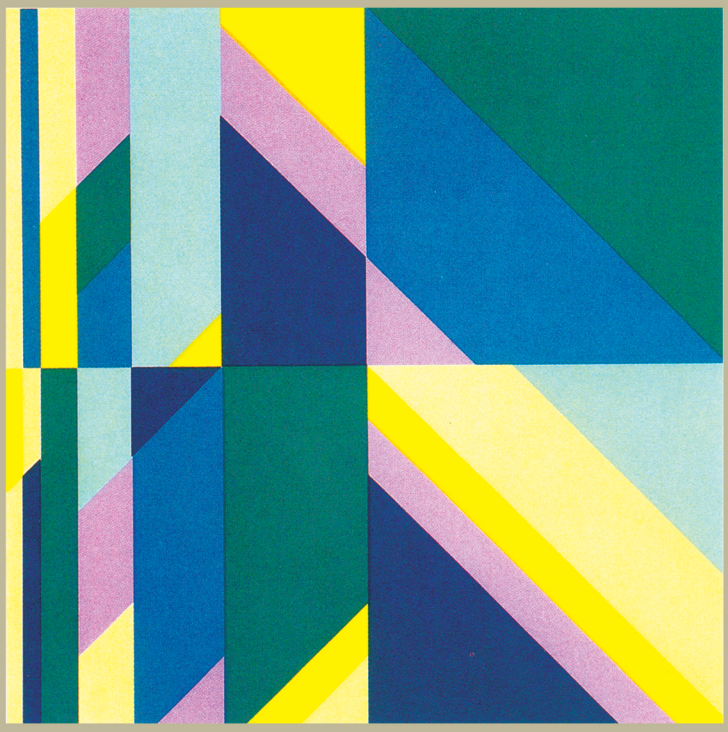
المجلة
الثقافية
مجلة ثقافية فصلية تصدر عن الجامعة الأردنية



الثقافة والهويّة

سؤال الثقافة في قضاياه المتعددة — فيصل درّاج
نحن وتملّك الحداثة — هشام غصيب
الإبداع العربي... والثقافة المهيمنة — حسين حمّودة
الذاكرة والهوية - التجربة الفلسطينية — غادة الكرمي
الغرب وشرقٌ لا يتغير — زياد الزعبي
ثقافة ... هيمنة... مقاومة — محمّد شاهين

العدد الثامن والسبعون 2010

ثقافة ... هيمنة ... مقاومة

محمد شاهين

يذكّرنا ريموند وليمز، طليعة الثقافة بامتياز، بأنّ تعريف الثقافة من بين مفردتين أو ثلاث يصعب في اللغة الإنجليزية. وربما هذا ما دعاه إلى أن يقدم لنا تعريفاً ما زال مرجعاً متداولاً وهو أن «الثقافة نمط حياة شامل "A whole way of life"». وكأنه يقول إنّ الثقافة هي شكل الحياة التي نعيشها أو كيفية الحياة التي نحياها، وبعبارة مقتضبة هي سلوكيات الحياة التي تتضح من خلال ممارسات الأفراد التي ترتبط في حياتهم بمرجعيات مختلفة في المجتمع الذي يعيشون فيه.

لندع ريموند وليمز، الذي وصفته صحيفة الجارديان بأنه «المفكر العملاق في أوروبا»، ولندع مساهماته الجليلة في ميدان الثقافة جانباً، ولنؤجل الحديث عن تأثيرها على عدد كبير من روّاد الثقافة أبرزهم إدوارد سعيد لمناسبة أخرى. أود أن أتوجه هنا إلى شخصية مرموقة برزت في عالم الثقافة منذ أواخر الستينات من القرن الماضي وتركت بصماتها فيه. ورغم كل ما حظيت به من سمعة في الغرب، إلا أن حظها في العالم العربي لا يكاد يذكر، إنّه ستيوارت هول.

تناول هول بدايةً مفهوم الثقافة من الناحية التقليدية الذي كثيراً ما يشار إليه بمفهوم الثقافة البرجوازية أو الارستقراطية أو الرأسمالية أو ثقافة البرج العاجي. رائد هذا المفهوم هو ماثيو آرنولد الذي عرّف الثقافة بأنها «خير ما أنتجه الفكر والقول»؛ بمعنى أنها نتاج النخبة، وما هو غير ذلك فهو فوضى. من هنا جاء عنوان كتابه **الثقافة والفوضى** *Culture and Anarchy* الذي كان بداية لتقسيم الثقافة إلى: ثقافة عليا وأخرى دنيا. الأولى تمتاز بالجودة والأخرى عكس ذلك، وهو تقسيم مبني على تراتبية القيمة (evaluative charge).

خالف هول هذا التقسيم الذي يعطي الثقافة العليا قيمة على الثقافة الدّنيا التي أصبحت تعرف فيما بعد بالثقافة الشعبية، كوسيلة للتعامل مع الثقافة بشكل عام، وقدم ملاحظته الهامة التي تشير إلى أن الثقافة الشعبية تكون موقع الصراع بين طرف مهيمِن (dominant) وطرف آخر مهيمَنٍ عليه (subordinate). بمعنى أن الثقافة ليست أمراً مجرداً بل هي سلطة جماعة تمارس هيمنة على جماعة أخرى، وينتج عن هذه الممارسة بطبيعة الحال مقاومة طرف لآخر من أجل ردع الهيمنة على الأقل. وهذا عكس المفهوم التقليدي للثقافة الذي كان يتضمن نبذ الثقافة الدنيا لأنها لا ترقى في قيمتها إلى مستوى الثقافة العليا. وخير مثال على ذلك ليفس الذي كان يخشى على الثقافة العليا من التدهور الذي يمكن أن يتسلل إليها من الثقافة الدنيا، وبهذا عارض تشجيع الثقافة الشعبية كي تظل الثقافة العليا نظيفة محافظة على نوع من الكهنوتية التي نادى بها آرنولد.

لا يتفق هول مع الماركسية في تعاملها مع الثقافة من خلال العلاقة بين البنية الأساسية والبنية الفوقية التي تشير إلى الثقافة على أنها نتاج أو انعكاس يأتي من الحالة الاقتصادية المتجذرة في البنية الأساسية، أي نشاط ثانوي يتجلى لنا في البنية الفوقية بعد أن انعكس من البنية الأساسية. تقوم معارضة هول لهذا التعامل على أن الثقافة ليست كما يعتقد الماركسيون أمراً ثانوياً بل هي أمر أساسي، كذلك فإنه يعارض النظرة الماركسية إلى البنية الأساسية على أنها اقتصادية أولاً وآخراً؛ إذ إن الاقتصاد فيها، كما يعتقد هول، هو أحد المكونات الأخرى من سياسية واجتماعية وما إلى ذلك؛ بمعنى أن البنية الأساسية ليست أحادية البعد.

وعارض هول الرأسمالية في مقولتها التي مفادها أن الثقافة تخضع للطبقية، وبالطريقة نفسها عارض المقولة الأخرى التي تقدم الثقافة على أنها نتاج أيديولوجي. في الحالتين، يرى هول أن الثقافة تتحدى الطبقية والأيديولوجية. ويستعير هول منطق ماركس (وهول نفسه غير ماركسي) القائل إنّ الأيديولوجية ما هي إلا «وعي زائف» يخلق فينا قبول الظروف التي نعيشها على أنها واقع حقيقي، وهي ليست كذلك، والإشارة هنا طبعاً إلى الأيديولوجية الرأسمالية. ويستشهد هول بأفلام هوليود التي تعطينا في مجملها نهاية سعيدة (closure) لتحول انتباهنا من التوتر الذي يسود طبقات المجتمع والظلم الذي يعاني منه أفراد المجتمع؛ بمعنى أنها تخلق أيديولوجية تشيع فينا الوعي الزائف الذي يجعلنا نرضى بالواقع الذي نعيشه.

ومجمل القول أن الثقافة لا تحددها الأيديولوجية ولا الطبقية، وهي ذات طبيعة متحركة لا ساكنة. وربما تجدر الإشارة هنا إلى نظرية فوكو التي تقول إن القوة في حالة انسياب (power flows) لا تنحصر في الجهة التي تتبناها. وينسحب هذا على

المقاومة التي تقوى أو تضعف نظراً للظروف التي تحيط بها من آن لآخر. وقد نبهنا جرامشي الذي كان له أكبر الأثر على هول على أن ماركس لم يكن مصيباً في تصوره أن المقاومة ستظل مستمرة في حياة الطبقة العاملة إلى ما لا نهاية. وقدم جرامشي معارضة لهذا التصور الذي رآه بعيداً عن الواقع في نظريته المعروفة عن الهيمنة (hegemony) التي تستبدل بالهيمنة التقليدية المباشرة المبنية على إخضاع الآخر لها بالقوة هيمنة من نوع آخر يقوم على المفاوضات واستيعاب الآخر في منظومته المهيمنة دون اللجوء إلى القوة، بل وغالباً ما تتم المصالحة برضى الطرف الذي كان يعاني أصلاً من الهيمنة. ويعيد هول صياغة أفكار جرامشي حول الموضوع فيقول: «لا هيمنة ثقافية أبداً إلى الأبد» مؤكداً أن الثقافة الشعبية التي تشكل اليوم ميداناً للمقاومة ربما لا تبدو كذلك غداً أو بعد غد. فهي في حالة سيرورة (process) لا في حالة ثبات، وتعتمد على تغيير المواقع. هذا، ولن تنتهي المقاومة الثورية في الثقافة الشعبية إلى إحلال قوتها محل قوة الآخر المهيمنة. وما على المقاومة الشعبية إلا أن تستمر في مواجهتها مع الطرف المهيمن في ما يدعوه جرامشي «حرب المناورات» أو «تغيير المواقع».

ويشير هول إلى تشدق بوش الأب بديمقراطية الانتخابات والحرية مثالاً على استخدام الهيمنة الثقافية أداة للمصالحة مع الطرف الآخر. ولو أن هول كتب كتابه في عهد بوش الابن لوجد مادة غزيرة تعزز نظرية جرامشي؛ فالمعروف أن احتلال العراق بالنسبة لأجندة بوش الابن جاء لنشر الديمقراطية ولتفعيلها خارج أمريكا. وأودّ أن أستحضر في هذا السياق ما قاله مواطن عراقي تعليقاً على وجود أمريكا في العراق في بداية الغزو، وهذه كلمات المواطن التي قالها من على التلفاز العراقي آنذاك: «أقول مثل ما قال بريمر: لا أحد يريد لبلده أن يكون محتلاً من قوات أجنبية. أمريكا هنا لنجدتنا ومساعدتنا، وهي سترحل عن بلدنا بعد أداء المهمة». ورغم أن هذا المواطن لا يمثل السواد الأعظم من العراقيين إلا أنّ من الواضح أنّه قد وقع فريسة الهيمنة الثقافية التي اتخذت وما زالت تتخذ أشكالاً متعددة في كسب العراقيين من خلال مناورات ثقافية تمتد من محطات التلفاز الموجهة إلى الامتيازات الممنوحة للخاصة والعامة على السواء منعاً لمواجهة المقاومة بقدر الإمكان. لكن سلاح الثقافة المهيمنة لا يثبت على حال كما سبق وأن ذكر أعلاه. وما يجري اليوم يؤكد نظرية هول وجرامشي معاً.

وعند الحديث عن الهيمنة الثقافية تبرز أمريكا في طليعة المستخدمين لهذا النوع من الهيمنة وتطبيقه؛ إذ إنها أيقنت أن هذه الهيمنة هي خير بديل للهيمنة التقليدية التي لم تعد أداة ناجعة تضمن استمرار التسلط على الغير، خصوصاً بعد أن غابت شمس الاستعمار وتحررت الشعوب. ولا بد أن جيل الستينات يذكر كيف أن أمريكا نشرت هيمنتها الثقافية في أقطار عديدة من العالم باسم العالم الحر. وهي ما زالت مستمرة في الممارسة نفسها.

في منطقتنا العربية أسست دار فرانكلين للنشر وأنشأت مجلة **حوار** التي تصدرت المشهد الثقافي لعدة سنوات في الستينات، ونجحت في استقطاب صفوة الكتاب من الشعراء والروائيين والنقاد وأصحاب الفكر والرأي من بدر شاكر السياب إلى جبرا إبراهيم جبرا (والقائمة طويلة، طبعاً). وقد ساعد على انتشارها ليس فقط ما تضمنته من ثقافة رفيعة بل سعرها المنخفض وإخراجها المرموق. وبقي أمر المجلة مستوراً إلى أن افتضح في بريطانيا عندما

ثبت أن مجلة **إنكاونتر** *Encounter* إحدى المجلات التي كانت تمولها أجهزة المخابرات الأمريكية. وكان من الطبيعي أن تتوقف عام 1966 مجلة **حوار** التي كانت إحدى المجلات الممولة. كيف كانت تلك الأجهزة تستخدم تلك المجلات؟ هذا موضوع آخر. وقد دفع توفيق صايغ، رئيس تحرير مجلة **حوار** الثمن غالياً؛ إذ سرعان ما سمعنا بنبأ انتحاره وهو في أمريكا بعيد كشف الأمر.

ولو نظرنا إلى ما حولنا لوجدنا أن أساليب الهيمنة الثقافية قد تعددت من حيث لا ندري، وأنها لم تعد تهتم بالسرية. في مناسبة قريبة علق جابر عصفور في معرض الحديث عن **عمارة يعقوبيان** على كاتبها قائلاً إنه ينتمي إلى من يمكن تسميتهم المستشرقين الجدد. والتعليق ينكأ الجراح؛ إذ إننا نلاحظ أن عدداً من المثقفين العرب قد ارتضوا لأنفسهم أن يكونوا أداة طيّعة في يد الهيمنة الثقافية التي ينشدها الآخر، وأن يقوموا بدور أسوأ بكثير مما قام به المستشرقون الأوروبيون، وفي أحيان كثيرة نجد مثل هؤلاء قد ورثوا وظيفة المستشرقين القدامى في مختلف الجامعات بل وطوروها لصالح الآخر، وقد عانى إدوارد سعيد الكثير من عمالتهم الثقافية.

ومن الجدير بالذكر أن الحديث عن الهيمنة الثقافية لا يعني بأي شكل من الأشكال أن الصراع ينحصر في ثقافة مناهضة لثقافة أخرى مختلفة؛ إذ إن علاقتنا الثقافية الشائكة مع الغرب وتاريخنا الطويل المعادي له ربما تجعلنا أحياناً نظن أن الاختلاف بين ثقافتين هو الذي يولد الصراع. في هذه الحالة، ننسى أن بيت القصيد هو عنصر الهيمنة لا الاختلاف؛ بمعنى أن الهيمنة تكون داخل الثقافة الواحدة وتكون المعادلة في أبسط صورها طرفاً مهيمِناً وآخر مهيمَناً عليه في الثقافة الواحدة.

لو قرأنا مثلاً الوضع القائم في بعض الأقطار العربية التي أسبغت على نفسها صفة الراديكالية ضمن نظرية جرامشي وتأويل هول لها، لرأينا أن النظام قد نجح في إحكام قبضته على الشعب، ومن أجل المحافظة على هذا الإحكام ترك هامشاً لا بأس به للفن يصول ويجول وينتقد دون رقيب تقريباً. نلاحظ أن هذا الهامش قد أفرز عدداً من الكتّاب والفنانين بل والممثلين الذين حظوا بشعبية جماهيرية تكاد تكون أسطورية في بعض الأحيان، وخصوصاً بعض أبطال المسلسلات الذين دخلت شعبيتهم كل بيت عربي من المحيط إلى الخليج وأصبحت أقوالهم في النظام تحفظ عن ظهر قلب. ذلك أن الجمهور اعتقد أن تلك المسلسلات تمتاز بجرأة الطرح أو الطرح الجريء.

ولو أنعمنا النظر في هذه النتيجة ومقدماتها لوجدنا بداية أن الطرف الرابح هو الطرف المهيمِن مع أن الطرف الآخر، وهو الجمهور، توهم أن الممثل فلاناً أو علاّناً قد عبر عما في صدره بجرأة لا يمتلكها هو (الجمهور) عادة. ولو دققنا النظر أكثر في الوضع لرأينا أن «جرأة الطرح» لا تزيد عن قول الشاعر «رضيت من الغنيمة بالإياب». ويتمثل الخطر في استقبال جرأة الطرح على أنها فتح مبين يصبح مع الزمن إدماناً يصعب فك الارتباط منه. ويصف ريموند وليمز مثل هذا الموقف بأنه إسقاط لا يغير من الواقع شيئاً؛ فهو أشبه «بفش الغُلّ» الذي ينتهي مفعول اللغة فيه بمجرد «التنفيس» عن مشاعر الضيق. وهي كما يقول وليمز أشبه بالسباب من خلال المكالمة الهاتفية الذي لا يسمن ولا يغني من جوع.

ما الذي يفعله على سبيل المثال دريد لحام وعادل إمام وأمثالهما؟ إنّهم يحاكون الواقع المسكوت عنه كما هو معروف لدى الجمهور ولدى أصحاب الهيمنة على الواقع. وظيفتهم أشبه بوظيفة المنادي في المحكمة. ينطقون بواقع جاهز تنقله اللغة من خلالهم كما هو موجود. والصيغة الكاريكاتورية التي يصوغون بها ما ينقلون لا تغير في الواقع الذي يتعاملون معه. وفي أنجح الأحوال فإن هذه الصيغة تقزم الواقع أو تختزله من أجل إثارة الضحك وتحويل الأنظار إلى ما هو أقل من الواقع بكثير. سمعنا، ضحكنا على الواقع، أدهشتنا جرأة الطرح، وماذا بعد؟ لا شيء طبعاً، نمنا على الطرح الجريء آمنين مطمئنين وصحونا على الواقع كما كان!

***

لو قارنّا ما يقوم به أبطال المسلسلات المألوفة في الثقافة الشعبية مع ما يفعله ناجي العلي لاتضح لنا الفرق في التعامل مع الفن. ناجي العلي لا يحاكي الواقع كما هو ولا تنقل لنا ريشته واقعاً جاهزاً سلفاً. إنه يخلق واقعاً جديداً من واقع معطوب أصلاً. تعيد ريشة ناجي العلي وقلمه بنية هذا الواقع وتنحت علاقات جديدة ومواقع جديدة لذلك الواقع تبرز من الصراع بين فئات المجتمع المختلفة في فترات تاريخية مختلفة.

ولا يشعرنا الصراع في فن ناجي العلي بمنظور النجاح أو الهزيمة، لأنه مفتوح على الزمن ولأنه ديمومة تتشكل ضمن وعي جديد متجدد بواقع جديد (process) يتحدى الدائرة المغلقة (closure) في أفلام هوليود أو في المسلسلات العربية التي من شأنها تأسيس وعي غير صادق بالواقع هو في واقع الأمر وَهْم يعمي عن الحقيقة.

يتعامل ناجي العلي مع ثقافة المقاومة الشعبية بلغة هي نفسها التي تخلق الواقع الجديد وليس بلغة تنقل واقعاً جاهزاً كأنه مكتوب بها سلفاً. هذا هو الفرق الأساسي الذي يميز فنه عن غيره. الثقافة عند ناجي العلي كالمقاومة التي تتضمنها الثقافة؛ إبداع يعطي لغته معاني وقيماً جديدة تتحدى تلك المعاني والقيم المحنّطة الجاهزة. فالفنان في نظر ناجي العلي هو الذي يخلق المقاومة وثقافتها وليس العكس. والمقاومة ليست مجرد استخدام دلالات لغوية إشارية صافية، والهيمنة ليست تسلطاً شاملاً عامّاً على الناس لا يقبل التفاوض، وإلا أصبحت سيطرة. باختصار: الفن عند ناجي العلي لا ينقل مقاومة جاهزة ولا هيمنة ثابتة. كلاهما يخضع لما تعمله الريشة والقلم في الواقع المعاش من خلق أبعاد لا متناهية (multi- accentual) له.

ينظر ناجي العلي إلى اللغة على أنها حدث إبداعي يتكون بها ومنها، وأنّها ليست مجرد أداة تنقل ما تكوّن خارجها وبعيداً عنها. من منا لا يحفظ جملته «الهدية لم تصل بعد» التي تعد شعاراً لكل ما أنجزه من فن؟ وأي قراءة متأنية في المعاني والقيم التي تتضمنها «الهدية لم تصل بعد» تجعلنا نرى فيها شعاراً لمنصة ما بعد الحداثة؛ إذ إنّها تعلق منظور الحدث إلى إشعار آخر وتؤكد لنا رؤية ناجي العلي لديمومة الحدث وأهمية التعامل معه على أنه استمرارية تتغير وتتبدل مع الزمن، آخذة بعين الاعتبار الظروف التاريخية المحيطة بمختلف الفئات الاجتماعية وبما ينشأ بينها من صراع لا يبقي ثقافة ولا مقاومة ولا هيمنة على حالها.

أما صورة «حنظلة» فهي غنية عن التعليق. إنّها تكثف معاني المقاومة وقيمها التي تدخل في منظومة الهيمنة الثقافية وصراعاتها المستمرة بين الأطراف

المختلفة دون أن تجعلك تتوقف عند نقطة معينة يمكن عندها أن يحرز «حنظلة» فشلاً أو انتصاراً. ينبع سحر حنظلة من حركته الدؤوبة وهو يتنقل من فصيل اجتماعي لآخر ومن مجموعة سياسية لأخرى ليوقظ صراعاً يجمع الأطراف المختلفة لا ليفصل بينها بل ليعمق وعيها حاضراً وماضياً ومستقبلاً بابعاد قضية حياة تلك الأطراف.

***

لو أردنا أن نعقد مقارنة بين رمزين أحرزا شهرة في ميدان المقاومة الشعبية حديثاً من أجل التعرف على مدى التأثير الذي يمكن أن يحرزه كل منهما مقارنة مع الآخر لاخترنا لوحتين: الأولى لوحة الصخرة التي أبدعها سليمان منصور تحت عنوان «العتال الفلسطيني» (جمل المحامل) (1969) التي ينتشلها فلسطيني ويلقيها على ظهره ويبدو وكأنه يسير بها إلى مكان مجهول لينقذها من الضياع والاحتلال بصفتها من أعز الرموز في تاريخ العرب والمسلمين. أمّا الثانية، فهي صورة «حنظلة».

إلى الأولى أولاً:

أول انطباع تركته في نفسي الصورة عندما نظرت إليها بعيد ظهورها إلى حيز الوجود هو قصة حفرت في حياتي شخصياً أخدوداً عميقاً. عندما كنت صبياً في حرب 1948 جاءت أنباء مذبحة دير ياسين إلى القرية وأحدثت فزعاً لا مثيل له. ذات مساء بينما التف أبناء القرية حول المذياع، قال أخي الأكبر جملة لا أعتقد أنني نسيتها يوماً واحداً: سأحمل هذا الصبي (مشيراً إليّ) على ظهري وأقول يا باب الكريم. لم أجد مشكلة في استيعاب الجزء الأول من الجملة، لكن شقها الآخر بقي عالقاً في مخيلتي كصوت لا يرتبط بمعنى. كنا نقيم في بيت بناه جدي في بداية القرن الماضي في منطقة خالية من السكان يبعد عن القرية ما يقرب من خمسة أميال إلى الجنوب الغربي منها على طريق بيت كاحل وترقوميا. كان البيت يطل على واد مليء بالينابيع الطبيعية وفيه ما لذ وطاب من أشجار الفاكهة على أنواعها والخضراوات التي تتعهدها الطبيعة دون تدخل ضارّ من بني البشر. كان جدي يحب الأشجار الحرجية كثيراً، وكان الجبل الذي يقوم على محاذاة الوادي يدعى «محمية عبد القادر»؛ بمعنى أنه الجبل الوحيد في المنطقة الذي كانت أشجار البلوط والبطم تجد فيه حماية من المواشي. وكان جدي يجد صعوبة بالغة في المحافظة عليه وعلى جماليته التي تتجلى في خضرة دائمة على مدى الفصول. شُيّد البيت من قطع مربعة من الحجر الذي يقال له أحياناً «حجر مزّي»، وهو الحجر الذي لا يمكن أن تغير من شكله أو لونه التقلبات الجوية. بيت بسيط جعلني أستذكر لاحقاً ما كتبه طه حسين على مدخل بيته «رامتان: رامة لمؤنس وأخرى لطه». وبيت جدي رامتان؛ رامة لعبد القادر وأخرى ليوسف، هكذا أصبحت أداعب خيالي عندما قمت بزيارة سياحية لبيت طه حسين بعد عقود من الزمن.

مازالت الدهشة تعتريني عندما أتذكر كيف استطاعت يد المهرة البدائية أن تقتطع تلك الحجارة من الجبل المقابل واسمه «جُرون سَنَد» وتنقلها بطرق بدائية أيضاً إلى سفح الجبل السفلي المقابل. أما المادة التي استخدمت في بنائها مدماكاً فوق آخر، فهي من الجير الحي الذي كان جدي يصنعه في جيوب المحمية والذي كان يستغرق أشهراً حتى يتم تصنيعه. المهم أن السطوح الملساء للحجارة كانت تغريني كصبي لاستخدامها كسبّورة. أذكر جيداً أنني نسخت عليها دروساً عديدة من التي تعلمتها

من قراءة خليل السكاكيني في الصفين الأولين الابتدائيين: من تلك الدروس «الصحن المغطى»، «الأشعة الذهبية»، «زارع الزيتون»، «الهريسة»، وغير ذلك.

وعودة إلى قصة الرحيل وحمل الصبي. نمت تلك الليلة وأنا أحلم بسبورة الحجارة وما عليها من كنوز معرفة لا أملك غيرها، ولا يهون علي أن أتركها كشواهد قبور: «تموت البيوت عندما يغيب عنها أهلها» (محمود درويش). لا أذكر بالضبط كيف فُرج الأمر بعد أيام عندما اتخذ جدي ومعه رجال القرية قرارهم بعدم الرحيل. لكني أذكر كيف اتحد الجيش العربي مع سكان القرى ومدينة الخليل على التصدي لأقرب خطر كان يهددهم من خلال مستوطنة كفار عصيون ونجحوا في إزالة الخطر عن الوجود. وعدت إلى سبورتي استكمل ما بدأت عليها من كتابة في بقية دروس القراءة للصف الثاني الابتدائي.

أعود فأقول إنني عندما نظرت إلى الصورة شعرت بأنني مقتلع مثل تلك الصخرة من بين حجارة «جرون سند» وأنه سيُلقى بي آجلاً أو عاجلاً في مهب الريح. وهذا شعور الملايين الذين اقتلعوا من أرضهم وديارهم. باختصار: إن الشعور بالألم الذي نجح الفنان في رصده من خلال اختيار رمز الصخرة وبؤس حاملها ومعاناته الظاهرة هو الذي يهيمن على الصورة ويجعلها تورق أدغالاً حزينة في قلوبنا. بقيت على هذا الموقف ردحاً من الزمن إلى أن أيقنت لاحقاً أن الصورة أحادية الجانب فنياً (أرجو ألا يفهم من هذا اختزال تأثيرها في نفسي). فهي صورة جاءت استجابة أو امتداداً لشعور الألم الذي ينتج عن التشرد، ولا بد أننا نذكر كيف أن العرب

تعاملوا مع النكبة في بداية عهدها كقضية مهجّرين أو لاجئين أو مشردين، حرموا من أوطانهم، وقد استثمرت الصهيونية هذه الاستراتيجية. وفي إحدى المناظرات التي عقدت في جامعة ليدز التي كنت طالبا فيها في أواخر الستينات من القرن الماضي، قامت صهيونية تقيم في مانشستر كانت قد حاربت في حرب حزيران وقالت على مسمعي: العالم مليء باللاجئين. أين المشكلة؟ طبعاً الصورة مستمدة من الواقع، ولكن الخشية من الواقعية التي تنقل الواقع كردة فعل تحول دون منظور جديد للواقع يفتح سبلاً لا حصر لها يمكن أن تؤدي في النهاية إلى تغيير في الواقع المعاش.

يخطر ببالي في أحيان كثيرة أن صورة الصخرة هذه منعت سبل محاولات مختلفة أخرى تعالج الموضوع بآلية فنية مغايرة. ماذا لو تصورنا فناناً يربط حول الصخرة حبالاً قوية مخفية أو ظاهرة ومتصلة بالحفريات التي ما فتئت تبحث عن آثار تدلل على أن الصخرة أو المسجد الحرام أو الاثنين معاً قد بنيا على أنقاض الهيكل المزعوم؟ ماذا لو نوّه الفنان بأن الحبال تتقطع دون أن تستطيع تأدية مهمتها؟ في هذه الحالة، فإن الشعور الذي يتسلل إلى المشاهد بتلقائية فنية هو تأكيد أن الصخرة مبنية على صخر وليست مشيدة على تراب أو رمل هيكل في الخيال! وربما نستذكر هنا صورة جبرا الفنية لموتيف رائع نحته جبرا من الصخر الذي تقوم عليه قبة الصخرة وبقية المباني في القدس وما حولها.

تقوم المقاومة إذن في مقاومة الرحيل والتشبث بالصمود في أحلك الظروف. وفي دراسة نشرتها **المجلة الثقافية** في عددها السابق قدم فيصل درّاج دراسة فريدة من نوعها عن المنطلق الأساسي الذي تشكلت منه شخصيات غسان كنفاني، وهو الشعور بالعدمية التي عاشتها تلك الشخصيات بعد رحيلها القسري عن الوطن، وكأن الموت أصبح لديها نوعاً من العقاب الأثيم الذي ارتضت به بديلاً عن إخفاقها في البقاء أصلاً في موطنها. حفريات في فيافي النفس قام بها فيصل درّاج ببصيرة نافذة لم يسبقه إليها أحد لتؤكد لنا أن المقاومة تبدأ من الصمود ولا تنتهي في أي مرحلة من مراحله بالرحيل. أليس البقاء لا الرحيل هو شعار إميل حبيبي الذي يشهد عليه شاهد ضريحه: «باقٍ في حيفا»؟ هل كان إميل حبيبي سينتج ما أنتج من أدب مقاومة لو أنه كان بعيداً عن الطنطورية وحيفا ويافا والكرمل وبقية أرجاء فلسطين؟ هل كان سعيد سيلتقي بيعاد ذلك اللقاء الأسطوري على طريق العفولة بعد غياب ما يقرب من عقدين من الزمن لولا صمودهما في المكان حتى تحت سيطرة الهيمنة دون أن يعلم الواحد بوجود الآخر في المكان نفسه طيلة هذه المدة؟ في لحظة اتّحدا في المكان الذي صمدا فيه، ولو رحلا عنه إلى مكان آخر فإنهما لن يتحدا حتى لو تقابلا كل يوم!

عندما كتب محمود درويش «عابرون في كلام عابر» ثارت حفيظة الكنيست لأن الشاعر وضع النقاط على الحروف وأكد للملأ أن الذي عليه أن يرحل هو المعتدي لا المعتدى عليه. ويظل الصمود في النكبات وفي جميع الحالات هو الفيصل في مصير المقاومة. هذا هو مطلع القصيدة:

أيها المارون في الكلمات العابرة
احملوا أسماءكم
وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم
من وقتنا، وانصرفوا

وخذوا ما شئتم
من زرقة البحر
ورمل الذاكرة
وخذوا ما شئتم
من صور، كي تعرفوا
أنكم لن تعرفوا
كيف يبني حجر
من أرضنا سقف
السماء

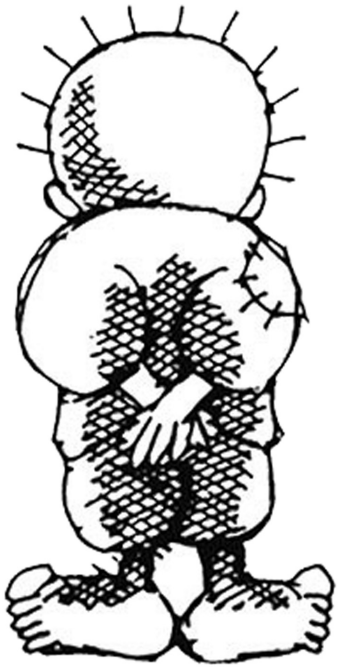
***

والآن إلى الرمز الآخر:

يبدو أن ناجي العلي اختطف الاسم «صامد» الذي أطلقته المنظمة على أكبر مؤسساتها الاقتصادية ليملأه فنياً بما فرّغ منه وليحوله من مجرد شعار إلى فعل. نتابع «حنظلة» في كل مرة يظهر فيها على شاشة مبدعه ليؤكد لك أنه صامد هنا وهناك وفي كل زمان تتجلى فيه القضية حاضراً وماضياً ومستقبلاً.

لا أجد ما يعبر عن فنية «حنظلة» أكثر من جملة قرأتها في رواية **عصر حديدي** *Age of Iron* لروائي جنوب إفريقي معروف هو كوتزي؛ إذ تقول الراوية مسز كرن (Mrs Curren) قولاً يتبناه كوتزي نفسه: «أروي عليك [أيها المتلقي] هذه القصة، ليس لأثير فيك الشفقة علي، بل لأجعلك تحيط علماً بالأشياء كما هي». هذه كلمات تصلح لأنْ تكون مدخل صدق لشخصية «حنظلة» بل وبوصلة ترشدنا إلى الوجهة التي ينوي «حنظلة» أن نتوجه معه إليها. ولا يفوتنا هنا أن نلاحظ قدراً كبيراً من التماهي بين «حنظلة» ومسز كرن بطلة الرواية؛ بل بين إبداع ناجي العلي وإبداع كوتزي. الأزمة في كلا الحالتين متشابهة، وهي اغتصاب حق الآخرين جهاراً وهي معروفة للعالم، ورغم خصوصية القضية الفلسطينية إلا أنها تذكرنا في مرجعيتها بنظام التفرقة العنصرية في جنوب إفريقيا: قلّة من السكان البيض الطارئين تصبح قوة متسلطة على السكان السود الأصليين الذين يشكلون الغالبية. وهكذا يصبح الصراع في جنوب إفريقيا صراعاً يمثل امتداد سيطرة الاستعمار الأوروبي في العالم الثالث في أوضح أبعاده. الفرق الأساسي بين ما حصل في فلسطين وما حصل في جنوب إفريقيا هو أنه لم تنشأ في فلسطين من بين المثقفين والمفكرين اليهود طبقة تناهض الأيديولوجية الصهيونية مثل ما حصل في جنوب إفريقيا؛ إذ نهض من بين البيض أنفسهم عدد غفير وقف علناً ضد سياسة التمييز العنصري، بل إن هناك جمهوراً كبيراً من السكان البيض تركوا جنوب إفريقيا باختيارهم احتجاجاً على سياسة بني جلدتهم. هذه ظاهرة في اعتقادي تستحق المتابعة. علاوة على ذلك، فإن المجتمع الفلسطيني لم ينتج قيادة تذكرنا في مستواها بمانديلا الذي خرج من السجن بعد سنوات طويلة ليحرر شعبه بينما عادت القيادة الفلسطينية من المنفى لتفعل غير ذلك (كلمات إدْوَرْد سعيد). على كل حال، هذا ليس موضوع بحثنا هنا؛ فالمفارقة برمتها أعقد مما تبدو. لنعد الآن إلى مسز كرن بطلة رواية **عصر حديدي**.

صحيح أن البطلة مسز كرن ليست ناشطة في مقاومة النظام العنصري، لكنها مناهضة له إلى أقصى درجات المناهضة؛ فهي تؤمن بأنّ خطاب الثقافة يمتلك قوة تتفوق على قوة السلاح، وتدرُّبها في ميدان الدراسات الإنسانية يدعم إيمانها بذلك. ولا شك في أن الإرهاب الذي يمارسه البيض كان له أثر في تشكيل خطابها؛ فهي تشهد مقتل ابن خادمها



ومقتل ناشط أبيض أمام عينيها. بادئ ذي بدء، تعترف بفشلها وبفشل البيض المناهضين للنظام العنصري وبفشل كل من تقاعس عن مد يد العون للمقاومة، ووقف موقفاً سلبياً منها، وعلى رأسهم تلك الفئة من السكان البيض التي رحلت غاضبة على النظام مثل ابنتها التي هاجرت إلى أمريكا. واعتبرت مسز كرن الرحيل عن الوطن أسوأ ما في الأمر، لأنه يمثل في نظرها فقدان الحب للوطن ويحرم الوطن من صوت يتحدى الزمن والظروف الصعبة. فمجرد البقاء على تراب أرض الوطن يعني دعم جسد لآخر ولآخرين يعيشون عليه. باختصار، ترى مسز كرن أن الحياة في المنفى موت وأن الموت في الوطن حياة. ونستذكر هنا ثانية قراءة فيصل درّاج النافذة بالنسبة لشخصيات غسان كنفاني التي تتفوق على مختلف القراءات السابقة لتلك الشخصيات (لم يسبق لفيصل درّاج أن قرأ الرواية). تبدأ الرواية وتنتهي برسائل توجهها مسز كرن إلى ابنتها في أمريكا عن طريق فيرسويل (Ve-rcueil) التي تلتقي به يتسكع (ربما كان ثملاً) على باب بيتها في اليوم الذي تكتشف فيه أنها مصابة بالسرطان. تنشأ بين الاثنين ألفة من نوع يختلف عن ألفة الحب والغرام. تأنس مسز كرن إلى الرجل وتثق بأنّه سيستمع إليها باهتمام وأنه سينقل رسائلها إلى ابنتها، بل وإلى الملأ لاحقاً.

نشعر ونحن نقرأ رسائل مسز كرن أنها تأتي من شخصية غادرت الحياة أو على وشك أن تغادرها، خصوصاً في عناقها الأخير لفيرسويل في نهاية الرواية. لكن هذا لا يهم، لأن الصوت المتحدي الذي ينساب من الرسائل هو الذي يطغى على المتلقي، ويجعلنا نعي «الأشياء كما هي». فلو كان صوتاً يهدف

على سبيل المثال إلى إثارة الشفقة أو التخفيف من الشعور بالإثم (وهذا ما تتعمد الراوية تجنبه) لانتهى مفعوله بمجرد الإثارة، لكنه صوت يظل صداه ومداه عالقين بوعي المتلقي إلى مالا نهاية. هل يريد كوتزي أن يقول لنا إنّ الصوت أو الروح في حياتنا تتحدى ظاهرة الموت البيولوجية؟ وهل يريد أن يقول لنا إنّ ما يحدث في حياتنا ليس رهيناً في استمراره بالراوي الذي يشهد حدوث الأشياء فعلاً؟

يقول نجيب محفوظ في تعليق له إنّ آفة الحارة النسيان. ومن الواضح أنه يشير إلى النسيان على أنه آفة تدمر الوجود والهوية وأن الموت الفعلي الذي يلحق بالحارة هو الموت الذي يئد الذاكرة في مهدها. على الحارة في هذه الحالة أن تجهد في البحث عن حافظ لذاكرتها كي لا يمحوها النسيان من الوجود. من هنا يأتي تشبث مسز كرن بأهمية وجودها ووجود غيرها على أرض وطنهم ليكون كل واحد شاهد عيان على الحدث، شهادة تتأكد صحتها من شاهد لآخر ومن جيل لجيل!

وإذا كانت كلمات كوتزي التي تأتي على لسان مسز كرن تنسحب على «حنظلة»، كما ورد أعلاه، فإن كلمات ناجي العلي في وصفه «حنظلة» هي الأخرى تنسحب على مسز كرن:

إن «حنظلة شاهد على العصر الذي لا يموت.. الشاهد الذي دخل الحياة عنوة ولن يغادرها أبداً.. إنه الشاهد الأسطورة، وهذه هي الشخصية غير القابلة للموت، ولدت لتحيا، وتحدّت لتستمر، هذا المخلوق الذي ابتدعتُه لن ينتهي من بعدي، بالتأكيد، وربما لا أبالغ إذا قلت إني قد استمر به بعد موتي».

ألا يحق لنا أن نتخيل مسز كرن تعانق «حنظلة» بهذه الكلمات في المشهد الأخير من الرواية، وهو المشهد الذي تودع فيه الحياة معانقة فيرسويل حافظ رسائلها وأمين سرها والشاهد على حدوث الأشياء كما هي وناقل روايتها بعد انقضاء أجلها؟

***

ويشير جون بيرت فوستر إلى جهود كوتزي في تأكيد قوة ثقافة الأدب الكلاسيكي (ولا يعني ذلك أن الروائي ينظر إلى الأدب الكلاسيكي كثقافة عليا يعلو شأنها على الثقافة الدنيا) كنوع من الخلاص ينتشله وأمثاله من العزلة التي فرضتها هيمنة النظام العنصري- يتجه إلى **الإنيادة** لفيرجل فيعيد كتابة الجزء السادس الذي أصبح نصاً مؤسساً في شهرته الأدبية؛ إذ يصبح نصاً ثانوياً في الرواية. يعيد كوتزي قصة **الإنيادة** من وجهة نظر الخاضع للهيمنة وهي وجهة النظر التي تتبناها كريوزا (Cr-eusa) التي يهجرها زوجها إينِيَسْ بطل طروادة وابن افروديت، إلهة الحب. تعود كريوزا إلى الحياة في شكل شبح يحث إينِيَسْ على أن يترك حزنه جانباً ويتبع مسار الرسالة المقدس الذي اختير له أصلاً ليكمل مسيرته في الحياة من أجل طفلتهما ومستقبل مجتمعهم الذي اقتلع من جذوره. «وغني عن القول»، يتابع فوستر تعليقه، «أن السياق الذي يتحرك فيه شبح كريوزا في **عصر حديدي** لا يصطحب معه رسالة مشجعة. فمثل هذه الرواية تنتج أشياء كثيرة ذات تأثير غريب عجيب؛ فإينِيَسْ الذي يمكن أن يتحدث إليه لا هوية له، أما ابنتها فهي غائبة عن المشهد، والمدافعون عن الحق الذي تدافع هي عنه [والمقصود هنا بنو جلدتها من البيض] مجرمون ملطخة أياديهم بالدماء، أما الشباب من السود فهم يقتلون أمام عينيها. يبقى فيرسويل، المخلص في إصغائه لها، لكنه غير ملتزم سياسياً ولا يأبه البتة

لنداءات التاريخ؛ إذ إنه على استعداد لأن يرقص على سماع النشيد الوطني لنظام إفريقيا العنصري» (**عصر حديدي**، ص180). ويتابع فوستر تعليقه قائلاً: «مع كل هذا، فإن كريوزا تجد لزاماً عليها أن تجهر بالحقيقة وهي في عالم الموتى، منتظرة من يصغي لها» (فوستر، ص130).

تحيلنا رواية كوتزي إلى تساؤل لا بد أن كوتزي نفسه تساءله: ماذا يفعل الروائي من أمثال كوتزي عندما يرى نفسه محاطاً بهيمنة تفوق قوتها قوة أي مقاومة يمكن أن تناهضها؟ وما يمكن أن نستخلصه من خطاب الرواية هو أن الصمود يشكل نقطة الانطلاق في المقاومة؛ إذ إنه هو الذي يجعلنا نرى (see) ونلمس عن كثب (touch) ونجهر بحقائق ما نراه وما نلمسه (speak). هذا ما يعنيه كوتزي بالمقولة التي تجيء على لسان مسز كرن والتي نوردها هنا ثانيةً لتأكيد أهميتها: «أروي عليك [أيها المتلقي] هذه القصة، ليس لأثير فيك الشفقة علي، بل لأجعلك تحيط علماً بالأشياء كما هي».

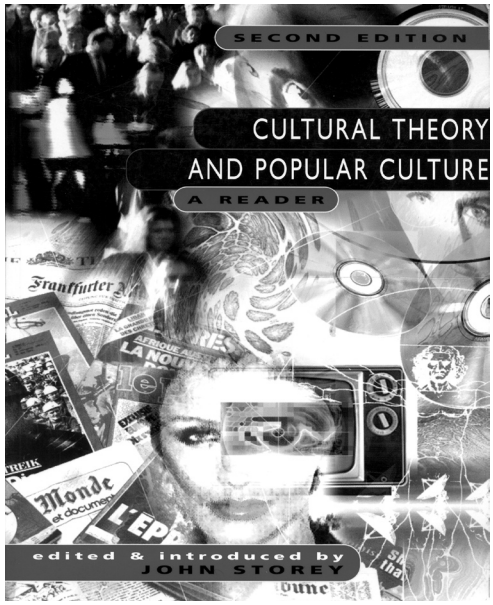
هذه استراتيجية كوتزي الفنية في كلمات تؤكد نزوع الروائي إلى اختزال الواسطة بين المتلقي وحلبة الصراع التي يتشكل فيها الحدث وتشكل الحدث؛ فهو، كما يجعلنا كوتزي نشعر، الوريث الشرعي للتعامل مع الحدث وجهاً لوجه، وهو الضمان الذي يجعل روح الحدث تستمر عبر الزمن، هو الشبح الذي لا يختفي باختفاء صاحبه، وهو الذي يقف بالمرصاد «لآفة النسيان»، وهو القادر على منح الهوية رغم أنه لا يمتلك هوية؛ إذ لا ضرورة لذلك، وهو يتحرك بحرية عبر الأمكنة والأزمنة المختلفة. المتلقي أو المستقبل أو القارئ كلها مرادفات للجيل اللاحق الذي يعمل كوتزي جاهداً على ألا تصله رسالة الحدث من خلال يقين يقدمه الروائي.

وأكثر ما تتضح هذه الاستراتيجية في ذلك المشهد الذي يعد مفصلياً في الرواية. تقتبس مسز كرن الجزء السادس من **الإنيادة** (ص 337-400) الذي يروي عودة إينِيَسْ شبحاً يحمل الرسالة إلى الجيل اللاحق. تروي مسز كرن المشهد باللاتينية على مسمع فيرسويل. يطلب منها بعد ذلك أن تعيد رواية المشهد، فتظن مسز كرن في البداية أن فيرسويل يحاول استذكار المشهد ليحفظه. لكن الأمر تبدّى لها غير ذلك عندما بدأت رواية المشهد تهز كيان فيرسويل وتحرك نبضه وحلقه. وبهذا يتولد مشهد جديد جراء مواجهة المصغي للرواية وجهاً لوجه، ويختلف المشهد البريء المقابل عن المشهد الذي ترويه كريوزا في **الإنيادة** والذي تبدأ مسز كرن بروايته باللاتينية ربما للحفاظ على هويته.

ينهي كوتزي روايته **عصر حديدي** بالوقوف على مفترق الطرق دون أن يسمح لشبح إينِيَسْ بالعبور إلى بر الأمان حاملاً الرسالة التي حثته كريوزا على حملها كما ورد في المشهد الذي حاولت مسز كرن أن تعيد سرده. باختصار، يترك كوتزي أمر حمل الرسالة ونقلها إلى الجيل اللاحق معلقاً في الزمن ليصبح المستقبل فيصلاً.

وفي معرض تعليقه على الرواية والتناص الذي تخرج الرواية من رحمه، يلاحظ الناقد المذكور فوستر أن كوتزي لا ينفي وجود شبح مستقبلاً يحمل الرسالة المنشودة ويتخطى الحدود التي توقف كوتزي عندها شريطة أن:

«يحدث ذلك المستقبل فقط عندما تعثر كريوزا على إينِيَسْ حقيقي -رجلاً كان أو امرأة- يكون قدره تشييد مدن جديدة [على أنقاض المدينة التي تهدمت] قابلة لأنْ تكون حاضنة سياسية [الكلمة التي



يستخدمها فوستر هي political parent، والإشارة هنا إلى كريوزا الأم وإينِيَسْ الأب] وطفلاً ثقافياً [والإشارة هنا إلى ابنتهما]» (فوستر، ص130).

هذه ملاحظة قيمة تنفذ إلى أعماق الرواية وتنير السبيل إلى قراءة منظورها الشمولي؛ فهي تنبهنا على أن الواقع المتردي الذي يمارسه النظام العنصري يشكل في الوقت الحاضر بيئة طاردة لقيم الأدب الكلاسيكي وثقافته، ولا يسهل من ناحية واقعية على الأقل التجاوز إلى مرحلة جديدة. يبقى المستقبل الذي يأمل كوتزي، ونأمل معه، أن يظهر فيه إينِيَسْ حقيقي بسياسة تتميز بتميز الأدب الكلاسيكي (الذي عاش أصلاً بتميزه)، وينسحب هذا على كريوزا زوجته التي تحثه على أن يعود بعد الموت ليواصل الكفاح من أجل ابنته ومجتمعه، ويبدو أن واقعية كوتزي لا تكتفي بظهور الأشباح التي يؤكد مهمتها في الرواية انسجاماً مع وجودها في **الإنيادة**؛ بمعنى أن **الإنيادة** وتناصها في الرواية يظل أنموذجاً ثقافياً يحتفظ بقدر كبير من المثالية التي تنتظر مستقبلاً مغايراً للحاضر، إن كان لا بد من تحول قيمها إلى واقعية جديدة.

وتتضمن ملاحظة فوستر إشارة إلى المرجعية الثقافية التي كتب كوتزي روايته ضمنها؛ إذ وجد أن الثقافة هي القوة التي تناهض سلطة الهيمنة حتى لو ظل تأثيرها حاضراً يحوم في الظل. والثقافة مثل الطفل تولد بريئة وتزدهر قوتها ضمن سياسة تحتضنها بديلاً عن سلطة الهيمنة، ولا بد هنا من أن نستذكر قول الشاعر وردزورث المأثور الذي يرد في سيرة حياته التي كتبها شعراً في قصيدته الطويلة المقدمة Prelude: «الطفل أب الرجل» (The chi-ld is father of the man). ولا يتسع المجال هنا لتقديم التأويلات المختلفة لهذا القول الذي ربما كان حاضراً في مخيلة كوتزي. ونكتفي بالإشارة إلى أن الانحراف عن البداية أو عن البراءة بشكل عام كان أحد أسباب النزوع إلى ممارسات نظام التمييز العنصري.

***

هل يمكن أن يشكل ما سبق مرجعية لقراءة ناجي العلي وحنظلته؟ في اعتقادي، أنّ قول وردزورث يصلح لأنْ يكون مصاحباً لكل صورة يطل علينا فيها «حنظلة» لتكون مفتاحاً لكل بلاغته الفنية.

«حنظلة» هو الأب الذي يتبناه ناجي العلي، بل إنه يلغي رباط الأبوة التقليدي من أجل أن يزيد من استقلالية الابن وأهميته. وكأن ناجي العلي يدعو «حنظلة» إلى أن يحيط علماً بالأشياء كما هي، ليس ليحفظها عن ظهر قلب، بل لينقلها إلى الملأ دون وسيط. ونلاحظ أن ناجي العلي يحاول جاهداً أن يلغي ذاته في سبيل إعلاء شأن «حنظلة» الذي يصبح في نهاية المطاف شخصية تتعدى أبعادها الأدوار التقليدية: مثل دور المراقب أو حتى المساهم في الحدث، أو الصورة الأخرى لمبدعها (alter ego). ينجح ناجي العلي في بلوغ هدفه عندما يصل فنياً إلى درجة من التماهي يستطيع معها أن يسمي نفسه «حنظلة». ولا شيء يسره أكثر من أن ينسى الناس اسم ناجي العلي ويتذكروا «حنظلة». هو إينِيَسْ الحقيقي الذي يأمل كوتزي أن يجود به المستقبل. بإيجاز، «حنظلة» موروث ثقافي رفيع المستوى ما زال ينتظر التنقيب عن أبعاده الفنية المخفية. هو أكثر من مجرد شاهد على العصر، أو مصغ لما يروى عليه. عندما تصل الأشياء إليه كما هي يغوص في أعماقها ليرجع إلينا بحقائق لم تكن لسبب أو لآخر ظاهرة للعيان في تلك الأشياء!

هذه الحقائق التي يكشفها «حنظلة» هي التي أثارت حفيظة من عاش مستظلاً بقناع تلك الأشياء مخفية عن الملأ. لم يبق إلا الاعتراف بـ«حنظلة».

هذا هو «حنظلة»، إذن، يقف أمامنا وأمام الزمن رمزاً صامداً منتصب القامة دائماً، يأبى أن ينحني له ظهر يحمله أو يعتله، حتى لو كان القصد من جمله حمايته من الأذى الذي يمكن أن يصيبه لاحقاً من عدو يتربص بحياة الجميع. يمكننا أن نتصور «حنظلة» يطلق شعاراً يقول فيه «الحياة في الصمود ولا حياة مع اللجوء»◆

المراجـــع

- James Procter, *Stuart Hall*, London: Routledge, 2002.
- John Burt Foster, Jr. & Wayne J. Froman, *Threshlds of Western Culture: Identity, Postcoloniality, Transnationalism*, New York and London, Continuum, 2002.
- *The Aeneid of Virgil*, Allen Mandelbaum, Trans., New York: Bantam, 1971.
- J.M. Coetzee, *Age of Iron*, New York: Penguin, 1998 [1990].