ومصائر الأفكار والأحلام في الوطن والحرية والعدالة والحق. ولأنّ الثقافة والكتابة في منظور الكاتب فصلُ حريةٍ وممارسةُ حياة، فإنّ فصول الكتابة ستتوالى مفسِّرةً هذا الإحساسَ المأساويَّ الذي يُضمره سؤالُ المقدمة «إلى أين يذهب الشهداء». وقد يُغوي السؤالُ بما يغصّ به من لوعةٍ وتأسٍّ: فنحن تجاه نصّ يتراسل داخلياً ووجدانياً مع الكتابة الفلسطينية التي جعلتْ من الشعر ضرورةً انتولوجية لعلاقة فلسطين بذاتها المأساوية، فابتلعتها الذاكرةُ لتتحول إلى مجازٍ يرفرف في الغياب على شكل أشواقٍ وترانيمَ تهدهد أحلاماً رومانتيكية غنائية. فكان لا بدّ لنصّ غسان كنفاني أن ينتقل بالكتابة من طورها الغنائي ذي المرجعيّة الذاتية البدئية المتعالية ميثولوجياً، إلى الكتابة التي تطرّز فلسطين نثرياً في جسد العالم، بوصفها وجوداً درامياً حقيقياً يستند إلى مرجعيّة التاريخ والجغرافي، ولتكون [فلسطين] قضيّةً تمتحن مجازات الضمير البشري وتتحدّى سلّمَ الأوزان الأخلاقي للعالم، وازدواجيةَ أحكامه.

«الاتفاق على الانغلاق» يوحِّد الجميع؛ ولهذا غابَ الحوار في الحياة السياسية والثقافية الفلسطينية

وعلى هذا فإنّ الشجن، واللوعة، والحسّ المأساوي ـ التي تنبثّ في المقاطع وتندسّ بين الكلمات في كتاب **بؤس الثقافة**، وتُغوي المتلقّي باستجاباتٍ غنائيةٍ للوهلة الأولى ـ سرعان ما تتبدّد عندما يُصدَم أفقُ انتظاره بكتابةٍ تسطع بحزنٍ مقدَّس يهتك النتائج السعيدة حين يُشعل أسئلة الأسباب التي انطفأتْ في النتائج، فيمضي لا يلوي سوى على الحقيقة، غير آبهٍ بمراراتها التي تلفّع النص بإرادة غاضبة لا تستسلم لتشاؤم العقل الذي يفكك الظواهر ويجعلها حطاماً إذ يغور إلى الجذور، لالتقاط ايديولوجيا الأعماق الكامنة وراء قشرة الظاهر أو السطح، ولسببٍ «مَنْ جرّ هذه الأوضاعا».

وعلى هذا فالكتابة بوظيفتها النقدية الجارحة والضرورية في **بؤس الثقافة**، إنّما هي نتيجةٌ لشجرة المعرفة النديّة التي غرسها غسان كنفاني في تربة الثقافة الفلسطينية والعربية، لتشكّل فاصلاً بين زمنين: زمن «أنا» غنائيةٍ، باطنيةٍ، مترهّلة، بلاغية، مندلقةٍ عاطفياً، منكفئة روحياً... إلى زمن «أنا» دراميةٍ، فاعلةٍ إنسانياً، مواجِهةٍ صراعياً، طليقةٍ نثرياً وعقلياً وجمالياً، متفتحةٍ روحياً على الآخر.

يتوزّع **بؤس الثقافة** على أربعة محاور، في أربعة أقسام. فبعد التقديم بسؤال إلى «أين يذهب الشهداء»، يجيب الكاتبُ على هذا السؤال في القسم الأول من خلال تناول «علاقات الثقافة والسياسة». ويعالج القسم الثاني واقعَ ثقافة المؤسسة بين الارتباك والارتباط. ويتحدث القسم الثالث عن المثقف الآخر وجمالية الانقسام. ويختم القسمُ الرابع الكتابَ بإضاءات انهيار الثقافة، الذي يقود إلى ثقافة الانهيار. لكنّ هذه الأقسام التي تتوزع إلى موضوعات، والتي نلتمسها في الفهرس الذي يحيل عليه الكتابُ، لا نجدها في متن الكتاب إلاّ على شكل توالٍ للموضوعات دون تخصيص كلّ قسم بموضوعاته، لتبرير توضّعها في هذا السياق أو ذاك. ولا يدري القارئ على مَنْ تقع هذه المسؤولية، على الكاتب أم الناشر (دار الآداب)، إذْ ليس ما يشير إلى بداية قسم ونهايته، سوى الفهرس؛ أما في المتن، فالقسم الأول يشار إلى عنوانه، دون تحديده بصيغة القسْم*.

*

في هذا القسم يتناول المؤلِّف ستة موضوعات، تبدأ بتناوله للسياسة الثقافية في سياسةٍ بلا ثقافة، وفيها يَسْتثمر درّاج منظورات غرامشي للعلاقة بين السياسي والثقافي، عبر طموح لتمثّل منهجيّة غرامشي في امتلاك الماركسية، ككليّةٍ منهجية تركيبيّةٍ قادرةٍ على السيطرة على «كليّة المواضيع» بتعبير لوكاش.

يقول غرامشي في صدد إدراكه للعلاقة بين الفلسفة والاقتصاد والسياسة بوصفها علاقةً كليةً تركيبيةً تتبادل فيها العناصرُ المكونةُ للبنية دورَ العنصر الوازن والحاسم: «إن كانت الفعالياتُ الثلاثُ هي العناصرَ الضرورية المكوِّنةَ لكلِّ تصوّرٍ متجانسٍ للعالم، فإنه يجب أن تُوجد، بشكل ضروري، في مبادئها النظرية قابليّةُ تحوّلِ كلٍّ منها إلى الأخرى، أي ترجمةٌ متبادلةٌ يقوم بها كلُّ عنصر مكوِّنٍ بلغته الخاصة به، بحيث يكون كلُّ عنصر متضمِّناً بشكل مضمَرٍ في الآخر. ومجموع العناصر مجتمعةً يشكل دائرة متجانسةً» (ص ١١٨). وعلى هذا فنحن تجاه خطاب مركَّب، ينطوي على مستويات متعددة في مرجعياتها النظرية: فلسفة، اقتصاد، سوسيولوجيا، سياسة. وهي إذ تتبادل مواقعها لتترجم كلُّ واحدةٍ منها الأخرى بلغتها الخاصة، فإنّ الفلسفة تحضر في خطابِ درّاج بوصفها الحاضنَ، الأمَّ التي تمنح خطابَه جمالياتِه الرفيعةَ، التي تنقذ لغةَ السياسة، والاقتصادِ، والاجتماعِ، من الإسفاف، ورداءةِ النثر اليومي، وبؤسِه، وتخشّبه، وتشابهِه في الخطاب السياسي الفلسطيني والعربي.

* ـ ولعلّها أيضاً مسؤولية مشتركة، تقع على عاتق الناشر والكاتب معاً؛ فالطرفان صحّحا الكتابَ، كلٌّ على حِدة. فاقتضى التوضيح والاعتذار. (**الآداب**)

وتأسيساً على أطروحة غرامشي القائلة بتناقضات الثقافة الشعبية، وعدم امتلاكها لتصوراتٍ واضحة ومنتظمة، وضرورةِ «فلسفة البراكسيس» لنقد الوعي الشعبي المتناقض وللبحثِ عن وعيٍ متجانس عبْر نقدٍ متبادل بين الماركسية والثقافة الشعبية، يناقش فَيْصَل قولَ محمود درويش «إنّ الفن الرديء الذي يروِّج له الصنّاع في حياتنا الآن، تحت أيّ شعار كان، لا يقل ضرراً عن السلاح الرديء». فيرى أنّ محموداً لا يقول سوى نصف الحقيقة، بينما يسكت عن نصف الحقيقة الغائب؛ فالأدب الرديء لم يكن أثراً لدعاوى الكتّاب الصغار «بل كان تتويجاً لتصوّراتِ قادةٍ كبار لهم وعيٌ صغير».

كيف يتجلى الوعي الصغير للقادة «الكبار»؟ إنه يتجلى «بايديولوجيا عامةٍ تحتفل بالمتخلّف في الفن والسياسة معاً»، وبهيمنة الوعي التقليدي في السياسة الفلسطينية؛ وهو وعيٌ يشوِّه الثقافة في سياسةٍ ثقافيةٍ جوهرُها سياسةٌ تقليدية: «فالثقافة الفلسطينية التقليدية المؤسساتيّة اتّكأتْ على سياسة ثقافية تعتمد سياسةً تُنْكر علمَ السياسة... وهكذا تُفضي العفويةُ الايديولوجية، بعد تحوُّلاتها السلطوية، إلى ايديولوجيا ظلاميّة، يتماثل فيها البشرُ في تماثل بنادقهم، وتصبح إمكانيةُ الإنسان وفاعليته تساويان عددَ الطلقات الموجودة في البندقيّة... فتدمِّرُ الايديولوجيا السلطويةُ دلالةَ البندقية المتعددةَ وتُرجعها إلى معناها الحسيّ المباشر، فتلغي رمزَها الايديولوجيّ التحرريّ، ولا تحتفظ إلا بعالم الأشياء، فترتفع غابةُ البنادق ويتطامن البشرُ».

«البديل» اقتراحٌ نظري سياسي يُفاير السلطة، في حين أنّ «المعارضة» مجرَّد مرآةٍ مقلوبةٍ للسلطة!

وانطلاقاً من الافتراض النظري الغرامشي حول ضرورة قيام «الأفكار القائدة» بنقد الحسّ العام، الذي هو خليط من الوضوح والميتافيزيقيا، وتحريرِهِ من رقبه اللاعقلانية، فإنّها [هذه الأفكار] تكرِّس القائمَ وتغذّيه، وتكتفي بحركيّات الحس العام الهجينة، وتثبت البداهة المحاصرة، وتحاصر مَنْ يسائل معنى البداهة والحصار. وعلى هذا فالسياسة الثقافية ليست إلا سياسة هي «فولكلورٌ للسياسة، وثقافةٌ هي الفولكلور الثقافي». وهذا التحليل لعلاقة السياسة بالثقافة لا يقف عند التوصيف النظري بل يلوذ بالتحليل السوسيولوجي الذي يكشف عن ايديولوجيا النمو الكامنة وراء هذا الفولكلور؛ فالبؤس الثقافي، إذ يُنتجه البؤسُ السياسي، يقتات من البؤس الاجتماعي، بؤسِ الحياة لـ «جماهير المخيمات» (ص ١٣ ـ ١٧).

هكذا يتمكن القولُ النظريّ من الارتقاء بالسياسة إلى مستوى ممارسة الفلسفة، لا عن نزوعٍ لتقديس النظرية وهوى الفلسفة، بل لضرورةٍ تستدعي «وعياً جماعياً موحداً» ومتناقضاً في وحدته، هدفُه «تحقيقُ وعيٍ متجانس يتوزع على قيادة الثورة وأهدافها... والتجانس لا يعني تماثُل البشر ومصادرةَ الذوات الإنسانية، وإنما يعني إطلاق سيرورة بحثٍ جماعيّة تلمس السبيل بين الهدف والأداء». وأول شروط العقلانية هو التطابق بين الوسائل والأهداف ـ ونصّ فَيْصَل عقلاني صارم ـ ولهذا فإنّ هاجس الكتابة التي ينتجها **بؤس الثقافة** هو الكشف عن هذا التناقض الصارخ بين نُبْل أهداف الثورة، ورداءة أساليب الممارسة. وهنا تحضر الأطروحة الغرامشية عن العلاقة بين شكل الوصول إلى السلطة وماهيتها؛ فشكل الوصول إلى السلطة يحدِّد ماهيتها (ص ٢٧). وثقافة الثورة لا تتحدد بعلاقات النشر والطباعة، وفي كمٍّ مطبوع رتيب يتحدّث عن الثورة، بل في «تنوّع الأساليب والوسائل الباحثة عن ثقافةٍ لا نموذجَ مسبقاً لها». ذلك لأن الثورة تعني «التغيير الاجتماعي»؛ فهي قَلْبٌ وتغيير وتطوير وتصحيح مستمر للعلاقات التي تكوِّن الثورة. ولقد أنتجت الهجانةُ، وعدمُ التجانس بين الأهداف والوسائل، بين الثورة السياسية والثورة الثقافية، مثقفاً سياسياً متواطئاً، لا يُنتج إلا «ثقافةَ الفقر الأنيق» كَثَمرةٍ لإذعان المثقف الذي يردِّد ويكرِّر ويماثِلُ ويُناظِرُ الفقرَ الثقافيَّ السلطويَّ، فيؤمِّن موقعَهُ في «ثقافة الفاقة الأنيقة» (ص ٢٢ ـ ٢٣).

*

يقدم **بؤس الثقافة** مثالاً عملياً على الممارسة الثقافية النقدية الأخلاقية والشجاعة. فكاتب النص، الذي ينتمي سياسياً إلى صفّ اليسار الفلسطيني والعربي، لا تدفعه الهويةُ اليسارية إلى هوى يساري ينتقد تقليدية اليمين لصالح تقليدية يسارية. فالايديولوجيا اليومية هي المرجع المعرفي الذي يَحْكم الوعيَ السلطويَّ الفلسطيني، وهذه الايديولوجيّة اليومية، تقوم ـ حسب فَيْصَل ـ على «تحقير المعرفة وتعظيم الخبرة الشخصية» إذْ يكتفي القائدُ بخبرته، ويغدو المعيشُ الشخصيُّ قوّاماً على الفكر والتجربة التاريخيّة. وهذا الفكر اليومي ليس إلا «إلغاءً للتاريخ وتكريساً للحاضر لحظةً وحيدةً في التاريخ» (ص ٤٩). وهكذا تغدو الشرعيةُ المؤسساتية السلطوية «فوق الجميع». وقد يبدو هذا التفوقُ السلطويُّ المسيطِر متبايناً بين أجنحة «قومي ـ ماركسي ـ محافظ تلفيفي» لكنْ يوحِّده جوهرٌ متجانسٌ عِمادُه «التعصُّبُ والانغلاق» كصفة لازبة للوعي الريفيّ الامتثالي للسلطة، التي تمثِّل له مرجعيةَ الحقيقة: حقيقةِ تطلُّعِهِ للصعود إلى فوق، من مرتبة الفلاّح إلى فئة الأعيان، وفق تشخيص غرامشي (ص ٤٦). فالواقع المتعيِّن والملموس لممارسة القوى السياسية،

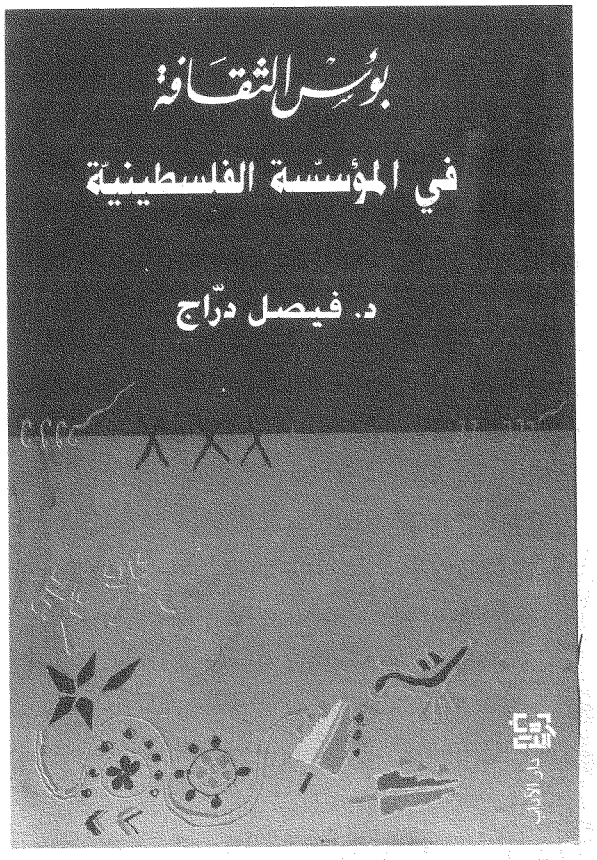
وبتنوع اتجاهاتها، يُظهر «وَهْمَ الاختلاف وحقيقةَ التماثل»، إذ إنّ الاتفاقَ على الانغلاق يوحّد الجميع؛ ولهذا «غاب الحوار» في الحياة السياسية والثقافية الفلسطينية.

هكذا يؤسّس **بؤس الثقافة** لمنتج للثقافة من طراز نوعيٍّ جديد: مثقفٍ يجد وظيفته متمفصلةً على مشروعٍ تحرريٍّ وطنيٍّ اجتماعيٍّ ثقافيٍّ شامل، لا يعارض اليمين باليسار؛ فكلاهما تقليدي، مفوّت، مغلَقٌ تحكمه ايديولوجيا يوميةٌ تعلي من شأن الخبرة الشخصية على حساب المعرفة. فاليمين يلغي السياسة من خلال تقديس الفرد والنخبة والمراجع الفردية المستزْلِمة، واليسارُ يُغطّي ضياعه بايديولوجيا «طبقية» خاوية تدنِّرها ماركسيةٌ لفظيةٌ. وعلى هذا فالخطاب النظري الذي يقدمه **بؤس الثقافة** ليس معارضةَ الخطاب اليميني واليساريّ، بل إنتاج الخطاب البديل. ذلك لأنّ المعارضة ممارسةُ رفضٍ من داخل البنية الايديولوجية والإدارية للسلطة المرفوضة: «إنّ 'المعارضة' مرآةٌ مقلوبة للسلطة، في حين أنّ 'البديل' اقتراح نظري سياسي آخر يغاير السلطة فكراً وممارسة وسلوكاً...» (ص ٣٠).

*

إن قارئ نص **بؤس الثقافة** سيجد نفسه للوهلة الأولى تجاه خطاب توجِّهه أسئلةُ الخصوصية الفلسطينية. لكنّ الخاصّ الفلسطيني ليس إلا خاصّاً نسبياً، ولاسيّما إذا كان يستمدّ معنى خصوصيته من المقارنة مع العام العربي. فالخصوصية هنا لا يبرِّرها العامُّ الكونيُّ بل العامُّ العربي؛ وعندما تلامس الخصوصيةُ الفلسطينيةُ العامَّ العالمي، فإنها تندرج ـ بالضرورة التاريخية والثقافية والسياسية ـ في الخاصّ العربي.

هذه الحقيقة ليست ثمرةَ استنباطٍ تأويليّ يومئ إليه نظامُ الخطاب النظري، بل هي ثمرة استقراء للنصّ ذاته الذي ينتجه الخطاب. فلطالما نَعَى فيصل دراج، على اليمين واليسار، هذه «الفَلَسْطَنَةَ» التي تبحث عن مشْجب لإخفاقاتها وأزماتها بالمحيط العربي، دون أن تتمكن من رؤية ذاتها في مرآة أزماتها المأساوية. وعلى هذا فنصّ **بؤس الثقافة** إذ يحصر نفسه بالموضوع الفلسطيني، فإنّ الموضوع ليس الا عيِّنةً، شريحةً لسبار الحفر عن عوامل الهزيمة الناخرة في الكيان العربي كلّه... وهكذا فإنّ الخطاب يرتقي، إذ يعيِّن الفلسطيني، إلى مستوى إنتاج، وإعادة إنتاج الواقع العربي المتعيّن المقروء والمكتوب. وبذلك ينخرط في إشكالات المجتمع العربي، الذي تمثِّل مشكلةُ فلسطين بؤرةَ التكثيف التاريخي والثقافي والسياسي، لإخفاقاته وهزائمه. ففلسطين ظلت



دائماً، حسب تعبير ياسين الحافظ «الفاتورة»، التي على العرب أن يقدّموها للامبريالية وإسرائيل على ما فكروا به وفعلوه وبنوه وخططوه من اشتراكية «تأخراكية» ورأسمالية «تأخرالية».

فالأزمة، إذن، ليست أزمة اليمين الفلسطيني والعربي فحسب، بل هي أزمة تطول الفعلَ السياسيَّ والاجتماعيَّ والثقافي الفلسطيني والعربي بيمينه ويساره. وعلى هذا فإنّ السؤال الذي يستدعي ممكنات الخروج من الأزمة لا يكمن في أطروحة اليمين ولا في الأطروحة المضادة لليسار، ما دام الديالكتيكُ الذي يحكم الأطروحتين غيرَ قادرٍ على تقويض البنية التي تتساكن فيها الأطروحتان، نظراً لاستناد الأطروحة المضادة على وَهْم التمايز وحقيقة التماثل. إذن فلا بدَّ من البديل.

هذا الوعي المأساوي المفْعَمُ بالشجن، الذي يتغلغل في ثنايا الخطاب، لا يبحث عن بدائله في الشكّ بالعقل والتقدم، ولا في اللوذ بخصوصيةٍ أثيريةٍ تغتال العقل لصالح الحدس، أو في تدمير كونية العقل الإنساني باسم خصوصية العقل العربي، أو في رشّ العطور على التأخر بوصفه هبةَ التاريخ للأمة العربية والإسلامية ومانحَ خصوصيتها وشكل تمفصلها في التاريخ... وغير ذلك من البدائل المرقّشة بمفردات نفايا الحداثة الغربية، التي تعيد تنصيب نيتشه ملكاً

على هذا الحطام، فتصوغ بهذه المفردات الحداثوية مَشْهداً سوريالياً للأمة، وقد أعيد إنتاجُ تأخرها وهزيمتها فكرياً وثقافياً وسياسياً، وفق أحدث تقنيات الاستهلاك الثقافي للإيديولوجيا اليومية الغربية؛ فتتبدّى الأمة، وفق استراتيجيات تحديث التأخر، بصورةِ عجوزٍ شمطاء وقد غلّفتْ تجاعيدَ وجهها أحدثُ المساحيق التي تُنتجها شركاتُ التجميل لتمويه البشاعة، وطُوِّقَ جيدُها بالكريستال واللآلئ لإخفاء حجاب تعاويذها، ودُجِّجَتْ أصابعُها بخواتم الذهب والماس لإخفاء تكلّس العظام، وغُسلتْ بالپارفانات لتطغى على رائحة الحنوط وتفسّخ الجثة، ثم دُفعتْ إلى ساحة التاريخ لتخوض حرب الحضارات.

*

إنّ هذه اللوحة التي يقدمها الخطابُ العربي السلطوي والسلفويّ الحداثويّ، لصورة الأمة لا تستطيع إبداعَها إلا هلوساتُ جنون سلڤادور دالي المبدع! وأما البديل، الذي تُشرعه أسئلةُ **بؤس الثقافة** فهو بديل نهضويّ عقلانيّ تنويريّ، ديموقراطيّ، يؤمن بالإنسان، والتقدم، والتغيير. فمادام الإنسان هو صانع بؤسه، فإنه قادر على صناعة تحرره، وفرحه ببشريته وآدميته، وهو بديل يبدأ من الوطن وينتهي إليه؛ ينطلق من العقل ويؤدّي إليه؛ يثق بالتقدّم والتغير فيعوّل عليهما. وإنّ بديلاً كهذا لا بدّ أن ينتظم في سلسلة ثقافة التحرير: تحرير الإنسان والعقل والمجتمع والوطن، ولا بد أن ينتمي إلى تراث فكر يساري كوني وقومي ووطني. ولأنه يساري فهو ينتقد اليسار الذي غدا مرآة مقلوبة لليمين، عندما وقف عند حدود معارضة هذا اليمين، ولم يقدِّمْ منظومةً مغايرةً معرفياً وثقافياً وجمالياً وسياسياً...

ولهذا فإنّ البديل، الذي يطمح خطابُ **بؤس الثقافة** إلى تأسيسه في بنية الثقافة الوطنية التحررية، يجد مرجعيته النظرية في «الغرامشيّة». ولقد سبق للخطاب العربي المعاصر أن التفت إلى الأهمية النظرية التي تمثلها «الغرامشية» كقيمةٍ مرجعيةٍ ضرورية في قراءة الواقع العربي. لكنّ هذا الالتفات لم يتجاوز حدود التنويه بأهمية غرامشي، ومن ثمّ التنويه الذاتي بمعرفة غرامشي، دون أيّ استثمارٍ جديٍّ لمنظومته المعرفية... باستثناء ياسين الحافظ الذي أدرك الأهمية التاريخية للغرامشية بوصفها عنصراً ضرورياً في إنتاج الوعي المطابق بالواقع العربي الذي يحمل سمات مشتركة مع المجتمع الإيطالي، وخاصة مشكلات الجنوب، في زمن غرامشي. ورغم أنّ الجابري يفرد بحثاً لعرض الغرامشية، في كتابه **بنية العقل العربي**، تدليلاً على أهميتها المنهجية في إطار الخطاب الماركسي، فإنّ هذا العرض لم يتجاوز التنويه كما أسلفنا ـ إذْ لم تمارسْ هذه المنهجيةُ أيَّ حضورٍ نظري فعّال في الترسيمة النظرية للجابري، سوى في حدود الاقتطاف والتضمين والتهجين. ولذلك يتردد شعار «تحقيق الاستقلال التاريخي التام للذات العربية» في كتاب الجابري **نقد الخطاب العربي المعاصر** كتحوير لأطروحة غرامشي عن تحقيق الاستقلال الذاتي للطبقة العاملة.

صحيح أنّ ياسين الحافظ أدرك أهمية الغرامشيّة منذ السبعينات، من خلال وعيه النهضوي الطليعيّ بمشكلة التأخر، وإدراك أهمية الوعي والايديولوجيا واستقلالهما النسبيّ في مجتمعات ما قبل الرأسمالية. لكنّ الغرامشية، ومنذ عقد من الزمن، تحضر كضرورة نظرية تاريخية في كتابات فيصل درّاج، بوصفها الممكنَ النظريَّ الضروريَّ لبناء وعيٍ يساريٍ قادر على الارتقاء باليسار من موقع المعارض ـ المشاكل والمشابه في بنيته التكوينية للسلطة التي يعارضها ـ إلى يسار بديلٍ «مختلفٍ في الماهية والممارسة عن السلطة التي يودّ إسقاطها» (ص ٣١). وذلك لأنّ النظرية، الكتابة، النص، تستدعي بالضرورة طرفاً آخر، هو المتلقي، أو القارئ، أو السياق الذي يُقرأ فيه النص، وتُكتب الكتابة، وتُصاغ النظرية. فلا وجود للنظرية أو النص إلا في تعيناتهما المقروءة: «فقراءةٌ متخلّفةٌ للماركسية تنتج خطابةً ماركسيةً متخلّفة؛ وقراءةٌ جاهليةٌ للإسلام تعطي إسلاماً جاهلياً؛ وقراءة الوعي الفقير للصهيونية تكشف عن الوعي الفقير وتحجب الصهيونية» (ص ٢١٨).

*

يتأسس هذا الوعي بوظيفة الكتابة والنصّ في حقل الممارسة الفلسطينية على قول ڤ. بنيامين التالي: «لا سياسة ثقافية صحيحة من دون سياسة صحيحة». فهذا القول يوجِّه نظام الخطاب، كعنصر حاسم في البنية التكوينية للنصّ... حيث الانتقالُ من السياسة إلى الثقافة، وبالعكس، هو انتقال يستدعي وحدةً، لا انفصام فيها، بين السياسة والثقافة، وحيثُ التجانس الضروريُّ بين الهدف التحرري ووسائله البشرية. إنّ القول بأنْ «لا سياسة ثقافية صحيحة من دون سياسة صحيحة» يتمّ عكسُ علاقته الشرطية. ووفق هذا المنظور، يقدم **بؤس الثقافة** مرافعةً نظريةً نادرةً في شهادتها على بؤس السياسة الفلسطينية، المكثّفة لبؤس السياسة العربية، في صورة بؤس الثقافة. فإذا كان من المألوف أن نعاين صورة الحياة الثقافية في صورة الحياة السياسية، فإنّ كتاب **بؤس الثقافة** لا يستسلم للمداخل السهلة، بل ينحو منحًى جديداً في الوقوف على الدلالة، تتجاوز النزعة السياسويّة التي تحكم الخطاب العربي فتشيع فيه الفقر واليباس، باحتكامه إلى الجاهز والمألوف والتكرار.

ولهذا يتكشّف الكتاب عن ثراء نظري وثقافي ووجداني وأسلوبي. فتحقّقُ الكتابة بذلك نصاً مختلفاً، يصطدم في كل خطوة يخطوها بالنصوص الدارجة الشائعة، بالدرجة ذاتها التي يصطدم فيها الوعيُ المختلف بواقعٍ فائت بائت سائد بائد...

إنّ مقاربة واقع بؤس السياسة، من خلال منظور تجلياتها في **بؤس الثقافة**، استلزمتْ استدعاءَ بنيةٍ أسلوبية مركّبة، قادرةٍ على السيطرة على كلية المواضيع، بالولوج عميقاً وراء ايديولوجيا الأعماق، دون أن يضلّلها انطفاءُ الأسباب في النتائج، إذ تستعلن نفسها في واقع بائسٍ لتستريح إلى بكاء النبوغ المضاع، بل تشهر سيف المواجهة على مَنْ جرّ هذه الأوضاع. وهي إذ تشهر سيفَ المواجهة، فإنّها تشهر سيف المواجعة، فتتبدّى الكتابة عن وجعٍ شاعريّ مكتوم، يباطنها ويواجدها. لكنّ الكتابة إذ تُبطن هذه الشاعرية، فإنّها تنتج شاعرية من نوع دراميّ حادّ، لا يستسلم لشجنٍ رومانسي، أو وطانيّ يرفرف في بهاء البلاغة وأروقةِ الذاكرة النائمة ـ كما يُكشف عنها في مراسلات محمود درويش وسميح القاسم ـ بل هي شاعريةٌ مسكونةٌ بالحلم والحرية والمستقبل، فيغدو الشعرُ لحظةَ مواجهةٍ درامية مع التردّي النثري للواقع، عبر الحلم. لكنّ الحلم لا يسافر في طائرة شراعية في سماوات المجرد أو المتعالي، بل يهبط إلى العالم السفلي: عالم البشر الطيبين المحكومين بالخطإ والصواب حسب غرامشي، ليُبحر في تضاريس هذا العالم، ومنحنياتِ وتعرّجاتِ حاضرٍ يستحيل عقدُ أيّ صفقةِ تعايشٍ معه؛ فهو حاضر ملتاث أبداً، وأية محاولة لاكتشاف الربيع فيه إنّما هي محاولة تضليلية مخاتلة للواقع ومداهنةٌ للمجتمع ومُذعِنَةٌ لوعي المؤسسة البائس الذي يَرُوقُها الحاضرُ البائسُ كما تروقه ببؤسها المطابق له. ولهذا تتحدد وظيفةُ الكتابة ببنيتها الدرامية التركيبية، بوصفها علاقةَ صراعٍ، ومناهضة، ونقدٍ، وتفكيكٍ، وسوءِ تفاهمٍ واعٍ ومقصود ضد واقعٍ يجب اكتشافه بشكل دائم، وذلك عبر توسّلِ جمالياتٍ أسلوبية مختلفة وبديلةٍ لأسلوبيةِ السطح والشطح، أسلوبيةِ القشور البلاغية. والأسلوبيةُ البديلة تستند في مرجعيتها إلى الواقع والتاريخ، وفي ذلك سرُّ مغايرتها؛ فهي تستشير التاريخ في كلّ مفردةٍ من مفردات الراهن. وإنّ مغايرتها للغة السطح والشطح تتأتى من تاريخيتها وهي تلامس الواقع بوصفه المجلى الوحيد؛ «فلا وجودَ للنصّ إلاّ في تعيّناته المقروءة» (٢١٨). ولكي يتعيّن النصُّ في مقروئيّته، فإنّه يستند في تحقق بنيته التكوينية المغايرة للسطح، والبديلة للشطح البلاغي، إلى جهاز مفاهيمي، عقلاني، صارمٍ في حدوده وتحديداته في استقراءاتِهِ واستنباطاته، لتحريرِ اللغة من لَغْوها، والخطابِ من خطابيّته، والكتابةِ من سرطان موروثها المفتّ بالكلمات وغوايةِ اللعب بالكلمات والكليات والمجردات، التي تضفي كساءً لغوياً باذخاً في متعاليه الغيبيّ على موقف سياسيٍ هو تعريفاً فنُّ الممكن والمحتمل منطقياً، وفنّ المخاتلة والدَّجل عربياً. ولذا فليس غريباً أن يحفل **بؤس الثقافة** بكلّ هذا الغضب على الأدب الفلسطيني (محمود درويش، سميح القاسم، اميل حبيبي، يحيى يخلف،) وأن لا يستثني من غضبه سوى غسان كنفاني وإدوارد سعيد وأنيس صايغ وناجي العلي. وواضح أنّ الأسماء الأخيرة ليست منتِجةً للغة التخييل الأدبي (النثر القصصي، أو الشعر)... باستثناء غسان كنفاني، الذي يحتلّ في ترسيمة د. درّاج موقعاً وموقفاً متميزاً ومتمايزاً، إبداعاً وممارسةً وأخلاقاً. وهو في هذا الاختيار إنما يكشف عن سر الوظيفة التي تتخذها الكتابةُ في **بؤس الثقافة** رسالةً، وموقفاً، وممارسة؛ وقديماً قالت العرب «إنما تُعرف صورةُ المادح في ممدوحه». ولهذا كان غسان كنفاني عنواناً للعلاقة المرتجاة بين الثقافة والسياسة، انطلاقاً من تعريفٍ للثقافة تحفل به سطورُ الكتاب، وهو أنْ لا معنى للثقافة إذا لم تستند إلى مشروع سياسي وطني، تحرري، ديموقراطي، يؤمن بالتعددية والحوار، ويرفض الاستبعاد والإقصاءَ والقمع، يلوذ بالتغيير ويرفض الثبات، ويعمد إلى النسبيّ ويرفض المطلقات، يستنهض الحلمَ والحرية، ويستنكر سطوة الغباء واستبداد بداهةِ ثقافةِ التجربة الشخصية، وضيقِ أفق الايديولوجيا اليومية وبؤسها الريفي.

ثمّة مصفوفتان ثقافيتان: المصفوفة الكنفانيّة وفيها يتنضّد سعيد والعلي وصايغ... ومصفوفة المؤسسة الفلسطينية وفيها يتنضّد القاسم وحبيبي ودرويش!

وإلى هذه المدرسة، مدرسةِ المثقف والأديب الذي لن يرضى عنه السياسيُّ أبداً حسب تعبير غرامشي، ينتمي إدوارد سعيد الناقد الأدبي المختص «الذي يندِّد بالاختصاص المريض»، والفلسطيني ـ الأمريكي الذي «يندّد بالمنظور الأمريكي للقضية الفلسطينية، سواء جاء المنظور من مسؤول في وزارة الخارجية، أم جاء من مسؤول فلسطيني»... فهو الذي يَخْلع لبوس الأكاديمية ليُطْلق قولاً واضحاً يطالب بالمواجهة والثبات والمقاومة، إذ يكشف

«العُقْمَ التاريخي للمؤسسة الفلسطينية وضرورةَ البحث عن قيادة بديلة»، ويكشفُ مِن ثم «تهافتَ الثقافة الفلسطينية الرسمية القائمة على الارتجال والعصبويّة». ولذلك فإن إدوارد يتنضدُّ في المصفوفة الكنفانية تحت عنوان «أخلاقية المعرفة» (ص ١٦٩ ـ ١٧٨ ـ ١٨١). ووفق هذه المصفوفة سيكون ناجي العلي رمزاً «لثمن البراءة في زمن الإثم الكامل»، وأنيس صايغ ممثّلاً «للقول المسؤول وملامح المثقف اللامرغوب».

وبالتضادّ مع هذه المصفوفة الممثّلة لأخلاقية المعرفة، تتنضدُّ مصفوفةٌ أخرى (درويش، القاسم، حبيبي) تمثل ثقافة المؤسسة في ارتباكها وانحطاطها، حيث السياسة الثقافية في سياسةٍ بلا ثقافة، وحيث نفيُ السياسة في ممارسة السياسة، ونفيُ الثقافة في ممارسة الثقافة، وحيث البلاغة المنتصرة في الواقع المهزوم، يقودها الوعيُ الريفي المتحكم بالمؤسسة الفلسطينيّة، وسطوةُ المجرد في الوعي الريفي؛ والمآل هو «بؤس الثقافة» المتمثل في الانتقال من انهيار الثقافة إلى ثقافة الانهيار.

*

لا بد لقارئ **بؤس الثقافة** من أن يعترف بوفرة الحصيلة التي يخرج بها بعد قراءة الكتاب. ولا بد له من الاعتراف بقدرة الباحث على التمثل الأصيل لمرجعياته الفكرية والنظرية، ولاسيما استثماره الخلاّق لفكر غرامشي وبخاصةٍ في تشخيصه السوسيولوجي لجذور الوعي الريفي: أي ايديولوجيا العمق، وهي تتظاهر برأس مالها الرمزي الثقافي البائس في المدن القليلة الأهمية التي لم تزعزعها الرأسماليةُ، في صورة رفع الدولة إلى حدود التقديس، ورفع صورةِ المثقف المأخوذ بصورة الدولة إلى حدود التبجيل. ولَهذا يمثّل المثقفُ للفلاّح ـ حسب غرامشي ـ نموذجاً اجتماعياً مرموقاً، يدفع الفلاّحَ إلى أن يخطّط على الدوام لكي يصبح واحدٌ من أبنائه على الأقل من طبقة المثقفين، فيصبحَ من الأعيان. فالمثقف الذي غايته الاندراجُ في جهاز الدولة يحسّن وضعَ العائلة الاقتصادي وينتزع الاعترافَ الاجتماعيَّ بعائلته. وانطلاقاً من هذا التأسيس النظري السوسيو ـ ثقافي، يستنبط د. دراج صورة المثقف الذي التحق بمنظمة التحرير الفلسطينية، في صورة الريفي بمعنى مزدوج، ربما: فهو ينحدر من أصول ريفيّة، غالباً، ويمارس الثقافة بمعايير المثقف الريفي (ص ٤٦ ـ ٤٧ ـ ٤٨).

ثمّ يَمضي الباحثُ برهافةٍ نظرية بتقصّي مظاهر الريفية في الممارسة الثقافية والسياسية في منظمة التحرير، حيث ترييفُ الثقافة المؤسساتية، تساندها ايديولوجيا استهلاكيةٌ يلبِّيها «مُخَصَّصٌ» مدعوم برشوةٍ مطلقة السراح، ووعيٌ أسطوري بالسلعة، نتيجة الحرمان منها والتعطش لها، ومن ثم «الارتهان إلى سلطة ريفية، لا تقبل به [المثقّف] الا كرهينةٍ لها». وبذلك يتحول المثقف إلى ماسح أحذية، وأداةٍ ذليلةٍ للسلطة والايديولوجيا، وللمساعدة على تغذية الخداع والتبسيطات والتعصب، على حد تعبير جيرار شاليان (ص ٤٩).

وجود درويش يوماً في «منظمة التحرير» شهادةٌ لها، ولا يمكن مثقفاً اختارَ الانخراط في العالم السفلي أن يخرج منه بطلاً!

وهكذا تتحول أشباهُ البديهيات إلى قوانين فكرية صارمة كمقولة «الكفاح المسلح»، والدعوة إلى التعصب المريض الذي يتدثّر بكنعانيته ويُعرض عن «عرب الرمال». ويُلغَى التاريخُ لصالح الحاضر بوصفه اللحظة الوحيدة في التاريخ، فتتعاظم قيمةُ الخبرة الشخصية واحتقار المعرفة، وذلك بإشاعة مناخ معادٍ للثقافة يحتكم إلى دَوْر البُندقية، مَرْجعاً وحيداً للحقيقة والفكر معاً، حيث سيادةُ شريعة الساموراي: «لا تفكر، فالتفكير يصنع الجبناء» (ص٥٢).

لكنّ السؤال الذي يستنهضه نصُّ **بؤس الثقافة**، إذ يمضي هادراً في كشف عورات المؤسسة بهذه الطلاقة والسموّ، إنّما يكمن في الصيغة التالية: هل بإمكان القارئ الفلسطيني والعربي أن يتجرّع كلَّ هذا الغضب النبيل على رموز كبيرة للثقافة الفلسطينية والعربية (محمود درويش ـ سميح القاسم ـ إميل حبيبي ـ يحيى يخلف... الخ)؟ وهل يمكن هذه الثلّةَ المبدعة بحق ـ والكاتب يقرّ بهذه الحقيقة ـ أن تكون رموزاً للمصفوفة النظرية عن الوعي الريفيّ البائس المخادع والمضلّل والمتعصب، الذليل للسلطة وايديولوجيا المؤسسة، وأن يكون على هذه الدرجة الوضيعة: «المثقف ماسح الأحذية، مقابل رشوة مطلقة السراح»؟ هل بمقدور القارئ أن يتقبل تنضيد محمود درويش في مصفوفة الثقافة البائسة للمؤسسة الريفية، وهو الصوت الفلسطينيُّ والعربيُّ الذي يتمتع بفرادة جمالية قادرةٍ ـ مع بعض الأصوات النادرة ـ على الارتقاء بالشعر إلى درجة الاعتراف به كضرورة لحياتنا الروحية والثقافية والإبداعية؟ بل إن درويش يبدو وكأنّه هو حارس الشعر الأخير والحامي العتيدُ للمعنى في مجتمع يتردّى نحو نثريةٍ رثة باردةٍ، خاوية، عجفاء؛ وحتى حين يلامس محمود

كلمات النثر، فإنّه يحررها من برودتها ورثاثتها ويضخّها بروح الإله. وفَيْصَل يقرّ بذلك، عندما يتحدث عن «جمالية واندفاع وحرارة روح» في خطاب درويش الذي يذكّر بأجمل ما كتبه فرانز فانون وإيميه سيزير وأرنستو كاردينال (ص ٢٥٧).

إنّ محمود درويش، في رأيي، ليس ايديولوجياً أو منظّراً لمنظمة التحرير، ووصولهُ إلى موقع كبير في المنظمة (اللجنة التنفيذية) شهادةٌ لمنظمة التحرير، لا شهادة على محمود المثقف الذي يطمح في الانخراط في شؤون شعبه اليومية، عبر إرغام الشاعر فيه على النزول من جبال الأولمب. وهي شهادة لمنظمة التحرير، تخفّف من حدة بؤسها وفاقتها الثقافية، إذ تمكّنت بيروقراطيتُها من احتمال أحلام شاعر كبير، في حين عجزت المؤسسةُ السياسية العربية (اليمينيّة واليسارية) حتى اليوم عن الاحتفاظ بمثقف كبير في صفوفها. ولهذا يعاني الخطاب السياسي العربي من الفاقة والتخشّب والفوات، لأن مَنْ ينتجه هم إداريّو المقدّس في الأجهزة الحزبية العربية، أيْ موظّفو الأحزاب، في حين أن منظمة التحرير أتاحت للشعب الفلسطيني أن يكون خطابُ محمود في «مؤتمر مدريد» هو صوتَ قضيتها إلى العالم، وصوتَ آلامها وتطلعاتها، بغضّ النظر عن موقفنا من مدريد وبغضّ النظر عن الدوافع (ربما البرغماتية) التي حَدَتْ بالمنظمة لأن تقدم نفسها بهذه اللياقة الحضارية. ومع ذلك فالرجل عندما اصطدمتْ أحلامه ببؤس التلمس البرغماتي للقضية، غادر موقعه في المنظمة دون ضجيج، ليحافظ على موقفه بوصفه رمزاً لصوت الأمة وضميرها. أَوَليست هذه القراءة [قراءتي] ممكنة؟

محمود والقاسم وحبيبي ولجوا حياة الثقافة العربية من باب الفعل والممارسة السياسية، وتلك مأثرة الثقافة الفلسطينية وإبداعها فيما سميناه يوماً «أدب المقاومة». وتلك المأثرة تحولت، في يوم من الأيام، من ساحة السياسي إلى ساحة الجمالي في الثقافة العربية، فطفقتْ تطرح نفسها على نظرية الأدب العربي، بوصفها ممكنَ الإبداع المفتوح على مستقبلِ الحرية والتقدم. ومن الواضح أن الثلاثة المذكورين قدّموا مثال المثقف العضويّ للأديب العربي الذي استدعاه عمر فاخوري في صورة الأديب الذي يتنزل من سماوات الخيال إلى الأرض، إلى السوق.

لكنّ المأثرة في سياق مجتمع تتردّى مجموعُ ميزاته، السياسية والثقافية والاجتماعية، تتحول إلى مأساةٍ للمجتمع قبل أن تكون مأساة المثقف الذي اختار أن ينخرط في معمعانها. وعلى هذا، فالمثقف الفلسطيني الذي يرتجيه كتابُ **بؤس الثقافة** لا يخلو استدعاؤه من اليوتوبيا والتجريد. وذلك ما يفسر سرَّ الكآبة التي تُبَثّ في ثنايا الكلمات، كما يفسر ذلك الضربَ من النزعة الكمالية الأخلاقية التي تسبح في فضاء الكتابة. فالحقّ أنّه لا يُمْكن مثقفاً اختار الانخراط في العالم السفلي للمجتمع، أن يخرج منه بطلاً... إلا في الملاحم، والميتولوجيا اليونانية! فالممارسة السياسية هي ممارسة فن المتناهي، المحدود بالممْكِن، في حين أنّ الشعر لا يمكن إلا أن يحمل قبسَ اللامتناهي الكلّي، المطلق، فائض الوجود. ولهذا تغدو كلماتُ الشاعر وهي تشخّص اليومي، وكأنها كساءٌ باذخ على جسد مهزول، الأمر الذي يجعل من الباذخ شكلاً بائساً، موضوعاً ومعنى ودلالة.

ولذا فإنّ القارئ سيجد في مناقشة فيصل دراج لقول محمود درويش «الخروج عن الشرعية هو خروج عن الكتابة الإنسانية»، ضرباً من استخدام السلاح الثوري في مواجهة مسلّح بخنجر. فقد دكّ فيصل هذه المقولة بمدافع من عيار نظري ثقيل، وهي مقولة لا تتجاوز حدودَ رعشةِ عصفورٍ طائش، أمْلَتْها مناسبةٌ من المناسبات اليومية، فدفعتْ بالشاعر المأخوذ بغواية اللغة إلى أن يصوغ اليوميَّ بصياغات المطلق. ومن هذا المنظور العقلاني النظري الصارم يناقش درّاج مراسلات درويش ـ القاسم، فيقشرها من بهائها البلاغي، ويُرجعها عاريةً إلى أرض النثر مُنتحِبةً بدموعها الميلودرامية، وهي تبكي نرجسيّتَها المضاعة...

إنّ قارئ مناقشة **بؤس الثقافة** لرسائل درويش ـ القاسم، سيجد فيها عنفاً نظرياً لا تحتمله الهشاشة النظرية لهذه الرسائل، ولا تحتمله غوايةُ اللغة وسرطانيتُها التعبيرية، التي توجّه النظرَ، أكثر مما يوجهها النظر. وعلى ذلك، فإنّ العنف المقدّس، حسب تعبير رينيه جيرار، الذي يسكن خطابَ **بؤس الثقافة**، لا تبرّره قدسيّتُهُ؛ فالعنف لا قدسيةَ له أبداً ولاسيما أن نظام الخطاب الذي يوجّه أسئلةَ هذا النص نظرياً يتأسس على قاعدة الحوار، ويَطمح إلى إنتاج وظيفة الحوار، والقبول بالتعدد، ورفض الإقصاء والاستبعاد المتبادل الذي يحكم الحياة السياسية والثقافية الفلسطينية والعربية. بل إنّ هذا العنف يجتاح بقسوةٍ شديدة ظاهرةً أدبية فريدةً كانت لها فرادةُ صوتها الأدبي في الإنتاج القصصي الروائي العربي، عنيْتُ إميل حبيبي. فكتاب **بؤس الثقافة** يستعير صورةً هجائية مريعة من **حديث الأربعاء** لطه حسين، ويتساءل إن كانت هذه الصورة لا توافق إميل حبيبي، الذي يغدو: «رجلاً يبتذل الأدب ابتذالاً ويمتهنه امتهاناً، ويبيع مذهبه الأدبيّ في السوق... فليس هذا الرجل أديباً، وليس هذا الرجل متمتعاً بالضمير الأدبي... وإنما هو تاجر يحمل طائفة من السلع