

زمن التطبيع

غوغاء الصهيونية: عن الإبداع والإبداع المضاد

والتطبيع، وحتى الاعتراف بالعدو والإعجاب به - وهذا ليس أقل من تعبير عن التحولات الجذرية التي أصابت النخب العربية الحاكمة وترابط مصالحها مع العدو. الأولى أعطتنا مصر عبد الناصر والوحدة السورية المصرية وحررت الجزائر واليمن الجنوبي وثورة ظفار وثورة تموز في العراق والثورة الفلسطينية وشكلت عاملاً مهماً في نهضة شاملة تجلت في كل المجالات تقريباً وأعطتنا جواد سليم ومثالث المدبغين من أمثاله (كتبت عنها بتفصيل هنا في «الأخبار»). أما الثانية فأعطتنا السادات (والساداتية) وحركة الإخوان المسلمين وبشير الجميل ومحمود عباس ومثلها فنياً مذهب «خلي بالك من زوزو»، وطبعاً زياد

خدوا، مثلاً، وقارنوا، بين رفض «العبقري» سري نسبة للمقاطعة الأكاديمية للكيبان الصهيوني، حين كان رئيس جامعة القدس، ودعوته لـ «إلغاء الاستعمار عبر المشاركة الأكاديمية» ورد مجموعة من الأكاديميين الفلسطينيين عليها. الفيلسوف، كما يعرف نفسه على ويكيبيديا، يدعو بالحرف «لبناء الجسور بدل الجدران» مع الكيان الصهيوني، ويفصح عن «الرغبة في أن نربح الإسرائيليين إلى جانبنا بدل أن ننتصر عليهم» كل هذه العبارات قد لا تبدو على وجهها أكثر من «هبل» خالص لا معنى له، إن لم نقل أنها تصلح كنموذج لـ «التخلف الإدراكي» بامتياز. لكن، لا يحددكم ظاهر سطحيته وسذاجتهم، فهي، في الحقيقة غير ذلك تماماً. ما قد يبدو لنا كمصاب معرفي ضرب قلب وعينا السياسي وشوّهه، هو في الحقيقة أفضل تعبير عن العقيدة المضادة وطريقة التفكير الجديدة التي بررت وتبرر (وحتى تشجع على) كسر كل الخطوط الحمر وتحليل كل المحرمات. هذه، في العمق، أيديولوجيا طبقية بامتياز تعبر عن مصالح هائلة لشريحة نمت وتطورت منذ الانفصال وتعززت مع النكسة وكامب ديفيد والتقت مصالحها، ولا تزال، بنويوا مع مصالح العدو واستعمارهم لفلسطين. كل ما يفعله هو محاولة تعميم هذه العقيدة عبر الفن والإعلام والأكاديميا وغيرها من الأدوات التقليدية.

خاتمة: عن الغوغاء

في «تأملات في المنفى»، يصف إدوارد سعيد في معرض تقييمه لـ «القصة والقصة القصيرة العربية»، بعد النكبة، رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس» بأنها «واحدة من أرقى (أفضل) وأقوى القصص القصيرة الحديثة» (ص: 51). ورؤية سعيد هنا، كناقد أدبي وفني بارع تؤكد أن النقد الأدبي (والفني) هو أكثر عمقا وأشد تعقيداً من سطحية الانبهار ببراعة استخدام تقنيات الكتابة وعدتها (كما يذهب منطق المدافعين عن دويري)، بل يتضمن أساساً وبلا أي مواربة التركيز على عوامل السياسة والاجتماع والتاريخ وحتى الأيديولوجيا. لهذا، يؤكد سعيد أن كنفاني كان نموذجاً لكاتب من نوع خاص اقتضت وجوده الحالة العربية الجديدة حينها. فما بعد النكبة، وتحديدًا بعد ثورة 1952 في مصر، التي ساهمت في التأسيس لنشوء حركات التحرر، «تفاقم دور الكاتب»، يقول إدوارد سعيد، وأصبحت الكتابة لدى «من يعتبر نفسه منخرطاً جدياً في واقع عصره «فعالاً تاريخياً»، بل فعل مقاوم بعد 1967» (ص: 48). وفيما شكلت النكبة سؤال العرب الوجودي وسؤال استمرارهم الثقافي بامتياز، أصبح على الكاتب العربي «إنتاج فكر ولغة يجسدان إرادة الدفاع عن ما هو مهدد بالانقراض في الحياة العربية» (ص: 48) - ناقشت هذه الفكرة بالتفصيل هنا في «الأخبار» سابقاً.

لكن هذا لم يمنع محاولات النيل من كنفاني مؤخراً، وتوصيفه بـ «القتيل»، وحتى تحميله هو مسؤولية اغتياله، كما جاء في أحد مقالات صحيفة عربية. وهذا النقد طبعاً مأخوذ بالحرف من سرديات الدعاية الصهيونية التي تعمل باستمرار على تحميل المقاومة والمقاومين مسؤولية القتل والدمار الذي يقوم به الكيان الصهيوني في بلادنا. وفي نقد آخر (مؤخراً أيضاً)، زعموا حتى أن كنفاني كان ذكورياً (وطبعاً، فانت هذه الفكرة العبقرية إدوارد سعيد، لكن جهابذة الفكر كانوا لها بالمرصاد). لكن غسان، وإن استهدف بذاته ولذاته، فانليل منه هو أيضاً محاولة للنيل من كل ما يمثله من عقلانية سياسية وعقيدة مقاومة، وفي ذات الوقت الدعاية أيضاً لعقيدة مضادة وعقلانية سياسية مهزومة.

بذات الطريقة يمكن فهم الهجوم على المثقف المقاوم بيار ابي صعب بسبب قوله: «إسرائيل ليست وجهة نظر»، هي ذات العقيدة التي تحاول أن تقنعنا أن في قول بيار هذا انتهاكاً صارخاً للحريات، كما كتب أدهم (على صفحة «الحررة» لا غير). وانتقاه الموارين هذا، مرة أخرى، لم يحدث فحاة. بل، هو نتاج صيرورة عمرها من عمر النكسة أصبحت فيها المقاومة جنوناً في أحسن الأحوال (وليست حتى وجهة نظر)، والمطالبة بتحرير فلسطين جنوناً أيضاً، فيما التطبيع والاعتراف بالعدو هما عين العقل. لكن تفاقولي، مرة أخرى، بأنهم لم، ولن، ينتصروا، وأنهم لم، ولن، ينجحوا سببه، كما كتبت لبيار، هذا الفهم لهذه الظاهرة. لهذا، كتبت له، أن لا يبالي بتلك الأصوات التي ينطبق على أغلبها توصيف المبدع هادي العلوي في «في الإسلام المعاصر»، بـ «الغوغاء»، كتنقيص للعامية أو «جمهور العوام» الذين يجري الصراع عليهم وعلى وعيهم وبيننا وبين أصحاب العقيدة المضادة:

«ومن الأوهام التي تتكرر في أوساط المؤرخين المعاصرين أن العامة اضطهدت المفكرين. وهو وهم ناتج عن الخلط بين العامة والغوغاء الدينية. إن أهل الإسكندرية وأهل القاهرة لم يخرجوا في مظاهرات حاشدة للتنديد بآبن سبعين حين قدم إليها منفيًا من المغرب، وإنما منعه من الإقامة في مصر رجال الدين الذين كان بمقدورهم تحريك أتباعهم المقربين لإزعاج القطب الصوفي وعدم تمكنه من الاستقرار. وعوام بغداد ليسوا هم الذين رموا الحلاج بالحجارة وهو مصلوب، وإنما الغوغاء التي كانت توجهها العقيدة المضادة:» (ص: 16).

انتهى المقال. الآن ساعدوا لاستكمال قراءة ديوان المكزون السنجاري، مبدع آخر لو قرأه (وفهمه) أصحاب الفهم الساذج للإبداع ودعاة الإبداع المضاد لخلجوا من أنفسهم.

* كاتب عربي

قليلة جداً من الفنانين العالميين الذين تحتفظ المؤسسة الدولية بنماذج من أعمالهم، تماماً مثل لوحة «غيرنيكا» الشهيرة لبيكاسو. ولوحة بيكاسو، هذه، التي تعتبر أحد أهم الأعمال الفنية المعارضة للحرب، يوجد منها نموذج قماشى على مدخل قاعة مجلس الأمن حيث تعقد المؤتمرات الصحافية، ولها قصة على صلة وثيقة بالعراق وأبعد من مأساة مدينة غيرنيكا بكثير (دمرتها الطائرات الألمانية والإيطالية نيابة عن القوميين الفاشيين أثناء الحرب الأهلية الإسبانية). فعشية عرض كولن باول لسيناريو المجزرة التي ارتكبتها أميركا لاحقاً في العراق في مجلس الأمن في 5 شباط 2003، فرضت أميركا على الأمم المتحدة تغطية اللوحة بستانار أزرق - فالمشهد كان سيبدو سوريلالياً حقاً أن تدعو للحرب من أمام اللوحة التي أصبحت أحد أهم رموز معارضة الحرب عالمياً. لكن علينا أن نصدق أن الفن لا علاقة له بالسياسة، وبالتالي أن إبداع زياد دويري رباني، وأن فنه ينتمي لفئة فريدة جداً (غير فئة بيكاسو بالتأكيد) من الإبداع النقي والخالص من أي سياسة أو دلالات أيديولوجية وأنها فوق الزمان والمكان والتاريخ والجغرافيا والعصر - ليس هذا حول تاريخي؟!

زمن دويري: الإبداع المضاد

«الكتاب الجيد»، يقول جون ميلتون في خطابه الشهير، «أوروباجيتيكا»، أمام البرلمان الإنكليزي هو «شريان الحياة الثمين لروح الكاتب». فالكتاب عنده كفيل بان «يحفظ روح الكاتب لحياة ما بعد الحياة». لكن الكتب والأفكار، في الحقيقة، هي أكثر من ذلك بكثير، يقول ديفيد سكوت في «مجدو الحداثة». ف «الكتاب هو نتيجة لظروف العصر التي تُشكّل بالضرورة عقلية وظروف كل من يلعب دوراً رئيسياً في كل حقبة وعصر». كان ماركس حقاً، إذن، ف «الفلاسفة لا يبنون من الأرض كالفطر، بل هم ثمرة عصرهم». لهذا، فمن أجل إدراك وفهم مجالات المعرفة الفردية والإبداع الفردي يتوجب أولاً وضعها «في سياق تاريخي وترباطها مع المعرفة السابقة وتواصلها معها»، كما جادل إنجلز في تصديره لـ «ضد دوهرنج». بهذا المعنى، فإن علم الأفكار، أو علم تطور الفكر الإنساني، هو علم تاريخي بامتياز. لهذا بالضبط تأخذ الأفكار شكلاً ومحتوى مختلفاً في كل عصر - ولهذا، أيضاً، يوجد فارق شاسع بين الإنتاج الفني (والثقافي عموماً) في زمن نهضة الامم والشعوب وفي زمن انحطاطها، وهو، هو، الفرق بين زمن جواد سليم وزمن زياد دويري (ناقشت هذه الفكرة بالتفصيل سابقاً هنا في «الأخبار» ولهذا لن أزيد عليها).



العطالة بتحرير فلسطين جنون، فيما التطبيع والاعتراف بالعدو هما عين العقل



هكذا، برأيي، يجب، أيضاً، رؤية فكرة الإبداع وتقييم الأعمال الفنية والأدبية وتقدير وتقييم إنجازات الشعوب والأفراد. هكذا يصبح النقد هو نقد للحالة والظروف والعقلية والأدوات النظرية واللغوية التي حددت وشكّلت خيال من يعمل في الحقل الثقافي في كل حقبة بمعزل عن شخصهم - وهكذا، أيضاً، نعيد الاعتبار لفكرة الفن فتكون أكبر بكثير من الحكم على مخرج سينمائي فقط بمدى إمساكه وإتقانه وتحجيره لتقنية الكاميرا والإضاءة في العمل الفني أو حصول أحد ممثله (وليس هو) على جائزة، كما حاول بعض أعضاء نادي معجبي دويري تقديم إبداع صاحبهم. هذا تشبيه خطير لظاهرة فائقة التعقيد والتركيب ذات أبعاد اجتماعية وسياسية وتاريخية لا يمكن اختزالها وابتدائها برؤية فائقة السخف عن الفن والإبداع بالحد الأدنى. فهذه الرؤية تفترض هامشية الفكرة الأساسية التي يستند إليها العمل بدل مركزيتها، وتستتني أي دور للعقيدة السياسية التي تسكن عقل صانعها، وبالتالي وبالضرورة تشكل العمل كذلك - إلا إذا كان نادي المعجبين هذا يرى أن دويري فوق البشر ويعمل خلف حدود التاريخ والجغرافيا والسياسة والاجتماع.

زمن دويري، في الحقيقة، له علاقة بحقبة تاريخية بدأت (بالصدفة) مع مولده في بدايات الستينات وتمثلت بمقدمات إعادة تشكيل للعقيدة العربية السائدة حينها، والتي صعّدت في أعقاب النكبة وشكلت مقاومة الاستعمار والوحدة العربية وتحرير فلسطين ركائزها، عبر استدخال مقولات صهيونية ودلالات استعمارية مضادة ضربت قلب الوعي العربي. وزمن دويري، هذا، بدأ بالضبط مع نهاية زمن جواد سليم (توفي في 1961) وترافق مع كارثة الانفصال بين مصر وسوريا (28 أيلول 1961) التي أسست للنكسة، الكارثة الأكبر في التاريخ العربي المعاصر على الإطلاق. لهذا، فاستخدام فكرة الزمن هنا هو محاولة لتحقيب (من حقبة) تبلور عقيدة عربية مشوهة، أو مضادة إن شئتم، محملة ومثقلة حتى النخاع بمقولات صهيونية ودلالات استعمارية وإدراك كيفية استيلاها - زياد دويري كشخص لا يعني شيئاً في هذا السياق أكثر من كونه نموذجاً يمكن استخدامه لتركيب المشهد الأكبر. تخيلوا، مثلاً، ردة الفعل العربية من المحيط إلى الخليج على أي دعوة علنية لتأييد العدوان الثلاثي على مصر في 1956؟ قارنوا ذلك بالدعوات اليومية التي نسمعها لغزو سوريا؟ لكل حقبة عقيدة إنز، ولكل عقيدة رموزها ورجالها وفنانيها ومبديعيها.

ويقدر ما كانت استجابة العرب ومبديعيهم لتحدي نكبة فلسطين مقدمة لاستيلاء عقيدة عروبية (مرة أخرى ركائزها مقاومة الاستعمار والوحدة وتحرير فلسطين) بقدر ما كان الانفصال ثم النكسة مقدمات لاستيلاء عقيدة مضادة ركائزها القطرية التابعة وفلسفة القطر أولاً،

سيف، دعنا*

«شلون أوصفك وإنت كلك عاز وذلّه

يا شعب هذا اللي تشوفه

موش إيتا

موش ليتا

مظفر النواب: «براءة الأخت»

هل سمعتم عن جواد سليم؟

جواد سليم، و«بلا ترد»، يقول غسان كنفاني، هو «صاحب أبرز عمل (فني) من نوعه في العالم» (فارس فارس: 100)، وأيضاً أحد «أعظم النحاتين» في القرن العشرين حسب ادوارد سعيد (الثقافة والإمبريالية: 359-360). والعمل الذي قصده كنفاني، وكان بالتأكيد في خلفية تقدير ادوارد سعيد بأن «العراق أعطانا أعظم نحاتي القرن العشرين»، هو «نصب الحرية» الذي يزين ساحة التحرير في بغداد ويمتد على طول خمسين متراً ويعرض عشرة أمتار ويشمل عرضاً عبقرياً لتاريخ (ومستقبل) العراق السياسي والاجتماعي الطويل، لا مثيل له على الإطلاق، ربما في كل العالم فعلاً.

وعدا عن التسمية التي اختارها جواد سليم لعمله الفذ (الحرية)، وعدا عن مكان انتصابه (ساحة التحرير)، فإن تفاصيل كل قطعة من قطعه الأربع عشرة كذلك محملة، بل ومثقلة، بدلالات سياسية واجتماعية وتاريخية وحتى أيديولوجية هائلة لا مجال للعين أن تحطّنها. وليس ذلك بسبب رغبة ذاتية لدى سليم لإنتاج عمل استثنائي يضعه «في قلب بغداد وأهلها» وفي قلب العراق للأبد، كما حصل فعلاً، وليس ذلك حتى بسبب أي انحيازات سياسية أو اجتماعية أو أيديولوجية قد تكون سكنت عقل الفنان الفذ. بل، لأنها، ببساطة، طبيعة الأشياء. فلو حاول سليم فصل السياسة (والاجتماع والتاريخ) عن الفن، لكان انتهى حقاً بأربع عشرة قطعة سخيفة من الحجارة والجبس لا معنى لها على الإطلاق. والأهم أكثر من أي شيء، لأن عمل سليم الفذ هذا مثل روحاً عقلانية عربية جديدة (وليس عراقية فقط)، وعبر عن سيادة مجال مفاهيمي عربي جديد، وتبلور عقيدة عربية جديدة تطورت كلها استجابة لنكبة العرب في فلسطين وتحديدها الوجودي لهم. كان العرب حينها على قدر التحدي، وعمل جواد سليم ليس إلا دليلاً واحداً على العبقورية العربية التي أرقها السعي للتحرر من الاستعمار والوحدة وتحرير فلسطين. كان هذا، طبعاً، قبل كارثة الانفصال بين مصر وسوريا (بدل انضمام العراق لهذه الوحدة) وتأسيسها بعد ذلك بست سنوات لكارثة النكسة، التي استولدت بدورها تديجاً عقلانية سياسية مهزومة، ومجالاً مفاهيمياً مازوماً، وعقيدة مضادة مثقلة حتى النخاع بالمقولات الصهيونية والدلالات الاستعمارية.

زمن جواد سليم: معنى الإبداع

جواد سليم، الذي رحل شاباً، لم يترك عملاً إبداعياً أقلق، ولا يزال، كل سلطة سياسية في العراق منذ سلطة ثورة 1958 (شيد العمل في زمنها) فقط، ولم يترك، أيضاً، عملاً فذاً حتى وفق أكثر المقاييس الفنية العربية والعالمية تشدداً وصرامة، لکنه، كذلك، جعل مهمة كل نحات وفنان عراقي يأتي بعده شديدة الصعوبة برفعه سقف الإبداع عالياً جداً جداً - لا بد أن كل نحات عراقي عانى (ويعاني) أرق المعايير العالية جداً التي أسست لها أعمال جواد سليم، ولا بد أنه يعمل كل يوم مسكوناً بشبح معايير ومكانة وعبقرية «نصب الحرية» وصاحبها. فلا يمكن لأي ناقد فني أن يعطي حتى علامة «جيد»، يقول كنفاني، «لأي إنتاج عراقي آخر بالسهولة (ذاتها) حين يكون في معرض تقييم» أي عمل آخر من خارج العراق (فارس فارس 100).

هذا كان زمن جواد سليم: كانت المقاييس الفنية حقيقية وجدية وقاسية وصرامة وعالمية، وكان الميزان يفترض أن يكسر كل عمل جديد حدود الإبداع القائمة ويستبدلها بحدود جديدة. لكن، حتى نفهم معنى عبقرية جواد سليم جدياً وحتى نعرف مقدار موهبته الفذة حقاً (وأيضاً حتى لا ينطلي علينا الخلط الحاصل هذه الأيام والذي يستند لمقاييس سخيفة في أحسن الأحوال تنتهي إلى اعتبار أمثال زياد دويري ثروة قومية) فعلياً أن نعرف أن العراق حينها لم يتفوق في مجال فني واحد برع فيه جواد سليم للحد الأقصى (النحت)، بل كانت الريادة العراقية شاملة لكل المجالات وبمقاييس عالمية حقيقية وشديدة الصرامة. ف «من بغداد»، يقول إدوارد سعيد، «خرج على الأقل خمسة من أعظم شعراء العربية في القرن العشرين، وبلا أي شك معظم كبار الفنانين والمهندسين المعماريين، والنحاتين» (الثقافة والإمبريالية: 359). أما المبدع كنفاني فيؤكّد في تبرير انتقاده لمجموعة يوسف الحيدري، «حين يجف البحر»، الجيدة على كل الأحوال، وقسوته الخاصة عليه بان «الريادة الفنية العراقية تفترض بالبداية قياساً عالمياً وشديداً. فبعد بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، ونازك الملائكة، والجواهري وغيرهم، بات من الصعب أن نقبل شاعراً عراقياً في مستوى الدكتوراة طلعت الرفاعي مثلاً، التي ستبدو (في مكان آخر) لا بأس بها» (ص: 100). لهذا بالضبط يذكرنا كنفاني: «لا يستطيع الناقد حين يتعرض للإنتاج الأدبي العراقي الحالي، أن يفز من حقيقة قد لا تكون في مصلحة الكتاب العراقيين المعاصرين (مقارنة بغيرهم). وهذه الحقيقة هي أن العراق يشهد الآن حركة فنية وأدبية ممتازة، وذات مستوى من الطراز الأول وتشكل واحدة من أبرز طلائع الإنتاج العربي المعاصر التي تبدو - حتى الآن- مقتصرة بالترتيب على العراق فالسودان فمصر. وهذه الحقيقة تجعل الناقد مضطراً لمطالبة الكاتب العراقي الجديد بمستوى قد يكون متسامحاً فيه إذا كان الأمر يتعلق بغيره. وهذا يعني أن «الميزان» الذي يضطر الناقد لوزن الإنتاج العراقي الشاب به يختلف من حيث المعايير عن غيره من الموازين».

لم يكن جواد سليم، إذن، مبدعاً استثنائياً، بل كان مبدعاً استثنائياً في زمان ومكان مليئين بالمبدعين الاستثنائيين. كان مبدعاً استثنائياً لأن إنتاجه الفني هو الذي حدد مقاييس الأعمال العالمية فأصبحت تقاس بميزانه لا العكس - يحكى أن الأمم المتحدة تحتفظ بنموذج برونزي مصغر لعمله «السجين السياسي المجهول»، فيكون بذلك ضمن مجموعة