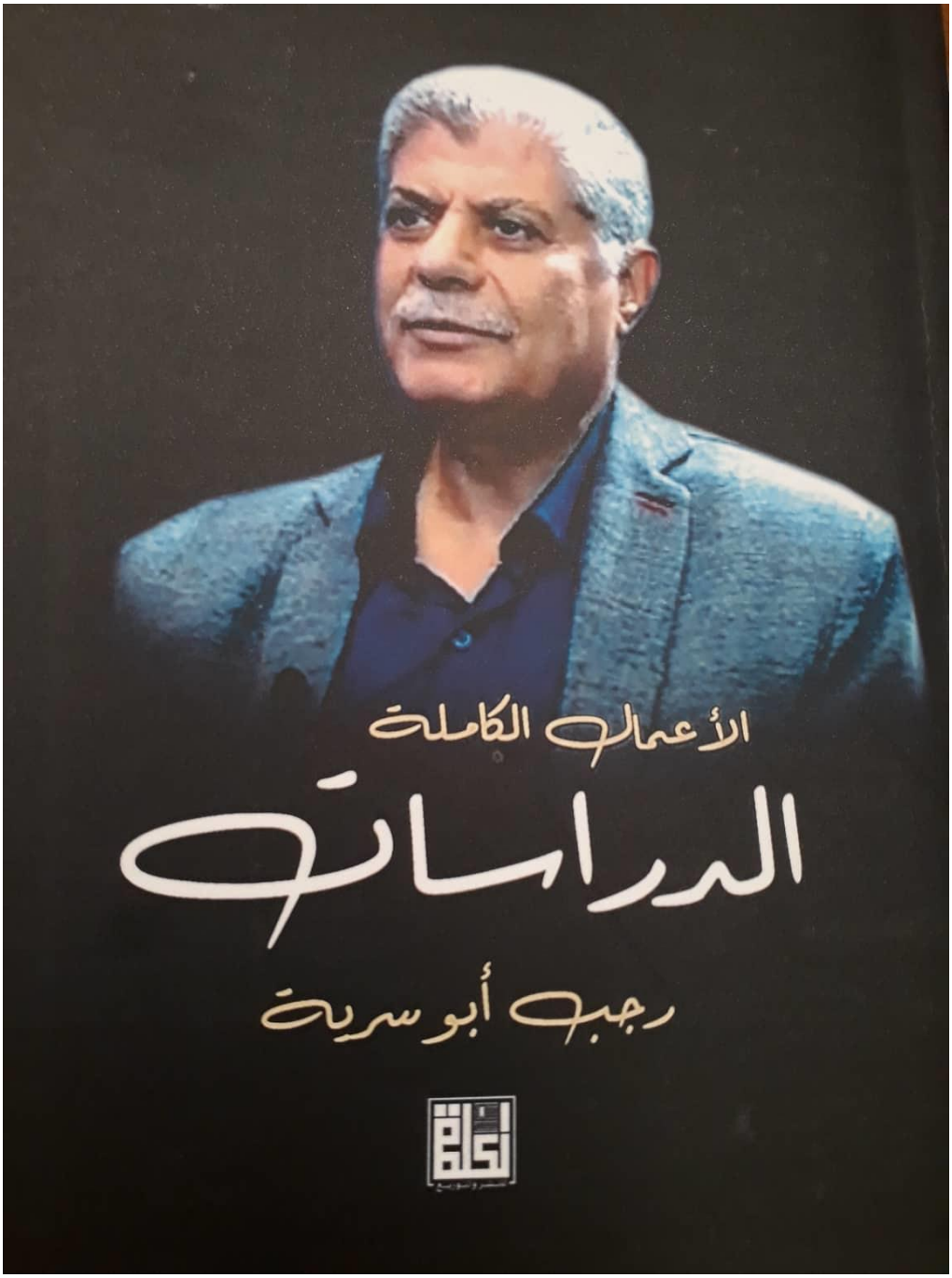


رجب أبو سرية

(رجب عطا الطيب)

الأعمال الكاملة
الدراســات

الأغنية السياسية

مقالات في العولمة

مقالات الضد

الأعمال الكاملة: الدراسات
رجب أبو سرية
دراسات
الطبعة الأولى 2022
ISBN: 978-9950-414-73-0

جميع الحقوق محفوظة

دار الكلمة للنشر والتوزيع
غزة ـ فلسطين
جوال 00972-0598877444
kalemabook@gmail.com

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعمال المعلومات، أو نقله بأي شكل، دون إذن خطي مسبق من الكاتب.

رجب أبو سرية

(رجب عطا الطيب)

الأعمال الكاملة
الدراســات

الأغنية السياسية الجديدة
في الوطن العربي

الإهداء

إلى كل الذين أضاءوا الحب في صدورنا

وأشعلوا الفكر في عقولنا

وأشرعوا لنا آفاق المستقبل

إشارة لابد منها:

كان من المفترض أن يلتقي هذا المؤلف قرّاءة قبل خمسة أعوام، إلا أن سيف الرقابة الأردنية كان قاتلاً.. وكان ظالماً، حينها كان يمكن أن يظهر بجاذبية أكثر وبحرارة أشد، ولكن لا بأس أن يظهر الآن، حيث لا يخلو من الفائدة الفنية والاجتماعية.

ارقصوا وغنوا فالشعب الذي لا يحسن الغناء لا يحسن الفداء..

هو شي منه

المقدمة

حول التسمية:

لأن كل عمل فني، أو نشاط إبداعي خلاّق، هو في الأصل ذو ارتباط سياسي، اتضح ذلك أو كان خفياً، وعى الفنان الذي يقوم بالإبداع دوره أو كان جاهلاً لطبيعة ذلك الدور، وبغض النظر عن الشكل الذي يقدم فيه العمل الفني، إلا أن حقيقة ارتباط الفن بالسياسة تبقى ثابتة غير قابلة للنقض.

وفي لحظات اشتداد الصراع الاجتماعي الواضح، يصير الفارق الأهم بين فنٍ وآخر هو انتماؤه، بمعنى انحيازه إلى طبقةٍ اجتماعية ما، مع وعي وإدراك ذلك، بل وربما إعلان هذا الانتماء بكل صراحة..

لذلك فإنني لا أميل إلى مصطلح الأغنية السياسية للتعبير عن الأغنية التي بدأت تظهر بقوة في عالمنا العربي مع بداية السبعينات، وذلك على اعتبار أن كل الفنون والأغاني سياسية أصلاً. يقول الفنان المصري عدلي فخري عن الأغنية الجديدة، في لقائه مع جريدة الدستور الأردنية[1]"كل أغنية موجودة هي أغنية سياسية، إنها الأغنية الثورية.. أو الأغنية الجديدة كما يسميها التشيليون، وحتى نفرق بينها وبين الأغنية التقليدية".

أما الفنان مارسيل خليفة فيعتبر تسمية الأغنية السياسية "محاولة لقوقعة هذه الأغاني داخل إطار ضيق، باعتبارها أغانٍ تمثل اتجاهاً سياسياً واحداً أو فئة اجتماعية واحدة"[2] ويقول "لا يوجد أغنية سياسية وأغنية غير سياسية، والسياسة مفهوم عام للحياة"[3].

وفن الأغنية ليس وليد لحظةٍ متفجرة، بل هو ككل الفنون الأخرى أداة من أدوات الصراع والنضال الاجتماعي، ولأنني أميل إلى إبراز حقيقة الانفراج الطبقي والاجتماعي، فإنني أميل إلى إبراز هوية الأغنية الجديدة وارتباطها الوثيق بالطبقة أو مجموعة الطبقات التي تنتمي إليها، وتحمل همومها وتعبر عن طموحاتها ومصالحها،

---

1. جريدة الدستور الأردنية 1981/11/25م ص 16.
2. مجلة ألوان اللبنانية العدد 168 تاريخ 1982/3/28م ص 55.
3. مجلة ألحان اللبنانية العدد 29 تاريخ 1981/2/29 ص 40.

فكما أن مجتمعنا ينقسم على نفسه إلى كومبرادور متسلط وعميل لرأس المال الأجنبي، وشعبٍ كادح،فإن العميل الاقتصادي يتبعه عميل سياسي وعميل فني وثقافي وإعلامي.. الخ. كذلك فإن للطبقة العاملة الصاعدة وحلفائها، رموزها السياسية والثقافية والفنية، وأغنية هذا التحالف الوطني الصاعد، هي أغنية جديدة خارجة على المألوف، عن الغناء المترهل، الرجعي القديم، هي أغنية وطنية الطابع والتوجه، إنها الأغنية الجديدة. إنها وطنية وديمقراطية لارتباطاتها الجماهيرية، وتطلعاتها للإنعتاق من نير التبعية الامبريالية، وجديدة لأن وطنيتها تحررية من نوع جديد، مختلفة عن الوطنية التي سادت في الخمسينات من هذا القرن التي ظهرت مع الحركات القومية ذات الوطنية بمفهومها الاستقلالي، حيث تنعتق طبقة البرجوازية فقط من التبعية الامبريالية لتنفرد بسوقها، فدخلت بسبب هذا الطموح في حرب تنافسية، تحررية محدودة مع الامبريالية، بينما الحركة الوطنية الجديدة التي تعبر عنها أغنية ما بعد النصف الثاني من العقد السابع من هذا القرن، فهي تحررية شاملة، تهدف إلى الإنعتاق النهائي للإنسان من أنانية الإنسان أياً كانت هويته، كذلك هي جديدة في بساطتها وجديتها وتسارع إيقاعاتها الغنائية، وانتشارها، وغنائيتها أحياناً ودراميتها أحياناً أخرى، واعتمادها على التراث الشعبي في كثير من الأحيان.

ولا شك أن هذه التسمية ليست نهائية، ولكن تطور الحركة الجماهيرية عموماً والحركة الغنائية على وجه الخصوص سيظهر لنا اسماً أكثر دقة.

.. أخيراً أتمنى أن يكون جهدي المتواضع هذا حافزاً لظهور نقادٍ حقيقيين متخصصين لفن الأغنية..

الفصل الأول
الفن والمجتمع

علاقة الفن بالواقع الاجتماعي:

الإنسان كائن غير مكتمل بطبيعته البيولوجية فقط، بل هو جزء من واقعه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، لابد أن يتأثر به، كما وأن عليه - بحكم عدم الاكتمال المشار إليه - أن يؤثر فيه، والإنسان الذي يتخلى عن كائنيته الاجتماعية هذه، هو إنسان منتحر اجتماعياً، وهو ليس إلّا رقماً عددياً يضاف إلى العدد البشري، ليست له أية صفة نوعية.

وبما أن الفن مرتبط بالإنسان، بل إنه عملٌتتجسد فيه كائنيته الاجتماعية، يقول أسعد حليم في مقدمته لترجمة كتاب الاشتراكية والفن لارنست فيشر "الفن هو أين الحياة وشقيقها، هو رفيق الإنسان منذ وجد على الأرض. ويضيف: لن نجد حركة وطنية ولا تياراً شعبياً إلا كان له انعكاسه الفني، يكون أحياناً تابعاً للحركة الشعبية أو موازياً لها وأحياناً سابقاً عليها وممهداً أمامها الطريق"[1]. أما أرنست فيشر نفسه فيقول: "الإنسان يطمح إلى أن يكون أكثر اكتمالاً وهو يربط عن طريق الفن ذاته الضيقة بالكيان المشترك للناس وبذلك يجعل فرديته اجتماعية. ويضيف: الفن يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين"[2]. وبذلك يصبح لزاماً علينا حينما نتحَّدث عن الفن أو الأدب، أن لا نتحدث عنه في الفراغ أو في المطلق، بل لابد أن يكون ذلك باعتباره جزءاً غير قابل للعزل عن حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، متأثراً بها ومؤثراً فيها، ليس إلهاماً نازلاً من السماء، أو عملاً من أعمال الوحي، يختص به أهل النخبة والصفوة.

يقول كاجان: "يجب على علم الجمال أن ينطلق من اعتبار أن العمل الفني ليس مادة مستقلة ومكتفية بنفسها، بل مجرد حلقة من نظام اتصالي مميز ما، يلعب داخلها دور الموصل للمعلومات التي يحصل عليها الفنان والتي يخبرها للناس"[3]. ويقول بيلنسكي:"لا يستطيع أي شاعر أن يكون عظيماً من خلال نفسه، إن كل شاعر عظيم لأن جذوره نمت عميقاً في أرض المجتمع والتاريخ، وهو بالتالي ممثل للمجتمع، للزمن وللإنسانية، إن الشعراء الصغار وحدهم هم السعداء أو البؤساء انطلاقاً من أنفسهم"[4].

---

1. الاشتراكية والفن/ ارنست فيشر ص 6.
2. المصدر السابق ص 15، 16.
3. الإبداع الفني/ كاجان ص 5.
4. المصدر السابق ص 11.

ورغم أن الفن تعبير ذاتي إلّا أن جذوره اجتماعية. يقول كاجان:"إبداع الفنان دائماً تعبير ذاتي ولكن لأن المجتمع لا يوجد فقط حول الفنان، بل وفي داخله أيضا، ولأن شخصيته هي مجموع كل العلاقات الاجتماعية"[1]. كما يقول ماركس.

إذاً حينما نتحدث عن الفن فعلينا أن نتحدث عنه في سياقه التاريخي متأثراً باللحظة التاريخية التي يُبدع خلالها، هذا إذا لم يعبر عنها تماماً، أو على الأصح يعبر عن وجهة نظر فئة ما أو طبقة ما في علاقاتها بالطبقات الأخرى، وفيما تنظر إلى المجتمع وعلاقاته في تلك اللحظة بما يتناسب مع رؤياها هي. والقيمة الجمالية للعمل الفني لا تنبع من الذات الشاعرة أو الفنانة بعيدة أو منعزلة عن تلك التأثيرات المكانية والزمانية، لذلك تتضمن كل قيمة جمالية عنصرين متجاورين ومتداخلين: هما العنصر الفني والعنصر الاجتماعي أو الشكل والمضمون.

ويفترض في الفن أن يعكس الواقع، ليس كواقع صامت أو ساكن، إنما كواقع متحرك، تمتاز حركته بالفاعلية، التي تقود إلى تغييره وتطويره، ليكون في النهاية صوتاً للواقع وأداة من أدوات تغييره. والفن الجاد له القدرة على التحول من مجرد فكر إلى قوة مادية، فن يمتاز بالفاعلية الاجتماعية يتخلى عن أن يكون فناً يعتمد أو يقتصر على المتعة الجمالية، إذا لم يستطع أن يقوم بدوره الاجتماعي، هذا الفن الذي يخلق لنفسه قارئاً ومستمعاً ومشاهداً من نوع خاص، حيث لا يبقى الجمهور مجرد متفرج أو مستهلك لهذا الفن، بل يصبح منتجاً لفاعليته الجديدة ومستفزاً لمثيراته الإبداعية.

من هنا تصبح مهمة الإبداع تصوير الواقع بلحظته المتحركة، بكل الصدق،ليس ذلك فقط، بل وتطرح صورته المستقبلية، يقول فيشر: "امتازت الفترات العظيمة في تاريخ الفن بالتطابق بين أفكار الطبقة الصاعدة الثورية وبين تنمية قوى الإنتاج والمطالب العامة للمجتمع"[2]. ذلك أن الإبداع ينزل إلى الموضوع ثم يرفعه مندغماً فيه إلى وعي فني، هذا الوعي الممتلئ بما هو موضوعي وجوهري فلا يفارق الواقع، معتمداً على حركته التاريخية التي ستجيء حتماً بالمستقبل، فتعلن بشارتها وتطرح مثل ذلك الواقع الذي سيجيء، لأنها تعلم أن عملية التغيير هي في ذات الوقت عملية بناء المجتمع الجديد. بهذا يصبح على الفنان أو الكاتب أن لا يتحدث عن الحركة وعن الثورة، بل عليه أن يكون ثورياً، أن يناضل فعلاً وقولاً، فمهمة الأدب والفن ليست التعبير عن الحركة بشكل التبعية أو أن يكون مسجلاً لها في متحف التاريخ! وإنما هي أن يكون جزءاً فاعلاً منها وفيها. يقول معين بسيسو "على الشاعر والكاتب أن يكون في مقدمة النضال

1. المصدر السابق ص 12.
2. الاشتراكية والفن/ فيشر ص 76.

الجماهيري بكل ما يملك من قوة أو إبداع"[1].

وهكذا يصبح على الفن أن يحدد موقفه السياسي وأن يرتبط بقضيته الثورية، ليصير أحد أدوات الثورة، ليس في التعبير عن نفسها فقط، بل أحد أدوات الثورة في عملية التغيير التي تسعى إليها. فالفنان أصلاً رجل سياسي، له موقف محدد منها، لا يحيد عنه حينما يكتب أو يبدع، بل إنه يكتب ويبدع من أجل أن يعبر عن هذا الموقف.

يقول كاجان:"تكون نقطة انطلاق السيرورة الإبداعية هي الضرورة النفسية للتعبير عن الانفعال ونقله إلى الآخرين"[2]. هذا الموقف يتحول عند الفنان إلى هم يعالجه بالكتابة أو بالغناء، هكذا يتحول الإبداع إلى وسيلة للتعبير عن هموم الفنان الذي يلتزم قضية شعبه باعتباره جزء من هذا الشعب.

وارتباط الفن بالقضية السياسية هو إضافة موضوعية له، حيث يعني ذلك توجيهاً عقلانياً للكتابة والإبداع، يحرر الكاتب والفنان من سيطرة العواطف المبهمة، هذا التحرر هو الذي يفجر طاقات الفنان المرتبط بقضيته ارتباطاً عضوياً، حيث يتبنى تنظيرها السياسي ويتشبع بأحاسيسها ومثلها، وفي هذه الحالة يتوفر لديه الصدق حيثما يكتب مما يتيح له إمكانية الإبداع الفني. يقول مكسيم جوركي: "على الفنان أن يعرف الحياة، كما لو أنه صنعها بنفسه"[3].

والفن المرتبط بالقضية الثورية معبراً عنها ومتفاعلاً فيها لا يعرف الانتكاسة أبداً، بل يظل في حالة صعود مستمر، تماماً كحركته التي ينتمي إليها. غير أن الفن الذي ينتمي إلى القوة المعادية لهذه القضية هو الذي يتراجع ويعجز ويغوص في الأزمة، تماماً كما تعاني القوة التي ينتمي إليها من عجز التصدي لقوى التقدم والثورة التي تدفع بحركتها وجماهيرها إلى الأمام باستمرار. والنتاج الفني للحظات الضعف قد يكون جماهيرياً في لحظة ولكنه كالفقاعة يذوي، بينما النتاج الفني للحظات القوة الصاعدة والأصيلة يبقى رمزاً تاريخياً خالداً. والأمثلة على ذلك عديدة: لوركا الذي ظهر إبّان الحرب الأهلية الأسبانية، نيرودا الحرب التشيلية، فكل حركة ثورية كبيرة تفرز رموزاً سياسية وفنية وأدبية كبيرة تبقى على مدى التاريخ، يقول معين بسيسو الشاعر الفلسطيني الكبير: "العالم كله يقوم بطباعة الأدب الفلسطيني، ليس من قبيل التضامن مع الشعب الفلسطيني، ولكن لأن هذا الشعر يستحق بالفعل من الناحية الإبداعية والسياسية أن يكون في واجهة المكتبة العالمية"[4]. هكذا فإن الأدب الفلسطيني كبير لأنه ارتبط بحركة ثورية

1. فلسطين الثورة العدد 447 ص 45.
2. الإبداع الفني/ كاجان ص 68.
3. المصدر السابق ص 21.
4. فلسطين الثورة العدد 447 ص 45.

كبيرة، حيث قدم للعالم رموزه: محمود درويش، معين بسيسو، أميل حبيبي، غسان كنفاني وسميح القاسم.

والعمل الفني يحتضن عنصرين: الانفعالي والموضوعي، والفنان بعد أن يستوعب موضوعه الذي هو قضيته يقوم باستعادة واقعه، بعد أن ينتقي منه الموضوعي، ولكن بشكل انفعالي مثير هذه المرة، وعلى ذلك فنحن لا نفهم من خلال الإبداع الفني الواقع، كما هو الحال في السياسة، بل نحسه ونمتلكه شعورياً. ومن هنا جاء تفرد الأداة الفنية وضرورتها، ففي حين تكون مهمة المثقف الثوري مثلاً أن يدحض الأفكار الخاطئة وأن يحدد معالم بنيان ثقافي جديد، تكون مهمة الفنان الثوري أن يضرب على عواطفنا وأحاسيسنا ومشاعرنا وغرائزنا البالية والأنانية، وأن يحدد لنا مفهوماً جديداً للمشاعر والعواطف الإنسانية النبيلة، يقول معين بسيسو: "القصيدة الحديثة تستطيع أن تلعب دورها الرئيسي في تطوير وعي الجماهير الفني وتطوير وإثراء وجدانهم"[1].

والفنان يسقط حين يتجه إلى السرد الاجتماعي المبتذل، حيث أن مهمة الفن هي تذويب الفكرة في الوجدان، وتحويلها إلى مُثل لها مادتها البشرية، إلى أحاسيس، فلا يقتنع الجمهور بالقضية التي يطرحها الفنان فقط، بل يدفعه إلى أن يحس بها، ولا تكون النتيجة أن يتضامن معها فقط، بل أن يلاحظ حجم ما تحويه من معاناة، فيتعاطف معها بشدة، تعتمد على مدى الإبداع ذاته. كتب بريخت:"إن مسرحنا يجب أن ينّمي لدى الناس متعة الفهم والإدراك، ويجب أن يدربهم على الاغتباط بتغيير الواقع"[2]، والفن بعد أن يندرج في السيرورة الاجتماعية يقوم بإدراجها بدوره في الوعي، فالقيمة الجمالية تتحقق عندما يتمثلها الوعي الإنساني، ويفترض التمثل الجمالي وعياً جمالياً لدى المجتمع، هذا الوعي الذي يفجره الإبداع بشكل جدلي، والقيمة الجمالية هي الانعكاس الجمالي للوجود الاجتماعي في الوعي الاجتماعي. وبذلك فإن قيمة الفنان نفسه لا تتحقق عندما يفكر ويحس، بل بعد أن ينتهي من إعداد عمله الفني.

وأخيراً نحن نفهم لغة الفن على أنها تفاعل جدلي بين الشكل والمعنى، هذا التفاعل الذي هو مفهوم جديد، لا يعتبر جمعاً للمفهومين المكونين له، أصبح لزاماً على تقييم العمل الفني أن يبتعد عن المعايير المثالية والقياسية، ليعتمد على التجربة والمعاناة، فلا يضع النماذج اللغوية ولا المعايير التي لا تستطيع أن تميز الشعر عن النثر إلا بسوى أنه موزون ومقفى، فدراسة الفن يجب أن تعتمد على مقياس تجريبي. وليس على أساس المعيار أو النموذج، مادام النموذج يعني الثبات والإطلاق، وهذان يعنيان الكمال، يقول فيشر: "إن الكتاب والفنانين الموهوبين كثيراً ما يقدمون النموذج الذي ينقل ويكرر فيما

---

1. المصدر السابق.
2. الاشتراكية والفن/ فيشر ص 17.

بعد في صورة أردأ وبتنفيذ أرخص"[1]. بذلك يدخل الفن في جدلية أخرى إضافة إلى جدلية علاقته بالجمهور، جدلية العلاقة بين شكله ومضمونه، وأصبح لزاماً على الفن في طور تشكله أن يستمر في خرق هذا الثبات لينفي الكمال. ذلك أن أزلية الحقيقة تضع حداً لإمكانية البحث عنها، فالمطلق لا يكون سابقاً ويتم تكراره، وهذا لا ينفيه في النهاية، فهو بدلاً من ذلك يجب اعتباره على أنه الصيرورة، حيث يكون البحث عن الحقيقة باستمرار، فالحقيقة غير قابلة للمعرفة بالكامل، كما أنها غير قابلة للمعرفة دفعة واحدة، فلا يكون هنالك مطلق مسبق، بل تكون هناك صيرورة مستمرة للوصول إلى هذا المطلق بعد إنتقاءات موضوعية تتراكم لتشكل ما يشبه المطلق. ثم إن الفن يجب أن لا يتوجه إلى الإنسان بشكل عام، بل يقوم بعكس واقعه بكل خصائصه المتميزة، ومن خلال تفرده هذا يأخذ صفته الكونية، ومادام منطلقاً من موضوعة فحواها أن الإنسان هو قيمة عليا يصنع تاريخه بيده، وعلى نشاطه العملي يتوقف خلاصه، فالإنسان يحرر نفسه بنفسه، كما يقول أنجلز، ولكن ليس وفق إرادة جماعية، بل وفق شروط موضوعية.

الموسيقى نتاج الواقع الاجتماعي:

الموسيقى كفن إبداعي تتصف بالسمات العامة التي تتصف بها الفنون الإبداعية الأخرى، كالشعر والرسم والمسرح والسينما، من حيث أنها جميعاً نتاج الواقع الاجتماعي الذي تنتمي إليه، تتوافق معه وتناسب درجته من التطور التاريخي مع ما يحكم علاقتها بواقعها من قوانين موضوعية وعامة. إلا أن الموسيقى كفن متميز – فن التفكير بالأنغام – تنفرد بصفات خاصة جداً تتحدد على ضوء الموقع الذي حددته لها الضرورة الاجتماعية، فالموسيقى التي تقف في موقع التماس المباشر مع الجمهور، تضطر لأن تكون على جانب كبير من الدقة والوضوح والانحياز الكامل. تقول جيزيل بروليه: "الشرط الأساسي للإبداع الموسيقي هو الرؤية الواضحة لما يتألف منه جوهر الموسيقى، وعلى الفنان أن يكون على وعي بالديالكتيك بين المضمون والشكل"[2]. والموسيقى كفن إبداعي تتطور باستمرار التطور الواقعي للمجتمع، ومن هنا فإنها في حالة دائمة من التغير والتشكل، حيث يقول سترافنسكي:"موضوع الموسيقى هو إقامة نظام بين الإنسان والزمان"[3] ولقد فطن الموسيقار الروسي تشايكوفسكي كما تقول جيزيل بروليه: "إلى أن الحياة الفنية تقوم عبر الحياة الإنسانية، وأحس في نفسه بتلك الثنائية بين الإنسان والفنان، بل إنها تضيف قائلة: إن أصالة وكمال ميلوديات تشايكوفسكي والميلودية الروسية بوجه عام، إنما تقوم على تلك الصيرورة الحية

1. المصدر السابق ص 162.
2. جمالية الإبداع الموسيقي/ جيزيل بروليه – الحوار بين المضمون والشكل.
3. المصدر السابق – النزعة الشكلية الخالصة.

المنسجمة المتحققة فيها"[1] وتؤكد على ذلك عائشة صبري وآمال أحمد مختار صادق في كتابهما المشترك قائلتين:" يجب أن نربط كبار المؤلفين بعصورهم التي عاشوا فيها، ذلك أن ظروف العصر انعكست في موسيقاهم"[2] وتضيفان:"إن تاريخ الموسيقى ينتمي إلى ميدان العلوم الاجتماعية"[3].

والموسيقي من حيث هي فن إنساني وإبداع معنوي، يمعن في الشكلية، فإن الدور الاجتماعي الذي تلعبه هو في تشكيل العواطف والمشاعر الإنسانية بما يتلاءم مع القوى الاجتماعية التي تنتسب إليها، يقول المايسترو المصري يوسف السيسي: "الموسيقي هي الفن الذي يمثل عنصر التحول الوجداني في تطور الإنسان عبر العصور والحضارات"[4] وهذا ما يؤكده أيضاً د. فؤاد زكريا: "الموسيقى لا تكتفي بأن تثير الانفعال في المرء، وإنما تضيف إلى ذلك إيقاظ العقل عن طريق الحواس"[5]. أما الفنان أسامة الحلاق فيقول عن الأغنية الجديدة:"من الناحية الموسيقية يجب أن تحمل أفكاراً وأشكالاً تعبيرية جديدة تكون بديلة عن التكرار"[6].

ورغم أن هنالك نقد موسيقي للإبداع الموسيقي، فإن مهمة النقد هي أن يفتح عيون المبدعين على حقيقة انتمائهم، وعلى الشكل الأفضل للتعبير عن ذلك الانتماء، يقول أرنست فيشر: "العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد انفعال أو إلهام"[7] ومن حيث لا يمكن فصل إبداع الفنان الموسيقي عن وعيه الاجتماعي-خصوصاً في مرحلة متقدمة من التطور الاجتماعي - يقول الفنان أسامة الحلاق:"الأغنية السياسية ليست شعراً ولحناً، إنها ممارسة أيضاً، وتعكس هوية المغني ومدى ارتباطه بالناس"[8]. وتقول جيزيل بروليه:"لا يمكن أن يولد الفن من تجريدات خالصة، فهو باطني بالنسبة للفنان نفسه، وهذه هي حقيقة النزعة التعبيرية"[9].هكذا تنتهي ظاهرة الفنان الجاهل وتبدأ مرحلة الفن الذي يعي ذاته ويعي دوره الاجتماعي تماماً، يقول الفنان أسامة الحلاق عن الأغنية السياسية الجديدة: "هي الأغنية الملتزمة بقضايا الناس شكلاً ومضموناً، وتحمل مضموناً يدعو للتغيير الاجتماعي، وتحمل فكراً ثورياً، وتدعو لتحرر اجتماعي

---

1. المصدر السابق –القدرات الشكلية للديمومة والتجربة.
2. طرق تعلم الموسيقى/ عائشة صبري وآمال أحمد مختار صادق.
3. المصدر السابق.
4. دعوة إلى الموسيقى/ يوسف السيسي ص 16.
5. التعبير الموسيقي/ د. فؤاد زكريا ص 32.
6. الوطن العربي العدد 251، 1981/12/10م ص 84.
7. الاشتراكية والفن/ فيشر ص 16.
8. الوطن العربي العدد 251، 12/10/ 1981م ص 84.
9. جمالية الإبداع الموسيقي/ جيزيل بروليه – النزعة الشكلية الخالصة.

وإنساني"[1].ثم لا يمكن إلا وأن ينتمي النقد الموسيقي والإبداع الموسيقي إلى حركة موسيقية واحدة هي في النهاية جزء من الحركة الاجتماعية بكاملها.

وعلاقة الموسيقى بالفنون الأخرى كعلاقتها بالواقع بكل معطياته وثيقة، يقول فيشر: "إن الفن جزء من الواقع الاجتماعي يمكن الإنسان من فهمه"[2] وخصوصاً علاقتها بالشعر، وذلك في مجال هام من مجالات الموسيقى وهي الأغنية والتي هي إما أن تكون شعراً ملحناً أو موسيقى ناطقة، حتى في الشعر نفسه، فإنه إذا كانت الكلمة هي الأصل، فإن للموسيقى الداخلية المتمثلة بالتفعيلات أو البحور والقوافي، أهمية أساسية، حتى أن النثر الفني لا يخلو من تموّجات نغمية موسيقية. وكذلك بالنسبة للموسيقى فإذا كان النغم والإيقاع واللحن هو الأصل، فإن للكلمة دوراً أساسياً في العمل الموسيقي، وذلك كما في الأغنية أو الأوبرا، حتى أن الكلمة وصلت إلى المقطع الأخير من سيمفونية بيتهوفن التاسعة!

كذلك الموسيقى ضرورية لفنون الرقص والمسرح والسينما، فهي في الرقص أساسية تماماً، وفي المسرح والسينما أداة تعبيرية لابد منها.

وعلاقة الموسيقى بالواقع تتضح فيما يطالبها الوعي الاجتماعي العام من أن تحدد شكلها كيفما يريد، بل أن المفاهيم الموسيقية تخضع لتطور حركة الوعي الاجتماعي العام، يظهر ذلك من خلال تجسد هذا الوعي في ذات الفنان أو مجموعة الفنانين الذين يقومون بإبداع وأداء العمل الفني، وكذلك من خلال شكل تعامل الجمهور مع هذا العمل، ناهيك عن الواسطة بين العمل الفني والمجتمع، من منتجين وإعلاميين.. إلخ. وفي بداية حركة جديدة مثلاً، وفي الوقت الذي تكتفي فيه هذه الحركة بإعلان خروجها عن طاعة السائد، فإن الحركة بمجملها تأخذ طابعاً رومانسياً، فيقولون مثلاً هذا المغني - صوته حلو-، أما في اللحظة التي تتطور فيها الحركة وتأخذ زمام الهجوم والطابع العنيف فيقولون ذاك المغني صوته قوي، وتصبح القوة أو الحلاوة هي المعيار الذي يُقاس به مدى أهلية الصوت المغنى لأنه يمثل الحركة الاجتماعية في هذا المجال من الفن.

وفي الوقت الذي نجد فيه المجتمع الرأسمالي الذي يقوم على أساس العمل الفردي، والذي تسوده قيم الذات الخارقة والعبقرية الواحدة، نجد رموزه الموسيقية تتمثل في أشخاص، بينما نجد على النقيض المجتمع الاشتراكي الذي تسوده قيم المشاركة الجماعية، يمجد العمل الجماعي، حيث الشعب هو مصدر الإبداع والإلهام، ونجد رموزه الموسيقية تتمثل في فرق موسيقية أو مسرحية متجانسة، هدفها رفع الحركة الإبداعية والمساهمة في تشييد صرح المجتمع الجديد، بعكس الفرد الرأسمالي الذي يسعى إلى

1. الوطن العربي العدد 251، 12/10/ 1981م ص 84.
2. الاشتراكية والفن/ فيشر ص 75.

الربح، وما يحدده للفن عموماً من دور لا يخرج عن دائرة الاستثمار والخضوع لشروط رأس المال في الترفيه عن النخبة المالكة، حتى تستطيع أن تجدد نشاطها الاستثماري. يقول فيشر: "ليست الرأسمالية في أساسها قوة اجتماعية تميل إلى الفن أو تسعى لتشجيعه، بل إلى تجميل حياتها الخاصة أو كوسيلة استثمار مربحة"[1].

1. المصدر السابق ص 82.

الفصل الثاني
ضرورة التجديد

شيء عن تطور الأغنية العربية:

أخذ العرب الموسيقى عن الفرس، وعن المؤلفات اليونانية القديمة التي نقلوها في أواخر القرن الثاني للهجرة، وقد احتلت موسيقى عرب القرون الوسطى، موضعاً وسطاً بين الفن البيزنطي وفن عصر النهضة الحديثة في أوروبا الغربية. يقول الأستاذ سليم الحلو: "نستطيع أن نلمح التطور المنطقي للتشابه الصوتي عند الشعوب السامية القديمة والإغريق والبيزنطيين"[1].

ورغم أن العرب لم يكونوا بين الأمم القديمة التي بكّرت بالاهتمام بالموسيقى، إلا أنهم أخذوا موسيقاهم عن الفرس الذين كانت تعتبر موسيقاهم من أرقى الموسيقات. ثم أن نشوء الدولة الإسلامية القوية والنهضة الحضارية التي رافقتها، دفعت كثيراً في تشكل وتبلور حركة موسيقية – غنائية في المنطقة العربية، وكان القرآن خير وسيلة في تلاوته وترتيله، لأن يحفز العرب على إيجاد أصوات جديدة تضاف إلى السلم الموسيقي العربي، والتغني باستنباط قواعد التجويد.

وبعد أن تدعّمت أركان الدولة الإسلامية في عهد الأمويين، شهدت الموسيقى العربية كباقي الفنون والعلوم تطوراً كبيراً. فظهر مغنون أمثال ابن محرز، حنين الحيري، الغريض، جميلة، حّبابة، ويونس الكاتب. وكان في المدينة مغنون شهيرون مثل طويس، ابن سريج، سائب خائر ومعبد.

ثم جاءت الدولة العباسية حيث كان عصرها الذهبي للموسيقى العربية، وكان الخلفاء يشجعون الفنون بشكل عام، حتى أن الخليفة الوليد بن يزيد كان يمارس الموسيقى. وبلغت الموسيقى حالة الأوج في عهد الرشيد، وظهر ابن جامح، زلزل، إبراهيم بن المهدي العباسي، إبراهيم الموصلي، والموسيقي الكبير زرياب. وكانت هنالك نهضة موسيقية أخرى في الأندلس حيث الموشحات التي ظلت تفرض حضورها حتى عصرنا هذا.

إلاّ أن المنطقة العربية ما لبثت أن غّطت في سباتها الطويل فترة أربعة قرون، حيث كان العهد العثماني عهد جمود الموسيقى العربية، بينما كانت بالمقابل الموسيقى التركية، الشقيقة التوأم، للموسيقى العربية تتقدم تقدماً كبيراً.

---

1. تاريخ الموسيقى الشرقية/ سليم الحلو ص 180.

وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث كان النمو الجنيني البرجوازية العربية في رحم المجتمع الإقطاعي العثماني، بدأت حركة موسيقية جديدة، اكتست في البداية بملامح العهد الإقطاعي، عهد الخمول والكسل، حيث حفلات الشراب و"آمان يا لا للي"، وكان الغناء على الطريقة القديمة - الغناء للحرف - والموشحات والأدوار– ومقامات الرهاوي والحسيني والحجاز التي تثير الكآبة والخمول. حيث شهد ذلك العصر محمد عثمان، كامل الخلعي وداود حسني.

ولكن الطبقة البرجوازية كانت تقود ثورة شعبية عنيفة ضد الاستعمار، فبدأت الموسيقى تحمل في ثناياها نبض الجماهير الوطني الساخن، يقول كورث زاكس: "مع صعود البرجوازية اتجهت الفنون لإظهار الحقائق الحياة الدنيا إلى جانب الأساطير السماوية"[1]- يقصد البرجوازية الأوروبية - وكانت الأغنية السياسية التي وقف على رأسها الفنان الجماهيري الخالد سيد درويش يحمل عودة بين البنّائين والعمال وأولاد البلد يغنـي في عـز الثورة النشيد الوطني "بلادي.. بـلادي". بينما كانت مـصر في تلك السنة تشهد ثورة وطنية كبرى بقيادة سعد زغلول 1919م.

وقد ظهرت الروح القومية المناهضة للاستعمار في جيل العشرينات من هذا القرن، حتى أن شعار سيد درويش كان "الأغاني المصرية للمصريين" انسجاما مع الشعار الوطني العريض "مصر للمصريين". وكان الشيخ أبو العلا محمد هو المعبر عن الروح القومية العربية، وهو أستاذ أم كلثوم التي قالت عنه "إن ما صنعه الشيخ أبو العلا في الغناء العربي كان شبيهاً بما صنعه محمود سامي البارودي في الشعر، حيث بعث الطريقة العربية في نظمه ونبذ طريقة عصر العثمانيين"، كما أنها تعتبر أن ظهورها ارتبط بثورة قومية في الغناء والموسيقى، وكان صوتها أكبر عامل لنجاح هذه الثورة.

وكان في الشام أبو خليل القباني يؤسس مسرحاً غنائياً تتخلله الموشحات، وهي حالة وسطى بين الدور الذي اشتهر به محمد عثمان، والقصيدة التي اشتهر بها أبو العلا محمد. في حين كان عبده الحامولي يمثل فترة الغناء للحرف، وفي حين قام سلامة حجازي بنقل التخت الشرقي فوق المسرح.

ورغم أن البرجوازية كانت بفضل إبداعها وثورتها تجدد في الشكل الموسيقي في الثلاثينات حيث كان عصر الاهتمام الموسيقي الزائد، وعقد التجديد والتنافس، وهي المرحلة ما بعد سيد درويش حيث ظهر تياران:

---

1. تراث الموسيقى العالمية/ كورت زاكس.

1. تيار واصل خط الموسيقى العربية الكلاسيكية مثل السنباطي وزكريا أحمد كما وصلت إلينا من القرن التاسع عشر، عبر عبده الحامولي ومحمد عثمان فكامل الخلعي وداود حسني.
2. تيار استجاب لرياح التجديد التي بدأها سيد درويش مثل محمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي.

كما ابتدأ عصر الأغنية الفردية - بعد أن كان المسرح الغنائي سائداً- في فلسطين ولبنان ومصر في حالة تشكل مستمرة، وذلك بعد أن بدأت الطبقة البرجوازية التقليدية في التخلي عن جماهيريتها، وفي إرساء القيمة الفردية، إلى أن تفجرت الثورة البرجوازية الثانية في الخمسينيات في مصر، فدخل اللحن الموسيقي دفعة قوية ومرحلة جديدة. فكانت الأغنية السياسية مرة أخرى والنشيد الوطني واللحن الغنائي الذي استفاد كثيراً من التقدم التقني، وذلك فيما وصل إليه من استيعاب لآلات موسيقية جديدة - بعد أن كان التخت الشرقي الفقير، يقتصر في أدائه اللحن على آلات العود، الكمان، القانون والإيقاع، حيث أصبحت الفرقة الموسيقية أوركسترا من عشرين أو ثلاثين عازفاً - كما في الفرقة الماسية التي يبلغ عدد أفرادها 22 عازفاً. وكان محمد عبد الوهاب رائد التجديد، ليس التجديد اللحني حيث قام بإدخال إيقاعات التانجو والسامبا الغربية، بل أيضاً في استيعاب الموسيقى العربية للعديد من الآلات الغربية. وقد لا يكون هنالك فصل تام من هذه الناحية، حيث أن اللحن الجديد يحتاج دائماً إلى لغة جديدة وإلى أداة جديدة.

إذاً كانت الفترة مابين الثورتين 1952،1919 بمثابة فترة الاجتهاد والبحث عن شكل جديد للأغنية، في حركة كان من أبرز فرسانها: القصبجي، السنباطي، عبد الوهاب، زكريا أحمد. وهم جميعاً تعاملوا مع صوت هام هو صوت أم كلثوم التي اتخذت منهجاً جديداً، تجنبت فيه الأغنيات المبتذلة المائعة، التي كانت سائدة في العشرينات أيام انتشار منيرة المهدية التي بدأت مشوارها منذ 1907م. وكانت أهمية الصوت لأن الحنجرة كانت الأداة الوحيدة لإيصال الصوت إلى آذان الناس، حيث المسرح هو المحك الحقيقي لمقدرة المطرب الذي كان مسرحياً! وظهرت في تلك الفترة النزعة الرومانسية، كما نجدها في أفلام عبد الوهاب وأم كلثوم الثلاثينات والأربعينات، تلك النزعة التي نجدها أيضاً في أدب المنفلوطي. على بلد المحبوب وديني، غني لي شوي شوي.

إن تطور الموسيقى العربية في العصر الحديث، كان تاريخ الإلغاء التدريجي لزخرف الموسيقى العربية، واختصار العدد الوافر من المقامات، حيث أن الأغنية بدأت تتخلص من الترهل السابق وتصبح أكثر انضباطاً، حتى أنها أصبحت تعتمد في الأكثر على مقام واحد – الجملة الموسيقية الواحدة المكررة في مقاطع الأغنية القصيرة المناسبة لعصر النشاط والسرعة وامتازت بسرعة إيقاعها.

وقد ظهر أول صوت صغير - عبد الحليم حافظ - مستنداً إلى ألحان محمد الموجي وكمال الطويل، ليعبر عن مرحلة صعود وفتوة ثورة 52 وشبابها بمجموعة أغانٍ وأناشيد وطنية خالدة.

وفي تجربة الرحابنة - الفيروزية كما في تجربة أم كلثوم وأغاني الأربعينات، كان الصوت هو العنصر الأكثر أهمية في الأغنية، حيث نرى أن الصوت الغنائي يملأ المساحة الغنائية، بينما اللحن الموسيقي بمثابة أرضية مساعدة تسير خلفه، بل أنه في كثير من الأحيان، لم يكن سوى عزف موسيقي يتبع حركة الصوت الغنائي على الطريقة الاوبرالية– التعبيرية، وربما كان هذا هو السبب في أن تلك الأغاني كانت مفرطة في عاطفيتها ومشاعرها. يقول كورت زاكس: "بسيطرة الغناء تصبح الميلودية العنصر الأساسي الوحيد في الموسيقى"[33]. وهكذا نجد أن الرحابنة ظلّوا قرابة الثلاثين عاماً يطورون اللحن الغنائي من خلال تطويرهم وصقلهم لصوت فيروز الذي صار في النهاية الصوت – التجربة، من هنا كانت أهميته القصوى للرحابنة بالذات، ومن هنا كانت أهمية صوت أم كلثوم وصاحبته في صياغة أي عمل غنائي. حيث كان الملحن يجد نفسه مضطراً إلى أن يسلم قياده لإمكانات ذلك الصوت الكبير. ومن هنا كنا نجد الملحنين تائهين، ضائعين بين المغنين، حيث يضعون ألحانهم حسب إمكانات الصوت، لا أن يضع اللحن بشكل إبداعي وحسب موضوع العمل الشعري والبناء الفني الذي يبدعه، ثم يجد المغني أو مجموعة المغنين القادرين على أدائه.

في الأغنية الحديثة نجد الوضع مختلفاً تماماً حيث العنصر الأهم هو الموسيقى تؤديه الفرق الموسيقية بمصاحبة مغنٍ ما، ومن هنا برز الملحنون والموسيقيون أكثر وتعددت الأصوات الغنائية وتوفرت بسبب قلة أهميتها عن السابق، حيث أصبح اللحن وليس الصوت هو بصمة الأغنية المميز. وهو الذي يشد المستمع أكثر، فحين سقطت قمم الأصوات الغنائية، تبين لنا أن الأصل هو قمم الموسيقى - الملحنون، حيث قاموا بتقديم أصوات عديدة، على أنها أعمال في سلسلة تجاربهم الموسيقية العديدة، وفي حين كان رياض السنباطي نجماً يقبع خلف وهج أم كلثوم، وكانت تتلألأ سماء الأغنية بنجوم الأداء وليس اللحن، فعبد الوهاب لمع كمغنٍ وكذلك فريد الأطرش، ولمع عبد الحليم بينما كان الموجي والطويل - مبدعا ألحانه - لا يملكان مجتمعين عُشر شهرته! ولاشك أنه ولحد الآن فإن أي أغنية يعرفها الجمهور ويحفظها لحناً وشعراً، إنما يعرفها مقترنة باسم مغنيها، بينما يجهل اسم الشاعر والملحن تماماً.

وكان عدم الاهتمام بالموسيقى يتمثل في عدم وجود كثرة من العازفين ومعظمهم هواه، وربما في لحظة ماضية لم يكن هنالك محترف واحد! كما أن العازف يتعامل بالتالي مع الموسيقى تعاملاً غير جاد. يتمثل في عدم دراستها أكاديمياً. أعني أنهم كانوا

يتقنون العزف "المغلق" السماعي، بالتجربة والخبرة، والتقوت النحيل على التراث والشعور بالعجز المطلق أمام الموسيقى العالمية، وبالتالي عدم التعامل معها وعدم دراستها. بل وظلت أمنية الأماني لكل موسيقيينا دون استثناء نشر الأغنية العربية عالمياً! و"الموسيقى الارتجالية ليست علمية، وإنما هي وجه متطور من الموسيقى التلقائية"[1].ولم يكن فارق الإتقان الموسيقي بين فرق الهواة الشعبية وفرق الإذاعة مثلاً، أو الفرق الخاصة، كبيراً، إلا في السنوات الأخيرة، حيث يبدو الفارق بين أداء الفرقة الماسية والفرق التي تصاحب الهواة وصغار المطربين، حيث الفارق في أداء الجملة الموسيقية أوركسترالياً وعزفاً.

وأصبح اللحن غنائياً سهلاً نشطاً بسبب الاعتماد على العدد القليل من المقامات وتكرار المقام الواحد، مما يسهل حفظه على المستمع فيتفاعل مع اللحن، ثم أن عدم الانتقال من مقامٍ إلى آخر، كما في اللحن العربي القديم مكّن العازفين من القدرة على الإسراع في أداء اللحن، وهذا التقى مع الرغبة العامة في سرعة الإيقاع وأداء اللحن.. ثم بعد ذلك وباستمرار تطور اللحن العربي بهذا الاتجاه - واتجاه البعض إلى لون الفرانكوآرب- وبدء تعود الذوق العام على الجملة الموسيقية الخالية من ربع الصوت واتجاه الفرق الموسيقية إلى استبدال آلة العود بآلة الجيتار. وبتخليه عن تلك النغمة الدقيقة أخذ اللحن الغنائي دفعة درامية أخرى وسرعة إيقاعية جديدة.

لقد استمر اللون الغنائي معبراً عن شباب الطبقة البرجوازية الفتية، فيما يسميه النقاد بعصر تلحين الجملة بعد عصري تلحين الحرف وتلحين الكلمة، وبدأت الأغنية تأخذ مرة أخرى طابعاً جماهيرياً سهلاً وواضحاً. وأخذت تبتعد بشكل واضح عن الزخارف والتلوين النغمي العابث الطروب. وفي مصر استمر هذا اللون حتى وصل الأوج في بداية السبعينات بألحان بليغ حمدي في أغاني زي الهوى، في وسط الطريق، ألف ليلو وليلة، ثم أغانيه لوردة وعفاف راضي، وفي لبنان مع الرحابنة وفيروز وفي العراق كان الموسيقار جميل بشير الذي وجد في ناظم الغزالي طاقة تتلاءم والتطور الذي اختطّه في إعادة تسجيل الأغاني العراقية الفولكلورية بأصوات جديدة وتوزيعموسيقي متطور، بعد أن كانت الأغنية تابعة للمقام.

التطور الموسيقي يظهر مثلاً في الفرق بين أداء اللحن الفولكلوري - "على حسب وداد قلبي"- بطريقته البطيئة المليئة والمزخرفة بالمقامات العديدة، التي كانت تؤدى في العشرينات والثلاثينات، ولحن بليغ حمدي الذي أداه عبد الحليم حافظ في الستينات، المليء بالحيوية والنشاط والغنائية، والذي لا يعتمد على أكثر من مقام واحد أو اثنين.

1. فنون العراقية العدد 177، 82/2/8 ص 16/ منير بشير مؤتمر بغداد الدولي الثالث للموسيقى.

بعد هذا الأوج ظل اللحن الغنائي يدور في حلقة فارغة من التكرار، وبسبب ما تمر به المنطقة العربية من حالة تحول اجتماعي فإن الموسيقى وعلى أبواب الثمانينات بدأت تمر بمرحلة جديدة مختلفة نوعياً، مرحلة اللحن الدرامي والأغنية التعبيرية، والتي رغم حداثتها إلا أننا نجد موسيقياً كخالد الهبر، أو أحمد قعبور أو جعفر حسن، يقدم لحناً جديداً قد يكون مثلاً على هذه المرحلة، التي ستكون من أهم المراحل وأكثرها ثراءً.

لقد بدأ زمن العمل الجماعي، الذي يلتقي مع مثل المجتمع الجديد، والفرق الفنية الجماعية بسبب الشروع في صياغة أشكال فنية جديدة، تحتاج إلى إجماع جماهيري لإثباتها، فقد أخذ نشاط الفرق الغنائية طابعاً احتفالياً، وفي عز المعركة كانت الأغنية المقاتلة، فقد ظهر في لبنان خالد الهبر يكتب أغنياته بنفسه، كلمات مباشرة مقاتلة، إنه مغنٍ تحرضي، يهمه البعد السياسي كما يقدمه أكثر مما يهمه البعد الفني المطلق - كما يقول عن نفسه.. إنها الأغنية التي تقف موقف النقيض تماماً من كل الغناء الصالوني التقليدي..

ولم تأت الأغنية الجديدة من فراغ، ولكنها كانت استمراراً لأفضل خط عرفته الأغنية العربية الحديثة، خط الأغنية الجماهيرية المتفاعل مع همومها اليومية، هذا الخط الذي بدأه سيد درويش منذ العشرينات من هذا القرن، وظل يسير فيه بإصرار الشيخ إمام عيسى تلميذ زكريا أحمد والذي تعلم بدوره على يدي سيد درويش، هذا الخط الذي أخذ دفعة قوية بدعم النظام الوطني في الخمسينات والستينات، والذي بسبب ظروف الأنظمة إياها، التي لم تعد تستطيع أن ترضي طموحاته، اتجه للشارع حيث الشعب قادر دائماً على مواصلة الإبداع والتجدد، حتى أن مارسيل خليفة والذي يعتبر أكثر مبدعي الأغنية الجديدة قدرة على الوصول إلى الجمهور، بل إنه كان أكثرهم شهرة، وهو أول فنان عمل على نشر تلك الأغنية، واستطاع أن يجد لها مكاناً بين الركام الكثيف من الأغاني الرسمية الباهتة! يعتمد على التراث الموسيقي العربي الحديث، وهو ينتمي إلى أجواء سيد درويش، مع تماس ما بعالم الأخوين رحباني، اللذين ظلّا دائماً يواصلان تقديم الأغنية المثقفة المتقنة والجادّة.

كذلك مبدعو هذه الأغنية الآخرون كانوا يعملون معاً في بداية حياتهم الفنية، مارسيل وخالد الهبر شاركا الكورس الشعبي العزف، بينما شارك معهم أحمد قعبور الغناء، أيضاً زياد الرحباني يقدم عوناً تقنياً – في مجال التوزيع الموسيقي – لفرقة خالد الهبر وفرقة الأرض.

كذلك كثير من ألحان هذه الأغنية ذو أصول تراثية وفولكلورية، ويثير أجواءً من النغم الشرقي! إن الأغنية الجديدة لم تكن مغامرة في تطويرها اللحن العربي ولكنها كانت جريئة وطرحت حلاً لأزمة الأغنية العربية التي ظهرت ملامحها مريرة وقاسية في

السبعينات من هذا القرن، وفي هذا الصدد يقول الشاعر إبراهيم نصر الله: "حينما غنى مارسيل.. كان أول حجارة أبراج الأغنية العربية المسطحة قد سقط "ويضيف" انطلق مارسيل خليفة ليبدأ به عهد جديد للأغنية العربية الجادّة المتطورة"[1]. أما مارسيل خليفة نفسه فيقول: "في اعتقادي أن مسار الأغنية الجادة مسار طبيعي لخلاصة كل التجارب التي سبقتنا وأعني بذلك التجارب الفنية التي كان لها موقع مهم"[2]. ويضيف قائلاً:" ليس ما هو تقليدياً.. تجربة الرحابنة ننظر إليها باحترام لأنها عمل جاد – فالجوانب المضيئة من التراث العربي لها أثر فعّال، سيد درويش ليس له أثر على تجربتنا فقط بل يمتد أثره إلى الفرق الأخرى"[3].

بين الأصالة والتجديد:

حين بدأ الشعراء العرب ينتفضون ويبحثون عن شكل جديد للقصيدة، في نهاية الأربعينات من هذا القرن، وقف الرجعيون في العالم العربي ضد التجديد متباكين على عمود الشعر العربي المتميز، والذي ستنهار الثقافة العربية برمتها لو تخلى عنه الشعراء، كذلك وقفوا ضد التجديد في الموسيقى العربية وانفتاحها على الموسيقى العالمية، بل واستيعابها للآلات الموسيقية الغربية مثل الجيتار والأورج. ولكن حركة التجديد الشعرية انتصرت في النهاية، وانتصب صرح القصيدة الشعرية الجديدة، ودفعت بأسماء عملاقة كالسياب ودرويش وأدونيس. كذلك كان حال الموسيقى التي تجددت في السبعينات عنها في الخمسينات، حيث أن استيعابها للآلات العالمية وانفتاحها على الموسيقى العالمية كان استجابة لنبض الواقع المتجدد دائماً، حيث تسارع إيقاعها الذي كان بطيئاً مملاً، يتجاوب مع ظروف الكسل والخمول، التي كانت سائدة إبان العهد العثماني الإقطاعي. يقول كورث زاكس: "الموسيقى العربية والفارسية والتركية مازالت تلتزم بالعرف والنظريات السائدة في القرن العاشر ومازالت تستخدم نفس الآلات التي صورت في أقدم المراجع الإسلامية"[4] والتي كان لابد لها بعد دخول المنطقة العربية حالة العمل الرأسمالي النشط أن تستجيب إلى إيقاع الواقع السريع والنابض بالحياة والتجديد.

المهم أن مضمون الهجمة الرجعية ضد التجديد والتحديث، يستند دائماً إلى حجة الانهيار والأزمة، والحقيقة أن الشكل التقليدي مع تطور الواقع لابد وأن يصل إلى طريق مسدود، لابد له وأن يعيش في الأزمة، لأنه يتناقض مع الواقع الجديد، والذي يتخطاه ويدفعه إلى الانهيار. إذاً الذين يخشون الانهيار هم المرتبطون بالأشكال الفنية القديمة،

1. الدستور الأردنية رقم 4896 تاريخ 1981/3/29م لقاء مع مارسيل خليفة.
2. المصدر السابق.
3. المصدر السابق.
4. تراث الموسيقى العالمية/ كورت زاكس.

وهذا المفهوم لا ينطبق على الفنانين فقط، بل وعلى المثقفين والسياسيين أيضاً. من الذي يعيش في الأزمة؟ ومن الذي سينهار؟ إنه ليس الجديد بالتأكيد!

وحركة التجديد الموسيقية إضافة إلى كونها ضرورة اجتماعية، تستجيب لتطور الواقع الاجتماعي العام، وتطور الذوق العام، حيث الموسيقى كما يقول كورث زاكس:"ظاهرة سيكولوجية أكثر منها فيزيقية، وهي تعتمد على التحليل العقلي أكثر مما تخضع لأجسام رنانة لا ميزان لها"[1]، فإنها ضرورة فنية، حيث الابتكار هو حجر الزاوية في أهمية وقيمة أي عمل فني.

والموسيقى العربية من أكثر الفنون حاجة للتجديد والتطـور. يقـول د.فؤاد زكريا:"فن الموسيقى الشرقية لازال فناً للأغاني، كما كان حال الموسيقى الغربية منذ ما يقارب من أربعمائة عام"[2]. ويضيف: "إن الفارق بين الموسيقى الشرقية والغربية ليس فارقاً في النوع، وإنما فارق في الدرجة فحسب"[3].

وهذا ما يجعل إمكانية تطور الموسيقى العربية ووصولها إلى مستوى من التفوق والإتقان كمستوى الموسيقى العالمية ممكناً وملحاً، حتى لو أدى ذلك إلى التخلي عن ربع الصوت نهائياً، كما فعل باخ وهو رائد النهضة الموسيقية الجديدة في أوروبا، حيث ألغى منذ أوائل القرن الثامن عشر ربع الصوت من السلم الموسيقي في أوروبا.

نفس التبرير ونفس الحجة يتخذهما الهجوم الرجعي على اللحن الدرامي الجديد الذي يحاول أن يرتبط بقضايا جماهيرنا الشعبية، وأن ينهض بواقعها، ملتزماً بحركتها متأثراً بها ومؤثراً فيها، يتهمونه بأنه وافد أجنبي، وأنه غير عـربي ومقلد للغير، ويقولون أنه إذا كان لابد من التجديد

فيجب أن يكون على طريقتنا الخاصة-الاشتراكية العربية؟!

كل هذه المفاهيم القومية المتخلفة، ترى أن التمايز بين الشعوب مؤبد، وأنه لا مجال للتجانس البشري، وهي نفس الفكرة العنصرية، التي تؤكد الفارق الطبقي، وتبرر استغلالهم للآخرين. والحقيقة أن المجتمعات البشرية وإن كانت لا تزال تتمايز على أساس قومي، إلا أن منطق التطور يؤكد أنها تتجه بمجموعها إلى التجانس البشري.

وعلى هذا فإنني أؤكد أن اللحن الدرامي الذي تتميز به الأغنية العربية الجديدة، يتصف بالإيقاع السريع الذي يستجيب إلى النبض الثوري الجماهيري الساخن والمنفعل. فإنه يختلف كل الاختلاف عن الايقاع الغربي الرأسمالي الذي وان كان يتصف بسرعة الإيقاع، إلا أنه لحن راقص مخدر ورجعي، لا يصدّر الحماس الثوري إلى جمهوره، بل

---

1. المصدر السابق.
2. التعبير الموسيقي/ د. فؤاد زكريا ص 69.
3. المصدر السابق ص 67.

الهستيريا التي تنسيه واقعه، ويصادر وقتهم وعقولهم، وبدل أن يثير فيهم النشاط البنائي، فإنه يلهب غرائزهم، ويثير فيهم روح الفوضى والتخريب.

اللحن الدرامي لحن بنائي فني غني وتقدمي، بينما اللحن الغربي راقص فوضوي ورجعي، ونحن يجب أن نستوعب التقنية الغربية، ولكن لأن ساحة الصراع الإستراتيجية هي ساحتنا، فلابد بالتالي وأن نضيف إلى إبداعنا الثقافي والفني موضوعة ثورية وكم نحن بحاجة إلى النقد المنهجي الذي يدفع الحركة الموسيقية- الغنائية إلى التجديد والتطور الذي يجب أن يكون مُلماً بالعلوم الموسيقية والغنائية والاجتماعية كما يقول المايسترو يوسف السيسي: "حتى يتمكن أي ناقد موسيقي من إبداء حكمه على مؤلف أو أداء موسيقي، فلابد أن يكون نقده هذا مبنياً على بعض الأسس والنظريات العلمية التي تفسر الموسيقى إلى جانب ذوقه الفطري الآخر الذي ينبني على ظروفه النفسية والاجتماعية وعلى خبراته في ممارسة الحياة"[1]

أزمة الأغنية التقليدية:

منذ بدأت الحرب الأهلية اللبنانية في النصف الثاني من السبعينات، أخذ الشارع الشعبي اللبناني يطرح قيادة جماهيرية جديدة ممثلة في الحركة الوطنية الديمقراطية بديلاً عن قيادته الرسمية الطائفية، في نفس الوقت بدأت انتفاضة الضفة الفلسطينية المحتلة، تتحول لتأخذ طابعاً جماهيرياً حاشداً وواعياً. في خضم هذه الحركة العامة، كانت هنالك حركة موسيقية - غنائية جديدة تطرح نفسها بديلاً ثورياً، للفن الموسيقي - الغنائي التقليدي.

وبقدر ما كانت الحركة الجماهيرية الجديدة صاعدة وفتية وواعدة، كانت بالمقابل الحركة التقليدية تتجمد وتتقوقع وتغوص في الأزمة، ولم تكن حالة الفرز هذه قصراً على لبنان أو الضفة، بل شملت معظم المنطقة العربية، التي تأثرت بشدة بحالة الصراع المحتد الذي شمل العالم بأسره في السنوات الأخيرة ولازال آخذاً مساره في ذات الاتجاه.

والأغنية العربية التي استحوذت على معظم الاهتمام الموسيقي العربي، بدأت وبالتحديد بعد عام 1967م تأخذ طابعاً جديداً، حيث اقتصرت على اللون العاطفي، وتخلت تماماً عن الطابع الوطني الذي كان منتشراً في الخمسينات والستينات حتى وصلت إلى الذروة في لحظات حرب 1967م. وكانت الأغنية الوطنية هي أغنية الخندق المقاتلة حيث كان الجندي يستعد للمعركة على صوت فهد بلّان الهادر، وعلى أغان عبد الحليم وأم كلثوم.

بعد النكسة أصيب العالم العربي بحالة حزن شديد، فاتجهت الأغنية إلى الأداء الحزين و "العاطفي المريض" حيث اللوعة والشجن. بعد ذلك حاول الموسيقيون أن

[1]. دعوة إلى الموسيقى/ يوسف السيسي ص 314.

يمدوا جسوراً من التواصل مع الجمهور ولكن بطريقة جديدة. فرد الفعل النفسي عند الجمهور بعد الإحباط والانتكاس كان اللامبالاة وعدم الاكتراث، فكان اللحن الراقص والمضمون السطحي والاهتمام الزائد بالشكل والتنويع النغمي، وكانت هذه الفترة حتى منتصف عقد السبعينات هي مرحلة الانتقال، مقدمة لظهور المضمون - الأغنية الوطنية - بشكل جديد في إطار حركة جديدة.

في إطار الحركة التقليدية وبسبب الظروف العامة المحيطة بها، كان الإبداع داخل هذا الإطار في حالة حصار شديد وكان يعيش في أزمة خانقة، وكان للأنظمة العربية علاقة مباشرة بذلك يقول عبد الأمير جعفر "أصبحت الأغنية الجماعية ذات دور فاعل في توعية الجماهير سياسياً من خلال الأناشيد والأغاني الهادفة، ولا تأخذ به الدول العربية خشية أن تصبح بادرة تصعيد ثوري"[1]. والذين عاشوا طويلاً على الإبداع والخلق الفني الجيد وجدوا أنفسهم محاصرين، فقد شعروا بأن زمانهم قد ولّى، فكيف يعيش عبد الحليم مثلاً في عصر "أحمد عدوية"؟ عليه في هذه الحالة إما أن يغّير ثوبه وإما أن يعتزل! وقد بدأت قمم العصر الذي نعيش الآن في لحظةٍ هي نهايته وهي في نفس الوقت بداية عهد جديد في التلاشي.أم كلثوم ذهبت إلى الأبد وفريد الأطرش وكذلك عبد الحليم حافظ ورياض السنباطي. أما كمال الطويل فقد ابتعد منذ فترة طويلة، واتجه إلى التجارة، ربما لأنها أكثر ربحاً أو أكثر إبداعاً؟! هذا الفنان الذي كان مبدعاً حقيقياً والذي يقول "أحلامي عجزت عن أن أضعها في نوتات موسيقية"[2] ثم يضيف قائلاً: أنه "قرفان" لأنه لم يصبر على تحصيل علم الموسيقى وأخذته دوامة الشهرة، ويتابع حديثه قائلاً: أنه حقق استقراراً مادياً ولم يحقق استقراراً موسيقياً. أما محمد الموجي فقد انتهى هو الآخر بعد ذهاب رفيق دربه عبد الحليم، ولا يلحن إلا بمزاج متذبذب – وهو الذي اشتهر باكتشاف الأصوات الجديدة - قد التصق لفترة بصوت ضعيف - أميرة سالم - لا لشيء إلا لأنها ارتضت أن تكون زوجته! أما بليغ حمدي فقد هجر مصر واتجه إلى العالم العربي حيث النفط وقليل من الأصوات الشابة، ذلك بعد أن طلّق وردة، وانتهى زواجهما الفني الذي أعطى مجموعة من الأغاني المتقنة،التي لعبت دوراً في استقطاب اهتمام الجماهير العربية - لما تمتاز به من غنائية برجوازية - وقد جرب أصوات سميرة سعيد - عفاف راضي وميادة حناوي، ولكن ظلت وردة تتمتع بقاعدة جماهيرية كبيرة وبإحساس فني مميز وبحضور خاص. وما أن تم طلاق فايزة أحمد ومحمد سلطان، حتى اتفق المطلقان اللدودان فايزة وبليغ على التعاون في أغنية - حبيبي يا متغرب - التي ربما لم يسمعها الكثيرون! هكذا كان حال الزواج الفني بين فايزة وسلطان، تماماً كمنافسه

1. فنون العراقية العدد 179 تاريخ 1982/2/22م ص 15.
2. الأفق الاقتصادي الأردنية في عددها الأخير قبل أن يتم توقيفها.

وردة - بليغ، أن يتفرق الجميع في نفس اللحظة، أنها ليست مصادفة عديمة الدلالة! خصوصاً إذا ما ارتبط في نفس اللحظة أيضاً بتصدع الزواج الفني الذي لعب دوراً مميزاً في تشكل الأغنية العربية المعاصرة - الرحابنة مع فيروز. هذا التصدع الذي انتهى بفيروز في ربوع المهجر والرحابنة يحلمان بإعادة التجربة مع رونزا ثم عفاف راضي. أما عبد الوهاب العجوز الهرم، فهو لا يفعل سوى أن يقوم بقيادة الفرقة الموسيقية العسكرية برتبة اللواء، يستقبل كارتر الفاتح لمصر السادات وآخر ما يفكر فيه هو أن يلحن لسميرة توفيق! أما الموسيقار رياض السنباطي فقد مات وهو يحلم بإعادة الحياة إلى المسرح الغنائي العربي" وقد رحل الرجل وفي نفسه غصّتان: الأولى أنه لم يستطع أن يترجم رغبته في إعادة الحياة إلى الأوبريت العربية، وهي رغبة كانت تلازمه منذ سنوات، هو الذي كان من الأوائل الذين خاضوا غمار هذا النوع من العمل الموسيقي - الغنائي منذ أكثر من 35 سنة بأوبريت - عروسة الشرق – التي قامت ببطولتها منيرة المهدية، أما الغصة الثانية فهي تعرقل لقائه مع سفيرة لبنان إلى النجوم، فيروز، وهو اللقاء الذي أعلن عنه ولم يظهر أثره رغم مرور أكثر من سنة عليه، ورغم إعلان الاتفاق في مؤتمر صحفي حاشد"[1]. هذا الموسيقار نفسه هتف حين سمع ميادة الحناوي " إحنا خلاص لقينا أم كلثوم"[2] وكأنه غريق وجد قشة!. لقد كان يعاني وكمبدع قديم وكان يتألم لحالة الأزمة التي يعيش فيها الجميع وهو منهم - خصوصاً بعد غياب أم كلثوم - وقد قالوا مثل هذا الكلام حين اكتشفوا سميرة سعيد، عزيزة جلال، عفاف راضي، كما وجدوا الفقيد عبد الحليم في هاني شاكر وعماد عبد الحليم، وكما وجدوا أسمهان في عزيزة جلال، لكن الأيام جاءت لتثبت عقم كل هذه الأقاويل!

وتسود أوساط مبدعي الأغنية التقليدية ظاهرة التقليد والتكرار وكأنهم يدورون في حلقة مفرغة، يمارسون إعادة أداء بعض الألحان القديمة، رغم عدم تفوقهم وعدم تقديمهم الجديد. يقول عبد الوهاب الشيخلى: "إن أغلب الذين أدّوا لغيرهم لم يتمكنوا من التفوق على المغنين السابقين - مثلاً دور أنا هويت لسيد درويش غناها صالح عبد الحي، زكريا أحمد، سعاد محمد، فتحية أحمد، إسماعيل شبانة، عباس البليدي، فيروز، عبد الوهاب"[3] والأمثلة عديدة. ثم لماذا لم تتكرر الرموز المبدعة حيث ظلت رموز كعبد الوهاب وفريد الأطرش وأم كلثوم وعبد الحليم ومن ورائها مجموعة أقل شأناً نجاة، فيروز، شادية، وردة، فايزة أحمد، تغطي المساحة الغنائية العربية على مدى خمسين عاماً، حتى إذا ما انتهت هذه الرموز بالموت عاشت تلك المساحة فراغاً قاتلاً؟!

---

1. ألحان اللبنانية العدد 29 تاريخ 1981/9/19 ص 18.
2. المصدر السابق ص 7.
3. فنون العراقية العدد 179، 1982/2/22م ص 14.

وقد بدأت أزمة الأغنية المغربية مثلاً منذ الستينات، حيث بدأ إدخال الآلات الغربية وتقليد المشرق العربي، مما أفقدها تميزها وكسر سير تطورها الطبيعي، فظهرت المجموعات الغنائية تقدم التراث وقضايا الشعب – المغربي العربي على اتصال دائم بالغرب – إنهم في المغرب يعانون من أزمة معاهد غنائية. حتى أن بعض الفنانين يعون أزمتهم وإن كان ليس بشكل عميق، فهذه وردة تعتبر أن أغنيتها – عايزة معجزة – فاشلة لأن بليغ لم يأخذ بملاحظاتها وكذلك – أوقاتي بتحلو– التي شعرت أنها كانت لأم كلثوم فأدتها بطريقة التقليد أكثر من اللون الخاص.

ويلاحظ أن الأغنية التقليدية تعتمد الشكل الغنائي البرجوازي ذي الإيقاع الراقص ولا تتعامل مع اللحن التعبيري البنائي، ذلك أنها تهدف في النهاية إلى إثارة الغرائز المتخلفة لدى الجمهور ولا تريد أن تثير وعيه، فحركة أهدبة الألحان في اللحن التعبيري تعطي إيقاعاً بنائياً، بينما في اللحن الغنائي تعطى إيقاعاً راقصاً ناجماً عن تكرار عدد ثابت من الدرجات (الأصوات، النغمات) الموسيقية، وربما كان ذلك سبباً في عجز الإبداع الحقيقي في تلك الحركة. يقول المايسترو يوسف السيسي: "الإلهام وليد العقل والسيطرة والتحكم، وهو وليد الدراسة والثقافة. ويضيف: عندما نلغي نشاطات العقل، فإننا نلقي الإمكانات الصحية للتأليف الموسيقي"[1] ويقول أيضاً: "الموسيقى فن يسير في الزمن ويتكامل في ذاكرة المستمع"[2] ويقول: "الموسيقى ككل الفنون تخضع للتزاوج بين العقل الواعي واللاشعور"[3].

إن أزمة الأغنية العربية التقليدية تعود إلى تدهور وانحدار الطبقات الاجتماعية التي ارتبطت بها والتي تتعرض للهزائم والنكسات السياسية والاجتماعية المتتالية، والتي ليست لها أية صفات نضالية الآن، مما يضفي على فنونها سمات الارتخاء والبذخ والواقع المخملي الذي لا يشبه في نفس الوقت واقع الكادحين المر، مما يمنعهم من التعاطف معها وهذا ما يدفع هذه الفنون إلى أزمة خانقة، تؤثر إحداهما في الأخرى جدلياً، فالفنون تتطور في علاقتها الايجابية بالواقع، أما إذا حوصرت فإنها تختنق تماماً، وتفتقد أي احتمال للإبداع فيها. إن الفن القوي هو نتاج ثورة، وهذا ما لايتوفر للمنطقة العربية خصوصاً في الفترة الأخيرة - فترة الهزائم المتتالية، والمهانة القومية الكبرى - وما كان الفن الموسيقي - الغنائي دائماً إلا نتاج واقعه، والأعمال الكبيرة نتاج واقع كبير. يقول د.حسين فوزي عن بيتهوفن: "ضاقت القوالب التقليدية بفنه فتفجرت، لقد عبر بالموسيقى عن فكر كانط وشيللر وعن كفاح العصر الثوري"[4] وقال عنه هايدن:"هذا

1. دعوة إلى الموسيقى/ يوسف السيسي ص 25.
2. المصدر السابق ص 305.
3. المصدر السابق ص 316، 317.
4. بتهوفن/ د. حسين فوزي.

فتى ثورة.. وملحد أيضاً"[1] ويضيف د. حسين فوزي قائلاً عن الموسيقار العملاق بيتهوفن: "عاش بيتهوفن حياته ثائراً على الارستقراطية"[2].إن سر عظمة بيتهوفن هو ارتباطه وتعبيره الخلاق عن عصر ثوري، ولم تكن الرومانتيكية الموسيقية التي أسسها إلاّ تعبيراً عن الثورة الفرنسية. يقول المايسترو يوسف السيسي: "الرومانتيكية الموسيقية جاءت انعكاساً للثورة الفرنسية"[3]وهاهو بيتهوفن نفسه يعبر عن إعجابه الشديد بقائد الثورة الفرنسية نابليون بونابرت فيؤلف له سيمفونيته الثالثة –التي بدأ بها المدرسة الرومانتيكية بعد أن كلاسيكياً في سيمفونيته الأولى والثانية – على طريقة هايدن وموزارت – ولكن ما أن يتهادى إلى سمعه تنكر نابليون لمبادئ الثورة الفرنسية في الحرية والعدالة والمساواة بتنصيب نفسه إمبراطورا، حتى يثور ويمزق الصفحة الأولى التي كان قد عنون بها سيمفونيته ب (الإمبراطور) ويكتب عنواناً جديداً له مغزى – البطولة في ذكرى رجل عظيم.

ولم يبتعد معظم الموسيقيين الخالدين في الغرب، كما في الشرق عن أحداث بلادهم، فقد شارك فاجنر ثورة أهل سكسونيا 1848م، وكذلك فرانز ليست كان من أوائل معتنقي المبادئ الاشتراكية لسان سيمون، وبرليوز كان يترك كراسته الموسيقية ويقف مع الشعب خلف المتاريس ثائراً 1830م. ويقول د. حسين فوزي عن فن بيتهوفن: "فن بيتهوفن نتاج ثورة وبطولة"[4]

ولم تكن الأغنية الجديدة إلا احتجاجاً على الأزمة، وإلا صوتاً للرفض تجاه الأنظمة دائمة الانكسارات. فمن علاقته المباشرة الساخنة والمستمرة مع الجمهور - بشكل ملحمي - يكتسب الصوت قوته ومسرحيته، ويكتسب وعيه وقد قال ملحن ما "هناك صوت مثقف وهناك لا صوت" وعندنا الآن هنالك أصوات مثقفة وهنالك لا أصوات. وفي الإذاعات العربية هنالك عماد عبد الحليم وهاني شاكر وفاطمة عيد إضافة إلى ليلى نظمي وطوني حنا وذيب مشهور ودريد عويضة وفؤاد حجازي وبقية جوقة بيع الخضار في سوق المواشي! لقد شاخت هذه الأغنية وأخذت في التململ والاحتضار، لتمت إذاً، ولتفسح الطريق إلى أغنية أخرى فتية واعدة، فهذا هو منطق التطور.

الظاهرة الغنائية الجديدة:

مع بداية السبعينات كانت هنالك مجموعات صغيرة من الشبان الهواة، المهتمين بالموسيقى والغناء تطرح نفسها للجمهور بشيء من الجرأة، معلنةً مشاركتها جماهير الأمة العربية همومها، وبدء شكل جديد للأغنية العربية، في تظاهرة غنائية ظهرت في

1. المصدر السابق.
2. المصدر السابق.
3. دعوة إلى الموسيقى/ يوسف السيسي ص 235.
4. بتهوفن/ د. حسين فوزي.

معظم أقطار الوطن العربي، لتدلل على ظهور حركة جماهيرية خارجة عن الطوق الرسمي، تتوهج في بعض أرجاء هذا الوطن الكبير، وتنتظر في بعضه الآخر.

ومنذ بداية ظهورها اتسمت هذه الظاهرة بسمات عامة متوقعة ومنطقية، فقد كانت حادة ومسئولة في تعاملها مع الكلمة، وفي اهتمامها بنبض الشعب، وفي طرحها وإن كان بأشكال متفاوتة – حسب تطور التجربة الخاصة لكل منها – الأداء الجماعي، مسقطة بذلك شكل الأداء الفردي وهو سمة الغناء الرسمي، الذي التقى وعبّر دائماً عن نهج الأنظمة في إبعاد الجماهير الشعبية عن المشاركة في صياغة حياتها الاجتماعية بكافة أشكالها. وكان من الطبيعي أيضاً أن تتوجه هذه الظاهرة إلى الجمهور حيث يوجد خارج العواصم – عواصم الغناء وهي المسارح – فتتحول لقاءاتها إلى مهرجانات شعبية حقيقية، منهية بذلك عصر البطل الفرد، حيث المغني نجم الاحتفال والحضور مجرد مستمعين!

في المغرب كانت فرقة جيل جلالة التي تستخدم إيقاعات جديدة وتستثمر التراث بشكل دقيق، والموسيقى الصوفية - الله يا مولانا-والكلمات الشعبية البسيطة والدارجة، وربما يعود ذلك إلى التأثير القوى للدين عند الشعب المغربي، وكذلك الإيقاعات والآلات الشرقية، وهي فرقة مكونة من ستة أشخاص أكثر ما يستخدمون الآلات الإيقاعية الشعبية وأصواتهم الجماعية. وجيل جلالة من حيث المصطلح تعني جيل المتاهة أو الضياع – فالجلالة هو الغطاء الذي يخفي الوجه. أما ناس الغيوان وتعني الناس الكادحين وفرقة تكده فتتعاملان مع الآلات والألحان الغربية ذات الإيقاعات السريعة، خصوصاً آلات البنجو الغربية. إذاً في الوقت الذي نجد فيه جيل جلالة تجنح إلى أجواء التراث والفنون الشعبية، نجد ناس الغيوان وتكده تجنحان إلى التغيير والتجديد في اللحن وفي استخدام الآلات الموسيقية.

وفي مصر كان الشيخ إمام عيسى ذلك الفنان منذ الثلاثينات، مستمراً في نقائه والتزامه وفي جملته الساخرة المريرة. مشكلاً مع أحمد فؤاد نجم ثنائيا إبداعيا يعيد إلى الأذهان ثنائية سيد درويش وبيرم التونسي، يرافقه الفنان عدلي فخري ذلك اللحن المتوتر على الدوام، وقد انضم إليهما الفنان فاروق الشرنوبي.

في العراق كانت الطريق وجعفر حسن وبابل الغنائية يمثلون اللحن الأكثر التزاماً ومباشرة وذا الطابع الخاص الحاني الذي يمثل شفافية أهل العراق. أما في لبنان فكانت التجربة كبيرة، حيث كانت فرق الكورس الشعبي، الميادين، فرقة خالد الهبر، وفلسطينياً كانت أغاني العاشقين، سنابل، مصطفى الكرد، الأرض، بيسان، أجراس العودة، أشبال الثورة، وعشرات المجموعات الغنائية، وفي الأردن كانت بلدنا والرايات وعدد من الشباب الذين يطرحون أنفسهم بشكل فردي. وفي سوريا كان فهد يكن يغني للثالوث الذي

لن يقهر! أما في ليبيا فمحمد حسن وخيمته الغنائية، التجربة التي تتمتع بدعم الثورة، كانا تجربة رائدة ومبدعة.

وفي السبعينات كانت هذه الظاهرة أكبر ما تكون في لبنان، وذلك بسبب التقدم الاجتماعي الذي توّجته الحركة الوطنية – الديمقراطية اللبنانية، وما فتحته من آفاق الإبداع الفني أمام الحركة الفنية – الموسيقية. وبسبب المواجهة اليومية في الحرب الأهلية. تقدمت الفرق الغنائية على مستويات: التسجيل، الأداء الغنائي واللحني، التوزيع الموسيقي، ثم على المستوى التنظيمي للفرق، حيث كان يصل عدد الكادر الفني المشارك في الأداء الموسيقي والغنائي إلى أكثر من عشرة أفراد كما في فرقة الميادين (13) وفرقة خالد الهبر (10) والأهم من ذلك التحول باتجاه الاحتراف وما يوفره ذلك من تقدم هائل على مستوى الإبداع الفني وإثراء التجربة. والاحتراف في النهاية لابد منه لمواصلة الحركة الفنية تقدمها وتطورها المستمر.

وقد مرت الأغنية الجديدة الناتجة عن هذه التظاهرة الفنية الشعبية الجديدة حسب تقديري بعدة مراحل:

1. أ. بدأت الأغنية بتقديم القصيدة ذات المضمون الوطني، ولكن في إطار لحني تقليدي كأغنية الشيخ إمام، وكما في تجربة مارسيل خليفة الأولى - وعود من العاصفة - وهي أقرب إلى نمط - التطريب -.

ب. بعد أن تأثر اللحن الموسيقي الجماهيري بحالة التفاعل – التي تنشط في الوسط الجماهيري الساخن – ظهر اللحن الساخن والمتحرك الذي بدأ يودع الجملة المقامية السابقة، ويعتمد أكثر على الإيقاع والنغم المتوتر، كما ظهر ذلك واضحاً في أغاني أحمد قعبور وخالد الهبر، وهنا يعتبر لحن "أناديكم" نموذجا قوياً، فهو لحن منتشر، غنائي الطابع، سريع ومرتفع، ويعبر عن توق الجماهير العربية الشديد إلى الديمقراطية، وكأن تلك الجماهير تريد أن تصرخ رداً على ذلك الصمت الطويل الجاثم فوق صدورها، وذلك لأن لحن الأغنية الجديدة في الأصل نتاج الواقع الشعبي الكادح، وهو في مفرداته وتفصيلاته يعكس همومها وطموحاتها، وقد استفادت الأغنية الوطنية الجديدة من الظروف الموضوعية أكثر مما استفادت من ظروف الأغنية الذاتية، وربما يعود ذلك إلى أنها في الأصل أغنية شعبية ذات طابع عقلاني، لم تستفد بسبب حداثة تراثها من التطور الثوري لانفعالاتها ولم تتمكن من أداتها الفنية تماماً مثل مسلسلات صلاح أبو هنود التلفزيونية "رسائل إلى العالم" و"عروة بن الورد" التي تعتمد كثيراً على قوة الحوار على حساب أدوات فنية أخرى كالموسيقى ودراما الموقف أو المشهد، حيث نجد أن المشاهد يفتح أذنيه ويتابع الحوار القوي واللغة المثقفة وينسى الممثلين الذين يتكلمون!

يقول د. يوسف السيسي: "النظرية الرئيسية هي أن الفنان يحطم القواعد من أجل إبداع فني متطور، ثم يأتي دور الناقد ليشرح"[1]

والأغنية الجديدة وبسبب وجودها في موقع التماس الجماهيري ودورها الذي يعتمد على خصوصيتها في تشكيل الوجدان الوطني الجديد الذي يأخذ في التشكل بعد فترة من بدء تشكل العقل الوطني الجديد هذا الذي يكون مع بدء ظهور المنظرين السياسيين، ثم المثقفين الجدد، فيظهر الأدب الوطني الجديد مثلاً، قبل ظهور الأغنية الوطنية الجديدة التي تكون بداياتها معتمدة على أشقائها - الأكثر خبرة - في الحركة الجديدة، فتتأثر بها وتأخذ من ملامحها على حساب خصوصية أدائها، وهذا يكون بسبب الانشقاق والتعارض الذي تم بين الأغنيتين - الجديدة والقديمة - فالثانية انحصر وتقوقع تطورها الذاتي بالأطر الرجعية للحركة الرسمية التي تنتمي إليها، وتمكنت إلى حد كبير من أدواتها وشكلية إبداعها، ولكن بدون تقدم نوعي، فهي تدور في إطار العزلة وتعاني من الأزمة، بسبب عدم إنسانية وفتور مضمونها، مما قلّل حتى من الإبداع الشكلي لممثليها، بل على العكس تراجعت نسبياً بسبب ظروف الصراع الطبقي الإجمالية التي تحيط بها.

لكل ذلك فإنه يلاحظ قلة المعرفة الموسيقية الأكاديمية لدى فناني الأغنية الجديدة وهم أحياناً شعراء أكثر منهم موسيقيين. وخبراتهم في الغالب ذاتية - أعني فردية - وتنسحب هذه الملاحظة على الفرقة الغنائية، ذلك أن العمل الجماعي أكثر تقدماً على المستوى التنظيمي للإبداع، حيث يلاحظ قلة الأدوات الموسيقية المشاركة وعدم التجانس التام للأصوات التي تؤلف الصوت الجمالي، خصوصاً في الفرق ذات الإندفاعة الشعبية، عموماً يلاحظ أن الفرقة الأكثر حماساً جماهيرياً أقل خبرة أكاديمية. والأكثر خبرة أكاديمية أقلها وضوحاً في المضمون. ولنأخذ الميادين وأغاني العاشقين والطريق مثالاً على ذلك. وأنا أنحاز إلى التجذر في المضمون! وذلك لأن تجاوز الضعف في الخبرة الأكاديمية والتقنية، يكون من خلال حماس الهواة ونقائهم المبدأي ومن خلال التجربة واستمرارها. ولأن الثورة الاجتماعية أصلاً تفتح آفاق التطور العلمي والفني مثلما أن التطور العلمي والفني يساعد في التطور الاجتماعي، ولكن أصل التطور الاجتماعي في التطور الطبقي - في المادة البشرية وعلاقاتها فيما بينها، وقد سبق وأن أشرنا إلى أن الأغنية الجديدة، وقفت على أرض الظرف الموضوعي واستفادت منه أكثر مما استفادت من ظرفها الذاتي. أي أنها تنحاز ثم تتطور، وتبدأ في تملك أداتها واستيعاب لغتها الفنية. وربما كان امتلاك الأداة الفنية أكاديمياً بشكل محترف يحول الفنان إلى برجوازي صغير خيالي الوجدان متذبذب المواقف! وإن كان هذا الخط يتعارض باستمرار مع خط التزاحم

[1]. دعوة إلى الموسيقى/ يوسف السيسي ص 315.

والابتكار الفني. وعدم قدرة الجهات الرسمية على تفجير إبداعات كل الفنانين أو هواة الفن، إضافة إلى الخطوط الأخرى التي تكّون مجتمعة اتجاه الفنان أو المجموعة الفنية. هذا الامتلاك الذي يؤدي على الأقل إلى التمايز المعنوي ويلاحظ إلى أي مدى تلعب الصدفة دورها في اختيار فناني الأغنية بسبب عدم تعميم الدراسة الموسيقية منذ الصغر في المدارس، فلا يكتب لمعظم المواهب في هذه الحالة إمكانية النمو والاحتراف، كما في فنون الأدب والرسم إلى حد ما، من هذه الزاوية تلتقي هموم الموسيقى مع هموم المسرح وهما ربما كانا من أكثر الفنون تخلفاً في العالم العربي!

والغنائية أضافت اهتماماً جماهيرياً بالموسيقى المغناة، مما أوجب السهولة والتكرار أحياناً في لحن وكلمات الأغنية، حتى يكون من السهل على الجمهور ترديدها وحفظها، مزيلة بذلك الحاجز التقليدي لغناء الصالونات والمسرح الكلاسيكي الذي كان يفترض دائما عدم التواصل بين الفنان والجمهور، حيث تتلخص مهمة الفنان في الأداء الفني البحت، وتتلخص مهمة الجمهور في الاستماع بأدب! وعدم المشاركة والمحافظة على الانفعال إذا ما حدث في حدود المعقول! فقد كان جمهور أم كلثوم مثلاً من هذه الناحية نموذجياً، حتى إن عبد الحليم حافظ لم يتمالك نفسه حينما قدم قارئة الفنجان لأول مرة من أن ينهر مجموعة من المستمعين الذين أبدوا حماساً زائداً!

2. بعد تكريس الأغنية القصيرة بشقيها التطريبي والغنائي أو الأدائي، بدأت ملامح شكل جديد للأغنية التعبيرية - اللوحة - التي اعتمدت على القصيدة-التجربة، ذات اللحن البنائي أو ما يشبه القصيد السيمفوني الذي ظهر في أوروبا الشرقية في مطلع القرن الحالي، كما في رائعة خالد الهبر "أحمد الزعتر" ورائعة مارسيل خليفة "يا علي" وأغنية العاشقين "الثلاثاء الحمراء" و"تل الزعتر" للطريق و"جيفارا" للشيخ إمام. ولولا إمكانات الحركة اللبنانية المتقدمة، لما كان بإمكان هذا النوع من الأغنية أن يظهر، حيث توفرت للفرقة الغنائية اللبنانية الجديدة إمكانات الاحتراف وإمكانات التوزيع الاوركسترالي، وحيث توفرت الأصوات المدربة والقوية، ثم إمكانات التسجيل في الاستوديوهات. ولكن وللأسف الشديد لم تتواصل هذه التجربة - بل هذا الخيار - بسبب تراجع الحركة الوطنية والديمقراطية العربية، بل بسبب تراجع الرسمي العربي إلى حدود الانهيار والظلام الذي يطال العقل والقلب العربي قبل أي شيء آخر – مثقفين ومفكرين وفنانين – بالاغتيال والإبعاد والهجرة! ولكن رغم ذلك لابد وأن تتفاعل التجربة وأن تتطور وإن كنت قد اجتهدت بأنها أخذت شكلين رئيسيين الأول الأغنية القصيرة بشقيها التطريبي التقليدي والغنائي - الدرامي والثاني اللحن التعبيري من خلال الأغنية الطويلة - التجربة والحكاية.. الخ. فإن تطور التجربة قد يبرز أشكالاً إبداعية أخرى ونقداً أعمق.

مفهوم جديد للأغنية الجديدة:

في نيسان من العام 1983م وجه الفنان خالد الهبر نداءً إلى الأنظمة العربية التقدمية بأن ترفع يدها عن الأغنية الوطنية، وقد كان ذلك من خلال حديث صريح جرى معه في أثينا وتحدث فيه الفنان الهبر عن تراجعٍ في حركة الأغنية الوطنية العربية وبشكل خاص في حركة الشيخ إمام والحركة الغنائية في المغرب وتساءل عن السبب في ذلك!

وفي هذا المناخ أود أن أتحدث عن الأغنية الجديدة – على ضوء التحولات الأخيرة – وفق محورين رئيسيين هما:

أولاً: الجو الذي تتشكل فيه الأغنية الوطنية الملتزمة كفن إبداعي.

ثانياً: طبيعة تلك الأغنية – كأغنية ملتزمة ثائرةٍ اجتماعياً وتلفظ كل أردية التقليد.

لاشك أن الظروف السياسية الأخيرة طلبت من الأغنية، كما من بقية الفنون الأخرى، أن تكون أكثر فرزاً وتحديداً، وربما كان استمرار التجديد من حركة الأغنية أكثر قسوة في مطالبته الفنان أن يكون مجدداً تماماً في شكله ومضمونه على حد سواء. وهذا كان يعني أن هنالك نمطين من الأغنية الوطنية:

أ. الأغنية الرسمية – وهي التي ترتبط بأنظمة وطنية مثل سوريا وليبيا والجزائر، بحيث أن هذه الأغنية ظلت تدور في حلقة السلطة، معبرة عن أقصى طاقات تلك السلطة الوطنية، أما ديمقراطياً فهي تعبر عن هامش التقاء مصلحة الجماهير الشعبية بمصلحة السلطة الوطنية. هذا الهامش الذي لابد من العمل على توسيعه حتى تندمج السلطة والشعب في نظام وطني ديمقراطي، وفي هذه الحالة فقط تصبح أغنية الشعب، وحتى الوصول إلى هذه الحالة، فإن هذه الأغنية تظل تشعر بشيء من القيد الذي يحد من إبداعها الفني والاجتماعي.

ب. الأغنية الوطنية الجديدة ذات المحتوى الاجتماعي والتوجه الجماهيري ذات المفهوم الوطني الديمقراطي، أغنية الجماهير التي تعبر عنها، عن همومها السياسية والاجتماعية ورغبتها في أن يكون لها دورها في تحديد مصير الوطن، حيث يظهر بذلك مفهومها الجديد، وربما المختلف عن القضية الوطنية. وهذه الأغنية قابلة للصعود وللتطور المستمر، حيث لم تستنفذ بعد طاقاتها الإبداعية.

وهي تبحث عن شكلها وتراثها المتميز والخاص، وهذه القابلية جاءت أيضاً من طبيعة علاقتها العضوية بالجماهير المتحولة عبر الصيرورة الاجتماعية يقول خالد الهبر: "الفنان يتحرك مع جمهوره المتحرك بالضرورة"[1]. وبهذا فإن هذه الأغنية مطالبة بأن تتجاوز حدود الالتزام الشكلي بالتفاصيل التراثية من نفس المنظور – منظور الالتزام الوطني – حيث بات الإبداع الفني داخل الإطار التقليدي والتراثي المحض،

1. في لقاء مع الكاتب الأردني سالم النحاس في أثينا نيسان 1983 م.

يشكل سقوطاً في دائرة المفهوم القومي للتراث، الذي يركز على التمايز، على التفاصيل المختلفة والمميزة للتراث، وربما بشكل شوفيني أحياناً، في حين يجب الاهتمام بالإبداع والتجديد، وحفظ التراث في الذاكرة واستيعاب روحه الإنسانية، فلماذا يكون فن الغناء وفن الموسيقى قصراً على الإبداع الشعبي العام، ولا يكون له محترفوه وهواته، ولماذا لا يكون له مهتمين بشكل أساسي، ولم لا تكون الأغنية إبداعاً فردياً – أو اجتماعياً منفرداً – حيث يكون هذا الإبداع الفردي متخصصاً ومميزاً ومتقدماً – اجتماعياً وفنياً – عن محدودية الإبداع العام، بمفرداته المعرفية القليلة، هذا إضافة إلى ضرورة ظهور إبداع جديد يكون تراثاً جديداً بنسبته للمستقبل.

وفي داخل إطار هذا النمط من الغناء ظهرت عدة اتجاهات أسلوبية تركزت حول اتجاهين رئيسين: أحدهما كان يعتمد في إبداعه النغمة الشرقية الصرفة بينما اهتم الآخر بالإيقاع أكثر من اهتمامه بالإثارة النغمية. وحول الاتجاهين ومن خلالهما كان يهتم البعض بضرورة إضافة قيم جمالية لإبداعه، والبعض الآخر يعتمد أسلوب المباشرة والتلقائية، لنأخذ هنا مثلاً، الحركة الغنائية الجديدة في لبنان والتي كانت متقدمة جداً في النصف الثاني من عقد السبعينات، بسبب تقدم الحركة الجماهيرية العامة. وقد ظهر فرسان ورموزٌ لهذه الحركة، والذين ربما كانوا يمثلونها بدرجات مختلفة، فصحيح القول بأن مارسيل خليفة لم يكن يمثل الأغنية الوطنية الرسمية، ولا بأي شكل من الأشكال – ولكن كانت أغنيته الوطنية قومية إلى حد ما – على الأقل على المستوى الشكلي – حيث كانت أجواء سيد درويش وعبد الوهاب والرحابنة تثار في عالمه الغنائي – وظل ملتزماً باليخت الشرقي ويعزف على آلة شرقية، هي العود، ملتزماً المقام الشرقي أساساً لجملته اللحنية، في حين كان خالد الهبر يثير بأغانيه جواً مختلفاً لا علاقة مباشرة له بالتراث الشرقي، بل في بدايته كان متأثراً بأجواء الأغنية الشعبية الفرنسية يعزف على الجيتار وهو آلة غربية، لا تعرف ربع الصوت، الذي يعتبر علامة فارقة تميز الموسيقى الشرقية، ومنها الموسيقى العربية التقليدية. وقد انتشر مارسيل خليفة أكثر من رفاقه الآخرين – خالد الهبر وأحمد قعبور وأسامة الحلاق وعصام الحاج – وعلى ذلك نستطيع أن نجرؤ على القول بأن أغنية مارسيل كما أغنية الشيخ إمام، وربما إلى حد ما أغنية فهد يكن كانت تمثل الأغنية الوطنية المشبعة بالتراث. بينما كانت أغنية خالد الهبر مشبعة بالبعد الإنساني والاجتماعي للهم الذي تحاول أغنيته التعبير عنه.

ورغم ذلك وبعد انتكاسة الحركة الوطنية الديمقراطية في معركة بيروت، إلا أننا نجد أن أغنية خالد الهبر ذات نفس نضالي تصر على الاستمرار! وفي كل الظروف، وهذا يعني أنها وطنية حقة، ولكنها تقول لنا لابد أن نفصل بين وطن الأنظمة القابل للتفريط والإذعان والإحباط، وبين وطن الجماهير الكادحة الرافضة للاذعان، والمصرّ

دائماً على الاستمرار، وهو الوطن الأكثر إنسانية وحرية وديمقراطية. وبالتالي الأقدر على تفجير الطاقات الإبداعية لدى الفنانين، وهو يجد نفسه في أكثر أشكال الإبداع الفني تحديداً وفهماً متحركاً للتراث بمضمونه الإنساني، الذي يهتم أكثر بمحتوياته الإنسانية والأممية، أكثر من اهتمامه بمميزاته القومية، حيث ليس هنالك شكل موسيقي شرقي وموسيقي غربي، بل هنالك موسيقى إنسانية شرقية وغربية، وهنالك موسيقى لا إنسانية شرقية وغربية أيضاً.

وهنالك إشارة أخرى لابد أن نأخذها في اعتبارنا عند الحديث عن هذا الجو الذي تتشكل فيه الأغنية الجديدة، حيث أن هذه الأغنية، تتطور ليس من خلال صراعات داخلية في حركتها فقط، ولكن من خلال صراعها مع الجو العام والأغنية التقليدية والرسمية – الرجعية والوطنية – حيث يتأثر على الأقل مزاج وذوق الجماهير العام الذي بدأ بالفعل ومنذ فترة، وربما بدأ الآن يأخذ شكلاً حاسماً وظاهراً بتذوق الموسيقى العالمية العربية! حيث يسمع الناس موسيقى هاني شنودة من خلال أغنيات محمد منير، أكثر مما يسمعون موسيقى رياض السنباطي أو سيد مكاوي من خلال وردة أو ميادة حناوي.

ولننظر هنا إلى الموسيقار العالمي ميكيس ثيودوراكس، الذي هرع إلى بيروت في حصارها، أليس هذا الفنان اليوناني أقرب إلى العرب من محمد عبد الوهاب الذي ربما يكون في ذات الوقت منهمكاً رغم شيخوخته بتلحين أغنية عشق مبتذلة إلى مطربة ما؟ هذا الموسيقار ثيودوراكس الذي لحن لشاعر اسبانيا الشهيد لوركا كما لشاعر السنغال وأفريقيا الرئيس السابق ليوبولد سنغور، ولا أعتقد أنه يرفض أن يلحن لشاعر عربي كمحمود درويش الذي عبّر عن رغبته في قصيدة "أغنية لم يلحنها ثيودوراكس".

والأغنية الجديدة لابد أن تبحث عن شكلها عبر عملية إبداع تتم في جو ديمقراطي حر، حيث لا يمكن أن تتشكل وفق مراسيم أو تحديدات سلطوية، أو لمتطلبات الرأي العام الذي يكون في غالبه تقليدياً. وهنا نستطيع أن نفهم وأن نقدّر الفنان الحقيقي خالد الهبر، حينما هتف في وجه الأنظمة العربية التقدمية وربما لم يشأ هنا القول الأنظمة التي تدعي التقدمية، فالوطنية النسبية لبعض الأنظمة العربية لا تبيح لها عذراً بأي شكل من الأشكال أن تكون الناطق الرسمي باسم شعوبها، وأن تحرمها من حقها في التعبير عن رأيها. والأنظمة العربية من الناحية الداخلية غير ديمقراطية. أرفعوا أيديكم عن الأغنية – فالجماهير لا يمكن أن تتقدم بمجتمعاتها ولا بوعيها إلا عبر عملية نشاط ثقافي اجتماعي ديمقراطي.

في هذا الجو إذاً تنمو الأغنية بنمطيها – أغنية ترتبط بالأنظمة فتبتعد بقدر ما عن الشعب مصدر الإلهام والإبداع، حيث تتحول إلى أغنية تدور في دائرة التوفيق.وأغنية ترتبط بالجماهير تحمل همومها وتطلعاتها. هذه الجماهير المبعدة عن صياغة حياتها

وعن تقرير مصيرها الوطني والاجتماعي، والتي تتوق إلى أن تعبر عن نفسها بشدة. فكانت هذه الأغنية أغنية مناضلة لأنها لابد وأن تصطدم بالأنظمة التي لا تزال تصر على حرمان الجماهير من حقوقها الديمقراطية، مع ما تملكه تلك الأنظمة من أدوات القمع البوليسية والإعلامية والعادات والتقاليد بل وحتى الرأي العام! هذه هي الأغنية الجديدة، الأغنية الملتزمة التي تسعى إلى تحقيق الوجدان الشعبي الديمقراطي – إن لم يكن موجوداً – ومن خلال هذه الصيرورة تنتج إبداعها، تبحث وتشارك في انتزاع الواقع الحقيقي لإبداعها، أغنية تصدم الذوق العام، ثم تكتسب احترامه! تتشكل من خلال عملية جدلية ما بين ماهيتها وظروفها التي تتشكل من خلالها، وهي تساهم بذلك إلى حد ما في خلق هذه الظروف وبالتالي في خلق نفسها.

وهي في ظرف خاص كظرف الاحتلال، تكون أغنية المقاومة، يقول عنها خالد الهبر بأنها الأغنية اليومية الموجهة ضد الاحتلال، والتي تساهم المقاومة في نشرها بين الناس، ثم أنه إذا كان يمكن أن يكون هنالك نمط معين للأغنية الجديدة، فإن ذلك النمط يكون عبر عدة أشكال من هذه الأغنية –فالأغنية نتاج حركة غنائية– وحركة الأغنية تتألف من عدة أشكال ضرورية بمجملها، وربما يرجع الدافع إلى إبراز شكل ما من هذه الأشكال إلى ظرف مزاجي للجمهور في لحظة محددة ليس إلاّ. فلابد من الأغنية التحريضية اليومية المباشرة جنباً إلى جنب مع الأغنية الدعائية ذات الفنية العالية في نفس الوقت، إضافة إلى أشكال أخرى.

الفصل الثالث
الأغنية الجديدة

تتسع دائرة الاحتجاج الثوري، حيث تتراكم النقاط المضيئة لتصنع في النهاية الشعلة المضيئة، تتجمع العناصر الجديدة لتضع الظاهرة الجديدة، إنها تظاهرة موسيقية – غنائية عظيمة، عظمة واقعنا في تحوّله، حيث الإبداعات الفنية العظيمة تتحول إلى نتاج فني عظيم، يتشكل في رحم الملحمة، ليصوغ الحقيقة الاجتماعية بأشكال جديدة وبعلاقات جديدة.

إن الحديث عن الأغنية الجديدة مثير ومربك في آن معاً، فهي من جهة تمتع بجماهيرية طاغية تجعل تسجيل آية ملاحظات مهما كانت بسيطة وخجولة أو مفيدة أمراً صعباً، ومن جهة أخرى مازالت حديثة العهد، تتطور وتتشكل، في الوقت الذي تستند فيه إلى حركة اجتماعية يفترض فيها أن تكون صاعدة وبالتالي واعية لتطور هذه الأغنية، بحيث يعتمد الكثير من طموحنا حول تطور هذه الأغنية، على عاتق تلك الحركة بشكل حاسم، الأمر الذي يبدو فيه صعباً، تحديد حجم المسؤولية الملقى على عاتق مبدعيها، في ظل مناخ اجتماعي متداخل ومتعثر في نفس الوقت!

فمع وصول النظام العربي الرسمي إلى الطريق المسدود سياسياً وثقافياً وفنياً، ظهرت الأغنية الجديدة – كما الحركة السياسية والثقافية الديمقراطية – كضرورة موضوعية لابد من ظهورها، مرتبطة بحركة اجتماعية مازالت تحاول استلام زمام المبادرة بشكل كامل، لتضع إذا ما تم لها ذلك مجتمعنا العربي على أبواب تحول اجتماعي جديد.

وقد اتسمت هذه الأغنية الجديدة بعدة سمات عامة منها:

1. **الانتشار:** ما أن بدأت تظهر إبداعات الأغنية الجديدة في مصر ولبنان، ثم في العراق والمغرب وفلسطين، حتى تلقفتها جماهير الشعب بالكثير من الاهتمام والتفاعل، ورغم مقاطعة الإعلام الرسمي العربي لها، إلا أنها استطاعت أن تصل إلى كل بيت، وأن تدخل كل قلب، وأن تكرّس فرسانها في ذاكرة الشعب، هؤلاء الذين غطّوا على مطربي الإذاعة والتلفزيون، ورغم كل الدعم المادي والمعنوي لهم، ورغم أدائهم بمصاحبة الفرق الموسيقية الضخمة، وتسجيلهم في أحدث الاستوديوهات وعلى أحدث الآلات. إلا أن جماهير الشعب لا تكاد تحتفظ لهم بكاسيت واحد! إن هؤلاء المطربين الرسميين حدّوا من إمكاناتهم الإبداعية بعزلتهم عن الجماهير.

وقد حققت الأغنية الجديدة هذا الانتشار من خلال احترامها لجماهير الشعب، وتعاطي إبداعها مع هموم أوسع القطاعات الشعبية، فقد كانت فرقها الغنائية تنتقل من مكان إلى آخر تغني في الساحات والميادين. تكون حيث تتجمع الجماهير الشعبية. معتمدة المسرح المفتوح والجوال وسيلتها لذلك، كما هي أيضاً تجربة الخيمة الغنائية في ليبيا. كما اعتمدت الكاسيت، حيث ساعد التقدم التكنولوجي بتطويرجهاز التسجيل عبر الكاسيت، "المسجلة" الشعبية والرخيصة والمنتشرة، وتوفرها لكل عائلة، كما تحولت الماكينة الحزبية التقدمية إلى موزع متطوع لكاسيت الأغنية الجديدة. يقول مارسيل خليفة "لو قمنا بمراجعة بسيطة لوجدنا أن أغنيتنا حققت وجوداً كثيفاً تجاوز إطار العاصمة ليصل إلى المناطق النائية في الجنوب وعكار والبقاع – (والمقصود بالبقاع هنا ليست مهرجانات بعلبك بل القرى البقاعية) ولم يكن ذلك عبر الكاسيت وحده بل عبر عمل جوال هدفه الوصول إلى الناس في أماكن تواجدهم"[1]

لقد غيرّت الأغنية الجديدة مسرح الأداء الغنائي من موقع النخبة والعزلة -المسرح الرسمي - حيث بطاقة الدخول والرسم المرتفع، إلى موقع الجماهير الكادحة، فلم يكن هدف هذه الأغنية تحقيق الربح المادي، بل كان هدفها أن تقوم بدورها في النهوض الوطني والديمقراطي، وكانت تعي دورها على هذا الصعيد، ولم تبخل على نفسها ولا على جماهيرها في أن تلعب هذا الدور المسئول والشاق. يقول مارسيل خليفة: "أنا مناضل قبل أن أكون فناناً"[2] ويضيف:" ليست أغنيتنا وليدة ثماني سنوات الحرب بل هي وليدة ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية يمر بها الإنسان اللبناني"[3]

1. **الاعتماد على الهواة:** اعتمدت الأغنية الجديدة في إبداعاتها على مجموعات الهواة من الملتزمين بقضايا شعبهم وأمتهم، وبحكم ما يمتاز به الهواة الشباب من حيوية ونشاط واستعدادٍ عالٍ للتجديد والتغيير، فهم أولاً شباب وثانياً غير محاطين بشبكة العلاقات الاجتماعية الرسمية التي تمنعهم من الخروج عن المألوف. مما ترك بصماته على أغنيته حيث ضجّت بالحيوية والتجديد وخرجت عن المألوف! والهواة دائماً أكثر عدداً من المحترفين مما ساهم في تشكيل العديد من الفرق، وهذا ساهم بدوره في اتساع دائرة مبدعي هذه الأغنية وانتشارها، وإن كان يسجل على الهواة ضعفهم التقني، وهذا ما بدا واضحاً في تقنيات الأغنية الجديدة خصوصاً لجهة الأداء الموسيقي، إلا أن التجربة واستمرارها كفيلتان بتجاوز هذه المشكلة. وهذا يكون حين يبدأ الهواة بتعزيز ثقتهم بنفسهم من خلال استمرارهم ونجاحهم، ومن خلال اكتشافهم

1. ألوان اللبنانية العدد 189 تاريخ 1982/12/25م ص 21.
2. ألحان اللبنانية العدد 29 تاريخ 1981/9/19 ص 38.
3. ألوان العدد 189، 1982/12/25 م ص 21.

لأهمية ما يقدمونه ومسؤوليتهم تجاه إبداعهم، مما يدفعهم للبحث والدراسة. يجيب مارسيل خليفة رداً على سؤال كيف بدأ مشروعه الغنائي "كمشروعٍ مسلٍ ثم وصلت به إلى ما هو عليه الآن: مشروع لعبة خطيرة ومسؤولية كبيرة.. تجربتي الأولى حفلة جمعت مائة شخص قادتني إلى القاعات والملاعب والساحات الخاصة بالناس.. تعلمت من الناس أكثر مما تعلمت من الكتب.. نحن نغني دراما الكسور الموجود في النفس العربية"[1]

2. **الارتباط بالهم الوطني والديمقراطي**: منذ بداية انطلاقتها ارتبطت الأغنية الرسمية، التي أدارت ظهرها لكل الأحداث التي عاشتها منطقتنا بعد حرب عام 67، واقتصرت في أدائها على الإغراق في اللوعة والفراق وهجران الحبيب، واعتماد الألحان الراقصة. يقول مارسيل خليفة:"نحن نغني دراما النفس العربية المشروخة ومهتمون بالأداء الصوتي لما نسميه الحساسية الجديدة"[2]. وهذا ماساهم في انتشارها وتلقف الجماهير الشعبية لها، لأن هذه الجماهير وجدت فيها روحها وإرادتها. يقول وليم نصار عن الأغنية الجديدة:"مقوماتها في النجاح بانتقاد الكلمة الجميلة والقصيرة المعبرة وفي التوزيع الموسيقي، هذه الأسس كانت الأساس في انتشار الأغنية الجديدة، والتي احتضنها الناس بكل جوارحهم لأنها خاطبت وجعهم بشكل مباشر"[3] أما خالد الهبر ففي لقائه مع ليانة بدر يقول: "ربما كانت أبرز سمات المرحلة الثقافية التي عاشتها الساحة اللبنانية منذ نشوء الحرب الأهلية وحتى حرب 82 هي مسألة نشوء وانتشار الأغنية السياسية، هذا الاسم الذي لا يرتبط بالسياسة وحدها بقدر ما يعني تبني الجديد، والانقلاب على المقاييس الاستهلاكية المعهودة للأغنية العربية التقليدية.. في البدء نشأت بين تجمعات المقاتلين على خطوط التماس، تشكلت كجزء من الحلم العام الشامل"[4].

ومن هنا كانت جدية وأهمية هذه الأغنية، وربما تناول نصوصها يوضح ذلك؟ حيث ليس هنالك نص واحد لها لا يتغنى بالوطن المكبل أو الضيق، أو لا يصرخ في وجه كبت الحريات، أو لا يتحدث عن الجوع العام للخبز وللحرية.

1. **الاتصال بالتراث الغنائي**: لم تأتِ هذه الأغنية من فراغ، فبالإضافة إلى أنها كانت وليدًا شرعيًا لمجتمعها، فإنها استندت إلى التراث الغنائي الشعبي والوطني، الإنساني والمبدع، فالأغنية الفلسطينية استمدت من الأغنية التراثية تاريخها ومكونات هويتها

1. الهدف الفلسطينية العدد 895 تاريخ 1988/1/17م ص 52.
2. المصدر السابق.
3. الهدف الفلسطينية العدد 809 تاريخ 1986/3/17م.
4. الحرية الفلسطينية العدد 83/ 3 تاريخ 1983/2/13م ص 48، 49.

وطابعها، كما مثّل الشيخ إمام امتدادًا منطقيًا للتراث المصري الأصيل من سيد درويش إلى زكريا أحمد. كذلك فإن أجواء الفلاحين التراثية ظهرت في مفردات الطريق العراقية الغنائية، ناهيك عن جيل جلاله – في لقاء مع رجب رضوان قال: "جيل جلالة وناس الغيوان اعتمدتا الآلات الشعبية المعروفة في الغرب مثل الربط والآلات الإيقاعية المختلفة والفولكلور[1].

ومارسيل خليفة يعتبر نفسه امتدادا للرحبانية: إن هذا الاتصال ظهر واضحًا أحيانًا بتقديم التراث كما هو تمامًا، وأحيانًا من خلال تحديث الكلمات أو تحديث الكلمات واللحن معًا. وظهر أيضًا من خلال اعتماد الآلات الشعبية نفسها من رق وإيقاع وعود وناي.. الخ.

كما تميزت الأغنية الجديدة بخصائص عديدة منها:

1. **الاعتماد على النص الغنائي الملتزم**: معروف أن النص الشعري –الكلمة– هو أحد العناصر الأساسية لفن الأغنية. ومن هذه الزاوية – أهمية النص لهذا الفن– كان التزام النص أحد شروط التزام الأغنية، بل ربما كان –التزام النص– هو أحد أهم دلالات التزام الأغنية، وأعتقد أن الأغنية الجديدة بعد ذلك كانت مطالبة بتطوير التزامها بحيث لا يقتصر على النص، وهذا ما أدركه الفنان مارسيل خليفة فيما بعد "إننا مهتمون بالأداء الصوتي لما نسميه الحساسية الجديدة.. لقد سلكت طريق الموسيقى عبر الشعر ووصلت إلى القدرة على أن أقرأ القصيدة العربية موسيقيًا، وذلك كي أصل إلى قول الموسيقى وحدها.. الموسيقى بقيت زمانًا تتكيء على الشعر، ولذا فلا بد أن نقول كموسيقيين للشعر بأن يتركنا لنبدأ فراقًا معه من أجل الموسيقى. إنني أشعر أن الموسيقى عندنا سيكون لها مستقبل حين تكتب لجمهور شعبي، على أن المرء يجب أن لا يفعل ذلك بابتذال نفسه كما عليه أن لا يبالغ في التشدد. فربما حينذاك يستطيع التوفيق بين أن يكون ناجحًا وجماهيريًا وجادًا"[2] إن اعتماد النص الملتزم من قبل الأغنية الجديدة أمر واضح تمامًا. فالشيخ إمام عيسى شكل ثنائيًا مع أحمد فؤاد نجم، ومارسيل خليفة غنى لمحمود درويش وأحمد قعبور لتوفيق زيّاد ومصطفى الكرد لسميح القاسم والأمثلة كثيرة جدًا.
2. **الأداء الجماعي**: لقد قُدمت الأغنية الجديدة إلى جماهيرنا في الغالب من خلال فرق جماعية تؤلف وتلحن وتغني بشكل جماعي، بل حتى الأداء كان في أغلب الأحيان جماعيًا وبالمشاركة الجماهيرية، حيث تجاوزت هذه الأغنية الدور الترفيهي

[1]. الحرية الفلسطينية العدد 71 (1146) تاريخ 1984/6/24م ص44، ص45.
[2]. الهدف العدد 895 تاريخ 1988/1/17م.

للجمهور إلى القيام بمهمة تحريضه وبث انفعالات الثورة والتجدد فيه. والأمثلة كثيرة فرق الميادين، الطريق، الأرض، ناس الغيوان، بابل، جيل جلالة، العاشقين.. الخ

3. **التفاعل مع الجمهور**: لقد كسرت الأغنية الجديدة حاجز الرهبة وطابع الفرجة والاستمتاع وتقاسم الأدوار بينها وبين الجمهور. فخرقت التقليد الرسمي بهذا الخصوص، الذي كان يعتمد على المسرح المغلق، حيث المغني والفرقة الموسيقية يقومون بالأداء والجمهور يستمتع بأدب! وهو مخصص له فواصل زمنية ليصفق ويبدي إعجابه! وتحولت الفرق الغنائية الجديدة إلى بؤر غنائية تحول معها الجمهور إلى دائرةٍ غنائية متفاعلة، تغني جميعًا وتهتف معًا وتنفعل في حالة من التوحد الشعوري. وهكذا وفرت هذه الأغنية أجواء الغناء الجماهيري الذي يمارس من قبل الجمهور، وليس الذي يستمع إليه!
4. **الإيقاعات الساخنة**: خرجت الأغنية الجديدة عن دائرة التطريب والاهتزازات الذهنية والروحية إلى عالم تفجر الانفعالات من خلال استخدام الإيقاعات المتحركة والساخنة، فهي تدفع الجمهور إلى دائرة الفعل وليس إلى دائرة السكون والحلم والخيال. وخير دليل على ذلك أغنيات أحمد قعبور أناديكم، أسمع أسمع..

في لبنان:

كان ظهور الكتاب والمثقفين والفنانين الجدد وانتشارهم، إنما يرجع بالدرجة الأولى الى توتر الواقع اللبناني وتطور الحركة الوطنية الديمقراطية، أي إلى قوة الحركة الجماهيرية واستقلالها وقدرتها على التعبير عن نفسها في كافة ميادين الحياة، مما يؤكد أهمية ارتباط الفنان بجماهير شعبه، ويسقط في نفس الوقت مقولة الفن للفن أو الفن للنخبة أو للمتعة!

وفي لبنان نتيجة لتحالف الثورة الفلسطينية والحركة الديمقراطية اللبنانية، اختلط الهم الوطني الفلسطيني بالهم الديمقراطي اللبناني، فغنى مارسيل خليفة وخالد الهبر لفلسطين ولشعرائها وكذلك تآلفت العناصر الفنية الفلسطينية واللبنانية في الفرق التي تشكلت، وقدم احمد قعبور أغنيته الفلسطينية في أجواء من النغم الذي استفاد من التقدم التقني للأداء اللبناني.

وظهر مارسيل وقعبور والهبر كأسماء خطها النضال الوطني في ذاكرة الجماهير الشعبية، يصلون إلى كل بيت، ويحضرون في كل مهرجان، بالرغم من مقاطعة الإعلام الرسمي العربي لهم، والذين في مواجهتهم لا يبدو مطربو الإذاعة والتلفزيون إلا أقزاماً! هؤلاء المطربون الذين وبرغم كل الدعم المادي والمعنوي، وأدائهم بمصاحبة الفرق الموسيقية الضخمة، وتسجيلهم في أحداث الاستوديوهات، ومرافقة الراقصات،

والإضاءة، والديكور، وأحدث الآلات، إلا أن جماهير الشعب لا تكاد تحتفظ لهم بكاسيت واحد! لماذا؟

لأن الفارق نوعي تماماً في طبيعة ما يقدمه كل طرف، ففنانو الإذاعة والتلفزيون حددوا إمكاناتهم الإبداعية بعزلتهم عن الجماهير وخضوعهم للشروط اللا إنسانية في الأداء. بعكس فرسان الأغنية الجديدة الذين تغنوا بهموم شعبوهم وعاشوا معاناتها وانبثقوا من بين صفوفها، كدليل على الرغبة الأكيدة للتغيير، وكان التفاف الجماهير الشعبية حول رموزها الجديدة، دليلاً آخر على أنها بدأت بالفعل ترتبط بقيادات أخرى وتلتزم بوعي آخر.

أما مارسيل خليفة ذلك الفنان الذي يعرف من أين تؤكل الكتف،ويعرف كيف يصل إلى أوسع القطاعات الجماهيرية، عبر كلمته السهلة المتداولة، ونغمته العذبة، وصوته الرقيق، الذي عرف أيضاً كيف يتواصل ويستمر، ويتطور، الفنان الذي استند إلى تراث سيد درويش والرحابنة على وجه الخصوص، وغنى للحياة التي تنشدها الثورة، وتحرك في كل الاتجاهات، فنان يمتاز بقدرته الفائقة على إبداع السهل الممتنع والممتع، تمكن من آلته ومن صوته، لم يخرج كثيراً عن الإيقاع الشرقي – نغم تطريب الكلمة – يقول عن نفسه[1] "اعتمدنا الطرب وهو هوية الموسيقى العربية" ويعتبر د. فؤاد زكريا اعتماد الطرب منقصة، تؤدي بالجمهور إلى اللذة السلبية[2] "اللذة السلبية في مجال الموسيقى هي ما يسمى بالطرب الذي يثير في الإنسان انفعالاً هادئاً أو يكون عنيفاً، فينسيه مشاكله الواقعية ويضيف: مهمة الموسيقى ليست ترفيهية، لأن مجال المعاني أعلى من مجال الانفعالات السلبية".

يعتبر مارسيل خليفة أكثر فرسان الأغنية الجديدة إنتاجاً، فلديه العديد من الكاسيتات وعشرات الأغنيات، معظمها تعتمد النص الشعري، وبعضها الكلمات الدارجة، جملته الموسيقية في الغالب سهلة وراقصة، ومعظم الأحيان يعتمد على صوته المفرد في الأداء، وكثيراً ما يغني يرافقه عوده العذب، اشتهرت العديد من أغنياته: أمي، جواز السفر، أجمل الأمهات، ريتا. وهي من كاسيت وعود من العاصفة ثم أبدع كثيراً في أغنيته يا علي، حيث تنوعت الحركة الموسيقية، وأخذ في تصوير الأجواء العامة التي خلقتها الكلمات. ومع الوقت تعمقت رؤية مارسيل لرسالته الموسيقية، وضرورة تقديم الجديد فيها، الذي ينتزع ثوريته من خلال تطوره الفني، وليس باتكائه على الكلمات "الوطنية" أو حصر دوره بتنغيم تلك الكلمات. يقول[3] "عندما كتبت غنائية أحمد العربي

1. الدستور الأردنية العدد 4896 تاريخ 1981/3/29م، ص 11.
2. التعبير الموسيقي/ د. فؤاد زكريا ص 31.
3. الهدف 895، 1988/1/17م.

كنت أفكر أنه قد يكون هناك مناخ فكري يتجه نحو نظره إلى الموسيقى أكثر إنعاشاً في هذا الوقت الذي يبحث فيه المرء عن أنواع جديدة في العلاقات بين الكلمة والموسيقى، وبين الموقف الدرامي والموقف الموسيقي، أنا أتعامل مع القصيدة من موقع المؤلف الموسيقي.. أرفض أن أكون صانع جملة موسيقية لقصائد شعرية".

أما أحمد قعبور ذلك الفنان الهاوي "فلم يصدّر الكثير من الكاسيتات، وإن كان قد اشتهر بسرعة بعد كاسيته الأول – أناديكم – تمتاز ألحان قعبور بإيقاعاتها الساخنة البعيدة عن أجواء الطرب، وحاول أن يخرج من الموسيقى الداخلية للشعر، بصياغته إبداعه اللحني وإيقاعاته الخاصة، ولكن مستفيداً من أجواء الشعر، من أجل أن يتطابق الحس اللحني بعاطفة الشعر. يقول عن نفسه[1]"أحاول بالألحان أن أعطي لحناً مطابقاً للكلمات.. فأنا ممن لا يؤمنون بالاعتماد على قوالب موسيقية قديمة" ويهتم أحمد قعبور كثيراً بالإيقاع بهدف بث الحيوية والحركة والنشاط الايجابي في الجمهور، وربما أكثر من محاولة بناء الجو الشاعري الخيالي، وهاهو يقول عن صوته[2] "أعتبره جيداً وليس جميلاً.. أعتبر نفسي مؤدياً أعتمد على الأداء أكثر من الطرب". أحمد قعبور برز كمغنٍ، فكثير بل معظم أغنياته من تلحين غيره، ومن هنا جاء الاهتمام بصوته وأدائه من جهة، وبألحانه كنموذج لا يرجع تماماً إليه. تقول غادة نور الدين وراغدة جرادي مراسلتا ألوان عن صوته[3] "فيه عنفوان وكبرياء، وفيه حنان وعاطفة وحب، إنه أحمد قعبور الذي يأخذك معه إلى أفق لا حدود له.. محبوب من الجميع وبشكل خاص ممن يتميزون بحسهم المرهف". ولا شك أن قعبور يقدم لنا لحناً جديداً، لم تتعوده الأذن العربية يقول عن نفسه أنه "تأثر بعدة فنانين وليس بطريقة تلحين الأغاني أو التقليد"[4]. وربما يمثل اللحن القعبوري بداية تشكل الظاهرة الغنائية الجديدة موسيقياً، واختلاف الجديد عن اللحن التقليدي، وإذا كان قعبور–بإمكاناته– أمام المهمة التاريخية – لن يكون الظاهرة، فإنه بلا شك أحد خيوطها، وتبلور الشكل الجديد للأغنية الجديدة لابد أن يستفيد من كل الإضافات الايجابية على هذا الصعيد. فمارسيل أضاف توجهاً صحيحاً في التعامل مع الكلمة الثورية، وفي التعامل العضوي مع جماهير الشعب الكادحة، وأحمد قعبور يحاول أن يصوغ لحناً جديداً –خصوصاً لحن الإيقاع– ينبض بكل انفعالات الشعب. في الشريط السينمائي – الملجأ- يظهر إبداع أحمد قعبور التصويري التعبيري، حيث يعبر عن المشهد كأنه جزء منه، وقد ظهر متفوقاً في المقدمة التي بدأها بإيقاع موسيقي بطيء،

1. ألوان 173، 1982/5/7م.
2. المصدر السابق.
3. المصدر السابق.
4. المصدر السابق.

يسدل ثوباً من الحزن على بيروت المعذبة! كذلك كان يعبر باقتدار عن مشاهد القلق المتمثلة في الخروج في ظروف القنص بإيقاع متواتر، وقد استخدم آلات التشيلو، بأصواته الغليظة ليعّبر عن الحزن العام، والفلوت برقته ونواحه –والجيتار– الآلة التي لا تغيب عن ألحان قعبور ليخلق جواً عاطفياً، ثم البيانو بإيقاعاته وقوته، وقد خلق جواً أوبرالياً في المقدمة، كما تحدث بأشعار بريخت المسرحي ليصبغ بعداً درامياً على العمل الفني. كل ذلك مضافاً إليه موسيقى الرصاص وانفجار القنابل، خلق موسيقى الألم والقلق التي كانت مرافقة لكاميرا الملجأ.

وخالد الهبر فنان يعي دوره تماماً، يحمل صديقه الجيتار، يغني للمدن النائمة، للأطفال الميتين في عيترون، يغني للربيع الآتي لا محالة، للبنادق، للأقحوان في الشياح، لكفر كلا، ولجفرا. وفي عيد الميلاد هويته بندقية، يغني لتسمعه الدنيا بأسرها. وخالد تربى في حضن الفن السياسي لليسار الأمريكي وتعلم كثيراً من المغنية جون بابيز، ألحان تخلو من ربع الصوت الشرقي، فلا تطريب ولا مط. ملتزم بقضيته وبلحنه المميز وبأسلوبه الخاص، أصدر ستة أعمال آخرها مديح الظل العالي وهو العمل الذي تظهر فيه القدرة الموسيقية بعد أحمد الزعتر. بدأ الغناء المنفرد بمرافقة الجيتار، على طريقة الفن الشعبي الغربي، ورغم ذلك يخيل إليك أنك إنما تسمع أوركسترا كاملة تؤدي اللحن! وقد استفاد خالد من تآلفات الهارموني، بحيث يثير أجواءً أكثر إثارة بالمقارنة مع العزف المنفرد على آلة العود الشرقية مثلاً، التي تثير جواً من الطرب والاهتزازات الداخلية الخفيفة. يقول د. فؤاد زكريا[1]: "الألحان الشرقية عبارة عن سلسلة متصلة من الأصوات، تعلو وتنخفض محتفظة بتلاصقها"ويضيف"اللحن بهذا الشكل أبسط كثيراً في تركيبه من ذلك الذي تتباعد أصواته". ويتابع قائلاً: "بينما يكون اللحن الغربي من قفزات صوتية جريئة". ويقول: "صفة التلاصق في أصوات اللحن الشرقي أفقدته عنصر الهارموني".

بدأ خالد يغني وبين جوانحه بذرة التجديد، ذلك أنه إذا ما أضاف إلى الشكل المتطور للحن العالمي الموضوعة الساخنة التي تميز واقعنا، وبدأ الرحلة كانت مجموعته الأولى عادية بسبب كونها البداية: كفر كلا، جفرا، أطفالك عيترون، فلتسمع كل الدنيا. ثم تتلمس تطوراً واضحاً في أغنية عيد الميلاد وأغنيته الرائعة أحبها، ثم الأغنية/الملحمة أحمد الزعتر التي تعتبر مع أغنية يا علي لمارسيل خليفة علامة بارزة في تاريخ تطور الأغنية الجديدة، حيث تشكلان مثالاً للأغنية التعبيرية. لقد جاءت هذه الأغنية المتطورة لتسجل عظمة الحرب الأهلية اللبنانية، عظمة الصمود في تل الزعتر، عظمة التجربة الشعرية

1. التعبير الموسيقي/ د. فؤاد زكريا ص 74.

لمحمود درويش،وعظمة الإبداع الموسيقي "الهبري" والأداء الرحباني. والتلحين كما يقول كاجان[1]: "عملية تركيب صياغي لجمل نغمية تمتلك قدرة التعبير أو الكلام المطلوب تلحينه، بما يجسد أفكار هذا الكلام فيما يمتلك من مضامين وإيقاعات وربما ينسجم مع سعة حنجرة المؤدي". في هذه الأغنية يتبادل خالد الأداء مع المجموعة، ورغم أن صوت خالد في أغانيه السابقة – ورغم نبرته العذبة – إلا أنه كان يبدو ضعيفاً، يعجز عن الانتقال السهل بين طبقاته الصوتية بقرارها ووسطها وجوابها، مما كان يدفعه إلى الغناء بما يشبه السرد، وكان ذلك يضعف بنائية ودرامية الأغنية واللحن معاً. إلا أنه في هذه الأغنية يبدو أقدر كثيراً بما لا يقارن. والأغنية التجربة، الأغنية الملحمة تواكب تطور القصيدة بتطور لحني مقابل، القصيدة المدورة واللحن شبه سيمفوني، مرتب في أربعة مقاطع: يبدأ أولها بشكل عادي، من المقدمة حتى رمت معاطفها الجبال وخبأتني، ثم يبدأ المقطع الثاني بشيء من الثراء الدرامي الرائع.. أنا أحمد العربي قال.. حتى يصل ذروة الصعود أنا أحمد العربي فليأت الحصار، حيث حالة التحدي العظيمة للتل بإبداع لحني عظيم، ثم يبدأ المقطع الثالث بهدوء وعزف منفرد على الجيتار، وذلك بعد الصعود الدرامي العنيف في المقطع السابق. يا أيها الولد المكرس للندى.. قاوم! هذه الجملة يكررها كثيراً ليؤكد المقاومة، فتجيء غنائية رائعة. ثم المقطع الأخير يبدأ من: وحيفا من هنا بدأت وأحمد سلم الكرمل، بشيء من الهدوء، ثم يعقبه لحن عادي، بعد ذلك ينتقل بنا إلى جملة جميلة جداً، صاعداً نحو التئام الحلم.. صامدون وصامدون.. وأخيراً كان المخيم جسم أحمد بشيء من الغنائية، ستقول لا. ويكون هذا المقطع هو الأجمل والأقوى، وكأنه يلخص تجربته وخبرته كلها، ثم الخاتمة أنا أحمد العربي فليأت الحصار.. مرة أخرى وتنتهي الملحمة الرائعة! وهنا لابد من تقدير جهود الفنان زياد الرحباني الذي أشرف على توزيع موسيقى هذه الأغنية.

إن هذا العمل وحده يكفي خالد الهبر ليكون فناناً مبدعاً ومبتكراً، وهو دليل على أن عظمة القصيدة الدرويشية الشهيرة أحمد الزعتر، قد تحولت عبر هذا اللحن إلى أغنية هبرية عظيمة.

وخالد فنان حقيقي يتقدم في تجربته شكلاً ومضموناً، ويظهر هذا التقدم في مجموعته الثانية، حيث يغني لسنة الوحدة الوطنية 1943 بأغنية إيقاعية جميلة، وحيث تتقدم علاقته الإبداعية بمجموعته الغنائية، وتظهر قدرته في العزف في أغنية "شو هم ال بيموت بأرضه.. يا أمي". وفي أغنية "يا أرضي اللي بعيدة المرصودة بالغضب" كل الحيوية

1. الإبداع الفني/ كاجان.

والحماس الثوري، ويظهر واضحاً كيف يوظف الإيقاع بنائياً في لحن متفوق ومبدع، في لحن غنائي جماهيري رائع.

وفي "لأن القضية شعار الكادحين" مارش جماعي يحتوي كل تفاصيل المعركة، إنه نشيد ثوري، وهو يشبه إلى أبعد الحدود أناشيد الثورة الفلسطينية، وفي "بكرة راح نقعد نتذكر أيامنا السودا" يظهر صوت نسائي جميل، كل ما ينقصه، قليل من الخبرة، ليصير مميزاً، في لحن يتموج بإتقان رغم بدايته الضعيفة، حيث السرد، وعدم توافق الصوت البشري مع الموسيقى، ثم ينتقل إلى خبرته في تراث الأغنية الشعبية الغربية في "يا حرية اللي بعيدة تعي لعند الصبي" في أغنية ليست على قدر كبير من الإبداع، إننا في هذه المجموعة نلاحظ التطور على مستوى التوزيع الموسيقي مع تقدم واضح، وتمكن من الأسلوب اللحني مع الاستمرار المبدئي في المحافظة على نقاء المضمون، انه في هذه المجموعة أكثر نضجاً وتمكناً من لغته، وأكثر ثقة بفنه وأدائه، ويظهر تعامله مع العامية، ربما ليقترب أكثر من الناس!

وبالمناسبة لابد من الإشارة إلى أن الأغنية الجديدة بدأت مع بداية السبعينات، فكانت فرقة الكورس الشعبي تقدم احتفالاتها في المستشفيات ومعسكرات الاعتقال، وكانت أول فرصة حين كان خالد الهبر يعمل منفرداً، ومارسيل خليفة في باريس يسجل أسطوانته الأولى – وعود من العاصفة – كذلك فرقة السنابل التي أسسها غازي مكداشي من عدد من الهواة وكان من ضمنهم أحمد قعبور وكان هناك أسامة الحلاق. ولابد من الإشارة أيضا إلى أن علاقة اللحن الجديد في لبنان كانت وثيقة مع كلمة الدرويش الفلسطيني وبشكل خاص عند مارسيل ثم خالد، ولاشك أن التجربة المشتركة التي وحدت الخندق الكفاحي للشعبين هي التي أفرزت هذا التزاوج الفني الذي أبدع أجمل الأعمال الغنائية – مديح الظل العالي، أحمد الزعتر. يقول خالد الهبر[1]:"ما كنت أشعر به وأقوله بيني وبين نفسي بعد حصار تل الزعتر وبعد حصار بيروت قاله درويش، وبسبب الأمرين المتوازيين: السياسي والفني، كان اختيار مديح الظل العالي واحمد الزعتر، وأترجمها عملاً فنياً موسيقياً" وعن تجربته مع درويش يقول[2]:"عند درويش صورة مبتكرة، وهذه الصور تفرض بدورها نوعية جديدة في التلحين والتوزيع الموسيقي، باختصار شديد أن الشعر الحديث فرض علينا حداثة في التعبير بالموسيقى، نحن نسعى لتحقيق أهداف فنية جديدة والارتقاء بموسيقانا إلى المستوى العالمي.

1. النداء اللبنانية العدد الخاص 8954، تاريخ 1988/5/1م، ص 52.
2. المصدر السابق.

في مصر:

ليس هناك ضرر من التأكيد مرة أخرى على أهمية الفن الغنائي كفن جماهيري يلعب دوراً خطيراً، خصوصاً في لحظات الانعطاف التاريخية، وعلى أنه أداة لابد منها لقيام أي حركة جماهيرية تهدف إلى التغيير. والفن الغنائي ليس بكونه ترديداً جماعياً للشعر الثوري، أو الشعبي. وإنما أيضاً باحتوائه فن النغم، فن الموسيقى وتلحين الكلمة. حيث أن هذا العنصر الذي تتضمنه الأغنية، هو الفن الذي يتعامل مع حركة الشعور النفسي، مع ما لديه من قدرة هائلة على بث حالة التفاؤل أو التعاطف أو الانخراط في صفوف الحركة التي يدعو إليها، وهذه حقيقة خطيرة وقديمة ومعروفة منذ عهد اليونان القدماء. وبهذا الصدد تشير د. سميحة الخولي الأستاذة في معهد التربية الموسيقية بالقاهرة في مقال لها بمجلة العربي الكويتية قائلة[1]: "ليت علماءنا يبحثون التأثيرات النفسية المختلفة للمقامات، وهي التي كان الإغريق يعرفونها جيداً أو يستخدمونها سلاحاً لإضعاف أعدائهم فيبعثون لهم من يغني لهم أنغاماً من الجنس "الرخو" لتضعف عزائمهم قبل أن يقاتلونهم". وهذا يجعلنا نفهم تماماً ذلك التوجه الذي تتبعه الأنظمة العربية، وهي التي يفترض أنها في حالة حرب مع العدو الصهيوني،حين تفتح أجهزة إعلامها أبواق دعايتها لأغنية من هذا النوع "الرخو" يؤديها مغني هنا أو مغنية هناك، أغاني مبتذلة ذات ألحان راقصة، ثبت غرائز الجنس في النفوس، وحب الذات، والارتخاء النفسي واللامبالاة. في الوقت الذي تحاصر فيه الأغنية الجديدة. هذا ما تؤكده واحدة من مغنيات فرقة بيسان الفلسطينية قائلة[2]: "تحاول الإذاعات خنق الأغنية الجديدة لأنها تحرض الجماهير على التخلي عن الأفكار القديمة واستبدالها بمفاهيم جديدة قد يتسع مداها وتدعو إلى الثورة". ولكن نجاح الأغنية الجديدة يؤكد مرة أخرى عدم قدرة تلك الأنظمة وحركتها الفنية المرتبطة بها عن التعبير الحقيقي عن نفسية وطموحات المواطن العربي، الذي قام بالمقابل بخلق حركة غنائية في إطار حركة جماهيرية شاملة، أخذت تنفجر في كل مكان من الوطن العربي – من العراق حتى المغرب.

وإذا كانت هذه الحركة الغنائية قد بدأت تظهر لحظة بدأت الجماهير العربية تفقد الثقة في إمكانية أن تنجز الحركة القومية ثوراتها الوطنية والديمقراطية، وقد ظهر هذا الشعور بشكل متفاوت من بلد عربي إلى آخر. وقد بدأت هذه الحركة في حلقتها الأولى برموز مفردة أو ثنائية، وبأداء فردي في معظم الحالات. مع ما يتبع ذلك من انعكاس في شكل الإبداع الفني للأغنية التي تناولت موضوعات وطنية في الغالب وآلات وألحان شرقية، وهي بذلك كانت تطرح تأكيداً على ضرورة الانجاز الحاسم للثورة الوطنية،

---

1. العربي شباط 1983م، ص 103.
2. الحرية 6/83، 1983/3/6م، ص46 – 48.

تؤكد ذلك بشكل جلي وواضح تجربة الشيخ إمام التي امتدت منذ الستينات، وتعمقت بجذورها وأجوائها وأنغامها تواصلاً مع تجربة سيد درويش وبقي الشيخ عنيداً قابضاً على عودة يتغنى بآلام مصر وآمال شعبها. وتبقى تجربة الشيخ الذي يرى بأوتاره حسن مصر البهية، وضحكات نيلها، بحاجة إلى دراسة خاصة بها فقد مثّل الشيخ إمام عيسى ومارسيل خليفة أشهر وربما أهم فارسين للأغنية الجديدة من حيث انتشارهما وتأثيرهما في حركة هذه الأغنية ومبدعيها! وعلى الدوام قدّم الشيخ اللحن التحريضي المباشر ولم ينفصل عن الحركة الثورية المصرية، بل أفادها كثيراً وبشكل مباشر حين كان يغني للحركة الطلابية ولجمهورها في السبعينات!

ولم يخرج الشيخ إمام في ألحانه عن أجواء الطرب العربي الأصيل، والتزم بإيقاعات ومقامات الموسيقى العربية، وتمتاز ألحانه على نحو خاص بإيقاعاتها، مثلاً: جيفار مات، البحر بيضحك ليه، نيكسون بابا.. الخ، ربما لأن الالتزام الوطني لدى الشيخ شديد وكذلك أمتد طويلاً عبر الزمن، مما صنع منه أشبه بالرجل العسكري، الذي يضبط ألحانه بانتظام يقول مارسيل خليفة[1]: "إن استعمال الإيقاعات العربية كان له أثر كبير في انتشار أغاني الشيخ إمام". ولكن الحقيقة هي أن جمهور الشيخ في داخل مصر تحديداً بقي محدوداً ونخبوياً، ومحصوراً في أوساط المثقفين من طلاب الجامعة والكتاب والسياسيين. ولم يلغ هذه الحقيقة ظهور فنان جيد آخر هو عدلي فخري، حاول أن يخرج عن التزام الشيخ الصارم "بالأجواء الشرقية" في ألحانه، واعتقد أن المشكلة في آلة العود التي يعزف عليها منفرداً هو أيضاً، فقام بتحويلها إلى آلة كهربائية، ومسح تجويف الآلة ليقلل من تطريب الآلة، ورغم أن انفعالاته كانت حادة وهذا ما انعكس على ألحانه إلا أنها بقيت داخلية في جوفه، لم يستطع تصديرها إلى الجمهور، وهو صاحب الأغنية الرائعة بابلو نيرودا، وأغنية سينا شراع السفينة. وفي السنوات الأخيرة بدأت حالات غنائية شابة في الظهور وتقديم أغنيات جديدة، مستفيدة من تراث الأغنية الجديدة في لبنان، حيث هي أكثر حركة وسهولة واستجابة للحداثة. فظهر فاروق الشرنوبي الذي يكاد أن يكون خلاصة لكل فناني الأغنية المصرية الملتزمة سيد درويش، الشيخ إمام، وعدلي فخري. له كاسيت يمتلئ غناءً احتفالياً كأنه غناء المهرجان، يصاحبه كورال موفق جداً في تقارب طبقات ونبرات صوته من صوت فاروق، وأجواؤه تشبه إلى حد ما أجواء الفنان الفلسطيني الاحتفالي مصطفى الكرد، ربما لأن كلاهما خرج من وسط خانق، وربما لأن أجواءهما هي أجواء فلاحية. يرمي بكل طاقته الفنية لاستنهاض الجماهير، في أغنيته "أنا ظل الشعب المصري" ينساب اللحن رقيقاً، ثم يتقطع في تواترات، حيث النصف الثاني منه متصاعد. وأغنية "الجوع مشارق" يوقع العازف على العود، في افتتاحية على

[1]. الدستور الأردنية العدد 4896، 1981/3/29م ص 11.

شكل جديد من الموال، ثم يتوالى اللحن إيقاعياً بطيئاً مبطناً بالشجن، ويعتمد –على طريقة عدلي فخري– أداءً مسرحياً يعتمد فيه على الكورال بشكل رئيسي، ويثير جوّاً من النغم الشرقي للعود، أما لحن "مدام الصوت ممنوع" فهو حيوي على طريقة الشيخ إمام أو الشيخ سيد، فيه لمحة مارشية وهو لحن سهل وغنائي وقابل جداً للانتشار ويبث التفاؤل في أوساط الجماهير. أما لحن "الجوع ركب ظهري أتحنى" فيتمدد صوته حزيناً باكياً، وتناثر الأنغام كأنها تنوح لما يعانيه الشعب المصري من وطأة الاضطهاد.أما "يا مصر شوفي اللي بناكي" فهو لحن غنائي من الدرجة الأولى ذو قفلة مهيأة، ثم هنالك لحن متحرك "يدك على يدي" لحن تشعر معه أنه من صميم الأطيان المصرية، يصعد كثيراً في نهاية اللحن والذي هو حوار متواصل مع الكورال، ثم هنالك "والله وصفا لي زماني"وهو لحن إمامي الروح بأداء عدلي، لحن متدفق، حيث التضمين الغنائي وكأننا أمام مونولوج غنائي، حافل بالإعجاب والتقدير لفنان مصر العظيم الشيخ إمام الذي يعتبر فاروق أحد تلاميذه النجباء! ثم هنالك نغم صغير غير بارز "هذا الطريق يا رفاق لن يجوع" وكأن فاروق في هذا اللحن يفسر لنا سبب عدم تفاعله مع الكلمة الفصحى! ثم تتواصل تجربة الفنان المتوترة وبشكل أرقى من توتر عدلي فخري "الدم لسه في قلبنا" حيث لا ينغم الفنان عوده بأنغام رقيقة متفردة – مثيراً جواً جمالياً – كما مارسيل مثلاً، بل يوقع عوده لأنه أخذ على عاتقه مهمة تحريك واستنهاض الجماهير! وحيث يعتمد غناءً جماعياً متحركاً، وكأنه يكتشف إمكانات هارمونية في الآلة الشرقية، التي يرهقها كثيراً، حين يحملها مسؤولية إخراج طاقاته وطموحاته الفنية. وفي "كل ما أطل أنا المصلوب على بابك بأيد الكل" يبدأ اللحن بطيئاً هامساً، مثيراً جواً عاطفياً وكأنه ينظر في ثقب الباب في الخفاء، أو أنه يتهيب موقف الصلب، ولكنه يبدأ صعوده الذي لابد منه، حيث يبدأ التفاؤل من واقع الظلم والاضطهاد – لكن بكره، أكيد بكره التي يكررها كثيراً وكأنه فرح لثقته بالغد الآتي لا محالة، ثم يختتم شريطه بأغنية "ما انتيش وحيدة" التي يبدأها بموال يشبه رقة وعاطفية علي الحجار، لحن حزين لكن فيه إباء كأنه نشيد ديني، وكثيراً ما ينهي الفنان فاروق الشرنوبي أغنياته بقفلة قاطعة تفاجئ الأذن، ربما ليبقي على جو التوتر حتى بعد الانتهاء من الغناء! فهو لا يسعى إلى أن يريح جمهوره، بل إلى أن يقضّ مضاجعة، وأن يخلق في أوساطه حالة من الهياج العام. انه فنان ذو طاقة جماهيرية خارقة، بألحانه اللاهثة وأدائه الكورالي، حيث يقدم إبداعاً شعبياً، مليء بالأنغام والكلمات التراثية، فإذا كان الشيخ إمام مثلاً يركز على الأداء الملحن، فإننا نجد أن النغم عند فاروق يظل أرضية داعمة للأداء لا تتوقف. وهذا الفنان نجده يغرف من البحر فتأتي ألحانه سهلة متوقعة، في كثير من ألحانه يستخدم أكثر من مقام واحد في الأغنية الواحدة، أو على الأقل أكثر من جملة موسيقية في إطار المقام الواحد، حيث

هنالك شيء من الأداء التعبيري، فيأتي التنويع اللحني ليناسب التنويع في المعنى الشعري.

ثم هناك الفنان أحمد إسماعيل، يغني أيضاً بالعامية المصرية له "في العالم البادي السكون" يبدأ بمدخل مستقيم اللحن، ثم تبدأ بعد ذلك بقليل حركة الموسيقى، حيث يعتمد على إمكانات صوته وتموّجاته لإثارة جو من الشجن. وفي "باحلم يا مصر" وهي أغنية من مسرحية –باحلم يا مصر – لكن بلحنٍ مختلف، يعتمد الأداء المنفرد والعاطفي ويفتح الغناء بالموال. ثم "يا مصريا حزينة" لحن رشيق يرتعش حزناً في أداء عاطفي لا يثير أي شكل من أشكال الضجة، حيث انفعال الفنان لا يصل إلى حد الغضب بل يظل ذاتياً منكسراً يجذب التعاطف الإنساني. ثم "بتسأليني مين أنا" حيث يواصل خطه العاطفي الرقيق، بصوته العذب الصغير. إنه فنان رقيق صوته يشبه صوت عماد عبد الحليم، صافٍ صغير ورنان.

هنالك فنان آخر هو محمد عزت، وهو أقرب إلى فاروق منه لأحمد إسماعيل، وهو في "لو تعرفوا معنى السكوت" لحن متحرك يتصاعد كثيراً، ذو إيقاع واضح يثير مشاركة المستمع، يوقّع العود مثيراً جواً من الحركة التي تناوش واقعها بجرأة. ويغني لدرويش "أموت اشتياقاً"، كما يلحن من تأليفه "أنا لست معتقلاً" ويلاحظ عاطفية الفنانين المصريين الأخيرين، اللذين مازالا مفردين تلحيناً وأداءً، ويلاحظ عند هؤلاء الفنانين المصريين الاهتمام بحركة اللحن من حيث إيقاعه الداخلي، فيما يظهر الاهتمام بتنغيم اللحن، حيث يستعرض الفنان قدرته في إضفاء قيم جمالية متنوعة في شكل حركة لحنية تقليدية، كما عند مارسيل. وكأن المصريين متأثرون بالموسيقى الإفريقية الإيقاعية، بينما في الشرق العربي العاطفية الحالمة، وهؤلاء جميعاً يؤدون على آلة العود.

وإذا كانت حالة الريادة الأولى قد أضفت على الأغنية الجديدة سمات شعبية، غنائية، سهلة اللحن، مباشرة الكلمات، فإن الاتساع الذي حصل بعد ذلك، رافقه تطور كبير في شكل الأغنية، بحيث طال التطور بشكلٍ أساسي لحن الأغنية، وهو ما يدفع لإضفاء القيم الجمالية الضرورية التي تحدثنا عنها، وهي تختلف عن القيم البرجوازية التي تمتاز بتبعثر النغم ورخاوة اللحن وميوعة الكلمات، حيث ربما تظهر إلى جانب الفرق الغنائية الشعبية، فرق متخصصة ذات قيم جمالية عالية، حيث أن هذا التنوع في أساليب الإبداع سيثري الإبداع نفسه، وفي هذا السياق نفهم خالد الهبر:[1] "أغنيتنا جديدة شكلاً ومضموناً وهي أغنية موقف اعتراضية ويسارية.. كان يمكن أن نعطي الجمهور مقامات موسيقية اعتاد عليها، ونستبدل كلام العشق بكلام سياسي، بهذه الحالة نكون قد تسلقنا الأطر التقليدية نفسها، وبالتالي نصبح نسخة عاطلة جداً عن التراث "ونفهم كذلك الموسيقار

1. النداء 1/ 5/ 1988م ص 52.

العالمي التقدمي اليوناني ميكيس ثيودوراكس حين يقول في كتابه "يوميات المقاومة في اليونان" والذي هو بمثابة مذكرات[1] "أريد أن أخرق الإسار الذي يلف الأغنية، أريد أن أحررها خارج نطاق الكلاسيكية، ثم يتحدث عن قصيدة سيغبري التي قام بتلحينها "لقد أدركت الحياة، لحنتها في أغنية هائلة، حيث ولد الشكل الموسيقي الجديد الذي أطلقت عليه أسم الأغنية المتدفقة".

إن تطور الأغنية الجديدة، والتي يسميه البعض بالأغنية السياسية نظراً لمباشرة لكلماتها والتزامها، لا يسيء إلى الغناء، بل على العكس يعمق بتجربتهم ويثبت إبداعهم تاريخياً نظرًا لاتساع التجربة التي بدأوها، حول هذا المعنى يقول الفنان الشاعر أحمد فؤاد نجم في لقاءه مع الأخبار الأردنية:[2] "أن الأغنية هي أسهل وأبسط الأشكال الفنية استعمالًا.. ومن هنا تأتي خطورة الأغنية، والشكل الفني للأغنية السياسية في مصر والوطن العربي. أعتقد أنه حقق تقدم ملموس على الرغم من عدم وجود النقد في هذا المجال، ثم يضيف لو نظرنا إلى أغاني الفنان الشعبي المصري الخالد سيد درويش، ولو نظرنا إلى الشكل الذي يقدمه، وقارناه بالشكل الذي يقدمه الشيخ أمام. في بكائية جيفارا مثلًا، للمسنا مدى التقدم الذي حققه الشكل في الأغنية السياسية في مصر".

إن انتقال الأغنية من الموقع الرسمي إلى موقع الجماهير الكادحة، جعل منها الفن التحريضي الأول للجماهير، وتظهر خطورة هذا الفن باضطراد كلما اقترب واقعنا الاجتماعي من حدود دائرة الاشتعال. المهم أن يتعامل الفنان المبدع مع أغنيته –على ضوء أهميتها– بكثير من الاهتمام والجدية، فإن كان يقدم عملًا شعبيًا جاء نموذجًا في غنائيته وسهولته وإيقاعاته الدارجة، وهنا نستذكر فرقة الكويلابايون التشيلية، والتي حالفها الحظ في الإفلات من قبضة الطغمة الفاشية في انقلاب 1973م، والتي تعتمد أسلوب التفاعل بين الجمهور والأغاني فيُعلم أعضاء الفرقة الحضور أجزاء من الأغنية ثم يطلبون إليهم أداءها وبذلك تتحول الأغنية إلى عمل مشترك بين المغنين والجمهور معًا على طريقة إلغاء الحاجز الرابع في المسرح البريختي بينه وبين الجمهور، وهذه الطريقة بدأ مارسيل خليفة بتجربتها في بعض عروضه، وعادة ما تتحول حفلات الكويلابايون إلى تظاهرات شعبية وإعلان لمشاعره الجمالية. وهنالك أغنية لفرقة الكويلابايون أصبحت تتردد في جميع أنحاء أمريكا اللاتينية، بل أصبحت هتافًا يتردد في كافة الاحتفالات الوطنية والمهرجانات وذلك لروعة الإيقاع المستخدم وهي "أغنية الشعب المتحد لن ينهزم أبدًا"[3].

---

1. يوميات المقاومة في اليونان/ ثيودوراكيس ص 218.
2. الأخبار الأردنية 1979/5/11م ص 8.
3. من تقرير لعدلي فخري عن الأغنية التشيلية الجديدة/ السفير 1981/9/13م ص 12.

إن القيم الجمالية المطلوبة للأغنية الجديدة، تختلف عن القيم الجمالية المتوارثة عبر سنوات طيلة من خلال الأغنية التقليدية، وإن كان من الممكن الاستفادة من الجانب الايجابي فيها – كتراث الرحبانية وعبد الوهاب، وتراث الرحابنة بالأصل كان يقدم قيمة جمالية عالية ولكن أصالته كانت من ارتكازه على تراث الشعوب العاملة عبر تاريخ أمتنا، وهذا ما فطن إليه مبدعو الأغنية التشيلية الجديدة، حيث اهتموا اهتمامًا خاصًا بموسيقى وأغان الفنانة فيوليتا بارا، والتي كان فنها يعتمد على عنصرين أساسيين: استخدام الموسيقى الفولكلورية بآلاتها التقليدية، والمواجهة العنيدة القوية للحقيقة حسب تعبير الفنان عدلي فخري في تقريره المشار إليه.

بل إن التوظيف الصحيح والمتطور للتراث خصوصًا في لحظات المواجهة الوطنية للتدخل الامبريالي، يعتبر من الخطورة بمكان، تلك الخطورة التي دفعت سلطات تشيلي الفاشية إلى مصادرة حتى الآلات الموسيقية الفولكلورية مثل آلة الكونيار -فلوت - وهي الآلة الأساسية في الفولكلور الآزتيكي. وكذلك آلة الشارانجو الشبيهة بالمتدولين - نفس المصدر.

إن الإبداع الفني الذي يحتوي قيمًا جمالية عالية عند أحمد قعبور، ذلك الهاوي الموهوب والممتليء إبداعا وجمالًا، يعتبر نموذجًا لذلك المطلوب، كذلك الإبداع أيضًا الذي نجده في "مصر يمه يا بهية" أو "يا علي" أو "أحمد الزعتر" أو "جيفارا مات" أو "كانوا ثلاثة رجال" أو "يا تل الزعتر" أو "قبليني للمرة الأخيرة" والعديد من تلك الأغاني - المتدفقة.

لا شك أنه وبعد الانتشار لمبدعي الأغنية الجديدة وتكاثرهم، فإن مفردات هذه الحركة الغنائية سوف ترتقي بأدوات تنظيمها الفنية والاجتماعية، وبوعيها الاجتماعي أيضًا. والفنان ثائر بالأصل، لا بد أن يواجه العديد من الحواجز، لذا فعليه أن يتسلح في مواجهة ذلك بوعي كافٍ للاستمرار. يقول عدلي فخري في تقريره سالف الذكر "تحول الغناء الثوري إلى نضال وصراع قد يودي بالفنان إلى الاستشهاد كما حصل مع فنان التشيلي فيكتور جارا الذي استشهد يوم 1973/9/15م وكانت آخر صرخاته - سننتصر - ، أي بعد أربعة أيام من قيام الانقلاب الفاشي ويضيف"بعد هذه السنوات من انقلاب تشيلي الدموي": غير أن أغلب الموسيقيين والمغنيين الذين كانوا يشكلون حركة الأغنية التشيلية الجديدة صاروا إما أمواتًا أو في المنفي "ويضيف" لم يكن الصراع والغليان في المجال السياسي والاقتصادي فقط بل انتشر ليشمل الفن بشكل عام وخاصة الموسيقى، وفي البال أيضًا الموسيقي المناضل ميكيس ثيودوراكس الذي يعتبر وعلى مدى أربعين عامًا أحد أبرز قادة الحركة الديمقراطية/التقدمية في اليونان، مناضلًا أمميًا بارزًا أثبت أهمية وخطورة الفن الموسيقي والغنائي.

في العراق:
هذه هي الطريق

إذا كان الفن الغنائي في مصر يمتاز عموماً بحرفيته العالية، وتمكن المصريين من الآلات الموسيقية، والمعرفة الدقيقة للمساحة الصوتية، وتنوع الجملة اللحنية. فإنهم في العراق يمتازون برقة ألحانهم وشفافية أدائهم. وإذا كنا في هذه الدراسة غير معنيين بالتوقف كثيراً عند رموز الأغنية الرسمية، إلاّ أنه بالرغم من السمات العامة التي توّحد الأغنية الجديدة في البلدان العربية المختلفة، لكن تبقى هنالك السمات الخاصة، حيث أن هذه الأغنية هي في النهاية نتاج واقعها بخصائصه التي تكرست في الذاكرة التراث. ومن هنا فإننا نتلمس هذه الرقة والعذوبة على مجمل الغناء العراقي، بما فيه الأغنية الجديدة، فجعفر حسن ذو الصوت القوي والألحان المتفجرة، يبقى رقيقاً عذباً –قبليني للمرة الأخيرة– وكذلك الطريق وبابل.

جعفر حسن ذلك الصوت الكبير ذو المساحات الواسعة القادرة على الأداء بسهولة ومرونة، قدرته الصوتية أتاحت لألحانه أن تأخذ قدرتها على الإبداع والبناء الدرامي، هذا الصوت وذلك الحماس الذي بين جوانحه أعطيا ألحانه صفة الرعد! كما يلاحظ بوضوح في قفلة أغنيته الدرويشية– مليون عصفور على أغصان قلبي، تخلق اللحن المقاتل! وكأنه يقاتل بالغناء واللحن! إن هذا الصوت على قوته وقدرته التي لا أعرف لها مثيلًا في تاريخ الغناء العربي الحديث سوى صوت أم كلثوم، يغني – لا تسألني عن عنواني، لي كل العالم عنوان – بقوة وبإيقاع متسارع ولحن متوتر يجيء كالنشيد، بقوة أداء. أن القوة والألحان الحماسية ليست هي السمة الوحيدة لهذا الصوت الكبير، فنحن نراه يذوب عذوبة ورقة بقدرة صوتية لا مثيل لها في ألحان خفيفة عاطفية –سنغني أغان الأممية– ذات الجملة اللحنية الخفيفة والشعبية ويبرز لحن –مطر فوق بيوت الطين– بلحنه الرشيق الذي يتدفق عذباً ورقيقاً ويصعد بشكلٍ فني، ويصل ذروته في هذه الأجواء المشبعة بالأنغام الشرقية العذبة في لحن – جينا نصبحكم بالخير – الراقص والشعبي جداً، ويظهر إبداع هذا الفنان الكبير في لحنه الجميل – قبليني للمرة الأخيرة – مثيراً جو الحزن الذي أثارته ذكرى السجين صاحب القصيدة وهو يودع ابنته ليلة إعدامه من قبل الشاه.

وبأداء جماعي أخّاذ تقدم مجموعة الطريق أغنياتها المباشرة الواضحة الالتزام، البسيطة والسهلة، بطريقة رائدة أزالت كل الحواجز بين الفن وجمهوره، حتى ليخيل إليك أن الشعب يغني! إنها الرغبة ليس فقط في التواصل، بل في الالتحام مع الجمهور والمشاركة في ترسيخ مُثله الجديدة. ولم يكن أسلوبهم الفني وطريقة تعاملهم العفوية مع

الجمهور هما الشيء الجديد والرائد فقط، بل التقت مع ذلك طريقة أدائهم الجماعية، التي تعبر عن مُثل البطولة الجماعية في مواجهة قيمة الفرد الرأسمالية.

يكتسب لحن هذه المجموعة توتره من ارتباطه بواقعٍ متوتر أصلاً، فانعكس هذا الواقع في لحن إيقاعي بنائي، يحاول ليس فقط أن يعبر عن ما في واقعه من نشاط، بل وأنه يثير هذا النشاط أيضاً، ويدفع بسرعة تحركه إلى الأمام، واللحن الإيقاعي يتوافق مع الواقع المتحرك والساخن، إنه لون الأغنية الوطنية–المارش. كما أن لحنهم الغنائي فيه شيء من البنائية الدرامية، لا يسير في خطٍ واحد كما يخيل للمستمع في الوهلة الأولى، رغم أن العود الذي يرافقهم –فقط مع الإيقاع– يعمل منفرداً، إلاّ أن اللحن ليس انفرادياً، ولكن يبدو أن إمكاناتهم المحدودة هي التي تحرمهم من استخدام عدد أكثر من الآلات الموسيقية في أداء لحنهم الغنائي.

والمستمع لأغنيات هذه المجموعة يشعر بروح الريف العراقي تتوزع بين أنغامهم بما فيها من بساطة، هذه البساطة التي وفرتها طبيعة تعامل هذه المجموعة مع الجمهور، وربما تعود أيضاً إلى تركيبتها العضوية البسيطة والبعيدة، كما هو مألوف، عن عقد الشهرة وجني الأرباح، الموجودة عند غيرهم! فهم فريق يؤدي ما يحس به فقط بعيداً من أية اعتبارات أو تعقيدات أخرى، يغنون على حد التماس المباشر مع الشعب العامل – وهذه العلاقة فرضت أيضاً توعية الكلمة التي يؤديها– إنها أغنية الشيخ إمام، ولكن فيها شيء من الدرامية البسيطة، البعيدة عن تشنجات المسرح الغنائي التقليدي، يغنون لحناً شعبياً جماهيرياً سهل الانتشار، يغنون لحزب المرحلة، فهم صوت الثورة، يغنون وقد ملأتهم بشائر الناصرية، لتفرح معهم الدنيا، فهم يوزعون الفرح والتفاؤل في كل مكان، يتحدّون السجان على إيقاع قوى، فتحمل الأغنية التي تأتي كالنشيد، طابع التحدي فتسكت الميلوديا، لينفرد الإيقاع مثيراً جواً من الحماس، وفي لحن آخر مقامي شرقي الطابع، جميل فيه طرب –يا رايح ع الحزب خدني– يغنون كالفلاحين في الأفراح، يغنون للفرح الموعود، فيصير اللحن غنائياً متفائلاً، يمتلئ بالأمل والسعادة، إنها انتفاضة الإنسان الذي تعرّض للعذاب والاضطهاد، ولكنه عرف كيف يسترد حقه في الحياة، وينشدون لأكتوبر نشيداً بالعامية أيضاً، فيه كل ما في الإنسان من إنسانية ونقاء، بعد أن خلع كل أثواب الأنانية والتمايز، كل ما فيه هو حب للآخرين على اختلاف ألوانهم وقومياتهم، إنها الأخوة البشرية – ونشيد آخر تتوجه به المجموعة إلى شعبها الذي تنتمي إليه مؤكدة على عضوية علاقتها به، ويغنون للفاكهاني بأداء مسرحي يعتمد الحوار المباشر مع الجمهور، وتتسع دائرة المسرح ليصبح إنسانياً، حيث تتوحد هوية الإنسان وتصير عالية الطابع، فيكون الفاكهاني فلسطينياً ولبنانياً وفيتنامياً واسبانياً، رمزاً مواجهاً للعنف الامبريالي. ويغنون لتل الزعتر، بكل الألم والإباء، يبدأ اللحن بنقر خفيف على

الرفوف لا يلبث أن يتسارع ويستمر اللحن غنائياً يرافق فقط بالإيقاع– كأنهم يغنون على نبض القلوب– في لحن يخلع القلوب، حزين ولكن بشكل غير مبتذل، يثير جواً أشبه ما يكون بأجواء السحرة يرددون على النصب الذبيح! ثم يتغنون بكل العذوبة بالحرية في لحن خفيف راقص، ثم يستمدون إصرارهم من توفيق زياد "أهون ألف مرة".أغنيات الطريق مقطوعات سلسلة، واضحة ومباشرة، بعيدة عن التعقيد، إلا أن هنالك لوحات درامية ذات نفس تعبيري مثل –تل الزعتر– وكفر قاسم– التي تنساب فيها الألحان عذبة، متنوعة وإن ظلت تدور حول مقام واحد لتؤكد غنائيتها، تنحّي جانباً النواح الذي قد تطرحه المناسبة، لتتمسك بروح المقاومة.

الخيمة فن الغناء الجماهيري

لو كان لدى الفن العربي الرسمي فنان كمحمد حسن، لصار بشهرة عبد الوهاب، ولكن لأن محمد حسن لا ينتمي لهذا الفن، فإن الإعلام الرسمي إياه لا يفتح ذراعيه لهذا الفنان! رغم أن فنه فن رفيع بكل المقاييس الجمالية لفن الغناء. وهذه هي ضريبة الانحياز في الفن كما في السياسة وكما في الاقتصاد، تسقط كل مقولات الفن للفن أو الفن فوق المجتمع أو الفن خارج دائرة الصراع الاجتماعي. ويتأكد دائماً أن الصراع الاجتماعي ليس في السياسة فقط أو الاقتصاد فقط، وإنما هو في كافة أوجه النشاط الاجتماعي يأخذ شكله في الأدب والتشكيل والمسرح والغناء والسياسة والثقافة والإعلام.. الخ.

وإذا كان لابد من الانحياز، فإن الفنان الممتلئ بهموم وطموحات شعبه، أقدر ولا شك من فناني – النقطة – والاستوديوهات والملاهي، على الإبداع.

وقبل ثورة الفاتح كان فن الغناء في ليبيا – كما هو حاله الآن تقريباً في معظم البلاد العربية – يتراوح بين الفن الشعبي الممنوع من الاستفادة من تقنيات فن الأغنية الحديثة، وفن النخبة في الملاهي والاستوديوهات المتلائم مع ذوق الغرب الاستعماري، فن الغريزة والديسكو،والشعب لا ينسجم مع هذا، ولا يستطيع أن يطوّر ذاك.

وثورة الفاتح التي فتحت أبواب التطور الاجتماعي الليبي على مصراعيه، حيث الشعب هو الذي يصوغ حياته الاجتماعية بنفسه ويبتدع فنونه التي تتناسب وذوقه وتراثه، هكذا وفرت الإمكانية الحقيقية لظهور فن شعبي جماهيري متطور، يقول الفنان محمد حسن: "حين قامت الثورة واكبتها بأسلوب فني جديد يتركز على التلحين والغناء. ويضيف الثورة أعطتني طموحاً جديداً وإحساسا جديداً، ويقول في لقاء خاص مع صحيفة الخليج الثقافي" للأغنية العاطفية وجودها في حياتنا اليومية، فنحن نفرح ونحزن والإنسان مجموعة مشاعر، ويضيف قائلاً بعد أن غيّرنا شكل الأغنية الوطنية أصبحت أغنية غير متشنجة وخالية من الصراخ". وهكذا ظهر فن الغناء الليبي كأرقى ما يكون في الخيمة الغنائية. وبرنامج الخيمة الغنائية متطور في أداة تقديم فن الغناء، كما هو

متطور في شكل ومحتوى الأغنية نفسها، ذلك أنه مقابل اعتماد الفن الرسمي على الأستوديو والمسرح التقليدي، الذي يسمح للنخبة فقط بالاستماع والمشاهدة – النخبة القادرة على دفع قيمة التذكرة، والفن الذي يطالب الجمهور بالمجيء إليه! من يستطيع ذلك؟ سوى أولئك الذين يملكون وسائل المواصلات الخاصة، والقادرين على السهر حتى ساعات الصباح، لأنهم يستطيعون النوم حتى ساعات العصر من اليوم التالي، أولئك الكسالى الذين لا يعملون. وأي كادح يستطيع أن يفعل ذلك وهو ينام باكراً ليصحو باكراً حتى يكون نشطاً وقادراً على العمل وتوفير لقمة العيش لعشرة الأطفال الذين يعولهم. الفن الرسمي فن متكبر متعجرف لأنه يطالب الجمهور بأن يجيء إليه، وهكذا كان الفن الجماهيري على النقيض فناً يحب شعبه ويحترمه، ويتناسب مع ظروف كادحيه وعامليه ومنتجيه، يتوجه إليهم حيث يوجدون، يحمل رسالته إليهم، ويتزود من نبضات قلوبهم قدرته على الاستمرار في الإبداع، يحمل خيمته – رسالته – المتنقلة إلى حيث هم في أحيائهم ونجوعهم وقراهم ومصانعهم ومزارعهم ومدارسهم ليتواصل معهم. وحين تقدم الخيمة برنامجها – فعلى طريقة بريخت الملحمية – تزيل الحاجز المسرحي، فلا قدسية تقليدية أو عرفية للفنان مفروضة على الجمهور، ولكنه الحب والتقدير والاحترام الذي يكنّه الجمهور لفنان احترم ذوقه والتزم بهمّه وطموحه. وهكذا تتاح للجمهور لأول مرة فرصة أن يعبر بتلقائية حقيقية عن حقيقة تجاوبه بذلك الفن الذي يقدم إليه، وتتاح الفرصة غير المزورة للفنان أن يتحسس بوضوح نفسية شعبه الذي يغني له.

قدمت الخيمة أغنيتها – شعراً ولحناً وأداءً – تقطر إبداعاً وجمالاً على قلم سليمان الترهوني وفرج المدبل وريشة محمد حسن وأصوات عبير وسالمين الزروق ومحمد الصادق وفاطمة أحمد ومحمد حسن وتونس مفتاح، تلك الأغنية التي تراوحت في تناول موضوعها بين العاطفي والاجتماعي والوطني والشعبي. والملاحظ أنها كانت دائماً أغنية للفرح – ربما بسبب زوال الهم وأجواء الحزن عن سماء الجماهيرية – وأبدعت في المجالين العاطفي والوطني – وفي المجال العاطفي كان اللحن دائماً غنائياً راقصاً على وتيرة الطرب، لم تتخلله لوعات المحبين وتشنجاتهم وأحزانهم الأطرشية!- كيف حالكم يا أحبابنا، جيتك، يسلم عليك العقل، جميل الديرة فيّ تعود – حيث تمتاز الكلمات بسلاسة منقطعة النظير، وألحان عذبة راقصة كما جيتك. وتكرار الأداء كما هو أداء محمد حسن عموماً بقصد ترسيخ اللون الغنائي في الأداء، هذا اللون الذي يتسم بشعبيته وجماهيريته، وينسجم مع أجواء التفاؤل والفرح. أما في المجال الوطني فإن الأغنية الناجحة تتحول إلى نشيد شعبي جماهيري عارم ترددده الملايين مع المغني، حيث أن نجاح الأغنية إنما يكون في قدرتها على أداء هدفها التحريضي بتحريك الجماهير وتعبئتها في معركة صراعها ولفّها حول الثورة. وهنا نستطيع أن نسجل بثقة مطلقة النجاح الذي حققهمحمد

حسن في أغانيه الوطنية التي تتحول دائماً إلى أناشيد وأهازيج تملأ الشارع فرحاً وثقة بالنصر، وقدرة على خوض المعركة، ويتفق معي كل من يسمع أو يشاهد – يا قايد ثورتنا – هذا النشيد الذي لم يحظ بقوته وانتشاره نشيد آخر سوى "بلادي.. بلادي" للفنان الخالد سيد درويش، وكذلك نشيد - تسلم وتعيش يا وطني..

وهناك مجموعة من الأغنيات التي يقدمها الفنان الجماهيري محمد حسن، وطنية الطابع والإطار، عاطفية المحتوى – يا أبو الميعاد -عظيم الشان وهي أغنيات موجهة إلى شخص قائد الثورة، تذكرنا بأغنيات عبد الحليم لشخص عبد الناصر. وإذا كانت ألحان محمد حسن تمتاز بتعدد الجملة الموسيقية، فيما يعني قدرة خارقة على الإبداع اللحني، أساسها الموهبة اللحنية الحقيقية، وزادها الالتزام الجماهيري للفنان، وكذلك رشاقة الجملة الموسيقية عموماً والتي تميل إلى اللون الغنائي السهل الممتع، واستخدام النغم الموسيقي ظاهراً على الإيقاع وموظفاً إياه في سياقه اللحني. وقد تكون ألحان محمد حسن سر عظمة أغنياته، وفي الوقت الذي لا تكون فيه القدرة الصوتية على نفس المستوى للموهبة اللحنية، إلّا أن التجربة اللحنية الرائدة والمتصاعدة باستمرار، زادت من اتساع تلك القدرة الصوتية الخاصة للفنان، وربما هو قدر الموسيقيين التاريخيين دائماً، أن يتجهوا إلى استخدام "الآلة الموسيقية البشرية" لدى غيرهم، القادرة على أداء ألحانهم المتطورة والعظيمة بتوتراتها المتواصلة، ففي تجربة – النهر العظيم – تلك الأغنية التراثية الرائعة، تظهر القدرة الصوتية للأداء عند الفنانة عبير، بصوتها ذي النبرة الصافية والمساحة الواسعة. وهكذا يكتمل فريق الخيمة الغنائي شعراً ولحناً وأداءً على أفضل ما يكون، وربما كان التفاهم الفني الخلّاق بين محمد حسن وسليمان الترهوني حجر زاوية هذه الخيمة، هذا التفاهم الذي كان سبباً في تقديم أفضل ما في عالم الفن الغنائي العربي من إبداع – سيد درويش/ بيرم التونسي، أم كلثوم/ أحمد رامي/ رياض السنباطي، عبد الوهاب/ أحمد شوقي، الشيخ إمام/ أحمد فؤاد نجم، مارسيل خليفة/ محمود درويش... الخ.. أخيراً تبقى الخيمة إطاراً لشد عود الأغنية الجماهيرية العربية الجديدة، إطارا لتقديم أغنية مارسيل وجعفر حسن والطريق والأرض وناس الغيوان..

الأغنية الأردنية الحديثة

في البدء لم يكن فن الغناء عملاً إبداعياً متواصلاً أو متخصصاً، بل كان حالة إبداعية تعتمد على مثير عام، مناسبة اجتماعية ما، مثل مناسبات الأفراح، المآتم، الطهور، الحج والأعياد الوطنية والدينية والحروب، وذلك لم في تلك المناسبات من مثير وجداني غير عادي، وهذا يضفي على العمل الفني تلقائية، بساطة ومباشرة، فيغدو العمل الفني شعبياً وعاماً. والأغاني الدينية مثلاً، قديمة منذ فجر التاريخ، وإن خضع تطورها لتطور الفكر الديني نفسه. فبعد أن كانت عبارة عن تهويمات سحرية ونصف سحرية. أخذت الأغنية

الدينية المعاصرة طابع الأناشيد والموشحات والتراتيل في الأعياد والمناسبات الدينية مثل أغاني الحج والمولد النبوي. ومن أغاني الحج الشعبية تقول كلمات الأغنية:

شـــــلّع الحجـــــاج قلبـــــي يـــــوم نـــــادوا للرحيـــــل
قلـــت يـــا حجـــاج خـــدني معـــك قـــال أنـــا دربـــي طويـــل

كذلك أهازيج الاستسقاء المعروفة في الريف، وذلك عند تأخر موسم الغيث المهم جداً لأسباب حياة الفلاحين المعتمدة على الأرض المروية بعلاً، تقول كلمات الأهزوجة:

يـــا الله الغيـــث يـــا ربـــي تســـقي زرعنـــا الغربـــي
يـــا الله الغيـــث يـــا دايـــم تســـقي زرعنـــا النـــايم

وقصة التعامل الشعبي ذات التوجه السحري مع العوارض الطبيعية قديمة، حيث كان القدماء يواجهون الكوارث الطبيعية بالطبول والأغاني الجماعية. يقول علي الخليلي[1]: "كانت المرحلة الكلاسيكية محصورة بمضامين طبقة الإقطاع السائدة، والدين محور الأغنية الشعبية الكلاسيكية".

ومن المناسبات المهمة أغاني الأفراح التي تبدأ بأغاني حمام العريس وزفته، حيث يظل أصدقاؤه يرددون الأغاني الشعبية، إحتفاءً به وتعبيراً عن فرحتهم له، كذلك أغاني ليلة الحناء بالنسبة للعروس:

رشوا الوسايد بالورد والحنة خلو العريس ياخذها ويتهنا

ثم أغاني الفاردة:

قـــــومي اطلعـــــي لحالـــــك واحنـــا حطينـــا حقـــوق أبـــوك وخالـــك

كذلك أهازيج الختان التي تعبر عن تواصل فرحة الفلاحين بقدوم الولد واكتمال ذكورته:

يـــا ريتـــه مبـــارك ســـبع بركـــات كمـــا بـــارك محمـــد علـــى جبـــل عرفـــات

يرافق ذلك الزغاريد وأهازيج ترتيل السرير موغلة في تراثنا الشعبي، وتظهر أيضاً في إبداع بعض الفنانين المعاصرين، مشبعة بالحنان والأمومة الطاغية، وتحضرني هنا أهزوجة فيروز لابنتها ريما:

يـــــــا الله تنـــــــام لأدبـــح لهـــا جـــوز الحمـــام

أما عن أغاني الأعياد الوطنية والدينية والاجتماعية، فهي كثيرة، إن كان ذلك في محفظة التراث الشعبي أو في سجلات الإبداع الفردي والجماعي المعاصر. فلا تكاد أن تخلو مناسبة إلا ويغني لها الكثيرون: عيد العمال، عيد الأم، مناسبات النجاح الدراسي، عيد الاستقلال، عيد الميلاد... الخ، كذلك أغاني الحرب والسلام والحرية.

---

1. أغاني العمل والعمال في فلسطين/ علي الخليلي ص 21.

وهناك أغاني الموت بما تتشح به من حزن مجلل بالسواد، ينهج بأصوات حزينة مكتئبة، وهنا تحضرني رائعة الشيخ إمام عيسى، مرثيته للثائر الأرجنتيني الراحل أرنستو تشي جيفارا – جيفارا مات.. حيث يبدأ الشيخ أغنيته مثيراً جواً من الإجلال للراحل العظيم، ثم يتهادى صوت المجرب بكل ما لديه من خبرة، مردداً في لحن حزين بطيء على دقات إيقاع الجنازة، التي تقترب حثيثاً إلى مثواها الأخير، حتى يصل إلى الذروة في اللحن الجنائزي المعبر في المقطع الثاني، عيني عليه ساعة القضا من غير رفاقة تودعه، حيث يتمثل مشهد الموت أمام ناظريه، فيبكيه من كل قلبه متحسراً عليه لموته وحيداً، إلا أنه لا يلبث أن يثور على الموت بلحن صاعد وقوى، مؤكداً أن جيفارا مات رجلًا، داعياً إياه إلى التضحية في سبيل حريته.

ولعل الأغنية العربية الحديثة بدأت بشكل جدّي مع بدايات القرن الحالي مع سلامة حجازي وعبده الحامولي ومحمد عثمان، حيث بدأ العرب في معرفة النوتة الموسيقية ما بعد ثمانينات القرن التاسع عشر، وبشكل متواضع، ولازال الاهتمام الأكاديمي بالموسيقى حتى الآن ليس كاملاً، حيث لا يزال الكثير من موسيقيينا وفنانينا، فطريي التعامل مع الموسيقى، يتناولونها بشكل وجداني، في حفلات مفتوحة، يرافقهم في ذلك عدد قليل من الموسيقيين يؤلفون التخت الشرقي المؤلف من القانون، العود، الإيقاع، والكمان. وكانت فترة الغناء للحرف حيث الطرب والكثير من الزخارف الموسيقية والغنائية، إلى أن قام سلامة حجازي بنقل التخت إلى المسرح وكان اختراع جهاز الفونوغراف عاملًا في زيادة الاهتمام بفن الغناء، حيث صار بالإمكان سماع المغني وقت يشاء الإنسان، ولكن ظلت العملية محدودة وفي متناول المقتدرين على اقتناء مثل هذا الجهاز وشراء العديد من الاسطوانات، ولم ينتشر الفونوغراف كثيراً مثل المذياع أو أجهزة التسجيل، بل كان يلاحظ تواجده في أماكن التجمعات مثل المقاهي والنوادي والبيوتات الارستقراطية.

إن فن الأغنية هو من أكثر الفنون انتشاراً وجماهيرية، وعلى ذلك أكثر خطورة وأهمية، فمنذ ظهور الإذاعة والتلفزيون وهي تصل إلى كل بيت وإلى كل فرد، وفي كل وقت بشكل واسع. وبعد أن كانت الموسيقى والمسرح الغنائي قصراً على نخبة المقتدرين من أفراد المجتمع تتسم بسماتهم، وتعمل على إرضاء رغباتهم وأهوائهم فقط، أصبحت هذه الجماهيرية الواسعة للأغنية تضغط عليها لتستجيب لها، وغدت علاقة الأغنية بالجماهير جدلية الطابع وذات أهمية بالغة. وجاء اكتشاف أجهزة التسجيل ليضيف بعداً قوياً جديداً إلى مكانة الأغنية الجماهيرية، وليحررها من الكثير من قيود الإعلاميين وموزعي الإنتاج، لتلعب الأغنية بالتالي دوراً جديداً لم تلعبه من قبل، دور التقدم والريادة الاجتماعية، وهنا وبالمناسبة فإنني أتوقع ظهور حركة سينمائية جديدة كما ظهرت الأغنية الجديدة، وذلك إذا ما قُدّر لأجهزة "الفيديو" أن تنتشر، حيث سيظهر الكاسيت

السينمائي، كما ظهر الكاسيت الإذاعي، خصوصاً وأن ذلك يستجيب للضرورة، ويتجاوز أزمة المسرح والإخراج التلفزيوني والسينمائي الرسميين.

والفن الغنائي كظاهرة فنية اجتماعية مستقلة بدورها، إضافة إلى كونها ظاهرة اجتماعية، لا تعيش في فراغ اجتماعي، كما تقول الفنانة المصرية إيمان عبد الرحمن[1]: "إن الفن في النهاية لا يمثل ظاهرة منفصلة عن مجموع الظواهر الاجتماعية المعاشة، ولذلك فنحن نجد أن المستوى جد متقارب ومتشابه هنا وهناك" ولا يستطيع أن يعيش مجتمع متقدم ما دون فن غنائي متقدم، ولا يستطيع أن يتطور مجتمع ما دون التقدم بكافة جوانبه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية والفنية، إن مثل هذا المجتمع يكون أعرجاً أو ناقصاً. والفن الغنائي من أقدم الفنون وأعرقها، فهو يتعلق بتطور العقل والوجدان البشريين معاً، وبدأ جماعياً وفردياً يحاكي الإنسان والطبيعة والطيور، ويعبر عن إنسانيته، في حزنه وفرحه وشوقه وحماسته.

وفيما يتعلق بمجتمعنا الأردني، الفتي الآخذ بالتطور الحديث، فإنه في حالة التشكل، حيث أن النصف الثاني من القرن الحالي، شهد ظهور القوميات المستقلة في دول العالم الثالث، وما تعكسه تلك المرحلة التاريخية من تحديد قومي لأشكال الثقافة العامة والفنون، وحيث أخذت تتشكل القصيدة الأردنية والقصة الأردنية والمسرح الأردني، كذلك الأغنية الأردنية آخذة في التشكل والبحث عن هويتها المستقلة، ومكانتها القومية والعربية والعالمية، وبالفعل فإن الظهور الأول للأغنية الفردية الأردنية كان يستند إلى تراث البادية والريف، وكان الفنان الأردني ملحناً ومغنياً، فناناً شعبياً محضاً، يرافق ربابته أو عوده، ويؤدي ألحان البادية بما فيها من بساطة ونقاء، أو أهازيج ومواويل الريف بما فيها من سحر وجماعية أداء.

وبسبب تشابه الظروف العربية تاريخاً وحاضراً، فقد لعبت أغنية الأقطار العربية المتقدمة اجتماعياً وفنياً، دوراً في الحياة الاجتماعية الأردنية، وفي هذا العصر لم يعد التقدم الاجتماعي لبلد ما قصراً على تقدمه الداخلي المنعزل، بل بسبب تقدم وسائل المواصلات والاتصالات والعلاقات الدولية أخذت الدول تؤثر في بعضها البعض، خصوصاً بالنسبة لدول كالدول العربية، يجمعها التاريخ والتشابه الاجتماعي واللغة، فأخذت جماهيرنا تعيش طويلاً على سماع الأغنية المصرية والعراقية واللبنانية... بل بعد ذلك السعودية و الخليجية والمغربية، هذا إضافة إلى أن البعض يعيش على سماع الأغاني الغربية.ولكن كل هذا الكم من الأغاني الخارجية، لا يمكن أن يكون بديلًا عن الأغنية الأردنية، وإن كان يلعب دوراً في التأثير على ملامحها، خصوصاً وهي في طور

1. في لقائها مع ملحق ثلاثاء جريدة الوطن الكويتية 1982/11/30م.

التشكل، وإن كان أحياناً يلعب دوراً في تقدمها، فإنه أحياناً أخرى يعيقها عن أن تأخذ مكانها، إن هذا الوضع يحتم بالضرورة الملحة إلى تشكل الأغنية الأردنية المستقلة، وبهوية محددة لتأخذ دورها في التقدم الوطني والعربي والإنساني. ولأن الفن الغنائي كما أسلفت ليس ظاهرة فنية مستقلة بذاتها عن محيطها الاجتماعي، فإن تقدمها خاضع للتقدم الاجتماعي العام وعلاقتها به جدلية. ولنقترب أكثر فنقول أن الأغنية المتطورة هي نتاج حركة غنائية متطورة، وتطور الحركة الغنائية – إضافة إلى تأثره بالتطور الاجتماعي العام – فإنه يعتمد وبشكل جدلي أيضاً على علاقة عناصره المكونة، بعضها ببعض، يعتمد على تلاحم وتداخل الشعر الغنائي مع اللحن الغنائي مع الأداء اللحني، والغنائي مع النقد الغنائي مع الجمهور، إذا حركة غنائية متطورة تفرز أغنية متطورة، وإذا كنا نبحث عن طريقة للارتفاع بمستوى أغنيتنا الأردنية فعلينا أن ندفع بالحركة الغنائية، بالتكثيف الخلّاق لعناصرها المبدعة والواعية والموهوبة، وهذا يحتاج إلى اهتمام جماعي عام، على المستويين الشعبي والرسمي، فلم يكن باستطاعة الأغنية المصرية أو اللبنانية مثلًا الوصول إلى هذا المستوى من التطور والإتقان لولا التشجيع والدعم الكبير الذي لقيته من المؤسسات الرسمية ومن القاعدة الشعبية والمتقدم وعيها العام والذي يحترم الفنان ويقدر عطاءه، إضافة إلى التقدم التقني الآلي من آلات موسيقية وأجهزة تسجيل ومسارح حديثة واهتمام إعلامي، وحركة إجمالية نشطة، فلا يمكن أن تسقط علينا الأغنية الأردنية متطورة من السماء!يحدد د.فؤاد زكريا[1] الخطوات الواجب اتخاذها من أجل بعث فن موسيقي كما يلي:

1. ينبغي أن ننظر إلى الموسيقى على أنها فن يبنى على أسس علمية.
2. إنشاء جيل جديد بإنشاء معاهد موسيقية راقية.
3. ينبغي أن نعد المستمع لكي يتقبل الفن الصحيح.
4. نهضتنا الموسيقية مرتبطة بنهضتنا الاجتماعية.

ولم تفتقر الأغنية الأردنية الناشئة إلى الرواد الذين أدّوا دوراً مميزاً، وإن كان بعضهم اليوم يلعب دوراً مخضرماً، وبعضهم قد قضى نحبه – فإن جيلاً آخر يواصل المسيرة، إضافة إلى براعم الغد التي قد يكون حظها أوفر وأوضح، إلى جيش من الهواة الذين يلعبون دور الشعيرات الدموية في الحارات والنوادي والمخيمات والأحياء الشعبية.

ومن بين الرواد يبرز اسم عبده موسى وتوفيق النمري كملحنين ومغنيين في المقدمة، حيث دخلت أغنية عبده موسى الشعبية البدوية وربابته المبدعة، غرة التاريخ الحديث للأغنية الأردنية، كما كان لإبداع الفنان توفيق النمري في الشعر الغنائي واللحن والأداء دور الرائد في البحث عن هوية لأغنية ناشئة، تستمد فتوتها من أصول التراث.

---

1. التعبير الموسيقي/ د. فؤاد زكريا ص 104 – 107.

معهما الملحن جميل العاص الذي رافق سلوى في رفد تلك الأغنية، وكان هنالك أيضاً جيل آخر مؤلف من محمد الأدهم، حسين نازك، عيسى البلّة، يحيى السعودي، فهد نجار، الياس عوالي، محمد وهيب، إسماعيل خضر، وصبري محمود، ولا ننسى الدور المهم والبارز للفنانة اللبنانية الأصل أردنية الانطلاقة سميرة توفيق التي ساهمت كثيراً في نشر الأغنية الأردنية الناشطة بطابعها اليدوي المميز. واستمر هذا التيار مضيفاً إليه عناصر أخرى مثل روحي شاهين وفيصل حلمي وسهام الصفدي.وبالمناسبة أود أن أشير إلى حقيقة مؤسفة وهي نقص الأصوات النسائية – كما في المسرح – نظراً للتخلف الاجتماعي العام والنظرة الدونية العدوانية للمرأة.

ولاشك أن تقدم الأغنية الأردنية يعتمد كثيراً على الدور الذي يجب أن يلعبه أكاديميو الموسيقى في ضبط أنغام تلك الأغنية، فالأغنية أصلاً لحن ناطق، وكما لعبت الكتابة دوراً في تقدم اللغة، فتطور اللغة لم يكن إلا شكلًا من أشكال تطور الفكر – كذلك تلعب الكتابة الموسيقية ودراسة النوتة والعلوم الموسيقية الأكاديمية دوراً مهماً وضرورياً في تقدم الأغنية، يقول. د.فؤاد زكريا[1]: "بالتدوين تطورت الموسيقى وازدادت عمقاً".

ونستطيع أن نتبين حال الأغنية الأردنية المتواضع إذا ما عرفنا أن إذاعتنا ورغم أهميتها القصوى في نشر وتقدم الأغنية المحلية لا تحوي– في قسمها الموسيقى – موسيقياً أكاديمياً واحداً، ورغم تقديرنا لجهود هواة الموسيقى والأغنية المحترفين! في الإذاعة، إلا أنهم لا يكفون وحدهم، لأن يتحملوا عبء مستقبل أغنية نريد لها أن تتقدم وتزدهر وتلعب دورها الاجتماعي. إن تجميع الفنانين يدفع بحركة الإبداع كثيراً، ويعمل على توجيهها وحل مشكلاتها، وعلى هذا فإن مسؤولية رابطة الموسيقيين الأردنيين الناشئة ذات أهمية قصوى، وإذا كان حاضر الأغنية الأردنية متواضعاً، إلا أنه يليق بنا أن نتفاءل كثيراً بالمستقبل، تلك الأغنية التي نستطيع أن نحدد معالمها بأشكال رئيسية ثلاثة هي:

1. **الأغنية الشعبية**: التي تملأ بوادينا وأريافنا وأغوارنا وحوارينا ومخيماتنا، التي يرددها الناس في أفراحهم وأتراحهم ومناسباتهم، تلازمهم وترافقهم في حياتهم وتعبر عنهم وعما يختلج في صدورهم، عن طموحاتهم وأمانيهم. تمتاز بالسهولة وبوضوح كلماتها وسلاستها، وكذلك خفة ألحانها وتكرار جملها الموسيقية وتواتر الإيقاع وأهميته، إنها أغنية البادية والريف تتناقلها الأجيال من جيل إلى آخر. ومن نماذج أغانيها الهجيني، الشروقي، الأغاني الدينية، أغاني الحج، أغاني الأفراح، وأهازيج الحنان وترتيل السرير المشبعة بالتموجات الصوتية العذبة، وهنا يظهر عبده موسى بارزاً. والفنانون الشعبيون يملأون أرجاء الوطن.

---

1. المصدر السابق ص 26.

2. **المحاكاة للغناء الشعبي**: الأغنية ذات الأصول الفولكلورية، حيث يحول الملحن شيئاً بسيطاً من اللحن الشعبي المشهور، أو يغير كلمات الأغنية بما يتوافق مع التجديد، ومعظم تراث الفنان توفيق النمري (95%) من هذا اللون.

الأغنية الأردنية الحديثة: التي لازالت تبحث عن هويتها، ولازالت في حالة التشكل، وهنا لابد أن تتضافر جهود جميع الوطنيين والمهتمين بهذا الفن الرفيع وإلهام لنهضة الوطن، لتشجيع الإبداع والفنانين لنصل بأغنيتنا الأردنية إلى مستوى إنساني نفخر به في يوم قادم. وربما يكون للهواة دور يستحق التشجيع، لما يتمتع به هؤلاء من حماس ونقاء واستعداد إلى التجديد، كما قد يكون هناك دور هام لدورية صحفية تصدرها الرابطة – مثلًا –، دورية موسيقية غنائية تعمل على الارتقاء بالذوق العام والتعريف بالفن والفنانين.

وفي إطار الهواة ظهرت مجموعات عديدة أهمها: مجموعة بلدنا، فرقة الرايات، وفرق: الميلاد، ليالينا، الشعلة، الغروب، واليرموك. ولابد من الإشارة إلى أن العلاقة المتداخلة والمتشابكة المعروفة بين الشعبين الأردني والفلسطيني قد أخذت شكلها في فن الغناء. حيث تستند الأغنية الأردنية في تشكلها إلى التراث الغنائي الفلسطيني بشكل رئيسي، كما تتناول الأغنية الجديدة في الأردن الهم الوطني الفلسطيني بشكل أساسي. وهذا يظهر واضحاً في ألحان توفيق النمري، جميل العاص.. الخ.

مجموعة بلدنا

مجموعة بلدنا: فرقة غنائية مكونة من مجموعة من الفتيان الذين يؤدون في الغالب الأغنية الفولكلورية الفلسطينية، يقودهم ويشاركهم الأداء الفنان كمال خليل ملحن أغنيات المجموعة – غير الفولكلورية بالطبع – وعازف العود والجيتار فيها. يشاركهم عازف على الأوج، وعازف جيتار آخر. هذه المجموعة تتعامل كما أشرنا مع الفولكلور الغنائي الفلسطيني بشكل أساسي، مما يوفر لها جماهيرية حاشدة، ورغم أن التعامل مع الفولكلور مسألة سهلة، إلّا أنه خطر إذا اقتصر الإبداع الفني عليه حصراً. فالأغنية الفولكلورية مسألة سهلة محفوظة في الذاكرة الشعبية، وتلاقي رواجاً سريعاً. ولكن من الخطأ أن يوظف فنان موهوب طاقاته في نقل التراث فقط! حيث تنتفي القدرة على الخلق والإبداع والابتكار. ومن الممكن التعامل مع الفولكلور ولكن مع تطويره بما يتناسب والواقع الجديد، هذا التطور الذي لا يقتصر على تغيير كلمات الأغنية فقط، ولكن على تطوير اللحن بشكل أساسي. فإذا كان الفولكلور يمثل رأياً عاماً شعبياً، أو حالة وجدانية عامة في لحظة تاريخية سابقة، فإن هذا الرأي العام وتلك الحالة العامة يتأثران بدون شك بحالة الوعي الاجتماعي العام المتقدم بالضرورة باستمرار، ولابد أن يأخذ شكلًا آخر قد تكون فيه بعض الملامح الفولكلورية السابقة. ليس هذا فقط بل أن الأجيال الجديدة تصنع لها

فنوناً شعبية جديدة، وقد أكد ذلك أرنست فيشر حيث يقول[1]: "وقد نشأت من خلال الحركات الثورية الواسعة أغان شعبية جديدة كنشيد المارسلياز أو نشيد الأممية أو نشيد الأنصار في كفاحهم من أجل الحرية، والأناشيد التي كتبها مؤلفون على درجة عالية من الوعي والمهارة، مثل برتولد برخت، وهانز ايسلر، قد أصبحت هي الأغاني الشعبية الجديدة للطبقة العاملة الثورية ". ويرفض د. فؤاد زكريا في حديثه عن مشكلة الموسيقى في مصر قبل أكثر من ربع قرن فكرة الرجوع إلى الفن الشعبي قائلاً[2]: "الموسيقى لغة تتخطى حاجز القومية، أما دعوة الرجوع إلى الفن الشعبي فهي حل رجعي أيضاً لأنها تتمسك بالقالب الشرقي القديم بوصفه القالب "القومي"، يجب أن تكون نظرتنا إلى الفن الشعبي نظرة قديمة فاحصة، والحل هو أن نقتبس من الغرب أسلوب التأليف، لا التأليف ذاته". وحول هذه المسألة يتحدث فيشر بشكل قاطع فيقول[3]:"إن الفن الشعبي لا يعدو أن يكون صورة جانبية أو فرعية من صور الفن الرفيع، كثير من الأغاني الشعبية جاءت نتيجة لنكسة في التطور. ويضيف: الفنون الشعبية ينتج بعضها الفلاحون الذين يميل التراث القديم بينهم إلى البقاء لأمد طويل" وبسبب تركيز أداء المجموعة على الألحان الفولكلورية القديمة، افتقرت ألحانهم إلى الثراء اللحني دراماياً كان أم بنائياً، ذلك أن تكرار الجمل الشعرية في الأغنية – وهذا ما يميز اللحن الفولكلوري الغنائي– بشكل متتالٍ، يعمل على تقطيع أوصال البناء الدرامي للعمل الفني، وما يؤدي إليه ذلك من رتابة إيقاعية – غنائية. هكذا بدأت هذه الفرقة. ولكنها بعد قسط من التجربة، وتطور الأداة الموسيقية والإمكانات، بدأت تظهر لهم ألحان مبتكرة ساخنة. فأخذ إيقاعهم في التسارع والنبض بشكل أخّاذ.

والمجموعة في أدائها الغنائي تعتمد على الصوت الجماعي، في كثير من الأحيان، وهذا حل صحيح لمواجهة ضعف الصوت المنفرد. ولكن الصوت الجماعي يجب أن يتألف من أصوات متوافقة. فليس من المعقول دمج الصوت الرجولي مع أصوات الأطفال! هذا الدمج يحدث شيئاً من الفوضى في الأداء، كما أن أصوات الأطفال تبقى محدودة القدرة عل أداء العديد من الألحان، لاسيما الصعبة منها. وإذا كان بإمكان الأطفال أداء الألحان الفولكلورية السهلة والدارجة، فإنه ليس بإمكانهم أداء القصيدة الغنائية، فما بالنا بأداء الأشكال المتقدمة للأغنية الجديدة. والعمل الجماعي يجب أن لا يكون على مستوى الأداء فقط، بل وفي صياغة الإبداع الفني بشكل أساسي، فهنالك

1. الاشتراكية والفن/ فيشر ص 108.
2. التعبير الموسيقي/ فؤاد زكريا ص 100.
3. الاشتراكية والفن/ فيشر ص 102.

الفرقة الموسيقية والغنائية الأمريكية مثـلًا، الـتي تخضـع لقيادة فـردية، وتـؤدي بشـكل جـماعـي، بـل والـفرق الموسيقية وبعض الفرق الغنائية تؤدي بشكل جماعي.

وفي هذه الحالة فإن هذه الفرق ليست سوى فريق ينفذ الفكرة الفنية الفردية والإبداع الفني الفردي. أي أنه لا يجب أن يكون الأداء جماعياً فقط، بل وأيضا الإبداع يكون جماعياً حيث يمكن ذلك!

إن تعامل مجموعة بلدنا مع الكلمة الوطنية الجادة، فرضته طبيعة توجههم الجماهيرية الطابع إلى مراكز الشباب في المخيمات، خارج المؤسسات التي لا ترحب بالإبداع الشعبي الكادح. ولمجموعة بلدنا أكثر من كاسيت، وفي شريطهم الأول مجموعة من الأناشيد الفولكلورية – على وجهه الأول – تؤديها المجموعة بشكل جماعي، وعلى الثاني أغانٍ جماعية في نصفه الأول، وفي نصفه الثاني أغانٍ يؤديها كمال خليل منفرداً على العود. ويلاحظ في أغنية "عمال صبرا" تنافر واضح بين اللحن الموسيقي واللحن الأدائي، سببه أن اللحن الموسيقي إيقاعي الطابع، بينما لحن الكلمات يأخذ طابعاً مقامياً. وهناك أغنية رائعة رغم أنها تؤدى بشكل إنفرادي هي "حملناك سيفاً" وأغنية أخرى "في الزمن القادم" لولا النشاز الواضح في جملة - مني وعلّي -. بعد أكثر من عام يظهر للمجموعة كاسيت آخر، على وجهه الأول مجموعة من الأغاني يؤديها كمال منفرداً على عوده، حيث تظهر أجواء مارسيل خليفة واضحة بتأثيراتها، ويظل يتواصل العزف المنفرد على العود في أغنيات تذكرك بمجموعة مارسيل – وعود من العاصفة – وفي أغنية "بالحب يا أمي" تشعر بأجواء الموشح المثقل بالنغم الشرقي، في لحن مألوف. ويلاحظ أن هذه المجموعة من الأغنيات هي بين أجواء مارسيل خليفة والشيخ إمام، فيها أصالة الشيخ، بل قليل منها، وفيها عاطفية ولكن أقل من عاطفية مارسيل.

من بين مجموعة الأغنيات هذه تبرز "في أقاصي الجنوب" وفيها أجواء "هيفاء" مارسيل، وهي أجمل أغنيات المجموعة، وفيها طلعات درامية، وفي أغنيته "يجيء المساء" يبدأ هادئاً ويستمر كذلك مثيراً أجواء عاطفية حالمة – أما على الوجه الثاني من الكاسيت فقد بدأ يتحرك قليلًا، حيث أدخل الأداء الجماعي ككورس، بادئاً بأغنية "يا راية شعبي المرفوعة" وهي أشهر أغنيات المجموعة على الإطلاق، غنائية من طراز أول. ثم أغنية "يا جنوبي" وهي لحن لنصري شمس الدين، تم تغيير الكلمات فقط. ثم أغنية "يا لالالا" وهي لحن شعبي بنفس الطريقة.ثم "الخازندار فتح ثمة" على لحن – دار الدوري ع الداير– للرحابنة. يكثر ملحن مجموعة بلدنا من أداء اللحن الشعبي، وكذلك اللحن الرحباني الذي صار شعبياً أو كان بالأصل كذلك! واستخدام اللحن الفولكلوري يتطلب بالضرورة دائماً أن تكون الكلمات عامية، وكانت تجربة الرحابنة تقصد في تقديمها لتراث الشام الغنائي الشعبي، صياغة شكل جديد يكون أصيلًا للأغنية العربية. ولكن

كمال خليل يقصد تعزيز الانتماء الوطني باستخدامه الفولكلور. وإذا كان جائزاً المقابلة بين التجربتين فستكون قاسية. فالرحابنة في ألحانهم أكثر نعومة واتقاناً في اللحن والأداء. يضاف إلى ذلك أن كلمات مجموعة بلدنا مباشرة، سياسية، وتحريضية. وهناك أغنية للشهيدة الفلسطينية تغريد البطمة " تغريد يا تغريد"، وهي أغنية شبيبة نموذجية، حيث اللحن بسيط جداً، يتكون من جملة موسيقية واحدة تتكرر باستمرار، وتصعد أحياناً من أجل التنويع، وهو يتناوب الأداء مع الكورال. وهناك أغنية "ريجن، بيغن، شارون، كاهانا" التي أدتها المجموعة ضمن أغنياتها المتميزة، ولحن هذه الأغنية الكاريكاتورية الساخرة، إنما هو لحن أغنية أحمد قعبور الرائعة "أسمع.. أسمع".

"الرايات" فرقة غنائية واعدة

مع دخول الحركة الغنائية الجديدة، ما أسميه، الحلقة الثانية من تاريخ تطورها وهي ما يمكن أن نطلق عليه حالة الانفجار الغنائي، مع ما يعنيه ذلك من اتساع دائرة الحركة إبداعياً وجماهيرياً. وما ينتج عن ذلك من اشتداد عود الأغنية الجديدة، وما بدأت تطرحه من قيم فنية جديدة، وهذا الجانب الذي لابد من التركيز عليه، لتخرج الأغنية الجديدة من سطحيتها في مجال الشكل، والأداء الجمالي خصوصاً على الصعيد الموسيقي، فهي بعد أن أثبتت التزامها الوطني، وصارت بديلًا عن الأغنية التقليدية على الصعيد الوطني، لابد وأن تكون كذلك – أي بديلًا – على الصعيد الجمالي أيضاً، وهذا لا يمكن أن يكون إلا من خلال الاهتمام المناسب بالشكل، وامتلاك الأداة الغنائية الفنية، بكثير من الاقتدار وربما الاحتراف والتجربة، وشيء من هذا بدأ في التكرس فعلًا، وفي الوقت الذي بدأت فيه الحركة الغنائية الجديدة في تغيير مواقعها تبعاً لظروف اجتماعية وجماهيرية مختلفة، حيث وإن كانت قد أخذت تتعثر في بعض المواقع كلبنان أو المغرب، إلا أنها بدأت تتمركز في مواقع أخرى كالأردن ومصر.

في ظل هذا المناخ ظهرت قبل أعوام فرقة "الرايات" الأردنية مرافقة مجموعة من الحالات الغنائية – مجموعات وأفراد غنائية جادة – وفي إطار حماس جماهيري غير عادي، من خلال جو انفجاري، لتدعم مسيرة الحركة الغنائية الجديدة التي بدأت في الظهور الجاد منذ عام 1977م، بظهور مجموعة بلدنا الغنائية. وإذا كانت فرقة الرايات قد تشكلت حديثاً إلا أن مفردات إبداعها لم تكن بعيدة، عن واقع الحركة الغنائية الجديدة، إن كان في الأردن أو في الخارج، ذلك أن قيادة الفرقة الثنائية وضاح زقطان– نصري خالد، ما هما إلا ثنائي الثالوث الذي شكل مجموعة بلدنا 1977. إضافة إلى أن وضاح كان قد غادر إلى لبنان فترة من الزمن تعرّف فيها على واقع الحركة هناك في وقت كانت الحركة الغنائية الجديدة تتمحور فيه على الموقع اللبناني. ولم يكن زقطان هناك مجرد شاهد عيان، بل قام بخوض التجربة من خلال فرقة "المسيرة". أما نصري فهو

شاب متخرج من معهد أردني للموسيقى، وهو متفوق في الأداء الغنائي، يضاف إليهما عنصر نسائي عذب الصوت هو عايدة خليل الأمريكاني، وهي ذات تجربة غنائية سابقة مع فرقة "سنابل" الفلسطينية. إضافة إلى أصوات شابة وطموحة.

هكذا ومنذ البداية وضعت فرقة الرايات يدها على أرضية مناسبة لتقديم إبداع جماعي جديد، فمن حيث تكوّن عناصر شابة موهوبة وطموحة، تشكل فريق من الهواة المتحمسين لتقديم الجديد، إضافة إلى تجربة تواصلت مع الحركة الجديدة منذ بداية ظهورها بحلقتها الأولى، إنها تملك الصوت الجماعي، أحد سمات الإبداع الجديد، إضافة إلى الموهبة والتجربة والنظرة الاجتماعية التي تظهر في طبيعة توجههم إلى الاهتمام بالإبداع المبتكر، بدل الاعتماد الكلي على إعادة أداء التراث. بل إنهم حينما يتعاملون مع التراث، إنما يحاولون بقدراتهم الطموحة أن يضيفوا إليه شيئاً من الابتكار كما في "يمة موال الهوى" وبالمناسبة فإنني أعتقد أنه إذا كانت مهمة الأغنية التراثية أن تستقطب جمهوراً لحركتها الغنائية، فإن مهمة الأغنية الجديدة هي أن ترتقي بوعي الناس الغنائي الجمالي عن طريق طرح قيمة جمالية ثورية جديدة، تحقق الافتراق والبديل عن الأغنية التقليدية، فالمواطن العربي في الخندق وفي لحظة الحماس بات يسمع الشيخ إمام وأحمد قعبور وخالد الهبر، حيث تفوقت الأغنية الجديدة في تمثل الهم الوطني والديمقراطي للمواطن العربي على الأغنية التقليدية. ولكن هذا المواطن في لحظات حبه وتأمله، وحين يرتخي في المساء، وحين يشعر في تلك اللحظة أنه بحاجة لسماع أغنية عاطفية رومانسية حالمة، فإننا نريد أن نحقق له ذلك من خلال الأغنية الجديدة، فلا يضطر لسماع ميادة الحناوي أو سميرة سعيد... الخ. هذا إضافة إلى أن اقتراب إبداع فرقة الرايات من أجواء مجموعة بلدنا من جهة، وعلاقتهما الأخوية إضافة إلى انتماء الجميع لحركة غنائية واحدة من جهة أخرى، وفّر لها جمهوراً ساهمت في خلقه وللحقيقة مجموعة بلدنا بشكل أساسي. كل ذلك وفّر لهذه الفرقة قدرة إبداعية جيدة، حيث أنها دخلت عالم حركة غنائية قطعت شوطاً جماهيرياً لا بأس به، بحيث جاء دور الإبداع، وإضفاء القيم الجمالية الجديدة، وتقديم الأغنية أكثر رونقاً وإبداعاً.

وقد أعلنت "الرايات" ولادة إبداعها بتقديم شريطها الأول، والذي يبدأونه بأغنية "أطفال الآربي جي" وهي من حيث التلحين رائعة جداً، إلا أن الأداء ينقصه التآلف المتقن، خصوصاً الأداء الموسيقي وهذا اللحن إذا ما تم أداؤه بشكل جيد فإنه سيكون لحناً متميزاً ومنتشراً. ويلاحظ من خلال أغنيات هذه المجموعة أن الصوت البشري يبرز كثيراً على الصوت الموسيقي، مما يعطي الإبداع عاطفية أعلى، لكنها قد لا تناسب كل الألحان، ومشكلة هذا الفريق إنما تتمثل في حداثة تجربته الإبداعية رغم توافر الخبرات الفردية – خصوصاً على صعيد الأداء الأوركسترالي أو تآلف جماعة الأداء الموسيقي،

ورغم القدرة على العزف الانفرادي التي تظهر حينما ينفرد أداء العود مع مواويل نصري. وهذه قد تكون مشكلة، ولكنها ليست أشكالًا على الإطلاق، حيث أنه بالمثابرة المتواصلة والتكثيف من البروفات والتمازج الشخصي بين أفراد الفرقة، وهذا ما يبدو في الجزء الثاني من الشريط، مما يدعو إلى التفاؤل، أما من حيث أداء الصوت البشري فأعتقد أن الفرقة تؤمن إيماناً مطلقاً بجماعية الأداء، هذا الإيمان الذي قد يكون شكلياً، في لحظة ما، إلا أنني أعتقد أنه من الممكن، بل وربما من الصحيح جداً أن تُستغل طاقة صوت عايدة ونصري الانفراديين، فيما لا يتعارض مع منهج الأداء الجماعي، وأن يوظف ذلك بالأسلوب الذي يرونه مناسباً، وإذا ما أردنا أن نتوقف عند صوت مهم كصوت عايدة خليل، فإن تموّجه العذب، الذي يذكرنا بصبا فيروز، يناسب الألحان العاطفية والرومانسية، خصوصاً إذا ما صاحب آلة الجيتار كما في "طفل من المخيم"وكما"كل الكلام اللي انحكى" وهو لحن استعراضي متقن، يثير عالماً متفائلًا مثيراً، يعتمد على أداء العود الموسيقي، ويؤدي بصوت جماعي متآلف، يضفي عليه صوت عايدة نجوماً من الفرح. ويلاحظ أن هذا اللحن من أجمل ألحان المجموعة، رغم تعدد جمله الموسيقية، مما يدل على أن لدى هؤلاء الفنانين طاقة إبداعية هائلة، تحتاج إلى الثقة والى التفجير، وان هذا اللحن يبني عالماً من الثراء الغنائي غير العادي، كذلك في "ويكون لنا وطن قادم" حيث يبدأ أداء عايدة المتموج مع مصاحبة خفيفة للجيتار، الذي يثير جواً شاعرياً، رغم ذلك فإنه لا تعجبني تلك الانخفاضة في ذلك الصوت الشجي، لأنها قد لا تناسب الأداء أحياناً.

وهناك صوت مقتدر هو صوت نصري الذي يظهر جميلًا في لحن "نسأل البلاد" في هذا اللحن تظهر طبقة الصوت الغنائي حادة، في حين أن أداء الجيتار على طبقة منخفضة، إضافة إلى أنني أعتقد أن إيقاع الرق لم يكن مناسباً، ولو كان إيقاعاً جلدياً لربما كان أفضل ويظهر أيضاً في لحن "لما أنكتب اسمك على عمري" في أداء منفرد على العود بلحن عاطفي شجي، فيظهر صوته قادراً يتمتع بمساحة صوتية واسعة، ذو نبرة أليفة. أما أجمل ألحان المجموعة "لما انطفأ ضو المطافي" فهو لحن مبدع، متعدد الجمل الموسيقية، على إيقاع شرقي خفيف، حيث تدخّل العود الذي أثار عالماً نغمياً جميلًا، وأعتقد أنهم إذا ما قاموا بأداء هذا اللحن بعد عام فإنه سيهز الدنيا!

وتحاول المجموعة أن تأخذ من المسرح دراميته، وربما في أذهانهم طموح تقديم المسرحيات الغنائية في المستقبل. فيؤدون لحناً غنائياً مع تلميحات مسرحية كانت مدخلًا للأداء "إذا جئت بيروت" في هذا اللحن نجد تآلف الصوت الغنائي إلى حد كبير، وتوزيع أداء الأصوات المنفردة، جاء موفقاً، وأعتقد أنه من حيث الشكل تعتبر هذه الأغنية هي الأكثر إتقاناً رغم تنوع جملها الموسيقية!وفي "الإضراب" يلاحظ انعدام النبض الإيقاعي

اللاهث، وهذا ينسحب على المجموعة، بحيث يميل الجو دائماً إلى العاطفية التي تتوقف عن مناوشة الواقع، وعن طموح تفجيره موسيقياً! وفي "عشقنا الأرض" عموماً الأداء الشكلي، دائماً لم يكن على مستوى الألحان المبدعة، غنائياً وموسيقياً وان كنا نلمس أحياناً كثيرة إبداعاً في الأداء الغنائي، إلا أن الموسيقى ظلت دائماً خجولة متواضعة، وتنادي من بعيد! بل يلاحظ دائماً عدم التآلف الموسيقي، ونستطيع أن نميز كل آلة على حدة، وكذلك تمييز الأصوات منفردة – رغم أدائها الجماعي – وربما كان الصوت الرجالي أكثر توافقاً.

ويلاحظ أن التلحين دائماً، ولا أدري إن كان الأداء هو السبب، قليل التذبذب، بمعنى أنه يتردد ضمن مساحة موسيقية صغيرة، مما يحرمه من جمالية الدراما، وقد حاولوا أن يعوضوا ذلك بإسكات الأداء الموسيقي أحياناً، ليؤدي الصوت البشري منفرداً، وهذا ما حصر باستمرار الألحان في
دائرة الغنائية التي تعتمد على جمل موسيقية قليلة.

على العموم الفرقة بحاجة إلى تكثيف العمل التجريبي، لتحصل على التآلف الغنائي والموسيقي الضروري، ولأن تخرج ألحانها في حلة جميلة، وهذا ما بدا مبشراً في النصف الثاني من الشريط، حيث بدا التآلف الصوتي في التزاوج بشكل أفضل "لم يكن شاعراً"، وأخذت الموسيقى تتبادل مع الأداء البشري، حيث انتبهنا حين ذاك إلى أن هنالك موسيقى!
رغم بساطتها.

أخيراً لترتفع عالياً كل رايات بلدنا الغنائية الجديدة في سماء الأغنية الأردنية الحديثة..

الفصل الرابع

الأغنية الشعبية الفلسطينية بين التراث والمعاصرة

كما أشرنا سابقاً لقد اتسمت هذه الظاهرة بخروجها عن الدائرة الرسمية بشكل عام، وبالتقائها مع الوجدان الشعبي والجماهيري التواق للديمقراطية، وللمشاركة في صنع حياة الشعب العامة، السياسية والثقافية والفنية. وقد كانت هذه الظاهرة جديدة من حيث الأرض التي نبتت فيها، فلم تكن وليدة المسارح الرسمية، كما لم تتلق الرعاية من الإعلام الرسمي – المذياع، التلفزيون، الصحافة. وكذلك من حيث الجمهور الذي تعاملت معه، إضافة إلى الكيفية التي تعاملت معه فيها، وأيضاً من حيث كلماتها وإيقاعاتها وكيفية الأداء – الجماعي في الغالب – التي ظهرت فيها.

وفن الغناء يعتبر بشكل عام من أهم الفنون، من حيث مباشرته، وقدرته الفائقة على التأثير في الجماهير، ومن ثم المساهمة في تشكيل وجدانها وذوقها وحسها العام، وبالتالي في التأثير على رأيها العام وموقفها السياسي والاجتماعي. ومن هنا فإن هذا الفن يكون للشعب إذا كان ايجابياً في التعامل معه، ويكون عليه إذا كان سلبياً في التعامل معه والتأثير فيه،يكون للجماهير إذا كان منها، ينطق باسمها، بتراثها، بهمومها وطموحاتها. ويكون عليها إذا كان يضحك عليها بتزييف واقعها. وعلى ذلك فإن الأغنية الأصلية، النابعة من صميم الشعب هي الأغنية التي تكون للجماهير، والأغنية المزيفة- المحافظة والمقلدة - تكون عليها، الأغنية الأصلية التي تتحدث عن التمسك بالوطن والشعب، بكلماتها وإيقاعاتها وحركتها الموسيقية، هي أغنية الشعب، التي تُغنى في النجوع والمعامل والمخيمات، ويحبها الشعب ويتناقلها – دونما تحريض – من خلال الكاسيت! أما الأغنية التي ينفر منها، رغم دعم الإذاعة والتلفزيون – فهي أغنية السادة!

أغنية الشعب جدية، ساخنة، نشطة، متجددة، عالية الصوت، شامخة، وأغنية السادة رخوة، مائعة، تروج للاستهلاك!

وقد كان ضرورياً أن تظهر الأغنية الجديدة، مع وصول الأغنية الرسمية -أغنية السادة - إلى الأزمة، حيث لم تعد قادرة على التأثير الجارف في جماهير الشعب، مات عبد الحليم حافظ بعد أن أغرق في الشكل، وكذلك أم كلثوم وفريد الأطرش، وبعد أن توقف نهر الرحابنة وفيروز، ولا شك أن الأغنية كظاهرة اجتماعية تتأثر إلى حد حاسم بالظروف الاجتماعية المحيطة بها، بحيث يمكن أن تتحول هذه الظاهرة إلى ظاهرة

سائدة، في حال سادت الأرضية الاجتماعية التي تستند إليها، ويمكن أيضاً أن تتحول إلى مجرد إرهاصات تختزنها الذاكرة الشعبية -مع حزنها البالغ وأسفها الشديد - في حال أن تعجز أرضيتها الاجتماعية عن كسر المألوف والسائد!

وإذا كانت الأغنية الجديدة في الأقطار العربية – مصر، لبنان، المغرب، العراق.. تعّبر في طابعها العام عن رغبة الشعب العارمة في الديمقراطية الشعبية، فإن الأغنية الفلسطينية على وجه الخصوص، كانت تركز في الطابع العام على هويتها الوطنية، وعلى رغبة الشعب الفلسطيني في تكريس وطنيته المستقلة، من خلال الجنوح إلى التغني بحب الوطن، والسبب في ذلك يرجع إلى الأصل الشعبي لانتماء هذه الأغنية، فجماهير الشعب في مصر تغني مع الشيخ إمام – شيّد قصورك ع المزارع – وفي لبنان مع الميادين – مارسيل خليفة – وخالد الهبر، وفي المغرب مع ناس الغيوان، والعراق مع الطريق وبابل، إلا أن هذه الأغنية العربية تقاطعت مع الأغنية الفلسطينية في الغناء لفلسطين – قضية العرب الوطنية الأولى – فالشيخ إمام غنى – يا فلسطينية والبندقاني رماكو– والطريق غنت الفاكهاني وكفر قاسم وتل الزعتر، ومارسيل خليفة غنى وقوفني ع الحدود وجواز السفر وخالد الهبر غنى أحمد الزعتر، وجيل جلالة غنت للقدس – الله يا مولانا.

وقد كان الطابع العام للأغنية الجديدة تأثرها بالتراث الشعبي، واعتمادها على الشعر الوطني – مارسيل غنى لدرويش، والشيخ لفؤاد نجم، مصطفى الكرد لسميح القاسم، وغالباً ما تغنى الكلمة الفصحى، كذلك تؤدي أغنيتها من خلال الشكل الجماعي في الأداء، من خلال الفرق – الميادين، الطريق، الأرض، بلدنا، ناس الغيوان، جيل جلالة، بيسان، نيسان.. الخ، أو تعتمد على الثنائي الشعري-الموسيقي، كثنائية الشيخ ونجم.

وقد تجاوزت هذه الأغنية الشرط الرسمي في الأداء، من حيث توجهت بدون حواجز إلى جماهير الشعب، تغني لها في الميادين العامة. واعتمدت على الكاسيت، حيث لم يرحب بها في الإذاعة، وقدمت إيقاعاتها الساخنة وأنغامها العذبة على آلات محدودة – شعبية وبسيطة وقليلة العدد – عود وإيقاع. ولم تشترط أبداً رسم الدخول لسماعها ولا المسارح وأجهزة التسجيل الضخمة لتقديم احتفالاتها، التي تحولت دائماً بسبب التفاعل الشعبي إلى مهرجانات شعبية، حيث حطمت الحاجز الوظيفي بين جوقة الغناء وجمهور المستمعين، فهي تهدف إلى أن تجعل الشعب يغني معها، لا أن يستمع إليها!

الأغنية التراثية

من الواضح تماماً أن الأغنية الوطنية الفلسطينية المعاصرة، إنما هي النتاج المعاصر لحركة الأغنية الفلسطينية، التي امتدت منذ بدأ الشعب الفلسطيني في تشكيل

هويته العربية منذ أقدم العصور، ومن الواضح أيضاً أن الشعب مصدر الإبداع الحقيقي بقي على مر الزمن يختزن في ذاكرته أغنيته الشعبية، ويحتفظ بها جيلًا بعد جيل، كأحد أدوات التعبير عن شخصيته، عن همومه وعن طموحاته. وقد لوحظ بشكل واضح أيضاً بدء اهتمام المثقفين والباحثين الفلسطينيين – مع التطور والتبلور الواضحين للشخصية الفلسطينية خلال العقدين الأخيرين،بعد أن تعرضت تلك الشخصية إلى المصادرة والتبديد والإلحاق بعد نكبة 1948 -بالتراث الشعبي الفلسطيني كمساهمة في إبراز الشخصية الوطنية الفلسطينية في معركتها مع التبديد والإلحاق والمصادرة والاحتواء.

"إن الفنون – ومنها فن الغناء بالطبع – التي تكوّن في مجموعها التراث، تعتبر الهوية المميزة لكل شعب، بصفتها تشكل الوجدان الحضاري القومي له، وتعتبر أيضاً وثيقة امتلاك للأرض عبر التاريخ"[1].

ونحن حين نتناول الأغنية الشعبية الفلسطينية التراثية، مع التأكيد على أن ما يستمر هو الأفضل والجوهري، وربما الأحدث. يمكن لنا ذلك من خلال القيام بتصنيف هذه الأغنية من حيث شكلها – قالبها اللحني من جهة أولى،ومن حيث مضمونها من جهة ثانية، أي من حيث أصلها وموضوعها.

فمن حيث الشكل كانت هنالك عدة قوالب لحنية، تمت صياغة الأغنية الشعبية التراثية في قوالبها، وقد اشتهرت هذه القوالب – الألحان – في أوساط جماهير شعبنا، ومازالت، مثل العتابا، الدلعونا، زريف الطول، الميجنا، الشروقي.. الخ، ويقسم الباحث الفلكلوري الفلسطيني نمر سرحان الغناء الشعبي إلى نوعين:

الغناء الآري – الذي يمتاز بواقعيته وماديته التي تشيع منها روح المرح والانغماس في الحياة.

الغناء السامي – الذي يمتاز بروحيته وتجريديته ويغلب عليه الاستغراق الصوفي، ويصنف الباحث المذكور أغانينا الشعبية (التراثية) الفلسطينية ضمن الأغاني السامية[2].

ويتنوع القالب اللحني للأغنية التراثية من الموال – عتابا وميجنا – وأغاني الدبكة – دلعونا، جفرا، زريف الطول والفرعاوية.. وأغاني الزفة – الترويدة والزغاريد والمهاهاة– إلى الزجل – المعنى والموشح والكرادة – والقصيد –الشروفيات والتحداية.

العتابا: وهو من أشهر ألحاننا التراثية، يؤدى هذا اللحن على طريقة الموال، ويغنى بصوت عالٍ. أي على نغمة حادة – وكل جملة موسيقية فيه مكونة من أربعة أبيات، الثلاثة الأولى منها على نفس القافية، بل إن الكلمة الأخيرة من كل بيت هي نفسها من

---

1. موسوعة التراث الفلسطيني (1) الأزياء الشعبية الفلسطينية منشورات فلسطين المحتلة/ صامد، عبد الرحمن المزين ص 9.
2. أغانينا الشعبية في الضفة الغربية/ نمر سرحان ص 207، 208.

حيث الحروف واللفظ. وليست كذلك من حيث المعنى –جناس– أما البيت الأخير فإن قافيته التي تقفل الجملة الموسيقية فإنها تحدد طبيعة القافية في الأغنية كلها، حيث تشترك هذه القافية مع قافية كل بيت رابع – أي نهاية كل جملة موسيقية، مما يوحد اللحن الغنائي في عموم الأغنية– واللحن الغنائي ترديد لجملة موسيقية –هي الأبيات الأربعة– والتي تنتهي غالباً بقافية (با) التي تلتقي مع قافية عتا (با) – والعتابة تؤلف وتوقع لحناً مع بحر الوافر – مفاعلتن مفاعلتن فعولن:

نموذج أول

على منهل رضابك وردِيني
ذبحتيني خلصيني وردِيني
تلولحلك بكمي والردِيني
عندما تهلهلي يا أم العصاب

نموذج ثانٍ

يا ويلي وين الذي يحرر وطّنا
يا ذاكرة بالملك شعشع وطّنا
ولابد يرتجع هو وطنا
لو نجوم السما بتسكب أطواب

والموال يمتاز برقته وشاعريته وكثيراً ما يعبر عن مشاعر الحرمان والحنين والرغبة.

ميجنا:

ومن أمثلة الموال لحن الميجنا وهو مؤلف وموقع على بحر الرجز.

ميجنا ويا ميجنا ويا ميجنا زهر البنفسج يا ربيع بلادنا

الدلعونا:

أما أغاني الدبكة فهي ذات ألحان راقصة، تمتاز بإيقاعاتها المتحركة وحيويتها، وتغنى بمرافقة مجموعة من الراقصين، يرافقهم الأرغول، وهي من أشهر ألحاننا التراثية. والدلعونا لحن غنائي راقص، تغنى في أغلب الأحوال في المناسبات السعيدة، وهي تشبه من حيث شكل جملتها الموسيقية العتابا، حيث تتشكل من أربعة أبيات قوافي، الثلاثة الأولى منها موحدة، وقافية البيت الرابع موحد مع الجمل الموسيقية التالية، ولكنها تختلف عن العتابا في إيقاعها التطريبي– الغنائي، وفي أن القافية الموحدة للثلاثة أبيات الأولى، المتمثلة في الكلمة الأخيرة، ليست واحدة في حروفها ولفظها. أما قافية الجملة الموسيقية. قافية البيت الرابع فتنتهي ب (ونا) وهي النغمة الموسيقية الأخيرة في دلعونا. وكثيراً ما تتناول الدلعونا موضوع الغزل.

مثال:

يللي مشطي ع السد العالي
وطول الليالي وأنت ع بالي
والله ما فوتك يا روحي الغالي
لو فرظوني لحم بصحونا

مثال آخر:

وإحنا احتفلنا وإحنا غنينا
والدنيا صارت حلوة بعينينا
يلّله ع الدبكة نشبك أيدينا
ونغني سوا على دلعونا

نموذج حديث:

على دلعونا وليش دلعتيني
عرفتيني فدائي ليش أخذتيني
لأكتب كتابك ع ورق تين
واجعل طلاقك حبة زيتونا

جفرا:

جفرا لحن آخر يغنى مع الدبكة، وهي تتشابه مع الألحان السابقة من حيث جملتها الموسيقية – رباعية الأبيات – ولكنها لا تلتزم بشكل محدد للنغمة الأخيرة، كنغمة (با) عتابا أو (ونا) دلعونا، كما تمتاز بترديد النصف الأخير من كل بيت لتعزيز القافية، حيث يشارك بها الكورس وهو مجموع الحضور أو راقصو الدبكة.

مثال:

جفـــرة ويـــا هـــالربع وتصـــيح يـــا عمـــامي وتصـــيح يـــا عمـــامي
والنـــذل مـــا بوخـــذه لـــو بصـــحنوا عظـــامي لـــو بصـــحنوا عظـــامي
وان كـــان الجيـــزة غضـــب فـــي شـــرع الإســـلام فـــي شـــرع الإســـلام
لـــدور عـــن ديـــن الإســـلام وأصـــير مســـيحية وأصـــير مســـيحية

مثال آخر:

جفـــرا ويـــا هـــالربع مـــن هونـــا لمصـــر مـــن هونـــا لمصـــر
ومحبتـــك فلســـطين ابتعصـــرنا عصـــر ابتعصـــرنا عصـــر
وإحنـــا شـــباب فلســـطين عنـــوان للنصـــر عنـــوان للنصـــر

يلّلـــي بـــنهجم ع العـــدا هجمـــة جماعيـــة هجمـــــة جماعيـــــة

زريف الطول:

وهو لحن يشبه الدلعونا من حيث الشكل العام لأبيات الأغنية، لكنه يمتاز بإيقاعه الأبطأ، فالدلعونا لحن حيوي، متحرك، سريع، بينما زريف الطول أبطأ نسبياً، ولذلك يناسب ظروفاً لها علاقة بالفراق واللوعة، وبينما القافية الرابعة للدلعونا –ونا– فان القافية الرابعة لزريف الطول تكتفي ب (نا) ومن أمثلته:

نموذج أول:

يا زريف الطول رايح ع العراق
والشعر لشقر ملفلف بالوراق
ريتك ما هليت يا شهر الفراق
يللي فرّقت ما بينا وبين أحبابنا

نموذج ثاني:

يا زريف الطول وقف تا قولك
ورايح ع الغربة وبلادك أحسن لك
خايف يا المحبوب تروح وتتملك
وتعاشر الزينات وتنساني أنا

نموذج ثالث:

حملت القفة وبالقفة فحم
ونسّم الغربي وبيّن اللحم
وايمتى جسمي ع جسمك يلتحم
أنجك عزرايين يفّرق بيننا

يلاحظ أن الحركة الموسيقية لزريف الطول ليست عميقة، بل هي متدهجة، وهو موقع على بحر الرمل – فاعلاتن فاعلاتن فاعلن.

الفرعاوية: لحن موقّع على بحر الرجز ترافقه الدبكة:

وهاي دار العز وإحنا رجالها

أما القصيد الشعبي فهو يشبه إلى حد كبير الشعر العربي الكلاسيكي، ويصاغ على أهم بحور الشعر مثل البسيط، والبارز فيه هو شكله الشعري، وليس قالبه اللحني، الذي يهتم أكثر بالقافية، ومنه الشروقي وهو لحن معروف في بلادنا فلسطين، وكذلك في مناطق عربية أخرى مجاورة، وعلى وجه الخصوص في شرق الأردن، وهو موقع على بحر البسيط مستفعلن فاعلن مستفلعن فاعلن.

مثال:

يا قوم يا أهل العروبة ارفعوا الأعلام
من فوق أرض العرب من كل ناحيها
راية بني عيسى تألف راية الإسلام
الأوطان واجب من الأغراب نحميها
جتنا يهود الغرب تقصد السكن أيام
ملكت صروح لنا عامات بنبنيها
هذه مسائل عبث ترفع لها أحكام
وبعد دماء العرب بالجسم جاريها

واضح ما يمتاز به الشروقي من توحد القافية في كل من شطري أبياته الشعرية.

ومن القصيد الشعبي أشعار الحدّائين، والتي غالباً ما تبدأ بالصلاة على النبي، وتُغنى بمرافقة الربابة، وتطول من حيث أبياتها، ومن حيث تناولها لمواضيع متعددة، أخباراً، سيراً، ملاحم شعبية.

وهنالك أيضاً طلعات يا حلالي يا مالي وأغنيات السامر والتي تُغنى في مواسم الأفراح.

يا حلالي يا مالي:

وهي تأخذ عدة أشكال من حيث الأداء، فإما أن يؤديها الحدّاء أمام جمهور من المرددين – كورال – على شكل أبيات شعرية مقفاة مثل:

ساقوني على العسكرية حطّوني بقلب السوفيات
يا حلالي يا مالي
أي سفرنا ع اليمن أم لجبال العاليات
يا حلالي يا مالي
وقفّم علينا زبطيّات ياخوي أولاد غوزيات
يا حلالي يا مالي
اللي معاه قرشين برطل والفقير والله ما فات
يا حلالي يا مالي
يجازيك يا ممدوح باشا تقلدت أولاد الفقيرات
يا حلالي يا مالي

أو تكون على الشكل المربع – أي رباعية الأبيات الشعرية.

مثل –

سافر مصر والعريش ع فراقه زادني توحيش
سايح بالدنيا درويش يرعى من روس النوّار

يـا حلالـي يـا مـالي

حبيبـــي ســـافر ع بـــلاده أحـــرق جســـمه وفـــؤاده
يـــا ربـــي تقضـــي مـــراده ويشـــبه غـــزال مصـــوّر

يـا حلالـي يـا مـالي

كما قد يكون "لحن يا حلالي يا مالي" مناظرة بين حدّائين، لكل منهما فريقه – كورال– كما يلي:

الأول:

الليلـــة أن غنينـــا الفنـــون وبـــدنا نعـــزف ع القـــانون
قولـــوا المـــال والبنـــون زينـــة الـــدنيا يـــا رجـــال الجمهور
يـــا حلالـــي يـــا مـــالي

الثاني:

يـــا خـــي مـــا أحلـــى هالكلمـــة الليلـــة بنبـــدا علمـــي
أنـــا اللـــي فقـــت بفهمـــي ع كـــل العـــالم أجيـــال الجمهور
يـــا حلالـــي يـــا مـــالي

ويعتبر هذا اللحن –يا حلالي يا مالي– ذا طابع فلسطيني مميز، حيث لم يكن نتاج تأثر – كما الألحان الأخرى – بالمناطق العربية المجاورة.

السامر:

وهو لحن غنائي يؤديه أفراد الشعب في لياليهم واحتفالاتهم، وغالباً ما يكون بين حدّائين متناظرين، يقولان الشعر أبياتاً مقفاة.

مثال:

وحلمت يا زين أنك بالمنام عندي
وأبيض من القطن وأنعم من حرير هندي

مثال آخر من مناظرة بين حدّائين:

خـــذ لـــك كـــلام زيـــن وأعطينـــي كـــلام زيُّـــه
يلّلـــي كلامـــك عســـل والشـــهد فوقيـــه

أما الزجل فهو شعر شعبي يُغنى ويأخذ عدة قوالب لحنية - المُغنى والموشح والكرّادة - واشتهرت منه عدة أغنيات لعل أبرزها:

المعنى:

وهو على بحر الرجز مستفعلن مستفعلن فعلن
يا ميت مسى عمر الأسى ما بتنسى

وهنالك أيضاً أغاني الزفة وهي تمتاز ببساطتها الشديدة.

الترويدة:

يا ميمتي عريسنا نزل الزفة وما تحمم
وديت له ميتين فلقة مطيبة

وهي منظومة على لحن السيكا العاطفي الوجداني الحزين، وموقعه على الرجز، وهي لا تغنى مع آلة موسيقية.

هذا من حيث القالب اللحني للأغنية التراثية، أما من حيث مضمونها فيمكن تناوله من زاويتين: الأولى من حيث الأصل الذي تنتمي إليه هذه الأغنية، أي من حيث الفئة الاجتماعية التي صدرت عنها، وتمّثل بالتالي مجموعة همومها وأفكارها – من فلاحين وعمال وامرأة.. الخ.والثانية – من حيث المناسبات التي تناولتها الأغنية – الأفراح، الطهور، الحج، المناسبات الوطنية.. الخ.

أغاني الفلاحين

الفلاحون الفلسطينيون قبل النكبة يعتبرون طبقة اجتماعية أصيلة، بل كانوا أكثر الطبقات اتساعاً وتبلوراً وتمسكاً بالأرض، وربما يعود السبب في ذلك إلى أن الأرض والتي هي أحد أهم عناصر تشكلهم الوطني، هي أيضاً أداة معيشتهم -القاسية والصعبة- فكانت أغنياتهم بمثابة لحن الغزل المستمر بينهم وبين أرضهم، التي تربطهم بها علاقة

أزلية دائمة. وعلى ذلك امتلأت أغنيات الفلاحين بكلمات الأرض والوطن والزرع والزيتون والبرتقال، وكذلك كلمات المحراث والمنجل والمذراة.. الخ مما يرونه كل لحظة في محيطهم الاجتماعي.

هذا وكانت الأغنية تلازم الفلاح طوال يوم عمله، حينما يقوم بالبذار والحصاد، وكثيراً ما كان الفلاح الفلسطيني يقيم احتفالاته ويسهر لياليه على البيادر يتغنى بالحبوب التي تمنحه الحياة!

من أغاني الحرّاثين:

مثال:

حـــرّاث يـــا عمـــي رمـــي ع البقـــر رمـــي
وكـــــم مليحـــــة تقـــول للنـــذل يـــا عمـــي
حـــرّاث يـــا خـــالي لا لـــي البقـــر لا لـــي
وكـــــم مليحـــــة تقـــول للنـــذل خـــالي

مثال آخر –

ما أحلى السكة مع الفدان
نحرت سوية بين الجنان
وأبذر بذاري وأقطع معاني
ونغني دلعونا يا أسمراللونا
ما أحلى السروة من الصباح
ونحرت سوية بين التفاح
بحبك يا بنت صرت سواح
مرمرني قلبي وصرت مجنوناً

من أغاني الحصاد:

مثال –

منجلـــي يـــا مـــن جـــلاه راح للصـــايغ جـــلاه

مثال آخر –

منجلـــي يـــا بـــو رزة وأنـــا جبتـــه مـــن غـــزة
زرعنـــا وأحنـــا صـــحابه بالمناجـــل مـــا نهابـــه
والـــزرع دلّـــى عنوقـــه بالمناجـــل لنســـوقه

من أغانِ قطف الزيتون:

مثال –

يـــا زيتـــون الحـــواري صـــبح جـــدادك ســـاري
يـــا زيتـــون أقلـــب ليمـــون أقلـــب مســـخّن فـــي الطـــابون

مثال يُغنى عند عصر الزيتون لاستخراج الزيت –

حجـــر ماكينتنـــا دار ياصـــبايا هـــاتن الجـــرار

مثال آخر –

حبـــة قظـــامي فيهـــا اللظـــامي يـــا مـــين يـــتقظم يـــا فـــلان يـــتقظم

علـــيش يـــتقظم علـــى وزة محشـــية
وبالســـمن مقليـــة يوكلهـــا ويجـــوّد

من أغانِ المطر:

مثال –

يـــا رب مـــاهو بطـــر بنطلـــب منـــك مطـــر
يـــا رب مـــاهو غيّـــة بنطلـــب منـــك ميّـــة
يـــا رب نقطـــة نقطـــة تنســـقي حلـــق القطـــة

أغاني العمال:

لم يكن العمال الفلسطينيون قبل عام 1948م، متبلورين كطبقة بمعناها الحديث عمالًا صناعيين، بحكم الطبيعة الإقطاعية للمجتمع الفلسطيني، خلال الحقبة التركية، على الرغم من أن أغاني العمل تعتبر من أقدم فروع الأغاني الشعبية على الإطلاق. وقد عرفت بلادنا مجموعات عمال البناء والحصاد وطحن الحبوب. وتتسم أغاني العمل بلحنها السريع وذلك "لتشهيل" وانجاز العمل المطلوب انجازه بالسرعة الممكنة، وكذلك تمتاز هذه الأغنيات بموسيقاها المرحة التي تساعد على تخفيف أعباء العمل الشاقة، حيث ينشد العمال أهازيجهم وقت أدائهم للعمل.

من أغانِ البنائين:

يـــا ربـــي أتطلـــع يـــا ربـــي أتطلـــع
الخشـــة صـــغيرة والبـــاب مخلّـــع
الخشـــة صـــغيرة ومـــا فيهـــا حصـــيرة
وبـــدنا حصـــيرة بـــأربع شـــلونا

مثال آخر –

صلى الله على الزين الهادي
ومعانا مدّوا الأيادي

وكذلك:

يا ميمتي منو بنى بيته خشب
واتهددت الجمال من نقل الحطب
يا ميمتي منو بنى بيتين ودار
واتهددت الجمال من نقل الحجار

مثال أيضاً:

يـــا معلـــم مبروكـــة الـــدار والبخشـــيش أتنعشـــر دينـــار
يـــا معلـــم مبروكـــة الـــدار وبـــدنا دخـــان جولـــد ســـتار
يـــا معلـــم مبروكـــة الـــدار يكبـــروا ويســـكنوها الصـــغار

والأغنية المعروفة:

والنشامى شيلوا شيل
وما ينفع قليل الحيل

من أغانِ الصيادين:

صيد البحر: مثال -

أن طحتـــوا المراكـــب خظخظـــوا الميـــة
تروحـــوا ســـالمين يـــا نـــور عينيـــة

مثال آخر –

حسبت المراكب حاملة تفاح
وتاريها المراكب حاملة الملاح
غابت عليك الشمس ياطايح البابور
عينك تلجلج ولاتدري عوين تدور

مثال آخر –

وأجى طولي على طولك بلا قيس
وبحر هابط الدنيا بلا قيس
وحق من خلق الدنيا بلا قيس
وقلبي ما هوى غيرك حدا

وأيضاً –

يا ميجنا.. ويا ميجنا
يا بحر هدّي الموج أجوك أحبابنا

صيد البر – مثال –

قصدنا البر تنصيد الحمامات

ولا صدنا ولاجين الحمامات
لو أن الحلم يصدق في المنامات
كثير أحلام وأسرنا الحباب

مثال آخر –

ثلاث غزلان يرعين بجبلهن
جفاري صغار ما بين حبلهن
وأنا لولا الحيا لأدور معهن
وأجعل مونتي عشب الخلا

من أغانِ الحرفيين:

الحدّاد

بلينا، بلينا
بلي الحديد ونحن لم بلينا
ويا ريت الزمن يعود
ونشغل الحديد في أيدينا
لأن الحديد لم
يلن إلا تحت أيدينا

السائقون:

مثال –

وعجالـــــة زبيـــــب	طرمبيلـــك يـــا شـــوقي	وعجالـــــة زبيـــــب
تزّكـــــب الحبيـــــب	ســـــايق عليـــــك الله	تركّـــــب الحبيـــــب
وعجالـــــة تفـــــاح	طرمبيلـــك يـــا شـــوقي	وعجالـــــة تفـــــاح
تركّـــــب المـــــلاح	ســـــايق عليـــــك الله	تركّـــــب المـــــلاح
وعجالـــــة نجـــــاص	طرمبيلـــك يـــا شـــوقي	وعجالـــــة نجـــــاص
تركّـــــب الرقـــــاص	ســـــايق عليـــــك الله	تركّـــــب الرقـــــاص
وعجالـــــة ليمـــــون	طرمبيلـــك يـــا شـــوقي	وعجالـــــة ليمـــــون
تركّـــــب المزيـــــون	ســـــايق عليـــــك الله	تركّـــــب المزيـــــون

مثال آخر-

ياشوفير اضرب زامور وكهربا
فلان لافي على أمه يا مرحبا
يا شوفير اضرب زامور وكهربتين

فلان لافي على أمه يا مرحبتين

الباعة –

مثال:

دنـــــدرما بوظـــــة بحليـــــب شـــــغل يافـــــا وتـــــل أبيـــــب
تعـــــال عنـــــدي يـــــا حبيـــــب تعـــــال واشـــــتري دنـــــدرما
يـــا بنـــت يلّلـــي عـــا الســـطوح والشـــعر الأشـــقر عمّـــا يلـــوح
بـــــدك تشـــــتري والّا أروح أنـــــا ببيـــــع الدنـــــدرما

مثال آخر –

توبـــو أجـــا توبـــو راح بيـــــــاع التفـــــــاح
توبـــو أجـــا علـــى حارتنـــا بيـــــــاع التفـــــــاح
عينـــه علـــى بنـــت جارتنـــا بيـــــــاع التفـــــــاح

أغاني الأطفال

رغم أن الأطفال فئة اجتماعية، لم تأخذ حقها من الرعاية الاجتماعية في ظل مجتمع زراعي غير متطور بالمعنى الحديث، إلا أن مجموعات الأطفال كثيراً ما كانت ترجز أهازيجها الخاصة، التي تمتاز بالبساطة الشديدة للكلمات، وتِقال في مواسم الحصاد والشتاء، وفيها بعضُ من سمات الكبار – من غزلٍ بريء –

مثال –

واحد أتنين بالتركي
يا مقصوفة ما أحسنكِ
ما أحسن دقة خلخالك
محمد واقف قدّامك

مثال آخر-

بلبـــــــل بلابـــــــل ع عـــــروق الشـــــجر
يـــــا أهـــــل المدينـــــة اســـــمعوا الخبـــــر
جـــــابوا للجديـــــدة أســـــاور ذهـــــب
جـــــابوا للعتيقـــــة أســـــاور خشـــــب

كذلك –

أشتي وزيدي
بيتنا حديدي
عمنا عبد الله
ورزقنا على الله

وهنالك أغاني الأمهات لأطفالهن من تراتيل المهد إلى تهويمات النوم وأغاني الفطام والطهور.. الخ.

مثال –

يـــــــا الله ينـــــــام يـــــــا الله ينـــــــام
لأذبـــــــح لـــــــه جـــــــوز الحمـــــــام
روح يـــــــا حمـــــــام لا تصـــــــــــــدق
بضـــــــحك عفـــــــلان تينـــــــــــــام

أغاني المرأة

لا تكاد تخلو أغنية تراثية من التعرض إلى المرأة بالغزل والإعجاب، في بيئة محافظة وقاسية، لا يحصل فيها الفلاح والبدوي على المرأة إلا بصعوبة بالغة، وكثيرة هي الأغنيات أيضاً التي صاغتها المرأة نفسها، لتعبر من خلالها عن آرائها وهمومها وعن طبيعة وضعها الاجتماعي.

يهيم الفنان الشعبي يوسف أبو ليل بالمرأة في أغنية شروقية:

يا وردة الفل منك عطر زاكي فاح
صاحت عيون البشر سبحان باريك
في روضك من سناك ردّت الأرواح
ومن بسمتك للهوى غنّت روابيك
وخليت بدر الدجى سهران ما مرتاح
من خوف ترمي نبال بلحظ عينيك
والشمس صارت أسيرة مسلمة لسلاح
فوق الجبين ارتمت ماعاد تعصيك

وقد كانت التقاليد الاجتماعية تمنع أية علاقة بين الرجل والمرأة سوى العلاقة الزوجية، رغم إمكانية الرؤية في المناسبات وأحياناً العمل المشترك بين الجنسين.

مثال –

يا زريف الطول طايح وادي شعيب
والشعر لشقر بيلطم ع الكعيب
طلبت البوسة قالت ولك عيب
أبوي في الدكان وعمي قبالنا

وخوفاً من غواية المرأة، قام الفلاح الفلسطيني بحبسها في بيتها.

بستاهل المحبوب عليّه ودرج
سكرة ومفتاح والحارس أنا

وكانت المرأة تضطر للزواج من الرجل الذي يختاره لها أهلها، وهو في الغالب ابن عمها، أو حتى على الأقل من القرية ذاتها، معروف الحسب والنسب، ومعروفة أخلاقه.
مثال –

للعشرة الزوجية ماظلش قيمة
حلوة ومليحة وأخذت حطيمة
كله من بيّك قليل القيمة
أعطاك للنذل عشتِ مهيونا
دبلة الخطبة ليش لبستيها
والعيشة الردّية ليش قبلتيها
كله من أمك الله يجازيها
أعطتك للنذل عشت مهيونا

وبسبب الظروف الاجتماعية الصعبة فإن الفلاح الفلسطيني كان يطلب مهراً عالياً لأبنته، فالمهر دليل كرامة وعلو منزلة الفتاة، مما يزيد من صعوبة توفر المرأة حتى عن طريق الزواج.
مثال –

أم الهـــــــودج أم الهـــــودج عواطـــــــف
أم الهـــــــودج أم الهـــــودج يـــــــــا لالا
وقبضـــوا حقـــك فـــي الـــديوان عواطـــــــف
وقبضـــوا حقـــك فـــي الـــديوان يـــــــــا لالا
ميـــــة ليـــــرة وألـــــف ريال عواطـــــــف
ميـــــة ليـــــرة وألـــــف ريال يـــــــــا لالا

مثال آخر-

على دلعونا يا مدلعنيّة
وصاروا يطلبوا في البنت مية
صاح العزابي يّما يا بّيي
منلي مصاري أجيب المزيونا

وكثيراً ما كان الفلاح الفلسطيني يلجأ إلى "البدل" في الزواج، ليتحايل على متطلباته الصعبة، من مهرٍ وطلّة وعيدية.. الخ. والبدل هو أن يقوم الشاب بالتبديل مع شاب آخر، وذلك بأن يتزوج كل منهما أخت الآخر، تقول كلمات الأغنية التي جاءت على لسان المرأة المحبة التي ما كانت ترضى سوى بالزواج سبباً لإقامة العلاقة مع من تحب.

مثال –

بداري في محبتكم بداري
يلّلي أبوابكم يفتح ع داري
وحط أختك لخوي بدالي
وهذا الراي عندي والجواب

ومن أغانينا التراثية التي تدور حول المرأة الريفية، وتضع فيها المواصفات المناسبة للفلّاحين النموذجية، التي تقوم بأعمال البيت من طحن الحبوب والغسيل والطبخ والعناية بالأطفال والدواب، إلى المشاركة في الحقل والحصاد والتحطيب والسقاية.. الخ.

مثال –

والله لأكتب جريدة ع بريق الزيت
يا شاطرة في الخلايا معدّلة في البيت
والله لأكتب جريدة ع بلاط رخام
يا شاطرة في الخلايا معدّلة في الدار

مثال آخر –

لا يعجبك زينها وبياض خلقتها
بكرة بتيجي الحصيدة وبتشوف فعلتها

مثال ثالث –

جفرا ويا هالربع تلقط وراء الفدان
من كثر ما لقطت روس النهد دبلان

مثال رابع –

فاقت من النوم تعجن بالعجين
خواتم الذهب بأيدها اليمين
قوم يا حبيب لا تحلف اليمين
ما يحلى البيت الا أنت واناسوا

ومن الأغنيات التي جاءت على لسان المرأة نفسها. تقول الكلمات:

مثال –

يا ميخدات النذل ويش توخدن منه
سوين حزامه فتايل ولّعن منه

وآخر –

يّمـــه انـــدهي لـــه شـــوقي مـــرق الخيـــال يمّـــه انـــدهي لـــه
وأنـــا بحكـــي لـــه وأنتـــي أطلعـــي بـــرّه وأنـــا بحكيلـــه

ومن الأغنيات التي كانت تؤبد المرأة في البيت وتضعها على هامش الرجل مثال –

يا بو فلان جودي وموجودي
يا صف الذهب بين العينين مرجود
اتمنيت لباغظك ع اللوح ممدود
من عام لعام يتوكله الدود

مثال آخر –

وأجوك الأمارا راكبين الخيل
مقنعة في الذهب لروس الطرابيش
يا زادنا وافي يا فراشنا دافي
تفضلوا يا جماعة صحتين وعوافي

وكثيرًا ما كانت المرأة تساهم من خلال البدّاعة أو النواحة في التعبير عن نفسها من خلال الأهازيج والأغنيات والزغاريد "والبداعة تبدع الغناء في مناسبات خاصة كالأفراح أو المناسبات الاجتماعية التي تتواجد فيها مجموعات من النساء، ومن أحاسيس البدّاعة يمكن أن نكشف الكثير من الحياة الاجتماعية للمرأة، وما يشبه ذلك من النقائض في الأغنية الشعبية، موضوع بين السمراء والبيضاء، في الأصل، والكرم، بنت الجبل وبنت الساحل، إلى غير ذلك من المواضيع التي كانت تؤلفها المرأة نفسها. كذلك الزغرودة التي تضع المرأة فيها من أفكارها وأحاسيسها الكثير، بحيث تعبر عن نفسية المجتمع الذي تتواجد فيه وعاداته وتقاليده وأفكاره وإبراز كل ما يحظى بالإعجاب والتقدير والفخر "[1].

وكانت المرأة التي تتأخر عن الزواج تذهب إلى البحر في أربعاء أيوب.

وتغني:

يا بحر جيتك زايرة
من كثر ما أنا بايرة
كل البنات تجوزت
وأنا ع شطك زايرة

كما أن هنالك أغنية شهيرة تغنيها النساء بصحبة الدبكة.

ع العميم ع العمام
ورفرف يا طير الحمام

1. سميرة أبو غزالة/ مقدمة من كتاب عابد الزريعي المرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني ص 4، 5.

ومن أغنيات المرأة في وداع العروس أغنية دولي سفر دولي

أمبيرحـــا يـــا رفيقـــة كنـــت أنـــا وأنـــتِ دولـــــي ســـــفر دولـــــي
كيـــف العمـــل يـــا رفيقـــة تـــاتجوزتي دولـــــي ســـــفر دولـــــي

أو في وداع مسافر عزيز –

يـــا مســـافر خـــذني معـــك بفطـــر علـــى دقـــة دولـــــي ســـــفر دولـــــي

بصبر على الجوع ما بصبر على الفرقة دولـــــي ســـــفر دولـــــي

أغاني المناسبات

لعل الأفراح كانت من أهم المناسبات التي كان يحتفل بها الفلسطيني، حيث تمتد المساحة الزمنية أياماً، بل أسابيعاً، تمتد خلالها الحركة الغنائية، مع كل خطوة من خطوات إتمام اللقاء بين رجلٍ وامرأة. كيف لا؟ والفلاح على وجه الخصوص يعاني التعب والشقاء طوال العام، وينتظر مناسبة زواجٍ في القرية، ليحولها إلى عرسٍ للقرية بمجموعها، حيث هي مناسبة لينسى الجميع شقاءهم طول العام، ليرقصوا ويغنوا على البيادر وفي المضافات والساحات. بعد الخطبة تُشترى كسوةُ العروس، حيث تحملها قريبات العريس على أطباق من القش، ويسرن فيها في موكب غنائي إلى بيت العروس وهن يهزجن[1].

قطّع الكسّا ثوب أبو ريشة
عند أبو فلان طابت العيشة
قطّع الكسّا ثوب أبو يرقة
عند أبو فلان ختموا الورقة

ثم تبدأ احتفالات الزفاف قبل أسبوع من إتمامه، حيث يقدم الفلاحون كل ما لديهم من إمكانات غنائية، وغالباً ما تحتفل النساء في بيت العروس، والرجال على البيادر، فيما يُسمى ليالي السامر. وتتوافد النساء على بيت العروس ليلًا يحملن المشاعل، وهن يرددن بالزغاريد[2]:

هي يا وافتحوا باب الدار
هي يا وخلّوا المغنيات تغني
هي يا وأنا طلبت من الله
هي يا ما خيّب الله ظني

1. أغانينا الشعبية في الضفة الغربية/ نمر سرحان ص 56.
2. المصدر السابق ص 56.

أما الرجال فيتجمعون على شكل قوس، يتوسطه الحدّاء الذي يبدأ بطلعةٍ من لازمة يا حلالي يا مالي، وتبدأ ليالي الحدّاء بالسحجة، ثم العتابا:

أوف –

مساء الخير مسّيكم رجالي
وأنتم عزوتي وأنتم رجالي
ليوم المعركة أنخاكم رجالي
على الأعداء ما تهاب اللقا

والليلة التي تسبق الزفاف تُسمى ليلة الحنّاء، حيث تجلس النساء لتمشيط العروس وتجميلها، وهن يردّدن التراويد، وهي الأغاني الوداعية، التي تذكر محاسن العروس، وتتأسف على خروجها من بيت أهلها.

يغنين على لسان العروس –

قولوا لبوي يخلّي أولاده
أستعجل عليّ وطلعني من بلاده

وتغني لها رفيقاتها –

يـــا ميخـــذ رفيقتـــي الله يبـــارك لـــك

يطـــول عميـــرك وتظـــل رفيقتـــي عنـــدك

في يوم الزفاف يزف أهالي القرية العريس، ويقود موكب الزفة الحدّاء.

طلع الزين من الحمّام
الله واسم الله عليه
عريسنا زين الشباب
زين الشباب عريسنا

وكذلك تزف العروس - طلعة الزفة - والتي تمتاز بحركة المسيرة السريعة،وتسمى أغاني زفة العروس - أغاني المسيرة -.

تلـــولحي يـــا داليـــة يـــا أم غصـــون العاليـــة
تلـــولحي عرضـــين وطـــول تلـــولحي خلينـــي أطـــول

درّج يـــا غزالـــي يـــا رزق الحلالـــي مـــال النـــاس ومـــالي

درّج يـــا حبيبـــي يـــا حظـــي ونصـــيبي وريتـــك مـــن نصـــيبي

محمـــــد زيـــــن وذكـــــــره زيـــــــن محمـــد يـــا كحيـــل العـــين

وعندما تنزل العروس عن اللوج لتتوجه إلى بيت العريس تغني النساء:

يخلف عليكم كثّر الله خيركم
ولا عجبنا في النسايب غيركم

الطهور:

يفضل الفلاحون الولد على البنت، بسبب حاجتهم إليه في العمل الشاق، لذلك فإن مناسبة الطهور التي ينفرد بها الولد دوناً عن البنت، هي مناسبة فرحٍ عامة، تزغرد فيها النساء بعد أن كن قد احتفلن بمولده. ومن أغانيهن:

طهّره يا مطهر وناوله لّمه
ويا دموعه الغالية نزلت على كمّه
وطهره يا مطهر وناوله لخاله
يا دموعه الغالية نزلت على خلخاله

الحج:

كثيراً ما كان يودع الفلسطينيون، كما يستقبلون وفد الحج بالزغاريد والأغنيات الشعبية، ومثل ذلك ما كانوا يفعلونه في زياراتهم للأولياء. أو في مناسبات "التحانين":

وبيعـــــــي الســـــــوارة حاجّـــة وقـــومي اركبـــي

وما هي خسارة بمحبة النبي

وبيعي حاجاتك حاجّـــة وقـــومي اركبـــي

واسلي بناتك بمحبة النبي

الأغاني الوطنية

شهدت فلسطين منذ بداية القرن الحالي هجمة استعمارية – استيطانية، بدأها الانجليز مع انتهاء الحرب العالمية الثانية، في الوقت الذي كانوا يشجعون فيه الهجمة الاستيطانية الصهيونية. قد هّب الشعب الفلسطيني منذ البداية لمقاومة الهجمة، وقد كان الصراع بين الطرفين يحتدُّ من فترةٍ لأخرى في ثورات، وانتفاضات حامية، تشتعل فيها الأرضالفلسطينية، ويسقط فيها الشهداء، مما يهز الوجدان الشعبي، الذي يشدو بأغنياتٍ بقيت في الذاكرة:

فلسطين تبغي تظل وحدها
ولا تريد أجناب يجنوا جناها

ما تريد أهل الغرب تسكن بلدها
سكناج شرسين الطبع من بداها

ومن الأغاني الشعبية التي تقطر حزناً، القصيدة الشعبية التي خلفها مناضل فلسطيني مجهول، شنقه الانجليز سنة 1936م والتي ما لبثت أن أصبحت صلاة فلسطينية في طول البلاد وعرضها، حيث كتب المناضل المذكور هذه الشروقية ليلة تنفيذ الانجليز فيه حكم الإعدام:

يا ليل خلَّ الأسير تا يكمل نواحو
راح يفيق الفجر ويرفرف جناحو
شمل الحبايب ضاع وتكسر أقداحو

وكثيراً ما أعدم الانجليز المناضلين الفلسطينيين، الذين كانت تحتفل البلاد كأشرف ما يكون الرجال. زغردت المرأة الفلسطينية للشهيد المعلق في المشنقة:

هيويـــا المشـــنقة تاجـــك هـــي والقيـــد لـــك خلخـــال
هـــي وموتـــك عـــز ع بـــلادك هـــي ويـــا زينـــة الرجـــال

وقد واكبت الأغنية الشعبية الثورات والانتفاضات والأحداث الوطنية:

في ثورة 1929م:

صارت الثورة في القدس صارت
يا ديوك العرش في السما صاحت
شباب العرب عليها صاحت
بسحب الخناجر على الصهيونا
صارت الثورة بباب الخليل
ودم الصهيونية ع الأرض يسيل
شباب العرب شيلوا المرتينة
نحمي وطنا من الصهيونا
يمّا يمّا أوعي تنهمي
فدا للوطن ضحيت بدمي
مع القرايب وأولاد العم
شباب الوطن لا تنهمونا

وفي 1930/6/17 أعدم الانجليز الفلسطينيين الثلاثة: محمد جمجوم وعطا الزير وفؤاد حجازي فغنى لهم نوح إبراهيم بكائيته التي عمّت البلاد من أقصاها:

من سجن عكا طلعت جنازة
محمد جمجوم وعطا وفؤاد حجازي

مندوب السامي ربك يجازي
تصبح جريمة عليه ينعونا
ثلاثة ماتوا موت الأسود
لا تشمت فيهم ولك يهودي
وكانوا بعصاية وانت بارودة
وظليتك تشكي يا ابن الملعونا
زوروا المقابر يوم الأعياد
امشوا لعكا زوروا الأمجاد
أصل الشهامة عطا وفؤاد
لا يهابوا الردى ولا المنونا

ومع استشهاد الشيخ عز الدين القسام في نزلة الكيلاني بأحراش يعبد في 1935/11/20م غنى له الشعب هذا المربع:

عز الدين يا مرحوم
موتك درس للعموم
آه لو أنك تدوم
يا رئيس المجاهدين
يا خسارة يا عز الدين

عز الدين يا خسارتك
رحت فدى لأمتك
مين بينكر شهامتك
يا رئيس المجاهدين
يا خسارة يا عز الدين

أسست عصبة للجهاد
لأجل تحرير البلاد
تا تخلصها من الأوغاد
صهاينة ومستعمرين
يا خسارة ياعز الدين

لعبت الخيانة لعبة
قامت وقعت النكبة
وسال الدم للركبة

وما كنت تسلّم وتلين

يا خسارة ياعز الدين

واكتشف الفلسطينيون منذ البداية خطورة الهجمة الصهيونية وقاوموها بكل ما يملكون من قوة:

طلعة مربع:

اللازمة

صهيوني أرحل عنا
هذا الوطن وطنا
ما ظني أنك تتهنا
في أراضي فلسطين
يا صهيوني ياغشاش
في بلادنا مالك معاش
قصدك تتملك بلاش
في وطنا يا لعين

اللازمة

فلسطين لا تزلى
أرجالك ما بتولى
والأقصى عم بيهلّى
في شبابك فلسطين

اللازمة

وبيجيك سعيد العاص
راعي الهمة والحماس
أرجالو تضرب رصاص
في جيوش الكافرين

اللازمة

سعيد القائد المغوار
ما يهاب إطلاق النار
نادوا يا إخواني الثوار
اهجموا ع الكافرين

اللازمة

والموت في يوم الجهاد

أكبر شرف يا أجواد
من أجل نحمي البلاد
من كيد المستعمرين

اللازمة

سعيد البطل الأمجد
عن مرامو ما برتد
في أرض الخضر استشهد
من أجلك فلسطين

اللازمة

وفي أغنية للفنان الشعبي محارب ذيب يصف معركة دارت بين الثوار والمحتلين:

صار الدمى والله بيننا
تلا تعشر ساعة كاملات عدود
أحرقنا الدبابات يا عمي جميعها
اكسبنا ذخيرتهم مع البارود
انسحبنا بسلم يا عمي جميعنا
ولطف بنا هالواحد المعبود

وفي عام 1948 حينما بدأ زحف جيش فوزي القاوقجي، غنى الشعب متحمساً:

يا عرب كونوا أحرار
لا ترضوا العيش بالذل
يا بنذبح شعب الكفار
يا من فلسطين بيفل
الله خلق جنة ونار
يا مؤمن بفكارك حل
ترضى جهنم مأوى ودار
ولا الجنة العلية

وهزّت النكبة الشعب الفلسطيني الذي كان يعرف أن خيانة الملوك العرب كانت من أهم أسبابها، فراح يكشف خيانتهم ومشاعر الاحتقار التي يكنها لهم غناءً:

يا عالم لا تلومنا
زعما العرب باعونا
وبالمصاري باعونا
للدول الغربيين

إن متنا ما علينا عار
أولادنا بيكملوا المشوار
تحية لي هالثوار
هال في المعارك صامدين

أما الفنان الشعبي عبد الرحمن الجيوسي فغنى:

ع الخاء خاب ظني في ملوك العرب
وين ما نظرتم هالملوك طغاة
ع الظاء ظنيناه والظن خايب
أواه من غدر الملوك أواه
ع الطاء طارت أغنياء بلادنا
أما الفقير حب الوطن خلّاه
ع العين عار قد كسا العرب كلهم
عار وهيهات الدهر يمحاه

وهذه طلعة من المربع:

اللازمة – لنّى في الحبس مشنوق
بدّى أحكي ع السبع ملوك
هالظالم الملك فاروق
بلادنا شو سوّى ليها
وأنا بحكي مش خايف
ضيعنا أبو نايف
وأنا بالنظر شايف
بلادنا شو سوّى ليها

اللازمة

ملكنا يا ابن سعود
عنده ألف من الأسود
باعت لي عشر جنود
فكر تنّو يحميها

اللازمة

ملكنا الامام يحيى
وهمّنا بكبير اللحيا
ضربنا له فلتحيا

وبلادنا شو سوّى ليها

اللازمة

أما الفنان الشعبي محمود زقوت فبعد أن يستعرض مناقب العرب وفتوحتاهم وتاريخهم المجيد يغني:

قـــل أيـــش قيمـــة الإنســـان ... بـــلا مســـكن أو حميـــة
المتـــاجرة فـــي عرضـــك ... أفضـــل ممـــا تبيـــع أرضـــك
لكـــن حـــب الكراســـي ... ولـــىّ علينـــا المآســـي
شـــوف اليـــوم ضـــايعة الطاســـة ... وأحـــزاب الأمـــة ذاتيـــة
الشـــعب المســـكين حـــائر ... بـــالألم الـــدفين شـــاعر
الأول قـــال للآخـــر ... بـــدنا وحـــدة عربيـــة
بـــالله يـــا رجـــال الأحـــزاب ... تتناســـوا الأحقـــاد
أفـــراد الشـــعب يطـــالبكم ... والأقصـــى يحلفكـــم
تبقـــى وحـــدة كلمـــتكم ... جمعـــاً لإخـــلاص النيـــة

أما الحدّاء يوسف البرغوثي فيغني العتابا التالية:

أوف

يا صخرة ع العرب بالصوت نادي
اليهود استعملوك شبه نادي
بعد ماكان عود الندّ نادي
فتل دولابها وأعطى قفا

الأغنية المعاصرة

بعد عام 1948م وإلحاق ما تبقى من شعب وأرض فلسطين، خارج حدود الاحتلال للأردن ومصر، وانكفاء الشخصية الفلسطينية عن التبلور. وبسبب مساهمة الفلسطينيين المهمة في تبلور الشخصية الأردنية، جاء ظهور الأغنية الأردنية مستندا في الغالب على الموروث الغنائي للشعب الفلسطيني، فقد نشطت مجموعة من رواد الأغنية الأردنية الحديثة من فلسطيني الأصل، بإبداع أغنية حديثة على اللحن الشعبي الفلسطيني، مع إدخال التقنيات الموسيقية الحديثة، من آلات وتوزيع وتسجيل إذاعي، وأحياناً تغيير الكلمات باتجاه تحديثها، وفي الغالب الاحتفاظ باللازمة الموروثة. وقد برز على هذا الصعيد الثلاثي[1] رشيد زيد الكيلاني الذي كان يقوم بمهمة تعديل الكلمات وجميل العاص الذي كان يقوم بأداء اللحن الموروث، ومعهما سلوى التي تقوم بمهمة الأداء

1. المصدر السابق ص 216، 217.

الغنائي، وأحياناً تقوم بهذه المهمة سميرة توفيق، ولا زالت جماهير شعبنا الفلسطيني والأردني تردد أغنية هؤلاء التراثية:

ويـــــــــــن ع رام الله ولفـــــــي يـــــا مســـــــافر
خـــــــذيت قليبـــــــي ومـــــا تخـــــاف مـــــن الله

كذلك قام الموسيقار يوسف البتروني[1] الذي كان رئيساً للقسم الموسيقي في إذاعة القدس بجمع وتلحين الأناشيد والأغاني الشعبية التي سايرت الثورة الفلسطينية، وقد كان الفنان توفيق النمري مساعداً له، مما أتاح له الفرصة للاطلاع على الموروث الشعبي الفلسطيني، والذي نراه واضحاً في أعماله فيما بعد، وهو من رواد الأغنية الأردنية.

مثال على ذلك الأغنية ذائعة الصيت:

ويلـــي مـــا أحلاهـــا البنـــت الشـــلبية ويلـــي مـــا أحلاهـــا
قلبـــي يهواهـــا علـــى نبـــع الميـــة قلبـــي يهواهـــا
بـــالله يـــا غـــالي لا تقســـي قلبـــك بـــالله يـــا غـــالي
طـــول الليـــالي شـــاغلني رســـمك طـــول الليـــالي

كذلك من أغنيات هؤلاء ذات الأصل التراثي الفلسطيني الأغنية المشهورة:

بيّـــا ولا بيـــك ريـت الوجـع يـا زيـن بيّـــا ولا بيـــك
لأســـهر وأداويـــك وأحلف ع نوم الليل وأســـهر وأداويـــك

وكذلك

شـردان مـا أريـده وأريـد شـب الغـاوي وبارودتـه فـي أيـده

وأغنية

ع الهـــوى ع الهـــوى وأنـــا رمـــاني الهـــوى
وأيـش يصـير يـا ابـن العـم لـــو التقينـــا ســـوا

والأمثلة كثيرة في هذا الصدد.

ولكن ما أن حلت هزيمة 1967م وما أن انطلقت الثورة الفلسطينية المعاصرة، حتى استقبلتها جماهير الشعب الفلسطيني بالزغاريد والأهازيج والأغنيات، التي عبّرت عن مشاعر هذه الجماهير التي رأت في الثورة أملها الحي في زحمة اليأس والإحباط اللذين سببتهما لها الأنظمة العربية بعجزها وهزائمها المتلاحقة، فاندفعت هذه الجماهير – من الداخل والخارج – تغني للسلاح الذي طالما حُرمت منه وهو عنوان عزتها، تماماً كما كانت تغني للسيف. أخذت تغني للبارود وللفدائي معاً.

في الداخل: يكتسب الداخل – الأرض الفلسطينية المحتلة – أهمية قصوى في معركة النضال الوطني الفلسطيني، ليس لاعتبارات التعاطف مع شعبنا في الداخل، لما يعانيه

1. المصدر السابق.

من قسوة الاحتلال الفاشي فقط، ولكن لكونه الخندق المتقدم، والنقيض الوطني الذي يصارع يومياً، والذي يستطيع أن يضع العصي في دواليب الاحتلال وكيانه، وأن يراكم تجارب هذا الصراع اليومي مع العدو الصهيوني. وصراعه هذا ينقل حالة الصراع هذه من حالة الوجدان والتعاطف والحق المستلب، ورغبات فلاحي وكادحي شعبنا في العودة إلى وطنهم، إلى حالة الصراع الواقعي الملموس، الذي يحيل واقع الاحتلال إلى جحيم يضغط عليه للتراجع. "وفي الواقع الفلسطيني يكتسب موضوع التراث الشعبي أهمية خاصة ليس فقط بوصفه موضوعاً ثقافياً فحسب بل بوصفه موضوعاً سياسياً ورداً على محاولة استلابه وانتحاله، من قبل العدو الصهيوني الذي يستهدف سحق الإنسان الفلسطيني واجتثاثه من الجذور، لقطع الروابط التي تصل ماضيه بحاضره، لإفقاده أي ثقةٍ بالمستقبل"[1]

ولم تنقطع الحركة الشعبية التراثية رغم كل الظروف القاهرة التي كان يعيشها شعبنا، إن كان تحت وطأة الاحتلال، أو تحت ضغط الإلحاق والمصادرة، فقد أخذ هذا الشعب يعقد مهرجاناته الفولكلورية منذ عام 1962م بمبادرة من بلدية رام الله، تلك المهرجانات التي اشتركت فيها عدة فرق للفنون الشعبية، التي كانت تقوم بتقديم الرقص والغناء الشعبي، واستمرت خمس سنوات. وفي عام 1965 قامت بتقديم المسرحية الغنائية (لقاء) من تأليف هدية عبد الهادي وإخراج ريمون حداد وتلحين الأغاني لأحمد غنام. ثم قدمت (عرس الطيرة) المسرحية التي اعتمدت الأسطورة مصدراً لموضوعها.

ومع انطلاقة الثورة جاءت المبادرة الأولى، حيث ساهمت الفرق المسرحية وفرق الغناء الفلسطينية، بتنظيم مهرجانات فولكلورية، تقدم فيها الرقصات الشعبية والأغاني التراثية والشعبية، فعلى اللحن الشعبي التراثي المعروف –يا ميت مسا – قدمت مجموعة غنائية في الأرض المحتلة لحناً حزيناً ذي إيقاعٍ بطيء:

ويلي على شعب انظلم
قضّى حياته في الخيم
غيره انبنى وهو انهدم
غيره أخذ وهو انحرم
ويلي أنا يا ميت مسا
عمر الأسى ما بتنسى
يا ميت مسا

[1]. دفاعاً عن التراث الشعبي/ الهدف العدد الخاص 85/12/23 سعيد القيسي ص 241.

بعد ذلك ظهرت الحركة المسرحية بشكل نشط، وغنيٌّ عن الذكر علاقة الحركة الغنائية الوثيقة بالحركة المسرحية، فمع انطلاقة السبعينات كانت فرق البلالين ودبابيس والكشكول تقدم عروضها الوطنية الجادة والمتقنة، ويبرز من خلال البلالين عضو فرقتها الفنان المبدع مصطفى الكرد، الذي يستند إلى التراث الشعبي من حيث الكلمة واللحن ويشدو بأغنية الوطن والشعب ليضيف إلى التراث:

هات السكة عندي منجل

اوعي في يوم عن أرضك ترحل

ويغني لشهداء الوطن رجاء عماشة ومنتهى الحوراني ويشدو بالأغنية الفلسطينية في عمّان وبيروت وأوروبا، وتشدو فرقته بالأغنية التراثية الجميلة، بعد أن يتم تركيب الكلمات الوطنية المعاصرة على اللحن التراثي:

مرمر زماني يا زماني مرمر

مرمرتنـــــي لابـــــد مـــــا تتمرمـــــر

أنا غريب ما الي وطن متحير

مرمرتنـــــي لابـــــد بالســـلاح دفـــاني

شـــــبل الفـــــدائي أعـــاد لـــي مكـــاني

بالعزم والتصميم

ســـــوري عراقـــــي مصـــــري أو لبنـــــاني

وحـــــده وفـــــي نـــــار المعـــــارك تكبـــــر

أما وليد عبد السلام فيغني أغنية الأولاد التراثية:

طاق طاق طاقية

أنا مالي هوية

كذلك يظهر الفنان جورج قرمز عام 1972م ويشارك في أول مهرجان للفلكلور الفلسطيني عام 1975م داخل أسوار القدس القديمة ضمن فرقة براعم ويغني "أنا اسمي شعب فلسطيني" و "طريق الأرض" و "أغانينا" و "من أنصار إلى عسقلان" بعد أن قام بدراسة الموسيقى بدأ بتطوير قدراته الغنائية من خلال الابتعاد عن أسلوب الإنشاد التقليدي[1]. وفي مدينة البيرة الفلسطينية يتم تأسيس فرقة الفنون الشعبية عام 1979م والتي قدمت أول أعمالها الطويلة "لوحات فولكلورية" وتشارك في مهرجان ليالي بير زيت عام 1984م بعرضها الفني "وادي التفاح" ثم تقدم عام 1986م "مشعل" الأوبريت الغنائي الذي يستند إلى الحكاية الشعبية المعروفة.

1. الإفادة من الموروث الفني والاجتماعي/ الهدف العدد 805، 1986/2/17م أديب عبد الرحمن ص 56.

ويتم اعتماد الأول من تموز من كل عام، بدءً من عام 1981م يوماً للفلكلور الفلسطيني والذي يتحول إلى مناسبة وطنية. يتم فيها استنفار طاقات شعبنا في كل أماكن تواجده ليتمسك بتراثه الشعبي.

في الخارج: أما في أوساط الشعب الفلسطيني خارج فلسطين المحتلة، في أماكن الشتات. فما تلبث أن تبدأ الفرق الشعبية في التشكل تباعاً، فرقة النضال للفنون الشعبية عام 1977م والتي تغني الأغنية الجديدة والتراثية في آنٍ معاً، وكذلك فرقة الأرض عام 1977 والتي قدمت أكثر من 4 كاسيتات، ثم أغاني العاشقين سنة 1977م والتي تقوم بتقديم البرامج الغنائية المتنوعة والتي بلغ عددها خمسة برامج، ثم فرقة تل الزعتر سنة 1978م وقدمت شريطين واحد سنة 1979م والآخر سنة 1984م ثم فرقة الخالصة سنة 1979م والتي قدمت شريطها الأول سنة 1979م وفرقة بيسان سنة 1979م والتي قدمت شريطين الأول سنة 1979م والثاني سنة 1985م وكذلك فرقة أجراس العودة والفرقة الوطنية للفنون الشعبية سنة 1985م. وقد تأسست هذه الفرق في بيروت ثم دمشق وهي تتلقى الدعم والتشجيع من فصائل المقاومة. يضاف إلى ذلك فرق بلدنا والرايات في الأردن.

ولعل من المهم في هذا المجال الإشارة البارزة إلى أناشيد الثورة التي بدأت إذاعة م. ت. ف في تقديمها مع بداية السبعينات والتي كانت تُقدم بشكل الأداء الجماعي، على إيقاعاتٍ حامية، تبث الحركة والتحريض والانفعال في نفوس جماهير الشعب:

فدائي.. فدائي.. فدائي
يا أرضي ياأرض الجدود
فدائي.. فدائي.. فدائي
يا شعبي يا شعب الخلود

هذا النشيد الذي اعتمد كنشيد وطني فلسطيني.

كذلك طل سلاحي من جراحي
يا ثورتنا طل سلاحي
ولا يمكن قوة في الدنيا
تنزع من أيدي سلاحي

ثم:

أنا يا أخي آمنت بالشعب المضيّع والمكبل
فحملت رشاشي لتحمل بعدنا الأجيال منجل

و:

فوق التل تحت التل

اسأل عنا الريح تندل

و:

يا فدائي خلّلي رصاصك صايب
يا فدائي جمّع شمل الحبايب

و:

دقّي قدمك يا ثورتنا دّقي
احنا النشامى وين العدو يلقّي

ولعل فرقة أغاني العاشقين وهي الفرقة المركزية ل م. ت. ف قد اعتبرت كأفضل وأهم الفرق التي تم تشكيلها خلال أعوام 77 – 79. فقد توفرت الإمكانات المادية والبشرية لتقديم العروض المتقنة، من خلال برامج غنائية راقصة، تستند إلى التراث والثورة، والتي سرعان ما تناقلت الجماهير أغنياتها عبر كاسيتات التسجيل والفيديو. ومن أهم أغانيها – الثلاثاء الحمراء –

من سجن عكا طلعت جنازة
محمد جمجوم وفؤاد حجازي
جازي عليهم يا شعبي جازي
المندوب السامي وربعه عموماً

والتي تؤدى على لحن دلعونا، الذي يقطر حزناً على شهداء 1930م الذين قام الانجليز بتعليقهم على المشانق! وكذلك الأغنية التي حاولت تسجيل ملحمة الصمود في بيروت:

اشهد يا عالم علينا وع بيروت
اشهد بالحرب الشعبية

والعديد من أغانيها التي قام بتلحينها الموسيقار الفلسطيني البارز حسين نازك، وأدتها فرقتها للغناء والرقص الشعبيين وآخر أعمالها " الكلام المباح" تأليف الشاعر المعروف أحمد دحبور. بعد أن قدمت برامجها المشهورة: بأم عيني، سرحان والماسورة، والقسام.

أخيراً إن الأغنية الشعبية هي الأغنية التي تنسجم مع هموم وطموحات أوسع الجماهير الشعبية الكادحة، من حيث الكلمة والإيقاع واللحن، ويكون ذلك من خلال الاستناد إلى أفضل أشكال الأداء لهذه المهمة، ومثل هذه الأغنية لابد وبالضرورة أن تربط ماضي الشعب الذي تلتزم به، بحاضره ومستقبله. على ذلك فإن أفضل ما في التراث هو ما بقي منه حياً، أي ما كان الشعب حريصاً على حفظه في ذاكرته، لأنه يلتقي مع شخصيته وهويته. وعلى ذلك أيضاً فإن العديد من فنوننا وأغانينا الحاضرة، لابد وأن

يكون جزءاً من تراثنا، إذا ما توفرت فيه قدرته على أن يكون جزءاً من الذاكرة الشعبية، وهكذا فإن حركة الأغنية الشعبية تستمر في الربط من خلال المشترك ما بين التراث والجديد، مابين الماضي والحاضر والمستقبل. لقد وصلت بعض الأغاني الشعبية الجديدة بعد بدء الثورة الفلسطينية إلى عمق الوجدان الشعبي الفلسطيني لسببين متكاملين لا يمكن الفصل بينهما: المضمون الثوري الجديد، واللحن الفولكلوري الفلسطيني[1].

1. أغاني العمل والعمال في فلسطين/ علي الخليلي ص 174، 175.

المراجع

كتب:

1. الاشتراكية والفن/ ارنست فيشر.
2. الإبداع الفني/ كاجان.
3. تراث الموسيقى العالمية/ كورت زاكس.
4. يوميات المقاومة في اليونان/ ميكيس ثيودوراكيس.
5. جمالية الإبداع الموسيقي/ جيزيل برولية.
6. التعبير الموسيقي/ د. فؤاد زكريا.
7. دعوة إلى الموسيقى/ د. يوسف السيسي.
8. بتهوفن/ د. حسين فوزي.
9. تاريخ الموسيقى/ سليم الحلو.
10. طرق تعليم الموسيقى/ عائشة صبري وآمال أحمد مختار صادق.

مراجع النصوص الغنائية:

1. أغانينا الشعبية في الضفة الغربية/ شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع بالكويت - نمر سرحان.
2. أغاني العمل والعمال في فلسطين/ دار ابن خلدون/ علي الخليلي.
3. المرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني/ منشورات الهدف/عابد عبيد الزريعي.
4. الأغنية الشعبية المناضلة/ مجلة عالم الفكر المجلد الثامن عشر/ العدد الثاني تموز/ آب/ أيلول 1987م د. عبد اللطيف البرغوثي.

مجلات:

1. فلسطين الثورة العدد 447.
2. الهدف العدد 895، 809.
3. الحرية العدد 3/83، 6/83، 71 (1146).
4. النداء اللبنانية 8954.
5. الوطن العربي العدد 251.
6. العربي شباط 1983م.
7. الأفق الاقتصادي الأردنية العدد الأخير.
8. فنون العراقية 177، 179.
9. ألوان اللبنانية العدد 168، 173، 189.
10. ألحان اللبنانية العدد 29.

صحف:

1. السفير اللبنانية 1981/9/13م.
2. الوطن الكويتية 1982/11/30م.
3. الدستور الأردنية 1981/11/25م، 1981/3/29م.
4. الأخبار الأردنية 1979/5/11م.

مقالات في العولمة

كتبت هذه المقالات ما بين عامي 2000- 2005

العالم الافتراضي
انفتاح الواقع والخيال

يشير مصطلح "الواقع الافتراضي" (Virtual Reality)أو "VR" اختصارا،إلى تلك الأجواء التي يصنعها الحاسوب الإلكتروني، والتي كما لو كانت حقيقية،أي ما ينتاب الإنسان، حين يدخل إلى شبكة الإنترنت من تحولات ذهنية ونفسية واجتماعية وحتى ثقافية، حين "يكون" في الشبكة العنكبوتية، خاصة وهو يدخل في حوارات وعلاقات "اجتماعية" مع آخرين، مفتوحة وحرة.

وهذا يعني بأن هذا العالم الذي يتشكل في رأس الإنسان، ذهنه ومخيلته، بقدر ما هو مرتبط بالتقانة، وتحديدا تقانة الشبكة العالمية، فإنه مرتبط بشكل أعمق بما ينتج عنها من علاقات على كافة المستويات الاقتصادية، السياسية، الاجتماعية والثقافية.

وبقدر ما يوصف هذا العالم بالمفترض، وذلك لتمييزه عن الواقع الحقيقي المعاش، بقدر ما يتحول مع مرور الوقت إلىعالم فاعل ومؤثر، بل ومتداخل مع هذا الواقع، لدرجة أن بعض "المسحورين" بعالم الإنترنت يقدّرون أن هذا العالم الافتراضي سيتحول بعد وقت قصير إلى عالم شامل،يكون بديلا عن الواقع الحقيقي بكل تفاصيله، حين يتحول الإنسان نفسه إلى إنسان افتراضي، شبه آلي. وبغض النظر عن المستوى أو الدرجة التي يمكن أن يكون عليها العالم والإنسان فيه، خلال العقود المقبلة، فإن التحولات الناجمة الآن عن وجود الشبكة العنكبوتية، تشير إلى انقلابات على درجة عالية من الأهمية في العلاقات بين البشر، وفي البنية النفسية
والثقافية للناس في كافة أرجاء المعمورة.

والواقع الافتراضي، وإن كان في بعض جوانبه يشبه،إلى حدود ما، الخيال العلمي، الذي كان يشكل قصصا وروايات وحتى أفلاما سينمائية، في السابق، استنادا إلى السير على مستوى التوقع إلى آخره، الذي يحدثه التطور العملي، إلا أنه يختلف عنه، في كونه يمثل حالة عامة، تحيط بملايين البشر، ولا يتم تقديمه من باب الإثارة أو بهدف إحداث الدهشة الفانتازية، التي تقوم عليها الأعمال الأدبية والفنية.

كذلك فإن الصور والأخيلة التي تتشكل عند الدخول إلى الشبكة العالمية، بقدر ما هي ساحرة وعلى درجة من عدم "الواقعية" التامة، إلا أنها غير مستخرجة من جراب الحاوي أو من عالم الميتافيزيق أو الأسطورة. ففي الزمان السابق، تشكّل المتخيل الميتافيزيقي كأحد تفسيرات العجز الإنساني عن الإحاطة بكل قوانين الطبيعة وقواها الخفية. كذلك تشكلت الأخيلة تعبيرا عن المشتهى والمرغوب والمأمول، كذلك تنفيسا عن

المكبوت في الحياة الإنسانية، وارتباطا بالثنائية الموروثة منذ مرحلة السذاجة الفكرية، الخير والشر، المادة والروح.

فكانت تتم عملية المقابلة على أساس الفصل بين عالمين، مرئي وغير مرئي، حقيقي ووهمي، طبيعي وما وراء طبيعي. هنا الأمر مختلف، والفارق بين العالمين الحقيقي والافتراضي، مرتبط بتحقق الحرية والتجاوز، اللذين يحققان للإنسان، حين يدخل في إطار الشبكة العالمية، وحين ينتفي عاملا الزمان والمكان، اللذان ظلا يحددان طبيعة العلاقة بين الإنسان والإنسان، ويحدّا من درجة التداخل بينهما إلى حدود التفاعل المتقدمة كما يحدث الآن، لذا فإن الواقعي والافتراضي يتداخلان اليوم، بدرجة لا يكاد المرء يقوى على تحديد الحد الفاصل بين العالمين.

وما كان يعدّه الإنسان في السابق من قدرة خارقة، لا يقوى على امتلاكها غير المخلوق من نار، من الجن والعفاريت، أو ممن لديهم المعجزات من رسل أو أصحاب الكرامات، الذي بإمكانهم وحدهم الانتقال في لمح البصر من مكان لآخر والحضور الدائم في الزمن، أو الاختفاء أو الإحاطة بالمعرفة، بات ممكنا الآن لأي إنسان، مجرد دخوله الشبكة العنكبوتية.

التحول مرتبط إذا بالشبكة، وليس بالجهاز نفسه، الذي كان يمكنه لو لم يتم وصله بالشبكة أن يبقى حاسوبا يجمع ويحفظ الملفات والأرقام كما أراد له من اخترعه، أول مرة، ومحدد بما ينجم عن الدخول إلي الشبكة من قدرة على "السياحة" بين الأماكن أو "المواقع" الإلكترونية، حيث بات بإمكان "الإنسان الافتراضي" -أي الإنسان الداخل في الشبكة- أن يتجول في عوالم الاقتصاد والثقافة والمجتمعات المتعددة والمختلفة بين أرجاء المعمورة، وهو في مكانه، وفي اللحظة ذاتها، أي دون الحاجة إلى أن يسافر عبر الطائرة أو القطار أو ما شابه، ودون حتى الحاجة إلي الساعات والأيام التي تتطلبها عملية الانتقال من مكان لآخر.

ويمكن للإنسان بمجرد حصوله على (آي دي) أن يصبح عضوا في أي "مجتمع افتراضي" يريد، بغض النظر عن جنسه أو انتمائه، وأن يدخل في نسيج "اجتماعي" يتشكّل. والأهم من ذلك هو ما يحدثه المجتمع الافتراضي من "تفاعل" بين أعضائه، دفع البعض إلى اقتراح الحكومة الإلكترونية، وإلى إطلاق مصطلحات جديدة، تمثل أحد عوامل تشكل الثقافة الجديدة.

مع ذلك فإن هذا الواقع الذي يحقق درجة متقدمة جدا من الحرية الإنسانية، المتمثلة في الاتصال والتفاعل والقدرة على البوح والتعبير عن النفس وعن الآراء والمعتقدات المختلفة، يبقى "افتراضيا"،-أي أنه يشترط ما يسميه الباحثون بضرورة "الانغماس" في الشبكة. ذلك أن الإنسان الذي يصير افتراضيا مجرد دخوله الشبكة، يحتاج إلى "التحرر"

من واقعه المعاش، بكل تفاصيله، وبكل ما فيه من قوانين وعلاقات اجتماعية واقعية، مرتبطة بالعمل والأسرة والمجتمع المحلي. وهو يبقى كذلك طالما هو داخل الشبكة، ويكف عن كونه افتراضيا، أي أن يعود إلى الواقع الحقيقي بمجرد "قطع" الإرسال، أو بمجرد خروجه من الشبكة، وإغلاق جهازه الذي يدخل فيه، بعد ربطه بالشبكة الإلكترونية.

وحيث أن الواقع الافتراضي هو غير الواقع المتخيل، الذي كانت تحيل إليه الأعمال الأدبية، وحتى الأخيلة، من حيث وجود المستوى المحسوس، فإن ذلك يتمثل ليس في حالة "التماثل" التي كانت تنتاب قارئ الرواية أو مشاهد المسرحية أو الفيلم السينمائي، الذي كان يجد نفسه متماثلا مع الشخصية الممثلة أو متعاطفا معها. فهنا يمكن للمرء أن يتجاوز الواقع، ليس في مستواه الاجتماعي على الصعيد الذهني وحسب، ولكن يمكنه تجاوزه على الصعيد الأخلاقي.

ومجرد أن يتحول الإنسان إلى (آي دي) أي إلى شخص افتراضي، ينسلخ بحدود معينه عن شخصيته الواقعية، ويتحلل من اشتراطاتها، بل يمكنه أن يرتدي قناعا يخفي فيه شخصيته الحقيقية بالكامل، كما لو كان في حفلة تنكرية، ليقيم علاقة عاطفية مفترضة، مثلا، لا تدخل في باب الخيانة الزوجية، نظرا لانعدام الجانب الحسي أو الملموس من العلاقة،وتبرر في أنها تأتي ضمن باب التسلية، حيث سقط العديد من الممنوعات أو المحرمات، ولم يعد "الحوار" والحديث إن كان في (الروم) أو على الخاص، بين رجل وامرأة، أو بين شاب وفتاة خلوة يكون فيها ثالثهما الشيطان، ما دام ذلك يبقى محصورا في إطار الخيال، أي في باب التمني والرغبة والتشهي المستحيل.

عالم الدردشة، أو غرف الدردشة، التي تمثل مجتمعات افتراضية، وكانت موضوع خطبة في المسجد الحرام، تشبه إلى حد بعيد خشبه المسرح أو عالم الرواية، من حيث تحرك الشخوص التي تبدو أنها تشبهنا ولا تشبهنا، أو أنها نحن وليست نحن في الوقت ذاته.

يبدو العالم الافتراضي عالما موازيا للعالم الحقيقي الواقعي والمعاش، أو عالما قريبا من المتخيل التقليدي، القائم في النصوص، والذي يعمل بناء على شروط الخيال، لكن الافتراض الواقعي الجديد، يحول عالما موجودا وكائنا إلى عالم افتراضي.

أي أن الواقع الافتراضي يتشكل استنادا إلى واقع حقيقي، بعد أن يحيله إلى عالم متحرر من القيود. من هنا فلا يمكن وصفه بأنه عالم موازي أو منسلخ عن العالم الحقيقي، يهرب إليه الناس، ويصنعونه بهدف التخفيف من وطأة الواقع المعاش وسطوته، بل يبدو خيارا "ثوريا" من حيث قدرته على نقل الواقع الحقيقي إلى واقع آخر أكثر جمالا وأرحب في اتساعه، وفي تقدمه باتجاه المستقبل.

وهذا يتأكد من خلال مستوى التفاعل والتأثير المتبادل، حيث لا يمكن القول بأن العالمين الحقيقي والافتراضي باتا اليوم متوازين لا يلتقيان أو منفصلين أو متناقضين، فما يحدث في خيال وعقل ووعي "الإنسان الافتراضي"- أي فترة دخول الإنسان الحقيقي إلى الشبكة-لا ينتهي بمجرد خروجه من الشبكة وعودته إلى الواقع الجغرافي، المحلي، المعاش. بل إن كثيرا من العلاقات تنفتح وتنبني ارتباطا بنتائج المجتمع الافتراضي، وكثير من الصفقات التجارية والعلاقات الاجتماعية والثقافية، متجاوزة الحدود والفواصل، قد نجمت وتتابعت في الواقع الحقيقي، بعد أن بدأت أول فصولها عبر المفترض في الشبكة.

كثير من حالات التعارف بين الجنسين، قد تطورت إلى اتصالات هاتفية وإلى مراسلات، ثم مقابلات شخصية، ثم إلى علاقات زواج بين أفراد ما كان يمكنهم أن يلتقوا بسهولة، نظرا للتباعد الجغرافي، وللحواجز اللغوية والثقافية بين أفرادها. لكنه في الوقت ذاته ما كان يمكنها أن تستمر افتراضية إلا في حدود شروط ومستوى الافتراضي ذاته، لو لم تنتقلإلى الواقع الحقيقي.

ولعل ما يدعم ثبات الحالة الافتراضية، هو البعد الاقتصادي، حيث تتغذى الشبكة من الوعود أكثر من الإنجازات، أو ما يسميه المراقبون باقتصاد المشاعر،أي الاقتصاد الذي تولّده الشائعة، ولامادية الاقتصاد التي تقوم على الثقة، عبر اقتصاد منفصل عن الواقع، وما بات يعرف برأسمالية الإعلاماتية، أو إمبريالية الإنترنت.

هل ينتهي سحر "الدفقة" الأولى، بما يطلق عليه البعض بضجر الشبكة، استنادا إلى ما حدث من "انهيارات" سريعة بعد فورة اقتصادية مفاجئة لكثير من شركات الإنترنت؟ لن يكون الأمر بتقديرنا كذلك، فالعالم لا يعود إلى الوراء، لكن الأثر الذي تحدثه شبكة الإنترنت، مضافا إليها ثورة الاتصالات (الهواتف النقالة والأقمار الصناعية)، كذلك تطور الرأسمال العالمي، باتجاه المركزة العالمية، في سياق العولمة، الاقتصادية والسياسية،سينشئ مجتمعا كونيا متداخلا ومتفاعلا، متجاوزا للحدود التي أرستها "الدولة القومية" الحديثة. وهكذا فإن ما يبدو الآن عالما افتراضيا (موازيا) للعالم الحقيقي، قد لا يحل مكانه بالضرورة، أي أن يقوم بإقصائه في حركة انقلابية سريعة ومباغته، لكنه بالضرورة سيقوم بنقله، أو بتحويله إلى واقع آخر، سماته ستكون مختلفة، على المستويين الاجتماعي والفردي. فالعالم الجديد سيكون عالما آخر بكل معنى الكلمة. قد تبدو صورته، عند التفكير فيها الآن، خيالية أو افتراضية، وربما السبب يعود إلى أنها تتم في حقل التقنية العملية، حيث الفرضية تحتاج إثباتا لتتحول إلى نظرية، لكن أحدا لن يتساءل بعد عقود عن مستوى "حقيقة" هذه الصورة، حين تتحول إلى واقع حقيقي وملموس.

نشرت في إيلاف الخميس 5 يناير 2006

الكتابة بين عصرين
مقارنة أولية بين الكتابة الورقية والرقمية

حملت ثورة الاتصالات بين طياتها تأثيرات حاسمة على شكل الكتابة، وجوهر الخطاب الإعلامي/الثقافي الذي تحمله عبر مساراتها الضوئية، بين المنتج والمتلقي، بحيث يمكن القول الآن بأن هناك حالة ثقافية جديدة قيد التشكل، مختلفة ليس فقط من حيث الشكل، ولكن أيضا في المضمون، في إطار دورة من العلاقات الاجتماعية المستحدثة، تشبه إلى حد كبير تلك التي حدثت بعد اختراع آلة الطباعة، والتي على أثرها حدثت ثورة في الكتابة، جراء انتشار الصحف ودور النشر والطباعة، حيث تأسست بعد ذلك المكتبات، وانتشر التعليم وتضاعف عدد من يقرأ وإن بشكل لا يقارن.

وكما كان اختراع آلة غوتنبرغ سببا في ثورة ثقافية شملت الكون بأسره، سرعان ما تحولت إلى ثورة اجتماعية مع نشوء المطابع، التي كانت سببا في أن يزداد وعي عمال الطباعة جراء ما يقرأون، وكانت سببا في نشوء مئات إن لم يكن آلاف الصحف والمطابع في كافة أنحاء الكون، بحيث اتسعت دائرة تناقل الفكر والثقافة، التي لم تعد حكرا على النخبة من العلماء والمفكرين والفلاسفة، فإن اختراع الحاسوب ومن ثم ربطه بشبكة الإنترنت، شبكة الاتصال الدولية، يساهم الآن في إقامة مئات الآلاف، إن لم يكن ملايين المواقع، التي ضاعفت من رقعة تداول الخبر والمعلومة، والفكر في كافة أنحاء الكون، والتي أحدثت تغييرا كبيرا في كيفية تداولها بين المرسل والمتلقي، بما يحمل سمات جديدة لطبيعة الخطاب الإعلامي/الثقافي المتداول بينها.

دورة الإنتاج: تجاوز وحدة الزمن

وعند عقد المقارنة بين شكل ومحتوى الكتابة الرقمية، ارتباطا بأحد أهم سمات الكتابة في عصر العولمة، وهي التحديد والتركيز والحوسبة الرقمية، والتي تتشكل الآن ولم تأخذ مداها وشكلها النهائي بعد، وبين الكتابة الورقية، فإنه يمكن ملاحظة جملة من التوقعات التي بات بعضها يتمثل كحقيقة واقعة، لعل أهمها فيما يلي:

أولا: اتساع رقعة الكتابة، من حيث عدد المشاركين الذي تضاعف بازدياد عدد المواقع الإلكترونية، قياسا بعدد الصحف الورقية وعدد المطابع، التي نشأت خلال العصر الورقي. وأية إطلالة على المواقع المكتوبة باللغة العربية فقط، ورغم حداثة الحالة، تؤكد هذه الملاحظة. فحيث يمكن رصد عدد كتّاب أية صحيفة ورقية ومراسليها، فإن عدد من

يشاركون في الكتابة لأي موقع إلكتروني، يكاد يكون أضعافا، لمن يشارك في تحرير المطبوعة الورقية، وهذا يعني بأن عدد من ينخرط في فعل الكتابة من البشر بات أضعافا مضاعفة، هذا فضلا عن ملايين البشر الذين يدخلون إلى غرف المحادثات، وهذا شأن آخر له علاقة بثورة أخرى في العلاقات الاجتماعية، والتي أهم سمة فيها، هي تجاوز حدود الطائفة والقومية وحواجز اللغة بين البشر.

ثانيا: اتساع حجم القراء والمتلقين، والذي يتجاوز بأضعاف عدد من كانوا يقرأون الصحف في العصر الورقي. ولعل ما ترصده المواقع الإلكترونية،من تعدادات للقراء يؤكد هذه الحقيقة بما لا يدع مجالا للشك، رغم أن السنين القليلة القادمة، تحمل انتشارا مضطردا لعدد مستخدمي الحاسوب والإنترنت، بما قد يجعل من ظاهرة التداول الورقي، ظاهرة تنتمي إلى الماضي بأسرع من المتوقع، وبحيث تذهب الأوراق إلى المتاحف، كما كان شأن الأحجار، ثم اللحاف الشجرية، فالرقع الجلدية، تلك التي نقشت وكتبت عليها أخبار وثقافات الشعوب القديمة.

ثالثا: ازدياد حجم التفاعل بين المرسل والمتلقي في إطار الموقع الإلكتروني، أولا- من ناحية التحديث المستمر باستخدام الشريط الضوئي، بما يجعل من دورة إنتاج وإعادة إنتاج "الصحيفة" الرقمية أو الموقع الإلكتروني، الذي بات بديلا للصحيفة الورقية، دورة مستمرة في الزمن، الذي كان يسم المطبوعة الورقية ويميزها إن كانت يومية، أسبوعية، شهرية (أي دورية)، أو غير ذلك. وثانيا- من ناحية الاتصال بينهما (المرسل والمتلقي) الفورية، حيث يمكن أن يرفق أي خبر أو مقال بردود وتعليقات فورية، وفي كل لحظة، وعلى مدار الوقت. بعد أن كانت الصحف الورقية تتلقى -عبر البريد، خلال أيام أو أسابيع- ردود القراء.

رابعا: يتم في الكتابة الرقمية تجاوز حدود الجغرافيا في إطار اللغة الواحدة، على الأقل، في المرحلة الأولى من هذه الحالة. فعلى الصعيد العربي، على سبيل المثال، الذي كانت حواجز الجغرافيا، رغم وحدة اللغة والثقافة، تحول دون تداول المطبوعات الورقية لأسباب أمنية/سياسية، ما بين الدول العربية، ثم تتأخر في الوصول في حال الموافقة على دخولها، بسبب حدود الجغرافيا، فإن المواقع الإلكترونية، الإعلامية والثقافية، الآن، تأخذ صفة قومية، من حيث طبيعة من يكتبون أو يشاركون في تحرير المواقع، ومن يقرأونها أو يتابعونها.

خامسا: بذلك يمكن القول بأن طبيعة النصوص المكتوبة أو المتداولة، في المواقع الإلكترونية باتت نصوصا مفتوحة بامتياز، فلا يمكن الآن بث خبر على سبيل المثال، دون أن يجد على الفور من يؤكده أو ينفيه، كذلك يمكن القول بأن سطوة المؤلف، المتمثلة فيما يحصل عليه من امتياز على القارئ قد تضاءلت إلى حدود قصوى، لأنه

بات بمقدور كل من يشاء أن يكتب وأن يرسل وهو جالس في بيته، كما أن المتلقي قد تجاوز حدود (الأدب) في أن يتلقى، ولا يقوى سوى على الاختيار بين كاتب و آخر، بل هو يدخل على خط الكتابة بالتعليق والرد والتقييم الفوري.

سادسا:أصبح النص الضوئي أكثر طزاجة وحداثة، فهو آني، يصل إلى المتلقي على التو وفي اللحظة، حيث لم تعد أداة حمل الخطاب (أداة النشر) بحاجة إلى وقت للانتقال من مكان إلى آخر.

سابعا: أصبح بمقدور النص الرقمي، أن يستخدم لمزيد من التأشير والتوضيح المعرفي، المرفقات البصرية والسمعية، بأكثر مما كان يمكن للنص الورقي. فقد أضيفت هنا إمكانية إضافة السمعي، أي المؤثرات الصوتية من موسيقى وسواها، كذلك إمكانية أن يكون البصري متحركا، وليس مجرد صورة ثابتة فقط.

ثامنا: توفرت إمكانية إحالة النص (المرئي) أن صح التعبير إلى الموضوعات ذات الصلة، على الفور، ودون مجرد إثباتها كمراجع وحسب، من خلال الروابط، التي تنقل خط القراءة من مستوى لآخر، ومن ثم العودة إليه، كما يشاء القارئ ويشتهي.

اختلاف سيكولوجيا الكتابة:

ولعله، يمكن لخط الاختلاف في طبيعة التلقي للنص الرقمي، من حيث التأثير في الوقع على التخييل والتذهين، كذلك على سيكولوجيا الكاتب نفسه، الذي كان يكتب قبل ذلك مستخدما القلم والورقة البيضاء، وكان بالتالي فعل الكتابة الورقية، يثير وينشط مساحة مخية اقل بتقديرنا، عن تلك الناجمة عن استخدام كل أصابع اليدين جراء استخدام الكي بورد.

ثم لعله من نافل القول، الانتقال بعد ذلك إلى المتغير على صعيد اللغة، التي أصبحت أكثر تداولا وأقل تدقيقا، حيث كان العصر الورقي، يفرض على الكاتب، الإخلاص لدائرة النخبة الأدبية الضيقة، التي كانت تفرض مرجعية نحوية/لغوية، تحد في كثير من الأحيان من الانسيابية الشعورية والذهنية عند الكاتب. هذا فضلا عن الإضافة اللغوية لقاموس التداول اللغوي بين المرسل والمتلقي، بعد أن دخلت إلى اللغة مصطلحات جديدة، لم تكن متداولة، سواء ذلك الذي ينتمي منها إلى الحقل التقني، أو ذلك الذي ينتمي إلى حقل المتعدد الثقافي، بين اللهجات في حقل اللغة الواحدة، أو بين الثقافات المختلفة، حين يتم التخاطب عير اللغة الثالثة، وهي الإنجليزية في أغلب الأحيان.

بذلك يمكن القول الآن بأن هناك ثقافة جديدة تتشكل، في عصر العولمة، في العصر الرقمي، يتشكل معها جيل ثقافي، أهم سماته أن خياله حسي أكثر مما كان خيال الجيل الذي سبقه، والذي كان ذهنيا، يتأثر تشكيل وعيه وخياله في دائرة سيادة ثقافة الصورة البصرية. هذا الجيل لا يشكل وعيه من خلال مدارس الثقافة التي كانت تقتصر على

النخب، وضمن حدود القراءة الذاتية والتحصيل المعرفي، بل من خلال ورش الكتابة التي تتحقق عبر الملتقيات والمنتديات. حيث يظهر مئات وآلاف المبدعين، الذين يكسرون صنميه المبدع، الفرد، الرقم، الأوحد. هذا الجيل ينتج نصوصا هائلة من حيث العدد والكم الآن، تتجاوز الحدود الضيقة للبيئة التي كان ينتمي إليها المبدع، الذي كان أسير دائرة أضيق من المتلقين الذين يتجه إليهم بخطابه الإبداعي.

الأمر الذي يعمق من إنسانية هذه النصوص،لكنه في الوقت ذاته، الذي يعلن فيه موت المؤلف الفرد، إلى حدود بعيدة، فإن أهم ما تفتقر إليه هذه الثقافة الرقمية هو الوعي المعرفي، الفلسفي، الذي يقرأ الظاهرة ويضعها في سياقها التاريخي، ويقرأ إنتاجها وفق منهجية عامة تحدد السمات العامة للكتابة، في الوقت الذي تستشرف فيه المستقبل الكوني، ليس ارتباطا بتحولات تقنية/علمية وحسب. ولكن في سياق التحول الاجتماعي، الذي يعم الكون بأسره الآن. والذي يجعل منه مجتمعا متجاوزا للوحدة المجتمعية، على الأساس القومي، كما كان حال المجتمع البشري حتى إلى حين نهاية الحرب الباردة، والنظام العالمي القديم على أساس القطبين، وحيث تتم إقامة نظام كوني عالمي الآن على أساس المركز والمحيط.

جدل العولمة
الوصف الموضوعي بين الفرض الإمبريالي والرفض الأصولي

تثير العولمة في الأوساط الأكاديمية والفكرية والثقافية، كذلك في أوساط النخب السياسية في شتى أنحاء العالم، اهتماماً متزايداً منذ أكثر من عقد ونصف مضى، وذلك لعدة اعتبارات، في مقدمتها بالطبع أن الحديث عنها ليس حديثاً عن ترف فكري، أو عن نظرية ما، يمكن للبعض أن يأخذ بها، أو أن يرفضها. فالعولمة باتت، وبشكل متسارع، أكثر مما توقع الكثيرون، تطرق كل الأبواب الموصدة، وتذهب إلى كل الأماكن النائية. تدخل أكواخ الفلاحين في الصين، وأعشاش الأفارقة، كما تتسلل إلى مخادع، حتى من يرفعون الدروع الواقية ومصدات الانغلاق على الذات، في وجهها، وذلك على كافة الأصعدة، الاقتصادية، السياسية، والثقافية.

وتثير العولمة الجدل، بسبب ما تحدثه من تأثير بالغ ومتسارع على كافة المجتمعات في العالم، هذه المجتمعات التي إذا لم تكن قد ذهبت إلى العولمة، فإن العولمة تقتحم حصونها وتجيء إليها، وهذا ما ينجم عن ما نشهده الآن من ارتجاجات مجتمعية، في أكثر من مكان في العالم، بسبب انفتاح الحدود على مصراعيها بين الدول والقوميات، إن كان على الصعيد الرسمي: الاقتصادي والسياسي، أو على الصعيد الشعبي، الناجم عن التداخل بين المجتمعات المرتبطة، بثورة الاتصالات، التي تعتبر أحد أهم روافع ظاهرة العولمة الحديثة. وهكذا يمكن القول بأن أوساط الجدل المحيط بالعولمة تنقسم على ثلاثة اتجاهات رئيسية، هي:-

الأول: الاتجاه المؤيد لها، والذي يعتبرها آخر ظاهرة موضوعية حملها التاريخ، الذي وصل بها إلى نهايته، كما فعل دارسو علم المستقبليات الأمريكيون "فوكوياما مثلاً"، والذين يدركون في الوقت ذاته، ما تفعله ظاهرة العولمة، في هذه الآونة بالذات، من تعميم لنموذج عالمي واحد، هو النموذج الأورو-أمريكي، والذي يجعل من العولمة المتحققة الآن عولمة رأسمالية، على اعتبار أن هذا النموذج هو الذي أثبت جدارته بعد تفكك وانهيار النموذج الاشتراكي، وإن هذه العولمة بذلك تحمل إلى العالم، بشرى الحرية الليبرالية، في كافة مجالات الحياة، وذلك بالإشارة إلى محتوى العولمة، ومظهرها الرئيس، الذي يقول عنه وليام روبنسون بأنه: "لأول مرة في التاريخ تحدث عملية إحلال

للعلاقات الرأسمالية محل كل بقايا العلاقات السابقة على العولمة في كل مكان في العالم"[1].

الثاني: الاتجاه المعارض للعولمة، والذي لا يرى فيها أكثر من محاولة امبريالية جديدة، لإعادة الهيمنة الاستعمارية على العالم. وإنها استمرار لأطماع الغرب الاستعمارية، التي عبّرت عنها ثلاثة حروب كونية سابقة جرت في القرن العشرين، ومن أجلها يحضّر الغرب الأمريكي على وجه الخصوص لحرب كونية رابعة. هذه العولمة الاستعمارية، من وجهة نظر القوميات والمجتمعات خارج نطاق المجتمع الغربي، أي في الشرق والجنوب، يمكن صدّها، بل ويجب محاربتها، لذلك، ومن أجل ذلك تعود بعض هذه المجتمعات للانغلاق على ذاتها، والاستعانة بمواردها وتراثها، لمواجهة حداثة العولمة، ومحاربتها بإطلاق ثورة مضادة، محكومة لا مجال بالفشل، وخير دليل على ذلك الحركة السياسية الأصولية في العالم الإسلامي.

الثالث: الاتجاه الموضوعي، الذي ينشغل بتوصيف الظاهرة وقراءتها، ضمن السياق التاريخي للمجتمع الكوني، وفق منهج المادية التاريخية، الذي يرى فيها ظاهرة تاريخية تتجاوز حاملها الغربي، وهو يميز بذلك بين العولمة الأمريكية التي لا بد من مواجهتها، ولكن بعولمة شعبية مضادة ونقيض لها، أو ما يمكن وصفه بعولمة العالم، أي الاتجاه المتسارع للتجانس البشري، المتجاوز للفواصل القومية، والاختلافات المذهبية والطائفية، هذا التجانس الذي سارت عليه عملية العولمة منذ عقود، بل ومنذ قرون مضت، دون اعتبارات السياسة، حيث يعيد بعض مؤيدي هذا الاتجاه، بدايات ظهور حالة العولمة إلى خمسمائة عام، أي منذ اكتشاف العالم الجديد. لذلك فإن هذا الاتجاه يدعو الشعوب، وفي كل مكان، إلى التجانس والتوحد في مواجهة مركز العولمة الرأسمالي، حامل الشرور، وتحرير العولمة، وبالتالي العالم من التمييز الذي يفرضه هذا المركز.

مفهوم العولمة

رغم تعدد الاتجاهات، وكثرة الجدل المحيط بالعولمة، إلا إن المفهوم المرتبط بها يكاد يتحقق، حول إنها الظاهرة، التي تعني نقل العالم من حالة التعدد إلى التوحد، أو من حال كونه عبارة عن عوالم متجاورة، إلى عالم واحد متداخل. وقد عزز هذا المفهوم كون العولمة غير متحققة تماما، أي أنها ما زالت ظاهرة "قيد التشكل والتكوين والصنع"، مما يعني بالتالي إنها أولاً، ما زالت قيد الوصف والرصد والدرس والتحليل والتفسير في كل

[1]. وليام روبنسون، الحوار المتمدن. العدد 372 تاريخ 2003/1/19 موقع الكتروني.

مكان عموماً. وثانياً أن كل شيء عنها وحولها ما زال حتى اللحظة موضع سجال ونقاش وجدال وفرضيات واقتراحات وإشارات لا أكثر، كما يقول صادق جلال العظم"[1].

وقد تأكد ذلك بعد انهيار جدار برلين الذي كان يرمز لوجود عالمين متجابهين، الرأسمالي والاشتراكي، اللذين سمحا في ظل الحرب الباردة،ببناء عالم ثالث بينهما، تمتع بهامش من الاستقلالية عنهما، على الأقل داخلياً. وبذلك فإن انهيار هذا الجدار فتح الأبواب واسعة- وبخاصة، بعد تتابع ظاهرة التحاق دول أوروبا الشرقية، الواحدة تلو الأخرى، بأنظمة السوق الحرة، والديمقراطية الغربية، وحتى الانضمام إلى حلف شمال الأطلسي- لانتظام حركة إقامة العالم الواحد أو الموحد، حيث بدأ الحديث عن النظام العالمي الجديد، لإقامة النظام السياسي لدولة العالم المعولم.

لكن العالم مع ذلك، أي مع الأخذ بعين الاعتبار، أن انهيار جدار برلين وانتصار الرأسمالية، بنتيجة الحرب الباردة، وإرهاصاتها الموضوعية المتحررة من دوافع الضغط، أو القهر السياسي، يسير على طريق العولمة بشكل مؤكد. فأية نظرة أولاً لما حدث من تداخل اقتصادي ثقافي واجتماعي يتجاوز القوميات وحدودها، حتى في ظل الحرب الباردة التي جعلت من العالم عالمين على الأقل، أو أكثر، ولكن ليس عشرات أو مئات العوالم على أساس الدولة القومية، يؤكد ما نذهب إليه. ففي تلك الفترة، ورغم الاختلافات التفصيلية، إلا أن العالم شهد تشكل المجموعات الإقليمية لاعتبارات اقتصادية وسياسية، وحتى داخل العالمين الرئيسيين، ظهرت حالة تداخل بين الشعوب والأمم التي دخلت في إطار أحدهما، حتى إن المعسكر الاشتراكي، كان يرفع شعار يا شعوب العالم اتحدوا... وكان من نتيجة ذلك أن مئات الآلاف، إن لم يكن الملايين، إما درسوا، أو تثقفوا بالجامعات والثقافة السوفييتية.

مظاهر العولمة

وخلال تلك الفترة وقبلها، ومن ثم بعدها، يمكن رصد أكثر من مظهر للعولمة الموضوعية المجتمعية، التي تسير بهدوء من تحت السطح، دونما قهر أو إكراه، ساعدت عليها أيضاً عمليات الترجمة، وانتقال الأدب الروسي اللاتيني، الأفريقي والياباني، بسهولة ويسر في كل أرجاء العالم. ونشير كذلك إلى عدد من أقاموا لسنوات من أهل الجنوب في الشمال، إن كان للدراسة أو العمل، ومن ثم للإقامة والتجنس بدافع الهجرة، حتى بات الشمال والغرب، يكادان يتحولان إل مجتمعات متعددة الجنسيات، بعد أن حول عشرات الملايين من البشر، انتماءاتهم القومية بالإقامة والهجرة، وما نجم عن ذلك من اختلاط بالتزاوج، ومن تداخل بين الثقافات والقوميات، التي لم تعد خالصة على أساس

[1]. عبد الحميد حسو، العولمة والهوية الثقافية. موقع الكتروني.

النسب الجيني. بل أن مفهوم القومية، صار قابلاً للتبديل في أية لحظة، ارتباطاً بمعاملات التجنس، وصار بإمكان الإنسان أن ينتقل من مجتمع إلى آخر، ومن قومية إلى أخرى، ومن حالة انتماء للأغلبية إلى حالة انتماء للأقلية بين ليلة وضحاها. ثم جاء عاملان حاسمان، جعلا من هذه الظاهرة، التي كانت تسير من تحت السطح ظاهرة العصر، نقصد بهما: ثورة الاتصالات، ثم انتقال رأس المال العالمي، إلى مرحلة ما بعد الاقتصاد القومي،وكانت ظاهرة الشركات متعددة الجنسيات هي قوتها الاقتصادية، حيث تمتلك حوالي 400 شركة عابرة للقوميات 23% من ثروات الكوكب وموارده وتتحكم في 70% من تجارة العالم.[1]

هذان العاملان يتجهان بالعالم الآن، إلى تجاوز حدود الدولة القومية، التي كانت الشعوب قد توحدت في إطارها وفق مفهوم الحداثة المدنية، حيث نشأت أول مرة، بعد أن شهدت بعض المدن الأوروبية تشكل البرجوازية فيها، بعد دخولها عالم الصناعة، والتي شهدت صراعاً مع الريف، كان عنيفاً في معظم الأحيان، كما ظهر في النموذج الألماني حين طوعت البرجوازية الألمانية الحديثة من خلال حرب عام 1848 الريف الألماني، وأقامت على إثرها الدولة القومية الألمانية. بذلك فإنه يمكن القول الآن بأن الرأسمالية العالمية، تسير على طريق تجاوز ما يعرف بدولة الرفاهية، إلى إقامة نظامها العالمي الجديد، ومن حيث أن نظام الدولة ذاته، تشكل لحماية مصالح الطبقة السائدة أصلاً، هذا الذي يبدأ الآن بعولمة الأمن، من خلال رفع لواء ما يسمى بمحاربة الإرهاب، والذي في سياقه يتم طرح مفهوم جديد للدول القومية، في إطار النظام العالمي الجديد، الذي يمكن وصفه بأنه دولة الشركات متعددة الجنسيات، والذي قد لا يتعدى كونه، بعد وقت ليس ببعيد، نظام الإدارة الذاتي في إطار أنظمة إقليمية، تشكل مجموع النظام العالمي الجديد، وإحدى المراكز والإدارة العالمية على شاكلة نظام الولايات المتحدة العالمية.

ثقافة العولمة

على هذا الأساس، فإن ثقافة جديدة تتشكل الآن، وفق هذه السياقات الدولية الآخذة بالتشكل، على أساس هذه العولمة "حيث في ضوء العولمة أثيرت موضوعات مستقبل السيادة الثقافية للدولة القومية"[2] ثم موضوع التنوع الثقافي. لعل أهم ملامحها تبدو فيما يلي:

1. الانتقال بالمجتمعات من التشكل على الأساس القومي، إلى التجانس على الأساس الكوني، حيث سيضعف شيئاً فشيئاً الشعور والانتماء القوميان لصالح الانتماء

[1]. وليام روبنسون، مصدر سابق.

[2]. د. باسم علي خريسان، العولمة والتحدي الثقافي. دار الفكر العربي/ بيروت/ طبعة أولى2001 صفحة 163.

الإنساني، لكن في هذه المرحلة التي تقود فيها الرأسمالية العالمية، دفة العولمة، فإنه يتم تعميم النموذج الأمريكي، الذي يقود الرأسمالية العالمية ذاتها، بكل ما يتميز به من قيم فردية وذاتية، وتجاوز وحدات العمل الجماعي، وبما يعزز من تعميق ثقافة اقتصاد السوق، بما تفرضه من قيم أخلاقية جديدة، حيث لا يهتم البشر سوى بمصالحهم الفردية الخاصة، وحيث لا يعود بمقدورهم، سوى اتخاذ المواقف، والقيام بالأفعال التي تنتهي بهم،لتحقيق مصالحهم الفردية الضيقة. بهذا المعنى يقول وليام روبنسون "تعمل ثقافة وأيديولوجية العولمة الرأسمالية، على تجريد السلوك الاجتماعي، من أي طابع سياسي، وكبح جماح أي عمل جماعي، يستهدف تحقيق تغيير اجتماعي، بتحويل مسار الأنشطة الاجتماعية، إلى عادات البحث عن البقاء والاستهلاك الشخصي". ويضيف قائلاً: "وتشمل العولمة الثقافية السائدة، على اختراق وإفساد

وإعادة تشكيل المؤسسات الثقافية والهويات الجمعية والضمير العام"[1].

2. تعميم الثقافة الليبرالية الغربية، باعتبارها النموذج المتحقق، الذي انتصر في الحرب الباردة، ودخول المفاهيم والمصطلحات المرتبطة بها، إلى كل ركن ناء في كل مكان في العالم، حيث بدأت مصطلحات ومفاهيم حقوق الإنسان، والديمقراطية السياسية، والاهتمام بالفئات المهمشة، (المرأة والطفل وذوو الاحتياجات الخاصة)، في التداول في معظم أرجاء الهامش المجتمعي العالمي. وحسب صادق جلال العظم "تصبح العولمة وصول نمط الإنتاج الرأسمالي إل نقطة الانتقال من عالمية التبادل والتوزيع والسوق والتجارة والتداول إلى عالمية دائرة الإنتاج وإعادة الإنتاج نفسها، أي أن ظاهرة العولمة التي نشهدها هي بداية عولمة الإنتاج والرأسمال الإنتاجي وقوى الإنتاج الرأسمالية، وبالتالي علاقات الإنتاج الرأسمالية أيضاً ونشرها في كل مكان مناسب وملائم خارج مجتمعات المركز والأصول والدولة، أي نقل العملية الإنتاجية إلى الأطراف.
3. انتشار منظمات العمل الأهلي والمدني، لتصبح قوة لوجستية تقوم بتعميم مفاهيم ونشر ثقافة المجتمع المدني، في كل المناطق النائية، في محيط الهامش الكوني، حيث لم يعد المركز الرأسمالي العالمي، يكتفي بعلاقة التبعية الاقتصادية والسياسية للأنظمة الحاكمة في دول الهامش، بل يقوم الآن بفتح هذه المجتمعات على مصراعيها، أمام الثقافة الليبرالية، كما حدث في مشروع الشرق الأوسط الكبير، المبادرة الأمريكية حول المجتمعات العربية التي باركتها قمة الثمانية. ولعل هذا هو

[1]. وليام روبنسون، مصدر سابق.

أحد أسباب معارضة العديد من مناطق الهامش الكوني لظاهرة العولمة. وقد بدأت الثقافة الليبرالية المدنية، تتسع في شرح وتعميم مفاهيمها، لدرجة أن الشاعر المصري حلمي سالم، كتب كتاباً حول مدى توغل مصطلحات ومفاهيم المنظمات الأهلية، في اللغة الشعرية للشعراء المصريين المحدثين. كما يمكن القول بأن منظمات العمل الأهلي، تعمل في المناطق الفلسطينية المحتلة منذ عام 1978م، وأن هناك أكثر من ستة عشر ألف جمعية أهلية في مصر، تتلقى معظمها التمويل الخارجي، للقيام بنشاطات تعزز مفاهيم الحياة المدنية.

4. مع تعدد الفضائيات فإن وعياً بصرياً على أساس كوني، يتشكل الآن لدى عموم البشر، بحيث لم يعد بمقدور الأنظمة القومية، التأثير على مواطنيها إعلامياً بمعزل عن التأثيرات الخارجية، حيث بات بإمكان الإنسان في كل مكان أن يتنقل عبر "الريموت كنترول" من فضائية على أخرى، ليقف عند حدود الروايات المتعددة والمتباينة، لأي حدث داخلي أو خارجي. في الوقت ذاته، فإن هذا التعدد تحوّل بالبشر إلى ما يسمى بالقطيع الالكتروني، حيث إن سرعة تدفق المعلومات واتساعها وانتشارها، أغرق البشر في بحرها، وبات الافتقاد على وجود فلاسفة ومفكرين يفسرون النسق العام، الذي يربط بين مجاميع المعلومات، يزج بالإنسان في بحر متلاطم، مما يسهّل من قدرة المركز على التحكم بميول ومواقف الناس، يقول الحبيب الجنحاني "تيار العولمة فرض نفسه عبر ثقافة الصورة على جميع الفئات مدشناً بذلك عصر ما بعد المكتوب"[1]. ويشير إلى وصف محمد عابد الجابري العولمة بأنها ظاهرة تشمل مجال المال والتسويق والمبادلات والاتصال، أو هي تعني ما بعد الاستعمار، وتهدف إلى توحيد الاستهلاك وخلق عادات استهلاكية على نطاق عالمي"[2].
5. عزز ظهور الشبكة الالكترونية من قدرة البشر على التواصل فيما بينهم، وسخر من سطوة الدولة القومية التي فرضتها عبر الحدود والحواجز السياسية، بحيث بات بمقدور الناس من خلال المحادثات البينية، التي تتم بمعزل عن أية رقابة، أو تدخل مركزي على التبادل الثقافي، والتداول في شؤون الكون بأسره. وحتى الاختلاط الذي يسهل من الاقتراب من مفهوم المواطنة الكوزموبوليتية (المواطنة العالمية).
6. يفرض الاختلاط المتسارع، عبر كافة المستويات المتجاوزة للحدود القومية، لغة للتفاهم والتواصل بين الناس، ولعل الانجليزية، لإسباب عديدة، تمثل لغة العولمة الكونية الآن، وهي لغة المركز العالمي أصلاً. ويظهر ذلك عبر الإحصائيات التي

1. الحبيب الجنحاني، العولمة والفكر العربي المعاصر. موقع الكتروني.
2. الحبيب الجنحاني، مصدر سابق.

تقول بان ما نسبته 88% مما يتم تداوله عبر شبكة الانترنت يتم باللغة الانجليزية، فيما تشكل الألمانية ما نسبته 9% والفرنسية 2% فيما تشكل بقية لغات العالم 1%. في الوقت الذي يجري فيه العمل الآن، تحت مظلة الأمم المتحدة، على مشروع اللغة الدولية (U.N.L)، وهي لغة خاصة بالحاسوب، تمكن شعوب العالم من التواصل عبر شبكة الانترنت. وتتعامل المرحلة الأولى من مشروع اللغة الدولية، الذي بدأ العمل به في نيسان 1996 مع 16 لغة، من بينها اللغات الست، التي تتعامل بها الأمم المتحدة. وتنتهي المرحلة الأخيرة من المشروع عام 2005، حيث ستتمكن كل الدول الأعضاء في الأمم المتحدة من استخدام اللغة الدولية[1].

لكن من الضروري بهذه المناسبة، الانتباه هنا إلى أن لغة العولمة الانجليزية، إنما هي لغة ثالثة، بعد الانجليزية الأصلية ثم الأمريكية، فيها ركاكة نحوية من جهة، ومن جهة ثانية تعتمد على تعميم مصطلحات، تتوافق مع نسق الثقافة الالكترونية الاختزالي، والتي تتميز بالسرعة واختصار الوقت واستثماره، وحيث ينعدم التأمل والتدقيق.

1. يتطور الاهتمام شيئاً فشيئاً بمشاكل الكون لدى عموم البشر، فإذا كان المركز العالمي يدخل أتباعه السياسيين في معاركه الكونية، فإن عموم المواطنين بالمقابل يبدون اهتماماً شعبياً كونياً، بهذه المعارك في الجهة المقابلة. ولعل تداعيات اجتماعات قمم الدول الصناعية، واتساع نطاق الاحتجاج الشعبي الكوني، على حروب أمريكا في أفغانستان والعراق، خير دليل على ذلك، وهي التي تعزز من دور ومكانة المنظمات الأهلية المتشكلة أصلاً، وبالذات على أساس تجاوز الحدود القومية "أطباء بلا حدود، صحفيون بلا حدود..."إلى آخر ما هنالك على هذا الصعيد.

يقول سعد محمد رحيم "يوماً بعد يوم تتيح تقنية الاتصال فرصاً أفضل لانفتاح الثقافات بعضها على بعض، وحوار الحضارات بعضها مع بعض، وتسهيل التبادل المعلوماتي والتجاري، وتهيئ مقدمات صالحة للإنسانية، في سبيل أن تتقدم وتواجه المعضلات المشتركة، الخاصة بالبيئة وبالحياة الاجتماعية والاقتصادية لأبناء المعمورة كافة"[2].

عولمة الثقافة:

إن ثقافة العولمة، فرضت تحدياً عظيماً على الثقافات العالمية، التي تحققت عبر مسيرة الشعوب والأمم التاريخية، وكان يمكن أن تستمر من خلال التبادل الثقافي، على أساس أن عولمة الثقافة، تدخل من باب تفاعل المتعدد الثقافي الكوني، وليس من باب

[1]. محمد الأحمد الرشيد، مجلة المعلم. اللغة في مواجهة العولمة. عن الموقع الالكتروني العرب أون لاين عبد الحليم المدني.

[2]. سعد محمد رحيم، استراتيجيات العولمة وأطروحات ما بعد الحداثة. المصدر السابق.

تضاده وتصارعه، وبخاصة أن الثقافة تقترب من الحقل الإنساني، لتجمع المجتمع البشري، على عكس ما يفعله الاقتصاد والسياسة اللذان يفرقانه. لكن التبادل والحوار والتفاعل الثقافي، بحاجة إلى مكان، تتم فيه عملية عولمة الثقافة، دون تدخل قسري، فيما السياسية العالمية التي تفرض نموذج الغرب، ارتباطاً بالمصالح الاقتصادية للمركز العالمي، تبدو في عجلة من أمرها، وهذا ما يدفع عديداً من الدول المركزية في العالم، إلى محاولة الوقوف في وجه ثقافة العولمة الأمريكية، من خلال القيام بالعديد من الإجراءات للحفاظ على هوياتها الثقافية.

ولعل حركة المعارضة الكونية المتضادة مع حركة العولمة، تقوم كما يظهر للعيان، بالاتكاء على مخزونها وموروثها الثقافي، وتوظيفه في معركتها الكونية، وهذا ما يجعل أحياناً الصورة في بعض المناطق، تبدو على الظاهرة الكاريكاتورية، حين تدخل النساء المحجبات شبكة الانترنت العالمية، تبحث عن صداقات مع الجنس الآخر، في حين تظهر المواقع الالكترونية العديدة، ذات الطابع الأصولي المتزمت، جنباً إلى جنب مع المواقع الإباحية. وهنا يبدو وجها الثقافة الحالية شديدي التضاد والتناقض، أحدهما تحتله أغنية الفيديو كليب، والآخر الداعية الذي يسرد قصص السلف الصالح!

ولعل أحد أهم مظاهر التداخل الثقافي، وحتى عولمة الثقافة، هو أنه بدأ يتم توجيه المجتمعات شيئاً فشيئاً، إن كان تلقائياً أو بفعل التخطيط من قبل المركز، حيث تتم الآن صياغة برامج إقليمية لمجموعات الأطراف، أي تجاوز الحواجز الثقافية بين المجموعات البشرية،وبخاصة تلك المتعلقة بعاملي الدين واللغة. "وتقرير اليونسكو حول ثقافة القرن الحادي والعشرين يؤكد إن التربية الدولية يجب أن تساعد الأطفال والراشدين على تفهم أفضل لثقافتهم الخاصة، الماضي منها والحاضر، في نطاق مجتمعي أوسع،مجتمع أممي يعتبر فيه انفتاح الثقافات الخاصة بعضها على بعض، وحوارها فيما بينهما، هما الوسيلة الوحيدة لازدهار كل منها"[1].

وربما قد لا يبدو اليوم الذي تتحول فيه الانجليزية إلى اللغة الرسمية، أو الأولى في كل مناطق العالم، بعيدا،مع تحول اللغات القومية إلى لغات ثانية، كما كانت حال بعض لغات الشعوب في ظل الدولة القومية الحديثة، وهذا ما يتضح من خلال بدء كثير من الدول والمجتمعات، بتعليم الانجليزية، منذ الصف الابتدائي الأول، أو حتى قبل ذلك.

يقول د.هيثم بين جواد الحداد: "من مظاهر عولمة اللغة الانجليزية أنها لغة الانترنت، فعند فحص مليار صفحة الكترونية، أشارت دراسة لإحدى المؤسسات الألمانية، أن 77% من الصفحات بالانجليزية، وإن الانجليزية هي اللغة الثانية في أغلب

1. د. باسم علي خريسان، مصدر سابق، صفحة 451.

بلاد العالم وكان خمس سكان العالم يتكلمونها عام 1995 ووصل عددهم عام 2000 إلى مليار شخص، في الوقت الذي تشير فيه دراسة للأمم المتحدة إلى أن نصف اللغات المحلية في العالم في طريقها إلى الاندثار وإن 234 لغة أصلية معاصرة اختفت الآن كلياً،وأن 90% من اللغات المحلية في العالم سوف تختفي في القرن الحادي والعشرين"[1].

ومثل هذه الثقافة ستأخذ شكلها من خلال برامج ومناهج التعليم، ليس تلك المرتبطة فقط بالجامعات العالمية أو التعليم عبر الانترنت وحسب، ولكن قد يتم التعميم بتنحية أو إخراج مادة الدين من المناهج. وقد تتحول مناهج التعليم،إلى تقديم مجمل الأديان لطلابها، حتى يختاروا ما يشاءون منها، أو حتى باعتبارها مادة لاهوت، أو ميتافيزيقيا، كانت تشكل جزءاً من الوعي البشري لذاته في مرحلة سابقة، وإذا كان الفارق بين ثقافة العولمة وعولمة الثقافة، هو: أن الأولى تعني ذلك التشكل الثقافي المترافق مع ظهور حركة العولمة، وأن الثانية تعني ذلك الجهد القائم على أساس الجمع بين الثقافات القومية المتحققة، باعتبارها منجزاً تاريخياً، يتطلب الحفاظ عليه استمرار وجوده، في دائرة الفعل الحديث والمعاصر، فإنه لا بد من القول بأن جلّ ما ينجم من مشاكل مترافقة مع ظاهرة العولمة، إنما يعود لسببين":-

الأول: محاولة فرض العولمة بسرعة وبقوة القهر، التي يقوم بها مركز العولمة الأمريكي على المستوى الطبقي الرسمي والمركزي.

الثاني: رفض العولمة من قبل القوى الاجتماعية المتخلفة عن العصر، وبين الفرض والرفض، يتجه العالم إلى انتصار واضح للعولمة الرأسمالية، على بقايا ظواهر الدول القومية وتشكيلات ما قبل الرأسمالية، لكن يدخل بالضرورة في أتون صراع كوني، حيث أن عولمة شعبية مضادة تتشكل في مواجهة مركز العولمة الرأسمالي.

[1]. هيثم بن جواد الحداد، العولمة اللغوية. ملف العولمة/ البيان الثقافي. موقع الكتروني.

الحكم والمجتمع المدني
المجالس المحلية نموذجا

المفهوم والمعنى:

ارتبط مفهوم المجتمع المدني بولادة الدولة الحديثة، نشأتها وتطورها، وما أرسته من قيم وحقوق فردية، ظهرت في المجتمع المديني، على أساس التعاقد وفق المصالح بين الأفراد، الذين يشكلون وينشئون المنظمات والاتحادات والجماعات، بهدف الدفاع عن مصالحهم الخاصة كأفراد أولا.

وربما أدى ظهور المكونات الأولى للمجتمع المدني، إلى التحرر من سطوة النظام الإقطاعي، ثم المساهمة في إقامة الدولة الحديثة، باعتبارها دولة المؤسسات، أو دولة الحق والقانون، كجهاز إداري وظيفته، أن يوفر الظروف المثالية، حتى يقوم الاقتصاد بأداء دوره، كمنتج للسلع والخدمات، التي تلبي الحاجات الطبيعية للناس، وهذا ربما ما يفسر التحول الرئيسي في وظيفة الدولة البرجوازية الحديثة، من حيث أنها في الوقت الذي صارت فيه دولة رفاه اجتماعي، تقدم الخدمات العامة لدافعي الضرائب، ثم حمايتهم وضمان استقرارهم، حتى تسير عملية الإنتاج بسلاسة، وحتى يتطور المجتمع بهدوء. فإنها شهدت في الوقت ذاته تداول السلطة، أي إخضاع هذه السلطة، ليس لقوة الموروث، ولا لقوة الكهنوت،وإنما تحولت الدولة إلى جهاز إداري، يقوم الرأسمال بتوجيهه وفق احتياجاته، وبالتالي إخضاعه الدائم للمراجعة، بحيث تم الفصل -ربما للمرة الأولى- بين من يملكون ومن يحكمون، بحيث صار الحكم عبارة عن نظام عام، يشغله أفراد ما هم إلا موظفين لدى أصحاب رأس المال.

لكن ومع مرور الوقت، بدأت عملية الفصل بين المجتمع المدني والدولة، على اعتبار أن مجموع المنظمات المدنية، هي نسيج مجتمع وسيط، بين الأفراد وبين جهاز الدولة المنخرط في العملية السياسية، بحيث تحولت مع الوقت منظمات المجتمع المدني إلى أدوات ضغط وتوجيه، بعد أن صارت إطارا للصراع الفكري والثقافي بين الطبقات المتصالحة، وفق صيغة العقد الاجتماعي في جهاز الدولة.

وقد أشار د. سعود المولى[1] إلى: قواسم مشتركة تناولها الفكر الغربي أثناء صياغته لمفهوم المجتمع المدني، منذ العقد الاجتماعيوحتى أطروحات انطونيو غرامشي. حيث

[1]. د سعود المولى: عن المواطنة والمجتمع المدني والتجربة اللبنانية، شفاف الشرق الأوسط/ موقع إلكتروني

يظهر المجتمع المدني باعتباره رابطة اختيارية يدخلها الأفراد طواعية، والعضوية فيها غير قائمة على الإجبار، وينضم إليها الأفراد بمحض إرادتهم، إيمانا منهم بأنها قادرة على تلبية مصالحهم والتعبير عنهم. وبهذا المعنى يتكون المجتمع المدني -والكلام للمولى- من المؤسسات الإنتاجية والطبقات الاجتماعية، والمؤسسات التعليمية والدينية، والنقابات العمالية، والروابط والأحزاب السياسية،والنوادي الثقافية والاجتماعية.

ويميز د.المولى بين مفهوم المجتمع المدني، الذي ظهر مع ظهور الدولة البرجوازية الغربية الحديثة، ومفهوم المجتمع الأهلي، الذي عرفته بلادنا العربية منذ مئات السنين، من خلال مشاركة الناس في التنظيمات والجمعيات والمؤسسات الأهلية المستقلة، والتي يشير معناها إلى ارتباط هذه المؤسسات بالقاعدة العريضة من السكان، وتعبيرها عن مبادرات صادرة من تلك القاعدة من المجتمع وليس من الدولة. وهي وإن كانت -مؤسسات المجتمع الأهلي- تقتصر على مفهوم الخيرية والرعاية الاجتماعية، إلا أنها قد تجاوزته في مرحلة لاحقة إلى مجال التنمية والمشاركة الشعبية.

في حين يدل مفهوم المجتمع المدني، على منظمات ليبرالية، تعمل في حقل الحداثة، وتقوم بالدعاية لقيم الحرية والديمقراطية، في مواجهة التراث والقيم المحافظة التي تسود المجتمعات الغربية. وهي تتكون من أفراد يؤمنون بمثل هذه الأفكار وهذه القيم، وليس بالضرورة أن تعبر عن قطاعات شعبية معينة كالنقابات، الاتحادات والأحزاب. وتشير عديد من القراءات إلى رواج فكرة المجتمع المدني منذ عام 1989، أي مع بداية انهيار المعسكر الاشتراكي، بحيث جاءت الفكرة كمحاولة لإنقاذ النخب الثقافية، التي وجدت نفسها في أزمة، بعد سقوط الاتحاد السوفيتي،من حيث أنها صارت خارج المجتمع وخارج السياسة، فبحثت بذلك عن حل لأزمتها هي وليس لازمة مجتمعاتها، كما يقول د.عزمي بشارة في كتابه عن المجتمع المدني -مركز دراسات الوحدة العربية- بيروت 1998.

ويؤرخ بشارة إلى توقيت شيوع هذا المصطلح بعد عام 1990، مع سقوط مرجعية التيار اليساري في العالم العربي، مع خضوع المجتمع السياسي العربي، بعد مدريد بالكامل، للأنظمة المحافظة، وللدكتاتوريات التقدمية الحديثة من جهة -حسب وصفه- ولتيارات العمل السياسي الإسلامي من جهة أخرى.

وهكذا عانت النخب اليسارية والقومية من بطالة سياسية، وجدت ذاتها في مئات المنظمات غير الحكومية، ومراكزأبحاث الديمقراطية والمجتمع المدني وحقوق الإنسان.

هذا وتشير د.سلوى شعراوي جمعة[1] إلى تطور مفهوم الحكم (Governance)، بعد ظهور العديد من المتغيرات التي غيرت من النظرة التقليدية للدولة، حيث يلاحظ ازدياد أهمية البيئة الدولية أو العامل الخارجي، في عملية صنع السياسات. وحيث أصبح للمؤسسات والمنظمات الدولية ومؤتمرات الأمم المتحدة دور كبير.

وحيث يظهر في ظل العولمة وثورة الاتصالات، الضعف المتزايد للدولة القومية، على مواجهة الضغوط الدولية، التي تحولت من فاعل رئيسي ومركزي في تخطيط وصنع السياسات العامة، لتصبح في أحسن أحوالها اليوم -الشريك الأول- ولكن بين شركاء عدة في إدارة شئون الدولة والمجتمع.

وهكذا بدأت أدبيات البنك الدولي، منذ الثمانينيات من القرن الماضي، في الحديث عن أدوار لفاعلين رسميين وغير رسميين، وحيث يتناول المفهوم فاعلين محددين، هما الحكومة والمجتمع المدني والقطاع الخاص.

وباتت المنظمات الدولية تربط التنمية الاقتصادية بنوعية إدارة الدولة والمجتمع، في ظل الشفافية، المراجعة والمحاسبة، التي تضع رقيبا على الدولة، والذي غالبا ما يكون هو المجتمع المدني، بامتداداته المحلية والدولية.

ولا شك أن المتغير الدولي، بعد انهيار جدار برلين، وبالتالي فإن زوال الحدود السياسية والاقتصادية بين العوالم القديمة التي كانت تشكل منظومة المجتمع الكوني، وذلك في سياق العولمة وثورة الاتصالات، ساعد على التداخل بين الأنسجة المجتمعية، بين الشعوب والدول، حيث لم تعد العلاقات بين الدول شأنا رسميا تديره وتتحكم به الدولة وحسب. ويكفي الآن أن يتصل الأفراد والجماعات والمنظمات عبر شبكة الهواتف الواسعة، وعبر شبكة الإنترنت والبريد الإلكتروني، بعيدا عن عيون ورقابة الدولة، لتنشأ شبكة من العلاقات البينية المعقدة بين الأفراد والجماعات.

تجربة المجتمع المدني:

وقد ظهرت مئات، بل آلاف المنظمات المدنية في بلادنا، خلال العقود الماضية بدعم وتشجيع من منظمات مدنية، وحتى حكومية في الغرب الأوروبي ثم الأمريكي، بهدف "تحديث" هذه المجتمعات المحافظة، لتسهيل العلاقات التجارية والسياسية التالية معها. وبعضها كان يهدف إلى تحقيق أهداف مباشرة ذات طابع إنساني، وبعضها إنما يهدف إلى محاولة المساهمة في تبريد هذه المنطقة الساخنة من العالم، وتهيئة الأجواء لعقد مصالحة تاريخية، تفتح الباب أمام تحقيق السلام في هذه المنطقة المتوترة من العالم.

[1]. د. سلوى شعراوي جمعة: إدارة شئون الدولة والمجتمع، إسلام أون لاين/ موقع إلكتروني.

وقد تعددت أهداف آلاف المنظمات المدنية، وهي تحقق برامجها الثقافية والخدماتية، من خلال اهتمامها بالفئات المهمشة، ومواجهة مظاهر التزمت والتخلف والتمييز، في الوقت الذي كان مجتمعنا يواجه معضلة مركبة، أحد بعديها هو الاحتلال الذي يقوم بعملية حجز التطور الطبيعي لهذا المجتمع، ويقف حجر عثرة في طريق إطلاق طاقات أفراده.

ورغم تزايد أهمية منظمات المجتمع المدني، مع دخول المجتمع الفلسطيني بوابة العملية السياسية، بهدف وضع حد للاحتلال الإسرائيلي، ومع تزايد وتيرة العولمة والترتيبات السياسية الدولية على المستوى الإقليمي، إلا أن نظرة فاحصة وسريعة تضع جملة من الملاحظات على حصيلة عمل هذه المنظمات، والتي بنتيجتها ورغم أنها أصبحت عاملا لا يمكن تجاهله، عند رسم السياسات العامة، بل ويتزايد في تأثيره يوما بعد يوم، إلا أن المجتمع الفلسطيني بالنتيجة، لم تقل درجة قهره للمرأة، ولا للطفل ولا لمجمل الفئات المهمشة، ولم تتطور نظرته الديمقراطية، ولم يشهد واقع حقوق الإنسان حالا أفضل بعد حوالي ربع قرن، على عمل هذه المنظمات. والسبب يعود في تقديرنا إلى أمرين:

الأول: هو أن عمل هذه المنظمات غير منسق فيما بينها، وهي ظلت على عكس المنظمات الأهلية على هامش المجتمع نفسه، تبشر بالأفكار الحداثية، دون أن تقوم بالتأثير على "ميكانزم" العملية المجتمعية ذاتها والتي ظلت محافظة، بل ازدادت محافظة، مع التحولات التي رافقت عملية التدمير المنهجي، بعد اندلاع المواجهة عام 2000.

أما السبب **الثاني**: فهو غياب الأفق السياسي عن مجمل عمل المنظمات المدنية، وهي تبقى محصورة بالتصدي للمهمات الجزئية، ولا تخوض في الجذر السياسي أو البعد السياسي للظواهر المجتمعية، خاصة ذلك البعد المتعلق بالصراع الفلسطيني/الإسرائيلي، والذي له تأثير كبير وحاسم على مجمل القضايا المجتمعية الخاصة: المرأة، الطفل، ذوي الاحتياجات الخاصة ...الخ.

كذلك اهتمام هذه المنظمات بالعمل وفق برامج محددة، تنفذ فاعليات ثقافية واجتماعية، دون الاهتمام بإرساء البنية التحتية التي تكفل استمرار هذه الفاعليات، بما يؤهل المجتمع المحلي ليكون قادرا على تنفيذها بمفرده، في مرحلة لاحقة على الأقل. وهكذا تبقي سياسة التمويل المقصورة على المجتمع المحلي في حاجة دائمة لتدخل مراكز هذه المنظمات، التي ينظر لها المجتمع المحلي، مفرط الحساسية تجاه الخارجي والأجنبي، على أنها استطالات، وأنها تدخل خارجي في شئونه الداخلية، يرحب أحيانا

بما تقدمه من معونات ومساعدات، لكنه ينظر بعين الريبة إلى أهدافها بعيدة ومتوسطة المدى.

تجربة المجالس المحلية:

قبل ظهور منظمات المجتمع المدني، عرفت بلادنا التي تمتاز بعدم وجود الدولة، كونها مجتمع تحت الاحتلال، الذي يديرها بالقوة العسكرية وبقوانين الطوارئ، وحيث أن دولة إسرائيل، لا تقدم الخدمات الضرورية للمجتمع الأهلي، فإن الإدارات المحلية، قامت بدور مهم خلال سنوات الاحتلال، منذ عام 67-94، وتحديدا بلديات ومجالس قرى الحكم المحلي، رغم تدخل الاحتلال الدائم لإجهاض أية مظاهر سياسة، يمكن أن تنبت في إطار عمل هذه الإدارات، ومنع أن تشكل هيئة موحدة فيما بينها، يمكن أن تتحول إلى سلطة ذاتية، على غرار ما يحدث في أوساط المواطنين العرب في إسرائيل.

ولعل تجربة المجالس المحلية العربية في إسرائيل، وإدارات الحكم المحلي في الضفة وغزة بين 67-94،تؤكد حقيقة واضحة، وهي أنه يمكن حتى في ظل الاحتلال الأجنبي، أن تظهر سلطة الحكم المحلي، لكن مع التأكيد على عدم تدخلها في الشأن السياسي، بما يبقيها خاضعة للحكم الأجنبي.

وهذا يؤكد بأنه يمكن حتى للدولة الدكتاتورية، أن تتعايش مع المجتمع الأهلي، شريطة الإبقاء على صيغة "التقاسم الوظيفي" ما بين الدولة ومنظمات المجتمع الأهلي.

ولعل الفراغ السياسي الذي كانت تشهده المناطق الفلسطينية،هو ما دفع بعض القوى السياسية،

للانخراط في حملات العمل التطوعي من جهة،ومن جهة ثانية للمشاركةفي عملية مقاومة الاحتلال، من خلال تنظيم عمل الخلايا السرية.

أما الآن وبعد تشكل السلطة الفلسطينية، كمشروع دولة، ومع انطلاق أول عملية انتخابات للمجالس المحلية منذ عام 67، فإن الإقبال على المشاركة الذي فاق التوقعات، إنما أكد أمرين:

الأول: أنه ورغم أن هذه الانتخابات تشهد تنافسا بين قوى محلية، غير محددة البرامج والمعالم السياسة، إلا أنها تمثل مناسبة للحراك المجتمعي وللتفاعل بين المواطنين.

الثاني: أن هذه الانتخابات تمثل مناسبة لإضفاء الواقعية المجتمعية، على برامج وقيادات وكوادر الفصائل والأحزاب السياسية، مع التأكيد المتزايد على مرجعية الجمهور، في الحكم على الأحزاب والفصائل، وبالتالي هي تحد من مركزية إدارة الدولة (السلطة الفلسطينية هنا). وتعتبر مدخلا للتثقيف -على الأقل- بالديمقراطية الاجتماعية والسياسية.

ولعلها من خلال انعقادها، تمثل فرصة للدخول إلى معترك التنافس السياسي، عبر الانتخابات البرلمانية والرئاسية، التي جرت وما زالت تجري في بلادنا، التي صارت العملية الديمقراطية مفتاح فوزها بالتحرر من الاحتلال الأجنبي.

النظام السياسي
بين العلمانية والدين

يرجع الأستاذ خليل حسين، أستاذ العلاقات الدولية في كلية الحقوق بالجامعة اللبنانية، بداية التفكير بالنسق العام أو نظام العلاقات الذي يحكم المجموعة البشرية ومن حولها، بمحاولة تنظيم الأوضاع الاجتماعية-المعيشية الخاصة لهذه الجماعة.[1]

وهذا يعيد النظر إلى قراءة النظام الاجتماعي، الذي أحاط بالجماعات البشرية، عبر التاريخ إلى منهج المادية التاريخية، والتي ربطته بتوجه الإنسان الأول إلى العمل المنتج، وإلى تنظيم عملية توزيع السلع المنتجة، وتخزينها في مواجهة عوارض الطبيعة، حيث نشأت الجماعة البشرية الأولى على أساس بطريركي/عائلي، قام على أساس وجود رأس للهرم الاجتماعي ممثلا بالأب، الذي يوزع بإرادته المهمات والعوائد على أبنائه، وفق ما يراه مناسبا، وحيث تمتع هو بمكانة مقدسة، أصبحت مع الوقت هذه المكانة نفسها، حجر الزاوية في هذا النظام.

نشأة الأديان

ومع الوقت كان الإنسان البشري الأول، وهو يصارع الطبيعة من حوله، يتقدم بوعيه الناشئ عبر التجربة، ليجد فسحة من الوقت، خاصة في المواسم، التي يتوقف فيها عن الزراعة، بعد أن يجمع المحصول والغذاء ويقوم بتخزينه، بالتفكير في عوارض الطبيعة من حوله، ليجد نفسه يواجه قوى طبيعية خارقة، لم يكن بمقدوره في ذلك الوقت، أن يتفوق عليها، لذا فكر في استرضائها، من خلال التعبد إليها. لذا فقد شهد الوعي البشري في مراحله المبكرة تعددا للآلهة، وجملة من الطقوس الوثنية بهدف إرضائها، تجنبا لما يعتقده بأنها تقوم بإلحاقه به من كوارث ومن عواقب.

ولا شك أنه مع تقسيم العمل، ومع بدء التنازع بعد التكاثر البشري على الموارد الطبيعية، بين الجماعات البشرية المتجاورة، ثم ما بين الأفراد داخل الجماعة البشرية الواحدة، ما فرض تنويعا في وظائف الآلهة، حيث بدأ الإنسان في تلك الحقبة، يميز بين آلهة الخير وآلهة الشر، وحتى أن بعض الجماعات البشرية، كانت تتصارع فيما بينها مستندة إلى الآلهة، ففي الحروب بين أثنيا وأسبرطه، ثم بين اليونان وطروادة، كان كل طرف من المتحاربين يستعين بأنصاره من الآلهة.

---

1. خليل حسين: الحوار المتمدن موقع الكتروني العدد 128، 2002/5/12

ومع تطور الوعي البشري، ظلت أديان الشعوب المتعددة بتعدد الشعوب ذاتها، تمثل وعاء لخبراتها وثقافتها، فعلى شاكلة هذه الشعوب كانت أديانها، تمثل أطرا لتشكل وتنظيم نسق الوعي العام، بما يتوافق مع طبيعة النظام الاجتماعي الخاص، الذي ينظم الحياة السياسية/الاجتماعية لتلك الجماعة بعينها.

وحتى أن قصص القرآن الكريم أشارت إلى رسل أرسلت إلى أقوام بعينها، أما أول فكره لمدينة عالمية، فقد اعتبر الأستاذ خليل حسين أنها تعود إلى المدرسة الرواقية في القرن الثالث قبل الميلاد، حين دعا المفكر زينون إلى مدينه عالمية يكون فيها جميع البشر متساوين، وذلك بالطبع بعد أن ظهرت فكرة التوحيد، في عهدالفرعون المصري أخناتون، الذي يقال بأنه أخذ الفكرة عن موسى نبي التوحيد، أو أن العكس هو ما كان، أي أن موسى أخذ عن أخناتون فكرة توحيد الآلهة المتعددة في إله واحد، في الوقت الذي تعتبر فيه الدعوة الرواقية ذاتها، ردة فعل على تفرق المدن اليونانية وتبعثرها، وعدم اتساق علاقاتها، في ظل تعدد وتنوع الأنظمة والقوانين التي تحكمها.

وفي عهد الإمبراطورية الرومانية، تلاشت الدول في إطارهذه الإمبراطورية، وساعد في ذلك ظهور المسيحية، التي تحولت إلى ديانة رسمية للإمبراطورية، في القرن الرابع بعد الميلاد، لكن فكرة المدينة العالمية اقتصرت على العالم المسيحي وحسب. وكان هذا سببا في تفكك الإمبراطورية، إلى إقطاعيات يحكمها الأمراء، وفق نظام السلالات العرقية، لتحقيق تطلعات الشعوب، التي انضوت في الإطار الإمبراطوري في الاستقلال.

ويشير أستاذ العلاقات الدولية، في الجامعة اللبنانية، إلى أن الإسلام أعاد فكرة الحكومة العالمية، إلى الظهور على قاعدة، أنه لا فرق بين عربي وأعجمي إلا بالتقوى، لكن ظروفاً داخلية وخارجية، أدت بعد إقامة الدولة الإسلامية، التي ترامت في شتى بقاع العالم، إلى الانتقال إلى فكرة النظام العالمي وفقا للتطور الإسلامي، إلى واقع معاش آخر، وهو العلاقات الدولية في مفهوم الدولة الإسلامية/العربية، القائم على أساس انقسام العالم إلى معسكرين، دار الإسلام ودار الكفر.

وبالعودة إلى المكانة التاريخية، التي احتلتها الأديان، كأنساق فكرية وكأطر لتنظيم الوعي والمخيلة، فإن تعدد هذه الأديان ارتباطا بنشوء الأقوام، الإثنيات والقوميات، من جهة، والى تتابع مدارس الاجتهاد والتفسير ونشوء المذاهب، ارتباطا بتطور البنى والمنظومات الاجتماعية، فإنه يمكن القول، بأنه رغم وجود بنية إيمانية عامة، إلا أن الأديان كأنساق لم تشهد الثبات ذاته، الذي يؤكد وجودها خارج السياق الاجتماعي، أو فوق مستوى التحول التاريخي، وأن الأديان في الوقت الذي كانت تحقق فيه جملة من الأهداف والغايات الذاتية للأفراد الذين يؤمنون بها، فإنها في الوقت ذاته، كانت تحقق

أهدافا عامة للأمم والشعوب التي تؤمن بها، وتجعل منها جزءا من نظامها العام، الذي لا يجوز الخروج عنه، نظرا لما يفعله ذلك الخروج من تصدع، قد يؤدي إلى انهيار الجماعة البشرية، كوحدة مستقلة تواجه المخاطر الخارجية.

وهكذا فإن الأديان والمعتقدات الإيمانية لكل جماعة بشرية، ومع مرور الوقت كانت تمثل أحد سماتها الخاصة، وتحدد إلى حد كبير طبيعتها وجوهر هويتها، لذلك فإن العلوم الاجتماعية الحديثة، كانت تعتمد الدين الرسمي، أو العام لأية جماعة بشرية، كأحد أهم عناصر تشكيلتها القومية.

في الوقت ذاته، فإن الأديان لعبت دورا أساسيا في الحفاظ على سكونية النظام الاجتماعي القائم، وفي ركود النسق الفكري العام، وهذا ما كانت تسعى إليه النخبة الأبوية في الأنظمة البطريركية. خاصة حين كان يتناغم في إطار النظام الاجتماعي، ما هو سياسي مع ما هو ديني، كما ظهر الحال في عهود الحكم الكنسي، الذي منح السلطة كلها، دينية ودنيوية، لرجال الدين، الذين لم يوصدوا الأبواب أمام التطور المجتمعي فقط، بل وفي وجه التطور العلمي، كما حدث عندما قاموا بقمع الحركات الاجتماعية، وحرق العلماء والفلاسفة باعتبارهم زنادقة.

فكرة العلمانية

أما فكرة فصل الدين عن الدولة، وهو جوهر الفكرة العلمانية، فقد ظهرت بعد انتقال أوروبا من عصر الظلام في القرون الوسطى، إلى عصر التنوير، بعد اكتشاف الآلة البخارية، وبعد نشوء ظاهرة المانيفاكتورة، أي ظهور المجتمع الصناعي في المدن الأوروبية. والانتقال بعد ذلك من عصور الإقطاع الزراعي، إلى عصر الرأسمال الصناعي.

لم تدع بذلك العلمانية إلى الإلحاد، أو وضع تراث البشرية الميتافيزيقي في المتاحف، لكنها عمليا دعت، إلى التوقف عن توظيف الأديان، في المبنى الاجتماعي وأنظمته السياسية والاقتصادية، ودعت إلى أن يقتصر بذلك على أداء وظيفته الفردية الذاتية. التي تجعل منه صلة بين الإنسان وربه، فيما كل ما يخص علاقة الإنسان بأخيه الإنسان، إنما تخضع شروط وظروفالتعاقد فيما بينهما.

ولا تستجيب الفكرة العلمانية، بذلك إلى حالة التطور التاريخية، للمجتمع البشري وحسب، بل تستند إلى أن الظاهرة الرأسمالية، التي انتقلت من نطاق المدن بفكرها ونظام إنتاجها واستهلاكها، إلى المجتمعات القومية، ثم إلى العالم بأسره، قد تعاملت مع بشر يؤمنون بأديان متعددة ومذاهب مختلفة، لا يمكن أن تخضع العلاقات فيما بينهم، إلى النسق الديني الذي يؤمن به كل واحد منهم، ولا يؤمن به الآخر.

وهذا ما أدى إلى ظهور دعوات من نمط الحوار بين الأديان، وإحالتها جميعا إلى مبتدأها القائم على أساس التوحيد، ثم إلى ما هو مشترك بين الأديان الرئيسية،وهو الأيمان بالخالق.وإذا كان الدين بحد ذاته، لا يفرق بين الأفراد ممن يؤمنون به، لكن واقع تعدد الأديان في العالم، يفرق بينهم، لذا فإن حالات التعصب، المرتبطة بالإصرار على عدم فصل الدين، عن الدولة أو عن المجتمع، تؤدي إلى مصادمات بين معتنقي الديانات المختلفة، وحتى المذاهب المتباينة في إطار دين بعينه.

والحالة هذه، فإن البشر باتوا أمام خيارين: فإما الإصرار على إعادة صياغة الواقع، أو عمليا منع تحولات الواقع، لتبقى وفية للنص الذي لا يتغير ولا يتحول، أو الاستمرار في إعادة قراءة النص وتأويله المتواصل، ليتوافق مع التحولات في الواقع.

السؤال ذاته المتعلق بالنظام السياسي بين العلمانية والدين، قد لا يكون سؤالا ملحا أو حديث العهد بالمجتمعات العالمية، خاصة في الغرب، الذي أجاب على هذا السؤال منذ قرون خلت، لكنه يبدو كذلك الآن، إزاء مجتمعات لم تنجز بعد تحولها التاريخي، على طريق إقامة الدولة الحديثة، التي تفصل الدين عن الدولة، وفي أحسن الأحوال، يتحول الدين لديها إلى دين مجتمع وليس إلى دين دولة.

أي أنه كنسق وعي، ومجموعة نظم تحدد طبيعة العلاقة بين الأفراد، لا يكون مصدرا للتشريع، أو مرجع الدستور الذي تعمل به الدول، بل يؤدي وظيفة إيمانية في تهذيب النفوس أخلاقيا، وهذا ما يضعه في دائرة خارج إطار التنافس والصراع السياسي، الذي يقوم لا محالة بتوظيفه، كما حدث في كثير من المحطات التاريخية، التي شهدت حروبا طاحنة، ذات دوافع اقتصادية سياسية، لكنها رفعت يافطة الدين، بهدف تأليب الجموع المؤمنة، ضد جموع أو جماعات أخرى.

وحيث أن كثيرا من الحروب قد خيضت، وملايين من البشر قد ذبحوا، تحت ادعاء الدخول بهم إلى الجنة، فإن معظم المجتمعات الحديثة، قد نأت عن نفسها، إقامة الدولة الدينية المتعصبة، بل أقامت دولة حديثة، تضمن حرية المعتقد الفكري والديني، لذلك فإن بعض الدول المنشأة على أساس ثيوقراطي، تثير حفيظة الغالبية من دول ومواطني العالم. فضلا عن عدم صوابية الذهاب في المستقبل إلى دول أخرى من هذا الطراز.

فلسطين: دولة في الأفق

في الوقت الذي تبدو فيه إمكانية تحول بعض الأنظمة السياسية القائمة صعبة، على أساس من الأنساق المتخلفة، اقتصاديا، اجتماعيا وسياسيا، والتي لا تتوافق مع الوجهة الكونية، حيث أن المجتمع البشري الذي يتحول باستمرار، وفق قوانين موضوعية حاسمة، فإنه يتحول الآن باتجاه عولمة تستند إلى مركزية اقتصادية.

حيث منذ سبعينات القرن العشرين، بدأت الشركات متعدية أو متجاوزة (أو متعددة) الجنسية تتحول إلى قوة مركزية في مجمل الاقتصاد العالمي، وغدت في التسعينيات تستحوذ على أكثر من ثلث الإنتاج الاقتصادي العالمي.[1] وبالطبع فإن النسق الآن قد تجاوز ذلك بكثير.

وتقلل تدريجيا من الطابع القومي للدول، وتحقق عولمة في الأمن والإعلام، والى حد ما في الثقافة العامة. فإن فرصة المجتمع الفلسطيني، الذي لم ينجح بعد في إقامة دولة مستقلة، من حيث كونها نظاما سياسيا يحدد الإطار العام الذي يؤطر تفاعله الداخلي، ثم علاقته بالمحيط تبدو أفضل. لكن ذلك يتطلب أولا وقبل كل شيء، إدراك أن الدولة الفلسطينية قيد التحقق والإنشاء، لا بد أن تتوافق مع الإطار الإقليمي وحتى الدولي، حتى يقبلها المجتمع الدولي. فمثل هذه الدولة، منوي إقامتها في الواقع وليس في الخيال، في الدنيا وليس في الجنة. ولا بد من إدراك أنهذا التوافق الذي نتحدث عنه، لا يعني التوافق مع الإطارالإقليمي وحتى الدولي، وفق ما هو راهن،فلا بد واستنادا إلى وعي بعلم المستقبليات، التقاط جوهر الترتيبات الإقليمية، التي سيشهدها الشرق الأوسط خلال السنوات القليلة المقبلة، والتي تعيد ترتيب النظام السياسي العربي من زاويتين:

الأولى: إعادة تنظيم العلاقات الداخلية في داخل الدولة القطرية، خاصة بين الإثنيات والطوائف، كذلك العلاقة السياسية بين مجموعة الحكم والمواطنين.

والثانية: مجمل النظام الإقليمي، بما في ذلك طبيعة الحدود بين الدول القطرية، والتي كانت أقامت نظاما إقليميا استند إلى سايكس-بيكو، ثم إلى ما طرأ بعد ذلك من احتكاكات،إن كان بسب الحرب الباردة، أو بسبب إقامة نظم سياسية متباينة و/ أو بسب إقامة دولة إسرائيل.

من البديهي القول إذا، بأنه لا بد من حسم جوهر وطبيعة الدولة الفلسطينية نهائيا، ونقصد بذلك الطبيعة الديمقراطية، حيث لا مجال مطلقا لإقامة دولة بالضد من الإرادة الإقليمية والدولية، بإقامة دولة وطنية شوفنية، أو دينية أصولية، مثلا.

ومثل هذه الدولة المدينية أو الدولة الحديثة، التي هي الإطار السياسي والقانوني للمجتمع المدني الحديث، ستخضع بعد ذلك في حدودها ومفهوم استقلالها، كما شأن كل دول المنطقة وحتى العالم، للمفهوم الحديث للاستقلال، الذي يعني الوحدة في إطار التوحد الجمعي، وليس الوحدة على أساس التفرد، أو الانعزال والانغلاق.

في هذا السياق يمكن لنا أن نتنبأ، ليس بما يمكن أن يكون عليه النظام السياسي الفلسطيني وحسب، ولكن مجمل النظام الإقليمي وحتى الكوني، ارتباطا بسياقات

[1]. سلامه كيلة: الحوار المتمدن موقع الكتروني العدد 740، 2004/2/10

العولمة، وما سينشأ عنها من نظام سياسي عالمي جديد، تكون سماته العامة، التقليل من حدة كل ما يفرق أو يضع حواجز الاتصال والتواصل بين الأفراد، والجماعات، والشعوب والأمم.

ولعل في مقدمة ذلك، حتمية انخفاض مظاهر التعصب الديني، والقومي لدى جميع البشر، وهذا يعني أن البشر مقدمون على الدخول في دوائر حوار الأديان،وإقامة المنظومات الإقليمية بدلا من القومية،وتشجيع ثقافات التعايش، التسامح، السلام،وإتباع مناهج تعليمية وعلمية حديثة.

ومن المفيد هنا الإشارة إلى أن منهج التعليم الفلسطيني الحديث، قد التقط هذه الوجهة حيث أقر تدريس اللغة الانجليزية من الصف الأول الأساسي، وتدريس مادة التكنولوجيا من الصف الخامس، وحيث قام بإدخال مواضيع الصحة والبيئة والتربية المدنية كمباحث مستقلة.[1]

وعلى طريق الإصلاح والحل السياسي، فإن المستقبل القريب سيشهد تحولا في المعسكرات السياسية: الوطني، الديني، والديمقراطي، ولعل عام الانتخابات الديمقراطية يشير إلى ما نذهب إليه، حيث يشهد المعسكر الأول- مراجعة شعبية، تحاسبه على ما أرتكبه من سوء إدارة لدى توليه السلطة التنفيذية، خلال العشر سنوات الماضية، والثاني- تحولا قي الخطاب السياسي لجهة الاعتدال، لا بد أن ينعكس على توظيفاته السياسية لخطابه الديني،من ضمنها المطالبة بفصل دور العبادة - أي الجامع - عن التنظيم السياسي.أما الثالث- فيشهد أيضا متغيرين، أولهما، مرتبط بعلاقة القوى السياسية المحسوبة على الاتجاه الديمقراطي، على طريق البحث عن صيغ توحيد فيما بينها، والثاني تحوله من يسار أو اتجاه ديمقراطي شعاراتي، محصور في إطار التنظير السياسي،إلى قوة ديمقراطية مجتمعية، ذات برامج داخلية، ذات طبيعة غير تجريدية.

هذه التحولات ستنعكس على طبيعة النظام السياسي الفلسطيني المقبل، الذي سيغادر جوهر وطبيعة النظام القائم في إطار م.ت.ف، والذي ستكون من أهم سماته الشراكة السياسية، أي نظاما سياسيا قائما على ركيزتين أو ثلاث، وليس على أساس المحور الواحد، الذي تدور في فلكه متعددات سياسية، لم يكن بمقدورها أن تغير من طبيعته، أو أن تنقله إلى دائرة التداول الديمقراطي للسلطة.

وهذا سينشيء ثقافة مرافقه، جوهرها التعدد بين الأنساق والاتجاهات والرؤى، ثقافة منفتحة بالاتجاهين الرأسي والأفقي، أي على الثقافات المجاورة والبعيدة، القائمة في الآن

1. تقرير التنمية البشرية في فلسطين 2004

واللحظة، وعلى التحولات الثقافية، سواء منها تلك المتحققة عبر التراث، أو تلك التي تشكلت في عصر الحداثة البرجوازية، أو حتى في عصر ما بعد الحداثة.

كتاب الإنترنت
بين التساوق والاتساق

منح انتشار شبكة الإنترنت، وإنشاء مئات المواقع الثقافية والإعلامية، الناطقة باللغة العربية، وهي واحدة من ثماني لغات عالمية، يتخاطب بها نصف البشر في الكون، الآن، الكتابة الأدبية، والسياسية، (عبر النصوص الإبداعية والمقالات الصحفية) مجالا واسعا للنشر، بحيث بات عدد الكتاب عبر الإنترنت، يفوق أضعاف من كانوا يكتبون وينشرون عبر الورق، وذلك لتلبية حاجة مزدوجة: لدى المواقع ذاتها، التي تتنافس على عدد القراء، من خلال تحديثها المستمرمن جهة، ومن خلال كثرة عدد من يكتبون فيها من جهة ثانية. ولدى هواة الكتابة ومشاريع الكتاب المبدعين، الذين كان تدهشينهم في العصر الورقي يمر بعملية أصعب، كانت تضعهم تحت رحمة النقاد والناشرين.

ويمكن القول بأن أية إطلالة على المواقع الثقافية، أو الإعلامية، التي تنشر النصوص الأدبية، تصل بالنتيجة إلى وجود كثرة من النصوص التي لا تخضع لنقد، بل على الأغلب إلى تعليقات عابرة مجاملة وحتى ساذجة، خاصة حين تغلق دائرة المواقع، على عدد أعضائه ممن يقرأون بعضهم البعض، بشكل مجامل وغير موضوعي، يتساوقون مع حالة عامة، تحتفي بالمستحدث التقني، فضلا عن الرغبة المكبوتة، والتي ظلت حبيسة سنوات طويلة، في التعبير عن الذات، لذا فإن الغالبية الساحقة ممن يكتبون الآن عبر الإنترنت، إنما يكتبون ويكتبون،أكثر مما يقرأون، هذا إن كان بعضهم يهتم فعلا بالقراءة، أي بالتعامل مع فعل الكتابة الذاتية، على أنه فعل متفاعل مع ما كتبه ويكتبه الآخرون، على اعتبار أن الكتابة خطاب في اتجاهين، وأنها منجز حضاري، ينبني ما هو قيد الإنجاز، على ما تم إنجازه بالفعل، في زمان سابق .

ويمكن القول أيضا، بأن غالبية المواقع الثقافية، هي إما صفحات إلكترونية، أشبه بالمكتبات، تتكدس فيها النصوص، من غير تنظيم ضمن أنساق نقدية، تعاد قراءتها وفق أصول معرفية أو منهجية، أو هي مكتبات، ينخرط في إطارها مبدعون برسم التحقق، هي أشبه بغرف الدردشة العامة، ولا تختلف عنها سوى في طبيعة أعضائها، الذين يعدّون أنفسهم مثقفين، بما يشي بجوهر الثقافة العربية العامة القائمة في هذه اللحظة الضبابية، غير محددة المعالم، بما ينتابها من فوضى.

لم يخل الأمر من كتاب كانوا على درجة من الجدّية، عبر البحث المستمر عن كيفية التوظيف الأمثل لفعل الكتابة باعتباره فعلا معرفيا، وليس لغويا تعبيريا عن ذات متداخلة المشاعر والأحاسيس. ومثل هؤلاء جاءوا إلى المستحدث التقني، وهم يتابعون المنجز

المعرفي في إطاره الإنساني، لذا فهم حاولوا وما زالوا يحاولون، أن يقرأوا سمات العصر الحديث المحيط بالنص، بما يحدد سماته الجوهرية. لذا فهم قد انخرطوا في جهد معرفي/نظري، يحاول أن يستقرئ السمات العامة والأساسية، لما ستكون عليه الكتابة الإبداعية في العصر الإلكتروني، أو ما يسمونه بالعصر الرقمي، استنادا إلى المنجز التقني، المتمثل بمنجز تكنولوجيا المعلومات وثورة الاتصالات، ومن ثم الكتابة عبر الإنترنت.

وما أكد جدّية هؤلاء الكتاب، سعيهم للتوحد عبر إطلاقهم -اتحاد كتاب الإنترنت العرب- في محاولة من شقين: الأول-هو تحقيق رغبة متأصلة في الواقع العربي، مرتبطة بوحدة مشتهاة باتت ممكنة في عصر تجاوز الحدود، بين الكتاب العرب، وحدة خارجة عن إطار التوافق الرسمي، كما كان حال اتحاد كتاب الأنظمة العربية، والثاني- محاولة تأصيل حالة الكتابة الخارجة عن إطار الكتابة الورقية، التي من الواضح أنها تسير إلى أن تكون شكلا عبّر عن ذهنية وعقلية تجاوزها العصر الحديث، الذي يتحقق الآن.

أهم ما يقدمه هؤلاء، إضافة إلى نصوصهم، هو قراءاتهم المعرفية، ذات الطبيعة التنظيرية، لعصر الكتابة الرقمية، ومحاولة تحديد سماتها وملامحها، ومن ثم التبشير بها.

وإذا كان من الممكن، بل ومن الضروري، التمييز في هذه المرحلة المبكرة، من انطلاق مرحلة الكتابة الرقمية، بين شكلين للكتابة:

الأول:هو الكتابة بالذهنية والعقلية والأساليب والأشكال والتقنيات الورقية، مع استخدام الإنترنت كوسيلة نشر وانتشار، لا أكثر ولا أقل.

والثاني: هو الكتبة وفق مواصفات العصر الرقمي، استنادا إلى كون الكتابة أصلا خطابا بين مرسل هو (الكاتب) ومتلقي هو (القارئ)، في إطار يؤثر على الاثنين في مستوى تلقي إرسال وتلقي وفهم الخطاب، هي البيئة أو المناخ، أي الأجواء وأدوات نقل الخطاب. وحيث أن كل هؤلاء قد تغيروا، فإن الخطاب المكتوب لا بد له أن يتغير بدوره، حتى يصبح قادرا على تحقيق أفضل صلة بين كاتبه وقارئه.

في التنظير الذي يقدمه رواد ومنظرو هذا الشكل من الكتابة الرقمية، خاصة أولئك الذين قدموا أنفسهم، ضمن الاتحاد المذكور، يعتمدون بالأساس، على المنجز التقني، الذي حقق واقعا افتراضيا، أعادت عبره المعرفة العلمية (التكنولوجية بالأساس) تشكيل المتخيل الإنساني، وعند الحديث عن مواصفات الرواية الرقمية، التي يسميها رئيس اتحاد كتاب الإنترنت العرب، السيد محمد سناجلة،الرواية الواقعية الرقمية، يعيد أصل الرواية إلى كونها موروثا سرديا، انبنى على أساس خيال سلفي، حيث كان الخيال يسبق

المعرفة، فيما تبدأ الرواية الرقمية بداية معاكسة، من حيث كونها تنطلق من المعرفة. وقد استند في ذلك إلى دون كيخوتي لسرفانتس، ألف ليلة وليلة، كما دلل برواية وليم فوكنر.

نحن نعتقد أن ذلك يحتاج إلى تدقيق، حيث أن المعروف هو أن الرواية الحديثة، قد ترافقت مع نشوء البرجوازيات الحديثة، وكانت حسب لوكاتش ملحمة البرجوازية، أو فن الدولة القومية الحديثة. ونحن نعتقد بأن الرواية التي حاكت البنى الاجتماعية المختلفة، كانت أداة للتعبير عن التناقض المجتمعي، بين طبقة بالغت في الوصف الجميل لدولتها، وأخرى كانت تعارضها عبر تقديم رواية غير تلك الرسمية، التي ينسجها المجتمع المخملي، أو كواليس البلاط ودهاليز القصور الملكية.

ولأجل هذا ظهرت أشكال متعددة للرواية، وصولا إلى الرواية الواقعية، ثم الواقعية الاشتراكية، حيث عبّر كل شكل عن مرحلة مجتمعية بعينها. وما يعنينا هنا هو التأكيد على أن الأدب عامة، والرواية خاصة، إنما هو نظام لغوي خاص، فني، يتطور مع ما يحدث في المجتمعات، التي ينتج عنها، ويظهر فيها، من تطور تاريخي، في صميم وجوهر البنية المجتمعية، وليس ارتباطا بالمستحدث التقني وحسب، وإلا لما ظهرت أشكال روائية متعددة خلال سني العصر الورقي، ولما كانت هناك فروق بين رواية وأخرى، بعد ترجمتها. وإلا لكان اكتشاف آلة جوتنبرغ، الذي أحدث ثورة في فن الكتابة من حيث انتشار الوعي، وزيادة رقعة القراء وعدد الكتاب، ولكان قدم شكلا آخر في فن الكتابة باعتباره مستحدثا تقنيا. ولما بقي معمار السرديات منذ سرفانتس وألف ليلة وليلة على حاله.

لا نقول هذا، مع ذلك، أن المستحدث التقني لا يؤثر على شكل الكتابة، لكننا نود التأكيد على أن المتغير الاجتماعي، هو الذي يحدد محتوى وطبيعة الخطاب الأدبي، ومنه الخطاب الروائي. وإلا لما كان الحديث عن أصل الرواية الحديثة، بالذهاب إلى أصولها الشفاهية، أو تلك المكتوبة من خلال قصص العهد القديم، عبر الألواح والجلديات والقطع الخشبية والفخارية وغيرها.

وإلا أيضا ما كان في العربية بالذات، يتم التأصيل بالإشارة إلى زينب/محمد حسين هيكل، كأول رواية عربية في العصر الحديث، وهي كتبت حوالي العام 1914،أي بعد اختراع آلة الطباعة بأربعة عقود تقريبا، وإلا لما كانت هنالك فروقات بين الروايات الحديثة في العالم، استنادا إلى الفوارق في التطور الاجتماعي بين الشعوب والدول والقوميات.

نود التأكيد هنا على أن أهم السمات، التي يمكن توقعها في الرواية الرقمية الحديثة، أي الرواية المتداولة عبر الإنترنت، أو الرواية الإلكترونية الحديثة، ستستند إلى المتغير الاجتماعي، الذي سيتعرض له الناس والبشر في عصر العولمة، حيث سيتم تجاوز

الحدود والفواصل الاجتماعية والثقافية بين الشعوب والقوميات، الطوائف والإثنيات، لكن لن ينتهي الصراع بين البشر، على أساس المصالح المتعارضة أو المتناقضة. وإن الواقع الافتراضي سيتحول إلى مكان عام، وبتقديرنا ستفقد الرواية الرقمية أو الإلكترونية، الخصوصيات الموغلة في المحلية التي كانت عليها الرواية الورقية، التي انتمت إلى عصر القوميات البرجوازية. وبتقديرنا أنه إذا كانت الرواية الورقية قد واكبت عصر القوميات، لذا كانت هناك رواية إنجليزية، فرنسية، إيطالية، ألمانية، أمريكية، لاتينية. يابانية، أفريقية، عربية. فإن الرواية الرقمية أو الإلكترونية ستمر في مرحلتين:

الأولى: هي رواية ما قبل كونية، أو الرواية المناطقية، ارتباطا بالعوالم، خاصة تلك التي تتحدث واحدة من ثماني لغات كونية، وعلى الصعيد العربي، ستظهر رواية عربية، غير قطرية، لن تشي بقطريتها أو محليتها، دلالات المكان الخاص (الجغرافي)، ولااقتصار العلاقات الاجتماعية على الدائرة المجتمعية الضيقة، المغلقة.

ثم المرحلة **الثانية**: ستكون هناك رواية كونية، حيث تتحقق وحدة المجتمع البشري، عبر لغة واحدة متداولة على نطاق واسع، تدور في إطارها شخصيات أممية/كونية، لا تفرقها حواجز جغرافية، أو مذهبية أو تلك المرتبطة بالجنس أو الدين أو اللغة.

مواطنة عالمية
مواطنة بلا حدود

أشار تقرير دعمته الأمم المتحدة وصدر مؤخرا إلى أن عدد المهاجرين في العالم، قد تزايد منذ عام 1970، حيث كان يبلغ 82 مليون إنسان، إلى 200 مليون حاليا، ورغم أن هذا الرقم يعادل فقط 3 % من عدد سكان العالم، إلا أننا إذا أضفنا إليهم من يعبرون الحدود بين الدول،بشكل غير شرعي، كذلك عدد الأقليات التي استقرت منذ ما قبل ذلك، وأخذت جنسيات الدول، لتبين لنا حجم التداخل البشري بين الشعوب والقوميات، الذي يعتبر بتقديرنا أهم سمة للعصر الحديث، عصر ما بعد الحرب الباردة.

ولظاهرة المهاجرين بعد اقتصادي في غاية الأهمية، حيث يشير التقرير إلى أن هؤلاء يحولون ما مجموعه (150) مليار دولار سنويا لأوطانهم، إضافة إلى (300) مليار بطرق غير رسمية، والرقم الأول يعادل ثلاثة أضعاف المساعدات الخارجية، التي تحصل عليها الدول النامية.

ويضيف التقرير أن 60 % من المهاجرين يعيشون في الدول المتقدمة، وينتمون إلى 70 دولة، ومنهم ما مجموعه 35 مليون أي 20 % في الولايات المتحدة. وبعضهم بات يشكل ثلثي سكان بعض الدول مثل أندورا، الإمارات العربية وقطر.

وإذا أضفنا إلى ما نجم عن المتغير السياسي الكوني، ثورة الاتصالات وتبادل المعلومات، الناجمة عن الأقمار الصناعية وشبكة الإنترنت العالمية، لتبين لنا مدى ما يدخل إليه المجتمع البشري من عملية تداخل اجتماعي/اقتصادي/ثقافي بعيدة العمق، بما يغير من طبيعة وشكل العلاقة بين أفراد وجماعات المجتمع الكوني، لم يحدث لها مثيل من قبل.

وإذا كانت عملية الاتصال والتواصل بين الشعوب والأمم، لم تتوقف يوما عبر التاريخ، من خلال التبادل التجاري والحركة السياحية، كذلك تبادل الثقافات والتعليم والتمثيل الدبلوماسي وما إلى ذلك، فإننا بتنا في العصر الحديث، في حالة تجاوز حاسمة لكل الحواجز والحدود الفاصلة التي كانت تفصل بين الشعوب والأمم، التي تأطرت في إطار ما عرف بالدولة القومية الحديثة، التي استندت إلى تشكيلة اقتصادية/اجتماعية مستقلة، كان يحتكم أفرادها إلى عقدهم الاجتماعي الخاص بهم، يديرون شؤونهم من خلال نظامهم السياسي الخاص عبر الدولة القومية.

وحيث أن العالم، بعد التنافس بين البرجوازيات الحديثة، ثم ما بين العالمين الرأسمالي والاشتراكي، وما بينهما من عوالم ثالثية، قد انتهى إلى تجاوز الاقتصاد

للحدود القومية، أو تجاوز الاقتصاد لقوميته أولحدوده القومية، بعد تشكل الشركات متعددة الجنسيات، والتي بتقديرنا تجيء الدعوة إلى إقامة النظام العالمي الجديد، لتقول بإقامة الدولة الكونية، أي الدولة التي تحفظ امتيازات هذه الشركات متعددة الجنسيات، والتي تتحكم منذ وقت بأكثر من ثلث الاقتصاد العالمي، فإن العالم يسير باتجاه وحدة كونية، لن تقتصر على المستوى الفوقي، أي إقامة النظام العالمي، على مستوى الدولة التي تحفظ مصالح هذه الشركات وحسب، بل سيأخذ مداه على المستوى المجتمعي، ولعل في ظهور المنظمات الأهلية: أطباء بلا حدود، صحفيون بلا حدود، كتاب بلا حدود ... وما شابه ما يدل على ما نذهب إليه.

وبتقديرنا أن انشغال العالم الآن بوحدته السياسية، التي تبدأ من خلال إقامة نظام أمنى موحد (عبر محاربة الإرهاب)، والتدخل في شؤون الدول والمجتمعات الداخلية، يذهب به إلى مزيد من "وحدة الحال"، وفضلا عن أن التطورات الداخلية للدول والمجتمعات، لم تعد شأنا خاصا بها، أو على الأقل، تعتبر شأنا إقليميا ثم كونيا، باتت وجهة تفرض على جميع البشر مزيدا من التفاعل والتعاون في إدارة شؤون البشرية على كافة المستويات.

ولعل من يراقب الانتخابات الرئاسية الأمريكية في الدورات الأخيرة، يلاحظ وبحكم القيادة الأمريكية للعالم، مدى الاهتمام المتزايد على الصعيد الكوني لنتائج هذه الانتخابات، نظرا لتأثيرها المباشر على مستقبل الكون بأسره.

ولان عدد المؤتمرات الكونية، التي تناقش شؤون البشر، فيما يخص الطاقة والبيئة، ثم الأوضاع السياسية والاجتماعية للعديد من المجتمعات، والتي تصدر عن الأمم المتحدة، ويتحول بعضها إلى وثائق تحدد سياسات التدخل من قبل الكبار (كما في حالة الشرق الأوسط الجديد)، تتحول إلى مناسبات لتشكيل قوى كونية، وليس عوالم كونية، فإن كل المؤشرات تذهب باتجاه وحدة كونية قادمة.

لا أحد يمكنه الآن أن يضع تصورا مفصلا، لما يمكن أن يكون عليه التنظيم الكوني الجديد، لكن ربما يكون في إطار الأمم المتحدة ومنظماتها، سمة من هذا التشكيل، وربما تكون إقامة أنظمة إقليمية متوافقة، تشكل بمجموعها إطار النظام العالمي، في حين تبقى العوالم البشرية قائمة على أساس الاختلافات الثقافية في مكونيها (اللغة والدين).

التساوق مع الوجهة الكونية، بتقديرنا سيذهب بهذه السمة إلى أقل مستوى ممكن، وحيث أن نصف البشرية يتحدث عبر ثماني لغات فقط، فإننا نعتقد بأنه خلال بضع سنين فقط، ستندثر مئات اللغات الهامشية المحلية، فضلا عن اللهجات، كذلك سيتراجع تأثير الأديان إلى أقل مستوى ممكن. وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار، ما يمكن أن يقوم به النظام العالمي، وأنظمته الإقليمية المتساوقة معه، على صعيد مناهج التربية والتعليم،التي بدا

بعضها في تعليم اللغة الإنجليزية للنشء منذ الأول الابتدائي، وحتى ما قبل ذلك، وما يمكن أن يتم تعديله من ثقافة قائمة على التمييز، وما نشهده من حديث عن الطريقة المثلى، لتعليم وتوريث الثقافة الدينية، والتي يمكن أن تصل إلى حدود جعل هذه المادة اختيارية، أو تدريسها في مراحل متقدمة تحت عنوان "الميتافيزيق" أو مادة الأديان كمادة تثقيفية فقط، لمنح حرية الاختيار للأجيال القادمة في مرحلة متقدمة، يكون معها الشاب قادرا على التمييز والاختيار الحر، بين أن يكون مؤمنا من عدمه، وأن يختار الدين الذي يشاء، كرؤية لعلاقته بربه. كل هذا يمكن أن يعزز من وحدة البشر الكونية.

وحيث أن مفهوم المواطنة الحديثة، قد ارتبط بالدولة القومية الحديثة، فإن العالم الذي يسير الآن إلى ما بعد النظام القومي، إلى نظام كوني، (انترناشيونالي)، يعني بأن مفهوما مختلفا سينشأ للمواطنة، ربما تكون هي المواطنة العالمية، المواطنة بلا حدود، وحيث كان من حق المواطن في الدولة القومية، أن يقيم حيث يشاء في إطار هذه الدولة، ينتقل من مدينة، من مقاطعة، أو من ولاية لأخرى، بحرية ودون الحاجة إلى جواز مرور، فإنه بحكم المواطنة العالمية سيكون بمقدور الإنسان، ليس أن ينتقل بحرية وحسب، بين الدول والأقطار، بل وأن يقيم فيها حيث وأين يشاء.

بذلك فإن ظاهرة المهاجرين، يمكن أن تنتفي، حين تتحقق العدالة والمساواة المطلقة بين البشر، دون النظر إلى ما يفرق بينهم على أساس المعتقد أو الجنس أو الانتماء الإثني، وهي فوارق ستأخذ في التلاشي تدريجيا، في ظل مجتمع يسير بثقة على طريق وحدته المجتمعية الكونية.

وربما يتحول العالم مع مرور الوقت إلى نظام فدرالي كوني، ذلك أنه إذا كان واقع السياسة الدولية الآن يقول بأن المركز العالمي، يقرر مصير الشعوب كافة، فإنه بات من حق هذه الشعوب كافة أن تقرر مستقبل وطبيعة هذا المركز العالمي للسياسة، وإنه إذا كانت الإدارة الأمريكية بالذات تقرر المصير السياسي لدول وشعوب هذه الأرض، فإنه بات من حق شعوب هذه الدول أن تتدخل في صناديق الاقتراع التي تحدد من يقود الإدارة الأمريكية.

استنادا إلى كل ذلك، ندعو البشر في كافة أرجاء المعمورة، وفي مواجهة وحدة المركز الكوني، إلى أن يتداعوا ويبدؤوا في تنظيم التوحد البشري، من قبل الناس أنفسهم، متجاوزين ما يفرق بينهم، من حدود قومية، أو اختلافات في اللغة أو الدين، حتى يتوحد العالم على أساس إنساني، في مواجهة حالة التوحيد القسري التي يقودها الأغنياء، والتي ستؤدي فقط إلى إقامة دولة بوليسية عالمية، لن تهمها المساواة والعدالة بين البشر، بقدر ما يهمها الحفاظ على الامتيازات، التي يتمتع بها الأفراد، ممن يملكون الشركات

متعددة الجنسيات، وممن يسعون إلى الاستمرار في الاحتفاظ بالثروة العالمية، خدمة لمصالحهم الضيقة.

نشرت في إيلاف الأربعاء 7 ديسمبر 2005

مقالات الضد
عن العلاقة الخاصة بين المرأة والرجل

- اعتقد أن كل إنسان في حالة بحث دائم عن شبيهه من الجنس الآخر، حتى إذا وجده شعر معه بالاستقرار العاطفي.

كتبت هذه المقالات ما بين عامي 1983-1987

علم الاجتماع والفلسفة

إذا ما نظرنا إلى الواقع الاجتماعي المحيط بنا بعمق وتأمل، يتبين لنا بوضوح، أنه ليس إلا واقعا متعارضا، ثنائي التركيب من حيث الجوهر والأساس، ليس في تشابك علاقات أفراده، وليس في مجمل ظواهره وانفرادها وحسب، ولكن فيما يتعلق أيضا بالإنسان، الذي هو أساس التشكيلة الاجتماعية، والذي إذا ما تعاملنا معه بموضوعية، فإننا نلاحظ تلك الثنائية في صلب تكوينه السيكولوجي والنفسي، هذا إضافة إلى أن تلك الثنائية إنما تشكل أساس تركيبته البيولوجية-وهذا ما أثبتته علوم البيولوجيا الحديثة- وضمن هذا السياق كتب فريدريك أنجلز، قبل قرن من الزمان في كتابه "أنتي دوهرنج"... "الطبيعة هي محك الجدلية، ويجب أن نعترف للعلم الحديث بأنه قدم لهذا المحك حصادا غنيا جدا من الحقائق المتزايدة يوميا، وبذلك بين أن الطبيعة في آخر تحليل تعمل جدليا لا ميتافيزيقيا" ص 29.

على اعتبار أن ذلك الإنسان ما هو إلا مادة اجتماعية أكثر حساسية ونضجا، أي مادة اجتماعية من نوع خاص، يتجسد فيها ذلك الواقع الثنائي عاكسا فيها صفاته.

ومن هنا فإننا إذا كنا معنيين في زمن النضال التقدمي، بتصفية الحساب مع القوة البرجوازية في كل مواقعها الاجتماعية، فإننا بالضرورة لابد وأن نقوم بالتصدي، لتواجد تلك القوة في داخلنا، أي في داخل الإنسان نفسه، فهي ليست موجودة في الواقع الاجتماعي المحيط بنا وحسب، بل موجودة في دواخلنا بقدر أو بآخر، في غرائزنا وفي مشاعرنا وفي أحاسيسنا، فالإنسان الذي توارث عهدا طويلا من التربية والثقافة الطبقية، بات معنيا في مرحلة مراجعة ذلك التراث المثالي الطبقي، بتصفية ذلك التراكم الهائل من الوعي الثقافي والاجتماعي المتخلف، الذي يلعب دوره الأساسي في تشكيل غرائزنا وأحاسيسنا.

وهنا لابد من التأكيد، على أهمية النظرة المادية الموضوعية، التي ينظر بها الإنسان إلى نفسه وإلى الآخرين، إذا ما كان حريصا على التطوير الإنساني، لتلك النفس ولأولئك الآخرين، على اعتبار أن الذات البشرية، ما هي إلا مجموعة الخبرات والتجارب الحياتية، ومجموعة العلاقات الاجتماعية، التي تشابكت معها تلك الذات، مجتمعة بالمحصلة. وإنه في ظل المجتمع الثنائي القوى الاجتماعية، فإن تلك المحصلة ليست مجموعا تراكميا، بقدر ما هي محصلة الطرح بين اتجاهين اجتماعيين متعارضين.

وفي ضوء ذلك المفهوم، فإنه باستطاعة الإنسان، الذي كان قد اكتشف الحقيقة التاريخية، أن يلعب دورا هاما في تكوين ذاته والآخرين، عن طريق إحاطة نفسه بشبكة

علاقات اجتماعية إنسانية، وعن طريق إحداث تراكمات في التجارب والخبرات الإنسانية، وعن طريق الضرب المتواصل على الاختراقات المثالية واللا إنسانية لغرائزه وأحاسيسه، وعن طريق مواصلة القراءة والتعلم، لتقوية الموقع الفلسفي والثقافي للفكر المادي في ذاته. هكذا تكون الذات البشرية في ظل المجتمع الثنائي التركيب الاجتماعي، تتألف من موقعين متعارضين، أحدهما مادي والآخر مثالي، وإنما تكون تقوية أحدهما على حساب انحسار الآخر، ويكون ذلك باكتساب الوعي والخبرات المتواصلة والمرتبطة بأحدهما، على حساب التصفية المتواصلة لوعي وخبرات وشبكات العلاقات المرتبطة بالآخر.

وقوة المنهج المادي، إنما تتأتى، من كونه منهجا صاعدا، يملك شروط الانتصار التاريخي، فيستطيع الإنسان الذي يقف على أرضه وقوفا صحيحا، أن يتصاعد دائما معه وأن يتقوى باستمرار به، فاكتشاف الإنسان للحقيقة المادية، إنما يكون مقدمة علاقة له بها تتقوى باستمرار. في حين أن الإنسان المثالي، بارتباطه بالفكر المثالي، والقوى الرجعية، التي يعبر عنها، يجد نفسه دائما مطالبا بأن يتصدى لقوة متصاعدة، حيث تدفعه تلك العلاقة، إلى أن يجد نفسه دائما في أزمة فلسفية وثقافية، مما يضطره إلى أن يكون دائم الاختراع، اختراع المقولات والنظريات الفلسفية والاجتماعية. من هنا نجد تعدد الأشكال الفلسفية المثالية، وتعدد مدارسها ورموزها ومبتكري تقليعاتها، في حين أن الفلسفة المادية، بعد اكتشاف ماركس الهائل لها، إنما تتم تقويتها على نفس النهج وتتسع دائرتها، وإنما تكون مساهمات رموزها الجديدة، في التصدي لأطروحات الفلاسفة وعلماء الاجتماع المثاليين المتوالية والمستحدثة.

وحول هذا المفهوم يقول ف. انجلز في مؤلفه "أنتي دوهرنج": - "أننا لندين لماركس بهذين الاكتشافين العظيمين، ألا وهما المفهوم المادي للتاريخ، وكشف سر الإنتاج الرأسمالي بواسطة القيمة الفائضة. ولقد أصبحت الاشتراكية علما بفضل هذين الاكتشافين وأضحت المهمة التالية هي إيضاح سائر تفاصيلها (وعلاقاتها)" ص 35.

وبعد اكتشافها، أصبحت الفلسفة المادية في موقع الهجوم بتصاعدها، وأصبحت الفلسفة المثالية في موقع الدفاع عن نفسها، حيث تجد نفسها دائما مطالبة، بأن تغير تحصيناتها مرة بالوجودية وأخرى بالسبرنتيكية، وكل مدارس علم الاجتماع الحديثة، من بيولوجية وبنيوية وطبيعية ومالتوسية ودوجماتيكية،،،، الخ.

في ضوء هذا المفهوم، فإننا نجد تلامذة الفلسفة وعلم الاجتماع الماديين، وبعد أن وضعوا أيديهم على الحقيقة التاريخية، إنما تكون مهمتهم فيما بعد، معالجة بعض الاختراقات المثالية، وبعض الجيوب الرجعية في أفكارهم، وليس مراجعة النهج من أساسه، كما نجد ذلك عند فلاسفة المثالية، الذين هم دائمو البحث حول اكتشاف مدارس

ونظريات متتابعة، تكون عندهم بمثابة حصن أيديولوجي، لعله يوقف زحف الوعي المادي الزاحف، بعد سقوط الحصن الذي سلفه. اللهم إلاّ إذا تم التهاون مع تلك الاختراقات لسبب انتهازي أو غيره، فتظهر كتابات بعض التحريفيين اليمنيين أو الفوضويين "اليساريين"، في عديد من النظريات، التي ظهرت خلال هذا القرن، حول مسائل تحاول مراجعة أساس الفلسفة المادية الثوري، والمتمثل في أن حقيقة المجتمعات الطبقية، من حيث تصارعها، إنما هي تقدمية، تدفع المجتمع الطبقي إلى التطور، وأن ذلك التطور يأخذ شكله في تحرر الطبقة العاملة، ومن ورائها الإنسانية، برمتها من الظروف اللا إنسانية التي تضعها فيها شروط العمل الرأسمالي، عن طريق طرح بعض الأفكار والمراجعات، التي تحاول أن تخلف مناخا ضبابيا، يحاول عرقلة هذا التقدم الاجتماعي، وذلك بمحاولة التأثير على العنصر الذاتي في العملية التاريخية التقدمية. مثل تلك الأفكار حول السلام الاجتماعي وحول إمكانية المهادنة الطبقية -في مواجهة عدو خارجي- فضائي مرة، ودولي مرة أخرى، بخلق أوهام حروب كونية، أو عن طريق الادعاء بإنسانية وتقدمية الرأسمالية، أو بمحاولة النيل من الفلسفة المادية وتطبيقاتها الاشتراكية، وأخيرا وليس آخرا، عن طريق طرح الأفكار المضللة، حول إمكانية حل النتائج الإنسانية للصراع الطبقي، بتوفر الرفاهية التي يوفرها التقدم التقني أو حتى اكتشاف النفط!

إن الحيوية والديناميكية العالية، التي يتمتع بها علم الاجتماع المادي، ومن قبله الفلسفة المادية، إنما تعود إلى الواقعية الحقيقية، التي يستند إليها ذلك العلم، ففي حين أن علم الاجتماع البرجوازي، يتعامل مع الظاهرة الاجتماعية، على أنها صمّاء ويأخذها منفصلة، وفي علاقتها الجدلية مع الظواهر والشروط الاجتماعية الأخرى، بحيث يعكس الواقع -في أحسن أحواله - بشكل طبيعي وكأنه ينظر في مرآة- تصويرا فوتوغرافيا وشكليا تجريبيا. في حين أن الواقع في حقيقته متحرك، وأن تلك القشرة الخارجية الشكلية، إنما تخفي وراءها واقعا متحركا لتصارعه وتناحره المتواصل.

إذا النظرة الشكلية إلى الواقع والتي لا ترى -أبعد من قدميها- فيه واقعا متناحرا، إنما هي نظرة غير واقعية وشكلية ومحدودة الأفق بالتالي، ولذلك فإن نظرة علم الاجتماع البرجوازي إلى الواقع الاجتماعي، تجيء غير ناجزه وغير صحيحة، فتضخم من أهمية أحد المؤثرات الثانوية في ظاهرة اجتماعية ما، في حين تقلل من أهمية مؤثر رئيسي وهكذا، وإنما تهدف كل تلك التفسيرات في النهاية عن قصد أو عن غير قصد، إلى عرقلة حركة الوعي الاجتماعي العام وتطوره، والى إعاقة تحرر الإنسان بالتالي، بتأخير فهمه لواقعه ولنفسه ولمجتمعه، أو تلك النظرة، إليه كعلم منفصل، ليس له علاقة بالواقع المنقسم على نفسه اجتماعيا، وتنفي بالتالي علاقته الأساسية بالفلسفة، تلك العلاقة التي

تحدد منهج أبحاثه أصلا، وبالتالي صحة استنتاجاته. تلك الفلسفة التي ظلت آلاف السنين تبحث في الإشكال الأساسي لها: أيهما يسبق الآخر في الوجود، المادة أم الوعي، وما أن حلت الفلسفة ذلك الإشكال، بظهور الفلسفة المادية، حتى انتعشت أبحاثها واستنتاجاتها، التي أدت بالتالي، إلى ثورة والى تقدم هائل في جميع أبحاث العلوم الاجتماعية، هذه العلوم التي تحتم عليها بذلك، أن تستفيد من ذلك التقدم الإنساني الهائل، ومن تلك الحقائق العظيمة، التي اكتشفتها الفلسفة المادية في الكشف عن قوانين التطور الاجتماعي الموضوعية، وعن أساليب السيطرة عليها، والتي تؤدي بالإنسان، والذي هو مدار أبحاثها، إلى التحرر الاجتماعي من براثن الجهل والتخلف والاضطهاد، مع ما يضفيه عليه ذلك من سعادة واتزان نفسي ورفاه اجتماعي شامل، حيث أن ذلك هو الهدف النهائي لنشاطات الإنسان المختلفة في الإنتاج والإبداع.

وإنه إذا كان في رأيي أن المشكل الاجتماعي الأساسي، إنما يتمثل في تلك الثنائية الاجتماعية، وما ينشأ عنها من تناحر طبقي، وبالتالي من صراع اجتماعي متواصل، يكون سببا مباشرا في ظهور الحروب الأهلية، أو غير مباشر في ظهور الحروب الدولية، وما ينشأ عنه من توترات اجتماعية وانحرافات نفسية وظواهر شذوذية،،، الخ، لا يمكن أن تختفي إلا بحل تلك الثنائية حلا تاريخيا صحيحا، يؤدي إلى التجانس الاجتماعي، بما يكفله من مساواة وعدالة وحريات اجتماعية، في كافة مجالات الحياة الإنسانية، وإذا ما تم ذلك وانتفى الدافع لاضطهاد الإنسان من قبل أخيه الإنسان، لانتفاء المصالح المتعارضة، فإن ذلك يؤدي إلى قيام علاقات اجتماعية متجانسة ومتوازنة، تكفل الحقوق السياسية والاجتماعية للجميع، في العمل وفي الرأي وفي ممارسة الحياة. وحيث ينشأ فرد ذو غرائز ومشاعر غيرية، وذو خبرات إنسانية تؤدي به إلى أن يحترم حقوق الآخرين حينما يتعامل معهم، وهكذا تكون العلاقة الاجتماعية بين الفرد والفرد، وبين الفرد والمجتمع علاقة إنسانية الطرفين، تنشأ وتتطور في جو ديمقراطي خال من الضغوط الذاتية، بحيث تملك مثل تلك العلاقات إمكانية التواصل والتوثق المتوالي. وفي هذه الحالة فإن ذاتية الإنسان إنما تلتقي مع اجتماعيته، لتصبح جزءا منها غير متعارضة معها، فثراء الفرد الاجتماعي، إنما يثري خبراته وبالتالي شخصيته الاجتماعية المفردة، وذاته المتزنة الخالية من العقد النفسية، الناشئة عن ضغوط اجتماعية متعددة، تصبح إثراء لخبرات المجتمع، وإضافة ايجابية لطاقاته الفاعلة، وتصبح علاقة الفرد بالفرد أكثر وضوحا وأكثر صراحة، تلتقي بالغريزة الاجتماعية والبيولوجية، لتسيطر عليها وتحل ضغوطاتها بشكل صحيح.

إن هذه الديمقراطية المتمثلة بالثنائية المتوازنة، لطرفي العلاقة الاجتماعية، تصبح سمة كل العلاقات الاجتماعية، وذلك في ظل مجتمع الطبقة الواحدة المتجانس، علاقة

الفرد بالفرد، علاقة الفرد بالمجتمع وعلاقة المجتمعات فيما بينها، مهما كان حجم تلك العلاقة عرضية أو عامة أو خاصة أو حتى شديدة الخصوصية. إن هذا النسيج من شبكة العلاقات الاجتماعية، إذا ما تحرر من قوى الجذب والتنافر الطبقية المشار إليها، والتي تحدث فيه التوترات الاجتماعية المتوالية، والتي تكون كموجات البحر، تعكر صفو الماء كما تنغص حياة الأسماك، يصبح البحر كمياه النهر العذبة الصافية، تعيش فيه الكائنات الحية في صفاء وهدوء، حيث توجه كل طاقاتها إلى المزيد من الإنتاج - إنتاج الرفاهية والرخاء الاجتماعي بالسيطرة على الطبيعة، وإطالة العمر الفعلي للإنسان.

عمان 16/ 9/ 1983

ضد أن يكون الدين فاشيا

رغم حساسية الحديث عن مستقبل الظاهرة الدينية، على ضوء تطور النضال الوطني الديمقراطي - خصوصا إذا ما تم الحديث في دول العالم الثالث، ودول الشرق خصوصا- تلك الحساسية التي تتأتى من ردود الفعل الجماهيرية الآنية، على برنامج النضال الثوري الذي يأخذ منحى علميا، ويطرح شعارا علمانيا في مواجهة النظم الاجتماعية-السياسية ذات الأيديولوجية الثيوقراطية. إلا أنه رغم ذلك وبدافع الحرص الثوري على تعميق مجرى النضال الوطني-الديمقراطي سياسيا واجتماعيا، بالتوضيح الأكمل لذلك المجرى، لابد من تناول مستقبل تلك الظاهرة، التي استمرت مع استمرار المجتمع الطبقي على مدى أربعة آلاف عام من عمر البشرية.

وحساسية الحديث عن الظاهرة الدينية، أخذت مداها الأشمل، لحظة اكتشاف ماركس للاشتراكية العلمية، كمستقبل حتمي للمجتمع البشري، ذلك أنها تمثل تطورا نوعيا لم تشهد له البشرية مثيلا، يختلف تماما عن التطورات الاجتماعية الثورية السابقة لها، بشكل جذري. ففي حين كانت التطورات الاجتماعية السابقة عليها، تضفي تغييرات مهمة وجوهرية على الأيديولوجية المثالية، ومن ضمنها الدين -على إطلاقه-، فإن الاشتراكية كنظام اجتماعي جديد، بينت الضرورة التاريخية الموضوعية لانتفاء الأيديولوجية المثالية برمتها، وحلول الأيديولوجية المادية بديلا لها، وهذا يطرح لأول مرة أفق الانتفاء النهائي للدين كظاهرة مثالية!

وقد أخذت تلك الحساسية طابعا أكثر إثارة في دول الشرق من العالم الثالث، وذلك لأسباب عديدة أهمها التاريخ الروحي المتميز للشرق، وعدم تغلغل العقلية العلمية، بسبب تخلف العلوم والاقتصاد، ثم أخيرا بسبب الدعم الامبريالي للسلفية الرجعية، وتشجيع المثالية الغيبية، التي تساعد كثيرا، القوى الرجعية على إحكام قبضتها الداخلية، على حركات التحرر الوطني.

وعلى الرغم من أن كل النظم السياسية في العالم، وعلى مدى التاريخ، لم تكن إلا واقعية في سياساتها، والنظم السياسية المعاصرة هي في حقيقتها ملحدة بدون استثناء، إلا أن الفرق الجوهري بين النظم السياسية الطبقية من جهة، والنظم السياسية الاشتراكية من جهة أخرى، إنما يتمثل في أن الأولى تصدّر الغيبيات إلى شعوبها، بقصد إبعادها عن فهم حقيقة واقعها، من اجل تجميد صراعها الطبقي معها للحفاظ على امتيازاتها، في حين أن النظم الاشتراكية، إنما تفتح آفاق العقل العلمي، من أجل تدعيم نظامها الاقتصادي

والسياسي ذاته، والذي لا يكون إلا بالالتفاف الواعي للجماهير الكادحة، حول هذه النظم التي تجسد مصالحها الطبقية.

ولم يكن ظهور الدين في حقيقته، إلا كمبرر لعجز الإنسان في مواجهة قوى الطبيعة الغامضة من جهة، والقوى الاجتماعية الكامنة وراء قهره وتعاسته من جهة أخرى، ولم يكن الحرص على تكريسه كأيديولوجية اجتماعية، إلا مع ظهور المجتمع الطبقي، ومع ظهور طبقات من الناس ذات مصلحة، في الحفاظ على الامتياز الاجتماعي الخاص، والذي يستمر مع استمرار الجهل العام بين صفوف الكادحين!، وما ظهور التيارات الدينية المختلفة، إلا تعبيرا واضحا عن الصراعات المتتالية، وما ينتج عنها من تحولات في المجتمع الطبقي.

وفي الوقت الذي تقف فيه القوى الرجعية وراء الحركات الدينية، خصوصا التيارات المسالمة منها في مجتمعاتها، وتطرح الدين كشكل من أشكال الطقوس والعبادات المريحة للضمير البشري المعذب والمجهد، من شدة وقع الاضطهاد الطبقي، واليائس من إمكانية توفر آفاق جديدة أكثر إنسانية، نجد القوى الناهضة الوطنية الديمقراطية التي تسعى إلى تحرر شعوبها من الاضطهاد القومي والاجتماعي، بتوفير حق تقرير المصير الوطني والاجتماعي للوطن والشعب، تقف بقوة ضد أن يكون الدين حبة أفيون، تصرف الناس عن أداء واجبهم نحو تحرير أنفسهم، وعن معرفة واقعهم معرفة صحيحة، ومعرفة الأسباب الحقيقية الكامنة وراء معاناتهم، ومعرفة الطريق الوحيد الصحيح لانجاز ذلك التحرر.

بل ونجد أمثلة دامغة على الارتباط الأيديولوجي والسياسي بين القوى السياسية الرجعية والامبريالية من جهة، وبين الحركات الدينية من جهة أخرى، ذلك الارتباط الذي يتعدى الدعم المعنوي، إلى الدعم المادي والفيزيائي. ولنتساءل من هي الطبقات والقوى الاجتماعية التي كانت دائما تقف وراء دعم الحركات الدينية والمحافظة؟ إنها القوى التي تعد الناس بجنة في السماء، بعد أن تقوم بمصادرة جنتهم في الأرض!، في الوقت الذي تكون فيه القوى الديمقراطية مع العلمانية، وضد سياسة الدين الواحد الثيوقراطية، وضد ربط الدين بالدولة، ومع ديمقراطية أو حرية المعتقد الديني، وضد هيمنة دين الأغلبية في المجتمع متعدد الأديان.

والديمقراطية الشعبية، هي أقرب النظم السياسية المعاصرة، إلى صيغة الدين كما يتعاطف معها الكادحون، الذين يفهمون الدين على أنه نظام العدالة الاجتماعية، وأنه مجموعة الأخلاقيات الإنسانية التي تنشر التآلف والتآخي بين الكادحين، ولكن تلك الأخلاقيات تظل عاجزة عن الفعل، ما دامت تعتمد على قوة مثالية خارقة، من أجل تحرير مثل ذلك المجتمع الطوبوي.

وفي الوقت الذي يوجد فيه أكثر من تفسير واقعي للدين، فإن القوى الوطنية- الديمقراطية تقف دائما، مع التفسيرات التي تحض على النهوض الوطني وعلى العدالة الاجتماعية. رغم عدم جذرية تلك التفسيرات وعدم قدرتها على الانجاز العملي. والشيوعيون كقوة وطنية ديمقراطية ليسوا أعداء المسلمين الوحيدين، وليست الشيوعية مطروحة في الأساس كنقيض للدين بل كنقيض للرأسمالية، التي لجأت في حربها مع الشيوعية إلى إثارة شعوب العالم الثالث ضد الاشتراكية حليف حركات التحرر الوطني، على اعتبار أنها معادية للدين، في الوقت الذي تكون فيه الاشتراكية مع الحرية المطلقة، في المعتقد الخاص أو الرأي أو الدين، مع حق الدعوة الديمقراطية له، ما دام ذلك الحق لا يتعارض مع نفس الحق للآخرين، وهذا ما لا يتوفر في الدول الرأسمالية خصوصا الديكتاتوريات "المسخة" في العالم الثالث، التي تعطي حتى الدين طابعا فاشيا، فرغم أن الإلحاد برز في هذا العصر "كدين" جديد، إلا أنها تهدر دم من يؤمن به، فمن منا يستطيع أن يشهر إفطاره في رمضان، أو إشهاره لإلحاده؟!

والاشتراكية العلمية بنهجها الملحد، الذي يرفض فكرة الأصل المثالي للوجود، والتحول المثالي للمجتمع، لا تقوم بإكراه الجماهير على ذلك الاعتقاد، كما يكون الإكراه في الدول الطبقية، ولكن حين يطرح المتدينون أطروحات مثالية كحلول للوقائع الاجتماعية، فإن مثل هذه الأطروحات لا تعود من اللحظة أطروحات مقدسة، بل لا بد من مناقشتها من حيث قدرتها الواقعية والعلمية على تقديم الحلول الصحيحة، ويكون ذلك بفتح آفاق الحوار الديمقراطي العام، من خلال حركة النضال الوطني الديمقراطي بأطرها الجبهوية، ومن خلال مثل هذا التفاعل التحتي يمكن للظاهرة الاجتماعية أن تتطور، فليس هنالك من تجانس فكري ولا طبقي في الأساس يكون مسبقا، وإنما من خلال الصراع الديمقراطي بين الطبقات -ممثلة بالقوى- غير المتعارضة تناحريا، يمكن أن تتطور علاقاتها باتجاه التوحد النهائي.

إن مثل هذا الحل، الذي يبقي الدين شيئا خاصا بين الإنسان وربه، إنما يوفر طمأنينة نفسية للإنسان الكادح لم تتوفر له من قبل، تريحه من الحلم المتواصل، غير القابل للتحقق، بالجنة، في الوقت الذي يعيش فيه في جهنم الواقع، وخطورة فكرة الجنة لا تتمثل في كونها فكرة غير قابلة للتحقق فقط، وإنما بارتباطها الوثيق بفكرة النار، التي تزج الإنسان في حالة من الرعب لا يستحقها من الأساس، وخطورة الدين إنما تتمثل في الميزة التي يقدمها للقوى المستثمرة والمضطهدة، المستثمرة اقتصاديا والمضطهدة سياسيا والقاهرة اجتماعيا، والتي تتمثل في اختراق حرس الملكية الخاصة، داخل الإنسان الكادح نفسه بحيث يحكم نفسه بنفسه ضد نفسه!

عمان25/ 8/ 1984

الحركة النسائية

إن الإنجاز التاريخي الأبرز والحاسم للبشرية، والذي تمثّل في لإقامة أول دولة اشتراكية على الأرض، كان في روسيا وجمهوريات الشرق السوفياتية، ولم تكن تلك الجمهوريات، وفي مقدمتها روسيا، أكثر دول العالم الرأسمالي تطورا.

- **تلك حقيقة لا مجال للتشكيك فيها**

وعند نهاية الحرب العالمية الثانية، ومع بدء الاندحار النازي بفعل تضحيات الشعوب السوفياتية وجيشها الأحمر، وبفعل المقاومة الشعبية التي فجرتها قوات الأنصار في أوروبا الشرقية، سارت مجموعة من هذه الدول -في أوروبا الشرقية- في مجرى التطور الاشتراكي، من خلال مسيرة النضال الوطني ضد النازية، وظهرت بعد بذلك منظومة الدول الاشتراكية، ولم تكن تلك أيضا من الدول الرأسمالية المتقدمة.

- **تلك حقيقة ثانية لا مجال لإنكارها أيضا.**

بعد الحرب العالمية الثانية وبروز الولايات المتحدة كرأس حربة استعمارية للمعسكر الرأسمالي، ظهرت حركة التحرر الوطني، فيما سمي بالعالم الثالث، أي العالم خارج نطاق المعسكرين، الغرب الرأسمالي والشرق الاشتراكي، أطلقت على نفسها حركة عدم الانحياز، وفي خضم نضالها الوطني التحرري، تراجع الغرب الرأسمالي المستعمر، ومنح بعضها استقلالا شكليا، مما خفّف من وتيرة الصراع الشعبي في بعضها، في حين واصل بعضها الآخر نضاله، بأفق اجتماعي وسار في نهج الاشتراكية، ولا يزال، حيث ظهرت كوبا، أنجولا، فيتنام، موزمبيق، اليمن، وأفغانستان.

- **تلك حقيقة ثالثة لا يستطيع أحد أيضا أن ينفي صحتها.**

في الوقت الذي لا يتجاوز فيه الصراع الطبقي، الاجتماعي والسياسي، في حلقة الرأسمالية المركزية، في أوروبا وأمريكا، شكل النضال السياسي الليبرالي، والاحتجاج النقابي، فالأحزاب الشيوعية هناك، تقلم أظافرها بنفسها، وتسقط من برامجها أساسيات الماركسية اللينينية، مثل ديكتاتورية البروليتاريا، والعنف الثوري.. الخ، وهي ذات نهج إصلاحي، تسعى -عبثا- في معظم الأحوال للمشاركة في السلطة، وفي كثير من الأحيان، تشارك كأقليات في البرلمانات الأوروبية.

- **هذه حقيقة أيضا، لا يمكن إنكارها.**

يتضح من كل ذلك، وكما قال ماركس، لا يمكن لشعب أن يتحرر، ما دام يستعمر شعبا آخر، أنه بسبب ذلك، وبسبب من تدفق رأس المال المتمركز في أوروبا وأمريكا واليابان، إلى كافة انحاء العالم -العالم الثالث-، على وجه الخصوص، بأن العالم بات يتطور ككتلة واحدة، وليس كمجتمعات مغلقة، وأن مواقع العالم الساخنة، التي تشهد الصراع الطبقي، السياسي والاجتماعي العالمي، هي دول العالم الثالث، وأن تحررها السياسي لا يكون إلا بتحررها الاقتصادي، وأن الطريق إلى ذلك تمر- فقط- عبر منهج البناء الاشتراكي.

وإن موضوعة انتقال البشرية برمتها، من عالم الرأسمالية إلى آفاق الاشتراكية، تأخذ شكلها الآن في العالم الثالث -حلقات الرأسمالية المحيطة- ولن تتحطم الرأسمالية المتمركزة في أوروبا وأمريكا والـــيابان، إلا بعد تحطم الحلقات المحيطة والأضعف، والتي من خلال استثمار ثرواتها الطبيعية وقوتها العاملة وسوقها الاستهلاكي، تستمد الرأسمالية العالمية قوتها وجبروتها، وقدرتها على إضعاف الحركة العمالية والشيوعية المناهضة لها في بلدانها، هذا الإضعاف الذي يأخذ شكله، بتحول تلك الحركة إلى الليبرالية والاقتصادية والإصلاحية، وما يؤكد ذلك، هو التفسخ الظاهر لبعض حلقات الرأسمالية المركزية النسبي، والذي ظهر في بريطانيا وإيطاليا، على سبيل المثال، بعد أن فقدت هاتان الدولتان نفوذهما، من خلال فقدانهما مستعمراتهما، التي لم تكن تغيب عنها الشمس!

وهذا الوضع السياسي العالمي، هو ما يفسر إمكانية ظهور الديمقراطية السياسية -الليبرالية- والحريات النقابية في مجتمعات رأس المالي الغربي، في حين عدم استعداد رأس المال المسيطر نفسه في دول العالم الثالث، للسماح بظهور الديمقراطية السياسية والحريات العامة والنقابية في دول العالم الثالث، لأنها موضع الصراع الأساسي والأول، وتوفير الأجواء الليبرالية فيها يفتح مجالا لتنامي حركة التحرر السياسي والاجتماعي

فيها، والساعية إلى تقويض أركان الرأسمالية العالمية والسير بالتاريخ البشري إلى الأمام.

وضمن هذا السياق، يصير مفهوما لنا، شكل المقابلة في الأفكار المطروحة في الأوساط التقدمية، في حركة التحرر الاجتماعي في العالم الثالث، والأوساط التقدمية في العالم الرأسمالي الغربي، خصوصا تلك المتعلقة بموضوعات الحضارة والتقدم التقني، حقوق الإنسان، وحرية المرأة.

ونحن في الوقت الذي نرى فيه، إجماع مفكري ومثقفي حركة التحرر الاجتماعي، في العالم الثالث، على أهمية وضرورة ربط حركة التحرر النسائية وحركة التحرر الاجتماعية، نرى بالمقابل تجاوزا لذلك المفهوم، عند مفكري ومثقفي التقدم الإنساني في الغرب الرأسمالي، بعضهم يقرُّ بصحة الربط بين حركة التحرر النسائي وحركة تحرر المجتمع، مع إعطائها خصوصية واضحة، وضرورة مواصلة الدفع بقضية المرأة وصولا إلى المساواة الحقيقية والتامة مع الرجل، والبعض الآخر لا يرى التقدم الاجتماعي إلا من خلال تقدم حركة المرأة، ويساوي بين المجتمعات الرأسمالية والاشتراكية، ويعتبر المتقدمة منها، هي التي توفر للمرأة قدرا أكبر من الحرية والمساواة، وفق مقاييسه الذاتية!

سأتناول هنا بعض النماذج، على سبيل المثال، ربما لا تكون أهم ما كتب في هذا المجال، ولكنها الكتابات التي سمحت بها جهودي المحدودة في البحث، وأنا لم أنته بعد من قراءة كل شيء في هذا الصدد، ولم أنته أيضا من كتابة كل ما يمكنني كتابته.

تقول المناضلة النقابية العربية البارزة، فاطمة إبراهيم[1] حول تجربتها النضالية -سياسيا ونقابيا-، "لقد عالجنا منذ البدء قصية المرأة من خلال علاقتها بالمجتمع، وليس من خلال علاقتها بالرجل، الأفكار البرجوازية تعالج قضية المرأة من خلال علاقتها بالرجل، بغرض صرف أنظار الحركة النسائية عن الأسباب الحقيقية لاضطهاد المرأة، ألا وهي النظام السياسي والاقتصادي والاجتماعي القائم، والذي يضطهد المرأة والرجل معا". وتضيف "تحرر المرأة لا يتم إلا بالاشتراك في الإنتاج، المطالب بالأحوال الشخصية ترتبط مباشرة بالأديان، والحقوق السياسية هي الأكثر إمكانية للحصول عليها، والسياسة تصل المرأة بالمجتمع، ولا بد أن نعمل على أن تشترك المرأة في العمل السياسي وتصبح جزءا من صانعي القرار". وتستعرض نضالات وإنجازات حركة النساء الديمقراطية في السودان قائلة: "عام 1953 في أول انتخابات جرت في السودان، أعطيت المرأة حق التصويت وللخريجات فقط، ثم بعد اشتراك المرأة في مقاومة الحكم

1. فاطمة إبراهيم، رئيس الاتحاد النسائي السوداني، أرملة القائد النقابي الشفيع أحمد الشيخ.

العسكري، أخذت حق الترشيح والتصويت بعد ثورة أكتوبر 64، ولأول مرة فتحت الأحزاب باب عضويتها للنساء، بعدها انتقلنا إلى الحقوق الاقتصادية، وشاركنا في نضالات الحركة النقابية، حيث نالت المرأة عام 1967، حق الأجر المتساوي للعمل المتساوي، وفي عام 69، نالت حقوقها في مساواة الأجور وعطلة الولادة". وترفض المناضلة إبراهيم التحرر الشكلي للمرأة وتقول: "انفردنا -نحن حركة النساء الديمقراطية- بعدم الدعوة إلى نزع الحجاب". بالطبع في ظروف محاولة تدجين الحركة النسائية، وصرف أنظارها إلى مظاهر التحرر الشكلي، وانتزاع حجابها الذي اعتبرته المناضلة إبراهيم جزءا من تراثها الوطني، الذي يجب تكريسه في سياق المحافظة على الهوية الوطنية، وتدعيم حركة الاستقلال الوطني.

الأستاذ خضر زكريا/قسم الاجتماع -جامعة دمشق، يقول: "إن الذي يمنع المرأة من المساهمة في الحياة الاقتصادية والاجتماعية للبلاد العربية، ليس سيطرة الرجل ولا العادات والتقاليد.. بل هو بالدرجة الأولى، عدم توفر فرص العمل الكافية لجميع الراغبين والراغبات فيه.. إننا في الوطن العربي أمام مشكلة مزدوجة، مشكلة ضآلة القوى العاملة بوجه عام وضآلة مساهمة المرأة فيها بوجه خاص. إن البلدان التي تعرضت أكثر من غيرها لسيطرة رأس المال الأجنبي، والتي تفسخت فيها نتيجة لذلك أساليب الإنتاج التقليدية دون أن تنشأ بدلا منها قطاعات حديثة كافية هي التي تراجعت فيها نسبة مساهمة المرأة في القوى العاملة أكثر من غيرها". ويضيف موجها النقد لنهج عمل الحركة النسائية: "إن المنظمات النسائية العربية لا تحاول إلغاء تقسيم العمل بين الرجال والنساء بل هي تكرسه عن طريق تدريب النساء على أعمال هامشية كالخياطة والتطريز والتريكو".

وفي دراسة حول التغيرات في الأسرة الحضرية في الأردن يقول الأستاذ إبراهيم عثمان/قسم الاجتماع -جامعة الكويت:"نتيجة لعدة عوامل منها التوسع الحضري والتعليم والهجرة وأهمها الاستقلال الاقتصادي للمرأة تبين أن 27% فقط متزوجون من أقارب". ويضيف: "يتوقع أن يزول التخوف والضبط الأسري بازدياد تأهيل المرأة وازدياد اعتمادها على نفسها اقتصاديا.. يتوقع أن تضعف علاقات القربى كأساس لشبكة الاتصال، وأنها تستبدل تدريجيا بأسس اقتصادية".

أما الكاتب في مجلة الهدف ماجد عبد الهادي فيقول: "استطاعت المرأة في عشرات المرات أن تتجاوز المفهوم التقليدي للشرف حين كان هذا المفهوم يتصادم مع المصلحة الوطنية للشعب". وتقول عبلة الناصر في مجلة الحرية: "عام 1928 تأسست جمعية النساء العربيات، تحت شعار النضال ضد الانتداب ومواجهة المشروع الاستيطاني

الصهيوني. عام 1929 عقد أول مؤتمر نسوي -فلسطيني بالطبع- في القدس شاركت فيه مئات النساء حيث تشكل وفد من 14 امرأة لمقابلة المندوب السامي وتقديم مطالب محددة: مطالبة بريطانيا بإلغاء وعد بلفور، ووقف الهجرة اليهودية وإطلاق سراح المعتقلين". وتضيف: "شهدت مرحلة ما بعد 1948 انخراط أعداد كبيرة من النساء في الأحزاب والحركات السياسية والاجتماعية". ثم تضيف مستنتجة: "إن الحركة النسائية اتخذت شكلين محددين: الأول ذو طبيعة وطنية بحتة دون أي بعد اجتماعي، والثاني ذو طبيعة وطنية خيرية خدماتية. واقع ما بعد 67 خلق حالة من الوعي التدريجي عند المرأة للترابط الأكيد بين تحررها الاجتماعي والتحرر الوطني للشعب بأسره".

أما الدكتور فيصل درّاج[1] فيقول بمناسبة يوم المرأة العالمي: "إن مشروع تحرر المرأة لا يقوم فوق مشروع التحرر الاجتماعي الشامل أو تحته، إنما يقوم في هذا المشروع، فالظلم الاجتماعي لا يصدر عن أفراد ويموت بموتهم، بل يصدر عن علاقات اجتماعية لا تحددها الإرادات الفردية. إن وضع المرأة في المجتمع لا يتحدد إلا من خلال مرجعين، الأول هو التاريخ، والثاني هو إعادة بناء التاريخ أي الممارسة السياسية". ويضيف: "بما أن العلاقات الرأسمالية تنزع إلى تسليع المواضيع كلها، فإن المرأة الخاضعة إلى القوانين والأفكار الرأسمالية تصبح سلعة بدورها، بل يصبح الزواج في حد ذاته عملية بيع وشراء. المرأة لا تستعيد إنسانيتها إلا من خلال كفاحها الفعلي ضد الشروط الاجتماعية التي فرضت صورة المرأة-الدمية، فما يجب محاربته هو ليس الرجل الذي يضطهد المرأة بل المجتمع الذي أنتج رجلا لا يرى رجولته إلا في اضطهاد المرأة". ويقول: "إن تحقق علاقة صحيحة بين الرجل والمرأة لا يتم إلا في شروط تحرر الرجل والمرأة، أي في شروط تحرر المجتمع بأسره من كل أشكال الاضطهاد والاستغلال". ثم يستطرد: "تقوم الأيديولوجيا النسوية -وهي صورة مقلوبة لأفكار أيديولوجيا الذكورة أو موازية لها- على مفهومين مجردين هما: المرأة المظلومة والرجل الظالم. وهي تعتقد أن الاضطهاد يصدر عن جوهر الرجل بدون النظر إلى الموقع الاجتماعي الذي يحتله هذا الرجل. إن قضية المرأة ليست مسألة أخلاقية أو تربوية أو إنتربولوجية، لأنها أولا مسألة سياسية تنطلق من مجتمع محدد، وتجد حلها ولو نسبيا في عملية النضال من اجل نظام اجتماعي بديل".

أما في أوساط المثقفين والتقدميين في الغرب، فبالإضافة إلى النماذج التي قمت بتقديمها، في مواقع أخرى من هذه الدراسة، أقدم الكاتبة أورسولا شوي، وهي ألمانية الجنسية ترجم لها بوعلي ياسين -أصل الفروق بين الجنسين- وهو موضوع بحثنا، نظرا

1. الهدف العدد 855 تاريخ 1987/3/9.

لما تقدمه الكاتبة من اتزان فكري والتزام منهج الجدل المادي في التحليل واعتماد آخر ما توصل إليه الباحثون،وإن كانت تطرح ضرورة تجاوز الفهم الماركسي -التقليدي- للمرأة، وتسوق مشاهدات اشتراكية حول المرأة فيها الكثير من الصحة، وأفكارها عموما تحمل بعدا متقدما، ومن هنا قد لا يكون الاختلاف بيننا سوى في تحديد مبررات عدم وصـول المسـاواة بين المـرأة والرجـل في المجتمع الاشتراكي إلى
حدها النهائي.

تلخص الكاتبة دراستها قائلة: "خلاصة البحث، يمكن أن تثبت علميا بدقة، كما أمكن لي شخصيا في هذا الكتاب، المشروطية الاجتماعية للأنوثة" ص 115. وتضيف: "علم النفس التجريبي برهن على أن أغلب الفروق بين الجنسين هي اجتماعية المنشأ. علم النفس البرجوازي والاشتراكي على حد سواء لا ينطلق في دراساته الميدانية من لحظة الولادة، بل بعد ذلك بأسابيع أو شهور، لهذا يجب أن يركز أي بحث يتقصى نشوء الفروق بين الجنسين، على أوائل الأسابيع والشهور الأولى. وهذه النقطة المركزية في كتابي".

وترى الكاتبة أن مهمتها هي محاربة كل من يقول بالفرق بين المرأة والرجل، ذلك لأنها ترى أن ليس هنالك أي فارق طبيعي بين الرجل والمرأة، سوى ذلك الفارق الصغير -أعضاء الجنس الذي لا يبرر على الإطلاق التقسيم الجنساني للعمل. "إن الخصائص الأنثوية التي كانت تعتبر أصيلة، مثل عاطفة الأمومة، والعاطفية والاهتمام الاجتماعي والسلبية، ليست أنثوية بالطبيعة ولا فطرية بل مكتسبة ثقافيا، يبدأ الأمر مع الرضاعة، ويستمر عند اللعب، ولدى برامج التلفاز للأطفال، ببساطة مل شيء يؤول إلى فبركة "الفرق الصغير"! النتيجة النساء والرجال يمشون ويتكلمون ويشعرون ويعملون بصورة مختلفة"، "إن الجهل بما يحدث في هذه الفترة الزمنية -أوائل الأسابيع والشهور الأولى- هو بالذات ما سوف يسمح باستمرار انتشار أيديولوجيا الفرق "الطبيعي" بين النساء والرجال".

وتقوم الكاتبة بفضح التراث الطويل الذي ترسخ في العقل البشري، حول التمييز بين الصبي والبنت -الرجل والمرأة- على قاعدة دونية المرأة -لاستغلالها واضطهادها- والذي يمارس إعادة نفسه من خلال تربية الوالدين، ومنذ اللحظات الأولى للولادة. "المربون يعاملون البنات والصبيان منذ ولادتهم بصورة متباينة، ويسببون بذلك اختلافا في سلوك الجنسين. في الإرضاع يعامل الرضع البنات والذكور معاملة متباينة، أي يجري التأثير عليهم بصورة متباينة، ومن المؤكد أن هذا لا يحدث بصورة واعية، بل الأرجح لاشعوريا" ص 51. "الناس المؤنثون بيولوجيا يربون كنساء، والناس المذكرون بيولوجيا يربون كرجال"، "مع الولادة تبتديء تربية البنات تربية مكونة للاهتمام

بالأشخاص اهتماما متميزا والاهتمام بالأشياء بالنسبة للصبيان" ص116. "ما بين سنتين إلى أربع سنوات يجري إرساء ما يسمى طبيعة الأنوثة - العاطفية الزائدة والاهتمام بالأشخاص والسلوك الاجتماعي" ص117. "مع ازدياد العمر تربط البنت بالبيت والصبي يعيش العالم في الخارج" ص118. "مع بداية سن الروضة يكون لألعاب الأدوار والألعاب القواعدية والإنشائية أهمية حاسمة" ص119. "يضاف إلى ذلك تأثير نماذج الأدوار الجنسانية عبر مختلف وسائل الإعلام" ص119. "إن نماذج الأدوار المميزة جنسانيا تصور في وسائل الإعلام بصورة أقسى مما هي في الواقع، هذا يعني أن وسائل الإعلام ليست مرآة لعلاقات السيطرة الجنسانية بل هي فوق ذلك أداة لتحوير هذه العلاقات والمحافظة عليها" ص120. وفي موقع آخر تضيف: "إن تصوير الجنسين في مختلف وسائل الإعلام يرتبط ارتباطا وثيقا بالتقييم الاجتماعي "للمؤنث" و"المذكر" ص107.

"يشير عدد كبير من الدراسات إلى أن قبول البنت بالدور الجنساني ليس فعلا يتم دفعة واحدة" ص113. وتقول بهذا الصدد: "التربية على الأنوثة تعني التربية على الخضوع، إن القبول بالدور الجنساني الأنثوي لا يحدث عموما دون مقاومة، فهو لا يمتلك أية قوة جذب إيجابية، إن قبول دور واقع يحتوي على خضوع واضطهاد واستغلال لا يمكن أن يكون إلا قسريا"، "مجال العالم المحيط الذي يجوز للبنات ويتوجب عليهن اكتسابه أضيق بكثير من مجال الصبيان" ص77. "في اللعب تشخص البنات الصغيرات والصبيان الصغار شتى جوانب النشاطات الجنسانية والطبقية ويتدربن على تقسيم العمل الجنساني والطبقي" ص82. "إن الإهمال البالغ خاصة لتمارين القوة الجسدية كثيرا ما يكون له بالنسبة للفتيات والنساء عواقب وخيمة -الدونية الجسدية" ص90. "الصبيان يمرنون في هذه المرحلة -من الثانية حتى المدرسة- من التطور بالأغلب على التعامل مع المواد، بينما تمرن البنات على الصلات الاجتماعية" ص91.

ثم تحدد الكاتبة النظرة السائدة حول الفروق بين الجنسين، محاولة كشف جذر الأفكار المعادية لمساواة المرأة الكاملة بالرجل، وفق التالي: "هناك ثلاثة منطلقات أساسية لتفسير تقسيم العمل الجنساني، وبالتالي لتفسير الفرق بين النساء والرجال:

1. المنطلق البيولوجياني: يستند إلى أن فروقا طبيعية، بيولوجية هي سبب الفروق بين الجنسين.
2. الانطلاق من المشروطية الاجتماعية: يستند إلى أن الفروق بصورة أساسية، هي نتيجة علاقات اجتماعية معينة مع الاعتراف بوجود فرق طبيعي ضئيل، المرأة من نوع مغاير، لسن أدنى من الرجال/ ماركس، أنجلز، بيبل.

3. الانطلاق من المشروطية الاجتماعية الكلية: يرفض القسمة البيولوجية للجنسين، ويعيدها كليا إلى العلاقات الاجتماعية المعينة.وقابل للعكس، الفرق الوحيد، القدرة على الإنجاب، لكن الأمومة البيولوجية ليست سببا للأمومة الاجتماعية.

هكذا تفتعل الكاتبة خلافا -نظريا- مع مؤسسي الماركسية، ليس له من مبرر سوى رغبتها في تأسيس مدرسة اجتماعية جديدة، متسلحة ب "النواقص" الظاهرية في المجتمعات الاشتراكية الموجودة حاليا، تلك المجتمعات التي ما زالت بحاجة إلى التطوير والدفع إلى الأمام، خصوصا في مجال البنيان الفوقي، وبالذات في مجال التراث الذهني والنفسي المتوارث في الذات البشرية طوال أربعة آلاف عام من عمر المجتمع الطبقي. تقول الكاتبة: "المنظرون الاشتراكيون لا يقدمون جوابا على مسألة من أين تأتي الاستعدادات الطبيعية للكفاءات الجنسانية" ص28. "إن التحليل العام اللامادي للمنظرين الاشتراكيين في مسألة المرأة يجد تعبيره في نظرية الشخصية والتطور الماركسية، التي تقصر العلاقات الاجتماعية على العلاقات الطبقية، وهذا في مجتمع يتسم بعلاقات طبقية وجنسانية". وتضيف: "تتحدد الشخصية بالنسبة للمنظرين الاشتراكيين من خلال مجموعة العلاقات الاجتماعية لتحديد ماهية شخصية ما، علينا أن نتأمل من ناحية مجموع العلاقات الاجتماعية ومن ناحية أخرى الشخصية بشكل ملموس باعتبارها موضوعا وذاتا في العلاقات الاجتماعية، وبما أن العلاقات الاجتماعية يجب أن تفهم بصورة تاريخية ملموسة كعلاقات طبقية وكذلك جنسانية، فيجب من اجل تحديد الشخصية أن ينظر إليها من هذا الجانب وهذا ما لم يحدث حتى الآن. بما أن النساء والرجال ذوو وظائف مختلفة في مجتمعنا الحالي، فإن شخصيتهم تتحدد أيضا بحسب وظائفهم، الشخصية في جوهرها ديناميكية، قابليتها للتغيير تتعلق قبل كل شيء بالنظام الاجتماعي، بالانتماء إلى أحد الجنسين، وبالانتماء الطبقي، إن الإنسان لا يولد شخصية جاهزة، لا بطبيعة أنثوية، ولا بطبيعة ذكرية، يتطور البشر في نشأتهم الفردية. الفرد الواحد يطور علاقته بالمجتمع قبل كل شيء عبر صلاته المتنوعة مع جماعته. إن الدور الأنثوي هو بصورة ملموسة ذو قيمة أدنى من الدور الذكوري، بمعنى أنه أضيق وأكثر محدودية" ص 48.

وتضيف: "كذلك فإن المنظرين الاشتراكيين ينطلقون من مغايرة الجنسين لبعضهما، وهذا يعني فعليا دونية النساء، ومن أعراض ذلك أن السلوك المغاير للنساء يقاس على السلوك الذكري، الذي يعتبر معيارا، بذلك يكون ما هو أنثوي صميم، في التقييم والواقع، ليس مغايرا فحسب، بل أيضا دونيا، وهو يساعد على تبعية شخصية أكبر للنساء ويستتبع استغلالا أقوى في مجال الإنتاج وإعادة الإنتاج" ص112. وتقول في المقدمة: "لذلك فإن علم النفس الذي يسيطر عليه الرجال، بورجوازيا كان أم اشتراكيا، لا يمكن أن يهتم

بتحليل متساوق منطقيا للتربية الجنسانية أثناء الطفولة المبكرة.. أنا شخصيا أنتمي إلى مجموعة من النفسانيات في برلين اللواتي يزداد تحسسهن من خلال تجاربهن الشخصية وعملهن في الحركة النسائية".

ومع أن الكاتبة أكدت على تأكيد الماركسيين الأوائل في المنطلق (2) -المرأة نوع مغاير لسن أدنى من الرجال، إلا أنها ترغب في أن تستنتج أنهم يقرون بدونية المرأة-، المنظرون الاشتراكيون ينطلقون من مغايرة الجنسين لبعضهما، وهذا يعني فعليا دونية النساء. كيف يكون ذلك؟ هل يقر الماركسيون الأوائل باللفظ مساواة المرأة والرجل؟ لمجرد أنهم كانوا يسوقون استنتاجاتهم من الوقائع الطبيعية والاجتماعية، ويستندون إلى الوقائع التاريخية؟ إن المغايرة في نوع الجنس ليست مبررا للتمييز بين الجنسين، على قاعدة دونية أحدهما، إلا أذا كانت هنالك مصلحة طبقية للقوة الاجتماعية المسيطرة، بحيث قامت بترسيخ الدونية من خلال مجموعة القوانين والأعراف والتربية، وكافة مجالات البناء الفوقي للمجتمع، ونفي دونية المرأة، لا يبرر ولا يشترط نفي مغايرتها، في نوع جنسها المؤنث أو ضرورة تحولها إلى جنس الذكر، ولا نفي أنوثتها، كما لا يشترط نفي ذكورة الرجل، الضروريتان كلاهما -الأنوثة والذكورة- لقيام الجاذبية الجنسية بينهما -الألفة- والتزاوج وبالتالي استمرار النسل.

كما أنه ليست هنالك قوة اجتماعية رجولية -كطبقة- محكومة بعلاقات اجتماعية حقيقية مع طبقة مستثمرة، هي طبقة النساء، في حين أن الرجال والنساء معا منقسمون في ظل المجتمع الطبقي -كإنسان- بالانتماء إلى طبقة اجتماعية تتصارع بشكل رأسي مع طبقة اجتماعية أخرى برجالها ونسائها، بسبب تناقض المصالح الاقتصادية بينهما، وتنسى الكاتبة ما يرافق "الفارق الصغير" من إفرازات هرمونية تؤدي إلى تمايز في الطبيعة الجسدية، من شكل الهيكل العظمي، من حيث الطول وحجم الحوض والصدر، وهذا التمايز ليس سببا على الإطلاق لدونية جسدية للمرأة، فنحن لم نعد في عصر استخدام العضلات.

وتنتهي الكاتبة إلى خلاصة بحثها، في تحديد طريق التحرر لجماهير النساء، "أحد نواقص هذا الكتاب أن إستراتيجية تحرير النساء يجب أن تشتمل على مجموع العلاقات الاجتماعية التي تحدد مكانة النساء. هذا يعني أنها يجب أن تشتمل العلاقات ذات الطابع الطبقي، وكذلك العلاقات ذات الطابع الجنساني، إن القضاء التام على التقسيم الجنساني للعمل، هوأحدى المقدمات الرئيسية، لتحرير النساء". ثم تضيف محددة "السؤال المطروح هو: ما العمل الذي يتوجب القيام به، أثناء النضال ضد الاضطهاد والاستغلال عامة، لمواجهة الاضطهاد النوعي للنساء وسيطرة الرجال على النساء؟ نحن نملك الآن

في نضالنا، ضد اضطهاد المرأة هدفا ماثلا، هو تحررها الجذري من حبسها ضمن ما يسمى جوهرها الطبيعي.

الأمر الذي يترافق مع زعزعة المبدأ الرجالي، أي المعايير والقيم البطريركية، غير أننا لا نملك بعد تحليلا وتنظيرا شاملا للاضطهاد الجنساني وترابطه مع الاضطهاد الطبقي. وبالتالي لا نملك بعد أية إستراتيجية نهائية، ممارستنا العملية يجب أن تمحص وتطور منطلقاتنا النظرية الحالية" ص120. "يجب الانطلاق من أن جميع الفروق الممكن وجودها اليوم، والتي تتجاوز الوظيفة المباشرة للحمل والولادة، هي نتيجة التخصيص الوظيفي وتقسيم العمل الجنساني المميز في حقلي الإنتاج وإعادة الإنتاج"، "إن الإلغاء الكلي لأي تقسيم عمل وتخصيص وظيفي جنساني في حقلي الإنتاج وإعادة الإنتاج هو الشرط الرئيسي اللازم لتحرير النساء"، "بهذا الهدف يتوجب قياس الخطوات الملموسة على طريق التحرير. وتختلف الخطوات نحو هذا الهدف تبعا لاختلاف تأثر النساء بالواقع، لكنها تقود إلى الهدف نفسه. فالإمكانات الفعلية لزوجات الرجال البرجوازيين مثلا تبدو مغايرة لإمكانات زوجات البروليتاريين، وإمكانات غير الأمهات مغايرة لإمكانات الأمهات، وإمكانات العاملات مغايرة لإمكانات غير العاملات، وإمكانات العاملات المؤهلات مغايرة لإمكانات العاملات غير المؤهلات، وإمكانات الشابات مغايرة لإمكانات الأكبر عمرا، وإمكانات السحاقيات مغايرة لإمكانات العاديات جنسيا.. الخ" ص121. "لن تتغير التربية الملموسة للجنسين، ما لم يبدأ واقع الجنسين بالتغير، ومن ناحية أخرى سوف يتأثر الواقع من جراء تغير التربية"، "على البنات إلى جانب القدرة على فرض الذات نفسيا أن يتعلمن أيضا فرض أنفسهن فيزيائيا، المصارعة مثلا هامة جدا".

يتضح جليا أن أفكار الكاتبة شوي لا تخلو أبدا من أخطاء منطقية واضحة، سببها اندفاعها في رفض أنوثتها، واحتجاجها الصارخ على كونها امرأة في مجتمع تحتل فيه المرأة مرتبة أدنى من الرجل، لدرجة أن ترى السحاقيات -إيجابيات- والعاديات جنسيا سلبيات، حين تضع في الجانب الايجابي: البرجوازيات، غير الأمهات، العاملات، العاملات المؤهلات، الشابات، والسحاقيات. وفي الجانب السلبي: البروليتاريات، الأمهات، غير العاملات، غير المؤهلات، الأكثر عمرا، والعاديات جنسيا. وحين تضع تركيبة العلاقات الجنسانية على مستوى الأهمية من تركيبة العلاقات الطبقية، وهي ما دامت تعتبر أن الفروق بين الجنسين تعود بالمطلق إلى تقسيم العمل تبعا للجنس، فإنها في الوقت نفسه لا تجيب على السؤال: لماذا كان أصلا هذا التقسيم؟! ما هو واقعه، ولماذا أصبحت للرجل مصلحة في اضطهاد المرأة، بالتأكيد لم يظهر ذلك إلا بعد أن دخل الرجل نفسه عصر المجتمع الطبقي، وصارت له مصلحة في اضطهاد واستغلال

الآخرين -رجالا ونساء-. نقول: "إن المساواة بين الأمومة البيولوجية والأمومة الاجتماعية هي التحويلة الحاسمة، على الطريق إلى تقسيم العمل المميز جنسانيا". "على النساء أن يجدن طريقا ليست امتدادا لطريق الأنوثة ولا تقود إلى طريق الرجولة" ص 127.

إن نفي الجانب الخدماتي في الأمومة الاجتماعية، والذي يحد من الانطلاق الذهني والاجتماعي للمرأة، ضروري، كضرورة نفي دورها كخادمة لبيت الزوجية، وليكن دورها البيتي والأسري مساويا لدور الرجل تماما، والحل الأمثل الذي يوفر الانطلاقة الاجتماعية للاثنين معا، إنما يكون في تعميم حضانات التربية الجماعية للأطفال -ومنذ سن الولادة إن أقتضى الأمر- وكذلك تعميم المطابخ الجماعية، في الأحياء السكنية وأماكن العمل،الأمر الذي سيريح كلا من المرأة والرجل من تبديد وقتهما وجهدهما في خدمة الاقتصاد المنزلي.

ورغم ذلك تبقى قضية الدفع بعجلة التطور الاجتماعي مسألة ضرورية، ذلك أنه بعد الثورة السياسية، التي تحوّل أجهزة الدولة من أداة قمع لجماهير الشعب، إلى سلاح في يد الشعب ضد عدوّه الطبقي، وضد العادات والأفكار الرجعية التي تحد من حريته الاجتماعية. وتغيير نمط علاقات الإنتاج الاقتصادية، تكون حركة الثورة الاجتماعية - خصوصا في مجال علم الاجتماع وعلم النفس الداخلي- من مزاج وعادة وأفكار عامة، أبطأ بكثير، مما يحتم ضرورة الدفع المستمر بعجلة التطور الاجتماعي بعد إنجاز الثورة السياسية الاشتراكية، والتطوير المستمر لقضية المرأة ومساواتها بالرجل، بعد أن أصبحت المساواة بين كافة أفراد الشعب في المجتمع الاشتراكي مقرّة في الدستور وقوانين الأحوال الشخصية، وبعد أن انتفى الأساس الطبقي الذي كان يكرس أيديولوجية الاستغلال الطبقي والجنسي، حيث يبقى النضال ضد الموروث من العادات والتقاليد والمفاهيم والغرائز الطبقية والأنانية ضروريا.

وإذا كان الاتحاد السوفياتي هو النموذج الفذ للاشتراكية، فإنه يبقى كذلك نموذجا لدراسة المجتمع الاشتراكي، فبعد حقبة ال70 عاما من انتصار الثورة الاشتراكية، ونتيجة ظروف التوازن الدولي، لم يسمح للاتحاد السوفياتي أن ينطلق بكامل طاقته في اتجاه الثورة الاجتماعية، مما سمح بامتلاء أجهزة الحزب والدولة بخاملي الذهن من البيروقراطيين والشكليين، الذي لم يفهموا أن الاشتراكية وأيديولوجيتها الماركسية ليست تعاليم أو أحاديث نبوية، بل هي منهج يمثل مضمون الحياة بأرقى ما فيه من طاقات إنسانية ومشاعر أخوية صادقة، تبشر بالحب والمساواة والعدالة المطلقة، تلك النماذج نراها وبقوة في عالمنا الثالث، من تكريس لمفاهيم مثالية، تبالغ في أهمية الفرد والنخبة، حين تقدس الأمين العام -كما هو الملك والرئيس- وتهتف بهوس للحزب.

لم يكن متوقعا بحركة العصا السحرية -بالروح المثالية النخبوية/الانقلابية- أنه بمجرد تشكيل الحزب، سيتحول أعضاؤه إلى ملائكة بلشفيين، وأنه بمجرد تحقيق الانتصار السياسي لجماهير الشعب، وإعلان قيام الدولة الاشتراكية، ستحل الشيوعية بنقائها المطلق، بين جدرانها، وأن أفرادها سيخلعون فورا أردية التخلف الاجتماعي التي توارثها الإنسان عبر أربعة آلاف عام. وهذا ما تنبه له لينين مبكرا، حين قال في حديث له مع القائدة الألمانية كلارا زيتكين "لسوء الحظ لا يزال بإمكاننا أن نقول عن الكثير من رفاقنا الشيوعيين أنه إذا خدشت قشرة أحدهم الخارجية ظهر لك السطحي والتافه تحتها. عليك بالتأكيد أن تخدش الأماكن الحساسة مثل عقليتهم بالنسبة للمرأة، هل يوجد برهان ملموس على ذلك أفضل من المنظر المألوف لرجل يراقب بكل هدوء امرأة تبدد نفسها بأعمال تافهة رتيبة، وتستنفذ قواها ورقتها، مثل الأعمال المنزلية، يراقب حيويتها تضمحل وذهنها يتبلد ودقات قلبها تخفت وإرادتها تضعف. ليس من الضروري أن أذكر بأنني لا أتكلم عن المرأة البرجوازية التي تلقي بأعباء العمل المنزلي والعناية بالأطفال بكاملها على الخدم المأجورين. ينطبق كلامي على الأكثرية الكبرى من النساء بمن فيهم زوجات العمال حتى لو كانت الأخيرات قد أمضين نهارهن في المصنع لكسب المال".

ألم تفرض ضرورة التطور الاجتماعي، داخليا وخارجيا في الاتحاد السوفياتي، ظهور قيادة حيوية وشابة تمثلت في جورباتشوف -بعد سنوات من حالة الركود الاجتماعي- الذي يتحدث الآن وبجرأة وبعد أقل من عامين، من قيادته التاريخية -بعد لينين-، عن التحولات الثورية الجديدة في الاتحاد السوفياتي، أليست سياسته الداخلية والخارجية الحيوية ذات مغزى كبير،وأليس تحريضه واستقواؤه بنشاطات وآراء جماهير العمال، ضد الأفكار المحافظة التي يحملها العديد من أعضاء لجنته المركزية، دليلا مهما، وأليست مشاهدتنا للعديد من أفراد لجاننا المركزية ومكاتبها السياسية -في تنظيماتنا وأحزابنا- الذين يتلخص نشاطهم في المراسلات والأعمال البيروقراطية، والذين يقضون سنينا طويلة دون أن يقوموا بقراءة كتاب واحد!! دليلا واضحا على أننا لم ننته بعد؟!

ولنختم الآن حديثنا بهذا النموذج الذي ساقته مجلة المدار في عددها 287 بمناسبة يوم المرأة العالمي في 8 آذار 1987م بقلم يوري إليانسكي، عن لودميلا بيستروفا، والذي عنونه بما يستفزنا ويثير استغرابنا، حول ترسخ فكرة تقسيم العمل الجنساني عند الكاتب -امرأة تمارس وظيفة رجالية-. وملخص الأمر "أن لودميلا بيستروفا عقيد في ميليشيا مدينة لينينغراد، تتولى منصب رئيس مختبر التحقيقات الجنائية في المدينة، وهي خارج ساعات الدوام الزوجة والصديقة الصدوقة والمرأة اللطيفة، إنها دائما بكل معنى الكلمة امرأة، إلا في الحالات التي تجد فيها أن لابد من تقمص شخصية الرجل، والزملاء

يتندرون بذلك في لحظات المرح". يسوق الكاتب حوادث حول احتلال امرأة لمثل هذا المنصب. "قبل فترة قريبة انعقد مؤتمر للعاملين في هيئات حماية القانون في الاتحاد السوفياتي، وحضر المؤتمر وفد رفيع من رجال الشرطة الجنائية من لينينغراد، وترأست هذا الوفد بيستروفا، ومفهوم طبعا أن المقام لا يسمح بالتحلي بشخصية المرأة، النصف اللطيف، التي ينبغي استقبالها بالزهور والكلام المعسول وإحاطتها باهتمام خاص، فهنا لابد من شخصية "رجل" يعيش ويعمل ويجد ويستسلم للدعة كسائر الرجال، رجل لا ينتظر أو يتوقع أية تنازلات، وإنما، على العكس، يسعى ليفوق مرؤوسيه مهارة ونجاحا". ثم يتساءل "هل يمكن اعتبار مهمة لودميلا بيستروفا مهمة نسائية عادية؟ بالطبع لا، لو تنبأ لها في شبابها أحد الأشخاص بهذا المصير بالذات، لتملكتها الدهشة، رغم أن الحياة، منذ البداية أسفرت للودميلا عن وجهها الصارم، وكانت تشكيلة هواياتها المدرسية مختلفة: الفيزياء والكيمياء والرياضيات والشطرنج. إنها تشكيلة رجالية تماما. ولكن بالإضافة إلى ما ذكر، كانت تهوى الأدب والموسيقى والرقص بشكل خاص.

كان المحامي صديق الأسرة التي كانت دائما تزورها، أول من وجهها لدراسة الحقوق بعد أن لمس فيها ذهنيتها التحليلية المرنة وبديهيتها الدقيقة. وتدرجت بيستروفا في السلم الوظيفي طبعا بفضل قدرتها الذهنية، وبعد يوم عمل حافل، تجد بيستروفا القوة والغربة في إعداد الطعام. ويروي اعترافها فجأة: "أحب الطهي أكثر من أي شيء آخر!"، يتوجب عليها في أثناء العمل ارتداء البزة الرسمية، وهي طبعا تفعل ذلك وتنهدت وقالت ولكن في الأماسي أحب الزينة.

أعترف بأنني فوجئت بأفكار الكاتب السوفياتي، وكنت اعتقد في البداية، أنهم يفخرون بوصول المرأة السوفياتية، إلى أعلى المستويات القيادية والمهنية والعلمية. واضح من أفكار الكاتب التي ساقها حول هذا النموذج للمرأة السوفياتية، انه كان متفاجئا حين "أكتشفها"، فهو لا زال يعتقد بالأنوثة الاجتماعية للمرأة، لذلك حاول أن يقوي أفكاره ويشد من أزر نفسه باعتقاد الكثيرين مثله، ممن يحيطون بالمرأة بيستروفا، الذين يتندرون بتقمصها شخصية الرجل، وهم في الحقيقة يعبرون عن غيرتهم فهم تفوقت عليهم، ثم حاول بعد ذلك أن يتعرف على تاريخ هذه المرأة -الشاذة- ليثبت لنا بأنه لم يكن تاريخا عاديا، وبالتالي لا تمثل هذه الحالة حالة طبيعية في حركة تطور المرأة المهني، ولكنه كان يرتبك حين كان يكتشف أنها كانت إنسانا يمتاز بالذكاء والذهنية التحليلية المناسبة لمهنتها فيما بعد،وأنها ليست مسترجلة، بل ما زالت امرأة تحب زينتها، وتحب الطهو، وتمتاز بالرقة واللطف.

إن لودميلا بيستروفا امرأة طبيعية جدا، والأنوثة الجنسية لا تعني أبدا الأنوثة الاجتماعية، والمرأة المتحررة حقا، ترفض الأنوثة الاجتماعية، وتتحرر منها، ولا

تتحول رجلا -تمارس السحاق مع نسائها- بل تبقى على صعيد الجنس، أنثى تتـجاذب مـع الرجـل الـذي يتمـتع بالذكـورة الجنسـية، هكذا
باختصار شديد.

في هذا المناخ تجيء كلمات جورباتشوف، التي تستجيب للضرورة الاجتماعية، بالحفاظ على مجتمع الاشتراكية، الذي لا يكون إلا بتطورها الاجتماعي المتواصل مع خط الحياة الصاعد إلى آفاق الديمقراطية الشعبية الرحبة. "نحن بحاجة إلى الديمقراطية حاجتنا إلى الهواء، فإذا لم ندرك ذلك بل إذا أدركنا ولم نقم بخطوات واقعية جادة في توسيعها والمضي في طريق اجتذاب شغيلة البلاد بأوسع ما يمكن إلى الاشتراك في عملية التغيير فإن سياستنا سوف تخمد سوف يختنق تغييرنا".

حول العلاقات الانتقالية

العلاقة الجنسية الانتقالية، هي العلاقة الجنسية التي تتم بين الرجل والمرأة على أساس غرائزي، ولا تكون تتويجا وتجسيدا للشعور المتبادل، ولا تطويرا إلى حد الاندماج للعلاقة الخاصة بينهما، كما أنه يكون معروفا لهما سلفا أن ليس هنالك أمكانية لتطويرها. وإنما تكون على قاعدة التفاهم المشترك لوضع حد للكبت الجنسي عندهما.

وللعلاقة الجنسية الانتقالية عدة أشكال، على أساس مفهوم -ضد الكبت الجنسي- فقد تظهر انتقالية عند طرف جنسي واحد، أو تكون انتقالية بالنسبة للطرفين معا، وقد تنشأ على أساس جزئي من العاطفة، كما أنه يمكن تفسير الزواج التقليدي من زاوية ما، وعند بعض الناس فقط على هذا الأساس.

فالشاب الذي ينتقل من علاقة جنسية مع فتاة لأخرى، دون أن يستقر على حال، وربما من مومس لأخرى، وكذلك الفتاة التي تتميز بالشبق الجنسي وتتنقل من أحضان شاب إلى آخر، ليس إلا لتحقيق المتعة الجنسية، إنما يمارسان العلاقة الجنسية أحادية الطرف.

ومثلما الثورة الاجتماعية الشاملة تبدأ بإرهاصات على شكل التمرد والاحتجاج على الظلم والاضطهاد، ثم تأخذ مع التجربة تطور نفسها وتنحو منحى العلم، كذلك ثورة العلاقات الخاصة -ومنها الجنسية- تبدأ احتجاجها على الكبت في شكل الانحلال والممارسة الغرائزية، ثم العلاقة الانتقالية-الوسيطة-والمؤقتة، إلى أن تستقر على شكلها الأرقى، العلاقة الخاصة الحرة والدائمة. وكما أن الثورة الاجتماعية لم تظهر على مدى التاريخ إلا بعد أن ظهر الامتياز الاجتماعي-الاقتصادي أساسا، والذي كان أصحابه يقيمون من أجل الحفاظ عليه بنيانا اجتماعيا، أداريا، ثقافيا، وقانونيا -اسمه الدولة-، من ضمن هذا الامتياز الاجتماعي الذي كان حكرا على الطبقة الاجتماعية السائدة، في عصر المجتمعات الطبقية -كان الامتياز الجنسي- امتياز المتعة الجنسية لأفراد الطبقة الاجتماعية السائدة، من خلال القدرة على دفع المهور، والقدرة على شراء الجواري، والدفع للخليلات والمحظيات والسراري، أما الزوجة فيحتفظ بها للإنجاب فقط!

ومثلما كان أفراد الطبقات المسودة يحرمون من امتياز الثروة، كانوا يحرمون من امتياز المتعة، لدرجة أنه تم نسج مجموعة القوانين والأحكام والأعراف والأخلاق، لتحرمهم حرية المتعة العاطفية والجنسية، وحتى حرية الاختيار، وكان يسمح لهم فقط بالإنجاب-عبر الزواج الشرعي، أي القانوني - وذلك لتوفير الخدم والأقنان والعمال. وممارسة هؤلاء للجنس هي لهذا الهدف حصرا، ليس إلا.

وحتى الأديان كانت ترسخ مثل هذا المفهوم، وكانت المجتمعات الطبقية تكرس مفهوم الابتذال للجنس، وما زالت أخلاقها تعتبر التحدث بأعضاء الجنس شيئا معيبا، رغم أنها أعضاء جسدية، كاليد والرأس والقدم، بل إنها أكثر الأعضاء أهمية في الجسد، وهي مصدر استمرار الحياة. وكانت تضطر للسماح بها من أجل الإنجاب، للمحافظة على الجنس (النوع) البشري، وتناضل من أجل تجريدها من جانب المتعة، ولو كان بالإمكان أن يتم الإنجاب دون الاتصال الجنسي لحرّمته تماما!

وإذا كان الكبت ممارسة "أخلاقية" تقهر الإنسان بمنعه حاجة جسدية وعاطفية، فإن الممارسة العشوائية والمبتذلة، إنما هي رد فعل معاكس للكبت، تستجيب للغريزة وتطفيء العاطفة.

وهكذا فإن التطور التدريجي لترسيخ تقاليد الحريات الإنسانية في نفوس البشر، يبتعد بها عن الحالتين الآنفتين، لتظهر العلاقة الخاصة الانتقالية كدرجة متقدمة، ولكنها ليست نهائية، بحيث يبقى الإنسان يسعى -رجلا كان أو امرأة- إلى علاقة أكثر استقرارا، توفر له الاطمئنان النفسي والعاطفي والجسدي الدائم.

ومهما كان الكبت الجنسي والعاطفي شديدا، فإنه لا يمكن أن يكون بحال من الأحوال كاملا، ذلك أن المكبوت تحت الضغط النفسي الذي يتعرض له، يخفف من حدته البيولوجية بالاستمناء أو الاحتلام، ومن ضغطه العاطفي بعروس الأحلام أو فارس الأحلام، وأحيانا بعشق النجوم من الفنانين والكتاب والرياضيين وحتى السياسيين المشاهير.

وإذا كان الاستعداد للتعاطي مع الحاجة العاطفية والجنسية يختلف من إنسان إلى آخر، كل حسب تكوينه الشخصي وآرائه ونفسيته، فإننا نتحدث عن الإنسان في صيرورته الاجتماعية، التي ستؤدي به الصيرورة الاجتماعية حتما إلى إنسان خال من العقد النفسية والغرائز الأنانية.

وفي حالة أن يفرض مجتمع الطبقات الظالم، قهرا على حبيبين ارتبطا بعلاقة خاصة، الانفصال المؤقت قسرا، فإنهما يكونان أمام خيارين خلال فترة الانفصال، فإما أن يقيم أحدهما أو كلاهما علاقة انتقالية -أو يمارس علاقات مبتذلة- أو يلجآن إلى الكبت المخفف، ولا يعتبر هذا الموقف موقفا أخلاقيا مرفوضا، فللاعتبار النفسي دور هام في هذه المسألة، فممارسة أحدهما أو كلاهما لعلاقة عرضية، قد يؤثر على استكمال العلاقة الخاصة بينهما فيما بعد، ذلك أنها تتم في ظروف الانسجام النفسي التام بينهما، في هذه الحالة فمن أجل استمرار العلاقة الخاصة، يمكن احتمال الألم، تماما كما يعتبر تنازل المناضل عن حريته مؤقتا واحتماله التعذيب موقفا من أجل انتزاع الحرية العامة، ليس موقفا أخلاقيا مبتذلا،فمن أجل الحرية العامة والشخصية الكاملة، يمكن التضحية بها

مؤقتا، ومن أجل السعادة المطلقة باستمرار العلاقة الخاصة، يتم القبول بالتضحية المؤقتة بالمتعة الجنسية، واحتمال الكبت الجنسي.

فليس بعد الوصول إلى الحقيقة من غاية أسمى من الحفاظ عليها، كذلك بعد الوصول إلى العلاقة الخاصة، ليس هنالك أهم من الحفاظ عليها، وكما يستحيل على المجتمعات التي تطورت أن تعود أدراج تاريخها إلى الوراء، يستحيل على الإنسان أن يقبل بالعودة إلى العلاقة الانتقالية أو العلاقات العشوائية، بعد أن يكون قد وصل إلى العلاقة الخاصة الدائمة.

وإذا كان الشرط النفسي هو الذي يمنع تناول العلاقة الانتقالية أو العشوائية، في حال الانفصال القسري كحل للكبت الحاصل، ففي حال تقبل الزوجين لهذا التناول، يصبح ممكنا بالنتيجة، ولكنني اشك في أن يقر الزوجان ذلك، إلا في حالة يأسهما من أمكانية عودة علاقتهما، حين ذلك تفرض ضرورة الواقع عليهما -التخلي عن ذكريات الماضي الحلوة- إلى محاولة تكرارها، ولكن مع حبيب آخر!! وهكذا يظهر بوضوح عدم قدرة منافسة العلاقة الانتقالية أو العلاقات العشوائية للعلاقة الخاصة الدائمة، والتأثير النفسي للحبيب بالحبيب، ليس جغرافيا فقط بحيث انه ينتفي في حال اختفائه، بل إنه يبقى بحكم التجربة والتاريخ الذاتي (الشخصي)، ويبقى ما دام الأمل بعودة الحبيب قائما.

دمشق شباط 1987

المثالية الرجعية
في مقدمة ويلهلم رايخ لمؤلفه "الثورة الجنسية"

حين كشف كارل ماركس الحقيقة البسيطة الكامنة وراء الغطاء الأيديولوجي - "الإنسان يجب قبل كل شيء أن يأكل ويشرب، ويكون له مأوى وثياب، وذلك قبل أن يبدأ الاهتمام بالسياسة أو العلم، أو الفن أو الدين... الخ، ومن ثم فإنتاج الوسائل المادية المباشرة للإبقاء على الحياة، وما يتبعه من درجة التطور الاقتصادي الذي يحققه أناس بعينهم أو خلال فترة تاريخية بعينها، أنما هو الأساس الذي تقوم عليه مؤسسات الدولة والمفهومات القانونية والفن وحتى الأفكار حول الدين والذي تتطور فيه، وفي ضوئه يجب أن تفسر لا بالطريقة العكسية التي استخدمت حتى الآن"- أرسى بذلك أسس المادية التاريخية، مطبقا الفلسفة المادية القائلة بأسبقية المادة وثانوية الوعي على المجتمع، طارحا بذلك وللمرة الأولى إمكانية ظهور علم اجتماع حقيقي وموضوعي.

وقد كان الفلاسفة جميعا، قبل ماركس - بمن فيهم الفلاسفة الماديون- مثاليين في تفسيرهم للظواهر الاجتماعية ولتطور المجتمع الإنساني، وذلك بإرجاع ذلك إلى تطور الروح العام، كما عند هيجل، أو تطور الوعي السياسي العام، كما عند الماديين الفرنسيين، في القرن الثامن عشر، أما الفلاسفة والسوسيولوجيون البرجوازيون المعاصرون، فما زالوا يواصلون تقديم الأطروحات المثالية، التي تحاول أخفاء حقيقة كون الصراع الطبقي هو المحرك الحقيقي للصراعات الاجتماعية، وبالتالي هو سبب التطور الاجتماعي، وإنه الطريق الوحيد أمام البروليتاريا التي تتبوأ من خلال ذلك الصراع موقعا تاريخيا، يتمثل في انجاز مهام التحرر الاجتماعي النهائي للإنسان.

وقد حاول الطبيب النفسي والعالم البيولوجي الألماني ويلهلم رايخ أن يضع حلا - حسب تعبير مترجم مؤلفه "الثورة والثورة الجنسية"، محمد عيتاني- لحالة الاستلاب التي يعيشها الجنس البشري في ظل نظام الاستلاب المادي والروحي، فهل تمّ له ذلك؟ لنرى!

منذ البداية وفي مقدماته للطبعات الرابعة والثالثة والثانية من مؤلفه، يضع المؤلف تصوراته النظرية التي انطلق منها في معالجته لتلك الظاهرة الاجتماعية -ظاهرة الاستلاب الجنسي-، وقد انطلق من مقولة أساسية في نظريته وهي كما يقول، في مقدمة الطبعة الثانية في الصفحة 26 من المؤلف، "إن الحاجات البيولوجية والحاجة إلى الغذاء والسرور الجنسي، هي دواعي الضرورة لتنظيم اجتماعي، بوجه عام. و"طرق الإنتاج"

التي تنشأ عنه تفسد الحاجات الأساسية بمقدار ما، دون تبديدها، وتخلق بالتالي أنماطا جديدة من الحاجات، وهذه الحاجات المغيرة من جديد تحتم تناميا مقبلا، متأخرا في الزمن، للإنتاج، ووسائل الإنتاج (آلات وأدوات)، وفي الوقت نفسه، علاقات اجتماعية واقتصادية بين الأفراد، وعلى قاعدة من هذه العلاقات بين الأشخاص في الإنتاج، يتنامى بعض المفاهيم الأخلاقية، والفلسفية الخ... للحياة.

وهذه المفاهيم تلائم على وجه التقريب، حالة النمو التقني في كل عصر معين، أي المقدرة على فهم الوجود البشري والتحكم به. و"الأيديولوجية" الاجتماعية المتنامية هكذا، تقيم بدورها بنية بشرية، وتصبح بهذه الصفة، سلطة مادية".

وإذا كان صحيحا أن الحاجة إلى السرور الجنسي، تدعو إلى ضرورة تنظيم اجتماعي ما، حيث أن اللقاء الجنسي يتطلب لقاء أثنين -على الأقل- ذكر وأنثى، لكن مثل هذا التنظيم، لا يجب بالضرورة أن يكون معقدا، على أساس الحاجة الجنسية. فالحاجات البيولوجية -الحاجة إلى الغذاء والى اللقاء الجنسي- إنما تحتم بالضرورة ظهور شكل بدائي من التنظيم الجماعي وهو شكل القطيع، هذا الشكل الذي ظهر عند الإنسان الأول، قبل أن يكتشف العمل المنتج، والذي لا زال يظهر عند الحيوانات في الغابة، وهي، أي هذه الحيوانات تلبي حاجاتها البيولوجية إلى الغذاء والى اللقاء الجنسي، دون تعقيد. ولكن التنظيم الاجتماعي الذي ظهر بعد ذلك، وبدأ يأخذ شكلا أكثر تعقيدا بشكل متصاعد، إنما كان أساسه اكتشاف الإنسان للعمل المنتج، الذي يجعل لديه وفرة في الغذاء، يستعملها أوقات الأزمة والحاجة. وتزامنا مع العمل بدأ عقل الإنسان يتطور، فهو لابد له بالضرورة، أن يفكر في الطريقة التي يعمل بها، وفي تحسين أدوات إنتاجه، وما ينتج عنها من حاجات، فهو مثلا، يصيد السمك، ويستخدم لذلك جذع شجرة، وكان يمسك في البداية السمك بيديه، وذلك في شواطيء الأنهار، ذات منسوب المياه المنخفض، واكتشف أنه لو تعاون مع شخص آخر - ربما زوجته، أي شريكته في القطيع- وهو دائما شخص من ذات القطيع، فإنه يستطيع أن يوفر نجاحا أفضل، وكسبا أوفر، يتقاسماه هما الاثنان، هكذا فإن اكتشاف الإنسان للعمل المنتج، كان العامل الوحيد لظهور شكل من أشكال التنظيم الجماعي تمثّل بالعشيرة.

ونظرا لعدم ظهور الطبقات بعد في المشاعية الأولى، وقد كانت شكلا من أشكال العلاقات الاجتماعية، فلم تكن هنالك مشكلة جنسية، تستدعي ظهور حركة ثورية لحلها، فالمشاعية الاقتصادية الأولى كانت تعرف المشاعية الجنسية -شكلا لإشباع حاجاتها الجنسية- والحق الأمومي نظرا لعدم معرفة الأب، أو نسب الأبناء للأم، كان دليلا على ذلك، ولم يكن بالتالي هنالك كبت جنسي، ولكن كانت الممارسة الجنسية تتم بطريقة غريزية، ولم يكن إنسان المشاعة يشعر بمفارقة عاطفية في ذلك، نظرا لتدني وعيه

الإنساني، وضحالة تجربته الاجتماعية، وبساطة العالم النفسي عند كل من الرجل والمرأة، مما لا يشترط بالضرورة وجود علاقة عاطفية حميمة، وربما كانت تظهر مثل تلك العلاقة -عند الممارسة الجنسية- على الأقل، كما نجدها أحيانا عند القردة مثلا، وقد كان إنسان المشاعة الأولى اجتماعيا، أكثر بكثير من القردة.

المهم أن التنظيم الاجتماعي، بدأ في التعقيد، عندما بدأ مجتمع المشاعة ينقسم على نفسه، إلى طبقات، حيث بدأت وسائل العمل البدائية في التحسن، وأتيحت فرصة تطبيقها على المستوى الفردي، وبذلك ظهرت لأول مرة الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج، وما ترتب على ذلك من ضرورة نشوء تنظيم ما في يد المالك، للحفاظ عليها، من تمرد مستخدميه، وكان هذا أول شكل للدولة، وما ترتب على الملكية الخاصة من قوانين وأعراف وتقاليد، ألغت الحق الأمومي، لتحفظ سريان الثروة في نسل الرجل -مالكها- وما ترتب على ذلك من ضرورة الحفاظ على هذا النسل نقيا، وفق قنوات تحفظ هذه الملكية الخاصة، تحتم العفة على المرأة، في حين أن الرجل الذي بدأت تتشكل نفسيته على الامتياز الخاص والأنانية، أقر لنفسه،-وما كان ليستطيع ذلك، لولا امتيازه الطبقي والاجتماعي- تعدد الزوجات والخليلات.

أي أنه بعد ظهور الملكية الخاصة لأول مرة في مجتمع مالكي العبيد، والعبيد، والذي أخذ شكله الاجتماعي في شكل العائلة البطريركية، بدأت في الظهور أول إشكالية جنسية، وما ترتب عليها من حرمان، للعبيد ومن مفارقة عنصرية في إشباع الحاجة بين الرجل والمرأة.

وبذلك استطيع أن ألخص فأقول: أنه لصحيح أن أول شكل من أشكال التنظيم الجماعي، ظهر تلبية لحاجات بيولوجية -كما ظهر ذلك في القطيع الحيواني- ولكن مع ظهور العمل ووسائل أنتاج الغذاء، عبر النشاط الهادف، تطور هذا القطيع إلى أول شكل من أشكال التنظيم الاجتماعي الإنساني، وهو العشيرة، وقد ظلت الحاجات البيولوجية -ومنها الحاجة إلى السرور الجنسي، أو الإشباع الجنسي- لا تعاني من أية إشكالية ما حتى ظهور الملكية الخاصة، حيث بدأت إشكاليات اجتماعية عديدة في الظهور، هذه الإشكاليات التي ترتب عليها كثير من الظواهر الاجتماعية التي لا يمكن حلها، حلا نهائيا وجذريا، إلا بإلغاء سبب ظهورها، أي بإلغاء الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج.

وحول هذه الآلية في تشكل المجتمع البشري، يقول أستاذ الفلسفة الجامعية السوفياتي الكسندر بتروفيتش شبتولين، في مؤلفه " النظرية العلمية في الطبيعة والمجتمع والمعرفة"، الصادر عن دار الفارابي في بيروت، " في المراحل الأولى من تكون المجتمع الإنساني، حين كانت القوى الإنتاجية تحول دون أمكانية أن يصارع الإنسان الطبيعة وحده، استطاع الناس التوصل إلى وسائل استمرار حياتهم عن طريق الجهود

الجماعية، وقد حتم العمل الجماعي الملكية المشتركة لوسائل الإنتاج، كذلك علاقات التعاون والمساعدة المتبادلة بين الناس"، ويضيف: "وسائل العمل تلك، والمميزة للمجتمع البدائي، قد تحسنت وتطورت تدريجيا، وحلت الأدوات المعدنية محل الأدوات الحجرية القديمة، وأنتجت فرصة تطبيق وسائل العمل على المستوى الفردي، ومن ثم تنظيم الإنتاج الخاص للبضائع المادية، وحيث أن الإنتاج الخاص كان مؤديا إلى تقسيمٍ أعظم للعمل وتخصص في الإنتاج الذي أدى بدوره إلى رفع إنتاجية العمل ومزيد من التحسن في أدوات الإنتاج، فقد بدا في تلك المرحلة، بأنه أكثر جدوى من الإنتاج المشترك، فالملكية المشاعية لوسائل الإنتاج والتوزيع بالتساوي، لا تتيح عرض المبادرات الفردية وتحرم العامل من الربح الشخصي، إذا رفع إنتاجية العمل وطور أدواته تطويرا أبعد، هنا ظهرت الضرورة التاريخية لاستبدال الملكية العامة لوسائل الإنتاج التي لم تعد تتوافق ومستوى تطور القوى الإنتاجية بالملكية الخاصة التي ناسبت أكثر هذا المستوى من التطور في هذه الظروف" ص 177.

ويقول أيضا الأستاذ شبتولين: "ينشأ المجتمع على أساس التطور اللاحق في الأشكال المادية لحركة المادة التي تشكل الطبيعة. خاصة أشكالها البيولوجية، فسلفه المباشر هو القطيع الحيواني، وهي جماعة بيولوجية تقوم على أساس الطعام والجنس والدفاع عن النفس وغرائز أخرى. وقد تحول القطيع الحيواني إلى مجتمع إنساني تحت التأثير المباشر للعمل والنشاط "المزود بأدوات" من قبل أسلاف الحيوان الإنساني لإشباع احتياجاتهم" ص 160. ويضيف موضحا: "وبخلق الأدوات المطلوبة للتأثير في الطبيعة أصبح أسلاف الإنسان أقل اعتمادا عليها، ومنذ ذلك الوقت شهد الإنسان نضالا متصلا من أجل وجوده لا عن طريق تغيير صفاته ووظائفه البيولوجية فقط، ولكن أيضا بتحسين الأدوات التي يؤثر بها في الطبيعة ويغيرها عن قصد" ص 161.

بعد ذلك توالت مثاليات رايخ، لتؤكد اعتماده المنهج المثالي في تحليل الظاهرة الاجتماعية، ومن ثم فيما يعتقد أنه يضع من حلول لها، فها هو يقول: "ليست المثالية الفكرية لطبقة اجتماعية انعكاسا مباشرا لوضعها الاقتصادي، وقابلية الانفعال العاطفية والصوفية لدى الجماهير الشعبية ذات معنى مساو لتلك، إذا لم يكن أعلى بكثير، تجاه المسيرة الاجتماعية، من المصالح الاقتصادية الخالصة، فالإكراه السلطوي متغلغل حتى الإشباع، في جميع طبقات المجتمع، في جميع الأمم، تماما كما هي حال الفكر والعمل الموجهين نحو الحرية، فليس هناك حدود طبقية لأبنية الطباع، كما هو الشأن في الأحوال الاقتصادية أو الاجتماعية. وهذه ليست مسألة "صراع طبقات" بين البروليتاريا والبرجوازية، كما تريدنا أن نعتقد نظرية آلية. لا، إنما الأمر في ذلك، أمر كفاح يخوضه عمال تكيفت طباعهم مع الحرية ضد عمال ذوي بنية سلطوية، وطفيليات اجتماعية.

وهنالك في أبناء الطبقات الاجتماعية العليا، من هم ذوو بنية طبعيه قادرة على الحرية يكافحون والخطر يحيق بحياتهم، من أجل حقوق جميع العمال، ومن المستبدين (الديكتاتوريين) الذين ينبثقون، مصادفة، من البروليتاريا، فإن روسيا السوفياتية المدينة بوجودها لثورة بروليتارية هي اليوم محافظة، عام 1944، في مادة السياسة الجنسية، بينما أمريكا تقدمية، على الأقل، في هذه السياسة، مع أن بنيانها التحتي يقوم على ثورة برجوازية.

وإن أهم مفاهيم القرن التاسع عشر الاجتماعية ذات المحتوى الاقتصادي الخالص، لا تنطبق بعد على التنسيق العقائدي الذي ظهر خلال نزاعات الثقافات في القرن العشرين" ص 17،18.

والحقيقة أن الوعي الاجتماعي للطبقة الاجتماعية فيما يتمثل بأيديولوجيتها الفكرية، في حين أنه ليس انعكاسا مباشرا وتلقائيا -فوتوغرافيا- لوضعها الاقتصادي، ولكنه إنما يتشكل كنتاج غير مباشر لهذا الوضع. فالوجود الاقتصادي للطبقة الاجتماعية إنما يكون وفق علاقات إنتاج اجتماعية مع وسائل الإنتاج الأخرى، بحيث يكون هذا الوجود أساسا لتلك العلاقات الإنتاجية الناشئة عنه، وعلى أساس تلك العلاقات الإنتاجية تنشأ علاقات أعم، من خلال علاقة الطبقة الاجتماعية بالطبقات الأخرى، وحين تنشأ العلاقات الاجتماعية المتعددة، بين الأفراد في الطبقة الواحدة، والأفراد من الطبقات المختلفة، وفق قوانين التضامن والتصارع، التي تتم على أساس المصلحة الاقتصادية بالأصل، وإن ما تفرزه هذه الطبقة الاجتماعية أو تلك، من رؤى فلسفية أو مناهج اقتصادية أو سوسيولوجية أو إبداعات فكرية أو أدبية أو فنية، إنما يجسد بمجموعه مصالح تلك الطبقة وطموحاتها عبر صيرورة صراعها الاجتماعي، بل إن الطبقة لا تعود كذلك من حيث مفهومها العلمي الذي يقوم على أساس أن السمة الرئيسية للطبقات -كما حددها لينين- هي علاقة الناس بوسائل الإنتاج.

يقول أستاذ الفلسفة السوفياتي أ.ب. شبتولين: "ثمة نظريات كثيرة وضعت حول أصل الطبقات، فبعض المؤلفين يرون أن التمايزات الطبقية بين الناس هي نتيجة عوامل بيولوجية، ويحكمها العنصر على وجه الخصوص، وقد تبنى منظرّو الفاشية هذه النظرية، ويطبق المؤمنون بها قوانين بيولوجية على الظواهر الاجتماعية في حين أن هذه الأخيرة لا تخضع في تطورها للقوانين البيولوجية في حركة المادة بل لقوانين الحياة الاجتماعية، وتكشف الممارسة التاريخية والعملية لبناء الاشتراكية والشيوعية في مختلف البلاد أن العوامل الاجتماعية هي التي تحكم العلاقات بين الطبقات، لا التمايزات العنصرية أو القومية" ص 190.

وطبيعي والحالة هذه أن تؤدي به -أي بالمؤلف رايخ- نظرته البيولوجية، على اعتبار أن الحاجة إلى السرور الجنسي هي أساس تشكل التنظيم الاجتماعي، وبالتالي وجود الطبقات الاجتماعية، بحيث تنشأ طبقة مستبدة فاشية تقمع هذه الرغبة، وطبقة تحررية أخرت تدفع باتجاه إنجاز ثورتها الجنسية.

وهذا يعني اختفاء الانقسام الرئيسي في المجتمع الطبقي إلى طبقتين أساسيتين: طبقة مستثمِرة وأخرى مستثمَرة، وفي حالة المجتمع الرأسمالي، طبقة برجوازية وأخرى بروليتارية. وإثباتا لذلك، يدلل المؤلف على فشل النظرية الماركسية حول الطبقات، حيث قسّم العمال إلى قسمين: عمال تكيفت طباعهم على الحرية، وطفيليات اجتماعية، وقسّم البرجوازيين إلى قسمين أيضا: قسم ذو بنية طبعيه قادرة على الكفاح من أجل الحرية -من أجل حقوق جميع العمال- وقسم مستبد وديكتاتوري، وهكذا يتوحد قسم البروليتاريا "المطبوع" على الحرية مع البرجوازيين ذوي البنية -المطبوعين- على الحرية، ضد العمال الطفيليين والبرجوازيين المستبدين، وهكذا تنشأ طبقتان جديدتان منقسمتان على أساس بيولوجي نفسي -الطبع والبنية- تتصارعان من اجل إنجاز الثورة الجنسية.

في حين يختفي التقسيم الاقتصادي للمجتمع الرأسمالي، باختفاء السمة الرئيسية لطبقتيه، البرجوازية والبروليتاريا، ويظهر بدل الاقتصاد السياسي، الذي يبحث في العلاقات الاجتماعية على أساس موقعها من الإنتاج، وعلى أسس اقتصادية، يظهر بدلا منه اقتصاد جنسي، يقوم على بحث العلاقات الاجتماعية بين طبقات جديدة، على أساس موقعها أو موقفها من مسألة الاستلاب الجنسي.

هذا الاقتصاد الذي يؤكد جدلية صراع الطبقتين -الأساسيتين- فيما يؤدي إلى التحرر الاجتماعي، وذلك بإنجاز مهام الثورة الجنسية. وهكذا وبناء على هذا المفهوم، تختفي السمات الرئيسية للاختلاف فين البروليتاريا والبرجوازية، وبين المجتمعين الاشتراكي والرأسمالي، فلا يعود النظام الاشتراكي تقدميا بالضرورة ولا الرأسمالي رجعيا كذلك، إلا من خلال موقفيهما تجاه مفهوم رايخ للثورة الجنسية.

هكذا تظهر واضحة السمة الرجعية لأفكار رايخ، من حيث أنها تضلل العمال حول مفهوم الطبقة الاجتماعية، ليعيقها عن رص صفوفها، وتمرير فكرة الإمكانية الثورية لشرائح برجوازية، وتجهيلها حول أساس الفكر الثوري مرجعا إياه إلى الطبع والبنية التحررية، وإلى أساس مثالي يتمثل في الانفعال والتصوف، في حين انه إذا كان للفكر ماهية مثالية، إلا أن أساس تشكله مادي. وكذلك تظـهر رجعية تلك الأفكار من حـيث أنـها تشكك العمال في نظامهم الاشتراكي الوحيد القادر على تحريرهم، وإيهامهم ب "تقدمية" النظام الرأسمالي، وبإمكانية تقدمه، كل هذا من أجل الحفاظ عليه، وعلى امتيازات الطبقة البرجوازية.

وتظهر مثالية رايخ أيضا، حينما يتحدث عن حركته الجنسية قائلا: "النجاح الذي أحرزه الاقتصاد الجنسي في عدد كبير من البلدان، يعود الفضل فيه إلى العديد من المربين الطيبين، وكذلك إلى الأهالي المتفهمين" ص 19. وهو بذلك يرجع أسباب الحركة الاجتماعية إلى "أشخاص متفهمين"، وليس إلى تطور ناشيء في العلاقات الاجتماعية، في نفس الوقت الذي لا علاقة لمثل ذلك النجاح بالتقدم الاجتماعي العام. ويضيف: "إن دورا جديدا من العقلانية بزغ، وعليه أن يدافع عن ملكه ضد الأحياء من حماة العقلانية القروسطية" ص 19 فكيف ظهرت هذه العقلانية؟ هكذا فجأة؟ أم أنها ظهرت على طريقة هيجل المثالية نتيجة تطور "الروح العام"؟ يعجز رايخ عن الإجابة، فهو ليس جدليا، كما كان هيجل.

والمجتمع الطبقي في النهاية، إذا كان بحاجة إلى ثورة تحل إشكالاته ومفارقاته الاجتماعية، فهو بحاجة إلى ثورة اجتماعية شاملة، تحل كل إشكالات الظواهر الاجتماعية، ومنها ظواهر الاستلاب العاطفي والجنسي، وليس إلى ثورة في الظاهرة فقط، والتي هي جزء من النسيج الاجتماعي العام، تتفاعل معه جدليا، ولا يمكن أن يحدث إصلاح أو تثوير في الظاهرة فقط، دون المجموع، كما لا يمكن أن يحدث إصلاح أو تثوير في المجتمع دون أن يحدث ذلك إصلاحا وتثويرا في ظاهرة الاستلاب العاطفي والجنسي، ولكن اعتماد رايخ المثالي على أن الحاجة الجنسية، هي أساس تشكل التنظيم الاجتماعي ككل، دفعه إلى أن يتوصل إلى هذا الحل الخاطيء -من أجل ثورة اجتماعية نحن بحاجة إلى ثورة جنسية- وهو بذلك قد حلّ الحاجة إلى السرور الجنسي، محل صراع الطبقات كمحرك للتطورالاجتماعي.

وهذه النظرة بحد ذاتها، إنما هي نظرة فرويدية اجتماعية، ففي حين كان فرويد قد اعتبر الغريزة الجنسية -من حيث هي دافع ذاتي- أساس تشكل العالم النفسي للفرد، فكانت هذه الرؤية المثالية أساس تكون علم النفس الفرويدي، فإن نظرة رايخ والتي تتمثل في أن -الحاجة إلى السرور الجنسي- وهي تشترط وجود الشريك -وبالتالي تأخذ شكلا اجتماعيا ما- هي أساس التنظيم الاجتماعي، تكون هذه الرؤية المثالية أساسا لنهج فرويدي اجتماعي. في حين أن نظرته النفسية للفرد كانت مثالية أيضا، حين أرجع أساس تشكل العالم النفسي للإنسان، إلى الطبع والبنية الطبعية، حيث يقول: "ليس ثمة مسيرة تطور اجتماعي اقتصادي ذي أهمية اقتصادية ما، دون أن تكون رأسية في بنية الجماهير النفسية، ودون أن تعبر عن نفسها في تصرف الجماهير، وليس ثمة شيء من قبيل "تطور القوى الإنتاجية من تلقاء نفسها" ولا وجود إلا لتطور الامتناع الذاتي في البنية النفسية والبشرية، في الفكر والعاطفة على قاعدة من السباقات الاجتماعية-الاقتصادية. والاقتصاد أمر لا سبيل إلى إدراكه خارج البنية العاطفية الفاعلة للإنسان، ولن يكون في

الإمكان، مؤكدا، السيطرة على سير التطور الثقافي الراهن، من غير فهم هذا الأمر، وهو أن نواة البنية النفسية إنما هي البنية الجنسية، وأن سير العملية الثقافية إنما يتقرر جوهريا بالحاجات الجنسية" ص 27.

يتضح تماما أنه يرجع سبب التطور الاجتماعي-الإقتصادي إلى تطور الامتناع الذاتي في البنية النفسية البشرية، أي حين يمتنع الأفراد عن أن يكونوا مستغلين أو استبداديين، أو قامعين للحاجات الجنسية للآخرين، وهذا التطور النفسي إنما يتم في الفكر والعاطفة، نتيجة السياقات الاجتماعية - الاقتصادية، ولكن كيف يتم هذا التطور النفسي لدى البشر - نتيجة تطور الحركة الجنسية الثورية! بفعل "الطبقة" المؤلفة من أفراد ذوي بنية طبعيه قادرة على الصراع من أجل الحرية، وإذا كان وفق هذا المفهوم المثالي للصراع الاجتماعي، هنالك أناس مطبوعون على الحرية، وآخرون مطبوعون على قمع الحرية، فكيف السبيل إلى تغيير هذا الطبع القمعي؟ وإذا كان ذلك ممكنا، فإنه بنفس المنطق يصبح ممكنا تراجع المطبوعين على الحرية. والأهم من كل ذلك، أن هذا المفهوم إنما يؤكد أزلية الانقسام الطبقي وإلوهيته، ويبريء الإنسان من جرائمه التي لا ذنب له فيها، فهو مطبوع على الشر، هكذا خلقه الله شريرا، فيصبح من غير المعقول إدانته.

وتظهر أيضا مثالية المؤلف واضحة في موقع آخر، "الوعي الاجتماعي لا يستغنى عنه إذن في الحياة اليومية وإذا توصل 1800 مليون من سكان هذا الكوكب إلى فهم عمل مائة دبلوماسي رئيسيين، كان كل شيء على ما يرام. ولكن هؤلاء المليار والثمانمائة مليون من الناس سيظلون عاجزين عن السيطرة على مصيرهم الخاص بهم، ما داموا غير واعين لحياتهم الشخصية في تواضعها، وما يمنعهم من ذلك الوعي، إنما هما هاتان القوتان الداخليتان: الأخلاقية الجنسية والصوفية الدينية" ص 28.

هكذا مشكلة الإنسان لا تكمن من الأساس في كونه مستثمرا من قبل البرجوازيين، وإنما مشكلته في ذاته، هذه الذات التي يجهلها، وهو لو أستطاع أن يفهم عمل مائة دبلوماسي رئيسيين في العالم، لكن كل شيء على ما يرام، ولكن كيف يتم مثل هذا الفهم، وإلى أي مدى يصبح هذا الفهم فاعلا؟ وهكذا الذي يمنع سكان هذا الكوكب من التحرر هو ما في داخلهم من أخلاقية جنسية وصوفية دينية. ولنحاول أن نتفق! فإذا كان التخلف -في الوعي الاجتماعي- لدى الإنسان، وهذا التخلف الذي ما هو إلا نتيجة لتخلف وسائل إنتاجه -ورجعية علاقات الإنتاج الناجمة عنها- سببا من الأسباب التي تبقي عليه مستعبدا ومستثمرا، إلا أن هاتين القوتين تبدآن في التراجع وبسبب من تطور وسائل الإنتاج إياها، وما تاريخ تطور الأخلاق العامة إلا إثباتا لذلك.

"المسألة إذن ليست بعد مسألة سياق تطور مرتبط بآلية صناعية درجت على الانتشار في قرنين، بل مسألة بنية بشرية يبلغ بها العمر حوالي 5000 سنة وهي بنية

أظهرت حتى الآن أناه عاجزة عن وضع الآلات في خدمتها وإن كانت درجة اكتشاف القوانين للاقتصاد الرأسمالي من السطوع والثورية، فإنها لا تكفي لحل مشكلة الخضوع للسلطة" ص 28.

هكذا يؤكد - مرة أخرى- المؤلف فهمه المثالي لتشكل الوعي الاجتماعي خارج التطور الاقتصادي، وأن هذا الوعي إنما يتشكل بسبب البنية الطبعية البشرية، هذه البنية التي لا زالت عاجزة عن التحرر الاجتماعي للإنسان في خضوعه للطبيعة والمجتمع، رغم التطور في علوم الميكانيك والعلوم الطبيعية وعلم الاقتصاد والتاريخ، ورغم التطور الاجتماعي البشري العام نفسه، لأن المطلوب -وبنفس فوضوي- حل مشكلة الخضوع للسلطة، وهو لا يعي بأن التحرر الإنساني من قوى الطبيعة والمجتمع، لا يتم بالتحدي الأخرق لقوانينهما الموضوعية، وإنما بفهم هذه القوانين وبالتالي القدرة على تحليل الظواهر الطبيعية والاجتماعية، والسيطرة عليها. وتظهر هنا رجعية المؤلف في تحميله اللوم على "المحكومين" طارحا أن المشكلة إنما تكمن في نفسية الخضوع للسلطة التي يتحلى بها هؤلاء "المحكومون"، أي إنما هي مشكلة ذاتية بالنسبة لهم، وليست المشكلة في فرض السلطة ذاتها، هذا الفرض الذي هو من صلب مصلحة الطبقة المستثمرة، والتي لا تستطيع أيدا أن تحافظ على امتيازاتها الطبقية دون اللجوء إلى العنف المتمثل في فرض سلطتها بالقوة.

وفي مقدمة الطبعة الثانية في الصفحة 29، يتحدث المؤلف عن مترجم مؤلفه إلى اللغة الفرنسية قائلا: " لقد قارن مترجم كتابي الأزمة الجنسية إلى الفرنسية - قارن بين الفرويدية الماركسية بالماركسية، وأكد أن أسلوب التفكير الخاص بالتحليل النفسي يغير الصياغة الماركسية". فيما يبدو انه يتبنى منهجا فلسفيا جديدا – الفرويدية الماركسية-! ولست هنا بحاجة إلى اثبات أن مثل هذي الرؤى الفلسفية ليست على علاقة بالماركسية، لأن ذلك ما يعلنه هو، حين يقول: "إن عبارة -الأخلاقية الجديدة الثورية- لا معنى لها بحد ذاتها، وإنما تكسب محتوى بفكرة تلبية منظمة للحاجات، غير محدودة بالنطاق الجنسي.

والعقيدة الفكرية الثورية تظل لفظا خاويا من المعنى، وعلى خلاف الواقع، حين ينقصها الاعتراف بذلك المحتوى المحسوس، الجوهري، ومن اليسير ملاحظة هذا الخلاف بين العقيدة والواقع في الاتحاد السوفياتي " ص30

ويضيف: ".. وقد كانت الشيوعية قد جهلت قوانين الحياة الجنسية، فقد حاولت الاحتفاظ بشكل الأخلاقية المحافظة، بأن غيرت محتواه فحسب ونجم عن ذلك "أخلاقية جديدة" تحل محل القديمة. وهذا خطأ، فكما أن الدولة، حسب رأي لينين، لا تخضع لتغير شكلي بسيط بل تتلف، لا ينبغي للأخلاقية الإكراهية أن تغير شكلها فحسب، بل أن تتلف" ص30.

أقرّ المؤلف رأيه بأن الماركسية لم تفهم قوانين الحياة الجنسية، كما فهمها هو، وإنما فهمتها على أساس علاقتها الجدلية مع بقية الظواهر الاجتماعية، وعلى أساس القوانين الأساسية التي تتحكم بالمجتمع الطبقي، قوانين صراع الأضدّاد، ونفي النفي... الخ. وبناء على ما استعرضناه سابقا، يتضح تماما بأن انجاز الثورة الاجتماعية عن طريق الإطاحة الثورية بالملكية الخاصة سيؤدي حتما إلى إنهاء الاستلاب الروحي للفرد وإلى اتزانه النفسي واكتماله العاطفي، ولا أريد هنا أيضا أن أطيل الشرح حول مفهوم الأخلاق، والتي هي أيضا -كبناء فوقي- وكجزء من الأيديولوجية العامة للطبقة، تتأثر تماما بصراع الطبقات، ونفي إحداها للأخرى يعني تغييرا جذريا في محتواها.

والأخلاقية المحافظة أو الإكراهية - كما يسميها المؤلف - تبدأ رحلتها في الاختفاء عشية إنجاز الثورة الاجتماعية -البروليتارية- لتحل محلها فعلا أخلاقية ثورية جديدة، تختلف بشكل جذري في محتواها عن الأخلاقية الإكراهية البرجوازية المحافظة، وهذه الأخلاقية الجديدة لن تختفي ابدا، بل ستظل هي العرف السائد في المجتمع اللاطبقي، ومع اضمحلال الدولة، واختفائها في النهاية، تظل الأخلاق –الشيوعية- هي الشيء الوحيد -طبعا إضافة إلى أشكال من الإدارة الجماعية- الذي يحكم علاقات الناس، برضاهم تماما وبشكل ديمقراطي إلى أبعد الحدود.

أما فيما يتعلق برأي لينين حول الدولة، فلو كان المؤلف قد تحمّل عناء قراءة واستيعاب مؤلفه "الدولة والثورة"، لربما كان قد فهم بأن لينين حين تحدث عن اختفاء الدولة -كجهاز طبقي- في ظل المجتمع اللاطبقي، إنما تحدث عن ذلك بمنطق أن الدولة تختفي تدريجيا في شكل الاضمحلال، إلى أن تتلف، وان هذا التلف النهائي أو الاختفاء لا يحدث إلا في المستوى الثاني (الأعلى) من الشيوعية، بينما في المستوى الأدنى منها - الاشتراكية- فإن الدولة تبقى، وإن كانت تختلف من حيث الجوهر عن الدولة البرجوازية، بل تصبح مهمتها محاربة هذه الملكية الخاصة، وتتحول من أداة قمع لجماهير الشعب العامل الثورية، إلى جهاز لتنظيم شؤونهم، والدفاع عن مصالحهم، وإلى أداة قمع للبرجوازية التي يبقى تأثيرها في الاقتصاد والتعليم والوعي العام.. الخ، حتى بعد الإطاحة بدولتها السياسية.

عمان-الأردن1-11-1983

ضد كولونتاي
في المرأة الجديدة

لم تكن إلكسندرا كولونتاي تعني في حديثها عن المرأة الجديدة أمثالها من الرائدات العازبات، بل كانت تحاول أن ترسم صورة لما ستكون عليه الحياة الاجتماعية - بل الأسرية والعاطفية للمرأة العاملة في ظل الدولة الاشتراكية، بل وفي مجرى النضال لانتصار الاشتراكية.

تلخص كولونتاي أفكارها في مفهوم المرأة العازبة، أي غير المرتبطة زواجا بأي رجل، فهل كانت تعني أن تتعفف المرأة -أي أنها تدعو إلى الرهبنة- أم أنها تدعو إلى "الدون جوانية"؟ والمرأة العازبة يقابلها بالضرورة رجل عازب، إلا إذا كانت المسألة للترف بحيث تقتصر على نخبة قليلة من النساء. ولكنها بالتأكيد لا تدعو إلى الرهبنة، بل إنها تدعو إلى عدم الارتباط بين رجل وامرأة اسريا-أي أنها لا تثور على الشكل التقليدي للأسرة، بل تدعو لنسفه تماما وإلغائه، وهنا يظهر البعد المتطرف والمغامر لأفكارها، من حيث أنها حين تمردت على أخلاقيات الزواج البرجوازي، دعت إلى تحطيمه من الأساس، في حين أن العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة تبرر إقامة علاقة جنسية بينهما، كما فهم ذلك أنجلس في "أصل العائلة"، وستظل العلاقة الجنسية هذه قائمة مع ما يتبعها من ألفة رفاقية بين اثنين، ما دامت العلاقة العاطفية قائمة مع ما تعني من رغبات ومشاعر. فالرجل والمرأة يقيمان معا، ما داما يرغبان في ذلك، ولا يستطيع لا الرجل ولا المرأة أن يقيم أكثر من علاقة جنسية، وبالتالي عاطفية مع أكثر من امرأة، ولا أن تقيم أكثر من علاقة مع أكثر من رجل في آن معا - إلا في المجتمع البرجوازي الذي يعرف "الدونجوانية" النسائية والرجالية أو ما يسميها انجلز بالهيترية.

ولكن كولونتاي كانت ترى عدم إمكانية إقامة مثل تلك العلاقة الحرة في ظل المجتمع البرجوازي، وهذا صحيح، حيث يترتب على الزواج البرجوازي، الكثير من التبعات الأخلاقية والاجتماعية التي تكبله، وتجعل من الصعب الانفصال الجنسي، بين الزوجين في حال فتور الحب العاطفي بينهما، أو على الأقل صعوبة إعلانهما ذلك، بسبب الترتيبات الأخلاقية الخاصة بالمجتمع من حولهما، والاجتماعية الخاصة بالأطفال، حيث تقع عليهما معا مهمة تربيتهم وإعالتهم. إذا تثوير الأسرة هو المطلوب وتغيير شكلها البرجوازي القديم، وإن كان من الممكن أن يضمحل ذلك الشكل نهائيا، بصفته نتاج مجتمع طبقي كالدولة، ولكن ذلك لن يتم إلا في مرحلة متقدمة جدا، إن ذلك يضفي إلى

النضال من أجل التحرر الاجتماعي والأسري والعاطفي للرجل والمرأة معا، وهذا ما لم تفهمه كولونتاي.

ثم إن في طرح كولونتاي دعوة لفصل العاطفة عن الجسد، وفي هذا إذلال للمرأة ذاتها، فكيف ستقيم المرأة علاقتها الجنسية مع رجل تحبه وتألفه، وهذه الألفة تتطلب بقاءهما معا بحريتهما ورغبتهما معا لفترة ما وفي بيت واحد. صحيح لا يطلب منهما أن يبقيا في زواج كاثوليكي إلى آخر العمر، ولكن إلى آخر رغبة والى آخر قطرة حب لديهما، لأنه لا يعقل أن تقيم المرأة علاقتها الجنسية بدافع التفريغ البيولوجي، في لحظة خاطفة، في مكان ما، مع شخص قابلته في ذات اللحظة، ثم تذهب إلى حال سبيلها. والعلاقة الجنسية ما هي إلا تتويج ملموس للمشاعر العاطفية الخاصة.

إن طرح مفهوم المرأة العازبة إنما يستهدف بالأصل المؤسسة الاجتماعية التقليدية برمتها، وقد يكون ذلك صحيحا، إنما طرحه بهذا الشكل الفوضوي هو مكمن الخطورة، فالمرأة العازبة لابد أن يقابلها رجل عازب، وامرأة عازبة ورجل عازب، تعني عدم وجود بيوت خاصة، وهذا ما لم يطرحه لينين قائد ثورة البلاشفة، والذي كان متزوجا من مناضلة روسية بارزة يعيش معها تحت سقف واحد، يعاشرها ما دامت تحبه ويحبها، ولكن في هذا الطرح ميكانيكية قاسية، لتطبيق إنهاء الملكية الخاصة على الحياة الاجتماعية-العاطفية، وبالمناسبة فقد أكد لينين على أن الاشتراكية -حتى في الاقتصاد- لا تقوم بإلغاء الملكية الخاصة للأفراد، بل أنها تؤكدها، ولكنها تحول دون تحويلها إلى ملكية استثمارية!

ثم إن كولونتاي تأخذ من قضية المرأة موقفا فئويا، ولم تربطها بقضية الصراع الاجتماعي الأولى وهي القضية الطبقية، فالمرأة في المجتمع الرأسمالي مثلا هي امرأتان ومتناقضتان، بل ومتصارعتان: امرأة برجوازية وامرأة عاملة، والمرأة العاملة هي حليفة الرجل العامل ضد المرأة البرجوازية حليفة الرجل البرجوازي، وهي تقول: "يبرز ويتأكد لدى المرأة العاملة الجديدة بالتوازي مع وعيها لشخصيتها ولحقوقها، شعور بالتضامن الجماعي، ومثل هذا الشعور لا ينمو بقوة مماثلة لدى المرأة الجديدة المنتمية للطبقات الاجتماعية الأخرى، وذلك هو الحس الأساس الذي يشطر بخط قاطع، عالم النساء العازبات الشغّيلات إلى طبقتين اجتماعيتين أساسيتين، فمع أن التمايز النوعي عن نساء الماضي يجمع بين النساء الجديدات الآتيات من شرائح اجتماعية مختلفة، ومع أن دخولهن إلى ميدان العمل ينمي لدى جميع النساء إحساسهن بالاستقلال، فإن التباين في الانتماء الطبقي يشكل عامل تفرقة بين النساء الجديدات. وتضيف: -الواقع الرأسمالي يشحن شعور التناحر الاجتماعي بين النساء العاملات، لكن تبقى صلة وصل واحدة تجمع بين هذه الفئة من النساء، تمايزهن عن المرأة القديمة، أي الخصائص النوعية التي تميز

المرأة العازبة، وجميعهن يناضلن من أجل التأكيد على شخصيتهن، وتضيف أيضا: -في حين يتطابق نضال المرأة العاملة، من أجل تأكيد حقها وشخصيتها مع مصالح طبقتها، فإن نساء الشرائح الاجتماعية الأخرى يصطدمن بحاجز قوي: أيديولوجيا طبقتهن المعادية لمبدأ إعادة تربية النموذج النسوي، إن ثورة النساء تأخذ طابعا أكثر حدة بكثير في الوسط البرجوازي ص 60.

هكذا إذا أن حسها النسوي/الفئوي يطغى على حسها الطبقي، حتى أنها تدعو إلى ثورة النساء وليس إلى ثورة الطبقة الاجتماعية، وطبعا فإن هذه الثورة هي ثورة برجوازية، ذلك بسبب معاداة المرأة البرجوازية الحادة لنفسها ولطبقتها؟!

ويغيب عنها أن الرجل العامل أيضا كان ضحية القمع الاجتماعي الرأسمالي، فعدم تمتع العامل الكادح، في ظل المجتمع الطبقي بالحرية، بشكل عام، وبحرية الاختيار في مجال العلاقات الاجتماعية، على وجه الخصوص، هو الذي يجعل مزاجه النفسي مترددا، وغير مستقر، ويميل إلى التمرد والتغيير - ردا على فكرة عدم الاستقرار السيكولوجي- بينما في ظل مجتمع الطبقة الواحدة المتجانس حيث الحرية الفردية مطلقة، فإن مثل هذا التذبذب السيكولوجي لن يكون على هذا المستوى من الحدة. ثم إن البرجوازية لم تقمع المرأة والرجل معا، بترويج أخلاقها الجنسية، بل عن طريق العلاقات الاجتماعية المقننة-بقوانين الأحوال الشخصية والقوانين والأنظمة الأخرى - والتي تقيم نظاما صارما في ظل البرجوازيات المحافظة والمتخلفة كما في بلدان العالم الثالث- حيث يأخذ التمرد على القهر الجنسي طابعا إباحيا، بينما في العالم الغربي الأوروبي والأمريكي يأخذ طابعا شذوذيا.

ثم هذا هو الواقع الاشتراكي بعد أكثر من خمس وستين عاما، لا زال يشهد البيوت الخاصة، ولا زال الشباب السوفيتي يسجل في مكاتبه المدنية حالات الاقتران بين عشاقه، هذا الواقع الذي رفضته كولونتاي حين كانت تراه بعيون وأفكار مشيديه الأوائل وهي تقول: "الاشتراكيون يؤكدون أن حل المشكلات الجنسية لن يتم إلا عن طريق أقامة نظام اجتماعي واقتصادي مستصلح على نحو جذري، لكن ألا يعني هذا الأرجاء إلى الغد أننا نحن أيضا لم نقبض بعد على الخيط الهادي" ص 14؟؟. وهي تؤكد "بأن صياغة أيديولوجيا الطبقة الاجتماعية تتم داخل سيرورة نضال هذه الطبقة ضد القوى الاجتماعية المناوئة" ص 101. وأنا اعتبر أن العلاقات الاجتماعية، بما فيها العلاقات الخاصة والعاطفية جزءا من تلك الأيديولوجيا، وهذا صحيح إلا أن هذه الأيديولوجيا لا تكتمل بشكلها النهائي، إلا بعد الانتصار السياسي للطبقة العاملة، وبفترة من الزمن.

وإذا كانت المرأة تبدأ تحررها الاجتماعي والعاطفي عن طريق انخراطها في العمل المأجور -كما أكد ذلك منذ أكثر من قرن أنلجس- فإن تحررها النهائي يكون بتحرر شروط ذلك العمل المأجور من استثمار رأس المال.

إن تصرف كولونتاي كامرأة أكثر من كونها امرأة عاملة، دفعها إلى أن تحارب الرجل أو ما اعتقدت أنه النظام الاجتماعي "للرجل" بدافع الوضع الدوني للمرأة، حيث اعتقدت أنه يضطهدها بشكل عنصري ولم تفهم تماما بأن الرجل البرجوازي فقط هو الذي يضطهدها، بينما الفرد البروليتاري رجلا كان أم امرأة، ليس له أية مصلحة في التمييز العنصري بين الرجال والنساء، وفي حين كانت تقترب أحيانا من هذه الحقيقة، إلا أنها كانت تشعر بقوة كونها امرأة مضطهدة، وليس فردا مستغلا بشكل خاص، هذا الشعور النسوي الخاص دفعها إلى الخطأ الواضح حين بدأت تتحدث عن طبقة ثالثة نسائية وعن ثورة للنساء!

وهي ضد أي نوع من أنواع الارتباط بين الرجل والمرأة، ذلك أنه في رأيها يؤدي إلى سيطرة الرجل، "المرأة الجديدة تشعر بأنها مكبلة في الزواج حتى عندما لا يكون هذا الزواج شرعيا ص 40. وإذا كانت كولونتاي تهرب من الارتباط خوفا من عبودية الرجل، فهل إن الرجل يتزوج ليستعبد المرأة؟ وهل تزوج لينين كروبسكايا ليستعبدها؟ وهي هنا لا تفرق بين الرجل البرجوازي والعامل، وتعامل الرجل على إطلاقه كما عاملت المرأة من قبل، وهي تريد امرأة اشتراكية - أي عازبة- في المطلق بمعزل عن الرجل الاشتراكي، الذي يظل رجلا تقليديا في تعامله مع المرأة حسب رأيها، وهي تقول: "إن الواقع الراهن يخدع في الحقيقة سائر الساعيات الساذجات إلى حب قائم على الانسجام والكمال فينطلقن بحثا عن حلمهن الذي لن يتحقق في أفضل الأحوال إلا في مستقبل بعيد مع رجال تجددت روحهم، رجال يكونون قد تمثلوا تماما فكرة منح الأولوية للصداقة والحرية في العلاقة الغرامية " ص44.

هكذا إذا لم تر كولونتاي رجلا متقدما ليصبح مؤهلا لإقامة علاقة خاصة صحيحة، في حين أن زميلته المرأة التي تنتمي إلى نفس الظرف الاجتماعي أصبحت متقدمة جدا - امرأة عازبة- بينما لم تشر إلى رجل عازب! فهي قد وجدت نماذجها في العديد من بطلات الأدب الروائي، وكان ذلك النموذج دائما أوروبيا! بل إنها تصرح قائلة: "المرأة الجديدة العازبة هي ابنة النظام الاقتصادي الرأسمالي"!

يتضح من ذلك جليا، بأن النظرة التحررية البرجوازية التي تطرحها كولونتاي، والتي رأتها في الأدب الروائي الغربي ولم ترها أبدا في الواقع. في حين كانت هنالك مناضلات جديدات لأن يمثلن بحق نموذج المرأة الثورية المتقدمة كروزا لوكسمبورغ، وكلارا زيتكين وكروبسكايا وغيرهن. لكنها لم تجد بطلتها ثورية مناضلة، بل متحررة

جنسيا ومستهترة، وبطلة روائية متخيلة، غير واقعية، تدل عليها فتقول أينيس بترونا " أنا بحاجة إلى حريتي، وما من حب قادر على جعلي أتخلى عن هذه الحرية" ص 25. وإذا كان لابد من نكران الذات فإني أفضل والحالة هذه أن أضحي بذاتي لا من أجل رجل واحد وإنما من أجل العشرات من البائسين غيره". هكذا ترى كولونتاي أن الحب يقف عائقا في طريق حرية المرأة، بل إنها تخشى من أنها إذا أقامت علاقة مع الرجل أن يسلبها ذلك الرجل حريتها وإرادتها! وتقول كولونتاي مفسرة رغبتها في إقامة العلاقات العاطفية المتتابعة في ص 44 "تعاظم تطلعات المرأة من الرجل هو وراء تنقل العديد من بطلات الروايات العصرية من مغامرة إلى أخرى ومن حب إلى آخر". ولكن لماذا يا كولونتاي؟ لأن هذه المطالبة تتم عبر الحركة الحقوقية السياسية البرجوازية وتأخذ بالتالي شكلا إصلاحيا، وهذا هو أساس "الدونجوانية" التي تدعين إليها!

وخزف كولونتاي من الارتباط يكون مفهوما في ظل المجتمع الرأسمالي، حيث يأخذ شكلا قمعيا وحيث أن البيت وهو قشرة الزواج الخارجية يشبه السجن، كذلك لأن الفكاك من عقد الزوجية يكون محكوما بكثير من العقبات المادية والأخلاقية الاجتماعية، حتى إن الأزواج الأوروبيين الآن يتفق الاثنان منهم على الانفصال فيما بينهما -حيث تطور الوعي العاطفي الثنائي، ولكن في ظل مؤسسة اجتماعية عامة متخلفة، ومعادية للحريات العامة الحقيقية- لا يعلنان عن ذلك خوفا مما يترتب على ذلك من تبعات قانونية ومادية وأخلاقية، في حين إنه في المجتمع الاشتراكي تصبح مسألة الطلاق ليست مسألة صعبة المنال، بل مسألة عادية حيث ينفصل الزوجان بحرية كما ارتبطا بحرية.

خلاصة القول، إن التنقل المتتابع والمستمر في إقامة العلاقات العاطفية الخاصة، إنما يدل على عدم نضج عاطفي، وهو إنما يدل على رد فعل غاضب وبدائي، على ظاهرة الكبت الاجتماعي، التي يتعرض لها الإنسان في المجتمعات الطبقية، وقد يحصل ما يشبه ذلك في بداية المجتمع الاشتراكي -أو في أوج تطور المجتمع الرأسمالي- وذلك في ظل توفر ديمقراطية إقامة العلاقات الاجتماعية، بحيث إن الشباب يستطيع، من خلال التجربة الحياتية والمعيشية، ومن خلال الخبرة، التي تتوفر له عبر إقامة أكثر من علاقة اجتماعية خاصة، حيث يحدث له النضج والوعي الاجتماعي في فهم واستيعاب العملية الاجتماعية الخاصة، وأن يصبح أكثر نضجا وأكثر استقرارا وقدرة، على التعرف على الشخص المناسب، وقدرة على إقامة علاقة دائمة الاستمرار والتطور معه، فتتحول إراديا إلى علاقة دائمة، ولكن مثل هذه الديكتاتورية الاجتماعية لا يمكن أن تحدث إلا من خلال هذه الديمقراطية النظرية على الأقل. وفي ضوء هذا الفهم لطبيعة العلاقة الاجتماعية الخاصة، بعيدا عن تجريبية وفوضوية طرح الكسندرة كولونتاي في طرحها

لفكرة "العزوبية" والتي تشبه دعوة الفوضويين الأسبان "للزواج الثوري" إبان الحرب الأسبانية.

بل إن ديمقراطية العلاقات الاجتماعية العامة، توفر للإنسان مجموعة من العلاقات العامة والمهنية والطبقية والحياتية... الخ، ومن ضمنها ربما علاقة خاصة بين الجنسين، بحيث تحتوي جذوة الجنس المشتعلة لديه، ويصبح بإمكانه أن يميز بين علاقة اجتماعية عامة مع واحد من الجنس الآخر، وبين علاقة عاطفية خاصة مع ذلك الآخر. وفي ضوء ديمقراطية العلاقات الاجتماعية العامة، والعلاقات المتحررة من الأنظمة والقوانين والتقاليد السائدة والقمعية بين الجنسين، يصبح لدى الإنسان مثل تلك المعرفة ومثل تلك الخبرة والقدرة على الحب الصحيح، الذي هو فعلا وبعيدا عن أية ضغوط جنسية أو اجتماعية برجوازية، الذي هو اتحاد والتقاء كامل بين شخصيتين متفاهمتين شكلا ومضمونا، وعيا وجنسا، بحيث تصير العشرة أو الزواج -الاقتران الثنائي- ما هو إلا تتويج لعلاقة خاصة، لا أن يصبح -زواج العقد البرجوازي- مبررا لإقامة علاقة خاصة، يفترض أنها أكثر العلاقات حميمية وشخصية بين اثنين، فالزواج البرجوازي، إنما يقف على رأسه، قالبا الحقائق ومزيفا للمشاعر وقاهرا الرغبات الإنسانية.

كما أننا لا نستطيع أن نتنبأ بالشكل الذي ستكون عليه العلاقات الاجتماعية تماما بتفاصيلها، المهم أن لا نكون شكليين في نظرتنا، ونتوجه إلى النهج السياسي الطبقي الذي افرز تلك العلاقات الاجتماعية المريضة، مع ما كان يفرضه من قسرية وأنانية ومصادرة لمشاعر الإنسان بحيث أنه إذا وجهت الضربة إلى أساس ذلك النظام، بحيث تغيرت تركيبته، وجيء بجهاز يتبع نهج ديمقراطية العلاقات الاجتماعية، فإن مثل ذلك النهج، سيحدد لنا وفق إبداعات الجماهير أشكال علاقته المناسبة.

عمان في 31/7/ 1983

تذييل:

الكسندرا كولونتاي ولدت سنة 1872 لأسرة نبيلة، تزوجت في سن مبكرة تحديا لأهلها، ثم انفصلت عن زوجها بعد ثلاث سنوات، اعتنقت الماركسية سنة 1898، ثم ذهبت إلى زيوريخ لدراسة العلوم الاقتصادية والاجتماعية، واطلعت على كتابات كارل كاوتسكي وروزا لوكسمبورج، حيث أصبحت ماركسية "أرثوذوكسية" ثم سافرت إلى انجلترا حيث اتصلت بزعماء الاشتراكية الفابية. سنة 1903 كان لها أصدقاء بلاشفة وأصدقاء مناشفة، لكنها انضمت رسميا إلى المناشفة سنة 1906، ثم عاشت في المهجر من سنة 1908 حتى سنة 1917. وفي الخارج انتمت إلى الحزب الألماني والحزب البلجيكي. في سنة 1915 انضمت إلى البلاشفة، وحين قامت ثورة أكتوبر كانت عضوا في اللجنة المركزية للحزب البلشفي، وفي عام 1921-1922، تزعمت حركة المعارضة العمالية حيث نددت "بالبيروقراطية" وألحت على دور النقابات في تسيير الإنتاج، حيث أبعدتها اللجنة المركزية كممثلة تجارية للاتحاد السوفياتي في النرويج من سنة 1930-سنة 1945، انسحبت من الحياة السياسية وانصرفت إلى العمل الدبلوماسي، حيث أقامت كأول سفيرة في التاريخ-سفيرة في السويد، ثم توفيت في 1952/3/9 عن ثمانين عاما. وهكذا يبدو بأن عدم استقرار كولونتاي الحزبي دفعها إلى عدم استقرار حياتي وكوّن لديها عقلية فوضوية.

كتابها "**المرأة الجديدة**"، ترجمة: هنرييت عبودي، دار الطليعة – بيروت، الطبعة الأولى حزيران 1978م

ضد إصلاحية
عزيز السيد جاسم
في "حق المرأة"

في كتابه "حق المرأة" بين مشكلات التخلف الاجتماعي ومتطلبات الحياة الجديدة، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت سنة 1980، يدعو المؤلف السيد عزيز السيد جاسم إلى إصلاح جنسي، في مواجهة الثورة الجنسية، التي يدعو إليها الماديون المذهبيون -حسب تعبيره-، وكأنه كأي إنسان "واقعي" يستجيب بحياء لمتطلبات الحياة الجديدة، وما تفرضه من ضرورة إعادة الحساب في أشكال العلاقات الاجتماعية، حيث يبقى مثل ذلك الموقف وراء الحركة الاجتماعية، يراقبها ولا يتخذ موقفا إيجابيا في دفع عجلتها، بل يحاول التخفيف من شدّة اندفاعها، بطرح فكره الإصلاحي الذي يعجز في النهاية، عن القدرة على إيقاف تلك العجلة، وإن كان يستطيع - إذا ما ترك وشأنه- أن يقلل من سرعتها، وأن يؤخر من فعلها الحاسم.

ومنذ البداية ورغم أن الكاتب أخذ يتحدث عن ضرورة ربط الحركة النسائية بالحركة الاجتماعية العامة، وهذا صحيح، حيث يقول: "إن تحرر المرأة يتحقق من خلال التحرر الاجتماعي الجذري، وتدخل حركة النساء التحررية في عمق مجرى الثورة الاجتماعية" ص 16. إلا أنه ظل برجوازيا رجعيا في محاولته لجم إندفاعة تلك الحركة بحيث لا تتطور إلى حركة ثورية تقوم بالإنجاز الحاسم والنوعي، وحاول أن يحدد تلك الحركة بحيث تظل سجينة إطار الحركة البرجوازية الإصلاحية، فيقول: "بات من الثابت أن أي إصلاح تقدمي ثوري، يستحيل استمراره بحيوية وأصالة، ما لم يرافقه إصلاح جنسي" ص49، تقر بمساواة المرأة -والتي تظل في الحقيقة شكلية، ولا تطرح تحررها كفرد من عبودية الطبقة المستثمرة بما تحتوي من رجال ونساء.

وقد كان مبعث ذلك التدهور في الاستنتاج لدى الكاتب والمفكر جاسم، يعود إلى انه استند من الأصل على مقولة أخلاقية تقليدية تجاه المرأة، بحيث غاصت أفكاره في رومانسية البرجوازية الصغيرة التي تتطلع إلى الماضي، قبل أن تطحنها عجلة الاحتكار الرأسمالي، يوم كانت تقف على قدميها، وتمتلك أداة إنتاجها في عصر الحرفة. فبالغ في الإشادة بإيجابيات العلاقات القروية، وحين قارنها بمساويء حياة الشعب الكادح، وما تعانيه المرأة الكادحة في ظل المجتمع الرأسمالي من استغلال مركب، ارتد إلى الماضي، في حين أن المنطق الثوري يدفع باتجاه دخول الحياة الرأسمالية، ودخول المرأة تحديدا

مجال العمل الرأسمالي المنتج -مع مساوئه- والتي هي شر لابد منه، من أجل بلوغ التحرر الإنساني بعد استيعاب شروط المجتمع الرأسمالي، والتحرر منه فيما بعد.

إن المقولة الأساسية -في رأيي- التي ارتكز عليها الكاتب هي التي دفعته إلى الوراء، وحدّت من إندفاعة تفكيره، بحيث أنتج لنا أفكارا إصلاحية ورومانسية، بدل الأفكار الثورية الصحيحة، "حملت الصناعة معها انحلال الأسرة وتفككها، وكذلك حملت معها تفشي البغاء، الذي لا يمكن اعتباره تقدما في العلاقات الجنسية" ص 34. ولم يفهم أن ديمقراطية العلاقات الاجتماعية العامة، هي التي توفر مناخا لإقامة العلاقات الخاصة الصحيحة، ومنها العلاقة الخاصة بين الرجل والمرأة، وعلاقة الرجل الخاصة بصديقه، وعلاقة الرجل بزملائه في العمل، أو علاقته بأسرته... الخ.

وبتفكير يساري طفولي نخبوي، بالغ المؤلف في تقدير أهمية المثقفين، هذا أولا -في الوقت الذي لم يقم فيه بالفرز بين مثقف برجوازي ومثقف ديمقراطي ثوري- ثم أدانهم جميعا، ثانيا، لما اعتبره من مشاهدات بائسة أو تجارب مبتذلة غير مسئولة لبعض المثقفين مع نساءٍ ما، تلك التجارب التي رآها الكاتب مبتذلة من منطلق أخلاقي هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لم يفهم أن نشوء العلاقات الخاصة الصحيحة، إنما يتطلب شروطا اجتماعية صحيحة، مع الإقرار بالتخلي عن الأخلاق البرجوازية، ومع التمسك في وقت بديل بالأخلاق الديمقراطية الجديدة. "إن المثقف يقدم صورة بشعة عن حقيقة فهمه لمكانة ودور المرأة، فيما إذا جرى رصد موضوعي لسلوكه وأفعاله وأقواله غير المكتوبة، أما الآراء المكتوبة فهي -لدى الكثيرين- موجهة للآخر، بمعنى أنها اتفاقات أو تسويات أو منافقات محسوبة، وليست قناعات حقيقة تطرح بجرأة" ص25.

وقد شنّ المفكر هجوما، على مقولة ماركس وأنجلز الأساسية في الثورة الجنسية، وما تبع ذلك من دراسات قيّمة، للمفكر الألماني فيلهلم رايش، ويضّمن مقولة ماركس، "إن الصناعة الكبيرة تخلق أساسا اقتصاديا جديدا، سوف ينهض عليه شكل أسمى للأسرة وللعلاقات بين الجنسين"، معلقا بالقول: "من الضروري الإشارة إلى أن الأشرة والعلاقات بين الجنسين ليس لهما شكل أسمى واحد"، ثم يضيف: "إن الصناعة أعطت صورا واسعة وواضحة عن تفكك الأسرة إلى الحد الذي بدت فيه صورة الأسرة في العصر الإقطاعي أكثر تقدما من الناحية النسبية" ص32،33. ثم يعود في ص74، إلى القول إن الخطأ المركزي في أفكار أنجلز وتصوراته الواردة هنا والتي ألهمت دعاة الثورة الجنسية في أغلب أفكارهم الرئيسية متأت من التشديد على التفسير الاقتصادي للتطورات الاجتماعية". ويضيف أيضا: "الأفكار الجنسية الصادرة من منطلقات اشتراكية تدعو إلى الثورة الجنسية، تلك الثقافة النابعة من فرضيات انتهاء الزواج وإلغاء العائلة وهي تحل الجنس محل العقل" ص85. ويقول: "إذا كانت جريمة النازية هي

أسطورة التفكير بالدم فإن جريرة الثورة الجنسية هي التفكير بالجنس وإعلان استبدادية الرغبة الجنسية" ص 86. هكذا يحاول الكاتب مراجعة أفكار الماركسيين الأوائل وتلامذتهم، على أساس أنها تشدّد على التفسير الاقتصادي للتطورات الاجتماعية، هذا التشدد الذي تراجع عنه، فأوصله إلى خلط الأمور، وإلى اليأس والإصلاح في أحسن الأحوال، ونكاية بأنجلز يشدّد على أهمية الأسرة، قائلا: "إن الأسرة هي نتاج تطور اقتصادي واجتماعي وثقافي لم تحقق البشرية نظيرا له، وهي ليست شكل الملكية الفردية، بل هي الشكل الأنضج للوعي الاجتماعي مجسدا" ص75.

وإذا كان ذلك صحيحا، فإنه حتى يكون نتاج التطور الاجتماعي والاقتصادي والثقافي لا نظير له، فإنه لابد وأن يكون نتاج مجتمع متطور تاريخيا، فمتى ظهرت الأسرة؟ -ولنقرأ هنا أصل العائلة لأنجلز- فتاريخيا ظهرت العائلة البطريركية مع بداية تشكل مجتمع العبيد، أي مع بدء الانقسام الأول للعمل وظهور المجتمع الطبقي الأول، وهذا التطور التاريخي -مع اعتباره تاريخيا تطورا اجتماعيا هاما- إلاّ أنه لم يكن يمثل أرقى المجتمعات البشرية، وهو الذي لم يره المؤلف بعد! ثم إن الأسرة تاريخيا تتعرض إلى التغيير في الشكل والوظيفة وحتى في الجوهر، فأي شكل أو نموذج من نماذج الأسرة، تلك التي مرت عبر التاريخ، منذ أن ظهرت أول مرة، التي يقصدها؟ وأي وعي اجتماعي تجسده بشكل أنضج؟ والوعي الاجتماعي أيضا غير ثابت ويتغير من مجتمع لآخر؟.

ثم يسقط الكاتب أهمية الأيديولوجيا، وينسى أنها أصلا نتاج واقع طبقي متناقض، قائلا: "إن التناقض الأيديولوجي الحاد، لا يعني بالضرورة وجود فئات تطبيقية متناقضة أساسا" ص 4. وكما يخلط بين الطبقات والأيديولوجيات، يخلط بين الحقب التاريخية، وبين المجتمعات المختلفة، كذلك يلجأ إلى التضليل، قائلا: "إن الماضي لا يعني أنه رجعي بالكامل" ص 35. ومكملا لنهج الخلط هذا فإنه يقوم بإحداث تقسيمات اجتماعية هامشية، على اعتبار أنها أساسية، في محاولة لإخفاء الأساس الطبقي الحاسم، في الاختلافات الاجتماعية بين مجتمع وآخر. "إن اختلاف موضوعات الإصلاح الجنسي أمر حتمي تعلله الظروف المختلفة حضاريا ودينيا وفكريا وتقليديا وليس علميا أبدا" ص 52. وهو بذلك يتهرب من وضع تصور عام، لمفهومه عن الإصلاح الجنسي، والذي ربما يعني في النهاية الكبت والقهر الجنسي، نفسه الموجود في دول العالم الثالث مثلا. معللا تلك الظروف المختلفة ومبررا لها، متراجعا بذلك حتى عن الدعوة الليبرالية لما قد تمثله من شعارات دعائية، في مجتمعات التخلف والشعوذة-في العالم الثالث- وما قد يعنيه انتشار العلم من تقدم اجتماعي عام، وما تقوم به العادة والتقليد من عرقلة لمثل ذلك التقدم الاجتماعي، "أصبحت قوة العادة، أقوى من المؤثرات المادية التاريخية" ص89.

لقد وقف المؤلف هذا الموقف، ضد العلم وضد التقدم الاجتماعي وضد الاشتراكية، لأنه تبنى مقولة أخلاقية بالأساس. "إذا ما أغرق الإنسان بالتفاؤل، بصدد مستقبل سعيد مأمول للبشرية، فإنه لا يستطيع أن يجزم بأن البغاء سينتهي، إنما يتغير شكله" ص214. "مهما كان التناقض قويا بين البلد الاشتراكي والبلد الرأسمالي، فإن وجود البغاء في البلدين يؤكد على وجود أسباب مشتركة وظواهر واحدة عمليا إزاء المرأة" ص34. "إن فترات النمو الاجتماعي تشهد ارتفاعا ملحوظا في زيادة عدد المومسات وانتشار البغاء والانفجار الأخلاقي" ص95. هكذا يتناسى عزيز السيد جاسم، تماما هنا، أن للبغاء -الذي يوصف عادة بأنه أول مهنة تمارسها المرأة، وأنها ظاهرة لازمت المجتمع البشري في كل مراحل تطوره- أسبابه الاقتصادية، التي تنتفي في ظل المتجمع الاشتراكي، حيث تختفي فيه مؤسسات الدعارة التجارية والشركات والمؤسسات القائمة على المتاجرة بالجنس، من بيع الأفلام الإباحية والمجلات، وقطع الغيار أو الدمى الجنسية! كما تتجه المرأة -التي كانت تمتهن جسدها حرفة في ظل المجتمع الطبقي ومنه الرأسمالي، إلى العمل المنتج الأكثر سعادة وإنسانية.

لكنه يبدو -وللحقيقة التي تقال- بأنه يستدرك ذلك فيما بعد في صفحة 221، حين يميز بين البغاء التجاري، وما يسميه بالبغاء اللاتجاري، "من الممكن من وجهة نظر التغيير الثوري للمجتمع، التصدي للبغاء التجاري، إلا أن ليس هناك أية حتمية مؤكدة، في إمكانية القضاء على البغاء، وبالأخص البغاء اللاتجاري الذي يعبر عن نفسه بممارسة اللذة من أجل اللذة". إن عدم موضوعية الكاتب في توجيه انتقاداته إلى المجتمع الاشتراكي دفعه إلى تعميم مصطلح "البغاء" بحيث لم يتحدث صراحة عن اختفاء "البغاء التجاري" كما يسميه في المجتمع الاشتراكي، وإلى أن يلجأ إلى الأخلاقية في توجيه النقد مرة أخرى إلى المجتمع الاشتراكي، على اعتبار ظهور "البغاء اللاتجاري"، وهذا أمر خاضع للنقاش أيضا، فأقل ما يقال في ممارسة الجنس من أجل اللذة، لذة طرفي الممارسة الجنسية، ليست "بغاء لاتجاري" على الإطلاق، بل حرية شخصية بكل بساطة.

ويحاول الكاتب مراجعة أفكار مؤلفي الماركسية، على اعتبار أن الأسرة والعائلة، مازالت موجودة في الاتحاد السوفياتي-وهو النموذج الأهم للاشتراكية-، وهذا قد يكون صحيحا واقعيا، لكنه غير صحيح منطقيا، ذلك أن ماركس وأنجلز ولينين تحدثوا عن اختفاء الدولة -مثلا- كجهاز إداري اجتماعي كبير، نظرا لاختفاء المبرر المنطقي الذي أظهره أصلا، والأسرة ما هي إلا جهاز لعلاقات اجتماعية خاصة، تدخل ضمن هذه الدائرة، فلماذا لم تختف الدولة السوفياتية حتى الآن؟ لأن ذلك الأمر تحكمه علاقات خارجية، لا تنفي المقولات الأساسية لمفكري الماركسية الأوائل، بل تؤكدها.

إن مثل هذا العقل الميكانيكي التقليدي، يبتعد عن الماركسية بقدر ما يؤكد التزامه بها، فلو استندنا إلى مقولات ماركسية قديمة ميكانيكا، لكنا نتساءل الآن، لماذا لم تقم الدولة الاشتراكية الأولى في انجلترا أهم وأول الدول الرأسمالية وأكثرها تقدما، بل قامت في روسيا، وكانت تعتبر دولة الشرق الأوروبي المتزمت/الأرثوذوكسي، بل إنها غادرت النظام الإقطاعي رسميا قبل بضعة شهور فقط، من انتصار البلاشفة في أكتوبر 1917، وهي الفترة ما بين فبراير وأكتوبر، التي كانت ما بين سقوط نظام القيصر، وسيطرة المناشفة على الحكم. ثم لماذا تتحقق الديمقراطيات الثورية بأفق اشتراكي في ما يسمى بدول العالم الثالث، وهي ذات نمط رأسمالي متخلف، هذا التساؤل الذي أجاب عليه المفكر العربي الكبير د.سمير أمين في حديثه عن الحلقات الرأسمالية المركزية والحلقات المحيطة بالعالم الرأسمالي، هذا التفسير الذي لم يتعارض مع المقولات المشار إليها، في حين كان تأكيدا لها.

فالماركسية منهج، وليست عقيدة أو مجموعة مقولات تشبه الأحاديث النبوية! وتظهر هنا أهمية إبداعات لينين في "الامبريالية أعلى مراحل الرأسمالية". إذا ديمقراطية العلاقات الاجتماعية التي تتحقق بعد إنجاز الثورة الديمقراطية الاشتراكية، وما توفره من حرية كاملة في إقامة العلاقات الخاصة، وما ينشأ عنها من ثورة جنسية، تقوّض أركان مؤسسة الزواج والأسرة التقليديتين، تستمر في التفاعل والتطور بعد أن تعرضت لتغيير حاسم ونوعي، تحكمها الشروط والتحولات الاجتماعية الداخلية، مع ما يندرج تحتها من عادات وتقاليد وثقافة ووعي اجتماعي عام، إضافة إلى انعكاسات التخريب الخارجية التي تمارسها الامبريالية، وهي مجموعة القوى الاقتصادية والسياسية للدول الرأسمالية، على دول أخرى أنجزت نظما ديمقراطية واشتراكية، محاولة عرقلة تطورها.

وفي النهاية فإن مثل هذه المؤسسات الاجتماعية وعلى رأسها، الدولة، كما الأسرة والعائلة، لا تنتفي فجأة، ولكن وفق نهج الاضمحلال والضمور التدريجي، كما بيّن لنا ذلك لينين في كتابه "الدولة والثورة". المهم يجب أن تسود الأخلاق الديمقراطية التي تقر بحق الآخرين في تحقيق السعادة الشخصية، ما دام ذلك لا يضر بالآخرين، مع فهم أن العلاقات الخاصة، إنما تقوى وتشتد وتصبح صحيحة ومنطقية، بعد الخروج من دائرة المرصد الاجتماعي والنفسي، الناجم عن ظاهرة الكبت والقمع الاجتماعي العام. بحيث أن العلاقات الخاصة، وتحديدا علاقة الرجل الخاصة بالمرأة، هي نتاج التجربة والثراء في العلاقات الاجتماعية العامة، وكلما استمر الفرد في تجربة المبادرة الشخصية، تعززت ثقته بنفسه، وبخبرته، وأصبح الرجل أكثر فهما للمرأة، والمرأة أكثر فهما للرجل، يقرّ كل منهما بحقوق الآخر النفسية والجنسية والاجتماعية، ويصبح أكثر وعيا

بها. وكلما أصبحت الشخصيات المرتبطة بعلاقات خاصة أكثر فهما، كل منهما للأخرى مع سويتها الاجتماعية البعيدة عن الأنانية والمقرة بحق الغير، كما تعتدّ بحقها، أصبحت أكثر اقترابا وعلاقتها أكثر قدرة على الدوام والاستمرار.

إن سبب تخبط شخصية الفرد العربي، وإصابته بالأمراض النفسية والاجتماعية وتذبذب مزاجه، وانعدام ثقته بنفسه وضعف شخصيته الاجتماعية، وتبلّد إبداعه الفكري والفني، إنما مبعثه يعود إلى إقصائه القصري والدائم، عن المشاركة في صياغة عالمه الاجتماعي الخاص والعام، بحيث شعر بالضعف والعجز والعدمية المتواصلة. ولا حلّ إلا بتفجير مجمل النشاطات الاجتماعية، وتفجير الطاقة الإبداعية للجماهير الكادحة، في مختلف المجالات والميادين الفكرية والثقافية والفنية، بحيث تتمكن هذه الجماهير، من أن تنظم شؤونها العامة والخاصة بنفسها، وفق شروط العدالة والمساواة والديمقراطية، وليست مهمة طليعة الكتاب والمثقفين الديمقراطيين الثوريين، هنا، إلا دور المحرّض الجماهيري العام، الذي يلعب دورا بارزا في أداء مثل هذه المهمة التفجيرية.

ثم تأخذ أفكار المؤلف السيد جاسم، سمة أخرى وهي سمة التربوية، بحيث تتركز الأفكار حول العملية التربوية، كما يجب أن تكون، في محاولة لوضع صورة لنتيجة اجتماعية بدل معالجة أسباب تلك النتيجة، أي تحديد إطار العلاقات الجنسية، في حين الشذوذ والانحلالية، لا يمكن أن يردعهما وازع أخلاقي مهما كان ذلك الوازع قويا، ولابد أن تكون مثل تلك العلاقات إلا نتاجا متوقعا، إذا ما كان الواقع الاجتماعي يقهر الفرد سياسيا واجتماعيا، ويحط من قدره ومن إبداعه، فالمطلوب هو التفجير الديمقراطي في العلاقات الاجتماعية، مع ما يتبع ذلك من تطور واعي للشخصية الاجتماعية، بدل مواصلة الكبت والديكتاتورية الثقافية أو التربوية.

إن التربية القائمة على التوجيه الأخلاقي، إنما تمارس قمعا، يعتمد على القوى الواقعية للأخلاق والتقاليد والوعي الاجتماعي العام السائدة، إذا ما كانت تتوجه إلى دفع الإنسان لأن يتخلى عن حريته أو عن قدر منها، وبالذات إذا ما كانت تلك الحرية إنسانية، توفر له السعادة التي لا تتعارض مع سعادة الآخرين، وفي النهاية فإنه لن تتهذب مشاعر ورغبات البشر، إلا بعد إلغاء القاعدة المادية لنشوء الغرائز الأنانية والفردية، وما يتبع ذلك من ضرورة إطلاق حرية ممارسة النشاطات الاجتماعية العامة، وما يتبع ذلك بالضرورة من ارتفاع مستوى الوعي الاجتماعي والثقافي، وتهذيب للرغبات والغرائز الأنانية، بل وانتفاؤها في النهاية، لتحل محلها مشاعر ورغبات وغرائز اجتماعية جديدة إنسانية قائمة على المشاركة واحترام رغبات ومشاعر الآخرين، وذلك لن يتم بتوجيه القمع الاجتماعي فاشيا كان أم ديماغوجيا.

إن القمعية الديماغوجية التي تطل من أفكار الكاتب عزيز، والتي تستند إلى قواعد الأخلاقية البرجوازية -وهي السمة الثالثة لأفكاره- تضطر إلى أن تعتمد على قاعدة اجتماعية متخلفة، "صلابة الأسرة لا تعني بالحتم وجود علاقات جنسية جيدة بشكل عام" ص33، "لما كان الإنسان القادر على الحب الحقيقي قويا فإن كبحه للغريزة الجنسية يعادل إشباعه لها" ص229.

"لا يتحقق أي علو في المضمار الفكري والإبداعي بعامة، بدون العلو الداخلي والارتفاع على مطالب الجسد الغرائزية" ص237. "الغريزة الجنسية تحيا في ظل الحب أو الحاجة إلى الحب أو العذاب بسبب غياب الحب" ص247. متحججة بما تتشح به تلك القاعدة من ملامح رومانسية، عن مكانة المرأة الريفية، التي تذبح إذا ما رفضت الزواج من ابن عمها، أو إذا ما أشيع عنها أنها أحبت! "لا نستخلص من ذلك صورة أنموذجية للمرأة في أوضاع المجتمع الريفي، ولكن الأوليات التي تشير إلى ذلك متوافرة بزيادة أو نقصان. وفي كل الأحوال تصلح ممارسات المرأة تلك في الريف لأن تكون نواة جيدة قابلة للتطوير في سياق التطور الحضاري" ص36. "وبالأقل إن المرأة ليست لعبة الرجل كما الأمر في المدينة" ص37. وفي الصفحة 220 يسوق قصة المومس (ن)، التي رفضت زوجا مسنا بشعا، فرضه أهلها عليها، وهي ريفية بريئة، ساذجة، وهربت إلى المدينة. ويدينها بشدة، ولست أدري هل لأنها تمردت على مستعبديها ومصادري إنسانيتها، أم لأنها اتجهت بدافع جهلها وقلة حيلتها وغربتها، إلى بيوت الدعارة، وهي في الموقفين إنما تجسّد حالة، تدين بشدة المجتمع الطبقي، المسئول الأول عما آل إليه حال تلك المرأة، وموقفها بمجمله أخيرا أكثر جرأة وشجاعة من موقف المرأة -التي تظهر في كثير من الحالات الواقعية -التي يشير إليها الكاتب- المستسلمة لقدرها.

ويقدم المؤلف كثيرا من الحالات كدليل إدانة للواقع البرجوازي، ولكن بشكل طوبوي، تدفعه نزعة فردية-تحاول أن تصوغ الحقيقة الاجتماعية مجردة عن التفاعلات الجماهيرية العامة- انقلابية، تعتقد بأنه بالإمكان أن تسيطر فكرة تربوية ما -لأنها أصلاحية، مكان فكرة تربوية أخرى - لأنها محافظة.

هذا المنطق دفعه لأن يكون مثاليا أيضا، "إن موقف الرأي العام من مسائل الجنس والمتكون خلال نسق سابق للحركة الاجتماعية، يلعب دورا كبيرا في تحديد إمكانات الإصلاح والتغيير في الحياة الجنسية" ص51. ثم يدين الكاتب أو لا يشجع الاختلاط، وكأن أي تعارف مهما كانت درجته بين رجل وامرأة، ستتبعه ممارسة جنسية بينهما، وبالتالي انحلال أخلاقي! إن تلك النظرة إنما هي وليدة خطين متداخلين، أحدهما هو خط التزمت التربوي الذي يؤمن به الكاتب، والآخر هو خط الكبت والقهر الاجتماعي العام

الذي ينطلق الكاتب من أرضيته، والدعوة إلى الاختلاط الاجتماعي بين الجنسين ما هي إلا جزءا من الدعوة إلى حرية إقامة العلاقات الاجتماعية العامة بين البشر، مما يؤدي إلى زيادة احتكاكها فيما بينها. وبالتالي إلى تفاعلها وإلى تطورها الاجتماعي، ومثل هذا الاختلاط تنجم عنه علاقات اجتماعية عامة بين الجنسين، تكون سببا في تطور التجربة الاجتماعية لكل منهما من جهة، وما يتبع ذلك من تطور إبداعاتهما الثقافية والفنية والاجتماعية، إضافة إلى أن مثل تلك العلاقات، توفر الأرضية والإمكانية لإقامة علاقات خاصة ناضجة، واعية، تملك إمكانية الاستمرار وقابلية الدوام، ما يوفره ذلك من استقرار عاطفي ونفسي وجنسي للفرد، حيث يتوجه بذلك إلى تقديم إبداعاته الاجتماعية الأخرى.

إن مثلث الإصلاحية -التربوية- الأخلاقية البرجوازية، الذي انطلق منه المؤلف في استنتاج أفكاره، إنما دفعه في النهاية إلى أن يضع الجميع في سلة واحدة، سلة العجز عن القدرة على حل مشكلة أخلاقية برجوازية، وهي مشكلة البغاء، حيث يصاب المؤلف باليأس التام، من القدرة على حل تلك المشكلة، فيما قسّم البغاء -كما أسلفنا- إلى بغاء تجاري وبغاء لاتجاري، ويقصد به تلك العلاقات الجنسية التي تتم خارج دائرة الزواج، سواء كانت قبله أو مع وجوده، وبالنسبة للبغاء التجاري -وكما أسلفنا أيضا، فإنه سينتهي بانتصار الاشتراكية وانتفاء مبرره المادي، أما ما يسميه بالبغاء اللاتجاري محاولا إطلاقه كمفهوم على العلاقات الجنسية التي لا تتم بالطريقة التقليدية - الزواج الشرعي أو الزواج الكاثوليكي... الخ- فإنه ليس بغاء، وإنما يطلقه من موقع الأخلاق الطبقية المتخلفة. ذلك أن تقليدية الزواج ستنتهي مع تغير الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها الزواج في ظل المجتمع الاشتراكي، حيث أن تربية الأولاد مهمة جماعية، تقوم بها الدولة، وليس هنالك أية عقبات مادية أو مجتمعية أو أخلاقية تحول دون الطلاق، فيقوم الزواج على الحب ببساطة، وينتهي بانتهاء ذلك الحب،- إذا ما كان تجربة فاشلة- بكل بساطة أيضا، وليس هنالك بالتالي ما يدفع الزوجين إلى الخيانة الزوجية. أما ما يتعلق بالتجربة قبل الزواج، فإن الزواج إنما يكون مع أول واقعة جنسية بين عاشقين.

ثم من منطلق يائس مشابه، يشير إلى انه يتوقع أن يهاجمه الماديون المذهبيون، وذلك في محاولة أخلاقية منه لتجنب ذلك الهجوم، وكأنه يشعر في قرارة نفسه بمثالية أفكاره وهشاشتها، دون أن يعمل على توفير القاعدة الضرورية لتقوية تلك الأفكار بتثويرها. وقد دفعت الإصلاحية المؤلف، لأن ينطلق من أرضية الفلسفة المثالية، التي نجد أوضح تعبير لها، في تبنيه التصوف العشقي وتحمسه له وتضمينه أفكار كتّابه بين سطور مؤلفه، "إن التأملات المصيرية إلى حيث الروح التي هي الأبلغ والأشمل والأعم من كل غريزة حياتية" ص70. في حين أن الأخلاقية لدى مفكري البرجوازية ومن بينهم

مؤلفنا -مع الانطلاق من أرضية الكبت الجنسي العام- تدفعهم إلى المبالغة في تقدير وتقديس الواقعة الجنسية، في الوقت الذي يعتبرون فيه المرأة شيئا مختلفا بعد الواقعة عنها قبل الواقعة، منطلقين في ذلك من كونهم، يعتبرونها شيئا ممتعا، يفقد رونقه، إذا ما ناله الآخرون، حيث تظل قيمته في احتفاظه بانفرادهم في ملكيته، وما يحققه ذلك من تثبيت الرغبة الأنانية الفردية لديهم، في نفس الوقت الذي لا يتعاملون فيه بنظرة سوائية مع الرجل، "إن البغاء الجسدي للمرأة يشترك معه بغاء روحي للرجل" ص213، وتتضح من ذلك النظرة الشيئية اللاإنسانية للمرأة رغم الادعاء بعكس ذلك.

ومعيار ذلك "ختم" العفة والتملك الفردي والسذاجة الجنسية -غشاء البكارة، "تنبري آراء علمية معبرة عن أن الغذراوية هي من ظواهر استعباد المرأة وظلم الرجل لها متماشية مع واقع الحياة الجنسية الغربية، فيما وصلت إليه على هذا السبيل" ص121، "إن غشاء البكارة بالنسبة للمرأة هو الوجود الرقيق الشفاف الفاصل بين مرحلتين مختلفتين كليا في حياتها، جنسيا وتناسليا، وأهميته بالنسبة للرجل مصيرية أيضا، لأن ما بعد الغشاء الرقيق يتضمن ميلاد حياة" ص123. إن اكتشاف الرجل الرجعي، الذي ينكر على زوجته فرديتها، فقدان زوجته لغشاء بكارتها، إنما يشبه إلى حد كبير اكتشافه لخيانتها الزوجية له فيما بعد، وفي مرحلة ما كان يقتلها، وفي مرحلة أخرى يتزوج عليها ويسجنها ويعذبها، وفي مرحلة ثالثة يهددها بالطلاق، أو يطلقها فعلا، وفي أحيان كثيرة يفضحها أمام المجتمع!

هذا الاكتشاف - فقدان العذرية، أو الخيانة الزوجية- لا تتبعه ردود فعل حين تكون الخيانة من طرف الرجل، وهو بالمقابل غير مطالب بكشف "عذريته" عند الزواج، ولا تتبعه ردود فعل مشابهة في أوروبا أو في الدول الاشتراكية، بل قد يكون اكتشاف الخيانة الزوجية اشد تعقيدا، وهذا يتناسب تماما مع مبدأ عدم ثنائية العلاقة العاطفية -الجنسية أو تعددها في وقت واحد.

ثم يعود المؤلف إلى الخلط والتضليل، إلى الخلط البيولوجي، هذه المرة، "قد لا يكون معنى الأنوثة مقصورا على النساء، في عرف بعض المتصوفة، إنهم يشملون بذلك الغلمان أيضا" ص241، ويدعو إلى الكبت الجنسي المحدود والجزئي والضروري، الطاقة الجنسية- الرغبة الجنسية - الإشباع الجنسي" ص67. مبررا ذلك بأنه ما دام أنه ليس هنالك تطابق بين تلك الفعاليات الثلاث فإنه من الممكن تبرير عدم الإشباع الجنسي!

وبالمناسبة هنا لو أننا طرحنا سؤالا مناسبا، ما هو الزواج؟ هل هو العقد المكتوب/الشرعي، أم هو العرس التقليدي؟ المرضي عنه من قبل الدولة والآباء؟ أم هو البيت والأولاد؟

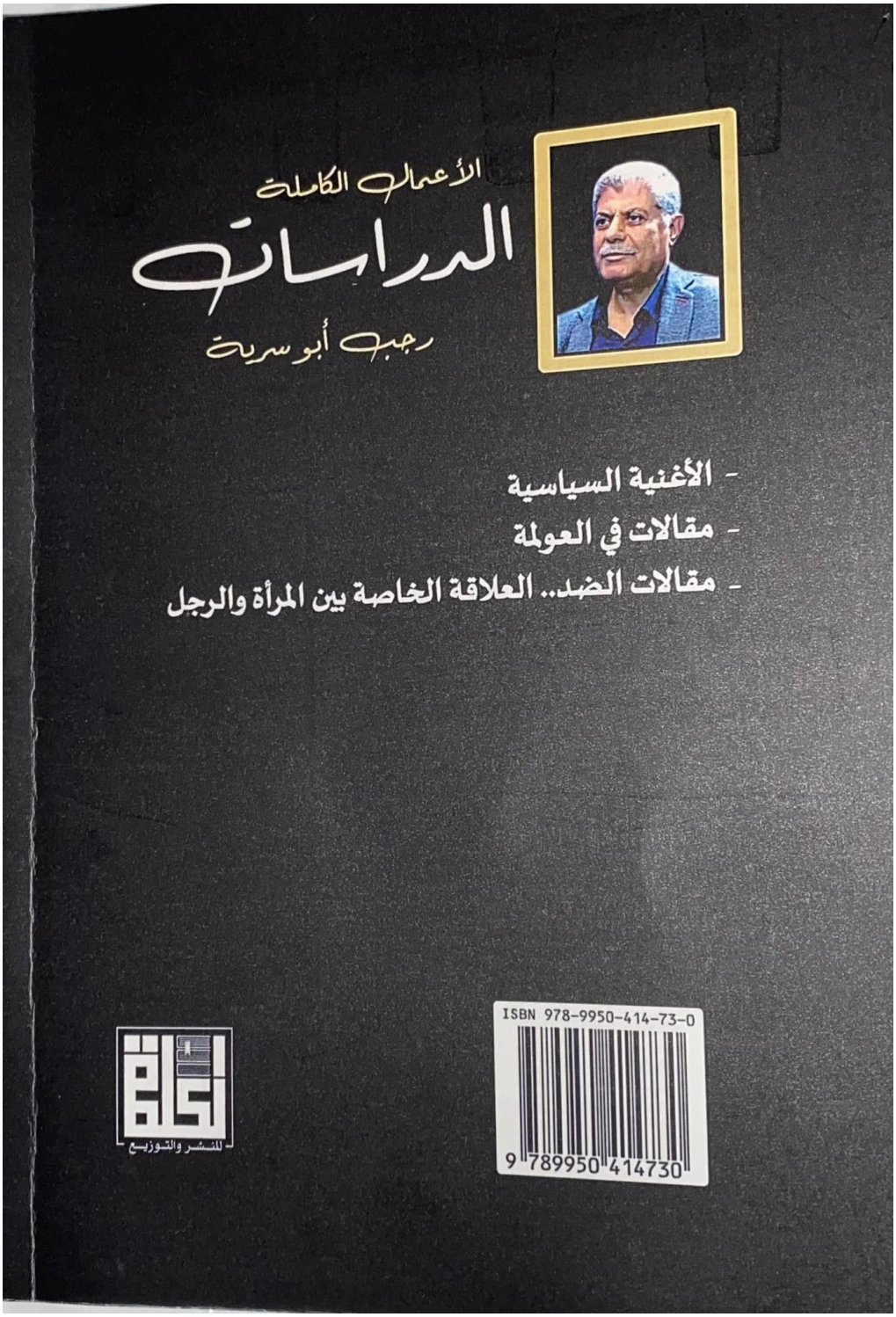
إن الزواج من حيث هو لفظ أو مصطلح، يعني التقاء ضدين مكتملين، واجتماعيا يعني التقاء رجل وامرأة للاكتمال معا، هذا الاكتمال الذي لا يكون إلا إذا كانا متفاهمين كشخصيتين متقاربتين، لهما طموحات وأفكار وهموم متشابهة، هذا الاقتراب الذي هو بمثابة أرضية التفاهم الاجتماعي بينهما، مع ما ينشأ من ذلك من حبٍ شخصي، يقرب بينهما حتى يلتقيان كشخصين أولا ثم كجسدين، فإذا كان الزواج الجنسي،يعني إمكانية إقامة العلاقة الجنسية بين رجل وامرأة، في إطار هذا المفهوم، فإن مثل ذلك الزواج يكون تطورا، لتفاهم وحبٍ شخصيين بين شخصين متكاملين -رجل وامرأة- هذا الاكتمال يعرفانه هما الاثنان، ويقرّانه معا، لا يقرّه قانون أو عقد أو عرف.

ولو طرحنا سؤالا آخر، ما الذي يمنع زوجين فقدا التفاهم أو الحب بينهما من الطلاق؟ ضد رغبتهما؟ الأولاد؟ تبعات الطلاق القانونية والمالية والاجتماعية؟ إذا هي عوائق ضد الحرية والرغبة الشخصية، ومن مظاهر قمع الفرد. والحل الرجعي هنا الذي يطرحه المؤلف والذي يتضمن مطالبة الفرد بالتخلي عن حقوقه بشكل بطولي، بدل أن يدعو إلى الثورة على القانون وعلى الوعي العام المكبلين للحريات الشخصية العامة، وهو يتخذ من موقف مرضي لامرأة ترفض الزواج -الاكتمال- وتقمع غرائزها العاطفية والجنسية، وبالتالي مشاعرها الإنسانية، بسبب الانتكاسة النفسية التي تعرضت لها بفقدان زوجها، وكأن الدنيا توقفت بسبب وفاة هذا الزوج الذي لاشك أنها كانت تحبه حبا مريضا، وكانت ولا زالت تعتبره الرجل الوحيد في الدنيا وهذا يدل على فردية وأنانية شديدة، وهو هنا يتناول أمثلته من واقع طبقي، بحيث يقر أنه الواقع الذي يبني عليه شروطه ومعطياته، يبني عليه فرضياته، وهذا ما يحد من انطلاقة أفكاره ويحولها إلى رجعية. وماذا لو أخذنا مثلا الاتحاد السوفياتي في مواجهة الدول الغربية وأمريكا، بل وحتى الدول اللاتينية، لتبين لنا مدى صحة طرحنا، ففي الاتحاد السوفياتي تسود الأخلاق الإنسانية علاقات الناس الاجتماعية، بما فيها العلاقات العاطفية والجنسية، وفي ظروف التحرر التي أقرتها قوانين الأحوال الشخصية الاشتراكية. في حين ينتشر البغاء والبغاء المقنع وزواج المصلحة الدول الرأسمالية الغربية، في الوقت الذي تغرق فيه شعوب العالم الثالث، في هيام صوفي بالحب، أي أنها تتوق إلى الاكتمال العاطفي والجنسي ولا تجده، فهي محرومة منه، فتهيم به في فنونها، وتنظيرات مفكريها، فيما يبدو أن هنالك أصولا قومية غير موضوعية لأفكار مؤلفنا عن التصوف، بينما شعوب أوروبا تعرب عن القلق من اتساع دائرة تلك "المقدمة الإباحية" السائدة، لقيام علاقات ديمقراطية صحيحة ودائمة.

عمان 27- 8 - 1983

الفهرس

الأغنية السياسية 6
مقالات في العولمة 110
مقالات الضد 151


الأعمال الكاملة
الدراسات
رجب أبو سرية
- الأغنية السياسية
- مقالات في العولمة
- مقالات الضد.. العلاقة الخاصة بين المرأة والرجل
ISBN 978-9950-414-73-0
9 789950 414730
الأهلية
للنشر والتوزيع

الأعمال الكاملة

الدراسات

رجب أبو سرية

الأعمال الكاملة ... الدراسات

رجب أبو سرية

الأعمال الكاملة

الدراسات

رجب أبو سرية

- الأغنية السياسية
- مقالات في العولمة
- مقالات الضد.. العلاقة الخاصة بين المرأة والرجل

ISBN 978-9950-414-73-0