

ألف نقد ونقد ديما الشكر

محمد لطفي اليوسفي، فتنة المتخيل : ١-الكتابة ونداء الأقباطي. ٢- خطاب الفتنة ومكاند الاستشراق.
٣- فضيحة نرسييس وسطورة المؤلف. بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ٢٠٠٢.

قليلة هي الكتب النقدية الجادة التي حاولت أن تقدم نظرة شمولية إلى الثقافة العربية وإلى كافة أجناسها الأدبية منها والنقدية، الدينية منها والوعظية. هناك كتب تنحى منحىً موسوعياً عند تناول الثقافة العربية -إما بشقها الأدبي أو بشقها الديني- وتنظر إليها بنوع من الحياد البارد من خلال تعاقب العصور لتسبر التطور الذي حدث فيها. وكتب أخرى تختص بجنس أدبي محدد أو عصر محدد. غير أن محمد لطفي اليوسفي ارتأى أن يبسط متن الثقافة العربية إلى جانب هامشها، ناظراً في القوانين التي تحكمت في مختلف أنماط الخطاب في الثقافة العربية مشرقاً ومغرباً، مبيناً آليات التطور، سواء أكان مطرداً أم غير مطرد.

يضع الكتاب النصوص التي تنتمي إلى أجناس مختلفة -بشقيها الإبداعي والنظري- ضمن منظور واحد. فالمنهج الذي ابتدعه اليوسفي يقوم على النظر إلى تلك النصوص من زاوية المتخيل الذي تصدر عنه. مما سيسمح بكشف بعض من الآليات التي تحكمت في تطور الثقافة العربية، والتغيير الذي انتابها، بمعنى كيف تمكنت من إنتاج بدائلها. وكانت بذلك ثقافة قائمة على الاختلاف والتنوع، يتميز بعض من نصوصها بتداخل الخطاب الجمالي بالخطابين الديني والوعظي، على نحو تبدو فيه التطورات التي حصلت في الشعر، على سبيل المثال غير معزولة عما انتاب النشر والقصص العربي من تغيرات وتحولات. وبالمثل كان لنشوء المدينة الإسلامية أثر كبير في التغيير الذي انتاب الشعر ونظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية على حد سواء. وفي العصور التي تسمى «عصور الانحطاط»، يبدو أن التغيير الذي انتاب الذائقة كان واضحاً في النصوص الإبداعية بشقيها الشعر والنثر، وفي النصوص النقدية. لذا، فإن تسليط الضوء عليه يساعدنا في فهم أكبر لما جرى للثقافة العربية في تلك المرحلة. أما في القرن العشرين، فقد وُجد احتكاك الثقافة العربية بالثقافة الغربية لدى الأولى شيئاً أكبر من مجرد التأثير، إذ إن المتغيرات التي أمكن رصدها، تحولت بدورها إلى عوامل فاعلة في صلب الثقافة العربية. والنتيجة أن الكاتب استطاع وفقاً لمنهجه أن يقيم نسقاً أصيلاً للثقافة العربية متناً وهامشاً، مشرقاً ومغرباً أيضاً. لقد عمد اليوسفي إلى الابتعاد قدر الإمكان عن أن يكون منهجه خاضعاً لنظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية، مثلما تجنب أيضاً الوقوع في دائرة النظريات الغربية. إذ إن الاستعانة الجامدة بإحدى النظريتين تفضي حكماً إلى استخدام المصطلحات التي أوجدها إما «الفكر الغربي» أو «الفكر العربي». يرى اليوسفي أن المهم عند النظر في المصطلح هو «علاقته بالفكر الذي أوجده أول مرة». وإن استعانة جامدة كهذه هي التي ولدت لدى الخطاب النقدي المعاصر أزمةً تمثلت في أن المصطلح المتقدم خدم الفكر الذي استقدم منه بدلاً من أن يخدم النقد

المعاصر، مما أدى إلى عجز هذا الأخير عن «الانفتاح على الاثنين لأنه يتلسمها ولا يتمثلها». كما يعتقد اليوسفي أن الأسباب الكامنة وراء عجز النقد المعاصر عن الإجابة على معظم الأسئلة التي طرحها على نفسه يعود إلى التقسيم التاريخي للثقافة العربية إلى ثلاث لحظات حاسمة: الأولى: تمتد من ما قبل الإسلام وحتى تأسيس المدينة الإسلامية وصولاً إلى نهاية العصر العباسي، والثانية: لحظة عصور الانحطاط التي غالباً ما تم التبرؤ منها وهذا واضح في تسميتها، أما الثالثة: فهي مرحلة النهضة.

تقوم قراءة اليوسفي بالدرجة الأولى على المجاورة ما بين نصوص مختلفة، مستنبطاً قانوناً خاصاً هو «قانون التنادي بين النصوص». بموجبه تقع المقارنة ما بين نص نثري وآخر شعري أو نقدي، وهذه المقارنة الديناميكية تسمح بقراءة النص «داخل سيرورة الإبداع في الثقافة التي ينتمي إليها وداخل سيرورة الإبداع مطلقاً». وتلك القراءة تبين أن لا كتابة من الصفر، والأهم أن لا قراءة من الصفر أيضاً. فالنصوص على ما يقول «تولد مهاجرة»، ذلك أن «النص الإبداعي يدخل لحظة تشكله في علاقات سرية مع حشود من النصوص السابقة عليه والمعاصرة له». لحظة تشكل النص «تجمع الماضي والحاضر وما سيأتي أيضاً»، فهذه اللحظات لا تتعايش فحسب كلحظات بل تعاصر وتتفاعل لحظة الكتابة. المقارنة الديناميكية بين نص شعري وحكاية، أو بين نص شعري ومقتطف من كتاب في الوعظ مثلاً، أفضت إلى الكشف عن المتخيل الذي حكم الكتابات العربية في مراحل مختلفة، كما أفضت إلى التوصل لتحديد بعض من النماذج العليا في المتخيل العربي، أي ما حفل به المتخيل العربي من شخصيات ورموز متلونة ومتبدلة حسب إيقاع مكانتها في الوجدان واللاوعي الجماعيين.

للحظة الحاسمة الثانية أي ما يعرف بـ «عصور الانحطاط»، هي مفتوح الكتاب على المتخيل. لطالما اعتبر النقد المعاصر تلك اللحظة فجوة في مسار الثقافة العربية. بيد أن اليوسفي يخضعها للتحليل والإحصاء، ويقرأها بطريقة جديدة كما لو كانت مرآة ذات وجهين: وجه يبين كيف تم تمثل الماضي فيها، وآخر يعكس كيف تم النظر إليها من قبل الكتاب في القرن العشرين، الذين غالباً ما قرؤوها من خلال أفكار مسبقة، مغفلين حقيقة أن «الشرط السياسي أو الاجتماعي يلون العمل الإبداعي بيد أنه لا يحدده مطلقاً».

يكشف اليوسفي عبر الانتقال المتواتر من نص نثري وعظي أو نقدي إلى آخر شعري، أن تغييراً كبيراً في الذائقة قد حكم تلك العصور أولاً، كما يكشف ثانياً أن انتشار النصوص ذات المنحى الديني والتي عنيت بذكر مناقب الأولياء وأصحاب الكرامات، تظهر التغيير الذي انتاب الشعر من ناحيتين: انتفاء الفرق بين النظم والشعر، والتماهي بين الخطاب الديني الخطاب الشعري. وعبر تلك النصوص النثرية وتفكيك السرد فيها يقترب من الشعر، دون أن يغفل النقد الذي رافق ذلك الشعر وعلاقته بالنظرية القديمة. وعبر الربط بين الشعر والنقد والنصوص النثرية ذات المنحى الديني والحكايات الغرائبية المنسوبة للأولياء ينفذ اليوسفي إلى المتخيل، ويرى كيف أن التغيير الذي طال وظيفة الشعر طال منزلة الشاعر أيضاً، إذ «ثمة نوع من التماهي حصل بين صورة الشاعر وصورة الولي صاحب الكرامات»، إن محو المسافة الفاصلة بين الولي والنبى شرعت الباب أمام المتخيل الجماعي والحكايات الغرائبية، ونال الولي حظوة عالية في الوجدان الجماعي. فالحكايات الغرائبية ووفقاً لقانون «التنادي بين النصوص» تنهل من معينين هما: المتخيل الديني، وفن الحكى في الثقافة العربية. وتبدو صورة الولي تحت ضوء المتخيل متبدلة، فهي تتلون وتبتدع رموزاً تفضي إلى النماذج العليا. «فلم تكن التشخيصات والرموز التي ابتدعها المتخيل الجماعي تتشكل بختاً، ولم تكن عملية الارتقاء بالولوي إلى تلك المنزلة السنوية

وأيقنة المقدس تتم اتفاقاً وصدفة، بل كانت تتخذ من أقوال الأولياء والأئمة وأفعالهم مرجعاً تستلهمه وتشرع في التوالد ونسج الحكايات الغرائبية».

لكن اليوسفي يرى أن مآزق الشعر ليست مرتبطة بالظروف السائدة إبان عصر الانحطاط، وهي ليست وليدة لحظة محددة في سيرورته، بل إنها قادمة من بعيد. انكفاء الشعر حسب اليوسفي ارتبط ببدايات الإسلام، معتبراً أن وقوف كعب بن زهير تائباً بين يدي الرسول الكريم يمثل لحظة الانكفاء هذه، إذ أذعن الشعر للسلطة وكف عن كونه خطاباً انشاقياً. فنشوء المدينة الإسلامية أثر بشكل مباشر على الشعر مثلما أثر على النظرية القديمة التي كانت بمثابة عمل احتواء للإبداع. وعملياً وحسب مقولة ابن خلدون الشهيرة، بدأت «دروب الانشقاق» مع الشعراء العذريين، إذ تم الخروج على قيم المدينة ونظمها عبر شعر الحب الذي لم يكن مجرد غرض بل «كان طريقة في المقام على الأرض». وهو شعر يقوم بالدرجة الأولى على التعارض المطلق مع الخطاب الديني. إن اعتبار الانشقاق حدثاً مفصلياً في مسار الشعر يوسع من زاوية النظر، إذ سينضوي تحته الشعراء الصعاليك والشعراء اللصوص. مقترباً من الشعر عبر النثر، يختار اليوسفي أخبار هؤلاء الشعراء المنشقين والحكايات التي نسجت حولهم ليرصد تحولات صورة الشاعر المنشق/الصعلوك في المتخيل الجماعي. تفكيك السرد في النثر العربي والحكايات يبين أن لا راوٍ إلا ومكر مبتليه. كيفية صياغة الخبر، وما ينشد الراوي من نقله وتعدد روايات الخبر الواحد، كلها مجتمعة تبطن المتخيل الجماعي. وتقنية التفكيك تقوم على التحليل اللغوي لما يرد في الأخبار وربطه مع فلسفة الديانات، كمفهوم خلع اليمين مثلاً، ومن ثم البحث عن منبت المفهوم في المتخيل الديني والجماعي، باعتبار المتخيل أرض الذاكرة والوجدان الجماعيين. فالحكاية تحمل في نثرها صراعاً خفياً بين الخطاب الجمالي والخطاب الديني، أرض الحكاية نزاع المدنس مع المقدس، وسماءها مدار نماذج عليا لا تني تتبدل وتتغير وتلون صورة المنشق، على نحو تمكن فيه النثر لا الشعر من الاحتفاظ بالذاكرة والوجدان الجماعيين. وعند تلك النقطة بدأ النثر وفن القص والحكي يملكان طابعاً انشاقياً. ثمة إبدال حصل، صعد النثر وانكفأ الشعر. والنظرية الشعرية التي أتت لتكرس قيم المدينة الإسلامية / مدينة العقل المختلفة عن المدينة الجاهلية / مدينة الأهواء لعبت دوراً في انكفاء الشعر، حين حددت ما يقال وما لا يقال، فإن خرج الكلام عما حددته النظرية بطل أن يكون شعراً. رغم أن طريقة اليوسفي في رواية نقده أسرة، إلا أن ربط انكفاء الشعر بالنظرية القديمة من ناحية، وتوازي ذلك مع صعود النثر من ناحية أخرى، يبدو أمراً أكثر تعقيداً. إذ إن النظرية القديمة استنبطت قوانينها من الشعر ولم تكن سابقة عليه، عدا أنها احتفظت بدور نقدي في إدانة التكسب الذي شاع في المدينة الإسلامية. والنظرية العربية القديمة أفردت أوسع الأمكنة للغة، إذ دقت المعاني إلى لا نهاياتها من أجل وضع حدود التشبيه الجامح أبداً ما بين الكناية والاستعارة والمجاز، وكان البديع والبلاغة والبيان بمثابة ثلوث يرفع اللغة إلى ذرى تحمل بأن تطابق البصيرة بالتجريد.

من ناحية ثانية، ينظر اليوسفي إلى العلاقة بين المدينة والنظرية مفترضاً أن المدينة الإسلامية ثابتة لا تتغير، وأن النظرية لم تكف عن الثبات، بينما خضعت المدينة والنظرية لمتغيرات عدة، فالمدينة الأموية مختلفة عن العباسية مثلاً. والنظرية التي ارتقت مع القرطاجني مثلاً، تعرضت للجمود في كتاب «مفتاح العلوم» للسكاكي. هذا دون أن ننسى أن غياب الأدب الأندلسي المطلق في الكتاب، يعتبر خسارة، خصوصاً أن المدينة الإسلامية الأندلسية شهدت تغيرات حاسمة أثرت في مسيرة الثقافة والحضارة الإسلاميتين مما يطرح أسئلة عميقة على

فرضية اليوسفي. النقطة الثانية التي تستحق التوقف تتعلق بصعود النثر بالتوازي مع انكفاء الشعر. لكن تاريخياً، تعايش النثر مع النقد والشعر في كتب الرواة والرواة / النقاد. وإن كانت للشعراء مكانة رفيعة في المدينة الجاهلية، فإن الخطباء لم يكونوا أقل شأنًا، ولا كان الرواة الثقات كذلك. وفي بغداد المدينة الإسلامية بامتياز، يتكرر المشهد مرة أخرى، إذ يتمتع الناقد والشاعر والخطيب بمكانة لا غبار عليها. من ناحية ثانية، كان لفكرة اليوسفي في التأكيد على «هوان الشعر والشاعر» أثر كايح في تعديل مكانة المتنبي أمير الكلام التي لا تضاهي. اليوسفي ربط هوان الشعر والشاعر بالتكسب، واعتبر أن النظرية العربية التي أرست مفهوم الغرضية بشقيه الواسعين المدح والهجاء، كان لها دور هام في دفع الأمور نحو التكسب المقيت. وحسب اليوسفي، فإن الانشقاق على قيم المدينة ونظمها يتطلب انشقاقاً موازياً على النظرية أي على مفهوم الغرضية. بيد أن المتنبي حسب هذه الرؤية لن يعود منشقاً، فشعره هو التكسب مدحاً وهجاءً. وهنا يكمن التناقض، إذ إن الانشقاق وحده لا يكفي لتعديل مكانة شاعر في الوجدان الجماعي، ولا خروجه عن / أو انضواءه تحت مفهوم الغرضية. فلو أخذنا شاعراً معاصراً للمتنبي كأبي فراس الحمداني، وعمدنا إلى المقارنة تحت ضوء الغرضية والانشقاق، ربما ترجح الكفة لأبي فراس باعتبار أنه شاعر ذاتي، ولم يتكسب بشعره. الراجح أن مكانة المتنبي تعود إلى شيء مختلف كلياً عن التكسب مدحاً وهجاءً وتتعلق بشكل أساسي في عمله في اللغة من حيث تجديدها، ورفعها إلى ذرى فريدة.

يرى اليوسفي توازياً في انكفاء الشعر وصعود النثر، على اعتبار أن «المتخيل» وجد مملكته الضائعة في النثر بعد أن ضيق الخناق عليها في الشعر، واليوسفي يقنع قارئه المفتون بالحكايات عبر روايته الأسرة لقصص الشعراء وما كان من أخبارهم وأشعارهم. وغمرة الافتتان قد تفوت على القارئ ملاحظة صغيرة: الأمر لا يتعلق فقط بنظرية قديمة «عملت كاحتواء للإبداع» قدر ما يتعلق بموهبة الشاعر، تلك التي آثرت النظرية بمكر أن تسميها الطبع كما لو كانت تنزيراً إلهياً. بيد أن النثر الذي استوى على العرش تحت أصابع اليوسفي الماهرة من حيث إنه «يصلح مدونة للوجدان واللاوعي الجماعيين»، لا يمنع الشعر من أن يكون بدوره مدونة لهما. فالشاعر «لا يتصرف في الكلمات تصرفاً جديداً لم يسبق إليه فحسب... بل يقوم بتجديدها فيفتحها على دلالاتها الممكنة والمحتملة وبذلك يخرج بها من مستوى المعنى الواحد إلى مستوى الدلالات المتعددة». وهذا صحيح تماماً لأن الشاعر في وجدانه ولاوعيه الجماعي إنما يقبض على الأنماط العليا هو أيضاً. ويمكن القول إن شعر المتنبي ذاته يمثل أشد تمثيل الصراع بين الديني والديني على اللغة، لدرجة أن الصراع انتقل إلى أرض النثر في الحكايات والأخبار التي رويت عن المتنبي، ويبدو ذلك واضحاً في كثرة الروايات التي عنيت بنبوته، إذ «رسمت تمثلاتها وتفننت في بناء ما حفل به المتخيل العربي»، وعملياً يبرع اليوسفي في تتبع نبوة الشاعر في كل النصوص من نقد وشعر ونثر، مبيناً كيف أن كتاب المعري «معجز أحمد» يدفع الأمور إلى نقطة إشكالية بامتياز، ثم قائلاً: «عبارة معجز أحمد إنما تأتي لتخلق في ذهن المتلقي نوعاً من الزحزحة الخطيرة، فالدال إنما يشير إلى القرآن وإلى النبي العربي». ويدفع اليوسفي بهذه الزحزحة خطوة أخرى حين ينتقل إلى النثر ويتناول بالتحليل قصة أوردتها البديعي تمتد أحداثها من مدينة السلام إلى أقصى بلاد الترك. قبل أن يعود مرة أخرى إلى شعر المتنبي الذي يكرس التباس صورة الشاعر بصورة النبي. والانتقال المتواتر بين النقد والنثر، والشعر يؤدي إلى أن يعمل «قانون التناهي بين النصوص» بكفاءة عالية، مما يكشف صورة الشاعر / النبي في المتخيل العربي، التي لم تتشكل من

« قبيل البخت والاتفاق »، فالهالة القدسية التي أحيط بها المتنبي في الوجدان الجماعي تبين أن « عبقرية اللغة العربية تعلن عن نفسها في النصين البشري والمقدس ». على نحو يبدو الشاعر وكأنه ينازع القرآن على اللغة، مسترداً سلطة الكلمة.

من ناحية ثانية، يجيد اليوسفي بذكاء وبصيرة التفريق دائماً بين الطريقة التي نظر فيها النقد إلى المتنبي وشعره وأخباره والطريقة التي نظرت فيها الحكايات. الفرق بين الرواية والنقد العربيين قائم على ما في الأولى من إمتاع ومؤانسة، حيث تستسلم الأولى لفتنة السرد و« تفتتح مجراها مستندة إلى الطابع التوليدي الذي يحو الفاصل الدقيق الواهي بين ما هو واقعي وما هو محض خيال وتوهم »، فالراوي يتفتن في توظيف أساليب القص والسرد ليضمن للحكاية الخروج مما هو واقعي نحو الغرائبي المفاجئ، مستنداً على مبدئي إرجاء الأحداث ورفع عدم التصديق، دافعاً للمتلقي المستسلم لغايات الراوي إلى الوقوع في دائرة فتنة السرد. أما النقد فهو الكلام الذي ينحو منحى تقريرياً منتصراً للشاعر عن طريق العلم والمعرفة مفصلاً عن غايته دون مواربة أو مداورة، لكنه أمام مسألة النبوة الإشكالية وحقيقة استرداد الشاعر / النبي لسلطة الكلمة، تم اختراق النقد بالحكايات الغرائبية والنثر، وإذ استبد به « الهلع »، فإن هذا يعود إلى كون النظرية النقدية إنما تشكلت وافتتحت مجراها في فضاء حافل بالصراع حول الدين »، « فثمة في كل مفكر أو ناقد فقيه متخف ».

يمتاز تحليل اليوسفي لقصص وأخبار وأشعار المتنبي وكافة الكتابات النقدية وغير النقدية حوله، بأنه لم يعتبرها وثيقة تاريخية ولم يأخذها بحرفيتها، إذ عبر تعاضد النثر والشعر والنقد حول المتنبي كشف المتخيل فيها وأوجد لها نسفاً. وهو لم يغفل في معرض تحليله لأخبار المتنبي أن الحكاية قد تكون واقعية « تضعنا في حضرة صراع عنيف بين المقدس والمدنس ». وقد تكون مختلفة، نسجتها المخيلة الجماعية « فإن دلالتها على ذلك الصراع تصبح أشد كثافة ». على العكس تماماً من طه حسين في كتابه الشهير والمثير للجدل « في الشعر الجاهلي »، إذ نظر إلى أخبار امرئ القيس والحكايات التي نسجت حوله باعتبارها وثيقة تاريخية مختلفة لا تصدر عن « متخيل »، وإنما يشير تعدد رواياتها وغرائبيتها ولا معقوليتها بالنسبة للواقع إلى إنكار وجود امرئ القيس برتمه واعتبار شعره منحولاً.

لئن أظهر تحليل المتنبي صراعاً بين الأرضي والسمائي في الشعر، فإن النثر أيضاً شهد نوعاً من اختراق الخطاب الجمالي للخطاب الديني في نصوص الوعظاء والفقهاء. في الجزء الثاني من الكتاب، يخصص اليوسفي مساحة واسعة لنثر ابن الجوزي الذي أمضى عمره مطارداً « المكار الأمهر إبليس » ومتطيراً من الحب والهوى. يتابع اليوسفي تفكيك سرد الحكايات في كتابي ابن الجوزي الشهيرين « ذم الهوى » و« تلبس إبليس ». ولن يكون اعتماد ابن الجوزي على سرد الحكايات وفق فن القص العربي القائم على التعجيب والفتنة ورفع مبدأ عدم التصديق إلا فخاً للواعظ الفقيه، فالحكاية لا تفتن المتلقي فحسب، بل وفقاً لقانون الجاذبية المعاكسة ونظراً لتداخل الخطاب الديني مع الجمالي على نحو وثيق، فإنها توقع الفقيه الذي ارتدى ثياب الراوي في فتنتها. إذ إن النصوص التي أرادت محاصرة الفتنة المتمثلة مرة بإبليس ومرة بالهوى، خرجت عن طابعها العقلاني الديني وأضحت مسرحاً لخطاب جمالي فاتن مهلك حين اعتمدت سرد الحكايات. يبين اليوسفي عند تحليله للحكايات كيف أن حدث القص يخرج من الواقعي إلى الرمزي، وكيف يتحول النص إلى « مستقر تلتقي عنده العديد من النصوص وتتسلل إليه الأنماط العليا » وسماتها فتمده بأبعاد رمزية، فيما هو يصورها في محارقه ويتنامى ابتداءً

منها». هنا ينجح فن القص في التعبير عن الوجدان الجماعي والمتخيل الجماعي، مازجاً الحديث بالشعر وبالقرآن والأساطير القديمة، مبتدعاً رموزه الخاصة «فتصبح الرموز الشخصية معابر منها تتسلل الرموز العليا المشتركة وتشرع في العمل» مما مكنه من أن يشهد تطوراً مطرداً، ليجذب إليه لا العامة فقط وإنما الخاصة المتمثلة بالسلطين والعلماء.

عند هذا الحد، تنتهي الحكايات الممتعة ونخرج من أجواء ألف نقد ونقد. إذ ينتقل اليوسفي في النصف الثاني من الجزء الثاني باتجاه الحداثة، بعدما زود القارئ بما يلزمه من أجل تفكيك السرد، ودرهه على أن يقرأ من النص ما حجب واختفى. واضعاً نصب عيني قارئه هدفاً جديداً هو ما كان من أمر «المتخيل» في القرن العشرين. بيد أن الخروج من أجواء الحكايات الممتعة عطل لسبب ما «قانون التنادي بين النصوص» و«مبدأ الجاذبية المعاكسة» إلى حد كبير. والقارئ الذي سيفتقد ههما حقاً، سيقع في إسار رأي اليوسفي. واليوسفي لا توسط لديه، إذ يسלט على الحداثة ضوءاً يكشف ما خفي منها حسب مقولة «ما خفي أعظم».

-الحداثة التي أطلقت على ما قبلها «عصور الانحطاط»، تشكلت «مأهولة بالفجيعة»، وهو ما يمكن رؤيته في كافة أنماط الخطاب التحديثي من فلسفة ونقد وإبداع، إذ «ثمة تسليم بوجود فجوة حصلت في تاريخ الثقافة العربية». وعملياً حاولت مختلف الكتابات التحديثية أن تنظر إلى واقعها وتعمل على تطويره محكومة دوماً بنظرتين: الأولى، مشدودة نحو الماضي تحاول العثور على إجابات الراهن لدى السلف، وهي محاولات لم تلق نجاحاً يعتقد به لأن أجوبة السلف تخص أسئلته وذائقته ونظرته لا أسئلتنا وذائقتنا ونظرتنا. والنظرة الثانية، مفتونة إلى حد استلاب الذات بـ «الآخر» أي الوافد الغربي وقيمه ونظرته الخاصتين اللتين ربما تجيبان عن أسئلته، لكنهما قطعاً تبقيان أسئلتنا معلقة دون أجوبة. يرى اليوسفي في النظرتين رحلة بحث الذات عن هويتها. وهو يبدي ملاحظة هامة فيما يخص تفاعل هاتين النظرتين قائلاً «لم تكن العلاقة مباشرة بقدر ما كانت نوعاً من الاتصال بالقديم العربي عبر تمثلات الخطاب الغربي للثقافات الشرقية بأسرها». والسؤال هو: هل إن الاستعانة بالنظريات والمناهج النقدية الغربية قد جعلت النتائج متحيزة كما يقول اليوسفي؟ أي بكلام آخر: هل كان تأثير الوافد الغربي عاملاً محددًا في رحلة بحث الذات عن هويتها الخاصة؟

وللإجابة على هذا، يسלט اليوسفي الضوء على بدايات التحديث الرومانسي متناولاً بالتحليل كتابات كل من «أبو القاسم الشابي» و«ميخائيل نعيمة»، حيث يبين إلى أي حد كانت تلك الكتابات مهووسة بنوع من المقارنات التبسيطية بين القديم العربي والوافد الغربي. وحين يوسع اليوسفي دائرة النظر إلى كتابات طه حسين، فإنه يعثر على النتيجة ذاتها على نحو يبدو فيه «الوقوع في حبال ثنائية الشرق والغرب» قدراً محتوماً لدى الخطاب العربي في القرن العشرين. النتيجة التي يؤكد عليها اليوسفي مرة تلو مرة هي أن «تمثلات الذات لقديمها وصوره المتداولة في الوعي التحديثي العربي، كانت في أغلب الأحيان من ابتداء الغرب وابتكاره واختراعه أو هي تمثلات لعب فيها الوافد الغربي دوراً محددًا» خاصة حين أصبح مرجعاً وحيداً. تبدو هذه النتيجة أكثر حدة إذا ما تم النظر إلى ماضي الثقافة العربية التي تميزت كما هو معروف بانفتاحها على مجموعة من الثقافات الهندية الفارسية.. الخ. بينما نرى أنه في القرن العشرين أصبح الغرب قطباً وحيداً. وبدلاً من أن يكون الفكر العربي مساهماً في «ابتناء مقولة كونية الاختلاف»، فإنه سيتحرك في رحاب «مقولة كونية التماثل ويكرسها». عملياً

تبدو النظرتان محكومتين بأقل قدر من النجاح ربما، فالماضي لا يمضي تماماً، ومن غير المنطقي أن تتم استعادته بصورة قسرية إذ يتم استنساخه مشوهاً. والوفاة الغربي أصبح مرجعاً محدداً حين نظر إليه كمثل «خطاب ينتج صورة للغرب نورانية محاطة بهالة من ضياء».

يبدو التأثير المحدد للوفاة الغربي أكثر سطوعاً حين نتملى الخطاب العربي في القرن العشرين، المتلون بهذا القدر أو ذاك بصورة الشرق الاستشراقية، فليس سراً أن للشرق صورة مخترعة في الخطاب الاستشراقي الغربي، بيد أنها تحمل وجهين: شرق نوراني صنو السحر والخيال، يقابله في آن وعلى نحو لا فكاك منه شرق ظلامي صنو الدونية والبشاعة. هذا الوجه الظلامي هو الذي يهيم اليوسفي بالدرجة الأولى مما يفسر استشهاده بمقتطفات من «أدب الرحلات». ويبدو من خلال الأمثلة المنتقاة أن الغرض السياسي لونها بشكل واضح، إذ يتم تجريد الضحية من كل ملامح إنسانية كما نعلم من أجل تبرير غزوها وإبادتها. كما يتم النظر إلى الشرق باعتباره دار التخلف دنيا وآخرة، فموسيقاه جحيم، ومنظره سقيم. والأنكى أن أصحاب المكان لا يستحقونه. وهذه النظرة هي التي يبدو أنها تسربت فعلاً إلى الكتابات التحديثية العربية على نحو تبدو فيه مقولة إدوارد سعيد «الشرق الحديث يسهم في مشرقة نفسه» صحيحة بشكل مذهل، خصوصاً إذا نظرنا وفق مجهر اليوسفي إلى تلك الكتابات. فكتابات العروبي وحسين مروة التي وعت الأزمة، تبدو مثلاً ممتازاً على الطريقة التي يتم وفقها النظر إلى الذات وإلى الآخر، بيد أن مشكلتها الأساسية تكمن في العجز «عن إيجاد بدائل معرفية تخرج بالتفكير النقدي العربي من مستوى الأطروحات العقائدية الإيديولوجية التي بموجبها يواجه التاريخ وتواجه الأزمات والمفارقات بالرغبات والأهواء». بل إن الوعي «بالمفارقات والأزمات لن يكسر دائرتها ولن يفلت من شراكها». ويلاحظ اليوسفي بذكاء أن أصحاب التحديث الرومانسي لم يكونوا واعين لتسلل الخطابات الاستشراقية إلى كتاباتهم، على عكس من أدونيس وطه حسين: المشكلة حسب اليوسفي أن التغيير في المشهد لم ينتج تغييراً في كليات تمثل الرؤية الحاصلة للأنا عن نفسها، أي تم تأكيد الصورة القائمة دون أن يتم النهوض بها رغم توفر المعارف. فيقول: «كأن المعارف تكتسب ولا يقع الاعتداء بها فتظل بمثابة حلبة برانية يمكن أن تؤثر في منهج البحث لكنها لا تغير كليات التعامل مع موضوع البحث». ويقول ثانية: «لكأن النتائج تكون سابقة على المنهج والأسئلة». «الصورة القائمة تستعاد وتظهر النتائج نفسها رغم تباين المناهج والرؤى والمقاربات».

وإذا أردنا أن ننظر إلى موضوع علاقة الغرب بالشرق من زاوية نظر «المتخيل» الذي شغف به اليوسفي في كتابه، يمكن لنا أن نستنتج أن الخطاب العربي المعاصر منذ نعيمة وحتى أدونيس، مروراً بطه حسين وسلامة موسى والعروبي وطيب تيزيني لا يزال يراوح عند نقطة مفصلية بين التراث والحداثة. وهو تعرض إلى عملية إبدال خطيرة طالت بالدرجة الأولى المتخيل العربي. فقد تمت في القرن العشرين قراءة منجزات السلف في ضوء نماذج عليا لصورة الشرق المخترعة من قبل الخطاب الغربي. إذ لم نقرأ تراثنا حسب المتخيل الذي صدرت عنه، ولا حسب الأنماط العليا لثقافتنا. المثاقفة القصدية التي يؤكد عليها اليوسفي مراراً تبدو «محاولة لتبديل الذاكرة الثقافية والتاريخ الثقافي العربي بما تيسر الاطلاع عليه من التاريخ الثقافي الأوروبي الأميركي». وبكلام آخر تم التبديل وفق نسق «يستدرج بموجبه الخارج للإجابة عن أسئلة الداخل». ضمن هذا المنظور يرى اليوسفي أنه عند تحليل مختلف كتابات الخطاب العربي المعاصر يتضح أنها تصدر عن متخيل ديني حصراً. المتخيل الديني ينتج من تزواج صورتَي الخير والشر، فإن وضعت صورة الشرق الظلامية مقابل صورة الغرب النورانية، بدت المقارنة مأهولة

بما يدعوه اليوسفي «الوعي الفجائي»، الذي تمثله بامتياز جملة ميخائيل نعيمة «ربي أهذه هي حقيقتنا؟». المثاقفة القصدية برأي اليوسفي أفضت إلى هذا، مما أدى لاحقاً إلى «الاستسلام للمطلقات». فكتابات سلامة موسى والعروي وطه حسين وأدونيس تنطلق جميعاً من فكرة واحدة هي إحساسها المأساوي بأن «الحلول كلها لن تأتي من الداخل بل من الخارج». والأهم أنها تنطلق من متخيل ديني وهي ليست سوى مظهر يخفي وراءه «ذهنية تتعامل مع ثنائية الذات والآخر تعاملاً ذا منبت ديني سكوني». ففي رحلة بحث الذات عن هوية خاصة، ونتيجة للمثاقفة القصدية التي تمت مع الوافد الغربي، وجدت الكتابات التحديشية نفسها «واقعة في المهبط بالضبط» بين القديم الذي تبحث فيه عن هويتها وذاتها البعديتين غرض استعادتهما، والوافد الغربي الذي أصبح يمثل معياراً ومرجعاً وحيداً، وهو وافد مخترق إلى هذا الحد أو ذاك بصورة مخترعة للشرق تلازم صورة أخرى مخترعة للغرب أيضاً. لا يبحث اليوسفي بشكل موسع في الكتابات التي وسعت لنفسها مكاناً في الوجدان الجماعي، وأنجزت اقتراحها الخاص لأزمة الهوية، بل يكتفي بالإشارة إلى بعضها بشكل مقتضب، وتحليل مركز لكن قصير لبعضها الآخر، كما في تحليله لـ «حدثنا عيسى بن هشام» للمويلحي. بينما يعمد إلى التركيز على الكتابات التي تأثرت بالوافد الغربي ويظل يستعيدها من أجل أن يظهر كيف أن الذات وفي رحلتها المحمومة تلك استسلمت للمطلقات، أي أنها في كل مرة كانت تقع تحت وهم سعيد وراض يقول بأن الحل السحري تم العثور عليه وسيكفل لها الوصول إلى الحداثة. فحسب طه حسين تمثل الحل كافياً شافياً في اتباع منهج ديكار، وحسب حسين مروءة كان المنهج المادي التاريخي هو الحل. وبالإضافة إلى المثالين السابقين يعطي محمد لطفي اليوسفي أمثلة أخرى تبين كم أنه في كل مرة كان الوهم سيداً في اعتبار أن ما تم اكتشافه وبطريقة مفاجئة سيصبح فلك النجاة المنشود. ولتأكيد فكرته الخاصة عن «الاستسلام للمطلقات» يعمد اليوسفي إلى إنتقاء أمثلة تبدأ بميخائيل نعيمة ولا تنتهي بأدونيس.

والمشكلة التي يلفت اليوسفي النظر إليها هي عدم قابلية «وضع تلك النصوص وفق نسق بوجيه يمكن للمرء أن يتمثل ما بين النص وشرطه التاريخي من تنافذ وتلازم». ورغم تبعثر الأمثلة وتكرارها في هذا القسم من الكتاب، فإن في خيار اليوسفي التركيز عليها بشكل مستمر ومتواتر أثر كبير في دفع مسار بحثه فقط باتجاه المشكلات التي تخص الثقافة العربية في القرن العشرين. فالناظر في القسم الثاني من الجزء الثاني وفي الجزء الثالث اللذين يختصان بالحداثة، سيصعب عليه الاقتناع بأن كل ما أنتجته الثقافة العربية في القرن العشرين هو فقط مجموعة لا متناهية من المشكلات والأزمات. وربما كان لخيار اليوسفي الخاص ما يبرره، بيد أنه من الصعب ربما دحض الفكرة الذكية الخاصة بالاستسلام للمطلقات. فالاستسلام للمطلقات هو سمة الكتابات التحديشية منذ سلامة موسى وحتى أدونيس، يقول اليوسفي معلقاً على هذه المفارقة «كأن الزمن لا يتقدم».

وإن كانت الأمثلة السابقة التي يقدمها اليوسفي تمثل حالات منفردة، إذ لا أحد دون طه حسين بشر بمنهج ديكار، مثلاً، فإنه وعلى العكس من ذلك، كان «الاستسلام» الأكثر شهرة والأوسع انتشاراً هو التبشير الشهير بمقولتي الالتزام والأسطورة اللتين شغلنا حيزاً واسعاً من الكتابة التحديشية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين. ونظراً لأهمية هذا الموضوع، ولكونه يمثل حالة جماعية لا حالة فردية، يختار اليوسفي التوسع فيما يخص الافتتان بالأسطورة في الشعر والنقد الحديثين. فقد تم التعامل مع الأسطورة باعتبارها «فلك نجاة»، «فإن عدم الشعر الأسطورة بطل أن يكون شعراً حديثاً». يفرق اليوسفي ما بين الأسطورة والأسطوري، مبيناً أن أغلب

الحكايات الأسطورية تنهض «من الواقعي من المعيشي والمرئي ثم تعدد إلى زحزحة الواقعي لتستدرج الأسطوري ومن العادي تستل الغرائبي». لذا يصعب استدراج الأسطورة من منابتها وتنزيلها بشكل قسري في النصوص، و«عديدة هي النصوص التي لا تنهض الأسطورة فيها بدور بنائي تكويني، وتظل على أديم النص بمثابة حلية لا طائل من ورائها». ولا يفوت اليوسفي أن يبدي ملاحظة هامة بأن «الشعر تطور ولم يعد يتكئ على الأسطورة ليبنى نصاً فيه أبعاد أسطورية» وبكلام آخر «اختفت الأسطورة بينما لم يتراجع الأسطوري». وتاريخياً كان لترجمة قسم من كتاب «الغصن الذهبي» لجيمس فريزر وهو القسم الخاص بأدونيس أو تموز، أثر كبير على الكتابات التي انشغلت بالأسطورة، سواء أكانت تلك الكتابات نقدية، أم نصوصاً إبداعية، خصوصاً أن الكتاب لم يستمد أهميته لدى النقاد والشعراء العرب بسبب موضوعه بل بسبب إشارة الشاعر ت. إس إليوت إليه. وكما هو معروف يشكل مجموع الكتابات التي عنيت بدراسة أثر إليوت على بداية الشعر الحديث شريحة واسعة من الكتابات النقدية، وعلى الأخص قصيدته الشهيرة «أرض اليباب». وكمحقق عنيد مثابر يقتفي محمد لطفني اليوسفي قصة هذا الكتاب وهذه القصيدة، فمن جبرا إبراهيم جبرا الذي قام بترجمته، إلى آراء بدر شاكر السياب بالشاعر الإنكليزي وبالقصيدة، مروراً بمؤسسي شعر أي يوسف الخال وأدونيس. وبين كيف تحول إليوت إلى «معلم وهاد» وكيف أن قصيدته أصبحت «إطاراً مرجعياً خلباً»، فتمت ترجمة القصيدة بين عامي ١٩٥٨ و١٩٩٥ مرات عدة وكأنها معين لا ينضب ولقية نفيسة. مما يضعنا مرة أخرى أمام مكائد «الاستسلام للمطالقات». ورغم أن اليوسفي لا يفوته أن يبين تراجع جبرا إبراهيم جبرا عن افتتانه السابق، ودفاع بعض النقاد عن أن يكون بدر شاكر السياب في شبهة من التأثر باليوت، إلا أن هذا لا يمنعه من الإصرار على أن «السياب ومن ورائه حركة التغيير في الشعر العربي الحديث مجرد حلقة من حلقات التاريخ الغربي نفسه». وعملياً لا يستشهد اليوسفي بأية قصيدة للسياب بل يكتفي بالبحث في رسائله، فيرى في إعجاب بدر شاكر السياب بما كتبه إليوت عن المهبة الفردية والتراث وعلاقتها بالشعر أمراً يتعدى الإعجاب إلى حد التأثر والاستلاب. بينما في رسالة أخرى يبين السياب رأياً يناقض ما كتبه إليوت، فلا يعتبر اليوسفي ذلك دليلاً على أن للسياب رأيه الخاص المستقل، وإنما على العكس يعتبره فقط مناقضاً لما يسميه اليوسفي «معلمه المفترض» أي إليوت. يغفل اليوسفي كل شيء يخص السياب: شعره، وما يمثله من انتقال بين التراث والحداثة بامتياز، الشرط التاريخي الذي عاش فيه، وبدايات ظهور الشعر الحديث الوعرة، ولا يرى إلا رسائله الخاصة. ويبدو الأمر مفاجئاً حقاً حين يعتبر رسالة السياب الموجهة لأحمد دحبور التي يتحدث فيها عن الشعر الحر والعمودي بمثابة بيان شعري يستوجب المحاكمة، بينما من الواضح أن السياب لا يرى غضاظة باختيار «الشكل» الذي يريد، خصوصاً أن السياب يمثل بامتياز المرحلة الانتقالية بينهما. وفي رسالة أخرى موجهة لسهيل إدريس يتحدث السياب عن قصيدته «أغنية في شهر آب»، وخياره الخاص بأن يلزم نفسه «بعدد من القوافي»، فيعلق اليوسفي «كثيراً ما كان تمثل السياب للقديم العربي تمثلاً تبسيطياً، فالقديم في تصويره إنما هو عمود الشعر حيناً والتقفية والبحور حيناً آخر». ويبرر اليوسفي آراء السياب بـ «تعارض بين وعي السياب ومنجزات نصوصه». ولكننا نسأل: هل المطلوب من الشاعر أن يكون منظراً وشاعراً في آن؟ وفي موضع آخر يعيد اليوسفي كلامه عن أثر الوافد الغربي على شعر السياب قائلاً: «لا سيما أن الناظر في نصوص السياب التي عدلت عن عمود الشعر وتصرفت في بحور الشعر العربي الموحدة التفعيلة تصرفاً جديداً، يمكن أن يرجع وجود الأسطورة في شعر السياب وظاهرة التوجه الدرامي وما نتج عنها من

كتابة بالمشهد وتعدد الأصوات إلى الرافد الإليوتي. لكنه لن يعثر على الرافد التراثي باستثناء التقفية والوزن وبعض الرموز المستمدة من المتون المهمشة في الثقافة العربية كالسندباد والعنقاء مثلاً لا وجود في تلك النصوص لما يبين كيفيات استلهاهاها للقديم العربي». وهنا يكرر اليوسفي بقرائه الذي قد يوافق على أنه «باستثناء التقفية والوزن» قد لا نجد الرافد التراثي في شعر السياب، أي بكلام آخر فإن للرافد الغربي نصيب الأسد. لكن مقارنة القصيدة الأندلسية بالقصيدة الجاهلية مثلاً تبين أن ما يجمع الأولى بالثانية هو فقط الوزن والتقفية، فهل هذا يعني أن رافداً «غريباً» هو وراء نجاحها وجمالها؟ أم أن اللغة الخاصة بالقصيدة الاندلسية هي وراء ذلك؟ وبالمثل، فإن قصائد بدر شاكر السياب تتميز بلغتها الخاصة التي تسمح لها بأن تعبر عن لحظتها التاريخية وتفارقها في آن. أما بالنسبة لبعض الرموز المستمدة من المتون المهمشة، فهناك قصائد للسياب لا تحوي رموزاً مستمدة من المتون المهمشة ولا من الأساطير القديمة، كقصيدة غريب على الخليج مثلاً التي لا أثر للأسطورة فيها، بيد أنها نص مفتوح على أبعاد أسطورية بامتياز.

يتابع اليوسفي تقصي كل ما من شأنه أن يبين أن «حركة التغيير في الشعر العربي الحديث مجرد حلقة من حلقات التاريخ الغربي نفسه»، وهذه المرة سيسلط الضوء على كتابات يوسف الخال بالنسبة لثلاث نقاط: نقده للعقل العربي، موقفه من اللغة العربية، واحتفائه بالخليفة المأمون الذي يرى فيه اليوسفي احتفاءً بالترجمة. لكن من الصعب فعلاً أن نرى في الدعوة إلى الترجمة عملاً مغرضاً ومشيناً حال أردنا أن نكون موضوعيين، بيد أن وضع الترجمة تحت مجهر اليوسفي الشغوف برؤية التأثير بالثقافة الغربية، سيمكر بالقارئ وربما يدفعه لاستبشاع الترجمة على أساس أنها محض «مثاقفة قصدية» تؤدي حتماً إلى تهلكة «الاستسلام للمطلقات».

المثال الثالث لـ «حلقة من حلقات التاريخ الغربي» هو أدونيس، والذي يسهل كشف انهياره بالثقافة الغربية والفرنسية على وجه الخصوص، سواء في كتاباته النظرية أو رسائله المنشورة ضمنها. فأدونيس لا يخفي إعجابه وانفتاحه على الثقافة الغربية وإن كان يخفي مصادر كتاباته. يظهر أدونيس مفتوناً بيوسف الخال، متأثراً به إلى أبعد حد، ويسلط اليوسفي الضوء على العلاقة التي جمعت ما بين الرجلين، معتبراً أن «عدم قراءة الخطاب النقدي لهذه العلاقة التي ربطت بين رمزين من رموز التحديث الشعري في الثقافة العربية إنما يرجع إلى استراتيجية ذلك الخطاب، وتعالیه عن كل ما يعده ذاتياً مضللاً لا يمكن أن يؤدي إلى فهم التناقضات التي يزخر بها الراهن الثقافي». والعامل الذاتي الآخر الذي سيركز عليه اليوسفي هو أثر إقامة أدونيس في باريس على كتاباته. «من هنا يتبين الدور التضليلي الذي أدت إليه العلاقة بالغرب عبر النصوص أو من خلال الهجرة من الشرق والإقامة في عواصم الغرب». لكن اليوسفي لن يستطع فعلاً التقدم ببحثه معتمداً على العوامل الذاتية وحدها، بينما يكفل النظر في المتحقق النصي ورسالة من السياب فهماً أكبر لخيارات أدونيس الشعرية. والمتحقق النصي يعين اليوسفي على تعليل ما يحف به شعر أدونيس من «الإقامة في عالم الدوال والاستيهامات الفردية التياهاة» والذي يظهر عملياً في تكاثر الصور الشعرية. ففي رسالة من السياب إلى أدونيس قدحت ملاحظة السياب الذكية زناد بحث اليوسفي: «ليس هناك من نمو للمعنى وتطور له»، وكانت أكثر من كافية لتحريك «قانون التنادي بين النصوص» مجدداً، فمن عبارة ابن رشيقي الشهيرة عن الصورة التي «تقلب السمع بصراً» إلى رسالة السياب إلى مقطع من قصيدة لأدونيس، ينجح اليوسفي في تفكيك «سرد» القصيدة - إن جاز القول - قائلاً «إن الصورة من المكونات التي عليها جريان النص لكنها يمكن أن تعطل تلك الشعرية إن هي أرغمت إرغاماً على أن تتوالد دون

أن تسهم في ابتناء دلالات النص» مؤكداً أن للصورة دورين جمالياً ودلالياً، «فإذا عطل الدلالي تصبح حلية خارجية تخرج بالكلام إلى الصنعة». وينجح أيضاً في أن يضع كلام السياب في إطاره إذ يقول «ثمة فيما نصح به السياب وأدونيس من ضرورة عدم الاستسلام للاستيهامات الفردية التياهة إيماء إلى أن انعدام الجدل بين الوعي والعالم والتاريخ هو ما يجعل من النص مأوى للشاعر ومهرباً له من صخب الحياة فيصنع بيديه عزلته المهلكة المبيدة» والعزلة المهلكة تلك ليست إلا «تعطيلاً للجدل بين الوعي والعالم في لحظة الكتابة وتشكل النص» أي علاقة النص بواقعه وعلاقة الوعي الذي يصدر عنه بالتاريخ والواقع».

في الجزء الثالث من الكتاب يهتم اليوسفي بالإحاطة «بالطريقة التي يفصح بها الكائن عن نفسه» عبر مجموعة من السير الذاتية والمذكرات والحوارات، مبرراً خياره بأن «الصورة الحاصلة لمنتج الخطاب عن نفسه وعن متلقيه المفترض من شأنها أن تسمح بتوسيع مجالات القراءة وتأويل النصوص». والسيرة الذاتية هنا ستصبح كمرآة ذات وجهين، إذ تقرأ من جهة منتج الخطاب وتفصح عن صورته وتقرأ من جهة المتلقي وتفصح عن صورته، التي ابتدعتها منتج الخطاب. وقبل أن يبدأ التحليل، يعتبر اليوسفي أن «الناظر في السير والحوارات والمذكرات والبيانات والنصوص النقدية سرعان ما يوضع في حضرة التشخيصات والرموز التي تجعل من خيال الكاتب ونتاجه مرتعاً للتشخيصات والرموز التي حفل بها المتخيل الديني». لذا لن يجد اليوسفي صعوبة تذكر في العثور على ملامح الأنبياء والمرسلين في كافة الكتابات التي تناولها بالنقد والتحليل. كما أن القارئ من جهته سيعصب عليه بعد قراءة مقتطفات السير والحوارات ألا يوافق اليوسفي في رأيه.

تبين عملية انتقاء سير ذاتية معينة وطريقة ترتيبها تبعاً أن اليوسفي لم يكن حيادياً في اختيارها، إذ إن النتائج التي سيتوصل إليها تبين أن الصورة الحاصلة للكاتب عن نفسه «هي صورة نمطية نموذجية حاضرة في جميع النصوص على اختلاف أصحابها واختلاف أزمئتهم وأمكنة إقامتهم ومشاربهم الفكرية». كما أن الأمر الذي تشترك فيه تلك النصوص جميعها هو «تغيب الأم تغييرياً تاماً أو يكاد، والاحتفاء بالأب أيما احتفاء ورسم صورة للذات مفتوحة على الأسطوري والمقدس».

يحاول اليوسفي عبر تحليل ثلاثة أمور: حدث الولادة والعلاقة مع الأم والعلاقة مع الأب في كافة النصوص التي انتقاها أن يصل إلى صورة الكاتب الحاصلة له عن نفسه. ورغم اختلاف العناصر الثلاثة الأنفة بالنسبة لكل كاتب على حدة، فإن اليوسفي معتمداً على «المتخيل الديني» والأساطير القديمة سوف ينجح في قسرها على الامتثال لنظريته، التي تبين أن اختفاء الأم من السيرة أو ظهورها فيها بشكل غير مألوف يفضيان إلى صورة «الأم الأكل» التي حفلت بها الأساطير القديمة، تلك الصورة التي تتعايش مع صورة نورانية للأب، إذ يتم التوسع في الكلام عنه، ويُمدد وتُضفي عليه هالة قدسية من أجل غاية وحيدة هي إعلاء الذات الكاتبة، وافتتان الكاتب بصورته الحاصلة له عن نفسه. سيستند الكاتب على صورتَي الأم في سيرة فدوى طوقان وسيرة طه حسين على التوالي من أجل الوصول إلى صورة «الأم الأكل» قبل أن يربطها بشكل واه مع صورة من المتخيل الإسلامي هي صورة «أكلة الكبد»، على نحو تبدو فيه السيرتان حجراً يتكئ عليه اليوسفي لبناء مقولة «الأم الأكل والأمومة الكاسرة». وبالاعتماد على باقي السير، سيرة عبد الرحمن بدوي وأدونيس ونزار قباني وغيرها لن يجد اليوسفي صعوبة في العثور على الهالة النورانية التي تحيط بالأب. ومن الطبيعي والسير المنتقاة تحوي ما يلزم من أجل نظرية، سيتم التوصل إلى العنصر الأخير وهو إعلاء الذات الكاتبة والاحتفاء بنرجسيتها.

لكن مقارنة اليوسفي للسيرة الذاتية تبدو مختلفة عما سبق من الكتب التي تناولت هذا الجنس الأدبي بالتحليل. فالْيوسفي يعتمد تقريباً منهج النقد الأدبي النفسي وحده من أجل الوصول إلى «صورة الكاتب الحاصلة له عن نفسه». وعملياً، فإن السير الذاتية من حيث إنها موضوع البحث هنا تبدو مضللة للنقد أكثر من غيرها من أنواع الأجناس الأدبية، والطابع التضليلي للسيرة الذاتية متأت من طبيعتها كجنس أدبي له خصوصيته، فهو بالدرجة الأولى نص يظهر وعي الذات والهوية الفردية. وبكلام آخر هو أصلاً نص لإعلاء الذات بعد المصالحة معها لا قبلها. فالعناصر الثلاثة التي استند إليها اليوسفي في تحليله (حدث الولادة، العلاقة مع الأم والعلاقة مع الأب) مرت عبر مصفاة دقيقة هي مصفاة المصالحة مع الذات، إذ إن الكاتب سيعمد في طريق رحلته نحو ذاته إلى انتقاء ما يراه مهماً في بناء صورته. وفي عملية الانتقاء تلك تفتتح السيرة الذاتية على زمنين: زمن الوقائع حين حدوثها، وزمنها حين تدوينها. ليس هذا فحسب، فالأول، طابعه الغالب هو الإخبار، أما الثاني، فطابعه الغالب هو التخيل المقيّد بدأً بالإخبار. إن عنصر التخيل في الزمن الثاني وهو زمن كتابة السيرة فعلاً يحمل مصالحة الكاتب مع ذاته، وتلك المصالحة ليست مصالحة حقيقة بالضرورة، من هنا قد لا تكون النتائج التي توصل إليها الكاتب نفسه أي «صورته الحاصلة له عن نفسه» صحيحة. فالمسافة التي سيجتازها الكاتب بين الزمنين تبدأ عندما يباشر أولاً عملية الانتقاء، وتمر عبر المصالحة مع الذات، وإن كانت الوقائع المنتقاة إشكالية بالنسبة للكاتب فإنه يقصدها ببساطة، ولن يجدها الناقد في السيرة الذاتية، بل على الأغلب سيجدها في النصوص الإبداعية حيث هناك مملكة التخيل. وبالنسبة للوقائع المنتقاة والمكتوبة فعلاً، فإن التخيل قد يلعب دوراً لكنه ليس محددًا إذ إن المراس بالكتابة هو العامل المحدد الحاسم. منذ البداية إذاً، تكون النتيجة التي وصل إليها الكاتب، أي صورته الحاصلة له عن نفسه في السيرة الذاتية، محملة بأخطاء تخضع لعوامل ذاتية صرفة تتعلق بالانتقاء والمراس بالكتابة. بيد أن اعتماد الناقد على السير الذاتية وحدها في سير «صورة الكاتب الحاصلة له عن نفسه» واستبعاد عمله الإبداعي، يجعلان من نتائج بحث الناقد محكومة سلفاً بالأخطاء التي قادت الكاتب نحو نفسه أو صالحته مع ذاته. السيرة الذاتية تنوس دوماً بين الإخبار والتخيل، فرغم أنها تحرر كاتبها عن طريق التخيل إلا أنه تخيل مقيّد بالإخبار، إذ لا مجال لاختلاق وقائع لم تحدث، وحتى طريقة تدوين تلك الوقائع تبقى مقيّدة مهما كان التخيل أسرعاً. من هنا لا تكفي السير الذاتية وحدها لسبر «صورة الكاتب الحاصلة له عن نفسه، هنا أكثر من أي وقت مضى يفتقد القارئ الذي دربه اليوسفي «قانون التناهي بين النصوص»، خصوصاً أن موضوع البحث أي السيرة الذاتية هو أصلاً موضوع متحيز، ويملك طابعاً تضليلياً، فقد فتن الناقد نفسه حين تناوله بالتحليل. وعديدة هي المرات التي مكر فيها النص -موضوع التحليل- بالناقد. فمثلاً يكفي أن يتحدث الكاتب عن ولادته في مكان أخضر جميل، وهو واقع كما في حالة نزار قباني، ليرى الناقد فيه متخيلاً دينياً وفردوساً. ومرة أخرى يولد شاعر في قرية نائية بائسة، فيها يهطل المطر، وتصفر الرياح، فيرى الناقد الفردوس ذاته مرة أخرى. وكأن أي ذكر للطبيعة يحيل فوراً إلى المتخيل الديني. وبالطريقة ذاتها، تصبح العلاقة مع الأم أو الأب من حيث إنها وقائع حصلت فعلاً كما في سيرتي فدوى طوقان وطه حسين على وجه الخصوص، مرتعاً لأنماط عليا تلبى كل ما تطمح إليه نظرية اليوسفي. غير أن الناظر في علاقة الكاتبين بالأم يسهل عليه أن يعثر على الجرأة والصدق المتميزين لدى كلا الكاتبين، هنا لا أنماط عليا إذ لا تخيل تسريح فيه، بل إن ما حدث هو وقائع، تصالح الكاتب مع نفسه حين خبر عنها بصدق، ودونها على نحو يبدو وكأن لا مسافة بين زمن الكتابة وزمن الواقع. إذ

إن الكاتبين أقصيا في سرد هذا الواقع كل تخييل، لذا جاءت الكتابة إخبارية تقريرية. وفي موضع آخر يتناول اليوسفي مقطعاً من مذكرات خليل حاوي «السيرة الناقصة»، وقبل أن يوردها يكتب: «ثم ينتقل إلى الحديث عن نزعتة الانشاقية ودفاعه عن طائفته وهو لم يزل بعد طفلاً ملحاً في الآن نفسه على أنه كان متميزاً سباقاً إلى النضج». كلام اليوسفي يصدر أحكاماً ويمنع المتلقي من أن يكون حراً لدى قراءة النص. ثم بعد إيراد الخبر يعيد تأكيد كلامه فلا يرى إلا صورة خليل حاوي طفلاً «محاطة ببعض من ملامح ذات طابع رسولي». فكأن اليوسفي / راوي الخبر يمكر هنا بمتلقيه. فهو لم يلزم الحياد لا قبل رواية الخبر ولا بعده، ووضع حكمه على نحو حاصر فيه المتلقي. وإذا تذكرنا تفكيك سرد قصة «القتال» في الجزء الأول من الكتاب نلاحظ ببسر كيف يمكر راوي الخبر بمتلقيه على نحو يطابق كيف مكر بنا اليوسفي. خصوصاً أن النص المنتقى يتميز بإخباريته وتقريبته، وهو يشير إلى تسلط الأب اليسوعي لا إلى اعتداد حاوي بنفسه. لكن القارئ قد يقع في الفخ الذي أتقن اليوسفي نصبه له، فبدلاً من إلقاء اللوم على الأب اليسوعي يلقي اللوم على حاوي تماماً كما في قصة القتال.

يتابع اليوسفي تقصي كل الحوارات وتصديرات الكتب، مبيناً في كل مرة إعلاء الكاتب لنفسه وتمجيده لذاته، وفي تلك المواضع تتكشف صورة الكاتب النرجسي المحتفي بنفسه كأنه معلم هاد على نحو أكثر وضوحاً. وفي القسم المعنون «المؤلف فضائح نرسيس، يتابع اليوسفي البحث في السير الذاتية والمذكرات والحوارات وإن كان يستمر في التأكيد على نظريته الخاصة بالسير الذاتية، وبصورة الكاتب الحاصلة له عن نفسه، ففي هذا القسم يتصيد اليوسفي فضائح لمجموعة من الكتاب العرب. هذا القسم سيصدم القارئ خصوصاً بالنسبة لافتتان ميخائيل نعيمة بموسوليني، أو موقف نجيب محفوظ من جائزة نوبل والسلام مع إسرائيل مثلاً. تتوالى الفضائح في هذا القسم ربما ترسم صورة الكاتب المفتون بنفسه كما تستوي نظرية اليوسفي، لكن الأهم هو تدوين فضائح كهذه في كتاب نقدي جاد لوضعها ضمن متن ثقافتنا المعاصرة لا ضمن هامشها. إذ إنه حقيقة «هناك فجوة تحصل بين النص المدع ووقائع حياة المؤلف كما جرت في التاريخ». وكلما تقدم اليوسفي في بحثه تكشف فضائح صورة نرسيس، وهي عملياً محاصر المتلقي بالتوازي مع تقدم البحث. وإن كان الكاتب أثر البدء بالسير الذاتية فإنه يعتمد إلى الكشف عن صورة الكاتب المفتون بذاته في مجموعة من تصديرات الكتب المختلفة، من حيث إنها «تدخل في مصير النص وتقلص حرية المتلقي» كما في تصديرين مختلفين لكتاب واحد لهشام شرابي.

لكن افتتان اليوسفي بملاحقة كل ما من شأنه أن يثبت نظريته، سيدفعه لأن يرى في إصرار نازك الملائكة على ريادتها في الشعر العربي الحديث نوعاً من الأمومة الكاسرة، وهي مشكلة حقيقة أن لا تذكر نازك الملائكة إلا بسبب إصرارها على الريادة. فلا نصوص إبداعية ولا مقتطفات من مذكرات شخصية أو حوارات تردف البحث هنا، عدا أن الأمومة الكاسرة تحمل أصلاً اعتداداً بالنفس مما يسهل تحويله إلى إعلاء الذات، فكيف إذا كانت الريادة هي موضع البحث. الريادة أصلاً لا تكون إلا بإعلاء الذات. والأمومة الكاسرة مكترت بالنقاد، إذ في معرض كلامه عن نازك الملائكة ونتيجة لملاحظته صورة «الأمومة الكاسرة» يصطدم باسم فدوى طوقان سهواً، وكأن الكاتبين لم تمثلاً شيئاً سوى «أمومة كاسرة» أو «إعلاء مرضي للذات». لذلك ربما سيصعب على القارئ الاقتناع بوجهة نظر اليوسفي. تعود صعوبة الاقتناع وعدم موافقة الكاتب في النتائج التي وصل إليها إلى سبب «تقني» - إن جاز القول - هو إغفال «قانون التنادي بين النصوص»، الذي كان على الأرجح أوصلنا إلى نتائج أكثر

إقناعاً.

في قسم معنون بالامتثال لسلطة البدايات يناقش اليوسفي الشعر العربي الحديث بتياريه الرئيسيين: تيار التفعيلة وتيار قصيدة النثر، ونظراً لقدرة اليوسفي الفاتقة على فتح النصوص وربطها تارة باتجاه التراث وتارة أخرى باتجاه الحداثة، ربما يبدو مفيداً أن نرى إلى أين وصل النقد العربي في تناوله لهذه المسألة الإشكالية. يرى اليوسفي أن الوزن اضطلع «بأشد أدواره خطورة في حفظ النوع. لقد كان الوزن بمثابة عتبة دقيقة مرهفة تقي الأنواع من التماهي والضياع»، ويستشهد بكلام لابن رشيق القيرواني والملاحظ. قبل أن يقرر «إن تفخيم دور الوزن هو الذي أدى إلى ضياع الشعر». وفي انتقاله إلى الحداثة يلاحظ اليوسفي أن الخطاب النقدي المعاصر قد انشغل «إلى حد الهوس بقضية الوزن» وأهمل «مسألة الموقف من المعنى وكيفية إنجازه». وكلام اليوسفي ليس دقيقاً تماماً، فبالنسبة للقادمة لم يشغل الوزن تلك الأهمية الفاتقة إذ لطالما اعتبره النقاد عنصراً من بين مجموعة من العناصر التي تكفل بناء القصيدة، ويبدو ذلك واضحاً في تفريقهم الحاد بين النظم والشعر، وربما يكفي أن ننظر في كلام ابن طباطبا في كتابه «عيار الشعر»، فالشعر المحكم المتقن إذا نقض بناؤه وجعل نثراً لم تبطل فيه جودة المعنى ولم تفقد جزالة اللفظ». أما بالنسبة للمثال الذي أورده من كتاب «العمدة في الشعر» لابن رشيق، فإن الأمر يتعدى الوزن وهو يتعلق مباشرة بإحدى أكبر الإشكاليات التي عانى الشعر منها قديماً وهي العلاقة بينه وبين القرآن. إذ يبدو في المحصلة أن قوة النص المقدس قد لعبت دوراً محدداً في تعريف الشعر. وبالنسبة للحداثة تم فعلاً نوع من الهوس بقضية الوزن، والأمر يرتبط مباشرة بقصيدة النثر التي نشأت وقد عرفت نفسها بأنها مضادة للوزن لا بتيار التفعيلة. ورغم أن بدايات تيار التفعيلة قد شهدت انشغالاً خجولاً بعلم العروض، إلا أن إهمال هذا العلم وإقصاءه من كافة الكتابات النقدية كان فعلاً نوعاً من «الاستسلام للمطلقات». ومن ناحية أخرى لا بد من موافقة اليوسفي رأيه في ما يخص «إهمال مسألة الموقف من المعنى وكيفية ابتناؤه». فعملياً لم تهتم الدراسات النقدية الحديثة التي تناولت الشعر الحديث لا بعلم العروض ولا بعلوم اللغة، وما زالت مستمرة بالاستشهاد كيفما اتفق بمصدر فرنسي لـ «جان كوهين»: «بنية اللغة الشعرية». على العكس تماماً من النقد العربي القديم الذي أعطى البلاغة والبيان مرتبة رفيعة.

وحيث يتناول اليوسفي بدايات الشعر الحديث، فإن وجهة نظره الخاصة تستحق فعلاً الوقوف عندها، إذ يقول «والناظر في مجمل الممارسات الشعرية التي اعتمدت التفعيلة، يلاحظ أن العديد من النصوص إنما تمثل مجرد طفيليات تجسد وهن التجربة وضعفها ومحدوديتها»، رغم أن هذا التيار شهد تطوراً ملحوظاً يكفي أن تتملى تطوره بين بداياته الواعدة الصائبة مع بدر شاكر السياب وصولاً إلى تألفه شافياً كافياً اليوم مع محمود درويش. لكن الناقد وفي غمرة انشغاله بمكانة النثر تاريخياً لا يرى في وجود تيار التفعيلة إلا وهن التجربة وضعفها. بيد أن فكرته المثيرة للجدل عن قصيدة النثر من حيث إنها «شرعت بداياتها الأولى في التشكل مع حركة التحديث الرومانسي، ثم شهدت اندفاعاً مع يوسف الخال ومحمد الماغوط وأنسي الحاج، معنى هذا أنها بدأت قبل قصيدة التفعيلة ورافقت حدث خروج الكتابة الشعرية على نظام الشطرين لكنها ظلت تشغل من المتن الشعري هوامشه حتى لكأنها إنما ظلت تمثل أفق انتظار». هذه الفكرة تمثل فعلاً مغالطة، فالناظر في التجارب المبكرة في النصف الأول من القرن العشرين لن يفوته أن يرى بدايات تيار التفعيلة لا قصيدة النثر، وعديدة هي الأمثلة التي يمكن ذكرها هنا جميل صدقي الزهاوي، محمد فريد أبو حديد، نسيب عريضة، فؤاد الحشن، خليل شيبوب الخ... هذا دون أن نذكر الترجمات التي قام بها قبل ذلك رزق

الله حسون أو ترجمات علي أحمد باكثير، وإن كان النقاد قد وضعوا هاتين الأخيرتين تحت اسم الشعر المرسل، نظراً لالتزامها بالأوزان الخليلية أو مزجها للأوزان مع التخلي عن القافية في كلتا الحالتين، فإن النظر اليوم إليها في ضوء إنجازات تيار التفعيلة الحالية يبين أنها كانت بداية تيار التفعيلة لا النشر. أما قصيدة النشر فلم تنشأ مع يوسف الخال بل قبله. ربما كانت كتابات أمين الريحاني المسماة «الشعر المنشور» هي بداية قصيدة النشر. لكن هذا التيار شهد انعطافته الحقيقية مع كتابات أنسي الحاج ومحمد الماغوط وقبلهما توفيق صايغ. الأمر لا يتعلق هنا بأسبقية أحد التيارين، فقد أثبتت دراسات النقد التاريخي أن التيارين كانا متلازمين وأثر كل تيار في الآخر. فالفرق بينهما لا يتجاوز بضع سنوات. لا معنى للأسبقية، فصعود قصيدة النشر التي حسب اليوسفي «ظلت تشغل من المتن الشعري هوامشه حتى لكأنها تمثل أفق انتظار» ليس صعوداً حقاً من الهامش إلى المتن. هناك طغيان كمي لقصيدة النشر هذا صحيح، لكن هذا الطغيان وكيفما أدركناه لا يعبر عن «المتخيل العربي»، ثمة إبدال حصل في القرن العشرين.

في نهاية الجزء الثالث من الكتاب يكتب اليوسفي: «إذا تأملنا جسد خطاب الحداثة من زاوية المتخيل الذي تركزه وتصدر عنه، تتكشف الصورة الحاصلة للمؤلف عن نفسه في الثقافة العربية». ويضيف: هناك «نوع من التماهي المروع بين صورة المؤلف وصورة المستبد». أما المثال الأكثر سطوعاً على سطوة المؤلف، فيراه اليوسفي في «الكتاب» لأدونيس. عبر تفكيك البنية الخارجية لـ«كتاب» ينكشف النظام الصارم الذي لا يترك أي شيء للصدفة أو الاتفاق واليخت». فكل رقم له دلالة وكل شيء يفضي إلى صورة أدونيس الحاصلة له عن نفسه في إطار من نور شفيف، تقابلها صورة التاريخ العربي «تاريخ دموي بشع مروع»، الذي ابتدأ مع مجيء الإسلام. والتوازي الحاصل بين الصورتين يفضي حسب اليوسفي إلى صورة الكاتب المستبد. يؤكد اليوسفي أنها صورة آتية من بعيد من عصور الاستبداد العربي، ويعيد الكلام ويكرره كراول لا يبارى. ترن في البال عبارة «الذي ابتدأ مع مجيء الإسلام». ربما تعيد العبارة القارئ إلى كعب بن زهير، فيكرر قراءة الكتاب الذي لا ينتهي، إذ إن الناقد «المستبد» أدخله إلى الحكاية مرة أخرى، ومكر به مجدداً في ألف نقد ونقد.

قسطنطين زريق: عربي للقرن العشرين، المؤلف: عزيز العظمة
الناشر: مؤسسة الدراسات الفلسطينية (٢٠٠)

تأسس هيئات علمية وثقافية عدة مثل: «العروة الوثقى» في الجامعة الأميركية في بيروت، و«النادي الثقافي العربي» في بيروت أيضاً. وقد نشأ على أفكار زريق مؤسسو حركة القوميين العرب في الجامعة الأميركية في بيروت مثل: جورج حبش ووديع حداد وهاني الهندي وأحمد الخطيب. وعمل زريق كثيراً على تطوير مفهوم القومية العربية، التي اعتبرها سبيلاً إلى الترقى والتقدم وليست نهاية المطاف، وواكب القضية الفلسطينية منذ أن عمل سفيراً لسوريا في واشنطن، لدى إعلان دولة إسرائيل عام ١٩٤٨. وأسس في عام ١٩٦٣ مع عدد من زملائه مؤسسة الدراسات الفلسطينية في بيروت، ثم عمل في بداية السبعينات مع مركز «دراسات الوحدة العربية» في بيروت كمرشد وموجه ومستشار للمركز حتى آخر أيام حياته.

ويعتبر زريق من أبرز رواد التفكير النقدي بين الكتاب العرب، حيث إن النقد يتجه لديه أولاً نحو نقد الذات، وسخر جهداً كبيراً لدراسة التاريخ العربي من مراجعه الأصلية، وفي كتابات المستشرقين قبل أن ينشغل في سنواته الأخيرة في «المستقبل العربي». فكان له كتاب «نحن والتاريخ» عام ١٩٥٩، قبل أن يكتب «نحن والمستقبل» عام ١٩٧٧. ومن أبرز كتبه، «تهذيب الأخلاق»، و«معنى النكبة (١٩٤٨)»، ثم «معنى النكبة مجدداً»، و«ما العمل».

وقد اختار المؤلف العروبة مدخلاً لتناول فكر قسطنطين زريق ومواقفه، وهو مدخل يفضي إلى ما هو مشترك بين المؤلف وموضوع كتابه، حيث تتداخل

يمثل قسطنطين زريق أحد أبرز المفكرين القوميين، وأكثرهم أهمية وعطاء في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث قدم مساهمات نظرية هامة في الفكر العربي القومي، والفكر التاريخي والتربوي، عربياً وعالمياً. وظلّ طوال مسيرة حياته يبحث عن عقدة الإخفاق في تجربة الفكر الذي حمله، متجنباً الانغماس في وحل التجربة السياسية للأحزاب التي لبست اللباس القومي. وفي هذا السياق، يتناول عزيز العظمة، في كتابه «قسطنطين زريق: عربي للقرن العشرين»، حياة هذا الرجل، وإسهامه في الفكر القومي العربي وفي الفكر التاريخي والتربوي، ويدرس، بشكل خاص، نشاطه السياسي والدبلوماسي والتربوي حين كان سفير سوريا في الأمم المتحدة، ودوره حين كان رئيساً لجامعة دمشق، ثم رئيساً بالوكالة للجامعة الأميركية في بيروت التي قضى معظم حياته في خدمتها.

وقد استند عزيز العظمة، في تأليف الكتاب، إلى مؤلفات قسطنطين زريق وأوراقه التي تركها خلفه، ومن بينها مذكراته التي وضعها في أواخر حياته، ودون فيها سيرته الذاتية حتى سنة ١٩٤٧، إلى جانب محفوظات جامعة دمشق، والجامعة الأميركية في بيروت، والعديد من الدراسات والمقالات المختلفة.

يمكن اعتبار قسطنطين زريق شاهداً على القرن العشرين بأكمله تقريباً، حيث ولد عام ١٩٠٩ في مدينة دمشق، وتوفي عام ٢٠٠٠ عن عمر يناهز ٩١ عاماً. وتتلذذ الآلاف على يديه في جامعة دمشق، ثم في الجامعة الأميركية في بيروت. وكان له تأثير كبير في

«الفكرة العربية، أو قضية حركة العرب لتحرير أنفسهم»، والمنطلق المشترك في ذلك هو الرجوع إلى «الوقوف أمام الواقع، بعد أن كان التهرب منه أصل العلة العربية». وهذا يقودنا إلى سؤال الواقع كما هو متحقق، لا الواقع كما هو مرسوم أو مخطط له في الذهن، حيث توضع له المشاريع التي تضيق عليه، لندور في حلقة مفرغة، نعيد الأسئلة ذاتها، ونطرح القضايا ذاتها، في حلقة لا تنتهي.

تُطرح هنا قضية استعادة رموز الماضي أو شخوصه، ومعنى الاستعادة والاستفادة من جوانب الفكر، والكيفية التي تتم بها، ونسمع رأي المؤلف المبني على أن هذا الأمر يجري في إطار «شحذ وعي اللحظة الحاضرة»، فيغدو الماضي وفق هذا التصور «مصدر إلهام» للحظة الحاضرة، من خلال المقارنة والاستفادة من الماضي «لمعرفة أخطاء اللحظة الحاضرة». وهذا يتطلب دراسة زريق في لحظته التاريخية، من غير اختراع مواقف مغايرة له، ومن غير إلباسه لباس الحاضر، وتحميله أسئلة الواقع الحاضر، كي ننجو من الإسقاط والمقايسة، ونخلص من التعسف والتقديس والبطولة، ومجمل الحالات الميتافيزيقية.

نريد من ذلك أن يغدو زريق المفكر شخصية مفهومية، نشحذ منها ما هو راهن، خصوصاً في طرح الأسئلة التي لم تزال حاضرة في واقعنا العربي، والأجوبة التي ظلت بعيدة عن السؤال المطروح، ولم تؤشكل فكراً، ولا تزال تنتظر أساليب عمل تؤمن أو ترسم أطر تحققها في الواقع المدرس، وفي التربة المعرفية للإقليم العربي. مثلاً، لا تزال القومية العربية، مفهوماً وموضوعاً، تحتاج إلى أطر ناظمة لعمليات أقليمتها في الأرض العربية، أي أرضنتها، ثم إعادة أقليمتها في لحظتنا الراهنة، مما يعني طرحها في اللحظة التي تجعلها متجددة، ومغايرة لما طرح من قبل. هذه القضية التي انخرط فيها قسطنطين زريق، كانت مزوجة بحرارة البدايات، بين

اللحظة أو التوق في تحققها السريع، وعليه، فإن المؤلف على حق، حين يلاحظ أن الكتابات الأولى لهذا الرجل، كانت كتابات حاسمة، تنشُد قومية خالصة، وتشكل استجابة اصلاحية للأزمة، التي «هي أخلاقية في جوهرها ونتاج فراغ روحي»، وهذا ما جعل تلك الكتابات عن القومية مختلطة، ما بين المعين والمتخيّل، فظهرت فيها القومية بوصفها مطهراً للروح.

لقد بحث زريق في معنى الارتباط بالمسألة القومية، بوصفها قيمة محورية في أي تجربة يراد منها بعث الوعي القومي، لما يتماشى مع واقع المنطقة العربية، التي تجمع بين شعوبها عناصر فاعلة في الهوية القومية كالتاريخ والأرض واللغة والانتماء، وسواها من العناصر الأخرى. لكن مسألة كيفية تسخير الفكرة القومية كعامل مهم في سياق تطور حضاري وتقدمي، مسألة تستلزم النظر في الفكرة، وتبني مقومات أسس التحديث على أطر جديدة محددة، لها تفاصيل مختلف عليها، وتتأسس عليها أدبيات الحوار حول مستقبل القومية العربية في ضوء تحولات الواقع، من حيث النظر إلى مفهوم القومية، والحاجة إلى توسيع إطاره بعد أن تحول إلى مفهوم ينغلق على ما يشبه المسلمات الجامدة والمسبقات، التي يتم تداولها وتلقينها بوصفها محددات نهائية في الفكر.

لم يجد زريق في عصره سوى البحث عن النخبة المخلصة، التي تقع على كاهلها مهمة «بعث الأمة العربية لتأدية رسالتها الحضارية»، وقاده هذا البحث إلى مقارنة ما بين رجال العقيدة وبين الرسل والأنبياء، فنحى إلى ميتافيزيقا الخلاص والوعي، حيث ينتفي إمكان وعي الحاضر والمستقبل «إلا بغلبة الولاء القومي»، بوصفه وعياً يؤمّن العبور من «التاريخ العباء إلى التاريخ الحافز»، ثم راح يفتش عن «نظام تعليمي انضباطي، يقوم على التربية القومية، وإلى عمل سياسي قومي فيه المثقفون وفيه الجيش»، وهذا قاده بالتالي

«إلى عسكرة التعبئة السياسية، والأخذ بالروح العسكرية»، وإلى جملة من «الإجراءات الاستباقية»، مثل «مراقبة الصحف، وإيجاد يد خفية لإرشاد الوفود»، ومرّد هذا هو أن «تصرف الفرد لا يتعلّق به بل بقوام الجماعة القومية».

ومع التجارب القومية التي تولت السلطة في بعض البلدان العربية، أخذت الشواهد الحية تدلّ على عمق الأزمة التي خلّفتها الفكرة التي حملت بعض النخب العسكرية إلى سدة الحكم، بعد أن تلاشت مقوماتها الإنسانية والأخلاقية تحت سطوة الأنظمة الشمولية، فتمزّقت بقايا الأمل عند الإنسان العربي، وتبحّرت بقايا أحلامه البسيطة. ولا يجد المؤلّف سوى رؤية أن بعض مقترحات زريق العملية، قد وجدت صداها في «الكيانات القومية» المتحققة في بعض البلدان العربية، حيث الرقابة وبالتالي القمع، وإلغاء دور الفرد وبالتالي دور المجتمع، وكل ذلك تمّ باسم القومية، فوضع السلطة اليد على مقدرات البلدان العربية، دون أن يتم الالتفات إلى دعوة زريق لأخذ «الفضيلة في السياسة»، لأن غاية الكيان القومي هي التحضر، فغابت، بل تبحّرت كل الدعوات الأخلاقية لقسطنطين زريق، وحتى الروحية التي لازمتها في رواية التاريخ.

وبخصوص مقولة الآخر، أو الغرب، يرى المؤلّف أن زريق ربطها بالحداثة، حيث اعتبر الغرب موضعاً لها، من باب إمكانية «استحواذه على العالمية». لكن الغرب في نظره هو «الحضارة الحديثة»، وتقبع «وراء مظاهره التي أخذنا بها نظام اقتصادي متشابك خلّفته الثورة الصناعية الحديثة، يرمي إلى استغلال موارد الطبيعة ومواهب الإنسان وقابلية الآلة الحديثة، في سبيل زيادة الإنتاج وتنظيمه». و«العلم هو تلك الطريقة في التفكير وذلك الأسلوب في التحليل الذي يثبت في العقل ويشيع في النفس عندما يعاني المرء التدريب العلمي الصحيح». وخلف علم الغرب «فلسفة الغرب، وفي

الفلسفة تجتمع شتى التيارات الفكرية والعاطفية وتتجه كلها نحو هدف واحد في نسق واحد». ثم يؤكّد زريق أننا «لن نستطيع أن نفهم الغرب على حقيقته ما لم نفهم أفلاطون وأرسطو وديكارت وكانط وهيغل ونيتشه وسواهم من قادة الفكر».

وفق هذه الرؤية بنى زريق نظريته إلى الغرب، وإلى ما أحرزه من تقدم، في مجال بناء المجتمع الحديث والدولة القومية الحديثة، في كنف الثورة الصناعية وفو العمل. ولم يحقق الغرب تقدمه المذهل إلا بعد أن تغيّرت نظرة شعوبه إلى العالم، وإلى الطبيعة والمجتمع والإنسان. حيث أنجز قطيعة معرفية مع فكر القرون الوسطى، ومع الإقطاع والاستبداد، وتغيّرت نظرة الأوروبي إلى العالم، إلى الدولة والمرأة والمجتمع، الأمر الذي «جعل الغربيين ينظرون إلى العالم نظرات متشابهة ويقدرّون قيم الحياة بمقايير متقاربة يختلفون بها عما سواهم من الشعوب التي لا تعيش في جوهم ولا تصدر عن فلسفتهم». في حين تعيش البلدان العربية أزمة عنيفة على مختلف الصعد، السياسية والاقتصادية والاجتماعية. وتكمن «وراء هذه الأزمات كلها أزمة أخرى.. أعظم منها كلها خطراً وأعمق جذوراً: هي الأزمة الروحية. أزمة النفس لا أزمة الجسد والمادة، هي معضلة القلوب لا معضلة الجيوب، هي تراخي الهمة

وخور العزم». ونظر زريق إلى العرب، بوصفهم يمثلون «وحدة قومية معلومة ووحدة اقتصادية طبيعية»، واعتبر أن «المواطنة المشتركة تتطلب انتقالاً من عمومية مفاهيم وأشكال اجتماع، إلى أشكال مدنية مخصوصة»، وعلى هذا الفهم تحدث عن «عصاب الهويات» الذي يرجع الاجتماع إلى «أصالة تباعد بين الحضارات»، وبالتالي، فإن مسألة الأقليات التي لم تتمكن «الروح القومية» من استيعابها، نظراً للإحالة الميتافيزيقية للفكر القومي، الذي لم يتمكن من فهم التمييز العقلي الواضح ما بين

العروبة وبين الإسلام. وعلى خلفية الموقف الأخلاقي جاء موقف زريق من الدين، فاعتبر «الدين نصاب أخلاقي وشأن فردي يتعلق بالضمير، وهو قوة ربط بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان وأخيه الإنسان»، لكنه راح يحول هذا الموقف الأخلاقي إلى قوة تحررية، تستند إلى «الواجب كمفهوم مترجم إلى الواجب القومي»، وفي هذا الكلام مساواة بين الدين والقومية، يوصف كل منهما «حركة روحية لبعث قوى الأمة الداخلية»، ولم يسعفه تأكيد على أن الدولة القومية العربية، هي دولة «قومية لا دينية»، وذلك من منطلق رفض «الدين المسيّس».

ورغم التناول النقدي للمؤلف للأفكار والظروحات التي تتعلّق بالدين، فاعتبر «الدين نصاب أخلاقي وشأن فردي يتعلق بالضمير، وهو قوة ربط بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان وأخيه الإنسان»، لكنه راح يحول هذا الموقف الأخلاقي إلى قوة تحررية، تستند إلى «الواجب كمفهوم مترجم إلى الواجب القومي»، وفي هذا الكلام مساواة بين الدين والقومية، يوصف كل منهما «حركة روحية لبعث قوى الأمة الداخلية»، ولم يسعفه تأكيد على أن الدولة القومية العربية، هي دولة «قومية لا دينية»، وذلك من منطلق رفض «الدين المسيّس».

لقد ركّز زريق في خطابه القومي على ما دعاه الانتقال السريع من حالة العجز إلى حالة القدرة، لكن هذا الانتقال لم يجد تحقّقه في الواقع العربي، وظلت الأسئلة التي شغلته دون أجوبة في الأرض العربية، حيث ما زالت ثلاثية التقدم والتحرر والتحضّر، التي جهد من أجلها كثيراً، تستهلك خطاب الوعي العربي، وما زالت المقاييس تفعل فعلها في الفكر بين الشرق والغرب.

ورغم التناول النقدي للمؤلف للأفكار والظروحات التي تتعلّق بالدين، فاعتبر «الدين نصاب أخلاقي وشأن فردي يتعلق بالضمير، وهو قوة ربط بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان وأخيه الإنسان»، لكنه راح يحول هذا الموقف الأخلاقي إلى قوة تحررية، تستند إلى «الواجب كمفهوم مترجم إلى الواجب القومي»، وفي هذا الكلام مساواة بين الدين والقومية، يوصف كل منهما «حركة روحية لبعث قوى الأمة الداخلية»، ولم يسعفه تأكيد على أن الدولة القومية العربية، هي دولة «قومية لا دينية»، وذلك من منطلق رفض «الدين المسيّس».

تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث الناشر: دار الفكر، دمشق ٢٠٠٤، المشرف: محمد برادة

يمتلك المفهوم حياته الخاصة، المعرفية والفكرية، التي تتغير في سياق المجال المعرفي الحاضر له، وفي إطار المشكلات التي يطرحها، أو التساؤلات التي يجيب عنها، أو المركبات التي يقوم وينهض على صرحها. ويتناول كتاب «تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث»، مفهوم الالتزام من منظور إشكالي، رابطاً إياه بالأسئلة الراهنة عند عدد من الكتاب والنقاد المعاصرين، حيث يقتفي محمد برادة المخطط والمشرف على هذا الكتاب تحولات هذا المفهوم في ترحاله المعرفي، وتغاير أعلامه الفلسفية ومركباته النظرية على امتداد ما يزيد على نصف قرن من الزمن.

وسهيل إدريس عن «أبطال سارتر ليسوا كائنات تجريدية»، ويقدم جورج طرابيشي «شهادة نصير سابق للالتزام»، فيما يكتب إدوارد الخراط «كل منا ملتزم»، وعبد المنعم رمضان «في مواجهة أيماننا»، وقاسم حداد «عن الالتزام». وتكتب نورا أمين عن «التحول حول الموت»، ومحمود أمين العالم «بالكتابة يؤكد الكاتب وعيه بذاته»، ويتساءل فيصل درّاج في مقاله عن «معنى الالتزام في زمن مقوض»، ويكتب صبري حافظ عن «الأدب والنقد والالتزام والأيدولوجيا»، وعبد الكريم جويطي يكتب عن «الشعر مذاق التاريخ»، ونبيل سليمان عن «الكتابة في صور»، بينما يتناول حسان بورقية «الالتزام في مرآة أدورنو وكانييتي وبارت»، ويترجم محمد برادة مقالة لـ «بينوا دونيس» عن «معنى الالتزام»، ثم يختم الكتاب بخلاصة

تركيبية.

الالتزام في هذا الزمن، زمننا المقوض كما يسميه فيصل دراج، عبر فعالية نقدية، تنظر في دواعي بروز مفهوم الالتزام في الأدب العربي، وهي فعالية يمارسها فيصل دراج في مداخلته، ثم يغادرها، لينتقل إلى مناقشة تجليات المفهوم عبر سياقات متعددة عبرت عن أشكال مضرة وظاهرة من الالتزام، ملاحظاً أن هناك فروقاً كثيرة تفصل بين زمن الالتزام الصريح وزمن النص الأدبي المكتفي بموضوعيته، لذلك، يعيد النظر في معنى الالتزام بين البدهاة والتأمل، مبيناً جدل شرط إنتاج النص الأدبي وشرط قراءته.

إن التأثيرات والانعكاسات التي يخلفها مفهوم ما، في حقل ما، تتزامن مع لحظات تمفصل ثقافية وسياسية واجتماعية عديدة، لها امتداداتها وأقلماتها المختلفة، حسب الإقليم المعني، وقد تحمل روااسب ضبابية لأقلمة المفهوم، ومعوقات للخلق والتفاعل الخلاق. وفي حقل الأدب، ليس النقد هو ما يخلق ملامح الأدب وذائقة المتلقي، إنما تسهم إلى جانبه إنجازات الكتاب وقدراتهم على صهر ما يعتمل في تجاربهم وفي أحشاء المجتمع المتحوّل، النابض بإيقاعات جديدة. لكن «سلطة» النقد كثيراً ما تميل إلى التععيد الضيق وإلى التصنيفات الثابتة في مجال الأدب المتغيّر باستمرار.

والانطلاق من مفهوم الالتزام السارتري تحديداً، لا من الدلالة العامة لما توحى به كلمة التزام من انشغال المبدع بقضايا المجتمع وفتاته، له دلالته في عالم الأدب، من خلال فعالية الكتابة والقراءة. وربما يكون أدبنا محتاجاً أكثر إلى نوع من عمليات المساءلة والخلخلة و«التفريغ»، وإعادة النظر في ما تراكم لدينا من خلال الأقلمات العديدة التي تفتقر إلى الكثير من الاستيعاب والتمثّل والتدقيق.

لكن التركيز على المركبات والحمولات الفكرية لمفهوم

وفي سياق ذلك، يطرح محمد برادة أسئلة عن غائية الأدب، وما الأدب؟ ولماذا نكتب؟ وما الكتابة؟ والأدب الشامل، والأدب الصميمي. وهي أسئلة استندت إلى مقولات قديمة، أدبية وفكرية. أثرت في ستينيات القرن الماضي، ونوقشت كثيراً وعلى مدار عقدين من الزمن، وبصورة متواترة وكثيفة، وربما انتهت إلى لا شيء، من غير خاتمة أو قرار. ربما لأن «جان بول سارتر» صاحب ومنظر مقولة الالتزام قد تحول من الأدب إلى السياسة، حيث ختم حياته بموقف أقرب إلى الإلزام من الالتزام، لتتبدد مقولة الحرية التي كان يتمسك بها، ويتبدد مفهوم الحق لديه مع تغيّر مفهوم العدالة، حين ساوى ما بين الضحية والقاتل خلال زيارته لإسرائيل. إذاً، تنطلق المقالات من مفهوم الالتزام السارترى تحديداً، نظراً لأن هذا المفهوم تبلورت ملامحه من خلال الجهد التنظيري الذي بذله سارتر، ومن خلال ردود الفعل والخصومات الجدالية التي أثارها. لكن ما جدوى محاولات استعادة فعالية هذا المصطلح من جديد، وتحديثه بقليل من الإعدادات الجديدة، وهيكلته على أسس تجمع ما بين المفهوم السارترى للالتزام في الأدب، وتركيبية وبنيات ودوافع جديدة، تناسب ظروفنا الراهنة، التي تغيّر الظروف والشروط التي طرح فيها سارتر مفهومه ومقولاته.

لا شك أن النقد التاريخي والتأويلي يمتلك دوراً في معرفة الأطر التي رسم من خلالها سارتر مشروع النقدية في كتابه «ما الأدب»، ويمكن للفاعلية النقدية أن تبدأ من ذات المنطلق السارترى نفسه، لتتطاول أسئلة ما الكتابة؟ لماذا الكتابة؟ ولمن نكتب؟ لكن يجب أن تفتقر عن منطق الاستعادة والنوستالجيا وإعادة ترديد الطروحات. والأجدى هو أن نقدم إجابة عن سؤال معنى

الالتزام، يُوَظَرُ خاصية هذا المفهوم في فكرة الحرية، من حيث ربط الأدب بتحقيق هذه الحرية للمجتمع بكامله، استجابة لمجدلية فاعلة من التاريخ في شقيها السالب والموجب، وهنا يبرز مفهوم «الأدب الملموس» ليكون أفقاً مجسداً لتحرير المجتمع، وجعل ثورته دائمة. ولا يخرج الالتزام «الأدبي» هنا عن إحالات الأيديولوجيا التي تقف خلف هذه الدعوة دون أدنى شك، وهي تتفاوت في التزامها هذا بين أن تكون نتاج وعي من الكاتب وعلى أساس حرية الأدب واستقلاليتها، وبين أن تكون امتثالية خالصة. لذلك يفرّق فيصّل دراج بين ما يحيله الالتزام نظرياً، إذ الكتابة موقف، وبين إحالات الالتزام التي تحتقب مواقف من الكتابة متعددة الأطياف بدورها، بدءاً من قول رهيف، يرى الحرية في الكتابة قبل أن يتأمل القول الحر الراحل إلى خارج عالم الكتابة، وصولاً إلى لاهوتية تساوي بين الأدب والتقريب. ويرى أن القول الأدبي ينبني على لحظة حرية كثيفة، تهرب من عالم إلى آخر، وتنفي زمناً بزمن، كما لو كان الزمن الطليق الذي يحقق رغبات يمنع الزمن اليومي عن تحقيقها. وعليه، لن نقف عند تأكيدات محمود أمين العالم عن ارتباط الأدب بالفلسفة والفكر بشكل عام، رغم أن مقولة «بالكتابة يؤكد الكاتب وعيه بذاته الوجودية الخاصة» هي مقولة قديمة، تقتضي منه أن يدافع عن أطروحات معينة حول وظيفة الأدب الاجتماعية، مع أنه يعي أن مفهوم الأدب قد تغير طوال أربعين عاماً مع تغير الواقع الاجتماعي وتجدد الإبداع، فضلاً عن تطور الرؤية والمعرفة والخبرة، والقدرة على امتلاك أساليب التدقيق وأدوات التحليل المختلفة. وفي جانب الشهادات، يقدم جورج طرابيشي عرضاً للملابسات التي رافقت انتقال مفهوم الالتزام وتبنيّه عربياً، إذ يتحدث عن جانب ميتافيزيقي لم تُلبِّهِ عقلانية

سارتر المغالية لديه. ويتكشّف ذلك عبر انفصال بين الوعي النظري والحساسية الأدبية، ليسجل انفصاله عن الالتزام السارترى رغم شغفه كمثقف بالالتزام. ذلك أن الفصل ليس سهلاً على الدوام ما بين المثقف والأديب، مع أن التزام الأديب لا يخل بشرط الإبداع. وبالمقابل يدافع سهيل إدريس عن شخصيات وأبطال سارتر، كما يدافع عن اهتمام مجلة الآداب ودار الآداب في نشر أعمال سارتر، مشيراً إلى الإقبال الذي لاقتته من لدن القراء العرب. بينما يدافع إدوارد الخراط عن نفسه، حيث يرد على الاتهامات التي قدمت بحقه، واعتبرته كاتباً غير ملتزم، منوهاً بأن كل كاتب ملتزم، على أن هذا الالتزام ليس منوطاً بأيديولوجية محددة ولا بنظام فكري محدد أو فلسفة محددة، وعليه، يرفض الالتزام المغلق أو الانتماء المغلق، رابطاً التزاماً بقيمة الحرية، حرية الفنان وحرية الآخر، والتزاماً بقيم العقلانية والديمقراطية.

ويتحدث عبد المنعم رمضان عن مرجعيات مفهوم الالتزام في تجربته، تلك المرجعيات التي تمثلت في التناقضات الحادة، والتراوح بين ظلال الوجودية والماركسية والدين. لكنه يشير إلى تبدل الرموز المسيطرة بين الأمس واليوم. فيما يركّز قاسم حداد على السجلات التي أثيرت حول مفهوم الالتزام في ستينيات القرن العشرين المنصرم، مؤكداً على ما علق بهذا المفهوم من دلالات سياسية ساهمت في تحقيق اختلاط في الحدود بين الأدب والسياسة، ومشيراً إلى أن مفهومه للأدب قد تغير، ولكن في الدرجة وليس في النوع، الأمر الذي ساهم في إدراكه المبكر لوهم التغير المباشر الذي يمكن أن يحدثه الأدب في الواقع، لذا يعتبر المفهوم الإنساني للالتزام ما زال موضوعاً قابلاً للفهم، شريطة النظر كفعل أصلي سابق على التنظير الأدبي أو

الأيدولوجي.

هكذا، فإن مسعى الكتّاب هو إعادة طرح مفهوم الالتزام من منظور إشكالي، ينسبه ويربطه بسياقه الفكري والثقافي. لكن التساؤل يطال ما تبقى من فعالية مفهوم الالتزام، وعن إجراءاته النقدية، وهنا تباينت المقالات والشهادات حول المفهوم، كونها تطال أسئلة الأدب، وهي متداخلة متشابكة مفتوحة، لا يمكن حصرها في نطاق ضيق. وتشير المسارات المختلفة

والمتعددة التي ذهب فيها الكتّاب والنقاد والشعراء إلى وجهات متعددة، تنتقل بالالتزام من دلالة اقترنت بالاجتماعي والعام والثوري إلى فضاء يفسح المجال للذات وقلقها وأسئلتها، من خلال الاتجاه الحدائي في الأدب، مع أن النقاد عاشوا إشكالية الالتزام على ضوء الثقافة الخاصة، والتغيرات التي شهدتها الوعي الأدبي وإنجازات المبدعين العرب.

عمر كوش

ببیر بورديو «التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول»

ترجمة: درويش الحلوجي، الناشر: دار كنعان - دمشق - ٢٠٠٤

الموقف سوف يصطدم بعقبات جمّة، تنصدها الرقابة، وفقدان الاستقلالية، إضافة إلى واقعة أن المواضيع المعروضة تكون مفروضة مسبقاً، كما أن شروط الحوار والاتصال، والزمن، مفروضة أيضاً، ليس على المشاركين وحدهم، بل على الصحفيين من مقدمي البرامج.

ما يهدف إليه بورديو في محاضراته هو: تفكيك سلسلة من الآليات التي تثبت أن التلفزيون يمارس نوعاً من «العنف الرمزي» المفسد والمؤذي. والعنف الرمزي هو «عنف يمارس بتواطؤ ضمني من قبل هؤلاء الذين يخضعون له، وأولئك الذين يمارسونه، بالقدر الذي يكون فيه أولئك كما هو غير واعين ممارسة هذا العنف أو الخضوع له».

وأبرز مظاهر هذا العنف أن التلفزيون يملاً أوقات الناس بالأشياء غير الهامة، غير الضرورية. إنه يستهلك زمنهم في قول أشياء تافهة، تخفي في الحقيقة، بالقدر نفسه الأشياء الثمينة. وبهذا المعنى، فإن التلفزيون يُسهم في تدمير الديمقراطية، حين ينشر وعياً زائفاً، أو يحجب المعلومات، عبر لعبة يسميها بورديو «لعبة المنع بواسطة العرض».

تبدو الأشياء أقل وضوحاً، في التلفزيون، أثناء عرضها. وهنا وجه من وجوه التناقض: أشياء يتم إخفاؤها عن طريق عرضها، أو «بوساطة عرض شيء آخر غير ذلك الذي يجب عرضه»، والطريف هنا أن الصورة التي يقدمها التلفزيون، ويقوم بتضخيمها، ويمنحها صفات درامية وتراجيدية، إنما يفعل ذلك باستخدام كلمات كبيرة. فالكلمات المعتادة لا تشير

ربما كان هذا الكتاب المترجم حديثاً إلى العربية، الأول من نوعه في سياق دراسة الآليات الخاصة بمجال التلفزيون، الذي يلعب دوراً مسيطراً في تشكيل الوعي اليومي، بسبب اتساع انتشاره وتأثيراته المستحدثة، التي لم تكن موجودة من قبل. وتتيح لغة الكتاب المبسطة - على الرغم من أنها حافلة بالاستطرادات - لعدد كبير من القراء أن يطلعوا على شكل جديد من المعالجة يقدمها عالم اجتماع مرموق لدور، وحضور التلفزيون في حياتنا العامة. ببير بورديو - الذي توفي عام ٢٠٠٢ - أثار موجة واسعة من التعليقات والردود على كتابه هذا منذ صدوره عام ١٩٩٦، ما بين الترحيب والحماس الشديد، وبين الهجوم الحاد على الكتاب وعلى مؤلفه، وبكفي أن نعلم - كما يشير المترجم في مقدمته - إلى أنه قد صدرت ثماني طبعات له خلال الشهور الثلاثة الأولى من إصداره.

يضم الكتاب محاضرتين قدمهما بورديو في التلفزيون الفرنسي، تحدث في الأولى منهما عن المسرح والكواليس، وتناول في الثانية البنية والبنية الخفية التي تحكم العمل التلفزيوني بأكمله.

ومنذ الصفحة الأولى يفاجئنا بورديو بأنه لا يمكن أن نقول شيئاً كثيراً من خلال التلفزيون، وبشكل خاص عندما نريد أن نقول شيئاً عن التلفزيون، وإنه لم يقبل الاشتراك في البرنامج إلا عندما استطاع أن يفرض شروطه هو، وهو ما سوف يتيح له أن يدعو المفكرين، والمتقنين عامة إلى اتخاذ مواقف حازمة تجاه الشروط المفروضة عليهم، في حال المشاركة في إحدى الندوات أو اللقاءات التلفزيونية، دون أن يغفل حقيقة أن هذا

دهشة أحد، وبهذا تهيمن الكلمات على الصورة، فالصورة لا تعني شيئاً دون التفسير (المفتاح) الذي يقول ما يجب أن تتم قراءته.

الاستثنائي إذن من وجهة نظر صحفيي التلفزيون هو استهلاك وتدمير الكلمات، أو هو ما يمثل «سباقاً» صحفياً مثيراً ينتهي بأن يبحث الجميع عنه، وينتهي أيضاً بعد تحويله التلفزيوني إلى «أداة لا لتسجيل الأحداث بل لخلق الواقع». والسبق الصحفي يؤدي بالضرورة إلى اللهاث، وراء سلسلة من الآليات التي منها «منطق المنافسة» حيث السوق الليبرالية، التي تقول بالتنوع، تقولب الأشياء وتعطل معنى التنوع. يظهر بورديو أن المنافسة بين الصحفيين، وبين الصحف التي تخضع للمحددات ذاتها، ولاستطلاعات الرأي ذاتها، وللمعلنين أنفسهم، تنتهي متشابهة ومتجانسة، فالمبدأ الذي تعمل وفقه محطات التلفزة هو معرفة ذلك الذي قاله الآخرون، وهذه المسألة تعد واحدة من الآليات التي يتم من خلالها تجانس وتشابه الموضوعات المقترحة للنشر.

أما الآلية الثانية فهي (الأوديمات) أو مقياس نسبة الإقبال، التي تتمتع بها القنوات التلفزيونية المختلفة. ومسألة (نسبة الإقبال) باتت اليوم الحكم الأخير بالنسبة للصحفيين، وتبعاً لذلك، صار الحقل الإعلامي كله (أروقة التحرير، دور النشر) مرتيناً ومهوساً بقياس نسبة الإقبال، أي التفكير، وفقاً لاعتبارات النجاح التجاري. المفارقة هنا، أن المسؤولين عن البث التلفزيوني يتحولون إلى ضحايا، بشكل لا واعٍ، لعقلية نسبة الإقبال. وعلى هذا، فإن انتشار التلفزيون أدى إلى وضع الصحافة المكتوبة موضع التهديد، فصار لزاماً عليها أن تجاري أنشطته، كما أسهم بدوره في انخراط الصحفيين في العمل التلفزيوني، مقابل استعدادهم

للخضوع إلى ما تريده إدارة التلفزيون من جهة، ولما ينتظره الجمهور (الذي تم استيعابه ودمجه) من جهة ثانية، وتوقفهم بالتالي عن التساؤلات، وخاصة التساؤلات السياسية. والتلفزيون، كما يقول بورديو، لا يقبل كثيراً التعبير عن الفكر، وإحدى المشاكل الكبرى التي يطرحها هي مشكلة العلاقات بين التفكير والسرعة. وبحسب هذه المشكلة، فإن التلفزيون لن يحصل إلا على مفكرين - على السريع -، مفكرين يفكرون من خلال «الأفكار الشائعة» أفكار تم قبولها بالفعل، بحيث لا تطرح مشكلة التلقي والإدراك. وهذا ما يقود بورديو للحديث عن الندوات التلفزيونية التي يصفها بأنها ندوات زائفة، أو ندوات حقيقية زائفة. أما الندوات الزائفة فهي تلك التي يستضيف فيها التلفزيون مفكرين يعرف كل منهم الآخر، مفترضاً أنهم يقفون في خنادق مختلفة (الأمثلة في الكتاب من التلفزيون الفرنسي)، وبالمقابل يعقد التلفزيون ندوات تبدو أنها حقيقية، غير أنها حقيقية بطريقة زائفة. ففي مثل هذه الندوات لا يتساوى المشاركون، ولا يتمتعون بالقدر نفسه من الحضور على المسرح. فلا يمكن مثلاً خلق مواجهة بين محترفي الحديث في التلفزيون، وبين العمال المضربين الذين يتجمعون حول نار الأخشاب للتدفئة، إضافة إلى أن تركيب المسرح، في مثل هذه الندوات يعمل على خلط الأوراق، وتغيير مضمون الرسالة التي يمررها البرنامج. ويبدو الحوار وفقاً لذلك أشبه بالمصارعة الحرة: مواجهات، تحرشات، الجيد هو الأكثر وحشية وشراسة.

لهذا كله لا يمكن اعتبار التلفزيون جهازاً محايداً، بالنظر لكونه خاضعاً للضغط التجاري، يرهن خضوعه جميع العاملين فيه لضرورات عمله، ومن الصعب تبعاً لذلك أن يبدي أحد منهم أي مقاومة فردية، أو جماعية

لممارساته. ولذلك، فإن التلفزيون يجسد لدينا الانطباع بأن الشركاء الاجتماعيين فيه هم دمي لضرورة، دمي لبنية واضحة، أو خفية تتحكم بالمجال، والمجال هو «عبارة عن فضاء اجتماعي مشيد، مجال تفاعل للقوى، وداخل هذا المجال هناك المهيمون والخاضعون للمهيمنة، المجال هو أيضاً ساحة للصراع من أجل تغيير بنية المجال، أو الاحتفاظ بالوضع القائم».

فإذا أردنا أن نعرف ما الذي يقوله أي صحفي - أو أي مؤسسة إعلامية - يجب أن نعرف الموقع الذي يحتله هذا الصحفي داخل هذا الفضاء. أي معرفة القوة الخاصة التي تتمتع بها المؤسسة الصحفية التي يعمل فيها، والتي تقاس من بين محددات، وعوامل أخرى بوزنها الاقتصادي، بنصيبها من السوق، وبوزنها الرمزي (وهو أمر يصعب قياسه كمياً). لكن الأوزان نسبية متغيرة، إذ يمكن لصحيفة ما ألا تفقد أي قارئ من قرائها، ومع ذلك تكون قد تغيرت بعمق، لأن مكانتها داخل الفضاء الكلي لمجالها لم تتغير.

غير أن ظهور التلفزيون بدل ذلك كله، ألقى مشكلة رهيبة على عالم الصحافة المكتوبة، وعلى عالم الثقافة بشكل عام. ويشبه بورديو المعلومات التي يقدمها التلفزيون بمعلومات الحافلة العامة: أشياء متشابهة، متجانسة، متماثلة، لا تصدم أحداً، ولا تمس التكوينات العقلية السائدة، فالتلفزيون يعمل على عدم القيام بشورات - لا الثورات الفعلية التي تزعزع القواعد المادية للمجتمع بالطبع - وإنما الثورات الرمزية التي ينهض بها عادة رجال القانون، والعلماء، والمبدعون، والأنبياء، وإذا ما حاولت أداة إعلامية مثل التلفزيون القيام بثورة رمزية «فإنني أؤكد لكم - يقول بورديو - أنه سيتم التعجيل بإيقافها، فالتلفزيون تم ضبطه بشكل

تام وفقاً للبنى العقلية العامة».

فالجهاز الإعلامي، بالمفرد أو الجمع، يقوم أولاً وأخيراً على احتكار الخبر واحتكار توزيعه، وصولاً إلى احتكار العقول التي تستقبله. إنه يتمتع بسلطة التحكم في أدوات التعبير العام، وبسلطة أن «تكون معروفاً أو لا تكون، أن تعبر إلى الشهرة العامة أو لا تعبر إليها، دون النظر إلى المؤهلات الفكرية». اللافت هنا هو أن الصحفيين، وهم فقراء ثقافياً، يسيطرون على مجالات تتجاوز كفاءاتهم، ولعل هذا ما يفسر ظاهرة عداء الصحفيين للثقافة. بالمقابل أضحت منتجو الثقافة شبه عاجزين عن الوصول إلى الحياة العامة دون المرور بالتلفزيون، في الوقت الذي لم يعد يقدم فيه سوى مواد ثقافية فظة، يتجسد نموذجها في المشاهد السريعة، والميول الاستعراضية، والشرائح المقتطعة من الحياة.

ولكي نفهم طبيعة علاقة القوى القائمة بين المؤسسات المختلفة، وندرك المدى الذي تتحكم فيه هذه العلاقة، حتى في الشكل الذي تأخذه هذه التفاعلات، ينبغي الأخذ في الاعتبار «وضع هذه المؤسسات داخل الفضاء الصحفي، لأن جميع الممارسات التي تعلن على شكل مبادئ، أو قواعد أخلاقية، هي إعادة ترجمة لبنية، لتركيبة المجال، من خلال فرد يحتكر موقعاً معيناً من هذا الفضاء». يشير بورديو بالأسماء إلى أصحاب محطات التلفزة، ويدعو علماء الاجتماع إلى دراستها ومحاصرتها، بقدر ما يطالب بإنتاج سياسة ثقافية مقاومة، أحد وجوهها مثلاً، أن يرفض الصحفيون دعوة بعض الزعماء السياسيين إلى معاداة الأجانب وذلك بتجاهلها، وعدم الخوض في نقاشها. فهذه «أكثر كفاءة من ادعاءات دحضها». كما يناشد، باسم الديمقراطية، رجال الثقافة الجادة بعدم اللهاث وراء

«نسبة الإقبال»، بغية الحصول على شروط جيدة للتوزيع والانتشار. يعطي بورديو في النهاية كتاباً خلاقاً في - معرفياً بامتياز. تطبيق مفاهيم المعرفة الاجتماعية، ويقدم نصاً أخلاقياً

ممدوح عزام

تنويه

نرجو التنويه إلى أن أرقام سونيتات الشاعر بابلو نيرودا المنشورة في العدد السابق (٧٩) قد سقطت بسبب خلل فني. ولا يخفى على القارئ أن كل سونيتة تتكون من ١٤ سطراً. نعتذر من الشاعر طاهر رياض ومن القراء عن هذا الخلل.