المثقف والفاعلية الاجتماعية السياسية

كفاح فني

الثقافة، بكل مكوناتها بين عمليتي الإنتاج والاستهلاك، تنحى منحى جدلياً، إذ تنتج من يعيد إنتاجها أو تعيد إنتاج من ينتجها. وفي هذا السياق، لا يمكن القول بمناسيب ثابتة تحكم تفاعل الثقافة كمُنتَج منتِج، والفاعلية الاجتماعية السياسية كمُنتِج مُنتَج، في تشكيل وإعادة تشكيل الواقع الذي إن أردت توصيفه بمعيارية الذين لا يمرون مرور الكرام عَلى التراب، فلن يكون إلا مدى فاعلية الإنسانّ في صياغة قدره الفردي والجمعي، والصياغة هنا فيها من الانصياع بقدر ما فيها من سؤال الممكنات في أقاصيها.

النكبة كشرط، وردود الفعل الفلسطيني عليها كشرط مضاد، تتناوبان على إنتاج حبائل الواقع الذي نحن بصدد استذكاره لكي لا نكون ممن ينسى، ونقده لكي لا نكون ممن يتساوق مع أقل مما هو حق على اعتباره قدراً.

وبعيداً عن قصدية التتبع والرصد، بل إيراد لما أعتقد أنهما حالتان من حالات هذا الجدل، سأورد مثال الشعراء في ما قبل الإسلام؛ شاعر القبيلة "كالإستروفية"،[1] والصعاليك كالاستروفية المضادة، وفي أوروبا القرون الوسطى هاملت كفاعل ثقافي ينثني بين استعادة التراتب المقدس بكسر تراتب مقدس آخر، وبين الفعل والتفلسف.

سنجد أن الفاعلية السياسية الاجتماعية في عصر ما قبل الإسلام؛ في قطبيها الساعي للحفاظ على الهرمية الاجتماعية السياسية "شاعر القبيلة"، والقطب الساعي إلى تغييرها "الصعاليك" (الشعراء المقاتلون) - "ولله صعلوك صفيحة وجهه كضوء شهاب القابس المتنور" (عروة بن الورد)- هم من المرجعية الثقافية نفسها في سياق اجتماعي للكلمة فيه أهمية قصوى، و"مقدس العربي في الصحراء يعبد ما يسيل من القوافي كالنجوم على عباءته ويعبد ما يقول".[2]

أما في السياق الشكسبيري، فسنجد ما يلي: إن الحفاظ على الهرمية الاجتماعية السياسية وقلبها، يحدث كصراع داخلي، لأنها عملية لا بد أن تستند إلى مرجعية الدم الأزرق؛ أي المنحدر من السلالات الملكية. فهاملت رمز المثقف الذي يريد استعادة التراتب المقدس الذي تم الإخلال به من قبل عمه حين قتل أباه وأصبح ملكاً لمملكته وزوجاً لزوجته، رأى أن استعادة هذا النظام لن تتم إلا بكسره مرة أخرى؛ أي قتل المقدس من جديد "ما أقربنا نسباً وأبعدنا سبباً" (هاملت لنفسه). ومن ثم نلاحظ أن هناك تناقضاً صارخاً في شخصية هاملت بين الثقافة والفعل. وعلى الرغم من أنه ينوي فعل استرداد، فإنه متشكك ولا يبادر أبداً، فيكتفي بالتخطيط والتفلسف حول الموضوع ورد الفعل المتأخر. على عكس زوجة ماكبث؛ امرأة في سياق ترتبط فيه الأنثى بالشيطان (والذكر بالله)، تحرض زوجها على قتل ابن عمه الملك، وترتبط بالقوى الظلامية والشريرة "الداعية إلى فعل الشر (قتل المقدس)، فهي من القوة لتقول: "لقد وضعت فأرضعت فعرفت كيف تحنو الأم على الطفل العالق بثدييها، فوا حقك لو عاهدت نفسي على مثل ما عاهدت عليه نفسك، لانتزعت رضيعي عن نهدي باسماً يرنو إلي، وهشمت رأسه قبل أن أحنث" (ليدي مكبث)، بل تصلي أيضاً لآلهة الظلام لتزيدها قوة فوق قوتها "إليَّ أيتها الأرواح التي توحي نيات القتل، أحلّيني من أنوثتي وكثفي دمي . . . حولي لبن المرضع في ثديي إلى سم نقيع". وأخيراً، فإن الإستروفية والإستروفية المضادة لدى شكسبير ليست بالتعارض ذاته الذي كان في عصر ما قبل الإسلام، إذا تنزع إلى تغيير طفيف من ملك إلى ملك آخر في السلالة أو العائلة ذاتها بين من يملك ومن يملك -ربما أقل بقليل- بينما تنحى الأولى -أي في سياق الصعاليك- إلى تغيير أكثر جذري، فتسرق قوافل الأغنياء للفقراء؛ أي بين من يملك ومن لا يملك. وتنفي النظام السائد عن بكرة أبيه.

"أقيموا بني أمي ظهور مطيكم
فإني إلى قوم سواكم لأميل
وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى
وفيها لمن خاف القِلى مُتَعزّل
لعمرك ما في الأرض ضيق على امرئ
سرى راغباً أو راهبا وهو يعقل"[3]

وهذا بالضبط ما قد يساعدنا في فهم الجدلية، وجدلية تحققها باختلاف المعطيات.

وبالقفز إلى الواقع المعاصر، نجد أن المثقف كدور وفاعلية اجتماعية أخذ بالانحسار والتراجع كماً ونوعاً، فأصبحت حقيقة مكرَّسة أن المثقف بعيد كل البعد عن سياقه لأسباب عدة، بعضها ذاتي كالتعالي، والنخبوية، وبعضها موضوعي كعمق الهوة التي تراكمت بفعل سنوات طويلة من غياب وتغيب المثقف واستشرائه، أو بفعل نظام الإنتاج السائد "الرأسمالي"، الذي لا يرى إلا بضائع ومستهلكاً، وبينهما قيمة واحدة هي القيمة المضافة، وهنا تختفي القيم الجمالية والروحية للكتاب أو

المنتج، ويظهر حجم البيع كمعيار ليس للتوصيف فحسب، بل ليحكم عملية الإنتاج منذ اللحظة الأولي، فالكتب إما أن تكون "بست سيلر" (best seller)، وإما لا تكون، كما تصنف الأفلام حسب حجم عائداتها. فبفعل سنوات طويلة من سيطرة الهرمية الرأسمالية على وقائع حيوات المجتمعات، وبما فيها من نظام تعليم ووسائل إعلام، تمكنت هذه الأنظمة من تحويل مجتمعاتها إلى ماكينات استهلاكية، والمجتمعات الأخرى إلى تجمعات بربرية شيطانية يجوز للسيد الأبيض باسم "يهوه رب الجنود" أن يسيطر على كل مقدرتها.

وفي ظل وجود مشروع ثوري معاد للرأسمالية متمثل بعالم متعدد الأقطاب، كان المشروع الرأسمالي منكباً على كسر شوكة المشروع الثوري برمته، وما أن تحقق هذا حتى أعادت الرأسمالية ترتيب أولوياتها، فأصبح الحظر الخارجي الأكبر هو الإسلام. "إسلاموفوبيا"، والفن، والمنتج الثقافي غير الخاضع لاشتراطات السوق، العدو الأخطر داخلياً، وأعتقد أن الرأسمالية نجحت -إلى حد كبير- في كلا المضمارين، فلم يعد صعباً النظر إلى الإسلام كمكافئ للإرهاب، وعاد من الصعب بمكان أن تكون صاحب مشروع فني دون أن يكون مدراراً للربح الخيالي، وبالتالي المكانة الاجتماعية، وهنا تنزاح القيم الفنية إلى شكلية خارجية تهدف إلى التسلية وإضاعة الوقت، بدلاً من الارتقاء بالإنسان حتى لو تطلب ذلك مواجهته بحقيقة تؤلمه الآن وتصعد به غداً، وكما يحدث في كل التحولات الاجتماعية السياسية، تحدث لغتها وهرميتها، فتنتج مصطلحات لغوية كصناعة الثقافة والكتاب، وتستحدث مواقع ومناصب كوكيل أعمال الفنان، أو الكاتب، أو الكوريتر[4] (رجل أعمال الفن).

وباختصار، أعتقد أن الوقت الحالي هو أسوأ مراحل هذا التحول، ولعل هذا يعني الشيء المطلق، لأن المراحل الانتقالية عادة ما تكون كذلك، لأنها تضمن أسوأ الماضي وأسوأ الحاضر على حد وصف ماركس، لكنها تحوي بذور المستقبل بالضرورة.

وبالعودة إلى السياق الفلسطيني، سنجد أن التردي الذي ألم بالمشروع الثوري المناهض للاحتلال ارتبط ارتباطاً وثيقاً بهجرة المثقف، بعيداً عن ساحات العمل، وقبل أن يصبح هذا الواقع اشتراطاً ذاتياً أو محكوماً بالديناميكيات الداخلية، كان إقصاء وبتراً بفعل تدخل الاحتلال كما يتضح من قائمة العشر التي طلبت غولدا مائير اغتيالهم، مع كون بعضهم من غير المقاتلين، إلا أن أغلبهم من مثقفي الصف الأول، ولأن الاحتلال غير أخلاقي في طبيعته، فلن نناقش هنا هذا الموضوع، وسأصب اهتمامي على الأسباب الذاتية، وسأحصر تحليلي على اليسار الفلسطيني؛ لأن انبثاقه ونشاطه كان مرتكزاً على هذا النوع من الفاعلية أكثر من غيره، ولان الواقع يشير أيضاً إلى أن غالبية فئة المثقفين الفلسطينيين يأتون من خلفيات سياسية اشتراكية، ولعل هذا ينسجم مع الواقع في العالم ككل، حين تبوأت الاشتراكية مشروع مناهضة الرأسمالية، وكانت الأنجع باجتذاب الحالمين، أو كما وصفها انطونيو غرامشي "رجل صغير محدودب الظهر حالم ومثالي خطير".

ولنبدأ مما يتجلى على السطح، وينسجم مع الحراك في العالم والمجتمعات كافة، من حيث أن هناك انحساراً للمشاريع الجمعية، وازدهاراً للمشاريع الفردية، فالحزب، كتجمع مثقفين، أصبح من سمات الماضي، والمثقف المنخرط صار الحالة الشرنقية لفراشة المثقف الفرداني الحالي المخطوفة لضوء المكانة والثروة.

يلي ذلك أن إخفاق تلك المراحل برمتها في إحداث أدنى التغييرات التي نادت بها واجتذبت الهوامش والمثقفين والحالمين، أدى إلى فقدان ثقة متبادل، فلم يعد في الحزب متسع لأولئك المشاكسين غير المنضبطين كثيري الشك والشكوى والأسئلة، في وقت تشتد الهجمة عليه، ولم يعد هؤلاء ميالين للبقاء في سياق يحد من الحرية، ويتطلب الانضباط لقاء غايات أصبحت بعيدة كل البعد عن متناول اليد. وفي هذا الوقت بالذات، يسطع نجم مؤسسات المجتمع المدني وأجنداتها المعلنة من تنمية وتطوير . . . الخ، ما سهّل عملية انتقال المثقف العضوي والتقليدي من الحزب الكلاني (totalitarian) إلى الحزب المرسمل والمفردن، دون أن يبدو ذلك كتناقض جوهري، إلا بعد أن يتم إفساد المثقف، أو التأكد من أن عودته أدراج الحزب ستعني عودته لحياة الضنك، بعد أن ذاق طيب العيش، وصار يرى ذاته الأولى حالة حالمة في سياق لا يتسع للحالمين.

ويلي ذلك ضيق الأيديولوجيا، وليكن ما يقال في نقد الأيديولوجيا نداء لأيديولوجيا لا تنغلق على نفسها، إنما تتسع لتحتوي وتتضمن حتى ضدها، لأيديولوجيا لا تتناقض فيها المتناقضات، بل تتجاور وتكمل بعضها البعض، كما هو الحال في الحياة ما دامت تنزع للبقاء، أما تلك التي سادت الحياة السياسية في فلسطين والعالم العربي بشكل عام، فقد اتسمت بما يلي:

لم تأتِ كنتاج للصيرورة الاجتماعية الثقافية، ولم يعمل على تكيفها كما حدث في التجربة الماوية التي انزاحت إلى كون المزارعين هم الطبقة الثورية بدلاً من العمال، انسجاماً مع الطبيعة الزراعية للثقافة الصينية، بل ظل الخطاب العربي الثوري ينادي بالطبقة العاملة دون أن يتنبأ أحد قبل الارتطام بالواقع أنه لا بد من وجود مصانع على غرار تلك التي في الغرب، ولا بد من وجود اقتصاد قائم على الصناعة، قبل التنظير للطبقة العاملة وحراكها في التاريخ ووعيها بذاتها ولذاتها. ومما هو جدير بالذكر هنا، أن الجهد البحثي والنظري لأقلمة الماركسية مع السياق الثقافي العربي الإسلامي، قد تم بالفعل في الوقت المناسب، أما ترجمة هذا الجهد إلى واقع تطبيقي، فلم تتم إلى يومنا هذا، وعلى سبيل المثال يمكن ذكر أعمال حسين مروة، 5 وفرج فودة، 6 ومهدي عامل، كنماذج للمثقف الذي تنبه في الوقت المناسب للتناقض، وقادت أبحاثهم لنبش الإرث العربي الإسلامي، واستحضار النماذج الثورية منه، مثل الإمام علي بن أبي طالب (كرم الله وجهه)، والصحابي أبي ذر الغفاري، وحركات ثارت ضد الظلم الاجتماعي كالزنج، والقرامطة، التي نفيت من التاريخ على أنها هرطقة وإلحاد، فيما ظل الإرث الأموي والعباسي في موقع الصدارة والصميم من التاريخ العربي الإسلامي، مع كل ما فيه من خروج عن الدعوة المحمدية، من دك جدران الكعبة، إلى المجون، والغلمان . . . وما أعنيه هنا ليس نكوصاً عن الحداثة، لكنه فهم منطقي لحراك الإنسان والمجتمع في أبعاد الزمن، والبيئة، والثقافة التي لا بد أن تخضع لقوانين التدرج والانسجام، وكذلك ليس فيه قول ما هو دعوة للانغلاق على الذات وتطهير للثقافة من أبعادها الإنسانية العالمية، بقدر

ما فيه من دعوة للثقة بالذات وإرثها وإسهاماتها في الفكر البشري ككل، والتخلي عن الشعور بالدونية والنقص.

كما أن حجم الاشتباك وكثافته مع الاحتلال "رأس حربة الإمبريالية"، جعل من الجهد النظري والبحثي كمالية يمكن الاستغناء عنها أمام مهمة حراسة الثورة كمشروع كلي، فلو تخيلنا غسان كنفاني الذي اغتيل آنئذ وكان يعتبر أهم روائي عربي، ماذا كان يمكنه أن يكون لو عاش إلى أن وافته المنية "الطبيعية"؟ وماذا يمكن أن يكون منه لو أضفنا إلى ذلك أنه يحيا حياة طبيعية لا احتلال فيها ولا اقتلاع . . . الخ.

وإذا كنت حتى الآن أميل للوم الحزب، فهذا ليس إخلاءً لساحة المثقف الذي لولا أنه استجاب لصوت الأنانية لما ترك الساحة خالية آنئذ، كان يملك المرجعية والمصداقية والأدوات، ويمكن القول إن أنانيته المستحثة بفعل انتصار الفردانية على الجمعية، قد دفعته ليس لهجر ساحة الفاعلية، بل لهجرة المكان كله، فكيف لمجتمعات وأحزاب تتركها صفوتها أن لا تنحسر، وقد غاب الجدل والاختلاف والنقد عن ممارساتها، ولم يعد فيها من "يقرع الجدران من الداخل"؛ رغبة في كسر كل ما يسجن الروح في قوقعة، فالروح أيضاً تسجن عندما لا تحلم بغد أفضل، والعقل أيضاً يصبح مكاناً قابلاً للاحتلال لمن آمن "أنه ليس نداً"، وأن نقص الحرية شرط ينبغي التكيف معه بدلاً من إزالته.

في لـ فانديتا (V for vendetta)[7] وغياب النموذج:

لعل تأجيل هذا المفهوم إلى هذه اللحظة إشارة لكونه الأصعب على القبض والأكثر سيولةً وتداخلاً واشتباكاً بين الداخلي والخارجي. وبرأيي، فهو الغياب الأكثر أثراً في استحضار الصورة الحالية للعالم التي لا أشعر أن هناك حاجة لتوصيفها، إلا أن هذا الغياب، غياب الذين يكسرون القاعدة بحثاً عن قاعدة أعلى، والذين "يصنعون الطرق بالخطى"، هو الذي جعل كل ما قيل سلفاً وما لم يقل بعد ممكناً. وهو أن تعتقد أن العالم جاهز ومنجز، وأن كل ما عليك أن تحيا بأقل الخسائر وبأكثر قدر من الكسب بالمعنى الفردي، وأن يشعر الإنسان أنه أصغر من أن يُحدث أثراً. وعندها، كمثقف، سيكون أقصى ما يسعى إليه "أن يكون استثناء بالمعيار العادي"،[8] وأقصى ما تطمح إليه هو جائزة أحسن فنان، أو شاعر، أو أديب . . . . الخ، وكل ما ستقول أو تفعل سجين روح سجينة وعقل محتل.

أما النموذج فهو الذي "تعلم أن يكون عادياً بالمعيار الاستثنائي"،[9] ولم يعد يشعر أن التفوق والمغايرة والتغيير أثر لاستثناء، وإنما نتاج طبيعي لإرادة تحلم . . . وعندما تحلم الإرادة "تبدأ الخلخلة" التي ستقلب ميزان كل ما هو ليس عادلاً طبيعياً، ينم عن انسجام الكائن مع الكائنات والكون. وكما هو الحال في فيلم "في لـ فانديتا"، توصيف دقيق للواقع وحلم بظهور النموذج بعد أن سادت الدولة اليمينية المحافظة الفاشية، واستأصلت كل التنوعات الثقافية والقيمية للمجتمع، ولم تترك محرماً إنسانياً إلا ارتكبته بحق مجتمعها، متذرعة بالإرهاب لتبرر قمعها وتدخلها في الحريات الشخصية لمواطنيها "كما هو الحال الآن مع قوانين مكافحة الإرهاب"، عندها يظهر النموذج، وهو الناجي الوحيد من إحدى التجارب التي كانت تجريها الحكومة على نماذج بشرية من مواطنيها، لاستحداث سلاح بيولوجي، وكان قد غاب أعواماً في بناء ذاته كما يتضح من صورة منزله الذي ليس إلا محطة قطار أنفاق مهجورة، مليئة بكل أثر أدبي أو فني يستحق البقاء والنقل، ما يوحي أن هذا المكان هو روحه الممتلئة بكل ما يستحق أن يحتل حيزاً في الروح، ولكي لا أفسد الفيلم على من يرغب في مشاهدته، سأنتقل فقط إلى الأفكار التي يطرحها الفيلم، الأهمية المعنوية للفعل وربطه بالتاريخ والمستقبل.

الرمز يتخذ أهمية عليا من حيث أن تدمير السائد يتم أول ما يتم بتدمير رموزه، وبالتزامن مع بناء الرمز الجديد، الذي هو "قناع" من لا وجه له، أو الوجه الذي سلب، ومع كون القناع سلباً للوجه وتغييباً، فإنه في الفيلم اقتراح لاستعادته، ورمز للمساواة التي ستعيد إنتاج الجماعة وقوتها، في سياق استفحلت فيه الطغم الحاكمة، كما كان الفدائي المتقنع بالكوفية رمزاً أممياً للتحرر.

الفردانية التي لم تأتِ خلاصاً للفرد من سلطة الجماعة (لعدم وجود الجماعة، ولكون قوتها "وتنينها" -حسب هوبس- قد استبدلت بالنخب الحاكمة)، ستخدم كمبرر كاف لطرد أفراد وجماعات خارج النوع البشري -لا لشيء إلا لأنهم لا يبدون انسجاماً ظاهرياً أو باطنياً (أخلاقياً ومعنوياً) مع المجتمع الاستعماري الذكوري الأبيض- ومنطقة تحييد كل من يمكن تحييده كما هو حال الطبقة المتوسطة في المجتمعات الرأسمالية، التي كانت في ذروتها في العقدين المنصرمين، وخدمت كجدار عازل بين من يملك ومن لا يملك، ومضمار ضمان لبقاء الأكثرية خارج نطاق الفعل الثوري.

إن الأمر الوحيد الذي سيقنع الأكثرية بقبول واقع غير معقول، هو خوفهم الذي تستغله الحكومة وتنتجه، وهنا لا يمكن الوصول إلى الغد الأفضل إلا بمواجهة الخوف "أن تركب خوفك كما يركب الطفل نمراً". ولا يمكن لهذا الخوف أن يستحوذ علينا، إلا عندما نفقد الحس بقوتنا كجماعة، فليس من احتلال أو اختلال أو نظام سيطرة يصمد دون أن يتخذ مكانه في العقل أولاً قبل مكانه على الأرض.

دور الفن مركزي أيضاً، وعلى النموذج أن يأتي من رحمه، يتسلح بكل أشكاله، فعندما يخترق فانديتا نظام الإعلان، يضع بدل الرسالة التي تعلن حظر التجول موسيقى تتزامن مع تفجير مقرات ورموز الفاشية، ويعبر عن نفسه كقائد للأوركسترا وموسيقياً على الآلات الإيقاعية:

"تذكر تذكر
الخامس من نوفمبر
بارود والخيانة والدم
فليس هناك ما يجعلها طي النسيان
وماذا عنه ذاك الرجل
الذي اعرفه باسم
غاي فوكس
والذي حاول في 1605 نسف البرلمان
ولا أعرف من هو؟ وكيف كان في حقيقة الأمر؟

فنحن لا نستطيع تذكر الرجل
لأنه قد يفشل وقد يقتل وقد ينسى
أما الفكرة فتبقى، وحتى بعد أربعمائة عام
صالحة لتغيير العالم
ولأول مرة أختبر قوة الفكرة
حين رأيت أناساً يقتلون من أجلها
وآخرون يموتون دفاعاً عنها
ولكن أنّى لنا أن نقبل فكرة أو نلمسها
فالأفكار لا تنزف ولا تشعر بالألم
وأما ما افتقده الآن هو أكثر من فكرة
هو الرجل الذي جعلني أتذكر الخامس من نوفمبر
وهو الذي لن أنسى" .[10]

كفاح فني – مركز القطان

الهوامش

[1] Strophe مقطع من قصيدة زمن الإغريق، وتنتقل من اليمين إلى اليسار. استخدم المصطلح ماركس: الحراك السائد والحراك المضاد للسائد (antistropehe).

[2] محمود درويش (1995). "قافية من أجل المعلقات"، **لماذا تركت الحصان وحيدا؟**، رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية.

[3] الشنفرى، **لامية العرب**.

[4] Curator.

[5] النزعات المادية في الحضارة العربية الإسلامية.

[6] الحقيقة الغائبة.

[7] النصر للثأر.

[8] انظر: دان ميل مان، طريق محارب مسالم.

[9] المصدر السابق نفسه.

[10] Directed by James McTEIGUE, Screen play: The Wachowski Brothers, 2005.

من مساق "التعبير والرسوم".