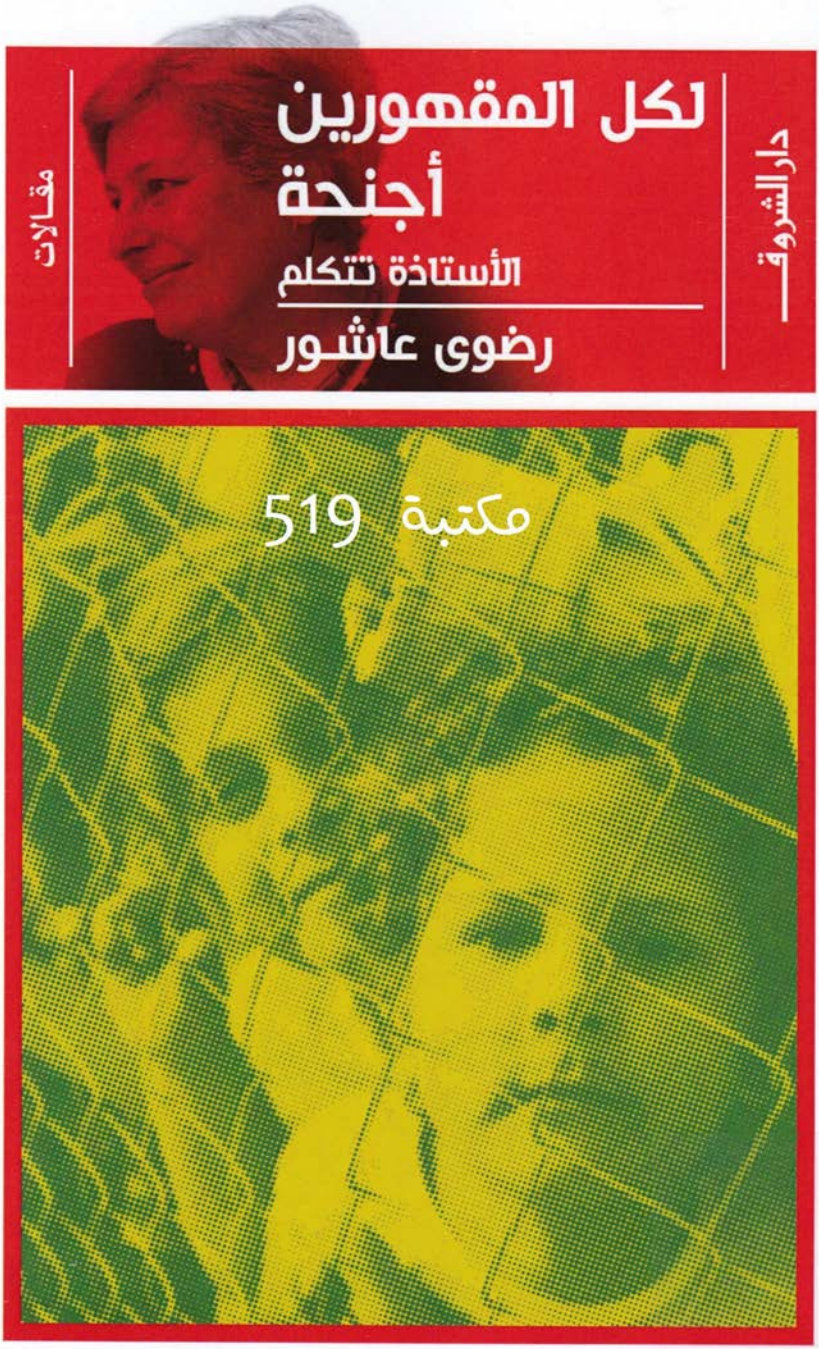
مقالات
لكل المقهورين أجنحة
الأستاذة تتكلم
رضوى عاشور
دار الشروق
مكتبة 519

مكتبة 519

لكل المقهورين أجنحة

t.me/t_pdf

لكل المقهورين أجنحة
الأستاذة تتكلم

رضوى عاشور

الطبعة الأولى ٢٠١٩

تصنيف الكتاب: مقالات

© دار الشروق

٧ شارع سيبويه المصري
مدينة نصر ـ القاهرة ـ مصر
www.shorouk.com
dar@shorouk.com

رقم الإيداع ١٦٨٦٦/ ٢٠١٩
ISBN 978-977-09-3578-1

صورة الغلاف: تصوير أشرف عمرة
وكالة APA images، ٢٠١٣
صورة رضوى عاشور: تصوير ضياء صالح

تصميم الغلاف: أحمد اللباد

٢٠١٩ ١٠ ٢٤

مكتبة
t.me/t_pdf

عاشور، رضوى
القاهرة: دار الشروق، ٢٠١٩
تدمك ٩٧٨٩٧٧٠٩٣٥٧٨١
١- مقالات
أ. العنوان

لكل المقهورين أجنحة/ رضوى عاشور
٣٢٠ ص، ١٧ سم
رقم الإيداع ١٦٨٦٦/ ٢٠١٩

٩٢٠

رضوى عاشور

مكتبة 519

لكل المقهورين أجنحة

الأستاذة تتكلم

مقالات

دار الشروق

المحتويات

شكر وامتنان ٧
مقدمة ٩
استهلال: لكل المقهورين أجنحة ١١

الباب الأول: في اللغة والأدب

تأملات في الرواية ١٥
الصوت: فرانز فانون، إقبال أحمد، إدوارد سعيد ٣٢
عن رواية «الطنطورية» يوم توقيعها في دار الشروق ٤٨
محاضرة برشلونة ٥٢
اتجاهات نقدية جديدة في النظرية والتطبيق ٦١
التاريخ، اللغة، الكتابة: شهادة كاتبة ٧٣
أدب السجون في العالم العربي ٧٩
أرابيسك: تعدد الأصوات في رواية إميل حبيبي سرايا بنت الغول ٩٦
رسالة إلى أوروبا ١٠٣
مقْلَمَة ١٠٨

الباب الثاني: فلسطين

الحضور المزدوج: فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي في الأدب العربي ١١٦
قانا ١٣٠
صبرا وشاتيلا ١٩٨٢: تاريخ المذبحة ١٣٣
لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، (١٩٧٩- ١٩٩٦) شهادة شخصية ١٥٢
ملحوظات سريعة حول موضوع التطبيع ١٦٠
مكتبة الإسكندرية في ورطة ١٦٤

الباب الثالث: عن الجامعة والثورة

عن الجامعة: تربية المقهورين ١٧٠
الأستاذ الشارد ١٨٠
الثورة في الجامعة والجامعة في الثورة: عن استقلال الجامعة مرة أخرى ١٨٥
برقية ١٨٩
مبارك يحرق مصر قبل أن يرحل ١٩١
صوت وصور: سرد الربيع العربي ١٩٤
مينا دانيال ٢١٠
عصافير النيل ٢١٢

الباب الرابع: عن الرفاق

حكاية إدوارد ٢١٦
لطيفة الزيّات ٢٣٧
عن نصر حامد أبو زيد ٢٤٣
رحلا معا: عن عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم ٢٤٦
عن فاطمة موسى ٢٤٨
زكي مراد ٢٥١
إحسان عباس: ابن قرية عين غزال ٢٥٣
هل تحمل بطاقة دعوة لحضور جنازة نجيب محفوظ؟ ٢٥٧
أنا من مخيم عين الحلوة: مقابلة مع الفنان الفلسطيني ناجي العلي ٢٦١

الباب الخامس: كلمات قبول الجوائز

كلمة قبول جائزة تاركوينيا الإيطالية في النقد الأدبي ٢٧٦
كلمة قبول جائزة بسكارا ـ بروزو الإيطالية للرواية ٢٧٨
كلمة الفائزين بجائزة سلطان العويس ٢٨١

الباب السادس: المقالات المكتوبة بالإنجليزية

تنويه: بقلم فاتن مرسي ٢٨٦
أرابيسك: الكتابة والعالم العربي الحقيقي ٢٨٧
كيف تفتح حوارا متواصلا؟ الكتاب يتعارفون ٢٩٦
تاريخ الأدب ومؤسسة النقد: الشدياق مثالاً ٣٠٠

شكر وامتنان

إلى **حسنا رضا مكداشي** التي تكرمت بتقديم ما لديها من أرشيف مجلة «المواجهة» التي كانت رضوى عاشور رئيسة لتحريرها وأرشيف «كتابات المرأة العربية» وساعدت بكرمها الكبير في توفير عدد من المقالات التي يضمها هذا الكتاب. وإلى **فاتن مرسي** التي نظمت وراجعت ترجمة المقالات المكتوبة باللغة الإنجليزية وإلى **دعاء امبابي وندى حجازي** اللتين قامتا بكل الحب بترجمة تلك المقالات بأعلى درجات الكفاءة إلى اللغة العربية. والشكر لدار الشروق لعنايتها بهذا الكتاب.

مقدمة

في هذا الكتاب ما يمكن أن يكون استكمالاً لدرجات الضوء القادم من شخصية رضوى عاشور. إنه الضوء المطلّ من اشتباكها مع النظريات النقدية ومع النقد التطبيقي. والضوء القادم من مساءلتها لتجربتها الروائية وإعادة تعريفها لا لفن الرواية بل للتاريخ أيضاً؛ حتى لا يستسهل أحد بعد اليوم التورط في كليشيه «الرواية التاريخية» بتبسيط لا يليق. والضوء القادم من معارضة شجاعة للأوضاع الضاغطة على الجامعات المصرية وتصديها المبكّر لممارسات سياسية وأكاديمية واجتماعية لم تسكت عنها يوماً حتى وهي في العمر الساري بين الطفولة والشباب. والضوء القادم من بوح شخصي عن بواعثها للكتابة وعلاقتها باللغة العربية تراثاً وجمالاً. وضوؤها الذي قاوم التطبيع قبل أن يلتفت الكثيرون لمخاطره المتعدِّدة.

بقراءة هذا الكتاب تتضح لكُنَّ ولكم صورة رضوى عاشور في أدق تفاصيل نبلها وروعة تنوعها. هذا جمال ضد القبح. وكما قال رفيق عمرها الشاعر مريد البرغوثي:

«ابتسامتها رأي، وموضع خطوتها رأي، وعناد قلبها رأي، وعزلتها عن ثقافة السوق رأي. رضوى جمال رأيها ورأيها جمالها».

انضم إلى مكتبة .. اضغط اللينك t.me/t_pdf

مكتبة
t.me/t_pdf

استهلال
لكل المقهورين اجنحة

حكاية «لكل أبناء الربّ أجنحة» من الحكايات المشهورة في التراث الشعبي الإفريقي-الأمريكي، وهو تراث زاخر، أنتجه الأفارقة من موقعهم المستجدّ في عالم حُملوا إليه قسراً، ليبدأوا فيه حياتهم على خشبة المزاد، ومنها إلى المزارع للعمل سَخرةً تحت تهديد السياط.

يبدأ الراوي الحكاية قائلاً: «في سالف الأيام كان لكل الأفارقة أجنحة، كانوا قادرين على التحليق كالطيور». ثم يحكي الراوي عن امرأة تعمل في المزرعة ولم تتعافَ بعد من الوضع. يصرخ وليدها فتجلس لترضعه. يضربها سائق العبيد. تقوم للعمل ولكنها تسقط من شدة الوهن. يضربها من جديد، هكذا حتى تتطلع المرأة لشيخ إفريقي من العبيد وتقول له بلغة لا يفهمها سادة المزرعة: «هل حان الوقت يا والدي؟» فيجيب: «حان الوقت يا ابنتي». فإذا بالمرأة تطير بصغيرها وقد نبتت لها أجنحة. يتكرر المشهد مع عبد آخر وحين ينتبه سيد المزرعة ونائبه وسائق العبيد إلى أن الرجل المُعَمِّر هو مصدر الكلمات التي تجعل العبيد تطير يهجمون عليه لقتله، ولكن الشيخ يضحك ويوجه كلامه بصوت جهوري لكل عبيد المزرعة. «وأثناء حديثه كانوا يتذكرون كل الأشياء التي نسوها، ويستحضرون ما كان لهم من قوة فقدوها. ثم نهضوا جميعا معاً، العبيد الجدد والعبيد القدامى. رفع الشيخ يديه فقفزوا جميعا في الهواء وهم يهتفون في صوت واحد. وفي لحظة كانوا يحلقون كسرب من الطيور... الرجال يصفقون والنساء يغنين والأطفال يضحكون... ولم يكونوا خائفين».

ليست هذه مجرد حكاية أنتجتها المخيّلة الجماعية للعبيد الأفارقة، فيما عُرف لاحقاً باسم الولايات المتحدة الأمريكية، تُصوِّر واقعهم، وتكسر طوقه، وتوسِّع عَبر الخيال حدود عالمهم، فتعيد لهم الثقة في قدراتهم الإنسانية، ولكنها أيضا حكاية نموذجية تلتقط قانوناً من قوانين النضال الشعبي من أجل التحرر، حيث الذاكرة شرط من شروط هذه الفعل التحرري.

أتابع تفاصيل الانتفاضة الفلسطينية، في الضفة الغربية وقطاع غزة وفلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨، أعود لهذه الحكاية. أتمتم: لكل المقهورين في الأرض أجنحة.

الباب الأول

في اللغة والأدب

تأملات في الرواية

I

فجر الاثنين الرابع والعشرين من يناير ١٩٧٢، اقتحمت قوات الشرطة حرم جامعة القاهرة لفضّ اعتصام طلابي في قاعة الاحتفالات الكبرى، كان عدد المعتصمين حوالي ألف وخمسمائة، لم يغادر معظمهم القاعة منذ بدء الاعتصام قبل ذلك بستة أيام. كانوا ينامون على مقاعدهم، وفي الصباح تنضم إليهم أعدادٌ غفيرةٌ من زملائهم وزميلاتهم، يتضاعفون بها مرةً أو مرتين.

اقتحمت الشرطة القاعة. تفاوض الضباط المسئولون مع قيادة الاعتصام، وبهدوء ونظام خرج الطلاب والطالبات صفوفا من القاعة إلى بوابة الجامعة، وكانت سيارات الشرطة في الانتظار. حملتهم السيارات عبر شوارع القاهرة التي لم تكن استيقظت بعد، وراح الأولاد والبنات يكتبون عبارة: «اصحي يا مصر»، على مئات الأوراق الصغيرة، ويلقون بها من بين قضبان السيارات، فتتطاير في الهواء الشتائي وتسقط على أسفلت الطريق.

هذه واقعة، يسجلها **المؤرخ**، يشرح أسباب الاعتصام، مقدماته، القوى السياسية المكونة لقياداته، ويفصّل المطالب: معارضة سياسات السادات الاقتصادية، الموقف من الصراع العربي الإسرائيلي، ومطلب الحريات العامة. وقد يعزز المؤرخ روايته بالوثائق: بيانات المعتصمين، شهاداتهم، تحقيقات النيابة، خطاب رئيس الجمهورية... إلخ. وقد يحظى مشهد الاقتحام بسطر أو بضعة سطور تتسع أو لا تتسع لذكر تلك القصاصات البيضاء الصغيرة المنفلتة من الأقفاص السيّارة.

ولكن الحكاية ناقصة، من وجهة نظر **الروائي** على الأقل. في المشهد ساعة مستقرة في برج، لا بد أن الطلاب سمعوا دقاتها وهم يغادرون القاعة، فهي تعلن عن الوقت كل خمس عشرة دقيقة. (يألف الطلاب وغير الطلاب دقاتها، فالكل يسمعها

عبر المذياع قبل نشرات الأخبار، متبوعة بصوت مذيع أو مذيعة: «هنا القاهرة»). عند خروج الطلاب من القاعة، يكون برج الساعة عن يسارهم، بعده مباشرة، أيضا إلى يسارهم، مبنى كلية الآداب (علّم في قاعاتها طه حسين وأحمد أمين، ولويس عوض، ولم يكن نصر أبو زيد تخرج فيها بعد، لكن محفوظ كان دخلها وتخرّج فيها ونشر ثلاثيته التي قرأها العديد من هؤلاء الشباب المساقين الآن إلى السجن)، وعن يمينهم مبنى مطابق لمبنى الآداب؛ إنه كلية الحقوق، المرتبطة دائما في الوجدان العام، وبالتالي في وجدانهم، باسم مصطفى كامل.

يقطع الطلاب الطريق بين المبنيين، صفوفا مخفورة برجال الشرطة. (لا أضيف شيئا من عندي، هذا توثيق للمشهد كما جرى صباح ذلك اليوم، قبل اثنين وثلاثين عاما). ينشدون: «بلادي بلادي بلادي لك حبي وفؤادي»، يخرجون من البوابة، وعند النصب التذكاري لعبد الحكم الجرّاحي ورفاقه من شهداء الجامعة في انتفاضة نوفمبر ١٩٣٥، يركبون السيارات فتحملهم في اتجاه كوبري الجامعة مرورا بتمثال نهضة مصر.

المشهد هنا مكان في زمان، ينبض بإيقاعات اللحظة وبنية شعور مجموع المشاركين فيها، في المركز من هذه البنية، حلم كالغول سيأكل لاحقا العديد منهم. (الآن على بعد خطوات من القبّة والنصب التذكاري، مقر السفارة الإسرائيلية مشرفٌ على تمثال نهضة مصر). يموت علاء قبل الأوان، تنتحر أروى، تترك سناء تفوّقها المهني لتجلس مع الباعة المتجولين على باب حديقة الحيوان بالقرب من السفارة والتمثال، بعدها، المستشفيات والمصحّات، ثم الرحيل. أما البهجة في الحكاية، أعني قصص الحب، فينتهى أغلبها، بعد الزواج السريع، بطلاق سريع، مُرّ.

لا أقدم مشروع رواية الآن، بل أشير إلى نقاط، مجرد نقاط، سوف يتتبعها الروائي إن أراد الإحاطة بهذه الواقعة المحددة وكتابة مشهدها، وأفترض أنه من المسلمات أن كل روائي سيتتبع عناصر المشهد من زاويته وعلى طريقته وبأسلوبه.

الرواية عموما، على ما أعتقد، هي النوع الأدبي الأكثر اشتباكاً بالواقع التاريخي، لها ما لباقي الفنون من قدرة على ربط الخاص بالعام، والفكرة المجردة بالحياة التي تستعصي على التجريد، ودمج التسجيلي بالمُتَخَيّل، في إطار بنية متكاملة تحيل إلى معنى كليّ، يخلخله نسيجٌ لا تخضع عناصره جميعا لذلك المعنى، بل تنفلت من أسره لتولّد بدلا من المعنى الواحد القاطع، معاني مفتوحة على المتعدد من التأويلات. هذا مشترك بين عدد من الأنواع الأدبية،

ولكن ما يميِّز الرواية هو تلك العلاقة الأخصّ بالواقع الاجتماعي في امتداده وصيرورته، فهي تخبر عن بشر في سياق، هو سياق، ضمناً أو صراحةً، مستمدٌّ من خارج النص، يعتمد عليه بقوة وكثيراً: لندن منتصف القرن التاسع عشر، القاهرة الفاطمية إبّان ثورة ١٩١٩، صيد الحيتان في المحيط الهادي، استخراج النفط في جزيرة العرب، الحرب الأهلية الإسبانية، المقاومة الفرنسية للغزو النازي، حرب التحرير الجزائرية، بيروت الحرب الأهلية، الشتات الفلسطيني... إلخ. «خارج النص» في الرواية لا يدخلها على استحياء، كما هو الحال في الأنواع الفنية والأدبية الأخرى، فنلمحه في إشارة أو صورة أو مجاز أو بنية كلام، «خارج النص» في الرواية حضورٌ طاغٍ، متغلغلٌ في المبنى والمعنى والتفاصيل.

لا أعتقد أن القول بأن لا روايَة خارج التاريخ قول يمكن الاختلاف عليه.

هذه هي ملحوظتي الأولى.

II

نشأت الرواية كجنس أدبي في إطار واقع اقتصادي سياسي بعينه في أوروبا، يرتبط بصعود البورجوازية والفرد والفردية، ومجموعة من الثورات الفكرية تخصّ إدراك الإنسان لذاته وللزمن، ولعلاقته بالوجود. عرّفها فيلدنج أحد رواد الرواية الإنجليزية في القرن الثامن عشر بصفتها ملحمةً ساخرة تُكتب نثراً، فكان مرجع القياس لديه «الملحمة»، الجنس الأرسخ مكانةً في تاريخ الأدب الأوروبي. وعرّفها هيجل ولوكاتش بملحمة البورجوازية، فأضافا إلى المرجع الثقافي، مرجعاً اجتماعياً سياسياً يربط الشكل الأدبي الجديد بطبقة صاعدة في حقبة تاريخية بعينها.

وماذا عنا؟ ماذا نسمي روايتنا في النشأة، ولم تكن الملحمة جزءا من موروثنا الأدبي المعتمد (بقيت السير الشعبية، الشكل المرادف للملحمة في تاريخنا الثقافي، منفيةً من حيِّز الأدب الرفيع، محصورةً في الهامش بفعل صفاتها الشفهية-الشعبية، غائبةً عن النظر)، ولم يتح «لبورجوازيتنا» أن يكتمل نموها بما يمكِّنها من خوض معارك منتصرة تحملها إلى موقع الصدارة في مجتمعاتها، ولا أبدعت نوعا أدبيا جديدا ينسب إليها ويحسب لها؟ (هنا أستدرك فأضيف بين قوسين أن مفهوم الطبقة نفسه كما استنبطه الفكر الأوروبي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، من الواقع الاقتصادي لبلدان أوروبية بعينها، يبدو مرتبكاً ومربِكاً في واقع

عربي مغاير في أطواره وملابساته، متداخلاً في شرائحه الاجتماعية، متراكباً في أساليب إنتاجه الاقتصادي، وفي الأنماط الثقافية المنظِّمة لحياة البشر فيه، لكن، هذا حديث آخر على أي حال، حديث ذو شجون، لا مجال للخوض فيها في إطار هذه الملاحظات السريعة).

أعود إلى نشأة الرواية العربية، ودعواي هنا أنه يصعب دراسة الرواية في مراحل نشأتها في معزل عن سياق الواقع الاستعماري: الوعي بحضوره والرغبة في التخلص منه. ولم يقتصر هذا الوعي على ثنائية النقيضين: المستعمِر/ المستعمَر، بل اتخذ مسارات مركّبةً ملتوية يشتبك فيها الرفض بالقبول، والنفور بالانجذاب، والتوزّع بين تمجيد تاريخ قديم، والتطلّع المنبهر للجديد الوافد من وراء البحر، باختصار، كان وعيا مضطربا في تعريف الذات، وفي تحديد علاقتها بأمسها وموروثها وبالآخر الحاضر الآن بقوة في حياتها وتفاصيل يومها.

كانت الرواية العربية وهي تطرح رؤى للنهضة مؤسسة على فكرة التحرر من هذا الآخر وتحقيق الاستقلال، تستلهم هذا الآخر نفسه، تترسم خطاه التاريخية مأخوذةً بإنجازه، أو تبحث لنفسها عن سند من موروثها تتحصن به وفيه. وفي الحالتين، كانت تنقل قليلا أو كثيرا، وتجسِّد واقع زمانها وأزمة الصفوة القادرة على الإنتاج الثقافي المكتوب في ذلك الزمان.

وربما حان الوقت لتجاوز ذلك الموقف الشائع في دراسات الرواية العربية الذي يقرأ نصوص النشأة في ضوء النصوص الأوروبية ونظرية الرواية كما وضعها المفكرون الأوروبيون، فهذا الموقف يفترض أن تاريخ المجتمعات البشرية لا بد أن يمر بنفس المراحل والأطوار التي مرّ بها المجتمع الأوروبي، ويفترض أن التاريخ الأوروبي مرجعية ووحدة قياس يتحدد في ضوئها مدى النجاح والفشل؛ ما يجعل الرواية الأوروبية بالشروط التي أنتجتها نموذجاً أصلياً. المشكلة هنا تتجاوز الرواية إلى منطق كليّ يغفل تاريخية الواقع، لا لإغفاله الخصوصيات الثقافية والواقع التاريخي المشكِّل لهذه الخصوصيات فحسب، بل أيضا لإغفاله أن العلاقة الاستعمارية كانت تحكم المسار التاريخي لطرفيّ المعادلة في اتجاهين متعاكسين، معززاً الاختلاف بينهما.

نعود إلى الرواية العربية التي ظهرت في ظل الواقع الاستعماري، واقع سمته الأبرز التوزّع والارتباك، وهو ارتباك وثّقته الرواية في قولها ولغتها وتفاصيل بنيتها.

وهنا أتوقف على سبيل المثال السريع عند ثلاثة نصوص دالة هي **حديث عيسى بن هشام** لمحمد المويلحي، **وليالي سطيح** لحافظ إبراهيم **وزينب** لمحمد حسين هيكل.

بدأ المويلحي في نشر أجزاء من **حديث عيسى بن هشام** عام ١٨٩٨ أي بعد ثلاثين عاما من قرار الخديوي إسماعيل بجعل مصر «قطعة من أوروبا»، وبعد ستة عشر عاما من قصف البوارج البريطانية للإسكندرية وهزيمة الثورة العرابية، وما أعقبها من احتلال لمصر. في زمان محمد المويلحي لم يكن الاحتلال مجرد وجود عسكري، بل كان واقعا غالبا مبثوثةً عناصره في مختلف مناحي الحياة الاجتماعية، يجتاح كافة مفردات الحياة اليومية من الملبس إلى النظام التعليمي، مرورا بالنظام الإداري والتشريعات والقوانين.

وفي هذا السياق يمكننا أن نفهم، جزئيا على الأقل، لماذا لجأ محمد المويلحي وحافظ إبراهيم إلى المقامة واللغة القديمة، وهما يكتبان واقع زمانهما ويتخذان مواقف نقدية متقدمة من هذا الواقع. لا تناقض هنا بين راديكالية حافظ إبراهيم على مستوى الموقف السياسي، والمحافظة على مستوى لغة الإنشاء، أو بين وعي المويلحي بالتاريخ ومقاومته للقديم، واستخدامه للمقامة التي هي من صُلب القديم. كانت ضرورات الموقف الراديكالي نفسه تلح في طلب ذلك التحصّن. أذكّركم مرة ثانية أن محمد المويلحي وحافظ إبراهيم وهما ينشران كتابيهما تباعا عامي ١٩٠٦ و١٩٠٧ كانا يعيشان في زمن اللورد كرومر ومشروعه بخلق نخبة متفرنجة تسهِّل السيطرة الاستعمارية بجسر الفجوة بين عموم الأهالي وسلطة المحتل، وأن الزمن هو زمن الإصلاحات التعليمية للورد دانلوب بما فيها فرض اللغة الإنجليزية على المدارس...إلخ، أي تعزيز هيمنة الاحتلال باستيعاب الصفوة عبر التعليم. كان البديل المطروح للبحث عن موروث يُستند إليه، هو التسليم الكامل للآخر والضياع في ثقافته.

استخدم حافظ اللغة القديمة، تحصُّناً، أما المويلحي فظل منشغلاً بالسؤال التاريخي، موزعاً بين عالمين يتساءل، وجاء نصه مفتوحا على الأسئلة، تتعدد فيه الأصوات وتتداخل وتتقاطع وتتأمل العلاقة بين الجديد والقديم، والموروث والوافد، وحضارة الآخر بأنوارها ومخالبها. تتعدد المواقف على خلفية من الوعي المزدوج بقيمة الذات وموروثها، والأزمة الطاحنة لهذه الذات إزاء هزيمتها

وتحلُّلها، والسؤال المقيم عند مفترق الطريق: إلى أين من هنا، وأي الطرق نسلك؟ ويحكم هذا السؤال الرحلة المزدوجة في **حديث عيسى بن هشام**، كما يحكم مسار الحدث واختيار الشخصيات وشكل الكتابة الذي يجمع بين المقامة ولغة معاصرة تستلهم الرواية والمسرحية والمقال الصحفي، وكلها أشكال وافدة مستجدة.

أما **زينب**، **مناظر ريفية** لمحمد حسين هيكل والتي نشرت في جريدة الجريدة باسم فلاح مصري عام ١٩١٣، فجاءت أقرب إلى معايير الرواية الأوروبية؛ مما يعزز ذلك البديل الذي قاومه المويلحي وحافظ؛ إذ سجّلت الرواية معنىً ومبنىً خيارا ستعتمده النخبة المصرية لاحقاً، أعني اعتماد نموذج الثقافة الأوروبية كمثل أعلى، وطرح فكرة القومية المصرية في مواجهة الاستعمار الأوروبي؛ احتذاءً مرة أخرى بفكرة الدولة القومية الأوروبية المنشأ.

وكان هيكل انتقل إلى باريس وهو في مطلع العشرينيات من عمره لدراسة القانون. بهرته باريس: معمارها وحدائقها، وأدبها ومسارحها وفكر كتّابها، باختصار تطلع مشدوها إلى نموذجها الحضاري ورأى فيها مثلا يحتذى. بدأ هيكل كتابة روايته عام ١٩١٠ في باريس وأتمّها في العطلة الصيفية في لندن وجنيف. ويشير هيكل في مقدمة روايته إلى أن حبه للأدب الفرنسي وحنينه للوطن كانا الدافع وراء قراره بتدوين ذكرياته عن الريف المصري، وأنه وهو في ريف سويسرا، كان يكتشف مدى سحر الريف المصري. (والثنائية هنا قائمة مرتين: الأدب الفرنسي/ الوطن، الريف السويسري/ الريف المصري). وينسج هيكل نصه على منوال ما قرأ من نصوص فرنسية، يعتمد «الشكل» كما يعتمد مفهوم روسو عن الإنسان الطبيعي المفطور على الخير والجمال، والإنسان الاجتماعي المقيّد بالأعراف الفاسدة والظالمة.

ويمكن اختصار الإجابة التي قدمتها زينب (بشكل لا يخلو من الاختزال) بأنها مركّب من نفي الذات وتأكيدها: تطلع إلى الآخر ومحاكاة له، وتمجيد للذات مؤسس على فكرة «قومية مصرية» هي بالمناسبة، وإن وُظِّفَت لاحقا كمفهوم في مواجهة المستعمِر إلا أنها لا تنفصل عن التعريف الاستعماري للذات الذي قبلت به النخبة. وسوف يتخذ هذا الانقسام أشكالا أكثر حدة في كتابات توفيق الحكيم حيث يمجِّد الشرق في الروايات ويمجد الغرب في رسائله الخاصة. (انظر/ ي **زهرة العمر**، الرسالة ١٤ المرسلة من فرنسا، والرسالة ٢ والرسالة ٢٠ المرسلتين من القاهرة. انظر/ ي أيضا **عصفور من الشرق**).

كانت هذه الروايات وروايات أخرى غيرها تقدم سجلاً أميناً لأسئلة المرحلة، ولارتباكات النخبة القادرة على الإنتاج الأدبي. بهذا المعنى، شكّلَت الرواية العربية منذ بداياتها الأولى سجلاً للتاريخ الوطني ولنخبته القارئة الكاتبة، وذاكرةً أعقد وأعمق وأكثر إحاطة بهذا التاريخ الذي منحها أسئلتها ومشاريع الإجابة، وحدّد لها المحتوى ومسارات الشكل. ينطبق هذا على النصوص المبكّرة بقدر ما ينطبق على النصوص المتأخرة سواء كانت نصوصا «كبيرة» تضطلع بالتأريخ لحقبة من الزمان، أو نصوصا تختار لإبداعها حيزا أصغر، تخبر عن فرد أو أفراد معدودين، أو زاوية منسية تلتقط إيقاعاتها وتسجّل تفاصيلها ومنمنماتها، نقشاً وتطعيماً يجسّد ذاتا مفردة في اشتباكها مع نفسها ومع الوجود من حولها. ولا أعتقد أن **ثلاثية محفوظ** أو **مدن الملح** لعبد الرحمن منيف أو **متشائل** إميل حبيبي أو **باب الشمس** لإلياس خوري، أكثر اشتباكا بالتاريخ والذاكرة الوطنية من نصوص إبراهيم أصلان، أو هدى بركات.

III

أعترف أنني ممتنة لذلك الجيل من الرواد في بدايات القرن العشرين الذي استقر على مصطلح «الرواية» لذلك الشكل الأدبي المستجد على الكتابة العربية. إنه مصطلح، في تقديري، أكثر إحاطة ومرونة ونفعا من مصطلح roman الفرنسي أو novel الإنجليزي، فالأول يرتبط بجنس أدبيّ سابق انسلّت منه الرواية: قصص الفروسية والحب، أما الثاني فيشير إلى صفة الاختلاف والابتكار في هذا الشكل الذي جاء جديدا novel فيما يذهب إليه من تسجيل واقعي لحياة «العوام» منصرفا عن النبلاء والأسلوب الرومانسي في تقديم حياتهم.

أشير لذلك بشكل عابر لأن المصطلح الذي اختاره لنا كتّاب العقود الأولى من القرن العشرين يمنحنا حرية حركة يعززها أن هذا النوع الأدبي جاء متأخراً وجاء وافداً، فجاء بالتالي متخففاً من قيود قوالب مستقرة متجذرة في موروثنا الأدبي.

وربما كانت كلمة «رواية» أقرب إلى ذلك المصطلح الأحدث الذي يستخدمه النقاد الغربيون حين تضيق عليهم العبارة والشكل القديم فيستخدمون كلمة narrative. ولن أورِّطكم فيما أعتبره هواية شخصية فأدعوكم لنتصفح لسان العرب أو معجما من المعاجم الحديثة لنرى محمول المفردة من دلالات وإيحاءات، أكتفي بالإشارة إلى أن الأصل في العبارة العربية بمعناها الاصطلاحي هو الحَكْي.

وهنا أتوقف فيما يندر أن يتوقف عنده نقادنا كمبدأ فاعل لا وجود للرواية بدونه وهو مهارة الحكي: القدرة على جذب انتباه القرّاء وإثارة رغبتهم في متابعة ما يُحكى شغفاً بمعرفة المزيد. وهذا مبدأ أساس لا غنى عنه، سواء كانت الرواية قائمة على حبكة تتابع فصولها حسب تسلسلها الزمني، أو كانت منسوجة على نسق شباك العنكبوت، أو متتاليات متصلة منفصلة على طريقة ألف ليلة، أو كنصوص الشبكة الإلكترونية hypertexts تشكِّل متاهة معرفية مثيرة حيث يفتح نص على نص، يقودنا إلى نص ثالث، ندخل منه إلى رابع يحملنا إلى خامس... إلخ.

والحكي قاسم مشترك بين عدد من الأنواع الأدبية، وإن توفرت لكل منها خصوصيتها، إلا أنها تبقى مرتبطة. ومهارة الحكي هذه تستعيرها الرواية من فن شعبي قديم مشترك بين كل الثقافات الإنسانية، ولنا إسهامنا المتألق فيه، وإن كنا، روائيين ونقاداً، غالبا ما ننسى أن هذا الإسهام لا يقتصر على ليالي ألف ليلة بل تكثر روافده وتتفرع في الحكايات الشعبية والسير- المؤلفة والشفهية، وكتب الأخبار والتراجم والرحلات، والرسائل والمقامات وغيرها، وكلها رصيد للحكّاء الراغب في تعلم بعض تفاصيل حرفته. بل أعتقد أن كبار الحكّائين لم يقتصروا أبدا على الروائيين والقصّاصين، بل تشهد كتابات كبار المؤرخين القدامى على تملُّك أصحابها المدهش لتلك الحرفة، فهم ينقلون الوقائع ويرسمون الشخصيات، ويسهبون في وصف الأماكن ويستخدمون الاستطراد (ربما كمبدأ أساس من مبادئ «صنعتهم») في نقل معارفهم المتشعِّبة وإمتاع القارئ و«ملاغاته» بحركة رشيقة وجاذبة بين حاضرالواقعة ووقائع سابقة، بين النثر والشعر، بين التأريخ والمتخيّل الأسطوريّ. وفي تقديري، أن كتابات ابن كثير والمقريزي وابن إياس وابن تغري بردي (على سبيل المثال السريع لا الحصر) مدارس كبيرة لتعلّم «الحكي» وفن «الرواية». (وهنا أعترف، أنا المغرمة بأشكال الحكي على تنوعها منذ طفولتي المبكرة، لا فرق عندي بين حكاية شعبية تقصها لي جدة من الجدات، أو قصص مصوّرة في مجلة سندباد أو سمير، أو مسلسل إذاعي أواظب على الاستماع لحلقاته من إذاعة القاهرة في الخامسة والربع من مساء كل يوم، أعترف أن أكثر «روايتين» أثارتا اهتمامي في العامين الماضيين هما **تاريخ الهند** لبَرتلومي دي لاس كاساس (انتهى منه مؤلفه عام ١٥٥٢، ولم ينشر إلا في عامي ١٨٧٥-١٨٧٦، وصدرت ترجمته الفرنسية في خريف ٢٠٠٢ منشورة في ثلاثة مجلدات ضخمة) **وتزمامارت: الزنزانة رقم ١٠**

(٢٠٠٠) لأحمد مرزوقي. والنص الأول، إن أخذنا بالتصنيفات الدارجة، كتاب تاريخ فهو يحكي عن رحلات كولومبس والعقود الأولى للاحتلال الاستيطاني الإسباني لجزر الهند الغربية، يقدمها معاصرٌ وشاهدُ عيان، أما النص الثاني الذي يحكي عن تجربة مؤلفه في سجن تزمامارت في المغرب فهو كتاب سيرة، ولكننا لو أسقطنا التصنيف الجاهز وأعدنا النظر في هذين النصين، سنرى في كتاب التاريخ سجلاً لسيرة ، وفي كتاب السيرة كتاب تاريخ، وفي النصين معا روايتين كبيرتين، وراء كل نص منهما حكّاء كبير، يراقب ويلتقط ويوثّق ويجسّد، وينقل عبر الحكي المؤثر، تجربة دالة بشخوصها ووقائعها وصوتِ راويها).

ليس المقصود بهذه الإشارات الحديث عما أحب أو عما يجذبني، ولكن الغرض هو القول إن الرواية فن مفتوح، مرنٌ فضفاض، أقرب لحوت الأسطورة في قدرته على ابتلاع أجسام كاملة. تسمح بنية الرواية ونسيجها بمزج المتخيَّل بالوثائقي، والمشهد النابض بالفعل والحركة واضطرام المشاعر، بالتفكّر والتأمل أو الخوض في تفاصيل معرفية مجردة، تاريخية أو جغرافية أو قانونية أو علمية. (في **اسم الوردة** (١٩٨٤) مثلا يمزج أمبرتو إيكو باقتدار بين أحداث أقرب لأحداث الرواية البوليسية: أحداث قتل غامضة يذهب ضحيتها في كل يوم قتيل، وتوثيق مدهش في تفاصيله، للفكر اللاهوتي ومناظرات الرهبان في إيطاليا القرن الرابع عشر. وفي **جزيرة اليوم السابق** (١٩٩٤) يوظّف إيكو إطار قصص مغامرات البحر وتيمة السفينة الغارقة، ليستكشف بنية معارف القرن السابع عشر ويقدم توثيقاً ممتعاً، وإن أضجر طوله بعض القراء، للمفاهيم الشائعة حول الفلك وعلوم البحار وقياس الزمن في تلك الفترة).

باختصار، يسمح شكل الرواية بإسقاط الحدود بين النص وخارج النص بما يتيح للقارئ الانتقال بحركة تلقائية غريبة بينهما حتى ليختلط عليه الأمر وهو يتابع صفحات الرواية، فلا يعرف في أي حيِّز منهما يقيم. وربما كانت هذه السمة في فن الرواية هي ما يجعلها شكلا ديمقراطيا، تتحدى سلطة مؤلفها بأصواتها المتعددة، ولا أقتصر هنا على المعنى الباختيني للكلمة، بل أيضا أشير لذلك التقاطع بين النص والتاريخ، بين المتخيَّل والواقع، تقاطع الحدود الفاصلة بين عالم أنشأه فرد كاتب واهماً أنه يملكه ويحكم حدوده، وزمن تاريخي أرحبَ وأعقد، لا يملك المؤلف الفرد التحكم في مساراته.

باختصار: ملحوظتي الثالثة ذات شقين؛ أولهما يفيد بأن الحدود الفاصلة بين التاريخ والرواية، وبين التأريخ والرواية حدود هشّة، قابلة لإعادة النظر فيها أو إسقاطها والانتقال بين المسعيين بسلاسة ويسر. ويقول ثانيهما إن النوع الروائي شكل مرنٌ مفتوح، قابل وقادر على تجاوز الأشكال المعتمدة سواء كان لها الشكل الواقعي بتفريعاته المعروفة (الرواية ذات البداية والنهاية والتسلسل الزمني والشخصيات الفاعلة والمتفاعلة في سياق كلّي دال)، أو ما اصطلح على تسميته بنص الحداثة (تداخل الأزمنة والراوي المفرد المتحدث بصيغة الأنا، والتركيز على العوالم الداخلية)، أو نص ما بعد الحداثة (تأكيد النسبي، والنزوع إلى التفتيت والترقيع وتأمل الكتابة لذاتها...إلخ).

ثم أنتقل إلى الملحوظة الرابعة.

IV

في الثلاثينيات من القرن العشرين نشأ خلاف بين قطبين من أقطاب اليسار في الثقافة الأوروبية، اتخذ الخلاف شكل هجوم وهجوم مضاد. لم تتضح أبعاد المناظرة في أذهان القراء ومؤرخي الأدب إلا بعد ما يقرب من نصف القرن، إذ لم يجرؤ الطرف الأقل سلطة آنذاك على نشر كل مقالاته في الموضوع.

أشير هنا إلى المناظرة بين جورج لوكاتش المفكّر المجري والمنظّر الأبرز للرواية الأوروبية في النصف الأول من القرن العشرين، وبرتولد بريخت الشاعر والكاتب المسرحي الألماني. وكان لوكاتش يقيم في موسكو ويحظى بشهرة واسعة وقوة مدعومة من المؤسسات المهيمنة في الاتحاد السوفيتي، أما بريخت فكان مهاجرا في الدنمارك، ينتج نصوصه من موقع الهامش، يعي علاقات القوى القائمة بين صفوف اليسار، يكتب ردوده ثم يحجم عن نشرها، أو ربما لا يجد من ينشرها له.

هاجم لوكاتش الحداثة وممثلي التجديد في أوروبا آنذاك: جويس وبروست وكافكا وبريخت، ورأى في كتاباتهم ملامح انحطاط ونكوص عن انجازات واقعية القرن التاسع عشر التي اعتمدها لوكاتش نموذجاً أعلى، ومعياراً للجودة، ومقياساً للنجاح. أما بريخت المجدِّد في المسرح فكان يرى أن تقليد بلزاك وكتّاب الواقعية ليس سوى نوع من الشكلانية، فالعالم، في رأيه، يتغير، والأشكال التي مكّنت كُتّاب

زمان من الإحاطة بتجربتهم لم تعد سوى قوالب مقيِّدة غير قادرة على الإحاطة بتجربة زمان لاحق. كان بريخت مدفوعا بوعيه كمبدع دائم البحث عن أساليب تمكِّنه من التعبير عن رؤيته، وإنجاز نوع التفاعل الذي يعتقده، وهو تفاعل يرتبط بالضرورة مع رؤيته لواقعه ومفهومه عن وظيفة الفن في هذا الواقع.

سوف أقفز قفزة واسعة وأشبِّه لوكاتش بالمتشبثين الآن في عالمنا العربي بشكل معلوم درجوا على الإشارة إليه «برواية الحداثة» التي عادة ما يحددون مواصفاتها بقائمة أشبه بالوصفة الطبيّة: رواية تنأى عن معالجة المواضيع الاجتماعية والسياسية، أو لا تحيل إلى الواقع، أو ترفض المعنى، تستبدل بالواقع التاريخي الانشغال بالجسد ولغة الحواس، والاستبطان والغوص في اللاوعي، وتُصدِّر الالتباس. هنا راوية يحكي نتفا وشذرات بصيغة الأنا، يحكي عن ذاته، يرصد بلغة باردة الأشياء من حوله التي تُبقي الأشياءَ جامدةً منفصلةً عنه، والزمن متشظٍّ يُسقط في تشظّيه مفهومَ الحبكة أو التسلسل الزمني.

لا أعترض هنا على هذا الشكل، وهو شكل قائم أنتج البعض في إطاره نصوصا قيّمة. ما أعترض عليه هو صنمية الشكل، واعتبار «الجديد» محصورا فيه أو الإشارة ضمناً أو صراحةً إلى أن في اتّباع هذه الوصفة الطبية الضمان الوحيد للصحة والجودة والعافية.

المشكلة هنا هي فصل هذا الشكل عن شروطه التاريخية، أي إغفال سياقه وحدوده وظروف تشكّله، وهو فصل عادة ما يجعل من الشكل قالبا مطلق الصلاحية، أي يحوِّله إلى صنم.

جاءت الرواية الواقعية في أوروبا ابنة شروط واقع بعينه، كذلك جاءت النقلة إلى رواية الحداثة مرتبطة بنقلة في العلاقة بالكون؛ مما دعا الروائية الإنجليزية فرجينيا وولف لإطلاق عبارتها الطريفة: «حوالي عام ١٩١٠ تغيّرت الطبيعة البشرية»، كانت لوحات المدرسة التأثيرية وما بعدها تطرح إدراكا مغايرا للواقع، والإسهامات الجديدة في العلوم - وعلم النفس من بينها، تُسقط الحدود الفاصلة بين الذات والموضوع، تُذيب صلابة الموجودات في ذرّات الضوء، تماما كما تذيب حدود الشخصية المتجانسة، تضع الحقائق المطلقة موضع السؤال فتتراجع سلطة الراوي القابض على مصائر شخصياته والعارف بها جميعا مظهراً ومخبرا.

كانت الواقعية، ثم الحداثة، ثم ما بعد الحداثة، وبعدها في العقود الثلاثة الأخيرة النصوص التي ترتد للشكل الواقعي الفضفاض تعدِّل عليه وفيه، لتأتي جديدا،

كانت كلها نتاجَ واقع تاريخي واجتهادات في التعبير عنه. ولأن الأشكال ليست منزَّلة ولا مطلقة، فلا يجوز تصنيمها. والمؤكد أن الوصفات الجاهزة لا تفيد كثيرا إن كان شاغلنا هو التجديد فعلا، لا أعني التجديد كمغامرة خفيفة، بل التجديد المتجذِّر في احتياج ومعاناة تولِّد المغامرة كضرورة لا مناص منها، متعة المغامرة هنا أقرب لقشعريرة من يقفز تفاديا للهاوية آملا في النجاة وواعيا بالمخاطر، في اللحظة ذاتها.

ربما نستطيع كتابة حكايتنا بأشكال واقعية فضفاضة، ربما نستطيع أن نوظف شيئا من تعبيرية كافكا أو سحرية جارثيا ماركيز، أو نمزج بين الرواية التاريخية والوثائقية ورواية المغامرات أو القصة البوليسية كما فعل أمبرتو إيكو في **اسم الوردة**، ربما نكشف الحكمة في قلب شكل ما كما نقلب جوربا، وهو ما فعله جارثيا ماركيز في **يوميات موت معلن** (١٩٨١) حين كتب جريمة القتل المعتادة في الروايات البوليسية، موظفاً إيقاعات هذا النوع من الروايات وعناصر التشويق فيه، مع تعديل بسيط: عرّفنا بالقاتل والقتيل ولحظة الجريمة ودوافعها في الصفحات الأولى من روايته وجعلنا، بالرغم من ذلك، نلهث في طلب النهاية. ربما يحالفنا الحظ، فنجد في كتب التراث العربي إشارات نلتقطها ونتتبعها لنكتشف، بما لا يخلو من مفارقة، أننا نشق طريقا جديدة تخصّنا (وهو ما فعله إميل حبيبي في **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس** المتشائل «١٩٧٤»، وربما نضرب عرض الحائط بكافة الأشكال المعروفة وننحت أشكالا جديدة نحتاجها للإحاطة بتجربتنا وضرورات حكيها، فننتقل بهدوء أو بصخب إلى نوع أدبي جديد.

أعرف طبعا أن الأشكال لا تأتي اعتباطا أو توليفة يحكمها مزاج فردي، ولكنها تخضع لشروط تاريخية. والأرجح أن فكرتي نفسها النابعة من التململ من الأشكال القائمة الضاغطة على تجربة تفيض عنها، ابنة واقعي وزماني، واقعٍ محلي وعالمي تتداخل فيه الخيوط وتتشابك بشكل غير مسبوق في تاريخ البشرِ حيث العالم أكبر بكثير وأصغر بكثير، أعني في الوقت نفسه؛ حيث المسافات غائبة بفعل ثورة الاتصالات، وقائمة بفعل هيمنة مصالح كبرى تحدد لنا تفاصيل حياتنا اليومية كأنها يد غيبية هائلة تحكم رقعة شطرنج تحركنا على مربعاتها، ولسنا سوى دمى خشبية منمنمة بلا حول ولا قوة، نبقى في المربع المحدد المحدود، أو نُحرَّك لنسقط أفقيا فتحملنا اليد وتلقي بنا بعيدا! ولماذا صورة الشطرنج ، أستبدل

ـ صورتنا الآن عراة تنهشنا الكلاب في زنزانة؟ نحن في الصورة، ونحن خارجها، في أمان البيت، ينهشنا العجز.

أما الأمر الآخر الذي يخصّنا فهو هذا التشابك والتداخل في مجتمعاتنا العربية؛ حيث نعيش أطوارا تاريخية مختلفة في حاضرنا، تتعايش الثقافة الشفهية مع الثقافة المكتوبة، تتجاور الساقية والهاي تِك، والبغلة كوسيلة للنقل والطائرة، وخطابة المعلّقات والبريد الإكتروني.

وعلينا أن نعترف أيضا أن ثقافتنا الحالية، ومنها الرواية نفسها كمنتج ثقافي، هي وريثة روافد ثقافية متنوعة ومختلفة، لست أصولية لأنكر المكوِّن «الحديث» في الثقافة، وهو مكوِّن أوروبي أساساً، ولا أنا حمقاء لأقطع صلتي بموروث أدبي شديد التنوع والثراء، لماذا أسقطه؟ ولا أنا غافلة لأكف البصر عن واقع تاريخي معقد مركّب له خصوصيته وشجونه المتشابكة.

من هنا، أرى الرواية العربية في القرن الواحد والعشرين مفتوحة على إمكانيات تجريبية هائلة، ما دامت مفتوحة على العالم وعلى تاريخها، على تنوع هذا التاريخ وتناقضاته ومفارقاته وتعدد علاقات الإنتاج فيه وأساليب حياة أهله، وما دامت مفتوحة على مواهب كتّابها وقدراتهم على ابتكار جماليات جديدة تفي بحاجاتهم للإحاطة بتجاربهم.

سقطت الحدود الصارمة بين الأنواع الأدبية، بل أصبح مفهوم الأدب نفسه الذي نشأ في أوروبا القرن التاسع عشر كمفهوم مطلق وحصري يقبل بكتابات وينفي سواها، وهو مفهوم استعرناه من بين ما استعرنا، أصبح هذا المفهوم موضع تساؤل، موعيا بحدوده التاريخية، أقصد ظروف نشأته ومقاصده ووظائفه. وأضيف أيضا أن التحوّل إلى مفهوم الخطاب، ومفهوم النص بما يتجاوز الأشكال الأدبية، والسعي إلى دراسة السياق التاريخي للنصوص وفيها، واعتبار التاريخ نصا والنص تاريخا، كلها مستجدات لها مترتباتها على مفهوم الرواية وأشكال كتابتها. (أضيف بين قوسين وبشكل سريع أن الروايتين الحاصلتين على جائزة بوليتزر لعامي ٢٠٠٣ و٢٠٠٤ وهما رواية **الجنس الأوسط** Middle Sex للكاتب اليوناني-الأمريكي جيفري يوجينيدِس، ورواية **العالم المعروف** The Known World للكاتب الإفريقي-الأمريكي إدوارد جونز، تعودان لتراث الرواية الفضفاضة، تعتمدان بقوة

ووضوح على التأريخ والتوثيق في خلق نص ملحميّ الأبعاد. ربما يصبح هذا هو الاتجاه الغالب في السنوات القادمة، ربما يكون الدافع حدسا بما يتهدد البشرية ذاتها فيعكف روائيوها على التذكّر، وتأمل المسارات، ورصدها تفصيلا على طريقة المؤرخين في حكايات «كبيرة» تخص المجموع الذي يعي الآن أكثر من أي وقت مضى تشابك المصائر حيث الموت الجماعي في الانتظار).

V

أما ملحوظتي الأخيرة فتخص نصين عربيين محدّدين يحيل مشروع كل منهما بشكل أو آخر على ما طرحته من ملحوظات في هذه المحاضرة.

النص الأول هو **الساق على الساق فيما هو الفارياق: أو أيام وشهور وأعوام في عجم العرب والأعجام** لأحمد فارس الشدياق والذي نشر في باريس عام ١٨٥٥، أما النص الثاني فهو **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** الذي طبع في حيفا بفلسطين المحتلة عام ١٩٧٤. لا مجال الآن لحديث التأثير والتأثر، ولا لدراسة مقارنة للنصين، فالغرض هنا هو الإشارة إلى تجربتين فريدتين في تاريخ الرواية العربية، حظيت ثانيتهما بالاعتراف والتقدير من قبل الروائيين ونقاد الرواية، أما التجربة الأسبق فقد سقطت من الحسبان كالنص «الروائي» الأسبق في تاريخ الأدب العربي الحديث، (عدّ يحيى حقي **زينب** لمحمد حسين هيكل، الرواية العربية الأولى، قياسا على نموذج الرواية الأوروبية، وذهب البعض إلى اعتبار **حديث عيسى بن هشام** لمحمد المويلحي هو النص الروائي الأسبق، ورأى جابر عصفور أن **غابة الحق** لفرانسيس فتح الله مرّاش التي نشرت في حلب عام ١٨٦٥ هي الرواية العربية الأولى). أما كتاب **الساق على الساق** فقد أقرّ البعض بقيمته الكبيرة كإنجاز أدبي، إلا أنه لم يصنّفه كرواية. اعتبر كتاب الشدياق كتابا شاملا يجمع بين السيرة الذاتية وأدب الرحلات وكتب غرائب اللغة، وربما أسهم في ذلك مقدمة ناشر الكتاب رافائيل كحلا الدمشقي الذي ركّز على الإسهام اللغوي للكتاب: فهو يقول في مقدمته:

> يقول العبد الفقير إلى رحمة ربه الحافظ المُوَقّي رافئيل كحلا الدمشقي إني لما طالعت هذا الكتاب المسمى بالساق على الساق رأيته قد اشتمل على فوائد جزيلة من سرد ألفاظ كثيرة من المترادف والمتجانس وبأسلوب رائق معجب وتمهيد شائق مطرب وخصوصا لاشتماله على أخص ما يلزم معرفته من الآلات والأدوات واستيفائه لجميع أصناف المأكول والمشروب والمشموم والملبوس والمفروش والمركوب والحلي

والجوهر مما لم يوجد في كتاب غيره على هذا النمط وما أغفل من تلك الأشياء في بابه وهو قليل وقد ذكره المولف [هكذا] في الجدول المبين للألفاظ المترادفة وقد رأيت من محاسن هذا الكتاب أيضا أنه اشتمل على نثر ونظم وخطب ومقامات وملاحظات حكمية وانتقادات فلسفية ومطارحات وكنايات وتوريبات وتوريات ومحاورات وعبارات مضحكة كي لا يمل القارئ من مطالعته المرة بعد المرة...

ثم يضيف:

أتجاسر على القول إن المولف[هكذا] قد فتح باب هذا الأسلوب الغريب في التأليف ثم ما لبث أن قفله فلا يمكن تحدّيه من بعده لأن الكتاب انطوى على أشهر ما يروم القارئ معرفته من غرائب اللغة، هذا ولما رأيت ما فيه من جم الفوائد الأدبية والنوادر اللغوية وثبت لديَّ أن يقول مقبولا لدى أهل العلم والذوق الصحيح استخرت الله في طبعه وإشهاره ليعم نفعه ويسهل تحصيله.

ويختتم مقدمته قائلا:

فدونكه أيها المطالع تحفة مبتكرة لم يسبق إليها وهدية نفيسة يجب الحرص عليها فأمعن عند تلاوتها النظر وأدم عليها الفكر لتبرز لك محجبات مبانيها ولا تعاملها معاملة ما سواها مما قد اشتهر فإنها بِدْع عزّ من أن ينظّر. (مقدمة ناشر الطبعة الأولى من الكتاب، الساق على الساق، منشورات دار الحياة بيروت،١٩٦٦، ص ٤٧-٤٩).

يعي الناشر أن الكتاب يطرح شكلا جديدا في الكتابة العربية، وهو ما يشير إليه أكثر من مرة في مقدمته، لكنه لا يصدِّر هذه الحقيقة، بل يفضّل لأسباب أرجّح أنها تخصّ توزيع الكتاب ومعرفته بذائقة الجمهور وما يألفه من كتب، أن يُعلي الإسهام اللغوي للنص. أما الشدياق فيعي تمام الوعي أنه يأتي جديدا، وهو ما يسجِّله في نظمه في فاتحة الكتاب:

لكن كتابـي وأنا بخـلاف ذا نكفي الحـفيَّ الحد والتعريفا
لا عيب فينا غير أنك لا تـرى صـنواً لنا في فننا وحريفا
فهو اليتيم المسـتحيل إخاؤه وهو الفريد فكن عليه عطوفا

وفي تقديري أن كتاب الشدياق فتح بابا للقص العربي الحديث أهمله الروائيون، ففي هذه الرواية- السيرة التي تقدم لنا حكاية الفارياق متتبعة أطوار نموه ومساره ورحلاته وتكوينه النفسي والفكري ومشاغله، بما في ذلك ولعه بمفردات اللغة ومعارفه الواسعة بها، يجمع الشدياق بين شكل جديد لا سابقة له في الكتابة العربية، وتقاليد متعددة لهذه الكتابة: الكتابة الساخرة وفنون الرسالة والمقامة وأدب الرحلات والتأمل والملح والطرائف...إلخ، ويستخدم مبدأ

أساسًا من مبادئ الحكي في تراث النثر العربي وهو الاستطراد. وهو ينطلق (كما هو شائع في الرسائل والأحاديث) من وعي بوجود القارئ فيخاطبه مباشرة، بل ويشركه بين حين وآخر في آليات الكتابة (بما يشبه الكتابة الشارحة metafiction في رواية ما بعد الحداثة)، فالعبارات الأولى في مفتتح الكتاب توجه للقارئ أمراً بالإنصات (تربط ضمنا بين النص المكتوب والنص الشفهي) «مه صه اسكت اصمت أنصت أيبس اعقم اسمع ائذن أصِخ أصغ اعلم أني شرعت في تأليف كتيبي هذا المشتمل على أربعة كتب فيَ ليالي راهصة ضاغطة أحوجتني إلى الجؤار قائما وقاعدا...» (٧٧).

ولكن نص الشدياق لم يتح له ما يستحقه من اعتراف به كالرواية الأسبق في الأدب العربي الحديث، ولا يقتصر السبب في تقديري، على المواقف الجذرية لكاتبه وجرأته في تناول المحظورات الثلاثة في الثقافة العربية الحديثة: المؤسسة السياسية والمؤسسة الدينية والجنس، مما غيّب النص وعتّم عليه بعدم إعادة نشره وتداوله، بل هناك سبب آخر يخصّ قوة الهجمة الاستعمارية وشمولها وارتباك النخبة إزاءها، واختياراتهم المرتبطة بمواقعهم الاجتماعية ومواقفهم السياسية، إذ اختارت هذه النخبة في الغالب الأعم، مواقف أكثر تصالحا مع الأمر الواقع، وانحازت لمشروع «نهضوي» مرتبك ومتعثر. كانت الإمكانيات التي يطرحها نص **الساق على الساق**، شكلا ومضمونا، أكثر جذرية مما تريد أو تتحمل هذه النخبة. ويبدو لي، وهذه نقطة تحتاج إلى التحقق والدرس، أنه ليس من باب المصادفة أن يتواصل مع مشروع الشدياق من دون كل الروائيين العرب، روائي يواجه استعمارا استيطانيا إحلاليا يهدد بالإفناء مما يجعل عناصر التناقض أكثر وضوحا وحدة، ويدفع باتجاه الإسقاط الكامل للتعريف الاستعماري للذات. ولما كان المرء يذهب إلى ما يفي بحاجته؛ مما يجعل للتأثر منطقا محكوما بتشابه سابق على هذا التأثر، فإن إميل حبيبي الساخر الناقد بطبعه والمغرم باللغة ومفرداتها قد وجد في الشدياق وفارياقه مصدرا ملهما وسابقة تشجّع على المضي في ذلك الشكل المستغرب.

التقط إميل حبيبي رسالة الشدياق، أو لنقل دلف من الباب الذي فتحه فكانت روايته **المتشائل**. وهناك وشائج صلة واضحة بين النصين، وهو ما يستوجب دراسة مستفيضة قائمة بذاتها، لا مجال لها هنا. لكنني أردت ألا أنهي هذه الملحوظة حول الرواية العربية دون الإشارة إلى هذين العملين التجريبيين، الكبيرين بأكثر من معنى،

اللذين استطاعا الإحاطة بالذات والموضوع عبر محاورة جديدة بين تراث النثر العربي وشكل جديد ينسب إليهما، من موقعهما الساخر الناقد.

باختصار شديد، أختم ملاحظاتي بالقول إن الأصل في الرواية أن نحكي حكايتنا الدالة على موقعنا في الزمان والمكان- أي في التاريخ، نحكيها ونطرح من خلالها جماليات تسمح لنا بالحضور بمعلّقاتنا في مُجمّع الفنون الكبير، أي بالإسهام في أرشيف الإنسانية الدال على عذاباتها ومخاوفها وأسئلتها ومساراتها وأشكال عنادها وتطلعاتها، وأساسا بما أننا نتحدث عن فن من فنون الكلام، الأرشيف الدال على قدرتها على البيان.

بيروت، ٢٦ مايو ٢٠٠٤

مكتبة
t.me/t_pdf

الصوت: فرانز فانون، إقبال أحمد، إدوارد سعيد

I

في الثانية والنصف من بعد ظهر يوم ١٢ ديسمبر رفع خمسة عشر من الجنود الجثمان على نقّالة مصنوعة من فروع الأشجار، ساروا بها عبر الأحراش قاصدين أرض الجزائر. عبروا الحدود التونسية الجزائرية تحرسهم من فوق التلال المشرفة قوات من ثوار جيش التحرير. ولم يكن ذلك العبور ممكنًا دون اتصالات رسمية بجهات متعددة؛ منها الحكومة التونسية، واستحكامات عسكرية، والأهم، احتضان أهالي المنطقة للموكب في منطقتهم المشتعلة بالحرب.

تُوفيَ فرانز فانون بمرض اللوكيميا في ٦ ديسمبر ١٩٦١، عن ستة وثلاثين عامًا، ونقل جثمانه من أحد مستشفيات واشنطون إلى قاعدة من قواعد الثوار الجزائريين في تونس. وعلى بعد ستمائة متر داخل الأرض الجزائرية تمت مراسم الدفن والتحية والوداع.

لم تُشِرْ جريدة **المجاهد** التي وصفت وقائع الجنازة ومراسم الدفن تفصيلًا في عددها الصادر في ٢١ ديسمبر ١٩٦١، إن كان ذلك الشاب الباكستاني ذو الوجه المدوّر البشوش والجسد الناحل، والذي قطع دراسته في جامعة برينستون بالولايات المتحدة ليلتحق بصفوف الجبهة، قد صاحب الجثمان إلى مثواه الأخير، أو بقيَ في القاعدة، أو اقتضت مهامه في صفوف الثورة التواجد في مكان آخر. لم يسجل لنا إقبال أحمد تفاصيل ذلك، ولا ندرى إن كان نقل تلك التفاصيل إلى صديقه إدوارد سعيد في لقاءاتهما المنتظمة والمتكررة في نيويورك وخارجها، ولكننا نعرف أن إقبال أحمد انضم إلى صفوف جبهة التحرير الجزائرية بين عامي ١٩٦٠ و١٩٦٣ وعمل مع فانون، وكان عضوًا في وفد مفاوضات الاستقلال في إيفيان.

في عام ١٩٦٨ التقى إقبال أحمد للمرة الأولى بإدوارد سعيد في الولايات المتحدة. كان إقبال يعطي المحاضرة الأساسية في ندوة نظّمها العرب، وكانت له مكانته لمشاركته

في حرب التحرير الجزائرية ولمواقفه النشطة في حركة الحقوق المدنية (مسعى الأفارقة الأمريكيين في الستينيات للحصول على حق المساواة)، وحركة مناهضة الحرب في فيتنام. التقى الرجلان فكان اللقاء بداية لصداقة امتدت للعمر كله.

ودعواي في هذا المقال أننا إن أردنا تناول العلاقة بين إدوارد سعيد وفرانز فانون فلا بد أن نفعل مرورًا بإقبال أحمد، لا لأنني أرجِّح أن إقبال هو الذي نبّه سعيد لقيمة فانون فحسب، ولا لأن إقبال كان بالنسبة لسعيد مصدراً أساسيًّا من مصادر خبرته بالعالم الثالث وسِجِلِّ حركاته الكفاحية، لا يبخل عليه بنصح أو مشورة ويكاد يشكّل له بوصلة سياسية من نوع ما؛ بل لأن هذا الباكستاني النحيل الذي اشترك مع فانون في ثورة الجزائر وصادَقَ سعيد، كان يشكّل حلقة وصل تتيح استمرارية نموذج المثقف الناقد المرتبط بقضايا التحرر عمومًا، والتحرر الوطني تحديدًا. إن حضور فانون في فكر سعيد يظل هامشيًّا إن اقتصرنا على تتبع ما ورد عنه في كتابات سعيد، مغفلين الدلالة الأهم للاقتراب التدريجي والمتزايد من مشروع فانون (قراءة سعيد لهذا المشروع، وتطلعه لمواصلته)، وهو اقتراب أتى متزامنًا مع اضطلاع سعيد بشكل متصاعد بدور سياسي. (والواقع أن كتابات سعيد المبكرة تخلو من ذكر فانون، ورغم إشارة له في مقابلة أجريت معه عام ١٩٧٦، في أعقاب نشر كتاب **بدايات** (١٩٧٦)، إلا أن فانون بقيَ غائبًا في **الاستشراق ومسألة فلسطين وتغطية الإسلام**، وبداية من مطلع الثمانينيات تتعدد الإشارات لفانون وتحديدًا لكتابه «**المعذبون في الأرض**»، إلى أن يصبح المارتينيكي المجاهد مرجعًا من مراجع سعيد، حاضرًا في الخلفية، كنموذج من النماذج الأبرز لمثقف العالم الثالث المرتبط بدور كفاحي.

ومن هنا لا أتناول حضور فانون في كتابة سعيد، بل أتوقف عند ذلك التماس (النادر في دلالاته ومترتِّباته، والملهم في الكامن من دروسه) بين حياة فرانز فانون وإقبال أحمد وإدوارد سعيد، ثلاثة رجال محمّلين بوطأة التجربة الكولونيالية، اختاروا أن يلتقي وعيهم بتجارب أوطانهم بما اكتسبوه من معارف وخبرات في العواصم الكولونيالية، لتصبّ في تكوين مشروع ملهم للمثقف. يتجاوز هذا التماس اللقاء الشخصي (الزمالة التي جمعت فانون بإقبال أحمد في صفوف جبهة التحرير الجزائرية لعام أو عامين، والصداقة التي ربطت إدوارد سعيد بإقبال أحمد لعدة عقود)، إلى تماس أعمق نجده في ذلك الرباط بين سير حياتهم وإنتاجهم والتواصل القائم بين مشروع كل منهم كأنه سلسلة في مشروع كبير واحد.

نبدأ بفرانز فانون (١٩٢٥-١٩٦١) وبلحظته، وهي لحظة دالة ومؤثرة في تاريخ الكفاح ضد الاستعمار. ولد فانون في المارتينيك لأسرة يتيح لها عمل عائلها تعليم أولادها تعليما كولونياليا في المدرسة الفرنسية. يعبر الولد من البراءة إلى التجربة، ومن وهم كونه فرنسياً إلى التعرّف على واقع العلاقات الاستعمارية؛ في فرنسا يكتشف فانون لون بشرته، والغربة الكامنة في هذا اللون، والعنف العنصري، فيكتب وهو في السابعة والعشرين من عمره كتابه الأول: **بشرة سوداء أقنعة بيضاء** (١٩٥٢).

في عام ١٩٥٣ ينتقل فانون للعمل كطبيب نفسي في مستشفى بليدا-جوانفيل، المستشفى الأشهر في الجزائر لعلاج الأمراض النفسية والعصبية، ثم يترك عمله فيها بخطاب الاستقالة الشهير:

«لما يقرب من ثلاث سنوات وضعت نفسي وبشكل كامل في خدمة هذا البلد وسكانه. لم أوفر جهدًا ولا اهتمامًا. ولكن ما جدوى الحماس والتفاني إن كان الواقع اليومي مجرد نسيج من الأكاذيب والخسة وازدراء الإنسان؟...

وإن كان الطب النفسي هو الأداة الطبية التي تهدف إلى تمكين الإنسان من تجاوز غربته في البيئة المحيطة به، فعليَّ أن أؤكد أن العربي غريب بشكل دائم في بلاده، يعيش في حالة من الاغتراب المطلق...

لشهور عدة كان ضميري موقعًا لسجال لا يغتفر، انتهى بالعزم على ألا أيأس من الإنسان، أي ألا أفقد الأمل في نفسي».

كان رد فعل السلطات المباشر على رسالة الاستقالة هو طرد فانون من العمل في الحكومة الفرنسية، وإنذاره بمغادرة الجزائر خلال ٤٨ ساعة، ولكن فانون كان قد انتقل فعلا إلى موقع آخر: قبل أكثر من عام من تقديم استقالته كان قد انضم إلى جبهة التحرير. و«لكي لا يفقد الأمل في نفسه» راح يعمل مع الثوار في قواعدهم، يرأس تحرير الطبعة الفرنسية من جريدة المجاهد الناطقة باسم الثورة، يُمثِّل الجبهة في أكثر من محفل دولي، يُشكِّل حلقة اتصال بينها وبين قوى التحرير في غرب إفريقيا. ومن مستقره المؤقت في تونس أخذ يتنقّل بجواز سفر تونسي باسم عمر إبراهيم فانون صادر في تونس في ١٠ أغسطس ١٩٥٨، تنتهي صلاحيته في أغسطس ١٩٦٣. وقبل عام ونصف من انتهاء صلاحية الجواز استقر فانون نهائيا، كما أوصى، في قبر حميم في الجزائر.

خلّف فانون وراءه حكايته التي دوّنها آخرون لاحقا، وثلاثة كتب: **بشرة سوداء أقنعة بيضاء (١٩٥٢)، العام الخامس للثورة الجزائرية (١٩٥٩) والمعذبون في الأرض (١٩٦١)**، ومقالات متفرقة في جريدة المجاهد الجزائرية بعضها يحمل اسمه وبعضها بدون توقيع، ومقالات ومداخلات ثقافية وعلمية لم يجمع إلا بعضها في كتاب رابع هو **من أجل الثورة الإفريقية (١٩٦٤)**.

ركزّ فانون في كتاباته على أربعة مواضيع أساسية: الآثار النفسية الوخيمة للوجود الاستعماري بما فيها العنصرية، وثانيهما موضوع المقاومة (سِجِلٌّ لبعض وقائعها وملامحها، والجدل الخلّاق بين الثقافة التقليدية وما يتشكل في حومة المقاومة الشعبية من عناصر ثقافية مستجدة، وهنا يعتمد أساسًا على خبرته في حرب التحرير الجزائرية)، والموضوع الثالث هو قضية الثقافة الوطنية وتكوين المثقف في البلاد المستعمَرة والساعية إلى الاستقلال، وأخيرًا، سلبيات حركة التحرر الوطني، ومترتبات هذه السلبيات على الدولة المستقلة حديثًا، بهدف التدخل لوقف تدهور هذه الحركات باتجاه استقلال لا يحقق الاستقلال، وقيادات تستبدل بالمستعمِر سلطاتها الغاشمة. ويبرز الموضوعان الأخيران في كتابه الثالث والأخير وهو كتابَ «المعذبون في الأرض» الذي طبع وهو يحتضر، وقدم له جان بول سارتر. (حجزت السلطات الفرنسية على نسخ الكتاب في المطبعة ومنعت توزيعه).

كانت كتابات فانون جزءًا من مسعى الشعوب المستعمرة للتحرر في الخمسينيات ومطلع الستينيات. وإن أردنا قلب الصورة الاستعمارية المعروفة التي صورت السير سيسيل رودس يقف فوق القارة الإفريقية مفتوح الساقين؛ قدم فوق مدينة الكاب في أقصى جنوب القارة، والأخرى فوق القاهرة، في أقصى شمالها؛ بما يشير إلى وحدة القارة في إطار السيطرة الاستعمارية. كان فانون ابن جزر الهند الغربية، سليل العبيد المقتلعين من القارة الإفريقية، يعود إلى مسقط رأس أسلافه، لا بمنطق الحركة «الصهيونية السوداء» تمجيدا لجوهر ذاتٍ سوداء، بل يعود إلى الشمال الإفريقي للمشاركة في الثورة الأكثر تنظيمًا وفعالية في زمانه، وفي مواجهة إحدى القوتيْن الاستعماريتين الأكثر رسوخًا. قدم فانون رواية نقيضة وبديلة وهو يضع قدمًا في المارتينيك وفي تجربة الأفارقة الأمريكيين عمومًا، والأخرى في الجزائر العربية المسلمة.

جعلت رواية فانون من الشاب المارتينيكي «نبيًّا من أنبياء العالم الثالث» ومنظِّراً من منظِّري الثورة. تلقفته الحركة السوداء في الولايات المتحدة في الستينيات

ومطلع السبعينيات، وهكذا لم يعرف إقبال أحمد فانون من خلال زمالته في حرب الجزائر فحسب، بل الأرجح أنه، وهو القريب من أوساط الأفارقة الأمريكيين وحركة الحقوق المدنية، كان مثل باقي المشاركين والمساهمين في تلك الحركة، يرى في كتابات فانون نبراسًا يُهتدى به.

II

لحظة إقبال أحمد (؟/ ١٩٣٣-١٩٩٩) أكثر تركيبًا وامتدادًا، فهو ابن شبه القارة الهندية؛ عاش في طفولته المسعى الشعبي للتحرر من الاستعمار البريطاني وواقع العنف الطائفي الذي انتهى بإنشاء دولة باكستان. كان أبوه قريبًا من غاندي وحزب الكونجرس، وكذلك أمه. ولكن الصغير كان أيضا متأثرا بإخوته الأكبر المساندين للرابطة الإسلامية.

تبع إقبال المهاتما غاندي عام ١٩٤٦ عندما زار مقاطعة بيهار، في محاولة لوقف الفتنة الطائفية. كان غاندي يزور القرى المُدمّرة، ويصطحب معه الأطفال المسلمين والهندوس وينتقل بهم من قرية إلى قرية، تأكيدا للوحدة الوطنية. يقول إقبال أحمد:

> «رافقت غاندي لما يقرب من ستة أسابيع» يضيف : «كنت على اتصال يومي به. أتمنى الآن لو كانت الأمور أكثر وضوحًا في عقلي. آنذاك وأنا في الثالثة عشرة من عمري، كنت متحمسًا لأنصار القومية الباكستانية، لم أكن أرى في غاندي سياسيًّا صديقًا لنا؛ لأنه كان زعيم حزب الكونجرس. كنت متأثرًا في موقفي هذا بأشقائي الذين اتجهوا إلى مساندة الرابطة الإسلامية. ذهبت مع غاندي لأن أمي وأبي كانا مرتبطين بحزب الكونجرس. كان يجب أن أتعلم ولكنني لم أكن في مزاج يسمح لي بذلك».

تبع الصغير غاندي دون أن ينتمي له تمامًا أو يستوعب درسه (سيأتي الاستيعاب لاحقًا)، لا يدري في براءته إن كان عليه أن يفتح قلبه لدرس المهاتما أم يغلقه في وجهه، وإن انتبه لشخصيته الآسرة ولمحبة جاذبة لكل من يقترب منه، لا يخشونه بل يحبونه ويتبعونه.

ومع تصاعد الاضطرابات الطائفية وبدء الهجرة الجماعية للمسلمين وإنشاء دولة باكستان، تبع إقبال إخوته الأكبر إلى الدولة الجديدة، أما الأم فرفضت أن تغادر الهند.

ربما تبدو هذه التفاصيل خارج الموضوع، وقد تكون في صلبه تفسِّر انتماء إقبال العميق لثقافته وللعالم، في الوقت نفسه. فهو يقيم في مكان ويعي أن مكانه هناك

أيضا على الجانب الآخر من الحدود: هندي باكستاني؛ مسلم لغته الأردية، له تراث ممتد في الثقافة الفارسية، وعربي الهوى والدراسة والتجربة؛ يدرس في الولايات المتحدة ويقطع دراسته للمشاركة في الثورة الجزائرية؛ تجلب له مواقفه أثناء حرب ١٩٦٧ تجنّب الأساتذة الأمريكيين له وعزلته داخل الجامعة التي يدرِّس فيها، ويتسبب نشاطه في معارضة الحرب في تهمة ملفّقة (اتهم مع اثنين من القساوسة بمحاولة خطف كيسنجر، ثم برأته من التهمة المحكمة). يسهم باستمرار بقلمه ومواقفه في شرح الموقف العربي والحق الفلسطيني. في نفس الوقت الذي يسهم فيه كما أسلفنا في حركة الحقوق المدنية، ثم حركة مناهضة الحرب الفيتنامية، وبعدها في مساندة أهل البوسنة. يرتحل حينا إلى فيتنام وحينا إلى إيران وحينا إلى لبنان ليلتقي قادة المقاومة الفلسطينية، ويكتب بانتظام مقاله الأسبوعي في جريدة **دون** (الفجر) الباكستانية، كما يكتب في جريدة **الحياة** العربية التي تصدر في لندن، وفي **الأهرام ويكلي** المصرية، وفي الجرائد والمجلات الأمريكية، ويرأس تحرير مجلة **ريس آند كلاس** (العِرق والطبقة)؛ يدرِّس في كلية هامبشاير في غرب ماساشوستس، وينام ويصحو على حلم إنشاء جامعة نموذجية في إسلام آباد، اختار لها اسم «الجامعة الخلدونية» (نسبة لابن خلدون)، يناقش ما لا يحصى من المثقفين في تدابير إنشائها، يفاوض السلطات في باكستان على الأرض اللازمة لبنائها، يفاتح كبار الأكاديميين في إمكانية الإسهام في إدارتها والتدريس فيها، إلى أن يداهمه الموت في باكستان دون تحقيق حلمه.

وبمفارقة مدهشة كان إقبال أحمد دائما في قلب الحدث، فاعلاً (ظل ممنوعًا من دخول باكستان طوال ثلاثين عامًا، وشمل سجّله من بين ما شمل حكما بالإعدام من المحاكم الموالية للحكم العسكري) ، أقول بمفارقة مدهشة كان في قلب الحدث، وأيضا في الهامش، على طريقة الجندي المجهول، أو حكيم شرقي قديم تتوارى حكمته ومعارفه الموسوعية وعطاؤه الهائل في جسد ناحل وصوت خافت؛ يخلع نعليه ويتربّع على الأرض ويمنح حكمته للنجوم ويحتفظ لنفسه بالظلال. كانت حياته، كما كتب عنه سعيد:

> «شعراً وملحمة، حياة مليئة بالطواف واجتياز الحدود، والعبور إلى حركات التحرر، حركات المقهورين والمضطهدين والمعاقبين بلا ذنب اقترفوه، سواء كان أولئك يعيشون في المدن المركزية الكبيرة أو في مخيمات اللاجئين، أو في المدن المحاصرة، أو تلك التي تقصف بالقنابل، أو القرى البائسة في فيتنام والعراق وإيران،

وأيضا بطبيعة الحال في شبه القارة الهندية. كان يملك معرفة واسعة وتفصيلية بالتاريخ، سواء كان تاريخ الولايات المتحدة أو تاريخ العالم الإسلامي....» وربما كان إقبال أحمد، هكذا يقول إدوارد سعيد، «من أكثر المحللين في فترة ما بعد الحرب الثانية، عمقًا وفطنة في تحليله للإمبريالية والآليات المتحكمة في الدول ذات الإرث الكولونيالي في آسيا وإفريقيا».

ولكن إقبال كان رجلا «شفهيا»، يحاضر، ويكتب المقالات في الصحف السيّارة، ويمنح المقابلات، ويتكرم بالمشورة بلا حدود، فلا يتبقى وقت للكتب. «ما الذي أفعله؟» قال إقبال ردًّا على إلحاح سعيد المستمر عليه أن يجمع كتاباته المتناثرة في كل مكان: «أرجوك، من أجلنا ومن أجل الشباب، حاول أن تضع في اعتبارك أنك فضلاً عن كونك مخلوقًا شفهيًا، حكيما من حكماء المسلمين، وطائرا دائم الترحال... عليك أن تتذكر أنه لا يجوز أن تترك كلماتك في مهب الريح أو مسجّلة على أشرطة [المقصود أشرطة المحاضرات والمقابلات]، لا بد من جمعها ونشرها في مجلدات يتسنى للكل قراءتها. أقول، عليك أن تفعل ذلك من أجلنا، تُعِدُّ وتجمع وتنشر بما يسمح لأولئك الذين لم يتح لهم امتياز معرفتك أن يتعرفوا على موهبتك اللافتة فيعرفوا أي إنسان أنت. وإن كان لي أن أُحَوِّل اسمك يا إقبال إلى فعل أقول: «أقبل علينا أكثر»، وأستخدم هنا كلمات ووردزورث عن ميلتون: لأن «العالم بحاجة لك»، نحن بحاجة لأعمالك الكبيرة عن الجزائر وشمال إفريقيا، عن فيتنام، وعن باكستان والهند، وعن مقاومة ومعارضة الحرب في الولايات المتحدة، عن حركة الحقوق المدنية، وعن الشرق الأوسط، على الأقل، نظرية متكاملة عن الكفاح الثوري للقرن الواحد والعشرين. يصعب علينا أن نصبر ولكننا سنفعل إن وعدتنا بذلك. هل تعدنا؟!».

أهدى إدوارد سعيد كتابه الثقافة والإمبريالية (١٩٩٣) لإقبال أحمد (وهو الكتاب الوحيد من كتب سعيد الذي يستفيض فيه نسبيا في مناقشة فانون). قال إدوارد سعيد تفسيرا لذلك الإهداء : «إن ما يفهمه إقبال ليس تجربة الهيمنة الإمبريالية في كل أشكالها فحسب، بل أيضا الرؤية المبتكرة التي تطرحها المقاومة».

كان الإهداء، على ما أظن، اعترافاً من إدوارد سعيد بدور إقبال أحمد في تعرّفه على ذلك الجانب الآخر: جانب المقاومة، بما يجعله يضمّنه على غير ما حدث في الاستشراق كجزء أساس من حديثه عن الثقافة والإمبريالية، واعترافاً ضمنيًّا أيضا بالنموذج النادر الذي يقدمه أحمد من موقع المقاومة.

III

تحمل لنا حكاية إدوارد سعيد (١٩٣٥-٢٠٠٣) مجموعة من المفارقات المختلفة، فحياته هو أيضا مليئة «باجتياز الحدود والعبور» من موقع إلى سواه. ولد في القدس لأسرة بروتستانتية ميسورة انتقلت للإقامة في القاهرة. نشأ الولد في مصر في سياق كولونيالي، تلقى تعليمه في مدرسة الجزيرة بريب ثم مدرسة القاهرة

للأطفال الأمريكيين فكلية فكتوريا، وكانت أسرته تنتمي لتلك الشريحة المعروفة في تاريخ مصر المعاصر باسم «شوام مصر»، الأقرب في وضعهم الاجتماعي من طبقة وسطى كبيرة متفرنجة، زاد من تفرنجها في هذه الحالة كون الأب يحمل جواز سفر أمريكيا. ثم انتقل الولد في الخامسة عشرة من عمره إلى الولايات المتحدة ليدرس في مدارسها ثم جامعاتها الأكثر رسوخا (برينستون ثم هارفارد)، ويتخصص في الأدب الإنجليزي والمقارن. يقول إدوارد سعيد إنه حتى عام ١٩٦٧ لم يكن مسيّسا، وإن هزيمة العرب في تلك السنة واحتلال الجزء المتبقي من فلسطين كانا نقطتي تحول في حياته، ويضيف، أنه للمرة الأولى منذ وصوله إلى الولايات المتحدة والإقامة فيها كطالب ثم أستاذ جامعي وجد عواطفه تحمله عائدا إلى العالم العربي عموما وفلسطين تحديدا.

لقد كان لإبراهيم أبو لغد الأكاديمي الفلسطيني، والذي أهدى سعيد له ولزوجته جانيت أبو لغد كتاب الاستشراق، الفضل جزئيا في هذه «العودة»، فقد طلب منه أبو لغد أن يكتب مقالا عن القضية يضمِّنه كتابا يقوم بإعداده، فكتب سعيد عن صورة العربي في الإعلام، وكانت هذه المقالة هي البذرة الأولى لثلاثيته التي ستصدر أجزاؤها تباعا بعد ذلك، وهي **الاستشراق** (١٩٧٨)، **ومسألة فلسطين** (١٩٧٩) **وتغطية الإسلام** (١٩٨٠)، وستدخل جميعها في سياق اهتمام سيتواصل بقضية التمثيل في الإنتاج المكتوب والمصوَّر، سواء كان فنيا أو إعلاميا.

لحظة إدوارد سعيد كانت مختلفة تماما عن لحظة فانون ولحظة إقبال أحمد في العديد من عناصرها. جاء الوعي في سياق الهزيمة: هزيمة العرب في حرب ١٩٦٧، هزيمة ثورة الطلبة والعمال في أوروبا عام ١٩٦٨، ثم التراجع المتصل بدءا من النصف الثاني من السبعينيات للقوى الثورية على مستوى العالم كله.

في عام ١٩٧٨، عندما نشر سعيد كتاب الاستشراق، كان العقدان الثوريان من انطلاقة الثورة الجزائرية عام ١٩٥٤ إلى سقوط سايجون عام ١٩٧٥ قد انتهيا. وشهدت الثمانينيات هيمنة قوى اليمين ممثلة في الثاتشرية من ناحية، والريجانية من ناحية أخرى، وضُربت الحركات المعادية للعنصرية والمطالبة بالعدل والمساواة العرقية في الولايات المتحدة، كما انتهى إضراب عمال المناجم في إنجلترا بالهزيمة، وقبلها كانت ثورة العمال والطلبة على الدولة الرأسمالية وتواطؤ المؤسسات التعليمية والتي اجتاحت عددا من المدن الأوروبية قد هُزمت؛ باختصار

شهد العالم هجوما شاملا من مواقع اليمين وتقهقرا شاملا في مواقع اليسار. في سياق هزيمة هذه الثورة ولدت ما بعد البنيوية بما تضمنته من إعادة النظر في كثير من مسلّمات الفكر السياسي الثوري ومنه الماركسية. وكان سعيد من موقع ما بعد البنيوية يعيد النظر كما فعل فوكو ودريدا، وإن بشكل مختلف، في العلاقة بين إبستمولوجيا الغرب والهيمنة الثقافية، ومن هنا «لا بد من قراءة الاسشراق كمحاولة لتوسيع المدى الجغرافي والتاريخي لسخط ما بعد البنيويين على هذه الإبستمولوجية الغربية». وأضيف أن سعيد وقد حملته عواطفه عائدا إلى العالم العربي، راح يستخدم كافة خبراته النقدية والروافد المعرفية التي اكتسبها من تراث فكري غربي يمتد في تنوعه ليشمل مفكرين مثل فيكو وماركس وجرامشي وفوكو وآورباخ، ويطوع بعض أفكارهم، على اختلافها وتناقضها أحيانا، ليصنع مزيجه الخاص ويوظّفه في خدمة معركة اختار أن يكون إسهامه فيها مركّزا حول قضية التمثيل، ودور الأرشيف الثقافي المعتمد على هذا التمثيل، وفي تعزيز الهيمنة الاستعمارية وضمان استمرارها.

إن هذا السياق الذي ظهر فيه كتاب الاستشراق (والذي ينطلق منه إعجاز أحمد في اتجاه تسجيل مآخذ على الكتاب) له، في تقديري، دلالة أخرى ربما تفسّر النجاح الهائل للاستشراق والحماس في استقباله والإفادة منه، ففي الوقت التي شهد فيه العالم تراجعا وتآكلا في مواقع اليسار، وتقدم مواقع اليمين تمهيدا لما سوف نعيشه بعد ذلك بعقدين من هيمنة أشد القوى محافظة ورجعية على العالم كله، بل في الوقت الذي أرادت فيه ما بعد البنيوية تفكيكا تتوارى فيه قيمة التاريخ والمسعى الإنساني باتجاه الحقيقة والعدل، جاء كتاب الاستشراق وكأنه شعلة ترتفع في لحظة ينتشر فيها الظلام.

يقول إقبال أحمد: «ربما كان إنجاز سعيد الفريد كناقد أدبي بدءا من كتابه الاستشراق أنه وضع الإمبريالية في مركز الحضارة الغربية... وبالتالي وضع قضية التوسع الغربي والهيمنة والإمبريالية كقوى مركزية في تعريف طبيعة تلك الحضارة نفسها». لا يغفل إقبال أحمد عن ذكر عبارة «ناقد أدبي» وهو في ذلك على ما تعودنا منه، حريص دقيق. كان إدوارد سعيد يقود معاركه السياسية من موقع ناقد أدبي مدرّب خير تدريب على قراءة النصوص، وقد منحته قدراته في هذا المجال أدوات تميزه، فراح يؤكد في كتاباته على «دنيوية» النصوص حتى عندما لا يتصدّر ذلك أو

يبدو واضحا، ويضيء حقيقة أنها مشتبكة مع الواقع الاجتماعي التاريخي، تتشكّل فيه وتُؤوّل في إطاره، وتشتبك في معاركه لتتدخل بالتأثير فيه، والأهم أن سعيد نقل ساحة المعركة من النص الأدبي إلى النص الثقافي الذي يفتح باب الكلام عن علاقات القوى في العالم، وفي المركز منه الحضارة الغربية وتجربتها في السيطرة الاستعمارية. باختصار كان سعيد ينقل النقد الأدبي من حيز الانشغال بالنص الفني في ذاته ولذاته إلى حيز التاريخ البشري في قرنين من الزمان، دون إغفال خصوصية النص الفنية.

ولعل إنجاز سعيد لا يكمن أساسا في بناء نسق فكري متكامل ومتماسك على طريقة الفلاسفة وكبار المفكرين، بل في قدرته على تركيب عناصر متباينة بما يتيح صنع أدوات ذات نفع تعزز موقفا سياسيا في جوهره، يعادي الإمبريالية. وفي تقديري أن كتاب سعيد **صور المثقف** الذي يتناول فيه عددا من المفكرين الغربيين الذين صاغوا مفهومهم عن المثقف هو كتاب يغذّيه هذا التماس النادر بين معارف سعيد الثقافية الأدبية ومشروعه السياسي الذي كان يزداد عمقا واتساعا مع مرور الوقت.

لقد كتب إدوارد سعيد كتابا صغيرا وجميلا عن المثقف (هو في الأصل ست محاضرات ألقاها في سلسلة ريث بالإذاعة البريطانية) ينظِّر فيها لثقافة المعارضة، والمثقف الذي يواجه السلطة بالحقيقة ومساندة الضعفاء والمقهورين والمحرومين. يرفض سعيد المثقف المشرف على واقعه من برجه العالي لحساب المثقف المنشغل دائما بتوصيل رسالته لجمهور واسع، يشغله وينشغل بهمومه وقضاياه في نفس الوقت الذي يثير فيه فضوله، ويربك مسلّماته بطرح الأسئلة وكسر القوالب الجامدة والأصنام المعوَّقة. فللمثقف رواية بديلة عن تاريخ آخر مهمّش أو مُسْقَط أو مطمور، عليه إبرازه وإلقاء الضوء عليه، وبذلك يصبح عمله في الإنتاج المعرفي مشاركة فعلية في المعارك الدائرة في الواقع الاجتماعي والثقافي. المثقف بالتعريف، تبعا لإدوارد سعيد، معارض بامتياز، منفي بالضرورة، مسافر وحيد مغترب في واقع يدفع به إلى هامش موحش. ولقد أشار أكثر من ناقد إلى أن صورة المثقف التي ينتهي إليها سعيد في **صور المثقف** ليست إلا إسقاطا لا يخلو من رومانسية لصورته هو نفسه. ولكن دعواي هنا أن إقبال الذي لا يرد ذكره في الكتاب (يرد ذكر فانون بشكل عابر مرتين أو ثلاثًا) هو الطيف الحاضر الغائب في هذا الكتاب، فنموذجه الملهم الذي عايشه سعيد لأكثر من عشرين عاما هو أصل

الصورة، والأهم أنه مصدر أساسي من مصادر سعيد المعرفية في تطلعه لهذا الدور، والتنظير له، والسعي للإيفاء بمتطلباته.

كان سعيد يعيش معاركه بالمشاركة الفعلية والكتابة المنتظمة في الصحف والمجلات، وبعمله في مجال التدريس، ولكن عمله الجامع لكافة طاقاته والناظم لمشروعه هو تلك الكتابات التي وظفت أدواته كناقد أدبي مسيّس بما يسمح بانتقال المعركة من حيز المواقع السياسية الجزئية إلى موقع أساس يشتبك فيه مع التكوين المعرفي للغرب الاستعماري بما يفرزه من تمثيل مشوه للآخر، ويواجه هذا التمثيل برواية بديلة أكثر صدقا في التعبير عن أصحابها.

في مقابلة أجريت مع سعيد عام ١٩٨٥، يعقد سعيد مقارنة سريعة بين كتاب فوكو «الجنون والحضارة» وكتاب فانون «المعذبون في الأرض»، يرى فيهما نصين من موقع المعارضة، يشتركان في كشف أساليب «الإقصاء» و«التقييد» في الحضارة الغربية، نص فوكو ينتمي لتقاليد الكتابة الفردية: الباحث الفرد المُنْجز في مجاله الفكري، أما نص فانون فقد أفرزه الكفاح الجماعي، يقول سعيد: «مازلت أعتقد أن كتاب فانون هو الأقوى لأنه يرتكز... إلى جدلية الصراع... هناك التزام إيجابي في كتاب فانون غائب من كتاب فوكو». ويشير سعيد إلى أن فوكو اعترف في حوار له على شاشة التلفزيون مع شومسكي أنه «لا يؤمن بحقائق إيجابية أو أفكار أو مُثُل، وهو ما لا ينطبق على فانون الذي يشكّل التزامه بالتغيير الثوري والتضامن والتحرر موقفا قويا وآسرا لشخص مثلي». وفي مقابلة لاحقة أجراها بعد عام من تاريخ هذه المقابلة، يعود سعيد لعقد المقارنة بين فوكو وفانون، ويأخذ على فوكو أن نقده للمؤسسات الغربية (المصحّة والمستشفى والسجن والجامعة والجيش... إلخ) على ما فيه من تمرد ينتهي بنوع من الانهزامية والمسالمة، حيث لا مجال إلا لقدر ضئيل للغاية من المقاومة، فكل شيء عند فوكو محتوم تاريخيا، في حين أن إنتاج فانون قائم على إمكانية إحداث التغيير التاريخي، والإيمان بقدرة المضطهدين على التحرر من مضطهديهم. وهذا الفارق تحديدا هو ما يرى فيه سعيد مصدر القيمة في فانون، ثم يضيف: «لم يتحدث فانون عن التغيير التاريخي فحسب، بل كان قادرا على تحليل طبيعة الاضطهاد وأعراضه التاريخية والنفسية والثقافية وسبل مواجهته والقضاء عليه». وفي مقابلة لاحقة أجراها سعيد عام ١٩٩٢ يعود سعيد لفانون في سياق حديثه عن مرحلتين من مراحل الكفاح ضد الاستعمار؛ المرحلة الأولى التي

انتهت باستقلال الدول القومية؛ ومرحلة تالية هي التي نعيش الآن في غمارها، مرحلة تسعى إلى التحرر بمعنى أشمل من الاستقلال. ويضيف سعيد أن فانون ألمح لهذا فيما أسماه «التغير والتحول من الوعي الوطني إلى الوعي السياسي والاجتماعي. لم يكتمل هذا المشروع. وهنا على ما أظن هو الحيّز الذي يبدأ فيه عملي».

باختصار كان سعيد واعيا بأنه يتطلع إلى استكمال مشروع فانون، انطلاقا من الوعي بمستجدات الواقع التاريخي وخبراته وضروراته. أما الأمر الآخر والذي دعاني للإشارة لتلك المقارنة المتكررة بين فانون وفوكو، هو أن سعيد الذي كان ينتمي (بحكم تكوينه ومهنته وسياق حياته) إلى ما أسماه تقاليد الكتابة الفردية: الباحث الفرد المُنْجز في مجاله الفكري بقدر ما ينتمي إلى ما يمثله فانون من تقاليد الالتزام بقضية سياسية (بحكم اختياره العودة إلى قضيته)، كان راغبا في الجمع بين التقليدين ومؤهلا في تقديري لذلك، تماما كما يجمع بين عمله كأكاديمي وناقد أدبي كبير، وعمله اليومي «كناطق باسم الفلسطينيين» والعرب إجمالا. أراد إدوارد سعيد أن يجمع بين الباحث- المثقف الساعي إلى إنجاز صرح فكري، والمثقف الثوري المرتبط بقاعدة اجتماعية- سياسية يساعدها على تحقيق أهدافها.

IV

في الفصل الثاني من كتابه **العام الخامس للثورة** (١٩٥٩) يحكي فرانز فانون بشكل آسر عن علاقة أهل الجزائر قبل الثورة وأثناءها بجهاز الراديو. كانوا ينفرون من الجهاز حتى وإن سمحت لهم إمكانياتهم المادية بشرائه، فقد كانت «إذاعة الجزائر» هي صوت سلطة الاحتلال: «فرنسيون يتحدثون إلى فرنسيين»، فما شأنهم بالأمر؟! وبعد شهور من انطلاقة الثورة أصبح امتلاك مذياع هو الوسيلة الوحيدة لمتابعة أخبار الثورة. كانت أخبار الثوار والتي تذاع تفاصيلها في القاهرة ودمشق وفي عواصم عربية أخرى، تتدفق عائدة إلى منبعها عبر الإذاعات. تغير الموقف من الجهاز، وإن جاء هذا التغير تدريجيا إلى نهاية عام ١٩٥٦ حين وزعت منشورات تعلن بدء إرسال «صوت الجزائر الحرة». وحددت المنشورات مواعيد الإرسال وموجات البث. يقول فانون: إن كافة أجهزة الراديو نفدت من الأسواق في أقل من عشرين يوما، وراجت تجارة الأجهزة المستعملة. وزاد الطلب على أجهزة الترانزيستور لعدم توفر الكهرباء في

المناطق النائية. وبين ليلة وضحاها «فقد المذياع هويته كشيء معادٍ، لم يعد جزءا من ترسانة الاحتلال التي يوظّفها في القهر الثقافي»، وسرعان ما انتبهت سلطة الاحتلال لذلك الأمر فمنعت بيع أجهزة الراديو إلا لمن يحمل تصريحا من الأمن العسكري أو الشرطة، وقامت بالتشويش على محطة الثورة مما يضطر المحطة إلى نقل موجة الإرسال عدة مرات في فترة البث الواحدة. ويصف فانون معركة موجات البث هذه على النحو التالي: «غالبا ما كان مستمع واحد يلصق أذنه بالجهاز ليتمكن... من الاستماع للصوت. ويستقبل بقية الجزائريين الحاضرين معه في الحجرة صدى ذلك الصوت عبر الناقل، والذي عادة ما يكون محاصرا فعلا في نهاية الإرسال، إذ يسألونه أسئلة محدّدة فهم يريدون أن يعرفوا ما قالته الإذاعة بشأن معركة بعينها ذكرتها الصحافة الفرنسية في الساعات الأربع والعشرين الأخيرة. ويملأ ناقل الأخبار الحرج والشعور بالذنب عندما يتعيّن عليه الاعتراف أحيانا أن الصوت لم يذكر شيئا عن ذلك.

ولكنهم بعد نقاش وأخذ ورد يتفقون جميعا على أن «الصوت» تحدث عن تلك الأحداث فعلا، ولكن الناقل لم يستطع التقاط كل ما قيل، وهنا تبدأ مهمة إعادة بناء يشترك الجميع فيها إذ يعيدون خوض معارك اليوم واليوم السابق تبعا لتطلعاتهم العميقة وإيمانهم الراسخ».

كان الصوت غالبا ما يصل إلى الأهالي مُشوَّشا، مُكسَّرا، مُتقطِّعا، مجرد شذرات من جمل ناقصة يكملونها ويضيفون إليها ويعدِّلون فيها، ويحمّلون الغائب من كلماتها ما يفي بحاجاتهم ومراميهم وأحلامهم. وكلما زاد التشويش اكتسب الصوت مكانة أكبر، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة أخرى يرسلون هم فيها ما سمعوه وألفّوه، لغة جديدة، يذيعونها بين الناس.

ربما استدرجني تأثري بهذا الجزء بالذات من كتاب فانون إلى الاستفاضة في نقل بعض تفاصيل ما ورد فيه، ولكن الغرض هنا هو ما أقرؤه في هذا المشهد من دلالة مجازية أرى في ضوئها رواية فرانز فانون وإقبال أحمد وإدوارد سعيد، وعلاقتنا نحن بهذه الرواية، ما نلتقطه منها وما نضيفه إليها وما نستبدله بها تبعا لحاجات مُضافة، أو موقع يتيح لنا رؤية معدّلة. ففي الوقت الذي يحلُّ فيه الظلام في مساحات متزايدة من الكرة الأرضية، وتتزايد الحملات الشرسة على أمثال هؤلاء الرجال الثلاثة ومن يستلهم مسيرتهم، ويتم فيه الانقضاض على تراث سعيد وتلاميذه، ويوصف فيه فانون بداعية سطحي لم يكن له أن يحقق شهرته إلا في

عقد تميز فيه الغرب «بكراهية الذات القائمة أساسا على الجهل»، ويقال عنه في قاعات هارفارد بأنه «كاتب عابر الأهمية روّج له سارتر بسبب كراهيته الإجرامية للأوروبيين وتبنّيه للإرهاب»، وفي أجواء تسمح بالإفصاح عن عنصرية فجّة في دورية متخصصة، وإعلان «أن بعض الثقافات أغنى وأكثر تقدما من ثقافات أخرى، وأن الإفريقي لا يحتاج إلى إقناعه بأن ركوب سيارة مرسيدس أكثر راحة من المشي بأقدام حافية خلف قطيع من الماعز في الغابة، ولا الإقناع بأن ثقافته لم تلعب أي دور في إنتاج سيارة المرسيدس، فهو يعلم أن ثقافته أدنى، على الأقل في اتجاهات عديدة جدا»، أقول، في مثل هذا الزمان، يتعين علينا أن نلصق آذاننا بالإرسال الذي يخصّنا، ندخل مرة أخرى معركة الموجات، لعلنا نلتقط شيئا ونضيف أشياء.

٢٠٠٥

ثبت بالمصادر والمراجع:

- David Macey, Frantz Fanon: A Biography, Picador, NY, 2001, 5 - 6

ـ انظر ملخصاً لسيرة إقبال أحمد في:

- http://www.bitsonline/net/eqbal/biography/asp
- "Beginnings"(Interview with Diacritics, 1976) in Power Politics and Culture: Interviews with Edward Said, ed. Gauri Vishwanathan, Bloomsberry, London, 2004,3- 38.

ـ بدءاً من الثمانينيات تتعدد الإشارات إلى فانون في كتابات إدوارد سعيد، وهي غالبا ما تحيل إلى كتاب «المعذبون في الأرض». في العالم والنص والناقد (١٩٨٣) يقتبس سعيد من هذا الكتاب الفقرة التي يصف فيها فانون التناقض بين الحي العربي والحي الإفرنجي في المدينة الكولونيالية؛ وهناك إشارة لمفهوم فانون عن العنف المضاد للعنف الكولونيالي في مقالة «السياسة والمثقفون» المنشورة عدد سبتمبر/ أكتوبر ١٩٨٨ من مجلة نيو لفت ريفيو (ضُمّنت لاحقا في كتاب سياسة الاقتلاع (١٩٩٤)؛ كذلك ترد إشارة إلى «المعذبون في الأرض» في مقال منشور في شتاء ١٩٨٩ في مجلة كرتيكل إنكوايري بعنوان «تمثيل المستعمر: الجانب المقابل في حديث الأنثروبولوجيا». وفي كتاب صور المثقف يشير سعيد لفانون وإيميه سيزير ووسي إل. آر. جيمس بوصفهم ثلاثة من كبار المثقفين السود المعادين للإمبريالية. أما في كتاب الثقافة والإمبريالية (١٩٩٣) فيفرد سعيد صفحات من كتابه لمناقشة قضية العنف الثوري لدى فانون.

ـ هذا الاقتباس وكافة الاقتباسات الأخرى الواردة في المقال من ترجمة كاتبة هذه السطور.

- For the African Revolution, trans. Haakon Chevalier, Penguin, Harmondsworth, 1970.

ـ ميسي، ٣٥٨.

- Black Skin White Masks (Peau noir, masques blancs), trans. Charles Lam Markmann, Pluto Press, London. 1986
- A Dying Colonialism (L'An V de la revolution Africaine) , trans. Haakon Chevalier, Penguin Books, Harmondsworth , 1970.
- The Wretched of the Earth (Les Damnes de la terre), Preface by Jean Paul Sartre, trans. Constance Farrington, Grove Press, NY, 1968

- For the African Revolution(Pour la Revolution Africaine), trans. Haakon Chevalier, Penguin, Harmondsworth, 1970.

- الصهيونية السوداء حركة سياسية نشأت في الولايات المتحدة الأمريكية في العشرينيات من القرن العشرين، وحققت بقيادة ماركوس جارفي شعبية بين الأفارقة الأمريكيين. وتقوم الحركة على تأكيد وتمجيد الأفارقة الأمريكيين لأصولهم الإفريقية والدعوة إلى عودتهم إلى إفريقيا، أرض الأسلاف (ومن هنا صفة صهيونية: تشبّها بدعوة اليهود إلى العودة إلى جبل صهيون).

ـ كان إقبال في الثانية عشرة من عمره حين قتل والده، وكان ساعة القتل ينام مع أبيه على نفس السرير. وكان السبب في الجريمة قيام الأب بتوزيع أرضه على فقراء الفلاحين؛ مما أثار بعض أقاربه عليه فقاموا بتدبير قتله.

ـ مقابلة أجراها ديفيد برسامیان مع إقبال أحمد في مارس ١٩٩٩، ومن الأمور الطريفة التي يحكيها إقبال عن لقائه بغاندي في تلك المقابلة أن إخوته قالوا له ما دمت ذاهبا مع غاندي فاطلب منه أن يعلمك أن تكتب بالإنجليزية، إنه يكتب لغة إنجليزية بديعة. «قلت: يا غاندي. قال لي إخوتي إنك تكتب إنجليزية بديعة، فقال: هذا لطف شديد من هؤلاء الأولاد. فقلت: لقد طلبوا مني أن أتعلم منك مبادئ تعلم الإنجليزية الجيدة. قال يا بني هناك مبدأ واحد، اقرأ الكتاب المقدس المرة بعد المرة، نسخة الملك جيمس»).

- David Barsamian, "Distorted Histories: An Interview with Iqbal Ahmad" http:/ www.bitsonline/net/eqbal/interview.asp?id=1

ـ المصدر السابق.

ـ مقابلة أجراها ديفيد برسامیان مع إقبال أحمد عام ١٩٩٣

- www.thirdworldtraveler.com/Eqbal-Ahmad/EA_interview_Barsamian.html

ـ إدوارد سعيد في مقال تأبيني لإقبال أحمد في ٩ مايو ١٩٩١

- Edward Said, "A true Struggle a Good Man", Al Ahram Weekly, May 9, 1999

ـ المصدر السابق.

ـ كلمة إدوارد سعيد في حفل تكريم إقبال أحمد في كلية هامبشير بأمهرست مَاسَاتْشُوسِتْس، ٤ أكتوبر ١٩٩٧.

- http://www.bitsonline/net/eqbal/tribute.asp?id=12&tribute_from=FAP

ـ المصدر السابق.

ـ مقدمة سعيد لكتاب سياسة الاقتلاع:

- The Politics of Dispossession, Vintage Books, NY, 1995, p. xiii.
- Aijaz Ahmad, In Theory: Classes, Nations, Literatures, Verso, London, 1994, pp 191- 192.
- Leela Gandhi, Postcolonial Theory, Columbia Univ. Press, NY, 1998, 73

ـ انظر فصل «الاستشراق وما بعده» في كتاب إعجاز أحمد، ١٥٩-٢١٩، مرجع سبق ذكره.

ـ مقتبس في:

- Vazira Fazila-Yacoobali, Edward Said and Iqbal Ahmad: Anti-Imperialist Struggle in a Post-Colonial World, Newsletter of International Institute for the Study of Islam and the Modern World, December 2003.
- www.isim.nl/files/newsl_13-36pdf#
- Representations of the Intellectual,Vintage Books, NY, 1996.
- "In the Shadow of the West," Power Politics and Culture, Interviews with Edward Said, ed. Gauri Viswanathan, Bloomsberry, London, 2004, 39-40.

- "Overlapping Territories: The World the Critic and the Text,," ," Power Politics and Culture,, 53-34.
- "Criticism and the Art of Politics," Power Politics and Culture,. pp 133-134.
- Frantz Fanon, A Dying Colonialism, trans. Haakon Chevalier, Penguin Books, London, 1970.

ـ المرجع السابق، ٥٧.
ـ المرجع السابق، ٦٧.
ـ المرجع السابق، ٦٩.

- Anthony Daniels, "The Platonic Form of Human Resentment," New Criterion, V.19, no 9, May 2001, .15.

ـ في هذا المقال يقدم أنتوني دانيلز عرضا لكتاب ميسي، من موقع الاستخفاف بفانون والهجوم العنيف على كل ما يمثله، يقول: «السيد ميسي في رأيي شديد التساهل في تناول فانون بصفته مفكرا. أولا عبر فانون عن نفسه بشكل سيئ، وهو ثانيا لم يكن قادرا على مواصلة أي فكرة بشكل متماسك، أما كمنظِّر فكان يفتقد المنهجية بل كان يوحي ويشير عن بعد، بمعنى آخر، كان كسولا. وأخيرا لم يكن أمينا وهو أقرب لكاتب منشورات تروج لقضية منه إلى باحث عن الحقيقة والحكمة».
ـ مذكور في كيسي، ٢١.
ـ أنتوني دانيلز، مصدر سبق ذكره.

عن رواية «الطنطورية» يوم توقيعها في دار الشروق

١ - ليس من الحكمة أن يتحدث الروائي عن روايته قبل أن يقرأها الناس، فيصادر على حقهم في التفاعل معها بما يروق لهم. سأكتفي إذن بعدد من الملحوظات السريعة وأحتفظ بقائمة من أريد أن أشكرهم وعلى رأسهم دار الشروق إلى ختام الكلام؛ لأن القائمة طويلة.

ملحوظتي الأولى حول اسم الرواية الذي قد يبدو للبعض غريبًا. «الطَّنْطوريَّة» نسبة إلى قرية الطَّنْطورَة وهي قرية على الساحل الفلسطيني على بعد أربعة وعشرين كيلومترا جنوب حيفا. ليلة الثاني والعشرين إلى الثالث والعشرين من مايو ١٩٤٨ (ليلة السبت إلى الأحد) هاجمت العصابات الصهيونية القرية ضمن مخططها للاستيلاء على ما تبقى من قرى عربية على الساحل. كانت هناك مقاومة عنيفة. انتهت المعركة باستيلاء الصهاينة على الطَّنْطورَة والإعدام الجماعي لما يقرب من مائتين من رجال القرية فكانت مذبحة بحجم مذبحة دير ياسين وعشرات المذابح الأخرى التي شهدها الساحل الفلسطيني والجليل الأعلى عامي ١٩٤٧-١٩٤٨. بعدها حملوا من تبقى من الأهالي، النساء والأطفال في شاحنات إلى قرية الفريديس المجاورة ومنها إلى الخليل، أما الرجال الذين لم يقتلوا فحملوهم إلى سجن في زخرون يعقوف وهي مستوطنة قريبة ومنها إلى معتقلات جماعية للأسرى. هذه الواقعة وإن كانت لا تستغرق إلا فصلا هو الفصل السابع، هي منطلق الرواية ومركز الثقل في أحداثها التي تتناول مصير ومسار رقية الطَّنْطورِيَّة وأسرتها من تلك اللحظة إلى الآن، مرورا بتجربة اللجوء إلى لبنان.

إذن الطنطورة وقيسارية وعين غزال وصفورية كحيفا وصيدا وبيروت وغيرها مما يرد في الرواية من أماكن، تاريخ وجغرافيا، أما الشخصيات فكلها متخيلة.

٢- رغم انشغالي بالقضية الفلسطينية منذ طفولتي المُبكرة، ورغم معايشتي للكثير من تفاصيلها فإن الكتابة لا تأتي بقرار مسبق ولا حتى ترجمة لرغبة مهما كانت قوية. تأتي الرواية بقانون غامض كالعفاريت، بلا موعد ولا توقع ولا حتى

سبب مفهوم للتوقيت. قبل أكثر قليلا من عام جاءني المشهد الأول وكما هي العادة جرَّ معه مشاهد وشخصيات راحت تتوالد هي أيضا كالعفاريت، تفاجئني في الأول ثم تصير أليفة فأستغرب لأنها ولم أكن أعرفها قبل لحظات من دخولها إلى حياتي تصبح جزءا منها، تتملكني حكايتها وتضنيني وتثير فيَّ ما تثير من قلق وفرح ومخاوف حتى عندما أتوقف أخيرا عن الكتابة وأسلم المخطوطة للناشر يستبد بي الخوف، الخوف نفسه الذي شعرت به يوم أرسلت ابني تميم وهو في السادسة من عمره ليعبر الشارع وحده.

٣- أكرر رقيّة ووصال وصادق وحسن وأبو الصادق وأبو الأمين وعشرات الشخصيات الأخرى كأي شخصيات روائية جاءتني كالعفاريت، لكنها عفاريت غريبة لأنها خلافاً للعفاريت، مجبولة بطين التاريخ والجغرافيا والوقائع. طبعا قرأت كثيرا لأعزز معارفي عن التاريخ الفلسطيني: النكبة ومخيمات اللاجئين في لبنان والحرب الأهلية اللبنانية والاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢، ومذابح صبرا وشاتيلا. استمعت إلى شهادات مسجلة. تطلعت مطولا في الصور والخرائط وحسبت المسافات بين قرية وقرية... إلخ. وطوال فترة الكتابة علقت بالقرب مني خريطة كبيرة مفصّلة لفلسطين تظهر أصغر القرى وخطوط الطرق والسكة الحديد... نعم هناك جهد توثيقي لا غنى عنه. ولكن الجغرافيا والتاريخ الشفهي والمكتوب لا يحلّ المشاكل الروائية. المشاكل المعتادة، والمشاكل الخاصة بنص يتناول واقعًا قاسيًا. أتساءل: كم مذبحة يمكن لنص روائي واحد أن يحتمل؟ كم كارثة يمكن للقارئ أن يتحمل؟ قد تخنقه الوقائع فيهرب. لا أسهل من هروب القارئ. يُغلق الكتاب وينصرف إلى أمر آخر. هل أحاول التخفيف عنه قليلا، أُضحكه؟ أسليه؟ وكيف أضحكه وأنا أحكي له حكاية حزينة؟ لن أفتعل الضحك لأن كل مفتعل ممجوج يأتي بأثر عكسي، ليكن، أترك لأصابعي أن تتحرك على أزرار لوحة التحكم، أترك لخبرتي بالبشر أن تخلق تفاصيلَ حياة لهذه الشخصية أو تلك. نعم، أكتشف وبتلقائية أن الناس تضحك وتأتي أفعالا مُضحكة، وتفرح وتتزوج وتنجب وتغني من قلب قلبها حتى وهي تحت وطأة النكبات، هكذا البشر، وهكذا أيضا قوة الحياة. أسميها بلا حرج: مقاومة.

٤- وبلا حرج أيضا أقول: إنني أتصدى لنوع من التأريخ رغم أنني لست مؤرخة. لكنني أتصدى له على طريقة الروائيين حيث الوقائع تتحول بقدرة قادر إلى روح أو

حياة أو إيقاع: امرأة تركض في شوارع بيروت وتصيح في شقيقيها اللذين قتلا قبل أكثر من ربع قرن: اذهبا بعيدا، تهشهما كالذباب لأنها تحت وطأة فزع جديد من فَقْدٍ جديد، أو امرأة تنظر في كومة من الجثث وترى ولديها ولا تراهما وتصر إلى أن تموت أنهما هربا إلى مصر ويقيمان هناك. أو ولد في الرابعة من عمره يذهب إلى مدرسة المخيم وهو حافي القدمين؛ لأن شقيقه الأكبر يجلس في الصف وهو يريد أن يجلس بجواره. ولأن مدرسة المخيم غرفة حمّام قديم، يقفز الولد إلى حوض ويستقرّ جالسًا فيه ويقول للمدرّس الشاب: «أنا متريّح، كمِّل الدرس كيف ما بدك». تتفرع الحكاية لأن كل حكاية تتوالد وتتفرع فأمشي وراءها. لا آخذها إلى حيث أريد بل تأخذني هي بمنطقها، إلى حيث تقصد.

٥- ثم مفارقة أخرى. لم أكتب كتابا في التاريخ بل رواية. ولكنني ككل رجل كاتب أو امرأة كاتبة أطمع أن أتدخَّل في التاريخ. أريد للحكاية أن تصبح ذاكرة ووعيًا وحسًّا وانتباهًا وخبرة. أريد أن تصبح الطَّنْطورَة على سبيل المثال أليفة كأننا أمضينا طفولتنا على شاطئ بحرها وأكلنا من صبارها ولوزها الأخضر في موسم اللوز والربيع. وأريد لصيدا القديمة وبيروت والمخيم التي قد لا يكون معظمكم زارها أن تنتقل إليكم وتصير منكم ببحرها وزواريبها وشمسها وظلها وحكاياتها وكذلك بيروت بحربها وسلامها وبحرها الأليف والدم المسفوك في شوارعها ومخيماتها. هذا ينجزه الخيال الموثق. عبارة غريبة. أقصد الخيال الذي يجمح كما يعن له وإن تجذر دائما في وعي الحقائق والوقائع والتواريخ. رقية الطنطورية خيال وتاريخ. الشهداء الكثر في الرواية تاريخ يحسن به أن يستقر في الخيال، يربط الحكاية الحزينة بأمل ما رغم كل شيء.

اسمحوا لي أخيرا أن أشكر دار الشروق: إبراهيم المعلم وأحمد الزيادي وسماح حسين ورجائي عبده الذي صمم الغلاف ومنى وسونهام وكل العاملين بقسم النشر بالدار وعمال المطبعة على الجهد الذي بذلوه ليصدر هذا الكتاب بسرعة قياسية.

ثم أشكر عددا من الأصدقاء لم يوفروا جهدا لمساعدتي: عرب لطفي التي أعطتني نسخة من فيلم وثائقي أخرجته قبل عدة سنوات عن الطنطورة، ومنى سعد ابنة الشهيد الكبير معروف سعد التي رافقتني للتعرف على شوارع صيدا القديمة، والسيدة الكبيرة بيان نويهض الحوت أستاذة التاريخ بالجامعة اللبنانية والتي قضت عشرين عاما تعد كتابها شديد الأهمية عن صبرا وشاتيلا. وأولا وأخيرا أشكر

حسناء رضا مكداشي صديقتي ابنة بنت جبيل لا فقط لما أمدتني به من كتب، لكن أيضا لأن معرفتي الوثيقة بها جعلت معرفتي بالعلاقة بين فلسطين وجنوب لبنان معرفة حميمة وتجربة معيشة.

وأشكر مريد البرغوثي الذي أهدي له الكتاب. فلولا أربعون عاما من حياتنا المشتركة ما تجرأت على تناول الموضوع بهذا الشكل. بعد أربعين عاما من زواجي من فلسطيني وقربي من العديد من الأهل والأصدقاء الفلسطينيين بدا لي أنني قادرة على نقل شيء من إيقاعات هذه الحياة. تجرأت. لعلني لا أكون تهورت. ولكم الحكم، أولاً وأخيراً.

سوف أقرأ اسمحوا لي الآن أن أقرأ مقاطع قصيرة من الرواية.

القاهرة ٢٠١٠

محاضرة برشلونة

I

أبدأ بالتوقف عند نصين فارقين في نشأة الرواية في مصر؛ النص الأول هو **حديث عيسى بن هشام** لمحمد المويلحي (١٨٥٨-١٩٣٠) الذي نشر مسلسلا بدءا من عام ١٨٩٨، ثم ظهر في شكل كتاب عام ١٩٠٧؛ والنص الثاني هو **زينب** لمحمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦) الذي ظهر أول ما ظهر في جريدة «الجريدة» عام ١٩١٤ موقعا باسم فلاح مصري.

لم يحظَ **حديث عيسى بن هشام**، بما يستحقه من انتباه إلا في العقدين الأخيرين، درج النقاد ومؤرخو الأدب ومعلموه في المدارس والجامعات على إغفال قيمته ونقل صفة «الرواية الأولى» إلى **زينب** لمحمد حسين هيكل. وكان المعيار النقدي المستخدم من ذلك الحين وحتى الآن هو «الرواية» بصفتها جنسا أدبيا واضح المعالم محدد الشروط، يستمد إطاره المرجعي من الممارسات الإبداعية الأوروبية والتنظير النقدي المصاحب لها. واستتبع ذلك قناعة ضمنية أو معلنة أن لا تاريخ لنا ولا باع في كتابة الرواية، وبدا تراث القص العربي الزاخر والممتد بين ألف ليلة والأغاني مرورا بالمقامات والرسائل والسير وكتب التاريخ، بدا هذا التراث خارج الموضوع، على الراغب في كتابة الرواية أن يخلِّفه وراءه متطلعا عبر البحر إلى ذلك الشكل الجديد.

بدأ محمد المويلحي في نشر أجزاء من **حديث عيسى بن هشام** عام ١٨٩٨، أي بعد ثلاثين عاما من قرار الخديوي إسماعيل في السعي إلى جعل مصر قطعة من أوروبا، وبعد ستة عشر عاما من احتلال بريطانيا لمصر، وقد تجاوز الاحتلال مجرد وجود عسكري لقوات غازية إلى واقع غالب، مبثوثةٌ عناصرُهُ في مختلف مناحي

الحياة الاجتماعية، يشكّل اجتياحا شاملا لكافة مفردات الحياة اليومية من الملبس إلى النظام التعليمي، مرورا بالنظام الإداري والتشريعات والقوانين.

يحكي المويلحي في **حديث عيسى بن هشام** عن باشا تركي يقوم من قبره ليصطدم بالمستجد من مظاهر الحياة في مصر بفعل الاحتلال البريطاني والانفتاح على أوروبا، وتبدأ رحلة الباشا برفقة عيسى بن هشام، الراوي، في التعرف على واقع المجتمع في مصر نهايات القرن التاسع عشر، يعقد المقارنة بين زمنين، ثم ينتقلان معا إلى باريس للمشاهدة والمقارنة بين مكانين وتجربتين حضاريتين.

«في **حديث عيسى بن هشام** رحلة مزدوجة في الداخل والخارج، رحلة يحكمها سؤال البحث والتنقيب عن علاقة الحاضر بالماضي والأنا بالآخر. ويملي السؤال نفسه على مسار الحدث واختيار الشخصيات، ويحدد شكل الكتابة. اختار المويلحي أن يتواصل مع فن المقامة فحاورها بالعنوان الذي اختاره، وباستعارة شخصية عيسى بن هشام من **مقامات** بديع الزمان الهمذاني، واحتفظ ببعض ملامح الكتابة القديمة من محسنات بديعية واقتباسات شعرية واستطرادات بلاغية ...إلخ. وانتظم ذلك كله في خيط حكاية لها بداية ونهاية وتفاصيل واقعية تستفيد من الرواية بقدر، ومن المسرحية بقدر، وبقدر أيضا من المقالة الصحفية». (رضوى عاشور، **صيادو الذاكرة**، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ٢٠٠١، ص١٣٧-١٣٨)

حديث عيسى بن هشام نص مفتوح على الأسئلة، تتعدد فيه الأصوات وتتقاطع وهي تضاهي وتتأمل العلاقة بين القديم والجديد، والموروث والوافد، وحضارة الآخر بأنوارها الجاذبة ومخالبها الجارحة. تتعدد المواقف على خلفية من الوعي المزدوج بقيمة الذات وموروثها الحضاري الراسخ، والأزمة الطاحنة لهذه الذات إزاء هزيمتها وتحللها، والسؤال المقيم عند مفترق الطريق: إلى أين من هنا، وأي الطرق تسلك؟

يطرح فيصل درّاج في قراءته للمويلحي تناول النص في إطار تمزُّق الشكل، والتناقض الحاد بين الشكل والمضمون، الشكل القديم للمقامة بمحسناتها البديعية وزخرفها اللغوي، والنقد الاجتماعي الذي يشكل موضوعا حديثا.

يقول فيصل دراج:

«لقد عاش المويلحي تغير زمانه ولمس ما تغير وما لم يلحق به التغيير بعد. ودفعه هذا التغير الذي لا سبيل إلى إيقافه إلى تأمل معنى التاريخ والاستئناس بصفحاته، كما لو كان ثقل التغير قد أربك الفكر المتسائل، فانتقل من الواقع إلى الكتب، ومن زمن السؤال إلى أزمنة أخرى؛ عله يعثر على جواب واضح لأسئلة يمليها زمن قوامه الاضطراب. وعلى هذا فإن «حديث عيسى بن هشام» يحيل على مقولات الاضطراب والتغير ومساءلة التاريخ قبل أن يحيل على جنس أدبي جديد». (**نظرية الرواية والرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٩، ص ١٦٥-١٦٦).

اقتبست دراج لما في دراسته من إضاءة لنص المويلحي، وإن كان شاغل دراج، على خلاف ما يشغلني، هو مدى اقتراب نص المويلحي من «الجنس الروائي»، أو ابتعاده عنه، وهو جنس يراه درّاج موقوفا في شكله وعناصره على الرواية الأوروبية تنظيرا وممارسة.

ما يهمني هنا هو القول إن نص المويلحي هو نص مفتوح على السؤال، مسكون بوعي تاريخ ضاغط واضطراب عظيم إزاء ذلك الاجتياح الثقافي الذي شهدته مصر النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ويسهل فهم لماذا لم يعتمد التاريخ الأدبي نص المويلحي بصفته النص الروائي الأول في تاريخ مصر الحديث؛ إذ حسمت الثقافة (أقصد ثقافة النخبة المهيمنة) أمرها في اتجاهين يرتبط كل منهما بالآخر ارتباطا عضويا بل إن أحدهما ابن الآخر، جاء من صلبه يحمل نطفته وسماته الوراثية: حسمت النخبة الحاكمة السؤال بإجابة واضحة في اتجاه اعتماد نموذج الثقافة الأوروبية كمثل يحتذى، واعتماد «القومية المصرية»، تطلعا لفكرة الدولة القومية الأوروبية وتماهيا مع تطور التاريخ الأوروبي الحديث، (وهذا موضوع طويل لا مجال للخوض فيه هنا).

همّشت الثقافة المهيمنة نص المويلحي المفتوح على السؤال لحساب نص آخر اعتمدته بصفته النص الروائي الأول، أعني رواية **زينب** لمحمد حسين هيكل، وهو في تقديري نص مغلق على إجابة من شقين؛ الشق الأول يحسم سؤال مستقبلنا الثقافي في اتجاه التطلع إلى أوروبا ومحاكاتها (الرواية ذاتها، شكلا ومضمونا، تجسيد للإجابة)؛ وشق يرتبط بالقومية المصرية، كإيديولوجية معتمدة من قبل هذه النخبة السياسية والثقافية.

وكان محمد حسين هيكل انتقل إلى باريس وهو في مطلع العشرينيات من عمره لدراسة القانون، بهرته باريس: معمارها وحدائقها، وأدبها ومسارحها وفكر كتّابها، باختصار تطلع مشدوها إلى نموذجها الحضاري ورأى فيها مثلا يحتذيه.

ينسج هيكل نصه الروائي على منوال ما قرأ من نصوص فرنسية، يعتمد «الشكل» الذي كتبوا به نصوصهم، كما يعتمد مفهوم جان جاك روسو عن الفرق بين الإنسان الطبيعي المفطور على الخير والجمال، والإنسان الاجتماعي المقيّد بالأعراف الاجتماعية الظالمة والفاسدة.

«أدرج هيكل في روايته عناصر كثيرة من أفكار روسو، غير أنه فعل ذلك وفقا لقاعدتين: فهو يأخذ من روسو ما شاء وارتضى، محافظا على فكر نقدي وذاتية طليقة. وهو يقرأ روسو، من ناحية أخرى، من وجهة نظر وطنية، موحدا توحيدا لا انفصام فيه، بين المعرفة الوافدة والواقع المصري، كما لو كان يبحث عن نهضة مصر في نصوص غير مصرية». (درّاج،١٩٥). ولعل العبارة الأخيرة في هذا الاقتباس، تقدم مفتاحا لفهم هيكل والمشروع التنويري لتلك النخبة المصرية التي سعت إلى النهضة مسكونة بقلب موزع بين غرب تصبو إليه وترى فيه النموذج الحضاري الأمثل، وبلدها المستعمَر الذي تسعى إلى استقلاله. ويسهل قراءة ذلك التوزُّع في كتابات جيل بأكمله من الكتاب التنويريين، كما يسهل قراءته في **زينب** حيث يقتفي هيكل أثر روسو، ويستبدل بطبيعته الريف المصري، يمجد مصر وعيناه معلّقتان بذلك الآخر المبهر.

يمكن اختصار الإجابة التي قدمتها **زينب** (بشكل لا يخلو من الاختزال) بأنها مركّب من نفي للذات وتأكيد لها، تطلع إلى الآخر ومحاكاة له وتمجيد للذات مؤسس على فكرة «قومية مصرية». وسوف يتخذ هذا الانقسام أشكالا أكثر وضوحا في كتابات توفيق الحكيم. (انظر/ ي رسائله المنشورة في كتابه **زهرة العمر**، تحديدا الرسالة رقم ١٤ المرسلة من فرنسا، والرسالة رقم ٢ ورقم ٢٠ المرسلتين من القاهرة، وانظر/ ي أيضا روايته **عصفور من الشرق**).

II

قطعت الرواية العربية إجمالا والرواية في مصر على وجه التحديد شوطا طويلا. شكّل توفيق الحكيم **بعودة الروح** نصا أساسيا من نصوصها، ثم قدم نجيب محفوظ صرحا كبيرا، ومرجعية. كان نجيب محفوظ مستقرا في قناعته بحركة تاريخ صاعد،

وفي علاقته بالمشروع النهضوي الذي بدأه التنويريون، كان وفدي الهوى، واصل التطلع إلى الغرب والتمركز في مفهوم «قومية مصرية».

ثم أتت أجيال لاحقة، وأضافت.

ولكن ما الذي أضافته؟

في تصوري، يمكن تلخيص هذه الإضافة في نقطتين: أولهما، إعادة تقسيم الحيِّز الاجتماعي؛ وهنا أستأنس بما قاله إدوارد سعيد في كتابه **الثقافة والإمبريالية** حيث يقول: « إن الاستحواذ على التاريخ، والقبض على الماضي بوصفه تاريخا، وتحويل المجتمع إلى رواية تُحكى، وكلها عناصر تعطي الرواية قوتها، يتضمن أيضا السيطرة على الحيِّز الاجتماعي وتقسيمه وتصنيفه، بما يجعل هذا الحيِّز يخدم أغراضا اجتماعية». (الطبعة الإنجليزية الأولى، نيويورك، ١٩٩٣، ص ٧٨).

وما دمنا لا نقدم دراسة نقدية بل نطرح فكرة من أفكار هذه الشهادة، يمكننا الإشارة سريعا إلى أن تقسيم توفيق الحكيم مثلا للحيِّز الاجتماعي في عودة الروح حيث «الكل في واحد»، وتقسيم نجيب محفوظ لنفس هذا الحيِّز في ثلاثيته التي تؤرخ لمسيرة الطبقة الوسطى في النصف الأول من القرن العشرين وتمجد الوحدة الوطنية متمثلة في ثورة ١٩١٩، يختلف اختلافا بينا عن تناول صنع الله إبراهيم وبهاء طاهر وجمال الغيطاني ومحمد البساطي وإبراهيم أصلان وكاتبة هذه السطور ويوسف أبو ريّة ومصطفى ذكري ونجوى شعبان ومحمد إبراهيم طه وأحمد أبو خنيجر، على سبيل المثال لا الحصر. في نصوص هذه الأجيال التي عاشت الهامش بأشكال مختلفة إعادة تصنيف للحيِّز الاجتماعي؛ والأمر الثاني هو إفساح لمساحات القهر والمنفى والصمت، لتدخل إلى متن الرواية العربية في مصر. ولم يكن ذلك، في تقديري، مجرد خيار إيديولوجي بل كان انعكاسا لعلاقة إشكالية مركبة بالواقع التاريخي والاجتماعي عبرت عن نفسها في المشروع الإجمالي للكتابة وفي تفاصيله التقنية: هوية الراوي، نبرة الصوت الذي يحكي، رسم الشخصيات، بنية الرواية وتعاملها مع الزمن، ولغتها التي تتحدى الخطاب السائد بالجملة المقتصدة والدقة الحذرة حينا، وبالوثائقية حينا، وبالذهاب إلى الماضي أو الأسطورة أو الخيال السوريالي في أحيان أخرى. لا مجال هنا للنشيد، ولا للصوت المجلجل. إنه عالم «مالك الحزين» (ولا أشير هنا إلى رواية إبراهيم أصلان وحدها التي تحمل هذا العنوان، بل إلى إنتاج أجيال من الكتاب عرفتها ساحة الكتابة الروائية

في مصر بعد نحيب محفوظ، وإن كنت أقتبس العبارة التي صدَّر أصلان بها روايته فأوردها تحت العنوان مباشرة: «لأنهم زعموا أنك تقعد بالقرب من مياه الجداول والغدران فإذا جفّت أو غاضت استولى عليك الأسى، وبقيت صامتا هكذا وحزينا». إنه صوت الهامش المقموع يلتقطه كل بأسلوبه.

III

ولكن، ما موقعي من إعراب تلك الجملة المطوّلة عن الرواية في مصر؟

ربما بدأت بالحديث عن محمد المويلحي لأنني أردت أن أنتسب بشكل أو بآخر إليه، أنتسب إلى اضطرابه إزاء تاريخ ضاغط، وأنتسب لنص السؤال أكثر مما أنتسب لنص الإجابة، بل أعترف أن إجابة التنويريين تبدو لي، من موقعي بعد ما يقرب من قرن من مسعاهم، كارثية في نتائجها. إن آخر نصوصي الروائية: **قطعة من أوروبا** (دار الشروق، القاهرة،٢٠٠٣) الذي نشر في مطلع هذا العام تتأمل هذا المشروع من خلال التركيز على المنطقة المعروفة بوسط البلد؛ حيث أراد إسماعيل حاكم مصر أن تكون قطعة من أوروبا. الرواية وثائقية تقدم ما يغنيها أو ربما يخل ببنيانها من التوثيق المستفيض والتأريخ ووصف الأماكن. يبدأ فصلها الأول بالولد الذي أرسله أبوه إلى فيينا لعلاج عينيه وهو صبي في الخامسة عشرة من عمره، الولد هو إسماعيل الذي سيحكم مصر ويحلم بجعلها قطعة من أوروبا وتنتهي حكايته الشخصية بخلعه ورحيله عن مصر الغارقة في ديونها، ثم يموت إسماعيل في المنفى قبل ثلاثة أعوام من احتلال بريطانيا لمصر.

أعود إلى الفصل الأول من روايتي الذي يبدأ بالولد وحلمه وينتهي بعد مائة عام بحريق القاهرة في ٢٦ يناير ١٩٥٢، وهو غضبة شعبية عارمة كان السبب المباشر في تفجرها مذبحة لقوات شرطة مصريين راح ضحيتها خمسون شرطيا في مواجهة مع قوات الاحتلال البريطاني في مدينة الإسماعيلية، وجاءت هذه المذبحة ضمن سلسلة من العنف اليومي في منطقة القنال التي شهدت الحلقة الأخيرة في المواجهة بين قوات الاحتلال البريطاني والمقاومة الشعبية.

في ٢٦ يناير ١٩٥٢ خرج الناس إلى الشوارع في مظاهرات كبيرة انتهت بحرق المتاجر والبنوك الأجنبية ومحال اللهو، في وسط المدينة. في التأريخ الرسمي أطلق على ذلك اليوم «السبت الأسود» و«حريق القاهرة»، وتبرأت منه كافة القوى

في الحكم والمعارضة، كما تبرأ منه غالبية المؤرخين ونسبوا الحريق إلى القصر والإنجليز.

في روايتي ناظر يعيد النظر في ذلك اليوم وفي المشروع كله: مشروع قطعة من أوروبا المتجسد في «وسط البلد Downtown Cairo»، والذي شرع إسماعيل في تنفيذه بعد زيارته لمعرض باريس عام ١٨٦٧، والذي أصدرت الجماهير الشعبية حكمها عليه بإضرام النار في رموزه.

أعود إلى كلام فيصل درّاج، يقول إن المويلحي في حديث عيسى بن هشام كان «يتأمل التاريخ، ويقرأ واقعه المصري المأزوم بوعي تاريخي. بل إنه لم يقصد التاريخ إلا بسبب وعي يضيق بأزمته الذاتية وأزمة المجتمع الذي ينتمي إليه، والأزمة هذه دفعته إلى طرح الأسئلة من دون أن تتيح له التماس الإجابات الموائمة، ذلك أنه كان يبصر ما تغير، ولا يدري سبل التحكم بالتغير وتعيين اتجاهاته» (١٨٠).

أعتقد أن الكلام يكاد ينطبق عليَّ، ولكني أود أن أضيف أن السؤال، كما في حالة المويلحي أيضا، لا يقتصر على قول النصوص بل يمتد إلى شكلها. (كان شكل المُنْتَج الثقافي الذي قدمه المويلحي جزءا من السؤال الذي يطرحه: سؤال النهضة والعلاقة بين الوافد والموروث الثقافي).

كتبت **غرناطة ومريمة والرحيل** (دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٤-١٩٩٥) في إطار الرواية الواقعية المنقحة، بتوظيف الوثائق والحكايات الشعبية والتكثيف الشعري، وإن ظل النص في إطاره المرجعي رواية واقعية، كان ذلك قبل عشر سنوات. وقبل بضعة أسابيع كنت أتحدث مع صديقي الروائي بهاء طاهر. قال لي: «وجدتِ حلولا جديدة في روايتك. قلت له: أشك كثيرا أن نستطيع من الآن فصاعدا الكتابة في إطار الرواية الواقعية».

ما قصدته هو أن واقع الأزمة والسؤال يمتد بلا رحمة إلى بنيان النص وتفاصيله الشكلية، يتغوّل على الشكل كما يتغوّل على روحنا، مزلزلا في الحالتين. قال ابني وهو شاعر موهوب، حين قرأ مخطوطة رواية **أطياف** (دار الهلال، القاهرة،١٩٩٩)، الرواية التالية لثلاثية غرناطة: «تفاصيلها بهية، لها جمال الأيقونات، ولكنها تبدو لي كبنيان انهار سقفه!»، وقال الناظر في قطعة من أوروبا وهو يعاني في محاولته ليحكي حكايته:

«أعترف أنني لا أحيط بالآلة فهي هائلة، معقَّدة، تليق بمعجزات العصر الإلكتروني وتفي بمتطلبات الجحيم. أتساءل: ما الذي يملكه مُقعد في الخامسة والستين أمام آلة بحجم الأرض؟

مزق الورقة. ألقى بها في سلة المهملات». (١٨٢).

يتواصل تيار مشاعره وأفكاره صاخبا وساخطا إلى أن ينتهي الفصل بالتالي:

«لماذا أرسم جحيما أعيشه، ما الجدوى؟ الجنة قائمة في الخيال، وفي الواقع أيضا. (...) وكذلك الكتابة تأتي، تأتي من تلقاء نفسها فلا يتعين عليَّ سوى أن أقول: مرحبا وأفسح لها المكان.

ولكنها تستعصي، لا تأتي، تغيب. أتشكك في علاقتي بها، أتساءل إن كان وهما ما تصورته ألفة تجمعنا وتتيح لنا المشي سويا مؤتنسين ببعضنا البعض في طريق طويل، أو تجتاحني الظنون وأقول لا تحبك، لا ترغب فيك بل هي كغول الحكاية تستدرجك إلى سكك الندامة فإذا ما توغلت معها في الطريق تنكرت لك وتركتك في الوعر، (...)»، (١٨٦).

يصعب أن نكتب حياتنا مسقطين ذلك الواقع الذي يشكل هذه الحياة ويتغول عليها ويفسدها.

في **ثلاثية غرناطة** ذهبت إلى غرناطة وشرق الأندلس لأتساءل عن زمان الانقراض، وكما أسلفت في شهادة سابقة، جاءتني غرناطة والطائرات الأمريكية تقصف بغداد قبل ١٢ سنة. (بعد الغزو الأخير للعراق، صارت العلاقة الضمنية أكثر وضوحا لعموم القراء).

لا الرواية الواقعية صارت تفي بالغرض، ولا ضغط التجربة يسمح ببنيان متوازن. يدفع واقع الأزمة والسؤال إلى بحث مستمر عن أشكال تفي بالتعبير عنه. في رواية **أطياف** وهي أول ما كتبت بعد **ثلاثية غرناطة** دفعني الاحتياج وأنا أكتب السيرة الذاتية إلى توظيف الوثيقة السياسية والأسطورة المصرية القديمة، وإدراج شخصية متخيلة أشبه بالكا في الموروث الفرعوني. لم يكن تسجيل وقائع ما عشته يفي بضرورة التعبير عن تجربتي الحياتية المباشرة فحمّلت رضوى الوقائع وحمّلت شجر ما لم يحدث لرضوى بشكل مباشر وإن كان في صلب تجربة رضوى الشخصية.

يبدو الحديث عن مجزرة دير ياسين غير متوقع في رواية سيرة ذاتية لامرأة ولدت في القاهرة، ولم تطأ قدماها فلسطين أبدا. لكن كتاب المجزرة نص موازٍ لحكايتي

المدونة في **أطياف**. رواية سيرة توزعت التجربة فيها على شخصيتين متطابقتين هما رضوى وشجر، رضوى تحكي حكايتها وشجر المتخيلة تعيد كتابة مجزرة دير ياسين انطلاقا من شهادات من عاشوا المجزرة، أي معتمدة على التاريخ الشفهي.

وحملتني التجربة في **تقارير السيدة راء** (دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠١)، وهي نصوص قصيرة تجمعها شخصية واحدة من حيث تكوينها الوجداني، وإن اختلفت مواقعها وتفاصيل حياتها (راء أكاديمية في تقرير، وموظفة بسيطة في تقرير آخر. امرأة مفردة في تقرير، و أم لعشرة أطفال في تقرير غيره). نصوص تكمل بعضها بعضا، ساخرة مضحكة ثم تدريجيا تتلون السخرية بالأسى فالحزن الثقيل.

حاولت في **تقارير السيدة راء** توظيف شكل التقرير كإطار فني، فالسيدة راء ذات الوجدان الواحد وإن تعددت مواقعها، تقدم في كل نص تقريرًا من نوع ما، شهادة على زمانها.

وفي **قطعة من أوروبا** أوظف الكثير من الوثائق والمعلومات التاريخية في نص أقرب إلى التأريخ منه إلى الإبداع الأدبي الشائع والمعتمد، تدرجه في نطاق الرواية شخصية متخيلة هي الناظر؛ الراوية والشخصية المركزية في النص، رجل مقعد في الخامسة والستين من عمره، يتحرك بلا كلل بين الشوارع والمباني فاحصا ومتفحصا، هو ناظر، هذا اسمه وهذه مهمته، يقول في مدخل الرواية: «أنا الناظر، منظرتي تلّة عمري، أقف عليها رقيبا وحارسا، أنتظر وأعتبر وأقدم دلائل المحبة؛ لأن النظر في لسان العرب دليل محبة، وترك النظر دليل انصراف أو بغض وكراهية».

واقع الأزمة الذي نعيشه مضنٍ ومحاولة الاشتباك معه وصياغته في نص روائي محفوفان بالعديد من المخاطر؛ إذ يتشكل النص في حيز من الاضطراب والسؤال، يسعى إلى أشكال جديدة تفي بالحاجة، وهو في مسعاه هذا قد يخيب أو يصيب، ولكنه في الحالتين يبقى نصا أصيلا يحمل خاتم زمانه وعلاماته المميزة.

برشلونة، ٢٠٠٣

اتجاهات نقدية جديدة في النظرية والتطبيق

أتناول في هذه الورقة الموجزة اتجاهين نقديين ركزا على علاقة الأدب بالتاريخ؛ أسهم في الاتجاه الأول نقاد المادية الثقافية في إنجلترا، والتاريخيون الجدد في الولايات المتحدة. أما الاتجاه الثاني فقد شارك في صياغة مفاهيمه نقاد ودارسون عملوا جميعا في إطار ما سميَ بالنقد ما بعد الكولونيالي. برز هذان الاتجاهان بدءا من الثمانينيات وأثمرا العديد من الكتابات النظرية والدراسات القيّمة.

تنقسم الورقة إلى قسمين؛ القسم الأول يقدم بإيجاز بالغ المفاهيم الأساسية لكل من الاتجاهين، ويعرض القسم الثاني لعدد من بحوث دارسين عرب نجحوا في الاستفادة من هذه الاتجاهات، ولعل النماذج التطبيقية بمواضيعها ونتائجها تكشف نفع الأدوات التي قدمتها هذه التيارات النقدية بقدر ما تكشف أننا في بحثنا عن الجدوى لا ننقل عشوائيا أو ببراءة، إنما نسعى إلى تعميق مجرى معارفنا بما يفي باحتياجات واقعنا التاريخي.

I

في عام ١٩٨٦ نبّه هليس ميلر وهو من كبار النقاد الأمريكيين، ارتبط اسمه بالتفكيكية، إلى نقلة نوعية تشهدها الدراسات الأدبية. قال ميلر: «تحولت الدراسة الأدبية في السنوات القليلة الماضية تحولا مفاجئا، يكاد يكون شاملا، بعيدا عن النظرية بمعنى التركيز على اللغة في ذاتها، واتجهت إلى التاريخ والثقافة والمجتمع والسياسة والمؤسسات والطبقة وهوية الذكر والأنثى والسياق الاجتماعي والقاعدة المادية».

(أكتشف وأنا أترجم هذا الاقتباس من الإنجليزية إلى العربية أن طول القائمة يعكس قلق ميلر من ذلك التحول الذي يعني أن بضاعته هو نفسه تئول إلى كساد).

كان ميلر محقا في ملاحظته أن الاتجاهات الشكلانية التي هيمنت على الأوساط الأكاديمية والثقافية لعقود متصلة والتي ظلت تتوالد وتتناسخ وتتفرع تحت العديد من المسميات (النقد الجديد، البنيوية، التفكيكية... إلخ) تتراجع أمام اهتمام متزايد بنقد سياسي في توجهه، يركز على جوانب العلاقة بين النص الأدبي والواقع التاريخي، وأشكال التفاعل والاشتباك بينهما.

لم تنبت هذه التيارات، على ما جاءت به من جديد، من فراغ؛ إذ استفادت بوضوح من منجزات الدراسات الأدبية واللغوية والاجتماعية في العقود السابقة، ونهلت من مصادر فكرية متباينة تمتد من ماركس إلى فوكو مرورا بجرامشي وباختين وألتوسير وماشري، وبارت وكرستيفا، ولاكان ودريدا وغيرهم.

١- نقاد المادية الثقافية والتاريخيون الجدد:

يليق بنا أن نبدأ الحديث بناقد إنجليزي كبير هو ريموند ويليامز (١٩٢١-١٩٨٨) فقد مهد لنشأة هذا الاتجاه بكتاباته المتصلة حول الثقافة منذ بداية الخمسينيات. عدّل ويليامز- وكان ماركسيا على طريقته- في النموذج الماركسي القائل بقاعدة مادية وبناء فوقي: قاعدة اقتصادية تنعكس في وعي البشر وأسلوب حياتهم وأفكارهم وقوانينهم وفنونهم... إلخ. رأى ويليامز في ذلك النموذج تبسيطا مخلا إذ اعتقد أن الثقافة عملية مادية، وأن العلاقة بين الإنتاج المادي لحياة البشر ووعيهم وممارساتهم الاجتماعية ومؤسساتهم متداخلة متشابكة يصعب فصمها أو تصويرها في شكل كيانين: قاعدة وبناء علوي .

باختصار رفض ويليامز الفصل بين الإنسان المنتج اقتصاديا والإنسان المنتج للأفكار والجمال . ولم يرَ في الثقافة مجرد انعكاس لواقع مادي بل رأى أنها هي نفسها واقع مادي يتعين علينا التعامل معها على هذا الأساس، كما رأى في الأدب عملية إنتاجية (مادية) وممارسات محددة تتطلب استخداما اجتماعيا لأدوات إنتاج تمتد من اللغة إلى تقنيات الكتابة وأشكالها.

التقط النقاد الثقافيون أفكار ويليامز وطوروها في قراءاتهم النقدية التي توالت بدءا من عام ١٩٨٥، وبدءوا بالكبير شكسبير، حولوه من قلعة للدراسات المحافظة إلى حقل مفتوح لدراسات مبتكرة، سياسية غالبا. تناولوا ثقافة العصر كواقع مادي وليس كمحض انعكاس لواقع اقتصادي. درسوا الفن في ضوء ما يحيط به من

مؤسسات، مؤسسة المسرح الإليزابيثي، مؤسسة رعاية النبلاء للكتاب في حالة شكسبير على سبيل المثال، وكشفوا عن أنماط السلطة وأنماط التمرد وآفاق هذا التمرد والانشقاق، باختصار درسوا طبيعة العلاقات داخل البنية الثقافية التي يقدمها النص الأدبي ومترتبات هذا النص في التاريخ.

أما التاريخيون الجدد في الولايات المتحدة في الثمانينيات والتسعينيات فأكدوا من خلال دراساتهم أن النص الأدبي موقع صراع على السلطة بين أصوات مهيمنة وأصوات مهمّشة، وقيم متناقضة ومصالح متصادمة، وتبادلات متصلة.

لم يعد النص الأدبي إنتاجا فرديا وفريدا أو مستقلا بل ظاهرة ثقافية تاريخية تجسد واقع الصراع الاجتماعي ومؤسساته القابضة وشروطه التاريخية، بما في ذلك شروط السوق والمستهلك، ومن هنا تتطلب الدراسة النقدية لهذه الظاهرة المركّبة المعروفة باسم الأدب معرفة الواقع التاريخي الذي أنتجها، والقارئ الذي يستقبلها، والناقد الذي يكتب عنها. ويميز التاريخيون الجدد عن من سبقهم من النقاد التاريخيين القناعة بأن الواقع الاجتماعي لا يتسم بالتجانس بل هو ساحة اشتباك وصراع تتعدد فيه القوى والبُنى والقنوات وأشكال الخطاب ومستويات التمثيل. إن النص الإبداعي، كاللحظة التاريخية التي أفرزته ساحة اشتباك وصراع.

وفي حين يركز نقاد الثقافة المادية على عناصر التمرد والانشقاق وخلخلة الواقع المهيمن داخل النص ويوجهون القارئ إلى قراءة ناقدة ومقاومة، يكتفي التاريخيون الجدد بتتبع ووصف عناصر الهيمنة والاحتواء في ممارسات السلطة وإعادة إنتاجها للأمر الواقع كما تتجلى في النص الأدبي

وربما لم يتمكن التاريخيون الجدد من صياغة نماذج نظرية أو منهج متكامل وإن قدموا مشروعا يصفه جرينبلات وهو من المساهمين الأبرز في بلورة هذا الاتجاه النقدي، بأنه يسعى إلى كشف كيف تتكون التجارب والمعتقدات الجماعية وتنتقل من وسيط إلى آخر، وكيف يتم تكثيفها في قالب جمالي يُطرح للاستهلاك.

ويشير مونتروز وهو أحد نقاد التاريخية الجديدة إلى ارتباط التاريخية الجديدة بالصراع في أوساط الجامعة، وهو صراع إيديولوجي بين الاحتواء والانشقاق، بين التسليم بالأمر الواقع وتعزيزه من ناحية، ومعارضته والسعي إلى تغييره من ناحية أخرى، بين فرض مفهوم واحد لماهية الأدب ونماذجه المعتمدة والمقررة وإمكانية الانفتاح على نماذج أكثر تنوعا.

ويركز التاريخيون الجدد على التاريخ بصفته نصا وعلى النصوص بصفتها تاريخا: فنحن لا نملك الماضي كما جرى إذ لم نعشه كتجربة مباشرة بل لم يصلنا منه سوى سجلات متباينة أي نصوص «تواريخ» تعرضت للانتقاء والإسقاط والحفظ (ولعل هذا الموقف من التاريخ يشكل أحد الفروق الأساسية بين هذا الاتجاه والنقد التاريخي القديم والنقد الماركسي؛ إذ لا مجال هنا للحديث عن «حقيقة» تاريخية، ولا عن معنى شامل ونهائي، فالتاريخ نص، والنص تاريخ، كلاهما محكوم بشروط اجتماعية تاريخية تحدد أشكال الكتابة وأساليبها وقوالبها تماما كما تحدد أشكال القراءة النقدية القادرة على إعادة إنتاجه مرات عديدة، فالكتابة والقراءة متمركزتان في تاريخ اجتماعي بعينه، يتشكلان داخله بقدر ما يتدخلان فيه.

مكتبة
t.me/t_pdf

٢- النقد ما بعد الكولونيالي:

في كتابه الاستشراق (١٩٧٨) أوضح إدوارد سعيد كيف شكلت المصالح الاستعمارية وواقع الهيمنة السياسية الكتابات الأدبية والفكرية والعلمية في أوروبا القرن التاسع عشر، واستكشف عبر دراسة مؤسسة الاستشراق جوانب العلاقة بين السلطة والمعرفة.

يمكن تلخيص الكتاب وفرضيته الأساسية على النحو التالي:

ليس الشرق والغرب في الفكر الأوروبي السائد مجرد موقعين جغرافيين بل هما مفهومان أُنشئا إنشاءً، كل مفهوم منهما له تاريخ فهو محمّل بموروث سابق ودلالات ومفردات وصور تقسم العالم إلى قسمين غير متكافئين غير متعادلين، هما الشرق والغرب. يتحول الشرق في كتابات الأوروبيين من مكان جغرافي إلى صورة تعكس حاجات صاحبها ومصالحه وموروثه، وتتناقل من جيل لجيل.

قبل ظهور كتاب سعيد كان المقصود بالاستشراق حقلًا معرفيًا يسهم فيه الباحثون في مجالات اللغات الشرقية وفلسفات الشرق وتاريخه...إلخ، وبدءًا من ظهور الكتاب اكتسب المصطلح معنى مغايرا دالا على الإسهامات التي شكلت صورة الشرق بما يمهد للسيطرة الاستعمارية ويتوازى معها ويعزز استمرارها. الاستشراق بهذا المعنى مؤسسة هائلة لها السلطة والمرجعية، أسهم في تشكيلها وترسيخها أجيال من الشعراء والروائيين ورجال السياسة والمؤرخين والباحثين في مختلف المجالات، والعاملين في الإدارات الاستعمارية. الاستشراق مُخَيِّلة

ونظرة وأسلوب في التمثُّل والتمثيل تتعلق بصاحب النظرة أكثر مما تتعلق بموضوع النظر. إنها «معرفة» بالآخر تتضمن الوعي بدونيته و تفوق الأنا، كما تتضمن علاقة القوى بينهما. ليس الاستشراق مجرد سلسلة من الأكاذيب أو الأساطير أو المؤامرات الشيطانية بل خطاب يعيد إنتاج الواقع بإعادة تشكيله بما يعبر عن موقع صاحبه ومصالحه. يؤكد سعيد أنه لا وجود لمعارف صافية متجردة، فالمعارف وثيقة الصلة بعلاقات القوى، والسلطة القابضة التي ترشح متغلغلة نافذة فيها، مشكِّلة لبنيتها.

الاستشراق نسق معرفي متكامل، جملة من المعارف والممارسات ترسّخت في الوعي الغربي على مدى أجيال، حاضرة نافذة في معاهد العلم، في المتاحف، في الدراسات التاريخية الاقتصادية والاجتماعية واللغوية والأنثروبولوجية والبيولوجية، وفي الروايات والقصائد والخطب البرلمانية وتقارير الموظفين في الإدارات الاستعمارية، إنه شبكة من المصالح تتخذ شكل خطاب مهيمن ذي مرجعية، يمتد من السلطة السياسية إلى الذائقة الفنية مرورا بالمعايير الأخلاقية.

لاحقا في كتاب **الثقافة والإمبريالية** (١٩٩٣) يستكمل سعيد درس العلاقة بين الثقافة والهيمنة الاستعمارية، ويطور فكرته على النحو التالي:

كانت للمعركة من أجل امتلاك الأرض ونهب مواردها أبعاد ثقافية واضحة وحاسمة، وحظيَ التوسع الاستعماري بقوة إسناد هائلة من قبل الكتاب والمفكرين والباحثين الأوروبيين، ومن هنا كان إنتاج الصورة وتسويقها جزءا من مشروع الهيمنة الاستعمارية. ويضيف سعيد، وهذا ما أعتقد أنه من جديد الكتاب، أنه يصعب علينا فهم كبار الكتاب الأوروبيين من أمثال جين أوستن وشارلز ديكنز وأندريه جيد وألبير كامو خارج هذا السياق.

ويذهب سعيد إلى حد الربط بين نشأة الرواية والتوسع الاستعماري الذي يفسر الكثير من عناصرها ومجريات أحداثها بل أيضا بعض تقنياتها. ويرى سعيد أن كبار الروائيين الإنجليز في ذلك الزمان أسهموا بشكل أساسي عبر الرواية في ترسيخ مشاعر ومواقف ومرجعيات إذ شكلوا «فكرة إنجلترا» بمعنى هويتها ومفهومها عن نفسها. إنجلترا في نصوصهم هي «هنا»: المكان المعلوم المألوف الذي تتناوله الرواية تفصيلا، تبحث في ثناياه وتعرض لعناصره وتعرِّفه وتقيّمه وتشكِّل ملامحه في ضوء «هناك»: المكان الغامض، المتوحش غير المحكوم بسنة أو قانون أو

ضوابط، تشير إليه الرواية دائما بدون تفاصيل وإن بقي وجوده ضروريا لتحديد ملامح الذات.

ولا يقتصر سعيد على تناول هذه العناصر في الرواية الإنجليزية بل يتتبع أثر الواقع الاستعماري في مفهوم الزمن وأنماط القص، في مسار البطل وفي غيرها من العناصر التقنية، ويدلل على ذلك بالنصوص الأهم في تيار الحداثة في مطلع القرن العشرين ومنها نصوص لجويس (رواية أوليس) وإليوت (قصيدة «الأرض الخراب»)، وبروست (رواية البحث عن الزمن المفقود) وكامو (رواية الغريب التي لا يقرؤها كما درج النقاد بصفتها نصا وجوديا، بل يقرأ في صفحاتها علاقة كاتبها المستوطن الفرنسي في الجزائر بأهل البلد).

ولأن العلاقة الاستعمارية تفسر جوانب مضمونية وبلاغية في هذه النصوص فإن إدوارد سعيد يقترح نوعا جديدا من النقد (وهنا أيضا إضافة من إضافات سعيد في هذا الكتاب) يطلق عليه اسم «النقد الكونترابنتالي»، والمصطلح مستمد من التأليف السيمفوني حيث يقابل اللحنَ لحنٌ مضاد، وحيث تتآلف الأصوات وهي تتقدم وتتأخر في تقاطعها وتعاكسها وتوازيها، من هنا تصبح وظيفة النقد الأدبي هي قراءة النص في سياقه والسياق المقابل أيضا، في ضوء رواية المستعمِر(بالكسر) لتاريخه ورواية المستعمَر (بالفتح) لحكايته.

فتح سعيد الباب واسعا أمام كتابات نقدية ستعرف فيما بعد باسم النقد ما بعد الكولونيالي، وهو نقد يركِّز على الآثار العميقة التي خلفتها التجربة الاستعمارية على الأرشيف الثقافي للمستعمِر والمستعمَر، ويعيد قراءة النصوص الأدبية في ضوء الواقع الاستعماري وتعقيداته السياسية والاجتماعية والنفسية ويستكشف قوة التمثيل الأدبي ودلالاته ووظائفه ومترتباته في إطار الواقع الكولونيالي.

ولقد استفاد نقاد ما بعد الكولونيالية من مصادر متنوعة منها تحليل الخطاب والتفكيكية والتحليل النفسي. ومن اللافت إسهام النقاد الهنود تحديدا في بلورة مفاهيم أساسية لهذا الاتجاه، منهم من يعيش في الغرب (سبيفاك وهومي بابا) ومنهم المستقر في بلاده (رناجيت جحا وإعجاز أحمد).

يشترك نقاد المادية الثقافية والتاريخيون الجدد ونقاد ما بعد الكولونيالية في القناعة بأن النقد لم يكن أبدا ممارسة بريئة، بل هو جزء من موقف سياسي وموقع اجتماعي ثقافي يشغله الناقد. ولا يقتصر مسعى هؤلاء النقاد على دراسة النص

الأدبي، فما دام النص مسكونا بالتاريخ ويسكن فيه ويشكل مداخلة من مداخلاته في الواقع، فإن الدراسة تمتد تلقائيا إلى ظواهر ثقافية متعددة، إنه، باختصار، نقد يعيد ترسيم حدود الدراسات الأدبية.

II

١- الحرم الشريف/جبل الهيكل

النموذج التطبيقي الأول هو بحث تقدمت به دارسة شابة في العشرينيات من عمرها إلى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها في جامعة عين شمس فأجيز وحصلت الدارسة على درجة الماجستير بتقدير ممتاز مع التوصية بنشر الرسالة. موضوع رسالة منى عبد الوهاب **تمثيل القدس في ثلاثة نصوص من العصور الوسطى**. تناولت الدارسة كتابات الحجاج الأوروبيين عن رحلاتهم إلى القدس وتمثيلهم للمدينة، وفي مركزها بطبيعة الحال المسجد الأقصى وقبة الصخرة. قدمت الباحثة لدراستها بمسح سريع لتقارير الحجاج من القرن الرابع الميلادي إلى مطلع القرن الحادي عشر، ثم انتقلت إلى النصوص الثلاثة موضوع البحث: النص الأول تقرير سيولف وهو حاج بريطاني زار القدس عام ١١٠٢، أي بعد ثلاث سنوات من الاحتلال الصليبي، أما النص الثاني فهو سِفْر تاريخي كتبه ولْيَم الصوري رئيس أساقفة صور وعنونه: «تاريخ ما أنجز فيما وراء البحر» وأدرَجت الباحثة كتاب التاريخ هذا ضمن كتب الرحلات لأنه منسوج على نفس منوالها؛ ولأنه يؤرخ للحملات الصليبية بصفتها أعظم رحلات الحج على الإطلاق. كتب ولْيَم سِفْرَه الكبير في الفترة ما بين ١١٦٧ و١١٨٤، أي في أوج الهيمنة الصليبية علَى مملكة بيت المقدس. أما النص الثالث فيتناول تقارير ماندفيل الذي زار القدس في منتصف القرن الرابع عشر، بعد اندحار الصليبيين.

اعتمدت الدارسة في بحثها على الأدوات المنهجية التي وفرها النقد الثقافي ونقد ما بعد الكولونيالية وتحليل الخطاب، وتحديدا مفاهيم لويليامز ولإدوارد سعيد وآخرين أيضا، ووصلت إلى النتائج التالية:

يتكون الخطاب الصليبي حول القدس من قصة مركزية master story متماسكة تم نسج تفاصيلها وتنقيحها وتعزيزها وتكريسها تدريجيا بدءاً من القرن الرابع

الميلادي. لم تقصد جحافل الصليبيين في الحملة الأولى إلى القدس مجرد مكان جغرافي أو بلاد مطموع فيها على الجانب الآخر من المتوسط، بل قصدت مكانا صاغته وكرسته المخيلة الأوروبية على مدى القرون السبعة السابقة. ولم يكن عنف المعارك والمواجهات سوى امتداد لعنف معرفي ثقافي قوامه النفي والتهميش.

يميز هذه القصة المركزية التي أنتجتها الثقافة المهيمنة في أوروبا العصور الوسطى، وعي مزدوج بالقدس: قدس توراتية خيِّرة وتخصنا (نحن الصليبيين) وقدس عربية ترتبط بالشر وبالآخر المسلم. ويحتل المسجد الأقصى وقبة الصخرة مركزي الصدارة، وإن تم احتواؤهما والسيطرة عليهما وامتلاكهما عبر تمثيلهما وإعادة إنتاجهما في شكل معبدين. فمركز القصة الأوروبية هيكلان توراتيان هما في واقع الأمر قبة الصخرة والمسجد الأقصى، تتطلع إليهما العين الوافدة فلا ترى في الحرم الشريف إلا «جبل الهيكل» و«المعبدين» القائمين عليه.

ترجع أهمية هذه الدراسة، في تقديري، إلى أن الدراسات في مجال نقد ما بعد الكولونيالية رغم الدور الرائد الذي لعبه إدوارد سعيد في بلورة بعض مفاهيمها الأساسية تكاد تُسقط التجربة العربية، وفي مركزها الحروب الصليبية والحملة الصهيونية. (نلاحظ مثلا أن كتب المختارات النقدية بها من المقالات ما يخص الهند وإفريقيا والأفارقة الأمريكيين والسكان الأصليين أو ما يسمى الآن بشعوب العالم الرابع، في الأمريكتين، وكندا وأستراليا ونيوزيلندا، ولكنها تتجاهل بشكل كامل تقريبا الموضوع الفلسطيني. وفي كتاب آشكروفت **المفاهيم الأساسية لدراسات ما بعد الكولونيالية** لا ترد الإشارة للعرب إلا مرة واحدة وبشكل سلبي ينبه إلى دورهم في تجارة الرقيق. ورغم تناول الكتاب لمادة الاقتلاع و الشتات والاستعمار الاستيطاني لا نجد إشارة ولو عابرة لأكثر حالات الاستعمار الاستيطاني شراسة في التاريخ المعاصر، أقصد إسرائيل.

باختصار أقول إن النقد ما بعد الكولونيالي لا يضعنا على جدول أعماله (وباستثناء دراسات قليلة جدا منها على سبيل المثال كتاب كيث وايتلام **اختراع إسرائيل القديمة أو إسكات التاريخ الفلسطيني** يفاجئنا صمت مريب في هذه الدراسات، لماذا؟ ربما لأنه من الأيسر والأقل خطورة الكتابة عما حدث في «العالم الجديد» قبل خمسمائة عام أو ما حدث في إفريقيا أو الهند في القرن الماضي وعدم التطرق إلى صراع قائم. أما الخطاب الصليبي الذي يشكل، في تقديري، منجما للدراسات

التاريخية والثقافية والأدبية فهو مهمل تماما؛ لأن دراسة هذا الخطاب تحيل بوضوح إلى الخطاب الاستعماري المعاصر والخطاب الصهيوني (لم تكن عبارة الجنرال أللنبي وهو يدخل القدس وقد أوشكت الحرب العالمية الأولى على الانتهاء: «الآن انتهت الحروب الصليبية» إلا مزجا لافتا بين الرؤية الثاقبة وقصر النظر؛ إذ ربط أللنبي بين الحملتين وإن لم ير من موقعه كقائد منتصر أن دخوله القدس يبدأ دورة جديدة من الصراع والمواجهة.

٢- بنجامين دزرائيلي ورويته المزدوجة:

أما البحث الثاني وهو رسالة دكتوراه قدمتها السيدة شيرين مظلوم بعنوان **الرؤية المزدوجة: دراسة لثلاثية دزرائيلي**. يتناول البحث روايات بنجامين دزرائيلي (١٨٠٤-١٨٨١) وهو أحد الوجوه الأبرز في المشهد الاستعماري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر- كان بنجامين دزرائيلي رئيسا لوزراء بريطانيا، وهو صاحب الصفقة الاستعمارية الأكثر دهاء في القرن الذي عاش فيه، إذ استطاع أن يشتري أسهم قناة السويس من الخديوي إسماعيل، حاكم مصر، بأربعة ملايين جنيه لا أكثر. لا أبالغ حين أقول إن مئات الدراسات تناولت حياة دزرائيلي ونصوصه الروائية ومواقفه السياسية ونقده لواقع المجتمع الإنجليزي ورؤيته الرومانسية للشرق وغيرها من ملامح أدائه السياسي والفني، ولكن أحدا من الدارسين الأجانب لم يقترب من نصوصه التي تتناول الشرق عموما وفلسطين تحديدا من منظور المادية الثقافية وما بعد الكولونيالية؛ لأن دزرائيلي كان من أصول يهودية والخوض في ذلك يحملنا بالضرورة بشكل مباشر أو غير مباشر إلى المشروع الصهيوني في المنطقة.

وتصل الدارسة إلى الخلاصات التالية:

لم يكن وعي دزرائيلي بأصوله اليهودية هو المرتكز الأساس لفكرته الصهيونية بل تشكلت هذه الفكرة في إطار رؤية استعمارية أوروبية. ورغم توزع دزرائيلي بين المركز والهامش: بين موقعه في قيادة حزب المحافظين الذي يحمله إلى مقعد رئيس الوزراء ووعيه بانتمائه في الأصل إلى جماعة مضطهدة (اليهود في إنجلترا القرن التاسع عشر)، رغم هذا التوزع فإن خطاب دزرائيلي الذي تكشف عنه القراءة الفاحصة لنصوصه الروائية خطاب كولونيالي بامتياز. إنه خطاب قائم على استيعاب

الآخر في الداخل والخارج. في الداخل تستوعب الأرستقراطية الحاكمة بأصولها النورماندية الطبقة الوسطى، تستوعب الكاثوليك واليهود، وفي الخارج تستوعب الإمبراطورية مستعمراتها في الشرق. في الداخل يتم هذا الاستيعاب لدمج كافة العناصر الاجتماعية في إطار تراتبية صارمة لحساب هوية إنجليزية متماسكة تعزز سلطة القوى الاجتماعية المهيمنة، أي سلطة الأمر الواقع. أما في الخارج فيتم هذا الاستيعاب لحساب مشروع التوسع الاستعماري. ولعل من أبرز ما توصلت إليه الباحثة أنها كشفت عن دور دزرائيلي المبكِّر في الإعداد لاستعمار فلسطين باختلاق مشروع صهيوني يفي بحاجة الإمبراطورية البريطانية في التوسع والسيطرة. قبل قرن من قيام دولة إسرائيل قدم دزرائيلي رواية بطلها وعنوانها يحملان اسم **تانكرد** (أحد قادة الحروب الصليبية إلى الشرق) وألحق بالعنوان عنوانا فرعيا هو **الحملة الصليبية الجديدة**. ورغم أن الرحلة تتخذ شكل البحث عن خلاص روحي فإن جوهرها وتفاصيلها تقدمان رؤية للمشروع الذي سينفذ لاحقا وتدريجيا في فلسطين. إن رواية **تانكرد أو الحملة الصليبية الجديدة** Tancred or The New Crusade المكتوبة عام ١٨٤٥ تربط بشكل فذ في سبقه بين المشروع الصليبي القديم ومشروع سيتجسد بعد قرن من الزمان، وينتبه وينبه إلى توظيف اليهود في الحملة الاستعمارية المقبلة. وكان دزرائيلي مؤهلا بوصفه بريطانيا راسخا في المشروع الاستعماري ويهودي الأصل ليطرح تلك الرؤية أو الرؤيا.

حديث المومياوات:

يحملنا البحث الثالث إلى مساحة مغايرة فهو بحث صغير لا يتجاوز العشرين صفحة أنجزته الدكتورة سحر عبد الحكيم وهي أستاذة شابة في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة.

تتناول الدارسة «خطاب المومياوات» وتدرس بأدوات النقد الثقافي والتاريخية الجديدة ونقد ما بعد الكولونيالية الخطاب المرتبط بالمومياوات الفرعونية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في إنجلترا. وكانت أعداد غير قليلة من الزوار الأجانب لمصر يشترون مومياوات فرعونية وينقلونها إلى إنجلترا ثم يبيعونها في المزادات حيث يقتنيها الأثرياء من جامعي التحف، يضمونها إلى مجموعاتهم الخاصة، يعرضونها في حفلات على ضيوفهم من الأصدقاء والمعارف، أو يشتريها وسطاء لعرضها على الجمهور في مقابل رسم دخول كالمسرح، بعد أن يعلنوا عنها ويروجوا لها.

تقرأ الدارسة إعادة إنتاج هذه المومياوات عبر عرضها على الجمهور والوظيفة المقررة لها في الثقافة الإنجليزية من خلال العروض والأحاديث المصاحبة والكتب والموسوعات التي تناولتها.

وتتوقف الدارسة عند كتابات وعروض بتيجرو (١٧٩١-١٨٦٥) أستاذ علم التشريح والجراح في مستشفى شيرينج كروس بلندن، وصاحب كتاب تاريخ المومياوات المصرية. وكان بتيجرو متخصصا في تشريح المومياوات، وقدم عروضا متعددة أمام جمهور متخصص من الأطباء والعلميين وعلماء المصريات، وأمام جمهور أوسع من المختصين وغير المختصين.

تتحول المومياوات في هذه العروض «المسرحية» إلى موقع يعيد إنتاج العلاقة بين زمنين وحضارتين وموقعين جغرافيين. يتم إنطاق الموت في مشهد يقول بحضارة قديمة ماتت وحضارة ناهضة تشرف عليها من موقع المعرفة والقوة والتقدم العلمي والاستغلال السياسي (المومياء أثر صامت وحياة دارسة يستنطقها الجرّاح المشرف الشارح ومالك سلطة المعرفة والفعل والتفسير)، انتقال المومياوات جغرافيا من مصر إلى إنجلترا كناية عن انتقال السلطة الحضارية من موقع إلى موقع، يقوم المتخصص في علوم التشريح والتحنيط والمصريات بفك أربطة المومياوات وإعادة الأربطة إليها أمام جمهور المتفرجين، يتحول العرض إلى تسويق للتاريخ يتم عبره تأكيد سلطة الغرب الاستعماري وتسجيل إنجازه العلمي. فتستخدم الحضارة المصرية القديمة لتعزيز السيطرة الاستعمارية وخلق ثقافة مهيمنة تحتفظ بالمومياوات لاحقا في أقفاص زجاجية في المعارض وترسل في مقابلها إلى مصر العسكريين والإداريين والتجار ورجال البنوك وكل عناصر الهيمنة الاستعمارية.

اخترت هذه البحوث تحديدا لتناولها موضوعات لم تكن تعتبر حتى وقت قريب جزءاً من الدراسات الأدبية أو مواضيع البحث المسموح بها في إطار أقسام اللغة والأدب. كذلك اخترت نماذج بحثية تمت جميعا في إطار أقسام اللغة الإنجليزية وآدابها. فقد أنشئت هذه الأقسام مغتربة تتطلع إلى الأصل الذي صممت على منواله. كان الطلاب والدارسون يقضون جل أعمارهم في دراسة هذا الشاعر الإنجليزي أو تلك الروائية الأمريكية ويعيشون انقساما بين مشاغل واقعهم التاريخي ومهامهم البحثية.

لقد أتاحت هذه الاتجاهات النقدية الجديدة لعديد من الدارسين تجاوز ذلك التوزع والانقسام ومكّنتهم من إضافة جديد في مجالات بحوثهم والإسهام في المضي بأقسامهم بعيدا عن اغترابها القديم لتصبح فاعلة في زمانها، أصيلة في ارتباطها بمكانها. إن هذا النقد الثقافي المنشغل بالعلاقة بين النص والتاريخ يتيح للباحثين توظيف طاقاتهم السياسية المبدّدة في كثير من المواقع الأكاديمية خاصة تلك المتخصصة في الدراسات الأدبية، إن هذا النوع من البحوث يتيح لهم التعبير عن أنفسهم في مسعاهم للفهم والربط والمراجعة لاستيعاب موقعهم من أنفسهم ومن العالم حولهم، لعلهم يسهمون، ولو بقدر، في تغيير أنفسهم وواقعهم التاريخي.

التاريخ، اللغة، الكتابة: شهادة كاتبة

I

لا أذكر المرة الأولى التي زرت فيها أهرام الجيزة. أرجّح أنني كنت صغيرة جدا، ولكني أذكر زيارتي الأولى لمعابد الكرنك والأقصر ووادي الملوك والملكات، في صعيد مصر. كنت في الخامسة عشرة من عمري. تأملت الجدران والنقش والكتابة، وانتبهت إلى ذلك التداخل المدهش بين تدوين التاريخ وإبداع الجمال، أظنني انتبهت أيضا إلى غياب الحدود الفاصلة بين مفردات الواقع والمتخيَّل الأسطوري.

لاحقا وأنا طالبة في جامعة القاهرة أتردد على دار الكتب المصرية في موقعها القديم بباب الخلق، كنت أتوقف أمام مخطوطات المصاحف النادرة المعروضة في الممرات المؤدية إلى قاعات الإطلاع، أتأملها، وأتأمل تلك الحرفة المزدوجة في تراث النسخ الإسلامي التي تجمع بين النقل وإبداع الجديد، بين التزام بحرفية نص (هو في هذه الحالة نص مقدس) وحرية الفنان في التعبير عن ذاته، بينّ الإيفاء بالشرط العملي والشرط الفني كأنهما شرط واحد.

هي لحظات في الطفولة والصبا احتضنت البذور الأولى لرغبة تلحّ في التدوين والتسجيل على طريقة الأسلاف ربما، أو استلهاما لإنجازهم. وما الذي أسعى إلى تدوينه؟ دغل جغرافي له رنين، مزيج مركب من زمان ومكان، ماض وحاضر، حيِّز مادي وروحي تختبر فيه الذات نفسها لتتعرف على موقعها، وشروط وجودها، وطاقاتها النفسية والأخلاقية.

أعتقد أن الانتباه الحاد للزمان والمكان، وإلحاح الحاجة للتسجيل عنصران مميِّزان لأبناء جيلي من الكتاب. أشار الدارسون والكتاب أنفسهم لما لحرب ١٩٦٧ من أثر تكويني عليهم. أنتبه مثلا إلى أن كافة نصوصي الروائية هي محاولة للتعامل مع الهزيمة. كنت في العاشرة من عمري حين هاجم الإنجليز والفرنسيون

والإسرائيليون مصر عام ١٩٥٦. وكنت في الحادية والعشرين حين اندلعت الحرب من جديد. أعي أن أبناء جيلي من طلاب الكلية الحربية والفنية العسكرية الذين انتقلوا ذات صباح من مقاعد الدرس إلى ساحات القتال، استقر أكثرهم هناك تحت رمال الصحراء في سيناء. إن حرب ١٩٦٧ وما تلاها من ملمّات جعلتنا نعي بحدة أن التاريخ لا يقتصر على سجلات الماضي ومدوناته بل يمتد ليشمل واقعنا المعيش ويلازمنا بشكل يومي: حروب متتالية، مجازر، هزائم، قمع وقهر، ودائما، أمان مفتقد وإرادة منفية في ظل واقع قابض نجاهد لفهمه، ونحلم بتملكه.

«ترِّخْ دائما»، العبارة لبرتولد بريخت. وأنا أفعل ليس لأسباب إيديولوجية بل ضرورةً واحتياجا فلا سبيل أمامي لإدراك تجربتي وتصنيف مفرداتها بشكل مفهوم سوى هذا السبيل. أتوقف أمام عبارة «مفهوم»، وأتساءل عن دقتها لأن المسعى في مجمله ليس سوى محاولة للوصول إلى معنى متسق، يراوغني غالبا ويظل ناقصا، فأواصل فعل الكتابة لعل التفكيك والتركيب ينفعاني في الوصول إلى معنى ما، في تجاوز جنون ما، لعل الكلمات تمكنني من التعامل مع جغرافيا مهدَّدة وتاريخ مهدِّد.

أعتقد أيضا أن إلحاح الحاجة للتسجيل على كتّاب جيلي يرجع إلى وعي حاد بما تعرضت له ذاكرتنا الجماعية، وما زالت تتعرض له، من قصف يومي عنيف- ذاكرتنا القريبة لا البعيدة- ذاكرة ما عشناه قبل سنوات معدودة، أو قبل ساعة واحدة، قصف يومي بلغة وصفها جورج أورويل ذات يوم بأنها مصمّمة لإلباس الأكاذيب ثوب الحقائق، والقتل ثوب الاحترام، وتقديم الهواء بصفته مادة صلبة.

هل أراد كتّاب جيلي أن يكون نصهم حافظة للذاكرة؟ أعتقد أن ذلك كان جزءاً من مشروعهم. أستدرك فأشير إلى أنهم في ذلك تحديدا كانوا يتواصلون مع الأجيال السابقة عليهم. وهنا أفتح قوسا وأقول إن الرواية العربية في مصر بدءا من **حديث عيسى بن هشام** لمحمد المويلحي قامت بدور مباشر أو غير مباشر بهذا الدور، فكان الروائي حكّاءً ومؤرخاً يدوِّن ملامح الواقع التاريخي ويطرح أسئلته. ويصعب في تقديري تناول نشأة الرواية العربية غافلين عن علاقتها بأسئلة التحرر الوطني ومشروع النهضة. إن الرواية في مصر التي نشأت في إطار مسعى الجماعة لاستنقاذ إرادتها من وجود استعماري- هو بتعريفه الأوّلي كسر وإعاقة للنمو الطبيعي

للجماعة وتطورها- بقيت وفية لمنشئها وقد تجدد النفي القديم بأشكال مستجدة. وإذ تتالت الانكسارات والهزائم وخاب المسعى، تكاثرت الأسئلة: لماذا، وكيف، وإلى أين؟ أسئلة تثقل الوجدان العربي وتسري في النصوص وتسعى لفهم الحكاية وتؤرخ لوجدان الأمة بقدر ما تلتقط من أبعاد السؤال.

II

تشغلني فكرة العلاقة بين الهامش والمتن، ويستهويني تأمل كتب التراث حيث النص الأصلي مدوّن في الجوانب في سطور معدودة غالبا، في حين تحتل الشروحات جُلّ الصفحة. أتساءل عن إمكانية توظيف هذا الشكل في كتابة ما، أتساءل إن كان مصدر انشغالي مجرد حلم بمغامرة إنجاز كتابة جديدة مؤسسة على شكل موروث، أم هو انشغال بأشكال العلاقة بين الهامش والمتن يعكس تجربة جيل تربى في الهامش واكتهل فيه، أو استدرج إلى المتن فدفع أثمانا باهظة؟ هل يبدو كلامي غامضا؟ أوضح: تربينا كمثقفين وكتّاب يساريين في الهامش، والآن صار الهامش اختيارا. لماذا؟ أجيب عن السؤال بصيغة المفرد رغم اعتقادي بأن ما أقول يشمل آخرين غيري: في اختلاط الحابل بالنابل، والقاتل بالقتيل، والعدل بالظلم- وهو اختلاط يميز لحظتنا بشكل مدهش- تبدو لي الطريق محفوفة بالشراك، ويستحضر خيالي مشهدا من مشاهد فيلم كارتون للأطفال تدور أحداثه في غابة، وتظهر فيه حية آسرة تتلوى وتغني وتبرع في فعل غوايتها. هكذا يبدو لي المشهد الآن فالدعوة إلى الدخول إلى المتن تبدو دعوة لا غبار عليها إلى المشاركة. ولكن بأي ثمن؟ بأي قدر من التواطؤ؟ وبكم مرة صمت حين يتعين رفع الصوت بالكلام؟ وفي المقابل- وهنا المأزق- يبدو التشبث بمطلق الهامش ضربا من ضروب التكفير والهجرة. ما العمل إذن، وأين تقع الحدود بين ثقافة عناد أصيل ينتج القيمة من موقع الهامش، ما دام المتن فاسدا، واختيار عزلة مانعة قاطعة للاتصال والتواصل؟ سؤال صعب لا أعتقد أننا وجدنا له حلا نتفق عليه في مجتمع يفتقد أحزابَ معارضة قويةً ومؤسساتِ مجتمع مدني عفيةً ومستقلة. على المستوى الشخصي أعترف أنني محظوظة حظًا مزدوجا ففي قاعة الدرس مخرج وفي الكتابة مخرج. في قاعة الدرس تتحقق متعة التواصل والمعرفة وقلب النظام السائد، ولأنني أدرِّس أدبا لا كيمياء ولا رياضيات، فإن قراءة النصوص الأدبية،

تفكيكها وإعادة فحصها يضمن لنا مجتمعين أستاذة وطلابا، في رحاب الدرس، لحظة نادرة نتسيّد فيها واقعنا. وفي الكتابة أيضا يتسيد المرء واقعه، يقلب الهامش إلى متن، ويدفع بالمتن المتسلط إلى كناسة مهملة في الزاوية. أكتب أمتلك الحيِّز. من قال إنني لا أمتلك حكايتي ولست فاعلة في التاريخ؟

لأنطونيو جرامشي مفهوم آسر عن دور المثقف، لا أقصد هنا ما قاله عن المثقف التقليدي والمثقف العضوي، بل أشير لمفهومه عن «المنطق السائد» و«المنطق الراجح»، الأول أشبه بكرة شعثاء من خيوط معقدة، تشتبك فيه وتختلط حصيلة التجربة المعيشة بالأفكار الجاهزة الموروثة، والعلم بالخرافة ، والحكمة بما عفا عليه الدهر من قناعات جامدة، والمصلحة بوهم المصلحة. أما المنطق الراجح فينتج رؤية متسقة متجانسة للوجود، يدرك موقعه الفعلي في الواقع الاجتماعي، ويسلك بما يمليه هذا الموقع وخلاصة تجاربه. والعمل الثقافي الأصيل يأتي دائما من موقع نقدي ويقوم بدأب بتسليك تلك الخيوط المعقدة وصولا إلى تجاوز المنطق السائد إلى منطق سليم متسق يعي ضروراته. هناك دائما مثقفون يرتضون لأنفسهم مهمة خلط الحابل بالنابل، والأصيل بالزائف، وهناك مثقفون يختارون الموقف النقدي مهما كلفهم ذلك من مشاق. وهنا أركز على عبارة «نقدي»، وأذكِّركم أن معنى كلمة نقد في اللغة العربية هو تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها، أي الفصل بين العملة الأصيلة والزائفة. ونقد في اللغة العربية عكس النسيئة عكس المماطلة والتأجيل. فيرتبط النقد بالقيام بالشيء في وقته، وهذه على ما أظن ، هي مهمتنا كمثقفين.

III

وماذا عن المثقف-المرأة؟ شغلني السؤال طويلا يوم وقفت في العشرينيات من العمر أمام تمثال المفكر لرودان: تمثال لرجل عار يسند رأسه المائل قليلا إلى كفه. قلت: ترى ما موقع تاء التأنيث من كلمة مفكر؟ كيف يكون تمثال المفكرة؟ لم يتح لي أبدا أن أرى تمثالا يجسد هذا المعنى. هل ما زلنا نسعى إلى تجسيده؟ وهل يمكن أن يكون تمثال المفكرة، الآن أو في المستقبل القريب، لامرأة عارية الجسد لا يصرف جسدها عين الناظر وخياله عن وجودها المفكر بل يجسد حيوية هذا الوجود ويعزِّزه؟ وهل يمكن للمرأة أن تعلن عن حضورها الكامل مسقطة ذلك الجسد؟ في الطفولة والصبا بدا لي الجسد الأنثوي عبئا يقيد الخطو في رهان يطمح

إلى المساواة بالرجل. وكأن الحياة مباراة ركض علينا أن نثبت فيها نحن الصبايا قدرتنا على السبق إلى خط النهاية والفوز. أستعيد فكرتي، أبتسم: صبايا ، ظباء في مقتبل العمر ترى فيه وهج مسابقات الركض، فليكن. ربما كانت الفكرة ضرورية ليتخفف الجسد الأنثوي من أعباء ثقافة تثقل عليه بالقيود. ولكني الآن من موقع الكهولة وهي تسير حثيثا باتجاه الشيخوخة، أعرف أن لجسد المرأة حضورا يليق بنا نحن النساء أن نؤكده، ربما علينا أن نعيد تحديد معنى القوة والقيمة فيه، وأتصور أن الأمر لا يتطلب مجرد مسعى بضع نساء هنا أو حفنة رجال هناك، بل يقتضي جهود أجيال متعاقبة وقطع مراحل من التطور الاجتماعي ينتقل فيه وعي المرأة والرجل بجسد المرأة من لعبة مشتهاة إلى حضور إنساني مجسّد في جسد. درج الكتّاب على الحديث عن المرأة بالشكل التالي: «موقفي من المرأة كذا...» «المرأة تعني لي...» صورة المرأة عندي...». دائما هناك هذا التعميم المُجْمِل والمختزل لوجود المرأة يلخصها غالبا في تنويعات على امرأتين لا ثالث لهما: المرأة المشتهاة، وامرأة المحارم. الغانية والأم. وتتعثر كثير من النساء المنشغلات بالدفاع عن حقوق المرأة في آراء مثيلة ليست سوى صورة معكوسة للمواقف الشائعة بين الرجال، وطموحي كروائية أن أكتب عن نساء كثيرات يعمرن هذا الكون بما لا حصر له من نماذج وحكايات.

IV

وماذا عن اللغة؟ أعترف أنني أتشبث باللغة تشبث الغريق. وأي لغة؟ لغة قوم معجزتهم كتاب، ومن بعد الكتاب خمسة عشر قرنا شهدت المدهش من التجارب. إن استمراريةَ هذه اللغة العربية وصلابتَها ومرونتَها وتنوعَها وثراءَها وعامياتها المتفرعةَ منها بما قدمتهَ للعالمِ من نصوص مكتوبة وشفهية، لها رسوخ المعابد المصرية القديمة وعنفوانٌ فاعلٌ لم يعد لهذه المعابد. هل يبدو غريبا لو قلت الآن إن هذه اللغة تمنحني قدرا لا يستهان به من الأمان؟ أكتب بالعربية وأنتمي إلى تراثها الحي فينتفي اليتم، تتبدد الوحشة، وأيضا يهدأ بعض الاضطراب.

قبل سنوات كتبت أنني أرى في العربية «وطنا يمتد من قرآن العرب إلى نداء البائع المتجول، ومن النشيد الوطني على لسان الأطفال في صباح المدرسة إلى حديث السياسي الأفّاق. أرى في العربية وطنا مترامیا، واضحا وغامضا، أليفا ومدهشا،

وفي بعض الأحيان مربكا. أعرفه ولا أحيط به. أسكنه وأعرف أنه يسكنني، وأنني في كل فعل وقول أحمل خاتمه وعلامته. العربية أداتي ولكن الصحيح أيضا أنني أداة من أدواتها، هي كتابي الذي تضم صفحاته إرثي وحكايتي مع الزمن، وطموحي أن أضيف سطرا جديدا إلى سطوره».

أقتبس هذا الكلام من حديث سابق لي رغم تكراره بعض ما أوردت في حديثي الراهن؛ ربما لرغبة في توضيح أن ثراء العربية، في يقيني، لا يقتصر على إنتاج كبار كتابها القدماء والمحدثين، ولا على ما أنتجته المخيلة الشعبية من ملاحم وحكايات بل يتسع لذلك التنوع الهائل في حياة البشر يتشكلون بها وتتشكل بهم. هي موروث ومعيش، قديم جليل مكنون في بطون الكتب وتلافيف الذاكرة، ويوميٌّ متجدد يتفاعل مع شعر الواقع ونثره ويعيد إنتاجه. باختصار هي لغة حياة وتحيا، رغم استلاب الإرادة والقهر، تحيا لأننا نحييها ونحيا بها. تملؤنا وَجَلاً بسلطتها الأبوية الصارمة وتحيط بنا بردائها الأمومي الضافي ثم تنقلب الآية في غمضة عين فنجد أنفسنا أهلها نلاعبها وهي طفلة تفاجئنا، على طريقة الأطفال، بالجديد المدهش من تراكيب الكلام.

الكتابة فيما أعتقد إطلاق للإرادة في مواجهة نفي الإرادة. اشتباك مع الحياة يحاكمها أو يغنيها، يفضحها أو يتواطأ معها، يصطدم بها أو يلاعبها، أو يرفعها كالمرآة يسألها أملا أن تمنحه بعض إجابة؛ اشتباك-مداخلة بالصوت الواضح أو الشجي أو الخشن أو الصارخ في البرية كأنبياء العهد القديم أو المترنم كتهنينة أم لصغيرها قبل أن ينام. في الكتابة سحر البيان عن حكايات بلا حصر، عن بشر يتوزعون على الخرائط والتواريخ والمصالح والمواقع والأعمار والأقدار في كرة صغيرة سابحة في الفضاء، ويجتمعون على صلح مستحيل مع موت ينهي الحكاية التي لا تنتهي.

وأنا لديَّ حكاية، إلحاحها عليَّ يذكرني بأيونا الحوذي الذي فقد ابنه في قصة «وحشة» لأنطون تشيكوف. يريد أيونا، يريد على مدار القصة أن يحكي ما لديه. سوف أحكي حكايتي، أما من تصلهم فلهم أن يفعلوا بها ما يشاؤون.

القيروان، مارس ٢٠٠٢

أدب السجون في العالم العربي

كتابات السجن رافد هام من روافد الأدب العربي الحديث، أسهم فيه بدرجات متفاوتة رجال ونساء، ليبراليون وشيوعيون وإسلاميون وأفراد لم ينتموا لأي من هذه الاتجاهات السياسية، وكتّاب مهمتهم الكتابة، وكتّاب كان نص السجن هو نصهم الوحيد، سجلوا فيه تجربتهم ثم مضوا إلى أشغالهم وتخصصاتهم الأخرى. وتشمل هذه الكتابات فضلا عن اليوميات والسير الذاتية والروايات والقصائد والمسرحيات، شهادات لا حصر لها ومقابلات وشذرات. باختصار لدينا مادة هائلة تطالب الباحثين بفحصها وتحليل خطابها وتتبع سماتها وأشكال حوارها مع واقعها التاريخي، من منظور الدراسات التاريخية والسياسية والاجتماعية والنقدية أو بدراسات بينية تجمع في مقاربتها بين أكثر من مجال بحثي.

أقدم في هذه الورقة عرضًا مقتضبًا لكتابات السجن العربية، ويقتصر هذا العرض على المرويات: مذكرات وسير ذاتية وروايات (أشير لخمس منها فقط)، أنتجها معتقلون سابقون عن تجربة الاعتقال والسجن السياسي، وهو عرض انتقائي بطبيعة الحال، فكم النصوص يحول دون تناولها جميعا أو حتى ذكر الأهم بينها دون أن تتحول الورقة إلى قوائم مُمِلَّة أشبه بالدليل البيبليوغرافي.

اخترت تناول كتابة السجن في أربعة بلدان عربية هي مصر والمغرب، لأن كم النصوص التي نشرت فيهما يفوق ما أنتج في البلدان العربية الأخرى، وفلسطين ولبنان واعتبرتهما حالة واحدة لتناولي كتابة تجربة الاعتقال السياسي في السجون الإسرائيلية. وأحجمت قاصدة عن تناول الشعر فهو بحاجة لدراسات قائمة بذاتها تحيط بالعامي منه والفصيح، وما أنتجه شعراء أو من عبروا عن أنفسهم شعرًا وإن لم يتحولوا إلى شعراء لأنهم اختاروا ذلك أو لأنهم غير مؤهلين له. ولما كان المتوفر من هذه النصوص الشعرية (دواوين أو قصائد مفردة أو مقاطع وشذرات حفظها بعض زملاء الشاعر أو تناقلته الذاكرة الشعبية) يشكل مادة هائلة ومتنوعة، ولما كان

الشعر فنًّا شفهيًّا بالأساس وأقوى جذورا في الثقافة العربية، فإن الإحاطة بما أنتج منه عن تجربة السجن السياسي يتطلب منا العودة إلى ما لا حصر له من النصوص التي ألفها معتقلون في سجون السلطات المحلية وفي سجون سلطات الاحتلال البريطاني والفرنسي الإيطالي والإسباني، ومؤخرًا الاحتلال الأمريكي، على مدى ما يقرب من مائتي عام. وهي مهمة إن لم تكن مستحيلة بالمطلق فهي تستعصي في دراسة محدودة كتلك التي أقدمها.

ورغم أن هذه الدراسة لا تصدّر الرواية ولا تركِّز عليها بشكل خاص وتنحصر في كتابات السجن فيما عينته من البلدان، فإنه يعنُّ لي أن أبدأ بالإشارة إلى عبد الرحمن منيف إذ تميّز عن باقي من تناولوا هذه التجربة بكتابتها بوصفها حالة عربية مشتركة. في روايته الأولى **الأشجار واغتيال مرزوق** (١٩٧٣) يحكي منيف عن رجل يفر من بلده جراء ما تعرض له من اعتقال وتعذيب. أما روايته الثانية **شرق المتوسط** (١٩٧٥) وهي الرواية الأشهر عربيًّا في هذا الموضوع والأكثر شيوعًا بين القراء، فيتناول فيها الكاتب تجربة الاعتقال السياسي والتعذيب في شرق المتوسط دون تعيين بلد بعينه من بلدانه، وهو ما تفسره تجربة منيف الخاصة.

ولد عبد الرحمن منيف في عمان، الأردن، لأب من الجزيرة العربية وأم عراقية. ودرس المرحلة الابتدائية في عمان والمرحلة الثانوية في بغداد والتحق بالجامعة في القاهرة، وكان يقضي إجازته الصيفية بشكل منتظم مع عائلته الممتدة في السعودية. لا حقا سوف تجرده السلطات السعودية من جنسيته (١٩٦٣) فيستقر في دمشق حتى رحيله (٢٠٠٤). وبسبب خصوصية هذه التجربة سوف يتمكن عبد الرحمن منيف من كتابة تجربة القمع والاعتقال السياسي والتعذيب في المنطقة العربية ككل.

I

في عام ١٩٦٦ نشر شاب في الثلاثين من عمره روايته الأولى. وكان هذا الشاب قد تعرض للاعتقال لمدة خمس سنوات (١٩٥٩-١٩٦٤). كتب يوسف إدريس الأكبر سنا واستتبابا في عالم الكتابة، مقدمة للرواية منبهًا لموهبة الشاب وقدرته الفنية وطزاجة نصه، قال: «إنها ليست قصة، قل إنها صفعة أو صرخة أو آهة منبهة وقوية تكاد تثير الهلع» (ص ١٠). ثم يضيف إدريس: «إن البطل هنا ليس

الرجل وليس الشاب، وليست الأحداث أو العصر، البطل هنا هو (...) إحساس عام طاغ لا اسم له (...)، ليس الإحساس بالغربة أو الاشمئزاز أو الضياع أو الثورة أو افتقاد الحنان أو الوجود، إنه إحساس مختلف (...). أريدكم معي أن تقرءوا القصة، وتخوضوا التجربة وتحسوه، ولتطلقوا عليه بعد هذا ما شئتم من أسماء» (ص ١٠-١١).

كانت رواية صنع الله إبراهيم **تلك الرائحة**، جديدة بشكل واضح، وسوف توصف لاحقا بأنها رواية الحداثة الأولى في مصر: لا حبكة ولا تسلسل زمني، بطل لا اسم له، كافكاوي السمت، يدور في الشوارع بلا هدف أو يتمدد على سريره يدخن. لا شيء ذا بال يحدث في الرواية اللهم إلا الزيارة اليومية المنتظمة لرجل الأمن ليتأكد من تواجد هذا الشخص في منزله ليلاً، وعدد من مشاهد «الفلاش باك» وبعض الصور الموحية، وأسلوب في السرد محكم ومقتصد، وجمل تلغرافية على طريقة هيمنجواي، وتجربة اغتراب تحيلنا إلى غريب كامي.

أقتبس السطور الأولى من الرواية:

> **قال الضابط: ما هو عنوانك؟ قلت: ليس لي عنوان. وتطلع إليَّ في دهشة: إلى أين إذن ستذهب، أو أين ستقيم؟ قلت: لا أعرف. ليس لي أحد. قال الضابط: لا أستطيع أن أتركك تذهب هكذا. قلت: لقد كنت أعيش بمفردي. قال: لا بد أن نعرف مكانك لنذهب إليك كل ليلة. ليذهب معك عسكري. (ص ١٥).**

وفي نهاية الرواية يذهب الشاب ليبحث عن منزل جدته، يجده ويزورها ويستمع إلى ما لديها بشأن وفاة والدته. وتنتهي الرواية بالتالي:

> **تطلعت في ساعتي. وقمت واقفا. وقلت: يجب أن أذهب الآن. وودعتهن ونزلت السلم. وغادرت البيت واخترقت الشوارع الجانبية حتى ميدان رمسيس. ثم اتجهت إلى محطة المترو. (ص ٩٢).**

ورغم سهولة استنتاج أن الشخصية الرئيسية عادت لتوها «للحياة العادية» بعد الغياب في السجن، تكاد تخلو الرواية من الخوض في ذلك أو تقديم تفاصيل ما حدث هناك باستثناء عدد محدود ومقتضب من مشاهد الفلاش باك.

تعرّض صنع الله كما تعرض زملاؤه في المعتقل للضرب والتعذيب والإهانة، إلا أن الرواية لا تركّز على تفاصيل هذه التجربة بقدر ما تنشغل بمترتباتها النفسية، يصبح القهر في السجن وعذاباته مُتضَمّناً في النص، يحمله ويغذّيه ويفسّر مساره وإن

لم يتصدر متنه. تَمَثَّلَ صنع الله على طريقته، حكمة هيمنجواي عن الشخصية الروائية التي يشبِّهها بجبل الجليد لا يظهر منه سوى ثمنه ويبقى الجزء الغالب مغمورًا في الماء. أقول تمثّلها على طريقته لأنه لم يقصر هذا المفهوم على الشخصية، بل جعله أساس معالجته الفنية للتجربة برمتها.

وفي عام ٢٠٠٤ يعود صنع الله إلى تجربة الاعتقال في يوميات الواحات. وهنا أيضا يقدم شكلاً جديدًا. مقدمة مكونة من ٤٥ صفحة يحكي فيها المؤلف بشكل مباشر عن ظروف اعتقاله وبعض تفاصيل الحياة في المعتقل، وهوامش في آخر الكتاب قوامها ٩٠ صفحة (تعليقات شارحة لوقائع وشخصيات تاريخية). وبين هذين القوسين: المقدمة من ناحية وهوامش الختام، تقع اليوميات في ١٤٠ صفحة، وهي يوميات سجلها المؤلف بين عامي ١٩٦٢ و١٩٦٤ على ورق البفرة بخط منمنم أثناء اعتقاله، ونجح في تهريبها معه عند الإفراج عنه. لا شيء في هذه اليوميات عن التعذيب أو المهانة أو تفاصيل الحياة اليومية في المعتقل، بل هي تأملات لمشروع كاتب، اقتباسات من قصائد وكتب وتعليقات على قصص أو روايات وملاحظات وآراء ومشاريع أدبية... إلخ.

وفي تقديري أن معنى النص وقيمته يكمنان في تلك العلاقة التفاعلية بين المقدمة والهوامش من ناحية، واليوميات من ناحية أخرى.

بدأت بهذين النصين لا لقيمتهما في تاريخ هذا النوع من الكتابة وقيمة كاتبهما في حياتنا الثقافية فحسب، بل أيضا لأن النصين يقدمان إطارًا زمنيًّا مناسبًا لهذا الجزء من الورقة، فبين تاريخَي نشر تلك الرائحة (١٩٦٦) ويوميات الواحات (٢٠٠٤) صدرت عشرات الكتب حول تجربة الاعتقال السياسي في مصر. كان أغلبها بقلم يساريين (تحديدًا بقلم شيوعيين)، قدموا تجربة الاعتقال بين عامي ١٩٥٩ و١٩٦٤ في سجون مختلفة. أعقبتها كتابات أخرى تناولت تجربة السجن في الثمانينيات والتسعينيات، منها على سبيل المثال كتابات لطيفة الزيات وفريدة النقاش ونوال السعداوي وفتحية العسال. وهناك كم قليل من كتابات الإسلاميين (بل قليل جدا في ضوء عدد من تعرضوا منهم للاعتقال) مثل كتاب زينب الغزالي وأحمد رائف، وهما يتناولان تجربة الاعتقال السياسي للإسلاميين في الخمسينيات والستينيات.

قد ترجع كثرة كتابات السجن في مصر، وكتابات الشيوعيين تحديدا قياسًا لغيرهم من الجماعات السياسية، إلى أن نسبة كبيرة منهم كانت من النخبة. ولقد شملت حملة ١٩٥٩ المئات من المثقفين. (صدر أمر عسكري في ٣١ ديسمبر ١٩٥٨ باعتقال ١٦٨ شخصا، تبعه قرار آخر في مارس ١٩٥٩ بإلقاء القبض على ٤٣٦ شخصا. وكان بينهم عدد لا يستهان به من الصحفيين والشعراء والروائيين أو مشروع روائيين، والمسرحيين والمصورين ورسامي الكاريكاتور وممثلين وأكاديميين ومهنيين). وقد سجل بعضهم هذه التجربة بعد انتهائها، في كتب توالى صدورها بدءا من منتصف السبعينيات. وسوف يلاحظ الدارسون عند مقارنة هذه النصوص تشابهاً في بنيتها؛ حيث تبدأ في الغالب الأعم بظروف الاعتقال مع قدر من التفصيل يزيد أو يقل للأوضاع السياسية التي أدت إليه، ثم الحديث عن المعتقل وأشكال التعذيب ووصف الحياة اليومية والسجناء والحراس والعلاقة مع الإدارة وأشكال المقاومة وأخيرا الإفراج. بنية رحلة تبدأ لا ببدايتها بل بمقدماتها، رحلة إلى الجحيم يقابلها مسعى لا لتحَمُّلِهِ فقط بل الانتصار عليه عبر مقاومة مادية ومعنوية. كما سيلاحظ الدارسون كيف تتكرر بعض الوقائع وكيف تتعدد أساليب نقل الواقعة الواحدة (مثلا واقعة المواصلة؛ وصول القطار بالمعتقلين إلى المحطة ونزول البعض منهم وتحرك القطار قبل نزول البعض الآخر من ذات المجموعة المقيدة بحجلة واحدة، وعادة ما كانت الحجلة وهي قيد حديدي طوله ١٥ متراً به كلابشات حديدية تقيد عشرات السجناء (يتفاوت تقديرهم في الكتابات المختلفة بين ١٥ و٣٩ سجيناً). بتحرك القطار سقط البعض وانكسرت أذرعهم أو ضلوعهم. وكاد الأمر ينتهي بكارثة لولا تنبه أحد الحراس الذي أشار لسائق القطار بالتوقف. والواقعة مذكورة بدرجات مختلفة من الاقتضاب أو التفصيل في عديد من كتابات السجن من أول كتاب «**شيوعيون وناصريون**» لفتحي عبد الفتاح (١٩٧٥) إلى كتاب **معتقل في كل العصور** (٢٠٠٤) لفوزي حبشي، ومنها أيضا أبيات شعرية للمهندس محمود المستكاوي:

وانتهت رحلتنا في قطر الصعيد
نزلونا في المواصلة وانتقلنا من جديد
مرة تالتة بالعدد مضبوط أكيد

مكتبة
t.me/t_pdf

كل عشرين لمهم جنزير يشخلل من بعيد
زي طابور المواشي زي طابور العبيد
بالحجلات اللعينة إيد في إيد جوا الحديد
(نقلاً عن فوزي حبشي، ص ٢١٠، ٢١١).

وتجمع كتابات السجن على اختلافها بين البوح والتوثيق، التعبير عن تجربة الذات والتأسيس لذاكرة مغايرة للتاريخ الرسمي.

أتوقف هنا عند كتاب فوزي حبشي «**معتقل كل العصور**» لعدة أسباب؛ أولها أنه نشر عام ٢٠٠٤ مما أتاح لكاتبه ميزة تأمل التجربة عن بعد نسبي، وفي ضوء ما لا يقل عن عشرين كتابا حول نفس الموضوع نشرت في العقود الثلاثة السابقة. ولما كان حبشي حريصًا على عدم تكرار ما سجله الآخرون، فقد قدم في كتابه خلاصة من نوع ما (أو تتويجا) لهذه الكتابات. ثانيها أن فوزي حبشي لا يقتصر في كتابه على تجربة معتقل الواحات وسجن العزب في الفيوم أو أبو زعبل، وهو الغالب في الكتابات الأخرى. إنه فعلا معتقل في كل العصور، قضى فترات متفاوتة ومتعددة في العديد من المعتقلات منذ ١٩٤٨ إلى ١٩٨٧، تسعة معتقلات على وجه التحديد هي: الهايكستب وجبل الطور والقلعة والقناطر وسجن مصر والعزب بالفيوم وأبو زعبل وطرة، فضلا عن سجن المحاريق في الواحات. ثم وهذا هو السبب الثالث لاختيار تجربته، خصوصية تجربة فوزي حبشي حيث تم اعتقاله واعتقال زوجته ثريا شاكر المعروفة بثريا حبشي، في ذات الفترة؛ مما أدى إلى حرمان أولادهم الثلاثة منهما طوال فترة الاعتقال (٤ سنوات قضتها الأم في المعتقل و٥ قضاها الأب). عند القبض عليهما خلفًا وراءهما ابنتهما نجوى ذات العام الواحد، وولدين أكبرهما في السادسة هو ممدوح (الآن المهندس ممدوح حبشي) والأصغر في الرابعة من عمره هو حسام (الآن المهندس حسام حبشي). (يرد جزء من تجربة ثريا حبشي في كتاب فخري لبيب، وجزء آخر سجلته بنفسها في **شهادات ورؤى**). أما السبب الأخير وقد يكون الدافع الأول لاختياري، فهو الدور الذي لعبه فوزي حبشي في تصميم المسرح وبنائه في سجن المحاريق بالواحات. وليس المسرح هنا سوى نموذج واحد دال على مقاومة السجناء وإحرازهم نصرا ماديا ومعنويا، رغم كل شيء. إذ تمكنوا من إنشاء جامعة حرة تنوعت الدراسة فيها من فصول محو الأمية

(حيث كان معظم التلاميذ من حراس المعتقل) إلى السيبرنطيقا والرياضة البحتة، وعقدوا امتحانات وأعطوا شهادات وأقاموا حفلات تخرج وأصدروا جرائد حائط ومجلة للمسرح وكوّنوا وكالة أنباء وأنشأوا مزرعة وورشات للتصوير والنحت والشعر وصناعة الفخار، وبنوا مسجدا فضلا عن المسرح.

بعد أربعين سنة، يسترجع فوزي حبشي تجربة بناء المسرح، يقول:

هل تسمح لنا الإدارة ببناء مسرح داخل السجن؟ ثم هل نستطيع بالفعل أن نبني مسرحا؟ ولماذا؟ هل لأننا نرتب حياتنا على أننا سنعيش هنا طيلة العمر؟ دارت هذه الأسئلة وغيرها برأسي، إلى أن قررت أنه لا بد من ذلك لأن بناء مسرح كهذا سيكون كفاحا معنويا ضد الصحراء، والرمال، والمنفى، حتى لو قام بناؤه لساعة واحدة، وعرضت مسرحية واحدة فقط، فإننا سنظل نعتز دائما بأننا استطعنا أن ننتصر بالثقافة والفن على الاستبداد ولو للحظة عابرة. (ص ٢٤٣).

يحكي فوزي حبشي كيف صمم مسرحا روماني الطراز نصف دائري، مصاطبه متدرجة الارتفاع. ولكن المعتقل في الصحراء، وبناء المسرح يحتاج لطوب، فكيف يتم توفير الطوب الضروري؟

يشرح لنا السيد يوسف في كتابه «**مذكرات معتقل سياسي**» كيف تمكنوا بعد عدة محاولات فاشلة من تصنيع الطوب:

كانت المشكلة هي ضرب كمية من الطوب بما يكفي بناء المسرح. وقام الزملاء بعدد من التجارب حتى يصنعوا طوبة صلبة. وحل المشكلة الرفيق محمد شطا (...) فأشار إلى تكوين خلطة من تراب الصحراء + طين الصلصال + تبن = عجينة متماسكة إذا جففت في الشمس اكتسبت الصلابة، ونجحت التجربة وبدأ العمل خمسون زميلا لضرب الطوب ومثلهم لحفر أرضية المسرح، وكانت المساحة المطلوب حفرها من الأرض ٢٠٠ × ٥٠ مترا وبعمق مترين في المتوسط. وأقيمت مسابقات في حفر وضرب الطوب بين الزنازين». (ص ٢٧٢/ ٢٧٣).

تم افتتاح المسرح في يوم المسرح العالمي في ٢٧ مارس١٩٦٣؟ (يعين السيد يوسف التاريخ بالعام ١٩٦٣، أما حبشي فيحدده بالعام ١٩٦٢). وتفاوتت العروض فكان منها **حلاق بغداد** لألفريد فرج وكان في المعتقل نفسه، **والخبر** لصلاح حافظ وهو أيضا من نزلاء المعتقل، كما عرضت **السبنسة** لسعد الدين وهبة **وعائلة الدوغري** لنعمان عاشور وكانت تعرض في ذات الوقت على خشبة المسرح

القومي في القاهرة. وقدم المعتقلون على خشبة مسرحهم عددا من المسرحيات العالمية منها **ماكبث** لشكسبير **وبيت الدمية** لإبسن ومسرحية لبرنارد شو وأخرى لسارتر. وعلى المسرح نفسه قدمت عروض للعرائس وأمسيات شعرية. ويسترجع حبشي تلك التجربة ويعلق عليها قائلا: استغرق العمل في بناء المسرح أربعة شهور وكان الانهماك في البناء «يشد من أزرنا» ويمنحنا «وسيلة لتأكيد قدرتنا على هزيمة الصحراء والمنفى» (٢٤٦).

كانت تلك دليلا على أن بوسع الإنسان أن يظل رافع الرأس في أشد الظروف قسوة ووحشية... لقد حولت مجموعة من العراة الحفاة الجائعين المعزولين في قطعة نائية من جهنم، أطبقت عليها الجنود والجدران والأشواك، إلى بؤرة للثقافة والتعليم والمعمار والفن والخضرة! كانت برهانا على قدرة الإنسان على التقدم ليغرس زهرة في قلب الجحيم (٢٣٢-٢٣٤).

بعد ثلاثة عشر عاما من إنجاز المسرح أعمل فوزي حبشي خياله ومعارفه المعمارية في إنجاز عمل آخر. كان اعتقل مجددا عام ١٩٧٥ في سجن أبو زعبل وقرر تجميل ساحة السجن بنافورة. أنجز التصميم وأقنع إدارة السجن بعدم إعاقة هذا المشروع الذي يُجمِّل باحة السجن. تغاضوا عن تهريب المواد اللازمة والتي قامت زوجته ثريا حبشي ولم تكن معتقلة هذه المرة، بتوفير اللازم عبر عدة زيارات. كان التصميم كما نقله لنا فوزي حبشي في كتابه على النحو التالي: في مركز النافورة مُهرِّج في فمه بوق يتدفق منه الماء، وفي الأركان الأربعة أربعة أشكال لكل منها دلالته الرمزية: عروس بحر باكية، وباقة زهور سحقتها يد عملاقة، وشعلة منطفئة، وكتاب يسحقه حذاء عسكري. اعترضت إدارة السجن على الحذاء العسكري الذي يسحق كتابا، وبعد مفاوضات توصل الطرفان إلى حل وسط يقضي بالتنازل عن الحذاء العسكري في مقابل احتفاظ حبشي بالنموذج الأصلي لتصميمه وإخراجه من السجن. أُنجزت الفسقية بعد التعديلات ولكن، يقول حبشي:

> **ما إن ارتفع تمثال المهرج وسط الفسقية بكرشه ...وهو ينفخ في البوق حتى اكفهر الجو في السجن كله، وأخذت الإدارة تغلق علينا أبواب الزنازين وتعاملنا بشكل فظ (...). وعلمنا أن بعض قادة مصلحة السجون جاءوا خصيصا لمشاهدة التمثال ثم رفعوا تقريرا إلى مسئولين أعلى تضمن قولهم: إن مهرج النافورة لا يشبه سيادة الرئيس (ص ٢٠١).**

II

رشيد بن عيسى ملازم شاب في سلاح الجو الملكي المغربي اتهم بالمشاركة في محاولة انقلاب ضد الملك الحسن الثاني عام ١٩٧٢. ولما كان بن عيسى ملازما صغير السن لم يثبت عليه الضلوع بشكل أساس في المحاولة، حُكم عليه بثلاث سنوات. ولكن بن عيسى بعد انقضاء هذه السنوات، لم يفرج عنه. قضى في المعتقل إحدى عشرة سنة انتهت بموته. خلّف بن عيسى رسمة لزنزانته الانفرادية في معتقل تازمامرت، وكان شديد الاعتزاز بهذه الرسمة. وتقول كريستين دوريه سرفاتي إن بن عيسى همس وهو على فراش الموت « أريد لرسمتي أت تخرج من هذا السجن وأن تطوف العالم» (نقلاً عن مرزوقي، ص ٤).

أصف الرسمة: سكتش بالقلم لزنزانة صغيرة، مجرد سقف وجدران. في مركز الرسمة مساحة داكنة هي باب مغلق فيه فتحة دقيقة. إلى يسار اللوحة على الأرض إبريق ماء ومصطبة حجرية تبدو كمنضدة (نعرف من شهادات معتقلي تازمامرت أن هذه المصطبة كانت هي الأثاث الوحيد في الزنزانة، يستخدمها المعتقل للنوم والجلوس والأكل).

تُوفيَ بن عيسى في ٢٩ يونيو ١٩٨٣ وكان على رفاقه أن يبقوا بعدها ثماني سنوات في المعتقل. وعندما أفرج عنهم في صيف عام ١٩٩١ حققوا لبن عيسى الشق الأول من رجائه: حملوا معهم رسمته إلى خارج السجن. بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ، تمكن رفيق من رفاقه من تحقيق الشق الثاني من الأمنية: أصبحت الرسمة هي غلاف الكتاب الأول الذي ظهر عن تازمامرت: الزنزانة رقم ١٠ لأحمد مرزوقي. ولأن الكتاب مكتوب بالفرنسية فقد أمكن بيسر وسرعة أن يبدأ رحلته حول العالم.

في تازمامرت، وهو معتقل يقع على أطراف الصحراء الشرقية للمغرب، افتتح في أغسطس ١٩٧٣ وأغلق في ١٥ سبتمبر ١٩٩١، اعتقلت فيه مجموعتان من العسكريين ثم لحق بهم عدد من معتقلي المعارضة المدنيين. اتهم العسكريون بمحاولة الانقلاب على الملك الحسن الثاني. المجموعة الأولى في قضية قصر الصخيرات (١٩٧١)، والمجموعة الثانية في محاولة انقلابية استهدفت طائرة الملك في العام التالي (١٩٧٢). كان معظم السجناء من طلاب مدرسة عسكرية

استخدموا بدهاء من قبل مسئوليهم مدبري الانقلاب. دام التحقيق مدة عامين وحكم على معظمهم بأحكام تتراوح بين السجن ثلاث سنوات وخمس سنوات وعشر سنوات. ولكنهم بقوا في تازمامرت ثمانية عشر عاما يضاف إليها عاما التحقيق في سجون أخرى. أعدم قادة الانقلابين، أما الثمانية والخمسون الذين نقلوا إلى تازمامرت فلم يبق منهم ساعة الإفراج إلا ثمانية وعشرين. كان ثلاثون منهم قد فارقوا الحياة بعد أن فقد البعض عقله أو أصيب بشلل أو بمرض عضال، ولم تشفع له أي من هذه الأمور في مغادرة زنزانته الانفرادية، فعاش في ظرف شديد القسوة بلا رعاية طبية أو إنسانية، اللهم ما يتفضل به أحد الحراس أحيانا حين يسمح لسجين بالانتقال إلى زنزانة زميله المشلول أو الموشك على الموت ليساعده على الاغتسال وتنظيف زنزانته.

بعد تسع سنوات من الإفراج عن نزلاء تازمامرت صدر أول كتاب حول هذه التجربة وهو سيرة أحمد مرزوقي الزنزانة رقم ١٠، وبدأ نشر كتاب آخر مسلسلا في إحدى الجرائد المغربية لمحمد الرايس: **من الصخيرات إلى تازمامرت: تذكرة ذهاب وعودة إلى الجحيم**، وقد صدر بعد عام من ذلك التاريخ في كتاب. وفي هذا العام أي عام ٢٠٠٠ أصدر الروائي المغربي المقيم في باريس والكاتب بالفرنسية، الطاهر بن جلون روايته **هذه العتمة المبهرة** Cette Aveuglante Absence de Lumiere. واعتمد بن جلون في روايته على شهادة أحد نزلاء تازمامرت. لسنا بصدد تقويم الرواية هنا، ولكننا نود أن نشير إلى أن الرواية أثارت سجالا في الصحف المغربية والفرنسية وطرح السؤال: لماذا لم ينبس بن جلون ببنت شفة طوال عشرين عاما عن المعتقلات المغربية؟ لماذا لم ينطق بكلمة مساندة للمعتقلين السياسيين في تازمامرت ودرب مولاي شريف وأكدز وقلعة مكونة وغيرها من السجون المغربية؟ وأدان كثير ممن شاركوا في السجال ما أقدم عليه بن جلون واعتبره غير أخلاقي، فهو الآن يستفيد من عذاب هؤلاء السجناء لنشر رواية جديدة ما دام الحديث في الموضوع صار متاحا لا يكلف المرء أي ثمن. وأجاب بن جلون من ضمن ما أجاب، أنه لم يعترض على سياسات الملك الحسن القمعية في حينه لأنه كان حريصا على زيارة أهله في المغرب. وفي الفترة التي صدرت فيها هذه النصوص الثلاثة: نصوص المرزوقي والرايس وبن جلون صدر كتابا سيرة لأم وابنتها: أولهما **السجينة** (١١ - ٣ - ٢٠٠٠)

لمليكة أوفقير وثانيهما بعد عام واحد، **حدائق الملك: الجنرال أوفقير والحسن الثاني ونحن.. «شهادة ومذكرات»** لفاطمة أوفقير (٢٢ - ٧ - ٢٠٠٠) وهي والدة مليكة.

ومن المفارقات أن الجنرال أوفقير زوج فاطمة ووالد مليكة، كان في صدارة السلطة في المغرب لعقود؛ فكان وزيرا للداخلية حينا ووزيرا للدفاع في حين آخر وقائدا للجيش لبعض السنوات. وعندما اتهم بتدبير انقلاب ضد الملك قتل وتم اعتقال زوجته وأولاده الستة وإحدى القريبات والطاهية، وكانتا مقيمتيْن مع الأسرة. وأمضى هؤلاء التسعة عشر سنوات في معتقل صحراوي، كل في زنزانة منفردة أضيف إليها ثماني سنوات في الإقامة الجبرية؛ أربع منها قبل نقلهم إلى المعتقل وأربع بعد خروجهم منه. لم تُجْرَ محاكمة ولا وجِّه اتهام ولا صدرت بطبيعة الحال أي أحكام. كان على أسرة أوفقير التي نعمت بما لا حصر له من الامتيازات في ظل سلطة الأب أن تدفع الآن ثمنا باهظا مروعا لتمرد أوفقير على العرش.

تُوفيَ الملك الحسن الثاني عام ١٩٩٩ بعد أن حكم المغرب ثمانية وثلاثين عاما صارت تعرف في الأدبيات المغربية بسنوات الجمر والرصاص. وفي الأعوام التالية لرحيل الطاغية، صدرت عشرات الكتب التي تتناول تجربة الاعتقال السياسي في المغرب وهي نصوص متنوعة وشديدة الثراء فيما تنقله، أغلبها مكتوب باللغة العربية وبعضها كتب بالفرنسية أو بالأمازيغية. وفي أقل من خمس سنوات أصبحت هذه الكتابات ظاهرة تستحق الدرس والفحص. وفي صيف عام ٢٠٠٦ عقد اتحاد كتاب المغرب ندوة بعنوان «الذاكرة والإبداع: قراءات في كتابة ومحكيات السجن»، قدم فيها خمسة عشر بحثا تناولت نصوصا متباينة منها الشعر والرواية وكتب السيرة واليوميات وغيرها. وفي تقديمه للندوة قال عبد الحميد عقار رئيس اتحاد كتاب المغرب: «إن الاهتمام بهذه الكتابات هو محاولة للإصغاء لنبض مؤلفيها وإضاءة القيمة التعبيرية والتأليفية والبلاغية والفكرية لهذه الكتابة، وتحليل لعنصري الشهادة والإبداع فيها، كما أنها مقاربة لأبعادها التوثيقية والتاريخية من حيث هي مرآة من وجهة نظر خاصة لحقائق حقبة مظلمة من تاريخ المغرب المعاصر، وتعرية دقيقة وتفصيلية، وببلاغة خاصة، لأساليب القمع ولا إنسانية الاعتقال والسجن وسيكولوجية الجلاد والمناضل والضحية في آن واحد، ولسيرة تكوين هذا الأخير ذهنيا ومعرفيا وعاطفيا ونضاليا». (انظر/ ي جريدة الشرق الأوسط، العدد ١٠١١٦، ٩ أغسطس ٢٠٠٦). ومن الدال أن أيا من الباحثين في

هذه الندوة لم يتناول كتابات آل أوفقير التي تكاثرت لأن كلا من أفراد الأسرة أراد أن يحكي من منظوره؛ أو لأن حكاية آل أوفقير أصبحت تضمن رواجا مما شجع فردين آخرين من الأسرة على الكتابة. فنشر رءوف أوفقير: **الضيوف: عشرون عامًا في سجون الحسين الثاني** (٢٠٠٣) (ومؤخرًا تبعته أخته سكينة بإصدار كتابها: **الحياة بين يدي: طفولة في سجون الحسن الثاني، ٢٠٠٨**).

ولن تقتصر مرويات السجن على الكتب المنشورة إذ سوف يقدم آلاف من المغاربة الذين أضيروا في «سنوات الجمر والرصاص» بشهاداتهم المكتوبة (في ملفات) والشفهية، وذلك في إطار هيئة الإنصاف والمصالحة التي شكلها الملك محمد السادس في ٢٠٠٤ لتبحث في الانتهاكات التي تمت منذ عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٩٩. بلغ عدد الملفات التي قدمت للجنة ٢٠,٠٤٦ من مُضار أو أهله، قُبل منها ١٦,٨٦١ يتضمن كل منها حكاية اعتقال تعسفي وتعذيب أو وفاة سجين من سوء المعاملة والتغذية وغياب الرعاية الصحية أو اختفاء قسري يجمعه بقائمة طويلة من «مجهولي المصير». تبحث الهيئة في الملفات بهدف تعويض المضارين وإعادة تأهيلهم أو تستمع إلى شهاداتهم في جلسات علنية. وتبعا للأرقام الرسمية للهيئة تم الاستماع إلى ٢٢ ألف شهادة. ولكن من الملاحظ أن الموقع الرسمي للهيئة وهو موقع إلكتروني متميز يطرح مهام الهيئة وخلاصات تقريرها وبعض الأبحاث التي قدمت حول الموضوع، لا يتيح للصوت المباشر لأي من هؤلاء المعذبين بنقل ما عاناه، بل يستبدل بها بطاقات معدودة لحالات غير دالة.

ولأن الاعتقالات في المغرب من بين التجارب الأكثر ترويعًا في العالم العربي، يقول محمد بودهان وهو صحفي مغربي:

> للتعبير عن أقصى درجات الاستنكار والاستياء، يقول المثل العامي: «يسمعها الشيطان فيغطي أذنيه». وهذا ما يصدق على فظاعات تازمامرت. أي أن الشيطان، رغم أنه الشرير الأول المختص في إلحاق الشر والأذى بالبشر، وبالتالي فهو يتلذذ بالأخبار التي تتحدث عما يصيب الناس من شرور وآلام، وما يقعون فيه من غواية وضلال، إلا أنه في حالة تازمامرت، فإن ما حصل فيها من شر وألم وعذاب يتجاوز بكثير كل الأفعال الشيطانية الشريرة التي يكون وراءها الشيطان، إلى الدرجة التي جعلت هذا الأخير «يغطي أذنيه» حتى لا يسمع فظاعات تازمامرت لأنها تفوق كل ما هو شيطاني إلى الحد الذي جعله يرقّ لحال معتقليها ويتعاطف معهم، وهو المعروف، بالتعريف، بأنه لا يكنّ شفقة ولا يحمل رحمة لبني البشر.

ويبقى السؤال: ما الذي سيفعله الشيطان بتلك الشهادات التي صم أذنيه عنها طويلا؟ ما هي مترتبات الاستماع وجلسات المصالحة في المغرب الحالي حيث «لم تقع قطيعة ولا حتى رمزية في النظام (...). لم يصرح النظام الحالي ببراءته من إرث النظام السابق. هناك استمرارية بل احتضان كامل لإرث الماضي؟»

(محمد حاتمي)

III

من ١٩٤٨عام إنشاء دولة إسرائيل، حتى نهاية ٢٠٠٨ تعرض ٨٠٠,٠٠٠ فلسطيني لتجربة السجن السياسي، وهو ما يشكل ٢٥٪ من مجمل سكان فلسطين. ومن عام ٢٠٠٠ تم سجن ٤٢,٠٠٠ فلسطيني، ولا يشمل هذا الرقم من تم توقيفهم للتحقيق أو اعتقالهم في المستوطنات أو مراكز الشرطة أو النقاط والحواجز العسكرية. ويوجد حاليا ١١,٠٠٠ سجين فلسطيني موزعين على ٣٠ سجنًا داخل إسرائيل. ويبلغ عدد السجناء الذين تجاوزت فترة سجنهم عشر سنوات، ٤٢١ سجينا. ومن مجمل الـ ١١,٠٠٠ سجين سياسي هناك ٣٥٦ طفلًا (تحت سن ١٨ سنة) و١١٨ امرأة و٤ وزراء و٣٤ من أعضاء المجلس التشريعي (البرلمان الفلسطيني) بمنْ فيهم رئيس المجلس. ومنذ عام ٢٠٠٠ تُوفيَ ٧٢ سجينا، ٣ منهم من أثر التعذيب و١٧ جراء عدم تقديم العون الطبي الضروري.

ورغم ذلك، تبقى كتابات السجن الفلسطينية قليلة نسبيا في ضوء هذه الأعداد. لماذا؟ هل لأن غالبية المعتقلين ليسوا من فئة المثقفين أو المهنيين، وبعضهم شباب صغار والبعض الآخر لم يتح له من التعليم إلا القليل، أم لأن ضغوط واقع الاحتلال تبقى قائمة حتى بعد خروج السجين مما يحول بينه وبين الكتابة عن تجربة سجنه؟ ليست لديَّ إجابة جاهزة والموضوع مطروح للبحث. لدينا كَمٌّ لا يستهان به من نصوص كتبت في السجن: قصائد أو شذرات وخواطر أو مشروع رواية تم تهريبها من السجن وقد تجد لها طريقا إلى الشبكة الإلكترونية. وتبقى الكتب المنشورة محدودة نسبيا. وقد يكون من أوائل هذه الكتب «**مذكرات معتقل سياسي**» لأسعد عبد الرحمن التي نشر في نهاية الستينيات في بيروت وسجل فيها كاتبها تجربة تسلله إلى الضفة الغربية بعد احتلالها وما نعرض له أثناء الاعتقال من تعذيب.

أتوقف عند كتاب عائشة عودة «**أحلام بالحرية**» (٢٠٠٤). اعتقلت عائشة عودة في مارس ١٩٦٩، وكانت في الخامسة والعشرين من عمرها وقضت عشر سنوات في السجن تعرضت فيها لكافة أشكال التعذيب البدني والمعنوي: ضربت وسحلت

وركلت بالأقدام ووجه لها الحراس أقذع الشتائم وأرهبوها: إن لم تعترفي فسنظل نضربك إلى أن تفقدي البصر، إلى أن تصابي بالشلل، إلى أن تموتي. سننسف بيت أهلك... فتصمد في وجههم فيسحلونها بوجه متورم وجسد ملتهب حتى لا تستطيع تحمل ملامسة وجهها أو جسمها للفراش. وفي الاستجواب الأخير اغتصبت.

لم تتمكن عائشة عودة من كتابة تجربتها إلا بعد أكثر من ثلاثين عاما.

تركز عائشة عودة في كتابها على تجربة القبض عليها ومراحل الاستجواب وهي أيضا مراحل التعذيب. أما سنوات السجن العشر وتفاصيل الحياة اليومية والعلاقات داخل السجن فتختزل إلى فصل واحد قصير في نهاية الكتاب.

أما سهى بشارة والتي قضت عشر سنوات في معتقل الخيام بجنوب لبنان فقد استخدمت أسلوبا مختلفا لكتابة تجربتها. في كتابها **مقاومة** (٢٠٠٠) تحرص سهى بشارة على تقديم المعتقل وتاريخه وموقعه الجغرافيَ وتقدم وصفا تفصيليا لمبانيه وأنواع زنازينه، وتنقل إلى القارئ الإجراءات المعتادة في التحقيق والتعذيب والنظام اليومي: الوجبات، والملابس، علاقات السجناء ببعضهم البعض وأشكال العقاب وما لا يحصى من أشكال المقاومة اليومية لحياة المعتقل. توثق سهى بشارة بأناة ودقة للحياة في معتقل الخيام وبهذا المعنى فكتابها هو كتاب عن تجربتها بقدر ما هو وثيقة لا غنى عنها من وثائق هذا المعتقل.

دخلت سهى بشارة السجن في الواحد والعشرين من عمرها، لم تغتصب ولكنها ضربت وعذبت بالصعق بالكهرباء وعوقبت لفترات طويلة بالسجن في زنزانة انفرادية ضيقة إلى الحد الذي تقطع فيه المسافة بين الحائط والحائط في أربع خطوات. وكان جزءا من من مقاومتها قرارها بالمشي أربعة كيلومترات يوميا داخل هذه الزنزانة، مع توخي الحذر من اصطدامها بالحائط أثناء دوراتها الألفية في ذلك الحيز الضيق.

تم الإفراج عن سهى بشارة عام ١٩٩٦، وبعد أربع سنوات من ذلك التاريخ سقط سجن الخيام مع تحرير الجنوب اللبناني من الاحتلال الإسرائيلي. وتحول المعتقل إلى متحف يزوره الكافة ويرون بأم أعينهم ظروف معيشة السجناء والزنازين الانفرادية الضيقة (مساحتها متر في ١,٨٠ والصندوق الذي كان يوضع فيه السجناء (٩٠ سم × ٩٠ سم)) لأيام. ولما كان معتقل الخيام شاهدا بليغا على البربرية الإسرائيلية فقد استهدفته الطائرات الإسرائيلية بغارات مكثفة في عدوانها على لبنان في صيف ٢٠٠٦ وحولته إلى أنقاض.

وأخيرا بعض الملحوظات السريعة:

١- تفصح كتابات السجن عن ملمح أساس من ملامح واقع عربي محاصر بين الغزاة والطغاة. ولعل دراسة فاحصة لمعتقل «أبو غريب» في العراق وما عاناه المعتقلون فيه في ظل نظام صدام حسين وفي ظل الاحتلال الأمريكي يتيح لنا تجسيدا لهذا الواقع.

٢- تواجه كتابات السجن الذاكرة الرسمية وتؤرخ للعلاقة بين السلطة ومعارضيها، تضبط الذاكرة الجماعية بما تتيحه من المعلومات والمعارف والتجربة المباشرة. إنها «ذاكرة منشقة». (محمد حاتمي). وتشكل هذه الأدبيات «فرصة مؤجلة للدفاع عن النفس، الدفاع الذي لم يكن ممكنا لحظة الاعتقال» (خديجة مروازي)، وهو في تقديري دفاع مركب مزدوج يتجسد أولا في أساليب المقاومة داخل المعتقل ومواجهة السجناء لمحاولة سحق إنسانيتهم بتأكيد هذه الإنسانية وجدارتها بل إنجاز انتصار روحي ومادي أحيانا، كما حدث في معتقل الواحات على سبيل المثال لا الحصر. أما المستوى الثاني فهو الانتصار المعنوي المتمثل في الكتابة نفسها التي تصفي الحسابات مع آلة القمع والاستبداد، بفضحها وتقدم دفاعًا بليغًا عن النفس يصبح بدوره جزءًا من آليات التأثير والتغيير باتجاه واقع تاريخي أرقى. ولما كانت الذاكرة، استرجاع الماضي وبعث تفاصيله ومراجعته، عنصرا أساسًا من عناصر تنظيم المقاومة من أجل البقاء (انظر/ ي مروازي) فإن هذه الكتابات تصبح برحلتها إلى الجحيم مرة أخرى، رحلة اختيارية هذه المرة، لتأمله وتفحصه وكتابته، عملاً تاريخياً بامتياز يسترجع الماضي ليتدخل في الحاضر والمستقبل.

٣- في كتابه المثير «**المراقبة والمعاقبة**» يطرح فوكو ما طرأ من تغيير في نظام العقوبات الأوروبي بدءا من القرن التاسع عشر، ما يسميه بنظام اقتصادي جديد لأساليب القمع. لم يعد الجسد هو المستهدف بالتعذيب والإيذاء بل صارت السلطة قابضة متغلغلة ونافذة في أوصال المجتمع وكافة مؤسساته، تضمن سيطرتها غير المرئية على أرواح المواطنين وأبدانهم. أما في عالمنا العربي وكما تقول الراوية بما لا يخلو من سخرية مرة في «**فرج**»، روايتي الأحدث: «السلطة عندنا كربة منزل كهينة ومدبرة لا تتخلص من شيء، وإن كان باليا، فتُبقي قديمها المستهلك مع ما استجلبته من الجديد في الدرج نفسه غالبا أو في أفضل الأحوال في درجين متلاصقين، تفتح هذا حينا وذاك حينا، حسب الحاجة والطلب» (٩٠). أي أنها تلجأ

إلى النظام الاقتصادي القديم القائم على التعذيب في الوقت نفسه وترسخ سلطتها وقيودها في المجتمع ككل عبر مؤسسات تضمن محاصرة المختلف: سجن في السجن وسجن خارج السجن.

وختاما:

في ديسمبر ١٩٦١ رسم بيكاسو رسمة لوجه المجاهدة الجزائرية جميلة بوباشا. وتحولت الرسمة إلى غلاف كتاب ألّفته جيزيل حليمي عن جميلة بوباشا، تناولت فيه تجربة اعتقالها وتعذيبها ووقائع محاكمتها.

لم يرسم بيكاسو ولا فنان بحجمه أيّا من معتقلي تازمامرت أو الواحات أو الخيام أو المعتقلات في فلسطين المحتلة، لم ينتج أيٌّ من فنانينا عملا بحجم الجرنيكا ليخلد في الذاكرة الإنسانية فظائع الخيام أو نفحة أو تازمامرت. ولكنني أقول إن كتابات السجن على تنوع أساليبها واختلاف قيمتها البلاغية والتوثيقية أقرب لنسجية فذة، وراء كل تفصيلة من تفاصيلها عرقٌ ودم وحكاية يقشعر لها البدن: جرنيكا فريدة تتجاوز قدرة أي فنان فرد وإن كان بوزن بيكاسو، عمل جماعي يشهد على قدرات الإنسان على التحمل والتجاوز والانتصار، رغم كل شيء.

١١ إبريل ٢٠٠٩

ثبت بالمصادر والمراجع:

- خديجة مروازي، «سؤال التوثيق في كتابات الاعتقال السياسي»، ندوة كتابات الاعتقال السياسي، الرباط ٢٠ مايو ٢٠٠٤.

- http://ier.ma/IMG/pdf/article_merwazi.pdf

- سهى بشارة، مقاومة، ترجمة أنطوان أبو زيد، دار الساقي، ٢٠٠١.

- السيد يوسف، مذكرات معتقل سياسي: صفحة من تاريخ مصر، الهيئة العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، القاهرة، ١٩٩٩.

- صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، مطبعة عبده وأنور أحمد، القاهرة، دت [١٩٦٩]، طبعة ثانية (الطبعة الأولى دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٦٦).

_____. يوميات الواحات، دار المستقبل العربي، د. ت. [٢٠٠٤].

- الطاهر بنجلون، تلك العتمةالباهرة، ترجمة بسام حجار، دارالساقي، ٢٠٠٣.

- عائشة عودة، أحلام بالحرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥ (الطبعة الأولى ٢٠٠٤).

- عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٥.

- فاطمة أوفقير حدائق الملك. الجنرال أوفقير والحسن الثاني ونحن. شهادة ومذكرات، ترجمة ميشيل خوري، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٠..

- فوزي حبشي، سجين لكل العصور، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٤
- محمد حاتمي، «أدبيات السجون كمصدر تاريخي: الإشكالية والمقاربة»، ندوة كتابات الاعتقال السياسي، الرباط ٢٠ مايو ٢٠٠٤.
- http://ier.ma/IMG/pdf/article_hatimi.pdf
- محمد بودهان، تازمامرت، نصب من العار في التاريخ السياسي للمغرب المعاصر»
- http://tawiza.ifrance.com/Tawiza89/Tazmamart.htm
- محمد الرايس. من الصخيرات إلى تازمامرت: تذكرة ذهاب وإياب إلى الجحيم، ترجمة عبد الحميد جماهري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢
- مليكة أوفقير (بالاشتراك مع ميشيل فيتوسي)، السجينة، ترجمة غادة موسى الحسيني، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٩، موقع هيئة الإنصاف والمصالحة.
- www.ier.ma/
- موقع وزارة الأسرى والمحررين الفلسطينية:
- http://www.mod.gov.ps/index.php
- Foucault, Surveiller et Punir: Naissance de la Prison, Gallimard, Paris, 1975.
- Marzouki, Ahmed. Tazmamart Cellule 10, Tarik, Casablanca & Pris Midetaerranee, Paris, 2000
- Ouazzani, Abdessalam. "Le recit carceral: le discours de la contrainte redoublee", Colloque: ecrits de la detention politique, Rabat, 2004. http://ier.ma/IMG/pdf/article_abdes_lam_el-ouazzani.pdf

أرابيسك:
تعدد الأصوات في رواية إميل حبيبي سرايا بنت الغول

I

هذا عرض لواحدة من السير الذاتية النادرة في الأدب العربي الحديث: **خرافية سرايا بنت الغول** الصادرة عام ١٩٩١، للروائي الفلسطيني إميل حبيبي (١٩٢١-١٩٩٦). لن أركز على البعد الخاص السيرة الذاتية في العمل ولا على ما ينجزه من باب الشكل، بل على إستراتيجيات السرد التي يستعملها الكاتب، والتي، بزعمي، تنجح في خلق نموذج فريد للمقاومة في الأدب.

دعوني أشر سريعاً إلى أنه، إلى غاية الثلث الأخير من القرن العشرين كان الأدب الإفريقي والإفريقي الأمريكي والعربي والهندي والأيرلندي، على سبيل الأمثلة الأشهر لا على سبيل الحصر، مشتبكاً فيما أسميه «الحرب على الصورة». فقد واجه الكتّاب من هذه الأمم صوراً مُقَوْلَبة فُرِضَتْ عليهم، تختزل بمقتضاها الذات الواقعة تحت الاستعمار في جوهر عرقي أو إثني: (السواد، الشخصية الإفريقية، الهبة القلبية للمصريين، الروح العربية...إلخ). لقد كانت ثنائيات الخطاب الاستعماري (متحضر/ غير متحضر، عاقل رشيد/ مندفع عاطفي، جيد/ سيئ...إلخ) تقلب رأساً على عقب بدلاً من نفيها جملة. إن الخطاب المقاوم «كثيراً ما يقع في شرك الثنائيات التي يستخدمها الخطاب الامبريالي للإبقاء على المستعمَر خاضعاً»

إن فرادة نموذج إميل حبيبى لا يمكن فصلها عن تعقيد السياق التاريخي الذي أنتج فيه، ولا عن خصوصية حياة الكاتب الشخصية وتكوينه الثقافي.

ولد إميل حبيبي في حيفا قبل تأسيس دولة إسرائيل بسبعة وعشرين عاماً. ظل هناك بعد طرد مئات آلاف الفلسطينيين في ١٩٤٧-١٩٤٨. أصبح مواطناً إسرائيلياً،

ومارس عمله ككاتب، وناشط سياسي، وعضو قيادي في الحزب الشيوعي الإسرائيلي، ورئيس تحرير جريدته العربية: «الاتحاد». لعدة دورات كان عضواً في الكنيست (البرلمان الإسرائيلي). كانت حياة إميل حبيبي خليطاً غنياً من المفارقات: فلسطيني بجواز سفر إسرائيلي، عربي بخلفية مسيحية في دولة يهودية، شيوعي مهتم جداً بالهوية القومية لشعبه، ومفتون باللغة العربية وتراثها الأدبي الكلاسيكي، قائد سياسي، ولذلك كان مسموعاً ومرئيا، وناطقاً باسم الوسط العربي في إسرائيل، وكونه مرئياً ومعروفاً هو الضمانة الوحيدة لنجاته وبقائه في تلكم الدولة الصهيونية المؤسسة حديثاً. كان يكتب افتتاحيات يقول فيها آراء سياسية مباشرة، ويكتب الروايات، ذلك الجنس الأدبي غير المباشر بالتعريف والذي يعتمد على تعدد أصوات. وكان كاتباً ساخراً ضاحكاً، لكن موضوعه الأهم في كل رواياته وقصصه القصيرة كان تجربة شعبه المأساوية.

في سرايا بنت الغول، يكتب إميل حبيبي قصة حياته. لكنه لا يسردها بترتيبها الزمني. إن المعلومات المستقاة من سيرته الذاتية متناثرة في أجزاء مختلفة من سرديته، ولا يوجد عقد أو اتفاق على أن العمل سيرة ذاتية بين الكاتب والقارئ.

العنوان ومقدمة الكاتب يشيران إلى الطبيعة الخيالية للعمل، والذي يعتمد على قصة فلسطينية شعبية عن سرايا، الصبية التي يختطفها غول ويحبسها في برج. في القصص الفلكلورية الشعبية، البطل، ابن عم سرايا، يقرر إنقاذها وينجح في نهاية المطاف. إن الغموض العام في سرايا بنت الغول يصبح أكثر إشكالية بسبب الحوار ذي الطابع السقراطي الذي يؤطر النص كله. إن الحوار بين الراوي والشخصية الأساسية مقصدها التمحيص والتحقيق؛ حيث تحول البطل إلى شخصيتين وتحول تفكيره الداخلي إلى حوار بين اثنين، ويتكرر الانتقال دائماً من صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب. سرايا أيضاً تحمل آثاراً لا تُخطأ من بنية فن المقامة العربية الكلاسيكي (الإسناد، راوية وبطل، الإسفار عن الهوية بعد التنكر والإخفاء...إلخ).

يأخذ السرد في سرايا بنت الغول ثلاثة أنماط: أسطوري، واقعي، ومجازي، تندمج كلها في شخصية سرايا. أ- سرايا التي من قصة الجدة هي أيضاً سرايا الأسطورية التي يختطفها فارس صليبي. ب- سرايا، صبية غجرية، حب البطل الأول في مراهقته التي ستكبر لتصبح امرأة تعيش بالقرب من الحدود مع لبنان وتساعد الفلسطينيين المنفيين في التسلل عائدين إلى بلادهم. ثم ج-سرايا هي

وجود رمزي مرتبط بالفضاء الجغرافي، أساساً جبل الكرمل، امرأة حلم، «مزيج من الذاكرة والرغبة»، وبلورة ترى من خلالها المكاسب والمَخاسر.

هذه الملامح الثلاثة؛ الواقعي والأسطوري والمجازي يمكن أن ترى أيضا، في شخصية أبي سرايا، وهو عم مبهر يحبه بنو أخيه بسبب قصصه الاستثنائية وهداياه. العم إبراهيم هو هائم أسطوري، رحالة، إسماعيلي تحول جدوده إلى المسيحية لينجوا من الملاحقة، إلا أنهم أبقوا على دينهم الأصلي وأفضوا بسره للولد الأكبر من العائلة جيلاً فجيلاً. ويقال إن سرايا هي ابنة إبراهيم المتبناة ولكن يقال أيضاً إنها ابنته الحقيقية من امرأة قبطية تزوجها بمصر، غير أن بعض الناس يقولون إن المرأة كانت مسلمة لا قبطية، والبعض الآخر يقول إن الأم كانت يهودية. إن أصل إبراهيم الإسماعيلي، دراسته الصوفية، عصاه، والأشياء الغريبة التي يحملها في بقجته تزيد من أهميته الرمزية. فكرة الإفضاء إليه بسر العائلة الديني تربطه بمفهوم التقية في التراث الشيعي، وبتاريخ طويل من الحركات المعارضة التي قمعت بعنف في التاريخ الإسلامي، ولكنها أيضاً تحيل على الحياة السرية للمواطنين العرب في إسرائيل. عصاه صدى لعصا موسى في القرآن التي تتحول إلى حية يغلب بها موسى سحرة فرعون. عصا إبراهيم مصنوعة من ثلاث دوائر غريبة وتنتهي بيد على هيئة رمز «عنخ» المصري القديم، والمعروف في العربية باسم «مفتاح الحياة». هذه العصا، مثل سر العائلة، تكتسب أهمية الإرث الثمين، يظل البطل يحلم أنها سوف تترك له، لكنها تعطى لأخيه الأكبر الذي يعيش في المنفى. (اختيار شخصية الأخ الأكبر صدى لحادثة من التاريخ العربي الوسيط، والمرتبطة بالابن الأكبر للخليفة الفاطمي المستنصر، والذي باسمه يبدأ تمرد فرقة من فرق الإسماعيلية، هي الباطنية، كما أنها إشارة أيضاً إلى أن التمثيل السياسي للفلسطينيين جميعاً والقيادة كانت من نصيب فلسطينيي الخارج بدلاً من الفلسطينيين الذي ظلوا في الداخل.

II

«إن كان ثمة من شيء يميز الخيال المضاد للإمبريالية أكثر من غيره، فلا بد أن يكون أولوية العنصر الجغرافي»، يقول إدوارد سعيد. الاستعمار فعل عنف جغرافي، وأشد منه الاستعمار الاستيطاني، الذي يغير الفضاء الجغرافي تماماً.

ويتبع ذلك أن «الهوية الجغرافية يجب أن يبحث عنها وتستعاد بطريقة أو بسواها، وبسبب وجود المستعمِر الأجنبي، فإن الأرض في أول الأمر يمكن استعادتها بالخيال فحسب». إن استعادة المساحة الجغرافية هذه، يقول سعيد، تبدأ «برسم مساحة ثقافية». إن سرايا الأسطورية والمجازية والواقعية مرتبطة بالمساحة الجغرافية والثقافية التي خسرناها، ومحاولة استعادتها تدمج المكان والزمان في ذاكرة البطل. في المشهد الأول من الرواية تظهر سرايا للبطل من البحر كحورية وتناديه: «يابا»، أي يا أبي. هذه الرؤيا تتجلى للبطل ليلاً جالساً وحيداً على صخرة، يصيد السمك. إن الصخرة المطلة على البحر هي إطار زماني مكاني دال (كرونوتوب) مهم طيلة الرواية يربط بين اللحظات والأماكن الفارقة فيها ويمتد إلى أطر زمانية ومكانية أخرى.

«إن الزمان يَسمُك، يتكثف، يصير له جسم من لحم ودم، ويصبح مرئياً من الناحية الفنية، كذلك فإن المكان يصبح مشحوناً، ويستجيب لحركة الزمن، وحبكة القصة، والتاريخ».

الصخرة في قرية الزيب، وهي واحدة من القرى العربية الأربعمائة والثماني عشرة التي دمرت تماماً في ١٩٤٨. في الفصول التالية ستندمج هذه الصخرة في الصخرة الأكبر، جبل الكرمل المطل على البحر المتوسط في حيفا. هنا ولد البطل وهنا أحب سرايا وهنا كبر حتى رآه يتغير، يتغير تماماً. جبل الكرمل في الرواية، تُرسَمُ خريطته، تُمَحَّص، تُستطلَع وتُقاس. شوارعه، حواريه، زواياه، مبانيه، ينابيعه، جداوله، أشجاره، نباتاته الأخرى، كلها تُراجَع في الذاكرة وتُصَنَّف ويُتأمَّلُ فيها. إن ذلك الجزء الساحلي من فلسطين الذي اغتصبه الاستعمار الاستيطاني، وكل التغيرات الإكولوجية التي وقعت عليه وعلى أهله العرب، المحارَب فيه وجودهم والذين أصبحوا أقلية مضطهدة كلها تمثلها صورة ذلك البَحّار الوحيد الجالس القرفصاء على الصخرة المطلة على البحر. إن التجربة التاريخية هنا يتم تحويلها إلى صورة مجازية، تتركز كثافة دلالتها الكرونوتوبية (دلالتها على الإطار الزماني والمكاني) لا في مكوناتها فقط، بل في العلاقة بين هذه المكونات. فكل من مكونات الصورة المجازية الثلاثة: الصياد، الصخرة والبحر، يجلب معه تاريخاً طويلاً من الدلالات الرمزية في الأدب العربي، وفي التراث الأدبي العالمي عامة. إن صياد إميل حبيبي يجلب معه، إلى بال القارئ، صيادين سابقين عليه كثراً. أبرزهم صيادو ألف ليلة وليلة، والقصص الشعبي العربي، وسانتياغو في **العجوز**

والبحر لهيمنغواي. صخرته تجلب معها عدداً لا حصر له من الصخور في الشعر العربي القديم ترمز إلى القوة والثبات والاستمرارية والتحمل، كما صخرة معينة عالية تفرض نفسها في مبنى مثمن الأضلاع له قبة من ذهب، أعني قبة الصخرة في القدس القديمة. أما بحره فيحمل آثار بحار أخرى كثيرة حقيقة ومتخيلة، بما في ذلك بحار الشعراء المسلمين المتصوفين. إن الصورة الكلية تعبير عجيب عن تجربة إميل حبيبي الشخصية والتاريخية: فالصيد هوايته الشخصية، وحيفا وجبل الكرمل موطنه ومدينته، وطوال الرواية يحاول البطل أن يمسك بذكرياته كما يحاول الصياد أن يمسك بالسمك.

ويرتبط بهذا الكرونوتوب مفهوم الرحلة أو الطريق (اللقاء والفراق والفقدان والأمل في التلاقي، أو الاختطاف والأسر والإنقاذ). «يندمج الزمان مع المكان، ويندمج فيه، ليشكلا معاً طريقاً أو جادة، هذا هو مصدر الغنى المجازي الممتد لصورة الطريق على أنها مسار، كقولك: «مسار العمر مثلا»، أو قولك: «قرر أن يغير مساره أو طريقه» بمعنى مذهبه ومنهجه، أو قولك: «مسار التاريخ» وهكذا، فكثيرة ومتنوعة هي الطرق التي تتحول بها الطريق إلى مجاز، لكن مرجعها كلها إلى مفهوم مرور الوقت».

البطل يفكر في مسار حياته الذي هو نفسه مسار التاريخ، ورؤيا تجلي سرايا تدفعه إلى مسار جديد، هو البحث عن سرايا.

III

كجزيرة شكسبير في مسرحية **العاصفة**، سرايا بنت الغول رواية مليئة بالأصوات. تبدأ الرواية بهذه السطور: «كانوا في صيف ١٩٨٣ وكان صدى الحرب السادسة، بعد، يتردد في آذانهم تردد آهات الحنين إلى صخرة على الشاطئ ابتلعها البحر أو إلى عين ماء على الكرمل نشفها القهر». الفقرة التالية تذكر حاسة سمعهم الحادة، بعدما تمرنوا على التفرقة بين أصوات الحروب المختلفة، بعضها يصم، وبعضها هامش كأشباح مرعوبة تركض في غابة مظلمة، أصوات يستطيعون تمييزها بعيونهم قبل آذانهم. يقول الراوي: «والآن، الآن فقط، يجد ما رواه من روايات بعد ١٩٤٨ محاولات لأن يفك طلاسم هذا الطنين من حرب إلى حرب».

إن تجربة البطل في الزيب، بما فيها تجلي سرايا له، يؤطرها الوميض الآتي من معسكر قريب، مكرراً إضاءة المكان ليتأكد أنْ لا إرهابيون هناك. وحين كانت

سرايا تخاطبه شعر بشعاع الضوء على ظهره كأنه سيف من نار، وسيرفع يده بسمكة ليوضح للعسكر أنه لم يكن يأتي عملاً إرهابياً (البطل في الحقيقة منخرط في أكثر الأعمال تخريبية من وجهة نظر المستعمر؛ فهو يحيي الذاكرة ويحاول ربط الحاضر بالماضي، وهو على وشك أن يبدأ رحلة في الذاكرة، طريق آلام، ومثل سميتها الحقيقية، هي سبيل الخلاص الوحيد).

الأصوات ليست مرتبطة فقط بالحرب أو بالأشباح المرعوبة (الملمحان الأساسيان للتجربة الفلسطينية الجماعية، العنف والمنفى) بل هي مرتبطة أيضاً بأصوات حياة شخصية متجذرة في ثقافة يميزها تعددها وتنوعها الشديدان. هي أصوات تسافر من مصر القديمة إلى اليونان الكلاسيكية، إلى الجزيرة العربية ما قبل الإسلام، إلى التاريخ الإسلامي في العصور الوسطى، هي أصوات الشعراء العرب الكلاسيكيين، أصوات المؤرخين القدامى والجدد، أصوات الثقافة الشعبية والحياة اليومية، مجموعة أصوات تتعدد وتتقاطع ويحيي بعضها بعضاً لتعبر عن تجربة طويلة وثيرة ومتنوعة. هنا، تكون فلسطين، لا روسيا، كما يقول باختين عن رواية «أونيغين» المكتوبة شعراً، لبوشكين: «تتكلم بكل أصواتها، بكل اللغات وأساليب الكلام» المنتمية لشعبها، الكلاسيكي منها والشعبي، الإنجيلي والقرآني، والجاد والساخر، المقدس والبذيء، المركزي والهامشي، اللغة الخشنة للسياسة الواقعية، واللغة الشعرية للأحلام، الأصوات اليائسة للنكبات والأصوات الفرحة للقصص الشعبية، فسيفساء من الأصوات، عبر اقتباسات عديدة، وإشارات مباشرة وغير مباشرة، وأصداء نصف خفية ونصف ظاهرة، وإحالات وتلميحات تستدعي الطبيعة المركبة، والثراء، والسيولة والاستمرارية التي لثقافة الشعب. سرايا، الرواية، مبنية «كفسيفساء من نصوص الآخرين». إن هذه الصفة، المعروفة بها النصوص العربية الكلاسيكية، والتي تنظر يمينا ويساراً إلى طريقة القص واللصق في الروايات ما بعد الحداثية، هي سبيل إميل حبيبي ليتعامل مع كل من قصة حياته الشخصية والتجربة الجماعية لشعبه.

إن المزق الاستعماري، أي الانقطاع التاريخي والثقافي الذي يفرضه الاستعمار، يجاوبه إميل حبيبي بقصة عن الاستمرارية. إن العروبة في رواية إميل حبيبي ليست جوهراً عرقياً أو دينياً، بل مركب ثري من العناصر المختلفة، ودمج خلقته قرون من التفاعل، تجسده الهوية اللغوية في فلسطين الحديثة، العروبة هنا أرابيسك. إن

فسيفساء إميل حبيبي ليست رداً قوياً على خطاب آباء إسرائيل المؤسسين وأمهاتها فحسب «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض» و «لا يوجد شيء يسمى بالفلسطينيين»، و«من هم الفلسطينيون؟»، (كلها منطوقات شهيرة لدافيد بن غوريون، وغولدا مئير، ومناحم بيغن وأمثالهم)، بل هي رد بليغ على خطاب الصهيونية المغلق الأحادي، والمغامرة السياسية المتمثلة في تأسيس دولة فقط على الانتماء العرقي والديني، والاعتقاد بأن التاريخ جامد، مغلق، ومطلق.

إن الصراع الطويل والمركب على الجغرافيا لم يكن مختصاً «بالجنود والمدافع» فحسب، كما يقول إدوارد سعيد، «بل يدور أيضاً حول الأفكار والأشكال والصور والتخيلات». إن اغتصاب الأرض، وإحداث مزق وانقطاع في تاريخ المستعمَرين وثقافتهم، وتصوير أهل البلد بصورة مضللة وكاذبة، هي السمات الثلاث للتسلط الاستعماري. في **سرايا بنت الغول**، يكتب إميل حبيبي قصة حياته، وهي بالأساس قصة رحلته لسبر أغوار الهوية الفلسطينية. يبرز حبيبي ارتباط الفلسطينيين بأرضهم، وتعددية تجربتهم، واستمرارية تاريخهم. إن هذه العناصر لا تمثل لب روايته فحسب بل تملي عليه حتى شكل الرواية وأسلوب السرد. إن قصة حياة إميل حبيبي الذي ولد في حيفا في ١٩٢١، هي أيضاً تأريخ لشعب مهدد تحفظه ثقافته الغنية، يريد ويقدر، بالرغم من الأصوات المُصِمَّة من حرب إلى حرب، أن يقاوم، ويبني ويحتفل بالحياة.

برلين، ١١ يناير ٢٠٠٨

رسالة إلى أوروبا

أبدأ بطرح مجموعة من الملحوظات قد تسهم في تشكيل معنى رسالتي:

أولها: أنني أكتب من مصر، أي من بلد إفريقي يقع في جنوب المتوسط الذي ارتبط بشماله منذ زمن بعيد عبر القوافل والسفن تنقل تجاراً ورحالةً وحُجّاجاً وأفكارا وقوات غازية، فكان التفاعل بالأخذ والعطاء، والشد والجذب، والحرب والسلام.

ثانيها: أنني أكتب هذه الرسالة (ستقرأونها مترجمة) بلسان العرب، لسان قديم حديث يحمل تجربة أمة تمتد أصولها وفروعها من البحر المحيط في موريتانيا والمغرب إلى الخليج شرق شبه الجزيرة العربية، ومن جبال طوروس في آسيا الصغرى إلى قلب إفريقيا السوداء في السودان والصومال وجيبوتي. اللغة العربية غالبة بين سكان هذه الرقعة الشاسعة من الأرض، وهي تحمل حكايتهم وعناصر ثقافاتهم وتجاربهم، ومنها عذاباتهم الكثيرة المضفورة دائما الآن بوعي إنجازات قديمة تملأ النفس اعتزازاً، وارتباكاً إزاء الحاضر وهزائمه وقهره ومهاناته.

ثالثا: أكتب هذه الرسالة واعية تماما بتاريخ كتابتها في مطلع ألفية جديدة تسعى فيها الولايات المتحدة الأمريكية للهيمنة على العالم، وترسيخ وجودها كإمبراطورية مطلقة السلطة تملك وحدها وضع المعايير القانونية والأخلاقية المنظِّمة للحياة في هذا الكوكب، وفي هذا المسعى من أجل الهيمنة خصّت الولايات المتحدة بلاد العرب والمسلمين باهتمامها الأكبر فشنت عليهم في عامين متتاليين حربين (في أفغانستان، ثم العراق) استخدمت فيهما أحدث ما توصل إليه العقل البشري من أسلحة الدمار الجزئي والشامل، فضلا عن حرب ثالثة ممتدة لم تدخل فيها بشكل مباشر وإن دعمتها ماديا ومعنويا (أقصد حرب الإبادة المستمرة على الشعب الفلسطيني من قِبَل إسرائيل المدعومة أمريكيا)، ثم عززت هذه الحروب كلها بحرب إعلامية مكثّفة وواسعة المدى اعتمدت على تشويه صورة العرب والمسلمين بصفتهم **العدو**؛ العدو الأول للحضارة والإنسانية.

وفي حومة انتشارها العسكري والسياسي والاقتصادي شَمِلَت الولايات المتحدة أوروبا في نظرتها المتعالية المزدرية لشعوب العالم، فأسمتها «old Europe» وللصفة هنا معنيان؛ معنى القِدَم: انتهاء مدة الصلاحية، ومعنى الشيخوخة: وَهَنُ الجسد والعقل بما لا يتيح الفعل ولا الفكر الراجح السليم، وفي المعنيين إيحاء بأن زمان أوروبا قد مضى لحساب زمان الإمبراطورية الجديدة، شرطة العالم، ومصدر معاييره ومقاييسه.

وأكتب أيضا على خلفية خروج عشرات الملايين في كل العالم، وتحديدا في أوروبا؛ للمطالبة بوقف الحرب وبعالم أقل توحّشا وهمجية، يقترب ولو بقدر من حلم الإنسان بما يليق بإنسانيته. إن الملايين التي خرجت في شوارع لندن وباريس ومدريد وروما وأثينا وغيرها من عواصم أوروبا ومدنها استوعبت درس حربين عالميتين كلفتاها الملايين من القتلى ودمارا مروّعا غيَّر ملامح مدن بأكملها، كما استوعبت من خلال مَشَقَّة الحياة اليومية قبح وشراسة ووطأة الاستغلال الرأسمالي، وإن تسمى عولمةً ونظاماً عالمياً جديداً.

هذه الملحوظة الأخيرة تطرح معضلة أساسية في هذه الرسالة الموجهة إلى أوروبا، إلى من في أوروبا تتوجه؟ هل تتوجه إلى أوروبا هكذا إجمالا بخيرها وشرها، أم تتوجه لأوروبا بإنجازاتها العظيمة، وبما أنجزه كتابها وفنانوها وعلماؤها من فكر وجمال واكتشافات وتقنيات، وما قدمته شعوبها من ثورات ومقاومة، أم تتوجه إلى أوروبا بتراثها الاستعماري وما فرخّه كتابها وعلماؤها من العنصرية والنازية فكرا وممارسة؟

رابعا وأخيرا: تنطلق هذه الرسالة من وعي حاد بمسئوليتنا المشتركة تجاه هذا الكوكب الذي يحملنا جميعا، ونحمله: كرة هشة صغيرة ومهددة، ولنا الخيار في حمايتها أو تدميرها والهلاك.

ربما كانت إطالة المقدمة إلى هذا الحد محاولة للالتفاف من جانبي على ذلك الاضطراب الهائل والشاغل الغالب بالعنف المادي والمعنوي الذي نتعرض له نحن العرب بشكل يومي، قصف المدن ومحاصرتها وإذلال الأهالي، وهدم البيوت وقطع الأشجار، وإنتاج أجيال قادمة من جرحى الحرب والمعوقين والمصابين بالأمراض الخبيثة، وآلات إعلامية تصور القتيل قاتلا، والضحية وحشا ...إلخ... إلخ. كل ذلك يحدث لنا يوميا في فلسطين والعراق. أي عنف هذا، وكيف يتاح

للمرء التفكير المتزن وهو يتعرض كل يوم، بل كل ساعة لكل هذا القدر من العنف؟

الغزو الاستعماري القديم بمترتِّباته والغزو الحالي بآلاته الحربية وترساناته الإيديولوجية، ومشاكل أخرى نتحمل نحن في المقام الأول مسئوليتها، لا تترك لنا أي حيِّز من الهدوء. لا مناص إذن من الحديث عبر ضجيج العنف المادي والمعنوي وأبخرته الخانقة، (حرب كاملة الأركان، كيف تتيح التفكير المتجرد الرزين؟!). ومع ذلك أستطيع التطلع عبر ميادين الحرب القائمة لأرى وأؤكد أننا نعيش في كوكب واحد صغير، يجمعنا فيه مصيرنا الإنساني الواحد وحاجتنا لبعضنا البعض. ليس أمامنا سوى التواصل للحفاظ على أنفسنا وعلى هذا الكوكب. نطمح في قدر من العدل، نطمح في النديّة، وحوار الأنداد لكي نتمكن من العمل معا من أجل كوكب آمن.

عشنا قرونا في موقع «الرجل الخفي»، الخادم الذي لا يعرف عنه أسياده سوى وظيفته في الخدمة، والضروري من المعارف لمواصلة استعباده. الخفاء (invisibility) عنف وشر؛ ففيه نفي قسري لإنسانية الآخر، وهو قنبلة موقوتة تهدد الطرفين. أما الحوار، التواصل **من موقع الندية** فيعني حضور الجانبين، كل بتجربته وحكايته وخصوصيته، حكمته ونظرته، أقصد: كلٌّ بكامل محموله التاريخي الذي هو شكل علاقته بالوجود التاريخي ومعناه فيه، لا يجوز الحوار بين ظاهر وخفيّ، بين موجود وغائب، بين سيد مسلَّح بالعمى ومسود مغيّب، ملغيّ من الحساب.

علينا أن نعترف أن العنف المادي والمعرفي الذي ارتبط بقرون من الهيمنة الاستعمارية الأوروبية والتي تتشابك الآن مع تجربة المهاجرين من أبناء وبنات المستعمرات السابقة العاملين واللاجئين في الدول الأوروبية يضعنا أمام صعوبات لا يستهان بها، فهي صعوبات يتراكم جديدُها على قديمها، وينكأ جديدُها مع كل يوم الجراح القديمة، وهي صعوبات تتطلب جهودا من أوروبا في المقام الأول لأنها تحمل ما تزال وزر تاريخها الاستعماري معلقا حول عنقها كالطائر القتيل في قصيدة كُولِردْج: «قصيدة الملاح القديم». ليس أبناء المستعمرات من المهاجرين سمك سانتياجو الطيب في الشيخ والبحر، يقول لها سانتياجو: «يا إخوتي» ويتعين عليه أن يقتلها لكي يقتات عليها ويعيش. ولأن العالم صار معروفا موصولا متداخلا صغيرا صرنا نعرف أن **بروسبرو** وليس **كاليبان** هو الذي كان آكلا للحوم البشر، وأن التزاوج بين العطيلات (جمع عطيل Othello بطل مسرحية شكسبير) والدزديمونات (جمع دزديمونا Desdemona) لم يكن خرقا لنواميس الكون بل لنواميس عنصرية بغيضة.

لقد خطا أبناء المستعمرات وبناتها المقيمون في بلادهم، والمهاجرون في البلاد الأوروبية، خطوات مدهشة في اتجاه أوروبا، تعلموا لغاتها، وتعايشوا مع ثقافاتها، وتجاوبوا مع فنونها، وتفاعلوا بلا حرج، أخذا وعطاء، ونفعوا وانتفعوا، ولكن أوروبا، في الغالب الأعم، لم تفعل ذلك إلا في إطار استشراق مشبوه أو سعي لعجائبية تضع الآخر في موقع حيوان مدهش في أقفاص الفُرجة، أو «بدائية» يثري بها فنان ما لوحة أو تمثالا. قليلون الذين أرادوا التعرف علينا لذاتنا وبذاتنا، هل أذكر هنا مثالا واحدا مشرقا هو لويس أراغون الشاعر الفرنسي الكبير الذي أراد أن يعلن تضامنه في نهاية الخمسينيات مع الثورة الجزائرية فانكب على تراث العرب والمسلمين، فتعرّف على تاريخهم، وإنتاج شعرائهم وفلاسفتهم، وقصص العشق من أساطيرهم فأنتج نصا جميلا هو **مجنون إلسا Le Fou d'Elsa**. إن أمثال أراغون من الكتاب الذين خطوا بأمانة في اتجاه الآخر واجتهدوا في رؤيته يظلون الاستثناء النادر الذي لا ينفي القاعدة بل يؤكدها.

ندعو أوروبا القديمة (لا أستخدم العبارة هنا بالمعنى الذي أطلقه مسئول في الإدارة الأمريكية، بل بمعنى عكسي مضمونه الحكمة والخبرات المكتسبة المتراكمة) في مسعاها للإسهام في حوار بنّاء بينها وبين أبناء مستعمراتها القديمة والمهاجرين إليها أن تتعرف بهم، تتعلم بعض لغاتهم، تنتبه لما في ثقافتهم من قيم مثرية، تتفاعل معهم لتغتني بوجودهم، باختصار **أدعوها أن تراهم**.

لقد قال ألبرت ميمي ذات يوم إن التجربة الاستعمارية هي التي تصنع المستعمِر، تكوِّنه وتشكّله وتخلق منه ذلك الكائن العنصري الشرير، وأضيف هنا إن المسعى لعالم أكثر عدلا وتراحما ، يسوده قدر أكبر من العدالة والنديّة، سوف يُكسب أوروبا معارف وخبرات ويغنيها بثقافات وتجارب شعوب لم يتح لها أبدا التعرف عليها تعرُّفا حقيقيا لا يشوبه عمى المستعمِر (بالكسر) والخفاء القسري للمستعمَر(بالفتح)، تعرّف الأنداد المتساوين.

يبدو لي أن أوروبا الآن على مفترق الطرق، طريق التحالف مع الإمبراطورية الأمريكية ومواصلة تاريخها الاستعماري وإعادة إنتاج العلاقة القائمة على الاستغلال الاقتصادي والنفي العنصري في سياساتها مع مستعمراتها السابقة، وفي تعاملها مع أبناء وبنات هذه المستعمرات التي هاجروا إليها وأصبحوا جزءا من مجتمعاتها، أي طريق الاحتفاظ بجوهر العلاقة الاستعمارية: العلاقة بين مستغِل

ومستغَل، يد عاملة وصاحب رأس المال، مدير ومُدار، غني وفقير، معلوم خطابه مهيمن ومجهول مُهمّش لا صوت له فهو خفي يرى الآخر الذي لا يراه ولا يرغب في أن يراه.

وطريق آخر يليق بألفية جديدة ونظام جديد فعلا يعيش البشر في إطاره في ظل العدل والمساواة، وهو طريق تشقه الآن في أوروبا الحركات المناهضة للعولمة، وأنصار السلام، وغيرهما من المجموعات المعارضة للاستغلال والعنصرية والحرب، وتؤسس له أفكار وكتابات مفكرين راديكاليين حاليين وسابقين. إن هذه الجهود الفكرية والثقافية والكفاحية تسهم بشكل متزايد في الحيلولة دون أن يسود المجتمعات الأوروبية الفكر الاستعماري والعلاقات المجسِّدة له، ولكن الفجوة تبقى قائمة بين هذه الحركات والقوى المهيمنة وأشكال الخطاب المعبر عنها، ولا أدلّ على ذلك من أن الملايين التي خرجت في إنجلترا وإسبانيا والولايات المتحدة وأستراليا لم تحل دون انضمام دولها إلى قوات التحالف وخوض الحرب ضد العراق، ورغم ذلك فإن هذه الملايين تطرح أمامنا إمكانية مستقبل مختلف حيث تمتد الأيادي لتتصافح وتترافق وتتواصل وتتعاون في بناء مستقبل أكثر إنسانية، يخصنا جميعا ويشملنا جميعا ويُنْصِفُنا جميعا.

في مطلع الألفية الجديدة نطمح في علاقة مغايرة في أوروبا بين أبنائها المهاجرين إليها والذين يعمرون الآن مدنها ويزودون مصانعها ومعاملها بالأيدي العاملة، ويقودون قطاراتها ويكنسون شوارعها، وبعضهم، البعض القليل، ينتج بعض النماذج الأرفع في آدابها وفنونها وبحوثها، وفي المستقبل ربما تنفتح أمام أعداد أكبر منهم الطرق لكي يحقق كل ما تؤهله له إمكانياته بصرف النظر عن أصوله العرقية والطبقية.

ساعتها تأتينا أوروبا فنقول لها: أهلا وسهلا أو نذهب إليها بلا خوف الفقراء ولا ارتباك المُهانين، ولا تشوهات من يشعرون بالنقص والدونية، أو يحملون ندوب جراح لم يتح لها أبدا أن تندمل، بل نلتقي بثقة من يعرف أنه ندّ يعطي ويأخذ، نتعايش في أمان، نتواصل، نترافق في درء الشقاء والخوف والمخاطر المحدقة بنا جميعا وبكوكبنا الهش الصغير.

القاهرة، ١ سبتمبر ٢٠٠٣

مقْلَمَة

رأيتها فأطلت النظر.

ثم مضيت للتعرف على غيرها. ولكنني عدت.

بعد أقل قليلاً من عام، راسلتني أهداف سويف بشأن مشروع هذا الكتاب. قلت لها: أعرف ما الذي سأكتب عنه. ولكنني من باب الحيطة قررت اللحاق بزملائي وزميلاتي من الكتّاب لزيارة المتحف لعل قطعة أخرى تستوقفني أكثر.

في المتحف مجدداً: أنتقل بين الطابق الثاني والثالث حيث قاعات العرض. أتوقف أمام مخطوطة هنا وأخرى هناك. تصوير منمنم. باب من الخشب. مقلمة من فضة ونحاس. سجادة ممتدة كأنها بلد. قطعة من السيراميك تطرح عليَّ سؤالا عجيبا: هل رآها ميرو فتعلّم من جرأة أزرقها وأصفرها بعض حرفته؟

أشاور عقلي.

ولكنني أعود وأتسمّر عند هذه القطعة التي استوقفتني في زيارتي الأولى.

I

مقلمة تحمل تاريخ صناعتها في نهاية العبارة المحفورة بالخط الكوفي على حافة غطائها: ربيع الأول ٣٩٤) الموافق ديسمبر ١٠٠٣ أو يناير ١٠٠٤)، مستقرة على حامل مرتفع في صندوق زجاجي عن يمين الداخل، في القاعة الجنوبية بالطابق الثاني.

مقلمة أندلسية.

كيف استطاعت أن تواصل حكايتها والمدن من حولها تتساقط، والأهالي ترحل أو ترحَّل، والدور تستبدل بعمرانها أطلالاً تدخل بها القصائد، والزمن كعادته متسق مع نفسه، يدور كثور الساقية المربوط العينين.

كيف أفلتت؟

بمصادفة ما أو ببركة أصابع صانعها المجهول أو بحرص صاحب لها حملها مع عياله من مدينة تحترق إلى مدينة لم تحترق بعد.

صُنعت في قرطبة، على الأرجح. يحمل جسدها ذاكرة ناب الفيل الإفريقي الذي اقتُطعت منه، فيل تُوفيَ قبل أكثر من ألف ومائتي عام، هكذا يخبرنا الباحثون اعتمادًا على تحليل أشعة الكربون. وربما كانت من العاج الذي نقل لنا المؤرخون خبر وصوله إلى حاكم قرطبة عام ٩٩١ ضمن هدية ثمينة من شمال إفريقيا، هدية منوعة من الجمال وخيول السبق وريش النعام ورماح وأقواس من خشب الزان وغيرها من النفائس. وتشمل من بين ما تشمل ثمانية آلاف رطل من العاج.

ولسبب أو آخر، طُليت المقلمة في مرحلة غير معلومة من تاريخها الطويل بطلاء أسود. يرجّح البعض أنه أضيف إليها في مرحلتها ما قبل الأخيرة، في إنجلترا ربما. لم يعد الأسود مجرد طلاء خارجي لأن العاج، حين تقدم العمر به، تشقق فسرى لون الطلاء في شقوقه فتداخل الأسود المصنّع في أوروبا بالأبيض الآتي من إفريقيا.

تبدّلت الأدوار في لعبة طريفة بين اللونين المثقلين بالمعاني.

نبدأ بالغطاء: نقش محفور لأربعة فرسان يمتطون جيادهم. المشهد في ميزانه أشبه ببيت شعر في قصيدة. شطرتان تكمل كلٌّ منهما الأخرى وتعكسها كصورتها في المرآة. ثم تعود كل شطرة تنقسم إلى وحدتين متوازيتين. في المشهد أربعة فرسان؛ فارسان هنا يقابلهما فارسان هناك، على جانبي حلية من النحاس تتصل بالقفل، في الوسط تماما. وفي أقصى اليمين فارس، وفي أقصى اليسار فارس. جواد هنا، وجواد مثله هناك. ولكل جواد منهما قائمتان مستقيمتان وقائمتان مثنيتان. لا يركض الجواد بعد وإن كان على وشك. وفي طرف العلبة الأيمن يحمل الفارس على متن الجواد صقرا على كفه اليسرى، والفارس على الطرف الأيسر يحمل صقراً على كفه اليمنى. ربما كان الصقر رمزًا لخلافة بني أمية. ستسقط الخلافة في قرطبة وتضطرم فيها الفتن ليبدأ تاريخ السقوط الطويل كجلمود امرئ القيس «حطّه السيلُ من عل».

هل شهدت المقلَمة بعضَ هذا السقوط، كلَّ هذا السقوط؟

هل كانت في قرطبة حين سقطت نهائيا في يد ملوك الروم عام ١٢٣٦؟

نعود للنقش المحفور: وعي الخطورة قائم. وعي التمرد، على ما أظن. كلب (أو ربما ذئب) يشب على قائمتيه الخلفيتين، يواجه الفارس هنا وهناك، ويلتهم النبات والثمر. هذان الفارسان على طرفي العلبة كأنهما هلالان أو علامتا تنصيص يضمان فارسين آخرين متقابلين تفصلهما حلية النحاس التي تقسم العلبة من وسطها وتقسم الرسم إلى شطرتيه وتتصل بالقفل. يمتطي كل فارس منهما جوادًا على غير الجوادين السابقين. القوائم منفرجة إلى حدها الأقصى: حركة راكضة تعزز حالة الاشتباك. خلف كتف الفارس طاووس، وطاووس آخر مثله خلف كتف الفارس الذي يقابله. فارس اليمين يشرع رمحه الطويل في خنزير بري ينقض على غزال (الفارس يحمي الضعيف إذن، ويهاجم الباغي، هذه صورته والمثال)، والفارس المواجه عن يساره يكاد يطأ بحوافره خنزيرا آخر يطارد غزالاً. وحول الفرسان الأربعة وفي الخلفية حفر نبات يشي بالخير والثمار.

إفريز الغطاء مخصص للكتابة: عبارة بالخط الكوفي: «بسم الله الرحمن الرحيم بركة من الله ويومن (هكذا) وسعادة وغبطة وسرور وعافية كافية ونعمة صابغة (هكذا) وإلا (الأرجح أنها «يد») عالية ونعمة متصلة لصاحبها مما عمل في شهر ربعة (ربيع) الأول سنة أربع وتسعين وث (لاث مائة)».

وعلى دائر العلبة المستطيلة مشاهد صيد وطراد. سباع وخيول مجنحة وصقور وغزلان أو أرانب وصياد يشرع حربة طويلة، كلها متداخلة مع حفر نباتي كثيف. يميزها حفر يتكرر في خلفية العلبة مرة جهة اليمين ومرة أخرى جهة اليسار: صقر كبير يقف على ظهر كلب أو ربما ذئب. الصقر متمكنٌ تماما منه يُشرف عليه ويملُكُه ويميل برأسه خفيفًا لأسفل يلمس ذيل الكلب (أو الذئب) بمنقاره كأنما يشرع في التهامه.

ولمفصليّ المقلمة وقفلها تلبيسة نحاسية أضيفت لاحقا على الأرجح؛ إذ نعلم أن علب العاج المصنوعة في قرطبة كانت تُحلَّى بالفضة لا النحاس. لنا أن نتخيل الأصل وتداخل الأبيضين: العاجي الكتوم المسكون بأصفر لا يُفصِح عنه، والفضي الثرثار يفضح علاقته بالرمادي والأزرق. ولكن العاجي صار أسودَ واستبدل بالفضة النحاس. وفي محطة ما من الرحلة الطويلة أضيف للمقلمة بطانة من جوخ أحمر وحيِّزان يتسع كل منهما لمحبرة. الجوخ الأحمر يحملنا لمراحل مختلفة ولأجواء مغايرة، ربما فرنسا القرن الثامن عشر أو إنجلترا القرن التاسع عشر.

II

حين تسمّرت قدماي أمام هذه المقلمة في زيارتي الأولى للمتحف وأخرجت مفكرة صغيرة من حقيبة يدي ورحت أرسمها وأُسَجِّل طولها وعرضها وعمقها، لم ألاحق ما تزاحم في رأسي من أسئلة وشذرات لأنها على ما أظن، توارت خلف حضور المقلمة، الحضور المادي الملموس لعلبة تشدك تفاصيل صناعتها وتُقَدِّر ما إن تقرأ اللافتة الصغيرة التي تشير لكونها مقلمة أندلسية من مطلع القرن الحادي عشر أنها لا بد من عاج قرطبة، فتأتيك كلمة قرطبة كعادتها، بصخب يجتاح الذاكرة يغلب حواسك الخمس.

والآن إذ أجلس للكتابة أحاول استرجاع بعض تلك الأسئلة والشذرات. قلت لا نعرف صاحب المقلمة ولا نعرف ظروف صناعتها. لا نعرف من كلّف من ليهديه إلى من، وهل كانت في الأصل مقلمة، أم كانت علبة ثمينة أراد عاشق ما أن يضع فيها رسالة حب، قصيدة مثلا أو بيتين من الشعر، أو سوارًا أو قرطًا أو عقدًا أو مسبحة. أم أنها كانت كغيرها من العلب المصنوعة في تلك الحقبة من الزمان، مجرد «ظرف» ثمين للعنبر أو المسك؟ ولكن علب العنبر والمسك كانت أسطوانية الشكل وأكبر حجمًا. هل أرادها العاشق بهذا الحجم والشكل حتى يتمكن مرساله أو هو نفسه من تهريبها إلى محبوبته بعيدًا عن أعين الواشين، أم أن العاشق لم يكن ممسوسا بعشق امرأة بل بسحر البيان فأراد العلبة لأقلامه؟ هل كان شاعرا، أم كانت العلبة أداة من أدوات وظيفته لأنه كاتب الأمير يُدوِّن ما يمليه عليه من رسائل إلى صفوته ونظرائه وأعدائه؟

أقول: ربما سقطت هذه المقلمة من مشهد بائع الحرير في رواية «دون كيخوته». لماذا نسيها سربانتس وتذكّر كل ما عداها؟

في هذا المشهد يحكي لنا الراوي عن صبي يحمل مخطوطات عربية، التقاه في حواري طليطلة. وكان الصبي يحاول بيع هذه المخطوطات لتاجر حرير. يأخذ الراوي مخطوطة منها ويحملها إلى عربي يقرؤها له، ليكتشف أن القصة التي يبحث عنها مدوّنة في المخطوطة بعنوان «تاريخ دون كيخوته دي لا مانشا من تأليف سيدي حامد البنجالي، المؤرخ العربي». وما إن يعرف الراوي ذلك حتى يهرول إلى تاجر الحرير ويشترى منه كل المخطوطات التي حصل عليها من الصبي. ثم يسارع مرة أخرى إلى المترجم العربي ويصحبه إلى أحد الأديرة حيث يعرض عليه أن يدفع له

أي قدر يطلبه من المال في مقابل أن يترجم له ما ورد في تلك الأوراق عن دون كيخوته.

هل نسيَ سربانتس أن يشير إلى المقلمة التي استخدمها العربي، أم كان العربي الذي حكى عنه سربانتس رجلاً رقيق الحال يترجم شفاهة ولا يملك مقلمة من العاج لأنه ليس بكاتب؟

يقفز الخيال أربعة قرون إلى الوراء، من رواية «دون كيخوته» إلى طليطلة القرن الثاني عشر والترجمة قائمة على قدم وساق، والمدينة صارت خزانة للكتب والمخطوطات الأثمن في أوروبا كلها. يقرأ المترجم العربي المخطوطة العربية ويترجم ما ورد فيها شفاهة فينقلها وسيط إلى اللغة اللاتينية ويدونها ثالث باللاتينية، أو بدءا من القرن الثالث عشر يكتبها باللغة المحكية في قشتالة (اللغة الإسبانية لاحقا). هل كانت المقلمة بحوزة الكاتب؟ أي كاتب منهما؛ الكاتب باللاتينية في طليطلة القرن الثاني عشر، أم الكاتب في القرن الثالث عشر الذي يكتب باللغة المحكية فيسهم في تحويلها إلى لغة كتابة؟

ولماذا تُغَرِّبين المقلمة يا رضوى؟ ربما لم تذهب إلى طليطلة ولا اقتناها كاتب باللاتينية أو القشتالية بل بقيت مكنونة في قرية من القرى المتاخمة لقرطبة لأن صاحبها أو أحد أحفاده أو حفيدا لشخص ما اقتناها لاحقا، حملها كما حمل عياله حين سقطت قرطبة، وانتقل بها عبر عُدْوَة المغرب إلى شمال إفريقيا ونزل في فاس أو القيروان. وربما شرَّق أكثر فوصل الإسكندرية ليأتنس بشيوخ أصولهم مثل أهله من الأندلس، فسكن قرب مسجد الشاطبي أو مسجد المرسي أبو العباس، يستقبل النسمة البحرية كل صباح ويفتح مقلمته يخرج منها ريشته، ويُسَمِّي وهو يغمسها في الحبر ويواصل النسخ.

ثم تغرّبت؟

ربما تغربت حين حملها ضابط من ضباط الاحتلال الفرنسي في القرن التاسع عشر من شمال إفريقيا إلى فرنسا وهو عائد إلى بلاده وعرضها على معارفه بزهو، ضمن غنائمه التي عاد بها من بلاد الشرق. وربما لم يفعل، بل أهداها على استحياء لامرأة يحبها. وربما لم تُقِم المقلمة في فرنسا لأنها لم تذهب إليها أصلا.

لم تغادر الأندلس.

بقيت ضمن الغنائم التي أودعها فرسان الروم في الكنائس والأديرة. كم بقيت، وفي أي كنيسة تحديدا، ومتى إذن وصلت إلى إنجلترا؟ كل ما نعرفه هو تاريخها الحديث، فالمتحف اشتراها من لندن في مزاد لساذبي عام ١٩٩٨. ويقول أوليفر ستون الذي كتب دراسة حول هذه المقلمة إن عم مالكها كان اشتراها عام ١٩٤٧ حين بيعت مقتنيات منزل إيرل هاليفاكس بعد رحيله. بيعت المقلمة مع نثريات أخرى بينها لوحتا شطرنج، بتسعة جنيهات وثمانية وتسعين بنسا. متى وصلت المقلمة لبيت ذلك النبيل البريطاني؟

مكتبة
t.me/t_pdf

لا أحد يعرف.

وربما لم تذهب المقلمة إلى أي مكان لأن أصحابها أخفوها مع ما أخفوا من مخطوطات عربية خوفًا من محاكم التفتيش، فبقيت في أرضها تحمل أقلاما يستخدمها موريسكيون في شرق الأندلس للكتابة بلغة الألخيميادو؛ تلك الأعجمية العجيبة التي تكتب لغة من لغات الرومانس المحكية بالحروف العربية لتستغلق قراءة الكلام على غير العرب وليتبارك كاتبها وقارئها بالحرف العربي وببعض العبارات المرتبطة بدينه المحرَّم عليه. ربما ظلت هذه المقلمة في منزل عربي مهجور مكنونة مع كتب ومخطوطات في مخبأ ما تحت الأرض أو في جدار، إلى أن وجدها شخص ما فباعها لسائح إنجليزي عابر ممن يهوون التذكارات الشرقية فعاد إلى بلاده وأطلع أصحابه عليها بما لا يخلو من زهو؛ لأن الشرق وتذكاراته وفنونه، في زمن نهب الشرق وتحقيرسكانه كان موضة ومدعاة للزهو.

مقلمة عمرها ألف عام ملموسة كالنقش المحفور في عاجها. مُعَيَّنَة. تحمل تاريخ ولادتها كتابة بالحروف، وتحمل في نقشها الأسلوب الشائع في نقش علب العاج في قرطبة بين النصف الثاني من القرن العاشر إلى نهاية النصف الأول من القرن الحادي عشر. نعرف مكان المنشأ. ونعرف محطتها الأخيرة.

وبين اللحظتين، تبقى ألفُ عام غامضة مثل التاريخ، لا ندري منه سوى العنوان العريض أو ومضة أو واقعة، أما ما شاهده هذا التاريخ أو شوهد فعلُه فيه فيبقى مستغلقًا ويراوغ، لا نملك إزاءه إلا إعمال خيالنا و«ربما» و«قد» وشذرات مفككة وأسئلة لا تنتهي.

الباب الثاني

فلسطين

الحضور المزدوج: فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي في الأدب العربي

I

أبدأ بالإشارة لقصائدَ ثلاث مبكرة تحولت اثنتان منها إلى أغنيتين، فحملهما اللحن وصوت المغني إلى جمهور واسع ليصبحا مكونًا وجدانيًّا فاعلاً في حياة أكثر من جيل. أولُها قصيدةُ «فلسطين الدامية» للشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري، وهي قصيدته الثانية في موقع التسلسل الزمني لنصوصه التي تناولت فلسطين، كتبها في أعقاب هبّة البُراق وإعدام المتّهمين الثلاثة؛ عطا الزير ومحمد جمجوم وفؤاد حجازي في ١٧/ ٦/ ١٩٣٠. ومطلعها:

لو استطعتُ نشرتُ الحزن والألما ... على فلسطين مسوَّدًا لها عَلَما
ساءت نهاريَ يقظانًا فجائعُها ... وسِئن ليليَ إذ صُوِّرنَ لي حُلُما
رمتُ السكوتَ حدادًا يوم مصرعِها ... فلو تُركتُ وشأني ما فتحتُ فما
أكلَّما عصفت بالشعب عاصفةٌ ... هوجاءُ نستصرخُ القرطاسَ والقلما
هل أنقذ الشامَ كُتّابٌ بما كتبوا ... أو شاعرٌ صان بغدادًا بما نظما

وليست قصيدة الجواهري التي تزامنت كتابتها مع قصيدة «الثلاثاء الحمراء» لإبراهيم طوقان، إلا قصيدةً من مئات القصائد العمودية التي كتبها الشعراء العرب في الموضوع الفلسطيني. كانت القصيدة العمودية أداة مألوفة تناسب أغراضها ما تمليه اللحظةُ ومزاجُها من رثاءٍ وحماسة.

بين هذه القصائد، تتصدر قصيدة لعلي محمود طه كتبها في أعقاب النكبة مباشرة ولحنها وغنّاها محمد عبد الوهاب عام ١٩٤٩:

أخي، جاوز الظالمونَ المدى فحقَّ الجهادُ، وحقَّ الفِدَا
أنتركُهُم يغصبون العروبـةَ مجدَ الأبوَّةِ والسُّؤددا؟
وليسوا بغير صليلِ السيوف يجيبون صوتا لنا أو صدى
فجرِّدْ حسامَكَ مِن غِمْدِه فليس له، بعدُ، أن يُغمـــدا
أخـي أيها العربيُّ الأبيُّ أرى اليوم موعدَنا لا الغـدا

إلى ختام القصيدة:

فلسطين يفدي حماكِ الشبابُ وجَلَّ الفدائيُّ والمُفتدَى
فلسطيـن تحميكِ منَّا الصدورُ فإما الحياةُ وإمـا الردى

بعد ست سنوات، يكتب الأخوان رحباني (عاصي ومنصور) كلمات قصيدة «راجعون» ولحنَها الموسيقي، فتغنيها فيروز مع كارم محمود في نسختها الأولى عام ١٩٥٥ في تسجيل لإذاعة صوت العرب في القاهرة، ثم تعيد في العام التالي تسجيلها في بيروت بعد إجراء تعديلات في النص واللحن، ويشاركها بدلا من كارم محمود ميشيل بريدي. ويلعب الكورس دوراً أساسيا في المغناة، ليتناوب الصوت المُفرد مع الصوت الجماعي. تنتقل القصيدة تدريجيا وبتصاعد، من تجربة الفقد واللجوء ووطأة الكارثة إلى التمرد على الأمر الواقع:

لن ننام... و شراعُ الخير حطام
لن ننام... ودروبُ الحق ظلام
وقوفاً وقوفاً
أيها المشردون يا ترى هل تسمعون
يا نائمين تحت كل شرفة
يا ساهرين عند كل عطفة
هُبُّوا من الخيام... هُبُّوا من الظلام

يأتي الصوتُ جماعيًا يمتزج فيه المنادي بالمنادَى وأفعالُ النفي بأفعال الأمر وصولاً إلى كريشندو على مستوى النص المكتوب واللحن الموسيقي يجعل من المشرَّدين حضورًا كونيًا له قوة عناصر الطبيعة ويرتبط بها.

في هدأة السكون... في رهبة الحصون

أصحابنا على الطريق الرحب يهتفون
في الأمطار راجعون
في الإعصار راجعون
في الشموس في الرياح في الحقول في البطاح
راجعون راجعون راجعون
بالإيمان راجعون للأوطان راجعون
في الرمال والظلال في الشعاب و التلال
راجعون راجعون راجعون

بدأت بهذه النصوص الثلاثة لا لقيمتها وتأثيرها فحسب؛ بل لأنها بدايات مبكرة ودالة على تراث شعري شديد الزخم سوف يتواصل في نصوص متنوِّعة في الشعر العربي الحديث المكتوب بالفصحى والعامية: قصائد غنائية ودرامية وسردية، قصائد عمودية وقصائد تفعيلة وقصائد نثر وقصائد صيغت في القوالب الشعبية المُغنّاة في بلاد الشام (الموال، والأوف والميجانا والعتابا والعليادي...إلخ)، وقصائد تعدّل وتضيف إلى جماليات الشعر العربي؛ القائمة طويلة ومدهشة تتضمن بين الكثرة التي تشملها، نصوصًا لكبار الشعراء العرب؛ فلسطينيين وغير فلسطينيين، من إبراهيم طوقان وأبي سلمى إلى محمود درويش مرورا بمعين بسيسو، ومن سعدي يوسف إلى أمل دنقل مرورا بمظفر النواب، ومن محمد الماغوط إلى وليد الخازندار، ومن فؤاد حدّاد وصلاح جاهين وطلال حيدر إلى عبد الرحمن الأبنودي وأحمد فؤاد نجم. ومن البرغوثي الأب (مريد) إلى البرغوثي الابن (تميم). أكرر: القائمة مدهشة في طولها وفيما تشمله من نصوص متباينة في أشكالها وجمالياتها، تفتح أمام الباحثين أبوابا واسعة للفحص والدرس.

ليس مستغربًا أن يكون الشعر هو الجنس الأدبي الأسبق إلى التعبير عن الموضوع الفلسطيني والصراع العربي الإسرائيلي. ستلحق به القصة القصيرة فهي في نهاية الأمر تكتفي بلقطة دالة من النسيج المُعَقَّد للكارثة وتداعياتها. هنا أيضا قائمة طويلة يتصدر فيها عدد لافت من الكتاب العرب من سميرة عزام إلى حزامة حبايب مرورًا بغسان كنفاني وإميل حبيبي، ومن زكريا تامر إلى محمد المخزنجي مرورا بجمال الغيطاني ويحيى الطاهر عبد الله. لاحقا ستأتي الرواية والمسرحية وستشهد الستينيات زخمًا في هذا المجال.

تصدر في الخمسينيات أربعة نصوص متواضعة فنيًّا وإن كانت لها قيمتها في أرشيف كتابة الموضوع الفلسطيني، رواية **لاجئة** للبناني جورج حنا (١٩٥٢)، **وفتاة النكبة** (١٩٥٧) لمريم مشعل التي لا نعرف عنها شيئا، **وصوت الملاجئ** لهدى حنا (صرحت كاتبتها أنها كتبتها في السنوات الخمس التالية على النكبة ولكن النص منشور في دمشق بدون تاريخ)، **وحيفا في المعركة: مذكرات لاجئ فلسطيني** (١٩٥٨) لتوفيق مُعَمَّر وهو من أبناء حيفا الذين لم يغادروها. سوف تنتظر الرواية إلى العقد اللاحق ليقدم غسان كنفاني أول رواية فنية عن الموضوع الفلسطيني. وهنا نتوقف:

لم يتساءل أي من الدارسين: لماذا كتب غسان كنفاني المأساة الكبيرة في نصوص روائية قصيرة أقرب إلى «النوفيلا»؟ في تقديري أن كنفاني لم يجد حلاً لمعضلة كتابة واقع ملحمي مُركب ومعقد وشديد الكثافة سوى باختصاره عبر المجاز. فكل رواية من رواياته تستند إلى مجاز تتفرع منه الدلالات: الموت خنقًا داخل خزان مغلق في سيارة يقودها سائق مُعوَّق يريد قطع الحدود، في **رجال في الشمس** (١٩٦٣). دقات ساعة تشرف على لحظة مواجهة بين غريمين **ما تبقى لكم** (١٩٦٦). «خيمة عن خيمة تفرق» في تجربة أم الفدائي في **أم سعد** (١٩٦٩). ولد مُختَلَف عليه تركه أبوه وأمه وتبنته عائلة يهودية في **عائد إلى حيفا** (١٩٦٩). وتشي الروايات الثلاث التي استشهد كنفاني دون أن يُتِمَّها وهي **العاشق والأعمى والأطرش وبرقوق نيسان** بالأسلوب نفسه. يتحول النسيج الممتد لواقع النكبة وتفاصيلها الملحمية المتشابكة بما فيها مسعى المقاومة إلى مجاز موفّق هنا أو أقل توفيقًا هناك. كانت الحكاية صعبة معقّدة ثقيلة وحارقة ما زالت تستعصي على الإحاطة بها. وتفسر هذه الحقيقة لا شكل نصوص كنفاني وحدها بل الشكل الذي يختاره إميل حبيبي لاحقا في **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** (١٩٧٤)، **وخرافية سرايا بنت الغول** (١٩٩١)، وهو موضوع نعود إليه بقدر من التفصيل لاحقًا.

ليس متاحًا في ورقة بهذا الحجم تتبع الإنتاج الروائي العربي الذي تناول فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي في مراحله المختلفة ومفاصله المُشرقة والمُعتمة، فالنصوص عديدة أنتجها روائيون من مختلف البلدان العربية بأشكال مختلفة. باختصار، إن المسافة التي قطعها الروائيون العرب من **رجال في الشمس** لغسان كنفاني (١٩٦٣) **وعصافير الفجر** لليلى عسيران (١٩٦٨) **وعودة الطائر إلى**

البحر لحليم بركات (١٩٦٩) إلى **باب الشمس** لإلياس خوري (١٩٩٨) **والحب في المنفى** لبهاء طاهر (١٩٩٩) **وأطياف** (١٩٩٩) لكاتبة هذه السطور، مسافة عامرة تستحق جهود باحثين كثر (ملحوظة من المحرر: بعد كتابة هذه المقالة بسنوات تصدر رضوى عاشور رواياتها الكبرى عن النكبة الفلسطينية بعنوان «الطنطورية» الصادرة عن دار الشروق بالقاهرة).

أما الكتابة المسرحية فقد بقيت حتى الستينيات شحيحة إجمالاً يغلب عليها الخطاب السياسي المباشر، والخلط بين اليهودية والصهيونية. ولعل النموذج الأبرز في الأربعينيات والخمسينيات، مسرحيات على أحمد باكثير وتمثيلياته، ومنها **شيلوك الجديد** (١٩٤٤) والتمثيليات القصيرة التي نشرها في مجلة «الإخوان المسلمون» ومجلة الدعوة بين ١٩٤٥ و١٩٤٨ ثم أعاد نشر بعضها في كتاب **مسرح السياسة** (١٩٥٢)، **وشعب الله المختار إله اليهود**، وأخيرا، **التوراة الضائعة** (١٩٦٨) التي نشرت بعد شهور من وفاته.

بدءا من النصف الثاني من الستينيات يتوالى بسرعة مدهشة ظهور نصوص مسرحية (يحظى معظمها بالتقديم على خشبة المسرح مرارًا في عروض مختلفة)، تتناول الموضوع بأساليب فنية مختلفة وزوايا متعددة. هنا أيضا قائمة طويلة متنوعة: كتب ألفريد فرج عام ١٩٦٥ **سليمان الحلبي** والتي رغم تناولها للمواجهة في فترة سابقة فإنها تطرح سؤال الحق في القتل مقاومةً للغازي. أعقبها في عام ١٩٦٩ بمسرحية **النار والزيتون** التي تتناول الصراع العربي الإسرائيلي في عرض شامل يمتزج فيه الغناء بالمقابلات بالمادة الوثائقية. وكتب سعد الله ونوس **حفلة سمر من أجل خمسة حزيران** (١٩٦٨). وفي عام ١٩٧٠ كتب عبد الرحمن الشرقاوي **وطني عكا** معتمدًا على المادة الوثائقية. وفي نفس العام كتب الشاعر الفلسطيني معين بسيسو مسرحيته **ثورة الزنج**. أما محمود دياب فتكاد معظم نصوصه تتناول الموضوع، ولعل أشهرها مسرحية «**الغرباء لا يشربون القهوة**» التي نشرت مع مسرحيتين أخريين تحت عنوان **رجل طيب في ثلاث حكايات** (١٩٧٢). وهنا يستوقفنا أنه في بلد عربي واحد هو مصر، وفي عقد واحد، من صدور **سليمان الحلبي** لألفريد فرج عام ١٩٦٥ إلى صدور **رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام** (١٩٧٥) لمحمود دياب، أنتج كتاب المسرح الأبرز في ذلك البلد عددًا لافتا من المسرحيات على درجة ملحوظة من الجودة. وتفاوتت

أساليب الكتابة من الشكل الأرسطي المرتكز إلى وحدة الحدث والزمان والمكان إلى أشكال جديدة آنذاك في المسرح العربي، تستفيد من تجربة المسرح السياسي الأوروبي، وتحديدا تجربة بريخت في المسرح الملحمي. كذلك تفاوتت أساليب التناول من مسرحيات لا يرد فيها اسم فلسطين بل تختار تاريخا موازيًا أو تخلق مجازًا يسهل على المشاهدين ترجمته فيتعرفون فيه على تجربتهم في الصراع العربي الإسرائيلي، إلى مسرحيات يتكرر فيها اسم فلسطين وتقدم عبر حوار الشخصيات أو في خلفية العرض مادة وثائقية عن هذا الصراع.

وفي لبنان على سبيل مثال آخر، يحتل الموضوع الفلسطيني مكانة بارزة في المسرح الرحباني، وهذا موضوع طويل يحتاج دراسات قائمة بذاتها. كما يصعب فصل تجربة روجيه عساف الممتدة وسعيه المستمر إلى تقديم أشكال مسرحية جديدة، عن هذا الصراع. سبقت تجربة مسرح الحكواتي في السبعينيات مسرحية **مجدلون** في ١٩٦٩ التي قدمها عساف بعد معايشة الفدائيين الفلسطينيين في إحدى قواعدهم في شرق الأردن. لاحقا سيقدم عساف **حكايات سنة الـ٣٦ وأيام الخيام والجرس** ويطرح من خلالها مشروعه القائم على جمع حكايات الأهالي والتأليف الجماعي والارتجال وتوظيف الحكواتي والفنون الشعبية...إلخ. وسيواصل روجيه مشروعه منذ السبعينيات وصولاً إلى عرض **بوابة فاطمة** عام ٢٠٠٨.

ثم فقرة قصيرة عن فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي في نصوص السيرة الذاتية: هنا كنز يكاد لا ينفد للباحث الذي يتتبع هذا الخيط في مختلف السير العربية التي أنتجها فلسطينيون وغير فلسطينيين. كتب سياسيون وباحثون وأدباء حكاياتهم أو جانبًا منها في يوميات ومذكرات أو سير شاملة أو جزئية (كتابات الأسرى، أو كتابات العودة) أو نصوص أعادت إنتاج السيرة في شكل فني يخصها. أقتصر هنا لضيق المساحة على الكتاب الفلسطينيين. مرة أخرى نجد أنفسنا إزاء قائمة طويلة ومتنوعة تمتد من خليل السكاكيني وعمر الصالح البرغوثي إلى أنيس صايغ وشفيق الحوت، مرورا بفدوى طوقان وإحسان عباس، ومن جبرا إبراهيم جبرا ومحمود درويش إلى مريد البرغوثي مرورا بحسين البرغوثي وفيصل حوراني وإلياس صنبر، ومن معين بسيسو إلى عائشة عودة مرورا بأسعد عبد الرحمن. تتعدد الأشكال والأساليب، ينشغل الكاتب بالمكان فيستحضره تفصيلا، أو يركز على الزمان فيتتبع مجرياته وتطوراته، ويؤرخ ثالث بنقل الوقائع وموقعه منها، ويقوم رابع بترجمة

التجربة إلى نص فني شديد الخصوصية وهو ما فعله جبرا إبراهيم جبرا في **البئر الأولى** (١٩٨٦)، ومحمود درويش في **حضرة الغياب** (٢٠٠٦)، وحسين البرغوثي في **سأكون بين اللوز** (٢٠٠٦)، وإلياس صنبر في **مُلك الغائبين** (٢٠٠٧)، ومريد البرغوثي في **رأيت رام الله** (١٩٩٧) **وولدت هناك ولدت هنا** (٢٠٠٩).

II

قصة «بندول من نحاس» قصة قصيرة جدا (لا تتجاوز كلماتها أربعمائة كلمة)، كتبها إبرهيم أصلان عام ١٩٦٨. لقاء بين شاب وفتاة. تبدأ القصة: «كنت أريد أن أقول لك الكثير» ورغم تكرار الفتاة للمعنى نفسه تنتهي القصة دون أن تقول شيئا مما أرادت. الشاب والفتاة يلتقيان في قاعة عارية الجدران، إلا من ساعة خشبية بندولها النحاسي ثابت، زجاجها مغبر. هو يريح ذراعه الوحيدة على المسند الخشبي. ذراعه الأخرى مبتورة، يضع كمه الفارغ في جيب سترة بيجامته. تتعرى الفتاة وتريه الجراح وخيوط الدم على بدنها.

تهمس: أرأيت؟

يقول إنه يرى، يرى تمامًا. «وهذا هو الشيء الوحيد الذي يؤلمني».

ترتدي الفتاة ملابسها. ويقول الشاب مبتور الذراع إنه لا يحاول الدفاع عن نفسه. يقول: «ربما كنت تدركين هذا الشيء أكثر من إدراكي له. ولكنني أقول هذا الكلام خوفا من أن يكون إدراكك له أقل من إدراكي ...». يقول إنه لم يعد يعرف قيمة هذا الشيء: «أنسى. ولكنني عندما أتذكر أفقد الرغبة في الكلام، ولا أجد القدرة على التوقف عن التفكير». يستدرك: «ولكن ربما لم يكن ذلك صحيحا». يحتضنها الشاب بذراعه الوحيدة. يوصلها إلى الباب. تغادر. يخرج من جيبه مرآة صغيرة ويستغرق في النظر في وجهه.

ربما لو كان متاحا لأفردت الورقة لمناقشة هذه القصة القصيرة جدا: العلاقة بين الصمت والصوت. بين ما يُقال ولا يُقال. هذا «الشيء» الذي تتمحور حوله القصة، ولا يُفصح الكاتب عنه بل يترك للقارئ تأويله. أسلوب الكتابة المختزل كأن الكاتب يود أن يكتب قصة دون كلام، إن أمكن. هنا الجرح تحت القميص. والعجز أيضا. الجدران عارية. الضوء خاب. الزمن متوقف. أما التواصل الحميم

بين رجل وامرأة في مقتبل العمر فلا توهج فيه ولا فعل حب بل كشف للجرح هنا وللعجز هناك، والسبب: ذلك الذي يستدعي التفكير طول الوقت. ويؤلم إلى حد الرغبة في عدم الكلام، أي كلام.

القصة بمزاجها ولغتها وأسلوبها، نقيض موروث الفخر العربي والخطاب المهيمن والنشيد. إنها تعليق ضمني بليغ على «طلعنا عليهم طلوع المنون/ فطاروا هباء، وصاروا سدى». لقطة برقية من الحكاية التي عشناها جميعا عقب هزيمة عام ١٩٦٧، يكتبها إبراهيم أصلان صاحب رواية **مالك الحزين** (١٩٨٣). هنا يغدو الصراع العربي الإسرائيلي جزءا من نسيج العلاقات الحميمة ووعي الأنا بنفسها. يحكم الجملة والأسلوب. لا استفاضة ولا مباشرة بل بلاغة من نوع آخر مستجد في الكتابة العربية في ذلك الزمان، أعني الجُمَل التلغرافية والقول المُضْمَر والاقتصاد إلى حد الإبهام، كأن اللغة صارت عبئًا على كاتبها يودُّ لو يتخفف منها أو يستغني. التجديد لافت في أسلوب الكتابة، وهو تجديد لا يمكن إرجاعه (كما فعل البعض) إلى التأثر بهيمنجواي مثلا بل هو تجديد فرضته تجربة مزلزلة وموقف من هذه التجربة يجد في أسلوب هيمنجواي شديد الاقتصاد أداةً تفي باحتياجات التعبير لا العكس.

قصة «بندول من نحاس» لإبراهيم أصلان نموذج دال على عشرات النصوص الأدبية التي لا تتناول الموضوع الفلسطيني أو الصراع العربي الإسرائيلي بشكل مباشر أو غير مباشر، وإن استحال فهم التجربة وتفسيرها على مستوى الشكل أو المضمون إلا في سياق وقائع هذا الصراع ومجرياته.

ثم أتوقف عند قصة قصيرة أخرى لكاتب مصري شاب هو حسن عبد الموجود وهي قصة «ساق وحيدة» المنشورة عام ٢٠٠٣ في مجموعة قصصية بنفس العنوان. يفصل بين القصتين إذن خمس وثلاثون سنة. تشبه قصة عبد الموجود قصة أصلان فهي مثلها قصيرة جدا، لا تزيد على صفحتين ونصف الصفحة.

تبدأ القصة بالعبارة التالية: «حتى قائد المترو الأبله، في نوبة التغيير بمحطة الدمرداش، كان يسير على ساق واحدة». ثم بعد ثلاثة سطور فيها إشارة لصباح لا يجد الراوي وصفًا يناسبه، يقول: «باختصار فقدت ساقي». إنه اكتشاف يجعل الراوي يتساءل إن كان في كابوس. وليس الاكتشاف هنا هو فقد الساق بل الانتباه المفاجئ لغيابها. لأن الراوي، كما تقول لنا القصة، لم يكن يعرج ولا كان حزينًا

ولا فرحًا. يكرر الراوي الإشارة إلى حالة حياد نفسي يختفي تدريجيا حين ينتبه. وحين يختفي الحياد ينتبه أكثر فيكتشف أن بائعة الحليب أيضا لها ساق واحدة. وكذلك زوجته وابنته. يتجه إلى عمله في الجريدة. يحددها بالاسم فهي جريدة الأهرام (الجريدة الرسمية الأولى في مصر) يكتشف أن كل الصور المتوفرة فيها لا تظهر سوى الجزء العلوي من أجساد أصحابها. ثم مرة أخرى في المترو: يتوقف. يرى عشرات البشر يقفزون منه أو إليه. جميعهم بساق واحدة.

لو انتهت القصة هنا لفقدت جزءاً مهماً من معناها. فالمعنى في تقديري، لا يقتصر على صورة الساق الواحدة وما تحيل إليه من دلالات بل يكتمل باستجابات الراوي لما يكتشفه: حياد ثم قلق ثم قدر من السخط ثم السرور. ليس لأنه استيقظ من النوم ولا لأن الأمر كان كابوساً في حلم يقظة؛ بل لأنه رأى العشرات يركبون المترو أو يقفزون منه، كلهم مثله بساق واحدة. يقول الراوي في السطر الختامي للقصة: «شعرت بسعادة غامرة. اصطدمت بأحدهم بشكل غير عفوي وغمغمت قبل أن يلتفت إليَّ: آسف». شكلٌ مقصود من التواصل الخاطف بين عاجز ورفاقه المشابهين له. هنا تضيف مفارقة «السعادة الغامرة» بعدا أكثر مأساوية حيث التسليم الكامل بالعجز الجماعي الذي تفضحه القصة.

III

ثم أتوقف عند النصين الأبلغ في تقديري، والأهم في الرواية العربية التي تناولت الموضوع الفلسطيني والصراع العربي الإسرائيلي. أعني **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل (١٩٧٤) وخرّافية سرايا بنت الغول (١٩٩١)** لإميل حبيبي. للنصين كما يعرف كل دارس للأدب العربي الحديث، موقعٌ متفردٌ من حيث الشكل. يستدعي حبيبي موروث الكتابة العربية القديمة ويغترف منه لينجز جديدًا.

يستوقفنا أول ما يستوقفنا في رواية المتشائل أن كاتبها حين أراد الإحاطة بالمأساة الفلسطينية لجأ إلى الكتابة الساخرة، وتناول التاريخ الملحمي لشعبه بتصدير شخصية سلبية هزلية أقرب إلى جحا الحكايات أو المُكدين في المقامات، فقدم «بطلاً» مناقضًا للبطولة في السمت والسلوك، ودفع بالعناصر الملحمية للحكاية الفلسطينية إلى الخلفية فبدت كأنها جدارية عظيمة يتحرك سعيد المتشائل على خلفيتها. ولما كانت الكتابة الساخرة لا تُمَجِّد ولا تعتمد الفخر أداةً أو أسلوبًا بل

تنتقد وتهزأ وتتهكم وتقصد إضحاك قارئها (وهو ما يفعله إميل حبيبي باقتدار)، ولما كان التأريخ لمأساة الشعب الفلسطيني وبطولته أمرًا لا بد منه لأنه جزء لا يتجزأ من الحكاية المسعيِّ إليها، قام حبيبي بلعبة فنية مدهشة وآسرة. صدّر الشاطر (بالمعنى القديم للكلمة) وقدم على الجدارية التي وراءه جمهرة من الشخصيات والرموز: باقية ويعاد وابنتها وسعيد الملك (الفدائي المتسربل بعباءته الحمراء) وأم البروة وابنها، والفضائي وجامع الجزار والدياميس والكنز المدفون. وكأنهما كفتان؛ كفة في الصدارة خفيفة لا تحمل سوى المتشائل الذي هو حالة عابرة، وكفة تقابلها تحمل الحكاية الكبيرة برموزها وعناصرها.

كتب حبيبي رسالة بالمعنيين. رسالة على مستوى الشكل لأن وقائعه الغريبة تنتمي بوضوح ومن سطرها الأول إلى موروث الرسائل في الكتابة العربية الكلاسيكية. «كتب إليَّ سعيد المتشائل، قال: أبلغ عني...». وهي مثل موروث الرسائل القديمة تعقد الصلة بين المخاطِب والمخاطَب ولكنها توسِّع ضمنًا دائرة المخاطَب، فهو ليس أميرًا ولا وزيرًا بل جمهرة واسعة قد نؤولها بأنها القراء أو الشعب الفلسطيني أو عموم العرب، وإلا كيف نفسر وصف الراوي للمخاطَب بـ «يا محترم» ويا معلم»؟ ثم إنها رسالة بالمعنى الآخر، رسالة تقول: نحن بخير. المتشائل ليس سوى غيمة عابرة؛ لأنه الآن في مأزق معلقٌ فوق خازوق. ثم رسالة ثالثة مضمرة تليق بمكر كاتبها ووعيه بتعقيد الواقع، فالمتشائل الذي يمالئ السلطات بالتواطؤ بل التجسس، لا يَحُب حين يُحب إلا يُعاد، ولا يتزوج إلا الطنطورية (ابنة المجزرة والمقاومة) ولا يُنجب إلا ولاء (الفدائي المسلّح). تصبح العلاقة بين الشخصية الهزلية المتصدِّرة والجدارية الملحمية في الخلفية علاقة أكثر تركيبًا مما يبدو في الوهلة الأولى. وهنا تأتي الرسالة المُضمرة: إن كان هذا البهلوان المتواطئ استثنائي الخفة، مشتبكًا إلى هذا الحد بواقع البطولة والملحمة، فما بالكم بالعاديين الأسوياء من أبناء وبنات شعبه؟

تحقق المتشائل رسائلها أولاً (وهو أمر مفروغ منه)؛ لأن كاتبها له من الموهبة ما يمكّنه من ترجمة معضلة الواقع إلى نص فني، وكارثة المعيش إلى رواية ساخرة. وثانيًا؛ لأنه في مسعاه للإحاطة بتجربته، يضرب عرض الحائط بالمفهوم المستتب للرواية (واقعية كانت أو حداثية) ويسير في طريق لم يسبقه إليه في الأدب العربي الحديث إلا فارس الشدياق. يستلهم المقامة وتراث الكتابة النثرية العربية، يستطرد

ويقتبس ويُضمِّن شعرًا ونثرًا، ويحذو حذو الحكايات بإدراج كنز هنا ورجل فضائيٍّ هناك وسرداب هنالك. ولكنه هنا أيضا فيما يشبه قلب جوربَ أو ثوب، يسحّب من مكديِّه المعاصِر دوره المُضْمَر في نقد المجتمع كما نعهده في المقامات، ويحيل هذا الدور للمجموع المتركِّز في الخلفية. فيصبح المتشائل رغم تمثيله لصنف من الناس، مُفردا. وتغدو الجمهرة في الخلفية جمعًا يصوِّب من موقعه ويعلّق عليه. ثم إنه يمنح المفردات المعتادة في الحكايات الشعبية وحكاية ألف ليلة (الفضائي، الكنز، السراديب، التناسخ...إلخ) مضامين جديدة تربطها بالتجربة الفلسطينية وتحوِّلها إلى رموز دالة.

لم يكن إميل حبيبي وهو يكتب **المتشائل** يكتب رواية تحكي حكاية شعبه، أو ينتقد حالة متواطئة لأفراد منه فحسب، بل كان بمعنى من المعاني يتملّك الحكاية بقوة مدهشة، يقول ببساطة: إن كانت هذه حكايتي، وتلك لغتي، وذلك موروثي (كنوزي في الأرض)، فمن يملك في نهاية المطاف إنكار وجودي؟

يواصل إميل تمرُّده الحكيم في روايته الثانية التي لم تحظَ بما حظيت به الوقائع الغريبة من مكانة وشيوع وإن كانت في تقديري لا تقل أهمية عنها، هذا إن لم تزد في فنيتها وعمقها وتركيبيتها. في **خرافية سرايا بنت الغول** تتحول سيرة إميل حبيبي الذاتية إلى نص روائي فيه راوٍ ومرويٌّ عنه وشخصيات متخيلة تتصدرها سرايا بنت الغول وعمها إبراهيم، وهما شخصيتان يمنحهما الكاتب مستويات متعددة من الدلالة الواقعية والأسطورية والمجازية. ترتبط سرايا بطفولة الراوي. هي بنت غجرية أحبها في طفولته. وهي امرأة تسكن قرب الحدود تساعد المتسللين على العودة إلى بلادهم بعد النكبة. وهي بنت العم إبراهيم. وهي أيضا شخصية أسطورية مستلهمة من حكاية شعبية عن سرايا التي اختطفها الغول وسجنها في برج عالٍ، وعن ابن عمها الذي يسعى إلى إنقاذها. تقول الحكاية على لسان ابن العم: سرايا يا بنت الغول دَلِّي لي شعرك لأطول. يمزج حبيبي سرايا الحكايا بسرايا خياله التي اختطفها فارس صليبي وسجنها في بلاده وراء البحر. ثم مستوى ثالث من مستويات الدلالة ترتبط فيه سرايا بالجغرافيا «سرايا موجودة وجود الكرمل وكوزه المعطاء والفياض، تشاهده وتسمعه وتشمه وتتذوقه في آن واحد- لا مجرد رؤيا من رؤى الكرمل» (ص ٤٢). ثم هي «وجه سره الدفين»، وهي ابنته، هبة خصته الدنيا بها، تحيل على الأرجح إلى موهبته الإبداعية.

أما العم إبراهيم فيمنحه الكاتب المستويات الثلاثة نفسها، فهو عم ريفي لديه من العجائب والحكايات ما يأسر الصغار. وهو إسماعيلي مُتنصِّر (إذن صورة لتراث معارضة ثورية باطنية)، تنصّر أسلافه لاتقاء الاضطهاد وإن احتفظوا بسرهم بنقله إلى الابن الأكبر في كل جيل. يختفي العم إبراهيم كما يختفي محمد بن الحنفية، فكأنه إمام غائب، أو تجسيد لجماعة باطنية تعيش غير مرئية على أرضها. ثم إن إبراهيم أبا سرايا، يُقال إنها ابنته من امرأة مصرية قبطية، ويقال بل كانت مسلمة ويقول البعض بل كانت يهودية. ويملك إبراهيم عصا «منذورة» أو «مستورة» أشبه بعصا موسى تنتهي بما يشبه مفتاح الحياة المصري القديم. وتنتقل العصا سرًا عائليا للأخ الأكبر في كل جيل فلا تذهب لصاحب السيرة بل لأخيه الأكبر الذي يعيش في المنفى (وهنا إشارة مزدوجة أولاهما تخص الحاضر حيث تمثيل الشعب الفلسطيني وقيادته ذهبت لفلسطينيي الخارج لا فلسطينيي ٤٨، وإشارة لواقعة من التاريخ الوسيط حيث بدأ تمرد الإسماعيلية باسم نزار؛ الابن الأكبر للخليفة المستنصر).

تبدأ سرايا بنت الغول بالسطور التالية:

«كانوا في صيف العام ١٩٨٣. وكان صدى الحرب السادسة يتردد بعد في آذانهم، تردد آهات الحنين في صدورهم إلى صخرة على الشاطئ ابتلعها البحر أو إلى عين ماء على الكرمل نشفها القهر.

من حرب إلى حرب أَسْمعهم ضجة، أزيزا أو قصفا، عويلاً أو نشيداً أو «مارشاً» موسيقياً، فيعينون لك حربها وعام وقوعها المضبوط.

ويكون طنين حرب، أحيانا، وشوشة باطنية في الأذن تعقد اللسان عن ترديدها وتحبس أنفاس العقل من هول التفكير فيها. ويكون طنين حرب أخرى أحيانا، أشبه بأصوات غابة موحشة في ليل غاب قمره أو بهسهسة أشباح تتراكض مذعورة في تلك الغابة.

وبعض الطنين يسمع بالعينين لا بالأذنين أحيانا.

الآن، الآن فقط، يجد ما رواه من روايات، بعد ١٩٤٨، محاولات لأن يفك طلاسم هذا الطنين- من حرب إلى حرب» (١٠-١١).

في محاولته لفك طلاسم أصوات الحرب ينتج حبيبي نصا عجيبًا يجمع بين النقائض، يسعى للتأريخ لحياة فرد بعينه هو إميل حبيبي المولود في حيفا عام ١٩٢١، فيؤرخ لثقافة مدهشة في تعدديتها وتشابك روافدها، يمزج بين الوقائعي

والأسطوري، وبين الحكاية الشعبية ونص أقرب لروايات ما بعد الحداثة الشارحة حيث النص يتأمل حاله وفعل الكتابة.

تتعدد الأصوات في سرايا بنت الغول بما يفوق كل معتاد أو متوقع، وليست الأصوات هنا أصوات الشخصيات ولكن ما تحمله أشكال التورية والتضمينات والتلميحات والإحالات، والرموز والصور: من مصر الفرعونية واليونان القديمة، من بلاد العرب ما قبل الإسلام، من الشعراء والمؤرخين والمفكرين والجغرافيين والرحالة العرب. أصوات تتداخل وتتفاعل لتنقل ثراء التجربة. باختصار وإن كان مخلاً، أقول يحوِّل إميل حبيبي سيرته إلى رواية عن فلسطين؛ جغرافيتها وتاريخها وثقافتها وموروثها الحضاري. ويجعل لها إطارين؛ إطارَ أصوات الحرب، وإطارَ الحكاية الشعبية. وفي المركز صورة باكٍ على الأطلال مستقر على صخرة مشرفة على بحر يصيد فيه. كأنما أراد أن يجعل من ترجمته الذاتية قصيدة بكاء على الأطلال، ولكنها على غير قصائد أسلافه، تتناسخ بين يديه روايةً تبدأ بأصوات الحرب وتنتهي بالنبرة الوديعة للحكايات الشعبية. في **سرايا بنت الغول**، كما قلت في دراسة سابقة لي، تتحدث فلسطين بكل أصواتها ولغاتها وأساليبها: الشعبي والمكتوب، القديم والحديث، التوراتي والقرآني، الجاد والهزلي، التقي والفاسق، المهيمن والهامشي، لغة الحرب والواقع اليومي الفظ ولغة الأحلام، صوت المحن والنكبات وصوت النهايات السعيدة في الحكايات الشعبية. فسيفساء من نصوص الآخرين وأصواتهم والتلميحات والإحالات، تتضافر كلها لنقل التجربة الجماعية لشعب حي متمثلة في سيرة شخص مفرد من أبنائها.

حين يكتب إميل سيرة حياته بهذا الشكل المدهش فهو يردّ ضمنًا وصراحةً على السؤال الغريب: من هم الفلسطينيون؟ أين هم؟ ويردّ أيضا بثقافة هي نتاج لمركب غني هو نقيض لمشروع الصهيونية الأحادي المرتكز إلى نقاء التاريخ والعرق والدين.

وأخيرًا..

هذه ورقة ناقصة ويشوبها قدر من التفكك؛ لأن الموضوع أكبر من أن تحيط به ورقة واحدة؛ ولأن كل نقطة تناولتها تحتمل دراسة قائمة بذاتها. لكن ما أردت قوله هو التالي:

إن كان الخطاب العربي الراهن يتحدث عن مصر أولاً ولبنان أولاً والأردن

أولاً... إلخ. ويدفع باتجاه تهميش الحكاية الفلسطينية والصراع العربي الإسرائيلي، فالكتابة العربية في تيارها الغالب وبمختلف اتجاهاتها ونزعاتها الفنية، لها قول آخر، أكدته ضمنًا وصراحةً طوال ثمانية عقود. كان الصراع العربي الإسرائيلي وفي المركز منه نكبة ٤٨ وما تلتها من حروب ومواجهات، يسري في هذه الكتابة مُعلنًا أو مُضمرا. يملي موضوعها أو شكلها أو كليهما.

باختصار، أعتبر هذه الورقة مخططًا أوليًا مطلوب تغطيته من قبل مجموعة من الدارسين لا تكتفي بتتبع فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي وحضورهما في الأدب العربي الحديث بل دورهما في إملاء شكل الكتابة سواء تناولت هذا الموضوع أو لم تتناوله.

بيروت، ٨ ديسمبر ٢٠٠٩

قانا

I

أرى الصغيرة بين ذراعيّ، مهدٌ مؤقت يضمها إلى صدري.

أتمتم: الآن نمسح الغبار عن وجهنا، نزيل التراب عن كفينا وقدمينا، نداوي هذا الجرح البسيط في الركبة، ونتحمم. نترك لماء الله العذب أن ينزل على رأسنا وجسمنا ونتليّف بمكعب طيب من الصابون البلدي، ننبسط لرائحة جسمنا ولملمس الثوب على جلدنا النظيف. ثم نصفِّف شعرنا وندهنه بنقطتين من زيت اللوز، ونضفر جديلتينا ونعقدهما بشريط من الساتان الأبيض. بعدها نغني ونلعب، أنت تركضين وأنا أحاول أن أجاريك الركض، ألهث وأقول: أنا في الستين يا بنت، لا أستطيع اللحاق بك!

«ولكن البنت ليست نائمة يا رضوى، البنت بين ذراعيك، ميِّتة يا رضوى» وليست بنتا واحدة، ولا ولداً واحداً. عشرون؟ ثلاثون؟ كم عددهم اليوم في قانا وكم عددهم بالأمس في صور ومنذ أسبوعين في مروحين؟ وقبلها في بحر البقر، وقبل قبلها في دير ياسين؟ هل تذكرين عمر في دير ياسين؟ كان ابنٍ عامين، في نفس عمرك يا رضوى، ولكنه ذهب وبقيت، لتتعلمي في المدارس وتعلّمي وتنشئي أسرة وتكتبي وتبلغي الستين، ذهب وبقيت، ربما لتذكريه.

وما اسم الصغار الذين قضوا في الطنطورة أبناء وبنات جيلك؟ قل لي يا مؤرخ ما اسم هذا الولد؟ ما اسم تلك البنت؟ لِمَ لازمك الصمت طوال هذا الوقت لتحكي فتقول لي أسماءهم؟

II

لو كنتَ إنسانا، أي إنسان، ستعرف كم هو فاجع أن يقتل طفل بصاروخ، وهو نائم، وهو يلعب، وهو يأكل، وهو معتكر المزاج يزنُّ أو يبكي. ولو كنتَ امرأة فسيحملك خيالك إلى شهور حملك التسعة وشهور الرضاع، والشهور التي أمضيتها وهناً على

وهن، معلّقا بين جسدك المنهك وذلك التألق بامتلاك طفل جديد. لو كنتَ امرأة فستستعيد لحظة العُسر وسحر غيابها ساعة ينزلق الوليد منك إلى الحياة، فتسمّي عليه وتسمّيه، ستسترجع الفم التائه وهو يبحث عن الثدي مغمضاً ودءوباً حتى يألف طريقه. سيمر بك الشريط بطيئا ومفصّلاً ومضيئاً بالقفزات: ومضات من الرضيع إلى ملابس المدرسة، من الأول الابتدائي إلى يوم عرسه، وبالوليدة من القماط إلى الجامعة، ومنها إلى الوظيفة والأمومة.

لو كنتَ امرأة لعرفت معنى أن يحصد منجلٌ مسنون حصاد بطنك ورحمك وحشاك.

أنا امرأة.

أنا امرأة في الستين.

أنا والدة.

عشت الحمل والولادة واللهفة على الولد، والزهو والخوف والرجاء، و«بسم الله ما شاء الله»، و«ربنا يحميه»، والرعشة الملتبسة والصغير تحمله ركبتاه يوما بعد يوم إلى غد تدعو أن يكون فيه سالماً غانماً.

وقبل أن أكون والدة، بسنوات، قبل أن أتم الرابعة والعشرين وقفت في موقع مدرسة بحر البقر، بين أنقاض المدرسة وانحنيت على الركام ورفعت أوراقا ممزقة من كتاب القراءة الرشيدة ملوثةً ببقع كانت قد صارت بُنيّة (عدت بها إلى بيتي في القاهرة). وفي نفس اليوم زرت عشرات الأطفال الذين أخطأهم الموت، في مستشفى الحسينية المركزي في الشرقية وكان معظمهم مصاباً في رأسه، أجروا له عملية «تربنة».

صيّرتني المدرسة المهدّمة والناجون من أطفالها أُمّا قبل أن أكون والدة. صرت أخاف على الأطفال أكثر فأحبهم أكثر، خوفا غريباً يدفع بي لا للنكوص بل للمواجهة، فلو كنتَ امرأة فلا بد ساعتها أن تعرف أن خوف ذوات الأرحام لا يعرف الهرب. هو خوف غريب عجيب خلّاق وعنيف، يأتي بنقيضه. خوف الأمهات، حين تمتد الذراعان على اتساعهما لتحتضن وتوفر المهد المؤقت، لا يسحب إلى وراء ولا يجر إلى خلف، لا انطواء فيه ولا نكوص بل فيه عناد شرس يستقتل في حفظ ما تخلّق في البدء في الحشا.

لو كنتَ امرأة، أو كنتَ رجلا تعرف نبض الحياة وتحيط بها على طريقة الأمهات لعرفت لماذا المقاومة، ولماذا الصمود، ولماذا الشعوب، ولماذا الأوطان تلك الأرحام الكبيرة التي تُخلِّقُنا في حشاها.

III

أعرف أعرف، وجهها ترابي شاحب، شعرها مترب مهوّش، ثوبها ملوّث بدم تجمّد، متهدلة بين ذراعيّ رجل الصليب الأحمر، لا أرى الجانب الآخر من جسدها، هل هي كاملة الأطراف؟ لا يهم لا يهم. بل يهم جداً، يهم كثيراً. لن تكبر، لن تذهب إلى المدرسة، لن تفضِّل هذه المدرِّسة عن تلك، لن تهمل في واجبها المدرسي فيوبخها أبوها، لن تحب وتكره وتصاحب وتتشاجر وتصفو وتصالح، لن تصير امرأة وزوجة وأماً، لن يحدث أي شيء. وليكن.

ليكن: سنضع صورتها على الطريق، نحملها معنا في الطريق، ونواصل، نواصل بإصرار أكبر لكي لا يتمكنوا من قتل الصغيرة التالية.

نشرت في جريدة السفير، ١ أغسطس ٢٠٠٦

صبرا وشاتيلا ١٩٨٢: تاريخ المذبحة

I

في مقدمة كتابها «صبرا وشاتيلا: أيلول ١٩٨٢» (مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت ٢٠٠٣) تحكي بيان نويهض الحوت، أستاذة التاريخ في الجامعة اللبنانية، عن واقعة اقتحام الجنود الإسرائيليين لبيتها في بيروت ظهر يوم السبت ١٨ سبتمبر ١٩٨٢. فتّش الجنود الأربعة البيت، وسألوا عن زوجها (شفيق الحوت مدير مكتب منظمة التحرير الفلسطينية في بيروت). استمر التفتيش نصف ساعة، ثم، وهم يغادرون، التفت إليها قائدهم، سألها بشيء من الغطرسة: «هل تشهدين أننا كنا متحضّرين معك؟».

تزامنت واقعة التفتيش التي انتهت بالسؤال: «هل تشهدين أننا كنا متحضّرين معك؟» مع نهاية ٤٣ ساعة أشرف فيها الإسرائيليون على واحدة من أبشع مجازر القرن العشرين، راح ضحيتها ما لا يقل عن ٣٥٠٠ شخص، تفنن قاتلوهم في مختلف أشكال الذبح والتعذيب. لم تجب بيان على سؤال الضابط الإسرائيلي، وربما لم تفكر لحظتها أن إجابة ما مفصّلة وموثقة ستتشكل بين يديها على مدى عشرين عاما تواصل فيها البحث في وقائع المجزرة؛ تستمع لشهادات الأهالي، وتبحث في الوثائق، وتنقّب وتدقّق وتحصي في محاولة لإحاطةٍ أكثرَ شمولاً بما حدث في تلك الأيام الثلاثة في صبرا وشاتيلا.

هذه مراجعة لكتاب المؤرخة اللبنانية بيان نويهض الحوت عن مذبحة صبرا وشاتيلا. أعي بدءاً أنني لن أفي الكتاب حقه، وأن على آخرين أكثر دراية مني بالدراسات التاريخية، والتاريخ الشفهي تحديدا، العودة إليه مرارا لتناوله بما يبرز أهميته وقيمة ما أضافه.

يقع الكتاب في ٨٠٢ صفحة من القطع الكبير تقدم معرفة موثّقة بالمذبحة عبر شهادات الناجين من الموت وأهالي الضحايا والمفقودين، وعبر الدراسة الميدانية، والتنقيب في كافة التقارير واللوائح والكتابات التي تناولت الموضوع.

سجّلت الباحثة ١٤٠ مقابلة في الفترة بين ١٠ نوفمبر ١٩٨٢ إلى ٢ مارس ٢٠٠١؛ منها ١١٩ مقابلة مسجلة في العامين التاليين مباشرة على الحدث، ومقابلة واحدة مسجلة عام ١٩٨٦، وتسع عشرة مقابلة في الفترة من ١٩٩٨ إلى ٢٠٠١، أما الدراسة الميدانية فتعتمد على ٤٥٠ استمارة وُزِّعت على أهل الضحايا و١٠٠ استمارة وُزِّعت على أهل المفقودين والمخطوفين. وتضم الوثائق سجلات ولوائح بأسماء الضحايا والمفقودين والمخطوفين من مصادر مختلفة، ومخطوطات غير منشورة ليوميات الغزو الإسرائيلي للبنان، فضلاً عن التقارير الرسمية والصحفية والتلفزيونية، والمقالات والكتب التي تناولت الموضوع.

تبدأ الكاتبة الكتاب بكلمة شكر تقدمها أولا لذوي الضحايا وشهود المجزرة، ثم إلى الأهل والأصدقاء والمعارف الذين دعموا المشروع وصاحبته طوال عشرين عاما، وهي الفترة التي استغرقها البحث، تشكر من بين من تشكر شفيق الحوت وإدوارد سعيد ووليد الخالدي وأنيس صايغ ومحمود درويش ومحمود سويد، كما تشكر المصورين الأجانب الذين أمدوها بما التقطته عدساتهم من صور المذبحة.

لماذا أقتطع من هذا العرض السريع تلك المساحة للإشارة لما جاء في كلمة الشكر؟ ربما لأن العمل الضخم الذي أنجزنه بيان نويهض الحوت هو من الإنجازات التي عادة ما تضطلع بها المؤسسات لا الأفراد، ولكن هذه السيدة قامت بالمشروع منفردة، وإن عاونها الأهالي والعديد ممن تذكر أسماءهم في كلمة الشكر. إنها، في استهلال الكتاب، تنتسب، فليس ذكر هذه الأسماء هنا مجرد تسجيل للعرفان، بل هو تأكيدٌ لسياق وهوية تربط الكاتبة بالناجين من المذبحة كما تربطها بمجموعة من المثقفين العربّ والأجانب يمثّلون الجانب الأكثر إشراقا من إنسانية تبدو، في ضوء المجزرة، مهددة في حقيقتها ومصداقيتها.

كتاب بيان نويهض الحوت يؤرخ لمجزرة، وتاريخ المجازر، كما تؤكد الدارسة في كتابها، يختلف عن التأريخ لأي حدث آخر لأسباب متعددة، أبرزها «أن المجازر عمليات تتصف عادة بالسرية إلا في النادر والقليل منها» (ص ٦)، فهي غالبا بلا وثائق ولا مستندات. كانت حدود المشروع في بدايته محاولة لتوثيق شهادات

أهالي صبرا وشاتيلا عن المجزرة، والحفاظ عليها، ولم يكن ذلك بالأمر الهيِّن، إذ فرضت الظروف السياسية في لبنان في السنوات التالية مباشرة قيودا قاسية: «فالمنطقة المنكوبة كانت مراقبة باستمرار، وكان مجرد ذكر كلمة مجزرة، بعد انتهاء موسم الإعلام الأجنبي في الأيام الصعبة الأولى قد بات من المحرّمات» (ص ١٤). كان على الباحثة إجراء المقابلات بعيداً عن أعين المُخبِرين، وكان عليها تدبير نقل الأشرطة على نُسَخٍ ثانية، ثم الحفاظ عليها بتمويهها وتأمينها في بيوت الأصدقاء، كذلك كان تفريغ الأشرطة بكتابة ما ورد فيها على الآلة الكاتبة محفوفاً بالمخاطر مما دفع إلى نَسْخِها بخط اليد.

ولم تكن مرحلة التاريخ الشفهي سوى المرحلة الأولى، إذ أعقبتها مرحلة الدراسة الميدانية بهدف جمع أسماء الضحايا، وكل ما يمكن جمعه من معلومات عنهم، ولقد بدأت الباحثة في ربيع ١٩٨٤ بتوزيع الاستمارات على أهالي الضحايا، ثم ترجمة مآسيهم إلى أرقام ونسب مئوية: عدد القتلى من الفلسطينيين واللبنانيين والسوريين والمصريين، ونسبة كلٍّ من مجموع الضحايا: نسبة الأطفال، نسبة الإناث والذكور، المراحل العُمْرية...إلخ.

وهناك بطبيعة الحال الجهد المتصل والموازي للمرحلتين المشار إليهما أعلاه، وهو إلمام الباحثة بما يتصل بموضوعها من تحقيقات وتقارير رسمية وأهلية، وما نشر عنه في الكتب والصحف والمجلات، وما التقطه المصورون من صور، وأفلام وثائقية... إلخ.

II

في الفصل الأول من الكتاب تضع الباحثة المجزرة في سياقها العام: ١٩٤٨ وما ترتب عليها من الشتات الفلسطيني ووضع اللاجئين الفلسطينيين في لبنان، وفي سياقها الأخَصّ: الغزو الإسرائيلي للبنان في صيف ١٩٨٢.

تتناول بيان نويهض واقع المخيمات حيث كان اللاجئون يُمنعون من بناء البيوت «حتى دقّ المسامير كان ممنوعاً أيضاً، كما قال أبو القاسم، فإذا دقّ أحدهم مسمارا جرّه المكتب الثاني [جهاز الاستخبارات اللبناني] للتحقيق، ولو تساءل أحد: لماذا؟ فالجواب جاهز. يجب أن يكون سقف البيت من التوتياء أو ألواح الزينكو

[الصفيح]؛ وذلك لأن السقف المصبوب يعني بقاء واستمراراً لا يتوافقان مع حياة اللجوء، والتي ما هي إلا مرحلة مؤقتة حتى العودة إلى فلسطين» (ص ٤٦).

ويصف أبو علي، مخيم شاتيلا عام ١٩٥٩، وهي سنة قدومه إلى المخيم: «شاتيلا كانت عبارة عن خيم، معمر لها من الداخل ٦ أو ٧ مداميك [صفوف مرصوصة من الحجارة أو الطوب] ومسقوفة فوق بألواح خشب عليها حجار. نُص سكان شاتيلا اللي مش قادر يحط حجار جوات الخيمة كان يحط ألواح زينكو أو تَنَك. يعني كان هناك تَنَك مغلّف بقماش متقلّو بحجار. ولكن لما كان يقوى الهوا ويشتد كانت الخيمة تتنفخ وتصير مثل البلّون. وتصير الناس تركض. اللي بعدهم حاطين عمود للخيمة يمسكوا العمود، واللي كانوا متجاوزين قصة الخيمة، يصيروا يتقلّوا على السقف بخشب أو يطلعوا يقعدوا على السقف. كان ربّ البيت يتحمّل البيت بصدره حتى ما يطير السقف.

وما كانت العملية أسهل مع سقوف الزينكو، لأنو لما كان ييجي الهوا الصعب كان ياخد معه ألواح الزينكو مهما يكون عليها متقلات، وكانت شغلة. يا ما ناس تجروحت وهي لاحقة ألواح الزينكو الطايرة في الهوا.» (شهادة أبو قاسم للمؤلفة في ٢٨ إبريل ١٩٨٣، ص ٤٦).

وبقيت إقامة السقف ممنوعة «حتى جاء عهد منظمة التحرير الفلسطينية في لبنان فأصبح الممنوع مسموحا» (ص ٤٨).

أما حرش ثابت وهو المتاخم للمخيم من جهة الجنوب، وأول المناطق التي طالتها المجزرة فلم يكن مسكوناً حتى عام ١٩٧٣، إذ كان البناء فيه ممنوعاً، ثم تحوّل لاحقاً إلى مأوى للعائلات الفلسطينية واللبنانية الفقيرة.

لقد طالت المجزرة الأحياء الشعبية في منطقة شاتيلا، لم يدخل المهاجمون قلب المخيم بل الأحياء المتاخمة له: بئر حسن، وحيّ المقداد وحيّ فرحات بمنطقة الحِرش، والأحياء المقابلة: حي عرسال، والحي الغربي، والدوخي، وشارع شاتيلا الرئيسي، والقسم الجنوبي من منطقة صبرا، وكلها مناطق شعبية سكنها فلسطينيون ولبنانيون وسوريون ومصريون وجنسيات أخرى أيضا منها عمال من بنجلادش والهند وباكستان.

في أغسطس ١٩٨٢، غادرت المقاومة الفلسطينية لبنان، بعد توقيع الاتفاقية مع المبعوث الأمريكي فيليب حبيب، وبعد أن أكدت القيادة أن لديها ضمانات

بحماية المخيمات والمدنيين الفلسطينيين. تلقى كل المقاتلين الذين لم يكونوا من اللاجئين إلى لبنان منذ عام ١٩٤٨ أمرا بالمغادرة، أما من كانوا من لاجئي ١٩٤٨ فقد خُيِّروا بين البقاء والمغادرة. وسلّمت المقاومة سلاحها ومخازن الذخيرة إلى الأحزاب الوطنية اللبنانية. ولجأ الشباب إلى دفن سلاحهم الفردي في مخابئ بعيدة عن المخيم، واضطر البعض لما يمثّله هذا السلاح من تهديد لأصحابه ولأهالي المنطقة التي يعيشون فيها، إلى التخلص منه (حتى بتركه في المزابل).

في أثناء القصف المتواصل على بيروت كان أهالي منطقة شاتيلا قد غادروها إلى الحمراء والرَوْشَة ومناطق أخرى من بيروت، ولم يعودوا إلى بيوتهم إلا بعد توقيع الاتفاقيات وخروج المقاتلين. كانت المنطقة ما زالت بلا ماء ولا كهرباء، وكان من عاد من الأهالي (حوالي ٦٠٪ أو ٧٠٪ منهم) منهمكين في إصلاح بيوتهم التي أصابها القصف.

حين حاصر الإسرائيليون صبرا وشاتيلا والأحياء المتاخمة لهما يومي الأربعاء والخميس ١٤و ١٥ سبتمبر شهدت المنطقة قصفاً إسرائيلياً عنيفاً، وكان المخيم بلا قيادة، وبلا مقاومين، وبلا سلاح، وبلا ماء ولا كهرباء. ولذلك قرر «وجهاء» المخيم، (الأكبر سناً أو مكانة)، إرسال وفد للقوات الإسرائيلية لإعلامهم أن المخيم خالٍ من السلاح والمقاتلين. تحرك الوفد في الساعة الثالثة والنصف بعد ظهر الخميس (اختلف الرواة على عدد الوفد، ربما، وهذا ترجيح الكاتبة، لأن الوفد في بدايته لم يكن هو نفسه في نهايته)، ولكن يبدو أن من وصلوا كانوا أربعة أشخاص: واحداً منهم دون الأربعين، والثلاثة الآخرين فوق الستين. لم يعد أي منهم، قتلوا جميعا. كذلك اتجه وفد من النساء والأطفال من مستشفى عكا، يرافقهم رجلان، يحملون أعلاماً بيضاء، فبادرهم الإسرائيليون بإطلاق النار، واحتجزوا النساء والأطفال لمدة ساعة ثم أمروهم بالعودة ركضاً إلى بيوتهن في المخيم، أما الرجلان فاختفيا إلى الأبد (وهما أب وابنه يعملان في محطة الوقود المقابلة للمستشفى).

استمرت المجزرة طوال ٤٣ ساعة متصلة من السادسة مساء الخميس إلى الواحدة ظهر الأحد، في منطقة يُطوِّقها الجيش الإسرائيلي ويسيطر عليها ويتابع ما يجري فيها، ويمنع الأهالي من محاولة الهروب منها، ويؤمِّن لمنفذيها ما يحتاجونه: القصف الشديد الذي دفع الأهالي إلى الملاجئ (سيتم ذبحهم في الملاجئ)، القذائف الضوئية التي ستتوالى طوال ليلة الخميس فتحول ظلام المخيم إلى ضوء

ساطع (قذيفتان مضيئتان كل دقيقتين من مدفعية ٨١ مم، طوال الليل)، المعلّبات والأطعمة والمشروبات التي يتناولها منفذو المذبحة (يتفق العديد من الشهود على رؤية المعلبات والزجاجات الفارغة التي تحمل كتابة باللغة العبرية). كما سيوفر الإسرائيليون الجرافات التي ستهدم البيوت أو تلقي بالجثث في مقابر جماعية.

أما منفذو المذبحة فبضع مئات من الميليشيات: أساسا من ميليشيات «حزب الكتائب»، و«سعد حداد»، و«حراس الأرز»، وبعض «النمور الأحرار»، وقد شاركهم، بشهادة الشهود، إسرائيليون يرتدون زي الكتائب، كانوا يُحجمون عن الكلام، وإن سمع البعض في لحظات معينة اللغةَ العبرية.

استخدمت الميليشيات الرصاص والسكاكين والبلْطات والقنابل في قتل الأهالي. تم قتلهم داخل بيوتهم، وفي الملاجئ والأزقة والطريق العام. هدموا البيوت على الأحياء أو الجرحى أو المقتولين، مثّلوا بالأحياء، ومثّلوا بالجثث (قطعوا الرؤوس والأيدي والأرجل، وشقّوا البطون)، اغتصبوا نساءً، مزقوا أطفالا، دفنوا أحياءً في حفر وقبروهم بالرمال، وخطفوا مئات الشباب تم نقلهم إلى أماكن غير معلومة (لم يظهر منهم أحد بعد ذلك أبدا). ذلك فضلا عن سرقة ما في البيوت أو في جيوب الأهالي، والشتائم البذيئة والإهانات. وقبل المغادرة تم تفخيخ العديد من الجثث بقنابل وألغام.

امتدت المجزرة في يومها الأول من غروب يوم الخميس حتى منتصف الليل، وامتد اليوم الثاني، يوم الجمعة، وهو أطول أيام المجزرة أربعاً وعشرين ساعة كاملة، أما اليوم الثالث، الأحد، وهو اليوم الأخير فقد امتد نحو ثلاث عشرة ساعة من الثانية عشرة ليلا حتى الواحدة ظهرا.

ولما كانت المنطقة بلا مقاتلين ولا قيادة، فلم تتجاوز عمليات التصدي مقاومة محدودة في أربعة مواقع قامت بها أربع مجموعات صغيرة لا يعلم كل منها بوجود الأخرى. ووفقا للشهادات «يمكن تقدير مجموع الذين قاموا بعمليات التصدي ضد القوات الإسرائيلية المحاصرة يوم الخميس، في المحاور الأربعة، بنحو ستين شابا وخمس فتيات، لم يكن بينهم من المقاتلين المدرّبين سوى عدد محدود جدا، أما الأكثرية فكانت من الشبان المتحمسين الذين تفوق حماستهم قدرتهم القتالية الفعلية» (١٢٠).

وكان هؤلاء الشباب وهم يتصدون بشكل تلقائي، لا يعلمون بدخول الميليشيات اللبنانية ولا بمهاجمتها البيوت وذبح الأهالي. مقاتل واحد، (تشير له الباحثة باسم

«إبراهيم») اتجه بعد ظهر الخميس إلى المنطقة بهدف الاستطلاع، وعلم أن القوات المهاجمة قوات لبنانية، واشتبك معها، ولما كادت ذخيرته تنفد «أخذ إبراهيم ينتقل من ملجأ إلى آخر داعيا الناس إلى الخروج بهدوء في اتجاه الشمال». (ص ١٧٣)، وأمّن فعلا خروج عدد كبير من الناس.

وقائع المجزرة من أقوال الشهود:

في الليلة الأولى دخلت الميليشيات المسلحة إلى الأحياء المتاخمة لمخيم شاتيلا (أحياء فرحات والمقداد والحِرش وعرسال وبئر حسن). تم اقتحام البيوت، والقضاء على نزلاء المخابئ. قُتل العشرات في ملجأ «أبو ياسر»، وهو سوري قتل في المجزرة كما قتل كل أفراد عائلته، وأغلب من احتمى في ملجئه من الأهالي.

يوم الخميس ذاك، امتلأ ملجأ أبو ياسر وهو ملجأ صغير نسبيا وخاص بـ «أبو ياسر»، بالأهل وبالجيران وجيران الجيران؛ احتماءً من القصف الإسرائيلي.

وصلت الميليشيات إلى باب الملجأ الصغير وصاحت في كل من فيه أن يخرج فورا. طُلب من الرجال الوقوف إلى جانب الجدار المقابل للملجأ، واقتيد البعض إلى جراج أبو جمال القريب من شارع شاتيلا الرئيسي، وأمروا النساء والأطفال بالسير في الطريق العام لأنهم سيأخذونهم إلى مستشفى عكا. بعد أن ابتعدت النساء، تم إطلاق الرصاص على الرجال الواقفين بجوار الحائط، أما من اقتادوهم إلى جراج أبو كمال ومحطة الوقود فقد تم قتلهم أيضا على الطريق، أو في الجراج أو عند محطة الوقود.

تعلق بيان نويهض: «جدار الموت القريب من ملجأ أبو ياسر لم يكن جدار الموت الأوحد في مجزرة صبرا وشاتيلا، ولكنه ربما كان الأول في سلسلة عمليات متشابهة امتدت طوال ثلاثة أيام.

ولو قدر لكل من أمروه بالوقوف هناك، ثم رشوه بالرصاص أن يموت فعلا، ما بقيَ هناك من يتحدث عن جدار الموت.

ولو كانت الجرافات تمكّنت من إخفاء معالم الجرائم كلها، ما وجد المصورون بعد انتهاء الأيام الثلاثة الأولى ما يثبت أقوال أصحاب الشهادات أدناه» (ص ١٦٣)، ومنها شهادة ديفيد لامب من جريدة «اللوس أنجليس تايمز»:

«عائلات بأكملها ذُبحت. مجموعات من عشرة إلى عشرين شخصا كانوا يوقفونهم إلى جانب الحيطان ويرشونهم بالرصاص. أمهات ماتت وهي متشبثة

بأطفالها. كل الرجال ظهر أن النار أطلقت عليهم من الخلف. خمسة شباب في عمر القتال ربطوا إلى بيك أب [سيارة نصف نقل]، وجروا على الطرقات قبل أن تطلق عليهم النار» (ص ١٦٣).

وينقل أحد الشهود ما حكاه له مصطفى هبرات الذي أطلق عليه النار على حائط من حوائط الموت:

«صفّوا الرجال كلهم على الحيط، وبلحظات كان الرصاص يلعلع، ووقعت مرتُه [وهي جزائرية] وأولاده الثلاثة أمام باب المنزل جتت هامدة قبل ما كانوا المجرمين تلفتوا للرجال. هو قال أنو حالا شعر إنهم راحوا. بساعتها عرف من صراخ بنته الصغيرة، عرف إنهم ماتوا.. فراح بدّو يهجم على المسلحين قدّامو بلا وعي. قوّصوه. وضلوا يقوّصوا. وهو ضل نايم بالأرض. وهنّي [هم] افتكروا أنّو مات» (شهادة أسعد م. ص ١٦٥).

لم يمت مصطفى، ظل مصابا وبين جثث القتلى إلى أن تمكن من الهرب، وحكى حكايته.

تعلق بيان نويهض: «كان التصوير والمصورون والصحافة والصحفيون من الأمور الممنوعة حتى يوم السبت إلى ما بعد خروج القتلة. ولكن... من قال إن عدسة آلة التصوير أكثر صدقا من عين الإنسان» (ص ٢٠٠). سيحكي الناجون من المجزرة في هذا الكتاب تفصيلا عما شاهدوه بعيونهم.

«وإن أمكن القول إن ليلة الخميس كانت ليلة القضاء على نزلاء الملاجئ، لأمكن القول إن يوم الجمعة كان يوم اقتحام مستشفى عكا» (١٩٩).

في هذا اليوم الثاني سيتم اقتحام مستشفى عكا.

قبل الاقتحام فقدت المستشفى اثنين من العاملين فيها؛ أولهما عرابي وهو مصري يعمل موظفا في قسم الأشعة. خرج عرابي من المستشفى لسبب أو آخر، وما كاد يخرج ويمر من جانب محطة الوقود المجاورة حتى أردوه قتيلا، وفي نفس الوقت خرجت عاملة مصرية بالمستشفى لتشتري علبة دخان للطبيب فأصابتها رصاصة وسقطت عند باب المستشفى.

ثم وصل المستشفى من محطة الوقود رجل مصاب بجروح بالغة وأبلغهم أن في المحطة شخصين مصابين. و«كان الهم الأكبر للطبيب سامي الخطيب أن يتمكن من جلب اللذين أصيبا في محطة الوقود لعله يستطيع إنقاذهما أو إنقاذ أحدهما»، وعندما توقفت سيارة عند المستشفى وقبلت صاحبتها إعارتها في مهمة إنسانية تمكنت عاملة

مصرية بمطبخ المستشفى أن تقودها بحذر وهي تحمل معها اثنتين من الممرضات الأجانب، وأن تصل المحطة. كان أحد القتيلين هو عرابي. تقول إحدى الممرضتين: «عرفناه من ثيابه ومن الكيس الذي كان يحمله. أما وجهه فكان من المستحيل التعرّف عليه. كانت تلك الجهة الأخرى من خده قد طارت ولا أعلم أي نوع من الرصاص استعملوا. كان هناك عدة بقع تنزف من عدة أجزاء من جسمه. وتمكنا من سحبه إلى السيارة أنا وإريكا...نظرت إلى غرفة الطوارئ إلى ساعته، فرأيتها في تمام الساعة العاشرة والخمسين. وضعنا حوائجه جانبا. وما كاد الطبيب ينتهي من تكفينه ويذهب ليخبر زوجته بما جرى حتى شاهدنا مسلّحا يقف بالباب» (شهادة الممرضة النرويجية آن سوندي، ص ٢٢٦).

اقتحم المسلحون المستشفى في الساعة الحادية عشرة، «كان المقتحمون متوترين وينظرون يمنة ويسرة بحثا عن «مخربين».

أما في أثناء وجودهم في المستشفى في ذلك النهار، فقد كان لديهم الوقت الكافي ليتعاملوا مع كل الموجودين في المستشفى؛ أطباء وعاملين ومرضى، معاملة متفاوتة وفقا للجنسية أحيانا، ووفقا للمزاج في أحيان أخرى؛ وهي محاولة تراوحت بين المعاملة بالحسنى وبين التعذيب والاغتصاب والقتل الوحشي» (ص ٢٢٦).

تلقى الأجانب أمراً بالخروج من المستشفى وهم يرفعون أيديهم. قتل الطبيبان الفلسطينيان في المستشفى: د. علي عثمان والدكتور سامي الخطيب، وشهد طبيب أنه رأى المسلحين يخنقون الممرضتين اللتين بقيتا للعناية بثمانية جرحى وخمسة أطفال معوّقين وعددٍ من الرضّع. وروت ممرضة لبنانية أن زميلتها الفلسطينية: «ذهبت للبحث عن أختها التي التجأت إلى بيت قريب من المستشفى فوجدتها عارية ملطخة بالدم ... ومقتولة خنقا» (ص ٢٣٢). كما يروي طوني أنه شاهد من منزله المجاور للمستشفى واقعة اغتصاب الممرضتين وقتلهما. وقد شهد شهود عيان بأنهم رأوا جثثا لأربعة رجال بالرداء الطبي الأبيض في مسبح المدينة الرياضية تطفو على سطح المسبح. وربما كان الطبيبان علي عثمان وسامي الخطيب من بينهم أو المسعفين الثلاثة (زياد معروف ونزار الصادق وجهاد الحاج) الذين قتلوا وهم في طريق عودتهم من مستشفى غزة حيث أوصلوا أحد الجرحى.

«ومن ضحايا الجسم الطبي والعاملين في مستشفى عكا طبيبان، وممرضتان، وثلاثة مسعفين، وموظف وطباخ وحارس. وباقي الضحايا من المرضى وخصوصا

الأطفال» (٢٣٧). ويرد في الشهادات أن الأطفال غير مكتملي النمو قد أُخرجوا من الحاضنات، وأن أطفالا آخرين رضّعا، أو في السنوات لأول من عمرهم وجدوا مقتولين في أماكن أخرى. وتشهد الممرضة نزيهة:

«إحنا تاني يوم لقينا طفل مزتوت [ملقى] برّا بالجنينة. ورجعنا رحنا على صبرا لقينا أطفال كنا نعالجهم. يعني بنعرفهم، شفناهم.

كان في أطفال عمرهم شي سنة، وفي ٣ سنين، وفي ٤، وفي ولد مشلول ما بيتحرك قاتلينه بالبلطة. يمكن قاتلينهم ورامينهم في صبرا حتى ما ينقال إنهم قتلوا الأطفال المرضى في المستشفى» (ص ٢٤٠).

ويحكي أبو الرائد عن واقعة إلقاء قنبلة فوسفورية في يوم الجمعة على ملجأ صغير نسبيا (يتسع لخمسين أو ستين شخصا): «يعني يا دوب رموا القنبلة الفوسفورية ع الملجأ لتحت، ولعت الدنيا. ولع الملجأ باللي فيو[بمن فيه].. وسمعنا صريخ، يا الله شو ها الصريخ...».

كانوا أربعة من المقاتلين وفتاة مقاتلة اسمها فاطمة. يواصل أبو الرائد:

«إحنا أطلقنا النار، اشتبكنا نحنا ويّاهم بحدود عشر دقايق ويمكن أقل.

طبعا سمعناهم بينادوا على بعض: يا توني، ويا سعيد، ويا بيير ويا روبير.

وأنا بهاي اللحظات، أنا سمعت عبري. تحديدا بهاي اللحظات اللي انرمت فيها القنبلة الفوسفورية، أنا لما تْلفَّتّ عليهم، أنا سمعت لغة يهود، لغة عبرية» (شهادة أبي الرائد، ص ٢١١).

وفي نفس اليوم ستواصل الميليشيات عمليات القتل في البيوت، وستعمل الجرافات في هدم البيوت على من فيها من جثث، كما ستطمر الجثث في حفر، سواء حفر ناجمة عن قصف الطيران الإسرائيلي أو حفر جديدة حفرتها الجرافات.

في اليوم الثالث، السبت ١٨ سبتمبر، ستبدأ الميليشيات عملها مبكرا، في الرابعة صباحا تبعا لشهادة البعض، تقتحم البيوت وتسوق من فيها إلى ساحة صبرا ويتم تجميع سكان صبرا وشاتيلا في ساحة صبرا، ثم بدءا من السابعة صباحا تقتادهم في مسيرة قسرية جنوبا باتجاه السفارة الكويتية، ثم يمينا إلى المدينة الرياضية. في هذه المسيرة التي شبّهها البعض بيوم الحشر، تم اختطاف أعداد كبيرة من الشبان.

وفي السابعة صباحا من نفس اليوم أيضا يتم اقتحام مستشفى غزة، ولكن هذا المستشفى الأكبر لم يشهد اقتحاما مماثلا لمستشفى عكا إذ كانت وصلته أنباء المجزرة وبعض ما حدث في مستشفى عكا في اليوم السابق. يوم الجمعة اجتمعت عزيزة الخالدي مديرة المستشفى بالطاقم الطبي العربي وطالبتهم بالمغادرة، وطلبت من الصليب الأحمر الدولي الإشراف على إخلاء المستشفى من الحالات الصعبة والأطفال. و«كان من أبرز المشاهد الأخيرة التي شهدها المستشفى يوم الجمعة، مشهد رفض الأطباء النرويجيين مرافقة السكرتير الأول في سفارتهم للنجاة بأنفسهم، حين جاء ثاني مرة مع بعثة الصليب الأحمر الدولي لإخلاء المستشفى إذ فضّلوا البقاء مع زملائهم ومع المرضى» (ص ٣٠١).

عند وصول المسلحين إلى المستشفى صباح يوم السبت، اقتادوا الطاقم الطبي الأجنبي (كان عددهم ١٨ في قول البعض، وأكثر قليلا في قول البعض الآخر) وتركوا المتبقّي من المرضى (٦ حالات صعبة، و٣٢ مريضا في رعاية ممرضتين).

وشهد الأجانب كما شهد غيرهم من الأهالي أنهم في المسيرة القسرية باتجاه المدينة الرياضية شاهدوا الجرّافات وهي تواصل عملها، كانت هدمت بيوتا كثيرة (حتى إن الشارع بدا أوسع)، وشاهدوا بيوتا مهدومة وجثثا مكوّمة في أطراف الأزقة وعلى جانبي الطريق. استغرقت المسيرة الإجبارية حتى الظهر، تعرّض فيها الأهالي للقتل والإجبار على السير في حقل ألغام («راح باللغم ستة قتلى وستة مجاريح»، شهادة الحاج محمود، ص ٣٢٢)، كما تعرّضوا لأشكال من الإذلال، ربما كان أخفها الشتائم البذيئة. كان عليهم أن يهتفوا: «تعيش الكتائب»، أو «يسقط أبو عمار»، أو يصفّقوا أو يرقصوا. أرغموا امرأة حبلى على الرقص تحت تهديد السلاح، وكان عليها أن ترقص عنوة حتى سقطت من الإرهاق، كما أجبروا زوجها على الركوع ثم أطلقوا عليه النار. أما العجوز التي تصورت أن من يرتدون الزي العسكري فدائيين فأطلقت العنان للفرح على عودتهم وراحت تغني لأبي عمار فقد شرط المسلحون فمها حتى أذنيها ثم أطلقوا عليها النار فسقطت قتيلة (شهادة سهام بلقيس، ص ٣١٧). وفي المدينة الرياضية حيث تم التحقيق مع الأهالي من قِبَل القوات اللبنانية والقوات الإسرائيلية تعرضت أعداد كبيرة للخطف.

وتحكي أم سليمان حكاية زوجها الأغرب من الخيال. هو أصلا من مخيم نهر البارد في طرابلس، تصادف أن جاء إلى شاتيلا لزيارة أهل له. أخذوه إلى المدينة

الرياضية. أمسكوا به وهم يضحكون، وقام أحدهم بذبحه بسكين. ورموه في حفرة قريبة، لكنه لم يمت..عاش الحاج نحو أربعة أشهر من دون أن يتمكن من الكلام، وحين تمكن من الكلام، حكى لزوجته وابنته، ما حاول أن ينقله لهما بالإشارات. أعاد الحاج ما جرى له عدة مرات. طوال ثلاثة أيام، وهو يحكي. «تكلم ثلاثة أيام فقط ثم مات» (شهادة أم سليمان، ص ٣٣٦). أما الحاج محمود فحكى مباشرة للمؤلفة في لقائه معها في ١٦ فبراير ١٩٨٣ كيف دفعه المسلحون إلى الحفرة فوجد نفسه داخل حفرة دائرية كبيرة بها ١٧ شخصا، الرمل فيها «كان صاير مثل العجين الجامد قد ما قاتلين في الجورة [الحفرة] ناس. والوحل بأرض الجورة يا ريته ناشف، كان طري من كتر الدم». وبقرب الحفرة المسلحون وأربع سيارات عسكرية نصف مجنزرة. يواصل أبو محمود شهادته: «... «أصعب شي مر عليّ أني كنت راح أختنق من ريحة التراب المجبول بالدم... ريحة الموت تفوت على المعدة تحس كل شي فيك عم يقلب. ما قادر أتحرك هيك أوهيك. كان فوق راسي (يقصد المُسلّح) وكانت رجله بالبوط عم تكسر لي راسي». بالصدفة تعرّف أحد الميليشيات على «أبو محمود» الذي كان يعمل لدى أبيه ويعرفه وهو طفل فرجا قائده أن يفرج عنه». (شهادة الحاج محمود، ص ٣٣٨-٣٣٩).

ظهر يوم الأحد ٢٠ سبتمبر دخل الجيش اللبناني المنطقة، وبدأ المسعفون في جمع الجثث، ودفن الضحايا.

يحفل الكتاب بشهادات عديدة للناجين من الموت؛ نساء ورجال وأطفال، شهود على المجزرة يفصّلون وقائعها وفظائعها. تمنح هذه الوثائق للكتاب قيمته، ولكنها أيضا تجعل من قراءته تجربة شديدة الخصوصية، موجعة قاسية، شديدة التأثير.

أرقام وإحصاءات:

لا مرجعية مسئولة بشأن الأعداد على الصعيد اللبناني أو الفلسطيني: «فما من مرجعية منهما قامت بإحصاء شامل للضحايا والمخطوفين والمفقودين، وأعلنت نتائج إحصاءاتها أمام الله والتاريخ والإنسانية» (ص ٥١٧). تبعا لتقرير لجنة كاهان الإسرائيلية يقدر عدد الضحايا بين ٧٠٠ و٨٠٠، أما أرقام لجنة الصليب الأحمر الدولي كما وردت في لجنة ماكبرايد فهي ٢٧٥٠ ضحية. تتجاوزها أرقام الصليب الأحمر كما وردت في شهادة الكاتب الأمريكي رالف شونمان أمام لجنة أوسلو فتشير «نحن رفعنا ودفنا ٣٠٠٠ ضحية، ولا يشمل هذا العدد الذين بقوا تحت

الأنقاض» (ص ٥٢١). وقدّر شونمان العدد بين ٤٠٠٠ و٤٥٠٠، وقدّره كابليوك كاتب كتاب «تحقيق حول مجزرة» (١٩٨٣) بين ٣٠٠٠ و٣٥٠٠، وقدّر ياسر عرفات العدد بين ٥٠٠٠ و٦٠٠٠، وبالرجوع إلى لوائح الصليب الأحمر الدولي، ومديرية مجلس الدفاع المدني اللبناني، ومجلس كنائس الشرق الأوسط، ومقبرة روضة الشهيدين والأسماء التي دوَّنَها الشيخ سلمان خليل الذي كان يصلّي على القتلى قبل دفنهم، ومقبرة الشهداء، ودار الفتوى ولجان أهالي المفقودين والمخطوفين وغيرها، استطاعت بيان نويهض الحوت أن تصل إلى تدقيق أسماء ١٣٩٠ ضحية، دققتها اسماً اسماً مشفوعاً في الغالب بالعمر والوظيفة.، وهي تقول بشأن الأسماء التي دققتها: «ولو كان لهذا الكتاب أن يصدر بعد عام واحد فقط، لفاقت أسماء الضحايا والمفقودين والمخطوفين ١٣٩٠. أما الذين سيكتبون عن صبرا وشاتيلا بعد عشرة أعوام فسيكون الرقم لديهم أكبر» (ص ٥٣٤). قدّرت بيان عدد الضحايا بـ٣٥٠٠، تقول: «إن أي محاولة لتقدير عدد الضحايا...مع تقدير الحد المقبول، إن لم نقل الحد الأدنى، تصل بالعدد إلى ٣٥٠٠» (ص ٥٤٥). ويكشف البحث الميداني عن النسب التالية:

«شهد اليوم الأول، الخميس ١٦ أيلول/ سبتمبر النسبة الأعلى من عمليات القتل، وهي نسبة ٥٦٪ من العمليات وتتضاعف أهمية هذه النسبة في ضوء أن عمليات اليوم الأول جرت بين السادسة والعاشرة مساء وهي أربع ساعات، في مقابل ٤٤,٤٣٪ تمت في الـ ٣٩ ساعة الموزعة على يومي الجمعة والسبت. وفي المقابل نجد النسبة معكوسة فيما يخص المخطوفين إذ بلغت ٨٪ في اليوم الأول، و٣٣٪ في اليوم الثاني، و٥٩٪ في اليوم الثالث، أي أكثر من مجموع يومي الخميس والجمعة. أما بالنسبة لجنسيات الضحايا تبعا للدراسة الميدانية التي شملت كما أسلفنا ٤٣٠ حالة. فجاءت على النحو التالي: ٤٨,٦٠٪ فلسطيني، ٢٧,٩١٪ لبناني، ٥,٣٥٪ سوري، و٤,١٩٪ مصري، وينتمي الباقون إلى جنسيات أخرى أو لا جنسية لهم. أما بالنسبة للمخطوفين فتصل نسبتهم بين الفلسطينيين ٦٦٪، و١٣٪ سوريين، و١١٪ لبنانيين، و٣٪ مصريين ثم جنسيات أخرى. ويشكّل الذكور ٧٠,٤٧٪ من الضحايا، كما يشكّل الأطفال دون الثانية عشرة بما في ذلك الأجنّة ٢١,٨٧٪ من الضحايا.

III

الأصوات:

لما كان الكتاب يعتمد بشكل أساسي على تسجيل شهادات الناجين من المجزرة الذين حكوا ما رأوه بأعينهم، فإن التجربة التي يعيشها قارئ الكتاب تختلف نوعيا عن تجربة قراءة كتاب في التاريخ. إننا أمام مادة حية، مؤثرة، موجعة، تحيط بنا أطياف قتلى عديدين، وعذابات من شاءت لهم الأقدار النجاة من موت محقق، وإن فقدوا أقرب أقربائهم أو أصدقاءهم وزملاءهم. يحكي هؤلاء الناجون ما خبروه من هول، وننصت نحن القرّاء إلى ما لديهم تماما كما قالوه باللغة المَحْكِيَّة، بلهجاتهم الفلسطينية أو اللبنانية؛ لهجة الجليل، أو الساحل الفلسطيني، أو الجنوب اللبناني. تقتبس بيان مطولا من هذه الشهادات التي تشكل أساس كتابها وأحد إنجازاته الأكبر.

وهناك أيضا صوت المؤرخة ذاتها، أو أصواتها، إن أردنا الدقة، صوت باحثة تتوارى الذات فيه خلف لغة التحليل وموضوعية الدارس، يقطعه صوت آخر: صوت إنسان ذاهل، مروّع مأخوذ بما توفر لديه من معارف. تنقل بيان نَصَّ كلام الشهود، أو تُلَخِّص ما حكوه، تتتبع التفاصيل، تضاهي وتقارن وتربط وتستخلص ثم تتوقف لتسأل أو تعلِّق. وتشكل الأسئلة والخلاصات إيقاعا لحكايتها، ولصوتها الذي يروي.

في الأسئلة مزيج من أسئلة البحث، أسئلة الباحثة وهي تتابع خيوط بحثها سعيا إلى إجابة، وأسئلة سياسية وأخرى وجودية، لا مفر منها أمام وقائع المجزرة:

«كم كان عدد السكان؟ وما جنسياتهم؟»... وعن المقاومين الذين حاولوا التصدي : «من كان هؤلاء الشباب؟ هل كانوا فلسطينيين فقط، أم فلسطينيين ولبنانيين؟ كم كان عددهم؟ كم كان لديهم من سلاح؟ وهل كانت لديهم خطة شاملة للمجابهة؟ وكيف كان يمكن الوصول إليهم لمعرفة ما جرى؟»، وعن المهاجمين «من كان هؤلاء؟» «كيف دخلوا / أو ..كيف اقتحموا؟»... شوهد عدد من الشباب يحمل سلاحه للتصدي: «أي حل هو الحل الأمثل: المقاومة، أم التسليم؟»... «في الأيام اللاحقة عرف الجد وأسرته أن غيرهم في منطقتهم، بئر حسن، قد قُتل. فلماذا لم يقتلوهم كسواهم؟». الفتى مفيد ابتعد لحظة إطلاق النار، لم يُشاهد بعد ذلك

أبدا. أخوه منير، ابن الثانية عشرة، أصيب ونام بين الأموات في العراء، وكانت أمه وإخوته قتلوا: «ولكن ماذا عن اليوم التالي؟أيهما سيكون أكثر حظا؟/ كيف سيكون الحظ أكثر أو أقل قليلا في أتون المجزرة؟ وكيف ستصلنا شهادة مفيد؟»... و«هل استشهدت فاطمة؟ «(فتاة من فَتْح ذهبَتْ إلى مكتب الجبهة الشعبية وحصلَتْ على سلاح وشاركت في المقاومة المحدودة في المخيم)، هي أيضا لم يعثر لها على أثر. والفتى الذي ألقى قنبلة فوسفورية على المهاجمين يوم الخميس وقيل إنه استشهد (كان في الرابعة عشرة من عمره) ما اسمه؟ من هو؟».

تشركنا الأسئلة في مسار البحث الذي يتحول عبر الشهادات وصوت الكاتبة / الراوية إلى بحثنا نحن؛ إذ يحولّنا عبر القراءة من مروِيّ عليهم إلى طرفٍ في الرواية، ورواةٍ محتملين لها.

أما التعليقات والخلاصات المتناثرة بطول الكتاب فتجمع بين الموضوعي والذاتي، فهي ليست مجرد خلاصات بحثية بل تأملات لباحثة/ إنسان مروّع أمام ما يتعرف عليه وينقله:

تقول بيان : «يا الله، كم كان مصير الخارجين من ملجأ أبو ياسر مختلفا؟ فالموت في المجازر ليس واحدا، وليس صحيحا أبدا أنه «تعددت الأسباب والموت واحد» (ص ١٥١).

تقول: «وكان مألوفاً في هذه المجزرة قتل الصغار والأجنّة» (ص ١٥٧).

تقول: «ليس صحيحا أن المجازر لا تخلو من الرحمة. فالنساء حقا لم يشاهدن منظر قتل الرجال، ولكنهن سمعن أصوات الرصاص، وكان رصاصا غزيرا جدا»، ثم تكرر: «ليس صحيحا أن المجازر لا تخلو من الرحمة. فما أرحم الموت بالرصاص من الموت بغيره» (ص ١٥٢).

أو تقول: «في تاريخ المجازر يتكلم الموت أولا، ثم يتكلم القتيل، ثم يتكلم القاتل» (ص ٦١٢).

تعلّق: «كان الأمل أن ينبلج الصبح، فتقوم الأسرة بدفن ضحاياها. ولكن ...من قال إن الدفن مباح في المجزرة؟» (ص ١٨٦). تواصل: «من كان ينتظر في الصباح ليدفن قتلاه تحول إلى جثة تنتظر من يدفنها» (ص ١٨٦).

في اليوم الثاني: «تطورت أساليب القتل، وما عادت جدران الموت وحدها تكفي [الإشارة إلى الجدار المجاور لملجأ أبو ياسر الذي صف الرجال بجواره وأطلق عليهم الرصاص] فكثر استخدام حفر الموت. تطورت أساليب اقتحام الملاجئ أيضا، فأكثر من ملجأ في هذا اليوم قضى من فيه حرقا بقنبلة فوسفورية، أو قتلا بالرصاص» (ص ١٩٩).

«احتضنت أولادها، وبكت قدر ما شاءت. كان البكاء ما زال مسموحا به في الملاجئ» (ص ٤٠٦).

نتابع مصائر الأهالي، نتابع البحث، نتابع النتائج، ولكننا أيضا نتابع هذه السيدة التي توارت خلف بحثها ونتائجها طوال عشرين عاما، فيأتي حكيها محمّلا بما عاشته طوال تلك الفترة قرب الأصوات والأطياف. تقول:

«في مرحلة التاريخ الشفهي كان تصوري أن مآسي مقتل العائلات كما رواها الناجون منها، هي من أكثر ما استمعت إليه مدعاة للألم. وكلّما أعدت قراءة مقابلة معينة، أو أعدت الاستماع إلى شريط معين، بدت لي في كل مرة صورة مأسوية جديدة، أو لحظة مأسوية لم أكن أدركها في المرات السابقة. وطالما انتظرت الانتهاء من مرحلة التاريخ الشفهي، تصورا أو وهما مني بأن مرحلة الدراسة الميدانية، أي مرحلة التعامل مع الأرقام، أخف وطأة على النفس من التعامل مع أقوال المعذبين وأصواتهم. غير أنني كنت مخطئة» (٤٦٢).

يسهل فهم لماذا استغرق هذا العمل من بيان نويهض الحوت عشرين عاما، صحيح أن ما جمعته من مادة وما بذلته من جهد لا يتاح إنجازه إلا في سنوات، لكن التعامل مع هذه المادة هو ما استغرق هذا الوقت، وكل شهادة مفردة من الشهادات المائة والأربعين التي تعتمد عليها الدراسة لها وطأتها المربكة. ولم تكن الإحصاءات والجداول، كما تقول المؤلفة، بأقل من ذلك وطأة. (اعترتني القشعريرة، ولست سوى القارئة، وأنا أمر بعيني على أسماء أسر كاملة فلسطينية ولبنانية أبيدت بالكامل. يتكرر اسم المقداد وهي عائلة لبنانية ٣٣ مرة، ٣٣ قتيلا من نفس العائلة، كما يتكرر اسم آل محمد، وهم فلسطينيون، ١١مرة: رجل وزوجته وأولادهما التسعة، كما راح من أسرة البقاعي اللبنانية ٨ أفراد هم الأب والابن والابنة والصهر والأحفاد. وفقدت أسرة الخطيب الفلسطينية ١١ شخصا هم الجدة والأب والأم وأولادهما السبعة. كل أسرة منها مسجل أفرادها بالاسم والسن،

يشملهم ذات المستطيل الأزرق الذي استخدمته الباحثة لتعيين ضحايا العائلة أو الأسرة الواحدة). لم ألتقِ بمنير الطفل الصامت الذي قضى ليلة بين الجثث ومنها أمه وأخواته، ولم أمشِ معه في شوارع شاتيلا بعد ثماني عشرة سنة من المجزرة وهو يحكي: «أنا.. أنا أكتر شي ضايقني مش بس الموت من حولي. أنا.. كنت مش عارف إذا أمي ماتت أكيد، وإذا إخواتي ماتوا أكيد. كنت عارف إنّو معظم الناس من حواليّ ماتوا. وصحيح أنا نفسي كنت خايف أموت. لكن أنا ضايقني كتير إنهم (الميليشيات) كانوا يضحكوا ويسكروا ويتسلوا طول الليل. رموا علينا بطانيات وتركونا للصبح. وكل الليل كنت أسمع أصوات بنات يبكوا ويصرخوا: «منشان الله اتركونا بحالنا، يعني ما فيني إتذكر قدّيش اغتصبوا بنات. أنا أصوات البنات من الخوف والوجع، ما بعمري فيني أنساها». (شهادة منير في سبتمبر ٢٠٠٠، ص ١٦٠-١٦١). ولم أجلس أمام أم ربيع ولا أم أكرم، وهما تتحدثان: أم ربيع الممرضة التي أنقذت العشرات وتتكلم ببساطة كأنها «لا تقول إن والدها قتل في تل الزعتر، وإن أمها وأخاها قتلا في شاتيلا» (ص ١٧٥)، وأم أكرم التي شاهدت مئات الجثث وهي تبحث عن أولادها فجر يوم الجمعة، وتعلّق: «يا ربي لو في مقاتلين ما صار فينا اللي صار في الغابات» (ص ٦٩). ولم أرافق هند بعد سبعة أشهر من المجزرة وهي تعيّن أماكن «الحفر الكبيرة اللي عبّوها قتلى»، والطريق التي شقتها الجرّافات «هلّا بنمشي وبفرجيكي... شوفي ها الجورة [الحفرة] هون، كانت كلها جتت. كلهم جابوهم بالجرّافة ورموهم. عشرات الجتت. اللي كانوا بهاي الحفرة كلهم طلّعهم بعدين الدفاع المدني ولفّوهم بأكياس نايلون» (شهادة هند، ص ٣٨١). ولم أستمع بعد ستة عشر عاما من مرافقة هند، لحديث الحاج هيثم وهو يشرح: «كان علينا أن ندفن مش أقل من ٨٠٠ ضحية. ونمدّ كل ١٠ أو ١٢ واحد حدّ بعض. وكان الشيخ سلمان يصلّي جماعة على العشرة كل فوج بفوجه، كل فوج مش أقل من خمس دقايق، وكان خيّو الشيخ جعفر الخليل يساعده بالصلاة، يعني مداورة» (ص ٣٨٧). لكن بيان نويهض الحوت عايشت ذلك كله طوال عشرين عاما، سمعت أحاديث الناجين من المجزرة تفصيلا وسجّلتها، وفرّغتها على الورق، وكان عليها أن تحدِّق وتدقِّق في كل تفاصيلها، وتخطها بقلمها، وتصنع منها كتابا. وهي تكتب:

«من الأبيات الشعرية الفلسفية التي يتعلمها الطالب العربي على مقاعد الدراسة... قول الشاعر: «تعددت الأسباب والموت واحد».

غير أن الموت في المجازر ليس كالموت في أي مكان آخر، وهو من دون ريب ليس موتا واحدا كأي موت آخر.

إن للموت في المجازر أكثر من صورة، وأكثر من نهاية، وإن تكن له بداية واحدة وفي ساعة معلومة.

ضحايا صبرا وشاتيلا ما كانوا ضحايا زلزال أرضي، أو ضحايا بركان جبل من نار. هؤلاء هم ضحايا مجزرة.

الموت في المجازر موتان لا موت واحد. فالموت الأول هو الموت، والموت الثاني هو في إنكار حدوث ذلك الموت، هو في البحث عن ضحية ضائعة، وفي محاولة إثبات أكثر من حق ضائع لها، حتى حقها في الموت، ثم في استخلاص شهادة لها بذلك الموت! وكم من الذين قتلوا في صبرا وشاتيلا لم يجد لهم ذووهم بقايا، ولم يمنحهم أحد شهادات تثبت حتى موتهم» (٤٥٩).

لا يقتصر حديث المجزرة على فاجعة القتل والخطف بل يتجاوزه إلى أمور أخرى فادحة، قد لا يفصّلها الكتاب دائما، ولكنه لا يُغفل أبدا الإشارة لها ضمنا أو بشكل صريح، فيجد القارئ نفسه يسأل: لماذا لم يُنشر تقرير جرمانوس أبدا، وهو التقرير الرسمي للحكومة اللبنانية (لم ينشر إلا ملخصا في الصحافة الإسرائيلية)؟ لماذا «ضاعت» لوائح الصليب الأحمر اللبناني فيما يخص أعداد الجثث عند دخول المنطقة؟ لماذا تُرك الأهالي في مواجهة المهاجمين وهم عراة تماما من أي قيادة؟ لماذا صدّقت القيادة الفلسطينية «الضمانات» الأمريكية كأنها بلا تاريخ تتعلم منه؟ هناك الجناة الذي اقترفوا الآثام المروّعة، ولكن هناك مسئوليات أخرى فادحة يصعب على الباحث الأمين ألا يشير إليها.

لقد تناول المجزرة العديد من الكتّاب الكبار، لعل من أبرزهم وأولهم الكاتب الفرنسي جان جنيه التي كتب عن زيارته لشاتيلا قبل أن يدفن العديد من الجثث (انظر ترجمتي للمقال بالاشتراك مع د. أمينة رشيد، مجلة «المواجهة»، القاهرة، ١٩٨٣)، ومنهم أيضا الكاتب الإسرائيلي آمنون كابليوك في كتابه المعروف: «صبرا وشاتيلا: تحقيق حول مجزرة»، وقدم الأجانب من الأطباء والممرضين شهاداتهم ونشرت، وتناول المجزرة العديد من الإعلاميين العرب والأجانب في مقالات صحفية وأفلام تسجيلية. ولكن هذا الكتاب، في رأيي، يتميز بميزتين فارقتين:

أولهما أنه الأوفى والأشمل، والأكثر تدقيقا، ففيه بحث موثّق يتجاوز كل ما سبقه من دراسات وكتابات. وهو ثانيا، في اعتماده التاريخ الشفهي، يضم شهادات وفيرة هي مصادر أولية لم تتوفر في أي بحث سابق في الموضوع، فتقدم هذا الحدث التاريخي المروّع من منظور مَن عاشوه.

باختصار، هذا كتاب مؤلم وشديد الأهمية، إنه كتاب الحدود القصوى، الشراسة والبهيمية والعنف في حدِّها الأقصى، والألم الإنساني في حدِّه الأقصى، وجهد البحث أيضا في حدِّه الأقصى.

أنتبه الآن وأنا على وشك الانتهاء من مراجعة الكتاب، أنني لم أشر لملحق الصور في نهايته. أعترف أنني حين بدأت في قراءة الكتاب، وطوال فترة قراءته، ثم العودة إليه أثناء كتابة هذه المراجعة، خلعت عنه الغلاف الخارجي الرقيق الذي يحيط بغلافه الكحلي السميك ووضعته جانبا. لم أقدر على التحديق في الصورة الملونة الكبيرة في صدر الغلاف حيث ثلاثة قتلى: فتى قتيل، بالكاد خطّ شاربه، ممددا على الأرض كاملا بملابسه، استقرت رأسه على كتف قتيل آخر، واستقرت على فخذه اليسرى قدما قتيل ثالث، لا يظهر من هذا الفتى سوى حذائه الرياضي وساقيه في بنطلون «جينز». وفي أعلى يسار الصورة، صورة أخرى أصغر لجثمان متفحِّم يصعب تبيّن شيء من ملامحه. كان التعايش مع تلك الصورة محنة حقيقية، لم أحدق طويلا في ملحق الصور. الكتاب بهذا المعنى هو أيضا كتاب الحد الأقصى فيما يثيره في القارئ من مشاعر.

رحم الله الشهداء، وأعزّ السيدة التي أرادت بكتابها القيّم أن توفي ببعض ما ندين لهم به.

لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، (١٩٧٩- ١٩٩٦) شهادة شخصية

أعرض في هذا المقال باقتضاب نسبي تجربة لجنة الدفاع عن الثقافة القومية (١٩٧٩-١٩٩٦)، وهي اللجنة التي مثّلت أول جهد منظم من قبل جماعة المثقفين المصريين للرد على توقيع السادات على معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل في مارس ١٩٧٩. وأعتمد في هذا العرض على وثائق اللجنة وأدبياتها وعلى شهادتي الشخصية وكنت عضوا فيها، شاركت في نشاطاتها واجتماعاتها ورأست تحرير كتاب **المواجهة** الناطق باسمها.

نشأة اللجنة وسياقها،

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن لجنة الدفاع عن الثقافة القومية التي اكتسبت مواقفها ونشاطاتها صدى مسموعًا في مصر والعالم العربي كانت جزءاً من سياق أشمل فردي ومنظم لرفض التطبيع مع دولة إسرائيل، في مصر. كان للجنة شرف المبادرة فكانت أسبق من سواها في طرح شعار مقاطعة كافة أشكال التعامل مع إسرائيل، ثم تلتها مجموعات أخرى منها - على سبيل المثال لا الحصر - مجالس النقابات (نقابة الصحفيين والمحامين وجمعية نقاد السينما وغيرها، ولجنة مناصرة الشعبين الفلسطيني واللبناني (وهي لجنة واسعة العضوية مدعومة من أحزاب المعارضة، تشكلت ونشطت أثناء الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢، ثم توقف نشاطها وانفرد منها أساتذة الجامعات الذين واصلوا العمل في الثمانينيات والتسعينيات تحت مسمى لجنة أساتذة الجامعات لمناصرة الشعبين الفلسطيني واللبناني، وكانت تصدر مجلة الصمود ونشرة «أخبار الصراع»)، ومنها أيضا الحركة الشعبية لمقاومة الصهيونية ومقاطعة إسرائيل (١٩٩٦)، واللجنة الشعبية

للتضامن مع الانتفاضة (٢٠٠٠) واللجنة الوطنية لأساتذة الجامعات المصرية في مواجهة الصهيونية (٢٠٠٠). فضلا عن تشكيلات أخرى صغيرة أو كبيرة. وطوال الوقت وعلى مدى العقود الأربعة الماضية، كانت الحركة الطلابية سواء علت موجتها أو انحسرت نسبيًا، أو قادها وشكّل جموعها اليسار أو الإسلاميون، تضع على رأس جدول أعمالها ومظاهراتها القضية الفلسطينية وتدفع الثمن من شبابها وصباياها اعتقالا وإصابة.

نعود إلى لجنة الدفاع عن ثقافة القومية.

نشأت فكرة لجنة الدفاع عن الثقافة القومية في مؤتمر للمثقفين المصريين عقد في القاهرة يوم ٢ إبريل عام ١٩٧٩، رفض فيه المثقفون المعاهدة التي وقعها السادات قبل أيام من ذلك التاريخ. وجاء في البيان التأسيسي للجنة والمعنون «نداء: دفاعا عن الثقافة القومية»: « منذ الثورة العرابية وإلى اليوم، قامت كل ثقافة مصر الحديثة على منطلقات فكرية وطنية تحررية معادية للاستعمار الأجنبي والتبعية الاقتصادية». ونبه البيان إلى خطورة التشكيك في هذه المنطلقات وإلى ما يجري من محاولات تزييف التاريخ الوطني وتغيير مناهج الدراسة والترويج للتقدم الإسرائيلي وعزل مصر عن سياقها العربي. وطرح البيان مجموعة من المطالب، أهمها: التصدي لمحاولات تشويه تاريخنا الحديث، رفض كافة أشكال التطبيع والمقاطعة الشاملة لكل أشكال التبادل الثقافي والعلمي والتربوي والفني. نشر الجوانب المضيئة من تاريخنا الكفاحي. تمكين رجال الدين من دورهم التقليدي في تاريخ الحركة الوطنية. تأكيد وحدتنا الوطنية مسلمين وأقباطا. إلغاء قانون الطوارئ والقوانين المقيدة للحريات. ثم فقرة الختام: «ندعو كافة المثقفين وبإلحاح لتشكيل هيئات للدفاع عن الثقافة الوطنية في مختلف المواقع التي يعملون بها ... داخل مؤسساتهم ونواديهم العلمية والثقافية ونقاباتهم وجمعياتهم وروابطهم وجامعاتهم.

منذ إصدار هذا البيان التأسيسي في إبريل ١٩٧٩ ولما يقرب من ثمانية عشر عاما سوف تقوم اللجنة بمحاولة تحقيق أهدافها. سوف تخوض مجموعة من المعارك لعل أبرزها معركة اشتراك إسرائيل في معرض القاهرة الدولي للكتاب؛ إذ ستتمكن القوى الوطنية وفي مقدمتها هذه اللجنة من وقف اشتراك إسرائيل في المعرض نهائيا بعد ثلاث سنوات من المشاركة (سنعود لهذا الموضوع لاحقا). كما ستتمكن

من اتخاذ مواقف لها صداها في مواجهة محاولات التغلغل الصهيوني بنشر قوائم سوداء تُجَرِّس فيه المتعاملين مع إسرائيل.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أنّ هذا العمل من قبل مجموعة من المثقفين لم يخلق رفض التطبيع بل صاغه في شعار والتزم به وعمل على خدمته فجاء هذا الجهد مجاوبا لحس شعبي عام ورغبة غالبة. ودعواي أن جهد المثقفين المصريين عمومًا واللجنة تحديدًا جعل السيل الصادم الذي شهدته مصر في نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات من عقد مؤتمرات في الجامعات المصرية أو زيارة مسئولين إسرائيليين لمراكز بحوث والإعداد لمشاريع علمية مشتركة على مستوى المؤسسات وغيرها، يتوقف. طرحت اللجنة قضية المقاطعة ضمن سياق أشمل فراحت تقيم لقاءات وندوات ونقاشات حول قضايا التعليم والإعلام والعلاقة بين الوافد والموروث. كان من أبرز ما عقدته اللجنة ندوة صدرت وقائعها لاحقا في كتاب حول الفتنة الطائفية، وأخرى حول مدرسة التأريخ الوطني في مصر وثالثة حول ثقافة المقاومة إلخ. وحاولت اللجنة مد الجسور بينها وبين مؤسسات أهلية عربية في لبنان والأردن وسوريا وغيرها. فقامت بنشاط مشترك مع المجلس الثقافي للبنان الجنوبي وأوفدت عضوة من أعضائها هي السيدة منى أنيس لإعداد ملف عن المقاومة في لبنان نشر في العدد الخامس من كتاب المواجهة عام ١٩٨٥. وشاركت كاتبة هذه السطور في الاجتماع التحضيري لمؤتمر مقاومة التطبيع الذي أقامه مؤتمر الشعب العربي في تونس، وتلاه المؤتمر نفسه في مارس عام ١٩٨٢ وحضره عدد من أعضاء اللجنة. وأقامت اللجنة مناسبات تأبينية لحسين مروة وناجي العلي ومهدي عامل وجمال حمدان، وكانت ندوة مهدي عامل قاعة بحث وتدارس قدمت فيها أوراق نشرت لاحقا في كتاب. أما الاحتفاء بناجي العلي فقد تم في مناسبتين؛ أولهما تأبين له بعد اغتياله مباشرة أقمناه في مقر اللجنة رافقه معرض لرسومه الكاريكاتورية وشارك في الحفل عدد من أبرز فناني الكاريكاتور في مصر وقام بهجت عثمان بتصميم البوستر الخاص بالمناسبة. أما الاحتفاء الثاني فقد أعد له الفنان محيي الدين اللباد وكان معرضا لصور ناجي في أتيلييه القاهرة للفنانين أعقبه صدور كتاب من إعداد اللباد بعنوان «ناجي العلي في القاهرة» صدر عن دار المستقبل العربي في القاهرة. كتب اللباد مقدمه الكتاب وتضمن ملحقا فيه مقابلة أجرتها كاتبة هذه السطور مع ناجي عام ١٩٨٤، ونشر العام التالي في العدد الخامس من كتاب المواجهة.

معركة معرض الكتاب (١٩٨١-١٩٨٥):

اشتركت إسرائيل للمرة الأولى في معرض كتاب القاهرة الدولي في يناير ١٩٨١.

وجاء في بيان اللجنة: «لا للكتاب الصهيوني في معرض الكتاب»:

«الهيئات السياسية والثقافية والمهنية والشخصيات العامة الموقعة على هذا النداء، تناشد جماهير المواطنين المصريين، من الناشرين والموزعين الكُتَّاب والأدباء، والمدرسين والطلاب، والعمال والمهنيين، أن يقاطعوا الكتَّاب الإسرائيليين في معرض الكتاب الدولي الثالث عشر مقاطعة تامة تشمل:

١- عدم دخول جناح إدكو إنترناشيونال الوكيل الوحيد في مصر للناشرين الإسرائيليين أو شراء أي كتب منه أو تلقي أي مطبوعات مجانية أو هدايا، ومقاطعة أي جناح آخر يعرض المطبوعات الإسرائيلية.

٢- مقاطعة كافة الحفلات التي يدعو إليها أو يحضرها الناشرون الصهاينة وألا يعقدوا معهم أو مع وكيلهم أي اتفاقات للتوزيع أو النشر المشترك أو الترجمة.

٣- أن ترفع دور النشر المصرية والعربية العلم الفلسطيني على أجنحتها رمزا لاحتجاجها على مشاركة الناشرين الإسرائيليين في المعرض.

٤- أن تقوم كافة الأحزاب السياسية والشخصيات الوطنية واتحادات الطلاب ونوادي هيئات التدريس والنقابات المهنية والعمالية بدعوة أعضائها وأصدقائها والمواطنين جميعا لمقاطعة المعرض». ولقد وقع على البيان فضلا عن لجنة الدفاع عن الثقافة القومية فؤاد نصحي أمين عن حزب العمل ولطفي واكد عن حزب التجمع، وكامل زهيري نقيب الصحفيين ونبيل الهلالي عضو محلس نقابة المحامين ومحمد الجندي دار الثقافة الجديدة وعبد العظيم مناف دار الموقف العربي ومحمود بقشيش عن أتيليه القاهرة. وحين نشر البيان في كراسة لاحقا ضم لائحة شرف بأسماء الهيئات التي قاطعت تتضمن: نقابة الصحفيين، نقابة المحامين، نقابة الأطباء، نقابة الصيادلة، الاتحاد العام لعمال مصر، شعبة الهندسة الكيماوية والنووية بنقابة المهندسين، نقابة المهن السينمائية، نقابة المهن التمثيلية، نقابة المهن الموسيقية، جمعية المؤلفين، حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي.

وقد شهد المعرض منذ يوم افتتاحه أشكالا من التعبير الشعبي عن رفض اشتراك إسرائيل. كان المعرض آنذاك يقام في أرض الجزيرة (الموقع الحالي لدار الأوبرا ومسرح الهناجر والمجلس الأعلى للثقافة)، إذ شهد تظاهرات ورفعاً لأعلام

فلسطين وملصقات تحمل شعار المقاطعة. ويحكي المسئولون عن دار الفتى العربي وهي دار فلسطينية-لبنانية للأطفال متخصصة في نشر كتب الأطفال، أصدرت أهم ما أبدعه الكتاب والفنانون العرب على مدى الفترة من ١٩٧٤- ١٩٩٣ (شارك في إعداد المادة الأدبية والفنية لكتبها محيي الدين اللباد وعدلي رزق الله وحجازي وفؤاد حداد وصنع الله إبراهيم وغيرهم) ، وشاركت في معرض القاهرة منذ دورته الأولى في سبعينيات القرن الماضي.كما كانت قد افتتحت فرعا لها في القاهرة في عام١٩٧٧ . يقول المسئولون عن دار الفتى العربي:

«من المعروف أن الهيئة تحدد المواقع للناشرين قبل الافتتاح بأسبوعين ولكنها في هذا العام ماطلت مع دار الفتى لتحديد موقع الجناح الخاص بها لما قبل الافتتاح بيوم واحد، ليتبين أن الموقع حدّد بملاصقة المكتبة الأجنبية التي تعرض كتبا إسرائيلية.

نسقت دار الفتى الكتب في جناحها ورفعت علم فلسطين على عارضة خشبية فوق الجناح، وكانت المفاجأة بأن قامت المكتبة الأجنبية بوضع علم ضخم لإسرائيل على طول الجناح الخاص بها مما استفز الحاضرين وتحركوا للتعبير عن غضبهم نحو ذلك الجناح لإزالة العلم وهم يهتفون: «فلسطين عربية فلتسقط الصهيونية».

أما في باحة أرض المعارض منذ ساعات الصباح بدأ عدد من المثقفين المصريين من أعضاء لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية يوزعون المنشورات ضد التطبيع ويتظاهرون ومعهم أعداد كبيرة من الطلاب ومن الحاضرين منددين بالاتفاقيات وبوجود سفارة لإسرائيل في مصر، ثم وصلت السيدة جيهان السادات والسفير الأول للكيان الصهيوني في مصر إلياهو بن إليسار، واستقبلهم وزير الثقافة منصور حسن ورئيس الهيئة العامة صلاح عبد الصبور. وبعد قليل وصل السفير الصهيوني إلى صالة رقم ٦ في المعرض ترافقه زوجته وحرسه الخاص وعدد كبير من رجال الأمن ودخل إلى جناح المكتبة الأجنبية مما أثار جميع الناشرين المصريين والعرب، وقررت مديرة دار الفتى العربي الأستاذة حسنا رضا مكداشي مع زملاء قطع الطريق أثناء خروجه وذلك بفتح علم ضخم لفلسطين بعرض الممر بين الأجنحة».

ويقول شهود العيان في دار الفتى العربي: «عندما خرج السفير ووراءه حارسه حاملا بوستر كرتونياً لطوابع إسرائيلية محاولا حجب علم فلسطين المعلّق على عارضة جناح دار الفتى العربي، ما كان من مديرة الدار حسنا رضا مكداشي إلا أن

سحبت البوستر من يد الحارس وضربت به السفير الإسرائيلي بن إليسار بها على رأسه. وبصق أحدهم على وجهه، ارتفعت أصوات الجمهور: « برّا برّا اطلع برّا»

انقطع التيار الكهربائي. هرب السفير..اختبأت زوجته.. طلبوا منا إقفال الأجنحة ومغادرة الصالة.

وكانت المظاهرات تتواصل في باحة المعرض وتهتف: «ثورة ثورة حتى النصر.. ثورة في فلسطين وفي مصر».

ويواصل أحد المسئولين عن دار الفتى ذكرياته عن الواقعة:

«صباح اليوم التالي، اتصل وزير الثقافة مفاوضا دار الفتى: «نقترح انتقالكم إلى الصالة الرسمية رقم ٣ وسيغطي الإعلام المرئي والمسموع ما تريدون تقديمه عن فلسطين». رفضنا الاقتراح وطلبنا إخراج المكتبة الصهيونية من الصالة الرسمية، وإلا نغلق الجناح ونعقد مؤتمرا صحفيا، طلب مهلة للقرار ثم اتصل موافقا على اقتراح دار الفتى.

وتحولت صالة ٦ والمعرض إلى تظاهرات يومية لتأييد فلسطين ولطرد إسرائيل وتم اعتقال عدد من الناشطين المصريين منهم صلاح عيسى وحلمي شعراوي.

وركزت وسائل الإعلام على الحدث في معظم الصحف العربية ومن عناوينها «عاصفة في سماء التطبيع».

ورسم ناجي العلي في جريدة القبس سيدة تحمل باقة من الزهور ومعها حنظلة، تحيي المشاركين في دار الفتى ضد التطبيع.

وفي هذه المعركة تم اعتقال اثنين من أعضاء اللجنة بتهمة توزيع المنشورات والمقصود بيان اللجنة وهما: حلمي شعراوي وصلاح عيسى، كما اعتقل أيضا ١٢ شابا وجهت لهم تهمة «إهانة دولة أجنبية».

في العام التالي ١٩٨٢ اشتركت إسرائيل للمرة الثانية في المعرض. ولكن رغم الموقف الرافض لاشتراكها لم تدر معركة كتلك التي دارت في العام السابق. كان «حادث المنصة» (نقصد اغتيال السادات) قد حدث قبل ثلاثة أشهر. وكان ما يقرب من ١٥٠٠ شخص من القيادات الفكرية والثقافية والدينية قد خرجوا مؤخرا من المعتقل بعد حملة سبتمبر الشهيرة. وربما أيضا لأن المعارضة المصرية بعد الإفراج عن قياداتها والسماح للأساتذة والصحفيين الذين طردوا من عملهم (يتجاوزون

المائة والعشرين عددا، نصفهم من أساتذة الجامعات والنصف الآخر من الصحفيين قد بدوا في حالة انتظار مشوب لدى البعض بقدر من التفاؤل لما يفعله النظام في ظل الرئيس الجديد. مر اشتراك إسرائيل العام ٨٢ بهدوء نسبي . وبعد أشهر سيشعل اجتياح لبنان وما اقترفته إسرائيل أو رعته من مذابح الشارع المصري مرة أخرى. وربما أيضا سيعيد الانتباه إلى قطاعات من الشعب المصري تأثرت على ما يبدو بالخطاب الرسمي بشأن سلام ممكن. كان الاجتياح وشراسة العدوان الإسرائيلي والمجازر في صيف وخريف ٨٢ حاسما في تبديد أي محاولة لإقناع المصريين بإمكانية السلام. ولم تكن الحكومة المصرية قادرة أن تدافع عن موقفها فرفضت اشتراك إسرائيل لعامين متتاليين (١٩٨٤-١٩٨٥)؛ إذ أعلنت إدارة المعرض أن طلب إسرائيل للمشاركة جاءها متأخرا لعامين على التوالي. ولكنها بقصر نظرها التاريخي بدا لها أن عامين كافيان لينسى الناس ويستكينوا ويقبلوا باشتراك إسرائيل في المعرض. ومن هنا وافقت على استضافة جناح إسرائيلي في يناير ٨٥. وقد شهد المعرض ثلاث مظاهرات شعبية كانت الأولى يوم الجمعة ٢٥/ ١ والثانية يوم الأحد ٢٧/ ١ والثالثة وهي المظاهرة الأكبر يوم الجمعة التالي الموافق الأول من فبراير/ شباط . ولم يكن بيان لجنة الدفاع ولا أعضاؤها إلا جزءاً من كل إذ شاركت الأحزاب (التجمع والعمل والوفد تحت التأسيس وطلاب ومجموعات يسارية وإسلامية في إصدار بيانات، فضلا عن التظاهر وإحراق علم إسرائيل وعقد مؤتمرات احتجاج يتحدث فيها ممثلون لكافة القوى الوطنية.

وقد قامت لجنة الدفاع بخطوة جديدة في تلك السنة إذ أقامت في نقابة المحامين بوسط القاهرة معرضا بديلا شارك فيه عدد من دور النشر المصرية والعربية. وأقامت على هامش المعرض ندوات ثقافية وأمسيات شعرية وغنائية.

انتهت معركة معرض الكتاب بنجاح القوى الوطنية في قطع دابر الوجود الإسرائيلي في معرض القاهرة للكتاب. فكان العام ٨٥ هو المرة الأخيرة التي اشتركت فيها إسرائيل في المعرض، ومن هذا المعرض السابع عشر إلى معرض عام ٢٠١٠ أي طوال خمس وعشرين سنة لم تتمكن الحكومة من أن تفرض موقفها السياسي على المثقفين المصريين ولا على معرضهم.

حضارة توفيق الحكيم:

ثم أحكي عن معركة أخرى أقل مدى وإن كانت مهمة لأن الطرف الآخر فيها لم يكن سلطة كامب ديفيد ولا السفير الإسرائيلي ولا دار نشر لم يسمع بها أحد

ظهرت فجأة لتعرض كتبا إسرائيلية بل أحد الرموز الثقافية في مصر، صاحب «عودة الروح» الرواية التي أثرت في تكوين أجيال من المثقفين الوطنيين المصريين (ومنهم جمال عبد الناصر). أقصد المعركة الكلامية التي دارت بين اللجنة وتوفيق الحكيم. وكان توفيق الحكيم - رحمه الله - وسامحه على خذلاننا قد أيّد الحكومة المصرية في عقدها لصلح منفرد مع إسرائيل إذ أرسل برقية إلى الرئيس السادات يوم ٦/ ٥/ ١٩٧٩، نشرتها الصحافة المصرية في اليوم التالي ونصها:

«تحية لموقفكم الراسخ. أما الأقزام فقد أفزعهم صلح الفئتين المتحضرتين بعد اطمئنانهم إلى ضعف مصر لتذل تحت أقدامهم، لم لا وجهلهم سر المقاطعة والتخريب وخوفهم من قوة مصر بعد السلام لأنهم يريدونها منهكة القوى بالحرب لتستنجد بهم وتتملقهم فيحتقروها . فإلى الأمام نحو الكرامة والحضارة وخطوة من المتحضرين نقابلها بخطوتين. ولن ترجع مصر مع المتخلفين إلى الوراء ، فالتقدم دائما والمجد لمصر المتحضرة».

نعم، برقية صادمة، كانت وما زالت.

كان الرد على توفيق الحكيم من بواكير نشاطات اللجنة التي نشرت ردها في كراستها الأولى مع بيانها التأسيسي.

مكتبة
t.me/t_pdf

ملحوظات سريعة حول موضوع التطبيع

١- لا بد من التذكير أن المقاطعة أسلوب من أساليب العمل السياسي استخدم في صراعات سياسية عديدة. ولم يقتصر هذا الأسلوب على قوى التحرر وأصحاب القضايا العادلة، بل مارسته دول تسعى إلى فرض هيمنتها هنا أو هناك (مثلا المقاطعة الأمريكية بهدف إركاع المختلف، من مقاطعة كوبا إلى مقاطعة العراق في سنوات الحصار العشر). أما نماذج المقاطعة كسلاح يلجأ إليه أصحاب الحق فهي عديدة، لعل أبرزها ما دعا إليه غاندي من مقاطعة البضائع الإنجليزية، ودور هذه المقاطعة في تقويض الوجود البريطاني في الهند. ومقاطعة حكومة الفصل العنصري في جنوب إفريقيا مما أسهم بشكل فاعل في سقوط هذا النظام.

٢- للمقاطعة في بلادنا العربية تاريخ ممتد يرجع إلى بدايات القرن العشرين، إذ طرحته القوى الوطنية في مواجهة الوجود الاستعماري. أما الدعوة لمقاطعة الوجود الصهيوني فقد طرحتها الحركة الوطنية الفلسطينية منذ الثلاثينيات من القرن العشرين، ووجدت استجابة شعبية في الشارع الفلسطيني وترددت أصداؤها في الشارع العربي. وبعد حرب ١٩٤٧-١٩٤٨ وقيام دولة إسرائيل على ٧٨٪ من أرض فلسطين التاريخية، تبنت الحكومات العربية مبدأ المقاطعة فأصبح الموقف شعبيًا ورسميًا على حد سواء. وحين قام السادات في نوفمبر ١٩٧٧ بزيارته للبرلمان الإسرائيلي، خرجت الدولة المصرية على الإجماع العربي، وفتحت الباب لغيرها من الدول العربية بل للرسمية الفلسطينية لاحقًا للدخول في علاقات ذات أشكال مختلفة ومستويات متعددة مع الدولة الصهيونية.

٣- «رفض التطبيع»، هو الاسم الجديد لشعار المقاطعة الذي تعمقت أهميته في مواجهة السياسات الرسمية لعدد من الدول العربية (على رأسها مصر والأردن، ثم السلطة الفلسطينية) أقامت علاقات سياسية واقتصادية مع إسرائيل في العقود الثلاثة الأخيرة. وجاء رفض التطبيع الذي طرحه أول ما طرحه المثقفون المصريون

في مؤتمر عقدوه في إبريل ١٩٧٨ بعد أيام من توقيع المعاهدة المصرية الإسرائيلية (وتمخض عنه تشكيل لجنة الدفاع عن الثقافة القومية)، أقول جاء رفض التطبيع ردًا من المثقفين المصريين على قرار يزوِّر إرادتهم ويهدد أمن بلادهم.

٤- اكتسب هذا الموقف قوة لعدة أسباب؛ أولها الالتفاف الواسع للمثقفين حوله، وثانيهما تلاقيه مع موقف شعبي تلقائي يُحَرِّكُه الوعي والذاكرة، وثالثها استمرار إسرائيل في حروبها التوسعية والعنف اليومي في الأراضي التي تحتلها والمذابح.

٥- رغم الإجماع على رفض التطبيع، طُرحت أسئلة ودارت حوارات تناولت التفاصيل. في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات طُرحت أفكار تقول إنه من التعنّت رفض سفر المصريين إلى فلسطين المحتلة (وهو ما تسمح به اتفاقيات كامب ديفيد) ما داموا لن يلتقوا بإسرائيليين بل يقصدون زيارة ودعم الفلسطينيين. قيل: ما الذي يمنع أن يسافر أساتذة جامعة مصريون مثلا للتدريس في جامعة بيرزيت في الضفة الغربية؟ بل دار نقاش مع بعض كبار الكتاب الفلسطينيين من أهالي الأرض المحتلة في ٤٨، قالوا: نحتاج إليكم. لِمَ لا تأتون؟ (دارت نقاشات من هذا النوع مع توفيق زياد وإميل حبيبي وغيرهما)، ثم دار نقاش مماثل مع إدوارد سعيد في نهاية الثمانينيات وفي التسعينيات. وكان الرأي الغالب بيننا أن **ما يحكمهم من ضرورات لا يحكمنا**. وأننا غير مضطرين لما يضطر له على سبيل المثال، قائد سياسي يدافع عن شعبه بتمثيله في البرلمان الإسرائيلي (لأنهم بعد الاستيلاء على أرضهم صاروا يحملون جوازات سفر إسرائيلية). وأن ما قد يفيد على مستوى الأداء السياسي في حالة إدوارد سعيد، وهو أمريكي الجنسية يتحرك في المقام الأول في الساحة الدولية، لن يفيدنا بالقدر نفسه بل قد يلحق بنا ضررًا بالغًا.

٦- ولأن المقاطعة تجاوزت كونها خيارًا لشريحة محدودة من المثقفين وأصبحت خيارًا شعبيًا فاعلاً، فقد بدأت محاولات الالتفاف وخلط الأوراق في الدعوات والمؤتمرات والجوائز وإرباك الصفوف بدعاوى ضرورة إعادة النظر في تعريف مفهوم التطبيع... إلخ. وارتفعت أصوات تقول: ما المشكلة في أن نتعامل مع كتاب إسرائيليين يدافعون عن الحق الفلسطيني؟ وما الغلط في توقيع عقود مع دور نشر مساندة للعرب تريد أن تنشر إنتاجنا؟ وما الذي يضير لو ذهبنا لحضور مهرجان فني فلسطيني في الضفة؟ ... إلخ. وتراوحت محاولات الالتفاف من أشكال بلهاء

يمكن اكتشافها في لحظة إلى أشكال ماكرة يمضي لها المثقف بحسن نية وطمأنينة، غير منتبه للفخ المنصوب له. وللأسف الشديد فإن مؤسسات بلا حصر أمريكية وأوروبية وعربية تعمل بشكل مباشر أو غير مباشر وتحت مسميات عديدة في نصب هذه الفخاخ.

٧- وفي المقابل، وكرد فعل على الالتفاف والخلط، أصيب البعض منا ببارانويا تجعله يصيح فجأة: «امسك تطبيع» دون تدقيق أو تمييز. وهنا أسوق مثلين سريعين. اتهم البعض الكاتبة المصرية أهداف سويف بالتطبيع لترددها على فلسطين. ولما كانت أهداف سويف تقيم في لندن ولديها جواز سفر بريطاني فقد تمكّنت بدخولها فلسطين بجوازها البريطاني أن تكتب كتابات تفضح إسرائيل (نشرتها في جريدة الجارديان واسعة الانتشار، ثم جمعتها لاحقًا ونشرتها في كتاب). كما نمَّت تنظيم لقاءٍ سنويٍّ لكتاب عالميين، ترافقهم إلى فلسطين ليشاهدوا ما يتعرض له أهالي الضفة من مآسٍ يومية في نقاط الحدود والمعابر، ويسجلوا مشاهداتهم وينشروها في منابرهم. وتقدم أهداف سويف من موقعها خدمة وطنية تقتضي التحية. أما المثل الآخر فهو الانتقادات التي وجهت مؤخرًا إلى محمد حسنين هيكل لزيارة قام بها قبل سنوات عديدة لموقع من مواقع معتقلات النازي وأفران الغاز. ما الغلط في هذا؟ هل يقف أي منا مهما بلغ عداؤه لإسرائيل مع سياسات هتلر في حرق اليهود أو غير اليهود؟ لسنا ضد اليهود كيهود. قلنا ذلك وكررته أدبيات المقاومة وحركة التحرر العربية على مدى أكثر من نصف قرن. لا مشكلة لدينا في إدانة المحرقة. ندينها ويجب أن ندينها؛ لأنها جريمة بشعة في حق الإنسانية. ولكن لدينا مشكلة كبيرة جدا في التركيز على محرقة جرت قبل أكثر من ستين عاما؛ للتستر على الجرائم التي تقترفها دولة إسرائيل، أو استخدام المحرقة لخلق أجواء من التعاطف مع المشروع الصهيوني أو إضفاء مشروعية عليه باعتباره ردًا على المحرقة. نعم لإدانة المحرقة. لا لاستخدامها لكسب تعاطف مع القتلة المحتلين.

٨- ليس جديدا أن يقاطع الكتاب والفنانون والعاملون في مختلف مجالات الإنتاج المعرفي دولة أو حكومة أو مؤسسات بلد، احتجاجًا على سياساتها الإجرامية، وأن يقفوا ضدها ويدينوا من يتعامل معها. تبنى هذا الموقف العديد من المثقفين الأوروبيين تجاه ألمانيا النازية، كما تبناه أفراد ومؤسسات بل دول في مواجهة نظام الفصل العنصري في جنوب إفريقيا.

٩- لم تعد الدعوة إلى مقاطعة إسرائيل تقتصر على العرب بل تتصاعد يوما بعد يوم وتكتسب أنصارا في النقابات والمؤسسات الأكاديمية الأجنبية الأوروبية والأمريكية وغيرها، وتستقطب عددًا لا يُستهان به من كبار مثقفي العالم (ساراماجو، شومسكي، برجر، زِن وآخرين). ومن المخزي أن يتراجع بعض المثقفين العرب أو تختلط عليهم الأمور في وقت أصبحت فيه القضية واضحة تماما لكل ذي ضمير، عربيًا كان أو غير عربي.

١٠- في معركتنا ضد التطبيع علينا أن نكون دائما وفي كل وقت، قادرين على التمييز. والتمييز يتطلب المعرفة بقدر ما يتطلب التدقيق في النظر والبعد عن الاستسهال. لماذا؟ لأن عدم التدقيق في النظر قد يؤدي بنا إلى مواقف خاطئة أو متسرعة أو حمقاء. والغرض في النهاية هو محاصرة إسرائيل. لا تبتسم أيها القارئ. نعم، محاصرتها بنزع الشرعية عن مواقف حكوماتنا التي تزوِّر إرادتنا. وبرفع الصوت: لا ليس باسمنا. (كم من مثقفي مصر وكتابها وفنانيها ومهنييها وأساتذة جامعاتها يوافقون على المساهمة في حصار غزة بإغلاق المعابر؟ على اتفاقيات بيع الغاز؟ على دور «الوسيط» الضاغط الذي تقوم به الحكومة المصرية على المقاومة الفلسطينية؟). نستطيع أن نحاصر إسرائيل بمقاطعتها والحث على مقاطعتها، والضغط على حكومتنا لمقاطعتها والعمل كل بقدر ما يستطيع ليؤكد أن هذه الدولة التي تخصصت في اقتراف المجازر لن تعيش بيننا بشكل طبيعي.

مكتبة الإسكندرية في ورطة

أثار خبر استضافة مكتبة الإسكندرية لورشة عمل يشارك فيها إسرائيليون استياءً واسعًا بين المثقفين في مصر والعالم العربي. بدا غريبًا أن إدارة المكتبة تنزلق بهذه البساطة إلى كسر الإجماع الوطني بشأن موضوع التطبيع. وتساءل البعض إن كان الأمر مقصودًا يمهِّد لمزيد من الخطوات في اتجاه التطبيع الثقافي والعلمي، أم أنه سلوك عشوائي. لم تفكر إدارة المكتبة في معناه ومترتباته ولم تحسب خطورته، ولماذا تتجرأ المكتبة فجأة على فعل ما تراجعت عنه وزارة الثقافة وإدارة معرض الكتاب وغيرها من الهيئات الثقافية الرسمية طوال ربع القرن. ما الذي تريده مكتبة الإسكندرية؟ ما الذي تسعى إليه، ولمصلحة من؟ هل أصبح منوطًا بها كسر الإجماع فتلحق الساحة الثقافية بما تم ويتم في مجال الزراعة والتجارة والغاز والبترول؟

نتوقف أولا عند تفصيل الخبر: تُعقد في مكتبة الإسكندرية ورشة عمل في تكنولوجيا المعلومات لمدة ثلاثة أيام (٣- ٦ يناير ٢٠١٠)، ويشارك فيها تسعة باحثين مصريين من جامعتي القاهرة والإسكندرية وشركة مايكروسوفت، وأربعة إسرائيليين من جامعتي تل أبيب وبن جوريون والتخنيون، وثلاثة أردنيين من الجامعة الأردنية وجامعة اليرموك وجامعة العلوم والتكنولوجيا، وأربعة لبنانيين من الجامعة الأمريكية في بيروت، وثلاثة فلسطينيين من جامعة القدس والجامعة العربية في جنين ومعهد التكنولوجيا، وباحث من جامعة قطرية، وثلاثة باحثين من جامعة الإمارات و٢٤ من الباحثين في جامعات وشركات أمريكية.

هي إذن محاولة جديدة، تستضيفها مكتبة الإسكندرية هذه المرة؛ لجمع الباحثين المصريين والعرب بالإسرائيليين تحت رعاية «الوسيط الأمريكي» (ما يقرب من نصف المشاركين من الولايات المتحدة).

لنعد قليلا إلى الوراء.

بعد عقد المعاهدة المصرية الإسرائيلية بأيام معدودة، أعلن المثقفون المصريون رفضهم القاطع للعلاقة مع إسرائيل. ووجد موقفهم الذي أعلن في ربيع عام ١٩٧٩ بتشكيل لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، صدى واسعًا، فتعددت التشكيلات المناهضة للتطبيع حتى صار الموقف معتمدا من النقابات وإدارات الجامعات والهيئات الثقافية، الرسمية والشعبية بما في ذلك إدارة معرض القاهرة الدولي للكتاب. (استضاف المعرض جناحًا إسرائيليًا ثلاث مرات في مطلع الثمانينيات مما أثار غضب رواد المعرض ودور النشر والكتاب المشاركين فيه. وتلقى السفير الإسرائيلي في مصر آنذاك إلياهو بن إليسار، أثناء زيارته للمعرض، صفعة مدوية على وجهه من سيدة لبنانية كانت مسئولة عن أحد الأجنحة). بعدها قررت الحكومة قفل الباب الذي تأتي منه الريح فتريح دماغها وتستريح وإن مضت في خطوات التطبيع في مجالات أخرى (الزراعة البترول التجارة.. إلخ.) بعيدا عن المثقفين وهيئاتهم وتجمعاتهم.

لم نستطع كقوى وطنية وقف العلاقة الرسمية مع إسرائيل. ولكن المثقفين المصريين والأكاديميين والنقابات تمكنت من وقف أي شكل من التطبيع الثقافي. وصارت أي خطوة في هذه الاتجاه من كاتب أو فنان تثير استياء وإدانة.

هذا أولا.

ثانيا:

أدت جرائم إسرائيل المتتابعة إلى بدء وتصاعد حملة للمقاطعة في الأوساط الأكاديمية والنقابية والثقافية في الساحة الدولية. وشارك أكاديميون وكتاب وفنانون كُثر من مختلف الدول الأوروبية في هذه الحملة، وأعلنوا بمختلف السبل إدانتهم الواضحة للممارسات الإسرائيلية. لماذا؟ لأن إسرائيل بمذابحها، والفلسطينيين بمقاومتهم واحتمالهم صاروا مقياسا للضمير ومرجعًا له. ولما كان أساتذة الجامعات والنقابيون والكتاب والفنانون لا يحملون أسلحة يواجهون بها هذا العنف الاستعماري فقد فعّلوا المقاطعة أداة للتعبير عن ضميرهم تماما كما حدث من قبل في مواجهة حكومة الفصل العنصري في جنوب إفريقيا. إن موقف المثقفين المصريين والعرب في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين صار

موقفًا مُعتمدًا من قبل العديد من المثقفين الأوروبيين وفي أمريكا وكندا. وأصبحت مشاركة أكاديميين إسرائيليين أو أي شخصية بارزة في محفل أكاديمي أو ثقافي دولي تواجه بالمقاطعة والإدانة أو تثير معارضة.

فلماذا في هذا السياق تستضيف مكتبة الإسكندرية ورشة عمل يشارك فيها أساتذة من جامعة بن جوريون وجامعة تل أبيب والتخنيون (معهد حيفا للتكنولوجيا)؟ هل كانت تراهن أن يتم الأمر في الخفاء «فلا من شاف ولا من درى» أم أنها تستكشف الأرض، فإن مرّ الأمر بهدوء تعقد المزيد من المؤتمرات واللقاءات؟ ألا تخجل إدارة المكتبة من استضافة أكاديميين إسرائيليين في الوقت الذي تعلن هيئات ونقابات بريطانية مثلا أنها تلتزم بالمقاطعة؟!

تردد في اليومين الأخيرين أن أوساطًا في المكتبة تقول إن الورشة ستُلغى. ما زلنا في انتظار بيان واضح من الدكتور إسماعيل سراج الدين في هذا الشأن. وأيضا لتكن رسالة المثقفين بشأن هذه الورشة رسالة واضحة: التطبيع الثقافي لن يمر. كسر إجماع جماعة المثقفين في مصر لم ولن يمر. فشلت المحاولات السابقة وهي عديدة (المحاولة المسماة «البحث عن أرض مشتركة» التي شارك فيها إسرائيليون ومصريون وفلسطينيون، محاولات «بذور السلام»، المعسكرات التي تقام للصبية والصبايا العرب والإسرائيليين، وغيرها).

ونحن في الذكرى الأولى للعدوان الأخير على غزة، أعتقد أن جرائم الحرب وما اقترفته إسرائيل من جرائم ضد الإنسانية قي تلك الأسابيع المعلّقة بين نهاية عام ٢٠٠٨ ومطلع العام ٢٠٠٩ حاضرة في أذهاننا جميعا. وحاضرة في أذهاننا الجريمة المُضافة التي تجري الآن في القدس حيث تُسحب الهويات من أهالي المدينة ويطردون من بيوتهم ليجددوا سيرة اللجوء الحزين بالإقامة في خيام على الرصيف المقابل لبيوتهم، كيف تستقبل مكتبة الإسكندرية إسرائيليين وتستضيفهم، أي تقول لهم: أهلا وسهلا (تفصيلها في لسان العرب: حللتم بين أهلكم ونزلتم في سهل من الأرض مريح)، كيف؟ أقول: الحيوانات حتى الحيوانات تدافع عن نفسها. فما بالك بالانسان وعقله تاج على رأسه؟ وما بالك بمثقف يقول إنه أمضى العمر يعتني بعقله وينمّيه ويزيد في قدرته على الرؤية الثاقبة؟ وما بالك بمكتبة تسعى لتكون منارة للعقل والمعارف؟ أمركم، والله غريب!

يا دكتور إسماعيل، ننتظر منك بيانًا بإلغاء الورشة.

أيها الزملاء من الجامعات المصرية والعربية الذين قررتم المشاركة، نأمل أن تعيدوا النظر في قراركم لأن كفة الخبرة المتوقعة من هذه الورشة تقابلها كفة ثقيلة بما لا يقاس، تلوثكم؛ لأن سياقها دمٌ كثير، أكثر مما يطيقه إنسان، أي إنسان.

سارعوا بإعلان تراجعكم عن هذه الورطة.

ننتظر.

الباب الثالث

عن الجامعة والثورة

عن الجامعة: تربية المقهورين

لحديث الجامعة شجون (بالمعنيين؛ معنى الهموم والأحزان، ومعنى اشتباك الفروع وتعقّدها وتشعّبها)، فهو حديث له وطأة، يزداد ثِقَلا إن كانت المحدِّثة ارتبطت بالجامعة وأمضت فيها دارسة ومدرِّسة أكثر من ثلثي سنوات عمرها، ثم إنه حديث يتشعب بنا إلى سكك شتى تتعلق بالجامعة بشكل مباشر وتتعلق بالتعليم في المدارس، وأوضاع البحث العلمي في بلادنا، والقمع وغياب الحريات الديمقراطية، والفساد وارتباك سلّم القيم في واقعنا، وهو باختصار واقع خرِب تتجسد عناصر أزمته في كافة مناحي الحياة اليومية لكافة الأفراد، رجال ونساء، ناشئين ومكتهلين، دارسين تتعثر أقدامهم على أول درج المعارف وباحثين مستتبين فيما أنجزوه من علوم ودراسات.

ولعل أفدح مظاهر هذه الأزمة وأكثرها حدّة وخطورة هو تدهور التعليم المدرسي إلى حد غير مسبوق، يغلب عليه التلقين والدروس الخصوصية والتدريب على حل الامتحانات مُسقِطاً ومُهمِلاً الرغبة في التعليم والتعلّم. يتخرج الأولاد في المدارس ولم يطلعهم أحد على مسرّات البحث ومباهج المعرفة، ولا علّمهم أحد أن المحاججة والنقاش والاستقلال بالرأي، محاسن تستحق التشجيع والثناء؛ نتاج التعليم المدرسي، في الغالب الأعم، افتقاد تام للقدرة على التفكير المركّب، أو التعامل مع ما هو إشكالي، فضلا عن ارتباك أخلاقي مشوب بالخوف، يقبل **بالسلطة المطلقة للمعلِّم والكتاب المقرر**، واستعداد للقبول بمسلماتهما و الخضوع في الظاهر على الأقل، لما يمليانه. إنه تعليم أشبه بمذبح آلي يقطع رؤوس الصغار (لا أعتذر عن الصورة القاسية، بل أُبقي عليها لأن الواقع شديد القسوة).

وماذا عن الجامعة؟ قد يفيدنا هنا أن نبدأ بالباب المفضي إليها، أول القصيدة...: حيِّز مغلق بأسوار وبوابات من قضبان الحديد، تمتاز على بوابة

المدرسة بكثرة البوابين و«جمهرة» من رجال الأمن تعزّزهم سيارات مصفحة كبيرة في وضع استعداد دائم (على سبيل المثال، تحتل هذه السيارات التي قد يقل عددها إلى ثلاثة أو يزيد إلى سبعة تبعا للظروف، شارع الخليفة المأمون بين مباني الحرم القديم لجامعة عين شمس والمباني الجديدة لكليتي الألسن والتجارة، تحتلها على مدار العام). وسوف يتاح لي من موقعي كعاملة في الجامعة أن أشهد «وثائق حيّة»، منها مثلا جندي من جنود الأمن المركزي خارج السور يُدخل ماسورة البندقية من بين القضبان ويصوِّب على الحرم، ومنها مصفحة متوسطة الحجم تقترب من الطلاب المحتشدين عند البوّابة لترهبهم وتدفعهم إلى التراجع (المشهدان وثيقتان تخصّان تاريخ جامعة القاهرة). أما الوثيقة الثالثة ولها نسخ متعددة، إذ يتكرر المشهد عبر السنوات في أكثر من جامعة، مشهد الطلاب المحتشدين خلف البوابات المغلقة يهزونها هزا ويدفعونها دفعا وهم يهتفون، ومشهد صفوف جنود المركزي بخوذاتهم وهراواتهم وبنادقهم وهم يطوقون البوابات والأسوار.

لا يحتاج الأمر تدريبا خاصا في السيميولوجيا (أي علم العلامات) لقراءة معنى هذه المفردات، فدلالاتها واضحة: الجامعة حيّز مغلق محكوم ومحاصر، ولكن الحصار لا يقتصر على البوابة وقضبان الحديد والبندقية المشرعة عبر السور بل يمتد إلى تفاصيل بلا حصر.

الكتاب الجامعي وكوارث اخرى

يصل الطلاب الجدد إلى الجامعة ليكتشفوا أنها مدرسة كبيرة تعتمد **التلقين** منهجا، بل تعتمد **الكتاب الجامعي** وهو مصطلح يبدو لي مثيرا للسخرية، أفهم أن تكون هناك مصادر أو مراجع أساس لطلاب الطب أو الصيدلة مثلا، أو نصوص أدبية بعينها يدرسها طلاب الآداب مثلا، ولكن فكرة الكتاب الجامعي تحمل مفارقة فادحة في دلالتها، فمن المفترض أن تكون قبلة الدارسين في الجامعة هي المكتبة، يقرأون في الموضوع وحوله، لمن يتفق مع أساتذتهم أو يختلف معهم.. إلخ. أما الكتاب الجامعي **المقرر** في الكثير من الأقسام والكليات بجامعاتنا القديمة والحديثة فهو كتاب مؤلف خصّيصا لاستذكار ما ورد فيه **بغرض الامتحان**. ومن مواصفاته أنه كتاب رثّ في مظهره، ومخبره في الغالب الأعمّ، لا يختلف عن مظهره. ولا تضمن له رثاثته إلا الحياة لشهور معدودة، هي الفصل الدراسي الذي فُصِّل من أجله، وهو لا يصمد للمنافسة في سوق الكتاب المفتوحة. يعرف الجميع، من قام بتأليفه ومن

أُلِّف من أجلهم أنه كتاب قضاء حاجة، حتى ليجرؤ مؤلفه على شطب فصول منه في نهاية الفصل الدراسي بدعوى التيسير على الطلاب. إنه الكتاب-الشيء، فهو يشيّئ المعرفة بتحويلها إلى أداة لخدمة الإجابة في ساعتي الامتحان.

ولا تقتصر الخسارة على إهدار وقت الطلاب ومالهم وإفساد ذائقتهم بل تتعداه إلى جريمة قَوْلَبَة البشر، بمعنى صبّهم في قالب واحد يستلب منهم تفرّدهم وحريتهم وطاقتهم الإبداعية وقدرتهم على إعمال النظر والتفكُّرِ باستقلال وروح نقدية. يفسد مشروع الباحث فيهم، فيفسدهم كطلاب ويفسدهم كمواطنين، وفي الحالتين يقتل «فكرة» الجامعة ومعناها ومنطق وجودها.

ورغم أنني لست من هواة التحسُّرِ على الماضي وندب ما فات وانقضى إلا أنني وأنا أتحدث عن الكتاب الجامعي تحديدا، أشعر بمرارة شديدة مصدرها وعيي بحقيقة أننا أمة ميّزت ثقافتُها الكتاب، هامت به وتفنّنت فيه وأبدعت في أشكال وضعه وتصنيفه وتدوينه وتزيين صفحاته وأغلفته حتى جعلت منه متعة للعقل والعين والروح. خسارة أخرى فادحة أن يقطع هذا الكتاب الرث على شباب الدارسين علاقتهم بموروثهم الثمين، فإذا قيل كتاب طفت في ذاكرتهم هذه الكتب الغريبة المنتحلة أحيانا، والمليئة بالأخطاء المطبعية أحيانا أخرى والهزيلة في فحواها غالباً، فلا عجب أن الطلاب بعد قضاء حاجتهم يتركونها ملقاة بالقرب من لجنة الامتحان، ذلك إن لم يمزقوها مستمتعين بالتشفّي.

ويزيد الأمر تعقيداً الدروس الخصوصية الذي بدا قبل عقد أو عقدين أنه مرض متفشٍ في تخصص أو تخصصين، ليتضح الآن أنه تفشى في أغلب التخصصات وفي كل الجامعات كما في المدارس، بل العهدة على الراوي أن بعض الطلاب الجدد في كليات الطب يحجزون في كورسات الدروس الخصوصية قبل بدء الدراسة، والأنكى أن بعض مراكز هذه الدروس الخصوصية يكون بالقرب من الجامعة لا يحتاج من الدارسة أو الدارس سوى قطع الشارع!

الكتاب الجامعي بوابة مغلقة، والدرس الخصوصي، والأستاذ الذي يملي على طلابه فكرته التي لا شريك لها، والعميد المعيّن، عناصر منظومة كاملة تجسِّدها قضبان الحديد. والمنطق الحاكم لتلك المنظومة في تقديري، هو الخوف: خوف النظام القائم والثقافة السائدة وشرائح واسعة مرتبطة بهما، من الطاقة البشرية وحرية

إعمال العقل وحرية الفعل والممارسة، خوف تحركه القناعة بأن كافة هذه الطاقات ليست إلا تهديداً لا بد من مواجهته. ومن هنا فإن حضور الأمن في الجامعة وتدخّلاته في شئونها ووجود سيارات الشرطة بالقرب منها ليست سوى علامة يتجاوز فحواها المعنى المباشر لضبط «الأمن» بالمعنى الحرفي للكلمة، بل علامة دالة على منطق أشمل يرى في التلجيم والتحجيم والكبح سبيلا أوحد لضمان «الأمن». فإطلاق الحريات، تبعاً لهذا المنطق، وإعمال العقل والخيال والبحث، وتنمية القدرة على النقد والنقض، والوجود المستقل كلها عناصر تمرد وقلقلة. ولا عجب والوضع كذلك أن لا تتمكن أي جامعة مصرية أو عربية أن تحفظ لنفسها موقع قدم في قائمة الجامعات الخمسمائة الأفضل في العالم؛ إذ لا يستقيم إنجاز علمي ولا تعليم جيد مع هذا المنطق. وهنا ندخل في دائرة جهنمية حيث يتوالد التخلّف وعناصر الأزمة والعجز عن الخروج منها وكلما زادت الأزمة زاد تململ المحابيس وكلما زاد تململ المحابيس زادت القبضة إحكاماً وهو ما يفسر تدهور التعليم في الجامعة عاما بعد عام.

كثيرا ما يشكو الأساتذة من تدهور مستوى الطلاب، وفقر معارفهم، وتعثّر قدراتهم اللغوية، وصعوبة تعاملهم مع أي فكرة مركّبة. ولكن أذكّر مرة أخرى أن الطلاب يصلون الجامعة بعد مرورهم بالمذبح الآلي، وأن النظام في الجامعة نفسها يكمل مهمة هذا المذبح، مهما اجتهد أستاذ عالم وحسن النوايا، هنا أو هناك، في كسر القاعدة. ولما كان المجتمع مأزوما بإعلامه، وكافة مؤسساته الأخرى يصبح الوضع كارثيا لا أقل، وتصبح نجاة طالب متميز أو باحثة شابة من قبيل المعجزات التي يشاء الله في رحمته الواسعة أن يهوِّن بها علينا بين حين وآخر. فيكون تميّز الباحث بالرغم من النظام السائد في الجامعة، لا نتيجة لهذا النظام.

بين البحث العلمي والانتحال

لم يرد ذكر جامعة عربية في قائمة الجامعات الخمسمائة الأفضل في العالم، ولو أن حصراً مشابهاً جرى عن إسهامنا في مختلف مجالات الأبحاث لكانت الصورة أكثر قتامة، بكثير. والمفارقة أن أساتذة الجامعات في بلادنا لا ينتقلون من درجة علمية إلى الدرجة الأعلى (من مدرس «وهو الحاصل على الدكتوراه» إلى أستاذ مساعد، ومن أستاذ مساعد إلى أستاذ) إلا بتقديم أبحاث للترقية، كما أن أغلب الكلّيات لها حوليّات تنشر فيها جديد أكاديميّيها، ولا تستطيع أغلب هذه

الحوليّات أن تصمد أمام المجلات المتخصصة الجادة الي تصدر في الخارج، لا لخلوها من بحث مهم من حين لآخر بل لأنها تنشر لاعتبارات مختلفة، الغث مع السمين، وعادة ما يغلب الغث على السمين. أما قضية الانتحال فهي قضية تستحق التوقف لا لأن السرقة العلمية بدعة في بلادنا فهي واردة وقائمة في مختلف البلدان؛ بل لأن ثبوت التهمة في جامعاتنا قد لا يترتب عليه شيء. هناك واقعة ثبوت تهمة الانتحال على عميد من عمداء كلية الآداب قبل عدة سنوات. بعد الفضيحة، ترك الأستاذ العمادة، وعيّن رئيساً للقسم (أي أصبح بالتعبير القديم يشغل الكرسي الأول في تخصصه!). وهناك واقعة أخرى هي سرقة الدكتور «سين» لأحد عشر بحثا، وتمكّنه من الحصول على حكم محكمة يبرئه من التهمة (المثبتة بالأصول التي نقل عنها)، بعدها تمت ترقيته إدارياً إلى أستاذ ثم تعيينه لاحقا رئيساً للقسم واسمه الآن على لائحة المحكّمين الذين يمكن أن يقيّموا الإنتاج العلمي لمدرس أو أستاذ مساعد! ثم واقعة ثالثة، العام الماضي تخص الدكتورة «صاد» التي نقلت بحثا كاملا بحذافيره من على الشبكة الإلكترونية، وأرسلت اللجنة العلمية خطابا لعميد كليتها ورئيس جامعتها وأمين المجلس الأعلى للجامعات وما زالت اللجنة بعد عام تنتظر رداً على ما أرسلته من خطابات. لم تُرقّ الدكتورة؛ صحيح لأن ذلك قرار اللجنة العلمية إلا أن أي إجراء لم يؤخذ ضدها فما زالت السيدة «الفاضلة» تقوم بدورها في التربية والتعليم وتضع امتحانات وتقوم بتصيحها! وعند عرض تقرير اللجنة العلمية (كما تقتضي اللوائح) على مجلس كليتها، لم يشر العميد إلى انتحالها بحثا، واكتفى بالقول إنها لن ترقّى! معتبراً-على ما يبدو- التواطؤ والتستّر على جريمة بهذا الحجم نوعاً من الودّ الإنساني والتراحم بين أبناء المهنة الواحدة!

لم أذكر سوى قليل من كثير، وأكتفي بهذه الوقائع الثلاث التي شاهدتها بأم عينيّ و كنت، بمعنى من المعاني، طرفاً مباشراً فيها (في الواقعة الأولى بحكم عملي في الكلية التي أدين عميدها بالانتحال، وفي الواقعة الثانية من موقعي كعضو من بين أعضاء لجنة تحكيم البحوث المسروقة، وفي الواقعة الثالثة بحكم كوني المقرِّرة المنتخَبَة للجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة والأساتذة المساعدين في أقسام اللغة الإنجليزية وآدابها في الجامعات المصرية).

أما الأمر الثاني الذي يبدو مفزعا فهو التمويل الأجنبي للمشاريع البحثية، وقد لا يكون الاعتراض مانعاً شاملاً من حيث المبدأ على هذا الأمر، ولكن الاعتراض كل الاعتراض على سياسات عشوائية غالباً، كليلة البصر، لا ترى أبعد من المنحة

المالية وتقصر عن رؤية دلالاتها وانعكاساتها على استقلال الجامعة وكرامتها بل أمن البلاد. هذا حديث آخر شجونه أكثر، لا مجال للخوض فيها الآن. فقط من باب الإشارة السريعة: ما الذي نقوله في مشروع من عشرات المشاريع التي تقسّم البحوث التي تسعى إلى طلب التمويل إلى بحوث صغيرة ومتوسطة وكبيرة، لكل فئة منها هيئة تفحص خطط البحث المقدمة، الهيئة المكلّفة بفحص خطط المشاريع الصغيرة من الأكاديميين المصريين، الهيئة المكلّفة بفحص المشاريع المتوسطة تتشكل من مصريين وأجانب، والأجانب أكثر عددا، أما المشاريع الكبيرة فتحكمها وتتحكم فيها هيئة خالصة من الأجانب. وإن كان هناك من يقول إنها في النهاية أموالهم ولهم أن ينفقوها بما يرون، فهناك من يجيب: وهل فقدت الإدارة عقلها لجعل خريطة المشاريع البحثية مشاعا على الملأ، تتحكم جهة أجنبية مانحة فيها؟ ثم ألا يستحق منا التوقف هذا التركيز الشديد على كليات التربية (كليّات إعداد المعلّمين)؟ هذه مجرد رؤوس مواضيع تستحق التوقف مطوّلا بما لا تسمح به المساحة المتاحة في هذا المقال السريع.

ثم الأمر الثالث الذي يعرفه أي من العاملين بالجامعات هو هذا النشاط اللافت في السنوات الأخيرة للإنشاءات؛ تبليط الأرضيات وتغيير المواسير وطلاء الجدران، يحدث ذلك سنويا أحيانا، وتصرف أموال طائلة في عمليات التجديد تلك. وقد يبدو الأمر إيجابيا، فمن يكره أن يكون مكان عمله نظيفا وجميلا وجديدا؟ ولكن المعامل والمكتبات والأجهزة تعاني من تدهور يفوق الخيال، ويصعّب العملية التعليمية وقد ينفيها. وهنا تتسق الجامعة مع توجه عام في الدولة ككل حيث الواجهة هي الأساس؛ واجهة الديمقراطية أهم من الديمقراطية، وواجهة النهضة أهم من النهضة، وواجهة الثقافة أهم من الثقافة، وواجهة التنمية أهم من فعل التنمية ذاته، وهنا أيضا واجهة الجامعة أهم من منجزها التعليمي والتربوي والبحثي. واقعة: في كلمته في العيد الخمسين لإنشاء إحدى كليات الآداب انشغل العميد (أي خليفة طه حسين ومهدي علام في عمادة كلية للدراسات الإنسانية بسرد إنجازه في أعمال السباكة والنجارة والطلاء!).

باختصار، بين نظام تعليمي يقتل الطاقات البحثية في مهدها، وأولويات مختلّة أو فاسدة، ومصالح تتواطأ بحماية السارق أو بالتلاعب بمصالح الوطن، يجد الأكاديميون المهمومون بأدائهم التعليمي والتربوي والبحثي أنفسهم في وضع

القابض على جمرة من نار، أو على طريقة بلال يهتف بما يؤمن به والحجر الملتهب على صدره.

غياب نقابة لأساتذة الجامعات

من مهام النقابة أي نقابة الارتقاء بالمهنة والدفاع عن مصالح العاملين فيها. ونعرف أن للعمال نقاباتهم؛ عمال الغزل النسيج، عمال الحديد والصلب، عمال هذه الصنعة أو تلك، وللمعلمين في المدارس نقابة، وللمهن التمثيلية نقابة، وللأطباء والصيادلة والمهندسين والمحامين والصحفيين...إلخ. نقاباتهم التي تمثّلهم وتعبّر عنهم، بما يرضيهم أو لا يرضيهم. ولكن أساتذة الجامعات على ما يبدو، لم يشبّوا عن الطوق بما يسمح أن تكون لهم نقابتهم. حاولنا على مدى عقود وكانت المحاولة دائما تصطدم بعراقيل متعددة حتى ليبدو أن النقابة تنظيم إرهابي يهدد الأمن العام. ولذلك لم يجد الأساتذة سوى نواديهم المتواضعة لكي يرفعوا صوتهم كلما جدّ داعٍ لذلك. ربما تمكنّا لو كانت لنا نقابة، من أن نسعى من خلالها إلى الارتقاء بمستوى مهنتنا ومواجهة التدهور المستمر في أوضاع الجامعة. ربما استطعنا رفع الصوت الجماعي المؤثر ضد إلغاء انتخابات العمادة دون استشارة أحد منا، أو تقسيم العام الدراسي إلى فصلين وتنفيذ ذلك رغم اعتراض مجالس أقسام وكليات عديدة عندما نوقش مشروع القرار. (فُرض نظام الفصلين الدراسيين قسرا على برامج تعليمية مصمّمة لتدريسها في عام من تسعة أشهر. والقرار على ما يبدو حل أمني للنشاط الطلابي السياسي الذي كان موسمه تاريخياً في ديسمبر ويناير من كل عام، وهما الآن شهرا امتحانات الفصل الدراسي الأول!) ربما كانت هذه النقابة تعلن إضرابا لكافة الأساتذة احتجاجا على قتل الشرطة لطالب بجامعة الإسكندرية أثناء مشاركته في مظاهرة، ربما أتاحت لنا النقابة شكلا من أشكال الرد الجماعي المسئول على قيام ضابط شاب في الثالثة والعشرين من عمره بالاعتداء بالضرب على أستاذ في الخمسين من عمره في جامعة عين شمس وتمزيق ثيابه (وهو ما حدث مؤخراً داخل الحرم، فلم تفعل إدارة الجامعة سوى محاولة «التهدئة»، وعندما لم تهدأ الأمور انقلبت الآية والموازين ولوّحت الإدارة للأستاذ بتقديمه لمجلس تأديب!). هذه أيضا واقعة تخصني بشكل مباشر، فالمضروب زميل لي يعمل في نفس القسم الذي أعمل به، والضارب من حراس كلية الآداب جامعة عين شمس، أي الكلية التي عملت فيها لأكثر من خمسة وثلاثين عاما. ولكن «النقابة لا»، و«لا للنقابة» هو

موقف الإدارة المبدئي، ربما تحديدا لأن التجاوزات التي تستدعي رفع الصوت صارت كثيرة وستزداد!

الجامعات الخاصة والجامعات الاجنبية

شهد العقدان الأخيران تكاثر إنشاء جامعات خاصة، بعضها يقبل أساسا من لا تتيح له معدّلات نجاحه في الثانوية العامة الدراسة في جامعات الدولة، وبعضها الآخر أجنبي وهي كلها على ما بينها من اختلافات تقوم على فكرة التعليم بوصفه سلعة.

وتعاني الجامعات المصرية الخاصة من نفس مشاكل جامعات الدولة، وهي كما قلت في حديث سابق لي: «مجرد مشروعات استثمارية وجدت أرضية خصبة في العرض والطلب وارتفاع المعدلات المطلوبة في الجامعات المجانية»، وهي جامعات: «غير قادرة ولا نية لديها للتورّط في مشروع ثقافي كبير كذلك الذي يعنيه تأسيس جامعة، ولا فيما تتطلبه الجامعة أي جامعة، من شروط، بل نجدها محكومة بنفس شروط واقعنا المأزوم، وبنوعية الأثرياء الذين يمولونها، إنها في تقديري، مشروع فاشل لا يحل مشكلة التعليم في الجامعات العامة بل بكل بساطة يعقّدها». (من حديث لي في جامعة القاهرة في يوم ٩ مارس، عيد استقلال الجامعة).

أما الجامعات الأجنبية (الجامعة الأمريكية والجامعتان الفرنسية والألمانية، ومؤخراً الإنجليزية، وجامعة الأهرام الكندية في طور الإنشاء) فلأنها نتاج لمجتمعات رأسمالية متقدمة فهي تعتني بالسلعة لتدخل بها في سوق المنافسة. ورغم أن جامعاتنا «المجانية» تسير مهرولةً باتجاه تسليع التعليم (ليس فقط بإنشاء أقسام مميّزة بمصروفات، في داخل الكليات «المجانية: تجارة إنجليزي، حقوق فرنسي، سياسة واقتصاد إنجليزي وفرنسي...إلخ، ولكن أيضاً بمنطق تجاري فج غالبا، يتبدى في تفاصيل كثيرة) فإنها لا تصمد في المنافسة. تستقطب الجامعات الأجنبية أبناء وبنات الصفوة فيتجه الميسورون من الأهالي من منطلق «انجُ برأسك» إلى الجامعات الأجنبية؛ مما يحقق لهم الإفلات الجزئي من كارثة التعليم في جامعات الدولة، ويضمن إعادة إنتاج التمايز الاجتماعي. يحصل أولاد الأثرياء على تعليم أفضل، فيكونون أكفأ وأكثر جدارة في الحصول على الوظائف الأهم. (وهو الأمر الذي يبدأ في المرحلة السابقة حيث الشهادات الأجنبية البريطانية والأمريكية

والألمانية). ومع هذه الجامعات يترسخ مجدّداً الوعي الكولونيالي القديم بأن السلعة الأجنبية هي الأفضل.

الإصلاح

وماذا عن الإصلاح: أتبع السؤال بسؤال ثانٍ: هل يمكن إصلاح الجامعة دون إصلاح التعليم في المدارس؟ وهل يمكن إصلاح التعليم عموما في المدارس والجامعات في واقع تجاري فج مأزوم يشيّئ البشر ويقيّدهم ويهدر طاقاتهم؟ لا إصلاح للجامعة دون إصلاح جذري شامل كامل للنظام التعليمي في المدارس. ولا إصلاح في التعليم دون إعادة النظر في واقع الأزمة التي نعيش تفاصيلها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. لا إصلاح دون إسقاط المنطق المتحكم في التعليم ككل، أي إسقاط مفهوم التعليم كطريق قسري ذي اتجاه واحد على حد قول باولو فريري مؤلف كتاب تربية المقهورين؛ لا يستقيم للبشر أن يزدهروا ويطلقوا العنان لطاقاتهم البنّاءة دون حرية ودون مشاركة، لا نفع في منطق التلقين، ولا نفع في منطق الإملاء والتقييد. ولا بد من أن تكون القيادات الجامعية بالانتخاب، وأن يكون للطلاب تمثيل في مجالس أقسامهم وكلياتهم وجامعاتهم. لا بد أن ترفع الإدارة يدها القابضة عن النشاط الطلابي، وعن اتحادات الطلاب؛ بحيث تقدم هذه الاتحادات تمثيلا أصيلا للقواعد الطلابية، ثم إننا نحن الأساتذة نحتاج نقابة نعبر من خلالها عن مطالبنا وأحلامنا فيما يخص الارتقاء بالمهنة وبأدائنا ومصالحنا المادية والمعنوية.

لقد قطعت الجامعة المصرية شوطا منذ إنشائها كمشروع أهلي بتبرعات الأهالي وقروشهم القليلة الكثيرة، وعمّدت مكانتها بدماء طلابها في ثورة ١٩١٩، وانتفاضة نوفمبر ١٩٣٥، وأحداث كوبري عباس في ١٩٤٦، وشهدائها في حرب القنال عام ١٩٥١، وعند غزو العراق الأول في مطلع عام ١٩٩١، وقدمت آلاف المعتقلين (من الطلاب والأساتذة) من شتى الاتجاهات دفاعاً عن قضايا الأمة ومنها قضية الحريات والديمقراطية. ثم واقعة أخيرة أذكرها في ختام هذا الحديث: لقاء تم قبل ما يقرب من عشرين عاما بين خمسة أساتذة ورئيس جامعة عين شمس. كنا ذهبنا إليه للاعتراض على قرار بمنع عدد من القيادات الطلابية من دخول الجامعة. قال أستاذ التاريخ الحديث بيننا (وهذه واقعة أنقلها بدقة): إنكم تعاقبون الطلاب الغيورين على

تاريخ البلاد ومستقبلها، ثم تأتي المرحلة التالية لتمجدوا فعلهم وتشيدوا به وتدرجوه في سجل الكفاح الوطني. ولم يقل رئيس الجامعة آنذاك سوى: ولكننا نحمي الطلاب منهم، ثم إن هناك طالبات استأمننا أهلهن عليهن، وقد يصيبهن أذى جراء تلك القلاقل! لا أريد أن أستدرج في حكي الوقائع فهناك العشرات منها محفورة في ذاكرتي وذاكرة غيري من الأساتذة والطلاب. ولما كنت أعتقد أن لا شيء يضيع، فإن حكاية الجامعة وتفاصيل ما جرى ويجري فيها ستُحكى اليوم وغدا وبعد غد، وإن كانت الآن جزءاً من التاريخ المهمّش والمسكوت عنه فلن يبقى الحال دوماً على ما هو عليه.

وختاماً

عند مدخل جامعة القاهرة (الجامعة الأم) نصب تذكاري من الجرانيت في شكل شعلة، إنه نصب عبد الحكم الجراحي ورفاقه الذين استشهدوا في انتفاضة الجامعة في نوفمبر ١٩٣٥. وكثيرا ما يشهد هذا النصب الآن معارك غريبة، إذ يعتليه الطلاب المتظاهرون ويرفعون عليه شعاراتهم، فتقصفهم قوات الأمن بالغاز المسيل للدموع بغية تفريقهم. لماذا أشير لهذا النصب الآن في ختام الحديث؟ أردت تسجيل حضوره لأنني أراه الآن أمام عيني، وأردت للقارئ أن يراه فيقرؤه كيفما شاء.

بدأت بمعنيين لكلمة شجن، وأنهي بمعنيين آخرين للكلمة ذاتها، فالشجن هو أيضا هوى النفس، وهو مجازاً، يحيل لرابطة الرحم والقرابة، وحديثي أنا ابنة الجامعة التي عملت فيها وارتبطت بها في شبابي وكهولتي، أردت أن يكون حديثي ذا شجون بهذين المعنيين أيضا.

مجلة وجهات نظر، العدد ٣٧
يونية ٢٠٠٥

الأستاذ الشارد

يصعب ألا أبدأ حديثي هذا المساء دون الإشارة للحدث التاريخي الذي أُعلن في الساعات الأولى من فجر هذا اليوم، أعني فوز باراك أوباما في انتخابات الرئاسة الأمريكية. اختار الناخبون الأمريكيون «التغيير» فانتهى مؤقتا على الأقل، حكمُ «المحافظون الجدد» ومشروعُهم في «قرن أمريكي جديد» يفرض هيمنته على العالم بالحديد والنار. وصل ابنُ المهاجرِ الإفريقي إلى سدة الحكم بأصوات شباب الجامعات والأفارقة الأمريكيين والمتحدّثين بالإسبانية والسكان الأصليين والفقراء والمهمشين وأيضا بأصوات أبناء الطبقة الوسطى من البيض الذين قصمت ظهورهم الأزمةُ الاقتصادية وأرهقتهم سياسات الجمهوريين من ريجان إلى بوش الابن.

في خطاب الفوز الذي ألقاه أوباما فجر اليوم ربط نفسه بذكاء وضمنا بحركة الحقوق المدنية حين قال «we shall overcome»، وهو شعار هذه الحركة وهتافها في مسيرة الزحف على واشنطون خلف مارتن لوثر كينج. قال أوباما «we shall overcome» وأضاف: «and we can»، فردد مئات الآف المحتشدين أمامه **نستطيع**. ورأيت على شاشة التلفزيون صديقنا القس جيسي جاكسون يبكي، بل للدقة كان وجهه مبللاً تماما بالدموع.

ما علاقة هذا الكلام بالجامعة ودورها وهو موضوع حديثنا هذه الليلة؟ ستكتشفون بعد قليل. ثم أنتقل إلى المشهد المحلي وأبدأ بالإشارة إلى واقعتين مزلزلتين أرجح أنكم جميعا تابعتم تفاصيلهما: واقعةُ ٢٧ أكتوبر ٢٠٠٨ حين ضرب أستاذ شاب في الثالثة والعشرين من عمره تلميذا في الصف الخامس الابتدائي، ضربه حتى الموت. وجاء في تقرير الطب الشرعي أن الركل تسبب في كسرٍ في ضلوع القفص الصدري من الضلع الثاني إلى الضلع الخامس مما أدى إلى توقف عضلة القلب، ومنع تغذية الشريان الرئيس للمخ بالأكسجين. فارق إسلام عمرو (١١ سنة) الحياة. حدث ذلك في الإسكندرية. الواقعة الثانية بعدها بستة أيام ، في

٢ نوفمبر ٢٠٠٨ أوقف الأستاذ في مدرسة ابتدائية في القاهرة تلاميذ الصف الرابع الابتدائي واستعد لضربهم فسقطت خديجة علاء الدين محمد (١٠ سنوات) مغشيا عليها من شدة الخوف. وقبل الوصول إلى المستشفى كانت الصغيرة فارقت الحياة.

ما العلاقة بين هاتين الواقعتين والحديث المقرر الليلة عن دور الجامعة؟ في الجامعة لا نضرب التلاميذ بالعصي ولم يُغْتَلْ فيها، على قدر علمي، سوى من قتلهم رصاص قوات الأمن في المظاهرات: محمد عبد المجيد مرسي وعبد الحكم الجراحي في نوفمبر عام ١٩٣٥، وخالد عبد العزيز الوقاد في فبراير عام ١٩٩١. لن أتحدث اليوم عن عنف قوات الأمن الرسمية والمموهة في مواجهة طلاب يعبرون عن مواقفهم السياسية بأشكال سلمية، بل أتحدث عن أشكال العنف المبثوثةِ في المدرسة والجامعة بما يضمن تقييدَ العقولِ والأرواح أو تجميدَها أو تشويهَها.

أتحدث عن العنف بوصفه تهديداً معلناً ومضمراً يجعل من الخوف قريناً ملازماً ومقيما. (هل كانت الصغيرة خديجة تخاف إلى هذا الحد، حد الموت، لو لم تعرف بأمر الولد الذي قتله الأستاذ؟ هل كانت تخاف إلى هذا الحد، حد الموت، إن لم تكن تحمل في قلبها وجسدها ثقل ثقافة جزع وفزع يحمِّلها لها المجتمع في عشرات التفاصيل الصغيرة والكبيرة كل يوم؟) باختصار أتحدث عن الخوف بوصفه قتلا فعلياً أو مجازياً.

والجامعةُ على ما أرى وأعتقد، الجامعة، فكرةً وفي المطلق وبعيداً عن الزمان والمكان، معارفُ تحرر العقلَ والروح وتفتح آفاقاً لإبداع جديد يوسع ويكبر ويحسن ويجمل رقعة الحياة، وإن صغرت.

الجامعة، فكرةً وفي المطلق، استمراريةٌ تواصلُ القديمَ لتنشق عليه وتنقطع عنه وتجدده وتضيف إليه وتعدل فيه.

الجامعة، فكرةً وفي المطلق، ضوءٌ كاشف يسمح بإعادة النظر في المسلمات، فيسمح بقلب الموازين وخلخلة المستتب من القناعات، والمفاجأةِ السعيدةِ بولادة جديد نضرٍ وبهيٍّ.

فكيف للجامعة أن تستقيم في أداء دورها والخوف سيد المكان؟

ولكن الجامعة أيضا ابنةُ زمان ومكان وحاجة، فلا جامعة خارج الزمان والمكان وشروطهما، والجامعة المصرية التي نحتفل بمئويتها هذا العام نشأت كما نعرف

جميعا، في إطار مشروع التحرر الوطني، جديدة وابنة موروث الدرس العربي الوفير الذي قدمه آلاف الكتاب: الأدباء اللغويين والفقهاء والعلماء العرب لقرون ممتدة.

هذه الجامعة بمطلق فكرتها وتجسدها الفعلي في زمان ومكان، محاصرة، محاصرة تماما وبشكل مركب بما يحول بينها وإمكانية القيام بدورها.

«الكتاب الجامعي بوابة مغلقة، والدرس الخصوصي، والأستاذ الذي يملي على طلابه فكرته التي لا شريك لها، والعميد المعيّن، [الإصلاحات المستوردة] عناصر منظومة كاملة تجسّدها قضبان الحديد. والمنطق الحاكم لتلك المنظومة في تقديري، هو الخوف: خوف النظام القائم والثقافة السائدة وشرائحَ واسعةٍ مرتبطة بهما، من الطاقة البشرية وحرية إعمال العقل وحرية الفعل والممارسة، خوف تحركه القناعة بأن كافة هذه الطاقات ليست إلا تهديداً لا بد من مواجهته. ومن هنا فإن حضورَ الأمنِ في الجامعة وتدخّلاتِه في شئونها ووجود سيارات الشرطة بالقرب منها ليست سوى علامة يتجاوز فحواها المعنى المباشر لضبط «الأمن» بالمعنى الحرفي للكلمة، بل علامة دالة على منطق أشمل يرى في التلجيم والتحجيم والكبح سبيلا أوحد لضمان «الأمن». فإطلاق الحريات، تبعاً لهذا المنطق، وإعمالِ العقل والخيال والبحث، وتنمية القدرة على النقد والنقض، والوجود المستقل، كلُّها عناصرُ تمرد وقلقلة. ولا عجب والوضع كذلك أن لا تتمكن أي جامعة مصرية أو عربية أن تحفظ لنفسها موقع قدم في قائمة الجامعات الأفضل في العالم؛ إذ لا يستقيم إنجاز علمي ولا تعليم جيد مع هذا المنطق. وهنا ندخل في دائرة جهنمية حيث يتوالد التخلّفُ وعناصرُ الأزمةِ والعجزُ عن الخروج منها، وكلما زادت الأزمة زاد تململُ المحابيس وكلما زاد تململُ المحابيس زادت القبضة إحكاماً وهو ما يفسر تدهور التعليم في الجامعة عاما بعد عام».

الجامعة محاصرة لأنها مسكونة بخوف المؤسسة.

والجامعة محاصرة لأنها مسكونةٌ بخوف التلاميذ، تلاميذ حالفهم الحظ فلم يموتوا من تهديد الضرب بالعصا وإن لم يحالفهم بما يكفي للتخلص من خوفهم.

والجامعة محاصرة لأنها مسكونة بحصار رجال الأمن، يغلقون الأبواب ويقفون صفوفا صفوفا ليحولوا دون تعبير ولو البعض القليل تعبيرا سلميًا عن آرائهم. يتدخلون في الانتحابات الطلابية، في اختيار رجال الإدارة، وفي كل صغيرة وكبيرة.

وهي جامعة محاصرة لأنها مسكونة باستبداد الإدارة ويدِها القابضة وقصورٍ لا شفاء منه في النظرِ وحكمةِ القرار.

وهي جامعة محاصرة ببعض الأساتذة، يزيد عددهم أو يقل، طالهم الفساد أو التواطؤ أو التغافل عن دورهم كباحثين مطالبين بإنتاج الجديد وتشجيع الجديد.

ثم هي جامعة محاصرة لأنها مسكونةٌ بواقع عشوائي مضطرب يركن في لحظة اضطرابه إلى المسلمات ويجزع من كل اجتهاد ويستنفر.

ولكنني رغم هذا الحصار، وربما بسبب هذا الحصار، لا أختار التشاؤم بل أختار التدخلَ فيه وخلخلةَ عناصره ولو قليلا لخلق فسحةٍ من الأمل.

وأنا أفعل لا رجاءً بل معرفة من واقع خبرتي المباشرة، أنه حتى في أحلك اللحظات وأكثرِها وطأة، هناك دائما أستاذ شارد وطالب شارد.

(شرد في لسان العرب تعني نفر واستعصى. والشريد هو الطريد الذي لا يؤوى وهو أيضا المفرد. ولا حرج عندي من أن العبارة في أصلها العربي ترتبط بالبعير فلا مانع أن أرى شبها بين الشاردين منا والجِمال، فهي كما تعرفون، جِمال المحامل صابرة وقادرة، وأيضا يُخشى غضبها. أقول أستاذ شارد وتلميذ شارد يستطيعان معا المحافظة على الجامعة فكرةً والجامعة مشروعاً يخصنا، رغم كل شيء.

فجر هذا اليوم بكى صديقنا القس جسي جاكسون تأثراً، وهو يستمع مع ما يقرب من مليون شخص في ساحة من ساحات وسط مدينة شيكاغو إلى الشاب الإفريقي الأمريكي الذي فاز في الانتخابات، فوصل إلى سدة الحكم حاملا معه، أراد أو لم يرد إرث قرون من القهر والقمع والعبودية. ويقول المراقبون إن نجاح أوباما أسهمت فيه المشاركة الكثيفة لشباب الجامعات. شاركوا في النعم للتغيير واللا لحكم المحافظين الجدد ومشروعهم المروع لقهر الأرض ومن عليها. وأيا كانت السياسات الممكنة لهذا الرئيس الجديد، وأيا كانت نتائج الصراع بينه وبين المؤسسة العسكرية الأمريكية والمصالح الإمبريالية للولايات المتحدة تبقى اللحظة، بالنسبة لي وبالنسبة لمئات الملايين لحظةً تفتح باب الأمل على قرن جديد، مخالف وربما مناقض «للقرن الأمريكي» أقصد المشروع المحدد للمحافظين الجدد، لحظة تضيئها عبارة مارتن لوثر كينج أيام زحفه النبيل من أجل الحقوق المدنية وهتاف مئات الآلاف من خلفه: سوف ننتصر، وكلمة الجماهير بالأمس: «نستطيع» أن ننتصر.

من موقعي كأستاذة شاردة أقول نعم نستطيع معا ومجتمعين أن نواجه استبداد الأمن واستبداد الإدارة و«مشاريع الجودة» الوهمية، والبحوث المنتحلة والعشوائية والجمود والبلادة والتواطؤ. والأهم نستطيع أن نتغلب على خوفنا فنرتقي بدرسنا وبحثنا وجامعتنا وبلادنا. نعم، نستطيع أن نطلق طاقات شبابنا في الجامعة ليفكروا بحرية وليبدعوا جديدا وليسهموا في خلق حياة أجمل وأحسن في بلادهم وفي العالم، الآن وغدا.

جامعة القاهرة، ٥ نوفمبر ٢٠٠٨

مكتبة
t.me/t_pdf

الثورة في الجامعة والجامعة في الثورة:
عن استقلال الجامعة مرة أخرى

أولاً: قبل ثلاثة أعوام، تحديدًا في نوفمبر ٢٠٠٨ قدمتُ مداخلةً في مؤتمرٍ عُقد في كلية الآداب جامعة القاهرة بعنوان «الأستاذ الشارد»، قلت فيها من بين ما قلت، إن الجامعةَ على ما أرى وأعتقد، «معارفُ تحرر العقلَ والروحَ وتفتح آفاقَ إبداعٍ يوسِّع ويكبِّر ويحسِّن ويُجَمِّل رقعةَ الحياة، وإن صغُرت». وقلت إن الجامعة هي «استمراريةٌ تواصل القديمَ لتنشقَ عليه وتنقطعَ عنه وتجدِّدهُ وتضيفَ إليه وتعدِّلَ فيه». إنها «ضوءٌ كاشف يسمح بإعادة النظر في المسلمات، بما يسمحُ بقلبِ الموازينِ وخلخلةِ المستتبِ من القناعات، والمفاجأةِ السعيدةِ بولادة جديدٍ نضرٍ وبهيٍّ».

كان كلامي عن الجامعة كفكرةٍ وفي المطلق، ولكن الجامعةَ أيضا كما أشرت ساعتها، وكما تعلمون جميعا، هي ابنةُ مكانٍ وزمانٍ وحاجة. وكانت حجتي الأساس في هذه المداخلة وفي غيرها أن الجامعة كفكرة وكواقع فعلي محاصرة. ولا يقتصرُ الحصار على أسوارٍ عالية وقواتِ أمنٍ تتحكم فيها بل يتمثل في عشرات التفاصيل التي تشمل من بين ما تشمل الاستبدادَ الإداري والعلاقةَ المختلةَ في الغالب الأعم، بين الطلابِ والأساتذة، والكتابَ الجامعيَّ الهزيل والدرسَ الخصوصي وأسلوبَ التلقين ويمتد إلى ثقافةٍ كاملة هي ثقافةُ الخوفِ والرضوخِ التي يتم غرسُها غرسًا منذ السنوات الأولى للتعليم الابتدائي.

واليوم نحتفل بـ ٩ مارس الذي اخترناه عيدًا لاستقلال الجامعة، ونحتفل به بعد مرور أربعة عشر شهرا من انطلاق ثورة ٢٥ يناير وسياقٍ متصل من الكفاح اليومي في مختلف المواقع من أقصى شمال البلاد إلى أقصى جنوبها؛ لتقويم المسار وانتزاع الحقوق وإرساء قواعد ديمقراطية فعلية.

ولما كان عنوانُ لقائنا «الثورةُ في الجامعة والجامعةُ في الثورة»، فلا مجال للحديث عن حساب المكسب والخسارة، ولا مجال لنشر مخاوفِنا وقلقِنا والسؤالِ ثقيلِ الوطأةِ الذي يواجهُنا كل يوم تقريبا: **هل سرقوا الثورة؟ هل يعملون ليل نهار على سرقتها؟ هل يقدرون على سرقتها؟ ماذا نفعل لو سرقوها؟ ماذا نفعل لكي لا يسرقوها؟**

أترك الأسئلة معلقة فلا مجال للخوض فيها الآن وإن كان من الضروري تأمُّلُها والاجتهاد في الإجابة عليها، وأنتقل للحديث عن الجامعة واستقلال الجامعة:

شاهدتُ، كما شاهد العديد منكم وكما سيسجل بعضُكم لاحقًا في سيرتِهِ أو في شهادةٍ يضمِّنُها حوليةً أو كتابًا في التاريخ أو يعيد إنتاجها في نص فني، شاهدتُ وشاهدتُم الطلابَ والأساتذةَ والعاملين بالجامعة يغيِّرون بوقفاتهم وحناجرهم ومواقفهم إدارة هذا الجامعة أو تلك.

وشاهدتُ كما شاهدتم مرشحين يتنافسون على مقعد عمادة كلية أو رئاسة جامعة ويجتهدون في إقناع زملائهم بجدارتهم في تولي هذا المنصب، فيكون زملاؤهم هم المرجعيةَ لا أجهزةَ الأمن ولا المتنفذين في الحكومة.

وشاهدتُ، كما شاهد البعض منكم في جامعة عين شمس على سبيل المثال، آلافَ الأساتذة وأعضاء الهيئة المعاونة يقبلون على مدرج بعينه في كلية الحقوق ليدلوا بأصواتهم لانتخاب ناديهم المعطّل منذ عقود. وتابعت سين وصاد وعين من زملائنا المسنين يتحاملون على أنفسهم ويصعدون بهمة الدرج المرتفع في حركة متزامنة ترتقي بهم إلى صندوق الانتخاب والجامعة التي يحلمون بها.

باختصار كانت الثورةُ حاضرةً، تعلن عن وجودها في الجامعة على مدى شهور متصلة. فالثورة لم تكن حدثًا منقطعًا ولا مجرد انقلاب استبدل بمبارك وولديه، المشيرَ ومجلسَه العسكري، بل عمليةٌ ممتدةٌ ومعقدةٌ وطويلةُ الأمد تسعى إلى تغيير طبيعة العلاقات السائدة لتفتح الباب على الممكن والمستحيل. ونحن الآن في غمار هذه العملية التي قد تمتد شهورا أو سنوات، هذا أولا.

ثانياً: للجامعةِ شهداءٌ ومصابون يتقدمون كتيبةً كبيرةً من الطلاب الذين شاركوا في الثورة واعتصموا وواجهوا في ميادين الحرية الممتدة بطول الخريطة وعرضها، وفي القلب منها ميدان التحرير حيث كان الاعتصامُ الكبير، وحيث تعمدت

استمراريةُ تاريخِنا الحديث من مواجهات ٢١ فبراير ١٩٤٦ إلى ٢٥ يناير ٢٠١١ وما بعده مرورا بـ٢٤ و٢٥ يناير ١٩٧٢. ولم يعد في البال نصبٌ تذكاريٌّ واحدٌ يحيي ذكرى عبد الحكم الجراحي وزملائه من شهداء انتفاضة الطلاب عام ١٩٣٥، بل صار على جدول واجباتنا السريعة مشاريعُ أنصاب تذكاريةٍ متعددة لشهدائنا من الطلاب في مختلف جامعات مصر قدموا حياتهم في الموجة الأولى من الثورة وفيما تلاها من شهور في أحداث ماسبيرو ومحمد محمود والقصر العيني وإستاد بور سعيد وشارع منصور.

ثالثاً: إن حضورَ الجامعة في الثورة بمشاركة أبنائها وحضورَ الثورةِ في الجامعة بتوقُّد روحِ طلابها وأساتذتها والعاملين فيها واندفاعِهم إلى تحقيق التغيير الذي يرقى بعقولِهم ونفوسِهم إلى ما يصبون إليه على المستويين الشخصي والعام، هو رصيدٌ لمعاركَ قادمة خارج الجامعة وداخلها.

رابعاً: إن استقلال الجامعة يعني من بين ما يعني حريةَ التفكيرِ والتعبيرِ والبحثِ والنشرِ وممارسة كافة أنواع النشاط بما فيها النشاط السياسي، ويعني كذلك حريةَ تحديدِ المقررات العلمية والأولويات في المناهجِ والتدريسِ وخطط البحث، من قِبل الأدرى والأقدر على وضعها، وأعني الأقسامَ العلميةَ في الكليات.

خامساً: إن استقلالَ الجامعةِ يتناسب عكسيًا مع تدخل السلطةِ السياسيةِ في مسارِها ونشاطِها ونشاط طلابِها. ومن اللافت كثرةُ الحديث عن استقلال الجامعة في تصريحات وزراء التعليم المتعاقبين بعد الثورة، وفي الأدبيات الصادرة من اللجان والمجالس الاستشارية التابعة لهم؛ لأن الكلمة ذات سمعةٍ طيبة تضيفُ إلى رصيدهم؛ ولأن المحتوى مطلب أصيل من مطالب المجتمع الجامعي، أساتذةً وطلابًا. ولكن أخشى ما أخشاه أن يكون هذا الحديث على غرار تغني الإعلام الرسمي بالثورة وهو يكيل لها الضربات صباح مساء. ويعزِّز هواجسي أن الوثيقة التي طرحها المجلس الاستشاري لوزير التعليم تقترح عدة هيئات علوية للتحكم في الجامعة فلا تكتفى بالاحتفاظ بوزارة التعليم العالي والمجلس الأعلى للجامعات بل تضيف إليهما مجلساً أعلى للتعليم فضلا عن هيئة الاعتماد والجودة التي تتساءل الوثيقة إن كان من الأفضل أن تبقى هيئةً واحدةً، أم تتحول إلى هيئتين. وهو تعدد، على ما أعتقد، يقيِّد الجامعة ويصيب استقلالها في مقتل. وتستخدم

الوثيقةُ عبارات لا تطمئن فعلى سبيل المثال يرد تحت بند استقلال الجامعة: «إتاحة الحريةِ الأكاديميةِ لهيئة التدريس فى المجال البحثى والتعليمي فى إطار الموضوعية والمنهج العلمى السليم وبما يتمشى مع القيم والتقاليد الجامعية».

سادسا وأخيرا:

لا وجود لجامعة حرة في ظل نظام مستبد.

لا استقلال للجامعة في بلد محتل سواء كان هذا الاحتلال (وهو بالتعريف نهب لموارد البلاد وإعاقة لإمكانياتها وطاقاتها) احتلالاً من قبل قوى خارجية أو داخلية.

لا استقلال للجامعة داخل إطار منظومةٍ مختلةٍ وظالمةٍ ومعطلةٍ من العلاقات الاجتماعية.

لا استقلال للجامعة دون إصلاح ما فيها من ممارساتٍ فاسدة وعلاقاتٍ بليدة وتشوهاتٍ تحجّرت لعقود حتى بدت كعناصر طبيعية قائمة في المشهد منذ الأزل وإلى الأبد.

٩ مارس ٢٠١٢

برقية

«الشعب يريد إسقاط النظام»

هذا هو الشعار الذي رفعه المصريون منذ اليوم الأول لثورتهم على نظام قمعي فاسد خرّب بلادهم وأفقرهم وأنهكهم وأهانهم وزوّر إرادتهم، وصغّر مصر فجعلها دولة تابعة تتواطأ مع الولايات المتحدة وإسرائيل وتتنكر لتاريخها الوطني.

والآن بعد أسبوعين من بدء هذه الثورة، وبعد جرائم جديدة للنظام ضد الوطن وضد الإنسانية، يقوم الرئيس مبارك ورجاله وإعلامه بمحاولات التفاف لكسب الوقت وشق الصفوف بأكاذيب متصلة وحيل عديدة منها مد الشراك لبعض القوى السياسية ملوحين بالجزرة في الوقت نفسه الذي يُعملون فيه عصي القمع ورصاصه.

ومن هنا فإنني أرى التالي:

١- على المتظاهرين وهم بالملايين في مختلف المدن المصرية أن يكونوا في موقف الهجوم لا الدفاع. لا وقت للتورط في سجال عقيم حول «الأزمة» والدستور والشرعية والفراغ السياسي وغيره إذ لم يخرجوا في وقفة احتجاجية تطالب بإصلاحات جزئية. لقد خرجوا في ثورة شعبية لإسقاط النظام بكل رؤوسه في مختلف المواقع. نعم، هي حرب مع تنين يزداد توحشا واستشراسا، ولا بد من قطع رؤوسه السبعة أو العشرة أو المائة. لا بد أن يسترد الشعب ملكيته العامة والمسلوبة والتي استخدمت في تزوير إرادته: أعني مجلسي الشعب والشورى، والإذاعة والتلفزيون والنقابات وغيرها من المؤسسات التي استولت عليها العصابة وادعت أنها تمثل مصر وترعى مصالحها.

٢- الحديث عن كرامة الرئيس وخروجه الآمن حديث مهين للشعب المصري. إذ يحمل الرئيس ونظامه على يديه الآن فضلا عن جرائمه طوال ثلاثين عاما، دم شهداء الثورة وجرحاها وإشاعة الفوضى وحرق المنشآت وإيثار كرسي الحكم على أي قيمة وطنية أو إنسانية.

لقد شاهدنا في الأسبوعين الماضيين الصورة الواضحة والمتكاملة لما يعنيه حكم «البلطجة» حيث تسقط كافة القيم الأخلاقية وتنقلب المعايير المتعارف عليها بين البشر ويسود الكذب والتلفيق وتصبح الحكومة (وهي المسئولة حسب العقد الاجتماعي وتبعا لما أقسمه مسئولوها، عن حفظ أمن البلاد) هي المحرك الأساس للفوضي والموظِّف للمجرمين والمرتزقة.

كما شاهدنا أيضا التنظيم البهي في ميدان التحرير الذي جعل هذا الحيز المركزي في العاصمة هو المكان الأكثر تنظيما وجمالا وتكافلا ورقيا في البلاد.

إن المطلوب محاكمة الرئيس ورجاله على جرائمهم. إن محاكمة هذا المسئول أو ذاك تصبح تمثيلية تستخف بعقولنا إذ تعلق كل الكوارث على مسئول واحد من أفراد العصابة الحاكمة وتبرئ الرئيس وباقي المسئولين.

٣- ليقم رئيس المحكمة الدستورية العليا وعدد من القضاة الذين واجهوا النظام قبل بضع سنوات إلى الإمساك بزمام الأمور في مرحلة انتقالية تشكل فيها جمعية تأسيسية من الشباب الذين أطلقوا شرارة الثورة وممثلي الحركات السياسية والمفكرين المشهود لهم بالاستقامة والتاريخ الوطني لصياغة الدستور والاستعداد لإجراء الانتخابات.

رحم الله الشهداء وقدرنا على الوفاء بما بذلوه من تضحيات.

د. رضوى عاشور
كاتبة وأستاذة في جامعة عين شمس
١٠ فبراير ٢٠١١

مبارك يحرق مصر قبل أن يرحل

كثيرا ما كنت أكرر أن حكام مصر، أعني مبارك ورجاله ليسوا كالملك فاروق. بالمقارنة يبدو الملك بفساده وخطاياه أقرب إلى الكارتون. وحين أعلموه في يوليو عام ١٩٥٢ أن الشعب لا يريده وقّع الملك في هدوء على وثيقة التنحي ورأيناه (في الأفلام التسجيلية طبعا، وفيما دَوَّنَه المؤرخون) يمشي في هدوء ليركب «المحروسة» لتحمله إلى منفاه. أما حكام مصر الحاليون، وهذا ما كنت أكرره منذ سنوات، فلن يتركوا كراسيهم إلا بدم كثير.

أعتقد أن الثورة الشعبية التي انطلقت في مصر يوم الخامس والعشرين من يناير وهي الثورة الأكبر على ما أظن وأعتقد في تاريخ مصر الحديث، حققت ما لا يحصى من الإنجازات ربما كان أهمها استعادة الشعب المصري إحساسه بالثقة في نفسه، قدرته على الفعل الجماعي ويقينه بأنه يستطيع أن ينجز ما يريده.

أسقط الشعب المصري النظام في ثلاثة أيام.

ولكن النظام لم يسلّم بسقوطه. وهو في هذه اللحظات يرتكب الجريمة الأكبر من جرائمه التي لا تحصى: بعد أن حاول قمع الخلق ومواجهتهم بالغاز المسيل للدموع والرصاص المطاطي والرصاص الحي والقنص من الأسطح وقيام بعض سيارات الشرطة قصدا بدهس المواطنين، قرر أن يقوم بلعبة جهنمية. مساء الجمعة حين تيقن النظام من أن الجماهير في الشوارع بمئات الآلاف، وربما بالملايين، أعلن حظر التجول متحججا بـ «أعمال النهب والتدمير والحرق والاعتداء على الممتلكات العامة والخاصة، بما في ذلك بعض البنوك والفنادق» (عن البيان الذي نقلته وكالة الأنباء الرسمية) والحق أن هذا البيان الرسمي كان يكشف عن الخطة المبيتة للنظام والتي سيبدأ في تنفيذها بعد إعلان البيان مباشرة: انسحب الأمن فجأة وبدأ الحرق والنهب حتى إن الشباب في التحرير انتقل بعضهم لحماية المتحف المصري واستغاثوا من أن هناك محاولة لاقتحام المتحف. ثم تتالت في اليوم التالي

عمليات النهب والسرقة واقتحام بعض المنازل وسرقتها. واليوم (السبت) تأكد الأمر بعد قبض المتظاهرين في الإسكندرية على اثنين اقتحما البنك يحاولان سرقة ما فيه من أموال، واتضح بعد القبض عليهما أنهما من الشرطة السرية.

المرجو من الخطة الجهنمية: لا مجرد تشويه صورة المتظاهرين وإرباكهم وإشعارهم بأن بيوتهم وأمهاتهم أو أطفالهم في خطر. وفصل الطبقة الوسطى التي شارك شبابها وبناتها بمختلف شرائحهم، عن جموع الشعب، بل خلق فوضى شاملة تخيف المصريين وتشعرهم بأن أمن مبارك ونظامه بكل سوءاته أفضل من تلك الفوضى المخيفة.

أين ذهب الأمن؟ كيف يترك دوره في حماية البلد؟ اختفى ولم يبقَ منه سوى من يطلق الرصاص والبلطجية (ونحن نعرف أن الأمن المصري يستخدم منذ سنوات أعدادا هائلة منهم). إذن لم يبقَ من الداخلية المصرية وجهاز الأمن إلا من يطلق الرصاص ومن ينهب ويحرق.

يريدون تحويل هذه الأيام المجيدة إلى صورة أخرى لا لحريق القاهرة كما في يناير ٥٢ بل لحريق أكبر تمتد نيرانه في مصر كلها، وتدمر بقدر ما تدمر. **وساعتها يستلم الجيش لا كنصير للشعب بل لحماية النظام نفسه سواء كان مبارك على رأسه أو لم يكن.** إن متابعة الإعلام الأمريكي والأوروبي المنشغل على مدار الساعة بما يحدث في مصر يشي بأن المطلوب الآن إرضاء الجماهير الغاضبة ببعض الإصلاحات للحفاظ على النظام نفسه وتوجهاته التي تحفظ لأمريكا مصالحها في المنطقة. وتأكدت هذه الاستنتاجات بإعلان مبارك اليوم (السبت) تعيين عمر سليمان نائبا له. (هذا يرضي الولايات المتحدة وإنجلترا وفرنسا وإسرائيل).

إذن دخلنا في مرحلة جديدة من الثورة أصعب، لا جدال، والثمن أكبر لاشك عندي، لكنني أيضا على يقين أن النظام سقط وأن البلطجية والمسئولين عنهم حتى وإن كانوا متنفذين ووزراء لن يخدعوا الشعب المصري الذي اكتشف قوته واستعاد ثقته بنفسه وتحقق في هذه المواجهة الأخيرة من قدر الإجرام الذي يتصف به النظام.

لقد ألهمت تونس المصريين وربما أشعرتهم بأنه ما دام شعب تونس الأقلّ عددا استطاع إسقاط الطاغية فلا بد أن المصريين يستطيعون ذلك. ولكن المعركة على مصر أكبر وأعقد وأشرس؛ لأنها مصر ولأن التغيير فيها لن يكون ملهما فحسب لباقي شعوب المنطقة بل لأن التغيير فها سيغير ميزان القوى في المنطقة كلها: مصر

قوية وقادرة تساوي إسرائيل ضعيفة وخائفة وتساوي أيضا أن الحلف الأمريكي في المنطقة سيفقد حليفه الأكبر وركيزته الأساس.

ملحوظة أخرى سريعة وشخصية:

غادرت القاهرة قبل عدة أسابيع في رحلة علاجية لإجراء جراحة فإذا بالجراحة تقتضي جراحة ثانية أكبر. ليس هذا مهما. لم أشرف بالتالي بالنزول إلى التحرير ومشاركة أهلي فعلهم الجميل. أكتب من خارج البلاد. آخر ما حدث لي في مصر كان صورة منمنمة لخطة الأمن. حين قمنا بتوزيع حكم المحكمة الإدارية العليا في حرم جامعة عين شمس يوم الرابع من نوفمبر ٢٠١٠، وكنا عددا محدودا من الأساتذة نصفهم شعرهم أبيض. أنزل الأمن بلطجية بالسنج والجنازير والسكاكين وادّعوا أننا الأساتذة أثرنا الشغب. ووقف ضابط الأمن (المسؤول عن حماية الجامعة) لا يحرك ساكنا وكان يراقب الموقف بحبور. بعدها قرروا تقديمنا نحن للتحقيق ولم يشغل رئيس الجامعة التحقيق في أمر هؤلاء البلطجية، لم يشغله لدقيقة خطورة أن ينزل بلطجية مسلحون وسط شباب قد تدفعهم حميتهم للاشتباك الجسدي بهم فيسيل دم «أبنائه» الطلاب.

أقول صورة منمنمة ودالة. أمنهم ليس لحماية البلد ولا أهلها ولا المنشآت. بل لفرض سلطتهم المطلقة بأي ثمن. وحين تتهدد سلطتهم فلا مانع لديهم لعمل أي شيء: إحراق البلد مثلا!

ختاما: هذا نظام مستبد وقاتل قام بتخريب البلد: قام بتخريب التعليم والإعلام والصحة، وقام بالنهب والسرقة والقمع. القائمة طويلة جدا. أما ما حدث بالأمس واليوم من الحرق والنهب فهو كفيل لوحده وإن لم يكن للنظام أي سجل واحد من الجرائم أن نهتف بالصوت العالي: الشعب يريد أن يسقط النظام.

٢٩ يناير ٢٠١١

انضم إلى مكتبة .. اضغط اللينك t.me/t_pdf

صوت وصور: سرد الربيع العربي

حين جلست لكتابة هذه المحاضرة، بدا لي أن سردَ «الربيع العربي» أو التأملَ فيه بهدف التنظير له سابق لأوانه؛ إذ يقتضي مسافةً زمنيةً ما تسمح بقدر من الرؤية المتكاملة متعددة الزوايا. ما زلنا في حومة الحدث: المعارك دائرة، وقائمة الشهداء تنتظر فراغاتُها أسماءَ شهداءٍ قادمين، والآلام التي ستتعاشق مستقبلاً، بألوان البهجة لتنتج فسيفساء اللوحة الكبيرة ما زالت شظايا هشّة وجارحة، تطالب اليدين بالحرص البالغ في التعامل معها.

ثم مشكلة أخرى: الربيعُ ممتدٌّ ومتشابك، وهو في بعض الحالات معقدٌ وملتبس. تونس. مصر. اليمن. ليبيا. البحرين. سوريا. تشترك كلها في ثورة شعبية ضد نظام يقهرها وإن بقيت كلُّ حالةٍ منها مُفردة لها خصوصيتُها ومسارُها السلمي أو المسلَّح، القادرُ على حماية نفسه من شرَكِ التَّدخلات الأجنبية أو غير القادر على ذلك. باختصار، الربيع كعادته في بلادنا يحمل البشائر ويحيي الأرض بقدر ما يأتي برياح الخماسين التي تربك الخطو والنظر.

اسمحوا لي إذن أن أركِّز الكلام وأختصر بل أختزل، فلا مناص من ذلك لأن يومًا واحدًا أو ربما ساعة من هذا الربيع يمكن الحديث عنها في مجلد. وسأتخذ من مصر نموذجًا وإن كنت أبدأ كما يليق وكما أراد التاريخ، بتونس.

وقبل أن أفعل أود أن أسوق بعض الملاحظات قد تكون إطارًا ينظم الكلامَ ومعانيه:

١- سالفًا كان على الثورات أن تنتظر حكايتها. وكانت كتبُ التاريخ وسجلاتُه واليومياتُ والشهاداتُ والقصصُ والروايات وحتى الأشعار التي يُفلَت بعضها من القاعدة، تحتاج وقتًا للحاق بالحدث، فلا تلحق به وتنقله لنا إلا بعد شهور أو سنوات، أو في بعض الحالات، عقود. أما ثورات «الربيع العربي»، ومصر هنا

نموذجٌ من نماذجها فقد وجدت فضلاً عن التغطية الإعلامية الواسعة، حكايتها منشورةً ومشاعًا في الصور والتسجيلات وشرائط الفيديو والأفلام والشهادات والمدوّنات والمشاركات على مواقع التواصل الاجتماعي: الفيس بوك والتويتر واليوتيوب وغيرها التي توثق الحدث وتحكيه، بدءًا من الفعل الملحمي لمئات الآلاف من البشر في مكان وزمان بعينهما وصولاً إلى رجفة دالة في صوت مُفْرَد أو ابتسامة تثبتت إلى الأبد على وجه شاب؛ لأنه مات.

٢- وبقدر ما كانت روايةُ الثورة متنوّعةً وغنيةً ومدهشة في مادتها ووسائط نقلها وفي وفرة ما تثيره فينا من ألم وفرح وضحك وأسى وحماسة وتهكّم ورجاء متماوج يعلو ويهبط ويواصل رغم كلِّ شيء، كانت الروايةُ المضادة شموليةً، فقيرةً ومحدودة، لا تخرج عن عناصر مكررة هي: الفوضى. الاستقرار. هيبة الدولة. مؤسسات الدولة. القوى الخارجية. العناصر المندسّة. البلطجية. عجلة الإنتاج. أزمة خطيرة اقصادية وأمنية، تهدد الدولة كلها بالانهيار.

وقام جيش من رجال الإعلام الرسمي ونسائه (قبل سقوط مبارك وبعده) بدوره بلا كلل ولا ملل، ينتج خطابًا واحدًا ويعيد انتاجَه وتدويرَه، يساعدهم في ذلك جيش آخر من ملحقين صغار منوط بهم نشر هذا الخطاب بين الناس في الشوارع والحواري والمقاهي... إلخ. لا داعي للتفاصيل هنا فهي معروفة، وإن كنت لا أستطيع مقاومة التذكير بأظرَف الناطقين بخطاب هذه الثورة المضادة وأعني السيدة المدعوة بالحاجة ماجدة والتي يميّزها نطق اسم مبارك بكسر الراء فلا تقول إلا «مبارِك». وتؤكد بل تقسم إنها شاهدت بأم عينيها في ميدان التحرير يوم الجمعة ٢٨ يناير قواتٍ من إيران وحماس وحزب الله ينزلون الميدان لمواجهة الشرطة ثم ينسحبون بعد ذلك في قوارب في النيل.

٣- بعد كل التفاصيل وقبل الحساب النهائي للمكسب والخسارة يمكن القول بدرجة كبيرة من الاطمئنان إن «الربيع العربي» وأيا كانت المسارات أو التعرّجات أو العثرات هنا أو هناك، قد أعاد للشارع العربي ثقة في النفس، كان غيابُها أربكه وأسقطه في هوة خلقها التناقضُ الحاد بين وعي راسخ بقيمة الذات وتاريخها وإنجازاتها السالفة وعجز راهن يؤكد مع كل يوم أننا خرَجنا من التاريخ وانقطعنا عن أنفسنا فارتبكت حكايتُنا واهتزت صورتنا عن أنفسنا. ليس سقوط حاجزِ الخوف وحده هو ما أتحدّث عنه بل عزمٌ في الناس اكتشفوه، على استئناف تاريخهم وحكايتهم

وقدرتهم على توجيه حياتهم. إن مظاهر البهجة والفرح أثناء اعتصامات التحرير ورغم قسوةِ الظروف المحيطةِ وتكاثرِ الشهداء والمصابين هي خيرُ دليل على هذا الاكتشاف المبهج للقدرة الجماعية على الفعل.

٤- كانت الثورة بمجرياتها على مدى أكثر من عام بمثابة مدرسةٍ هائلة جامعة مفتوحة درسها مكثّف، تقدم يوميا بل في كل لحظة، التربية والتعليم السياسيين لكافة طوائف الشعب وتؤمّن لهم انتقالاً سريعًا من الانزواء عن الفعل السياسي إلى المشاركة فيه والانهماك في تفاصيله. ومن اللافت تصدّرُ أعدادٍ هائلة من الأطفال والصبية والصبايا الذين استهواهم هذا الدرس المكثّف الذي على غير المعهود من الدروس التي يتلقونها، لا يقمعهم بل يفسح المجال لهم ويعطى المشروعيّة لتمردهم على سطوة أي سلطة قابضة وإن كانت سلطة أولياء الأمور الآمرة الناهية. ولما كان الحلمُ ملهمًا فقد كان من المفهوم والطبيعي أن يُقبل عليه الأقرب إلى عالم الأحلام أو الأكثر احتياجًا لحلم في مواجهة القسوة الخانقة: أقصد الشباب والفقراء والنساء(افحصوا الصور فيتأكد لكم حجم مشاركة الأطفال وصغار الشباب والفقراء في المشهد، وكذلك مشاركة النساء رغم الطوق المفروض على العديد منهن والذي حال دون نزولهن إلى الشوارع، وحضور العمال والحرفيين والعاطلين عن العمل وأطفال الشوارع).

٥- وهذه هي الملحوظة الأخيرة: سقط مبارك يوم ١١ فبراير ٢٠١١. واحتفل الناس وهلّلوا ورقصوا. وعلى مدى عام من هذا النصر سيكتشفون يومًا بعد يوم حقائق قاسية ستكلفهم مئات الشهداء وآلاف المصابين. سيكتشفون أن النظام لم يسقط بعد وإن سقط رأسه، وأن المعركة أكثر تكلفة مما خُيِّل لهم. وسيبدو لهم أحيانًا في لحظات اليأس والإرهاق أن ثورتهم سُرقت منهم، ولكنهم إذ تجرّهم الأحداث لمواجهات جديدة، يكتشفون أن الثورة عملية معقدة عالية التكاليف متعرّجة المسار تستغرق وقتًا، وتستوجب تغييرًا جذريًا لمنظومة علاقات اجتماعية ترسّخت على مدى زمن طويل. كما سينتبهون أن ثورةَ العرب عمومًا وثورتَهم في مصر على وجه التحديد والخصوص، عليها أن تواجه النظام الدولي لا أقل. لأن العلاقة الطيبة بإسرائيل من ناحية وتأمين الهيمنة الأمريكية في المنطقة أمران حيويان «للمجتمع الدولي» في الشرق الأوسط كله بموقعه ونفطه. باختصار سينتبهون أن التنين الذي يواجهونه له سبعة رؤوس وقرون عديدة يتعين عليهم أن يقطعوها قبل العبور بثورتهم إلى برِّ الأمان.

I

قلت إنني سألتزم بالحديث عن مصر وإن كنت سأبدأ كما يليق وكما أراد التاريخ، بتونس وأنقل ثلاث صور شاعت بين الناس وكان لها فعلها النافذ وصداها الواسع:

الصورة الأولى: أحرق محمد البوعزيزي بائعُ الخضرةِ نفسَه في السابع عشر من ديسمبر فخرج الناس إلى الشوارع. ولأن البوعزيزي يشبه آلاف الشباب العرب في فقره وقهره وغُلْبه ومهانته وسمرةِ وجهِهِ وخشونةِ شعرِه ونحول جسمه، يشبههم حتى في اسمه، أدرجوه بسرعة مدهشة في حكايتهم. ولما خرج أهلُ تونس إلى الشوارع يهتفون: الشعب يريد إسقاط النظام، تبعهم المصريون بعد أيام معدودة يرفعون الشعار نفسه، ثم كالسائل في الأواني المستطرقة انتقلت الرسالة من بلدٍ إلى بلدٍ إلى بلد.

الصورةالثانية: رجل يسير ليلاً في شارع مقفر في قلب تونس، الأرجح أنه شارع الحبيب بورقيبة وسط العاصمة. يلبس الرجل رداءً رياضيًا حديثًا رغم أنه يبدو كأنبياء العهد القديم، ممسوسًا مثلهم ويصيح: «بن علي هرب. هرب الكلب. ما عدش نخافوا من حد. اتحررنا. (...) يا توانسة، يا توانسة يا مهاجرين. يا توانسة في الحجوزات، يا توانسة يالليي عذبوكم. يا توانسة يالليي قهروكم، يا توانسة يالليي غبنوكم. اتنفسوا الحرية ما عدش خوف. المجرم هرب. (...) بن علي هرب. بن علي هرب من الشعب التونسي. السارق هرب. السفاح القاتل هرب. الشعب التونسي حر. المجد للشهداء. العظمة لتونس (...)».

يستغرق المشهد على الشريط دقيقتين و٣٨ ثانية تنزل بعدها على الشاشة في ٣٥ ثانية قصيدةُ أبي القاسم الشابي بأبياتها الثلاثة والستين.

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بـد لليـل أن ينجلـي ولا بد للقيـد أن ينكسـر

إلى آخر الأبيات.

وفي شريط آخر يصوِّرُ اللحظةَ ذاتها والشخصَ نفسه يُسمع صوت ما يقول بالفرنسية: Comme il est courageux، وفي الخلفية صوت نشيج امرأة ثانية. تجيب على الهاتف بالتونسية الدارجة وتقول لمن تحدثه: اسمع. ثم فجأة تقطع النحيب زغرودة من شرفة ما من الشرفات، ثم تجاوبها زغرودة أخرى ثم تندلع الزغاريد.

ثم، وهذه هي الصورة الثالثة: كهل يضع يده على شعره الأبيض تماما. يقول: هذه فرصتكم أيها الشباب التونسي. تستطيعون أن تقدموا إلى تونس ما لم نقدم لها نحن لأننا- هنا يتوقف الرجل برهة عن الكلام وتمتد يده، تلمس شعره وتتحرك من مؤخرة الرأس إلى مقدمتها- لأننا هرمنا. يشدِّد على مخارج الألفاظ والمد في نهاية العبارة كأنما يمنحه هذا التشديد فرصة لمغالبة الغصةِ في حلقه أو دمعٍ محبوس أو رعشة تتفلت في وجهه وصوته. يلقف النَّفَس. تتحرك يدُه مرة ثانية عَلى شعره الأبيض يكرر: «**هرمنا من أجل هذه اللحظة التاريخية**».

كانت الصورة التي انتقلت عبر الفضائيات ومواقع الشبكة الإلكترونية تحكي الحدث ببلاغة مدهشة فينتقل بقوة إلى مستقبل يتوحّد معه لا من باب التعاطف أو التضامن الإنساني العام ولا حتى من باب أن الصورة بدت كمرآةٍ تعبِّر عن المرسِل والمستقبِل بالقدر نفسه، بل من باب الانتباه إلى الطاقات الكامنة في الذات. وإلى أن ما تقدر عليه تونس نقدر عليه في مصر.

يقول المحامي والناشط مالك عدلي في مدونته «déjà vue» بعد أربعة أيام من هروب بن علي (١٧ يناير ٢٠١١) إنه سعيد بما يحدث في تونس حتى أصبح ينام على صوت التلفزيون التونسي. يكتب: «شعب زي الورد عمل ثورة ياسمين زي ما سموها .... وأرجع تاني أبص على مصر...». هنا يأتي الغضب غير المحكوم، وهو موجّه أساسًا إلى المعارضة: «... طيب وبما إنكم مخللين في المعارضة فيبقى الحتة اللي هتلمكم كلكم لازم تبقى برطمان مش برلمان وانشاء الله تعملولنا ثورة ويبقى اسمها ثورة المخلل... اتفووووو على دي معارضة ...»

تفاوتت أشكال التجاوب مع أحداث الثورة التونسية من إقدام عدد من المواطنين على إحراق أنفسهم أو قطع شرايينهم، إلى التهكم المرير والنكت والتعليقات الساخرة على صفحات الفيس بوك والتويتر مرورًا بالسجال على صفحات الجرائد بين قوى تستلهم تونس وقوى مساندة أو ممالئة لنظام مبارك تؤكد وتسوِّق الحجج أن مصر ليست تونس، وأن تكرار ما حدث فيها في مصر أمر مستحيل.

ويحكي مالك عدلي في مدوّنة له بعنوان «لصوص وثوار» كتبها في ٢٧ فبراير، أي بعد تنحّي مبارك بحوالي أسبوعين، مسترجعًا مجهودات الشباب في الإعداد للمظاهرات والمفاجأة السعيدة بنزول الأهالي إلى الشوارع بأعداد فاقت كل توقع: «وحين أحسسنا أن (الحكاية قلبت جد مش مظاهرة ولا مسيرة من إياهم) طرنا

جميعا من الفرح وتضاعفت مجهودات الجميع (يومها كنا الصبح في [مركز] هشام مبارك، خالد عبد الحميد مسك قلم وكتب ع السبورة : بسم الله الرحمن الرحيم : الإجابة بقت مصر).

وعلى مدى أيام عدة بدأت الحشود الضخمة التي لا نعرفها ولا تعرفنا ولم نصل يوما إليها أو نطمح أن نصل إليها بدأت تتوافد علي الميدان؛ أسر كاملة، شباب، أطفال، شيوخ ، نساء، منهم من حمل كفنًا وأقسم ألا يعود، ومنهم من حمل خيمة أو بطانية أو ما تيسر له من طعام وشراب وانصهر الجميع في بوتقة واحدة : لا تحرش ولا سرقة ولا مضايقات ولا جهل ولا مثبطين للعزائم لدرجة أن المفاجأة ألجمتنا جميعا ...».

ويؤكد ثوار آخرون منهم عمرو عز من قيادات ٦ إبريل وعضو المكتب التنفيذي لائتلاف شباب الثورة وكان من منظمي مظاهرات يوم ٢٥ يناير، ما يقوله مالك عدلي من أنه فوجئ بحجم المشاركة التي كانت «تفوق الخيال» وهذا نص كلامه: كان الهدف مظاهرة من بضعة آلاف وكانت النية في حالة النجاح اعتصام خمسة آلاف شاب في ميدان مصطفى محمود، ولكن الأعداد الغفيرة التي فاجأت الثوار هي التي قررت التوجه إلى التحرير والاعتصام فيه.

لم ينتبه أحد بمن فيهم الثوار الذين أعدوا لمظاهرات ٢٥ يناير إلى حجم تأثير ما حدث في تونس على الشارع المصري، حجم إحساس المقهورين هنا بالمقهورين هناك، وحجم الثقة في النفس التي انتقلت من هناك إلى هنا. كان الشعب المصري هو الذي حسم الأمر وحوّله من مظاهرات معارضة إلى ثورة. وكانت كلمة السر العلنية هي تونس.

II

لا مجال هنا للحديث عن المجموعات الشبابيّة التي بادرت بتنظيم النزول إلى الميدان في الأيام الثلاثة الأولى، ولا العناصر التي فجرت الثورة في مصر وهي عديدة يرجع بعضها إلى الأسابيع والشهور السابقة على ٢٥ يناير مباشرة، ويعود بعضها الآخر إلى سنوات سابقة لعبت دورها بفعل التراكم والقاعدة المعروفة عن التغيّر الكمي الذي يتحول إلى تغيّر كيفي (باختصار نتحدث عن قوس واسع من الأحداث

المتباينة تمتد من الانتفاضة الفلسطينية عام ٢٠٠٠ – ويتضح بحسبة سريعة أن الكثير من شباب ميادين التحرير هم أنفسهم الصغار الذين خرجوا من مدارسهم الابتدائية والإعدادية في أكتوبر ٢٠٠٠، وشاركوا بهمة في حملات المقاطعة خاصة مقاطعة البيبسي وماكدونالدز... إلخ. أعود للقوس الواسع الممتد من الانتفاضة والاحتجاج على غزو العراق في ٢٠٠٣ إلى حادثة كنيسة القديسَين ليلة رأس السنة مرورًا بتزوير الانتخابات في مصر وما لاحصر له من وقائع العنف والفساد).

وهنا أيضا سأتوقف أمام صورتين لعب تقابُلُهما والاختلافُ الصادمُ بينهما دور الشرارة. وأعني صورتيّ خالد سعيد: الصورة الأولى لشاب صغير وديع وسيم أنيق يسهُل تصنيفه كابن من أبناء الطبقة الوسطى، وفي مقابلها صورتُه بعد قتله من قبل رجال الأمن: مشوّها، مجرّح الوجه مقطّع الشفتين مكسّر الأسنان، يصعب التعرّف عليه. صورتان؛ واحدة خلقها الله والثانية من فعل الأمن وصنعه. ستجسد الصورتان ما يتعرض له المصريون من قمع وعنف وضيم. بعد ثلاثة أيام من الحادثة قام مجموعةٌ من الشباب بإنشاء صفحة على الفيس بوك عنوانها «كلنا خالد سعيد»، أسسها وائل غنيم وعبد الرحمن منصور وآخرون سيديرون الصفحة في غياب غنيم ومنصور. ستضع الصفحة هدفًا لها مواجهةَ القمع برصد انتهاكات الشرطة (سيضاف لخالد سعيد شهيد آخر من الإسكندرية، عُذِّب حتى الموت وقد اتهم زورًا بالاشتراك في حادثة كنيسة القديسَين، هو الشاب السلفي سيد بلال)، وستدعو الصفحةُ لسلسلة من الوقفات الاحتجاجية في الإسكندرية. لاحقًا ستكون صفحة «كلنا خالد سعيد» على الفيس بوك عنصرا أساساً في الدعوة إلى الخروج يوم ٢٥ يناير بالإضافة إلى شباب ٦ إبريل، ومجموعة العدالة والحرية وحملة دعم البرادعي وألتراس الأهلي والزمالك وشباب الإخوان.

يكتب عمرو مجدي وهو معيد بقسم الطب النفسي في جامعة القاهرة: «كان خالد سعيد هو بوعزيزي مصر، في عصر أصبح فيه الموتى يقودون الثورات من قبورهم. نعم. كنا موتى في قبور غيرِ مرئية... دخل خالد سعيد إلى قبره الحقيقي، وخرجنا نحن من قبورنا الوهمية ...».

III

يصعب حصرُ كلِّ التعليقات الساخرة. واللافتات المضحكة. والأشكال الكرنفالية التي شهدها ميدان التحرير في الأيام الثمانية عشر الممتدة من ٢٥ يناير إلى ١١ فبراير،

هي كثيرة وطريفة ومضحكة فيها النكتة والتعليق الساخر واللافتة الهزلية. وكوميديا الشارع المُرتجلة. حتى إن البي بي سي العربية أنتجت فيلما وثائقيا عن الثورة، أسمته «الثورة الضاحكة». من بين مشاهده حفل زار يقيمه عدد من الثوار يريدون التخلص من العفريت الذي يسكنهم. وهم إذ يصطفّون على طريقة حلقات الذكر في الموالد يتمايلون يمنة ويسرة ويرددون: «ارحل. ارحل. ارحل. الله حيّ. الله حيّ». وفيه صور مع تعليق يخص أغطية الرؤوس: «فقط في مصر الثوار في عمر جيفارا وجسارة جيفارا، لكنهم يبتدعون أغطية رأس لا تشبه قبّعته الشهيرة». لقطات متتابعة: مواطن يحمي رأسه بحَلَّة (طنجرة)، وثانٍ يحميها بقصعة من القصعات المستخدمة في خلط مونة البناء. وثالث يضع على رأسه دلوا معدنيا مقلوبا، ورابع صفّ عددا من زجاجات المياه الفارغة والمصنوعة من البلاستيك وربطها على رأسه برباط قماشي مرتجلاً خوذة بدعة تثير الضحك وإن سرت في الضحك رجفة ما مصدرها الوعي بمدى ما كانت تتعرض له الرؤوس من إصابات قاتلة.

ثم اللافتات: لافتة: «رابطة نجاري مصر يسألون الأسطى مبارك عن نوع الغراء الذي يستخدمه». «ارحل بقه إيدي وجعتني». «ارحل صوتي راح». «ارحل مراتي وحشتني. متجوز من عشرين يوم». «ارحل كتفي وجعني» (يحمل ابنه على كتفه) «ارحل الوليّة عاوزة تولد والولد مش عايز يشوفك». أو «كلموه بالعبري ما بيفهمش عربي». «ارحل يعني امشي ياللي ما بتفهمشي». وكان هذان الشعاران الأخيران هتافيْن مغنَّييْن يرددهما الناس وهم يتراقصون.

ومن مئات المشاهد الدالة في الميدان سوف أتوقف أمام ثلاثة مشاهد يقدم أولها نموذجًا على المسرح الكوميدي المرتجل وكانت منه أشكالٌ عديدة: شابان يمثل أحدهما المستر نانا القادم من الهند، والآخر يسأله بما يفترض أنه كلام بالهندي. ويترجم الكلام لِلمتجمهرين حولهما. المستر نانا يستبدل النون بمعظم الحروف، «النينان» تساوي الميدان، والحكم «نانن عَنَا النُّنِّي بالنِّنا»: أي لاصق على الكرسي بالغرا. وقد يفشل المترجم في التفسير فيتدخل الجمهور ليجتهد في تقديم الترجمة الصحيحة فيصير العرض تفاعليًا. ويستخدم مستر نانا لازمة بين حين وآخر تضفي على كلامه إيقاعًا. يانَّا نانِّينا ننتاح : ياللا خلينا نرتاح. يسأله المترجم: ماذا فعلتم فيمن نهب أموالكم، وكيف استعدتموها؟ ويسأله عن البلطجية في الهند فيقول: عندنا في الهند، دائما مع استخدام النون بديلا عن الحروف الأخرى، خَبور كبير.

معمول للشعب. جبنا البلطجية وركبناهم عليه واحد على واحد، يالا خلينا نرتاح. عندنا في الهند كان فيه راجل آكل كل الناس في بطنه، اسمه أحمد عز، جبناه في ميدان كبير، وادينا كل واحد دبوس، دبوس واحد، كل واحد يشكه شكه. يالّا خلّي الناس تاخد حقها: كل واحد مسك دبوس وشكه في المكان اللي يحبه. وهنا يبدأ الغناء الجماعي: حالوا يا حالو مبارك شعبه ذله، دلعه يا دلعه مبارك شعبه خلعه».

أما المشهد الثاني المدهش والذي قد يستعصي على التصديق لو لم يكن موثقًا شاهده الملايين بالصوت والصورة، فهو مشهد استجابة الميدان للمقاتلات التي حلقت فوقه. يسهل تخيل ما كان يمكن أن تثيره هذه الطائرات من فزع أو على الأقل توجّس وقلق لدى المتظاهرين، ولا يمكن استبعاد إمكانية التسبب في حالة من الذعر الجماعي وربما التدافع المأساوي. كانت الطائرات تحلّق فوق رؤوس الناس فإذا بعبقريّ ما يهتف فجأة: «حسني إتجنن»، يرفع ذراعيه، يحرّك يديه الاثنتين فاردًا أصابعه كالمروحة في إشارة مألوفة دالة على من فقد عقله. وفي ثوانٍ كان حشد من البشر يهتف: حسني إتجنن. حسني إتجنن. ثم انتشر الهتاف في الميدان وصار الناس يتقافزون ويرقصون ويصفّقون معًا تصفيقة منتظمة وهم يرددونه ويضيفون إليه: كونداليزا كونداليزا حضّري لحسني الفيزا. حفل تجريس شعبي من الطراز الأول حوّل الخوف إلى قوة، والقلق إلى مسخرة، والتوجّس إلى رقصة على إيقاع الدفوف والتصفيق والصفافير. وكأن المقاتلات طائراتٌ من ورق أو كأن الجمهور المهدد حالةٌ أسطوريةٌ إذا قصفت واحترقت تتوالد في لمح العين من رمادها وهي تضحك.

أما عربة البليلة فهي المشهد الثالث والأخير الذي أريد التوقّف عنده. بائع بليلة في ميدان التحرير ينادي على بضاعته بميكروفون محمول. ماذا يقول؟

«البليلة بتقولكم: عيسى نبى وموسى نبي ومحمد نبي وكل من له نبي يصلّي عليه. البليلة عندنا مع الحليب وتَصَلّي على الحبيب وتحيّي الهلال مع الصليب. عربية البليلة بتحيّي الشعب المصري. أَقْدِمْ على عربية البليلة. عربية البليلة ضد النظام الفاسد. عربية البليلة بتقولك: صفوت الشريف هو اللي بيحرق في االكنايس. عربية البليلة بتقولك يا أخي المواطن إن الحزب الوطني هو اللي بيولع في الكنايس. الحزب الوطني ما بياكلش بليلة. الحزب الوطني بياكل في دمّنا. الحزب الوطني ما بياكلش بليلة، الحزب الوطني بياكل في لحمنا. اللي عايز ياكل بليلة بالحليب ويصلّي على الحبيب. اللي عايز ياكل بليلة ويصلي على المصطفى نبينا. عربية البليلة

بتتضامن مع الشعب المصري. عربية البليلة بتدعو الشعب المصري يحط الإيد في الإيد، واذا اتوحدنا هنعمل مصر جنّة. عربية البليلة بالسمن والسكر والعسل. عربية البليلة بالحليب وجوز الهند والزبيب».

والحق أنه إذ كان على دارسي العلوم السياسية أن ينظروا لتلك الدولة خارج الدولة التي أقامها المصريون في ميدان التحرير فصرّفوا شئونهم المعيشية بسلاسة وأبدعوا أشكالا من التعبير والبهجة، فإن على المتخصّصين في الدراسات الثقافية تأمل هذا التحرير الشعبي المدهش؛لأنه مزج بين الاحتجاج السياسي وممارسات الموالد الشعبية الأليفة منذ مئات السنين. سنجد أسرًا بأكملها في الميدان. الصغار مع آبائهم وأمهاتهم، وأطفال الشوارع الذين يجدون فجأة شارعًا مختلفًا يراهم ويسمعهم. وحلّاق الثورة الذي يتطوع لحلاقة شعر الثوار مجانًا. والعرسان الذين يقررون الاحتفال بزفافهم في الميدان فتنطلق الزغاريد وترقص العروس، وإن كانت محجّبة. حتى الدبابات التي أثارت عند نزولها في الثامن والعشرين من يناير مشاعر مختلطة من الارتياح والقلق والعدائية والاطمئنان، تم استيعابها من قبل الناس فكتبوا شعاراتهم عليها، وحمّلوا الجنود أطفالهم والتقطوا لهم صورا معهم. هذا مشهد سابق على مدرّعات الجيش وهي تدهس الشباب في واقعة ماسبيرو في أكتوبر ورجال الشرطة العسكرية وهم يسحلون البنات في ديسمبر.

كما أن على الدارسين مستقبلاً أن يتأملوا تلك الكرنفالية الفريدة حيث إطلاق طاقة الجماعة لا يتم بين قوسين للعودة مرة أخرى للسياق المعتاد، بل طاقة موظّفة في فعل احتجاجي يقصد تغيير الأمر الواقع.

إن حكاية الثورة المصرية لا بد أن تتوقف طويلا عند الاحتشاد الثقافي الذي ميّز هذه الثورة. وما أعنيه بالاحتشاد الثقافي هنا هو توظيف كافة الطاقات الموروثة المكتسبة؛ التقليدية والمستحدثة، الشعبية وغير الشعبية في خدمة الفعل الثوري. وتم هذا التعامل بشكل بسيط وتلقائي فاستخدم الثوّار المساجد وصلاة الجمعة كنقاط تجمع وانطلاق في مظاهراتهم أثناء الأيام الأولى للثورة وعلى مدى العام الماضي كله. وتحولت بعض المساجد والزوايا والكنائس إلى مستشفيات ميدانية. وعلى الدارسين أن يتوقّفوا مستقبلاً ويكتبوا الدورَ البطولي لمسجد عمر مكرم وكنيسة قصر الدوبارة المتجاورين والمتلازمين جغرافيًا ووظيفيًا أثناء الثورة. ويتأملوا دور صلوات الجمعة والقداديس التي أقيمت في ميدان التحرير، والاحتفال برأس السنة

في الميدان حيث امتزجت الهتافات الثورية بالأناشيد الدينية المسيحية. وفي ظنّي أن الصلاة الأشهر في تاريخنا المعاصر هي تلك الصلاة غير المخطط لها سلفًا، التي أقيمت بشكل تلقائيّ عصر يوم الجمعة الثامن والعشرين من يناير ٢٠١١ حين اصطفّ الناس أمام جنود الأمن وجنون مدرعاته وهي تقصفهم بالقنابل المسيّلة للدموع والرصاص وترشهم بالماء وتندفع داخلهم وتدهسهم دهسًا. اصطفوا أمامها وقاموا وركعوا وسجدوا ثم قاموا يواصلون معركة دخول التحرير. إن هذا الدمج الفذّ بين ثقافة موروثة وراسخة وفعَّالة في الوجدان والحركة من أجل تغيير جذري، أعني الحركة للأمام، للمستقبل، حداثة من نوع خاص للغاية تستدعي الفحص والتأمل.

ولم يكن هذا الملمح الدينيّ للثورة عنصرَ فرقة (وإن جرت محاولات لاستغلاله لاحقا في خلق الفرقة). وفي الوقت الذي راحت فيه الثورة المضادة تدبّر للفتن الطائفية وتعمل على حرق الكنائس وإذكاء الخلافات الدينية وتصدير دعاة يطرحون خطابا تخريبيًا وسعوديّ الملامح والهوى، كان الثوار حريصين على الوحدة الوطنية في الميدان وخارجه. سترتفَع صورُ وأعلامُ مينا دانيال كرمز من رموز الثورة وشهيد كبير من شهدائها جنبًا إلى جنب مع صور وأعلام الشيخ الأزهري عماد عفت. وسيشيع فيديو قصير من دقيقتين أو ثلاث صوَّره شاب ما على تلفونه المحمول لمينا دانيال مع صديق له اسمه محمد يقول مينا إنه محمد ويقول محمد إنه مينا، يتبادلان الأدوار، ويغنِّيان بشكل فكه وبما لا يخلو من نشاز: ليه الدنيا جميلة وحلوة وانت معايا.

ثم عنصر آخر من عناصر ما أسميته بالاحتشاد الثقافي لثورة جمعت أبناء وبنات طبقة وسطى مهددة في وجودها بجهاز قمعي لا يرحم وفسادٍ لا يسمح جشعه وأنانيته بأي حيِّز إلا لمحاسيبه، أقول: جمعت الثورة بين أبناء الطبقة الوسطى طلاب الجامعات وخريجيها والمهنيين من أبنائها وبناتها، وأبناء الطبقات الشعبية المسحوقين اقتصاديًا والمتعرضين يوميًا لقمع وشراسة أجهزة الأمن. ومن هنا سيسهم في الثورة التويتر والفيسبوك والبلاكبِري والآي فون والآي باد، كما ستسهم فيها مهارات شباب الحرفيين ومطارقهم للحام الصفيح مثلاً وإقامة المتاريس (وهو دور سيذكر للسمكرية العاملين في شارع معروف)، أو في هدم الجدار العازل الذي أقامته سلطة العسكر لحماية السفارة الإسرائيلية، أو توفير مصادر للمياه أو للكهرباء

لشحن التلفونات المحمولة. وسيجتمع الأطباء بخبراتهم العلاجية والجراحية في المستشفيات الميدانية بالألتراس (مشجعي النوادي الرياضية) بحيويتهم الباهرة ولياقتهم البدنية في الكرّ والفرّ، وحضورهم الغريب الذي يجمع ما يندر اجتماعُه: الصلابة والثبات وخفة الروح والبدن كأن لهم أجنحة وبإمكانهم إن أرادوا أن يغلبوا الجاذبية ويطيروا.

واجتمع شباب لا يألفون الإيديولوجيات ولا يعرفونها بشباب تنظيمات اشتراكية وليبراليين وإسلاميين وفوضويين وأقباط. ويحكي عمرو عز العضو في ٦ إبريل وأحد منظّمي المظاهرات أنه تشارك في إحدى الليالي، في بطانية واحدة مع رجل ملتحٍ حكى له أنه ذهب إلى الحجّ العام السابق وأنه مندهش من أن تأثره بوجوده في التحرير، أشدّ من تأثره وهو في الحرم المكيّ. وقال له الرجل إنه من غير الصحيح أن كل من يدخلون الميدان يتعرضون للتفتيش (كان ذلك في الأيام التي يحمي المنظِّمون الميدان من البلطجية الفعليين وعملاء الدولة الذين قد يدخلون الميدان بأسلحة أو سكاكين أو مُدى). فلما أكد له عمرو أنهم يخضعون لتفتيش دقيق قال له إن الشهداء يأتون للميدان يوميًا ويجلسون فيه. لا أحد يراهم أو يفتّشهم، وإنهم يريدون لنا أن نبقى في الميدان، **ولو تركناه يصبح قفرًا ويتحول إلى مكان ملعون.** كلام الرجل الذي أدرج ثقافته الشعبية في المسعى الثوري أبلغ من أي تعليق.

الآن ننتقل إلى الشهداء:

IV

في «الفقراء أولا... يا ولاد الكلب» وهو نص منشور على الفيس بوك في ١٧ يونية ٢٠١١، يكتب محمد أبو الغيط وهو طالب في السنة النهائية بكلية الطب في جامعة أسيوط، عن الشهداء. ويعتمد نصه أساسًا على صور فوتوغرافية ملونة لتسعة عشر شهيدا. لكل شهيد صورةٌ يعقبها سطر أو أقل فيه اسم الشهيد وسنه وأحيانًا المدينة أو الحيّ الذي جاء منه. فضلاً عن مقدّمة قصيرة للنص من عدة سطور وخاتمة له من عدة فقرات.

أغلب الشهداء في مطلع العشرينيّات من العمر وبعضهم لم يبلغها. الملابس والجلسة المتعمّدة أمام المصوِّر، تؤكد الخلفية الاجتماعية. إنهم كما يقول

أبو الغيط: «من (العيال السَّرْسَجِيَّة)، الشباب أبناء المناطق الشعبية والعشوائية الفقيرة الذين تكشفهم ملابسُهم الرخيصةُ ومحاولاتُهم للتأنق أو ادعاءُ الرومانسية بنظرات متأملة متشبهين بمن يرونهم في التلفزيون أو في شوارع المناطق الأرقى».

تسع عشرة صورة كبيرة ملونة يدعونا أبو الغيط ضمنًا لتفحّصها على خلفيّة الصراع بين القوى السياسية ومن يسميهم في نهاية نصه: «العواجيز النخبويين المملين من كل الأطراف الذين مازالوا غارقين في تنظيرات (إسلامية/ علمانية) و(الدستور أولاً/ الانتخابات أولاً)، ولهم جميعاً أقول: **الفقراء أولاً يا ولاد الكلب!** وبهذه العبارة وهي عبارة العنوان يختتم أبو الغيط نصه.

ولا يخفى عليكم ومعظمُكم من دارسي الأدب وأساتذته أن موطن الجمال (وهو المصطلح الدارج في دروس البلاغة أيام المدرسة) هو كلمة «يا ولاد الكلب» غير المتوقّعة والتي تحوّل العنوان من عبارة تقريرية فيها خبر أو تنبيه أو وجهة نظر إلى صرخة يجتمع فيها المشهد والمشاهد، الواقع الموضوعي والاستجابة الذاتية، وينتقل بعبارة «الفقراء أولاً» من مجرد تعبير إيديولوجي إلى إقرار بحقيقة تاريخية موجعة: الفقراء ماتوا أولا والنخبة السياسية التي تتصدى للمعارضة وتتصدر الصورة وتتعارك على ثمار ثورة ما كانت لتقوم لو تركت الأمورُ لها. لو لم يسبقها الفقراء أولاً.

وفي نص لاحق له المعنى الكليّ نفسه وإن تباين في شكله، يكتب أبو الغيط تحت عنوان «شارع عيون الحرية» (الأحد ١٤ ديسمبر ٢٠١١) عن خمسة شباب في خمسة مقاطع. وشارع عيون الحرية هو شارع محمد محمود الذي استشهد فيه العشرات وفقد العشرات عيونهم أثناء مواجهات نوفمبر ٢٠١١.

هنا أيضا يستخدم أبو الغيط الصور مع الكلمات. ويخصِّص مقطعين لشباب من الثوار «أولاد الناس» ومقطعين لشابين من الثوار «شكلهم غلط» أي من الطبقة الكادحة. أما الجزء الخامس والأخير فهو لسان حال الكاتب نفسه وإن كان يتحدث بصيغة المتحدث الغائب. سأتوقّف أمام القسم الأول والرابع من نص أبو الغيط:

القسم الأول: «عندما عرف محمد قيمة كون شكله «نضيف وابن ناس» عن طالب الهندسة الذي يتطوع كمسعف في المستشفى الميداني بشارع محمد

محمود. فجأة يقتحم العسكر المستشفى ويحطّمون كل ما فيه ويضربون المرضى والأطباء بالعصي والأحذية. وأخيرا ينقلونهم إلى قسم عابدين. «حيث استقبلهم مخبر يصيح: «مادام دخلتوا القسم محدش هيتعرضلكوا تاني، هنا حقوق إنسان واحترام قانون ... يالّا يا ابن الـ (.....) منك ليه كله وشه للحيط!!». وفي ظل حقوق الإنسان يُترك المصابون غارقين في دمهم دون أي نوع من الإسعاف. وبعد ساعات يأتي ضابط ويفرج عن عشرة شباب ممن يبدو عليهم «أنهم ولاد ناس وأشكالهم نضيفة»، أما محمد فيفكر وهو في طريقه إلى منزله «فيما كان سيحدث له لو كان «شكله غلط» فيشعر بالرعب، ويحمد الله على نعمته عليه».

أما القسم الرابع فهو عن يحيى وهو من شباب الألتراس. يصاب في قدمه فيطلب منه الطبيب العودة إلى منزله للعناية بإصابته فيرفض: «ولما إحنا نروح مين اللي يحميكوا؟ مين يحمي الحريم والعيال الصغيرة والدكاترة والناس اللي ملهاش في اللَّبَش زيّنا؟»، ثم يواصل: «إحنا بنحميكوا من الـ (*****) - شتيمة بذيئة على الداخلية - وإنتوا بتحمونا من الجهل، كده نبقى خالصين!».

ويعلق أبو الغيط:

> «دون أن يدري قال يحيي بالحرف ما قاله آخر بنفس ظروفه لفتاة أصر على سحبها بعيداً عن موقع المواجهات «إنتِ شكلك بنت ناس ومتعلمة، خلونا إحنا الفقرا نموت عشان لما الدنيا تهدى يفضل المتعلمين اللي يقدروا يفيدوا البلد!»

ولا أعرف، حتى الآن على الأقل، إن كان هذا اليحيى ما زال معنا، أم استشهد في مجزرة إستاد بور سعيد في الأول من فبراير ٢٠١٢.

في كتابات الشباب على مدوّناتهم وفي الفيس بوك والتويتر والشهادات يتصدر الشهيد كقيمة وحضور وواقع مُعَذِّب. الشهداء المعروفون. والشهداء المغمورون. الأصدقاء الذين صاروا شهداء، أو الشهداء الذين لم يلتقِ بهم كاتب الشهادة إلا مرة واحدة في المواجهات، أو في المشرحة.

أتوقّف مرة أخرى عند مالك عدلي، وأبدأ بما كتبه في مدوّنته في الخامس والعشرين من نوفمبر، ثم أنتقل لمقال سابق كتبه في التاسع من أكتوبر.

«يوم الأحد ٢٠ نوفمبر حوالي السادسة مساء كنت بصدد دخول شارع محمد محمود للمشاركة في المعركة الدائرة بين الشباب وبين ميليشيات الداخلية

واستوقفني ثلاثة شباب يتأبط كل منهم ذراع الآخر وأحدهم يقول لرفاقه بصوت مرح: «لو وقعت إوعوا ترجعوا أنا دمي ميروحش هدر»، فيرد عليه أصدقاؤه: «آمين يا صاحبي»، فبادرتهم بالقول «بعد الشر عنكم يا شباب وخلوا بالكم من نفسكم» رد عليّ أحدهم: «ياحنا ياولاد الكلب دول ف البلد دي ويا نعيش بكرامه يا بلاش... ابتسمت وأكملت طريقي وغابوا عن نظري بسبب كثافة الغاز الذي كانت تطلقه ميليشيات الداخلية.

في نفس المساء يذهب مالك (وهو محامٍ) إلى المشرحة لمعاينة بعض الجثامين نيابة عن أهاليهم، فيجد الشباب الثلاثة جثثًا داخل المشرحة مصابين إصابات وحشية.

ينهي مالك مقاله:

«نرجع ع الميدان شايلين حزننا ع الشهيد وحزن أهله علي أكتافنا وندوّر على حد ياخد الحمل ده ويحوله لنور وأمل ومستقبل مشرق منلاقيش... نرجع بيه بيوتنا وننام وهو على صدورنا ...ويوم بعد يوم يتحول الشهيد لرقم ...لورق... لصورة... لحفلة تكريم... لمبلغ مالي وعمره مبيتحول لشيء من اللي مات علشانه...»

وكان مالك كتب في التاسع من أكتوبر نصًا بعنوان: «من ماسبيرو والمستشفى القبطي»:

«سبعتاشر جثمان موجودين ف الأوضة ووسط صراخ وعويل الأمهات والزوجات علي شهدائهم مقدرتش أمسك نفسي وابتديت أكشف وجوه الجثامين زي المجنون علشان أبصّ علي مينا بصة أخيرة، مش أول مرة ف حياتي أشوف جثث بس المرة دي كانت مرعبة، وجوه مشوهة وجماجم محطمة وبقع دم كبيرة تحت معظم الوجوه اللي شفتها لحد مالقيت جثمان الشهيد مينا، وهاني رياض حاول يلهيني عنه علشان مشوفوش ويقوللي مش هوا بس أنا أطلعه من وسط مليون، وشفته وبقعة دم كبيرة تحت راسه، حطيت إيدي على جبهته وقبلته ومبقتش شايف واخدني هاني برة المرحمة أو المشرحة وكل حتة ف جسمي بتتنفض ولقيت الناس بتجري من جنبي ومعاهم شهيد تاني بيقولوا إنه اللي دهسته المدرعة وحد من الناس اللي شايلاه بيقول: «آدي مدرعات جيشنا اللي بيحمينا» وأم شهيد بتلطم وبتشيل تراب وبتقول: «يا حزن المسيحيين الليلة دي»، وقس قاعد ع السلم بيعيط

بشدة وشاب مطلعينه م المشرحة فاقد النطق تقريبا حزنا على أخوه اللي كان جثمانه مسجي جوه المشرحه...

بالمناسبة مينا دانيال هو الشاب اللي يوم ٢٨ في التحرير مكانش فيه ولا حتة ف جسمه سليمه وفشلنا نقنعه يسيب الميدان واللي حكيتلكم عنه قبل كده ، مينا عمر البسمة ما فارقت شفايفه وعمر الأمل ما فارق عينيه ...البلد دي ليه بتاكل عيالها؟؟؟».

وهنا أتوقف ولكن ليس قبل أن أضيف: «يا نجيب حقهم يا نموت زيهم».

كلمة في مؤتمر سرد الربيع العربي

جامعة القاهرة، ١٨ فبراير ٢٠١٢

مينا دانيال

هو في الثانية والعشرين وأنا لي ضعفا عمره.

كان من الممكن إذن أن أكون جدته.

مشهد في حوار تلفزيوني قبل أسابيع. أطلق الولد شعره إلى ما قبل كتفيه فبدا أكثر طفولة. ثم مشهد مداعبة مع زميله، كل يتسمى باسم صاحبه. يتبادلان الأدوار. يضحكان كأنما الدنيا على وشك أن تستجيب لهما فتضحك. صورة أخرى في الميدان. ثم صورته مشوها ومدميا.

لو كنت جدته لمت حزنا. ولكنني كجدته لو كانت على قيد الحياة تؤنب نفسها ولا تفهم كيف يذهب هو ولا تذهب.

أتحدث عن مينا دانيال. قتله ورفاقه رصاص الصياد.

سرب من الطير ومضى، كاد يصحبه مع أكثر من عشرين من رفاقه ومئات من حولهما كادوا أن يذهبوا معهم ولكنهم قالوا: نبقى هنا لعلنا نواصل تحليقا أرادوه. سرب من الطير. نعم، سرب من الطير. ما أجمله. محلق بأحلامه عن مصر أخرى أجمل وأكثر عدلا. مينا ومايكل وأحمد وغيرهم سالت دماؤهم. وأنا حزينة حزنا كبيرا وغاضبة غضبا كبيرا. من منح هذا الطائر اسم مالك الحزين؟ كفي يا رضوى عن مجازاتك لم يكن صيادا ولا بندقية واحدة ولا طيورا يجزع قلبك من سقوطها بل هم أولاد صاعدون إلى مستقبلهم لكل منهم والد ووالدة وجدتان وجدان، ومدرسة أو جامعة وأصحاب وبنت حلم بالارتباط بها أو ارتبط أو ربما مخبأة له في غيب الأيام. يسقط الولد فتنتشر دماؤه في بقعة من الوطن وتزداد دكنة ووحشة. ولكن الدم هذه المرة كان كثيرا، كثير جدا. والأيدي ملوثة كثيرة. تلفزيون الدولة. مجلسها العسكري وحكومتها الصامتة صمتا كئيبا. الفاصل بين تلفزيون مصر الرسمي الذي واصل إذاعة برامجه ومسلسلاته وأغانيه وبين أمهات القتلى والمصابين هو الفاصل بين مصر وحكامها.

نعم يا سيدي، نعم أيتها الأم المكلومة. الثورة بعد لم تنجز ما تريد لأن عددا من شباب مصر وأكثرهم من أقباط مصر تعرضوا لمجزرة. نعم لمجزرة. لم يكونوا في أرض معركة يواجهون فيها إسرائيل بل في مسيرة سلمية أوصلتهم من شوارعهم الأليفة إلى نيلهم الأليف. ما الذي تصنعه كل قوات الأمن هنا؟ ألسنا بعد ٢٥ يناير؟ ألم تقم ثورة في البلاد وتسقط المستبد وأسرته؟ كل هذه القوات. كل هذ العسكر. كل هؤلاء البلطجية. المشهد ملحق ليوم ٢٨ يناير. كل هذا الدم. كل هؤلاء الصراخ. أي تعميد هذا يا مصر؟ التعميد بالماء، ماء الأردن، ماء الكنيسة ولكن مصر القاسية تعمدنا بدم الصغار. يا إلهي. يا إلهي. فليكن فليكن.

عصافير النيل

يقول المثل الدارج: «يضرب عصفورين بحجر»، وما حدث يوم الأربعاء الأول من فبراير في إستاد بورسعيد محاولة لضرب سرب كامل من العصافير بحجر واحد. محاولة شيطانية وغبية في آن واحد، أرجح أنها ستكون النقطة الفاصلة في مسيرة ثورتنا، أو على الأقل هذا ما يجب أن يكون.

سميت المقالة «عصافير النيل» وهو عنوان مستعار من رواية صديقنا الراحل «إبراهيم أصلان»، والذي يقدم في هذه الرواية وفي غيرها من رواياته عالم أهالي إمبابة الذين يغتالهم الفقر والنظام المهيمن. وكان أول انطباعاتي حين أرى شباب الألتراس في التحرير، أنهم أشبه بالعصافير، فهم صغار. وهم يتقافزون بحيوية لافتة. وفيهم قوة وفيهم هشاشة وفيهم طفولة وفيهم اندفاع. تثقل عليهم حتى ملابسهم فتراهم خلعوا قمصانهم وأحيانا الفانلات. كنت أبتسم حين أراهم. وأرى النقيض الكامل والتام للجالسين على الكراسي، كبار السن ممتلئي الأجسام ثقيلي الحركة متأنقين في ملابسهم. لا أعرف أيا من شباب الألتراس شخصيا، بل ليس لديَّ اهتمام خاص بالكرة ولا أتابع المباريات. أنا أنظر من خارجهم. امرأة تجاوزت الستين ترفع عينيها إلى أعلى فترى سرب طيور يقطع السماء بانسيابية مدهشة فأشهق. تحولت الشهقة إلى نشيج مكتوم من ذلك النوع الذي يقتل كمدا؛ لأن الدموع حتى الدموع بدت فجأة بذيئة دون المقام.

من دبر، ومن نفذ هذه الجريمة؟ هذا ما نريد أن نحقق فيه ونعرفه. ولكن لا شك عندي حتى قبل أن نحقق ونعرف التفاصيل أن المجلس العسكري والحكومة ووزارة الداخلية يتحملون المسئولية السياسية عن قتل ٨١ شابا مصريا؛ البعض منهم صبية في المدارس من مشجعي النادي الأهلي يوم الأربعاء الأول من فبراير. ولا شك عندي أيضا أن تحصر التهمة في مدير أمن بورسعيد أو محافظها أو حتى وزير الداخلية. قتل المصريين تعددت وقائعه على مدى الشهور الماضية بفعل الداخلية

أحيانا وبفعل الشرطة العسكرية أحيانا، ولكن محافظ بورسعيد هو المسئول. دعواي أن النظام القائم وهو امتداد لنظام مبارك أراد تحقيق عدد من الأهداف:

إرهاب الناس وترويعهم ليحتموا ببيوتهم ويصرفوا النظر عن الثورة. وهنا تأتي واقعة الإستاد ضمن أحداث عديدة أخرى. وهو ترويع اتخذ شكلا ملحا بعد يوم ٢٥ يناير حين نزلت الملايين إلى الشوارع والميادين في القاهرة والإسكندرية والسويس وغيرها من المحافظات والمدن.

معاقبة الألتراس على مواقفهم في الثورة. والأهم الاستفادة من خبرات سابقة في الملاعب والإثارة وإشعار الناس أنه لا فائدة. بل والأكثر، إن كان مكسب أساس من مكاسب ثورة ٢٥ يناير هو شعور المصريين بالثقة في أنفسهم ورفع شعار «ارفع راسك فوق إنت مصري». مطلوب تحطيم هذا المصري وجعله يخجل من نفسه بل تشويه مدينة هي جزء من ثقة المصريين بأنفسهم، على طريقة تحويل المدينة ذات التاريخ المشرق إلى سوق حرة يرتبط اسمها بتجارة الشنطة.

هي خطة جهنمية قد يكون دبرها جمال مبارك أو فلوله وحدهم، أو امتدادات العادلي في الداخلية، وقد يكون ساعدهم مستشارون قدماء أو مستجدون ربما من الولايات المتحدة وربما من إسرائيل.

سنضرب الألتراس فنعاقبهم على مواقفهم في الثورة. سنضرب عصافير الثورة كلها ردا على يوم ٢٥ يناير.

مكتبة
t.me/t_pdf

الباب الرابع

عن الرفاق

حكاية إدوارد

بدايات،

في عام ١٩٦٦ نشر إدوارد سعيد كتابه الأول بعنوان: «كونراد ورواية السيرة الذاتية» Conrad and the Fiction of Autobiography، وهو نسخة منقّحة من رسالة الدكتوراه التي أجيزت له من جامعة هارفارد قبل ذلك التاريخ بثلاث سنوات. يقدم الكتاب قراءة مفصلة لرسائل الروائي الإنجليزي جوزيف كونراد (ثمانية مجلدات جمعت كل ما توفر من رسائله إلى أصدقائه ومعارفه وناشريه... إلخ) قرأها سعيد مستعينًا بأدوات مدرسة جنيف النقدية ساعيا إلى كشف عناصر وعي الكاتب وأشكال التفاعل بين تجربته كمهاجر ومشروعه الإبداعي. كان كونراد مهاجرا بولنديا ترك بلاده في سن المراهقة، عمل طويلاً في البحرية البريطانية، يتحدث الفرنسية وهي لغته الثانية بعد البولندية، وإن أصبح في نهاية المطاف كاتبا بالإنجليزية، وأحد الروائيين الأكبر الكاتبين بها في مطلع القرن العشرين.

لا أضيف جديدًا حين أشير إلى أن اهتمام الشاب إدوارد بذلك الكاتب البولندي الأصل يرجع إلى المشتركات بينهما: فكلاهما غادر بلاده إلى بلد آخر في سن المراهقة، ووجد نفسه يكتب بلغة غير لغته الأم ويعيش موزعا بين تجربتين. لاحقا سيقول سعيد إن كونراد سيلازمه كأنه لحن أساسي حاضر باستمرار في خلفية كل تجاربه.

في كتابه الأول هذا يقتبس سعيد رسالة وصلت كونراد من الروائي الأمريكي هنري جيمس، يشكره فيها على النسخة التي أرسلها له من كتاب «مرآة البحر»، يقول له فيها: «لم يستخدم أحد من المثقفين ما لديك، فلا أحد منهم يعرف ما تعرفه عن هذا الموضوع كله، لديك كفنان سلطة لم يقربها أحد بعد».

ويقول سعيد تعليقًا على تلك الرسالة المكتوبة في ١ نوفمبر عام ١٩٠٦ إن المعنى الذي قصده جيمس، وفهمه كونراد، لم يكن إشارة إلى تجربة البحر والملاحة التي

عاشها الكاتب البولندي الأصل، وكتب عنها العديد من نصوصه الروائية. يقرأ سعيد في رسالة هنري جيمس إشارة إلى تجربة المنفى والتوزّع بين ثقافتين ولغتين؛ ولذلك فإنه يخلص إلى أن الألم والعمل المضني المكثف هما العنصران الأبرز والأكثر عمقاً في المسيرة الروحية لكونراد وهو ما تشهد عليه رسائله، وأن المغامرة الأهم في حياة ذلك الكاتب الذي عركته حياة مليئة بالمغامرات كانت محاولة لاستنقاذ المعنى والقيمة في وجوده. يقول سعيد إن كونراد كان رجل أفعال تلح عليه الحاجة لإيجاد دور يلعبه ويتيح له أرضا صلبة يقف عليها، ومكانا له في هذا الوجود، وكأنه شخصية من شخصياته الروائية على مفترق طريقين؛ طريق السقوط والضياع في فوضى مفزعة، أو طريق يحمله إلى انكفاء على الذات يجمّدها ويحجّرها ويحوّلها إلى أنانية شيطانية. وأمام مأزق الاختيار بين التسليم بالضياع والرضوخ لأنانية مطلقة وجد كونراد مخرجًا في إبداعه الروائي وفي تلك الشخصيات التي رسمها وهي تحاول مواجهة ما تتعرض له من مآزق أخلاقية[1].

الآن حين نعود لذلك الكتاب الأول لإدوارد سعيد يسهل علينا قراءة مشكلة وجودية واجهها إدوارد الشاب وهو على مفترق الطرق، وكأنه يواجه السؤال: أكون أو لا أكون، وما فحوى «أكون» وما الطريق إليها؟ ومن أين لي بأرض صلبة أقف عليها لكي«أكون»؟

كان اللَّبس طبيعيًا والأسئلة صعبة، والأجوبة مراوغة ليس فقط لأن إدوارد سعيد غادر القاهرة إلى الولايات المتحدة وهو في الخامسة عشرة من عمره، ولكن أيضا لأنه في القاهرة كان تلقى تعليمًا كولونياليا بامتياز: مدرسة «الجزيرة بريب» ثم «فيكتوريا كوليدج»، وفي البيت «هاملت» يقرؤها مع أمه، ودروس البيانو على يد تيجرمان، وفي وقت الترفيه «نادي الجزيرة». ثم إن والده وديع وإن كان فلسطينيا من القدس، إلا أنه هاجر في شبابه إلى الولايات المتحدة وحصل على جواز سفر أمريكي، ثم عاد إلى القدس ومنها انتقل إلى مصر، واستقر في القاهرة حيث أسس «ستاندرد ستيشنري» وهو محل لبيع الأدوات المكتبية والآلات الكاتبة، يحتفل في المناسبات برفع علم أمريكي صغير فوقه. كان وديع الأب الذي سمى نفسه وِلْيَم، منح ابنه اسم إدوارد، وسمى بناته: روزماري، وجين، وجريس، وجويس.

في هذا السياق نشأ إدوارد، يتحدث بالعربية، الدارجة المصرية أو الفلسطينية، ويتعلم بالإنجليزية. وصار قادرا، وهو بعد مراهق صغير السن، على قراءة عيون

الأدب الإنجليزي وإن لم تتح له معارفه باللغة العربية قراءة عيون الأدب العربي، القديم أو الحديث منه.

كانت الأسرة تقيم في حي الزمالك في القاهرة، تتردد بين حين وآخر على القدس، ثم لسبب أو آخر انتقلت للإقامة في حي الطالبية في القدس عام ١٩٤٧ ولكنها اضطرت حين سقطت الطالبية في أيدي الصهاينة إلى العودة إلى القاهرة.

لم تكن أسرة سعيد تنتمي لمهاجري النكبة بقدر ما كانت تنتمي لمن يُطلق عليهم اسم «شوام مصر» الأكثر تفرنجا وقربا من الشرائح العليا من الطبقة الوسطى المصرية. ومن هذا السياق سافر إدوارد لمواصلة تعليمه الثانوي في الولايات المتحدة ثم ضمن له ذكاؤه وتفوقه الالتحاق بجامعتين من الجامعات الأكبر مكانة في سلم الجامعات الأمريكية. درس في جامعة برينستون حيث حصل على الليسانس، ثم انتقل إلى جامعة هارفارد لمواصلة دراساته العليا ومنها حصل على الدكتوراه عام ١٩٦٣.

صدر كتاب إدوارد سعيد الأول عام ١٩٦٦.

سؤال الهزيمة:

كانت هزيمة ١٩٦٧ وما ترتب عليها نقطة تحوُّل واضحة في المسيرة الفكرية والعملية لإدوارد سعيد، طرحت عليه تلك اللحظة من بين ما طرحت، تصورا مختلفا لدوره حمل له إجابة على أسئلته الوجودية.

وهنا أقفز قفزة كبيرة تحملني إلى كتاب «صور المثقف» Representations of the Intellectual (١٩٩٤)، وهو مجموعة من المحاضرات ألقاها سعيد عام ١٩٩٣ في الإذاعة البريطانية، في إطار سلسلة «محاضرات ريث»، Reith Lectures، وهي سلسلة بدأها برتراند راسل سنة ١٩٤٨، وشارك فيها أرنولد توينبي عام ١٩٥٠ واكتسبت بهذين الاسمين وغيرهما مكانة كبيرة.

عندما أعلنت الإذاعة عن محاضرات سعيد، انهال الهجوم بدعوى أنه لا يستوفي شروط المشاركة؛ فهو يفتقد الموضوعية، معروف بانحيازه إلى الفلسطينيين والدفاع عنهم، ينقصه الموقف المتوازن المتوقع من المشاركين في السلسلة.

ورغم الهجوم، ألقى إدوارد سعيد محاضراته الست، وبعد عام أضاف إليها مقدمة قصيرة ونشرها في كتاب.

تتناول المحاضرات تعريف المثقف كما صاغه الكتّاب الأبرز في الثقافة الغربية في القرن العشرين ومنهم: أنطونيو جرامشي وجوليان بندا وميشيل فوكو وريجي دوبريه وثيودور أدورنو وغيرهم. يعرض سعيد أفكارهم عن دور المثقف ويحاورها ويتفق ويختلف ويعدّل وصولا إلى بلورة مفهومه هو للمثقف.

ينتصر سعيد لمفهوم المثقف المعارض إذ يرى أن أبرز ما يُميِّز المثقف هو «مواجهة السلطة بالحقيقة»، والانتصار للضعفاء والمضطهدين، من لا حول لهم ولا قوة ولا صوت، فيضطلع بالتعبير عنهم وتمثيلهم. المثقف الحق، في رأيه، منشقٌّ على الأوضاع القائمة يسعى إلى تغييرها بإثارة مناخ أخلاقي يرفض الظلم والزيف والتسليم بالأمر الواقع. ليس المثقف في نظره جزءا من نخبة منعزلة بل يتوجّب عليه أن يسعى إلى الوصول إلى جمهور واسع عبر المتاح من المنابر، عليه أن يجذب اهتمام هذا الجمهور ليثير لديه الأسئلة ويخلخل المستتب من الأفكار والمسلّمات. والمثقف في مفهومه يجمع بين الموهبة والعمل الدءوب الصارم لتوسيع وتعميق معارفه إذ إن من مهامه التنقيب عن الوثائق المطمورة، وإحياء التواريخ المهملة والمنسية، وإثارة الخلاف والسجال وطرح الأسئلة، وتحطيم الأصنام وفضح الصور الزائفة وكسر القوالب الجامدة والأفكار الجاهزة القاصرة دائما عن الإحاطة بالواقع.

ويرى سعيد أن دور المثقف يتطلب منه إنتاجا فكريا وممارسة عملية، يستتبع الشق الأول إعمال العقل النقدي في كل ما يتناوله من مواضيع، أما الشقُّ الثاني فيتطلب منه العمل المؤثر في الواقع. المثقف، بهذا المعنى، معارضٌ بامتياز يختار طريق مواجهة الطغاة و«المنتصرين»، ولذلك فهو هامشيّ بالضرورة ، مسافر وحيد، مهاجر وإن عاش في بلاده. باختصار المثقف، في مفهوم سعيد، شخص موهوب، واسع المعرفة، يُشرع الحقيقة في وجه القوة الغاشمة مستندا إلى قاعدة عريضة من الجمهور يتواصل معها ويؤثر فيها. وهو، رغم ذلك، مغترب تغلب عليه تجربة الوحشة[٢].

ورغم ما تتسم به هذه المحاضرات من عمق المعرفة وسلاسة الأسلوب، ورغم استلهامها لجوانب هامة من فكر من سبقوه وإفادته منهم في بلورة مفهومه الخاص (أخذ عن بندا أخلاقية المثقف وتضحياته وصلابته وأسقط مثاليته ونخبويته، وأفاد من مفهوم المثقف العضوي لدى جرامشي مع إسقاط ارتباطه بطبقة اجتماعية،

فالمثقف لدى سعيد مستقل لا يلتزم بحزب أو مدرسة أو خط إيديولوجي، واعتمد كراهية أدورنو لكل الأنساق والأنظمة وإصراره على الاستقلال التام والتركيز على تجربة اغترابه، وتبنّى ممارسة فوكو الفعلية في كتاباته فيما عرف «بحفريات المعرفة» وهو عنوان كتابه الأشهر ، كما أفاد من مقولاته حول العلاقة بين المعرفة والسلطة)، أقول، رغم ذلك رأى العديد من النقاد أن مفهوم المثقف الذي تبناه سعيد لم يكن سوى صورة مثالية لنفسه ولأدائه الشخصي.

وفي تقديري أن الكتاب وما يطرحه عن المثقف والصورة التي يقدمها له لم تكن لتكتسب ما لها من مصداقية لو لم تكن محمولة على ما قدمه سعيد فكرًا وأداءً عمليًا على مدى ربع قرن، أعني الفترة الممتدة من عام ١٩٦٨ (تاريخ كتابته لأول مقالة مفصلة عن التجربة الفلسطينية) إلى عام ١٩٩٣، (تاريخ إلقاء هذه المحاضرات من الإذاعة البريطانية). نشر سعيد في هذه الفترة ١٣ كتابا أتى فيها بالجديد وأثارت كلها دوائر واسعة من النقاش والسجال وخلفت له أنصارا عديدين وأعداءاً كثراً، كما حرص أن ألا يشغل دوره كأستاذ جامعي وباحث متخصص إلا جانبًا من حضور مكثف في الواقع السياسي والثقافي. أصبح عضوا في المجلس الوطني الفلسطيني، (هو الذي كتب النسخة الإنجليزية من أول خطاب يمثل فلسطين في الأمم المتحدة، الخطاب الشهير الذي ألقاه ياسر عرفات أمام الجمعية العامة للأمم المتحدة عام ١٩٧٤، وهو الذي لاحقا سيهاجم اتفاقيات أوسلو وينشر عشرات المقالات ينتقد فيها ياسر عرفات. سيقف إدوارد على العديد من المنابر العلمية والثقافية في الجامعات وفي غيرها من المحافل في الولايات المتحدة وأوروبا، والهند وجنوب إفريقيا والعالم العربي ليطرح فكره ومواقفه بشأن فلسطين والعرب والمسلمين، سيكون عضوا في قيادة نادي القلم الدولي، ويرأس إحدى الجمعيات الدولية الأبرز في الدراسات الإنجليزية وهي Modern Language Association، ويواصل الكتابة في مجلة Nation بصفته الناقد الموسيقي للمجلة.

الاستشراق والثقافة والإمبريالية:

أما بالنسبة لإنتاجه الفكري فقد قدم سعيد أولا ثلاثيته الكبيرة: «الاستشراق» Orientlism (١٩٧٨)، و«مسألة فلسطين» The Question of Palestine (١٩٧٩)، و«التغطية الإعلامية للإسلام» Covering Islam (١٩٨٠) حيث

تناول العلاقة بين الغرب الإمبريالي والشرق: العرب والمسلمين، ودور الثقافة والإعلام في ترسيخ الهيمنة الاستعمارية. في هذه الكتب الثلاثة طرح سعيد نظريته في «التمثيل» كما واجه الصورة المشوهة للعرب والمسلمين وتغييب الوجود الفلسطيني أو تشويهه.

وفي مقال محدود من هذا النوع لا يتسع المجال لعرض هذه الكتب تفصيلاً ولا لمناقشة جسارتها وما أضافته أو قصرت عن إنجازه، ولكنني أتوقف قليلاً أمام الكتاب الأهم في هذه الثلاثية، والذي حقق لسعيد شهرة واسعة ورسّخ مكانته بصفته أحد النقاد الأبرز في الولايات المتحدة وأوروبا، واعتبر عملا رائدا فتح الباب لاتجاه جديد في الدراسات الأدبية والإنسانية، أعني كتاب «الاستشراق»، وهو كتاب على أهميته، كثيرا ما يساء فهمه لا لصعوبته، فهو كتاب ممتع وسلس نسبيا ولكن إساءة الفهم راجعة لتداول فكرته دون قراءته، وربما أسهم في ذلك أيضا أن الترجمة العربية الوحيدة المتوفرة للكتاب متعثرة، غامضة يشوبها العديد من المشاكل، لعل أبرزها تحويل كتاب سلس وممتع إلى نص صعب مثقل باصطلاحات غير مفهومة.

يمكن تلخيص الكتاب وفرضيته الأساسية على النحو التالي:

ليس الشرق والغرب في الفكر الأوروبي السائد مجرد موقعين جغرافيين بل مفهومان أُنشئا إنشاءً، كل مفهوم منهما له تاريخ فهو محمّل بموروث سابق ودلالات ومفردات وصور تقسم العالم إلى قسمين غير متكافئين غير متعادلين هما الشرق والغرب. يتحول الشرق في كتابات الأوروبيين من مكان جغرافي إلى صورة تعكس حاجات صاحبها ومصالحه وموروثه، وتتناقل من جيل لجيل.

قبل ظهور كتاب سعيد كان المقصود بالاستشراق حقلًا معرفياً يسهم فيه الباحثون في مجالات اللغات الشرقية وفلسفات الشرق وتاريخه...إلخ وبدءًا من ظهور الكتاب اكتسب المصطلح معنى مغايرا دالا على الإسهامات التي شكلت صورة الشرق بما يمهد للسيطرة الاستعمارية ويتوازى معها ويعزز استمرارها. الاستشراق بهذا المعنى مؤسسة هائلة لها السلطة والمرجعية، أسهم في تشكيلها وترسيخها أجيال من الشعراء والروائيين ورجال السياسة والمؤرخين والباحثين في مختلف المجالات، والعاملين في الإدارات الاستعمارية. الاستشراق مُخَيِّلة ونظرة وأسلوب في التمثل والتمثيل تتعلق بصاحب النظرة أكثر مما تتعلق بموضوع النظر. إنها «معرفة» بالآخر

تتضمن الوعي بدونيته و تفوق الأنا، كما تتضمن علاقة القوى بينهما. ومن هنا فإن الاستشراق ليس مجرد سلسلة من الأكاذيب أو الأساطير أو المؤامرات الشيطانية بل خطاب يعيد إنتاج الواقع بإعادة تشكيله بما يعبر عن موقع صاحبه ومصالحه. يؤكد سعيد أنه لا وجود لمعارف صافية متجردة فالمعارف وثيقة الصلة بعلاقات القوى، والسلطة القابضة التي ترشح متغلغلة نافذة فيها، مشكِّلة لبنيتها.

الاستشراق نسق معرفي متكامل، جملة من المعارف والممارسات ترسخت في الوعي الغربي على مدى أجيال، حاضرة نافذة في معاهد العلم، في المتاحف، في الدراسات التاريخية الاقتصادية والاجتماعية واللغوية والأنثروبولوجية والبيولوجية، وفي الروايات والقصائد والخطب البرلمانية وتقارير الموظفين في الإدارات الاستعمارية.. إنه شبكة من المصالح مترجمة في شكل خطاب مهيمن ذي مرجعية يمتد من السلطة السياسية إلى الذائقة الفنية مرورا بالمعايير الأخلاقية.

باختصار يقول سعيد إن فكرة الشرق تكشف عن الغرب أكثر مما تعبر عن الشرق. ويدلل سعيد على دعواه باقتباسات وإشارات لعدد هائل من النصوص السياسية والأدبية والعلمية من القرن التاسع عشر أساسا، نصوص لم يرَ أي من الباحثين السابقين أي رابطة بينها، يدرسها سعيد ويكشف عن ترابطها فتنتظم واضحة أمام القارئ في إطار خطاب الاستشراق، خط الإسناد الدائم للهيمنة الاستعمارية، خطاب يسمح ببعض الفروق الفردية، أو خصوصيات هنا وهناك، كما يتيح تعديلات يدخلها جيل لاحق على من سبق، ولكنه يبقى في عناصره الأساسية نفس الخطاب، يتوالد عبر الأجيال[٣].

ولما كان سعيد دارسا للأدب أصلا مدربا تدريبا عاليا على القراءة الفاحصة فقد تمكن في كتابه هذا من اكتشاف النظرة الاستشراقية عبر تتبع دلالة هذه النصوص في بنيتها ولغتها والصور المستخدمة فيها...إلخ. وصولا إلى تحليل عناصر هذا الخطاب وحصر ملامحه الدالة التي تكشف العلاقة بين «المعرفة» والقوة المهيمنة.

في مقدمة كتابه عن الاستشراق نبه سعيد إلى أنه إزاء خطاب متغلغل ونافذ لم يتناول سوى بعض جوانبه، رأى في كتابه مجرد دفعة أولى من دراسات واجبة، وقال إنه يعي النقص في كتابه، ويترك لسواه من الباحثين استكمال هذا النقص وتتبع جوانب أخرى من هذا الخطاب، وأضاف سعيد أن هناك أيضا حاجة لكتابة مقال عام

يتناول مجمل العلاقة بين الثقافة والإمبريالية. هذا الشق الثاني من المهمة يضطلع به سعيد نفسه لاحقا في كتاب «الثقافة والإمبريالية» (١٩٩٣). يتناول الكتاب العلاقة بين الصراع على الأرض ومواردها والأرشيف الثقافي في حالة القوة الاستعمارية، وعلى الجانب الآخر، في حالة المقاومة الوطنية (ولم يكن سعيد تطرق لهذا الجانب في كتاب «الاستشراق»). في الحالة الأولى يدلل سعيد على طرحه النظري بدراسات متنوعة تشمل أساطين الرواية الإنجليزية في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين: جين أوستن وديكنز وكونراد وكيبلنج. ويضيف فصلا ممتعا يتناول فيه أوبرا «عايدة»؛ الموسيقى والديكور والعرض المسرحي... إلخ. يستكمل سعيد درس العلاقة بين الثقافة والهيمنة الاستعمارية، ويطور فكرته على النحو التالي:

كان للمعركة من أجل امتلاك الأرض ونهب مواردها أبعاد ثقافية واضحة وحاسمة، وحظيَ التوسع الاستعماري بقوة إسناد هائلة من قبل الكتاب والمفكرين والباحثين الأوروبيين ومن هنا كان إنتاج الصورة وتسويقها جزءا من مشروع الهيمنة الاستعمارية. ويضيف سعيد، وهذا ما أعتقد أنه من جديد الكتاب، أنه يصعب علينا فهم كبار الكتاب الأوروبيين من أمثال جين أوستن وشارلز ديكنز وأندريه جيد وألبير كامو خارج هذا السياق.

ويذهب سعيد إلى حد الربط بين نشأة الرواية والواقع الاستعماري (من المعروف أن دارسي الأدب الأوروبي والمؤرخين لنشأة الرواية قد ربطوا بين ظهور هذا الشكل الأدبي المستجد وصعود الفردية ونشأة الرأسمالية حتى وصفت الرواية بأنها «ملحمة البورجوازية»)، ولكن سعيد يطرح جديدا حين يربط نشأة الرواية بواقع التوسع الاستعماري، فالرواية الأولى في الأدب الإنجليزي مثلا وهي روبنسون كروزو (١٧١٩) رواية مغامرات تستلهم رحلات الكشوف البحرية في القرنين السابقين وتحكمها إيديولوجية الاستيطان الاستعماري: امتلاك الأرض واستغلال مواردها واستعباد الساكن الأصلي. ولما كانت الإمبراطورية هي الحقيقة المركزية في تاريخ بريطانيا في القرن التاسع عشر فقد ازدهرت الرواية وانتشرت وحظيت بشعبية لم تحظَ بها في أي من البلاد الأوروبية الأخرى، وأصبحت الرواية الإنجليزية في القرن التاسع عشر مؤسسة قوية تحظى بحضور مؤثر في الحياة الثقافية.

لا يذهب سعيد إلى القول إن الرواية نتاج التجربة الاستعمارية بل يطرح فكرة وجيهة مفادها أنه يصعب فهم هذه الرواية مغفلين حقيقة التوسع الاستعماري الذي

يفسر لنا الكثير من عناصرها ومجريات أحداثها بل أيضا بعض تقنياتها. ويرى سعيد أن كبار الروائيين الإنجليز في ذلك الزمان أسهموا بشكل أساسي عبر الرواية في ترسيخ مشاعر ومواقف ومرجعيات إذ شكلوا «فكرة إنجلترا» بمعنى هويتها ومفهومها عن نفسها. إنجلترا في نصوصهم هي «هنا»: المكان المعلوم المألوف الذي تتناوله الرواية تفصيلا، تبحث في ثناياه وتعرض لعناصره وتعرفّه وتقيّمه وتشكّل ملامحه في ضوء «هناك»: المكان الغامض، المتوحش غير المحكوم بسنّة أو قانون أو ضوابط، تشير إليه الرواية دائما بدون تفاصيل وإن بقيَ وجوده ضروريا لتحديد ملامح الذات.

ولا يقتصر سعيد على تناول هذه العناصر في الرواية الإنجليزية بل يتتبع أثر الواقع الاستعماري في مفهوم الزمن وأنماط القص، في مسار البطل وفي غيرها من العناصر التقنية، ويدلل على ذلك بالنصوص الأهم في تيار الحداثة في مطلع القرن العشرين ومنها نصوص لجويس (رواية أوليس) وإليوت (قصيدة «الأرض الخراب»)، وبروست (رواية البحث عن الزمن المفقود) وكامو (رواية الغريب التي لا يقرأها كما درج النقاد بصفتها نصا وجوديا، بل يقرأ في صفحاتها علاقة كاتبها المستوطن الفرنسي في الجزائر).

ولأن العلاقة الاستعمارية تفسر جوانب مضمونية وبلاغية في هذه النصوص فإن إدوارد سعيد يقترح نوعا جديدا من النقد (وهنا أيضا إضافة من إضافات سعيد في هذا الكتاب) يطلق عليه اسم «النقد الكونترابنتالي» والمصطلح مستمد من التأليف السيمفوني حيث يقابل اللحنَ لحنٌ مضاد، وحيث تتآلف الأصوات وهي تتقدم وتتأخر في تقاطعها وتعاكسها وتوازيها. من هنا تصبح وظيفة النقد الأدبي هي قراءة النص في سياقه والسياق المقابل أيضا، في ضوء رواية المستعمِر(بالكسر) لتاريخه ورواية المستعمَر (بالفتح) لحكايته، مما يمكّن من فهم تلك العناصر التي قد نمر عليها مر الكرام كأن نقرأ رواية «مانسفيلد بارك» لجين أوستين مغفلين مصدر ثراء سير توماس برترام صاحب الضيعة، والذي يملك أيضا مزارع قصب سكر في أنتيجوا بمنطقة الكاريبي، نعرف من كتب التاريخ، لا من الرواية، أنها كانت قائمة على سخرة العبيد. لا تظهر مزرعة أنتيجوا في الرواية ولا يشار إليها إلا مرات معدودة لكن وجودها ضروري على أكثر من مستوى في الرواية، فهي مصدر الثراء الذي

يجعل امتلاك تلك الضيعة الأنيقة، ومواصلة الحياة فيها ممكنا. المزرعة في أنتيجوا المستعمرة هي الخلفية المظلمة (تاريخيا وفي الرواية)، ضدٌّ يظهر ضده (مانسفيلد بارك) الذي يبتلع الحيِّز الروائي فنتعرف إليه مترامیا مفصّلا منسقا وجميلا وهادئا ومضيئا بقيمه الأخلاقية والحضارية. وفي دعوى سعيد أن البنية الاستعمارية وعلاقات القوى الحاكمة لهذه البنية متمثلة في النص وأن إغفال هذه الحقيقة يؤدي بنا إلى قراءة ناقصة[٤]. (ولا يخفى على القارئ أن هذه القراءة النقدية التي طرحها سعيد تحديدا في حالة جين أوستين وهي واحدة من رموز الثقافة الأكثر استتبابا في تاريخ الأدب الإنجليزي، بدت صادمة للبعض تزلزل المستتب من أفكاره فانهال على سعيد بالهجوم.

أشار سعيد كما أسلفت في مقدمة «الاستشراق» إلى ضرورة كتابة مقال عام حول الثقافة والإمبريالية وهو الكتاب الذي لخصت بعض أفكاره في الفقرات السابقة. ويشير سعيد كذلك في هذه المقدمة إلى ضرورة مواصلة الباحثين لدراسة الجوانب الأخرى من الاستشراق. فتح كتاب سعيد الباب لباحثين بلا حصر لا لدراسة الاستشراق وحده بل لكافة أشكال العلاقة بين المستعمر والمستعمر في تجلياتها الثقافية، هو مبحث في الدراسات الإنسانية صار يعرف لاحقا باسم الدراسات ما بعد الكولونيالية ومنها النقد ما بعد الكولونيالي. واتجه الكتاب والدارسون على اختلاف تخصصاتهم إلى تناول جوانب هذا الموضوع، منهم من طوّر المفاهيم النظرية لسعيد وأضاف إليها، ومنهم من اختلف معه وإن انطلق من نصه الملهم، ومنهم من استخدم ما وفره سعيد من أدوات في دراسات في التاريخ والثقافة والأدب والتعليم ...إلخ. باختصار خرج من معطف سعيد العديد من النقاد والدارسين.

النص والعالم:

كان سعيد بحكم الدراسة والتكوين العلمي والعمل الوظيفي متخصصا في الدراسات الأدبية المقارنة ولكن نظرة سريعة على مجمل إنتاجه: الكتب والدراسات والمقالات تكشف أن ثلاثة فقط من كتبه تدخل في نطاق تخصصه المباشر، هي كتابه الأول عن كونراد (١٩٦٦)، وكتاب بدايات Beginnings (١٩٧٦)، وكتاب العالم والنص والناقد The World, the Text and the Critic (١٩٨٣)، وتمثل هذه

الكتب ثلاث مراحل في تطور سعيد النقدي كما تمثل مجتمعة مرحلة من مراحل أدائه الثقافي إذ إنه أخذ ينتقل تدريجيا في البداية ثم بحسم ووضوح لاحقا إلى نقد ثقافي لا ينحصر في إطار النقد الأدبي بمعناه الشائع وإن وظف معارفه وقدراته في قراءة الأدب في خدمة هذا النقد الثقافي.

كتاب البدايات نص انتقالي حمل سعيد بعيدا عن النقد الفينومينولوجي الذي وظفه في كتاب كونراد (تأثير مدرسة جنيف بتركيزها على العناصر المكونة لوعي الكاتب). يستفيد سعيد في كتاب «البدايات» من بعض الأدوات التي وفرتها المدرسة البنيوية الفرنسية ولكنه يخطو في شيء من الوجل في اتجاه نقد ثقافي ذي توجهات اجتماعية. ويستلهم كتابات الفيلسوف الإيطالي جامباتيستا فيكو، وهو من مفكري القرن الثامن عشر.

أما في كتابه الثالث العالم والنص والناقد فيبلور سعيد مفهومه الخاص بالأدب ودور الناقد الأدبي. يرفض بحسم الاتجاهات الشكلانية في النقد (وكان هذا الرفض قائما ضمنا منذ البداية حيث لم يوظف سعيد في رسالته التي انتهى منها عام ١٩٦٢ أيا من أدوات مدرسة «النقد الجديد»، وهي المدرسة المعتمدة آنذاك والمهيمنة في الأوساط الأكاديمية الأمريكية منذ مطلع الأربعينيات حتى نهاية الستينيات. رفض سعيد «النقاد الجدد» وفصلهم التعسفي بين النص ومؤلفه والواقع التاريخي الذي أفرزه، كما رفض الاتجاهات الشكلانية الأحدث وأبرزها البنيوية الفرنسية؛ إذ رأى أن هذه الاتجاهات النقدية دائما ما تؤدي إلى قراءة للنصوص محكومة بالبحث عن إثبات مقولاتها النظرية وغالبا ما تنتهي إلى ترويض النص الأدبي وتجميده وفصله عن الواقع وعن جمهوره الواسع. وهي دائما ما تدفع بالمعنى إلى مكانة ثانوية، تهمِّش ما يقوله النص وتمنح جل الاهتمام للعناصر اللغوية وبنية النص والأدوات البلاغية المستخدمة فيه.

يدعو سعيد في كتاب العالم والنص والناقد إلى «نقد دُنْيَوي» worldly، وهو المصطلح الذي اختاره لنقد وثيق الصلة بهذا العالم الذي هو منه وفيه وموجه إليه، نقد شاغله الأول استكشاف علاقة النص الأدبي بالواقع الذي أنتجه وبقضايا هذا الواقع، ولا يقتصر دور الناقد على «الدنيوية» بهذا المعنى إذ لا يكتمل دوره إلا بموقف نقدي يطرح الأسئلة ويخلخل النظم السائدة بما في ذلك النظم النقدية

نفسها. ويتصدر في هذا المفهوم للأدب والنقد جمهور الأدب، مستقبل النص الأدبي والنقدي[٥].

ولعلها من المفارقات الدالة أن سعيد الناقد الأدبي بحكم التخصص والوظيفة لم يقدم نظرية أدبية متكاملة بالمعنى الدارج للمصطلح، وإن قدم إسهاما نظريا لا شك فيه يفتح الباب واسعا أمام إسهامات أخرى في نفس الاتجاه نظريا وفي التطبيق. كان سعيد ومجموعة أخرى من الرواد يسقطون الحدود الفاصلة بين حقل الدراسات الأدبية وغيره من الحقول المعرفية ويمهدون الطريق لاتجاه يزداد قوة وحضورا في المشهد الثقافي الإنجليزي والأمريكي بدءا من منتصف الثمانينيات ثم في التسعينيات، اتجاه يجمع بين الثقافي والسياسي، ويستوعب تخصصات متعددة داخل نطاقه البحثي.

كانت البنيوية الفرنسية على ما فيها من شكلانية أنجزت جانبا من هذه المهمة حين فتحت باب الدراسة النقدية على عناصر متباينة من المشهد الثقافي بما يمكّن الدارس من تناول بنية اللغة أو النص الأدبي، أو الأفلام، أو طرق اللبس، أو أساليب الطهي أو الأساطير بنفس الأدوات المنهجية سعيا إلى اكتشاف البنية العميقة المتجسدة فيها انطلاقا من فكرة أن العقل البشري أيا كان ما ينتجه يتجسد في بنى (جمع بنية) دالة قائمة على الثنائيات.

ولقد أفاد سعيد، لا شك، من تلك الخطوة الجريئة للبنيويين الفرنسيين بقدر ما أفاد من المفاهيم الطليعية للمفكر الإيطالي أنطونيو جرامشي ومن الإسهامات النظرية للمفكر الفرنسي ميشيل فوكو، خاصة مفهومه عن العلاقة بين المعرفة والقوة القابضة/ السلطة.

ولكن سعيد استوعب هذه الروافد كما استوعب سابقا وتأثر تأثرا عميقا بفيكو لينتج مفهومه الخاص بالنقد الثقافي على مستوى الطرح النظري والممارسة، ووظف تدريبه كدارس ومدرس للأدب المقارن في خدمة هذا المفهوم.

باختصار كان كتاب «الاستشراق» الصادر عام ١٩٧٨ بداية مبكرة لاتجاه في النقد الأدبي سيعرف لاحقا بمدرسة النقد ما بعد الكولونيالي، كما كان عملا رائدا في اتجاه واسع سيغلب على الدراسات الأدبية منذ النصف الثاني من الثمانينيات ستتفرع عنه ثلاث «مدارس» تربطها وشائج قوية وإن تميزت عن بعضها في التفاصيل، هي النقد ما بعد الكولونيالي، والنقد الثقافي في إنجلترا، والتاريخية

الجديدة في الولايات المتحدة. اشتركت هذه المدارس الثلاث في رفض فصل النص عن سياقه أو اعتباره عالما مغلقا تحكمه قوانين تخصه وحده أو اعتباره تعبيرا عن تجارب إنسانية مطلقة وقيم عامة وبشر خارج التاريخ. واستبدلت بذلك مفهوما للنص الأدبي يراه مفتوحا على الواقع التاريخي محكوما بعناصره، لا لأنه يعكسه؛ بل لأنه إفرازٍ من إفرازاته وموقع من مواقع الصراع فيه، تتمثل في بنيته علاقات القوى المشكِّلة له .

وفي تقديري أن مفهوم سعيد للنص الأدبي ودور الناقد كان متسقا مع الدور الذي اختاره لنفسه بدءا من تلك الواقعة المزلزلة في يونيو ١٩٦٧. قرر سعيد، وهو ما تؤكده كتاباته، ألا يكتفي بدوره كمدرس وناقد للأدب بالمعنى المعتمد بل سعى إلى دور فاعل في المشهد الثقافي العام. ولما كان سعيد حاد الذكاء فقد التقط الدرس الكامن في تلك الرسالة التي اقتبسها في كتابه الأول، أقصد رسالة هنري جيمس إلى كونراد والتي أوردتها في مطلع هذا المقال، أقتبسها للمرة الثانية: «لم يستخدم أحد من المثقفين ما لديك، فلا أحد منهم يعرف ما تعرفه عن هذا الموضوع كله، لديك كفنان سلطة لم يقربها أحد بعد».

كان لدى سعيد، (علينا ألا نغفل أبدا موقعه «كأمريكي» يقيم في نيويورك أستاذا للأدب المقارن في إحدى أهم الجامعات الأمريكية، يكتب بالإنجليزية ويتوجه في المقام الأول إلى الجمهور الأمريكي والأوروبي)، تلك التجربة الأخرى، أعني تجربة المنفى وانتمائه إلى شعب مقهور. لقد مكنه انتباهه إلى تلك التجربة الأخرى من إضافة جديد لافت إلى المشهد الثقافي في الغرب، وفي العالم. حوّل سعيد غربته من «مُعوِّق» إلى «مُحرِّك»، ليصبح الاقتلاع والمنفى والازدواج الثقافي عناصر أساس في تشكيل نظرة جديدة إلى الثقافة أغنى بها زمانه وضمنت له موقعا متميزا فيه.

سعيد والقضية الفلسطينية:

بعد عام واحد من هزيمة ١٩٦٧ بدأ سعيد في كتابه نصه الأول عن القضية الفلسطينية وهو مقال سياسي طويل كتبه بين عامي ١٩٦٨ و١٩٦٩، ونشر عام ١٩٧٠ بعنوان: «التجربة الفلسطينية» (سيضمنه لاحقا كتابه «سياسة الاقتلاع» The (Politics of Dispossession

قال سعيد مرارا إنه لم يكن مسيّسا قبل عام ١٩٦٧ ، قال: «للمرة الأولى منذ غادرت وجئت للإقامة في الولايات المتحدة (كان صبيا في الخامسة عشرة من عمره) استعادني عاطفيا العالم العربي عموما، وفلسطين خصوصا»[٦].

ترجم سعيد هذه العودة العاطفية بثلاثة أشكال؛ أولها عمله الفكري الذي وظف فيه ذلك الذي يعرفه دون غيره من نظرائه من المثقفين الأمريكيين فكانت بدايته كتاب «الاستشراق». أما الثاني فكان قيامه بتمثيل الفلسطينيين تحديدا، والعرب عموما في الولايات المتحدة وفي مختلف الدول الأوروبية. قرر أن يكون ناطقا باسم شعب مقهور تُشَوَّه صورته بانتظام أو تُغَيَّب ويتم بالتالي إسقاطه من الحساب. ولم يقتصر ذلك على مقالاته ومحاضراته وتصريحاته ومشاركاته في مختلف الندوات، بل أراد سعيد وهو الذي صرف جزءا من جهده الفكري في تعريف «التمثيل» بمعنى الصورة ودلالاتها ووظائفها أن يكون أينما حل نموذجا إنسانيا مدهشا في حضوره، دائما وفي كل الحالات يبدو واسع المعرفة، ذكيا لامعا، سريع البديهة. كان قد قرر أن يكون صوتا للمقهورين ولكنه وبمفارقة مدهشة كان قد قرر أيضا أن يواجه صورة توحش العرب والمسلمين بوسامته وأناقة مظهره وسلوكه، وزاد على ذلك أنه كان عازفا موهوبا للبيانو واصل لسنوات طويلة كتابة مقالات في النقد الموسيقي، كما كان وهو المدرب في حقل الأدب المقارن يتقن الفرنسية والألمانية ويعرف بطبيعة الحال شيئا من اللاتينية التي يتوقع من الدارس الجاد للآداب الأوروبية أن يصيب شيئا من المعرفة بها.

وهكذا بدا سعيد في «الريف الأمريكي» وفي نيويورك، حاضرته «الكوزموبوليتية»، أقصد مثقفا على أعلى مستوى، يفوق المثقفين الأوروبيين الذين عادة ما ينظر إليهم الأمريكيون بعين الإعجاب والغبطة. وربط بين هذه الصورة التي اختارها لنفسه وبين الاسم الفلسطيني الذي صار ناطقا به. أما الشكل الثالث الذي عبر به سعيد عن عودته فكان الاندراج بشكل أو بآخر في الواقع السياسي والثقافي العربي. صار عضوا في المجلس الوطني، يتردد بانتظام على العالم العربي، ينشر مقالات أسبوعية في جريدتين عربيتين؛ «الحياة» و«الأهرام ويكلي»، ويدخل في معارك مباشرة كانتقاده الحاد والمتكرر لاتفاقيات أسلو، ولفساد السلطة الفلسطينية وما يراه من مآخذ على ياسر عرفات.، وجاء كتابه عن اتفاقيات أوسلو (١٩٩٤)، الكتاب الأول الذي يصدر بالعربية قبل صدور نسخة إنجليزية منه.

وأعتقد أن سعيد لعب دورا مهما جدا في خدمة القضية الفلسطينية في الولايات المتحدة وأوروبا، عبر كتبه ومقالاته ومداخلاته من على مختلف المنابر، وإن اختلفت بعض طروحاته عن المواقف المعتمدة من قبل غالبية المثقفين العرب الساعين إلى خدمة القضية الفلسطينية في موقعهم في الداخل، سواء الداخل الفلسطيني، أو العربي. تبنى سعيد منذ نهاية الستينيات فكرة الدولتين وضرورة الاعتراف بحق الدولة اليهودية في الوجود، ثم طرح فكرة الدولة الواحدة ثنائية القومية بدءا من عام ١٩٩٩. ولم يرَ حكمة المقاطعة ورفض التطبيع، بدا مقتنعا بفائدة الحوار مع الإسرائيليين ولقاء النشطاء بينهم من أجل «السلام». زار سعيد جامعات إسرائيلية والتقى بأكاديميها، واشترك في السنوات الأخيرة في حفلات موسيقية مع دانييل بارنباوم (العازف وقائد الأوركسترا الإسرائيلي المقيم في أوروبا)، وكوّنا معا فرقة الديوان من شباب العازفين الفلسطينيين والإسرائيليين.

ورغم طروحاته تلك، بدا أن عموم المثقفين العرب متفهمون لقيمته ودوره، واعون بأن اختلافه كان محكوما في نهاية الأمر بأمانته واجتهاده في خدمة القضية الفلسطينية (وقد خدمها بحسم وبأكثر من معنى)، والأهم، على ما أظن، هو انتباههم لاختلاف الموقع الذي يقود منه معركته كعربي-أمريكي، يتوجه إلى الجمهور الغربي في المقام الأول، انتباه أشبه بتفهمهم لواقع عرب ١٩٤٨ وضرورات هذا الواقع وشروط النضال فيه.

واجه سعيد هجوماً شرساً بسبب دفاعه المستمر عن القضية الفلسطينية وهجومه على الصهيونية، اتهم بمعاداة السامية (التهمة الجاهزة لكل من يجرؤ على انتقاد إسرائيل، وسميَ «بروفيسور الإرهاب»، وتعرضت حياته للتهديد، كما واجه غضب السلطة الفلسطينية بسبب موقفه من اتفاقيات أوسلو التي انتقدها تفصيلا في مقالات متتالية نشرت فيما بعد في كتابين بالعربية، وكتاب بالإنجليزية. وتسبب ذلك الموقف من الاتفاقيات و حديثه عن فساد السلطة واستئثار ياسر عرفات بالقرار إلى منع كتبه من الضفة وغزة، ولكنه واصل معاركه حتى النهاية.

يشير سعيد في إحدى المقابلات الصحفية إلى خلفيته الثقافية، يقول: «لي خلفية ملتبسة وخاصة وكنت دائما أعي ذلك. فرغم كوني فلسطينيا فقد كنا ننتمي للطائفة الإنجيلية، وبالتالي كنا أقلية داخل الأقلية المسيحية في سياق أغلبيته مسلمة... كان دائما لنا منفذ إلى أمريكا، وإنجلترا أيضا؛ لأسباب دينية وثقافية. كانت إنجلترا وأمريكا أماكن بديلة لي، كنت أتحدث الإنجليزية جنبا إلى جنب مع العربية منذ

كنت صبيا. دائما كان هناك ذلك اللبس والشعور بالغربة لأنك تقف خارج السياق العام، وأيضا الشعور مع مرور السنوات أن لا مكان تعود له. لم أكن قادرا على العودة إلى فلسطين لأسباب مختلفة معروفة؛ أسباب سياسية أساسا. باختصار خلفيتي سلسلة من تجارب الاقتلاع والمنفى الذي لا شفاء منه، كان الشعور بأنني أعيش بين الثقافات قويا جدا، جدا، داخلي . أستطيع القول إنه الشعور الغالب الذي لازمني في حياتي: الشعور بأنني دائما جزء من السياق وخارجه ولست جزءا من أي شيء لفترة طويلة»[٧].

كان ذكاء سعيد واجتهاده ومثابرته تؤهله لأن يكون أستاذا جامعيا محترما، قديرا في تخصصه، أمينا في أداء مهام وظيفته، يربطه بأصوله وطفولته حنين لبيت الطفولة في القدس أو القاهرة أو لفيلم عربي قديم أو زميل في الفيكتوريا كوليدج تشيطنا وضحكا معا. وكان بإمكانه أن يواجه غربته تلك بالذوبان في «البوتقة الأمريكية» المشَكِّلة أصلا من المهاجرين. ولكن سعيد اتخذ منحى آخر يثير الدهشة والإعجاب معا، قطع شوطا مدهشا بدءا من عام ١٩٦٧ ليس فقط لأن العالم العربي استعاده عاطفيا كما قال؛ بل لأنه استجاب لهذا النداء العاطفي بالسعي الحثيث والمضني باتجاه مصدر النداء، يطلب القرب منه والانتماء إليه، ويعمل يوميا من أجل أن يصير منه. حمل سعيد على أكتافه فكرة فلسطين وحق العرب والمسلمين، أصر أن يرتبط وجوده أينما حل بحكايتهم، وأصر في عناد أن ما يحمله على كتفيه جزء من قضية العدل الإنساني وحرية البشر.

واخيرا، هامش شخصي:

تعرفت على إدوارد سعيد أول ما تعرفت عام ١٩٧٩، كان مجرد اسم أثار فضولي على غلاف كتاب عن كونراد تصفحته وأنا أجلس في قاعة الاطلاع بمكتبة أكاديمية العلوم المجرية في بودابست. كنت أكتب دراسة عن رواية قلب الظلام لجوزيف كونراد تحاول الإجابة عن سؤال طرحته على نفسي قبل ذلك بسنوات، وإن لم يتح لي الوقت اللازم للبحث عن إجابته. في النصف الثاني من الستينيات درسنا الرواية في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة بصفتها نصا يفضح الاستعمار ويقدم الإدانة الأعنف للممارسات الاستعمارية في إفريقيا، ولم يكن هذا رأي أساتذتنا وحدهم بل رأي بعض النقاد الأبرز ممن تناولوا الرواية الإنجليزية. وفي مايو عام ١٩٧٥، قبل شهر واحد من حصولي على درجة الدكتوراه، ألقى الروائي النيجيري تشينوا

آتشيبي محاضرة عامة في جامعة ماساشوستس حيث كنت أدرس وحيث كان أستاذا زائرا. تناول آتشيبي رواية كونراد بصفتها نصا استعماريا وعنصريا بامتياز. لم يتح لي إعادة قراءة الرواية ولا مناقشة آتشيبي بشكل مستفيض (رغم أنني كنت قد درست معه في العام السابق مقررين دراسيين في الأدب الإفريقي). كانت المناقشة تحتاج قراءة جديدة فاحصة للنص. وكنت أستعد لمناقشة الدكتوراه والعودة إلى مصر. بقيَ السؤال معلقا إلى أن أتيحت لي الفرصة في إجازة لمرافقة الزوج أن أبدأ البحث. في قاعة من قاعات أكاديمية العلوم في بودابست وقع كتاب إدوارد سعيد في يدي، ولكني على طريقة الباحثين المدربين على سلوك الطريق السريع إلى مقصدهم، لم أجد في الكتاب ما يفيد بحثي[٨] بشكل مباشر. قلت أعود له لاحقا.

لم أعد للكتاب إلا بعد سنوات وقد تحول سعيد من مجرد دارس متمكن للأدب الإنجليزي إلى ذلك النجم المتألق في عالم المعذبين في الأرض، يتيح بما طرحه أدوات لآلاف الباحثين المنشغلين بالمشروع التحرري. (قصدت استخدام تعبير المعذبين في الأرض ربطا ضمنيا لسعيد بفرانز فانون المفكر المارتينيكي وبكتابه الأشهر الذي يحمل هذا الاسم، فدور «الاستشراق» في زمانه وشعبيته الهائلة بين الباحثين من أبناء العالم الثالث والأقليات المضطهدة لا يضاهيه سوى شعبية كتاب فانون «المعذبون في الأرض» في الستينيات والسبعينيات).

لم أعرف معنى إدوارد سعيد إلا في مطلع الثمانينيات عندما قرأت كتاب «الاستشراق». أسرني الكتاب، وأذكر أنه أسر كل طالب أو طالبة أشرت عليه بقراءته. وحين درّست أجزاء منه ومن «الثقافة والإمبريالية» لطلاب الفرقة الرابعة وطلاب السنة التمهيدية للماجستير في درس النقد الأدبي أدهشني أن غالبية الطلاب ترغب في مواصلة الدراسة مستخدمة «منهج» إدوارد سعيد. ولا أذكر الآن إن كنت قلت ذلك لسعيد حين التقيت به للمرة الأولى، أم أشرت وأنا أقدمه لطلاب الفرقة الرابعة في زيارته الأولى لجامعة عين شمس (وهي على ما أعلم لقاءه الأول بطلاب جامعة عربية)، كان ذلك في عام ١٩٨٨، علمت بوجوده في القاهرة وبدون أي معرفة شخصية اتصلت به تلفونيا وعرّفته بنفسي وسألته إن كان يقبل أن يقدم محاضرة لطلابي في القسم. أدهشني قبوله السريع، أدهشتني أكثر فرحته وإقباله على الطلاب والمحاضرة. بدا أنه أستاذ أجنبي زائر يستمع له الطلاب بهدوء ويحجمون

وجلا عن طرح الأسئلة. كسر سعيد حاجز الغربة بيسر غريب، أو ربما كسر أولئك الطلاب والطالبات المصريون في جامعة عربية غربته. راحوا يطرحون عليه الأسئلة بالإنجليزية، وبدأ يجيبهم بالإنجليزية، ثم أخذ يخلط الإنجليزية بالعربية، ثم ذهب إلى العربية بشكل كامل. تألق سعيد، وتألق الطلاب في حضرته وسرى في قاعة الدرس ذلك الوهج الآسر بين أستاذ وطلاب أو أساتذة صغار السن وطالب منصت وإن اعتلى منصة المحاضر.

تكررت التجربة في مطلع عام ١٩٩٤.

في النصف الأول من التسعينيات كان إدوارد سعيد كثير التردد على القاهرة. حاضَرَ في جامعة القاهرة وجامعة عين شمس والجامعة الأمريكية ، واشترك في المؤتمر الدولي للأدب المقارن الذي يعقده قسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب جامعة القاهرة، وشارك في عدة ندوات بعضها عقد في جريدة الأهرام.

كان يصل المطار مزودا بأدويته، وأحيانا يحمل في يده تلك الحقيبة المعدنية المليئة بالأمصال التي يتعين عليه أن يحقن بها. مرات يكون في لندن لجلسات العلاج الكيماوي فيقرر أن يأتي إلى القاهرة في طريقه إلى نيويورك! كان قد بدأ الإعداد لكتابة سيرته الذاتية وكأن الشروع في الكتابة عن طفولته استحضرت له المكان وارتباطه به، أو كأنه وهو يعي تهديد الموت أراد أن يعاود الارتباط بأول منزل، المكان الأليف والأكثر قربا لقلبه.

قالت دعاء إمبابي بعد أن استمعت لمحاضرة إدوارد سعيد في مدرج ١٢٢ في قسم اللغة الإنجليزية في آداب عين شمس، سأكتب بحث الماجستير عن إدوارد سعيد. في العام التالي بعد تخرجها، وكانت الأكثر تفوقا في الدفعة، فاتحتني في موضوع إشرافي على بحثها. حاولت إثناءها، بدا لي الموضوع صعبا، ولم تكن دعاء أكملت عامها الواحد والعشرين. أصرت. لاحقا أنجزت دعاء رسالة ماجستير ممتازة في النقد النظري بعنوان «مفهوم إدوارد سعيد للتمثيل»٩. بعدها حصلت على منحة دراسية لمدة عام، وقبل إدوارد سعيد أن يشرف عليها ذلك العام الدراسي في جامعة كولومبيا.

حين سافرت دعاء إلى كولومبيا كان هاني حنفي قد عاد إلى مصر وناقش رسالته للدكتوراه التي أعدها بإشرافنا المشترك: إدوارد سعيد وأنا.

كان هاني المعيد في جامعة طنطا أنجز رسالة الماجستير بإشرافي، واستقر رأيه بعد ذلك أن يكون كونراد موضوع رسالته للدكتوراه. بعد بضعة شهور من البدء في بحثه حصل على منحة دراسية في إطار القنوات العلمية المشتركة (وهو شكل مستحدث نسبيا من البعثات يتيح للدارس أن يفيد من الدراسة في الخارج لمدة عام أو عامين دراسيين ويحظى بخبرة مشرفيْن؛ مشرف من جامعة مصرية وآخر من جامعة أجنبية). قلت لهاني: ما رأيك أن نقترح على إدوارد سعيد أن يكون المشرف المشارك؟ قال هاني: لن يقبل. قلت: نحاول. رجّحت أنه سيقبل. في يوليو عام ١٩٩٣ التقيت بسعيد وكان عائدا في نفس اليوم من غزة في دعوة أقامها السفير الأيرلندي لأعضاء المؤتمر الدولي للدراسات الأيرلندية الذي استضافه قسمنا بجامعة عين شمس. كان سعيد وصل من غزة في نفس اليوم، ولكنه حضر الدعوة، لم يفوت فرصة الحديث لذلك الحشد الكبير من الباحثين الأجانب والعرب. وقف في حديقة بيت السفير أوتول حيث أقيم حفل الاستقبال، وفي ميكروفون مرتجل دبّره له السفير نقل سعيد إلى الحضور مشاهداته في غزة المحتلة.

في نفس الليلة سألته: ما رأيك في الإشراف على طالب من جامعة طنطا؟

تدخلت أستاذة كبيرة بمزيج من الدهشة والاستنكار: طنطا؟!

قلت له: طالب ممتاز.

تطلع فيَّ، قال: موافق.

في اليوم التالي، على ما أذكر، التقينا في إطار نفس المؤتمر لحضور عرض خاص لمسرحية لبرَاين فريل على خشبة مسرح الهناجر. قلت وأنا أضحك: ستمنحك البعثات ما لا تتخيل من مزايا. فندق نجمة ونصف، وأموالا طائلة!

ضحك، قال: ولكن أين هاني؟

اتفقنا أن يلتقي به هاني في الثامنة صباح اليوم التالي في الفندق الذي ينزل فيه.

حين عاد هاني من كولومبيا وانتهى من رسالته وأرسل نسخة منها لإدوارد سعيد لكي يكتب له تقريره عن صلاحية الرسالة للمناقشة. قال هاني: لن يأتي إدوارد، لا أتصور أنه مع مشاغله ووضعه الصحي يأتي خصيصا من نيويورك للمشاركة في مناقشة رسالتي. ولكني كنت واثقة أنه سيأتي. قلت لنفسي: عينا إدوارد لا تخطئان أبدا في التقاط القيمة. سيقرأ الرسالة فيأتي. لن يُفوِّت هذه المناقشة.

في نوفمبر ١٩٩٨ جاء إدوارد سعيد إلى القاهرة وانتقلنا بالقطار إلى طنطا، بصحبة الدكتورة هدى جندي والدكتورة فريال غزول العضوين الخارجيين في لجنة الامتحان. تمت المناقشة في كلية الآداب جامعة طنطا، في مدرج مكتظ بطلاب الجامعة ، وطلاب وباحثين وصحفيين قدموا من القاهرة والإسكندرية وغيرهما.

حصل هاني على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى مع التوصية بطبع الرسالة وتبادلها مع الجامعات[١٠].

باحثة ثالثة من طلابي، كنت أتمنى أن يشارك سعيد في تقييم رسالتها. كتبت له. قال: لن أستطيع. كررت، ولكن هذه رسالة تخصك جدا، إنها بمعنى من المعاني رسالتك. حالت الظروف دون أن يشاركنا إدوارد في مناقشة تلك الرسالة التي تناولت فيها منى عبد الوهاب تمثيل القدس في نصوص الصليبيين[١١]. في المناقشة كان إدوارد سعيد الحاضر الغائب، فلم يكن الموضوع، ولا النتائج المبهرة التي توصلت لها منى عبد الوهاب ممكنة بدون ما وفره إدوارد سعيد ومن واصلوا طريقه من توجه وأدوات منهجية.

التقيت بإدوارد سعيد مرات عديدة في القاهرة وبيروت ونيويورك في إطار عام وإطار أُسَرِي ومن بين مئات اللحظات اخترت هذه اللمحات من علاقتي به لأبرز جانبا آخر من حضوره المتعدد: كان أستاذا ملهما يطرح على شباب الباحثين شيئا مثيرا معديا، نوعا من التحدي العقلي والنفسي، كأنه يركض بشكل آسر ويراهنهم إن كان باستطاعتهم اللحاق به. كان ملهما لهم بعلمه، وحضوره الإنساني وهذا المزيج المركّب من نجم كبير وألفة وبساطة وحنوّ وقسوة ومشاكسة صبيانية، ومطالبة صارمة بالذكاء والتميز المعرفي.

في مارس الماضي، جاء إدوارد إلى القاهرة. التقينا به بشكل مكثف، في أيام متتالية أحيانا. اللقاء الأول على مائدة منى أنيس وفي صحبة عبد العظيم أنيس ومحمود العالم وإسماعيل صبري عبد الله وزوجته، ومحمد فائق، وجلال أمين، وجمال الغيطاني وبهاء طاهر وصنع الله إبراهيم ومريد البرغوثي وأنا، واللقاء الأخير في بيت رفيقات صباه؛ هدى ونادية وشادية جندي بالزمالك ، نفس البناية التي عاش فيها جزءا من طفولته. جاء مودعا على ما يبدو. اتصل تلفونيا صباح الأحد.

ثم رحل.

٢٠٠٤

الهوامش:

(1) Edward Said, "The Claims of Individuality (1966)", The Edward Said Reader, ed. Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin, Vintage, Random House, NY, 2000.

(2) ----------, Representations of the Intellectual, Vintage, Random House, NY, 1996.

(3) ----------, Orientalism, Vintage Books, , NY, 1979.

(4) ----------, Culture and Imperialism, Alfred A. Knopf, NY, 1993.

(5) ---------, The World, the Text and The Critic, Harvard UP, Cambridge, Mass., 1983

(6) ---------, The Politics of Dispossession: The Struggle For Palestinian Self Representation, Vintage, Random House, NY, 1995.

(7) --------, "Conversation with Imre Salusinsky", qtd. in Doaa Embabi, Forms of Representation in the Works of Edward Said, MA Thesis, Ain Shams University, Cairo, 1999.

(8) "Radwa Ashour, "Significant Incongruities: A Reassessment of Conrad's Heart of Darkness", Annals of the Faculty of Arts, Ain Shams University, Vol. xvi, pp. 111-126.
ـ نشرت ترجمة عربية للدراسة في كتابي «صيادو الذاكرة»، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠١

(9) Forms of Representation in TheWorks of Edward Said.

(10) Hany Mohammed Helmy Hanafy, The Imperial Vision of Joseph Conrad's Novels, PhD Thesis, Tanta University, 1998.

(11) Mona Abdel Wahab Kattaya, The Representation of Jerusalem in Three Medieval Texts, MA Thesis, Ain Shams University, Cairo, 2001.

لطيفة الزيّات

مساء ٢١ فبراير ١٩٤٦ زمن المشهد الأول من روايتها الأولى، كتبت لطيفة الزيات: «كانت دور السينما مُضربة وكذلك المحال العامة والأتوبيس والترام. وسيارات البوليس تمر في الشوارع محملة بجنود مسلحين بالبنادق، والمارة قلائل... يتحدثون». تتعدد الأصوات، تعلق على ما جرى صباحاً في وسط المدينة، تُعلمنا بالتفاصيل: مظاهرة ضد الإنجليز من ٤٠٠٠٠ شخص سقط منهم ٢٣ قتيلا و١٢٢ جريحاً. وبين هذا المشهد الأول والمشهد الختامي حيث الجموع تُسقط تمثال فرديناند دلسيبس (صاحب مشروع قناة السويس وتجسيد القهر الاستعماري) تجري أحداث الرواية بمصائر الشخصيات، وفي المركز منها شخصية ليلى.

كانت رواية **الباب المفتوح** (١٩٦٠) علامة فارقة في كتابة المرأة العربية لا لتماسك بنائها وحيوية شخصياتها فحسب؛ بل لأن الكاتبة أخرجت المرأة من الهامش الاجتماعي الذي زُجّت فيه في الحياة والكتابة معا، ودفعت بها وبحكايتها إلى مركز الحدث التاريخي. كانت الرواية العربية في مصر منذ نشأتها على يد المويلحي وتطورها على يد توفيق الحكيم ومن بعده نجيب محفوظ مسكونة بهاجس التأريخ، وكأنما مشروع الروائي مهما تعددت مواضيعه هو في أساسه مشروع تأريخي لحكاية الجماعة التى ينتمي إليها، وسعيها إلى التحرر والنهضة. ولم تكن لطيفة الزيات في روايتها تربط بين تحرر المرأة وتحرر الوطن فقط ولكن أيضا وهذا هو الأهم، كانت تقدم نصاً أنتجته امرأة يدخل في مجرى الرواية العربية بالتعبير عن أكثر همومها إلحاحاً، ويرفد هذا المجرى برؤية للتحرر الوطني والاجتماعي مركزها امرأة.

وربما كان من المنطقي أن يتحقق هذا الإنجاز على يد لطيفة الزيات. ولدت لطيفة الزيات عام ١٩٢٣ أى بعد أربع سنوات من ثورة ١٩١٩. في عام ١٩٢٢ أعلنت بريطانيا اعترافها بمصر دولة مستقلة، وفي العام التالى عاد قائد الثورة سعد

زغلول من منفاه ليشكّل أول حكومة دستورية في تاريخ مصر. ورغم ذلك بقيت قوات الاحتلال، وبقى الملك يملك ويحكم. وكان على الوفد، حزب الأغلبية الذي قاد الثورة، أن يتقاسم المشهد السياسي مع القصر والسفارة البريطانية.

تقول لطيفة الزيات في سيرتها الذاتية إنها وهي طفلة كانت تلعب وتغني: «يا مصر ما تخافيش/ ده كله كلام تهويش/ وأبونا سعد باشا وأمنا صفصف هانم». كلمات الأغنية الدارجة وإن لم تكتسب بعد امتلاء التجربة، تتسرب إلى وجدان الطفلة، تشكّلها. تقول لطيفة الزيات: «وأنا في الحادية عشرة من عمري أطل من شرفة بيتنا في شارع العباسي بالمنصورة ... أنتفض بالشعور بالعجز، بالأسى بالقهر ورصاص البوليس يردي أربعة عشر قتيلا من بين المتظاهرين في ذلك اليوم، وأنا أصرخ بعجزي عن الفعل، بعجزي عن النزول إلى الشارع لإيقاف الرصاص ينطلق من البنادق السوداء، أُسقط الطفلة عني، والصبية تبلغ قبل أوان البلوغ مثخنة بمعرفة تتعدى حدود البيت لتشمل الوطن في كليته، ومصيري المستقبلي يتحدد في التو واللحظة وأنا أدخل ... الالتزام الوطني من أقسى وأعنف أبوابه».

أقدم ما لدينا من الصور الفوتوغرافية للطيفة الزيات، صورة لصبية منتبهة ومتسائلة في الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة من عمرها أُرّجح أنها التقطت لها في الفترة بين عام ١٩٣٥ و١٩٣٧. أتساءل: هل تابعت لطيفة في تلك الفترة انتفاضة الطلاب في الجامعة وسمعت باستشهاد محمد عبد الحكيم مرسى ومحمد عبد الحكم الجراحى أول شهيدين تقدمهما الجامعة بعد ثورة ١٩١٩؟ أكاد أجزم أنها تابعتها. كانت الأسرة انتقلت إلى القاهرة بعد موت عائلها، وكان شقيقاها طالبين في الجامعة، والأصغر بينهما نشط في العمل السياسي (استلهمت صورته وتأثيره في صورة الأخ في الباب المفتوح).

كانت لطيفة تلميذة في السنة النهائية من المرحلة الثانوية حين حاصرت قوات الإنجليز قصر عابدين وأملت على الملك وزارة وفدية. بعد شهور معدودة دخلت الجامعة. كان نجم الوفد في أفول فشاركت في الحركة الوطنية بانتمائها إلى إحدى المنظمات الشيوعية (منظمة إسكرا)، وحين وصلت الفرقة الرابعة من دراستها الجامعية في عام ١٩٤٦ كانت أصبحت قائدة طلابية وانتخبت في سكرتارية اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال التى شاركت في تنظيم المظاهرات الطلابية في ٩ فبراير ومظاهرات ٢١ فبراير الأوسع نطاقا.

في ٩ فبراير خرجت لطيفة مع زملائها الطلاب من الحرم الجامعي في مظاهرة كبيرة يقصدون وسط المدينة، وعلى كوبري عباس حاصرتهم الشرطة بإطلاق النار عليهم من ورائهم وفتح الكوبري من أمامهم. في روايتها الأولى كتبت لطيفة الزيات عن ٢١ فبراير ولم تكتب واقعة كوبري عباس إلا في سيرتها الذاتية بعد خمس وأربعين سنة، كتبتها باقتضاب.

من شبّاك طفولتها كانت الصبية قد تطلّعت، فلما تطلّعت رأت وانتبهت إلى أن عالم الذات، والأسرة الصغيرة المنكفئة على نفسها، والمجتمع المستقر بشروط أمره الواقع، والمستقبل المرسوم سلفاً بنفس الشروط ليست سوى جزء من عالم مغلق وخانق. أقول تطلعت فانتبهت فاختارت أن تخرج منه وأن تخرج عليه.

في سيرتها الذاتية: **حملة تفتيش: أوراق شخصية** (١٩٩٢) تكتب لطيفة الزيات عن البيت القديم الذي ولدت فيه، تصفه تفصيلا: شجرة الجوافة التى لاتثمر، الحديقة التى لم تكن حديقة على الإطلاق بل مرعى للثعابين، والإضافات العشوائية للبيت التى جعلت منه «معجزة معمارية ربما حال قبحها دون إدراجها كمعجزة الدنيا الثامنة». أما بيت سيدى بشر فهو النقيض يرتبط في وجدان الكاتبة بالخصب والجمال ففيه شجرة مشمش مثمرة، وبركة ماء تنعكس عليها أشعة الشمس نهاراً وضوء القمر في الليل. تقول لطيفة الزيات:

«حين أفكر في البيت بمعنى البيت، تندرج كل... المساكن (التى سكنتها) في ذهني كمجرد منازل، وتبقى حقيقة ألا بيت لى، وحقيقة انه لم يكن لى في حياتي سوى بيتين، البيت القديم، والبيت الذي شمّعه رجال البوليس في صحراء سيدي بشر في مارس ١٩٤٩». تحوّل لطيفة الزيات هذين البيتين من موقعين جغرافيين ارتبطت بهما إلى مجاز دال لا تقتصر إحالاته على حياتها الفردية بل تتجاوزها إلى واقع تاريخى برمته.

في وعي البيتين، والتوزّع بينهما والصراع المضني من أجل تغليب بيت الاختيار الحر على البيت الموروث، قد يجد المرء مفتاحاً لشخصية لطيفة الزيات ولكافة نصوصها الإبداعية من **الباب المفتوح** (١٩٦٠) إلى **الرجل الذي عرف تهمته** (١٩٩٥) مرورا **بالشيخوخة وقصص أخرى** (١٩٨٥) **وحملة تفتيش: أوراق شخصية** (١٩٩٢) **وصاحب البيت** (١٩٩٤) **وبيع وشرا** (١٩٩٤).

في سيرتها الذاتية كتبت: «كان البيت القديم قدري وميراثي، وكان بيت سيدي بشر صنعي واختياري؛ وربما لأن الاثنين شكّلا جزءا لا يتجزأ من كياني؛ وربما لأنني انتميت إلى الاثنين بنفس المقدار ولم أتوصّل إلى ترجيح أحدهما على الآخر ترجيحا نهائيا، اختّل سير حياتي».

ولا يشكّل هذا الصراع موضوع الكتابة فحسب بل يملى أحيانا شكلها، ففي ثلاث من قصص مجموعة **الشيخوخة وقصص أخرى** وفي **حملة تفتيش: أوراق شخصية** تصبح القصاصات والكتابات غير المكتملة والتأملات والمراجعات والحركة المكوكية بين مراحل العمر أداة فنية تتيح الإحاطة بذات ممزقة تواجه نفسها وتحاسبها بشجاعة، وصولا إلى جمع شتات النفس وتتويج التجربة بمعرفة الجدل بين النسبي والمطلق، والاستكانة والقدرة على التجاوز، والضرورة والحرية. تأتي المعرفة ومعها يأتي التصالح مع الذات والقدرة على مواصلة السعى إلى الحرية.

ترى لطيفة الزيات أن الفعل الإنساني محكوم بجدلية الضرورة والحرية في واقع يشكل الفعل بقدر ما يؤثر الفعل فيه، واقع محكوم بآلاف الضرورات الاقتصادية والسياسية والسلوكية والأخلاقية... «هذا الواقع يملك أن يسلبني الفعل الحر بالوعد والوعيد، بالسجن والتشريد، بالحرمان من العمل وبالتالي من لقمة الخبز الضرورية لعيشي». وتواصل لطيفة الزيات قائلة: «إن هذا الواقع ليس من صنعي واختياري وإن ملكت أيضا مع غيري من الناس السعي إلى القضاء على ضروراته ضرورة بعد ضرورة... حريتي هي جزئيا جدل ذاتي/ موضوعي دائب بيني وبين واقعي التاريخي الاجتماعي وهو جدل لا يخمد أبدا».

ينتظم هذا المفهوم للحرية كل نصوص لطيفة الزيات. في أول نصوصها، **الباب المفتوح** تجد ليلى حريتها باشتراكها في المواجهة الشعبية للعدوان الثلاثي على بورسعيد؛ وتنتهى الرواية بالباب المفتوح وقد تحررت البطلة من سجن الذات ونجح المصريون في رد العدوان. وفي «كلمة السر»، آخر ما كتبت، وهي قصة لا تخلو من عناصر فانتازية وقدر من الترميز والتجريد، يخبرنا الراوي: «أحكي هذه الحكاية من الزنزانة رقم ٣ عنبر ٧ سجن مصر. أتلمّس الكلمات على الضوء الباهت الذي يتسلل مع طلعة الصبح من قضبان حديد قبو الزنزانة». يحكي لنا الراوي حكاية معجزته الخاصة، والرسالة التي أراد إيصالها برغم السجن، وكيف نجح في مسعاه، وتلقى الرد المرتقب، ثم اكتشف بعد ذلك المعجزة: «أنا أملك الآن أن أقول بكل

ثقة واعتداد بالذات: افتح يا سمسم فينفتح باب الزنزانة لا باب الكنز كما في قصة علي بابا والأربعين حرامي، وإن كان قد اتضح لي مع مرور الأيام أن باب الزنزانة ينفتح عن كنز من نوع فريد ، كنز لا يملك أحد أن يسلبه الإنسان الفرد».

وفي قصة «الشيخوخة» تتأمل البطلة مفردات عمرها باحثة عن مواطن الزلل التي عوّقت تحققها فتخلص إلى التالي: «لا يملك أحد أن يقتل أحدا. يد القتيل في كل الحالات مخضبة بدمه». ويرد نفس المعنى في سيرتها الذاتية: **حملة تفتيش: أوراق شخصية** حيث الحملة مزدوجة: تفتيش السلطة الجائرة بهدف الترهيب والمعاقبة، وتفتيش المرء لذاته إذ يواجهها ويحاسبها. وتصف الكاتبة في الجزء الثاني من النص الذي يحمل تاريخ ١٩٨١ كيف تم القبض عليها، وفي السيارة التي تحملها إلى السجن تقول: «أرتخي في جلستي نشوى بإدراك أنني ألمح حريتي كاملة غير منقوصة في آخر الطريق بعد أن تلطمتُ طويلا وأنا أضل الطريق الذي وجدته شابة... وتلطمت طويلا لأجد ذاتي وأنا أفقد وأسترد صوتي. وعلى مشارف الستين هأنا أجلس مرتخية في هدأة الليل في مقدمة عربة الشرطة، والضابط يبحث عن السجن ليودعني السجن وما من أحد عاد يملك أن يسجنني وحريتي تلوح لي في آخر الطريق كاملة غير منقوصة تنتظر مني أن أمد يدي لأحتضنها».

يكتسب السجن ذو الدلالة المعروفة المحددة معنى مضافا في هذا السياق، يتحول إلى علامة نقيضة تشير إلى تحرر الذات عبر مواصلة السعي إلى الحرية والوفاء بمتطلباتها. ويؤكد السجن المادي المحدد جغرافيا -هناك في القناطر عام ١٩٨١-سقوط السجن الأعتى داخل الذات فتتحرر من نكوصها وإحجامها وتتواصل مع غيرها من البشر في فعل المواجهة.وترتكز هذه المفارقة إلى فكرة ازدواج المسعى إلى الحرية، وهى فكرة تتكرر في كل نصوص لطيفة الزيات حيث الجهاد الأصغر يدور ضد قوى القهر السياسية والاجتماعية، أما الجهاد الأكبر فصراع الإنسان مع ذاته ليتحرر من قوى الموت فيه ويتحمل مسئولياته.

وفي **صاحب البيت** تعيش البطلة وهم المطلقات: الحب المطلق، والسعادة المطلقة، والحرية المطلقة، وتتوزع متعثرة بين الأصوات داخلها: صوت صاحب البيت يستحضر كافة سلطات القمع: سلطة الأب، وسلطة المعلم ذي العصا، وسلطة الواعظ يتوعد بعذاب النار وصوت النكوص تجسّده الأم والجدة تدعوان إلى العودة إلى البيت القديم والاستكانة في قاع البئر المظلمة رحما ومقبرة، وفي

مقابلها جميعا صوت الواقع بما يفرضه من مسئوليات. ويحسم الصراع حين تدير البطلة ظهرها إلى البيت القديم وتواجه صاحب البيت. ولا تنتهي الرواية بموت صاحب البيت فموته يخلّ بما حمّلته له الكاتبة من دلالات رمزية ولكنها تنتهي بمواجهة البطلة له وتمكّنها منه وتحررها بقتل فزعها منه.

باختصار ترى لطيفة الزيات أن السعي وراء المُطْلقات ومنها مطلق الحرية «تخفف من عبء الوجود الإنساني والمسئولية ... تجاه الذات والآخرين». الحرية مشروطة بالزمان والمكان، وهي سعي مزدوج في مواجهة القمع الخارجي، وأيضا نكوص الذات أو استبدادها.

إن الطفلة التي غنت «يا مصر ما تخافيش/ دا كله كلام تهويش»، والصبية التي حملتها فورة الحياة فوق بحر المظاهرة ثم جلست بين الصيادين تنتشل جثث زملائها الذين حصدهم رصاص الشرطة، والمرأة المكتهلة التي ساهمت في تأسيس لجنة الدفاع عن الثقافة القومية وقادتْها وناضلت ضد المعاهدة المصرية الإسرائيلية وما ترتب عليها من محاولات لتطبيع العلاقات بين مصر وإسرائيل، المرأة التي اعتقلت وهي على مشارف الستين، وواصلت عند خروجها من المعتقل نشاطها حتى الشهور الأخيرة من عمرها، أودعت تجارب عمرها في كتابات كان من الطبيعي أن يكون محورها وموضوعها الأكثر إلحاحا هو الحرية. ولأنها كاتبة أصيلة؛ ولأنها عاشت ما عاشته لم تصور المسعى إلى الحرية كطريق سهل وواضح بل جسّدته بعثراته وصعوباته ومزالقه وأيضا ببهائه وسكينته. كتبت الباب المفتوح في كل نصوصها ففتحت الباب لأجيال من الكاتبات ينتسبن إليها ويواصلن الطريق.

عن نصر حامد أبو زيد

هذا حديث أردته لزملائي وزميلاتي في مجموعة ٩ مارس لاستقلال الجامعة، أنقل فيه بشكل مقتضب شهادتي وجانبًا من تجربتي الشخصية مع نصر أبو زيد. لم نتزامل في جامعة القاهرة إذ تخرجت في كلية الآداب، جامعة القاهرة عام ٦٧ والتحق هو بالكلية في العام التالي، وحين تخرج في الجامعة عام ١٩٧٢ كنت أستعد لمناقشة الماجستير (ناقشتها في ذات المدرج على الأرجح الذي سيناقش فيه نصر أبو زيد رسالته حول المجاز في القرآن عند المعتزلة عام ١٩٧٦، ثم رسالته عن تأويل ابن عربي للقرآن عام ١٩٧٩، والذي سنناقش فيه معا في مطلع التسعينيات رسالة لطالب من طلابه).

في العام ٩١ ولم أكن على ما أظن التقيت بنصر أو تحدثت معه. قرأت كتابه «مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن» . ولأن الطائرات الأمريكية كانت تقصف بغداد وكان السؤال ملحًا: ما الذي سنفعله في أنفسنا؟ كيف سنواجه هذا الانقراض الذي يريدونه لنا؟ فقد أثر فيَّ الكتاب كثيرا لا لمتعة قراءة بحث مكتوب باقتدار فحسب بل لما فيه من محاولة لأن يدخل المسلمون القرن الواحد والعشرين متسلحين بدينهم بدلاً من أن يكون هذا الدين ثقالات أو قيودًا تحول بينهم وبين الانطلاق قدما. كان يجتهد في التأويل، وكان باجتهاده يفتح الباب واسعًا لمواصلة تقاليد عفية في الموروث العربي الإسلامي، وهو الباب الذي أغلق لاحقا في أزمنة من القمع والارتباك والتراجع والجهل بالموروث أو تحويله إلى مخدات حجرية نقنع بوضع رؤوسنا عليها ونستغرق في النوم.

بحثت عن رقم تلفون نصر وقلت له رأيي في كتابه. لاحقًا بعد مرور بضعة شهور، التقيت به في مؤتمر في جامعة القاهرة كان قد أعد له الدكتور عبد المحسن طه بدر أستاذ هذا الجيل من أساتذة اللغة العربية في جامعة القاهرة الذي نشر جناحيه على طلابه بحدب عجيب إلى أن أيقن من قدرتهم على التحليق. حين عقد المؤتمر كان

عبد المحسن في المستشفى وأراد أبناؤه وأساتذته أيضا (أذكر أن الدكتورة سهير القلماوي وكانت مسنة ومريضة، قالت: جئت من أجل عبد المحسن)، أرادوا أن يتم المؤتمر على أفضل وجه. تَغَيَّبَ اثنان من المشاركين الثلاثة في جلسة من الجلسات. ارتبك المنظمون: ما العمل؟ قرروا: نصر أبو زيد. فإذا بنصر يعتلي المنصة ويقدم مداخلة مدهشة، قدمها ارتجالاً فلم يكن مُدْرَجاً في جدول المتحدثين. وجاءت مداخلته عميقة متماسكة وفيها جديد. قلت لنفسي: هذا الجميل من طرح الجامعة. الجامعة بخير.

تصادقنا. وحرصت على قراءة كل جديد له. وتقاربنا أكثر حينما ذهبنا معا إلى دمشق للمشاركة في إحياء الذكرى العشرين لاستشهاد الكاتب الفلسطيني الكبير غسان كنفاني. وكان زملاؤنا السوريون يعلقون ضاحكين: ألا تقيمان في المدينة نفسها؟ كنا نجلس معا على مائدة الإفطار أو العشاء ونتواصل. يبدو كأننا نِدَّان، والحق أقول إنني كنت أتعلّم منه طوال الوقت؛ لأن معارفه في علوم الدين وفي موروث البلاغة العربية وعلوم اللغة بدت لي آسرة (أتساءل في سري: ما الذي ذهب بك يا بنت إلى قسم للأدب الإنجليزي؟).

وعندما سيهبّ الإعصار، إعصار ظالم ومدمّر لا يقصد نصر وحده واجتهاداته بل يظلم ثقافة عاشت أعفى عصورها بالاجتهاد والبحث والتفاعل الخلّاق، أقول عندما جاء الإعصار واضطر نصر إلى الانتقال إلى جامعة لايدن في هولندا، ظل، وإن تزلزلت الأرض قليلا تحت قدميه، واقفًا ثابتًا ومتزنًا، لا يتعثر في شباك أو يسقط في مصيدة. أعلنها صراحة: «لست سلمان رشدي». في أوروبا وأمريكا، تحديدا بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، يريدون كلامًا ضد الإسلام والمسلمين. دافع نصر عن الإسلام والمسلمين، وتعهد برعاية طلاب الشرق الأقصى. رأيتهم بعيني. يُفَقِّههم في علم الكلام. في المعتزلة. في ابن عربي. في المجاز وسواها من المجالات التي يمتلكها.

نلتقي في هولندا، إن زرت هولندا أو توقفت في طريقي مسافرة إلى القاهرة أو عائدة إليها، أخرج من قاعة الترانزيت لكي أجلس معه ساعة أو ساعتين في مقهى المطار. أحكي له ويحكي لي. أو أستقل القطار من مطار شخيبول إلى لايدن لأزوره هو زوجته ابتهال في بيتهما. أو يحمل لي أخباره مريد زوجي أو ابني تميم، فما كان أي منهما يفوِّت فرصة يشارك فيها في مؤتمر أو محفل ثقافي في أوروبا إلا ذهب

إلى لايدن ليزور نصر. وفي القاهرة نلتقي به في بيته في ٦ أكتوبر أو في بيت والدة زوجته في العجوزة أو بيتنا أو بيت أصدقاء مشتركين.

ثم يحمل لي زميل خبر مرضه. إنه في المستشفى. في غيبوبة. مرض غريب. فيروس أصابه أثناء زيارة لإندونيسيا.

سيرقد نصر في مستشفى الشيخ زايد أكثر قليلا من شهر ثم يرحل.

فقدته ابتهال يونس زوجته التي وقفت بجانبه بصلابة حين ظلم واتهم زورًا بالكفر، فكانت سندًا له ورحمة.

فقده إخوته الذين رباهم وعلّمهم وكان لهم أبا صغيرًا بعد رحيل الأب.

فقدته الجامعة مرتين يوم حرمت طلاب أقسام اللغة العربية من علمه الواسع وجناحيه الكبيرين، والآن وقد رحل عن عالمنا.

وأنا فقدت صديقًا غاليًا.

ربما في يوم ما نقيم لنصر أبو زيد تمثالاً أو نصبًا تذكاريًا بباب جامعة القاهرة كنصب عبد الحكم الجراحي وزملائه.

نعم، قدم نصر للجامعة خير ما يقدمه ابن من أبنائها، معرفةً وبحثًا واجتهادًا، في تخصصه وهذا هو المتوقع والمأمول من الأستاذ الأصيل. وربما الأهم أنه وهو يبحث ويشقى ويجتهد، منشغلاً بهموم أمته، كان راغباً أن يضع بحثه في خدمتها، آملا في وصل ما انقطع من تراثها الفكري والبحثي لتجاوز أزمنة الهزائم إلى أزمنة ينهض فيه العرب والمسلمون.

ومن المفارقات الغريبة أن السيد محمد حسين فضل الله العلامة اللبناني الكبير الذي قدم اجتهادات فكرية شتى في علوم الدين والدنيا قد رحل قبل نصر أبو زيد بيوم واحد. وشُيعت جنازته في اليوم التالي لتشييع جنازة نصر. (شارك في جنازة السيد محمد حسين فضل الله مئات الآلاف في بيروت). وكان نصر على علاقة طيبة بالسيد حسين فضل الله الذي أعجب باجتهاداته. وهنا أتوقف عند تعليق دال لشاب نابه بل كاتب موهوب رفع صورته الشخصية من صفحته على «الفيس بوك» واستبدل بها مربعًا أسود مرفقًا بتعليق من ثلاث كلمات: «حدادًا على العلماء».

القاهرة، ٧ يوليو

رحلا معا: عن عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم

تزاملا وتصاحبا منذ أكثر من ستة عقود، وتوزعا في البلاد وتعاونا، واتفقا واختلفا، قليلا أو كثيرا، وأبقيا، رغم ذلك، على الرفقة الجميلة حتى إذ ما حان الأجل، رحلا معا. ذهب الأقلُ مرضاً أولاً، كأنما ليشجع صاحبَه أو يؤكد له أنه ما دام أكبر سنًا ببضعة شهور فسيسبقه ولو بعدة أيام، ليكون في استقباله هناك. في حكايتهما تفاصيلُ كثيرةٌ مؤثرة وتُعلِّم، ما الذي خلّفاه لنا؟ أشهد أنهما معا وكلًّا على حدة خلّفا الكثير، أولا: الخلف الصالح: منى ووفاء وحنان أنيس، وشهرت العالم، نساء أربع يلِقن بالوالد وموروثه، ويجمعن بين المعرفة والعمل المنتج، وحس العدل والقوة، والرهافة التي تضيف للإنسان ولا تنتقص. وخلّفا كُتُباً سوف نقرأُها ويقرأُها غيرُنا لسنوات كثيرة قادمة. وخلّفا تلاميذ تعلموا منهما في العلم أو الفكر أو الأدب أو في سبل الحياة، تلاميذ بالمعنى البسيط المباشر أو تلاميذ عن بعد بفكرةٍ ملهمة أو سلوكٍ كفاحي يربي. ثم أضيف خلّفا تلاميذ يتبعون خطواتهما حينا ويحيدون عنها أحيانا؛ لأنهم لم يلقنوا درسًا بقدر ما تعلموا وتمثلوا وسعوا للربط بين خبرات الماضي وضرورات المستقبل. ثم خلّف كل منهما سيرةَ حياة قد ترتبك هنا أوهناك ولكنها بالمجمل والعموم سيرةٌ آسرةٌ ثريةٌ ومُعلِّمَة.

عرفت عبد العظيم قبل أن ألتقي به بسنوات، عبر منى كبرى بناته التي صادقتها وهي طالبة في القسم الذي عُيِّنْتُ فيه معيدة في نهاية الستينيات. وعرفت محمود العالم بعد ان تعرفت على زوجته الجميلة سميرة الكيلاني التي من موقعها كمديرة النشر بدار المستقبل العربي نشرت لي عملي الروائي الأول. عرفت عنهما وقرأت لهما قبل تعرفي الشخصي بأي منهما، ثم زاملتهما في عضوية لجنة الدفاع عن الثقافة القومية التي تشكلت في أواخر السبعينيات رداً على المعاهدة المصرية الإسرائيلية وواصلت عملها حتى منتصف التسعينيات.

وفي هذه اللجنة وخارجها، في دعوةٍ خاصة أو محفلٍ عام سأعرفهما أكثر وأتفق أو أختلف، وأقدرهما في الحالتين. ستدهشني في عبدِ العظيم أنيس حدة الذكاء

وضيقه بالغفلة والغافلين كأنه مدرس مقبل أبدا على الذكاء واللماحية، نفور بالفطرة من الغباء وضيق الأفق ونقص المعرفة. وستدهشني أكثر خفة روحه وسرعة بديهته وقدرته الدائمة على الضحك والسخرية.

وفي العالِم سيدهشني تفاؤله فأراه حينا أمرا سلبيا ثم أدقق وأحدق فأقول ربما هو عنصر قوة يمنح القدرة على الاستمرار. سيتاح لي معرفة عبد العظيم أنيس أكثر من محمود العالم، فينشأ بيننا تواطؤ ضمني ما، عن أبوة وبنوة لا يفصح أحد منا عنها ولا يتحدث. ورغم القرب، حرصت بشكل غير مفهوم وربما سخيف ألا أزوره في العامين الماضيين سوى مرتين؛ ربما لأنني بأنانية الأطفال كنت أريده في الخيال خارج المرض، أريده بعنفوانه الكامل مستقرا راسخا لا تربكه شيخوخة عابرة ولا وهن غير مرحب به.

رحل محمود أمين العالم يوم السبت ١٠ يناير ٢٠٠٩ ، وبعد خمسة أيام، يوم الخميس ١٥ يناير ٢٠٠٩، رحل عبد العظيم أنيس. كان عبد العظيم مريضا منذ سنوات، ولكنه انتقل إلى المستشفى قبل يومين من وفاته، وقبل ساعات من تلك الوفاة كان واعياً حاضرًا، وكذلك كان العالم الذي لم يكن مريضا. إذن، تابع كل منهما المجزرة القائمة في غزة، هل أكمل الكمد والعجز والغضب على الشيخين الواهنين؟ شخنا جميعا في أيام تلك المجزرة وشخنا أكثر لتواطؤ النظام المصري بهذا الشكل أو ذاك. أما هما فكان تعليقهما الأخير الرحيل، رحلا معا، فلهما السلام ولهما التحية، أما نحن من عرفناهما وأحببناهما وانتسبنا إلى حبهما للوطن وسعيهما إلى العدل، فيبقى علينا مواجهة ما نحن فيه من بلاء احترامًا لأنفسنا ووفاءً لذكرى الرجلين الكبيرين.

عن فاطمة موسى

سأبدأ بلقائنا الأول، قبل أكثر من أربعين عاما. لم يكن اللقاء في قاعة الدرس بل في عرض مسرحي في المجلس الثقافي البريطاني، وأنا طالبة بعد في الفرقة الثانية أو ربما الثالثة بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة. همست زميلة ما جلست بجواري: هذه هي فاطمة موسى. تطلعت: كان يتبعها ثلاثة من الصغار: صبية وطفلان. وجهها، ثوبها، مشيتها، أعني الطريقة التي تدب بقدميها على الأرض، والصغار في ذيلها رسالة مكتملة.

انكسر النموذج الجاهز لأستاذة جامعية، أستاذة متخصصة في اللغة الإنجليزية، اللغة التي يسعى الطلاب لاتقانها لترتفع بهم إلى منصة أعلى وأبعد، حتى وهم يسيرون بين الخلق في الشوارع. تطلعت: بدت أقرب لجارة أليفة أو عمة طيبة.

لاحقا سوف تدهشني معارفها وخبراتها وأسفارها، وامتزاج تلميذة أبدية فيها بالأستاذة ، وتداخل حسها العملي بمثالية ما لا تخلو من البراءة، وقدرتها على إنجاز أشياء كثيرة غير عادية كل يوم، كل ساعة، كل لحظة، بهدوء وبساطة كأنها لا تفعل.

ربما لم ألتقط ذلك كله وأنا دون العشرين من عمري. ولكنني ما إن تخرجت في الجامعة حتى ذهبت إليها آملة أن تقبل الإشراف على بحثي للماجستير. قبلت. علمتني، والأهم: فتحت ببساطة باب بيتها: عرفتني بالدكتور سويف وبأهداف وبالصغيرين آنذاك ليلى وعلاء. وبلا كلام وسعت أسرتها قليلا لتشملني ولتشمل لاحقا أسرتي. كان مريد تلميذها أيضا، ثم جاء تميم. هي أهدت له كتابها الأول وكان ابن ستة أشهر. كنت انتهيت من الماجستير التي أشرفت عليها قبل سنوات، وذهبت لأمريكا وحصلت على الدكتوراه وعدت وخلفت تميم ورُحِّلَ مريد من مصر. تدق باب البيت على غير توقع. تقول أو لا تقول: جئت لأطمئن. تدق الباب تقول: أخذت لك موعدا مع الدكتور حسن عواض في معهد الأورام. نريد رأيا ثانيا في وضعك الصحي. نخرج من عيادة الطبيب وأنا مثقلة بقراره بضرورة جراحة

ثانية. تقول: سنذهب معا إلى أرض المعارض بالجزيرة. هناك معرض للأسر المنتجة شاركت في الإعداد له أختي عواطف. ولا أعرف إن كان قرارها رغبة منها في التسرية عني وصرف انتباهي ولو مؤقتا عن كلام الطبيب، أم إيفاء بوعد لعواطف. أتأمل الواقعة، أتأمل عشرات الوقائع الأخرى فيأسرني أنها هي تعلّم وتوجّه وتبحث وتجتهد وتعيش بين آلاف الأوراق وعشرات المهام تتصرف بذلك الشكل الغريب الآسر كأنها أم خالصة أو أخت، مجرد أخت لأختها عواطف أو أختها ليلى أوجدة طيبة لأسرة ممتدة تتجاوز رباط الدم.

عند إشرافها على رسالتي للماجستير. لم تكن تكثر من التعليق، أقدم لها فصلا من الرسالة، تقرأه وتقول: «ماشي، كملي»، ويأكلني القلق لأنني وأنا في مطلع العشرينيات لست متأكدة من قيمة ما أكتبه. ثم تعليق: أرى هذا الجزء ناتئا، تسرفين في الحديث في هذا الجانب الفلسفي بلا ضرورة. قلت: إنني أرى الأمر ضروريا. قالت: ماشي لكن عليك أن تدافعي عن قرارك في الامتحان. أقرّت الرسالة. ذهبت إلى المناقشة دون أدنى فكرة عن رأيها، أعني إن كانت تعتقد أن الرسالة ممتازة أم مجرد «ماشي». فاجأتني برأيها. مفاجأة سعيدة، سعيدة جدا. كان رأيها يهمني ويهمني كثيرا، آنذاك ولكل السنوات التي تلت.

لا أدري إن كانت حكت لأي من أفراد أسرتها عن تلك التفصيلة في زيارتها لنا في بودابست. في نفس أسبوع زيارتها زارنا حيدر عبد الشافي القائد الفلسطيني الكبير وزوجته هدى وابنه خلدون. فاصطحبنا الجميع في رحلة إلى بحيرة البلاطون. ركبنا السيارة معا، تناولنا الغداء في مطعم ما معا، وركبنا العبّارة التي تقطع البحيرة معا. وذهبنا معا إلى الشاطئ. لكن لا فاطمة موسى ولا حيدر عبد الشافي كانا يكثران الكلام. كانا بالفطرة حييّين بسيطين. تعارفا ولم يتعارفا، عبر كل بالآخر، كأنها مجرد أستاذة جامعية مصرية التقاها صدفة، وكأنه مجرد طبيب فلسطيني التقته صدفة. هل تذكرته لاحقا حين كانت وكالات الأنباء تنقل كلامه ومواقفه؟ هل تذكرها بعد ذلك؟ أتذكرهما معا في تلك الزيارة، وتذكرتهما أكثر لأنهما رحلا في نفس الأسبوع، وحين رحلا في نفس الأسبوع انتبهت لذلك الأمر المشترك بينهما، تلك البساطة الآسرة وظاهر عادي جدا لإنسان غير عادي. رحلا معا.

ثم لقاءات في الأواخر: لقاء مصادفة. على الكرسي المتحرك في دار للسينما. أسارع للسلام عليها: تقول: هل أعرفك؟ سؤال استنكاري يحمل عتبا على عدم

زيارتي لها ومحبة تسمح بالعتب. قلت: سأزورك غدا. ولكن الغد لم يتح لي الزيارة. تأجلت.

بعدها في جامعة القاهرة في مارس الماضي حرصت على حضور احتفال مجموعة استقلال الجامعة بيوم ٩ مارس. جاءت على كرسيها المتحرك. وصلت متأخرة قليلا. وكانت القاعة مزدحمة. أفسحوا لها مكانا في الصف الأول. لم يكن هناك مجال لقطع الصفوف أثناء حديث المشاركين في الاحتفال لأسلم عليها. ولكن القاعة المتدرجة الصفوف كانت تسمح بأن أراها من موقعي في المقاعد الخلفية. أتطلع إليها، أتأملها. أنصت لكلام المتحدثين من على المنصة عن الجامعة وتاريخها، لا أرفع عيني عنها. أتابع كلاما يتداخل بصورتها.

ثم لقاؤنا الأخير: على كرسي متحرك في دار للعزاء تصاحبها ابنتها الدكتورة ليلى سويف. اقتربت. قبلت رأسها. لم تقل شيئا. ولم أقل شيئا. فقط قبلت رأسها.

عرفت بخبر رحيلها مساء السبت الثالث عشر من اكتوبر من رسالة وصلتني عبر البريد الإلكتروني لمجموعة استقلال الجامعة. فكتبت رسالة إلى الزملاء بالمجموعة عنها، أنهيتها بعبارة موجهة إلى أهداف وليلى وعلاء. قلت:

«خلّفتكم ورحلت، هذا مؤلم. ولكنها إذ رحلت خلّفت ثلاثة من البشر بهذا الجمال، كل بأسلوبه وعلى طريقته.

لها السلام، ولكم معناها الكبير، وهذا أمر جميل يجعل الوجه رغم الحزن، يشرق بالامتنان».

ولكنني الآن، أحتاج أن أضيف كلمة عزاء للدكتور مصطفى سويف، وكلمة عزاء لأختها الأصغر الأخت/ الابنة الدكتورة ليلى موسى. وكلمة عزاء لمئات ممن أشرفت على بحوثهم، والآلاف الذين علمتهم في قاعة الدرس. أحتاج أن أقول كلمة عزاء لجامعة القاهرة. أحتاج أن أقول كلمة عزاء ما لنفسي.

٢٠ نوفمبر ٢٠٠٧

زكي مراد

في مدخل مكتب ابنته صفاء ملصقٌ قديم يحمل اسمَه وصورتَه. يستوقفني كلما زرت صفاء. ثم تستوقفني بين حين وحين حكايةُ الرجل. مسعاه. حلمُه الذي رحل دون أن يتحقق. وكرامتُه التي أراد أن تكون من كرامةِ أهلِه. وصغارُه الذين لم يعودوا صغارًا بل غدوا كبارًا يواصلون درسَ أبيهم في إحقاق الحق والعناد.

بين الحضور في هذه القاعة، وفي أماكنَ أخرى بعيدة أو قريبة، من يعرفون زكي مراد أكثر مني. من تعاملوا معه وأحبُّوه وألِفوا رنَّة صوته، تطليعة عينيه، مشيته وطريقته في التفكير والكلام، وتطلعوا إليه بعين الرضا والأمل.

وأنا أتطلَّعُ من بعيد.

أرى الولدَ مبحرًا شمالاً ليتعلم فيزيده العلمُ معرفةً ببلاده ورغبةً في صون كرامةِ أهلِها. لماذا يهان الكريمُ في بلاده؟ لماذا تهانُ البلاد؟

أنظرُ من بعيد.

أرى عنادًا يكافحُ.

أرى نوبيًا كريم العنصرِ وأصيلاً في التزامه ومسعاه.

أسمع صوتَه يقول:

يليقُ بالعدلِ التحمل.

يليقُ بالحلمِ التضحية.

يليق بالحريةِ أن يسجنَ المرء من أجلها، ولكن لا يهان.

يليق بأهلِ مصرَ حياةٌ مغايرةٌ لهذا الشقاء.

لابن النوبةِ درسٌ وفير يجدرُ بنا التعلُّم منه. في يده المتشابكة بأيدي رفاقه درس. لماذا كلما رأيته بعين الخيال رأيته بصحبة ذلك المحامي الآخر الهلاليّ النبيل؟ لماذا

أرى الطيبة في وجهيهما وأقدامًا معفَّرة بالتراب تسعى حثيثًا في الوادي الحزين، تريد أن تعطي وتحمي وتذود، على طريقة الأمهات؟

لماذا أرى فيهما والدًا ووالدة؟

لمسعاه صدى يجدرُ بنا أن ننصت له الآن، وفي القادمِ من السنين.

أحاول أن أنصت.

أحاول أن أتعلَّم.

شكرا لك يا زكي مراد لأنك كنت هنا؛ ولأنك بحكايتِك وصوتِك أسهمت على طريقتك في معنى وقيمة المثقف في بلادنا.

وأنا

أنظرُ من بعيد

وأحاول أن أتعلَّم.

٢٠ ديسمبر ٢٠٠٩

إحسان عباس: ابن قرية عين غزال

I

في آخر رواياته، **سرايا بنت الغول** (حيفا ١٩٩١)، وهي رواية سيرة، يكتب إميل حبيبي مستعيدا أول عهده بالمدرسة الجديدة في حيفا:

«كنا تَدافَعْنا إلى احتلال ما صممنا على احتلاله من مقاعد؛ إما حفاظا على جيرة صديق وإما هربا من أنظار معلم. فوجدتني مدفوعا إلى مقعد خالٍ في جوار ولد قصير القامة عجزت نظراته التحتانية المتصنعة، وتشاغله بمسح المكتب أمامه من غبار لم يعلق عليه بعد، عن إخفاء شعور بالغربة، فجلست على المقعد مستأنسا بوحشته».

تصادق الولدان. كان لكل منهما طلسمه: الولد القصير ابن قرية عين غزال يكتب الشعر، والآخر الحيفاوي (الذي ألف سرايا بعد ذلك التاريخ بأكثر من نصف قرن) يكتب القصة.

يضيف كاتب سرايا:

«ما من رفيق صبا حببني إلى لغة أمي وأبي كما حببني إليها هذا الشاب ابن شيخ عين غزال منذ أشركني في كتابة التمائم الساذجة وطيها في قصاصات دقيقة كان والده يطمئن بها القلوب الواجفة على مصير أحبابها الغيّاب(...). من تلك التمائم بيتا شعر حفظتهما منذ ذلك الوقت البعيد وعدت إليهما كلما افتقدت ما أطمئن به قلوب الصابرين والصابرات على فراق الأحبة، صبرا جميلا:

عسى الكربُ الذي أمسيتُ فيه
يكون وراءه فرجٌ قريبُ
فيأمن خائفٌ ويفكّ عانٍ
ويأتي أهلَه النائي الغريبُ

سيعيش إميل حبيبي، كاتب سرايا، في حيفا ويموت فيها، بعد عمر ممتد من الاشتباك بالعمل السياسي اليومي والتورط فيه، والمناطحة والمناورة، والجهر والتقيّة. يضيف إلى الأدب العربي مجموعة قصصية وأربع روايات لعل أشهرها **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** (١٩٧٤)، ويساهم يوميا في الكتابة الصحفية في جريدة الاتحاد التي رأس تحريرها لسنوات طويلة، ويرعى أجيالا من الكتاب الفلسطينيين نشأوا في ظل دولة الاحتلال التي صار اسمها إسرائيل.

أما إحسان عباس، رفيقه في المدرسة الذي ولد مثله عام ١٩٢٠، فانتقل إلى القدس ليواصل تعليمه في الكلية العربية، فأرسلته الكلية في منحة دراسية إلى القاهرة للتعلم في جامعتها. وفي القاهرة داهمته النكبة: أُعلنت إسرائيل على ثلاثة أرباع الأرض الفلسطينية في الرابع عشر من مايو ١٩٤٨، وبعد ستة أسابيع من إعلان الدولة، تحديدا في الأول من يوليو، أغارت الطائرات الإسرائيلية على عين غزال وجبع وأجزم ودمرتها فانسحب من أهلها من انسحب وأسر وقتل الباقون. أصبحت عين غزال ذاكرة قرية ، وفي مكانها أقيمت مستوطنة إسرائيلية، قد تكون الآن جزءا من ضواحي حيفا أو يافا (لا أعرف) فهي تقع على سفح الكرمل الجنوبي في الطريق بين المدينتين.

لم يتح لإحسان عباس العودة بعد ذلك إلى فلسطين. سيواصل دراسته، ويقمع رغبته الملحة في كتابة الشعر، بل يسلك طريق الباحثين محتميا بأسوار الجامعة. يمنح المكتبة العربية عشرات الدراسات القيِّمة، وعشرات الكتب التي ألفها أو حققها أو ترجمها، وطلابا أخذ بيدهم من المراحل الأولى لدراستهم في الجامعة إلى أن أصبحوا أساتذة مؤلفين محققين ومترجمين. هم سيرافقونه إلى مثواه الأخير في عمان.

سيسعى إميل للقاء صديقه وزميل طفولته، ولن يتم اللقاء، فيبقى الولدان، الرجلان، الشيخان، حالة فلسطينية دالة حتى النهاية، ولدان لنكبة ١٩٤٨؛ أحدهما بقيَ في أرضه ودفع ما تعين عليه دفعه من أثمان باهظة من أجل البقاء فعاش ومات ودفن في حيفا؛ والآخر عاش المنفى والشتات: دارسا في جامعة القاهرة، ثم في الخرطوم مدرسا في جامعتها، ثم في بيروت باحثا وأستاذا جامعيا ومؤلفا ومترجما، وانتهى به المطاف في عمان، شيخا باحثا ينجز عملا موسوعيا عن تاريخ بلاد الشام.

رحل إحسان عباس في عمان فجر الأربعاء ٣٠ يولية. لم يدفن في عين غزال. في شتاته، أنجز إحسان عباس أكثر من سبعين كتابا، تأليفا وتحقيقا وترجمة، في الأدب القديم والحديث، وفي التاريخ وتاريخ الأدب والنقد، منها دراسة عن الحسن البصري، ودراسة عن أبي حيان التوحيدي، ودراسة عن الشريف الرضي، ومنها **تاريخ النقد العربي عند العرب، وتاريخ الأدب الأندلسي**، وحقق عشرات الكتب من أهمها **نفح الطيب** للمقري في ثمانية أجزاء **ووفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان** لابن خلكان في ثمانية مجلدات. **والذخيرة في محاسن أهل الجزيرة** لابن بسام في ثمانية مجلدات، **ومعجم الأدباء** لياقوت الحموي، **والتذكرة الحمدونية**، وحقق رسائل ابن حزم والمعري وديوان لبيد وديوان كُثَيِّر عزة، وديوان ابن حمديس الصقلي، وديوان الرصافي البلنسي، وغيرها من كتب التراث العربي. وكتب في تاريخ العرب في صقلية، وتاريخ ليبيا، وتاريخ بلاد الشام الذي أنجز منه ثمانية أجزاء وداهمه المرض دون أن يكمله. وواكب حركة الشعر الحديث فكتب كتابا عن البياتي، وكتابا عن السياب وكتابا عن اتجاهات الشعر العربي المعاصر. وكتب كتابا في فن الشعر، وكتابا في فن السيرة، وأسهم في نقل كتب قيمة من الإنجليزية إلى العربية، لعل أهم هذه الكتب ترجمته لرواية **موبي ديك** لهرمان ملفيل.

II

التقيت بإحسان عباس أولا عبر كتبه، وأنا دارسة في العشرينيات من عمري. قرأت كتابه عن السياب، وكتابه عن شعراء المهجر (بالاشتراك مع محمد يوسف نجم)، وكتابه عن فن الشعر ثم لاحقا كتابه الموسوعي تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ثم كتباً كثيرة أتوقف عندها في مكتبة الكلية، أمني نفسي بقراءتها ذات يوم. لم ألتقِ به شخصيا إلا في عمان في مطلع التسعينيات. شيخ تجاوز السبعين، يتكئ على عصا، يمشي ببطء، تتركز قوة الحياة في لمعة عينين صغيرتين منتبهتين. في زيارتي الأولى لبيته استوقفتني المكتبة الكبيرة تغطي الجدار من أسفله إلى أعلاه، واستوقفني التكوين الحيّ لرجل مذهل في اتساع معارفه، يعرف كثيرا وخجول كأنه لا يعرف، خافت متواضع كأنه أقل الجالسين شأنا. في البيت بين الأصدقاء، في دعوة على العشاء أو الغداء أتطلع إليه، عبثا أحاول أن أتتبع في صوته أو نظرة عينيه أو حركة رأسه أو يده سلطته كأستاذ، لا سلطة ظاهرة، بل شيخ عذب هادئ

وحيي. هل كان حياؤه هو السبب، وهو الشاعر بالفطرة، في مراوغة الشعر والهروب من كتابته؟

حتى في سيرته الذاتية توارى خلف مجريات ووقائع. لم يفض في الحديث عن نفسه. أجمل التجربة في عنوان دال: **غربة الراعي**. ترك لمفردتيّ العنوان أن يحيلا إلى جوهر التجربة بالمركّب من معانيها. رجل خجول يحوّل دفق مشاعر تجاه الحياة واللغة والثقافة إلى دراسات تقصر عنها كتيبة من الباحثين.

تعلمت من كتبه الكثير، ثم تعلمت أكثر من عذوبته وهدوئه وتواضعه وأناقة روحه وحيائه المدهش.

نُقل لي عن الدكتور إبراهيم شبّوح الباحث التونسي الكبير والذي يقيم حاليا في عمان أنه في زيارة مؤخرة له لإحسان عباس، وكان إحسان مريضا في فراشه، واهنا يفلت منه الوعي والذاكرة. جلس شبّوح بجواره يحدثه في محاولة لاستعادته، ردد شبوح شعرا لابن حمديس الصقلي، قال:

ذكرت صقلّيةً والأسى يهيّج للنفسِ تذكارَها

توقف شبّوح، لم ينتقل إلى البيت التالي فنظر إليه إحسان عباس وهو بين الحضور والغياب، وأكمل:

ولولا ملوحةُ ماء البكا حسبتُ دموعيَ أنهارَها

حتى النهاية إذن، حيث فُقدت كل التفاصيل، لم تغب ذاكرة الفقد. بقيت عين غزال التي كان يتحاشى إحسان الحديث عنها حاضرة إلى اللحظة الأخيرة. وبمعادلاته المدهشة واصل ابن قرية عين غزال صنع التمائم، تمائم على طريقته الخاصة، كل تميمة منها كتاب يؤلفه أو يحققه، دراسة جديدة أو نص قديم يحييه بتدقيقه وتحقيقه ونشره بين الناس. خلّف إحسان عباس في مراعي غربته صرحا ثقافيا يؤنس وحشة الآخرين، منحه لهم ثم رحل وحيدا وغريبا ... في هدوء.

هل تحمل بطاقة دعوة لحضور جنازة نجيب محفوظ؟

لم يكن نجيب محفوظ صِداميّا، ولم يُعرف عنه أنه اتخذ مواقف احتجاجية صارخة تجاه الحكومات المتعاقبة على مصر طوال العقود الممتدة من شبابه إلى شيخوخته، بل اختار أن ينقل رؤيته، في الغالب الأعم، عبر بنية نصه وشخصياته الروائية وأفعالها المتشابكة التي تنتج في نهاية المطاف قصده ومواقفه السياسية والوجودية. والحق أنه كان يجمع بين «الحكمة» الدارجة بين الكثير من المصريين بالبعد الواقي عن الاشتباك بالسلطة الحاكمة، وتقاليد ليبرالية تتقبل عن طيب خاطر آراء المختلفين معه.

أوصى نجيب محفوظ أن تخرج جنازته من مسجد الحسين ليكون الوداع في الحي الذي ولد وتربى فيه وارتبط به؛ وليكون مثوى الحسين، الشهيد الأعظم في الوجدان الشعبي المصري وفي نصوص نجيب نفسها هو آخر نقطة أرضية يتوقف فيها قبل النزول إلى القبر. وربما عندما أوصى نجيب بذلك، رأى بعين الخيال نفسه بين أهله ومحبيه، في رحاب المكان الأليف محاطا بدفئهم ودفئه، يحملونه في موكب وئيد كبير جليل يليق برجل عاش قرنا وأنجز بموهبته وجِدِّه وتفانيه إنجازا كبيرا في الثقافة العربية الحديثة. ولكن حكومتنا (فريدة زمانها على ما أعتقد) سارعت بالإعلان عن جنازة عسكرية، تنطلق من مسجد آل رشدان وهو مسجد للقوات المسلحة في مدينة نصر. وعندما علمَتْ بأمر الوصية خرجَتْ من المأزق الذي وقعت فيه، بإعلان لاحق مساء يوم الوفاة، فقررت أن يشيع الجثمان مرتين في جنازتين؛ جنازة أسمتها شعبية تصلّي على الجثمان حسب الوصية في مسجد الحسين وتشيعه منه؛ وأخرى أسمتها رسمية تعقب الأولى، تحضرها الدولة ورئيس الدولة والحكومة ورئيس الحكومة.

ولم ينتبه صاحب القرار إلى أنه من حيث لا يدري، وعلى مستوى الخطاب على الأقل، قسّم البلد على طريقة رسوم بهجت عثمان رحمه الله، إلى حكومة وأهالٍ. ولكن على غير بهجت عثمان لم يكن هناك أهالٍ، فموقعهم من نفوس أصحاب

القرار في حكومتنا (فريدة زمانها يقيناً) عبء ثقيل وهَمٌّ ضاغط يحسن بالحيلة أو بالقمع أو بالأمرين معاً، التخلص منه.

قبل العاشرة صباحا نقلوا الجثمان بسيارة الإسعاف إلى مسجد الحسين. وكانت الساحة تبعا لما نقلته وكالات الأنباء (الوكالة الفرنسية ورويترز الإنجليزية والأسوشيتد برس الأمريكية) شبه خالية. وتبعا لما رأيته بعينيّ في النقل المباشر على قنوات التلفزيون، أصبحت الساحة التي لا تخلو أبدا لا ليلًا ولا نهاراً، ببركات الحكومة السنية ونشاط أمنها، شبه خالية. ولم يزد المصلون في المسجد عن بضع مئات، قدّرهم البعض بمائتين والبعض الأخر بثلاثمائة. كانت هذه هي الجنازة الشعبية!

أما الجنازة الرسمية التي يظن أجنبي على المشهد في مصر أنها تعني تدخل الدولة بالترتيب والتنظيم وتنسيق مشاركة شخصيات عربية ودولية من الكتاب والمثقفين الراغبين في القدوم إلى مصر لحضور الجنازة، وضمان تمثيل مختلف الهيئات الثقافية والتعليمية في البلاد، فقد اقتصرت على المراسم العسكرية ومشاركة الوزراء والسفراء. سألت مذيعة إحدى محطات التلفزيون المصري المراسل المتابع من مسجد آل رشدان قبل وصول الجثمان، فقال لها إن في المسجد عددا من الوزراء وإن السفير الأمريكي وصل للتو، وإنهم انتهوا من إجراء بروفة للجنازة، «هل توضح لنا ماذا تعني ببروفة؟». فأفهمها أنهم قاموا استباقا بخطوات الجنازة، أين تبدأ، وأين تنتهي، وكيف تتحرك؟ إلخ. ثم نقلت لنا الكاميرا مشهد الصلاة الثانية على الجثمان يؤمها شيخ الأزهر للمرة الثانية إذ أمّ الصلاة هو نفسه في مسجد الحسين، وتصدر في الصف الأول من المصلين عدد لافت من الضباط. بعدها انتقلت الكاميرا إلى الخارج لتنقل لنا صورة الجثمان وقد استقر على عربة مدفع تجرها الخيول، وصورة الفرقة الموسيقية والمشاركين في الجنازة (لمحت بعض الكتاب لا يتجاوز عددهم أصابع اليدين)، وقد اصطفوا جميعا في وضع ثابت انتظاراً لوصول رئيس الدولة. وكان العدد الإجمالي للحضور لا يتجاوز ثلاثمائة شخص. (أرادوا قسمة عادلة بين الجنازة الشعبية والجنازة الرسمية مائتيْن هنا ومائتيْن هناك أو ثلاثمائة في هذه ومثلها في تلك). وقال أحد الكتّاب حاول المشاركة في الجنازة إن قوات الأمن منعته بحجة أنه لا يحمل بطاقة دعوة! فلما احتج بأنه كاتب وأستاذ جامعي وصديق لنجيب محفوظ طالبه مسئولو الأمن بأن يقدم ما يثبت ذلك!

بقيَ المشهد على التلفزيون ثابتاً. كان على الجثمان وحرس الشرف والفرقة الموسيقية والوزراء والسفراء وباقي المشاركين في الجنازة الانتظار تحت الشمس القدّاحة بين ١٥ و٢٠ دقيقة إلى أن وصل الرئيس، فتحرك الموكب خمس دقائق غادر بعدها الرئيس وانفضت الجنازة.

ولأن المشهد واقعي حتى النخاع فلن نسمع صيحة نجيب محفوظ ترجّ الفضاء، ولن نراه ينتحب على ما فعلته به الحكومة التي لم يحتك بها يوما ولم يستثر نقمتها وآثر السير بعيدا عن يدها الثقيلة، «الطرشا» كما يصفها المصريون.

أما أنا فوجدت نفسي أردد في ارتياح مفاجئ: «الحمد لله أنني لا أحظى بشهرة واسعة، ولم ولن أحصل على جائزة نوبل، ولن يضع الإعلام قبل اسمي عبارة «الكاتبة العالمية» حتى لا تنقضّ عليَّ الحكومة وتكتم أنفاسي حتى بعد موتي. (أي نعمة ألا تكون نجما لامعا في مصر هذا الزمان). وإن كانت الحكومة تكتم أنفاسي وأنا حية فعلى الأقل حين أموت ستتركني وشأني ولن تقيم لي جنازة شعبية لا يشارك فيها أحد، ثم تنقلني إلى جنازة رسمية فيصلي عليَّ الضباط دون أهلي وناسي. علي أن أكون شديدة الحرص من الآن فصاعدا فلا أنجز إلا في حدود، ولا أشتهر أكثر مما يجب فيصيبني ما أصاب نجيب محفوظ!»

مؤلم أن يكون هذا هو مشهد وداع نجيب محفوظ.

لا أرثيه هنا، ولا أتحدث عن قامته فقد فعلت ذلك سابقا وفعله قبلي دارسون ونقاد عديدون، وستتواصل الكتابات الجادة عن قيمة ما أنجزه ومكانة هذا الإنجاز في تاريخ الأدب العربي الحديث.

ولا أكتب هنا لتقييم أدائه السياسي، ودوره كمثقف، ما له وما عليه، ولا المقام يسمح بالحديث عن موقفه من كامب ديفيد فهذا حديث ذو شجون يصعب طرحه بشكل جاد خارج سياق تكوينه والمشروع الليبرالي الذي التزم به، بما في ذلك مشروع «القومية المصرية» التي ارتبطت بها هذه الليبرالية. كلها قضايا طرحت وسوف تطرح. ولكن المؤكد أن كاتبا بحجم نجيب محفوظ ومكانته، (مكانة قد تلقي عليها الضوء جائزة نوبل، لكن من المخزي أن نربطها بالجائزة، أو نسميه كما قامت وسائل الإعلام عند الإخبار عن وفاته: رحل الروائي العالمي المصري نجيب محفوظ، بما ينمّ عن أزمة ثقافية حادة تحتقر الذات وتفشل في التقاط قيمة هذه

الذات والاعتزاز بها، إلا في ضوء اعتراف الآخر وتعيينه)، أقول من المؤكد أن كاتبا بهذا الحجم كان يليق به التكريم، لا هذه المهزلة التي نظمتها الحكومة.

إن نجيب محفوظ قامة أدبية شاهقة، لا شك عندي في ذلك، ثم إنه رائد من رواد فن الرواية خلّف لنا نحن الروائيين العرب تراثا نبني عليه أو نعارضه، تراثا لا غنى عنه، ثم إنه قدم نموذجا للدأب والعمل المثابر في المجال الذي اختار الإنجاز فيه. وعلى المستوى الشخصي كان أيضا نموذجا للتواضع والمَوَدّة والتهذيب واللطف والرحابة.. كان حلو المعشر، هذا ما يؤكده كل من عرفوه عن قرب، وتؤكده كل الحوارات المسجلة له. فلماذا تصغِّر حكومتنا ودولتنا الرشيدة رجلاً بهذه المكانة؟ صغّرته وضنّت عليه بحب الناس في وداعه الأخير وحوّلت جنازته إلى فضيحة.

ترى ما الذي تقوله الآن يا عم نجيب؟ أوجعوك يا عم نجيب بما لم يذهب إليه خيالك في أكثر اللحظات كربا وتشاؤماً.

أما نحن، فربما أخطأنا في حقك، ربما كان علينا أن نفعل ما فعله طلاب كلية طب جامعة القاهرة (جامعة فؤاد الأول آنذاك) بجثمان زميلهم عبد الحكم الجراحي شهيد انتفاضة الطلاب في نوفمبر ١٩٣٥. أخفوا جثمان زميلهم في القصر العيني ليتمكنوا من تشييعه في جنازة شعبية حقاً تليق به. وكرروا الأمر عام ١٩٤٦ مع زميلهم الشهيد محمد علي أحمد. ولكننا يا عم نجيب قلنا إنك لم تتصادم مع الحكومة، ولم ترحل في انتفاضة طلابية كانت تهتف ضدها فتصورنا أنها لن تفعل بك ما فعلت.

أخطأنا يا عم نجيب.

وداعاً

١ سبتمبر ٢٠٠٦

أنا من مخيم عين الحلوة:
مقابلة مع الفنان الفلسطيني ناجي العلي

نشرت هذه المقابلة النادرة للمرة الأولى في مجلة «المواجهة» التي تصدرها لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، العدد الخامس، القاهرة، سبتمبر، أيلول ١٩٨٥ قبل عامين من اغتيال ناجي العلي بكاتم صوت في لندن. وقد اختارت رضوى عاشور أن تترك المساحة كاملة لحديث ناجي، فكان غياب الأسئلة حضوراً لها. وسيدرك القارئ(ة) الأسئلة التي وجهتها له من سياق إجاباته. وهذا هو نص المقابلة الكامل:

أجريت هذه المقابلة قبل ١٠ أشهر، ولكن للأسف لم نتمكن من نشرها قبل ذلك، كما أن العدد السابق من المواجهة كان مخصصاً لأحداث معرض القاهرة الدولي للكتاب.

وإذ نعتذر للفنان الفلسطيني الكبير عن هذا التأخير نرى أن توقيت النشر له الآن دلالة خاصة في ظل الأحداث الفاجعة التي دارت مؤخرا في بيروت، وفي المخيمات الفلسطينية تحديدا، يقدم ناجي العلي عبر شخصيته و تجربته الحياتية ومواقفه ورسومه نموذجاً مشرقاً للعلاقة التاريخية الحميمة والأصيلة بين الشعبين الفلسطيني واللبناني التي تحاول قوى مشبوهة تخريبها.

إن ناجي العلي ابن مخيم عين الحلوة ينتمي للجنوب اللبناني تماما كما ينتمي لفلسطين، ووفاؤه لهذا الجنوب لا يقارن إلا بوفائه لأرض فلسطين وللمقهورين في هذا العالم. ولكني أتساءل: لماذا هذا الفصل؟ أليست هذه القضايا الثلاث قضية واحدة يؤمن ويدافع عنها ناجي العلي؟

رضوى عاشور

س.....

منذ زمن بي رغبة في التواصل تحديدا مع من يعنونني في مصر، وأنا لا أعتبر هذا حديثاً بل أعتبره وصية لك شخصيا ولكل نفَسٍ طيب يتحسس الهم الكبير، الهم الوطني، ليس فقط في فلسطين-فليست فلسطين وحدها هي المغتصبة- ولكن أيضا في كل الأرض العربية حيث حقوق الجماهير مغتصبة في رزقها وحرياتها وأحلامها.

من أين أبدأ؟ ربما منذ خروجنا من فلسطين إلى مخيم عين الحلوة بجنوب لبنان ومن تلك النظرة في عيون أمهاتنا وآبائنا. لم يكن لديهم بيانات ولكن الحزن في عيونهم كان لغة تعلمنا وتملؤنا بالغضب الذي يعبر عنه مرات بالصوت ومرات بالفعل. معظم أبناء وبنات جيل الخمسينيات تعرض لحالة قهر وكنا في مخيم عين الحلوة في لبنان نتطلع عبر سجننا الصغير هذا ونستنجد بأي قوة خير. ولما قامت ثورة يوليو انتشينا واندفعنا في شوارع المخيم نهتف للثورة ونكتب على الجدران نحييها. كنا عاجزين عن تقديم شيء غير ذلك ولكننا شاركنا بنفَسِنا وحياتنا.

وحين أسترجع هذه الصورة أفكر كم أننا نفتقدها الآن في وقت صارت فيه المنطقة العربية بحيرة أمريكية عمليا وضُرِبَتْ الثورة الفلسطينية. يحاول المرء ليس تعزية نفسه ولكن الوقوف أمام تجربته، أَشعر أن لا أحد يقف. تكال لنا الضربات من كل الاتجاهات في قصف ليس عشوائيا بل بقصف سياسي مدروس وموجه، يهلكوننا من كل الجهات.

مكتبة
t.me/t_pdf

س.....

ولدت عام ١٩٣٧ في قرية الشجرة بين طبرية والناصرة قضاء الجليل ولجأت عام ١٩٤٨ إلى أحد مخيمات الجنوب اللبناني، هو مخيم عين الحلوة، بالقرب من صيدا، وكغيري من أبناء المخيم كنت أشعر بالرغبة في التعبير عن نفسي فأمشي في المظاهرات وأشارك في المناسبات القومية وأتعرض كما يتعرض سواي للقهر والسجن. وفي تلك المرحلة تشكل عندي الإحساس بأنه لابد أن أرسم وبدأت أحاول أن أعبّر عن مواقفي السياسية وهمي وقهري من خلال رسوم على الجدران.

وكنت أحرص على أن أحمل معي قلمي قبل أن أتوجه إلى السجن. وبالمناسبة كان أول من شجعني هو المرحوم غسان كنفاني الذي مر على المخيم للمشاركة في

إحدى الندوات. وكان لدينا نادٍ بسيط أقمناه من الزنك. والتفت غسان إلى الرسوم الكاريكاتورية التي كانت على الحائط وتعرف عليَّ. وأخذ مني رسمتين أو ثلاثا ونشرها في «الحرية»؛ مجلة التقدميين العرب، التي كان يعمل فيها في ذلك الوقت ورغم أنني كنت قد حصلت على دبلوم في الميكانيكا والكهرباء كنت أعمل بشكل موسمي في البساتين، في قطف البرتقال والليمون، ولم يكن هناك عمل آخر متاح ولم يكن مسموحاً لأي فلسطيني أن يكون موظف بلدية.

حاولت أن أتابع دراستي وأعبر عن نفسي بالرسم فالتحقت بالأكاديمية لمدة سنة، إلا أنني في تلك المرحلة تعرضت للسجن ست أو سبع مرات. وعملت مدرساً للرسم فترة بسيطة بالكلية الجعفرية في صور، ثم أتيحت لي فرصة السفر إلى الكويت للعمل في مجلة «الطليعة الكويتية» وهي مجلة للتقدمين الكويتيين.

في **الطليعة** كنت أعمل كصحفي ومخرج للمجلة وسكرتير تحرير. ثم بدأت أحتل مساحة في المجلة أعبر فيها عن نفسي بلغة الكاريكاتور، وتدريجيا اتسعت هذه المساحة فأصبحت أقدم عدة رسوم، ثم من صفحة كاملة ثم صفحتين إلى أن اكتشفت أن العمل الأسبوعي لا يفي بحاجتي وأنني راغب في التواصل مع الناس بشكل يومي فاخترت صحيفة يومية . ولما لم يكن هناك انسجام بين خطها وتفكيري اشترطت ألا يتدخل أحد في عملي . وكنت قد بدأت أدرك دور الكاريكاتور. وكنت ألاحظ أن رسامي الكاريكاتور في مصر (المدرسة القديمة) يستخدمون الحوار بكثرة مما لا يعطي فرصة للقارئ لإعمال ذكائه، فاتجهت إلى عكس ذلك ورحت أخلق رموزا يصير تكرارها نوعا من اللغة المشتركة بيني وبين القارئ.

عندما ذهبت إلى الكويت كان همي أن أدخر «قرشين» كأي شخص يتوجه إلى مجتمع استهلاكي من هذا النوع وأذهب بعد ذلك إلى دراسة الرسم في القاهرة أو في روما، ثم اكتشفت أن الكاريكاتور يرضيني و أنه بدلا من أن أقيم معرضاً كل عام أو عامين يصل إلى شريحة معينة من رواد المعارض اقتنعت بدور الكاريكاتور وأجلت طموحي الشخصي بالتعبير عن نفسي، وقلت: حين ترجع البلاد ولو كنت ما زلت على قيد الحياة أكون قد تقدمت في العمر فأجلس في ركني أعبر عن نفسي بلغة التشكيل والألوان.

في الكويت عانيت كثيرا، وحياة الفنان في مجتمع استهلاكي ليست مسألة بسيطة. لي أصدقاء كثيرون كنا نناضل معاً وسجناً معاً. سنة واحدة في الكويت

وأغرقهم المجتمع الاستهلاكي «تمسحوا» (أي صاروا عديمي الإحساس). زال عنهم الإحساس بالواجب تجاه جماهيرهم ومخيماتهم. بتلك المرحلة ولدت شخصية حنظلة ويومها قدمته للقراء بشرح وافٍ. «أنا حنظلة من مخيم عين الحلوة، وعد شرف أن أظل مخلصاً للقضية وفياً لها...إلخ». والحق أن هذا العهد كان عهداً أقطعه على نفسي. شخصية هذا الطفل الصغير الحافي هي رمز لطفولتي. أنا تركت فلسطين في هذه السن وما زلت فيه. رغم أن ذلك حدث من ٣٥ سنة، فإن تفاصيل هذه المرحلة لا تغيب عن ذاكرتي وأشعر أني أذكر وأعرف كل عشبة وكل حجر وكل بيت وكل شجرة مرت عليَّ في فلسطين وأنا طفل. إن شخصية حنظلة كانت بمثابة أيقونة حفظت روحي من السقوط كلما شعرت بشيء من التكاسل أو بأنني أكاد أغفو أو أهمل واجبي. أشعر بأن هذا الطفل كنقطة ماء على جبيني يصحّيني ويدفعني إلى الحرص ويحرسني من الخطأ والضياع. إنه كالبوصلة بالنسبة لي، وهذه البوصلة تشير دائماً إلى فلسطين. وليس فقط إلى فلسطين بالمعنى الجغرافي ولكن بالمعنى الإنساني والرمزي، أي القضية العادلة أينما كانت في مصر أوفي فيتنام أو في إفريقيا الجنوبية.

وأنا شخصياً، إنسان منحاز إلى طبقتي. منحاز للفقراء وأنا لا أغالط روحي ولا أتملق أحداً. والقضية واضحة ولا تحتمل الاجتهاد: الفقراء هم الذين يموتون وهم الذين يسجنون وهم الذين يعانون معاناة حقيقية. هناك طبعاً من تاجر بقضايا الفقراء، وهناك من يمر بمرحلة النضال مرور ترانزيت ويطالب بعد ذلك بأن يصبح نجماً أبدياً. المناضل الحقيقي دائم العطاء يأخذ حقه من خلال حق الآخرين وليس على حسابهم.

ويلاتنا كثيرة ومرارتنا كثيرة وأنا لا أتحدث كفلسطيني فقط ولكن كابن مخيم في لبنان، وأشعر أنني مدين لأبناء مجتمعي. هناك كثيرون ضمن مواقع السلطة والمؤسسات لا يرضيهم عملي. الأنظمة تحب أن يكون الفنان أو المثقف أو الصحفي أداة من أدواتها فيعلّقوا له النياشين والأوسمة، ولكن بتقديري أن على الفنان أن يكون مخلصا لجماهيره.

أنا من مخيم عين الحلوة، وعين الحلوة مثل أي مخيم آخر. أبناء المخيمات هم أبناء أرض فلسطين. لم يكونوا تجاراً ولا ملاكاً. كانوا مزارعين فلما فقدوا الأرض فقدوا حياتهم فذهبوا إلى المخيمات. كبار البرجوازيين لم يأتوا للإقامة في

المخيمات، أبناء المخيمات هم الذي تعرضوا للموت ولكل المهانة ولكل القهر. وهناك عائلات كاملة استشهدت في مخيماتنا، وهؤلاء الفلسطينيون هم الذين يعنونني حتي حين أتغيب عن المخيم بحكم ظروف عملي.

س.....

كنت أعمل بالكويت حين صدرت جريدة السفير في بيروت. ولقد اتصل بي طلال سلمان، وطلب مني أن أعود إلى لبنان لكي أعمل بها. شعرت أن في الأمر خلاصاً، فعدت ولكني تألمت وتوجعت نفسي مما رأيت. فقد شعرت أن مخيم عين الحلوة كان أكثر ثورية قبل الثورة. كانت تتوفر له رؤية أوضح سياسياً، يعرف بالتحديد من عدوه ومن صديقه. كان هدفه محدداً: فلسطين، كامل التراب الفلسطيني. لما عدت كان المخيم غابة سلاح، صحيح، ولكنه يفتقد إلى الوضوح السياسي، وجدته أصبح قبائل. وجدت الأنظمة غزته وعرب النفط غزوه ودولارات النفط لوثت بعض شبابه. كان المخيم رحماً يتشكل داخله مناضلون حقيقيون ولكن كانت المحاولات لوقف هذه العملية. وأنا أشير بإصبع الاتهام لأكثر من طرف، صحيح هناك تفاوت بين الخيانة والتقصير، ولكني لا أعفي أحداً من المسئولية. الأنظمة العربية جنت علينا، وكذلك الثورة الفلسطينية نفسها. وهذا الوضع الذي أشير إليه يفسر كثيراً مما حدث أثناء غزو لبنان.

س.....

عندما بدأ الغزو كنت في صيدا. الفلسطينيون في المخيمات شعروا أنه ليس هناك من يقودهم. اجتاحتنا إسرائيل بقوتها العسكرية، انقضت علينا في محاولة لجعلنا ننسى شيئاً اسمه فلسطين. وكانت تعرف أن الوضع عموماً في صالحها، فلا الوضع العربي، ولا الوضع الدولي، ولا وضع الثورة الفلسطينية يستطيع إلحاق الهزيمة بها. والأنظمة العربية حيدت نفسها بعد كامب ديفيد.

في الماضي كانت الثورة الفلسطينية تبشر بحرب الأغوار، بالحرب الشعبية، العدو جاء باتجاهنا وكل قياداتها العسكرية كانت تتوقع الغزو. وبتقديري، ورغم أنني لست رجلاً عسكريا، ولم أطلق رصاصة في حياتي، أنه كان من الممكن أن تجتاح إسرائيل لبنان بخسائر أكبر بكثير. وهنا تشعرين أن المؤامرة كانت واردة من الأنظمة ومن غير الأنظمة، أقصد مؤامرة تطهير الجنوب والقضاء على القوة العسكرية الفلسطينية وفرض الحلول «السلمية»، وتشعرين أنه مقصود أن تقدم لنا

هذه «الجزرة» لكي نركض وراء الحل الأمريكي. هذا هو الوضع العربي والوضع الفلسطيني جزء منه. بتقديري أنه كان يمكن أن نسدد ضربات موجعة لإسرائيل ولكن مخيماتنا ظلت بلا قيادة. وكيف لأهاليها أن يواجهوا الآلة العسكرية الإسرائيلية؛ الطيران والقصف اليومي من البر والبحر والجو، بالإضافة إلى أن الوضع كان عملياً مهترئاً؟ قيادة هرمت، ومخيمات من زنك وطين، اجتاحها الإسرائيليون وجعلوها كملعب كرة القدم، ومع ذلك وصل الإسرائيليون إلى بيوت وحدود صوفر والمقاومة لم تنقطع من داخل المخيمات وبشهادات عسكريين إسرائيليين وشهادتي الشخصية- اعتقلت أنا وأسرتي كما اعتُقِلَتْ صيدا كلها وقضينا ٣ أو ٤ أيام على البحر.

بعد أن تم الاحتلال كان همي أن أتفقد المخيم لأعرف طليعة المقاومة والقائمين بها. أخذت معي ابني- وكان عمره ١٥ سنة وذهبنا بالنهار. كانت جثث الشهداء ما زالت بالشوارع والدبابات الإسرائيلية المحروقة على حالها على أبواب المخيم لم يسحبها الإسرائيليون بعد. تقصيت عن طبيعة المقاومين فعرفت أنهم أربعون أو خمسون شاباً لا أكثر. كان الإسرائيليون قد حرقوا المخيم، والأطفال والنساء كانوا في الملاجئ، وكانت القذائف الإسرائيلية تنفذ إلى الأعماق، وكان قد سقط مئات الضحايا من الأطفال في المخيم وفي صيدا. وبشكل تلقائي عاهد هؤلاء الشباب أنفسهم وبعضهم أنهم لن يستسلموا وأنها الشهادة أو الموت. وفعلاً لم تستطع إسرائيل أن تأسر أي واحد من هؤلاء الشباب. بالنهار في ضوء الشمس كانت إسرائيل تنقض عليهم، وفي الليل يخرجون بالآر بي جي فقط.

هذه صورة مما حدث في مخيم عين الحلوة، وأنا شاهد ولكني أعرف أن هناك صوراً أخرى بمخيمات صور والبرج الشمالي والبص والرشيدية.

إن الناس في الملجأ وفي الشارع يدعون الله يسبون الأنظمة وكل القيادات ويلعنون الواقع ولا يبرئون أحداً، ويشعرون أن ليس لهم إلا الله ويتحملون مصيرهم.

جماهير الجنوب بما فيها جماهيرنا الفلسطينية المعتَّرة (الفقيرة) هي التي قاتلت وهي التي حملت السلاح وفاء لهذا الشعب العظيم الذي أعطانا أكثر مما أعطانا أي طرف آخر، وعاني وتهدم بيته. لا بد من أن يقول المرء هنا إن مقاومي الحركة الوطنية اللبنانية قد جسدوا روح المقاومة بما يقارب الأسطورة. وفي رأيي أن الإعلام العربي مقصر في عملية توضيح روح المقاومة الحقيقية.

في عين الحلوة تبعثر الناس بين البساتين مع أطفالهم، أما إسرائيل فلمت كل الشباب (أنا مثلاً انفرزت ٤ أو ٥ مرات) ثم اعتقلت، ونقلت معظمهم إلى معتقل أنصار وهنا بدأ دور النساء. ولا أعتقد بإمكان أي فنان أن يجسد ذلك الوضع الذي عاش في ظله أهالي الجنوب. على الفور بدأت الناس- والجثث في الشوارع- تعود إلى بيوت الزنك الذي انصهر وتعمل مع أطفالنا على إصلاح البيت بالأحجار، بالخشب، تظلل أولادها من الشمس، تعمل كالنمل تعيد بناء عششها التي تهدمت. وكان شاغل إسرائيل والسلطة اللبنانية أيضاً أن تختفي هذه المخيمات لأنها هي البؤرة الحقيقية للثورة، ولكن النساء والأطفال في غيبة الرجال في معسكرات الاعتقال أو المختفين من الرصد الإسرائيلي قاموا بإعادة بناء مخيم عين الحلوة.

شاهدت كيف كان الجنود الإسرائيليون يخشون من الأطفال (الشبل ابن العاشرة أو الحادية عشرة كان لديه القدر الكافي من التدريب الذي يمكنه من حمل مدفع الآر بي جي، والمسألة ليست معقدة، دبابتهم أمامك وسلاحك في يدك). كان الإسرائيليون يخشون من دخول المخيم، وإن دخلوه فلا يكون ذلك إلا في النهار.

عندما تركت لبنان من أكثر من سنة كان مخيم عين الحلوة قد عاد... الحائط الذي ينهدم يعاد بناؤه ويكتب عليه «عاشت الثورة الفلسطينية»، المجد للشهداء. وفي تقديري أن هذا العمل لم يكن بتوجيه من أحد بل جاء تلقائيا وكنوع من الانسجام مع النفس. كانت كبرياء الناس وكرامتهم هما اللتان تمليان عليهم تلك المواقف. لأنه في حالات كثيرة كان الإنسان يتمنى الموت. الإسرائيليون أوصلونا إلى حالة نفسية من هذا النوع. كنا قد تجاوزنا مرحلة الخوف والهلع. وكان الخط الفاصل بين الحياة والموت قد سقط.

س.....

انصابت ابنتنا الصغيرة «جودي» من قصف عشوائي من جماعة سعد حداد، وكان ذلك سنة ١٩٨١ قبل الاجتياح. كنت نائماً وسمعت الصراخ ثم حملتها وهي تصرخ وأجرينا لها عملية جراحية، ولا نزال نعالجها.

ولكن مصيبتنا تتضاءل أمام مصائب الناس. فهناك عائلات فقدت خمسة وستة شباب من أبنائها وأصبح البيت خاوياً، همنا الشخصي لا يذكر. وكان يؤرقني طوال الوقت إحساسي بالعجز عن الدفاع عن الناس، فكيف أدافع عنهم برسم؟ كنت أتمنى لو أستطيع أن أفدي طفلاً واحداً. إن ظروف الاجتياح من قسوتها، أفقدت

الناس صوابهم. مرة وأنا عائد إلى البيت مع ابني خالد وجدت رجلاً عارياً. كان الناس ينظرون إليه باستغراب، ناديت على وداد، زوجتي، طلبت منها أن تنزل لي قميصاً وبنطلوناً. كان الرجل حجمه كبيراً فأحضرت قميصاً من عندي وبنطلوناً من عند جارنا وألبسناه. كان الرجل في وضع مأساوي جداً، حاولت أن أسأله ولكنه لم يتكلم. سألت عنه فعرفت أنه من صيدا، وأنه عندما استمر القصف عدة ليال اضطر للخروج ليحضر لأولاده خبزاً أو أي شيء يأكلونه، على أمل أن يجد دكاناً مفتوحاً، لأن صيدا القديمة شوارعها مسقوفة وبالإمكان أن يسير فيها الإنسان بقدر نسبي من الأمان. لم يجد الرجل أي دكان مفتوح فعاد إلى بيته. ولكنه وجد البيت وقد تهدم على زوجته وأطفاله السبعة أو الثمانية ففقد توازنه.

وعندما أخذنا الإسرائيليون باتجاه البحر مررت من أمام هذا البيت فوجدت لافتة صغيرة مكتوباً عليها بالفحم: «انتبه هنا ترقد عائلة فلان» (للأسف نسيت اسم الشخص). وهذه اللافتة هو نفسه كتبها؛ لأن الجثث كانت ما تزال تحت الردم. فقد الرجل عقله وسار في الشارع عارياً.

هذه صورة من صور المآسي وهي عديدة. كان البعض يسير أمام الدبابات الإسرائيلية ويهتف: «تعيش الثورة، تسقط إسرائيل، يسقط بيغين» في حالة فقدان للتوازن.

بجوار بيتنا هناك ساحة، جاءت جرافات كبيرة وتصورنا أن الإسرائيليين سيقيمون مواقع دبابات، ولكنهم كانوا قد لملموا الجثث من الشوارع وأتوا بها لدفنها في هذا المكان الذي أصبح مقبرة جماعية.

كل من عاش هذه التجربة رأى حجم المأساة، البعض استطاع استيعابها والبعض الآخر فقد اتزانه. ومع ذلك لم يعد هناك خيار. كانت المرأة تدافع عن زوجها، تعيد بناء بيتها، تؤمِّن ماءها، تطمئن على الأولاد في أي معتقل، تخرج في المظاهرات، تطالب بالإفراج عن الرجال المعتقلين. وكانت إسرائيل تحصدهم حصداً بالرصاص. وهناك صديقة إيطالية صورت مشهد النساء اللاتي سقطن برصاص الجنود واستشهدن ولاحقها الإسرائيليون ومرغوها في الوحل، ولكنها استطاعت الهروب وجاءت إلى البيت عند وداد زوجتي وغسلت الكاميرا ونشرت الصورة التي التقطتها بمجلات غربية.

في هذه المرحلة كان الجيش الإسرائيلي يأتي بصحفيين إلى صيدا ويجعلهم يشاهدون كيف أن الجيش الإسرائيلي يقدم مياها للشرب للأطفال. ولم تكشف الصحافة المجازر التي جرت في صيدا. صحيح أن بعض الصحفيين كشفوا الذي حدث في صبرا وشاتيلا ولكن حتى هذا تم جزئياً في سياق هدف سياسي. لم يكن الهدف من هذه المجازر البشعة قتل آلاف من الفلسطينيين إنما كان الهدف جزرنا بالمعنى النفسي، أي أن نيأس إلى حد التنازل عن حقنا في فلسطين. ولكنه حتى إن مل البعض النضال فهناك أجيال آتية وكما كنا نتعلم من الحزن في عيون آبائنا سوف تلتقط منا من بعدنا الرسالة. جيلنا أعطى ولكن حجم المؤامرة علينا كان أكبر. والواقع العربي خدم أعداءنا، والواقع الدولي ومسائل أخرى كثيرة. شعبنا لا ينقصه قيادة بل حزب، حزب يملك دليلاً نظرياً كاملاً يبدأ من نقطة الصفر. إن تفهمي من كلامي أني غير راضٍ عن الثورة فسأقول لك: نعم، أنا غير راضٍ. أشعر أن فلسطين بحاجة إلى ملائكة، جند الله، ألف جيفارا، أنبياء تقاتل، قيادات حقيقية واعية تعرف كيف ترد. وبتقديري أن الأنظمة العربية أجهضت ثورتنا، وبتقديري أيضاً أن المقولة القائلة إن الفلسطينيين وحدهم هم الذين عليهم تحرير فلسطين هي مقولة خائنة، فكلنا يعرف ما هي طموحات إسرائيل بالنسبة لمصر ولبنان وسوريا.

بعد الاجتياح بقيت شهراً في صيدا، حاولت، مثلي مثل غيري، أن أرمم البيت وأن أواسي الناس وأعزيهم، أملأ ماء، أنقل أشياء للناس... إلخ. ولكني كنت أفكر ماذا أفعل وانتهيت إلى ضرورة الذهاب إلى بيروت حيث جريدة السفير وحيث بإمكاني أن أرسم.

مر وقت ظن فيه الناس أني مت إلى أن مرت إحدى البنات بصيدا واكتشفت أني موجود فأعطيتها رسومات لي؛ لكي يطمئنوا في السفير ويتأكدوا من أني ما زلت حياً.

وكنت طوال الوقت أفكر: ماذا أفعل؟ وانتهى بي تفكيري إلى ضرورة الذهاب إلى بيروت، فودعت زوجتي وأولادي وذهبت. كان من الصعب أن أصل، ليس فقط بسبب الإسرائيليين ولكن أيضاً بسبب الكتائب الذين كانت معرفتهم بأني فلسطيني سبباً كافياً لقتلي.

بدأت رحلتي ذات صباح باكر في سيارة، ثم نزلت بين أشجار الزيتون في مَنزَل اسمه الشويفات، واتجهت إلى بيروت مشياً ويومها التقيت بالكاتب المسرحي

السوري سعد الله ونوس الذي كان طالعاً باتجاه دمشق وكانت لديه أخبار بأني ميت. ثم وصلت السفير.

وفي بيروت التقيت بالكاتبين الفلسطينيين حنا مقبل (رحمه الله) ورشاد أبو شاور وكانا يصدران مجلة اسمها المعركة، فصرت أرسم في السفير وأرسم في المعركة وأتساءل: ما الذي بإمكان المرء أن يفعله في مواجهة هذا القصف من الجهات الست (من الجهات الأربع ومن الجو والسيارات المفخخة): وكما يقول الفلسطينيون «هنا يكون الموت موجب كثير». كان المواطن منا يشعر بالتقصير والعجز ويرحب بالموت.

وعشنا معاً نحن العاملين في السفير في تلك الفترة (وحتى البنات مرة طبخن لنا مكرونة بلا لحم طبعاً ولا أي شيء ولكننا وجدناها أشهى أكلة. وكان معنا شاب مصري يعمل في الكانتين ويظل ساهراً معنا يأتينا بالشاي والقهوة). كانت تجربة خاصة وحميمية، وكان شاغلنا هو رفع معنويات الناس بالكلمة، وبالمانشيت، وبالرسم.

السفير قدمت من شبابها، والشاعر علي فودة استشهد وهو يوزع مجلة «الرصيف» التي كان يصدرها. كانت المسألة قدرية، القذائف تصل الأطفال في الملاجئ... وهكذا يشعر الإنسان أن بقاءه حياً محض صدفة، إذا جاءت القذيفة جاءت وإن لم تأتِ فذلك مجرد صدفة، لم تكن هناك فرصة أمام أحد ليحزن أو ليبكي. وأنا بكيت مرة واحدة بعد خروج المقاومة ومجزرة صبرا وشاتيلا.

ولم يكن بكائي قهراً بقدر ما كان إعلاناً أني فلسطيني وأني أبكي الشهداء وأبكي الوضع. كنت أشعر بالوحشة. كثير من أصدقائي الحميمين كانوا قد ذهبوا وكنت أشعر أن البيوت من حولي فارغة. قبل ذلك كنت تلتقي في نفس تلك الشوارع بالمناضل المصري مع المناصل اللبناني مع المناضل الفلسطيني مع المناضل العراقي. والمرء يشعر بوجودهم ويتحامى فيهم ويستظل بهم. ومع ذلك صار لبيروت بعد خروج المقاومة معزة خاصة في نفسي.

وكنت أسأل نفسي: كيف أعبّر؟ كنت أشعر بالعجز وأتصور أنه لا يوجد أي شاعر يقدر على تجسيد أي مشهد و لحظة واحدة من لحظات بيروت ومع ذلك كنت أرسم.

وفي يوم كان القصف عنيفاً جداً على بيروت، من الجهات الست، وتوقفت كل الصحف ما عدا السفير. وأين نلجأ؟ إلى الدور الأرضي محل المطابع. واستمر القصف طوال الليل ولم يتركوا زاوية أو بيتاً إلا وقصفوه. وعندما خرجت وجدت كل البيوت مصابة من فوق ومن تحت وانضافت إليها شبابيك جديدة! رسمت زهرة مقدَّمة لبنت-رمز بيروت- من الفجوة التي أحدثتها القذيفة مع عبارة «صباح الخير يا بيروت». إن «صباح الخير» لليلة حالكة بهذا الشكل تكتسب معنى خاصاً. تصوري، القارئ، بعد كل هذا القصف والموت، يفتح الجريدة في الصباح، فيرى الرسم، يرى أحداً يصبّح على بيروت. كان ذلك كلقائنا في الشوارع بعد القصف نقبل بعضنا بعضاً ونبتهج أننا ما زلنا أحياء وكل شيء يهون ما دمنا ما زلنا أحياء!

وعندما بدأ الرحيل- وبالمناسبة، لم أستطع رؤية هذا المشهد الذي ربما يكون فيه مقتلي...لم أستطع الخروج لتوديع المقاومة ورؤية الناس وهي ترش الزهور والأرز على المقاتلين. أقول عندما بدأ الرحيل مع أول سفينة غادرت الميناء، رسمت فدائياً يترك السفينة الراحلة ويسبح عائداً إلى الشاطئ وهو يقول: «والله اشتقنا يا بيروت!».

س.....

الرسم بالنسبة لي مهنة ووظيفة وهواية ورغم أنني أعمل رساماً منذ عشرين سنة فإنني لم أشعر أبدا بالرضا عن عملي. أشعر بالعجز عن توظيف هذه اللغة التعبيرية في نقل همي لأن همي كبير، هل ترين كيف؟ والرسم هو الذي يحقق لي توازني الداخلي، هو عزائي ولكنه أيضاً يشكل لي عذاباً. أحياناً أقول إن هذا الكاريكاتور الذي أرسمه يجعل حظي أفضل من غيري. إنه يتيح لي إمكانية تنفيس همي، وإن الآخرين قد يموتون كمداً وقهراً من ذلك الهم الذي يجثم على قلوبهم وينفث سمه اليومي فيهم. أنا أعرف أن الرسم يعزيني.

وأشعر أيضاً أن الكاريكاتور لغة تخاطب مع الناس، لغة تبشير وهو للنقد وليس للترفيه، وأعتبر نفسي جراحاً من نوع ما. أرى أن حزني ومرارتي وسوداويتي التي أعبر عنها هي حالة نبيلة ومشتركة بيني وبين المواطنين الذين يحزنهم ويوجعهم هذا الواقع العربي. قلت لك إنني في الكويت خلقت شخصية حنظلة خوفاً من التلوث بالمجتمع الاستهلاكي، وإني حاولت أن أرسم بدون تعليق وأن أخلق رموزاً مشتركة بيني وبين القارئ، ومع ذلك فإنني أشعر مرات عديدة أنني أريد أن

أكتب تعليقات وأحكي كثيرا ، أعمل منشورا، مانيفستو، أريد أن أؤذن في الناس أن أوصل رسالتي بوضوح وبأي شكل، وأشعر أحيانا أن ذلك يتم على حساب فنية الصورة، ولكني أشعر أني لا أستطيع أن «أتمرجل» وأتعالى على القارئ. أحاول أن أستخدم أدواتي الرمزية ولكني أيضاً مشغول بقضية التوصيل الواضح للشخص العادي الفقير والذي يعنيني في المقام الأول.

س.....

كنت أتابع مجلتي صباح الخير وروز اليوسف أيام أحمد بهاء الدين وصلاح جاهين ورجائي وإيهاب وحجازي وبهجت ورؤوف. ويبدو لي أننا نشأنا في نفس الوقت ولكنهم سبقوني قليلا- ربما لأنه توفرت لهم الفرصة. كانت المادة التي يقدمها هؤلاء الفنانون بها موقف ومتعة ذهنية وصفات مميزة. الهم الذي كان عندي كان يختلف بعض الشيء. وعندما أسأل بمن تأثرت أقول إنني تأثرت بكل نَفَس طيب إن كان كلمة أو رسمة أو لقاء.

وعندما أرصد دور الكاريكاتور في مصر أتوقف أمام المواقف المشرفة والمحفوظة ليس في ذاكرتي فقط ولكن في ذاكرة كل الناس لفنانين كحجازي وبهجت ورؤوف. وأنا أتابع، إلى حد ما، جريدة الأهالي وأرى رسوم عز العرب. ثم إن هناك أيضاً نبيل السلمي وجورج البهجوري، ورغم أن تعاملهما مع الكاريكاتور محدود إلا أن المرء يعرف مدى معاناتهما ويقدر مواقفهما في برلين أو في باريس. يعلم أن مجرد إحجامهما كان موقفاً يرفض المشاركة في عمليات التدليس والتزييف والجو الإعلامي المبرمج لجعل كل أدوات الثقافة موجهة لخدمة التطبيع وعلى حساب حقوق شعبنا وحقوق الشعب المصري وكرامته.

س.....

بالنسبة لأعدائي لا أفرق بين عدوي الإسرائيلي وعدوي العربي. لا فرق بين أن يكون اسمه محمد أو إلياس أو كوهين. لست عنصرياً. لقد اتخذت موقفاً ضد حرب لبنان لأنها حرب «مفبركة» وترتبت بأدوات لخلق كل هذه المصائب. الفقير الماروني وُظف ليقاتل من أجل طبقة برجوازية مارونية ضالعة مع إسرائيل وأمريكا وضالعة مع عرب أمريكا. والفقير الفلسطيني أو الفقير المسيحي يموت وعلى بصره وبصيرته غشاوة تجعله يفشل في تحديد أعدائه الحقيقيين. هذه القضايا أحاول شرحها وألح عليها كثيراً.

المؤامرة على المنطقة إذن مستمرة، وأدوات القمع تزداد، والقبلية تكثر وهذا لا يجعل المرء يستسلم، بل لا بد أن يستنفر قواه الذاتية وها واجب كل القوى الديمقراطية، واجبها أن تشكل نسيجاً واحداً. ولا أعتقد أن هناك اختلافاً أساسياً بين المواطن المصري والمواطن التونسي مثلاً. هناك حقوق مهضومة وواقع تجزئة.

وما أراه أن أمريكا تقاتل من خلال أنظمتها-عرب أمريكا- وأجهزتها البوليسية والإعلامية. ورغم شعوري أن هذا زمن رمادي وزمن داكن فما زلت أبشر بالثورة، ثورة حقيقية مهما كانت التضحيات. إن هذا التمزق الضيق والضغوط والمعاناة لا بد أن يولد منها شيء.

س.....

ما هو واجب المثقف؟ هل ينتظر أن يركب دبابة؟ ليس المطلوب منه سوى أن يظل ملتصقاً بهم الناس ويعبر عن هذا الهم. والديمقراطية بحاجة لشهداء أيضاً. وبتقديري أن هناك المئات من السلاطين الجائرين وأن كلمة حق واجبة وضرورية وعلى المرء أن يؤذن في الناس.

ورغم أني شخص غير مثقف فإنني أحب قراءة الصفحات الثقافية في الجرائد وأتابع الظواهر الثقافية، وأظل قلقاً لأني أعرف أن المثقفين يتعرضون لكثير من الضغط والإغراءات، وأن هناك أموال نفط أثرت وما زالت على المئات منهم. لذلك عندما أسمع صوتاً كصوت نجم أو أرى رسما لبهجت أو لحجازي أفرح وأنتعش. وعندما أرى مثقفاً كبيراً؛ أستاذا جامعياً أو كاتباً، يستخدم لحساب هذه الجهة أو تلك أغضب. وعندما أرى شاعراً يحبه الناس ويصنعون منه نجماً يركب الناس أحزن وأبتئس. إن لم يكن من يتغنى بالزيتونة يحب الفلاح الذي غرسها ومستعداً للموت من أجله فأنا لا أريد شعره ولا شاعريته.

هناك ناس تخسر روحها، بلغة المسيح، وإن كسب الإنسان كل الدنيا وخسر نفسه فما هي قيمته؟ والمثقف الذي يستخدم لحساب الأنظمة وإسرائيل والإمبريالية، هل يولد من بطن أمه خائناً؟ إنه يبدأ بضمير رخو، ثم يقدم التنازل تلو التنازل ويتحول إلى أداة من أدوات الإعلام الرسمي. ويفكر أنه ناجح وكبير ومهم، وهو في الحقيقة مجرد صامولة، مسمار، أداة، لا شيء.

س.....

منذ طفولتي وأنا متأثر بشخصية المسيح، ولقد قرأت التوراة والإنجيل والقرآن وأحمل صليباً داخلي وحججت مرتين. إن أول رسم كاريكاتور فكرت فيه هو أن أصلب نفسي، ليس أن أرسم نفسي مصلوباً بل أن أذهب إلى الأمم المتحدة حاملاً صليبي، نوع من التعبير عن وضعنا وحقنا المهضوم، كان عمري ١٣ أو ١٤ سنة. البوذيون يحرقون أنفسهم احتجاجاً، وهذا نوع من التعبير السياسي والعطاء.

س.....

المسيح يعنيني كقيمة للفداء ولقد رسمته كثيراً ليس لأنه فلسطيني، بل لأنه كان مطارداً أو مغلوباً وهو النبي. أرسمه كجنوبي من لبنان أو كفلسطيني من أبناء المخيمات.

س.....

أتوق إلى زيارة القاهرة، لم أزرها منذ سنوات عديدة. أريد أن آتي ليس للسياحة ولكن كنوع من الوفاء لمصر وحباً لشباب على لسانهم كلمة فلسطين، ما زالوا يرفعون العلم الفلسطيني. أريد أن آتي لأشمهم وأحضنهم وأقول لهم: إن كل هذا محفوظ ومقدر، وإن شعب فلسطين لن ينسى الخونة ويستحيل أن ينسى من قدموا وأعطوا وظلوا أوفياء للقضية، وأشعر أن من يرفع علم فلسطين ليس وفياً لفلسطين وحدها بل أيضاً لشهداء سيناء.

س.....

في الحرب وأنا في الملجأ قلت لزوجتي إنني أنذر نذراً لو بقيت على قيد الحياة فسوف «أفضح» هذا الواقع العربي بكل مؤسساته وبكل أنظمته على حيطان العالم العربي كله، إن لم أجد جريدة. وما زلت عند نذري. عندي رغبة في الاستمرار وفي الإيفاء بالنذر.... المعركة مفتوحة وما زال عندي أمل. وعندي إحساس أنه لا بد من الحصول على حقوقنا المهضومة مهما كان الثمن. وأشعر بالضعف أمام الناس البسيطة. أما النجوم فليس عندي نجوم. شيء طبيعي أن يكون المرء ثورياً وأن يكون محترماً...وليس طبيعياً في المقابل أن يركب على أكتافنا!...

الباب الخامس

كلمات قبول الجوائز

كلمة قبول جائزة تاركوينيا الإيطالية في النقد الأدبي

بالأمس ونحن نتناول عشاءنا، كتابًا وصحفيين ومسئولين في بلدِيّة تاركوينيا، فكرتُ أن السماءَ مفتوحةٌ للطيور، لا تحتاج الوقوف طويلاً بباب قنصليةٍ لإثبات حسن النوايا بعشرات الوثائق والأوراق. قلت: السماءُ مفتوحةٌ لا تحتاج نقاطَ حدود ولا إذنَ إقامة ولا قواربَ تَعِد الفقراءَ ببابٍ للرزق، ثم تأخذهم إلى قاع البحرِ فيغرقون.

فكرتُ في الشباب والصبايا في الفندق وهم يسهرون على راحتنا ويتفانون، قلتُ: عليّ أن أعيدَ النظر في الكرم الذي ارتبط في لغتي بصفة عربيّ. قلت: في لمحة صار الكرم تاركوينيًا.

فكرتُ، وقد أدهشني الحصول على هذه الجائزة، أن النظرَ إلى جنوب المتوسط والذي أثبت حكمته في الزمن البعيد والأبعد، قد يفتح الباب الآن لتفاعل مثرٍ وجميل. فكرتُ في أجدادٍ كثر وقدماء، أجدادي وأجدادكم الذين تبادلوا حمل مشاعل العِلم والمعارف رغم الحروب الدامية، من جنوبِ وشرقِ المتوسط إلى شمالِهِ ثم غربِه. ثم من شمالِهِ وغربِه إلى جنوبهِ وشرقِه. فأسهموا في جعل بحرِنا المشترَكِ الأليف، سُرّةَ العالم القديم، بحرَ وصلٍ وحبلَ حياة.

قلت فليكن، نحاول من جديد، لا كقوات غزو وأرض تدافع عن نفسها، لا كأسيادٍ وعبيد، لا كأصحاب سلطةٍ ومهاجرين لا يريد أحدٌ أن يراهم أو يعرفهم، بل فقط يريد منهم العمل الرخيص.

قلت: يجدرُ بنا أن نحاولَ من جديد.

باختصار: شكرًا لبلدية تاركوينيا على استضافتنا وتنظيم هذه الجائزة.

شكرًا للجنة التحكيم: ماسيمو أنوفري، ورافييلي مانيكا وفيليبو لا بورتا.

شكرًا لفندق «فيلكا ماري» وطاقمِه الذي استضافنا.

شكرًا للجميع إذ قالوا لنا: أهلا وسهلا، وتفصيلها في لسان العرب: حللتُم أهلا ونزلتم سهلا فادخلوا بسلام آمنين.

تاركوينيا، ١٢ ديسمبر ٢٠٠٩

كلمة قبول جائزة بسكارا- بروزو الإيطالية للرواية

أولا: أشكر مؤسسة بِسكارا بروزو وهيئة تحكيم جائزة شمال-جنوب على منحي **جائزة الرواية** لهذا العام، وأهنئ الزملاء الثلاثة رجن وشتراسماير وشتانيتش الذين فازوا بجوائز الشعر والعلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية.

في مصر نسمي الشمال «بحري» أي الجهة المطلة على البحر، ويقابله «القبلي» وهو اتجاه القبلة في مكة لأن مكة جنوب مصر. ومنذ الفراعنة ومصر مكونة من إقليمين: الوجه القبلي وهو الإقليم الجنوبي بنيله المُفرد الذي يشق طريقه في الصحراء منحدرا باتجاه الشمال، مخلِّفًا شريطاً أخضر على جانبيه، والوجه البحري حيث يتفرع النيل إلى فرعين يضمان الدلتا التي كوّنا طميها وأرضها الخصبة وهما في طريقهما لإنهاء رحلتهما في ماء المتوسط.

في وجدان المصريين ولغتِهم البحري والقبلي مفهومان بريئان من السياسة، بل من التاريخ. هما جغرافيا خالصة.

أما الشمال والجنوب اللذان نتحدث عنهما الآن فهما كالشرق والغرب ليسا مجرد موقعين جغرافيين بل هما مفهومان متلازمان ومثقلان بالتاريخ، وبواقع تحدِّد الكثيرَ من ملامحه حكايةٌ حزينة لبشر يتسلطون على بشر وينهبون مواردَهم ويفرضون عليهم سلطتَهم. حين نقول: شمال وجنوب كما اعتدنا سابقا أن نقول: شرق وغرب، فنحن نضع مقابلةً بين الفقرِ والغنى، والتقدم والتخلّف، والسيادةِ والتبعية، والبشرةِ البيضاء والبشرةِ المُلَوّنة. أي نشير صراحةً أو ضمنًا لواقع القهر الاستعماري أو مترتباته.

ولكن المسألة على ما أظن وأعتقد أكثر تعقيدًا وتركيبًا وتشعبًا؛ لأن المجتمع، أي مجتمع في الشمال أو الجنوب لم يكن أبدا كتلةً مصمتة؛ ولأن المستجدَّ من العلاقات يعيدُ تشكيلَ الواقع ويُحوِّرُ فيه. ففي داخل العديد من دول الشمال جنوبُها

الجغرافي أو المجازي المثقل بحكايات بؤسه وتهميشه، كما أن فيها مئات الآلاف من المهاجرين وأبناءِ المهاجرين وأحفادِهم الذي حملوا معهم حكايتَهم وألوانَهم ولغاتِهم وأساليبَ حياتهم، باختصار حملوا معهم جنوبَهم واستقروا به في الشمال.

وما دمنا في إيطاليا، أريد أن أتحدث عنها.

بالنسبة لي إيطاليا شمال ملتبس. هي قطعًا جزء من الشمال، جغرافيًا واقتصاديًا وسياسيًا وثقافيًا. ولها في المواجهة الاستعمارية تاريخٌ ممتد من الحروب الصليبية إلى حرب الخليج. ولكن إيطاليا رغم ذلك، في خيالي على الأقل، ليست من الشمال تمامًا. بسبب موقعها في جنوب القارة، أم بسبب شكلِ أهلها ودفئِهم وقدرتِهم المدهشة على التواصل، أم لأنها حين تمر بالخاطر تحمل معها ما لا يحصى من تداعيات تكذّب تضاد الجنوب والشمال؟

وأنا في العشرينيات من عمري وقفت مأخوذة ممسوسة أمام حجرٍ يُكَذِّب الحجر، أكاد أمد يدي لألمسه وأتأكد أنه ليس من الحرير. كنت أقف أمام تمثال «لا بييتا». وأقهقه وأنا أقرأ بعض حكايات الديكاميرون وأقول: يا إلهي كيف يكون الأدب مضحكًا إلى هذا الحد؟ ورجل صغير وقعت في حبه وحب كراسات سجنه في شبابي ولم أتب عن حبه أبدًا، أعني أنطونيو جرامشي. ومشاهد من فيلم «معجزة في ميلانو» لفيتوريو دي سيكا استقرت في خيالي كالأبجدية وقصائد العرب القدامى التي حفظتها في المدرسة. وبائع متجول التقيته عام ١٩٧٥ أنا وزوجي في شارع من شوارع روما واشترينا منه شقتي بطيخ، فلما عرف أن زوجي فلسطيني، رفض أن يأخذ ثمن البطيخ، وأصرّ أن يكون هديةً.

القائمة في ذهني أطول بكثير، لكن الوقت لا يسمح.

وهكذا فرنسا وإسبانيا وانجلترا وألمانيا والولايات المتحدة وغيرها تحمل كل واحدة منها في السلة نفسها حكايةً قاسية بل مروعة تناقضها حكايةٌ كالخمر في كلام السيد المسيح، تدفئ القلب.

ثم نقطة أخيرة: ما زلنا في مطالع القرن الواحد والعشرين ولم ينقضِ منه إلا عُشرية واحدة، عُشرية بدأت بحدث مأساوي في مانهاتن أعقبته حربان مخيفتان على أفغانستان والعراق، بدا أن الهاوية انفتحت لتفصل مرة وإلى الأبد بين الجنوب والشمال. ولكنني أقول وأنا المتفائلة عادةً: لم ينقضِ من القرن الواحد والعشرين

سوى عقدٍ واحد. في الوقت متّسع إذن للكفاح ضد القهر الاستعماري والاستغلال الاقتصادي والظلم الاجتماعي والعنصرية.

حين أتطلع إلى الثورة في مصر وتونس واليمن على سبيل المثال لا الحصر أرى وجهي وأتعرف عليه. وحين أرى الحركات الاحتجاجية ضد الحرب وضد العولمة وجشع الكبار، ومظاهرات الأسبوع الماضي في ألف مدينة من مدن العالم أرى وجها أليفًا ثم أكتشف حين أُمْعِن النظر فيه، أنه أيضا وجهي.

أقول ما زلنا في مطالع القرن الواحد والعشرين. لنمد أيدينا عبر الجغرافيا المفرِّقة والتاريخ الموجع لتتشابك، ولنعمل معًا لنعيد للمفهوم الجغرافي: شمال جنوب، شرق غرب، جغرافيته المحضة، ولنمشِ قدما لتأمين هذه الكرة فهي هشّة صغيرة أشبه بكرة طفل يلعب. أقصد كرتنا الأرضية، ملاذنا المشترك لنحميها من الجشع والاستغلال والعنصرية.

ألم يحن الوقت لنعمل معا لاستعادة براءة المفهومين من أي علاقات قوى فيعود الشمال والجنوب كالبحري والقبلي، مجرد مفهومين جغرافيين لا أكثر ولا أقل؟

بِسكارا، ٢٠ أكتوبر ٢٠١١

كلمة الفائزين بجائزة سلطان العويس

السادة الكرام،

يسعدني أن أقف اليوم هنا لألقي كلمةَ الفائزين بجائزة سلطان العويس في دورتها الثانية عشرة.

ويشرِّفُني ويشرِّفُ زملائي أننا بهذه الجائزة نلحقُ بمجموعةٍ من الكتاب كان لها إسهامٌ فارقٌ في الثقافة العربية على مدى نصف القرن الأخير.

كان صديقي رسامُ الكاريكاتور بهجت عثمان رحمه الله، حين يقرر أن يرسم غلافَ كتابٍ لصديقٍ له، يقول: «عاوزين نتصور سوا». وكان لي شرف صور مشتركة من هذا النوع مع بهجت عثمان، ومع محيي الدين اللباد، ومع حلمي التوني؛ إذ أكرمني ثلاثتهم برسم أغلفةِ كتبٍ لي.

واليوم أتحدّثُ عن صورة مشتركة من نوع آخر، أشبِه بصورة الصف المدرسي، نعود لها لتأمل أنفسِنا وزملائنا، من يقف منهم خلفنا لأنه أطولُ قامةً، ومن يقف عن يميننا أو يسارِنا أو يتربَّع في الصف الأول أمامنا. نحدِّقُ في الوجوه فتتداعى الذكريات، وتتردد في الصدر تأتأةٌ أو دندنةٌ تشي بتأثرٍ أو حنين أو شيءٍ ما أعمقَ وأكثرَ تركيبًا، تستعصي تسميتُه .

في الصورة فدوى طوقان. لم ألتقِ بها يوما إلا شعرتُ رغم السنوات الثلاثين التي تفصل بين عمرينا، أن عليّ أن أرعاها لأنها صغيرةٌ وحييةٌ وهشةٌ ومطلوبٌ حمايتُها. وفيها سلمى الخضراء الجيوسي مقتحمةٌ ومدهشة في طموحِها وإنجازِها؛ تمتعني بحديثها التلفوني الطويل فتنسى وأنسى أنها تتصل عبر القارات. وفيها إحسان عباس الذي وصفه ابني ذات يوم وهو طفل، بأنه يشبه أسدَ الرسوم المتحركة، وأضيف: أسدٌ غابتُه صفوفٌ من كتب، وعرينه مكتبٌ خشبيٌّ بسيط وعدَسةٌ مكبرةٌ وقلم.

وفي الصورة: محمود درويش وإدوارد سعيد: كلاهما وسيمٌ ومُلْهِمٌ ومحبوبٌ من خلق بلا حصر، نجم عالٍ وكبير، وسبحان الله، تسكنه وحشةٌ لا دواء لها. ثم أصدقاء كثيرون: صنع الله إبراهيم ومحمد البساطي وجمال الغيطاني وإلياس خوري وعبد الرحمن منيف الذي نصحني نصيحةً ثمينة لم أستجب لها، قال: «يا رضوى، اتركي التدريس وتفرغي للكتابة». بقيتُ كما بقيَ عبد الوهاب المسيري شريكنا في الصورة، موزعَيْن بين التدريس والكتابة. في التدريس غوايةٌ يا عبد الرحمن. أتخيلك تسأل: أكثرُ من الكتابة؟ أجيب: لا، ليس أكثر منها، ولكنه يُغويك فتتورط، وتغدو كالمطوّقةِ لا تجد من يقرِض لك الشباك. ثم سعد الله ونوس. لقاء واحد لبضعة أيام، لا في القاهرة ولا في دمشق. وكنا أُصبنا قبلها مباشرةً بذات الداء. تبادلنا الخبرات بشأن مرضِنا بعد أن شُفينا منه، ونحن نمشي بين أشجار البلّوط والسروِ والكستناءِ البريةِ على تلة ما من تلال بودابست. وزكريا تامر ولقاء واحد في فرانكفورت شكّل خلفيةً مناسبةً تمامًا لنصوصه الآسرة. وكان أقلع عن التدخين واستبدل به مضغَ عِلْكةِ النيكوتين، ووجدتُني بعد سنواتٍ أقعُ في المأزقِ نفسِه.

بدأتُ بمن عرفتُهُم عن قرب، وإن لم أتوقّف عندهم جميعا؛ لأن يمني العيد صديقتي، وعواطف عبد الرحمن صديقتي، ويجمعني بجلال أمين المحبة والاحترام، وكذلك كان الأمر مع عبد الوهاب البياتي ومحمود أمين العالم وفاروق عبد القادر، رحمهم الله. أما الآخرون الذين يثيرُني تشارُكُنا في الصورة ولم ألتقِ بهم، فأخصّ منهم هنا بالذكر أبا فرات محمد مهدي الجواهري ومحمد الماغوط الكبيرين اللذين قرأتُهُما وأنا في مطلع الصبا وتعلّقت بشعرِهما على اختلافه. ثم عبد الفتاح كليطو الذي لا يكبرُني سوى بسنةٍ واحدة ولي معه حكاية: باختصارٍ شديد أغارُ منه، فهو مثلي يمارس النقدَ الأدبيّ ويهتم بالقراءةِ الفاحصةِ للنصوص، ولكنه بخلافي، تخصص في الأدب العربيّ القديم وتدرَّب على الحركة السلسة بين نصوصه، المعروف منها والمغمور. يفوقني كناقد أدبي فأحسده، وأتعلّلُ بمناسبة وبدون مناسبة لكي أشير إلى كتبه في دروسي طمعًا في أن أمنح بعض طلابي متعةَ قراءتها.

الحق أنها صورةٌ نادرة لصفٍّ مدهش من الشعراء والحكّائين والمسرحيين والنقاد والباحثين والمفكرين. لم أذكر إلّا أسماءَ البعضِ منهم؛ لأن القائمةَ طويلة ولا تتيح الدقائقُ المقررةُ لهذا الحديث الإشارةَ لقيمة كلٍ منهم ولو بجملةٍ تلغرافيةٍ واحدة.

أُحدِّق في الصورة فأنتبه كم أفتقد من رحل منهم. وكم أود، وإن بدت الأمنيةُ طيفًا من جنون، لو تدوم أعمارُ الآخرين إلى الأبد؛ أملاً في المزيد من عطائهم.

أريد أن أحييهم جميعا، ليس لأنهم علّمونا وأمتعونا وألهمونا ووسّعوا حدودَ دنيانا فحسب؛ بل لأنهم أعطونا الثقةَ في أنفسِنا، وفي أن العربَ مهما مال بهم الحال وتعثّرت خطواتُهم أو تعقّدت بهم المسالكُ قادرون على الاشتباك بهذه الحياة في أكثر تجلياتها رقيًا وثراءً، ولأنهم آمنوا بأن الحياةَ تستحق الحياة، ولأنهم أسهموا كلٌ بقدرٍ صغُر أو عظُم في توجيه وعينا وتشكيل إيقاعاتِ روحِنا بما يفسِّر ذلك الفيضَ الذي نشهده الآن، مندفعًا بكل هذه القوة.

أحيي جائزةَ سلطان العويس لأنها جمعتنا في هذه الصورةِ النادرة. وأشكرها أنها جمعتني اليوم بزملائي الفائزين في هذه الدورة: أمين معلوف وفيصل درّاج ومحمد علي شمس الدين والغائب الحاضر عبد العزيز الدوري.

دبي، ١٤ مارس ٢٠١٢

الباب السادس

المقالات المكتوبة بالإنجليزية

تنويه: بقلم فاتن مرسي

يضم هذا القسم عدة مقالات تنشر للمرة الأولى للغائبة الحاضرة دوما رضوى عاشور. وكعادتها تقدم لنا أستاذتنا نوعية من الكتابة الأدبية والنقدية فريدة في تنوعها وتكاملها، تأتينا هذه المرة في شكل شهادات ومحاضرات نابضة بالحياة. وجميع المقالات قامت بترجمتها من الإنجليزية أستاذتان للأدب والترجمة في جامعة عين شمس، هما الدكتورة دعاء إمبابي والدكتورة ندى حجازي، كانت الأستاذة قد أشرفت على أطروحتيهما في مرحلتي الماجستير والدكتوراه. وتتشرف جماعة محبي الدكتورة رضوى عاشور بانتمائهما لها. ولا غرابة في ذلك فهما فرع أصيل من شجرة رضوى عاشور الوارفة. وسوف يلمس القارئ/ ة مدى الإخلاص والجهد المبذولين في الترجمات التي تتميز بالدقة الفائقة والسلاسة في التعبير؛ مما يعكس تمكن المترجمتين من عملهما وقدر صدقهما للعمل ولصاحبته.

والمقالات في مجملها تمثل محاضرات عامة أو كلمات قيلت في محافل دولية خارج مصر مثل تورينو في إيطاليا أو لندن أو مانشستر بإنجلترا. وكما عودتنا رضوى عاشور، فالمقالات على تنوع وتشعب مواضيعها ظاهريا، تتميز بالترابط الفكري والمنهجي مما يجعلها متسقة ومتكاملة مع رؤية رضوى عاشور للعالم ولوظيفة الفن بشكل عام والكتابة بشكل خاص إلى جانب شواغلها ككاتبة وكـ«فاعلة» في التاريخ» كما حدثتنا من قبل.

وما يميز هذه المقالات عن غيرها من الأعمال النقدية السابقة أن جميعها شهادات ومحاضرات كانت موجهة في المقام الأول للمستمع أو القارئ غير العربي، بل تحديدا القارئ الغربي. من هنا جاءت المقالات مزيجا من القراءة النقدية للواقع من خلال إضاءات لبعض النصوص من الأدب العربي إلى جانب تقديم ملامح من تجربتها الذاتية ككاتبة عربية.

فاتن مرسي

القاهرة، ٢٠١٨

أرابيسك: الكتابة والعالم العربي الحقيقي

I

بالرغم من أن بعضنا لن يستسيغ كلمة أرابيسك بسبب ارتباطاتها الاستشراقية، فإنني أحبها.

التعبير الذي بدأ في إيطاليا في القرن السادس عشر، والذي استخدمه الفرنسيون في حملتهم على مصر (١٧٩٨-١٨٠١) مشتقة من كلمة «عربي»، ويعني «على طريقة العرب». وقد أصبح اصطلاحاً دالاً على نوع من الفنون لا يمكن لرائيه أن يخطئ هويته العربية. فالأرابيسك هو خليط الأشكال الهندسية والنباتية شديد التركيب والتعقيد، يجمع التوحد والتعدد، والاتساق والتنوع، والفن والفلسفة والرياضيات، والمادي والروحاني. هو نمط فريد من التعبير الفني العربي متجذر في الثقافة الإسلامية، بينما يقتبس من الثقافات اليونانية القديمة والرومانية والبيزنطية والصين وفارس، ويستملكها ويحمل علاماتها. وهو فن نراه في الخشب المعشق، والمعدن، والفخار، والجص، والمباني الحجرية، والأنسجة، والسجاجيد والبسط، والإضاءة، والخط وتزيين الكتب وأغلفتها، وزخرفة الصفحات الأوائل والأواخر منها. إنه دمج غريب بين النظام، والتكرار المقيد بقواعد هندسية، وبين الخيال المنفلت من كل قيد.

وكالأرابيسك، فإن العالم العربي واحد ومتنوع: هو عربي (والعروبة هنا مفهوم ثقافي لا عرقي)، فالأغلبية العظمى من سكانه يتكلمون العربية ولهم تراث عربي إسلامي سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين، عرباً أو كرداً أو نوبيين، أو أمازيغ، أو آشوريين. هناك ٣١٣ مليون نفس يسكنون المساحة الجغرافية الشاسعة الممتدة من موريتانيا والمغرب على المحيط الأطلسي، إلى الخليج العربي، ومن افريقيا جنوب الصحراء الكبرى إلى تخوم آسيا الصغرى. وهؤلاء ينتمون إلى ٢٢ دولة (معظمها

اختراعات استعمارية أو ما بعد استعمارية)، وهم مرتبطون، بعضهم مع بعضهم، تاريخياً وثقافياً، ومع جيرانهم من الدول الإسلامية، مشتركين في كثير من الأحيان، في بنيتهم العاطفية والسلوكية، وفي صورتهم عن أنفسهم، تلك الصورة المستمرة منذ أكثر من ألف سنة، أنهم أمة واحدة.

وبعد، فإن العجيب المحير، هو كيف أمكن اختزال هذا الفضاء الجغرافي الضخم ومئات الملايين من أهله في بضع صور مقولبة؟ كيف أمكن لتجربتهم التاريخية الكثيفة الكثيرة الطبقات منذ الفراعنة والبابليين والآشوريين والفينيقيين حتى يوم الناس هذا، كيف أمكن أن تكدَّس كلها في بضعة صناديق مجازية كتبت عليها كلمات مثل «إرهابي، محجبة، شهواني»؟ كيف أمكن لألف وخمسمائة سنة من المنجز اللغوي والأدبي العربي أن تختزل إلى ترجمة جالانت لألف ليلة وليلة، وكتاب النبي لجبران، والأدب المتوقع تكرار للكليشيهات المعتادة عن الحياة والثقافة العربيتين؟

إن الكُتّاب والكاتبات العرب مهتمون بالعالم الحقيقي، ذاك الشاسع، المركب، والمتنوع، ما قبل الثورة الصناعية، وأثناءها وبعدها، القديم والحديث وما بعد الحداثي، التقليدي الريفي القبلي، والمدني الحضري، المعزول في الصحراء، أو المتحمل الضجة المجنونة للعواصم العملاقة ذات السبعة عشر مليون نفس كالقاهرة، الفاحش الثراء، والثري، والفقير، والمدقع الفقر، غير النامي، والنامي، والمنحل.

إن الكُتّاب العرب، شأنهم في هذا شأن غيرهم من الكتاب الجادين في كل أنحاء العالم، يحاولون تحديد حقيقة حياتهم وزمانهم ومجتمعاتهم، وفهمها. الشعراء والمسرحيون والروائيون وكتاب القصة القصيرة والمقال، كلهم أنتجوا أعمالاً متنوعة عن الملامح المختلفة لواقعهم التاريخي. وعلى تنوعهم فإنني أزعم أنهم جميعاً مشتركون في عدد من الهموم، أساساً الإجبار الاستعماري، الاستبداد المَحلّي الفاسد المتلاعب بأقدارهم.

أنا أدرك أن بعض هذه الهموم يعاني منها كتاب كثيرون حول العالم أيضاً. منذ عدة سنوات ترجمت خطاب قبول هارولد بنتر لجائزة نوبل من الإنجليزية إلى العربية. لماذا يختار فائز بجائزة نوبل مثله أن يلقي خطاباً سياسياً مباشراً بدلاً من أن يحدثنا عن تجربته الغنية ككاتب؟ لماذا يختار سيّدٌ للكتابة المسرحية غير المباشرة،

ممن يقول الكثير بالقليل، أن يكتب بلغة سياسية واضحة بلا لبس ولا تأويل؟ أظن أن الإجابة جلية: إن بنتر، مثل الكثيرين منا، واعٍ بأن «ما يحيط بنا، ما هو إلا نسيج ضخم من الأكاذيب التي نتغذى عليها»، ويعتقد لزاماً علينا أن «نحدد الحقيقة الصحيحة لحيواتنا ومجتمعاتنا»، لأنه: «إذا لم تكن رؤيتنا تجسيداً لهذه الحقيقة فلن يكون ثم أمل لأن نستعيد ذلك الذي كدنا نفقده تماماً: كرامة الإنسان».

بالنسبة للكاتب العربي، أضيف أنا، فإن التهديد أكثر كارثية. مذابح جنين وفظائع سجن «أبو غريب» وقصف غزة، وهي بضعة أمثلة فقط، ليست جرائم ضد الإنسانية عامة فحسب، ولكنها جرائم ضدنا «نحن» مباشرة. إن العنف العسكري والسياسي يسانده العنف المعرفي الإبتسمولوجي: الحط من شأننا، شيطنتنا، والتضليل المتعمَّد عنا، إلخ. بعبارة أخرى، نحن الأهداف المشتركة لكل من القنابل والأكاذيب.

في انتخابات مجلس الشعب في مصر عام ٢٠٠٥ جرح المئات من الناس وقتل تسعة. في بعض المناطق حيث كان متوقعاً فوز مرشحي المعارضة، أغلقت قوات الأمن الطرق المؤدية لمراكز الاقتراع وأطلقت قنابل الغاز المسيل للدموع والرصاص المطاطي لكي يمنعوا الناخبين المُصِرّين على الإدلاء بأصواتهم من الوصول إلى صناديق الاقتراع. في إحدى الحالات وجد بعض الناخبين طريقاً خلفياً لمركز الاقتراع واستخدموا سُلّماً خشبياً ليصلوا إلى نافذة في الطابق الثاني واستطاعوا الدخول عبرها. لم يكن هذا مشهداً ضاحكاً في مسرحية كوميدية، ولا رسمة كاريكاتور سياسي، لقد حدث بالفعل، ونشرت صورة الحادثة في صحف المعارضة في اليوم التالي. هذه الانتخابات حيتها الإدارة الأمريكية على أنها خطوة هامة في اتجاه الديمقراطية!

السجن السياسي متكرر في العالم العربي إلى حد نشوء مكتبة أدبية ضخمة من سرديات السجون: سير ذاتية، ومذكراتٍ، وروايات. وحسب علمي، فإن سرديات السجون هذه (بالاستثناء الوحيد للمرويات المغربية عن السجون المكتوبة باللغة الفرنسية) لم تترجم من العربية إلى أي لغة أخرى. إن القراء غير الناطقين بالعربية، والذين عادة ما يعرفون عن تجربة مانديلا في السجن، «جزيرة روبن»، وكتابات دنيس بروتوس، وول شوينكا ونغوجي واثيونغو عن السجن، لم يسمعوا قط عن «الخيام» المعتقل الإسرائيلي في جنوب لبنان، أو الواحات، معسكر الاعتقال المصري وسط الصحراء.

إن أسماء الكتاب والفنانين العرب تظهر بكثرة في قوائم الاغتيالات السياسية الطويلة في بلادنا، خاصة في فلسطين، ولبنان والجزائر. دعوني هنا أذكر اثنين من أصدقائي: الكاتب اللبناني حسين مروة، الرجل المسن الهش في سبعينياته، الذي اغتيل في بيته في بيوت عام ١٩٨٤ وناجي العلي، رسام الكاريكاتور الفلسطيني الفذ الموهبة، الذي اغتيل في لندن عام ١٩٨٧. أذكرهما لأنني أعرفهما شخصياً وأعرف أسرتيهما وأحبابهما.

هذه ضغوط حقيقية جداً على المرء منا أن يتعامل معها. إن هذه الضغوط تشكل حياة الكاتب العربي تشكيلاً، حتى تكاد تكون هي حياته، وتتخلل خيوط نسيجها. إن هذه الضغوط هي السياق الذي ينتجون فيه كتاباتهم وأعمالهم، وفي كثير من الأحيان، تحدد هذه الضغوط ما يكتبون وكيف يكتبونه، فتحدد الماهية والكيفية للمنتج الأدبي العربي.

إن أشكالاً جديدة من الكتابة هي الوسيلة للإحاطة بهذه الحقيقة والتعبير عنها. إن هذا الذي يبدو تفكيكاً وتكسراً ما بعد حداثي ليس نتاجاً لمجتمع تكنوتروني ما بعد صناعي ولا نتاجاً لرأسمالية ناضجة أو متأخرة. إنما هو نتاج واقع عنيف مهلك وكارثي يبلغ حدود العبثية، والمسخرة السوداء، والكابوس. ولكن هذه قصة طويلة لا تسمح بها المساحة المتاحة هنا.

II

أزعم أن الكاتب العربي كائن حسن الحظ جداً وسيئ الحظ جداً، في ذات الوقت، وإن كنت لا أدري أيًا من هذه الأسباب التي سأذكرها هي التي أدت به إلى حسن الحظ وأيها أدى به إلى سوئه.

البركة واللعنة، في ظني، تأتيان في حزمة واحدة، مغلفة بعدد لا نهائي من الأسئلة عن السعي المحبَط لتحقيق الحرية والحداثية، والوعي المثنّى: وعي بالمجد الماضي، ووعي بالحاضر المتهالك، والإحساس الدائم بقيمة الذات، والإحساس المدمر بالعجز، الثقة بالنفس المكتسبة بحق من المنجز القديم، وعلامة استفهام كبيرة عن حضورنا في التاريخ.

هذه الأسئلة المتعلقة بالتاريخ والثقافة، تعبر عن نفسها في الرغبة الدائمة لدى الكاتب العربي أن يكون مفيداً أو مساعداً. الكُتّاب يتوقعون ذلك من أنفسهم،

ويتوقعه منهم قراؤهم وناسهم. هذه الأمانة قد تكون بَرَكَةً ولكنها قد تكون لعنة كذلك. أنا مؤمنة أن الأدب لا يكون بريئاً أبداً، لا يمكن فصله عن سياقه السياسي بشكل أو بآخر. لكن الأدب أيضاً أكثر بكثير من محض بيان أو رسالة سياسية.

إن حالة الأدب الفلسطيني قد تصلح هنا مثلاً: الشعراء الفلسطينيون عادة ما كان متوقعاً منهم أن يكتبوا شعراً متمرداً. إن تجربتهم الغنية من العذاب الإنساني والمقاومة العنيدة، والتي كان من الممكن أن تنتج أدباً استثنائياً، تحولت، تحت الضغط، إلى الهتافية والشعاراتية وردود الفعل المباشرة. إن كُتّابهم الأشد موهبة نجوا من هذا الفخ منذ البداية، أو استطاعوا، بعد مرحلة مبكرة من كتاباتهم أن يفلتوا منه ويتجاوزوه.

ثم إن الكاتب العربي واعٍ دائماً بانتسابه إلى لغة يكاد غناها لا يصدق، وكذلك غنى تراثها الأدبي. اللغة العربية، كتبتُ مرة، شهدتْ منجزات مبهرة على مدى ألف وخمسمائة عام، في الشعر والنثر. لذلك فإن كثيرا من الآثار الأدبية العربية ما زالت تحتفظ بقيمتها اليوم، وهي قيمة كما يقول شكسبير: «لا يقدر الزمان أن يذبلها... أو يبلي تنوعها اللانهائي». فهذه الأعمال تبقى جميلة وحية اليوم كما كانت يومها الأول. ربما تعرفون «ألف ليلة وليلة»، و«طوق الحمامة»، إلا أن هذين العملين المعروفين معرفة واسعة في أوروبا، ليسا إلا مَثَلَيْن مما لا يحصى عدده من الأعمال الأدبية ذات الجمال المساوي، إن لم يكن المتجاوز لهما والفائق عليهما.

الكُتّاب، فيما أزعم، يتحملون مسئولية إزاء تراثهم اللغوي والأدبي، فهم يشعرون، في علاقتهم الحوارية مع تراثهم، أنهم ملزمون بأن يصنعوا لأنفسهم اسماً في إطار تقاليد ذلك التراث نفسه، وهو أمر يقتضي كلًّا من الاستمرارية والاتصال بالماضي من ناحية، والجدة من ناحية أخرى.

إلا أن ثقل هذا التراث الضخم، خاصة في الشعر، كثيراً ما أدى إلى الرفض التام للأشكال الأدبية التقليدية وكل مخزون البلاغة العربية. إن البحث عن الحداثة، تحول في كثير من الأحيان إلى عدوانية تجاه التراث اللغوي والأدبي العربي، وانبهار بالشعر الحداثي الأوروبي ومحاولة تقليده والانتساب له. فكانت النتيجة المحزنة جداً لهذا الاتجاه، هو أن الشعر العربي، وهو تقليدياً أكثر أنواع الأدب العربي شعبية، بات يفقد قراءه ومستمعيه تدريجياً. إن إمكانية تحقيق «الثالث الأعلى» أي الخيار الثالث المتجاوز لكل من التراث والحداثة والمحصل لميزاتهما معاً، أتيح لبضعة

كتاب كبار فحسب. هؤلاء كانوا حداثيين لا لأنهم أداروا ظهورهم تماماً لماضيهم اللساني والأدبي؛ بل لأنهم، في محاولاتهم التعبير عن تصورهم لحياتهم وزمانهم، ولتقديم إسهاماتهم، استطاعوا أن ينتسبوا بنجاح لتراثهم الغني، ويتعلموا منه ثم يضيفوا إليه ويخلقوا الجديد فيه.

كيف نحقق التوازن بين حاجتنا لأن نكون مفيدين، وأن نعبر عن الحقيقة كما نراها لمجتمعاتنا، وأن نوسع دوائر قرائنا، وأن نكون أنفسنا ونعيد الاتصال بتراثنا اللغوي والأدبي مستفيدين من معارفنا المكتسبة حديثاً ومن تجارب حياتنا، بما في ذلك حكمة إعادة النظر، وتقييم الحدث بعد وقوعه؟ هذه، في اعتقادي، أسئلة مهمة تشغل بال الكاتب العربي.

لكن القراء الأوروبيين والأمريكيين يريدون كتباً عن الحرملك، عن النساء المحجبات، عن النساء قليلات الحيلة، عن النساء المقموعات، إلخ. بريان ويتكر يقتبس بيتر ريبكن من الجمعية الألمانية لدعم الأدب الإفريقي والآسيوي والأمريكي اللاتيني حيث يقول إن الكتب التي تحتوي عناوينها على كلمة «الحجاب، أو الخمار أو النقاب» تباع أكثر من الكتب التي لا تحتوي عناوينها على كلمات استشراقية مماثلة. وهو يقول: «إن موضوع النساء في المجتمعات الإسلامية هو واحد من المواضيع المليئة بالكليشيهات والموجهة لزيادة المبيعات» لدى الناشرين الأوروبيين. بيتر كلارك يذكر أنه، حين اقترح على ناشره البريطاني كتاباً مترجماً من القصص القصيرة للكاتب السوري عبد السلام العجيلي أجابه المحرر في دار النشر بالقول: «ثمة ثلاث مشاكل في اقتراحك: هو رجل، هو كبير في السن، وهو يكتب قصصاً قصيرة. هلا وجدت لنا أنثى شابة تكتب الروايات؟».

منذ عدة سنوات دعيت إلى مؤتمر في إيطاليا عن كتابات المرأة في الشرق الأوسط: «سكريتورا سفيلاتا»، أي الأدب المنزوع عنه الحجاب. إن الأمر الأخطر من التعبير المضلل هذا، هو الافتراض الضمني أن الفعل المحمود هو نزع الحجاب عن المرأة المحجبة؛ لكي «تصبح مثلنا». إن نعدْ هكذا، بشكل غير مباشر وضمني، إلى «عبء الرجل الأبيض»، المهمة «الحضارية»، والتحيز الأوروبي القاضي بها، فالناس يكونون جيدين بقدر ما يتبنون «قيمنا الثقافية»، أو سيئين إذا كانوا مختلفين أو اختاروا شكلاً مختلفاً لحياتهم، وهذا ما أسميه متلازمة أريل/ كاليبان.

III

ثم ماذا عن الضغوط التي تواجهها الكاتبات العربيات؟

لنبدأ بالقول إن التراث الأدبي العربي الكلاسيكي يُقدم لنا عددًا كبيرًا من الشاعرات النساء؛ أقدمهن وأشهرهن هي الخنساء التي عاشت في القرن السادس الميلادي. ومن القرن السادس إلى الحادي عشر الميلادي يسهل على المرء تتبع أسماء ٢٤٢ شاعرة وأعمالهن. جدير بالذكر هنا أن المرأة العربية، ولا سيما المصرية والسورية واللبنانية، كانت بارزة ومنتجة في الحياة العامة منذ أواخر القرن التاسع عشر، مع بداية تأسيس عدد من الجمعيات النسائية، وإقامة الصالونات الأدبية والمعارض الفنية، ونشر الدوريات في القاهرة والإسكندرية ودمشق وحلب وبيروت؛ حتى بلغ عدد الدوريات النسائية العربية أربعاً وعشرين دورية قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية. في مصر وحدها، نُشرت ٥٧١ سيرة ذاتية نسائية في الفترة من ١٨٩٢ إلى ١٩٣٩. ومنذ ثمانينيات القرن التاسع عشر وحتى نشوب الحرب العالمية الأولى، كتبت النساء روايات نُشرت في الصحف، كما شاركن في شتى حلقات النقاش حول تحرير البلاد وتحرير المرأة.

فى فهرس التراجم الضخم **موسوعة الكاتبة العربية** (٢٠٠٤) التي تضم أربعة مجلدات، هناك مداخل سيرة ذاتية لـ ١٣٠٠ كاتبة عربية (شاعرات وروائيات وقصّاصات وكاتبات مسرح)، منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وحتى نهاية القرن العشرين، لكن السياق لا يسمح بالحديث المفصل عن تاريخ أدب المرأة العربية، الكلاسيكي أو الحديث. لن أناقش كل الضعوط التي يمكن للكاتبة العربية أن تواجهها. لن أكرر ما قد نعرفه جميعًا عن الحاجة إلى مساحة آمنة أو «غرفة تخص المرء وحده» على حد تعبير فيرجينيا وولف الشهير. لن أتطرق للضغوط التي تفرضها الممارسات النقدية حين تحتفي بعملٍ إبداعي لمجرد أن كاتبته امرأة أو تعلن الحرب عليه لنفس السبب. وبالتأكيد لن أعيدَ طرح قضايا قديمة عن السيطرة الذكورية على اللغة والأدب. بعبارة أخرى، أفترض أننا نعي تمامًا الضغوط التي تتعرض لها النساء بشكل عام، والكاتبات منهن في شتى بقاع الأرض في المجتمعات الأبوية.

ما أود طرحه هنا هو العائق الحقيقي المتمثل في مقصورات الكتابة الجاهزة المُعدّة سلفًا للنساء. التناقض هنا أن تلك الأُطر المحدَّدة للكتابة تروجها المؤسسة

النقدية الذكورية والكاتبات النسويات على حد سواء؛ فإن كنتِ امرأة فالمتوقع منك حصراً أن تكتبي عن النساء وهيمنة الرجال والقضايا النسوية.

يُضاف لهذا العبء معضلة الانتماء والتواصل عبر لغة شديدة الثراء وموروث أدبي شكّله وصاغ أغلب مفرداته الرجال بالأساس؛ كيف نستعين به ونستفيد منه ونطوره ليعبر عن رؤية نسائية جذرية معنية بالتفاصيل الدقيقة لرحلة الحياة العربية، وما نعانيه من مِحَن في هذا العقد الأول من هذا القرن الواحد والعشرين؟

لابد أنني كنت بذرة صغيرة في رحم أمي حين أسقطت الطائرات الأمريكية قنابلها الذرية على هيروشيما ونجازاكي في ٦ أغسطس ١٩٤٥. ولدت في القاهرة في مايو التالي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية بعامٍ واحدٍ، وقبل عامين من إنشاء دولة إسرائيل على أرض فلسطين. عشت فترة الخمسينيات والستينيات المذهلة من سن الرابعة وحتى الرابعة والعشرين. في ١٩٧٥، احتفلت مع أصدقائي وزملائي بتحرير سايغون؛ كنت حينها طالبة دكتوراه في الولايات المتحدة الأمريكية أتخصص في الأدب الأفروأمريكي. بعد خمسة وعشرين عامًا، سأشاهد على شاشة التلفزيون بثًا مباشرًا لبغداد تقصفها الصواريخ والقنابل الذكية في ١٩٩١ (المشهد الذي وصفه مراسل السي إن إن بشجرة كريسماس مبهرة)، وفي بثٍّ مباشرٍ أيضًا، سأشاهد القوات الأمريكية والبريطانية تستبيح غزو العراق في ٢٠٠٣.

سأتمّ عامي الستين في غضون أشهر قليلة. أعتقد أني سأتذكر دائمًا أني شاهدت شعبي يخوض اثنتي عشرة حرباً وعدة مذابح كبرى، وأن الألفية الجديدة، في الجزء الذي نسكنه من العالم، وُصِمَتْ بهيمنة الولايات المتحدة الأمريكية دوليًا وسياساتها الإمبريالية، والمجازر المتصلة في العراق وفلسطين.

أنا روائية وأكاديمية، أدرّس اللغة الإنجليزية والأدب المقارن والنظرية النقدية بجامعة عين شمس بالقاهرة. وبجانب الأدب والنقد، لديَّ شغف خاص بكتب المذكرات والسيرة الذاتية، والتاريخ، والمعاجم والموسوعات. من رواياتي السبع المنشورة؛ تدور أحداث أربعٍ في القاهرة المعاصرة وتدور أحداث اثنتين في الماضي. في كل الروايات يتوسط التاريخ مسرح الأحداث؛ حضوره طاغٍ. هذا الانتباه الاستثنائي للزمان والمكان، والحاجة للتوثيق هو أحد الملامح المشتركة للأجيال اللاحقة من الروائيين العرب الذين يلعبون دور القاص والمؤرخ بشكل مباشر أو غير مباشر.

قلت مرة إن محاولاتي للكتابة ضربٌ من المقاومة الثقافية التي تنطوي جزئيًا على حماية الذاكرة الجمعية.. هي محاولة لصيانة الثقافة ضد التهديد المزدوج بأن تفرض عليك ثقافة ما، أو أن تنفرط ثقافتك. إن تحدي الخطاب السائد (والتحدي في حالتي قائمٍ على ثلاثية الأمة والطبقة والجنس) بتسليط الضوء على التاريخ وإعطائه تماسكًا ورؤية، والاجتهاد لاستدعاء كل الأمور المسقطة والمسكوت عنها، والمهمّشة والمغيَّبة في حاضرنا وماضينا، كان ولم يزل مسعاي ومقصدي.

كنت أنتهج الأسلوب الواقعي في باكورة كتاباتي، بينما اعتمدت في أعمالي الثلاثة الأخيرة على الكتابة التجريبية التي تستعين بالمادة الوثائقية، والمعارضة الأدبية، إلى جانب تطعيم تقنيات السرد الأوروبية بأساليب السرد العربية التراثية (بما فيها المستخدمة في كتب تاريخ القرون الوسطى ببنيتها القائمة على الأخبار، والحلقات والتسلسل، ووفرة الاقتباسات الشعرية والنثرية والحكايات الحقيقية والأسطورية).

«عليكم بالتأريخ» هكذا كتب بريخت، كما كتب لوي أراغون في مقدمة عمله الضخم مجنون إلسا: «إنه التاريخ. الأمر دائمًا يتعلّق بالتاريخ». أنا أسجل التاريخ، لا لأسباب إيديولوجية؛ بل لأنه ليس لديّ وسيلة أخرى لتصوير تجربتي وإحيائها بأحداثٍ دالة. ومع ذلك، أنا قاصة، وأي روائي في اعتقادي لديه قصة ليرويها، حتى وإن اختار حكايتها في غير شكل القصة. الكتابة بالنسبة لي، كما قلت سابقًا، هي محاولة استعادة إرادة منفية... أكتب فيصبح لي فضاء يخصني وأتحول من متلقٍّ للفعل إلى فاعلٍ في التاريخ.

كلمة في مؤتمر أرابيسك للثقافة العربية
مركز كينيدي، واشنطن العاصمة، ٢٠٠٩
ترجمة: تميم البرغوثي وندى حجازي

مكتبة
t.me/t_pdf

كيف تفتح حوارا متواصلا؟ الكتاب يتعارفون

أود أن أبدأ مداخلتي القصيرة بالإشارة إلى أن حركة الترجمة من اللغات الأوروبية عمومًا، واللغة الإنجليزية على وجه الخصوص، تحددت أساسًا بالحالة الاستعمارية على مدار القرنين الماضيين من الزمان؛ أي أنها تسلك طريقًا ذا اتجاهٍ واحدٍ. لذلك أتيح لقارئ الأدب العربي الاطلاع على أعمال كبار المؤلفين الأوروبيين الذين تمت ترجمة رواياتهم وقصائدهم ومسرحياتهم وأعمالهم النقدية، وتدريسها وعرضها كمادة للنقد والبحث، وتحويلها إلى أعمال مسرحية وسينمائية. اسمحوا لي أن أقدم لكم بعض الأمثلة العشوائية: تُرجِمَتْ إلى العربية أعمال تولستوي، ودوستويفسكي، وتشيكوف، وكافكا، ولوركا، وبيراندييللو، وبريخت، وسارتر، وجان جينيه، وباختين، وبارت، وفوكو، وجينيت، وجابرييل جارسيا ماركيز، وأومبرتو إكو، وخوسيه ساراماغو؛ كما نُشرت المؤلفات الأدبية الإنجليزية من وقت شكسبير وحتى إليوت، ومن ديكنز إلى فيرجينيا وولف؛ وأُعيد نشرها بترجمات متقنة وترجمات متواضعة، في طبعات أنيقة وطبعات شعبية موجزة. بيد أن حركة الترجمة في الاتجاه المعاكس، من العربية إلى الإنجليزية وغيرها من اللغات الأوروبية، كانت مشتتة ومتقطعة، وغالبا ما تمليها أسباب أنثروبولوجية وسياسية، أو تنحصر في أركان أبراج الأكاديميا العالية والأعمال المتفانية لبعض المستعربين. وأنا أميل إلى الاعتقاد بأن هذا الطريق ذا الاتجاه الواحد في حركة الترجمة ليس إلا عَرَضًا للعلاقة بين المركز والمحيط، أو بين السيد المشهور والتابع المغمور. قد يكون القارئ الإنجليزي أو الأوروبي العادي على معرفة **بألف ليلة وليلة**؛ كما أن العمل الأشهر في الولايات المتحدة الأمريكية لكاتب عربي هو **النبي** لشاعر المهجر وأحد كتاب التيار الرومنطيقي، جبران الذي كتبه باللغة الإنجليزية، ويعيد من خلاله إحياء مفاهيم المستشرقين عن الشرق الروحاني.

«مازال الأدب العربي مستودع المتخصصين في الشرق الأوسط، فهو لم يخرج بعد من الجيتو الخاص به». هكذا وصفه بيتر كلارك في مقاله «كشف النقاب عن

الأدب العربي: تحديات الترجمة»، بينما يسميه إدوارد سعيد «الأدب المحاصر» في مقال يحمل نفس الاسم كتب فيه :

«لم يحظَ العرب ولغتهم بالاحترام إلى حد ما؛ وبالتالي صاروا مصدرًا للخطر والغموض والاستغلاق».

في مقال ملهم نُشر في صحيفة الجارديان في ٢٣ سبتمبر ٢٠٠٤ تحت عنوان «عائق اللغة»، يقول براين ويتيكر: «ربما كان من المنصف أن نقول إن القارئ الأمريكي أو البريطاني العادي الواسع الاطلاع لم يقرأ في حياته أي نوع من الأدب العربي المترجم. المدهش في هذا الأمر أن اللغة العربية هي اللغة الأم لحوالي ١٨٦ مليون شخص، وسادس أكثر لغات العالم انتشارًا، فضلًا عن الاهتمام السياسي والعسكري الهائل المنصبّ على منطقة الشرق الأوسط التي تتصدّر نشرات الأخبار».

وأضيف هنا أن المدهش أكثر هو حقيقة أن اللغة العربية كانت، على مدى ألف وخمسمائة عام مضت، محل إنجازات مثيرة في الشعر والنثر. مازالت الآثار الأدبية العديدة تحفظ قيمتها التي «لا يهزمها الزمن.. ولا توهن السُنون تفرّدها السرمدي» كما وصف شكسبير كليوباترا، فتبقى بديعة ومسكونة بالحياة أبد الدهر. قد يكون الكثيرون على دراية بأعمال أدبية مثل **ألف ليلة وليلة**، **وطوق الحمامة**، ولكن هذين العملين المشهورين في أوروبا ليسا سوى مثالين ضمن أمثلة لا تُحصى من الأعمال الأدبية الساحرة بنفس القدر أو أكثر. ويبقى أدب القرن الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر، بما يحويه من كتابات المؤرخين والنقاد وعلماء اللغة والبلاغة، كنزًا يخفى عن القارئ الأوروبي.

إن البنية الاستشراقية للانطباعات والاتجاهات التي بدأت واستمرت عبر القرون بهدف تعزيز التوسع الاستعماري، قد تطورت الآن إلى شكل غير مسبوق من أشكال العنف المعرفي مثل القولبة والتشويه والشيطنة والتضليل وغيرها. لذلك أفترض أن ترجمة الأدب العربي وسيلة فاعلة لمقاومة هذا الزيف، ولكن غالبًا ما يخدم النص المختار تلك البنية من الانطباعات والاتجاهات؛ عادة ما يلمّح العمل، بشكل معلَن أو مضمَر، بداية من محتواه وتصميم الغلاف وحتى العنوان الذي يستخدم للإعلان عنه والترويج له، إلى البعد الأنثروبولوجي التغريبي في النظرة إلى الآخر والتي تتسم بشيء من الدونية. أما الأعمال الجيدة القليلة المترجمة فتمر مرور الكرام «كما لو أسدل أحدهم ستارًا صلبًا من التحامل واللامبالاة ليشتت النور عن النصوص

التي لا تردد الكليشيهات المبتذلة عن «الإسلام»، و«العنف»، والشهوانية، وما إلى ذلك. تلك السياسة المتعمدة كما يبدو، ترسّخ نوعًا من الاختزال الصارم فيما يتعلق بالعرب والإسلام: هذا الاستشراق الذي يعزل ثقافة ما ويحط من قدرها، يُروَّج له بما يعزز في نفس الوقت وهم الخوف من الغرباء لدى الهويات الغربية «الخالصة».

أنا روائية، وقد يصب هذا الاهتمام بترجمة الروايات العربية في مصلحتي الخاصة. ومع ذلك، أعتقد أن أي برنامج جاد للترجمة لابد له من تحقيق التوازن بين النصوص العربية الكلاسيكية والحديثة، بحيث لا يقتصر على الروايات أو الكتابات الأدبية؛ بل يضم كُتبًا هامة في شتى المجالات مثل االتاريخ والعمارة والفكر السياسي وغيرها.

اللغة العربية لغة معقدة ومختلفة جدًا بالنسبة للأوروبيين، ووجود مترجم ماهر من العربية أمرٌ نادر. قد يكون المترجم قادرًا على نقل محتوى العمل الإبداعي دون أن يملك المهارات الأسلوبية اللازمة لإحياء روح النص العربي الأصلي، وإيجاد معادل أدبي ملائم يُوقع نفس الأثر في نفس قارئ النص المترجم، أو على الأقل يُحدث تأثيرًا مشابهًا. قد يفسر ذلك قلة ترجمات الشعر العربي إلى الإنجليزية مقارنة بالأنواع الأدبية الأخرى، وعدم تحقيق الشعراء العرب شهرة عالمية باستثناء عدد قليل جدًا منهم، رغم أن الشعر العربي الحديث، في اعتقادي الشخصي، من أرقى وأروع ما كُتب من الشعر في العالم. ولكن لا جودة الترجمات ولا كمّها أتاحا للقارئ الإنجليزي فرصة فهم الشعر وتذوق جمالياته. وغالبا ما تخْفُت ظلال المعاني الدالة على الخصوصية الثقافية، ويضيع ثراء الأساليب العربية في الترجمة، فضلًا عن أصداء النص الأصلي وإيقاعه وعمق تأثيره. المحصّلة هي إساءة الترجمة للنص الأصلي.

أي برنامج لترجمة الأعمال الأدبية يجب أن يعطي الأولوية لقيمة العمل الأدبي؟ أعرف أن هذا القول يبدو غريبًا لأننا نعتبره أمرًا مفروغًا منه أن الترجمة لا تكون إلا لعمل ذي قيمة، لكن بسبب التوقعات الخاصة بالعنصر الاستشراقي، قد لا تكون القيمة الأدبية هي غاية الناشرين أو القراء؛ وهنا نادرا ما تتوافق الأجندة السياسية والتوقعات المتحيزة مع القيمة الأدبية للنص. أومن بأن الثقافة السائدة والأجهزة التي تنتجها وتعيد إنتاجها، تشكلان عائقًا أمام ترقّي الأدب العربي في أوروبا والولايات المتحدة لما لهما من سلطة على اختيار المصنفات الأدبية المطروحة للترجمة، والقوالب التي يحصرونها داخلها، فضلًا عن القارئ المستهدف (البعيد أشد البعد عن قارئ الأدب بشكل عام، وإنما القارئ المهتم بشئون الشرق الأوسط،

أو الباحث في هذا المجال أو مجال الأنثروبولوجيا). كل هذه العوامل تلعب دورًا أساسيًا في ترجمة الكتب العربية وتداول ترجماتها. ومن الظواهر المثيرة للاهتمام التي بدأت تتجلى في العقد الماضي، حرص الكُتاب العرب من الشباب على تلبية توقعات السوق الأوروبية حول الشرق، وكتابتهم نصوصاً بهدف الترجمة، فيخلطون بذلك بين متطلبات سوق متحيزة ومفهوم الوصول للعالمية. والضحية هنا هو القارئ الأوروبي والكاتب العربي على حد سواء.

لي ملحوظة أخيرة حول المخاطرة بالترجمة للمؤلفين غير المعروفين؛ وهي المغامرة التي لا يقبلها غالبًا كبار الناشرين؛ مما أدى إلى معاملة أدباء عرب كأي كاتب إنجليزي يخطو أولى خطواته على الطريق، بالإصرار على حقوق النشر الحصرية عالميًا، والانفراد بالمسئولية عن الترجمة من حيث اختيار المترجم وتكلفة الترجمة والدعاية لها، واقتراح عقود مجحفة بشكل فج من وجهة نظر أي وكيل أعمال. إنها حلقة مفرغة.

اسمحوا لي أن أختم بمقولة أخرى لإدوارد سعيد: «... هناك فرق بين معرفة الشعوب والحقب الزمانية الأخرى بدافع الفهم والاهتمام والدراسة المتأنية والتحليل الواعي، وبين المعرفة كجزء لا يتجزأ من حملة شاملة لتأكيد تفوق الذات. برغم كل شيء، الفارق ضخم بين الرغبة في المعرفة بغرض التعايش وتوسيع الآفاق، والرغبة في الهيمنة بغرض فرض السيطرة.»

لابد لحركة الترجمة أن تسير في الاتجاهين حتى يتمكن الكُتاب من التواصل وإقامة أواصر الود، وفتح باب للحوار لا يُسدّ. لابد من اعتراف واحترام متبادلين، وسعي حثيث لملاقاة شركائك في هذا العالم ومعرفتهم. ولكن إن كنت لا ترى الآخر ولا تريد أن تراه وتعرفه، وإن كان تجاهله مسألة راسخة في عقيدتك الثقافية، فلن يؤدي الحوار المزعوم غالبًا إلا إلى حديث فردي يدعم رؤية الاحتلال؛ بقولٍ أدق، حديث فردي ليزيد العمى، لا ليعزز الرؤية.

نص كلمة ألقيت في لندن
بتاريخ ٩ مارس، ٢٠٠٦ و عنوانها:
How to Create and Maintain a ‹Dialogue: Writers making Connections›.
ترجمة: ندى حجازي

تاريخ الأدب ومؤسسة النقد: الشدياق مثالاً

أولاً:

كتاب الشدياق «**الساق على الساق فيما هو الفارياق**» عبارة عن سيرة ذاتية سردية قوامها ٧٠٠ صفحة، ألفها الشدياق باللغة العربية ونشرها في باريس عام ١٨٥٥. وأهمية هذا الكتاب وإخفاء المؤسسة النقدية الاعتراف بكل الإمكانات المتشابكة والغنية التي يقترحها هما موضوع هذا البحث، فحالة الشدياق تثير العديد من الأسئلة المحورية في مجال التاريخ العربي الحديث التي تتعلق بأشكال الاستمرار وصور الانقطاع، وبالجسور الموصولة بين عصر ما قبل الحداثة وعصر الحداثة في الأدب، فضلا عن التحولات الأسلوبية والتحولات التي شهدتها الأجناس الأدبية.

وقبل طرح أسئلة البحث الرئيسة أود أن أفتتحه بنبذة من السيرة الذاتية لفارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧)؛ فهو كاتب عربي ولد في لبنان في أسرة مارونية، ثم تحول بعد ذلك من الديانة البروتستانتية إلى الإسلام. وكان الشدياق لغويا ومتخصصا في علم المعاجم ومترجما وصحفيا ومؤلفا لسيرة ذاتية سردية فضلا عن كتابين لأدب الرحلات. وترجم الكتاب المقدس إلى اللغة العربية وكان محررا لأحد أهم الصحف باللغة العربية في القرن التاسع عشر وهي صحيفة الجوائب. ونشر من خلال مطبعة الجوائب في إسطنبول عددا من أهم المخطوطات العربية التراثية وأشرف على نشر بعض منها. ومن ثم يرجع إليه الفضل في نحت وإدخال كلمات جديدة على اللغة العربية مستندا في ذلك إلى الطبيعة الاشتقاقية للغة، وأبدع تعبيرات مبتكرة، بل أحيا كلمات كانت قد استُبعدت من الاستخدام الدارج لها.

يقول فواز طرابلسي وعزيز العظمة في مقدمتهما لإحدى المؤلفات التي تحوي باقة منتقاة من أعمال الشدياق إن كتاباته قد هُمشت بسبب حظرها وفرض الرقابة

عليها وذلك بسبب انتقاده للمؤسسة السياسية والاجتماعية والدينية فضلا عن دفاعه عن حقوق المرأة. ومن اللافت أن نادرا ما يجد القارئ المعاصر أيا من مؤلفات الشدياق البالغ عددها ٥٠ كتابا فكلها قد نفدت طبعاتها. أما **الساق على الساق فيما هو الفارياق** الذي طُبع مجددا في بيروت في الستينيات فقد كان محظورا في معظم البلدان العربية، أو أعيدت طباعته في نسخ مختصرة حُذفت منها الأجزاء «الهدامة»، أي ذات النقد اللاذع. وحسب قول طرابلسي والعظمة، فإن أهل بلاد الشدياق لم يغفروا له أبدا مهاجمته الكنيسة المارونية وأسلوبه الساخر من رجال الدين أو الإكليروس وتحوله إلى ديانة أخرى (المقدمة ص ١٠).

والأسباب التي يسردها طرابلسي والعظمة أسباب معتبرة، ولكنني أرى أن تهميش الشدياق لا يمكن دراسته خارج سياق المواجهة الاستعمارية وقسوة «المواجهة المعرفية» و«الطبيعة الاستعمارية للسلطة» (Mignolo ١٧١). وبنهاية القرن التاسع عشر كان المفكرون العرب يتجهون بخطى ثابتة نحو محاكاة الأشكال الثقافية الأوروبية ونحو خيارات جديدة في السياسة والفن المعماري والأدب والأثاث والملبس ومعايير الذوق: واستعاضوا عن الأمة بالدولة الوطنية، وعن المدن العربية القديمة بالمدن الأوروبية الطابع الجديدة، كما استبدلوا الأرابيسك بأثاث طراز لويس الثالث عشر ولويس الخامس عشر، والقائمة تطول.

ونجد الكتاب العرب يقيسون أنفسهم بأعين الآخر إذا ما نظرنا من منظور الأدب الأوروبي. وعليه حالت المركزية الأوروبية الجديدة التي اعتنقوها وموقفهم الذي يباعد بينهم وبين تراثهم الثقافي دون أي إمكانية تسمح لهم بتقدير العمل الذي قام به الشدياق. **فقد اختار الشدياق الوصل مع التراث بينما اختاروا هم القطيعة.** وقد يساعدنا هذا السياق على تفسير تهميش الشدياق في تاريخ الأدب العربي – وسوف أتناول هذه النقطة ببعض من التفصيل لاحقا – كما يساهم في تفسير الصعوبة التي يجدها القارئ العربي المعاصرفي قراءة **الساق على الساق فيما هو الفارياق.**

ويبدأ الساق على الساق وفق تقاليد الكتابة النثرية التراثية العربية، فيعلن المؤلف أن موضوع الكتاب هو اللغة والنساء. ومع ذلك سرعان ما تتبدل توقعات القراء عندما يقترح الراوي في الفصل الأول حكي قصة الفارياق «ابن النحس» . واعتبارا من هذا الفصل الأول نتابع ما يلي: (أ) حكاية الراوي لقصة حياة الفارياق التي تتخللها

استطرادات تشتمل على حكايات ومقالات قصيرة وقصائد وقوائم بمعاني مفردات وتصنيفات بكلمات أو عبارات أوكليهما حسب معناها، و(ب) جهد الراوي الخاص بالكتابة والتدبر فيما كتب وتصحيح المسودات ونشر العمل تتخللها حوارات بين الراوي والقارئ، فضلا عن شذرات من قصة حياة الكاتب نفسه. بمعنى آخر نتابع حكايتين، أولهما قصة الفارياق «ابن النحس»، وهو شخصية متخيلة يمكن تمييز تفاصيل حياته الشخصية بسهولة في تفاصيل حياة الشدياق نفسه. أما الحكاية الثانية فهي حكاية الراوي / المؤلف أثناء عملية الكتابة أو الحديث إلى القارئ أو كليهما عن طائفة متنوعة من الموضوعات بما في ذلك شذرات من تجربته الشخصية. ولعل السمة الأساسية في هذا العمل هي اختيار الشدياق إعادة بناء حياته مجددا من خلال شخصيتين مميزتين هما الفارياق والمؤلف/ الراوي.

وربما لن يسمح المجال هنا لمناقشة جميع الجوانب الشكلية في عمل الشدياق. لذا سوف أنتقي البعض منها لكي أبين كيف انتفع الشدياق من الأسلوب التراثي في الكتابة، وكيف تبناه وطوره وأعاد إنشاءه بل هدمه في آن وذلك بغية الدفع بمشروعه الثوري وكيف اكتسب الأدوات الأسلوبية من الروايات الأوروبية وتمثلها، وهي الروايات التي اختار أن يذكر أسماء مؤلفيها في نصه. وسوف أبدأ بالمقامة وهي شكل أدبي للكتابة ارتبط باسم منشئه بديع الزمان الهمذاني المولود في ٣٥٨ هجرية/ ٩٦٩ ميلادية (القرن العاشر الميلادي)، واسم أبي القاسم محمد الحريري المولود في ٤٤٦ هجرية/ ١٠٥٤ ميلادية. والمقامة نص قصير عادة ما يتألف من سلسلة من الحكايات كل واحدة منها وحدة مغلقة، عادةً ما تحكي حدثا أو واقعة يحكيها نفس الراوي عن بطل متخيل. والبطل شخص محتال يتكسب من قدرته الفائقة على البيان ومعارفه الأدبية. وهو جوال يتوسل حياته بالتسول في كل بلد فيظهر في أماكن لا يتوقعه فيها أحد. وعادة يكون البطل متخفيا وغير معلوم إلا في نهاية المقامة حين تنكشف هويته.

وتشتمل المقامة على العديد من المهارات والأجناس الأدبية الأساسية والفرعية وأدب الرحلات والشعر والنثر والألغاز إلخ... وتزخر بالألاعيب اللغوية والبلاغية والسجع والتورية والجناس والموازنات والألعاب اللفظية، وعلى غرار الآداب الكلاسيكية نجد في المقامة جانبا إمتاعياً وآخر وعظياً وتعليمياً.

إن مقامات الهمذاني والحريري عبارة عن شكل حيوي ونقدي للكتابة، انتقدا من خلالها النظام الاجتماعي السائد. ومع حلول القرن التاسع عشر كانت المقامة قد تحجرت وتجردت من محتواها النقدي ولم تعد تحظى بالتقدير إلا لأسلوبها البلاغي والجمالي. وينتقد الشدياق المقامة نقدا صريحا في الساق على الساق. فكتب أربع مقامات تحاكي المقامة التراثية واحدة في الفصل الثالث عشر (أي الفصل المنكود الذي يحمل رقما يود المؤلف تجنبه). وفي بداية الفصل الرابع عشر من الكتاب الأول، يعبر المؤلف/ الراوي عن تنفسه الصعداء من إنجاز مهمة فرضها على نفسه وهي كتابة المقامة، التي كانت مرجعية لقياس الكتابة الجيدة في زمانه. وينتقد الشدياق السجع والبديع وهما الأداتان الأسلوبيتان الأساسيتان للمقامة، فما السجع إلا «ساق خشبية»، أما مواطن الجمال والبلاغة فتعوق تمثيل الكاتب لواقعه. ويسخر الشدياق من الأسلوب السائد للكتابة ويتهكم من المؤسسة التعليمية والنحاة واللغويين التقليديين. ومع ذلك أرى جزئيا أن الشدياق على الرغم من نقده الأسلوب السائد للكتابة الذي يختزل المقامة في اللغة المرصعة والألاعيب البلاغية المبالغ فيها، فإنه استند إليها لكي يؤسس لبداية سرد عربي حديث. فالفارياق شأنه شأن بطل المقامة التراثي من المثقفين العاملين الذين لديهم معارف واسعة، ولكن المهارات الأدبية واللغوية التي يمتلكونها لا تمنحهم المكانة الاجتماعية التي يستحقونها. ويحتفظ الشدياق بالبنية الأساسية للمقامة المكونة من ازدواجية الشخصية والرحلة والتقييم النقدي للمجتمع واستعراض القدرات اللغوية والبلاغية من خلال النقد واللعب بالكلمات والتورية والمعاني الخفية والخلط بين الجد والهزل والنقد اللاذع المصحوب بالظرف والدعابة.

ترتبط المقامة ارتباطا وثيقا بأدب الرحلات وعمل الجغرافيين العرب. ويرجع العديد من المقامات إلى مكان محدد، وغالبا ما يكون في عنوان المقامة إشارة إلى المدينة أو المنطقة: «المقامة البغدادية» و«المقامة الحلوانية» و«المقامة الصنعانية» إلخ... ومع ذلك يتنقل الراوي والبطل في نطاق المألوف؛ أي داخل نطاق العالم الإسلامي وكما يقول عبد الفتاح كيليطو، فإنهما «مثل ابنين ضالين لن يعودا أبداً إلى المنزل الأبوي» (ص ١٢-١٣). وبالمثل، فالمؤلف/ الراوي والفارياق الرحالة لن يعودا أبدا إلى لبنان موطنهما الأبوي، إلا لزيارة قصيرة. وبالرغم من ذلك فإنهما

لا يتحركان في نطاق المألوف، فمثلهما مثل الرحالة في القرن التاسع عشر كان مقصدهم التقليدي هو أوروبا.

ويستغل الشدياق في الساق على الساق مبدأ بنيويا أساسيا من مبادئ الكتابة النثرية العربية ألا وهو الحس الصارم والمحكم بمعمار الكتابة المصحوب بمفارقة غريبة تتمثل في الاستطراد المطلق؛ حيث تشهد بنية النص بشكل عام على صنعة الكاتب، بينما يسمح الاستطراد للكاتب بالإحاطة بمعارفه الواسعة وعناصر تجربته والتعبير عن نفسه بحرية. وأرى أن هذا المبدأ البنيوي سمة مشتركة من سمات أعمال متنوعة من التراث العربي التي تتراوح ما بين التراجم ومنتخبات الأدب وكتب التاريخ (ومن أبرز الأمثلة عليه كتاب **العقد الفريد** لابن عبد ربه في القرن الحادي عشر)، وهو عبارة عن مجلد من خمسة وعشرين كتابا يتألف كل منها من جزأين وانفرد كل كتاب منها باسم جوهرة من جواهر العقد. وقد نُظمت جواهر اللغة وأدبها وسُلكت على هيئة عقد. لكل جزء موضوع ولكنه موضوع مفتوح يتضمن أي مادة ترتبط به سواء كانت أسطورية أو تاريخية أو شفهية أو مكتوبة؛ لذا فهذا الكتاب عرض مزدوج لمعارف المؤلف الواسعة وقدرته على «نظم» مادته المتنوعة بأسلوب فريد من نوعه، ليقف شاهدا على قيمته كأديب.

يتكون الساق على الساق من أربعة كتب، كل كتاب منها عشرون فصلا. والفصل الثالث عشر من كل كتاب مخصص كمقامة. ويسبق الكتاب الأول تمهيد من جزأين، عبارة عن تعليق نثري قصير تتبعه «فاتحة الكتاب» وهي منظومة من مائة بيت، كلاهما موجه للقارئ. ويعقب الكتاب الرابع خاتمة من جزأين. أما الفصل الختامي الذي قد يبدو عديم الصلة بالموضوع للقارئ غير المحنك، فيحيل القارئ إلى العنوان المليء بالإيحاءات التي لا يمكن فهمها دون الرجوع لهذا الفصل الختامي. وتأتي هذه الصرامة في معمار الكتاب مصحوبة باستطرادات مستمرة تتيح للمؤلف أن يحكي قصة الفارياق، وما هي إلا سيرة الشدياق الذاتية، كما تسمح تلك الاستطرادات بالتعبير عن غرام المؤلف باللغة العربية طيلة حياته وإحاطته الواسعة بها على نحو لا يضاهى، وكذلك نقل وجهة نظره فيما يتعلق بمختلف المسائل الاجتماعية. ويتنقل الشدياق برشاقة وسلاسة بين الكتابة كصنعة والكتابة كتعبير حر عن الذات، وكسرد قصصي متسلسل وكاستطراد يشطح به في اتجاهات متعددة،

وبين أنماط الكتابة القديمة التي تبرز الشخصية العامة وضروريات الكتابة الحديثة التي تركز على الشخص الفرد. وينتقل بسهولة من قصة الفارياق إلى قائمة بمعاني المفردات أو إلى نقاش عن حقوق المرأة. باختصار فإن الاستطراد يتيح المساحة الضرورية للتعبير عن حياة الشدياق الخاصة فضلا عن جهوده الفكرية ككاتب ولغوي ومتخصص في علم المعاجم ومصلح اجتماعي.

وقد يفيد أن نشير في إيجاز إلى الصلة الوثيقة بين كتاب الساق على الساق للشدياق ورواية **تريسترام شاندي** للكاتب البريطاني لورانس ستيرن (١٧٥٩-١٧٦٧). قرأ الشدياق سترين بل ذكر اسمه في الساق على الساق. وأرى هنا أن الشدياق وجد في رواية ستيرن فضلا عن متعة قراءة نصوص الكتابة الساخرة اقتراحات ومفاتيح. يتصدر البطل المنحوس روايتي الساق على الساق وتريسترام شاندي وهما روايتان تجعلان عملية الكتابة موضوعا للسرد. كما يستخدم الكاتبان أساليب التهكم والسخرية والإيحاءات والإشارات الجنسية ويلجآن إلى ملاعبة القارئ فيدرجان صفحة فارغة أو صفحة سوداء في حالة تريسترام شاندي أو صفحة بيضاء في الساق على الساق لإتاحة الفرصة للقارئ لتخيل أمر هنا أو هناك. ومع ذلك، أود أن أرصد هنا عنصري تشابه مهمين للغاية وهما: (أ) استخدام الاستطراد كمبدأ أساسي للسرد، و(ب) علاقة الراوي المعقدة والحميمة بالقارئ المتخيل، وهو قارئ يكون إما رجلا أو امرأة أو مفردا أو جمعا. فيقول راوي **تريسترام شاندي** مثلا: «عند إدارة الكتابة إدارة مناسبة (كما تدركون أنني أرى كتابتي هكذا ولا شك)، تصبح الكتابة آنذاك مجرد اسم آخر للحوار» (٨٢).

وراوي الشدياق شأنه شأن راوي **تريسترام شاندي** ينخرط في الاتصال المباشر مع قرائه، بلطف أحيانا وبعنف في أحيان أخرى، ويطلب منهم فعل أمور معينة كما يتحداهم وينهرهم ويعدهم بمكافأة إن أصغوا إليه، بل يخاطب الراوي الفارياق بين الحين والآخر ويتحاور معه.

ومع ذلك لا يمكن أن نعزو حضور القارئ في **الساق على الساق** إلى رواية ستيرن، بل كان هذا تطورا للسمة الشكلية المتكررة في العديد من النصوص العربية حيث يكون المؤلف والقارئ حاضرين صراحة في اتصال ملموس بين الشريكين؛ إذ كانت أغلب هذه الكتابات أحاديث أو مقامات أو رسائل موجهة لشخص بعينه أو مكتوبة بناء على طلب من أحد الرعاة.

وعلاقة الشدياق بالتراث الأدبي العربي أو الروايات الأوروبية التي استند إليها ليست علاقة تقليد بالمعنى النيوكلاسيكي للكلمة. بل عكف على التعديل والتطوير والإضافة باستمرار. ومن أهم التطورات في هذا الصدد وعي المؤلف / الراوي بقرّائه من النساء، اللواتي كان غيابهن حاضرا دائما في ذهنه. فيخاطبهن كثيرا قائلا إنه كان يتمنى لو عَلِمنَ أنه ألّف كتابا عنهن (إذ كانت أغلب النساء العرب أميات في منتصف القرن التاسع عشر)؛ وربما سمعن عن الكتاب من شخص ما قرأه على حد قوله؛ وكيف كانت المرأة لترى كتابه لو أنها قرأت ما كتبه عنها. (إن النزعة النسوية المبكرة لدى الشدياق واهتمامه بتحرير المرأة وحقها في التعليم والعمل والحب والمتعة الجنسية إلخ...، يبرزه هذا الشعور بالندم، الذي يتخلل النص كله، لغياب المرأة كقارئة للكتاب. ويعبر إنشاء شخصية الفارياقة عن المزيد من المساواة بين الجنسين، وهي زوجة الفارياق وأول شخصية نسائية في الأدب العربي الحديث. والحوارات الفذة بين الزوجين فريدة من نوعها في الأدب العربي. فيدافع الفارياق عن الرجال وتدافع الفارياقة عن المرأة وينتقد هو النساء وتنتقد هي الرجال، يتلاعبان بالكلمات في سجال ألمعي. وهذه الحوارات تنم عن علاقة مركبة بين رجل وامرأة جادة أحيانا؛ وفكهة ومتوترة وعنيفة مُحِبّة أحياناً أخرى.

ويقول كيليطو في مقاله عن السيرة الذاتية لابن خلدون إن موضوع السيرة الذاتية الكلاسيكية عند العرب كان الشخص العمومي التاريخي. فيكتب الكاتب عن نفسه وكأن شخصا آخر يترجم له، وهذا نوع من الشهادة العامة على إنجاز الشخص تشتمل على منتخبات من كتاباته النثرية وأعماله وأشعاره ومراسلاته إلخ... وعلى عكس السير الذاتية الحديثة لا تسعى الترجمات الذاتية الكلاسيكية إلى إظهار الاختلاف بل هي معنية بتأكيد مكانة الشخص ومنزلته في النظام الهرمي وبإبراز جدارته (**الحكاية والتأويل** ص٦٩-٨٠).

قد يتيح لنا تناول كيليطو للسيرة الذاتية لابن خلدون مفتاحا آخر عن السبب وراء اتخاذ الشدياق قراره عند كتابته قصة حياته بأن ينقل تجاربه من خلال شخصيتين وهما الراوي والفارياق. فهذه الازدواجية التي قد تعتبر أثرا من آثار المقامة أداة مفيدة للتعبير عن قيمة الشدياق ومكانته في سياق السير الذاتية التراثية، وتعرب عن انشغال أكثر حداثة فيما يتعلق بضرورة التعبير عن ذاته الفردية الخاصة.

وفي الفصل الختامي لكتاب الساق على الساق، الذي يسميه الشدياق «ذنب الكتاب» يطلق المؤلف/ الراوي هجوما لاذعا على المستشرقين الذين يتهمهم بالجهل والعنجهية؛ وبأن ما يدعون من معرفة ادعاء باطل، فيقول إن إتقانهم اللغة التي يزعمون ما هو إلا تظاهر وأن ترجماتهم مليئة بالأخطاء. ويعزز رأيه بأمثلة من ترجمة مقامات الحريري والرسائل الفارسية إلى الفرنسية. ويرصد الأخطاء في ١٥ صفحة؛ حيث يقتبس كل ترجمة خاطئة مسبوقة برقم الصفحة ويليها ما يقترحه من ترجمة صائبة. والانطباع الأول الذي يصلنا هو أن هذا الفصل مقال منفصل غير متصل بالقصة المسرودة، وأنه أُقحم على الكتاب بلا داعٍ. وإن قبلنا أن يكون الفصل نوعا من أنواع الاستطراد، فلايزال من غير المنطقي اختتام الكتاب به؛ فاختتام الكتاب بفصل عن المستشرقين سيكون مخالفا للمبدأ البنيوي المذكور سابقا ألا وهو الحس الصارم ببناء العمل. وتأتي محاولتي في الرد على هذه المسألة في خطوتين: أولهما ستعيدني إلى الفصل السابق عليه أي الفصل التاسع عشر من الكتاب الرابع، والثانية سوف ترجعني إلى عنوان الكتاب.

يبدأ الراوي/ المؤلف الفصل السابق على الخاتمة بمخاطبة الفارياق: «أي فارياق، قد حان الفراق. فإن ذا آخر فصل في كتابي الذي أودعته أخبارك ما أَمَلَّني أنا والقارئين معك. ولو كنت علمت من قبل بأنك تكلفني أن أبلغ عنك جميع أقوالك وأفعالك لما أدخلت رأسي في هذه الربقة. وتجشمت هذه المشقة. فقد كنت أظن أن صغر جثتك لا يكون موجبا لإنشاء تأليف كبير الحجم مثل هذا، وأقسم لك إنك لو تأبطته ومشيت به خطى على قدر صفحاته لنبذته ورآك (هكذا) وشكوت منه ومن نفسك أيضا إذ كنت السبب فيه. وما تمنعني صداقتي لك إذا وقفت على أحوالك بعد الآن أن أؤلف عليك كتابا آخر. ولكن إياك وكثرة الأسفار، والتحرش بالقسيسين والنساء في الليل والنهار. فقد مللت من ذكر ذلك جدا. ولقيت منه عناء وجهدا. والآن بقيَ عليَّ أن أروي عنك بعض قصائدك وأبياتك. ولكن قبل الشروع فيه ينبغي أن أذكر حكاية حالي» (ص ٦٤٩).

وبعد هذه الفقرة الافتتاحية الطويلة يشير المؤلف/ الراوي إلى قراره بقبول وظيفة مترجم في إسطنبول، وتعمده تأجيل سفره حتى يصحح كتابه. ويضمّن قصائد الفارياق التي تحتل ٣٤ صفحة من صفحات الكتاب، ويعقبها بفقرة ختامية يقول فيها: «هذا ما انتهى إلينا من أخبار الفارياق، مما قضى الآن إيداعه بطون

الأوراق فمن شاء أن يدعو له أو عليه فجزاؤه يوم تلتف الساق بالساق. ويقال إلى ربك يومئذ المساق...» (ص ٦٥٨) (سورة القيامة ٢٩:٧٥).

أما في الخطوة الثانية فننتقل إلى عنوان الكتاب **الساق على الساق فيما هو الفارياق**. والمعنى المباشر لهذا العنوان هو وصف جلسة شخص يضع ساقا على ساق. (الفارياق اسم البطل وهو اسم منحوت يجمع ما بين الأحرف الثلاثة الأولى من الاسم الأول للمؤلف، والأحرف الثلاثة الأخيرة من اسم عائلته). والانطباع الأول من صورة الشخص الذي يتحدث وهو يضع ساقا على ساق هو أنه مسترخٍ واثقٌ من نفسه. ولكن الساق على الساق تعني أيضا إشارة جنسية في كتاب تكثر فيه الإحالات للعلاقة الحميمة بين الجنسين. ولكن الساق تعني أيضا الغصن وذكر الحَمام، والمعنى الأول لا يزال دارجا بينما لم يعد المعنى الثاني مستخدما. ومن هنا تشير «الساق على الساق» إلى ذكَر حمام على غصن شجرة. وهي تستدعي بيتين من الشعر العربي القديم ينادي فيهما ذكَرُ الحَمام القابع على غصن الشجرة وليفته؛ منهما بيت الشماخ (المتوفى في ٢٢ هـ/ ٦٤٢ م).

كادت تساقِطُني والرحلَ إذ نطقت حمامةٌ، فدعت ساقًا على ساقِ

وبيت الكُميت (المتوفى في ٦٠ ه/ ٦٧٩ م):

تغريدُ ساقٍ على ساق يجاوبُه من الهواتف ذاتُ الطوقِ والعُطُلِ

وبتغيير طفيف بتغيير حرف الجر «على» بحرف الجر «الباء» تصبح العبارة «الساق بالساق» وهي صورة مجازية من القرآن تحيل إلى ألم الروح والشدة التي تعانيه، فكلمة ساق بالعربية دالة أيضا على النفس وعلى الشدة أو الصعوبة.

إن تكرار الكلمة نفسها بمعنيين مختلفين أو أكثر أداةٌ بلاغيةٌ عربية اسمها الجناس. أما التعبير عن معنى وإخفاء معنى آخر أو معانٍ أخرى وراءه عبارة عن أداةٍ أخرى تعرف باسم التورية. وتعدد مستويات المعنى التي ينقلها عنوان الكتاب بشكل مباشر وغير مباشر ليس ألاعيب بلاغية أو استعراضاً للقوة اللغوية، إنما علامة على كاتب صاحب صنعة عظيمة ينهل مما تزخر به الكلمات العربية من أصوات متعددة ويستفيد من الأدوات البلاغية التراثية لكي يستوعب من خلالها تجربته.

يخبر المؤلف القارئ في الفصل الأول من الساق على الساق أن الكتاب ولد تحت ضغط وعانى من البخل. وقد وضع الكتاب في ثلاثة أشهر، أغلب الظن

في مطلع عام ١٨٥٣. وكان الشدياق آنذاك واقعا تحت ضغط اقتصادي ونفسي كبير. فقد غادر لندن إلى باريس دون أن يكون له عمل أو يملك مالا. واشتد على زوجته المرض فاضطر إلى إرسالها إلى مالطة بصحبة واحد من أبنائه للعلاج، بينما أبقى الابن الثاني في صحبته. بعض هذه التفاصيل مدونة في رسالة كتبها الشدياق في ٦ مايو ١٨٥٣ إلى مصطفى الخازندار، أحد الوزراء التونسيين الذي كان على صلة به، يطلب فيها مساعدة مالية (السواعيدي ص ٩٥-٩٦). وذهب الشدياق إلى باريس عقب أن أنجز ترجمة الكتاب المقدس بناء على طلب جمعية نشر المعارف المسيحية (SPCK). وكان قد عرض أن يستمر في العمل معهم ولكنهم لم يقبلوا. وحاول أن يجد له عملا في وظيفة أستاذ في جامعة أكسفورد فرفضوا طلبه.

وكانت تجربة ترجمته للكتاب المقدس تحت إشراف البروفيسور لي من جامعة كامْبْرِدْج سيئة للغاية. فكان الأستاذ يصر على تعديلات في ترجمة الشدياق العربية كان الشدياق يعرف أنها تفسد الترجمة وتعطل عمله. ويقول الصلح إن كتاب الساق على الساق الذي كتبه الشدياق عندما كان يواجه جميع أنواع المشاكل، جاء نوعا من أنواع الانتقام للذات وشهادة ذاتية على قيمته يخبر الآخرين فيها عن تفوقه وعن قدراته.

وفي هذا السياق يصبح الفصل الأخير الخاتمة الحقيقية للقصة. بحيث يصبح تباهي المؤلف/ الراوي بتفوقه وقدرته على تصويب أساتذة اللغة العربية المرموقين من أوروبا هو الكلمة الأخيرة في الدفاع عن النفس. أما الثقة في النفس التي تعبر عنها الصورة الجمالية في العنوان فتكتسب الآن معناها الكامل. ومع ذلك كانت التجربة كلها مؤلمة وظالمة لا تسوية لها إلا يوم الحساب، وجزء من هذا الألم شعور المؤلف بالوحدة وانفصاله عن زوجته دون أن يكون له شريك آخر، فهو كذَكَر الحَمام جالس على الغصن ينادي وليفته.

ليس ما سبق سوى مثال واحد على مدى تعقيد عمل الشدياق الذي كان تفرده والابتكار فيه **تطويرا للتراث الأدبي لا نابعاً من الانفصال عنه.**

ويصعب في هذا المقال مناقشة جوانب أخرى من العمل الذي أرى أنه مهم للغاية، ومنها بالذات أسلوبه الساخر الذي يتصل مع تقاليد كتابة الجاحظ (ولد في ١٥٩ هـ/ ٧٧٥ م). ففي **الساق على الساق** الشدياق هو سيد الفكاهة وهو ناقد لاذع في بعض الأحيان بل جريء وماجن في أحيان أخرى؛ ويلجأ تجاه الآخرين إلى

الفكاهة اللطيفة والمفارقات والمرح الألمعي. ويتنقل ما بين السخرية المفتوحة وتلك المقَنَّعة وما بين التمثيل الواقعي والتمثيل الرمزي الأليجوري.

ومن الجوانب الأخرى التي قد تتطلب دراسات مقبلة استخدام الشدياق للّغة ومفردات شديدة الثراء وتصنيفه معاني المفردات على غرار رابليه ونحته كلمات جديدة وتعبيرات مبتكرة. إن أسلوب الشدياق في **الساق على الساق** عادة ما يتبدل بين اللغة المباشرة البسيطة، التي تتسم بالابتكار الشديد بل الثورة على القوالب القديمة في بعض الأحيان، والنثر المسجوع والمفردات المغرقة في البلاغة والثرية بالتلميحات.

ثانياً:

مرت سمعة الشدياق في حياته بمرحلتين مميزتين: أولاهما مرحلة كان فيها شبه مغمور وفي هذه المرحلة نشر ترجمته للكتاب المقدس والساق على الساق وستة كتيبات لتعليم اللغة الإنجليزية وبعض الترجمات. وأنتج أيضا كتبا لم يتمكن من نشرها وبقيت كمخطوطات لعدد من السنوات. في هذه المرحلة كان الشدياق ببساطة مجهولا؛ ولكن هذا التباين بين معارفه الواسعة وموهبته الفذة وتفوقه على الكتاب المعروفين في عصره من ناحية فضلا عن غياب الاعتراف بقدراته من الناحية الأخرى أصابه بغضب بالغ وترك بصمة على شخصيته وأسلوبه طوال حياته. أما المرحلة الثانية التي يمكن تتبع بدايتها إلى الستينيات من القرن التاسع عشر فبدأت منذ انتقاله إلى إسطنبول وتحريره جريدة الجوائب؛ وكان الشدياق آنذاك معروفا وكاتبا كبيرا مستقرا في لبنان ومصر بل في العالم العربي والإسلامي من شمال إفريقيا وحتى الهند. وفي هذه المرحلة نشر مجلد كتابَي الرحلة اللذين ألفهما قبل ذلك الحين بعشرات السنين وهما: **الواسطة إلى معرفة أحوال مالطة وكشف المخبأ عن فنون أوروبا** (١٢٨٣هـ/ ١٨٦٧م). كما نشر كتابين مؤسسين في اللغة وهما: **سر الليال في القلب والإبدال** (١٢٨٣هـ/ ١٨٦٦م) **والجاسوس على القاموس** (١٢٩٩هـ/ ١٨٨٢ م)، وقام بتحقيق ونشر عددٍ من المخطوطات التراثية العربية وألف عددا لا حصر له من المقالات للجوائب. ولقد شارك الشدياق في مناقشة بعض القضايا العامة ومن أشرسها السجال بينه وبين إبراهيم اليازجي (الذي نشره في الجوائب عام ١٨٧٢ (تحت الاسم المستعار ميخائيل عبد السيد). وفي عام ١٨٨٣ طلبت منه دار الوثائق المصرية كتابة مقدمة لأول نسخة مطبوعة

من لسان العرب لابن منظور (من أهم المعاجم العربية التراثية). ويعني هذا الطلب الاعتراف بإتقان الشدياق اللغة والذي لا يضاهى. وعقب أربع سنوات من جنازته ببيروت شهدت على مكانته كلمات تأبينه ومدحه ورثائه التي كُتبت لهذه المناسبة في شتى بقاع العالم العربي، وشهد له تنافس المسلمين والمسيحيين على انتمائه إلى كل طرف منهما.

ولمدة ما يزيد على الخمسين عاما عقب موته، ظلت سمعة الشدياق مستقرة نسبيا بل كان له العديد من المؤيدين والعديد من المعارضين، ولكن نادرا ما أنكر أحدهم أهميته. وفي عام ١٩٥٠ نشر مارون عبود كتابه بعنوان **صقر لبنان**، وفي السنة التالية نشر أنطونيوس شبلي كتابه عن الشدياق واليازجي. ويأتي الكتابان ليعلنا نهاية الفترة التي كان الشدياق فيها في طي النسيان. وجاءت الكتب والرسائل الأكاديمية التي كُتبت عنه في السنوات الخمسين الماضية بدافع من رغبة مؤلفيها في لفت الانتباه إلى أهمية الشدياق وإبراز وزن إسهاماته.

ولن أتتبع في الجزء الثاني من بحثي تطور سمعة الشدياق، ولكني سأحاول أن أقدم قراءة تفكيكية للخطاب النقدي والأدبي التاريخي عن الشدياق. وفي هذا السياق قد يكون جورجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤) ولويس شيخو (١٨٥٩-١٩٢٧) مثالين مهمين تجدر البداية بهما.

نشر جورجي زيدان عام ١٩٠٣ (١٣٢١هـ) كتابه **تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر**. وفي ترجمته لحياة الشدياق التي أفرد لها خمس عشرة صفحة أشاد بإنجازه في اللغة العربية وإنجازه الأدبي ودوره المؤسس في الصحافة العربية. وفيما يبدو ظاهريا يحترم زيدان الشدياق ويجله. ومع ذلك ربما تشي القراءة المتأنية بما هو عكس ذلك. فالمدخل المفرد للشدياق يحتوي على أربعة اقتباسات مما أورده الشدياق في كتبه؛ أولها نص القسم الذي تعين عليه أن يقسمه قبل حصوله على الجنسية البريطانية ويتضمن «أن أكون مخلصا في الطاعة للتاج البريطاني وأن أخدمه وأن ألفظ أي شخص يتحالف عليه بسوء وأبلغ عنه». وعلى الرغم من اقتباس هذا النص من كتاب الرحلة الثاني للشدياق وذكره في إطار تدوين تجربة المؤلف في إنجلترا، فإن إبراز هذا القسم في كتاب منشور في مصر عام ١٩٠٣ (وأعيد نشره في عامي ١٩١٠ و١٩٢٠) في فترة احتدم فيها الصراع مع الاستعمار البريطاني لا يحتاج أثره إلى تعليق. ويعقب اقتباس القسم مباشرة إشارة إلى

قصيدة ألفها الشدياق في مدح والي تونس تليها مقولة منسوبة إلى الشدياق وهي: «لعمري ما كنت أحسب أن الدهر ترك للشعر سوقا»، ويضيف أنه يشعر بالسعادة الآن إذ أدرك أن الشعر مجزٍ. وهذا التعليق يتبعه اقتباس طويل للشدياق في تمجيد السلطان عبد المجيد. وهنا تأتي الإشارة الأولى إلى إسلام الشدياق. وفي كل هذه المعلومات البيبليوغرافية لا يرد ذكر **الساق على الساق** إلا في فقرتين: تصف الفقرة الأولى الكتاب بينما تعلق الفقرة الثانية على أسلوبه الماجن. ويكتب زيدان (في مجلده الذي يتألف من أربعة كتب بعنوان **تاريخ الآداب العربية** ١٩١١-١٩١٤) مدخلا قوامه صفحتان يترجم فيه للشدياق ويقول إنه كان من أهم أركان النهضة. ويبرز فيه أصل الشدياق الماروني ثم تحوله إلى البروتستانتية وأخيرا إسلامه، وبعد ذلك يشير إلى إنجازاته اللغوية والشعرية. ويقول زيدان إن كتب الشدياق طُبعت في الآستانة/ إسطنبول وكذلك جريدة الجوائب التي كان هو محررها. ومن بين الكتب العشرة المذكورة في البيبليوغرافيا أبرز المُراجع كتاب الساق على الساق متبوعا بحاشية من خمسة سطور: «كتاب لغوي فَكِه ألفه صاحبه ليصف أسفاره ونقد رجال الدين دفاعا عن سيرة أخيه أسعد [الذي أدى اضطهاده من الكنيسة المارونية وسجنه وتعذيبه في عشرينيات القرن التاسع عشر إلى وفاته في سن مبكرة]. وهو مكتوب بأسلوب جديد لم يسبقه إليه أي كاتب عربي... ومع ذلك فإن فُحش هذا الكتاب أبغض كُتاب زمانه فيه».

أما الأب لويس شيخو فكان أكثر صراحة من زيدان في حديثه عن الشدياق في كتابه تاريخ الآداب العربية الذي صدر في القرن التاسع عشر. وترد أول إشارة إلى الشدياق في سياق حديثه عن أخيه الأكبر المؤرخ طنوس الشدياق. ويوصف طنوس بأنه «مستقيم السيرة محبٌّ للصدق»، ويضيف: «وهو أخو فارس الشدياق ولكنه لم يتبعه في الضلالة». ولا يفرد شيخو لترجمة الشدياق سوى حيز صغير نسبيا. ويشير شيخو إلى اعتناق الشدياق الإسلام فيقول: «وفي مدة إقامته في تونس سول إليه أعيانها باعتناق الدين الإسلامي فجحد البروتستانتية طمعا بالمناصب، كما جحد الكثلكة طمعا بالمال». ثم يقول شيخو في أعقاب ذلك إن الشدياق طلب كاهنا وهو على فراش الموت وأنه مات على دين آبائه الكاثوليكي في الوقت المناسب.

ويعتبر كتابا زيدان وشيخو من أهم المراجع لكتّاب القرن التاسع عشر حيث صدر لهما عدة طبعات وكان لهما تأثير واضح على الأجيال المقبلة.

فلويس عوض (١٩١٥-١٩٩٠) أحد أهم المفكرين المصريين يستند إليهما على الرغم من عدم ذكرهما صراحة. ففي كتابه المؤلف من جزأين بعنوان **تاريخ الفكر المصري الحديث** (١٩٦٩)، ينطلق عوض من فكرة أساس مفادها أن الحملة الفرنسية وما تلاها من علاقات مباشرة مع أوروبا أخرجتنا من «ظلام العصور الوسطى»، ومهدت الطريق للبدء في إنشاء الدولة الحديثة. والحضارة الأوروبية في منطق لويس عوض هي النموذج الذي يجب أن يحتذى وهي المخرج والخلاص (وهنا دليل آخر يثبت قول مينيولو إن إنهاء الاستعمار لم يتحقق في الدولة الوطنية الحديثة، وإن «النموذج الكولونيالي بما في ذلك الاستعمار المعرفي.... استمر على هيئة استعمار داخلي» ١٦٠). يستمر منطق لويس عوض في الكتاب بأكمله الذي يصف فيه بعض التفاصيل العجيبة مثل دفاعه عن المعلم يعقوب الذي أنشأ سرية محلية لدعم الغزاة الفرنسيين وصحبهم إلى فرنسا بعد أن غادروا مصر، فضلا عن ادعائه أن النساء اللائي عاشرن الجنود الفرنسيين هن اللواتي قدن أول «ثورة نسائية» في تاريخ مصر.

ويكرس لويس عوض ثلاثة فصول من كتابه للشدياق أولها يبدأ بمقارنته برفاعة الطهطاوي. والرجلان في رأيه هما من أهم الشخصيات المؤثرة في الفكر العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومع ذلك فهما يختلفان كل الاختلاف: الطهطاوي جاد والشدياق ماجن؛ والطهطاوي يتحلى بالعقل والمنطق والشدياق خلاف ذلك؛ وعلى عكس الطهطاوي الذي ينشغل بانشغالات اجتماعية وسياسية ينقل الشدياق مسائله الشخصية ويهتم على وجه الخصوص بمعتقداته الدينية. والطهطاوي «لا يخالط إلا أهل العلم والفضل»، بينما نجد الشدياق «يعرض نفسه لمعاشرة مستويات مختلفة لا نستبعد منها حثالة المجتمع» (ص ٢١٣، ٢١٤). وتناول الشدياق فيه تحامل كبير حيث يغفل عوض إنجاز الشدياق في مجال اللغويات وكونه رائدا في مجال الصحافة. أما الصفحات القليلة التي يتناول فيها كتاب الساق على الساق ففيها أخطاء كثيرة ويسيء فيها قراءة النص بل يورد فيها الكثير من التناقضات. فيصف الكتاب بأنه «مستودع للدعارات والخواطر الماجنة»، ومع ذلك فالشدياق على حد قول عوض هو «أعظم كاتب ساخر في الأدب العربي قديمه وحديثه»، فالشدياق «أوشك أن يداني مزاح بوكاشيو وتشوسر ورابليه» (ص ٢٢٢).

حتى موقف الشدياق المتقدم من تحرير المرأة يعلق عليه عوض بهذا التعليق: «إن تصوره للمرأة لم يخرج عن الإطار الذي وصفه قاسم أمين» (وهذا تعليق

غريب لأن وجهة نظر الشدياق تتجاوز رؤية قاسم أمين، والأهم من ذلك أنه بالفعل قد عبر عنها قبل نصف قرن من كتابات قاسم أمين! وفي الحقيقة يرى عوض أن الشدياق «لم يخرج عن إطار المحافظين ولم يحاول أن يراجع أفكاره التقليدية عن طبيعة المرأة ووظيفتها في الحياة» (ص ٢١٦). وباختصار لا يملك الشدياق سوى انطباعات شخصية، ونظرته إلى الحرية نظرة برجوازية سافرة. وينتمي الشدياق إلى الاتجاه الأصولي في الفكر العربي الذي يرى الخلاص في قيم الأسلاف العرب والمسلمين. ثم تأتي الضربة القاضية حين يصف الشدياق بأنه نصاب، وأن إسلامه لم يكن سوى أداة من بين أدوات متعددة حملها الشدياق في جعبة المرتزق التي كان يتكسب منها.

ويمكن إرجاع تحامل لويس عوض جزئيا إلى أسباب دينية وطائفية، ولكنني أرى السبب الرئيس يكمن في النموذج الكولونيالي الذي يتبناه عوض. فمع وصولنا إلى زمن لويس عوض تصل غشاوة الإبصار الاستعمارية إلى حد قبولها باعتبارها نظرا ثاقبا. فقد أصبح النموذج الاستعماري، بعبارة مينيولو، هو الحكمة السائدة. «وضعت تصنيفات الفكر الغربي التصنيفات غير الغربية الأخرى... في مأزق. فقد كانت الممارسات الثقافية غير الغربية إما مختلفة تمام الاختلاف عن الممارسات الغربية بحيث لا يمكن اعتبارها فلسفةً أو أدبا أو تاريخا أو دينا أو علوما بالمعنى الحرفي لها أو أيا كان، وإما على النقيض من ذلك كان ينبغي أن تتشابه مع الصياغة المفهومية للممارسات الغربية والنظام الاجتماعي أو تتمثلها، إن كان ينبغي لها أن تحظى بالاعتراف بها» (Mignolo ص ١٦٠).

لذا استُبعدت المقامات، وحدثت قطيعة تامة عن التراث البلاغي العربي، وقد رسخ الاعتقاد بأن النماذج التراثية للكتابة العربية ما هي إلا تصورات مبكرة تُقرأ في ضوء الرواية والقصة القصيرة الأوروبية، وكذلك ساد عزوف القارئ الحديث للأدب العربي عن الكتابة الفصيحة التي كانت تعتبر عادة قد عفا عليها الزمن (كيليطو **المقامات**، ص ٥). ولا يمكن للقراء في الوقت الحاضر ببساطة أن يقدروا قيمة تراثهم الأدبي: «فما دام قلب أوروبا المرجع الأساسي لرسم خارطة التاريخ العالمي الشامل، تظل الآداب (الوطنية) في إنجلترا وفرنسا وألمانيا هي المرجع لتاريخ الأدب العالمي» (Mignolo ص١٦٣). ويرى شوقي ضيف، أحد شيوخ الأدب العربي والأدب المقارن، أن المقامة ماهي إلا أداة تعليمية (ص ٨-٩). أما

محمد يوسف نجم، وهو صاحب أحد أهم كتب تاريخ الرواية العربية من لبنان، كان يعتقد أن الغاية من كتابة المقامة لغوية وبلاغية لا تتماشى مع العصر الحديث. ويقول إن استخدام كُتاب القرن التاسع عشر للمقامة كان عقبة أمام تطور الكتابة العربية الإبداعية. فالمقامة عبارة عن «أقصوصة» فاشلة «تخلو من الشخصيات القصصية الحية... كما أن أسلوبها المقيد المتكلف يذهب ببقية الحياة فيها»، ويقول: «قل إنها ولدت ميتة» (ص ٢٢٣). ويقول نجم إن الشدياق «أكبر موهبة قصصية أهدرت في مطلع نهضتنا الأدبية». ويضيف: «كان بإمكان الشدياق أن يكتب القصة بشروطها الفنية الحديثة، فيكون بذلك البداية الموفقة لهذا اللون من الأدب عندنا». ثم يقول: «في الساق على الساق فصول يكاد كل واحد منها أن يكون نواة طيبة لأقصوصة فنية وهي تعد بحق فصولا قصصية، لولا ما فيها من الصبغة اللغوية والاستطراد الذي يفسد السرد ويذهب بوحدة التأثير» (ص ٢٢٥-٢٢٦).

أما مارون عبود الذي يعتبر الشدياق من أعظم الكتاب العرب ولا يضاهيه أحد في القرن التاسع عشر فيقول آسفا: «ويا ليته كتب قصة بمعناها المعروف اليوم لكان أروع القصص. وإن صح حشر سيرة الحياة بين القصص فالفارياق قصة عالمية رائعة...» (ص ١٣٣-١٣٤).

أما الدكتور إحسان عباس أحد أهم الباحثين والنقاد العرب في الأدب القديم والحديث فيود أن يشير إلى الساق على الساق باعتبارها أول سيرة ذاتية في الأدب العربي، ومع ذلك يضيف أن انبهار الشدياق باللغة واستخدامه المقامة واستطراداته وقوائم معاني المفردات والتورية والإيحاءات الجنسية أدت إلى اضطراب استرسال السرد. ولذا فهي لا تضاهي سيراً ذاتيةً مثل كتاب الأيام لطه حسين واعترافات روسو ولا يمكن اعتبارها كذلك بالمعنى الحرفي للكلمة (ص ١٤١-١٤٢). وقد تبنى الباحثون اللاحقون موقف إحسان عباس من السيرة الذاتية العربية.

ولقرابة خمسة عقود تبارى النقاد ومؤرخو الأدب العربي على تعيين الرواية العربية الأولى: فجاءت رواية **زينب** (١٩١٣) لمحمد حسين هيكل، وهي محاكاة لواحدة من روايات روسو. وعقب ذلك ببضع سنوات عين النقاد رواية **الهيام في بلاد الشام** لصاحبها سليم البستاني (١٨٧٠) الرواية الأم وكانت قصة حب رومانسية محلية، ثم عينوا رواية فرانسيس مراش **غابة الحق** (١٨٦٤) وهي قصة فلسفية رمزية، ومؤخرا

عينوا رواية وَي: **إذن لست بإفرنجي** (١٨٥٩). وندُر ذكر **أحاديث عيسى بن هشام** (١٩٠٧) باعتبارها شكلا من أشكال السرد المبكر في الأدب العربي، ولم تعتبر أبدا «رواية بالمعنى الكامل للرواية» لأنها بنيت على أساس فن المقامة.

لمَ اعتُبرت الكتابات المتواضعة التي تحاكي القصص الرومانسية والحكايات المأخوذة من الفرنسية في القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، التي لا تضاهي الساق على الساق للشدياق بأي حال، هي الرواية الأم؟ ولماذا لم يحظَ عمل الشدياق بالاعتراف بأنه الرواية الأولى أو السيرة الذاتية الأولى في الأدب العربي الحديث؟ ولمَ شُطبت من تاريخ الأدب؟ ولماذا دُفع بإسهام الشدياق بشكل عام إلى الهامش؟ قد يساعدنا النموذج الكولونيالي الذي عرفه جليسان ومن ثم طوره مينيولو على الإجابة عن هذه الأسئلة ببساطة: فالفرق بين أدب وأدب آخر وبين تاريخ وتاريخ ما هو «إضفاء الطابع العالمي على خصوصية تاريخية معينة في الوقت الذي تحرم جميع خصوصيات الكتابة الخيالية الأخرى من إرادة بلوغ العالمية بل حقها في ذلك. ولذا فرضت [فكرة] الأدب نفسها وسيطرت على تنوع الآداب بصفتها شكلا من أشكال الاختلاف الكولونيالي» (ص ١٧٦).

وقد تواطأ تاريخ الأدب ومؤسسة النقد بغية تحقيق تماسك الحداثة الغربية في تعزيز القطيعة التاريخية والثقافية؛ ولذا أشاحت بوجهها عن مشروع الشدياق والحداثة المختلفة التي كان يقترحها؛ فقد كانت حداثة الشدياق ممكنة ومتميزة ومناقضة للحداثة التي فرضها الواقع الكولونيالي ومن ثم كانت مستحيلة.

فعلى خلاف معظم الكتاب الذين جاءوا من بعد الشدياق كان هو يعي إمكانية إقامة مواصلة القديم بالجديد والاستناد إلى التنوع الثري للتراث الأدبي العربي وأشكاله السردية وبلاغته وإمكاناته اللغوية المهولة. وربما تكمن المفارقة في أن يهتم الشخص نفسه الذي أراد تحطيم كل معتقد تقليدي ومن هاجم المؤسسة الدينية والاجتماعية والتعليمية بحماية اللغة وتراثها الأدبي. فقد أدرك الشدياق مبكرا بنظره الثاقب وبصيرته أن القطيعة الثقافية والتاريخية سبيل مستحيل لتحقيق الحداثة. فعاش الشدياق في أوروبا لبضع سنوات وخبَرها أكثر من معظم معاصريه وانفتح على المؤثرات الأوروبية ولكن نظرته لم تكن نظرة التابع الكولونيالي المنبهرة المولعة بمحاكاة الآخر، ولكنها كانت نظرة متفحصة وثاقبة للمفكر الحر، لقامةٍ عالية تضرب بجذورها في ثقافتها. وسوف أختتم حديثي بما يلي: كانت

الإشكالية مع الشدياق مركبة للغاية. فقد اعتنق البروتستانتية ثم الإسلام، واكتسب أعداءً بين صفوف المارونيين والبروتستانت. واختار النظرة الإسلامية العالمية في زمن اختار فيه أغلب المفكرين اللبنانيين المؤثرين ممن كانوا يعيشون في بيروت والقاهرة الميل إلى القومية العربية التي اتسمت بالعداء للعثمانيين. اختار الشدياق الاستمرارية الثقافية في وقت كانت القطيعة فيه هي السائدة، وحطم المعتقدات واتسمت كتاباته بأنها ثورية. وقد زاد من حدة إشكاليته نقده للمؤسسة الدينية والنظام التعليمي وإخضاع المرأة والأساليب السائدة للكتابة وفكاهته ومجونه، أي باختصار فكره الذي يهدم الأفكار الاجتماعية المستقرة وتحديه للمشروع الذي تصفه الناقدة ليندا هتشيون بالقطيعة التاريخية والثقافية التي تمثلها الإمبراطوريات وكذلك «الحداثة»؛ مما نتج عنه تسهيل إمكانية عقابه.

والنقطة الأخرى التي أردت أن أضيفها في خاتمتي هي أنه من بين جميع الروائيين العرب لم ينتبه أحد إلى أهمية أعمال الشدياق، سوى إميل حبيبي، رغم أنه على حد علمي، لم يذكر ذلك صراحة. وحبيبي هو الكاتب الفلسطيني الذي ولد وعاش ومات في حيفا في فلسطين – إسرائيل حاليا. وفي كلتا روايتيه **الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** (١٩٧٤) **وخرافية سرايا بنت الغول** (١٩٩١) يستند إميل حبيبي بوضوح إلى **الساق على الساق** إذ يحاول أن ينحو مسارا لم تتخذه الرواية العربية. هل كان ذلك من قبيل الصدفة؟ وهل يرجع ذلك إلى أن حبيبي؛ الكاتب الساخر من القرن العشرين كان يرى نفسه في الشدياق؟ وهل يرجع هذا أيضا إلى رغبة حبيبي في الكتابة عن بطل منحوس، أم لأنه فلسطيني يعيش في إسرائيل لا يتيسر له تبني نموذج الآخر الثقافي، ومن ثم أدرك أهمية استخدام تراثه للدفاع عن بقائه المادي وعن هويته من الاندثار؟ ولكن الإجابة عن كل هذه الأسئلة تحتاج إلى دراسة أخرى.

نص كلمة ألقيت في لندن
بتاريخ ٩ مارس، ٢٠٠٦ و عنوانها:
How to Create and Maintain a «Dialogue: Writers making Connections».
ترجمة دعاء امبابي

ثبت بالمصادر والمراجع:

المراجع العربية:

- ابن عبد ربه الأندلسي، أحمد. العقد الفريد، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، تسعة أجزاء.
- جورجي، زيدان. تاريخ الآداب العربية، دار الهلال، بدون تاريخ، أربعة مجلدات (الطبعة الأولى عام ١٩١٠).
---------- تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، دار مكتبة الحياة، بيروت. بدون تاريخ.
- عباس، إحسان. فن السيرة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦.
- عبود، مارون. صقر لبنان: بحث في النهضة العربية الحديثة ورجلها الأول أحمد فارس الشدياق، دار المكشوف، بيروت، ١٩٥٠.
- عوض، لويس. تاريخ الفكر المصري الحديث، دار الهلال، القاهرة (بدون تاريخ)، مجلدان (الطبعة الثالثة).
- ضيف، شوقي. المقامة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤.
- حبيبي، إميل. الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، حيفا، ١٩٧٤.
---------- خرافية سرايا بنت الغول، دار عربسك، حيفا، ١٩٩١.
- الهمذاني، بديع الزمان. مقامات بديع الزمان الهمذاني، www.almeshkat.net/books
- الحريري، مقامات الحريري، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩، جزءان.
- كيليطو، عبد الفتاح. المقامات: السرد والأنساق الثقافية. ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار طوبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٣.

Les Seances: Recits et codes culturreles chez Hamadhani et Hriri

---------- «ابن خلدون والمرآة» في الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي، دار طوبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ٦٩-٨٠.
- نجم، محمد يوسف. القصة في الأدب العربي الحديث ١٨٧٠-١٩١٤، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٢.
- سواعدي، محمد. رسائل أحمد فارس الشدياق، المحفوظة في الأرشيف الوطني التونسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.
- شبلي، أنطونيوس. الشدياق واليازجي، مطبعة المرسلين اللبنانية، جونية، ١٩٥١.
- الشدياق، فارس. الساق على الساق فيما هو الفارياق، قدم له وعلق عليه الشيخ نسيب وهبة الخازن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٦.
---------- كتاب الرحلة الموسومة بالواسطة إلى معرفة مالطة وكشف المخبأ عن فنون أوروبا، مطبعة الدولة التونسية، تونس، ١٢٨٣ هـ.
- شيخو، لويس. الآداب العربية في القرن التاسع عشر، www.alwaraq.net (الطبعة الأولى ١٩١٠).

الصلح، عماد. أحمد فارس الشدياق: أثره وعصره، شركة مطبوعات التوزيع والنشر، بيروت، ١٩٨٧ (الطبعة الثانية).

طرابلسي، فواز وعزيز العظمة. أحمد فارس الشدياق: مختارات من أعماله، دار رياض الريس، لندن، بيروت، ١٩٩٥.

- Hutcheon, Linda. "Rethinking the National Model," Rethinking Literary History, ed. Linda Hutcheon and Mario Valdes, Oxford Univ. Press, 2002.
- Mignolo, Walter D. "Rethinking the Colonial Model," Rethinking Literary History, ed. Linda Hutcheon and Mario Valdes, Oxford Univ. Press, 2002.
- Sterne, Laurence. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent., Rinehart, New York, 1950.

انضم إلى مكتبة .. اضغط t.me/t_pdf

t.me/t_pdf

في هذا الكتاب ما يمكن أن يكون استكمالاً لدرجات الضوء القادم من شخصية رضوى عاشور. إنه الضوء المطلّ من اشتباكها مع النظريات النقدية ومع النقد التطبيقي. والضوء القادم من مساءلتها لتجربتها الروائية وإعادة تعريفها لا لفن الرواية بل للتاريخ أيضاً؛ حتى لا يستسهل أحد بعد اليوم التورط في كليشيه «الرواية التاريخية» بتبسيط لا يليق. والضوء القادم من معارضة شجاعة للأوضاع الضاغطة على الجامعات المصرية وتصديها المبكّر لممارسات سياسية وأكاديمية واجتماعية لم تسكت عنها يوماً حتى وهي في العمر الساري بين الطفولة والشباب. والضوء القادم من بوح شخصي عن بواعثها للكتابة وعلاقتها باللغة العربية تراثاً وجمالاً. وضوؤها الذي قاوم التطبيع قبل أن يلتفت الكثيرون لمخاطره المتعدّدة.

بقراءة هذا الكتاب تتضح لكنّ ولكم صورة رضوى عاشور في أدق تفاصيل نبلها وروعة تنوعها. هذا جمال ضد القبح. وكما قال رفيق عمرها الشاعر مريد البرغوثي:

«ابتسامتها رأي، وموضع خطوتها رأي، وعناد قلبها رأي، وعزلتها عن ثقافة السوق رأي. رضوى جمال رأيها ورأيها جمالها».

تصميم الغلاف: أحمد اللباد

9 789770 935781

دار الشروق
DAR EL SHOROUK