سيد الوكيل

عملية تذويب العالـم

(ممارسات في النقد الثقافي)

عملية تذويب العالم – سيد الوكل
القاهرة – 2015
رقم الإيداع: 23752/ 2015
الترقيم الدولي: 978 - 977 – 751 – 175 – 9

روافد للنشر والتوزيع
القاهرة ج. م.ع
+2 01222235071
rwafead@gmail.com
www.rwafead.com

تصميم الغلاف: نور إسلام

مقدمة

قبل سنوات عديدة، كانت اللبنة الأولى لهذا الكتاب في صورة مقالات مطولة، لها سمة بحثية وتحليلية لعدد من القضايا التي أظنها تدخل في سياق الثقافة المصرية. وأثناء ذلك أدركت أن الفضاء الثقافي لم يعد شأنًا منفصلًا ومستقلًا بذاته، إنه ملتبس ومتواشج على نحو عميق بالسياسة والاقتصاد والعلوم المختلفة سواء القديمة أو الجديدة، بما يخرجه من معنى الخصوصيات المحلية، ويضعه في فضاء كوني يتداخل فيه الماضي والحاضر. هكذا وجدت من الضروي إعادة النظر في هذه المقالات على الرغم من نشر بعضها. وأسفرت إعادة النظر عن الشكل العام لهذا الكتاب، وكنت على وشك نشره لولا أن جاءت ثورة الخامس والعشرين من يناير، لتفرض مشهدًا جديدًا وعظيمًا لا يمكن القفز عليه، ولاسيما إذا ما كان موضوع الكتاب مرتبطًا بعمليات واسعة لتغيير العالم. وهكذا انتهى الكتاب إلى شكله النهائي.

ولكن هل هو نهائي بالفعل؟

في العالم الذي نعيشه الآن، أصبح من الصعب الكلام عن أي موضوع، من غير أن يتطرق الحديث إلى موضوعات أخرى ذات صلة.. بالتأكيد بعضنا قابل هذا المصطلح على شبكة الإنترنت كثيرًا (موضوعات ذات صلة) إنها طبيعة الارتباط التشعبي لفضاء التكنولوجيا. يمكننا ملاحظة أن الفلسفة التي بنيت عليها فكرة الشبكة العنكبوتية، هي أن المعرفة تخلت عن تمحورها الذاتي حول نظرياتها

الكلية الصلبة. ثم تجزأت وتحولت إلى فضاء شاسع من المعلومات المختلفة حد التناقض والتهافت أحيانًا، لكنها تتشابك وتفضي إلى بعضها البعض، وإلى ما لا نهاية. حتى أن الحوار حول فكرة ما . مهما كانت بسيطة ومألوفة . تتحول دون قصد إلى حلقة بحثية

وإذا كان الكتاب يستهدف تحليل الإنساق المضمرة في الخطاب الثقافي والوقوف على أنماطها وتجلياتهافي صياغات مختلفة بعضها مؤسسي وبعضها منداح في سرديات تاريخية. إلا أن التصميم الكلي له مبني على طريقة العصف الذهني، حيث يمكن للقاريء، ملاحظة حضور هذه الطبيعة التشعبية فيه، التي تبدو نوعًا من التشابه أو التداخل. ويعني هذا أن على القاريء ألا ينتظر منى أن أحسم له الأمر حول الأسئلة التي يثيرها الكتاب.

بالتأكيد بذلت جهدًا في سبيل ذلك منه: محاولة تقسيم الكتاب إلى فصول أو عناوين داخلية. غير أني اعترف، أنها ظلت مجرد محاولات لرسم حدود افتراضية لهذا الفضاء المعرفي الشاسع. ومن ثم فإن الكتاب لا يطمح في أكثر من إعادة ترتيب الذهن، عبر تأمل الكثير من ملامح المشهد الثقافي العالمي. ومحاولة فهم صياغات التعاضد بين: العولمة وما بعد الحداثة وتكنولوجيا الواقع الافتراضي، بوصفهم سرديات كبرى جديدة تحكم العالم –الآن– عوضًا عن السرديات والأيديولوجيات القديمة. فعلى الرغم من أننا نردد بكثرة الكلام عن موت السرديات الكبرى، إلا أن العالم لا يتوقف عن إنتاج سردياته الجديدة. لكنها تنتج بطرائق جديدة تيسر تمريرها داخل

الخطاب الثقافي العام، ومن خلال العابر والعادي بوصفها جزءًا من واقع حياتنا اليومية. والحاصل أننا لا نمتلك رؤية يقينية أو كلية لفهمها أو التعرف عليها، نتيجة لتشظيها وتوزعها وطبيعتها التشعبية.

لعل هذا الطابع التشعبي، هو ما جعل من قراءة الكتاب رحلة نأمل أن تكون ممتعة على ما فيها من تيه بين الفنون والآداب والعلوم السياسية والتاريخية بل وبين الجد والهزل. لكنها رحلة لابد أن نمشيها معًا، ليس فقط بوصفنا مثقفين، ولكن بوصفنا كائنات تعيش عالمًا غاية في التعقيد و التشطي واللامعقولية. إنها معرفة نجمع نثاراتها من واقع في غاية الاتساع والتشظي. وكل ما نأمله من هذا الكتاب: أن يكون محاولة للتخفيف من أثر هذا التيه العظيم، الذي نساق فيه على نحو محكم. لعلنا نقف على أطراف رؤية مختلفة عن واقعنا ومن ثم عن أنفسنا. إذ لم تعد المقولات الحكيمة من قبيل:"أيها الإنسان اعرف نفسك" كافية كمنطلق فلسفي لفهم ما يدور حولنا.

مدخل

منذ بداية التعسينيات كان سؤال التغيير من أكثر الأسئلة تداولًا بين المصريين، غير أنه ظل –حتى ذلك الوقت– ملتبسًا بمصطلح آخر هو الإصلاح، وهو مصطلح تبنته السلطة السياسية . نفسها . منذ منتصف الثمانينيات، ليأخذ –في البداية– منحى اقتصاديًا. ومع الوقت، أصبح للإصلاح معنى سياسي واجتماعي، ثم صار مطلبًا جمعيًا ملحًا أكثر من كونه برنامج عمل حكومي. لهذا، بدا أن الإصلاح معنى متواضع غير قادر على تجسيد الرغبة في وقف مظاهر التدهور السياسي والاجتماعي الذي استمر منذ هزيمة 67 وتداعياتها. بدا أن الأمر يحتاج تغييرًا كبيرًا في بنية الوعي الاجتماعي لاستعادته وامتلاك زمام المبادرة في التغيير على أسس جديدة، غير تلك التي عملت في الماضي، مثل الحركات العمالية والطلابية، وتلقت ضربات أمنية منهكة أجبرتها على التراجع. ومع الوقت، بدا واضحًا، أن التغيير يأخذ صبغة ثقافية عامة أوسع كثيرًا من تلك التي ميزت حراك اليسار القديم. كنتيجة لضلوع عدد كبير من شباب الإعلاميين والصحافيين والحقوقيين والشعراء وكتّاب الروايات والنشطاء في مجالات المجتمع المدني، وتوافقهم في المطالب والأحلام التي عبّرت عن رغبتهم في التغيير، عبر وسائل سلمية، أفادت من الانتشار الواسع للصحافة المقروءة والفضائيات غير الحكومية ودور النشر الخاصة. ونعتقد أن هذا التوافق –في حد ذاته– مؤشر مهم، على اتساع دائرة العمل

الثقافي وشموليتها، يعكس تغييرًا في معنى الثقافة نفسها، مما يستدعي مراجعة مفهومها، بل ومفهوم المثقف، ومن ثم دوره، على نحو ما عبر (إدوارد سعيد) في معرض مقالاته عن الدور العام للكتّاب والمثقفين.

هكذا.. كانت مصر مهيأة لخوض معركتها نحو التغيير بفضل رصيدها الحضاري والثقافي. ومع منتصف العقد الأول من الألفية الجديدة، كانت ملامح مشروع التغيير قد تبلورت، مستفيدة من مؤثرات ثقافية جديدة وفارقة على الصعيد الدولي، صارت ممكنة التطبيق في مجتمعات مختلفة، بفضل وسائط الاتصال التكنولوجي، ومواقع التواصل الاجتماعي عبر الإنترنت. بما يعني أن التطور التكنولوجي أصبح ضالعًا في مشروع التغيير.

وفي سياق آخر، يُعتقد أن التكنولوجيا جاءت لتنهي هيمنة الكهنوت العلمي، الذي ظل وقفًا على الدول العظمى، وأصبح رمزًا للسيادة عبر احتكار هذه الدول له. جاءت التكنولوجيا لتخلخل منظومة الاحتكار العلمي والمعرفي. ولتطرح عبر الفضاء التكنولجي وبرامجه ملايين المصادر المعرفية والثقافية والعلمية. حتى بدا أن كل شيء متاح لمن يريد، وبدون الحاجة إلى الأكاديميين المتخصصين، بدءًا من المعلومات الأولية وانتهاءًا بأسرار القنبلة الذرية، التي توجت مسيرة العقل العلمي في منتصف القرن العشرين. وعملت في الوقت نفسه على نقده، ومراجعة مشروعيته كمصدر وحيد للمعرفة. بما بشر بانقلاب ثقافي كبير على الحداثة.

أزاحت التكنولوجيا العلم المعملي كرمز للقوة، فيما راحت الثقافة تظهر كقوة ناعمة وأكثر فاعلية، مدججة بمفاهيم عن ما بعد الحداثة والتفكيك بوصفها أدوات تسهم في تفعيل التغيير. وقد رافق هذا، نهوض بؤر جديدة متطورة وطموح، قامت على أطراف دول المركز مثل: ماليزيا وإيران، وتركيا والبرازيل. سعت إلى تحرير نفسها من قبضة الكيانات التقليدية الكبرى، فبدأت جغرافيا العوالم الثلاث في التغيير، ومن ثم تغيرت قواعد اللعبة نفسها، حيث لم يعد المركز على هذا النحو من القوة والهيمنة، بما يعد بمقدمات لعمليات صغرى من التفكيك لسياسات الاستقطاب القديمة، وبما يتيح الفرصة لمجتمعات، كانت بالأمس منهكة، لمعالجة شأنها الداخلي، وتطلعها إلى دور أكبر –في محيطها الإقليمي– ومؤثر على الجغرافيا السياسية للعالم. بل يمكن القول إن هذه الكيانات الجديدة أصبحت ذات تأثير كبير، ليس فقط في القرار الدولي، بل في القرار الداخلي للدول الكبرى، على نحو ما ظهر مؤخرًا من تراجع الدور الأمريكي عن الهيمنة على الشأن الداخلي لإيران، فيما يتعلق ببرنامجها النووي. ووقوفها مكتوفة اليدين أمام رغبة روسيا الجديدة لحسم الحرب الدائرة في سوريا بالتدخل العسكري المباشر.

هكذا.. صار ما كان مستحيلًا، في عصر الصناعات الثقيلة، ممكنا ومتاحًا مع عصر التكنولوجيا، أصبح العالم أكثر تعقيدًا واشتباكًا، بحيث لا يمكن لقوة وحيدة فهمه والتحكم فيه، بما عزز فرص التغيير في كثير من المجتمعات مغرقة الهامشية، وهو ما سمح لرياح التغيير أن تهب عاتية على المنطقة العربية فيما عرف بالخريف العربي

مع بداية العقد الحالي. وقد بدا واضحًا ارتباك القرارين الأمريكي والأوروبي في مواجهة الانتفاضات العربية، وانعكس ذلك في محاولات احتوائها، والتسليم بالتحاور مع قوى جديدة فرضت نفسها على الساحة الدولية، كانت بالأمس مقصية ومهمشة بوصفها قوى أصولية معطلة لمسيرة التقدم العالمي.

كل ما أشرنا إليه، ترتب على متغير كبير، جعل التغيير مسارًا عالميًا، وسمة تميز العالم الجديد، ألا وهو انتقال العالم من الحداثة، إلى ما بعد الحداثة. وكلاهما مفهوم ثقافي واسع وعام، ارتبط الأول بالثورة الصناعية وهيمنة التفكير الرأسي والعقل العلمي المعملي، وارتبط الثاني بالثورة التكنولوجية، وغلبة التفكير العرضي الذي يعبر عن التعدد والتجاور والتداخل بين الأضداد حد السيولة. ففي الحداثة –مثلًا– فشلت أحلام التوفيق بين الأصالة والمعاصرة. باعتبار أن الحداثة مثلت قطيعة مع المعارف التي انتجتها الميتافيزيقا. من هنا يمكن أن نفهم، لماذا يقبل العالم الجديد، صعود قوى أصولية قديمة، إذ أصبح الكلام عن عودة الخلافة الإسلامية في تركيا موضوعًا قابلًا للنقاش، كما أصبح الحلم بعودة الدولة الفارسية في إيران قابلًا للتفاوض.

ولو تأملنا مشهد 25 يناير 2011م في ميدان التحرير، لرأيناه تمثيلًا مصغرًا لمشهد العالم الجديد، الذي يقبل اتجهات ثقافية وسياسية متعارضة لاتتفق إلا على شيء واحد هو التغيير، رغم استحالة الاتفاق فيما بينها على ماهية التغيير وطبيعته، وضبابية الرؤية حول صورته وأهدافه. فميدان التحرير الذي أفرز نمطًا جديدًا من المصريين

الشباب الراغبين في التغيير وفق تصورات عملت على تنميتها منظمات دولية وثقافات عالمية عبر شبكات التواصل الاجتماعي، أحتوى في نفس اللحظة كيانات أخرى –محلية الصنع– لها تصوراتها الراديكإلية عن التغيير. ممثلة في أحزاب وجماعات معارضة قديمة، ذات اتجاهات يسارية ملتزمة أو ليبرالية منفتحة، وأخرى دينية مغرقة في الأصولية، أو أناركية لا سلطوية. فضلًا عن الكيانات الفئوية القديمة ممثلة في النقابات والاتحادات المهنية، وظهور جماعات جديدة مثل: (الألتراس) مشجعي كرة القدم. كل هذا المزيج المتناقض توافق مع رغبة شعبية عميقة في التغيير، الذي هو مطلب حقيقي ومشروع بغض النظر عن الاتفاق حول: تغيير ماذا؟ وإلى ماذا؟ لقد كانت التصورات والنماذج شديدة التنوع والتعقيد، بحيث اضطرب على الثوار تخيلهم لما قد يكون عليه التغيير. لهذا، كان من الطبيعي أن تتراوح أحلام التغيير، بين أصولية ماضوية، وليبرإلية مغرقة في تصورها عن المستقبل. وهو ما ينتهي في الحالين إلى نوع من القفز على الواقع.

لكن أبرز ما لفت الانتباه في ثورة 25 يناير، أنها غيرت كثيرًا من صورة السردية النمطية التي خلدتها الثورتين الفرنسية والروسية عن الثورات وطبيعتها، عن رجال ونساء أقرب إلى بؤساء فيكتور هوجو، يعانون الجوع والفقر والمرض. وعن زعماء ثوريين متعطشين للتغيير العنيف والسريع أمثال روبسبير. حتى في ممارساته، بات هذا الخليط المتضارب من القوى الثائرة، ممثلًا لمشهد ما بعد حداثي بامتياز، فبدلًا من المنشورات السرية، والشعارات المسربة، كانت كاميرات الديجتال والكمبيوترات المحمولة والهواتف النقالة، تنقل للعالم كله، وفي الوقت

نفسه تفاصيل ما يحدث في الميدان. وتعكس ما يتمتع به من سيولة وتداخل وتعدد بين معتقدات وتنظيمات وجماعات حرة وأخرى مسيسة وطبقات اجتماعية مختلفة وأفراد لا يعبرون سوى عن أنفسهم، لايدينون بالولاء ولا الانتماء لأي كيانات كبرى أو صغرى، وبات العالم ينظر بإعجاب وتعجب لميدان التحرير، بوصفه منتِجًا لشكل ثوري جديد، لا يتبنى خطابًا سياسيًا مؤدلجًا، بقدر ما يتبنى حلمًا ثقافيًا لنمط الحياة التي يرغبون، حلم يمكن تداوله ببساطة وبلا حواجز أيديولوجية، بين أطراف متعددة ومتباعدة، في جو أشبه بالكرنفال، في ملابسه وأغانيه وشعاراته ومقولاته الساخرة، ولافتاته التي لم تقتصر على الكلمة، بقدر ما اعتمدت على الصورة، عبر معالجات تقنية ببرامج الفوتوشوب، تعمق المعنى أو تزيفه أوتضفي علىه طابعًا نقديًا ساخرًا وفاضحًا. وفيما بعد، كان هذا المشهد ملهمًا لمتظاهري (وول استريت) مركز رأس المال العالمي تحت شعار(Occupy Wall street). والذي دعى عبر وسائط الاتصال التكنولوجي (تويتر – فيس بوك) إلى عولمة التظاهرات، لتخرج في ألف مدينة في وقت واحد، وتردد نفس الهتافات. يبدو أن العالم . بهذا المعنى . يعيش حلما كبيرًا، عنوانه التغيير، ومعطياته ثقافية بامتياز، أكثر من أي شيء آخر.

والحقيقة، أن طموحات التغيير عبر أدوات الإنتاج الثقافي، بدأت في وقت أبكر كثيرًا من الألفية الثالثة، فعلى الصعيد الدولي كان لهذه المتغيرات الثقافية شواهدها الأولية في منتصف القرن العشرين نفسه، على نحو ما عبرت عنه حركة الطلاب في فرنسا (1968م) التي اعتبرت . لدى كثير من المنظرين . تدشينًا لحقبة جديدة، تجسدت ثقافيًا

في نزوع مابعد حداثي ناقد ومفكك للحداثة نفسها. غاضب على فشلها في العبور بالإنسانية إلى حياة أفضل، ورافض لسياسة الاحتكار الثقافي لأوروبا بوصفها مركز العالم، وقد انضم إلى حركة الطلاب عدد كبير من المفكرين والمثقفين ورفعوا شعارات الأممية ورياتها الحمراء.

وكان قد بدا، أن المجال الأكثر نجاعة وقدرة على التغيير في مشروع الحداثة الأوروبية، هو المجال الثقافي ممثلًا في الفنون والآداب والعلوم الإنسانية. حيث راهنت ثقافة الحداثة ومنذ نهايات القرن التاسع عشر على قتل الأب المعرفي لأوروبا، الذي مد سطوته من عصور الكلاسيكية الإغريقية عبر مشروع النهضة الأوروبية.

كان من مظاهر الثورة الثقافية للحداثة على كلاسيكيات النهضة، أن أولت اهتمامًا كبيرًا للذاتي والفردي وأعلت من شأن الخيال، ورفضت القياس على الواقع الخارجي. لقد بدا الأمر بمثابة ثورة على توحش المجتمع الصناعي، قادتها الفنون والآداب وتجلت في اتجاهات أكثر تمردًا على ضوابط المعرفة الموضوعية، مثل: السوريالية والدادية وتيار الوعي، وهي اتجاهات عملت على انتشال الذات المفردة من سطوة الموضوع العام، فأعلت من شأنها وفصلتها عن الواقع الخارجي. بحيث تكون ذات الفنان، وتجربته الخاصة، هي مصدر الاهتمام والانشغال الفني. وبالتالي لا تصلح الحداثة الغربية بمعناها الفلسفي والاصطلاحي الدقيق مصدرًا للمعرفة الإنسانية، لأن الفنون والآداب الإنسانية ستكون خارج سلطة الضوابط والمناهج التي أرست معالم المعرفة الإنسانية الحديثة.

هنا والآن، لن تكون لدينا أنماط معرفية واضحة، بل عوالم داخلية مختلطة ومختلفة تابعة للأمزجة الداخلية لكل فنان على حدةٍ. هكذا قادت فنون الحداثة ثورة على ضوابط الحداثة ذاتها فيما يعرف بالحداثة العليا.

وقد عززت الحربان العالميان (الأولي والثانية) هذا النزوع الثائر على المشروع الحداثي في صورته الغربية، باتت المدن التي تهدمت جراء الحربين رمزًا لانهيار المشروع الحداثي برمته، ولم يكد النصف الأول من هذا القرن الدامي ينصرم، حتى أعلنت مابعد الحداثة عن نفسها بقوة، بوصفها مشروعًا كبيرًا ناقدًا ومناقضًا لمشروع الحداثة الغربي.

غير أن حركات التغيير الثقافي، كانت –طوال الوقت– تعبر عن نفسها في شكل حركات فنية نخبوية، أو مشاريع فلسفية وفكرية لأفراد كبار الشأن. كان من شأنها أن تحدث تغييرات مهمة، لكنها محدودة الأثر، تدور بين التجمعات النخبوية، والمحافل والمهرجانات الفنية، والدوريات المتخصصة في أحسن الأحوال، حيث يمكن للصحف، أن تتناول في صفحاتها الفنية أخبار جان بول سارتر وسلفادور دإلى وأرثر ميللر، ليس بوصفهم مثقفين كبار الشأن، ولكن بوصفهم عشاقًا لسيمون دي بوفوار، وجالا ومارلين مونرو. وكان من شأن هذا الحراك الثقافي أنه ظل . في مجمله . معزولًا عن مجالي القوة في الدولة الحديثة: السياسة والاقتصاد. غير أن الموجة التالية من الحراك الثقافي، والتي أعلنت عن وجودها بقوة خلال الربع الأخير من القرن العشرين، كانت ذات طابع عملي وتطبيقي أكثر من كونها أفكارًا نظرية

وفلسفية. إنها أقرب إلى قراءة نقدية للواقع الثقافي وتحولاته في القرن العشرين. وفي هذا السياق، يمكن أن نجد تأسيسات مهمة لثقافة ما بعد الكلونيالية في كتابات إدوارد سعيد، ونقده للاستشراق في تحديد صورة الهامش وتثبيت مفاهيم التبعية، وتعقيباته القاسية على ممارسات المركزية العلمية والثقافية في كتابه (الثقافة والإمبريالية) كما نجد تأسيسات لثقافة مابعد الحداثة في كتابات إيهاب حسن، الذي ينتقد فيه العدمية الراديكالية في الثقافة والأدب، متخذًا من أعمال (هنري ميللر وصمويل بيكيت والفريد جاري) نماذج لملاحظاته. ومن المعروف أن (فرنسوا ليوتار . الفرنسي) قد اعتمد في كتابه (الوضع ما بعد الحداثة) على ملاحظات ومقالات إيهاب حسن. وكذلك يلزم التنويه إلى دور (سمير أمين) التأسيسي، في سياسات العولمة، من خلال دراساته عن العلاقة بين المركز والأطراف، والتبعية ونقد المادية التاريخية ورصد أنماط الإنتاج الحديثة وتحولاتها. وفي سياق آخر يعتبر كتاب (الربيع الصامت . 1962 . راشيل كارسون) من الكتب التي تغير بعدها العالم تغييرًا كبيرًا. حيث لفت الانتباه إلى جرائم العلم الموجه لهيمنة القوتين العسكرية والرأسمالية. واستطاعت (كارسون) أن تعطي أنصار البيئة دفعًا قويًا للضغط على سياسيات الحكومات للحد من تعدياتها على الطبيعة، حتى أن موضوع البيئة أصبح من أبرز وأهم الموضوعات التي تتعلق بالمعنى الثقافي فضلًا عن السياسي على نحو ما رأينا مؤخرًا في التظاهرات اللبنانية. بل وتجاوزت (كارسون) قضايا البيئة إلى قضايا أخرى أصبحت ذات أهمية خاصة في العالم الجديد، ذلك عندما أعطت دفعًا جديدًا للحركات النسوية، يؤكد دور المرأة

في التحكم بالنمو الديموغرافي، وبالتالي استعادة التحكم بأجسادهن وتحريرها من هيمنة الثقافة الذكورية.

ولم يكن من قبيل المصادفة، أن نري ثورة الطلاب في فرنسا (1968م) وتداعياتها ورموزها، توليان اهتمامًا خاصًا بالعالم خارج المركزية الأوروبية، بانحيازات إنسانية جريئة لنضال الجزائريين والفيتناميين ضد أشكال الهيمنة الأمبريالية، ومطالبتها بحقوق المواطنة وتفعيل دورالمجتمع المدني والحرية الفردية، فضلًا عن انحيازاتها لحركات اجتماعية وسياسية بازغة أخذت طابعًا ثقافيًا مثل: النسوية وما بعد الكلونيالية، وجماعات حقوق الإنسان وحماية البيئة وغيرها.

لقد أدرك العالم آنذاك، أن النظريات والأيديولوجيات والفلسفات والسرديات الكبرى التي قدستها الحداثة العقلانية لم تكن جديرة بكل هذه الثقة التي حظيت بها في العلوم والفنون والآداب التي دارت في فلكها، والتي أسهمت في خلق أوهامها عن الإنسان المثالي والمدينة الفاضلة، ومن ثم فقد كانت المعركة التي يتعين على الأجيال الجديدة أن تخوضها، هي تحرير الوعي الإنساني من هيمنة النموذج الحداثي للسلطة على الطريقة الغربية، بما يمكّن من إعادة النظر في كل ما كان ينظر إليه بكثير من اليقين والثقة، مثل: دور العلم والأكاديميات، ومفهوم القوة، وفضح تاريخ ثقافة الاستعلاء الذكوري والبطرياركي، وتقويض القيم الكلاسيكية للمركزية الأوروبية التي دعمت الوعي الاستعماري، في تصوراتها عن الأنا والآخر والمركز والهامش والرجل

والمرأة ومثل هذه الثنائيات التي حكمت الوعي وحددت بشكل قاطع ما هو قيمة وما هو غير ذلك.

فمن الطريف أن معنى القيمة . نفسه . تحدد علميًا في أفق يقيني، فالقيمة تثبت نفسها بنفي ما هومختلف معها، وتتخذ لنفسها مراكز متعددة في العقل والعلم والجنس (الجندر) والدين والعرق واللون والطبقة الاجتماعية وغير ذلك من التصورات التي تتغذى على نفي ما هو مختلف عنها.

فنحن عندما نتحدث عن القيمة، فإن تصوراً مثالياً يقوم في أذهاننا على اعتبارات عقلانية مجردة، فعلى سبيل المثال: علماء الرياضة يعرّفون القيمة المطلقة بأنها، إما أن تكون موجبة أو صفرًا، ولكنها أبدًا، لا تكون سالبة. يعني هذا أن القيمة، تكون دائمًا تصورًا مكتملًا بذاته، يخلو من النقصان.

لكن القيمة، وإن كانت معياراً مثاليا ومطلقًا، إلا أنها تظل معنىً مجردًا غير متجسد. وهذه الصفة تجعلها قابلة للاحتمالات والتفاوت، ففيم نتفق على أهميتها في معان مثل: العدل والحرية والتسامح. فنحن قد نختلف على ماهيتها، ذلك لأنها لاتتجسد في هيئة أو ممارسة إلا ضمن مواضعات ثقافية واجتماعية مختلفة من مكان لآخر ومن زمن لزمن.

لهذا.. فالقيمة بوصفها معيارًا ثقافيًا، قابلة للتحولات، بل ويبدو أن التحولات . في حد ذاتها . هي الثابت الوحيد في شأن موضوع القيمة كمعنى ثقافي، وأن هذه التحولات هي الطبيعة التي تمنح القيمة جسدًا وهيئةً بحيث يمكن تصورها، ومن ثم تنقذها من التجريد، بل

ومن المثالية والاكتمال والأبدية التي تدفعنا إليها القيمة المطلقة في المعنى الديني، أو القيمة المعيارية في المعنى العقلاني للفلسفة.

القيمة بالمعنى الثقافي تحترم النقصان والضعف، لأنها منتج إنساني تنتخبه الشعوب، عبر خبرات الحياة اليومية والممارسة، ولها قابلية التغير والاختلاف والتوظيف الاجتماعي، بما يمكّن المجتمعات من تسريبها إلى فنونها وآدابها ومنتوجاتها الثقافية كافة. لهذا يكون التعويل على الحراك الثقافي لإحداث التغيير المنشود سواء كان سياسيًا أواقتصاديًا أودينيًا. وليس العكس صحيحًا بالمرة، حيث لايمكننا انتظار التغيير من خلال أي من هذه المؤسسات القديمة التي تمركزت عبر التاريخ واكتسبت صورًا بطرياركية. وربما يكون من حسن الحظ، أن الاستقلالية النسبية التي حظيت بها وسائط التعبير الكنولوجي على الفضائيات وشبكات الأنترنت، بعيدًا عن هذه المركزيات القديمة، تمثل وعدا بتغييرات واسعة في المستقبل، في أماكن متعددة من العالم، بحيث يمكن توقع أن هذه الألفية ستعيد تشكيل الجغرافيا العالمية على أسس ثقافية. وهذا لا يتعارض مع الأساس الاقتصادي الذي بشرت به العولمة، ولكنه يعضدها. إذ يمكن ملاحظة تحولات الثقافة كقوة ناعمة نحو القوة الاقتصادية، وتبنيها لآلياتها، وما تبشر به ثقافة التكنولوجيا وفنون الصورة، من الاستسلام لأنماط الاستهلاك العالمي كسعلة أكثر تأثيرًا وانتشارًا من السلع التقليدية التي حددت معايير القوة في القرن العشرين.

هذه الوسائط الجديدة، أسهمت في مضاعفة حركة التغيير. صحيح أنها وسعت الفجوة بين الدول الفقيرة والأخرى مالكة التكنولوجيا، لكنها في الوقت نفسه، أتاحت فرصًا جديدة للتغيير في بلدان الهامش كنتيجة للانفجار المعلوماتي، وبدا أن العالم في سبيله إلى القضاء على احتكار المعلومات والانفراد بحيازتها. هكذا بات العالم مكشوفًا، ومؤهلًا لموجات متوقعة من التغيير. وبات مفهوم الثقافة أكثر اتساعًا وقدرةً على الإسهام فيه بدور كبير وخلاق. ولابد أن كل هذا يدعو إلى مراجعة هذا الدور، والتعرف على متغيراته وأشكاله الجديدة، بل ومشكلاته التي طفت على السطح. والتي يبدو من أهمها، أن التغيير بالقوة لم يعد مناسبًا الآن. بما يستوجب إعادة النظر في معاني عاشت طويلا مثل: الحروب والثورات، وهو نفس ما دعى أحد المحللين للسياسة الأمريكية، إلى وصف ما حدث في مصر بعد 30 يونيو بأنه نوع من الانقلاب الناعم، والذي لا يمكن اعتباره انقلابًا بالمعنى التقليدي.

الفصل الأول

تفاعلات ثقافية

(1)

أصل الحكاية

من ظلام البدء، خرج الرجل الأول، وراح يضرب في شعاب الأرض، هذه عصاه التي يتوكأ عليها، ألقت بها الشجرة إليه، إنه في حاجة إلى دعم الطبيعة ليحث السير، ليستمر، هكذا أدرك، لكنه . مع ذلك . يتعب، فاحتاج أن يستريح، أغمض عينيه، فكان الليل. غرس عصاه في الأرض، كما تفعل الشجرة، فكانت المحاكاة، وكان الفن، وعندما استيقظ، وجد عصاه اخضرت وأنبتت، فعرف المكان وعرف المقدس لأن الله يسكن هنا. عندئذ تلفت حوله، فوجد النور في الأرجاء، فعرف النهار وكانت البصيرة، ثم بدأ السير من جديد.

تاريخ التطور البشري هكذا، تدريبات على الإدراك، إدراك العلاقة بين الحركة والسكون، وبين الليل والنهار، بين العادي والمقدس. هذه أشياء قد تبدو متناقضة، لكن هناك علاقات أخرى، ليست على هذا القدر من التناقض الواضح، مثلًا: العصا، ليست هي الشجرة، لكن ثم درجة من التماثل بينهما، ومع ذلك فكل منهما يحتفظ بتفرده وتميزه.

هكذا ثم نوعان من الإدراك، إدراك الحضور وإدراك الغياب، في الحضور، يمكن للإنسان أن يدرك التماثل عبر حواسه، الشكل، اللون، الملمس، الرائحة.. أما التناقض، فكان يطرح علمه سؤالًا، لماذا هو مختلف؟

ومن الاختلاف أدرك الإنسان التنوع. فليس كل ما هو أخضر شجر، وليس كل ما هو أزرق سماء، لاتماثل مطلق في الحقيقة، ولا اختلاف مطلق، هكذا فهم الإنسان، أن ثم مظهرًا للأشياء وثم جوهرًا، وأن هذا الجوهر هو سر الاختلاف في المتماثل. وسر التماثل في المختلف. وعلى أساس من الجوهر والمظهر، أو من الحضور والغياب، يصنف الإنسان كل شيء: ما هو عميق وماهو سطحي، ما هو مؤقت وعابر، ما هو مقيم وأصيل، ما هو حياة، وما هوعدم.. هناك عالم من المعاني وضدها. وهذه المعاني، هي الأدوات التي يستخدمها الإنسان ليفهم كنه وجوده، علاقته بالزمان والمكان، علاقته بالآخر، علاقته بذاته، بالطبيعة، بالله. إن الموقف الوجودي للإنسان، هو مجموعة من المعاني التي يصف بها إدراكاته للوجود.

من تجليات الحسي، تأتي الأسطورة، ويتجسد الإله في سردياته الكبرى، وتولد الدراما ويكون الفن، وتتشكل الذائقة الجمالية. ومن تجليات الذهني، تجيء الفلسفة/ التأمل، ومن الفلسفة يأتي اللاهوت، ويأتي العلم أيضًا ويتشكل النقد الذاتي. هكذا يتجلي التماثل في الاختلاف، وينبثق الاختلاف من التماثل.

العلاقة بين الذهني والحسي شهدت حالات توتر في ثقافة البشر عبر التاريخ، وهي في حقيقتها علاقة بين نمطين من الإدراك، يتجاوران ويغذي بعضهما بعضًا، كل منهما يزعم أنه الجوهر، ويمتلك الحضور.

لن نذهب بعيدًا كما ذهب (دارون) فلايمكننا تخيل التاريخ من غير قدرة الإنسان على استخدام عقله، التاريخ هكذا، تدريبات على

استخدام العقل، تراكم فعال من المعارف التي ينتزعها الإنسان من ظلام البدء. تدريبات مفضية إلى مهارات مدهشة بلا حدود، مكنته ليذهب بعيدًا في الكون الرائع الفسيح، هذه رحلة طويلة، من إنسان دارون البدائي، إلى إنسان نيتشة السوبر. ومع ذلك فنحن نعرف أن الإنسان لم يستخدم سوى 3% من إمكانات المخ البشري.

التفكير الأسطوري في أحد وجوهه طريقة لإدراك العالم وفهمه عبر مجموعة من المعاني التي تبدو لنا الآن متخالفة إلى حد التناقض، فالحقيقة والخيال، والذهني والحسي، والذكورة والأنوثة، والخير والشر، والمقدس والمدنس.. إلخ، كل هذا يشكل فضاء الأسطورة وينعم بالتجاور والتداخل والاشتباك المفضي إلى جدل –سجلته الأسطورة– بين البشر والآلهة. أو بين الفيزيقى والميتافيزيقى. ثم اختار الإنسان أن يعطي ما لقيصر لقيصر وما لله لله. وانحاز العقل لقيصر، ومع فجر الحداثة الأوروبية، بدا أن العقل هو الذي يحكم العالم. ويمثل قوة الحضور العليا، وأن كل ما ينتمي إلى عالم الله منزويا ومزاحًا حد الغياب. الخيال، الحدس، أحلام اليقظة، الشعر... إلخ

غير أن هذا الانهماك العقلاني للحداثة خلق أوهامه أيضًا، وأصبح العقل بديلًا للميتافيزيقا، العقل خادم لقيصر، كما كان خادمًا لله. لهذا يتحدث شراح مابعد الحداثة –الآن– عن ميتافيزيقا الحداثة بوصفها عبادة العقل. وتأبيد مركزي له في مقابل تهميش الحدس، وانتصار للمجرد على الحسي.

الحداثة –أيضًا– خلقت تناقضاتها، وأسست ثنائيات بديلة أخطرها وأهمها (الذات والموضوع) فدائمًا ثمة ثنائية للحضور والغياب، وفيما يصبح الحضور متنًا، يصبح الغياب مزاحًا وهامشيًا، وعندما تصبح الذات حضورًا، يصبح الآخر موضوعًا وغائبًا.

الفن وحده هو الوريث الشرعي للأسطورة، هو الفضاء القادر على الجمع بين التناقضات حتى التمازج والتداخل، ففي الفن لايكون المدنس بمنأى عن المقدس ولا الحقيقي بمنأى عن الخيالي ولا الذاتي بمنأى عن الموضوعي. هكذا بقى الفن حتى لاينفرد العقل بنا، ليحمي الإنسان من تدمير قواه الخفية، ليحفظ عليه إيمانه بوجوده. حواسه ومشاعره وأشواقه وهواجسه الغامضة. فيقبل غير المبرر وغير المفهوم والمسكوت عنه والهامشي، في قوانين خاصة لاينال منها النظام رغم كل محاولاته الدؤوب لتقعيده، لإخضاعه لمعايير العقل العلمي. إن الفن هو طريقة الإنسان في الاحتجاج على مظاهر الجمود والانحطاط والاستبداد التي تمارسها النظم والمؤسسات المركزية والسرديات الكبرى، حتى لو تخفت هذه الكيانات في معاني فاضلة وبراقة كالدين والعلم والقانون والدولة.. إلخ فإن الفن قادر على فضح تشوهاتها، ونقدها.

هل يعني ذلك أن الفن يقف على يسار العلم ويعارضه؟

ربما.. فالعلم لا يكف عن محاولات إخضاع كل شيء لقواعد المنطق والقانون والنظام.

العقل العلمي بطبيعته تطبيقي وهيراركي، تقعيدي وبرجماتي، يرى الواقع عبر مجموعة من القيم المستقلة، التي تكتسب أهميتها من قدرتها

على الإنتاج والعمل وتحقيق رفاهية الإنسان. ومن ثم قامت عمليات من العزل والتصنيف وإنتاج تخصصات دقيقة في مجالات العلوم البحتة والإنسانية كافة، وهكذا أمكن للعلم أن يدس بأنفه ويتدخل في شؤون الفن الذي طالما عاش في كنف الغيبي والغامض والذاتي شأنه شأن الدين والأسطورة.

ففي الأدب –مثلًا– ينهمك النقاد في تحديد قيم الفصل بين الأنواع، وكل قيمة تصبح في حد ذاتها منهجًا يمكن دراسة النوع الأدبي على أساسه، كأن تفصل في الفنون اللغوية بين النثر والشعر، ثم يقسم النثر إلى أنواع منها السرد والخطابة والمقال .. إلخ، وينقسم السرد إلى أنواع وهكذا حتى نصل إلى تقسيمات داخل النوع الواحد كأن نقول: الرواية الاجتماعية أو رواية الخيال العلمي.. إلخ. وهذه التقسيمات تتم بالتجاور مع تقسيمات أخرى، مثل الرواية الواقعية أو الرومانسية. والواقعية نفسها تصبح نقدية أو اشتراكية .. إلخ، حتى لتصبح سحرية ورقمية أخيرًا. قد يبدو هذا نوعًا من التعدد والتجاور، لكن العقل العلمي يحرص على إقامة الحدود الشكلية والموضوعية بينها، ومن ثم، تظل هذه التصنيفات بمثابة محميات طبيعية لا يمكن تحريكها، أو اختراقها. فثم وسطاء نقديون لايقبلون العبث بقوانينهم، إنهم كائنات منظمة، مهندسة تحتقر التناقض وتعتبره نقيصة. ولهذا يحاولون –طوال الوقت– إخضاع الفن لمنطق التفكير العلمي.

(2)

الإنسان الحائر التعيس

كان القرن العشرين شاهدًا على أكبر عمليتي هدم وبناء في التاريخ البشري. هذا القرن العجيب الذي مضى بالعقل البشري إلى أقصى درجات التقديس. ذلك العقل الذي أسس لحداثة الوعي البشري. حتى بلغ أوجه من الهيمنة، ثم بدأ في تفكيك نفسه، ومراجعة منجزاته. ربما منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. حيث استيقظ العالم على حجم الدمار الذي أنتجه العقل البشري.

يصور الشاعر الإنجليزي (ستيفن سبندر) في كتابه: الحياة والشاعر، هذه اللحظة الفارقة في تاريخ الحضارة البشرية. فاضحًا مأساوية مشروع الحداثة الأوروبية، وكاشفًا عن خيبة أمل الإنسان في إنجاز حضارة مثالية، فيقول: "إن الفتى والفتاة اللذان يتبادلان الغرام على مقعد في حديقة عامة أو في إحدى أزقة الريف لا يعلمان أن برقيات تشق طريقها من لندن -في هذه اللحظة- وتمر خلال جسديهما لكي تقرر أن مصير الفتى هو أن ينزع من بين أحضان فتاته ويلقى به على رمال الصحراء وفي رأسه رصاصة، بينما تساهم الفتاة في إنتاج الطلقات النارية في مصنع من المصانع الحربية".

هكذا، يبدو أن الحداثة أعلنت عن إخفاقها، فلم تستطع القوانين والنظريات الفلسفية الكبرى التي قامت بديلًا عن القيم الميتافيزيقية أن تضمن وضعًا أخلاقيًا للعالم يحمي الإنسان من تدمير نفسه. وأي مستقبل ينتظر الإنسانية؟ هل يتمكن الفن من إنقاذ العالم؟ هناك حاجة لتحرير الإله الكامن في أعماقنا، تحرير طاقتي الإبداع والخلق. إنه القارة المجهولة التي لم نسبر أغوارها بعد. فطوال الوقت، كان العقل كما كان الدين لهما سلطة الحضور، وطوال الوقت، كان الفن مزاحًا وهامشيًا، لا لشيء سوى لأنه يعبر عن نفسه كفضاء مستقل، يزعم قدرته . هو أيضًا . على تغيير العالم. إنه فضاء شاسع، لا تحوزه المعابد ولا المعامل، لأن مكانه الذات.

إن رهافة الشعر يمكنها أن تستل المفارقة بين طموحات الإنسان وواقعه. بين آماله وأحلامه، وما أسفرت عنه المثالية العقلانية. ولعل هذه اللحظة –بالتحديد– التي اكتشف فيها الإنسان عجز العقل الحداثي عن تأسيس حضارة أكثر إنسانية عن تلك التي أنجزها الإنسان القديم. هي لحظة نهاية الحداثة وبزوغ عصر ما بعد الحداثة.

ولهذا فما بعد الحداثة، تبدو –في صميمها– صورة من صور احتجاج الإنسان على العقل كما كانت الحداثة صورة من صور الاحتجاج على الدين. وذلك باعتبار أن الحداثة جعلت من العقل مركزًا للوجود الإنساني. ورددتْ بكثير من الإسراف مقولة: "أنا أفكر إذن أنا موجود". فهل ستتمكن ما بعد الحداثة من تحرير الإنسان؟ أم

ستصبح . هي نفسها. سردية كبرى بديلة للدين والعقل، لنبدأ حقبة جديدة من التعاسة البشرية؟

يطرح (بودريار) مفهومه لمابعد الحداثة، كونها عملية نقد للحداثة، لكنها لاتتناقض معها. فما بعد الحداثة هي الحداثة التي بلا آمال أو أحلام كتلك التي مكنت البشر من احتمال الحداثة. بما يعني: لاشيء تغير أكثر من أن البشر قرروا مواجهة الواقع بلا آمال كبرى أو أحلام عظيمة. وحيث كانت هذه الأحلام وتلك الآمال بمثابة نواة مركزية كبرى تدمغ العقلانية المثالية للحداثة.

إن مابعد الحداثة تسعى إلى تفكيك الحداثة، وهي في سبيلها لتحقيق ذلك، تعمل على تفكيك كل ما هو مركز وسلطة. ونتيجة لهذا فإن ما بعد الحداثة توصف بأنها حالة فقدان عام للمركزية تفضي إلى تشعب، نساق فيه من مكان إلى مكان، عبر سلسلة متصلة من السطوح العاكسة، أو كما يسميها بودريار –نفسه– بالمرايا المتقابلة. حيث تتعدد صور الواحد إلى ما لانهاية. فأنت حين تقف بين مرآتين متقابلتين سترى صورًا معكوسة لك في الجانبين وكأنها عملية استنساخ هائلة. ومن ثم فإن الأصل يفقد مركزيته وتفرده في مواجهة هذا التمثيل الحرفي له، حيث لا نموذج ولامثال.

وفي غيبة التفرد وحضور التعدد يتحول الفن تحولًا كبيرًا يوصف بأنه انكفاء للداخل. ويفقد موقعه التقليدي كطلب رمزي للثقافة. وهو ما ينطبق على الإبداع الأدبي الذي يستند على رفض فكرة البراعة الفنية وسيادة الصور الواضحة، وانفتاح المحاكاة، حيث لا

عاطفة ولا خيالات جامحة. إنها حالة من الفقدان المعياري وغياب للنموذج. حيث يصبح (كله ماشي) على حد تعبير إيهاب حسن.

كان المبدع الحداثي يجعل من ذاته وسيطًا لرؤية العالم، حاملًا للرسالة العظمى المضمرة بين الدال والمدلول، فلكل دال مدلوله العميق الذي يظل في حاجة إلى ذات رائية وعالمة لإدراكه، وبدونها فإن المعنى يظل مغلقًا وكامنًا في النص، ونتيجة لهذا كان النص العظيم هو النص الخالد، الذي يحتفظ بأسراره لأطول زمن ممكن، وكان المبدع العظيم هو ذلك القادر على تدبيج النص بالرموز والعلامات والقيم الموضوعية والأسلوبية بوصفها حاملة لشيفرات النص. فمثلاً: رغبة المتدينين في اعتبار النص الديني صالحًا لكل زمان ومكان لا تختلف كثيرًا عن رغبة المبدع الحداثي في أن يبقى نصه خالدًا. إنها عملية تأليه للمؤلف ومن ثم تقديس للنص، بما يشير إلى أن الحداثة تنهل بطريقة ما من نفس معين الميتافيزيقا.

كان للرمز والمعادل الموضوعي والعلامات الأسلوبية والجمالية أهمية كبرى، بوصفها مفردات حاملة لشيفرة النص الحداثي، وكان النقد محاولة لفك هذه الشيفرة عبر قراءة مبصرة عليمة بالرموز والعلامات والحيل الأسلوبية. أما فيما بعد الحداثة، فليس سوى سطح محايد، فإذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول اصطلاحية، فإن المتكلم أو المؤلف لايملك المعنى، والرسالة قد لاتصل، ومن ثم يسقط النص من حساباته مسألة المعنى ومستوياته ويصبح كل شيء على السطح.

الفن –فيما بعد الحداثة– ليس رسالة بقدر ما هو تصوير لمدرك حى وفاعل للحياة اليومية، وليس مستقلاً ولا متفرداً. بل هو سلعة والسلعة نفسها فن. هكذا، فإن مستقبل العالم، لن يمنح الفرصة للفنانين بوصفهم حاملي رسائل الذات الإنسانية، ولا رسائل الله ولا حتى رسائل العقل. مستقبل العالم يتوعد الفن بتفكيكه، وتغيير هويته، وتحويله من فضاء المعنى إلى فضاء الوظيفة. ليسقط في هاوية العابر والجزئي والمتشظي.

(3)

إنه عالم يتشظى

يمكن أن نصف الحداثة بأنها ذات نزعة رأسية تكديسية، فالذهنية المغرمة بعمليات الاشتقاق والتوليد والتصنيف والترتيب، هي ذهنية الحداثة العلمية التي نجحت في إبهار العالم بإنتاج معطيات جديدة وصلت حد التخمة المرهقة للذهن نفسه، بحيث لم يعد قادرًا على احتمال هذه الآلية التوليدية التي لا تنتهي، بل ولم يعد قادرًا على فهم العالم من حوله. لكن أخطر ما أنتجته هذه الآلية هي: التكنولوجيا، التي يمكنها التعامل مع الجزيئات متناهية الصغر والفوتونات التي تسمح بالتأثر والتفاعل في المسافات الطويلة، والانتقال بسرعة الضوء. وأصبح من الممكن توليدها من إثارة إليكترونات الذرة، بمعنى أنه أمكن التحكم في تجسيد الطاقة الضوئية. وأصبح من الممكن إذابة الحدود بين الزمان والمكان بإضافة البعد الرابع (الزماكانية) لأبعاد المكان الثلاثة، أصبح كل شيء يقع هنا والآن.

والصورة التلفزيونية تمثيل لذلك، يمكنها أن تنقل صورة الأجسام وحركتها إلى موجات صوتية وضوئية، ثم تحولهما . مرة أخرى . من خلال المسح الضوئي، إلى صورة مجسمة في تجاوز –مثير– لقوانين الزمان والمكان، الذي عاشه الإنسان القديم في خياله. إنها درجة مثيرة من التحكم في شكل الأشياء وكأن العالم كتلة من حمأ مسنون يمكن

تشكيلها كما نشاء. ربما من السابق لأوانه أن نقول: العالم يخلق من جديد.

والواقع أن تكنولوجيا الصورة ليست مجرد نقلة نوعية في سلسة التطور العلمي، بل هي ثورة حقيقية في تاريخ البشرية، وربما تكون ثورة على الإنسان ذاته، وعلى عقله العلمي ومنطقه، عندما تقدم التكنولوجيا إمكانات تفوق حدود العقل وقدرات الإنسان، بل وتهمشهما. وهكذا فالتكنولوجيا ثورة ترهص بتاريخ جديد للجنس البشري، تماثل -إن لم تكن أخطر من- اختراع الآلة البخارية في تأثيرها على تطور البشرية. إنه تأثير بمثابة إعادة تشكيل العالم فعلًا. وإذا كان هذا التطور قد مضى، على مهل في الزمن، حتى وصل إلى عصر الصناعة، فإنه تطور تراتبي ورأسي، فيما تعد التكنولوجيا بتطور تشعبي يضع العالم في حالة من التمدد اللانهائي، والتشظي والتناثر، بحيث لا يمكننا وصفه بالتطور، بقدر ما يمكننا الإشارة إلية بأنه حالة من التضخم تشبه الانفجار. لكن المفارقة تكمن في أنه، على الرغم من أن التكنولوجيا هي منتج للعقل العلمي التجريبي، إلا أنها تعمل على تحييد العقل الإنساني. وربما تجاوزه أو تهميشه. بما يعني أنها تعمل وفق آليات، مختلفة، وربما نشطة ومتفاعلة مع بعضها البعض على نحو يصعب السيطرة عليه، وربما تدخله في حالة فوضى واسعة.

علينا ملاحظة أن تاريخ الجنس البشري كله ارتهن بالكتابة، أسهمت في خلقة وبنائه. بمعنى أن مانعرفه عن البشر قبل تمكن الإنسان من الكتابة هو مجرد معلومات تُستقى من الحفائر لاتنبئنا عن

الكثير من حيوات الناس وأنشطتهم وممارساتهم. وطرائق تفكيرهم. الكتابة لم تكن مجرد وسيط لنقل المعلومات أو حفظها في أشكال ورموز تعيش مع الزمن ويمكن نقلها بين الأماكن والأزمنة ليفيد منها آخرون في أماكن وأزمنة أخرى، لكنها أصبحت ضالعة في إنتاج المعرفة، وأداةً للتفكير باللغة، وتتأثر بطبيعتها الرمزية والاستعارية، فلم يعد ممكنا أن يتطور الفكر البشري بدون الكتابة والكتب والمعلومات التي يتناقلها البشر عبر الزمان والمكان. ومن ثم يمكن استرجاعها وعزلها وترتيبها وتصنيفها وتوظيفها، إن أسطورة العقل الحداثي نهضت -أساسًا- على الكتابة، وتوجت نفسها باختراع المطبعة.

عندما بدأت الكتابة تصبح أدة التواصل والتداول المعرفي بين البشر، بدأت الطاقات الحسية التي امتلكها الفنان القديم، تنسحب من حلقات الرقص والطقوس السحرية والشعائر الدينية، وتسكن الكتابة، فتخضع للنظام وتستعيض عن الحضور الحيوي للجسد ببلاغة التعبير، تلك التي اعتبرها (نيتشه) استعارة ميتة حكمت الوعي البشري عبر تاريخ الفلسفة. نوع من تحنيط وتجميد المعرفة. فدخول الأداء الحيوي للإنسان في توابيت الكتابة قد يمنحه خلوداً رمزيًا، مثل الأيقونات المقدسة. والواقع، أنه منذ دخلت الحضارة الإسلامية عصر التدوين، وأوغلت فيه، خلف لنا التاريخ العديد من الأيقونات، فيض من الشروح والتفاسير والمرويات التي أصبحت تقارب في قداستها القرآن الكريم، إنها أيقونات لكونها لم تفعل شيئا غير التحويم حول النص المقدس في دوائر كما لو أنك ألقيت بحجر في بركة ساكنة، أيقونات أصبح تجاوزها أو مجرد نقدها من قبيل الكفر، وشيئًا فشيئًا

يتجمد الفكر الإسلامي. نعتقد أن تاريخ التدوين جمد العالم عبر مسار طويل من الشروحات والتفاسير، وفي الوقت نفسه جعله صلبًا ومتماسكًا ومحددًا في الزمان والمكان ومن ثم مرئيًا. وأن تاريخ التكنولوجيا القادم، ليس سوى عملية تسييل كبرى تصل فيها الحدود بين المفاهيم والكيانات إلى حالة من الذوبان.

التكنولوجيا لا تنقل المعلومات في طبيعتها الرمزية المجردة، بل في طبيعتها المجسدة، والفرق بين الأمرين تماماً كالفرق بين وصف الجبرتي للحملة الفرنسية على مصر، ومشاهداتنا للحملة الأمريكية على العراق من خلال التلفزيون. فأنت في الحالة الأولى تعيش متعة ذهنية تخيلية في الماضي، لأن هذا الواقع الذي تقرأ عنه، يحدث هناك. في زمن آخر. بمعنى أن الكتابة تسجل الفعل بعد أن ينتهي. وحتى الصور التي يتضمنها كتاب وصف مصر، قد تضيف قدرًا من المتعة، لكنها تظل مجرد أيقونات تنتمي إلى منظومة الكتابة وإلى العالم القديم، إلى مكان لسنا فيه الآن.ومن ثم، تتحرك فينا نوازع شعورية (نوستالجيا) تغذي الخيال، فينمو الفنان بداخلنا.

أما الصورة الحية على شاشات التلفزيون فتعني أن كل شيء يحدث هنا والآن. ترى وتحس وتعيش الأجساد والغضب واللهب والدم والألم، إنها طبيعة متفاعلة نشطة متجددة. لأنها تأتيك في التو واللحظة متجاوزةً الزمان والمكان، بل ومتجاوزةً قدرات الخيال ومعطلة له، فالخيال هنا لا محل له من الإعراب. لأن كل شيء يحدث هنا والآن وبالفعل. إن الصورة تجعل العالم في حالة حضور دائم، بما يعني

تهديدًا للتاريخ الذي يستمد قداسته من رحلته في الزمن، حتى يصلنا مشعثًا مغبرًا من رحلة الحجيج. ويعني هذا -في المقابل- تهديدًا لقيم ارتبطت بإنتاج المعرفة، فالتفكير والتأمل والبحث، قيم تتراجع في ثقافة المعلوماتية. تهدد العالم بأنه سيصبح مجرد سطح بلا قاع، كل شيء يلمع على السطح، لكنه مجرد صورة.

يعتمد صناع الصورة على هذا المعنى، في التفريق بين مشاهدة فيلم سينمائي ومشاهدة حدث يقع في التو واللحظة كمشاهدتنا لمباراة كرة قدم مثلاً. فالصورة في الحالة الأولى عمل فني، من صنع الإنسان، وهي وجود بالقوة لكنها تحمل رسالة الفنان بالضرورة، فثم عمق لها أكبر مما نراه على الشاشة. بينما الصورة في مباراة كرة قدم تلعب الآن بكل أحداثها وتفاصيلها، هي وجود بالفعل، ولكنها كل شيء. عملية حضور ساطع لا غياب فيه، سطح بلا قاع.مظهر بلا جوهر. وهي ليست أكثر إثارة وحيوية فحسب، بل أكثر تفاعلية. إن البطولة ليست للصورة في حد ذاتها، بل للوسيط التكنولوجي الذي ينقلها. هكذا يمكن لتكنولوجيا الصورة أن تنسخ الواقع، لا تصفه ولا ترمز إليه على نحو كانت الكتابة تجعلنا نعيش في عالم من الرموز، بل تنسخه ملايين المرات، عندئذ يفقد الواقع مركزيته، بل ويفقد دوره كمرجعية لتصوراتنا عن العالم الذي نحياه. هكذا يتشظي العالم بعدد تصوراتنا عنه.

ويعني هذا أن دور الإنسان كوسيط معرفي، حي وفاعل، سوف يضمحل، ولهذا فإن العلاقة بين المادة المنقولة والمشاهد سوف تكون مباشرة بما يعطي فرصًا شديدة التفاعلية.

يكون الأمر أكثر تعقيدًا مع الهواتف المحمولة، التي لم تعد مجرد وسيط ينقل إليك العالم فحسب كما يفعل التلفزيون، بل يمنحك القدرة على أن تنقل صورتك وصوتك للآخرين في أي مكان، أن تكون هنا وهناك في نفس اللحظة، إنها درجة أعلى من التفاعل الإنساني الذي يحدث لحظة بلحظة وبمشاركة جماعية تفقد الإنسان إحساسه بتفرده وخصوصيته، وتجعل صورته وصوته متشظيين ومتناثرين في الأثير الكوني.

هل يؤثر هذا على فهمنا لمعاني طالما انهمكنا في تأملها وتفسيرها؟ معاني مثل: الفردية، الانتماء، الهوية، الخصوصية، الأنا، الآخر، المكان، الواقع، التاريخ. هل تتناثر كل هذه المعاني الصلبة وتصبح مؤهلة للذوبان؟

عندما كان الإنسان يعيش في حرم القبيلة، كان مفهومه لمثل هذه المعاني بسيطًا وواضحًا: التاريخ هم الأجداد، المكان هو الحي، الهوية هي القبيلة، الآخر هو العدو.. إلخ. إن كل شيء واضح وبسيط. ولكنه في ظل المدينة أو الدولة، أصبح أكثر تعقيدًا وتداخلًا، والآن، عندما يصبح الإنسان كائنًا كونيًا، يطوى العالم بين يديه مثل جن سليمان. كيف سيكون الأمر؟

هل يمكن تصور أن البشرية سوف تبدأ تاريخًا جديدًا مع الصورة، تاريخًا محتشدًا بالحسية وبلا خيال؟! كيف تكون علاقتنا بالزمن عندما يصبح التاريخ عالقًا في الحاضر؟

بعكس ذلك تمامًا يعتقد البعض أن الصورة والتكنولوجيا ستفتح طاقات من التخييل لم تكن منظورة. كانت معطلة لأن قدرات الإنسان المحدودة في حيزي الزمان والمكان ما كانت لتسمح بها. هي الآن طاقة بلاحدود، تقوم أساسًا على اللعب بمعطيات التكنولوجيا وإمكاناتها. سيصبح اللعب الحر قيمة جديدة لا تقل عن قيمة الفن. يمكننا القول إن الفنون الجديدة ستعتمد على مهارات الاستخدام التكنولوجي والمعلوماتية أكثر من الابتكار والمعرفة، بما يعني تغير مفهوم الفن نفسه.

ستكون لدينا فنون جديدة أكثر قدرة على محاكاة الواقع وأكثر قدرة . في الوقت نفسه . على مخالفته، والتفوق عليه، لأنه . ببساطة . سيكون لدينا واقع فائق القدرة.

بالتأكيد ستوسع التكنولوجيا من إمكانات الفنون التقليدية، بل وسوف تغير من طبيعتها، لكن هذا لن يكون سوى مرحلة. الكتابة الأدبية . مثلًا. تتغير طبيعة النص الأدبي ولغته وقيمه الجمالية ومقاصده الموضوعية على المدونات الإليكترونية، وأكثر من ذلك. إنه يتخلي عن قيمة الفردية شيئًا فشيئًا، ويصبح أكثر اشتباكًا وتعددية وتناصًا مع نصوص أخرى، فيما يعرف بالنص التفاعلي.

وبرامج الفوتوشوب منحت الفنان التشكيلي إمكانات أخرى لم تكن متاحة من قبل. فلم يعد العمل الفني خلقًا متفردًا خاصًا بالفنان وحدة. بل يشاركه فيه التقني الماهر، ذلك العالم بأسرار التكنولوجيا. وشيئًا فشيئًا، ستصبح أسرار التكنولوجيا جزءًا من أسرار الفن.

سنضرب مثلًا مبسطًا: شهدت تصاميم أغلفة الكتب نقلة جمالية في السنوات الأخيرة بفضل التكنولوجيا وبرامجها، لقد أصبح غلاف الكتاب جزءًا من التكوين الجمالي للكتاب نفسه، أصبح جزءًا من النص، بما يدعو لاعتباره العتبة الأولى للنص، وبما يعني أن مصمم الغلاف أصبح شريكاً في إنتاج الكتاب، وفاعلًا في الترويج له، لكن ليس بوصفه فنًا ولكن بوصفه سلعة، وربما موجهًا في تلقيه. لكن مصمم الغلاف ليس بالضرورة فنانًا متفردًا، بقدر ما هو تقني يمتلك قدرًا من الوعي الجمالي البصري. إنها عملية تحريك لتقليص المسافة بين مؤلف الكتاب (المبدع) والتقني الذي أصبح الآن، يقوم بدور الفنان التشكيلي ويلغي وجوده. إن أمراً مشابهًا يحدث في مجال صناعة الإعلان الذي يقدم نفسه بوصفه فنًا جديدًا. يدين لتكنولوجيا الصورة بالولاء، لا ينتمي إلى سرديات الماضي. لذلك هو أكثر تأثيرًا في تفعيل آليات الاستهلاك. إن المشاهد للدراما التلفزيونية –بوصفها فنًا يتأسس على النص المكتوب– يمكن أن يلاحظ تراجعها أمام فن الإعلان، للدرجة التي تقوم فيه الدراما بدور وظيفي في خدمة الإعلان على نحو ما يعرف بمسلسلات الصابون.

هل ضجرت مرة من سطوة الإعلانات على مسلسلك التلفزيوني المفضل؟

إلى أي حد يمكننا اعتبار مصمي الدعاية والإعلان وأغلفة الكتب فنانين؟

وهل يمكن أن نفصل بين ملكاتهم الفنية ومهاراتهم في استخدام التكنولوجيا؟

الأمر لن يتوقف عند حدود التغيير في طبيعة الفنون القديمة. فليس بوسعنا التكهن بما سوف يحدث غدًا. إن برنامجًا جديدًا من برامج التكنولوجيا قد يغير الكثير، وقد يخلق واقعًا جديدًا. وربما يخلق فنونًا جديدة لم تكن معروفة ولم يكن بمستطاع أحد التكهن بها. كفنون العرض والتحكم والتحريك عن بعد والتصوير ثلاثي الأبعاد. الذي يمنحنا محاكاة أدق للواقع. نستفيد منها في برامج التدريب وتنمية المهارات الإنسانية كقيادة الطائرات وفنون القتال الحربية وضبط برامج استكشاف الفضاء والجراحات الطبية الدقيقة. ويُدخل التصوير ثلاثي الأبعاد الصورةً في مجالات جديدة تمامًا، من خلال الطابعات ثلاثية الأبعاد (3D Printers) المخصصة لتصميم الماكيتات التطبيقية، لتدخل في مجال الصناعات الهندسية مثل صناعة السيارات والطائرات والسفن العملاقة، وهكذا تتجاوز الصورة دورها الجمالي بوصفها فنًا، إلى إدوار أخرى عملية واقتصادية. ويعني هذا أن الفنون الجديدة المرتبطة بالتكنولوجيا، تذيب المسافة بين الفن والعلم، أو بين الفن والسلعة أو القيمة الجمالية والقيمة الاقتصادية، حتى يمكن القول إن الفن نفسه أصبح علمًا واقتصادًا. فهل نبدأ عصرًا جديدًا لمفهوم الفن، بل والفنان . أيضًا . الذي سوف تختلط صورته بالتقني؟ إنها درجة قصوى من التفاعل بين الإمكانات المتعددة للإنسان.

إن الطابع التطبيقي لفنون التكنولوجيا، يعطيها امتيازًا خطيرًا على الفنون القديمة. فالتكنولوجيا متاحة ومباحة، لا تحتاج في تعاطيها لرجال عظماء الشأن كالفلاسفة والشعراء، كانوا يتميزون بالفردية الجميلة، بل هي متاحة لمن يريد، ومباحة للتداول الجماعي، فألعاب (البلاي ستيشن) المصممة للتدريب على فنون القتال لم تعد مجرد ألعاب للتسلية، بل هي من أخطر أدوات الإرهاب والعنف الدولي، على نحو ما توظفه جماعات إرهابية مثل جماعة داعش في التدريب المنزلي على القتال، ومن قبل، كانت هذه التكنولوجيا وقفًا على الجيوش النظامية، على نحو ما استفادت منها قوات التحالف في غزوها للعراق، فبالتدريب على برامج المحاكاة ثلاثية الأبعاد، كان الجنود الغزاة، يعرفون كل التفاصيل عن أرض المعركة. إن هذه التكنولوجيا متاحة الآن بفضل قدراتها التطبيقية، وممكنة التداول بين الجماعات الإرهابية. بما يعني أن الصورة التي كانت فنًا خالصًا في عصر النهضة، حتى لتوصف بالقوة الناعمة لم تعد كذلك، هي الآن ذات وظيفة حيوية في مجالات الاقتصاد والسياسة والحرب. فعملية ذبح اثنين وعشرين مواطنًا مصريًا مسيحيًا على أحد شواطيء ليبيا، لم تكن مجرد خبر عن حادث يقع في مكان ما من العالم الفسيح، بل تجسيدًا مؤثرًا في مشاعر المشاهدين من خلال الصورة التي بثها الإرهابيون لتصل إلى كل مكان في العالم وفي وقت واحد، لتقول: إن العالم أصبح صغيرًا لدرجة أن تنظيمًا إرهابيًا -وليس جيش هتلر- يستطيع أن يثير الفزع في جوانبه. وهكذا فالمسافة التقليدية بين النظام والخارجين عليه تتلاشى.

وعلى المستوى التقني، فالصورة بليغة في توصيل رسالتها الاستعارية، عندما تركز الكاميرا على مياة البحر الأبيض، وقد تلونت بالدماء وكأنها رسالة تقول: (سنجعلكم تخوضون في بحر من الدم). وفي مقابل ذلك، استخدمت قوات الطيران المصري –التي قصفت مواقع الإرهابيين– الصورة لترد على الرسالة بالمثل، عندما ركزت الكاميرا على فتحات العادم في مؤخرات الطائرات، وهي تضيء ظلام الليل بنارها لحظة الإقلاع: (سنجعل ليلكم جحيمًا) كما ركزت على الخلفية الشفقية للفجر لحظة عودة الطائرات إلى حظائرها، لتحتشد الصورة بكثير من التاثيرات البلاغية لمعنى الفجر. إن المعاني البلاغية في حرب الصور تصل على نحو شعوري ومؤثر وأكثر عمقًا مما فعلته قصيدة أبي تمام في فتح عمورية. إن قوة الصورة –كما يقولون– بألف كلمة.

ومن المفارقات المثيرة للسخرية، أن ترددت بعض الأخبار أن مشهد ذبح المسيحيين المصرين، كان مشهدًا تمثيليًا، أو أنه بمعنى آخر أن الذي حدث لم يحدث فعلًا. بما يعني أن كل شيء يدخل في نطاق حرب الصور. الحرب والحرب المضادة. أي أن الصورة نفسها سلاح فعال في حروب الجيل الرابع. ولا يمكن تجاهل النشاط الفعال لحرب الصور منذ انفجار ما يسمى بثورات الربيع العربي. لقد حظيت الصورة بتأثير واسع في إثارة الغضب الجماهيري وتحريك المشهد الثوري في مسارات ممنهجة ومحددة سلفًا. معتمدة في ذلك على التاريخ القريب للصورة، أي قبل ثورة التكنولوجيا، وعلى نحو ما كان الكابتن لطيف يعلق (الصورة ما بتكذبش). في ذلك الوقت كانت الصورة

الفوتوجرافية تنطق بمحاكاة حرفية للواقع، وكانت الحيل والخدع البصرية بسيطة وساذجة بحيث يمكن اكتشافها بسهولة. أما الآن، ومع برامج غاية في التطور والدقة، فإن الصورة يمكن أن تصنع عالمًا كاملاً لا وجود له في الواقع أصلاً، ومن ثم، يصبح الواقع . نفسه . محل شك في معناه وربما في مفهومنا له، عندما يمتزج به الواقع الافتراضي لنعيش عالمًا سائلاً، بما يجعل معنى الواقعية . في حد ذاتها . معنى سائلاً. ومن ثم، تسود العالم حالة مخيفة من اللايقين، بحيث لا يمكننا أن نعرف إذا كان ما حدث قد حدث فعلًا. أن حرب الخليج قد وقعت بالفعل أو أن أسامة بن لادن قد مات حقًا، أو أنه كان موجودًا أصلاً .

ولدينا –الآن– سؤال: في عالم على هذا النحو من السيولة، وفقدان الثقة، وانعدام اليقين، وتشظي الوعي، وتعدد المعلومات وتضاربها، كيف تنظر الأجيال القادمة إلى الماضي؟ أو بمعنى أدق هل سيكون للتاريخ هذه القيمة وتلك القداسة التي كنا نشعر بها كلما قرأنا كتاب تاريخ؟.

في غمار الاحتشاد الثوري بميدان التحرير (25 يناير) استوقفني بعض الشباب، وراحوا يوجهون إليَّ عددًا من الأسئلة عن أسباب وجودي بينهم وأنا في مثل هذه السن. في الحقيقة هي لم تكن أسئلة، كانت أقرب إلى المحاكمة. كانت طبيعة الأسئلة أقرب إلى الاتهام عن مسؤلية الأجيال السابقة عن ما وصل إليه الحال؟ أين كنتم؟ وماذا فعلتم في عمركم الطويل هذا؟ قال أحدهم: إن رجلاً في سنك لا مكان له هنا، اجلس في بيتك وانتظر الموت ودعنا نصنع مستقبلنا

بأنفسنا. وأمام هذه الرغبة في تفريغ الماضي من أي قيمة، تداعت كل دفاعاتي عن وطنية جيلي، عن ثورة 1952م، وحرب تحرير سيناء في 1973م، وعن دور الحركات الطلابية والعمالية في أحداث يناير 1977م. وعندما خرجتُ من الميدان كنت أفكر في الأسباب التي جعلت أولادنا ينظرون إلى الماضي بكل هذا الشك والغضب، وأنا أعتقد أن العالم يبدأ تاريخًا جديدًا برغبة عنيفة في التخلص من الماضي. وإذا مددنا هذه الرغبة على استقامتها، فلن يكون هناك ماضٍ، ولا تاريخ، ويستشكل علينا الماضي والحاضر والمستقبل، إنها حالة من المحو لكثير من العلامات التي عرفناها عبر تاريخ البشرية.

□

(4)

انظر وراءك بغضب

كانت دروس الجغرافيا والتاريخ تشكل فضاءً معرفيًا شيقًا للتلاميذ، ومناسبًا لتفتح حواسهم ومداركهم لاستقبال العالم الكبير. فالتاريخ يشعرنا دائماً بقيمة الزمن التراتبي الذي يمضي فينا كما يمضي النهر في سير هاديء، وفي اتجاه واحد، لكنه قوي ومحدد مثل القدر. إنه الجسد الثقافي للزمن. بمعنى، أن الثقافة تترسخ في وعينا عبر تاريخها. ومن ثم، يسهم هذا في معرفتنا بذواتنا وهويتنا، وذلك إذا اعتبرنا الهوية مكونًا ثقافيًا. لهذا اهتمت الثقافات القديمة بحفظ السير والمغازي والأنساب وأخبار السلف. وكان الزمن بالنسبة للقدماء هو ذلك الماضي الذي يحفظ لهم تاريخ الأجداد وينقله إليهم. ومن ثم، فإن الحفاظ عليه، والتمسك به، يعنى أنهم –وبطريقة ما– سيعيشون كما عاش أجدادهم. أو على الأقل، هم غير بعيدين عنهم كثيرًا، وهذا يحقق قدرًا من الترابط النفسي، يحفظ الوعي الإنساني من خطر التفكك في الزمن، ويسهم في تعزيز الهوية المجتمعية. وكانت كتب التاريخ تحظى بكثير من الموثوقية وربما القداسة. إنها نتاج لحكمة كبار سبقونا في الزمان والمكان الذي نعيش فيه. حفظوها لنا في خزائن الكتب، وها نحن نفتحها الآن لنتواصل معهم في معارفهم. ونحن حين نفعل ذلك، نرى ذواتنا في حالات نموها وتطورها، في الوقت نفسه

الذي نشعر فيه بالاحترام لأجدادنا. هكذا يكتسب التاريخ قيمته في الزمن، وتعيش معارفنا في الزمن، ويصبح تطورها بطيئًا ووثيقًا. وفي كل ثقافات العالم، نجد كتبًا تنال حظًا من الاحترام والتقدير، كتبا يمكن تحقيقها وتمحيصها، لتعطينا فكرة عن الماضي يمكن الوثوق بها، ولكن مع فوضى المعلومات وتضاربها على شبكة الإنترنت، فإن الوصول إلى معرفة يقينية يصبح مستحيلًا. بما يشير إلى المأزق الذي يمكن أن يقع فيه مؤرخو المستقبل. ففي الوقت الذي لا يمكنهم تجاهل هذا الفضاء المعلوماتي الضخم والمتناقض والمتشظي، لا يمكنهم الوثوق فيه كمصدر للتاريخ. كما لا يمكنهم الوقوف على معنى واضح له. وإذا وضعنا في الاعتبار أن الصورة ستبدأ تاريخًا جديدًا يصنع قطيعة معرفية مع التاريخ المكتوب، ويطيح بقيم الموثوقية والتحقق. فنحن نقترب من نهاية للتاريخ لا علاقة لها بفوكو ياما ورؤيته المتفائلة للديموقراطية الليبرالية. إنها أشبه بحالة تشظ للزمن بحيث يصعب الإمساك به وفهمه. ويفكك تصورنا المعرفي له كونه امتدادًا من الخلف للإمام. حتى الأفلام الوثائقية لا يمكننا الوثوق بها في ظل شيوع برامج المونتاج والفصل والدمج، والمؤثرات البصرية. هل سنستبدل المحقق التاريخي بخبراء تقنيين؟ إن هذا التغير الكبير في طبيعة المادة التاريخية وطرق نقلها وتداولها، يدعونا للتفكير في الصورة التي سيكون عليها التاريخ في المستقبل، ونظرتنا له.

عندما كنا في المدرسة الابتدائية، كنا نتنافس في استظهار معلوماتنا العامة البسيطة. أذكر سؤالاً كان كثير التداول بيننا. بماذا

تشتهر البرازيل؟ أما سبب تذكري لهذا السؤال بالتحديد، فلأن إجابتة كانت تحيرني، بين الإجابة بزراعة البن أو زراعة المطاط.

كانت الجغرافيا، بوصفها أحد العلوم الحديثة التي ازدهرت مع الكشوف الجغرافية، تشعرنا دائمًا بأننا لانعيش وحدنا في الكرة الأرضية. ولكننا –على الأقل– نعرف حدودنا الطبيعية التي تميزنا عن الآخرين. لقد عاشت الجماعات البشرية منذ القدم في حدود وحيازات مكانية محرمة على الآخرين، وهكذا يبدو أن إحساس الإنسان بالزمان والمكان مسألة ترتبط بوجوده وأمنه. ومن ثم ينالان قدرًا من القداسة، بل ربما هما الأصل المقدس، فالزمن هو الجد الأول، هو أصل الوجود، هكذا نفهم الحديث القدسي: "يؤذيني ابن آدم بسب الدهر، وأنا الدهر، أقلب الليل والنهار".

والمكان هو الحرم الذي اختاره الجد الأول، ووضع فيه أول بيت بني للناس. تحكي الأسطورة أن الرجل الأول كان يجوب الأرض بحثًا عن المكان. في الليل هده التعب فنام، وغرس عصاه في الأرض. وفي الصباح وجدها خضراء مورقة، فعرف أنها علامة السماء ليكون هذا هو المكان. هكذا.. الزمان والمكان، كلاهما مبارك ومقدس في الوعي الميتافيزيقي. وكلاهما فاعل في رسم هويتنا، وتمييزنا عن الآخر. لكن العلم قدم لنا تصورات نظرية عن الزمان والمكان لاقداسة فيها، ونقلهما من المطلق المقدس إلى النسبي العادي. ومع ظهور وسائل الانتقال الحديثة، انتقلت النظرة العلمية للزمان والمكان إلى حيز التطبيق العملي، بحيث يمكن للإنسان، تجاوز الحدود الزمكانية التي

قدسها القدماء بسهولة. فظهور السفن البخارية العملاقة ضاعف من عدد الهجرات الجماعية إلى الأراضي الجديدة (أمريكا . استراليا). وفيها تأسست مجتمعات على مفاهيم جديدة للهوية. إنها مفاهيم قانونية تؤسس لمعنى المواطنة التي تقوم على التعدد والتجاور والتفاعل الواسع بين العرقيات والأثنيات المختلفة، بما يفكك المفاهيم التقليدية . المكانية والتاريخية . التي عاش عليها الأجداد.

ثم تأتي التكنولوجيا لتهدم آخر الحدود التقليدية للمكان والزمان. إذ جعلت الكرة الأرضية قرية صغيرة في فضاء كوني أكبر. وجعلت من الكواكب الأخرى مجرد جيران لنا. المعنى أننا لا نعيش وحدنا في هذا الكون، وأن هذه المعايشة مشتبكة ومتداخلة بحيث لا يمكننا عزل جماعة بشرية عن أخرى بدعوى اختلاف الهوية. فتصوراتنا عن الهوية –في عالم، اهتزت فيه تصوراتنا عن الحدود الزمنية والمكانية– اهتزت كثيرًا.

لقد أسهمت تنكولوجيا الصورة في تعميق التداخل الثقافي والانفعالى والشعوري بين سكان الكرة الأرضية. فمشهد العملية الإرهابية، التي دمرت مركز التجارة العالمي بنيويورك، كان يبث مباشرة على شبكة الإنترنت، والمحطات التليفزيونية إلى كل مكان في العالم، وفي لحظة واحدة. مُصدرًا حالة عالمية من الغضب والترقب الحذر. لقد قيل إن استهداف مركز التجارة العالمي، هو رمز لاستهداف النظام العالمي الجديد، وتفخيخ لسياسات العولمة. لكن ردود الأفعال العالمية للحدث وأثره، أثبتت –في حد ذاتها– أن العالم أصبح قرية واحدة فعلًا، وأن

العولمة هي قدر العالم الآن. ويبدو أن الاشتباك الثقافي الذي تنتجه التكنولوجيا، بمثابة رهان أساسي في سياسات العولمة. فالمنتج الثقافي، كان –عبر التاريخ– مسؤولًا عن تدجين نمط العلاقات بين المجتمعات المختلفة عبر التأثيرات الثقافية المتبادلة. وهو الآن أكثر قدرة على أداء هذا الدور ولكنه أكثر تسارعًا وفوضى. ولا سيما بعد امتلاكه لقدرات هائلة حققت له انتشارًا واسعًا في الزمان والمكان. فنحن نفهم —مثلًا– احتياجات سكان المدن الصناعية الكبرى إلى وسائط الاتصال السريع كالإنترنت والهواتف المحمولة، ولكننا لانفهم انتشار هذه الأدوات في مجتمعات بدائية وشبه معزولة، إلا في سياق تشوش إحساس الإنسان بالخصوصيات الثقافية. بما يعني أن الآخر لم يعد آخر، أو على الأقل هو لايبعد عنا كثيرًا. ونحن، يمكننا أن نشاهد حدثًا واحدًا يقع في نفس الزمن والمكان الذي يشاهده –فيهما– الآخرون. وهكذا، فالآخر حاضر دائمًا في حدود وعينا بالعالم، ليس هذا فحسب، بل في حدود وعينا بذواتنا أيضًا، باختصار لم يعد (العالم) يخصنا وحدنا. فالآخر حاضر في سياق معلوماتي لا اعتبار للزمان والمكان فيه. أى لا اعتبار لمرجعيات الهوية التقليدية فيه، حيث كانت هذه المرجعيات تبث درجة من الإحساس بالأمان، لأن الآخر بعيد هناك، ليس في زمننا ولا مكاننا. لكنه –الآن– قريب أكثر من أي وقت مضى. إنه في بيتنا وفي حجرات نومنا، عبر شاشات التلفزيون وأجهزة الاتصال التكنولوجي التي تجعله حاضرًا هنا والآن. إن انهيار حدود الزمان والمكان يبعثان على نوع من القلق الوجودي للإنسان المعاصر. إذ ماذا يعني النوم مع الغرباء غير كثير من القلق والفزع؟

هذا القلق الوجودي يتجلي في إلحاح المجتمعات المتخلفة على سؤال الهوية الآن، بوصفها مأزقًا يستدعي البحث عن تعريفات جديدة في ظل تهديد البعد الزمكاني لها. لهذا، تطفو على السطح تعريفات ثقافية للهوية، وتصبح معاني من قبيل الخصوصيات الثقافية أكثر تداولًا، ويقفز الدين كغطاء كبير في تحقيق معنى الخصوصيات الثقافية. بالتأكيد سينعكس هذا على مفهوم الهوية، ويصيب الجماعات البشرية . التي ترغب في تمييز نفسها . بالفزع ويفسر هذا اشتداد النزعات الأصولية في ثقافة ما بعد الحداثة، بعد تفشي تكنولوجيا الاتصال. إنه طابع انفعالي يأتي كرد فعل لجماعات تجد نفسها في مأزق يسحب منها كل تمييز عن الآخر، وتهدده في حيازات التاريخ والجغرافيا. قد يبدو هذا الفرض مبالغًا فيه عند البعض، ومع ذلك، فدور التكنولوجيا في حروب الجيل الرابع، وإعادة توزيع الجغرافيا السياسية لمنطقة الشرق الأوسط، على أساس من خصوصيات ثقافية تستنهض النزوعات العرقية والمذهبية والقبلية والطائفية التي كانت المجتمعات العربية الحديثة قد تجاوزتها في أزمنة القوميات، كل هذا يدعونا لإعادة النظر، في معانٍ بدت لسنوات عديدة مستقرة في أذهاننا عن التاريخ والجغرافيا، وكيف يمكن توظيفهما لخدمة سياسات الآخر؟ وما الهدف من إعادة الزمن الجغرافي للشرق الأوسط إلى الوراء؟ كيف قفز الماضى السحيق إلى الحاضر هكذا فجأة؟ غير أن كل هذه المحركات المتناقضة، تعنى أننا نعيش حالة من الارتباك والتشوش بل والفوضى في علاقتنا بالزمان والمكان.

ولا شك أن هذا الحضور الكبير والمميز للآخر في الوعي الإنساني. أحدث ارتباكًا . بدرجة ما . في وعينا بذواتنا وغير كثيرًا من معنى الهوية ومفهومها. ولكنه –في الوقت نفسه– غير كثيرًا من طبيعة المعرفة. التي أصبح من الممكن أن تكون متعددة، ومختلفة، ومتعلقة بالخبرة الحية والمتجددة للبشر. لهذا فإن الإجابات التي كان من الممكن أن نحصل علىها، ونتدوالها عن أسئلتنا القديمة، لم تعد بالضرورة مقنعة لتلاميذ اليوم كما كانت كافية لتلاميذ الماضي.

ذات ليلة كنت أسير في شوارع القاهرة، كانت الشوارع . على غير العادة شبه خالية، وكنت أستمتع بهذا الهدوء النادر، وفجأة سمعت هديرًا جماهيريًا يشبه الانفجار، تردد في أفق المدينة كلها تقريبًا. وبسرعة عرفت السبب، كان الهتاف للآلاف من مشجعي فريق (برشلونة الأسباني) الذي أحرز للتو هدفًا في مرمى الفريق المنافس. وسمعت الناس على المقهى القريب يرددون اسمًا واحدًا (ميسي). منذ سنوات قليلة، كان من الممكن أن أكون واحدًا من هؤلاء الهاتفين فرحًا بالهدف، ولكنه بالتأكيد لن يكون لفريق برشلونة. ربما لفريق الأهلي المصري الذي أشجعه. ليس لدي أسباب موضوعية لتشجيع الأهلي والتعصب له غير سبب بسيط، أنني في صباي شاهدت لاعب الأهلي (مختار مختار) يلعب مع فريق أبطال شبرا في الساحة الشعبية القريبة من بيتنا، ثم عرفت أنه على الرغم من نجوميته في فريق النادي الأهلي، ظل على ارتباط عاطفي لرفاق الصبا، ويلعب بينهم بين الحين والآخر. إنه سبب عاطفي، لكنه مرتبط بالمكان والزمان على نحو كبير. فما الذي حدث في هذه السنوات القليلة، ليجعل

جماهير القاهرة تهتف باسم لاعب لا يعرف شيئًا عن القاهرة؟ ولم يمش في شوارعها يومًا؟

لنفرض أننا نشاهد . الآن . على شاشة التلفاز، مباراة كرة قدم بين فريقين لا ينتميان لنا. وأن هذه المباراة تدور على أرض ليست أرضنا. لكننا، نحن والعالم كله . بطريقة ما . نعيش نفس الحدث، ونتفاعل معه، عندئذ، فإن مشاعرنا المتقلبة بين الإثارة والمتعة أوالخوف والرجاء، سوف تتلاقى أو تتقاطع –مع الآخرين– في اللحظة نفسها ونتيجة لنفس الموقف. إن الصفة التداولية –من خلال الفضائيات– تجعل كرة القدم تمثيلًا نموذجيًا للعولمة. وتلك التداولية، للحدث الواحد تخترق الانتماءات المحلية المحدودة، وتجعل الإنسان المعاصر منتميًا لثقافة عالمية، ولكنها . في الوقت نفسه، وكرد فعل –تستنهض انتماءات أخرى قديمة وموغلة في الذات– هكذا تتولد داخلنا بنية تناقضية لنبدو وكأننا نعيش حالة فصامية عنيفة في موضوع هويتنا. إذ ما الذي يدفع فرنسيًا مسيحيًا أن يقاتل في صفوف الأصوليين الداعشيين بزعم تحرير ديار الإسلام ممن يعتبرهم الكفرة (مسلمو سوريا والعراق!!) وفي الوقت نفسه، نجد شابًا مصريًا مسلمًا يتنازل عن جنسيته المصرية بكثير من الازدراء العلني لها، ليفلت من حكم القضاء المصري، مؤثرًا جنسيتة الأمريكية المكتسبة، لدرجة أنه عندما هبط من الطائرة على أرض أمريكا . تلك الموصومة في ثقافة الأصوليين بديار الكفر. انحنى باكيًا ليقبلها. لقد أثارت هذه القضية انقسامًا في أواسط المصريين، بين مستنكر لسلوك الشاب المصري المسلم، وبين مشجع له. وإذا كانت واقعة الشاب المصري فردية واستثنائية، فإن هذا الانقسام

الجمعي والعلني، تمثيل واضح للاضطراب والتفسخ في رؤيتنا للهوية. وتفسير ذلك . في ظني . أن مرجعيات الزمان والمكان لم تعد كافية لتحدد ملامحنا في عالم القرية الصغيرة. إنه عالم رجراج وينزع إلى السيولة. هكذا.. لم تعد دروس التاريخ أو الجغرافيا تعوضنا عن الخبرة المعاشة، مهما نقلت إلينا من معارف ومعلومات. لسبب بسيط، أن الخبرة الإنسانية لاتنقل عبر المعرفة الذهنية المجردة. بل يجب أن تعاش وتتفاعل عبر الحواس الإنسانية، كما يجب أن يكون لمعلوماتنا صفة وظيفية وبراجماتية. لهذا فإن الأطفال الذين كانوا ينطقون بإجابة واحدة عن سؤال مثل: بماذا تشتهر البرازيل؟ فيقولون: زراعة البن أو المطاط. لن يكونوا الآن مقتنعين بهكذا إجابة اقتنع بها آباؤهم وأجدادهم. فربما سيجيب أحدهم معبرًا عن خبرته الخاصة. بأن البرازيل تشتهر بكرة القدم. أو برقصة السامبا، أو بفتياتها الخلاسيات، وكرنفالاتها الساحرة. وهكذا يتأكد في معارفنا –حتى البسيط منها– أن الفارق بين الأبناء والآباء هو فارق ثقافي وليس مجرد فارق زمني.

إن الأبناء الذين تربوا على ثقافة تكنولوجيا الصورة يعرفون عن البرازيل –مثلًا– الكثير من المعلومات، أكثر مما قدمته كتب الجغرافيا للآباء. وهي –أيضًا– معرفة مختلفة ومتغيرة في طبيعتها ونوعيتها نظرًا لطابعها المعلوماتي الغزير، لتتجاوز مجرد تميز البرازيل في كرة القدم، إلى عدد البطولات التي حصل علىها المنتخب القومي للبرازيل في المسابقات العالمية، وربما أسماء اللاعبين المحترفين منها. والمبالغ التي دفعت ثمناً لهم، والأهداف التي أحرزوها، والإصابات التي لاحقتهم، وربما شيئًا عن حيواتهم الشخصية كزوجاتهم أو صديقاتهم أو قصات شعورهم

وماركات الأزياء أو العطور التي يفضلونها وغير ذلك من معلومات. مثل هكذا معلومات، تنقل إلينا فكرة عن المزاج الثقافي لجغرافيا ما، ولكنها لا تنقل إلينا معرفة، فالمعرفة تحتاج معايشة وخبرة تاريخية. المعلوماتية تصبح –الآن– جزءًا من مزاجنا الثقافي العام. وتسهم في إعادة توزيع جغرافيا العالم على أساس تصورات مصنوعة وموجهة، بعد أن عاشت لسنوات معتمدة على الطبيعة وحدودها المكانية.

إن واقع المعلوماتية بارد ومحايد ولا منتمي، بخلاف الواقع المعرفي الذي ينهض على التراكم الرأسي في الزمان والمكان. إن هذه المفارقة، تخلق قطيعة نفسية بين ماض بنى معارفه على مهل في الزمان والمكان، وحاضر اكتسب معلوماته عبر فضاء بلا حدود أو شكل. ماض صنعه الناس بانفسهم عبر انتصاراتهم وانكساراتهم، واقع من لحم ودم، وحاضر يشبه الوجبات الجاهزة، معد سلفًا، تقوم أجهزة التكنولوجيا وبرامجها على صنعه. فلا غرابة، أن هذا الحاضر ينظر وراءه بغضب، مع الاعتذار لجون أوزبون.

(5)

الكرة ورأس العالم

"قال الرجل الذي بلا رأس.. للشرطي الواقف خلف سور الملعب:

- هل لك أن تساعدني يا سيدي الشرطي لأسترد رأسي الذي يلعبون به داخل الملعب؟"

هذا المقتبس من قصة (الكرة ورأس الرجل) للأديب محمد حافظ رجب. تحكي القصة عن كاتب أدبي، شاهد مباراة كرة قدم، فشل اللاعبون في إحراز أي هدف فيها، فأعطاهم رأسه ليلعبوا بها بدلًا من الكرة، فأحرزوا أهدافًا عديدة، فيما هو أصبح بدون الرأس الذي لايمكنه الكتابة بدونه.

من وجهة نظري: تقوم القصة على المفارقة بين متقابلين يرى الكاتب أنهما لا يلتقيان. ليشير إلى طريقتين من التعبير: طريقة الكاتب، حيث الرأس والفكر والعقل ومعطياتهم الإبداعية والتخيلية. في مقابل الجسد، ومعطياته الأدائية الوظيفية.

من الواضح انحياز الكاتب للرأس، في مقابل اعتقاده بعقم العالم لو قرر أن ينحاز للجسد. هذه طريقة التفكير الحداثي الذي ينتصر للعقل، والفكر، الكوجيتو الديكارتي (أنا أفكر إذا أنا موجود) في

حين يظل الجسد جزءًا من الطبيعة ليس إلا، موكولًا بوظائف وأداءات حيوية، لكنها أدنى يتشارك فيها مع كل الكائنات، ومن ثم، فالمميز للوجود الإنساني هو العقل ومرادفاته (التفكير. الوعي). ظل هذا الاعتقاد سائدًا حتى جاءت ثقافة الصورة، فأعطت العالم فرصة لمشاهدة وتأمل الحضور الجسدي للإنسان، الذي أفصح عن قدرات ومهارات لم تكن منظورة. لنكتشف، أنها تستطيع أن تثير فينا متعًا جمالية وحسية، لا تقل قيمة عما يحققه الاستماع إلى معزوفة موسيقية أو قراءة رواية أو قصة للكاتب الذي منح اللاعبين رأسه.

نستطيع القول: إن ثقافة الصورة، رسخت في وعي الناس أن الجسد ليس وعاءًا مصمتًا وغبيًا، ومن ثم أعادت للجسد الإنساني اعتباره، وكشفت عن إمكاناته المدهشة عبر التوافق العضلي والعصبي والفكري، لتضع حدًا للمفاضلة بين العقل والجسد. والأبعد من ذلك أن علوم الكيماء الحيوية الحديثة، أثبتت أن طرائق التفكير وتوجهاته هى نتاج لتفاعلات كيمائية، فيعتقد علماء الدماغ أن أجساد الشخصيات البارانوية ذات سمات وملامح محددة ومصنفة، وهى تكون كذلك وفق معاملات كيمائية تتحكم في طرائق تفكيرهم، وتوجهها نحو الشك والأفكار الإلحادية. ويحدث مثل هذا مع الشخصيات الاكتئابية، حيث تسيطر عليهم أفكار وجودية.وفي هذا السياق يتطور علم النفس الإكلينيكي معتمدًا على العلاج الدوائي، بما يقلل من أهمية علم النفس التحليلي (كارل يونج) الذي يرى أن النفس مثل العقل، شأن مستقل عن الجسد.

المغزى أن الإنسان لا يفكر بعقله وحده، ولكن بجسده أيضًا. كل هذا يدعونا إلى إعادة النظر في تصوراتنا عن انفصال العقل عن الجسد على نحو ما يذهب ديكارت. فهذه الفكرة ليست سوى ميراث تقليدي للميتافيزيقا التي فصلت -بالآلية نفسها- بين الروح والجسد وأعلت من شأن الروح فيما نظرت للجسد باذراء، بما يعني أن الحداثة التي سعت إلى تحرير نفسها من أوهام الميتافيزيقا، خلقت لنفسها أوهامًا بديلة.

الآن.. لا مجال لمفاضلة جمالية بين العقل والجسد. العقل جميل، ولكن الجسد -أيضا- جميل. بفضل قدرة تكنولوجيا الصورة على نقل ونشر فنون الأداء الجسدي غير المحدودة، التي من قبيل الرقص والرياضات الأولمبية، وغير ذلك من الفنون التي حظيت بجماهيرية واسعة على الفضائيات وشبكات الإنترنت، سواء تلك التي تقدم بوصفها فنونًا خالصة لذاتها، كألعاب الأكروبات ورقصات الراب التي تحتاج درجة عالية من التدريب والسيطرة على حركات الجسد، أو تلك التي تقدم كطرائف يتميز بها أفراد استثنائيون، يمتلكون مواصفات جسدية خاصة، تمكنهم من جر قاطرات وشاحنات عملاقة، أو ثني العملات المعدنية بجفونهم. وكذلك تلك التي تدخل في نطاق الألعاب الخطرة، مثل: سباقات السيارات وركوب ومصارعة الثيران وركوب الأمواج (الركمجة) أوتسلق الجبال والمباني العالية والقفز فوق الموانع الطبيعية والحوائط فيما يعرف برياضة (parkour). كثيرمن هذه الرياضات حديث تمامًا، عرفها الناس مع عصر الصورة، وتمارس -عادة- على مسؤليات أصحابها، حيث لا تعتبرها الاتحادات الرياضية

-حتى الآن- رياضات بالمعنى المعروف، ولا تمثل في الأولمبيادات بقدر ما هي مغامرات فردية، ولكنها تعكس اكتشاف الإنسان المعاصر لإمكانات جسده التي بلا حدود، والافتتان به حد الهوس. كثير من هذه الرياضات يمارس تحت مسمى (Underground sports) ويطالب أصحابها بالاعتراف الدولي بها في المنافسات والمحافل الرياضية. لتؤكد ما وصل إليه الجسد الإنساني من تناسق وتناغم عضلي وذهني مذهل، بما لايجعل العقل وحده منفردًا بذلك التميز القديم.

لكن كرة القدم، هي أكثر فنون الأداء الجسدي شهرة وجماهيرية عالمية. فاستحق أصحابها تمييزًا خاصًا، خلق منهم نجومًا كوكبية، تنافس في شهرتها نجوم السينما وكبار المفكرين والأدباء. تتطلع إليهم الأجيال الجديدة بكثير من الشغف. وتقام لهم المونديالات والمهرجانات والمسابقات الدولية التي تهتم لها الحكومات قبل الشعوب، وتحتل أخبارها صفحات الجرائد وشاشات الفضائيات بكثير من التفاصيل المثيرة، عن الاستعدادات والصفقات والتقاليع والأخبار المثيرة، عن حيوات اللاعبين وخطط المدربين.

إنه عالم ساحر ذلك الذي يقبع خلف كواليس حدث المونديال، يعيشه العالم في وقت واحد، ويتوحد حوله الجميع متناسين خصوماتهم السياسية باختلاف عرقياتهم وعقائدهم، يستبدلونها بخصومات رياضية وعداوة افتراضية لبعض الوقت، فإذا العالم كله، وفي وقت واحد، يدخل في طقس كرنفالي مثير، ليحقق أكثر نماذج العولمة وضوحًا.

في ظني، أن العولمة يمكن أن تتجلى بكل ملامحها في حدث واحد هو المونديال.

لكن علماء النفس يرون أن فضيلة المونديال تتعدى كونها مجرد وسيلة لشغل الناس عن همومها اليومية، أو تبريد الأحداث الساخنة، أو فرصة لعقد الصفقات الاقتصادية والسياسية والإعلامية، فمن المعروف أن التنافس الرياضي وسيلة للتنفيس عن المكبوت من غضب وعنف ونزعة تدميرية وعدوانية أصيلة في الإنسان، فهي تخرج في التنافسات الرياضية بشكل منظم، وتمثل صورة من صور العنصرية الإيجابية كتلك التي نشعر بها عندما يفوز فريق عربي على فريق أوروبي –مثلًا– في متابعتنا للمونديال. نحن بطريقة ما، ننتمي ونتعصب لفريق ما. إنه تعصب له حسابات خاصة، ليست بالضرورة هي حسابات المصالح. فلا عائد لنا إن فازت البرازيل على ألمانيا أو لم تفز. لكنه تعصب يرتبط بمنطق عاطفي خالص، ويصبح بمثابة (أضعف الإيمان) لتمييز أنفسنا، وإعلان موقفنا بين ملايين البشر، بل والإعلان عن هويتنا في عالم القرية الواحدة ولو لبعض الوقت. الأمر هكذا أقرب إلى رأي سياسي يعبر عن موقفنا الشعوري من سياسات العولمة. هذا المنطق هو الذي يجعلنا –مثلاً– نشجع فريق الكاميرون بوصفه فريقًا ممثلًا لأفريقيا التي ننتمي لها، ونشعر بالأسى لو فاز عليه الفريق الألماني. وهكذا، فالتشجيع –هنا– لا علاقة له بالأحقية والجدارة، ولا بالمصلحة المباشرة. بل بشعور غامض بالانتماء لمجتمعات نراها الأقرب إلينا. فنميزها ونتميز بها في عالم القرية الواحدة. إنه نوع من الانتماء القبَلي الافتراضي. وكأنما الماضي القديم مازال يصرخ في أعماقنا. وفي

نهائي المونديال قد ينقسم العالم إلى نصفين يشجع كل نصف واحدًا من الفريقين المتنافسين، وقد نجد أنفسنا مضطرين للاختيار بينهما، وهكذا فنحن نخضع لعولمة المشاعر في الوقت نفسه الذي نحاول فيه تمييز أنفسنا.

يقول صلاح قنصوه أستاذ علم الجمال وفلسفة الفن: "أما متعة المباريات الرياضية، فتنبعث من التوحد مع أطراف الصراع، أو مع اللاعبين ألعابًا خطرة، أو المروضين للحيوان بالسيطرة والتملك، ويغدو وجود اللاعبين وجودًا بالوكالة عن الجمهور، يوسعون من إمكاناته، ويضيفون إلى قدراته، ويسيطرون على ما يسيطر علىه، ويهزمون خصومه، ولكن بالنيابة عنهم دون مخاطرة فعلية". ونفهم من كلام (قنصوه) أن وجود اللاعبين بالوكالة عن الجمهور، يضع الجمهور – نفسه– في منازلة افتراضية مع الخصم. وهكذا: فإذا كانت كرة القدم تمثيلًا بازغًا لسياسات العولمة على نحو اقتصادي وشعوري، فهى . أيضا . تمثيل لانهماكنا واستلابنا لصالح واقع افتراضي بديل للواقع المعيش. ومع الوقت، قد لا يمكننا أن نفرق بين الواقعين، يتداخلان ويدخل الإنسان في تيه شعوري، حيث يصبح اللعب نوعًا من الجد، ويصبح الجد نفسه لعبًا. ومن ثم، ففي الوقت الذي تعمل لعبة كرة القدم على توحد الشعور الجمعي، هى تعمل على تفكيك الشعور الفردي.

ولتوحد الشعور –هذا– أهمية خاصة في ثقافة المجتمعات الحديثة، فهو مناط الانتماء الوطني الذي نحمله على أكتافنا طوال الوقت، وهو كلمة السر الجديدة للهوية الثقافية، ويجسد الشعور بالمسئولية

الجماعية وما تتطلبه من ضريبة تدفعها الشعوب . راضية . من أرواحها وأموالها وراحتها، دفاعًا عن الوطن. فإذا بالتنافس الرياضي يوفر الشعور بالانتماء والمسئولية دونما ثمن باهظ، بل ومصحوباً بالمتعة، أو الراحة التطهرية. فإذا فاز الفريق الذي ننتمي إليه سنتنفس الصعداء لأننا أدينا واجبنا الوطني بدون ألم، بل ومصحوبا بالمتعة. وإذا انهزم سنشعر بالأسى، هذا الأسى يطهرنا من داخلنا تمامًا كما تطهرنا مأساة البطل المسرحي وفقًا لأرسطو، عندما تتوحد مشاعرنا ونتضامن مع البطل النبيل القصد. هل يفرغنا التطهير من مشاعرنا الوطنية الحقيقية، ويستبدلها بمشاعر افتراضية، أكثر مرونة، وقابلية للتغيير، وأقل تجذرًا في نفوسنا؟.

عندما خسر المنتخب المصري أمام منتخب الجزائر في تصفيات كأس العالم (2009). شعر المصريون بعمق المأساة فحركت فيهم نوعًا من الجيشان وكأننا أمام نكسة وطنية. وهو نفس التعبير (انتكاسة تاريخية) الذي استخدمته الصحف البرازيلية عقب هزيمة المنتخب البرازيلي من المنتخب الألماني وعلى أرضه بسبعة أهداف إلى هدف وحيد. لكن هذه الانتكاسات لم يكن لها أي تبعات على الأرض وفي الواقع، كانت مجرد حالة شعورية، تعبر عن واقع افتراضي، إذ سرعان ما تجاوزها الجميع. ومن الطريف، وعلى طريقة: وداوني بالتي كانت هي الداء. نجح بعض التقنيين المهرة من تصميم مباراة لكرة القدم، تحاكي مباراة المنتخبين المصري والجزائري، مع تغيير بسيط. إذ ينتصر فيها المنتخب المصري، بل ويحرز كأس العالم. قد يدخل هذا في باب المحاكاة الساخرة التي تبعث فيها التكنولوجيا روحًا

جديدة. ولكنه يعني –في الوقت نفسه– أن الواقع الافتراضي، يمكن أن يكون بديلًا للواقع المعيش. فما لاتستطيع أن تحققه في الواقع المعيش، يمكن تحقيقه في الواقع الافتراضي. إلى أي مدى، يمكن أن يغيير هذا في السلوك والمشاعر والطموحات الإنسانية؟

إلى هذا الحد يمكن للعبة رياضية أن تكون سردية كبرى تقوم بديلًا عن الحروب التي طالما أنتجت أساطيرها وملاحمها. إن عصر الصورة يصنع أساطيره الجديدة، من النجوم الرياضيين والمطربين ورجال السياسة. المونديالات ليست سوى ملاحم منظمة، تدور فيها معارك وصراعات، تبرز أبطالها وضحاياها ومآسيها وأفراحها.

الكثير من مشجعي كرة القدم، يعتقدون أن المتعة التي يحصلون عليها من مشاهدة مباراة، تماثل، إن لم تكن أكثر من تلك التي يحصلون عليها من مشاهدة فيلم سينمائي أو عرض مسرحي. ففي الحالتين يحتاج المشاهد قدرًا من الانفعال الشعوري والإثارة الحسية. فيما علماء النفس يعتبرون اللعب جزءًا من النسيج الفني مثله مثل الحلم والأسطورة، فكل منهما نشاط يماثل الفن في بنيته دون أن يكون هو نفسه عملًا فنيًا.

لهذا فإن تفسير (سبنسر) للعب بأنه طريقة للتخلص مما يزيد أو يفيض من طاقة، هو تفسير قاصر لأنه يجعل اللعب مثله مثل وظائف الإخراج الفسيولوجية الأخرى، ولا يفسر لنا المتعة التي نجدها في اللعب، ولا يشرح لنا الانفعالات والمعاني الحسية أو الجمالية أو المعرفية التي نجدها في اللعب.

وعمومًا فاللعب يأتي على ثلاثة مستويات: اللعب مع الذات، دون منافس كلعب الأطفال الذي يتحقق عبر قدر من التخييل والحوار الداخلي عندما يبنون بيوتًا أو يصنعون دمى ويديرون حوارًا معها أو مع شخصيات متخيلة، حوار لا يشير إلى وجودهم الراهن بل يحيل إلى وجود وهمي هو الوجود في عالم أكبر من ذواتهم وقدراتهم الصغيرة المحدودة. إنه اللعب التخييلي المبدع الخلاق الذي ينمو من ذواتنا ومعها ويجسد طموحنا وأحلامنا ومشاعرنا الخاصة.

والمستوى الثاني: هو اللعب مع منافس، الذي يحيل الصراع الفعلي إلى صراع شكلي يحفظ لنا إحساسنا بالهزيمة أو الانتصار، فننتقل به من مستوى الوجود الفردي إلى مستوى الاشتباك بالآخر. وعن طريقه نبدأ التعرف على ذواتنا، ونغادر تمحورنا حولها، ونفهمها على نحو مغاير يكون للآخر نصيب فيه.

أما المستوى الثالث: فهو يقوم على مشاركة الجمهور أو الجماعة بمشاهدة اللعب دون أن يكون شريكًا حقيقيًا فيه، وهنا يتحول اللعب إلى عرض فني جمالي يهدف إلى إمتاع الجماهير. فمشاهداتنا لمباريات كرة القدم، نوع من اللعب له أثر انفعالي، نحن في الحقيقة لا نلعب مع اللاعبين بأجسادنا، بل بمشاعرنا وانفعالاتنا. أي أنه نوع من اللعب الافتراضي، يشبه ألعاب (البلاي ستيشن) عندما يصبح برنامج اللعبة، هو خصمنا. ومعرفتنا بكونه خصمًا افتراضيًا، لايمنعنا من الرغبة في هزيمته، والإحساس بالنشوة في حال انتصارنا عليه.

وما حدث إثر هزيمة المنتخب المصري من المنتخب الجزائري، لم يكن حربًا حقيقية تدور على الأرض في الزمان والمكان، بل كانت حربًا افتراضية تدور على صفحات الجرائد وشاشات التلفاز وخيوط الشبكة العنكبوتية. ولم تكن تعبر عن اصطدام المصالح المرتبطة بمفهوم الهوية مثلًا، أو بالحيازات المكانية، بقدر ما هي تعبر عن حالة من التنافس الشعوري، لكنها تستمد قيمتها وقوتها من الالتفاف الجماهيري حولها في كل مكان بالعالم، حتى لتصبح تجسيدًا لكون العالم قرية واحدة. ولا يقلل من توحدنا معها، كونها شرفية ومؤقتة، تحسم في بضع ساعات، لتبدأ من جديد مع خصم آخر تتحول إليه المشاعر بنفس الانفعال التنافسي.

إنها –في الواقع– انهماكات شعورية تبقينا تحت سيطرة منظمي اللعبة العالمية، وهذا هو الجانب الأخطر فيها. هذه المنظمة التي تجاوزت سلطتها سلطات الدول، وتضخمت بإمكاناتها الجماهيرية وقدرتها على التسويق وتحريك رأس المال العالمي، وتغيير الواقع الاقتصادي والسياسي للعالم. وهكذا، تنجح منظومة الحروب الافتراضية لكرة القدم، في عولمة الكرة الأرضية، بدون استعمارات وحروب عسكرية.

إن توظيف الأداء المهاري للجسد الإنساني في إدارة العالم والسيطرة عليه، لم يعد يقل في قيمته عن توظيف رأس الرجل، مع الاعتذار لمحمد حافظ رجب.

وكثير من الألعاب الأوليمبية، حتى تلك التي لاتخلو من عنف وقسوة، لاتخلو . أيضًا . من جمال. وجدير بالذكر أن الملاكم الأمريكى الزنجى (محمد على كلاى) جعل من مبارياته متعة فنية بفضل مهاراته الخاصة والأداء الجسدي الرشيق الذي وصف بأنه: "يحوم كالفراشة ويلسع كالنحلة". غير أن مهارات محمد على كلاى، وأداءه المميز على حلبة الملاكمة، كانت أكثر من مجرد عرض رياضي. كان معنى ثقافيًا يشير إلى كسر أسطورة تفوق الرجل الأبيض. ففي معظم المباريات التي فاز فيها كلاي، كنا نشاهده يصرخ " أنا علي، أنا الأسود الجميل "إذ كانت هتافاته لا تعبر عن كونه ملاكمًا فقط، بقدر ما تعبر عن هويته كزنجي مسلم. لم يتمكن السود من هزيمة البيض في حروب الاستعمارات والحيازات المكانية، لكنهم –الآن– ينتصرون في حيازات ثقافية ورياضية. وبهذا المعنى، فإن مشهدًا جديدًا للعالم يتشكل الآن، تتراجع فيه القوى التقليدية، وتنكشف فيه أقنعة المركزيات القديمة، بحيث يمكن للمهمشين وصغار الشأن أن يجدوا مكانًا في العالم بقدر ما يملكون من طاقة جسدية وأداء حيوي. لهذا نظر البعض إلى أن المعنى الكامن وراء مونديال جنوب أفريقيا، ليس مجرد معنى تنظيمي أو رياضي، بقدر ما هو معنى ثقافي وسياسي أيضًا، وكل هذه معانٍ تضاف إلى معنى الفن الكامن في اللعب. ولاننسى أن الفن –هنا– مجرد وسيلة. فأخيرًا، كشرت الفيفا عن أنيابها السياسية، وأجبرت رؤساء الجمهوريات على الاعتذار للنظام العالمي الذي يقف لاعب الكرة على قمته وتسانده الجاهير الغفيرة. كما أُجبرت رئيسة الوزراء الألمانية، أن تتخلي عن وقارها السياسي –لبعض الوقت– في مدرجات كرة القدم.

أما العلاقة بين اللعب والفن فهي أوثق مما نظن، ويشكلان – معًا– أفق الثقافة الجديدة للعالم الجديد –في عصر الصورة– كما يتمناه الإنسان. حتى أن اتجاهات ما بعد الحداثة تؤكد على أن العمل الفني والأدبي هو نوع من اللعب أيضًا، وهذا التوصيف مؤسس في ثقافة ما بعد الحداثة، لأنه تعبير عن المكاشفة التي حققتها وسائط الاتصال الحديثة بين المبدع والمتلقي، هذه المكاشفة التي أماطت أقنعة الفن، وخرجت به من منطق السحر والكهنوت الغيبي، إلى طاقة مثيرة من التكنيك الذي يمكن إخضاعه للدراسة العلمية، والتحليل النقدي للوقوف على أسرار الصنعة، أو اللعبة.

إن ملعب كرة القدم بمثابة مسرح مكشوف، يتشكل فيه الحدث الدرامي على المكشوف –أيضًا– ويبدأ الصراع في صيغ فنية وجمالية تكشفها مهارات وقدرات الجسد الإنساني في اتحاد وتوافق مذهل مع الذهن والوعي التكتيكي والابتكار اللحظي الذي يشبه الارتجال في المسرح. بما يعني، أن اللاعبين الذين أعطاهم الكاتب رأسه، أصبحوا الآن يلعبون برؤوسهم وأجسادهم معًا. اللعب –أيضًا– ينتج المفارقات الدراماتيكية بكل معانيها، من ترقب وإثارة، وشغف، وتتحقق فيه التراجيديا عندما يخطيء البطل (اللاعب) دون قصد، أو يحدث الانقلاب الدرامي فيحيل لحظات الفرح إلى حزن نتيجة لتدخلات القدر أو سوء الحظ، فيحدث الأثر الدرامي (التطهير) في نفوس المتفرجين.

وفي ثقافة العولمة ورأس المال يصاب العالم بنزعة محمومة لإسقاط كل أقنعة الإيهام القديمة، واستبدالها بنوع من المواجهة والتحدي

المباشر للمشاعر والرغبات الإنسانية في التأمل والاستبطان والتحليق الشعري في الخيال والإيمان بوجود مثال أو مطلق في عالم مجاوز للواقع، فكل أفلام السينما الآن، يعلن عنها ببرامج خاصة تُصور من وراء الكواليس، ليستعرض لك المخرجون والممثلون، مهاراتهم وحيلهم الفنية وخدعهم البصرية وأدواتهم التكنولوجية الحديثة التي استخدموها لصنع هذا التماثل المتقن.

باختصار، الفنانون يكشفون أوراقهم، يلعبون على المكشوف إذ التحدي الآن أصبح رهنًا بالمهارة والعلم والتدريب والدراسة لا الموهبة ولا الإلهام، وكرة القدم هي النموذج الأكمل الذي يجسد هذه النزعة، ويؤكدها، إذ تتم اللعبة كلها على المكشوف، وبمباركة ومراقبة الجماهير الغفيرة، وكأنها مقامرة كبرى يراهن فيها الإنسان بفلوسه ووقته وأعصابه وهو مدرك تمامًا أنها مجرد لعبة. لكن الأهم، أنها أعادت الاعتبار للجسد الإنساني . بوصفه قيمة جمالية . في إنتاج متعًا ذهنية غير تلك المتعة الحسية التي قدمها الجسد الإنساني دائمًا، ولكنها عاملته –في الوقت نفسه– كسلعة، تعتمد قيمتها على العرض والطلب. فعمقت إحساس الإنسان بجسده، ووزعته بين شعورين متضاربين، شعور بأن جسده ملك خاص له، وهو بحد ذاته كاف ليحقق مكانة أعلى من رأس الرجل. وفي الوقت نفسه، بأنه ملك عام للجماهير والمدربين والسماسرة ورجال الأعمال.

الآن.. لم يعد رأس الرجل . وحده . له هذه المكانة التي تجعله يتيه فخرًا على الجسد. ويستطيع (الكاتب) أن يسترد رأسه، لأن اللاعبين

امتلكوا رؤوسًا خاصة لأقدامهم. هذه الممارسة قلبت المشهد تمامًا. فما الذي بوسع رجل محمد حافظ رجب أن يقوله الآن لو استرد رأسه. بعد كل هذه الهزائم التي تلقاها العقل النقدي في مواجهة واقع برجماتي مستعد للإطاحة بكل الرؤوس في مقابل رأس المال. ما الذي يستطيعه سوى مزيد من الشعور بالإحباط والأسى.

□

(6)

إبطال السحر القديم

(ما الذي يدعونا لنعيد لعبة (PlayStation)
عشرات أو مئات المرات؟)

طوال الوقت، يسعى الفن للاستقلال بذاته، يحاول أن يؤكد هويته كخلق متميز عن المؤسسات الثقافية الكبرى مثل: العلم والدين والفلسفة.

في الثقافة العربية كان النقاد يفضلون الطبع على الصنعة. الصناعة والذهنية طالما كانا عدوين للفن الجيد، لأن النقاد اعتادوا تنقية العمل الفني من كل آثار الذهنية، واعتبروا حضورها في الفن شيئًا معيبًا، بل ونظروا إلى بعض العمليات التقنية البسيطة كالاقتباس والتناص على أنها ضعف وتصنُّع. أرادوا القصيدة روحًا بللورية خالصة، وهم بذلك يربطون بين الفن والدين، فالتصور القديم عن الشعر، أنه إلهام خالص وخاص، من قبل قوى غيبية -كالأرواح أو الجن- لإنسان بعينه. تختلط فيه صورة الشاعر بالنبي، ويحظى النص بقدر من القداسة، ولعل هذه القداسة أثر من ارتباط الدين بالفن في أزمان سحيقة، وهي التي كانت تمنح الفنان القديم مكانته الاجتماعية، وتمنح نصه سحرًا وبيانًا، وما علوم البلاغة القديمة سوى لزوم مايلزم لنص يحظى هو وصاحبه يدعم

السماء. لقد كان سجع الكهان من أبرز وأهم الفنون تمثيلًا للبلاغة العربية وأكثرها ارتباطًا بالدين قبل الإسلام. إذ كانت فنون البلاغة وثيقة الصلة بالطقوس الدينية وجزءًا منها، تمامًا كما كانت النشأة الدينية للدراما الأغريقية في ظل طقوس عبادة ديونسيوس، بأداءاتها الصوتية والحركية. وعلى الرغم من جهود الفلاسفة من أمثال أرسطو لتخليص الدراما من شروط الميتافيزيقا وربطها بالمنطق أو القياس، إلا أنه ترك مساحة للإدراك الحسي لكل فرد.

لم يتخل الدين عن محاولات استقطاب الفن لصالحه، وحتى في العصور الوسطى الأوروبية، كان الرسامون والموسيقيون يحظون بقدر كبير من التقدير والرعاية من الكرادلة ورجال الكنيسة. فالعناية الإلهية تختار شخصًا بعينه لتهبه شيئًا مميزًا لخدمة الرب. إنها الموهبة التي تميز الفنان الفرد.

وحتى هذا الوقت، لم تكن الفنون الجماعية والأدائية تحظى بنفس القدر من التقدير والقداسة التي حظيت بها الفنون الفردية، إذا اعتبرت فنون المعمار والتمثيل المسرحي وألعاب السيرك دربًا من المهارات التي تنتمي إلى مفهوم الحرفة أكثر من انتمائها للفن. وكان هذا يشير إلى تراتبية في مفهومي الفن والثقافة، تفرق بين فنون وثقافات عليا للخاصة، وأخرى للعامة.

أما في عصر الحداثة، ومع التبشير بموت (الميتافيزيقا). فقد ظن العلماء أن لهم الحق في ميراث كل تركة (الجبلاوي) بعد موته. هكذا عمل العلم على استقطاب الفن. و دراسته مرتبطًا بعلوم عديدة مثل:

علم الجمال، أو علم النفس أو الاجتماع .. إلخ. إن ترابط الفنون الإنسانية الفردية بهذه العلوم، فتح الباب لعلوم أخرى لكي تتحلق حول منضدة تشريح الفن. ففي العصر الحديث، ومن رحم علم الفيزياء، ظهرت السينما بوصفها فنًا جديدًا وساحرًا، لتغير صورة الفنان من حالة التفرد الذي يقوم عمله على ما يشبه الحدس أو الإلهام، إلى نوع من الأداء المهاري والتقني، الذي قد يتطلب الدخول في سلسلة معقدة من الأداءات الأخرى لفنانين آخرين، فوراء الممثل جيش من الفنانين: المخرج، المصور، المونتير، الماكيير، مصمم الملابس والديكور ومهندس الصوت والإضاءة، وصناع الحيل والخدع البصرية، ومصممي برامج التحريك والمؤثرات الصوتية والبصرية. كل هؤلاء المبدعين المهرة يسخرون نزعتهم الابتكارية في خدمة عمل فني واحد، ربما يختزلهم الجمهور ببساطة في صورة الممثل/ الفنان/ النجم. لأن الجمهور مازال يرى الفن نوعًا من الإبداع الفردي المقترن بالموهبة، والممثل يجسد هذا النمط، مثله مثل الفنان التشكيلي والشاعر.

ثم جاءت التكنولوجيا، لتستوعب الكثير من العلوم والفنون . معًا . في فضائها الشاسع، تمزج بينها فتدخل في نسق تفاعلي كبير، يضاعف طاقتها ويعدد إمكاناتها، لكن أخطر ما فيه أنه يهمش الإنسان الفرد. إن التكنولوجيا تحيك كل شيء وفق منظومات ومصفوفات بلا عواطف أو رغبات أو نزعات خاصة. ومن ثم يتراجع دور الإنسان الذي كان يجد في الفنون مجالًا لتأكيد تميزه وتفرده. التكنولوجيا، تتعاطى مع الفنون من منظور وظيفي وأدائي، يتحول فيه الإنسان إلى جزء من المنظومة، ويستبدل فيه الفنان بالتقني.

في السنوات الأخيرة، بدأت مهرجانات السينما تمنح الجوائز لأفلام لا تهتم كثيراً بشعرية الصورة ولا برسالتها الفنية، ولا بموضوع الفيلم ذاته وقيمه المضمرة، بقدر ما تمنحها لأفلام أبدت براعة تقنية في صناعة الفيلم، وأصبح التقنيون يتقاسمون الجوائز مع الممثلين وكتاب السيناريو ومؤلفي الموسيقى. إنه توسيع لدور التقني في صناعة هذا الفن الذي يعبر عن روعته بالتكامل.

الفنون الجديدة، المرتبطة بالتكنولوجيا وثقافة الصورة تتكون في طبيعة مختلفة تمامًا، وسوف تفرض علينا -في المستقبل- صياغة مفاهيم جديدة للفن والفنان غير تلك التي عاش عليها علم الجمال بدءًا من تعريفات أرسطو. ربما تحتوى هذه المفاهيم الجديدة على تعريفات للفن، ترتبط بالتقنية والأداء المهاري والتدريب العملي الاحترافي والخبرة العملية واحترام قيمة العمل الجماعي. تعريفات جديدة للفن بوصفه صناعة، ترتبط بشروط الإنتاج والسوق وآليات العرض والطلب، قد تنتهي بتذويب الحدود الفاصلة، ليس بين فنون الصالونات وفنون السوق فحسب،تلك التي تلقى شعبية كبيرة بين المستهلكين لها. بل تصل إلى تذويب الحدود الفاصلة بين ما هو فن وما هو صناعة. بحيث يصبح الفن صناعة والصناعة -نفسها- فنًا.

ومن هنا نسمع كثيرًا، عن الورش الفنية والمسرحية وورش الكتابة. هكذا ينتقل مصطلح (الورشة) من مجرد التداول في المجالات الحِرفيّة والصناعية، إلى المجالات الفنية، التي كانت -دائمًا- رهينة الحس الفردي والإلهام الخاص.

وإذا كان التطور التكنولوجي سوف يغير من مفهوم الفن وطبيعته فبالتأكيد سوف يغير من وظيفته، واتجاهاته، فالفنون الجديدة لم تعد مجرد استجابة لحاجات جمالية خالصة يستحلبها الإنسان على مهل ليؤكد خصوصيته وفرديته كأنما يمارس عادته السرية. ولا هي مجرد وظيفة أيديولوجية كتلك التي راهن عليها نقاد الواقعية في تأكيدهم على دور اجتماعي وسياسي للفن. الفنون الجديدة تنقل مستوى الوظيفة من المعنى الكلي والمجرد الذي أدركته فلسفة الجمال، إلى الاستجابة للحاجات اليومية والجزئية للمجتمع، كما تنقله من مستوى التفرد والندرة، إلى مفهوم الإنتاج الضخم، بمعنى أنه يدخل في نمط التعدد والاستنساخ والوفرة والانتشار لمواجهة الطلب ومواكبة المزاج العام. ويظهر هذا بشكل أوضح في مجالات الفنون التطبيقية التي أصبحت عماد الاقتصاد اليومي لأي منتج. خذ –مثلاً– جانبًا واحدًا من جوانب الحياة اليومية: هوس (الموضة) في عالم النساء ومستلزماتهن، التشكيلات المتعددة والمذهلة للحلى والمشغولات المعدنية المختلفة، تصميمات زجاجات العطور، تسريحات الشعر، الملابس ولوازمها كالحقائب والأحذية والنظارات. أنتجت التكنولوجيا ملايين التصميمات الجمالية ذات الوظائف الحيوية تناسب الحاجات اليومية، وطابعها الاستهلاكي السريع، وتلاحق المزاج الإنساني المتعدد والمتقلب. وهذا يعني أن التطور التقني وضع الطموح الجمالي لدى الإنسان في متوالية لا تنتهي، وفي ذات الوقت، تنميط الذائقة الجمالية بإدخالها في سياق جمعي يمكن التحكم فيه وتوجيهه تحت مسمى (الموضة).

ذات مرة ألحّ عليَّ أحد الباعة الجائلين أن أشترى قميصًا. كانت ألوان القميص وتفصيلته لطيفة وملفتة للانتباه. وكان ثمنه زهيدًا، ولا سيما أن البائع أقسم لي أنه يباع في المحلات الكبرى بضعف هذا الثمن. وذات مساء ارتديت القميص وركبت أحد الأتوبيسات العامة، وهناك، اكتشفت أن ستةً من الركاب، فضلًا عن السائق يرتدون نفس القميص. وفي تلك اللحظة فكرت، ماذا لو أنني لم أستطع تمييز نفسي بين هؤلاء؟ يا له من تيه.

هذا ما تفعله الموضات بنا. تنمط ذائقتنا وتفقدنا خصوصيتنا. لكن الأخطر هو ما اكتشفته فيما بعد. كان نفس القميص يباع بأسعار مختلفة، تصل -في أحدها- إلى خمسة أضعاف ما دفعته. كان هذا الأخير هو الماركة الأصلية العالمية، ودون ذلك، مستويات مختلفة ومستنسخة من نفس الماركة. غير أني أعترف، أن عيني لم تكن قادرة على التمييز، أيهما الأصل وأيهما المقلد. فياله من تيه آخر.

في عالم الصور المستنسخة، نفقد خبرتنا الجمالية وقدرتنا على التمييز بين ما هو أصيل وماهو مقلد، فيما نظل نلهث -في كل مرة- وراء الموضة لنشبع جوعنا الجمالي. الآن، وبوصفي كاتبًا روائيًا، أعتقد أن كثيرًا من الروايات التي تحقق انتشارًا واسعًا وشهرة سريعة في فترة ما، تلقى نفس معاملة قميصي سواء من دور النشر المنتجة، أو المستهلكين لها، ودون إشباع حقيقي للجوع الجمالي، إذ أن الخبرة الجمالية لا تتكون لدينا إلا عبر هذا الإشباع. ونتيجة لهذا أن تحولت قيمة العمل الأدبي من القيمة الفنية إلى القيمة التسويقية. ووجد

الكتاب نفسه مثله مثل أي سلعة أخرى رهنًا بآليات السوق، وخاضعًا لمزاج المستهلك. وبعد أن كان الكتّاب يعتبرون أنفسهم قادة اجتماعيين، أصبح عليهم أن يكونوا تابعين لطلبات مجتمع المستهلكين، وهذا تحول كبير وخطير في وظيفة الأدب ودوره. يضفي نوعًا من الإحباط والأسى على النقاد، الذين أصبح عليهم أن يقرأوا الكثير من كتب الأدب، ولا يجدون سوى القليل الذي يستحق النقد. إذ أن الأدب يدخل في نفس نمط الذائقة الجمعي الذي خضع له قميصي. عشرات من الأعمال المتشابهة تنتشر في فترة وجيزة لتغرق السوق استجابة للمزاج الشرائي.

يحدث هذا التنميط على الرغم من أن (الموضة) تراعي نازع التفرد، إلا أنه تفرد يدخل في سياق جمعي من جديد، بحيث يمكنك الاختيار بين أكثر من تصميم أو لون أو ماركة أو سعر، لكنك سوف تظل داخل الموضة العالمية. وسوف تجد نسخًا لآخرين مما اخترت. أنت –يا عزيزي– تدفع دون أن تدري لدعم العولمة. لكن الأخطر هو القدرة على الإقناع من خلال الدعاية، أو من خلال الدراسات النفسية للسلوك والميول للشرائح المجتمعية التي تخاطبها الموضة. ويعني هذا أن الفنون التي تستهدف أنماط الاستهلاك، ليست ذات نوازع جمعية في إنتاجها فحسب، بل في توزيعها أيضًا، ومن ثم تضمن قوة الانتشار إلى مساحات جغرافية عابرة للحدود والقارات. وهكذا فهي لا تهدد الخصوصية الفردية فحسب، بل تهدد الخصوصيات الثقافية للمجتمعات. وتذيب التمايزات فيما بينها. ومن ثم تضع الإبداع الفردي في أفق شاسع ومخيف. بالتأكيد سيتسع هذا الأفق

أكثر وأكثر، بازدياد حاجتنا إلى الإشباع الجمالي، لكن الإشباع – أبدًا– لن يتحقق. فقط نوع من الابتزاز لجوعنا، لحاجتنا إلى الجمال، وتحويل حاجتنا إلى منظومة لمراكمة رأس المال.

إذا كانت طبيعة الفنون الجديدة ترتبط ارتباطًا شديدًا بتكنولوجيا الصورة على وجه التحديد، فإنها –بالتأكيد– سوف تخضع لشروط التقنية، فليس فقط الأداء المهاري والتعدد والانتشار الواسع وتضاؤل دور الفرد واهتزاز قيمة التفرد وهيمنة النمط الاستهلاكي والانتقال من منطق المقدس إلى منطق العادي. فقد يصبح الفن تلبية لحاجات يومية، مجرد منتج اقتصادي كغيره، وليس قيمة عليا لها سحرها الخاص.

هكذا يفقد الفن دوره التاريخى في تغيير الواقع. هل يمثل هذا طعنة قاتلة للواقعية؟

هذا الدور كان مرتبطًا بكون الفن رسالة عظمى ذات قيمة إنسانية، وليس مجرد منتج سلعي يخضع لشروط العرض والطلب. وفي هذا الصدد، فمع بداية الألفية الجديدة، طالعتنا دار النشر الأكبر بمصر (الشروق) بحزمة من الإجراءات التي ربطت الإبداع الأدبي، بل والمبدع نفسه بآليات السوق وأنماط الإنتاج المختلفة، كارتباطه بحركة رأس المال واقتصاديات السوق واحتياجه لأساليب الدعاية والاعلان، وإمكانية قبوله للاحتكار. وأمكنها احتكار كتّاب كبار من الأجيال السابقة، التي أفنت عمرها كله في النضال الاشتراكي، ومناهضة أساليب الاحتكار، ومقاومة سلطة رأس المال. وظني أن هذا الاحتكار سوف يدخلهم في غياهب النسيان، ليس . فقط . بسبب

ارتفاع أسعار كتبهم بالنسبة لقرائهم التقليديين، بل لعدم قدرة هذه الكتب على منافسة المزاج الشرائي للأعمال الجديدة التي استوعبت شروط التسويق، ليبدو أن احتكار القديم يهدف -فقط- للتخلص منه، لإفساح المجال للجديد بشروطه التسويقية.

الفنون الحديثة لا يمكنها أن تثبّت نفسها في الزمن، أو تضمن لنفسها القبول التاريخي الذي عرفته الفنون التقليدية. كانت الفنون التقليدية تتأكد قيمتها عبر الزمن، أما الفنون الجديدة المرتبطة بالتكنولوجيا، فتحتاج إلى آلة دعائية جبارة تصاحبها وتضمن لها أكبر توزيع ممكن في أقل وقت ممكن لضمان العائد المادي السريع، شأنها شأن أي سلعة أخرى، تخضع للموضة، وشروط العرض والطلب. لهذا فهي لا تعيش في الزمن بل تستهلك فيه.

وهكذا فالفنون الجديدة تأتي بكمية من الأداءات والوظائف والطبائع تختلف كثيرًا عن ما عرفناه عن الفنون القديمة، ولكن هذا الاختلاف ليس جذريًا حتى الآن، ولا يخرجها من دائرة الفن تمامًا، كما أنه لا يدخلها في دائرة الصناعة على نحو خالص، إنها حالة بينية ورجراجة تلك التي نعيشها الآن، فلا يمكن النظر إلى السينما كصناعة خالصة شأنها شأن صناعة القطارات مثلًا، إنها -بدرجة ما- فنٌ. فالفن، كان ومايزال جزءًا من الطبيعة الإنسانية، انفعال غريزي. ولا يمكن تجاهل احتياج الإنسان إلى الفنون، تمامًا كما لا يمكن تجاهل اشتباك الصناعة الآن -أي صناعة- مع الفن وجمالياته، فلسنا نزعم أن هذه التحولات تهدد الفن بالفناء، ولكنها تغير من طبيعته ومن مفهومنا

عنه ونظرتنا له. فبالنسبة لسيطرة نمط الاستهلاك على الفنون الجديدة، هناك نزعة تفاؤلية، ترى أن الاستهلاك -في حد ذاته- يعكس غزارة الإنتاج. أو هو الوجه الثاني له. وبهذا المعنى، الفن -إذن- لن يموت، ولكنه يغير من طبيعته وأهدافه، إن الإنسان المعاصر سوف يُقبل على الفنون الجديدة على نحو نهم، وهذا الإقبال يزيد من فاعلية إنتاجها.

الواقع أن الفن قديم قدم الإنسان ذاته، والصناعة كانت دائمًا تستفيد من الفن، أو هي درب مختلف من الفن، على نحو ما جسدها دافنشي في تصميماته الهندسية. والأوقع هو القول إن التكنولوجيا أتاحت فرصًا هائلة ليستفيد المهندس من الفنان عبر ما يسمى بالفنون التطبيقية. فالطائرات لم تعد مجرد وسيلة نقل، بل لها وظائف ترفيهية وثقافية ومهنية وعلمية. والصناعات الثقيلة مثل صناعة السيارات، لا تتوقف عن التنافس في تقديم أحدث الموديلات عبر فنون التصميم الجمالي، غير أن هذه التصميمات لا تخلو من وظيفة عملية، كما أصبحت تعبر عن حاجتها الملحة لفنون الإعلان والدعاية. هناك -إذن- حالة من التركيب والاشتباك المعقد بين ما هو فن وما هو صناعة، والفصل بينهما مخاطرة غير مضمونة، ومن ثم فمعاني من قبيل: التلقائية والإلهام والإبداع تصبح غير دقيقة تمامًا في تعاملنا النقدي مع الفنون الحديثة على نحو ما كنا نفرط في استخدامها مع الفنون التقليدية. إذ تتقاسمها -الآن- معاني ترتبط بالأدائية والحرفية والعلمية، وهذا الارتباط ليس مجرد إجراء وصفي، إذ يضفي عليها صفات وخواصًا جديدة، وهي بطبيعتها قد تكون مدمرة لبعض الفنون القديمة. فإذا كان ليورنارد دافنشي ينظر إليه بوصفه حالة متفردة، عبقرية جادت

بها السماء، فإن لوحته (الموناليزا) هي -أيضًا- حالة فردية ومميزة، إذ تستمد قيمتها من قيمة صاحبها. فمهما كانت محاولات تقليدها من قبل فنانين آخرين على درجة من البراعة، تظل اللوحة الأصل حاملة القيمة العليا لأنها جاءت على غير مثال منذ نشأتها. وكل ما عدا ذلك هو تقليد لها. لهذا فمن وجهة نظر المتشائمين بمستقبل الفنون: مع شروط الإنتاج الضخم للفنون التكنولوجية ليس هناك أصل منذ البداية. فأدوات وبرامج الإنتاج التقني للفنون الحديثة، ليست نوعًا من السحر النادر أو الهبة الإلهية لفرد ما. إنها متاحة وممكنة للملايين. ولكن.. إذا كان المنتج الفني -تقنيًا- مصممًا منذ البداية على قابليته للاستنساخ لموائمة الإنتاج الضخم. فمعنى هذا أن جميع النسخ هي أصل من وجهة النظر المتفائلة بمستقبل الفنون.

فنان المستقبل الذي يتسفيد من الكنولوجيا وبرامجها، يدرك منذ البداية أن سلعته قابلة للاستنساخ والانتشار الواسع والاستهلاك السريع. وفي عالم السوق الكبير، تستبدل الأصالة بالموضة، ويستبدل التفرد بالإنتاج الضخم، كما تصبح القيمة الجمالية جزءًا من القيمة التسويقية، ويصبح معيار النجاح هو الأكثر مبيعًا. صحيح، هناك جهود دولية قانونية لحماية الملكية الفنية، غير أن هذه القيود -حتى الآن- عاجزة عن ردع عمليات السطو والاستنساخ الهائل، بما يجعل الكثير من الصناعات الفنية مهددة بالتوقف. لقد أصبح استنساخ ونشر الأفلام السينمائية على مدى واسع، وفي نفس وقت عرضها الأول، شبحًا يهدد صناعة السينما بالانهيار.

في عام 2015م وصل عدد الإنتاج لأفلام السينما إلى مستوى من الانخفاض غير مسبوق، بعدما كان في الستينيات متوسط عدد الأفلام في السنة بين40 ـ 60 فيلمًا، وهذا المعدل منخفض بالمقارنة إلى إنتاج الخمسينيات. يعني هذا أن صناعة السينما تتراجع. وفي مقارنة أخرى، كانت تكلفة الأفلام في عام 2015 لاتتجاوز (84 مليون جنيهًا). فيما كان حجم تكلفة الإعلانات التفلزيونية، من نفس العام، وصلت إلى 500 مليون جنيهًا خلال شهر رمضان وحده. بما يعني أن ثمة فنونًا تتراجع فعلًا وأخرى تتقدم. فقط، علينا أن نتذكر: إن استنساخ الإعلانات يفعّل وظيفتها وأهدافها التسويقية، فيما استنساخ أفلام السينما يهددها بالتوقف. وإذا كانت صناعة السينما ـ حتى الآن ـ لم تتخل عن كونها فنًا، فإن صناعة الإعلانات لم تقدم نفسها كذلك، ولم تؤكد منذ البداية على الأبعاد الفنية فيها بقدر ما تقدم نفسها –على نحو مباشر– كأداة في خدمة السلع ومنشطة لشهية المستهلكين. لكن ما يلفت الانتباه، أن حجم الاستفادة من التكنولجيا في صناعة الإعلانات كبير جدًا، وحقق مستويات جمالية عالية، لدرجة أن الجرائد وصفحات التواصل على الإنترنت، تهتم بمتابعتها وتقييمها فنيًا، تمامًا كما يحدث مع أفلام السينما. ومع الوقت أصبحت الإشارة إلى الإعلان بوصفه فنًا، أمرًا طبيعيًا يلقى القبول والاهتمام العام.

وأثر اهتزاز صناعة السينما ينسحب –أيضًا– على صناعة الكتاب، فشكاوى الناشرين من عمليات استنساخ الكتب على شبكات الإنترنت أو في مطبوعات شعبية تباع بأسعار زهيدة، تجعل

صناعة الكتاب الورقي مهددة، وتدفع إلى التوسع في النشر الإليكتروني كبديل للنشر الورقي، كما تجعل من سياسات دور النشر في احتكار الكتّاب مجرد نكتة سخيفة. وفي هذا السياق يمكن ملاحظة التوسع في الصحافة الإليكترونية على حساب الصحافة الورقية. وأمام هذا الانفتاح الهائل والتداول الواسع للمنتج الثقافي، تختفي قيم، وتظهر قيم جديدة، وتشيع ظواهر كانت تمارس على حذر، بما يدعونا إلى مراجعة بعض المفاهيم، مثل: السرقات الأدبية والاقتباس.

ففي غمار واقع تفاعلي على هذا النحو، لم يعد تشابه عمل أدبي جديد بآخر قديم يلفت انتباه الكثيرين أو يثير امتعاض أحدًا. وها هو جارسيا ماركيز لا يخفي رغبته في كتابة رواية على غرار (الجميلات النائمات) لكاوباتا، وها هو يفعلها في رواية (ذكرى غانياتي الحزينات). إنه استخدام واسع لمعانى قديمة مثل: المعارضة والتناص. تصل إلى مستوى إعادة الإنتاج أو التدوير، وهو مصطلح أصبح شائعًا في مجال الاقتصاد الصناعي. صحيح أن القراء انهمكوا في المفاضلة بين العملين، لكن أحدًا منهم لم يعتبر أن قراءته لجميلات كاوباتا، تغنيه عن قرائته لغانيات ماركيز. يعكس هذا الطبيعة التشعبية للإنتاج الأدبي، وهي طبيعة مستفادة من فضاء الشبكة العنكبوتية. ومع طبيعة على هذا النحو التشعبي والمتداخل، تدخل الثقافة ضمن آليات سوق نهم واسع ومتسامح في شروط إنتاجه. وهذا التسامح تتسع دائرته في كل يوم، وفي مقابل ذلك تتراجع قيم فنية عاشت طويلًا مثل: الأصالة والتفرد. ويصبح النقد –بوصفة أداة تقييم– هو لزوم ما لايلزم.

(7)

من الفن إلى التقنية

جاء مفهوم التناص بوصفه فاعلية إبداعية واشتغالًا فنيًا، ليتجاوز مفاهيم قديمة كالاقتباس والتضمين، وينقلها من حقول البلاغية إلى الأدائية التقنية. لكن ما نحاول الإمساك به هنا، هو نوع من التفاعل الجمالي بين النصوص المختلفة، يختلف عن الطابع الحواري للتناص، إذ يظل يحافظ على معنى الاستعارة، لكنه يبدو توسيعًا تقنيًا لها، ومن ثم فهو ينقل الاستعارة من مفهومها الأسلوبي البلاغي، إلى صيغة تفاعلية نشطة ذات طابع تقني وجمالي. فالاستعارة التي نقصدها هنا ليست أسلوبية ولكنها تقنية. وهي بذلك ليست استعارة ميتة، إذ لا تشير إلى مجموعة الأنماط اللغوية المتداولة عبر الخطاب البلاغي. أما ما نعنيه بالاستعارة التقنية، فهي عملية اقتباس لعناصر نشطة في العمل الأدبي، بحيث يمكن تفعيلها في وسيط افتراضي مشابه لوسيطها. وهذا الطابع التقني للاستعارة يجعلها أقرب إلى الهندسة الوراثية. حيث يمكن استعارة خلية حية أو أكثر، أو التوليف بين عدد من الخلايا، بغرض الوصول إلى كيان جديد ومستقل، يلمح إلى المنتج الأصلي ولا يشابهه أو يطابقة. كما أن الطابع الافتراضي لا يقطع الصلة بالأصل المستعار منه. غير أنه لا يحاكيه كمثال ميتافيزيقي، ولا يتماهي فيه، بقدر ما يسعي إلى الاستقلال عنه، ومفارقته بانحرافات تقنية واضحة تلبي حاجات جديدة.

إن الاشتغال التقني هو الضمان الوحيد لتكون الاستعارة نوعًا من التفاعل الموجه، وهذا احتراز ضرورى لأن مانعنيه، لايدخل في باب التأثر التلقائي غير المحسوب، ولا في باب السرقات الأدبية، بقدر ما هو إجراء فني (تقني) مقصود ومقدّر، ويتشابه في ذلك مع التناص أو المعارضة. غير أنه يعكس إمكانية فنية جديدة، وفرتها فاعليات التطور االتكنولوجي، التي غذت نزوعات الاستهلاك والتداول الواسع للفنون والآداب والمعارف الثقافية المختلفة. فإذا كان التناص مصطلح نقدي يخص النص الأدبي والسردي على نحو خاص، فإن ما نعنيه بالاستعاره التقنية، يتحرك في فضاء أوسع كثيرًا بين الفنون المختلفة.

قد يبدو الأمر أقرب إلى عمليات التدوير، أو إعادة الإنتاج، على النحو الذي نجده في مجالات الصناعات منحفضة التكاليف. حيث لا نحتاج سوي معالجات تقنية بسيطة لإعادة إنتاج منتج سابق. ليظهر في الأسواق بصورة مختلفة، إنه يحتفظ بمادته الخام، وبنيته التحتية، غير أنه قادر على تلبية احتياجات جديدة، على غرار ما يحدث في إعادة تصنيع البلاستيك أو الزجاج. سيستقبله المتلقي بوصفه سلعة جديدة تلبي احتياجًا آنيًا، ولن يبالي المستهلك ـ كثيرًا ـ بأصوله الفنية أو تفرده، أو غير ذلك من القيم الجمالية التي طالما وضعها النقد في الاعتبار. ففي غمار هذا الدفق الإنتاجي المذهل الذي حققته تكنولوجيا الصورة في الفنون والآداب، يفقد النقد الفني ذاكرته. كما تتغير ذائقة المتلقي، ويتنازل عن شروطه القديمة. وعبر ذائقة شرهة، تمرر كل شيء، وتتسع لكل هذا االدفق، سيغض

المستهلك الطرف عن كثير من المتشابهات بين الأعمال الفنية، بدون أسئلة محرجة عن مقدار الأصالة وقيمة التفرد.

يمكن ملاحظه شيوع هذا النزوع الاستعاري التقني، في عدد كبير من الروايات الجديدة. ونعتبر رواية عمارة يعقوبيان –من وجهة النظر هذه– إعادة إنتاج لميرامار نجيب محفوظ، حيث يمكن استعارة البنية التحتية للأصل (ميرامار). ولا تحتاج سوى معالجات تلبي شروطًا واحتياجات جديدة. إنها استعارة لتقنية ما يعرف برواية الموقع. حيث ثمة بناية عريقة يمكن أن تكون رمزًا لمصر، تجمع شخصيات، هي في صميمها نماذج اجتماعية (تشير إلى قطاع من سكان مصر) لكنها، مختلفة، ذات رغبات ومصالح متضاربة. وهذا التضارب هو ما ينتج الحكاية كلها. وهذا التشابه القوي للبنية التحتية بين العملين (ميرامار وعمارة يعقوبيان) لا ينفي طبيعة الاشتغال الفني والجمالي في عمارة يعقوبيان، واختلافها الواضح عن ميرامار. لكنه لا يرقى بها إلى مستوى الخلق الفني الأصيل. والمستهلك/ القاريء، قد يدرك ذلك، ولكنه يتغاضى عن ضرورات التقنية، طالما المنتج الجديد يلبي احتياجًا آنيًا وجديدًا، ومتغيرًا لا تستطيع ميرامار بنماذجها الإنسانية القديمة أن تعبر عنه، إنه تسامح مرتهن بطبيعة المتغيرات التي طرأت على الواقع المعيش، ولغته، وشروطه الجديدة في التلقي.

غير أن عمارة يعقوبيان، تمثل النموذج الأكثر بساطة وبدائية في شأن الهندسة الاستعارية، وهو إعادة الإنتاج، نظرًا لتوافق الوظيفة، والاتجاه الفني مع الأصل المحفوظي، حيث يمكن اعتباره مثالًا يثبّت

النازع الميتافيزيقي للفسلفة، وحيث مفهوم السرد لكل منهما يعني القياس على الواقع المعيش ومحاكاته، ومن ناحية أخري، هيمنة الواقعية النقدية على كل من العملين. بما يشير إلى نزوعهما التأملي والتحليلي.

لدينا الكثير من النماذج التي مارستها الاستعارة التقنية على نحو مختلف وأكثر مهارة، جعلته أقرب إلى اللعب مع الأصل لامحاكاته، ومفارقًا للواقع المعيش، غير منشغل بالقياس عليه، على نحو ما نجد في رواية (أن تكون عباس العبد) للروائي أحمد العايدي، الذي التقط الخلية النشطة لرواية (Fight Club) لـ (تشاك بولانيك) وهي ثيمة الانقسام الذاتي المتضاد، إنه انشطار مدمر للذات نفسها، أشبه بالانشطار النووي، يعني أن الذات الإنسانية، لم تعد شيئًا صلبًا ومتكاملًا كمركز للعالم، بقدر ماهي تتماهي فيه، ولها قابلية التفكك والتداعي معه.

لكن هذا الاشتغال الواسع للاستعارة التقنية، لا يتوقف عند استنساخ نص جديد، من خلايا حية لنص أدبي آخر، فيمكننا ملاحظة، أن عددًا من الروايات الجديدة، تعمل على اشتغال متفاوت الدرجة مع الصورة الفيليمة، على نحو ما تعلن عن نفسها رواية (روجرز) لأحمد ناجى التي تعيد إنتاج الفيلم الشهير (the Wall) وفق شروط أدبية وذاتية مختلفة. وكان ناجى أكثر شجاعة –من آخرين فعلوا مثله– عندما كاشف القاريء بكل مهارات اللعبة. حتى أنه كتب –متحديًا– على غلاف روايته، أنها تحتوى على سرقات من آخرين. وهو يعي أن مفهوم السرقة الأدبية أصبح بائسًا يثير الرثاء. ولذلك هو

يسخر منه –بداية– وتحسبًا لفضول النقاد. لم يسع إلى إيهام القارىء أو تضليله، ولم يقل إنه جاء بما لم يأت به أحد من قبل، ومع ذلك فروايته تكشف عن مستويات عالية من الأداء المهاري التقني، بما يعني أن الجديد الذي تقدمه الرواية، وتتحدي به الواقع الأدبي حولها ليس بالضرورة يعبر عن أصالة وتفرد، بقدر ما هو درجات من التميز في الأداء التقني. فالأفكار مطروقة ومطروحة، ولكن من يعيد بعثها وإنتاجها لتصبح شيئًا جديدًا ومختلفًا؟ والجدير بالذكر، أن هذه الرواية، لم تقم على استعارة وحيدة الخلية كما فعلت أن تكون عباس العبد، بل وسعت من نشاطها الاستعاري وعددت روافده، بين المادة البصرية على نحو ما تزخر به الرواية من مشاهد سينمائية شهيرة، و مقاطع صوتية تمثلت استعاراته لأغاني (pink floyd) بل ومقاطع مكتوبة – أيضًا– في استعاراته لحكايات من ألف ليلة أو من روايات الأصدقاء على نحو ما يقول في إشارته الساخرة. إنه نوع من الهندسة الاستعارية المعقدة والواسعة.

لكن هذا الأداء التقني المهاري الذي وجدناه في (روجز) لا يمنع من وجود صور أخرى من الهندسة الاستعارية أقل مهارة ومغرقة في السطحية، لتبدو أقرب إلى عمليات قلب الجوارب. فعلى سبيل المثال: شهدت السنوات الأخيرة مقرؤية واسعة لعدد من الروايات التي عرفت بروايات الرعب، تراهن على إثارة خيال القارىء، من خلال ثيمات وشخصيات سابقة التجهيز انتجتها السينما الأمريكية، وسوقتها بانتشار واسع بين شريحة من المستهلكين أغلبهم من المراهقين، فشخصيات مثل (الفمباير) أو مصاصي الدماء و(الزومبي)

الموتى آكلي لحوم البشر، والمتحولين والكائنات الفضائية، هي من مبتكرات الخيال السينمائي، تحمل في تشكيلها وممارساتها جماليات الصورة السينمائية وتقنياتها التي استفادت من التكنولوجيا، تستعيرها الرواية وتعيد إنتاجها وفق شروط كتابية وأسلوبية. إن الاستعارة هنا نوعية وواسعة من حقل تقني بطبيعته (صناعة السينما) إلى حقل آخر لغوي بطبيعته (الإبداع الأدبي). والقاريء لهذا النوع من الروايات، لايحتاج لأكثر من استدعاء الصورة السينمائية التي يعرفها جيدًا عبر مشاهدات عديدة ومتاحة لهذه الأفلام. ومعنى ذلك أن القاريء . نفسه . يقوم بتحويل المتخيل اللغوي إلى متخيل صوّري، وكأن فعل القراءة –نفسه– يتغاضي عن شروط التلقي والتخييل للذائقة الفردية ليصبح –في حد ذاته– تقنية بسيطة وممكنة لأي شخص وهذا يفسر مقرؤيتها الواسعة، وبهذا لم تعد القراءة فعلًا يحتاج إلى احتشاد خاص أو درجات متميزة من الوعي، وهذا يفسر اتساع دوائر القراء في هذا النوع من الأدب، الذي يتصدر قوائم الأكثر مبيعًا في سوق الكتاب المصري. غير أن اضمحلال التميز والتفرد والأصالة في الفن الخاضع لنمط الاستهلاك وشروط الإنتاج الضخم، سوف يستدعي –في المقابل– غياب الذائقة الفردية المتميزة في التلقي، ويخلق نمطًا موحدًا من القراء المؤهلين لاستهلاك الإنتاج الضخم للسلع الفنية. إن العولمة تتجاوز تأثيراتها في إنتاج الفن إلى مستهلكيه.

على الرغم من شيوع هذا الاشتغال الاستعاري بين الأعمال الأدبية في الأونة الأخيرة، فإن القاريء على استعداد أن يغفره حتى وإن لاحظه، بل يقبل عليه متخليًا عن القلق القديم للباحثين عن

كلمات مثل: التفرد والأصالة والتميز. طالما هذا المنتج قادر عى تلبية حاجة المستهلك الآنية. وطالما أن المستهلك مستمتع بحدود الانحرافات الأدائية للمنتج الجديد، فلن يضيره أن يتخلي عن فكرة الأصالة. الأمر يرتبط –بطريقة ما– بنمط الاستهلاك، الذي أصبح . بفضل التكنولوجيا . واسعًا وشرهًا، ومن ثم اتسعت ذائقة التلقي حتى يمكنها أن تمرر الكثير، أو حتى لا يمكنها أن تميز بين الكثير. هذه ذائقة برجماتية، تشبع اليومي والعابر، بما يناسب واقعية السوق، وحيث المنتج الأدبي أو الفني مجرد سلعة، تلبي احتياجات آنيه وسريعة لمستهلك شره، يقبل على كافة أنواع الإنتاج بنفس القدر من النهم. ففي عصر تستهلك فيه أوقات الفراغ بالتسوق في المولات التجارية، يتكالب الناس على شراء الموديلات الجديدة من الملابس والعطور والساعات والنظارات ولأكسسوارات والهواتف المحمولة وبرامج الكمبيوتر وأفلام السينما والروايات. فيما لم تعد كلمة (copy) تثنيهم عن الشراء.

يعني هذا أن الوعي التقني هو مناط التميز ففي فضاء التكنولوجيا الشاسع، أصبح كل شيء مكشوفًا ومعروفًا وممكنًا، والعبرة بمهارات الأداء (التقنية) التي صارت أقرب إلى عمليات اللعب بالجينات الوراثية، إنه لعب يفضي إلى خلق جديد مستقل عن الأصل، وهكذا، فإن الاستعارة تفقد صلات التشابه مع المستعار منه ولا تكون بديلًا له، فمشاهدتنا لفيلم (the Wall) لا يغنينا عن قراءة رواية (روجرز) كما أن قراءة كاوباتا لا تغنينا عن قراءة ماركيز، ومشاهدة أفلام الرعب لا تغنينا عن قراءة رواياته. لأن كل منهما خلق مستقل عن

الآخر بفضل طريقة الإنتاج وأدواته وتقنياته. وهو ما ينعكس على الخطاب، فالخطاب الرمزي الغاضب في الفيلم (the wall) يتحول في الرواية إلى خطاب ساخر تهكمي، لا يحيل إلى الواقع المعيش عبر الرمز كما يحيل الفيلم، بل يحيل إلى الفيلم نفسه الذي هو بمثابة واقع افتراضي.أي أننا ننظر إلى الواقع الافتراضي نفس نظرتنا للواقع المعاش، إنه أحد تجليات فقدان المركز أو الأصل، عندما تتشابه علينا العلامات، أو نفقد التمييز بين الواقع وصورته. غير أن الاستعارة التي أعاد إنتاجها راوي (روجرز) لم تقم على التشابه أساسًا، بقدر ما قامت على التخالف، ففي الحالة الأولي نجد الراوي في الفيلم يخلق حكاية بصرية مشابهة لواقعه المعيش، وفي الحالة الثانية (الرواية) فالراوي يسقط من واقعه المعيش على الحكاية، إن هذه المخالفة تنقل الكتابة من معنى المحاكاة الذي وجدناه في عمارة يعقوبيان، إلى معنى اللعب. هنا فارق مهم، بين أن تكون الكتابة خلقًا وإلهامًا، وأن تكون لعبًا مهاريًا. فعندما تكون الكتابة خلقًا نبحث عن شروط الأدبية القديمة التي مثل التفرد والصدق الفني والمحاكاة وغير ذلك من معايير القيمة للنص الأدبي، وعندما تكون الكتابة لعبة، فإن شرطًا أهم يطفو على السطح هو المهارة التقنية.

□

(8)

العالم على سطح المكتب

عندما قيل إن التكنولوجيا الأميريكة، التقطت (تكيت) ماركات الملابس الداخلية لصدام حسين، لم يكن ذلك سوى مجاز لغوي، يشير إلى أن العالم أصبح مشكوفًا بحيث لايمكن لأحد أن يختبيء طويلًا، أو لسر أن يعيش طويلًا. إن كثيرًا من الأشياء التي عاشت على معنى السرية كالسحر، صارت في مأزق الآن، أو بمعنى آخر هي أشياء ميتة، لاوجود لها سوى بوصفها صورة، هكذا يعتقد البعض أن شخصية مثل أسامة بن لادن ليست سوى صورة صنعتها الميديا، لا وجود حقيقي لها، إنه مجرد وجود افتراضي. حتى بعد نشر صورة لجثته، وجدنا من يزعم أنها مجرد صورة معالجة ببرامج الفوتوشوب. إن قدرًا من افتقاد اليقين في الواقع يدخله في فضاء الخيال. ولكن علينا أن نتعامل معه كما لو أنه وجود حقيقي، فلم يعد الوجود الافتراضي نوعًا من الخيال المعزول على نحو ما كنا نجده في الحكايات الخياليه، بل صار جزءًا من الواقع المعيش ومتماهيًا فيه. باختصار، منحتنا التكنولوجيا واقعاً فائق القدرة، لانعرف فيه الحدود الفاصلة بين الحقيقي والخيالي، أوالواقعي والافتراضي، أو الأصلي والمنسوخ، إنه واقع الماتريكس (matrix) الذي بلا حدود، أو الممكن اختراق

حدوده بفضل التكنولوجيا. هكذا، أصبح الواقع سحريًا بطبيعته، كما أن السحر ـ نفسه ـ أصبح ممكنًا ومتاحًا للجميع.

حسن.. لم يعد لدى الساحر ما يخبئة في القبعة. ولم يعد المشاهد ساذجًا ومعزولًا عن عالم السحرة، أو جاهلًا بفنونهم. ومع ذلك، سيدفع للأكثر مهارة في اللعب. رغم أنه ـ في الواقع ـ يعرف الكثير عن التقنيات التي تنتج من خلالها هذه الألعاب. فلم يعد العقد بين المنتِج والمستهلك في مجالات الفنون والآداب يقوم على الإيهام بالابتكار. أو الادعاء بأنه أصيل ومتفرد على نحو لامثيل له، بقدر ما صار – هذا العقد– نوعًا من الاتفاق على معنى التفاعلية، كأن الأمر مجرد لعبة، (جيم) يقوم فيه كل طرف بدوره وعلى قدر مهاراته في استخدام أدواته وتقنياته.

ما الذي يدعونا لنعيد لعبة ما على (البلاي ستيشن) عشرات أو مئات المرات؟ إنها نفس اللعبة. لكننا –في كل مرة– نرتقى فيها إلى مستوى أعلى في اللعبة، يتم هذا بإضافة تقنية أكثر تعقيدًا، ويعني هذا أن اللاعب يدخل في تنافس تقني مع الآلة ليؤكد شيئًا واحدًا، ألا وهو مهاراته في مواجهة التصميم التقني للعبة. ومع الوقت، يمكننا الوصول إلى المستوى النهائي للعبة، عندئذ قد نبحث عن لعبة أخرى، لنعيد الكرّة، وبنفس الرغبة العارمة في إثبات قدراتنا المهارية لدحر التصميم التقني للعبة. إنها حالة من الشبق التقني. وتكرارنا لها يتحول إلى نوع من الإدمان، يدخل في دائرة واحدة مع فكرة إعادة الإنتاج. لكن المعنى النهائي لهذه المنازلة، إننا في تحد مع لاعب افتراضي، هو التقني مصمم اللعبة.

وفي مجال الصورة الفيلمية –نفسها– فإن إعادة الإنتاج (recycling) تتم بصورة أوسع عبر معالجات بصرية جديدة لبعض الكلاسيكيات أو في شكل محاكاة ساخرة لها (parodex). وهو قديم في السينما العالمية والعربية، على نحوما نجد في سلسلة أفلام لفؤاد المهندس (أخطر رجل في العالم – فيفا زالاتا) التي تحاكي أفلامًا عالمية شهيرة حظيت بالتقدير والجوائز وتسخر منها في الوقت نفسه. وهي نفس التقنية التي يعمل عليها الآن الفنان (أحمد مكي) في مسلسله الكوميدي (الكبير).

ما بعد الحداثة تعتبر المحاكاة الساخرة سمة أصيلة فيها، إنها عملية تقويض لكلاسيكيات الحداثة، حيث يجد الفنان مادة شديدة الثراء من ميراث الصورة الفيلمية، وبفضل إمكانات التكنولوجيا الحديثة، يمكن محاكاتها في سياق ساخر. وفي كثير من الأحيان، قد لا يحتاج الفنان إلى تقنيات معقدة، فبتقنية بسيطة، يمكن اقتطاع بعض اللقطات المصورة من سياقها الأصلي، وإعادة إنتاجها في سياق مختلف أو معالج تقنيًا لتعبر عن معنى مناقض وساخر من الأصل. وعلى الرغم من أن جمهور الكوميديان (باسم يوسف) يعرف أن قوانين اللعبة، تقوم على تقنية بسيطة ومتاحة، إلا أنه . في كل مرة . يقبل عليها بنفس الشغف. لكن الأمر الأخطر في الموضوع كله، أن أحدًا لايسأل عن السياق الأصلي، ولا يقيم وزنًا لكلمات من قبيل السياق أو المعنى الأصلي، كانت من قبل، تثير قضايا نقدية كبرى. إنها حالة من القبول غير المشروط لفنون الصورة، تحيل الإنسان من معنى القاريء إلى المستهلك.

وثمة تفسيران لشيوع هذه الظاهرة (إعادة الإنتاج) أحدهما يحمل على وجه ثقافي، مرتبط بما بعد الحداثة، التي تبدو في صميمها إعادة إنتاج للحداثة وفق شروط جديدة لتصبح حداثة منزوعة الآمال والأحلام.

أما التفسير الثاني فيبدو أكثر تشاؤمًا. إن العالم أنهي عصر الأبتكارات العظيمة. على نحو ما يقول (جون مورغان) في كتابه (نهاية العلم): "سيداتي سادتي! مهما كان شعوركم بالحزن كبيرًا فإننا قد تركنا كل الاكتشافات العظيمة خلفنا" وهكذا، فليس تحت الشمس من جديد يمكن اكتشافه. وكأن الكون أصبح مكشوفًا ومتاحًا، المجرات البعيدة في الفضاء، الكنوز الثمينة في باطن الأرض وأعماق البحار، كل شيء مشكوف وعلى سطح المكتب.

لقد ارتبطت الاكتشافات الكبرى بحقبة التصنيع. فيما تتوقف الحقبة التكنولوجية عند تحسين وتدويل ما أنجزه التصنيع، وإعادة إنتاجه بشروط جمالية تلبي احتياجات ترفيه وتناسب مجتمع الرفاهية والاستهلاك الذي وصل إليه العالم المتقدم. فالسيارة والقطار والطائرة وغير ذلك من الاختراعات البشرية كافية لتلبية الحاجات البشرية للانتقال، ولكنها ليست كافية لاشباع غرائزه نحو الرفاهية والمتعة. ومن ثم يعاد إنتاجها مع إضافات ومواصفات جمالية تحقق الرفاهة وتجدد المتعة.

الفصل الثاني

تمثيلات ثقافية

قوى الثقافة الفاعلة

لاحظنا في الفصل الأول، كيف أن التحولات صارت حادة وسريعة، بحيث أحدثت تغيرات دراماتيكية في كثير من المعاني التي كانت مستقرة، مثل: معنى الزمن والتاريخ والفن، وطبيعته، وأدوات إنتاجه، ووظيفته. فضلًا عن إنها بشرت بفنون جديدة، صارت تنافس بقوة الفنون التقليدية، وتغير من نظرتنا لها، وربما أهميتها بالنسبة لنا. إنها تغيرات أحدثتها ثورة التكنولوجيا على الأرض. تغيرات تأتي لأول مرة، من صيغة العمل وواقع الحياة إلىومية للجماهير الغفيرة. وهذا تغير مهم. فبدخول التقني شريكًا في صياغة الواقع الجديد. لم تعد التغيرات الثقافية الكبرى نوعًا من إلهامات الفلاسفة والرجال كبار الشأن، على نحو ماسار التاريخ في مدارسه واتجاهاته الفنية والثقافية. هكذا أحدثت التكنولوجيا تغييرات أبعد مما نظن، بحيث خلخلت المعنى الميتافيزيقي للفن والثقافة. بل وغيرت من صورة الفنان والمثقف. وبطبيعة الحال تغيرت مفاهيم فرعية كانت ترتبط بمفهوم الثقافة ذاتها مثل: ثقافة المركز وثقافة الهامش، الثقافة العليا والثقافة الشعبية، ثقافة الأنا وثقافة الآخر. وأصبح من المعتاد أن يعيش الفرد تداخلًا بين مثل هذه الثنائيات. بما يعني أن القيم المتعارضة لم تعد تمنع استهلاك الثقافة.

وقد عبر عن هذا أحد المطربين الشعبيين في إحدى قنوات التلفزيون المصري مدافعًا ضد اتهام أغانيه بالانحطاط والإبتذال، فقال: "لا يوجد فرح في مصر مهما كان شأن صاحبه لا يرقص معازيمه على ما أغنيه،

الناس يسمعون السيدة أم كلثوم في الصالونات، لكن في الأفراح يسمعونى أنا". المغزى هو تغير القيم. إعلاء قيمة إليومي والمعاش، لتتجاور إلى جانب الاستثنائي والرفيع، هذا التجاور يجعل كل شيء عرضيًا كمصفوفة على سطح واحد، وبذلك يصبح الواقع لا تراتبيًا، أي بلا عمق. كما أن ذائقة الناس لم تعد تتشكل على نحو مرجعي ثابت، ومحتكم إلى قيمة كلية ومعيارية ووحيدة، لها معنى تاريخي مسبق. وهذه الظاهرة تعرف بموت الحكايات الكبرى. وتأتي كمقوم أساسي في فلسفة ما بعد الحداثة. ويعني هذا، أن فلسفة ما بعد الحداثة، تدعم التغيرات الجذرية التي أحدثتها التكنولوجيا في واقع الحياة إليومية.

السرديات الكبرى، هي حكايات مركزية، على نحو يجعلها سلطة متماسكة، تمارس تأثيرًا على تصورنا لذواتنا وعن الآخرين. وتتسرب عبر مكونات ذات طبيعة معرفية وثقافية مثل الدين والفن واللغة والجنس والأساطير والحكايات الشعبية. وهذه الحكايات يمكنها أن تشكل صورة الذات عن ماضيها، نظرًا لالتباسها بالتاريخ. ولهذا هي تستمد طابع الموثوقية والقداسة منه، وتؤثر بهما على الحاضر فتأخذ معاني كلية وقيمية. ولأنها ذات حضور قبْلي على كل معرفة جديدة، فهي تمارس سلطة على المعرفة. ومن ثم هي تضع تصوراتنا عن ذواتنا وعن الآخرين في أنماط معرفية مسبقة وغير حقيقية، مثل: الإيمان بتفوق الجنس الأبيض، أو تفوق الرجل على المرأة، أو سمو الثقافة العليا على الثقافة الشعبية، أو أفضلية العقل العلمي على الحدسي والحسي والخبرات المعاشة، هذا فضًلا عن الأيديولوجيات الكبرى.

والتصور الذي تطرحه ما بعد الحداثة عبر (ليوتار) هو التشكيك في قيمة وموثوقية هذه الحكايات. إذ يراها مجرد ألعاب لغوية، عملت على تزييف معارفنا عبر إطلاق أحكام قيمة مستندة إلى نظام أو بنية لا تخضع للمنطق، وتقع خارج المجتمع والتاريخ، ومع ذلك، فهي تتمتع بمركزية تجعلها مرجعًا في تفسير كل ما يقع من أحداث داخل المجتمع والتاريخ. ويحرض (ليوتار) على إنتاج سرديات بديلة وصغرى لتعمل على نقض السرديات الكبرى، ومن خلال تعارض التفاسير، تختل قيمة السرديات الكبرى وتفقد سلطتها كمرجعية عليا.

فضلًا عن العولمة كمؤثر اقتصادي في تحويل الثقافة من معنى القيمة إلى معنى الاستهلاك. وهو ما ينبيء بتقلص الثقافات العليا في مقابل تضخم الثقافة الجماهيرية، هناك رافدان متزامنان في إحداث التغيير الثقافي: التكنولوجيا، وحالة ما بعد الحداثة.

لكن.. ثم شيئ يجب إدراكه والاهتمام به في إطار بحثنا عن معنى جديد للثقافة في عالم يتغير، إنه أشبه بالمفارقة: فإذا كانت هناك قوة واحدة تتجهه الآن إلى تكريس لمركزية السلطة وعولمة النظام، باحتكارها لأدوات إنتاج المعرفة، فإن الثقافة.. والثقافة وحدها تنفرد بالخروج عن النظام وكسر السياقات والأطر المعدة سلفًا، وهي بدورها المقاوم للنظام، تقف على يسار العالم الجديد، الذي يسعى طوال الوقت إلى الهيمنة واحتكار السلطة عبر مؤسسات قديمة، غذّت نفسها طوال الوقت بالحكايات الكبرى. وبالطبع.. بالشخصيات الكبرى.

ذات مرة هاتفتني إحدى قريباتي، قالت مباشرة: أريد رأيك بوصفك كاتبًا ومثقفًا. أنا في مكتبة -كذا- وأرغب في شراء هدية عيد الميلاد لابني. بالصدفة كنت قريبًا من مكانها، وعندما وصلت المكتبة وجدت بصحبتها فتاتين جامعيتين من عمر ابنها، وكان ثلاثتهم حائرين أمام ركام الكتب المعروضة. وكانوا جميعًا يرشحون روايات لكتّاب شباب من نفس عمر الفتاتين تقريبًا، كتّاب غير معروفين بالنسبة لي. لاحظت أن الفتاتين تعرفان كل شيء عن هذه الكتب، وعن كتّابها. وفيما كنت أفكر في عيون الأدب العالمي، كانتا تشرحان لي باستفاضة، عن الإثارة والطرافة والمغامرات التي تزخر بها هذه الروايات الشبابية، وتؤكدان أنهما يعرفان ذوق صديقهما المحتفل به. ثم لاحظت أن قريبتي تميل إلى اختيار الفتاتين. لهذا لم يكن لدي ما أقوله أو أفعله غير إدراك أن وجودي هنا مجرد أيقونة، تضفي نوعًا من الوجاهة والشرعية . بوصفي مثقفًا . على اختيار الفتاتين.

عندما كنت في عمر هذا الشاب، كان عليَّ أن أختار كتبي بنفسي، وكنت أقرأ لدستويفسكي وزولا وتوماس مان وغيرهم من هؤلاء الكبار ذوي الشأن، كانوا يطلون عليّ من الماضي وكأنهم من آلهة الأولمب، لكن شباب اليوم لا يفضلون قراءة كتب الآلهة. ولا يهتمون كثيرا بالماضي والماضويين فلا تراتبية ولا عمق في وعيهم بالعالم، فكل شيء على سطح المكتب يحدث هنا والآن. إنهم يحتفظون على هواتفهم المحمولة بصور لكتّابهم المفضلين، صور تسبر أغوار حياتهم اليومية، وهم يكتبون، وهم يحتسون قهوة الصباح، ويدخنون الشيشة على المقهي، وهم بصحبة أصدقائهم على الشاطيء. هكذا لم تعد

المسافة بينهم وبين كتّابهم بعيدة على أي نحو. وبهذا التقارب يصبح مستهلكو الثقافة هم أنفسهم منتجوها. لكن المؤشر الأهم في هذه الحكاية، هو نوع الثقافة المتداولة بينهم، إنها ليست ثقافة الألهة كبار الشأن، وليست ثقافة شعبية . أيضًا . كتلك التي تناولها أجدادي عن أدهم الشرقاوي وشفيقة ومتولي،قضمخت نفسها بعطر الماضي المقدس. إنها ثقافة ثالثة تخصهم. كأغنية الراب التي سمعتها من أحد صبية الأحياء الشعبية يغنيها في عربة المترو أثناء عودته من المدرسة مع زملائه، كانت كلماتها تدور عن حياته الشخصية، تعثره في الدراسة، كرهه لمدرس الرياضيات، تصرفات والدية ومشكلته معهما. بعض الركاب يتبادلون الابتسامات ليشجعوه، وبعضهم يعبر عن امتعاضه، وكانت المفاجأة أن الصبي أعلن بفخر أنه الذي ألف الأغنية ولحنها. وها هو يغنيها بصوت اعتلته بوادر البلوغ الجنسي. سأنهي هذه الحكاية بمفارقة، أن الولد الذي زعم أنه ملحن الأغنية على طريقة الراب، لم يكن يعرف أي شيء عن مطرب الراب العالمي (eminem) لكن المفارقة في أن أغاني (إمنيم) مكنت هذا الصبي أن يؤلف ويلحن ويغني بنفسه عن نفسه. إن الصبية والفتيات في الضواحي والأحياء العشوائية بمصر، لم يعد بوسعهم أن يميزوا أنفسهم بثقافة خاصة، إنهم يستهلكون ثقافة عالمية كتلك التي يستهلكها نظراؤهم في المدن الكبرى وهو ما يعتبره (إليكس كوتلفيتز)[1] في مقال له بعنوان: روابط زائفة، نوعًا من الاستهلاك العاطفي التعويضي. إنهم يبدون أكثر تشبثًا بأنماط ثقافية كبرى تظهر في أغانيهم وقصات شعورهم وموديلات ملابسهم. وفي ظني أن هذا يضع مقولة ليوتار عن موت السرديات الكبرى محل

مراجعة، إذ يبدو لي أن موت السرديات جاء لإفساح الطريق أمام سردية كلية وحيدة تغرد تحت سماء العولمة.

المتفائلون أمثال إدوارد سعيد يعتقدون أن الثقافة ستضطلع بدور مقاوم للعولمة، وينتقدون ـ في الوقت نفسه ـ الدور الذي تلعبة المؤسسات الثقافية القديمة في دعم احتكار السلطة. فهل احتفظ النظام العالمي بالصندوق، وسلم مفتاحه للمثقفين كما يفكر إدوارد سعيد، أم سلمه للجماهير الغفيرة؟.

هناك احتمال أن الثقافة التي يقصدها (سعيد) ليست هي الثقافة العليا التيُ أنتجت داخل هذه المؤسسات. وربما ليست الثقافة الشعبية التي اعتصمت بآليات إنتاج تراثية وشفهية، واستعصت على الكتابية فضلًا عن الصورة. ربما نتحدث عن ثقافة ثالثة، هي في الحقيقة نتاج تحريك للثقافتين القديمتين. منطقة مائعة بين المتن والهامش. تمكّن منتجو الثقافة أن يكونوا –في الوقت نفسه– هم مستهلكوها. ربما من الأفضل أن نسميها ثقافة الجماهير الغفيرة، مع التقدير لجلال أمين. ومع هذا التصور يصبح مفهوم المثقف نفسه ضابيًا ومائعًا، ويحتاج لكثير من التفسير.

***

على أي حال، يحسن أن تكون البداية من داخل مؤسسات السلطة المعرفية نفسها، أو على نحو ماتقول (إلزابيث إ ميس) في مقال لها بعنوان: السياسة الجنسية والحكم النقدى: "إننا إذا ما التمسنا تحويل بنى السلطة، فإن علينا أولا أن نسميها، وبذلك نكشفها ونعرضها

للجميع"[2] وذلك بمناقشة وفضح أساليب الهيمنة التي تمارس في صيغ ثقافية، ثم تتحول هي نفسها إلى سلطة، يتبناها أفراد كبار أو مؤسسات كبرى، يعطون أنفسهم حق الكلام نيابة عن الآخرين، وهم في سبيل ذلك لا يتوقفون عن إنتاج النظريات والمقولات المقدسة التي تتحول إلى سياسات عامة للعمل الثقافي، وعلى أساسها يتحدد من هو المثقف؟

تشير أصابع الاتهام إلى دور الأكاديميات العلمية في السيطرة على مقدرات الخطاب الثقافي، وهو دور يبدو شديد التعاظم والرسوخ، حتى ليصبح واحدًا من المسلمات التي فرضتها الحداثة، غير أن تجاوزنا لمعطيات الحداثة إلى ما بعدها، يحفزنا على مراجعة مواضعاتها، التي فرضت نفسها كحقائق تستمد شرعية وجودها من اليقين العلمي.

ربما يكون من المناسب أن نبدأ بمراجعة المفهوم ذاته، نعني مفهوم المثقف، من هو المثقف؟ وماهي طبيعة العمل الثقافي؟ وهل يجوز لجهة ما، أو فرد مهما كان عظيم الشأن، أن يرّسم بوصفه مندوبًا ثقافيًا ساميًا؟

ذات مرة، دعت مجلة أمريكية إلى مؤتمر للكتاب المناهضين لسياسة (ريجان) وكانت النتيجة أن حضرت أعداد كبيرة من الناس لا يجمعها سوى شيء واحد: مناهضة سياسة ريجان، كانوا خليطًا من الأدباء والفنانين والنقاد ورجال الدين والأكاديمين والحقوقيين والإعلاميين ونشطاء في مجالات المجتمع المدني: البيئة وحقوق الإنسان والمرأة والطفل وبرامج التنمية البشرية والإغاثة وإدارة الأزمات وخبراء التربية.. ألخ.

يرى (إدوارد سعيد) في مقال له بعنوان: (الدور العام للكتاب والمثقفين) أن هذا التجمع هو أبلغ رد على مجموعة المقالات والكتابات التي راحت تبشر بموت المثقف، معتمدة على أن انتهاء دور المثقف المتوحد الرومانسى يعني اختفاء كلمة ثقافة من الوجود، كما يلاحظ . أيضًا . أن المعنى المفهوم لما هو كاتب وماهو مثقف أصبح مشوشًا، وفضفاضًا، بحيث يمكنه احتواء الكثير من التخصصات والممارسات التي تندمج في سياق كبير يطلق علله (المثقف العام) وهذا المثقف الجديد يتخذ من (الحقل الثقافي العام) مجالًا واسعًا لنشاطه الذي يتوجه . في الأساس . كدور مقاوم لصور الهيمنة الجديدة، أنهم معنيون بألا يفقد المجتمع البشري إنسانيته في مواجهة آليات التنميط والتشيؤ.

ويعبر (إدوارد سعيد) عن فزعه من مبالغة الخطاب الأكاديمي بنزعته التنافسية غير المهدَدة، ولغته المحكمة المليئة بالرطانة الخاصة لما يجري في الحقل العام من حوله، ثم يشير إلى دراسة (ماساواميوشى رياديا) عن دور الأكاديمية في العلوم الإنسانية، ومحاولة عزلها عن الحقل الثقافي العام، ونتيجة لذلك لم يُلتفت إلى مثقفين غير أكاديمين من أمثال (جون بيلجر والكسندر كوكبرن).

يقول إدوارد سعيد: "إن الفصل بين الحقلين، العام والأكاديمى أكبر في الولايات المتحدة . كما أعتقد . منه في أي مكان آخر، رغم اللحن الجنائزى لبيري اندرسون عن اليسار الذي يبدأ به تحرير مجلة نيوليفت ريفيو، ويعبر بواسطته عن كون هيكل الآلهة البريطاني

والأمريكي، وما تبقى من الأبطال القاريين (في أوروبا) مع استثناء واحد فقط، أصبح أكاديميًا بصفة حصرية، أفراده من الرجال ويعاني من المركزية الأوروبية"[3].

هنا يمكن ملاحظة أن ثلاث قوى قديمة مازالت تسعى لاحتكار الثقافة وتقدم نفسها بوصفها تمثيلات للمثقف:

1- الأكاديميات: بوصفها مؤسسات تتسلح باليقين العلمي، وتحتمي بموضوعياتها ومناهجها التجريبية. ومن ثم، فإن أحد المهام التي تقوم بها الثقافة الجديدة، هو تفكيك مركزية الأكاديميات، بدمجها في المجال الثقافي العام وإخراجها من عزلتها، وتذويب الحدود الوهمية بينها وبين الواقع العام، من خلال خلق قنوات للتواصل مع مثقفين كبار خارجها تقديرًا لتعددية المعرفة وتعدد مصادرها، وتوسيعًا لمجالات التخصص عبر مناهج تكاملية، وكبح جموح التفكير النظري حتى لا ينمو ذاتيًا مثل كرة الثلج.

2- الرجال: بوصفهم تمثيلًا لثقافة ذكورية، فرضت نفسها عبر التاريخ، ومررت خطابها في صياغات ميتافيزيقية مثل الأسطورة والدين والفلسفة وأخيراً.. العلم. ويتطلب الأمر، تقويض مركزية القضيب في الخطاب الثقافي، ورواية التاريخ من وجهة النظر النسوية، فضلاً عن آليات التمييز الإيجابي لتغيير صورة الهامش الثقافي. تذويب حدوده وتوسيع دوائره ليدخل في المجال الثقافي العام.

3- المركزية الأوروبية: التي راهنت في تدشينها للحداثة على تمييز نفسها كمركز (أنا) في مقابل الهامش (الآخر) ولم يتوقف الأمر عند

مجرد تمييز نفسها، بل تجاوز ذلك إلى تدخلات سافرة في صنع وتحديد هوية الآخر خارجها، وتمثيلاته في حيازاتها الاستعمارية إبان فترة الكشوف الجغرافية وسطوع الاستشراق، وهي الآن تمارس نفس الدور عبر احتكارها لتكنولوجيا المعرفة. وتُعنَى اتجاهات ما بعد الاستعمار بمعالجة الآثار التي ترتبت على احتكار أوروبا لإنتاج المعرفة، وفضح أوهامها ولا سيما في رسم صورة الآخر، والتمييز الإيجابي للخصوصيات الثقافية الصغرى.

هذه الملاحظات الثلاث، وثيقة الصلة بجسور ممتدة فيما بينها، بحيث لايمكن معالجة إحداها بمعزل عن الأخرى. لهذا سيكون من المناسب أن نلقى نظرة تأملية وتحليلية لهذه المركزيات الثلاثة، مع التسليم بطبيعتها المتعاضدة بين بعضها البعض. فعلى سبيل المثال، لا يمكن عزل ذكورية المعرفة عن سردية تفوق الرجل الأبيض، وهما – بطبيعتهما– وثيقتي الصلة بشكل العلاقة بين الأنا والآخر، ومن ثم، بمحددات الهوية.

الإشارة التي يفصح عنها (إدوار سعيد) في أكثر من موضع، هي انحياز الأكاديمية بوصفها مؤسسة، لتعزيز المركزية الأوروبية الأمريكية للهيمنة –المعولمة– على مقدرات العالم، بطرحها لنمط ثقافي موحد يتجاهل الخصوصيات المحلية، ومن ثم فإن (المثقف العام) هو المخول له –الآن– القيام بدور مناهض لهذا التعزيز المركزي. وذلك بوقوفه على يسار العالم الجديد بكل مؤسساته الراديكالية. إن المواجهة بين

الأكاديميات والمجال الثقافي العام لا سبيل إلى تفاديها، إذا ما توخينا الخروج من المأزق لذي وضعتنا فيه الحداثة.

يصور (سعيد) الموقف الأكاديمي كما لو كان خيانة للمثقفين، وتراجعًا عن دورهم التنويرى، باستثناءات قليلة يشير فيها إلى أكاديميين كبار من أمثال (تشومسكي). ومع ذلك ينبغي ألايفهم الأمر كما لو أن ثم صراعًا فئويًا بين ما يدعوه (سعيد) بالمثقف العام والأكاديمي. فالأمر في تصورنا قد يكون أوقع، عندما يصور كصراع بين نمطين من الخطاب الثقافي، أحدهما يسعى إلى التأسيس النظري، والتخصص والمركزية والتنميط، والآخر تقويضي متغير، يحترم الخصوصيات المحلية، ويؤمن بالتعدد والتجاور.

وكانت الحداثة منذ نشأتها قد راهنت على العقل العلمي، واتخذت من الأكاديميات معاقل لها، حولتها إلى غرف عمليات تدير من خلالها العالم. فلا يخفي أن ثمة حربًا باردة بين المؤسسات العتيقة على حكم العالم، حيث كان للعلماء اليد العليا فيها منذ الحداثة. كما كانت لهم الكلمة الأخيرة خلال الحربين العالميين. صحيح أن الآرض الآن ترتج من تحتهم بفضل مجموعة التقنيين الصغار الذين يسيطرون على كل وسائط الاتصال والمعرفة، ويجترئون على الكلام عن نهاية العلم. لكن الأكاديمات تعمل على علمنة التكنولوجيا في ميادين التخصص التي مثل العلوم الطبية وعلوم الفضاء. وفي المقابل، ينفلت المجال الثقافي العام من قبضتها، ليسقط في قبضة التقنيين. هناك تخوف من أنهم يتحولون –هم أيضًا– إلى طغاة يحكمون

قبضتهم على العالم، مع تغيير طفيف في الشكل المؤسسي. هذا التخوف، رهن باستمرار المؤسسات الثقافية القديمة، وقدرتها على السيطرة والتحكم في عمليات صنع وتوجيه الثقافة التي ينتجها الهامش. عمومًا، يظل الإبداع الثقافي الفردي والهامشي، له هذا الدور في مقاومة كل أشكال السلطة والهيمنة على مقدرات الإنسان، ومقاومة النظام الذي يطمح في أن يكون كونيًا، ما دامت هذه السلطات الثقافية القديمة هي التي تحكم العالم.

وإذا كان (سعيد) يعتقد بأن الولايات المتحدة الأمريكية، هي الأكثر رديكالية فيما يتعلق بالدور الأكاديمي المؤسسي، فلا يمكننا تجاهل أثر التكنولوجيا في تقويض -أو على الأقل تفكيك- هذا الدور، في خطابات مناهضة لسياسات حكم العالم، نراها على صفحات الأنترنت وشاشات التلفزيون، وعبر كم هائل من أفلام السينما والروايات والعروض المسرحية، بل وأفلام الرسوم المتحركة التي ينتجها فنانون مغمورون يعيشون داخل المجتمع الأمريكي نفسه، تستعرض فزعها من العلم (فرنكنشتاين) الذي قرر أن يحكم قبضته على العالم.

وفي المقابل، يلفت انتباهنا في هذ الصدد، بزوغ الوحش التكنولجي الجديد، الذي صدرته أمريكا . في الثمانينيات . إلى كل أطفال العالم في صورة مسلسل الكرتون (ماسينجر) أو الرسول الآلي الجبار الذي يقوم بدور شرطي العالم، فيما هو يحتكر القوة لنفسه. وتقوم على توجيهه مجموعة من العلماء والتقنيين في تعاضد واضح بين

السلطتين الحديثتين، يقسم العالم إلى خيّرين وأشرار، على نحو مانطق به بوش –بعد ذلك– في حربه على أفغانستان. مما يعني أن الحرب الثقافية بين نمطي الخطاب (المركزي والهامشي) تدور من حولنا بشراسة وبنفس الأدوات الجديدة. ويعد لها منذ منتصف القرن الماضي إثر نهاية الحرب العالمية الثانية، مرافقة لرغبة أمريكا في إعلان نفسها قوة وحيدة ومطلقة في العالم مع نهاية التاريخ بحسب فوكوياما.

وإذا كان تعزيز المركزية في أمريكا يتم على مستوى أوسع كما يلاحظ (سعيد) فإن اتساع مساحة الديموقراطية فيهما والتفعيل الكبير لنشاط المجتمع المدني، يحد من إحساس الفرد بالدور السلطوي للمؤسسات الكبرى، بحيث يبدو الأمر أكثر فداحة في المجتمعات التي تعاني من تقلصات ديموقراطية. لهذا، فإن المعركة التي تدور في مجتمعات أخرى . أكثر هامشية . كما هو الحال في مصر –مثلًا– تتخذ صورة من الشد والجذب مع تلك المؤسسات القديمة في استقطاب الخطاب الثقافي، لاستقطاع مساحات أكبر لحرية التعبير، ولكنها لاترقى إلى مستوى الممارسة الديموقراطية بطبيعة الحال. كما أن أولويات الصراع تتجهة إلى سلطات أكثر قدمًا في التاريخ، ولاسيما السلطتين: السياسية والدينية، فيما تتراجع حدة المواجهة –كثيرًا– مع الأكاديمية. لكن هذا لايعني أن المؤسسات الأكاديمية –عندنا– ليست ضالعة بطريقة ما، في رسم الخريطة الثقافية المشوهة والمستبدة، كما أنها ليست بمنأى عن صراعاتها الراديكالية، فضلًا عن خضوعها لسلطة النظام، بوصفها إحدى مؤسساته وأكثرها بيروقراطية. إن

الطقوس التي ترافق مناقشات الرسائل العلمية، لا تدعم شيئًا من الموضوعية والدقة العلمية بقدر ما تدعم الأداء الكهنوتي للأكاديميين.

***

للحكاية –عندنا– جذور تاريخية ليست بعيدة، وربما، هذا ما يجعلها خارج منظور الصراعات القديمة. فمثلًا الصراع بين طه حسين والأزهر لم يكن مجرد صراع بين وعيين أحدهما ليبرالي والآخر أصولي كما يتصوره البعض، لم يكن بريئاً كمجرد صراع بين طريقتين للتفكير، بل كطريقتين تتصارعان للهيمنة على مقدرات المعرفة وقيادة الحراك الثقافي، صراع بين مؤسستين أحدهما لها سلطة الوجود المقدس، والأخرى تطمح إلى دور مماثل إن لم يكن أكبر. وعلينا ألا نتوقع غير الزواج السعيد وتبادل الهدايا، فيحصل الشيوخ على شهادات الجودة العلمية، وتمارس اللجان العلمية دور محاكم التفيش على نحو ما حدث لنصر حامد أبو زيد. القطة تأكل أولادها إذا خرجوا عن طاعتها، وهكذا تتراجع المؤسسة العلمية عن دورها التنويري وتقف في طابور المؤسسات الأخرى الحاكمة (دينية ..سياسية ..عسكرية ..رأسمالية).. لقد حازت المؤسسة العلمية ثقة النظام، ففي ظل تهميش الحراك السياسي والثقافي العام، وتفريغ دور الأحزاب السياسية، تسلل الأكاديميون إلى مراكز السلطة الحاكمة، حتى أصبح وجودهم تقليدًا حكوميًا في اختيار الوزراء والمحافظين جنبًا إلى جنب مع العسكريين، وبلا منافسة تذكر من أصحاب الخبرة الذين ينتمون إلى الحقل الثقافي العام بكافة روافده المعرفية والسياسية. حتى صار تعبير (حكومة

تكنوقراطية) مبررًا ومصدرًا لفخر السلطات السياسية الحاكمة. بالطبع، هذا يحدث بمشاركة ودعم كبيرين من المؤسسة العسكرية.

ويبدو أن الصراع بين المؤسسات الراديكالية سيستمر طويلًا. فحتى بعد ثورة الثلاثين من يونيو، في فترة تولي الدكتور جابر عصفور لوزارة الثقافة. يبرز الصراع من جديد، بين المؤسسة الدينية الأصولية بطبيعتها، وحفنة التنويريين والأكاديميين القدامي على أيهما يضطلع بمهمة تجديد الخطاب الديني، وذلك على الرغم من أنهما -معًا- مسؤولان عن ما وصل إليه الخطاب الديني من تهافت واضمحلال خلال فترة حكم مبارك. وكان من الواضح، أن تمركز المؤسسة الدينية القديمة في ضمير السلطة السياسية والعسكرية أقوى، إذ انتهي الصدام بإقالة وزير الثقافة، وهذه علامة أخرى على الضعف الذي استشرى في جسد المؤسسة العلمية وحلفائها التنويريين. إن مجتمعات لم تعرف الحداثة بعد، تتوغل فيها السطة الدينية على نحو يكفي لإزاحة أعدائها، وقد نجح الإخوان المسلمون -إلى حد ما- في إزاحة نظام مبارك، بعد أن تخلت عنه المؤسسة العسكرية. وفيما بعد اضطلعت المؤسسة العسكرية -نفسها- بمهمة إزاحة تنظيم الإخوان المسلمين -الذي ظن نفسه ندًا لمؤسسات الدولة بدعم من جماهيريته- إلى خارج المشهد السياسي.

تراجع الآن كثير من الكتابات موقف الأكاديمية المصرية، وهي تكاد تتفق على معنى واحد، ينتهي إلى أن فشل المشروع التنويري عندنا، يرجع لاستحواذ النخبة الأكاديمية عليه، وانفرادها بتوجيه

الخطاب الثقافي ولا سيما في حقول العلوم الإنسانية، دون إنصات كبير لطبيعة الحراك اليومي الذي لايتوقف لحظة عن إنتاج ثقافته الخاصة. ويحتوى هذا الموقف على تناقض واضح، ففي حين يسعى الخطاب التنويري إلى أن يكون متحررًا، فإنه يتحول هو نفسه إلى سلطة. ومن ثم فإن رغبة المثقف العام في خطاب تنويرى يحترم الاختلاف والتعدد باتت ملحة. ونتيجة لغياب هذا الخطاب، يسود التطرف المشهد، ويمكن متابعة ذلك على صفحات الجرائد اليومية وشاشات التلفزيون وشبكات الإنترنت بوضوح، حيث لايأخذ الصراع بين الإسلاميين والعلمانيين صفة التحاور، بقدر ما يقوم على الاستعداء والنفي المتبادل إلى حد متسم بكثير من العصبية والتطرف. وفي مصر، تبرز مظاهر هذا التطرف في الشارع والمدارس والجامعات ودور العبادة بطبيعة الحال، في صورة نزوعات طائفية بين المسلمين والمسيحيين، وهي مظاهر عززتها سياسات التعليم الموحد الأحادي النظرة التي تنهض على التمييز الديني.

ويبدو أن ميدان العمل الثقافي أصبح هو المجال المناسب لإدارة هذا الصراع بعد أن تراجع دور الأكاديمية عن رسالتها التنويرية. بل وباتت منغمسة في تحالفها مع السلطة الأقدم، إلى حد يجعل بعض أساتذة الجامعات يحرصون على الفصل بين الطلبة والطالبات في قاعات الدراسة، ويقطعون محاضراتهم للصلاة، وفي جامعة عين شمس، دأب أحد أساتذة القانون، على استقبال الطلبة الجدد -كل عام- بخطبة دينية وعظية، لا يفوتها أن تندد بكبير أدباء ومثقفي مصر (نجيب محفوظ) بل واستعداء الشباب على المثقفين والفنانين واتهامهم

بالكفر والإلحاد. فضلًا عن تراجع الاهتمام بالأنشطة الثقافية والفنية ضمن برامج التعليم، حتى لم يعد ممكنًا لمثقف كبير دخول الجامعة بغير تصريح من الجهات الأمنية. وفي أعقاب ثورة 25 يناير، سمح الانهيار الأمني باحتلال الأصوليون لجامعاتنا، وتمكن عدد من مشاهير الدعاة، أمثال (محمد حسان وياسر برهامي وغيرهما) من إلقاء خطبهم ومواعظهم في مدرجات جامعة عين شمس وغيرها، وظهر جليًا، أن حشودًا، من الطلبة والأساتذة الأصوليين، هم الذين يسيطرون على الجامعة في تلك الفترة، بما يشير إلى فشل قاطع للأكاديميات في دورها التنويري، بل وضلوعها في احتضان وتفريخ الأفكار الأصولية. وفي سياق آخر، نجد دعاوى الحسبة على الأدباء والفنانين، وطلبات المصادرة على الأعمال الأدبية والفنية، يقودها أساتذة جامعيون وعلماء من الأزهر، لا يختلفون في دعاواهم عن شيوخ الزوايا غير المؤهلين علميًا، بما يشير إلى تماهي المسافة في فارق الوعي، بين النخب العلمية، والعامة، أو بين خطاب المتن وخطاب الهامش، واندماجهما معًا في خطاب واحد، لا يلقي بالًا، بل ويعادي على نحو صريح، الخطاب التنويري الذي حاولت الأكاديميات العلمية تبنيه والانفراد به باعتبارها النخبة الممثلة للتنوير، وراعية العقلانية.

يبدو الأزهر –نفسه– كمؤسسة تعبر عن ازدواجية هويتها، بين الصفتين العلمية والدينية. هذا الارتباك بدا شديد الوضوح بعيد ثورة 30 يونيو، بانقسام المؤسسة العريقة على نفسها، في موقفها من تجديد الخطاب الديني. وكان من الواضح، غلبة العرق الأصولي حتى على أكثر رجالات الأزهر تنويرًا، وهم يواجهون شابًا وحيدًا (إسلام

بحيري) قرر أن يصارح الناس -بلا عمامة- بتشوهات الخطاب الديني على شاشة التلفزيون. ولم يكن لديهم سوى مبرر وحيد، أن إسلام بحيري ليس أزهريًا. في وقت يمكّنون فيه شيوخ الزوايا من تشويه الخطاب الديني كل يوم.

هذان الموقفان ضد كل من: جابر عصفور وإسلام بحيري في وقت واحد، يؤكدان على رغبه الأزهر -بوصفه مؤسسة تجمع السلطتين الأكاديمية والدينية- في احتكار الخطاب الديني. ولم يكن من قبيل المصادفة، أن يؤكد رئيس الجمهورية في إحدى خطبة، على أن تصحيح الخطاب الديني الذي طالب به بعد إزاحة حكم الإخوان المسلمين، لن يقوم عليه سوى رجال الأزهر الشريف. إنه -مرة أخرى- تعبير عن الهوية المزدوجة للأزهر. ولكنه -في الوقت نفسه- يؤكد على تعاضد السلطتين الأقدم: الدينية والعسكرية.

لقد سقط المشروع التنويرى المصري فريسة سهلة، وبسرعة مثيرة للدهشة، وفي حماية سلطة الدولة ومؤسساتها العلمية على مختلف تخصاصاتها، بل والثقافية أيضًا. بما يشير إلى خلل في مسار الخطاب التنويري، انتهي إلى عزلة عن الواقع، وانحساره بين جماعات صغيرة ومتشظية لا تمتلك القدرة على إدارة مشروع التنوير. الذي لم يعد تنويرًا واحدًا على نحو ما يقول سعيد سلامة: "التنوير الحديث لن يكون تنويرًا واحدًا.. بل مائة ألف تنوير، تنطلق من شتى المواضع المتباينة في المجتمع، من الجزئي والواقعي والملموس، ومن خلال ذلك يتحرر التنوير من الارتباط المطلق بالدولة، وبالتالي من إشكالية العلاقة

بين المثقف والسلطة التي هي إحدى الإشكاليات الأساسية للتنوير المتحجر المحتضر"[4].

وهكذا فعلى الرغم من أن عمر المشروع التنويري عندنا قصير بالمقارنة إلى مثيله في أوروبا وأمريكا، فالحال –عندنا– أسوأ كثيرًا مما تكلم عنه (إدوارد سعيد) بوصفه شعورًا عاماً للمثقف الجديد بالغضب من الانحياز الأكاديمي إلى المركزية، وقيامها إلى جانب المؤسسات الأخرى كسلطة تنفي وتتعالى على كل خطاب ثقافي ينتج خارجها.

***

يطرح ليوتار في (الوضع ما بعد الحداثة) المشكلة برمتها في صيغة مفارقة واضحة بين العلم وما يطلق عليه المعرفة، إذ تظهر المعرفة كنشاط إنساني عام يتجاوز حدود الطاقة العلمية ليظهر في صور أكثر انفلاتًا وفوضى، فهي تشمل مثلًا: كيف تعيش؟ كيف تسمع؟ وكيف تستخدم الأشياء؟ وما هي معايير الفعالية والعدل والسعادة والصوت واللون والألم والرغبة والإشباع.. ثم يؤكد على قومية ومحلية المعرفة، أما العلم فهو يؤسس للنظام والكلية من حيث سعيه إلى فرض نمط واحد للوعي بالعالم، ومن ناحية أخرى فهو يقوم على البرهان. ويفترض البرهان استحالة إثبات الشيء ونقيضه في الوقت نفسه. وهكذا فإن معكوس هذه القاعدة العلمية يبدو ممكنًا ومتاحًا في المعرفة، كذلك فالعلم يقوم على اللغة الإشارية (المحددة للأشياء) وهو مستوى أولي لخطاب لا يمكنه احتواء الرمزي والأسطوري والشعبي، في حين يمكن

للمعرفة التي تقوم على لغة (تقعيدية) الإشارة إلى مجموعة القيم والمعايير التي يعجز عن تفسيرها العلم، ذلك لأن المعرفة تقوم على منطق الحكاية، ومن ثم فالمعرفة أوسع نطاقاً من العلم.

إن المخرج الذي يطرحه (ليوتار) للخروج من أزمة العلم، هو فتح مجال أكثر انتشارًا وتداولًا للمعلومات على الجمهور العام، لأن محاولات إخفاء المعلومات باتت مستحيلة ونتائج البحث العلمي لم يعد من الممكن قصرها على نخبة من المشتغلين به، بعد أن أصبح كل شيء متاحًا ويمكن تداوله بفضل مجموعة التقنيين الصغار والمهرة الذين يعملون كوسطاء علميين.

هل يعنى هذا وجود مشكلة تواجه البحث العلمي؟

إن المشكلة التي يتحدث عنها (ليوتار) هي تهديد العلم بتفكيك حقوله ومؤسساته، ومن ثم تهديد الابتكار، ويعكس هذا حالات الفتور المعنوى للعلماء وانخفاض الإنتاجية في المختبرات والمعامل.

وفي تصوري أنه من المغالاة أن نردد مقولات متشائمة عن أفول عصر العلم، وعلى نحو ما يجاهر الأمريكي المتخصص في العلوم (جون مورغان) في كتابه (نهاية العلم) والذي وضع له عنوانًا فرعيًا عن "مواجهة حدود المعرفة في غروب عصر العلم" والذي يعلن فيه وبأداء مسرحي: "سيداتي سادتي! مهما كان شعوركم بالحزن كبيرًا فإننا قد تركنا كل الاكتشافات العظيمة خلفنا".

ولعل ما يعنيه (ليوتار) بتفكيك حقول العلم ومؤسساته ليس توجيه ضربة قاضية إلى العلم، ولكن توسيع النشاط العلمي بحيث يمكنه التخلي عن الدور المؤسسي أو المركزي، إلى دور أكثر انفتاحًا وإنصاتًا للصوت العام، وهو لا يختلف -في ظننا- عن ما يعنيه إدوارد سعيد بانفتاح المجال الأكاديمي على المجال الثقافي العام. فالعلم كان ولايزال واحدًا من منجزات الحضارة الإنسانية، غير أن نتائج البحث العلمي . مهما كانت قيمتها . يمكنها أن تتحرر من سياقها لتدخل في مجال آخر، وليعاد إنتاجها مرة أخرى في سياق معرفي أوسع. ويعني هذا أن العلم -خاصة في حقول الإنسانيات- لم يعد يملك حق الكلام الأخير والمقدس.

وفي هذا المعنى يقول إدوارد سعيد: "إذا كان من الصحيح، وحتى من المثبط للهمم، أن المنابر الأساسية خاضعة لسيطرة أكثر المصالح قوة، وبالتالي للخصوم الذين يقاومهم الإنسان أو يهاجمهم، فمن الصحيح . أيضًا . أن طاقة فكرية متحركة نسبيًا يمكنها الاستفادة من نوعية المنابر المتاحة للاستخدام ومضاعفة عددها"[5]

وهكذا يمتثل الأمر في ذهن (سعيد) كبحث عن مفهوم مختلف للابتكار الإنساني لايفترض خلق الشيء من العدم كما هو قائم في المفهوم الرومانسي للكلمة، تقوم فيه النظريه بنقد السابقة قبل الشروع في إعادة البناء، إذ يطرح المفهوم الجديد إعادة تركيب شيء من تمثيلات سابقة (إعادة الإنتاج) وهنا يلعب المثقف العام دورًا لايمكن الاستغناء عنه، إذ لم يعد من الممكن أن تقوم المعرفة على فرض نقدي

وحيد، يُطرح بواسطة: "مثقف فرد كبير الشأن، حاز على كل المصادر الفكرية بمفرده، أو بواسطة ناطق مخول باسم جماعة أو مؤسسة، تفترض الكلام نيابة عن أشخاص بلا صوت، أو نقابة، أو حزب"[6]

إن هذه المراوحة بين مفهوم العمل العلمي والعمل الثقافي العام تبدو أكثر إلحاحًا في مجال النقد الأدبي بوصفه محملاً على العلوم الإنسانية، وحيث يمكن للمثقف العام أن يلعب دورًا كبيرًا يوسع من أفق النقد الأكاديمي الذي حصرته فيه النظرية.

***

كانت النظرية الأدبية قد وصلت مداها من التخصص العلمي، متسربلة بطابع برجماتي يتفاعل ذاتيًا بمنأى عن الإبداع الأدبي نفسه، ومن ثم فنحن في حاجة إلى ناقد جديد تكون مهمتة الأولى، كسر حاكمية النظام النظري لإنتاج خطاب نقدي جديد ومفارق لليقين العلمي.

تلتقي هذه الرغبة مع رغبة المثقف العام في توسيع أفق الخطاب الثقافي، بدخول آخرين غير علميين وغير متخصصين في فضاء واحد، أو (مجال ثقافي عام) ومن ثم فإن هذا المجال العام هو المرشح الآن لتقديم الناقد الجديد.

يمكن النظر بعين الاعتبار إلى النقد الصحفي: المقالات والمتابعات التي يكتبها صحفيون أو مهتمون وقراء يمكن اعتبارهم شركاء فاعلين في المجال الثقافي العام، تستوعبهم صفحات الجرائد الورقية والإليكترونية،

لكنها لا تمثل سوى خطوة محدودة، فضلًا عن طابعها البرجماتي. فنمهجية الخطاب الصحفي والإعلامي –عمومًا– دعائية واستهلاكية بالدرجة الأولى، فمساحات الإعلانات والحوادث والأخبار اليومية، قد تزيح هذه المتابعات النقدية إلى الهامش. لكنها تظل قادرة على إنتاج رأي عام مؤقت يرضي بعض الكتّاب، ويسهم في زيادة نسب توزيع الكتب. ومن ثم تحول النقد إل نمط دعائي أكثر منه إبداعي. لكن هذا يسهم . أيضًا . في تدعيم نمط الثقافة الاستهلاكية، وقابليتها للاحتكار وخضوعها لآليات السوق، ومن ثم يقلل من قدرة الأدب على المقاومة، بل ويحيله –هو نفسه– إلى سلاح داعم لطموحات العولمة. وغير قادر على خلق مناخ صحي للحراك الثقافي.

وفي السنوات الأخيرة، يبدو لي، أن الصحافة متورطة –إلى درجة كبيرة– في خلق معيارية لا أدبية للرواية على نحو خاص، من خلال أساليب الدعاية والإعلان غير الصريح، والمتخفية في صيغ نقدية هشة، تدعم قوائم الأكثر مبيعًا، وتلهث وراء موضات أو فضائح أو وقائع طريفة. إن الصحافة –نفسها– عمل ربحي تحرص على زيادة نسبة توزيعها، ومن ثم قد يدخل المحتوى المنشور في نفس السياق الدعائي للجريدة نفسها، هكذا، ينجر الخطاب النقدي إلى منظومة تنافسية لا تعنيه أصلًا.

إن المثقف العام الذي يتحدث عنه (إدوارد سعيد) والذي يعول عليه إنتاج ثقافة نقدية جديدة، يتعامل مع أشكال المعرفة كافة، منفلتًا من الصرامة المنهجية إلى التعدد، ومن المتن إلى الهامش، ومن السياق

إلى الفضاء، متشابهًا في ذلك مع وسائط الانتشار المعرفي الجديدة، لكنه غير مستلب لصالحها، إن هذا النقد ليس خصيمًا للعلمية بالتأكيد. فالعلم كان ولايزال رافدًا هامًا ومؤثرًا. لكنه ضد التحريك التنظيري الواسع للنقد، بحيث يبدو أنه هو وحده مالك الحقيقة. ومعنى هذا أن عمليات التوسيع للنقد غير الأكاديمي، وإنْ تضمن الامتداد الأفقي المتعدد، إلا أنها لا تتجاهل التخصص العلمي، بل تتجاور وتتفاعل معه. وهذا في النهاية يخلق المجال الثقافي العام، الذي هو نتيجة لتعدد وتفاعل مجالات أصغر من كونها مؤسسية أو كبرى. ربما يتسم هذا المجال بالتناقض والجزئية، ولكنه سيكون واسع الانتشار والتراكم، يعبر عن الروح الفردية والخصوصيات الثقافية والبيئات الصغرى. لا يخضع لنمط دعائي متشظٍ يفرضه الإعلام، ولا لسياق إجرائى موحد تفرضه المناهج والنظريات.

وإذا كان النقد الجديد يرفض المعنى الضيق للعلمية، فإنه –في الوقت نفسه– يغلق الباب في وجه غير العلميين من ذوى المعرفة الضحلة والضيقة الذين يلهجون بمقولات ومصطلحات من قبيل البركة العلمية. الناقد الجديد مطالب بالاطلاع الجاد والواسع على نتائج البحث الأدبي المتخصص بحيث لا يكون مستلبًا لها فيمكنه الاستفادة منها ونقدها وتجاوزها في آن واحد. فليس ثمة شيء مقدس ونهائي في المعرفة. ويعنى هذا التوسيع تغييرًا مثيرًا ليس في طبيعة العمل النقدي فحسب، إنما يشمل هذا التغيير مراجعة الكثير من الثوابت العلمية التي أسس لها التنظير عبر تاريخ حافل من الهيمنة على الوعي النقدي، كما يشمل مراجعة الكثير من المسلمات التي أنتجها

المصطلح، أو محاولات التخصيص القصري للاشتغال بالنقد. فلم يعد ثمة نقد أكاديمي، ربما هناك أكاديميون يمارسون النقد. إن محاولة التخصيص للنقد بالصفة (أكاديمي) تمثل في الوقت الراهن نوعًا من العزل الذي ترفضه الثقافة في سياقها التعددي الجديد، فالاشتغال العلمي بالأدب قد يمنحنا صفة الباحث، وهذا أمر مختلف عن النقد وأضيق منه، لأن نتائج البحث العلمي تظل مجرد (داتا) تضاف إلى ملايين المعلومات التي تنتج في أماكن أخرى –غير الأكاديميات– من العالم الواسع، وبطرق تبدو مغرقة في الهامشية إذا قورنت باليقين العلمي البازغ، لتدخل في نسق معرفي كبير هو: المجال الثقافي العام.

وهكذا فإن مهمة الناقد الجديد ليست سهلة كما يظن البعض، لأنه عندما يخرج من دائرة العلم المحدودة، يجد نفسه في فضاء المعرفة الواسع. عندئذ يأخذ النقد بعدًا حضاريًا وثقافيًا عامًا. وبهذه الصفة، لن يكون النقد مؤسسًا على مجموعة من الإجراءات المحايدة تضمن السلامة العلمية ليس إلا، بقدر ما هو قراءة منصتة منحازة للإنسان –نفسه– وليس للعلم، قراءة تحترم الخصوصيات الثقافية، والخبرات التخيلية والمعرفية والممارسات الإنسانية، التي تنشأ عن اختبار النص في فضاء معرفي متعدد.

ثم حراك آني يستوعب هذا التغير في مفهوم النقد من التخصص إلى الموسوعية، ومن العلمية إلى المعرفية، ومن المتن إلى الهامش، ولكننا مازلنا ننظر بكثير من الحذر لهؤلاء الوافدين إلى الثقافة من حقول غير مرسّمة أو غير متخصصة. فثم تاريخ هائل من الترسيم العلمي نجح في

نقل مفهوم النقد من السطح إلى العمق، ومن العمومية إلى التخصص، بحيث يبدو لنا أن مفارقة هذا السياق بمثابة قفزة إلى فراغ مخيف.

طوال الوقت كان نمط الهمينة العلمية على الإبداع الأدبي لا يتحقق إلا عبر النظرية، فالنظرية بوصفها نسقًا علميًا تضفي على النقد قيمة. غير أن القيمة تظل -في حد ذاتها- مفهومًا قابلًا للمراجعة. فعندما نتحدث عن القيمة، فإن تصوراً مثالياً يقوم في أذهاننا على اعتبارات عقلانية مجردة، فعلى سبيل المثال: علماء الرياضة يعرّفون القيمة المطلقة بأنها، إما أن تكون موجبة أو صفراً، ولكنها أبدًا، لا تكون سالبة. يعنى هذا أن القيمة، تكون دائمًا تصورًا مكتملاً بذاته، يخلو من النقصان.

لكن القيمة، وإن كانت معيارًا مثاليا ومطلقًا، إلا أنها تظل معنىً مجردًا غير متجسدٍ، وهذه الصفة تجعلها قابلة للاحتمالات والتفاوت، ففيم نتفق على أهمية بعض القيم مثل: العدل والحرية والتسامح، قد نختلف على صورتها، ذلك لأنها لاتتجسد في هيئة أوشكل إلا بالممارسة وضمن مواضعات ثقافية واجتماعية مرتهنة بالإنسان والطبيعة وليس بالتصورات النظرية.

لهذا.. فالقيمة بوصفها معيارًا ثقافيًا قابلة للتحولات، بل ويبدو أن التحولات -في حد ذاتها- هي الثابت الوحيد في شأن الموضوع الثقافي، وأن هذه التحولات هي الطبيعة التي تمنح القيمة جسدًا وهيئة بحيث يمكن تصورها، ومن ثم تنقذها من التجريد، بل ومن المثالية والاكتمال والأبدية التي تدفعنا إليها القيمة المطلقة في المعنى النظري.

القيمة بالمعنى الثقافي تحترم النقصان والضعف، لأنها منتج إنساني تنتخبه الشعوب عبر خبرات الحياة اليومية والممارسة، ومن ثمّ تسربها إلى فنونها وآدابها ومنتوجاتها الثقافية كافة.

الطريف.. أن المعنى العلمي للقيمة، يتوافق مع المعنى الميتافيزيقي لها، كلاهما ينحو إلى الإطلاق والتأبيد، ففي التفكير الميتافيزيقي نحن لاننظر إلى الجسد . مثلًا . بوصفه قيمةً، إنه –دائمًا– الجانب المظلم من المعرفة والوعي، إنه الأرضي الفاني الناقص الشهوي الخاطيء المدنس. لقد استقر الوعي الإنساني على وضع الجسد في الجانب السلبي كنتيجة منطقية لمعادلة القيمة غير المنقوصة. من الواضح، أن نمطًا من الثنائيات الضدية، يحدد لنا ما هو قيمة. غير أن هذا النمط قديم، وطاعن في القدم.

إن القيمة تظل معيارًا مثاليًا ومجردًا، تؤبد نفسها في نسق من الثنائيات الضدية والتناقضات، وهذا النسق حفظته الحداثة –أيضًا– عبر احترامها العميق للعقلانية وتمثيلاتها في الآداب والفنون الكتابية على نحو خاص. ففي الحداثة يبرز العقل، داعمًا لكل معاني التجريد المتجاوزة للطبيعة الإنسانية، فربما، منذ أفلاطون وحتى نيتشه، يعيش العقل التحليلي في لجة من الثنائيات، من قبيل: الذات والموضوع والآنا والآخر والعقلي والحسي والواقعي والمتخيل والعميق والمسطح. ثم أنها (الحداثة) انحازت لتصوراتها المثالية عن الذات والأنا والعقل والواقع.. إلخ، وجعلت من هذه التصورات معايير قيمة لكل ممارسات البشر ومنها الإبداع الفني والأدبي.

لقد استمدت الحداثة نسقها القيمي من منطق الإثبات في مقابل المحو. ووضعت تصورًا مثاليًا لما هو فن، وميزت بين الفنون العليا الموغلة في القيمة، والفنون الدنيا التي يمارسها العامة.

لقد تركت النظرية الأدبية ورائها تاريخًا من العلمية يطمئن إليه الناقد، ويمنحه يقينًا بازخًا، ومع البنيوية التي ادعت قدرتها على تفسير كل شيء وأي شيء، وصلت النظرية الأدبية إلى أوج مركزيتها وانشغالها بذاتها عن مواكبة الحراك الإبداعي، الذي يتخلق يوميًا في صياغات مجتزأة تحدوها رغبة واحدة وهي: مفارقة السياق، في حين – ويا للمفارقة الساخرة– سعت البنيوية إلى إحكام الحلقة العلمية على النص الأدبى وإخضاعة للقوالب النقدية التي تخضع –بطبيعة الحال– إلى فكر سياقي.

لقد أنشأ السياق العلمية، وأنشأت العلمية طريقتها في تفسير الأدب. كان هذا واضحًا في ذهن (مورس بكهام) بصدد كلامه عن (مشكلة التفسير) يقول بكهام: "يبدو واضحًا لي أن التفسير التاريخي للأدب مبني على غرار العلم، على معيار التفسير، وأن الاثنين متلاقيان ثقافيًا، ينبثقان من جانب التفكير السياقي"[7]

أما(بول ريكور) فيرى أن ثمة خطورة تستوجب الثورة على التفسير السياقي، وعلى العكس من ذلك يدعو إلى تفاسير متعارضة لاتستند إلى مركز، أو نظرية، مشيرًا في مقال له بعنوان (تعارض التفاسير) إلى أن الشكلانية النقدية الجديدة والشكلانية البنيوية دفعتا الدراسات الأدبية الحديثة إلى مأزق مماثل لمأزق الفلسفة، وهو ما يشير إليه

(هيدجر . ت 1976م) بأنه اللاهوت الغربي من أفلاطون والقديس توما الإكويني هتى هيجل ونيتشة والعلم الحديث. إنه المأزق الميتافيزيقي، باعتبار العلم ميتافيزيقا الحداثة الغربية، حيث ثمة جوهر سابق على الوجود يشكل مركزًا، أو معنى يمكن الرجوع إليه. ولكنه (هيدجر) يعتقد أن البنيوية وإن شكلت إنجازًا هامًا للفكر الغربي، إلا أنها في الوقت نفسه تبدو (نهاية للتقليد الأدبي الغربي) ومن بعدها يكون التفكيك هو الصيغة التي تمثل تاريخًا جديدًا يبدأ من نقطة انطلاق أولي نحو قهر الميتافيزيقا، أو بتعبير آخر: " تاريخ يضع الأدب في خدمة الوجود بدلًا من أن يضع الوجود في خدمة الأدب"[8]

إن هذا المعنى الظاهراتى في عبارة (ريكور) يرفض –وبشكل واضح– هيمنة المعنى العميق على الخطاب الأدبي، ذلك الذي لايحظى به سوى ناقد من جنس الآلهة، لقد لفت البنيويون – أنفسهم– الانتباه إلى ماوصلت إليه النظرية من عماء يستوجب إزاحته، كحالة قصوى من حالات التفكير العلمي المركزي. وفي نفس السياق يلتفت (رولان بارت) إلى أن النص الأدبي يتأبى على التفكير المركزي: "لأن النص ليس سطرًا من الكلمات يطلق معنًى لاهوتيًا واحدًا (رسالة – مؤلف – الله) بل حيزًا متعدد الأبعاد فيه مجموعة منوعة من الكتابة، ليس منها ما هو أصلي يتآلف ويتحالف، النص نسيج من المقبوسات المستمدة مما لايحصى من مراكز الثقافة".[9]

لقد حسم الأمر عند (بارت) بإعلان موت المؤلف (المركز) ومنح القاريء فرصة أكبر لإنتاج الدلالة ومن ثم النص، وبظهور دور

القاريء في إنتاج النص بدأ دور الناقد المتخصص في التراجع، كما بدأت النظرية الأدبية نفسها في التداعي، ولكن ذلك مشروط بدور حقيقي وراسخ في المعرفة الجمالية للقاريء، ليكون قادرًا على الاستجابة إلى علاقة حوارية مع النص تشبه العلمية، وهو دور يمكن أن يقوم به المثقف العام بوصفه ذاتًا وقارئًا.

غير أن هذا الاحتراز بمشابهة العلمية لن يكون له مكان في اتجاهات النقد النسائي، بل ثمة إشارات واضحة من جانب النسوية تعبر عن رفضها للعلمية بوصفها تجسيدًا لمركزية اللوجوس، وللنظرية بوصفها تجسيدًا للغرور الأكاديمي، ونزوعًا إلى مركزية ترسخ لخطاب ذكوري سلطوي يماثل ويدعم مركزية القضيب.

ومع ذلك فالنقد النسوي يواجه نقدًا حادًا، ليس فقط في الأوساط التي مازلت تتمسك بالنظرية، ولكن -أيضًا- في الأوساط المناهضة لها، وذلك لما يتضمنه الخطاب النسوي من نزوع إلى خلق مركزية نسوية بديلة، تحكم على المؤلفين والنصوص بمقدار مسايرتها للأيديولوجيا النسوية. ومن ناحية أخرى فالنسوية في موقفها المعادي لأشكال السلطة تعبر عن موقف سياسي أكثر منه نقدي.

فعندما بدأت أولى المحاولات في اتجاه نظرية نسوية، قوبلت بتحفظ خشية تكريسها لوضع قائم. غير أن الناقدات النسويات، يوضحن تصورهن عن مفهوم (النظرية) ويشرن إلى الاختلاف عن المفهوم التقليدي الذي قامت عليه البنيوية -مثلًا- فالمفهوم لا يوغل في العلمية والتخصص على نحو ما هو قائم. وما تطرحه نظرية (صور

النساء) يتميز باقتراح رئيسي يسمى (الموثوقية). وهو مفهوم مستعار من الوجودية خاصة عند (هيدجر) الذي قصد بها: أي شخص يمتلك وعيًا نقديًا محددًا ذاتيًا في مقابل الهوية الآلية المُنتَجة جماعيًا أو المكررة. تعتقد النسويات أن مفهوم الموثوقية في (صور النساء) ليس فكرة غائمة أو انطباعية، بل هي تأكيد على ذات تملك وعيًا تأمليًا نقديًا شبيهًا بالعلمية. فالموثوقية لاتلقى بالًا للخطاب النظري العلمي في حد ذاته، بل في صياغته الأخلاقية من حيث احتواء العلم على ضمير إنساني. ومن ثم تكون الأولوية ليس بالقيمة العلمية للنقد بقدر ما هو لتفهمه للموقف النسائي. وهذا مفهوم يواجه نقدًا من قبل (كتابات النساء) إذ أن تَمسُّح النقد النسائي بالموثوقية في نظرية (صور النساء) يبدو كاستجداء للمركزية الذكورية، كما أنه يركز فقط على تحسين صورة النساء في الخطاب النقدي الذي مازال ذكوريًا، في حين تسعى الكاتبات النسويات، إلى التصدي على أساس سياسي للأيديولوجيا التي تحكم بنى السلطة، التي هي جوهرية بالنسبة إلى الجماعات التفسيرية التي يسيطر عليها الذكور. ومن ثم يبدأن في شن حربًا ضارية على كل أشكال السلطة والهيمنة السياسية والثقافية على السواء. ويرفضن بشكل مباشر الأدب بوصفه مؤسسة والنقد بوصفه طقوسًا على نحو ما تقول (ليسلي فيدلر) بكثير من السخرية المرة: "نحن جميعًا نعرف أن الأدب هو مانعلمه في أقسام اللغة الإنجليزية، وداخل تلك الدائرة التحديدية المغلقة نؤدي الطقوس التي نخرج بها المدعين التافهين من صفوفنا، وندخل خبراء حقيقين، حماة للمعايير التي ينبغى أن يحكم بها على كل أغنية وقصة "[10]

على أية حال، بدت النسوية، بوصفها احتجاجًا على مركزية القضيب، مناهضة في الوقت نفسه لمركزية اللوجوس المتمثل في الأكاديميات، ليس بوصفها مجالاً للتفكير العلمي، بل بوصفها كيانًا مؤسسيًا يدعم المعنى السلطوي للخطاب الثقافي، ويحتكره من جهة مراكز تاريخية يمكن تجسيدها في صورة (الرجل الأبيض) لتشير على العموم إلى تاريخ للثقافة صاغه الرجال (من وجهة نظر ذكورية) كما تشير إلى المركزية الأوروبية.

قصة الأنا والآخر

"لفهم التجربة التي تتعرض لها شعوب الشرق الأوسط تحت عنوان الحداثة، نذكر أنفسنا بما حدث تاريخيًا في الغرب، لأن تتابع الأحداث في الشرق الأوسط، يمكن أن نفهمه كانحراف، وفي معيار ما، تشويهًا للنموذج الغربي".

(دانييل ليرنر)

حديقة الديناصورات:

في 1993م عرض فيلم (حديقة الديناصورات) للمخرج الأمريكى (ستيفن سبيلبرج). التقط بعض المحللين، مجموعة الإشارات السياسية المضمرة، وأولوها على نحو يتجاوز كونه مجرد فيلم من أفلام الإثارة والمغامرات. إذ بدا لهم –على الأقل– أن الديناصورات هي تمثيل حيوي للكيانات الثقافية والحضارية البائدة، والتي إذا امتلكت – ولو عن طريق الخطأ– بعض الأدوات والإمكانات التي يوفرها العلم الغربى، يمكنها أن تحيا من جديد. وفي تلك الحالة، سوف تتحول إلى وحش مدمر. وتهدد حضارة العالم بالفناء، وربما بالعودة إلى الخلف، إلى عصر الديناصورات.

في الفيلم ينجح أحد العلماء في تخليق الديناصورات من جينات في دم ناموسة محفوظة في مادة بللورية منذ العصور السحيقة. توضع

الديناصورات في حديقة للعرض كمشروع استثماري، غير أن بعضها يفلت من أسوار الحديقة ويهدد المدينة بالدمار.

أما السبيل الأكثر أمناً الذي يطرحه الفيلم، فهو عزل هذه الكائنات المنقرضة في جزيرة محاطة بالأسوار الصاعقة، تذكرنا بالأسوار التي تحيط بمدينة غزة.

لم يكن الاتحاد السوفيتي القديم، ضالعًا في التفسير السياسي لحديقة الديناصورات على نحو ما اعتادت أن تصوره السينما الأمريكة كقوة غاشمة غير مهذبة. لهذا التفتت الأنظار إلى الشرق الأوسط، بوصفه أخطر حديقة ديناصورات يمكنها أن تزعج العالم الجديد. ففي 1990م، كان صدام حسين قد التهم الكويت في قضمة واحدة، وأزعج الشارع الإسرائيلي ببعض الزئير، مما اضطر الولايات المتحدة إلى إعادته إلى داخل أسوار الحديقة، وعزله عن العالم الحر. وفيما بعد ستسعى أمريكا للسيطرة على الإمكانات العلمية التي قد تمكن الديناصورات من إزعاجها مرة أخرى، بالتفتيش عن المختبرات العلمية والمفاعلات النووية في العراق وليبيا، وأخيرًا في إيران.

النظرة الأكثر برجماتية، ترى في الحفاظ على الديناصورات ضرورة. يأتي هذا الرأي في سياق فلسفة النظام العالمي الجديد. فحدائق الديناصورات من وجهة نظر رأسمالية، هي مشروع استثماري كبير بالنسبة للغرب، وسوق لتصريف منتوجاته. ومن الناحية الأخرى، فإن وجود الديناصورات في قلب العالم الجديد، يحفز الشعور بالخطر داخل منظومتي العمل السياسي والاجتماعي للغرب، بل ويشحذ الشعور

الاستعماري القديم. ومن ثم، فلا بأس من وجود بعض الديناصورات، بل هو ضروري. فقط: كيف يمكن إدارتها لتعزيز نظرية التفوق الغربي؟ وتخليق نسخ مبتكرة وأكثر فاعلية منها: القاعدة، حزب الله، داعش.. إلخ. وأخيرًا كيف يمكن السيطرة عليها، لإطلاقها عند الحاجة، ثم إعادتها إلى حظائرها القديمة؟

وهكذا يحتاج الأمر إلى إعادة نظر في سياقات العمل السياسي والاقتصادي والثقافي معًا، تبين حدود العلاقة بين الأنا والآخر، في المناطق التي ينبغي تحديد ماهيتها الثقافية، من خلال استحضار تاريخي لها. عندئذ، تظهر فكرة الخلافة الإسلامية من عمق التاريخ، على سبيل تمييز هويتنا عن الآخر، مع اعتقاد واسع أنها قادرة على العمل من جديد، ومع تجاهل للمتغيرات التي طرأت على العالم منذ سقوط فكرة الخلافة رسميًا.

المشكلة، تتعلق بسؤال قديم أيضًا. أين -بالضبط- تبدأ حدود الآخر وأين تنتهي؟ في عالم بات مفتوحًا، ومتداخلًا على نحو يثير القلق، حتى أن الغرباء يتجولون تحت شرفاتنا. كيف نتمكن من تحديد هويتنا في عالم يذوب وتتماهى فيه العلامات؟.

الإجابة عن هكذا أسئلة لا تتطلب -فقط- محددات جغرافية جديدة تقوم على توزيعات سياسية على نحو ما فعلت (سايكس بيكو) وانتهت إلى تقسيمة العوالم الثلاث. بقدر ما هي تقوم على توزيعات ثقافية. جغرافيا ثقافية بديلة للجغرافيا السياسية، تتضمن -أيضًا- تصنيف أوروبا بوصفها قارة عجوز.

كانت تصريحات رامسفيلد وزير الدفاع الأمريكي قد أثارت غضب الفرنسيين عندما وصف فرنسا بالعجوز. وهذا التصريح الأمريكي ليس مجرد نوع من السخرية، بقدر ما هو إشارة إلى أن النظام العالمي الجديد، لن يُخضع العالم للتصنيف الثلاثي القديم (عالم أول – عالم ثانٍ – عالم ثالث) بما يعني أن الولايات المتحدة لا تشير إلى نفسها كدولة من دول العالم الأول شأنها شأن بريطانيا أو فرنسا، بل هي –منفردة– العالم الجديد ذاته. وهذا وصف قديم يميز به الأمريكيون أنفسهم، حيث يعتقدون أن قدر الولايات المتحدة الأميريكة وفخرها، أنها تخلو من بقايا الماضي الأليم.

وقد جاء تقرير (كولن باول) منبهًا إلى دور الولايات المتحدة الأمريكية في قيادة منفردة للنظام العالمي الجديد، نحو الديموقراطية وحقوق الإنسان، وهوية علمية وثقافية جديدة للعالم.

ويقتضي تطبيق هذا النظام، تشغيل مفاهيم (السيبرنيطيقا) ونقلها من مجالات العلوم البحتة إلى فضاء سياسي وثقافي يمكن من خلاله وصفها بكونها: منهجًا عمليًا للنظر في آليات التحكم وانتقال المعلومات الديناميكية التي لها القدرة على تغيير السلوك وتكييفه طبقًا لظروف بيئتها ونشأتها"[11]. ويتم ذلك وفق محددات هي:

1– لا بد وأن تتضمن بنية أي منظومة حاكمة آليات استشعار وأنشطة مقارنة وإجراءات تصحيحية.

2– لا يعدو التحكم عن كونه بثًا لرسائل تغير من سلوك متلقيها بفاعلية.

3- يحدد الانحراف عن الهدف ومقداره متغيرات الحالة التي سيتم إخضاعها لعملية التحكم وقدر الإجراءات التصحيحية التي سيتم تنفيذها.

ويبقى أن خريطة الشرق الأوسط الجديد، هي ميدان التجربة الواضح في مساعى التحكم التي تقوم على عمليات استخبارتية للاستشعار والمراقبة، وأخرى ثقافية إعلامية، لبث الإشارات المحفزة على تغيير السلوك، وربما عسكرية لإعادة تصحيح الهدف إذا لزم الأمر بضربات جوية نظيفة.

إنه منهج عملي متكامل مستمد من (السيبرنيطيقا) بوصفها أحد أهم علوم المستقبل التي تضمن التحكم في سلوك الديناصورات والشوارد الخارجة عن النظام العالمي الجديد، الذي تجلس على قمته الولايات المتحدة الأمريكية.

إن هذه النزعة الأمريكية بسيادة العالم أقدم من ذلك بكثير، وقد تعود إلى تاريخ اكتشافها، وبقيت موضوعًا فاعلًا في الوجدان الأمريكي، ففي عام 1839م، أنهي الصحفي الأمريكي (جون. ل. اوسوليفان) مقاله عن القدر الأمريكي متسائلًا : "ومن يشك بأن قدر بلادنا أن تكون الأمة العظمى في المستقبل"[12] إن هذا التمييز حاسم، ليجعل العالم كله آخر بالنسبة للولايات المتحدة الأمريكية وفق نظامها العالمي الجديد.

فتش عن الآخر:

يذهب (تزفتيان تودروف) في كتابه (مسألة الآخر)[13] إلى أن قصة اكتشاف الآخر بدأت متزامنة مع اكتشاف أمريكا.

وليس ثم خلاف على أن حركات الكشوف الجغرافية جسدت طموح أوروبا (القديمة) لبسط هيمنة سياسية وحيازة جغرافية واسعة تدعم مشروعها الحضاري الذي كان قد بدأ للتو، حتى يمكن القول بأن حضارة أوروبا مدينة في صميمها للدول التي استعمرتها.

يبدو هذا التصور راسخًا في دراسات ما بعد الاستعمار، لدرجة يصعب معها تخيل نهوض أوروبا بدون احتلال الآخر. وكان اكتشاف القارة الأمريكية التي نُظر إليها بوصفها أرضًا بلا أصحاب، هو أول طريق اكتشاف الآخر، ورمز يكرس لأن العالم خارج أوروبا هو مجرد فراغ مستباح، وهو ما كان يحفز الشعور بانطلاقات استعمارية أخرى لارتياد مناطق جديدة من العالم المجهول.

يتضمن هذا التصور معنى بأن أمريكا هي العالم الجديد الذي يجسد الحلم الأوروبى القديم بالفردوس المفقود. أمريكا الآن تعتبر نفسها بلا ماض أليم.

لكن.. هل كانت الكشوف الجغرافية ذات دوافع اقتصادية خالصة؟ أم أن ثمة دوافع أخرى أكثر إلحاحًا وفاعلية؟

في سياق سياسي واقتصادي، انهمكت أوروبا في صراعات داخلية على حيازة الأرض الجديدة، وفي السياق الثقافي، كان هناك اتفاق

على شيء واحد: إبادة كل مظهر ثقافي للسكان الأصليين في الأراضي المستعمرة، وفي ثنايا هذا الانهماك، تعتمد أوروبا تقسيم العالم إلى: أنا وآخر.

في 26 ديسمبر 1492م يكتب (كريستوفر كولومبس) في يومياته ما يثلج به قلب مليكيه: "فقد أعلنت لسموكما أن كل مغانم مشروعي هذا سوف تنفق على فتح القدس .."[14].

وفيما بعد فإن كل الكشوفات الجغرافية والاستعماريات، لم تكن سوى مشاريع استثمارية لمراكمة رأس المال في الغرب، بهدف دعم المشروع الأوروبي الممهور بفكرة الدين. وإذا كنا ننظر إلى الدين كمكون ثقافي عظيم، فيمكن القول إن فكرة الحرب الثقافية كانت هاجسًا ملحًا على العقلية الأوروبية منذ البداية. ولم يكن الكسب الاقتصادي سوى وسيلة لتنمية الإمكانات، وتحفيز الشعور الاستعماري، بدلًا من الحافز الديني المباشر الذي أثبت فشله إبان الحروب الصليبية. إن حروب أوروبا الجديدة لم يعد يناسبها حشود الفلاحين والرعاه والحجاج الحفاة المغمورين بالهوس الديني لفتح القدس.

وهكذا نرى أن المشروع الحضاري الأوروبي كان مفعمًا بنزوعات دينية منذ بدايته، وهي نزوعات لها مقدماتها التي بلغت حد الهوس في العصور الوسطى على نحو ما جسدته محاكم التفتيش. ومن ثم فلا غرابة أن يتم تمثيل الآخر من نفس المنظور الديني. وهكذا فإن التأسيس الثقافي لثنائية الأنا والآخر هو تأسيس ديني في صميمه. يقول كولمبس في مذكراته: "لقد قلت بالفعل أنه لا يلزمني لتنفيذ

مشروع جزر الهند الغربية لا العقل ولا علم الرياضيات ولا خريطة العالم، فالأمر ليس أكثر من تحقيق ما كان اشعياء يحلم به"[15].

هكذا تتخلق منظومة التأسيس الدينى للهوية، ويتم اختزال كل مظاهر العلم والثقافة في معنى ديني. وقد لاحظ (تودروف) أن كولومبس لايؤمن بالمسيحية فحسب، بل يؤمن –أيضًا– بوجود السيكلوبات والحوريات والأمازونيات والبشر ذوى الذيول، وإيمانه القوي إيمان القديس بطرس يسمح له بأن يجدهم. فالعالم خارج أوروبا المسيحية ملىء بهم، ونتيجة لذلك فأن (كولومبس) يعبر عن دهشته بوجود بشر في الأراضي التي اكتشفها، لينظر إليهم كمجرد كائنات من تلك التي خلق الله في الطبيعة. فعندما أرسل لـ (سانتا نجيل) يخبره عن سير العمليات قال: "حتى الآن سارت الأمور بالنسبة لنا من حسن إلى أحسن، وذلك من حيث أنه أُكتشف الكثير من الأراضي، والغابات، والنبات، والثمار، والأزهار، وكذلك البشر .."[16]

هذه الصيغة تعكس رغبة (كولومبس) في نفي الآخر، لهذا اعتبرهم جزءًا من المشهد الطبيعي للأرض، فشأن البشر –هنا– شأن الشجر والثمار والأراضي. إنه نوع من الإنكار تعبيرًا عن صدمته في وجود بشر في الأرض الجديدة، إذ كان ثمة رغبة في أن تكون أراضٍ بلا أصحاب. ويبدو أن الفكرة المسيطرة على حملات الاستكشاف الأولى، وبنوازع دينية. لم تتقبل وجود بشر خارج أوروبا المسيحية. وعلى هذا الأساس من الامتياز الديني للأنا لايستطيع (كولومبس) تصور وجود بشر في الأراضي المكتشفة، ونتيجة لهذا فإن المجازر الأولى

التي ارتكبها الأسبان لم يكن لها مبرر عسكري على الإطلاق، ولا تعبر عن شيء سوى عن صدمتهم بوجود بشر. ومن ثم نفيهم بإحالتهم إلى جزء من المشهد الطبيعي، فثمة واقعة مثبتة في مذكرات (كولومبس) نفسه. ففي الأيام الأولي، جلس الجنود الأسبان يستريحون بجوار جدول ماء، وتصادف أن صخوره كانت جرانيتية تصلح لشحذ السيوف، فشحذ الجنود سيوفهم. وبعد أن تحركوا، مروا بمجموعة من السكان، يجلسون أمام أكواخهم، يتأملون الموكب في دهشة. عندئذ فكر أحد الجنود في التأكد من أن سيفه قد شحذ جيدًا، فأطاح برأس أحد السكان، وهكذا انهمك باقي الجنود في التأكد من أن سيوفهم قد شحذت جيدًا.

غير أن النظرة إلى الآخر كمفهوم ثقافي مؤسس على الدين مرت بعدة مراحل. ففي عام 1537م ولد (سان دييجو دوران) في أسبانيا، ثم انتقل إلى أمريكا صبيًا مع أسرته. وهناك تمكن من مراقبة السكان الأصليين عن كثب: أنشطتهم واحتفالاتهم وأغانيهم، وربما كل ما يتعلق بممارسات الحياة اليومية، وضعه (دوران) تحت الملاحظة. وخرج بنتيجة: إن كل هذه المظاهر الثقافية ليست سوى طقوس دينية وثنية. كان (دوران) مسيحيًا راديكاليًا من أصول يهودية، فلم يتمكن من فصل الثقافة عن الدين. ومن ثم انهمك في تدمير كل مظهر ثقافي للسكان الأصليين. فهدم الحمامات، ونزع الريش من فوق الرؤوس، وشوّه الأغاني وحظرها، وطمس النقوش والرسوم التي لها علاقة بالهنود الحمر.

وهكذا كان الخلط الفادح بين مظاهر الثقافة اليومية والدين ضالعًا في تحديد هوية الآخر. فالمستعمرون فهموا هوية الآخر بنفس الطريقة التي يفهمون بها هويتهم، كطريقة من التمييز الديني. وما من شك أن الاستعمار عمل على تصدير هذا الفهم وتأكيدة في المجتمعات التي استعمرها. ففي بلدان أفريقيا وأسيا المستعمرة، تتحول الثقافة التقليدية من عادات وتقاليد -في ظل الاحتلال الأوروبي- إلى طقوس لها شكل الدين. بما انتهي إلى خلط بين الثقافة والدين، نراه ماثلًا -حتى الآن- في ثقافتنا العربية. فثمة خلط بين المسائل الفكرية والتاريخية والثقافية والدينية، ومطابقتها الواحدة بالأخرى، حتى لايمكننا مناقشة أي مشكلة علمية بدون الكلام عن الدين. فعلى سبيل المثال، يستهلك الخطاب الديني جزءًا كبيرًا من طاقتنا في مواجهة مشكلة مرض انعدام المناعة (الإيدز) ويتوجه خطباء المساجد إلى ترديد الآيات والأحاديث التي تحض على الفضيلة، بدلًا من الحث على تطوير برامج البحث العلمي لمواجهة المشكلة. ويصدّر هذا إحساسًا بأن الدين يقوم بديلًا للعلم. وهكذا يحدث نوع من الاقتناع الشعبي العام بأن الدين وحده كافٍ لحل كل مشكلة مهما كانت طبيعتها، في مقابل الاعتقاد بأن غياب الدين عن الآخرين يذكي فينًا اعتقادًا بأننا الأفضل. ومن ثم لا ننتبه إلى أن آخر تقارير منظمة الصحة العالمية تشير إلى أن معدلات انتشار مرض انعدام المناعة في الشرق الأوسط تتزايد باطراد.

3ـ تهجين الثقافة:

على أي حال كان (دوران) قد فتح بابًا نحو أهمية معرفة الآخر عبر مظاهر ثقافته اليومية، غير أن هذه النظرة الغنوصية التي رهنت جهود (دوران) في فهم الآخر بالقياس إلى الأنا التي ترتكز بدورها على أساس ديني، كانت محل مراجعة عند شاب أسباني آخر هو (بيرناردينو دى ساهاجون) لم يكن رجل دين كسلفه (دوران) بل كان عالمًا لغويًا، يمتلك عقلية علمية شابة مع نهاية القرن الخامس عشر ومشارف عصر الأنوار الأوروبي. تعمق (ساهاجون) في دراسة اللغة الناهوالتية، وفي الوقت نفسه حرص على تدريس اللغة اللاتينية لمجموعة من الشباب المكسيكيين الذين أصبحوا –فيما بعد– نخبة ثقافية في مجتمعهم. لقد راهن (ساهاجون) على تهجين ثقافي أساسه اللغة وترك للمبشرين مهمتهم الدينية وكأنما يفصل بينهما على نحو مباشر. واختار طريق الأمانة التامة والموضوعية في ترجمة ثقافة المكسيكيين إلى اللاتينية. وفيما بعد قامت هذه النخبة بحلحلة لا يستهان بها في ثقافة مجتمعاتهم، وخلقت وضعًا مشابهًا لما خلقته النخبة المتعلمة في مصر مع بداية التحديث، تلك التي تمثلت في الإرساليات والبعثات التي أوفدها محمد على إلى أوروبا. لقد بنى (ساهاجون) تصوره، على أن الدين ليس عقبة في سبيل تطور المجتمعات إذا ترك وشأنه، لهذا لم يطلب من المكسكيين التخلي عن ديانتهم أو ثقافتهم التقليدية. وأدى هذا إلى تسارع في عمليات التنمية الثقافية على أساس من خلق واقع ثقافي تداولي مهجن، ولكنه في –الوقت نفسه–

نقل مجموعة من المفاهيم الثقافية الكبرى إلى داخل هذه المجتمعات المستعمرة.

إنها مركزية المعرفة التي قامت عليها أوروبا الحديثة بامتياز، وجزء من مهمتها المقدسة هو تنوير الجزء المظلم من العالم، ومن ثم فلا عجب، أنه بعد كل جهود التحديث في مصر، تبدأ النخبة المثقفة التي تأسست على المعرفة الغربية في السعى وراء أسئلة ثقافية كبرى تأتي على رأسها (الهوية). ومازالت فلول التنويريين ينظرون -وراءهم بأسى- إلى تلك الأيام التي كانت تثار فيها قضايا خلافية عظمى عن الأصالة والمعاصرة، استهلكت قدرًا كبيرًا من طاقتنا الثقافية دون أن تحسم.

والواقع أن القضية برمتها مستنسخة من التجربة الأوروبية كرد فعل لها دون مراعاة للفروق الثقافية. وهنا تكمن مفارقة ساخرة، إننا كنا نبحث عن هويتنا التي تميزنا عن الغرب، بنفس المنهج الذي ميز الغرب به نفسه.. وهكذا يوضع العلم -لأول مرة في ثقافتنا العربية- في مواجهة مع الدين في وقت كانت فيه كلمة (عالم) تعني في الثقافة الشعبية (رجل دين). لكن هذه النخبة ارتأت أن جزءًا من مهمتها المقدسة هو الفصل في صيغ أيديولوجية واضحة بين الأصالة التي أخذت معنى دينيًا ماضويًا، وبين المعاصرة التي زينت صدرها بشعارات علمانية. وهكذا انطوت فكرة الهوية عندنا -منذ البداية- على قيم متعارضة، تجتذب ناحية الماضي مرة وناحية الحاضر مرة أخرى. ونتيجة لهذا بدا أن عمليات التهجين الثقافي هي الحل الأنسب للحفاظ على

وحدة الأمة ومن ثم تصور محدد للهوية. غير أن التهجين آلية لا تتم في سياق تفاعلي طبيعي يعكس حاجات الشعوب، على نحو ما كان يحدث –دائمًا– عبر تاريخ المجتمعات البشرية من تأثيرات متبادلة، بل تتم في صيغ انتقائية تحددها النخب الناقلة لها، لهذا فإن آثار هذا التهجين لم تمتد لأبعد من تلك النخب.

كانت تجربة (ساهاجون) في تهجين الثقافة تصويرًا أمينًا لأوروبا الحديثة ومشكلاتها الداخلية، حيث كانت رياح التغيير قد بدأت تجتاح أوروبا من الداخل، وتحولت في اتجاهين: اتجاه الإصلاح الديني الذي انتهى بفصل الدين عن الدولة، واتجاه أدى إلى بزوغ العقل العلمي الذي تمثل في استنباط مناهج بحثية جديدة تقوم على الموضوعية والتجريب، وتسمح بعزل مجالات المعرفة بعضها عن بعض. وأصبح استخدام العقل العلمي شرطًا ومعيارًا جديدًا لرسم هوية (الأنا) ومن ثم تحديد ماهية الآخر بدرجات الاقتراب والابتعاد منه على نحو ما يشير (جان فرنسوار بايار) إلى كلام (ديكارت): "إن أنصاف الهمج بدءوا في التصرف على نحو عقلانى عندما سنوا الشرائع والقوانين لتنظيم الجرائم والمشاحنات وأصبحوا عند هذا الحد (متحضرين) أو بعبارة أخرى، فإن استخدام العقل عملية تحضر. وأكد بعد ذلك أن المجتمعات المتحضرة أو الحديثة، تميزت بأنها منظمة عقلانيًا ومتفوقة على أسلافها ومعاصريها الأدنى عقلانية، إذا استخدم أبناء المجتمعات المتحضرة العقل هاديًا للتغيير والتقدم على عكس البرابرة والمتوحشين في مجتمعاتهم السكونية المتخلفة "[17]

4ـ شرق وغرب:

يدشن كلام (ديكارت) لمعيار جديد يمكن من خلاله قياس المسافة بين الأنا والآخر، وتهيئة لهوية بديلة للهوية الدينية التي بدأت بها أوروبا، هوية تقوم على العقل ومرادفاته: "المعرفة – العلم" وهذا ما لاحظه (إدوارد سعيد) في كتابه (الاستشراق) عندما سعى إلى تحليل العلاقة بين القوة والمعرفة. لقد أصبح إنتاج المعرفة رهنًا بالمركزية الأوروبية التي كانت في تلك الأثناء تمتلك القوة وتستعمر العالم بالفعل، وتحول كل موارده إلى مشروعها العلمي باهظ التكاليف.

والحقيقة أن انتصار العقل العلمي على نحو ما دشنه (ديكارت) لم يسهم في تطوير العلاقة بين الأنا والآخر على نحو تفاعلي وديناميكي، بل على العكس كان تكريسًا لسكونية واتساع في المسافة بينهما. فقد رفض الغرب الاعتراف بأي أنماط معرفية أخرى تختلف مع تصوراته، ونظر إليها بوصفها جزءًا من الماضي الذي ينبغي تركه في الوراء، أو التحفظ عليه في متاحف الأنثربولوجيا. فعلى سبيل المثال: نُظر إلى الطب الطبيعي –الذي كان قد حقق إنجازاته في تاريخ الشرق– بوصفه نوعًا من خرافات الماضي. لقد كانت النظرة الأوروبية إلى الشرق مختلفة عن نظرتهم إلى أنفسهم منذ البداية. وبالنظر إلى حملات الاستعمار الأوروبي على المنطقة العربية ونظرته لها كانت ذات طبيعة خاصة. فثم تاريخ من العلاقات بين أوروبا والشرق العربي لا يمكن تجاهله، يتمثل في قوافل التجارة، وسلسلة الحروب الصليبية فضلًا عن الميراث الثقيل لدولة الخلافة الإسلامية ودورها في شرق وجنوب أوروبا. لهذا لم تكن فكرة

اعتبار الشرق العربي أرضًا بلا صاحب -كما كانت النظرة للأرض الأمريكية- واردة. لكن الفكر الاستشراقي أسهم في تعميق الفراغ الزمني بين حضارة الشرق العربي القديمة، وحضارة أوروبا الحديثة. وكان ثمة رغبة في تثبيت صورة الشرق القديم، موطن السحر والخوارق والمعتقدات البدائية. كما كانت كلمة الشرق تستدعي في إذهان الأوربيين عالمًا غامضًا ومثيرًا بقصوره وجوارية وشخصياته العجائبية.

وهكذا كان سعي الاستشراق إلى تثبيت صورة الشرق ضرورة، لتظل شاهدًا حيًا على العالم القديم، ولتشير إلى المسافة الزمنية الفارقة بين العالمين. ومن ثم تنشأ محددات جديدة للهوية تقوم على تكييف المعنى الحضاري وربطه بالغرب. ونتيجة لذلك، سجنت الثقافة العربية في الماضي، علقت في الزمن، بما يعيق تطورها وتفاعلها مع العالم خارجها، وظلت تعاني -حتى وقتنا هذا- من فجوة حضارية بين الماضي والحاضر. وقد عبر (يحيى حقى) في روايته (قنديل أم هاشم) عن هذا، عندما تحول الأمر داخل المجتمعات المستعَمرة، إلى صراع ذاتي بين نمط المعرفة التقليدي والعلم الحديث، الذي انتهى -في أفضل الحالات- إلى محاولات للتوفيق جمعت بينهما معًا، ولنا أن نتخيل تداعيات الانشطار الذاتي الذي ترتب على الجمع بين نقيضين، وقد وصلت إلى نوع من الشغف بما يطرح تفسيرات حديثة على معارف قديمة، منها مثلًا: التفسير العلمي للقرآن الكريم.

ومن الطريف أن القفز فوق منجز معارف الشرق وتجاهلها، قام على قدم وساق، في حين انمهكت الحداثة الأوروبية في استكناه روحها من

الكلاسيكيات اليونانية والرومانية التي اعتبرت نموذجًا ومقياسًا لحضارات العالم القديم، والتي يمكن اعتمادها منطلقاً للحداثة، ومن ثم فالنهضة الأوروبية كانت في صميمها تمثيلًا للكلاسيكيات المعرفية التي يمكن العثور فيها على جذور المشكلة الأولى في العلاقة بين الأنا والآخر.

تذكرنا كلمات ديكارت عن أنصاف الهمج والمتوحشين والمتخلفين بالأفكار القديمة عن الشعوب غير المتحضرة، التي لا تمتلك المعرفة وفقًا لمواصفات الغزاة الأوروبيين، والتي تنسجم -في الوقت نفسه- مع أفكار الكتاب المقدس، والكتّاب الكلاسيكيين الذين كتبوا عن الطبيعة والإنسان والمعرفة، وصاغوا استعارات مثل: "البرابرة أو الفراديس أو الأطلال أو البراري، والتي لا تزال تستثير صورًا قوية للإيحاء حتى يومنا هذا، وعندما استعاد المفكرون (في أوروبا الحديثة) هذه المصادر وبعثوا فيها الحياة اعترفوا بمكانتها المرجعية كسلطة فكرية وترجموها إلى اللغات الدارجة بين شعوب أوروبا الغربية . ليسهل تداولها . وأكدوا أن الكتاب المقدس والكتّاب الكلاسيكيين سيواصلون دورهم المهيمن في مجال الحوارات الفكرية والأخلاقية والاجتماعية عن السياسة الدائرة اليوم"[18].

ويمكن ملاحظة أن مثل هذه الأفكار عن الآخر تبدو ميراثًا ثقافيًا يتناقل. فكلمات كولومبس عن السيكلوبات والأمازونيات في الأراضي الجديدة مستعارة من الأساطير اليونانية ومتداخلة في سياق ثقافته الدينية، وبنفس الطريقة تتداخل المعرفة اليونانية مع صورة العقل العلمي التي يقترحها ديكارت.

وهكذا تُبعث الأفكار القديمة، وتُستخدم كمرجعيات تتدثر بالعلمية، لتؤكد نفس المرجعيات/ الأيديولوجيات. وأصبحت مثل هذه المرجعيات هي دعامة يرتكز علىها أنصار ونقاد الحضارة على السواء. ومن ثم فأفكار الحداثة الغربية أسست مفهومها عن الآخر على مجموعة من الصور والاستعارات التي وجدوها في كتابات الرموز اليونانية والرومانية، وقد وجدوا في الأفكار التي قدمها (سيشيرون) الخطيب الرومانى الشهير، عن السكان الأصليين للبلاد التي أخضعتها الإمبراطورية الرومانية نموذجًا رائعًا لوصف الشعوب التي مازالت تحت طائلة الاستعمار الغربي، يقول توماس باترسون في (الحضارة الغربية..الفكرة والتاريخ) ساخرًا من رؤية سيشرون: "ورأى أن هؤلاء البرابرة من السكان الأصليين يقودهم الغضب اللاعقلاني، والنزوة وخداع النفس، لقد كانوا إما عاجزين أو عازفين عن الخضوع للقانون المدني والطبيعي أو للأخلاقيات الحميدة أو لحكم العقل"[19]

وما من شك أن الدراسات التاريخية التي قام بها باحثون غربيون عن الشرق احتشدت بمثل هذه الأفكار حتى الأكثر حداثة منها، ومع ذلك فإن الملاحظات الأكثر اعتدالاً أشارت إلى سوابق حضارية تميز بها الشرق في زمن ما، غير أنها الآن باتت من قبيل الأطلال على نحو ما يلاحظ إدوارد سعيد "ومنذ نهاية القرن الثامن عشر، حين اكتشفت أوروبا الشرق في سياق عصره ومسافته وتراثه، تحول تاريخه إلى أمثولة عن القدم والأصالة. وهما الوظيفتان اللتان شدتا مصالح أوروبا في أفعال الاعتراف والإقرار، واللتان ابتعدت عنهما أوروبا حين لاح أن تطورها الخاص الصناعي والاقتصادي والثقافي يستوجب إبقاء

الشرق بعيداً وراء ظهرها. وتاريخ الشرق ـ عند هيجل وعند ماركس ثم فيما بعد عند بوركارت ونيتشه وشبنجلر وسواهم من فلاسفة التاريخ الأساسيين، كان مفيدًا في تصوير منطقة شهدت عصرًا عظيمًا يقتضي الحال وضعه اليوم وراء الظهر".[20]

لقد راكمت الحداثة الغربية تصوراتها عن الشرق على نحو يفصل بين ماضيه وحاضره، وأوجدت هذا الفصل الحاد والازدواجية التي مازالت تؤرقنا بين أصالة ماض مجيد، وتهرؤ حاضر قدري. ومن ثم تخلق مسافة جديدة بين (الآخر – الآخر) وهي مسافة نفسية وتاريخية يصعب رتقها، وتشغلنا عن المسافة التي فرضها علينا الغرب بيننا وبينه. ومنذ تلك اللحظة فإن المشهد الثقافي العربي مازال منقسمًا بين نخبة ارتأت الماضي أطلالاً لم تعد صالحة لبناء حاضر جديد عليه، وأخرى ارتأت الماضي عظيمًا وأصيلًا ينبعي استعادته، وهكذا يتمحور خطابنا الثقافي حول الماضي رفضًا وقبولًا.

والحقيقة أن كلًا من الموقفين (الرفض والقبول) يشوبه كثير من الارتباك التطبيقي، وكلاهما –أيضًا– يتأسس على مركزية دينية كتلك التي خاضتها أوروبا في بدايات التنوير، فإنجاز الحضارة في وجهتي النظر يقاس بدرجات الاقتراب والابتعاد عن الدين. ففي حين يتأسس الموقف الأول على مفهوم علماني يطالب بفصل الدين عن الدولة كشرط لأي تقدم مستفيدًا من التجربة الأوروبية الحديثة، يتأسس الموقف الثاني – بالعكس– على مفهوم أصولي يرتد إلى الماضي بحثًا عن الجذور الثقافية العربية في الدين. ويلتبس بإحياء فكرة الخلافة الإسلامية التي مازالت

تلح على الخطاب الأصولي بوصفها تمثيلًا موازيًا لرحلة النهضة الأوروبية (الإحياء والبعث). وهنا يبرز موضوع الهوية لدعم الموقف الأصولي على أساس ديني. في حين يظل موضوع الهوية مرتبكًا في الموقف العلماني لأنه يتأسس على قوالب أيديولوجية مضببة تجد إطارها المرجعي والاجتماعي والتاريخي في واقع غير الواقع العربي. وفي المقابل فإن الموقف الأصولي لا يمكنه –هو أيضًا– تحديد أفق مستقبلي لموضوع الهوية، إذ تظل فكرة الهوية مرتبطة قسرًا بالماضي ومن ثم يظل الخطاب العربي المعاصر هو خطاب الذاكرة لاخطاب العقل على نحو ما يرى محمد عابد الجابري في (الخطاب العربي المعاصر).

والحقيقة أن خطاب العقل –أيضًا– يتعرض لنقد بالغ القسوة، توجه أساسًا في نقد الحداثة الغربية المجحفة، وفشل قيم عصر الأنوار في تحسين واقع الإنسان على نحو ما زعمت، والتي انتهت –على العكس– إلى واقع مادي عنيف مطرز بقيم مريضة تعمل على تشيؤ الإنسان وتشظيه وتعميق اغترابه.

ويرتكز نقد الحداثة على مجموعة المبالغات المنهجية التي جعلت من العقل مقياسًا لكل شيء وانتهى بمركزية بديلة وجعلت منه سلطة أكثر عسفًا من سلطة الدين. ولقد جسدت اتجاهات النقد الثقافي للأدب مشروع نقد الحداثة، وهاجمت أصولياته حينما تكشف عن الأصداء الثقافية المتجاوبة والمتعددة في نصوص الأدب، وتحتفي –في الوقت نفسه– بالخصوصيات الثقافية، ومن ناحية أخرى تخلخل مركزية المعرفة الأوروبية.

فعلى سبيل المثال، وفيما يتعلق بوضعية المرأة في المجتمعات الإسلامية، نجحت بعض الناقدات النسويات في الكشف عن أن جذور العنصرية في العلاقة بين الرجل والمرأة نبتت في تلافيف الصلف العقلي للحضارة اليونانية، واعتبرتها حضارة ذكورية قلبًا وقالبًا، واتخذت من أسطورة الأمازونيات اللاتي اعتبرهن كولومبس من جنس الآخر الهمجي، دليل إدانة لحضارة الغرب. فالأمازونيات هن أول نساء ثائرات على مركزية القضيب الذكوري. وفي الوقت نفسه عملت هذه الدراسات في اتجاه الكشف عن أبنية أكثر ديموقراطية في العلاقة بين الرجل والمرأة في الثقافات الشرقية التي قامت على الزراعة مثل: وادي النيل ودجلة والفرات، واعتبرت أن حروب الإسكندر الأكبر وقياصرة روما أجهضتها.

وعمومًا، فإن الدراسات الحديثة في النقد الثقافي أعادت طرح موضوع العلاقة بين الأنا والآخر من وجهة نظر ثقافية تخلص – تقريبًا– من المؤثر الديني الذي تأسس عليه في الفكر الأمبراطوري الأوروبي في القرون الوسطى. ومن ثم يتسع مفهوم الآخر في الدراسات الثقافية الحديثة ليشمل جميع الفئات والطبقات المهمشة والأقليات، ويصبح الموضوع النسوي أساسيًا فيه، حيث اتخذت العلاقة بالآخر لنفسها مرادفات عديدة منها (المركز والهامش، العقلي والحسي، الرجل والمرأة). بحيث ينتهي معنى (الأنا) إلى معادل لكل سلطة تمثلها سياسات الهيمنة، وتكون مدعمة بسرديات كبرى.

5ـ مابعد الهوية:

تراهن الدراسات الثقافية "على إمكانية قيام منهج تفاعلي قادر على إنتاج المعرفة عبر التلاقح مع الآخر بوصفه رافدًا من روافد الأنا لا يلغيه ولا يُلغى فيه، إذ تحتفظ الذات بملامحها الخاصة، ولا يكون ذلك بدافع قصدي للمحافظة على الهوية"[21] ومن ثم تصبح الهوية موضوعًا خارج الخدمة إذا ما أردنا حل إشكالية العلاقة بين الأنا والآخر.

ومع ذلك فالهوية تظل أكثر المصطلحات العصرية ترددًا في أواسط المثقفين العرب، فيما تبدو في تحليلها ليل غامض أو كائن خرافي. فللهوية مقدمات متعددة ومعقدة منها: العرقية واللغوية والتاريخية والدينية المكانية. وهي مفردات لا يمكن الفصل بينها على نحو حاسم، كما أن الجمع بينها يجسد ارتباكًا في مفهوم الهوية يظهر –مثلًا– في اختبار حيازته. فهل للهوية حيازة جغرافية أم ثقافية؟ وأين تبدأ وأين تنتهي حدود الحيازة الجغرافية بالضبط؟ فأي حيازة جغرافية تتضمن – في الواقع– ثقافات صغرى ومتعددة داخل الإطار العام للهوية تطمح هي الأخرى لأن تكوّن هويتها الخاصة، ومن ثم فإن بدايات الاصطدام بالآخر كامنة على نحو موغل في فكرة الهوية نفسها، حتى في النظم العلمانية التي تقوم على مفاهيم أكثر حداثة في تشكيل مجتمعاتها وفق قيم التعددية. في فرنسا، فإن رغبة الفتيات المسلمات في ارتداء الحجاب داخل المدارس تتحول إلى أزمة تجسد ارتباك العلاقة بين الأنا والآخر. وتصب في إطار فكرة الهوية من جانب المؤيدين بحجة أن

الحجاب ثقافة، بينما تصب في إطار القانون من جانب المعارضين لحجاب المسلمات باعتباره نوعًا من التمييز الديني.

يحدث هذا، في حين يتم تمرير قيم ثقافية أخرى داخل المجتمعات الغربية من غير أن تصطدم بها. فمن المعروف أن زنوج أمريكا أمكنهم الإسهام في تشكيل الذائقة الموسيقية للمجتمع الأمريكي. والواقع أن الزنوج لم يحصلوا على حريتهم بفضل نضالات لنكولن ولا دفاعات مارتن لوثر القانونية وحدهما، بقدر ما حصلوا عليها بهتافات البيض لهم في ملاعب كرة السلة والبيسبول وفوق حلبات الملاكمة. وليس من المبالغة أن الزنوج قادوا ثورة ثقافية في فنون الغناء، عبر موسيقى البلوز التي أثرت في (الجاز والروك اندرول) ولا داعى للانزعاج من استخدام كلمة (ثقافية) هنا لأن الثقافة ليست بالضرورة هي المعارف الأصيلة التي طالما اعتبرناها سامية، بمعنى أنه يمكن النظر إلى رقصات النيجر وموسيقى الراب كتعبيرات إنسانية لا تقل قيمة من ناحية تأثيرها عن باليه بحيرة البجع الذي احتل مكانة متميزة في التعبير الكلاسيكى الرفيع لثقافة الحداثة. لقد كان المعنى الثقافي في موسيقى البلوز واضحًا في ذهن الأمريكان البيض. بينما لم يكن الحجاب قادرًا على إقناع الفرنسيين بكونه مجرد معنى ثقافي. فالمعنى الثقافي نسبي ومتغير ومراوغ. فما هو ثقافة، وما هو رفيع. يخضع الآن لتغيرات ومراجعات واسعة بفضل ميديا الاتصال ووسائط نقل المعلومات الجديدة. فلم يعد أحد يصاب بالدهشة حين يشاهد على شاشة التلفزيون شابًا يعلق على (الجيوكاندا) التي أقامت عددًا من حروب أوروبا، بأنها أسخف لوحة رآها في حياته. إن حجم المعالجات

التكنولوجية على الشبكة العنكبوتية، بقصد السخرية من (موناليزا دافنشي) كبير ولافت، حتى يمكن القول إن الناس في عصر الصورة، يتعاملون معها بوصفها رمزًا لثقافة بائدة تستحق الرثاء.

سيقول بعضنا إن الشباب اليوم يفقدون القدرة على تذوق الثقافة الرفيعة دون أن يحددوا لنا بالضبط ما هو معيار الرفعة؟ ومن أى ثقافة مستمدة؟

إن تأبيد مفهوم للثقافة هو سلوك غير ثقافي على الإطلاق، وليس ثم شيء أكثر رغبة في تأبيد الثقافة من الهوية، لأن الواقع الذي نحياه يؤكد على أن ثمة خيارات ثقافية جديدة يمكنها أن تتجاوز ببساطة حدود الهويات التقليدية. بمعنى أنها أكثر قابلية للتداول، وهي في مجملها ثقافات تتشكل في مجالات غير تقليدية كالسينما والرياضة وعروض الأزياء والصناعات الترفهية والسياحة والإعلانات أو ما نسميه إجمالاً ثقافة عصر الصورة. لقد مثلت الاعتداءات الإرهابية الأخيرة على استاد فرنسا ومسرح باتكلان صدمة للمعتقد الغربي، ليس بوصف الحدث عدوانًا على نظام الدولة يجسد خلافًا سياسيًا فحسب، بل بوصفه عدوانا على حضارة العالم الحديث المتمثلة في كرة القدم والفن. وهكذا يشتبك الموضوع الثقافي بقوة مع الموضوع السياسي.

إن عصر الصورة –ليس فقط– يطرح علينا تصورات جديدة عن طبيعة الثقافة، ولكنه –أيضًا– سيغير من تصورنا للهوية بحيث يحتل لاعب كرة القدم المسلم (زين الدين زيدان) أهمية في المواطنة الفرنسية أكبر كثيرًا من تلك التي احتلها جده (ابن خلدون) إن العالم يبدأ

تاريخًا للتعاطي الثقافي على تعريفات جزئية تقوم على قيم صغرى، تنتج داخل الحياة اليومية وتستهلك فيها، وتعبر عن استجابات مباشرة للمجتمعات، وتجد نفسها في مجالات الإبداع الحي والفاعل بين الأفراد على اختلاف مستوياتهم. إنها ثقافة تعكس تفكك التعريفات الكلية والمركزية التي أنتجها خطاب العقل الغربي والتقاليد العظمي للحداثة، التي تأسست بدورها على ثقافة المستعمرات وانتجت هويتها فيما يشبه الجيتو. كلية ومعصومة من الآخر. وفي هذا السياق، ينظر كثير من الباحثين باهتمام إلى عمليات خلخلة مركزية العقل والعلم الغربي، وتعرية التراث السلطوي الأمبراطوري والذكوري لأوروبا. على أنها معركة (العالم ثالثيين)، يخوضها مثقفون عالميون ومن أصول غير أوروبية من أمثال إدوارد سعيد وطارق على وول سونيكا وآخرون. وقد حققوا فيها نجاحات مدهشة في سياقات مدنية وأكاديمية لا مؤسسية. غير أن هذا الوضع يتطلب طرح موضوع الهوية برمته إلى الوراء كتراث استعماري بغيض ينبغي التخلص منه. كما أن هناك جزءًا كبيرًا من جهود (العالم ثالثيين) موجه –في الوقت نفسه– إلى الداخل وناقد لثقافته، حيث ينظر إلى ثقافة العالم الثالث على أنها تنزع إلى النقل والنسخ والتواصل من داخلها. وتنظر بتخوف إلى القطع والتفكيك حتى صارت مثل هذه الكلمات –سيئة السمعة والحظ معًا– تصيب العالم الثالث، بخوف –غير مبرر– من فقدان الهوية، ودون انتباه إلى أن فكرة الهوية في حد ذاتها، هي اختراع ولد وتربى في ظل قيم استعمارية. غير أن خطابهم لا يلقى ترحيبًا في مجتمعاتهم الأصلية ويواجه برفض كبير.

6ـ من الاستشراق إلى الأنثريولوجيا:

إن كثيراً مما نعتبرة في صميم الهوية جاء عبر تمثيلات راكمها الغرب في المرحلة الاستعمارية. وهنا تبرز جهود الاستشراق في رسم صورة الشرق العظيم باعتباره أطلال العوالم القديمة والساحرة كألف ليلة وليلة. وصورة الإسلام –نفسها– تختزل في مجموعة التمثيلات الغربية، وهذه هي الإشكإلة الأكبر في الاستشراق –كما يلاحظ إدوارد سعيد– إن غرور العقل الأوروبى نظر إلى الشرقيين على أنهم "عاجزون عن تمثيل أنفسهم، ويتوجب بالتالي تمثيلهم من قبل آخرين، يعرفون عن الإسلام أكثر مما يعرف الإسلام عن نفسه"[22]

وفي هذا الاتجاه نلاحظ –مثلاً– أن كتاب (وصف مصر) بطبعته الفاخرة وسموقه العلمي الذي احتشد له المئات من العلماء والعسكريين، يبدو كتمثيل للقوة الإمبريالية. ولهذا فإن مؤرخي وعلماء الحملة يتجاهلون الإشارات المرجعية إلى تاريخ الجبرتى الذي يعجز –في ظنهم– عن تمثيل نفسه. في تثبيت لصورة الشرق القديم، دون الالتفات إلى طبيعة الحراك المجتمعي وثوراته وطموحاته في تغيير واقعه، التي يشير إليها الجبرتي في أكثر من موقع.

مثل هذه التمثيلات الاستعمارية عن الشرق، كانت سببًا في هجوم وجه إلى الاستشراق الذي ظل يتمسك بخرافة كبرى حول الثقافة الشرقية باعتبارها ثقافة التطور الموقوف، في مقابل الغرب المهووس بكل جديد، ويعني هذا أن أفق المستقبل مفتوح فقط للغرب فقط.

علينا ملاحظة، أن الاستشراق منذ وصف مصر، سار مرادفاً للأنثربولوجيا، ففي حين يركز الاستشراق على الثقافة الرسمية المدونة، فإن الأنثربولوجيين بذلوا جهوداً مشابهة في مجالات الثقافة الشعبية والشفهية. وإذا كان الاستشراق قد أسهم بشكل سافر في رسم هوية ماضوية، فإن الأنثربولوجيين أسهموا بنفس القدر في التأكيد على خصوصيات ثقافية، قصد لها أن تكون تمثيلًا للماضي، وتمتد للحاضر لتدعم من جديد فكرة التطور الموقوف. غير أن الأنثربولوجيا تميز نفسها بطابع احتفالي جزل يحتفي بالآخر، لا كذات مفردة وناضجة، ولكن كتعبير عن طفولة ثقافية صارت نادرة وطريفة، وينبغى الحفاظ عليها ووضعها في محميات ثقافية. وهكذا يماثل موضوع الأنثربولوجيا في قيمته زوجًا نادرًا من حيوان الباندا.

إن هذا الموقف الاحتفالي بالأنثروبولوجيا يبدو هينًا بالقياس إلى موقف آخر له أهميته في عصر المعلومات، حيث تتسع رقعة المصالح الاستعمارية لتصبح كونية، سواء في تحديداتها المكانية والزمانية. ومن ثم تنطلق جيوش من الباحثين والمحللين الناشطين سياسيًا وعسكريًا وأيديولوجيًا. ولننظر إلى هذا التصريح الذي أورده إدوارد سعيد: "واجهت دائرة الدفاع (dod) في السنوات الأخيرة جملة مشاكل تتطلب دعم العلوم السلوكية والاجتماعية.. مضى زمن الاكتفاء بالقوات المسلحة لخوض الحروب، مهامنا الآن تتضمن التهدئة ومد يد العون وخوض (معركة الأفكار) وما إلى ذلك، جميع هذه المهام تقتضي فهم سكان المدن والأرياف الذين تحتك بهم قواتنا المسلحة، سواء في النشاطات السلمية الجديدة أم في القتال، ذلك لأننا في

العديد من البلدان وعلى امتداد العالم، نحتاج إلى مزيد من المعرفة حول عقائدهم وقيمهم ودوافعهم وحول منظماتهم السياسية والدينية والاقتصادية، ومختلف التبدلات والتجديدات التي تطرأ على أنساقهم الاجتماعية والثقافية"[23]

وبغض النظر عن الطرق التي يستفيد بها الغرب لتثبيت صورة الآخر عبر وضعه في سياقات تقليدية لها صيغة الماضي لتحظى ببعض القداسة، فإن أية مراجعة حقيقة لها تكشف ما تنطوى عليه .كثير مما نعتبره تقاليد . من خداع.

يلاحظ جان فرنسوا بايار في (أوهام الهوية) أن ما نسميه تقاليد ليس سوى اختراع للحداثة الأوروبية ومجرد رد فعل لها بقصد إعادة الاستخدام العملي وغير الواعي لشذرات استيهامية من الماضي لصالح الحداثة السياسية. فالتقاليد تبدو تقاليد بالنسبة لنخبة الحداثيين التي لاتمارسها وينظرون إليها باحتفاء شديد يؤكد هويتهم الحديثة، أما بالنسبة للذين يمارسونها فهم لا ينتبهون إلى كونها قيمًا قديمة، أنهم يفعلون هكذا أشياء ليس لكونها تقاليد، فقط لكونها استجابة لحاجات يومية تناسب ظروفهم الاقتصادية والثقافية والسياسية، ومن ثم فهم مستعدون للتخلي عنها واستبدالها إذا ما تغيرت هذه الظروف.

"إن ما نسميه تقاليد كانت عملية ثقافية متحركة ومتواصلة وقد جمدها الاستعمار، وبوسعنا أن نوضح أن ما هو تقليدي ليس ذلك الذي نعتقده، ففي أفريقيا الموغلة في القدم، كانت التقاليد عمليات

تطورية تؤمِّن تواصلًا متحركًا وقد جمدها الاستعمار في تقاليد وفولكلور بتأثيره الأيديولوجي ونصوصه القانونية".[24]

والحقيقة أن كثيرًا مما نظنه تقاليد ليس موغلًا في القدم على نحو ما نظن، وهو وافد في أحيان كثيرة على مجتمعات استطاعت استيعابه ودمجه في ثقافتها بما يعني أن هذه المجتمعات لم تكن جامدة. وهناك وفرة من الكتب التاريخية تثبت أن المجتمعات السابقة على الاستعمار كانت -كلها تقريبًا- متعددة الإثنيات وتضم تشكيلة مختلفة من المجموعات الثقافية. فحتى قبل الحملة الفرنسية على مصر، كانت الإثنيات والعرقيات تتعايش في مناخ ثقافي شديد التنوع، لكن الاستعمار عمل على تقسيم المدن إلى أحياء ومقاطعات تقوم على أساس عرقي أو ديني، وكذلك تثبيت الأهالي في أماكنهم، أو توجيه هجراتهم بما يتفق مع ثقافة الاستعمار الذي سن من القوانين والتقاليد الملزمة لتثبيت هذه التقسيمات، وحرصت في المقابل على تأكيد الخصوصيات الثقافية لها. ومازال المصريون في بعض مدن القناة وأحياء القاهرة، يستخدمون في لغتهم تميزات للأحياء تبقى كشواهد حية على طريقة التفكير العنصري للاستعمار مثل: حى الإفرنج، وعرشية مصر أو عرشية العبيد وحارة اليهود وغير ذلك.

يذكر أن (اللورد كرومر) أصدر تعليمات للمصالح الحكومية أن تمايز بين المواطنين في التعامل على أساس من الزي الذي يرتدونه، فلم يكن مسموحًا لذي الجلباب أن يجلس في مكان فيه من يرتدي البدلة الإفرنجية. وهذا ليس مجرد تمييز بين طريقتين للملبس (طريقة الشرق

وطريقة الغرب) بل تمييز بين ثقافتين في البلد الواحد يعطي أفضلية ويشجع على اعتناق ثقافة غربية. ومن المعروف . أيضًا. أن الاستعمار التركي كان يمايز بين النساء التركيات وغيرهن على أساس من ارتداء النقاب، غير أن النقاب فيما بعد أصبح تقليدًا دينيًا بعد أن تحول إلى رمز على الحرائر من النساء.

وهنا ينبغي ملاحظة أن عمليات اختراع التقاليد أو إزاحتها تنشأ عبر ظروف متعددة منها ما هو داخل الهوية الواحدة ولا تعكس – بالضرورة– إرادات ثقافية أعلى. فمن ذلك مثلًا: أن كثيرًا من المصريين، وبعد احتكاكهم المباشر بالثقافات الخليجية خلال فترة الانفتاح ولظروف الاحتياج الاقتصادي، استحدثوا عادات جديدة وغيروا من تقاليد عاشت بينهم طويلًا، منها مثلًا: أن الكثيرين يستبدلون احتفالية سبوع المولود بسنة العقيقة، والملاحظ أن هذا التقليد يتزايد داخل الطبقة التي تتعايش على دخول اقتصادية أعلى. مثل هكذا ملاحظات تعني أن التقاليد ليست بالضرورة مرادفًا للخصوصية الثقافية، وليست معادلاً للذات المجتمعية. كما أنها يمكن أن تنشأ في ظروف اقتصادية أو سياسية مرحلية وربما عابرة. فمثلًا: تصبح جلسات شرب الشاى (الأتاي) تقليدًا شعبيًا في المغرب، مع أن المغرب لم يعرف الشاي إلا عبر أوروبا، عندما قُدم –لأول مرة– هديةً للسلطان إسماعيل ضمن صفقة لتحرير أسرى أوروبيين. ثم انتقل –بعد ذلك– إلى مصر، عبر الأزهريين المغاربة، ويصبح في مصر، المشروب الشعبي الأول.

ويعني هذا أن رهانات الخصوصية الثقافية من مجموعة القيم والعادات والتقاليد، ليست بالضرورة تمثيلًا للهوية، فربما كانت تمثل ظرفها لا أكثر. ولكننا نخلط كثيرًا بين الهوية والخصوصية الثقافية، وهذا الخلط يؤدي إلى تجميد التطور الثقافي حتى ليصبح التخلي عن تقليد ما بمثابة التخلي عن الهوية نفسها. ومن ثم فإن الانتصار غير الواعي للخصوصية الثقافية يعوق عمليات التنمية الثقافية.

7ـ العيون المغلقة تحدق باتساع:

هذا العنوان استعرناه من فيلم شهير لـ (ستانلي كوبريك) لننهي به كلامًا في موضوع على درجة كبيرة من الأهمية والحساسية في الوقت نفسه، وعلينا الاعتراف رغم كل ذلك بأن كل ما تقدم ليس توطئة لمقولة نهائية وعظمى في قصة حياة الهوية البائسة. فلا يعني مثلًا: أرجوكم تخلوا عن هويتكم، بقدر ما يعكس رغبتنا في خدش مفهوم ثقافي ضخم بات مقدسًا وعظيمًا إلى حد يعوقنا عن فهمه رغم قوة إيماننا به. إنها حقًا عيون مغلقة تحدق باتساع.

غير أن هذا الاجتراح أو الاجتراء إن شئنا سوء النية، هو ضرورة تفرض نفسها علينا لأسباب عديدة أهمها: أننا لسنا في مقعد القيادة، فإذا أردنا أن ننتقل في اتجاهه، فإن علينا أن نتخلي عن مقعدنا القديم، دون أن نشعر بمخاوف من أنه سيلقى بنا خارج العربة.

هذا تمثيل استعاري مؤلم، لأن تاريخًا جديدًا سوف يبدأ الآن، وسوف يضطرنا إلى إعادة النظر في بعض المقولات الثقافية العريقة حتى تلك التي تتمتع بالقداسة الدينية والحصانة الثقافية.

إن عصر الصورة قد بدأ للتو، عصر التحديق بعيون مفتوحة كما يسميه (بودريار) وبدأت معة سياقات ومفاهيم جد مختلفة لما هو ثقافي، فالصورة تبدأ تاريخًا جديدًا للغة، ومن ثم التواصل. وحينما تتغير اللغة، فإن المعاني سوف تتغير بالتأكيد، يقول شاكر عبد الحميد: "يتحرك المرء من خلال الصور عبر إطار زمني ممتد ومنفتح، كما يمكنه أن يتحرر كذلك من القيود المكانية، وأن يفكر ويتفاعل مع أشخاص يوجدون في أماكن بعيدة، كما لو كانوا موجودين أمامه الآن، إنه هكذا يتجاهل أو بالأحرى، يتجاوز العوائق الطبيعية كالحوائط والجبال ..."[25]

فإذا كنا نتصور أن الخصوصية الثقافية تتكون عبر امتداد الماضي الزمني في المكان، فإن هذا التحرر المخيف من الزمان والمكان معًا، سوف يغير بالضرورة من طبيعتها. وربما يهددها بالانقراض. وعلى أقل تقدير، فلن تجد شعبًا يتحدث عن الخصوصية الثقافية بنفس الثقة التي نتحدث بها الآن.

دعونا نتخيل أن الصورة لن تبقي على شيء اسمه الماضي، بمعنى أن إدراكنا لما هو ماض سوف يرتبك تمامًا، لأن الصورة تثبت الزمن وتستحضر الحدث الماضي كما لو كان يقع هنا والآن، ومن ثم فإن الماضي نفسه لن يكون موجودًا –على الأقل– في ذاكرة الحياة اليومية. كما أن برامج دمج الصور يمكنها ببساطة أن تدخل حدثًا يقع الآن

في آخر انتهي، وهكذا ترتبك أى معرفة تراهن على الماضي. وما يحدث في الزمن يحدث مثله في المكان، فالجغرافيا الثقافية متحولة وسائلة. المسألة ببساطة أن الواقع نفسه، وعلى نحو مانفهمه الآن سوف يتغير، لن يكون بوسع أحد أن يقول: هذا واقعي وهذا واقع الآخر، لأن الواقع ليس واقعًا بالفعل بقدر ما هو صورة له. أو كما يقول (بودريار) إنه عالم المحاكاة والصور المحاكية، الصور التي تحاكي الصور، وتحاكي نفسها، إنها أمبراطورية العيون المحدقة.

يقولون إن قوة الصورة بمليون كلمة، وليس لدينا تصور لما سوف تحدثه لغة تقوم على فضاء لانهائي من الكلمات، وفق أبجدية غاية في التشظي والاتساع، تصلح -في الوقت نفسه- للنقل والاستنساخ والتداول الواسع الذي سوف تحدثه الصورة بما يجعل حقوق الملكية الثقافية لأي مجتمع معنىً غامضًا وعبثيًا. هذا إذا ظلت كلمة مجتمع تعبر عن نفس معناها الآني. فملايين الصور المستنسخة من الجيوكندا، سوف تكون تحت تصرف ملايين البشر، ويمكن تحريفها وتشويهها والسخرية منها على نحو يحيل ابتسامة الموناليزا إلى صرخة بائسة.

8ـ مشهيات ثقافية:

عمومًا.. تتعرض القيم الثقافية إلى تآكل سريع في عصر الصورة، وتتفتت المعرفة نفسها إلى فضاء شاسع من المعلومات الصغيرة والجزئية، وتتعرض معه الخصوصيات الثقافية إلى التشوه، وتخلق صورة افتراضية بديلة للواقع، وشيئًا فشيئًا تفرض الصورة نفسها، وينسى

الناس الأصل لأن ذاكرة البشرية تبدأ الآن مع عصر الصورة من جديد. ومن ثم تتعرض الأصوليات الثقافية للتشوش والفوضى وترتبك مفاهيم كثيرة كالخصوصية والهوية والأصالة والواقع والقيمة. لتصبح هذه المعاني مجرد أيقونات، يعلقها الأصولوين والعلمانيون والماركسيون على صدورهم، كل على طريقته.

إن التصور الذي يؤرقنا الآن في صورة المستقبل الثقافي العربي، هو تحول الثقافة إلى نمط استهلاكي على نحو سريع يهدد باضطراب معنى القيمة. مصدر القلق، هو أن الثقافة العربية توقفت تمامًا عن إنتاج ثقافة جديدة وفاعلة، واكتفت بدورها كمستهلك. وفي أفضل الأحوال تمارس نوعًا من التقليد الرديء للمنتج الثقافي العالمي. ويبدو لي أنها استسلمت تمامًا لطابع الاستهلاك، واعتنقت ممارساته، بما يشير إلى فقدان الثقة في قيمة الثقافة ذاتها كمكون حيوي للوقوف على أعتاب المستقبل.

فأي منتج ثقافي جديد، سوف يخرج –منذ البداية– وفق شروط السوق، ونظرًا لشروط الإنتاج الضخم، والانتشار الواسع، فضلًا عن الاستنساخ، سيكون لدينا فائض من المنتجات الثقافية تتجاوز الحاجات إلمومية، وحدود الإشباع لتصل إلى حد التخمة، في مجتمع يعاني – أصلًا– من الأمية. بما يخلق فجوة حضارية في العلاقة بين المنتَج والمستهلك. ومن مظاهر هذه الفجوة، أن يتزايد الطابع الترفي والإستهلاكي للثقافة، فتدخل في دوائر رأس المال بما يجعل أدوات إنتاج الثقافة الجديدة، مهيئة لإنتاج ثقافة مضادة –في الوقت نفسه– لمعنى

القيمة في مجتمع ما، ويمكن أن توجه إليه عبر آليات التحكم وانتقال المعلومات (السيبرنيطقا) لتعمل على إرباك عجلة التطور الثقافي داخله، كأن تطرز ثقافته بكثير من الأخيلة التراثية التي لم تعد موجودة الآن حتى وإن كانت من إنتاجه في زمن ما، لتتحول هذه المجتمعات إلى محميات ثقافية، تشير دائمًا إلى الماضي، لتثبت صورًا تقليدية في الضمير الجمعي لهذه المجتمعات، فيما يتناقلها الغرب كطرائف وغرائب تثبت نازع التفوق داخله. إنه نوع من رسملة الثقافة عبر أنشطة حيوية تمس أساليب الاقتصاد المتدني في مجتمعات العالم الثالث من خلال استغلال الخصوصيات الثقافية، وإحياء السرديات المكانية القديمة التي صورها الاستشراق في لوحاته عن المهن والعادات القديمة بغرض عرضها وبيعها للسائحين.. كما تنشط رحلات السفاري، وسباقات الهجن، وممارسات الطب الطبيعى أو التقليدى في رمال الصحراء والمياه الجوفية وما يصاحب ذلك من طقوس بدوية مصنوعة لتبدو تقليدية ومناسبة في الوقت نفسه للسائح الغربى، مثل: الرقصات الشرقية والأغانى الفولكلورية والفنون الشعبية التي تبذل بسخاء –في فنادق الخمس نجوم– على السياح باختلاف ثقافاتهم وحاجاتهم ويمثل شهر رمضان المبارك في مصر فرصة لشركات تنظيم السياحة لاستعراض تقاليد استثنائية ومبالغ فيها لتدهش السائحين، فيرتدي العاملون في الفنادق ملابس شعبية وطرابيش وعمائم وترتدي العاملات جلابيب مزركشة ومطرزة وبراقع، كل هذا يتم عبر آليات التحكم المعلوماتي بما يتناسب مع المرجعيات والمكونات الثقافية البائدة، ليعاد إنتاجها أو إحيائها في واقع استيهامي، ليس له وجود حتى في أكثر المناطق شعبية، بل على العكس، فإن صبية الحياء الشعبية يغون

الراب ويعلقون فوق أسرتهم بوسترات لنجوم ونجمات السينما العالمية. هذه الخلخلة لا تصنع ثقافة مجتمعية بقدر ما تغذي الصورة التي صنعها الغرب كجزء من المتخيل الغربي عن الفضاء الشرقي.

ومن ناحية أخرى نحن أمام آلة ضخمة لجمع وتداول المعلومات والمعارف والمواد الترفيهية المتنوعة وإعادة إنتاجها، بغض النظر عن قيمتها وهويتها وأصالتها وموضوعيتها، فكل هذا لايهم فالسوق مفتوح والطلب متنوع. حيث ينظر إليها كمواد خام، وعمليات أولية يعاد إنتاجها على نحو واسع في أسواق ثقافية مختلفة ومنتشرة في كل بقاع العالم، وفي هذا السياق تتحول المظاهر الثقافية القديمة من: عادات وتقاليد، وملابس، وأغان، وأطمعة، وطقوس الزواج والعلاقات الإنسانية والاجتماعية إلى مواد شهية، تقدم كغرائب وطرائف على الفضائيات. فيحظى فيلم تسجيلي صغير عن ختان طفلة في قرية مصرية، بنسبة مشاهدة في أمريكا تفوق كل تراث السينما المصرية. وتنتج الأفلام الوثائقية بتكاليف باهظة تحت معنى (عالم يتلاشى) لتصوير المجتمعات البدائية في أفريقيا كمادة طريفة تعمق المسافة الحضارية بين الشمال والجنوب. وفي نفس السياق تسارع دور النشر الأوروبية إلى ترجمة المواد والنصوص الأدبية التي تصور الثقافات القديمة من عادات وطقوس بل وعلاقات وممارسات لم تعد موجودة حتى داخل مجتمعاتها على الأرجح. فعندنا مثلاً تلقى روايات المكان والرواية التاريخية اهتمامًا خاصًا لدى الكتاب والنقاد والمؤسسات المانحة للجوائز بدعوى أنها روايات تؤكد على الهوية والخصوصية الثقافية. وتحت هذا الغطاء تندس كتابات تراهن على تصوير النساء

كجواري مملوكية، والرجال كنماذج لـ (سى السيد) وتحظى المرأة بنصيب وافر كمحتوى قابل للتسليع على نحو واسع، فتتعاقب روايات وقصص وأفلام قصيرة، عن اضطهاد النساء وإجهاضهن وختانهن والتحرش بهن، وتلقى حكايات عن فتيات الشوارع والاضطهاد الديني اهتمامًا خاصًا في الأسواق الثقافية ولا سيما في الغرب، دونما اعتبار للقيمة الفنية للعمل الأدبي أو الفني.

وبدلًا من مواجهة هذه القضايا على نحو عملي وجاد، يتم استثمارها وتسويقها على نحو فضائحي، كما يتم تحريكها داخل دوائر إنتاجها، ليقوم كل بدوره: فيتعمد منتجوها على الإيغال في مثل هذه التناولات بغض النظر عن القيمة الفنية لها، ويسارع النقاد والإعلاميون بتناولها على نحو سياسي أو ديني أو اجتماعي لتثير الشهوة على تعاطيها سلبًا أو إيجابًا، ويبادر أحد الراديكاليين برفع دعوى قضائية على أصحابها، وتنهمر مقالات صحفية عن الحق في التعبير وأساليب المصادرة، وتسارع منظمات وجهات حقوقية إلى منحهم حق اللجوء السياسي. كل يقوم بدورة في لعبة تتكرر بنفس الآلية الرخيصة كل مرة، والمحصلة أن تدخل هذه الأعمال وكتابها في دوائر استثمارية تخدم الطابع الاستهلاكي والرأسمالي للثقافة ولا تخدم الثقافة نفسها، بل ولا حتى المجتمع وقضاياه التي تناولتها تلك الأعمال.

وفي سياق مشابه نجد أن بعض السفارات الأوروبية تعمل بنشاط لتذكية هذه المواد، فلا أحد يفهم لماذا تحظى رواية عن النوبة –مثلًا– بجائزة في هولندا قبل أن تقرأ في مصر، وبعد ذلك يعاد تصديرها إلينا

وكأنها فتح جديد في عالم الأدب، أو كمحفز للكتابة على نمطها. يبدو لي أن التمييز السياسي والحقوقي لهذه الكتابات يعمل كثقافة مضادة تشغلنا ليس عن رؤية وتطوير واقعنا الأدبي فحسب، بل وتثير فينا قناعات مغلوطة عن الأدب ووظيفته في المجتمعات النامية.

إن إسهام الأدب في تكوين صورة الشرق لدى الغرب ظاهرة معروفة رصدها مفكرون أمثال إدوارد سعيد وإرفن جميل شك، ليظهروا كيف أن نصوصًا أدبية شهيرة مثلت الشرق من وجه نظر الغرب، فالمركيز دي ساد في (مدرسة الفسق) يصف غرفة خلفية حيث تجري المطارحات الجنسية الشاذة باحتوائها على أسرة من الطراز التركي العجيب مظللة بالدمسق ثلاثي الألوان، وموباسان يكتب مسرحية تجري فصولها في ماخور، يصور موضوع الحريم حيث كل البغايا يرتدين الزي التركي. فجنسنة البلد الأجنبي وإضفاء الصفة الغرائبية على الجنس، يفضي إلى الجنسانية كمحور يمكن على امتدادها بناء الهوية والغيرية. حيث يتم تصوير النساء الشرقيات بوصفهن جواري خانعات ومنفلتات جنسيًا، ومهيئات بحكم الطبيعة والثقافة لمضاجعات ممتعة وشاذة تزداد نشوتها باغتصابهن. وحيث تبدو صورة الاغتصاب تمثيلًا استعماريًا قابعًا في الليبيدو الغربي -على نحو سادي- عن اغتصاب الشرق عسكريًا. وفي الليبيدو الشرقي على نحو مازوخي، أو كما يعشق السجين جلاده. مثل هكذا ممارسات، تعمل على تحويل الجنسانية إلى ثابت تاريخي يمكن استخدامه لتمييز الشرق والغرب والشمال والجنوب والأنا والاخر. ويرى (شك)[26] أن النمط الانثروبولوجي في الأدب الصريح جنسيًا الذي يستعرض الكم الهائل

للكتابة عن الممارسات الجنسية للشعوب، يظهر أن لهذا النمط جذورًا في الهجوم القروسطي على الإسلام.

إن هذا النمط ينتقل بتراثه الكامل إلى عصر الصورة، عندما تتنافس قنوات البرنو على عرض نساء عربيات، أو بمعنى أصح صورة مستوحاة من ألف ليلة ورسومات المستشرقين في (وصف مصر) لنساء ببشرات سمراء وعيون مكحولة ونهود نافرة لتبدين كعربيات، يخلعن ملابسهن الشرقية ذات الطرز المملوكية، فيما يحرصن على عدم خلع النقاب، ويتأوهن بكلمات مطعمة بالعربية، فيما ترى على خلفية الشاشة عبارة مكتوبة بعربية ركيكة: "فتات عربيات ساخنين في انتظارك.. أتصل برقم ..."

□

مراجع وهوامش الفصل الثاني

1. روجر روزنبلات: ثقافة الاستهلاك ، ترجمة ليلى عبد الرازق . المركز القومي للترجمة . القاهرة . 2011م

2. ك.م . نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى على العاكوب . نص مقال إلنزابث .ا.ميس.

3. ‘إدوارد سعيد: الدور العام للكتاب والمثقفين . مجلة الكرمل . العدد68

4. . أوهام التنوير: سعيد سلامة
ttp://www.geocities.com/sameh562001/68.html.

5. إدوارد سعيد . سابق

6. نفسه

7. ك.م. نيوتن : سابق (نص مقال بيكهام)

8. ك.م.نيوتن: سابق (نص مقال ريكوار)

9. ك.م.نيوتن: سابق (نص مقال بارت)

10. ك.م.نيوتن: سابق (نص مقال ليسلي فيدلر)

11. السيد نصر الدين السيد : إطلالات على الزمن الآتى . مكتبة الأسرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب.

12. إلياس حنا : المانفيست الأمريكي.. كولن باول والديموقراطية . http://www.aljazeera.net/home/print

13. تزفتيان تودروف : فتح أمريكا " مسألة الآخر " . ترجمة بشير السباعى . دار سينا للنشر.

14. السابق.

15 . السابق .

16 . السابق.

17. جان فرنسوا بايار: أوهام الهوية . ترجمة حليم طوسون . كتاب العالم الثالث.

18. برهان غليون : أغتيال العقل " محنة الثقافة العربية من السلفية إلى التبعية " . مكتبة مديولي .

19. توماس باترسون : الحضارة الغربية " الفكرة والتاريخ " . ترجمة شوقى جلال . مكتبة الأسرة . .2004
20 . إدوارد سعيد : تعقيبات على الاستشراق . ترجمة صبحى الحديدى . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت.
21. عيد على مهدى بلبع : مقدمة كتاب أبحاث المؤتمر الرابع لإقليم غرب ووسط الدلتا . الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة . دمنهور . 2003 .
22. إدوارد سعيد . السابق .
23. إدواردسعيد . السابق.
24 . جان فرنسوا بايار . السابق .
25. شاكر عبد الحميد : عصر الصورة " السلبيات والإيجابيات " عالم المعرفة . الكويت العدد 311 يناير 2004 .
26. ارفن جميل شك: الاستشراق جنسياً. ترجمة عدنان حسن. تقديم ممدوح عدوان. قدس للنشر والتوزيع، بيروت/ دمشق، .2003

هوامش

دانييل لرنر . زوال المجتمع التقليدى . بحث متضمن كتاب "من الحداثة إلى العولمة . رؤئ ووجهات نظر في قضية التطور والتغير الاجتماعى " . ترجمة سمير الشيشكلي . عالم المعرفة . ج 1 . الكويت . نوفمبر 2004 .

ستانلي كوبريك . مخرج أمريكى أهتم بتصوير سلبيات الحداثة على المجتمع الغربى من اغتراب وتشظى وتشيؤ واستلاب الوعى ، من أشهر أفلامه " العيون المغلقة تحدق باتساع . البرتقالة الإلية . أوديسا الفضاء " .

ستيفن سيبلبيرج . مخرج أمريكى اشتهر بإنتاج الأفلام ضخمة التكإليف واسعة التوزيع، من أشهر أفلامه " قائمة شندلر " لذي يصور في سياق متعاطف قصة " الهلوكويست" وقد أثار الفيلم مجموعة من الاحتجاجات في ألمانيا ، ومنعت عرضه بعض الدول العربية منها مصر.

الفصل الثالث

حكايات منحازة

حكايات عن النساء

من عيون النساء اشتققت هذا القانون:
إنهن يومضن دومًا بنار بروميثيوس الحقة .
إنهن الكتب والفنون والأكاديميات .
التي تعرض العالم كله وتحتويه وتنميه
ولا أحد آخر على الإطلاق ، مهما يكن، يبزهن .
(بايرون)

عن حرب طروادة الأسطورية، سأل هيردوت: هل من الناس من يصدق أن الطرواديين يحاربون عشر سنوات من أجل امرأة واحدة؟!

بغض النظر عن إجابة سؤال هيردوت، إذا كانت هيلين هي سبب حرب طروادة أم لا؟ فهوميروس يخبرنا أن الحكاية كلها سببها امرأة وقع باريس في غرامها واستحوذ عليها من زوجها مينلاوس. لكن هوميروس هذا، رجل الأساطير. والأساطير –كما تعلمنا– خرافات. أو هكذا ينظر إليها الآن. ولذلك، فالرجال أصحاب العقول النيرة أمثال هيردوت، الذين يقدسون العقل ويحترمون المنطق، لايحترمون الأساطير كثيرًا، ويشكّون في رواية هوميروس. أما النساء، وهن صاحبات قضية كما تعلمون . فلهن رأى آخر.

الأساطير حكايات، مثلت طريقة القدماء في فهم العالم. صحيح أنها تعبر عن طفولة الفكر الإنساني، ولكنها كانت ومازالت طريقًا

للمعرفة، تحترم الخبرة والتجربة الإنسانية. وهي مازالت تحتفظ لنا بطرائق التفكير الأولى التي رسمت تاريخ ثقافة البشر. وإذا كان (ليوتار) يرى أن الحكايات الكبرى مجرد ألعاب لغوية متخمة بالأوهام، فإنه – في الوقت نفسه– يحرض على إنتاج حكايات صغرى تقف في مواجة الحكايات الكبرى وتقوضها. في العموم، ينظر إلى التاريخ الإنساني بوصفة فضاءًا شاسعًا محملًا بالحكايات، ومن ثم يحمل أوهامًا تُعامل الآن بوصفها حقائق. وفيما يخص النساء، فإن التاريخ مترع بالحكايات عنهن. حكايات بدأت مع أساطير الأولين، لكنها نجحت في أن تتسلل إلى روافد ثقافية أخرى، مثل: الفلسفة والدين والثقافة الشعبية، بل والثقافة العليا.

ترى النسويات: أن الأساطير قد حملت البذور الأولي لمأساتهن، ورسمت حدود علاقتهن بالرجال. ولكنها حملت –أيضًا– دليل برائتهن، وتاريخ نضالهن ضد التفكير الذكوري. فالمتحمسات للحركة النسوية، يعتبرن الأساطير بمثابة صندوق الشوار المغلق والمفعم بالأسرار، الذي تركته لهن جداتهن القديمات. وقد آن الأوان لفتحة. ليعرف الرجل أنه –طول عمره– مفترٍ ومستقوٍ بعضلاته على النساء. ونتيجة لهذا، أن تحولت بعض بطلات الأساطير إلى رموز في تاريخ النضال النسوي مثل: إيزيس، وعشتار، وإنانا، والأمازونيات وغيرهن..

المسألة ببساطة تتلخص في أن النساء. يطالبن بقراءة مغايرة للتاريخ. والنظر إليه من وجهة النظر الأخرى المسكوت عنها دائمًا.

والكشف عن الدور الإيجابي للنساء فيه، لتحسين صورتهن. في مقابل نقض صورة الرجل، وإظهار طبيعته السلطوية في العمل على تهميش المرأة.

في حكاية طروادة، يمكن –مثلا– ملاحظة أن حماقات (باريس) تجاوزت تسببه في أشهر حرب في تاريخ الإغريق، إلى حماقات أخرى تتمثل في نظرته للمرأة. فحكايته مع ربات الأولمب الثلاث تشير إلى ذلك. كانت (هيرا وأثينا وأفروديت) ربات لهن مكانتهن بين آلهة الأولمب. الربات شأنهن شأن نساء البشر، كن يتنافسن ويتباهين بجمالهن. كل واحدة منهن تزعم أنها الأجمل، والأقدر على سلب عقول الرجال. ويبدو أن كل آلهة الأغريق كانوا من عينة الربات الثلاثة. لهم مغامرات ونزوات وحيل لا يقدر عليها غير آلهة طبعًا. وضحاياهم –دائمًا– من البشر المساكين. خفة دم آلهة الأغريق لامثيل لها عند كل آلهة الأساطير الأخرى في العالم القديم.

الربات الثلاثة اتفقن: لنحتكم إلى أول من يمر من هنا، من الأجمل بيننا؟

ولسوء حظ باريس أنه كان أول من يمر بهن. أعطينة تفاحة ذهبية، وقلن له: قدمها لأجمل واحدة منا.

التفاحة.. ثمرة حواء التي أغوتها في الحكاية التوراتية، ودفعتها للخطيئة. إنها تفاحة مميزة، فليس معقولًا أن حواء تفعل كل هذا من أجل تفاحة عادية وجنة عدن مليئة بالثمار؟ لا بد أنها تفاحة مميزة. هنا يأتي دور الألعاب اللغوية التي يحدثنا عنها ليوتار. ويسود الاعتقاد

بانها كانت تفاحة ذهبية، على الرغم من الدفوعات بأن التوارة لم تحدد نوع الثمرة التي أكلتها حواء. لكن حكاية التفاحة تعيد إنتاج نفسها لتستقر في الوجدان الثقافي. حتى أن رسامي عصر النهضة، انهمكوا في تصوير حكاية الخلق مقرونة بشجرة التفاح. وبغض النظر عن إلماحنا إلى الرواية التوراتية للخلق، فالتفاحة ظلت رمزًا لإغواء المرأة للرجل في كثير من المعتقدات والثقافات. ليس من مهمتنا –هنا– البحث عن أسبقية إنتاج رمز ما في ثقافة ما، بقدر اهتمامنا بحركية هذه الرموز بين الثقافات المختلفة.

يحكى أن الأرض (الطبيعة) قدمت حقلًا من تفاح الشرق الذهبي إلى هيرا، هدية زواجها من كبير الآلهة زيوس. لانندهش، حين نعلم أن الطبيعة والأرض، مرادفات رمزية للمرأة في كثير من الثقافات. وفي وسط آسيا، وحتى وقت قريب، كان على العروس أن تحظى بقضمة من تفاحة، ثم تقدمها لعريسها، وكأنما تقول له: "هيت لك". وفي قصة النبي يوسف، نجد أن زليخة جمعت بعض نساء المدينة، وأعطت كل منهن سكينًا، فلما رأينه أكبرنه وقطعن أيديهن. إن مكيدة زليخا لنساء المدينة، تمثلت في أنهن عشن لحظة نادرة من الغواية الجماعية في حضور رجل واحد. ولكن.. كيف وقر في الوجدان الجمعي أن زليخة وزعت على كل امرأة تفاحة؟ يبدو هذا تصعيدًا لاستعارة التفاحة التي ظلت تعمل في كثير من الروافد الثقافية بوصفها رمزًا على الإغواء.

تحاول القراءة الثقافية للحكايات، أن تقف على الآلية التي تجعلها مدججة بالاستعارات والألعاب اللغوية. وإذا ما تمكنا من فضح

اشتغال هذه الآلية في الحكاية، يمكن تقويضها، وإعادة حكايتها من وجهة نظر مضادة. مثلًا: ربما (باريس) كان زير نساء، ماكر ومخادع ونفعي، كما أنه كان غبيًا فلم يفطن إلى الحماقة التي هو مقدم على ارتكابها بخيانة مضيفه (مينلاوس). فضلًا عن عدوانيته الشهيرة كسيد للحرب.

– وما أستفيد –أنا– إذا اخبرتكن بالأجمل بينكن. هكذا قال باريس وعيناه تتفحصان الربات الثلاث مثل نخاس.

ربما قالت هيرا: أنا السيدة الأولي، وزوجى أكبر إله في البلد، لهذا سأعطيك السلطة. تأمر وتنهي كما بدا لك.. السلطة يارجل.

وقالت أثينا: وأنا ربة الحكمة. سأعطيك حكمةً وعلمًا وعقلًا راجحًا.. العقل يارجل.

أما أفروديت فهمست بشفتيها القرمزيتين:

– أنا أفروديت، يعني ربة العشق والجمال.. وسأعطيك أجمل نساء الأرض.. الجسد يارجل.

ربما فكر باريس قليلاً: السلطة؟ العقل؟ أنا باريس سيد الحرب، أنا القوة والذكاء الخارق، ما حاجتى إلى السلطة والعقل؟ هكذا أعطى باريس التفاحة لأفروديت. إنه الجسد، السلاح الأقوى الذي تملكه المرأة ولايستطيع الرجل رفضه. في الواقع، إن امتلاك سيد الحرب العظيم لجسد امرأة، هو كل ما ينقصه لتكتمل له السيادة.

أفروديت وفت بوعدها، ومكنت باريس من الاستحواذ على جسد هيلين زوجة مينلاوس الذي فتح له بيته وأكل معه عيشًا وملحًا. الحكاية -تبدو هكذا- منتهي العدل ومتعددة التفاسير. ففيما النساء، حتى لو كن ربات من نسل آلهة، توصفن بالمكر والحيلة والإغواء ومهارات التلاعب بالعقول والقلوب التي نسميها الآن: كيد النساء. فالرجال -في المقابل- طماعون، يستأثرون لأنفسهم بكل شيء: السلطة والعقل وجسد المرأة أيضًا. هكذا تتحلل الحكاية من انحيازاتها. ويمكن التشكيك فيها كليةً. بل وتقبل جدلًا ونقاشًا، يتلخص فيما إذا كانت (هيلين) أحبت (باريس) فعلًا وهربت معه بمزاجها، أم أنه أخذها عنوة واغتصابًا؟. وفي الحالة الأولى، يمكن الكلام عن قوة المرأة وقدرتها على اختيار من تمنحه جسدها. وفي الحالة الثانية يمكن الكلام عن القهر الجسدي الذي عانته (هيلين) من سيد الحرب.

أهل اسبرطة قالوا إن باريس اختطفها، فهيلين زوجة ملكهم، ولايمكن أن يكون ملكنا زوجًا مخدوعًا.

وأهل طروادة قالوا إن ملكة اسبرطة هي التي وقعت في غرام بطلهم باريس، لكمال بطولته.

هنا روايتان متناقضتان للحكاية الواحدة،. رواية اسبرطة ورواية طروادة، لكن نوازع الاختلاف عرقية مسكونة بالانحيازات العنصرية. كل ينحاز لروايته الداعمة لوجوده. الحكاية إذن منحازة لراويها بعكس موضوعية العلم. الحكاية تمرر معارفها عبر لغة مسكونة

بالاستعارات، وهنا استعارتان كل منهما تدعم الأخرى: إهانة الرجل في أن يكون زوجًا مخدوعًا، واكتمال بطولته بالسيطرة على جسد المرأة. الاستعارتان تنحازان للفكر الذكوري.

وإذا كانت الثقافة قد تشكلت عبر مجموعة من الروايات التي كانت تحكي التاريخ، فمعنى هذا أن ثقافتنا مبنية على مجموعة من الاستعارات التي تعمل على بقاء الحكاية في سياق محدد بالنسبة للمتلقي مهما تعددت الروايات. التفاحة في حكاية الخروج من الجنة تنتقل . بوصفها استعارة . إلى حكايات أخرى لتعيد إلى الأذهان حكاية الخطيئة الأولى.

غير أن ملاحظة (نيتشه) عن دور الاستعارة في خطاب الفلسفة، يشير إلى ما هو أخطر، عندما تعمل الكثير من العلوم الإنسانية بنفس الآلية التي تعمل بها الحكاية. لهذا فكثير من المعارف التي تبدو راسخة في التاريخ ومدعومة بتصورات ميتافيزيقة مثل الدين والفلسفة، تسبح في لجة من الاستعارات التي خلقتها الحكاية، فأنتجت روايات منحازة. وكونها منحازة يعني أنها لاعلمية. الآن.. لايستطيع العلم تأكيدها أو حتى رفضها، لهذا توضع جانبًا من وجهة نظر العلم. ونتيجة لهذا تبقى المعارف مغلوطة، تتناقل بين الأجيال والثقافات بنفس انحيازاتها القديمة.فمهما اكد العلم أن مسؤولية تحديد جنس المولود تقع على عاتق الرجل وحده، تظل المرأة متهمة . في المجتمعات الشعبية . عن إنجاب البنات. لهذا، يعتقد النساء، أن الكشف عن

الروايات المضادة للروايات السائدة، من شأنه أن يصحح التاريخ، ويعيد إنتاج معرفة جديدة تقوض من سلطة المعارف السائدة.

إذا كان التاريخ قد روي . طوال الوقت . من وجهة نظر الرجال، فإن روايتهم –مع الوقت– ثبتت نفسها في التاريخ، وعبر مجموعة من الاستعارات، كمعارف راسخة في الثقافة البشرية، فترتب على هذا تثبيت مجموعة من الأكاذيب والانحيازات العنصرية التي خلقت سياقًا ثقافيًا لتثبيت سلطة الرجل. لقد آن الآوان للاستماع إلى روايات النساء.

وإذا كانت الأساطير هي حاملة البذور الأولى للمشكلة برمتها، فالأمر يقتضي إعادة قراءة الأساطير، وخلق تفاسير جديدة مخالفة للتفاسير المعتمدة. كما يقتضي، إحياء أساطير صغرى مضادة للأساطير التي دعمت موقف الرجال، ومن ثم تقويضها. وبهذا المعنى، فإن المعارف التي رسخت في أذهاننا عبر التاريخ، تفكك بعضها البعض لتنتهي إلى نثار.

يهمنا هنا أن نلاحظ، أن الأساطير لم تعد مجرد مادة مهملة في وجهة النظر النسوية كما هو الحال في العلم، لم تعد مجرد حكايات خيالية فقدت أهميتها ببزوغ العقل التجريبي، وهكذا، تبدو الحكايات كأحد أدوات نقد وتفكيك الحداثة ومعارضة العقل التجريبي. ومن ثم، تتفق النسوية مع ما بعد الحداثة، في رفض الاعتماد على العقل كمركز وحيد لإنتاج المعرفة. مع اعتقاد بأن الحكاية أكثر ضلوعًا في إنتاج المعرفة. وعلى نحو خاص، تنهض الأسطورة كمقوم أساسي في

إنتاج الكثير من المعارف الإنسانية التي تعاملنا معها كونها حقائق نتيجة لخلفياتها المقدسة، أو على نحو مايرى (مارسيا إلياد) أن الأسطورة تحكي تاريخًا مقدسًا لحدث وقع في زمن البدايات، أي أنها تحتفظ لنا بحكايات الخلق الأول، ومن ثم يمكن أن تفسر لنا، كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، لافرق في أن تكون هذه الحقيقة، كليةً مثل خلق الكون، أو جزئيةً مثل خلق حيوان أو جزيرة أو مسلك إنساني أو مؤسسة. ومعنى ذلك أن الأسطورة يمكن أن تحتفظ لنا بالحكاية الأقدم عن تكوّن مؤسسة الرجال. لهذا عمدت النسويات إلى الكشف عن المعارف الأولى في الأساطير والحكايات الشعبية، تلك التي تعيد الاعتبار للمرأة، وتضعها في مكانها كربة خالقة للطبيعة وراعية لها.

فهذه (كلاريسا بنكولا) القاصة من أصل مكسيكي أسباني تذهب بعيدًا وراء الحكايات والأساطير والطبيعة في كتابها (نساء يركضن مع الذئاب) بحثًا عن المسكوت عنه في تاريخ النساء.

نشأت كلاريسا في منطقة غابات بالقرب من البحيرات العظمى التي تتغذى على البرق والرعد. حيث كانت حقول القمح تعزف طوال الليل بحفيف أوراقها، وعلى المدى البعيد، كانت ترى الذئاب تأتي إلى المناطق الجرداء في ضوء القمر، تتهادى متمايلة في صلوات إيقاعية. هكذا بدأ الأمر بملاحظاتها ومشاهداتها عن التشابهات بين المرأة وأنثى الذئب، وعلاقة كل منهما بالطبيعة. فراحت تجمع الحكايات الشعبية والأساطير، والمعلومات الموثقة في علوم البيولوجي

والأيكولوجي. وقرأت عن العادات والسلوكيات النسوية، ما اندثر منها وما تبقى، ثم اختبرت كل هذا بعلم النفس، وهو مجال تخصصها الأصلي. بهذا المعنى نحن أمام شتيت من العلوم ومناهج البحث، فيما يعرف بالدراسات البينية التي توسع من دائرة العلم، وتخلق معارف جديدة، تدور جميعها في فضاء شاسع بلا تراتبية أو تخصص. هكذا العالم يتسع وتتداخل العلوم والمعارف، ويصاب بحالة من فقدان التحكم والسيطرة. أشبه بحالة فوضى (شواش) بدئية.

في البدء كانت الكائنات تمرح، وكانت الطبيعة هي كل ما هو موجود على الأرض، حتى جاء الرجل الأول، ولم يكن قادرًا على التعايش مع الطبيعة، فراح يقتلع الأشجار، ويقتل الحيوانات، ليبنى لنفسه أكواخًا ويصنع ملابس وشباكًا يصطاد بها مزيدًا من كائنات الطبيعة، وذات مرة وقع شيء منها في شبكته، ظل يغني طوال الليل بصوت جميل. صوت وقع كالسحر في قلب الرجل الأول، وفي الصباح رآها في صورة المرأة فأعجب بها، وتأثر بنظراتها العطوف المتوسلة من وراء خيوط الشبكة، ولكنه لم يفهم، فبدلاً من أن يتركها للطبيعة، احتفظ بها لنفسه، وأجبرها لتبنى أكواخًا وتصنع الملابس والشباك له. كانت هذه أقدم حكاية عن حبس وترويض الرجل للمرأة البرية.

تقول كلاريسا بنكولا: إننا جميعاً نفيض شوقًا وحنينًا إلى الحياة الوحشية، بيد أن ترياق الحضارة لايترك لهذا الحنين منفذًا، تعلمنا أن نشعر بالخجل من هذه الرغبة، غير أن ظل المرأة البرية، مازال ينسل خلفنا، ويكمن في أيامنا ولياليا.

توجه (كلاريسا) دعوة إلى المرأة في كل العالم فتقول: دعينا ننطلق الآن، ونتذكر أنفسنا في الماضي، في روح المرأة الوحشية، دعينا نغني كي ينمو لحمها على عظامنا مرة أخرى، انزعى عنك أى رداء زائف ألبسونا أياه، وتدثرى بالرداء الحقيقي للحدس الغريزي والمعرفة، نقي عوالم الروح التي كانت يومًا ملكًا لنا.

ترى (كلاريسا) أن الطبيعة هي النفق السري الذي يوصلنا إلى المرأة، ومثلها مثل كثيرات من كاتبات الحركة النسوية، نظرن إلى الطبيعة بوصفها الكتاب المفتوح الذي احتفظ بتاريخ المرأة. التاريخ الطبيعي هو التاريخ الحقيقي للبشرية، لأن البديل لذلك هو مجموعة من الروايات والمعارف المنحازة للرجال، لهذا نجد نبرة تحريضية من النساء، بأن يتجاوزن وهن الحاضر فهو ليس من صناعتهن، فكل مظاهر المدنية والحضارة اللاتي يعشنها ليست سوى ثوب زائف صنعه الرجال وألبسوه للنساء كشبكة الصياد، ليبقين طوال الوقت أسراهم. تشير (كلاريسا) إلى أن طبيعة الصراع بين المرأة والرجل . بالأساس . صراع ثقافي، سكن الحكايات والأساطير، لتبقي الحكاية هي ميدان تحرير المرأة كما كانت شبكة صيادها.

لدينا في الأساطير القديمة التي مثلت الإرهاصات الأولى للتاريخ الثقافي . بقايا المرحلة الطبيعية، حيث كانت المرأة مالكة الحياة وخالقة لها في تناغم رائع مع الطبيعة، لهذا. فكثير من بحث النسويات هو بحث في حفريات المعرفة على حد تعبير (ميشال فوكو) وقد وجدن في أقدم الأساطير إجابات لكثير من أسئلتهن.

في بلاد الرافدين. نجد أقدم الأساطير التي تفسر لنا كيف تكونت مؤسسة الرجال، وكيف قامت على اغتصاب حق المرأة في الخلق.

كانت (تيامه) ربة الخلق والخصب وسيدة الطبيعة وعروس البراري، ربما كانت تشعر بالملل والوحدة، فعملت على خلق فتى وسيمًا، راح يمرح في ملكها ويصطاد في براريها، ولما أنست له أحبته، راحت ترعاه، لكن أخاها (آنو) أخذته الغيرة ونازعها سلطتها في السيطرة على الطبيعة والخلق، فطردته من ملكها. (آنو) لجأ إلى كبير الآلهة (مردوخ) الذي أصدر فرمانًا أن يكون . من الآن فصاعداً : الخلق من الفم بدلًا من الفرج.

الخلق من الفم يرمز إلى العقل والإدراك، إلى الكلمة، إلى المعرفة بوصفها منتجًا بشريًا مناهضًا للطبيعة، يتحكم فيه الرجال الآلهة من أمثال (مردوخ). استبدال طاقة الخلق الطبيعية عند المرأة، بخلق معرفي من إنتاج البشر. هكذا انتزعت صلاحية المرأة في كونها سيدة العالم وربة الطبيعة، لتنتقل إلى يد الرجل الذي منح نفسه حق ملكية المعرفة. أما المعنى الأخطر في أقدم عملية اغتصاب لحقوق المرأة، فهو معنى يدعم الميتافيزيقا. فقرار نزع حق الخلق من المرأة هو قرار كبير الآلهة، لهذا فالبعد الديني/ المقدس، حاضر بقوة، وهو يمنح كل الرجال الحق في الوصاية والقوامة على النساء. وبهذه السلطة الإلهية، يوصم الخلق من الفرج كونه مدنسًا، فيما يمنح الخلق من الفم معنى المقدس.

وهنا يقفز إلى ذهني سؤال: لماذا احتفظت الأديان لنفسها بكتب مقدسة؟ كتب من خلق الفم لتدعم خلق الطبيعة.

طبعًا غضبت تيامة. واعتبرت هذا اغتصابًا لحقها الطبيعى في الخلق. وأدركت نية (آنو) لتهميشها وتحالف مردوخ معه لأنهما من جنس واحد. هكذا تدعم السلطات بعضها بعضًا. لهذا، أعلنت (تيامه) حربًا على (أنو) ومردوخ، لكن مردوخ (الإله) المنوط به عقاب الآخرين، ضربها بالسيف فشطرها إلى نصفين، وجعل من نصفها الأسفل الأرض، ومن الأعلى السماء.

وهكذا خلق مردوخ داخل الذات الواحدة ثنائية ضدية. المقدس السماوي في مقابل المدنس الأرضى. وهذه الثنائية تجسدت استعاريًا عبر تاريخ المعرفة في صياغات عديدة، مثل: الروح في مقابل الجسد، الميتافيزيقي في مقابل الفيزيقي، المجرد في مقابل الحسي، الأنا في مقابل الآخر، الذات في مقابل الموضوع. وفي هذا السياق نجد أن المعرفة نصبت نفسها ذاتًا بوصفها خطاب الحقيقة، وجعلت من مقابلها موضوعًا قابلاً للنظر، وفاقدًا للمعنى في حد ذاته، فالمعرفة هي التي تمنح الوجود معناه. لهذا يعتقد شراح النسوية أن تاريخ المعرفة هو ميدان الصراع لا التاريخ الطبيعي، فالطبيعة البيولوجية التي خلق عليها جسد المرأة لاتقلل من شأنها بل تعلو به، وتخصه بأعظم الخصائص الطبيعية. إذ يظل جسد المرأة هو الشاهد الحي على سخاء الطبيعة معها، وعلى عجز المعرفة عن النيل منه، فحينما وضعت المعرفة الإنسانية نفسها في مواجهة الطبيعة، كانت تضع نفسها . في الوقت نفسه . في مواجهة المرأة وجسدها بوصفه تمثيلًا للطبيعة.

على أي حال، فالأساطير القديمة سجلت صراعًا وسجالًا أساسه هذه الثنائية: المرأة والرجل. وكان جسد المرأة الجميل الفاتن قاسمًا مشتركًا في كل مرة، وفي كل مرة، كان يجر عليهن البلاء من الرجال وحروبهم التي لاتنتهي. هكذا، ظلت النساء تشعرن دائمًا أنهن ضحية أجسادهن. ومن ثم يأخذ موضوع الجسد بعدًا مهمًا، ليس في الدراسات النسوية فحسب، بل في ثقافة ما بعد الحداثة، بوصفها انقلابًا على الحداثة، وحافزا لإعادة النظر في المعارف التي انبنت عليها.

المشكلة أن حكايات من هذا النوع يعاد إنتاجها في الثقافة بصيغ مختلفة، ومن ثم، فأحد المهام التي يقوم بها النقد الثقافي والنسوي، هو رصد هذه الصياغات المختبئة والمتلونة في الخطاب الثقافي، وفضحها وعرضها للجمهور عبر تفاسير معارضة للسائد.

الملاحظة المهمة، التي رصدها الباحث أحمد عبد الحميد النجار، في كتابة (المرأة في المخيال الجمعي) تشير إلى أن كثيرًا من التصورات التي انتجتها الأساطير عن المرأة، ثبتت نفسها في التاريخ عبر مغايرات معرفية مختلفة، تنتقل من الأسطورة إلى الثقافة الشعبية والدينية، بل وتمتد حتى الثقافة الرسمية وكأنها حقائق مطلقة، غير أن دلالتها ورموزها تتغير وفقا لنسق المطاوعة (flexibilite) الذي يؤكد قدرة الأسطورة على التجلي، أو إعادة إنتاج نفسها في كل خطاب جديد. مثلا: فحكاية الأخوين المعروفة في الأسطورة الفرعونية، تعيد إنتاج رموزها في القصص الشعبي والديني.

لكن الباحثة (رندا رزق) تشير إلى أن مدى المطاوعة في إعاد إنتاج الأسطورة أوسع مما نظن، بحيث يمكنها تحقيق ذلك عبر تحولات زمنية ومكانية واسعة. ففي بحثها (فيدرا.. امرأة في ملتقى الحضارات) ترصد المعالجات الدرامية لأسطورة (فيدرا) بين الحضارات المختلفة، بوصفها أمثولة في الطمع وزنى المحارم. وهي حكاية تتقلب وتروى مرة عن الأخ وزوجة أخيه، ومرة عن الابن وزوجة أبيه، لكنها في كل مرة تشير إلى أن المرأة هي أس البلاء ومبعث الغواية. وما تحاول أن تفعله (رندا رزق) هو اختبار هذه الحكايات وتحليلها، ورصد تجلياتها في الدراما منذ الإغريق وحتى الآن. ومن ثم فضح نمطية المعرفة التي تعمل وراء كل منتج (نص درامي) يجعل الحكاية المعتمدة في الأسطورة مرجعًا لها. كما لاحظت، أن الحكاية يعاد إنتاجها . في كل مرة . عبر آلية استعارية، تكسبها شكلًا مختلفًا.

المسألة المهمة التي تشير إليها (رندا رزق) أن الروايات الأسطورية الذكورية للتاريخ، لا تثبت نفسها كمعرفة في الوعى العام أوالشعبي أو الدينى فحسب، بل تثبت نفسها . أيضًا . داخل ثقافة النخب الحديثة.

فيدرا حكاية أخرى عن النساء، ومرة أخرى، تشارك فيها (أفروديت) بوصفها رمزًا للغواية. تقول أفروديت لأرتميس: سأوقع الحب في قلب (فيدرا) ولنرى ما ستفعلين، أما (أرتميس) فترد عليها: لست سوى قوادة قذرة، وكيداً لك سأوقع العفاف في نفس (هيبوليت). هكذا نصيب البشر من عبث الآلهة، النساء للغواية والفتنة، والرجال للعفاف والطهر.

تقع فيدرا في غرام (هيبوليت) ابن زوجها، تتهيأ له وتعرض نفسها عليه، لكن (ارتميس) غمرت قلبه بالعفاف فأعرض عنها. عندئذ تشنق (فيدرا) نفسها، وتترك رسالة إلى زوجها تدعى كذبًا، أنها تعرضت للاغتصاب من (هيبوليت) وأنها قتلت نفسها محوًا للعار. يغضب الأب (الزوج) ويدعو إله البحر(أبسيدون) أن ينتقم له من ابنه، هكذا يدبر (أبسيدون) حادثاً فيقتل (هيبوليت). عندئذ فقط تظهر (أرتميس) بعد فوات الأوان . مثل البوليس في السينما الأمريكية لتخبر الأب أن ابنه كان عفيفًا بريئًا، فالأمر كلة مجرد مكيدة دبرتها (فيدرا) لتنتقم من (هيبوليت).

لكن هزل الآلهة الإغريق يصبح جدًا عند الباحثين عن تفسيرات للأشياء الغامضة في سلوك الإنسان، فحكاية (هيبوليت وفيدرا) تفسر . علميًا في مستويات رمزية مختلفة: إنها صراع بين المقدس والمدنس عند علماء الأنثربولجى، أو بين العاطفة والواجب عند علماء الاجتماع، أو بين الأنا والأنا الأعلى عند علماء النفس. لكن كل هذا لايسهم في تبرئة المرأة مما علق بها في التاريخ، وربما يثبته كحقائق لايرقى إليها الشك. كما أنه ينبني على نفس المنطق الثنائي الذي انتجته المعرفة، وتبنته عقلانية الحداثة. ويأتي دور النسويات ليعكفن على قراءة الأساطير لفضح الآلية التي انبنت عليها المعارف القديمة، وكيف تسربت إلى المعارف الحديثة؟ حتى أنها تعيد إنتاج نفسها على يد رجال كبار الشأن.

(رندا رزق) راحت تبحث في كتابها عن تأثيرات أسطورة (فيدرا) –وحدها– في بعض الأعمال الدرامية فوجدتها أكبر مما نظن. ولكنها

توقفت عند سبع نماذج صريحة، أربعة منها عند: يوربيدس وراسين وبنيانتى ويوجين أونل. وثلاثة عند كتّاب عرب هم: على أحمد باكثير وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم.

اتفق الجميع على أن (فيدرا) تمثل صورة الحب المحرم، ولكنهم اختلفوا في تفسيراتهم للدوافع وراء سلوك (فيدرا). مثلًا: يوربيدس الوثني، أخذ بفكرة مكيدة الربات. فالدافع إذن نوع من القدر الذي لاحيلة لفيدرا إلى دفعه ومن ثم أظهر كل من (فيدرا وهيبوليت) كضحايا، أما (راسين) المسيحي الذي يمثل الكلاسيكية الجديدة، فقد رأى أنها مكيدة الشيطان تلك التي أوقعت بفيدرا في الخطيئة كما أوقعت بحواء، ومن ثم ظهرت نموذجًا للشر الخالص وكأنها (سالومي) فيما ظهر (هيبوليت) ورعاً متدينًا وكأنه يوحنا المعمدان. لكن المعنى عند (راسين) يذهب لأبعد من ذلك، إنه تأكيد على طبيعة المرأة الضعيفة، بحيث تقع . في كل مرة . فريسة سهلة للشيطان. إنه تأكيد على الإدانة التاريخية للمرأة في حكاية الخلق التوراتية.

أما (بنيانتى) فالتقط فكرة كيد النساء وحولها إلى سياق شعبي وكأن ماحدث ليس سوى غيرة نسوية حمقاء يدفع ثمنها الرجال. أما (يوجين أونيل) فقد استخدم نوعًا من الإسقاط، إذ عزى سلوك فيدرا إلى نوع من الانحطاط الأخلاقي الذي أصاب أوروبا بعد الحرب الأولى كنتيجة لتدني مستوى المعيشة، وهكذا تصبح فيدرا مرادفًا للانحطاط الأخلاقي. في هذه المعالجات، سنجد ميراثًا يعاد إنتاجه في صيغ مختلفة، لكنه في

النهاية يدين (فيدرا) أو يشير إلى نقصان في الطبيعة الأنثوية. كما أن المعالجات العربية (لفيدرا) لم تبتعد كثيراً عن هذا.

في سياق مقابل، تتخذ الباحثات العربيات من ألف ليلة وليلة ميدانًا معرفيًا لفحص صورة المرأة في التراث الشرقي. لكن الباحثة (عواطف سيد أحمد) لاتكتفي بالتنقيب عن صورة المرأة في نموذج شهرزاد، بل تتجاوز ذلك إلى البحث عن صورة الرجل أيضًا. لهذا تعمد إلى أختبار نماذج مختارة تدل على عمق تصارع القيم الثقافية الذكورية والأنثوية على نحو جلي تارة، وعلى نحو خفي أخرى، لتكشف عن أن الخطاب الحكائي لشهرزاد يتخذ أيديولوجيا نسوية ذات طابع إصلاحي موضوعي، يهدف إلى إصلاح المجتمع الذكوري الذي يمثله شهريار، ومعالجة مواطن الزلل، وتحريره من شهوة الحكم والجنس، والموروثات الاجتماعية البالية المنحازة للرجال أو المناهضة للنساء، والتي كانت المرأة أكبر ضحاياها.

فطنت (عواطف) إلى أن شهرزاد كانت . طوال الوقت . تتفهم طبيعة الخطاب الثقافي المنحاز للمجتمع الذكوري، والذي دعمه حدث عارض في حياة شهريار بخيانة زوجته له مع العبد الأسود. كان من المستحيل تحرير شهريار من ذهنية الانحياز، بخطاب آخر منحاز إلى المرأة، لهذا عمدت (شهرزاد) إلى خطاب موضوعي حيادي، راحت تسربه إلى شهريار في حكاياتها اليومية شيئًا فشيئًا عبر نماذج منتقاه، تعرض فيها صورًا عن نساء عديدات يخضعن . لما يخضع له الرجال . في قيمهن الخلقية ونزوعاتهن النفسية. فبين النساء كما بين الرجال، سويات

ومنحرفات: المخلصة والخائنة والعفيفة والفاسقة والمحتالة والعالمة. وهكذا يعبر خطاب ألف ليلة عن وجهة نظر تقويضية للخطاب الذكوري. إذ أن الحكايات الصغرى المضمرة في الحكاية الكبرى لألف ليلة، تمثل انقلابًا على المعرفة الأولية التي تصدرها الحكاية الإطار، تلك التي تبرز فكرة الخيانة بوصفها سمة أساسية من سمات النساء. وتتمحور حول فعل الجنس المحرم الذي مارسته الملكة مع عبدها الأسود. وبهذا المعنى، فإن البناء الحكائي لألف ليلة هو بناء تفكيكي . في حد ذاته . ليس لضرورة البنية التوليدية للحكايات الصغرى فحسب، بل لكون هذه البنية مناقضة للبنية الكلية في الحكاية الإطار. بمايعني أنه، إذا كانت الباحثة تشير إلى أن خطاب شهرزاد كان موضوعيًا لمراعاة الحالة النفسية لشهريار، فنحن نذهب (معها) لأبعد من ذلك: إن خطاب الحكاية (ألف ليلة) مصمم . منذ البداية ليكون تقويضيًا، ومنحازًا لقضية المرأة / شهرزاد، التي صمدت لألف ليلة من التهديد والاغتصاب الرمزي. وهكذا يمكن للحكاية الواحدة أن تكون ميدانًا للخطاب والخطاب المضاد في الوقت نفسه. بما يضفي مزيدًا من الثقة في الحكايات كمعطيات معرفية، من حيث قدرتها على حمل تفاسير متعارضة، لتقدم مجالًا بحثيًا ومعرفيًا أكثر رحابة من العلم، وأكثر ديموقراطية، وربما أكثر موضوعية.

وبهذا المعنى هي تعارض العلمية المتمركزة في اللوجوس. وليس من قبيل المصادفة أن يحظى السرد بمكانة مميزة في ثقافة ما بعد الحداثة، تدعم انتشارة وتوسعه التكنولوجيا، بما تتيحه من إمكانات تأتي الصورة على رأسها، لتفتح لنا فضاءً شاسعًا من الحكايات الصغرى، حتى يمكن لأي إنسان –اليوم– أن يحكي لملايين الناس سرديته الخاصة.

هكذا تعمل النسويات، على جمع نثارات من الأسطورة والحكايات الشعبية بل والدين والفلسفة، ليشرن إلى عموم الظلم الذي تعرضت له المرأة في تاريخ الثقافة البشرية، ويرين أن لامفر من أن تستعيد المرأة مكانتها معتمدة على نفسها. ولكي تفعل النسوية هذا، فعلته عبر منهجين:

المنهج الأول: سياسي، عن طريق الاحتجاج والإضراب والمطالبة بالحقوق القانونية والاجتماعية كاملة مثل الرجل، في العمل في الميراث في حقوق الزواج في التمثيل النيابى والسياسى والقضائي.. إلى آخره. باختصار، رحن يبحثن عن مكانة متساوية مع الرجال في حقوق المواطنة كافة.

المنهج الثانى: ثقافي، فرحن يبحثن في تاريخ البشرية، ويعملن على إبراز دور المرأة فيه. وتنقيته من السلبيات التي لصقت بها. وفضح ممارسات القهر والتهميش التي مارسها الرجال عليهن طوال التاريخ. ثم الكشف عن الصور المضيئة للمرأة التي تم تجاهلها أو تهميشها.

لمعرفة أوسع بهذا الموضوع يمكن مراجعة:

1. العنف والمقدس والجنس فى الميثولوجيا الإسلامية لتركى على الربيعو
2. النسوية وفلسفة العلم ليمنى طريف الخولى
3. المقدس والمدنس لمارسيا إلياد
4. نساء يركضن مع الذئاب لكلاريسا بنكولا .
5. المرأة في المخيال الجمعي لأحمد عبد الحميد النجار
6. فيدرا.. امرأة في ملتقى الحضارات لرندا رزق

حكاية أخيرة عن الجسد

تعلّم أن الروح هي الجسد
وأن الجسد هو الروح
يقولون لنا أنهما مختلفان
ليقنعونا أن بإمكاننا الاحتفاظ بأرواحنا
إذا تركناهم يستعبدون أجسادنا
(جورج برناردشو)

يُطرح الجسد بوصفه موضوعًاً ثقافيًاً منذ فجر الحداثة، غير أن السنوات الأخيرة من القرن الماضي . توقفنا على تسارع الوعي بموضوع الجسد، وطرحه على أصعدة عدة في الأدبيات المعاصرة، ليبدو الأمر كما لو أننا نعيش . حقًّاً . عصر الجسد، أو ليبدو كأن الجسد هو محور يدور حوله شتيت الثقافات المعاصرة، حتى أن ليوتار، يذهب إلى أن الجسد، أصبح موضوعًا لكثير من الأنشطة، لا الثقافية والفلسفية فحسب، بل والسياسية والاقتصادية أيضًا.

لقد كان الجسد –طوال الوقت– موضوعًا فلسفيًا، يتراوح بين التحريم الإثني، والتهميش العقلاني الديكارتي، أو بين التعريف الفيزيقي له والنظرة الإمبريقية التي توحد بين الجسد والذات وتجعله مصدرًا لكل نشاط إنساني.

خلال أسبوع واحد كنت قد قرأت ثلاثة أخبار تبدو من أول وهلة وكأن لا علاقة فيما بينها. الخبر الأول: عن عودة شاب إلى الحياة بعد موت سريري أدخله في غيبوبة لأكثر من عشرين عامًا. والخبر الثاني: عن شاب ألماني من آكلي لحوم البشر محاط بآلاف المعجبين الذين يبادلونه نفس المزاج ويشجعونه برسائل التأييد على موقعه الشخصي بشبكة الإنترنت. أما الخبر الثالث: فهو عن ظاهرة من ظواهر الانتحار الجماعي بين الشباب تتم بالاتفاق والتواعد على شبكة الإنترنت.

القاسم المشترك بين الأخبار الثلاثة هو علاقة الإنسان بجسده، ودور التكنولوجيا في شكل هذه العلاقة، المقصود هنا هو الإنسان المعاصر طبعًا، ومفهومه الحداثي للجسد.

فعلاقة الإنسان بجسده –في أساسها– تتم عبر مفهوم ثقافي اجتماعى يختلف من بيئة إلى أخري ومن عصر إلى آخر، إذ أن الجسد وكما يقول رمضان بسطاويسى في (الإبداع والحرية) هو الصورة التي تحدد هوية الإنسان، وهو المكان الصغير الذي يربط الإنسان بالمكان الأكبر (الكون) كما أن حركة الجسد في المكان بمثابة تعبير رمزي يختزل حركة الزمان الكوني –نسبيًا– في عدد السنوات التي يحياها الجسد، وإذا كان الجسد يُدرس في مجال العلوم الطبيعية كموضوع في حد ذاته، فأنه في مجالات العلوم الإنسانية ومن منظور ثقافي وفلسفي، يدرس بوصفه وجودًا حيويًا يعبر عن علاقة الإنسان بالعالم.

فالإنسان يعبر عن علاقته مع العالم عبر جسده، فصيانة جسد الشاب . الذي أصيب بموت سريري . بالأجهزة والمحاليل في أقسام الرعاية المركزة عبر عشرين عامًا، تعكس احترام الإنسان لجسده، وتنمية وعيه به، بحيث يأخذ أبعادًا ثقافية أكبر كثيرًا من وظيفته البيولوجية وحضوره الفيزيقي. فهو المكان الأول الذي تسكنه الذات، وهو الدال على الوجود والحضور النفسي، وهو معيار حرية الفرد، وهو التعبير الرمزي للهوية والخصوصية.

وقد ساعدت التكنولوجيا الحديثة الإنسان على تنمية وعيه بجسده، وقدرته على صيانته، وتأكيد عمقه الفيزيقي والنفسي، ومن ثم تعديل مفهومنا لسردية كبرى عن الموت. اتخمت عبر التاريخ البشري بتصورات شديدة التعقيد والتشوش والأوهام. وتراوحت بين نزوعات دينية عن الحياة الأخرى، ونزوعات فلسفية حول العدم ومعانيه. لكن الدراسات النفسية الحديثة غيرت كثيرًا من معنى الموت، ومن صورته، حيث لم يعد وقفًا على المعنى الفيزيقي، بل هناك شواهد وحالات مؤكدة على نوع من الموت النفسي، حتى ليُعتقد أن الموت الفيزيقي ليس سوى نتيجة حتمية ونهاية تراجيدية للموت النفسي. كما أن علوم التحليل النفسي أضافت وفسرت كثيرًا من المفهوم الفلسفي للعدم. كما نجحت برامج التأهيل النفسي في تغيير مفاهيمنا عن الإعاقة الجسدية، وصور العجز المختلفة.

من قبل كان الذين يدخلون في غيبوبة من النوع الذي دخله الشاب يعتبرون في عداد الأموات ويدفنون. أما الآن فإن التقدم

العلمي عمق إحساس الإنسان بجسده، واحترامه له وصيانته، ونتيجة لهذا، تغيرت نظرتنا للجسد، وبدأت في التحرك من هامش الوعي . ذلك الجانب المعتم الذي نختزن فيه الممنوع والمحرم . إلى بؤرة الوعي، ليصبح الجسد موضوعًا حيويًا، يطرح نفسه بلا حرج في كثير من المجالات الثقافية. حتى يقال إن الحداثة حررت الجسد الإنساني.

الآن نفهم، أن معنى تحريم الجسد، هو تحريم غيابه، أي تحريم تبديده وإهانته، وليس تحريم حضوره. هذا يستوجب حقوقًا تضمن صيانته واحترامه من قبل الآخرين. إنه احترام يصل إلى حد التحريم في كل الأديان السماوية بل والوثنية أيضًا. ففي الأسطورة اليونانية القديمة، تناصب (أنتيجونا) مليكها العداء وتقف في مواجهة سكان المدينة التي تركت جثة أخيها في العراء بلا دفن تنهش فيه الطيور الجارحة. لقد تعاطفت الآلهة مع أنتيجون امتثالًا لقداسة الجسد الإنساني وحقه في التكريم، على الرغم من النظرة إلى أخيها الميت كخائن لمدينته ويستحق الموت. ولم يكن فن التحنيط عند القدماء المصريين سوى صورة من صور احترام الجسد وتحريمه حتى على ديدان الأرض وعوامل التحلل الطبيعية، ومن ثم كانوا يكتبون على المقابر عبارات تذكر بتحريم العبث بجثث الموتى وتذكر بعقوبة من ينبشون المقابر، وعمومًا فإن احترام الجسد وتقديسه هو مقوم ثقافي عرفته جميع الحضارات القديمة. فالأصل، أن الجسد مقدس في ذاته، بغض النظر عن ممارسات صاحبه. وبهذا المفهوم، لاقت دعاوي إلغاء عقوبة الإعدام على المحكومين قضائيًا، ترحيبًا واسعًا في كثير من المجتمعات. واستنت قوانين تناهض التعذيب أي كانت أسبابه وصوره.

لكن حكاية الشاب الألماني، آكل لحوم البشر ومشجعيه، تعكس خللًا عميقًا في علاقة الإنسان المعاصر بجسده، فأكل لحوم البشر هو أقوى صور التحريم عبر التاريخ البشري كله، إذ إنه يرد الإنسان إلى مادون الإنسانية، ويهدم كل صور التحضر والتطور البشري، ويذكر القرآن صورة آكل لحوم البشر كأبشع صور التكريه والتنفير من فعل الاغتياب والنميمة بقوله تعالى: "أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً فكرهتموه..".

يظهر الخلل في علاقة إنسان العصر الحديث بجسده عبر التناقض الكبير بين الموقفين، ففي حين تجند العلوم البيولوجية والطبية كل طاقتها لخدمة الجسد الإنساني وصيانته وتحسين وظائفه سواء بالجراحات أو بالمنشطات وأدوات التجميل أو بالتدخل الجيني. فإن الجسد . نفسه . يتحول إلى سلعة، سواء على نحو عضوي وظيفي، أو على نحو دعائي، حتى ليظهر على الملأ أحد الناس يفخر بأنه من آكلي لحوم البشر ويجد من يعجب به ويناصره !! وإذا كان الانتحار الجماعي للشباب بالتواعد على شبكة الإنترنت، يعكس علاقتهم المتوترة بالعالم ورفضهم له كموقف ثقافي ونفسي واجتماعي، فهو في الوقت نفسه يعكس توتر علاقة الإنسان الحديث بجسده، والاستهانة به والرغبة في تبديده بدلًا من صيانته وتعزيزه. وهي -أيضًا- علاقة مضطربة للجسد مع العالم.

لاضطراب علاقة الجسد بالعالم الحديث مظاهر وأشكال عديدة، إذ كيف نفسر التنافس في فنون الحرب الحديثة، وامتلاك وانتشار

أسلحة الدمار الشامل، وأساليب الإبادة الجماعية بدءًا من نجازاكي وهيروشيما مرورًا بمركز التجارة العالمي ومقابر صدام الجماعية وإنتهاء بالهوس التدميري المتبادل بين الدول والجماعات العرقية والدينية، دون التفكير في هذه العلاقة المضطربة بين الجسد الإنساني والعالم، لينعكس كرغبة عميقة في إبادته وتغييبه.

إن عشرات الأفلام المتداولة على شبكة الإنترنت، والتي تعكس انتهاكات شاذة للجسد، تمارسها جماعة داعش، تطرح علامات استفهام كبرى عن مستقبل علاقتنا بالجسد. فحتى في آتون الحربين الكبريين، وعلى ما فيهما من شراسة وعنف، لم نشهد تداولًا إعلاميًا لعمليات ذبح وإحراق وإغراق متعمدة. ولن أكون مغاليا إذا قلت، أن الظاهرة الداعشية، جعلت من عمليات إبادة الجسد فنًا في حد ذاته، يستفيد على نحو واسع من فنون التكنولوجيا والإعلان الذي يستهدف ترويع العالم.

وأحد أشكال هذا الاضطراب والتناقض في علاقة الإنسان بجسده، قد تظهر في نشاط واحد من أنشطة الحياة الإنسانية، بحيث تظهر العلوم الطبية –نفسها– كما لو كانت تتحرك في اتجاهين متضادين، أحدهما يعبر عن اهتمام الإنسان ورعايته للجسد، والآخر يعبر عن احتقاره له عبر تجارة الأعضاء البشرية وتجارة الدم والبلازما التي تنتشر في الأوساط العلمية، فضلاً عن التجارة المباشرة في الجسد الحي (الرقيق الأبيض) التي لا تخلو قوائمه من الأطفال والصبية. وهكذا فإن العلاقة بين الإنسان وجسده تستلفت نظر المفكرين –

أيضاً- كإحدى صور التعبير عن علاقة الإنسان بالآخر في بعدها الأخلاقي والسياسي، أى أن الجسد يصبح موضوعًا سياسيًا . أيضًا . فالبيت الأبيض يعلن بزهو عن أول خريطة للجينات يضعها علماء أمريكان، وبعد عدة أسابيع يبدأ حملة مضادة على مجموعة علماء أذاعوا خبراً عن استنساخ طفلة من جسد الأم.

ومن المفارق -أيضًا- أن إعادة انتخاب بوش الابن لرئاسة ثانية راهنت على مجموعة من القيم الأخلاقية التي تتعلق بالجسد الإنساني على نحو مباشر مثل الإجهاض وزواج المثليين والأبحاث الخاصة بالخلايا الجذعية. غير أن سياسة بوش التي تضع الجسد في إطار أخلاقى لا تتورع -هي نفسها- عن ارتكاب المجازر في العراق وأفغانستان، وتنتهك حرمة الجسد على نحو فج في السجون والمعتقلات على نحو ما تمثلة أحداث سجن (أبو غريب).

غير أن الجسد بوصفه موضوعًا سياسيًا، وتمثيلًا لبعض المعاني السياسية، التي مثل: حق التكسب والعمل، والحق في الحرية الفردية، والحق في حياة كريمة يسودها العدل والمساواة، يأخذ أبعادًا شديدة الأهمية في السنوات الأخيرة التي صاحبت اذدهار تكنولوجيا الصورة، حتى أن ما أطلقنا عليه الربيع العربي الثوري، قد انطلقت شرارته عندما أشعل شاب تونسي النار في جسده، احتجاجًا على ما تعرض له من إهانة وظلم، وفي الثورة المصرية، صار جسد الشاب خالد سعيد الذي اغتالته الشرطة، مركزًا للحراك الثوري، وحافزا على انطلاق الثورة أقوى مئات المرات من القيم السياسية والأيديولوجية القديمة التي اعتادت

الثورات أن تقوم من أجلها. لهذا لم يكن من قبيل المصادفة، أن انطلقت الثورة في يوم عيد الشرطة نفسه، ولم يكن من قبيل المصادفة أن يؤكد شعار الثورة الأول، على معان ترتبط بالجسد، على نحو ما انطلق الشعار: خبز . حرية . كرامة إنسانية. فصيانة الجسد تقوم أساسًا على هذه المعاني، حيث الجسد الصحيح القوي و الجسد الحر الخلاق، والجسد المقدس الذي لاينبغي أن يهان تحت أي دعوى أو معنى. لهذا تبدو مشاهد المجاعات في أفريقيا، ومشاهد انتهاك جسد الإنسان في المعتقلات والسجون والحروب العنصرية، وتجارتى الرقيق والأعضاء البشرية، أهم مجالات العمل لمنظمات حقوق الإنسان، لكن كل هذا الاهتمام الدولي بحق الإنسان في امتلاك جسده وحمايته من الانتهاك، لايعني توقف المجاعات ولا غلق المعتقلات، بل على العكس، فإن أغرب ما يواجهنا في هذا الصدد، تورط بعض الدول الديموقراطية، التي ترفع شعارات حقوق الإنسان، وضلوعها في جرائم منظمة، ترتكب في حق الإنسان، وتصب جميعها على الجسد.

ورغم هذا الاضطراب في علاقة الإنسان بجسدة فثمة حقيقة لا يجب إغفالها، فالإنسان المعاصر أعاد النظر في علاقته بجسده على نحو أكثر تعقيدًا، واهتمامًا بحيث يبدو كما لو أنه أعاد اكتشاف جسده وفق معطيات التكنولوجيا الحديثة. وتكمن المشكلة في أن الجانب الفلسفي والأخلاقي في علاقة الإنسان بجسده لم يتأصل على نحو واضح. ومن ثم فإن الإنسان –نفسه– يبدو شديد الارتباك أمام هذا الاكتشاف، ويبدو غير قادر على التعامل مع معطياته بحكمة،

وهكذا تظل العلاقة شديدة الغموض والالتباس، بل وتزداد غموضًا بتعقد وسائط الاتصال المعرفي والثقافي.

في حكاية التوأم الإيرانى مغزى يوقفنا على طبيعة العلاقة بين الإنسان المعاصر وجسده، وواقعة التوأم الإيرانى قريبة العهد، تناقلتها وكالات الأنباء وترقبها العالم بشغف كبير، وتتبع الإعلاميون أخبارهما منذ لحظة الإعداد لدخول غرفة العمليات تمهيدًا لجراحة تفصل بين البنتين الملتصقتين، ثم جعلوا من خبر وفاتهما حدثًا مأساويًا مثله مثل خبر مصرع الأميرة ديانا وعشيقها المصرى.

ربما هذا الأمر مرتبط بوسائط الاتصال الحديثة وقدرتها على الاستفادة من الأحداث وترويجها وتصنيع النجوم في كل يوم، إذ كان من المتوقع أن تتحول البنتان إلى نجمتين على شاشات التلفزيون وصفحات الجرائد، لو قدر لهما الحياة بعد الجراحة، ولافرق في ذلك بينهما وبين النعجة (دوللي) التي أثارت الانتباه وجذبت الأضواء لعدة سنوات. فالجسد الإنساني، من ناحية أخرى هوحقل تجارب للعقل التجريبي.

ولكن لماذا توحدت مشاعر الناس مع البنتين، وكأن الناس قرروا فجأة تبنيهما؟ هل هو مجرد إشباع فضول أثاره الإعلام؟ أم أنه تعبير عن أحلام عميقة في الإنسان المعاصر لامتلاك جسدة وإتمام السيطرة عليه، ومن ثم فتحقيق انتصار جراحي كهذا، بمثابة خطوة نحو تحقيق هذا الحلم، بل ويبدو أكثر أهمية من النزول على سطح القمر. الجسد هكذا هو القارة المجهولة التي لم تكتشف بعد.

ووسط هذا الضجيج الإعلامى لم يهتم أحد بمشاعر أختين عاشتا ملتصقتين لما يقرب من ربع قرن ثم قررتا ـ فجأة ـ الانفصال، أو قل قررت كل منهما أن تمتلك جسدها الخاص، جسدًا متفردًا ومستقلًا، لايشاركها فيه أحد حتى ولو كانت أختها التي عاشت منذ الميلاد معها، وربما تموت معها. فهما كانتا تدركان حجم المخاطرة التي قد تودي بحياتهما معًا أثناء الجراحة، ومعنى هذا أنهما وضعتا حياتهما في كفة، وحقهما في امتلاك جسديهما الخاص في كفة أخرى. إنها مخاطرة في سبيل حرية الجسد وامتلاكه والانفراد به بعيداً عن الآخرين، لا تقل عن أى مخاطرة يقدم عليها فدائي في سبيل حرية الوطن، لم لا.. فالوطن هو الجسد الأ صغر الذي يربطنا بالكون، وامتلاك الجسد واستقلاله هو رمز لامتلاك الإرادة الكاملة، بل هو غاية كل الغرائز الإنسانية.

هذا ما حققه لنا وعينا بأجسادنا، فعندما يعي الإنسان جسده، يكتشف قارته المجهولة، فإنه يرغب في امتلاكها والسيطرة عليها، بهذا الوعي، تدرك النساء، إن أول ما يجب فعله لتحرير ذواتهن، هو تحرير أجسادهن.

تشير الدراسات النفسية إلى أن المرأة هي الأكثر احتفاء بجسدها والأكثر رغبة في السيطرة عليه وامتلاكه، في حين تكمن المفارقة في أن النساء هن الأكثر عرضة لانتهاكات أجسادهن، ومن ثم يتحول الجسد في الثقافة النسوية إلى رمز للتعبير عن وعي المرأة بذاتها ورغبتها في الاستقلال ومقاومة سلطات القهر الذكورى عبر التاريخ.

لقد كان هذا القهر يقع –عادة– على جسد المرأة، وفرض عليها إخفاء جسدها (الواضح بطبيتعة) ومن ثم قمع رغباتها، بما أدى إلى دخولها في حالات من الهوس الجنسي سجلهتا الأساطير والحكايات الشعبية والدينية، بوصفها دلائل نقصان في شخصية المرأة، تنعكس أخلاقياً على سلوكها.

النسويات يعتقدن، أن تفعيل الجسد النسوي، أي جعله فاعلًا راغبًا، وليس مجرد مفعول به، أحد أشكال التعبير عن إرادة نسوية في تغيير نمط العلاقة بين الرجل والمرأة، تلك التي تقوم على القهر، ونزع حق ملكية الجسد، وحيث تتحول النساء إلى جوارٍ مطلوبات دائما لأرضاء الرجال ليس إلا. إن الطبيعة منحت المرأة جسدًاً معبرًاً عن نفسه بوضوح، وحتى يمكن اتساق المرأة مع ذاتها، لابد أن يكون تعبيرها عن نفسها واضحًا ومساويًا لوضوح جسدها.

إن هذا التساوى هو مانسميه (وعي المرأة بذاتها) فالوعي بالذات ضرورة لأنه يخرج الجسد من المعنى المجرد للغريزة. هذه هي الصفة المميزة للإنسان، فكل الكائنات تعرف معنى واحدًا للجسد هو المعنى الغريزي، فممارسة الجنس عند الحيوان وظيفية للإنجاب وحفظ النوع، بينما الإنسان استطاع أن يرقى بالفعل الجنسي ليكون درجة من درجات التحقق والإشباع النفسي والتواصل مع الآخر وتحقيق الذات، بغض النظر عما إذا كان الفعل ينتهي إلى الإنجاب من عدمه، وذلك بأن حول ممارسة الجنس –في حد ذاتها– إلى قيمة حسية، وتعبير عن شراكة نفسية مع جسد آخر. ويعني هذا أن المسافة المفتعلة بين

الجسد والروح، ليست موجودة في الواقع. فكل منهما يفضي إلى الآخر.

يأخذ اغتصاب جسد المرأة بعدًا دلاليًا في كتابات النساء، يشير إلى ممارسات القهر التي تمارسها سلطات كبرى على كيانات ضعيفة، ومن ثم يظهر الاغتصاب في رموز تشير إلى انتهاكات لحقوق، ليس النساء فحسب، بل والأقليات العرقية والدينية، فضلًا عن اكتسابه بعدًا استعماريًا في أدبيات مابعد الكولونيالية، وحيث يكون الفضاء المستعمَر في خطاب النسوية هو جسد الأنثى المستضعف. فإذا كانت الأنثى مهمشة أصلًا في مجتمعات الرجل الأبيض، فإنها في البلدان المستعمرة تعاني تهميشًا إضافيًا، ومن ثم يصبح جسدها مسرحًا لكل ممارسات الاغتصاب الاستعماري، على اعتبار أن الاستعمار هو تمثيل للمركزية الأوروبية من ناحية، ومركزية الرجل الأبيض من ناحية أخرى. وهما تمثيلان واضحان لانتهاك الآخر وتهميشه، وفي هذين التمثيلين، نصل إلى أقصى درجات الاستعباد والانتهاك لجسد المرأة في المجتمعات المستعمرة.

في زمن الاستعباد في أمريكا، كان الرجل الأبيض (السيد) يتعامل مع جسد المرأة السوداء بوصفه مرادفًا للطبيعة الوحشية التي تحتاج لمن يروضها. فيسود اعتقاد بأن الرجل لايصير رجلًا ما لم يضاجع زنجية، وعلى البالغين من البيض، أن يثبتوا فحولتهم بين فخذى زنجية أولًا، ليكونوا جديرين بالزواج من بيضاء تعمل على تهذيب غرائزهم الوحشية. وبهذا يأخذ استعمار الجسد معنى ثقافيًا مساويًا لاستعمار

الأرض. يمتد إلى ثقافة الصورة الآن، ويأخذ بعدا عالميًا بفضلها. ففي السينما الأمريكية الحديثة وأفلام البورنو، يكون الجسد الأسود تجسيدًا للشهوة البدائية. ودعاية لإثارة الغرائز تروج للإقبال على الجسد الأسود في أسواق الدعارة. إنه تجسيد لذهنية الاستعمار القديم تتجلي في أشكال ثقافية حديثة.

ومن ناحية أخرى، وعبر ثقافة الصورة –أيضًا– يصبح جسد المرأة مستهدفًا اقتصاديًا أكثر من أى شيء آخر، ويظهر هذا في أساليب الدعاية والإعلان التي لا تكف عن توظيف جسد المرأة، ليس فقط كوسيلة ولكن كهدف أيضًا، من ذلك: جراحات التجميل وحقن السيلكون وعلاجات التخسيس وأجهزة الرياضة البدنية التي تضمن درجة أعلى من الرشاقة. وفي عام 2005 نشرت جريدة قطرية، خبرًا مؤداه: أن النساء في منطقة الخليج وحدها، ينفقن 1,7 مليار دولار على العناية بأجسادهن، وقالت مسؤلة في إحدى شركات مستحضرات التجميل في ألمانيا إن عمليات التعرف على الثقافات المختلفة عبر وسائل الإعلام عززت الطلب على منتجات العناية بالجسد، ويعنى هذا أن الاقتصاديين قد التفتوا بعمق إلى البعد الثقافي في علاقة الإنسان بجسده. وأنهم ركزوا على جسد المرأة بالتحديد، ولكنهم أرادوا استغلاله كسلعة. وفي سياق متصل، تحظى برامج التغذية والطبخ على شاشات التلفزيون بمشاهدة عالية، ولكنها تمرر عبر فنون الطهي، نوازع استهلاكية لسلع ومنتجات ترفية لا تخدم –في الحقيقة– سوى سياسات رأس المال. شأنها في ذلك، شأن جراحات التجميل وأجهزة

العناية بالجسد. ويصبح جسد المرأة هو الميدان المفضل في هذا السياق.

والحقيقة .. إن علاقة الإنسان المعاصر بجسده والتي يمكن التعبير عنها خلال المظاهر الاجتماعية والثقافية والتكنولوجية الحديثة لا يمكن فهمها إلا من خلال فهم تاريخي لوعي الإنسان بجسده، وحيث أن وجود الإنسان في الزمن أو التاريخ هو وجود جسدي في الأساس، ومن ثم فموضوع الجسد مشتبك مع التاريخ بقوة، ولكنه مثل أي موضوع ثقافي آخر يخضع لاختلافات تعبر عن الخصوصيات الثقافية لكل مرحلة من مراحل التاريخ.

فمفهوم الجسد في الشرق القديم يختلف كثيرًا عنه في اليونان القديمة، فالثقافات الشرقية القديمة نظرت إلى الجسد الإنساني كعضو يرتبط في سياق كلي مع جسد أكبر هو الكون، ومن ثم يتماثل الجسد مع الطبيعة ويتحد معها وفيها، ليس فقط في قيمته ولكن – أيضًا– في صفاته ووظائفه، كأن يظن أن الشعر في الجسد ينمو بنفس الطريقة التي ينمو بها النبات في الأرض. ونتيجة لهذا التوحد بين الجسد والكون حرص الإنسان على خلق علاقة متناغمة مع الطبيعة ليضمن صحة وسلامة جسده، ولا شك أن علماء البيئة قد قطعوا شوطًا في بحث العلاقة بين الجسد الإنساني والبيئة، وليس غريبًا أن يدخل الاهتمام بالبيئة في صميم العمل النسوي، بل أن التنبيهات الأولي لمشكلات البيئة –في الخريف الصامت– أخذت بعدًا نسويًا، كما أن كتابات النساء مثل: تونى موريسون وكلاريسا بنكولا وغيرهما

ترد الاعتبار لجسد المرأة من خلال رصد مظاهر توافقه مع الطبيعة كجزء منها.

ولكن الإغريق كانوا قد نظروا إلى الجسد ككيان مستقل عن الطبيعة، ونتيجة لذلك تمزقت العلاقة بين الإنسان والكون، ثم نتيجة لهذا الانتزاع من حضن الطبيعة الأم، بدأت مشاعر الاغتراب في التأكيد على النظرة الثنائية التي تميز بين الجسد والروح، وتضع الروح في مكانه أعلى لينعكس هذا الوعي على سلوك الإنسان وعلاقته بجسده كمظهر من مظاهر الصراع بين الجسد والروح، أي أن الثنائية مزقت العلاقة بين الإنسان وجسده أيضًا.

وأدت النظرة الدونية إلى الجسد وفصله عن الطبيعة وتجريده من أبعاده الروحية إلى أن أصبح الإنسان يتعامل مع جسده كمجرد أداة تنحصر قيمتها في وظيفتها وقدرتها العملية على حل بعض المشكلات الاقتصادية كأي أداة من أدوات الإنتاج. فالتكوين العضلي للرجل بمثابة رأس ماله الذي يساعده في إنجاز المهام الشاقة، وكذلك التكوين الجمالي للمرأة يصبح وسيلة للتكسب، وهكذا يوضع الجسد في سياق استهلاكي ويتم تقييمه كأي سلعة، ولاشك أن هذا الفهم دعم فكرة الرق في التاريخ الإنساني.

لقد عرفت كل الثقافات نوعًا من العبودية والعنصرية القائمة على أساس جسدي. وجدير بالذكر أن الفكرة تواترت في الثقافة الغربية إلى ما قبل الحداثة، فمع عصر الكشوف الجغرافية وباسم الدين، كان يتم استرقاق البشر لكونهم لا يمتلكون روحًا خيرة، وظل هذا المفهوم

سائدًا حتى ظهور وثيقة حقوق الإنسان التي أنهت تاريخًا طويلًا من الرق.

ومن الممكن أن الثقافات الشرقية المعاصرة قد تأثرت بهذه النظرة التي تفصل بين الجسد والروح، ولا سيما لدى الفلاسفة الذين اطلعوا على الفلسفة الإغريقية في تصورها عن طبيعة الخلق المثنوية، التي ترد الوجود إلى مبدأين هما: الخير والشر أو النور والظلمة، أو السماء والأرض أو المعنوي والمادي، ومثل هذه الأنماط التراتبية التي تقوم على أحكام قيمة مطلقة، والتي هي في إحدى صورها بمثابة صورة هيراركية تنظر إلى المرأة كمخلوق أدنى درجة ومكانة من الرجل، تمامًا كما تنظر إلى الجسد بوصفه المادة الفانية الحقيرة في مقابل خلود الروح وسموها.

إن الفلسفة الغربية الحديثة، تبدو كامتداد للفلسفة الإغريقية في نظرتها الثنائية إلى الإنسان، ففكرة ديكارت عن تمجيد العقل، تنتهي إلى تهميش الجسد، وهي بذلك لا تختلف عن تصورات أفلاطون المثالية في جوهرها، فالجسد –هكذا– يظهر كغلاف أو كآلة تساعد العقل على تحقيق غاياته، وهي من وجهة النظر الديكارتية، نبيلة بالضرورة، بعكس غايات الجسد الغريرية الدنيا. هذه الثنائية التي عززتها عقلانية الحداثة، أمعنت في تغريب العلاقة بين الإنسان وجسده، تنتهي إلى شعوره بأن جسده مجرد آلة، قابلة للبيع كأي سلعة، بل وقابلة للاستبدال والتحسين لمناسبة العرض والطلب بهدف رفع الكفاءة الإنتاجية للجسد في بورصات الرياضة والإعلانات وأسواق الموضة ومجالات السينما والفضائيات على نحو ما نجد في

أفلام البرنو وكذا في أسواق تجارة الأعضاء البشرية التي ساعد على انتشارها التطور العلمي و التكنولوجي.

وقد أدى هذا إلى ظهور فكرة الجسد الفردي وفصله عن الجسد الاجتماعي العام، وتجلي إحساس الإنسان بالفردية والعزلة والاغتراب وانقطاع جسده عن أجساد الآخرين ولاسيما بعد انتشار وسائط الاتصال التكنولوجي الحديثة التي عمقت عزلة الإنسان، وحالت دون التواصل الحي بين البشر واستغنت عنه بالآلة. وفي واقع مثل هذا، فإن أكثر ممارسات الجسد ورغباته احتياجًا إلى الآخر، يمكن أن تتم بشكل فردي تماما (أي بدون الشريك الحى المتفاعل) ويتجلي ذلك في عمليات الاتصال الجنسي التي تتم عبر وسائل الاتصال التكنولوجي بدون وجود شريك حقيقى أو بمجرد وجود صورة أو صوت الشريك الافتراضي.

وقد رُصد هذا الملمح بكثافة في رواية (حب في السعودية) للأديب السعودى إبراهيم بادى، فكثير من مشاهد الاتصال الجنسي –في الرواية– كانت تتم عبر الهواتف، فضلًا عن وسائل التواصل الاجتماعي عبر الإنترنت، بما يؤدي إلى نشوء حالة جديدة من اغتراب الإنسان عن جسده، تلك التي تظهر في المجتمعات المغلقة، فيصبح الجسد أكثر انغلاقًا على نفسه، في حين تمتلك . هذه المجتمعات . كل أسإلب التكنولوجيا القادرة على التواصل مع الآخر. ومن ثم، يصبح الإنسان أكثر اعتمادًا على جسده وأكثر انكفاءً . بالتالي . على ذاته، ويتعمق شعوره بالاغتراب. وفي ضوء هذا الارتباك

في العلاقة بين الإنسان وجسده، يمكن تفسير بعض الظواهر مثل الانتحار الجماعى، والشذوذ الجنسى وتعاطى المخدرات وإدمان مشاهدة أفلام البرنو وتجارة الجنس عبر الأقمار الصناعية، وبرامج التواصل الافتراضي، وهوس الراهانات في حلبات المصارعة الحرة ولاسيما مصارعة النساء، إلى آخر الكثير من مثل هذه الظواهر، كما يمكن فهم حكاية الشاب الألماني آكل لحوم البشر التي بدأنا بها كرمز إلى الانكفاء على الذات، تعبر عن علاقة الإنسان المعاصر بجسده.

□

الفهرس

مقدمة 3

مدخل 7

الفصل الأول تفاعلات ثقافية 21

1- أصل الحكاية 23

2- الإنسان الحائر التعيس 28

3- إنه عالم يتشظى 33

4- انظر وراءك بغضب 46

5- الكرة ورأس العالم 56

6- إبطال السحر القديم 70

7- من الفن إلى التقنية 83

8- العالم على سطح المكتب 91

الفصل الثاني تمثيلات ثقافية 95

- قوى الثقافة الفاعلة 97

- قصة الأنا والآخر 129

الفصل الثالث حكايات منحازة 169

- حكايات عن النساء 171

- حكاية أخيرة عن الجسد 191

صدر للمؤلف:

1. أيام هند . قصص قصيرة، طبعة أولى /نصوص 90 (عام 1990) طبعة ثانية (مركز الحضارة العربية) عام 1998.م

2 . للروح غناها . قصص قصيرة . سلسلة مختارات فصول . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997م

3 . فوق الحياة قليلا . رواية . سلسة أصوات أدبية . الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة 1997..

4 . مدارات في الأدب والنقد . إصدارات إقليم القاهرة الكبرى . 2002م

5 . مثل واحد آخر - قصص قصيرة . (نشر خاص) . دار الاتحاد للطباعة . القاهرة .2004 .

6 . أفضية الذات (قراءة فى اتجاهات السرد القصصى) . سلسلة كتابات نقدية . الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة . 2006

7 . شارع بسادة . رواية . صدرت الطبعة الأولى عن دار الناشر . القاهرة . 2008، ثم صدرت الطبعة الثانية عن روافد للنشر والتوزيع بالقاهرة والدار العربية للعلوم ببيروت عام 2011م

8 . الحالة دايت . رواية عن (سيرة الموت والكتابة) الهيئة العامة لقصور الثقافة2011م
9 . ميرامار (نجيب محفوظ) للناشئين . تبسيط وتقديم.
10. لمح البصر -كتاب قصصي- روافد للنشر والتوزيع . القاهرة . 2014م