الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 4 كانون الأول 2024 العدد 6062 Wed. 4 . Des. 2024 Issue No. 6062

الشفاهيَّة والتفكير الجمعي 04

سايكولوجيا الأعماق عند عبد العزيز الغراز 08

الوحدة البرمجيَّة للكائن البشري 10

البشرة السوداء في العمل الروائي 11

غياتاري سبيفاك وترجمتها لدريدا 12

العقبات المعرفيَّة والمجتمعيَّة في وجه المواطنيَّة 14

ch.editor@alsabaah.iq

التسعينيَّة الباقية

التسعينيّة الباقية

حين نتوغلُ الحربُ في أغنيتها

يقظان التقي

الناس، عاداتها، تقاليدها، بمنطق مجاورة الحرب، وتضمها إليها في الوقت ذاته وتبعدها عن أنساقها وقيمها الإبداعيّة والحضاريّة وعن أهدافها وعن لبنان الذي يعرفه اللبنانيون، ضحايا العسكرة وثقافة الحرب والتخريب ومصادرة الحياة وخلفها والاستيلاء عليها كلها.

بنى اللبنايون كثيراً من أحلامهم وخيالاتهم على حكايات وأمثال وقصص مسرح الرحباني وأغاني السيدة الرائعة فيروز، التي شكلت في الخمسينيات والستينيات العصر الذهبي لتبلور الاتجاهات الفنيّة والشعريّة، وصارت تلك الأغنية الظواهر التي لا تتكرر، وجزءاً من نسيج حيواتهم اليوميّة على مدى عقودٍ من السنين حتى اليوم.

كلّ بنى دويلته الحزبيّة ومجتمعه المغلق وجغرافيته التعيسة التي أطاحت بكلّ إنجازات البلد، إلا السيدة فيروز صارت هي الدولة والوطن والبيت والسقف والحريّة (بول فاليري)، الحلم والجذور والحنين والفرح والحزن والاجتماع والسياسة وكل الغناء، السيدة الرهيبة في تقاليد البلد الصغير صارت أكثر من أغنية، وأكثر من فنانة.

فيروز الباقية وجميعهم العابرون ضد كل الأنماط التي تحاول أنْ تقطعهم عن جذورهم ومقدساتهم، لم يظهر منذ الستينيات جيلٌ جديدٌ من الفنانة الشاملة التي تستطيع أنْ تؤثر في المجال المعاصر لبنانياً وعربياً بحجم السيدة فيروز، فنانة لبنان الحلم والجمال والعنفوان، باستثناء فنانة النغم الأخرى السيدة صباح.

فيروز فنانة كاسرة بمجازاتها وموحياتها وظلالها وأسرارها وتأثيراتها، التي تؤدي الحالات والمعاني والصور والمناخات وانسياباتها وطقوسها وتصادماتها على النمط واللغة العالية والجماليّة التي دفعت بالبعض لتوصيفها بـ"آلهة اغريقيّة" وبطعم المبالغة ما بعد الحداثيّة. لكنها فيروز الرومنطقيّة، حقيقيّة كما هي في معماريّة الموسيقى والقصيدة والصوت الرومانسي العميق في صميم اللعبة الرمزيّة في تميزها الإيقاعي والصوري والجمالي، في ما يعتمل داخل الأغنية وتجاربها الداخليّة في أليف الحياة اللبنانيّة، وصورة عن العالم بلغته المتدفقة وأفكار الناس المتداولة.

هذا الصرح الكبير الحامل كل وجوه اللبنانيين وتاريخهم نسج حكاية أخرى في عيد ميلاد فيروز التسعين، الوجه الآخر للحرب الجارية منذ أشهر على الجنوب والبقاع وبيروت، وكلها تدمير للحجر والبناء والحقول وخراب لا يصدق، حين تتوغل بكل ما

هيأة التحرير
نائب رئيس التحرير
أحمد العبيدي
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد
التحرير
نزار عبد الستار
ابتهال بليبل
رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي
التصميم
خالد خضير
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
مطابع شبكة الإعلام العراقي IMN PRESS

الحالة الجماليّة الاستثنائيّة في الإخلاص والالتزام

غنتـه فيروز عـن البيـت اللبنانـي بربيعه وألوانه ومزاهيـره وأقماره وشموسـه ونجومه. فيتحول مسـار الأسـطورة الى دميـة النغم المهشـمة على أرض الآلام والجروحـات. مـع ذلـك، تظـلُّ فيـروز الملكة المكلّلـة بالمجـد بربيعها الإنسـاني الدائـم حين تملأ أغانيها البيوت والشـوارع، كأنها نثر التفاصيل الفرديّة والطبيعـة والتعبئة النفسـيّة لعشـاق صوتهـا في زمن الأزمات والحرب التي ترفض أغنيتها.

قـد يكـون إسـقاط الحـرب علـى الأغنيـة الصافيـة، تؤسـس لنوعٍ من القتل لها بطريقة سياسـيّة، العدوان الإسـرائيلي الحاقـد لـم يبـق علـى الكثير مـن الحجر والمنـازل والطبيعـة والشـجر. جعل لغـة الالغاء هي المسألة، ونصب كراهيته في قلب الأغنية التي رتلّ فيها اللبنانيون تاريخهم وأحلامهم الباقية. وضاع "شـادي" الأغنية الفيروزيَّة في ضمير الحرب المسـتتر مباشـرة، أو غيـر مباشـرة، تماماً كمـا معنى الجمهوريَّـة والنظام والسلطة والقانون والمؤسسات بغزوة الحرب الهمجيَّة. جاءت تسعينيَّة فيروز لتفقد سلطتها المطلقة على بيوت هـذا الصوت هو ضـد الحـرب بجماله وعنفـه وعروبته ولبنانيتـه وعالميتـه، نقيض كل ما يجـري من خراب. وهنـا خطورة الصـوت وما يلحق به من ضـرر، بعد أن غنّى "القدس" و"راجعون"، وصدح بالحياة والجمال، ولبنـان بـكل ما عنـده من شـرق وغـرب وأمضى معه اللبنانيون كل لحظاتهم القويَّـة. وفي نبرة فيروز التمرد والمقاومة التي سمعناها فـي أغانيها ومسـرحياتها ضد كل أشكال الاحتلال والوصاية.

مغنيـة وامـرأة مميـزة فـي أغانيهـا رافقـت حياة اللبنانييـن وترافق كل يوم حيـاة الشـباب العربـي، ميلوديَّـة غنائيَّة بسـيطة / شـاعريَّة /غير مركبة، عبرت في تسـعينها وروحهـا الفنيَّة التي لا تزال متدفقة الأجيال. لذلك شهد عيد ميلادها البالغ الإحسـاس التتويـج لسـيدة الزمن اللبناني النادرة، تشارك معهـا الإعـلام في كل شـيء، في شـهرتها/ ذاكرتهـا، التي لا تزال حاضـرة، وذلك المسـار الفنـي الطويل بكل الانطباعات والرسائل الرائعة.

مـا في فيروز يشـبه الأهل والبيت والجيران، أشياء الطفولة والشعور بالأمـان المراهقـة والشـباب، والأرجـح أنَّ الأوضـاع الجارية تتمرد عليهم في أوضاعٍ أكثر تعقيداً منها.

فيروز، هكذا، ضاعت بين نشـرات الأخبار، والسهرات على أضـواء القصف الليلي وتمزق وعزلـة ما فرض على اللبنانييـن بالنـار والفوضـى والعبـث بعد هندسـات الموازنات والضرائب والإفلاس.

والآن حـرب غير الحـروب التقليدية بيـن الجنود. وفي غمـرة الخسـائر الموجعة يسـقط المدنيـون وينزحون ويجوعون في أكثر من "سـفر برلـك"، ضحايا الفراق، الانمحاء القاسي، الظلام في فكرة لبنان الأخضر الحلو؟ لقد كانت فيروز حقيقة ملموسة ومرئيَّة قبل الحرب. بعد الحـرب صارت غير مرئيَّة. الحلـم أُجهض، ولم يحبه أو يَحمِـه أحـد. سـقطت قناطر الـدار والعناقيـد والهوى والربوع وحدائق العُمر دمرت. حكاية كل حب، مغنية مكة، والقدس، والشـام.. تسـعة عقود، صـوت النهر والسواقي وسـهريّات القرى. فيروز هذه، مغنية لبنانيَّة لـن تبتعـد كثيراً خارج الحدود، شـباب أحبها شـباب وصبـاب العرب فـي جميع العواصم والمـدن، في كل الفصول، في شتى المشاعر.

ربمـا هي فيروز في حياتها الخاصـة، حكاية كل حب، مغنية مكة، شـجيَّة القدس، صداحة الشام. تسعُونها، اليوم. تسـعة عقود، في كل قصيـدة لحن. صوت لكل الألحـان. أحيانـاً تبدو وكأنهـا تغني من أنهار وسـواقي القمـر، وأحياناً من أعالي البحر، وأحياناً من عشـيّات القرى الفقيرة والحالمة.

وفـي حياتهـا الخاصة، كانت نهـاد حداد أيضاً سـيدة البيوت. أم متكرسـة، وسـيدة لا يغريها فـي الخارج أي ضـوء من الأضـواء. لا في حياة عاصـي، ولا بعد غيابه. وثمـة مسـحة من الحزن لـم تفارق الـدار التي صنعت الكثير من الفرح في حياة الآخرين.

لكن هذه أيضاً أبقتها لنفسـها ولكبريائها.

تُسـعون سـنة بسيطة صامتـة أجمـل مـن الشعر.

طـوال حيـاتها الفنيَّة لـم تغنِّ فيـروز مـرة في مطعم بحضور جمهور يأكل ويـشـرب. بـعـض الأسـمـاء الـكـبـيـرة بـدأ الـغـنـاء فـي المـطـاعـم والـمـلاهي. فيـروز مـن الـبـدايـة وحـتـى يومنا هذا لا تغني إلا في مسـرح، أو في مكان معدّ للغناء فقط، مثلما غنّت في قلعة بعلبك، أو في بترا أو بصرى الشام أو عند سفح الأهرام، والأولمبيا الفرنسيَّة.

في عيدها التسعين، أعترف تملكني شعور بكراهيتها. الأمور ليست مثاليَّة، ولا بملامح جميلة. العائلة اللبنانيَّة ليست بخير. لبنان ليس بخير. دميَّة النغم، كما المزهريَّة كسرت. الحلم اللبناني ليس على شـيء ليتحرك، والأغـنـيـة الـمـلـتـزمـة بـخـطـر. هـي الشيء الأقـل رواجـاً في هذا العالم البغيض، وغير المؤمن في العمق، ولا تربطه تأملات عميقة مع المضامين الطيبة في الأغنية والشعر، ولا الرسائل الحميمة. إلا إذا كانت فيروز الجديدة مورد الحب لاتجاهات جديدة من الرومنطقيَّة المتأخرة عند الأجيال العربيَّة الناشئة في مرحلة وأخرى من المسرح الرحباني في كتاباته الإبداعيَّة التي تحتل مساحة مرموقة من الفكرة الجماليَّة.

ضمن هـذه المناخـات تحضر تسـعون فيـروز بعمرها الغنائـي المديـد، الحالـة الجماليَّة الاسـتثنائيَّة في الإخـلاص والالتـزام والصلابة، من أجمـل وأرق تجربة غنائيَّة بهالة ملكة، صنو مدينة خصبة الجماليـات، التـي تكتب اليـوم بالنار والهـدم وليـس بالشعر.

تُسعون سنة بسيطة صامتة أجمل من الشعر

البحث عن جذور تفكيرنا

الشفاهيّة والتفكير الجمعي

ما زال موضوع الشفاهية حاضراً في الدراسات النقدية، لاسيّما في الدراسات الثقافية التي تسعى لفهم المرجعيات المعرفية والفكرية والفنية للنصوص الأدبية، فبعد أن اهتمت ما بعد الحداثة بالهامش، واحتفت بالسرديات الصغرى، التفت الكثير من النقّاد لدراسة النصوص الشفاهية ومن ثمَّ المدوّنة منها، لمعرفة الجذور التي انبنى عليها مفهوما الشفاهية والكتابية، ومن ثمَّ احتلّت دراسة الأدب الشعبي والفولكلور حيّزاً مهماً في دراسات ما بعد الحداثة، لأنَّه كان أدباً شفاهياً بشكل أو بآخر، انتقل من جيل لجيل حتى ضاع اسم مؤلّفه، وبقي طيّعاً وقابلاً للإضافة والحذف حتى تم تدوينه في مراحله الأخيرة.

صفاء ذياب

ما الشفاهية؟

لم يتم تقديم مفهوم واضح للشفاهية في الدراسات المبكّرة التي تناولت الأدب الشعبي العربي، غير أنَّ دارسي هذا الأدب تحدّثوا في العموم عن الشفاهية في تناولهم للحكاية الشعبية والشعر الشعبي والسيرة الشعبية وفنون الأدب الشعبي الأخرى، إلاّ أنَّهم كانوا يقدّمون تصوّراتهم عن الاختلاف بين الشفاهية والتدوين في حدود لغة النص وأصوله الشفاهية والإضافات التي طرأت عليه، وصولاً إلى مرحلة تدوينه في العصور الوسطى من الأدب العربي.

كان كتاب (المأثورات الشفاهية) لـ"يان فانسينا" من الكتب المؤسّسة لهذا المفهوم، ومن بعده توسّع "والتر ج. أونج" في مفهومي الشفاهية والكتابية، وهو العنوان الذي اتخذه لكتابه.

يعرّف فانسينا في كتابه (المأثورات الشفاهية) المأثورات بأنّها "مصادر تاريخية ذات طبيعة خاصة، وهذه الطبيعة الخاصة مستمدّة من أنّها مصادر غير مكتوبة مصوغة في شكل يلائم الانتقال الشفاهي، وأن حفظها يعتمد على قوى الذاكرة التي تتمتع بها الأجيال المتعاقبة للجنس البشري". إطلاق (مصادر تاريخية) على المأثورات الشفاهية محل جدل، فهناك من لا يعدّها مصادر تاريخية، بل يحصر هذه المصادر بالتدوين، إلاّ أنَّ المتّفق عليه أنَّ هذه المأثورات تعتمد على قوّة الذاكرة من الرواة والجماعة الشعبية في الوقت نفسه، وهذه الحافظة التي يجب أن يتمتّع بها رواة المأثورات الشفاهية تختلف من راوٍ لآخر، فضلاً عن المقام الذي تروى فيه أو يتم تداولها، لهذا قسّم فانسينا هذه المأثورات؛ متّفقاً مع رأي بيرنهيم E. Bernheim، إلى "السير، والنوادر، والأمثال، والقصص التاريخية الشعرية. ثمَّ يميّز [بيرنهيم] بعد ذلك بين الحكايات المنقولة مباشرة عن شاهد عيان، وبين كل المصادر الأخرى التي تتكوّن من الأقاويل أو الإشاعات المنقولة بطريق غير مباشر كمجرد أخبار، والتي يجب أن تُعامل كما لو كانت سيراً، ومهما يكن من شيء؛ فإنه يستثني الحكايات التاريخية بسبب الدور الذي يلعبه الإلهام الشعري في زخرفة المادة". وبهذا التقسيم، فإنَّ بيرنهيم يحيلنا إلى نوعين من هذه المأثورات:

1 - مأثورات منقولة مباشرة عن شاهد عيان.

2 - مأثورات منقولة بشكل غير مباشر.

كما أنَّه استبعد الحكاية التاريخية من هذه المأثورات لأنَّ الخيال يدخل في إعادة صياغتها- بحسب ما يرى-، وبهذا نكون أمام إشكالية في الأدب العربي، فأغلب السير الشعبية؛ إن لم تكن جميعاً، حكاية تاريخية كان التخييل جزءاً كبيراً من صياغتها.

وعلى الرغم من عدّ فانسينا المأثورات الشفاهية مصادر تاريخية ذات طبيعة خاصة، يعود مرّةً أخرى للتأكيد على أنَّ هذه المصادر لا يمكن عدّها تقريراً صادقاً عن الأحداث، إذ إنَّ "المأثورات الشفاهية- بالمعنى الدقيق للمصطلح- مجهولة المصدر دائماً، ولا يمكن الاعتماد عليها باعتبارها تقريراً صادقاً عن الأحداث أبداً، لأنَّه لا يعرف شيء [كذا] عن شهود العيان الأوائل، أو أولئك الذين نقلوها فيما بعد". ومثلما أشار دارسو الأدب الشعبي إلى أنَّ السيرة الشعبية؛ على سبيل المثال، لا يمكن عدّها تاريخاً بالمعنى العلمي للتاريخ، لكن يمكن دراستها في حقل التاريخ الاجتماعي من خلال معرفة المعطيات الاجتماعية والتاريخية في الوقت الذي تُروى فيه هذه النصوص، وتأثير البيئة وثقافة المجتمع على تلك النصوص. لهذا ينقل فانسينا اعتقاد (فان فلسن Van Velsen) بأنَّ "المأثورات الشفاهية تصبح ذات معنى إذا نظر إليها في ضوء البناء السياسي والاجتماعي الحالي، وأنَّ المأثورات ميّالة حتماً للانحياز وأنَّ الانحياز متأصّل في السياق الاجتماعي والسياسي. وهذا يعني أنَّه ليست هناك حقيقة مطلقة فيما يتعلّق بالمأثورات الشفاهية. ومع ذلك فقد تكون بعض المأثورات الشفاهية دقيقة في مجموعها". لم يتّفق الباحثون على كون المأثورات الشفاهية مصادر تاريخية، لكنَّ هناك اتفاقاً على أنَّ هذه المأثورات غير دقيقة تاريخياً لأسباب تتعلّق في الانتقال من زمنٍ لآخر، ومن راوٍ لآخر، ومن ثقافة لأخرى.

في كتابه (ينابيع اللغة الأولى)، يحدّد الناقد سعيد الغانمي أربع نقاط للصيغ الجاهزة في الشفاهية العربية قبل الإسلام وما تلا المدّة التأسيسية للأدب العربي، مبيناً أنَّ هذه الصيغ تنطوي على عناصر أربعة: "الأول: أنَّها كلمات، والثاني: أنَّها تستخدم استخداماً مكرّراً، والثالث: هو الشروط المادية لاستخدامها، والرابع: هو التلازم بين تكرار هذه الكلمات والصيغ وتكرار الأفكار التي تعبّر عنها". ولا يقصد الغانمي بالصيغة الجاهزة أن تكون العبارة ذاتها مكرّرة، "بل ينتظم الأدب الشفوي بكامله في شبكة مطّردة من العبارات الجاهزة التي تستدعي بعضها بعضاً، ومن ثمَّ فإنَّها تشكّل بالتالي تغييراً لعلاقات اللغة بالفكر في هذا الأدب الشفوي". وهذا الأدب الذي يتحدّث عنه الغانمي أدب سبق انتشار الكتابة، لاسيّما في تأليف شعر ما قبل الإسلام وتداوله.

البحث في مفهوم الشفاهية وتشكّل مأثوراتها بحث في الطرائق التي يمكن أن ينشأ الوعي من خلالها، وهذا [الوعي] بدوره سيعيد بناء الذاكرة التي تحفظ النصوص الشفاهية ويساعد على حفظها وإعادة إنتاجها، وبحسب ما يرى إرك هافلوك -ضمن كتاب الكتابية والشفاهية-، فإنَّ أسرار الشفاهية "لا تكمن في سلوك اللغة كما هي مستعملة في الأخذ والعطاء أثناء المحادثة، ولكن في اللغة المقصود بها تخزين المعلومات في الذاكرة. هذه اللغة يتعيّن عليها أن تلبّي مطلبين: يجب أن تكون لغة إيقاعية ويجب أيضاً أن تكون لغة قصصيّة. كما أنَّ نحو هذه اللغة ينبغي أن يكون دوماً نحواً حدثاً من الأحداث أو عاطفة أو انفعالاً من الانفعالات، ولكن ليس مبادئ أو مفاهيم. وأبسط مثال على ذلك، أن هذه اللغة لا

المأثورات الشفاهية مصادر تاريخية ذات طبيعة خاصة

يمكـن أن تقـول إنَّ الأمانة هي أفضل سياسـة، وإنَّما تقول إنَّ (الرجل الأمين تزدهر أحواله دوماً)". فيفترض هافلوك في الشفاهية أن تكون لغتها إيقاعية وقصصيّة، يعطيان للغة الشـفاهية سهولة في التداول، ويمنحانها صيغاً جاهزة يمكنان الذاكرة من حفظ نصوصها.

سمات النص الشفاهي

مـن جانب آخـر، يخلص والتـر ج. أونج فـي الكتاب نفسـه إلى أنَّ أهم سمات الشـفاهية ونصوصها، تكمن في النقاط الآتية:

1 - عطف الجمل بدلاً من تداخلها.
2 - الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي.
3 - الأسلوب الإطنابي أو (الغزير).
4 - الأسلوب المحافظ أو التقليدي.
5 - القرب من عالم الحياة الإنسانية.
6 - لهجة المخاصمة.
7 - الميـل إلى المشـاركة الوجدانية فـي مقابل الحياد الموضوعي.
8 - التوازن.
9 - موقفية أكثر منها تجريدية.

هذه السـمات يمكن أن تنطبق جميعـاً على النصوص الشفاهية، أو أنَّ بعضاً منها ينطبق على نص ولا ينطبق على نصٍ آخر. وفي دراسته، يشير أونج إلى أنَّ "الشاعر الشـفاهي لا يتعامل مع النصوص أو في إطار نصي. بل هـو يحتاج وقتاً يدع فيه القصـة تغوص إلى مخزونه من الموضوعـات والصيغ، وقتاً تصبح فيه القصة جزءاً من نفسه. وفي استعادة القصة وإعادة روايتها، لا يكون هذا الشاعر بأيّ معنى كتابي قد (حفظ) الأداء الوزني للقصة مـن خلال رؤية مغنٍ آخر- وهـي رواية تكون قد ذهبت إلى الأبد في أثناء عكوف المغني الجديد على القصة من أجـل روايته الخاصة. فالمواد الثابتة في ذاكرة الشـاعر هـي بمثابة طـوف من الثيمات والصيـغ التي منها تبنى كل القصـص على أنحاء مختلفة". فالشـاعر الشـفاهي [بحسـب تعبير الأدب الشـعبي، وهو هنـا يعني راوية الحكايـة أو السـيرة الشـعبية] لا يحفـظ حكاياته التي يرويهـا حفظاً حرفيـاً، وهو ما بيّنه فانسـينا، بل يعمل علـى معرفة الثيمات المشـكّلة للحكاية وإطارها العام، وهو مـن يقوم بإعـادة إنتاجها بلغته وأسـلوبه وطريقة روايتـه لها، لهذا نجـد اختلافاً في نص الحكاية نفسـه حين تُروى من رواة مختلفين، وهذا الاختلاف يأتي من بيئـة كل راوٍ وثقافته وما يريده من تلك الحكاية أيضاً، لأن الحفظ الشـفاهي؛ حرفياً كان أو غير حرفي، يخضع "للتغير نتيجة للضغوط الاجتماعية المباشـرة. ذلك أنَّ الرواة يسردون ما يطلبه الجمهور، أو ما سوف يسمحون بـه". وهذا ما أشـار لـه أغلب دارسـي الأدب الشـعبي العربـي أيضاً قبـل كتاب أونج الصادر فـي العام 1982 بنسخته الإنكليزية، فلا يمكن مقارنة الذاكرة الشفاهية مـع الذاكرة النصيّة، لأنَّ الاثنتيـن مختلفتان تماماً، إذ إنَّ "الذاكرة الشـفاهية يدخل فيها مكوّن جسدي عالٍ. وقد لاحظ بيبودي أنَّ (الإنشـاء التقليدي في كلّ أنحاء العالـم وفي كلّ مراحل الزمن... يرتبط بنشـاط اليد)". فمثلمـا هناك قوالـب جاهزة لبعض الجمل الشـفوية، وبعـض التلازمـات اللفظيـة التي تسـاعد الـراوي على وضع حدود للنص الشـفوي، فإنَّ هنـاك حركات أيضاً تعينـه على ضبط إيقـاع النص وكيفيـة انتقاله من فقرة إلى أخرى. وفي الوقت نفسـه، فإنَّ هذه الصيغ الجاهزة تساعد على ربط الراوي بجمهوره في ذات الوقت، فضلاً عن أنَّها تسـاعده على شد انتباه الجمهور ليجعله داخل بنية الحكاية، وليس مستمعاً فقط.

فنحـن هنا أمـام قطبين مرتبطيـن ببعضهما، لا يمكن الالتفـات لأحدهما من دون الآخر: الـراوي والجمهور، الراوي بصوته وحركاتـه، والجمهور بالانتباه له وتفاعله معه. ولصوت الـراوي ونطقه بالكلمـات ارتباط بوحدة الجمهور وتفرّقه بحسـب أونج، مبيناً أنَّ الكلمة تشكّل "هـذه الكائنـات في مجموعـات ذات وشـائج موحّدة. وعندمـا يخاطـب متكلـم ما جمهـوراً فـإنَّ أفـراد هذا الجمهور يصبحون في العادة وحدة، سـواء فيما بينهم أو مع المخاطـب. وإذا طلب المتكلّم إلـى الجمهور أن يقرأوا ورقة يوزّعها عليهم فإنَّ وحدة الجمهور تتلاشـى، إذ يدخـل كلّ قـارئ في عالـم قراءته الخـاص به، ولا تسـتعاد وحدة الجمهور إلاَّ عندما يبدأ بالكلام الشفاهي مـرَّةً ثانيـة. فالكتابة والطباعة تعزلان. وليس ثمة اسـم جمع أو مفهـوم جمعي للقـرّاء في مقابـل (الجمهور)". هـذا الارتبـاط بين الكلمـة المنطوقة والجمهـور هو ما جعل دارسي الأدب الشعبي يُطلقون مصطلح (الجماعة الشـعبية) على جمهور المسـتمعين للحكي الشـعبي، ومـن ثمَّ فـإنَّ أونج عمّق هـذا المصطلـح بتفريقه بين مفهومي (الرواية) و(القراءة)، فالأول شـفاهي يُلقى على جمهور من الناس، أو يتناقله الجماهير شفاهياً، والثاني كتابي، لا يمكن أن يوجد من دون التدوين.

ومن ثمَّ ينقل أونج ملاحظة فرديناند دي سوسـير الذي يـرى "أنَّ للكتابـة (فوائـد، وعيوباً وأخطـاراً) متزامنة جميعـاً. ولكنَّه مع ذلك كان ينظر إلى الكتابة باعتبارها نوعـاً من مكمّلات الكلام الشـفاهي، وليـس باعتبارها أداة تحويـل للتعبيـر اللفظـي". فلم تكـن الكتابة من وجهة نظر سوسـير، وهو ما يراه أونـج أيضاً، إلاَّ مكمّلاً من مكمّلات الشـفاهية، غيـر أنَّ هذه العلاقة لم تلبث طويلاً، حتَّى بدأ النص المكتوب يحلّ شيئاً فشيئاً محل النص الشفاهي، فأصبح هذا النص هو المرجع حتَّى وإن كان في أصله نصّاً شفاهياً. فالكتابة توسّع، بحسب رأي أونج، فضلاً عن أنَّه يرى أنَّ الكتابة نفسـها لا تسـتغني عـن الشـفاهية، فالكتابة "(نظـام تصنيفـي ثانوي)، يعتمـد علـى نظـام أوّلي سـابق هـو اللغـة المنطوقة. فالتعبير الشـفاهي يمكن أن يوجد، بل وجد في معظم الأحيـان دون أي كتابة على الإطـلاق، أمَّا الكتابة فلم توجـد قط دون شـفاهية". ويبيّن أونـج أنَّ الكتابة لم تحدّ من الشـفاهية ولـم تختزلها، بل شـجّعت عليها، فقد أصبحت منظّمةً لها في مجال الخطابة على سـبيل المثال، ويشـير أونج إلى أنَّ الأشـخاص الذي أخلصوا للكتابـة "يجـدون صعوبة شـديدة فـي تخيّـل ماهيّة الشـفاهيّة الأوليّة، أي الثقافة التي لا تمتلك معرفة من أي نـوع بالكتابـة أو حتـى بإمكان الكتابـة. حاول أن

الحاثورات غير دقيقة تاريخياً لأسباب تتعلّق في الانتقال من زمنٍ لآخر، ومن راوٍ لآخر، ومن ثقافة لأخرى

تتخيّل ثقافة لم يبحث فيها أحد عن أيّ شيء (بالرجوع إلى مصادر مكتوبة) تجد أن تعبير (بالرجوع إلى مصادر مكتوبة) في الثقافة الشفاهية يعدّ تعبيراً فارغاً من أيّ معنى. وفي غياب الكتابة، لا يكون للكلمات في ذاتها حضور بصري، حتّى عندما تكون الأشياء التي تمثّلها بصريّة. إنّها أصوات، تستطيع أن (تستعيدها) مرّةً أخرى أو (تتذكّرها) بمعنى إعادة استدعائها Recall. لكن ليس ثمة مكان تستطيع فيه أن تبحث عنها بعينيك. كذلك ليس لها بؤرة تركيز ترى من خلاله، ولا أثر يُتّبع (وهذه استعارة بصرية، تنم عن الاعتماد على الكتابة)، بل ليس لها منحنى سير يرصد. إنّها مجرد وقائع وأحداث". يبدو تساؤل أونج هذا بحثاً في صلب الفارق بين الشفاهية والكتابية، فالشفاهية الأولى أنشأت ثقافتها من دون أيّة مرجعية كتابية، لكنّها مع هذا لم تأتِ من دون مقدّمات ثقافية أسهمت في تكوّنها، ومن ثمّ يلخّص إرك هافلوك العلاقة بين الشفاهية والكتابية، مبيناً أنّ هناك أولوية تاريخية للشفاهية تتمثّل في الخبرة الإنسانية، فضلاً عن أولوية لوظيفة اللغة كمخزن على الاستعمال العشوائي، والنقطة الثالثة التي أثارها هافلوك أولوية التجربة الشعرية على التجربة النثرية في تركيبتنا السيكولوجية- وهذا ما قصده سابقاً بإيقاعية اللغة الشفاهية-، ومن ثمّ أولوية الذاكرة والاسترجاع على الاختراع.

خصائص النص الشفاهي

يعرّف إبراهيم عبد الحافظ في كتابه (دراسات في الأدب الشعبي) الشعر الشفاهي بأنّه "قصائد غير مكتوبة سواء كان ذلك بسبب أن الثقافات التي تظهر فيها غير كتابية جزئياً أو كلياً (مثل الثقافات التقليدية الأم في أفريقيا وأستراليا والأقيانوس وأمريكا)، أو بسبب أن الأشكال الشفاهية تحفظها الذاكرة على الرغم من الكتابية التامّة للشعوب. والمجال الدقيق لهذا المصطلح محل خلاف، ولكنّه يشمل في الغالب الشعر الذي يؤلّف ويؤدّى شفاهياً في الأساس، وذلك الذي وصل إلينا عن طريق التناقل المكتوب مثل بعض الملاحم المبكّرة، ويضم بعض الباحثين إلى الشعر الشفاهي الشعر المتناقل أو المؤدّى عن طريق وسائل التثاقف غير المكتوبة مثل الأداءات الإذاعية أو المنظومات (الأغاني) الشعبية الحديثة". حديث عبد الحافظ عن الشعر الشفاهي ليس المقصود فيه القصيدة فحسب، بل أي نصّ شفاهي يمكن أن يتمّ تداوله ليصبح نصّاً شعبياً- فالجماعة الشعبية تُطلق على راوي السيرة الشعبية لقب (الشاعر)-، وبحسب عبد الحافظ، فإنّ النص الشفاهي نصٌّ غير مكتوب، إن وجدت الكتابية قبله أم لم توجد، يتم حفظه وتداوله بين الجماعة الشعبية عن طريق الذاكرة.

ولحفظ هذا النص وتداوله، تفترض الدكتورة نبيلة إبراهيم خصائص تحافظ على وجوده الشفاهي، لأن هذا النص قد ألّف ليروى ويُسمع لا ليُقرأ، على حدّ تعبيرها، فتشير في كتابه (سيرة الأميرة ذات الهمة) "لا عجب أن يشترك في خصائص عامة، كالتكرار وذكر التشبيهات الكثيرة وطريقة تناول الموضوع. فما دامت الحركة تتجدد حول البطل فلا بد أن تتجدّد بشيء من الإثارة حتى ينشط معها خيال السامع وانتباهه. فأما أن يقوم البطل عندئذٍ بمغامرات غريبة يقابل فيها الأهوال، وأما أن يحط طير لينقل نبأ تبدأ على أثره الحركة، وأما أن يحلم أحد أفراد القصة حلماً يفسّره له الآخرون ثم لا تلبث حوادث هذا الحلم أن تتحقق. والقاص مغرم بالإكثار من عنصر الأحلام في القصة، إذ إن الأحلام تعرض حوادث غير مألوفة في الحياة العادية، وهي تخلق إحساساً بالمصير الذي سيلقاه البطل أو الأبطال". الخصائص التي قدّمتها إبراهيم حول النص الشفاهي عموماً، والسيرة الشعبية تحديداً، كانت مبكّرة في طرحها، وعلى الرغم من أنّ حديثها كان حول سيرة الأميرة ذات الهمة- وهي نموذج دراستها- غير أن هذه الخصائص تنطبق على السير الشعبية العربية جميعاً، بل الأدب الشفاهي منذ عصر ما قبل الإسلامي وصولاً إلى النصوص الشفاهية المتأخرة. فهذه النصوص تشترك بنية التكرار، والتشبيهات الكثيرة، والأساليب التي يتم فيها تناول الأحداث. غير أنّ الأساليب اللافتة في النصوص الشفاهية، ولاسيّما النصوص السردية منها، اعتمادها على العجائبيات والغرائبيات في محاولة لإنقاذ البطل من العقبات التي تواجهه في أثناء رحلاته التي لا يتمكّن من تجاوزها إلاّ بوجود خوارق للطبيعة. فضلاً عن الأحلام التي لا تخلو منها سيرة شعبية، فهذه الأحلام تكون غالباً بدايةَ مرحلةٍ جديدة من الأحداث، ينتقل بطل السيرة الشعبية من مرحلة إلى مرحلة أخرى بتحقّقها.

وإذا كان التكرار والتشبيهات الكثيرة من خصائص النص الشفاهي، فإنّ السجع من سمات لغته، يساهم في حفظ النص من قبل الراوي، فيشير الدكتور لطفي حسين سليم إلى أنّه "لعلّ التزام الراوي والقاص الشعبي- في سرده المسجوع- كان نتاج مرحلة طابع الملحمة الإنشادي الشفهي في مرحلة سابقة على تدوينها بذات الصيغة، والمتتبع للشكل القصائدي في الملحمة في التزامه قافية موحدة، وكل بيت ذو [كذا] شطرين متساويين، يدرك حرص القاص الشعبي على الوزن والإيقاع فيها". وهذا ما قصدناه بمحافظة النص الشفاهي على خصائصه منذ أدب ما قبل الإسلام وصولاً إلى الأدب الشفاهي في مراحله المتأخرة، فالسجع كان من خصائص النثر العربي في عصر ما قبل الإسلام، مثل سجع الكهّان والمراسلات والخطب، وصولاً إلى العصر الإسلامي والعصور اللاحقة، لهذا لم تخرج السيرة الشعبية عن هذا السياق، فجاء نثرها مسجوعاً.

إغراء

الطاهر بن جلون

ترجمها عن الفرنسية: جودت جالي

-" إحْكِ لي حكاية حب، حكاية شرقية، حكاية جميلة عن الحب، والغيرة، والدم، والموت! إحك لي حكاية وإلا أقتلك!"،

قالت هذه الكلمات برقة غريبة. عيونها مبللة بللا خفيفا، ونظرتها حزينة، وكل جسدها مائل نحو ذراعي الرجل الذي يغازلها منذ بعض الوقت. أضافت قائلة :" أنا مثل نبتة، إن لم تسقني، فإني أذبل. أنا بحاجة لأن تسقيني بكلمات وعبارات تحكي حكاية. لن أكون لك إلا إذا أثارتني حكايتك، إلا إذا جعلتني أذرف الدموع. إذا حققت هذا أمنحك نفسي جسداً وروحاً، كما يقول الشاعر :" إنما هي أزهار تسمى أفكار/ قطفت منها ما استطعت في أغانيي ".

-" وإلاّ؟".

-" وإلا، أقتلك!".

-" لكنك تعرفين جيداً بأني لست كاتباً ولا قصاصاً، وأكثر من هذا لست شاعراً. أنا مصرفي أقضي أيامي بين الأرقام، أذني مصغية إلى الهاتف بالضوابط التي وضعها مصرفيو العالم. كيف تريدين مني أن أتحول إلى مغوٍ وشاعر ؟

-" إذن فبئس الأمر لك. ليست بي حاجة إلى النقود. أنا بحاجة إلى المشاعر، الكلمات، كلمات لا بد من معرفة اختيارها، زهور نسميها هموماً، وروداً نسميها حضوراً، آمالاً تسكن الأشجار، أغان تُرقص التماثيل، نجوم تهمس في آذان العشاق... بحاجة إلى الشعر، هذا السحر الذي يشعل الكلمات، الذي يوقظ المشاعر ويمنحها ألواناً جديدة. الكلمات التي تختار تراكيب غير متوقعة وتمدنا بالهوس والبهجة، تحملنا إلى أماكن منسية. هذا هو يا عزيزي ما أنا بحاجة اليه".

-" لكننا يمكننا أن نجد تسوية، نوعاً من المقايضة، أقرأ لك حكايات كتبها أعظم الكتّاب وأنت تمنحيني نفسك".

-" كلا، فأنا لا أحتاجك في القراءة. لدي انطباع بأنك لم تفهمني. أنا بحاجة لأن أكون مَغْوِيَّةً من قبل راوي حكايات، حكّاء أسطوري للحكايات. هذا هو مطلبي، بعض النساء بحاجة إلى أن يتعشين عشاء مع الشمبانيا، أو يركبن سيارة ليموزين، أو يتزينن بحلى ذهبية، أما أنا فلست بحاجة إلا إلى الكلمات، ولكن ليست أية كلمات".

-" أنت قاسية معي". —" أنت الذي تريد هذا. لقد جئت مرات عدة إلى المكتبة، وكنت تبحث عن كتب في الاقتصاد، ثم ذات يوم اقترحت علي جولة بالسيارة معك، وذهبنا إلى الكورنيش واعتقدتَ أن هذا يكفي لأن أقع بين ذراعيك". —" أنت جميلة، أنت رائعة ولكنك تضعين الحاجز عالياً جداً".

-" أنا لا ألج. الفتيات في المغرب يصبحن أجمل فأجمل. لا بد أنها الدمقرطة هي التي تجعلهن أكثر جمالاً وأكثر حرية، ومنهن من تجد السعادة في الذهاب معك، لأنك جميل، ولديك نقود، ووجاهة".

-" امهليني بضعة أيام". —" خذ ما تشاء من الوقت. سأكون هناك، متعطشة للكلمات وللسر الخفي".

عاد بعد بضعة أيام وقال لها :" ما سوف أرويه لك يستحق أن يكون من ألف ليلة وليلة". —" أنت تقوم بالمجازفة، لأني أعرف جيداً هذا الكتاب. لقد

الطاهر بن جلون

سبق أن قلت.. لابد من مكان مناسب". –" لقد رتبت كل شيء. حجزت جناحاً في فندق حياة، وقلت لهم بأنني أخطط...". –" أنت لم تفهم. إن قصة جميلة ليست بحاجة إلى البذخ والرفاهية. فكرتي أن نستقل القطار من الدار البيضاء إلى طنجة، وهذا سيستمر خمس ساعات ويكون لدينا الوقت لتحقيق حلمنا". –" لكننا سنكون متضايقين من مسافرين أفظاظ، فضوليين، وأناس يقاطعون سرد القصة، ومتسولين يصعدون من المحطات...". –" سيكون هذا هائلاً". –" لست معتاداً على التحدث علانية. لست من قصاصي ساحة جامع الفنا!". –" إنها خسارة!". –" ما أن نصل طنجة هل ستقبلين بجناح في فندق المنزه؟". –" هذا يعتمد على ما ستقصه علي، علاوة على ذلك توقف عن التحدث إلي كدليل سياحي". –" أنت صعبة. أنت تبيعين الجمال بثمن غال". –" لا أبيع شيئاً أبداً. فلنقل أنه شرط لم تعتد عليه. اسمع ما يقوله أراغون: "إن كنت تريد أن أعشقك فآتني بالماء الخالص / الذي ترتوي به الرغبات / حتى تكون قصيدتك دم جرحك / مثل سقف / يغرد للعصافير التي ليس لها مكان تعشش فيه".

-" كلما امتنعت علي كلما رغبت في تركك...".

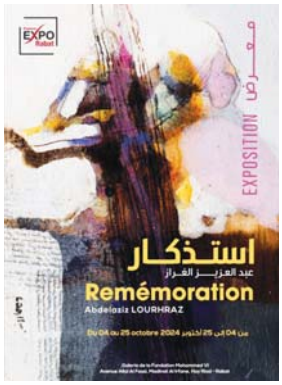
-" هذا ليس صحيحاً، بل بالعكس تماماً، أنا لا امتنع عنك لغاية أو نزوة، بل لأن رغبتي لا تستثار إلا بالحكايات والقصص التي يرويها رجل. إنه شيء كيمياوي على نحو ما. قد يكون هذا عيباً فيّ ولكني فخورة بهذه الميزة. إن إثارة رغبة ليست مسألة تقنية، بل هي أكثر براعة. من يمكن القول أين تبدأ، أي نجم يجعل من سقوطه مصدر ماء ونور؟". –" رغبتك تعتمد على الكلمات. لم أتوصل إلى فهم المقصود.. دعي الأمر..". –" لا أطلب منك أن تفهم، بل أن تثير رغبتي". –" ألا تفضلين المداعبات؟". –" المداعبات. إنها مادية. أريد صوت الكلمات، السحر الذي ينبثق ليلاقيها، الألوان التي تحلق فوق أحلامنا، التخيل، الحرية المدهشة التي ترقص في روحنا، إنها ذهنية". –" أنت ذهنية. جسد سام برأس غاية في التعقيد. هذا هو". –" لا أحكم عليك. نتوقف هنا، أنت تعود إلى مصرفك وأنا إلى مكتبتي". –" هذا هو ما يسمونه انحرافاً مهنياً. لقد تلوثت بكتبك التي تحيط بك يومياً. تتخيلين نفسك في رواية، وبدلاً من أن تمارسي الحياة تقضين وقتك تتلين القصائد، ولكن هذا شيء خطير، إذ بلفت متلازمة غريبة. كانوا في وسط البورصة يقولون...". –" هذا ليس مرضاً. أنا أحب الكتب كما تحب أنت عمليات البورصة". –" فهو استيهام إذن". –" أنا أكره هذه الكلمة. يستخدمونها خبط عشواء. إنه ليس مرضاً ولا استيهاماً. أنا ما أنا عليه ولن يغيرني أحد. إني لأجد في الشعر ما لا يعرف أي رجل منحه لي". –" سأجن، أنا أعشق واحدة من الفتيات الأكثر تعقيداً في المغرب. قُدِّر علي أن ألتقي بها! لم أعد قادراً على التركيز في عملي. أنا أفكر فيك طوال الوقت، صورتك تلازمني، وصوتك لا يفارق أذني، ولا أنفكُّ أشم عطرك". –" أنت لست بعاشق لي بل تشتهيني، وهذا مختلف، يمكنني أن أحبك ولكي يتحقق هذا عليك أن تتصرف بشكل مختلف. قليلاً من الخيال، يا سيدي المصرفي...". –" من الخيال؟ لا أعرف ما هذا". –" ابتكر لي حلماً، اجعلني أحلم، أحلق، اعطني أسباباً لكي أجدك فريداً، رائعاً، ذكياً". –" أنت تغيظينني". –" إلى اللقاء، سيدي المصرفي. عندما تصبح جاهزاً تعرف أين تجدني، والمكتبة مفتوحة حتى في يوم الجمعة".

بعد ثلاثة أشهر.

تجمع حشد أمام المكتبة المغلقة. الشرطة تحاول تفريق الناس الفضوليين. التعليقات تأتي من كل جانب:

-" امرأة في غاية الجمال، واللطف، والأناقة، والثقافة، كيف أمكن حدوث هذا الأمر؟". –" يجب أن لا نثق بالمظاهر، فنحن لا نعلم بما في الداخل، ولا نعلم حتى من أية مدينة جاءت". –" لو كنت أنا القائل لقلت من أي كوكب جاءت، لأن جمالها كان مهيباً والرجال الذين حاولوا إغراءها سرعان ما يتخلون عنها وحتى يهربون. كنت أعرف رجلاً شجاعاً انتقل إلى مدينة أخرى. كان مستعداً لهجر زوجته وأطفاله للعيش معها، ولكن لا أحد يعرف ما حدث". –" كانت تحب الكتب أكثر من الأشخاص، وهذا أفهمه، لأن في هذه البلاد الحبيبة لا مكان لامرأة حرة. إن المرأة هنا إمّا ماما أو قحبة!". –" لم تكن متزوجة غير أن الرجال كلهم كانوا يتوددون اليها". –" كانت غريبة الأطوار. جمالها الغريب يجعل الطيور تنزل من السماء وتغني لها أغنية. يبدو أن الطيور المهاجرة في الخريف كانت تتوقف للحظة، حوالي العصر، وتتجمع لتؤدي باليها رائعاً في السماء، أمام مكتبتها بالضبط، وكانت هي تخرج وتنظر اليها متأثرة، فقد كانت تعرف بأنها جاءت من أجلها". –" مع ذلك هذه المرأة ذات الحساسية العالية. هذه المخلوقة الساحرة عملت عملاً وحشياً". –" كنت أحب عينيها الرماديتين، وبشرتها البيضاء، الشفافة، وشعرها الأسود... غير أني لم أكن أجرؤ على الاقتراب منها. كنت آتي إلى المكتبة وأشتري كتباً لا أقرأها". –" لكن كيف حدث هذا؟ من يستطيع أن يروي لي ما حصل؟". –" أنت الوحيد غير المطلع على الأحداث، وكل الصحافة تتحدث عنها: الآنسة فاتحة قتلت حبيبها". –" هذا ليس حبيبها". –" كان هذا جاراً لها وأراد الزواج منها. كان يعمل في مصرف التجارة والاقتصاد، كان رجلاً وسيماً". –" كيف مات؟". –" وجدوا جثته مختنقاً تحت آلاف الكتب!". –" كتب جديدة أم مستعملة؟ كتب فلسفة أم روايات؟". –" ما الذي يهم، الرجل مات تحت ثقل الثقافة". –" لماذا قتلته؟". –" كيف مات؟". –" لا أحد يمكنه معرفة ما الذي يجرى بين شخصين، هذا لغز".

* TAHAR BEN JELLOUN, Amours sorcières, Nouvelles.



سايكولوجيا الأعماق

انبعاث التشخيصي من التجريدي في تجربة عبد العزيز الغراز

عز الدين بوركة

تخلص الفنان المغربي عبد العزيز الغراز من حاجزي الموضوع والمعنى أو الفكرة السابقين للعمل الفني، واتجه لتحرير أعماله الصباغية التشكيلية من كل القوالب، مترحلا نحو فضاءات عميقة يقوده إليها حس اكتشاف اللامُبصَر والعصي على التعبير عينيا وتشخيصيا (بشكل واقعي لا يروم محاورة الأعماق).. سنده في ذلك اللاوعيُ والمخزونُ المعرفي والفكري والحسُّ الجمالي والجانب الروحي. مجردا اللوحة من كل إحالة إلى واقع معطى سلفا، في مجموعة من أعماله الأولى، قبل أن يرتحل إلى تجريب توليف بصري شبه-تشخيصي. إذ في التجريد لا يخشى الفنان من إخراج دواخله وروحه ومكنونات ذاكرته إلى الوجود، من دون أن يتكلف في ترتيبها أو تنميقها أو جعلها ذات غاية ورسالة وهدف. لذا فقد فتح التجريد الفن على مجاهل عديدة، وحرر من ناحية أخرى الفنان والمتلقي، الأول في التدفق مثلما يشاء ويحس، والثاني وفق ما يمكنه من أن يؤوّل ويفهم.

"أنا" الداخل

يحاول الغراز بما استطاع من دربة الصباغة تمييز اللون -بمنحه المياحة الفضلى، من دون الارتهان لألعاب اللطخات- والحفر عميقا في متن اللوحة، جاعلا من السطح عمقا.. وأن يخرج غانما بما يحق لي أن أسميه بـ"نص شعري صباغي"، إذ كل عمل لديه هو بيت شعري أو قصيدة شذرية تنعم بسحر الألوان وتراكبها في غنائية تجريدية عمادها الإبهار، لهذا يستند بشكل خاص إلى الألوان المتكاملة التي تزدهر في مساحة ببغائية تبرز ما يقارب مشاهد طبيعية مجردة (pay-sages abstraits).

يكتب الفنان في تجربته بشكل أعم، صباغيا، للعين انطلاقا من تنظيم فوضى اللون عبر تدرجاته وتناغمه، وكذلك عبر ما يحدثه من توازنات تستند إلى استدراج أسندة غير القماش في ما بينها، من خلال تقنية الإلصاق (الماروفلاج) والكولاج، مما يعطي للعمل المجرد لديه بكل ما يمتنع عنه من تشخيص، نوعا من العمق الذي يأخذ المتلقي إلى الغوص عميقا في المخيّلة، ليسمح له بكل إمكانيات التأويل خارج مدونة المتعارف عليه والسائد. إذ لا يهتم هذا الفنان بأي تمثيل ممكن أو بحث عن إبراز "شيء جميل" بلغة الكلاسيكيين أو حتى بعض الحداثيّين، بل بالتعبير عن الحالة البشرية الداخلية التي تتسم بالصفاء، تلك الحالة الهشة والمفرطة في هشاشتها.

تعمل لوحات الغراز على تشكيل انطباعات الكائن باللون في رهافة تبحث عن منبع الضوء، ذلك الشعاع العميق الذي يغذي "الروح" وينعش "النفس"، فهو يميل إلى القول بأن الأصل في الإنسان "الخير" لا "الشر"؛ لهذا يتخذ من صفاء الألوان ونصاعتها وسيلة لـ"خلق" العالم البصري الذي يُعبّر عن الداخل. وهو ما توّج بسلسلة من الأعمال الصباغية التجريدية، ومن ثم شبه-تجريدية أو تسعى لخلق فضاء توليفي بين المجرد والمشخص. وهي أعمال تحول الفضاء المجرد إلى إحالات بصرية تتصل بمشهدية طبيعية مفتوحة على كل الاحتمالات، مما يربك عين المتلقي، ويجعله في حيرة جمالية بين المجرد والمشهدي.. من دون أن يقدم الفنان أي دلالات قابلة للتأويل السريع أو التفكيك البسيط، وهو ما يجعلنا ننفتح على إشكاليات الغامض-الواضح والسهل الممتنع، وسايكولوجيا

الأعماق المرتبطة بمحاولة فهم العالم بشكل مجرد، متبعا إيقاعات اللون وإيقاعات موسيقية احتفالية تتناغم وتتكامل مع المساحات اللونية.

سايكولوجيا الأعماق

ما يشدنا كثيرا إلى أعمال الغراز الصباغية هو إخلاصه شبه المستمر للون وضرباته الكثيفة، ومساحاته الحرة، إذ يتمتع اللون عنده عموما بمعنى إيجابي: التفكير، الذكاء، الثقة، الدفء، الأحلام، الهدنة، الهدوء، الصفاء، النضارة، الولاء، الحكمة والحرية، ملغيا أي قتامة وسوداوية من مساحة عمله الصباغي.

هذا دونما تنازل من الفنان عن لونه المفضل، في تبايناته المتعددة: الأزرق، الذي يعدّ أكثر من كونه لونا.. إنه أفق العين وما تتطلع إليه باستمرار. انعكاس السماء والبحر في الذهن، بكل ما يحملانه من حمولات تتعلق بالامتداد والعمق والتطلع للأفق المستحيل. إذ يثير الأزرق النقاء والبحث عن الكمال، وهو أيضًا رمز الهدوء والتأمل والإبداع. ومن هنا يمكننا أن نفكّ بعض دلالات لوحات هذا الفنان، التي لا تقدم نفسها بالشكل المباشر إلى مشرحة التأويل.

يتكئ عمل الغراز على كروماتيكية متعددة، وينفتح على احتمالات قرائية، تنطلق من التجريدي وتقترب من المشخص من دون أن تشتغل بآلياته بالشكل المطلق.. حيث لا يهرب الغراز من التشخيص، بل قاده بحثه إلى التجريد في غنائيته المبهرة والصافية، بكل ما يتيحه له ذلك من إمكانية استغلال حدود المادة التصويرية بكل تعدّدها (الصباغة، الأصباغ، اللون، الورق، القماش، الخشب...)، من خلال تنظيمها وفق إيقاع شعري تلعب فيه العفوية، التي لا تستكين ولا تهدأ، الدور الدافع للإبداع، باستحضار كل ما رسخ أو تعرض للمحو في الذاكرة؛ ذاكرة الفنان الطفل، وبالخصوص علاقته بالأم، هذه المرأة التي علمته الفن والإحساس به، وهو طفل.

غير أنه ويا للمفارقة! سيقوده الفن إلى "الثورة" على ما رأى أمه تصنعه، وهي تُطرّز تلك الصور الحيوانية، إلى أن يتخلى عن كل شكل مشخص، وكأنه يعيد محو الذاكرة البصرية لديه ويُشكلها تجريديا من جديد. لكن لا قدرة لنا على الهروب من الذاكرة، فالماضي يطاردنا أينما حللنا. فـ"نحن ذاكرتنا".

و"لا يمكن أن نفصل بين الذاكرة والمتخيّل" (الفني في هذه الحالة) بتعبير باشلار، إذ للأمر علاقة بما يُسميه بـ"سايكولوجيا الأعماق"، أو داخل الداخل إن أردنا أن نعرج على أعمال الغراز وهو يحاول مطاردة الضوء الوامض في أعماق الذاكرة.

من البياض إلى اللون: بين المجرد والمشخص

يقول المؤرخ الفني الفرنسي دانييل أراس وهو يتحدث عن الفن، إن هذا الأخير سيظل مهما وقع عليه من تغيرات "تعبيرا عن الروحي"، أي تعبيرا عن داخل الداخل الإنساني، فلا يمكن إحداث أي قطيعة مهما كانت بين الفن والكائن، إذ إن الفن هو صنيع إنسانيّ وميزة تطورية خاصة به، مكنته من أن يُعبّر عما يخالجه وأن يصرخ عبره بأنه "موجود" هنا والآن. تاركا أثرا له على جدران الكهوف؛ إنه بذلك الفعل صنع لنفسه "ذاكرة".

هنا بالتحديد تكمن "هشاشة الداخل"، التي يجسدها الغراز باللون "الهش"، في حضور لجل تدرجاته نحو البياض/ المحو، وهو يطارد منبع الضوء، ذلك الوميض الذي يشعل نيران الذاكرة فينا، ويوقظنا لاستحضار الماضي، بوصفه أثرا يصعب زواله مهما تعرض للمحو. وتتولد الذاكرة أيضا من خلال أهازيج وإيقاعات لونية وموسيقية احتفالية تبرز من خلال تلك الإضافات شبه-التشخيصية التي اعتمدها الغراز في لوحاته الأخيرة.. نلحظ شخصية تعزف على الدف في الجنب العلوي من إحدى لوحاته ، وهي تنبع من عمق الألوان وتتماهى إيقاعيا معها. بينما تتضح لنا يد عروسين في جانب آخر من لوحة أخرى، في بعد احتفالي بالحياة وأفراحها..

بالإضافة إلى ذلك يوازن الفنان بين الضربات الصباغية في إيقاع شعري، يتسم بالتدرج من الحدة إلى الهدوء، من الفوضى إلى الصفاء. مما يجعل العمل الفني لديه يتمتع بنوع من التراكب الصباغي والتداخل اللوني، القائم على اشتغال مستمر على المسطحات اللونية بعفوية ودقة في الآن نفسه، فلا يستعجل الغراز لوحته إذ يمنحها الوقت الكامل حتى تخرج من عالم البياض إلى عالم اللون والنظر، وفي الوقت ذاته لا يمنحها أي معنى محدد ومتاح ببساطة، إذ إن الاشتغال الفني بالنسبة إليه يستند إلى ثلاثية الفنان والعمل والمتلقي، وهذه الثلاثية هي التي تصنع ما نسميه "فنا".

هذا واستندت تجربته الأخيرة التي أقامها بمدينة الرباط، إلى ذلك اللعب المرح باللون بين المشخص والمجرد، مخرجا شخوصا من تخوم الألوان ومن معترك التداخلات الصباغية التي تنتظم ضمن جغرافيات مستقلة، ولكنها في الوقت ذاته تتواشج لتخلق فضاء نسيجيا واحدا.. ولا يروم الغراز رسم شخوصه في إفراط واقعي أو عبر واقعية تبتغي المحاكاة، بل يتبع نداء الأعماق وإيقاع الألوان.

بين الحلم والواقع

تتسم أعمال عبد العزيز الغراز بالتالي بتداخل واضح بين التجريد والتشخيص أو ما يقاربه تجريديا، حيث يسعى الفنان إلى مزج الألوان والأنسجة لإنشاء تراكيب مرئية تجذب العين وتستدعي استجابات جمالية وفكرية. تتميز لوحاته باستخدام ألوان زاهية وأخرى هادئة، بالإضافة إلى ضربات فرشاة تمتد وتندمج على القماش، مما يعطي انطباعاً بالحركة والسيولة، إذ تتداخل في أعماله الأخيرة تجريد الألوان مع لمحات تشخيصية لوجه أو شخصية غير واضحة المعالم. نجد في لوحاته شبه التشخيصية ملمحا شبه شفاف، متداخلا مع الألوان، مما يعطي انطباعاً بأنها جزء من المنظر الطبيعي أو حلم يظهر ويختفي في الخلفية، حيث تظهر ملامح لشخصيات إنسانية، لكنها غير واضحة، وكأنها محجوبة أو مطموسة تحت طبقات من اللون. قد يكون هذا تلميحاً إلى فكرة الإنسان الضائع في العالم المعاصر أو إلى الروحانية والشفافية التي تطفى على الجسد المادي.

يبدو أن الفنان لا يسعى إلى تقديم أشكال واضحة ومحددة، بل إلى تقديم إحساس بالغموض والعمق الروحي. يمكن قراءة لوحاته كاستعارات للطبيعة، والذاكرة، والإنسان، ففي حين يعكس التجريد في أعماله تأملاً في العالم الداخلي للفنان، فإن اللمحات التشخيصية تُشير إلى الأبعاد الإنسانية، محاولاً بذلك تحقيق نوع من التوازن بين الفوضى والانسجام، وبين الحلم والواقع..

الوحدة البرمجيَّة للكائن البشري وفاعليَّة الجهاز الحركي

ما طبيعة العلاقة بين العقل بوصفه للمشغل الباعث للتعليمة (INSTRUCTION) وبين الجسد الذي يمتثل لهذه التعليمة وينفذ إراداتها بحسب تقبل الجسد لنوعية هذه الأوامر ومدى استيعابه لها؟ وهل ثمة تبادل أدوار في تعيين أسبقية هذه العلاقة ليصبح العقل دوره ثانوياً مانحاً قرارات بعد أن تبرز علامات يظهرها الجسد؟

ميثم الخزرجي

هل العقل هو الذي يحرك الجسد؟

ما هو المسوّغ المعرفي والنظرة الجدلية لهذه الاتباعية؟ وهل هنالك براهين جديدة تضيء جوهر هذا الاقتران تتجلى في هذا الأوان التكنولوجي ناجمة عن دخول عوالم تقنية مختلفة أثرت تأثيراً مغايراً في اعتبارية الصلة بينهما؟ ما هي سمة الترابط بين العقل والجسد حال تعرض الأخير للأذى أو الوجع؟ وما هي طبيعة النفس البشرية إزاء هذه الكيفية؟ هل هي حلقة وصل أم أنها تتخذ منحى عرفانياً أو وجدانياً؟ وإذا كانت كذلك من المسؤول عن هذا الاتخاذ؟ كيف ننظر لحقيقة الخطأ الذي يرتكبه الإنسان؟ وما هو المحرّض حيال ذلك؟ لو افترضنا أنَّ العقل هو المحاسب، كيف نتعاطى مع العقل في حال اقترافه المخالف للسائد؟ وما هو الموجّه الذي يدير شأن العقل ويصحح مساره؟ لو أجزنا القول إنَّ التجربة هي الفعل الناجع لتصحيح المسار كما يدعي الفلاسفة التجريبيون، هل يتوجب على الكائن البشري أن يمارس التجارب الحياتية جميعها ليحصّن نفسه من الهفوات في حال لو أجزنا أنه امتلك الزمن الكافي للمعالجة؟ طيب، ما هو دور العقل بوصفه مدبر الشأن الجدلي للإنسان والمدير لماهيته؟ هل تعدّ جملة "تغييب دور العقل" إزاء المغريات الجنسية والمادية مثل حالات القتل أو الاغتصاب مسوغاً جوهرياً على تبديد فعل التجربة كونها لا تمنح سبباً كافياً لهذه الجرائر، والدليل على ذلك، لماذا هذا القبح المستشري الذي يزاوله الكائن البشري على سطح المعمورة، وعلى نحو متصل، هل أنَّ حياة الإنسان إذا قيست بالوقت الذي يعيشه كفيلة بأن يخوض التجارب جميعها من خير أو شر ليعطي برهاناً قوياً على جواز الطريق الذي يختاره أو الفعل الذي يقوم به؟ من الذي يحرك الجسد ويجعله منفذاً لهاتيك الأعمال؟ هل هو العقل أم ثمة واعز نفسي أو محفز جواني يقوده إلى الالتزام بالصواب والتنحي عن مخالفته؟ هل العاطفة فتيلها العقل أو أنَّ لها أبعاداً نسقية مضمرة باستطاعتها التكفل بسلوك الإنسان وطريقة تعاطيه مع الحياة؟ ماذا لو أزلنا من هاجسنا الحساب اللاهوتي والغيبي والقوانين الوضعية المتمثلة بالنظام الداخلي للدولة وأصبح الكائن البشري مقاداً بواسطة عقله، كيف يكون المآل يا ترى؟

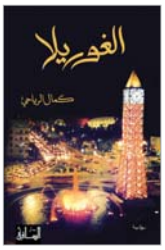
بعيداً عن الحس الديكارتي حيال ماهية العقل والجسد ونظرية التمايز والثنائية التي أكدت أنَّ العلاقة التي بينهما هي علاقة اعتبارية أي أنَّ لكل منهما عالمه وجوهره الذي له سماته العامة وغرضه الخاص على الرغم من أنَّ هناك تعالقاً عن طريق بعض من الخلايا المتواجدة في الدماغ وهذا الفعل الفيزيائي جاء مترابطاً من حيث بنية الكائن البشري والإجراء الحركي الذي يقوم به. إنَّ الفلاسفة الإغريق هم أول من عيّنوا جذر هذه الفكرة وتحديداً أفلاطون وقد توطد نظامها في ما بعد عن طريق أصحاب المدرسة العقلانية، بينما نجد أنَّ النظرية الواحدية التي اعتبرت العقل والجسد حقيقة أو جوهراً واحداً لكل منهما مركزيته المتحدة في تكوين منظومة الإنسان سواء كانت على مستوى السياق أو البنية الداخلية التي تشكل قابليته على مزاولة حياته الطبيعية، وقد رجّح بعض الفلاسفة أنَّ وحدة النظام المعرفي والحركي تنبثق من العقل بينما يبرهن الآخرون أنَّ لكل منهما نبعاً ثالثاً له خصائصه التي يعرف عن طريقها، ولعل الفرق واضح بين الفلاسفة الماديين والمثاليين في تعيين العقل عن الجسد أو العكس، وقد يبدو ذلك واضحاً في متبنياتهم الجدلية التي تمثل دستوراً فكرياً بالنسبة لهم.

واقعاً أجد أنَّ العقل هو الجوهر الحقيقي في هذا المنظور، وقد نوّهت المراكز البحثية العلمية والطبية حيال هذا الإجراء وهنا يبدو ذلك واضحاً أنَّ الخلايا العصبية التي تمتلك الإيعاز المنفذ لإدارة شأن الأعضاء مصدرها الدماغ الذي يتكون من مجموعة من الخلايا المسؤولة عن الناحية الحركية مكونة تعالقاً فسيولوجياً له مركزيته، فلو استقرأنا هذا الجانب من وجهة فكرية بحتة كأن يكون طريقة الجلوس أو الكيفية في الأكل أو الشرب أو دخول الحمام أو أي فعل يومي يقوم به الكائن البشري سيكون دالته العقل، وهنا من يسأل، كيف يكون للعقل دور إزاء سرعة إتقان الفعل الحركي؟ ما معناه ما هي ملامح العقل حيال أي رد فعل واضح يعنى بالجسم مثل تعرّض الإنسان لصدمة في قدمه أو ارتطامه بعقبة ما، لعل ردة الفعل اللحظوية منسجمة مع العادة أو التجربة، قد تكون هنالك بعض من الصور المسلّم بها والمدخرة في العقل ليكون الفعل متوائماً أو متفقاً مع كنه العقل في كيفية اتخاذ القرار، لكني أنظر إلى القضايا الكبرى التي تعنى بمصير الكائن البشري، ومما لا شك منه أن مثل هذه القضايا هي التي تعيّن القدرة الحركية التي تأخذ إيعازها من الدماغ لذا تكون العملية أشبه بالتقانات التي تدار عن طريق الوحدات البرمجية المنظّمة للوحدات المادية مثل الأجهزة اللوحية الحديثة.

حقيقة الأمر أنَّ كل جزء من أجزاء جسم الإنسان يقوم بعمل معين وهو مرتبط برباط عصبي موجه عن طريق وحدة عصبية لتكون المعالجة في كيفية توزيع المهام على الأعضاء، وبودي أن أشير إلى نقطة جوهرية مهمة تبين القوة المسؤولة عن سلوك وطريقة تفكير الكائن البشري وحركاته الجسمانية، أن الطبيعة المعنية للإنسان هي أشبه ما تكون طبيعة ميكانيكية كونه أقرب إلى الأنظمة المعلوماتية الفخمة والتي عن طريقها تؤدي وظائف معينة مع التحفظ على السمات الإنسانية والأخلاقية التي تضيء هويته بوصفه جنساً بشرياً، ولعلي أمام سؤال غاية في الأهمية، هل أن الإنسان في هذا الأوان يحاول أن يبتكر الآلة بمقاسات بشرية من باب المنافسة العلمية أم من باب العون؟

البشرة السوداء في العمل الروائي

عادل الصويري



ضمن أعمال الدورة الثانية من ملتقى تونس للرواية العربية، كانت هناك محاور عن الروايات التي تناولت أصحاب البشرة السوداء، وقد صدر كتاب مهم عن بيت الرواية في مدينة الثقافة بالعاصمة التونسية؛ تناول الأوراق النقدية والبحثية التي اهتمت بطرح الاستفهامات المتعلقة بالرواية التي تناولت معاناة الإنسان الأسود، وخصوصاً تلك التي كتبها روائيون سود، أخذوا على عاتقهم تعرية الصمت التاريخي الطويل، والممارسات العنصرية التي حرمت هذه الشريحة الإنسانية من الكلام، وإيصال صوتها الاحتجاجي الرافض لكل مظاهر العبودية، قبل أن تبرز الرواية بوصفها بريداً إنسانيّاً أوصلَ ذلك الصوت المقموع؛ لتكون ملحمةً تقاومُ الإهمال، ومحكمةً يُحاكم بها الروائيون السود تلك الممارسات العنصرية اللاإنسانية، ومنها روايات حازت جائزة نوبل للآداب، فضلاً عن روايات عربية اقتحمت هذه القضية بأساليب سردية متنوعة، وهو ما رآه الروائي والمترجم التونسي شكري المبخوت جديراً بالبحث والدراسة؛ لأنَّ ما كتبه العربُ في هذه القضية يختلف عن كتابات الأميركيين في كتاباتهم المناهضة للعبودية، أو تلك التي صدرت أيّام مرحلة التحرر الوطني في إفريقيا، وهي كتابات اتسمت بالثورية.

ولا يعتقد شكري المبخوت أنَّ دخول الكتّاب من ذوي البشرة السوداء إلى هذا المجال سبب في التطور الفني للرواية، إذ يقول: "لا معنى للون البشرة في تناول القضايا الكبرى"، بل يرجع هذا التطور إلى ارتباطه بالوعي المستجد في مقاومة أشكال العنصرية والعبودية، والوعي الأكثر خصوصيةً بدور الرواية في تغذية الفكر الاحتجاجي ضد الممارسات التي تعرض لها أصحاب البشرة السوداء. كما تحدث عن اتجاهين في الروايات العربية بهذا الشأن: التوجه الأول تمثل بالرواية التاريخية التي استعادت معاناة السود في سياق مجتمعي قديم ومنها روايات (وراء السراب قليلاً) لإبراهيم الدرغوثي، و(زرائب العبيد) لنجوى بن شتوان، و(فستق عبيد) و(بابنوس) لسميحة خريس، و(كوكو سودان كباشي) لسلوى بكر، و(ثمن الملح) لخالد البسّام، و(كتيبة سوداء) لمحمد المنسي قنديل. وأشار إلى الفضاءات العربية التي دارت عليها الحكايات والمشاهد سواء في السودان، أو خارجها في ليبيا وتونس.

أمّا التوجه الثاني الذي ناقشه شكري المبخوت، فهو الآليات الفنية السردية، وأسلوب تناول صراع ذوي البشرة السوداء مع تاريخهم المثقل بالألم والخوف، وقد وصف روايات هذا الاتجاه بـ"روايات مواجهة العنصرية والاستعمار في آن واحد". روايات ونصوص كتبت تراجيديا السود في أماكنهم القلقة بين مفترق الثقافات، والتداخل الديني والاجتماعي والثقافي، وأكثرها تمثلاً لهذا الاتجاه رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح الصادرة سنة 1966. وروايات أخرى اقتربت من هذه التراجيديا، يراها المبخوت "تختلف عمقاً وعنايةً بالوجه العنصري" كما في (جمر وماء) لآمنة الرميلي، و(الغوريلا) لكمال الرياحي، و(باي العربان) لجمال الجلاصي، و(إفريقستان) لعبد الجبار العش، و(كامارد) للصدّيق حاج أحمد، فضلاً عن (باغندا) لشكري المبخوت نفسه.

محور العنصرية

بعد محور العبودية في الرواية؛ ضم الكتاب في القسم الثاني محور العنصرية بعدة دراسات ومباحث، ومنها قراءات عن الشخصيات السوداء، وطريقة (آمنة الرملي) في تدوينها، والتي تساءلت في بداية مبحثها عن نصيب الذاكرة الأدبية العربية من اللون الأسود: "هل يترك اللون الأسود- سواء خص الأديب أو أدبه- أثراً مخصوصاً في النص الأدبي العربي؟"

ثم عادت إلى صورة الفتى الجاهلي في الشعر العربي متمثلةً بعنترة بن شداد، إذ رأت أنه حقق بشعره ما يفوق المشهور من الشعر الجاهلي؛ لأنَّ المتلقّي تلقّى فضلاً عن شاعريته لونَه الأسودَ. هذا اللون شارك في إنتاج المعنى والدلالة والأثر بقوله:

وما عابَ الزمانُ عليَّ لَوْني
ولا حطَّ السوادُ رفيعَ قَدْري

أمّا الرواية، فقد أخذت خطابها من اللون الأسود للشخصيات وأبطال الحكايات، واستمدّت سرديتها وتأثيرها من هذا اللون مستشهدةً بشخصية (مصطفى سعيد) في رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) والتي أحدثت الأثر الكبير داخل الرواية وخارجها، إذ ترى آمنة الرملي أنَّ هذه الشخصية جعلت اللون وجهاً للحضارة، وشرطاً للإنسانية، ومُحرِّكاً للتاريخ، ووقوداً للصراع، في مشاهد مع حبيبته البيضاء (جين مورس).

ونوَّهت كذلك بشخصية (برق الليل) في رواية البشير خريّف التي حملت الشخصية كعنوان لها، و"سيد فواعلها السردية" صاحب الخفة في الرقص والحركات، والمقالب، وقصة الحب التي عاشها بألم، وقد اشتغل الروائي على لونه الأسود لإبراز وجه المأساة الحقيقي.

وبعد هاتين الشخصيتين؛ تتحدث آمنة الرملي عن شخصية (جاك) في روايتها (جمر وماء) الصادرة سنة 2003. وجاك هذا فرنسي من أصل إفريقي يقع في عشق فتاة تونسية (آمال). هذا الحب تقول الروائية إنه ولّدَ أهم أحداث الرواية، رغم أنها قامت على ثيمة العنصرية والكراهية المجتمعية للمهاجرين.

ومن جهة فنية، تشرح الروائية طريقة اشتغالها على شخصية (جاك) في تقديمها للقارئ من زاويتين: الأولى زاوية النظرة الاجتماعية التونسية لذوي البشرة السوداء سواء كانوا تونسيين أو غير تونسيين. أما الزاوية الثانية فهي زاوية وجهة نظر شخصية للروائية الرافضة لكل الممارسات العنصرية على الصعيد اللوني، وهو الرفض الذي حمّلته لشخصية (آمال) التي كانت تكتب المقالات ضد عنصرية الغرب تجاه السود.

سبيفاك دريدا

في هذه الأيام، تبدو أيام التفكيك المفعمة بالحيوية قديمة وكأنها بقايا غريبة من عصر آخر، ومع ذلك، فإن دافعها الأساس، وهو تفكيك العلاقة بين النص والمعنى، ونقد التحيُّزات الخفية للتقاليد الفكرية الغربية، متجذر بعمق في الحياة الأكاديمية الحديثة لدرجة أنه من السهل أن ننسى مدى إثارة الحركة ذات يوم.

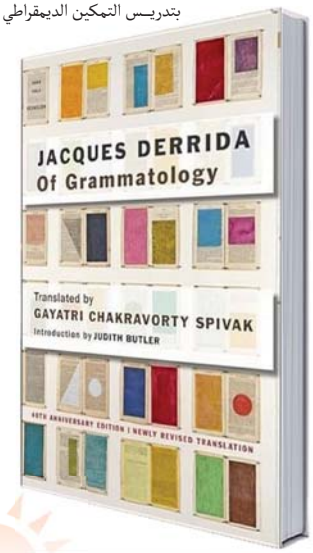
ترجمة: نجاح الجبيلي

غياتاري سبيفاك تتحدث عن تجربة ترجمتها لـ«علم الكتابة» لدريدا

لقد أعادت مطبعة جامعة جونز هوبكنز تنشيط النقاش العام حول مزايا التفكيكية من خلال الطبعة المنقحة والمثيرة للجدل لكتاب جاك دريدا عن علم الكتابة "الغراماتولوجيا"، وهو أحد النصوص التأسيسية للتفكيكية. ويحتوي الكتاب على ترجمة محدثة من قبل مترجمته غاياتري تشاكرافورتي سبيفاك.

اليوم، سبيفاك هي نجمة أكاديمية وباحثة غزير الإنتاج و مساهمة فعالة في معهد الأدب المقارن في جامعة كولومبيا. حين بدأت سبيفاك العمل على ترجمة كتاب دريدا لأول مرة، كانت أكاديمية غير معروفة في منتصف العشرينات من عمرها، "هذه الفتاة الآسيوية الشابة"، كما تقول، تحاول الإبحار في العالم الغريب للأكاديمية الأميركية. كانت سبيفاك مترجمة مجهولة. لم تتلق أي تعليم رسمي في الفلسفة، ولم تكن لغتها الأم الإنجليزية أو الفرنسية، لذلك كان مشروعاً جريئاً لترجمة مثل هذا العمل المعقد. لم تقم بترجمة الكتاب فحسب بل كتبت أيضاً مقدمة طويلة خاصة للطبعة والتي قدمت دريدا إلى جيل جديد من دارسي الأدب.

وفي العقود اللاحقة، نجحت سبيفاك في ممارسة العديد من المهن المتميزة، إذ أصبحت باحثة ماركسية رائدة في مجال حقوق المرأة، ثم ساعدت في إطلاق دراسات ما بعد الاستعمار من خلال مقالتها المبدعة "هل يستطيع التابع أن يتكلم". لكن سبيفاك ليست مجرد مثقفة من برج عاجي، إذ أسست مدارس ابتدائية للطلاب الأميين في موطنها الهند، وقامت بالتدريس لعقود من الزمن. وبطريقة ما، تمكنت من تدريس النظرية النقدية لطلاب الدراسات العليا في إحدى جامعات النخبة في الولايات المتحدة، بينما قامت أيضاً بتدريس التمكين الديمقراطي



لأطفال الريف في ولاية البنغال الغربية. نادراً ما كان المزج بين النظرية والتطبيق العملي متكاملاً إلى هذا الحد مع شخص واحد.

وفي هذا الحوار الذي أجراه ستيف بولسن من مجلة "مراجعات لوس أنجلوس للكتب" تتحدث عن تجربتها في ترجمة كتاب دريدا "علم الكتابة" [الغراماتولوجيا]:

*لقد أصدرتِ للتو النسخة الجديدة من الترجمة الإنجليزية لكتاب دريدا "في علم الكتابة" بمناسبة مرور أربعين عاماً على صدوره. لماذا نحتاج إلى ترجمة منقحة لهذا الكتاب؟

**عندما ترجمتُ الكتاب لأول مرة، لم أكن أعرف دريدا أو أفكاره. بذلت قصارى جهدي لتقديم الكتاب وترجمته، وقد لاقى تقديمي له استحساناً كبيراً، وأنا ممتنة لذلك. لكن الآن، بعد حياة مليئة بالعمل مع نصوص دريدا والتفاعل مع أفكاره، أستطيع أن أقدم شيئاً إضافياً للقراء حول هذا المفكر الاستثنائي. لذا، أضفت خاتمة للكتاب، وهي أشبه بتحية للحياة التي عشتها مع النصوص بدلاً من مجرد التعرف على نص جديد رائع.

*هل تغيّر فهمك لكتاب دريدا خلال العقود الأربعة التي مرت منذ ترجمتك له؟

-بالفعل تغيّر. عندما بدأت في الترجمة، لم أدرك مدى نقد الكتاب لـ "المركزية الأوروبية"، لأن هذه الكلمة لم تكن شائعة في عام 1967. دريدا، الذي ولد في الجزائر قبل الحرب العالمية الثانية، واجه الفلسفة الغربية من الداخل بعقل لامع، وكان يتأمل مركزيتها الأوروبية. لم ألتقط هذا الجانب كما أفهمه الآن. كما أنني أدركتُ الخيط الذي يربط النص ليس فقط بكيفية القراءة، ولكن أيضاً بكيفية العيش، وهو ما لم يكن واضحاً لي آنذاك.

*هل ترين هذا الكتاب أساساً كأنه نقد للفلسفة الغربية؟

-هذا هو ما يدور حوله التفكيك، أليس كذلك؟ إنه ليس مجرد هدم. إنه أيضاً بناء. إنه علاقة نقدية حميمة، وليس مسافة نقدية. أنت تتحدث من الداخل. هذا هو التفكيك. كان معلمي بول دي مان يقول لفريدريك جيمسون، وهو ناقد عظيم آخر: "فريد، لا يمكنك تفكيك شيء إلا إذا أحببته." لأنك تفعل ذلك من الداخل، بمودة حقيقية. أنت تقوم بتحويله من الداخل. إنه نوع من النقد بهذا الشكل.

*ما الذي كان يحاول دريدا تفكيكه؟ وكيف كان يعيد تفسير الفلسفة الغربية؟

-كان يركز على هيمنتها لقرون دون تغيير، واستبعادها مجموعات كاملة بسبب الخطاب السائد. قال أيضاً رأياً

الفن التشكيلي.. إرهاصات الهزيمة أم البقاء ؟

"في عالم كل ما فيه موضوع لمرور الزمن، وحده الفن هو الموضوع الذي أرهق الزمن و لم يهزمه بعد".

أندريه مالرو

محمد طهمازي

إنَّ الفـن، وأتحدث عن التشـكيلي بالتحديـد، الذي أرهق الزمـن وفق تعبير اندريه مالرو الفيلسوف والروائي الفرنسي، الزمن هو جدليَّة علميَّة وإنسانيَّة بحد ذاتها، في طريقه إلى إيضاح حقيقة أنه ليس مرتبطاً بالزمن الذي يعيش الإنسان داخلـه بل هو مرتبطٌ بالإنسـان نفسـه لأنَّه، وفق عودة سـريعة إلـى الماضي الإنسـاني وعلاقته بالفن، سـنجد أنَّه خـرج إلى الوجود بفعلٍ إنسـاني بحت، فعل جاء اسـتجابة لنزعات ونزوات داخليَّة لم تستطع النظريات الاستقرار على تحليـلٍ واحـدٍ وثابتٍ لها، وبالتالي فالإنسـان هو من يمتلك أسـرار الفن برغم كونه يجهلها لكنها تنبعُ منه كما هو الحال مع الدين.. وأنت حينما تكون مصدر الشـيء فبإمكانك أنْ تتحكمَ بمسـاره ووجوده وهو ما يحصـل اليوم في نوعٍ مـن التحدي لمالـرو وهو فـي الحقيقة عمليَّـة انتحـار للـذات الإنسـانيَّة عبر تجريدها من جوهرها السـحري وهو ما يؤكد عليه مالرو من أنَّ العمق السحري للفن يمدُّ جذوره إلى الأبدي والروحي، والمقدرة الاسـتثنائيَّة علـى النفاذ من أسر الزمان والمكان.

إنَّ هذا التحدي جاء بعد مساحة زمنيَّة كبيرة من الفوضى العفويَّة والمقصودة التـي ألقي فيهـا الفن بشـكلٍ قدري، لتبـدأ مرحلـة جديدة هي فـي حقيقتها أقرب إلـى التدميـر منها إلـى الفوضى وهو ما يسـمى اليوم بالفن المستند إلى الـذكاء الاصطناعي وهـو عمليَّة اجترار لخزيـن الصور واللوحـات عبر تقنيات التعـرف والدمج وإعـادة الصياغة التي تقـوم بها تطبيقات الـذكاء الاصطناعي لتكـرر مرحلة تغييب العنصر البشـري عـن الصناعـة لتكـون هذه المـرة من حصة الفن.

لقـد تمثلت حالـة الفوضـى الحداثويَّة بعمليَّة خلط الحابـل بالنابل، الفنان وغيـر الفنـان، العمـل الفنـي وغيـر الفنـي، لتأتي هذه المرة مرحلة إشـاعة العبـث باسـم الفن لكل من يمسـك بيديـه جهـازاً ذكيـاً لتمتـد مسـاحة اللاعبيـن في الميـدان مـن آلاف الى مئات الملايين من البشـر الذين يتلبسـون ثياب الفنانين في نوعٍ من الحيونة الجمعيَّة كما أسـميها ويسـميها علـم الاجتماع والتي قد تمَّ تحفيزها كما سـبق وتمَّ تحفيز نزعة العلم بكل شـيء من الجهال بكل شـيء فصار الكل ينشر في طـول مواقع التواصل الاجتماعي وعرضها وعمت السـرقات وانتحال الصفات. يُعرَّف الانتحال (Plagiarism) بأنَّه اسـتيلاءُ شخصٍ ما على أفكار شخصٍ آخر أو أعماله أو نصوصه المكتوبة أو بياناته أو أسـلوبه اللغويّ أو الفني أو أيّ عملٍ إبداعـيٍّ آخر واسـتخدامه مـن دون تحديد مصـدرِ العمل الأصلـي أو مؤلفه أو الإشـارة الصحيحة إليه في ذلك؛ بقصد نسـبِ تلك الأعمال وتقديمها بوصفها ملكيَّة خاصّة له جزئيًّا أو كليًّا.

الفن المستند إلى الذكاء الاصطناعي وهو عمليَّة اجترار لخزين الصور واللوحات

الانتحال هو لعبة شـيطانيَّة لو استعرنا التعبير الديني المستند على مبدأ الإغراء والمؤامرة اللذين يقومان على استغلال الرغبات النائمة وعقد النقص التي تبحث عن الفرصة المناسبة لتعبر عن وجودها كحب الظهور بصورة الفنان، المسـتند لحالة الحسـد والغيـرة مـن الفنانين، كنـوعٍ من خداع الآخرين والسـطو على نتاجات وبراعة الغير كونه لا يمتلك تلك البراعـة ليقدم تلـك النتاجات، وهذا ما تلعب على وتره برامج الذكاء الاصطناعي كمـا سـبقتها الصحف والمجـلات التي تنشر الغث من أعمال لا ترقى أنْ تكون فنيَّة ترافقها كتابات المطبلين لها.

إنَّ الفن سـفينة عملاقة قادمة من أغوار الوجود الإنسـاني في هـذا الكون ومن أعمـاق لاوعـي الإنسـان، خلقـت روح كيانـه المعرفي الذي قـدم أجمل وجوه الخـلاص، يقول نيتشـه "الفـن علاج شأنه أنْ يشفي من فرط المعرفة".. هذه السـفينة قاومـت كل عواصـف الزمن وتقلبات العصـور وأوبئـة الحضارات، ركبها وبركبها الكثيرون وما لبثت تبصق أغلبهـم الـى أمـواج النسـيان، واليوم تحالفت على نخرهـا أفواج من الجرذان البشـريَّة وتلـك المصطنعة الـذكاء في محاولة لإغـراق آخر معنى صامد لوجود الإنسان، فهل ستنجح ؟!

ثاقباً عن الشـفوية في أفريقيا: كان بإمكانهم تذكر سبعة أجيـال ماضية، فـي حين فقدنـا هذه القـدرة. رأى أن الفلسفة الغربية قمعت هذه القدرة بطرق خفية. هناك، "الكتابة" تتم على المادة النفسـية المسماة "الذاكرة". ربـط دريدا هـذا بفرويد. كان يقـول: انظر إلـى الواقع بعناية. إنه مشـفر بطريقة يمكـن للآخرين، حتى لو لم يكونـوا موجودين، أن يفهموا مـا نقوله. نظر في كيفية قمع هذا في التقاليد الفلسفية.

*لماذا قـررتِ ترجمة هـذا النص الصعـب والمعقّد في وقت لم يكن دريدا معروفاً ؟

لم أكن أعرف دريدا على الإطلاق. كنتُ أستاذة مساعدة في جامعة أيـوا عام 1967، وأحاول إبقاء نفسـي دائماً على اطلاع. قرأتُ الكتاب بالفرنسية الأصلية وفكرتُ أنه كتاب اسـتثنائي. لم أكن أعتقد أنني سـأنجح في تأليف كتاب عنه، فقررتُ أن أترجمه.

*هـل كان لكِ أي تواصـل مع دريدا أثنـاء عملك على الترجمة ؟

-لا، لم أكن أعرفه آنذاك. التقيتُ به في عام 1971 فقط. حين قدم نفسه لي قائلًا: "اسمي جاك دريدا"، وشعرت بالذهول.

*بدأت العمل على ترجمة كتـاب "في علم الكتابة" في أواخـر السـتينيات. كنتِ آنـذاك باحثة غيـر معروفة، ودريـدا كان غير معـروف في الولايـات المتحدة. لماذا قررتِ أخذ مشروع بهذا الحجم والصعوبة ؟

- بصراحـة، لـم أكـن أعرف من هـو دريـدا. كنت في الخامسـة والعشـرين من عمري وأسـتاذة مساعدة في الجامعـة. كنت أحاول البقاء علـى اتصال فكري. كنت أطلـب كتباً مـن الكتالوج تبدو غيـر تقليدية بما يكفي لقراءتها. هكذا طلبت هذا الكتاب.

* هل قرأته بالفرنسية الأصلية وقررت أنه يجب أن تكون هناك ترجمة إنجليزية ؟

ليس تماماً. قرأت الكتاب وفكرت أنه عمل اسـتثنائي. فـي ذلك الوقت، لم يكن هنـاك إنترنت، ولم يخبرني أحد شـيئاً عن دريدا. اسـتاذي لم يكن قد التقى بدريدا عندما تركتْ كورنيل. لذلك فكرت: "أنا امرأة شابة ذكية وغريبة، وهنا مؤلف غير معروف. لن يمنحني أحد عقداً لكتابة كتاب عنه، فلماذا لا أحاول ترجمته ؟" سـمعتُ أن مطبعـة جامعـة ماساتشوسـتس تقـوم بترجمات، فكتبـت لهم خطابـاً بريئاً جداً في أواخر عـام 1967 أو أوائل 1968. قالوا لي لاحقاً أنهم وجدوا خطابي شـجاعاً ولطيفاً لدرجـة أنهم قرروا إعطائـي الفرصة. [تضحك.] هذا مضحك جداً، ولكن هكذا حدث الأمر.

العقبات المعرفيَّة والمجتمعيَّة في وجه المواطنيَّة

محمَّدحسين الرفاعي

نريد أن نحافظ على المستقبل، وأن ندافع عنه، في مواجهة عنف الماضي

[I]

أن نفهم ذاتَ أنفسنا العميقة على أننا كائنات عالَميَّة، وأننا مواطنون في العالَم، هو ذا الفكرة المركزية في المواطنية، على نحو عالَمي. وأن نعي ذاتنا في أفق مجتمع متعدد ومختلف ومتنوع، هي ذي المواطنيّة، وقد قامت على مفاهيم العدالة والمساواة والحرية التي تسندها القوانين والتشريعات في الدولة. في هذا السَّبيل، يظهر تناقض بنيوي يُبيِّن نفسه ضمن صراع قطبي الدولة والمجتمع. من جهة ضرورة بناء الدولة الحديثة، ومن جهةٍ أخرى إستحالة بناء الدولة الحديثة من دون وجود مجتمع ديموقراطي حديث. فما العمل؟ وكيف يمكن الخروج من هذا التناقض التاريخي- المجتمعيّ العامّ؟

[II]

ضمن إطار التوظيف المجتمعيّ-التاريخي لفكرة الدولة، لا نعثر إلاَّ على ضروب تلفيق وتوفيق بين نظريَّات وأفكار وتصوُّرات تراثيَّة- إسلامية وأخرى عالَميَّة حديثة. وفي أفضل الأحوال، نتعثر بشعارات علمانية- ليبرالية تترجم، وتُعرِّب، في المكان والزمان، مجموعة من الأفكار والنظريات والتصورات والإفتراضات التي كانت نتيجة لصيرورة طويلة في الثقافة والإقتصاد والسياسة، بعامَّةٍ، وفي الدِّين والمعرفة الدينية، والإنتاج ووسائل الإنتاج، والتوزيع وأساليب توزيع الثروة الوطنية، والشرعية المجتمعيَّة للسلطة، والمشروعية القانونية لها، بخاصَّةٍ.

[III]

وإذا أردنا الظفر بفهم التناقض، وفتح إمكانات بناء فرضيات تفسيريَّةٍ فاهِمَة دالة لما يمكن أن يُسهم في تقديم مقترحات حل، أو بدائل إنتقالية، نكون أمام ضرب من ضروب مجاملة العقل والفكر والواقع والتاريخ، في الفكر العربيّ المعاصر. تلك المجاملة التي تتسم على الدوام بمراعاة الضمير المجتمعيّ- الديني- والأخلاقي للشعوب. وإذا أمعنا النَّظر في القوالب الذهنية التي تُنتج إستحالة الديموقراطية، وإستحالة الدولة، وإستحالة الفكر، وإستحالة الواقع، التي تنتج عن عقول مصابة باللوثة الفرانكوفونية، نجد الأفق أمامنا مغلقًا على نحو رهيب.

[IV]

ما العمل؟ العمل هو البحث في الإمكان. إنَّه إمكان أن نكون على نحو مختلف جديد؛ في إطار البحث عن سبل التغيُّر المجتمعيّ الجذرية. وفي أوَّل بدءٍ، يمكن أن نشير إلى التخصيص البنيوي القائم بالأساس على تفكيك بُنى المعرفة، والوعي، والآيديولوجيا السائدة، وصولاً إلى الهُويَّة التي تدفع بالمجتمعات والجماعات إلى الإنغلاق على ذاتٍ نفسها العميقة. في هذه الطريق ثمَّةَ عقبات مجتمعيَّة ثلاث، تفتح ثلاثة إحتمالات موضوعيَّة مجتمعيَّة:

العقبة المجتمعيَّة الأولى: شبكة العلاقات السياسية المعقدة للغاية التي من شأن رجال التسلط والفساد والإفساد، التي تستمد قوتها ومبرر وجودها من توظيف الرساميل الدينية والثقافية في خدمة مصالحها الخاصَّة؛ التي، متى فُكِّكَت هذه الشبكة، يمكننا أن نجد، مرة أخرى سيادة سلطة الوطنية، متجسِّدة على نحو سلطة الدولة، على الجميع.

العقبة الثَّانية: المشاريع بعد- الوطنية، أو قَبلَ الوطنية، التي تجعل من الأوطان ساحات حرب، وتجارب حرب؛ وهي تلك المشاريع ما بعد الهُوية الوطنية، أو ما قبلها حتَّى، التي تريد في كلِّ مرَّةٍ أن تنصهر الهُويَّة الوطنية في هويَّة مذهبية أو طائفية، بتوسُّط مشاريع إقليمية أو مناطقية. تفكيك هذه المشاريع يُسهم على نحو واقعي- موضوعي في ولادة نوعين من الممارسات السياسية: الأولى ممارسة الفعل السياسي القائم على شرعية مجتمعيَّة وطنية، مقبولة من قِبَلِ مجتمع متعدد ومتنوع ومختلف في مكوِّناته الآيديولوجيَّة والدينية والثقافية بعامَّةٍ، والثانية هي تلك الممارسات القائمة على براغماتية وطنية تعي منذ أوَّل بدئِها أسبقية المصلحة العليا على أيَّة مصلحة دينية أو آيديولوجية أو مذهبية أو طائفية أخرى.

العقبة الثَّالثة: إحتكار الهُويَّة، والهُويات، وفهمها، بواسطة رجال الدِّين الذين يُستَخدَمونَ، ويُوَظِّفونَ سياسيًّا. أي أولئك الرجال الذين يحترفون حرفة رجل الدِّين، ويمارسون شتى أنواع الممارسات، التي

إنَّنا مواطنون ذاتيون بِقَدْر ما نكون مجتمعيون، عالمياً، أي كوزموبوليتانياً

تتغلـف بالدين والتديُّـن، وفي الغالب هـي تتناقض وروح الدِّيـن. تسـتمد عمليَّة تفكيك هذه الممارسـات أهميَّتهـا وضرورتهـا مـن ضربيـن إثنين مـن ضروب إمـكان فهـم الهُويَّـة: أولاً تخليـص الهُويَّة مـن إنهاك الدِّيـن والتديُّن لها، إلى فتحهـا نحو الآخر المختلف؛ والقبـول به ضمن تسـويغات تنتجها أفعـال الهويات في العلاقة فيما بينها؛ وثانيًا: وعي التمييز بين وظيفة الدِّين على الصعيد الفردي بِاعتبار أنَّه حقل العلاقة مع الميتافيزيقـي بعامَّةٍ، وبين وعي ضـرورة تقليص دوره في الفضاء العمومي.

[V]

وكذلك ثَمَّةَ عقبات معرفية ثلاث: تتمثَّل العقبة المعرفيَّة الأولى بإختزال الفكر السياسي الحديث بالفكر الليبرالي منـه؛ وهذا ضـرب مـن تنـاول كاريكاتوري للفلسـفة السياسـية، والعلم بالمجتمع والإنسـان وموضوعاته؛ والعقبة الثَّانية تشـتمل على معنى ممارسة الحُرِّيَّة على نحو التفلُّـت والتوهُّم بأنَّها تعبِّر عـن الحُرِّيَّة الحديثة؛ والعقبـة الثَّالثة تتجسـد بأفعـال مجتمعيَّة- سياسـية تقوم على الوعي بضرورة التغيير، وتجهل آليات وسـبل وأسـاليب التغييـر المجتمعيّ. ولـذا، إنَّ اللَّحظة، في الزمـان المجتمعـيّ الـذي لنـا، وبعيداً عـن كل أوهام الحتمية التاريخيَّة، قد تتوفَّر على إمكان تحرير الأوطان مـن المواطنيـن، وجعلها مكانـاً يُضبـط أو يُتحكم به بواسـطة دولة دين- رجال دين منغلقيـن عن العالَم؛

ثَمَّةَ عقبات معرفية ثلاث: تتمثَّل العقبة المعرفيَّة الأولى بإختزال الفكر السياسي الحديث بالفكر الليبرالي منه؛ وهذا ضرب من تناول كاريكاتوري للفلسفة السياسية، والعلم بالمجتمع والإنسان وموضوعاته؛ والعقبة الثَّانية تشتمل على معنى ممارسة الحُرِّيَّة على نحو التفلُّت والتوهُّم بأنَّها تعبِّر عن الحُرِّيَّة الحديثة؛ والعقبة الثَّالثة تتجسد بأفعال مجتمعيَّة- سياسية تقوم على الوعي بضرورة التغيير، وتجهل آليات وسبل وأساليب التغيير المجتمعي

أي تحرير الوطن من الوطنييـن، وتحييد المواطنين؛ وجعلـه دولـة دينية، على هـذا النحـو أو ذاك، ضمن تحالف الكنيسـة والمسـجد، وإتفاق بين هـذه الجهة أو تلـك، ومصادرة الدولـة لصالح الدولـة الدينية، أو تلك التي تقوم على تشـريعات دينية... وهكذا دواليك. وذلك إمَّا بالعنف، أو التهديد بممارسـته، أو بواسـطة الديموقراطية وقد أُخذت وظيفيًّاً: أعني ممارسـة الفعل الديموقراطـي في صناديق الإقتراع فحسـبْ؛ وإختزالها بذلك، ولـو كان ذلك بفتوى. أي ضمـن الوظيفة التي تؤديها في خدمة الإسـلام السياسـي، بواسـطة الفكرة الأكثر مراوغة للديموقراطية ذاتها أي فكرة الديموقراطية الدينية.

[VI]

ولكـن ما هـي الثـروة المجتمعيَّـة الأصليَّة مـن أجل المواطنية في المجتمعـات العربيَّة بعامَّةٍ، وفي لبنان والعـراق بخاصَّـةٍ ؟ وعلـى أيّ نحـو يمكننـا أن نعـي ضرورتها اليوم ؟

إنَّ ذلـك يقـوم على الوعـي بالآتي، بِقُـوَّةٍ وعمق: إنَّني بوصفي مواطناً لستُ أُختَزَلُ بهُويَّـةٍ، بل ذاتاً أكون؛ أو لا أكون من جذري. بهذه المعادلة البسيطة، صحبة الوعي بالأسس الديموقراطية والمواطنية، المجتمعيَّة قبلَ السياسـية؛ يمكننا أن نفتح أفق المسـتقبل على نحو حديث مختلـف جديد كُلِّيًّاً. إنَّنا مواطنون ذاتيون بِقَدْر ما نكون مجتمعيون، عالميًّاً، أي كوزموبوليتانياً،

وقد أصبحت المواطنية المبدأ الترانسندنتالي، بحقل الفهـم الذي من شـأن إيمانوئيل كانـت، للوجود في العالَم، والإنوجـاد، بوصفه فعلاً مجتمعيًّاً، قد صار، وحـدث. إنَّ الصيرورة هذه، والحُدْثـان هذا، إنَّما هما اللذان قد يؤسسـا لحقل الكينونة التي من شأن ذواتنا من جهة كوننا إمكانـات عالَميَّة. إنَّ الثروة المجتمعيَّة الأصليَّة، الأساسـيَّة التي نحن، كلنا، ملزمون بالدفاع عنها، ويجـب الدفـاع عنهـا بالمجتمعـيّ وبالفرديّ، إنَّما هـي تتمثَّل فـي إختلافنـا، وتعددنـا، وتنوعنا، والإمكانات الهائلة التي فـي حوزتنا، في أن ندافع عن هـذه الحيثيـات الوجودية، وأن نحافـظ عليها، بقدر ما نريـد أن نحافظ على المسـتقبل، وأن ندافع عنه، في مواجهة عنف الماضـي، والهويات المغلقة. حينما نسـحب تسـاؤل المواطنية، إلى هـذه الطريق، إلى المسـاحة الأكثـر خطراً علـى وجودنا المسـتقل، أي الواقع المجتمعـيّ العربيّ وقد أصبح شـظايا، يمكننا أن نقـول، وبنـاء على مـا قلتُ، نحن في هـذا الواقع الذي يشـكو من تخلُّعٍ بنيوي عميـق، كلنا تغييريُّون من حيثُ إنَّنا لا نحبِّذ المشـاركة فـي الزيف التاريخي. كلنا نخدم ثورة البروليتاريا، وقد أصبحنا بروليتاريا بعد تفجير الذَّات بالهوية فينا. سـواءً كنـا في خدمة الثورة مباشـرةً، أو في خدمة الثروة على نحو غير مباشر. وفي هـذا المضمار، علينا أن نقـول أن الثورة أولها ثورة في المعرفة، والوعي، والآيديولوجيا السـائدة... إنَّها ثورة في صميم الهُويَّة وقد صارت جزيئات متناثرة.

مراجعة

يهوذا الإسخريوطي بحسب الأناجيل هو التلميذ الذي خانَ يسوع وسلمه لليهود مقابل ثلاثين قطعة فضّة وبعد ذلك ندم على فعلته وردَّ المال لليهود وذهب وقتل نفسه، وكانت الإشارة المتفق عليها مع الرومان هي قبلة يطبعها يهوذا على خد يسوع.

عمل الروائي الفرنسي اوبير برولونجو على تتبع حياة يهوذا للبحث عن إجابة واقعيّة لسؤال: لماذا خان يهوذا المسيح؟ الرواية تتعمقُ في طفولة يهوذا وانسحاقات حياته تحت وطأة الفقر والظلم الاجتماعي وكيف كان يحلم بالثورة الإنسانيّة التي تنقذ البشريّة من الذلّ لكنَّ ذلك جعله ينتمي لجماعة هدفها تحقيق العدالة عن طريق القتل.

تستعرضُ الرواية - بتفاصيل كثيرة - لقاء يهوذا مع السيد المسيح وكيف حدثت المتغيرات في شخصيته الثائرة، إلا أنَّ يهوذا اعتقد أنَّ على السيد المسيح أنْ ينتفضَ ويقاتلَ من أجل الناس؛ لذلك ظنَّ أنَّه إذا ما خانه وسلمه للرومان فإنَّ السيد المسيح سيجد الحافز لإعلان الثورة المسلحة.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين