دراسات

خلدون الشمعة

الجيم والمؤتلف

تمثيلات المركز الغربي والهامش العربي وشيطنة الآخر

مكتبة ١٢٨٧

المتوسط

حقوق النسخ والترجمة © ٢٠١٩ منشورات المتوسط - إيطاليا.

مكتبة 3 8 2023
t.me/soramnqraa

Al-Mukhtalef W Almu'talef *by* "Khaldoun Al-Shamaa"
Copyright © 2019 by **Almutawassit Books**.

المؤلف: خلدون الشمعة / عنوان الكتاب: المختلف والمؤتلف
الطبعة الأولى: ٢٠١٩.
تصميم الغلاف والإخراج الفني: الناصري

ISBN: 978-88-32201-06-2

منشورات المتوسط

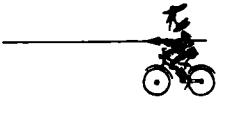
ميلانو / إيطاليا / العنوان البريدي:
Alzaia Naviglio Pavese. 120/ 20142 Milano / Italia
العراق / بغداد / شارع المتنبي / محلة جديد حسن باشا / ص.ب 55204.
www.almutawassit.org / info@almutawassit.org

خلدون الشمعة

الجيم والمؤتلف

تمثيلات المركز الغربي والهامش العربي وشيطنة الآخر

مكتبة
t.me/soramnqraa



المتوسط

فهرس المحتويات

تقديم ٩

من الاستتباع إلى الاستحواذ..... ١٣

فاوست العربي ١٥

الواثق بأمر الله ١٩

السلطان العاري: الفائض عن الاستبداد الشرقي..... ٢٣

عصفور حَيّ أم نَسرٌ مَحشوّ بالقشّ ٣٣

إشكاليات المثاقفة..... ٣٧

مؤثّرات تراثية في القصّة الحديثة..... ٤٣

الأدب والتاريخ..... ٥٣

مخاطبة الصُّمّ عن عالم يحترق ٦٢

أدب الحبّ الدنيوي عند العرب..... ٧٠

شعريات المثاقفة ٧٩

أفول عصر التنوير..... ٨١

مفهوم التّحرّر النسوي على مَحكّ أصوليَّتَيْن..... ١٠٠

"رسائل أوديسيوس" وشعرية الكينونة ١١١

الشعبوية وشعرية الكشف ١٢٢

الأجناس الأدبية من منظور مختلف..... ١٣٠

تقنية القناع: في الشعر العربي الحديث..... ١٥٩

المثاقفة كَوَعي بالحداثة ١٩٠

النموذج المرجعي Paradigm ٢٠٧

إدوارد سعيد وثنائية الأنا والآخر..... ٢٠٩

جاك دريدا وفلسفة الاختلاف ٢٢٠

العصرنة والغربنة: أوروبا في مخيال عربي ٢٢٦

رُهاب المغايرة والوَلَع بالاختلاف..... ٢٣٥

إنزال الفلسفة عن عرشها ٢٤٠

خطاب شيطنة الآخر ٢٥١

تمثيلات "الآخر" في الفكر الغربي ٢٥٣

برنارد لويس واكتشاف الإسلام لأوروبا ٢٦٧

فهرس الأعلام ٢٧٧

رأى البرقَ شرقيــاً، فَحَنَّ إلى الشرقِ

ولــو لاح غربيــاً، لَحَــنَّ إلى الغــرب

فــإن غرامــي بالــبروق ولمحهــا

وليــس غرامــي بالأماكــن والترب.

ابن عربي

تقديم

مكتبة
t.me/soramnqraa

خلق خطاب المركزية الغربية صوراً نمطية عن الشرق، لا يمكن إنكارها. هذا الخطاب المجترّ والمتواطئ عن الآخر، اخترق وعي العربي مشكِّلاً لديه مفهوماً جوهرانياً مراوِغاً للحداثة، لا يستعصي على التحديد فحسب، بل يستنفرّ عملية ردم مستمرّة، ولكنْ، متعثّرة لبرزخ معرفي، يفصل بين الأنا والآخر حيناً، ليواجه هوّة فاغرة بين الذات والموضوع، حيناً آخر.

وفي جهوده الرامية إلى بلورة منظور لخطاب المركز الغربي في علاقته بالهامش العربي، وتفكيكه لأنماط بنائه، يكشف إدوارد سعيد كيف تحوّلت الصور النمطية في الخطاب الغربي الشامل والمتضمِّن روايات ومذكّرات ورحلات ونصوصاً غير أدبية إلى عملية شيطنة الآخر المختلف، الآخر غير المؤتلف.

"المختلف والمؤتلف" عنوان الكتاب، لا يقف عند هذه الإشكالية بدلالاتها السلبية المُحبِطة والأشدّ شيوعاً، بل بِعَدِّها تقترح موشوراً تأويلياً مفتوحاً على جملة من القراءات الجادّة لثقافة الآخر. وبذلك يتجاوز الكتاب شيطنة (Demonization) الآخر، مقترحاً سبراً نقدياً لشعريات المثاقفة، ممثّلة بنماذج من الشِّعر والرواية، تختبر نوعَيْن من الحركة، كلّ منهما يتّجه في اتّجاه معاكس للآخر، حركة تحيلنا إلى ما يدعوه هومي بابا، أحد ألمع نقّاد دراسات ما بعد الكولونيالية بـ "الفضاء الثالث". لماذا صار هذا الفضاء المشحون بالصور النمطية فضاء ثالثاً؟ لأن الفضاء الأوّل يتشبّث بأسطورة الأصالة والعودة إلى الأصل، أي الامتثال لمفهوم المركز الأوروبي

الذي تمتح منه الهوامش المحيطة. وأما الثاني، فهو الفضاء الضّدّيّ، فضاء الأصالة المعاكسة الذي يتشبّث به دعاة النزعة النقائية التي ترفض بإصرار انفتاح آداب الهامش على المركز الأوروبي.

ويبقى أخيراً فضاء العلاقة المفتوحة على الآخر الأوروبي، الفضاء الثالث الذي يرفض كلاً من مفهوم التموقع الحضاري حاضن فكرة الثبات الذي جعلته الأصولية الاستشراقية علماً مرفوعاً على الآخر الشرقي، ومفهوم الأصولية النقائية التي تتنكّر لأيّ مفهوم يتّصل بفكرة انفتاح الثقافات واحدها على الآخر. وهو فضاء اسمه المثاقفة، فضاء متوتّر يتعايش فيه الضّدّان تعايش الحب والكراهية (Ambivalence)، ويختزله جاك بيرك بقوله: "إن العرب يريدون ألا يشابهوا الآخرين، وألا يختلفوا عنهم أيضاً".

وفي هذا السياق، يعقّب دومينيك أورفوا، المستشرق الفرنسي المعاصر، قائلاً: "فلو ذكرتَ (أمام العرب) خصوصيّتهم، يشعرون بالمهانة، ويطالبون بأن يكونوا كمثل قائل هذه الملاحظة، كما وإن طبّقت عليهم المعايير نفسها التي تطبّق على الآخرين يجفلون. هذا التّوهّم بأن التكنولوجيا الغربية قابلة للفصل عن خلفيّتها النفسية، وللنقل إلى شرق بقي على حاله، إنما هو ناجم عن رؤية ماديّة اختزالية للتاريخ.".

تُظهِر هذه المعالجة بوضوح وجود مشكلة الاختلاف والائتلاف منظوراً إليها من موقع سيطرة المركزية الأوروبية. ولكن هذا لا يعني أنه ليس صحيحاً أن العرب لا يريدون ألا يشابهوا الآخرين، وألا يختلفوا عنهم في الوقت نفسه. ولهذا فإن سؤال غياتري سبيفاك مُنظِّرة ما بعد الكولونيالية: "هل بمقدور التابع أن يتكلّم؟". يستدعي الجواب التالي: "نعم، بمقدوره، ولكنْ، بشروط".

مصدر الاحتراز هنا يكمن في ما دعاه توماس كون في كتابه "بنية

الثورات العلمية" بـ "النموذج المرجعي - Paradigm". هذا النموذج المعرفي الذي يفرض العقلانية معياراً وحيداً للتعامل مع الطبيعة استدعى استنفار العقل، لا النقل، معياراً لبروز الحقيقة. وتكمن مهمّة كل نموذج مرجعي في الحقل العلمي (والإنسانيات في ما بعد) التمهيد لظهور نموذج مرجعي آخر، يحلّ محلّه في عملية استبدال. وفي حال عدم اعتماد النظرية العلمية على العقل، واستماتتها بتكريس النموذج المرجعي المهيمن، يكون الفكر العلمي معطّلاً، يدور في فلك نفسه، وينجم عن ذلك ما يُطلِق عليه توماس كون بـ "التفكير الدائري" الذي يكرّر المرء فيه ما قيل من مصطلحات في نظرية جامعة مانعة، تقاوم التغيير حتّى ترغمها نظرية صاعدة مسلّحة بفكر عقلاني آخر على الهبوط، لتحلّ محلّها تلك النظرية.

تستند هذه الأفكار، بطبيعة الحال، على واقع. لكنْ، ما هو هذا الواقع؟ ما العلاقة (في حقل الإنسانيات) بين الواقع وتمثيله؟

إن التّشبّث بالماهية الجوهرانية المنزع يذكّر في محيط العلاقة بين المركز والهامش بقول تدوروف: "نريد مساواة، لا تتضمّن عنصر الهوية بالضرورة، بل اختلافاً لا ينحطّ إلى مستوى "التّفوّق/التّخلّف".

لكنْ، هل يمكن أن يتعايش المُختَلف والمؤتَلف في سِمطٍ واحد؟.. هل يمكن أن لا يكون العقل الغربي الأدائي مكرّساً لخدمة نفسه؟

أرجو أن يتيح هذا الكتاب السبيل إلى الجواب، أو الأجوبة عن السؤال.

د ٠ خلدون الشمعة / لندن في ربيع ٢٠١٧

من الاستتباع إلى الاستحواذ

من مزايا أننا وُلدنا أمريكيّيْنْ أن بإمكاننا
أن نتعامل بحُرّيّة مع أشكال من الحضارة
لا تماثل حضارتنا، وبإمكاننا أن نختارها
ونتمثّلها على هوانا، بل أن نتملّكها
حيثما نعثر عليها.

هنري جيمس

فاوست العربي

في منتصف الثمانينيات دُعيت لحضور مؤتمر أدبي عُقد في جامعة إيسكس ESSEX البريطانية، كان إدوارد سعيد. كما هو متوقّع. نجم المؤتمر بلا منازع، فكتابه "الاستشراق" في طبعته الأولى عام ١٩٧٨ يمثّل مركز الثقل في عملية نزع مستمرّة للهالة التي تُتوِّج مناهج الاستشراق، وتهيمن على مخيّلة العرب المعاصرين. آنذاك جابه إدوارد سعيد ناقديه بعناد وعنفوان لا مثيل لهما. صحيح أن الفلسطيني عبد اللطيف الطيباوي، والمغربي عبد الله العروي، والمصري أنور عبد الملك سبق أن طرحوا معظم الأفكار التي أوردها في "الاستشراق" على حدّ تعبير بعض المستشرقين الذين حاججوا من مواقع فكرية مناهضة للموقع الذي يمثّله، إلا أن كتابه هو الذي أثار الزلزال المعرفي الذي تبلور على إثره ما دُعي بـ "نقد ما بعد الاستعمار". من المفارقة القول إن إدوارد سعيد الذي يُعدّ أحد مؤسّسي هذا الضرب من النقد الذي تأخّر الاعتراف به كمنهج مؤثّر في البحث حتّى التسعينيات، لم يتطرّق إلى مصطلح نقد ما بعد الاستعمار بالذِّكْر في أيٍّ من كتابَيْه: "الاستشراق" و"الثقافة والإمبريالية"، ولكنْ، من المحقّق أن "الاستشراق" هو، في المآل الأخير، العمل الذي دشّن هذا النوع من النقد تعدّدي المنزع بمقارباته التي تمتح من معين أنظمة معرفية، تسعى إلى سبر النزعة المركزية الأوروبية ونقضها، وإماطة اللثام عن دورها في صناعة الآخر، أو قل (الشرق) الذي اخترعتْه أوروبا، وروّجت له بالمعنى الذي يتجاوز المعنى الجغرافي، فأصبح ماثلاً على المستوى الأنطولوجي،

بِعَدِّه خطاب كينونة جوهرانياً، يكرّس أسطورة الطبائع الثابتة. وهكذا يصبح "الشرق شرقاً والغرب غرباً، ولن يلتقيا" على حدّ تعبير "كيبلنغ"، ويصير صدام الحضارات حقيقة ثابتة، لا سبيل لإنكارها أو الالتفاف عليها.

غير أن من الضروري التعقيب على هذه المحاجَّة بالقول إن إدوارد سعيد حاول في أطروحته الكشف عن الطبيعة الأيديولوجية لهذا الصدام، ولم يتطرّق تحديداً إلى البحث في إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب في إطارها الأدبي، فالشرق والغرب التقيا، ويلتقيان ضمن ذلك الإطار، وهما مستمرّان في تفعيل هذا اللقاء وفق شروط تفرضها علاقات القوّة غير المتكافئة بين الطرفين. ولهذا ينبغي لدى استعراض هذه "الأنابيش"، أو قل الإضاءات التي تكشف ملامح من الاستشراق الأدبي، التذكير برأي إدوارد سعيد في هذه العلاقات. يقول سعيد: "المستشرق يستطيع أن يقلّد الشرق، ولكن العكس ليس صحيحاً".

وبعبارة أخرى، فإن المستشرق قادر (بسبب علاقات القوّة غير المتكافئة) على الأخذ عن الآداب والثقافات الشرقية دون أن يصبح مقلّداً لأصل شرقي. أما الشرقي، فإن تقليده للغرب أو أخذه عنه يجعله مقلّداً حسب خطاب الأصالة الذي ينطبق عليه وحده.

خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر كانت صورة الشرق في الآداب الغربية تعكس ملامح مُستمَدّة من الشرق الأدنى. وقد صار هذا الشرق العربي الإسلامي المرآة الرمزية التي يرى الغرب نفسه بها. وبعبارة أخرى، فإن الاستشراق الأدبي هو صانع تلك المرآة الرمزية التي تعكس شرقاً خاصاً بالغرب، يستجيب لحاجاته. فعندما ترجم ريتشارد بيرتون (ألف ليلة وليلة) إلى الإنكليزية (ولم تكن الترجمة الأولى) زوّدها بهوامش فاضحة، حاول فيها إشباع نزواته المقموعة التي لم يكن باستطاعته التعبير عنها في مجتمع فكتوري

متشدّد أخلاقياً، فأحال ملاحظاته الشهوية إلى شخصيات (ألف ليلة وليلة)، وألصقها بهذه الشخصيات في عملية تتبّع لما هو موجود حسب رأيه في الشَّرقَيْن الأوسط والأقصى، وذلك وفق عمليات تقليد أو استلهام للآداب الشرقية، يختلف شكلها وطبيعتها بين حكاية أو رواية أو سردية مَلحمية وأخرى. ومن هذه الأعمال. على سبيل تعداد القلّة لا الحصر. رواية فلسفية للدكتور جونسون عميد الأدب الإنكليزي، عنوانها (تاريخ راسيلاس أمير الحبشة)، تجري أحداثها بين السويس والقاهرة. ونذكر منها أيضا قصيدَتَيْن ملحميَّتَيْن للشاعر بايرون، هما: "القرصان" و"جور" (Giaour). الأولى تروي قصّة كونراد القرصان الشجاع الذي يتصدّى لباشا تركي، يحاول احتلال الجزيرة التي يتّخذها قاعدة له. وعندما يلتقي الطرفان يُوهِم القرصانُ خصمَه بأنه دوريش مسكين فارّ من القراصنة، ولكن حيلته لا تنطلي على الباشا، إذ يصاب بجرح بليغ، ويقع في الأسر، ولكنْ، ليس قبل أن يُنقذ جلنار إحدى محظيات الباشا التي كانت سجينة في جناح للحريم. وتحاول المحظية التي أُولعَت بالقرصان أن تقدِّم له خنجراً، يذبح به الباشا خلال نومه، وعندما يشعر القرصان بالنفور إزاء هذه الفكرة، ويعجز عن تنفيذها، تسارع جلنار إلى قتله بنفسها، ويفرّ الاثنان إلى الجزيرة التي كان يتّخذها قاعدة انطلاق له، فيجد أن حبيبته التي سبق أن هجرها لدى شروعه في مغامرته قد ماتت حزناً عليه.

وأمّا القصيدة الملحمية (Giaour) وهي كلمة يقول الشاعر كولردج إنه يمكن إرجاعها إلى أصلها العربي (جور)، فهي تروي قصّة أَمَة تُدعى ليلى: تعشق الأَمَةُ (جور) الشخصية البايرونية التي جعلها الشاعر بطلاً لملحمته، فيعاقبها سيّدها (حسن)، بأن يضعها في كيس، يُغلقه، ثمّ يرميه في البحر. ولكن (جور) سرعان ما يقتله انتقاماً منه لـ (ليلى). بعد أيّام، يشعر بطل الملحمة بالندم، فيعتزل الحياة، ويصبح ناسكاً في أحد الأديرة.

وفي ملحمة أخرى عنوانها "لالا روخ" يروي توماس مور قصّة، يسرد أحداثها بمزيج من الشعر والنثر. واللافت أن (لالا روخ) هي ابنة امبراطور الجزيرة العربية. كما أن أحد أبطالها فارس، يُدعى ابن خراسان المقنّع. ويبدو أن توماس مور استوحى هذه الشخصية من قصّة "المقنّع الكندي" في التاريخ العربي.

ومن القصائد الملحمية التي تصنَّف في عداد الحكايات الشرقية، قصيدة عنوانها: "ثَعْلَبَة المُدَمِّر" للشاعر ساوثي. "ثعلبة" هذا تحريف لكلمة (ثعلب). وهي قصيدة ملحمية، تعتمد في بنائها على إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. يقول ساوثي: "مَنْ يقرأ الحكايات العربية لا بد أن يجد أنه قد استوعب المعرفة الضرورية لفهم مقاصد هذه القصيدة، واستكناه روحها". وتدور فكرة هذا العمل حول ساحر مغربي، سبق أن أسّس في تونس مدرسة خاصّة بتعليم السحر. وكما يستعين "فاوست" بالشيطان لقاء بيع روحه له حسب الأسطورة الشهيرة التي اعتمدت إطاراً معروفاً في الآداب الغربية، فإن هذا الساحر يلجأ إلى إبليس الذي يتردّد باسمه العربي في الملحمة. فينذر نفسه لمهمّة التعاون معه من أجل تعليم السحر لأبناء الحكام. ولكن الذين تتلمذوا عليه من هؤلاء يفشلون في تعلّم فنون السحر وإتقانها، فيُلقي بهم في كهوف مخصّصة للتعذيب. وهنا يتدخّل أمير سوري، يُدعى عبد الرحمن، أتقن فنون السحر على نحو تفوّق فيه على الساحر المغربي، فيتغلّب عليه، ويُطلِق سراح السجناء. ومن المعروف أن السحر هو فنّ استدعاء القوى فوق الطبيعية، بغرض الإيحاء بالسيطرة على القوى الطبيعية. ولهذا فهو يستخدم في الملحمة كحيلة تقنية، تهدف إلى التأثير في أحداثها، وجعل شخصياتها مؤثّرة.

الواثق بأمر الله

أشرنا إلى ظهور الروح الفاوستية في الأدب الإنكليزي من خلال ملحمة (ثعلبة) للشاعر ساوثي التي تصنَّف في عداد الحكايات الشرقية التي بلورت الحركة الرومانسية، وبخاصة ألف ليلة وليلة، كما هو معروف. غير أن رواية الواثق Vathek التي ألّفها وليم بكفورد بالفرنسية أوّلاً قبل أن يترجمها إلى الإنكليزية في عام ١٩٨٦ ويشفع عنوانها بعبارة "حكاية عربية" هي التي عدّها النّقّاد صورة نموذجية لـ "فاوست العربي". والحال أن هذه الحكاية رواية تُسْرَدُ وفق تقنيات مُستمَدّة من ألف ليلة وليلة، كما أن أسماء أبطالها عربية وشرقية، والأجواء التي تدور فيها ذات منطلقات تاريخية حقيقية، تُسخَّر لخدمة خيال المؤلّف وشطحاته وأهوائه. تبدأ أحداث "الواثق: حكاية عربية" وهذا هو عنوانها بالإنكليزية، وتُعدّ نواة لجنس يُدعى الرواية القوطية GothicFiction تبدأ في مدنية (سُرَّ مَنْ رأى) قبل أن تتحوّل إلى "سامراء" أو "ساء مَنْ رأى". ويقدّم وليم بكفورد شخصية بطلها على النحو التالي: (الواثق هو الخليفة التاسع من الخلفاء العباسيّيْن، وهو ابن المعتصم وحفيد هارون الرشيد .. ونظراً لتولّيه العرش مبكّراً وتمتُّعه بالمواهب اللازمة، فقد كانت رعيته مدفوعة إلى أن تتوقّع أن يكون حكمه طويلاً وسعيداً). ويصف المؤلّف بطل الرواية بقوله إنه كان مفعمًا بالقوّة والشهوانية. ونظراً لأن الواثق بأمر الله هو حفيد هارون الرشيد الذي يتردّد اسمه في ألف ليلة وليلة، فإن هذه الصلة بين الجدّ الأكبر والحفيد هي النقطة التي تمكّن المؤلّف من التوقف عندها، لينطلق منها مُطلِقاً العنان لمخيّلته المفعمة بالإسراف والجموح. فهو يحاول

تقديم الخليفة كشخصية "فاوستية" لا تعتقد على حدّ قوله: "إن من الضروري تحويل هذا العالم إلى جحيم، من أجل أن يستمتع المرء بالفردوس في الحياة الأخرى". وبعبارة أخرى، فإنها شخصية مناقضة للشخصية الإسلامية المنضبطة. وهكذا يصبح الواثق بأمر الله "فاوست" الأسطوري الذي يعقد صفقة مع الشيطان، يحصل بموجبها على حقّ الاستمتاع بحياة من الفتوّة طويلة الأمد ومفعمة بالملذّات مقابل خسارة روحه.

وبدلًا من أن تكون هذه الصفقة معقودة بين "فاوست" و"ميستوفليس" كما تشير الأسطورة المعروفة التي استخدمها كتّاب وشعراء عديدون، من أمثال غوته الألماني ومارلو الإنكليزي، فإنها تصبح صفقة طرفاها "الواثق بأمر الله" و"إبليس".

ومن الشخصيات التي تؤثّر في الخليفة والدته اليونانية الأصل "قراطيس" وهي شخصية مُستمَدّة من الواقع التاريخي، فوالدة الواثق كانت يونانية، ولهذا فإنها لا تدين بدين ابنها. ويصفها المؤلّف بأنها ساحرة، تعلّمه السحر، وتحاول أن تعرّفه على ما يعدّه المسلمون مشروعاً في أخلاقهم الدينية، ثمّ تسعى من ثمّة إلى إقناعه بالابتعاد عن الإسلام والتّمتّع بالحياة وملذّاتها. وهكذا ينطلق الواثق في رحلة البحث عن الملذّات، فيغادر مدينة سُرَّ مَنْ رأى إلى مدينة استكار Istakar التي تقبع تحت خرائبها مملكة "إبليس" الأرضية التي باع (الواثق) روحه للشيطان لقاء الوصول إليها واكتشاف أسرارها. ويرافقه في تلك الرحلة عدد من الأمراء، وما إن تقع عيناه على "نور النهار" ابنة أحدهم، وكانت باهرة الجمال حتّى يبادر إلى الزواج منها، حيث تشاركه في رحلة البحث عن عالم "إبليس السفلي". وسرعان ما يكتشف (الواثق) خواء ذلك العالم تحت الأرضي، ولكن اكتشافه كان متأخّراً، فقد اشتعلت أجساد الباحثين عن تلك السعادة الملعونة، وتحوّلت بفعل نار شبّت فجأة إلى حقل من الرماد.

هازلت الناقد الإنكليزي اعترض على تلك الحكاية، لأنه رأى أنها تضمر حقداً على الجنس البشري، غير أن نقّاداً آخرين رأوا أنها مشحونة بقدر عظيم من السخرية البارعة. فإذا تجاوزنا المشاهد المرعبة التي تملأ النّصّ والإشارات المقزّزة التي تصدم القارئ العربي، ويمكن عَدُّها من قبيل التنميطات السلبية التي تصطنع شرقاً خيالياً مصنوعاً لإرضاء نزوات غرب، يشعر بأن علاقات القوّة بينه وبين الآخر علاقات غير متكافئة، إذا تجاوزنا ذلك كله أمكننا أن نتّفق مع بعض النّقّاد الذين رأوا في "الواثق" رواية سحرية بارعة قبل كل شيء. ولكن الأمثلة على الإشارات السلبية ذات الطابع النمطي كثيرة، فقبل أن يصل الواثق بأمر الله إلى عالم إبليس تحت الأرضي، "يقوم بالتضحية بخمسين صبياً"!.

وعندما تشير الرواية إلى إحدى زوجات الخليفة، وهي امرأة حبشية، يقول المؤلّف ساخراً إنها اعتادت أن تحمل الواثق على كتفَيْها "مثل كيس من التمر". بل إن قيام الخليفة بإلقاء خطبة عصماء، كان يرافقه استهلاك كمّيّة كبرى من الفاكهة في الوقت نفسه. وفضلاً عن ذلك، فإن الأقزام الذين يملؤون بلاطه لا يتردّدون في القفز على كتفَيْه، والهمس بالأدعية والصلوات في أذنَيْه. صحيح أن هذا الضرب من السخرية ربمّا أسهم في إضفاء مسحة من النزعة العبثية على الأحداث، إلا أنه لا يساعد على نموّها عضوياً، فكأن هذا العبث مركّز لهدف السخرية من الآخر، بل تثبيت الصور النمطية السلبية الخاصّة به.

وممّا يعزّز ذلك أن الرواية مليئة بإشارات تتعلّق بالممارسات الدينية الإسلامية، كالدعوة إلى الصلاة، والآذان من المآذن وتلاوة القرآن وطقوس الموت التي يستعرضها الكاتب في أعقاب مصرع "نور النهار" .. هذا فضلاً عن عبارة (لا إله إلا الله) التي تتردّد في كل مكان.

آية ذلك كله أن الثيمة الشرقية وما يرتبط بها من تقنيات ليست وحدها

التي صنعت الاستشراق الأدبي، وإنما رافقت ذلك عملية تثبيت مستمرّة لصور نمطية ذات طبيعة سلبية. هذه الصور كثيراً ما تهدف إلى إرضاء النزعات المقموعة لدى الكاتب، بقدر لا يقلّ عن سعيها - عن قصد أو غير قصد - إلى الإسهام في تشويه صورة الآخر.

وهذا ينطبق كما أسلفتُ على ما فعله ريتشارد بيرتون مترجم ألف ليلة وليلة في الهوامش التي ألحقها بها، لكي يُوهِم القارئ بأنه يقدّم له معلومات بريئة، تنتمي إلى الأنثروبولوجيا التي تدرس حياة الشعوب الشرقية، وتَسْبُرُ عاداتها. وقد تكرّر هذا الصنيع على نحو أشدّ ابتذالاً، وذلك في ترجمته لكتاب "الروض العاطر" للشيخ النفزاوي.

وربّما تصلح رواية "الواثق بأمر الله" من حيث مضمونها الذي يعكس ممارسات وليم بكفورد للجنسية المِثْلِيّة رغبته في القيام بعملية إسقاط على الآخر، تتيح له أن يتخفّى وراءها. وقد اختار بكفورد السرد الحكائي المستمَدّ من الليالي العربية مسرحاً لعملية الإسقاط هذه. وكان هذا الكاتب ثريّاً، لم يرث عن أبيه لقب "لورد" فحسب، بل ثروة طائلة أنفقها بعد أن انتُخب عمدة لمدينة "لندن" على تشييد قصر Fonthill Abbey الباذخ الذي بناه على الطراز القوطي. وهناك عاش حياة اللهو والقصف والشذوذ التي جسّدها في روايته هذه التي أسقط فيها حياته الشخصية على الخليفة الواثق في إطار أسطورة (فاوست) عربيّ فَصَّلَهُ على مقاسه.

السلطان العاري:
الفائض عن الاستبداد الشرقي

حكاية "الإمبراطور العاري" نعرفها جميعاً. في طفولتي، لم أكن أعرف أن هذه القصّة البارعة والمتميّزة، والتي تُنسَب لكاتب دانماركي من القرن التاسع عشر، يُدعى هانس كريستيان أندرسن، هي، في الحقيقة، حكاية مغربية، تُرجمت من العربية إلى اللاتينية في القرن الحادي عشر.

وفي يفاعتي قرأتُ بحثاً في مجلّة "الثقافية الوطنية" للناقد محمود أمين العالم يحاجج فيه أن القصّة القصيرة فنّ أوروبي، تعود أصوله إلى عصر ظهور الطباعة، وأن العرب لم يعرفوا هذا الفنّ قبل ذلك التاريخ.

آية ذلك أن حكاية "الإمبراطور العاري" ليست دانمركية، بل مغربية. وقد سبق أن أشرتُ إلى أن الصلات المبكّرة التي تربط بين القصص الغربي والتراث الشعبي لا تقتصر على "ألف ليلة وليلة" كما هو شائع، بل تتعدّى ذلك إلى كتاب آخر عنوانه: (ديسبلينا كليريكاليس) Disciplina Clericalis تُرجم من العربية إلى اللاتينية في القرون الوسطى قبل أن يُنقل إلى اللغات الأوروبية الأخرى، وعلى رأسها اللغة الإنكليزية. وقد لفت نظري بعد مطالعتي لهذا الكتاب أن قصّة هانس أندرسن، الكاتب الدانماركي الشهير التي تعود بتاريخها إلى القرن التاسع عشر، هي النموذج الأكثر شبهاً بالأصل العربي من النماذج الأخرى التي يكشف عنها هذا المصدر. بل إن هذه القصّة التي صدرت بعنوان (ثياب الإمبراطور الجديدة) ربمّا كانت النموذج الذي يمكن أن يُعَدّ إذا ما نظر إليه من منظور التشابه

والاختلاف، نصّاً أميناً للأصل المغربي، وبالتالي فإنه كان الأقلّ تعرّضاً للتحوير والتكييف والتبديل.

والآن دعوني أسرد موجزاً للنّصّ الغربي، وآخر للنّصّ المغربي، بغرض المقارنة بين النَّصَّيْن:

يقول هانس أندرسن:

"في قديم الزمان، عاش إمبراطور مُولَع بالثياب الجميلة. وقد بلغ من تعلّقه بها أنه كان ينفق كل ماله على اقتنائها. وكانت البلدة التي يقع قصره فيها سعيدة للغاية، يتوافد عليها الزائرون الجدد في كل يوم. وذات يوم جاءها اثنان من النّصّابين كانا يشيعان بأنهما حائكان يعملان في صناعة النسيج، وأنهما قادران على نسج أروع الأقمشة وأشدّها جمالاً. كما زعما أن هذه الأقمشة لم تكن تتميّز من حيث الألوان والنقوش فحسب، بل كانت لها خاصّيّة، تجعلها غير مَرئية لكل مَنْ كان يشغل منصباً، ليس مؤهّلاً لشغله، أو كان أحمق حماقة لا تُغتفَر".

"إن هذا رائع حقاً" هكذا قال الإمبراطور لنفسه:"والآن إذا صنعتُ أردية من هذا القماش، أمكنني أن أعرف مَنْ مِن مستشاري غير كُفء لشغل منصبه. سأطلب من الرجلَيْن أن ينسجا لي بعض الأقمشة". ثمّ دفع الإمبراطور للنّصّابَيْن مبلغاً كبيراً من المال، لكي يشرعا في عملية النسج. وفكّر قائلاً:

"سوف أرسل رئيس وزرائي المؤتمن، ليرى على أيّ نحو يسير العمل، فهو يعرف كيف يحكم على مادّة القماش".

وسرعان ما دخل رئيس الوزراء العجوز الطّيّب الحجرة التي يعمل فيها الحائكان، وشاهد النول الفارغ، ففكّر قائلاً:"اللهم، احفظنا!.. إنني لا أرى شيئاً". ولكن النّصّابَيْن بادراه بالسؤال:

"أخبرنا ما رأيكَ فيما ترى؟". فردّ متمتماً:"رائع"، وبادر إلى ضبط نظارَتَيْه على عينَيْه، ثمّ لم يلبث الإمبراطور أن دخل الحجرة التي كان الحائكان منهمكَيْن بالعمل على النول الفارغ.

فتوسّلا إليه أن يقترب من النول، فتساءل رئيس الوزراء: رائع؟".

فكّر الإمبراطور:"إنني عاجز عن رؤية أيّ شيء، إنها لكارثة". ثمّ صاح بصوت مرتفع:"إنه قماش رائع، وهو يروق لي".

ونصحه مستشاره بأن يقصّ القماش، وأن يخاط، لكي يرتديه في موكبه خلال الاحتفال المبكّر الكبير.

وفي الليلة التي سبقت الاحتفال لم تغمض للنَّصَّابَيْن عين، ولكن الجميع كانوا يلاحظون إلى أيّ حدّ انهمكا في العمل. وأخيراً أعلنا على الملأ:"ملابس الإمبراطور الجديدة جاهزة" وعندما اقترب الإمبراطور منهما تحرّكا على نحو يوحي بأنهما يقومان بإلباسه الثياب الجديدة.

وعندما سار في الموكب، أجمع سكّان البلدة على أنها رائعة، ولم يجرؤ أحد على الاعتراف بأنه لا يرى شيئاً.

بل إن ملابس الإمبراطور لم تحظَ بمثل هذا القَدْر من الترحاب من قبل.

ولكن طفلاً صغيراً لم يلبث أن صرخ قائلاً:"إنه لا يرتدي شيئاً". ودار الهمس واللغط بين الحاضرين قبل أن يكرّروا ما قاله الطفل الصغير:"الإمبراطور عريان".

اعترت الإمبراطور الرجفة إذ أدرك أنهم على حقّ. ولكنْ، قال في نفسه:"لا بد أن أتحمّل حتّى ينتهي الموكب"، وسار في خيلاء أكثر من أيّ وقت مضى.

***

هذه هي حكاية هانس أندرسن. أمّا الحكاية المغربية، فيمكن إيجازها على النحو التالي:

وفد ثلاثة نصّابين على أحد الملوك، وزعموا أنهم عمّال تمرّسوا بحياكة النسيج، وأن في وسعهم صنع قماش يتميّز بخاصّيّة عجيبة، فلا يرى هذا القماش إلا مَنْ كان ابنَ أبيه حقاً. أما إذا كان ابناً غير شرعي، حتّى إن اعتقد أنه شرعي، فإنه لن يتمكّن من رؤيته.

وقد سعد الملك بالفكرة أيّما سعادة، وشعر أنه سيتمكّن بهذه الوسيلة أن يميّز الرجال في مملكته، فيعرف مَنْ منهم شرعيّ النسب، ومَنْ منهم غير شرعي، ذلك أنه لا يجوز عند المغاربة المسلمين أن يُورِّث الآباء أبناءهم غير الشرعيين.

وقد أمر لتحقيق هذا الغرض بتخصيص قصر لصنع هذا النوع من القماش. ولكي يتمكّن النّصّابون الثلاثة من إقناعه بأنهم لا يخدعونه، وافقوا على أن يُحبَسوا في القصر حتّى يفرغوا من صناعة القماش.

وشاء الملك الاستئناس برأي أناس آخرين قبل أن يقرّر ما يفعل، فأرسل وزيره لتفحّص القماش عن كثب، ليتأكّد من أنهم لا يخدعونه. وعندما رأى الوزير العمّالَ لم يجرؤ على الاعتراف بأنه لم يرَ شيئاً بين أيديهم، فقفل عائداً للاجتماع بالملك وإبلاغه بأنه رأى القماش، ولكن الملك سرعان ما قرّ عزمه على التّحقّق من الأمر بنفسه.

وعندما دخل القصر، ورأى العمّال منهمكين في الحياكة، أحس بقلق عظيم من ألا يكون الابن الشرعي لأبيه، ولكنه رأى أنه إذا اعترف بأنه لم يرَ شيئاً، فربمّا فقد مملكته، وبتأثير من هذا الشعور أخذ يمتدح عمل الحائكين، وسارت الأمور على حالها حتّى حلّ موعد عيد كبير، فنصح الملك بأن يرتدي ثوباً مصنوعاً من القماش الجديد.

وما إن حلّ العيد حتّى كان النّصّابون الثلاثة قد انتهوا من صنع القماش، وأحضروه للملك.

آنذاك تظاهر الملك بأنه ارتدى حلّته الجديدة غير المرئية، فامتطى صهوة جواده متّجهاً إلى المدينة، وكان من حسن الحظّ أن الفصل كان صيفاً. وعندما رأى الناس جلالته عارياً أصابتهم الدهشة، ولكنهم احتفظوا بالدهشة لأنفسهم، خوفاً من الفضيحة.

غير أن زنجياً لم يكن يملك شروى نقير يخسره، صاح لدى مرور الموكب الملكي قائلاً:" ليس لديّ ما أخسره، يا سيّدي، ولا يهمّ ابن مَنْ أنا، ولذلك أقول لكَ إنكَ تركب الجوادَ بيننا عارياً".

سارع الملك إلى جَلْد الزنجي قائلاً إن الأخير ليس الابن الشرعي لأبيه، ولهذا لم يتمكّن من رؤية الملابس المصنوعة من قماش غير مرئي. ولكنْ، ما إن تفوّه الزنجي بعبارته عن الملك العاري حتّى شعر الناس أنه ينطق بالحقيقة، فردّدوا العبارة مراراً. وأخيراً زال الخوف من بطانة الملك، وأدركوا حيلة النّصّابين الثلاثة الذين لاذوا بالفرار حاملين معهم ما أمر لهم الملك من أعطيات.

***

يخلص القارئ من المقارنة بين النَّصَّيْن المغربي والدانماركي إلى أن التشابه بينهما أشدّ بروزاً من الاختلاف. ولكن الاختلاف في حدّ ذاته من المتعذّر أن نقلّل من أهمّيّته. فلأن المؤلّف الدانماركي يكتب حكاية للأطفال اختار طفلاً بريئاً، لم يتردّد في الجهر بحقيقة كون الإمبراطور عارياً، والكشف بذلك عن سيطرة الرياء والمداهنة على بطانة الإمبراطور وحاشيته من جهة وإذعان الجمهور المستسلم لما يريد المراؤون والمدّاحون المحيطون به رؤيته من جهة أخرى.

وأما القصّة المغربية كما هو جلي، فإنها تنحو نحواً آخر. فهي لا تقتصر على مؤشّرات طبقية مكبوتة، بل تتجاوز ذلك إلى تصوّر معنى آخر للحُرّيّة، كما يراه المخيال الشعبي. فالزنجي الفقير المملوك وليس المالك، والذي لم يكن لديه ما يخسره إذ يجهر بالحقيقة، يكشف بتدخّله المفاجئ أنه ليس عبداً فحسب، بل كائن حُرّ بمعنى من المعاني. والحُرّيّة الخفية هنا مناظرة للبراءة في قصّة هانس أندرسن. ولا شكّ أن هناك نقاط تشابه واختلاف كثيرة أخرى تستحقّ الالتفات، ولا مجال للتّطرّق إليها الآن.

وقد طالعتُ قبل سنوات رواية لافتة لرالف إليسون، وهو كاتب زنجي أميركي معاصر، عنوانها (الرجل الخفي) The Invisible Man أو ربّما (الرجل غير المرئي)، صدرت في عام ١٩٥٢. هذه الرواية البارعة ذات المنحى الأوتوبيوغرافي الذي يسرد الوقائع كسيرة ذاتية، والتي تُعدّ واحدة من عيون الأدب الأمريكي، بطلها زنجي يُذكّرني بزنجي القصّة المغربية، ولكن بطريقة معكوسة، فالزنجي فيها رجل غير مرئي، وذلك خلافاً لزنجي الحكاية المغربي المرئي الذي نفخ في الصّفّارة، إذ رأى بعينَيْه خديعة الإمبراطور العاري غير المرئي.

وفي تقديم مؤلّف كتاب "الماضي المشترك" E. L. Ranelagh الذي

أشار فيه إلى كتاب (ديسبلينا كليريكاليس) الذي يضعه جنباً إلى جنب مع كتاب (ألف ليلة وليلة) من حيث كونه أحد أكثر الكُتُب المترجمة عن العربية تأثيراً على فنّ القصّ في الغرب، يتساءل قائلاً: مَنْ سمع بهذا الكتاب عندما يذكر كتاب (الليالي العربية) الذي تُرجم إلى الفرنسية في عام ١٧٠٤ والذي صار مألوفاً؟..

ومع ذلك فإن (ديسبلينا كليريكاليس) الذي تُرجم إلى اللاتينية في عام (١١٠٦) كان أشدّ تأثيراً على الأدب الأوروبي من (الليالي العربية).

هذا الرأي ربّما كان خلافياً، وفي تقديري أنه بحاجة إلى ناقد بارع، وعدّة نقدية متميّزة للبرهنة على صحّته.

وفي المصدر نفسه يورد مؤلّف (الماضي المشترك) تفاصيل مفيدة حول بطرس ألفونس الذي ترجم الكتاب من العربية إلى اللاتينية. فقد وُلد في أراغون بالأندلس عام (١٠٦٢)، وكان يهودياً نشأ في ظلّ الحكم العربي الذي استمرّ حتّى عام (١٠٢٥).. ثمّ صار طبيب بلاط ألفونسو الأوّل بأراغون، قبل أن يهاجر إلى إنكلترا، حيث تنصّر وعمل في بلاط هنري الأوّل.

وفي إنكلترا جمع وترجم قصص (ديسبلينا كليريكالس). وعلى رغم بروزه في حقول كثيرة، ظلّ هذا الكتاب الصغير قمّة إنتاجه. فقد كانت اللاتينية آنذاك لغة القارّة الأوروبية بأكملها. وقبل ما ينوف على قرن، أحصى شوفين Chauvin المستعرب الفرنسي قرابة خمسين كاتباً أوروبياً تأثّروا بهذا الكتاب، من بينهم بوكاتشيو وتشوسر وثرفانتس وشكسبير.

ولا شك أن سيطرة الرومانتيكية على الأدب الغربي في القرن التاسع عشر كان لها أثرها الكبير على الاهتمام الاستثنائي الذي أبداه الكتّاب الأوروبيون آنذاك بالمصادر الشرقية عموماً والعربية تحديداً كمنابع ثرّة

للإلهام. وفي ذلك مفارقة تستحقّ الذِّكْر. فعلى الرغم من الدور الذي لعبتْه المصادر الشرقية في صناعة الرومانتيكية فإن أوروبا كانت آنذاك تلحّ على إبراز خصيصة الاختلاف بدلاً من الاعتراف بخصيصة التشابه، ولا ريب أن فكر الفرنسي ميشيل (فوكو) يُسعفنا كما أسعف فكْر (إدوارد سعيد) في الكشف عن سرّ هذه المفارقة. فما حدث ويحدث هو أن الفرضية الاستشراقية عن الشرق هي التي ظلّت مسيطرة. وحسب ميشيل فوكو، فإن الفرضية تقول:"أنا أعلم بوجود الاختلاف، ولهذا فأنا أسيطر".

وهذا يحيلنا إلى دور الترجمة الذي أعدّه ضرباً من ضروب الفتح. وأنا لا أستعمل كلمة (فتح) العربية للتذكير بجذرها اللغوي الحامل للكثير من الدلالات فحسب، وإنما للتذكير تحديداً بما أشار إليه الباحث الأرلندي كبرد Kiberd أحد أبرز الباحثين في (دراسات ما بعد الاستعمار) من أن فعل Translate بالإنكليزية ومعناه (يترجم) يتحدّر من الجذر اللغوي لفعل (يفتح، يغزو). وقد اكتسب هذا الفعل أهمّيّة خاصّة في مجال (دراسات ما بعد الاستعمار) وهو مجال يشغل حيّزاً مركزياً في دائرة أوسع، هي (النقد الثقافي) (Cultural Critique).

وتعليل وجود هذه الأهمّيّة يكمن في أن العلاقة بين فعل (يترجم) وفعل (يفتح) ذات محمول معرفي، يشير إلى محاولات الاستعمار الأوروبي القيام بعمليات تصنيف وتسجيل وتمثيل المجتمعات غير الأوروبية، وبالتالي فتحها، لكي تصير قابلة للهيمنة والخضوع.

آية ذلك أن الترجمة من العربية إلى اللغات الأوروبية هي بمثابة (فتح) مغاير للفتح الأوروبي الذي تستقطبه نزعة مركزية أوروبية طاغية. وهو بهذا المعنى محاولة لإعادة الاعتبار للهامش العربي في مواجهته المستمرّة للمركز الأوروبي.

ولكنْ، ما المقصود بالهامش؟...

المقصود بهذا المصطلح النظر إلى الثقافات غير الأوروبية، وعلى رأسها الثقافة العربية الإسلامية من زاوية المركز الأوروبي. وبعبارة أخرى، يمكن القول إن معناه تهميش هذه الثقافة، وسلبها من الدور التاريخي الذي لعبتْه في تطوّر الحضارة العالمية. وحتّى في هذا الزمن الذي يحتلّ فيه مفهوم العولمة الثقافية موقع السيطرة في علاقات القوّة غير المتكافئة بين الثقافات الأوروبية والثقافات الشرقية، مازالت النزعة المركزية الأوروبية هي المهيمنة على الهامش الذي يشمل كل ما عداها. وتتجلّى هذه النزعة في التّردّد بقبول فكرة كون الغرب قد اقترض شيئاً يُعتَدُّ به من الشرق، أو رؤية أمشاج الفكر الشرقي الكامنة في داخل التراث الغربي. ولأن أوروبا تربط تاريخها الحضاري باليونان، فقد عَدَّت الحضارةَ العربية الإسلامية مجرّد وسيط لا أكثر بينها وبين الحضارة اليونانية.

وبعبارة أخرى، يمكن القول إن عدم وجود تكافؤ في معادلات القوّة بين الطرفين يحيلنا إلى مسألة تمثيل أوروبا لـ (الآخر). وقد كان كتاب الاستشراق لإدوارد سعيد محاولة لتفنيد مؤسّسة الاستشراق، وليس وضع المستشرقين كلهم في سلّة واحدة كما شاع لدى صدوره، فلا شك أن هناك مستشرقين ساهموا إلى حدّ كبير في الكشف عن الدور الذي لعبتْه الحضارة في تكوين الحضارة الأوروبية، وفي تطوير مفهوم التّعدّدية الحضارية العالمية.

والمقدّمة التوضيحية التي وضعها إدوارد سعيد للطبعة الثانية من الكتاب أوضحت أنه تعرّض لمؤسّسة الاستشراق تحديداً، وليس إلى جميع إسهامات المستشرقين.

وكما هو معروف، فإن موضوع تمثيل "الآخر" هو أحد أمشاج كتابه الذي صدّره بعبارة ماركس اللافتة عن الشرقيّيْن: "إنهم لا يستطيعون تمثيل أنفسهم، ولذلك يجب علينا أن نقوم بتمثيلهم".

لا شك أن الحراك الثوري السوري، قد نجح في تفنيد هذا الادّعاء رغم أنه أُرغم على دخول نفق مظلم، ليس من صنعه. ويبدو أن ما يحدث في معظم أنحاء العالم العربي الآن، يعزّز الرأي القائل أنه لن يُسمَح للهامش بتمثيل نفسه قبل أن يتمكّن بنفسه من انتزاع حقّه في التمثيل. وحتّى يتحقّق ذلك لا بد من التذكير بمقولة الفيلسوف "هيغل" حول "الاستبداد الشرقي"، ونظيرتها مقولة عالم الاجتماع "ماكس ويبر" حول ما دعاه بـ "السلطانية الشرقية".

هاتان المقولتان تطرحان السؤال التالي:

هل صحيح أن الشرقيّيْن غير مؤهّلين، ولن يكونوا مؤهّلين، للديمقراطية؟ ثمّة قطاع من المثقّفين العرب، وأنا أحدهم، يحاول عبثاً تفنيد هذا التأطير العنصري للشرق. ومن الجلي أن قصّة أندرسن، وأصلها المغربي، تشتركان بحدود، في البرهنة على تهافت منطق "الداروينية الاجتماعية" الذي يختزله هذا التأطير. فالطفل في القصّة الدانمركية (التي ظلّت شرقية رغم التحوير)، ونظيره الزنجي في القصّة المغربية الأصل، كلاهما يرى الحقيقة، ويفضح الاستبداد. ومنذ عقود، رأى السوريون، بدورهم، حقيقة الوحل الأمني والطائفي والمناطقي الذي أوغل فيه الحاكم، وأشاروا إلى الاستبداد، وعلّقوا عليه، ومازالوا يدفعون الثمن. إن ما نواجهه الآن هو "السلطانية الشرقية" بامتياز، ما نواجهه هو الفائض عن "الاستبداد الشرقي".

عصفور حَيّ أم نَسرٌ مَحشوّ بالقشّ

ثمّة مفاضلة طريفة بين نموذجين للمثاقفة: نموذج العصفور الدوري الحيّ والقادر على الطيران، يقابله نموذج النسر المَحشوّ بالقشّ.

هذا الضرب من المثاقفة يشير إليه الشاعر الإنكليزي إدوارد فيتزجيرالد في إحدى رسائله (١٨٥٩/٤/٢٧)، معلّقاً على ترجمته لرباعيات الخيام بقوله:

"أتصوّر أن قلّة قليلة من المترجمين عانت في الترجمة ما عانيتُ، لكي لا تكون ترجمة الرباعيات حَرْفية. ولكنْ، مهما بلغت التكاليف ينبغي أن يظلّ الشيء حياً .. العصفور الدُّوريّ الحَيّ أفضل من النَّسر المَحشوّ بالقشّ"(*).

وقد أطلق فيتزجيرالد على هذا النوع من الترجمة ذات الطابع التحويلي مصطلح (Transmogrification) أي التحويل بفعل المثاقفة الخلاقة الشبيهة بالسحر، وأثّرت هذه الترجمة التحويلية على حركة الحداثة في العالم الأنجلوسكسوني ممثّلاً بالشاعرَيْن عزرا باوند، وت. س. إليوت.

وفي عام ١٩٨٥ التقيتُ عمر باوند ابن الشاعرعزرا باوند، وأهداني كتابه اللافت الذي تضمّن قصائد مترجمة عن العربية والمغاربية(**) وقد استلفتَني في هذه المختارات المشفوعة بمقدّمة بديعة عن اللغة العربية،

(* The letters of Edward Fitzgerald, Pricneton, Princeton University Press, 1980, p. 33.

(** Omar Pound, Arabic. & Persian Poems, Introduction by Basil Bunting, London :Fulcrum Press, 1970

أشار فيها إلى أنها قادرة ببساطة على التعبير عن رواية Finnegan's wake لجيمس جويس. وقد وصف المختارات بقوله إنها ترجمة تحويلية الطابع بامتياز. والحال أنها تعيد مجدّداً تعريف الأصالة (بعيداً عن فكرة الأصل) في إطار مثاقفة ثنائي الاتّجاه.

ولإيضاح المقصود بذلك، أقتطف وصف سوزان باسينت في كتابها "الأدب المقارن: مقدّمة انتقادية(*) لنظرة جاك ديريدا إلى المثاقفة ممثّلة بالترجمة تقول "يعبث ديريدا بفكرة الأصل والترجمة، ويشنّ حملة على فكرة أولوية الأصل. فالأصل كما يراه ليس أصلاً على الإطلاق، بل إعادة نظر بفكرة .. بمعنى أنه، هو نفسه باختصار، ترجمة".

وأما النتائج المنطقية لتفكير ديريدا حول الترجمة، فتكمن في "إلغاء الثنائية بين الأصل والترجمة، بين المصدر والنسخة، وبالتالي فهو يضع حداً لفكرة تصنيف الترجمة في موقع ثانوي".

وهذا الإلغاء للثنائية، الذي قد يبدو للوهلة الأولى موقفاً نقدياً، لا يخلو من الغُلُوّ، يعني، على حدّ تعبير المصدر نفسه، التّخلّص من فكرة اعتبار الإخلاص الزوجي للأصل، استعارة مجازية تصلح للتعبير عن الترجمة وضرورة تحلّيها بوفاء العبد للسّيّد. وفي المعرفة الجذلى (Gay science) يذهب نيتشه إلى حدّ أبعد، فهو يرى في الترجمة "شكلاً من أشكال الغزو".

وإذا نظرنا إلى هذا الرأي من منظور المثاقفة، أو علاقات التأثير المتبادل بين الثقافات، فلا بد أن يستدعي ذلك مصطلح "الاستحواذ" Appropriation على الفور. ما هو الاستحواذ؟

(* Susan Bassnett, Comparative Literature: Acritical Introduction, Os-ford: Black well, 1993, p. p. 147, 151.

يقول هنري جيمس في رسالة أرسلها إلى صديق له، شارحاً المزايا التي يتمتّع بها المرء إذا ما وُلد أميركياً "باستطاعتنا (كأميركيّيْن) التعامل بحُرّيّة مع أشكال حضارة لا نملكها، فنختار ونستوعب ونتمثّل، وباختصار، نعدّها ملكاً لنا حيثما نجدها"(*).

والحال أن "الاستحواذ" ليس بالمصطلح الذي يقتصر على الأدب الأميركي، بل إن وجوده يعود إلى مهاده الأوروبي في كتاب "مصادر هايدغر السّرّيّة"(**) الذي يدور حول المؤثّرات الآسيوية الشرقية على الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر، وهي مؤثّرات يبرهن هذا الكتاب على أنها مُستمَدّة من أفكار الفيلسوف الياباني Nishida في الوجود والعدم، ولكن هايدغر لم يقرّ بذلك علانية.

وهذا يحيلنا إلى النزعة المركزية الأوروبية Eurocentrisme وإلى إطارها الأميركي الأوسع مدى والأشدّ تأثيراً في القرنين العشرين والحادي والعشرين.

آية ذلك أن المثاقفة التي نختزلها في فعل الترجمة، هي ضرب من المقالة ثنائية الاتّجاه. وسأحاول هنا أن أعلّق Suspend مؤقّتاً مناقشة نقد إدوارد سعيد المهمّ والمعتمد على فكرة فوكو حول تلازم السلطة والمعرفة. ففي رأيي أن من المهمّ في تناولنا إشكاليات المثاقفة الثلاث؛ "النظرية، السياق، المصطلح" ألا نسمح قبل كل شيء بتحوّل تجربة نقل المصطلح الغربي إلى العربية، إلى ممارسة أصولية Fundamental تحتفي بالحرفية العمياء، بل أن نسعى إلى تحويل تلك التجربة إلى ممارسة تأسيسية Foundational تنزع هالة القداسة المطلقة، فتنتقد، وتعترض، وتُصحّح،

(* Henry Gifford, Comparative Literature, London, Routladge. & Kegan Paul, 1969, p. 86

(** Reinlard May, Heidegger's Hidden sources: East Asian Influences, London and New York, routledge, 1989.

وتبتكر، وتربط حيثما يكون هذا الربط ممكناً مفهومياً بين المصطلح العربي والمصطلح الغربي بدلاً من الإذعان الميكانيكي لتقليد وفاء الزوجة للزوج والعبد للسّيّد.

إشكاليات المثاقفة

- I -

ثمّة إشكاليات في النظر والعمل، يتعذّر الكلام على سيرورة نقل المصطلح الغربي إلى اللغة العربية دون الوقوف عندها، وأعني بالإشكالية هنا وجود التباس، يدرك المتحاورون أنه ما زال التباساً معلّقاً.

وتتّصل الإشكالية الأولى بعلاقة المصطلح الأدبي بالنظرية. فالنظرية، مهاد المصطلح الأدبي ومجاله الحيوي، أكّدت، من خلال بعض ترجمات الكُتُب التي أُنجزت خلال النصف الأخير من القرن الماضي، وكانت تدور حول "البنيوية" على سبيل المثال لا التحديد، ومن خلال الكُتُب العربية التي تعرض لمذاهبها العديدة، هيمنة ثلاثة عوامل أساسية، حدّدت هذه الخيارات:

العامل الأوّل هو سيطرة الدُّرْجة (الموضة) على اختيار نظرية بعينها. وإذا كان هذا الخيار صائباً من حيث القيمة الثقافية والمعرفية على الأقلّ، فإن كونه لا يستجيب بالضرورة لحاجات معرفية (إجرائية) تتّصل بواقع الثقافة العربية في زمان ومكان محدّدَيْن، ولا تردفه تعليقات أو شروح نقدية خاصّة بالباحث أو المترجم العربي، أو اعتراضية مُستمَدّة من مذاهب نقدية أوروبية أو أميركية مغايرة، فهو الخيار الذي تفرضه بنية أيديولوجية جامعة مانعة تُقبَل وتُبَنّى بقضِّها وقضيضها.

وأما العامل الثاني، فيتمثّل في هيمنة النزعة المركزية الأوروبية

Eurocentrism التي تصدر عن فرط إعجاب، يتعدّى مسألة التّأثّر بالآخر الغربي إلى محاولة تقليده تقليداً حرفياً، فتتحوّل إلى أصولية عمياء، تتبنّى المصطلح الغربي دون الاهتمام بمدى صلاحيّته للاستعمال في سياق ثقافي عربي محدّد بزمان ومكان.

وهذا الافتتان المفرط بالآخر ينطوي على التباس شديد. فأن تكون الآخر، يعني في المآل الأخير، ألا تكون ذاتكَ. فكيف يكون المرء ذاته وغير ذاته في آن؟

كما أن هذا الضرب من الافتتان هو بمثابة كابح للحسّ النقدي، كابح غالباً ما يؤدّي إلى نشوء أصولية حداثية مغايرة للنزعة النقدية التي تقوم عليها الحداثة، وهي أصولية مغايرة تمثّل الوجه الآخر لأصولية نكوصية، تدور في فلك جوهرانية ماضوية على صعيد التعامل مع التراث العربي.

وأما العامل الثالث، فيتّصل بالعلاقة بـ "الباراديم" Paradigm، أي النموذج المرجعي، وهو الصيغة المعرفية المعتمدة، والتي يحدّد المركز المهيمن بموجبها الحقيقة العلمية التي يعرفها توماس كون في كتابه "بنية الثورات العلمية" بقوله إنها (الحقيقة) التي تفرضها الجماعة العلمية السائدة، والتي تتغيّر فجأة عندما تنجح جماعة علمية أخرى منافسة بتفنيدها واستبدالها حقيقة معتمدة أخرى.

وكما هو معروف، فإن مفهوم "الباراديم" صار مُعتمَداً في مجال الإنسانيات، وهو اعتماد يسري على المركز المنتج وعلى الهامش المستهلك. هذا على الرغم من أنه ليس ملزماً في هذا الحقل المعرفي شأن الحقل العلمي.

وعندما يترجم الباحث العربي المصطلح الأدبي أو النقدي، فإن عليه أن ينظر نظرة نقدية إلى حدوث التغيير المفاجئ والمتعلّق باعتماد

(حقيقة) بديلة، نجحت جماعة معرفية منافسة في جعلها "الباراديم" الآمر الناهي. فالتمييز بين "الباراديم" المسيطر في مجال الإنسانيات، وبين نظيره المسيطر في المجال العلمي ضروري.

- II -

الإشكالية الثانية التي تواجه مترجم النظرية الأدبية ومصطلحاتها تتّصل بـ "السياق" Context المحدّد لمعنى النظرية والمصطلح. وبعبارة أخرى، فإن نَقْل النظرية أو المصطلح من لغة إلى أخرى قمين بإبراز ثلاثة أنماط من السياقات: سياق لغوي، وآخر معرفي، وثالث ثقافي.

السياق اللغوي يمكن التمثيل عليه بمصطلح Critique (النقد)، وهو مصطلح استعاره النقد الإنكليزي من الألمانية والفرنسية، ولكنه ذو محمول معرفي إضافي، فأصبح يعني النقد الشامل والمشفوع بطاقة أبستمية (فلسفية) مُستمَدّة من هيغل وماركس وفرويد وديوي ونيتشه وهيدغر وأدورنو وفوكو.

وقد أصبح هذا المصطلح يُستعمَل بالإنكليزية للدلالة على نوع آخر غير النقد الأدبي الشائع Criticism وأعني به النقد الذي يعود بأصوله إلى مفهوم الأزمة Cirisis.

وفي ترجمته لكتاب إدوارد سعيد "الثقافة والامبريالية" اقترح كمال أبو ديب كلمة "تنقيد" كترجمة ممكنة لمصطلح Critique، وذلك تمييزاً له عن مصطلح نقد Criticism.

وبصرف النظر عن الرأي الشائع بهذه الترجمة، سلباً أو إيجاباً، يمكن القول إنها تظهر بجلاء مشكلة المحمول المعرفي الثاوي وراء المصطلح الأدبي الغربي عندما ينقل إلى اللغة العربية.

وبهذا الاعتبار تصبح المشكلة أكثر من مشكلة لغوية. إنها مشكلة السياق المعرفي الذي يشير إلى وجود معان تراكمية للمصطلح، من المتعذّر أن تستدعيها ذاكرة القارئ المعرفية، إذا لم يكن المصطلح مألوفاً لديه أساساً.

ويضاف إلى هذَيْن السياقَيْن اللغوي والمعرفي، السياق الثقافي الدّالّ على عملية موضعة هذا المصطلح المشفوع بمعان إبستمولوجية غربية المنشأ، وتوطينه في ثقافة مغايرة هي الثقافة العربية.

ولهذا السبب بالذات، أرى أن ترجمة المصطلح النقدي إلى معادله المفهومي بدلاً من البحث عن معادل لغوي له، ربّما كانت الحلّ الأفضل في كثير من الأحيان. وقبل سنوات سمعتُ من الدكتور جابر عصفور ترجمة مفهومية مقترحة لمصطلح "بارادايم" هي "الصيغة المعرفية المعتمدة".

وأعتقد أن هذه الترجمة تحلّ جانباً من جوانب الإشكالية آنفة الذِّكْر، فهي تقدّم للقارئ المعنى الذي يختزل المحمول المعرفي لهذا المصطلح دونما إخلال بالدّقّة المطلوبة.

- III -

آية ذلك كله أن إشكالية المصطلح الأدبي كما أسلفتُ، هي جماع إشكاليات المثاقفة الثلاث. من هذا المنطلق، تجدر الإشارة إلى أن المناهج النقدية المشفوعة بجهاز مصطلحاتها المعرفي ليست محدّدة. على الصعيد الإجرائي على الأقلّ. بحدود اختصاصية قاطعة باترة، تفصل واحدها عن الآخر، بل إن حدودها متداخلة تداخلاً شديداً، بحيث يقال إنها مناهج ذات أنظمة معرفية، كل منها مفتوح معرفياً على الآخر. كما أن

النظرية النقدية، لُحْمَةُ النقد الشامل (Critique) وسداته، توصف عادة بأنها جماع نظريات متداخلة Interdisciplinary.

ويمكن التمثيل على هذا التداخل والانفتاح بمصطلح "الثابت والمتحوّل" Staticsand dynamics، وهو المصطلح الذي أشاعه أدونيس، ولكن أصوله تعود إلى أوغست كونت مؤسّس علم الاجتماع والفلسفة الوضعية، وقد استعاره كونت من العلوم الفيزيائية، وأدخل بعض التعديلات على محموله المعرفي.

يرى كونت أن الثابت الاجتماعي Social statics يمثّل السعي للوصول إلى قوانين التعايش، بينما يمثّل المتغيّر (أوالمتحوّل) الاجتماعي Social dynamics السعي للوصول إلى قوانين التّغيّر التاريخي.

غير أن وضعية أوغست كونت لم تلبث - كما هو معروف - أن تحوّلت إلى ضرب من العلموية Scientism أصولية المنزع، والتي ترى في الحدث الاجتماعي والثقافي علماً دقيقاً شبيهاً بالعلوم الطبيعية، علماً يعدّ طُرُق الاستدلال المستخدَمة في تلك العلوم مصدراً وحيداً للتّوصّل إلى معرفة الإنسان والمجتمع معرفة حقيقية.

وفي عام ١٩٥٢ نشر طه حسين كتابه "ألوان" الذي تضمّن دراسة مثيرة، عنوانها "الأدب العربي بين أمسه وغده" لم يلتفت النقد العربي إلى أهمّيّتها الاستثنائية. وقد أشار فيها إلى مصطلح (الثابت والمتحوّل) على وجه التحديد، وأوضح أنه استعاره من أوغست كونت.

يقول طه حسين "أدبنا العربي كغيره من الآداب الحَيّة، بل كغيره من كل الظواهر الاجتماعية، مكوّن من هذَيْن العنصرَيْن اللذَيْن كان أوغست كونت يُسمّي أحدهما ثباتاً واستقراراً، ويسمّي ثانيهما تحوّلاً وانتقالاً".

ويضيف "والذي يمتاز به أدبنا العربي من الآداب الحيّة الأخرى هو أن التوازن لم ينقطع بين هذَيْن العنصرَيْن، ولم ينشأ عن انقطاعه جمود الأدب وموته بتغلّب عنصر الثبات والاستقرار، أو فناء الأدب وتفرّقه بتغلّب عنصر التّحوّل والتّطوّر. وليس من شك في أن أحد هذَيْن العنصرَيْن قد تفوّق على صاحبه بين حين وحين في القوّة، فكان الأدب في بعض العصور مسرعاً إلى التّطوّر مُمعِناً فيه. وكان في بعضها الآخر مُؤثِراً للثبات حريصاً عليه. فقد تفوّق عنصر التّطوّر بعد ظهور الإسلام بنحو نصف قرن، حين نشأ الجيل الجديد من العرب، واتّصل بالأمم الأجنبية ...". "ألوان" ص ١٧ دار المعارف بمصر.

وفي عام ١٩٧٤ نشر أدونيس كتابه "الثابت والمتحوّل: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب" ثمّ أتبعه بالجزءَيْن الثاني والثالث. وكما هو واضح فإن أدونيس اعتمد، كما فعل طه حسين من قبله، ولكنْ، دون أن يشير إلى المصدر، على مصطلح أوغست كونت "الثابت والمتحوّل" محوراً لمشروعه في نقد الثقافة العربية.

وفي حين استعمل طه حسين المصطلح استعمالاً إجرائياً، ينفتح فيه النقد الأدبي على علم الاجتماع الثقافي بملامحه المبكّرة، اختار أدونيس مفهوم النقد الشامل الذي كان جماعاً للنقد الأدبي والنقد الثقافي والفلسفة.

ولا شك أن هذَيْن الاستعمالَيْن لمصطلح كونت يؤكّدان أن مفهوم النقد الشامل الذي سبره وزازه شرابي والجابري وأركون وأبو زيد ليس جديداً في الثقافة العربية. لقد غاب الاسم الاصطلاحي، ولكن المُسمّى كان ماثلاً باستمرار.

مؤثّرات تراثية في القصّة الحديثة

أن يتكلّم الباحث عن المواجهة بين أدبَيْن متمايزَيْن لا بد أن يقود إلى الكلام عن المثاقفة Acculturation، ذلك المصطلح الأثير لدى دارسي الأنثروبولوجيا الثقافية، والذي يشير إلى التأثير الذي تمارسه ثقافة أو (حضارة) معيّنة على ثقافة أخرى. غير أن "المثاقفة" ليست وحيدة الاتّجاه دائماً. فهي حوار بين الذات والآخر، لا يتعيّن أن يكون من نتائجه أن تلتهم الثقافة أو (الحضارة) الأعظم ثقافة أو حضارة أقلّ شأناً منها.

ومع ذلك فالعلاقة بين الشرق والغرب أدّت بدورها إلى نشوء ما يُسمّى بظاهرة الاستشراق التي إذا أهملنا جوانبها الإيجابية، وأردنا الاقتصار على رصد تجلّياتها المَرَضية، فلا بد أن نجد أنفسنا إزاء ظاهرة النزعة المركزية الأوروبية، أي دراسة الشرق بِعَدِّه "الآخر" المغاير باستمرار. هذا الجانب من "المثاقفة"، المدجّج بالسلاح، لا يهمّني في هذا السياق، وإنما أودّ أن أستدعي بدلاً من ذلك مصطلحاً عربياً من مصطلحات أبي حيّان التوحيدي، هو "المقابسة"، أؤثره على سواه بِعَدِّه يصلح للتعبير عن "المثاقفة" بما هي حوار حضاري بين الذات والآخر، ينطوي على مشروع للتبادل بين قبس من الثقافة العربية بقبس من ثقافة أخرى.

و"المقابسة" بهذا المعنى ربّما كانت قريبة، بالهالة التي تحيط بها، من كلمة Contraferentia التي صكّها الإسباني يوحنا الشقوبي Jahn of Segobia في منتصف القرن الرابع عشر الميلادي، لتدشين فكرة "مؤتمر"، يكرّس حواراً بين أوروبا والعرب، يستبدل بالسيف القلم.

في إطار عملية "المقابسة" هذه، أودّ أن أسبر بعض جوانب المثاقفة بين جنسَيْن أدبيَّيْن ينتميان إلى مفهومَيْن متباينَيْن في الأدب العربي والغربي.

أوّلاً: هناك شكل قصصي ينتمي إلى سلالة الأدب العربي القديم، سأطلق عليه تجاوزاً مصطلح "الجنس الموسوعي "Encyclopedic Genre لأصف به كُتُباً من طراز كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، وأخبار ابن دريد، و"نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" للتنوخي، و"طوق الحمامة" لابن حزم الأندلسي، تشتمل على مزيج من الأجناس الأدبية كالأخبار والقصص المروية والقصائد. وهذا الشكل الموسوعي الذي يتطابق فيه مفهوم الأدب والتاريخ، ويكون فيه الأدب تاريخاً والتاريخ أدباً، يختلف جذرياً عن مفهوم القصة Fiction كما تقدّمه نظرية الأجناس الأدبية الكلاسيكية في الأدب الغربي، وهي النظرية التي تقوم على افتراضات اجتماعية وسيكولوجية، اكتسبت صيغة القوانين المعيارية مع مرور الزمن(*).

ولهذا السبب فقد تعامل بعض النّقّاد العرب المحدثين كالدكتور طه حسين وجرجي زيدان مع هذا الشكل القصصي الموسوعي، ومثاله هنا كتاب "الأغاني" على أنه مؤلّف في التأريخ. بينما رأى فيه نقّاد آخرون كالدكتور زكي مبارك كتاباً في الأدب قبل أن يكون مؤلّفاً في التاريخ.

ثانياً: هذا الشكل القصصي الموسوعي الذي يعدّ محوراً أساسياً في مفهوم الأدب العربي الكلاسيكي وجد طريقه إلى الأدب الغربي الحديث من خلال أعمال كاتبَيْن قصصيَّيْن، هما الأميركي إرفينغ Washington Irving والأرجنتيني خورخي لويس بورخس .Jorge Luis Borges في عام ١٨٣٢ أصدر الكاتب الأميركي واشنطن إرفينغ كتابه "قصص الحمراء"، ويعترف إرفينغ أن كتاب "نفح الطيب" لأحمد بن محمد المقري الذي تُرجم

---

*) الشمعة خلدون، "النقد والحُرّيّة" دمشق ١٩٧٧ (ص١٢١-١٢٠)

إلى الإنكليزية في عام ١٨٤٠ والذي يُعدّ المصدر العربي الوحيد عن إسبانيا العربية الإسلامية، هو المصدر الذي استمدّ منه مادّة كتاب "قصص الحمراء". وقد أشار إ .ل. رينلاغ E.L. Ranelagh في كتابه "الماضي المشترك"(*) إلى أن إرفينغ كان أوّل مؤلّف أميركي يرحل بحثاً عن قصص وأساطير، يعتمدها أساساً لقصصه . لقد ذهب إلى غرناطة، فوقع أسيراً لسحر الماضي هناك، وحصل على ترخيص من حاكمها، يسمح له بأن يقطن في قصر الحمراء لمدّة ثلاثة شهور، بين أيّار وتمّوز من عام ١٨٢٩. وفي غرناطة، استمع إرفينغ إلى مجموعة من رُواة الحكايات، ومنهم "ماتيو خيمينيز" الذي روى له أخباراً، مصدرها جَدّه الذي وُلد قبل مائة عام، قال إنه قرأها في كتاب عربي عن السحر، يشير إلى حكايات مغربية، تتعلّق بكنز مدفون.

إحدى قصص الحمراء هذه عنوانها: المنجم العربي The Arabian Astrologer بل إن هناك إشارة محدّدة إلى منارة مربّعة في قادش، كان يعتليها فارس يتوكّأ على عصا بيده اليمنى، بينما تشير يده اليسرى إلى جبل طارق. وقد اعتقد السّكّان المسلمون العرب أن التمثال كان نذير شؤم ونحس، وأنه كان بمثابة الطلسم الذي يهتدي به القراصنة إلى الشاطئ، فيسارعون إلى غزوه. وعندما علم أحد القادة البحريّيْن المسلمين بأن التمثال مصنوع من الذهب الخالص، أمر بإنزاله وتحطيمه، فتبيّن له أنه من النحاس المَطلي بالذهب. والغريب في الأمر أن غزوات القراصنة توقّفت بعد تحطيم التمثال.

بطل القصّة هو الملك المغربي ابن حبوس Aben Habuz الذي حكم مملكة غرناطة، والذي كان عليه التّصدّي لمنافسيه من الطامعين.

(*) Ranelagh E. L. "The Past we share" London 1979

وممّا جعل الأمر أشدّ سوءاً أن غرناطة محاطة بجبال تحول دون رؤية العدوّ وهو يتقدّم، فاضطرّ ابن حبوس إلى بناء البروج لمراقبة تحرّكات الأعداء. إلا أنهم كانوا دائماً يجدون المنفذ الذي ينفذون منه. وعندما زاره طبيب عربي اسمه إبراهيم بن أيّوب جاء من مصر سيراً على الأقدام، بعد أن درس فيها "العلوم السوداء" ومنها "السحر" أصبح بمثابة الآمر الناهي في البلاط. فقد بنى له طلسماً سحرياً، كان يشير بإصبعه إلى العدوّ عندما يراه من برج المراقبة الذي يعلو فوق الحواجز الطبيعية المحيطة بغرناطة، فيسارع قائده العسكري رضوان لإحباط أيّ هجوم على المدينة. يعلّق الكاتب "على قصّة "المنجم العربي" هذه بالقول إن العناصر الرئيسية فيها شرقية واضحة، ولا تحتاج إلى التذكير بنفح الطيب أو بأيّ مؤلّف آخر للمقري حتّى تنكشف لنا مصادرها.(*) إلا أن ما يشير إليه المصدر هو أن القصّة، التي اعتمدت على عناصر إخبارية تسجيلية كأسماء الأماكن والأشخاص، تنتهج طريقة في الأداء هي أقرب إلى النّصّ الذي اعتمدتْه الكُتُب التي تنتمي إلى سلالة الأدب العربي القديم كالأغاني ونفح الطيب. ولهذا فإن قارئ "واشنطن إرفنغ" لا بد أن يقع في الحيرة نفسها التي واجهها قرّاء الأصفهاني وابن خلدون والجاحظ والتوحيدي والمقري من النّقّاد المحدثين: هل يقرأ كتاباً في التاريخ أم قصّة هدفها لا يتعدّى حاجة حبّ الاستمتاع؟.

من الواضح أن سبب الحيرة يعود إلى أمرَيْن:

الأوّل: أن الناقد العربي الحديث ينطلق من نظرية كلاسيكية في الأجناس الأدبية هي بمثابة تنويع على الثيمة الرئيسة التي اعتمدها أرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد.

---

*)المصدر السابق.

والثاني: أن الناقد نفسه لا ينطلق من نظرية الأجناس الأدبية الحديثة التي تتّسم بأنها وصفية بحتة، أي تحاول تجنّب إعطاء تحديدات مفروضة مسبقاً، وبالتالي فإنها تسمح لنا بأن نصنّف "المقامة" بعَدِّها مقامة، وليس بِعَدِّها قصّة ناقصة أو غير مكتملة.(*) وتسمح لنا أيضاً بأن نقرأ كُتُباً على غرار "الأغاني" و "نفح الطيب" في ضوء طبيعتها الخاصّة. لنقل إذنْ إن قصص الحمراء لواشنطن إرفنغ، أراد صاحبها ربمّا عن وعي منه لما يفعل، قد نُسجت على منوال الأخبار التاريخية المبثوثة في الشكل القصصي الموسوعي لدى المقري، فما حصيلة ذلك؟

تبرز ردّاً على هذا التساؤل ملاحظتان:

الملاحظة الأولى هي أن النّقّاد العرب القدامى لم يكترثوا بالقصص التي لم تكن موثّقة بأسماء المكان والزمان والرواة. فالتاريخ خبر، والخبر ينبغي أن يكون مُسنَداً ومُوثَّقاً، وهو بِعَدِّه تاريخاً وأدباً، مصدر من مصادر المعرفة. الملاحظة الثانية هي أن هؤلاء النّقّاد أنفسهم لم يكترثوا كثيراً بالحكايات المخترعة على غرار ألف ليلة وليلة، بِعَدِّها لا تعتمد على سند تاريخي موثّق، أو لأنها لا تتطابق مع حقيقة تاريخية موثّقة.

ما هي في هذا المنظور، علاقة واشنطن إرفنغ بالتراث الغربي الأوروبي والأميركي، بعد أن تكشفت لنا علاقته بالتراث العربي؟

لقد عَدَّ واشنطن إرفنغ الذي وُلد بنيويورك في عام١٧٨٢وتوفيّ في عام ١٨٥٩وكان رحّالة مفتوناً بالشرق شأن كل الكتّاب الرومانسيّيْن الأوروبيّيْن في تلك المرحلة، بمثابة أوّل كاتب أميركي يحوز على الاعتراف والتقدير الأوروبي في تاريخ الأدب الأميركي. فما هي علاقة إرفنغ بأوروبا؟

---

*) انظر تفصيل هذه النقطة في كتابي "الشمس والعنقاء: دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق"، ص٦١. وذلك في معرض مناقشة كتاب حسين مروة: "دراسات في ضوء المنهج الواقعي"، دمشق ١٩٧٤.

إن قصّة "المنجم العربي" التي استمدّها إرفنغ من التراث العربي، لم تلبث أن تسلّت إلى التراث الروسي عن طريق "بوشكين" ١٧٩٩-١٨٣٧الذي نظمها شعراً في حكاية الديك الذهبي The Tale of the golden cockerel إلا أنه على الرغم من أن بوشكين يذكر أن المنجم العربي كان يعتمر قبّعات على غرار قبّعات المغاربة المسلمين Saracen فإنه يقدّم القصّة دون خلفيّتها الأندلسية. فهناك القيصر دودون Dodon الذي يحكم بلداً لا يسمّيه بوشكين بالاسم. وهناك أيضاً تمثال الفارس الذي ينتصب على مرتفع بغرناطة، ليراقب الأعداء، وليستحيل فيما بعد إلى ديك ذهبي، لا يلبث أن يفتك بالقيصر. وقد قام ريمسكي كورساكوف بتلحين الثيمة نفسها في أوبرا "الديك الذهبي". وهكذا صرنا بعملية مثاقفة بين الأدب العربي والأميركي، وأخرى بين الأدب الأميركي والروسي، نقف "أمام سخرية مزدوجة": فقد أصبح إرفنغ الأميركي ممثّلاً للثقافة الشرقية، وبوشكين الروسي الذي يرفض النّقّاد السوفيات الاعتراف بالمصدر العربي لحكايته التي وصلتْه عن طريق الوسيط الأميركي: "ممثّلاً للثقافة الغربية!".

دعونا ننتقل الآن إلى مستوى آخر من التفاعل أو المواجهة بين أدبَيْن: عربي كلاسيكي وأميركي لاتيني حديث. بل لعلّها بتعبير أدقّ، مواجهة بين أدب قديم يمثّله فنّ الخبر عند العرب، وبين كاتب حداثي (نسبة إلى حركة الحداثة Modernism) أرجنتيني هو خورخي لويس بورخيس Borges.

والمفارقة في تجربة بورخيس الأميركي الجنوبي هذه أنها بمثابة تنويع طليعي على تجربة واشنطن إرفنغ الاميركي الشمالي. إلا ان هذا لا يعود، بطبيعة الحال، إلى وجود علاقة تأثُّر وتأثير بين الكاتبَيْن، وإنما يتأتّى من أن مصادرهما في التراث العربي الكلاسيكي متشابهة، إن لم نقل مشتركة.

وُلد الكاتب الأرجنتيني بورخيس في عام١٨٩٩ بمدينة بونس آيرس، وتلقّى

علومه في أوروبا، حيث تعلّم العربية، ونُشرت كتاباته الأولى في المجلات الإسبانية الطليعية بعد الحرب العالمية الأولى. وفي عام١٩٢١أصدر بياناً أدبياً، أعلن فيه تكريس تجربته الفنّيّة للتجريب. اضطهد خلال حكم بيرون، ثمّ شغل منصب مدير المكتبة الوطنية، وقام بتدريس اللغة الإنكليزية. وعلى الرغم من أنه أصبح مصاباً بالعمى الكامل تقريباً قبل وفاته، فإنه ظلّ أبرز عَلَم في أدب أميركا اللاتينية.

نال في عام ١٩٦١جائزة الناشرين الدولية بالاشتراك مع الكاتب الإيرلندي صمويل بيكيت. كما منحتْه مؤسّسة "إنغرام" البريطانية جائزتها السنوية عن عام ١٩٦٦تقديراً لإسهامه:"المتميّز في الأدب الحديث" وقبل سنوات مُنح الدكتوراه الفخرية من جامعَتَي أوكسفورد وكولومبيا، ووصفتْه صحيفة التايمز بأنه: "أعظم كاتب في اللغة الإسبانية اليوم".

ويمكن رصد العلاقة بين فنّ القصّة لدى بورخيس وبين فنّ الخبر لدى العرب من ضمن منظور نقدي، تحدّده الاعتبارات التالية:

أوّلاً: ابتكر بورخيس جنساً طليعياً، أطلق عليه اسم Ficcion وهو يجمع بين القصّة والمقالة أو بالأحرى يقوم بعملية دمج بين القصّة والخبر، أو بين الأدب والتاريخ.

وأحبّ أن أزعم بأن أسّس الآداء الفنّيّ في هذا الجنس الأدبي قد استفادت من تجربة التراث القصصي العربي. وتشتمل هذه التجربة التراثية على عدد من العناصر التي تميّز ابتكار بورخيس لجنسه الأدبي الطليعي، سواء من حيث علاقة الأدب بالتار يخ على صعيد الثيمة Theme أو من حيث علاقة القصّة بالخبر على صعيد نمط الأداء.

ثانياً: يطرح بورخيس نفسه كاتباً عالمياً "كوزموبوليتياً" أو هو يعدّ أن

الجمهور الذي يخاطبه جمهور عالٍ غير محليّ وغير زمني (أي غير محدّد بفترة تاريخية معيّنة).

ولهذا فمادّة الكتاب كثيراً ما تعتمد على مصادر عربية وإسلامية. وقد كانت ألف ليلة وليلة وكُتُب الأخبار العربية وكُتُب التاريخ الإسلامي من المصادر الأثيرة لديه، كما تدلّ على ذلك:

أ. بعض قصصه.

ب. بعض تصريحاته المباشرة بهذا المعنى.

جـ. بعض التقويمات النقدية التي تشير إلى مكوّناته الفكرية والثقافية.

ثالثاً: في منتصف القرن الثامن عشر، بدأ ظهور تأثير ألف ليلة وليلة على الأدب والنقد في أوروبا، فلم تعد المقاييس الفنّيّة للعصر الأوغسطي هي المقاييس السائدة في التقييم النقدي. وهذا أدّى بدوره إلى تزايد الاهتمام بالدراسات الشرقية والفولكلورية وطُرُق السرد القصصي العربية والإسلامية، من سيرة وتأريخ وخبر.

ويشكّل أدب بورخيس كما يتمثّل في ابتكاره للجنس الطليعي، الذي مزج فيه بين الخبر والقصّة، مثالاً بارزاً على الأثر الذي أحدثه تجدّد الاهتمام بالرومانسية وتناقص الاهتمام بمقاييس العصر الأوغسطي الفنّيّة من قِبَل النقد والأدب الأوروبيَّيْن، والالتفات الواعي للآداب الشرقية.

رابعاً: يرى الأنثروبولوجيون أن عملية المثاقفة التي تدخل في باب البحث في التاريخ الثقافي والعلاقة بين ثقافة غازية وأخرى مَغزوّة، يمكن أن تكون متبادلة. إذ لا حاجة دائماً للثقافة الأكبر حجماً أن تبتلع الثقافة الأصغر.(*) وهذا يوضح بجلاء أن علاقة التأثير والتّأثّر ليست علاقة قوّة

(*) white. j. E. Manchip, "Anthropology", London 1967

بضعف دائماً. ومن البديهي أن المؤثّرات العربية الإسلامية في فنّ بورخيس القصصي تُخرِج مفهوم المثاقفة في صورته السلبية كتعبير عن السيطرة السياسية لثقافة قوية على ثقافة أضعف منها. ذلك أن عنصر الاختيار الشخصي لدى بورخيس يلعب دوراً هاماً في تحديد أُسُس علاقته بالثقافة العربية الإسلامية.

وعلى أيّة حال، لا أرى أن مجالنا الآن البحث في التاريخ الثقافي، وإنما سنعمد إلى النقد الأدبي المقارن سبيلاً لاستقصاء العلاقة بين فنّ بورخيس القصصي وبين فنّ الخبر العربي.

ومن هذا المنطلق، ينبغي أن نميّز بين ثلاثة مستويات من علاقة المواجهة بين بورخيس وبين الثقافة العربية والإسلامية.

المستوى الأوّل: ويتعلّق بأضعف أنواع العلاقة بين ثقافَتَيْن أدبيَّتَيْن، وهو الانعكاس Reflection والمقصود بالانعكاس ظهور أسماء وموضوعات عربية وإسلامية أو مُستمَدّة من التاريخ العربي والإسلامي في أدب بورخيس.

المستوى الثاني: ويتعلّق بالتفاعل Interaction بين ثقافَتَيْن أدبيَّتَيْن. والمقصود من تلك العلاقة السمات الأسلوبية المتعلّقة بالنسيج الفنّي Texture والتي يمكن أن نشير إلى أن أبرزها بلورة بورخيس، متفاعلاً مع فنّ الخبر عند العرب(*)، لأسلوب رياضي (نسبة إلى رياضيات) يَعدّ القصّ طريقة إبلاغية الخبر الصحفي المعاصر(**).

---

*) ربّما كان كتاب "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" لأبي علي التنوخي ٣٨٤ هـ أدلّ كتاب في فنّ الخبر عن العرب.

**) من المحاولات الشبيهة بمحاولة بورخيس في مجال المزج بين الخبر والقصّة، ما أسماه الناقد المعروف جورجشتاينر في كتابه "اللغة والصمت" بالجنس الفيثاغورثي. انظر: Language & Silence, London, ١٩٦٩.

المستوى الثالث: ويتعلّق بالتأثير Influence وعلاقة التأثير هي من أشدّ المستويات بروزاً وتألّقاً بالمعنى النقدي للبحث المقارن.

ولن أعمد إلى الاقتراب من هذا المستوى من العلاقة نظراً لأنه يتطلّب أدوات في السبر والبحث ليست متوفّرة في هذا السياق، وتتعلّق بالتاريخ الثقافي والأنثروبولوجيا قدر ما تتعلّق بالنقد الأدبي.

الأدب والتاريخ

يرى النقد الأدبي منذ أرسطو أن الأحداث تحدث جزافاً، أي على نحو غير قابل للحدوث. وقد بيّن في كتابه "فنّ الشعر" أن من الأفضل أن تعتمد المأساة على التاريخ أو الأسطورة. ذلك أن الجمهور على استعداد للقبول بما يعلم أنه حدث فعلاً أكثر ممّا هو مستعدّ للقبول بقصّة، من الجلي أنها من نسج الخيال. وتقوم نظرية أرسطو على افتراض، مفاده أن عواطف جمهور المأساة من خوف وشفقة لا يمكن إثارتها عن طريق عقدة من حوادث، لا يعتقد الجمهور بإمكان حدوثها. ولهذا فقد رأى أرسطو أن من الأهمّ أن تكون الحوادث قابلة للحدوث أو التصديق من أن تكون قد حدثت فعلاً.

وبعبارة أخرى، فإن أرسطو يرى ما معناه أنه عندما يكون على الكاتب أن يختار بين الدّقّة التاريخية الحرفية وبين تأثير مقطع ما أو قيمته المضمونية أو الأدائية، فإن عليه أن يكون على استعداد لأن يضحّي بالدّقّة التاريخية(*). غير أن تجربة بورخيس لا تعتمد على وجود مثل هذا التعارض المفترض بين الحرفية التاريخية وبين الفنّيّة القصصية القائمة على إمكانية الحدوث. فهو: "لا يستخدم الماضي لإبعادنا عن الحاضر، وإنما لإبعادنا عن المنظورات الوهمية التي تجعلنا نميّز بين الماضي والحاضر(**)". ولكنه يلجأ من أجل

---

*) انظر: Lemon, Lee "Approaches to Literature", New York, 1968

**) انظر: مجلّة الأدب المقارن عدد شتاء 1977 منشورات جامعة أوريغون ,Barnstone "Willis,"Real& Imaginary History in Borges

تحقيق ذلك إلى الاعتماد على التاريخ، فيبحث عن الأبطال غير المعروفين والأبطال الثانويّيْن محاولاً إيجاد أقنعة وصور للحداثة.

وهكذا يصبح التعارض المفترَض بين الأدب والتاريخ شيئاً وهمياً. بل إنه يستحيل لدى بورخيس إلى مزيج يُكرّر بأداء طليعي تجربة الخبر في التراث العربي.

إن أخبار ابن دريد الذي يرجع الفضل في الكشف عن محاولاته في النثر الفنّيّ إلى زكي مبارك(*) لا تضع حاجزاً بين الأدب وبين التاريخ. ولهذا فهي ترى القصّة خبراً، وتعتمد في صياغة الخبر على الأبطال المعروفين وغير المعروفين، تماماً كما فعل بورخيس.

كما أن كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني المتوفى في عام ٣٥٦)هـ) يمثّل أفضل نموذج للكتاب الذي يصعب فيه الجزم ما إذا كان أدباً أم تاريخاً أم الاثنَيْن معاً (**).

يرى زكي مبارك أن كتاب الأغاني كتاب أدب لا كتاب تاريخ. ويرى أيضاً أن الاعتماد على كتاب الأغاني ككتاب في التاريخ قد أدّى بجرجي زيدان في كتابه "تاريخ آداب اللغة العربية" وطه حسين في "حديث الأربعاء" إلى الحَطّ من أخلاق الجماهير في عصر الدولة العبّاسية، وحملها على الحكم بأن ذلك العصر كان عصر شَكّ وفُسق ومجون.

ولكنْ، ألا يشير الاختلاف بين زكي مبارك وطه حسين وجرجي زيدان في تصنيف الكتاب إلى انعدام وجود حدّ فاصل بين الأدب والتاريخ في تجربة "الأغاني" وسواه من كُتُب الأخبار في التراث العربي؟

---

*) انظر: "النثر الفنّيّ في القرن الرابع الهجري. الجزء الأوّل" ص٢٤٦

**) المرجع السابق.

وإذا كانت أهمّيّة ابتكار بورخيس لجنسه الأدبي تكمن في المزج بين الخبر والقصّة وبين الأدب والتاريخ، فإن الأغاني يمكن أن ينظر إليه من منظور نقدي معاصر على أنه يقدّم نموذجاً مبكّراً لما فعله بورخيس، سواء تأثّر بالأغاني أو تفاعل معه، أو مع سواه من المؤلّفات العربية، ممّا يتوجّب على البحث المقارن أن يُثبتَه أو يَنفيه.

ومن المفيد أن نذكر هنا بما يراه المفكّر الإسباني المعاصر أونامونو (١٩٣٦-١٨٦٤) من أن التاريخ Historia يعالج السجلّ السطحي للأحداث العظيمة، وأن علينا الاهتمام بما يسمّيه Intrahistoria أي التاريخ الذي يشكّل نسيج الثقافة الذي يحدّده التأريخ اليومي للناس. إن رأي أونامونو هذا، يكاد يشكّل صياغة نظرية لما فعله تراث الخبر عند العرب، ذلك التراث الذي تنعدم فيه الحدود بين الأدب وبين التاريخ.

ومهما يكن من أمر، فإن بورخيس يعود في مصادره إلى المفهوم الواسع للأدب العربي بما فيه من تراث في ميدانيَ التاريخ والفلسفة، كما سنرى في بحثنا لمصادر بعض قصصه. وقد سبق للدكتور شكري فيصل في كتابه "مناهج الدراسة الأدبية: عرض ونقد واقتراح" أن دعا للعودة إلى هذا المفهوم الواسع للأدب العربي بقوله: "في النظرية التي نريد أن تقوم عليها الدراسة الأدبية يجب أن ننتقل بالأدب من دائرته الضّيّقة إلى أوسع دوائره، أعني من معناه الخاصّ إلى معناه العام، فلا نفهم منه هذه النماذج النثرية وهذه القصائد الشعرية وهذه التوقيعات والخطب، وهذه الرسائل والكُتُب، ولكننا نتجاوز ذلك إلى آفاق أخرى، هي من الأدب أيضاً .. غير أن سير التاريخ الأدبي أشاح عنها مهملاً لها، وتركها غير ملتفت إليها. وكان من أقرب نتائج هذا الإهمال أننا أفقرنا الأدب، لأننا اقتصرنا فيه على هذا القصيد والنثر الفنّيّ، فلم نصل بينه وبين الآفاق الفكرية الواسعة في التاريخ أو الفلسفة أو التّصوّف إلا نادراً."

بعض مصادر بورخيس

أ. في مقالته المسمّاة "مقالة سيرة ذاتية" يشير بورخيس" (*) إلى أنه كان يقرأ ويكتب لمدّة خمس ساعات في اليوم طوال تسع سنوات، وذلك في أحد فروع المكتبة الوطنية، حيث يعمل. ولم يلبث أن أعدّ في الجامعة محاضراته عن سويدنبرغ وبليك والصوفيّيْن الصينيّيْن والبوذية والليالي العربية (ألف ليلة وليلة).

ب. ويسترجع ويليس بارنستون ذكرياته مع بورخيس في الأعـوام (١٩٦٥-١٩٦٧) فيشير إلى أن الكاتب والشاعر الكبير، بعد قراءة لبعض أعماله في "المركز الشعري بنيويورك"، "تحدّث على نحو مسهب عن العالمين اليوناني والإسلامي في منطقة آسيا الصغرى".

جـ . ويشير بارنستون إلى أن بورخيس: "يشحن اللغة الإسبانية باستمرار بالخصائص الأسلوبية والموضوعية للكتّاب الإنكليز، ولألف ليلة وليلة".

د . إذا لم يكن كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني دقيقاً كمصدر تاريخي، فإن السبب في ذلك يعود إلى أن المؤلّف يستخدم أسلوب الخبر، لا ليشحن النّصّ بإمكانية الحدوث كما هو الشأن في القصّة الأوروبية، و إنما ليجعل القارئ مجابهاً بحدث وقع، وأصبح تاريخاً.

ويلجأ بورخيس إلى اللعبة ذاتها .. بل إنه كثيراً ما يخلق شخصيات لا وجود لها أو هي موجودة، ولكنها غير معروفة أو غير مشهورة، كما جاء في شخصية "ابن حقان البخاري" الملك العظيم سابقاً، والذي طُوِّقَت جيوشه، ولم يبقَ أمامه إلا أن ينهزم إلى البحر.

---

*) انظر كتابه بالإنكليزية: The Aleph & Other stories

وفي كتابه "محادثات مع بورخيس" يورد المؤلّف ريتشارد بورغين قول "بورخيس":

"الحقّ إنني أفضّل الشخصيات الثانوية. أو إذا لم أفعل ذلك، فإنني أكتب عن سبينوزا أو إمرسون أو شكسبير أو ثرفانتس. هذه الشخصيات رئيسية، ولكنني أعالجها بطريقة تجعلها كالشخصيات الخارجة من الكُتُب بدلاً من أن تكون شخصيات رجال مشهورين(*)".

وهكذا يفعل بورخيس بشخصيات عربية كشخصية الفيلسوف العربي الشهير ابن رشد في قصّة "بحث ابن رشد" أو شخصية الخليفة المعتصم في قصّة: "الاقتراب من المعتصم".

بل إنه يقرّر في الأمثولة أو الصورة التي وضع لها عنوان "مشكلة" أن شخصية "دون كيشوت" ذات أصل عربي.

ولا ندري ما إذا كان اسم سيّد حامد بنغيلي الذي يقول إن مؤلّف دون كيشوته قد استمدّ شخصيّته منه، له وجود في التاريخ الأندلسي أو المغربي، أم أن بورخيس يخترع ما يجعله يبدو حقائق تاريخية، لكي يستمرّ في لعبة تحطيم الحاجز بين الأدب والتاريخ. يقول بورخيس في حكايته التي أطلق عليها اسم "مشكلة":

"دعونا نتخيّل أنه اكتشف في طليطلة رقعة من الورق، تتضمّن نصّاً بالعربية، أعلن دارسو الخطوط القديمة أنه مكتوب بخطّ يد "سيّد حامد بنغيلي" الذي استمدّ منه

(*) Burgin, Richard, "Conversations with Borges" New York, 1970

ثرفانتس "دون كيشوته". في ذلك النّصّ نقرأ أن البطل (كما هو شائع، تجوّل في طُرُقات إسبانيا مسلّحاً بسيف ورمح، وتحدّى الجميع لغير ما سبب)، يكتشف، بعد عدد من المعارك، أنه قتل رجلاً. عند هذه النقطة تنتهي الجذاذة. والمشكلة هي أن نحزر أو نحدس كيف سيكون ردّ فعل دون كيشوته".

وفي القصّة التي يسمّيها بورخيس: "بحث ابن رشد" يستعير طريقة "الإسناد" التاريخي التي تميّزت بها كُتُب التراث العربي، فيقول في مطلعها:

"كان أبو الوليد محمّد بن أحمد بن محمّد بن رشد (استغرق الأمر قرناً، لكي يصبح هذا الاسم الطويل أفيروس وافزيز، وحتّى ابن رشاد وفيليس/ وساديس) يكتب الفصل الحادي عشر من كتابه "تهافت التهافت" الذي أعلن فيه، خلافاً للناسك الغزالي، مؤلّف (تهافت الفلاسفة)، أن الألوهية لا تعرف إلا النواميس العامّة للكون، تلك التي تتعلّق بالأنواع، ولا تتعلّق بالفرد.

كان ابن رشد يكتب بوثوقية بطيئة من اليمين إلى اليسار". "كان ثمّة فضاء غير مرئي يتصاعد منه صوت خرير نبع، كان ابن رشد الذي جاء أجداده من الجزيرة العربية، ممتنّاً لاستمرار مياهه"!

الأغسطية والشرقية

الأغسطية كما هو معروف، هي النزعة الفنّيّة التي تنتسب إلى العصر الأغسطي الذي يمثّل الفترة الكلاسيكية في الحياة الأدبية لأمّة ما. وينسب الاصطلاح إلى الإمبراطور الروماني أغسطس٢٧)ق. م-٤١ب. م) الذي

اشتهر في عهده كلّ من فرجيل وهوراس وأوفيد. وفي إنكلترا يغطّي هذا الاصطلاح فترة كلّ من بوب وإديسون حتّى يصل إلى درايدن.

ومقابل الأغسطية التي تحتفي بطُرُق الأداء الكلاسيكي، تبرز النزعة الشرقية التي تتجلّى في "ألف ليلة وليلة". وقد كان لترجمة "ألف ليلة وليلة" أو "الليالي العربية" إلى الآداب الغربية الأثر الواضح على اكتشاف الأدب الأوروبي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر لطُرُق مختلفة في الأداء الفنّيّ، ولمقاييس مغايرة في النقد الأدبي. بل إن محرّر موسوعة كاسل للأدب العالمي يشير إلى أن الإلفة مع (الليالي العربية) ساعدت على بروز اتّجاه عام في الأدب الأوروبي نحو الاهتمام باكتمال البنية في القصّة خلال القرنَيْن الثامن عشر والتاسع عشر.

وهكذا تبلور لدى بورخيس نوع من الأداء الفنّيّ الذي يعتمد على الأسلوب الرياضي المختزل، ويتّصل اتّصالاً وثيقاً بفنّ الخبر في التراث العربي. ومن خصائص هذا الأسلوب الرياضي، الاقتصار على رواية الحدث، كما هو الشأن في كتابة التاريخ. ومن خصائصه أيضاً، عدم وجود أوصاف زائدة تعرقل أو تعيق عنصر التشويق في القصّة، وذلك خلافاً للمنحى الذي تبلور في اتّجاهه جزء كبير من الفنّ القصصي لدى الأوروبيّيْن.

لقد ذكرتُ أن ثمّة ثلاثة مستويات من العلاقة بين بورخيس وبين مصادر الثقافة العربية الإسلامية في آسيا الصغرى، هي الانعكاس والتفاعل والتأثير.

ولدى الحديث عن بعض مصادر بورخيس العربية والإسلامية تعرّضتُ لمستوى التفاعل بشكل خاصّ. غير أن المستوى الأوّل المتعلّق بتجربة الانعكاس لا يقتصر على ظهور الأسماء والموضوعات العربية والإسلامية في أدبه، وإنما يتعدّى ذلك إلى ظهور موادّ تاريخية وميثولوجية مأخوذة مباشرة

من التراث العربي الإسلامي دون تحوير قصصي. ولعلّ كتاب "الكائنات الخيالية" هو من أبرز الكُتُب التي تسنّى لنا الاطّلاع عليها. وكان لانعكاس المادّة التراثية العربية الإسلامية فيه، سواء على صعيد التاريخ أو على صعيد الخرافة أو على صعيد الأسطورة، وضوحه الشديد بحيث يستطيع الباحث أن يجزم بسعة اطّلاع بورخيس على التراث العربي الإسلامي، وبدقّة هذا الاطّلاع.

إن كتاب "الكائنات الخيالية"(*) هو مجموعة من الأخبار والقصص والحوادث المقتطفة من كُتُب التراث العربي الإسلامي والأوروبي الوسيط والمعاصر، نختار منها الأمثلة التالية التي تكشف عن بعض مصادر بورخيس:

١. خبر "الحمار ذي الأرجل الثلاث"، ويعود فيه بورخيس إلى الطبري.

٢. خبر الكائن الخرافي المسمّى "البهموت"، وهو يعتمد على مصادر في الميثولوجيا العربية الإسلامية وألف ليلة وليلة.

٣. الخبر المتعلّق بالجنّ، ويعود فيه الكاتب الأميركي اللاتيني إلى القرآن الكريم ومصادر إسلامية أخرى.

٤. الخبر المتعلّق بالنسناس، ويعتمد فيه المؤلّف على مصادر عربية تراثية، ومنها ألف ليلة وليلة.

٥. الخبر المتعلّق بطائرَي الرّخّ والعنقاء الخرافيَّيْن، الذي يستمدّ الكاتب مادّته من الأدب والتأريخ العربي.

٦. يظهر اطّلاع بورخيس على تراث المتصوّفة المسلمين في الخبر المتعلّق بطائر "السيمرغ" الخرافي الذي قرأ عنه المؤلّف في كتاب "منطق الطير" للشيخ فريد الدين العطّار.

(*) "The Book of Imaginary Beings"

هذه الأخبار التي تُشكِّل جزءاً ملموساً من المادّة التاريخية والأسطورية والتراثية العربية الإسلامية التي اعتمدها بورخيس هي من التّنوّع والتّعدّد، بحيث تذكّرنا برأي الناقد الإنكليزي جيمس آربي في مسألة مصادر بورخيس. يقول آربي:

> "إن بورخيس سريع دائماً في الاعتراف بمصادره. ذلك أنه لا يوجد أحد يستطيع ادّعاء الأصالة في الأدب. فكل الكتّاب هم إلى حدّ بعيد أو قريب نُسّاخ أمناء للروح، مترجمون وشرّاح لأنماط أسطورية عليا، كانت قائمة من قبل".

مسألة الأصالة والأصيل

هكذا تصبح قضية المثاقفة، أو المواجهة بين أدبَيْن متمايزَيْن، أو العلاقة بين تراث عربي يعود إلى العصر الوسيط وبين أدب أميركي شمالي حديث ممثّلاً بإرفنغ، وأدب أميركي جنوبي حداثي Modernist ممثّلاً ببورخيس، بحثاً يتجاوز في أُطُره علم الأدب المقارن ومفهوم الأدب العالمي والآداب القومية، ليرتدّ إلى التشكيك في الأصول .. إلى صميم مسألة الأصالة والأصيل.

مخاطبة الصُّمّ عن عالم يحترق

عندما التقيتُه في مؤتمر أدبي عُقد في جامعة "بنسلفانيا الأميركية قبل سنوات، تذكّرتُ الكلمات التي يصف بها ت. س. إليوت معلّمه عزرا باوند، الصانع الأمهر الذي سبق أن أهدى إليه رائعته "الأرض اليباب".

يقول إليوت:"كثيراً ما يبدو بمظهر إنسان يحاول أن يوصل إلى شخص أصمّ حقيقة أن العالم يحترق".

عمر باوند (١٩٢٦ – ٢٠١٠) هو ابن الشاعر الشهير الذي تصفه هذه الكلمات، وقد أطلق عليه اسم عمر تيمّناً بعمر الخيام الذي ذاع صيته في العالم الإنجلوساكسوني بعد نشر ترجمة الشاعر إدوارد فيتزجيرالد للرباعيات.

ولا شك أن القول بأن الابن سرّ أبيه، يفصح إلى حدّ كبير عن مدى اهتمام عمر باوند بالآداب الشرقية، وخاصة الأدبَيْن العربي والفارسي.

ولكن هذا الاهتمام يختلف إلى حدّ كبير عن اهتمام المترجمين كما نعرفهم. فمختاراته التي ترجمها عن العربية والفارسية، والتي أهداني نسخة منها ممهورة بإهداء بالإنكليزية، وتوقيع بالعربية، تختلف اختلافاً نوعياً عن أيّ ترجمة أخرى للشعر بأيّ لغة من اللغات.

هذه الترجمة لا أجد صفة تعبّر عنها سوى مصطلح Transcultural أي الترجمة "عبر - الثقافية". ويمكن تقريب المقصود من هذا المصطلح،

بالتقديم الذي قدّمه لمختاراته من الشعر العربي والفارسي. يقول عمر باوند "في تقديمي لهذه الأمثلة، اخترتُ نماذج تضيف شيئاً طازجاً على الشعر الإنكليزي، وقد لجأت إلى استخدام سطور من قصيدة أو وجهة نظر مستلّة من قصيدة أخرى، أو تحقيق طباق (تركيب) بين فكرة ونقيضها في قصيدَتَيْن لنفس الشاعر في مكان آخر. وكنتُ أحياناً أُضَمِّنُ عناصر شخصية وتاريخية تتّصل بالنّصّ الأصلي في متن الترجمة، ولا أحجم عن استبدال بالإلماعات (Allusions) الأدبية والاجتماعية في القصيدة العربية أو الفارسية ما يوازيها في الشعر الغربي، وذلك حرصاً منّي على تجنّب الهوامش والحواشي. أما الهدف الذي سعيتُ إلى تحقيقه، فهو القصيدة القابلة للقراءة، القصيدة التي تمثّل إعادة اكتشاف".

أعترف أن مصطلح "الترجمة عبر - الثقافية"، شأنه شأن أي فكرة جديدة، ينطوي على بعض الغموض. ولكن تبديد هذا الغموض لا يصبح ممكناً إلا في ضوء شرح طبيعة هذه المختارات التي تتعدّى الترجمة، لتصبح ضرباً من النقل المعرفي من الثقافة المنقول منها إلى الثقافة المنقول إليها. وهذا النقل يتمّ بلغة تستخدم ما هو مشترك بين الثقافَتَيْن، بهدف إنجاز نصٍّ جديد قابل للإيصال، نصّ مشفوع بمقدّمة بالغة الفرادة، يتناول فيها عمر باوند التعريف بالأدبَيْن العربي والفارسي بعد أن يستهلّها بالآية القرآنية:"وخلقنا الإنسان هلوعاً !..". (Lo! Man, was created anxious). ويخيّل لي أن هذا الهلع المشحون بالقلق والتّوتّر متضافرَيْن، ينطبق إلى حدّ بعيد على شخصية عمر "الإنسان الذي يحاول أن يوصل إلى شخص أصمّ حقيقة أن العالم يحترق".

هذا القلق يرى فيه الهاجس الثقافي أشبه بتيّار كهربائي، وصاحبه يشير في مقدّمته المسهبة، أو بالأحرى قراءته الخاصّة للأدبَيْن العربي والفارسي،

إلى أن فرادة الأدب العربي وثراءه قد بلغا حدّاً يجعل من الممكن القول إن Finnengans Wake (مأتم فينيغان) رواية جيمس جويس التي أحدثت ثورة حداثية من حيث الشكل والبنية، قابلة لأن تُكتب بالعربية. وبعبارة أخرى، فإن اللغة العربية بالغة القِدَم قادرة على التعبير عن أشدّ أنماط الحداثة تطرّفاً فنّياً.

ومن الإشارات اللافتة في مقدّمة المختارات إشارة، مفادها أن درجة التّطوّر التي بلغها الشعر الجاهلي هي التي جعلت أديباً مصرياً متميّزاً (يعني به طه حسين) يشكّك في نسبة بعض هذا الشعر إلى الفترة التي سبقت ظهور الإسلام. ولا يفوت باوند هنا أن يؤكّد أن هذا الشك قد أمكن تبديده الآن على نحو مُرضٍ. وهناك إشارة طريفة في النّصّ تتعلّق بوجود تمييز أساسي يقدّمه حول الفارق بين العربية والفارسية.

العربية كما يراها عمر باوند لغة "مذكّرة" أي بعيدة عن التّرهّل، وتقابلها الفارسية التي يصفها بأنها لغة "مؤنّثة".

وفي مستهلّ المختارات تقديم كتبه الشاعر Basil Bunting بازل بنتنغ حول هذا التمييز الذي يرى فيه أن الشعر الفارسي خلافاً للعربي، عانى من الباحثين الإنكليز الذين يصرّون على العثور على الصوفية في كل ما يطالعون من نصوص شعرية، وكأن الشعر في العالم الإسلامي لا توجد فيه سوى العنادل التي لا تُعَدّ طيوراً، والورود التي لا تُعدُّ أزهاراً.

وهكذا فإن مختارات هؤلاء الباحثين المترجمين من أمثال جورج هربرت وتشارلز ويسلي وآخرين تبدو اليوم غارقة بالنزعة الأفلاطونية المحدثة، وهي نزعة فلسفية ودينية ظهرت في الإسكندرية خلال القرن الثالث الميلادي، وخرجت من بين التّصوّف الشرقي وبعض أفكار أفلاطون.

وأما مختارات عمر باوند، فتشتمل على نماذج مقتضبة من شعر عبيد بن الأبرص، والخنساء، وأبي ذؤيب الهذلي، وذي الرّمّة، وجميل بثينة، والحطيئة، وابن الرومي، والمتنبّي، والمتيّم الأفريقي، وابن حزم الأندلسي، وآخرين. مكتبة سُر مَن قرأ

ومن الجدير بالذِّكْر أن الطريقة (عبر- الثقافية) في الترجمة، كما سبق أن أشرنا، تتكفّل بإيجاد نقاط لقاء بين الثقافَتَيْن المترجم منها وإليها، بحيث يخرج النّصّ بعد الترجمة، وكأنه كُتب بالإنكليزية أصلاً. ولكنه نصّ يُذكِّر بالسؤال الذي سبق أن أشرتُ إليه، والذي طرحه إدوارد فيتزجيرالد في ترجمته البارعة لرباعيات الخيام إلى اللغة الإنكليزية: أيّهما أفضل، الترجمة الحرفية التي تنتهي بـ "نسر مَحشوّ بالقشّ"، أم الترجمة عبر - الثقافية المنتجة لـ "عصفور حَيّ"؟

والحال أن الترجمة الحرفية التي تزعم أنها لا تضحّي بشيء من النّصّ المنقول، كانت موضوع الجاحظ الذي يرى أن "الشعر لا يُستطاع أن يترجَم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّلَ تقطّع نَظْمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط منه موضعُ التّعجّب، لا كالكلام المنثور. والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسنُ وأوقعُ من المنثور الذي تحول من موزون الشعر".

كما أن "الشعر إن هو حُوِّلَ تهافت، ونفعه مقصور على أهله، وهو يُعدّ من الأدب المقصور، وليس بالمبسوط..". (كتاب الحيوان: الجزء الأوّل).

نصّ الجاحظ يمكن أن يقرأ فضلاً عن معناه المباشر، ليس كنصّ يرفض الترجمة الحرفية فحسب، بل بِعَدِّه يؤكّد بإصرار على استحالتها. إن هذا الضرب من الترجمة هو في حقيقته محاولة عبثية لاستعادة أصلٍ مترجم، بتكرار هذا الأصل بلغة جديدة.

وهذا ينقلنا دفعة واحدة إلى خلفية النقلة المعرفية الكبرى التي تنطوي

عليها تجربة الترجمة عبر - الثقافية. ويجب التأكيد هنا على أن هذه النقلة المعرفية تمثّل نزوعاً إلى التشكيك في فكرة الأصالة والأصيل، جوهر فكر ما بعد الحداثة. تقول سوزان باسنت "إن التّحدّي الموجّه للنّصّ الأصلي (عند الترجمة) يشبه التّحدّي الموجّه لقوانين وأعراف الأعمال الأدبية والفكرية المعتمدة برمّتها، وكذلك لفكرة القراءة المفردة. وهذا يُشكّل جزءاً من استراتيجية ما بعد حداثية واسعة النطاق".

تشير باسنت "إلى أن هذا التّحدّي يمكن تفسيره برؤية عزرا باوند إلى فعل الترجمة. فهو يدافع عن الترجمة عبر - الثقافية بالقول إن الترجمة هي بمثابة إعادة "رجل ميّت إلى الحياة".

وبعبارة أخرى، فإن هذا الهدف يتحقّق بالعثور على قرّاء لشاعر ميّت. وقد سبق للناقد والتر بنجامين في مقدّمته الشهيرة للترجمة الألمانية لـ(TableauxParisiens) للشاعر بودلير، سبق أن أورد قولاً مشابهاً لقول عزرا باوند. فهو يرى في مقدّمته لهذه القصائد أن الترجمة هي "الحياة بعد الموت".

وفي قراءة جاك ديريدا لهذه المقدّمة محاولة لتفنيد عَدِّ فكرة الأصالة والأصيل تتقدّم على سواها من الأفكار. فالأصل عنده ليس نصّاً أصلياً، بل لعب وتطوير (elaboration) لفكرة، لمعنى.

وهكذا يصير النّصّ نفسه نتاج عملية ترجمة تحويلية. والنتيجة المستخلصة من هذا الطرح هي محو التمايز القائم في ثنائية الأصل والترجمة، بين المصدر والنسخة.

وهذا المحو يجعل الترجمة فعالية خاصّة، تسمح للنّصّ أن تدبّ فيه الحياة بسياق آخر. بل يصبح النّصّ المترجم نفسه أصلاً، نظراً لاستمرار وجوده في سياق جديد.

والحال أن النماذج الشعرية التي ترجمها عمر باوند لم تكتفِ بمحو التمايز المشار إليه بين طرفيَ ثنائية الأصل والترجمة، بل حرصت على إيجاد نقاط لقاء وتلاق بين الثقافَتَيْن المترجم منها وإليها. وربما يُسهم إيراد نصوص بعض هذه المختارات بأصلها العربي في إعطاء القارئ فكرة عن الأساس الذاتي البحت لعملية الاختيار:

ابن الرومي:

"قـصرت أخادعه، وطـال قذاله
فكأنــه متربّــص أن يصفعــا".

المتنبّي:

"نـشرتْ ثـلاث ذوائب من شـعرها
في ليلــة، فــأرت ليــاليَّ أربعــا
واســتقبلتْ قمــر الســماء بوجهها
فأرتْنــي القمرَيْــن في وقـت معـا".

العبّاس بن الأحنف:

"إن الهوى لــو كان ينفذ فيه حكمي أو قضائي
لطلبتُــه وجمعتُــه مــن كل أرض أو ســماء
وقسـمتُه بينــي وبــين حبيــب نفسي بالسـواء
حتّــى إذا متنــا جميعــاً والأمــور إلى فنــاء
مــات مــن بعدنــا أو عــاش في أهــل الوفــاء".

هذه ملامح عابرة من نتاج عمر بن عزرا باوند المترجم اللامع والمبتكر،

ولكن قامة عمر الشاعر لا تقلّ رسوخاً عنه كمترجم، وإن كان ظلّ والده العملاق يتلامح من خلفه، ويبدو وكأنه يطمس صنيعه الأدبي باستمرار.

وُلد عمر باوند في باريس لأمّ رسّامة تُدعى دوروثي شكسبير. ونظرا لأن والده لم يكن هناك لدى ولادته في المستشفى الأميركي هناك، فقد كان الروائي إرنست همنغواي هو الذي وُجد إلى جانب والدته لدى الوضع. واللافت أن عمر الذي نشأ وترعرع في أحضان جدّته لم يلتقِ بأبيه حتّى بلغ من العمر ١٢ عاماً.

وفي كُلّيّة هاملتون بنيويورك، الكُلّيّة نفسها التي تخرج منها والده درس الأنثروبولوجيا والأدب الفرنسي، ونال من كُلّيّة الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن درجة الماجستير بالفنون والدكتوراه في الدراسات الإسلامية من جامعة ماكجيل بمونتريال (كندا)، وحاضر في جامعة برنستون قبل أن يُنشئ المدرسة الأميركية في طنجة بالمغرب.

وقد نشر عمر باوند عدداً من الدواوين الشعرية، استهلّها بديوان عنوانه The Dying Sorcerer في عام ١٩٨٥. كما نشر كتاباً عن "عزرا باوند: الشاعر" وآخر عن المراسلات بين أمّه وأبيه، وثالثاً عن علاقة أبيه بـ "مارغرين كريفنس" بعنوان "صداقة مأساوية".

ومن النقاط اللافتة التي أشار إليها في إحدى مقابلاته أن فترة الانحطاط التي مرّ بها الشعر العربي، تشبه فترة مماثلة، مرّ بها الشعر الإنكليزي في نهاية القرن الثامن عشر. فهو يرى أنه بعد الشاعر "بوب" Pope والشاعر "درايدن" Dryden انحطّ الشعر الإنكليزي، وصار تقليدياً مكرّراً إلى حدّ أنه لم يستعد عافيته إلا مع ظهور الشاعر "ووردزورث".

ولعلّ من أبرز أعماله الشعرية التي تهمّ القارئ العربي، مجموعة قصائد حول الانتفاضة الفلسطينية صدرت قبل سنوات، معبّراً عنها من خلال "ذاكرة" المنتفضين وعيونهم. وقد حصل منصور عجمي الباحث الأكاديمي اللبناني المقيم في نيوجرسي على هذه القصائد إبّان احتدام الانتفاضة، ونقلها إلى العربية في ديوان نُشر بالعربية والإنكليزية.

ويذكر أن عمر باوند أمضى ثلاث سنوات في طنجة مديراً للمدرسة الأميركية بالمغرب. كما سبق أن شارك في مهرجان "المربد" الشعري بالعراق، ولكنه مازال مجهولاً في العالم العربي.

أدب الحبّ الدنيوي عند العرب

مكتبة
t.me/soramnqraa

إذا استعرنا عنوان جورج قرم: "شرق وغرب: الشرخ الأسطوري" فإن ذلك لا بد أن يفضي بنا إلى الاعتراف بأن الأسطورة الكامنة في لا وعي طرفيَ هذه المعادلة حول وجود انفصام أنطولوجي بينهما، يمكن أن تتحوّل بمرور الزمن إلى خرافة مُسيطرة، يتعذّر التّخلّص من آثارها المدمّرة.

مناسبة هذا الكلام ندوة Forum حول "الحبّ الدنيوي عند العرب" أقامها قسم الدراسات الأنثروبولوجية في جامعة أميركية.

فهل الحبّ ظاهرة تختلف لدى العرب عن الشعوب الأخرى، بحيث يستوجب الأمر كما عوّدنا بعض المستشرقين، رصدها بمناهج الأنثروبولوجيا الباحثة عن الغرابة والاختلاف، والتي أولع بها الباحثون الغربيون منذ زمن بعيد؟..

المقصود بالحبّ الدنيوي في تقديري هو الحبّ الإنساني الواقعي والمفعَم بالعاطفة. وهذا المصطلح يبدو بمثابة النقيض للحبّ العذري، الأفلاطوني والصوفي.

ولا شك عندي أن القاسم المشترك الذي جمع هؤلاء الأنثروبولوجيّيْن والأدباء في الندوة هو لا زمانية الحبّ وعالميّته، ووجود دافع حضاري للتأكيد على قِيَم التّمدّن، وعلى ضرورة نشر أفكار معيّنة عن الحبّ، في زمن تربط فيه أجهزة الإعلام الجماهيري ربطاً تلقائياً بين العرب والإرهاب.

أعترف أنني كنتُ أتمنّى أن أساهم في هذه المناسبة. فدراسة العرب هنا ينبغي أن تتركّز حول أدبهم قبل كل شيء. والأدب في هذا السياق ينبغي ألا يُنظَر إليه بالمعنى الضّيّق للكلمة، وإنما بِعَدِّه إبداعاً، يغطّي حقول علم النفس والفلسفة والفلك والأخلاق والشريعة وعلم الحديث.

ولهذا فهو يغطّي فترة تاريخية من الكتاب العربية تتجاوز تسعمائة بدءاً من مقالَتَيْن للجاحظ، ومروراً بـ "كتاب الزهرة" لابن داود، و"كتاب المصون في سرّ الهوى المكنون" للحصري، و"طوق الحمامة: في الإلفة والإلاف" لابن حزم الأندلسي، وانتهاء بـ "روضة المحبّين" لابن قيّم الجوزية، و"مصارع العشّاق" لجعفر أحمد السّرّاج، وأعمال أخرى.

واللافت أن الأعمال التي تدخل في مجال نظرية الحبّ الصوفي والحبّ العذري يتجاوز عددها الأعمال التي تتناول نظرية الحبّ الدنيوي، هذا على الرغم من أن الاعتبارات الدينية وحتّى الصوفية ليست بعيدة عن مجال التأثير في نظرية الحبّ الدنيوي.

طوق الحمامة

وقد بدأ الاهتمام بهذه النظرية لدى الباحثين المعاصرين في الأدب العربي منذ عام ١٩١٤ عندما نشر "د.ك. بتروف" نصّ كتاب الفقيه ابن حزم الأندلسي: "طوق الحمامة: في الإلفة والإلاف" عن مخطوطة موجودة في "ليدن" بهولندا.

وأثار هذا الحدث روح البحث في مغزى هذا الكتاب بالنسبة للأدب والتاريخ الأندلسي، وأدّى إلى دراسة كُتُب أخرى من هذا النوع. إلا أن المستشرقَيْن غولدتسيهر وغارثيا غوميز كَتَبَا الكثير عن "طوق الحمامة" بشكل خاصّ، وذلك لأسباب تتعلّق بتأثير شعر "التروبادور" الذي نهض على طبقة

من الشعراء الغنائيّيْن الذين اشتهروا في جنوب فرنسا وشمال إيطاليا بين القرن الحادي عشر ونهاية القرن الثالث عشر، بالأدب العربي الأندلسي.

تأثير على شعر التروبادور

كما أن أ.ر. نيكل المستشرق الإنكليزي الذي ترجم "طوق الحمامة" إلى الإنكليزية هو أوّل مَنْ أكّد في مقدّمته على الصلات التي تربط بين التراث الأندلسي وبين شعر "التروبادور". وقد ظهرت ترجمة روسية للكتاب في عام ١٩٢٣، وأخرى ألمانية في عام ١٩١٤ وثالثة إيطالية في عام ١٩٤٩. وفي عام ١٩٥٠ ظهرت الطبعة العربية المحقّقة من الكتاب لحسن كامل الصيرفي. وفي عام ١٩٥٢ ظهرت الترجمة الإسبانية لغارثيا غوميز. وبعد ذلك بعام، ظهرت الترجمة الإنكليزية لآرثر أربري.

ومع ذلك، لم يكن كتاب ابن حزم الوحيد الذي أصبح معروفاً. فقد نشر أحمد عبيد في دمشق كتاب "روضة المحبّين" لابن قيّم الجوزية في عام ١٩٣٠، وشارك الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان المستشرق الإنكليزي نيكل في تحقيق "كتاب الزهرة" لمحمّد بن داود. ولم يلبث المستشرق هيلموت ريتر أن أكّد على أن الوقت قد حان لكي يلفت الانتباه إلى هذا النوع من الكُتُب، بِعَدِّه يمثّل فرعاً خاصاً من الأدب أو جنساً أدبياً جديداً.

نظرية هامّة جداً

ولكن نظرية الحبّ العذري، ونظرية الحبّ الصوفي من جهة أخرى، لافت من الاهتمام ما يفوق الاهتمام الذي لاقتْه نظرية الحبّ الدنيوي. ومع ذلك، فإن نظرية الحبّ الدنيوي هامة جداً، ليس بِعَدِّها جزءاً يدخل في سياق التاريخ العام للأدب العربي فحسب، وإنما بِعَدِّها جزءاً من سياق أوسع، هو التاريخ المقارن للأدب. كما أن نظرية الحبّ الدنيوي

تكاد تتداخل مع التجربة العامّة للناس، وبالتالي فإنها تتعلّق بالقِيَم الأشدّ بروزاً في الحياة البشرية، وتكشف عن مختلف أوجه الحضارة الاجتماعية والفكرية والدينية في العالمين العربي والإسلامي.

وقد درج بعض المستشرقين على إثارة الشكوك إزاء وجود نظرية للحبّ الدنيوي لدى العرب، وذلك انطلاقاً من التشكيك بكون الأعمال التي تُشكِّل النظرية، تنتمي إلى حقل معرفي واحد. إلا أن الباحثة الأميركية "أنيتا غريفن" تؤكّد في كتابها: "نظرية الحبّ الدنيوي عند العرب" أن الكتّاب الذين اعتمدت أعمالهم للبرهنة على نظرية الحبّ الدنيوي كانوا يكتبون بوعي كامل للدور الذي يقومون به كمسهمين في أدب متميّز عن الحقول الأدبية الأخرى، فهم يتحدّثون عن سابقيهم، ويقتطفون من أعمالهم أو يهاجمونهم.

خصائص متميّزة

وإذا كان بالإمكان أن يُبرهِن الباحث على وجود صلة سُلالية، يصبح بموجبها العمل الواحد ناتجاً عن الآخر، بحيث يُشكِّل المجموع نظرية الحبّ الدنيوي، فإن ذلك قد جعل غريفن لا تتردّد في البحث في خصائص متميّزة لهذا الجنس الأدبي. وهنا تبرز مشكلة يعاني منها النّقّاد المعاصرون الذين ينطلقون من نظرية الأدب الغربي. فهم إذ يحاولون تطبيق المفاهيم الشائعة في الآداب الغربية على الآداب القديمة التي تنتمي إلى تقاليد مختلفة عن الآداب الغربية، يرتكبون بذلك عملاً من أعمال التّعسّف الذي لا يجيزه الأساس الموضوعي والمعياري للنقد الأدبي نفسه.

وبعبارة أخرى، فإن نقل مصطلحات تقليد أدبي معيّن إلى تقليد أدبي آخر، يواجه بصعوبة أساسية، مفادها أن ما يُعدُّ أدباً حسب تقليد حضاري، لا يُعدُّ أدباً حسب تقليد حضاري آخر.

وما أطلق عليه المستشرقون الباحثون في الحضارة العربية الإسلامية من أمثال جب ونيكلسون وبروكلمان بـ "الأدب العربي" و"الأدب الفارسي" ليس أدباً بالمعنى الدقيق للكلمة، كما يراه دارسو الأدب المعاصرون، فهم يرون أن ما يميّز مصطلح "أدب" هو التخييل والابتكار.

وأما ما هو ليس بأدب، فيدخل في نطاق الخطابة والفلسفة والسياسة واللاهوت والاقتصاد.

دور الخيال

وقد عُدَّ دور الخيال أساسياً في نظرية الأدب الأوروبي، بدءاً من عصر النهضة. هذا في الوقت الذي لا يحمل فيه الخيال هذا القَدْر من الأهمّيّة لدى عرب القرون الوسطى، كما تلاحظ "أنيتا غريفن". ولكنْ، هل هذا التقييم للدور المحدود للخيال لدى العرب صحيح فعلاً؟.

إن النّقّاد والدارسين الغربيّيْن عندما يؤكّدون أن الأدب العربي القديم مزيج بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي، إنما يغفلون ما يراه النّقّاد المعاصرون من أن دراسة ما يُسمّى بالعنصر غير الأدبي، تطرح مسائل ومشكلات كثيرة، تتعلّق بالتحليل الجمالي والأسلوبي، لا تختلف عن تلك المسائل والمشكلات الخاصّة بدراسة الأدب نفسه. ولكن هذا لا يعني أن الأدب العربي القديم ليس مزيجاً بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي بطبيعة الحال.

المنهج الإخباري

ولعلّ استعارة الكاتب الأرجنتيني المعاصر "خورخي بورخيس" للمنهج الإخباري لدى العرب، عندما يحاول نسج قصصه على غرار الأخبار عند العرب، أن تكون مثالاً على التداخل بين ما يُسمّى بأدبية النّصّ، ولا أدبيّته.

فحين يخترع بورخيس قصّة عن الخليفة العبّاسي المعتصم، ويريد أن يجعلها قادرة على إقناع القارئ بأنها حدثت في الواقع فعلاً، كما هو الشأن في المَرويات التاريخية العربية، فإنه يسارع إلى استخدام تقنية الخبر الموضوعي عند العرب وما يتّصل به من تقنية "الإسناد"، وهي تقنية غير أدبية حسب الحدود الشائعة في نظرية الأجناس الأدبية في أوروبا.

من هذا المنطلق، يبدو أن الفصل بين ما هو أدبي وغير أدبي، فصل مصطنع. ومؤلّفة الكتاب تحاول ملامسة هذه الفكرة عن طريق التأكيد على أن نظرية الأجناس الأدبية الحديثة وصفية بالضرورة، أي أنها نظرية غير معيارية. وهذا النزوع نحو الوصف قد أدّى بالنقد الحديث للعودة إلى التأكيد على فرادة العمل الأدبي.

وتبرز المؤلّفة استعمالها لمصطلح "النظرية" بقولها إنها تعني بذلك المناقشات التي تتعلّق بجوهر وطبيعة الحبّ وأسمائه وصفاته وأسبابه وأنواعه والفروق بين هذه الأنواع. كما أنها تعني، في الوقت نفسه، أحوال المحبّين وظروفهم.

حكاية الإصبع والسراج

ولعلّ حكاية "الإصبع والسراج" التي يوردها ابن حزم الأندلسي في كتابه الآنف الذِّكْر: "طوق الحمامة: في الإلفة والإلاف" أن توضح شيئاً من المقصود بالحبّ الدنيوي.

إن هذه الحكاية تؤكّد على التداخل بين الحبّ وبين الرغبة. هذا في الوقت الذي يؤكّد الباحثون على أن الرغبة حالة آنية، على حين أن الحبّ نزوع دائم، يتجلّى في رغبات متتالية ومتناوبة، على حدّ تعبير أستاذنا الراحل الدكتور جميل صليبا.

وقد سبق لي في كتابي "المنهج والمصطلح" أن أوردت هذه الحكاية في الفصل الخاصّ بالأسطورة، لكي أقدّم نموذجاً عربياً، يصلح للتمثيل على الفعالية النقدية والإبداعية التي تتّصل بهذا الضرب من الحكايات، بِعَدِّها مجازاً أسطورياً.

وأما في السياق الذي نحن بصدده، سياق النظرية الخاصّة بالحبّ الدنيوي عند العرب، فإنني أرى أن بالإمكان الإشارة إلى الحكاية نفسها، بِعَدِّها تكشف عن جوهر تجربة الحبّ الدنيوي الذي تمتزج فيه الرغبة بالحبّ، وتحيل الرغبة التي هي حالة آنية زائلة، إلى نزوع دائم وحالة مستمرّة.

يصف ابن حزم الأندلسي في "طوق الحمامة" تجربة شابّ حسن الوجه من أهل قرطبة، قد تعبد ورفض الدنيا. وكان له أخ في الله، وقد سقطت بينهما مؤونة التّحفّظ، فزاره ذات ليلة وعزم على المبيت عنده، فعرضت لصاحب المنزل حاجته إلى بعض معارفه بالبعد عن منزله، فنهض لها، على أن يعود مسرعاً.

ونزل الشّابّ في داره مع امرأته، وكانت غاية في الحسن، فأطال ربّ المنزل المقام إلى أن مشى العسس، ولم يتمكّن من الانصراف إلى منزله. فلمّا علمت المرأة بفوات الوقت، وأن زوجها لا يمكنه المجيء تلك الليلة، تاقت نفسها إلى ذلك الفتى، فوضع إصبعه على السراج، فتفقع، ثمّ قال: يا نفس، ذوقي هذا، فهال المرأة ما رأت، ثمّ عاد إلى الفعلة الأولى، فانبلج الصباح، وسبّابته قد اصطلتْها النار.

تجربة وجودية

هذه الحكاية التي يعرضها الفقيه القرطبي ابن حزم الأندلسي تبرز ملامح من الحبّ الدنيوي عند العرب، بِعَدِّه يمثّل تجربة وجودية أرضية،

لا تفصل، أو ربّما تدمج بين الرغبة التي هي حالة آنية وبين الحبّ الذي يتّسم بأنه نزوع دائم وحالة مستمرّة. بل لعلّها قبل ذلك كله، تقدّم نموذجاً متميّزاً من نماذج الكتابة عن الكيمياء العاطفية وعن الحبّ البشري الذي يشعر به العاشق تجاه المحبوبة.

وإذا ما سأل سائل عن تاريخ هذا النوع من الكتابة في الأدب العربي، فإن الجواب على ذلك، لا بد أن يُفاجِئ الجميع. فعمر الكتابات العربية في الحبّ الدنيوي هو تسعة قرون على أقلّ تقدير.

وأما كتّاب هذا النوع، فهم علماء وأدباء وفقهاء وقضاة أو عاملون بارزون في البلاط. وقد كان الدافع وراء اختيارهم الكتابة هو جاذبية الموضوع الآسرة، وتمدُّنهم، وحسن ذوقهم، وإحساسهم بضرورة نشر بعض الأفكار عن الحبّ، وطموحهم إلى تجاوُز كاتب آخر في الميدان نفسه أو الرغبة في حسم مسائل تتّصل بوجهات نظر خلافية، طرحها كتّاب سابقون أو معاصرون.

شعريات المثاقفة

من المحاكاة إلى الإبداع: لا بد أن
تخون روح الشاعر نفسها، وأن
تكون المنقذة لنفسها، فتصير
الفعالية الوحيدة. لا بد أن تتحوّل
المرآة إلى مصباح.

ييتس

أفول عصر التنوير
وصعود ما بعد الحداثة (في الأدب العربي)

أفول عصر التنوير وصعود ما بعد الحداثة في تجربة الأدب العربي المعاصر هو بمثابة إعادة صياغة نقدية لمفهوم الخصوصية بمحمولها المعرفي والإثني، أي اختزال الجماعات والدول بمخيالها الطائفي والقبلي والإثني، وتحجيم أبعاد هويّتها الأخرى، وهو مفهوم قد طفر ويطفر بنا على صعيد العالم العربي، من حقّ الاختلاف إلى حقّ الانتحار.

I. منعطف ما بعد الحداثة

في عام ١٩٧١ أصدر إيهاب حسن، الناقد الأميركي المصري الأصل كتاباً لافتاً، عنوانه "تقطيع أوصال أورفيوس: نحو أدب ما بعد حداثي".

مصطلح ما بعد الحداثة Postmodernism يعود بتاريخه إلى تلك الفترة بالذات. ولعلّ هذا الناقد هو أوّل مَنْ أطلق هذا المصطلح للدلالة على ما أسماه في كتاب لاحق "منعطف ما بعد الحداثة". هذا المنعطف يؤكّد على تداخل مفهومَي "الحداثة" و"ما بعدها". إذ ليس ثمّة من قطع أو انقطاع بينهما، بل منعطف يُؤذِن بحدوث تغيير في مسار الحداثة نفسها.

وقد لجأ إيهاب حسن إلى الأسطورة اليونانية، من أجل شرح المقصود من هذا التّحوّل الذي طرأ على مفهوم الحداثة. واختار لذلك أسطورة أورفيوس على وجه التحديد. لماذا هذه الأسطورة بالذات؟ لأن دلالتها تشير إلى حالة التّشظّي. كانت الحداثة أو بالأحرى الأيديولوجيات أو الأفكار الشمولية التي تستظلّ بها، تدّعي أن لديها حلولاً جاهزة لكل المشكلات،

وأن التّطوّر البشري يتّسم بـ"الخطيّة" أي التّحرّك على شكل خطٍّ صاعد مستقيم في اتّجاه التّقدّم، وبالتالي فإن الحداثة تملك مفاتيح الحقيقة المطلقة. ولكن نزعة ما بعد الحداثة تمثّل في هذا السياق بالذات، حركة التّحوّل من الحقيقة المطلقة إلى الحقيقة النسبية.

الحقيقة المطلقة تشظّت على نحو يذكّر بجسد أورفيوس الذي تمزّق إلى مزق وشظايا. ففي تلك الأسطورة يبرز أورفيوس، بِعَدِّه رمزاً للشاعر ذي القدرات السحرية الخلاقة التي تمثّل بعزفه على القيثارة وغنائه في مواجهة إغراء جنّيّات البحر من جهة، وصموده أمام رغبات الآلهة الجبّارة من جهة أخرى.

يتزوّج أورفيوس حورية خارقة الجمال، تُدعى "يوريدس"، ولكنها سرعان ما تموت بعد إصابتها بلدغة أفعى. وهكذا ينطلق في رحلة إلى العالم السفلي بحثاً عنها. وما إن تكتشف النسوة شدّة إخلاصه لتلك الحبيبة وتعلّقه بها حتّى تجتاحهنّ الغَيْرة القاتلة، فيمزّقنَ جسده إِرْبَاً إِرْباً.

الشاعر والمأساة

أورفيوس المعاصر كما يراه إيهاب حسن رمز الفنّان الذي يرضخ لمصيره المأساوي كمبدع مقطّع الأوصال، يمارس العزف على قيثارة بلا أوتار. لقد انهارت الحقائق الكُلّيّة، ولم يعد ثمّة من يقين بل شظايا مبعثرة، تحوم في كل اتّجاه.

ولكن نزعة ما بعد الحداثة هذه ليست ظاهرة أعقبت الحداثة كما يوحي المصطلح للوهلة الأولى، وإنّما هي متداخلة معها إلى الحدّ الذي يمكن معه القول إن كتّاباً حداثيّيْن من أمثال فرانز كافكا وجان جينيه وصمويل بيكيت وجيمس جويس، أعاد بعض النّقّاد تعريفهم مؤخّراً،

وصاروا يوصفون بِعَدِّهم كتّاب نزعة ما بعد الحداثة. هناك إذنْ مشكلة سياق تتعلّق بموقع كل من الحداثة وما بعدها من حيث التتابع الزمني. فالعمل الفنّيّ ما بعد الحداثي لا يعقب العمل الفنّيّ الحداثي بالضرورة. وبعبارة أخرى فإن صفة Post أو ما بعد ليست زمنية دائماً، وإنما يمكن أن تكون كذلك أو لا تكون. وهذا مؤشّر يدلّ على شيء من الاضطراب في المصطلح. ولكن تطوّر السجال الذي دار ويدور بين النّقّاد هو الذي أسهم ويسهم في تحديث معناه بالتدريج.

ويمكن القول إن ما بعد الحداثة كفلسفة، تنطوي على نزعة تناهض فلسفة "التنوير" التي تعدّ عصب الحداثة من حيث تأكيد هذه الأخيرة على الدور المركزي للعقل، وإمكان تحقيق المجتمع العقلاني المنشود.

وبالمقابل تعترف فلسفة ما بعد الحداثة أن ثمّة قوى قاهرة تتحكّم بالمجتمع، ولا يمكن السيطرة عليها. وبالتّالي فهي ترى أنه لا مجال للتفاؤل الذي تبديه الحداثة. بل إنّ رفض ما بعد الحداثة لوجود حقائق مطلقة، خلافاً لموقف الحداثة، يمكن عَدُّه نتيجة من نتائج التّشظّي.

وأما في المجالَيْن الثقافي والفنّيّ، فإن نزعة ما بعد الحداثة تُوصف بكونها انتقائية eclectic. وهذه السِّمَة تتجلّى في اعتماد الأعمال الفنّيّة ما بعد الحداثية على عناصر مُستمَدّة من أجناس أدبية متعدّدة وتيّارات وأساليب وتقنيات مستلّة من مصادر متباينة.

وعلى الرغم من أن بعض المؤرّخين يشير إلى أن هذه النزعة بدأت في مجال الهندسة المعمارية في مطلع القرن الماضي، فإن تداولها شاع في سبعينيات ذلك القرن مع انحسار حدّ الحداثة، وظهور ثقافة ما بعد الصناعة.

يمكن القول إذنْ إن نزعة ما بعد الحداثة استمرّت في استخدام بعض

تقنيات الحداثة التجريبية، ولكنّها أظهرت العداء تجاه سِمات حداثة أسلوبية معيّنة، كالحرص على صفاء الشكل، وضرورة البُعد عن الهجنة التي يسبّبها المزج بين مختلف الأجناس الأدبية.

ولعلّ أحد أبرز سِمات النزعة ما بعد الحداثية الاعتراض على ما تدعوه بالسرديات العظمى Grand Narratives، أي محاولة تغيير السلوك البشري من خلال نظرية أو أيديولوجية واحدة كالماركسية أو علم النفس الفرويدي أو البنيوية.

وأما الفكرة المركزية التي تطرحها، فتكمن في نفي وجود سردية (أي قصّة لها بداية ونهاية) تزعم القدرة على امتلاك الحقيقة (على غرار تلك التي بشّرت بها النزعات التي استظلّت بالحداثة). وأساس هذه الفكرة هو الاعتقاد أن المجتمع المعاصر مُتشظٍّ ومنقسم بفعل طغيان ثقافة استهلاك السلع التي تُوصف بالتفاهة، وتجعل فهم ذلك المجتمع كوحدة كُلّيّة أمراً متعذّراً.

ولذلك يرى بعض الفلاسفة المعاصرين كالألماني يورغن هبرماس أن نزعة ما بعد الحداثة تتّسم بالمحافظة، ويعلّل ذلك الحكم بقوله "إنها لا تُبدي مقاومة للأمر الواقع".

الوضع ما بعد الحداثي

ولا شك أن أحد أبرز منظّري ما بعد الحداثة هو الفيلسوف الفرنسي ليونار الذي يساجل في كتابه "الوضع ما بعد الحداثي" (١٩٧٩) بالقول إن سرديات أشكال المعرفة سيطر عليها الخطاب العلمي الذي يضحّي بالغاية من أجل الوسيلة. وهو يعني بذلك أن البحث العلمي الذي يجد تمويلاً مادّيّاً أكبر هو الذي يصبح مُعترَفاً به. فكأن الوسيلة التي تمثّل

التمويل هي التي تفرض مشروعية الغاية، واعتمادها كحقيقة ناجزة، كما تفعل بعض شركات الأدوية العالمية.

ثمّة مفكّر فرنسي آخر، يمارس الفلسفة وعلم الاجتماع هو جان بودريلار، أطلق عليه بعض النّقّاد لقب كاهن ما بعد الحداثة، ولكنه يرفض هذه الصفة بقوله إنها تشير إلى وضع ثقافي "وضيع ورجعي ومنحطّ" لا يزعم تبنّيه.

يُعدّ بودريلار مفكّراً ما بعد حداثي بامتياز. فقد قدّم تحليلات تُشكّك بالرأسمالية المعاصرة وثقافة الاستهلاك وأجهزة الاتّصال الجماهيري mass media. كما أن نقده لفكرة التّقدّم التاريخي في الماركسية والهيغلية، وحلول وهم الSimulation أي الواقع الافتراضي الذي تعرضه شاشات الإنترنت، محلّ الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ، بل الواقع نفسه، جعله أحد أبرز المتمرّدين على طغيان النزعة الاستهلاكية المسيطرة على الرأسمالية المعاصرة.

ففي ثقافة تعتمد على الاستهلاك بدلاً من الإنتاج لم يعد معنى الأشياء يكمن في فائدتها، بل حيازتها. كما أن الحاجة لم تعد نتيجة من نتائج الندرة، بل صارت علاقة افتراضية زائفة ومصمّمة، بحيث يؤدّي وجودها إلى حيازة أشياء وهمية، لا تُشبع حاجات المستهلك. وهكذا تصبح تجارة السلع وسيلة من وسائل السيطرة على المجتمع. والنتيجة أنه لم يعد ثمّة مجتمع، بل جماهير لا تكفّ عن الاستهلاك.

ثمّة أطروحة نقدية لافتة لبودريلار، كرّسها لتفنيد المفهوم الهيغلي/ الماركسي المتعلّق بنهاية التاريخ. ففي العام ١٩٩٢ الذي صدرت خلاله الطبعة الأولى من كتاب "نهاية التاريخ والإنسان الأخير" للمفكّر الأميركي الهيغلي فرانسيس فوكوياما الذي أعلن عن "نهاية التاريخ" بعد انهيار

الشيوعية والاتّحاد السوفياتي وانتصار الرأسمالية، في ذلك العام ظهر كتاب "وهم النهاية"، وفيه يلاحظ المفكّر الفرنسي أن تُسارع الحداثة المتمثّل في تنامي قوّة التكنولوجيا والاتّصالات الكونية ووسائل الاتّصال الجماهيري، قد أدّى إلى ظهور ظاهرة الواقع الافتراضي الذي لم يعد بالإمكان تمييزه عن الواقع. وبهذا المعنى، كتب بودريلار دراسته "حرب الخليج لم تقع" (١٩٩٥)، وهي بحث يساجل فيه بالقول إن حرب (١٩٩١) ضد العراق كانت حربا مرسومة كواقع افتراضي، وأن نتيجتها كانت معروفة سلفاً، فضلاً عن أنها عُرضت على التلفزيون، لكي ترضي حاجة الطرفين المتنازعين لتبرير مشاهد ذلك الواقع. وهو يرى أن التاريخ يصل إلى نهايته فعلاً (في العالم الافتراضي)، ولكنْ، ليس على النحو الذي أشار إليه هيغل وماركس. فبدلاً من الوصول إلى أقصى مراحل التّطوّر صار الجنس البشري يراوح مكانه .. أي في الزمن الحاضر.

ما هو التنوير؟

بادئ ذي بدء، أشرنا إلى عداء نزعة ما بعد الحداثة تجاه عصر التنوير Enlightenment. هذه السِّمَة تُعدّ من أهمّ سِمات تلك النزعة. فالحضارة الأوروبية الحديثة لم تكن حضارة مسيحية بقدر ما كانت نتاج عصر التنوير.

فما هي خصائص عصر التنوير؟..

التنوير ظاهرة ثقافية بدأت في أوروبا القرن السابع عشر. وهناك سجالات تعكس خلافات في الرأي حول ماهية هذا التنوير، وما إذا كان مستمرّاً حتّى الوقت الحاضر.

ثمّة فلاسفة ينتمون إلى عصر التنوير كالفيلسوف ديكارت ادّعوا أن العقل هو الذي يجعلنا بشراً. وتبعاً لذلك، فإن من الممكن، بانتهاج

طريقة معيّنة في التفكير الفلسفي، استخدام العقل من أجل التّوصّل إلى معرفة معصومة عن الخطأ. فالعقل كوني وموضوعي ومستقلّ بذاته، وعندما يُستخدَم وفق منهج محدّد يصبح تقدّم العلم والمجتمع ممكناً.

وأما روسو، فكان أقلّ إيماناً بدور العقل والعلم من ديكارت، غير أنه ظلّ مؤمناً بالتّقدّم السياسي. إذا سمحنا لاستقلال الأفراد العقلي بالتعبير عن نفسه، وتمكّنّا من إقناعهم بإحلال حُرّيّتهم "المَدَنية" محلّ حُرّيّتهم "الطبيعية" صار التّوصّل إلى المجتمع السياسي الكامل أمراً ممكناً.

الفيلسوف الألماني كانط، أحد أعمدة عصر التنوير، استخدم إيمانه بالفكر العقلاني من أجل تعزيز المعتقدات الأخلاقية. وهو يرى أن بإمكان العقل العملي استنباط قوانين أخلاقية عالمية ومطلقة، تكون صحيحة دائماً، وبالتالي مُلزِمَة للجميع.

هذه الأفكار التي تعود إلى عصر التنوير منحت الأوروبيّيْن الثقة بمستقبل التّقدّم العلمي والأخلاقي والسياسي. وقد استمرّ تأثيرها حتّى القرن التاسع عشر، وظلّت مطروحة لا تتعرّض للمساءلة حتّى ظهر الفيلسوف الألماني نيتشه الذي كتب يقول "في زاوية قَصيّة من الكون، كان هناك كوكب، تمكّنت الحيوانات الذكية التي تقطنه من اختراع المعرفة. لقد كانت تلك اللحظة إحدى أشدّ لحظات التاريخ الإنساني غطرسة وزيفاً".

وفي رأي نيتشه أنه لا توجد سوى حقيقة "حقيقية" واحدة تتعلّق بالإنسان والعالم، هي "إرادة القوّة" التي لا يمكن كبح جماحها. وبعبارة أخرى، فإن البشر يصنعون الحقائق بإرادتهم المدعومة بالقوّة التي تساعدهم على البقاء كجنس بشري. فالمعرفة والحقيقة أداتان مؤثّرتان، مفهومان يشيران إلى قدرة البشر على الخلق والابتكار.

ولهذا لا يمكن أن يكونا مفهومَيْن موضوعَيْن نظراً لأنهما مسخّرتان دائماً لخدمة مصلحة أو هدف بشري.

لم يُطوِّر نيتشه إبستيمولوجيا (نظرية معرفة) متماسكة، بل عبّر عن آرائه بطريقة فنّيّة مليئة بالتشابيه والاستعارات.وهو يتّفق مع الفيلسوف اليوناني هيراقليطس بأن الكون في صيرورة مستمرّة، وأنه في حالة من الفوضى والتّغيّر، تجعل أيّ شعور بالاستقرار نشعر به هو ذاك الذي نصنعه بأنفسنا. فمعنى أن يعرف المرء هو "أن يفرض المقاييس على عمليات فوضوية، تجعل العالم مفيداً لنا، وتمنحنا الإحساس بالقوّة والسيطرة".

وفي دراسة مهمّة ظهرت في عام ١٨٧٣ تحت عنوان "حول الحقيقة والزيف بالمعنى الفائض عن الأخلاق" يشير نيتشه إلى أن اللغة لا بد أن تكون استعارية (مجازية)، والدليل على ذلك أنها عاجزة عن وصف واقع العالم بدقّة. كما أن مفاهيم "الحقيقة" و"المعرفة" مفاهيم استعارية كامنة في اللغة نفسها، وبالتالي ليس بإمكانها إبلاغنا بشيء دقيق عن العالم.

وجهة النظر اللافتة هذه، حول العلاقة بين اللغة والعالم سبقت العديد من أقطاب القرن العشرين من أمثال فيتغنشتاين ودريدا.

لقد رأى نيتشه أن اللغة لاعب رئيس في عملية خداع مستمرّة للذات. فنحن نفكّر بالكلمات، وبالتالي نفترض على نحو آلي أن ثمّة أشياء في الخارج تشير إليها. الكلمات مفيدة لنا نظراً لأننا نستطيع استعمالها من أجل تبسيط صورة الفوضى والتعقيدات المحيطة بنا، ولكنْ، هذا كل ما تستطيع الكلمات أن تفعله.

هذا الشك بوجود الحقيقة المطلقة هو الذي جعل الباحثين في تاريخ الأفكار ينظرون إلى نيتشه بِعَدِّه أوّل مفكّر طرح الفكرة المركزية في

منعطف ما بعد الحداثة الذي صار مصطلحه متداولاً بدءاً من سبعينيات القرن الماضي.

II. الأدب العربي وما بعد الحداثة

قبل زمن غير بعيد، دُعيتُ للكلام عن الأدب العربي، وعلاقته بما بعد الحداثة، فتذكّرتُ حواراً جرى آنذاك بيني وبين أحد الأصدقاء حول الموضوع نفسه، أختصره بالقول: إذا كانت الحداثة إشكالية مفتوحة ذات طابع خلافي من حيث علاقتها بالأدب العربي، فكيف الأمر بما بعد الحداثة؟ كيف ننزلق في سجالاتنا الفكرية إلى ما بعد الحداثة، ونحن نعيش مرحلة أفول عصر التنوير، مرحلة النكوص عن الحداثة نفسها؟..

الجواب عن هذا التساؤل يقتضي في تقديري أن نُعاود صياغته على النحو التالي: هل الحداثة مفهوم سابق زمنياً على مفهوم ما بعد الحداثة، وبالتالي، فهو نقض له أو استكمال أو إعادة نظر؟..

قبل كل شيء علينا أن نميّز بين مصطلَحَيْن: Postmodernism أي ما بعد الحداثية، وPostmodernity أي ما بعد الحداثة.

المصطلح الأوّل نعني به النقد الفلسفي لمفهوم السرديات العظمى، أي فكرة عَدّ الأيديولوجيات والأفكار الكبرى مُجرّد قصص أو قطع سردية عظمى أو خطابات الماركسية والدين وجميع الأفكار الشمولية التي تدّعي ملكية الحقيقة.

فما نعني به هو الشرط الاجتماعي، أي الشّرط السائد اجتماعياً للعناصر المكوّنة لما بعد الحداثة، وهي: تكنولوجيا المعلومات والعولمة والشكل المتشظّي للحياة العامّة وطغيان النزعة الاستهلاكية وإطلاق العنان للأسواق التجارية والخوصصة.

وأمّا المصطلح الثاني، فهو يشير إلى ظهور وضع جديد ذي محمول معرفي وجمالي يُشكِّل تحدّياً مباشراً، لا لبس فيه للمؤسّسات القائمة. فممّا لا شك فيه أن هناك تآكلا جارياً الآن، يطال جميع السرديات العظمى كالأيديولوجيات، والمعتقدات الدينية، ويتمثّل في طغيان التلفزيون والإنترنت والفيديو. ولهذا فما قاله الباحث الباكستاني أكبر أحمد في كتابه Postmodernism & Islam يدعو للتّأمّل، وقد ينطوي على شيء من الصّحّة. فهو يرى من منظوره الإسلامي أن المسيحية لا تهدّد الإسلام، بل إن ظاهرة "مادونا" هي التي تُهدّده.

وبعبارة أخرى، فإن تأثير ظاهرة ما بعد الحداثة صار ماثلاً في الحياة العربية نفسها، فأشكال النزعة الاستهلاكية الغربية كما يُبيّن عالم الاجتماع البريطاني بريان تيرنر تمارس أثراً أكبر بكثير من المعتقدات التقليدية التي يحملها الزعماء الدينيون والنخب الفكرية في المجتمع.

وإذا كان هذا صحيحاً، أمكن القول إن الأيديولوجيا الدينية صارت تبعاً لذلك تُفرض بالقوّة، وليس بالإقناع أو التبشير.

ولا مراء في أن زوال الحدود بين الثقافَتَيْن الكلاسيكية العليا Highculture والثقافة الشعبية الدنيا، وهو نتيجة من نتائج العولمة قد أدّى إلى ظهور ثقافات سائدة ذات صبغة شعبوية متأثّرة بالفيديو والتلفزيون وشبكة الإنترنت وسائر منتجات التكنولوجيا السمعية والبصرية.

وباختصار فإنّ نزعة ما بعد الحداثة ترتبط على حدّ تعبير جيمسون بـ "المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخّرة". ولعلّ من الأصوب القول، كما يرى ليونار، إن "نزعة ما بعد الحداثة تمثّل الوضع العام للمعرفة في زمن تكنولوجيا المعلومات".

ما يهمّنا من هذه التعريفات الآن، من حيث علاقتها بالأدب العربي تحديداً هو أن مفهوم ما بعد الحداثة يمثّل تحدّياً على المستويات التالية:

أوّلاً: التشكيك بفكرة الأصالة في الأدب.

ثانياً: إزالة الحدود بين الأجناس الأدبية.

ثالثاً: إزالة الحدود بين الأشكال الفنّيّة.

رابعاً: إزالة الحدود بين نظرية النقد وبين الأدب نفسه.

خامساً: إزالة الحدود بين ما يُدعى بالأدب الرفيع وبين ثقافات الإعلام الجماهيري.

سادساً: إيلاء فكرة الاختلاف أهمّيّة استثنائية، وتغليب المحلّيّ والإثني والخاص على العالمي المرتبط بالنزعة المركزية الأوروبية.

بالنسبة إلى المستوى الأوّل لما بعد الحداثة، أي التشكيك بفكرة الأصالة، يستدعي السياق كتاب "بدايات: المقصد والمنهج" الذي صدرت طبعته الأولى في عام ١٩٧٥. في هذا الكتاب السابق على "الاستشراق" يبلور إدوارد سعيد اعتراضه النقدي على مفهوم الأصالة مفضّلاً عليه مفهوماً آخر هو البداية: هناك بدايات، وليس أصولاً. فلكُلّ أصلٍ أصلٌ أبعد منه. وبذلك يمكن القول على صعيد الممارسة إن التّصوّر الآخر لدلالة مفهوم الأصالة، وهو القدرة، على الخلق والابتكار قد حلّ محلّ مفهوم الأصالة المرتبط بالنكوص إلى الأصل والأصول.

كما أن المعاني التي تكوّنها الأصول الأدبية لا توصف بأنها أصيلة تبعا لما تقدّم، وإنما هي تعتمد على مصادر ونماذج يُعاد إنتاجها واستغلالها.

وفي حين أن نزعة الحداثة أو الحداثية Modernism تحديداً هي مشروع إبداع، فإن نزعة ما بعد الحداثة جاءت لتضع حدوداً للكلام عن الإبداع، على غير مثال مُسبَّق. وأحد الأمثلة على ذلك الكتاب الذي أصدره أدونيس بعنوان "الكتاب"، وما يبديه من اهتمام استثنائي بخلق هالة لاهوتية، والعودة إلى المتنبّي وإعادة إنتاجه مجدّداً. وكذلك كتاب كمال أبو ديب "عذابات المتنبّي في صحبة كمال أبو ديب والعكس بالعكس". وهو نصّ يحاول فيه صياغة تأويل مغاير للمتنبّي ولحياته، يبلغ فيه من الذاتانية أو الإيغال بتغليب الذات على الموضوع مبلغاً، يجعله لا يتقمّص شخصية المتنبّي فحسب، بل يختلق عملية تقمُّص معاكس، يتخيّل فيه المتنبّي، وقد تقمّص شخصية أبو ديب نفسه.

والملاحظ أن هذا النّصّ يستثمر تقنيات ما بعد الحداثة إلى حدّ بعيد. فهناك الاهتمام بالهامش وابتداع وثائق غير ذات أصل، وإنما هي مخترعة اختراعاً، فضلاً عن أنّ صورتها منشورة في النّصّ كصفحات مكتوبة بخطّ اليد.

وفكرة المذكّرات هذه، المنسوبة إلى المتنبّي يشير فيها مالئ الدنيا وشاغل الناس إلى أن كمال أبو ديب:"يكتب عني بهوس" .. وأن صديقه أدونيس "يكتب عنّي أيضاً".. وأن هذا شيء رائع، لأن شاعراً عظيماً "يكتب عن شاعر آخر".

والحال أن النهج الذي ينتهجه أبو ديب في "عذابات المتنبّي"، يقدّم مثالاً نموذجياً لعمل من أعمال ما بعد الحداثة، ففيه خليط يمزج بين الواقعي والخيالي، والنثر والشعر واللوحة، فضلاً عن تقنية الكولاج أو الباستيش.

وهذه التقنية يضمّن فيها كاتب النّصّ نصّاً أو نصوصاً أدبية أخرى، ويشير في الوقت نفسه إلى أن هذا ما يفعله بالضبط. وكان الروائي إدوارد

الخرّاط قد درس في كتاب أصدره بعنوان "الكتابة عبر النوعية" ظاهرة المزج بين جنس القصّة وجنس القصيدة.

وأما على صعيد الرواية، فإن الروائي جمال الغيطاني يوظّف نصوصاً من عصر الانحطاط، ليعيد بها كتابة روايته "الزيني بركات" التي تتحدّث عن مصر المعاصرة.

فينهج بذلك نهجاً ما بعد حداثي، ليس فقط من حيث التشكيك بفكرة الأصالة أو الابتكار على غير مثال، كما تفعل الحداثة، وإنما من حيث التأكيد على نحو، لا يخلو من السخرية غير المصرّح بها على أن نصّاً ماضوياً غير حداثي، وينتمي إلى عصر الانحطاط، يصبح معبّراً عن حاضر ما بعد حداثي أفضل تعبير.

وهناك أمثلة أخرى كثيرة في الرواية العربية المعاصرة تؤكّد على التقنيات ما بعد الحداثية التي تقوم على استغلال علاقات التجاور Juxtaposition التي تكشف عن المفارقة والتناقض في الواقع، وعلى تقنيات الباستيش والتضمين والمجاز.

فرواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم مثلاً تنتهي بصورة معبّرة، وذلك على النحو التالي "مضيتُ أُنصتُ للموسيقى التي تردّدت نغماتها في جنبات الحجرة .. وبقيتُ في مكاني مطمئنّاً منتشياً حتّى انبلج الفجر. عندئذ رفعتُ ذراعي المصابة إلى فمي، وبدأتُ آكل نفسي".

هذه ربمّا كانت الرواية الوحيدة التي تنحو نحواً ما بعد حداثي، وتحفل بنقد النزعة السّلَعية الاستهلاكية السائدة التي تُشكِّل علماً على "المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخّرة" لا تجد الحلّ أو النهاية بمجاز يأكل فيه بطل الرواية نفسه فحسب، بل باستحالة الخروج من حصار خانق.

وتكمن السخرية هنا في أن الرؤية القائلة إن الثقافة السّلعية السائدة هي ثقافة تآكل والتهام .. ولهذا فإن المجاز الذي تنتهي به الرواية يكتسب دلالة مزدوجة في هذا السياق بالذات.

وكان صنع الله إبراهيم قد كتب رواية أخرى، هي "نجمة أغسطس" تحدّث فيها عن تجربة السّدّ العالي، وضمّنها صفحات مُستلّة حرفياً من رواية تاريخية، عنوانها "التاج والصولجان" للكاتب الأميركي إرفنغ ستون، مؤكّداً بذلك على إمكانية التضمين الحرفي لأعمال أخرى، تبدو للوهلة الأولى ناشزة عن روايته إلى حدّ كبير.

والحال أن هذه الرواية تنفي مفهوم الاكتمال الذي يحتفي به السرد الحداثي أيمّا احتفاء، لتطرح بدلاً منه مفهوم الهجنة المعبِّر عن نزعة ما بعد الحداثة بامتياز.

وإذا نظرنا إلى قصص الأرجنتيني بورخيس التي عرفت في الأدب العربي رواجاً لا مثيل له، نستكشف مدى السخرية التي تتوفّر عليها أعمال هذا الكاتب ما بعد الحداثي الذي يحتفي به المثقّفون العرب أيمّا احتفاء، والذي يعيد استعمال النصوص السردية القديمة، ومنها نصوص مُستلّة من ألف ليلة وليلة، ليبرز ما كان يردّده دائماً من أن الكُتّاب نسّاخ أمناء للروح، وشرّاح لأنماط أسطورية عليا، كانت قائمة من قبل. وبعبارة أخرى، فإن الكُتّاب على حدّ قوله لا يبتكرون جديداً، وإنما يعيدون القول باستمرار.

وإذا نظرنا إلى الشعر العربي الحديث متلمّسين فيه عناصر ما بعد حداثية، فلا بد أن تبرز أمامنا بوضوح تقنية "القناع" Persona التي برع الشعراء الرّوّاد في استخدامها، والتي تطوّرت عن تقنية أخرى، لاقت انتشاراً كبيراً، ونعني بها تقنية "الإلماعة" التي هي عبارة عن إشارة عابرة في

القصيدة إلى شخصية أو حادثة أو أسطورة أو عمل أدبي، بهدف استدراج مشاركة القارئ، واستدعائها.

هذه التقنية المزدوجة بشقّيْها (الأكبر والأصغر) أي القناع والإلماعة، وهي تقنية تناصّيّة Intertextual برع بها عمر أبو ريشة والسّيّاب والبياتي وأدونيس على سبيل تعداد القلّة لا الحصر، تذكّرنا من حيث أدواتها الإجرائية بتقنيات ما بعد الحداثة.

وهكذا يمكن القول إنه إذا كانت الحداثة إبداعاً أو ابتكاراً على غير مثال، كما يردّد مُنظّروها، وعلى رأسهم أدونيس، فإن نزعة ما بعد الحداثة تستحضر في أذهاننا فوراً نظرية الخطاب التي تؤكّد على أن الخطابات لا تطابق الحقيقة الماثلة هنا أو هناك، وإنما هي ترتدّ إلى اللغة نفسها. ولهذا فإنها مُجرّد سرد للحقيقة من وجهة نظر نسبية بحتة.

تلك هي ملامح من تمثيلات ما بعد الحداثة في نماذج من الأدب العربي، تعبّر عن التّشظّي الاجتماعي الذي أصاب المنطقة العربية، وهو تشظٍّ، يفسح مكاناً لإعادة النظر في الحقيقة، وعَدّها باسم حقّ الاختلاف نسبية لا علاقة لها بالسرديات العظمى.

نفسّر هذا، ونقول: إن تضخّم مفهوم الخصوصية بمحمولها المعرفي الديني والإثني، أي اختزال الجماعات والدول بمخيالها الطائفي والقبلي والإثني، وتحجيم أبعاد هويّتها الأخرى قد طفر ويطفر بنا على صعيد العالم العربي من حقّ الاختلاف إلى حقّ الانتحار.

III. من التّناصّ إلى التطريس

ما تقدّم من أفكار تتّصل بمفاهيم ما بعد الحداثة وبعض تمثيلاتها في الأدب العربي، لا يفعل سوى التأكيد على فاعلية مفهوم التّناصّ مشفوعاً

بأدواته النقدية المعروفة. والمطلوب هو استحداث إطار مرجعي، يستوعب ما أعدّه بمثابة مفهوم فائض على مفهوم التّناصّ، مفهوم يطرح مسألة النقد المبني على نصّ عمل سابق عليه طرحاً يتجاوز فكرة الاستنساخ وإعادة الإنتاج.

وفي تقديري إن كتاب (Palimpsestes): (طروس) (١٩٨٢) للناقد الفرنسي جينيت يصلح مفتاحاً لتفسير علاقة العمل الأدبي بأصله، وهي ليست علاقة بالمطابقة أو عدمها، علاقة تدور في ما يُدعى بـ "الفضاء الافتراضي"، وتفضي إلى دلالة موضوعة، وليست مستنسخة عن أصل.

كلمة "طروس" عنوان الكتاب، هي جمع "طرْس"، وطَرَس الشيء محاه. أما فعل طرَّس: فيعني إعادة الكتابة على المكتوب الممحو. وهذه المعاني المُستلَّة من المعجم العربي هي نفسها المعاني التي يفصح عنها عنوان جينيت بأصوله اللاتينية والإغريقية.

ويشغل مصطلح hypertexuality أي العلاقة المتجاوزة للنّصّ موقفاً مركزياً في الكتاب. وهو يدلّ على العلاقة بين النّصّ اللاحق

(Hypertext) مع نصّ سابق عليه (hypotext). وباستخدامه لتشبيه الطرس palimsest في تفسير تركيب نصّ على نصّ آخر دون محوه كُلّيّاً، ينهمك جينيت بتقديم دراسة شاملة لمختلف أجناس العلاقات المتجاوزة للنّصّ (hypertextual). ولعلّ أحد أبرز هذه الأجناس التي تتّصل بموضوعنا، الجنس الأدبي الذي يعتمد محاكاة نموذج، يُستدعى من قِبَل الكاتب، من أجل خلق أو استحداث نصٍّ لاحق عليه.(hypertext)

في طليعة النماذج الذي ينطبق عليها التوصيف الآنف الذِّكْر، رواية الكاتب العراقي أحمد سعداوي "فرانكشتاين في بغداد" التي وُصفت

بأنها "استوعبت اللحظة العراقية بجميع ملامحها، وتسلّحت بكثير من الجرأة في البحث عن العلاقة الخفية التي تحكم مفردات الواقع العراقي، وتتسبّب في مآسيه".

وهذه الرواية الفائزة بجائزة بوكر العربية (٢٠١٤)، ينعقد السرد فيها على حكاية هادي العتاك، بائع العاديات الذي يجمع بقايا جثث ضحايا التفجيرات الإرهابية في بغداد، ليصنع من تلك الأشلاء كائناً بشرياً محكوماً برغبة الانتقام من قاتليه.

وقد علّق الناقد السعودي سعد البازعي نيابة عن لجنة التحكيم بقوله إن اختيار الرواية للجائزة جرى تقديراً لـ "مستوى الابتكار في البناء السردي، كما يتمثّل في شخصية تختزل مستوى ونوع العنف الذي يعاني منه العراق وبعض أقطار الوطن العربي والعالم في الوقت الحالي. وفي الرواية عدّة مستويات من الرّدّ المُتقَن .. وهي تُعدّ إضافة مهمّة للمنجز الروائي العربي المعاصر".

هذه الرواية تستدعي مفهوم التّناصّ الذي يرقى إلى ما دعاه جيرار جينيت بـ "التطريس" أو تركيب عمل أدبي لاحق فوق طرس سابق عليه، وذلك في عملية استبدال افتراضي. وأما الطرس الممحو افتراضياً، فهو رواية (Frankenstein; or the modern Prometheus) "فرانكشتاين أو بروميثيوس الجديد" للكاتبة الإنكليزية ماري شيللي

(Mary wolls tonecraft shelly) (١٧٩١ – ١٨٥١) زوجة الشاعر الإنكليزي شيللي.

تنتمي هذه الرواية إلى أدب الرعب Gothic الذي ازدهر في فترة صعود الرومانتيكية في بريطانيا. وهي تروي حكاية الدكتور فرانكنشتاين، الباحث السويسري في الفلسفة الطبيعية الذي يكتشف خلال بحثه الجامعي إكسير الحياة الذي يمكن بواسطته جعل المادّة تشعر وتتحرّك.

فيقوم تنفيذاً لذلك بجمع العظام والأشلاء، ليصنع منها كائناً بشرياً، يمنحه الحياة. وهكذا ينجح فرانكشتاين بتجاربه في خلق وحش خارق القوّة، ولكنه بالغ القبح والبشاعة الجدّيّة، وحش سرعان ما ينقلب على خالقه؛ ويسعى إلى التّخلّص منه.

هذه الرواية التي يرى النّقّاد أنها تستعيد أسطورة "المتوحّش النبيل" مدينة في تميّزها الوصفي لإعجاب مؤلّفتها ماري شيللي بشعر كولردج، وبخاصّة قصيدته الشهيرة "الملاح القديم".

النموذج الروائي الثاني المماثل للنموذج السابق، هو رواية عنوانها (٢٠٤٨) من تأليف الجزائري بوعلام صنصال. وفي تقديري أن كونها كُتبت بالفرنسية لا يحول دون انتمائها إلى الأدب العربي المعاصر، وذلك أسوة بكوكبة متعاظمة من الروائيّيْن الجزائريّيْن بدءاً من مولود فرعون، ومروراً بمالك حدّاد وآخرين.

من الواضح أن رواية (٢٠٨٤) تستدعي إلى الأذهان رواية الكاتب البريطاني جورج أورويل (١٩٨٤) على الفور. فالروايتان السابقة واللاحقة تشتركان بعلاقة تشابه من حيث التّصدّي لموضوع خطير، هو النظام التوتاليتاري. كما تتماثلان بالتطابق من حيث العنوان المشحون بالدلالات. ولكن علاقة التطريس بين العمليَّتَيْن تكتسب أهمّيّة استثنائية، إذا ما نظر إليهما من منظور أدب ما بعد الحداثة.

فهذا الأدب كما أشرنا يمثّل اعتراضاً على ما يُدعى بالسرديات العظمى، أي محاولة تفسير السلوك البشري من خلال نظرية أو أيديولوجية واحدة، فضلاً عن تأكيده على عدم وجود سردية لها بداية ونهاية، وتزعم القدرة على امتلاك الحقيقة على غرار النزعات التي استظلّت بالحداثة. وبهذا يمكن القول إن سردية ما بعد الحداثة تمثّل أفول تفاؤل عصر التنوير بامتياز.

المثال الثالث الذي يستدعي إلى الأذهان النموذج المرجعي paradigm الذي طرحه جينيت هو رواية The Meursault investigation "تحقيق ميرسو" لروائي جزائري آخر هو كامل داود. هذه الرواية مَبنية على علاقة "اشتباك" أكثر منها علاقة استبدال، علاقة اشتباك برواية شهيرة من تأليف الكاتب الفرنسي ألبير كامو، وأعني بذلك رواية L'Etranger (الغريب). رواية كامو هذه التي يقتل فيها ميرسو عربياً مجهول الاسم، تبدأ بالجملة التالية "ماتت أمّي اليوم"، بينما تبدأ رواية كامل داود بالجملة التالية "ماما مازالت على قيد الحياة اليوم". في رواية كامو يقدّم ميرسو للمحاكمة، وكأن محاكمته تكمن في كونه، لم ينتحب في جنازة أمّه أكثر من كونه قد قتل عربياً.

هكذا يقدّم الروائي الجزائري علاقة الاشتباك برواية كامو الذي يقتل فيها ميرسو عربياً، لا يذكر اسمه. إنه بلا هوية. ولكن روايته: "تحقيق ميرسو" تمنح قتيل رواية كامو اسماً وهوية. وبهذا المعنى، فإنها تطرح رؤية لا تمحو طرس كامو، بل تقدّم اعتراضاً نقدياً على عمل روائي عظيم، ينتمي إلى ثقافة أخرى، كما أنه لا يضمن سلطان السابق على اللاحق.

مفهوم التّحرّر النسوي
على مَحكّ أصوليَّتَيْن

- I -

في الكلام السائد على مفهوم التّحرّر النسوي في المجتمع العربي التباسات، أودّ بادئ ذي بدء أن أوجزها في أربعة:

الأوّل، هو أن مفهوم التّحرّر النسوي بعد مرور أكثر من قرن على دعوة قاسم أمين، مازال معيارياً، وليس وصفياً. والمفهوم المعياري كما نعلم يتّصل بالقِيَم التي يعبّر عنها بأفعال يجب وينبغي ويتعيّن. فهي لا تبحث بوصفها مسألة اجتماعية بحتة، وإنما هي قِيَم ذات محمول ديني وعاطفي. وبعبارة أخرى فإنها سرعان ما تحيلنا، شئنا أم أبينا، إلى أصوليات مرجعية نصّيّة لاهوتية ويقينية.

وبهذا المعنى، فإنها تتّسم بقداسة وممانعة، وتشير إلى حقائق ناجزة ومقطوعة بصحّتها.

الثاني، هو أن مشروع التّحرّر النسوي السائد، بسبب من محموله القداسي في الأصولية الدينية، والعاطفي في الأصولية الأيديولوجية، غالباً ما يُنظَر إليه بعيداً عن المفاهيم الوصفية التي تُحسن التمييز بين "الحقائق" و"القِيَم". بل إن الخطاب الأصولي بشقَّيْه الديني والقومي أو الماركسي، يخلق بذلك حالة من التماهي بين الحقائق التي يفترض أنها قابلة للنقض أو التفكيك أو البرهان وبين القِيَم العاطفية التي لا

تحيل إلا إلى مرجعيتها النّصّيّة، وبالتالي فإنها تظلّ ممتنعة على أيّ جدل أو جدال.

وتكمن خطورة هذا الخطاب في كونه أُحادياً، يُنكر التّعدّديّة. فهو خطاب تحريك وتبشير، بقدر ما هو خطاب سلطة لاهوتية مسبق الصنع. بل إنه سرعان ما يتحوّل إلى سلاح سياسي، يُستخدَم لفرض أخطر أنواع الرقابة وأشدّها توقاً إلى ممارسة قمع الرأي الآخر.

الثالث، هو أن تكوين مفهوم عقلاني للتّحرّر النسوي، مازال على الرغم من مرور عقود على تجربة قاسم أمين، غائباً أو شبه غائب عن ميدان العلوم الإنسانية العربية. بل إن ربع القرن الأخير شهد بروز المرجعية النّصّيّة الدينية، بحدودها المرنة والمتشدّدة، بعَدِّها مرجعية مشتركة في الخطاب الأصولي السائد حول المرأة، دينياً كان أم قومياً أم ماركسياً.

- II -

في هذه الالتباسات الثلاثة، يكمن التّحوّل الخطير الذي طرأ على مفهوم التّحرّر النسوي في المجتمع العربي، وهو تحوُّل عُدَّ ضرباً من "النوستالجيا الجماعية"(*) نحو إعادة صياغة العالم وفق وحدات أبسط وأقلّ تعقيداً.

ما أسباب هذا التّحوّل؟ وهل يمكن إنجاز مشروع التحديث بدون البضاعة الفكرية الغربية التي لازمتْه، والتي تنتمي إلى ما بعد عصر الأنوار؟

هل يمكن التحديث دون تغريب؟

---

*) المصطلح (Collective Nostalgia) لبريان تيرنر: Orientalism، Postmodernism & Globalism، Routledge، London 1994. P 84.

هذا السؤال ظلّ مطروحاً في جوهره منذ الأفغاني ومحمّد عبده وقاسم أمين حتّى الآن.

ثمّ ما طبيعة المرحلة التي وصل إليها مشروع التّحرّر النسوي؟ لعلّ من أبرز ملامح هذه المرحلة، انحسار الدور الذي سبق أن لعبتْه العلمانية بصيغها القصوى. بل إن مصطلح "المجتمع المَدَني" الذي تُمليه ضرورات العولمة هو الذي حلّ الآن محلّ العلمانية على إيقاع ارتفاع وتيرة الخطاب الأصولي. وخير ما يعبّر عن هذا التّحوّل الذي أصبح فيه الخطاب النسوي يستمدّ مرجعيّته من نصّيّة قد لا تمتّ إلى النّصّيّة الدينيّة بصلة مباشرة إلا أنها تحاول إيجاد المبرّرات لهيمنة الخطاب الأصولي الديني، المقدّمة التي كتبتْها باحثة جادّة، هي الدكتورة نوال السعداوي للطبعة الإنكليزية من كتابها: "The Hidden Face of Eve" فهي تقول فيها بالحرف:

> "من الضروري أن نفهم أن أهمّ نضال تواجهه النساء في البلدان العربية الإسلامية لا يتعلّق بالفكر الحُرّ الذي يقف في مواجهة الإيمان الديني، أو بالحقوق النسوية كما تفهم في الغرب أحياناً في مواجهة الشوفينية الذكورية. بل إن هذا النضال لا يستهدف التّصدّي لبعض المظاهر السطحية لخصائص التحديث في العالم النامي والغنيّ .. إن النضال الذي يُخاض هو في جوهره، محاولة لضمان قيام الشعب العربي بالتّخلّص مرّة واحدة وإلى الأبد من جميع أشكال السيطرة التي تمارسها المصالح الرأسمالية" (*).

دلالة هذا الكلام هي تأجيل القيام بمشروع التّحرّر النسوي حتّى إشعار

(*) Khamasin, Ithaca, London, May 1980 p. 121.

آخر .. وربطه تحديداً بإنجاز مشروع كبير غير قابل للإنجاز إلا بعد مرور عقود وعقود، وتعني الكتابة به حلم التّخلّص من سيطرة الرأسمالية.

ولهذا السبب بالذات، فإنها تتجنّب الاعتراف بوجود مجابهة بين الدين الذي يرفض مبدأ التّعدّدية وبين الفكر المتحرّر من قيود الواحدية النّصّيّة.

وعلى الرغم من أن نوال السعداوي تصف في الفصل الأوّل من الكتاب نفسه التعذيب الجسدي والنفسي الذي عانت منه عندما أُجريت لها عملية ختان، وهي في سنّ السادسة، وما تبع ذلك من عواقب، لازمتْها طيلة حياتها الجنسية، فإنها تعلن في مقدّمة الطبعة الإنكليزية أن النساء في أميركا وأوروبا يسارعنَ إلى إثارة الضجيج دفاعاً عن ضحية الختان، وأنهنّ يكتبنَ المقالات الطوال، ويلقينَ الخطب في المؤتمرات. تقول "من الطبيعي إدانة ختان البنات .. أنا ضد الختان والممارسات الرجعية القاسية الأخرى، ولكنني أختلف مع النساء في أميركا وأوروبا اللواتي يركّزنَ على قضايا كختان الفتيات، ويعتبرنها دليلاً على القمع الهمجي الذي تتعرّض له المرأة في البلاد الأفريقية والعربية فقط".

هذا الخطاب الاعتذاري الذي يبرّر تجاهل ظاهرة ختان المرأة، وعَدّ حلّها جزءاً من عملية التّحرّر النسوي ينطوي على تفسير واحد، مفاده أن تجنّب نشر الغسيل الوسخ أمام أعين الأجانب يبرّر الدفاع عن ممارسات قبيحة فضلاً عن الاعتراض على استخدام وصف المجتمع الهمجي.

وفي مكان آخر من مقدّمة الكتاب تقول "الثورة في إيران هي في جوهرها سياسية واقتصادية. إنها انفجار شعبي، يسعى لتحرير شعب إيران رجالاً ونساء، وعدم إرسال النساء إلى سجن الحجاب والمطبخ وغرفة النوم".

تعلّق مراجعة الكتاب على هذا الرأي بقولها "إن بوسع المرء على أقلّ تقدير أن يلاحظ أن الحقائق لسوء الحظّ تناقض تأويل سعداوي للإسلام" .

لا يعنينا في أمر هذه الطروحات أنها تكشف عن وجهات نظر مختلفة إزاء الثورة في إيران أو إزاء الدين عموماً أو جواز أو عدم جواز نشر بضاعتنا التي تكشف عن قصور فيما حقّقته حركة التّحرّر النسوي، وإنما يعنينا دلالتها على وجود تحوّل خطير، يتجلّى في ارتفاع عقيرة الخطاب الاعتذاري الذي لم يعد همّه تأجيل الدفع بحركة تحرّر المرأة فحسب، وإنما تبرير ربطها بمشاريع التّحرّر الكبرى التي لا تجد سبيلها إلى التحقيق.

والحال أن هذا الخطاب الاعتذاري الذي يدشّن ظهور أصولية قومية أو ماركسية تتقاطع مع الأصولية الدينية حيناً، لتتماهى معها في أحيان أخرى، يمكن رصده وتفسيره من خلال ملاحظات ريتشارد بهرنت التي حاول فيها تحليل النزعة القومية في البلدان المستعمرة على أساس نظرية المثاقفة (*).

يرى بهرنت أن البلدان النامية تمرّ بفترة تحوّل ديناميكي ثقافي، تتّسم بعدم الاستمرار، وتعتمد على عمليات مثاقفة، يمكن التمييز فيها بين نموذجَيْن:

الأوّل يدعوه بـ "مثاقفة المحاكاة السلبية"، والثاني يدعوه بـ "المثاقفة التوفيقية الإيجابية".

وهو يرى أن القومية في العالم الثالث هي حصيلة عملية تكيّف قائمة على المحاكاة يقوم بها مَنْ يدعوهم بـ "شعوب الهامش" مقابل "شعوب المركز" الأوروبية.

يسارع مثقّفو الهامش إلى امتصاص فكرة القومية بما هي غربية المنشأ، بِعَدِّ أنهم يعاملونها على أساس أنها وسيلة للتّغلّب على مركبات النقص التي تسبّب بها الحكم الاستعماري، والتعويض عنها. كما أن فقدان الهوية

(*) B. Tibi ، Arab Nationalism:A critcal Enquiry، St. Martin's Press.

نتيجة لاهتزاز البنى الاجتماعية التقليدية يمكن أن يؤدّي أيضاً إلى إبراز القومية بعَدِّها قومية بديلة. وأما الدولة القومية التي يتوقون إلى تحقيقها، فإنها تُعَدّ من قِبَل شعوب الهامش بمثابة آلية "ميكانيزم" عالمية، تكفل تحقّق التّطوّر الاجتماعي والاقتصادي، غير أن القومية التي يفرزها هذا الضرب من الدولة لا تنفع إلا بعَدِّها "وسيلة جاهزة دائماً لصرف انتباه الجماهير عن مشكلات حكوماتها غير المحلولة وإخفاقاتها ونكساتها".

وأخيراً فإن هذه القومية "كثيراً ما تميل إلى تمجيد العادات والتقاليد المحلّيّة بطريقة شوفينية".

هذا التمجيد الأعمى للعادات والتقاليد المحلّيّة بلا تمييز هو بمثابة ردّ فعل، يسعى إلى إيجاد علاقة تواصلية مع الأمر الواقع بمساوئه وحسناته، والمحافظة عليه بدلاً من تغييره. كما أن هذا الإفراط في التمجيد يقترن عادة بمحاولة استعادة الماضي أو إعادة عقارب الساعة إلى الوراء باسم استرداد العصر الذهبي. ويقابل ذلك في الخطاب الأصولي الديني طرح مسألة استعادة عصر السلف.

لنُلقِ الآن نظرة على هذا التماهي بين الأصوليَّتَيْن الدينية والقومية أو الماركسية، ونحاول وضع مفهوم التّحرّر النسوي على مَحكّ خطابهما المشترك، وما ينطوي عليه من إشارات.

هناك حسب الدراسات النسوية نوعان من الاختلاف بين الذكورة والأنوثة: الاختلاف البيولوجي والنفسي، يقوم على التمايز بين الجنسَيْن (Sexes) ويعدّ الجسد فيه أساساً للمفاضلة بين الرجل والمرأة.

وأمّا التمايز الذي تحدّده المحدّدات الثقافية والاجتماعية والسياسية،

فيقوم على عَدِّ الجنوسة (Gendre) (*) أساساً للاختلاف بين الجنسَينْ.

ويمكن القول إنه بموجب هذا الضرب من التصنيف أو ذاك، هناك نصّيّة دينية أو عقائدية كمرجعية ثابتة، تكمن وراء الخطاب الأصولي بفرعَيْه الديني والقومي أو الماركسي.

كما أن هذه النّصّيّة الثابتة تحيل الباحث عادة إلى "جوهرانية" تؤكّد على أن الاختلاف بين الذكورة والأنوثة يسير إلى وجود جوهر بيولوجي وسيكولوجي مختلف للمرأة، وبالتالي فإن ذاتيّتها تقف خارج احتمالات التّغيّر التاريخي أو الاجتماعي، أو تصبح، بعبارة أخرى، مسألة غير قابلة للحلّ.

وفضلاً عن ذلك، فإن هذه "الجوهرانية" تمضي في حالاتها القصوى إلى أبعد من مفهوم الاختلاف بين المرأة والرجل، وتعدّه ضرباً من المغايرة (Otherness) الكامنة في طبيعتهما الجوهرية التي تجعل المرأة هي الآخر أو الغير بالنسبة إلى الرجل، والرجل هو الآخر أو الغير بالنسبة إلى المرأة، ولهذا فعدم المساواة بين الجنسَيْن لا يكون حصيلة لعملية تكييف اجتماعي فقط، بل يتأسّس كذلك على مفهوم "القوامة" البيولوجية أو ميل الذكر الطبيعي إلى السيطرة على الأنثى، واستغلالها، وعَدّ اختلافها مغايرة ثابتة، لا زمن لها ولا تاريخ.

ومن جهة أخرى، فإن المغايرة بمعنى اختراع الغير (Otherning حسب مصطلح غياتري سبيفاك) هي بمثابة عملية خلق الآخر في الخطاب الإمبريالي.

ترى سبيفاك أن المغايرة التي يمارسها الأب أو الأمّ أو الإمبراطورية هي

---

*) ترجمة المصطلح لكمال أبو ديب: الثقافة والإمبريالية، تأليف إدوارد سعيد، دار الآداب، بيروت، ص ٢ – ٤.

جزء من خطاب السلطة والهيمنة. كما تعدّها عملية إقصاء للآخر تقوم بإنتاج الآخر المستعمر على أساس أنه يمثّل في الخطاب الكولونيالي رعية خاضعة لصانعها.

وهذا النمط من خطاب التبعية الذي يقوم على خلق الآخر وإقصائه يمكن أن نشبّهه بالخطاب الأصولي الديني القائم على فكرة النّصّ الثابت القومي، أو الماركسي القائم على فكرة الرسالة الأيديولوجية التي تمثّل بدورها نصّاً ثابتاً أو شبه ثابت. إنه في الحالَتَيْن خطاب مغايرة مستمرّة، تسلب المرأة الحقّ في أن تجعل الحيلولة دون عَدّ الاختلاف الاجتماعي والبيولوجي بينها وبين الرجل مسألة اختلاف وظيفي، لا تترتّب عليه مفاضلة في القِيَم، تستحيل إلى فعل مغايرة، يشير إلى علاقة بين تابع ومتبوع.

في ضوء ما تقدّم يمكن أن نطرح السؤال التالي: ما خصائص الخطاب الأصولي تجاه المرأة العربية الآن؟

من المعروف أن النّصّ، والحدث التاريخي، والمؤسّسة، ذلك كله يُعدّ ضرباً من ضروب الخطاب. وبعبارة أخرى، فإن المرجعية النّصّيّة التي صاغت الخطاب الأصولي صارت في هذا الطور النكوصي من تجربة التّحرّر النسوي العربي تؤكّد على علاقة التزامن بين التمثيل وبين الواقع، بين النّصّ وبين آثاره المتمثّلة في السلطة والتبعية والجنوسة.

وإذا أدركنا أن السِّمَة الأساسية للتّحرّر النسوي في الغرب تكمن في النظام المعرفي السائد، وفي درجة تطوّره الاجتماعي، أي في شعاره القائل "إن المرأة لا تُولَد امرأة، بل تصبح امرأة"، (سيمون دو بوفوار)، وأدركنا أن المجتمع العربي لم ينجح في تغيير بنيته المعرفية التقليدية أو البطريركية (بلغة هشام شرابي)، فإن من البداهة الاستنتاج أن هذا المجتمع الذي

يسيطر عليه الخطاب الأصولي والمرجعية النّصّيّة تجاه المرأة، مازال يُصرّ على الفصل بين المبادئ العقلية وبين الحداثة. فهو ينظر إلى هذه الحداثة المؤسّسة على العقلانية، بوصفها سلعة ناجزة، يكتفي باستهلاكها. فحداثته إذنْ حداثة سلعة مبتورة عن مرجعيّتها العقلانية، حداثة النتيجة وحدها، وليس السبب والنتيجة معاً، فكأنها معجزة، ليس غير.

يحسن هنا أن نستعرض بعض المحدّدات التي تتعلّق بمفهوم التّحرّر النسوي في ضوء علاقته بالخطاب الأصولي السائد، والتي أُوجزها فيما يلي:

أوّلاً: بدأ التّحرّر النسوي مع عصر النهضة بداية مطلبية ذات مضمون اجتماعي، وعدّ أن الاختلاف الجنسي البيولوجي هو الذي يحدّد التمايز الاجتماعي الجنوسي.

ثانياً: تطوّر مفهوم التّحرّر النسوي في خطاب أيديولوجي متزامن مع العلمنة التي شهدتْها الدولة العربية الحديثة بعد الاستقلال.

ثالثاً: شهد الخطاب الأصولي صعوداً استثنائياً مع نجاح الثورة الإيرانية. وأعقب هذا الصعود تراجع مستمرّ في إنجازات التّحرّر النسوي التي أصبحت ترتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة التّحرّر السياسي الشامل.

رابعاً: كان لعودة النّصّيّة الدينية وبروز الخطاب الأصولي تجاه المرأة أثرهما على هيمنة النّصّ على الخطاب الأصولي: الرسالي الأيديولوجي، القومي والاشتراكي.

وقد تجلّى هذا التأثير على القوى غير الدينية في اتّجاهَيْن:

أ. اتّجاه آثر تأجيل طرح مفهوم التّحرّر النسوي خارج النّصّ الديني.

ب. اتّجاه آخر استبدل مرجعيّته النّصّيّة القومية والاشتراكية، وأحلّ

محلّها مرجعية النّصّ الديني محاولاً التغيير بالتأويل حيناً، وبالتقويل حيناً آخر.

خامساً: لم يعد مفهوم التّحرّر النسوي تعدّدياً، بل أصبح شمولياً، لا يتحرّك بنصّه الأيديولوجي إلا في داخل النّصّ الديني نفسه.

سادساً: طرح الخطاب الأصولي السائد تجاه المرأة ردّ فعله على الحداثة الغربية، ففصل الحداثة عن المبادئ العقلية التي أسّستها في الغرب، وقام بتسليعها، أي الاكتفاء بالنظر إليها كسلعة أو بضاعة للاستهلاك.

وهكذا فإن الإنجازات الإصلاحية للأفغاني ومحمّد عبده ومحمد إقبال التي حاولت جاهدة إيجاد طباق بين الفكرَيْن الإسلامي والغربي، لم تلبث أن تسلّمت الأصولية الإسلامية الصاعدة مفاتيحها، فاستعادت بذلك المرحلة النّصّيّة التي لا تقبل بهذا الطباق. وأحد الأمثلة البارزة على هذه المرحلة تصريح الإمام الخميني في إحدى مقابلاته التي أشار فيها إلى أن الإسلام لا يحتاج إلى صفة أو تعريف كعبارة ديمقراطية مثلاً.

ومغزى هذه الإشارة هو الترويج لمرحلة من النقائية (Purism) التي تحيل إلى نصّ ولحظة تاريخية، يُنظر إليها بِعَدِّها ساكنة ثابتة غير قابلة للحركة، وتمحو من ثمّ ما أعقبها من إنجازات ماديّة، حقّقها الإسلام الحضاري.

سابعاً: المرحلة النقائية في الخطاب الأصولي أسفرت عن جملة من المشاريع التي وجدت أن عَدَّ الإسلام نظاماً شمولياً، يفتح الطريق أمام "أسلمة المعرفة". فهناك تبعاً لذلك أدب إسلامي وعلم اجتماع إسلامي واقتصاد إسلامي وسياسة إسلامية. وهكذا فالنتيجة اللافتة التي تُسفر عنها أسلمة المعرفة هذه هي أسلمة فكرة التّحرّر النسوي نفسها.

غير أنه لا يمكن على الصعيد الإجرائي، وأنا أتّفق في ذلك مع طروحات برايان تيرنر تطوير شيء، اسمه علم اجتماع إسلامي، للسبب نفسه الذي يحول دون وجود علم اجتماع مسيحي أو علم اجتماع يهودي أو أيّ نوع آخر من العلم الاجتماعي المرتبط بفئة عِرْقِيّة إثنية معيّنة. فهناك منطق أساسي ونظرية في العلوم الاجتماعية يجعلها غير قابلة للانضواء تحت لافتة إثنية أو ثقافية أو تاريخية.

ثامناً: انضواء الخطاب الأصولي الرسالي، القومي والماركسي، تحت راية تستمدّ مرجعيّتها من نصّيّة دينية ثابتة، يُدخل مفهوم التّحرّر النسوي في مرحلة يتعذّر معها تحرير العقل من النّصّ. وأنا لا أعمّم هذا الحكم القِيَمي هنا، وإنما أرى أن الاستثناء لم يعد قادراً على نفي ما أصبح أشبه بالقاعدة. ومن هذه الاستثناءات شديدة الأهمّيّة طروحات نوال السعداوي، وهي طروحات تختلف اختلافاً بيّناً عن المثال الذي سبق أن سقتُه قبل قليل، في كتابها المرأة والجنس مثلاً.

وكذلك تندرج في هذا التصنيف طروحات فاطمة المرنيسي الجريئة والصادرة من خارج النظام المعرفي النّصّيّ، وبخاصة تلك التي ظهرت في كتابها "Beyond the veil".

وأخيراً فإنّ أخشى ما أخشاه هو أن تكون المرحلة التي بلغها مفهوم التّحرّر النسوي قد وصلت إلى ما يدعوه مؤرّخو الفلسفة بمرحلة "الغلق" Closure أي مرحلة سيطرة نظرية أو مذهب لديه القدرة على تفسير الظواهر كلها دون أن يترك زيادة لمستزيد.

غير أن هذا "الغلق" يبدو في هذه النّصّيّة الدينية صادراً عن هيمنة فكرة الثبات، وبالتالي فهو ربّما كان يعادل إلغاء العقلانية نفسها.

"رسائل أوديسيوس" وشعرية الكينونة

-I-

تصدر هذه المختارات* لنوري الجرّاح عن شعرية وجود وكينونة، شعرية خصام مع الذات، لا شعرية خصام مع الآخر. فمن خصامنا مع الآخرين. يقول ييتس. نصنع البلاغة، ومن خصامنا مع أنفسنا نصنع الشعر. والبلاغة هنا علم علائقي، لا يتجاوز نظام الكلام أو العروض أو التفعيلة أو الإيقاع. وكما هو معروف، فإن أفلاطون وضع مصطلح Rhetoric لتتمكّن الفلسفة من تمييز نفسها عن البلاغة التقليدية، وما يتّصل بها من فنون البيان وأساليب الأداء، بالمغايرة والاختلاف.

ثمّة بلاغة أخرى أودّ أن أحتفي بها وبصديقي الشاعر نوري الجرّاح، أحد أبرز أعلامها المتميّزين، هي بلاغة التحليق بلا أجنحة مسبقة الصنع، بلاغة أجد لحمتها في ما دعوته بـ "شعرية الكينونة" وسُداها ما سأدعوه بـ "القصيدة الحُرّة".

وأنا أستعمل هنا مصطلح "القصيدة الحُرّة" تمييزاً له عن مصطلح "قصيدة النثر"، وقد تأكّد لي من حوارات مع الشاعر أنه يعتمد المصطلح نفسه في تعريف شعره، فهو لا يملك محمولاً معرفياً مقيّداً، وذلك خلافاً لمصطلح "قصيدة النثر" الذي مازال محموله المعرفي يحيلنا باستمرار إلى إشكالية مراوغة، تتمثّل في النزعة المركزية الأوروبية وسيطرة المفاهيم المُستمَدّة منها على جانب لا يُستهان به من الثقافة العربية. صحيح أن

هذه المختارات التي تعتمد الأداء الشعري. النثري ذات أبعاد تتماهى حيناً، وتفترق حيناً آخر مع نماذج شعرية وفكرية مُستمَدّة من المركز الأوروبي، إلا أنها كثيراً ما تتقاطع أو تلتقي دون أن يكون لقاؤها. بالضرورة. حصيلة تماهٍ مع هذا المركز.

-II-

إيضاحاً لما أعنيه بشعرية الوجود والكينونة أشير إلى أن لهذه الشعرية بلاغتها الجوّانية وإطارها التعييني الخاصّ.

وهي بذلك تختلف عن البلاغة الخارجية التقليدية التي رفضها ييتس، بلاغة الخصام مع الآخرين.

كما أشير إلى أن التنويه بمفهوم الشعرية في ضوء صدمة الحداثة، يقتضي الإشارة إلى حدوث ثلاثة إبدالات متعاقبة، والمقصود بالإبدال هنا - حسب توماس كون Kuhn. هو عملية حلول البارادايم Paradigm أي الصيغة المعرفية المعتمدة في تعريف الشعر محلّ صيغة معرفية معتمدة أخرى، وذلك من خلال حراك نخبة ثقافية فاعلة ومؤثّرة، تقترح معايير خطاب شَرْعَنَةٍ، ليست مغايرة فحسب، بل مناوئة، معايير شرعنة تنفتح على اعتبارات، تهدف إلى تحريرها من هيمنة تعريفٍ نقدي مهيمن.

حركة التغيير هذه، انطلاقاً من اقتراحات نخبةٍ بلورت وتبلور المفاهيم السائدة حول التّحقّقات الجمالية والفكرية في الثقافة العربية، يمكن التمثيل عليها في ثلاث عمليات إبدال Supersession:

الإبدال الأوّل: يتمثّل في نقض الحداثة للقدامة في الشعر صياغة

وبنية وأساليب أداء، واعتماد مقاييس بعضها مُستمَدّ من خصائص موروثة، وبعضها الآخر متأثّر. في سياق العلاقة بين المركز والهامش. بخصائص أسلوبية وبنائية نوعية تحوّلت بفعل هيمنة النزعة المركزية الأوروبية إلى خصائص جوهرانية ثابتة إلى حين، ولكنها تتغيّر بفعل تغيّر المؤثّر الخارجي.

الإبدال الثاني: ويمكن تقرّبه في ما نشهده من اشتغال على إحلال الرواية محلّ الشعر بعَدِّها ديوان العرب الجديد، وذلك بتبنّي تراتبية قيمية إقصائية المنزع، ومُستمَدّة من عمليات تسليع (Comodification) الجنس الأدبي في ضوء اختبارٍ، قوامُهُ رواج الرواية في الغرب على حساب الشعر.

هذه التراتبية لا تعتمد الموازنة، أو المقارنة أو المقايسة بين الأجناس الأدبية في فضاء معرفي منفتح على مدوّنة هائلة من النصوص الإبداعية الشعرية، وعلى ما طرأ على أفق الحساسية والتعبير من تحوير أو تعديل، بل تقوم بدلاً من ذلك على مفاضلة مطلقة، تنتمي معاييرها إلى لغة الرواج السلعي.

ولا شك عندي في أن ما أدعوه "الحداثة الثالثة" المؤسِّسة لضرب من الشعرية العربية المنقطعة انقطاعاً معرفياً عن قواعد التقطيع والعروض، وما تواجهه من عقبات معرقلة لشرعنة هذه القطيعة، هذه الحداثة أسهمت بدورها في تفعيل تلك التراتبية الإقصائية التي طرحت الرواية بديلاً من الشعر.

الإبدال الثالث: هو إحلال "قصيدة النثر" التي تُطرح من خلال تعريفها الملتبس والمُستمَدّ من مرجعيات غربية محلَّ "قصيدة الشعر" إذا صحّ التعبير.

ولكن التعريف الغربي لهذا الضرب من النثر أو الشعر إذا شئتَ، هذا الضرب الذي يبدو مسيطراً على ما دعوته بـ "الحداثة الثالثة" في الشعر العربي مازال إشكالياً مفعَماً بنصيب ضخم من الجدل والجدال.

فخلافاً للأجناس الأدبية الأخرى، وما يتفرّع عنها من أنواع، فإن علاقة قصيدة النثر بالشعر، وبسرديات النثر وأنواعه، اختلافاً وائتلافاً، علاقة تبدو مقلقة في مهادها الغربي نفسه. فبينما تصف مرجعية ذات شأن هي موسوعة برنستون للشعر قصيدة النثر بأنها قائمة على تناقض، قوامه الجمع بين نقيضَيْن Oxymoron يرى بوالو Boileau (١٦٣٦-١٧١١) الشاعر والناقد الفرنسي والإنكليزي قبل ثلاثة عقود أن الشعر نثر مبهرج، وأنه ليس ثمّة فرق نوعي بين النثر والشعر.

مكتبة
t.me/soramnqraa

-III-

آية ذلك كله أن تعريف قصيدة النثر في المصادر الغربية مازال، على ما يتّسم به من تقلقل والتباس، مرجعية قصيدة النثر العربية على مستوى التنظير. ويصحّ القول هنا أن هذه المرجعية النقدية ظلّت نظرية معزولة عن سياقها العملي في الممارسة. والأسوأ من ذلك أن الإلحاح في النقد على الالتزام بقواعد غربية لهذه النظرية قد أفضى بنا إلى الترويج لأصولية حداثية مُكرِّسة لإعادة إنتاج مستحيلة، يُقلِّد بها الهامشُ المركزَ تقليداً حرفياً، في علاقة مرآوية بين أصلٍ عاكس وصورة معكوسة.

-IV-

والتبعة في هذا لا تقع على شعراء الحداثة الثالثة بطبيعة الحال، ونوري الجرَّاح منهم، فلكلٍّ من هؤلاء أو لبعضهم على الأقلّ، مرجعيّته الخاصّة التي لا يمكن عَدُّها مرجعية إيكاروسية مجهضة، إذا صحّ التعبير.

كما أن مصطلح "قصيدة النثر" على مستوى التنظير والممارسة، مازال

فضفاضاً. ولهذا السبب بالذات أرى أن من الأفضل تجنّب التعريفات الجاهزة التي تصادر على هذا الضرب من الشعر، وعلى إمكانات تطوّره الطبيعي، وذلك عندما تحيله. طائعاً أو غير طائع. إلى هامش مرتبط بمركز خارجي، يتغيّر باستمرار.

ولا شك عندي في أن هذه التعريفات لا تنطبق على قصائد، يمكن عَدّها "قصائد حُرّة" بامتياز، تمثّلها تجربة الشاعر نوري الجرّاح، إن في هذه المختارات أو في بقية شعره، إلى جانب تجارب شعراء آخرين من مجايليه.

هذه المختارات، إذنْ، تطرح إشكالية تعريف ما أودّ أن أدعوه بـ "الحداثة الثالثة"، أي الحداثة المتحرّرة كُلّيّاً من أنظمة الكلام أو العروض أو التفعيلة أو الإيقاع، كما ألفناها مع شعر سابق، وهو تعريف غير مقيّد، ويسهم، بشكل أو بآخر، في عملية تذوّق الشعر الجديد في "رسائل أوديسيوس".

وهذا الشك في علاقة النّصّ الشعري بمصطلح "قصيدة النثر" ليس انتقاصاً من قيمة قصيدة نوري الجرّاح، بل دفاع عنها، وتجنّبٌ للخفّة النقدية المتمثّلة بالمحمول المعرفي الأيديولوجي المنزع، والذي ينطوي عليه مصطلح "قصيدة النثر" في الثقافة العربية.

في ظنّي أن هذا المحمول المعرفي لا علاقة له بالنماذج المعروضة في هذه المختارات. فعلى الرغم من سطوة المؤثّرات الغربية التي تؤكّد اكتمال المفهوم الغربي في الشعر، وهي مؤثّرات يحفل بها، بطريقة أو أخرى، شعر نوري الجرّاح، يظلّ أداؤه دلالةً وبنيةً وطريقةً، شعراً عربياً بكل تأكيد.

فإذا كنّا نتذكّر بين الحين والآخر أن الشاعر قد قرأ بعمق وحذر شديدَيْن (وهذا مثال أراه مناسباً) قصائد تي. إس. إليوت، وبخاصة "أربعاء الرماد"، و"أربع رباعيات"، وتوقّف قليلاً أو كثيراً عند رامبو وبودلير وويتمان وبو ودي

كوينسي وكازانتزاكيس، فإن هذا لا يعني أنه لم يقرأ بعمق أيضاً، مثله مثل بعض أبناء جيله الشعري، "ترجمان الأشواق" لابن عربي، و"المواقف والمخاطبات" للنفري، و"عذابات" الحلاج، و"شطحات" البسطامي، و"لطائف" السهروردي وفريد الدين العطّار، و"مثنوي" جلال الدين الرومي.

من المحقّق أن مسألة العالمية في الأدب والعلاقة بالآخر، ليست جديدة، وإنما هي تحيلنا . بسرابها ويقينها . في تراثنا الصوفي العربي الإسلامي على وجه الخصوص، إلى الإشكالية نفسها.

يقول ابن عربي في "ترجمان الأشواق":

رأى البرقَ شرقيـاً، فَحَنَّ إلى الشرقِ
ولـو لاح غربيـاً، لَحَـنَّ إلى الغـرب
فـإن غرامـي بالـبروق ولمحهـا
وليـس غرامـي بالأماكـن والترب.

هذه العالمية التي تقوم على وحدة الوجود، العالمية المنفتحة على الآخر ليست مغايرة للكوزموبوليتانية. كما أنها ليست نقيضاً للخصوصية الثقافية. بل أرى أنها تفيض أحياناً على مفهوم العالمية نفسه بدلالاته الفكرية والجمالية.

وبهذا المعنى، يصحّ القول إن ابن عربي مؤسّس لمفهوم راديكالي أطلق عليه دولوز وغواتاري Deleuz-Guattari مصطلح نزع سلطة المكان Deterritorialization أي تقويض مفهوم ارتباط الفكر بالجغرافيا.

المكان هنا يدلّنا على تحرّك الشاعر في رحلة مستمرّة، وأما الرحلة، فتظلّ رحلة جوّانية، قوامها شعرية الكينونة. وعلى رغم أن قصائد الجرّاح

غالباً ما تذيَّل بذِكْر المكان الذي كتبت فيه، فإن احتفاءها بالمكان له دلالة أوتوبيوغرافية بامتياز.

وهذا التقويض أو الفصم بين الفكر والجغرافيا نقيض لما فعله هيغل عندما تحدث عن بومة "منيرفا" رمز المعرفة التي لا تحلق إلا عند الغسق، ليزعم بذلك أن الحضارة اليونانية والأوروبية عموماً، لا علاقة لها بالآخر، وإنما هي حصيلة معجزة مكانية قائمة بذاتها .. معجزة مَثَّلَ عليها ببومة، لا تُحلّق في سماء الشرق المشمسة، بل في سماء غسق أوروبا وحدها.

-V-

تذكّرتُ ابن عربي وهيغل لدى قراءتي لـ "رسائل أوديسيوس" مراراً وتكراراً. ولا تقتصر هذه الاستعادة على المقارنة بين عالمية التّصوّف لدى الشيخ الأكبر، وبين مركزية أوروبا لدى الفيلسوف الألماني فحسب، بل تتّسع لتشمل ما أشار إليه راسل وبرنال وبيركرت حول تتلمذ اليونان على السوريّيْن القدماء الذين تعلّمت منهم الأبجدية. ففي الأساطير اليونانية. كما هو معروف. أن قدموس السوري أخذ بيد شقيقته يوروبا (أوروبا) ليُعلِّمها الكتابة.

كما تتّسع الاستعادة من طرف آخر إلى ما هو معروف أيضاً من أمر الميراث الثقافي المشترك بين التراث المصري والبابلي القديم من جهة، والتراث اليوناني من جهة أخرى.

وعندما يستعير نوري الجرّاح رمز أوديسيوس وعوليس (اسمه باللاتينية)، فإنه ينضمّ بذلك إلى لائحة طويلة، أدرجها هارولد بلوم في كتابه The Western Canon وتشمل الذين استعادوا بطل هوميروس، بدءاً من بندار وسوفوكل ويوريبيدس وهوراس وفرجيل وأوفيد وسينيكا ودانتي وكالديرون وشكسبير وغوته وتنيسون وشللي وصولاً إلى جويس وكازانتزاكيس.

هذه الاستعادة في مثال الشاعر نوري الجرّاح تنحصر في حدود ما يُسمّى بـ "الإلماعة" Allusion أي الإشارة الموحية إلى شخصيات، تحيل القارئ إلى حقل دلالي، هو الملحمة الهوميرية، ومحورها أوديسيوس.

والإلماعة، كما سيلاحظ القارئ معي، وسيلة لتحريك سلسلة من التداعيات التي تمتح من مخزون اللاوعي لدى المتلقّي من الأفكار والصور والمعاني التي تتّصل برحلة خائبة.

والحال أنه لا يمكن النظر إلى رحلة بطل هوميروس، وهي رحلة خيبة دائرية الشكل إلا بعَدِّها إحدى أبرز الأمثلة على نظرية الأنماط الأسطورية العليا Archetypes كما عرضها "يونغ" في بحثه حول اللاشعور الجمعي.

هذا المفهوم للرحلة الدائرية الإيكاروسية المنزع، يظهر في رسائل نوري الجرّاح إلى أوديسيوس على شكل تقمّص تراجيدي لشخصية بطل الملحمة الهوميرية في حقل دلالي مباشر حيناً، وغير مباشر حيناً آخر.

وفي هذا الأفق، تدور شخصيات أسطورية أخرى، يستبطنها الشاعر قناعاً، يقلبها على وجوهها، مستقصياً دلالاتها التي تتجاوز ألعاب المجاز، في إلماعات (مفردها إلماعة) Allusion ترمز إلى أنماط أسطورية عليا ثاوية، صار الإلمام بوجودها جزءاً وثيقاً من بنية كوزموبوليتانية للأدب الحديث، تصدر عن رؤية محدّدة للعالم. لكن الإلماعة إلى أوديسيوس على وجه الخصوص تبدو أشبه بموسيقى خلفية خافتة الصوت، أو قلْ موسيقى غير صائتة، موسيقى ذات نزوع أنطولوجي ثاوٍ في الأعماق.

قصيدة (لا موت في الموت) تبرز شعرية الكينونة هذه كبؤرة يحرّكها مزاج رابسودي، ترتدّ إليه قصائد المختارات التي لا ينتظمها تتابُع خطّي،

وإنما هي تتحرّك على نحو دائري (صعوداً أو هبوطاً) لتعترضكَ على حين غرّة باستمرار.

وتبعت هذا المزاج الأنطولوجي. كما أسلفتُ. بروز كينونة شعرية، تنسج بلاغتها الخاصّة .. كينونة شرنقة تتحشرج بصوت كارل كراوس: "لقد تمرّستُ بلغة الآخرين .. وأما لغتي، فهي التي تفعل بي ما تشاء".

لغة نوري الجرّاح، إذنْ، هي بلاغته الخاصّة التي تكتبه (لا يكتبها). انظر مثلاً إلى مونولوغ "صعود إبريل" الدائري البارع، والذي يُذكّر بعود "نيتشه" الأبدي، أو زئبقية الكلمات الرجراجة في "نهار آخر"، أو محاولة الخلق من عدم Creation Ex Nihilo في "موت نرسيس"، أو إلماعة السقوط المدوّي في "إيكاروس"، أو الحسّ الفجائعي في قصيدته "خفّة محترقة":

"أنا، يا ربُّ، فمي ممسوك بالصمغ
وكلمتي مرساة ثقيلة
من هنا، من هذه الأعماق
رأيتُ صرختي في فِراشٍ، وجسدي في فِراشٍ،
ولمْ أبرحْ
مسحوراً، أطوفُ حيثُ هلكتُ".

أو البلاغة الشخصية جداً في قصيدته "حفيف يموت":

"إليَّ بالشُّعلةِ
السُّهادُ يملأ عيني
لكأنني فُتاتُ شخصٍ في تُرابٍ.
اليَرَقَةُ قُصاصَةٌ تهبُّ
لكنَّ جسدي معتمٌ وثقيلٌ

لستُ هنا، ولستُ هناك
لستُ في أرض، لأتحرّكَ
الحافّةُ تُرسلُ الإشارةَ، والصّمتُ يستطلعُ ...
رئتي، أيضاً، مكسورةٌ
وما أحسُّ ..
الهواءُ همسُ أوراقٍ تَتَكَسَّرُ،
حفيفٌ يموتُ.
لكأنني نَفحةٌ،
شخصٌ يلهو في هاوية ملوَّنةٍ".

هذا اللهو في هاوية ملوّنة، أو قلْ لهو الشاعر في متاهةٍ، بما هو خصام مع الذات، يُنتج بلاغته الخاصّة عبر ثلاث تقنيات درامية مُعبّرة عن شعرية الكينونة: النجوى Soliloquy، والمنولوغ، والمنولوغ الدرامي. وذلك كله من عناصر المسرح الذي هو أحد المصادر الأثيرة لدى الشاعر.

وهذه التقنيات، أو قل أشكال التعبير تتحقّق في القصائد من خلال حركة لابس أقنعة أوديسيوس، وديدالوس، وتليماخوس، وأورفيوس، ونرسيس، وإيكاروس.

ثمّة أقنعة متعدّدة، إذنْ، ولكن الوجه واحد، وجه نوري الجرّاح الأوتوبيوغرافي بامتياز .. وجه سيرة ذاتية تتوحّد فيها أنا الشاعر بأنا العمل الفنّيّ.

نخلص إلى القول إن شعرية الشاعر هنا هي شعرية الكينونة بما هي خصام مع الذات. ولهذا فإنها تتجلّى في الانفتاح على أفق شعري مغاير بالضرورة، أفق لا تُقيّده التنظيرات المسبَّقة التي تُصادَر باسم تماهي الهامش مع المركز، على مفهوم الشعرية، وهي تنظيرات تُذكّرنا أحياناً

بهجاء كيركغارد لفلاسفة، يشيدون قلاعاً شاهقة، فيما هم يسكنون في أكواخ آيلة للسقوط.

وأخيراً كنتُ أظنّ أن هذا التقديم سيكون مُجرّد قراءة تذوّقية صرفة لقصائد بديعة وآسرة، لكنْ، يبدو لي أن عملية التّذوّق هذه كان لا بد لها أن تمرّ عبر الإشكاليات التي تُثيرها هذه المختارات(*).

*) صدرت في القاهرة ٢٠٠٩ عن الهيئة العامّة للكتاب/سلسلة مختارات عربية.

الشعبوية وشعرية الكشف

قبل أن تتحوّل نزعة "الحداثة" في الشعر العربي إلى نظرية في "الحداثية" منهمكة في عملية استكمال شعرية التجنيس والأداء والخطاب، أي في مستهلّ خمسينيات القرن الماضي، نشر نزار قبّاني قصيدة "خبز وحشيش وقمر" اللافتة، والتي بدا فيها الشاعر مُشَرّعاً للبشرية أشبه بالإله الروماني جانوس Janus المُحَدّق في اتّجاهَيْن متعاكسَيْن في وقت واحد: في الماضي والحاضر معاً.

هذه القصيدة الجسورة التي حاولتُ الإجهاز على أبقار كثيرة مقدّسة، لم تثرْ لدى النّقّاد أصداء، تتجاوز السياسي إلى الثقافي، والثقافي إلى الكينوني (الأنطولوجي) رغم أنها مسَّتْ ما يُطلِق عليه بعض علماء الاجتماع مصطلح "الكبرياء الممأسسة" Institutional Hubris، أي الكبرياء المتهوّرة والمنقلبة على أيدي صانعي القرار إلى غرور ساحق ماحق من النوع الذي يقود البطل في التراجيديا الإغريقية إلى شفير الهاوية.

في مستهلّ المَسّ بما عَدّه اليمين واليسار "كبرياء ممأسسة" يقول نزار:

"عندما يولَد في الشرق القمر
فالسطوح البيض تغفو
تحت أكداس الزَّهر
يترك الناسُ الحوانيتَ .. ويمضون زُمر

لملاقاة القمر
يحملون الخبز والحاكي إلى رأس الجبال
ومعّدات الخدر
ويبيعون ويشترون .. خيالْ
ويموتون إذا عاش القمر
ما الذي يفعله قرصُ ضياءْ
ببلادي
ببلاد الأنبياء
وبلاد البسطاء
ماضغي التبغ وتجّار الخدرْ؟
ما الذي يفعله فينا القمرْ؟
فنضيع لنستجدي السماء
ما الذي عند السماء
لكسالى ضعفاء
يستحيلون إلى موتى
إذا عاش القمر..؟"

ويتابع نزار في سردية، يتجاوز فيها شجاعة مناهضي النزعة الشعبوية:

"ويهرّون قبور الأولياء
علّها ..
ترزقهم رزّاً وأطفالاً
قبور الأولياء ..
ويمدّون السجاجيد الأنيقات الطرز
يتسلّون بأفيونٍ

نُسمّيه قدرْ
وقضاء.."

والحال أن المَسّ بـ "الكبرياء الممأسسة" هذه، على صعيد جمعي، مسّاً لا تأتأة ولا فأفأة فيه، لم يُسفر آنذاك عن كارثة، بل عن ثورة جمهورها شعبوي المنزع وأبطالها سياسيون يمثّلون في مجلس النّوّاب السوري اليمين الديني المحافظ واليسار القومي والماركسي. هذه الثورة العارمة لم تتردّد بالمطالبة بطرد الشاعر من الوظيفة والبلاد، بل وتجريده من جنسيّته وحقوقه المدنية والسياسية.

ولعلّ ما ادّعوه بشعرية "الكشف" التي اتّسمت بها قصيدة نزار هذه، التي عَدَّت أن أعذب الشعر أصدقه، لا أكذبه، تبدو الآن، بعد مضي ما ينوف على ثلاثة عقود على نشرها، نقيضاً تقويضياً لما عبّر عنه الشاعر صلاح عبد الصبور في "الناس في بلادي".

وربّما كان من الأفضل القول، نظراً لأن قصيدة عبد الصبور نُشرت بعد قصيدة نزار، أن ما فعلته "الناس في بلادي"، على ما اتّسمت به من جمالية خاصّة، هو تكريس شعرية "الكبرياء الممأسسة" في الضمير الجمعي، وهي في تقديري شعرية ثبات مناهضة للتغيير، تقف وجهاً لوجه أمام شعرية "الكشف" التي وضعت نزار في قلب الإعصار. يقول نزار:

"في بلادي
في بلاد البسطاء
أي ضعف وانحلال
يتولّانا، إذا الضوءُ تدفّق
فالسجاجيد وآلاف السلال

وقداحُ الشاي والأطفال تحتلّ التلال
في بلادي
حيث يبكي الساذجون
ويعيشون على الضوء الذي لا يبصرون
في بلادي ..
حيث يحيا الناس من دون عيون ..
حيث يبكي الساذجون
ويُصلُّون ويزنون ويحيون أتكالْ
منذ أن كانوا يعيشون اتّكال
وينادون الهلال:
أيّها النبعُ الذي يمطر ماسْ
وحشيشاً ونُعاسْ
أيّها الرّبّ الرخاميّ المعلّق
دُمتَ للشرق لنا
عنقودَ ماسْ
للملايين التي قد عطّلتْ فيها الحواسّ .."

إذا أردنا تقرّي السبب الكامن وراء ردّ الفعل الهائج على القصيدة، يمكننا القول إن ثمّة أيديولوجيّتَيْن أو قُل أصوليّتَيْن تناهض كلّ منهما الأخرى، أجمعتا على النظر إلى القصيدة بِعَدِّها انتهاكاً فظّاً للمقدّس. ففي حين رأى اليمين الديني (بلغة تلك الأيّام) .. رأى فيها محاولة لا يحتمل محمولها المعرفي تأويلاً آخر غير انتهاك ما اصطلح عليه البعض بأنه من قبيل السلوك المنفّذ لتعاليم دينية، عَدَّها اليسار القومي والماركسي (بلغة تلك الأيّام أيضاً) جرأة على التراث وعلى الشعب وتقاليده الاجتماعية .. جرأة لا تحتمل عملية انزياح تطرأ على المعنى الظاهري.

وكانت نقطة المحرق المشتركة هي أنه بينما كان الطرف الأوّل يرى الدين معادلاً للهوية الثقافية، كان الطرف الثاني يعدّ التراث بصيغة القومية والشعبوية أُسّاً لهذه الهوية. وقد علمتُ من أستاذي الناقد صدقي إسماعيل أن أحد ردود الفعل على قصيدة نزار آنذاك، خبر نُشر في مجلّة "الثقافة الوطنية"، منسوباً للصديق الشاعر شوقي بغدادي، مفاده أن نزاراً يوشك على نشر قصيدة أنجزها مؤخّراً، وموضوعها "الطمث".

هذه القصيدة المزعومة لم ترَ النور بطبيعة الحال. كان الخبر من قبيل القصف الأيديولوجي المركّز، والذي يتجاوز كونه دعابة بريئة.

والحال أن دلالة الخبر، بما انطوى عليه من مفارقة، هي أن الشاعر الجمالي نزار ينبغي أن يلتزم موضوعه الأثير (المرأة)، وأن يحاذر، بذلك، الاقتراب ممّا عَدَّه مذهب الواقعية الاشتراكية آنذاك فضاءه الشعري الشعبوي الخاصّ به.

آية ذلك كله، أن النقد العربي أخطأ كثيراً عندما أهمل مَوضَعَة (خبز وحشيش وقمر) في سياق تاريخي صحيح، يؤكّد على ريادة صاحبها كمُفجّر حقيقي للفكر الحداثي بمعناه الانقلابي الشامل، إنْ على صعيد البنية الإيقاعية النثرية المنزع، والتي لا تضحّي كثيراً بشعرية الأداء، أو على صعيد فهم وإدراك معنى الحداثة واكتماله من حيث وجوب تغيير النموذج المرجعي: "البارادايم"، أي الصيغة المعرفية المعتمدة.

وبعبارة أخرى، فإن قصيدة "الكوليرا" للشاعرة نازك الملائكة، والتي يؤرّخ بها بعض النّقّاد بداية الحداثة الشعرية، تبدو في ضوء ما سبق، أبعد ما تكون (بسذاجتها المفرطة) عن ريادة الحداثة من حيث هي عملية تغيير مدينية على مستوى شعرية الشكل والمجتمع والكينونة، وليس الشكل

وحده. وأنا لا أقول ذلك من منطلق النيل من أهمّيّة الملائكة ودورها الشعري المميّز، وإنما أودّ بهذه الملاحظة، أن أُذكرّ بأن جلّ انشغالات الشعر العربي الحديث استهلّ بانشغالات نقدية تجنيسية وتفعيلية ذات منحى اختزالي.

وإذا أردنا إعادة صياغة هذا الاستنتاج يمكن القول إن نزعة الحداثة ظلّت مُجرّد نزعة من بين نزعات، وذلك من حيث صلتها بالتّغيّر الاجتماعي والوجودي .. فهي لم تنقلب إلى "الحداثية" التي دشّنها أدونيس .. وهي السائدة الآن على المستوى النخبوي.

أعود إلى قصيدة "خبز وحشيش وقمر"، فألاحظ أن الشاعر نزار قبّاني كان سبّاقاً على المستوى الأدائي المتجاوز للنخبة، في رفض فكرة اعتبار المعتقد المذهبي بصيغته الأصولية الممتنعة على القراءة التأويلية، معادلاً لفكرة هوية ثقافية، تتّسم بالثبات. كما كان سبّاقاً في الجرأة على ما يُظَنّ أنه جوهر ثابت للتراث أو التقاليد الشعبية (الفولكلورية)، أي جوهر مُكافِئ من حيث محموله المعرفي، لمفهوم الهوية الثقافية. فهذه الهوية تتّصل بمفهوم الصيرورة قدر اتّصالها بوجود ذي مفهوم جامع مانع. كما أنها تنتمي إلى المستقبل قدر انتمائها للماضي. وهي في منظور ستيوارت هول عالم الاجتماع المتميّز ليست شيئاً موجوداً متعالياً على المكان والزمان والتاريخ والثقافة. فالهويات الثقافية تأتي عادة من مكان ما، ولديها تواريخها الخاصّة بها. ولكنها مثلها في ذلك مثل أيّ شيء تاريخي تتعرّض لتحوُّل مستمرّ. وهي بذلك أبعد ما تكون عن الثبات في بؤرة ماضٍ جوهراني ناجز، إذ تظلّ عرضة للعب المستمرّ من قِبَل قوى التاريخ والثقافة والسلطة.

بهذا الاعتبار تغدو شعرية الكشف في "خبز وحشيش وقمر" شعرية تعدّدية، شعرية حداثية وشاملة المنزع من حيث نقضها (وليس الاكتفاء

بنقدها) لفكرة التّشبّث بالرعوي والشعبوي والريفي الساكن مقابل المديني الصاعد والمتغيّر:

"في ليالي الشرق لمّا
يبلغ البدر تمامه
يتعرّى الشرق من كل كرامه
ونضال
فالملايين التي تركض من غير نعال
والتي تؤمن في أربع زوجات ..
وفي يوم القيامة
الملايين التي لا تلتقي بالخبز .. إلا في الخيال
والتي تسكن في الليل بيوتاً من سعال
أبداً.. ما عرفت شكل الدواء
تتردّى
جثثاً تحت الضياء ...

في بلادي
في بلاد البسطاء
حيث نجترّ التواشيح الطويلة
ذلك السّلّ الذي يفتك بالشرق ..
التواشيح الطويلة
شرقنا المجترّ تاريخاً وأحلاماً كسوله
وخرافات خوالي
شرقنا الباحثُ عن كل بطوله
في (أبي زيد الهلالي ..)

عندما أعدتُ قراءة هذا النّصّ الحداثي اللافت، في ذكرى الشاعر نزار قبّاني العاشرة، قلتُ لنفسي: أما آن الأوان لكي يلقي النقد العربي نظرة ريبية شكّاكة، حاملاً بوصلة لا تبهظها أحكام القيمة المسبَّقة، نظرة تُمعن التحديق في سردية نقدية اهترأت وتهترئ لشدّة الاعتماد على النقل والاجترار والاختزال.؟

الأجناس الأدبية من منظور مختلف

I. بعض إشكاليات التجنيس

يطرح البحث في الإبداع ضمن الأجناس الأدبية، أي التجنيس النقدي، مسألة خلافية خطيرة تتّصل بصميم تجربة الحداثة العربية. ولعلّ ذلك يعود إلى مصطلح الجنس الأدبي مازال يثير لدى طرحه في الأدب العربي الحديث إحساساً بوجود فراغَيْن نسبيَّيْن:

الأوّل سيمانتي يتعلّق بعلم دلالات المصطلحات والألفاظ وتطوّرها من جهة، والثاني معرفي، يرتبط بوجود درجة من الاختلاف، تتجاوز ما تحقّق من ائتلاف، حول ما إذا كانت نظرية الأجناس الأدبية التي يحاول النقد العربي الحديث بلورتها هي - في حقيقتها - امتداد أو تعديل لنظرية الأجناس في الأدب العربي القديم أم أنها تعبير عن طفرة تقوم على قطيعة معرفية مع التراث.

غير أن من الحقّ التأكيد على أن التجنيس النقدي ليس بالمسألة الخلافية التي ينفرد بها الأدب العربي تحديداً. فمشكلة الأجناس الأدبية كما يطرحها النقد الحديث قائمة ومستمرّة منذ "شعريات" أرسطو.(*)

إلا أنها أصبحت الآن، على حدّ تعبير دوكرو وتودوروف في معجمهما

---

*) لفهم العلاقة بين نظرية الأجناس الأدبية في (شعريات) أرسطو وبين نظرية الأجناس الأدبية في القرن العشرين، انظر: Heather Dubrow, Genre (London and New York 1982) PP. 82 - 104

الخاصّ بعلوم اللغة، جزءاً من التصنيف الرمزي البنيوي للخطاب الأدبي.(*)

وبهذا الاعتبار يصبح التجنيس النقدي جزءاً من محاولة سبر استراتيجيات الخطاب الأدبي وولوج مطاويه، وبالتالي فهو لا يعني المصادرة على حُرّيّة الكاتب العربي في المغامرة والإبداع، وإنما هو يساعد الناقد على اكتشاف جملة المؤشّرات التي تسهم في تأويل وتفسير العمل الأدبي. فالأجناس الأدبية كما أراها، هي بمثابة رموز أو أنظمة إشارية. إنها ليست تجريدات عقيمة، بل مقولات تجريبية Experimental Categories خاضعة للتعديل والتحكيك والتطوير كلّما تمّ تطبيقها على مُبدعات فنّيّة جديدة.

ويلوح لي أن غياب التجنيس المنهجي في الأدب العربي(**) هو الذي أدّى إلى إهمال الضوابط الأساسية لنظرية تحيط بالأجناس الأدبية والإشكالات المتّصلة بها.

فكثيراً ما تتردّد عبارة "رواية اجتماعية" في معرض وصف عمل غير مكتمل فنّيّاً. ولكن هذه العبارة إنما تعني أن الناقد قد ميّز الجنس الروائي في هذا العمل، أي عَدَّ أنها رواية، ثمّ وصفها بالاجتماعية، بينما هو لم يحقّق عملياً مرحلة التمييز المنهجي، أي التّحقّق نقدياً من هوية العمل الأدبي، بل نظر إلى مسألة انتماء العمل الأدبي إلى الجنس الروائي على أنها أمرٌ مفروغ منه، ولا حاجة به إلى إثباته.

Oswald Ducort and TZvestan Todorov. Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language. (* Translated byCathrine Porter (Oxford 1979

**) يلاحظ عبد النبي اصطيف في (نظرة في تحديث الأجناس الأدبية) مجلّة الناقد (لندن ١٩٨٩- العدد ٨ السنة الأولى ص ٣٦- ٣٨) هذا الغياب، ويدعو إلى تحديث الأجناس الأدبية وتطوّرها في إطار المواجهة مع الآخر. وقد حاول رشيد يحياوي، دراسة الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم من خلال مفاهيم النقد الأوروبي الحديث. انظر: (نظرية الأنواع الأدبية: المنهج والمصطلح: مقدّمة للنقد العربي القديم) مجلّة الفكر العربي المعاصر (بيروت - عدد ٧٦- ٧٧ حزيران/يونيو ١٩٩٠) ص ١٢٣-١٢٧.

هذا المثال على الجهل بنظرية الأجناس الأدبية أو تجاهلها، كثيراً ما ينحو في النقد العربي المعاصر نحواً يُفاضل فيه بين جنسَيْن أدبيَّيْن كالحكاية والرواية. فإذا وجد أن عملاً ما لا يحقّق شروط الجنس الروائي، سارع إلى عَدِّه حكاية، ليس لأنه كذلك بالبرهان النقدي، وإنما لأنه لا يعتمد في تصنيفه على نظرية واضحة للأجناس الأدبية، فكأنه يصدر عن حكم مضمر في اللاوعي، مفاده أن الحكاية أقلّ شأناً "من الرواية"، وأن الرواية الرديئة تهبط بذلك إلى مستوى الحكاية.

وفي مثال آخر، يمكن عَدّه من أبرز الأمثلة على غياب نظرية للأجناس الأدبية في النقد العربي المعاصر، تلوح مسألة تحديد جنس المقامة في الأدب العربي، بِعَدِّها من أخطر المسائل التي يجدر بالنقد العربي المعاصر المبادرة إلى حسمها. فإذا كنّا سننحو بالنظرية منحى بيولوجياً، أمكن عندئذ الحديث عن (مورفولوجيا) للأجناس الأدبية يطرح من منظورها السؤال التالي:

هل المقامة قصّة قصيرة بدائية؟... هل هي النواة التي يمكن أن نرجع إليها فنّ القصّة القصيرة في الأدب العربي الحديث، وبذلك نحلّ جانباً من الإشكال الخلافي الدائر منذ مطلع القرن حول ما إذا كان الأدب العربي قد عرف القصّة؟..

لقد اتّجهت معظم الأطروحات حول نشوء القصّة العربية(*) في منحى يرى في المقامة شكلاً بدائياً غير مصقول لقصّة قصيرة حديثة. واتّجهت، في أحيان أخرى، نحو عَدِّ الحكاية العربية شكلاً بدائياً آخر للقصّة القصيرة

---

*) للتّعرّف على البُعْد السوسيولوجي لنشوء الخطاب الروائي في الأدب العربي، بالاعتماد على أعمال باختين وفوكو وغولدمان وجوس وإدوارد سعيد، انظر: Sabry Hafez, The Genesis of Arabic Narrative Discourse: A Study in the Sociology of Modern Arabic Literature) London ١٩٩٢) يحاول صبري حافظ في هذا البحث تفنيد الافتراض القائل إن الثقافة العربية كانت تعاني من مرحلة جمود قبيل اتّصالها بالغرب في بداية القرن التاسع عشر، وتعرّفها على الأجناس الأدبية الحديثة.

الحديثة. وكان لغياب نظرية تصف هذه الأجناس في الأدب العربي، وتحدّد ملامحها عن طريق اكتشاف نقاط التماثل والتشاكل والتشابه والتماثل بين جملة المُبدعات الأدبية التي تُشكِّل جنساً أدبياً معيّناً، أثره البيّن على هذا التشويش في الرواية. فكأن عدم وجود القصّة القصيرة بمعناها الحديث أمر يضير الأدب العربي، وبالتالي فلا مانع من عَدِّ المقامة قصّة قصيرة غير مكتملة في الوقت الذي لا يمكن أن نماري في أن المقامة في حدّ ذاتها جنس أدبي مصقول ومكتمل، وله خصائصه النوعية التي أخفق الفكر النقدي في استنباطها.

ولكنْ، ما هو الجنس الأدبي؟.. ليس ثمّة معادل لهذا المصطلح في النقد الأدبي، وإن كانت كلمتا "نوع" و"شكل" تستخدمان في موضع "جنس" أحياناً.

وهذا يؤكّد على أن المصطلح مايزال مقلقلاً وغير مستقرّ. بل لعلّه يشير إلى الاضطراب الذي يحيط بمسألة تطوّر نظرية للأجناس الأدبية المعاصرة.

وبينما تقوم نظرية الأجناس الأدبية الكلاسيكية على افتراضات اجتماعية وسيكولوجية اكتسبت صفة القوانين المعيارية مع مرور الزمن، فإن نظرية الأجناس الأدبية الحديثة لا يمكن أن ينظر إلى حدودها على أنها تُشكِّل قيوداً على الإبداع. فهي وصفية بحتة، أي تحاول تجنُّب إعطاء تحديدات جزافية مفروضة.

ومن الواضح أن التّعرّض لهذه الحدود لا يغفل الحقيقة القائلة إن الفنّ سياق متطوّر جائش بالحركة، ولا يمكن أسره في قوالب مسبقة الصنع. وقد شهد تاريخ الفنّ باستمرار، خروجاً دائباً على القوالب في الفنّ. إلا أن التّردّد في النقد الأوروبي والعربي المعاصر في سبر آفاق الأجناس الأدبية

المستجدّة قد أدّى إلى قدر غير ضئيل من الغموض في ما يتّصل بنظرية خاصّة بالأجناس الأدبية. وإذا كان النقد الأوروبي والأميركي المعاصر قد وصل إلى الحدّ الذي جعل ناقداً بارزاً هو الكندي نور ثروب فراي يعلن أنه: "عندما نحاول أن نعالج أشكالاً كالقناع والأوبرا والسينما والباليه ومسرحية الدمى... إلخ... نجد أنفسنا في موضع أطباء عصر النهضة الذين رفضوا معالجة الزهري، لأن جالينوس لم يقل شيئاً عنه".(*)

فماذا نقول عن النقد العربي الحديث الذي لا يجابه الآن التّحدّي البسيط الذي لمّا يبلور مفهوماته بعد إزاء أشكال قد تبدو ثانوية في نظرية الأدب؟. ماذا نقول عن النقد العربي الحديث الذي يفترض أنه يعالج أجناساً أدبية رئيسة كتبها أدباء عرب حداثيون، هم شاؤوا أم أبوا، واعون نسبياً لحدود الأجناس الأدبية بتخطيطاتها الأوروبية أو فلنقل العالمية، بدليل أنهم يكتبون الرواية والقصّة والقصيدة الدرامية المتعدّدة الأصوات وفق تقنيات عالمية، ومع ذلك، فإن بعضهم يُنكر على النقد العربي مشروعية التفاعل مع النقد الحديث؟..

من المحقّق أننا لا يمكن أن نغفل حقيقة وعي الكاتب لحدود الجنس الأدبي الذي يتحرّك في فضائه طائعاً أو غير طائع. ذلك أنه عندما يصف الكاتب عمله بأنه رواية، فإنه يدعو القارئ بذلك لمقارنة عمله بأعمال أخرى من هذا الطراز. يقول نورثروب فراي: "من الواضح أن أيّ قصيدة يمكن دراستها ليس بِعَدِّها تقليداً للطبيعة، ولكنْ، بِعَدِّها تقليداً لقصائد أخرى".(**)

وبهذا الاعتبار، يصبح التجنيس النقدي أو معرفة التحديدات وفروق

(*) Northrop Frye, Anatomy of Criticism - (London 1970) p13.

(**) المصدر السابق P – ١٢

الاستخدام التي تفصل بين الأجناس الأدبية خطوة على الطريق نحو معرفة قصد الشاعر أو الروائي أو المسرحي. غير أن الأدب العربي الحديث يثير عدداً من الإشكالات المتّصلة بتجربة التجنيس النقدي، والتي يمكن استجلاء مؤشّراتها في ما يلي:

١. تطرح الحداثة العربية في معظم تنظيراتها النقدية والأيديولوجية بصيغ هي أقرب إلى النقد التشريعي الذي يصادر على حُرّيّة الإبداع، أو يكرّس أنماطاً من الأدب تنفي مشروعية كل ما عداها. وأحد الأمثلة على هذا النزوع بعض التنظيرات التي تُروِّج لقصيدة النثر.

٢. تتّسم نظرية الأجناس الأدبية الحديثة بأنها ذات طابع وصفي مغاير للطابع التشريعي الذي فهمت به "شعريات" أرسطو. ولهذا فإن من أخطر التّحدّيات التي يواجهها النقد العربي المعاصر، أن النتاج الذي ينطوي على قدر كبيراً أو قليل من الابتكار، والذي يتطلّب جهداً متميّزاً يستجيب لمهمّة التجنيس النقدي، أي استخراج النظام الرمزي والإشاري الخاصّ بهذا النتاج، مازال لمّا يُدرَج بعد في سياق نظرية الأجناس الأدبية الحديثة. ونضرب على ذلك مثالاً بالأجناس الخلاسية التي تُعدّ ثمرة اقتران أو مزاوجة بين جنس تراثي وآخر حداثي، كما هو الشأن على سبيل تعداد القلّة لا الحصر، في أعمال محمود المسعدي والطاهر وطار وإميل حبيبي في الرواية، وعزّ الدين المدني وألفرد فرج وسعد الله ونوس ومحمّد الماغوط في المسرح.

ومن المعروف أن الجنس الأدبي الذي يزاوج بين أجناس متغايرة هو من أبرز منجزات الحداثة. والنتيجة التي يُسفر عنها هذا التلاقح هو إعادة تعريف ذلك الجنس الأدبي وتكييف محدّداته مع ظهور كل نتاج جديد.

٣. المفاضلة بين جنسَيْن أدبيَّيْن مختلفَيْن غير مشروعة نقدياً. ذلك لأن كل جنس أدبي يتميّز بأدواته وخصائصه ومجال تأثيره، وبالتالي فليس ثمّة جنس أفضل من جنس آخر. ولكن المفاضلة شائعة في النقد العربي الحديث. وقد سبق للعقّاد أن كتب يفاضل بين الجنس الشعري والجنس الروائي، فقال إن بيتاً واحداً من الشعر أفضل من أيّ رواية.(*) وهذا أحد الأمثلة الدّالّة على ما يمكن أن ينجم عن العجز عن سبر واكتشاف الدلالات التي تنطوي عليها عملية التجنيس.

٤. يمكن القول إن بدائية التجنيس النسبية في الأدب العربي الحديث قد أدّت إلى التعامل مع الجنس الأدبي، وكأنه مُجرّد اسم دالٍّ على نوع، وليس بِعَدِّه مصطلحاً ينطوي على بُعْد معرفي مُستمَدّ من خصائص متضمّنة في نظرية الأدب. وبعبارة أخرى، فإن الجنس الأدبي كثيراً ما يستمدّ قوامه وخصائصه النوعية من طوطولوجيّته.

فالرواية هي الرواية، لأن ذلك مسألة من قبيل تحصيل الحاصل. وكذلك فإن القصيدة هي القصيدة والمسرحية هي المسرحية بالطريقة نفسها .. أي أن ارتباط الجنس الأدبي بجوهره النوعي من حيث كونه يمثّل نظاماً يشير نحو أصوله في تراث الحساسية الفنّيّة واتّجاهاتها في الأدب العربي الحديث، يظلّ في مثاله النقدي الشائع على الأقلّ، ارتباطاً يكاد يقتصر على العلاقة الاسمية المحضة.

II. الدّالّ والمدلول

إذا كان غياب الاسم الاصطلاحي الدّالّ على جنس أو نوع أدبي مؤشّراً عَدّه النقد العربي في أوائل عصر النهضة دليلاً على خُلُوّ التراث من أجناس أدبية غربية حديثة، كالرواية والقصّة القصيرة والمسرحية، فإن علاقة

---

*) انظر كتابه (في بيتي) دار المعارف (القاهرة).

التحديث التي أسفرت عنها المواجهة المستمرّة مع الغرب لم تلبث أن أدّت بالنقد العربي خلال العقود الخمسة الأخيرة إلى محاولة سَبر علاقة الاسم بالمسمّى، أو قلْ. بلغة السيميولوجيا. علاقة الدّالّ Signifier بالمدلول Signified. وبعبارة أخرى، فإن عملية التأصيل التي تتّصل بمحاولة السبر هذه، يمكن استكناهها وفق المحصّلة التالية:

إذا لم يكن ثمّة اسم اصطلاحي للرواية (Novel) مثلاً، مُدرج في التصنيف الكلاسيكي في الأدب العربي القديم، فإن هذا لا يعني خُلُوّ هذا الأدب من مُسمّاه.

وبهذا الاعتبار، فإن التأصيل النقدي الحديث في إطار الأدب المقارن يشير إلى أن غياب الدّالّ، أي الاسم الاصطلاحي الذي يُعيّن وجود جنس أدبي معيّن تعييناً صريحاً، عن نظرية للأجناس خاصّة بالأدب العربي، يجب ألا يُؤوّل بِعَدِّه دليلاً على غياب المدلول أو المحمول المعرفي الذي يتّصل بذلك الاسم الاصطلاحي، أي المُسمّى.

وأحد الأمثلة على ذلك النتيجة التي يخلص إليها E.L. Ranelagh الباحث الأميركي في الأدب المقارن من دراسة المحمول المعرفي للأدب العربي، إذ يقول:

> "بين القرنَيْن الثامن والتاسع كانت هناك حركة في الفكر العربي عرفت باسم الأدب، حرّرت الكتابة من القضايا الدينية المحضة (العلم).

هذا الأدب ينقسم إلى عشرة أقسام، لعلّ أهمّها القسم العاشر الذي يشمل معرفة القصص التي يرويها الناس خلال لقاءاتهم الحميمة. وقد

أصبح الكتّاب، وعلى رأسهم الجاحظ (٧٧٦-٨٦٥) الذي يُعدّ مؤسّس ذلك الأدب، أصبحوا منذ ذلك التاريخ أحراراً في استعمال قصص التراث الشفوي من أجل كتابة قصص مدوّنة في نصوص.."(*).

وأما الاستنتاج التالي الذي يصل إليه، فينطوي على امتدادات معاصرة:

"للعرب فضل اختراع الحكايات، وجعلها أدباً،(**) وبالتالي تثبيت قوام فنّ القصّ Fiction في العالم".

وهكذا يؤكّد الباحث على أن نظرية محدثة للأجناس في الأدب العربي، يمكن أن تعتمد المُسمّى، أو قل المدلول أو المحمول المعرفي الكامن وراء أحد الأجناس الأدبية، وهو القصّة Fiction في هذه الحالة، أساساً دالاً على وجود ذلك الجنس الأدبي الذي لم يظهر اسمه الاصطلاحي وفق نظرية الأجناس الأدبية المعاصرة في صيغتها الأوروبية الوصفية والمتبلورة حتّى مطلع القرن التاسع عشر.

كما أنه من جهة أخرى يُدلّل في المصدر نفسه: على أن المحمول المعرفي لنظرية الأجناس الحديثة في الأدب الغربي يشتمل على محدّدات نوعية (فنّيّة) كثيرة، تجعله مشتركاً مع الأدب العربي القديم والحديث.

وهناك محاجّة أخرى مثيرة تدور حول جنس أدبي آخر هو الدراما، يطرح فيها أمبرتو إيكو، أستاذ السيميولوجيا والروائي الإيطالي المعروف، الإشكالية التي تتّصل به، والتي تلحّ على مسألة المحدّدات النوعية المشتركة هذه،

(*) انظر: E.L. Ranelagh The Past We Share: The Near Eastern, Ancestry of Western Folk Literature, (London 1979) P. 166.

(**) المصدر السابق p -١٦٦.

من خلال دراسة مبتكرة لقصّة، سبق أن تعرّضنا لها، وعنوانها "بحث ابن رشد" للكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس.(*)

تبدأ القصّة بالفيلسوف العربي ابن رشد فيما هو يفكّر قبل ثمانية أو تسعة قرون، في مسألة صعبة تتعلّق بترجمة "شعريات" أرسطو (Poetics).

ويذكّرنا بورخيس بأن ابن رشد. كما هو معروف. كان قد كرّس نفسه لدراسة أرسطو، وأن الحضارة الغربية فقدت كتاب "الشعريات" لتكتشفه مجدّداً من خلال الفلاسفة العرب. كما يشير بورخيس إلى أن ابن رشد لم يعرف المسرح. فالحظر المفروض في الإسلام على التصوير حال دونه ودون فرصة مشاهدة عرض مسرحي. ولهذا يتخيّل بورخيس الفيلسوف العربي وقد أخذته الحيرة إزاء ترجمة كلمتَيْن مستعصيَتَيْن على الفهم والإدراك، هما "التراجيديا" و"الكوميديا".

ولا ريب أن الإشكالية المترتّبة على الترجمة تتجلّى تحديداً في حقيقة كون "شعريات" أرسطو عبارة عن تركيب مركّب ومعقّد لهاتَيْن الكلمَتَيْن، أو للكلمة الأولى منهما على الأقلّ.

نصّ بورخيس هذا يقتطف أمبرتو إيكو منه حادثَتَيْن متضمّنَتَيْن. الأولى يبدو فيها ابن رشد في لحظة، فُوجئ خلالها ببعض الأصوات المتصاعدة من الطابق السفلي من منزله، إذ كانت هناك مجموعة من الأطفال الذين كانوا يلعبون. وقد سمع أحدهم يصيح: "أنا المؤذن"، بينما أخذ بعض الأطفال يتسلّقون أكتاف بعضهم بعضاً في محاولة للتظاهر بأنهم قاموا ببناء مئذنة. وأما بقية الأطفال، فقد قاموا بتمثيل دور المؤمنين (المُصلّين).

(*) انظر: Umberto Eco, The Limits of Interpretation (Bloomington and Indianapolis, 1994).

يُلقي ابن رشد نظرة على المشهد قبل أن يعود إلى كتابه محاولاً بصعوبة شديدة اكتشاف معنى كلمة "كوميديا".

في الحادثة الثانية التي ترويها القصّة يقف ابن رشد وبصحبته مُقرِئ يُدعى "فرح" يتحدّثان إلى تاجر، اسمه أبو القاسم عاد لتوّه من السفر إلى بلد قَصيّ. كان أبو القاسم يقصّ عليهما قصّة غريبة عن بيت خشبي، رآه في الصين، بيت فيه صالة كبيرة مليئة بالشرفات والكراسي، حيث تجمّع حشد كبير من الناس يُحدّقون في منصّة عليها خمسة عشر أو عشرون شخصاً يضعون على وجوههم أقنعة مدهونة بطلاء، ويمتطون صهوات جياد، ولكنْ، دون جياد، ويتبارزون، ولكنْ، دون سيوف، ويموتون، ولكنْ، دون موت. لم يكونوا مجانين. كما أوضح أبو القاسم - وإنما كانوا "يمثّلون" أو "يقدّمون عرضاً" لقصّة.

ويبدو ان ابن رشد كان عاجزاً عن فهم ما كان أبو القاسم يحاول إيضاحه. يقول له: "تخيّل أن شخصاً ما كان يعرض قصّة بدلاً من أن يرويها". يسأل فرح: "هل كانوا يتحدّثون؟." يجيب أبو القاسم: "أجل، كانوا يتحدّثون".

يقول فرح: "في تلك الحالة، لم يكن هؤلاء بحاجة إلى عدد كبير من الأشخاص. إن راوياً واحداً يكفي لرواية كل شيء، وحتّى لو كانت القصّة شديدة التعقيد".

يوافقه ابن رشد على رأيه. وفي نهاية القصّة، يقرّر أن يترجم كلمَتَي "تراجيديا" و"كوميديا"، بِعَدِّ أنهما تمثّلان ضرباً من ضروب المديح.

في هاتَيْن الحادثَتَيْن اللتَيْن يرويهما بورخيس في القصّة احتكّ ابن رشد بتجربة المسرح مرَّتَيْن، ولكنه عجز عن فهمه. إلا أن المفارقة التي يشير إليها أمبرتو إيكو هي أن الفيلسوف العربي ابن رشد كان يمتلك إطاراً نظرياً

جاهزاً، يؤهّله لتعريف المسرح. وأما الحضارة الغربية في القرون الوسطى، فكانت على النقيض من ذلك. لقد امتلكت تجربة العرض المسرحي، ولكنها لم تكن تمتلك الشبكة النظرية والعملية القادرة على استيعابها وتعيين حدودها النقدية.

آية ذلك كله أن نظرية الأجناس الأدبية تنطوي على حدود ومحدّدات عربية وغربية مشتركة، فضلاً عن أن الدّالّ فيها يمكن (بلغة السيميولوجيا) أن يوجد دون المدلول، أو المدلول دون الدّالّ.

III. الحدود والدلالات

الجنس الأدبي Literary Genre هو نوع أو صنف أو فنّ أو ضرب من الأدب.

وتكشف كلمة Genre الإنكليزية ذات الأصل الفرنسي، والتي تقابلها باللاتينية كلمة Genus عن علاقة تربط بين هذا المصطلح التّطوّري وبين علم الأحياء. كما أن كلاً من الكلمتَيْن اللاتينية والعربية مأخوذ عن اليونانية(*). وتشير نظرية الأجناس الأدبية المعاصرة إلى أجناس رئيسة، هي الشعر والنثر والرواية والملحمة والدراما. إلا أنه توجد أجناس فرعية Subgenres أو قل أنواع أدبية LiteraryKinds تندرج تحت كل تصنيف من هذه التصنيفات الرئيسة.

ولهذا اقترح لإزالة الالتباس الذي أدّى إليها استعمال مصطلح الجنس والنوع على نحو تبادلي، وكأنهما يرتبطان بعلاقة ترادفية، أن يمثّل الجنس الأدبي حدود التصنيف الرئيسة الفاصلة، بينما تندرج الأنواع الفرعية على النحو التالي:

(*) انظر: Alstair Wilson, & The E.U.P Concise Latin (English Dictionary (London).

تصنّف الأنواع الأدبية الفرعية كالمقامة والحكاية والقصّة القصيرة والقصيدة تحت جنس واحد، هو الرواية، بينما تندرج أنواع المقالة والرسالة والمناظرة والمقابسة والخبر تحت جنس آخر، هو النثر. كما أن قصيدة القناع Persona والمونولوغ الدرامي والبارودیا Parody أو المحاكاة التّهكّميّة الساخرة يمكن أن تصنّف تحت جنس الشعر. وأما الفخر والهجاء والمدح والعتاب والرثاء، فيمكن أن تُعدّ وفق تصنيف استراتيجي آخر، فنوناً أدبية متمايزة.

وبهذا الاعتبار، فإن معرفة التحديدات وفروق الاستخدام التي تفصل بين الأجناس الأدبية الحديثة، والتي تتّسم بسِمَة وصفية لا تشريعية، تمثّل خطوة على الطريق نحو معرفة قصد الشاعر أو المسرحي أو الروائي.

وقد سبق أن أوضحتُ أن من الطبيعي وجود منظور آخر للتصنيف، مغاير للتصنيف الآخر الذي يأخذ بعين الاعتبار شبكة العلاقات بين المُبدِع والمُبدَع والمتلقّي.

فالدراما مثلاً يكون المُبدِع غائباً فيها. كما أن المُبدَع (العمل الفنّيّ) يمثّل فيها أمام الجمهور.

ومقابل ذلك تكون أنا المُبدِع (الكاتب) محتجبة في جنس الرواية التي تُقرَأ من قِبَل المتلقّي الذي هو قارئ منفرد. وأما المقامة التي يمكن عدُّها نوعاً أدبياً، يندرج تحت جنس الرواية، فإن المُبدِع (الكاتب) يكون حاضراً فيها، نظراً لأن أنا الكاتب فيها تتماهى أو تتطابق Identify في المقامة مع أنا الراوي، ويكون المتلقّي فيها قارئاً فرداً أو جمهوراً، يستمع إليها لأسباب تتعلّق ببُعْدها الشفوي أو الصوتي، وصلاحيّتها للتلاوة أو الإلقاء على مسامعه.

IV. التصنيف حسب البنيات

ثمّة منظور آخر للتصنيف هو التصنيف حسب البنيات، أي الدراسة التقنية لبنية كل جنس أدبي على حدة. هذا المنظور هام جداً، ولا يمكن أن نفيه حقّه، مادام كل جنس أدبي يحتاج إلى دراسة منفصلة، تكشف عن خصائصه التقنية. ومن الطبيعي أن تكون هذه الخصائص قد نشأت وتطوّرت في حاضنات اجتماعية وحضارية. ولهذا فهي ليست اعتباطية أو تحكّميّة مفروضة فرضاً جُزافياً.

وفي مطلع هذا القرن، ظهرت محاولات عديدة على يَدَي الشكلاني الروسي رومان جاكوبسن، من أجل إيجاد وشيجة، تصل بين الأجناس الأدبية والبنيات اللغوية. والمشكلة في دراسة البنيات اللغوية تكمن أساساً في كيفية تحويل اللغوي إلى فنّيّ وجمالي.

ولعلّ من أبرز الإسهامات المعاصرة في نظرية الأجناس الأدبية كتاب تشريح النقد Anatomy of Criticism للناقد الكندي نورثروب فراي (١٩٥٧) الذي قدّم فيه نظرية للأنماط الأسطورية العليا.

ويميّز كلّ من ويمسات Wimsatt وكلينث بروكس Brooks في كتابهما "موجز تاريخ النقد الأدبي" (١٩٥٧) أربعة مفهومات للجنس الأدبي عبر تاريخ الأدب: مفهوم درامي ومفهوم بطولي ومفهوم هجائي ومفهوم غنائي، ويشيران إلى أن سيطرة هذه المفهومات قد أدّت إلى ظهور الكثير من التصنيفات التّحكّميّة المتحاملة في مجال البحث في نظرية الأجناس الأدبية.

ومن أوضح الأمثلة على الاهتمام الواسع الذي أثاره مشروع بلورة نظرية للأجناس الأدبية في النقد الحديث، محاولات مجموعة من النّقّاد الأمريكيّيْن الذين التقوا في جامعة "شيكاغو" في منتصف الثلاثينيات، وأسّسوا ما يُدعى بـ "نقّاد شيكاغو" (Chicago Critics).

ومن هؤلاء النّقّاد الذين أطلق عليهم اسم الأرسطيّيْن الجدد نظراً لأنهم حاولوا تطوير نظرية للأجناس الأدبية بالاستناد إلى "شعريات" أرسطو: ر.س. كرين، و.ر. كيست، ريتشارد ماكيون، نورمان ماكيون، ألدر أولسون، برنارد وينبرغ. وقد عرف هؤلاء من خلال عملهم المشترك نقّاد ونقد Critics &Criticism (١٩٥٢) والذي كان له تأثير عظيم على النقد الحديث.

وعلى النقيض ممّا هو متوقّع في عصر كالعصر الحديث شهد تداخلاً شديداً بين الأجناس الأدبية، إذ استخدم جويس الإرلندي هيكل الملحمة اليونانية في رواية يوليسيس، وابتكرت الأمريكية غرترود شتاين مفهوم الكتابة التي تمزج بين الأجناس الأدبية، كما في كتابها: "انظر إليّ، ترني الآن"، وكتب الأرجنتيني بورخيس نصوصه التي عدّ فيها فنّ الخبر عند العرب مرجعيّته الجمالية والفكرية في مشروعه الحداثي، فإن الاهتمام بتطوير نظرية للأجناس الأدبية تتكيّف وتتواءم مع هذه الأوضاع المستجدّة، تزايد في العقود الأربعة الأخيرة.

يقول ألستر فاولر(*): "من الواضح ان أشكال الجنس الأدبي تُعدّ من أهمّ الأنظمة الإشارية التي تقوم بتوصيل العمل الأدبي".

ذلك أن تعريف النوع على حدّ قول عبد الفتاح كيليطو(**): "يقترب

---

*) انظر Alstair Fowler, The Life and Death of Literary Forms, p79

**) انظر: عبد الفتّاح كيليطو، الأدب والغرابة، (بيروت ١٩٨٢) فصل: (تصنيف الأنواع).

من تعريف العلامة اللغوية عند سوسير: النوع يتحدّد قبل كل شيء، بما ليس وارداً في الأنواع الأخرى".

V. الأصولية والمؤسّسية

كثيراً ما يُنظَر إلى الجهود النقدية الرامية إلى إعادة النظر في التعريفات وفروق الاستخدام المُستمدّة من نظرية وصفية للأجناس الأدبية، قادرة على الإحاطة بالتّطوّرات التي تحقّقت في الأدب العربي الحديث والحداثي معاً، بِعَدِّها تمثّل ضرباً من الأصولية Fundamentalism النقدية الضّيّقة الأفق.

ولهذا فمن الضروري النظر إلى هذه الجهود، بِعَدِّها تمثّل جزءاً من عمل مؤسّسي Foundationalist شامل، يفتقد إليه النقد الأدبي العربي في الوقت الراهن، ويحاول بلورة نقاط انطلاق نقدية ناجعة، تُؤهّلنا لسَبر واكتشاف ما يستحقّ السَّبر والاكتشاف في أعمال أدبية متميّزة. ذلك أن قدراً كبيراً من أصالة الكاتب يكمن في الابتكارات التي نجح في إضافتها على الأعراف الأدبية السائدة المتضمّنة في الجنس أو النوع الأدبي المنتج ضمن محدّدات اصطلاحية معترف بها.

ولهذا يمكن القول إن العمل الأدبي لا بد أن يتموضع في سياق أجناسي Generic Context لا يقلّ أهمّيّة عن التموضع ضمن سياق تاريخي، يحدّد علاقته بفترة زمنية معيّنة.

ففكرة الجنس الأدبي تسهم في الكشف عن الطُّرُق التي تُنتَج وفقها النصوص، وتستقبل، وتتداول في المجتمع. ولكن هذا الإسهام ليس ثابتاً، بل دائب التّحوّل والصيرورة. فالضغوط المستمرّة التي تمارسها الأفكار المتّصلة بالخلق والابتكار (Originality)، والذوق، ومتطلّبات المتلقّي تؤدّي إلى تعديل وتطوير هذا الدور باستمرار.

وبهذا المعنى، يمكن القول إن فهم الدور الذي يضطلع به الجنس الأدبي لا يقتصر فقط على الكيفية التي تُصنّف وفقها النصوص، وتُعَرف، من حيث خصائصها النوعية ومحدّداتها، وإنما يشتمل كذلك على إدراك كيفية انطباق أنظمة التصنيف على الأُطُر الجمالية والاجتماعية المتعلّقة بكيفية إنتاج النصوص واستعمالها وتقييمها.

VI. الجنس الأدبي والتّناصّ

وأكثر من ذلك، فإن فكرة الجنس الأدبي تنطلق من افتراض، مفاده أن النصوص يمكن أن تُفرَز وفق مجموعات مختلفة حسب خصائص محدّدة تشترك فيها، وأنها تُومِئ بالضرورة إلى وجود درجة من التفاعل بين النصوص (Intertextuality). إذ لا يوجد نصّ قائم بذاته كجزيرة منعزلة. بل إن القصيدة (حتّى عندما تخرق هذه الأعراف والتقاليد أو تقاوم سيطرتها أو تنفيها أو تنتهكها) لا بد أن تمتح بدورها من أعراف وتقاليد تجعلها متميّزة عن النثر.

وهكذا فإن فكرة انتساب النصوص إلى أُسر أو سلالات متناصّة Intertextualليست صحيحة فقط من حيث صلتها بالأجناس الأدبية وحدها، بل من حيث صلتها أيضاً، بالأنواع الأدبية الثانوية Subgenres التي تندرج تحت لوائها.

لنأخذ مثلاً قصيدة القناع Persona التي تتلازم عادة مع المونولوغ الدرامي Dramatic Monologue. إن هذا النوع من القصائد يبرهن على وجود تواشج بين عنصرَي الشعري والقصّة. وهناك عشرات القصائد التي تصلح للتمثيل على هذا النوع من الشعر، بدءاً من قصيدة "كأس" التي نُشرت في عام (١٩٤٠)، والتي يستعيد فيها عمر أبو ريشة عبر علاقة تناصّ وتماهي نصّ قصيدة ديك الجنّ الحمصي الشاعر الذي قتل جاريته الحسناء حباً بها وغيرة عليها قبل أن يجبل كأسه من جثتها

المحروقة، ووصولاً إلى قصائد القناع الأخرى التي كتبها الشعراء الرّوّاد من أمثال السّيّاب والبياتي وأدونيس وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور، والتي تستعيد بدورها ذلك التواشج بين عنصرَي الشعر والقصّة، كما يتجلّى في تقنية المونولوغ الدرامي.

إن المقارنة بين ثلاثة نماذج لشعراء مجدّدين، ولكنهم مختلفون، الأوّل شاعر تجديدي، هو عمر أبو ريشة والثاني شاعر حديث Modern هو نزار قبّاني، والثالث شاعر حداثي Modernist هو عبد الوهاب البياتي، يتناولون موضوعاً واحداً، هو استعادة تجربة ديك الجنّ الحمصي، قمينة بالكشف عن وجود علاقة تناصٍّ بين الشعر والقصّة تبلور قصيدة قناع Persona متميّزة في كل نموذج على حدة. كما أنها قمينة من جهة أخرى بالكشف عن وجود علاقات تناصٍّ أخرى بين قصائد القناع لدى الشعراء الثلاثة، والبرهان مجدّداً على دور تقنيات هذا النوع من القصائد في التأكيد على وجود قواسم مشتركة بين ممارسيه، تتجاوز مُجرّد التشابه في الثيمات، لتصل إلى آليات الأداء الفنّيّ نفسها.

يقول عمر أبو ريشة(*):

---

*) تجدر الإشارة هنا إلى علاقة التّناصّ التي تقيمها نصوص الشعراء أبي ريشة وقبّاني والبياتي مع نصّ ديك الجنّ الحمصي الذي هو المصدر الرئيس للثيمة التي استلهموها. يقول ديك الجنّ الحمصي:

يـا طلعـةً طلـعَ الحمـام عليهـا ... وجنـى لهـا ثمـر الـردى بيدَيْهـا
رَوّيـتُ مـن دمهـا الثـرى ولطالمـا ... روّى الهـوى شَـفَتَيَّ مـن شَـفَتَيْها
حكَّمـتُ سـيفي في مجـال خناقهـا ... ومدامعـي تجـري عـلى خدَّيْهـا
فوَحـقِّ نعليهـا ومـا وطـئ الحصى ... شيء أعـزّ عـليّ مـن نعلَيْهـا
مـا كان قتليهـا لأني لـم أكن أخشى ... إذا سـقـط الغبـار عليهـا
لكـن ضننتُ عـلى العيون بحسـنها ... وأنفـتُ مـن نظـر الحسـود إليهـا

انظر: ديوان ديك الجنّ الحمصي (جمعه وشرحه عبد المعين الملّوحي ومحيي الدين الدرويش (حمص - سورية ١٩٦٠) ص ١١٢-١١٣

"دعهـــــــا!. فهذي الكأس ما مرّتْ على شَفَتَـــي نديـم
لي وقفـــة معهـــا أمـــام اللـــه في ظـــلّ الجحيـــــــــمِ
دعهـــا!. فقـــد تشـــفيكَ فيهـــا لفحـــة البغـــي الرجيـــمِ
وتنفُّـــس الشـــبح الشـــقي عـــلى جُـــذى حـــبّ أثيـــم
مـــالي أراك تطيـــل فيَّ تأمّـــل الطـــرف الرحيـــم؟!
أتخالنـــي أهـــذي؟.... وخمـــري صحـــوة القلـــب الكليـــم
اشربْ!.. ولا تـــترك جـــراح الـــسّرّ تعـــوي في رميمـــي"

حتّى يقول في نهاية القصيدة:

"قبّلتُهـــا!. والليـــل ينفـــض عنـــه أسراب النجـــومِ
ومدامعـــي تجـــري، وكفـــيَّ فـــوق خنجـــري الأثيـــمِ
هـــي وقفـــة رعنـــاء ضـــاق بهولهـــا حلـــم الحليـــم
فحملـــت شـــلو ضحيتـــي والنـــار حمـــراء الأديـــم
وجبلـــت مـــن تلـــك الجـــذى كأسي ومـــن تلـــك الكلـــومِ
وغـــداً أحطّمهـــا أمـــام اللـــه في ظـــلّ الجحيـــمِ
فـــاشربْ ودعها، فهي مـــا مرّت على شَـــفَتَي نديمِ!.."(*)

ويقول نزال قبّاني في قصيدة ديك الجنّ الحمصي

---

*) ديوان عمر أبي ريشة (الطبعة الأولى - بيروت١٩٧١).

من (ديوان الرسم بالكلمات):

"إني قتلتُكِ واسترحتُ
يا أرخصَ امرأة عرفتُ
أغمدتُ في نهدَيْكِ سكّيني
وفي دمكِ اغتسلتُ
وأكلتُ من شفة الجراح
ومن سلافتها شربتُ
وطعنتُ حبّكِ في الوريد
طعنتُهُ حتّى شبعتُ
ولفافتي بفمي فلا أنفعل
الدخانُ .. ولا انفعلتُ
ورميتُ للأسماك لحمكِ
لا رحمتُ ولا غفرتُ
لا تستغيثي .. وانزفي
فوق الوساد كما نزفتُ
نفّذتُ فيكِ جريمتي
ومسحتُ سكّيني، ونمتُ
ولقد قتلتُكِ عشر مرّاتٍ
ولكني .. فشلتُ
وظننتُ، والسّكّين تلمع
في يدي أني انتصرتُ
وحملتُ جثّتكِ الصغيرة
طَيَّ أعماقي وسرتُ
وبحثتُ عن قبر لها

تحت الظلام فما وجدتُ
وهربتُ منكِ .. وراعني
أني إليكِ أنا هربتُ
في كل زاوية أراكِ
وكل فاصلة كتبتُ
في الطيب، في غيم السجائر
في الشراب إذا شربتُ
أنتِ القتيلة .. أم أنا.؟
حتّى بموتكِ ما استرحتُ!.

حسناء، لم أقتلكِ أنتِ
وإنما نفسي قتلتُ".

وأما النموذج الثالث في علاقة التّناصّ هذه، فهو قصيدة "ديك الجنّ" للشاعر عبد الوهاب البياتي:(*)

"رأيتُ ديك الجنّ في الحديقة السّرّيّة
يضاجع بالقبل الندية
يسحقها بيده الصخرية
ويشعل النيران
في جسمها المبتهل العريان
لكنها تفرّ قبل ذروة العناق
تعود للأعماق

*) ديوان عبد الوهاب البياتي (بيروت ١٩٧٢) الجزء الثاني - ص٣٥٥.

تاركة قميصها وحسرة
وخصلة من شعرها وزهرة
تموتُ في جزائر المرجان
عارية محترقة
مسحوقة كرتبقة
يسقط عن جبينها الإكليل
ها هي ذي في القاع
تزحف فوق وجهها جحافل الديدان ..
. رأيتُ ديك الجنّ في القاع بلا أجفان
على جواد عصره المهزوم
يقاتل الأقزام
مهاجراً في داخل المدينة
من شارع لبيت
على جواد الموت
. مدينة الخناجر الخفيه!.
ها هي ذي الجنّيه
تعود بعد موتها صبيّه
جارية روميّه .."

حتّى يقول:

"قتلتُها . مزّقتُها بالسيف
تحت سماء الصيف
مرنّحاً سكران

أشعلتُ في أشلائها النيران ..
صنعتُ من رمادها فراشة ودمية
وقدحاً مسحور
لا أرتوي منه، فيا خمار حانِ النور
ماذا لنار بعثها أقول؟.
فهذه الطبيعة الحسناء
قدرت الموت على البشر
واستأثرت بالشعلة الحيّة في تعاقب الفصول
. غداً. أمام الله. في الجحيم
أحطّم الدمية والقدح
أتبعها عبر الممرّات إلى الفرات
أبحث في مياهه عن خاتم وحبّ مات
أنام في الضفاف
صفصافة تنتظر العرّاف
والبرق والعصفور
وراقصات النور
. أنا أمير حلبَ اليتيم
مهاجر في داخل المدينة
من شارع البيت
على جواد الموت".

هذه النماذج الشعرية الثلاثة يتعذّر استيعابها وتذوّقها من قِبَل المتلقّي إلا عبر الخصائص المشتركة التي تربط كلاً منها بعلاقة تناصٍّ بالمحدّدات اللغوية التي تُعَيّنُ قصيدة القناع.

وهناك طريقة أخرى تتكشّف فيها علاقات التّناصّ عبر أنواع ثانوية Subgenres أخرى تندرج في تصنيف الجنس الشعري.

ولنأخذ الباروديا (Parody) أي المحاكاة التّهكّميّة الساخرة مثالاً. إن إدراك وتذوّق القارئ المتلقّي لهذا النوع من القصائد يعتمد اعتماداً رئيساً على معرفته بأعراف وتقاليد الجنس الشعري، كما يتجلّى في القصيدة الملحمية في تأويلها الحداثي.

ويمكن عَدّ قصيدة: "إلى ت.س. إليوت".

التي تعود بتاريخها إلى عام ١٩٥٨ حيث ظهرت في ديوانه "عشرون قصيدة من برلين"(*) نموذجاً مناسباً لباروديا مصغّرة، يستدعي تذوّقها واستيعابها معرفة وثيقة بقصيدة إليوت "الأرض اليباب" ذات المنزع الملحمي.

يقول البياتي:

"لا شاعر أفاق
لا عشّاق
لا شهداء
لا قطرة ماء
لا طاحونة
في هذي الأرض الملعونة
أرض الدينونة
أرض الصلوات الخرساء
أرض الأموات
الغرباء

*) المصدر السابق – ص ٢٨.

الأشرار
فتعال، تعال!
حيث الأسمال
حيث الشعراء،
الشهداء
الأحياء
في مُدُن الفقراء الكبرى
في المجرى
في الأعماق
يحترقون
ينتظرون
في الساحات الملتهبة
بعيون مكتئبة
تعال، تعال!.
فهناك رجال
ينتظرون
يحترقون
ليضيئوا المُدُن الأرضية
ليُغنّوا الحُرّيّة".

هذا الضرب من التّناصّ المضادّ يتطلّب،كما هو واضح من هذه (الباروديا) المصغّرة، معرفة بالأطروحة الشعرية التي يقدّم الشاعر نقيضاً لها. والنقيض هنا محاكاة تهكّميّة ساخرة، لا تكمن دلالتها في ذاتها، بقدر ما تكمن في شبكة علاقات التّناصّ التي تقيمها مع نصوص أخرى.

والحال أن هذه الأمثلة توضح بجلاء أن الأبعاد التّناصّيّة لا يمكن أن تمارِس تأثيرها، وتكتسب معناها إلا من خلال البُعْد المعرفي الإجرائي الذي يُضفيه القارئ عليها.

ومن هنا، فالمتلقّي الذي ليست "الأرض اليباب" نصّاً مألوفاً له، يظلّ عاجزاً عن التّحسّس بالأثر كله الذي تنطوي عليه قصيدة البياتي مادام يجهل محدّدات (الباروديا) المصغّرة التي يومئ بها إلى تلك القصيدة الحداثية ذات النزوع الملحمي.

ولكنْ، ما هو الأساس الذي تُصنَّف بموجبه الأجناس الأدبية.؟.. من المعروف أن مقاييس التمييز حسب نظرية أرسطو كانت تعتمد بالدرجة الأولى معرفة القائل أو المتكلّم. فالقصائد الغنائية مثلاً، تكون فيها أنا الشاعر القائل متطابقة مع الأنا الفنّيّة فيها. ولكن التّطوّر الذي أحدثه ظهور أجناس فرعية كالشعر القصصي والدراما الشعرية والمونولوغ الدرامي يجعل من الضرورة بمكان تجنّب المنزع التشريعي في نظرية الأجناس الأدبية وإحلال منزع وصفي محلّه، يرصد صيرورة الأجناس وتحوّلاتها النوعية بدلاً من التّمسّك بمحدّدات سكونية بعيدة عن تمثيل واقع الأدب الحديث.

ومن جهة أخرى، يجب ألا نغفل أن تصنيف المُبدَعات الأدبية وفق أجناس رئيسة وأنواع ثانوية، يمكن أن يعتمد "الثيمات" أو الموضوعات أساساً في إبراز المحدّدات بما تنطوي عليه من عناصر التشابه والمغايرة.

فالأدب الرعوي pastoral مثلاً يرتبط بالحياة الريفية، والسيرة تهتمّ برواية الحدث على نحو وقائعي، وشعر الحرب يكون محوره الحرب نفسها.

VII. وظائف الجنس الأدبي

ثمّة وظائف أو قل مهمّات إجرائية عديدة، تَصلُحُ عَلَماً على كل جنس أدبي على حدة، وهي لا تكتفي بإماطة اللثام عن حدوده واستراتيجياته، وإنما تتعدّى ذلك، بِعَدِّها تمثّل مادّة الحجاج العقلي المبرّر لوجوده أصلاً.

وفي طليعة الوظائف المناطة بالجنس الأدبي أنه يخلق توقّعات لدى المتلقّي، تنظم الكيفية التي يمكن أن يفهم بها ويؤول بموجبها. وبهذا الاعتبار يصبح الجنس الأدبي بُعْداً رئيساً من أبعاد معرفة مُضمرة، أو سِمطاً ينطوي على جملة من الافتراضات والتقنيات القابلة للتأويل، نعتمده أساساً ضابطاً من أُسُس عملية القراءة النقدية.

وفضلاً عن ذلك، يمكن سَبر الجنس الأدبي كعاكس للعلاقات التي تربطه بتجارب إنسانية رئيسة. والتمييز الاصطلاحي بين المأساة والملهاة كثيراً ما يؤسّس على هذا الأساس. بل إن نظرية الأنماط الأسطورية العليا التي تُعزى للناقد الكندي نورثروب فراي تصنّف الأجناس إلى أنواع، يُفترض أن كلاً منها يتّصل بفصل من الفصول الأربعة، ويمثّل مزاجاً معيّناً كالرومانس والملهاة والمأساة والهجاء.

وهناك رأي آخر يرى في الأجناس جزءاً من عملية تصنيف ضرورية لتمييز النتاجات الثقافية وفرزها النوعي. ولعل هذا هو الذي يتيح للجمهور المتلقي أن يتنبأ وأن يخطط لنفسه تجربة معينة إزاء كتاب أو فيلم سينمائي أو تمثيلية تلفزيونية. بل إن التصنيف المتبع في المكتبات العامّة والذي يعتمد تصنيفاً إجناسياً هو الذي يساعد القارئ على الإختيار.

VIII. الجنس الأدبي وما بعد الحداثة

ثمّة طريقتان مألوفتان للمزج بين الأجناس، هما الكولاج Collage والباستيش Pastiche.

وهناك مثال بارز على هاتَيْن الطريقَتَيْن في الرواية العربية الحداثية يتمثّل في (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم، و(بستان أسود) لهاديا سعيد، حيث تؤدّي علاقات التجاور Juxtaposition بين السرد الروائي والعرض الوثائقي إلى نتائج، تسهم في إعادة صياغتنا لخصائص ومحدّدات الجنس الروائي نفسه. كما أن (سداسية الأيّام السّتّة) لإميل حبيبي نموذج للرواية التي أسهمت في إعادة تعريف الرواية عندما حوّلت حكايات أو قل قصصاً قصيرة هي عبارة عن أنواع فرعية، يرتبط كل منها بالأخرى بعلاقة تجاور، إلى أمشاج في رواية تمثّل جنساً روائياً مختلفاً وقائماً بذاته.

والحال أن مرحلة ما بعد الحداثة في الأدب Post Modernism أسفرت عن نشوء وضع يمثّل عالمنا الراهن أفضل تمثيل. فقد أدّى تسليط اللغة ووسائل الإعلام الجماهيري على التجربة الاجتماعية حدّ الإشباع، إلى جعل كل نتاج من نتاجات هذه الوسائل حاملاً لعلامات واضحة، تُدلّل على جنسه وما يتّصل به من محدّدات. ولهذا فالنّصّ ما بعد الحداثي لا يكتفي بنقل مضمونه إلى القارئ، وإنما يحيل كذلك إلى وسائل كتابة وقراءة النصوص نفسها.

وفي هذا السياق، تشتمل رواية "بستان أسود" الآنفة الذِّكْر على إحالات، يحتفي كل منها بالكولاج والباستيش، وذلك بهدف الإيحاء بوهم الحدوث عن طريق ترصيع السياق الروائي بإشارات، تتّصل بالتاريخ المباشر، وتدشّن فكرة إبراز عملية كتابة الرواية أو الاشتغال على نصّها.

بل إن الرواية تبدو، بمعنى من المعاني، نصّاً احتفالياً بعملية كتابتها

المرجأة إلى حين العثور على وثائقها. وهذه الوثائق موجودة في صندوق خلفه بطل الرواية .. لكن الحصول عليه يصبح متعذّراً تعذّر الاستحواذ على الحقيقة نفسها.

وأخيراً تجدر الإشارة إلى أن الناقد الفرنسي البنيوي رولان بارت هو الذي لفت النظر في كتابه (S/Z) إلى التمييز بين نوعَيْن من النصوص:

النّصّ القرائي readerly (lisible) والنّصّ الكتابي scriptiblewriterly النّصّ (القرائي) هو الذي نستهلكه استهلاكاً سلبياً، نظراً لأنه يبدو قادراً على تقديم عالم حقيقي من الشخصيات والأحداث. ونحن نفعل ذلك لأن لغته شفّافة، تشبه نافذة، يمكننا أن نطلّ منها على العالم.

وأما النّصّ (الكتابي)، فهو يرغمنا على إنتاج معناه بدلاً من استهلاكه. ولأن النّصّ، كما هو الشأن في (يوليسيس) لجويس مثلاً، يلفت أنظارنا باستمرار إلى وضعه وإجراءاته التقنية، بِعَدِّه مَعلَماً لفظياً، فإننا نظلّ واعين، لكون اللغة تقوم بدور الوسيط بيننا وبين الواقع.

ولهذا فبينما يبدو النّصّ "القرائي" مقروءاً، فإن النّصّ الكتابي يُرغمنا على تركيز انتباهنا على كيفية كتابته.

وقد أوضح بارت ومن بعده ديفيد لودج (١٩٧٧) أن من الضروري الانتباه إلى أن الخصائص النّصّيّة للواقعية تؤكّد على أهمّيّة التقاليد والأعراف الأدبية التي تتّصل بجنس الرواية الواقعية. وبهذا المعنى لا تعود مسألة كون نصّ ما واقعياً (Realist) تعني أنه ينتمي إلى الواقع (Realistic) وإنما تعني حيازته على خصائص وأعراف نوعية تنتمي إلى مذهب الواقعية في الرواية.(*)

---

*) من أجل دراسة ظاهرة تجاوز الجنس الأدبي تجاوزاً مستمراً لحدوده الاصطلاحية المكوّنة له، انظر دراسة جاك ديريدا ذات الأفق الفلسفي (بالإنكليزية): J. Derrida, Acts of Literature, Edited by Derek Attridge, New York, London 1992 فصل بعنوان: The Law of Genre ص ٢٢١- ٢٥٢.

تقنية القناع: في الشعر العربي الحديث

ينتمي النموذج المبكّر نسبياً لاستخدام تقنية القناع في الشعر العربي الحديث إلى مرحلة تحوّل في الحساسية الفنّيّة كان الشاعر عمر أبو ريشة قد دشّنها في قصيدته "كأس" التي نُشرت في عام ١٩٤٠، واستعاد فيها عبر علاقة تناصٍّ وتماهٍ، أسطورة ديك الجنّ الحمصي الشاعر الذي قتل جاريته الحسناء حباً بها وغيرة عليها قبل أن يجبل كأسه من رماد جثتها المحروقة.

ولا شك في أن معرفة أبو ريشة بمصادر الشعر الإنكليزي، وبخاصة أعمال برواننج وتنيسون، هي التي نبّهتْه إلى المونولوج الدرامي الذي تربطه بتقنية القناع علاقة اقتران.

غير أن القناع لم يتحوّل إلى ظاهرة فنّيّة، يمكن رصدها وسبرها واستكناه دواخلها ودلالاتها وأشكال تجلّياتها، إلا مع تبلور حركة الشعر الحديث على أيدي الشعراء الرّوّاد من أمثال السّيّاب والبياتي وأدونيس وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور. وسواء كان هؤلاء الرّوّاد، على ما في مواقفهم الفكرية والجمالية من ائتلاف واختلاف، واعين أو غير واعين نقدياً بتقنية القناع وأصولها في الشعر الإنكليزي، فإن ظاهرة الأقنعة في الشعر العربي الحديث تومئ إلى جملة من المؤشرات التي سنحاول أن نثير بواسطتها بعض الأسئلة الجوهرية بامتداداتها الحضارية، وآليات المثاقفة والتّناصّ التي اقترنت بها، قبل أن تنحسر انحساراً شبه كُلّيّ لدى الأجيال التي أعقبت جيل الشعراء الرّوّاد.

ما دلالات هذا الحضور والغياب؟

-I-

بدأ الالتفات إلى تقنية القناع مع ظهور الحركة التّمّوزيّة في الشعر العربي الحديث لدى خليل حاوي وأدونيس والسّيّاب ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا.

وقد تجلّى هذا الالتفات في محاولة الحركة نحو إعادة اكتشاف الذات من خلال البحث عن مصادر حضارية بديلة. كانت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لفصل من كتاب (الغصن الذهبي) للأنثروبولوجي السير جيمس فريزر بمثابة تأكيد لاهتمام الشعراء التّمّوزيّيْن بدور الأسطورة في الأدب.

ولأن القناع، على حدّ تعبير فريزر، يكشف بقدر ما يخفي، فإن تلك المصادر الحضارية البديلة التي ركّزت على تراث منطقة الهلال الخصيب وبلاد الرافدين قبل الإسلام، أعادت ربط الشعر العربي بينابيع مستكشفة، ألقت أضواء جديدة على التكوين النفسي والأسطوري لذات الشاعر ومخزونها الرمزي.

-II-

لعلّ من أبرز دلالات الحضور والغياب أن العودة إلى ما قبل التراث الإسلامي، وهي نقلة إجرائية أكثر منها إيديولوجية، كانت بمثابة انعطافة حضارية نهضوية توازي من حيث أهمّيّتها بالنسبة إلى الثقافة العربية إلحاح الأدب الأوروبي على أن الحضارة الأوروبية تصدر عن أصول كلاسيكية ومسيحية، فهي إغريقية ورومانية من جهة، ومسيحية وعبرانية من جهة أخرى.

وكما أُعيد اكتشاف العناصر الكلاسيكية في عصر النهضة الأوروبي، كانت الحركة التّمّوزيّة بدورها بمثابة محاولة لاسترداد تراث المنطقة القديم، عزّزتها على نحو مباشر أو موارب. بعض أفكار أنطون سعادة في كتابه (الصراع في الأدب السوري) الصادر في الأربعينيات.

وقد اكتشف الشعراء التّمّوزيّون أن بعض رموز التراث الإغريقي إما متداخل مع تراث منطقة الهلال الخصيب أو مُستمَدّ منه. فقدموس الكنعاني بحث عن شقيقته أوروبا لتعليمها الأبجدية، وبذلك بدأت. حسب الرواية الكلاسيكية الإغريقية. مرحلة القراءة والكتابة في اليونان، كما أن الآلهة عشتار كما هو معروف، تقابلها أفروديت الإغريقية، وتمّوز يقابله أدونيس. ولهذا فاسترداد الشعراء التّمّوزيّينْ هذه الأقنعة الأسطورية، حتّى عندما لم تجد تطبيقاتها أو استلهاماتها المرضية في الشعر أحياناً، كان طفرة استهدفت إعادة صوغ عصر نهضة عربي آخر، يمتدّ بجذوره إلى حضارات ما قبل الإسلام.

-III-

الدلالة الثالثة التي يمكن استنباطها من حضور القناع هي أن هذا النوع من القصائد اعتمد فكرة إليوت الخاصّة بالمعادل الموضوعي، وهي الفكرة التي شرحها في مقالته "هاملت ومشكلاته" عندما كتب أن:

الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في الشكل الفنّيّ تكمن في إيجاد معادل موضوعي... أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة من الأشياء، أو قُل موقفاً، سلسلة حوادث تكون معادلة لتلك العاطفة بالتحديد.

وقد كان أثر فكرة المعادل الموضوعي على الشعر العربي ملحوظاً، ولهذا، لجأ الشاعر العربي بتأثير من ذلك إلى موضعة عواطفه، أي جعلها

موضوعية. وكان سبيله إلى ذلك إيجاد تمييز بين أنا الشاعر والأنا الفنّيّة. وهكذا فقد وجد نفسه يتحدّث من وراء قناع شخصية فنّيّة قادتْه إلى المونولوج الدرامي.

غير أن هذه التجربة لم تكن تُسفر دائماً عن قصيدة قناع مكتملة، تتّسم بخصائص، يتّفق عليها النّقّاد. ولعلّ هذا يعود إلى اللبس الذي وقع فيه النقد العربي عندما أخفق في التمييز بين "الإلماعة" Allusion والقناع Persona. والحال أن هذا التمييز لو حدث، لكان قميناً بحلّ مشكلة حقيقية، واجهها النّقّاد العرب في اختباراتهم القليلة في سبر تشكيلات القناع.

ذلك لأن "الإلماعة" التي هي عبارة عن إشارة عابرة في القصيدة إلى شخصية أو حادثة أو أسطورة أو عمل أدبي، بهدف استدراج مشاركة القارئ واستدعائها، بِعَدِّها تجربة تتّكئ على المعرفة المشتركة بين الشاعر والمتلقّي، ليست مشروع قناع بالضرورة أو ليست قناعاً ناقصاً، وإنما هي تقنية إشارية، أسرف إليوت في استخدامها، وكانت تستهدف إغناء النّصّ بشبكة من علاقات التّناصّ، ومنحه أبعاداً، تسبغ على الأنماط الأصلية العليا والرموز والشخصيات التراثية التي تستدعيها الإلماعة، دلالات جديدة تكتسبها من خلال تموضعها في النّصّ الجديد الذي يجعلها في سيرورة وصيرورة مستمرَّتَيْن.

ولعلّ إصرار جبرا إبراهيم جبرا على وصف محاولة الشاعر أدونيس التوحيد بين المسيح والفارس الجواب وسيزيف وزرادشت والحلاج في شخصية مهيار الدمشقي، بالعقم يعود أساساً إلى أنه نظر إلى الإلماعات التي يحفل بها الديوان، وكأن كلاً منها يمثّل قناعاً قائماً بذاته ولذاته، يتعذّر دمجه في متحد continuumعضوي يؤالف بين مجموعة مغايرة من الأقنعة التي تنتمي إلى أزمنة وأمكنة مختلفة.

وبالمقابل، فإن النظر إلى ديوان أغاني مهيار بِعَدِّه بشكل قصيدة قناع واحدة قائمة بذاتها، وتخضع لصيرورة عضوية دائبة التّشكّل والتّحوّل، كما فعل عبد الرحمن بسيسو، مستلهمًا بعض استبصارات الناقد جابر عصفور في القناع، يبدو لي محاولة ذات طبيعة سجالية فضلاً عن أنها شديدة المجازفة.

فقصيدة القناع، كما أسلفتُ، ارتبطتْ أصلاً بالمونولوج الدرامي، والنزوع إلى عَدّ ذلك الديوان قصيدة واحدة بدلاً من توصيفها كقصائد، تنتمي إلى مناخات متعدّدة محاولة للتجاوز أو قل الاجتهاد. بل لعلّ هذا التوحيد المتعمّد لتعدّدية تعبيرية قائمة على وجود علاقات سلالية بين قصائد (أغاني مهيار الدمشقي)، هو بمثابة عملية إضفاء projection لمؤشرات توحي بانتفاء هذا التّعدّد، وبالتالي إرباك المدلول النقدي الناجز لقصيدة القناع التي ترتبط بالمونولوج الدرامي بعلاقة اقتران.

كما أن هذا التّوجّه ربمّا كان يعكس تجاهلاً عملياً لنظرية الأجناس الأدبية الحديثة من حيث التفاصيل الإجرائية، من جهة، واعترافاً بهذه النظرية من حيث اعتماد تسمية قصيدة القناع وتبنّيها بعد تفريغها من محمولها المعرفي النقدي، من جهة أخرى.

-IV-

كانت تجربة قصيدة القناع حصيلة لعلاقتي المثاقفة والتّناصّ بين الشعر العربي الحديث والمصادر الأنجلو - ساكسونية ممثّلة في الشعر الإنكليزي بنماذجه القناعية المبكّرة التي قرنت بين القناع والمونولوج الدرامي، كما تجلّى في بعض قصائد براوننج.

ومن الجوهري الإلحاح على علاقة الاقتران هذه، نظراً لأن التمييز الاصطلاحي القائم في الأدب الإنكليزي بين القصيدة الغنائية الدرامية والمونولوج الدرامي ليس سجالياً، بل واضح لا لبس فيه. ولهذا عُدَّت بعض قصائد جون دون، كقصيدة "التطويب" (The Canonization) مثلاً، غير محقّقة لشروط المونولوج الدرامي، وذلك لأن القناع الناطق الذي تتحدّث أنا الشاعر من خلاله لا يقدّم في القصيدة عبر بؤرة تبرز الخصائص الشخصية المميّزة له.

وقد تطوّر هذا التمييز الاصطلاحي في وقت لاحق، كما هو معروف، في شعر ييتس وإليوت وباوند، ومارست بعض قصائد هؤلاء الحداثيّين بنماذجها القناعية المحكمة تأثيرها، بقدر أو بآخر، على مثيلاتها لدى روّاد الشعر العربي الحديث. إلا أن النقد العربي عموماً لم يولِ دراسة تقنية القناع ما تستحقّه من اهتمام. فهو كثيراً ما يُهمل التّعرّض لعلاقة القناع بالدراما، مكتفياً بالمعنى اللغوي لكلمة قناع العربية، ومعرضاً عن سبر المعنى الاصطلاحي النقدي لكلمة Persona التي تربطها بالمسرح أكثر من وشيجة، وتعود بأصولها إلى المسرح الكلاسيكي حيث تشير إلى الشخصية الدرامية تحديداً.

وكان من نتائج ذلك أن مصطلح القناع كثيراً ما يوظّف في النقد العربي الحديث بِعَدِّه كلمة ذات محدّدات لغوية عامّة، وليس اصطلاحاً نقدياً ينطوي على محمول معرفي خاصّ وواضح المعالم. والتمييز بين هذا الاستعمال وذاك ضروري. فهو يذكّرنا بمسرحية القناع عبر صيغة إجرائية تستمدّ مرجعيّتها من نظرية الأجناس الأدبية بمؤشراتها الوصفية أو قل الواصفة، التي تساعد الناقد على أن يسبر أغوار النّصّ بدلاً من أن تُقصر مرجعيّتها على الاجتهادات الشخصية وحدها.

-V-

الدلالة الخامسة من دلالات الحضور والغياب تتّصل مباشرة بارتباط قصيدة القناع بفكرة البطل التراجيدي. وبهذا الاعتبار، فإنها تمثّل وعياً مأسوياً بالذات. وإذا كانت: "تجربة الذات تمثّل هزيمة الأنا دائماً" على حدّ تعبير يونج، فإن هذه الهزيمة كانت تمارس في قصيدة القناع بوصفها تراجيديا خاصّة، تتمرأى فيها الهزائم العربية العامّة باستمرار.

ولهذا السبب، فإن الانتقال السريع من مرحلة استعادة التراث الأسطوري التي شهدتها بدايات قصيدة القناع، ممثّلة في أعمال الحركات التّمّوزيّة، إلى مرحلة اكتشاف التراث الصوفي الإسلامي واستنباعه واستلهامه بعد تجريده من مرموزيته اللاهوتية، تعكس في أعمال البياتي وأدونيس وعبد الصبور قدرة الصوفية الفنّيّة على الاستجابة للانهيارات الروحية في تاريخ العرب المعاصرين.

-VI-

الدلالة السادسة تشير إلى حدوث تنويعات عربية على جنس أدبي، يرتبط بقرابة سلالية بقصيدة القناع، وأعني به جنس "السخرية من البطولة" mock- heroic genreوتُعدّ (الأرض اليباب) لإليوت نموذجاً محافظاً من نماذج هذا الجنس الأدبي. إلا أن تجلّياتها الخاصّة في الشعر العربي في مرحلة ما بعد الحداثة ربّما كانت تتمثّل في قناع المتنبّي الذي يرتديه كمال أبو ديب في ديوانه (عذابات المتنبّي في صحبة كمال أبو ديب والعكس بالعكس) دون أن يحاول تشكيل قصيدة قناع بالمعنى الدرامي للمصطلح.

لقد أصبح الديوان في هذا النموذج نصّاً مفتوحاً على الهامش بامتياز،

أو قل قصيدة تتعامل مع النّصّ بوصفه ذريعة The text as a pretext ففي هذه السيرة الذاتية المزدوجة التي تتلبّس فيها الأنا قناعها، فيما هي تدع القناع يتلبّسها، يصير النّصّ text الذي يتقنّع بالبطولة ذريعة pretext لتدمير مفهوم البطولة نفسه.

وهكذا يصير نصّ أبي ديب التفكيكي بدوره قابلاً لعملية قراءة تفكيكية هي من قبيل القراءة المزدوجة. ففي حين يمكن للناقد أن يكتشف الآليات التي اشتغل عليها الشاعر عبر استراتيجيات التّناصّ التي كثيراً ما تبدو مرصّعة بالإلماعات التي تُومِئ إلى تجربة المتنبّي مع البطولي والفاجع، فإن بوسع الناقد نفسه أن يسبر كذلك نقاط الخلل التي يصير البطولي فيها ذريعة للسخرية من مفهوم البطولة نفسه.

-VII-

الدلالة السابعة تتعلّق تحديداً بغياب تقنية قصيدة القناع من الشعر العربي الحديث بدءاً من عقد الثمانينيات.

ما أسباب هذا الغياب؟.. وهل يمكن استكناهه في الافتراض القائل بأن الشاعر العربي اكتشف فجأة إفلاس مفهوم البطولة الذي يرتبط مباشرة بتقنية القناع، سواء كان هذا الارتباط متعلّقاً بالبطل hero بمعناه المثالي المُجرّد أم البطل protagonist بمعناه الذي يشير تحديداً إلى بطولة العمل الفنّيّ نفسه؟

-VIII-

الدلالة الثامنة تفترض أن الغياب النسبي لنظرية خاصّة بالأجناس الأدبية ربمّا استتبع بغياب تقنية القناع من الشعر العربي الحديث.

وربما كان ذلك يعود إلى أن التحديدات الخاصّة بمكوّنات الشعر العربي الحديث تحوم باستمرار حول ثنائية قطبية متنابذة الشعر والنثر طرفاها، وذلك دون أن يولي الناقد اهتماماً يذكر بـ "الأجناس الفرعية" أو قل الأنواع المنطوية تحتها sub- genre، التي تندرج بدورها تحت لافتة الشعر نفسه. وإلا فأين على سبيل المثال المونولوج الدرامي والنجوى soliloquy والقصيدة الرعوية والغنائية، وغير ذلك من ضروب الأداء الشعري المتداخل مع أجناس أدبية أخرى؟

لعلّ الأصحّ من هذا كله السؤال عن الأسباب التي حالت دون النقد العربي الحديث ودون صوغ نظريته الخاصّة بالأجناس الأدبية صياغة استكشافية وصفية، أو ربمّا تصنيف وتحديد الصورة السلالية للأجناس والأنواع، بدلاً من الاكتفاء بتبشير حداثي مُجرّد، يستمدّ عنفوانه من نزعة ظافرية تزهو بنصوص تمتلك مرجعيات ذاتانية، أي تحيل نفسها على نفسها.

-IX-

الدلالة التاسعة تقوم على افتراض، مفاده أن هبوط الموجة الصاعدة التي حملتْها المؤثّرات الأنجلو. ساكسونية وانحسارها من الشعر العربي الحديث في مرحلة أعقبت صعود الشعراء الرّوّاد، قد تزامن مع تغلّب المثاقفة الفرنسية في الشعر والنقد.

ونظراً لأن نظرية القناع، من حيث تعريفها المؤسّسي foundationalist أي نشأةً وتطوّراً واكتمالاً، غائبة أو شبه غائبة عن الأدب الفرنسي، فإن من المفيد التذكير بأن مفهوم القناع لدى الشاعر مالارميه، يُشكّل أحد الاستثناءات المهمّة من هذا الحكم، فإن قناع مالارميه الذي استمدّ من

المسرح البدائي أو الياباني كما توضح باولا جلبرت لويس في كتابها: (جماليات ستيفن مالارميه في علاقته بجمهوره) يختلف اختلافاً بيّناً عن قناع ييتس أو إليوت أو باوند، فهو قناع يتعلّق بالوشيجة التي تربط الشاعر بالجمهور، وهي وشيجة تحكمها غائية مغايرة، تقوم على تقديم قصيدة مقنّعة، أي تضع قناعاً ضبابياً، كما هو الشأن في قصيدة "لازور" (L'azur)، التي أشار فيها مالارميه إلى ضباب، يذكّرنا بضباب مدينة لندن الذي يعدّه وسيلته لحماية نفسه من الانكشاف أمام الجمهور أو حتّى إقامة علاقة اغتراب معه.

إن مفهوم هذا النوع من القناع. كما أسلفنا. مغاير لمفهوم القناع بتقنياته المحدّدة اصطلاحياً في سياق الشعر الإنكليزي. هذا على الرغم من أن مالارميه كان واسع الاطّلاع على الأدب الإنكليزي. وقد عمل مدرّساً للأدب الإنكليزي، كما هو معروف.

وهكذا تكتفي رؤيته من القناع بدلالته اللغوية قريبة التناول (عبر المحكّ اللغوي وحده لا المحكّ الأجناسي)، أي بِعَدِّ القناع حاجزاً يفصل بين الشاعر والجمهور.

-X-

الدلالة العاشرة هي أن تأكيد قصيدة القناع ظاهرة أنجلو. ساكسونية من حيث النشأة والتّطوّر، لا يعني أننا مقيّدون بالضرورة بتوصيفها الفنّيّ الذي يلحّ على أهمّيّة علاقة القناع بالمونولوج الدرامي.

إلا أن تطوير مفهوم عربي للقناع، متحرّر من هذه المحدّدات القاعدية التي تستجيب لها نماذج عربية كثيرة، لا بد أن يعود بنا القهقرى إلى

المرحلة المعجمية، أي إلى ما قبل ظهور المصطلح النقدي بما ينطوي عليه من محمول معرفي.

وإذا نحن فعلنا ذلك، نكون قد أصبحنا أمام نموذجَيْن متغايرَيْن وجهاً لوجه:

الأوّل: هو النموذج المصطلحي الذي يستمدّ مشروعيّته من نظرية وصفية متطوّرة للأجناس الأدبية، وتستجيب له عيّنات كثيرة العدد نسبياً من قصائد روّاد الشعر العربي الحديث، والثاني هو النموذج اللغوي الذي يدور في فضاء دلالي معجمي، يمكن للناقد أن يملأه بتعريفات تمتح من معين الاجتهاد الشخصي وحده.

وتكون حصيلة ذلك كله أن مصطلح قصيدة القناع يصير كلمة دالّة على نموذجَيْن نقيضَيْن، كلمة لا تعني ولا تحدّد ولا تُعيّن.

وإذا أخذنا نموذج قصيدة "عين الشمس" لعبد الوهاب البياتي (من "قصائد حبّ على بوّابات العالم السبع" الصادر في السبعينيات) عيّنة على قصيدة القناع التي تنطوي على محمولات معرفية وجمالية، تستجيب للمعنى الاصطلاحي لها، بِعَدِّه وثيق الصلة بالمونولوج الدرامي، فلا نكون قد أغلقنا بذلك باب الاجتهاد أو حِلْنا دون اكتشاف مفاتيح مغايرة، تستجيب لقصيدة قناع أخرى، باسم أصولية نقدية منغلقة، لا تنسجم مع رغبتنا في التّحرّر والانطلاق، وإنما نحن نصرّ بذلك على دور النقد في بلورة لغة قاعدية Foundationalist لا لغة أصولية منغلقة. إن هذه اللغة الدقيقة هي التي تحول دون تحميل مصطلح القناع ما لا يحتمله من دلالات، ويراد لها أن تُنشئ علاقة تماهٍ وتناصٍّ بين قصيدة "عين الشمس" لعبد الوهاب البياتي و"أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس. فهل يصبح

لدلالة واحدة معناها عندما تعيّن نموذجَيْن مغايرَيْن؟ لإيضاح المقصود بدور النقد في المحافظة على استراتيجياته القاعدية وما يتّصل بها من محمولات معرفية وجمالية طوّرها النقد العربي بطريقته الخاصّة، أقدّم في ما يلي هذا الملحق التطبيقي الذي ظهر في كتابي (الشمس والعنقاء) عام ١٩٧٤، أي في وقت متزامن تقريباً مع نشر قصيدة البياتي. ويتضمّن الملحق قراءة تقوم بعملية ربط محكم بين القناع والمونولوج الدرامي. ولهذا فإنها، فضلاً عن ذلك، ربمّا ألقت ضوءاً على ما أعنيه بالنقد القاعدي.

ملحق تطبيقي

نموذج لقصيدة القناع Persona وقراءة لها

تحوّلات البياتي: منهج في قراءة قصيدة

(١)

أحمل قاسيون
غزالة تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور
ووردة أرشق فيها فرس المحبوب
وحملاً يثغو وأبجدية
أنظمه قصيدة، فترتمي دمشق في ذراعه قلادة من نور.
أحمل قاسيون
تفّاحة أقضمها
وصورة أضمها
تحت قميص الصوف
أكلّم العصفور

وبردى المسحور
فكل اسم شارد ووارد أذكره: عنها أكنّي
واسمها أعني
وكل دار في الضحى أندبها: فدارها أعني
توحّد الواحد في الكل
والظّلّ في الظّلّ
ووُلِدَ العالم من بعدي ومن قبلي

(٢)

كلّمني السّيّد والعاشق والمملوك
والبرق والسحابة
والقطب والمريد
وصاحب الجلالة
أهدى إليّ بعد أن كاشفني غزالة
لكني أطلقتُها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق
فاصطادها الأغراب وهي في مراعي الوطن المفقود
فسلخوها قبل أن تُذبَح أو تموت
وصنعوا من جلدها ربابة ووتراً لعود
وها أنا أشدّه: فتُورق الأشجار في الليل ويبكي عندليب الريح
وعاشقات بردى المسحور
والسّيّد المصلوب فوق السور

(٣)

تقودني أعمى إلى منفاي: عين الشمس

(٤)

تملّكتْني مثلما امتلكتُها تحت سماء الشرق
وهبتُها ووهبتْني وردة ونحن في مملكة الرّبّ نُصلّي في انتظار البرق
لكنها عادت إلى دمشق
مع العصافير ونور الفجر
تاركة مملوكها في النفي
عبداً طروباً آبقاً مهيَّأً للبيع
وميّتاً وحي
يرسم في دفاتر الماء وفوق الرمل
جبينها الطفل وعينَيْها وومض البرق عبر الليل
وعالماً يموت أو يُولَد قبل صيحة الموت أو الميلاد

(٥)

أيتها الأرض التي تعفّنت فيها لحوم الخيل والنساء
وجثث الأفكار
أيّتها السنابل العجفاء
هذا أوان الموت والحصاد.

(٦)

قريبة دمشق
بعيدة دمشق
مَنْ يوقف النزيف في ذاكرة المحكوم بالإعدام قبل الشنق

ويرتدي عباءة الولي والشهيد؟
ويصطلي مثلي بنار الشوق؟
أيّتها المدينة الصبية
أيّتها النّبيّة
أكتب الفراق والموت علينا؟.. كتب الترحال
في هذه الأرض التي لا ماء لا عشب بها. لا نار
غير لحوم الخيل والنساء
وجثث الأفكار

(٧)

لا تقترب ممنوع
فهذه الأرض إذا أحببتَ فيها حَكَمَ القانون
عليكَ بالجنون

(٨)

عدتُ إلى دمشق بعد الموت
أحمل قاسيون
أُعيده إليها
مقبِّلاً يَدَيْها
فهذه الأرض التي تحدّها السماء والصحراء
والبحر والسماء
طاردني أمواتها وأغلقوا عليّ باب القبر
وحاصروا دمشق
وأوغروا على صدر صاحب الجلالة

من بعد أن كاشفني وذبحوا الغزالة
لكنني أفلتُّ من حصارهم وعدتُ
أحمل قاسيون
تفّاحة أقضمها
وصورة أضمّها
تحت قميص الصوف
مَنْ يُوقِفُ النزيف؟
وكل ما نحبّه يرحل أو يموت
يا سفن الصمت ويا دفاتر الماء وقبض الريح
موعدنا: ولادة أخرى وعصر قادم جديد
يسقط عن وجهي وعن وجهك فيه الظّلّ والقناع
وتسقط الأسوار

عبد الوهاب البياتي

"عين الشمس أو تحوّلات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق"

مدخل:

لنفترض، بادئ ذي بدء، أن القصيدة مونولوج درامي.إن هذا الافتراض. كما سنرى. يمكن أن يضع أمامناالخصائص التالية التي يتميّز بها هذا النوع من الشعر،بوصفها مفاتيح نحاول بها استجلاء مطاوي القصيدة.

أ. المونولوج قصيدة غنائية.

ب. تعتمد على شخصية واحدة.

ج. تستظهر ما تُبطنه القصيدة أو تستكشف النفسوهي تعمل.

د. تتوجّه الشخصية إلى الجمهور انطلاقاً من موقف درامي أو لحظة درامية.

وبهذا المخطّط التبسيطي لا نزعم أكثر من أن حركة القصيدة تتمّ من خلال شخصية واحدة، وأنها تنطوي على عنصر مسرحي بغير المعنى المحدّد لهذه الكلمة، فليس ثمّة موقف يفترض علاقة بين أطراف متعدّدة، وإنما يوجد صوت يتردّد بين زَمَنَيْن: الحاضر والماضي.

إن لغة الدراما هي لغة الفعل المضارع، الفعل الذي يجري الآن ولمّا ينقضِ بعد. وأما لغة القصّة، فهي لغة الفعل الماضي. وهذا التحديد يستجلي توتّر القصيدة على المستوَيَيْن القصصي والدرامي. في المستوى القصصي يبرز عنصر التاريخ، وفي المستوى الدرامي يتّضح الفعل وهو يتحقّق الآن.

ومن هنا، فإن القصيدة لا تقدّم (تحوّلات) محيي الدين بن عربي فحسب، وإنما (تحوّلات) عبد الوهاب البياتي أيضاً. وهذا الحكم يضعنا وجهاً لوجه أمام مسألة العلاقة بين القصيدة والمادّة التاريخية التي استمدّت منها. إن هذه العلاقة تطرح واحداً من أعقد الإشكالات التي يواجهها النقد المعاصر.

تُرى كيف نقرأ القصيدة؟

كيف نقترب من القصيدة؟

١. هل نتناول القصيدة على أساس أنها استعادة ذكية لتجربة

صوفية، وبالتالي فإن من الضرورة بمكان الانطلاق في محاولة استكناه دواخلها من معجم المتصوّفة أو معجم محيي الدين بن عربي بالذات؟

٢. أم أن القصيدة ينبغي أن تُدرَس في ضوء تجربة الشعر المعاصر في إعادة خلق الواقع وإعادة تمثّله وفق:

أ. القِيَم الأخلاقية والجمالية الجديدة.

ب. الحساسية الشعرية المعاصرة.

إن الافتراض بأن القصيدة (مونولوج درامي) قد يُمهّد الطريق بعض الشيء. فنحن إزاء شخصية تتحدّث بصوت منفرد. وبالتالي فثمّة ممثّل في مسرحية، تُمثَّل على مسرح في زمن محدّد. وصوت الممثّل يبدأ من لحظة درامية. ولكي نعثر على اللحظة الدرامية هذه، فإن علينا أن نتذكّر أن القصيدة في جوهرها تأويل معاصر لتجربة المتصوّف الكبير محيي الدين بن عربي في ديوانه (ترجمان الأشواق) الذي كتبه في التّغزّل بفتاة رومية. وقد أثار هذا الشعر خصوم الشيخ، إلى حدّ اضطر معه إلى الامتثال لطلب كل من بدر الحبشي أمير دمشق (توفي عام ٦٩٨هـ)، والشيخ إسماعيل بن سودكين أبو الطاهر الثوري الحنفي (توفي عام ٦٤٦هـ) بأن يشرح الديوان مؤكّداً أنه إنما سلك طريق التّغزّل والتشبيب من أجل الحديث عن مقاصد ربّانية وأسرار روحانية.

إن اللحظة الدرامية التي تستهلّ بها القصيدة هي اللحظة التي يبعث فيها محيي الدين بن عربي. ولهذا فالقصيدة ليست استعادة تاريخية، وإنما هي خلق أسطوري بدلالات معاصرة، وبلغة مُستمَدّة من لغة (ترجمان الأشواق). إن الشاعر هنا لا يقوم بتصوّر شخصية تاريخية يمنحها الحياة،

وإنما يمارس عملاً من أعمال التّلبّس Identification فهو يتصرّف كما يمكن أن يتصرّف الشخص المتلبّس، ويمنحه الموقف الدرامي في القصيدة جميع إمكانيات التخييل في العمل الفنّيّ. وبالتالي، فإن التّلبّس يتيح له حُرّيّة الحركة وفق معطيات حياة ابن عربي وأفكاره.

إلا أن هذه الحركة تسير وفق مسار واتّجاه يحدّده الشاعر، فهو يستخدم عملية التّلبّس على المسرح، بوصفها أداة من أدوات التعبير عن تجربة معاصرة، ونحن إذ نذكر التجربة المعاصرة، فمن المؤكّد أننا لا نستطيع، بأيّ حال، أن نصنّفها تصنيفاً حسب الموضوع. فليس ثمّة من فكرة رمزية مسيطرة على القصيدة، وإنما هناك رؤية شاملة، يتيحها المنهج الصوفي. فمن المعروف أن الشعور الصوفي. على حدّ تعبير وليم جيمس:

"ليس فيه محتويات فكرية من نفسه، ولكنه يستطيع أن يتزاوج مع المادّة التي تقدّمها كل المذاهب الفلسفية والديانات المختلفة أيضاً، إذا وجدت هذه مكاناً في إطارها، للعاطفة الغريبة في الشعور الصوفي."

هناك إذنْ منهج صوفي، لا يستغلّه الشاعر عبد الوهاب البياتي للتعبير عن تجربة الاتّحاد مع الله أو المطلق، وإنما هو يعبّر بهذا المنهج عن بدائل معاصرة لهذه التجربة. وهذا ليس غريباً على التقليد الصوفي في التعامل مع نصوص، تُستجلى فيها دلالات وإشارات، ليست ظاهرة فيها. وقد بلغ هذا التقليد لدى محيي الدين بن عربي في كتابه (محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار) حدّ استجلاء دلالات وإشارات صوفية في نصوص عادية، كُتبت لأغراض، هي أبعد ما تكون عن التّصوّف. إن البياتي يقوم هنا بعملية معاكسة لما فعله محيي الدين بن عربي. إنه لا يُعبّر عن السماوي بالأرضي، وإنما يُعبّر عن الأرضي بالسماوي.

وبهذه اللغة الرؤيوية التي يتمثّلها ويوجّهها في قنوات الوعي نحو دلالات جديدة، يتلو البياتي مونولوجه الدرامي متلبّساً شخصية ابن عربي وقد بُعث من الموت.

الوجه والقناع:

القناع هو أداة التّلبّس. ولابس القناع ممثّل يتلبّس الشخصية التي يلعب دورها على المسرح. ومنذ القديم كانت الآلهة والشياطين والحيوانات تُشخَّص بالاعتماد على الأقنعة. بيد أن الساحر المقنّع الذي يقوم بدور إله الموت، كان يُنظَر إليه على أنه إله الموت نفسه. وهكذا فإن التمثيل لم يكن تمثيلاً، وإنما كان الممثّل هو الممثّل نفسه. وكان التطابق كاملاً بين الوجه والقناع.

ولكن الممثّل في قصيدة البياتي مزدوج الشخصية. إنه ممثّل، وتلك هي مشكلته الوجودية. فهو يعيش حياة على مستوى الوجه، وأخرى على مستوى الظّلّ أو القناع.

يا سفن الصمت ويا دفاتر الماء وقبض الريح
موعدنا ولادة أخرى وعصر قادم جديد
يسقط عن وجهي وعن وجهك فيه الظّلّ والقناع ...

إن هذا المقطع الأخير في القصيدة، قد يصلح مفتاحاً لولوج العنصر الدرامي، ذلك أنه يقترح طريقة لقراءة متّئدة للمونولوج، تدخل فيها هذه المعطيات المُستجدَّة.

لقد افترضنا منذ البداية أن القصيدة مونولوج درامي. ولكن هذا الافتراض كان يعني أن ضمير المتكلّم في مطلع القصيدة:

أحمل قاسيون...

يثير ثلاثة احتمالات:

أ. يعود الضمير على الشخصية التاريخية التي بُنيت عليها القصيدة، وهي شخصية محيي الدين بن عربي.

ب. يعود على شخصية الشاعر وقد تلبّس الشخصية التاريخية.

ج. يمثّل (الأنا) الشعرية التي تقابل(الأنا) القصصية في الروايات.

فالشاعر كالروائي ليست لديه أناه الشخصية، إنه مضطرّ إلى استخدام ضمير المتكلّم لكي يتحدّث إلى القارئ بلغة تُدخِل في روعه أو تُوهِمه بأن العمل الفنّيّ أشبه بالتجربة التسجيلية أو التجربة التي يتحقّق فيها عنصر الإمكان. (وهذا هو الفارق بين الخلق/الإبداع والاختلاق/الابتداع).

وفي ضوء المقطع الأخير من القصيدة، يتجلّى إصرار الشاعر على نفي الاحتمالات الثلاثة بأشكالها الحاسمة هذه. ذلك أن البياتي يعود بضمير المتكلّم على الممثّل الذي يقوم بالدور الأوّل في القصيدة، وهو ممثّل يرتدي قناعاً: أي يعيش على مستوَيَيْن من الوعي، ويتمنّى أن يسقط القناع وأن تتبدّد الازدواجية، ويتّحد الداخل بالخارج، والباطن بالخارج، والمُضمَر بالمُعلَن، وأن يعود للعالم تماسكه، فتحلّ الوحدة محلّ التّعدّد.

توحّد الواحد في الكلّ والظّلّ في الظّلّ:

إذنْ، فالقصيدة تكشف عن مسرح، يقف في وسطه ممثّل، يتحدّث بصوت محيي الدين بن عربي، بعد أن بُعث من الموت. وتلك هي اللحظة الدرامية التي يستهلّ بها المونولوج. ولأنها تقدّم بالزمن الحاضر: "أحمل قاسيون"، فإنها تفترض وجود جمهور، يستمع في اللحظة نفسها. أما

عندما يتبدّل زمن القصيدة، فإن هذا يكون دلالة على الانتقال من العنصر الدرامي إلى العنصر القصصي: أي إلى خارج المونولوج. والخطّ الفاصل بين العنصرَيْن واضح تماماً، كما سنرى الآن.

العنصر الدرامي والعنصر القصصي:

إن المونولوج الدرامي يُقدّم الحدث Action بالفعل المضارع. وأما المادّة القصصية، فهي مَروية بواسطة الفعل الماضي، وبصوت راوية من خارج الحدث. وهكذا فإن المقاطع (٢. ٤. ٨) التي سردت بالفعل الماضي، تبدو أشبه بإضاءات تاريخية، تُسهم في إيضاح معالم الرؤية الشاملة كما يرسمها المونولوج. ذلك أن المونولوج الدرامي تعبير عن حالة شعورية، وليس حديثاً منطقياً متسلسل الحلقات. وبعبارة أخرى، فإنه فكْر يتشكّل بالصور في اللحظة الراهنة، وليس تعبيراً عن الفكر، بواسطة الشعر.

فالأنا الدرامية للممثّل الذي يرتدي قناع Persona (محيي الدين بن عربي) تبدأ حوارها الوحيد الطرف في اللحظة التي يبعث فيها من الموت. وهذا الحوار ينطلق من فكرة وجود حقيقة مستترة، يمكن أن تسبر في لحظات نادرة من الحدس والبصيرة. وبالطبع. فإن الاعتماد على التاريخ يتيح للممثّل أن يتحرّك وفق فرضية المنهج الصوفي.

فهو يقدّم سلسلة من التّجلّيات المتمثّلة في صور مختلفة، كل منها بمثابة تجلّ خاصّ للفتاة التي تمثّل الحقّ "عين الشمس".

إن الممثّل يحمل "قاسيون"، الجبل الذي دُفن على سفحه ابن عربي الشخصية التي يتلبّسها. وهو بإعلانه عن ذلك إنما يبدأ المونولوج بالإعراب عن مسؤوليّته تجاه الحقيقة، وقد تجلّت في أصعب صورها. فالحقيقة جبل من المتعذّر زحزحته، إلا أنها ماثلة هناك، يحمل الشاعر مسؤوليّتها في جميع صورها وتحوّلاتها.

وإذا كان الفعل المضارع وسيلة للتعبير عن اللحظة الراهنة، فإنه يظلّ مفتوحاً على المستقبل، وبالتالي فإن الشاعر يتحدّث عن فعل في طور الصيرورة، فعل ينسحب على الحاضر والمستقبل. فهو مسؤول باستمرار مهما تغيّرت مسارح الحقيقة، وتبدّلت صورها، وتنافرت تجلّياتها أو تناقضت.

إننا هنا إزاء حركة توازي حركة تحوّل المادّة إلى طاقة في الفيزياء، فالحقيقة تتجلّى في أكثر من سيماء ومسرحها العالم بظواهره، وعناصره، وهي تتلبّس بالاقترانات المتحوّلة دلالات ومعاني متجذّرة تتجلّى في:

أ. الجماد (قاسيون).

ب. النور (غزالة)(*).

جـ. النبات (وردة).

د. الحيوان (حمل).

هـ. اللغة (يثغو).

و. الفكر (أبجدية).

ز. الشعر (قصيدة).

مكتبة
t.me/soramnqraa

---

*) يقول محيي الدين بن عربي في ذخائر الأعلاق: شرح ترجمان الأشواق:

فلا تنكرن يا صاح قولي غزالة

تضيء لغزلان يطفن على الدما

ويشرح البيت بقوله: لا تنكروا هذا الليث مع كوني أريد عيناً واحداً، فإن لكل إشارة معنى مقصوداً، والغزالة هنا اسم من أسماء الشمس، وقد ذكرنا القصد في البيت الذي يأتي بعده:

فللظبي أجياداً وللشمس أوجها

وللدمية البيضاء صدراً ومعصماً

يقول: فاتّخذنا من الظبي عنقه، وهو إشارة إلى النور. ذخائر الأعلاق، تحقيق: محمّد عبد الرحمن الكردي، ص ٥٤.

إن هذه المنظومة من التّحوّلات لا تلبث أن تُتوّج أخيراً بالشعر، ذلك أن في القصيدة الشعرية تكمن الحقيقة الروحية والماديّة في نهاية المطاف. إنها المادّة والشكل، الجوهر والمظهر، الصدفة والقانون، السبب والنتيجة. وهي تحقّق وحدة المتناقضات، والتوازن بين الأضداد، والاقتران بين العام والخاصّ، والفكرة والصورة. فالحقيقة الشعرية هي الوحدة النهائية، "الطبيعة الثانية" أو "العالم الذهبي" على حدّ تعبير الناقد سدني معاصر شكسبير. ففي الطبيعة الثانية، أو العالم الذهبي، يتمّ التّغلّب على شرور العالم، وليس استئصالها. ذلك أن "الاستئصال" معناه استئصال الصراع اللازم. أما "التّغلّب" فهو "يومئ" إلى الحركة، ويرسم البُعْد الدينامي في عملية الخلق الفنّيّ. والشاعر عبد الوهاب البياتي يتقرّى حقيقة شعرية ذات طابع ثوري، ولذلك فهي ليست حقيقة بها استاتيكية، وإنما هي ديناميكية دائبة التّحوّل. وهو لا يلبث أن يعاود رصد حركة الحقيقة في صورتها الجمادية الأولى، ويحرفها في مسار جديد، فإذا هي تتقاطر وتستحيل بفعل الكيمياء الشعرية إلى صورتها البسيطة، وإذا بها طوراً في متناول اليد مادّة ملموسة (تفّاحة تُقضَم) وطوراً آخر فكرة سرّيّة، غامضة، مقلقة، يتعذّب بها الشاعر:

أضمّها تحت قميص الصوف

غير أن الشاعر لا يستمرّ في كتمان السّرّ. إن البوح والتصريح هما مهمّته من حيث هو شاعر ثوري. وهو باحث أبداً عن جمهور يتواصل معه. وفي الموقف الدرامي الذي تتشكّل القصيدة على أرضيّته، يبحث الشاعر عمّن يبوح له بالحقيقة التي حملها جبلاً، وشمساً، ووردة، وحملاً، وأبجدية، وقصيدة، فلا يجدن غير "العصفور وبردى المسحور".

إن الشاعر متوحّد يضمّ صورة الحقيقة المعذّبة إليه تحت قميص

صوفي خشن. إلا أنه لا يلبث أن يعاود الاكتشاف بأن الحقيقة ماثلة في كل تجلّياتها، إذ إن المحبوب واحد مهما تعدّدت صوره وأسماؤه. ولذلك فهو يتحدّث بلسان محيي الدين بن عربي:

فكل اسم شارد ووارد أذكره: عنها أُكنّي، واسمها أعني، وكل دار في الضحى أندبها، فدارها أعني.

إن الشاعر الذي يتلبّس شخصية "ابن عربي" ينطق هنا بكلماته نفسها مع تحوير بسيط، اقتضتْه الضرورة الشعرية. يقول ابن عربي في (ذخائر الأعلاق: شرح ترجمان الأشواق):

فكل اسم أذكره في هذا الجزء أكنّي، وكل دار أندبها، فدارها أعني(*).

إن البياتي لا يورد هذه العبارة على سبيل التضمين فحسب، وإنما هو يوحّد بين الوجه والقناع، بين الممثّل والممثّل. وبالتالي فهو بحاجة إلى صوت ابن عربي الحقيقي، ليحسم لعبة الازدواج التي أشرنا إليها في مطلع الدراسة. إن المطابقة بين الأنا الدرامية Persona والأنا التاريخية، تتمّ على نحو يمكن تقريبه من الحضور التسجيلي "الوثائقي" لصوت ابن عربي التاريخي. وتتمّة المقطع الأوّل من القصيدة تؤكّد أن هذه المطابقة مبرّرة كُلّيّاً وفق السياق الدرامي، ذلك أن الجزء يتوحّد أخيراً بالكل، والوجه بالقناع، الجوهر بالمظهر، المُضمَر بالمُعلَن.

مأساة "الوقتية"

على أن صوت ابن عربي لا يلبث أن يختفي عن المسرح، ومع انتقال إيقاع القصيدة إلى الفعل الماضي، يعاود الممثّل الظهور. إنه يتحدّث من خارج الحدث، كأنه يقدّم إضاءة لما حدث. ولهذا، فإن البياتي يعتمد

---

*) ص ٤، المرجع السابق.

على قاموس ابن عربي في شرح برهة من تجربته الصوفية، عندما يخاطب الذات العلوية في عدد من تجلّياتها وصورها وتحوّلاتها.

إلا أن رموز ابن عربي تقترن في هذه القصيدة بدلالات جديدة. فالسّيّد والعاشق والمملوك (المقطع الثاني) ليسوا غير صور لمختلف حالات الحقيقة أو المعرفة التي يحاورها الشاعر مستكشفاً.

ولعلّ إحدى حالات الشاعر، ولتكن حالته (مملوكاً)، أن تتّضح من خلال المثال التالي الذي يورده محيي الدين بن عربي في معرض الإشارة إلى كون الامتلاك حالة تعقّب المعرفة:

كنتُ أطوف ذات ليلة بالبيت، فطاب وقتي وهزّني حال كنتُ أعرفه، فخرجتُ من البلاط من أجل الناس، وطفتُ على الرمل، فحضرتْني أبيات، فأنشدتُها، أُسمع بها نفسي ومَنْ يليني. لو كان هناك أحد.:

ليت شعري هل دروا
أيّ قلب ملكوا؟
وفؤادي لو درى
أيّ شِعْب سلكوا؟
أتراهم سلموا
أم تراهم هلكوا؟
حار ألباب الهوى
في الهوى وارتبكوا؟

فلم أشعر إلا بضربة بين كتفَيّ بكفّ ألين من الخز. فالتفتُّ، فإذا بجارية من بنات الروم، لم أرَ أحسن وجهاً، ولا أعذب منطلقاً، ولا أرقّ حاشية، ولا ألطف معنى، ولا أدقّ إشارة، ولا أظرف محاورة منها، قد

فاقت أهل زمانها ظرفاً وأدباً وجمالاً ومعرفة، فقالت يا سيّدي كيف قلتَ؟ فقلتُ:

ليت شعري هل دروا

أي قلب ملكوا؟

فقالت: عجباً منكَ وأنتَ عارف زمانكَ تقول مثل هذا؟

أليس كل مملوك معروف؟

وهل يصحّ الملك إلا بعد المعرفة وتمنّي الشعور بعدمها والطريق لسان صدق، فكيف يجوز لمثلك أن يقول مثل هذا..؟(*)

إن المملوك هو السّيّد والعاشق وهو العارف أيضاً. ومن هنا فالشاعر دائب الحوار مع الحقيقة، يداورها ويتلمّسها في استحالاتها المتعدّدة.

فالمعرفة أو الحقيقة تتجلّى برقاً(**) ينقضي في آن، لتستحيل في صورة أخرى سحابة(***) مانعة، لا يمكن تجاوز حدودها.

وهي تظهر لدى القطب(****) كما تتبدّى في حضور المريد. ولكن الحقيقة أو المعرفة في صورتها المُثلى لا تنكشف لبصيرة الشاعر إلا عندما يتّحد بالذات العلوية على طريقة الصوفيّيْن.

---

*) نفسه، ص ٧.

**) التّجلّي الذاتي هو البارق لعدم ثبوته (نفسه، ص ٢٧).

***) غشي على جبريل في ليلة الإسراء، ولم يغشَ على الرسول لعظم روحه.

فعندما جاءت السحابة البيضاء، وقف جبريل وقال هذا مقامي، لو تجاوزتُ شبراً أو فتراً، لاحترقت (نفسه، ص١١).

****) الإمام.

وفي تلك اللحظة الخاطفة، يمتلك الشاعر المعرفة أو الحقيقة، ولكنْ، لبرهات. إنه لا يكاد يمتلكها ويضع اليد عليها حتّى يفقدها. فالحالات الصوفية تتميّز بما يُسمّى بـ "الوقتية" على حدّ تعبير وليم جيمس في كتابه (أنواع من التجربة الدينية). ولهذا، فإن المقطع الثاني من القصيدة تعبير درامي رائع عن مأساة "الوقتية" في تجربة الاتّصال بالمعرفة أو الحقيقة. إلا أن "الوقتية" هنا تتّخذ سَمْتَاً مختلفاً عمّا هو الأمر عليه لدى الصوفيّيْن.

فالشاعر هنا لا يفقد المعرفة أو الحقيقة، لأنها سرعان ما تلاشت بعد أن كتمها في مطاوي النفس ودواخلها، وإنما هو يفقدها، لأنه سرعان ما يطلقها، ليفيد منها الآخرون.

وهذا ينسجم تماماً مع صورة الشاعر في مطلع المونولوج، بِعَدِّه ذلك النموذج الثوري المؤمن بأن الحقيقة ينبغي أن تكون ملكاً للمجموع، وألا تكون حكراً لأحد.

غير أن مأساة "الوقتية" في تجربة المعرفة، هنا، لا تبدأ منذ اللحظة التي يتخلّى فيها الشاعر عن المعرفة أو الحقيقة، وإنما تبدأ لحظة يصطادها الأغراب في مراعي الوطن المفقود.

إن البياتي يرسم صورة باهرة لهذه المأساة:

- فالمعرفة أو الحقيقة يمثّل لها بشمس أو "غزالة" ما إن يطلقها الشاعر حتّى يقتنصها الأغراب، فتُسلَخ ويُصنَع من جلدها ربابة، ووتر يشدّه الشاعر "فتُورق الأشجار في الليل، ويبكي عندليب الريح".

إن المأساة تستحيل ها هنا أسطورة قومية وإنسانية، يصل بها عبد الوهاب البياتي إلى مستوى من التعبير، يضعه في مصاف أعظم شعراء العصر.

عصر الثورة:

في المقطع الثالث، يستأنف الشاعر رحلته إلى الزمن الحاضر: لقد فقد المعرفة والحقيقة، والقدرة على الإبصار. إلا أنه ربّما كان مازال محتفظاً ببصيرته التي تقوده إلى "عين الشمس".

وهو يوحي إلينا في المرحلة الرابعة من القصيدة أنه يستعيد تفاصيل قصّة قديمة، تلقي ضوءاً على الصيغة التقريرية التي اختزل بها حصيلة تجربته في المقطع السابق.

فالمقطع يروي جزءاً من قصّته مع "عين الشمس" لقب الفتاة التي أحبّها. غير أن الفتاة رمز للحقيقة قدر ما هي حقيقة في ذاتها. والشاعر الأعمى غير قادر على اللحاق بها بعد أن خلّفته في المنفى. إنه يرسم صورتها على الماء وفوق الرمل خلال زمن غير محدّد. وزمن القصيدة نفسه يتوقّف عند لحظة، تختلط فيها الأزمنة، ويستوي الموت والميلاد والماضي والحاضر. وبالتالي، فإن الممثّل يكفّ عن التمثيل. إن قناع الممثّل هو الآن جزء من وجهه. إنه لا يخاطب جمهوراً، وإنما هو يقرّر أن عصر الثورة قد أزف. فالأشياء لا بد أن تُسمّى بأسمائها، ولابد أن يتّحد في ذات الشاعر، الممثّل والشخص الحقيقي في آن.

في لحظة النرجسية الصوفية هذه أو لعلّها لحظة تحقُّق الذات، يقف الشاعر أمام الموت وجهاً لوجه. ذلك أن لحظة صحوه هي لحظة موته التي تتميّز بنزيف في الذاكرة وهي تتحرّك جائشة، منطلقة، متحرّرة من قيود الزمان والمكان.

لقد تردّدت تجربة الشعر الصوفي لدى العرب بين ثلاثة أساليب:

أ. الصريح.

ب. المحتمل.

جـ . الرمزي.

وكان شعر الحلاج تغلب عليه الصراحة، إلى حدّ أنه أدّى إلى الفتك به، وكانت تجربة محيي الدين بن عربي من النوع "المحتمل" أي الذي يحتمل التأويل. وفي معظم النماذج الشعرية التي كانت تحتمل التأويل أو تقترب من الرمز، لم يكن الرمز مقصوداً لذاته، وإنما كانت الضغوط الاجتماعية هي سبب الابتعاد عن التصريح. ومن هنا، فإن "الأنا" الدرامية التي تمثّل دور محيي الدين بن عربي في هذا المونولوج، تُجابَه بتجربة الموت في اللحظة التي تقرّر فيها نزع القناع والتصريح بالحقيقة السافرة.

ولكن القصيدة تعود في المقطع الثامن إلى لحظة البدء، أو اللحظة الدرامية التي بدأت منها: يبعث ابن عربي من الموت، حاملاً مسؤولية المعرفة والحقيقة، ويروي قصّة الموتى الذين طاردوه، وأغلقوا عليه باب القبر، ليمنعوا صوت الحقيقة الصامت من أن يصبح صائتاً. بيد أن الحقيقة تظلّ بعد بعثه من الموت حبيسة الصدور تحت قميص الصوف. فالتجربة التي مرّت بها شخصية الممثّل المقنّع في حلبة المسرح تتكرّر، وتضعه مجدّداً أمام ضرورة الثورة الموعودة، حيث يتلاشى الحدّ بين الفعل والتظاهر بالقيام به:

موعدنا: ولادة أخرى وعصر قادم جديد، يسقط عن وجهي وعن وجهك فيه الظّلّ والقناع، وتسقط الأسوار.

غير أن برهة الحقيقة هذه لا بد أن يسبقها الاستعداد للتّطهّر والشهادة:

مَنْ يُوقِف النزيف .. ويرتدي عباءة الولي والشهيد؟.

تجلّيات أم تحوّلات؟

تقف "أنا" الشاعر صنو "أنا" الشخصية التاريخية التي يتلبّسها. ذلك أن من طبيعة الأشياء أن يُوسّع الشاعر من حجم حضوره إلى الحدّ الذي يضعه في الموقع الذي تفترضه اللحظة الدرامية في المونولوج. غير أن الإشكال الذي يظلّ مائلاً في هذا النوع من الشعر يتّصل بمسألة التعبير عن الشخصية والموقف التاريخي. فإذا كانت هذه القصيدة استعادة تاريخية لتجربة محيي الدين بن عربي، فإن هذا يحتّم التّقيّد بلغته وبمصطلحه الصوفي. أما إذا كانت القصيدة تأويلاً معاصراً لتجربته، فإن ذلك يعني أن عنصر الخلق يسوّغ مجاوزة المصطلح إلى مصطلح آخر. وذلكم شأن القصيدة: فابن عربي يقول بالتّجلّي، ولا يقول بالتّحوّل.

التّجلّي تجربة تأمّليّة ثابتة. أما التّحوّل، فتجربة حركية، تفترض الانتقال من حال إلى حال.

فماذا فعل البياتي في قصيدته؟

هل اكتفى باستجلاء شخصية تاريخي ساكنة؟

هل تلبّس شخصية جديدة؟

هل خلق شخصية متحوّلة؟

في ذلك كله لك أن تقول إن القصيدة تواشج بين عنصر القصّ الذي يتجلّى في رواية التاريخ وعنصر الدراما الذي يضفي على القصيدة طابع الصيرورة والاستحالة.

فالمقاطع المتحوّلة فيها جاءت بالزمن الحاضر، أي في برهة لمّا تنقضِ بعد: قلقة مفتوحة على المستقبل، دائبة التّحوّل، لا تلتئم فيها صورة الحقيقة إلا لتكتسب سيماء جديدة.

المثاقفة كَوَعي بالحداثة

هذا العرض الذي يبلور نموذجاً لشعرية المثاقفة، أردتُهُ حواراً أو نقاراً أو جدالاً مع السؤال التالي: كيف يمكن أن تكون المثاقفة تعبيراً عن الوعي بالحداثة لدى الروائي العربي؟ وكيف تبدو إشكالية المثاقفة في الرواية العربية من موقع نموذج روائي حداثي كُتب قبل أكثر من ربع قرن، أي في لحظة تكوينية في عمر الرواية العربية المعاصرة؟

وهل يمكن لدى البحث في حداثية عربية من خلال علاقتها بالآخر، التعامل معها وكأنها تطرح قضية سبب بنتيجة، أي بِعَدِّها حصيلة مؤثّرات خارجية، أم أن من الأفضل التركيز في تقصّينا لهذه الحداثية على البحث في النظائر والمشابهات بين الأدب العربي والآداب الأخرى، في إطار الوعي العربي بالحداثة، كجزء من عملية الانتماء إلى المعاصرة التي يمثّل عليها ماكلوهان بمفهوم القرية الكونية Global Village؟

لقد اخترتُ سبر نموذج "ثائر محترف" لمطاع صفدي على نحو يحاول الاستجابة للإشكالية التالية:

هل نعدّ مرجعية العصر، مرجعية الروائيّيْن المحدثين، بمثابة شرط المعاصرة، وبالتالي فالمثاقفة في الرواية العربية هي في الحصيلة النهائية جزء من عملية الوعي بعصرنا الراهن، أم أنها ليست أكثر أو أقلّ من منهج اقتداء بالآخر؟

لا أزعم في هذا العرض الموجز أنني سأجيب عن أيّ من هذه الأسئلة. إلا أنني أودّ أن أتخيّل أن بعض الإجابات ربمّا يمكن استخلاصه من هذا السبر النقدي لجوانب من الإجرائية التكوينية "لثائر محترف" بما تنطوي عليه من ثيمات أو تُحقِّقه من تقنيات.

ثلاثة مستويات

المثاقفة بالمعنى الذي طوّره علماء الأنتروبوجوجيا قد تصلح أساساً ضابطاً للبحث في التاريخ الثقافي. إلا أن العلاقة كما أشرنا، بين ثقافة غازية وأخرى مَغزُوَّة ليست وحيدة الاتّجاه. فالثقافة الأقوى غير قادرة على ابتلاع الأضعف بالضرورة. وبالتالي فالعلاقة بين التّأثّر والتأثير كما أراها، ليست مرتبطة (باستمرار) ارتباطاً نسبياً بمفهومَي الضعف والقوّة.

وبهذا الاعتبار، فإن البحث في التاريخ الثقافي لن يقدّم إجابات عن الأسئلة المطروحة في هذا العرض. فالنقد الأدبي هو الأداة التي تصلح في هذا السياق، لتفحّص المؤثّرات والمصادفات الموضوعاتية والتقنية في رواية مطاع صفدي.

هذا الافتراض ربمّا يصلح نقطة انطلاق للتمييز بين ثلاثة مستويات، تتّصل بالعلاقة بين أعمال مطاع صفدي وبين الوجودية بتطبيقاتها السارترية على وجه الخصوص.

المستوى الأوّل الذي أرى أنه الأضعف في مجال العلاقة بين ثقافَتَيْن أدبيَّتَيْن هو مستوى "الانعكاس"، وهو يتعلّق باستخدامات مطاع صفدي للمحاجّات الفلسفية الوجودية التي يسبرها، بِعَدِّها جزءاً من وعي الكاتب العربي بأن: "الفضاء العالمي وحده هو الذي يمكن أن يتحرّك فيه".

وأما المستوى الثاني من العلاقة، فهو "التفاعل" بين ثقافَتَيْن أدبيَّتَيْن.

وهو يتّصل بعناصر الأداء الفنّيّ أو بالتقنيات والثيمات التي طوّرها في سياق تفاعله مع الفنّ الروائي ربمّا بِعَدِّه أهمّ جنس أدبي في القرن العشرين.

وأما المستوى الثالث، فهو يرتبط مباشرة "بالتأثير" الذي يرى بعض النّقّاد أنه يؤسّس لعلاقة، تُعدّ الأشدّ إثارة للاهتمام في مجال البحث النقدي الحديث.

هذه المستويات الثلاثة للاتّصال تستجيب للتّطوّرات التي حقّقتها الرواية السورية المعاصرة، بِعَدِّها، على حدّ تعبير مصطفى بدوي في سياق آخر: "بمثابة إحياء لنزعة حبّ الاستطلاع التي اتّسم بها العصر الذهبي للثقافة العربية، والتي جعلتْه عرضة للمؤثّرات الأجنبية...".

والتأكيد هنا يتعلّق بممارسة الكاتب العربي الحديث لمخيّلته الكوزموبوليتية.

وفي نموذج مطاع صفدي، كانت ابتكاراته الموضوعاتية والتقنية تقرن دائماً بأعمال سارتر وكامو وأونامونو. كما أن المحاجّات الفلسفية والإشارات الثقافية في أعماله تضعه في سياق التفكير الوجودي. فروايته: "ثائر محترف" تكشف عن اهتمام شديد بالإمكانات التي يتيحها وعي الوجودي العربي في الفنّ والفلسفة متضافرَيْن. ولهذا فإن سبر المستوى النقدي للمؤثّرات والمصادفات التي أسهمت في بلورة هذه الرواية ينبغي أن تسبقه محاولة اكتشاف البنية الروائية، بما تشمل عليه من أفكار وتخطيطات وتقنيات.

البنية الروائية

ينهض البنيان الروائي في "ثائر محترف" على أساس محجوب وموغل في التداخل والتركيب. وبانقضاء أكثر من ربع قرن على صدور هذه الرواية الرائدة في تاريخ المحاولات السورية المعدودة التي تتّسم بالنضج، وباستلهام قِيَم الحداثة، تبدو الرواية بتقنيتها الجزافية، الكثيفة، الصلدة،

وبلغتها الطقسية المموسقة، السيلية، المدهشة والمُفاجِئة، علامة مميّزة في تاريخنا الروائي المعاصر.

تدور أحداث الرواية إبّان الثورة الشعبية في لبنان عام (١٩٥٨)، وهي تقدّم مسحاً مَلحمياً بالغ الاتّساع لحياة مجموعة من الثّوّار، عبر مواقف إشكالية، تستوعب الأبعاد الفكرية والعملية، الفردية والاجتماعية، النفسية والحضارية في تجربة جيلية متعدّدة المستويات، وعلى الرغم من الوشائج التي تشدّ "ثائر محترف" إلى التاريخ السياسي والعقائدي في فترة الخمسينيات ومطلع السّتّينيّات، وتغري الباحث بأن يقتصر في تناولها على أفكار الرواية، أو الجانب الفكري منها، أو علاقة تجربتها الفكرية بالتيّارات الفلسفية السائدة إبّان صدورها، كالوجودية، فإن من التّعسّف في رأيي قراءة الرواية على نحو، تطغى فيه العناصر التسجيلية المرتبطة بتاريخ المرحلة. كما أنّ من التّعسّف أيضاً المبالغة في التمييز بين العنصر التاريخي والعنصر التخييلي Fictional في الرواية. ذلك لأن كل رواية إنما تُشكّل حالة خاصّة قبل كل شيء. ويكاد يكون من المتعذّر في رواية ملحمية تتضمّن ما ينوف على عشرين شخصية رئيسة وثانوية، وتتّصل فيها هذه الشخصيات بشبكة من العلاقات، تجعل كل شخصية ذات نسب وأبعاد، لا يمكن قياسها إلا بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى في الرواية، تجاهل القراءة الكُلّيّة للبنية الروائية، بِعَدِّها حالة خاصّة. فالشخصية في الرواية لا يمكن، حتّى في الحالات التي تكون فيها صورة لأصل في الواقع، دراستها بمعزل عن حاضنتها الروائية، ذلك أن "ثائر محترف" رواية شخصيات أكثر منها رواية حدث تاريخي وتعليق عليه. وهي لا تستهدف بلورة استقصاء تسجيلي لثورة مسلّحة، بل تحاول رسم ملامح مجموعة من الشخصيات، الثّوّار منهم وغير الثّوّار، وهم أسرى لجملة من المواقف الذروية التي لا يقود إليها منطق حدسي شعري.

وتلك هي الأطروحة التي يقدّمها المؤلّف على لسان بطله "كريم" منذ البداية:

"يجب أن نعترف على الأقلّ أنه ليس هناك ثورة، بل ثوّار ..

رجال لهم أسماؤهم وشخصيّاتهم وحياتهم الخاصّة، هم الذين يثورون" (ص ٢٢).

وبالفعل فإن الرواية تركّز على دراسة شخصيات، لا تستجيب للحديث، وإنما هي تخلق الحدث خلقاً وفق اللحظة الراهنة. كما أنّ الشخصيات مرسومة على نحو لا يتّسق دائماً ومتطلّبات حدث رئيس مهيمن، بل هي تتمرّد في إشكاليّتها وحدّتها وتناقضاتها على أُطُر مخطّط روائي مُعَدّ سلفاً. فليس ثمّة عقدة مركزية تتحرّك الشخصيات بهدف تحقيقها. وحتّى عندما تتطوّر مواقف الشخصيات، فإننا نكتشف أنّ تطوّرها كامن في عناصرها الأساسية أكثر ممّا هو نابع من نُمُوّ عضوي صادر عن بؤرة حدث رئيس في الرواية.

ويمكن أن نميّز في الرواية ثلاثة مستويات، تقوم عليها بنائيّتها:

- المستوى الجزافي.

- المستوى الملحمي.

- المستوى القدري.

وهذه المستويات ليست ثيمية Thematic أي مُستمَدّة من الموضوع فحسب، وإنما هي تنطوي على عوامل مبلورة، قد تفسّر الأدوات التقنية التي لجأ إليها المؤلّف في هندسته الروائية.

١. المستوى الجزافي

أ. تبدأ الرواية من نقطة تحكّمية Arbitrary قد لا يبرّرها التّطوّر اللاحق في الرواية:

"كان لها عينان كبيرتان من الجوهر الأسود البرّاق. وأنا رجل مرهَق، أتسلّق الجبال الخضراء، وأتحسّس، عند كل دغلة من الصنوبر، ظهري وقد تقوّس تحت حمله. كنتُ أعمل بحمل البنادق .. وعلى ظهري منها الآن ستُّ كتل من الحديد اللامع والخشب الثقيل، وكلها لها أفواهٌ سوداء، طويلة، منفتحة نحو السماء. إنني أسير في الليل، وتحفّ بي ردفاتٌ من الحفيف المبحوح، تبثّها الأشجار البعيدة، وتصطدم بالصخور العذراء، لتُلقي بي أخيراً في غابة من السكون الموسوس، ومن الرعب المكبوت". (ص٧).

إن الجملة الروائية الأولى مَروية بالفعل الماضي. ولكن السرد سرعان ما يتحوّل إلى ما يُدعى بالإنكليزية: "الحاضر التاريخي" Historic Present أي السرد بالفعل المضارع لحدث تمّ في الماضي. وقد أتاح هذا الاختيار للمؤلّف حُرّيّة رسم الشخصيات على نحو جزافي. فهي تنمو، في كل لحظة، نُمُوّها الذي لا يبدو محدّداً سلفاً.

ويتوافق هذا الانحياز للحُرّيّة على حساب الضرورة، مع طبيعة الشخصيات. إن سلوك معظم شخصيات الرواية:

- كريم الثوري المرهق الذي يعيد النظر بمواقفه العملية والفكرية، ويمرّ بمرحلة من العطالة، والرغبة في عدم الانخراط، ويعيش في بيروت متسكّعاً عاطلاً عن العمل، ومصاباً بالرعب من السقوط.

- سمير الماركسي، طالب السنة الأخيرة في قسم التاريخ، والذي يلجأ

للمشي لتعذيب جسده، ويريد أن يعرف حقاً لماذا يثور، ولا يحسّ أنه ثوري، ويخاف تجربة القتل ويعمل في ثلاث وظائف: التدريس، وتصحيح بروفات المطبعة، والمحاسبة عند أحد التّجّار.

- زارا .. أو (ماري) الفتاة الأسطورية المفرطة في الحساسية، والتي تقطن في بيت صيفي منعزل في قمّة الجبل... ويهدّدها حبيبها (مهدي) بالتّخلّي عنها، لأنها لا تقبل أن تجمع بين الجرحى والأسلحة في بيتها.

- آليس أو "لميس" شقيقة زارا.

- ميشيل عازف الأرغن الذي أصبح خيّاطاً.

- كنعان .. العربي الثوري.

- الشاعر أندريه .. المدرّس العابث الذي يُضجره التدريس.

- مارغو ابنة "أبي حبيب" صاحب الحانة الذي يقتل دفاعاً عن أندريه.

- مادلين راقصة الملهى الإيطالية المدمنة على المخدّرات، والحالمة بأن تصبح "باليرينا"..

- مهدي الشّابّ العراقي الرّسّام .. والذي لا يرى في الثورة ثورة: "هذه ليست ثورة .. إنها مسخ فريد في تاريخ الثورة، ص ٣٢١".

- فؤاد .. غياث .. منير.

إن سلوك هؤلاء وغيرهم يلوح جزافياً نابعاً من ظروف اللحظة. وكثيراً ما تبدو تصرّفاتهم بأبعادها النفسية والفكرية والجسدية، وكأنها تفتقر إلى حسّ الاتّجاه Sense of direction بل وكثيراً ما لا يتّسق الموقف العملي لبعضهم والموقف الفكري والعقائدي. إنهم في سلوكهم على الأقلّ،

مناهضون لأيّ حتمية، تتحكّم بالسلوك البشري، ومتمسّكون بالتجربة الفردية، ومنغمسون في التجربة الحسّيّة، ومعادون للنزعة العقلية، ومؤمنون بقدراتهم على الاختيار الحُرّ. إلا أنهم، مع ذلك، فاقدون لحسّ الاتّجاه.

وهذا التناقض بين توافر حُرّيّة الحركة للشخصيات وبين انعدام حسّ الاتّجاه لديها، يخلق نوعاً من الصراع المواقفي في معظم اللوحات المتداخلة التي تتألّف منها الرواية. وهذا الصراع الذي تستقطبه عقدة الموقف في كل لوحة من هذه اللوحات يضفي على الرواية غلالة من الغموض الطقسي الذي يأخذ شكل إرجاء مستمرّ للحسّ. فالشخصيات لا تنهمك في شكل واحد من الصراع، وإنما هي تمارس أربعة أشكال للصراع، كل منها تؤدّي إلى تعزيز نزعة إرجاء الحسم:

- صراع الشخصيات ضدّ شخصيات أخرى.

- صراع الشخصيات ضدّ المؤسّسات الاجتماعية والأخلاقية والفكرية.

- الصراع على السلطة في الجنس والدين والسياسة بتجلّياته الصدامية المباشرة والمستترة.

- الصراع ضدّ قوى الطبيعة وسيطرتها ذات الدلالات الرمزية المتعدّدة، كما تمثّلت في حادث الكسوف الشمسي في نهاية الرواية.

إن نزعة إرجاء الحسم تبدو محصّلة للصراع بمستوياته المتعدّدة هذه. وتبلغ حدّة الصراع وشدّته ذروة، تجعل المؤلّف يلحّ على الجانب الحسّيّ. وهكذا فإن "كريم" بطل الرواية وشاهدها الرئيس، يعيش على مستوى الجسد حتّى في اللحظات التي تفيض بالمجادلة الفكرية. إن كثافة الصدام تجعل "جسد" كريم يقوم بالفكر والعمل والإحساس:

أ. الفكر:

"قال جسد "كريم" آنذاك: نحن مرضى، مرضى بلا شك. مثلاً هذا المشوار الشّاقّ. هل يقوم به غير المرضى، غير المجانين؟ بينما كان مهدي يتسلّق بشراسة مدهشة، وزارا تحاول هي أيضاً أن تتبع موطِئ قَدَمَيْه خوف أن نغوص ..". ص(٢٠٢).

".. ويتصدّى له جسد كريم هناك: أنتَ لا تعي ما تقول حقاً ..". ص(٢٠٢)..

ب. العمل:

"منذ ساعات وأنا أرقب زحف الليل حولي. جسدي ينتعش ثانية وسط ملاءة من الليل. إنه يتحرّك، يتململ. يرفض هذه الاستلقاءة البليدة على السرير. لا بد له أنه يقوم وأن يتحرّك وأن ينطلق من إسار هذه الغرفة. ولسوف يقع مباشرة في شرك عينَيْن تنتظرانه في الخارج. سيراه الخواجة صاحب النزل، ويضربه ببعض كلمات، والأذنان تصغيان، وقد يتحرّك اللسان. ولكن الجسد يظلّ متابعاً خروجه. ينسلّ من البيت، ويتملّكه الرصيف الطويل ثانية.

أصداء خطوته تحفّ به من كل جانب. تصطدم بالجدران، ثمّ تعود، لتغوص في لحمه، تخلق فيه رعدة عضوية خالصة". ص(٢٦٦)..

جـ. الإحساس:

"هكذا تغمر هذا الجسد دفعة واحدة .. أحاسيس حقيقية. إنه يتشمّم رائحة العداء في الجوّ. ولهذا تدبّ نشوة صلدة في عروته .. يحتاج الآن إلى ذلك السائل الحادّ. الدم يطلب الخمر، والرأس يجوع للمعاني، يُشكّلها في صور هندسية ..". ص(٢٦٧)..

"الجسد لا علاقة له بالرصاص وبالأشباح، وكتل الرعب المصبوبة وراء

المنعطفات. خلف المتاريس، وراء النوافذ، هذا "الوراء" لا يحبّه الجسدُ ..". (ص٢٦٧).

د. المحصّلة:

".. والجسد الآن آلة عجيبة صمّاء، تريد أن تتابع عمل أجهزتها المعقّدة ..". ص(٢٦٨)..

وهكذا يتصدّى الجسدُ لصدمة الصراع. إن "كريم" مُجرّد جسد في هذا الصدام المتعدّد الاتّجاهات. إنه غريزة جزافية، حدسية، فاقدة لحسّ الاتّجاه. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الشخصيات الرئيسة الأخرى: مادلين ومارغو. وحتّى سمير الذي يعرف ما يريد وما لا يريد، ويسمع السمفونيات، ويقرأ ماركس وهيغل وسارتر، فإنه لا يلبث أن يفقد حسّ الاتّجاه:

"سمير يحسّ .. أو .. ليس الناس جميعهم بسطاء، ولكنْ، تلتهمهم ظروفهم، فيصبح فريق منهم قاتلاً، وفريق مقتولاً ..". ص(٣٥١)..

إن سمير هنا يحسّ أيضاً. إنه يعيش على مستوى الجسد. إنه مقذوف بجزافية التصميم الذي لا يخضع لمنطق عقلاني مترابط، وإنما يتحرّك وفق إيقاع حدسي، شعري، فجائي، دائب التّوتّر.

وبالتالي فإن الحركة الروائية تُترجم هذه الجزافية إلى كل سديمي متداخل الدوائر ومتعدّد أشكال السرد والتلقين. وإذا كان بالإمكان أن تحذو الرواية حذو الحياة، فتكدّس التفاصيل والأحداث، فإن هذا يعني إخضاعها لعلاقات سببية ترابطية. إلا أنّ شخصيات مطاع صفدي لا تتصرّف على نحو يقتصر على الاستجابة لضرورات الحدث أو العقدة الروائية، وإنما تصنّف وتفرز وتختار وترمز. وهذا ما يؤدّي إلى إلغاء السببية في العلاقات الروائية، وبالتالي فإن هيكل الرواية السديمي لا تُشكّله خطوط مستقيمة،

وإنما تستحيل هذه الخطوط إلى أقواس منحنية، تمنح العمل هيكلاً دائرياً محجوباً، سنحاول استكشافه بالتدريج.

وتتجلّى السديمية في الرواية بخُلُوّها من أرقام أو عناوين للفصول. إن الفواصل هنا ليست محكومة بضرورات تقنية أو ثيمية، تتّصل بالموضوع الروائي وحركة نُمُوّه وتطوّره بقدر ما هي خاضعة لجزافية المزاج الروائي لحظة الخلق. وقد سبق أن ألمحتُ إلى أن هذه الرواية تبدأ من نقطة تحكّميّة غير خاضعة للضرورة. والواقع أن هذه الملاحظة تكاد تنطبق على بدايات جميع الفصول. والتعليل الذي تمنحه الرواية لهذه الظاهرة إنما يصدر عن حقيقة، مفادها أن المقصود من تقسيم العمل الأدبي إلى فصول، هو إعطاء القارئ فسحة من الوقت، يستأنف بعدها العودة إلى عالم الرواية. وإذا ما نظر إلى الرواية على هذا الأساس، فإن القارئ لا بد أن يلاحظ أن المؤلّف يلجأ إلى عدد كبير من تقنيات القصّ، ويستخدم أنماطاً مختلفة من الضمائر، ويقدّم الفعل الروائي وحركته في أزمان متعدّدة، وينتقل من أسلوب المونولوغ إلى السرد بضمير الغائب إلى المخاطب، ويمزج التوقيتات الروائية عن طريق "الفلاش باك" والقطع السينمائي. وهذا كله يؤدّي إلى زيادة قوّة الإيهام بسديمية الواقع الروائي وتعدّد زوايا رؤية الشخصيات، وتكشفها لبصر القارئ وبصيرته من نقاط حركة ومن نقاط ثبات.

كما أن اعتماد تقنية التزامن بين عدد ضخم من الشخصيات، والذي يخلق إحساساً مضخّماً بتنوّع الشخصيات، توافقها وتضادّها، قد يوحي بانعدام وجود شكل متّسق للرواية. غير أنّ اللاشكلية في الشكل، سمة ملازمة لعدد غير قليل من الأعمال الرواية المعاصرة. وهي تتّصل أساساً بوجهة نظر الكاتب في العالم، ورؤيته له على المستوَيَيْن الجزئي والكُلّيّ.

٢. المستوى الملحمي

يتجلّى المستوى الملحمي في "ثائر محترف" ببروز دور البطل التاريخي، واللجوء إلى التقنيات السينمائية المعقّدة والمتداخلة، واستغلال الشخصيات في خلق الإحساس بأزلية وسرمدية الجنس البشري، والإلحاح على الطابع البانورامي لتجربة جيلية، تتقاطع فيها الخطوط، وتتقابل وتتوازى، وتقديم لوحات مواقفية، تعكس كل وجوه الحياة لمجموعة من الشخصيات الثورية والمتعدّدة الانتماءات، يتألّف منها الجانب الأسطوري، ويتكشّف في تطوّرها التباين بين أسطوريّتها البطولية وبين وضاعة الحقائق الحياتية التي تُطوِّق حركتها، وتُطوِّر إيقاعيّتها.

وتستمدّ الرواية وحدتها من الثيمة أو الموضوع. فثمّة نموذج دائري يتكرّر ويتكشّف على عدّة أصعدة. وفي كل دورة من هذه النماذج المتكرّرة يلوح مسار رحلة، يمتزج فيها البُعْدُ الأسطوري الذاتي، والبُعْدُ التاريخي الموضوعي: يبدأ مسار الدورة من نقطة، ثمّ يصل إلى نقيضها، ليعود، فيتّصل بنقطة البداية.

ويمكن أن نتقرّى لكل دائرة مثالاً، يتمثّل في شخصية روائية:

أ. الدورة الذاتية:

لقد بدأ كريم من نقطة سلبية. فعندما ذهب إلى بيروت لدى اندلاع الثورة، كان مرهقاً، وكان يحاول (إعادة النظر). وعندما تكتمل الدورة الذاتية يكون الانتقال قد تحقّق من السلبي إلى الإيجابي إلى السلبي. إن (ثائر محترف) لا يلبث أن يغدو موضوعاً لسخرية سافرة. لقد عاد إلى عطالته الأولى. إنه شاهد وحسب.

ب. الدورة الجنسية:

ماري أو (زارا) كما دعاها كريم حين التقاها لأوّل مرّة، شخصية منعزلة

مفرطة في الحساسية، درست الفلسفة في أوروبا، وأولعت بالفلسفات الشرقية. انتحرت أمّها الغجرية الأصل، وأمضت طفولتها بصحبة شقيقتها "أليس" في مدرسة للراهبات. وقد كانت تحبّ العزلة .. إلى حدّ أنها عاشت في منزل منعزل على جبل "صنين".

وعندما تتحوّل عن عزلتها، إذ يلتقيها الرّسّامُ العراقي (مهدي)، فتسهم بالثورة على أساس تعلّقها الجنسي به، لا تلبث "زارا" في نهاية الرواية أن تنتهي وراء جدران عزلة قاسية في دير. لقد تقهقرت (زارا) إلى نقطة البداية في الدورة الجنسية.

جـ. الدورة الاجتماعية:

"أندريه" شاعر عابث، يظهر في الرواية عندما يُلقي قصيدة رمزية في حفل صاخب. وهو مدرّس، يسأم التّحدّث عن برامج التعليم. بهذا المزاج الفنّيّ تتحرّك شخصية أندريه في مجالها الحيوي. وبانخراطه في الثورة، يتعرّض لمحاولة قتل بتهمة خيانة طائفته، وعندما يدافع عنه "أبو حبيب" الشخصية الشعبية صاحب الحانة التي افتتحها في حديقة منزله، يُقتل أبو حبيب بدلاً منه، فيهيم أندريه على وجهه.

وبذلك تُغلق الدورة الاجتماعية بعودة أندريه إلى نقطة البداية التي انطلق منها: العبث والتّسكّع.

٣. المستوى القدري

تتكشّف الرواية من زوايا مختلفة مع نُمُوّها ثيمياً (من حيث الموضوع) وسيكولوجياً وفنّيّاً. ويلجأ المؤلّف إلى سرد القصّة من خلال صوتَيْن روائيَّيْن:

أ. الراوية الكُلّيّ العالم بكل شيء.

ب. الراوية المحدود.

وتمثّل شخصية كريم مزيجاً من الروايَتَيْن معاً. إن "كريم" شاهد يجمع خيوط الرؤيا الملحمية للرواية. فهو يروي القصّة متنقّلاً من شخصية إلى أخرى، كاشفاً عن الدوافع والأفكار والمشاعر لدى الشخصيات. وعندما تلوح ثغرة ما، فإنه سرعان ما يقدّم المعلومات اللازمة. إنه يروي أشياء لا تعرفها الشخصيات عن بعضها. إلا أنه لا يلبث أن يصبح راوية محدوداً، يقتصر على ملاحظاته.

وكثيراً ما يقلب الشخصية على عدّة وجوه، ويضعها في عدّة مواقف. فثمّة اكتشاف مستمرّ لما هو كائن أكثر من رصد التّطوّرات في الشخصية. وعلى ذلك، فإن الأحداث تبدو وكأنها قد داهمت الشخصيات، وأخذتها على حين غرّة. وههنا يتبدّى المستوى القدري للرواية: بدءاً من قتل بائع الزهور الأرمني الأعرج خطأً، وهو شخصية ثانوية، ومروراً بجميع الشخصيات الرئيسة التي تمارس البُعْدَ الفاجع من تجربتها، والتي تتّم تعريتها من أكثر من زاوية، وبتقنيات متعدّدة الإضاءة والمنظور.

غير أن القدرية البشرية سرعان ما تجد إطارها الملحمي برمز كُلّيّ، هو "الكسوف". وهذا الرمز يقابل الرمز الديني المعروف: التدمير بالنار أو بالطوفان.

وفي الفصلَيْن الأخيرَيْن من الرواية يقوم الكسوف بدور القوّة القدرية العمياء التي تبسط ظلّها المعتم على تجربة جيلية كاملة، فتُوحّد مصائر الأبطال، ويتحوّل الصراع من صراع بين الشخصيات إلى مجابهة لقوى طبيعية. هنا يصل التّأزّم إلى أُفق ذروي، وتتّصل حلقات الدورة الكبرى التي تُطوّق الرواية:

- الحياة.

- الموت.

- الحياة في الموت.

"كان الكسوف معلّقاً. وكذلك كانت الصُّفرة المزيّفة تحتضن الشوارع والوجوه والسيقان العالية".

"قالت عني ماري إنني لا أحاول شيئاً. أجل، إنني أتابع فوق الأرصفة. ثمّة بقع سوداء امتزجت بغبار الأقدام وزيت المازوت. إنها بقع سوداء لقطرات حمراء، كانت قد تقطّرت مرّة من عروق مذبوحة". (ص(٣٩٠..

إن "ثائر محترف" مرثية للثوريّيْن. وهي تطرح النقائض في صراع، تستقطب أطرافه على مستوى ملحمي.

الظلمة مقابل الضوء.

الظّلّ مقابل الشمس،

الوعي مقابل اللاوعي.

وهي تبدو أقرب إلى السديم منها إلى الشكل المصقول الحدود، إنها رؤيا.

ويمكن سبر المستوى النقدي للمؤثّرات والمصادفات التي أسهمت في بلورة هذه الرواية، بعد أن حاولنا اكتشاف البنية الروائية وما تشتمل عليه من أفكار وتخطيطات وتقنيات، بفرز وتمييز خصائص بعض ابتكاراتها على النحو التالي:

أولاً: لقد كان من أبرز ملامح وعي الكاتب الوجودي، اختياره للحاضر

التاريخي كتقنية سردية. فالجملة الأولى في "ثائر محترف" تُروى بالفعل المضارع البسيط. وأما الثانية، فتُروى بالحاضر التاريخي.

وقد عرف الوجوديون عموماً، وبخاصّة سارتر وكامو، باعتمادهم الفعل المضارع زمناً روائياً. إلا أن هذا الابتكار ليس حكراً على كتّاب الوجودية. فالمضارع التاريخي Historic Present كما يدعونه بالإنكليزية يُستخدم في مانشيتات الصحف عادة، للتعبير عن حدث وقع فعلاً. وقد مكّن استخدام هذا الفعل الكاتب من استحضار حسّ بالفوري والعفوي، وإثارة نوع من الموسيقى هي أشْيَع في الشعر منها في الرواية.

ثانياً: يعتمد الكاتب على الشكل الدائري للتاريخ. ويذكر مسردُهُ الروائي ومشهديّته القصصية بفكرة نيتشه حول العود الأبدي. لقد قسمت النزعة الطبيعية التّطوّرية التي طوّرها نيتشه العملية التّطوّرية التي تتحكّم بتعاقب الأحداث إلى دوائر كونية. وحسب هذه النظرة، فإن أيّ مجموعة من الشروط ستتكرّر في وقائع ذات مسار دائري.

فهي تعتمد افتراضاً، مفاده أنّ الزمن لانهائي في ديمومته. إلا أن التكوينات الممكنة للمادّة محدودة في الزمان. وبالتالي فإن القوى الفاعلة التي كانت مسؤولة عن ما حدث في الماضي مستمرّة، وتؤدّي إلى نوع من التواتر الذي يرسم مساراً دائرياً للوقائع. ويمكن تقرّي هذا النموذج في حركة "كريم" بطل ثائر محترف. فالرواية تمتلك ثلاث دوائر: ذاتية وجنسية واجتماعية. وكل منها ينطوي على دلالته الرمزية.

ثالثاً: تؤكّد الرواية على أحد أبرز المفاهيم الرئيسة الخاصّة بالحدس، ونعني به التّوق الرومانتيكي للكشف الفوري Immediate Insight. وهذه خصيصة شائعة في أعمال جاك كيرواك، وهو كاتب أميركي كندي،

اشتهر في السّتّينيّات، وبخاصّة في روايَتَيْه: "على الطريق" و"التحت أرضيون" The Subterraneans.

رابعاً: تُعدّ تقنية البطل الذي يتقمّص دورَ حامل الدمى الذي يتحدّث بصوتها دون أن يثير الانتباه Ventrilequist أشدّ التقنيات الروائية حداثة. وقد طوّرها كامو في بعض قصصه لتحقيق حالة من المماهاة بين بطله وبين إله كُلّيّ ومسيطر وعالم بكل شيء، ويتحدّث باسم أبطال ثانويّيْن.

وفي "ثائر محترف" يتقمّص كريم هذا الدور، فيسهم بمهارة في إغناء الجدلية بين الذات وبين الحدّ الوجودي.

النموذج المرجعي Paradigm

هو الصيغة المعرفية المعتمدة والمعترف بها.
وأما محاجّة النموذج المرجعي، فهي تلك
التي تسعى لتبديد الشكوك حول مسألة
معلّقة، فتحيلها إلى نموذجها المرجعي.

روبرت م. مارتن

منذ سوسور تبنّى السيميائيون الفكرة القائلة
إن كل علامة Sign توجد في شيفرة Code كجزء
من نموذج مرجعي يصلها بعلامات أخرى بالمشابهة
أو الاختلاف ..

روبرت شولز

إدوارد سعيد وثنائية الأنا والآخر

-١-

نقد إدوارد سعيد لمشروع "الاستشراق" وعلاقة الأنا بالآخر، يمكن اختزاله في استعارة "المانوية" الثقافية التي طرحها عبد الرحمن جان محمّد(*) في محاولته تطوير فكرة جنينية لفرانز فانون، تؤكّد على الطبيعة الضّدّيّة في ثنائية النور والديجور، وهي الثنائية التي سبر من خلالها عملية "الشيطنة"(**) التي يتعرّض لها الآخر باستمرار.

هذه الاستعارة هي بمثابة مفهوم مفتاحي، يحتلّ موقعاً مركزياً في النقد الذي يُطلق عليه مصطلح "نقد ما بعد الاستعمار" (post colonial criticism).

ولعلّ من المفارقة القول إن إدوارد سعيد الذي يُعدّ من أبرز مؤسّسي هذا الضرب من النقد الذي تأخّر الاعتراف الممأسس به كمنهج مؤثّر في البحث حتّى التسعينيات، لم يتطرّق إلى مصطلح "نقد ما بعد الاستعمار" بالذِّكْر في أيٍّ من كتابَيْه "الاستشراق" الصادر عام ١٩٧٨ و"الثقافة والإمبريالية" الصادر عام ١٩٩٣.

ولكنْ، من المحقّق أن "الاستشراق" هو في المآل الأخير، العمل الذي

---

*)ناقد أميركي Abdul R . Mohammed أشاد به إدوارد سعيد في بحث، عقّب فيه على الانتقادات التي وُجِّهَت (إلى كتابه "الاستشراق")

**) Demonization

دشّن ظهور هذا الضرب من النقد التعددي المنزع Interdisciplinary بمقارباته التي تمتح من معين أنظمة معرفية، تسعى إلى سبر المركزية الأوروبية، وإماطة اللثام عن دورها في صناعة الآخر.

ولا شك في أن استبصارات "فوكو"، وفي طليعتها تشديده على نفي براءة المعرفة، وعَدِّها وثيقة الصلة بمفهوم السلطة، قد أسهمت بنيوياً في بلورة أطروحة نقض مؤسّسة الاستشراق، وتحديد معالمها المنهجية، وتفكيك استراتيجيّتها المعلنة، والكشف عن غاياتها المستترة.

فهذه الأطروحة تحدّد قبل كل شيء المدى الذي يمكن أن تُعدّ فيه معرفة "الآخر" أو "الشرق" الذي اخترعتْهُ أوروبا وروّجتْ له، مُجرّد كيان أيديولوجي مصنوع، نشأ وترعرع على نحو ملازم لنُمُوّ الكولونيالية، فأصبح ماثلاً على المستوى الأنطولوجي، بِعَدِّه خطاب كينونة جوهرانياً، يكرّس أسطورة الطبائع الثابتة من جهة، وعلى المستوى الإبستمولوجي، بِعَدِّه حصيلة معرفية لدراسات، تصدر عن نزعة مركزية أوروبية متجذّرة من جهة أخرى.

وبهذا المعنى، يمكن القول إن الكتاب لا يدور حول الثقافات غير الغربية، بل حول تمثيلات الغرب لهذه الثقافات، وبخاصّة نظام الاستشراق الذي أُقيم بواسطة أنظمة معرفية متعدّدة كفقه اللغة والتاريخ وعلم الإناسة والفلسفة والأركيولوجيا والأدب.

ويكشف سعيد كيف أن صناعة الآخر "الشرق" أو أسطرته بواسطة النصوص الأدبية والثقافية، هي التي عزّزت طُرُق وأساليب النظر إليه، وأسهمت بالتالي في إدارة جهاز السلطة الكولونيالية، يقول:

"هذه النصوص قادرة ليس على خلق المعرفة فقط، بل

الواقع الذي يبدو أنها تصفه. وبمرور الزمن تنتج هذه المعرفة وهذا الواقع تراثاً، أو قل خطاباً على حدّ تعبير فوكو، لا يكمن حضوره المادّيّ أو أثره في أصالة مؤلّف بعينه، فضلاً عن كونه الخطاب المعتمد في النصوص التي تصدر عنه".

-٢-

ويحاجج سعيد في عرضه لأطروحة "الاستشراق" التي تدشّن نهجاً جديداً غير مسبوق في دراسة "الكولونيالية"، بالقول إن تمثيلات الآخر و"الشرق" تحديداً في النصوص الأدبية الأوروبية، وأدب الرحلات، والكتابات الأخرى، هي التي عزّزت فكرة الثنائية الضّدّيّة الجوهرانية الطابع، والتي تكرّس مفهوم القطيعة بين الأنا والآخر على المستوَيَيْن الأنطولوجي والإبستمولوجي.

كما يبيّن كيف احتلّ مفهوم القطيعة موقعه المركزي في تكوين الثقافة الأوروبية، وتمكّن بذلك من تعزيز الهيمنة Hegemony بالمعنى الذي يطرحه "غرامشي".

هكذا يبدّد سعيد دخان الهالة المحيط بمفهوم "المعرفة" وموقعها من تراتبية الدرس الثقافي الأوروبي، فتبدو الخطوط التي تفصل بين ما هو أيديولوجي وما هو موضوعي متداخلة، يصعب تمييزها. وحتى في الحالات التي تتشكّل فيها العلاقة بين الأنا والآخر في إطار من علاقة، يتعايش فيها الحبّ والكراهية Ambivalence تجاه الشرق، كما هو الشأن في أعمال ريتشارد برتون مترجم "ألف ليلة وليلة" ورباعيات الخيام، فإن التّحيّز الأيديولوجي، كما يراه سعيد، يبدو ممعناً في ممارسة عملية إقصاء البحث الموضوعي باستمرار.

واللافت أن ترجمات برتون التي كان يحشوها بالعبارات الجنسية المكشوفة التي يعبّر بواسطتها عن الكَبْت الذي كان يعاني منه المجتمع الفيكتوري، لم تلبث أن صارت جزءاً لا يُجتزأ من وصفه الوهمي لكيان أيديولوجي مصنوع هو الشرق، يكتسب ملامحه من إبستمولوجيا الاستشراق التي لا بد أن تمرّ عبر مصفاة ثقافية متحيّزة، تؤكّد على أن "دراسة" الشرق ليست موضوعية، بل هي على حدّ تعبير إدوارد سعيد: "رؤية سياسية لواقع يعزّز بنيته الاختلاف بين المألوف (أوروبا، الغرب، نحن) وبين الناشز (الشرق أو الآخر) ... وعندما يستخدم الباحث مقولات كالشرقي والغربي، بِعَدِّها نقاط البداية والنهاية في التحليل والبحث ورسم السياسات العامّة... فإن الحصيلة هي حدوث استقطاب يصبح الشرقي بموجبه أشدّ شرقية، والغربي أشدّ غربية، فيضع ذلك حدّاً للتلاقي بين مختلف الثقافات والأعراف والتقاليد والمجتمعات".

وهذا الاستقطاب أو الثنائية الضّدّيّة كما يراها سعيد، ضرورية جداً في عملية تصوّر الذات الأوروبية لنفسها في مواجهة الآخر الشرقي. ذلك لأنه لو كان الشرق المُستعمر غير عقلاني، فإن معنى ذلك أن يصير الأوروبي هو العقلاني. ولو كان الشرقيون همجاً وشهوانيّيْن وخاملين (حسب خطاب الاستشراق)، فإن أوروبا ستبرز بالمقابل، بِعَدِّها الحضارة القادرة على ضبط شهوات أبنائها الجنسية، والانتصار لقِيَم العمل الشّاقّ على حساب عادات الكسل والخمول. بل لعلّ القول إن الشرق يتّسم بالثبات والجمود هو الذي يعزّز القول بأن الغرب متحوّل باستمرار. وهكذا تكشف هذه الثنائية الضّدّيّة عن مانوية ثقافية ذات طبيعة جوهرانية، يصير الشرق فيها مؤنّثاً، لكي تتمكّن أوروبا من لعب دور الذَّكَر المتّسم بالفحولة.

هذه المركزية الأوروبية يمكن إدراجها ضمن نزعة أشمل منها هي المركزية "الإثنية" ونعني بها الميل إلى الحكم على خصائص الحضارات الأخرى من موقع المجموعة الإثنية التي ينتمي إليها المراقب.

وغالباً ما تكون الأحكام الثقافية (الحضارية) التي يسفر عنها هذا التقويم للآخر سلبية إلى حدّ الحطّ عمداً من شأن الثقافات المغايرة.

وبهذا المعنى، فإن المركزية الأوروبية تصبح شكلاً من أشكال هذه المركزية الإثنية، تنطلق من فكرة تكريس أوروبا مركزاً للعالم، وتعدّ ثقافتها متفوّقة على الآخرين تفوّقاً على مستوى الكينونة.

ولعلّ من أبرز الأمثلة على الفكر الذي تتحكّم فيه النزعة المركزية الأوروبية زعم "هيغل" أن أفريقيا لا تُشكِّل جزءاً من تاريخ العالم، وزعم ماركس بعده بسنوات أن الهند ليس لها تاريخ، وأن من مآثر الاستعمار البريطاني أنه سيُدخِل شبه القارّة الهندية في التاريخ الأوروبي.

بإلغاء التاريخ المغاير إذاً، تُوفّر النزعة المركزية الأوروبية للمستشرق فرصة اللجوء عن وعي أو لاوعي إلى كل ما يراه من السُّبُل لإلغاء الآخر المغاير، وترسيخ سلطته عليه.

وبهذا الإلغاء الذي يبدأ بحقّ القوّة، ليتحوّل إلى قوّة الحقّ، يضفي المشروعية على تصوّره للآخر، ويظهر هذا التّصوّر بِعَدِّه حقيقة ثابتة على مستوى الكينونة.

ولعلّ من أبرز مؤشّرات المركزية الأوروبية كما يبيّن خوسيه راباسا أن خارطة العالم التي رسمها الرّحّالة والجغرافيون الأوروبيون أكّدت أن هذه

القارّة هي مركز ومصدر المعنى الحضاري فضلاً عن المعنى المكاني للعالم بأسره.

فهؤلاء الرّحّالة هم الذين يطلقون الأسماء التي تروق لهم على مختلف بقاعه، وبالتالي فإن الإسم الجديد يكتسب دلالة الخلق من عدم.

ويمكن القول إن فكرة أوروبا التي تمثّل وحدة حضارية جامعة مانعة، تمثّل مركز العالم، وتدلّ على تفوّق المركز على الأطراف، وفقاً للتّصوّر الاستشراقي، تبلورت واكتملت في بريطانيا خلال القرن الثامن عشر. وقد تعزّزت هذه الفكرة على نحو تزامن مع نجاح حركة الاكتشافات الجغرافية والاستعمار والتجارة، وما رافق ذلك من رسوخ السلطة الفكرية والمؤسّسات التعليمية كالمدارس والجامعات التي أنشأها المركز الأوروبي في الأطراف، فتمكّن بذلك من إحلال القِيَم الأوروبية محلّ القِيَم المحلّيّة.

وقد كانت صناعة "شرق" مغاير للغرب، يمتلك خصائص عنصرية، تتّسم بالثبات والاستعصاء على التّغيّر، إحدى نتائج الأنثروبولوجيا الثقافية الاستشراقية التي كشف عنها إدوارد سعيد الذي انطلق من فكرة علاقة شرعية المعرفة بالقوّة، مبرزاً خطل مفاهيم شائعة مثل: "العقل العربي" و"النفسية العربية" و"العقلية العربية" وغير ذلك من المصطلحات الجوهرانية التي تصطنع نقاط المغايرة اصطناعاً، وتفسد البحث الذي يزعم لنفسه نشدان الموضوعية.

-٤-

هذا التحليل القائم على سبر العلاقة الجدلية بين مفهومَي الغرب والشرق مُستمَدّ من تفكيكية دريدا، وبالتحديد نقده لمفاهيم "المركز"

و"الهامش" و"الأنا" و"الآخر". ولهذا فإن سعيد يحاجج بالقول إن "هامش" الشرق يسهم في تحديد "مركز" الغرب. كما يرى أن "الآخر" الشرقي ليس سوى انعكاس لوجهة النظر الغربية التي صنعتْه. ومع ذلك لا يتردّد سعيد في انتقاد تركيز دريدا الشديد على بؤرة لسانية، تكاد تدور في حلقة مفرغة.

كما لا يتردّد في التّصدّي لأطروحة الناقد البريطاني ماثيو أرنولد (١٨٢٢-١٨٨٨) الذي يعدّه ليونيل ترلنغ: "المؤسّس الحقيقي للنقد الحديث في العالم الناطق بالإنكليزية". ففي كتاب أرنولد "الثقافة والفوضى" تلعب الثقافة دور الكابح لانتشار الفوضى. غير أن سعيد يدلّل كيف أن الثقافة لا تكبح جماح الفوضى، بل تعمل في خدمة الإمبريالية.

وأما الاستراتيجية التي يطوّرها من أجل الكشف عن النزعة الإمبريالية في النصوص التي يشتغل عليها، فيلخّصها مصطلح "القراءة الطباقية" Contrapuntal reading وقد ابتكر سعيد هذا المصطلح المستعار من الموسيقى، بهدف الكشف عن ملابسات النزعة الإمبريالية الثاوية وراء نصوص، تنتمي إلى الأدب الإنكليزي. وهو يقترح قراءة تستجيب للنّصّ المقروء، بحيث تكون طباقاً له، أو قل لحناً ملازماً (بلغة الموسيقى) يُضاف إلى اللحن الأصلي. وهكذا يتمكّن الناقد من إماطة اللثام عن أبعاد، كانت ستظلّ مستترة وراء النّصّ.

إن قراءة رواية "مانسفيلد بارك" لجين أوستن، قراءة طباقية، هي النموذج التطبيقي الذي يقدّمه سعيد من أجل اكتشاف مدى اعتماد الطبقات العليا في المجتمع الإنكليزي على المزارع التي كانت تملكها في جزر الهند الغربية، لتحقيق حياة الرفاهية التي ترفل بها، وبالتالي إبراز قضية استغلال الشعوب المستعمرة، وطرحها على بساط الجدل.

وهكذا فإن التأكيد على العلاقات الفرعية Affiliated الكامنة وراء النّصّ المقروء، وأصولها المتجذّرة في الواقعَيْن الاجتماعي والثقافي، بدلاً من علاقات القرابة Filial التي تربطها بالأدب الإنكليزي نفسه، وبالقيمة التي تمثّلها في العرف الأدبي السائد Canonicity، هي التي ستتيح للناقد فرصة اكتشاف الملابسات الثقافية والسياسية الثاوية، والتي لا تتكشّف للقارئ منذ الوهلة الأولى. وبهذا الصدد يقول إدوارد سعيد في "الثقافة والإمبريالية": ما إن نُمعن النظر في الأرشيف الثقافي حتّى نبدأ عملية إعادة قراءته، ليس على نحو أُحادي المعنى، بل على نحو طباقي".

-٥-

آية ذلك كله أن إدوارد سعيد الذي نقض مؤسّسة الاستشراق وانهماكها في ممارسة مانوية ثقافية، تنتهي بشيطنة الآخر، واستقطابه في موقع تراتبي، يجعله طرفاً في ثنائية ضدّيّة، لا تناظرية Non Symmetric تؤكّد هيمنة المركز الغربي على الهامش الشرقي، يرفض أن يكون مشروعه النقدي سياسياً بالمعنى المبتذل لهذه الكلمة.

فهو يمثّل نموذجَيْن متباينَيْن للمثقّف في إهاب كاتب واحد: نموذج العربي الفلسطيني المكرّس لقضية واحدة، ونموذج الكوزموبوليتي الرافض لمصطلح العولمة Globalism بدلالته القائمة على الإكراه، ليقترح بدلاً منه مصطلح الدنيوية Worldliness بدلالته القائمة على حُرّيّة الاختيار والانفتاح على العالم والحضور فيه والانتماء إليه انتماء يكرّس مفهوم التبادلية المطلقة بين الثقافات.

وهذا يطرح بدوره السؤال التالي: هل ثمّة من تناقض بين هذا التكريس لقضية محدّدة وبين ذاك الانفتاح على العالم!.

يقول سعيد في كتابه "العالم والنّصّ والناقد" (١٩٨٤):

"إذا كان من غير الممكن اختزال النقد إلى عقيدة أو مذهب سياسي حول مسألة معيّنة، وإذا كان حاضراً في العالم ومدركاً لذاته في الوقت نفسه، فإن هويته تكمن في اختلافه عن الفعاليات الثقافية الأخرى وأنظمة الفكر وطرائقه. إن النقد بريبته تجاه المفاهيم ذات النزوع الشمولي، وقلقه إزاء المواضيع المُشيَّأة، وبَرمه بالمصالح والاقطاعيات الخاصّة، وبعادات الفكر المتصلّبة، يصبح في وفاق مع نفسه .. على الفكر أن يعتبر نفسه فعالية، تعزّز قيمة الحياة وتناهض في جوهرها جميع أشكال الطغيان والتّسلّط".

هذا الموقف الذي يطرح السياسة من منظور نقدي عقلاني هو الذي يحول دون أن يُختزَل النقد إلى سياسة، والفكر إلى أيديولوجيا، والصوت إلى بوق.

هكذا برز نقد "ما بعد الاستعمار" الذي احتلّ موقعه كأحد فروع نظرية الأدب، وفرض نفسه بقوّة في أواخر الثمانينيات. وإذا كان كتاب "معذّبو الأرض" لفرانز فانون مَعلَماً بارزاً من مَعالم هذا النوع من النقد، فإن كتاب "الاستشراق" هو الذي بلوره ومنحه بُعْدَه الفكري المتميّز والمصقول.

بل لعلّ تميّزه يكمن في كونه يجادل نظرية النقد في الآداب الغربية، ويفكّكها بأدواتها المنهجية نفسها. ولا شك في أن التأثير النوعي الصاعق الذي أحدثه الكتاب في نظرية النقد والدراسات الإنسانية عموماً جعل من الممكن الكلام عن نقد، يمثّل مرحلة ما قبل "الاستشراق"، وآخر يمثّل المرحلة التي أعقبت ظهوره. فقد كشف عن تمثيل الشرق تمثيلاً سلبياً

من قِبَل الكتّاب الغربيّيْن الذين عَدُّوْهُ "الآخر" الصامت الغائب أو العاجز عن تمثيل نفسه.

من هنا يخلص إدوارد سعيد (بعد نقضه لأطروحة المركزية الأوروبية) إلى حكم، مفاده أن: "التجربة الثقافية، بل كل شكل من أشكال الثقافة، هو في حقيقته شكل خلاسي".

وبعبارة أخرى، فإن الثقافة كما يتصوّرها، ليست تعبيراً ساكناً، بل صيرورة مستمرّة، مثلها في ذلك مثل الهوية. الثقافة صيرورة تأخذ وتعطي أو تتبادل مواقع التّأثّر والتأثير مع الثقافات الأخرى. وهي بذلك ترتبط فيما بينها بعلاقة "تنافذ" Permeability وبعبارة أخرى، فإن جميع الثقافات وفي طليعتها الثقافة الأوروبية التي تسيطر عليها النزعة المركزية ثقافات خلاسية. وهذه ليست سِمَة سلبية، تنفي "الأصالة" بل سِمَة إيجابية تنفي "الجوهرانية". ومن هنا، لا يمكن للثقافة الأوروبية أن تزعم لنفسها علاقة تراتبية مع الثقافات الأخرى، أو علاقة تحدّدها معايير القوّة بين مركز مسيطر وأطراف تابعة.

ويبرّر إدوارد سعيد أطروحته الحداثية هذه بنقض مفهوم "الأصل" Origin، إذ يرى أنه يمكن العثور دائماً على "أصل" أقدم من أيّ "أصل" تعدّه الثقافة أساساً لها.

وبهذا الاعتبار، فإن من الأفضل الكلام عن بداية "Beginning" أو عن بدايات، بدلاً من الكلام عن أصل أو أصول. وتعليل ذلك هو أنه في حين يعدّ "الأصل" مفهوماً بيولوجياً مُلزماً، ينبغي استبعاده، فإن "البداية" تظلّ مفهوماً ثقافياً مجازياً قابلاً للاستبدال نظراً لأنه ليس مفهوماً يفرض نفسه بدعوى وجود قرابة محكومة بقانون الحتمية البيولوجية الوراثية.

ويطوّر إدوارد سعيد هذا المفهوم في كتابه: "بدايات: القصد والمنهج"

Beginnings: Intention and Method الصادر عام ١٩٧٥، أي قبل صدور كتاب "الاستشراق". فهو يتحدّث عن علاقتَيْن، تربطان بين الإنسان والثقافة: العلاقة الأولى تستعير سماتها من البيولوجيا، ويطلق عليها مصطلح علاقة البنوة Filiation أو قل علاقة الابن بالأب، ولهذا تكون علاقة وراثة لا خيار فيها.

بل إنها تفرض نوعاً من الحتمية الميكانيكية لورثة التراث، لا تسمح لهم بحُرّيّة الاختيار.

وأما العلاقة الثانية، فإن إدوارد سعيد يطلق عليها مصطلح علاقة التّبنّي Affiliation. ومفهوم التّبنّي قائم على حُرّيّة الاختيار. كما أن الاختيار بدوره مفهوم حداثي قائم على حُرّيّة التّصرّف. وهو بهذا المعنى مفهوم مجازي أو استعاري. ونتيجة ذلك هي أن الأب الثقافي (المجازي) يحلّ محلّ الأب (البيولوجي).

آية هذه المحاجّة التي يطرحها إدوارد سعيد بقوّة مدعومة بجهاز نقدي شديد العقلانية، أنه يجد نفسه قادراً باسم النزعة الحداثية التي تقترح كوزموبوليتية جديدة، على تضمين مفاهيم مُستلّة من صميم الثقافة العربية الإسلامية في بحث، يخصّصه لتعريف مفهومه للنقد الأدبي.

وأحد الأمثلة على ذلك تطرّقه إلى أفكار لابن حزم وابن جنّي وابن مضاء القرطبي والمدرسَتَيْن الظاهرية والباطنية في التفسير، في دراسة يعقدها في كتابه "العالم، النّصّ والناقد" باسم تبادلية ثقافية حُرّة.

هكذا تصير الثقافة، أي ثقافة، صيرورة مستمرّة، أو تكويناً معرفياً خلاسياً مفتوحاً على أُفق تبادلي وتعدّدي.

وهنا يصبح الأب المجازي (الاستعاري) أباً حقيقياً مشروعاً للإنسانية كلها.

جاك دريدا وفلسفة الاختلاف

-١-

يشار إلى المتنبّي في الثقافة العربية، بدءاً من القرن الرابع الهجري حتّى الوقت الراهن بأنه: "مالئ الدنيا وشاغل الناس". ولكن جاك دريدا، المفكّر الفرنسي يمكن عَدُّه، بشيء من تحريف العبارة: "مفكّك الأدب وشاغل النّقّاد" في الهزيع الأخير من القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين. وكنتُ أودّ أن أقول (شاغل الفلاسفة)، لولا أن إصرار كثيرين منهم على استبعاده من بين صفوفهم، يجعلني أشدّ تأكيداً على دريدا الناقد من دريدا الفيلسوف.

وُلد دريدا في الجزائر عام ١٩٣٠، والتحق بدار المعلّمين العليا في باريس عام ١٩٥٠ قبل أن يصبح أستاذاً مساعداً فى جامعة هارفرد بالولايات المتّحدة، ثمّ أستاذاً في جامعة في باريس. كما عُيّن في عام ١٩٦٥ أستاذاً للفلسفة في دار المعلّمين العليا فضلاً عن شغله مواقع جامعية أخرى. وقد توفيّ عن عمر يناهز الرابعة والسبعين.

ودريدا كما هو معروف صاحب نظرية "التفكيك" Deconstruction التي صارت أهمّ حركة تعقب البنيوية في النقد الأدبي. وليس من قبيل المبالغة القول إن اسمه تردّد في الكُتُب والمجلات والمحاضرات وحلقات البحث الجامعي التي تُعنى بالنقد الأدبي والعلوم الإنسانية، أكثر من أيّ مفكّر معاصر على مدى السنوات الثلاثين الماضية.

ولكن عام ١٩٧٥ الذي دُعي فيه للتدريس في جامعة "ييل" بالولايات المتّحدة، ولقاءه بالنّقّاد الأميركيّيْن بول دي مان، وهيليس ميلر، وجيوفري هارتمان، وهارولد بلوم الذين أطلق عليهم اسم "مافيا التفكيكية"، ربمّا كان مؤشّراً زمنياً مهماً، يدلّ على ظهور شخصيَّتَيْن متمايزَتَيْن لدريدا: شخصية الفيلسوف الذي انحصرت شهرته في العالم الفرانكوفوني تحديداً، وشخصية الناقد الأدبي الذي تعيد الجامعات ودور النشر الأميركية تصديره بالإنجليزية عَلَماً منفوخ الأوداج وذائع الصيت على مستوى العالم بأسره.

منذ ذلك التاريخ، صار دريدا يُوزّع وقته بين فرنسا والولايات المتّحدة. وبينما أخذت أهمّيّة دريدا الفيلسوف تتضاءل في فرنسا نسبياً، بحيث يصف ميشيل فوكو أعماله الفلسفية بعدوانية سافرة، قائلاً إنها ليست أكثر من (minor pedagogy) أي أعمال لا تتعدّى قيمتها الفعلية كتابات المعلّمين الصغار، فإن بروزه الباهر في الولايات المتّحدة وسيطرة النّقّاد التفكيكيّيْن من أتباعه على المشهد النقدي سيطرة شبه كاملة بدءاً من الثمانينيات هو الذي عزّز مكانته اللافتة في النقد الأدبي والإنسانيات على حساب موقعه كفيلسوف.

-٢-

هذا الموقف يذكّرني إلى حد كبير بالفيلسوف ابن رشد وعلاقته بالرشدية. Averroism فعلى الرغم من تأثّر الرشدية بفكرة البرهان المزدوج لديه، أي قوله بوجود شكلَيْن للحقيقة من المحتّم تطابق واحدهما مع الآخر، شكل ديني وشكل فلسفي، فإن الرشدية بشقَّيْها المسيحي واليهودي، كانت حركة تشير إلى الفكر الغربي المتأثّر بابن رشد بدءاً من القرن الثالث عشر حتّى القرن السادس عشر. وبعبارة أخرى، فإنها

اشتملت على اجتهادات، انطلقت من فكره، وهي اجتهادات قد لا يتطابق بعضها مع هذا الفكر بالضرورة.

آية ذلك كله أن "التفكيكية" صارت على أيدي أتباع دريدا نهجاً في النقد، احتلّ جزءاً مهماً من مواقع "البنيوية"، وأصبح يمثّل أحد أبرز دعائم فكر ما بعد الحداثة.

و"التفكيكية" deconstruction مصطلح منحه دريدا دلالته المُستمَدّة من مصطلح آخر مُوازٍ له، سبق أن أطلقه الفيلسوف الألماني "هوسرل"، ومعناه التعرية dismantling أو التجريد من وسائل الدفاع عن طريق "التفكيك". وهذه العملية تهدف إلى الكشف عن التناقضات في الفكر الأوروبي بدءاً من ديكارت حتّى العصر الحاضر. وهى تعتمد فكرة، يدعوها دريدا بـ "ميتافيزيقا الحضور" أي حضور "أو وجود" الأسلوب الشفاهي المباشر في الكتابة بدعوى أن هذا الأسلوب يجعل المرء في تماسٍّ مع "الحقيقة المطلقة". هذه الحقيقة محمّلة بمعنى محدّد سلفاً، أو بجوهر أو مركز. وبعبارة أخرى، فإن ما يدعوه دريدا بـ "وباء حضور الأداء الشفاهي في الكتابة" هو الذي يجعل الفكر الأوروبي متمركزاً حول فكرة الكلمة المنطوقة "اللوغوص باليونانية"، فيصبح الكلام مسيطراً على الكتابة. ذلك لأن علاقة الكاتب الذي يستخدم في الكتابة أسلوباً مستمدّاً من الكلام الشفاهي تصير أشبه شيء بعلاقة المتكلّم الذي يعرف الحقيقة المطلقة بالمستمع الذي يتلقّاها، وبذلك يضمن الكاتب فهم المتلقّي (الذي يصبح أشبه بالمستمع) لها.

وهكذا فإن المعنى ثابت ومقرّر سلفاً، ويمكن استيعابه بكُلّيّته. والفلسفة الغربية. وفق هذا الضرب من التحليل. تنطبق عليها هذه الصفة. فهي ترى أن الكلمات قادرة على إيصال معانٍ حاضرة في ذهن المتلقّي، أي أنها تعاني من مركزية الكلمة المنطوقة phonocentrism. وهذا يعود

إلى أن الفلسفة الغربية تعتقد (ضمناً) أن الكلام يؤدّي المعنى أكثر ممّا تفعله الكتابة. فتصير الكتابة بذلك ضرباً من الكلام المُدوّن.

يمكن القول، بناء على ما تقدّم، إن التفكيكية طريقة في قراءة النصوص عن طريق الكشف عن مركزية اللوغوص Logos فيها. ويجب التذكير هنا بأن الكلام الذي يصبح كتابة بعد التدوين هو(لوغوص) الفكر، أي جوهره.

وبهذا الاعتبار، تحاول التفكيكية استجواب نصوص الفكر الفلسفي الأوروبي الموبوء (وهذه من مفردات دريدا) بتناقضات، لعلّ أبرزها ما يُدعى بـ "الثنائيات الضّدّيّة" binaryoppositions التي يُلغي واحدها الآخر "كالخير والشّرّ" و"الصحيح والزائف" و"المرأة والرجل".

ويهدف هذا الاستجواب إلى الكشف عن خطل هذه الثنائيات، وبالتالي تدمير قوّتها. وقد اهتمّ النقد النسوي بالثنائية الضّدّيّة (رجل/امرأة) ليبيّن أن الاختلاف بين الطرفَيْن (خارج النطاق البيولوجي) يمكن عَدُّه نتيجة من نتائج اللغة. وهو يحاول سواء في النقد أو الأدب أو الفنّ استخدام الاستراتيجية التفكيكية، من أجل إبطال مفعول المعاني التقليدية للأنوثة والذكورة.

وتجدر الإشارة إلى أن فلسفة "التفكيكية" تقوم على فكرة مركزية، مفادها أنه لا يوجد شيء خارج النّصّ. وقد اعتمد دريدا على فرديناند دي سوسور ونظريّته في اللغة، للوصول إلى هذه النتيجة. غير أنه يجب عدم فهم فكرة عدم وجود شيء خارج النّصّ على أنها ضرب من إنكار الواقع، بل يجب فهمها، بِعَدِّها بمثابة اعتراف بأن الواقع يصل إلينا من خلال اللغة، وبالتالي فإنه "واقع" معبّر عنه، وليس مطابقاً للواقع.

أثّر دريدا على الفكرَيْن الأدبي والفلسفي الحديث، تأثيراً بالغاً. وهناك الآن ما يرقى إلى مستوى "الصناعة الدريدائية". ولكن الاستجابة لفكر دريدا يمكن وصفها بأنها مستقطبة ضمن تيّارَيْن. فهناك خصوم أَلِدَّة، يناصبونه العداء، بقدر ما يوجد أصدقاء أوفياء. ولعلّ أعظم نجاح حقّقه دريدا هو ذيوع صيته في الأوساط الأكاديمية في الولايات المتّحدة، كما حدث بالنسبة لـ "مدرسة ييل"، وعلى رأسها نقّاد الأدب الذين يُطلَق عليهم اسم "مافيا التفكيكية" فضلاً عن جيل كامل من النّقّاد الأميركيّيْن. واللافت أن دريدا نفسه عبّر عن شيء من عدم الارتياح إزاء استخدام أفكاره في ابتكار "تفكيكية أميركية".

وأما في بريطانيا، فإن أفكاره قوبلت بقدر أعظم من المقاومة سواء من قِبَل فلاسفة ومفكّري اليسار الذين انتقدوا مشروعه التفكيكي، بدعوى أنه يهمّش السياسة، أومن قِبَل الفلاسفة (التقليديّيْن) الذين لا يعدّونه فيلسوفاً، يُعتَدّ به. وأكثر من ذلك، فإن بعض الاتّهامات المُوجّهة إليه اشتملت على تهمة الشعوذة.

ولكن الناقد كريستوفر نوريس لعب دور الاعتذاري الأكبر المدافع عنه في داخل أقسام النقد الأدبي في الجامعات البريطانية. كما أن كلاً من الفيلسوف جون لويلين وديفيد وود قدّما دفاعاً متعاطفاً عن مصداقيّته الفلسفية.

وأما إدوارد سعيد، فقد ندّد بالتفكيكية التي قال عنها: "إن التفكيكية باستعمالها طاقم تمويه لغوي مغال بالتّخصّص، لا تكتفي بإضفاء غلالة من الغموض على مختلف أنماط الحياة الاجتماعية فحسب، بل تصرف المرء عن الدور الاجتماعي للنقد ورسالته".

وأخيراً أودّ أن أشير إلى أن مصطلح التفكيك" بمفهومه الذي شاع في

النقد الأدبي لا يوحي بالتقويض، بل بالتحليل. ذلك لأنه يعتمد ضرباً من التقويض هو أشبه شيء بالتحليل. وقد اقترح بعض الدارسين العرب كلمة "التقويضية" بدلاً من "التفكيكية"، كترجمة لهذا المصطلح، اعتماداً منهم على أن التحليل الذي يهدف إلى تفكيك النّصّ الأدبي أو الفلسفي لا تتبعه محاولة إيجاد صلة جديدة بين القطع أو الأمشاج المفكّكة. غير أن هذا ما تفعله التفكيكية في تطبيقاتها وتنظيراتها في النقد الأدبي على وجه التحديد. يقول "هيليس ميلر" أحد نقال مدرسة ييل:

"توحي كلمة تفكيك بأن النقد فعالية، تفكّك أجزاء متماسكة إلى شذر أو شظايا، بل لعلّها توحي بصورة طفل يفكّك ساعة والده، لكي يطوح بالأجزاء التي لا نفع منها على نحو لا يمكن معه إعادة تكوينها. التفكيكي ولد عاقّ، يفكّك الفكر الميتافيزيقي الغربي تفكيكاً، لا إمكان فيه لإعادة لحمته مجدّداً ...".

ويستدرك ميلر في كلامه عن التفكيك، فيشير إلى وظيفة أخرى مختلفة له: إذ يقول "عندما يكون هدف التفكيك الإشارة إلى استعمال التحليل البلاغي والإيتمولوجي والاستعاري، من أجل نزع غلالة الغموض عن النّصّ الأدبي والفلسفي، فإن هذا الضرب من النقد لا يتمّ من الخارج، بل الداخل ... إنه لا يختزل النّصّ إلى شظايا متناثرة، بل يعيد بناءه مرّة أخرى، وعلى نحو يختلف عمّا كان عليه قبل تفكيكه ..!".

العصرنة والغربنة: أوروبا في مخيال عربي

"العصرنة والغربنة: أوروبا في المخيال الجمعي لرحّالة عرب، عنوان مقترح لعملية، تُشكِّل مخيال جمعي عربي.

وأُحبّ أن أذكر هنا بأن كلمة "عصرنة" هي الكلمة التي شاعت بدءاً من القرنَيْن الثامن عشر والتاسع عشر، الفترة الزمنية التي حدثت خلالها الرحلات التي قام بها رحّالة عرب إلى أوروبا، رحّالة وَجَدتُ أن كتاباتهم ربمّا كانت تُشكِّل بعض ملامح مخيال جمعي عربي، نشأ تحت وطأة الشعور بهيمنة النزعة المركزية الأوروبية.

هذا الشعور بتلك الهيمنة، شعور الهامش في مواجهة المركز، لم يكن يقبل بتسمية الأشياء بأسمائها... لم يكن ليعترف بأن المحمول المعرفي للعصرنة هو نفسه المحمول المعرفي للغربنة...

وهكذا صار القول بالعصرنة بدلاً من "الغربنة"، وبالتالي مواجهة تبعات المعنى الحقيقي للعلاقة مع الآخر، ضرباً من خداع الذات العربية لنفسها.

والحال أن العصرنة والغربنة، عنوان قد يثير التباساً أو على الأقلّ اعتراضاً. فهذان المصطلحان يبدوان للوهلة الأولى قابلَيْن للتماهي. وسواء كان هذا التماهي ممكناً أو متعذّراً من حيث التطابق بين المحمول المعرفي لكلّ منهما، فإن الجمع بينهما قد يكون موضع استغراب.

الالتباس الأساسي الذي يمكن أن ينشأ هو أن العصرنة تنسب التّقدّم الحضاري إلى العصر، وبذلك تتجنّب الإشارة المباشرة إلى هوية صانعها، بينما لا توحي الغربنة بتغيير الهوية فحسب، بل بإمكان حدوثها.

وقد لخّص باحث معاصر ذلك الالتباس بقوله إن محاولات التحديثيّيْن العرب والمسلمين، رحّالة ومصلحين، ليست أكثر من محاولة لتحقيق: العصرنة بلا "غربنة".

"how to be modernized without being westernized" (*)

تبقى لهذا الالتباس على أية حال، فائدة حقيقية للباحث عن الإطار المعرفي أو نقطة المحرق التي تتجمّع فيها خيوط نماذج، قد تبدو متباعدة للوهلة الأولى، من كتابات الرّحّالة العرب الأولى، الذين صنعوا وعي الحداثة خلال القرنَيْن الثامن عشر والتاسع عشر. فهذا الوعي الذي يحاول أن يتعصرن دون أن يتغربن، كان الهاجس المسيطر على هذه الكتابات. بل لعلّه المفتاح الذي يفتح أقفالاً مُوصّدة على حقل الأنثروبولوجيا الثقافية، والإثنوغرافيا، عصبها الحيوي، وكلاهما . كما هو معروف . علم أوروبي بامتياز، علم يعنى برصد الحراك الحضاري والاجتماعي لبلد أو جماعة إثنية محدّدة، وما ينشأ عنه من إشكاليات تتّصل بنظرية القيمة التي تطرح لدى سبر وروز الباحث المدقّق لحضارات وثقافات الآخر الممدّدة على طاولة العمليات، والتي يرى أنها أقلّ شأناً من حضارته أو ثقافته.

وبهذا الاعتبار، يمكن القول إن الأنثروبولوجيا الثقافية علم نشأ في أحضان النزعة المركزية الأوروبية، فهي صانعة حُكم القيمة الذي يشتغل عليه (المركز) الأوروبي الراصد، على (الهامش) المرصود.

---

*) العبارة لصموئيل هنتنغتون في كتابه (صدام الحضارات) وهي من وضع برنارد لويس.

وبعبارة أخرى، فإن الهامش يصبح هنا الآخر المرصود بالنسبة لأوروبا، بينما يحدّد الآخر بتخلّفه الحقيقي أو الافتراضي، تفوّقها النوعي.

وفي تسعينيات القرن الماضي، لم يتردّد أحد الباحثين بالقول دون مواربة أن "الأنثروبولوجيا توأم الاستعمار".(*)

قد يبدو هذا الحُكم فجّاً أو مبالغاً فيه، إذا نظرنا إليه في ضوء الاستثناءات ذات النزعة النسبية التي أكّدت منذ القرن التاسع عشر أن الحضارات متساوية من حيث الأهمّيّة، كما هو الشأن في كتاب "الغصن الذهبي" لجيمس فريزر، وما أعقبه من دراسات تشترك معه في النزعة نفسها.

ولكن الاستثناء . على ما يبدو . لمّا يفلح بعد في نقض القاعدة.

ربمّا لذلك، يمكن التماساً لفهم نصوص الرّحّالة العرب المحدثين، الكلام على ضرورة وجود أنثروبولوجيا مغايرة، يصنعها حكم الهامش على المركز (على الرغم من افتقاده لعلاقات القوّة)، أنثروبولوجيا صانعة لحُكم قيمة مستخلَص من المخيال الجمعي لكتابات بعض زائري أوروبا العرب الذين عرفوها عن كثب خلال قرنَيْن من الزمان.

هذا المخيال الجمعي، مثله في ذلك مثل المخيال الصادر عن النزعة المركزية الأوروبية، مرآة عاكسة للذات والآخر في آن. غير أنه لا يشغل الموقع المتميّز الذي تكمن فيه العلاقات غير المتكافئة بين المركز والهامش على النحو الذي نظر له (فوكو)، وطبّقه بمرونة إدوارد سعيد.

ويمكن التمثيل على ذلك المخيال بنماذج ثلاثة، سأتوقّف عندها وقفات خاطفة واعتباطية، أعلم حقّ العلم أنها لا تسمح باستخلاص الرؤية

(*) انظر: Ashcroft, Griffith and Tiffin

الموضوعية المنشودة لما يمكن أن يكون قد تبلور لدى أصحابها من أحكام القيمة على الذات والآخر. فهذا مشروع، لا أحسب أنه يستجيب لنظرة اختزالية كتلك التي نحن بصددها.

هذا فضلاً عن أن لهذه الدراسة هدفاً آخر، لا أظنّ أنه يتعدّى استخراج علامات ومؤشّرات ونقاط حركة وسكون قابلة للروز والتعديل والتطوير.

وأما النماذج الثلاثة، فهي:

"مذكّرات مسافر: رحلة شيخ إلى أوروبا" (١٩٠٩-١٩١٤) لشيخ الأزهر مصطفى عبد الرازق، و"الواسطة في معرفة أحوال مالطة أو كشف المخبا عن فنون أوروبا" (١٨٢٤- ١٨٥٧) لأحمد فارس الشدياق، و"أوروبا في مرآة الرحلة: صورة الآخر في الرحلة المغربية المعاصرة" للدكتور سعيد بنسعيد العلوي.(*)

ويمكن استخلاص المكوّنات الفاعلة والمحدّدة للخيال الجمعي الذي يربط بين هذه الكتابات في مواجهتها للآخر على النحو التالي:

أوّلاً: الافتتان

هذا المنزع المعبّر عن فرط الإعجاب يتعدّى مسألة التّأثّر بأوروبا إلى محاولة تقليدها. وهو ينطلق من تصوّر إمكان تحقيق "العصرنة" التي تغفل عمداً الإشارة إلى هوية صانعها.

والهدف من هذا الإغفال هو تسهيل قبول عمليات الاقتباس والتّأثّر والتّحوّل، والإيحاء بأنها لا تمسّ موقفاً أصولياً مُسبَّقاً.

---

*) جميع هذه الكُتُب من إصدار دار السويدي للنشر والتوزيع (مشروع ارتياد الآفاق).

ولعلّنا لا نجانب الحقيقة، إذا عَدَدْنا أن الإغفال هو أحد ميكانيزمات إيهام الذات بأنها تنهج نهج مقاومة وممانعة لثقافة الآخر.

وبعبارة أخرى، تصير الغربنة من جهة أولى ضرباً من ضروب التّنكّر للذات وإنكارها، ومن جهة ثانية، يبدو الافتنان بالآخر موقفاً ينطوي على التباس شديد الوضوح. فأن تكون الآخر يعني في المآل الأخير، ألا تكون ذاتك. فكيف يكون المرء ذاته وغير ذاته في آن؟.

في كتاب (مذكّرات مسافر) تغدو باريس مدينة صنعها الدهر. فهي ليست من صنع العصر أو الشعب الفرنسي أو أي شعب من الشعوب، ليست أوروبية أو غربية، بل من صنع الدهر بما يشتمل عليه من عصور لا متناهية.

يقول الشيخ مصطفى عبد الرازق:

"ليست باريس صنع شعب من الشعوب، ولا عمل عصر من العصور، ولكنها جماع ما استصفاه الدهر من نفائس المدنيات البائدة ..".

وبعبارة أخرى، تصبح تلك المدينة المبهرة وارثة، وليست صانعة، تصبح وارثة مَدَنيات بامتياز.

ثانياً: (الضديد) تضافر الأضداد ambivalence

المقصود بتضافر الأضداد تعايش دافعَيْن نفسيَّيْن متناقضَيْن كالحبّ والكراهية، في موقف عاطفي إزاء شيء معيّن، موقف يغذّيه عصاب دائب الجيشان.

ويمكن التمثيل على هذا المنزع الذي يتضافر فيه دافعان، إيجابي وسلبي، بمقتطفَيْن من المصدر السابق.

يقول شيخ الأزهر المعمّم في المقطع التالي الذي يصف فيه باريس بمملكة المدائن، ويحرّكه الدافع الإيجابي:

"يُروى أن عالماً كبيراً من علمائنا ـ غير الأزهريّيْن بالضرورة ـ كان قد غاب عن باريس زمناً طويلاً في مصر، فلمّا عاد إلى ملكة المدائن، لم يتمالك أن ارتمى على أرضها، وجعل يعفر وجهه في تراب الحُرّيّة، وإن كانت حُرّيّة باريس لا يلحقها غبار. كان ذلك قبل عهد الأوتوموبيلات والأوتوبيسات التي لا تترك الآن في باريس شبراً خالياً لعاشق يريد أن يرتمي ثمّ ينهض صحيحاً. وقد كان عالمنا ـ يرحمه الله ـ ضخماً طوالاً، وكان يحبّ باريس، ويحبّ الحياة.

لستُ من هذا النوع من الغرام، بيد أني أُحبّ باريس حبّاً جمّاً. دخلتُ باريس أوّل مرّة بين صديقَيْن كريمَيْن، وكان أحدنا يلبس قبّعة، والثاني يلبس طربوشاً، وكان الثالث شيخاً معمّماً.

أما الأوّل، فتُحلِّق به الفلسفة العالية فوق القبّعات والطرابيش والعمائم، والثاني كان يحمل طربوشاً فقط، فأصبح يحمل لحية وطربوشاً.

أما المعمّم، فمسكين، لا يزال شيخاً معمَّماً!".

وأما الدافع السلبي المناقض للأوّل، فيمكن التمثيل عليه بالمقطع التالي الذي يبدو للقارئ أشبه بمرثية أو بكائية، موضوعها العمامة كما يراها شيخ معمّم:

"أيّتها العمامة:

أنتِ تذكار الماضي المجيد، وميراث الآباء والأجداد، ولوددْنا أن تكوني تراثاً مخلّداً للأبناء والأحفاد.

كم توَّجتِ هامةً، كانت مفخرة الزمن، وكم زيّنتِ رأساً، تزيّن بالفضائل والفطن. وكم كنتِ في ساحة الوغى لواء، وفي ساحة المجد إكليلاً، وكم كنتِ هالة تحيط مُحيّاً نبيلاً.

أيّتها العمامة!.

قد أصبحت تصدّ عنكِ وجوه النساء، وتعبس لكِ وجوه الرجال، وصرتِ آية الضعف والتّأخّر في نظر هذه الأجيال، أضرَّ بكِ مَن اتّخذوكِ شعاراً لهم، وما كنتِ للجمود شعاراً، ومَنْ لبسوكِ على أوزارهم، فحمَّلوكِ أوزاراً.

أيّتها العمامة!.

قد طغى عليكِ سيل الحديث، فكثر خالعوكِ، وقلَّ لابسوكِ، بل شفَّ جسمكِ النحول، كما شفّت البراقع، ويوشك كلاهما أن يزول في هذا التّيّار المتدافع.

أيّتها العمامة!.

أنتِ عزيزةٌ على كلّ حال ..".

ثالثاً: المخيال الجمعي المغربي

في كتابه "أوروبا في مرآة الرحلة: صورة الآخر في الرحلة المغربية المعاصرة" يقدّم المؤلّف صورة عن مخيال مغربي لأنثروبولوجيا عربية إسلامية معاكسة في طور التكوين، نقتطف منها قوله:

"الحقّ أن في الحضور القوي للحسّ التوثيقي عند أصحاب (الرحلة الأوروبية) في القرن الماضي، وميلهم الكثير إلى عقد المقارنات بين (ما عندهم وما عندنا) في الحديث عن العديد من صور الحياة اليومية، وإن

في دقّة ملاحظتهم ما يسعفنا بإكساب ما نرى أن الصورة في حاجة إليه... كذلك يجد القارئ أن الملامح تغدو أكثر دقّة ووضوحاً في التعليقات الواضحة على المشاهدات في جزئيّاتها وتفاصيلها، فشتّان بين ما كنّا نجده عند المكناسي من ميل إلى التعميم والإيجاز، وبين ما نقف عليه من اعتناء بالتفاصيل واحتفاء بالشروح والتوضيحات عند الصفار وأترابه من اللاحقين به ..".

كما نقتطف قوله في موضع آخر من المصدر نفسه، الفقرة التالية، المفرغة من علاقات القوّة، للدلالة على مَلمح من مكوّنات أنثروبولوجيا معاكسة مُبرّأة إلى حدّ ما من نزعة المركزية الشديدة المهمّشة للآخر:

"الحقّ أن النموذج في الصورة التي يرسمها للآخر كل من العمراوي والصفار، وهذا الانتقال المستمرّ من تعداد المحاسن وتسجيل الأمور الإيجابية المحمودة، إلى الوقوف بالذّمّ الكثير، وبالتشهير الشنيع على أنماط السلوك ونظم من العيش لا تقرّها عين الرّحّالة المغربي، ولا تقبلها، هذا الانتقال المستمرّ من الإيجاب إلى السلب، إلى الإيجاب مرّة أخرى، هو ما يكسب "صورة الآخر" في الوعي العربي الإسلامي (على نحو ما يحضر به ذلك الوعي في المغرب في القرن التاسع عشر) ألوانها، ويسلّط عليها من الأضواء ما به تبرز ملامحها، وتتبيّن معالمها .. هي الإعجاب بالآخر، حيث يكون ممتلكاً لأسباب القوّة، وأسّسها (النظام، العدل، العلم) .. وهي النفور من ذلك الآخر حين يبدو له أنه يخلّ بقواعد الشهامة والمروءة...".

وأخيراً يمكن القول إن هذه الأنثروبولوجيا المبرّأة من النزعة المركزية بحدود، ربّما يمثّلها كتاب أحمد فارس الشدياق أفضل تمثيل. فهو موسوعة إثنولوجية محكمة الصنع، موسوعة لا تجعل من مفهوم الخصوصية الحضارية حاجزاً يحول دون التّوصّل إلى أحكام قيمة متوازنة فيما يتّصل

برصد دقائق الحياة في إنكلترا وفرنسا، موضوع الجزء الثاني منها، بل إن المفاضلات التي يعقدها الشدياق بين الأنا والآخر، مشفوعة بما يحشده من محاجّات عقلانية، تدعمها وتعزّزها، ليست مفاضلات بقدر ما هي مقارنات لا تصدر عن نزعة مركزية صارخة.

وأخيراً يمكن القول إن الأنثروبولوجيا المبرّأة والعابرة للحدود والثقافات، الأنثروبولوجيا المعاكسة أو المغايرة، مازالت مشروعاً قيد التحقيق، لا أجد للتمثيل عليه أفضل من مفهوم محيي الدين بن عربي، المتصوّف العقلاني، في التشريق والتغريب، مُقوّضاً سلطة المركز، ومخلخلاً ارتباط الثقافة بالجغرافيا.

رُهاب المغايرة والوَلَع بالاختلاف

-I-

يدور كتاب "إسلامات وحداثات" Islams&Modernities للباحث السوري الدكتور عزيز العظمة، الصادر بالإنكليزية، والذي يضمّ دراسات سجالية في العلاقة بين الإسلام والغرب، حول محور هو بمثابة السمط الذي ينتظم خطابه المركزي. هذا المحور هو نقده للنزعة الثقافية أو قل الثقافوية Culturalism التي تسيطر الآن على المشهد الحضاري المعاصر، فتترجم الاختلافات التي تتسقّطها في المجتمعات الإسلامية في أوروبا عموماً، وفي بريطانيا تحديداً، إلى اختلاف بنيوي بين كتلَتَيْن مُجرَّدَتَيْن، وتنطويان على معنيَيْن إطلاقيَّيْن: الإسلام من جهة، والغرب من جهة أخرى.

ويرى المؤلّف بحقّ، أن هذه "الثقافوية" الرائجة الآن، هي أشبه بقناع مُستجدّ للعنصرية. بل إن توثين "الثقافة" أو تحويلها إلى فيتيش Fetishism قد أصبح جزءاً من المخيال الاجتماعي لدى الرأسمالية بصورتها المتقدّمة، وتقسيماتها الجديدة للعمل على المستوى الدولي.

كما أن الثقافوية استحالت إلى خطاب سائد مع ظهور الوجود غير الأوروبي في أوروبا، وبخاصّة الوجود الإسلامي، الذي أصبح لأسباب عديدة لا علاقة لها بالواقع التاريخي والاجتماعي، يعامل وكأنه يُشكِّل

مجتمعاً قائماً بذاته لمُجرّد أن ثمّة ديناً مشتركاً يجمع بين أفراده، لا يعامل كدين، وإنما يطلق عليه اعتباطاً مصطلح "ثقافة".

ولعلّ من أبرز الأمثلة التي تتبّعتُها شخصياً، والتي تشير إلى هذا الواقع بالذات، موقف كل من أكبر أحمد الأنثروبولوجي البريطاني، الباكستاني الأصل، وإرنست غلنر الباحث والفيلسوف البريطاني. فقد كتب أكبر أحمد كتاباً عن الإسلام وما بعد الحداثة، محتفياً أيّما احتفاء بفكرة التّعدّدية التي تتّسم بها مرحلة ما بعد الحداثة، وبدا مأخوذاً بالسجايا التي عَدَّها من قبيل القسمات الخاصّة التي تطبع السّكّان الذين يدينون بالإسلام في بريطانيا. بل إن هذه السجايا التي أطنب بالحديث عنها، بِعَدِّها تمثّل ثوابت "إسلامية" تجعل المسلمين ينتمون إلى "ثقافة" مغلقة، وتفصلهم عن الوطن الذي هاجروا إليه، شملت مناقشة الملابس والأزياء التي عَدَّ أن بعضها ليس "إسلامياً"، رغم أنه لا يتعلّق تحديداً بقضية سجالية كحجاب المرأة، وإنما يتّصل بموقف "إسلاموي" مخترع من مسألة وضع الرجال ربطة العنق التي زعم أكبر أحمد أنها غير مقبولة لأسباب عديدة منها، كونها على حدّ قوله، تشبه من حيث الشكل "علامة الصليب"!

وتناول إرنست غلنر الذي يُفترَض أنه علماني وعقلاني، الموضوع نفسه، فأيّد ضمناً أفكار أكبر أحمد، صديقه المطلوب أصلاً أن يكتب النصف الثاني من كتاب الباحث الباكستاني، بحيث يصبح هذا الكتاب ممثّلاً لوجهَتَي النظر "الإسلاموية" والعلمانية الغربية، فإذا بالناشر الذي يصرّ على نشر كتاب غلنر يكتشف بأن ثمّة خصائص إسلامية ذات طبيعة ثقافية أو بالأحرى "ثقافوية"، تجعل منها تجربة، لا يمكن أن تُطبّق عليها أفكار حداثية كالديمقراطية على سبيل المثال.

-II-

وهكذا التقى "الإسلاموي" الباكستاني بـ "العقلاني" الغربي على فكرة مشتركة، مفادها أن ثمّة خصوصية للإسلام الذي يطرح كثقافة منفصلة، وليس كدين، مُجرّداً من مكانه وزمانه وتاريخيّته ومساره وتطوّره، خصوصية من النوع الملتزم الذي يجعل المسلمين في أوروبا مجموعة ثقافية واحدة غير قابلة لأيّ نوع من الاندماج في مجتمعاتهم التي هاجروا إليها. وأما الحلّ السحري لهذه الحالة، فيكمن في مفهوم ما "بعد الحداثة". الذي يكرّس الاختلاف، وبالتالي يسمح بعلاقات "تجاوُر" بدلاً من علاقات التفاعل أو حتّى الاندماج النسبي في الأوطان الأوروبية التي لجأت إليها الجاليات الإسلامية، لتعيش بين ظهرانيهم.

هذه الأسطورة بالذات، والتي أشرتُ إليها في أمثلة أخرى غير الكتاب الذي نحن بصدده، هي التي يقوم عزيز العظمة بتفنيدها في مؤلّفه اللافت للنظر. وبهذا الاعتبار، فهو يحاجج حاملي كل من الأطروحَتَيْن، الإسلامويّيْن من أصحاب الرؤوس الحامية، والذين يحتفون بـ (الخصوصية الإسلامية) في أوروبا، والعقلانيّيْن والغربيّيْن (على اختلاف نزعاتهم) والذين يضعون أقنعة ما بعد الحداثية للاحتفاء بهذه الخصوصية "الثقافوية" التي تعتمد أواليات (ميكانيزمات) تقوم بتحويل نقاط الاختلاف بين مجتمعات المهاجرين المسلمين، إلى خلاف ثقافوي (حضاري)، لا يلبث أن يبدو بدوره من النوع الماهوي الذي يصطنع حاجزاً، لا يمكن تجاوزه بين الأنا والآخر: إذا كان الطرفان عاقلَيْن، أمكنهما إيجاد صيغة للتعايش والمساكنة (السلبية) باسم تعدّدية مرحلة ما بعد الحداثة. وأما إذا تعذّر هذا التعايش، وامتنعت تلك المساكنة، فإن العنصرية في البلدان التي هاجروا إليها قمينة بتطوير أشكال التعامل مع المسلمين على اختلاف مناطقهم الجغرافية الريفية

والمدينية والطبقية والاقتصادية، كأعداء يجب تعزيز انفصالهم في منعزلات (غيتوات) محاطة بالأسلاك الشائكة.

ويضرب المؤلّف مثالاً على خطل الترويج لفكرة الخصوصية الواحدة والمتجانسة، بالمسلمين البريطانيّين الذين ينتمون إلى كشمير، وتعود جذورهم إلى أصول ميربورية Mirpuri ويقطنون في مدينة برادفورد، فيجد أنهم من أرومة ريفية، وليس لديهم وعي اجتماعي بالحياة المدنية حتّى في باكستان نفسها. فثقافتهم ريفية قبل كل شيء، تتخلّلها عناصر دينية إسلامية .. إلا أنها ذات طبيعة صوفية وسحرية، ولا علاقة لها بالشريعة الإسلامية (الصافية) التي يرفع الناطقون باسمهم لواءها. كما أن هذه الأصول الريفية تفسّر كونهم أشدّ محافظة من الناحية الاجتماعية في ما يتّصل بشؤون تعليم الفتيات، من نظرائهم المسلمين الهنود الذين يحملون توجّهات جغرافية واجتماعية وتربوية مختلفة، كما يلاحظ أن "الثقافوية" القائمة على أساس من الاختلاف والمغايرة، إنما تعتمد جوهرياً على فكرة الثقافة المعطاة سلفاً، الثقافة التي لا تمتلك، مثلها في ذلك مثل العِرْق، تعريفاً سوسيولوجياً. إنها في هذا السياق، مصطلح غامض، صُكّ بهدف تخطيط واقع غير متحقّق، تخطيطاً يفتقر إلى الدّقّة.

-III-

وهكذا يتمّ تلفيق ماضٍ منسجم وملزم بثقافته إلزاماً، يُكرِّس ويُؤدلِج فكرة المنعزل (الغيتو) باسم التّعدّدية الثقافية.

فإذا بالخطاب الإسلامي المغاير، عبارة عن عِرْقِيّة مضادّة، أو عِرْقِيّة معكوسة، شديدة الانطباق على بريطانيا، حيث المغايرة الثقافية تستبطن مفهوم التاريخ بالمعنى الذي يطرحه إنوك باول، بِعَدِّه لعبة همجية .. تنفصل فيها الجماعات بعضها عن البعض الآخر، وتغدو أي محاولة لمزجها

أو خلطها قمينة بإثارة المنازعات. وهذا الوضع كما يراه المؤلّف، ربمّا كان طبيعياً في أوروبا التي تعدّ نفسها أرض قبيلة ذات حدود مغلقة .. ويَعدّ سكّانها أنفسهم قبائل تتسلسل ضمن تراتبية معيّنة .. بل لعلّه الوضع النموذجي في عصر ما بعد الحداثة الذي هو بمثابة نتيجة منطقية لما أطلق عليه أمبرتو إيكو (الذي يقتطف المؤلّف من إحدى كُتُبه) عبارة: "الديكارتية اللاعقلانية الجديدة"!..

وفي هذا السياق، على حدّ تعبير المؤلّف، تصبح القبلية ورُهاب المغامرة Heterophobia والوَلَع بالاختلاف Heterophilia وكذلك الانعزالية الإسلاموية، المقدّمة المنطقية لصورة كلاسيكية من صور الفكر الأوروبي الحديث، السياسي والاجتماعي، هي الرومانتيكية اليمينية بعينها.

أخيراً إن كتاب "إسلاميات وحداثات" هو حلقة مهمّة في مشروع عزيز العظمة الفكري الذي بدأ بقراءة مُستجدّة لابن خلدون، والتراث والتاريخ، والنزعة المركزية العربية، ثمّ العلمانية من منظور مختلف.

إن هذه الأطروحات السجالية وذات الطبيعة الخلافية هي التي تكسب المشروع جسارته ونفاذه وتأثيره .. كما أن منهجيّته وعلميّته هما اللتان تجعلان من الصعوبة بمكان التّعرّض له من خلال الكُلّيّ وإهمال الجزئي أو العكس. ولعلّ إشاراته وإلماعاته إلى معنى "ما بعد الحداثة" في سياق "الثقافوية" المعاصرة، ودلالاتها الفكرية بالنسبة إلى العالمين العربي والإسلامي، هي الأولى من نوعها في سياق تقييم هذا المصطلح بملابساته المتعلّقة بنا، تقييماً فكرياً، ينزع عنه هالته التي أسبغت عليه في ما يتعلّق بفلسفة الاختلاف التي يكشف عنها كصيغة من صيغ "الاختلافوية" التي يحتفي بها إسلامويون، ويكرّسها ثقافيون غربيون مروّجون للمغايرة بأيّ ثمن.

إنزال الفلسفة عن عرشها

قال ماركس عن ديالكتيك هيغل إنه يقف على رأسه، ويجب أن نُوقِفه على قَدَمَيْه. وهذا ما يريد مراد وهبة أن يفعله بالنسبة إلى الموقع الذي تشغله الفلسفة في المجتمع العربي. فهو يتوق بمشروعه التربوي المنزع إلى جعل الفلسفة تقف على قَدَمَيْها بدلاً من وقوفها على رأسها.

وتقدّم محرّرة مقابلته مع "الجديد" هذا المشروع مشفوعة بالعبارات التالية: "أخطر أستاذ جامعي في الجامعات المصرية. هكذا كُتب في التقارير الأمنية ضدّ الفيلسوف والأستاذ الجامعي مراد وهبة. فهو رافض على طول الخطّ أن يُقمَع عقله أو يساير الواقع أو أن يقبع في برج عاجيّ بعيداً عن المجتمع الجماهيري، والذي يسكنه غيره من المفكّرين القانعين بضرورة انفصالهم عن العامّة، بِعَدِّهم نخبة".

ولكي ندرك مدى تضادّ هذه النزعة الطوباوية المغرقة في التفاؤل مع الواقع العياني، حسبنا أن نشير إلى أن القراءة "الوظيفية" التي يقترحها صاحب هذا المشروع للفلسفة، لا بد أن تؤدّي بنا إلى معاينة خيارات الفاعلين الرئيسيّيْن في مشروع الدكتور وهبة، وأعني بذلك الخاصّة والعامّة أو النخبة والجماهير.

ما هي هذه الخيارات؟ وهل يمكن أن يتصرّف هذان الفاعلان الرئيسان بمعزل عن المصلحة الخاصّة لكلّ منهما عندما يتعلّق الأمر بممارسة خيار عقلاني مستقلّ، لا يتناقض مع ما ندعوه بالمصلحة العامّة؟

الخيار العقلاني حسب نظرية "الخيار العقلاني" في علم الاجتماع يمكن التمثيل عليه بـ "الباراديم" أي الأنموذج المعتمد، وهو أحد النماذج المتاحة للفاعل الرئيس (الخاصّة أو العامّة) في تعامله مع الحدث. وكما هو معروف، فإن هذه النظرية الشائعة في العلوم الاجتماعية تفترض أن يكون الفاعل الرئيس صاحب هدف أو قصد Purposive أي أنه يسعى إلى تحقيق نتيجة محدّدة من فعل الاختيار. وهذا الافتراض ليس مُجرّد تعميم، بل افتراض بديهي، يفسّره ما يُدعى بمفهوم التفاؤل المفرط Optimization لدى الفاعل الرئيس الذي يتصرّف بعقلانية، تتّسم بالميل إلى (تجميل) خياره، وجعله أقرب ما يكون إلى الكمال. ويتمثّل تجميل الخيار بالمبالغة في تقدير حجم الفوائد المتوخّاة فيه، والتقليل من حجم تكاليف تحويل الخيار إلى حقيقة واقعة.

يخيل إليّ أن هذا ما حدث بالنسبة إلى مشروع الدكتور وهبة التنويري. فمحاولته جعل الفلسفة تقف على قَدَمَيْها بدلاً من رأسها، يمكن تفسيرها باللجوء إلى مفهوم "التفاؤل المفرط أو المبالغة في تجميل الخيار التنويري إلى حدّ الاستخفاف المفرط بالصعاب التي تحول دون تحقيقه، أو ربّما المغالاة التي تصل حدّ الغلواء في تجربة النزول بالفلسفة من أبراجها العاجية إلى رجل الشارع". فهو يُخبرنا أنه عقد مؤتمراً بعنوان "الفلسفة ورجل الشارع" كان قطبه محاورة رجل الشارع البسيط في محاولة للتّعرّف على طريقة تفكيره وتغييرها. ولتحقيق هذا الهدف أحضر للمؤتمر بائع بطاطا، كممثّل لرجل الشارع، وشرع بسؤاله: مَنْ هو الفيلسوف؟ فقال له: نقول عليه "أبو العريف". وهو يستنتج بالاعتماد على تلك التجربة أن ذلك الرجل البسيط على علم ودراية بمعنى الفلسفة، وأنه عبّر عن ذلك بأسلوبه البسيط. ويضيف "ثمّ حاورته في المشاكل التي يعاني منها، وكيف أن تغيير طريقة تفكيره

ربّما تساهم في حلّ هذه المشكلات، لكن المؤتمر قُوبلَ بهجوم شديد من قِبَل المثقّفين، واتّهموني بتخريب القِيَم والتراث".

هذه التجربة تطرح التساؤل التالي: هل الفلسفة قادرة حقّاً على تغيير ذهن رجل الشارع البسيط؟ ثمّ ألا يُسيء هذا التبسيط المخلّ لمعنى الفلسفة؟ وهل سبب اعتراض المثقّفين على المشروع هو ذلك التبسيط المخلّ لمعنى الفلسفة ولمفهوم العلمانية أم الاعتراض على فكرة الفصل بين الدين والدولة؟

يرى الدكتور وهبة أن الفلسفة (يذكرها دون أن يقرن بها التربية عموماً أو التّغلّب أوّلاً على الأُمّيّة الأبجدية والثقافية في المجتمع) قادرة فعلاً على تغيير أذهان العامّة، وأن ما يحول دون تحقيق تلك الأمنية هو السّدّ الذي يواجهها، والذي يتمثّل على حدّ قوله في "المحرّمات الثقافية الرافضة للتعامل مع رجل الشارع العادي".

وهذا في تقديري تبسيط شديد لفكرة النهضة والتنوير في تجربة العرب المعاصرين، بل لعلّ من الأفضل القول إنه تبسيط مخلّ يصل حدّ الوقوع في الاختزال. وقد اخترتُ الإشارة إلى مصطلح "الاختزال" عمداً للتذكير بمعناه المعتمد في الفلسفة والعلوم الاجتماعية. إن تجربة النهضة والتنوير قد اختزلت في مثال إنزال الفلسفة عن عرشها على نحو تمّ فيه، لتحقيق هذا الهدف، استبعاد أو تجاهل كل أو بعض مكوّناتها البنيوية من الناحيَتَيْن: الإجرائية والتاريخية في وقت معاً.

وتتويجاً لهذه النزعة الاختزالية الجامحة ينتهي مراد وهبة إلى أن المثقّفين هم الذين "يقفون ضدّ الفكر التنويري وضدّ العلمانية" ويعود ذلك في رأيه إلى "تلاحمهم مع الجماعات الدينية وعلى رأسها جماعة الإخوان،

وذلك على مستوى العالم، وليس العرب فقط. فالكثير من المؤسّسات في العالم يدخل في تحالفات مع جماعة الإخوان المسلمين".

هذا التعميم قد ينطوي على شيء من الصّحّة، إذا نظرنا إليه من منظور المركزية الثقافية المصرية، ويطابق الوضع المصري أكثر من سواه. ولكنه لا يطال البحث في أسباب نشوء ظاهرة الإسلام السياسي الذي جاء ليملأ الفراغ الذي خلّفه قمع الدكتاتوريات العسكرية للمجتمع المَدَني ولحُرّيّة العمل السياسي عموماً.

والغريب أن تحميل المثقّفين مسؤولية الحيلولة دون انتشار الفكر التنويري في العالم العربي، والعلمانية تحديداً، يقدّم في الحوار مشفوعاً بتبرئة الحاكم، ومعلّلاً على النحو التالي: "ربّما يمكن القول إن المثقّف هو الأساس، وليس الحاكم، وإن دور الحاكم ينحصر في أن يختار ما بين عدّة اختيارات ثقافية، يصنّفها المثقّف. عندما قامت الثورة الفرنسية كان المثقّفون هم المحرّك الأوّل لها، إذ كانت برجوازية تستند إلى التنوير والعلم. وفي التاريخ العربي الشيخ أبو حامد الغزالي قام بتكفير الفلاسفة، ومنهم ابن رشد في كتابه "تهافت الفلاسفة"..".

هذه التبرئة المدهشة للحاكم المتمثّل في طاغية أو مُستبدّ عادل، لا تدع لنا مجالاً للشك في أن الدكتور وهبة يتجاهل حقيقة العلاقة بين الحاكم والمثقّف على مرّ العصور.

إن العلاقة بين طرفيَ هذه المعادلة يمكن أن توصف بأنها علاقة سجالية مراوغة. وقد رسم ابن خلدون في نهاية القرن الرابع عشر صورة واقعية لدور المثقّف بعيدة عن شطحات البلاغة الثقافية غير الواقعية، عندما تحدث عن أرباب الأقلام الذين دعاهم بـ "آلة السلطان التي يستظهر بها

على تحصيل ثمرات ملكه، والنظر إلى أعطافه، وتثقيف أطرافه، والمباهاة بأحواله". فالمثقّف العربي، شأنه شأن المثقّف الغربي، بحاجة إلى بلاط يرعاه، والبلاط كان بدوره بحاجة إلى المثقّف. صورة ابن خلدون هذه هي في رأينا الأشدّ تعبيراً عن واقع المثقّفين العرب في المرحلة الراهنة.

ومع نهاية عصر النهضة العربي بإحيائيّته التوفيقية التي تمكّن المثقّفون خلالها من أن يكونوا من آن إلى آخر حاملين للأفكار أكثر منهم أدوات للسلطان صار من الممكن الحديث عن إشكالية مراوغة للعلاقة بين الثقافة والسلطة. ما هي حدود هذه العلاقة السجالية؟ ولماذا لم يتحوّل أحد طرفيَ هذه الإشكالية، ونعني به ثقافة السلطة، إلى سلطة الثقافة؟ هذا في رأينا هو السؤال.

يقول مراد وهبة إن الدكتور زكي نجيب محمود كان من أشدّ المعارضين لفكرة نزول الفلسفة إلى رجل الشارع العادي، وإنه عارض بشدّة مؤتمر الفلسفة ورجل الشارع، وقال له "أنتَ ذبحت الفلسفة في هذا المؤتمر". وعندما قابله بعدها بعشر سنوات سأله: هل مازلت على رأيكَ؟ انفعل جداً، وقال بل أعنف. ويصف وهبة هذا الموقف بقوله: "إنه قصور عن إدراك العلاقة بين الفلسفة والتغيير".

هل هذا نابع حقّاً عن قصور في إدراك العلاقة بين الفلسفة والتغيير أم أنه نابع عن إدراك عميق للسيطرة التي تتمتّع بها الأيديولوجيا الدينية السائدة، والتي يمكن التمثيل عليها بظاهرَتيَ التّديّن الشعبي والأصولية غير المسيّسة والمشفوعة بحماية أجهزة السلطة الحريصة على إخضاع الجماهير وعدم إغضابها؟

في كتابه "مستقبل الثقافة في مصر" الصادر في عام ١٩٢١ كتب طه

حسين يقول: إنه مادام لا كهنوت في الإسلام، ولم تنشأ فيه طبقة ذات منفعة معيّنة في سيطرة الدين على المجتمع، فإنه يتعذّر إجراء فصل بين الدين والمَدَنية مماثل لذلك الذي أُجري في أوروبا فحسب، بل إن ذلك سيكون أسهل على المسلمين منه على المسيحيّيْن.".

هذا التعليل المنطقي الصرف لإمكان الفصل بين الدين والدولة مازال معلّقاً بلا حسم، مازال مُجرّد إمكان يعثر الباحث عليه ماثلاً في أبحاث الفلسفة وعلم الاجتماع، ولكن تنفيذه ظلّ مؤجّلاً، ينتظر الحاكم القادر على مواجهة الأيديولوجيا الدينية السائدة.

وعندما يرى الدكتور وهبة في جواب بائع البطاطا (ممثّلاً برجل الشارع المصري) عن سؤاله: مَنْ هو الفيلسوف "نقول عليه أبو العريف"، البرهان على العلم والدراية بمعنى الفلسفة، يصبح تعليق زكي نجيب محمود على هذه الواقعة واقعياً إلى حدّ كبير.

كما أن في إشارته إلى أن سقراط كان ينزل إلى أسواق أثينا يدعو لأفكاره الفلسفية، ويحاور رجل الشارع عن المعتقدات والتقاليد المسلّم بها تدعيماً منه لفكرة العلاقة بين الفلسفة والتعبير، في تلك الإشارة، تجاهل محيّر يصعب فهمه، لدور الفجوة التاريخية الفاصلة، بين الماضي والحاضر. فقد عاش سقراط في النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد، ولا يعقل ألا يأخذ مراد وهبة كوننا في عصر آخر، عصر المعلوماتية بالقرن الحادي والعشرين، بعين الاعتبار. بل إن تعليله لأسباب انفصام العلاقة بين الفلسفة والتغيير، بالقول إنه منذ تأسيس أفلاطون لأوّل أكاديمية، لم تخرج الفلسفة من وقتها، وحتّى اللحظة الحاضرة عن الفصول الدراسية، استخفاف شديد بدور الأكاديمية التي وضع أفلاطون، أسّسها في صناعة الفكر الفلسفي عبر العصور.

يقول الدكتور وهبة "لم أستسلم لمحاربتي بسبب محاولاتي التواصل مع رجل الشارع، لكنني عزلتُ وظللتُ أمارس دوري من خلال التدريس، ومن خلال منتدى ابن رشد الذي يحارب من قِبَل المثقّفين الرافضين لانتشار العلمانية، وليس من قِبَل السلطة، فأنا أعاني من المثقّفين .. حتّى عندما فصلني السادات كان يحامي للمثقّفين".

لا شك عندي أن الدكتور وهبة محقّ في شعوره بظلامة إزاء مواقف بعض المثقّفين الرافضين لانتشار العلمانية من مشروعه التنويري. ولكني لا أجد أن من المقنع اعتبار كل المثقّفين معادين لمحاولته إحياء مفهوم العلمانية المتمثّل في فكر ابن رشد ولتبيئته واستنباته مجدّداً في فكرنا العربي المعاصر.

على هذا النحو، تتكشّف العلاقة الملتبسة بين مشروع منتدى ابن رشد والمثقّفين، لا على أنها علاقة توافق بين الطرفَيْن، بل على أنها علاقة رفض للعلمانية نفسها.

والحال أن ابن رشد ليس فيلسوف الحقيقة المزدوجة كما تخبرنا بعض أدبيات الفلسفة، بقدر ما هو فيلسوف الحقيقة الواحدة التي يمكن الوصول إليها عبر طريقَيْن متمايزَيْن. فهو يحاجج بالقول إنّ للحقيقة شكلَيْن: شكل ديني وشكل فلسفي، وأنه ليس مهماً إذا ما أشار كل منهما إلى وجهة تختلف عن الأخرى، فهما لا بد أن يوصلا في النهاية إلى حقيقة واحدة.

وهكذا تتحقّق عملية التوفيق بين العقل والنقل، ويصير البرهان العقلي طريق الفيلسوف والإيمان طريق المتديّن، وبعبارة أخرى، فإن محاجّة ابن رشد تعزّز نوعَيْن من الفاعلَيْن الاجتماعيَّيْن: الفاعل المتمثّل بالخاصّة، والفاعل الإيماني المتمثّل بالعامّة. ولكن رؤية ابن رشد للدين تفصح عن

رأيه في أن الدين أقلّ شأناً من الفلسفة كأداة لتحصيل المعرفة، وأن فهم الدين من قِبَل المؤمنين الذين يمثّلون العامّة، يظلّ فهماً قاصراً، بالمقارنة مع فهمه من قِبَل الفيلسوف.

وعندما يناقش ابن رشد موضوع الفلسفة السياسية يطالب بدور رائد للفيلسوف الذي يمثّل الخاصّة. كما أنه يحط على نحو مواز من شأن رجال الدين الذين يرى أنهم لا يصلحون للقيام بدور سياسي.

آية ذلك كله أن ابن رشد يظلّ في علمانيّته ممثّلاً للخاصّة، ومن ثمّة، فإنه ليس مستعدّاً للتنازل عن عرش الفلاسفة للعامّة. وهذا الفارق بين ما يمثّله فكر ابن رشد وبين ما يدعو إليه الدكتور وهبة فارق حقيقي، يتعذّر تجاهله. بيد أن فيلسوفنا في تمثّله لسقراط ولحوارية الطريقة السقراطية مازال يأمل في جعل الطرف المقابل في حواره مع العامّة يدرك ما تنطوي عليه أفكاره ومعتقداته من خطأ وخطل. فهو يقول "في إطار الثورة العلمية والتكنولوجية ظهر مصطلح (mass) أي الجمهور والمجتمع الجماهيري، وكان لزاماً على الفيلسوف أن يتلاحم مع الجمهور، وإلا سيكون خارج العصر".

ويضيف "ولكن المسؤول عن الانفصال بين الفلسفة والمجتمع هو السلطة الدينية التي خضع لها كوبرنيكوس عندما قال إن الأرض تدور حول الشمس، وبعد ذلك، حاكموا جاليليو عندما روّج للفكرة ذاتها، لكنْ، في النهاية، انتصر فكرهم".

تكمن المفارقة هنا في أننا مازلنا نتحدّث عن ثورة كوبرنيكية، بل إن الخطاب العربي الحديث والمعاصر يحيلنا إلى زمن مَيِّت حركته على حدّ قول محمد عابد الجابري "حركة اعتماد لا حركة نقلة"، أي أنه يكرّس تموضع الحركة في نفس الموضع. وهذا المصطلح "حركة الاعتماد" يستعيره

الجابري من إبراهيم بن سيّار النظام، المتكلّم المعتزلي المشهور تلميذ أبي الهذيل العلاف. ولكن جورج طرابيشي يفضّل، وهو محقّ في ذلك، مصطلح "النكوص" أي الارتداد إلى الموضع المطفور عنه. فنحن على ما يبدو في زمن نكوص يحتاج للارتداد إلى فكر ابن رشد (١١٢٦- ١١٩٧).

ومن المعروف أن الاهتمام بابن رشد وفلسفته يعود إلى إرنست رينان. ففي عام ١٨٥٢ أصدر كتاب "ابن رشد والرشدية"، الذي غطّى جميع المواضيع التي تناولها ابن رشد فضلاً عن استقبال العبرية واللاتينية لمؤلّفاته وتعليقاته في القرن الثالث عشر وما بعده. ومنذ ذلك التاريخ، شُغل به عدد من الباحثين الأوروبيّيْن الذين عملوا على تحقيق نتاجه وترجمته والتعليق عليه.

وفي العالم العربي، نشر فرح أنطون عام ١٩٠٤ كتاباً بعنوان "ابن رشد وفلسفته" أهداه كما جاء في مقدّمته إلى الجيل الجديد من العقلانيّيْن الذين أدركوا أن جذور الأمراض في الشرق هي نتيجة من نتائج الخلط بين الدين والدنيا. وأما علاج هذه الأمراض على حدّ قوله، فيكمن في "الاحترام المطلق لحُرّيّة الفكر والتعبير" الذي لا يتحقّق إلا في الفصل بين الدين والسياسة.

ويشير ماجد فخري في كتاب "ابن رشد: حياته وأعماله وتأثيره" الموضوع بالإنكليزية إلى أن فرح أنطون خاض بعد صدور كتابه سجالات، دافع فيها عن العلمانية التي ربط بينها وبين العقلانية الرشدية، كما فعل دانتي قبل قرون.

وقد حاول الشيخ محمّد عبده تفنيد هذه الفكرة بالقول إن الدين الإسلامي لا يناهض العقلانية التي يعدّها جوهر الإسلام. وأما العلمانية، فقد رأى أنها تناقض نظرة الإسلام الشمولية للحياة.

وبالمقابل، ظهرت مؤلّفات لمثقّفين عرباً من أمثال طيّب تيزيني وحسين مروّة ومحمّد عمارة الذين رأوا في فكر ابن رشد أمثلة مبكّرة على الفكر الماركسي والماديّة الديالكتيكية والعلمانية.

كما كان لكتابات محمّد عابد الجابري وعثمان أمين والأهواني وجورج أنواتي وجورج طرابيشي فضل تجديد الاهتمام به، والإسهام في بلورة صورة نقدية إيجابية لصنيعه الفلسفي.

ومن المؤسف أن حوار مراد وهبة مع "الجديد"، حوار تحرير العقل، خلا من ذكر هؤلاء الباحثين والانطلاق من النقاط التي وصلوا إليها في دراساتهم.

لقد كان حواراً تعريفياً محضاً، حواراً غير سجالي، يذكّر المرء بمونولوغ درامي يناجي الممثّل فيه نفسه على خشبة المسرح. ولعلّ هذا هو الغرض منه على أيّ حال.

مكتبة
t.me/soramnqraa

خطاب شيطنة الآخر

لمّا كانت المعرفة بالشرق قد تولّدت عن القوّة، فإنها تؤدّي إلى خلق الشرق والشرقي وعالمه. فاللغة التي يستخدمها كرومر وبلفور تُصوِّر الشرقي في صورة شيء يُصدر المرء عليه الحُكم (كما يحدث في المحكمة) أو شيء يؤدّبه المرء (كما يحدث في المدرسة أو السجن)، أو شيء يرسم له المرء صورة توضيحية (كما نرى في دليل مصوّر في علم الحيوان).

ومعنى ذلك أن الشرقي في كل حالة من هذه الحالات تحتويه وتمثّله أُطُرٌ مسيطرة.

إدوارد سعيد

تمثيلات "الآخر" في الفكر الغربي
من النزعة المركزية إلى الشيطنة

سواء تكلّم النّصّ عن الذات أو تكلّم عن الآخر، فهو يعني الذات والآخر في آن. فالذات التي تحدّد الآخر إنما تحدّد نفسها بالنسبة إليه. والفكر الغربي اليوم يمثّل لنا نحن العرب إشكالية ثقافية ومعرفية: ثقافية لأنّه صانع الحداثة، ومعرفية لأنه صاحب فصل المقال بين التّقدّم والتّخلّف.

لا أريد هنا الكلام على صراع ثقافات، فهذا تعميم، استنفد الجدل فيه حتّى تحوّل إلى جدال عقيم.

صراع الثقافات على حدّ تعبير غونتر غراس اختراع من قِبَل الأصوليّيْن "الأصولية الغربية والأصولية الإسلامية".

الأصولية الغربية يحكمها الشعور بالهيمنة والتّفوّق، والأصولية الإسلامية يحرّكها الشعور بالنقص والحاجة إلى التعويض.

بنية عميقة

الهدف من هذه التمثيلات هو الإجابة عن السؤال التالي: هل ثمّة بنية عميقة deep structure. بلغة تشومسكي. تَشْغَلُها التنميطات السلبية في تمثيلات "الآخر" في الفكر الغربي؟

من المحقّق أن التنميطات السلبية مازالت تُسهم في تفعيل الخطاب

الغربي عن الآخر العربي، وأن الأصولية الإسلامية المستفَزّة تمارس دورها الرئيس في هذا التفعيل.

والمقصود من هذه التنميطات التأكيد على وجود خصائص جوهرانية، أو قل طبائع ثابتة للآخر، تعزّز التّصوّرات المُسبَّقة عنه، حيث يمكن الحطّ من شأنه عن طريق ما يُدعى بـ "الشيطنة" demonization أي تحويل صورة الآخر إلى رمز للشّرّ المطلق.

ولا شك في أن المركزية الأوروبية يمكن إدراجها ضمن نزعة أشمل منها، هي المركزية الإثنية، ونعني بها الميل إلى الحكم على خصائص الثقافات الأخرى من موقع المجموعة الإثنية التي ينتمي إليها المراقب. وغالباً ما تكون الأحكام الثقافية الحضارية التي يسفر عنها هذا التقييم للآخر سلبية إلى حدّ الحطّ عمداً من شأن الثقافات المغايرة.

وبهذا المعنى، تصبح المركزية الأوروبية شكلاً من أشكال المركزية الإثنية، ينطلق من فكرة تُكرّس أوروبا مركزاً للعالم، وتعدّ ثقافتها متفوّقة على الآخرين.

ولعلّ من أبرز الأمثلة على الفكر الذي تتحكّم فيه النزعة المركزية الأوروبية زعم هيغل أن أفريقيا لا تُشكِّل جزءاً من العالم، وزعم ماركس بعده بسنوات أن الهند ليس لها تاريخ، وأنّ من مآثر الاستعمار البريطاني أنه سَيُدْخِلُ شبه القارّة الهندية في التاريخ الأوروبي.

بإلغاء التّاريخ المغاير إذنْ تُوفّر النزعة الأوروبية للباحث والناقد والمؤرّخ الغربي فرصة اللجوء عن وعي أو لاوعي، إلى كل ما يراه من السُّبُل لإلغاء الآخر المختلف، وترسيخ هيمنته عليه.

وبهذا الإلغاء الذي يبدأ بحقّ القوّة، ليتحوّل إلى قوّة الحقّ، يضفي المشروعية على تصوّره للآخر، ويظهر هذا التّصوّر كحقيقة كونية، لا يرقى إليها الشك.

ولعلّ من أبرز مؤثّرات النزعة المركزية الأوروبية، كما يبيّن خوسيه راباسا RABASA أن خارطة العالم التي رسمها الرّحّالة، والجغرافيون الأوروبيون أكّدت أن قارّة أوروبا هي مركز ومصدر المعنى الحضاري الثقافي ومصدر الغنى المكاني للعالم بأسره. فهؤلاء الرّحّالة هم الذين يطلقون الأسماء التي تروق لهم على مختلف بقاع الأرض.

وبهذا الاعتبار، يتحوّل العالم العربي "المكتشف" إلى "شرق أدنى" و"شرق أوسط" يحدّد اسمه الجغرافي الطابع مدى قرب أو بعد هذا الشرق عن أوروبا.

وعلى الرغم من أن هذه المصطلحات المعترَف بها والمقبولة من قِبَل العالم العربي لا تصمد للمراجعة الحقيقية المدقّقة، فإن المناهج الدراسية تتداولها بقوّة الاستمرار، ودون تمحيص أو إعادة نظر.

ولنأخذ مصطلح "الشرق الأدنى" على سبيل المثال، ما المقصود منه؟ وما مدى اختلافه عن مصطلح "الشرق الأوسط" الذي يبدو للوهلة الأولى، وكأنه مرادف له؟ ولماذا يُستعمل المصطلحان وكأنهما يشيران إلى معنى واحد مشترك؟

الجواب عن ذلك أن "الشرق الأدنى" مصطلح أقدم تاريخياً من مصطلح "الشرق الأوسط". كما أنه مصطلح غير محدّد، ويشير إلى مجموعة من الدول بدءاً من مصر، وانتهاء بإيران.

وبعبارة أخرى، فإنه يُفترَض أن يغطّي مساحة جغرافية تمتدّ من شواطئ البحر الأبيض المتوسّط الشرقية وبحر إيجه حتّى يصل إلى الهند. ولم تكن الدراسات الأوروبية والأميركية تشمل بعبارة "الشرق الأوسط" إيران، بِعَدِّها تُشكِّل جزءاً منه فحسب، بل تعدّتْها إلى أفغانستان والتيبت وحتّى بورما.

أما مصطلح "الشرق الأدنى"، فقد اقتصر معناه على تركيا ودول البلقان. كما أن مصطلح "الشرق الأقصى" ملتبس بدوره، ويذكّرنا بالمصطلَحَيْن آنفَي الذِّكْر من حيث الدّقّة، فهو يشير عموماً إلى ما يُسمّى بـ "الشرق".

وهذا الشرق لا يقتصر معناه على الشرق العربي، بل يشمل دول شرق وجنوب شرق آسيا كالصين واليابان وكوريا وتايلاند.

المركز والأيديولوجيا

آية ذلك أن هذه المصطلحات أو قل أدوات البحث المعرفي غربية المنشأ والدلالة، صكّت وشاعت وانتشرت رغم افتقارها إلى الدّقّة، ولكنها لأسباب تتّصل بقوّة المركز وهيمنته وكونه صانعاً لتاريخ العالم، صارت مصطلحات مألوفة، تستمدّ شرعيّتها منه.

وهذا الاتّجاه يبدو واضحاً في الإعلام الغربي عموماً عندما توصف الدول العربية بأنها "جيران إسرائيل" أو عندما يتردّد كلام عن ضرورة إحلال السلام بين إسرائيل وجيرانها. فكأن هذه المنطقة الحضارية بأكملها لا وجود لها يتعدّى الوجود السّكّاني الديمغرافي، فهي تستمدّ هويّتها من كونها مجاورة للدولة العبرية. وهكذا ينقلب المصطلح الجغرافي المنزع إلى آخر، تستبطنه الأيديولوجيا.

ويمكن القول إن فكرة أوروبا التي تمثّل وحدة حضارية جامعة مانعة، تمثّل مركز العالم، وتدلّ على تفوّق المركز على الأطراف، تبلورت واكتملت

في بريطانيا خلال القرن الثامن عشر. وقد تعزّزت هذه الفكرة على نحو تزامن مع نجاح حركة الاكتشافات الجغرافية والاستعمار والتجارة، وما رافق ذلك من رسوخ السلطة الفكرية والمؤسّسات التعليمية كالمدارس والجامعات التي أسّسها المركز الأوروبي في الأطراف، فتمكّن بذلك من إحلال القِيَم الحضارية الأوروبية محلّ القِيَم المحلّيّة.

ويبيّن إدوارد سعيد في كتابه "الاستشراق" كيف أن النزعة المركزية الأوروبية لم تقتصر على التأثير في العرب والمسلمين فحسب، بل أدّت إلى صناعة تكوينات ثقافية بديلة، تنسجم وتُصوّر الغرب عن الشرق في مرحلة ما بعد عصر النهضة.

كما رأى بعض دارسي الحضارة أن الأنثروبولوجيا، علم الإنسان الذي يبحث في أصول الجنس البشري وأعراقه ومعتقداته وعاداته بدأ كشكل خام من أشكال البحث المعرفي الذي لم يكن قائماً قبل حركة الاستعمار، وما رافقها من مفاهيم مركزية، شملت المعرفة والحضارة معاً.

وقد كانت صناعة شرق مغاير للغرب، يمتلك خصائص عنصرية ثابتة لا تتغيّر، إحدى نتائج هذه الأنثروبولوجيا الاستشراقية المنزع، والتي كشف عنها إدوارد سعيد الذي انطلق في نقده من فكرة ميشيل فوكو حول علاقة شرعية المعرفة بالقوّة، مُبرِزاً خطل مفاهيم شائعة مثل "العقل العربي" و"العقلية العربية" و"النفسية العربية"، وغير ذلك من المصطلحات ذات الطابع الجوهراني الذي يصطنع نقاط المغايرة اصطناعاً، فيفسد البحث الذي يزعم لنفسه نشدان الموضوعية، وهذا يعود إلى كونها صادرة عن المركز الأوروبي المهيمن الذي فرضها على الأطراف المهيمن عليها، فصارت هوامش مُلحقَة به، بصرف النظر عن مجانبة الحقيقة والواقع.

النموذج الآري

وإذا استثنينا أبحاثاً شهيرة مثل كتاب "الغصن الذهبي" للسير جيمس فريزر الذي عرّف جبرا إبراهيم جبرا القرّاء به، وصدرت ترجمته إلى العربية ضمن مشروع "كلمة"، وهو سِفْر ضخم، يعقد مقارنات بين ثقافات مختلفة، بهدف البرهنة على وجود نقاط تشابه تجمّع بينها، فإن الأنثروبولوجيا الثقافية التي ازدهرت في مستهلّ القرن التاسع عشر أفرزت نظاماً تراتبيا بين الأعراق والأجناس البشرية، يمكن عَدُّه أحد أعمدة الفكر العنصري.

وفي تلك الفترة، ظهرت بفعل هيمنة المركزية الأوروبية فكرة عنصرية خطيرة، مفادها أن الحضارة الإغريقية كما تتمثّل في المناهج الدراسية الغربية هي في حقيقتها أوروبية أو بالأحرى آرية، تعكس ما يُدعى بـ "النموذج الآري".

ولكن هذا النموذج كما يبيّنه الباحث البريطاني مارتن برنال في كتابه "أثينا السوداء" تمّت عملية تلفيقه من قِبَل الباحثين العنصريّيْن في القرن التاسع عشر عندما أصرّوا على حدوث غزو آري من الشمال (لا تشير إليه المصادر التاريخية إطلاقاً). وهكذا أصبحت حضارة اليونان (الكلاسيكية) أوروبية المنزع، بينما ألحّ الباحثون أنفسهم على نفي الدور التأسيسي الذي قامت به الحضارتان المصرية والفينيقية.

ويشير برنال إلى أن عام ١٧٨٥ هو الذي حدثت فيه عملية تلفيق التاريخ هذه. ففي ذلك العام، بدأ الترويج للمشروع العنصري الذي يؤكّد النزعة المركزية الأوروبية، والذي أصبح جزءاً لا يُجتزأ من مناهج التعليم التي مازالت تُنكر أو تتجاهل الجذور الآسيوية والأفريقية للحضارة اليونانية "الكلاسيكية" على مدى قرنَيْن من الزمان.

والحال أن النموذج الآري يعود بأصوله إلى عام ١٧٨٦ عندما أعلن

المستشرق والعالم اللغوي السير وليم جونز عن "اكتشاف مذهل"، مفاده أن اللاتينية واليونانية والألمانية والسنسكريتية لغات، تجمعها رابطة القرابة. كما أشار جونز إلى أن الشعوب الناطقة بهذه اللغات تمتّ إلى أصل عِرْقي واحد، يشمل الفُرس والهنود.

وقد برهن علماء الأثروبولوجيا في وقت لاحق على خطأ هذه الفكرة التي تحول القرابة اللغوية إلى أصل عِرْقي جامع مانع. وعلى الرغم من خطل "النموذج الآري" الذي أدرج إيران والهند في نطاق الثقافة الآرية، وأخفق في التمييز بين مفهومَي الثقافة والعِرْق، فقد تسرّبت فكرة العِرْق الآري هذه إلى الوعي القومي الإيراني، فأسهم ذلك في نشوء ضرب جديد من الشعوبية المتعالية على العرب، ضرب اعتنقه مثقّفون، كان على رأسهم صادق هدايت أحد أبرز كتّاب إيران المعاصرين وصاحب رواية "البومة العمياء".

كما كان لهذه النزعة العِرْقيّة امتداداتها في الأيديولوجيا التّوسّعية المتخفّية حيناً، والسافرة حيناً آخر وراء قناع جمهورية إيران الإسلامية.

وغنيّ عن القول إن أكثر من باحث يُعتَدُّ به قد بيّن بما لا يحتمل اللبس أن النُّمُوَّ الحضاري الذي شهدتْه إيران والهند نُمُوٌّ مغاير كُلّيّاً لنُمُوِّ ألمانيا.

مفهوم الحضارة المسيحية اليهودية تزامن مع عملية التلفيق هذه ظهور مفهوم الحضارة "المسيحية اليهودية" المُستمَدّ من العهد القديم، والذي يصدر عن منطلقات مناهضة لحضارة سوريا ومصر وبلاد ما بين النهرَيْن في الفترة التي سبقت الإسلام، وأعقبتْه.

وهذا المفهوم يمثّل بدوره وجهاً آخر من وجوه النزعة المركزية الأوروبية التي أثّرت ومازالت تؤثّر في بلورة المناهج الدراسية. وثمّة أمثلة عديدة

على طبيعة الترسانة اللغوية الاصطلاحية التي ارتبطت بهذا المفهوم، والتي تؤثّر باستمرار على الطريقة التي تنظر فيها الأنظمة المعرفية الغربية الصنع إلى العالمين العربي والإسلامي.

ولعلّ من أشدّ الكلمات الاصطلاحية هذه إثارة للانتباه كلمة Philistine فلستيني (أي فلسطيني غير متمدّن) التي تُعدّ بصفتها هذه نعتاً، يُستعمل للدلالة على موصوف، وأما الاسم أو المصدر، فيصبح Philistinism أي النزعة الفلستينية (غير المتمدّنة). وقد اخترتُ هذا المصطلح، لأنه يصلح للكشف عن حقل شبه مُهمَل في دراسات المركزية الأوروبية، يتعلّق بالكلمات ذات المحمول المعرفي القائم على الهوى أو الغرض الأيديولوجي أو التحامل، أي الحكم المُسبَّق والمُستمَدّ من كتاب ديني.

هذا النوع من الكلمات، بما ينطوي عليه من انحيازات عنصرية مُسبَّقة، يؤدّي دوراً مهماً في بلورة البنية العميقة، بنية اللاوعي الثاوية، بل لعلّه يمثّل أحد الأعمدة التي ينهض عليها تصوّر تربوي ممأسس، وينطوي على حُكم أخلاقي. والمشكلة في هذا التّصوّر تكمن في خضوعه للرواية التوارتية مُسبَّقة الصنع. فكلمة (فلسطيني .. غير متمدّن) هنا لا تشير إلى (الفلستيني) الذي عاش في فلسطين القديمة فحسب، بل إن معناها الاصطلاحي المُستمَدّ من العهد القديم يشير أيضاً إلى كل مَنْ يُظهِر شعوراً بالعداء أو عدم الاهتمام تجاه القِيَم الجمالية والفكرية عموماً.

وتعليل وجود هذا النوع من الكلمات التي تنطوي على تحامل مُسبَّق، هو أنها تنتمي إلى ترسانة من المفردات العبرانية المنشأ والمنزع، والقائمة على تصوّر أيديولوجي وعنصري.

وتكمن المفارقة في ذلك أن الدور العربي الإسلامي في تكوين الحضارة

الغربية بدءاً من عصر النهضة في أوروبا كان في جوهره يمثّل انتقالاً من مرحلة، هيمنت خلالها فلسفة ابن سينا إلى مرحلة أخرى، سيطرت فيها فلسفة ابن رشد التي أعادت ربط أوروبا بالتراث الهليني بأفكاره وتأويلاته التي صارت أساساً للتّقدّم العلمي.

وهذا الاستبعاد للدور العربي الإسلامي الذي لا تفرد له تواريخ الفلسفة الغربية أكثر من هوامش ثانوية، ليس عفوياً. فقد اقترن بإبراز مبالغ فيه للنزعة العبرانية. وهو في أحد معانيه حصيلة قراءة حرفية (أصولية) للعهد القديم، بِعَدِّه كتاباً في التاريخ.

بل إن النزعة العبرانية هذه شأن النزعة (الفلستينية) استقرّ معناها الذي يفترض وجود علاقة تفاضلية، تبرز الأولى، بِعَدِّها تدلّ على الحضارة والثانية، بِعَدِّها تدلّ على الهمجية، استقرّ في النقد الإنكليزي مع ظهور كتاب "الثقافة والفوضى" لناقد أدبي واجتماعي بارز، هو ماثيو أرنولد (١٨٢٢ – ١٨٨٨) الذي يُعدّ أحد أشدّ أدباء الإنكليزية تأثيراً. ففي هذا الكتاب، يقدّم أرنولد التعريف التالي للنزعة الفلستينية:

"أصحاب النزعة الفلستينية Philistinism هم الذين يعتقدون أن الثروة وحدها هي التي تدلّ على العظمة، ضاربين عرض الحائط بالفنّ والجمال والحضارة أو الأشياء الروحية عموماً".

وأما النزعة العبرانية Hebrism، فهو يعرفها بمقارنتها مع النزعة الهلينية، يقول "إن الهدف النهائي لكل من النزعَتَيْن الهلينية والعبرانية كما هو شأن جميع الأنظمة الروحية العظمى، هدف واحد بلا شك، هذا الهدف هو تحقيق كمال الإنسان أو خلاصه. بل إن اللغة التي يعتمدها كل من هاتَيْن النزعَتَيْن في تبصيرنا بكيفية الوصول إلى هذا الهدف كثيراً

ما تكون متطابقة أو متماهية مع هذَيْن النظامَيْن. إن الفكرة الأبرز والأعظم في النزعة الهلينية إنما تكمن في رؤية الأشياء، كما هي في الواقع. وأما الفكرة الأبرز والأعظم في النزعة العبرانية، فهي تكمن في السلوك والطاعة. ولا يوجد شيء قادر على محو هذا الفارق بين النزعَتَيْن".

ويضيف "إن الفكرة المهيمنة في النزعة الهلينية تكمن في عفوية الوعي بينما تكمن فيما يتعلّق بالنزعة العبرانية في صرامة الضمير".

هذه المفاضلة، أو قل المقارنة بين هاتَيْن النزعَتَيْن تهدف إلى تأكيد التكامل بينهما. وهي بهذا الاعتبار من المحاولات المهمّة التي حاول بها هذا الناقد الذي يُعدّ أحد مؤسّسي النقد الثقافي، القيام بعملية توليف بين الفكر والعمل.

ولا ريب في أن خطورة مشروعه الثقافي تتجلّى في الطريقة التي أثّر بها على لغة النقد والفكر الأنجلوساكسوني عندما أصبحت بعض أدوات النظرية الثقافية هذه عبارة عن مفردات مشحونة بأبعاد اصطلاحية متحاملة على الثقافة العربية الإسلامية بشكل مُسبَّق الصنع. بل إن خصومتها الاستباقية مع النزعة "الفلستينية" التي يعدّها ماثيو أرنولد صنواً للهمجية والبربرية والبُعْد عن روح الحضارة المحتفية بالفنّ والجمال ليست مُجرّد رأي عابر متضمّن في كتاب، وإنما هي خصومة، تختزنها المعاني الاصطلاحية المستدامة التي أسبغتها على هذه الكلمات، فإذا بها تكرّس حضور عداء أيديولوجي مضمَر، لا يمكن لمشروع يحتضن حواراً بين الحضارات تجاهله دون أن يُعَدّ غير منزّه عن الهوى.

واللافت أن أرنولد كان عَلَماً من أعلام النزعة الإنسانية (الهيومانيزم) فضلاً عن أنه كان يهاجم التّعصّب الفكري باستمرار. وقد يكون افتتانه

الشديد بالكتاب المقدّس الذي عَدَّه ينطوي على الأهمّيّة نفسها التي ينطوي عليها الشعر، من حيث كونه وسيلة للتّغلّب على ما سمّاه بـ "الكساح الروحي" هو الذي جعله يُبدي هذا القدر من الانحياز والتحامل المُسبَّق تجاه سكّان فلسطين الأصليّين.

غير أن معاني الكلمات لا تتغيّر بسهولة. فعلى الرغم من أن الاكتشافات الآثارية بيّنت بجلاء أن قراءة العهد القديم ككتاب تاريخي عملية غير مجدية إطلاقاً، وذلك لأسباب كثيرة لعلّ في طليعتها حقيقة أن الحفريات التي قام بها الآثاريون لم تُسفر عن نتائج تُعزِّز صحّة قراءة هذا الكتاب، بِعَدِّه تاريخاً، فقد ظلّ الباحثون متمسّكين بهذه المصطلحات. وبعبارة أخرى، فإن هذا الانحياز الأيديولوجي الذي تُفنّد مضامينه الاكتشافات الجديدة التي تؤكّد محدودية الإسهام العبراني، إذا لم نقل غيابه عن تاريخ فلسطين فضلاً عن غلبة العنصر الأسطوري المختلق فيه على الحقائق التي لا يرقى إليها الشك، مازال كامناً في صميم الثقافة البريطانية. وقد أصدر باحث بريطاني متمكّن، ويتمتّع بسمعة أكاديمية جيّدة، اسمه كيث ويتلام كتاباً خطيراً يعبّر عن هذا الوضع أفضل تعبير، أطلق عليه عنواناً مثيراً، هو "اختراع إسرائيل القديمة: إسكات صوت التاريخ الفلسطيني".

ويحاول الباحث في هذا الكتاب الكشف عن المفارقات التي تنطوي عليها مواقف عدد كبير من المؤرّخين الذين مازالوا متشبّثين بانحيازاتهم المُسبَّقة في ما يتعلّق بالدور العبراني في فلسطين، على الرغم من أن الاكتشافات الآثارية كشفت وتكشف بما لا يدع مجالاً للشك عن أن "العهد القديم" لا يصلح للقراءة ككتاب في التاريخ.

فالإشارات التاريخية والجغرافية فيه وما تنطوي عليه من أخطاء مازالت تخيّب آمال الآثاريّين باستمرار. بل إن النتائج التي توصّلوا إليها كشفت عن

ضرورة إعادة النظر في التّصوّر العبراني الذي مازال يسبغ على الموضوعية التي يفترض أن يتّسم بها البحث التاريخي، نزعة عنصرية معادية لكل ما هو غير عبراني في فلسطين. ولكن لغة التحامل الأيديولوجية المنزع والمُسبَّقة الصنع ظلّت تسيطر بنزعتها الأسطورية أو قل الخرافية على كتابات العديد من المؤرّخين.

وأودّ هنا أن أشير إلى مثال على حضور النزعة العبرانية في شعر لورد بايرون شاعر الرومانتيكية الإنكليزي الشهير، والذي توفيّ بعد مولد الناقد ماثيو أرنولد بعامَيْن.

هذه النزعة ليست جمالية صرفة، كما يتبادر لقارئ ديوانه "ألحان عبرية" للوهلة الأولى، فهو يقدّم فيه شخصية "سنحاريب" الملك الآشوري الذي يصفه بالذئب المنحدر من أعالي الجبال، ليدمّر الحضارة المتمثّلة في التراث العبري، وبذلك يصبح انتصار الآشوريّيْن على العبرانيّيْن رمزاً لهزيمة الحضارة.

وتكمن المفارقة في أن سنحاريب الذي عاش في (٧٠٤-٦٨١) قبل الميلاد، شخصية تاريخية، تختلف اختلافاً جذرياً عن سنحاريب اللورد بايرون. فهو ملك آشوري عظيم، عُرف بفتوحاته التي اتّجهت غرباً وشمالاً، ووصلت إلى مدينة القدس. وتشير المصادر إلى دوره العمراني الكبير في استكمال إنشاء بابل، وتشييد مدينتي نينوى وطرسوس. كما تشير إلى قيامه ببناء معبد في مدينة أثينا.

ويُذكَر أن بايرون كتب ديوانه "ألحان عبرية" لكي تنشد قصائده في معبد يهودي. وهناك تعليل لذلك قرأتُهُ قبل سنوات، مفاده أن مساس حاجته للمال دعتْهُ لكتابة هذه الأناشيد.

الدور العربي المَنسي

هناك أخيراً الوجه الثالث للنزعة المركزية الأوروبية الذي يتمثّل في ما سأدعوه بمرض فقدان الذاكرة الحضارية (الأمنيزيا الحضارية).

فالمناهج الدراسية مازالت تطرح مفهوم الحضارة المسيحية اليهودية غير المشفوع بمراجعة أو إعادة نظر نقدية، وبذلك فهي تُهمل وجود ثلاثة مصادر، وليس مصدرَيْن فقط للحضارة الغربية.

وأساس هذا الطرح هو أن الحضارة الغربية ذات جذر كلاسيكي (يوناني . روماني) وآخر مسيحي يهودي، وأن العناصر الكلاسيكية ضاعت حتّى أُعيد اكتشافها مرّة أخرى خلال عصر النهضة. ولكن الحقيقة هي أن "ثقافة العصر الوسيط توجب على الغربيّيْن الاعتراف بأن الحضارة الغربية ذات جذر ثلاثي: يوناني ولاتيني وعربي.

صحيح أن الأدب اليوناني وصل إلى الغرب عن طريق الرومان، وبواسطة اللغة اليونانية. وصحيح أن القسط الأعظم من معارف اليونان التي اشتملت على العلوم والفلسفة انتقل من البيزنطيّيْن إلى العرب عن طريق الترجمة من اليونانية إلى العربية، ولكن العرب قاموا بدورهم في تطوير هذه المعارف التي نُقلت إلى اللاتينية. بل إن مشاريع الترجمة التي أُنجزت في إسبانيا وصقلية خلال القرن الثاني عشر كانت بمثابة الجسور التي نقلت تلك المعارف عبرها من العرب إلى أوروبا الغربية التي كانت متخلّفة آنذاك.

"إن ما يهمّنا إلى حدّ كبير، نظرا لأنه ليس مألوفاً، هو تراثنا العربي. إن الشعب الذي أطلق عليه في القرون الوسطى اسم "السراسنة" كان يشمل مجموعات عِرْقِيّة مختلفة، كان منها يونان وفُرس وهنود وأقباط

وأتراك وأرمن ويهود. وقد تمثّلت الإمبراطوريّتان البيزنطية والفارسية هذه الحضارات القديمة الغنية. ولكن انتشار الإسلام السريع في القرن السابع الميلادي فرض عليها حضارة جديدة هي حضارة فاتحيهم التي عبّرت عن نفسها بنمط عربي جديد من الحياة، حقيقته المركزية هي الإسلام، الدين الرسمي، ووسيطه في التعبير هو العربية لغة القرآن".

هذا الطرح لضرورة الاعتراف بالجذر الثالث العربي. الإسلامي للحضارة الغربية، والذي قد يبدو للقارئ العربي بديهياً مازال خارج المناهج الدراسية المعتمدة في أوروبا والولايات المتّحدة. كما أن دور الحضارات السورية والمصرية القديمة في صنع حضارة اليونان القديمة مازال فكرة خلافية بعيدة عن تلك المناهج.

آية ذلك أن حوار الحضارات الوهمي حتّى الآن، لا يمكن أن يصبح مجدياً، ما لم يعاد النظر في البنية العميقة لتمثيلات "الآخر" في الفكر الغربي، لأن هذه البنية هي إحدى مصادر الوعي الأوروبي وأدواته اللغوية بامتداداتها الثقافية والحضارية.

برنارد لويس واكتشاف الإسلام لأوروبا

مع ظهور نظرية ما بعد الحداثة أولى نقّاد الأدب وعلماء الاجتماع قدراً كبيراً من الاهتمام لمفهوم "الآخر"، فصار مفهوماً تأسيسياً في دراساتهم. وعلى الرغم من صدور كتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد في سبعينيات القرن الماضي، فإنه مازال يؤكّد موقعه المركزي المميّز كنصّ تفجيري كاشف لتنميطات الاستشراق السلبية، وما أسفرت عنه من تعزيز لمفهومي الاختلاف وشيطنة الآخر.

وفي الكلام على بعض مؤشّرات خطاب شيطنة الآخر (Demonization) الآخر كما تتجلّى في الصيغة المعرفية السائدة في المؤسّسة الأكاديمية الغربية، أجد من الضروري التمييز بين نوعَيْن من المثقّفين: المثقّف العضوي بالمعنى التداولي المُستمَدّ من غرامشي، والمثقّف الأكاديمي الممأسس، أي المرتبط بمؤسّسة الاستشراق بنموذجها المتمثّل في حدّه الأقصى، كما يعرضه إدوارد سعيد.

والهدف من هذا التمييز هو استكناه بعض مؤشّرات خطاب الصيغة المعرفية المعتمدة في الخطاب الغربي السائد، أي ضمن الباراديم (Paradigm) المهيمن وفق توصيف توماس كون في كتابه "بنية الثورات العلمية"، والمقصود بخطاب "الشيطنة" هنا هو التذكير بعلاقة الاقتران

بين السلطة والمعرفة من خلال مُقْترب إدوارد سعيد المُستمَدّ من فوكو، وهي علاقة تجعل من شيطنة الآخر أمراً ممكناً.

فالذين يملكون السلطة المهيمنة على الخطاب الأكاديمي الغربي أو فلنقل جلّه يسيطرون على ما يُعرف ولماذا يُعرف على هذا النحو أو ذاك. وصانعو خطاب المعرفة السائد هم المهيمنون على مستقبلي خطاب النزعة المركزية الأوروبية، استقبال العاجز في بعض الأحيان، عن نقضه أو نقده أو حتّى روزه.

والحال أن علاقة الاقتران بين المعرفة والسلطة هامة جداً في سيرورة فحص برنارد لويس، وكيفية اشتغاله على خطاب شيطنة الآخر. فالطريقة التي يقدّم بها خطابه المعرفي الاستشراقي في ما يتعلّق باكتشاف الإسلام لأوروبا، لا تُتيح له فرصة تعزيز هيمنة المركز على الهامش فحسب، بل تُمكّنه فضلاً عن ذلك، من تعميق الصور النمطية السلبية المكوّنة لخطاب شيطنة الآخر، وبالتالي فإنها تسبغ على هذه الصور هالة الموضوعية الأكاديمية الناجزة.

ولعلّ المدائح التي أغدقها ويغدقها عليه المؤرّخون وصانعو القرار، تؤكّد مكانته كصانع صور نمطية متمرّس. فالمؤرّخ مارتن كرامر مثلاً، وهو أحد تلامذته السابقين يكتب في "موسوعة المؤرّخين والكتابات التاريخية" الأميركية أنه خلال عمل لويس الممتدّ لستّة عقود "برز كأحد ألمع مؤرّخي الإسلام والشرق الأوسط".

ويكتب إدوارد سعيد بالمقابل "لم يضع برنارد لويس قَدَماً في العالم العربي خلال أربعين عاماً على الأقلّ. إنه لا يعرف شيئاً عن تركيا، كما قيل لي، ولكنه لا يعرف شيئاً عن العالم العربي".

بديهي أن هذا الحكم أو ذاك، ومثله أحكام مشابهة لمريدين وحواريّين

وخصوم متمرّسين، تطرح قيد التداول باستمرار، مشفوعة بمؤلّفات لويس العديدة. ولهذا فإنه بالهالة المسبغة عليه في الجامعة والإعلام، مؤهّل للإسهام في صناعة خطاب الشيطنة بامتياز. ولكن الهالة شيء، والحقيقة شيء آخر. وأسوأ أنواع الهالات هو ذاك الذي يعمي عن الحقيقة. ولا شك أن كتاب "اكتشاف الإسلام لأوروبا" يصلح لأن يكون نموذجاً، ونعني به تحديداً النموذج الذي لا يُعنى بالنيل من الإسلام كدين فحسب، بل يحاول، قبل كل شيء، الحطّ من الحضارة الإسلامية ونواتها العربية.

وأزعم أن المظهر الأكاديمي الصادم الذي يتخفّى وراء خطاب شيطنة الآخر لدى لويس، هو نتاج وجود صور لديه للحقيقة، مُتشكّلة قبل الرؤية (Pre-seen) أي قبل البحث والفحص والروز. ولهذا فإن هذه الحقيقة هي أقرب إلى الأيديولوجيات المدفوعة بنزعة إرادوية مُسبَّقة الصنع منها إلى الحقيقة التي يصل الباحث في المستقبل إليها نتيجة للبحث الأكاديمي.

في ضوء ما تقدّم يمكن أن نطرح السؤال التالي: ما هي مؤشّرات هذا الضرب من الشيطنة في سياق البحث في خطاب اكتشاف الإسلام لأوروبا؟

ثمّة مؤشّرات أودّ بادئ ذي بدء أن أُوجزها في ثلاثة:

أوّلاً: مؤشّر اللغة التي صاغ العرب المسلمون بها خطاب اكتشافهم لأوروبا والعالم، وهذه اللغة هي العربية طبعاً. لكنها على حدّ زعمه لغة عاجزة عن التعبير عن الحقائق التاريخية. فهو يقول إن "كتّاب النصوص الجغرافية المسلمين قسموا العالم إلى أقاليم، وأن كلمة إقليم تعني الإقليم الجغرافي أصلاً، فضلاً عن أنها مستعارة من كلمة (Clima) اليونانية. كما أنها نتاج تصنيف جغرافي محض، ولا تنطوي على أيّ معنى سياسي أو حتّى ثقافي ..".

ويضيف "ولكن كتابات المؤرّخين المسلمين لا تشير إلى هذه الأقاليم، بل هي. على ما يبدو. لا تحتلّ مكاناً بارزاً في مسألة الوعي بالذات لدى الشعوب الإسلامية" (Bernard Lewis, The Muslim Discovery of Europe, London: Weidenfeld and Nicolson, 1982, PP. 11, 12)

هذه الأحكام الجزافية التي تتكهّن، فتمارس بذلك فعل الكهانة والتخمين، أحكام تنحو نحواً خطّياً، لا يأبه بالانقطاعات والفجوات التاريخية مهملاً نقاط التّقدّم والارتداد والنكوص. وهي تطرح بهذه الخَطيَّة التاريخية مشكلة المنهج اللاتاريخي لدى مستشرق ينظر إلى مراحل التاريخ الإسلامي، وكأنها قابلة للاختزال في كتلة صمّاء ثابتة القوام، لا تتغيّر إطلاقاً. كما أنها تحيلنا بداهة إلى جوهر واحد عَصيّ على التغيير. وبعبارة أخرى، فإن الإسلام، مشفوعاً بمحموله المعرفي الحضاري، أي موضوع النّصّ المدروس، يصبح بلا صيرورة. فهو كامن في سمات جوهرانية، تراوح في نقاط ثبات، ولا علاقة لها بسياق تاريخي، تتغيّر وتائره سلباً وإيجاباً، باستمرار.

وهذا يستدعي إلى الأذهان تعليق المفكّر المغربي عبد الله العروي على لاتاريخية المستشرق غرينباوم، زميل لويس الذي ينطلق بدوره من أصولية جوهرانية، يسبغها على الحضارة الإسلامية بنواتها العربية على امتداد فترات تاريخية متباينة. يقول العروي "إن الصفات التي يقرنها غرينباوم بكلمة قروسطي وكلاسيكي وحديث صفات محايدة أو حتّى فائضة عن الحاجة. فليس عنده فرق بين إسلام كلاسيكي أو قروسطي أو حتّى إسلام بلا صفات".

وإذا عدنا إلى ما قاله برنارد لويس حول كلمة إقليم، فسنكتشف أنه يعزل هذا المصطلح عن حقيقته التاريخية.

ففي استخدام كتّاب النصوص الجغرافية المسلمين لمصطلح "إقليم"

تأكيد على وحدة ديار الإسلام. بل إن الإشارة إلى بلاد الشام والمغرب الكبير مثلاً، لا تخلو في استعمالاتها. كما هو معروف. من محمول تاريخي كامن، تتفاوت حصيلة روزه وتقييمه ووضع حدوده بين فترة تاريخية وفترة أخرى.

والحال أن مؤشّر لغة خطاب الشيطنة لدى لويس، وهو خطاب ملفّع بهالة أكاديمية تستبطن محمولاً معرفياً أيديولوجي المنزع، ليس جديداً. ففي كتابه "العرب في التاريخ" المترجم إلى العربية والصادر منذ عام ١٩٥٠ في ما لا يقلّ عن عشر طبعات، نقرأ في فصل عنوانه "الحضارة الإسلامية" المقطع التالي "لقد جعلت الفتوحات اللغة العربية لغة الإمبراطورية (Imperial Language) ولم تلبث أن صارت لغة عظيمة ومتشعّبة". وهكذا تطوّرت العربية للاستجابة لهاتَيْن الحاجَتَيْن، وذلك باقتراض كلمات وتعابير جديدة، فضلاً عن تطوّرها تطوّراً داخلياً، جعلها تستحدث كلمات جديدة من جذور قديمة، وتمنح معاني جديدة لكلمات قديمة. وكمثال على تلك السيرورة، يمكننا اختيار كلمة عربية لمعنى كلمة "المطلق" (absolute)، وهو معنى لم يكن غير ضروري للعرب قبل الإسلام" (Bernard Lewis, The Arabs In History, Oxford: University Press, 1993, p.143).

ما هي جذور كلمة "مطلق" العربية التي يشير إليها لويس؟ الحال أنه بدلاً من ذِكْر كلمة "مطلق" يذكر كلمة "مُجرّد" وهي الصفة من فعل "جَرَدَ". وهذا يثير الاستغراب. فترجمة كلمة (absolute) بـ "مُجرّد" غير صحيحة بطبيعة الحال. وكان بإمكانه أن يصحّحها في الطبعة الثانية من الكتاب. إلا أنه لم يفعل. وأنا أشير هنا إلى الطبعة السادسة من الكتاب الصادرة في عام ١٩٩٢. فلماذا لم يفعل، على الرغم من كثرة تلامذته ومريديه من العرب والمسلمين الذين لا بد أن يكونوا قد نبّهوه إلى الخطأ ..؟

في تقديري أن عزوف لويس عن تصحيح الخطأ يعود إلى أنه سرعان ما يقرن كلمة "مُجرّد" بكلمة "جرادة". وهذا الاقتران يتيح له فرصة القهقهة الصامتة من وراء السطور، وبالتالي تغيير الانطباع الإيجابي الذي كوّنه لدى القارئ بخفّة تشي بقدر كبير من الدربة والمران (درس برنارد لويس ودرّس، قبل انتقاله إلى جامعة برنستون بالولايات المتّحدة، في كُلّيّة الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن، وهي مشهورة بتميّزها في حقل الدراسات الشرقية).

وفي كتاب إدوارد سعيد "الاستشراق" إشارة شبيهة توضح كيف حلّل لويس جذور كلمة "ثورة"، فوجدها مرتبطة بنهوض الجمل وفقاً للاستعمال المغربي على حدّ تعبيره. لا ندري المقصود من هذا الرابط بين نهوض الجمل وبين عَدِّ هذا النهوض على الطريقة المغربية. ولا شك عندي أن المقصود بالعودة إلى فقه اللغة التماساً لأصل الكلمة المزعوم، هو استدراج سمج لقهقهة القارئ الصامتة نفسها. فهو يقول "إن الثورة مصطلح استخدمه الكتّاب العرب في القرن التاسع عشر للإشارة إلى الثورة الفرنسية، ويستخدمه الذين جاؤوا في أعقابهم للثورات المَرْضيّ عنها، محلّيّة كانت أم خارجية" (Edward Said, Orientalism, New York: Pantheon Books, 1978, P.315).

هدفُ لويس المعلَن هو التأكيد على أن صنّاع الحضارة العربية الإسلامية غير قابلين للتّطوّر أو التغيير. وكذلك الأمر في ما يتعلّق بلغة الخطاب لديهم. فهي حضارة بدو أجلاف، المفاهيم التي صنعتْهم ذات صلة تكوينية بأصول بدائية، فهي خلافاً للحضارة الغربية، ذات طابع جوهراني، لا يتغيّر، بل يصرّ على النكوص والارتداد إلى الأصل أو قل إلى جوهر سكوني ثابت.

ثانياً: مؤشّر الاختزال، والمقصود بالاختزال كما هو معروف الحذف المخلّ الذي يوحي بأن العناصر المحذوفة من النّصّ لا وجود لها أصلاً، وفي دراسة لويس لاكتشاف المسلمين لأوروبا اختزال خطير. فهو يستهلّ هذا البحث الأكاديمي الموثّق بالقرن السابع الميلادي، ويمضي به وصولاً إلى الوقت الراهن. وخلال هذه الفترة التي تتعامل مع موضوعها، كما أشرنا، وكأنه يمتلك سيرورة خطّيّة ثابتة، تجاهل غير معلّل لرحلات التجارة العربية البحرية والبرّيّة. فمع نهاية القرن الثامن الميلادي، طوّر التّجّار العرب خطوطاً تجارية بحرية بدءاً من الشرق الأدنى، والعاصمة الجديدة بغداد، وميناء البصرة ودجلة والفرات إلى الهند ومدغشقر وسيلان وإندونيسيا والصين. وأما الطُّرُق والمعابر البرّيّة، فكانت تمرّ عبر بلاد بلخ وخوارزم وبخارى وسمرقند. وقد ازدهرت المنطقة التي تقع إلى الجنوب من بحر الأورال، والواقعة تحت السيطرة العربية.

ومن هناك كانت تنطلق قوافل التّجّار العرب عبر طريق الحرير، لتبلغ الصين. وخلال خمسة قرون، احتكر التّجّار العرب المسالك التي تصل بين الصين وأوروبا. ولم يتمكّن الإخوة بولو من الانطلاق في رحلتهم الشهيرة حتّى نهاية القرن الثالث عشر.

ويشهد نشاط خطوط التجارة العربية هذه العثور باستمرار على نقود ومسكوكات فضّيّة وذهبية إسلامية في شمال أوروبا، وعلى امتداد نهر الفولغا، وعبر المنطقة الشرقية من بحر البلطيق، ووصولاً إلى فنلندا والنرويج والسويد.

ذلكم جانب من جوانب الصورة لا بد لاستكماله من أن يضاف إليه نشاط الرّحّالة المغاربة وخطوط التجارة البحرية والبرّيّة المغربية والأندلسية خلال فترات تاريخية محدّدة.

ولكن اللافت في كتاب لويس أنه يستبعد على نحو مثير للريبة، نشاط أشهر رحّالة في تاريخ الأدب الجغرافي العربي والإسلامي، ونعني به المغربي ابن بطّوطة.

كما يُهمل الكتاب التّطرّق إلى رحلة ابن فضلان في القرن العاشر، وهي الرحلة التي تُعدّ من أبرز أعمال الأنثروبولوجيا الثقافية المبكّرة، والتي تؤرّخ لتاريخ شعوب القارّة الأوروبية.

وعندما يتعرّض لويس لكتاب "الاعتبار" للأمير السوري أسامة بن منقذ، فإنه لا يعطيه حقّه من التقييم، بل يلتقط منه من بين ما يلتقطه، موضوع الغَيْرة الشرقية على النساء، فيقرع حول هذه الخصيصة طبولاً، ويُسَمِّرها طرفاً من طرفيَ مفاضلة مجحفة بينها وبين طريقة تعامل الغربيّيْن ممثّلين بالصليبيّيْن مع المرأة.

وهناك أمثلة عديدة أخرى على هذه القراءة المتعسّفة لكتاب "الاعتبار"، وهي قراءة تسلب مؤلّفه، بغير حقّ، قيمته الاستثنائية المتميّزة.

ثالثاً: مؤشّر اكتشاف الآخر. يحدّد برنارد لويس مفهوم اكتشاف الآخر في سياق التقليد السائد في كتابة التاريخ الغربي، بِعَدِّه مفهوماً يصف سيرورة بدأت في أوروبا الغربية منذ القرن الخامس عشر.

وهذه السيرورة على حدّ تعبيره "آلت على نفسها اكتشاف بقية العالم" .. أي الأجزاء التي لم تُكتَشَف منه بعد. وهو يُسوِّق هذا الاستهلال، ليتحدّث عن اكتشاف معاكس على حدّ قوله. فكتابه عن اكتشاف المسلمين لأوروبا هو اكتشاف موازٍ، لاكتشاف أوروبا للعالم من وجه، ولكنه مختلف من وجه آخر.

وهذا يطرح مفهوم الاكتشاف على خلفية تنفخ في بوق "الاختلاف"، بِعَدِّه خصيصة تراتبية سلبية، على نحو لا تاريخي يتمحور حول جوهرانية مطلقة تروز الفارق بين الشرق والغرب على المستوى الأنطولوجي، فتقرّر أنه فارق كينونة مُسبَّق الصنع. ولا ندري كيف تستقيم المفاضلة بين ثقافَتَيْن أو حضارَتَيْن على هذا النحو الذي يُهمل الملابسات المحيطة بكل منهما.

والأغرب من ذلك أن المفاضلة تُسفر في ختام الكتاب عن إطلاق أحكام قيمة جامعة مانعة، مفادها أن الأوروبي يملك حسّ الفضول المعرفي بينما يفتقر المسلم إلى هذا الحسّ. (عبارة "صدام الحضارات" (Clash of Civiliations) من وضع برنارد لويس، وقد نقلها عنه صاموئيل هنتنغتون في وقت لاحق دون الإشارة إلى المصدر).

والسؤال هنا: ما هو هذا الفضول المعرفي الغربي؟ ما خصائصه؟ وما علاقته بالاستعمار؟ بل ما معنى اكتشاف الآخر وشيطنته في سياق غربي؟

الاكتشاف في مرحلة التّوسّع الاستعماري، وما أعقبها كما يطرحه لويس ليس بريئاً. فهو يصرّ على أن الأرض التي يكتشفها لم تكن مُكتشَفة من قبل. هذا على الرغم من أن الخرائط التي يرسمها لا يكمن وراءها فضول معرفي شبيه. على سبيل المثال لا التعيين. بفضول الشريف الإدريسي.

والحال أن رسم الخرائط في عصر الاستعمار الأوروبي كان طريقة من طُرُق تحويل الحيّز الذي يشغله الآخر إلى "حقيقة" غير حقيقية، تعكس العلاقة المجحفة بين المركز والهامش.

كما أن منح المكان المكتشف اسماً غير اسمه الأصلي، كما يفعل الإسرائيليون، ليس سوى وسيلة من وسائل تعزيز التّحكّم به، والسيطرة عليه. وأحد الأمثلة المُستلَّة من الأدب المعاصر، مسرحية (Translations

ترجمات) للكاتب الأيرلندي برايان فريل (BrianFriel) التي تدور حول عملية إطلاق أسماء جديدة على القرى والبلدات الأيرلندية من قِبَل الجيش الإنكليزي في القرن التاسع عشر، حيث يصبح المكان موضوعاً مُكرّساً للطمس والاكتشاف رغم أنه مكتشف بطبيعة الحال.

وهذا النوع من الاكتشاف يختلف قليلاً عن الاكتشاف الصهيوني لفلسطين. فالمكتشف هنا يخترع أسماء جديدة، يطلقها على المكان، بينما تستخدم الصهيونية أسماء لاهوتية مُستلَّة من التوراة، وتستنكف عن المضي في عملية البحث عن الأصول التي سبقتْها في ماض أبعد.

آية ذلك أن الخريطة لعبت في عصر الاستعمار دور الأداة الأيديولوجية التي تسعى إلى تأكيد الاستحواذ على المكان. كما أنها تلجأ إلى استثمار علامة فارقة من علامات النزعة المركزية الأوروبية. فهي تقدّم "الحقائق" منسوبة للمركز الأوروبي الذي يحدّد ما هو حقيقي باستمرار.

وبذلك تصير أوروبا الرابط المعتمد الذي يصل الهوامش بالمركز. بل إن الخريطة كما يرى خوسيه راباسا (Rabasa) هي أشبه بدراسة تتخفّى وراء مفاهيم التأويل الصادرة عن سلطة ذات قوّة ونفوذ .. سلطة تحمل وجهة نظر طرف منتصر على طرف مهزوم" (Ashcroft, Griffith And Tiffin, Key Concepts in Post- Colonial Studies, London (New York: Routledge, 1998, P. 32)..

مكتبة
t.me/soramnqraa

فهرس الأعلام

ا

أحمد سعداوي ٩٦
أدونيس ٤١، ٤٢، ٩٢، ٩٥، ١٢٧، ١٦١، ١٦٢
أرسطو ١٣٠، ١٣٥، ١٣٩، ١٤٤، ١٥٥
أكبر أحمد ٩٠، ٢٣٦
أمبرتو إيكو ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ٢٣٩
أنطون سعادة ١٦١
أنور عبد الملك ١٥
أوديسيوس ١١١، ١١٥، ١١٧، ١١٨، ١٢٠
أورفيوس ٨١، ٨٢
أوروبا ١٥، ٣٠، ٣١، ٧٥، ٨٦، ١١٧، ١٦١، ٢٠٢، ٢١٠، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢٢٦، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٢، ٢٣٥، ٢٣٧، ٢٣٩، ٢٤٥، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٦١، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٦
إبليس ١٨، ٢٠، ٢١
إدوارد سعيد ٩، ١٥، ١٦، ٣٠، ٣١، ٣٥، ٣٩، ٩١، ١٠٦، ٢٠٩، ٢١٢، ٢١٤، ٢١٦، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٤، ٢٢٨، ٢٥١، ٢٥٧، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٧٣
إدوارد فيتزجيرالد ٣٣، ٦٣، ٦٥
إرنست همنغواي ٦٨
إليوت ٣٣، ٦٢، ١١٥، ١٥٣، ١٦١، ١٦٢، ١٦٨
إيهاب حسن ٨١، ٨٢
ابن الرومي ٦٧
ابن حبوس ٤٦
ابن حزم ٧١، ٧٢، ٧٥، ٧٦
ابن خلدون ٢٤٣، ٢٤٤
ابن رشد ١٣٩، ١٤٠، ٢٢١، ٢٤٣، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٦١
ابن عربي ٧، ١١٦، ١١٧، ١٧٧، ١٧٨، ١٨٠، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٨
البياتي ١٤٧، ١٥٠، ١٥٣، ١٥٥، ١٦٥، ١٦٩، ١٧٠، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٦، ١٨٩
الجابري ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩
الجاحظ ٦٥، ١٣٨
العبّاس بن الأحنف ٦٧
العمراوي ٢٣٣
المعتصم ١٩، ٧٥
المقنّع الكندي ١٨
الواثق بأمر الله ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢

ب

بايرون ١٧، ٢٦٤
براوننج ١٦٣
برنارد لويس ٢٣٧، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٧٠، ٢٧٢، ٢٧٤، ٢٧٥
بطرس ألفونس ٢٩
بودريلار ٨٥، ٨٦
بودلير ٦٦

ت

تشومسكي ٢٥٣
توماس كون ١٠، ١١، ٣٨، ١١٢، ٢٦٧
توماس مور ١٨

ث

ثرفانتس ٥٧

ج

جابر عصفور ٤٠, ١٦٣

جاك ديريدا ٣٤, ٦٦, ١٥٨

جاك كيرواك ٢٠٥

جمال الغيطاني ٩٣

جورج قرم ٧٠

جونسون ١٧

جيرار جينيت ٩٧

جيمس جويس ٦٤

جيمس فريزر ١٦٠, ٢٥٨

جيمسون ٩٠

جينيت ٩٦, ٩٧, ٩٩

ح

حسين مروة ٤٧

خ

خليل حاوي ١٦٠

د

دومينيك ١٠

دومينيك أورفوا ١٠

ديكارت ٨٦, ٨٧, ٢٢٢

ر

راباسا ٢١٣, ٢٥٥, ٢٧٦

روسو ٨٧

رولان بارت ١٥٨

ريتشارد بيرتون ١٦, ٢٢

ز

زكي نجيب محمود ٢٤٤, ٢٤٥

س

سعد البازعي ٩٧

سعيد بنسعيد العلوي ٢٢٩

سقراط ٢٤٥

سيمون دو بوفوار ١٠٧

ش

شرابي ٤٢, ١٠٧

شوفين ٢٩

ص

صلاح عبد الصبور ١٢٤

صنع الله إبراهيم ٩٤

ط

طه حسين ٤١, ٤٢, ٦٤, ٢٤٤

ع

عبد الرحمن بسيسو ١٦٣

عبد الفتاح كيليطو ١٤٤

عبد اللطيف الطيباوي ١٥

عبد الله العروي ١٥, ٢٧٠

عبد النبي اصطيف ١٣١

عزرا باوند ٣٣, ٦٢, ٦٦, ٦٧, ٦٨

عزيز العظمة ٢٣٥, ٢٣٧, ٢٣٩

عمر أبو ريشة ٩٥, ١٤٦, ١٤٧, ١٥٩

عمر باوند ٣٣, ٦٢, ٦٣, ٦٤, ٦٥, ٦٧, ٦٨, ٦٩

غ

غرترود شتاين ١٤٤

غونتر غراس ٢٥٣

غياتري سبيفاك ١٠, ١٠٦

ف

فاطمة المرنيسي ١١٠
فاوست ١٥, ١٨, ١٩, ٢٠, ٢٢
فرانسيس فوكوياما ٨٥
فوكو ٣٠, ٣٥, ٢١٠, ٢١١, ٢٢١, ٢٢٨, ٢٥٧, ٢٦٨

ق

قاسم أمين ١٠٠, ١٠١

ك

كامل داود ٩٩
كانط ٨٧
كبرد ٣٠
كولردج ١٧, ٩٨
كيبلنغ ١٦
كيث ويتلام ٢٦٣

م

ماثيو أرنولد ٢١٥, ٢٦١, ٢٦٢, ٢٦٤
ماركس ٣٢, ١٩٩, ٢١٣, ٢٤٠, ٢٥٤
ماري شيللي ٩٧, ٩٨
ماكس ويبر ٣٢
محمّد عبده ٢٤٨
محمود أمين العالم ٢٣
مراد وهبة ٢٤٠, ٢٤٢, ٢٤٤, ٢٤٥, ٢٤٩
مصطفى عبد الرازق ٢٢٩, ٢٣٠
مطاع صفدي ١٩١, ١٩٢, ١٩٩

ن

نزار قبّاني ١٢٢, ١٢٧, ١٢٩, ١٤٧
نوال السعداوي ١٠٢, ١٠٣, ١١٠
نور ثروب فراي ١٣٤
نوري الجرّاح ١١١, ١١٥, ١١٧, ١١٨, ١١٩, ١٢٠
نيتشه ٣٤, ٨٧, ٨٨, ١١٩, ٢٠٥

ه

هارولد بلوم ١١٧
هارون الرشيد ١٩
هازلت ٢١
هانس كريستيان أندرسن ٢٣
هايدغر ٣٥
هنتنغتون ٢٢٧, ٢٧٥
هنري جيمس ١٣, ٣٥
هيغل ٣٢, ٣٩, ٨٦, ١١٧, ٢١٣, ٢٤٠, ٢٥٤
هيليس ميلر ٢٢٥

و

والتر بنجامين ٦٦
وليم بكفورد ١٩, ٢٢

ي

ييتس ٧٩, ١١١, ١١٢, ١٦٤, ١٦٨

telegram @soramnqraa

يمثل هذا الكتاب موشوراً تأويلياً مفتوحاً على جملة من القراءات الجادة لثقافة الآخر. وهو بذلك يتجاوز شيطنة (Demonization) الآخر، مقترحاً سبراً نقدياً لشعريات المثاقفة، ممثلة بنماذج من الشعر والرواية، تختبر نوعين من الحركة، كل منهما يتجه في اتجاه معاكس للآخر، حركة تحيلنا إلى ما يدعوه هومي بابا، بـ «الفضاء الثالث». لماذا صار هذا الفضاء المشحون بالصور النمطية فضاء ثالثاً؟ لأن الفضاء الأول يتشبث بأسطورة الأصالة والعودة إلى الأصل، أي الامتثال لمفهوم المركز الأوروبي. وأما الثاني فهو الفضاء الضدي، فضاء الأصالة المعاكسة الذي يتشبث به دعاة النزعة النقائية التي ترفض بإصرار انفتاح آداب الهامش على المركز الاوروبي.

ويبقى أخيراً فضاء العلاقة المفتوحة على الآخر الأوروبي، الفضاء الثالث الذي يرفض كلاً من مفهوم التموقع الحضاري حاضن فكرة الثبات الذي جعلته الأصولية الاستشراقية عَلَماً مرفوعاً على الآخر الشرقي، ومفهوم الأصولية النقائية التي تتنكر لأي مفهوم يتصل بفكرة انفتاح الثقافات واحدها على الآخر. وهو فضاء اسمه المثاقفة، فضاء متوتر يتعايش فيه الضدان تعايش الحب والكراهية (Ambivalence)، ويختزله جاك بيرك بقوله: «إن العرب يريدون ألا يشابهوا الآخرين وألا يختلفوا عنهم أيضا».

لكن هل يمكن أن يتعايش المُختَلف والمؤتَلف في سِمطٍ واحد؟ هل يمكن أن لا يكون العقل الغربي الأدائي مكرَّساً لخدمة نفسه؟

هذا الكتاب يقترح السبيل إلى الجواب، أو الأجوبة عن السؤال.

ISBN 978-88-32201-06-2
9 788832 201062
المتوسط