

عن بهاء الملك توني موريسون

١

كان آخر أطباق العطايا الموشاة بالقטיפفة، المارة بين المقاعد الخشبية الطويلة في قداس الأحد، أصغرها حجما وأقلها امتلاء. كان في حجم الطبق وضآلة محتوياته ما يوحي بوفرة الإحساس بالواجب، ومحدودية التوقعات. وهي السمات التي وسمت جميع الأشياء بميسمها في الثلاثينات. أما القطع المعدنية الصغيرة المتناثرة في الطبق، حيث لا وجود لأوراق نقدية، فكانت في معظم الأحيان من أطفال حضهم الآباء على التبرع بمالهم القليلة من أجل العمل الخيري المطلوب لمساعدة أفريقيا. أفريقيا. يا لها من كلمة جميلة. ويا للأسف، تتمزق عذوبة الكلمة بفضل عواطف معقدة ينطوي عليها الاسم. فعلى عكس الصين التي تعاني من المجاعة آنذاك، كانت أفريقيا لنا ولهم، كانت نحن والآخر.

كانت أفريقيا ذلك الوطن المترامي الأطراف، الذي يعاني من الفاقة، والذي لم يزره أحد منّا، ولم يحرص على رؤيته، يعيش فيها أناس اعترفنا بعلاقة حرجة معهم، يحكمها الجهل المتبادل والترفع، كما اقتسمنا معهم آخريّة سلبية أسطورية ومعذبة، غذتها الكتب المدرسية، والأفلام، وأفلام الأطفال، والاسم الغريب الذي يعلم الأطفال الحب.

لم أتمكن من جمع عينات من أعمال روائية تقع أحداثها في أفريقيا إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. روايات بارعة في أغلب الأحيان، ومدهشة دائما، وقد أسهبت في سرد الميثولوجيا نفسها المصاحبة لأطباق القטיפفة السابحة بين المقاعد الخشبية الطويلة في الكنيسة. كانت أفريقيا في عيون جويس كاري، إليزابيث هوكسلي، ورايدر هغارد، بالضبط، أفريقيا التي أوحى بها حكايات المبرشرين: قارة مظلمة في أمس الحاجة إلى النور. نور المسيحية، نور الحضارة، ونور التطور.

أما نور العمل الخيري فكان مصدره التعاطف الإنساني البسيط. كانت أفريقيا في تلك الروايات فكرة تفيض بادعاء معرفة حميمية معقدة مصحوبة بنوع من التباعد العميق. وقد أطلق هذا المزيج من الامتلاك والتباعد العنان لخيال الروائيين، كما فعل مع المؤرخين والمستكشفين، وحرصهم على خلق نوع من الحيز الميتافيزيقي الفارغ. أفريقيا مكان جاهز للاختلاق.

كانت أفريقيا الأدب - باستثناء بعض أعمال الكتاب البيض في جنوب أفريقيا - ساحة لعب لا تنضب في عيون الأجانب والسواح. وسواء استلهمت الأعمال الأدبية الأفكار الغربية الشائعة عن أفريقيا الغارقة في الجهل، أو حاربت ضدها - فقد وجد الأبطال الروائيون في قصص وروايات جوزف كونراد، وإيزاك داینسن، وإرنست هيمنغواي القارة الأفريقية فارغة مثلها مثل طبق التبرعات - وعاء ينتظر ما تيسر من نحاس وفضة الخيال، بقدر ما يريد الخيال أن يضيف إليه.

كان بالإمكان توظيف أفريقيا، الفارغة والبكماء، لخدمة أغراض متنوعة أدبية و/ أو أيديولوجية: فهي تصلح كنموذج للمشهد الطبيعي القابل للاستغلال. يمكن أن تتجلى في أشكال مرعبة يراها الغربيون رمزا للشعر، ويمكن أن ترقع لتلقي الدروس الأساسية من أناس أعلى مرتبة منها. لذلك، وقر اختراق أفريقيا، لمن تمكن من زيارتها في الواقع أو الخيال، مناسبة تحركها العواطف الجياشة لتجريب الحياة في صورتها الخام، وشكلها الأولي. كانت المعرفة نتيجة لتلك التجربة - وقد تجلت في فلسفة تنص على فوائد امتلاكها من جانب الأوروبيين، والأهم خلقت شعورا بالمعرفة الذاتية لا يعتمد على جمع ما يكفي من المعلومات عن الثقافات الفعلية في أفريقيا.

كانت أفريقيا الأدب طيبة القلب إلى حد بعيد. لا تثقل على أحد، لا تطرح أسئلة خشنة، ولا تطالب أحدا يستخدمها للكشف عن معنى الحياة بالمنافع المتبادلة. قليل من الجغرافيا، كثير من المناخات، عادات قليلة ونوادير أصبحت قماشة يمكن أن تُرسم عليها لوحة جانبية لذات جعلتها التجربة أكثر حكمة أو حزنا أو في حالة مصالحة كاملة مع نفسها.

ورغم توفيرها فرصة للمعرفة، إلا أن أفريقيا بدت في الروايات الغربية المنشورة حتى الخمسينات، وعلى امتدادها، وكأنها قد حافظت على مجهوليتها. بدت، بالضبط، كما ذكر مارلو: «بقعة بيضاء يحلم بها الصبي» ترسم عليها منذ سني طفولته «أنهار وبحيرات وأسماء، [ولكنها] لم تعد ذلك الفضاء البريء المسكون بلغز ممتع.. أصبحت مكانا يقطنه الظلام». فالقليل المعروف عنها أصبح ملتبسا، مثيرا للاشمئزاز، وتكتنفه التناقضات بلا أمل بالشفاء. كانت أفريقيا المتخيلة قرن الوفرة أو الخصب، الذي يستعصي على التفسير، والألغاز التي تفتقر إلى حلول، والصراعات التي لا تحتاج إلى حل وحسب، بل يصبح وجودها ضروريا، أيضا، لتمكين عملية اكتشاف الذات من التحقق على نطاق واسع.

لذلك، تردد في الأدب رجوع الصدى الناجم عن اصطدام المجازات. فلكونها الموضوع الأول لظهور الجنس البشري، كانت أفريقيا قديمة، لكن وضعها تحت الحكم الكولونيالي جعلها طفولية المظهر. وبالتالي، أصبحت نوعا من جنين قديم ينتظر الولادة، لكنه يثير حيرة جميع القابلات. في رواية تلو الأخرى، وفي قصة بعد أخرى، كانت أفريقيا بريئة ومسببة للفساد في الوقت نفسه. متوحشة ونقية، لا عقلانية وحكيمة. فهي المادة الخام التي يصنع الكاتب منها نموذجه لتمحيص الرغبة وتطوير الشخصية. ولكن ما لم تكنه أفريقيا أبدا أنها لم تكن موضوعا لنفسها، كما كانت أميركا بالنسبة للكاتب الأوروبيين، وإنكترا، أو فرنسا، بالنسبة لنظرائهم الأميركيين.

وحتى عندما كانت هي الموضوع ظاهريا، جرى طمس إنسانية مواطنيها سواء بواسطة الازدراء أو الإعجاب. ينتمي مخزون التشبيهات التي تعود إليها إيزاك داينسن في ذكرياتها المرة تلو الأخرى لوصف السكان إلى عالم الحيوان «كهل أفريقي داكن اللون حاد النظرات، وفيل عجوز داكن اللون حاد النظرات - كلاهما يشبه الآخر»، «مؤخرة عجوز ضئيلة الحجم.. تشبه صورة النعامة» جماعات الرجال مثل «قطعان الماشية»، «بغال مسنة»، زخارف [شعب] المساي «قرون أيائل متشابكة». وفي لحظة يُقصد منها تسجيل لوعة الرحيل عن أفريقيا، تكتب داينسن عن امرأة ما يلي:

عندما التقينا وفتت جامدة، تسد الطريق في وجهي، ترمقني بنظرات زرافة في القطيع، تراها في الخلاء، تعيش وتشعر وتفكر بطريقة لا نعرفها. وبعد هنيهة شرعت في النحيب، انهمرت الدموع على وجهها، كما بكرة تدلك على موقع الماء في السهل.

في ظل هذا السياق المشحون بالعنصرية، كان العثور في مطلع الستينات على روايات شينوا أشيبي، وول سوينكا، وأما أنا آيدو، وشيبريان إكوينسكي، وغيرهم، أكثر من مجرد فتح للبصيرة - كان نوعا من التحوّل الفكري والجمالي، لكن الوصول إلى رواية كامارا لاي «نظرة الملك» المنشورة في الترجمة الإنكليزية بعنوان «بهاء الملك» كان مدعاة للذهول. فقد حققت هذه الرواية الرائعة، المنشورة أولا في فرنسا عام ١٩٥٤، وفي الولايات المتحدة عام ١٩٧١، تجربة جديدة تماما، حيث أعادت تخيل الرحلة المعادة والمكررة إلى أفريقيا المظلمة إما لجلب النور، أو العثور عليه.

تعيد هذه الرواية، عبر مجازات طازجة ولغة رمزية، ابتكار أفريقيا الأدب، أي المكان الذي يأتيه الآخرون لعلاج مشاكلهم النفسية، أو تجاربهم العاطفية الأولى وصولا إلى مرحلة النضج. وقد هيا ذلك الكاتب الغيني الرائع، العين الغربية للالتقاء «بنظرة» أحد الملوك الأفارقة، مستخدما مصطلحات الغازي [الغربي]، والتعبيرات نفسها المهيمنة على الخطاب السائد عن أفريقيا.

إذا أراد شخص ما الكتابة عن وضمن بيئة «تخضع لتصنيفات عنصرية»، فإن التحزب أو الأخذ والرد أشياء لا يمكن تجنبها. وقد يؤدي نكران للذات تقتضيه المادة الروائية إلى ردة فعل غاضبة ترغم كاتبها «يخضع لتصنيفات عنصرية» على المفاضلة بين عدد محدود من الاستراتيجيات: توثيق ما يعتمل بداخلها من غضب جارف بوحى من الضمير، الحرص الشديد على تجنبها، المكابدة للسيطرة عليها، أو كما يتجلى في هذا العمل، معالجة سخونتها بطريقة بارعة، أي بعث ما فيها من رداءة بواسطة فن رفيع المستوى يمتاز بقدرة كبيرة على الهدم.

وكما يحول الحداد قطعة حمراء ساخنة من المعدن إلى نصل معتبر، استعاض كامارا لاي عن «لغز» أفريقيا وظلامها بالدهاء الحاذق، والغموض الأدبي. بدلا من الجزم أعطى نفسه حق الأخذ والرد، حق الغموض، والظلال، والتلميح. وهي حقوق ربما أسهمت في التفسير المتداول للرواية إما كقصة رمزية بسيطة تطغى عليها مسألة العرق، أو كنوع من الصوفية المثقلة بالأحلام.

٢

في تصويره لشخصية أفريقيا، لم يستحضر كامارا لاي المفردات التصويرية الأفريقية المعقدة، ليفتح بها تفاعلا منطقيا مع الغرب وحسب، بل استخدم أيضا، ببراعة مهنية، الصور نفسها التي وظفها الكتاب الغربيون أنفسهم على مدار أجيال. يفهم القارئ أن البطل، كلارنس، أوروبي أبيض وصل إلى دولة أفريقية غير معروفة الاسم كمغامر. تبدو أوصاف الفندق الصغير القذر، الذي يقطنه في قرية أفريقية، مقتطفة بالحرف تقريبا، من رواية «السيد جونسون» لجويس كاري، أما حساسية البطل المفرطة، وولعه العصابي بالروائح فتبدو كتلاعب بالأوصاف الواردة في رواية إليزابيث هوكسلي «أشجار اللهب في ثيكا»، ويعيد إصراره الأوروبي على فهم «معنى» العري إلى الذهن أعمال رايدر ريغارد أو جوزف كونراد، وكافة كتب الرحلات، تقريبا. كما يمكننا كامارا لاي، من

خلال التلاعب بمصطلحات الإمبريالية، والكولونيالية، والعنصرية، من الدخول في تجربة مبتكرة، تكون فيها الفاعل، والمراقب. نكون الأحق المجهول - والمراقب - الذي لا يكتشف جانبا جديدا في شخصيته بواسطة بلد تنتظر الخيال الأوروبي لتعبر عن نفسها، بل يكتشف أفريقيا الواعية لنفسها تنظر إلى الآخر.

لا نعرف ما الذي دفع كلارنس للقيام بتلك الرحلة. فهو ليس في مهمة، ولم يأت للصيد، كما لا يزعم أن الحضارة الأوروبية قد استنزفته. ومع ذلك، فإن رغبته الملحة في اختراق أفريقيا قوية إلى حد يهدد بالغرق. جرف المد والجزر قاربه «عشرين مرّة» نحو الشاطئ، وبعيدا عنه. يعتمد كامارا لاي - وهذا ملفت للاهتمام - ألا ينفق الوقت في الكلام عن حياة كلارنس السابقة، أو عن دوافع سفره إلى أفريقيا. يستغني بثقة عن ضرورة قيام الروائي بتقديم خلفية عامة عن الشخصية، ويعتمد على التقاليد الشائعة في الحكايات حول الرجل - الأبيض - في أفريقيا، حيث يكون سبب المغامرة نفسها سؤالاً شائكا، لأنه ينطوي في أغلب الأحيان على دوافع ليست بريئة بالضرورة.

في رواية «هنرسون ملك المطر» لشاؤول بيلو، يبدأ أحد الفصول على النحو التالي: «ما الذي دفعني للقيام بهذه الرحلة إلى أفريقيا؟ لا توجد إجابة سريعة». ويبدأ فصل آخر: «والآن كلمات قليلة عن سبب ذهابي إلى أفريقيا». الجواب، الصريح، هو الشهوة «أريد، أريد، أريد».

تذهب شخصيات كونراد إلى أفريقيا مدفوعة بحب الاستطلاع، أو يكون ذلك قدرها. وبطريقة أو أخرى يُراد لنا الاعتقاد أن تلك الشخصيات مرغمة على القيام بالرحلة، وأن السكان المحليين يجب أن يكونوا في انتظارها. وهيمنغواي، حتى عندما يجرب القارة (فارغة إلا من الصيد والكنص والخدم) كتركة شخصية، يمكن شخصياته من طرح الأسئلة الضمنية، والإجابات العاطفية الرعناء: «كانت أفريقيا هي المكان الذي عاش فيه هاري أسعد فترات حياته، لذلك جاء إلى هنا ليبدأ من جديد». «أفريقيا تنظف كبدك» يقول روبرت ويلسون لفرانسيس مكوبر «تذيب الشحم عن الروح». كلارينس، بدوره، يكرر طرح الأسئلة «لماذا أريد عبور ذلك الحديد البحري؟ مهما كان الثمن؟ يقول متعجبا «ألم يكن بوسع البقاء حيث كنت؟ ولكن البقاء أين؟ في القارب؟ القوارب أماكن مؤقتة للإقامة، ربما ألقيت بنفسي من القارب، فكّر، ولكن أليس ذلك ما فعلته بالضبط؟». «هل تلك [الحياة بعد الموت] هي الحياة التي أتيت هنا للعثور عليها؟». مهما تكن الإجابة، لا نتوقع، أبدا، إجابة كامارا لاي: أفريقيا تقدّم جوابها الخاص.

الظروف المباشرة المحيطة بكلارنس هي خسارته في القمار، الديون الباهظة التي يدين بها لزملائه الأوروبيين، وهربه للاختباء في فندق صغير قذر بين السكان المحليين. لقد تم طرده من الفندق الكبير الذي يقيم فيه المستعمرون البيض، ويوشك الأفريقي صاحب الفندق الصغير على طرده، وهذا يدفعه إلى التفكير (بعدم الاكترات الذي يسم المقامرين) أنه يستطيع الخروج من حالة الفاقة بالعمل «في خدمة الملك». لكنه لا يملك مهارات خاصة أو مزايا، رصيده الوحيد الناجح، دائما، الذي لا ينجح إلا في بلد من بلدان العالم الثالث، أنه أبيض - يقول لنفسه - وهذا يؤهله للعمل مستشارا الملك لم يره من قبل، في بلد لا يعرفه، بين أناس لا يفهمهم ولا يرغب في ذلك.

ولكن الخجل وفقدان عزة النفس يضعضعان إحساسه بالجدارة «فقدت الحق - حق أو رفاهية الغضب». ورغم أن حشدا من القرويين يحول بينه وبين مخاطبة الملك، إلا أن رؤيته للملك عن بعد تزيد من تصميمه. يوافق مراهقان يحبان الشيطنة، ومتسول ماكر، على حل مشكلته مع صاحب الفندق الصغير، وتخليصه من ورطة محاكمة سوريالية بفعل الدين. وبناء على توجيهاتهم يسافر إلى الجنوب، حيث يتوقع ظهور الملك في المرة القادمة. ويبدو في الأحداث اللاحقة أن ما بدأ كبحث عن وظيفة مدفوعة الأجر، هربا من احتقار بني جلدته البيض، ومن قضاء فترة غير عادلة في أحد السجون الأفريقية، تحول إلى رواية عن محاولة يائسة من جانب أحد الغربيين لإعادة اكتشاف ذاته. لكن مشروع كامارا لاي مختلف: فهو يريد فحص التصورات الثقافية، وطريقة تحصيل المعرفة. فالأحداث التي يجابها كلارنس تعيد إلى الذهن وتحاكي بطريقة ساحرة الحساسيات الأوروبية والأفريقية المتوازنة. أفكار مختلفة عن المكانة، المدنية، العادات، التجارة، الذكاء، القانون، أو القانون مقابل الأخلاق - تحضر جميعها في حوار تكتنفه الظلال، في مشاهد من سوء الفهم الفاقع، وفي لقاءات صاخبة مع أفريقيا «الأسطورية».

يستخدم كامارا لاي - لدحض فكرة أن أفريقيا شهوانية وغير عقلانية - «جنون الحواس» كطريق مباشرة إلى العقلانية. فما يراه كلارنس للوهلة الأولى في راقصين «يرتجل الواحد منهم حركاته بلا أدنى اهتمام بما يفعله الآخرون»، ليؤدي ما يعتقد «رقصه للحرب» يكون في الواقع جماعة من الراقصين تؤدي رقصة شعبية على شكل نجمة حول الملك. وأكواخ القرية التي يراها في البداية متشابهة وزرائب رثة المظهر، يراها في وقت لاحق:

فحار رائع.. الجدران.. ملساء ورائحة كالمطلة، أو الأجراس العميقة، مطلية ومصبوغة برقة وبهجة، تنبعث منها الرائحة الطيبة للطوب الدافئ.. النوافذ مثل كوى حُفرت في الجدران، ذات مساحة تكفي لظهور وجه، لكنها لا تمكن الغريب من إلقاء أكثر من نظرة عابرة داخل الكوخ.. الأشياء نظيفة تماما، قش السقف جديد، الأواني الفخارية تلمع كأنها صُقلت منذ لحظة.

يصغي كلارنس للموسيقى المحلية باعتبارها «بلا معنى على الإطلاق»، «ضوضاء غريبة». لكن زملاءه في الغابة التي يجدها «ساكنة وفارغة تماما» يسمعون قرع طبول لا تعلن وصولهم وحسب، بل نوعية الواصلين، أيضا. الرائحة النفاذة المنفرة «للصوف الدافئ والزيت، رائحة القطيع» تصبح «مزيجا بارعا من عطر الزهر ورائحة عجينة خضروات، رائحة حلوة، ذكية، محيرة، تطوّق ولا تُنفر، تمسد بلطف.. تُغوي». وقد نضيف أنها تسبب الإدمان. فما أن يصل إلى حيث يتوقع ظهور الملك حتى تتحرك مشاعره، يشعر بالدلال، ويقضي ليلته في متعة جسدية جارفة. يؤظف المؤلف الحواس، هنا، باعتبارها الطريق الذي تسلكه المعلومات وحضور البديهة.

تركز الرواية اهتمامها من حيث المبدأ على قوة النظرة. النظر، العمى، الظلال، قصر النظر، غبش البصر، وخداع البصر، هي مجازات السرد لتمكين كلارنس والقارئ من الوصول إلى الكشف الباهر للرواية في نهاية الرحلة، عندما يستدير الملك لينظر إليه. ثمة إحياء بالجهل وفقدان البصيرة عبر علامات أفق يتلاشى، عمارة تتغير، وخدر يصيب الحواس. لذلك، يحتاج الناس، والأحداث، إلى

إعادة نظر مستمرة من جانبه (كلارنس) ومن جانبنا. ورغم أن رغبة كلارنس هي التلاشي، «النوم حتى يوم الخلاص» يوم يتمكن من «لفت انتباه الملك» إلا أن المعلومات متوفرة حوله وما عليه سوى جمعها. يتجنب النظر إلى الوجوه والعيون، تكلفه عادة النظر إلى تفاحة آدم المتسول وليس إلى عينيه غالبا. وعندما ينظر إلى العينين في نهاية الأمر «فكر أنه رأى فيهما نظرة مخادعة، ومسحة من السخرية أيضا، وربما الخداع والسخرية معا.. ثمة مكر وغدر، ثمة ازدراء مبطن، كيف يميز الإنسان؟». وعندما تظهر النساء لا يرى سوى «مؤخرات وصدور باذخة»، حتى المرأة الأفريقية التي يعيش معها «لا تختلف عن الأخريات»:

تضع أكيسي وجهها في الكوة البيضاء، فيعرفها كلارنس، ولكن ما أن يرى كامل جسدها حتى يعجز عن رؤية وجهها، كل ما يراه مؤخرتها وصدورها - المؤخرة المرتفعة الصلبة نفسها، والنهدان المستديران مثل الكمثرى كما بقية النساء.

كلارنس في الأسر، بيد أنه يرفض فهم المفاوضات الدائرة حول سجنه، رغم أنها تدور في حضوره. يعتقد أن النقاش بعد اقتراح المتسول ببيعه ليشغل في خدمة حريم النوغا، رئيس القرية، مجرد مسألة تافهة، أو كدر عابر، يرى في كل التلميحات اللاحقة حول خدمته نوعا من الهذر. ولكن عندما يصبح «لغز» عبوديته فاقعا وإدراك الأمر مسألة لا نجاة منها، يقابل الإدراك بعدم ارتياح وعجز، يطرح أسئلة مقتضبة بلا رغبة حقيقية في المعرفة. وحتى عندما تعلو مكانته في القرية - بعدما أصبح مفيدا - وتكثر التعليقات، يختبئ خلف جهله. «شعرت كما دجاجة يوم السوق» بسبب الخصي البدين سامبا بالوم، هكذا يشعر كلارنس بالانزعاج، ولا يدري ما يجري خلف ظهره. فضحك الأفارقة بلا معنى، لا يفهم النكات، ولا يدرك المعنى المزدوج. يعتقد أن الأحلام المليئة بالمعلومات أشياء «سخيفة»، لكن الأحداث واللقاءات التي تخفي نفسها في صورة أحلام، ومعلومات مضللة وملتبسة تصبح ذات معنى في عينيه عندما تتحول نظرتة الغربية. «أدرك كلارنس أنه يحلم الآن، ومع ذلك ما زال يرى حلمه حقيقة».

ما يمكن اعتباره معرفة، هنا، يتمثل في القدرة على والاستعداد للرؤية، للفهم، والتخمين. ارتباك كلارنس يربك المحيطين به إلى حد بعيد. فرضه لتحليل أو تأمل الأحداث، ما عدا تلك التي تمس راحته ونجاحه في البقاء، يؤدي به إلى العبودية. وعندما تهبط عليه المعرفة في نهاية الأمر يشعر «بالزوال». إن كلارنس العاجز عن تفسير أفريقيا للأفارقة، والمحروم من مسؤولية ترجمة أفريقيا للغربيين، يتيح لنا ملاحظة نادرة المثال: أوروبي، نُزعت عنه تحيزات العرق والثقافة، يعيش التجربة الأفريقية بلا رصيد، بلا سلطة، ولا سيطرة. ولأنه الشخص الهامشي، الفاض عن الحاجة، المهمل، الذي لا يُنطق اسمه حتى يتم «استملاكه»، الشخص الذي بلا تاريخ ولا تمثيل، الذي يُباع ويُستغل لمصلحة عائلة منتفذة، أو تاجر داهية، أو أحد الأنظمة المحلية. لأنه كل هذه الأشياء، نلاحظ أن الثقافة الأفريقية تكون موضوعا لنفسها، وتصدر تأويلها الخاص.

يجد كلارنس، في الواقع، «الحياة التي توجد بعد الموت»، لكنه لا يجدها قبل إعادة تثقيفه، كما

فعل كامارا لاي نفسه في باريس. وُلد كامارا لاي في اليوم الأوّل من عام ١٩٢٨ لعائلة مالنكية عريقة في غينيا، تعلّم في مدرسة قرآنية (كُتاب)، وفي مدرسة حكومية، ثم في كلية تقنية في كوناكري. بعد حصوله على منحة دراسية في سن التاسعة عشرة، سافر إلى فرنسا في عام ١٩٤٧ لدراسة هندسة السيارات. وقد أصبحت ذكريات العزلة، والفقر، والأعمال الوضيعة، في باريس مصدر كتابه الأوّل «جحيم سوداء» عام ١٩٥٣، وهي سيرة ذاتية نالت المديح والجوائز في فرنسا. لكن إعجابه العميق بالفن والثقافة الفرنسيين لم يكن على حساب إعجابه القوي بفنّه وثقافته الخاصة.

دخل كامارا لاي السياسة في الفترة ما بعد الكولونيلية في غينيا، في حمى العلاقة المثقلة بالصراع بين فرنسا وأفريقيا الغربية الفرانكو فونية. وقد دخلها بقناعة أن «على الكاتب تكريس كتابته للثورة». كانت لذلك المزيج من الفن والسياسة، الحرية والمسؤولية، نتائج خطيرة ومؤذبة: وضعه سيكوتوري في السجن، وعاش المنفى في السينغال تحت حماية ليبولد سنغور. كانت حياته محفوفة بالمخاطر، ورغم غواية المناصب التعليمية والثقافية والحكومية التي تعرض على الكتاب، رغم قساوة المنفى، ونوبات المرض المهلكة، حاضر كامارا لاي، وكتب المسرحيات، واشتغل بالصحافة. في عام ١٩٦٦، بعد صدور «نظرة الملك» باثني عشر عاما، نشر «دراموس» (الترجمة بعنوان حلم أفريقيا)، وظهرت روايته «حارس العالم» في عام ١٩٧٨، ورغم المشاريع الكثيرة سقط كامارا لاي فريسة للمرض، ومات في عام ١٩٨٢ في الثانية والخمسين من العمر.

قال كامارا لاي عن «جحيم سوداء» - قصة طفولته في منطقة ريفية، ودراسته في العاصمة الغينية وفي باريس - «هي أنا». «دراموس» تكمل مشروع «ماذا أكون» وتظل لصيقة بحياة الكاتب. يعود الراوي في هذه الرواية إلى غينيا حيث يجد «نظاما يتسم بالفوضى والدكتاتورية والعنف». وهي كلمات أثارت غضب سيكوتوري. لم يكتب كامارا بعدها بذلك القدر من الوضوح السياسي، لكن رواية «حارس العالم» التي تعالج حياة أول ملوك مملكة مالي يمكن أن تقرأ كتعليق على السياسة المعاصرة في أفريقيا.

لم يخرج كامارا لاي من أهدود السيرة الذاتية الذي وضع نفسه فيه إلا مرة واحدة، في «نظرة الملك» روايته الحقيقية الوحيدة. ولكي ندرك قوة موهبته كروائي، ونقدّ تفرّد مشروعه، علينا الانتباه إلى المصائد الثقافية المقحمة على الخطاب النقدي حول أفريقيا. فنتف التحيزات التي ترهب كلارنس لصيقة بمعظم الثناء الذي نالته الرواية. تفضل اللغة النقدية المطبقة على رواية كامارا لاي في شرحها للرواية الكلام عن «الحكمة العفوية» بدلا من الكلام عن استراتيجية الرواية، عن الروح كشيء مختلف عن العالم المرئي المفهوم. تتكلم عن «رموز خافتة ورسائل مشفرة» بدلا من الكلام عن التعقيدات المعاصرة، تتكلم عن نزعة إنسانية طبيعية شاملة، باعتبارها «هدية للقارئ الأبيض» بدلا من الكلام عن مهارة الصنعة. واهتمام أقل يجري تركيزه على الحوار المثقل بالمعاني، حساسيته، التي تكاد تكون مبطنة، وتيرته، بنيتها المسيطر عليها بمهارة، بدلا من ذلك يتم التركيز على كيفية قبض الكاتب على وتحويله ومعالجته لبنى بعض القيم المركزية الأوروبية، وعلى

معالجته البارعة لمفهوم الحقوق الفردية، و سطوة المال، والاهتمام العصابي المذهل بالجسد العاري.

بين المجازات الأدبية الكثيرة عن أفريقيا، ثلاثة منها تثير السخط - أفريقيا باعتبارها غابة - غير قابلة للاختراق، فوضوية ومهددة. وأفريقيا الشهوانية ولكن ليس بعقلانيتها الخاصة، وجوهر، أو «قلب» أفريقيا، عملية اكتشافه بصفة نهائية وأخيرة كشيء يستعصي على الفهم، مالم يخضع للنفوذ والتعليم الأوروبيين. تجعل «بهاء الملك» هذه التقديرات ملموسة بطريقة توحى للقارئ (بدلا من القول الصريح) بضرورة إعادة تقييم ما يملكه من «معارف».

من الأشياء المشوقة ملاحظة براعة كامارا لاي في معالجة هذه التركيبة الذهنية. أفريقيا غير القابلة للاختراق. كلارنس يخاف من الغابة، يراها كجدار، تبدو كجدار قصر بلا مداخل، لا يمكن التجول فيها، كأنها مناهة من الحجرات، التي يجب عليه الهرب منها. ولأن ثقته بزملائه محدودة، يدخل الغابة مذعورا. وهو لا يثق بما يراه أكثر من أي شيء آخر. ورغم أن زملاءه يدخلون الغابة بلا قلق، إلا أنه يعاني من خوف بلا حدود. يلاحظ أن الغابات «مكرسة لصناعة النبيذ» وأن المكان «محروث ومزروع» وأن القاطنين يحيونه «بود» ورغم ذلك لا يفهم سوى استحالة الدخول، سوى «عداوة متبادلة» ومناهة مدوخة من القنوات، والدروب غير المرئية المحاصرة بالأشواك. نظام المكان ووضوحه في حالة تناقض مع تصوّر الغابة المهذبة في دماغه. «أين المسالك؟» ينادي. «هناك» يجيب المتسول، «إذا لم ترها فلا تلو من إلا عينيك».

أفريقيا الشهوانية. في تحول كلارنس إلى فحل مذعن لفحولته تعليق غير مباشر على النعيم الحسي الذي وجده الغربيون مصدر تهديد. فهو يعيد تمثيل الذعر الكامل الذي تصوّره الغربيون «يصبح كأحد المواطنين الأصليين»، «قدر ومتخم بضعف» يعرض ذكورته للخطر. لكن متعة كلارنس الواضحة بسبب ومع الرضوخ الأنثوي للمعاشرة الجنسية المتواصلة لا تعكس أفريقيا الجنس بقدر ما تفضح رغبته العمياء في الاستفادة (وإن يكن بقرف) من فرصة متاحة. الزيارات الليلية لنساء الحريم (اللاتي يعتقد كلارنس، رغم شواهد مختلفة، أنهن امرأة واحدة) يقوم بترتيبها رجل عجوز عاجز جنسيا لزيادة الذرية، وليس تحقيقا لمتعة كلارنس. وهذا الخداع يمكن تحقيقه لأن سرعة البديهة لدى الأفارقة تمكنهم من فهم البلادة الفكرية لهذا الفرنسي، وميله لخداع الذات، فهو يرى الأطفال الخلاسين في مساكن الحريم، ويحتار من أين جاء هؤلاء.

أفريقيا المظلمة. رغم أن الرواية إعادة نظر في رحلة الرجل الأبيض إلى الظلام، إلا أنني لا أرى الرواية كما يراها بعض القراء، كعملية انتقال من فساد البالغين الأوروبيين إلى النقاء الطفولي لأفريقيا، ولا تبدو معاناة كلارنس في نظري صعود الشخص العادي من الخطيئة وكراهية الذات، وهي مقومات ضرورية، وصولا إلى الطهارة في نهاية الأمر. أعتقد أن رحلة كلارنس رحلة من الظلمة المجازية لعدم النضج والانحطاط. فهاتان الحالتان المزريتان تسبقان دخوله إلى السرد،

ويجري تصعيدهما دراميا عبر غباء المراهقين، الذي يعالج به شؤونه، والمهانة التي يكابدها على يد زملائه الأوروبيين. أفريقيا كامارا لاي مشبعة بالضوء، الضوء الأخضر المترقق للغابة، اللون الأحمر القاني بلون الدم الذي يصبغ البيوت والتربة، «اللمعان اللازوردي.. المذهل» للسماء، وحتى موازين بائعات السمك تلمع «كأنها ضوء قمر يغيب».

قد يشجع شباب الملك، وعري كلارنس، على قراءة الرواية كذروة لرغبة داخلية طفولية حارقة، وكتحقيق لحب غير محدود بلا كثير من الجهد. لكن إصرار كلارنس على العري في النهاية ليس طفوليا وليس مثيرا للشهوة. ولا يمكن أن نراه «وقاحة بلا حجل». فهو صارخ، مطلق، كالحقيقة. «نتيجة غريك» تقول له نظرة الملك «أنت تقبل وتُحب، وتستحق الوقوع في دائرة النظرة الملكية، فقد وصلت إلى وضع تكون فيه الحقيقة والمعرفة ممكنة، لأن «الخواء المُفزع» - في داخلك - ينفتح ليستقبل [الملك]». هذا الانفتاح، تداعي الدرع الثقافية، وتبحر الأنا، بداية المعرفة، وبالطبع، خلاص كلارنس ومصدر غبطته. ولكن، في العمق، في قلب قلب أفريقيا، ثمة ما هو أكثر من النظرة المقوية للملك. هناك في جذرها ثمة قوة التوازن - بهاء التعبير الفاتن: «ألم تعرف أنني كنت في انتظارك».

عن «نيويورك ريفيو أوف بوكس»

حفريات المعرفة القاتلة

«فجر فلسطين: اغتيال الدكتور البرت جلوك وعلم الآثار في البلاد المقدسة»
تأليف إدوارد فوكس، لندن ٢٠٠١

Palestinian Twilight: The Murder of Albert Glock and the
Archeology of the Holy Land, Harper Collins, London, 2001

السائد في الأركيولوجيا التوراتية. وهي مدرسة برزت في أواسط القرن التاسع عشر وكان هدفها الرئيسي تطوير منهج علم الآثار لاكتشاف بقايا المواقع التوراتية في مدن وقرى فلسطين الحديثة. وكان الخصوم الرئيسيون لهذه المدرسة المذهب الفيلولوجي في دراسة الساميات - أي تحليل التواصل الحديث مع عالم الكتاب المقدس من خلال المعالجة النصوية للغات العبرية والآرامية والعربية، ومن ناحية أخرى ضد التيار الأيقوني للبقايا الأثرية الذي بدأته الملكة هيلانة البيزنطية في القرن الثالث من خلال بحثها عن بقايا الصليب، والذي يجد تشخيصه اليوم في الممارسات الأيقونية للكنيسة الأرثوذكسية والكاثوليكية، وقد عبرت الأركيولوجيا التوراتية عن أسلوب عملها وأهدافها من خلال التنقيبات المسحية التي بدأتها في القرن ١٩ تحت رعاية «صندوق استكشاف فلسطين» ومجلته الشهيرة *Exploration Fund Quarterly* بأعمال الباحث الأثري الأمريكي ف. و. البرايت. ومن المفارقة أن البرت جلوك الذي أصبح مديراً لمؤسسة البرايت في القدس في الستينات تحول في سنوات حياته الأخيرة إلى خصم شرس وعنيد للاتجاه «العلمي» في الأركيولوجيا التوراتية، والذي اعتبره إسقاطاً أيديولوجياً

تبدأ الرواية في يوم عاصف من شتاء ١٩٩٢، العام الخامس من الانتفاضة الأولى في مدخل بلدة بيرزيت. يقترب ملثم من البرت جلوك أستاذ علم الأثرية في جامعة بيرزيت ويطلق النار من مسدسه المصوب إلى عنق الضحية فيرديه قتيلاً. عشر سنوات مضت دون أن نعرف هوية القاتل أو دافع الاغتيال.

وبعد عقد من هذه الجريمة تظهر هذه الدراسة / الرواية في معالجة جريئة لأبعاد الاغتيال والظروف المحيطة بها. والكتاب أكثر بكثير من تحقيق صحفي - فهو رواية بوليسية مغلقة بجدل لاهوتي حول التنقيبات الأثرية التوراتية، ومعلقة على رؤية نقدية لآثار الانتفاضة الفلسطينية على هوية المشاركين فيها. لا شك أن قراءة هذا الكتاب تحتاج إلى الكثير من الروية والصبر، ففي كل فصل فيه تحد وإثارة للقارئ العربي، ونهاية مفاجئة للجميع. بطل قصتنا هو عالم آثار كهل بدأ حياته الحافلة كقس بروتستانتي في المحيط الأطلنطي والمتعصب في أصقاع الولايات الوسطى لأمريكا الشمالية. وفي خلال ثلاثة عقود دخل في تجربة فكرية وروحية حملته إلى عالم الشك اللاهوتي وبتجاه تبني رؤية مادية وجذرية في علم الآثار، انتهاء بالتزام متردد لقضية فلسطين. بدأ جلوك حياته الأكاديمية في تبني الاتجاه

لتحيز يخفي وراءه إنكارا للتاريخ الفلسطيني السابق (كنعاني / ييوسي) واللاحق (إسلامي / عثماني) للحقب الإسرائيلية العبرية. إلا أن شخصية جلوك كانت متهورة في كل ما يتبناه، إن كان في فلسفته الدينية أو في دراساته الأكاديمية. نراه في مذكراته يكتب عن رؤية مستقبله الفكري وكأنه يتنبأ بمصيره المحتوم. «إن عملية التنقيبات الحفرية» — يقول عام ١٩٩٢ قبل أشهر من اغتياله — «شبيهة بتشريح جثة الميت، حيث يحاول المشرح أن يقرر طبيعة الوفاة وتأثير المرض على مصير الجسد. فلو افترضنا مؤقتاً أنه لا يوجد هنالك اعتراض على إجراء التشريح أو ببساطة أن التشريح لم يحصل، وأن الثقافة السائدة في المجتمع لم تسمح بإنتاج طبيب متخصص في علم التشريح... إن حقيقة الموت، خصوصاً عندما يكون هذا الموت نتيجة اعتداء عنيف، تصبح رواية غير محققة، وربما تتحول إلى أسطورة.» (فوكس)

وعندما شعر جلوك بأن دينه تخلى عنه، وأن العالم الأكاديمي الذي نشأ في أحضانه قد نبذه، اعتكف على نفسه ووجد ضالته المنشودة في الأثرية الفلسطينية. ففي البداية حاول تمشياً مع التراث النابع من عقيدته اللوثرية أن يعزز القاعدة المادية لهذه العقيدة من خلال الحفريات التوراتية التقليدية. إلا أنه سرعان ما دخل في جدل عنيف مع زملائه في مدرسة ألبرايت الذين أصيبوا — في اعتقاده — بـ«العمى التوراتي» وأغفلوا أهمية المرحلة السابقة للوجود العبري في فلسطين. وقد تزامن هذا النقد مع انتقاله للتدريس في جامعة بيرزيت حيث رأس معهد الآثار فيها وأدخل منهج الأثرية الإثنو-أركيولوجية، وهي مدرسة حديثة تجمع بين

رؤية الإثنوغرافيا الإجتماعية من جهة، والتنقيبات الأثرية من ناحية أخرى. ومن طبيعة هذا النهج الجديد نسبياً أنه يركز على الحفريات في الحقب التاريخية الحديثة: العثمانية، والاندلسية وما يليها. ويسمى المؤلف — فوكس — بدون مبالغة «حفريات القمامة»، لأن أسلوب عملها يشمل البحث والتنقيب في بقايا المساكن المهجورة في مخيمات اللاجئين والقرى المدمرة عن نمط الحياة السائد لقاطنيها قبل أن يتم إجلاؤهم عنها.

وقد قاد جلوك طلابه للتنقيب في موقعين أضفيا على عمله تسييساً لعلم الآثار. الموقع الأول كان في مخيم عقبة جبر في أريحا والذي هجره لاجئوه للمرة الثانية بعد القصف الجوي الذي تعرض له في حرب ١٩٦٧. والموقع الثاني كان في الحفريات التي أنجزها قرب قرية تعك في منطقة جنين والتي توجت سمعته الأكاديمية في ميدان الأنثرواركيولوجيا. وقد حاول جلوك في كلا الموقعين إعادة صياغة التاريخ الاجتماعي لفلسطين من خلال انقسام فكري وروحي عن جذوره الفكرية السابقة. ومن المحزن أن هذا الانبعث الفكري الجديد في حياة جلوك والذي قرب عافياً وأيديولوجياً من محيطه الفلسطيني قد وضعه في نفس الوقت في حالة صراع وتوتر مع زملائه وطلابه في جامعة بيرزيت.

فكما هو الحال مع الأثريين الإسرائيليين الذين استخدموا الأركيولوجيا التوراتية كمدخل لتعزيز الرواية اليهودية القومية وذلك من خلال البحث الدائم عن ربط النص التوراتي مع جغرافيا فلسطين الحديثة، كذلك الحال مع الأكاديمي الفلسطيني الذي انصب اهتمامه

العلاقة قد حسمت مصير صاحبنا ؟ في هذه المرحلة ينزلق مؤلف الكتاب إلى مستوى الروايات العاطفية السقيمة:

«كان أستاذنا يشكو باستمرار في مذكراته من صعوبة الاتصال العاطفي مع مايا (وهو الاسم المستعار لطالبتة)، ومن سلوكها الهوائي والغاضب، ومن جدلها وخلافاتها المستمرة. أصبح كالصبي المراهق في التعبير عن رغباته المحرمة تجاهها: يفصح عنها فقط من خلال عذابه وإحباطاته. فهذا النوع من الحب معذب بطبيعته لأنه مبني على الجري وراء السراب: الحب من جهة واحدة.

وقد شعرت مايا بهذا الإشكال منذ البداية، عرفت بوجودها كيف يراها بعينيه، وشعرت بالجفاء تجاهه. إلا أنها وقفت في نفس الوقت مع أستاذها في كفاحهما المشترك من أجل علم الآثار. وكانت حاجة كل منهما للآخر أقوى من العذاب الكامن في علاقتهما العاطفية. وعندما حاولت مايا في النهاية أن تتعد عنه، حول طاقته الغرامية المقموعة إلى العمل على ارتقاؤها الأكاديمي والمهني. وعندما فشل في الحصول على حباها - ارتقى بحبه نحو إنجازها لأنه رأى في تقدمها المهني انتصارا للقضية فلسطين». (فوكس)

إن هذا الإسقاط البلاغي للشبقية المكبوتة من أجل رفعة القضية الوطنية يكاد أن يؤدي بالكاتب إلى الابتذال في معالجة موضوعه. ولحسن الحظ أن المؤلف سرعان ما يتجاوز هذه المرحلة المحصورة في فصول الكتاب باتجاه المنعطف المأساوي في حياة بطلها. ذلك أن ملاحقة المؤلف للجريمة ومنفذيها تقود القارئ إلى رحلة ظلامية في روح وعقل الضحية.

الأثري - في الغالب - على إيجاد أوصوب الطرق في مقارعة الخطاب الصهيوني. وذلك إما من خلال التركيز على التنقيبات الحفرية الإسلامية في فلسطين، أو من خلال البحث عن «الأصول الأولى» للتراث الأثري لليبوسيين والكنعانيين والفلشت في منطقة الساحل الجنوبي للبلاد. أما جلوك فقد أعلن العصيان على التيارين «القوميين» معتبرا نفسه عالما منزلها، ومميز بوضوح بين تعاطفه السياسي وانتمائه الفكري العلمي، مما أثار عليه غضب الجانبين.

وفي جامعة بيرزيت - حيث قضى صاحبنا العقدين الأخيرين من حياته - أصبحت شخصية جلوك أحجية. فقد كان مثاليا يصبو إلى الكمال في أسلوب عمله، أو على الأقل هكذا كان يرى نفسه. نتيجة لذلك فقد تصدى أمام ترقية وتوظيف أعضاء جدد في معهد الآثار ممن لم يتوافقوا مع معايير هذه. واكتسب سمعة الإنعزال والترفع بعد أن وقف ضد تطور دراسة الأثرية الأموية والفاطمية في فلسطين لصالح الحقبة العثمانية. (تدعي إفادة المخابرات الإسرائيلية على لسان أحد النشطاء «قتلناه لأنه تبني موقفا معاديا للإسلام» __ إلا أن هذه الإفادة كما سنرى مشكوك فيها).

ومما عقد حياته فوق ذلك كله أنه - وهو قسيس أمريكي متزوج وفي منتصف الستينات من عمره - وقع في غرام طالبة شابة من طالبات معهد الآثار. ونعلم اليوم من مذكراته التي حصل عليها فوكس أن هذه الشابة كانت «تدرك وتتقبل طبيعة» عواطفه المتدفقة ولكنها لم تبادلها إياها. ولكن واقع الحال أن علاقة غرامية كهذه في جامعة صغيرة تقع في بلدة أصغر لا بد أن تثير النميمة القاتلة. هل نستطيع القول أن هذه

الخلفية الفكرية الأولى هي البدايات اللاهوتية الصارمة لجلوك في أرياف أمريكا الوسطى حيث تلقى تدريبه الديني على خطى والده القسيس اللوثري وجده. ثم انطلق إلى دراسة الأركيولوجيا التوراتية لتعزيز هذا الإيمان اللاهوتي. ولكنه سرعان ما تمرد على أصولية كنيسته والتحق بالتيار اللاهوتي المحدث والمعادي للنصوصية التوراتية، مما همشه داخل الكنيسة وعزله عن محيطه الفكري والاجتماعي.

تشكل صياغة فوكس للرحلة الطويلة التي تربط بين خلفية جلوك اللاهوتية المتمردة واكتشاف ذاته في جبال فلسطين الوعرة علاقة الجغرافية بالفكر – أجمل فصول هذا الكتاب وهو يعالج هذه العلاقة كخلفية لتحليل الجريمة ودوافعها. هنا نواجه معالجة جريئة ونقدية للانتفاضة الأولى وأجوائها السياسية خصوصا في انغلاقها وتوقعها تجاه مناصريها من غير العرب.

يضع المؤلف أربعة احتمالات لتفسير دوافع الجريمة ثم يباشر في تقويض كل منها على حدة. أولا: باعتبارها عمل انتقامي من مجتمع محافظ يطهر نفسه من علاقة غرامية محرمة بين أستاذ أجنبي كهل وطالبته الشابة. ثانيا: كنتيجة صراع داخل الحرم الجامعي بين أكاديمي متسلط وعنيد ضد ترقية وتوظيف كادر محلي ووطني. ثالثا: كمحاولة إسرائيلية مخبرانية لتفجير صراع محلي في العصب الفكري الأول لفلسطين خلال الانتفاضة الأولى. وأخيرا كعملية محلية (غير معلن عنها) لحركة حماس ضد عناصر «معادية للإسلام» – ولكنها – في رأي المؤلف عملية لم يحتضنها التنظيم.

يتبنى فوكس في النهاية – مترددا – التفسير الرابع. أقول مترددا لأن اعترافات منفذ عملية الاغتيال تم الحصول عليها بطريقة غير مباشرة من سجلات المخابرات الإسرائيلية حسب اعترافات نشيط من حركة حماس. هذه الاعترافات بدورها تم الحصول عليها بالإكراه من ناحية – ومن خلال التوريط عبر شبكة من العملاء المعتقلين (العصافير) من ناحية أخرى. أما القاتل المفترض فقد تمت تصفيته في مواجهة مع الجيش الإسرائيلي في جبل الخليل عام ٢٠٠٠، وبهذا يسدل الستار على العملية دون أن يبقى أي شاهد عليها.

إن اعتراض الرئيسي على تفسير المؤلف لحيثيات الجريمة يتمركز في غياب أي تبرير سياسي مقنع لها. فحتى لو افترضنا أن أطرافا من حركة حماس قامت بهذه العملية دون تفويض أو مباركة من قيادتها – وهذا أمر مستبعد خصوصا على ضوء إدانة قيادة الحركة لعملية الاغتيال وليس فقط التنصل منها كما يدعي المؤلف. فبالإضافة إلى ذلك فإنه من مصلحة الإسرائيليين وهم دائما تحت طائلة الاتهام في هذه الجريمة (تأخر وصول الشرطة الجنائية إلى مكان الحادث؛ إقفال ملف التحقيق قبل استكمالها؛ عدم إصدار بيان حول الحادث إلخ..) من مصلحتهم نشر تعميم أية صلة بين حركة حماس ومدبري الاغتيال لأن هذه العلاقة كانت ستبرئهم من التهمة وتدين حماس في ضربة واحدة. أما الأسباب التي يوردها المؤلف لعدم إفصاح الإسرائيليين عن هذه الإفادة – ومجملها أن المخابرات الإسرائيلية لم ترغب من ناحية في إخراج إفادة تم الحصول عليها من خلال التعذيب (بسبب الإحراج)، ومن ناحية

القائل، وأخيرا سجلات وأوراق ودفاتر الكنيسة اللوثرية التي احتوت ملفات حول الصراع الفكري في اللاهوت التوراتي والتي شكلت منعطفًا حاسمًا في تبلور عقيدة جلوك الفكرية. ولا شك أن تفوق المؤلف تجلّى في قدرته على بلورة توليفة مبدعة من هذه المصادر الهامة الثلاثة في هذه الرواية الواقعية ذات الأبعاد الأسطورية. «لقد اخترت دائمًا أن أدلي بدلوي مع الفريق الخاسر» - كتب البرت جلوك عشية موته في مذكراته. تجلّى هذا الرهان على الحصان الخاسر في كل مرحلة من مراحل حياته: أولاً، في انحيازه ضد تيار الأغلبية في الكنيسة اللوثرية ومع المتمردين اللاهوتيين. وتجلّى ثانياً، في انحيازه ضد مدرسة ألبرايت السائدة في علم الآثار التوراتي؛ وتجلّى أخيراً، في تعاطفه - وهو المشاهد المنعزل من الخارج - مع الانتفاضة الفلسطينية - في ظروف غامضة أدت إلى تصفيته. فهل سمعنا الفصل الأخير من هذه الرواية المثيرة.

سليم تماري

أخرى عدم رغبة المخابرات في تعريف الجمهور على أساليبهم في استنطاق المتهمين هي أيضاً حجة غير مقنعة. ذلك أن هذه الأساليب قد كتب عنها باستفاضة في الصحافة المحلية والعالمية وهي أقل أهمية من المكسب السياسي الناتج عن إلصاق تهمة الاغتيال بقوى وطنية فلسطينية في ذروة الانتفاضة، والملفت للنظر أن جهاز المخابرات اختار أن يدلي بهذه الإفادة الهامة ليس للجمهور أو الصحافة وإنما لمؤلف مغمور نسبياً من خلال محامية إسرائيلية معروفة بميولها اليسارية وتعاطفها مع الفلسطينيين. دفاعاً عن المؤلف - بالرغم من هذه التحفظات - فإنه يصل إلى هذه الاستنتاجات بشيء من التردد ثم يشكك فيها، ويقترح في نهاية كتابه أننا قد لا نكتشف حقيقة مصرع جلوك بكل جوانبها إطلاقاً. وبالرغم من هذه الملاحظات فإن «فجر فلسطين» كتاب مبدع ومحكم الصياغة. وهو يجمع بين الإحاطة العميقة بالجدل الفكري حول أثرّيات فلسطين وربطها بتحليل نصوصي لإفادات استنطاق المشتبه بهم في جريمة اغتيال هي أقرب بأسلوبها للرواية البوليسية. ومن مزايا الكتاب أن مؤلفه استطاع أن يعالج بقدر عالٍ من الحساسية الصراع الكامن في حياة بطله بين التزامه بالبحث عن الحقيقة العلمية وبين انتمائه الفكري والسياسي لقضية شعب. وفي هذا المجال لا شك أنه كان موفور الحظ في حصوله على مجموعة من المصادر نادراً ما تتوفر لأي مؤلف: المذكرات والأوراق الشخصية للضحية كما وفرتها له عائلة المغدور به؛ سجلات التحقيق الجنائية من الشرطة الإسرائيلية ومن ملفات حركة فتح (في فترة الاحتلال). وتشمل الأولى سجلات اعترافات

نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج

مدارس متنوعة من التيار ما بعد البنيوي الراهن أو ما يسميه تيار البراغماتية النصية الجديد. وفي سياق ذلك يطرح «نوريس» بدائل وتصوّرات، تستند على عقلانية نقدية ومتفتحة، تشمل علاقة اللغة بالواقع والخطاب بالأيديولوجيا، وعلاقة الأخيرة بالحقيقة، إضافة إلى بناء جديد للنص، أي نص، وربطه بسياقاته المتعددة والمختلفة.

الحرب / الواقعة:

منطلق كتاب «نوريس» هو الردّ على المقالة التي كتبها «بورديار» في جريدة «الغارديان» قبل أيام قليلة من اندلاع حرب الخليج، التي شنّها التحالف الدولي بقيادة أمريكا ضد العراق، وفيها يصور «بورديار» الحرب بأنها مجرد شيء ملقّف أفرزه زيف وسائل الإعلام العامة وخطاب ألعاب الحرب أو السيناريوهات المتخيلة التي فاقت كلّ حدود العالم الواقعي أو الاحتمال الحقيقي، وعليه فإن الحرب لن تقع أبداً، وأضحت مستحيلة إلا بوصفها جزءاً من ظاهرة خطابية، أو نوعاً من تهديدات استفزازية متبادلة. وتغدو الحرب وفق هذا المنظور مجرد تمثيلية واهية يتوقف نجاحها على مدى القدرة على إدارة وتكييف ما يدعى «الرأي العام»، الذي لن يكون سوى ردة فعل انعكاسية على خطاب وصور التغطية الإعلامية التي تخلق وهم المساندة للحرب بالإجماع، حيث تقدم بشكل مسبق كل الأجوبة والمواقف الصحيحة. الحرب، إذًا، لن تقع، لأن الحديث عن الحرب صار بديلاً عن واقع الحرب ذاتها أو لحظة اندلاعها.

ارتبط مفهوم ما بعد الحداثة (Postmodernism) بنمط من الفكر يتخذ موقفاً متشككاً تجاه مفاهيم وقيم عصر الأنوار (Enlightenment)، تلك التي تخصّ الحقيقة والعقل والهوية والتقدم والتحرر والسرديات أو الحكايات (Metanarrative) الخ. وقد اقترن هذا المفهوم بمفهوم آخر يرتبط به ارتباطاً وثيقاً هو ما بعد الحداثي (Postmodernist)، لكن المفهوم الأول يُستخدم للإشارة إلى مرحلة تاريخية معينة من تطور الغرب التاريخي نحو عالم من التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة والمعلومات والصور، في حين يستخدم المفهوم الثاني للإشارة إلى شكل من أشكال الثقافة المعاصرة^(١)، مع أن أغلب الدراسات الراهنة في هذا الصدد لا تميل إلى / أو لا تراعي هذا التمييز بين المفهومين، وتتناولهما بوصفهما شيئاً واحداً. ويتناول المفكر والناقد الأمريكي «كريستوفر نوريس» في كتابه «نظرية لا نقدية»^(٢)، الخلفيات المعرفية والفلسفية التي تنهض وراء مقولات ونظريات عدد من ممثلي تيار ما بعد الحداثة، داخضاً التصوّرات والآراء التي يسوقها أبرز ممثلي هذا التيار، خصوصاً، «جان بورديار» و«فرنسوا ليوتار» و«ريتشارد روتي»، وكاشفاً عن مواطن القوة وترتيبها المتوقعة والمتحققة في ثنايا الخطاب الحامل لها، من خلال تحليل نقدي هادئ وفاحص لأعمال هؤلاء المفكرين والفلاسفة. إلى جانب ممارسته لمراجعة نقدية شاملة لمجمل الخط الفكري الذي اكتشف لحظته البدئية «سوسور» ثم استمر مع

دعنا فقدنا كل وسائل التمييز بين «الواقع» ونظائره المتخيلة. وهكذا فإن حرباً كحرب الخليج، هي حرب آمنة، حرب دون أعراض، لأنها غير حقيقية.

يقبض «نوريس» في هذا النص على فكرة رفض التمثيل، التي تركز عليها بعض اتجاهات ما بعد الحداثة، منطلقة من وجهة نظر رافضة للحداثة، فحادثة الحرب لا تمثل واقعة الحرب، بل إنها امتياز إعلامي محض، أنتجته تكنولوجيا ألعاب حروب الفيديو، مستخدمة سيناريو «ما فوق واقعي» تقوم فيه الحقيقة على مفردات خطابية وأدائية محضة، وسواها سيظل محايثاً لأنطولوجيا واقعية رهينة بعض تنويعات الثنائيات: الحقيقي / الزائف أو الحقيقة / الخيال. وبما أن «بورديار» يعتبر الحرب مجرد كلمة، دلالة عائمة، فارغة من أية حملات دلالية، لذلك سوف لن تكون هناك حرب حقيقية بدون إعلان، لأن الإعلان يعبر عن لحظة العبور من الكلمة إلى الفعل، وفي ظل غياب إعلان علني كهذا، فنحن لا نستطيع معرفة ما إذا كانت الحرب قد نشبت فعلاً، أو ما إذا كنا نشهد التمثيل الزائف والمستمر لكن نفال ألعاب الحرب. لكن حرب الخليج وقعت فعلاً كحقيقة لا غبار عليها، ولن تصنف في مخيلة «بورديار» إلا كمثل عن الواقع «ما فوق الواقعي» في فكر ما بعد الحداثة، وبالتالي علينا أن نروض أنفسنا للعيش في عالم ما بعد حدائوي تتفشى فيه ألعاب اللغة، والدول التي تفتقد مدلولاتها، والأوهام التي لا يمكن تمييزها كأوهام. في وضع كهذا تبدو حرب الخليج حدثاً يجب أن ينظر إليه كفتنازيا أفرزتها وسائل الإعلام، وأنتجتها تقنيات مختلفة ساهمت في خلق وهم الحوار الجماهيري. أي

ببساطة أكبر، يقول «نوريس» لقد فقدنا حسن التمييز، أو نقطة الاختلاف، بين حرب الكلمات، الوهم الذي أفرزته (افتراضاً) وسائل الإعلام بهدف تهيتنا «للشيء الحقيقي»، وبين الشيء ذاته الذي لن يحدث إلا في مخيلة مشاهدي التلفزيون المبهورين الذين كانوا قد قصفوا بكل أنواع صور وألعاب الفيديو التي غطت شاشاتهم أثناء الحملة المسعورة لحشد القوات قبيل الحرب.

هكذا يقع «بورديار» حسب تعبير «نوريس» في رقبة الحدث، الحدث الذي لن يحدث، كما يرى هو، وإن حدث ووقعت الحرب، فلن يتمكن أحد من التكهن بدقة أن ما يراه أو يسمعه أو يقرأه ليس سوى تمثيل زائف ومتخيل لما هو حقيقي، ساهمت في صياغته ونسجه آلية الدعاية والأساليب المختلفة للتضليل الإعلامي. هذا لا ينطبق على ملايين مشاهدي التلفزيون، إنما على من هم في مركز القوة والذين نتوهم بأنهم على دراية بأمور تظل طي الكتمان على الغالبية العظمى من البشر، فهم أشبه بأسرى نظام يعتقدون أنهم يتحكمون بوظائفه، لكنه في حقيقة الأمر يغذيهم بصور زائفة وأخبار سريعة معدة مسبقاً. وتزود هؤلاء مصادر المعلومات الموثوقة كوكالة CNN بالكثير من «الحقائق» المفصلة عما يجري على أرض المعركة، بعد أن يخضع كل ما يصل شاشاتها لرقابة أمنية وتقنية وميدانية مباشرة، وستؤثر كل القرارات المصاغة ليس فقط على الرأي العام بل وعلى سلوك وأداء واستراتيجية الحرب. ويرى «نوريس» أننا دخلنا مرحلة من اللامبالاة الانتقالية يكون فيها الدخول إلى الحرب بمثابة نوع من اللا حدث، أو أن حدوثه لن يُعرف، ما

أنها حرب ما بعد حداثوية، تقوم على «القصص الذي لا يخطئ» و«دقة الرمي»، وذات «مهمة تطهير ناعمة» و«غارات استثنائية»، و«يترافق كل ذلك مع نوع من فقدان الذاكرة التاريخية واسع النطاق بين أحداث الماضي وأحداث الحاضر».

الفهم الخاطئ لديريدا:

يرى «نوريس» أن التشويش الرئيس في فكر «بورديار» يكمن في نزعة التي تساوي بين ما هو «صالح عن طريق الاعتقاد» وبين الحدود التي يمكن أن تُكتنه عبر موقف نقدي باحث عن الحقيقة، وهذا يتماشى مع نموذج من نظرية المعرفة البراغماتية المرتكزة على فكرة الإجماع، تلك التي تفترض أن «الحقيقة» في أي ظرف معطى لا يمكن أن تكون سوى مجموعة قيم ومعتقدات حدث وشاعت بين أعضاء «مجتمع تأويلي» معين. وقد لاقت مثل هذه الأفكار صدى واسعاً لدى فلاسفة «ما بعد التحليل» من أمثال «ريتشارد روتي» وبين بعض نقاد الأدب كـ «سنانلي فيش» وغيره. وقد سعت ما بعد البنيوية إلى تشجيع فكرة أن الواقع هو محض ظاهرة خطابية، بوصفه نتاج شيفرات متعددة، قوانين وألعاب لغوية أو أنظمة إشارية هي وحدها قادرة على تزويدنا بسبل تأويل التجربة من منظور سياسي - ثقافي معين. ودُعمت هذه النظرة المضادة للمعنى بتحليلات «فوكو» الانتشوية لسيرورات المعرفة / القوة، وبالتاريخانية الجديدة التي لا تمنع من الحديث عن التاريخ كميدان مفعّل لمجموعة خطابات أيديولوجية محتمة، إضافة إلى القراءات الخاطئة لديريدا، وخصوصاً مقولته

«لا شيء يقع خارج النص».

يعتبر «نوريس» أن التفكيكية الديريدية ليست، كما يحاول خصومها تصويرها، خطاباً لا حاجة له لضرورات الدلالة والمشروعية أو الحقيقة، فهي تستهجن بشدة مدرسة «كل شيء يصلح» المنتمة إلى هيرمونتكية فكر ما بعد الحداثة، وتحافظ على نبض النقد التنويري في الوقت الذي تخضع كل تقليد لإعادة سبر جذرية تجتاح مختلف منظوماته ومفاهيمه المؤسسة. ولا ينظر «ديريدا» إلى كل من العقل والحقيقة، على طريقة «بورديار»، بوصفها قيماً أجهز عليها زحف الواقع «ما فوق الواقعي» لفكر ما بعد الحداثة. وحين يقوم بتفكيك أفكار شائعة أو ساذجة حول كيفية ارتباط اللغة بالواقع لا يعني ذلك أن تفترض أن اللغة فسحة من اللعب الحر المفتوح لكل النصوص ولدوال فارغة من أي محتوى دلالي، وتكمن النقطة الأصلية لكتابات «ديريدا» في إثارة قضايا المسؤولية الأخلاقية، بالتحايط مع الأسئلة الإبيستمولوجية التي طُمست عبر الإرتكاس المباشر إلى مقولات الدلالة والنوايا وسلطة النص والقراءة الصحيحة ومعصومية المؤلف وسواها. إذاً «ديريدا» لا يقع في فخ تيار ما بعد الحداثة الذي يعلن بنشوة نهاية الواقع والحقيقة وذهنية التنوير، وقد ظهر ذلك بجلاء في ردوده على «هايرماس» و«سيرل» وغيرهما. لذلك من الصعب التعامل مع التفكيكية وكأنها جزء من تيار ما بعد الحداثة أو بوصفها فكراً مضاداً للتنوير. وقد حذر «ديريدا» مراراً من أن تؤخذ ممارساته التفكيكية كمقياس أو معيار يحتذى به. لكن ذلك لم يمنعه من اتخاذ موقف مضاد عندما يلجأ خصومه إلى طائفة من

الأبدية أو من خلال إعادة الكشف السردية. ويعزو «نوريس» العجز الواضح لكل ما يُمرّر باسم النظرية النقدية، والمتمثل باتخاذ موقف معارض تجاه قضايا السياسة المحلية أو العالمية، إلى القبول اللانقدي لمقولات «سوسور» الأساسية، والتركيز بشكل خاص على الوظائف الدلالية والتعامل مع اللغة كشبكة من العناصر الاختلافية فقط، ونقل هذه المفاهيم من حقل اللغويات البنوية – النسقية إلى حقول أخرى كالنظرية الأدبية والنقد الثقافي والتاريخي وغيرها، ويرافق هذه النظرية التناسية جهل بالتطورات في الفلسفة التحليلية واللغوية الحديثة.

التفكيكية في مواجهة ما بعد الحداثة: ديريدا / روتي

يبدو أنه من الخطأ الظن بأن النصية تذهب إلى أبعد حدودها الممكنة، أو أننا لا نستطيع معرفة أي شيء إلا باستثناء ما يُعطى لنا بشكل تمثيل نصي (مكتوب). إن ذلك يمثل، كما يرى «نوريس»، سوء فهم كبير لديريدا، رغم أن أعمال الأخير تغوي بذلك. إذ أن المتتبع لقراءة ضالة كهذه من خلال نكوصها إلى مصطلحات كتابية مثل «الكتابة» و «الأثر» وغيرها، التي تؤكد المعطى الثقافي للفكر والإدراك، وغياب المعرفة المباشرة للعالم، فإن ذلك لا يعني بأن «ديريدا» يمثل نموذجاً معيناً للنرجسي الميتافيزيقي، أو أن التفكيكية خطاب يمجّد «اللعب الحر» اللامتناهي لكتابة منقطعة تماماً عن الإكراهات المنغصة للحقيقة والدلالة، بل على العكس من ذلك يعتبر «نوريس» أن ما يُعطى التفكيكية زخمها النقدي المتفوق هو تناولها لقضايا:

التعميمات التفكيكية المزيفة بدلاً من تناول أفكاره ذاتها، وقد استند كل من «هابرماس» و«سيرل» إلى الاعتقاد الشائع، الذي كرسه فلاسفة ما بعد التحليل، الذي يفيد أن التفكيكية تكتسب أهميتها بمقدار ما تحدث قطيعة مع القيم القديمة للحقيقة والعقل وذهنية التنوير التشكيكية. وعندما نخضع التيار البراغماتي الما بعد حداثوي الذي ألحقت به نصوص «ديريدا» لنفس السير التحليلي الذي مارسه «ديريدا» على كتابات الفلاسفة بدءاً من «أفلاطون» وصولاً إلى «كانط» و«هيغل» و«هوسرل» و«أوستن»، فإن أطروحات هذا التيار وشعاراته ستتحول إلى هراء، كمقولات مثل: كل قراءة هي إساءة قراءة، كل التأويلات وتأويلات ضالة، المفاهيم محض استعارات مصقولة.. إلخ، والأسوأ من ذلك هو الافتراض الذي يعتبر أن كل نص يمكن أن يخزن بؤراً سردية أو حكاية معينة، قد أدى ذلك إلى تعميم استحالة التفريق ما بين الكتابة الواقعية، التاريخية أو السردية من جهة، وبين النصوص الخيالية أو المتخيلة من جهة أخرى. ويعتبر «نوريس» أن «بورديار» يمثل النموذج الراديكالي للنزعة التي تجلت بوضوح في الفكر التاريخاني أو البراغماتي الجديد، ما بعد البنوي، مثلما تجلّت في سيرورات فوكو النيتشوية حول ازدواجية القوة / المعرفة، حيث تقوم هذه النزعة على اعتبار أن كل حقل من حقول المعرفة يجب أن يدرس وفق المعايير النصية أو الخطابية. وكانت النتيجة كما يلاحظ «توني بينيت»، إعادة تعريف التاريخ ضمن شروط نصية، واعتباره حقلاً لعمليات خطابية صرفة، بل دلالة مفهومية ندرك كنهها فقط من خلال فك الشيفرات

الإبستمولوجيا والأخلاق والحكم الجمالي. مثل هذه الأقانيم احتلت الأرضية المركزية للبحث الفلسفي الذي يمتد، على الأقل، من «كانط» إلى مدارس الفكر التحليلي المختلفة في أيامنا هذه. صحيح أن التفكيكية تقوم بإخضاع قيم الفكر التنويري الساعي وراء الحقيقة لعملية مساءلة تتجاوز بكثير الحدود الشرطية التي أرساها «كانط» لممارسة العقل ضمن أطره الصافية، كما أنها تتضمن بوضوح تطبيق استراتيجيات نصية وخطابية للقراءة تقلل من أهمية أية إحالة واثقة على تلك المنظومات الكانطية، لكن ذلك لا يعطي «روتي» المبرر لأن يعتبر أن ثمة جانباً «سيئاً» من «ديريدا» يتجلى في تعامله مع الأفكار الكانطية أو «البناءة» للحقيقة، للمشروعية، والرصانة السجالية وسواها، وجانباً «جيداً» يمكن أن يُنظر من خلاله إلى كتاباته بوصفها مغامرة كشفية لامعة، أو مجموعة من الدعابات، والإحالات النصية، والفواصل الفنتازية، والمحاكاة التهكمية الأسلوبية، والحوارات الفلسفية الزائفة.. إلخ. ويستشهد «نوريس» بكتابات ديريدا كي يدحض مثل هذه القراءة الخاطئة لديريدا، إذ يوضح أن ديريدا وبعيداً عن التنكر للمشروع التنويري بمرجعياته النقدية والإبستمولوجية والأخلاقية، حاول أن «يعيد كتابة» هذه المعايير ضمن سياقات الحوار الاجتماعي-السياسي بحيث تحافظ الفلسفة على التزامها بالنقد العقلاني والمسؤول لكل النماذج القائمة التي أفرزتها ثنائية القوة/المعرفة المؤسساتية. وقد عمل ديريدا على جعل الصيغ المتداولة لفكر عصر التنوير أكثر إشكالية، بدءاً من «كانط» حتى «هابرماس» ومن المفيد تأكيد الاختلاف

الجوهري بين تفكيكية «ديريدا» وبين نماذج الفكر النصي ما بعد الحداثوي التي تهدف، كما هي الحال مع «بورديار»، إلى رمي جل الإرث التنويري النقدي جانباً. فالتفكيكية ليست مجرد حقيقة بلاغية من الخدع، وتكنيك لإلغاء حدود الجنس بين الفلسفة والأدب، كما يزعم «هابرماس» بل على العكس، يقول «ديريدا»: «في كتاباتي لم تُدمر أو تُتحدى أبداً قيمة الحقيقة وكل القيم المرتبطة معها، ولكن فقط أعيد توظيفها ضمن سياقات أكثر قوة، أرحب وأغنى». وتتعامل التفكيكية مع قيم النقد التنويري وكأنها مفتوحة للتساؤل، أي بوصفها لا ترقى إلى منزلة الحقائق المطلقة الميتافيزيقية، وبالتالي فهي لا تؤسس بشكل مطلق قطيعة مع خطاب النقد التنويري، وليست عرضاً من أعراض المحنة ما بعد الحداثوية الراهنة، وذلك بسبب فشلها في الحفاظ على رباط ما يدعوه «هابرماس»: «المشروع غير المكتمل للحداثة»، لأن مساءلة مفاهيم هذا المشروع وقيمه الجوهرية لا تناقض الضرورات النقدية ذاتها للمشروع. من جهة أخرى فإن التفكيكية لا علاقة لها أبداً بتلك النماذج من الفكر المتطرف المضاد للمعرفة، والذي يدعي بخطأ كل الفروقات بين الحقيقة والزيف، العقل والبلاغة، الحقيقة والخيال، إلخ، لذلك فهي ليست نوعاً من اللعب اللفظي المصقول والمصعد الهادف إلى تكريس لا معرفية العالم خارج حدود التمثيل النصي، وإذا كان ثمة جانب محافظ في كتابات «ديريدا»، كما يعتقد «هابرماس» فهو ليس عائداً إلى لجوء «ديريدا»، مثل بعض تلامذة اللاعقل المنتشويين مثل «بورديار»، إلى خطاب ما قبل تنويري يتجاهل قيم الحقيقة والزيف، بل بسبب تأمل

هذه القيم ذاتها من خلال الانتباه المطلق لسيرورتها البنيوية ونماذج تمظهراتها النصية. هكذا يُميز «نوريس»، وبالمعية ونباهاة، ما بين قراءة تحاول عبثاً أن تفصل بين الاطروحات المشروعة أو الجوهرية، وبين تلك المقاطع ذات البلاغة «النصية» المجردة، أي تلك التي تُرد إلى ابسط الافتراضات الفلسفية سذاجة وأكثرها بعداً عن التفكير.

الحقيقة والخيال:

لقد أثار حرب الخليج بوضوح مؤلم لأي شخص مهتم بسياسة النظرية أسئلة عن الفرق بين الحقيقة والخيال، بوصفها قضية تتجاوز حدود الاهتمام الأكاديمي. فقد بدأت تشيع في بعض الأوساط الثقافية، فكرة تفيد بأن الإبستمولوجيا الواقعية أضحت شيئاً من الماضي، وأن قيم الحقيقة في النقد قد تمّ النيل منها؛ وأن التاريخ والسياسة مجرد ظواهر نصية (= خيالية)، وأن أي «خطاب» يحسب له حساب عليه الأخذ بنصية كل هذه الاعتبارات، لذلك يمكن أن نعي لماذا استطاعت مقالة «بورديار» عن حرب الخليج أن تضرب على الوتر الحساس من الاستجابة. ويثير القلق في هذا المجال طغيان مزاج توسعي بين منظري الأدب يرافقه موقف إجمالي من الشك حيال أية فكرة تقترح بأن النصر الأدبي يمكن أن يضمّر قدراً من الحقيقة. يقول «توني بينت»: «إذا كانت السرديات هي كل ما نملكه، وإذا كانت السرديات، من حيث المبدأ، متساوية في القيمة، فإن الحوار العقلاني برمته سيبدو عقيماً». وقد كرس منظرو الأدب، خصوصاً الماركسيون منهم، جهوداً عظيمة لتقديم أطروحات حاذقة لشرح

التوسطات المعقدة بين الأدب، الإيديولوجيا، ونظام القوى المعاش في العالم وعلاقات الإنتاج. في حين ينظر منظرو الأدب، في أيامنا هذه، إلى هذا المشروع بافتتان نوستالجي، بوصفه آخر المحاولات اليائسة لإنقاذ شكل قديم من البنى «التنويرية» ما وراء السردية. هذا يعني أن النص ما بعد الحداثي يجب أن يتخذ كمنال نمطي للغة تتخلى عن كل شروط الحقيقة أو أوهاام الواقع، وبالتالي تشق الطريق أمام رؤية تتحدث عن واقع ما فوق واقعي مهيمن. وهذا يعني قلب الأمور رأساً على عقب، لأن وجهة النظر هذه تتجاهل من حيث المبدأ، حقيقة أننا حين نقرأ الأعمال الإبداعية نستحضر دوماً نطاقاً واسعاً من المعرفة الحقيقية، التاريخية، البديهية، المرتبطة بظروف العالم المعاش، والتي تتجاوز حدود النصية الصرفة. هذه المعرفة تمتد من القواسم الأساسية للتجربة الإنسانية، مثل علاقات السبب بالنتيجة ومواقع الوسيط والتواتر التاريخي، وفوق كل ذلك مقدرتنا على إدراك تفاصيل مرجعية مناسبة بالاستناد إلى أسس استدلالية مباشرة؛ لذلك ليس صحيحاً الاعتقاد بأن النقد يقعون في فخ السذاجة عندما يسوقون ادعاءات تأويلية ناطقة باسم الحقيقة تتجاوز نطاق تلك البنى الإشارية أو الشيفرات والمعايير التناصية التي تحدد أطر الفهم لأي نص أدبي. إضافة إلى ذلك فإن هذه الأطروحات تتجاهل آخر تطورات نظرية الإبداع التي تسعى إلى شرح الطرق المختلفة التي تحاول من خلالها قيم الحقيقة أو المعرفة الواقعية الدخول إلى متن قراءة النصوص الإبداعية. من بين المقاربات الأكثر معقولية في هذا المجال فكرة «العوامل المحتملة» كما يناقشها علماء المنطق وفلاسفة

اللغة، التي تحاول تحليل أفق العلاقات المحتملة، أو درجات التناغم المفهومي بين الأشكال الخيالية والحقيقية للخطاب. وهذا يبين المدى الذي يعتمد فيه فهم الإبداع على استعدادنا للذهاب إلى ما وراء النص والانخراط في مختلف العمليات البسيطة والمعقدة للعقلنة الاستدلالية واستخلاص مغزى المعلومات المعطاة بالرجوع إلى مخزوننا المعرفي ومعتقداتنا الحياتية في العالم الحقيقي. وبدون هذا لن نكون في موقع يؤهلنا تأويل أبسط الأشكال بدائية في الخطاب السردي، لذلك يطالب «نوريس» بأن نعتبر الأدب مغايراً لأنواع الخطاب الأخرى: تاريخية، واقعية، وثائقية، إلخ، لأن التأكيدات ليست عرضة لإرجاء طوعي جراء شعور عدم التصديق الذي يخالغ قارئ الرواية، فنحن لسنا مطالبين باجترار حيز سرابي من الكيانات الخيالية البديلة من أجل أن نحافظ على التمييز الأنطولوجي بين أنظمة الحقيقة في العالم الحقيقي والمخيلة.

من المتسامي إلى العبثي / ليوتار:

يتخذ الفيلسوف الفرنسي «جون فرنسوا ليوتار» موقفاً مضاداً للمعرفة، منطلقاً من فرضية تقول بأن أنماط أفعال الكلام المختلفة، المعرفية والأخلاقية السياسية، محكومة بشكل جذري بالتغاير لدرجة أن ادعاءاتها عن الحقيقة يمكن أن توجد فقط في حالة من الصراع المستمر أو في حالة من السكونية التي تؤكد حقيقتها الاختلافية الصرفة. لكن «ليوتار» يولي أهمية للتسامي الكانطي، بوصفه منظومة من الفكر الأخلاقي والسياسي / الاجتماعي. وقد بين «كانط» أن التسامي هو ما يتجاوز طاقتنا على

التمثيل المحدد، ويربطه بمنظومة الأفكار أو الأحكام «ما فوق الحسية»؛ وعند هذه النقطة التي يواجه فيها الفهم حدود قدرته على إخضاع الحدوس للمفاهيم، يكون في مقدورنا التبصر بما يختبئ وراء الإدراك الظاهراتي، أي وجودنا كذوات منفصلة ومستقلة، تملك إرادات حرة مستقلة. إذ يظهر التسامي لدى «كانط» كوسيلة للتعبير، وإن بواسطة التشبيه، عما يستحيل التعبير عنه بطريق آخر، لذا فهو يمتلك طبيعة الحكم الأخلاقي ذاته أو العقل العملي. وتكمن أهميته عند «ليوتار» بوصفه يوفر هامشاً مهماً للماهية الاختلافية لأنظمة العبارة المتعددة، والتي يجب أن تأخذ اختلافاتها في الحسبان عندما يحتكم إلى العدالة للبت بين خصوم أداء في قضية معينة.

إذاً، بالنسبة إلى «ليوتار» يتمظهر التسامي الكانطي عند الحد الفاصل بين اللغة والتمثيل، إذ يصطدم الفكر مع التناقضات العسوية على الحل، وبالتالي يضطر الفكر إلى الاعتراف بافتقاره لمقياس عام يؤسس عليه خطابه والخطابات الأخرى، لذلك يقول «ليوتار»: «أن تعطي الاختلافي حقه يعني أن تؤسس لمتخاطبين جدد دلالات جديدة، ودوال جديدة من أجل أن يجد الخطأ تعبيراً له ويمنع المدعي من التحول إلى ضحية». هذا الاختلافي يفتح المجال واسعاً لتنوع ألعاب اللغة ومزاعم الحقيقة وأنظمة العبارة.. إلخ، لذلك يكون التسامي ملجأً لأكثر الاستعارات ملائمة لحدث يتحدى كافة أشكال التمثيل التي يعجز العقل، وخاصة عقل التنوير في نموذج النقد التأملي، تماماً عن استيعابها، وعليه يُنظر إلى التاريخ بوصفه انسياحاً ما تحت شعار «ميتا- سردية» عقلانية،

تمثل أحداثها المختلفة، كالثورة الفرنسية مثلاً، علامات لا تحصى من الوعد المستقبلي، وبالتالي يتوجب علينا مضاعفة ألعاب اللغة أو الخطابات السردية، بحيث يحاكم كل منها حسب معياره الخاص. يقول «نوريس» إن هذه القراءة الخاطئة لكانط هي مصدر تشويش كبير، تحيل نتائجها إلى اعتبار أن قيم الحقيقة والعقل والنقد تعمل لصالح الخطاب القمعي المنولوجي الذي لا يمارس أي تأمل لمنظوماته المؤسسة. كما وترى أن أية حقيقة تستند إلى مرجع معقلن لحقائق القضية تتسبب على الأرجح ببعض الظلم الذي يصيب طرقاً أخرى محتملة لمقاربة القضية، كما تطال أنماط فهم تبدي احتراماً لأخلاقيات الحوار الإيديولوجي المفتوح، وهذا النوع من الظلم يحدث عبر توسيع ضمني لنظام العبارة المعرفي، حيث تطال حقولاً معرفية تعتمد معايير مختلفة، لذلك ما من مبدأ للعدالة أكثر أهمية من اعتماد مقاربة جمعية لألعاب اللغة التي تعترف بالمدى الواسع للقيم والمعتقدات أو المعايير اللامتكافئة، وتلبي فضيلة ما عبر إحجامها عن إطلاق أحكام حول زيف نهائي أو حقيقة نهائية. وهكذا يتحرك المنسامي إلى عرض المنصة كاسم يتجاوز كافة أشكال المعرفة المفهومية، والحدس الظاهري، والحقيقة الراسخة.. إلخ، والتي تحكم عادة فكرتنا عما يمكن اعتباره إسهاماً فعالاً في الحوار. ينتج مما سبق أن المعنى المتأصل في معيار العدالة والمعنى المتأصل في معيار الحقيقة أمران متغايران تماماً، كما يقول «ليوتار». ويعتبر «نوريس» أن المشكلة مع طروحات كهذه لا تكمن في كونها تقرأ «كانط» بشكل خاطئ، إنما في كونها تفتح الطريق أمام

نماذج من التعقيم الأخلاقي والسياسي. من بين تلك النماذج الفكرة القائلة بأن الواقع ليس سوى مجرد فسحة للعب تقوم به استراتيجيات متخيلة، سيناريوهات ألعاب الحرب، التمثيل الزائف لوسائل الإعلام.. إلخ، وجميعها تسكن أفقاً من الدلالات المتسامية، ما فوق الواقعية، حيث أن قضايا الزيف والحقيقة ليست هنا وليست هناك، وبناء عليه يُزجُ تأويل «كانط» لخدمة نزعة ما بعد حداثة قصد تفكيك أو تهديم أو إزالة إرث الفكر التنويري، والمدهش في قراءة «ليوتار» لكانط هي أنها تعتم وبشكل جذري على الجانب الحياتي للأخلاق الكانطية من خلال استغلالها لمبدأ التسامي وتصويره كوسيط مثبت بين حقلين: المعرفة والأفكار ما فوق الحسية، إلى درجة تصبح معها مصالح كل منهما على طرفي نقيض، وأكثر من ذلك هو تأكيد «ليوتار» على ما يدعوه «البراغماتية السردية» كوسيلة لفهم الكيفية التي تحقق فيها المجتمعات شعوراً بهويتها الثقافية وتناقش مختلف أزمات المشروعات التي تفرزها أنظمة القيم المتصارعة. ويميز «ليوتار» بين نوعين للإستراتيجية السردية، الأول قمعي ومنولوجي، يسعى إلى تحقيق معرفة مطلقة ذاتية السيادة، تسعى إلى تمين البنى القائمة للقوة والامتياز، في حين ينزع النوع الثاني إلى مقاومة أنماط الانغلاق، ويبحث عن مضاعفة ألعاب اللغة خارج نطاق هيمنة خطاب بعينه، متسلط وأحادي، أو متفرد للعقل والحقيقة. ويعتبر «نوريس» أن «ليوتار» يسقط في المطب البائس للبراغماتية الجديدة، ما بعد الحدائية، كونه يختزل كل قضايا الحقيقة إلى مستوى من المماحكات البلاغية والإستراتيجيات السردية المختلفة أو الخطابات

التي تمتلك مشروعية وجودها بفضل الاختلافات الحاصلة في ما بينها إلى درجة يصعب على أحدها تأكيد نفسه على حساب الآخر. ويتضمن هذا الموقف تهجيناً لفكر «هوبس» وفق نمط مشتق أصلاً من «سوسور»، ثم طُوّر كي يتحول اليوم إلى إيديولوجيا شاملة ما بعد حدثية للغة والتفكير والتمثيل.

عمر كوش

اشارات :

- (١) تيري إيلغتون، أوهم ما بعد الحدث، ترجمة: نائل ديب، اللاذقية، دار الحوار ٢٠٠٠، ص (٧).
- (٢) كريستوفر نوريس، نظرية لا نقدية - ما بعد الحدث. المثقفون، وحرب الخليج، ترجمة عابد إسماعيل، بيروت، دار الكنوز الأدبية ١٩٩٩.

– حمّادي صمّود، «من تجليات الخطاب البلاغي»، دار قرطاج للنشر، تونس؛ «من تجليات الخطاب الأدبي – قضايا نظرية»، الناشر نفسه؛ «من تجليات الخطاب الأدبي – قضايا تطبيقية»، الناشر نفسه.

عمد إلى تشكيل «فريق البحث في البلاغة والحجاج»، ووضع الفريق تحت إشرافه هو مجلداً ضخماً في «أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم»، صدر عن كلية الآداب منوبة في تونس في ١٩٩٨، ولا يسعنا في هذا العرض إلا أن ننوّه به وندعو القراء المعنّين بتطوّرات البلاغة إلى الرجوع إليه.

يضمّ أول هذه الكتب الثلاثة أربع دراسات. أولها، وعنوانها «الفكر واللغة»، تتخذ من أطروحة الباحث المغربي طه عبد الرحمن «محاولة في بنية الأنطولوجي اللغوية» (نوقشت في ١٩٧٢، ونُشرت بالفرنسية في ١٩٧٩)، تتخذ منها مناسبة لإطلاق تحذير أساسي من مغبّة المسارعة إلى إطلاق أحكام فكرية باثّة من دون كثير تمحيص ومراجعة، ومن دون ترك الباب مفتوحاً للمساءلة والاجتهاد. يبدأ صمّود بعرض مقالة معروفة لجاك دريدا («في ملاحق الرباط [اللغوي]: الفلسفة في مواجهة الألسنيّات»)، كان أطلق فيها تحذيراً مماثلاً عندما ناقش دراسة لعالم الألسنيّات إميل بنقنيست عنوانها «مقولات اللغة ومقولات اللسان». يتوقف بنقنيست عند مقولات أرسطو (كان العرب من ترجمة أرسطو وشارحيه يدعونها، نقلاً عن اليونانية، بـ «القاطيغورياس») التي يحيل فيها المعلم الأول إنشاء اتنا الكلامية إلى عدد من المقولات، كالزمان والمكان والكيف والكمّ والعدد وما إليها، ويطلق،

بتأخر شهور عديدة، وصلتنا هذه الكتب التي جمع فيها الأستاذ حمّادي صمّود عدداً من دراساته في البحث البلاغي والنظرية الأدبية والنقد الأدبيّ ما كتبه في العقد الأخير من السنوات وما يشكّل امتداداً وعميقاً لأطروحاته الهامة التي صدرت في منشورات الجامعة التونسية في ١٩٨١ تحت عنوان «التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس».

كانت نية المؤلف، كما يبين هو عنه في مقدّمة «من تجليات الخطاب البلاغي»، تتجّه في البداية إلى نشر هذه الدراسات في مجلد واحد يجمع شتاتها تحت عنوان «من تجليات الخطاب». إلا أنّ مقتضيات فنية رجّحت إصدارها في ثلاثة كتب يقع الواحد منها في مائة وخمسين صفحة ونيّف. وبالفعل، فالكتب الثلاثة يجمعها مشغل علمي واحد منصب على الخطاب بلاغةً وتنظيراً للأدب. ولذا فنحن ننصح القاريء بقراءتها مجتمعة.

ينبغي أن نشير في البداية لمن لا يعرف المؤلف أنّه أستاذ ذو مكانة بارزة في تونس، مكانة استحقّها بالبحث الدائب وكره الأضواء، وبما حقّز عليه من مباحث خصبة خاضها تحت إشرافه وبتشجيع منه دارسون من أجيال عديدة. ولقد محض البلاغة والخطاب والحجاج خصوصاً اهتماماً دائماً فترصدّ منابعها عند العرب ولدى الغربيّين وسلط عليها أضواء كاشفة وجديدة. ولإحياء هذا المبحث الأساسي

أي بنقينيست، الحكم بأنّها ما هي إلا مقولات اللسان اليونانيّ راح أرسطو وعمّمها على الفكر البشريّ. يتصدّى دريدا لهذا الزعم المطروح بمثل هذا الحسم لا القول بأنّ هذه المقولات فكريّة محض بالضرورة، بل ليرينا أنّ عالم الألسنيّات الجليل قد تورّط في قضايا فلسفيّة لا يتوقّر على جميع الأدوات الفكريّة الضروريّة لمواجهتها. ولو كان كلّ نفسه عناء مراجعة كانط وتريدينبورغ وبريشفنج وكاسيرر وآخرين لوجد أنّ الفلسفة وقفت عند المسألة وقفات متوالية وأدخلت عليها فروقاً أو لطائف وإشكالات عديدة. وكما يعرضه صمّود، كان دريدا يعيب على بنقينيست «في استعمال المفاهيم والمصطلحات تغييرها وطمس الحاصل المعرفيّ والتاريخيّ المناسب في باطنها وعدم نقدها نقداً كافياً. فتبدو، في الظاهر، خالصة منزّهة عن كل إشكال، بينما هي صرّة إشكال وقطب رحاء».

ويُعيب صمّود على طه عبد الرحمن وقوعه في مثل هذا الاغفال البينقينيستيّ، إذ لا يذكر في أطروحته دراسة دريدا المشار إليها، والتي كانت ستقدّم له خلاصة دقيقة عن مجمل التفكير الغربيّ في المسألة، ولا كذلك «كتاب الحروف» للفارابيّ (صدر بتحقيق للعلامة العراقيّ المقيم في الولايات المتحدة الأميركيّة محسن مهدي)، هذا الكتاب الذي يفتتح بحديث مطوّل عن المقولات ولكنه يتضمّن أيضاً «مسائل لغويّة / فلسفيّة كمسائل نشأة اللغة وأنواع المخاطبات وما إليها، ممّا كان يسمح بنوسيع دائرة النقاش في مسألة المقولات وعلاقة الفكر باللغة جملة». وهذا الاغفال هو الذي جعل طه عبد الرحمن يجيز لنفسه التقدّم بهذه الخاتمة الخطيرة لأحد فصول أطروحته، نسوقها كما ترجمها صمّود

عن الفرنسيّة: «بإمكاننا أن نقول في الخاتمة إنّ المقولات ليست لا منطقيّة ولا أنطولوجيّة، إنّها ببساطة لغويّة، ومن ثمّ كان لكلّ لغة مقولات خاصّة، بواسطتها تحلّل الموجود وتعبّر عن الفكر». ويعلّق صمّود على هذه الخاتمة بالقول إنّ فيها «مبالغات لا يمكن أن يتبنّاها أكبر المتعصّبين للغة على الفكر، القائلين بأنّ كلّ شيء له إنّما هو منها، لأنّ هؤلاء أنفسهم يدافعون عن كليّات تشترك فيها الألسنة، فلا موضع للقول بأنّ لكلّ لغة مقولات خاصّة بها على الاطلاق».

هذا كلّه يسوقه صمّود لا للانتصار للفكر على اللّغة ولا لهذه على ذاك (فالفكر الأرسطيّ نفسه، كما يبين عنه دريدا في مقالته المذكورة، ينزع إلى «دفع ثنائيّ الفكر / اللّغة إلى منطقة يصبح الفصل فيها بينهما مستحيلاً»)، بل للتنبيه إلى عدم إمكان التعامل بمثل هذا الحسم أو الجزم مع قضية شائكة ما برحت تدفع إلى السؤال هل أنّ الفكر قائم قبل اللّغة وخارجها، فلا تفعل الألفاظ سوى أن تسمّي جواهر أو معاني قائمة من قبل في الفكر البشريّ، أم أنّ اللّغة هي الأساس والمبدأ، فلا وجود للفكر إلّا بها وبفضلها. وإذ يؤكد صمّود: «لسنا نعيب على صاحب التآليف السكوت عن مقال من المقالات المعدودة في الموضوع، بل إنّنا نصون النفس عن عيب العلماء والباحثين»، فهو يحدّد هدفه بالإشارة «إلى قضية حضاريّة هامّة تحكّم صلتنا بالآخر وتتحكّم بمصير البحث والمعرفة عندنا، هي أنّ الغفلة عن النقاش المهمّ والسكوت عن النصوص الالافتة ينجّر عنه بقاء البحث في القضايا التي نتناولها دون المعلومات التي تتوقّر لغيرنا بكثير».

لنّ توقّفنا قليلاً عند هذه الدراسة فإنّما للإبانة عن منهج صمّود القائم على نوع من السجاليّة

والشعري، «من جهة الوظيفة والمقصد ومن جهة الوسائل الموصلة إلى تلك الغايات والمقاصد على ما يجمع بينهما بعد كل ذلك من تشابه...» ويتقدّم صمّود هنا بفرضيّة فائقة الأهميّة والاحصاء لأبحاث المستقبل، مفادها أنّ البلاغة العربيّة في فترة التأسيس لا بدّ أن تكون انتبّهت إلى أنّ نجاعة القول وبلوغه مقصده من المخاطب لا يتوقفان على مجرد الحليّة اللغويّة، إلّا أنّ شبكة القراءة التي سادت لم تختَر هذا المسلك ولم تعتبره منطلقاً أو مرتكزاً في بناء نظرية البلاغة فبقي أغلبه مجهولاً عندنا. ولذا فهو يدعو إلى الرجوع إلى تراثنا البلاغيّ من باب آخر والبحث فيه (عدا الاحتمال الباهر في أن تصلنا بعض النصوص المفقودة، للجاحظ وسواه) عمّا قد يتجاوز الاهتمام بأساليب القول وفنون البيان، وهو الاهتمام الذي فرضه طغيان الاحتفال بالعبارة. فنقف، ربّما، على معالجات في أقسام أخرى من الكلام، كالحجاج و«مختلف السبل التي ينتهجها صاحب النصّ وباني الخطاب ليُبلّغ غرضه ويحمّل المخاطب على ما يريده منه»، وسائر ما يدخل في باب ما انتهت إليه اللسانيّات «التداوليّة» وبلاغة الخطاب.

هذه الدراسة الموجزة هي في الواقع تمهيد للدراسة الرابعة والأخيرة، الحاملة عنوان «بلاغة (Rhetoric): في الخلفيّة المعرفيّة للمصطلح». فالمفردة اليونانيّة لا تتطابق ومفهوم المفردة العربيّة. ولئن اضطرّ البعض إلى المطابقة بين المفردتين عن خطأ أو صواب، فإنّ من ترجموا مؤلّفات أرسطو أو اهتمّوا بها انتبهوا إلى الفارق بينهما فأبقوا على المصطلح اليونانيّ في لغته الأصليّة وقالوا «ريطوريقا»، ثمّ لما تناول الفلاسفة كتاب أرسطو المخصّص لهذا المبحث سموه «الخطابة».

الهادئة أو الرفيعة والتنبيه إلى ضرورة الغوص العميق والتمحيص الدؤوب قبل الانتقال إلى مرحلة الاستخلاص والحكم. وهو يتبع على الدوام منهجيّة متعدّدة تعرب عن معرفة واسعة بالتراثين النظريّين الغربيّ والعربيّ في المسائل المتناولة. وفي استعادته لتفكير القدامى من العرب يلفت النظر إلى مفارقات مُخصّبة ولطائف غنيّة. ففي دراسته الثانية «النسق العقديّ والنسق اللغويّ: عودة إلى مسألة النظم»، يرجع إلى مسألة النظم (بمعنى ترتيب العبارة وتقديّمها دليلاً على إعجاز القرآن، لا بمعنى النظم الشعريّ فهذا معنى متفرّع)، ويستعرض من جديد ويحلّل إضافات الجرجانيّ والباقلانيّ والرمثانيّ والخطابيّ والقاضي عبد الجبار، وينبّهنا إلى هذه المفارقة المنعشة: فليثبت القدماء إعجاز القرآن وتفردّه أو اختلافه عمّا هو مألوف من القول وأساليب القول، اضطرّوا إلى معالجة ما عُرف لدى العرب من هذه الأساليب. هكذا قدّموا في الغالب إضاءات للسائد من الكلام، فيما كان هدفهم المعلن هو دراسة كلام القرآن الإعجازيّ، فقادهم البحث عن الاختلاف إلى تمحيص الائتلاف.

في الدراسة الموجزة الثالثة «أ تكون البلاغة في الجوهر حجاجاً؟»، ينطلق المؤلّف من أحد الآراء الهامة الجارية في الدراسات المخصّصة للتراث البلاغيّ عند العرب. إنّه الرأي القائل بأنّ نظرية القدامى قامت على دمج المسلّكين الخطابيّ والشعريّ، في حين نحت الثقافة اليونانية نحواً مغايراً، فهي أرسطو يفرد فنّ الشعر، أي دراسة أساليب القول، بكتاب، ويفرد الخطابة، بما هي بحث في البرهانيّة والبصر بالحجّة وتوجّيّ الاقناع، بكتاب. وهو، أي أرسطو، يقوم بهذا كلّه ملخاً على الفرق بين المسلّكين، الخطابيّ

ذكرنا في عرض الدراسة السابقة ما حصل في التراث البلاغي العربي من تغليب للشعري (محسّنات الكلام وزين العبارة) على البرهاني والحجاجي الذي يفترض توقّر الخطاب على عناصر عديدة: ١- الأخلاق المحمودة ومحبة الحق والحرص على العدل، وهو ما تجمعها المفردة اليونانية Ethos: ٢- انفعالات المستمع وعواطفه التي يعمل الخطيب على إثارتها (Pathos): ٣- مختلف وجوه الاستدلال المتحقق بالقياس والاستقراء وبقية وجوه المنطق (Logos). ولا شك في رأي المؤلف أنّ الفارق بين الحضارتين، اليونانية والعربية-الاسلامية، يقف وراء الفارق بين المسلكين ويفسّره: فقيام المدينة اليونانية على قاعدة سياسية ومؤسّساتية كانت السلطة فيها للقول المُقنع القوي بالحجة وقدرته على التأثير في الساحات العامة وداخل السجال الديموقراطي (الذي كان لا يستبعد بالطبع تالعباً بالكلام من النوع الذي برع فيه السفسطائيون مثلاً) جعل الاهتمام ينصبّ على البرهاني والمشادي والتشاجري، ثمّ يليه الشعري. أمّا البلاغة العربية التي التفتت إلى صورة الكلام وشكله وتلمّست السبل التي تمكّن من تحديد خصائص نصّ والتمييز بين نصّ نصّ، فقد «ظهرت تباشيرها في أحضان الشعر. والشعر وقّعه من إيقاعه، وفضله من حياة القول فيه». والأمر في نظر المؤلف محير، لا سيّما وأنّ النصّ المؤسّس للبلاغة العربية كتبه رجل محاجة ومناظرة، ونحن نجد في مؤلّفه الكبيرين «الحيوان» و«البيان والتبيين» حديثاً فائضاً عن الخطبة وكلاماً في الكلام والمتكلم والسامع وفي ما يجعل النصّ بليغاً مؤثراً مُقنعاً. ثمّ إنّ الفكر العربي-الاسلامي عرف في فترات مختلفة فنوناً من الجدل

والمناظرة والخلاف، بل إنّ علماً مستقلاً بذاته، ذلكم هو «علم الكلام»، «نشأ من الخلاف حول أصول الاعتقاد». لكنّ المعروف أنّ «نوازع السلطان» كانت «أصل خلاف عميق لم تستطع احتواءه مبادئ القرآن». ومع نشوء الفتن ودبيب الفرقان بين الناس، «انفتح باب التأويل، وراجت سوق القول والخطب. وكان الانتصار لشقّ على شقّ يقوم على حدّ السيف وعلى ترويض النصّ، حتّى يولد من المعنى ما يدعم الموقف ويشرّع له».

لكنّ هذا لا يغلق باب البحث. ويظلّ الأمل قائماً بالعثور على مباحث لم تصلنا، قد تكون أكثر ارتباطاً بمبحث الخطاب. كما يظلّ في وسعنا تسليط الضوء من جديد على المتوقّر من النصوص، فنلتمت فيها إلى شذرات ومقاطع تصبّ في مبحث تداوليّة اللسان. وإنّه لحلمّ منعش لا سيّما وأنّ الخطابة المعاصرة، كما يبين عنه الأستاذ صمود في جانب كبير من بحثه هذا، شهدت ولادة خطابة جديدة وإضافات في الأسلوبية والحجاج وإستراتيجيات الكلام تقوم على تجاوز الموروث الأرسطيّ باحتوائه تارةً وبنقضه طوراً.

هذا المسعى المخصّص الدؤوب هو نفسه الذي يقوم عليه الكتابان الآخران الجامعان دراسات في الخطاب الأدبيّ نظريّةً وتطبيقاً. في الأوّل منهما، يتوقف المؤلف عند مفاهيم صارت سائدة في النقد المعاصر ولكنها محفوفة أحياناً أو غالباً بالغموض وإساءة الفهم. وهنا أيضاً يأتي كلام صمود موضحاً، ناقداً، منبهاً، مصحّحاً أو مستدركاً. في «الأدب وتحويل الواقع» يحلّل نصّاً من «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي، فيرينا أنّ كلّ نصّ مستحقّ لتسمية الأدب يظلّ يمارس تحويلاً للأدب يكبر أو يصغر. فمطابقة

النصّ الأدبيّ للواقع إنّما هي وهم. وهذا ما يسري حتى على النصوص المنتمية، كما هو نصّ ابن حزم، إلى جنس أدبيّ من محدّاته «الوعد بالحقّ والعقد على الصدق»، أي طامحة إلى مطابقة الواقع فتخطيء طريقها بفعل طاقة الأدب التحويليّة هذه التي تسكنه وإن تأبى هو ذلك. وفي «تحويل المنطوق كتابة»، ينطلق من تفكير التوحيد في «الامتاع والمؤانسة»، فيرينا أنّ التحويل سائد أيضاً في الانتقال بالقول من وضع المشافهة إلى وضع الكتابة. فالانتقال من وضع يتصل فيه القول بقائله وسياقه إلى وضع ينقطع فيه عنهما أو تضعف أواصره فيه، يفتح الكلام في نظره إلى إمكانات قراءة وتأويل متعدّدة. وبالمقارنة بين قصيدة مبكرة وأخرى حديثة العهد لمحمود درويش، يتناول ممارسات التجريب في القصيدة العربيّة المعاصرة، ويتوقف عند مسألة الإبلاغ أو الإيصال ومسألة المقروئية في الشعر الحديث. وبتركيز النقاش على ثالث «القراءة واللغة والفهم» يطرق باب التأويل ويعمل على زحزحة الكثير من الاعتقادات السائدة عن الغموض والتعقيد ويهب القراءة دوراً أساسياً في تكوين العمل. وفي «الواقع والقابل للوقوع»، يدرس الأدب من حيث صلته بالمعلوماتيّة، ومن حيث نتائج السرعة والحركة وتأثيرهما على علاقتنا ببعدي الزمان والمكان وما ينجم عنه من تحويلات أساسيّة للمكات الكائن الإدراكيّة والتعبيريّة.

الكتاب الثالث، «في الخطاب الأدبيّ- قضايا تطبيقيّة»، مكرّس في ثلثيه الأوّلين للشعر التونسيّ المعاصر. في «الشعر التونسيّ المعاصر»، يستعرض مختلف تجارب الشعر التونسيّ من نهايات القرن التاسع عشر حتى أيّامنا، ويحلّل علاقة الشعر بالجامعة

والصحافة وهموم اليسار والصراع ضدّ السلطة ويتوقف عند تجارب شابّة وجريئة تفيد من المحكيّ واليوميّ وتستدخل نوعاً من الهذيان المقصود والسخرية واللعب. وتحت عنوان «الأشواق التائهة»: مدخل إلى كون الشابيّ الشعريّ، يحلّل قصيدة «الأشواق التائهة» تحليلاً متأنياً يكشف فيه عن ترابط الشبكات المعنويّة والبنىات الإيقاعيّة. السمة المفارقة الأولى تتمثّل في الانزياح بين ادّعاء التجديد واللجوء إلى أدوات فنيّة قديمة. والثانية تتمثّل في الانزياح بين الاعلان أو الوعد والمتحقق أو المنجز في القصيدة.

في دراسة بعنوان «الأدب وقضاياها في مؤلّف طه حسين» («خصام ونقد»)، يراجع المؤلّف قضايا أساسيّة عني بها عميد الأدب العربيّ، من الدفاع عن العربيّة الفصحى لغة للكتابة إلى قضية الخضوع للسلطة فالخضوع إلى هذه السلطة الأخرى التي لا تقلّ في نظره خطورة عن الأولى والمتمثّلة في الجمهور. ويثير صمّود انتباهنا إلى مسألة أساسيّة في هذا الزمن البارد الذي تتعقّف فيه الأغليبيّة عن النقد الصريح والسجال العلميّ الحرّ والحجاج الفنيّ الخلاق، منصاعةً إلى نزعة قبول وامثال ومصالحة مدهشة بقدر ما هي مقلقة. كتب صمّود: «وإنّما الخصام رافد من روافد الأدب المهمّة، ومصدر من مصادر إغنائها، ونفخ الحياة في أصوله. هو الخلاف في الرأي وتعارض نظام القيم يدعو الواحد إلى أن يتدرّع بتصوراته الأدبيّة وثقافته العميقة الواسعة ليستمدّ منها ما به يستطيع أن يقدر الرأي بالرأي، ويقرّع الحجّة بالحجّة، ويُعدّل التّصوّر بالتّصوّر سعياً إلى إذكاء جذوة الفكر وبسط مسائل الخلاف في الأدب حتى تسطع الحقيقة ويرتفع عن الآراء الاختلاط

والتشابه».

وفي الدراسة الأخيرة، «في ثقله المصطلح. نموذج من انحسار المجال الدلالي»، يتوقف عند مصطلح «الكتابة في درجة الصفر» لرولان بارت ويرينا نوعاً من إساءة الفهم متفشياً لدى ثقله بارت وعارضيه جعل القاريء العربي يتوهم أن لغة كامو، التي طبّق عليها بارت المصطلح المذكور، هي «لغة سيّارة دارجة نستعملها في مخاطبتنا اليومية، في مقابل اللغة الأدبية المثقلة الرصينة الخاصة بالكتب والأدباء». والحال إنّ بارت يرجع بالمفهوم إلى تطوّر تاريخي للشكل الأدبي واللغة الأدبية بدأ حياً لدى شاتوبريان وترسخ لدى فلوبير وازداد فوراً وإلحاحاً لدى مالارمه وبلغ قراره لدى كتاب العقود الأخيرة. تطوّر به ترتدّ الكتابة، كما كتب صمّود عارضاً بارت، «إلى نفي تنعدم بموجبه سمات اللغات الاجتماعية والأسطورية، لتقوم حالة من سكون الشكل وحياده، فتحافظ الفكرة على مسؤوليتها كاملة، ولا تشعر بالحاجة إلى التسرّر وراء شكل ينخرط في حلبة تاريخ لم يعد ملكه». وهنا يجد كامل تبرير قول صمّود: «إنّ الاكتفاء بنقل المصطلح دون الانتباه إلى مجال استعماله والحقول الدلالية والمفهومية التي يغطّيها، يحكم على علاقتنا به بالسطحية، ويضعنا في موضع من بيده آلة يجهل أتاها والثقافة التي صنعتها».

– عقل العويط، «سراح القتيل»، قصائد، دار النهار، بيروت.

التردد / لكنّ الشمس ضربتني / صعقتني
دورة القمر / تيمني إله الوحدة لم يوقرني
جنوح». قصائد محكمة بانتظار، بتوق
للهبة، وإن تكن صادرة عن الجحيم: «في
قفير الجحيم تصنعين عسلك / فاضفريه
بنعمة أن يُوكَل». وهناك حيث لا بوصلة،
وفي تعارض الجهات، تظلّ العلاقة باللغة
وبالنشيد نقطة توازن وامتلاء دائمة لأنها
تجد في إفراغ نفسها وإعادة شحنها
بالموجودات وبالهاوجس ديدنها الأول:
«أكلني ذئب الصمت تركني موحشاً تحت
الأسرار / لكّني فعلتُ ما فعلتُ كي لا يفسد
النشيد العالي نبرة شقيقه الخفيض /
أسكنت لغتي عتمة النهر فعلتُ هكذا بجسدي
وأفكاري / أهملتُ النثر ومديح الحياة كي لا
أعلن معناني».

ثمّة شخصنة للموت، واستدعاء له لا
كتجريد وإنما كأقنوم حيّ، على نحو ما
يحدث في المسرح التراجيدي. دعوة ليرفع
الموت الكلفة بينه وبين هذا الذي يخاطبه،
لكنّ من أجل غاية معكوسة قوامها تثمين
الحياة: «قد أشعلك بهوس تمجيد الطفولة
وبالعشيقّة الحياة / قد أقاسمك رغيقي
دموعك ومرونة العينين في الفشل / قد
أسترق ولعك بسخرية أعماري وبشهوة
الاستمرار... ربّما أستملك بعض الفصول
ليدخر الأصدقاء قليلاً من الثروات والسنين /
كي يعودوا بلكناتٍ ضاحكة / ربّما أكتب

بعد «ماحياً غربة الماء» (١٩٨١) و«المتكئة
على زهرة الجسد» (١٩٨٥) و«تحت شمس
الجسد الباطن» (١٩٩١) و«قراءة الظلام»
(١٩٨٦) و«لم أدغ أحداً» (١٩٩٤) و«مقام
السروة» (١٩٩٦) و«إفتحي الأيام لأختفي
وراءها» (١٩٩٨)، يُصدر الشاعر اللبناني
عقل العويط مجموعته الثامنة تحت عنوان
«سراح القتيل». ومنذ قصائده الأولى، امتاز
العويط بلغة معتنى بها إلى حدّ التفنّن
وأناقة البوح، فلا جامع يجمعها بهذا الضرب
من الإهمال شبه المتعمّد الذي يميّز الكثير ممّا
يُكتب اليوم تحت يافطة «قصيدة النثر».
وممّا لا شكّ فيه أنّه مثلما ابتلي الشعراء
العموديّ والحرّ بالآف النماذج التي لا يفقه
أصحابها من الشعر سوى صنعة النظم،
فعلى النحو ذاته يبدو أنّ قصيدة النثر ستظلّ
تبتلى بما لا يحصى من المحاولات التي لا
تفارق الكلام العاديّ إلاّ بقوة الوهم لدى
صانعيها في أنّ ما يقولونه هو الشعر عينه.
باديء ذي بدء، تتموقع قصائد العويط
الجديدة تحت علامة المفارقة وتصارّع
الجهات: «كان عليّ أن أذهب لأرى الحياة من
جهة الموت». يبدأ هذا الذي ينكلم في القصيدة
باحترضان حالته الداخلية، أو بالسماح لها
باحترضانها، فإذا هي احتدام وهيام
بالاحساسات القويّة وانطباع بفعل الأشياء:
«كنتُ أوحش من فلاة فذهبتُ ورأيتُ / في
العادة يكلّني تاج اليقظة يضعني تحت

سيرتك المضيئة وأضفي عليك نكهة التمويه /
ربّما أيضاً تضع حداً لبدائيتي في اجتناب
الأمل».

ومثلما يتم استئلاف الموت، فالاطار
والفضاء والغرفة يساقون إلى صداقة وإلى
شعائريّة تمنح الأشياء روحاً مضافة
وتساهم في تقريب العالم: «الغرفة كتاب
الجسد / حجارها جماعة الروح ومفكرة
امرأة / صفحتها بداية ونهارها تصنعه
نافذة / ملائكة سابقون يعزفون / كائن
يحاور حياته على الجدران / ياوي إلى ثيابه
ولا ينام». والخارج نفسه مستدخّل في هذه
الطوقسية وتمعّد بكثافة روحية لا تعود
المسافات تتمتع إزاءها بجهاستها المعهودة:
«جرس في الجوار يقرع لقداس الأحد / أناس
يتنزّهون في صلواتهم / طريق يؤدّي بنفسه
إلى غموض النهر / ضجيج الخارج يتردّد
خافتاً من بعيد / هاتف يرنّ / لا شيء هنا
سوى المكان».

ومثلما كان للغة والقصيدة حضورهما
الأساسيّ في شعريّة العويط، فالشاعر، لا
الشاعر المتكلّم نفسه كما يمكن أن نتوقع في
مقاربة نرجسية، بل فنّان الصمت والكلمات
بعامة، يتلقّى في قصيدة «الشاشة» سلسلة
من التحديدات العميقة التي تنتهي بأن تشكّل
له بورتريناً كلياً. وإذا هو رشاقة وحركة،
خفة وامتلاء وكرم مطبوع وثقة مباركة
وتحرّر نهائيّ: «هوذا الشاعر / خفيف
الأجنحة كريم اليمين / يعرف شجر الغابة
يستظلّ لا يقطف الثمر / بصقور عينيه يدوّح

الطرائد / بخفة روحه يضرب صحراء
الشاشة / عميقاً يسافر / لا يراعي شمس
العقل ولا يُضجره طيران / مقامراً يغيب في
أفق المعنى / يحطّ على عتبة الغموض لا
تزل منه الأوراق / يجلس يقيم لا يتكلّم...»
وفي قصيدة أخرى عنوانها «الشاعر»،
يتوجّه الخطاب إلى الجماعة، التي هي أبداً
في سوء تفاهم والحقيقة الشعريّة: «لا
تشفقوا عليه. أقتلوه بشعره / كلّما فعلتم
نزف رشده أو تدقق نبع في الجوار ليروي
أعشاب المقتلة»، «يحيا بالحدس. خارج
الذاكرة يقيم، وفي جروح الصفحات»، «لا
تعنّفوه إذا ضلّ السبيل. يشبه الساقية كلّما
فازت على صخرة أو التقت على جبل».

لكنّ الأنا المتكلّمة في القصيدة والتي تبدو
في ما سبق من الكلام متطامنة لرحابة
النشيد، لا يعدم أن تشعر بضيق إطارها
الحيويّ فتهرع للاغتراب. وكيف يكون الأمر
بخلاف ذلك، والقصيدة من آياتها التعارض،
ومن سجايها تدمير الألفة ما إن تهدّد
بالتحوّل إلى معتقل أو سور. هكذا، وبنبرة
تذكّر، إنّما من بعيد، بتمنيات يسوا التي لا
تحمل من السذاجة إلا مظهرها، يطلق الشاعر
جملة تمنيات: «كنت أفضل أن أولد لا
شجرة / بل ربّما بصيصاً في عتمة / أو
صخرة مطلة على النوم / لكان هذا أقرب إلى
التملّص من غواية اليأس ومن تسلط
الشفقة / ... / كنت أفضل أن أولد في أصقاع
الصين النائية / في قبيلة أفريقيّة / لأتكلّم
بلهجات لا أفهمها / وأودّي حركات لا تعبّر

عن أفكار واضحة / لكانَ هذا أقرب أيضاً إلى
تصديق عجزِي.»

وتتمثّل إحدى ذرى المجموعة في قصيدة
«المسيح» التي يتفنّن الشاعر فيها في
مخاطبة يسوع، مخاطبة هي سلسلة مبرومة
بلا هوادة من الابتعاد والاقتراب، من التخلّي
في اتجاه ذاتيّة يتيمة مضطّعة بفقرها
الأساسيّ ومن التجلّي في إخائيّة متقبّلة في
محدوديّتها وبرغم انعدام التيقّن من جدواها.
يبدأ هذا بتعيين منطقة يتصارع فيها الجهل
والمعرفة على نحو سيمنح القصيدة المطوّلة
هذه، تطويلاً موقّفاً، توثرها الحادّ بين
وتيرتين لا ترجح كفة أيّ منهما في نهاية
الخطاب: «منذ ألفين أسألك مَنْ أنتَ يا
قتيلي / لكن لا الجهل أفضى بي إلى ميناء
أمان / ولا المعرفة أودت بي إلى برّ يقين /
جاهلك أنا وعارفك أيّها السؤال الهارب / يا
ربّي ويا جهلي.» ثمّ تبدأ سلسلة من
المكاشفات المُحفّفة هي أبعد ما تكون عن
التجديف، ولا مكان للتجديف في خطاب هو
بالدرجة الأولى إخائيّ: «مرّة رأيتك توقظ
الموتي وهم نيام / فسألتك أن تنبّه موتاي فلم
تفعل / وسألتك أن تُبعد عني تلك الكأس
وكؤوساً أخرى / وأن ترفعني إلى أماكن
شاهقة / لكي يكون سقوطي عظيماً في
الحبّ / وأن تنادينني كشجرة زيتون
وحيدة / وسألتك أن أفرع إليك كلّما همّت بي
حياة أليمة / وسألتك / لكنّ دمة لم تنزلق
على وجهك الساكت / ولا خرجت من ثيابك
قوة غريبة.»

وتتمثّل ذروة أخرى لهذه المجموعة في
قصيدة «نهر». وعلى الأرجح أنّها بورتريت
داخليّ للشاعر أيضاً. وتتميّز هذه القصيدة
بطرافة لغويّة، فهي ترصف بعضاً إلى جوار
بعض عشرات العبارات المبدوءة جميعاً بـ
«ليس» النافية. وتراصف العبارات ما هو
بالتقائيّ، بل تتحكّم به دربة إيقاعيّة تبرز
خصوصاً لدى قراءة القصيدة بصوت عال:
«لستُ شوكة الرّمال لستُ الرماد لستُ أرضاً
محروقة للصديق أو العدو لستُ سراب
المطر. لستُ الطمانينة لستُ لقمة سائغة
لستُ الحائل دون الهواء. لستُ للبرّ لستُ
لخراب البحر لستُ شرود الورد في تيه
الحقول. لستُ شهوة السبحة لستُ القديس
لستُ رونق الشيطان لستُ نشوة جهنّم لستُ
فردوساً لستُ القمر المظلم في السماء لستُ
الكوايبس ولا وجهاً كتوماً على صفحة نهر.
لستُ المستهّاب بين الملوك لستُ رئيس
المتمرّدين لستُ بائع الصحف لستُ قنديلاً
في الأروقة ولا عنمة في الضمير...»

عبر هذا كلّ، وكما في مجموعاته السابقة،
يتوصّل العويط إلى تشكيل عالم شعريّ
بالغ التميّز والشخصيّة. عالم تتألّف
عناصره من طبيعة خارجيّة أسبغ عليها
ظلالاً روحيّة واستدخلها بلا قسر، فكان
شاعر المكان الشخصيّ ومغنيّ فضاء يمكن
نعتة بالتواصل لفرط ما تجاهد العزلة فيه
للاستضاءة بخارج مطوّع تارةً ونافر طوراً.
ثمّة في هذه القصائد طبيعة أساسيّة ما هي
بالمستكيّنة ولا بالمتخاذلة، وكرم جارف

ينتهي إليه الشاعر بعد إمعان طويل بالمقتلة يعفيه من أن ييأس من الأحياء. وهذا العالم
تتعهد بتشكيله لغة مطواع ومشتغلة، ثقيلة وفي الأوان ذاته متحررة، سكرى من غير بطر،
وأسرة من دون غواية مقصودة لذاتها.

ك.ج