



أكاديمية المملكة المغربية
+٩٥٨٤٤٤٤٤٤ | +٢١١٨٤٤٤ | ١٤٤٠٤٤٤



مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية
"سلسلة الندوات"

تجليات الغيرية في الثقافة العربية

وجدة، 21 فبراير 2019

اسم الكتاب : تجليات الغيرية في الثقافة العربية

السلسلة : الندوات

تاريخ الندوة ومكانها : وجدة، 21 فبراير 2019

التصنيف الضوئي : أكاديمية المملكة المغربية

السحب : دار أبي رقرق للطباعة والنشر

الطبعة الأولى : 2019

الإيداع القانوني :

ردمك ISBN :

حقوق الطبع محفوظة لأكاديمية المملكة المغربية

العنوان : شارع محمد السادس (الإمام مالك سابقاً)، كلم 4، ص. ب. 5062

الرمز البريدي 10170 - الرباط - المملكة المغربية

الهاتف : 75.52.00 (05 37) / 75.51.24/46/35/57 (05 37)

الفاكس : 05.37.75.51.01/89/78

البريد الإلكتروني : arm@alacademia.org.ma

الموقع الإلكتروني : www.alacademia.org.ma

الفهرس

- 9 الكلمة الافتتاحية
- محمد الكتاني
أمين السر المساعد لأكاديمية المملكة المغربية
- 15 الهوية والغيرية في الثقافة العربية : مقارنة من مدخل القيم المؤسسة
- سمير بودينار
رئيس مركز الدراسات
والبحوث الإنسانية والاجتماعية بوجدة
- 29 تجليات الغيرية في السينما العربية، يوسف شاهين يجسدها.. والسينما الاسكندنافية تتعززها
- قيس قاسم امغاميس
صحفي وناقد سينمائي - العراق
- 53 الآخر ناظرا ومنظورا إليه
- محمد الداھي
أستاذ بجامعة محمد الخامس - الرباط
- 81 مفارقات الوعي العربي بالغيرية
- محمد نور الدين أفاية
أستاذ بجامعة محمد الخامس
- 105 الإبداعية العربية المعاصرة ورهان الانفتاح على خبرة المؤانسة مع الغريب
- محمد بن حموده
أستاذ التعليم العالي - تونس
- 127 استقطاب لاغيرنيكا : التمثيل السردى العربى للوحة بيكاسو
- شرف الدين ماجدولين
أستاذ التعليم العالي بالمعهد الوطنى للفنون الجميلة - تطوان

أعمال الندوة

الكلمة الافتتاحية

محمد الكتاني

أمين السر المساعد لأكاديمية المملكة المغربية

بمشاعر الاعتزاز والابتهاج أفتتح أشغال هذه الندوة التي تُنظّمها أكاديمية المملكة المغربية بتعاون مع وزارة الثقافة والاتصال، حول موضوع "تجليات الغيرية في الثقافة العربية".

أما الاعتزاز فراجع إلى رمزية الاحتفال بمدينة وجدة كعاصمة للثقافة العربية، هذه المدينة التي ظلّت عبر تاريخنا الوطني من حواضر المغرب الكبرى وقلعة من قلاع الوطنية، وأما الابتهاج فلأن هذه الأكاديمية تقدّر الدور الذي ساهمت به هذه المدينة المغربية العريقة في إغناء الثقافة المغربية. ولذلك فإنها تغتتم هذه المناسبة لتنظيم ندوة فكرية، كشهادة تقدير لهذه المدينة، وكتحية لساكنتها ولنخبها الثقافية، ولجامعتها العريقة (جامعة محمد الأول).

وقبل كلّ شيء أنقل إليكم حضرات السيدات والسادة تحيات الأستاذ عبد الجليل لحجمري أمين السر الدائم للأكاديمية، واعتذاره لعدم تمكّنه من الحضور، بعد أن كلّفني شخصياً لتمثيل الأكاديمية في هذا الملتقى الكبير، كما كلّفني بأن

أشكر السادة الأساتذة الباحثين الذين لبّوا دعواتنا للمشاركة بأبحاثهم في إغناء الندوة، وكما أشكر الأستاذات والأساتذة الذين حضروا لمتابعة أشغالها طيلة هذا اليوم. ولا يفوتني في هذه الجلسة الافتتاحية، أن أذكر بكون الأكاديمية تنظّم أول نشاط علمي في مدينة وجدة. علماً بأن هذه الأكاديمية كانت تنظّم تظاهراتها الثقافية خارج مدينة الرباط أحياناً، إذا رأت أن المناسبة لموضوع التظاهرة تقتضي ذلك. وقد ظلّت مدينة وجدة ضمن لائحة المدن المغربية التي تستحق أن يقام فيها نشاط علمي للأكاديمية يأخذ بعين الاعتبار تاريخها العريق ودورها المرموق في المحافظة على التراث الوطني، لاسيما بعد أن غدت مدينة جامعية وقطباً للتنمية الإقليمية للمغرب الشرقي، بكل تميّز وفعالية، تجسيدا للعناية الملكية الكريمة لصاحب الجلالة الملك محمد السادس -حفظه الله-.

أودّ أن أذكر، والمقام يستدعي ذلك، كون الأكاديمية عرفت منذ ثلاث سنوات خلت انطلاقة جديدة، بعد تعيين صاحب الجلالة لأمين السر الدائم الأستاذ عبد الجليل لحجمري خلفاً للمرحوم الأستاذ عبد اللطيف بريش سنة 2015، وزوّده -نصره الله- بتوجيهات ملكية سامية لاستئناف الأكاديمية نشاطها المعهود، خلال العهد الجديد الذي يعرفه بقيادته الحكيمة. وتتمثّل الانطلاقة الجديدة على عدة مستويات أبرزها :

- مواصلة تنظيم الندوات الكبرى في القضايا الوطنية والإقليمية والدولية كل سنة.

- الانفتاح على مختلف الأكاديميات والمؤسسات العلمية الخارجية بالتعاون معها في هذه الندوات وفي غيرها.

- مواصلة إصدار أعمال الندوات والكتب الجديدة بالنشر مما يتعلّق بالمغرب حضارة وتراثاً وفكراً وتاريخاً.
- تنظيم إلقاء محاضرات لأساتذة مبرزين من مختلف الجامعات في المشرق والمغرب وأوروبا، وفق برنامج يقوم على تطبيق استراتيجية هادفة للانفتاح على مختلف الثقافات والقضايا العلمية الراهنة. ولاسيما حين يتعلّق الأمر بإعداد ندوات دولية يتعيّن تهيئ الرأي العام للمشاركة فيها أو إحاطته علماً بأهمّيتها.
- الاهتمام المتواصل بحماية التراث الوطني في "الملحون" واستكمال طبع دواوينه والعمل على إدراجه ضمن التراث العالمي الذي ترعاه منظمة اليونسكو. وقد كلّفت الأكاديمية لجنة خاصة بالعمل على مواصلة العمل في هذا الاتجاه يرأسها عضو الأكاديمية الأستاذ عباس الجراري.
- وبموازاة هذه التظاهرات والأعمال المنتظمة عملت الأكاديمية على تمكين الرأي العام من متابعتها بصفة آنية على الموقع الإلكتروني للأكاديمية اليوتوب، حيث تواصل الأكاديمية نشر أنشطتها المختلفة في هذا الموقع التواصلي.
- وبصرف النظر عمّا وفّرت الأكاديمية من أنشطة علمية خلال السنوات الفارطة فإنّ من المهم أن نشير إلى أنّه، تنفيذاً للتوجهات الملكية السامية فإنّ الأكاديمية تعمل على الانفتاح والتعاون مع الأساتذة الباحثين من غير أعضائها، وعلى المؤسّسات العلمية ذات الصلة، وفتح الأبواب أمام الشباب من الطلبة الباحثين المسجّلين في سلك الدكتوراه لحضور مناقشاتها وحواراتها ومحاضراتها العلمية، التي يلقيها أساتذة متميّزون في اختصاصاتهم، بقصد تمكين هؤلاء الطلاب من

معرفة مختلف المناهج والإفادة من الخبرات العلمية ذات الصلة. وقد أصدرت الأكاديمية دليلاً لأنشطتها خلال السنتين الفارقتين في نحو 140 صفحة.

والخلاصة أنّ الأكاديمية في عهدها الجديد حريصة على أن تجعل نفسها في قلب النهضة العلمية والتنموية التي يعرفها المغرب، بقيادة جلالة الملك -حفظه الله-. والعزمُ وطيد على أن تستكمل الأكاديمية هيأتها العلمية في المستقبل القريب إن شاء الله.

أما موضوع الندوة التي نفتتحها اليوم فقد يكون من قبيل الإطناب التحدث عنه في الوقت الذي سيقدم المشاركون في هذه الندوة مداخلاتهم حول هذا الموضوع وهو موضوع شغل الفكر العربي على امتداد القرن الماضي ضمن ثنائيات شتى، في سياق المواجهة الحضارية التي عرفها الشرق العربي والإسلامي بعد الغزو الأوروبي لبلدانه. وبرغم ذلك ما يزال يتّصف هذا الموضوع براهنيته، إنّه موضوع «تجليات الغيرية في الثقافة العربية».

وعندما تمّ اختيار هذا الموضوع رُوعي فيه كونه من القضايا التي كانت محور سجالات لا تتوقّف، عرفها الفكر العربي ضمن الثنائيات التي اشتغل عليها منذ عصر الإحياء، ثم عصر النهضة العربية في القرن الماضي. مثل (التراث والحداثة) و(الذات والآخر) و(الخصوصية والكونية) و(الهوية والغيرية). ومن المعلوم أنّ موضوع الغيرية لم ينحصر بحثه في إطار محدود، وإنّما تمّ تناوله في الفكر الغربي على مستوى علم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم النفس والفلسفة والاقتصاد.

وتوضع الغيرية في مقابل الأناية، أو في مقابل الهوية. فالغيرية تُنسب إلى الغير، والأناية تُنسب إلى الأنا. أي الذات في وعيها بالتمييز عن الآخرين. وقد

ظهرت الغيرية كمفهوم في علم الاجتماع على يد الفيلسوف الفرنسي "أوغست كونت" في منتصف القرن التاسع عشر، للدلالة على الشعور الذي يتملك المجتمع تجاه ظواهر التفكك الاجتماعي واستعلاء الفكر المصلحي الذي يهدد الكيانات المجتمعية، وذلك لمواجهة هذا المد الأناني، وهو ما قوى من النزعات المتمثلة في الاشتراكية والأعمال الإنسانية. وقد كان للأديان السماوية مثل المسيحية والإسلام نزعتها الإنسانية التي حافظت على العلاقات الاجتماعية عبر العصور. لكن ظهرت في موازاة ذلك فلسفات معاصرة أعطت للغيرية أبعاداً أخرى. وهو ما انبثق عنه جدل فلسفي ما يزال دائراً إلى اليوم. وهو حين يُطرح في هذه الندوة فإنه قد يثير نقاشاً واسعاً، ولاسيما حين نستحضر موقف الإسلام من الغيرية، التي ضرب أروع الأمثلة في تجسيدها، حينما جعل منها قيمة مرجعية أساسية لتحقيق التضامن الإنساني.

وإذ أجدد عبارات الترحيب بالمشاركين في هذه الندوة، والشكر للحضور المتميز الذي سيواكبها فإنني أجدد أيضاً التعبير عن مشاعر الابتهاج بمشاركة الأكاديمية في احتفال مدينة وجدة، عاصمة للثقافة العربية.

الهوية والغيرية في الثقافة العربية : مقاربة من مدخل القيم المؤسسة

سمير بودينار

رئيس مركز الدراسات

والبحوث الإنسانية والاجتماعية بوجدة

مدخل

ثمة مقولة للفيلسوف آلان أسقف لوكسير يقول فيها «كل فكرة تصبح خاطئة عند الاكتفاء بها». لذا أرى أن مقاربة موضوع الغيرية يقتضي مقاربة الهوية، فهما صنوان يقتضي تمثيل أحدهما تحديد الآخر، لذا تقترح هذه المداخلة مدخلا لتناول المفهومين، تراه أكثر سعة وربما أكثر تفسيرية هو مدخل القيم.

1. في الهوية والغيرية

ليس غريبا أن يصف الفيلسوف والمؤرخ الفرنسي مارسيل غوشييه (Marcel Gauchet) عصرنا بأنه "عصر الهويات"، ذلك أن مفهوم الهوية يكاد يكون أحد أكثر المفاهيم حضورا في المجال التداولي المعاصر، بل إن تمثلاته الفردية والجماعية تكاد تسم الاجتماع الإنساني المعاصر كما لم يفعل غيرها من المؤثرات الذاتية في الوعي والسلوك.

ويبدو أن هذا الوضع الذي يميز الهوية والغيرية في بعديهما الإستمولوجي/ المعرفي والحضاري، يفرض بالأساس توسيع أفق السؤال ليلاصم مستويين اثنين: أولهما : إمكان تحديد مفهوم دقيق للهوية وبالتالي للغيرية (تعريف الذات تحديد الغير) ليس بوصفها مفهوما نظريا فحسب، بل باعتبارها رؤية كلية للذات في دوائرها المتراكبة، والآخر في تجلياته وتمثلاته المتعددة؛

وثانيهما : إدراك الهوية كمفهوم محدّد للوعي الرهن، ناتج عن تواضعات تاريخية، انطلقت من دائرة أو دوائر حضارية خاصة، ومثلت بالتالي تعبيرا عن سماتها كما تبلورت في رؤى وتمثلات من خلال مؤثرات عقلها الجمعي وتجربتها الواقعية.

ويمكن القول بداية إن الهوية تتسم بطبيعتها المفهومية بسمتين أساسيتين : **الأولى** : أنها الأداة الأهم لتبني حدود الذات، ومجال التحيز الخاص بها في محيطها، وبالتالي «ما يتميز به الشيء عن الأغيار» بعبارة أبي البقاء الكفوي عن الهوية في (الكليات). ذلك الذي يمثله التفسير الأشهر للهوية، وهو أنها «ما يكون الشيء به هو هو»، والذي عبر عن حده ابن حزم الأندلسي في كتابه "الفصل في الملل والأهواء والنحل" بقوله «هو أن كل ما لم يكن غير الشيء، فهو هو بعينه، إذ ليس بين الهوية والغيرية وسيطة يعقلها أحد البتة، فما خرج عن أحدهما دخل في الآخر». (بين المفهومين امتناع الوسيط أو الثالث المرفوع).

والثانية : أن الهوية تعبير عن التوق إلى إدراك الحقيقة الجوهرية الكلية الكامنة في الذات، والتي تمثل أصل الحقائق الجزئية الأخرى لها، وأساسا ترجع

إليه سماتها الفرعية وتعبيراتها المختلفة، وهو المعنى الذي أورده الجرجاني في (التعريفات) عندما عرّف الهوية بأنها «الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق...».

ولعل إشارة الإطلاق التي ترد ضمن نص الجرجاني هنا، في معرض حديثه عن جدلية الخفاء والتجلي التي تحكم علاقة النواة بالشجرة الكامنة فيها، وأن ثمة بعداً لهذه الجدلية هو بعد الغيب الذي يصفه بالمطلق، تفسّر إلى حد بعيد سر مفهوم الهوية بما هو تعبير الظواهر عن الكوامن، أو تمثلات الذات لوعي مُضمّر. ومن هنا وصفها بأنها جوهر مطلق، يقاربه الوعي الذاتي أو المتجاوز دون أن يستوعبه، ويُدانيه الفعل دون أن يتماهى معه، أو يطابق مقتضاه.

والأمر نفسه انتبه إليه الأستاذ محمد عابد الجابري، وربما غيره - نتيجة تعامله الواسع مع التراث - في حديثه عن الغيرية في الفكر الإسلامي إلى أنها متحركة على سلم درجات، لأنها في العربية تنصرف إلى مستوى الصفات لا إلى الجوهر.

وتعتبر هاتان الصفتان (التشخيصية والإطلاق) أساس علاقة الهوية بالذات، أي ذات. بل مقوم دورها في الإجابة على سؤال «ما تكون به هي هي»، وارتقائها في أحيان كثيرة إلى مقام الإجابة ذات الطبيعة المعرفية، الواعية والمركبة، عن التساؤل حول الذات وأبعادها وخصائصها. والغيرية باعتبارها الشرط الحيوي للذات، كما يقول أوغست كونت عن الغيرية بأنها السبيل الوحيد لتأسيس النموذج الإيجابي للعلاقة مع الغير ولتطور الفكر الإنساني، ومن ثم لصور الغيرية، كما يعبر عنه الأستاذ نور الدين أفاية في عنوان كتابه «صور الغيرية؛ تجليات الآخر في الفكر العربي الإسلامي»، الذي عالج صور الآخر (الغرب) المتخيل.

2. في إمكان تحديد ماهية الهوية والغيرية

يظل السؤال الأساس، وهو: هل ثمة تحديد دقيق لهذه الهوية بوصفها رؤية للذات وللآخر؟

ينطلق التعامل مع هذا السؤال - حسب رأي متواضع - من علاقة هذه الذات بالتاريخ، بمعنى تدبير العلاقة بين الذات والزمن كمتغير دائم، وما ينتج عن العلاقة مما نسميه تاريخاً أو تواريخ.

عندما عالج طه عبد الرحمن، فيلسوف الأخلاق الكبير في عصرنا، هذه المسألة، أجاب مقررًا أن الذات أمس والآن وغدا ليست هي هي، لأن زمنها (بمكونات الآخر فيه) ليس هو هو، وبهذا لا وجود لمعنى هوية ثابتة، بل الموجود الثابت هو الغيرية، أما الهوية فما هي إلا مجموع هذه التغيرات، ومن هنا قوله أن «الغيرية أصل، الهوية فرع عنه». وفق هذا المنظور تصل الهوية التي عُرفت ابتداءً بأنها حقيقة مطلقة، إلى صيرورة ناتجة عن التفاعل الدائب مع واقع دائم التغيّر وتفاعلها مع الآخر (الغيرية)، فتكون الهوية بذلك «مشروعاً تحت التأسيس» كما يذهب إليه بعض علماء الاجتماع المعاصرين.

غير أن هذه الرؤية لمفهوم الهوية في مستوى التحقق النظري، لم تحل دون توالي إلحاح سؤال الهوية في واقع التجارب الحضارية المتنوعة، ومن بينها التجربة الحضارية لعالم المسلمين في العصر الحديث، إذ إن الهوية تكاد تكون محددًا أساسياً لأنماط التفكير والسلوك السائدة فيه، على السواء. وفي هذا السياق يجدر الانتباه مثلاً إلى ملاحظة متصلة بالظهور القوي للهوية كمحدد أساس للعلاقة بين تلك التجارب في القرن العشرين، ويعتبر هذا الظهور مرتبطاً بمحاولات حماية

الإنسان نفسه ضد عمليات التنميط الزاحفة، التي شهد هذا القرن أعتى موجاتها، وضد العولمة التي كانت توجد بشكل جنيني منذ بداية القرن الماضي، قبل أن تبلغ الآن مراحل السيطرة والهيمنة. وهو ما يمكن الاستدلال عليه بأن القضايا الأساسية التي تطرحها العولمة المعاصرة في وجه الإنسان اليوم، تكاد تكون نفسها التي أقلقته منذ بداية القرن الماضي، وإن باختلاف في الدرجة، ولنقرأ إن أردنا مثالا على ذلك ما كتبه الدبلوماسي الأمريكي الشهير، مهندس الحرب الباردة، جورج فورست كينن في إحدى يومياته عام 1927 : «كم أنا آسف لأنني لم آتِ إلى هذا العالم قبل 50 أو مئة عام. فالحياة في هذه الأيام يصعب فهمها لشدة ما هي مكتظة. إننا نعيش في مدن كثيرة فلا نعود متعلقين بواحدة... ولنا أصدقاء كثيرون فلا نعود لدينا صداقة حقيقية، ونقرأ كتباً كثيرة فلا نعود نفهم أحدها كما يجب، وقدرتنا الانطباعية تحل محلها قدرتنا العددية بحيث تمر أمامنا مشاهد الحياة سريعة كما لو أننا في فيلم سينمائي».

أما في الثقافة العربية، فقد انبثق سؤال الهوية الحديث وعلاقته بالغيرية في ظرف إشكالي مرتبط بسؤال آخر هو سؤال النهضة، الذي كان باعته الأساس صدمة اللقاء بين هذا المجال وبين الآخر الوافد الذي مثل صيغة الغيرية أو صورتها في عصره، ما استحث «العقل العربي» لطرح السؤال ذي الطبيعة الحضارية المقارنة على خط تاريخ موحد : لماذا تقدم غيرنا وتخلفنا ؟ فكأنما يؤكد هذا السؤال تحقق الهوية عبر خط الزمن أولاً، ومن خلال ثبات مبدأ الغيرية ثانياً، وهكذا كان سؤال النهضة بما هو تساؤل عن تحقق أو اكتمال الكينونة الحضارية لمجتمع في مسار التاريخ، شأن المجتمع العربي، وجهاً آخر للسؤال الأساس، سؤال الهوية وعلاقتها بالغيرية.

3. علاقة سؤال الهوية بسؤال الغيرية

وإذا نحن تأملنا مسار هذا السؤال الكبير كما تبدى في السياق الاجتماعي العربي الإسلامي الحديث، وجدنا له تمثلات فكرية وحضارية عديدة وتجليات اجتماعية بالغة التنوع.

فلا يختلف اثنان أن صدمة اللقاء بين منظومة الغرب الحديث وبين عالم المسلمين، كانت صدمة مدوية لا تزال رجّاتها تتردد في فضائه. ولعل السبب الأول في ذلك، أن الصدمة تمت في أصعب لحظة ممكنة، عندما كان عالم المسلمين يعيش حالاً من الضعف والتراجع الشديد في حيويته الفكرية وبنائه الحضاري. في حين كان النموذج الوافد يعرف صعوداً شكّله تضافر عوامل متعددة تبدّت في شكل قوة حضارية، مندفعة بقوة الأفكار والاقتصاد والسلاح أو ما يرمز إليه اختصاراً في اللغة الفرنسية بـ «الميمات الثلاث»:

(Les trois M : Missionnaires, Militaires, Marchands).

أما السبب الآخر في استمرار آثار الصدمة إلى اليوم، فهو أن فعلها لم يقتصر على لحظة اللقاء الاضطراري نفسه، بعبارة أخرى، إن أخطر آثار صدمة الاحتلال الأجنبي، أنه عبث بالأسس التي شكلت النموذج الثقافي والمعنوي والاجتماعي لعالم المسلمين. وهكذا بدأت محاولات التقليد في أسلوب التفكير ونمط الحياة...

ومنذ القرن التاسع عشر، القرن الذي شهد صدمة اللقاء المباشر مع الآخر (الغرب)، بدأ أن ما كان من عناصر التعدد في الهويات الفرعية للمجتمعات الإسلامية مُعبّراً عن ملامح التنوع، قد بدأ في التحول إلى مشروع تشققات مؤذنة بإحداث شروخ في جسم هذه المجتمعات وإطارها الحضاري والسياسي الجامع،

وهكذا انبثقت صيغ متعددة لتدبير الأسئلة المركبة والمستجدة لقضية الهوية، التي تحولت من محدد للذات الحضارية وعلاقتها بالآخر إلى إشكال ذاتي داخلي لهذه المجتمعات، خاصة ما اتصل منها بالقدرة على تجاوز أسباب الضعف في مقابل الآخر، الذي حقق انتصارا ماديا تجلى في لحظة المواجهة.

وفي ذات السياق ظهرت في المغرب بعد هزيمتي إسلي (1844) وتطوان (1860) محاولات التعرف على ما عند هذا الوافد الحضاري، "الآخر" المقابل لذاتنا الجماعية، المفارق لكافة سمات الهوية المميزة لها، الذي استطاع أن ينزل بنا هزيمة قاسية. حتى أن مؤرخا كبيرا مثل أحمد بن خالد الناصري صاحب كتاب الاستقصا عندما علم بشأن البعثة العلمية المغربية التي كان السلطان الحسن الأول يزمع إرسالها إلى بعض البلاد الأوروبية (فرنسا، بلجيكا، إيطاليا، إنجلترا) طلب من صديق له هو إدريس الجعايدي الذي عين كاتباً للبعثة أن يكتب سفارته لتلك البلاد، ليعطيه بذلك فرصة أن يرى بعين المؤرخ ملامح وخصائص هذا الآخر الوافد كما يراها هو في تلك البلاد. وكان هذا سبب كتابة سفارة الجعايدي المعروفة «تحفة الإخبار في غرائب الأخبار». الذي يمكن اعتباره صيغة تمثل متقدمة للغيرية.

4. علاقة الغيرية بالسياق الحديث للهوية

وإذا حاولنا أن نرصد مفهوم الهوية في السياق المعرفي الغربي منذ بواكير ظهوره مع كتابات الفيلسوف والمؤرخ الاجتماعي الألماني فلهام دلتاي (DILTHEY) خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أمكننا التمييز بين مستويين لإدراك الهوية وهما :

الصورة الكونية، التي تؤلف الكتلة الأساسية للمعتقدات والمسلمات عن العالم، والتي يمكن في ضوءها الوصول إلى إجابات شافية حول مغزى الوجود. والسياق التصوري الواعي في الغرب، الذي وضعت فيه الذات الجمعية نفسها، بناء على تقسيمات واقعية، أو مركبة من العناصر الثقافية والاجتماعية والأخلاقية. وهذان المستويان هما اللذان فصل فيهما عالم الاجتماع الألماني الأشهر ماكس فيبر في دراساته المختلفة.

ويعكس هذان المستويان بشكل أساسي التحولات الكبرى التي طرأت في بنية المجتمع والدولة في المجال الحضاري الغربي، والتي ظهر الوعي المؤسس بالهوية في سياقها، ذلك أن انتقالا أساسيا كان قد حصل في مدلول الهوية من انتمائه إلى حقل الدين إلى دخوله كمركب أساسي في مفهوم الوطنية الحديث؛ وعلى امتداد ثلاثة قرون ابتداء من أواسط القرن السابع عشر مع تشكل ملامح الدولة القومية الحديثة التي يؤرخ لها باتفاقية وستفاليا عام 1648، إلى منتصف القرن العشرين مع نهاية الحرب العالمية الثانية، كانت محصلة هذا التحول هو بروز سلطة الهوية الوطنية كبديل عن سلطة الهوية الدينية، أو تحول «المعتقدات إلى هويات»، أي التحول في تمثل الغيرية من المخالف الديني إلى الآخر الحضاري أو الثقافي أو الوطني...

وهو المسار الذي نعيش مراحل الأحدث، بتحول مفهوم الهوية من الجماعية إلى الفردية، أو تحول الانتماءات والارتباطات إلى مكونات لهوية فردية، في إطار إعادة التحديد الاجتماعي للفرد، كما يشرح مارسيل غوشيه مفصلا في كتابه "الدين في الديمقراطية".

ومن المهم الإشارة هنا إلى أن هذا التحول ليس حكرًا على تجربة حضارية أو بيئة مجتمعية مخصوصة، فالتحديات التي تواجهها الهوية في عالم المسلمين لا تقل عن تلك التي واجهتها في غيره، وإن بصيغ مختلفة. ولعل من الأمثلة البليغة في هذا المقام ما يوصف به "النموذج المعولم" للإسلام بفعل أدوات العولمة، من أنه اقتران تناسبي بين قيم دينية وعلمنة اجتماعية كما يشرح أوليفييه روا ما يعتبره زمن دين بلا ثقافة، في كتابه "الجهل المقدس".

وهكذا تحول الانتماء إلى الخصوصية الفردية، وأضحى التمثل الأحدث للغيرية أنها كل ما هو خارج الذات الفردية، فكان الملمح الأبرز لهذا التحول هو أن دلالة مفهوم الهوية الجماعية الكلية الذي تجلى في الهويات الوطنية - كما هو الحال في التجربة الغربية الحديثة - أصبح يواجه مأزقًا حقيقيًا، من حيث تسنم المنظور الفردي لزمam السلطة الحاكمة على هوية الجماعة، بل على اتجاهاتها في الوعي والتفكير والإدراك الجمعي للحقائق.

أما خارج الحوض الحضاري الغربي، في المجال المباشر لتأثيره، أي البلدان التي كانت مجالًا للتوسع الكولونيالي السابق، فقد انبعث مفهوم الهوية المجتمعية والثقافية والوطنية كأداة أساسية للمقاومة في وجه وهيمنة النموذج المتغلب. غير أن هذه الهوية التي انبعثت في الوعي كأداة ثقافية للمقاومة الثقافية، ما لبثت بعد ذلك أن تحولت عبر عملية استتباع مركبة إلى تمثلات شائنة للهوية وللغيرية، ومن ثم إلى عنصر تفتيت حاد في النسيج المجتمعي للدول المستعمرة سابقًا، بما يجاوز التصوير الاستشراقي للمجال الحضاري للشرق، على أنه مجال "الهويات المتعددة" كما يعبر عنه برنارد لويس في كتابه «الهويات المتعددة»

للشرق الأوسط»، إلى استحداث دينامية اجتماعية جديدة في نخب الاستقلالات الوطنية بالبلاد المُستعمرة جوهرها السعي إلى تلبُّس الهوية المكتشفة مع النموذج الحضاري الوافد، من خلال وعي مُضمر بالذات الخاصة والهوية على أنها عوامل التراجع والانهازم أمام ذلك النموذج، حتى أن ذلك السعي كثيرا ما تبدى بصور بالغة التطرف في بعض البلاد، تذكر بطفرة يرويها بعض علماء النفس الاجتماعي الأمريكيين، وتحكي قصة أسرة أمريكية "ملونة" مكونة من أب وأم وابنهما، وُعدوا بأنهم إن استطاعوا عبور نهر سباحة فإن لونها سيتحول إلى البياض؛ المشكلة الوحيدة أن النهر يسبح فيه تمساح مفترس!.. وافقت الأسرة على ركوب المغامرة طمعا في التحول المنشود. وبدأ الأب ثم الأم فاستطاعا العبور بسلام، ووقفوا بالفعل على صورة "التغيير السعيد" في لون بشرتهما، أما محاولة الابن فقد باءت بالفشل لما فتك به التمساح في منتصف الطريق. لكن المثير أنه عندما علا صراخ الأم على ولدها الفقيد، أجابها الأب بهدوء تقتضيه "الهوية الجديدة" : لا عليكِ..إنما كان مجرد ولد أسود !!. فيما يمكن أن نسميه التمثل الإنكاري للهوية وللغيرية على السواء ولأي مسافة بينهما.

5. القيم براديجم الغيرية البديل

يبدو إذن أننا بإزاء أزمة حقيقة تواجه "الهوية" إن كمفهوم أو كتمثل جماعي، مرتبط بالحدثة كنموذج حضاري حاكم، ولعل هذه الأزمة هي المصدر الأساس لشرعية القول بالنموذج التفسيري الجديد للهوية، وربما كان من المهم النظر بعمق في هذا المقام إلى نظام القيم كبراديجم بديل في دراسة مجمل هذا الحقل وتعلقاته المفاهيمية والحضارية.

ثمة مفارقة أولية في قدرة مجتمعات عالمنا المعاصر على القيام بمهامها الأساس، في الإجابة عن أسئلة الجماعة الإنسانية ومعالجة مشكلاتها، وبالتالي استعادة فعاليتها الحضارية متى تراجعت. ولعل الملمح الأساس لتلك المفارقة هو فيما بين القيم بوصفها حاجات اجتماعية غير قابلة للإشباع، بما يقتضيه ذلك من طموح مستمر للحفاظ على نسق معياري مرجعي للمجتمع، مستقر ومتوازن، وبين حالة الجمود التي تواجهها المجتمعات الحديثة في قدرتها على أداء أدوارها، خاصة المتعلق منها بإعادة إنتاج قيمها، الجوهر الممتد عبر نسيجها، المتصل في حياتها؛ هذه القيم التي يمكن اعتبارها التعبير الأقرب عن هويتها.

وبالإضافة إلى خاصيتها الاجتماعية تلك، ثمة ارتباط شَرْطي بين صيرورة القيم نظاما (نظام القيم) وبين قدرتها على الفعل، أي أن أداء القيم لأدوارها في مستوى المرجعية رهن بكونها نظاما للقيم، لا أشتاتا من القيم دافعة لتمثلات متضاربة. ومن خلال هاتين الخاصيتين ندرك علاقة القيم بالهوية باعتبارها جوهر اجتماعيا، أي مركزا محددًا للعلاقات بين شتى القيم، كما يذكر Albert Ethel، قادر على تأمين الحد المطلوب من الانسجام والتكامل بينها.

ومن ثم أهمية الرؤية المقابلة للغيرية بوصفها مقوما اجتماعيا مؤسسا من منظومة من القيم. وحينئذ فالغيرية فعلا كما يقول طه عبد الرحمن أصل الهوية فرع عنه، لأن القيم ميراث آدمي مشترك، يعبر عنه في مصادر الثقافة الإسلامية صراحة معنى الإتمام في الأخلاق.

والانتقال مما تحدث عنه الأستاذ أفاية في كتابه سابق الذكر «صور الغيرية؛ تجليات الآخر في الفكر العربي الإسلامي» وهو يقارب تجليات الآخر في الفكر

العربي الإسلامي مع التراجع الحضاري الإسلامي وما أنتجه من إيقاع زمني دائري، تشتغل فيه الذاكرة على إيقاع تكراري محكوم بالأحكام المسبقة والصور النمطية، والتركيز على العامل الوجداني المؤسس للسلوك الديني مع الذات ومع الغير، إلى استثمار لتمثل الغيرية في بناء نسق قيمي عابر بين الهوية والغيرية، أي مقارنة الهوية من منظور الإتمام القيمي الذي ترى فيه الهوية نفسها استكمالاً لرصيد أخلاقي مشترك، وتداركا لما يشوب نظامه القيمي من توترات وفوضى.

إذ ما من شك أن واحداً من أهم الأبعاد الوظيفية للقيم، هو بعدها المعياري، بوصفها موازين لمختلف أوجه السلوك الإنساني. وهي بهذا الاعتبار معايير للأخلاق، يصدق عليها وصف علماء الاجتماع بأنها «حاجات غير قابلة للإشباع» إن للإنسان الفرد مع تعاقب أطواره، أو المجتمع على توالي أجياله.

ولما كان الرصيد الأخلاقي في الإسلام محتكماً إلى نسق متكامل من القيم، فقد جاءت الرسالة الخاتمة تصديقا وإتماماً لذلك الرصيد الواحد، كما تجلى في دعوات الأنبياء ورسالاتهم التي توالى بها الوحي إلى أقوامهم في كل عصر.

وقد كان من أوجه البلاغ المبين في هذه الرسالة أنها بعث للإتمام القيمي لذلك الرصيد الأخلاقي، وأن مقصدها هو أن تتمم مكارم الأخلاق.

وعليه تتأسس مقارنة الإتمام القيمي، باعتباره نموذجاً معرفياً أو تعاريفياً مع الآخر (الغيرية) قصد استلهامه في عصرنا، من خلال بيان أوجه الإضافة القيمية التي يقدمها إلى الرصيد الأخلاقي للإنسانية في عالم اليوم.

خلاصة

إن هذه المقاربة هي التي تمنع عملية العبث باتجاهات الهوية، وتحويلها عن أدوارها إلى الدرجة التي تصير معها عنصر تآكل داخلي في الجماعة، أو ما يعبر عنه كثيرا، في صيغة لا تخلو من التبسيط أحيانا، باستبدال الهوية أو التأثير عليها، في سياق التعبير عن التغيرات الطارئة على الثقافة المعبرة عن تلك الهوية.

أما الميزة الأكبر فهي أن هذا النظام القيمي الكامن هو تعبير عن رؤية مقابلة للرؤية الكلية للهوية ولعلاقتها بالغيرية التي بانت أزماتها المستحكمة ؛ رؤية مفتوحة وقابلة للإثراء والتفاعل المستمر مع غيرها من مصادر الاستمداد القيمي، سواء كانت هذه المصادر خبرات تاريخية في حياة الجماعة، أو تجارب حضارية مفارقة لها.

تجليات الغيرية في السينما العربية يوسف شاهين يجسدها.. والسينما الاسكندنافية تتعززها!

قيس قاسم امغاميس

صحفي وناقد سينمائي - العراق

يتضمن البحث في تجليات الغيرية في الثقافة العربية وفي السينما تحديداً، سؤالاً تحفيزياً لمعرفة مستوى علاقتنا بغيرنا، على الأصعدة الفكرية والإبداعية. فالسينما بوصفها الحقل الإبداعي الأحدث وما توفره صنعتها من إمكانية للإحاطة الشاملة بتفاصيل العالم المحيط بنا على جانب ما تتمتع به من قدرة هائلة على نقلها إلى ذهن المتلقي بوسيلة سحرية، اسمها الصورة المتحركة، هي الأشد تأثيراً وسعة بين بقية الفنون البصرية، تكمن دقة توصيفها بأنها "الفن الأجدر على مراقبة العلاقات والتحويلات والحركات التي تسمّ عَصْرنا الراهن"⁽¹⁾، والتي بالضرورة ستجر صناعتها للتفاعل معها ومراقبة التحويلات والظواهر التي تسترعي المراقبة والتحليل فيها. ولهذا فالسينما هي أبعد ما تكون عن كونها فناً ترفيهياً - على ما تتضمنه الأفلام من قدرة استثنائية على توفير المتعة عند مشاهدتها - فهي في النهاية فن يعكس فكر ورؤية صانعها وتُثبت موقفه مما يجري حوله،

بوصفه مبدعاً تفاعلياً قبل كل شيء، ومساهمًا مهمًا في السجال المعرفي، المهموم بمعرفة الذات وعلاقتها بالآخر، ومن اللافت أن بداياتها التي غلب عليها طابع التوثيق والتسجيل ذهبت لمعرفة الآخر الغامض البعيد، المجهول، وما رحلة المخرج روبرت فلاهرتي عام 1922 إلى القطب الشمالي للتحري عن وجود "نانوك رجل الشمال"⁽²⁾ إلا بداية عمل سينمائي يشير إلى الدافع القوي عند صانعه لمعرفة الآخر انطلاقاً من ذاته المبدعة قبل كل شيء.

كلماته في وصف سكان القطب تعبر عن موقفه الفكري الدافع له لمعرفة الآخر وما يحاط به «.. إنني واثق أن في إمكاننا أن نكتشف وجود كرامة ما وثقافة ما، ورهافة نجهلها تماماً، لدى هذه الشعوب التي وضعتها ظروفها خارج شروط الحضارة والعيش المعتاد. و يقيني أن هذه الشعوب موجودة في لابرادو في المكسيك وجنوب أمريكا وفي آسيا، لكنها غالباً ما حُقرت بفعل احتكاكها بالبيض، وغالباً ما هزىء منها، على يد العوائد الكولونيالية، ودمرتها الكحول. إن هذه الشعوب المنفية بعيداً من بقية العالم، تفوح منها في واقع الأمر جمالية ما كان لنا أبداً أن نشك في أنها موجودة»⁽³⁾. هذا الوعي المبكر والفهم العميق للآخر عند فلاهرتي جعل من السينما - بوصفها مخرجاً - وسيلة إبداعية لصياغة جديدة لوجود الآخر، والإحاطة بالعوامل المؤثرة فيها أينما كان، حتى لو في أقاصي القطب المتجمد. إنه التعبير الجديد عن الأفكار بواسطة الكاميرة والذي في جوهره معرفي لا يتأثر بالتنظير المجرد، بل يتعداه إلى العملي، البصري، القادر على إعادة إنتاج الأفكار وتجسيدها على الشاشة. «لقد قدمت السينما أساليب تعبيرية جديدة للفلسفة، فالذهاب إلى قاعات عرض الرسومات الفنية

أو السينما هو لحظة حاسمة من أجل لقاء مفهوم معين وحسب دولوز فليس لصورة ما قيمة إلا عبر مسارات الفكر التي تبدعها»⁽⁴⁾.

العلامة الدالة الأبرز - عند البحث في تجليات الغيرية في سينمانا العربية، على مختلف مستوياتها وتمظهراتها السردية - تمكن في شحتها، وبهتان ملامحها لدرجة يصعب على دارسها تشخيصها بدقة وتحديد أشكالها أكاديمياً، على عكس ما هي عليه في السينما الغربية وبخاصة الهوليوودية. وما يقرب حالتها تلك من المفارقة، حقيقة الانتقال المبكر للفن السينمائي السابع إلى عالمنا العربي وبشكل خاص إلى مصر بحيث لا تتعد أولى سنوات عرضها أو حتى إنتاج المحلي منها كثيراً عن بداية ظهورها في فرنسا، كفن غربي بامتياز، على مستوى الصنعة والاشتغال الإبداعي! واستباقاً.. لولا وجود مخرج موهوب صاحب رؤية ثاقبة اسمه يوسف شاهين لظلت الغيرية موضوعاً هامشياً، "الآخر" فيها منمطاً بأفكار مسبقة لا ترتقي إلى مستوى الموضوع الإشكالي والفلسفي نفسه، ولا تبحث في الأنا - الذات المقابلة والمتفاعلة مع الغير - الآخر، ضمن شروط تاريخية - اقتصادية - اجتماعية مُتغيرة.

الملاحظة الاستباقية للبحث الخاص بشاهين نابعة من حقيقة الوجود الحصري للسينما العربية بمفهومها كصناعة، في مصر دون غيرها من الدول العربية، التي ظلت وحتى اللحظة تنتج أفلاماً، مجموعها لا يوفر إمكانية اطلاق صفة "الصناعة السينمائية" عليها ولهذا فإن المبحث في الغيرية وتجليات الآخر في السينما العربية سينصب أكثره على السينما المصرية، وعلى أكثر مخرجيها انشغالا في البحث عن الآخر.

بالعودة إلى البدايات ثمة إجماع على أن أول عرض سينمائي لأولى أفلام لومير في العالم العربي تم في مدينة الإسكندرية في الخامس من شهر نوفمبر عام 1896⁽⁵⁾، ثم توسعت العروض السينمائية الخاصة بالجالية الفرنسية والإيطالية المقيمة فيها. وأن "الشركة الإيطالية المصرية السينمائية" قد قامت بعد تأسيسها بمدة قصيرة بإنشاء أول استوديو سينمائي في الإسكندرية عام 1917 أنتج فيه أول فيلم قصير عنوانه "شرف البدوي" عام 1918. فيما يعد تاريخ وصول الأخوان لاما من شيلي، عام 1926 نقلة نوعية في إنتاج السينما المصرية.

مع كثرة الشكوى من سوء طوية منتجي هوليوود والغرب عموماً، في تقديم صورة سلبية نمطية عن العربي إلى العالم، وهي شكوى ومظلومية في الحقيقة فيها الكثير من الصحة تعزز الأفلام نفسها موضوعيتها إلى حد كبير، فإن النظر إلى الذات السينمائية العربية في موقفها من الآخر، لم يحظ بالاهتمام الكافي، شأنه شأن الكثير من القضايا الفكرية والتحولت التاريخية التي لم يتم مراجعتها نقدياً، فالمظلومية كانت تسبق دوماً المباحث الجدية، التي ظلت قليلة في الأحوال كافة.

مراجعة تاريخ السينما المصرية تقول لنا إنها «قدمت الرجل الغربي بصورة سلبية للغاية، لجأت فيها إلى الكثير من التعميم. فالخوافة على الشاشة إما جاسوس أو عميل طابور خامس لإسرائيل وأذنانها أو متآمر على العرب.. والخوافية ساقطة أو جاسوسة هي الأخرى. ولم تخرج من تلك الدائرة إلا أفلام قليلة أنصفت المرأة الغربية. ومعظمها مأخوذ من روايات أدبية لأدباء مصريين

كبار تعلموا في أوروبا أو تزوجوا من أجنبيات مثل: طه حسين في "الأيام" وتوفيق الحكيم في "عصفور من الشرق" أو يحيى حقي في "قنديل أم هاشم"⁽⁶⁾.

ستؤسس الصرخة التي أطلقها الممثل الراحل يوسف وهبي غضباً على خيانة زوجته الأجنبية له مع رجل آخر في أول فيلم ناطق "أولاد الذوات" عام 1923: "يا جوليا يا مزبلة يا زوجة الكل" إلى قاعدة تحكم نظرة السينما العربية إلى الآخر الغربي، ونظرة على صورة الخواجة في السينما المصرية سوف تؤكد هذا الاستنتاج. فالأجنبي في معظم الأفلام المصرية هو لص خطير، يعتمر القبعة ويمسك بالسيجار ويتكلم بلكنة عربية "مكسرة". أو هو الذي يسعى إلى هدم الموروث الثقافي والأخلاقي المصري⁽⁷⁾. ناهيك عن شخصية اليهودي البخيل والنوبي البواب البسيط. حتى اليوناني الذي يُقدم بصورة إيجابية لأسباب يحيلها بعض النقاد والكتاب إلى تفاعله على المستوى الاقتصادي والاجتماعي ومشاركته المصريين حياتهم اليومية العادية، إلا أن نظرة على الأفلام التي قدمت شخصيته بوصفه آخرًا من ثقافة أخرى وديانة مختلفة لم تخلُ من تمييز وسخرية ولم ترتق إلى مستوى أبعد من كونه موجوداً ضمن النسيج الإسكندراني على وجه الخصوص. لم يُقدم على الشاشة بعمق ينقل معه موروته الثقافي الكبير ولا حضارته الرفيعة. لقد ظل هامشياً على الأغلب.

ليس هناك أكثر من شخصية اليهودي تعبيراً عن مأزق تقديم "الآخر الإشكالي" في السينما العربية والمصرية بخاصة. فقد ظلت شخصيته أسيرة نظرة تصادمية مرجعياتها دينية وسياسية تجلت الأخيرة في المقام الأول بعد عام 1948. قبلها كان الوضع مختلفاً وحسب الكاتب الفلسطيني صالح ذباح في

الفترة ما بعد الثورة وما قبل حرب 1967، لم يكن ذكر اليهودي أو الإسرائيلي وارداً بشكل ملحوظ في السينما المصرية ولم تكن هناك حالة عداء كما وضحت بعد النكسة، وآثر المخرجون انتقاد الأوضاع الداخلية التي أدت إلى الهزيمة وتجسدت في أفلام عدة منها : "الخوف" 1972، للمخرج سعيد مرزق و"ثرثرة فوق النيل" 1971 لحسين كمال. لكن بعد عام 73 باتت الرغبة جامحة في توثيق العبور من مجتمع مهزوم إلى آخر متعافٍ، فكان "الرصاص لا تزال في جيبى" لحسام الدين مصطفى و"الكرنك" لعلي بدر خان وبدأنا نشاهد أفلام الجاسوسية ذات الصلة بالعدو الإسرائيلي من بينها : "الصعود إلى الهاوية" لكمال الشيخ وفي مرحلة متأخرة شاهدنا "السفارة في العمارة" 2005، وفيلم "أولاد العم" 2009 لشريف عرفة.

في دراسته عن تجسيدها على الشاشة يحدد الكاتب "طارق أوشن" مرحلتين مختلفتين : الأولى امتدت من بدايتها إلى حدود 1956 ظهر فيها اليهودي أقرب إلى الواقعية مع الحفاظ على السمات العامة مثل البخل، ودون أدنى اهتمام بطقوسه الدينية أو حتى حياته الأسرية داخل بيته كعامة الناس عكس المسيحي كما في شريط "حسن، مرقص وكوهين" 1954 للمخرج حسن الجزائري وقبلها فيلم "فاطمة وماريكا وراشيل" لحلمي رفلة عام 1949. أما المرحلة الثانية فتمتد من 1956 إلى اليوم وعرفت ظهور اليهودي العدو، الجاسوس والصهيوني. والحقيقة أن هذه الصورة لم تبقَ ثابتة في السينما وبخاصة في المغرب العربي فقد تغيرت تدريجياً إذ لم يعد مع لخضر حمينة، ورضا الباهي وغيرهم مجرد أنموذج يتم تصويره بطريقة كاريكاتورية بل أصبح شخصية سينمائية لها تاريخها

الخاص، وستبلغ هذه النظرة ذروتها في فيلم "ريح السد" لنوري بو زيد، لكنها تظل قلة قياساً بالصورة العامة⁽⁸⁾.

ربما يقدم "قنديل أم هاشم" 1968 نفسه كمثال للفيلم الطليعي المتقرب من الآخر والتواق إلى معرفته من خلال الذات، المنفتحة المتخلصة من الموروث التصادمي والساعية إلى تكامل إنساني. ومما لا شك فيه أن النظرة المنفتحة على الآخر تجلت في مقاطع كبيرة منها مستوحاة من النص الروائي المكتوب (رواية يحيى حقي بنفس العنوان) لكنها في النهاية تمثل رؤية صانع الفيلم "كمال عطية".

يأتي تطور الموقف من الآخر عبر تطور مسار حياة بطله إسماعيل الذي أُلِفَ حياته الشعبية وبعد إخفاقه في الدخول إلى كلية الطب المصرية قرر والده تفسيره للدراسة في ألمانيا. شكل انتقاله إلى هناك نقطة إلتقاء ثقافتين: غربية عربية - وإسلامية مسيحية، امتزاجا عبر علاقة الحب التي جمعت الطالب المصري بالشابة الألمانية، وهي علاقة تؤسس لما هو أبعد من كونها علاقة فردية، بسبب تفاعلها المباشر مع الحضارة الغربية والمتمثلة بتطورها العلمي الذي سيغرف منه إسماعيل الكثير، كما سيستلهم مظاهر الثقافة الغربية نفسها. وعندما يعود إلى بلده سيواجه "صدمة حضارية" عكسية. فمظاهر التخلف والجهل يقابلها في تجربته المعاشة في الغرب مظاهر التطور. الالتفاتة النادرة في "قنديل أم هاشم" تكمن في سؤال الهوية الذي يشتغل عليه بحذر عبر عملية طويلة يستعيد خلالها بطله ذاته الجديدة المتوازنة بين احترام لهويته العربية المصرية وبين انحياز أقل تصادماً إلى معارفه المكتسبة من الآخر. لقد

قدم "قنديل أم هاشم" وبشكل يدعو الى الإعجاب سؤال الهوية ومقابله سؤال الاختلاف في وقت مبكر نسبياً!.

سيجرنا البحث إلى موضع شهدت فيه السينما صراعاً بين هويتها الوطنية وبين الآخر المستلب لها، ونعني به على وجه الخصوص السينما المغاربية التي وجدت نفسها في مواجهة سؤال الآخر بكل تعقيداته. فآثار ما تركه المستعمر في نفوس سكان الجزء الشمالي الأفريقي من المنطقة العربية لا يمكن محوه بفعل تصالحي ملفق، أو دعوة طيبة لنسيان الماضي والذهاب إلى المصالحة والتسامح بيسر. سيظل الأمر بحاجة إلى مراجعة نقدية معمقة للتجربة الاستعمارية وإلى الذات حتى تقترب السينما ومبدعوها من مراميهم بوصفهم منتجي فنون ومعارف تسهم في الحوار الحضاري عبر وسيلة شديدة الأهمية.

يمكن الأخذ بالتوصيف العام لها موضوعياً بين مرحلتين : فترة الاستعمار وبعده مباشرة ومرحلة العقود المتأخرة والتي قطعت فيها السينما المغاربية شوطاً مهماً يضعها على خارطة السينما العربية بعد إزاحتها جزءاً من هيمنة السينما المصرية: «إن محاورة الآخر في السينما المغربية متنوعة المقاربات تختلف باختلاف منطلقات كل مخرج على حدة، سواء منها الفكرية والايديولوجية أو الفنية والجمالية وهي منطلقات تفصح في عمقها عن موقف ثقافي من الذات ومن العالم لذلك جاءت الأفلام المغربية غير متجانسة وغير منسجمة من حيث الموقف من الذات ومن الآخر»⁽⁹⁾. في الجزائر يبدو التوصيف أكثر شدة «بعد الاستقلال ركزت (السينما الجزائرية) على إعادة بناء الهوية الوطنية وإثراء عناصر الشخصية الوطنية التي كادت أن تنمحي وتندثر جراء فترة الاستعمار

التي فاقت القرن من الزمن لذلك اشتغلت هذه السينما إلى غاية 1975 على أفلام الثورة التحريرية وكيفية تبلور الوعي التحريري وانعتاقه من بوتقة الجهل والتخلف»⁽¹⁰⁾.

عن المرحلة الأولى في المغرب ثمة إشارات نقدية إلى بداياتها وقوة تأثير الثقافة الأخرى (الفرنسية) عليها «بسبب تجذر الممارسة السينمائية الغربية خصوصا منها الكولونيالية واحتكاك المخرجين المغاربة بها فإن البدايات الأولى للسينما المغربية في مرحلة الاستقلال جاءت غارقة في التماهي مع الآخر. عبر إعادة إنتاج نفس الصور والمضامين تقريبا.. هو ما يطلق عليه النقاد المغاربة "السينما النيوكولونيالية".. أفلام تركز نظرة وجود عالمين أحدهما متطور والآخر متخلف»⁽¹¹⁾. في المقابل هناك أفلام ولنطلق عليها مجازاً سينما تمثل المرحلة المتأخرة المختلفة في نظرتها للآخر «لقد خلق تراكم الممارسة السينمائية بالمغرب توجهات مختلفة في التعامل مع الآخر إبداعيا وخصوصا في السنوات الأخيرة حاولت تجاوز النظرة المستهلكة للآخر»⁽¹²⁾. الأمثلة على ذلك التوجه «فيلم "باب السما مفتوح" للمخرجة فريدة بليزيد، الذي يعتبر من أجمل وأهم الأفلام التي تناولت تيمة الآخر برؤية جمالية وفكرية تستند إلى موقف إيجابي من الذات ومن الآخر. فيه محاولة لمحاورة الذات من جديد عبر قصة بطلته العائدة إلى بلدها الأصلي بعد إقامة طويلة في باريس. عودة مليئة بالأسئلة. وفي العمق عودة لمحاورة الذات من جديد. كما هناك فيلم حكيم بلعباس "خيظ الروح" عبر عودة بطله من شيكاغو إلى قرية "أبي الجعد" حيث الذات تتأمل ماضيها وحاضرها وتفتح باباً للحوار مع الآخر دون فرملة. فالتلاقح

مع الآخر ممكن على أرضية الإقرار بالاختلاف»⁽¹³⁾، وهذا ما انتبه إليه بشكل مبكر المخرج يوسف شاهين وكرس الكثير من جهده الإبداعي لتجسيده على الشاشة.

فشاهين من بين السينمائيين العرب الأكثر انشغالاً بموضوع الآخر، بكل تجلياته: الفلسفية والتاريخية والوجودية حيث الإنسان عنده هو محور التفاعل مع الآخر منه ينطلق وإليه يعود. لم يظهر سينمائي عربي اهتم بقراءة ذاته ومكاشفتها كما فعل شاهين، فقد كان مهووساً بمعرفة ذاته ومجتمعها وأيضاً معاينة صلاتها المباشرة بالغير وبكل التعقيدات المحيطة بها.

لم يقرأ تاريخه الشخصي والوطني بدونية، على العكس كان نداءً للآخر، بالمعنى الحضاري الذي ينشد حقاً حوار الحضارات لا تصادمها وظهر هذا بشكل جلي في معظم الأفلام التي تناولت مرحلة ما بعد الهزيمة على وجه التحديد، كونها مرحلة دقيقة أفرزت أسئلة خطيرة حول من نحن؟ وما هي علاقتنا بالآخر؟، فكان مسعاه الدؤوب لمقاربة تصورات البعثية والواعية عبر أفلام لا تقدم بالضرورة أجوبة عليها بقدر ما تدعو مشاهدها إلى التفكير وتأمل كل ما جرى لنا وكل ما يتعلق بحقيقة هويتنا وحجم مساهمتنا في الحضارة البشرية. لم يترك شاهين فرصة لتأكيد انشغاله بالآخر إلا وثبتها وبمستويات مختلفة جاءت ضمناً في سياق تقديمها على الشاشة، وفي كثير من الأحيان بأسلوب "ساحر" قادر على القفز من مرحلة إلى أخرى ومن موضوع إشكالي محدد إلى آخر يفتح باباً للحوار ويثبت رؤية جديدة لم يجرؤ على تجربتها أكثر صناع السينما العربية ولهذا فالبحث عن تجليات الآخر لن نجدها بشكل واضح كما نجدها عنده، فهو المنغمس في بحث تفاصيلها والعمل إبداعياً على مقاربتها في أفلامه.

ففي "المهاجر" يظهر العبراني "رام" شاباً ألعياً، طموحاً ينشد كسب العلم من غيره، من الآخر فيقرر الذهاب إلى مصر في رحلة محفوفة بالمخاطر. هناك يتفاعل مع حاضنته الجديدة مجسداً فكرة التكامل والاندماج، فبدون معرفة لغة البلد المراد النهل من منابع معرفته لا يصح، ومن دون فهم الآليات التي يقوم عليها نظامه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي لا يمكن التحرك بسلام. لا يخشى شاهين من مقارنة فكرة التعالي القومي الواهمة وخذلانها من خلال عرضه جانباً معتماً في أصله ومنبعه يعود إلى مستوى تطور مجتمعه الرعوي لا إلى انتمائه الديني أو العرقي، في حين كانت مصر الأرقى تمر في مرحلة التطور الزراعي رغم ما تعانيه من مشاكل طبيعية وأخرى مبعثها الرغبة الأنانية في الخلود (التحنيط) والهيمنة العسكرية. جاء "رام" لهدف واحد : التعلم؛ ثم انغمس في تفاصيل حياة عادية أحب وتزوج ثم شارك وتمشكك أيضاً. تواقاً كان لتحقيق هدفه، وعدم نسيان اختلافه بوصفه مهاجراً أجنبياً. مقارنة الهجرة وعنوان فيلمه صريح فيها "المهاجر" نادرة من حيث عمق فهمه لها. حتى وهو يقرأ التاريخ الغابر في القدم كان يبحث عن ثغرات يمكن من خلالها إسقاط ظلال منها على الواقع. ف"المهاجر" يدعو إلى إعادة النظر في مفهوم التفوق العرقي ويجسد جرأة القادم من خارجه للتفاعل ومعه ومناكفته من دون شعور بالدونية.

على المستوى الفلسفي والمعرفي الأشد تصادمية يأتيها "المصير" لبحث في تاريخ ثقافتنا الإسلامية ومنابعها وقوة تأثيرها على بقية شعوب العالم. يخرج شاهين ابن رشد من سياقه التاريخي التوثيقي، لأنه لا يريد عرض سيرة شخصية ولا إنجاز فيلم تاريخي عنه بل أراد كشف علاقة الثقافة الإسلامية التنويرية

بالآخر المسيحي وغير المسيحي المتوافق مع طموحها في بناء عالم متصلح يحكمه منطق العلم والمعرفة وحب الثقافة على اختلاف منابعها وأصولها، بدهاء المخرج الموهوب الذي يقدر على إسقاط التاريخ/ الماضي على الحاضر عبر طرحه أسئلة تدفع مشاهدة فيلمه للمقارنة بين اللحظة التي يخرج فيها من القاعة وقد شاهد فيلماً "تاريخياً" وبين واقعه الحالي المعيش ليفكر في المشترك بينها ويحفز الناقد المختص على مقارنة ابن رشد/ التاريخ بواقعنا اليوم «عرف (شاهين) مرة أخرى كيف يمزج اللغة الفنية باللغة الفكرية، والسيرة الغابرة بالسيرة الذاتية، وكيف يطل على الماضي العربي المجيد من زمننا الراهن.. لقد فهم (مشاهدوه) أن البيئة التي يتحدث عنها الفيلم ليست بالتمام أندلس القرن الثاني عشر، بل هي مصر وربما العالم العربي كله، في القرن العشرين أو في شكل أكثر تحديداً اللحظة الانعطافية بين القرن العشرين والذي يليه»⁽¹⁴⁾.

من بين أكثر المقاربات مدعاة للتأمل في نص شاهين المشحون بالأفكار الفلسفية العميقة هي العلاقة بين المثقف والحاكم، وكيف تختل لصالح الأخير ما أن ينتهي من استثمار قوة فكره لصالحه. إلى جانب تنبئه باللحظة الظلامية القادمة، التي سيضحى فيها التطرف وسيلة لحسم الخلافات الفكرية والسياسية عبر تخيله شخصية الشاب المتطرف الذي أراد قتل الشاعر، وبالمقابل النقيض المتجسد بالمسيحي الآخر الساعي إلى إنقاذ فكر ابن رشد وتهريب ما بقي من كتبه!. سيظهر "المهاجر" و"المصير" قدرة شاهين على تليّن خامة التاريخ لصالح أفكاره ورؤيته المعاصرة كما يطوع النحات خاماته الطبيعية ليصنع منها فنه، وفي أحيان يذهب إلى أقصى قناعاته إثارة للجدل بسبب ما تتضمنه من أفكار

شجاعة كما تجلت في فيلم "الوداع يا بونابرت" و"الآخر" تجسدها فيه، شخصيته المحورية، الجنرال كفاريللي.

يعرف شاهين جيداً ما يريد تقديمه في كل فيلم من أفلامه فهو الكاتب المتأمل لشخصياته والمعتني كثيراً بحواراتها، وعندما يُقدّم على عرض شخصية جنرال جاء مع الحملة الاستعمارية الفرنسية بقيادة نابليون، فهو يعرف معنى ما يخصص لها من استثناء، وهو قطعاً غير مريح لعشاق المواقف الجاهزة، لهذا واجه في فيلمه هذا نقداً لاذعاً، واتهم بمحاباته للمحتل فيما هو ينظر إلى الموضوع من زاوية أشمل وأعمق، لا يبرر فيها الاحتلال أبداً بقدر ما يبحث عن نقاط الالتقاء في خضم صراع محتدم وغير عادل. نظر إلى الحملة الصليبية كفعل استعماري تضمن رغبة في توسيع رقعته والبقاء طويلاً على الأرض التي يستولي عليها، دون رغبة حقيقية أو صادقة لمساعدة الشعب المحتل؛ ومع هذا تظهر جوانب تصب في خدمة البلد، إذا ما أحسن الشعب استثمارها بعد التحرر. فالاستعمار الفرنسي جلب معه العلوم (المطابع على وجه الخصوص) وغيرها وكان الجنرال كفاريللي عالماً مرموقاً ومن هنا نشأت العلاقة بينه وبين بعض من أبناء مصر الذين هربوا من قراهم ومدنهم إلى القاهرة بعد وصول مدافع الحملة إلى سواحلهم.

كان اللقاء هناك. في نقطة طالما نظر إليها شاهين كملتقى تلاقح حضاري. لم يمجّد المحتل بل عرض ما قدمه لهؤلاء الشباب من علوم ومعارف ثم تركه يواجه مصيره تحت أسوار قلاع عكا. لقد انحاز شاهين إلى مصريته وإلى كفاح شعبه ضد الاستعمار لكنه على مستوى فكري لم يرغب في حجب حقيقة ما

وصل إليها المحتل من علوم فأراد تثبيته إيجابياً، حتى ولو جاء في مناخ عدائي غير سوي. في مطلق الأحوال كانت قراءة الحملة الفرنسية على مصر بحاجة إلى مراجعة نقدية وقد قام بها شاهين سينمائياً دون دونية، كما عرف عنه دوماً حينما يريد الذهاب إلى قراءة الآخر مهما كان عصياً ومثيراً لخلافات وسجلات، فهو لا يعيد إنتاج صورة الآخر استنساخاً، بقدر ما يعيد قراءة الغير من خلال ذاته قبل كل شيء، وهذا ما تجلى بأسطح صورة في رباعيته/ سيرته الذاتية : إسكندرية له، حدوثة مصرية، إسكندرية كمان وكمان وإسكندرية.. نيويورك. و«لم يكن اتجاه شاهين إلى أفلام السيرة، تقليداً للساحر فيديريكو فيليني، كما يزعم البعض، بل كان المحصلة الطبيعية للمشوار الفني لأحد أكثر المخرجين العرب انتماءً إلى ذاته، ثم جاء الحادث الفارق الذي غير مسار حياته، عندما سقط شاهين مصاباً بأزمة قلبية نقلوه إثرها إلى لندن. يقول شاهين الذي واجه الموت: إنه اكتشف يومها أنه لم يستخدم منه أبداً لكي يقول الحقيقة عن نفسه، بعد أن قالها عن الآخرين. أقسم إن عاش أن يقول كل شيء، أقسم ألا يهتم بحكاية حواديت بقدر اهتمامه بأن يضع الكاميرا داخل نفسه وزمنه وعصره»⁽¹⁵⁾.

في أفلامه جميعها كان يحيى (اسم اختلقه لبطله الذي يمثل صوته الذاتي، وقد كرهه بتعمد في كل سيرته)، يعكس في كل واحد منها شاهين نفسه، في مرحلة تاريخية معينة. فبطله مهووس مثله بحب فن السينما، وكان يساعده كمخيال سينمائي على تثبيت رؤيته لها وتوضيح علاقته بالآخر الذي ظل الخط الرابط المشترك في أغلبها وكأنه بذلك يكرس ولعه بالغير، الذين يحدد صفاتهم وفق علاقته بهم، ومن هنا جاءت نديته في التعامل معهم سواء أكانوا دولاً أم ثقافة أو حتى حضارة.

في "اسكندرية.. نيويورك" يذهب إلى الولايات المتحدة الأمريكية بحثاً عن الفن ودراسته، وتعرفه هناك على طالبة أحبها أنجبت منه ولدًا كره العرب بعد أحداث سبتمبر، ولم يرَ فيهم سوى همج متخلفين. وقتها لم يُقيّم صدمته به وبغياب والدته الطويل كتعارض حضاري لا شفاء منه، على العكس عرض من خلال تجربة يحيى الدراسية (فلاش باك) جوهر الحضارة المصرية والإسلامية ولم يضعها في تضاد مع مَنْ جاء يتعلم عندهم الفن الذي أحبه وأراد أن يكرس كل حياته له. ربما تظهر فكرة التسامح بقوة في مجريات سيرة متغيرة وفق تغييرات زمنية أثرت على حيوات صادقة في توجهها وعلاقتها، فيما ظل الفن والسينما بخاصة الوسيلة الأقدر على تجاوز التآزمات وتقلبات الزمن المؤلمة! هذا سنجده في أكثر من فيلم سيرة حيث السينما هي الفن المحوري الذي من خلاله يستطيع يحيى عكس أفكاره وتقديم رؤيته بشكل جلي عبره. كانت العلاقة بين يحيى والسينما علاقة خاصة، ذاتية كما كانت علاقة يحيى بأمريكا نفسها.

فقد تعامل معها وفق حدس مبكر بأنها ستلعب دوراً مؤثراً في العالم المعاصر، وتؤثر سياساتها على مصر وغيرها. هذا سيظهر في أشد أفلامه سوداوية: "الآخر" الذي تنبأ فيه بصعود التيارات الإسلامية المتطرفة مقابل التزمّت والخطرسة الغربية المحالة سينمائياً بوالدة بطله الأمريكية الأصل، ونقيضها ولدها المتعلم الذي قابل المفكر إدوارد سعيد قبل مجيئه إلى مصر وسماعه منه أمنيته في التخلص من "نحن وهم" البغيضة. أحب الشاب فتاة مصرية فقيرة وقرر الزواج منها. رابطة لم تجد فيها الأم البرجوازية حديثة النعمة سوى تهديداً وخرقاً لدفاعاتها وكياستها المتعالية. "الآخر" أكثر عادية في مستواه وربما هو

أقل أفلام شاهين عمقاً على المستوى الفكري، مقارنة ببقية أعماله لكن مع هذا يظل متميزاً على مستوى أطروحته حول الآخر، المتغطرس، الأناني الذي لا يراعي ولا يحترم بقية الثقافات. هاجسه وهمه نهب ثروات البلد، فيما يُبقي شاهين على الحب والعلاقة الإنسانية بوصفها المعادل النقيض لهمجية المستلب وعنف المتطرف الديني.

اللافت في سيرته أنه لم يتوانَ عن البوح بجوانياته وعلى كل الأصعد: النفسية، الجنسية، الدينية والعرقية وكل ما له صلة بالكائن الفرد وعداه إلى مستويات أكبر كالفلسفة، وعلم النفس، وطبعاً السياسة التي حين راح يجسد أبعادها ومدلولاتها بالوسيلة التي يتقنها: السينما. في "حدوثة مصرية" جسد خلالها الصراع النفسي بينه وبين عائلته ومجتمعه وكيف انتهى صراعه مع طفولته المضغوطة بالقيم الدينية (المسيحية) الجامدة والمُعبر عنها بكثافة سلوك معلمه في المدرسة إلى جانب تمزقات عائلته جراء الأنانية وبالتالي كان لا بد من محاكمتها. كانت محاكمته لذاته هي الأرقى في السينما العربية والأشد عمقاً والمشهد الأخير، الذي تتداخل فيه شخصية المخرج المريض مع خيال الطفل/ ذاته يكرس لحظة مصالحة مع الذات نادرة، ليتسنى له بعدها قبول العالم والغير دون خوف أو عقد.

"إسكندرية ليه" فيلم مناخ، يزخر بالشخصيات المتنوعة الانتماءات والمشارب فإلى جانب يحيى هناك الكثير «في أول أجزاء الرباعية (هناك) الإسكندرية الكوزموبوليتانية المتسامحة، اليهودي مع المسيحي مع المسلم، فتاة يهودية على علاقة حب مع مسلم، شيوعي متحمس وضابط جيش ساذج.

علاقة مثلية بين ضابط أرستقراطي وجندي نيوزلندي، سفراء باشوات وعاهرات. إنه لوحة مفعمة بالحياة»⁽¹⁶⁾. جمع شاهين تفاصيل حياة حقيقية، وقدمها في فيلم هو دون شك من بين أجمل أفلامه بحثاً في أربعينات القرن الماضي وفي المدينة التي جاء منها: الإسكندرية. وتوقع أن يُصدم الشاب القادم منها والمتحمس للدراسة في أمريكا بسخريتها منه واستقباله بوجه قبيح كما عرضه في المشهد الأخير حين حور وجه تمثال الحرية من امرأة جميلة إلى مسخ غير مريح، في إشارة إلى أمريكا المنتظرة بعد الحرب العالمية الثانية والتي توقف عندها شاهين وشخصها بمشاهد متفرقة أتاح لمشاهدي أفلامه عبرها رؤية الآخر المحتل، الطارئ. لقد شغل موضوع الحرية شاهين كثيراً، وما حلم بطله بالذهاب إلى "معاقلها" لفهمها ومحاورة رموزها سوى تكريس لها جس الاهتمام بالذات والآخر، تلك الثنائية التي ألهمت خيال مخرجين كثر، قسم منهم عايشوه، وآخرون جاؤوا من بعده محملين بفكرة البحث عن الآخر ومحاورته بلغة حضارية توصل إلى مشتركات وتلغي قيام حروب وصراعات. هذا التوجه جسد قسماً كبيراً منه سينمائيون أقاموا عند الآخر وعرفوه جيداً، وغالباً أكثر من السينمائيين المحليين الذين أعاقتهم موانع كثيرة من الوصول إليه.

قبل عرض تجليات الغيرية في سينما المهاجرين العرب، لابد من الإشارة إلى ظاهرة تستحق الدراسة اللاحقة، وهي تتعلق بالسينما اللبنانية وعلاقتها بالغير، والتي من المفترض أن تأخذ مجالها الحيوي على هذا الصعيد، على اعتبار أن البلد قد عايش تجربة الهيمنة الاستعمارية الثقافية، وإن بدرجة أقل حدة بالمقارنة مع تجربة شعوب شمال أفريقيا، لكننا لا نجد ما يعكسها سينمائياً بكفاية، مع

أن بداياتها شهدت محاولات جادة في هذا المنحى تمثلت في فيلم المخرج جورج نصر «إلى أين؟» عام 1956، والذي نقل فيه معاناة المهاجر اللبناني في شمال القارة الأمريكية، وعرض شروط وجوده الصعب فيها. مراجعات المعنيين بتاريخها تهدينا إلى أن جزءاً من ذلك الابتعاد يعود إلى الحرب الأهلية التي أخذت عدداً غير قليل من السينمائيين إليها. جرتهم إلى سواحلها فراحوا يعاينون ذواتهم وهوياتهم الملتبسة عبرها. وعبرها أيضاً حضر هامشياً الآخر الفلسطيني، أكثر من غيره، لوجوده داخل البلد وانغماسه في الحرب نفسها. فيلم "القضية رقم 23" لزياد دويري يُعد وفق هذا السياق استثناءً لانشغاله في قراءة حدث تاريخي، يذهب منه إلى طرح سؤال إشكالي حول علاقة اللبناني بالمقيمين بين ظهرانيه.

غير أن في الرواية ثمة ساحة لبنانية أخرى برز فيها الآخر المختلف (الفلسطيني والأجنبي الفرنسي بخاصة والمهاجر) نقصد بها السينما الوثائقية، التي ثمة إجماع على أنها وخلال العقدين الآخرين قطعت شوطاً مهماً في مسيرتها التي غطت أحياناً على الروائية وسبقتها في عمق تناولها وتحليلها للذات وحتى الآخر الملتبس. ومع ذلك فهناك دوماً اشتغال سينمائي قليل، لكنه وفي أحيان شديدة الأهمية والعمق، يؤهله ليصبح مثلاً يصلح للتقديم في سياق مناقشة الغيرية في السينما العربية كفيلم "الباريسية"⁽¹⁷⁾ للمخرجة دانيال عرييد، والذي هو أقرب إلى سيرة ذاتية لمخرجته، رغم عدم ذكرها ذلك صراحة، فأن تقارب التجربة يزيد من مصداقية النص وحيويته، وفي الأحوال كافة يسلط بقعة من الضوء شديد السطوع على علاقة المهاجر بالآخر وفق شروط معقدة. الثنائية

فيها واضحة. فبطلتها الشابة "لينا" تأتي إلى باريس محملة بهواجس ومخاوف حرب مسخت الأرواح واستبدلت الثقة بالآخر إلى شك وريبة، حملتها معها يوم قررت ترك موطنها إلى بلد آخر، وحيدة في مواجهة ثقافة ومجتمع مختلف.

اختيارها الحقل المعرفي عبر مسار سردي يضعها كطالبة جامعية وسط مناخات يسودها الجدل الفلسفي والمحاورات النظرية، لكن خارجها ثمة عالم مختلف، مليء بالتناقضات التي كان عليها معاشتها والخروج منها متعافية وغير كارهة المكان الذي جاءت إليه. عملت على العكس وقررت المضي في الانتماء إليه، والتخلص من بقايا آثام الحروب والنفاق الاجتماعي والخوف من فكرة البوح ومصارحة الذات. ما يغوي في فيلم "الباريسية" فعلاً، هو الموقع الذي ينظر فيه شخوصه إلى الحوادث التي تتعاقب في حياتهم. كثيرة هي الأفلام عن نظرة أوروبيين إلى الغرباء، ولكن من النادر أن نتبع قصة من وجهة نظر المهاجر الوافد ومن خلال عينه الملقاة على واقع ليس واقعه⁽¹⁸⁾.

ربما لم تعد نادرة تماماً تلك الأفلام التي تعرض وجهة نظر المهاجر، بخاصة في اسكندنافيا، ذات الخصوصية الأوروبية، والتي تحيل أفلام الجيل الجديد من السينمائيين العرب فيها إلى حقيقة مفادها: إن درجة التصادم والاحتقان بين المهاجر والمجتمع الحاضن له تقرر إلى حد بعيد طبيعة المعالجة السينمائية للقصة التي تتمحور حول سؤال الهوية والغيرية.

فإذا كنا قد رأيناها، في الغالب، محتدمة في السينما المغاربية المهاجرة، فلأن موروث العلاقة نفسها محمل بالأوجاع والمظالم من المحتل الأجنبي، والتي تنعكس بالضرورة في العمل الإبداعي والسينمائي تحديداً، وبنفس القدر نرى

أن المُنتج السينمائي في الدول الإسكندنافية أكثر ليونة للأسباب نفسها معكوسة. فالموروث الاستعماري لا وجود له، ولهذا لا انعكاسات له على العلاقة بين المهاجر والمجتمعات القادم إليها. كما أن طبيعة الحياة نفسها والمستوى الجيد من الضمان الاجتماعي الذي يتمتع به الفرد يشمل بطبيعة الحال المهاجر لا تدفع الأخير إلى الحدة وبالتالي تسمح له شروط الحياة بمعاينة علاقته بالآخر والغير على مستوى أشمل بـ"مزاج" هادئ، كما تُحيلنا أفلام اللبناني جوزيف فارس في السويد وجلها عن المهاجر والمهاجرين وعلاقتهم بالسويدي.

مثل شاهين، إن جوزيف فارس مسكون بالآخر، ومنشغل في البحث عن الطريقة التي يريد تقديمه بها على الشاشة وقبل كل شيء من خلال ذاته. لقد أدرك الشاب العربي مبكراً استحالة التفاهم مع الآخر دون احترام ثقافته والقبول بها ولتحقيق ذلك اشترط فهم الآخر له، للأجنبي القادم من ثقافة أخرى لا يريد لها أن تكون عائناً أمام اندماجه بل معيناً يُغني ثقافة الآخر فيتحقق الشرط الأساس للعيش بسلام في مجتمع متعدد الثقافات. نجد ذلك في "يلاً يلاً" و"الأب" و"شرطة" و"ليو" وبشكل أشد دراماتيكية في "زوزو" القريب جداً من سيرة مخرجه الذاتية، والمبتعد اشتغلاً عن الكوميديا إلى الدراما. مثله مثل شاهين يعمل على استثمار السينما واتخاذها وسيلة لنقل تجربته الشخصية عبرها وبالأسلوب الأنسب. إذا كان الفرق بينهما في السن كبيراً فإن الحديث هنا ينصب على فهمهما للسينما واستثمار قدراتها الهائلة للبحث عن المشتركات الإنسانية.

هل هذا ممكن؟ ثمة إشارات على وجود إمكانية لفعل ذلك بوسيلة السينما، حجمها لا يعني الكثير للمهمومين بمعرفة الآخر وذواتهم وإيجاد المشتركات بينها.

فالسويديون لم يعرفوا المهاجر لأنهم لم يألفوا الهجرة إليهم إلا متأخراً، عكس الدول صاحبة التاريخ الاستعماري الطويل، لهذا كانت السينما إحدى الوسائط القادرة على تعريفهم بهم خارج الاحتكاك الشخصي اليومي، أو ما يصلهم عبر نشرات الأخبار والبرامج التلفزيونية. كانت ثمة حاجة داخلية ملحة لمعرفة الآخر الغامض فكانت أفلام جوزيف فارس دليلهم إليه، ومن هنا نبعث أهمية محاولاته، التي غطتها الكوميديا بغطاء حلو سمح لعرض أكثر نقاط التماس إشكالا وأكثر نقاط التصادم الثقافي بسلاسة رزنة، تكاد تخلو من الحدية المتوقعة عادة عند الإقدام على عرض ذات الآخر من زاوية نظر المهاجر.

فعبّر "يلاً يلاً"⁽¹⁹⁾ دخل فارس إلى قلوب السويديين لأنهم لم يألفوا من قبل نمطاً سينمائياً محلياً يمزج اللغات ويعالج التصادمات الثقافية بروح إيجابية مفعمة بالفرح والتسامح، كالتى أتى بها إليهم الشاب اللبناني ولم يمضِ على وجوده سوى سنوات قليلة، معتمداً كثيراً على إحساسه العالي بالمكانم الحيوية للغة ومفاتيحها السحرية لاستمالة الآخر، لدرجة أصبحت مفردة "يلاً يلاً" العربية متداولة بين الناس، حتى إنها دخلت مع الوقت وبتأثير الفيلم إلى قاموس اللغة السويدية الدارجة.

في معظم أفلامه كانت العربية حاضرة عبر حضور والده الدائم فيها. كان يضيف بشخصيته المرحية ولكنته السويدية "المكسرة" مناخاً مسترخياً عند متلقى أفلامه، وفي الغالب يلعب فيها دوراً إيجابياً، حتى في فيلم "زوزو"⁽²⁰⁾ المعتم كان الجد المهاجر ومع كل قيمه الميالة إلى حسم الصراعات بالعنف طيباً ومتسامحاً. ربما من المدهش أن نرى شاباً يُقدّم على كتابة سيرته الذاتية عبر

السينما، ولكن فارس فعلها تحت احساسه الغالب بضرورة نقل تجربته الشخصية إلى جمهور لا يعرف الكثير عن ظروف المهاجر القادم إليه، والمأسور دائماً بأحكام مسبقة عنه. شكل "زوزو" نقلة في السينما المهاجرة لجمعه عالمين: الحرب اللبنانية المريعة والسويد الأرض الجديدة التي كان على الطفل الثبات عليها والتأقلم مع أهلها، بكل ما يحمله من موروث مؤلم. كان ينبغي على الجد مساعدته في تجاوزها والدخول إلى عالم خالٍ منها، يقبل بصعوبة الآخر بخاصة حين يأتيه محملاً بتعقيدات وتمزقات نفسية. من هنا كان تقديم التنازلات إلزامياً على الطرفين، إذا ما أرادا جعل الحياة ممكنة للجميع.

لم تنحصر تلك السينما الوافدة الباحثة عن ذاتها والشغوفة بمعرفة الآخر، في حدود السويد فحسب، فالنرويج تحصلت على شاب كردي عراقي موهوب اسمه هشام زمان نقل إليها هواجسه ومعاناته ككردي حامل قيم متأثرة بقوة بالوسط الذي يعيش فيه. تجلى ذلك في فيلمه الروائي "قبل سقوط الثلج"⁽²¹⁾. فيه سجل عملية التحول الفكري والأخلاقي لبطله الشاب الذي وصل إلى البلاد عبر رحلة بحث طويلة عن أخته التي أراد قتلها حفاظاً على "الشرف". قتل الشرف كان التيمة التي حركت مياه كثيرة خاض فيها زمان حتى وصل إلى خاتمة مفتوحة تحيل إلى أسئلة الموروث الاجتماعي المتخلف وصعوبة التخلص منه حتى بالوصول إلى أمكنة متعافية منه. في "قبل سقوط الثلج" نتبع التحولات الدراماتيكية للبطل ونتلمس كيف يؤثر الآخر عليه إيجاباً! أما الرحلة العكسية من النرويج إلى كردستان فنراها مجسدة في فيلمه الرائع "رسالة إلى الملك"⁽²²⁾، والشخصية المركزية المؤثرة فيه ذلك الرجل العجوز الذي كتب رسالة شخصية

إلى ملك النرويج يطلب فيها منه المساعدة للعودة إلى موطنه. تحمل الرسالة بذاتها قيمةً إنسانية رائعة، محبة لا تبغض الآخر الذي ساعده، بل تنشده مساعدته بنيةً صادقة، وتكشف كلماتها البسيطة عن فهم فطري للآخر قلما نجده في أشد الكتابات النظرية، حول مفهوم الغيرية بلاغة.

إنه الرجل الذي من خلال قصته ستتشعب قصص خمسة مهاجرين يجولون في ليلة واحدة العاصمة أوسلو. كل واحد يكشف عن علاقة مختلفة مع الآخر، وفي مستويات مقاربة للحياة نفسها. فبعضهم اندمج أو يحاول الاندماج مع ثقافة جديدة والآخر ظل يلعب عليها مستعبدًا قبولها! فيما الرسالة وصاحبها فيمضيان بسلاسة إلى تخوم تسامح مرتجى، السينما المهاجرة في النرويج جربت الاقتراب منها عبر زمان وغيره، فيما نرى اختلافاً في الموقف من الغير عند جارتها الدنماركية، يعكس كما أشرنا طبيعة المناخ الذي يتفاعل فيه المهاجر مع الوسط الحاضن.

الأفلام هنا مختلفة بعض الشيء فيها حدة تعكس التوتر السياسي المثار حول وجود المهاجر ورغبة الساسة المحافظين لتحجيم وجوده وإضاعة عليه فرصة التفاعل الحضاري المطلوب، وربما مصادفة فأخر فيلم لمخرج عربي الأصل عنوانه "أبناء الدنمارك" يُحلينا إلى البحث في الإشكاليات الموجودة هناك وبروز الحاجة إلى توفير مناخ يسمح بفهم الآخر والانفتاح على ثقافة الغير دون منة أو فضل، بل ينبغي أن يأتي وفق سياقات متجانسة تلغي كما تمنى المفكر الأمريكي من أصل فلسطيني، إدوارد سعيد في المشهد الافتتاحي لفيلم "الآخر" لشاهين: لا نريد سماع عبارة "نحن وهم!".

الهوامش

- (1) و (4) جيل دولوز (من مداخلة الدكتور حموم لخضر : الآخر سينمائياً، المقدمة في مهرجان وهران السينمائي).
- (2) Nanook in the North, 1922.
- (3) أُلّف وجه لألف عام "نانوك الفلاهرتي : شعوب دمرها البيض". إبراهيم العريس جريدة الحياة.
- (4) جيل دولوز (من مداخلة الدكتور حموم لخضر : الآخر سينمائياً، المقدمة في مهرجان وهران السينمائي).
- (5) "الآخر بين الرواية والشاشة" تأليف محمد رفعت.
- (6) المصدر نفسه.
- (7) نفس المصدر.
- (8) نفس المصدر.
- (9) و (11) محمد عابد في مداخلة بعنوان "إعادة إنتاج صوت الآخر في السينما المغربية"، مهرجان وهران.
- (10) "الآخر سينمائياً" من مداخلة الدكتور حموم لخضر في نفس المهرجان.
- (12) نفس المصدر.
- (13) نفس المصدر.
- (14) مقتبس من مقال لإبراهيم العريس ص. 83 من كتاب "الآخر بين الرواية والشاشة".
- (15) مقال محمود عبد الشكور "الحساب مع الذات" موقع عين على السينما.
- (16) نفس المصدر.
- (17) Parisienne/ Peur de rine (2016).
- (18) "باريسية" دانيال عرييد.. جريدة النهار مقال للناقد هوفيك حبشيان.
- (19) Jalla Jalla, 2000.
- (20) Zozo, 2005.
- (21) För snöen Faller, 2013.
- (22) Letter to the King , 2014.

الأخر ناظرا ومنظورا إليه

محمد الداوي

أستاذ بجامعة محمد الخامس - الرباط

روج الأدب الكولونيالي أفكارا مسبقة وأوهاما مغلوطة عن الآخر لدعم الأطروحة الاستعمارية التي كانت تزعم بتعمير المستعمرات، وتهذيب ساكنتها، والنهوض بمستواهم الحضاري والثقافي. وهذا ما صعب من مهمة «الصوريات Imagologie» التي ما فتئت تسعى إلى تعزيز تواصل الثقافات والحضارات وتفاهمها عوض انغلاقها على نفسها، وتبادل التهم فيما بينها مما أدى - مع مر الأعوام - إلى ذر الملح في الجراح الرمزية والجسدية التي خلفتها المرحلة الكولونيالية.

وعلى الرغم من حصول البلدان المستعمرة على استقلالها ما فتئت تعاني من الإرث الكولونيالي ومخلفاته. ويكتسي - في هذا الصدد - التساؤل التالي أهمية بالغة : «لماذا تحتاج الشعوب التي كانت خاضعة للإمبراطورية أن ترد بكتابتها على المركز بعد أن تفككت البنية الإمبراطورية من الزاوية السياسية؟»⁽¹⁾. إن كتاب المستعمرات السابقة يضطرون إلى الرد بالكتابة سعيا إلى إعادة الاعتبار لأدبهم

الخاضع والمهمش والمقصي، وإعادة تشكيل هويتهم السردية في منأى عن معايير التحكم التي أرسنها وعززتها المركزية الغربية.

يقترن "الرد بالكتابة" بأدب الشعوب التي كانت تزرع تحت نير الاستعمار، إذ اضطر الكتاب إلى التعبير عن هويتهم وتطلعاتهم لمقاومة الثقافة المهيمنة، وإثارة المشاكل التي خلفها المعمر في بلدانهم المستقلة سياسيا. ولذا سعوا إلى «تملك اللغة والكتابة لتوظيفهما في استخدامات جديدة ومميزة. وبوضوح، يعتبر هذا التملك أكثر الملامح أهمية في نشأة الآداب الحديثة ما بعد الكولونيالية»⁽²⁾. وفي هذا الصدد، اعتمدت على عينتين، إحداهما من داخل المركزية الأوروبية (الآخر ناظرا)، وهي رواية "صحراء" لجون ماري لوكليزيو⁽³⁾ وثانيتها على الحدود أو في الفضاء الثالث (الآخر منظورا إليه) الذي تتنازعه ثقافتان وهويتان مختلفتان، وهي "خارج المكان" لإدوار سعيد⁽⁴⁾.

1. الآخر ناظرا

تحظى الصحراء، وخاصة صحراء المغرب، بالأولوية في روايات جون ماري لوكليزيو بالنظر إلى تشبعه بثقافتها، وإلمامه بتاريخها وجغرافيتها ونفسية ساكنتها. وهو - على عكس الكتاب الكولونيين - لا يعير أهمية للجانب الإثنوغرافي الذي يعتني أكثر بتصيد الأخبار الغربية والعجيبة عن الآخر، وإنما يحرص على تمثيل نفسيته وثقافته متفاديا الأفكار المسبقة والقوالب الجاهزة. ومن ثمة يتضح أننا أمام رؤيتين متعارضتين للآخر: "رؤية خارجية" تسقط تمثيلات جاهزة ومسكوكة على الآخر، وهي متوارثة عن الفترة الاستعمارية، ثم "رؤية داخلية" تسعى إلى

الاقتراب أكثر من الآخر والاحتكاك به حرصاً على استيعاب ثقافته وموقفه من الوجود في منأى عن الأحكام المسبقة والخلفيات المغرضة.

ويعتبر جون ماري لوكليزيو من رواد "الرؤية الداخلية" وهو ما عرضه للنقد من لدن المؤسسة الأدبية الغربية التي مازالت تحتكم - في مجملها - إلى المعايير المتوارثة، ولم تستوعب بعد الأسئلة الجديدة التي تثيرها النظرية ما بعد الكولونيالية وفي مقدمتها الرد بالكتابة. وفي هذا الصدد يرى إيوا لوكازيك Ewa Lukaszyc «أن جون ماري لوكليزيو - بالنظر إلى خياله الأدبي - تبنى نوعاً من المنفى الطوعي الذي يتصوره كما لو كان واجباً أخلاقياً لإحقاق العدل»⁽⁵⁾، وهو ما جعله، في نظره، عرضة للنقد والتفريع «لإكثاره من الصور التي تتهم البيض بالمبالغة في الشطط، في حين تمثل الثقافات غير الأوروبية نوعاً من الطهارة والنعومة البدائيتين»⁽⁶⁾.

من الطبيعي أن تتعرض هذه الرؤية للنقد بدعوى خروجها عن معايير المؤسسة الأدبية المتعارف عليها، وعدم مسايرتها لما يروجه الإعلام الغربي عن الآخر الشرقي من أحكام مجانية للحقيقة وتمثيلات مُبطنّة لاعتبارات وحسابات سياسية. وتقتضي هذه الرؤية المخالفة من أصحابها الاحتكاك بالآخر ومجاراة تياره سعياً إلى استيعاب لغته وثقافته وتاريخه، وحرصاً على الإصغاء إلى أسئلته ومطالبه وحاجاته، وتقديراً لجهوده وتطلعاته. وما يلفت النظر في تمثيل لوكليزيو للفضاء الصحراوي - علاوة على التحري في الأخبار المناسبة واستجماعها - استخدام اللغة بطريقة فنية وشاعرية، والرقى بها إلى مستوى الإيحاء والرمز، وتمثيل واقع الآخر مفككا الجماليات المانوية على حد تعبير فردريك جيمسون (الغرب/ الشرق، المركز/ الهامش/ العالم المتقدم/ العالم المتخلف).

استثمر جون ماري جوستاف لوكليزيو Gustave le Clézio-Marie Jean في روايته "صحراء" محكيان، قد يبدوان بأنهما متباينان أفقياً، في حين يتلاحمان عمودياً بحكم تقاطعهما في مفاصل سردية معينة، وتوفرهما على مقومات مشتركة.

ميز الروائي بين المحكيين بتخصيص هامش أكبر لأحدهما "قصة نور" في حين وضع للثاني "قصة لالة حواء" الهامش المعتاد في إخراج معظم الكتب. وعلاوة على ملاءمة هذا الإخراج في مساعدة القارئ على الانتقال بسلاسة من محكي إلى آخر، فقد أضفى بعداً جمالياً على الفضاء الروائي. كما أن الروائي يقصد استخدام التباين السيميولوجي أو الغرافي "العبة البياض والسواد لإبراز وتأكيد أن محكي "نور" (ب) مضمّن في المحكي الإطار الذي يخص "لاله حواء" (أ).

أ. تدور أحداث القصة المؤطرة بمدن جنوب المغرب (السمارة، وكلميم، وتارودانت، وأكادير، ومراكش، وتزنيت) إبان توقيع معاهدة الحماية. تجمعت القبائل الصحراوية في مدينة السمارة مستجيبة لنداء الشيخ ماء العينين للمشاركة في الجهاد ومقاومة المد المسيحي بالمناطق الصحراوية وغيرها من مناطق المملكة المغربية الشريفة. ضاقت هذه القبائل ذرعاً بالمعمر الذي استولى على واحاتها وآبارها، وحاصرها من جميع الجهات مما أدى إلى تفاقم المجاعة، وانتشار الأمراض المعدية، وانحسار سبل العيش، ونفوق الماشية.

شدت القبائل الصحراوية - بزعامة الشيخ ماء العينين- الرحيل نحو الشمال بحثاً عن منتجع آمن، ودفاعاً عن حوزة الوطن. مرت - في رحلتها الشاقة والمنهكة- بمدن وقرى عديدة. فبقدر ما وجد الصحراويون السند والدعم ممن صادفهم في طريقهم تجاهلهم الآخرون كما حدث لهم مع ساكنة تارودانت الذين رفضوا تزويدهم بالمؤونة أو طلب الكلاً في موضعه.

وبتقدمهم نحو الشمال، اصطدموا بالجيش الفرنسي في 19 يونيو عام 1910 بقصبة تادلة. ولما هزموا وتعرض كثير منهم إلى القتل اضطروا للعودة إلى الجنوب. عاد الشيخ ماء العينين رفقة ثلة من مناصريه إلى مدينة تنزيت التي استقر بها إلى أن وافاه الأجل في شهر أكتوبر عام 1910 «يقولون إن الشيخ الأكبر يحتضر في أكثر المنازل بؤسا بمدينة تنزيت كفقير بعيد عن أبنائه وشعبه» ص. 399. وبالمقابل، تعرضت باقي الكتائب الصحراوية إلى المصير نفسه. استسلمت مدينة السمارة بعد هزم القائدين الهمامين الأغظف وسعد بوه. كما تعرض جيش مولاي أحمد الهيبة إلى هزيمة مماثلة ضواحي أكادير في شهر مارس عام 1912، وبسيدي بوعثمان يوم 6 سبتمبر 1912.

ب. تتفرع القصة الإطار إلى قسمين: وسم السارد أحدهما بـ"السعادة" في حين عنون الثاني بـ"حياة العبيد" تدور أطوار محكي "السعادة" في حي صفيحي شمال وادي الساقية الحمراء. تضطلع فيه لالة حواء بالدور الرئيس صحبة الراعي الأبكم الحرطاني الذي رزقت منه بنت. كما توطدت علاقتها بنعمان الذي كان يشنف مسامعها بقصص خلابة ومثيرة، أو بمغامراته في البحر أو في المدن الأوروبية الخلابة.

يدور المحكي الثاني حول هجرة للاحواء إلى مارسليا. ويرجع الفضل إلى موظفي الصليب الأحمر في ترحيلها وتهجيرها إلى فرنسا، بعدما وجدوها مغمى عليها في العراء فأنقذوا حياتها من موت محقق. كانت في مغامرة عشق وهيام بالفيافي مع صديقها الحرطاني، لكن قواها خارت وهمتها ضعفت بسبب قسوة الظروف في حين واصل الحرطاني المسير نحو المجهول. وفي مارسليا التقت بعمتها

التي هاجرت من قبل بطريقة سرية وغير مشروعة. اشتغلت لالة حواء منظفة في فندق متواضع لسد رمقها، واحتكت يوميا بالوجه التعس والشقي للمدينة عكس ما حكاه نعمان عنها وهو منبهر بخلابتها وروعها وجمالها. عاينت - من كذب - الوضع المزري للمهاجرين والمهمشين الذين يعاملون كما لو كانوا عبيدا أو مواطنين من الدرجة الثانية.

أسعفت الظروف لالة حواء على ربط علاقة بمصور أعجب أيما إعجاب بجمالها الجذاب والاستثنائي، فحولها إلى نجمة استعراضية يشار إليها بالبنان، وتتنافس الصحف والمجلات في إثبات صورها على أغلفتها وأعمدتها البارزة. لكن نفسية لالة لم تسخ هذه الأجواء المُخملية، فقررت العودة إلى الصحراء حيث أنجبت بنتا (هي ثمرة حبها للحرطاني) على شاطئ البحر وتحت شجرة التين الوارفة التي كانت تقصدها من قبل للاستمتاع بمنظر الطير والبحر، والإصغاء لحكايات نعمان الشائقة.

وإن كان كل محكي يبدو مستقلا بذاته فهو يتقاطع ويتداخل مع المحكي الآخر في كثير كم المواضيع نذكر منها ما يلي :

أ. الأصالة : مما يجمع بين المحكيين اشتراكهما في المقوم الثقافي. فالصحراوي يحرص - أينما حل وارتحل - أن يظل وفيا لعاداته وتقاليده، متشبثا بمنبت نبعته. وهذا ما نعاينه من خلال تتبع مساري الشيخ ماء العينين ولالة حواء. بقي الشيخ - في كل محطات رحلته - متشبثا بارتداء الزي التقليدي، ومداوما على طقوس الشاي، ومؤديا الواجبات الدينية بطريقة مغرقة في التصوف. لم تجد لالة حواء في مارسليا ما يشفي غليلها ويطمئن راحتها رغم تحسن ظروفها الاجتماعية، وتألقت نجمها في الإعلام الفرنسي. آثرت، عوض ذلك، أن يحضنها الفضاء الصحراوي ببساطته ورتابته وسكينته، ورحابة أفقه.

كما يتكامل المحكيان في إبراز ما يزخر به التراث الصحراوي من غنى وتنوع وخصوصية. عمد السارد في القصة (أ) إلى بيان الطقوس الصوفية عند أهل ماء العينين (الانغمار في الحضرة الصوفية، وترديد الأذكار، وزيارة الأضرحة)، وحرصهم على التقاليد والعادات في مختلف المناسبات الدينية والمحافل الرسمية. وبين السارد أيضا في القصة (ب) بعض الجوانب الحميمية في العادات الصحراوية، وخاصة تهئيئ البنت على تجاوز "طقوس المرور" حتى تكتمل شخصيتها وأنوثتها. وفي هذا الصدد نستشهد بمقطع يبين ضجر لالة حواء وخجلها لما تعرت لأول مرة في الحمام العمومي. «كانت لالة، في البداية، تشعر بالخجل. امتعضت من عريها أمام نساء أخريات، لأنها لم تكن متعودة على ولوج الحمام العمومي. كانت تعتقد أنهن يختلسن النظر إليها ويسخرن منها لعدم بروز نهديها بعد، ولبياض بشرتها»⁽⁷⁾.

ب. الحرية : توجه الشيخ ماء العينين صحبة "المحاربين الزرق" إلى الشمال بحثا عن الحرية الجماعية المفقودة. وظلت جيوشه مقاومة ومستبسة في مختلف المناطق الجنوبية رغم توالي الهزائم. مات الشيخ ماء العينين وفي حلقه غصة بسبب عدم تحقق المبتغى (حصول المغرب على الاستقلال) وهو على قيد الحياة. وبالمقابل، قررت لالة حواء العودة إلى الصحراء لاسترجاع حريتها التي لم تجد مثيلا لها في عالم أنهكته قيم التبادل (وفي مقدمتها المال) والمشاكل اليومية المتفاقمة (الضجيج، والضغط، والاحتفاظ، والتلوث، والعبودية).

ج. العودة : حتمت الهزائم المتعاقبة على القبائل الصحراوية وضمنها عائلة نور العودة إلى الفضاء الصحراوي الرحب واللامتناهي للاستمتاع بالحرية. وهو ما حفز أيضا للاحواء على الرجوع إلى موطنها لاستعادة حريتها التي لا تقدر بأي ثمن.

وتمثل الصحراء الفضاء المطهر الذي «يغسل كل شيء بريحه، ويمسح كل شيء»⁽⁸⁾. وكانت لالة حواء في منفاها تتذكر بين الفينة والأخرى الريح التي تمثل - بالنسبة إليها - الحرية في اندفاعها وقوتها وعظمتها. «ريح قوية، شفافة، تثب بدون توقف فوق البحر، تخترق الصحراء في رمشة عين»⁽⁹⁾.

د. الحياة : يرى نور ولالة الرؤية نفسها رغم انتمائهما إلى زمنين مختلفين⁽¹⁰⁾. يريان بختة - كما لو كان حلما أو سرايا - مدنا ضخمة مزدانة ببساتين خضراء وأشجار مثمرة. وما لفت نظرهما أكثر وجود بحيرات زرقاء لا مثل لها من حيث عذوبة مياهها وصفائها ويناعتها. وهما يشقان طريقيهما تناهت إلى سمعهما أغنية بربرية بصوت امرأة⁽¹¹⁾. لم يسبق لهما أن سمعا صوتا يمثل هذه الروعة. تأثرا به أيما تأثر، فأدمعت عينا لالة وجاب نور أرضا أخرى حيث تسود غيوم داكنة وممطرة. وتتشرك ألفاظ المحكيين المتقاطعين في مقوم (+الحي)، مما يفيد أن الصحراء محتاجة إلى قطرات ماء لتنبعث الحياة في أرجائها.

ما يلفت النظر فيما حكاه السارد أنه ملم بتاريخ المغرب الحديث، وبمصادره التاريخية الأساسية⁽¹²⁾، ومطلع على ثقافته وطقوسه الصوفية وتقاليد العريقة، مما أهله إلى التعامل مع الأحداث المروية بتجرد وموضوعية مستغنيا عن النظرة الغرائبية والاستعلائية، ومتفاديا أيضا الأحكام الجاهزة والمقاصد المغرضة التي طبعت، عموما، الكتابة الكولونيالية. ولم يكن قصده التقييد بالتاريخ حرفيا وإنما إنتاج عمل تخييلي يتفاعل فيه الواقع بالوهم، ويعيد إنتاج الوقائع، أيا كان مجالها وغرضها، بطريقة مغايرة. وهو ما حفزه على استخدام وظيفة الشهادة Testimonial، متحريرا في المصادر التي يستقي منها الأحداث، وحريصا على بيان

الأحاسيس والمشاعر التي خلفتها في نفسيته⁽¹³⁾، و«الكشف بطريقة فنية عن تلك الإمكانيات الإنسانية الكبيرة للبطولة التي توجد دوماً مستترة في الشعب إلى أن تظهر فجأة وبقوة إلى السطح في مناسبة كبيرة وعند حدوث اضطراب في الحياة الاجتماعية أو حتى في الحياة الأكثر فردية»⁽¹⁴⁾.

2. الآخر منظورا إليه

انتقى إدوارد سعيد بعناية عنوان "خارج المكان" لبيان سمة متأصلة في طبعه، وإبراز ما ترتب على جغرافية الترحال من عدم الاستقرار في مكان معين. اتضح له - من خلال القسط الأوفر من حياته المبكرة - أنه وقع خطأ ما في خلقتة وتكوينه. وهو ما جعله لا يؤدي دوره في الحياة على الوجه الأحسن. كان - أحيانا - يتصرف إزاء ما يحدث له بالعناد والفخر. وأحيانا أخرى يتصرف حيالها بنوع من الخجل والتردد وفقدان الإرادة. وغالبا ما كان يشعر أنه في غير مكانه. «غير أن الغالب كان شعوري الدائم أنني في غير مكاني»⁽¹⁵⁾ «كنت دوماً في غير مكاني»⁽¹⁶⁾. ومما أورثه فقدان الثقة بالنفس قسوة والده وتربيته الجامدة. لم يترك له متنفساً للإحساس بذاته واستقلاليتته. وبفقدان فلسطين ازداد إحساسه بفراغ المكان، وهو ما أذكى في أحشائه مشاعر الضياع والحسرة، وحفزه على إيجاد مكان بديل لعله يعوض خسارة ربوع وطنه البهية والأثيرة.

أسهم ترحاله عبر أمكنة متعددة (القدس والقاهرة ولبنان والولايات المتحدة الأميركية) في تكوين هويته المتعددة، وتغذية روحه بعناصر ومواد ثقافية متنوعة، وجعل ذاته غير مشدودة إلى مكان بعينه، وغير مقيدة بهوية ثابتة ووحيدة. فعلاوة

على انتقاله من موطن إلى آخر، كان يحمل اسمين منتسبين إلى ثقافتين مختلفتين ("إدوارد" الاسم الانجليزي المفخم وشريكه العربي "سعيد"). وهو ما جعله محتارا من أمره، ومرتبكا - أحيانا - في إثارة اسم على آخر تبعا لطبيعة المقام الذي يتواجد به. واضطر - ما يربو على خمسين سنة - إلى التعود على الاسم الإنجليزي، والتخفيف من حدة الحرج الذي يسببه له في ظروف ومناسبات معينة.

كان إدوارد سعيد يشعر - مع مرور الزمن - أن "هويته مضطربة". «أنا الأمريكي الذي يبطن هوية عربية أخرى لا أستمد منها أية قوة بل تورثني الخجل والانزعاج»⁽¹⁷⁾. يرى بأن هوية ستان هنري وألكس ميلر «صلدة كالصخر ومتطابقة مع الواقع»⁽¹⁸⁾. في حين أن هويته مهتزة بحكم انفصاله عن الواقع المعيش، وابتعاده عن موطنه الأصلي، وحنينه إلى أرومته العربية، وعدم سوغه أن يؤدي دور المواطن الأمريكي على أكمل وجه. ونتيجة هذا الاضطراب في حياته كان، دوما، يشعر أينما حل وارتحل بأنه إنسان لا وطن له، وأن جسده مجبر على الاكتواء بجمرة العذاب التي تزداد مع مر السنين توقدا وتوهجا. ولما ألم به المرض الخبيث (سرطان الدم/ اللوكيميا) أضحى لا يستطيع العيش في أي مكان حتى ولو كان بيته. انتابه شعور الهيام على وجهه بصفته إنسانا "غير سوي" لا يستقر في أي مكان. «والآن لم يعد يهمني أن أكون "سويا" و"في مكاني" ("في مكاني" في البيت مثلا). بل إنني لا أملك بيتا ولا أشعر أبدا كأني في بيتي في أي مكان، خصوصا في مدينة نيويورك حيث سأعيش إلى حين وفاتي»⁽¹⁹⁾.

أرغمت ظروف المنفى إدوارد سعيد على العيش في الفضاء الثالث (الفضاء الطباقى أو الفضاء بين بين) الذي يتسم بالهجنة وازدواجية الهوية الثقافية⁽²⁰⁾.

ويفصل بين المواطنين بالنظر إلى اختلاف عاداتهم ونمط عيشهم، وتباين مواقفهم من الوجود. ظل إدوارد سعيد في هذا الفضاء متشبثاً بهويته وجذوره رغم تبدل معالم الأمكنة التي نشأ وترعرع فيها، واتخذ المسافة اللازمة حيال تبني هوية مكروهة في البيئة الجديدة وإن وفرت له سبل العيش الكريم، ويسرت له الإقامة فيها ما يربو على نصف قرن من الزمن.

فكل من يحضنه هذا الفضاء قسراً أو طوعاً يحس بمصير الضياع وقسوة الاقتلاع، ويلزمه الشعور بأنه إنسان أجنبي ومؤقت وعابر. يسعفه السرد - في مثل هذه الظروف الصعبة - على التخفيف من وطأة الغربة، وإعادة تشكيل الحياة المحطمة والمتلاشية، واسترجاع سيرته الذاتية اعتقاداً منه بأنها «قصة جديدة بالإنقاذ والإحياء»⁽²¹⁾. قد يستعين بالسرد الشفاهي لتبادل الأخبار والتجارب والمحن مع نظرائه باللغة الأصلية حرصاً على توطيد الصلة بوطنه. وقد يلجأ إلى الكتابة التي يتخذها المنفيون بيتاً لهم، ومكاناً للعيش بعد فقدان وطنهم. وفي النهاية، لا يُسمح له أن يعيش حتى في كتابته⁽²²⁾. وفي هذه الحالة، أقصى من يمكن أن يحققه هو إرضاء ضميره المهني⁽²³⁾.

عاش إدوارد سعيد في هذا الفضاء الطباقى - الذي يحفل بتجاذبات ومفارقات وتناقضات كثيرة، ويخلق أشكالاً ثقافية متنوعة - وجسد فيه ضياعه وغربته وتمزقه من خلال أصعدة عديدة، نذكر منها ما يلي :

أ. **الصعيد اللغوي** : تفاعلت - في طوية إدوارد سعيد - لغتان مختلفتان (العربية والانجليزية) كما لو كانتا توأماً سيامياً لا ينفصلان إلا بالعملية الجراحية. وهذا ما جعله يشعر بغربة مزدوجة لعدم قدرته على التحكم في حياته بالإنجليزية وعدم

تمكنه من تحقيق بالعربية ما توصل إليه بالإنجليزية. «كانتا مختلطتين على نحو يتعذر فصمه»⁽²⁴⁾، ويتبادلان الأدوار والخبرات لتحسس - روحانيا وإيدولوجيا - أي عنصر قد يكون مستعصيا وغامضا بالنسبة لأحدهما. لم يستطع إدوارد أن يحسم أيهما يشكل لغته الأولى. ولم يكن يشعر بأنه مرتاح في أي منهما. فكلما نطق جملة بالإنجليزية يضطر إلى تردادها باللغة العربية والعكس صحيح⁽²⁵⁾.

أهله تكوينه باللغة الإنجليزية وفي مدارس كلونيالية خاصة إلى تمثل القيم الغربية فكرا وسلوكا، وعمق لديه الهوية بين عالمين مختلفين كليا ومتعادين (عالم بيئته الأصلية وتربيته الحميمية وعالم تربيته الكولونيالية بأذواقها وحساسياتها المكتسبة)⁽²⁶⁾. وعندما وعى بخطورة هذه المفارقة، في مرحلة شديدة الحساسية الفكرية والأيدولوجية بعد هزيمة العرب عام 1967، قرر - وهو في الثلاثين من عمره - استرجاع هويته العربية المفتقدة. واعتبر تعلم اللغة العربية أحسن مدخل لإقامة المصالحة مع جذوره الثقافية وإعادة تشكيل هويته السردية للتخلص - في الآن نفسه - من القوالب الجامدة، والانفتاح على الأفكار النيرة، والسعي إلى فتح آفاق رحبة لتجسير الهوية بين الثقافتين المختلفتين (الأصلية والمكتسبة)، وتعزيز الحوار البناء بينهما.

ب. الصعيد الهوياتي : إن التحدي الأكثر توترا في نظر إدوارد سعيد لا يتمثل في ترداد كونه أمريكيا بالمعنى الإيدولوجي، وإنما في تغيير نفسه إلى شيء مختلف. وبمعنى آخر، يبدو ظاهريا أنه أمريكي لكنه يشعر - في قرارة نفسه - أنه خارج أسوار الجنسية الأمريكية لاعتبارات لغوية وثقافية وإيدولوجية ونفسية. وتتلاشى - في هذا الصدد - هوية "الأوراق الثبوتية" لعدم ملاءمتها في مواجهة المشاكل

الهوياتية التي تعترضه بصفته "مخلوقاً غريباً" و"كائناً أسطورياً" مثل وحيد القرن أو نوعاً مستحيلاً من الجنس البشري⁽²⁷⁾. وهو ما نغص عيشه، وأشعره بالدونية والصغار والتهميش، وحرمه من حقوق المواطنة التي يتمتع به أنداده الأمريكيون الأقحاح.

إن فقدان الوطن - في نظر إدوار سعيد - من دون أمل في استرجاعه لا يدفع في اتجاه تبني هوية بديلة أو الانتساب إلى رابطة أخرى. «وكوني فقدت بلادا دون أن يكون لدي أمل باستعادتها قريباً، ليس يعني أن أجد عزاء في رعاية جنة أخرى، أو التطلع إلى رابطة أخرى لألتحق بها»⁽²⁸⁾. وهذا تحليل منطقي صادر عن مثقف محنك خبر الحياة وعرف حقيقتها. لا يعني بالهوية "التسوية بالإكراه" على حد تعبير تيودور أدورنو ولا «إيجاد العزاء والمواساة في جنة على الأرض» ولا «الانتساب إلى جماعة ما والتجنس بجنسيتها» وإنما هي شعور الفرد بالمشاركة الوجدانية في جماعة ما والانتماء إليها وتقاسم جملة من السمات والخصائص الثقافية والتاريخية مع أفرادها، وممارسة حياته اليومية من دون أن تعترضه الحواجز والعوائق التي تردت بمواطنته إلى الدرك الأسفل، وتشعره بأنه مواطن من الدرجة الثانية.

ج. الصعيد السياسي: أسهمت الحرب الإسرائيلية العربية عام 1967 في تعميق الفجوة بين العرب والغرب، وأدت إلى تفاقم مظاهر الشك والارتياب والتوجس حيال المنفيين العرب بأمريكا مما زاد من در الملح في الجراح الجسدية والرمزية، وبعث النعرات العرقية والحزازات الأيديولوجية من مراقدها. وهكذا أصبحوا يتخرجون من الصدع بانتمائهم وخاصة إن كانوا فلسطينيين، بسبب الحملات الإعلامية التي كانت ومافتئت تحملهم - لمآرب مغرزة - مسؤولية المشاكل والويلات التي تؤرق راحة الأمريكيين، وتهدد أمنهم وطمأنينتهم.

عاش إدوار سعيد في هذه الأجواء المتوترة والمتوجسة، ومع ذلك أصر - عوض البقاء في برجه العاجي - أن يخصص حيزاً من أنشطته وكتاباته للدفاع عن القضية الفلسطينية. وهذا ما جعله عرضة لكثير من الاتهامات البغيضة للضغط عليه وثنيه عن مناهضة الإيديولوجية الصهيونية المهيمنة، وعن مساندة الفلسطينيين ومناصرتهم لإعادة ترميم هويتهم المحطمة رغم ظروف التفرقة والشتات. نعته خصومه الجامعيون بهارفد بـ "بروفيسور الإرهاب"⁽²⁹⁾ ووصفته عصابة الدفاع اليهودية بالنازي في عام 1985⁽³⁰⁾. ولم يسلم - أيضاً - من بني جلدته الذين استغلوا تعيينه مندوباً إلى محادثات السلام دون استشارته لتقريعه وتأييبه بالنقد اللاذع، وخاصة من لدن دعاة الفكر القومي اليساري المتطرف الذين لم يستسيغوا ليبراليته المفرطة حيال القضية الفلسطينية، ودعوته إلى التعايش والسلم المستدام بين الطرفين المتصارعين عوض التماذي في العنف والكرهية باعتماد الخيار العسكري.

وفي السياق نفسه، أحدثت الفجوة⁽³¹⁾ اضطرابات وتصدعات في حياة إدوارد سعيد بسبب مشاق المنفى وعواقبه الوخيمة. اعترف أنه كان يشعر -دوماً- بعدم انتمائه لا لأمريكا ولا لفلسطين، وأنه كان ممزقاً بينهما. ومع ذلك أسعفه هذا الفضاء على مواجهة التحديات، ورفض أي تكليف هوياتي (الهوية المكروهة)، وعزز لديه الحق في مفاوضة نفسه لتعريف حاله في الوقت الراهن، وتوقع ما سيؤول إليه مصيره مستقبلاً⁽³²⁾.

إن العيش بين - بين لا يعني فك الارتباط بالثقافة الأصلية (Déculturation) أو المثاقفة بل يتوسط أكثر بالعبرثقافة (Transculturation) التي يتداخل - على إثرها - الداخلي والخارجي⁽³³⁾ في الآن نفسه، ويتوسط التوازن بين النظرة العدائية

التي يحملها السكان الأصليون حيال المغترب وبين استفزازه لهم بتصرفاته وسلوكاته وطريقة عيشه. ويخلص تزفتان تودورف، بحكم حملته الثقافية، إلى فكرة صادمة «لن أكون أبداً فرنسياً كالأخرين»⁽³⁴⁾. وهي الفكرة نفسها التي استخلصها إدوارد سعيد من إقامته بأمريكا. وهذا ما يدل على أن المُتجنِّسين يظلون أوفياءً لماضيهم وثقافتهم الأصلية وإن توافرت لديهم في البيئات الجديدة سبل العيش والاستقرار والهناء. كما أن النظرة العدائية حيالهم لا تزيدهم إلا تشبثاً بأصولهم، وإصراراً على الدفاع عما يشعرهم باختلافهم وتميزهم.

يشعر المنفي بأنه منبوذ أخلاقياً واجتماعياً مثل الأبرص، وبأنه خارج النظام المألوف. قاداته الأقدار إلى بيئة غريبة فحكمت عليه بأن ينزاح عن القاعدة والنمط السائدين، ويتعود على نمط طباقى (contrapuntal) تتصادم فيه مشاعر ومواقف وارتسامات في غاية التنافر والتناقض، و«يعيش مع كل ما يذكره بأنه منفي»⁽³⁵⁾. فهو - إذاً - يعاني الأمرين في منطقة وسطى، لا تسعفه - من جهة - على توطيد علاقته بالبيئة الجديدة، ولا تتيح له - من جهة ثانية - الانفصال تماماً عن موطنه الأصلي. إنه «محاط بأنصاف مشاركة، وأنصاف انفصال، ويمثل على مستوى آخر قدرة المنفي الفائقة على محاكاة من يعيش معهم الآن، أو إحساسه الدفين بأنه منبوذ. ومن ثم يصبح واجبه الرئيسي إحكام مهارات البقاء والتعايش هنا، مع الحرص الدائم على تجنب خطر الإحساس بأنه حقق درجة أكبر مما ينبغي من "الراحة" و"الأمان»»⁽³⁶⁾. وهكذا يعجز المنفي عن التكيف ثقافياً واجتماعياً مع إرغامات البيئة الجديدة، مما يعرضه إلى نوبات من القلق والبلبل، ويفرض عليه العيش مثل بدوي مترحل هائم على وجهه، يتحمل - على مضض - قسوة الطبيعة، وتقلب الطقس، وتغيير

الأحوال، والعيش خارج النظام المعتاد ووفق روزنامة مختلفة (ما يصطلح عليه والاس ستيفنسن بعقل الشتاء)⁽³⁷⁾.

الخلاصة

بعد تحليل العينتين الخاصتين بالآخر ناظرا ومنظورا إليه نخرج بالخلاصات الآتية :

1. الهشاشة اللغوية

اتسمت الكتابة الكولونيلية بالهشاشة اللغوية⁽³⁸⁾ التي لا تهين الآخر وتعنفه فحسب وإنما تحط من قيمته وتستخف به. تخلف الكلمة -بمقتضى ذلك- جرحا يماثل في مفعوله وألمه الجرح الجسدي⁽³⁹⁾. راهنت الكتابة -بهذا الصنيع- تسنين ذاكرة الآخر⁽⁴⁰⁾ لإفراغها من حمولتها الثقافية والحضارية، وشحنها بكل ما يعزز تخلفها وغرائبيتها. في حين نلمس في روايات جون ماري لوكليزيو نمطا جديدا من الكتابة يرد على مزاعم الكتابة الكولونيلية، ويتخذ المسافة اللازمة حيال الصور المسكوكة والقوالب الجاهزة التي ما فتئت تروجها عن الآخر. وما يلفت النظر في سرد رواية "صحراء" أنه خال من النعوت المغرصة، والألفاظ الجارحة، والوصف الإثنوغراف، والحقائق المموهة. لقد حرص السارد على خلق "مصالحة" مع الموصوف لفهمه من الداخل عوض إسقاط أحكام مسبقة عليه. وهو ما اقتضى منه أن يستأنس بكل ما يسعفه في إبراز الآخر على حقيقته وتلقائيته (التحري والاستقصاء والتوثيق)، وتفادي صيغ التحيز ضده والتحامل عليه لبواعث متوارثة عن الحقبة الاستعمارية.

أسعف هذا المنظور السارد على تعرّف هوية الشخصية الصحراوية وطبعتها ومزاجها وثقافتها ومنزعتها الصوفي. واعتبر الشيخ الأكبر ماء العينين رمزا من رموز للتلاحم الوطني، وعنوانا على أصالة الصحراوي وعراقته، وسرا غامضا يقى الفضاء الصحراوي من الدناسة والبشاعة والقبح. أعاد السارد لهذه الشخصية الاعتبار تنويها بذكرها وسمعتها، واحتفاء ببطولتها الشعبية التي ما فتئت راسخة في الذاكرة الجماعية. وما يهم في المفارقة التاريخية، هو «التعبير عن مشاعر الشخصيات التاريخية وأفكارها حيال الواقع بطريقة أكثر وضوحا مما استطاعه رجال ونساء العصر الحقيقيون»⁽⁴¹⁾.

جعل الفضاء الثالث إدوارد سعيد على أن يتمتع بحرية أكثر في ممارسة النقدين الطباقى والمزدوج على الذات والآخر، ومحاسبة الإرثين الثقافيين الأصيل والمكتسب، ومراجعة التريبتين الحميمية والكولونيالية، وساعده - أيضا - على اقتراح البدائل الممكنة لإنقاذ هويته السردية الجماعية من التلاشي والضياع. ورغم ما جناه من متاعب وضغائن بسبب مواقفه الصريحة والجريئة ظل وفيا لمناهضة خطاب السلطة الذي يدعي الحق في مصادرة الرأي المعارض وإبعاده لخدمة «الحقيقة الواحدة والمطلقة». وهذا ما مكنه من الارتقاء بالهوية السردية من المستوى الذاتى (ثوابت الذات ومتغيراتها، وسماتها الظاهرة أو الباطنية) إلى المستوى الإنسانى (الدفاع عن صوت المقهورين والمهمشين والمنفيين) مرورا بالمستوى الوطنى (التعريف بالقضية الفلسطينية في الأوساط الغربية والدفاع عنها في إطار "سرديات تحررية ووطنية" (بنيتا بارى Benita Parry).

2. التملك التخيلي

سعى كل من جون ماري لوكليزيو وإدوارد سعيد إلى اجتثاث رواسب الثقافة الكولونيالية المهيمنة ومقاومة الصور النمطية. يقتضي الرد بالكتابة استحضار طريقة معينة للتفكير في الحقيقة (معايير صحة القول ومطابقته للواقع داخل نسق ثقافي معين) واللغة (أداة تشكيل الحقيقة) والسلطة (القوة التي تتكفل بإنتاج الحقيقة) وفي طبيعة العلاقات المتبادلة بين الأطراف الثلاثة⁽⁴²⁾. وقد سعى كتاب الهامش (ومن سانداهم من كتاب المركز) إلى استرجاع السلطة التي تؤهلهم إلى التحكم في زمام اللغة وتملكها، وتنقيحها من شوائب الزيف والتمويه التي علقت بها.

أعاد السارد في رواية "صحراء" الاعتبار للهامش (المغربي) مبرزا مواطن قوته، ومستثمرا تمثيلاته الثقافية وخلفياته المعرفية والحضارية، ومستبعدا القوالب الجاهزة والأحكام المسبقة التي روجها المركز عنه. ومن ثمة يتضح أن السارد لا ينظر إلى الحقيقة من المنظور الأحادي، وإنما في تصادمها وتعارضها مع وجهات نظر أخرى مما أضفى عليها النسبية، وجعلها مقترنة بالاختلاف والتنوع.

لا يقيم السارد - من خلال الصحراء ونقيضها - تعارضا بين فضاءين مختلفين في طبيعتهما وجغرافيتهما، وإنما تميزا بين نمطين للعيش والحياة ورؤيتين للعالم، وصراعا بين ثقافتين متباينتين (الثقافة الناضرة والثقافة المنظور إليها). وبين - في هذا النطاق - أن الفضاء الصحراوي يتميز عموما ببساطته وسعته وامتداده وجماله وروعته، في حين يتسم الفضاء المدني (مارسيليا) بهول المفارقات الاجتماعية والصخب والاختناق والشظف. وهذا ما حوّسّ للا حواء ونعمان على العودة إلى الصحراء للاستمتاع بهدوئها ونضارتها وجمالها، واستعادة حرّيتهما ووجودهما وإنسانيتهما.

فضلا عن ذلك بين السارد أن المعمر لم يأت إلى الصحراء لتعميرها وتحديثها كما زعم، بل كان هدفه الأساس هو جني الأرباح المالية باستعمال الذخيرة الحية ضد مواطنين عزل وفقراء يعرضون أنفسهم لشمس حارقة لسد رمقهم. «إن دينهم (أي المعمرين) الحقيقي هو المال»⁽⁴³⁾. ويسترسل في هذا الصدد للسخرية من الفرنسيين لأطماعهم الاستعمارية والتوسعية وتبجحهم بالانتصار الذي حققه الجنرال موانيه عام 1910. « ماذا عسى لرجل اسمارة الهرم أن يفعله إزاء هذه الموجة المتدفقة مالا ورصاصا؟ ماذا يمكن لنظرته الموحشة الشبيهة بنظرة حيوان مطارد أن تفعله ضد من يطمع في الأراضي والمدن ويسعى إليها، وضد من يبحث عن الغنى الذي يعد به بؤس هذا الشعب»⁽⁴⁴⁾. «رجال بلا سلاح يرتدون أسمالا، يتعثرون في سيرهم الحثيث على أرض صخرة. فقراء، بل نَحَلَى لفحتهم الشمس وأنهكتهم الحمى، يتدافعون وهم يصيحون من شدة المحن»⁽⁴⁵⁾.

عندما أقدم إدوارد سعيد على تدوين سيرته الذاتية شعر بهول المفارقة. كيف يمكن له أن يستحضر التجارب العربية (ما عاشه في القدس والقاهرة وضهور الشوير) بلغة أجنبية؟ عاين التباعد والتناوب والتصادم الذي ما فتئ يعمق الهوة بين ثقافتين وتجربتين مختلفتين في الحياة، ومع ذلك أصر على عدم الفصل بينهما كما لو كانا نتيجة عملية بتر جراحية. «ما داما قد تعايشا سنوات وسنوات داخل شخص واحد. الأخرى أنهما كانا جسمين متوازيين، بل توأمين، يتحسس واحدهما إيديولوجيا وروحانيا كل عنصر غريب يتعذر استيعابه عند الآخر وينفعل إزاءه»⁽⁴⁶⁾. وهو ما أورثه الشعور بالغربة المزدوجة إزاءهما معا فجعل كتاباته مفعمة بالانزياحات والمفارقات الدالة على الضياع والتشرد والتشوه. «فلا أنا تمكنت كليا من السيطرة

على حياتي العربية في الانجليزية، و لا أنا حققت كليا في العربية ما قد توصلت إلى تحقيقه في الانجليزية»⁽⁴⁷⁾.

وبقدر ما يوجه النقد إلى الغرب يوجهه أيضا إلى الذات (النقد المزدوج على حد تعبير عبد الكبير الخطيبي)⁽⁴⁸⁾ باعتبارها مسؤولة عن كثير من الأعطاب التي كرسَتْ تخلفها عن الركب الحضاري، وأوقعتها في أخطاء تاريخية فادحة، وشتت جهودها، وأربكت حساباتها ومواقفها حيال القضايا الجوهرية والحيوية. وفي هذا السياق، أسعفته تجربة المنفى (مخاض الفضاء الثالث) بأدوات التحليل المناسبة، للنظر إلى الأمور من زوايا متعددة، وتفادي المطابقة والامتثالية والنظرة الأحادية والتعصب القومي.

يفكر إدوارد سعيد في الموضوع بطريقة طباقية سعيا إلى فهم الظاهرة المعينة بتجرد وموضوعية، وتحميل الشيء أدوارا مختلفة لمعينة ظاهره وباطنه، وحقيقته ونقيضها، في الآن نفسه. تبنى إدوارد سعيد هذه المقاربة في التحليل لاستبعاد القراءة الأحادية التي لا تتحمل الاختلاف، وتفرض نفسها بالقوة لتعزيز سلطتها وهيمنتها، وتتعزز بفضل السرد الكولونيالي الذي روج صورا مغلوطة ومسكوكة عن الشعوب المستعمرة تطلعا إلى تكريس مدى «قابليتها للاستعمار» بدعوى حاجتها إلى الغرب لتدارك تأخرها التاريخي، وحرصا على استدامة تبعيتها له، وسعيا إلى ترسيخ الصورة الشرقية⁽⁴⁹⁾ للحط من قدرها وإرباك مطامحها وتطلعاته.

3. اللاأسطرة

أعاد جون ماري لوكليزيو النظر في الأساطير⁽⁵⁰⁾ التي نسجها المركز عن المغرب للحط من قيمته، والتفرقة بين ساكنته على أسس لغوية وعرقية (الظهير البربري

عام 1930)، ووصفهم بالشبقية والتوحش والفظاظة، وأبرز -أيضا- ما تتمتع به الصحراء من أبعاد ثقافية وشعرية ورمزية، نعرضها مختصرة فيما يأتي:

أ. تتسم الشخصية الصحراوية (للا حواء، نعمان، نور، الشيخ ماء العينين) بإخلاصها للفضاء الصحراوي واعتزازها بجميله وفضله. ومن علامات الوفاء التشبث بالهوية والتقاليد والزي المحلي (العباءة والملحفة والعمامة)، وأداء الواجبات الدينية والشعائر الصوفية بانتظام، وتداول الحكى الشعبي الحساني في الجلسات والمؤانسات والمسامرات. وتستمد الشخصية الصحراوية - من صلب الفضاء الصحراوي - حريتها ووجودها، وتتحفز أكثر على الالتحام بالطبيعة ومناجاة طيف الشيخ الأكبر وسره، وتندفع بما أوتيت من جهد و طاقة لاستكشاف المجهول وتحمل اللامتوقع.

ب. نحت السارد من صخر الصحراء صورا شعرية من البدائع. وفضلا عن روعتها وروقانها فقد أسهمت في توطيد الانزياح عن الواقع وإعادة تمثيله وتشكيله بطريقة مغايرة (التمثيل المضاد Anti representation). وما يثير في هذا الصدد عناية السارد بالوصف الشعري الذي أضفى التخيل على الواقع بإحداث توافقات جديدة وعلاقات غريبة لا تمت إلى المتداول والمعتاد بصلة (على نحو تشبيه الصحراء بالبحر، وتمثيل الكثبان الرملية بالأموج الثابتة والعاتية)، وارتقى بالموصوف إلى مستوى الرمز والأسطورة لما يوحي به من إحياءات ودلالات مختلفة (الخرس، الحرية، اللانهاية، الطهارة، الصفاء، الجلد، الرحابة، القسوة، القناعة، الوجدانية، الصمت الرهيب). ونختار هذا المقطع - علاوة على مقاطع سابقة - للتدليل على ما أسبغه الشاعر من صور مبتكرة ورائعة على الصحراء. «تظهر، إذن، أشياء جميلة

وغريبة [...].. تبصر للالة امتداد الرمل بلون الذهب والكبريت. يماثل البحرَ في رحابته، وفي أمواجه العاتية الثابتة. على امتداد الرمل لا يوجد أي شخص أو شجرة أو نبات. لا يوجد غير ظلال الكثبان الرملية التي تمتد وتتماس مشكلة بينها بحيرات عند الغروب»⁽⁵¹⁾.

سعى إدوار سعيد - رفقة من عاش مثله في الفضاء الثالث - تملك اللغة والكتابة (الانجليزية غير المعيارية) لتوظيفهما في استخدامات جديدة ومميزة، والرد على المركز بعد أن تراجع المد الكولونيالي سياسيا، وتوطد بنيانه ثقافيا وإعلاميا لتحقيق الأهداف نفسها (التحكم في رقاب الشعوب المستضعفة وتعزيز تبعيتها له).

ومما ركز عليه إدوارد سعيد - ردا بالكتابة على الأساطير المغرصة - نذكر ما يلي :

أ. نقد التربية الكولونيالية وانتفض عليها (التطويع المضاد) لأنها تراهن على تكوين جيل من الشباب على مقاسها حتى يخدم أهدافها في الهامش أو المحيط، وينسلخ عن هويته الأصلية (ضحايا التطويع الذهني).

ب. أعاد بناء هويته السردية (قصة اسم شخص واسم أمة) لمراجعة تاريخه الشخصي من أجل التوقف عند العوائق والأعطاب التي تركت جراحها في ذاكرته، وحالت دون أن ينال الشعب الفلسطيني الحق في استرجاع سيادته على أرضه المغتصبة، والعيش في وئام وتناغم مع شعوب المعمور.

ج. راهن على تصحيح كثير من الصور المغلوطة التي يروجها الغرب عن الذات العربية للحط من شأنها، وتكريس تبعيتها له اقتصاديا وثقافيا.

د- ساهمت عوامل الهجرة والترحال والمثاقفة في إضفاء مزيد من الدينامية على هويته حتى غدت أكثر انفتاحاً على الهويات الأخرى، واتصالاً بها وتفاعلاً معها، وأكثر وعياً بأهمية البعد العلائقي (ليس المنفى - بالنسبة له - عملية جراحية) لتبادل الخبرات والتجارب الثقافية المختلفة، ونقداً للذاتية المتوجسة أو المنغلقة على نفسها.

الهوامش

- (1) بيل أشكروفت وآخران، الرد بالكتابة النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة شهرت العالم، مركز دراسات الوحدة العربية، ط.1، بيروت، 2006، ص.23-24.
- (2) المرجع نفسه ص. 23.
- اضطربنا إلى استبدال لفظ "تخصيص" بـ "تملك" للاعتبار الآتي: إن تملك اللغة (ما يوحي بالملكية) هو جزء من التملك الثقافي (Appropriation culturelle). ويعنى به قيام جماعة باستخدام لغة أو ثقافة الآخر لأغراض معينة. على نحو اضطلاع الفتيات الغربيات بضفر شعرهن على الطريقة الإفريقية. وهو ما قد يثير حنق الأفريقيات وغيظهن بدعوى التناول على هويتهم. ويمكن أن نعمم المثل على أمثلة كثيرة أضحت ماثراً جدل ونزاع بين المركز والمحيط. لمزيد من الاطلاع على تملك اللغة والكتابة أنظر الفصلين الثاني والثالث من المرجع نفسه.
- (3) - J.-M. G. Le Clézio, Désert, Gallimard, Folio, 1980.
- (4) إدوارد سعيد، خارج المكان، ترجمة فواز طرابلسي، دار الآداب بيروت، 2000.
- (5) Ewa Lukaszyc « Désert : une métaphore absolue de J.M.G. Le Clézio : Entre l'exotisme et l'écriture de la solidarité » in Le Maroc dans l'œuvre de J. M.G Le Clézio, Publication

de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Rabat série : Colloques et Séminaires
n°177,2014, p. 115 .

(6) Ibid p. 115.

(7) J.- M. G. Le Clézio, Désert, Gallimard, op.cit p163

(8) Ibid p. 13.

(9) Ibid p. 80.

(10) المصدر نفسه، رؤية نور ص 238-239، رؤية لالة ص. 203.

(11) المصدر نفسه، ما سمعه نور ص. 239، وما سمعته لالة، ص. 205. وتحكي الأغنية عينها عن بياض الغراب، وجفاف مياه البحر، وتجرد الأفعى من سمها، وظهور العسل في أزهار الصبار، وعدم إفضاء الرصاص إلى القتل... صادف كل هذا إبان افتراق الحبيبين.

(12) يقول جون ماري لوكليزيو «أختار تاريخا لأني متشبع بمذاقه. أحب أن أضبط الزمن وأنضبط له في الآن نفسه. عندما أطلع رواية وأصاف تواريخ أتفحصها، لا أدعها تمر هكذا، بل أبحث عما تعنيه» من كتاب جيرار دو كورتانز "لوكليزيو المترحل الثابت" نقلا عن خالد مجاد، "الجنوب المغربي في رواية صحراء" لجون ماري جوستاف لوكليزيو، مجلة علامات، العدد 40، 2013، ص. 95.

(13) Gérard Genette, "Discours du récit" in Figures III, Seuil, 1972, p. 262.

(14) George Lukacs, Le roman historique, traduit par Robert Saille, Payot, 1965, p. 55

(15) إدوارد سعيد، خارج المكان، م.سا، ص. 25.

(16) المرجع نفسه ص. 42.

(17) المرجع نفسه ص. 125.

(18) المرجع نفسه ص. 125.

(19) المرجع نفسه ص. 357.

(20) يسعف «الفضاء الثالث le tiers espace للتعبير» - وفق هومي بابا - على نفي الادعاء الثقافي والنقاء الهوياتي، والتغلب على غرائبية التنوع الثقافي لصالح التعرف على هجنة ممكنة للاختلاف الثقافي. انظر بيل أشكروفت، دراسات ما بعد الكولونيالية، م.سا ص. 199.

الطباقية (contrapuntalism / contrepoint) «مصطلح سعدي بامتياز.. مستمد من الموسيقى، حيث يشير إلى الاستعمال المتزامن للحنين أو أكثر بغية إنتاج المعنى الموسيقي، بما يسمح بالقول عن أحد الألحان

- إنه في حالة تضاد مع لحن آخر»، الهامش الذي أثبتته المترجم نادر ديب: إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى ومقالات أخرى I، ترجمة نادر ديب، دار الآداب، ط2، 2007، ص.133.
- (21) المرجع نفسه ص. 382.
- (22) يرى جوزيف كونراد أن أفضل بيت يشعر المنفي بوجوده وكيونته هو الكتابة. لكن سرعان ما يعاين أنه محروم أيضاً من العيش في هذا المأوى الرمزي لكثرة العوائق والمنغصات. المرجع نفسه ص. 383
- (23) يعقب إدوارد سعيد على جوزيف كونراد بأن المنفي يكفيه إرضاء ضميره المهني وإن عانى الأمرين من إيجاد مكان آمن على المستويين الواقعي (المنفى) أو الاستعاري (الكتابة). المرجع والصفحة نفسهما.
- (24) المرجع نفسه ص. 371.
- (25) انظر إدوارد سعيد، خارج المكان، م.سا، ص.8، وإلى المرجع نفسه ص. 371.
- (26) انظر المرجع نفسه ص.8.
- (27) المقصود بوحيد القرن هنا (unicorn) حيوان خرافي شبيه بالحصان له قرن طويل ملتو في غرة جبهته. انظر إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى ومقالات أخرى I، م.سا ص. 380.
- (28) المرجع نفسه، ص. 382.
- (29) المرجع نفسه، ص. 369.
- (30) المرجع نفسه، ص. 378.
- (31) أي أنه يعيش في فضاءات فجوية أو بين فرجتين (L'interstice). ويعني بها أيضاً الفضاءات الثالثة والفضاءات الطباقية والفضاءات بين بين. إن هذه التسميات - على كثرتها- تدل على التجاذب الثقافي والتوتر الهوياتي في منطقة حساسة جداً.
- (32) Caroline Kalangi, "La théorie postcoloniale et la prospective de l'identité" in Pensées vives, n°1, 2015, p. 88.
- (33) «أعيش من الآن فصاعداً في فضاء فريد، داخلي وخارجي في الآن نفسه: أجنبي بمنزلي (في صوفيا)، وبمنزلي "في الخارج" (باريس)» المرجع نفسه ص. 23.
- (34) المرجع نفسه ص. 23.
- (35) إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، رؤية ط 1، 2006، ص. 95.
- (36) المرجع نفسه ص. 95.
- (37) انظر إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى ومقالات أخرى I م.سا، ص. 133.

(38) عنى بالهشاشة أو الجروحية اللغوية (La vulnérabilité linguistique) تضمن اللغة ألفاظا جارحة أو اعتداءات لغوية (Les agressions verbales) للحط والتنقيص من قدر الآخر وقيمه، على نحو وصمه بالوحشي، والمتخلف، والهمجي، والفظ، والشرس، وتشبيهه بالحيوان لحقارته ودناءته وخسسته.

(39) Judith Butler, Le pouvoir des mots .Politique du performatif, trad de l'anglais par Chralotte Nordmann, édition Amsterdam, 2004. p. 25.

(40) ibid p. 208.

(41) George Lukacs, Le roman historique, op.cit p. 67.

(42) أنظر بيل أشكروفت وآخران، الرد بالكتابة النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، م.سا ص.ص. 276-275.

(43) J.-M. G. Le Clézio, Désert, op.cit, p. 353.

(44) Ibid p. 354.

(45) Ibid p. 360.

(46) إدوارد سعيد، خارج المكان، م.سا ص. 8.

(47) المرجع نفسه ص. 8.

(48) يقول عبد الكبير الخطيبي معرفا للنقد المزدوج: لذا فأنا أدعو إلى نقد مزدوج: ينصب علينا كما ينصب على الغرب، ويأخذ طريقه بيننا وبينه، فيرمي إلى تفكيك مفهوم الوحدة التي تثقل كاهلنا والكلية التي تجثم علينا، وهو يهدف إلى تقويض اللاهوت والقضاء على الإيديولوجية التي تقول بالأصل والوحدة المطلقة»، النقد المزدوج، دار العودة، بيروت، 1980، ص. 9.

(49) ما بلوره في «الثقافة والإمبريالية»، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، 2004. إن الخطاب الاستشراقي «اختراع غربي للشرق» ص. 37، و «نمط من الإسقاط الغربي على الشرق وإرادة السيطرة عليه» ص. 120.

(50) بين عبد الجليل لحجمري في الكتاب أسفله عينة من الأساطير التي صنعها السرد الكولونيالي لتحقير الإنسان المغربي باعتباره كائنا مشدودا إلى الحالة الطبيعية، وبيان مدى قابليته للاستعمار لتحسين مؤهلاته وظروفه (la colonisabilité)، والتركيز على كل ما يثير الغرابة في سلوكه ونمط عيشه. ومن بين هذه الأساطير نذكر: أسطورة النبيل أو الطيب المتوحش، والأسطورة الشرقية، والنزوع البربري Berbérisme عملت المرحلة الكولونيالية على صناعة هذه الأساطير لأهداف استعمارية (الأسطرة Mythification) وتقتضي المرحلة الما

بعد كولونيالية مقاومة هذه الأساطير (اللا أسطرة D mythification) التي أضحت تروج في الوقت الراهن بطرق وأساليب متطورة. وهذا ما يحتم - برأي عبد الجليل لحجمري - ثورة ثقافية. «إذا كانت المقاومة المسلحة هي الوسيلة الوحيدة لتخليص الشعوب من أية هيمنة أجنبية، فإن رفض الثقافة المستلبة والقيام بثورة ثقافية ضد الكولونيالية الجديدة هما ما تبقي للشباب من السبل حفاظاً على وحدة كيانهم».

Abdeljlil Lahjomri, Le Maroc des Heures Françaises,  d Marsam & Stouki, Rabat, 1999, p. 17.

(51) J.-M. G. Le Clézio, Désert, op.cit, p. 91.

مفارقات الوعي العربي بالغيرية

محمد نور الدين أفاية

أستاذ بجامعة محمد الخامس

1. تقديم إشكالي

يسعى هذا البحث إلى الاقتراب من بعض تجليات الغيرية في الوعي العربي المعاصر. ذلك أن معالجة مسألة الهوية والاختلاف، الذات والآخر تبدو، في كثير من الكتابات العربية، وكأنها عمل بلاغي. وبقدر ما أن هذه المسألة حيوية، بل ومستفزة أحيانا، تصبح في بعض الخطابات وكأنها مشكلة مزيفة، بل ويواجه المرء صيغاً تطغى عليها النبرة المأساوية، وكأن الموضوع يحيل على نقص أو خصائص في الذات. ولعل استدعاء ثنائيات من قبيل ماضي / حاضر، أصالة / حداثة، هوية / استلاب، شرق / غرب، كثيرا ما يتم داخل أطر فكرية ونفسية تعطي لهذه الثنائيات مضامين "جوهرانية"، لا تراعي مفعولات التغيير أو الازدواجية أو الخلخلة التي يتعرض لها الأشخاص والأوطان والثقافات. بل إن التقدم باسم حضور منغلق على حدوده الخاصة، إزاء آخر اجتياحي، لا يعني، البتة، الانفلات من السياق الثقافي العام التي تعمل الحضارة الغالبة على نحته. حصل هذا في الماضي، ويحصل في مجال إدراكاتنا اليومية، وسيحصل في المستقبل.

وإذا كانت جدلية الهوية والغيرية كثيرا ما تطرح على الفكر العربي الحديث والمعاصر بشكل "تراجيدي"، فإنها تعكس حالة الانسداد الذي يعرفها الفكر في علاقاته المتشابكة بذاته ومع الآخر، علما بأن الوعي العربي شهد تحولات عميقة منذ أواسط القرن التاسع عشر، عكست مختلف مظاهر التبدل التي جرت على مسار التاريخ العربي. وعبر هذا الوعي، في كل مرة، عن محاولات متنوعة لفهم ومواجهة التغيرات الموضوعية التي أفرزها التاريخ العالمي، وما يقع منها في حوض البحر الأبيض المتوسط على وجه الخصوص. غير أن السؤال المركزي الذي هيمن، وما يزال، على مسار الفكر العربي الإسلامي الحديث والمعاصر، بمختلف تياراته، يمكن صياغته على الشكل التالي: ما هي الصور التي أنتجها العالم العربي الإسلامي عن ذاته وكيف حدد تموقعه بالقياس إلى ما يجري في الغرب؟

لعل الانكباب على بحث صور الغيرية وعلى دراسة مكونات التصور العربي الإسلامي للآخر يستدعيه واقع الضيق والحيرة التي يشهدها الفكر العربي المعاصر، والتوترات التي يعيشها على صعيد قدرته على تعريف ذاته وعلى تحديد الغير. وبقدر ما يعرف هذا الفكر "حرباً أهلية" حقيقية على صعيد المرجعيات والرموز والمعنى والتسمية، يواجه قلقاً لافتاً على صعيد التعامل مع الغيرية، ولا سيما مع الغرب.

2. سياقات التفكير في الغير

تستدعي معطيات عربية وعالمية جديدة ذاتها على التفكير في كل مرة، لتقديم فهم مناسب للوقائع والمستجدات والأحداث التي تبرز في مساحة الإدراك

منذ بداية هذه الألفية، وذلك أنه يصعب ادعاء استيعابها استناداً إلى مرجعيات بدايات القرن الماضي.

تنتج الظرفية التاريخية التي يمر منها العالم، شروطاً جديدة يتعين على العمل الفكري أخذها بالحسبان والاعتبار. هناك، على الأقل، خمس ملاحظات كبرى يمكنها تحديد عملية التفكير في تجليات، ورهانات، وخطابات الهوية والغيرية، والتفكير في الفاعلين الذين يفرضون ذاتهم على الفهم ويحركون التساؤل :

ترتبط أول ملاحظة بالاهتزازات التي تعرفها العلاقات الدولية بعد نهاية الحرب الباردة. نشهد حروباً جديدة غير متكافئة، خصوصاً بعد الحادي عشر من شتبر 2001، مروراً باحتلال العراق في 2003، وتفجير المنطقة العربية بعد 2011. وقد كانت الولايات المتحدة الأمريكية أهم فاعل في هذه الأحداث، وما تزال تصنعها من خلال مختلف الأحلاف التي تشكلها لمحاربة "عدو" غالباً ما تعمل هي على صناعته ؛ تتمثل المعايينة الثانية في حركات العولمة الاقتصادية والتواصلية، على الرغم من التعثرات التي تشهدها بين الفينة والأخرى (الأزمة المالية في خريف 2008 وتداعياتها المستمرة إلى الآن). كل شيء يتعولم، لدرجة أن الدول لم تعد، وحدها، قادرة على احتكار "العنف الشرعي"، أو التحكم في الآلة الإنتاجية والمالية بشكل كامل؛ أما المعايينة الثالثة فتتجلى في بروز أوجه جديدة للضحية، الفردية والجماعية. وكأن الكل أصبح يتقدم إلى المجال العام في هيئة ضحية يفترض الاعتراف بما تعرض له من اعتداء، أو ظلم، أو استبعاد...إلخ. والظاهر أن صور الضحية اليوم، باسم هوية خاصة أو اختلاف خصوصي أو تنوع لا يشبهه أحد، تستدعي تفكيراً جديداً في ظاهرة العنف، أو بالأحرى في الآليات الجديدة

التي بدأ العنف يعبر بها عن مضمونه الثقافي، وبالتالي التفكير في جدل الهوية والغيرية والمعرفة، والدين، والسياسة، والروابط الاجتماعية. تتعلّق المعايينة الرابعة بالدور الاستراتيجي لوسائل الاتصال، وللموقع الاجتياحي للتلفزيون ؛ إذ من وسيلة اتصال أصبح، أكثر فأكثر، سلاحاً حربياً يساعد على التموقع والتأثير، وأداة غدت التجليات الجديدة للسلطة تعبر عن ذاتها بواسطة الصور والأصوات. نفس الأمر ينطبق، بطرق مغايرة، على الانترنت والرقمي. أما المعايينة الخامسة فتتمثل في تداعيات الاهتزازات، ومختلف أشكال التحولات التي تمخضت عن الانتفاضات والحركات الاحتجاجية العربية، التي انطلقت منذ 2011، ضد الاستبداد وسياسات إذلال الكائن، وما تمخّض عنها من حروب أهلية مسلحة زادت في تأجيجها تورط قوى إقليمية ودولية، ومنحتها أبعاد بالغة المأساوية، بل وأعادت سياسات التسلّطية إلى الحكم في أكثر مظاهرها شراسة وعنفا.

فكيف يمكن التفكير اليوم في موضوعات الهوية، والغيرية، والدين، والقيم، والسياسة، من دون أن نأخذ في الاعتبار الأشكال الجديدة للعنف، واللامساواة، والإقصاء، والأصولية، ومظاهر الاختلال الجديدة ؟

لا جدال في أن الحديث عن الهوية والغيرية في علاقته بالواقع يفترض، اليوم، كثيراً من الحذر والتواضع، في ضوء ما يجري في العالم العربي من تفجّرات هوياتية بسبب الانتفاضات والانتقالات والمواجهات المتنوعة الأشكال والأسلحة. فهو حديث إشكالي، وغير برئ. يترجم حالات مختلفة من الغمّة والقلق. ويتطلب يقظة خاصة في مواجهة مختلف أشكال اللايقين والتعقد التي تشهدها مختلف المجتمعات العربية، كما أنه يزج بالمرء في حالات من الخوف، جراء مختلف أسباب العنف

والاقتلاع، والصعوبات التي تعترض السياسيين والنخب، الكبار وغير الكبار، على توقع أو تخيل المستقبل. هل يمكن أن نتحدث عن الهوية، والغيرية، مع ما تفترضه من اختيار وتموقع وقراءة لطبيعتها ووظائفها وأبعادها المتنوعة، من دون أن ينتابنا نوع ما من أنواع القلق ؟

3. صلابة الصور النمطية والغيرية

معلوم أن التراث العربي الإسلامي أنتج صوراً للغيرية وأصدر أحكاماً واتخذ مواقف من الآخر، سيما في تعبيراته المسيحية الأوروبية، ساهمت، مع تواتر الزمن وملابسات التاريخ، في تكوين صور نمطية يصعب استبعادها كلية من الطرق الإدراكية العربية الإسلامية للآخر الغربي حالياً. لا جدال في أن للسياقات التاريخية منطقتها ومكرها، ولطبيعة العلاقات بين الذات والغير دورها المحدد، على اعتبار أن المواجهات بين الإسلام والمسيحية اللاتينية في العصر الوسيط، لا تعبر عن نفس التناقض الذي يميز العروبة والإسلام مع الغرب الرأسمالي. هذه أمور من قبيل تحصيل الحاصل.

لكن الثقافة، بوصفها جُماع طرق التفكير والشعور والعمل في ارتباطها بالطبيعة والإنسان والمطلق، لا تخضع دائماً لضغوط التاريخ الحداثي، لأن تعبيراتها ورموزها وأفكارها وصورها تنتقل عبر الحدود الزمانية والمكانية بشكل يصعب فهمه بالاستناد فقط إلى مرجعية عقلانية تسلّم بمنطق الضرورة فقط ؛ إذ كيف يمكن للمسلم ألا يتماهى، بأشكال مختلفة، مع الصور التي أنتجها القرآن عن اليهودي خصوصاً في ظرفية الصراع التاريخي والسياسي والديني الذي فرضته

الدولة "اليهودية" حالياً على فلسطين وعلى العالم ؟ هل يمكن القول إن الصور التي شكّلها المتخيل العربي الإسلامي عن الإفرنجي والصليبي، في هلاميتها وتشتتها، غائبة تماماً عن طرق الإدراك التي عبرت عنها الثقافة العربية الإسلامية إزاء الظاهرة الاستعمارية والتوسع الإمبريالي والاعتداءات الغربية المتكررة على العالم العربي، وأشكال الحصار التي فرضتها إرادة القوة الأمريكية عليه ؟

أمام نزاع الصور، وصراع التأويلات، وأفعال العنف الآتية من جهات مختلفة الأهواء والأهداف، وفي ضوء المآسي التي نشهد على وقائعها تحت عناوين إقحام الدين في شؤون السياسة، وبأشكال فضائية أحياناً، لا مناص من التأكيد على أن الدين يستعيد أبعاده الروحية والوجدانية والاجتماعية، وقيمه المتعالية كلما تمكنت المجتمعات من إنضاج تعاقد اجتماعي مبني على الحرية، حرية التعبير والتفكير والمعتقد، ومبني على قاعدة المواطنة التي تنبذ كل أشكال التمييز سواء باسم اللغة، أو العرق أو الدين. فالدولة الديمقراطية أثبتت قدرتها على احتضان الاختلافات، وعلى التدبير المتوازن للمسألة الدينية، وعلى حصر مقتضيات النقاش في أطرها المناسبة حتى لا تنزلق إلى قضايا توجب الانفعالات وتستنفر التمثلات والأحكام الاختزالية. فالظاهرة الدينية من نوع "البؤر الصراعية" التي تحتاج إلى تدبير يُعلي من شأن المشترك للحفاظ على السلم المدني، بدل تركها في أيدي السياسيين يتلاعبون بها حسب المواقع، والمصالح، ولعبة توازن القوى.

ومن المعلوم أن تكوين الصور النمطية عن الغير من أسهل الآليات النفسية والذهنية لدى الجماعات، غير أن تجاوز هذه الصور وإقصائها من مساحة الوجدان والمتخيل من أعقد وأصعب الإجراءات. تكتسب الجماعة بعض مقومات هويتها من

داخلها ومع الآخرين. كما تستمد بعض عناصرها من خارجها وضد الآخرين، والأمثلة لا تنقص المرء للبرهنة على هذه القاعدة.

قد ترجع بعض الصور النمطية إلى التاريخ، بحكم الاحتكاكات المختلفة التي تحصل بين الجماعات والشعوب، وقد تجد في الحاضر ما يؤججها ويكرس السلبي من أحكامها ويعمق الحذر والاحتياط من الآخر. وبقدرته الخارقة على صنع الصور - كل الصور - الواقعية والافتراضية والمتخيلة، وعلى توحيد الرؤى، والاختيارات والأذواق، يولد الزمن المعاصر ما هو لصيق بجوهر الصورة ذاتها، أي تناقضها ومفارقتها وانزياحيتها.

تتعقد المسألة أكثر حين تتحالف بقايا الماضي بعوامل الحاضر، وتتشابك الصور في العقل والوجدان، وتختلط الأمور، سيما حين تتقدم صور الآخر وكأنها تجسيد لوجود شيطاني، يهدد الأمن ونمط العيش والاستقرار، وتغدو التعبئة أسهل وسيلة لخلق وجدان عام لتأمين شروط المصلحة، والدعاية كأنجع طريق لتوليد "رأي عام" مستعد لتصديق كل ما تضخه وسائل إنتاج الصور من أغاليط وتشويهات وحقائق مقلوبة.

ولمّا كانت كل المجتمعات تتركب من أجناس وجماعات مختلفة، وتمكّنت الدولة الوطنية، نسبياً، من إيجاد أطر مؤسسية وتشريعية لتنظيم اختلافاتها وأنماط تعددها، فإن المجتمع الواحد، نفسه، بحكم التعدد الإثني أو الديني أو الطائفي الذي يميزه، ينتج مع الزمن صوراً نمطية تنتقل عبر التاريخ والأجيال، من فئة إلى أخرى أو من طائفة إلى أخرى. قد تأخذ هذه الصور طابعاً عدائياً إذا ضعفت عناصر التوحيد السياسية، وقد تتلطف أو تكبت، حين تتغلب هذه العناصر على ما

سواها ؛ فكم من حروب سُنت، وما تزال، باسم الاختلاف الديني أو الطائفي داخل المجتمعات الأوروبية وفي مجتمعاتنا العربية، وغيرها ؟ وكم من جرائم ارتكبت وتُرُتكب باسم هوية تدعي الأصل المطلق أو الحقيقة الوحيدة، كما نشهد على تعبيراتها المأساوية في بعض الساحات العربية، اليوم ؟ وكم من أحكام مُسبقة أنتجتها إرادة القوة السياسية بسبب هوسها بإحكام السيطرة أو تبرير استمرارها ؟

تتنوع مصادر توليد الصور النمطية وتباين، بدءاً بالدين إلى الطائفة إلى اللغة إلى الجهة إلى الطبقة إلى المصلحة... الخ. كل المسوغات قابلة للاستثمار في عمليات تمجيد طهرانية الذات ونقائها، وتقديم الآخر في أشكال شيطانية.

ويتعين التأكيد، مرة أخرى، على أننا عندما نستدعي صور الغرب، فإننا نندرج في مجال المتخيل في تعقده وكثافته. وعندما نتحدث عن صورته فهذا يعني أيضا - وفي بعض الأحيان - أننا نستدعي معجماً يفلت من كل مقاربة عقلانية صرف. ويفترض تحديد هوية الآخر، إن لم يتم هذا التعريف بالسلب، قلقاً في الفكر وتحولاً في الإدراك. فسحر الثقافة الغربية المُغربي، ومنجزات الغرب المتهم بسوء الفهم والخلط من جهة، وهشاشة الذات التي تميز العروبة والمسلمين في وضعهم الحالي، و"الحرب المدنية" التي تدور رحاها حول الرموز الكبرى، ورهان مراجع الهوية، من جهة أخرى، أمور تجعل الثقافة الغربية تمثل في فضاء الوعي والمتخيل العربيين كما لو أنها استجابة لضغط مزدوج : واحد واقع من الخارج، على أساس أن الغرب يجسد مصدراً من مصادر الاستلاب ويحرض على العدوانية، وآخر من الداخل يمثل رؤية للذات قلقة، متهممة، دفاعية وأحياناً عُصابية، كما هو شأن التنظيمات التكفيرية والعدمية.

والراجح أن مرجعيات النظر العربي الإسلامي للآخر تتكئ، أولاً وقبل كل شيء، على قاعدة دينية تأسيسية. فالدين عند المسلم، سواء كان فقيهاً، مُتكلماً أو غيره، هو الذي يمنح المعنى للأشياء، للظواهر وللآخرين؛ لذلك كان يفترض البحث عن ملامح الآخر بالعودة، بكيفية ما، إلى النص المرجعي الذي يزود النظر ببعض عناصر الإدراك والوعي، أو يطعم المتخيل بما يحتاج إليه من صور وأشكال ورموز. وما دام الإسلام يحمل تصوراً للعالم وللإنسان، وما دام النص القرآني يمثل تكثيفاً للوحي الرباني، وتعبيراً عن دلالات المقدس، فإنه شكّل وما يزال يشكل مصدراً للرؤية وقاعدة معيارية للجماعة، وذلك ما يظهر في الاستشهادات القرآنية المتكررة في نصوص العديد من الكتاب الذين يستندون في كتاباتهم ودعاويهم إلى المرجعيات الإسلامية.

4. الذات ورهانات الهوية السردية

في كتابه "الذات بوصفها آخرًا" يدعو "بول ريكور" إلى الاقتراب من الهوية السردية، أو الذات الساردة من خلال طرح الأسئلة التالية: من يتكلم عمّاذا؟ من يقوم بماذا؟ عمّاذا وممن يُنتج الفعل السردية؟ ومن هو المسؤول، أخلاقياً، عمّاذا؟ الاقتراب من هذه الأسئلة في حديثنا عن الهوية والغيرية، هنا والآن، يمثل، بلا ريب، مغامرة؛ إذ بمجرد أخذ الكلمة لتقديم فهم للوقائع المدركة أو للوقائع العميقة، ولا سيما لمسألة الهوية والغيرية تضع كل هوية سردية موضع سؤال.

فكيف يمكن الحديث عن الهوية، على الرغم من مختلف أشكال التضخم الخطابية عنها أو تقديمها، في سياق الفارق الموجود بين ما هو مُدرك، وما هو

عميق في الوقائع المعقدة لكل مطلب هوياتي؟ ثم هل العودة المُدوية للاعتبارات الدينية، والطائفية، والمذهبية، والجهوية، واللغوية يمكن اختزالها، وبكيفية متواطاً عليها وأحياناً بطريقة غامضة، في ما ننعته بالأصولية، أو التطرف، أو الراديكالية، أو أن نضعها في دائرة مبدأ « الحق في أن تكون لك حقوق »، بتعبير "حنة أراندت"؟ حتى وإن كانت هذه الأشكال من التعبير المتشدد تشتغل في العديد من المجتمعات والديانات، فإنه لا مناص من ملاحظة أن الحالة العربية لافتة، من خلال ما تفرزه من تعبيرات هوياتية تقدّم ذاتها بدرجات كبيرة من العنف، وبطرق فرجوية محسوبة؛ حتى أن المرء لا يقاوم السؤال عن الأشكال المختلفة للشر التي تعبر عن ذاتها هذه المطالب الهوياتية، وخصوصاً تلك التي تدعي التحدث باسم الإسلام أو باسم مذهب ما في الإسلام، وهل يمكن الاكتفاء باستحضار الاعتبارات الجيوسياسية، منذ نشأة إسرائيل إلى 11 شتنبر 2001، مروراً بالثورة الإيرانية سنة 1979، واحتلال العراق وتدمير كيانه، إلى ظاهرة داعش والدولة الإسلامية، لتقديم تفسير لذلك؟

يتعرض الإسلام، في اللحظة الراهنة، إلى كل "المسبقات غير المشروعة" التي لا تقتصر أو تتوقف على مظاهرها الإدراكية أو التأويلية، لأن هذه المسبقات يتم ترجمتها، وأحياناً تبريرها، بأفعال عنيفة، حربية، ومؤلمة تنتج مأساً وأشكالاً متفاوتة من المعاناة. ولعل المسبقات عن الإسلام، التي يلوكها غير المسلمين، وحتى من يدعي التموثق من منطلق الإيمان برسالته، تظهر وكأنها إدراكات "متوحشة"، بل وأحياناً ناتجة عن أشخاص يصعب الإقرار بأنهم يمتلكون ما يلزم من القدرة على إصدار حكم سليم. فالجيش الكبير للدعاة، والمفسرين، والمؤولين، ونجوم القنوات

الفضائية (ما يقرب من 123 قناة فضائية دينية عربية)، والأمراء والخلفاء يتناسلون مع السلفية الجهادية الحالية، ومع مختلف أشكال "الفبركة" الخطابية والسلوكية التي تختزل القرآن في مرجع "تشريعي" لإسناد "الدولة الإسلامية"، وتستبعد القوة التفسيرية للنص لفائدة منظومة من الأوامر والإكراهات.

يتعلق الأمر بمشكلة حقيقية للمعنى، وبصراع شديد على التأويلات، وبتنازع مستدام على الرموز. ذلك أن المعاني تتحول وتتجدد، دوماً. فالمعنى الذي منحه نص أو لقيمة يتبدل مع الوعي بالقيم وبالسياق، الصراعى أو المتساكن، الذي على ضوئه ندرك، أو ننظر، أو نحكم على الناس والأشياء. وتزداد الوضعية تعقداً حينما تستولي وسائط الاتصال على خطاب الهوية، والمذهب، والطائفة وتدعي احتكار الحديث باسمها؛ سيما إذا اتفقنا على أن العمل الإعلامى والوسائطي، مهما كان سنده التقني وطبيعة اشتغاله، عاجز عن رصد تجليات الهوية أو الغيرية، بنزاهة أو حياد وموضوعية (وهذه المصطلحات سجالية على كل حال)، فكيف بالأحرى يمكن أن نطمئن على صدقية ما تقدمه هذه الوسائط ذاتها من خطابات حول الهوية، والآخر؟ وهذا ما يثبت أن الوهم بامتلاك المعرفة وتقديمها باعتبارها كذلك هو أكبر وأفضل حليف للجهل. ويبين الكرنفال الفضائي للقنوات العربية مدى الحروب الداخلية للمذاهب، والتيارات، والتأويلات التي تقدم للذات، أو للآخر.

تؤكد الوقائع المختلفة أن الحيرة الفكرية هي سيدة الموقف، وبأن الإسلام، سواء اعتبرناه عقيدة أو أخلاقيات، طوبى أو سياسة، يبدو وكأنه مُحْتَجَز من طرف الأطياف الإسلاموية، كما من طرف الحروب المذهبية الجديدة بين الشيعة والسنة، وما يترتب عن ذلك من تداعيات على صعيد الوعي بالذات والانتماء. ومع ذلك

فـ"الإسلام السياسي" الذي تقول به بعض الأحزاب للوصول "السلمي" إلى السلطة، أو إسلام التكفيريين الذين اختاروا طريق العنف المسلح، أو إسلام الورع والقيم الاجتماعية والأخلاقية الراض لكل تورط سياسي ؛ ما بين هذه التعبيرات المختلفة للإسلام يبدو أن اختزال الظاهرة الإسلامية في تعبيراتها السياسية اختزال متعسف وخاطئ، ويكرس السهولة في إصدار الأحكام التبسيطية والنمطية.

ذلك أن الأحداث الحالية تسجن الملاحظين في نظرة سطحية إلى الظاهرة من خلال إدراكها، فقط، من الزاوية السياسية. ومن المؤكد أن تيارات "الإسلام السياسي" تركز هذا البعد الأحادي، وتساهم في تحريف أسس الإسلام المتأفزيقية والروحية، وفي إنتاج مختلف أشكال الخلط في العقول والأفهام لدى الناس. ولا شك في أن رهان تسمية الظاهرة الإسلامية، اليوم، يكشف عن موقف متأرجح بين خطاب متموج للهوية، وبلاغة قلقه حول الاختلاف ؛ إذ يعتبر بعض الإسلاميين أن الظاهرة السياسية والعسكرية الجديدة تمثل "نهضة" أو "إحياء" للإسلام ؛ بينما يرى فيها آخرون أصولية ارتكاسية، ونزعة رجعية، وعدمية عنيفة؛ والحال أن ما نشهده، اليوم، يجعل من مسائل الهوية والغيرية مسائل مبدئية في الحرب اليومية ضد الفكر العصري، وضد كل نزوع للانتماء لزمن العالم.

أمام نزاع الصور، وصراع التأويلات، وأفعال العنف الآتية من جهات مختلفة الأهواء والأهداف، كيف يمكن التعبير عن الرجاء أو الشوق إلى إيجاد "عيش مشترك" ممكن، والعمل على إرساء نوع من "التعالى الانفعالي" لتحديد الانحرافات، وتجنب الانتهاكات التي تمارس على الهوية أو باسم الاختلاف ؟

5. في اللغة والاختلاف

إن اللغة باعتبارها وساطة، بقدر ما تشكل أفقنا الوحيد للتفكير، يمكن أن تتكشف لنا كحدود وكإحالة على بعد آخر غيرها، على اعتبار أن هنالك دوماً داخل مختلف أشكال الوساطة إمكانية للتواصل وللتنقل من لغة إلى أخرى. ولكننا لا يمكن أن نتجاهل السياق العام الذي يتم فيه الاستعمال اللغوي، فضلاً عن نوعية الممارسة اليومية والنظرة التي نكونها عن العالم. ولهذا فإن ما لا يمكن قوله أو ما لا يقال، الذي يبرز داخل اللغة نفسها، يعلن عن حدودها.

فاللغة حاملة للهوية وتقوم بوظيفة أساسية في تكوين النظام الاجتماعي على اعتبار أن كل نظام اجتماعي ينتج أشكالاً ثقافية تتجلى في التمثلات والعادات والمؤسسات وفي طبيعة العلاقات الاجتماعية، مما يخلق إمكانية ممارسة الحياة بين مجموعة من الناس. والوعي بالهوية أو بالوجود العيني في العالم هو، في الوقت نفسه، وعي بإمكانية انمحاءه وموته. لهذا فإن التذبذب الوجودي يدفع بالمرء، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي، إلى البحث عن دليل مطلق لهويته الخاصة، وعن حل نهائي للتناقضات التي تواجهه في تعامله مع ما هو رمزي. من هنا يكون الوعي انفتاحاً على اللامتحدد. ويأتي الوعي مع اللغة ومع إمكانية التفكير في الهوية والآخر والعالم. فهو مرتبط بما يقال، ولكنه قادر على الاعتراف بحدود الذي يقال والذي لا يقال، إذ كثيراً ما يبقى غير قادر على اختراق هذه الحدود.

يشكل الوعي إذن مجال ترنح العلاقة بين المتحدد واللامتحدد، أو بين المتحدد والاختلاف. فالاختلاف هو الانفتاح الذي يبقى مفتوحاً والعنصر الرابط بين المتحدد

واللامتحدد. والوعي ليس هو الاختلاف، ولكنه مجال الاختلاف، وهو في نفس الآن هوية، وباعتباره مجالاً للاختلاف فإنه لا يتلاقى كلية مع هويته، ولكنه لا يتحرر مع ذلك باعتباره اختلافاً خالصاً، حيث يبقى الوعي في حيرة دائمة وبدون مخرج بحكم كونه يدخل فيما هو متحدد ويخرج منه من دون أن يقوده هذا الخروج إلا إلى شكل آخر من التحدد.

إذا كان بإمكان الوعي أن ينخرط كلية في هويته المتحددة داخل اللغة فإنه لا يكون مجالاً للاختلاف. وستصبح علاقته باللغة مباشرة حيث يلغى الوعي وتسلب الوساطة. لهذا فإن الاختلاف الواقعي والمعيش لا يلتقي كلية مع اللغة. وبحثها عن تحديد الهوية تنزع اللغة إلى المطلق بإخفاء الاختلاف. وكل تحدد يؤسس إمكانية الانفتاح على أشكال جديدة للتحدد. ليست حركة اللغة كحركة الاختلاف حين تدخل في التحددات وتخرج منها، ولكنها تعدد لا نهائي لأشكال التحديد، حيث تظهر سواء في التقنين الأكثر صرامة أو في التحدد المنفصل دوماً من اللغة الشعرية والحلم.

وإذا فقد الوعي تحدده فقد هويته وسقط في الفراغ. من هنا نفهم الرغبة العارمة للوعي في التشبث بشكل من أشكال التحدد من خلال إعطائه صبغة مطلقة. ولكن حيثما يجد الوعي نفسه ثابتاً وراسخاً في هويته، يدرك في الوقت ذاته حدود هويته ويشعر بخطورة فقدان الانفتاح على اللاتحدد الذي هو جزء منه، مثل مجال الاختلاف.

تتمثل الخطورة المزدوجة للقول بالاختلاف في بروز اتجاهات أحادية الجانب، تشدد تارة على التحدد بفرضها اللاتحدد، وتارة بتأكيداها على اللاتحدد بإلغائها

للتحدد. وفي كلتا الحالتين يتعلق الأمر بإضفاء طابع الإطلاق على الوساطة؛ إذ إن اللغة تبحث دائما عن تدعيم لاستقرارها، ويعبر هذا التدعيم عن ذاته عبر مختلف الأشكال التاريخية للمجتمعات من خلال إضفاء طابع الإطلاق على الوساطة، مثل الحقيقة، الله، العقل، التاريخ، العلم، الوطن... الخ. وهكذا إذا أرادت اللغة أن تكشف عن ذاتها باعتبارها وساطة، فإنه يتعين عليها طرح ما يلغيها وتقديم ما يشكل إحالة على بعد آخر مختلف. ولكن لا يمكن لهذا الإلغاء وهذه الإحالة، باعتبارهما داخل النسق نفسه، أن تُولد إلا شكلا جديداً لمحو الاختلاف.

يرتبط إضفاء الطابع المطلق على لغة خطاب الهوية بالمحاولة الدائمة لتمثل النظام الاجتماعي، سواء باعتباره وحدة متكاملة مؤسسة على نظرة لاهوتية أو بوصفه سيرورة تتحرك نحو الحل النهائي لتناقضات الحاضر ضمن مجتمع بدون صراع⁽¹⁾.

أما بالنسبة للحالة الثانية، فإن الانغلاق الموجود في نسق التحديدات الذي يهدد الوعي باعتباره مجالا للاختلاف، يعترض عليه باسم "التصوف" المناهض للدين المؤسسي، وباسم "الحياة" و"الرغبة" المتعارضة مع نظام الأشياء والسائد والسلطة، وباسم اللاعقلانية ضد ما هو عقلائي، وباسم اللاشعور ضد الشعور، واللامقول ضد الما يقال... الخ.

إن هذه الأفكار التي سبق عرضها تكشف، بقوة، عن أن العلاقة بين الهوية وما يخالفها ليس من السهل ضبطها وتحديدها على مستوى اللغة والفكر خارج الأطر الرمزية للميتافيزيقا والمطلق، وأن المجازفة بمحاولة تحديد الهوية أمر ممكن، سواء داخل علم النفس أو الأنثروبولوجيا، أو حتى ضمن طرح أونطولوجي. غير

أن مسألة الهوية تبقى رهاناً "استراتيجياً" يدخل في سياق الصراع الاجتماعي أو الدولي، ولا يمكن اختزالها في معنى محدد أو تأطيرها ضمن منطق معين، لأنها تتشابك بقوة مع الثقافة واللغة والمجتمع، وتنخرط في لعبة التوتر داخل السلطة والسياسة.

تجسد كل سلطة هوية ما وتريد إشاعتها على الآخرين. ومن أجل ذلك لابد لها من سياسة تستهدف صهر هويات الآخرين في هوية السلطة أو سلطة الهوية. ولهذا يجب أن يكون واضحاً أن طرح مسألة الهوية، أو حتى الاختلاف، يشكل محاولة للتعويض عن اضطراب في اللغة وفي العلاقات، وعن غموض في المعاني، أو يعكس، على الأقل، فشل النماذج السائدة لأشكال السلطة التي تبسط سيطرتها باسم هوية مغلقة وإغائية.

ولهذا تقدم هوية العربي نفسها بمجرد أن يحضر صاحبها كجسد وكلغة، ومن أجل الاقتراب من العربي يتعين الابتعاد عن الاعتبارات السياسية والإيديولوجية التي تصنفه داخل سلطة مرجعية واحدة، وإعادة النظر في الفئات المهمشة والثقافات المظمورة بفعل الزمن، وبفعل سلطة الهوية اللاغية لكل اختلاف.

ليس معنى هذا دعوة إلى القول بالاختلاف لمجرد النزوع نحو إعلان تبرم ما أو تميز نزق، لأن ادعاء الاختلاف أمر عسير داخل اللغة والفكر؛ بل نقصد بذلك أن هوية العربي عبر تكونها التاريخي والرمزي والديني تشكل هوية متعددة المضامين تعبر عن تجلياتها داخل أنساق رمزية وثقافية في منتهى التنوع بقدر ما تحمل من عناصر المشترك والتفاعل⁽²⁾.

6. الإبداع والاختلاف صعب المعالجة

معلوم أن الكتابة الإبداعية نداء يتغيا التواصل مع المجال المختلف الذي تندرج داخله، تكتسب مصداقيتها عندما تخرج عن ذاتها لتمتد نحو الآخر بواسطة خطاب أو قضية أو رسالة. فهي ليست مجرد وسيلة من وسائل التعبير عما يجري في الواقع، أو أنها أداة يتمكن الكاتب بواسطتها من القيام بعملية انعكاس رمزي لما يعتمل داخل المجتمع، بل إنها تكثيف لحالات اجتماعية وثقافية ونفسية، ونداء مؤثر لخلق جسور مغايرة للنمط التقليدي من التواصل، سواء كان تواملا مع الذات أو مع الغير، مع المرأة أو القيم أو الماضي... الخ. فالكتابة - الأدبية والفنية خصوصا - هي بحث دائم عن نص مستور، أو عن كتاب منفلت من قبضة الكاتب الراهنة. يتقدم النص، من ناحية أخرى، بوصفه نتاجًا مؤثرًا لرغبة تتعالى، أحيانا، على صاحبها لتتطرق بتفاصيل ثاوية في لاوعي الكاتب. إلا أن فعل الكتابة، مع ذلك، وككل الأفعال المبدعة، فضلا عن كونه نمط حياة، هو تجل لأصالة الكاتب؛ إذ إن كل مبدع يرى في عمله امتدادا لأصالته وتفردته، حتى ولو اعترف بانتمائه العضوي لطرف من الأطراف.

كيف يمكن التعامل مع كتابة تتطلع إلى التواصل من خلال لغة أجنبية؟ وكيف تتقدم ذات الكاتب بهذه اللغة إلى السوق الثقافية الوطنية؟ وما هي تجليات هذه الحالة المتميزة في الوضع الثقافي المغربي؟

ما يميز الكتابات المغربية - والمغربية - باللغة الفرنسية، أو ما يسمى بالأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، قياسا إلى الحقول الأخرى للإبداع هو، أولا وقبل كل

شيء، هويتها الثقافية *Identité interculturelle*. تشتغل مراجع متنوعة داخل هذه الكتابات، بل إنها تتحرك بين مختلف المصادر المؤسسة للثقافة المغاربية (أمازيغية، عربية إسلامية، يهودية، أوروبية...) لدرجة أن هذا التزود الفلسفي، الفني والثقافي، يكشف عن التنوع الثقافي الغائر في لاوعي كل مغاربي. لذلك تتقدم عملية التثاقف، كما هي معيشة من طرف الكتاب المغاربيين باللغة الفرنسية، تارة كانفتاح يسعف على الابتعاد عن الذات -وأحيانا- على الرغم من هؤلاء الكتاب بسبب اللغة الأجنبية - في اتجاه آفاق ثقافية متعددة، وتارة أخرى اعتبارها تهديدا يشوش على فعل الكتابة ويخلخل مقومات الهوية؛ ذلك أن الاختراق اللغوي الفرنسي تميز بعنف كبير. وأما رد الفعل العام فقد تم التعبير عنه من خلال مقاومة جماعية جعلت من رهان الهوية ومن الثقافة الأصلية الملجأ وسلاح المواجهة في الآن نفسه. لقد استثمرت الحركات الوطنية، في صراعها ضد الوجود الفرنسي، رموز الثقافة العربية الإسلامية من منطلق اقتناعها بأن المواجهة تتخذ أبعادا حضارية.

ومع ذلك اكتسحت اللغة والثقافة الفرنسية كل المؤسسات التربوية، الإعلامية، الإدارية والعائلية، بل إنها طبعت أكثر من جيل على الرغم من كل تعبيرات المقاومة والرفض. فالأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية - وأنماط متعددة أخرى من التعبير - يمثل نتاج هذا الاحتكاك الثقافي والوجودي. يجد الكاتب المغاربي باللغة الفرنسية نفسه في مواجهة اختيار صعب، بل وفي وضعية غرابة مفارقة، فهو موزع بين الحدائث الثقافية التي تقترحها عليه اللغة الفرنسية، والخوف من الضياع. غريب بالنسبة إلى ذاته بمقتضى علاقته مع لغته الأم وثقافته التاريخية، وغريب، أيضا، بالنسبة لثقافة التبني، لدرجة أن الأمر يتعلق في حالات عديدة بوحي شقي حاد.

إذ كيف يمكن التواصل مع جمهور مغربي بواسطة اللغة الفرنسية، لغة الأجنبي، الذي في بعض الحالات لم يعد كذلك؟ ما هي الحيل التي يمكن إتباعها لانتزاع الاعتراف - المزدوج هذه المرة - اعتراف الذات واعتراف الآخر، وما قيمة الترجمة في هذه العملية؟

تطلبت هذه الوضعية من الكاتب المغربي باللغة الفرنسية « نضالا حقيقيا لإعادة اندماجه في الهوية الجماعية، ولاحتلال موقع إشكالي دوما، داخل السوق الثقافية الوطنية»⁽³⁾. غير أن التحولات العميقة التي شهدتها العقود الخمسة الأخيرة، مغاربيًا وعربيًا ودوليًا، وإزاء مختلف الانسدادات والاختلالات التي لا تكف الأجهزة السياسية والاجتماعية على خلقها في المجتمعات المغربية، وجد الكاتب المغربي باللغة الفرنسية نفسه يواجه نوعًا من الوجود الهش، أملى عليه الانخراط في إشكالية شخصية. فبعد أن حاول الاندماج في هوية اجتماعية، يعمل الكاتب المغربي، اليوم، على اكتشاف معالم أنه الخاصة داخل سياق يتميز بتعدد لغوي ينتج منافسة ثقافية حقيقية. بل إن هذه الأنا، التي ترجع إلى ذاتها، تجد نفسها في مواجهة عتمتها الخاصة، لدرجة أن الكتابة بالفرنسية في المغرب، في السنوات الأخيرة، تبدو وكأنها رهينة هذا المظهر الجوهري لأنا مزدوجة، متعددة، بل ويصعب تفكيكها أحيانًا.

غريبة هي هذه الذات المغربية التي تفكر وتكتب باللغة الفرنسية داخل سياق اجتماعي وثقافي مركب تحركه نزوعات ارتكاسية، بل وعنيفة أحيانًا. إن هذه "الأنا الأجنبية" كما ينعته مارك كونتار، حين تعيد صياغة تمزقها الوجودي، تجد نفسها مطالبة بنحت أساليب جديدة، بإيجاد طرائق أكثر قدرة على التعبير عن

النقص، وعن انسدادات الواقع. وتجد الغرابة نفسها داخل ثقافتنا خصوصي، ملحا ويقظ، ينتج نسا هجينا، ويكتف طبقات رمزية وثقافية مختلفة، مهاجرا بين الرموز والصور والحدود.

ألا توجد مسألة الاختلاط والهجانة في قلب الإشكالية الثقافية للهوية والغيرية؟ ثم ألا توفر هذه الحالة، للكاتب المغربي باللغة الفرنسية، إمكانية الانخراط في نقد مزدوج، يدخل النسبية على الفكر، يفكك الأصوليات الثقافية المهيمنة، والنزعة الأحادية العقيمة الداعية إلى الأصل المطلق؟

إلا أن الحديث عن الغرابة، والثقافت والاختلاط وهجرة الرموز ليس، دائما، حديثا هينا؛ إذ لا يتعلق الأمر، في كل الأحوال، بمسألة بديهية، لأن "الأنا الأجنبية"، وعلى الرغم من "حظ" الثقافت الذي يمكن أن تتمتع به، تعبر، في واقع الأمر، عن هشاشة وجودية تتطلب رؤية نقدية تسعفها في حضور يجسد وضعية ثقافية مختلفة. وهكذا عمل عبد الكبير الخطيبي على طرح سؤال بالغ الأهمية - وهو أحد الكتاب المغربية باللغة الفرنسية⁽⁴⁾ - على صياغته بالطريقة التالية: «كيف تعبر الاختلافات ثقافة ما؟» وكيف يمكن إعادة اكتشاف الذات في هاوية الهوية؟ «بل وكيف يمكن مشاطرة سر ما مع الأجنبي من دون القدرة أو الرغبة في اللقاء به في أبعد نقطة فيه، بوصفه حدًا يغير هويتي الخاضعة للضرورة؟»⁽⁵⁾.

يتساءل الخطيبي، من جهة أخرى، عن إمكانيات استقبال الأجنبي في الأدب الفرنسي في كتابه "أوجه الأجنبي"، حيث يعتبر أن كل أدب يمثل حقلا لصراع الهويات والتوقعات، وبأن كل أمة، في مبدئها، تشكل تعددا، وفسيفساء ثقافيا، إن لم نقل تعددا في المرجعيات المؤسسة لها. غير أن هذا التعدد لا يوجد في علاقة

تكافؤ واقعي بحكم وجوده ضمن علاقة تراتبية. و يقدم المغرب مثالا بليغاً على هذا الصعيد؛ إذ تتكون تشكيلته اللغوية الواقعية من العربية والأمازيغية والفرنسية، والإسبانية في الشمال وفي الأقاليم الجنوبية بالصحراء، وإن كانت بكيفية أقل. كما أن اللغة العربية تتوزع بين أصلين، الأول يرجع إلى الذاكرة المكتوبة، والثاني يحيل على الحكي الشفوي. وهكذا يجد الكاتب المغربي باللغة الفرنسية نفسه في وضعية ترحل دائم بين اللغات والثقافات. أجنبي بالنسبة لذاته وللآخر، يتعرض هذا الكاتب، على الرغم من تبرمه النسبي من الجاذبية "الوطنية" لمقاومات، بل لمحاولات استبعاد من هذه الجهة أو تلك، حتى ولو التجأ إلى هوية ملتبسة كأن يقدم نفسه باعتباره "أجنبياً محترفاً"، كما يقول الخطيبي. فالثقافة الفرنسية، وأدبها بوجه خاص، تنفتح على الآخر بحذر شديد، ومع أنها نتاج اختلافات هائلة، فإن قدرتها الثقافية على الاستقبال تخضع لعملية انتقاء كبيرة. وهذا ما يشكل مصدر قلق إضافي للكاتب المغربي بالفرنسية.

7. استخلاص

يتقدم سؤال الهوية بطرق تجعل المرء في وضعية قلق، لأن صياغته تفترض انفصالاً يقظاً عن ذات منجذبة وحذرة في آن، وعن آخر قد يكشف أبعاداً إنسانية، وقد لا يكف عن إفراز مظاهر الغطرسة. كما يفترض، من ناحية أخرى، النظر في شروط التبادل الثقافي، وهل هي متكافئة أو مختلة، أم تشتغل داخلها هويات منغمرة في الشك أو في المواقف المتشددة.

حاول كثير من المفكرين العرب والمسلمين الاقتراب من مسألة الهوية والغيرية، وبطرق مختلفة، لدرجة أن الفكر العربي الإسلامي، منذ أكثر من قرن،

حولها إلى هَوس مُزمن، هناك من يحسم في أمرها بلغة قطعية لا يكف يكررها حتى الضجر، وهناك من يستسهل شأنها وكأنها لا تمس قضايا الوجود في الهنا والآن، ومنهم من يركن إلى موقف متأرجح يستسلم تارة لمتطلبات القول بالهوية وأخرى لإغراءات التبرم والانفصال عن آخر يختلف باختلاف السياقات ودرجة الخصومة.

تعيش المجتمعات العربية تأخراً بالقياس إلى الآخر، وتفاوتاً أنطولوجياً مع زمن العالم، وحوادث مزيفة، وحالات اسكيزوفرنيا، وهويات ممزقة... الخ. صيغ وأحكام تبدو مشتتة في ظاهرها، ولكنها إشكالية في عمقها بالنسبة إلى المثقف العربي الإسلامي. وإذا ما استبعدنا اللهجة العنيفة التي تظهر على قاموس بعض المثقفين، والغضب المتأجج من نصوصهم ضد واقع حال العرب، فإن "الأنا" الافتراضي كثيراً ما يحيل على حالات الإحساس بـ "التمزق" الذي يجد نفسه فيه الكائن العربي الإسلامي. من المؤكد أن مجموعة من المصطلحات المستعملة (تأخر، تمزق، اسكيزوفرنيا، حادثة مزيفة...) في حاجة إلى معالجة ومناقشة بطريقة مختلفة. غير أننا لا ننتبه كثيراً إلى أن مسألة "الاسكيزوفرنيا" لا تخص العرب والمسلمين فقط، لأنها، كما يقول "داريوش شايجان" «توجد في الغرب، أيضاً، ولكن بطريقة أخرى. وتتعلق بكيفية تدبير ما تعرّض للكبت، أو للقمع بسبب قرون من الدهرنة *Sécularisation*، وبالطلاق الذي حصل ما بين العقلي والنفسي الذي وُلد ويولّد هذا التفاوت والانفصام». ويعتبر "شايجان" أنه يمكننا «ترويض هذه الاسكيزوفرنيا التي أصبحت، طوعاً أو كرهاً، الوضع العادي لإنسانيتنا. وذلك باللعب على سلالمة عدّة، والانفتاح على عالم متعدد من الرموز ومواجهة العالم الحديث في نفس الوقت، لكن شريطة التمييز بين الأشياء وتجنّب كل نزعة اختزالية»⁽⁶⁾.

الهوامش

- (1) Voir Franco Crespi, *Médiation symbolique et société*, Librairie des Méridiens, Paris 1983.
 - (2) أعطت الأحداث المأساوية الجارية في العديد من البلدان العربية لمسألة الهوية أبعادا سياسية في منتهى العنف والقسوة في التعبير عن تفاصيلها. للمزيد من الاطلاع حول هذا الموضوع، أنظر الفصل الأول بعنوان: «تنازع الهويات في زمن الاحتجاج»، من كتابنا: الديمقراطية المنقوصة، في إمكانات الخروج من التسلطية وعوائقه، منتدى المعارف، بيروت، 2013.
 - (3) Marc Gontard, *Le Moi étrange, littérature marocaine de langue française*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1983, p. 7,
 - (4) للاطلاع أكثر على مكونات وتفاصيل فكر عبد الكبير الخطيبي أنظر القسم الثالث من كتابنا في النقد الفلسفي المعاصر، مصادره الغربية وتجلياته العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2014.
 - (5) Abdelkébir Khatibi, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Ed. Denoël, Paris, 1987, p. 204.
 - (6) Daryush Shayegan, *Sous les ciels du monde, entretiens avec Ramin Jahanbegloo*, Ed Du Felin, Paris 1992, p. 265.
-

الإبداعية العربية المعاصرة

ورهان الانفتاح على خبرة المؤانسة مع الغريب

محمد بن حموده

أستاذ التعليم العالي - تونس

في الوقت الذي تتصحر فيه مدننا العتيقة بفعل نزوح مزدوج انطلقت في الغرب موجة "الهجرة الحضرية" وانطلقت معها النداءات لما أسماه "إدغار موران" سياسة "الإحياء من جديد". فبعد أن كانت المدينة الحداثية تتمحور حول رهان ضمان رغد العيش باعتباره شرط ضمان العيش السعيد، ذكر "إدغار موران" أن «التضامن والمؤانسة والتأصل هي الأوامر الثلاثة التي بإمكانها أن تجد انطلاقا من الآن تعبيرا مجاليا واقتصاديا». فأمام تنامي التنمية وانخراط مجتمعات الحداثة في منطق الإفراط في التنمية، وتنامي البعد البيروقراطي في الإدارات وفي الشركات، وتشردم الأفراد الذي لا تعمل التنمية الاقتصادية سوى على تسارعه، أمام كل ذلك نلاحظ اتجاه القوى المدنية المحلية إلى الدخول في مقاومة من خلال بلورة اتجاهات تمنع نزع الصبغة المحلية الثقافية. ولا بد من الملاحظة أنه لا يتعلق الأمر بنشر التضامن على قاعدة دعم الميل للتحيز الثقافي على حساب تنمية واجب الضبط الاجتماعي وإنما يتعلق الأمر بتحرير القوة غير المستعملة للإرادات الخيرة

وتشجيع سلوكات التضامن. ومن هذا المنظور، فإنه عندما نشارك عبد الوهاب المؤدب حديثه عن ملابسات «غرس اللحظة الاستعمارية للتجربة الفنية [المعاصرة] في أرض من أراضي الإسلام»، فإنه لا يفوتنا لفت النظر لضرورة التمييز بين توجهات الفن الغربي المتمحور حول الكلاسيكية وبين الإبداعية الموالية لرفض الانطباعية للتمحور المذكور. وعلى هذا الأساس فإن الفنان العربي المتمحور حول الكلاسيكية ينبغي إدراجه في خانة ما يمكن تسميته "المثقف الاستقلالي". والملاحظ أنه عربياً، تميّز "المثقف الاستقلالي" بإيمانه بإمكانية استيلاء حركة التمدين الغربية في سياق المجتمعات العربية الإسلامية وبإمكانية استزراع الكلاسيكية في ربوع الوطن العربي. وقد خلق الحراك الاستقلالي المنوه به ضرباً من الإجماع الفكري الذي ترتب عنه ضرب من إجماع التوجهات الدينية والفكرية للمجتمع العربي الحديث على اتهام الجماعة المحلية كما يجسدها العرف. وهو ما أشار إليه عبد الوهاب المؤدب عندما جزم أنّ الممارسات العرفية «تم انتقادها بقوة من طرف كل فئات المتعلمين، منذ القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا». من طرف الوهابيين (في مذهبهم القائم على وحدانية الله المطلقة، التي لا شريك لها، بمنظور تبسيطي، يفضحون الوثنية التي تخفيها عبادة الأولياء، وزيارة القبور، والمواسم)، ومن طرف السلفيين المعتدلين (مثل محمد عبده)، والأصوليين (كالإخوان المسلمين)، وكذلك من طرف الحديثين المتغربين الذين عرفتهم فترة ما بين الحربين (مثل المصري سلامة موسى). فمثل هذا الرفض يشمل أحكام المفكرين المعاصرين لنا، أمثال المؤرخين الهيجليين الذين درسوا في الجامعة بعد الاستعمار، كالمفكر المغربي عبد الله العروي والتونسي هشام جعيط. ويمكن أن نضيف إليهما رجال القانون

العلمانيين والديمقراطيين، ودعاة تطبيق حقوق الإنسان أمثال محمد الشرفي. فالكل، وبدون استثناء، بمن فيهم المناضلون من أجل علمنة المجتمع الملتفون حول بورقيبة، اتفق على ضرورة القضاء على المكان الذي يأوي تلك الطاقة الوطنية المحلية الفائضة (التي تنفجر أثناء زيارة الأولياء أو أثناء ممارسة الجذبة)، الكل اتفق على أن هذا المكان يجسد قمة الانحطاط. لقد كان هذا القرار خطأ قاتلاً، وهو ما أدركه بازوليني باعتباره فناً متمرداً في تجاوبه مع البعد اللاوطني في ما هو إنساني، مع "قسمته الملعونة"⁽¹⁾ "La part maudite" كيف نفسر اختيار عبد الوهاب المؤدب لمخرج سينمائي ليؤشر على أفق البديل بدل أن يقترح أدبياً أو رسماً ؟

الإجابة عن هذا السؤال لا بد لها أن تتوقف عند موقف عبد الوهاب المؤدب من علاقة المرئي باللامرئي. ذلك أن الأخير يعتبر «أن الوجوه والصور التي تسكن عالمنا يطرأ عليها، عندما تنتقل إلى العالم الآخر، تغير وتكتسب دلالة ثانية تتطلب التأويل. وهذا المرور من مشهد إلى آخر يحصل على نزوعه السحري ودهشته في تماثل نتعرف بسرعة عليه بين مشهد الفن ومشهد الحلم.»⁽²⁾ هكذا يعيد عبد الوهاب المؤدب محورة الحياة الاستيهامية للأفراد حول مقولة "الخارق"، أي حول ذلك الصنف من الوقائع التي لا يمكن تحويلها إلى نسق من العلامات. وتبعاً لذلك، لم يعد المؤدب يطابق بين جوهر الفرد ونسق معارفه الشخصية. «وعلى هذا النحو، تظل الصورة (التي يستقر فيها اللامرئي ويقيم) محفوظة في الذهن ولا يمكن وقوعها في العالم الحسي فتصبح مشتركة كأى حدث اجتماعي»⁽³⁾ وبهذا الاعتبار، فإن ما يجمع بين "بازوليني" و"عبد الوهاب المؤدب" (ومن ورائه التراث

العربي الاسلامي) هو العودة بالفاعلية الإبداعية من منهج المسرحة الكلاسيكية القائمة على لحظة "التوقف عند الصورة" "arrêt sur image" إلى المنهج الشعري المعتمد على خيار "التوقف عند شغور الصورة" "arrêt sur l'absence d'image". وفي اعتماد مثل هذا الموقف تباين من الخفض الحدائي للبديهية بالقياس إلى الفكر. ومن المعلوم أنه بينما تمنع المناهج التصويرية إمكانية أن يأتي الفاعل بالإبداع على الإبداع وأن يجعله في وضع من يتوفر على طاقة تعبيرية تساعده على الانفتاح على خبرة الجليل، يسمح رد الاعتبار لصلاحية التوقف عند شغور الصورة بأن يحل مقياس الخبرة محلّ الصلاحية البصرية (التي هي دائما صلاحية معرفية، أي عملية، بما أن أفق وغاية المعرفة هو العمل). وهكذا عموما، أصبحت "الأمية" ضرورة يواجهها الفنان المعاصر من أجل التباين من الاقتصار الكلاسيكي الذي أدى بالإنسان إلى أن يصبح كائنا بلا سريرة. خاصة وأنه بقدر ما تنمي الكلاسيكية في الإنسان قدرته على الإيجاب، تقطع صلته بما أسماه «مرلو بونتي» "سرّ الطواعية". ذلك أن مسألة الأصالة لا تتطابق مع قضية "الختم الخاص" "motif le propre" كما دشنها اليونان وطورها الفن الغربي طوال قرون وإلى حد ظهور الرومانسية والانطباعية. وللتذكير فإن "الرومانطيين الأوائل" عارضوا التصور العقلي للعالم القائم على إمكانية معرفة شيء ما بواسطة عدد محدد من الملاحظات بتصوير شعري معاكس يفترض أنّ الإنسان لا ينتهي أبدا من تأويل الأشياء الماثلة أمامه عبر تصورات متعددة تتجدد باستمرار. وهذا مثلا ما يذكره "أ.و.شليغل" في "الساعة الثامنة" من "دروس حول الفن والشعر": «الرؤية غير الشعرية للأشياء هي التي تعتبر أنه قد قيل كل شيء حولها عن طريق إدراك الحواس وتحديدات الفهم،

الرؤية الشعرية هي تلك التي لا تتوقف عن تأويلها». «وانطلاقاً من هذا لم يعد بمقدور غوته والأخوين شليغل سوى التخلي عن مفهوم خطابية الشعر، وبالتالي تلبس الفارق بين الفن والشعر». ويذكر جان-ميشال غوفار أنه «قاد هذا الأمر شليغل إلى نعت اختراع اللغة بأنه "شعر الفطرة": البشر الأولون كلهم "شعراء" ذلك لأنهم أبدعوا بعفوية رموزاً للتعبير عن صور امتلكوها عن هذا العالم»⁽⁴⁾.

مجمل القول إن الرومانسية تخلت عن ربط أصالة الفرد بمقياس "الختم الخاص" لأن منوال الأخير هو القطعة المفردة، وهو ما يربط مسألة الأصالة المذكورة بالأشكال بهاجس الكياسة وأفانين الظهور والمرئية. بينما للأصالة - بمدلولها الثقافي-الأنثروبولوجي - صلة بالعجيب بدلالته الأصلية، أي بتلك الغرابة المحيرة التي تحدث عنها فرويد، والتي تمتاز بكونها غريبة ولكن ليس تماماً وهي كذلك مألوفة ولكن ليس تماماً. مفاد القول إنه يتوجب، على نحو أو آخر، التمييز بين التشابه الكوسموبوليتاني وبين التشابه الاختلافي (اختلاف المتشابه: كاختلاف نخلة عن نخلة أخرى واختلاف زيتونة عن زيتونة أخرى الخ). للثاني أكثر من صلة بذلك "العجيب" الذي تحدث عنه مالك بن نبي عندما لفت النظر إلى أن «طبيب وراع لا يمكن أن يلتقيا في المكونات الخاصة التي تمليها المهنة، ومع ذلك فإن هنالكَ تشابهاً عجيباً في سلوكهما الخاص، هذا التشابه من أخص الأمور وأهمها في تحديد ثقافة مجتمع معين، هو يحدد في الواقع أسلوب حياة ذلك المجتمع، كما يحدد سلوك أفرادهم ومدى ما بينهم من تبادل في هذين الجانبين»⁽⁵⁾. وهذا العجيب هو عنوان الانشداد إلى عالم ما وراء الضرورة، وهو عين الدور الذي اضطلعت به تراثياً مرجعية الدواب بالقياس للشعر العربي، وللشعر الأصلي عموماً. ولأن الشعر

يمتاز بكونه ثانوياً عملياً ولكن أول وجودياً فإنه يصبح مفهوماً أن تكون الأصالة الشخصية في عداد ما لا يعبر للاجتماعي وما هو ملازم للأنتروبولوجي؛ ذلك أن الاجتماعي لا يعترف بأصالة الشفع Le double وذلك لرهافته التي تقربه كثيراً من طبيعة الصوت من حيث هو، في آخر المطاف، شريحة رهيبة. ورهافتها هي ما يجعلها، من جهة عصية على الأشكال، ومن جهة أخرى مفتوحة على الحدة وعلى ما هو من طبيعة طاقية، ومنه طبيعة الصوت الانبثاقية. وهي الانبثاقية التي تجعله عضوي الصلة بالخارق وبالعجيب وذلك باعتبارها منوال تألف للبدئية والفكر على نحو يفتحهما على مضمرة "روح العصر" بشكل عفوي وتلقائي. ومقولة "روح العصر" - كما يدركها الفنان المتحرر من التمحور حول الكلاسيكية - هي الحافز الذي يوجه الإبداعية بحيث تهتم المقاربات بالطابع النشط للحياة في المدن وفي الشوارع وفي المناطق الحضرية، وبالطابع المعتلج لعالم الصناعيين، وبالطابع الحيوي للحركة في محطات القطار، وبالطابع المغربي للحميمية؛ وعموماً يتعامل المبدع المعاصر مع ذلك السحر الاتصالي الذي كان يسم حصرياً حياة المنازل بميسمه قبل أن تستوعب الحداثة تلك الحياة المنزلية ضمن مقاييس الحياة المدنية ومعاييرها التاريخية والرسمية. في المقابل، يسمح الانفتاح على الممكن المباشر بالتفاعل التوكيدي مع حقيقة أن الواقع الإنساني يتغذى من الوهم إلى درجة أن يصبح هو نفسه نصف وهمي، وذلك على اعتبار أن التفاعلية الكيانية تتطلب "فعل إيمان بالقرين" واستعداداً للانخراط بالهالة التي تلقه وتحوله إلى حضور كاسح. وهنا تحديداً يكمن موطن التهتكية التي تجعل من الأداء لعبة الروح والوجوه؛ وفي تقاطع مفاجئ تصبح الأخيرة "شرائح روح حقيقية". وللتأكيد على أصلية هذه الهالة

المتاحة لكل الأحياء (وليس للبشر فحسب) حرصت الإبداعية المعاصرة على أن تغلب بشكل واضح ضارب السلوك العفوي على ضارب "القناع" المتأصل.

مع السينما سيحضى التعجيب الموالي للتوقف عند شغور الصورة بخدمات تقنية جديدة تسمح للتعجيب بأن يوسع قدرته على القبض على الممكن المباشر، عينا بالحديث تقنية "الراكور" raccord. فبعد أن كان الرسام الكلاسيكي يتحرك حصريا في حدود "ديكور" يؤثته بصنعة وبمعرفة أصبح الرسام المتصادي مع التحولات السمعية البصرية يتعاطى مع رخصة تسمح له بكسر منغلقات الديكور والاستفادة من إضافات "الراكور". وهذا الممارس للإبداع الجديد اسمه "المخرج". وهو على النقيض من الرسام الكلاسيكي الذي كان يمارس إبداعه في خلوة مع لوحته (يتحاور معها ويعالجها على أكثر من نحو) فإن المخرج لا ينجز عمله إلا من خلال تفاعله مع أصناف عديدة من المتدخلين: الممثلين والمرافقين والعملة والموظفين ومزودي الخدمات وإلى غير ذلك مما لا يمكن حصره؛ وكل ذلك دون أن يظهر على الشاشة. كما ينجح الفيلم - بفضل المخرج - في ملامسة "ما لا يعبر للفن"، أي تلك الرهافة الأصلية الكامنة في كل من تعامل معهم المخرج. وهو ما يفتح الإدراك على عالم الممكن المباشر الذي كان من دور الكتابة حجه، بما أن هدف الكتابة هو التبئير بينما غرض الراكور هو اقتناص الإمكانية العائمة والسائحة. وتذكر روز ساتيكو جيتيرانا هيكيجي أن ماكدوجال يصف العلاقة بين الفرد محل البحث وصانع الفيلم على النحو التالي: «إنَّ الفرد محل البحث هو جزء من صانع الفيلم، وصانع الفيلم هو جزء من الفرد محل البحث (...). فالفرد الذي يتمحور الفيلم حول شخصيته له هوية متعددة الطبقات - طبقة بوصفه شخصا يعيش

خارج الفيلم (...) وطبقة بوصفه الشخص الفني الذي بُنيت شخصيته عبر التفاعل مع صانع الفيلم، وثالثة بوصفه الشخص الذي يُعاد تشكيله مجدداً عبر تفاعلات مشاهدي الفيلم»⁽⁶⁾. وتواصل الكاتبة تفصيل القول في حيثيات علاقة المؤانسة بين الفيلم والمشاهد فتقول: «بالنسبة لصانع الفيلم، بالتالي، فإن صناعة الصورة السينمائية - وإلى حد بعيد - شكل من أشكال تمدد الذات باتجاه الآخرين، أكثر من كونها شكلاً للتلقي أو التوليف (...). إن عملية صناعة فيلم هي في الواقع سبيل للفت نظر الذات وأنظار الآخرين إلى شيء ما ذي مغزى، أو لعلها بمنزلة صياغة نشطة واعية للتجارب التي يجتازها المرء». هكذا يتبين بشكل أوضح أن قرب السينما من الشعر وبعدها عن الفن له صلة بخيارها القائم على تصدير المعاني على المعارف. ("جون رونوار" كان يغضب كلما تمت المقارنة بين التصوير والسينما وكان يردد دائماً: «التصوير فن والسينما صنعة.») ولهذا كان للصوت دور مركزي ضمنها. ذلك أن العبارة الشعرية تختلف عن الكلمة من جهة تمسكها بجهازة (sonorité) تفقد في غيابها جوهرها الإيمائي والأيقوني فتتدهور إلى منزلة الكلمة التي لا تؤدي وظيفتها التداولية إلا بالإذعان لضرورة احترام التباعد بين الصفة واسم الموصوف. بكلام آخر، يتلاءم الصوت مع التموضع المحلي لاشتراكهما في رفض تباعد جهة الأشياء وجهة الأفكار. ولأن باحثة من قبيل ساميا ساندرى تنتصر لجهة الأشياء ضد جهة الأفكار فقد شددت بصوابية على أن «ما ينقصنا هو معرفة الإنسان في شموليته»⁽⁷⁾. واللافت للنظر هو أن مجرد إيلاء القيمة الشاملة الصدارة الواجبة لها لكي تصبح مسألة "الجهازة" "La sonorité" مسألة ركنية ومركزية. لنقرأ لساميا ساندرى وهي تقول: «كي نصل إلى معرفة الذات يجب أن نحدد ذكاء العقل ونسعى إلى تنشيط ذكاء الفطرة. ومتى عرفنا ذاتنا، نجد أنفسنا خارج الزمان

والمكان، وخارج بعدنا البشري، مما يتيح لنا إدراكا أعمق، ويجعلنا نرى الآخرين والطبيعة والأشياء بوضوح أكبر، ونرى أننا جزء متمم من الكل. فنكون هكذا قد عدنا إلى أصلنا، إلى الصوت. وبما أنّ كل شيء صوت، يغمرنا النور فنجد الحل لكل مصاعبنا رغم كوننا سجناء سجد محدود بالزمان والمكان [...] إنّ الإنسان الشفاف، أي الذي عنده وعي في صوته الداخلي، هو عرضة للإصابة بالتحسس»⁽⁸⁾. وتتأكد لنا علاقة الإحالة الرابطة بين الميتافيزيقا والصوت حين نتابع المسألة كما طُرحت في سياق الفن التشكيلي المعاصر. ولقد لفت أسعد عرابي بصوابية لدور كاندينسكي في هذا السياق، وإن كان يعتبر أنّ "كاندنسكي" بروحانيته المشرقية لم يدرك ما ستؤول إليه نبوءته المعروفة التي سجّلها في كتابه عن الروحانية في الفن المعاصر (1920)، يقول عرابي: «سيتحول التصوير في يوم من الأيام (بُعْد أم قُرْب) إلى نوبة قابلة للانتشار والتطبيق مثلها مثل النوبة الموسيقية»⁽⁹⁾. والواقع أنه عندما طالب كاندنسكي المتلقي بالنظر للعمل الفني من ناحية أنه مكون جرافيك، أي رسومات ذات نقاط وذات كثافات وليست تصويرا لأشياء وموضوعات؛ فقد أتاح فرصة تعويم الفروق الفاصلة للكتابة عن الخط وذلك في سبيل مصالحتها مع القيمة الشاملة التي تركزها الطاقة الداخلية. وعلى مستوى خيار تصدير الطاقة الداخلية تحديدا سيتصادى الغالبية من المصورين العرب مع خيار ردّ الاعتبار للحضور الحسي في العالم ولخيار مباشرة اللون من جهة "الجهارة" المتصادية مع التعددية اللهجية "dialectale" الموسوم بها السياق الثقافي العربي. وفي ضوء هذه المباشرة صير إلى الأمل لمؤازرة مقاومة الثقافات لسطوة الحضارة. وفعلا، اقتترنت الحداثة - منذ بداياتها اليونانية - بتصور يزدري الحديث عن كمال الإنسان الباطني على النحو الذي تتفق عليه حكمة الشرق عموما؛ وهي الحكمة التي تجعل

من التجربة الداخلية أفضل سبيل لإدراك الحقائق الخاصة والعامة. ويمكن القول إجمالاً بأن رهان الرمزية كما تتعاطاها المجتمعات الغابرة هو صياغة عقد طبيعي يجعل سلوك البشر في كل تفاصيله انعكاساً لمبدأ الطبيعة القائم على الوهب. على هذا النحو تقوم الأسطورة بالمعادلة بين الرابطة الوجودية والرابطة الثقافية. ولذلك فقد كان محك الآخريّة ضمن الاجتماعيّة هو ما يمكن وهبه للفرد من قدرة على الاشتغال وليس كما يجري عليه الأمر في المجتمعات الحضارية حيث الرهان هو الالتزام أولاً وقبل كل شيء بالتوافق الحركي. ولذلك أمكن القول إن الرابطة الثقافية هي في الأساس رابطة وجودية في حين أن مثلتها الحضارية هي في الأساس صورية *formelle*. ولهذا فإننا لا نملك إلا أن نشرك عبد الوهاب المؤدب تأكيداً السابق ذكره والذي يلفت النظر إلى أن القضاء على الطاقة المحلية الفائضة يحولها إلى طاقة مكبوتة، و«أن هذا البعد الديونوزوسي المكبوت، إذا لم يتم إعادة إحيائه، قد يعود إلى الظهور على السطح بكيفية غير مضبوطة وضارة ومدمرة»⁽¹⁰⁾.

حاصل القول، إن قصور الحداثة له صلة بانحيازها التام للمدينة ضد الريف وعلى هذا الأساس تنتهي بها الأمور دوماً إلى الخلط بين الحضارة والتمدن. وعلى مدى خمسة وعشرين قرناً واطبت الحداثة الغربية على استيعاب مرجعية "القرية" ضمن مقاييس "الحوضرة" "urbanisation". هكذا أصبح التحضر والنمو السكاني يشكل الملمح الرئيس للتغير الاجتماعي بعد أن ظلت - على مدار خمسة آلاف سنة أو أكثر- حياة القرية هي الخبرة المرجعية للبشر. وللتذكير، فإنه في ضوء تلك المرجعية تمت صياغة كل الإيديولوجيات وكل المؤسسات وما تقتضيه من عادات، وإن كانت أغلب التحديات والتغيرات الثقافية قد جاءت من المدن. أما

حاليا، فإن خبرة أغلبية البشر هي حياة المدينة التي تقوم على الطابع اللاشخصي وغياب الحميمية خارج العلاقات العائلية. ويبدو أن عملية التوافق الاجتماعي والسياسي والنفسي والأخلاقي والبيئي مع الحياة في المدينة الكبيرة تأتي بين التحديات الأصعب لعصرنا بعد تطور المجتمع الصناعي ونشأة مجتمع المخاطرة. فمع سيرورة التصنيع صير إلى إلغاء هذه التمثلات ولم تعد الطبيعة لا معطاة ولا محددة سلفا، بل صارت منتجا تاريخيا، أي صارت بناء حضاريا يربط التقدم بتراكم الوسائط التقنية - أو ما دُرَج على تسميته "مسهلات العيش" - على نحو يحقق الرفاه وهو ما حول المجتمع إلى سوق لمنتجات الصناعة. وقد سمحت الصناعة بتحويل العملية الانتاجية إلى تناسخ تقني قادر على إلغاء الفرق بين الأصل والنسخة وبالتالي بين المنتج والمستعمل، وهو ما حوّل تنوع الفعلة الاجتماعيين إلى تشاكل غير مسبوق وذلك بعد صهر جميعهم ضمن بوتقة جديدة اسمها الجماهير. وكردة فعل على هذا المحو والطمس للبعد الأنثروبولوجي للإنسان توجه تيار "الآرديكو" - منذ بدايات القرن الماضي - نحو رد الاعتبار لإبداعية تستند إلى ما تمت تسميته بـ"بيداغوجيا المشاريع"؛ وهي بيداغوجيا تحول التمحور من الاهتمام بالأغراض إلى التركيز على مسألة "القيمة الشاملة" (La valeur globale) وبالتالي فهي تتعارض مع تصور المشروع كما تمّ التعاطي معه خلال عصر النهضة الأوروبية. ومعلوم، أنّ التصور الكلاسيكي للمشاريع كان متمحورا حول الأغراض وكان اقتراح المشاريع يتمحور حول علوية الأهداف العملية. في المقابل تتميز المقاربة المعاصرة لفكرة المشروع بتمحورها حول مرتكزات مختلفة: إما حول الفاعل أو حول المسار أو حول المتلقي (المستعمل). من هذا المنظور يمكن

فهم دلالة ما ذكره عبد الوهاب المؤدب من أنه « من الممكن أيضا إغناء المبادئ الإسلامية وتخصيها على المستوى الجمالي، لا سيما ما سماه أوليغ غرابار بـ"جمالية الزخرفة" التي لعبت دورا فعالا في ابتكار أسلوب (الآرديكو) في الثلاثينيات من القرن الماضي. ويظهر قرب الفن الإسلامي، الذي يستلهم أسبقية الزخرفة، من هذا الأسلوب الحديث بجلاء أكثر عندما نُعجب بأعماله كما توجد في مدينة الدار البيضاء التي كانت، إلى جانب نيويورك، في الثلاثينيات من القرن الماضي، واحد من مختبراته. هكذا غرست اللحظة الاستعمارية هذه التجربة الفنية في أرض من أراضي الإسلام كما لو أنها كانت تريد أن تجعل هذا التلاقح أوضح وأجلى للعيان، تلاقحا يبرز فيه واحد من العطاءات التي قدمها الإسلام إلى الإبداعات المعمارية في القرن العشرين»⁽¹¹⁾. وفي واقع الأمر، قام الآرديكو بمراجعة الموقف الغربي مما سُمي "الفن الإسلامي" لكي يراعي فيه بعده الخاص به كمنتوج ثقافي، وبالتالي بوصفه منتوجا يراعي المحددات الرمزية ولا يفصل بينها وبين متطلبات الوظيفة الصرفة. ونظرا لتمحوره حول هذا التآلف بين مصادفات متطلبات الوظيفة وبين اقتضاءات الرمزي فقد كانت إنتاجيته تعتمد منوال "الحدث" الذي تكون ضمنه المعاودة اختلافا. ولعله بالإمكان الجزم أن ما حدا بعبد الوهاب المؤدب للتأكيد على دور "الحدث" هو وعيه بقدرة الأخير على أن يكشف ما تحجبه العادة وما يخفيه احترام القاعدة والثقة في النظام والحرص على الانتظام. وفعلا، تتميز البناية الإسلامية بمزاوجة التموضع المحلي مع الاعتبارات الكلية، وهو ما يقتضي حضور تراسل وترادف بين فسحة الفناء المعماري والفسحة التي يتضمنها التصميم الواعي والمقصود بين النتاج الاجتماعي والثقافي العفوي، وذلك بغاية التمييز بين عملية

الابداع التصميمي وعملية التملك ضمن تجربة الحياة اليومية من جهة، وبين إدراك المجتمع للمكان الاجتماعي وإدراك المصمم المعماري للمكان نفسه أثناء العملية التصميمية النظرية والتجريدية من جهة أخرى. أهم استنتاج، في هذا الباب، هو أن العمارة الإسلامية معنية بالعمران أكثر من اهتمامها بالإبهار الفني. وتثميناً منه لهذا التوجه حرص عبد الوهاب المؤدب على «أسطرته»، وفي هذا الخصوص كتب قائلاً : «من المؤكد أننا، في الظرف الحالي، بحاجة إلى بعث الأسطورة الأندلسية وإحيائها. ومن المفيد في الواقع التذكير بهذا الفصل المجيد من التاريخ الأوروبي، للتأكيد على إدراج هذه الحقبة كحقبة مؤسسة في تاريخ وهوية أوروبا، أوروبا التي تنحدر من أثينا ومن روما ومن القدس كما من قرطبة، العاصمة التي كانت بالغة الجمال، ذلك الجمال الذي ما زال بادياً في ما تبقى من جامعها. يجب التحدث عن الأسطورة لكي لا يتم تشويه التاريخ، لأن التعايش بين المسلمين واليهود والمسيحيين (تحت السلطة الإسلامية) الذي تجب الإشادة به، لم يكن دائماً مثالاً»⁽¹²⁾. ولعل دلالة الأسطورة في هذا السياق تأخذ في اعتبارها فاعلية "التلقف" وتراعي الكفاءة التي تحسن تدبير فاعلية "إعادة القول" التي أشار إليها بلانشو بقوله: «من ذا الذي سيهتم بقول جديد، لم يسبق تداوله من قبل ؟ ليس المهم أن نقول قولاً، وإنما أن نتلقف قولاً سابقاً وضمن هذا التلقف، يمكن أن نضمّن في كل مرة قولنا غير المسبوق». مفاد القول إنه لا بد من التوفر على القدرة لتنزيل الفكرة الجديدة يأخذ في اعتباره السياقات السابقة عليها وهو ما يقتضي من المجدد الانخراط في علاقات قرب ومؤانسة مع من يشملهم المقترح الجديد. واليوم، تزود السينما مهمة "التلقف" بالواسطة الملائمة، أي بالقدرة على إنجاز ما كان يتحقق

من خلال التداول، أي ضمن علاقات التباعد، من خلال الاتصال المباشر. فعلى اعتبار أن، «الأداء المسرحي - كما يشير إلى ذلك "إدغار موران" - يتطلب تضخيماً، أما الأداء السينمائي فيتطلب حياة داخلية» فإن أصبح من اليسير استبدال وساطة التداول والتواصل بوساطة الاتصال. هكذا تشارك السينما خاصة الأسطورة في كونها تندمج في الحياة أو تتجسد فيها بشكل من الأشكال بينما يحافظ الفن على علاقة التباعد. ولا يمكن أن يعتبر "إدغار موران" مبالغاً عندما يقول: «أما "أنا موجود"، التي يعبر عنها الممثل، فإنها تفرض نفسها عن طريق "فعل إيمان بالقرين"» خاصة وأن «الحركة نفسها، التي تقرب المتخيل من الواقعي، هي التي تقرب الواقعي من المتخيل. بمعنى أن حياة الروح تزداد رحابة وغنى، بل وتزداد ضخامة داخل الفردانية البورجوازية. إن الروح هي بالتحديد مكنم التوحد يتطابق الواقعي والمتخيل ويتغذيان من بعضهما بعضاً، وهنا يصبح للحب أهمية متزايدة، بوصفه ظاهرة للروح، تأتي لتخلط بحميمية بين إسقاطاتنا - تماهياتنا الوهمية وبين حياتنا الحقيقية»⁽¹³⁾. وفعلاً، بمجرد أن أصبحت الصورة كائناً يتوفر على روح "animée" حتى انخرط الغرب ضمن قيم "استاطيقا الصدمة" "esthétique du choc" التي اعتقدت الحداثة منذ بداياتها الأفلاطونية بفوات الأجل عليها. وفعلاً، لم يكن من السهل على الذوق الغربي السائد القبول بالطابع الطاقى للصورة "الحية" وبالتالي تمت مواجهتها بالمنع والرقابة. وقد ذكر "ليث عبد الأمير" أنه عند تصفحه كتاب "تحت مقص الرقيب" من تأليف "توم ديوي ماثيوز" عثر على معلومة طريفة تشير إلى أنه مع اتساع حجم الشاشة منذ أن اختفت "الكينوتوسكوب" "Kinéscope"، أي صناديق الفرجة التي اخترعها أديسون عام 1891 كبر معها هوس الجمهور الذي

كان متعطشا لمشاهدة كيف سيبدو أي شيء بمجرد تثبيته أمام الكاميرا. ويذكر كذلك أنه «جاء على لسان أحد المسئولين عن العروض السينمائية الأولى، أن الذوق المعاصر اتجه إلى كل ما هو مثير وقوي ويمكن رؤية كل ما يقوم به الإنسان بالتفاصيل الدموية المؤلمة، مثل عمليات الهجوم على الحيوانات كالثيران والثعالب أو اجتماع أسدين على قتل فيل على سبيل المثال»⁽¹⁴⁾! ويستنتج التقرير المشار إليه أن حدود الممنوع كانت تتوقف عند هذه المشاهد التي أصبحت اليوم لا تمثل شيئا أمام المشاهد التي نتمتع اليوم بمشاهدتها مع أطفالنا. ويضيف الأستاذ ليث عبد الأمير قوله: «والطريف في الأمر أن راديكالية التغيير في الذوق العام والنظرة إلى المحظورات قد شملت الرياضة الأكثر شعبية في العالم اليوم وهي كرة القدم؛ فقد كان لاعبو الكرة في إنجلترا، وهي البلد الذي بدأت في ساحاته الكرة المدورة يعتبرون خارجين عن القانون حسب لجنة الرقابة آنفة الذكر». وبناء على جملة هذه المعطيات انتهى ليث عبد الأمير إلى الاستنتاج أنه مع تطور مسيرة البشر وتطلعاتهم إلى الحرية والتي ميزت مراحل مهمة من الحداثة الغربية تتحول "الحدود" مع التجربة الإنسانية من "الخارق" إلى "العام". وهذا يدفعه إلى طرح الأسئلة التالية: «لماذا يكسر تقادم الزمن حدة الحدث ويخفف من وطأته؟ هل السبب في ذلك يعود إلى عوامل سوسولوجية أم أن له علاقة بالتطور التاريخي للمجتمعات؟ وهل أننا يجب أن نتعامل مع هذا التحول من "الخارق" إلى "العام" كموضوع فلسفي يخص النخب المهمة أم أنه قضية ثقافية عامة، أم الاثنان معا؟ ومباشرة بعد كلامه يضيف قوله: «لنحاول أيضا طرح الأسئلة من جوانب أخرى: هل أن تحول الحدود من "الخارق" إلى "العام" هو مجرد ظاهرة سينمائية أم حياتية؟

وإذا كانت مجرد ظاهرة حياتية كيف يجب التعامل معها ؟ وإذا اعتبرناها ظاهرة سينمائية هل يمكن رسم مسارها مستقبلاً؟».

مجمل القول إذن أنه غربياً، توصلت "الصورة الحية" (l'image animée) إلى رفع الحضر الذي استهلته الأفلاطونية على عالم "ما وراء الضرورة" وذلك بسبب طابعه الخارق والمتعارض، بالتالي، مع مقاييس الحس المشترك ومع كلية المقاييس العقلية والبشرية. إذ مع الصورة الفيلمية ارتفع المانع وأصبح الخارق وسيطاً يحيل على العام، وتحوله التدريجي للعام من شأنه أن يستوعب غرابة الخارق ويحوّله إلى خبرة مشتركة وعامة. ولكن بدا العرب وكأنهم متفاجئون من تبعات عملية "نفث الروح" في الصورة التشكيلية وما تحيل عليه من تقليص الفارق بين تداول المعلومة (communication) وبين الاتصال الحضوري والعياني (transmission) كما بيّنه مثال الكلام الأنف الذكر للمخرج المصري ليث عبد الأمير. وبالتقدم في قراءة بقية مقاله سيتبين لنا أن موقفه من الطابع الخارق للصورة الحية يتنزل ضمن موقف عام من الثورة الثقافية التي انطلقت غربياً مع الأريديكو وتواصلت مع البوب آرت. وفعلاً، نقرأ ضمن نفس المقال كلامه التالي عن اقتصادات البلدان الغربية خلال فترة ستينات القرن الماضي : « في الربيع الاقتصادي لهذه البلدان انفتح الفن على المجتمع، مثل فن "البوب" أو ما يسمى "فن العامة" الذي جرد الأشياء من رمزيتها وبدد التضاد بين الحياة والفن مما قرب المسافة بين الثقافة النخبوية والثقافة العامة»⁽¹⁵⁾. من الواضح أنه لم يخطر على بال المخرج المصري أن من شأن اعتماد الاتصال بديلاً عن التداول أن يفتح المواطنة على تعددية السجلات الثقافية وعلى وضع الإنسان العامي فكراً ووجداناً في قلب الشأن العام. وفعلاً، في خلال الفترة

التي ترافقت مع الربيع الاقتصادي الغربي لم تكن العواصم العربية مواكبة للمسار المذكور، بل كانت تتهجى طريقها نحو الانفتاح على الصورة السمعية البصرية. ولو تقفينا آنذاك، على سبيل المثال، خطا الفنان الشاب رافع الناصري في مسيرته التي أخذته من مسقط رأسه إلى بغداد لدراسة الحفر الفني ولأغراض أخرى لوجدناه متحدثا عن زيارته الثالثة لها قائلا : «أما الزيارة الثالثة لبغداد فكانت في عام 1955 عندما جئت بالقطار.. لزيارة المعرض الصناعي التجاري الدولي الذي أقيم في منطقة الصالحية، وكانت هذه الزيارة قد خطط لها الكبار بعد إغراء وتأثير قوي وواضح من قبل الدعايات الجذابة والمثيرة التي شاهدناها على شاشة السينما المتجولة العائدة إلى "النقطة الرابعة" التي كانت تعرض أفلاما للدعاية والإعلان عن المعرض، أو الصور الملونة الجذابة التي كانت قد نشرتها مجلة "العالم" الأمريكية مع مواضيع عن المعرض نفسه. وكانت تستوقفني بشكل خاص صور المتزلجات على الجليد وهن يرتدين ملابس زاهية ومثيرة»⁽¹⁶⁾. وهناك في بغداد اكتشف رافع الناصري السينما، في المشهد الحضري أولا ثم في قاعات العرض. بخصوص الأول يقول المذكور: «في أحد الأيام عبرنا الجسر القديم "جسر الشهداء" قاصدين سينما الحمراء في جهة الرصافة. كان الفيلم من بطولة الموسيقار فريد الأطرش والراقصة سامية جمال، وكنا مندهشين لكل ما نراه ونسمعه». ويحدثنا عن العرض فيقول : «أما أنا فقد كنت طوال عرض الفيلم متمتعا بصور الفيلم بالأبيض والأسود، ومنتعشا بهواء الصالة الذي كان مزيجا من رائحة التبريد ورائحة "العنبية" و"الشامية" والشكولاتة وروائح أخرى منا نتعرف إليها لأول مرة». هكذا بالربط بين الحديثين "حديث ليث عبد الأمير وحديث ناصر الرافي" سنتبين أن ما كان غربيا

في مقام الشأن الذي يهيم الخاصة والعامة «وهل صدفة أن الشعبي تمت ترجمته بمصطلح "العامة"» أصبح عربيا شأنًا، محدودا أولا بمجال العواصم، وأصبح ثانيا سيرورة موقوفة على الخاصة المقيمة في تلك العواصم. ولعل هذه النخبوية هي التي جعلتنا عربيا ننسى أن السينما هي جنس فني ينتمي للفنون الصغرى وليس للفنون الكبرى، وأنه مثله مثل الفوتوغرافيا لم يكن عند ظهوره معدودا فنا بين الفنون. ولعل الثورة الفنية التي قادها الانطباعيون تجد لدى هذه الفنون الصغرى حافزها الكبير والذي جعلها تطالب بأن تصطف الفنون الكبرى وراء الفنون الصغرى في تخلصها من كل أشكال التباعد الفني وذلك من أجل التأسيس لعمل من أجل الارتقاء بتلك الفنون الصغرى لمنزلة يجعلها تساهم جديا في تمكين الشعوب من الوجدان الذي يليق بها. وما بدا في شكل احتجاج مع الانطباعيين والتعبيريين ومن تلاهما من التيارات الفنية الراضة للتمحور حول الكلاسيكية اكتمل مع جماعة "الباوهاوس" في ألمانيا ومع "الآر أند كرافت" "الفنون والحرف" في إنكلترا ليتبلور في شكل ثورة ثقافية ترفض الهرميات الفاصلة بين أصحاب التصورات وبين من لا دور لهم إلا تنفيذ التعليمات. فبعد أن كانت الصناعة تنتج أغراضا تُختزل إلى وظيفتها العملية في حين يحتكر المنتج الثقافي خاصية توظيفه لفضاءات إنسانية تحفز على توسيع دائرة التواصل وعلى تنويع مجالات العلاقات الاجتماعية، أصبح التوجه المعاصر «مختلف تيارات "الديزاين" بالإضافة للفن المعاصر» يعمل على أن يغنم الاقتصاد المعاصر بعدا رمزيا يجعله يتمحور حول مقولة "الثقافة اللامادية"، وبالتالي يتخطى التعارض التاريخي بين الصناعة والإبداع الفني من ناحية، وبين المنتج الثقافي من ناحية أخرى. وطبعا لا يمكن للمخرج ليث عبد الأمير أن ينخرط في هذه الثورة الثقافية بما أنه يعتبر أن "البوب آرت" «جرد الأشياء من

رمزيتها وبدد التضاد بين الحياة والفن» ؛ ولأن نبذة الحديث عن التجريد تبدو سلبية فإنه يبدو أن السيد عبد الأمير لا ينظر بعين الرضى لما حصل من تقريب للمسافة بين الثقافة النخبوية والثقافة العامة. والحال، أن "البوب آرت" لم يكن نتيجة الربيع الاقتصادي بقدر ما كان مفعول الثورة الثقافية المتباينة من الكلاسيكية وذلك قبل أن يصبح أهم محرركاتها. ولأن القيم التي تستند إليها الثورة الثقافية المذكورة تتمحور حول مقياس عفوية الانتماء، فقد استطاعت إن ترفد التعددية الفكرية السياسية بتعددية ثقافية، وعلى هذا الأساس كان لزواج امريكا دور ريادي تحدث عنه إيليس كاشمو ضمن كتابه "صناعة الثقافة السوداء" فذكر أنه «عقب الحرب العالمية الأولى كان السود محرومين من حق عضوية النقابات العمالية، وكانوا مستبعدين من الوظائف اللائقة، كما حُرِّموا من المشاركة في العملية السياسية، وكانوا مهمشين بصورة عامة». غير أن ليسويس يقول : « لم توضع لوائح مانعة فيما يتعلق بالحصول على مكان في الفنون. ففي هذا المجال كان هناك شرخ في جدار العنصرية. وهو ذلك الصدع الذي كان يستحق التوسيع»⁽¹⁷⁾ وفعلا، من حسن حظ السود أن الأمريكان استجابوا بشكل أفضل من أوروبا لمطالبة الانطباعيين بتذويب "عالم الفن" ومؤسساته في ثنايا الخبرات الثقافية للجماعات المحلية ولذلك انفتح "البوب آرت" على مقاييس ثراء الحياة الباطنية وعلى أولوية الرمزي على الوظيفي (على نقيض ما قال السيد ليث عبد الأمير) وبالتالي أولوية العلاقات على الأغراض، وبذلك حرروا الإبداع من التمحور حول القطع المفردة وفتحوه على الشارع وعلى الحي وعلى التقشف وعلى تغفيل الأغراض وعلى الأدائية وغير ذلك مما يميز الفن المعاصر بالمقارنة مع الفن الكلاسيكي.

الهوامش

- (1) عبد الوهاب المؤدب، الاسلام الآن، حوارات مع فيليب بُتي، ترجمة كمال التومي، مراجعة محمد بنيس والمؤلف، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2002، ص. 32.
- (2) عبد الوهاب المؤدب، عن اللامرئي في الفن، ضمن كتالوغ معرض: اللامرئي، ذاكرة مغاربية، من 17 أبريل إلى 30 ماي 1998، المؤسسة الثقافية للبنك التجاري المغربي.
- (3) المصدر نفسه.
- (4) جان-ميشال غوفار، تحليل الشعر، ترجمة د. محمد حمود، كلمة ومجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2008، ص. 74 - 75. كما يضيف أنّ فريدريك شليغل يستعيد الفكرة نفسها عندما يؤكد في كتابه "محاورة حول الشعر" بأنّ "اللغة أقرب إلى جوهر الشعر من وسائله الأخرى. اللغة التي أعيد التفكير فيها منذ نشأتها تضارع المجاز والرمز، هي الوسيلة الأولى المباشرة للسحر".
- (5) مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الفكر، بلا تاريخ، ص. 50.
- (6) ذكرته روز ساتيكو جيتيرانا هيكيجي، ترجمة محمد علي ثابت، ضمن مجلة "الثقافة العالمية"، المجلس الوطني للثقافة والفنون، العدد 167، نوفمبر - ديسمبر 2012، ص. 194.
- (7) ساميا ساندرى، الصوت بوابة الكون، ترجمة ماري بدين أبو سمح، رياش الريس للكتاب والنشر، الطبعة الأولى، 2020، ص. 99.
- (8) المصدر نفسه، ص. 100.
- (9) أسعد عرابي، وجوه الحداثة في اللوحة العربية، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 1999، ص. 105.
- (10) عبد الوهاب المؤدب، الاسلام الآن، حوارات مع فيليب بُتي، نفس مصدر مذكور، ص. 30.
- (11) عبد الوهاب المؤدب، الاسلام الآن، حوارات مع فيليب بُتي، ترجمة كمال التومي، مراجعة محمد بنيس والمؤلف، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2002، ص. 78-88.
- (12) عبد الوهاب المؤدب، الاسلام الآن، حوارات مع فيليب بُتي، ترجمة كمال التومي، مراجعة محمد بنيس والمؤلف، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2002، ص. 175.
- (13) إدغار موران، نجوم السينما، ترجمة ابراهيم العريس، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى؛ بيروت، حزيران (يونيو) 2012، ص. 30.

- (14) ليث عبد الأمير، الواقع يتجاوز الخيال السينمائي : أفلام الحالات القصوى، مصدر مذكور، ص. 36.
- (15) ليث عبد الأمير، الواقع يتجاوز الخيال السينمائي : أفلام الحالات القصوى، ضمن جريدة "أخبار الأدب"، 13 مارس 2016، ص. 36.
- (16) رافع الناصري، رحلتي للصين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 2012، ص. 37.
- (17) ايليس كاشمور، صناعة الثقافة، ترجمة أحمد محمود، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000، ص. 15.

استقطاب لاغيرنيكا : التمثيل السردي العربي للوحة بيكاسو

شرف الدين ماجدولين

أستاذ التعليم العالي بالمعهد الوطني للفنون الجميلة - تطوان

1. تمهيد

شكلت لوحة "لاغيرنيكا" لبيكاسو مصدر إلهام للتشكيل العربي، عبر عقود من المحاورة والجدل والسعي إلى إعادة صياغة الأثر. بيد أن تجربة تمثيل هذه اللوحة في الروايات والسير الذاتية والرحلات والمذكرات الشخصية العربية المعاصرة، أظهرت سعيًا لافتًا إلى إسكان هذا العمل الفني، وما يمثله من أبعاد "غيرية"، في مجازات تاريخية مختلفة، بقدر ما مثل تأويلا لفظيا يستقطب "لوحة إدانة المذبحة" إلى متخيل الانكسارات العربية المتفاقمة.

لقد مثلت "لاغيرنيكا" إلى حد بعيد نصا مثاليًا للاحتجاج، وتشخيص الألم العاتي، المجرد من تفاصيله البشرية الظاهرة، بيد أنها استطاعت، قبل ذلك وبعده، أن تتجلى في ذاكرة الفن، وأدبيات الحروب، بوصفها رمزا للانتصار لقيم إنسانية في طريقها إلى التلاشي، بعد تلاحق المذابح، والتطهيرات العرقية، والتهجير القسري، عبر مختلف أصقاع العالم الحديث والمعاصر.

في مقطع من كتاب المفكر الإنجليزي "جون بورجر" عن بيكاسو، يتحدث عن تشكيل الألم المتعالي عن الواقعة الظرفية في هذه اللوحة، بما يحولها إلى خاصية مركزية في التصوير؛ يقول:

«إن "لاغيرنيكا" عمل ذاتي على نحو بعيد الغور، وهي تستمد قوتها من هذه الصفة. إن بيكاسو لم يحاول أن يتخيل الحدث الفعلي، فليس هناك مدينة ولا طائرات ولا انفجار، ولا إشارة إلى اليوم أو السنة أو القرن أو الجزء من إسبانيا الذي حدث فيه ذلك. وليس ثمة أعداء يوجه لهم الاتهام، وليس هناك بطولة. إلا أن العمل يظل احتجاجيا وبوسع المرء أن يعرف ذلك حتى ولو لم يكن مطلعاً على تاريخه»⁽¹⁾.

في هذا السياق تحديداً، لا يتجلى سعي السرد العربي المعاصر، إلى إعادة صياغة التحفة الغربية، بإسكانها في بؤرة وقائع جغرافية وتاريخية وثقافية مغايرة، إلا من حيث هو تراسل مع نزوع تأويلي عام، ما فتئ يفتح مجازات اللوحة العملاقة على احتمالات تتعالى على تفاصيل السرديات اللفظية المتضاربة والكثيفة، ومن ثم تحويل "غيريتها" إلى سمة مجردة، ما دامت الملامح والصفات الجسدية وتقاسيم الكتل الطبيعية تفارق أصولها الواقعية. وسرعان ما تنخرط في منطقتي "تذويت" Intersubjectivité سردي لفواقع مستجدة، فتنوب عن المتكلم في الرواية، أو السيرة، أو الرحلة، في تعرية تقاسيم الوحشية والقسوة والجريمة.

ولعل اختيار "جورج حنين"، رائد السريالية المصرية، أن يطبع على ظهر البيان الأول لجماعة "الفن والحرية" (1938)، وقد حمل عنوان "يحيا الفن المنحط"، صورة للوحة "لاغيرنيكا"، أن يمثل اللحظة الأولى لتغلغل اللوحة في الذاكرة الثقافية

العربية، وسردياتها، بصدد ما جرى في أوروبا غداة صعود النازية، حيث مثل البيان ترجمة سياسية وأخلاقية وفكرية لرغبة مجابهة نزعة المصادرة المتفجرة مع أفكار التفوق العرقى، كانت اللوحة هي البيان البصرى، فى خلفية أسطر يقول بعضها ما يلى : «من سيزان إلى بيكاسو وكل ما أنتجته العبقرية الفنية المعاصرة، هذا الإنتاج الكثير الحرية والقوى الشعور بالإنسانية، قد قوبل بالشتائم وديس بالأقدام. ونحن نعتقد أن التعصب للدين أو الجنس أو الوطن الذى يريد بعض الأفراد أن يخضع له مصير الفن الحديث، ما هو إلا مجرد هزء وسخرية...»⁽²⁾.

لم تكن "لاغيرنيكا" إلا رمزا لنزعة عربية إلى التماهي مع الفن الحديث، وأساليبه واختياراته الجمالية، ونزعتة الاخرافية التى لا تخلو من جوهر ثورى، تلك النزعة ذاتها التى جعلت عددا كبيرا من أعضاء جماعة الفن والحرية، وفى مقدمتهم "جورج حنين"، ينتسبون لتنظيمات شيوعية شتى، وكأنما فى محاكاة لانتساب بيكاسو نفسه للحزب الشيوعى الفرنسى، جنبا إلى جنب مع أراغون وألتوسير وكوكبة لامعة من المثقفين والكتاب والفنانين الفرنسيين.

ومن العبارات النادرة المنسوبة لبيكاسو، التى توخى عبرها اقتراح تفسير ما لعمله الاستثنائى، قوله سنة 1945 : «إن "لاغيرنيكا" لوحة رمزية. إنها محاولة لحل معضلة إنسانية بواسطة الفن... لقد رغبت فى التعبير ليس عن حدث مخصوص وحسب وإنما عن مأساة كونية فى شموليتها»⁽³⁾.

ولعل تجرد اللوحة من تاريخيتها وإيغالها فى الإيحاء بالجريمة الخالصة، هو ما جعل التواؤم مع حدودها واستشرفاتها البصرية مسألة كونية غير محدودة فى الزمن، كما أن رحلتها الطويلة من باريس إلى لندن إلى نيويورك، قبل أن تستقر

في متحف الملكة صوفيا بمدريد، حولها إلى أحد أكثر الأعمال سفرا وتنقلا بين الثقافات واللغات والأهواء السياسية، كما أن استعدادها الدائم لاستقبال تأويلات نقدية من مشارب فكرية شتى، هو ما جعلها تتجلى، في كل مرة، بما هي استعارة مضيئة في سرديات الوجد العربي الممتد منذ منتصف القرن الماضي على الأقل.

2. تناظرات : تفاصيل من "لاغيرنيكا"

في الفصل الأخير من كتاب المفكر اللبناني فواز طرابلسي : "غيرنيكا - بيروت" يسطر الكاتب مجموعة من المشاهد المتناظرة، حيث توضع أجزاء من اللوحة الضخمة في مقابل صور من حياة الحرب اليومية في بيروت، وتفاصيل تجريدية في مقابل نساء وأطفال وجثث تلتقط الفوتوغرافيا كل إحيائها الصاعقة؛ في البداية نجد، وجه المرأة الذي على شاكلة دمعة والمعصم الممتد إلى أعلى قابضا على قنديل وهو تفصيل من لوحة بيكاسو، في مقابل صورة لفتاة بيروتية سادرة في الأفق فاعرة فاها بصرخة تعجز الصورة عن كتم حداثها وجحيميتها. وفي الأسطر أسفل الصورتين، نقرأ ما يلي : «العيون شاهدت : جمعوهم في حسينية وجامع، وجمعوهم أيضا في كنيسة وساحة ومدينة رياضية. توسلت الأيدي وتضرعت، استوقفت واستحلفت وكم كانت فاجعة ويائسة لغة الأيدي. العيون تشهد : العيون تبسملت بسملة الدم. العيون رسمت بالدم شارة الصليب. العيون شهدت»⁽⁴⁾.

وفي مشهد لاحق يضعنا الكاتب أمام صورة المرأة مشروخة الساق، التي تتموقع في وسط لوحة "لاغيرنيكا"، إلى جوار الفرس الجريح، هي الوحيدة التي تكتمل كتلتها الجسدية في اللوحة، وتشرئب بنظرها إلى الفانوس فوقها، وإلى

الشمس والسماء. وفي مقابلها صورة أم بيروتية تصرخ، فاردة يديها بين أطفالها الثلاثة، وأحدهم يتشبث بمعصمها وكأنما في سعي للاختباء من المجزرة. ويعقب السارد في أسطر تحت الصورتين : «هاربة من مجزرة. هاربة إلى مجزرة. المرأة الدالية اقتلعت جذورها من الأرض وركضت... ومنها تدلت عناقيد الفزع والغضب... الأقدام الحافية والإشاعة: علاقة عريقة وسباق قديم. وفي نهاية الشوط ينتظر الجلال...»⁽⁵⁾.

وفي مقابل المرأة التي شوها الألم والعذاب تلك المادة يديها الإثنتين إلى السماء توسلا واحتجاجا، في فضاء اللوحة، تنتصب صورة جسد امرأة من ضحايا الحرب الأهلية اللبنانية، شوهته وعبثت بحميميته آلة القتل الجهنمية ؛ حيث يعلق الكاتب: « كانت تجلي الصحون، مثلما في سائر الأيام. مثلما تفعل أكثر من مرة كل يوم. وكان يوما مثل سائر الأيام. يوما من تعب وضنى وغم. لا مياه جارئة لديها... أشياءها اليومية حولها... اغتصبها قبل القتل. أحرقوا الوجه حتى لا ترى فعلتهم، ثم صلبوها... اختلط دمها بالصدید وماء الغسيل. لكنه ظل يسعى نحو الزرع»⁽⁶⁾.

هل كان الكاتب، في كل تلك المقاطع المذيلة للصور، المشحونة إنفعالا، يصف "لاغرينيكا" أم نساء بيروت ؟ لا ندري، كل ما يتسرب إلى وعي القارئ والناظر معا، هو أن الوصف والتأويل، ينصرفان إلى بيان الوقع، وكأنما وضعت تفاصيل اللوحة المرئية لإضاءة الصور المقابلة لها، وإخراجها من وضع الوقائع الخرساء إلى التبيين الخطابي والتأثير الصوري.

والحق أنه لم تكن اللوحة الزاهدة في الألوان والمنحازة لتقنيات الرسم، والمرتكزة إلى قاعدة تحريفية، هي امتداد لنوازع السورالية، سوى ذريعة لتشريح

همجية الحرب المحلية، التي تخص ذواتا يتقاسمون الانتماء إلى الجغرافيا واللغة والعرق، وتمركزت هوياتهم حول النواة الطائفية الأصل، شيء شبيه بما جرى هناك في اسبانيا في ثلاثينيات القرن الماضي ؛ مع تنوع جديد يهيم شراسة آلة الإبادة، وحجم الضحايا، وتعدد الأطراف المتنازعين. لذلك تتجلى سردية فواز طرابلسي القائمة على استيحاء "التناظر" بين التفاصيل السورية، والتركيز على النساء، بوصفها تأويلا جديدا لجدارية الجريمة، يستقطبها إلى الداخل العميق للنساء البيروتيات. وفي النهاية تتخايل إزاء كل مقارنة، نسوة مشوهات، قَدّت أجسادهن من لهب ورماد، ينظرن إلى السماء، في صرخة تكتسح تقاسيم الوجه... ثلاث نسوة يختصرن عالما لم يتبق فيه غير النساء والأطفال بعد أن طحنت رحي الحرب اليافعين والكهول⁽⁷⁾.

وغير بعيد عن مقارنات فواز طرابلسي سنتوقف في هذه الدراسة عند ثلاثة مشاهد سير ذاتية لثلاث كاتبات عربيات، قادمات من شظايا الحرب وإعصار الثورة، صدرت نصوصهن السردية ما بين سنتي 2013 و2017، أي ما بعد انتكاسة الانتفاضات العربية، وغرقها في "غيرنكات" يومية. المشهد الأول في نص للروائية المصرية رضوى عاشور بعنوان : "أثقل من رضوى"، حيث تنتقل الكاتبة من وصف مشهد الأحداث الدامية بشارع محمد محمود بالقاهرة إلى وصف لوحة "لاغيرنيكا"، في أزيد من ست صفحات، مستعيدة مشاهد الطلقات، والغاز المسيل للدموع، وقوات الأمن المركزي، والجرافات والحجارة، من خلال أصداء تمثلها للبطش العاتي بأجساد نسوة "لاغيرنيكا".

والمشهد الثاني في سيرة "زمن المتاهة" للكاتبة اللبنانية يمنى العيد، يונع من تداعيات صور الحرب الأهلية في بيروت، ممتزجا بأطياف صور متداخلة في

الذاكرة عن نساء مختطفات، يتيمات، متروكات للفراغ، تسلم القارئ بسلاسة إلى حديث عن "لاغيرنيكا" وتفصيلها المتوالدة في كتب الفن والأدب والتاريخ. بينما يطل المشهد الثالث من أفق المواجهة الصاعقة بين الذاكرة وحقيقتها الرمادية، في النص الرحلى للروائية العراقية لطفية الدليمي الموسوم بـ: "مدني وأهوائي"، حيث تنوب تفاصيل النسوة الثلاث الناظرات إلى أعلى في لوحة "لاغيرنيكا" عن الصمت القابض على وجدان القادمة من رماد الحرب والاحتلال والاختلال الطائفي في مدن العراق الجريح.

3. "أثقل من رضوى" : "لاغيرنيكا" ومركزية الصورة بديلة

في الفصل الخامس والعشرين من سيرة: "أثقل من رضوى"، للكاتبة المصرية رضوى عاشور، يطالعنا عنوان: "بيان المذبحة"، وقد اختارته الكاتبة لبيان القصد من تلك الأسطر الوصفية الطويلة للوحة بيكاسو، وهي التقنية التي وسمت من قبل الأسلوبيين ومؤرخي الفن والأدب بتقنية "الاكفرازيس Lekphrasis" وهو: «وصف في مستوى ثان، وتمثيل لتمثيل أصلي... وكما في كل وصف، تحدد نظرة الشخصية دائما طبيعة الاكفرازيس، إنها الطريقة التي تتيح إدخال وتبرير الأوصاف بفضل إخراج مبدأ على نظرة الشخصية أو مجموعة الشخصيات لـ"موضوع" بذاته»⁽⁸⁾.

لهذا يلتبس تمثيل بيكاسو هنا بخطاب الإدانة الجديد، الذي تفصله مسافة زمنية وجغرافية معتبرة عن الحدث المحرك لبيان المذبحة الأصلي. هكذا تبدأ الساردة باستعادة اللحظة الأولى التي شاهدت فيها تحفة الرسام الإسباني في نيويورك، قبل أن توضح أن وصفها لا يبتغي تحليل العمل الذي حظي بأعمال تحليلية ونقدية

ومقارنات لا تحصى وعلى قدر كبير من التنوع، في كل اللغات والثقافات الحديثة، مبينة أن الحافز الوحيد لوصفها مجددا هو الاستجابة لحالة داخلية، والتطهر من مشاعر مرزئة⁽⁹⁾. تقول في خلاصة الوصف الطويل لتفاصيل اللون والكتل والأحجام والضياء والخطوط: «لا يصرف لنا الله مع كل حدث كارثي فنانا بحجم بيكاسو ليقوم مفردا بصياغة بيان المذبحة، يشهد الناس عليها يشركهم في أهوالها. وإن كان يفعل ذلك على طريقة الفن: يوجز ويختصر ويجرد، وهو يجسد ويكثف ويعمم، حول الواقعة بقدره قادر إلى كيان عابر للأماكن والأزمان، ودلالات تنتقل رسالتها بين الخلق... قلت إني من محبي "الجرنيكا"، ولكن ما الذي حملها فجأة إلى هذا النص؟... الحق أنني كلما أردت الكتابة عن أحداث محمد محمود شعرت بقلّة الحيلة. لم أسمع بالخبر من الإذاعة كما حدث في حالة بيكاسو... يفصلني عن شارع محمد محمود شارعان... يصلني صوت طلقاته، أسمع وأنا في بيتي»⁽¹⁰⁾.

تخطي الأثر الأول المتصل بالعمل الفني وتجريده من محدودية الشخصي والظرفي، من الرهانات الأساسية للتمثيل الروائي للوحة، حيث تتخفف جل المقاطع السردية لما جرى في أحداث قمع ثورة 25 يناير، من أي إشارة إلى هويات فردية أو مدنية، وتحول الشارع إلى علامة على حدث لا مجرد اسم في خريطة القاهرة الضاجة بالصخب، ومن ثم عنوانا لدماء تتصادى مع كل تلك التي أراقها العسكر في الثورات الإنسانية، وهي الخاصية التعبيرية التي تسم مجال رهانات "التذويت" الرامي إلى محو غيرية الممثل البصري، في الخطاب الجمالي للسيرة الروائية، وفي مرتكزات تصويرها للمشاهد والوقائع والأفكار.

في خطاب اللوحة الموصوفة بكلمات الساردة ثمة رغبة في التذكر والنسيان على حد سواء، تذكر الخطاطات والمقاطع ونسيان المضامين، وتطلع إلى محو

الخبر وتأثيل الرسالة. وهو التخطيط الطاغى الذى جعل الصوت السردى مترددا فى بيان القصد النهائى من استبعاد الصور المحفورة فى الذاكرة لقمع انتفاضة شارع محمد محمود، وتعويضها بتفاصيل الجدارية العالمية، تمثيل تتساكن فيه رغبة الإضمار بالإجلاء الملبس، المتغلغل فى وهدة مجازات مربكة.

وفى مقاطع متفرقة من "أثقل من رضوى" تلح الساردة على أن علتها الشخصية (السرطان) المتزامنة مع الاحتواء التدريجى للثورة المصرية، اقتترنت لديها بصور تنقل دائم بين القاهرة ونيويورك، حيث ذهبت للعلاج، وهى المراوحة نفسها التى تعيشها اللوحة فى تفاصيل السيرة، بحيث تتجلى فى خلفية عدد كبير من الوقفات التأملية والمشاهد المفعمة توترا ودرامية، وكأنما هى النواة الصلبة للمساحة الممتدة لوقائع السيرة، المبنية على موضوعة الألم، من المرض إلى القهر إلى خيبة الأمل فى الثورة، إلى ألم استحضر تفاصيل لوحة تكثفها وتختزلها وتمنحها معنى.

4. "زمن المتاهة" : اللوحة وتذويت الأثر

وفى سياق سردى مختلف يرتكز تمثيل لوحة "الآخر" بيكاسو على رغبة فى تذويت أثرها، أى بجعله فرديا وخصوصا بالشخصية الساردة قبل اللحظة التاريخية والخلفية الفضائية والثقافية، أى أن التذويت يتصل بالأحرى بالذاكرة الذاتية المفردة وتعقيدها وأوهامها وما تسعى إلى استعادته أو خلقه من أثر وإنتاجه من معنى.

على هذا النحو الخاص تنبنى سيرة "زمن المتاهة" للكاتبة اللبنانية يمنى العيد، على رغبة الخروج من ظلال ملتبسة فى الذاكرة لوقائع حدثت وأحرى متخيلة تعوض فضاءات وشخوصا وأمكنة وأصدقاء ضاعوا مع الوقت، وانمحوا من شاشة

الذهن. ومن رغبة الخروج من المتاهة تطل لوحة "لاغيرنيكا"، ضمن مقطع سردي يصل بين زمنين وفضائين متنائين، ما بين باريس السبعينيات وبيروت الحرب الأهلية. تطل اللوحة من عدة كوات تخترق الذاكرة: "الحرب" و"باريس" و"وفاة بيكاسو" وكتاب فواز طرابلسي، وغياب مرثية بصرية لبيروت، فتبدو أشبه ما تكون بقاعدة الفعل التخيلي في المقاطع المتلاحقة عن الاغتراب والمنفى، وتأيد الألم. تقول الساردة ما يلي: « أصوات الجيران تصلني عبر الجدار، تعلوا الآن، أسمع كلاما بالفرنسية... أتناول كتاب فواز طرابلسي: "غيرنيكا بيروت"... تحضر الغورنيكا العملاقة التي كنت قد رأيته تملأ الشاشة في المعرض السمعي-البصري الذي أقيم في باريس بعد وفاة بيكاسو... لا أعرف غورنيكا لبيروت التي دمرها الإسرائيليون عام 1982، كيف تتحول المآسي مصدرا للإبداع؟... ما الذي يمتعني في هذه الغورنيكا التي أعلق نسخة منها، مصغرة، فوق باب غرفة نومي في بيروت؟ أهي الألوان والخطوط والأشكال وقدرة الفن على تحويل المأساة إلى جمال؟ وماذا عن الضحايا والفقدان؟...»⁽¹¹⁾.

لا يعزب عن النظر أن الحضور "الغيري" للوحة من حيث هي إبدال خطابي، يقلب قواعد التفاعل بين الصوت الذاتي وتعينات الآخر في السرد، من حال: "التنابد" و"فقدان التواصل"، و"الاغتراب" إلى "التذاوت" و"التناظر"، فيصير المعنى الملبس في الذاكرة عن تزامن أحوال الهروب من الحرب البيروتية والمنفى الباريسي وجرائم النازية وانخراط بيكاسو في مناهضتها، قاعدة لاستعادة التفاصيل الصورية للوحة، من حيث هي مثيرات تخيلية هادية لتمثل الحالة الشعورية للصوت السردي.

لكن بخلاف ما كان عليه الأمر في سيرة رضوى عاشور حيث تحضر اللوحة في مساحة نصية كبيرة، بوعي ظاهر بوظائفها في التبليغ، وتكوين الظلال المتوخاة

عن مشهد القمع العسكرى، فى شارع محمد محمود، فإن توظيف "لاغيرنيكا" فى وسط الفصل الأول من سيرة يمنى العيد المعنون بـ: "بيت يا بيروت"، يضم أكثر مما يجلى، كما أنه لا يستهدف استيضاح ألم محلى وتركيبه فى مقام كوني فحسب، وإنما العودة إلى التفكير فى جوهر الخلق الفنى، وربط الإبداع بالانكسار والعذاب، ومن ثم يضحى مشروعاً التساؤل عن غيرناكات افتراضية لا وجودها اليوم، وكان ينبغى أن تكون.

والشياء الأكد أن اللوحات الخالدة تعثر دوما على موضوعاتها القديمة ولحظات تكوينها وكتل الأحاسيس التى صاحبت ولادتها، مهما تغير الزمن، وتبدلت السياقات، فتوقظ فى كل مرة أحاسيس التطابق مع وضعيات لم تدر بخلد الرسام يوماً، فتتجلى كذخيرة كان من اللازم وجودها كعلامة هادية.

5. "مدنى وأهوائى": روحنة أشلاء "لاغيرنيكا"

وعلى خلاف ما جرى فى ثنايا السرد الذاتى لرضوى عاشور ويمنى العيد من تحويل اللوحة إلى مركز مهيم، يعيد إنتاج صور بديلة، تنوب فى تشخيص مواقف الألم والعنف، وتذويت أثرها بحيث تتقمص بؤرة التذكر، وتلتبس بخيالات الاستعادة؛ فإن "لاغيرنيكا" فى النص الرحلى للكاتبة العراقية لطفية الدليمى الموسوم بـ: "مدنى وأهوائى"، تضم روحاً خفية تلملم الأشلاء فى كتلة تتخذ هوية "آخر" حى وناطق، يحول موقف المشاهدة إلى سفر عاطفى فى الداخل اللامرئى للأجساد والكتل والألوان والضياء. تقول الساردة فى تصوير تجربة الوقوف أمام اللوحة فى القاعة 206 بمتحف الملكة صوفيا بمدريد: «كانت الغورنيكا بلونها

الرمادي والأبيض والأسود وشموخها تعطي انطبعا بانتصارها على النازية، التي حرمت أعمال بيكاسو لتمثيلها الأعراق الدنيا من البشر. تساءلت أمامها: كم من الغورنيكات لدينا ؟ انهمرت دموعي أمام وجوه نساءها الثلاثة، التي تحتل مركز اللوحة : المرأة التي تحمل المصباح، والمرأة الصارخة، والثالثة الهاربة، ولما رأت الغورنيكا دموعي المتساقطة على الرخام اللامع، رأيتها تقترب مني متخطية حاجز الحبل الأخضر، ويلتمع شعاع في مصباحها المحطم على وجهي لتقول لي : الفن ينتصر للإنسان والجمال والسلام على مر الزمان»⁽¹²⁾.

وعليه فإذا كانت مفارقة الأصل، والارتحال عبر الزمن والفضاء، للبحث عن الـ"مثيل" والـ"المغاير" في عوالم الآخر، قد شكلت حافزا مركزيا لتبلور سردية السفر في الثقافة العربية المعاصرة، ومثلت إحدى الدعائم الأساسية لنشأة الأصول الروائية العربية الأولى⁽¹³⁾، فأن جسدنة اللامرئي وروحنة المرئي، وتشخيص المكان، وتجريد النماذج البشرية، بات من السمات التخيلية لمبنى التفاعل في عدد كبير من النصوص ؛ ولعل في الصيغة الدرامية التي تصور بها الكاتبة العراقية لحظة مشاهدتها للاغيرنيكا، أن تمثل عينة من هذا الزيغ البلاغي، فلم يكن الأسلوب مهموما بوصف العمل أو تأويل تفاصيله، بقدر ما كان منشغلا بالانتقال به لمحاوره عشرات الصور المطمورة في الذاكرة، لأجساد عارية وأخرى مسحولة وثالثة محترقة أو مصلوبة، أو مفصولة الرؤوس و الأطراف، في عشرات المدن والقرى العراقية التي لم تحمل اسم "لاغيرنيكا"، ولم تخلد في أعمال فنية شهيرة، وإنما حملتها إلى المتلقين آلاف التسجيلات الوثائقية والصور المبتوثة عبر وسائط الاتصال.

لهذا كان في فعل المشاهدة هنا ما يوحي باحتجاج الساردة تجاه اللوحة الشهيرة، التي تكشف وتحجب في الآن ذاته، تعري التوحش المجرد، وتداري ملايين

الغورنيكات التى تساءلت عنها الساردة، فى لحظة غارقة فى الهشاشة والدموع والعجز عن الاسترسال.

6. تركيب

فى تعبير للروائى التركى أورهان باموك يرى أنه: «لم يواجه صعوبة فى فهم سعى الروائيين الكبار... ليكونوا مثل الرسامين، أو لماذا يغارون من فن الرسم، أو لماذا يأسفون على أنهم لم ينجحوا فى الكتابة "مثل رسام". لأن مهمة كتابة الرواية هى تخيل عالم يبدأ كصورة قبل أن يأخذ شكل كلمات فى النهاية»⁽¹⁴⁾، ولعل مسعى عدد كبير من الروائيين العرب إلى أن يسكنوا لوحة لاغيرنيكا فى تفاصيل تخايلهم السردية ليس شيئاً آخر سوى تحقيق هذا الحلم القديم لجعل الكتابة تنطق كالصور. هكذا كانت لاغيرنيكا قاعدة للرؤية والتخييل، ووسيلة لاختصار المسافة، فى قول المرعب والحاد والجهنمي، بأبلغ الصور الممكنة، فى الآن ذاته التى استمرت فيه فى المثل بما هى رمز خالد، لتجريد الجريمة من تاريخيتها، وظرفها المحلى؛ وإدانة مطلق نوازع القتل الجماعي، المسترسلة فى التاريخ الحديث والمعاصر فى أغلب بلدان العالم العربى.

الهوامش

- (1) بيكاسو : نجاحه وإخفاقه، ترجمة: فايز الصياغ، منشورات المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2010، ص. 239.
- (2) انظر نص البيان في صيغته الطباعية الأصلية، ضمن موقع جامعة زيورخ على الشبكة :
<https://www.khist.uzh.ch/de/studium/master/global/teach/kgkfs19.html>
- (3) نقلا عن فواز طرابلسي، غيرنيكا بيروت : الفن والحياة بين جدارية لبيكاسو وعاصمة عربية في الحرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011، ص. 185.
- (4) المرجع نفسه، ص. 286.
- (5) المرجع نفسه، ص. 278.
- (6) المرجع نفسه، ص. 284.
- (7) لهذا لم أستغرب لما وقفت للمرة الأولى أمام اللوحة الأسطورية، حين وجدت بجواري جمهورا نسائيا في أغلبه، كانت القاعة 206 من الرواق السادس في متحف الملكة صوفيا للفن المعاصر بمدريد مخصصا للوحة وحدها، مع صور لتخطيطاتها الأولى، التقطت في مرسوم بيكاسو الباريسي، الذي كان مخترقا بالنساء، أرخت الفوتوغرافية الشهيرة "لي ميلر" وجوه بعضهن، فبرزن كتحف ضمن معرض يتوسطه الفنان الاستثنائي.
- (8) Florence Raynié, "Du pinceau à la plume, de la peinture à la prose", texte réunie par Fabrice Parisot, Narratologie N° 6, Littérature et représentation artistique, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 95.
- (9) تقول في مقطع الوصف التفصيلي الطويل ما يلي: رأيتها للمرة الأولى في زيارة ليوم واحد لمدينة نيويورك، ضمن رحلة لطلاب الجامعة. تسمرت أمامها كأن ساقى قررتا أن تجاورا في المكان... أتحدث عن "الجرنيكا" لوحة بيكاسو التي رسمها بعد سماعه بقصف الطائرات الألمانية لقرية الجرنیکا في إقليم الباسك... أعرف أن مسعاي للكتابة عن لوحة بيكاسو، فيه جرأة أقرب للتهور، إذ حظيت اللوحة بكتابات لا حصر لها... لكني، لسبب أو آخر، أريد أن أحكي عن اللوحة... ستلاحظ أول ما تلاحظ أنها بالأبيض والأسود وبينهما رمادي تشوبه زرقة خفيفة. لا ألوان أخرى في اللوحة... حجمها ثلاثة أمتار ونصف في سبعة أمتار وثمانين سنتيمترا... تتكون من ثلاث وحدات أو مقاطع، مقطعان طوليان في الجانبين، يتوسطهما مقطع أعرض وإن كان بنفس الطول. في أقصى اليسار رأس ثور، تحته مباشرة امرأة تحمل ابنها القتيل. رأسها على خلفية جسد الثور الذي تحمله قوائم مستقيمة ثابتة على الأرض. تحت المرأة مباشرة ذراع فارس قتيل تبرز أصابع يده، غليظة منتفخة. أما رأسه، فإلى يمينها قليلا، يذيل جسد الثور وإحدى قائمته الأماميتين. رأس الثور والمرأة ووليدها القتيل وذراع الفارس، لونها أبيض. جسد الثور وحده ملون بالأسود، درجتين من الأسود، قوائمه أكثر سوادا من جسده. أما ذيله الأشبه بشعلة نار فلونه أبيض. خلف فخذ الثور وإحدى قائمته الخلفيتين مستطيل رمادي، كأنه باب

يشغل ثلثه الأعلى الذيل المشتعل. في الجانب الآخر من الصورة، إلى يمين الناظر، مستطيل آخر فيه امرأة تستغيث، تسقط على الأرجح. ترفع يديها عاليا باتجاه طاقة مربعة صغيرة. يعلوها ما يشي بأنه ألسنة لهب، وتحتها أيضا، إلى اليمين قليلا. أسفل المستطيل، بمستوى الفارس القليل وذراعه الممتدة، ساق وقدم تمتد حركتهما الراكضة باتجاه مركز اللوحة. أصابع القدم غليظة متورمة (كأصابع يد الفارس القليل في الناحية الأخرى)، والركبة مثلثة كأن الركض المفزوع حولها إلى كتلة منتفخة.

مركز اللوحة بين المستطيلين هو الوحدة الأكبر في التشكيل، يمينها وجهان لامرأتين مندفعتين. المرأة الأعلى وجه مندفع باتجاه اليسار، مجرد وجه لا جسم له، أقرب في شكله إلى دمعة كبيرة، يميل الوجه خفيفا إلى أسفل كأنه ينوء بالذراع التي تعلوه، تتجاوز الذراع الوجه في الاتجاه نفسه، تحمل في يدها مصباحا، تقبض عليه بقوة. تحت الوجه/الدمعة، المرأة التي خلفت قدمها وساقها في يمين اللوحة، تركض، يحدد ركضها شكل الجسم والوجه والعنق الممدود إلى قلب اللوحة ومركز الحدث. يعلو هذا المقطع مصباح له شكل عين، يحيط به ما يشبه أشعة الشمس، فيحوّله إلى ثالوث: شمس/ عين/ مصباح... تحته رأس حصان يلتفت يسارا. فمه مفتوح واسع، يكشف عن أسنانه ورأس حربى صغيرة استبدلت باللسان. في جسده رمح نافذ يشقه. تنثني إحدى قوائمه، تنكسر على الأرجح. يوشك أن يسقط. تحت القائم المنثني أو المكسور، بمحاذاة ساق الحصان القائمة، الذراع الثانية للفارس القليل، جزء مفصول عن كله، جسدا كان أو تمثالا، بيده نصل مكسور ووردة هشة. وفي خلفية الصورة مربعات ومثلثات وزوايا حادة لأشكال هندسية، بيضاء أو سوداء أو رمادية، أبرزها مثلث كبير، هرمي الشكل تبدأ قمته من أسفل الشمس/ العين/ المصباح، ويمتد ضلعا حتى أسفل الصورة. يشمل المرأة الراكضة ويبقى ذراعه ويده المتورمة خارجها...»، أنظر: رضوى عاشور، أنقل من رضوى دار الشروق، القاهرة، 2013، ص. 291-295.

(10) المرجع نفسه، ص. 295-296.

(11) يمنى العيد، زمن المتاهة، دار الآداب، بيروت، 2015، ص. 49-51.

(12) لطيفة الدليمي، مدني واهوائي، جولات في مدن العالم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2017، ص. .

(13) انظر في هذا السياق : شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربى، الدار العربية للعلوم، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ص. 81.

(14) الروائى الساذج والحساس، ترجمة : ميادة خليل، منشورات الجمل، بيروت، 2015، ص. 95.

مطبوعات

أكاديمية المملكة المغربية

I - سلسلة «الدورات» :

- 1 - «القدس تاريخياً وفكرياً»، الرباط، مارس 1981.
- 2 - «الأزمات الروحية والفكرية في عالمنا المعاصر»، الرباط، نونبر 1981.
- 3 - «الماء والتغذية وتزايد السكان»، القسم الأول، الرباط، أبريل 1982.
- 4 - «الماء والتغذية وتزايد السكان»، القسم الثاني، مراكش، نونبر 1982.
- 5 - «الإمكانات الاقتصادية والسيادة الدبلوماسية»، فاس، أبريل 1983.
- 6 - «الالتزامات الخُلقية والسياسية في غزو الفضاء»، الدار البيضاء، مارس 1984.
- 7 - «حق الشعوب في تقرير مصيرها»، مراكش، أكتوبر 1984.
- 8 - «شروط التوفيق بين مدة الانتداب الرئاسي وبين الاستمرارية في السياسة الداخلية والخارجية في الأنظمة الديمقراطية»، فاس، أبريل 1985.
- 9 - «حلقة وصل بين الشرق والغرب : أبو حامد الغزالي وموسى بن ميمون»، أكادير، نونبر 1985.
- 10 - «القرصنة والقانون الأممي»، الرباط، أبريل 1986.
- 11 - «القضايا الخُلقية الناجمة عن التحكم في تقنيات الإنجاب»، أكادير، نونبر 1986.
- 12 - «التدابير التي ينبغي اتخاذها والوسائل اللازم تعبئتها في حالة وقوع حادثة نووية»، باريس، يونيو 1987.
- 13 - «خَصاص في الجنوب وحيرة في الشمال : تشخيص وعلاج»، طنجة، أبريل 1988.
- 14 - «الكوارث الطبيعية وآفة الجراد»، الرباط، نونبر 1988.
- 15 - «الجامعة والبحث العلمي والتنمية»، باريس، يونيو 1989.
- 16 - «أوجه التشابه الواجب توافرها لتأسيس مجموعات إقليمية»، مدريد، دجنبر 1989.
- 17 - «ضرورة الإنسان الاقتصادي من أجل الإقلاع الاقتصادي لدول أوروبا الشرقية»، فاس، ماي 1990.
- 18 - «اجتياح العراق للكويت ودور الأمم المتحدة الجديد»، الدار البيضاء، أبريل 1991.
- 19 - «هل يُعطي حق التدخل شرعية جديدة للاستعمار؟»، الرباط، أكتوبر 1991.
- 20 - «التراث الحضاري المشترك بين إسبانيا والمغرب»، غرناطة، أبريل 1992.
- 21 - «أوروبا الإثنتي عشرة دولة والآخرين»، الرباط، نونبر 1992.

- 22 - «المعرفة والتكنولوجيا»، الدار البيضاء، مايو 1993.
- 23 - «الاحتمائية الاقتصادية وسياسة الهجرة»، الرباط، دجنبر 1993.
- 24 - «رؤساء الدول أمام حق تقرير المصير وواجب الحفاظ على الوحدة الوطنية والترايبية»، فاس، أبريل 1994.
- 25 - «الدول النامية بين المطلب الديمقراطي وبين الأولوية الاقتصادية»، الرباط، نونبر 1994.
- 26 - «أيُّ مستقبل لحوض البحر الأبيض المتوسط والاتحاد الأوروبي؟»، لشبونة، مايو 1995.
- 27 - «حقوق الإنسان والتشغيل بين التنافسية والآلية»، الرباط، أبريل 1996.
- 28 - «وماذا لو أخفقت عملية السلام في الشرق الأوسط؟»، عمّان، دجنبر 1996.
- 29 - «العولمة والهوية»، الرباط، ماي 1997.
- 30 - «حقوق الإنسان والتصرّف في الجينات»، الرباط، نونبر 1997.
- 31 - «لماذا احترقت النمرور الأسيوية؟»، فاس، ماي 1998.
- 32 - «القدس أنقطة قطيعة أم مكان التقاء؟»، الرباط، نونبر 1998.
- 33 - «هل يشكّل انتشار الأسلحة النووية عامل ردع؟»، الرباط، ماي 1999.
- 34 - «فكر الحسن الثاني : أصالة وتجديد»، الرباط، أبريل 2000.
- 35 - «السياسة المائية والأمن الغذائي للمغرب في بداية القرن الواحد والعشرين»، الرباط، نونبر 2000.
(مجلدان باللغة الفرنسية).
- 36 - «السياسة المائية والأمن الغذائي للمغرب في بداية القرن الواحد والعشرين»، الرباط، نونبر 2001.
(مجلد واحد باللغة العربية).
- 37 - «أزمة القيم ودور الأسرة في تطور المجتمع المعاصر»، الرباط، أبريل 2001.
- 38 - «أي مستقبل للبلدان المتنامية في ضوء التحولات التي تترتب عن العولمة»، الرباط، نونبر 2001.
- 39 - «العلاقات الدولية في العشرية الأولى من القرن الحادي والعشرين، أي أفق؟»، الرباط، أبريل 2002.
- 40 - «الحروب الإقليمية والمحلية وآثارها على التنمية الاقتصادية والتطور الحضاري واستتباب السلم في العالم»، الرباط، دجنبر 2002.

- 41 - «الذكرى الخمسون لثورة الملك والشعب»، الرباط، غشت 2003.
- 42 - «افريقيا كأفق للتفكير»، الرباط، دجنبر 2015، (الجزء الأول باللغة العربية والجزء الثاني باللغتين الفرنسية والإنجليزية).
- 43 - «من الحداثة إلى الحداثات»، الرباط، يناير، 2017، (الجزء الأول باللغة العربية والجزء الثاني باللغتين الفرنسية والإنجليزية).
- 44 - «أمريكا اللاتينية أفقا للتفكير»، الرباط، أبريل، 2018، (الجزء الأول باللغة العربية والجزء الثاني باللغات الإسبانية والفرنسية والإنجليزية).

II - سلسلة «التراث» :

- 45 - «الذيل والتكملة»، لابن عبد الملك المراكشي، السفر الثامن، جزءان، تحقيق محمد بنشريفة، 1984.
- 46 - «الماء وما ورد في شربه من الآداب»، تأليف محمود شكري الألوسي، تحقيق محمد بهجة الأثري، مارس 1985.
- 47 - «مَعْلَمَة المُلْحُون»، تصنيف محمد الفاسي، القسم الأول والقسم الثاني من الجزء الأول، أبريل 1986، أبريل 1987.
- 48 - «ديوان ابن فَرْكُون» تقديم وتعليق محمد بنشريفة، ماي 1987.
- 49 - «عين الحياه في علم استنباط المياه» للدمنهوري، تقديم وتحقيق محمد بهجة الأثري 1409هـ/1989.
- 50 - «مَعْلَمَة المُلْحُون»، تصنيف محمد الفاسي، الجزء الثالث، «روائع المُلْحُون» 1990.
- 51 - «عمدة الطبيب في معرفة النبات»، القسم الأول والقسم الثاني، لأبي الخير الإشبيلي، حققه وعلق عليه وأعاد ترتيبه محمد العربي الخطّابي، 1990/1411.
- 52 - «كتاب التيسير في المداواة والتدبير»، لابن زهر، حققه وعلق عليه محمد بن عبد الله الروداني، 1991/1411.
- 53 - «مَعْلَمَة المُلْحُون»، تصنيف محمد الفاسي، الجزء الثاني، القسم الأول، «معجم لغة المُلْحُون»، 1991.

- 54 - «مَعْلَمَة المُلْحُون»، تصنيف محمد الفاسي، الجزء الثاني - القسم الثاني وفيه : «تراجم شعراء المُلْحُون»، 1992.
- 55 - «بغيات وتواشي الموسيقى الأندلسية المغربية»، تصنيف عز الدين بناني، 1995.
- 56 - «إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع»، لمحمد البوعصامي، تحقيق عبد العزيز بن عبد الجليل، 1995.
- 57 - «مَعْلَمَة المُلْحُون، مائة قصيدة وقصيدة في مائة غانية وغانية»، تصنيف محمد الفاسي، 1997.
- 58 - «رحلة ابن بطوطة»، خمسة أجزاء، تحقيق عبد الهادي التازي، 1997.
- 59 - «كنّاش الحائك»، تحقيق مالك بَنُونَة، مراجعة وتقديم عباس الجراري، 1999.
- 60 - «الأناشيد الوطنية المغربية ودورها في حركة التحرير»، تحقيق عبد العزيز بن عبد الجليل، 2005.
- 61 - «مذكرات مهندس الماء في القرن العشرين»، تأليف روبر امبروكجي، 2006.
- 62 - «حكايات في الماء»، تأليف روبر امبروكجي، 2006.
- 63 - «الأطلنّيد : زيارة جديدة في ضوء سنة 2000»، تأليف روبر امبروكجي، 2006.
- 64 - «العطاء العربي لحضارة الماء والنهضة الأوروبية»، تأليف روبر امبروكجي، 2006.
- 65 - «مرشد مهندس الماء»، تأليف روبر امبروكجي، 2006.
- 66 - «موسوعة الملحون»، ديوان الشيخ عبد العزيز المغراوي، 2008.
- 67 - «موسوعة الملحون»، ديوان الشيخ الجيلالي أمّتيرد، 2008.
- 68 - «موسوعة الملحون»، ديوان الشيخ محمد بن علي ولد أَرْزِين، 2009.
- 69 - «مساجد فاس وشمال المغرب»، تأليف ماصلو 1937، أُعيد طبعه طبق الأصل.
- 70 - «موسوعة الملحون»، ديوان الشيخ عبد القادر العلمي، 2009.
- 71 - «موسوعة الملحون»، ديوان الشيخ التهامي المدغري، 2010.
- 72 - «موسوعة الملحون»، ديوان الشيخ أحمد الكندوز، 2011.
- 73 - «متن المثل المغربي الدارج»، جمع وضبط وتحقيق الجمعية المغربية للتراث اللغوي، 2010.

- 74 - «أغاني السقا ومغاني الموسيقى أو الارتقا إلى علوم الموسيقى»، للشيخ إبراهيم التادلي، تحقيق ودراسة عبد العزيز بن عبد الجليل، 2011.
- 75 - «النوبات الأندلسية المدونة بالكتابة الموسيقية»، (الجزء الخامس : نوبات المائة)، إنجاز يونس الشامي، 2011.
- 76 - «موسوعة الملحون»، ديوان الشيخ أحمد الغرابلي، 2012.
- 77 - «موسوعة الملحون»، ديوان الشيخ إدريس بن علي السناني، 2013.
- 78 - «موسوعة الملحون»، ديوان السلطان مولاي عبد الحفيظ، 2014.
- 79 - «موسوعة الملحون»، ديوان الشيخ أحمد بن علي المسفيوي الدمناتي، 2016.
- 80 - «نوبات الاستهلال : تاريخ تدوين وتحليل»، تأليف عمر المتوي، 2018.
- 81 - «موسوعة الملحون»، ديوان الشيخ أحمد سهوم، 2018.

III - سلسلة «تاريخ المغرب» :

- 82 - «الإمام»، تأليف محمد التازي سعود، طبع سنة 2006، وهو مدخل لتاريخ شمال أفريقيا القديم.
- 83 - «سلا ورباط الفتح، أسطولهما وقرصنتهما الجهادية»، تأليف جعفر بن أحمد الناصري وتحقيق أحمد بن جعفر الناصري، 6 أجزاء، 2006.
- 84 - «تاريخ شمال أفريقيا القديم»، تأليف أصطيفان أكصيل، ترجمه إلى العربية محمد التازي سعود في 8 أجزاء، 2007.
- 85 - «المغرب العتيق»، تأليف جيروم كركوكينو، ترجمه إلى العربية محمد التازي سعود، جزء واحد، 2008.
- 86 - «العرائش في تاريخ المغرب قبل عهد الحماية : جوانب من الحياة السياسية والاقتصادية والعمرانية»، تأليف إدريس شهبون، 2014.

IV - سلسلة «المعاجم» :

- 87 - «المعجم العربي - الأمازيغي» الجزء الأول، تأليف محمد شفيق، 1990.
- 88 - «المعجم العربي - الأمازيغي» الجزء الثاني، تأليف محمد شفيق، 1996.

- 89 - «الدارجة المغربية مجال تّوارد بين الأمازيغية والعربية» تأليف محمد شفيق، 1999.
- 90 - «المعجم العربي - الأمازيغي» الجزء الثالث، تأليف محمد شفيق، سنة 2000.

V - سلسلة «الندوات والمحاضرات» :

- 91 - «فلسفة التشريع الإسلامي» الندوة الأولى للجنة القيم الروحية والفكرية، 1987.
- 92 - «وقائع الجلسات العمومية الرسمية بمناسبة استقبال الأعضاء الجدد»، دجنبر 1987 (من 1401هـ/1980 إلى 1407/1986).
- 93 - محاضرات الأكاديمية.
- 94 - «الحرف العربي والتكنولوجيا»، الندوة الأولى للجنة اللغة العربية، الرباط، فبراير 1988/1408.
- 95 - «الشريعة والفقه والقانون»، الندوة الثانية للجنة القيم الروحية والفكرية 1989/1409.
- 96 - «أسس العلاقات الدولية في الإسلام»، الندوة الثالثة للجنة القيم الروحية والفكرية 1989/1409.
- 97 - «نظام الحقوق في الإسلام»، الندوة الرابعة للجنة القيم الروحية والفكرية، 1990/1410.
- 98 - «الثقافة الإسلامية والثقافة الغربية : الأخذ والعطاء»، الندوة الخامسة للجنة القيم الروحية والفكرية، مكناس، 1991/1412.
- 99 - «قضايا استعمال اللغة العربية»، (الندوة الأولى)، الرباط، 1993/1414.
- 100 - «المغرب في الدراسات الاستشراقية»، الندوة السادسة للجنة القيم الروحية والفكرية، مراكش، 1993/1413.
- 101 - «الترجمة العلمية»، الندوة الثالثة للجنة اللغة العربية، طنجة، 1995.
- 102 - «مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة»، الندوة السابعة للجنة القيم الروحية والفكرية، تطوان، 1997/1417.
- 103 - «هجرة المغاربة إلى الخارج»، الناظور، 1999/1419.
- 104 - «الموريسكيون في المغرب»، الندوة الثانية، شفشاون، 2000/1421.
- 105 - «الأمثال العامية في المغرب، تدوينها وتوظيفها العلمي والبيداغوجي»، الرباط، دجنبر 2001.
- 106 - «ثقافة الصحراء : مقوماتها المغربية وخصوصياتها»، الرباط، مارس 2002.

- 107 - «التطرف ومظاهره في المجتمع المغربي»، الرباط، مايو 2004.
- 108 - «الوجود البرتغالي في المغرب وآثاره»، آسفي، أكتوبر 2004.
- 109 - «قضايا استعمال اللغة العربية في المغرب»، (الندوة الثانية)، فاس، مايو 2005.
- 110 - «الحكاية الشعبية في التراث المغربي»، الرباط، شتنبر 2005.
- 111 - «الوطن والمواطنة وآفاق التنمية البشرية»، الرباط، يونيو 2006.
- 112 - «المغرب في فكر ابن خلدون»، فاس، مارس 2007.
- 113 - «العادات والتقاليد في المجتمع المغربي»، مراكش، نونبر 2007.
- 114 - «فاس في تاريخ المغرب»، طُبع في مجلدين، (القسم الأول والقسم الثاني)، فاس، دجنبر 2008.
- 115 - «اللغة العربية في الخطاب التشريعي والإداري والإعلامي بالمغرب»، الرباط، أكتوبر 2011.
- 116 - «الهوية المغربية في ضوء محدداتها الدستورية»، الرباط، أكتوبر 2012.
- 117 - «تخليق الحياة العامة في المغرب»، الرباط، نونبر 2013.
- 118 - «الثقافة المغربية ورهانات التنمية»، الرباط، دجنبر 2014.
- 119 - «الماء : عامليا ووطنيا، موارده ونظامه القانوني»، للعضو إدريس الضحاك، 2016.
- 120 - «الطب بين متطلبات البحث العلمي والالتزام الأخلاقي»، الرباط، فبراير، 2016.
- 121 - «شهادات وأعمال البروفيسور عبد اللطيف بربيش»، 2016.
- 122 - «مؤمنون ومواطنون في عالم يتغير»، الرباط، ماي 2017.
- 123 - «آراء في قضايا التربية والثقافة»، للعضو محمد شفيق، 2018.
- 124 - «راهنية الشخصية الإسلامية»، ندوة حول العضو الفيلسوف محمد عزيز الحبابي الرباط، فبراير، 2018.
- 125 - «أي مستقبل للبحث في العلوم الإسلامية؟»، الرباط، ماي 2018.
- 126 - «بين الاستشراق والحداثة : هل الصين مرآة لأوروبا أم آخر لها؟»، محاضرة الأستاذة آن شينغ، سلسلة المحاضرات كوليج دو فرانس، الرباط، 2018.
- 127 - «سجلماسة بوابة إفريقيا تراث مشترك وموقع تاريخي مهدد»، تنسيق العربي الرباطي وفرانسوا كزافيي فوفيل، الرباط، دجنبر 2018.

129- «الهمجيات والحضارة مسار تاريخي»، محاضرة الأستاذ هنري لورينز، سلسلة المحاضرات كوليغ دو فرانس، الرباط، 2018.

VI - سلسلة مجلة «الأكاديمية» :

129 - «العدد الافتتاحي»، وفيه سرد لوقائع افتتاح جلالة الملك الحسن الثاني للأكاديمية يوم الإثنين 5 جمادى الثانية عام 1400هـ الموافق 21 أبريل 1980.

130 - «الأكاديمية» العدد 1، سنة 1984.

131 - «الأكاديمية» العدد 2، سنة 1985.

132 - «الأكاديمية» العدد 3، سنة 1986.

133 - «الأكاديمية» العدد 4، سنة 1987.

134 - «الأكاديمية» العدد 5، سنة 1988.

135 - «الأكاديمية» العدد 6، سنة 1989.

136 - «الأكاديمية» العدد 7، سنة 1990.

137 - «الأكاديمية» العدد 8، سنة 1991.

138 - «الأكاديمية» العدد 9، سنة 1992.

139 - «الأكاديمية» العدد 10، سنة 1993.

140 - «الأكاديمية» العدد 11، سنة 1994.

141 - «الأكاديمية» العدد 12، سنة 1995.

142 - «الأكاديمية» العدد 13، سنة 1996.

143 - «الأكاديمية» العدد 14، سنة 1997.

144 - «الأكاديمية» العدد 15، خاص بالموريسكيين في المغرب، سنة 1998.

145 - «الأكاديمية» العدد 16، سنة 1999.

146 - «الأكاديمية» العدد 17، سنة 2000.

147 - «الأكاديمية» العدد 18، سنة 2001.

- 148 - «الأكاديمية» العدد 19، سنة 2002.
- 149 - «الأكاديمية» العدد 20، سنة 2003.
- 150 - «الأكاديمية» العدد 21، سنة 2004.
- 151 - «الأكاديمية» العدد 22، سنة 2005.
- 152 - «الأكاديمية» العدد 23، سنة 2006.
- 153 - «الأكاديمية» العدد 24، سنة 2007.
- 154 - «الأكاديمية» العدد 25، سنة 2008.
- 155 - «الأكاديمية» العدد 26، سنة 2009.
- 156 - «دليل الأكاديمية وحصيلة أعمالها في ذكراها الثلاثين (1400-1431هـ / 1980-2010 م)» سنة 2010.
- 157 - «الأكاديمية» العدد 27، سنة 2010.
- 158 - «الأكاديمية» العدد 28، سنة 2011.
- 159 - «الأكاديمية» العدد 29، سنة 2012.
- 160 - «الأكاديمية» العدد 30، سنة 2013.
- 161 - «الأكاديمية» العدد 31، سنة 2014.
- 162 - «الأكاديمية» العدد 32، سنة 2015.
- 163 - «الأكاديمية» العدد 33، سنة 2016.
- 164 - «دليل أنشطة أكاديمية المملكة المغربية خلال عامي 2015 - 2017» سنة 2017.