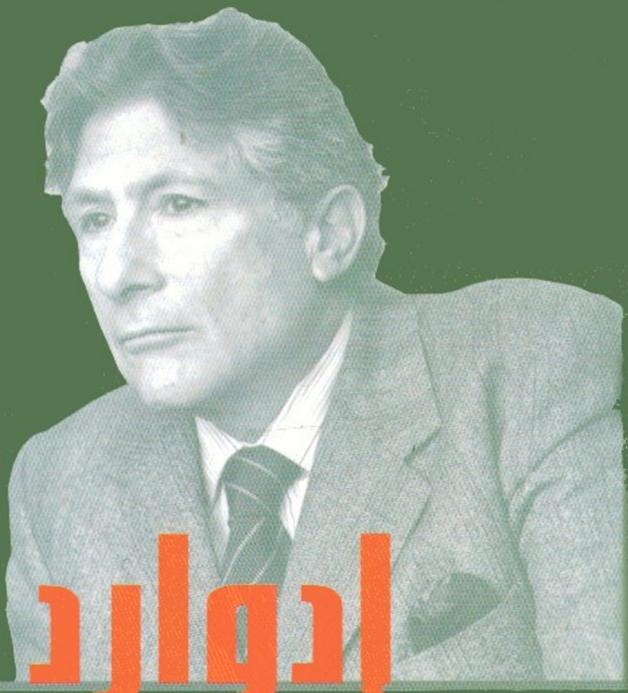
دراسات



شيلي واليا

إدوارد سعيد
وكتابة التاريخ

ترجمة وتقديم

أحمد خريس و ناصر أبو الهيجاء

ضفاف

هذه هي الترجمة الكاملة لكتاب

Shelley Walia

Edward Said and the Writing of History

شيلي واليا

إدوارد سعيد وكتابة التاريخ

ترجمة : أحمد خريس وناصر أبو الهيجاء

الطبعة العربية الأولى 2007

رقم الإجازة المتسلسل : ٢٠٠٦/٧/٢٦٩٧

حقوق المترجمين محفوظة

أزمنة للنشر والتوزيع

تلفاكس : ٥٥٢٢٥٤٤

ص. ب : ٩٥٠٢٥٢ عمّان ١١١٩٥ الأردن

شارع وادي صقرة، عمارة الدوحة، ط ٤

E.Mail:info@azminah.com

Website:http://www.azminah.com

تصميم الغلاف: أزمنة (إلياس فركوح)

فرز وسحب الأفلام: Dots

التنضيد الضوئي: (غادة بلعاوي)

الترتيب والإخراج الداخلي: أزمنة (نسرين العجو، إحسان الناطور)

تاريخ الصدور: كانون الثاني/يناير 2007

دراسات

شيلي واليا

إدوارد سعيد وكتابة التاريخ

ترجمة وتقديم

أحمد خريس و ناصر أبو الهيجاء

المأمونة

SHOHDY

المحتويات

ـ المقدمة 7
1- حياة المنفى 13
2- المثف وسياسات الموقع 15
3- التاريخ وما بعد الحداثة 21
4- التاريخ والأدب 23
5- سعيد وكتابة التاريخ 26
6- التمثيل 27
7- المعرفة والسلطة والخطاب لدى فوكو 30
8- أثر فوكو 34
9- سعيد وغرامشي 36
10- سعيد في مواجهة مشروع التنوير 39
11- سعيد والاستشراق 40
12- ما إشكالية «الاستشراق» 47
13- الثقافة والإمبريالية 49
14- رسم خريطة التبعية والمقاومة 53
15- مخاطر اللاتأسيسية 56
16- سعيد والناقد الدنيوي 58
ـ الهوامش 63
ـ المصادر والمراجع 68
ـ الفزع من البصري: حوار مع إدوارد سعيد 73

المقدمة

يعرض شيلي واليا في هذا الكتاب، بصورة بانورامية مكثفة للمصادر التي ارتكن إليها سعيد في كتابة التاريخ ، وإعادة النظر في الكتابات التاريخية التي تناولت المستَعمِر والمستعمرَ خارج الأطر التقليدية التي اختبأت الإيديولوجيات، والأفكار المقولبة، والنوايا السيئة والحسنة وراءها. والكتاب، أساساً، محاولة في التأصيل النظري، تهدف إلى الكشف، جينولوجياً، عن المرجعيات الفكرية في نقودات سعيد ، واتصاله بغير مفكر وغير مدرسة فكريّة.

يستهل المؤلف كتابه بمدخل عام يتعرض فيه إلى إشكالية المعرفة التاريخية متوسلاً أطروحات «التفكيكية» حول حصر اشتغال اللغة عبر «علاقات المعنى» من ناحية، ومركّب السلطة والمعرفة كما نلفيه لدى فوكو من ناحية أخرى. والمؤلف يسعى بذلك إلى تأكيد انعدام الموضوعية في المعرفة التاريخية، وهو أمر شُغل هايدن وايت به، نافياً القدرة على كتابة نص تاريخي موضوعي خال من النظام والسببية والتماسك والحبكة، وهي أمور لا نراها، بالضرورة، في الواقع. ولا بد لقارئ الكتاب أن يلحظ ما يمنحه «واليا» للأدب من امتياز على غيره من ضروب الكتابة، متأثراً بالفكرة التفكيكية التي ترى أن الأدب في حلٍّ من مهمة الإحالة، التي أشغلت أشكال الكتابة الأخرى نفسها بها. وكما يقول بول دي مان فإن «تاريخ الفلسفة كله بمثابة رحلة طويلة إلى دنيا الإحالة، دون أن تعي الفلسفة حقيقة كونها استمدت أصولها من مصادر بلاغية». وينتهي صاحب الكتاب إلى استنساخ الفكرة ذاتها في قوله : «على الرغم من أن السرد التاريخي يستعير مادته من

الشهادات الشفهية والمكتوبة والروايات التاريخية فإنه ذو طبيعة بلاغية». ويسوق هذا المؤلف إلى القول بأدبية التاريخ، غير أنه يتعدى هذا المقترب في الانتهاء إلى مثل هذه النتيجة، عامداً بنوع من المفارقة ـ أو يمكن أن نقول التناقض ـ إلى طريقة تقع في صلب عمل المؤرخ، وهي البحث في الموضوعات وتشكلها تبعاً لتعاقبها في الزمان. وهو يردُّ أحد الأسباب التي فصلت الأدب عن غيره من الفروع المعرفية إلى «انهيار فلسفات التاريخ إثر كارثة عام 1848م، التي أحيت محاولات القرن الثامن عشر في تقسيم مجال المعرفة إلى مناطق واضحة الحدود، مما عاون على استقلال المباحث الجمالية ومعها الأدب عن مبحث التاريخ الاجتماعي».

وببحث المؤلف في التاريخية التي رسخت انفصال الأدب عن مبحث التاريخ، يكون قد أشرع الباب، دون دراية كافية، للقول بتاريخية الأدب عوضاً عن أدبية التاريخ. ولسنا هنا بصدد الخوض في مماحكة نظرية تخرج بنا عن إطار الكتاب العام. وما يعنينا، هنا، هو مدى انتظام مدخل الكتاب النظري، الذي أراده واليا تأصيلاً لفكر سعيد، مع النقد كما مارسه الأخير ونظّر له. فمن المعروف أن الفكرة التي تشدِّد على نصية النص لا على طبيعته الإحالية، وهو أمر عُدَّ امتيازاً للأدب، لم تشكل إغراءً لسعيد الذي قامت إحدى أهم أطروحاته على تصريحه : «أن الروايات والأعمال التي أناقشها أعدّها أعمالاً من الفن والمعرفة جديرة بالتقدير والإعجاب، أستمد منها أنا وكثيرون غيري اللذة، ونمتح منها الفائدة. ويتمثل التحدي لا في أن نربط هذه الأعمال بتلكما اللذة والفائدة وحسب. بل كذلك بالعملية الإمبريالية التي كانت هذه الأعمال بصورة جلية ومعلنة جزءاً منها». ويشير الاقتباس السابق إلى أن سعيد لا يعالج النصوص الأدبية بما هي منجزات جمالية فحسب، وإنما بوصفها وثائق تاريخية بصورة ما.

وربما أفضى الزعم بانعدام الموضوعية في الكتابة التاريخية إلى ضرب

من العدمية أو الذاتية المطلقة أو إلى إقصائية باطنية، فكانت، كلها، هدفاً لنقودات سعيد التي لم تنضو على مقولة انعدام الموضوعية، في الكتابة التاريخية، التي أرادها المؤلف حجة نظرية على أدبية التاريخ. فمقاربة سعيد تتحدّد بوصفها فاعلية نقدية أو تأويلية تتوسط الأدب والتاريخ لتكشف فيهما عن خطاب إيديولوجي واحد يتعالى على اختلاف الحقلين، واستقلال كل واحد منهما بأساليبه.

ومن الجدير بالذكر أن المؤلف لا يربط بين أطروحات المدرسة التفكيكية والممارسة النقدية لدى سعيد ربطاً مباشراً، كما فعل عند تناوله بالبحث أثر فوكو في كتابة المفكر الفلسطيني، فمركب السلطة والمعرفة ومفهوم الخطاب لدى فوكو يحتلان موقعاً بؤرياً في كتابات سعيد، ولاسيما في كتابه الأهم : «الاستشراق» ، وقد استثمر سعيد السابق كي يؤسس نظرياً لأطروحته، وهذا ما عرضه «واليا» ، موضحاً أن مفهوم الخطاب يتعدى المستوى اللغوي تبعاً لفوكو. وبإقحام معامل السلطة من جانب المفكر الفرنسي في تشكيل الخطاب، فإن من الخطأ أن يُعزا أو يحال، حصراً، إلى ما يُكتب ويُقال. فعلى الرغم من أن الخطاب، كما يبيّن واليا، لا يمكن اختزاله في معنى واحد، فبمقدور المرء تجاوز المضامين اللسانية لهذا المصطلح الرائج. ويعمد المؤلف إلى الأسلوب ذاته في تقصيه لمركّب السلطة والمعرفة، مثلما نظّر له فوكو وأفاد منه سعيد. فهو يلقي ضوءاً على الطرح الفوكوي القائل بالطبيعة التكاملية وتبادلية الاعتماد اللتين تطبعان علاقة السلطة بالمعرفة، مستشهداً غير مرّة بكتاب «المراقبة والمعاقبة» لفوكّو، الذي يعرض بالتفصيل هذه الموضوعة، غير أن المؤلف يجازف حينما يعمد إلى مطابقة مفهوم السلطة الفوكوي بدلالات السلطة لدى نيتشه الذي يرى تبعاً لواليا «أن ماهية الحقيقة تُحدَّد من جانب الأقلية المتنفذة المالكة للسلطة». ويلتقي هذا التوجه مع منظور فوكو الذي يؤمن كما يزعم المؤلف،أن بمقدور مجموعة من الناس

امتلاك السلطة لخلق منظور عالمي، إذا هم امتلكوا المعرفة. ويدلل واليا على ذلك بإيراده اقتباساً، يقول فوكو فيه : «تخلق ممارسة السلطة، بحد ذاتها، موضوعات معرفية جديدة، وتتسبب بانبثاقها». وعلى الرغم من أن فوكو استعان في تطوير منظوره للسلطة بالأفق الذي أنارته فلسفة نيتشه، فإن أهم نقاط افتراقه عن نيتشه تكمن في تشييده تحليلاً يفرغ مفهوم السلطة من الذات الفاعلة. وكما يلحظ «دريفوس» و«رابينوف» في كتابهما الذي يعد من أشمل الدراسات حول فوكو، فإن «أحد الاختلافات المهمة بين نيتشه وفوكو، هو أنه حيثما يبرر نيتشه، غالباً، الأخلاق والمؤسسات الاجتماعية بتكتيكات معدّة من قبل محركين فرديين، ينزع فوكو، كلياً، عن هذه المقاربة الصفة السيكلوجية ليجعل من الحوافز السيكلوجية لا منبع استراتيجيات بل نتيجتها». ويتبدى هذا واضحاً في قول فوكو إن «علاقات السلطة والمعرفة هذه ليست للتحليل انطلاقاً من فاعل المعرفة الذي قد يكون حراً أم لا بالنسبة إلى نظام السلطة بل ينبغي أن نعتبر أن الشخص الذي يعرف، والموضوعات الواجب معرفتها، وأشكال المعرفة هي كلها نتائج لهذه المضاعفات الأساسية للسلطة والمعرفة وتحولاتها التاريخية». أما ما يبني عليه المؤلف في اقتباسه لفوكو حول ممارسة السلطة التي تخلق موضوعات جديدة، فلا يعني أن أناساً متعينين يمارسونها، بل إنها تأتي في سياق التحليل الفوكوي للسلطة التي يراها موضوعاً يمارَس وليست شيئاً يُمتلك. فضلاً عن أنه يراها مبثوثة خلال الجسد الاجتماعي ولا تتنزّل من الأعلى إلى الأسفل. ولا نتقصد، هنا، الكشف عن توافقات نيتشه وفوكو وتفارقاتهما، بالقدر الذي نتغيّا فيه الكشف عمّا وقع فيه المؤلف من زلل حين رادف بين عمليهما.

وما يعنينا أكثر ـ حول هذا الأمر ـ أن ينسب «واليا» إلى فوكو أن للذات فاعلية سببية في تشكيل استراتيجيات السلطة، فهو يرى في موضع آخر من الكتاب أن منظور فوكو للسلطة يؤكد «العنصر غير الشخصي» في عملها

الذي يقصد إلى تشكيل الذوات وتاريخها؛ مما يؤشر على اضطراب منهجي يطبع رأي المؤلف حول مفهوم فوكو للسلطة. ولاسيما أن «واليا» سيعمد إلى تعيين «العنصر غير الشخصي» في عمل السلطة بوصفه نقطة اختلاف فوكو مع أطروحة سعيد، مثلما هو الأمر مع أطروحات غرامشي وريموند وليامز، التي تقول «بوجود خطة واعية وقصديّة في سيطرة الغرب على الشرق، فالحكومات والكتاب والأفراد، ليسوا ببساطة عوامل خاملة أو سالبة في مثل هذه الاستراتيجيات».

ومن هنا أفضنا في الحديث عن هذا اللبس. ومن المهم أن نضيف هنا أن المؤلف، مثله كمثل سعيد، لا يولي اهتماماً إلى الرؤية التي طورّها فوكو في أعماله المتأخرة حول الذاتية والمقاومة، وهي رؤية قدمت النفع الكبير إلى الحركة النسوية والمذهب النسوي، مثلاً، على الرغم من شح ما تحويه كتابات فوكو من إحالات إلى وضعية المرأة.

المترجمان
أيّار ٢٠٠٦

1- حياة المنفى

طافت الارتحالات الفكريَّة بالناقد الأدبي الرائد والمجاهر بالحديث عن حقوق الإنسان؛ إدوارد سعيد، حول العالم وعبر غير فرع معرفي. مساهماً، بصورة جوهريَّة، في صياغة الجدل المعاصر الدائر حول الاستشراق، وتحليل الخطاب*، والسياسات المضادَّة، ودراسات ما بعد الكولونياليَّة. ولقد جلَّى سعيد القضايا الرئيسة المتعلقة بالإمبريالية والمجتمعات النامية والثقافة عبر تفحّصه للمؤسسات السلطويَّة العالميَّة. ولمّا اتخذ من العالم وطناً له، فإنَّه نظر إلى الثقافات المختلفة، ودور المثقف في تحرير الدراسات الإنسانيَّة، وإضفاء الصفة الشرعيَّة والوثوقيَّة على التشكيلات الثقافية، من خلال إعادة تأويل التاريخ. وتنطوي إعادة التفكير النقدي في التاريخ لدى سعيد على أهميَّة ودلالة بالغتين. ولاسيما أنها تأتي في خضم بروز مجموعة متعددة وقوية من الاستجابات وردود الفعل تجاه عصر شهد إعادة هيكلة كونيَّة. حيث تمضي القوى الإمبرياليَّة المترصدة في التأثير على الثقافة والسياسة العالميتين.

* الخطاب Discourse: هو أي قول أو كتابة أو معتقد يتم عبره التعرف إلى العالم وفهمه. ويحوي الخطاب بالمعنى الفوكوي عبارات محكومة بقواعد غير محكية منتجة لغة سلطوية تنتظمها المعرفة. وبإمكاننا القول أن ليس ثمة «حقيقة»، وأن كل معرفة ما هي إلا «إرادة للسلطة». إن تحديد السلطة وتعريفها أنتج بوساطة سلطة الخطاب التي تشكل دعائم الثقافة الإمبريالية.

أمضى سعيد الشَّطر الأكبر من حياته منفيّاً ومبعداً عن وطنه. فقد عاش لاجئاً في مصر بعد أن احتلت فلسطين عام 1948، ليهاجر بعد ذلك إلى الولايات المتحدة الأمريكيَّة. ممَّا طوَّر لديه شعوراً عميقاً بالانتماء إلى ثقافة مقتلعة. ولـمَّا خَبرَ طوفاناً من الحقد العنصري في أمريكا، حيث أحرق الجناح اليميني المحافظ مكتبه بالكامل، فقد عرف سعيد كيف يُغالب العوائق والاحتجاجات، وكيف يكتب في مناخ يسوده الإجحاف والظلم. ويتقصَّى سعيد في مذكراته المتأخرة، «خارج المكان»، موقعه المزدوج والمتناقض بشعور متنامٍ حقيقة كونه خارجيّاً. فهو فلسطيني مسيحي يقيمُ في أمريكا، ويحملُ اسماً إنجليزيّاً موصولاً بآخر عربي.

وقَدْ شرع سعيد، تدريجيّاً، باختبار مشاعر الاغتراب تجاه الثقافة الأمريكيَّة المحابية لإسرائيل خلال السنوات الأولى التي قضاها طالباً في الولايات المتحدة. واستشحته هزيمة العرب في العام 1967؛ حين احتُل القسم المتبقي من فلسطين، للتفكير والكتابة باستفاضة حول المسألة الفلسطينيَّة. فانضمَّ في العام 1977 إلى المجلس الوطني الفلسطيني الذي مثَّل برلمان المنفى والشتات، ساعياً، منذ ذلك الحين، «إلى الممازجة بين انشغالاته الأدبيَّة والفلسفيَّة والثقافيَّة وبين شواغله السياسيَّة المعاصرة» [1]. وعليه، فإن عمل سعيد ينهض كمحاولة لإقامة جسور التواصل بين الخاص والعام، إذ يترافق نقده الأدبي، دوماً، مع تجربته السياسيَّة الشخصيَّة، ومع موقفه المعارض والراديكالي العميق الذي «يسعى فيه إلى مواجهة السلطة بقول الحقيقة» [2].

إن قصة حياة سعيد هي، في جوهرها، تسجيل لعالم منسي أو مفقود، ينطلقُ فيه السرد من الحرب العالميَّة الثانية وما عرفه الشرق الأوسط من أحداث سياسيَّة وينتهي باتفاق أوسلو "1993" الذي شهد تسوية للمسألة الفلسطينيَّة. غير أن ما يتعدَّى هذه الأحداث التاريخيَّة هي قصة تلك

«الصورة الاقتلاعيَّة للترحال، والقدوم، والوداع، والمنفى، والحنين إلى الماضي والوطن، والانتماء، فضلاً عن السفر ذاته» [3]. إن ما يمثِّلُ إثارة غامرة، كما يكتب سعيد، : «هي تلك الحالة التي يكون فيها المرءُ، دائماً، خارج المكان» [4]. ويجلو ذلك هجانة سعيد وإقامته في ذلك الفضاء الثالث الذي يشغله منفيًّاً، ومقيماً على تخوم هويَّة متعددة الثقافات. ويرى سعيد في هذا الموقع امتيازاً يمكن المرء من التكلّم والكتابة بصورة تقويضيَّة ومناوئة. فالمثقف، كما يراه، هو، دائماً، «مَنفى أو هامش» [5].

ولهذا، يشعر سعيد بقرب عميق مع «جوزيف كونراد»، الذي تبدَّى تشرّده مكافئاً لتجربته الخاصَّة المتمثلة بتموقعه في «الفضاء الثالث»، غالباً، خارج المؤسسة. وقَدْ استثمر الكتابة، مثل كونراد، للحيلولة دون تفكك الذات وتبعثرها، فغدا وعيه بنفيه الإلهام الرَّافد لتبصُّراته المتوالية في الأدب والسياسة. وكانت النتيجة النهائيَّة احتراب المنفى مع عالم «الواقع»، والكفاح الرهيف الذي يضطلعُ به المهاجر بحثاً عن المواءمة والتغيير. ويغدو مشروع سعيد ذلك الذي يسعى إلى التحرر من الروايات الرسميَّة للتاريخ و«الحقيقة»، عبر تشييد وعي بـ «التواريخ المطمورة» التي تنطوي على الحقيقة الفعليَّة المقموعة في غالب الأمر» [6].

2- المثقف وسياسات الموقع

عقد سعيد العزم، بعد تشكيل منظمة التحرير الفلسطينيَّة عام 1968، على عدم عزل الشخصي عن السياسي. فَقَدْ «حانت الساعة لتمريغ أنف الثقافة في وحل السياسة» [7]. وتبدت محصلة هذا القرار في كتابة رواية تقويضيَّة ومضادة للتمثيلات الغربيَّة حول الشرق. ولقد شهدت سبعينيَّات القرن الغارب تسرُّب النظريَّة الفرنسيَّة الرفيعة High theory إلى العالم

الأنجلوسكسوني ؛ ذلك السياق الذي امتلكت فيه الدراسات الثقافيَّة الما بعد ـ كولونياليَّة* وجوداً مؤسساتيّاً. وتعزز هذا المشروع ؛ الذي تلقّى حافزه الأول من «فرانز فانون» Frantz Fanon و«إيميه سيزار» Aime Cesaire، بكتاب *الاستشراق* الذي مثّل فتحاً جديداً. حيث شدَّد فيه سعيد، مُتأثراً خطى الماركسيين الغربيين، على ما تشغله الثقافة والفَلْسَفة من أهميَّة داخل نماذج استراتيجيَّات السلطة كما صاغها كل من فوكو وغرامشي (8).

وقَدْ وضعت فداحة التجديد جملة من المشكلات أمام سعيد، ذلك أنها جاءت في سياق الاقتصاد العابر للقوميَّات، وانهيار المشاريع الاشتراكيَّة، والادعاءات الفكريَّة للبرجوازيَّة الغربيَّة، خاصة، التي تسيَّدتها كتابات «فرانسيس فوكوياما» Francis Fukuyama ومتلازمة نهاية التاريخ. ويستكشف عمل سعيد، بما ينطوي عليه من صرامة، المسائل النقديَّة المتعلقة بالتمثيلات الثقافيَّة عبر تعرية التغيرات الإبستمولوجيَّة التي حدثت تحت تأثير الكولونياليَّة**، والاستشراق، والقوميَّة ورهاب الأجانب. وعليه، فإن من

---

* ما بعد كولونيالي Postcolonial: على الرغم من أن المصطلح يتضمن قطيعة تاريخية دالة على نهاية الفصل الاستعماري، فإنه يعني أبعد من ذلك بكثير. فهو يغطي الكتابات المتعلقة بالتجربة الاستعمارية التي تستثني ذكر القوى المستعمرة نفسها. ولهذه الكتابة اهتمام تنقيحي، وهي تسائل المفاهيم الإنسانوية الليبرالية للفكر التنويري.

** الكولونيالية Colonialism: وهي الممارسة القائمة على بناء المستوطنات أو المستعمرات في مناطق نفوذ الإمبراطورية، وهدفها تأسيس تجارة وتسويق منتوجات. ولقد أسست الكولونيالية نظاماً سياسياً وإدارياً للإشراف عليها بنجاح.

وتفرض السيطرة إما بالقوة أو بالهيمنة أو بكليهما. ويترافق مع الكولونيالية الاستغلال، والضم، وانتزاع الأرض. وسلطتها المهيمنة تتكئ على اختلاق ثنائيات ضدية كالذات والآخر، والأبيض والأسود، والطيب والشرير، والفوقي والدوني، وهكذا. وبالتالي فإن جزءاً من العالم أمكنه التمتع بالتفوق لأنه أقنع بقية العالم بمقولتي «العبء الذي اضطلع به الرجل الأبيض» و«المهمة الحضارية».

الممكن مناقشة أعماله الرئيسة في سياق الطرح الذي يراهُ مثقّفاً يثيرُ الشكوك حول التاريخ والثقافة والأدب بوصفها أنظمة من التفكير تمثّل تصورات مخترعة بغية الإبقاء على البنى المهيمنة للمعرفة والسلطة. ويقفُ دور المثقف وتعالقات الثقافة بالهويَّة وراء التزام سعيد غير الخجول بإيديولوجيا إعادة بناء التاريخ عبر الانخراط السياسي والنقدي.

يعرِّف سعيد، في «محاضرات ريث» التي ألقاها مدعُوّاً من هيئة الإذاعة البريطانيَّة، المثقف بوصفه المواطن المسؤول، والمعارض الذي يسعى، دائماً، إلى موضعة آرائه ومنظوراته خارج حقلي المبادئ الدوغمائية والمواقف الحزبيَّة الضيِّقة.

وبخلاف الموقف السلبي للمفكر سارتر الذي يتقصَّد، بصورة واضحة، تحويل الواقع المادي إلى تجريد، فإن سعيد يتخذ مواقف سياسيَّة فاعلة في كتاباته النقديَّة، بما يؤشِّرُ على الكيفيَّة التي يرى فيها المفكر الفلسطيني أهميَّة الضمير النقدي في عمل المثقف، إذْ يتمثل ضميره النقدي في مقاربته «الطباقيَّة»*، الملازمة لحساسيَّات المنفي أو «المهاجر الجديد» الذي يؤمن،

* القراءة الطباقية Contrapuntal reading: يعتقد سعيد أن جميع الثقافات، بسبب وجود الإمبراطوريات الاستعمارية، متشابكة وليس بينها ثقافة تتميز بالتفرد أو النقاء؛ بل إن الثقافات جميعاً مهجنة ومولدة.

وتتطلب هذه الوضعية التاريخية نمطاً مخصوصاً من القراءة يسميها سعيد بالقراءة الطباقية. وهي قراءة تعول على المصطلح الموسيقي الذي يعني وجود لحنين في مقطوعة موسيقية واحدة وليست أحادية اللحن. وما يقابل هذا المعنى ثقافياً ينبثق من ضرورة فهم العلاقة بين المركز الغربي للإمبراطورية وما همُّش بسببه، فلقد حاول ذلك المركز، لفترة طويلة أن يميز علاقته بالأطراف عبر قراءة أحادية مهيمنة ومهمة القراءة الطباقية هي أن تستقريء اللحن الآخر الصادر من الهامش أو الأطراف وأن تستقل بنفسها عن التواريخ الرسمية لصالح تواريخ أخرى مختلفة، يكتشفها الناقد الدنيوي ذو النزعة المضادة للإمبريالية والقومية في آن معاً.

دوماً، أن «قوَّة الخيال اللعوب هي . . . الكفيلة بتغيير إدراكنا للكيفيَّة التي تكون عليها الأشياء تغييراً أبديَّاً» [9]. وربما سُمِّيَ هذا بـ «انتفاضة الخيال، أو الحرب المقدسة التي تُشنُّ ضد النظام القارّ الذي خلقته السلطة» [10].

فما تقصدُه سياسةُ المداخلات الأكاديميَّة لدى سعيد هو الاصطراع مع استراتيجيَّات تشييد «الحقيقة»، متوسِّلة عملية فاعلة ومنهمكة في تفكيك كل القيم والأشكال والتواريخ المتعلقة بالمشروع الكولونيالي وإعادة صياغتها.

واستثمر سعيد موقعه كمنفي بامتياز، فهو يمكنه من تجاوز الرطانة المفرغة من أي دور، ومن تجاوز استكانة المثقفين الأكاديميين الذين يرفضون مساندة القضايا الإيديولوجيَّة التي تستدعي الالتزام. أما التوترات والتناقضات الماثلة في كتاباته؛ تلك التناقضات التي لا يني بعض النقاد مثل «إيرنست غيلنر» Ernest Gellner و«إعجاز أحمد» من التأشير إليها بروح انتقاديَّة، فتنهضُ مكوِّناً رئيساً من مكونات هذا الناقد الذي يتموضعُ، داخل مقتضيات المهنة والشواغل العامَّة في آن. كما يتموقع داخل إطاره النظري العابر للقوميَّات من جهة، وضمن موقعه كممثل للإنسان الفلسطيني المنفي والمقصى من جهة أخرى [11]؛ إذْ تتصادم، هنا، «السرود المتسيدة»* مع

* السرد المتسيد Master Narrative: وهذا المصطلح يترادف مع مصطلح «السرد الكبير» [أو السرود الكبرى]، الذي استعمله «جان فرانسوا ليوتار» Jean-Francois Lyotard في كتابه: «الوضع ما بعد الحداثي» Postmodern Condition. ومثل هذه السرود تتأسس على حقائق متعالية تشير إلى أنظمة إيديولوجية مثل التنوير والمركزية الأوروبية والمسيحية أو الهندوسية. وهذه السلطوية والعالمية التشميلية تقف موقف من تعوزه الوثوقية في وجه المحلي والخارجي. فلقد طرح، على سبيل المثال، مراراً وتكراراً أن المركزية الأوروبية تمثل وجهة نظر عالمية بعيدة عن القيم، تعضد تأريخ أوروبا بوصفه سرداً متسيداً أو خطاباً للهيمنة، وهو ينظر إلى تواريخ جنوب آسيا أو إفريقيا كتنويعات تابعة له.

التواريخ المحليَّة، والنقد الأكاديمي مع الانهماك السياسي العام، مما يجلو عمل السرد الهجين والمتخالف لمؤرخ الأدب الذي يُسلِّط الانتباه على كل من الجماليات وسياساتها التي تقع في القلب من ميتالغويات الثقافة والكولونياليَّة.

ويبرزُ سعيد إسهام الثقافة في إنتاج الفنون والكتابات التاريخيَّة، مُشدِّداً على ضرورة تحقيق النقد الأدبي الوعي بحقيقة اتصاله؛ بالغة التعقُّد، بحقائق التجربة الإنسانيَّة ووقائعها، فضلاً عن ارتباطه بالمؤسسات الإمبرياليَّة للسلطة.

فَيُظهر سعيد، في *الاستشراق*، الكيفيَّة التي تصطبغ بها المعرفة الغربيَّة بالسلطة، والبواعث السياسيَّة، نائيةً عن صفتها الأكاديميَّة.

وقَدْ بقيت هذه الخلاصات قائمة في كتابه «الثقافة والإمبرياليَّة»، حيث يتجلَّى الوعي الخلاق للكاتب وقَدْ اصطبغ بالنزوعات الإمبرياليَّة السائدة في إنجلترا القرن التاسع عشر. ويمكنُ الزعم، على سبيل المثال، أن الرواية والإمبراطوريَّة لهما تاريخ النشأة ذاته. ويتبدَّى هذا التدخُّل النقدي والفكري المسؤول عن الإشارة إلى فَرادة النقد الدنيوي، بالنسبة لسعيد، ضرورة للفت انتباه القارئ الغربي إلى الثقافات غير الغربيَّة، وتعرُّفه إلى دورها الهام في الصيرورة الدائمة للتاريخ.

وهكذا، فإن عمل سعيد يرتحلُ من الأدب إلى التاريخ والسياسة، ومن علم الاجتماع إلى الأوبرا والفنون. ويتولى هذا الكتاب اختبار كتابة التاريخ وفقاً لهذه الممارسات الثقافيَّة وعلاقتها بالسلطة.

ويجبرنا هذا على موضعة كتابات سعيد في سياق الدراسات الثقافيَّة والتاريخيَّة حتى يكون بمقدورنا، ربما، تقصِّي الترابطات بين مبحث التاريخ واتجاه ما بعد الحداثة. ولسوف تُفضي هذه المراجعة الفكريَّة، حتماً، إلى

استنطاق الواقع المتعالي القابع خلف الروايات التاريخيَّة.

وقَدْ وُجِّه اللوم، مراراً، لسعيد بسبب من انخراطه فيما يشبه طقس المواءمة والتمثل، الذي لم يسمح له بالاستقرار في ثقافة واحدة، أو للسبب ذاته أيضاً، في احتلال موقع نظري بعينه. وحاول سعيد، المقتلع جغرافيًّا، أن يُعيِّنَ لنفسه موقعاً في سياق العولمة. لكنَّه عمل على تقويض «هيمنة»* الثقافات الأخرى عبر تبنيه لموقف مناوىء لأي صيغة تصالحيَّة مع مواقف الهيمنة الغربيَّة وإنتاج المعرفة، فهو مدرك للصراع الثقافي، ومدافع عن التهجين في الوقت ذاته، وحاثٌّ على رفض «بلاغيَّات اللوم» (12). وبينما يعي سعيد التمثيلات السلطويَّة التي يتمُّ تلقيها وتقبلها طبيعيًّاً، فإن كتاباته تقولُ بوجود خطاب بديلٍ مدركٍ لاستراتيجيَّات السلطة عمل، دائماً، على مواجهة الطبيعة التنميطيَّة المتأصلة لهذه التمثيلات.

ويتصلُ السؤال المتعلق بكون المرء منفيًّاً، بصورة لا خلاص منها، مع الهجرة والارتحال اللذين برزا بوصفهما تجربتين طبعتا بميسمهما القرن العشرين. وهل من مثال أكثر سطوعاً من المثال الذي يجسده المهاجر سعيد؟ ولربما أخذ المنفى بمعناه العام الذي يوحي بتشرّد الأرمن أو اليهود أو

* الهيمنة Hegemony: يتحدث «أنطونيو غرامشي» Antonio Gramsci، الماركسي الإيطالي، وهو بصدد رؤية الكيفية التي تروج بها الطبقة الحاكمة إيديولوجيتها، عن طبيعة حكم السلطة الذي يجعل من فكرة المستعمر ذاتها مسيطراً عليها لضمان قبوله بالتسليم. وقد يستفاد من المصطلح باستعماله منسوباً إلى الممارسة الإمبريالية التي تظهر نفسها بطريقتين: إما عبر السيطرة المباشرة أو الاعتماد على تسليم الآخر، والأخيرة هي الهيمنة. والهيمنة من منظور الحكم الإمبريالي، تتضمن استعمال مناورات إستراتيجية تؤثر بشكل ضئيل على السكان الأصليين، كي يؤمنوا أن فرضيات المركزية الأوروبية طبيعية جداً في استعلائها عليهم. والهيمنة تتشدق فقط بالأساطير القامعة التي تدفع المجتمع بأكمله إلى التسليم. إنها تتشكل من الأفكار ذات القوى المادية الحاكمة للمجتمع.

الفلسطينيين. لكن الصورة الأخرى للمنفي تتمثل في المثقف الذي ينفي نفسه عمَّا قُدِّمَ له بوصفه مألوفاً وقاراً. «فينظرُ إليه من موقع يراه مؤقتاً وغريباً» (13). وعليه، فإن هذا النمط الثاني من المنفى ينطوي على مضامين الاستقلال، وعدم التحيُّز. فضلاً عن امتلاكه خواص متأصلة من «الالتزام» و «الانفصال» معاً (14). ومثلما ينتمي الناقد الثقافي الملتزم إلى العالم الذي يقطنه والعالم الذي خلَّفه وراءه، فإن سعيد يؤمنُ «بأشياء هذا العالم» حيث «تصنع الكائنات البشريَّة تاريخها الخاص» (15) بما يَشْخَصُ شكلاً من أشكال التعويض السياسي عن ماض أصيل لا التعافي الكامل. إنَّه بناء لعالم جديد يرتكزُ على العدالة والمبادئ الدنيويَّة. و«يتوجب على سعيد أن يطوِّر وعياً مقاوماً لتأكيد حريَّة المثقف، فهو، مثل «ستيفن ديدالوس» Stephen Dedalus، نتاجُ بيئة كولونياليَّة (16).

3- التاريخ وما بعدَ الحداثة

يرتبطُ حال المنفى ذاتُه، مباشرة، بالإمكانيَّة التحرريَّة الملازمة لإعادة كتابة التاريخ، وأننا نقفُ الآن على مفرق طرق حيث يحاطُ مبحثُ التاريخ بالبلبلة والإبهام نظراً للحالة المتآكلة التي أصابت التحليل التقليدي، والبنى التنويريَّة التصوريَّة للمعرفة التاريخيَّة. فليس بالإمكان، مطلقاً، إعادة بناء الماضي بكامل حقيقته وماديته مادامت عمليات إعادة بناء التاريخ وليدة زمانها، ومرتكنة إلى تأويلات متكثِّرة. ولم تَعُدْ الحقائق تتحدث عن نفسها، فضلاً عن التحدِّي الذي تواجهه المفاهيم الإبستمولوجيَّة عند الوضعيين انطلاقاً من القاعدة التي تقول إنَّ التاريخ عبارة عن صنعة أدبيَّة، وأن جميع المصادر التاريخيَّة ما هي إلا مصادر ذات صفة تناصيَّة.

وأفضى تدخل السياسة والنظريَّة في مبحث التاريخ بتراجع المؤرخ، يوماً بعد يوم، إلى مواقع دفاعيَّة؛ إذ استحالت مقاربته للغة والتقاليد السرديَّة التي اتبعها، دائماً، إلى موقع تعوزه النظريَّة إعوازاً تامَّاً. ولسوفَ، يُقامُ الدليلُ في هذا السياق على أنَّ إمكانيَّة تقويض الروايات التاريخيَّة ذات المنطق والمعنى الأحاديين، تمثلُ عاملاً فاعلاً في نزع الصفة الاستعماريَّة عن الصراعات، حيث تتبدَّى الحاجة ماسة لكتابة تواريخ مغايرة، ولفحص أشكال أخرى من الوجود عن كثب. ولقد أدخلت حركة ما بعد الحداثة تطويراً هاماً على مبحث التاريخ حين نُظِرَ إليه من موقعية ما بعد كولونيالية. وجاء الحافز لهذا النمط من الكتابة التاريخيَّة مع ميشيل فوكو، ورولان بارت، وجاك دريدا، الذين استنطقوا العلاقة بين أنظمة السلطة والحقيقة التي تشكِّل الكتابة التاريخيَّة وتحدِّدها. كما ساءلوا العلاقة المتعددة وغير المحددة بين الدَّال والمدلول، أو أنهم ساءلوا، بصيغة أخرى، الصبغة الغائمة للغة. فاللغة تُشكِّل الواقع وتحدِّده مسبقاً؛ فليست الأشياء سوى بناء نصي/ لساني. وقَدْ تبنَّى «هايدن وايت» Hayden White، لاحقاً، هذا الطرح الذي رأى في التاريخ قصّاً مكتوباً تمَّ اختراعه بصورة جزئيَّة. فالتاريخ، تبعاً لوايت، هو تركيب مقنع لوجهة نظر وأداته: اللغة. ويمكِّننا هذا من القول أن الحقيقة التاريخيَّة ليست متضمنة في الدليل التوثيقي للحدث، وما التاريخ إلا بناءٌ سرديٌّ، فضلاً عن أنَّ بناء الحقيقة هو «حقيقي» جداً إلى درجة أن الواقع المتأسس يتكىء عليه. ويولي التاريخ التأسيسي قيمة بالغة للمنهجيَّة المشادة وفق الطبيعة الخارجيَّة للموضوعيَّة والواقعيَّة والحقيقة التي تبنَّاها المؤرخون التقليديون بوصفها أموراً جوهرية. وقَدْ باتت الصعوبات التي تنبثق من وصف الماضي والحاضر بيّنة بصورة مضطردة. ولا ريب أن عالم الماضي يتجلَّى لنا كمجموعة متباينة من القصص التي نؤولها ولا نستطيعُ منها خلاصاً، وبمقدور المرء القول: ليس التاريخ إلا كتابة التاريخ، وليس

إلا مجموعة من الممارسات القرائيَّة التي تتشابكُ ديالكتيكيًّاً مع نصوص كُتبَ لها البقاء، ممثلة خليطاً من الأشكال المبنية ثقافيًّاً لكل من المعرفة، والمعتقدات، والترميزات والأعراف [17]، فالكتابة، بلام التعريف، تتلوَّن بخطاب «آخر» ما.

فهل التاريخُ علمٌ أم فن؟ وهل من الممكن، فعلاً، أن يكشف المرء عمَّا حدث في الماضي دون تحيُّز أو تحريف؟ وما هو كنه الكتابة التاريخيَّة في عصر ما بعد الحداثة؟ وهل يتوجَّب على التاريخ أن يهجر البحث عن الحقيقة الموضوعيَّة حول الماضي؟ فالبناء، وإعادة البناء، والتفكيك، كلها ممارسات تقييميَّة للماضي. وربما كانت هذه الأسئلة الاستقصائيَّة متصلة بالتيارات المعاصرة في التفكير، التي قادت إلى الجدل المحتدم حول وثوقيَّة الكتابة التاريخيَّة. فضلاً عما أنتجته من أرضيَّة تنافسية يتجهُ فيها النقاش حول مقترب مفهومي للتاريخ. إنَّه العصر الذي توافق فيه التاريخ مع عمليات إنتاجه الخاصَّة.

4- التاريخ والأدب

يستطيع المراقب، من أجل النفاذ إلى هذه الأسئلة، أن يعاين أولاً قلَّة الانشغال بالنظريَّة التاريخيَّة الذي ينجلي لحظة انتقاله من مكتبة التاريخ إلى ما يتعلق بالنظريَّة الأدبيَّة. فقلَّة التبصُّر التي تطبع الكثير من «النصوص المعياريَّة»❖ التاريخيَّة، يتأتَّى، بصورة أساس، من منهجيَّة «الواقعيَّة

❖ النص المعياري Canon: وهو يعبر عن مجموعة من الكتب والممارسات والمواقف المعتنى بها جيداً، وتقدم «الحقيقة» إلى باقي العالم. والكلمة "Canon" تؤكد وجود جماعة متنفذة أبدعت تلك «الكلاسيكيات» عبر مبدأ استبدادي في الاستبعاد أو الاعتماد. ومثال جيد على ذلك اختيارات ف. ر. ليفيز F.R. Leavis لمجموعة من الكتاب التي شكلت كتاب «التراث العظيم» Great Tradition. ونتاج شكسبير مثال آخر على ذلك. إن =

الساذجة» التي يرتكز عليها هذا التاريخ. وغالباً ما يتمُّ الإعراض عن النصوص النظريَّة، على ندرتها، من جانب المؤرخين المتشددين، أو لا يتمُّ النظر إليها بتلك الجديَّة التي توليها النظريَّة الأدبيَّة للعمل الأدبي.

وينبغي الإقرار أنه على الرغم من أن السرد التاريخي يستعير مادته من الشهادات الشفهيَّة والمكتوبة والسرود التاريخيَّة، فإنه ذو طبيعة أدبيَّة وبلاغيَّة. أما المعاني فهي نتيجة توليفات سرديَّة أكثر من كونها استنباطاً من الوقائع. ومن الواضح «أن ما تنطوي عليه السرود التاريخيَّة من شبه بالسرد الأدبي يتعدَّى ما يرغب المؤرخون، عادة، في الإقرار به» (18). ومن الممكن الطعن بالحدود التي وضعتها المؤسسة بين الأدب والتاريخ بإبراز حقيقة خضوع الخطاب التاريخي لذات الضرب من التحليل الذي تخضع له الخطابات الأخرى. ولربما جازفنا بالقول إن الواقع يُبْنى، دوماً، من النصوص. سواءً كانت تاريخيَّة أو أدبيَّة نظراً لانعدام وجود كتابة شفيفة.

ويستطيع المرء، في هذا السياق، الاستئناس برأي هايدن وايت الذي يرى أن العديد من مدرسي الأدب، غالباً ما يعالجون السياق التاريخي للعمل الأدبي بوصفه الأنموذج الواقعي للتمثيل، زاعمين أنه ليس بمقدور العمل الأدبي امتلاك ما ينطوي عليه السياق التاريخي من وجود مادي، فضلاً عن سهولة مقاربة الأخير (19). غير أن افتراضهم المتعلق بموضوعيَّة البيئة التاريخيَّة، وسهولة مقاربتها تجعلهم يغفلون عن حقيقة كون السياقات التاريخيَّة لهذه النصوص التي يدرسها العاملون في الحقل الأدبي هي «بحد ذاتها نتاج المقدرة القصية للمؤرخين الذين درسوا تلك السياقات» (20).

= (النصوص) المعيارية تستحوذ على عالم الأدب والثقافة الشعبية، ومع ذلك فلقد انتهى ضيق الأفق الثقافي للمقررات التعليمية المتمركزة أوروبياً، وتحول اهتمام الدراسة الأدبية من الدراسات الكولونيالية إلى الثقافية.

وعليه، فإن ما يقعُ في باب المحرَّمات من منظور بعض المشتغلين بالنظريَّة، مثل هايدن وايت، هو أنْ يُقال: ينبغي للكتابة التاريخيَّة أن تتمايز عن الإنتاج الجمالي البلاغي أو الأدبي. ولهذا، فإنهم يميلون إلى الكشف عن أدبيَّة التاريخ، فلا يُميِّزُ عن الفلسفة والأدب، ويتجلى خلقاً مُتخيَّلاً للماضي الذي ينطلق مُتَحلِّلاً من قيود الوثائق و«الوقائع». وإذا ما جال أي من أتباع المثاليَّة الجوهريَّة؛ Essentialism، مُتَسلِّلاً في هذه الأرجاء فلسوف يلقى حطامه الأخير.

ويعودُ أحدُ أسباب خضوع الأدب وتبعيته إلى عمليَّة المأسسة التي أخضع لها في القرن التاسع عشر. ويتمرأى ذلك في التنظيم الحالي الذي تعتمده الجامعات في الدراسات الأدبيَّة «حيث يُدَرَّس الأدب تبعاً للغات القوميَّة والعصور التاريخيَّة». فَقَدْ حرَّض انهيار فلسفات التاريخ، إثر كارثة 1848، على إحياء المحاولات، التي عرفها القرن الثامن عشر حين جرى العمل على تقسيم مجال المعرفة إلى مناطق واضحة الحدود تخضعُ لمعايير صحة مختلفة[21].

ولسوف يُعدُّ الأدب، من الآن فصاعداً، مرتبطاً بالجماليات التي غدتْ، مع الأدب، مستقلة عن مبحث التاريخ الاجتماعي.

وقَدْ بدأ المؤرخ، بسبب من الجدل المعاصر المتعلق «بالطبيعة المراوغة» للغة و«بنيتها العميقة»، بالتوجُّس من المنطلق الإبستمولوجي للبحث، فضلاً عمَّا يتملَّك الناقد الأدبي من ارتياب إزاء الفكرة التي ترى في التاريخ الأرضيَّة الرَّاسخة لعالم الخيال. ومثلما نعلمُ جيِّداً، فإن القوَّة الدلاليَّة للغة تُعطِّلُ أي محاولة لإنتاج خطاب علمي، وتبدَّى هذا بوصفه أثراً من آثار المدرسة التفكيكية الفرنسيَّة التي أكدت، مثل المدرسة التحليليَّة الأنجلوأمريكيَّة أن نصيَّة النص لا طبيعته الإحالية هي المحدد الحقيقي للمعنى التاريخي، منتجة مدرسة فكريَّة رائجة ترى التاريخ، في المحصلة، مقيداً ومؤطراً باللغة، على

الرغم من استخدامه للحواشي والاقتباسات، والجداول الخطية الزمانية التي تنهضُ على ركائز النص المعياري الوثائقي. ويُعدُّ هذا، بصورة أكيدة، تطوّراً هاماً في فلسفة التاريخ بسعيها لمنح الخطاب الأدبي امتيازاً يتأتّى من ذاتية مَرْجعيَّته، وبإدراكها أن «الحقيقة» الوحيدة التي يمكن استكناهها هي «القص». وهكذا، فإن رفض مسألتي ثبات التأويل وسيادة أي نص معياري هو موقف أكّده اتجاه ما بعد الحداثة. وربما أمكن القول بانعدام مبدأ الواقعيَّة في الكتابة التاريخيَّة التي ترتبطُ، بصورة معقدة، بإيديولوجيا المؤرخ ورغائبه، ويغدو هذا التوجُّه في كتابة التاريخ مضاداً للوضعيَّة، ومنطوياً على شكيَّة تجاه الحقائق المطلقة.

5- سعيد وكتابة التاريخ

تغصُّ المراجعات التاريخيَّة ما بعد الاستشراقيَّة؛ التي تنظر إلى المعرفة والثقافة والتراث بوصفها ميادين صراع، بالمساجلات المتصلة بموضوعيَّة الحقيقة، وذاتيتها، وتفرُّدها، وكثرتها، ونسبيتها، وشموليتها. وينهضُ التحرر من المثالية الجوهريَّة غرضاً رئيساً في هذا الضرب من الكتابات، بما يبرز كردَّة فعل على الأنثروبولوجيين والإثنوغرافيين الغربيين الذي اتبعوا، تقليدياً، الافتراض المحافظ الذي يقول: إن الثقافة تمثّلُ حقل التعبير الاجتماعي الأمثل. وقَدْ قاد هذا اللون من التاريخ، وطريقة كتابته، إلى المجادلات والتحاورات التي دارت رحاها بين «التأسيسيين» Foundationalists، وما بعد التأسيسيين، وبين الحداثيين وما بعد الحداثيين. ويرى سعيد، وراء هذه المجادلات، صراعاً لإعادة صياغة الهويَّات المختلفة والسياسات غير القارَّة. وقَدْ أسهمت كتابات سعيد، جوهريَّاً، في الجدل المتعلق بالنظرية التاريخية، إبان العقدين المنصرمين.

فلقد أَشرع المفكرّ الفلسطيني مبحث التاريخ نحو دراسات «التابع»❖؛ Subaltern ومداخلاته، حين لم ينظر إلى الحقيقة إلا بوصفها ذات سمة ظرفيَّة وسياسيَّة. ولا يرفض سعيد، كليَّاً، صلاحيَّة الطريقة الإمبريقيَّة وفاعليتها، غير أن تنظيمه للحقائق وتأكيده على التمثيل الأيقوني للعلامات والرموز واللغة، يزوِّد المؤرخ الأدبي والاجتماعي برؤية للتاريخ واسعة ورحبة. وإذا كان من الإجحاف القول بزيف جميع الروايات التاريخيَّة حول الماضي، فإنه ينبري ليظهر أن الكتابات المختلفة للأكاديميين الأوروبيين قَدْ تَمَّ صوغها عبر المقتضيات السياسيَّة والأيديولوجيَّة لبناء الإمبراطوريَّة، مترافقه مع الاستعلائيَّة الثقافيَّة والعنصريَّة المتأصِّلة في المُخطَّطات التي تُلْمَسُ في أهدافهم السياسيَّة.

6- التمثيـل

إن حقلي الهيستوغرافيا (أو الكتابة التاريخية) والتمثيل شكّلا أهميَّة جوهريَّة لكتابات سعيد بما ينطويان عليه من إشكاليَّة في حقل النصيَّة. ولقد تعمَّق فهمنا للماضي واتسع اتساعاً هائلاً بفضل تحليل سعيد للأدب والثقافة؛ إذْ يلقي هذا التحليل ضوءاً على طبقات متباينة من الناس، وطائفة واسعة من التجارب التي غابت عن إدراكنا. كما يقدِّم سعيد أنظمة إبستمولوجيَّة بديلة لطرح منظورنا الأوروبي المركزي الذي شكلَّته الآداب والتواريخ الغربيَّة. وتتجسَّد غايته القصوى في تأكيد الصفة السياسيَّة لهذه

❖ التابع Subaltern: تعني هذه الكلمة حرفياً «ذا المنزلة الدنيا». والكلمة تتخذ أهمية خاصة في مسعى تمثيل الذات، متقصدة الحط من السرود المتسيدة القائمة. وهذا الجهد التقويضي قد يأتي بالهوامش إلى المركز، وينتج تاريخاً متعلقاً بالتابع، يتم تجاهله غالباً في الكتابة النخبوية والتفسير.

الممارسات الأدَبيَّة مُجْتمعة. وقد استثمر سعيد خبرته التعليميَّة الطويلة للكشف عن العلاقة الإشكاليَّة بين الأدب والتاريخ عبر كتابيه؛ *الاستشراق، والثقافة والإمبرياليَّة*◆. فهو يولي أهميَّة بالغة لتدخل التاريخ والأدب في الكتابة التاريخيَّة ذاتها، مظهراً كيف ترتبط السرود الأدبية بالسياسة ارتباطاً وثيقاً في «روضة مانسفيلد» لـ «جين أوستن» و«قلب الظلام» لـ «جوزيف كونراد» و«أوبرا عايد»، لڤيردي، فيقول محاججاً في «الثقافة والإمبرياليَّة»: «لقد ذهبتُ إلى أن دراسة العلاقة بين الغرب والآخرين من أصحاب الثقافات الخاضعة ليست سبيلاً إلى فهم علاقة غير متكافئة بين محاورين غير متكافئين وحسب، بل هي، أيضاً، مدخل إلى دراسة تشكل الممارسات الثقافيَّة ذاتها، فضلاً عن دراسة معناها. ويتوجب علينا ألاّ نغفل التفاوت القائم والمتواصل في القوة بين الغرب والآخرين إذا أردنا أن نفهم، فهماً دقيقاً، أشكالاً ثقافيَّة مثل الرواية والخطاب التاريخي والإثنوغرافي وبعض أنماط الشعر والأوبرا. حيث تكثرُ الإلماحات إلى هذا التفاوت وتكثرُ البنى التي تقوم عليه»[22].

وتحاولُ الكتابات التاريخيَّة ما بعد الكولونياليَّة، من جهة أخرى، أن تزيل اللبس عن المسعى الإيهامي الذي تَسْتَتِرُ بنيته الإيديولوجيَّة خلف واجهة الحواشي الأكاديميَّة وخلف ستار الحقائق[23]. غير أنّه من المهم، أيضاً، أن تُساءل هذه التمثيلات التي تُشْهَرْ بوصفها «روايات حقيقيَّة»، و«موثوقة»، وأن تُمتَحنَ سلطتها وتماسكها عن قرب. وكما يكتب سعيد: «تقع القصص في قلب ما يقوله المستكشفون والروائيون عن الأقاليم الغريبة في العالم.

◆ الإمبرياليـة Imperialism: إن الهيمنة على مناطق ليست لك تؤسس الإمبرياليـة. والإمبرياليـة تنتسب إلى دول أوروبية مثل بريطانيا وفرنسا وهولندا والبرتغال وأسبانيا وبلجيكا، التي أنشأت إمبراطوريات في آسيا وإفريقيا وأمريكا الجنوبية لغايات اقتصادية وسياسية.

لكنها تغدو، أيضاً، الوسيلة التي تستعملها الشعوب المُسْتَعْمرَة لتأكيد هويتها الخاصَّة، وتاريخها الخاص»[24].

وتعملُ هذه النظرة الثنائيَّة؛ التي ترى في الكتابة ضرباً من التمثيل، على الجمع الخلاق بين الحقيقة والخيال. وهي تشير إلى الإمكانات الوافرة واللامتناهية للكتابة.

ولا يمكن لتمثيل الواقع، بصرف النظر عن زاوية التمثيل، أن يكون فاعلية محايدة إيديولوجيًّا. إذْ يُدْرك سعيد مشكلة التمثيل في السياقات المثيولوجيَّة الدينيَّة والتاريخيَّة المعاصرة، وكيف تقوم بحرف الأمور عن مواضعها وكيف تطبعها بالتشويه وتحط من قدرها. وقدْ غدا عمله جزءاً من مجموعة واسعة من التحليلات النظريَّة التي تلقي ضوءاً كاشفاً على الإيديولوجيات الكائنة خلف كتابة التاريخ. كما تسلّط ضوءاً على عملية استثمار النقد المادي بقصد التحكم بإنتاج المنظور الأدبي. وقَدْ عاون سعيد، بما مارسه من تأثير فاعل على اتجاهات الدراسات الأدبيَّة الجامعيَّة في العالم، على تحويل الفاعلية القرائيَّة من فاعلية رغبويَّة إلى منهجيَّة نقديَّة تتصالح، بمستوى أول، مع التفكير ما بعد الحداثي. وتحذر، بمستوى آخر، المشتغلين بالنظريَّة الأدبيَّة من أن يتبنوا نظرة شكيَّة ترتكسُ إلى نسبيَّة مفرطة. وتنطوي كتابات سعيد على اتجاه راسخ يجعل الظاهرة الإيديولوجية في القلب من التحليل الدياليكتيكي. مشدِّدة على تبني موقف كوني الاتجاه يرفضُ تشميل وجهات النظر والتقسيمات الأكاديمية التي تقصدُ إلى إسقاط نوايا المؤلف.

ولربما عالق المرء بين انخراط سعيد المبكرِّ في التراث الثقافي الإنساني الليبرالي المستمد من «إيرك أورباخ» Erich Auerbach و «ليونيل ترلينغ» Lionel Trilling وبين الانشغالات المتنامية المتعلِّقة بالنظريَّة الأدبيَّة المعاصرة وانعدام إيمانها «ما بعد التنويري» بـ «الأصول» و«المركز» و«الغاية». ويتبدى في هذا السياق، مفهوم العلاقات غير المتكافئة للسلطة السياسيَّة والاقتصاديَّة

التي تعملُ خلف أساطير التمثيل للشرق، التي تجسد تكاملاً للخطاب الأوروبي وحضارته الماديَّة، ومن دون هذا التحليل المستند إلى مفهوم الخطاب: «لن يكون بمقدور المرء أن يفهم ذلك الفرع المنهج والمنظم تنظيماً عالياً، الذي استطاعت عبره الثقافة الأوروبيَّة أن تدير الشرق ـ بل حتى أن تنتجه ـ سياسيَّاً، واجتماعيَّاً، وعسكريَّاً، وإيديولوجيَّاً، وعلميَّاً، وتخييليّاً في عصر ما بعد التنوير»[25].

7- المعرفة والسلطة والخطاب لدى فوكو

تتحدَّد كتابات سعيد بصفتها واحدة من أكثر الأمثلة دقة على تطبيقات النظريَّة «الرفيعة» في ذلك المبحث المدعو بالتاريخ الثقافي. فقد أكسبته منهجيته القدرة على دمج التقليد الماركسي القديم والممارسة النقديَّة المعاصرة في تحليل الخطاب بغية فهم العلاقة بين الإمبرياليَّة والثقافة. وقادته هذه المسألة إلى الزعم بأن الروايات «الحقيقيَّة» للتاريخ ما هي إلا نتائج الاستراتيجيَّات الثقافيَّة التي أُعِدَّت للاحتفاظ بالسلطة والمكاسب الماديَّة. وبإسقاط منظوراته على الثقافة والتواريخ المتأثرة تأثراً عميقاً بالأيديولوجيا المهيمنة والمبادئ السياسيَّة للمجتمع، فإن سعيد يستندُ، بصورة خاصَّة، على ميشيل فوكو، وأنطونيو غرامشي، ونعوم تشومسكي، وقد حفزّت نقودات الأخير سعيد على امتلاك الشجاعة للحديث حول القضايا التي تؤثر فينا أكثر من غيرها. ولاسيما تلك المتعلقة بنشاط المجتمع السياسي. لكن بينما تستأثر الكتابة المباشرة حول الشؤون السياسيَّة بتشومسكي، يؤثر سعيد الاتجاه نحو التنظير لما يشغله ويشغل عالمه. وهو بهذا أكثر قرباً لـ «فوكو» من تشومسكي، على الرغم من أن التزام تشومسكي السياسي يتجاوز كلبيَّة فوكو فيما يتعلق بأي تورط سياسي مباشر.

يدينُ كتاب «الاستشراق» ديناً عظيماً لتنظيرات فوكو حول العلاقة بين السلطة والمعرفة، ذلك أن سعيد ينظر إلى التمثيلات الفوكويَّة المتعلقة بالنظام، والاستقرار، والسلطة التنظيميَّة للمعرفة بوصفها المفهوم المؤسِّس لكل مؤسسات الحكم. ويتجلَّى هذا في عمل المؤسسات الرقابيَّة مثل البيوقراطيَّة والتكنوقراطيَّة التي تنخرطُ، دوماً، في استراتيجيَّات القهر والإقصاء المنطوية على مُضْمَرٍ وحيد هو السيطرة.

يستقي أنموذج السلطة والمعرفة لدى فوكو مصادره من فلسفة نيتشه التي تشرحُ، بصورة واضحة، استثمار المعرفة من جانب المؤسسات الممارسة للسلطة. حين تمتلك هذه المؤسسات البنى اللغوية الرَّاسخة التي تُصْنَعَ عبرها جميع الأشكال الإكراهيَّة المفروضة على المجتمع. كما تُحدَّدَ ماهية «الحقيقة» من جانب هذه الأقلية المالكة للسلطة: فهي تجنِّدُ الذات، عبر الخطاب، وتنظمها تنظيماً منهجيَّاً كي توائم أهدافها.

ويؤمن فوكو أنَّه بمقدور مجموعة من الناس امتلاك السلطة لخلق منظور عالمي إذا امتلكوا المعرفة. يقول: «تخلقُ ممارسة السلطة بحد ذاتها، موضوعات معرفيَّة جديدة، وتتسبَّبُ بانبثاقها، كما تراكم مجموعات جديدة من المعارف» [27]، ولنضع ذلك بصيغة أخرى فنقول: تكاملُ السلطة والمعرفة إحداهما الأخرى[28]. فالسُّلطة تبني وتهيمنُ في الوقت ذاته التي تقصدُ فيه أن تعرف. وهكذا، فإن المعرفة تُنتج السلطة التي لا يمكن أن تُمارس، بدورها، دون المعرفة.

ومن شأن هذا الاستخدام للسلطة والمعرفة أن يولِّد خطاباً يخلقُ المعتقدات ويحدِّد كل ما هو «طبيعي» و«مألوف». ويبرز هذا المفهوم، حين يطبَّق على المؤسسات والفروع المعرفية، الكيفيَّة المتناغمة التي يعملان بها بقصد تنظيم السلوك عبر استراتيجيَّات السلطة.

وتكمنُ، وراء هذه الممارسات، فكرة الإكراه والاقصاء التي تتغيَّا،

أساساً، شرعنة الواقع الماثل أو إقامة مشاريع جديدة لتحقيق الإخضاع أو الهيمنة. وقَدْ أوضح فوكو هذه المسألة بصورة كافية في كتابه الموسوم بـ «المراقبة والمعاقبة»، حيث يُعلن مشدِّداً: «ليس ثمَّة وجود لعلاقة سلطة دون تأسيس مترابط لحقل معرفة، ولا توجد معرفة لا تفترضُ مسبقاً علاقات سلطة ولا تؤسسها في الوقت ذاته»[29].

وينبغي ألاّ نغفل، أبداً، أن ثمَّة تصورين أساسيين للسلطة هيمنا على الدراسات المتعلقة بالخطاب. تمثَّل الأول في السلطة التي تمارسُ وجودها بوصفها قدرة كميَّة بسيطة. أما الثاني فقد تمثَّل في السلطة التي من حقها ممارسة وجودها استناداً إلى مبدأ القبول والطاعة[30]. وينطوي هذان التصوران على أهميَّة قصوى فيما يتَّصلُ بفهم أكثر إحاطة لتشكيل الخطاب.

ولنختبر مفهوم الخطاب لدى فوكو بعد أن تناولنا بالحديث أنموذج السلطة والمعرفة. فحين يتحدث الألسني عن خطاب الإعلان الدعائي فإنه يعني، ببساطة، المعالجة الشكليَّة للموضوع في كل من الكلام والكتابة. غير أن الخطاب العنصري، مثلاً، ينطوي على مضامين مغايرة كليَّاً لذلك الملمح البسيط المتعلِّق بالتواصل اللفظي حين يُعالج من جانب الفيلسوف أو عالم النفس الاجتماعي. وإذا كان من غير الممكن اختزال مفهوم الخطاب في معنى واحد، فإن بمقدور المرء تجاوز المضامين اللسانية لهذا المصطلح الرائج رواجاً عظيماً. ومن الممكن القول بحتميَّة وجود خطاب بعينه في فترة ما من تاريخ أمَّة بعينها يتمظهر بوصفه مجموعة من القواعد والأعراف التي تحكم عمل المجتمع. وتتم مراقبة عملية تشكيل الخطاب وتنظيمها عبر فروع معرفيَّة ومؤسسات تعمل بصفتها وكالات لتوزيع شيفرات السلوك وغيرها من الإجراءات الاجتماعيَّة. ويعملُ الخطاب على إبراز أفكار سائدة تضطلعُ بالمراقبة الصارمة التي تُمارَسُ في المجتمع وتأخذ في الغالب شكل «المشْتملِّية» Panopticon (وهو سجنٌ ذو تصميم دائري يُراقَب من جانب مأمور واحد

يقفُ في مركز السجن) التي تنبري لمراقبة المجتمع تبعاً لتعاليم النخبة [31].

وكما يكتب فوكو قائلاً: «أعتقد أني ضاعفت من معاني المصطلح «خطاب» عوضاً عن الحد، شيئاً فشيئاً، من معانيه المتكاثرة. فأقاربه أحياناً، بوصفه الحقل العام لكل العبارات. وأعالجه، أحياناً أخرى، كمجموعة متفردة من العبارات. وأراه، مرة ثالثة، ممارسة منظمة تدلُ على عدد بعينه من العبارات وتفسِّره»[32].

وقَدْ رأى فوكو الخطابَ، أول الأمر، بوصفه جميع الملفوظات التي لها بعض التأثير في المجتمع. ثم مضى ليراه مجموعة خاصَّة من الملفوظات التي تمتلك، معاً، التماسك والسلطة كي تقوم بالمراقبة والتحكم. وهكذا، يكون بالمستطاع الحديث عن خطاب استشراقي، وخطاب نسوي أو خطاب عرقي.

ويستثمر سعيد المنتظم الفوكوي ليضع، سويّاً، مجموعة متباينة من النصوص السياسيَّة، والأدبيَّة، والألسنيَّة، والإثنوغرافيَّة، والتاريخيَّة ليعيِّن خطاب الاستشراق. ولا يقف، حاذياً حذو فوكو، عند هذا الحد، بل يمضي لينظر في البنى التي تكمن وراء إنتاج النصوص والملفوظات التي تبدو ضروريَّة لفهم استراتيجيَّات المعرفة والسلطة والمراقبة التي هدفت إلى إنتاج الشرق.

يولي فوكو ومن قبله «ميخائيل باختين»، اهتماماً كاملاً لمركزيَّة الإيديولوجيا بوصفها تجسيداً للمعتقدات والقيم والمقولات التي تؤسس لطريقة بذاتها في النظر إلى العالم. ويؤكد «ألتوسير» في كتابه «الإيديولوجيا وأجهزة الدولة الإيديولوجيَّة» أن الإيديولوجيا تكمن وراء الوعي: وأنها ذلك النظام من المعاني الذي يضعُ الأفراد في تواشجات متخيَّلة مع العلاقات الحقيقيَّة لظروف عيشهم»[33]. ويقودنا التصور المبني على العلاقة بين الإيديولوجيا والخطاب إلى اتجاه هام في فهم سعيد. فالإيديولوجيا ليست مصطلحاً سياسيّاً واضحاً ينطوي على عملية سلبيَّة

وبسيطة تستغفل الأفراد بزّجها لهم داخل أنظمة تصوريَّة لم تكن في صالحهم[34]. وربما كان الخطاب، نظراً لانفصاله الواضح عن الانتماءات السياسيَّة متصلاً بمصطلح الهيمنة لدى غرامشي. حيث يكون الناس مشاركين في خضوعهم ومُسَاهمين فيه.

8- أثر فوكو

تتصلُ السلطة اتصالاً وثيقاً وواضحاً بمفهومي الإيديولوجيا والخطاب اللذين صاغهما فوكو صياغة فذَّة، وقَدْ ألهمت آراؤه حول العلاقة بين الحكام والمحكومين نُقَّاد الأدب والمشتغلين بالنقد الاجتماعي للإجابة عن السؤال الذي يقول: «من الذي يستطيع دفع الآخر للقيام بفعل ما؟»[35]، ولم يكتف سعيد في إسباغ الصفة الأكاديميَّة على خلاصات دراساته الشائقة والرفيعة. بل وضع أفكاره موضع الاستثمار السياسي الفاعل من أجل النهوض، على الأقل، بالضمير السياسي لأولئك الذين آمنوا، مخلصين، بفكرة الديمقراطيَّة.

ويولي سعيد اهتماماً بالغاً بمفهوم الخطاب لدى فوكو الذي يمثِّل الواقع تمثيلاً كاملاً ومقنعاً عبر التأثير في «حقول الموضوعات وشعائريَّة الحقيقة»[36]. وقَدْ حوَّل الغرب، كما سنرى، الشرق إلى شرق خطابي في كل التواريخ الإمبرياليَّة. بيد أن سعيد لا يتوافق مع منظور فوكو الرافض لفرضية البنى القامعة التي تنظرُ إلى السلطة بوصفها قوة مهيمنة وقبليَّة تعملُ تراتبيّاً من الأعلى، حيث تقوم مؤسسة الدولة وتتحدَّر إلى الأسفل[37]. فالمفكر الفرنسي يؤكد العنصر «غير الشخصي» في عمل السلطة التي تقصدُ إلى تشكيل الذوات وتاريخها. وليس الأمر على هذا النحو بالنسبة لسعيد الذي يؤكد، عوضاً عن ذلك، على وجود خطة واعية وقصديَّة في سيطرة الغرب على الشرق. فالحكومات، والكتاب، والأفراد ليسوا ببساطة،

عوامل خاملة أو سالبة في مثل هذه الاستراتيجيَّات.

وبينما كان فوكو معنيّاً عناية بالغة في طرح نظريَّة حول «السيطرة»، بقي المظهر التنافسي والتعارضي الذي تتخذه القوى الاجتماعيَّة في منأى عن تفكيره. وفي حين تنعقدُ الصراعات كي تنتج نظاماً خطابيّاً وتعملُ على تطويره، فإن فوكو لا يلقي اهتماماً كبيراً لنجاح الممارسات الخطابيَّة المضادَّة. ويؤكد سعيد وثاقة الصلة بين أنطونيو غرامشي وريموند وليامز طالما اتصل الأمر باستراتيجيات المقاومة.

وهو يقول بخطأ وسْم الممارسات الخطابيَّة المضادَّة باللانسقيَّة. ذلك أن كتابات فانون Fanon و«سيِّد العطَّاس» Syed Alatas ، و«عبدالله العروي»، و«بانيكار» Panikkar و«شريعتي» و«ناغوغي واثيونغو» Nayugi wa Thiongò و«سلمان رشدي»، وما يشاكلها من الكتابات التي تصدر عن ثقافات الأقليَّات تمتلكُ قوة تقويضيَّة ومتأصلة تؤهلها للاحتجاج والإعلاء من نبرتها لصالح «التابع». وعليه، فليس ثمَّة وجود لسلطة لا تُقْهر أو لسلطة أحادية الاتجاه وخطيَّة. ويستشهد سعيد بوليامز ليؤكد تفارقه عن فوكو وتوافقه مع غرامشي. يقول وليامز عبر اقتباس سعيد: «مهما تكن سيطرة نظام اجتماعي بعينه طاغية، فإن مجرد وصفه بالمهيمن ينطوي على محدوديَّة الأنشطة التي يغطيها وانتقائيتها. وهكذا، لا يستطيع هذا النظام، تعريفاً، أن يستنفد كل التجربة الاجتماعيَّة التي تُعيِّن مساحة، بصورة دائمة تقريبيّاً، للأفعال والنوايا البديلة التي لم تتمفصل أو تتشكل بوصفها مؤسسات اجتماعيَّة أو حتى سلطة» (38).

وإذا كان سعيد يفيدُ من كتابي فوكو «تاريخ الجنسانية» و«المراقبة والمعاقبة» كي يؤسس نظريّاً لأطروحته، فإنه يرتكنُ، بصورة مكافئة، إلى غرامشي الذي استعمل مصطلح «الهيمنة» على نحو خلاّق، على الرغم من أن سعيد حوّر الاصطلاح كي يوائم أطروحته.

9- سعيد وغرامشي

تربطُ فكرة غرامشي حول الهيمنة بين القبول الذاتي لدى الجماهير وبين العمل على تكريس السلطة من جانب طبقة صغيرة، عبر عمليتي الإقناع والتعاون مع مؤسسة الحكم. ويتحقق هذا القبول بفعل الهالة والمكانة التي تمتلكها طبقة مركزيَّة مسيطرة تعملُ باستمرار على تشكيل استراتيجيَّاتها السياسيَّة والاقتصاديَّة لترسيخ فكرة القبول لدى المجتمع الذي سيتحوَّل، وجوباً، إلى الثورة إذا غابت هذه الاستراتيجيَّات. وتتضمنُ الهيمنةُ التحكُّم الذي يتحقق عبر الوعي بحالات الاهتياج التخريبيَّة التي غالباً ما تكون حاضرة في المجتمعات الخاضعة للهيمنة.

وتمارس الهيمنة، تبعاً للاستعمال الغرامشي، تأثيرها على الجماهير عبر الاستعمال الرهيف واللاواعي، أيضاً، لعمليَّة الإقناع. ويلعبُ فرض نمط من اللغة، وإنجاز الكتابة الأدبيَّة والتاريخيَّة عبرها، دوراً هامَّاً في إنشاء أنظمة ومؤسسات تكرِّسُ إيديولوجيا الطبقة المسيطرة وترسِّخها.

يضطلع الأدب والتاريخ البريطانيان، مثلاً، وبالقدر ذاته اللغة الإنجليزيَّة، كحامل للثقافة الإنجليزيَّة، بمهمة إذاعة الأفكار التي تساهم في سيطرة طبقة على أخرى عبر وسائط الهيمنة.

وقَدْ قادتْ أفكار غرامشي، كما تطورت في سياق موقعه القيادي في الحركة العمالية الإيطاليَّة، والطريقة التي تشكلت بها خلال المدة الطويلة التي قضاها سجيناً في معتقلات الفاشيَّة، إلى إعادة النظر في كل فرع من فروع الأدب والفن والثقافة وتأثيراتها. ويعتمدُ سعيد على عمل غرامشي الأهم «مختارات من دفاتر السجن» في عمله حول ظهور مؤسسة الاستشراق. ويقعُ الدفاع عن الثقافة الديمقراطيَّة في القلب من فهم المشروع المتأثر بالتواريخ الفاشيَّة والإمبريَاليَّة.

وتعملُ الهيمنة، بصورة أفضل، عبر خلق خليط من الأفكار المتضاربة والزج بها داخل عقول الجماهير، في الوقت الذي يتشربون فيه المعتقدات والقيم الثقافيَّة للطبقة المسيطرة. وهي تقصد إلى جعل التابع يقبل باللامساواة والاضطهاد بوصفهما ظاهرتين طبيعيتين وغير قابلتين للتغيير (39). وقَدْ كان «الحس العام»، تبعاً للفضاء الدلالي الغرامشي، وراء تمكين الغرب من خلق أساطير السلطة والسيطرة. «فالحس العام» مصطلح مطلق السلبيَّة في المعجم الغرامشي نظراً لغدوِّه موقعاً للبناء الإيديولوجي. لهذا، يدعو غرامشي إلى نقد عملية ترسيخ هذا المفهوم الذي يشكِّل، بالنسبة إلى سعيد، هدفاً للنقد الطباقي الذي يكشفُ عن الطبيعة الإيديولوجيَّة للمقاومة. وقد مكنت استعارة المفاهيم الغرامشيَّة سعيد من إسباغ بعد إضافي على دراسة الروايات التاريخيَّة والإمبرياليَّة، فضلاً عن المقاومة الثقافيَّة. وأكسبته المقدرة، كذلك، على فهم نظريَّة السلطة السياسيَّة والصيرورات الثوريَّة ودورها في صناعة التاريخ. وتقدِّمُ هذه النظرة للتاريخ نقداً للتغير الثقافي كما تطرحه الكولونياليَّة ونقداً لمفهوم السرد أحادي الخطيَّة في أي من الاتجاهات التاريخيَّة.

ويتوجب على نقودات التَّابع، في سياق أسطوريَّات السلطة هذه، أن تفكِّك التوليفة القائمة بين الإكراه والإقناع التي تقبع وراء تنظيم القيادة السياسيَّة والإيديولوجيَّة. وينبغي إدراك الاختلاف الذي يقيمه غرامشي بين الهيمنة والسيطرة. فَقَدْ حرَّر مفهوم الهيمنة من مدلولاته الإستراتيجيَّة جاعلاً منه تصوراً وأداة لفهم المجتمع بغية تغييره. فالهيمنة تمتلكُ بعداً شعبيًّا وقومياً بقدر ما لها من بعد طبقي. وهي تستدعي توحيد مختلف القوى الاجتماعيَّة في ثنايا تحالف واسع يُعبِّر عن الإرادة الجمعيَّة للشعب والأمَّة(40).

ويغدو الخطاب الكولونيالي ذاته، منظوراً إليه من هذه الزاوية، إعادة تنظيم مكثفة وملحَّة لإرساء الهيمنة الغربيَّة. فهو طريقة في تغيير أساليب

العامَّة في التفكير وفي طبيعة شعورهم إزاء الأشياء. وتغيير تصور الناس حول ذواتهم ومعاييرهم الأخلاقيَّة، فضلاً عن تاريخهم. إذ يعملُ التحوُّل الكامل الذي أحدثته الهيمنة الغربيَّة في وعي عامة الناس على إرساء الحكم الأجنبي وتوطيده.

وتتناول الانشغالات النظريَّة لسعيد، بالبحث، المواطن الإيديولوجيَّة والجماليات الماركسيَّة في السياق الأدبي. فهو يرى في النصوص الأدبيَّة والروايات التاريخيَّة الغربيَّة تمثيلات رائعة للطرائق التي تعمل عبرها الهيمنة. وهو يستعملُ «تحليله التفكيكي» لجملة من النصوص الأوروبيَّة المختلفة لاستنفار تفسيرات التابع أملاً في تعرية طرائق الإخضاع، وتحقيق الوعي بعملية إعادة إنتاجها في الأدب والموسيقى. وهكذا، تغدو الأفكار موطناً لعلاقات السلطة والمعرفة التي تعملُ بالترادف مع عملية تكريس السلطة. ويستدعي سعيد شخصيَّة غرامشي للتشديد على حاجة المثقف لمناوأة أي ممارسة سلطويَّة فضلاً عن حاجته للإلمام باستراتيجيَّات الهيمنة المتعلقة بأسطوريَّات الكبت.

ترتبط كتابات سعيد بالمؤثرات الغرامشيَّة ارتباطاً متصلاً في زمن اشتهر بانسحاب يساريي ما بعد الحداثة من المواقع الماركسيَّة. وتُبرز نظريَّة غرامشي، بتطبيقاتها عند سعيد، المسائل المتعلقة بالسيطرة الاجتماعيَّة وعمليَّة الهدم التي تحدث، بصورة مضطردة، لمقاومة أيِّ مفاهيم قارَّة حول السلوك الثقافي.

ولقد خلَّص النقد الثقافي، كما مارسه سعيد، في واقع الأمر، التفكير الماركسي من أسر الحتميَّة والنظرة الاقتصاديَّة الاختزاليَّة؛ فلقد تبنَّى سعيد الأنموذج الغرامشي في سبيل كتابة تاريخيَّة تنقيحية، ممحوراً انشغاله الأساسي حول مفهوم ماديَّة الأفكار، والتنظير للممارسة السياسيَّة ومفهوم الهيمنة الذي ينطوي على طرح عام ورئيس يقول بقدرة اللغة، بما تمثله من

بناء اجتماعي ودرامي فاعل على لعب دور مادي في خلق التاريخ الاجتماعي للعالم. فلا يتقرّر التاريخ، بالنسبة لغرامشي كما لسعيد، قدرياً. ذلك أنه يتأثر بالأفكار لا بالاقتصاد وحده كما يؤكد المتشددون من الماركسيين. ولا يعطي سعيد أو غرامشي أهمية للأفكار الشمولية. فهما يعتقدان أن جميع الأحداث والأفكار تاريخيَّة ومندغمة في سياق الزَّمان والمكان.

10- سعيد في مواجهة مشروع التنوير

لقد حاجج سعيد قبل فترة ليست بالبعيدة تعريفات الأدب، والبنية المعرفية الغربية المتصلة أساساً بالمشروع الإنسانوي الليبرالي المسمى بالتنوير، بعد أن شَدَّد سابقاً على إشكالات تحليل الخطاب ولاسيما ما اختص بحقل تاريخ الكولونيالية.

يؤكد مشروع التنوير مفهومي العقلانية والتقدم اللذين صدرا عن الذهنية الغربية. وأظهر سعيد أن التصورين المثاليين للعقلانية والتقدم يملكان أجندة خفية: تتمثل في إيجاد ممارسة إمبريالية ناجحة. فإذا قُدِّر لبقية العالم أن تكون مؤمنة بجمع من القوانين الإنسانية لها صفة الاستعلاء والدوام، فإن الإمبريالية ستزدهر بلا ريب.

ففي علم الكولونيالية الواسع، استخدمت الثقافة لتعمل على الحفاظ على دافع التسليم من جانب المُسْتَعْمَر، ولقد كان قول «ماثيو أرنولد» *Mathew Arnold* في ستينيات القرن التاسع عشر: «عن أفضل ما عُرِفَ وفُكِّر به» فرضية تنويرية ومرسوماً أنسانوياً ليبرالياً في الوقت نفسه، استعمل لتسويغ الكولونيالية. ولقد وضع ليبدو وكأنما الضحية كانت في حاجة إلى مثل هذا المؤثر وليس من يقوم بالتأثير. ووفق أطروحة الحاكم، فإن همجية

الإفريقي والهندي تطلبت احتلالهما بصورة حتمية.

وكان من الضروري، استناداً لهذه الأطروحة، أن يضطلع الأوروبيون بـ «مهمة حضارية»، ذلك أن الهمجيين يسعون إلى أن يُستعمروا.

إن هذه المجموعة من المعتقدات في أصل وضعها ترتكز على «المعرفة» بالشخصية المقولبة والثابتة والجوهرية للطبيعة البشرية. وغدت النتيجة إنتاجاً لـ«خطاب» غير قابل للطعن مفاده أن الأعراق الأدنى ستستمر في تخلفها مثلما كانت. وهكذا فإن الثقافة الأوروبية بسطت قبولها غير المساءل عبر اكتسابها اعترافاً باستعلائها في العالم أجمع، ومثل تلك الإيديولوجيا السياسية تهب إجازة غير متعينة إلى المنتج الثقافي، وتُترك دون أن يطالها أي نقاش. ولهذا السبب لم يخضع العنف الإمبريالي، أبداً، للمساءلة من جانب المثقفين التقليديين، الذين أولوا، في بعض المواقف، الدعم لهذا المشروع بواسطة كتاباتهم. وتظن كتابات المؤرخين اللاتأسيسيين المتأخرة أن مشروع التنوير لم يكن أصيلاً بالنظر إلى البعد العرضي والمرحلي للبنية الاجتماعية. إننا نعبث الآن بالفكرة المضادة المفضية إلى استحالة وجود مبحث دون مصلحة أو وجود فرضيات ذات صبغة موضوعية.

11- سعيد والاستشراق

لقد أظهر الانتشار الواسع لمباحث الدارسين حول موضوع الإمبريالية أن صيرورة المؤسسة الاستعمارية الأوروبية تتمثل في تلك الأساليب التي يبحث عبرها الغرب عن بنى السلطة التي يستطيع فهمها وتطويرها، فإن لم يستطع اكتشاف إحداها، فإنه يقوم بابتداعها. لقد اختُلق الشرق كموضوع للبحث عبر الاكتشافات التي تناولت النصوص القديمة، والأدب، وعبر فقه اللغة والأنثروبولوجيا التي أبرزت بقصدية ذلك الاختلاف وتلك

الخصوصية، وانتهت بلا أنسنة المجتمعات الخاضعة للدرس.

لم يكن الاستشراق يوماً علماً نزيهاً، فلقد استعمل بناءً على فرضيةٍ تحابي في علاقاتها تلك الرغبة في احتلال الأرض وإدارتها.

وأظهرت العقائد المستترة إلحاحاً على فرضية أن الشرق شاذ، وغير متطور، ودوني وعاجز عن التعريف بذاته[41].

إن مثل هذه المعرفة المبنية وفق التصنيف الفلسفي للمركز، والتي تطورت فغدت مفهوماً أوسع يتمثل في «المركزية الأوروبية»، مفلسة أخلاقياً وفق سعيد وهدّامةً أساسا[42].

يستعمل سعيد في «الاستشراق» عبارتين دالتين، الأولى من رواية «ديزرائيلي» Disraeli : «تانكريد» Tancred تقول: «الشرق صنعة»، والعبارة الأخرى من وصف ماركس للمزارع العادي في «برومير الثامن عشر للويس بونابرت» The Eighteenth Brumaire of Luis Bonaparte : «إنهم عاجزون عن تمثيل أنفسهم، ويجب أن يمثلوا». يقوض سعيد هنا بنوع من المفارقة مشروع الهيمنة الميتروبوليتاني الأثير في اختراع التاريخ الإمبريالي. وبكلام آخر، فإنه يقدم نقداً مكتوباً عن كل الممارسة التمثيلية التي لا يمكن أن تكون نهائية أو «حقة».

يعطينا سعيد تعريفاً ثلاثي الأطواء للاستشراق. الأول، وهو الأسهل، يعرف الاستشراق بوصفه دراسة أكاديمية للشرق بوساطة باحثين غربيين، مستغلاً مفهوم فوكو الرائج للسلطة/المعرفة. ويربط سعيد هذا التعريف بتعريف آخر: أن هذا النوع من الدراسة يخلق قواماً معرفياً استثمره الإمبرياليون الغربيون الأكثر براغماتية ونفعية كوسيلة لضمان السلطة.

ولضرب مثل على ذلك، فإن سعيد يرى أن الاهتمام الأكاديمي باللغات الشرقية المستلهم من عمل الباحث في السنسكريتية، «السير ويليام جونز»

Sir William Jones، سطا عليه إنجليز نفعيون لمآرب سياسية. ولم يكن حقل الدراسة كله فضلاً عن المؤسسات البحثية بعيداً بأي حال عن هذه الغاية.

وأضفى تساوق دراسة الشرق المحمومة وانفصالها كمبحث معرفي مستقل في القرن التاسع عشر، مع ذروة التوسع الاستعماري، مصداقية على أطروحة سعيد التي تفيد بأن المعرفة حول الشرق هي بداية نشوء خطاب السلطة.

يستكشف سعيد كذلك تفسيراً ثالثاً: وهو إيجاد حدود إبستمولوجية وأنطولوجية بين الشرق والغرب التي تؤيد تلك الصورة النمطية للمتطور/ الهمجي والراقي/ البدائي، والفوقي/ الدوني، وسليم التفكير/ شاذ التفكير. وهكذا دواليك. ويقع كل ما سبق داخل ثنائية كبرى تضع «الذات» في مقابل «الآخر».

وبتطوير سعيد أفكار فوكو في كتب كـ «المراقبة والمعاقبة»، و«الجنون والحضارة»، و«الكلمات والأشياء» The Order of Things ، استطاع أن يفسر كيف يتوجب تشييد هذا «الآخر»، وتزييفه، لتوليد قناعة بـ«الذات».

لذا فإن الشرق غدا ذاتاً بديلة، ولم يعط الباحثون الغربيون الفرصة للتسليم بصحتها، ولاسيما في مسائل جوهرية مثل الوحشية، والحسية، والانحطاط... الخ، التي تعامل دوماً كعلامات فارقة للآخر الغرائبي، وهي تخدم ـ أيضاً ـ في النظر إليه كشيء واحد متجانس؛ فالأشخاص هناك كتل بشرية صمّاء أكثر من كونهم أفراداً قائمين بذواتهم.

إن الاستعمال الخبيث للصور النمطية الذي يُعوّل بحدة على الطبيعة العنيفة والحسية للسكان الأصليين يهب مشروعية للمعاملة القاسية والمستغلة للكولونيالية، فالمُستَعْمِر يستطيع تسويغ استعبادَهُ وإبادته عبر منطق «المهمة الحضارية» التي غدت في كلمات «روديارد كبلنغ» Rudyard Kipling

البليغة: «العبء الذي يضطلع به الرجل الأبيض».

إن الاستشراق مصنوع من ترابط عدد من الخطابات التي تتصادم على الدوام بعضها ببعض منتجة علماً قادراً على الاحتواء، حافزه الأساس استخدام المعرفة والسلطة للوصول إلى هدف الدراسة. وتكثر الأمثلة على ذلك في الكتاباتُ المُصوَّرة الفيكتوريّة التي تتخيل الشرق: «جناح حريم كبير» حاوياً كل فرص اللذة والفساد الخلقي، ومستعداً لأن يقطف الاستعمار ثمرته. فسرد الرحلات، بما يضم من معلومات مبالغ فيها وبيانات عجائبية لتلك البلاد البعيدة، أنتج خطاباً إثنولوجياً ذا أهمية كبيرة بتوفيره معلومات عن ثقافات السكان الأصليين التي يجب إيقاع الهزيمة بها. فـ«كنوز الملك سليمان» King Solomon's Mines لـ«رايدر هاغارد» Rider Haggard شاهد آخر على الإمبريالية الغربية وخطابها الأبوي المرافق، الذي ينطلق ليسيطر على المرأة المستعمرة، فهي سلعة مادية يتم التخلص منها بعد استعمالها من جانب السلطة المهيمنة.

وتغدو الجنسوية Gender هنا شيئاً يتعدى مسألة التصنيف الجنسي وحسب، فهي لا تضطلع بالتحديد الدلالي لطبيعة العمل وإنما بالاستغلال والسيطرة (43).

لقد مُثِّلت الأميرات المسلمات، داخل الخطاب الغربي، بوصفهن غادرات ومنغمسات في اللذة وانشغالاتهن الذاتية، ليرينا عقم العيش إذا كان مختلفاً عن الحس المسيحي السوي للأخلاق.

وفي حين جرى تداول أن العالم المسيحي حيثما كان فإنه يأزر جنة روحية، نرى الشرق قد تُخُيِّل جنة شهوة وجشع. ودائماً ما وصف الرحالة الشرق بأنه ذو مذهب لذائذي، وأنه مكان يستطيع فيه الرجل الأبيض الحصول على حاجته من الإماء الشهوانيات و«الحريم» المليء بالنساء الشبقات.

يرينا التاريخ الجنسي للحكم الإمبريالي البريطاني كيف كانت مواقف خريجي المدارس اليافعين إزاء الجنس، وارتباطها بمغامرات جنسية غرائبية، تنضوي على امتلاك عشيقات، وابتهاج بزيارة بيوت الدعارة[44]. كما ينهض الشرق، لدى شكسبير على إشباع الحواس والشهوات الجنسية، والغياب عن العالم، وجماع ذلك يتجسد في صورة كليوباترا. وتقف روما، في المقابل، صرحاً للثقة، والاحترام، والسيطرة. ويقع أنطونيو، الممزق بين الغرب والشرق، فريسة زواج سياسي بأكتافيا «الذكية» دون أن يقدر على نسيان كليوباترا التي «تكمن غاية رضاها بإشعال الرغائب». وتمثل كليوباترا وهي تتهادى بزورقها «الشرق المتولد من النظرة الممعنة للغرب»، كنموذج للمرأة الشرقية المغوية، الرفيعة المقام والمشتهاة، واللعوب التي تغري المستكشف الغربي[45].

لا شك في أن تمثيل الساكن الأصلي خاملاً وشهوانياً يسمح للإمبرياليين أن يسوغوا للقارئ المقيم في الوطن أن مهمتهم النبيلة هدفت إلى تحضير الشرق الهمجي، وذلك يقتضي إقراراً شعبياً بإخضاع باقي القارات. إن «الرياء المتجمل للمهمة الحضارية» أسهم في التدليس الذي اتصف به التمثيل الإمبريالي للعالم.

لقد جُنِّد التاريخ والعقل والعلم لتبلغ مجتمعة أقصى حدود السيطرة، دون الوقوع في الخطأ الصريح المرتبط بالظهور في صورة المستغل أو المصاب برهاب الأجانب Xenophobic غير اللائق[46]. والأمثلة الأخرى المؤيدة لما سبق هي طرزان ورؤية الأنجلوسكسوني الأرستقراطي بادن بوول - Baden Powel التي أفرزت فرق الكشافة Boy Scouts، ونعت إياغو لعطيل بأنه «الحصان الهمجي»، وهي أمثلة رسخت الصورة النمطية الفظة للرجل البدائي، يأزرها تنويه سمج بفوقية العرق الأبيض على الآخر الشرقي خائر الهمة الجبان الغادر[47].

إن هذه الأنماط من العنصرية الفكرية تجانست مع التوجهات الفيكتورية حول الفارق الطبقي، وغذت الحساسية الشخصية للأوروبيين، فمكنتهم من تعزيز البنية السياسية في بلادهم.

لقد وفرت الدراسات الاستشراقية السلطة والمعرفة للمنتصر داعمة الإمبراطورية، فالنموذج السردي الغربي الذي ابتكر المؤلف الأنثروبولوجي عبره «الآخر» لهو شكل من أشكال السيطرة خُلق عن طريق صيغة خطاب الهيمنة التي غدا اتصافها بغلبة الحس وانعدام الدقة سبباً في مساءلته عبر المراجعات الفكرية التي قام بها المؤرخون ونقاد ثقافة ما بعد الكولونيالية. ووفق ما طرحه «ألبرت ممي» Albert Memmi ، فإن الاستعمار تطلب استلال المرء من تاريخه[48]. وأفضى ذلك إلى أن التاريخ الذي وضعه الأوروبيون بوصفه بنية إمبريالية يجب مساءلته كي تبطل الهيمنة الغربية «وفكرة القبول الإيديولوجي بالخطأ صواباً»[49].

وقد أوجد تفكيك الأساطير الأوروبية حول الشرق داخل سياق من الاضطرابات السياسية والجغرافية الحديثة أوضاعاً وتجليات جديدة للاستشراق، ولكلٍ تعقداته الداخلية وتناقضاته وقلاقله.

إن شروط تشكل الصيغ الخطابية، كما طرحها فوكو، غالباً ما تكون ديناميكية ومتقطعة وليست ثابتة أو ستاتيكية أو موحدة. ويستعمل سعيد هذه الفرضية ليفسر دلالات الشرق والغرب التي تتضمن حتماً وضعيات متغايرة.

ولشرح موقف سعيد، ينبغي أن نرى كم هي متشعبة تلك التفسيرات اللازمة لإدراك تغايرات العرب والهنود، وفق ما هم عليه.

إن ظهور التعددية في عالم القيم السياسية والجمالية، فضلاً عن إطار المعرفة الإنسانية، استدعى التساؤل حول مذهب الواحدية الفلسفية Monism، القائل أن كل أشكال الواقع والمعرفة عقلانية، ومتآلفة وجامعة،

وأن ثمة مبلغاً أقصى للتوحد بين الخلاصات الفكرية الإنسانية.

لقد وجه ذلك الانتباه نحو الحاجة إلى بناء معيار جديد للكتابة التاريخية، لا بإعادة كتابة التاريخ فحسب، وإنما بإعادة تفسير الديناميات النفسية للنصوص الغربية بطريقة تظهر إلى السطح جوانب السياسات الثقافية الخفية.

إن مواضعات الواقع الأدبي يجب أن تساءل، ويتم ذلك عبر القرارات المتفحصة للأوبرا والرواية، التي تهدف إلى الكشف عن النصوص الثانوية المخفية المتعلقة بالمعلومة التاريخية، والمادة اللاأدبية المنحازة، وهي أمور يعجز أي جهد تأليفي عن التستر عليها أو إخضاعها.

ويعمل اقتناص نقاط مفصلية للسلطة بواسطة منهجية متجاوزة للدلالة المباشرة كردة فعل على التعميمات الأولية للتاريخ، فهو يزيد من مدى التفسيرات المتاح، عبر الكشف الحثيث عن الإيديولوجيا الفاشية المتسترة وراء التصنيفات الإنسانية المرتبطة بمفاهيم «الاستقرار» و«النظام» و«الأصول» وبذا تفسح الطريق أمام الممارسة الثقافية ما بعد الكولونيالية وتحليل الخطاب الاستعماري وتولى اهتماماً بوصفها نظرية.

ولقد عثر بعض النقاد المتشددين مسلمين وهندوس، باختلاف دوافعهم، على ملاذ في فكرة التجانس ونقاء الهوية المزعوم المصادق عليها من جانب الاستشراق، عن طريق اتكاء جزئي على نموذج سعيد الاستشراقي، فاشتغلوا على إثبات فرضية أن تواريخ السكان الأصليين «أصيلة» و«حقيقية» (50). وهكذا أصبح أي نقد لاعتقادهم السابق يجابه بفتوى، لأن مثل تلك التفسيرات تشكل تهديداً لنصوصهم المقدسة أو أنها تزيد الشكوك حول الرواية الدينية «الصحيحة».

وليس من المدهش أن انعدام الإيمان الدريدي ـ نسبة إلى جاك دريدا ـ بمركزية اللغة Logocentrism أو «السرود المتسيدة» Master Narratives،

يؤذن مجتمع المسلمين المتدينين والمستشرقين المجترئين معاً بالخطر. لا يتفق سعيد أي اتفاق مع كلا الفريقين بإنكاره «أن هذين المدخلين يقدمان ديناميات متغايرة وواقعاً إنسانياً معقداً من جانب المواقف المبدئية وغير النقدية». ولا يدعم سعيد فكرة «الواقع الشرقي الثابت» ولا ذلك الثبات الجوهري الغربي. إن التاريخ من حيث طبيعته ديناميكي وقابل للتكيف، وهذا ما يجب إدراكه في التصدي لمؤسسة الاستشراق، لأن بعض الباحثين حابى السلطة العسكرية من أجل الغاية النهائية في تأسيس الإمبراطورية.

12- ما إشكالية «الاستشراق»

ثمة بعض الإشكالات المنهجية داخل فرضية سعيد في «الاستشراق»، فهناك إحساس بأن دراسة الموقف المنتظم والأحادي تجاه الشرق ينحرف نحو الكلية Monolithic ويستبعد بضربة واحدة عدم التجانس والتنويع الذي نلفيه في الاستشراق الغربي لدى الإنجليز والفرنسيين والأسبان والبرتغاليين. وزيادة على ذلك، فإن القوة التشميلية للخطاب الغربي رفضت باعتبار أنها «غير أصيلة»، وبافتراض ضمني أن ثمة تمثيلاً صحيحاً. وفوق ذلك فإن محاولة تمثيل الثقافات المحلية بدا وقد تحول بثبات كي يغدو استشراقاً معكوساً.

وكما يوضح «دينيس بورتر» Dennis Porter ذلك «فإن الاستشراق، بشكل أو بآخر، ليس ما نملك فحسب، وإنما كل ما يمكننا أن نملكه» (52).

لقد زعم النقاد ـ كذلك ـ أن أطروحة «الاستشراق» متناقضة، ولاسيما أن القوة، بلام التعريف، التي قام سعيد بانتقادها في كتاباته أيدها لاحقاً في نقوداته للتابع. وقد يبدو، أيضاً، من المخاتلة أن سعيد يمارس نقده على النص المعياري لكنه يبقي على إيمانه بالأعمال الغربية العظيمة.

لكن الأمر المهم أن نبقي في أذهاننا دور الفرد الذي لا يكتفي بعدم الانضواء «مع الطبقة العاملة الناشئة ضد الهيمنة الحاكمة» وإنما يفلح كذلك في «جعل الهيمنة تعمل لإبراز النافع»[53]. فالثقافة التي تنتج مثل هذا «المثقف العضوي» وتصون ميراث «ماثيو أرنولد» Mathew Arnold ستحفظ بالتأكيد نصوصاً معيارية معينة.

ومن الطريف تدليل سعيد على ولعه بالنصوص المعيارية الغربية المتألفة من سويفت، وأوستن، وديكينز، وييتس، وكونراد، فضلاً عن آخرين.

إنه يشك في هذه المؤسسات الثقافية ذاتها لأنها أنتجت أدباً استشراقياً، ومع ذلك فإنه يدافع عنها، ومن هذه الأرضية الموّارة يقوم «إعجاز أحمد» بمهاجمته. فمن جانب يلحظ سعيد تواطؤ «الإنسانوية الرفيعة» مع المشروع الاستعماري، ومن جانب آخر يلح سعيد على مفاهيم «التعاطف» و«الانحياز» و«الالتحاق» و«التبني» التي تجعله منحازاً إلى الأفكار الإنسانوية المتعلقة بنسبية الثقافة وتكيفها، يقول أحمد: «إن ما يدهش في ذلك، ولاسيما في الوقت الذي يشدد فيه على القيم الإنسانية بصورة مدوية، أن الإنسانوية بوصفها فكرة مثالية تستثمر بالتحديد في حين ترفض الإنسانوية بوصفها تاريخاً بطريقة لا لبس فيها»[55].

والمزاوجة بين الإنسانوية الغربية والرفض النيتشوي ـ نسبة إلى نيتشه ـ للحقائق المشادة يبدو استراتيجية مدمرة من ناحية نظرية بالنسبة إلى ناقد كوزموبوليتاني ضالع في نقاشات ذات طبيعة سياسية وأدبية ونقاشات تتعلق بالشرق الأوسط.

ولكن ما يحسب لسعيد أنه، وعلى الرغم من عثوره على تشويهات في طريقة بناء الشرق، فإنه يقبل أن محاولات إعادة البناء القادمة من الشرق تخضع للمساءلة كذلك.

فهل يعرض عن الأخذ بهذه النصوص المحددة ليوضح ويعارض أشكالها

ذات الاستراتيجيات والطابع الإمبريالي؟ (56).

يتعامل سعيد مع هذه التصنيفات التاريخية السائدة بوصفها متواطئة مع نظام المعنى والقيم الإمبريالية بطريقة تغدو بها عوائق أمام طريق التمثيلات التي تعارض هذه الممارسة المهيمنة. ويظهر عبر تصنيفه المعدّل للهيمنة أنه على الرغم من كون السيطرة عامل سيادة وتدليل داخل العلاقات الاجتماعية، فهناك دائماً أثر باق مقاوم يهب مناعة للنظام الاجتماعي والسياسي القائم.

13- الثقافة والإمبريالية

بينما زود «الاستشراق» قارئه بأثر نقدي عن العلوم الاستعمارية التي ابتكرت «الآخر»، فإن كتاب «الثقافة والإمبريالية» فعل ذلك أيضاً بتركيزه على قراءة الأشكال الفنية الغربية وتفسيرها من داخل موقعيتها الثقافية.

إن تفحص سعيد للعلاقة بين الثقافة والإمبريالية ألقى الضوء الشديد على المغامرات الاستعمارية للفرنسيين والبريطانيين في القرن التاسع عشر، سابراً جوانب متنوعة من النتاج الثقافي كالرواية والأوبرا والشعر والإعلام.

وكما توضح من دراستنا لـ «الاستشراق»، فإن الثقافة والفن عمودان أساسيان من أعمدة الإمبراطورية يهندسان بنية المشاعر لإضفاء الشرعية على الهيمنة الاستعمارية.

وكمحصلة لكتاب «الثقافة والإمبريالية» فإن سعيد ينظر إلى البعد التطفلي للفن ودوره الحاسم كأداة للإبقاء على الأنظمة الاستعمارية. وعلى الرغم من أن سعيد لا يملك نظرية نهائية عن الإمبريالية، فإنه يوضح لنا كيف تستغل الثقافة بوصفها وسيلة حائة على تأسيس الإمبراطورية. إن وجهات النظر حول الإمبراطورية كانت دوماً مسنودة من جانب الرواية الإنجليزية

التي تغدو، وفقاً لسعيد أداة مهمة في تشكيل الثقافة، فهي مستودع القيم الإنسانوية المطلوبة لتحضير «الآخر». ولقد عملت الرواية البريطانية والإمبراطورية المتوسعة، بترادف، فآزرت إحداهما الأخرى. وكمنتج لمجتمع القرن التاسع عشر البرجوازي، وهبت الرواية دوماً تأييداً غير مشروط للسياسة البريطانية العابرة للبحار.

خذ، مثلاً، رواية «جين أوستن»: «روضة مانسفيلد» Mansfield Park، فقراءة سعيد لها تتجاوز النظرة المعيارية التي إما أن تتحدث عن فقدان أوستن الاهتمام بالتاريخ الاستعماري، أو عن اهتماماتها المبالغ فيها بالقضايا المحلية.

يضع سعيد الرواية في سياقها داخل حنايا الهيمنة الذاتية والعبودية. إن غياب «السير توماس برترام» Thomas Bertram عن «روضة مانسفيلد» للاعتناء بمشروعه الزراعي في «أنتيغوا» Antigua، لهو ضروري للحفاظ على نظام معين وطريقة عيش تشبه تلك التي في الوطن، فالاتجار بالعبيد والسُكَّر يضمن رخاء الجبهة الداخلية حيث تتخلل وضعية الثقافة الاستعمارية كل مناحي الحياة. وهذه الإحالة على محتوى الرواية من وجهة النظر الاستعمارية الكاشفة عن النصوص الفرعية، التي تسند، بثبات، المواقف إزاء الإمبريالية، هي الطريقة «الطباقية» التي يستعملها سعيد لتفكيك الأفكار المتروكة غالباً، أو المطمورة داخل القص.

وليست غاية سعيد أن يدمغ جين أوستن بالعمالة للإمبريالية البريطانية، أو أن يكشف عن دور لها في إظهار عنف الحكم البريطاني الاستعماري. إنه يرغب في التشديد على الطبيعة الجامعة للرواية التي تتعامل مع الامبريالية بوصفها طبيعية وأمراً حتمياً داخل سياق الثقافة البريطانية. وهو مهموم بإظهار تلك الطبقة المترفة التي مازت قص أوستن، وتقبلت دوام وجود الإمبراطورية وثمراتها دون إعمال لتفكير.

يعد سعيد، بصورة مشابهة، أوبرا «فيردي» : «عايدة» مساندة للامبريالية ومؤازرة للهيمنة عبر توليد رأي شعبي مناسب سواءً في المراكز الميتروبوليتانية أو مجتمعات العالم الثالث المهمشة. وعلى غرار «روضة مانسفيلد» فإن شبكة التواصل مع المذهب الإمبريالي، تبدو واضحة بقراءة الأوبرا طباقياً. وهي ما جعلت سعيد يعثر على رابط بين موضوعها والصراع الدائر في السياسة الخارجية بين إيطاليا وفرنسا وبريطانيا. فمصر المحميّة بريطانياً كانت شارعةً في غزو عسكري لإثيوبيا، حيث كان للإيطاليين والفرنسيين، أيضاً مطامح استعمارية. ولأن الأوبرا كتبها إيطالي، فإنها تحمل وجهة نظر ضمنية أن المعتدي المخاتل هو مصر. وهكذا فإن سهام النقد الحقيقية كانت موجهة إلى السياسة البريطانية الخارجية.

الأوبرا، كما يطرح سعيد، «استعراض فني استعماري، صمم للتأثير سلباً على متلق أوروبي بالتحديد» (57). إننا نرى هنا مثالاً واضحاً على كيفية اتحاد الثقافة والسياسة لتوفير الإحساس بمركزية الفنون والأفكار الأوروبية. لكن المثير حقاً هو الكيفية التي تحصلت بها هذه الأشكال الثقافية على إقرار شعبي، واستئثار بالعقول دون أن تكشف عن حقيقة دوافعها الاستعمارية، وهذا مثال حسنٌ على الطريقة التي تشتغل بها الهيمنة.

أما رواية «روديارد كبلنغ» : «كيم» Kim فهي حالة أخرى لا يجب التوقف عندها ومعالجتها بوصفها نصاً يخدم طريقة العيش الهندية، وإنما بوصفها نص هيمنة إمبريالية واعية على أرض «مهملة». فبريطانيا، في الرواية، تقف في جانب الحق والقبض على مقاليد الأمور، وهو أمر لا مناص عنه في مواجهة دولة كالهند «جامحة» و«صعبة المراس». لذا فإن هنداً متخيلة قد فبركت لتؤيد الإشراف البريطاني كحاجة ملحة من أجل «التمدين».

هذه طريقة سعيد في إظهار أن الهيمنة على العالم تجد قبولها اجتماعياً

وأكاديمياً عندما تقدم لها الثقافة الشعبية العون فضلاً عن القص والرسم والأوبرا. فكل أمر مما سبق يصبح جديلة لخطابات متعددة، وكل خطاب منها يقرأ بإستراتيجية تفكيكية تعارض منطوقه. مع التعويل على إرهاق المعنى أو تدميره بشكل متواصل.

ولأن سعيد عاشق متحمس للموسيقى الكلاسيكية، وعليم بنظريتها، فإن نقده أصبح دراسة للنشاز والتوتر بين المدخلات الجمالية والثقافية والتاريخية. والأشكال النصية القادمة من الماضي، حتى وإن كان قريباً، لم تستطلع بالطريقة التي تهب المقاصد، والنوع الأدبي والوضعية التاريخية أهمية متساوية.

إن إنتاج المادة المكتوبة واستهلاكها يتضمن صراعات اجتماعية وإيديولوجية تحوي تبدلات في القيمة والاهتمام. وهذا هام بالنسبة إلى منهجية سعيد. وتكمن أهمية «الثقافة والإمبريالية» في تنوع مصادره المعرفية وعالميتها، مما يهب القارئ تاريخاً متفحصاً ومتجدداً بإبداع للقرنين الفائتين وما حوياه من إمبريالية أوروبية، ممتداً من الرومانسية حتى سيناريو ما بعد الكولونيالية وما بعد الحداثة المعاصر، بتضافر مع حقبة الصراعات الوطنية للحداثة. وهذا الاستعراض الكوزموبوليتاني للتاريخ لا يغفل تفشي النزعات الأصولية أو الصادرة من السكان الأصليين في العالم الثالث، فسرود العالم الثالث المضادة تظهر دوماً كفاحها حتى يسمع الآخرون. وتقع الاستجابة والمقاومة في صميم أطروحة سعيد عن الثقافة وعلاقتها بالإمبريالية. أما التناقضات التي يستطيع المرء استجلاءها هنا، فإنها متولّدة من غموض علاقة سعيد بما بعد الحداثة، فهو يرفض السرود التشميلية، وفضلاً عن ذلك، فإنه عادة ما ينتقد بشدة نظرية الأدب الحديثة بدءاً من تحليل الخطاب حتى التفكيك.

وترد تناقضات العلماني والديني، والخطي والطباقي، منهجيته النقدية

إلى تأكيد تعدد منطلقاته وتخلخل مركزياتها، وأي محاولة لحل هذه التناقضات ستغدو في كل الحالات ساقطة في أيدي السرود المتسيدة المطلقة أو الخطية.

لكن التركيز على تزامن الاتصال والانفصال لهو أساس مدخله التاريخي، لذا فالأثر الدال على ما بعد الحداثي لديه، لا يمكن إنكاره.

14- رسم خريطة التبعية والمقاومة

إن منهجية سعيد الطباقية لا تقصر نفسها على تحليل الكتابات الغربية حسب. فإيديولوجيا المقاومة أساسية لديها كذلك. والكاتب المُسْتَعْمِرَ، باستخدامه لغة أجنبية، يعيد بناء الواقع الثقافي المعبر عنه في الخطاب الغربي وتأطيره. وثمة إعادة خلق وموقعة سياقية للتاريخ، تتجاوز المعارضة المحضة. ولاسيما ذلك المكتوب من منظور خطي وأحادي المعنى. ويهدف هذا المشروع إلى استرجاع هوية الإنسان والتاريخ التي «تم تخيلها من جانب ثقافة الإمبراطورية» (58). ولمجابهة الانحياز الذي أبّدته معايير المركزية الأوروبية، ورأيها في حقبة ما قبل الاستعمار أنها سجن ما قبل الحضارة، فإن الحاجة «لمقاومة ثقافية» كما نبّه على ذلك «فانون» باكراً في كتابه «معذبو الأرض» Wretched of the Earth، تغدو ملحة.

لذا، فإن الناقد ما بعد الكولونيالي الذي يقفو أثر فانون وسعيد وينتسب إليهما، يستدعي، على نحو مميز، صيغة محلية من تاريخ ما قبل الكولونيالية لديه. يشعر سعيد أنه عاين في كتاب *الاستشراق* ردة الفعل المقاومة التي تصاعدت «في التحرك الهائل المناهض للاستعمار على امتداد العالم الثالث أجمع» (59). وأسهم ذلك في ارتفاع أصوات مهمة شُكِّلت بصورة متواصلة، وأعادت صياغة ما تبقى من حدود للسلطة والمعرفة.

إن كتابات «شينوا أتشيبي» Chinua Atchebe و«ناغوغي واثيونغو»، وهما أشهر روائيين في أفريقيا، على سبيل المثال، مشبعة بالتشديد على ممارسة ذات منطق مضاد، مما جعلها بؤراً لرفض النماذج الجاهزة. فرواية أتشيبي «أشياء متداعية» Things Fall Apart وأختها «سهم الإله» Arrow of God تعكسان نظام مجتمع «الإغبو» Igbo في نيجيريا، والوظائف الاجتماعية وبنى السلطة المتأصلة فيه. والناظر إلى النص الأدبي سيراه يعكس أكثر من ممارسة إبداعية وبلاغية، فجمالياته الأكثر دوراناً فيه، ولدت من رحم الشأن السياسي لتشيع الجماليات المتعلقة بالسود، فضلاً عن طرحها لتساؤلات حول المؤسسات المحلية، والوصف العام للكون أو الكوزموغرافيا Cosmography، والتقاليد الشفوية وهي تساؤلات تناهض تأثير الهيمنة الجائر المتعلق بالثقافة الأجنبية.

والتوتر في هذه الروايات يعوض عن أي نزعات تشميلية لتراث النقد الأدبي الغربي بامتحان الصراعات والاشتباكات ومواطن الاستهجان بين الثقافتين.

ونرى بالطريقة ذاتها، الدليل على التقويض في أواخر القرن التاسع عشر ولاسيما لدى الشعراء والروائيين البنغاليين الذين امتلكوا توجهات مناهضة إيديولوجياً وإبستمولوجياً للوضع الاستعماري. وعلى الرغم من تفشي الاستراتيجيات المقوضة، فثمة مؤرخون وطنيون أكثر من أن يحصوا، استمروا بالكتابة من وجهة نظر غربية محضة، مورطين أنفسهم بالانضواء في بنى تنتمي للكولونياليين السابقين. ولقد أصاب فانون فيما ذهب إليه أن الوطنية البرجوازية تحولت إلى أشكال من العنصرية والانفصالية استبدلت فيها الهيمنة الاستعمارية السابقة بمجموعة عرقية مهيمنة تستمد سلطتها عبر تراث البنى الاستعمارية. ولقد أتى التحول الجذري فقط عن طريق الحركات التابعة المحملة بقدر من الاستخفاف بمصالح الطبقة البرجوازية. لكن هويات

التابع تستمد قوتها غالباً من تضخيم التعارض بين الشرق والغرب. وجرى استعمال أطروحة «الاستشراق» لإشاعة رهاب الأجانب، ولتحريك الوطنية العرقية في العالمين العربي والهندوسي الأصوليين. وألفى سعيد ذلك أمراً غير مرغوب فيه على الإطلاق، مفضلاً «أننا كلما قللنا من إيلائنا الثقة لوصف أي أمر أكثر من كونه مرتعاً للتأويلات التاريخية المدهشة وغايات النزاع، كان الأمر أفضل»[60]. لقد كان ينوي، في الحقيقة إبراز الممارسة الثقافية المتعددة التي تسري عبر حقل التفسيرات التاريخية. وهذه العملية التنقيحية المناهضة للاستعمار من إعادة بناء للتاريخ، بالمصطلح السعيدي، لا تدافع عن أي مشروع شوفيني أو متعلق بالسياسة الحامية للسكان الأصليين، وإنما إلى التحرر من أجل فهم المرء تاريخه بصورة أكثر إقناعاً وبشكل يتعدى الحدود القومية، عبر إعادة استملاك توليده الذاتي وتهجينه.

ويعني سعيد أن الاستراتيجيات المعارضة للسلطة التي تؤيد قراءة طباقية، تهدف إلى انتشال الثقافة والأدب من اهتماماتهما الضيقة إلى فضاء تاريخي مختلط. إن أفكاراً مثل الهجرة، والاضطرابات العرقية والجغرافية، وانعدام القدرة على إنكار المحلية، وتعذر التوالد الذاتي، تجابه المؤمنين بالمثالية الجوهرية أو بعالمية جامعة سائدة في الخطاب الغربي.

وكما ورد لدى «غيان باركاش» Gyan Parkash : إن هذه الكتابات تعيد تفسير الهوية، بوصفها عملية تعيين متأرجحة، وهي تفتتح نظريات ذات تواريخ مسيجة، معيرة الأهمية للتشابكات المعقدة والطبقية، وتعيد موضعة الخصومات التاريخية في عملية السرد والتذكر المضنية [61]. إن ظاهرة «الاستشراق» يجب ألاّ تؤخذ بوصفها «قرينة، أو رمزاً مصغراً للغرب بأكمله»[62]. وكذا فإن قارئ سعيد يجب أن لا يأخذ نظريته بوصفها نوعاً من التأييد السياسي للإسلام أو الأصوليين المسلمين، وهو ما اتهم به غالباً. إن هؤلاء النقاد اليمينيين يمتعضون من وجهة النظر الخاطئة التي تفضي إلى أن

«الاستشراق» مبني على ثنائية ضدية لمعسكرين متصارعين.

وكلام سعيد، كما يجب أن يفهم، يسوّي بين تطور أي ثقافة «ووجود أنا ثانية Alter Ego أخرى ومختلفة، ومنافسة»، يكتب قائلاً: «إن بناء الهوية... يتطلب بناء ما يتعارض معها، وبناء «الآخرين» وهم في الحقيقة موضوع دائم للتفسير وإعادة التفسير المستمرين للاختلافات التي تميزهم عنا (نحن)»[63].

وبتبني سعيد لموقف ماركسي صارم، فإنه يفترض فكرة الهوية الدائمة التشكل، التي لم تكن يوماً منغلقة على الصراعات والتحولات التاريخية، كما رأينا، مقيدة بمزاج السلطة دائماً أو انعدامها، وهي معززة ـ في الأغلب ـ بعمليات تكييف وإدماج اجتماعي. ومن الجدير بالذكر أن كل هذه النوعية من التمثيلات التي تُشتهر باسم «الأصالة» و«الحق» ولمصلحتهما، تدعو للتساؤل، وتجب إعادة تفحص سلطتها وتماسكها عن كثب.

15- مخاطر اللاتأسيسية Anti-Foundationalism

لكن ثمة خطراً واحداً كامناً هنا، فكل نمط من التأريخ سيهمش العرق أو الجنسوية أو الطبقة المتعلقة بالآخر، كما أشارت إلى ذلك «غيرترود هيميلفارب» Gertrude Himmelfarb :

إن التعبير عن التاريخ بصيغة الجمع أو الخصوص، بالدرجة التي تجعل الناس لا يشتركون في تاريخ واحد ـ فلا يوجد تاريخ شامل كما كان يزعم ـ يعني إنكار وجود إنسانية شاملة لكل البشر، بغض النظر عن الجنس والعرق والطبقة والدين، وغيرها. وهو أيضاً تسخيف للتاريخ بتشظيته ليغدو فاقداً كل تماسك، وتبثير وكل إحساس بالاتصالية، وكل معنى بالتأكيد[64].

وهكذا، فإن كانت الحقيقة نسبية، فهل ستتساوى صدقية الخطاب العرقي أو الخطاب المضاد له في المشروعية عند الحديث عن «أوشفتز» Auschwitz، وهل يرد انعدام المساواة بين الأعراق إلى اختزاله في «الاختلاف» والتعددية؟ وإذا ما كانت النظرية ما بعد الحداثية قد أطالت الوقوف لدى الاختلاف والتهجين واللاحسم، وكل هذه الأمور مهمة في الكتابة المعاصرة، فكيف لها أن تجيب عن هذا الضرب من الأسئلة؟ ثمة، بالطبع، إشكالية مجتاحة تتمثل في العدمية، فمع وجود احتمالات لانهائية للمعنى، فإن الواقع أوشك تقريباً على الانهيار. وعلى أية حال، فللقول أن وجهات النظر ما بعد الحداثية للتاريخ عدمية يفقدنا القبض على الأطروحة الأساسية، فلا أحد قد أنكر، على طول المدى، إمكانية كتابة التاريخ. ولا ينكر ما بعد الحداثيين الطروحات المنطقية، والبحث الأرشيفي الذي يتوخى الصحة، لكنهم لا يحرصون في المقابل على ضمان أن كل التفسيرات صحيحة. فما تحرص عليه ما بعد الحداثة أن ليس ثمة معنى واحد فحسب، والعقلانية ليست منبوذة كما طرح العديد من المؤرخين التقليديين، وإنما تمثيلها الدوغمائي (العقدي) لنفسها كيقين لا زمني هو المنحّى جانباً. ولقد ساءل ما بعد الحداثيين فاعلية الحقيقة ولاسيما وهم يؤمنون أن الواقع ليس سوى فبركة تاريخية وثقافية. وهم ليسوا من أنصار أن التاريخ ما هو إلا قص إبداعي، كما سادت هذه الفرضية. أو أن كل منظور يتوجه إلى الماضي بالبحث يمتلك شرعية كالآخر.

لقد طولب المؤرخون بوضوح أن يكونوا أكثر خيالاً وانعكاسية فيما يتعلق بانضباطيتهم، وأن يدركوا دورهم الخلاق في بناء سرود تاريخية. وهكذا عدت النسبية المفرطة تهمة مرضية معادية للكتابات ما بعد الحداثية. وهناك إشكالية أخرى، فعلى الرغم من أن العلاقة بين تداعي المزاعم العالمية للإبستمولوجيا الغربية، واتساع أثر باقي الثقافات على الفكر الأوروبي الذي

تعززه شعارات مثل «ما بعد حداثي» و«ما بعد كولونيالي» و«ما بعد بنيوي»، فقد يُحتج بأن هذه الشعارات نفسها تقدم عوناً للهيمنة على الثقافات والنصوص لتمنع تسرب الحضور غير الأوروبي إلى النظام الأوروبي المسيطر. وعلى الرغم من أن مثل هذه «العالمية الجديدة» تؤسس لممارسات متحررة من خطاب المستعمر أو السرد المتسيد، فإنها قد فُسرت كذلك كوسائل يصعب التحكم بها عند الرغبة في السيطرة على «الآخر». إن الطبيعة المتشنجة لأدب السكان الأصليين المحكوم بمثل وسيلة السيطرة تلك، التي تثير جدل «الذات» و«الآخر»، يستحضر أزمة تعريف الأشكال العامة التي يمتلكها الفرد.

وهذه مفارقة دالة ولا يمكن تجاهلها إذا استطاع الخطاب المحلي نبذ ذاك الإمبريالي بتملكه لسلطة نابعة من ذاته. لذا وجب أن يرى السياسيون ما بعد الكولونياليين متممين لما بعد الحداثة، فممارسة الكتابة التاريخية يجب أن تدمج داخل التنظير ما بعد البنيوي الخاص بالتمثيل، والذات والجنسوية والتفاعل بين الخطاب والسلطة.

16- سعيد والناقد الدنيوي

إن كتابات سعيد حول السياسة، والموسيقى الكلاسيكية الغربية، فضلاً عن التاريخ والأدب، كثيراً ما توضح أنه ناقد ثقافي مثله كمثل «ريموند ويليامز» Raymond Williams، كما يظهر في كتابه «العالم والنص والناقد»، ولو خير في «استعمال كلمة واحدة، تتلازم مع النقد دوماً، لكانت المناهضة»[65]. ولقد واصل تطوير هذا التوجه، يقول:

يعثر النقد على ذاته في تشككه بالمفاهيم التشميلية، واستيائه من جعل الأشياء مادية أو تصنيفها في طوائف، وفي المصالح الضيقة، والإقطاعيات

المسيطر عليها من الإمبريالية، والعادات الذهنية المتشددة، وإذا كنا متسامحين مع هذه المفارقة، فإن النقد لا يفضل ذاته، عند اللحظة التي يبدأ فيها بالتحول إلى عقيدة[66].

ما يرغب فيه سعيد هو أن يتحول النقد إلى «معارض لكل شكل من أشكال الطغيان والهيمنة والاستغلال» وذلك كي ينتج «معرفة غير قسرية» لخير الإنسانية ولحس الحرية الأصيل لديها[67].

يشدد سعيد في «العالم والنص والناقد» على المسؤوليات الأساسية المناطة بالناقد، وبالمقام الأول أن يناهض سلطة التشكيلات الثقافية المهيمنة. وأهمية النقد الثقافي يكمن في رفضه أن يكون «محيداً»، وفي أن هدفه أن يكون أداة للتدخل وكشف النقاب عن كل الصراعات المعبرة عن الهيمنة السياسية. وتنوجد النصوص، وفق سعيد، في «الملابسات والزمان والمكان»، وهكذا «فهي في العالم، ومن ثم دنيوية»[68].

والدنيوية تكمن في العلاقة بين النص والواقع السياسي الذي ينتجه. وتؤكد كتابات سعيد العلاقة بين النقد والحياة ولاسيما وهو الفلسطيني النازح إلى منفاه في الولايات المتحدة، وهو واع دوماً لموقفه السياسي المناصر لقضيته، الذي يشكل ستارة خفية لكل ما آمن به إيديولوجياً. لقد صاغ مستقبله من نسيج شتات نزوحه الذي يرفض حشره في ماضٍ مثالي.

تتفاعل الذاكرة والخيال والسرد والأسطورة بشكل مستمر مع التاريخ، لذا فإن السلطة والثقافة تستجلبان تجارب من الاتصالية والاختلاف. وفي صيغة سردية لاحقة للتاريخ المحكي، يضع سعيد تصوراته ليتدخل في تشكل الثقافات ويحول دون أن تصبح الموضوعات مذعنة للنظام القائم. لقد اختبر فكرة التسريد Narrativisation في أطروحته للدكتوراه، أولاً، عن «كونراد» في هارفارد. واستعمل لاحقاً أطروحته في كتاب «البدايات»، وأضاف لها موقفاً سياسياً، فيما بعد، في كتابه عن استراتيجيات

الاستشراق، وبعد أن أكمل عمله المكتنز ببذور أعماله اللاحقة: «الاستشراق»، بدأ سعيد في إعادة كتابة تاريخ الصراع في الشرق الأوسط في كتاب: «مسألة فلسطين» وفي كتاب «تغطية الإسلام». وموضوع هذه النصوص يعين بجلاء موقف سعيد الإيديولوجي الذي مكنه من أن يعالق التاريخ لا بالثقافة والسياسة وحدهما، وإنما «بالذات».

والمركزي بالنسبة لأطروحة سعيد هو ذلك الدور التدخلي للناقد. فما يجب على المؤلف أو الناقد أن يكونا واعيين لدور النتاج الثقافي في فعل الكتابة. وتقبع مسئولية الناقد في إظهار زيف تلك التمثيلات التي تتخفى وراء أجندة محتجبة. ويتأتى ذلك عبر إعادة كتابة التاريخ من منظور ما بعد بنيوي يساري. ويعيد سعيد في «الاستشراق» سرد قصة الإمبريالية المعززة بالنتاج المعرفي، والاستيلاء الثقافي على الشرق.

وهنا يظهر التزام الناقد الثقافي ذي الضمير الحي، والمؤرخ الذي يتدخل دوماً ليرينا كيفية انبثاق تلك التشكلات الخطابية.

وعندما يضع موقفه النظري موضع التطبيق، فإنه لا يهمل حقيقة وجود سلطة و سيطرة، فضلاً عن وجود عوامل المقاومة والتدمير الحاضرة دوماً في قلب أي حركة اجتماعية، ويشعر سعيد مثلما يشعر أورباخ، الذي يكن سعيد لكتابه: «المحاكاة» Mimesis كل تقدير، أنه يمارس «فعل بقاء ثقافي، أو حتى حضاري ذا أهمية عظمى»[69]، ولهذا السبب بقي، طوال سيرته المهنية الأكاديمية، معادياً للمثالية الجوهرية، ومتشككاً راديكالياً في تصنيفات من قبيل الإسلام أو الشرق. وهذه المثالية الجوهرية لا واقع مستقراً لها، فهي كمثل كل التاريخ الإنساني بناء إيديولوجي مبني على «جمع شاذ بين الإمبريالي والتخيلي»[70]. ولقد طور هذا الموقف أكثر حينما قال: «إذا كان صراع السيطرة على الأرض جزءاً من ذلك التاريخ، فشبيه به الصراع على المعنى التاريخي والاجتماعي. ومهمة الباحث الناقد ألا يفصل صراعاً عن

الآخر، وإنما أن يربط بينهما، على الرغم من التضاد بين المادية البالغة للأول، والتهذيبات الغيبية التي يخضع لها الأخير»[71]. إن الناقد الأدبي هو ذلك الذي يموضع نفسه داخل جدل عميق يتصل بالسياق الاجتماعي، ومع ذلك فإنه يحاول أن يتجاوزه ليستنطق الأصول الجاهزة. من الواضح أن سعيد ليس متصلباً كـ«ما بعد البنيويين» الذين يَطّرحون كل الأصول، فهو يطرح في كتاب «البدايات» بقوة أن كل النصوص الأدبية تملك بدايات متأصلة [72]. والمؤلف، لدى سعيد «ليس ميتاً على الإطلاق؛ فهو حاضر دوماً بواسطة قصدية ملموسة، على الرغم من أن الضغوط الاجتماعية تؤثر فيه. وبالنسبة إليه، فإن المؤلف لا يملك وظيفة قولية ضيقة فحسب، وإنما يملك كل المقومات ليعبر عن موقفه الملتزم والإيديولوجي الفاعل. وعن أي شيء آخر سيتحدث سعيد فيه عن «حقيقة» مشكلة الشرق الأوسط والمسألة الفلسطينية أكثر مما كتب؟ ومع ذلك فإنه دائماً يرفض الشعارات الأصولية والعرقية ضيقة الأفق، مؤمناً أن كل البدايات تملك أسساً زائفة على الرغم من أننا لا نستطيع رفضها بالإجمال. وفي الوقت الذي لا ينكر فيه ذلك، فإنه ليس بالناقد غير المعني، فهو يطرح أيضاً أنه دنيوي (علماني) في كل كتاباته. فالتنظير بالنسبة إليه «عصيان مدني»، وممارسة تثور ضد هيمنة مذهبي الحتمية والوضعية اللذين كانا المعقل التقليدي للإنسانوية الليبرالية. غير أن النظرية تتخلى أيضاً عن أي مسؤولية تتعلق بالتشكل النهائي للثقافات أو النص. ويوجه سعيد نظرة كاشفة على انسحاب النظرية إلى «النصية»، وبذلك تبدأ في التعارض وزحزحة فضاء التاريخ. وهاجس «النصية» في نظرية الأدب المعاصرة هو التضاد مع «النقد الدنيوي» الذي يرفض التشدد بالجملة. فالنص نتاج ثقافي متعلق بأنظمة السلطة الخارجة عنه والداخلة فيه، وعبر سلطته التمثيلية، فإنه يتحدث عن العالم المحيط به. ولو كانت النصوص متعلقة بفهم «التاريخ الحقيقي»، فكيف يتأتى لها أن تنفصل عن

عالمي الزمان والمكان واللحظة التاريخية التي ترتبط بها؟ فالدنيوية إذاً موجودة في النص بالقدر الذي ينوجد فيه النص في العالم خارجه. يطبق سعيد هذه المنهجية على تحليل الخطاب الاستشراقي بالإضافة إلى توجهاته عن المسألة الفلسطينية. إن الموضعة السياقية وإعادة الموضعة السياقية لكل النصوص أمر مهم في فهم إشكالات تحول الملكية، وانعدام العدالة والنفاق، ولاسيما لدى هؤلاء الذين يملكون القليل من العناية بمفردات النظرية الملغزة، أو بفلسفة الأفكار. وهكذا يوجه سعيد الوعي النقدي نحو الدنيوية، التي قد تساعد في غرس «إحساس حاد تتطلبه القيم السياسية والاجتماعية والإنسانية في قراءة وإنتاج وبث كل نص»[73]. يدافع سعيد، بكلمات أخرى، عن فكرة المقاومة للنظرية، يقول: «قد أنحو بالقول بعيداً، فأقرر أن مهمة الناقد تتمثل في إمداد النظرية بالمقاومة، لتنفتح على الواقع التاريخي، والمجتمع، وحاجات الإنسان واهتماماته، ولتشير إلى تلك المطالب الماثلة التي يرسمها الواقع اليومي الذي يقبع في الخارج أو وراء حيز التفسير الضروري الدال سلفاً، والمقيد تبعاً لذلك بكل نظرية»[74]. وجماع القول أن سعيد يؤمن، بخلاف الناقد ما بعد الحداثي، بوجود أصول للنص تحدد مادة المنتج والملابسات الإيديولوجية التي لها تأثير على الشكل والمضمون. ويجب على الناقد أن يربط نفسه بالعالم خارجه دون أن يفقد وجهته نحو الجمهور أو المجال الاجتماعي. ومثل ذلك الناقد «دنيوي» لأنه ينتقل وراء الحدود الضيقة لمهنيته الأكاديمية التي تبدو «دون رابط بعالم الأحداث والمجتمعات الذي بناه التاريخ الحديث والمثقفون والنقاد في الحقيقة» [75]. ويدافع سعيد عن فكرة الناقد «الهاوي» الذي يخطو وراء قواعد النقد التطبيقي وما ليس له أهمية سياسية من أدب إلى موضوع لا يكون فيه مقيداً بالنماذج الأدبية المؤسسة. والنص عنده والناقد وجمهور القراء مشمولون بعلاقة جدلية.

الهوامش

1- Edward W. Said, "Reflections of an Exile" ,interview with Nikhil Padgaonkar, *Biblio*, vol. 4, Nov-Dec 1999, p. 13.

2- Edward W. Said, "Representations of the Intellectual" (Reith Lectures), *The Independent*, 24 June 1993, p.24.

3- Edward W. Said, *Out of Place*, London : Granta, 2000, p.xiv.

4- Ibid., p.3.

5- Edward W. Said, "Intellectual Exile : Expatriates and Marginals" (Reith Lectures), *The Independent*, 8 July 1993, p.16.

6- Salman Rushdie, *Imaginary Homelands* : *Essays and Criticism 1981-1991*, London : Granta, 1991, p. 376.

7- Cited in Jennifer Wallace, "Exiled by Foes, Silenced by Friends", *Times Higher Education Supplement*, 17 January, 1997, p. 17.

8- Edward W. Said, "Orientalism Reconsidered" , in Francis Barker et al., eds, *Europe and Its Others*, vol. 1, Colchester : University of Essex, 1985, p. 15.

9- Rushdie, *Imaginary Homelands*, p.13.

10- Edward W. Said, "Against the Orthodoxies", in Anouar Abdallah, ed., *For Rushdie : Essays by Arab and Muslim Writiers in Defense of Free Speech*, New York : George Braziller, 1994, p. 261.

11- See Ernest Gellner, "The Mightier Pen?", *Times Literary Supplement*, 19 February 1993, p.3.

يهاجم غلنر Gellner بعنف سعيد بسبب «معاييره المزدوجة» كما بزعم و«تناقضاته».

12- Cited in Bill Ashcroft and Pal Ahluwalia, *Edward Said : The Paradox of Identity*, London : Routledge, 1999, p. 28.

13- Said, "Reflections of an Exile", p. 13.

14- Ibid.

15- Ibid.

16- Said, "Representations of the Intellectual", p. 24.

17- See Keith Jenkins, *Re-thinking History*, London : Routledge, 1995.

18- Lionel Gossman, *Between History and Literature*, Cambridge, MA:Harvard University Press, 1990, p. 286.

19- Hayden White, "The Historical Text as Literary Artifiact", in Robert H. Canary and Henry Kozicki, eds., *The Writing of History : Literary Form and Historical Understanding*, Madison : University of Wisconsin Press, 1978, pp. 42-3.

20- Ibid.

21- Gossman, *Between History and Literature*, p. 288.

22- Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, London : Chatto and Windus, 1993, p. 230.

23- Gertrude Himmelfarb, "Telling It as You Like It", *Times Literary Supplement*, 16 October 1992, p. 14.

24- Said, *Culture and Imperialism*, p.xiii.

25- Edward W. Said, Orientalism, London : Penguin, 1978, p.3.

26- Edward W. Said, "Foucault and the Imagination of Power", in David Couzens Hoy, ed., *Foucault : A Critical Reader*, Oxford : Blackwell, 1989, p. 149.

27- Michel Foucault, "Prison Talk", in *Power/Knowledge : Selected interviews and Other Writings*, ed. Colin Gordon, Brighton : Harvester Press, 1980, p. 51.

28- Ibid.

29- Michel Foucault, *Discipline and Punish* : *The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan, New York : Pantheon, 1977, p. 27.

30- See Barry Hindess, *Discourses of Power*, Oxford : Basil Blackwell, 1996.

31- Foucault, *Discipline and Punish*, pp.195-228.

32- Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, trans. A.M. Sheridan Smith, London : Tavistock, 1972, p. 80.

33- Cited in Diane McDonnel, Theories of Discourse : An Introduction, Oxford : basil Blackwell, 1986, p. 27.

34- Sara Mills, *Discourse*, London : Routledge, 1997, pp. 29-30.

35- John Dunn, "Crying got Dominion", *Times Literary Supplement*, 16 August 1996, p. 28.

36- Foucault, *Discipline and Punish*, p. 194.

37- Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1 trans. Robert Hurley, Harmondsworth: Peregrine, 1976, p. 10.

38- Raymond Williams, *Politics and Letters* : *Interview with New Left Review, London : New Left Books*, 1979, p. 252.

39- Roger Simon, Gramsci's Political Thought, Lodnon : Lawrence and Wishart, 1991, p. 26.

40- Ibid., p. 25.

٤١ـ إن فكرة ماركس Marx حول استعمار العالم الثالث لتوفير اقتصاد متطور تدل على غطرسة إمبرالية تسعى إلى الاستيلاء على المجتمعات البدائية عن طريق الهيمنة.

42- See Said, *Orientalism*.

43- Henry Rider Haggard, *King Solomon's Mines*, London : Dent, 1885.

انظر كذلك :

the Category of "Women" in History, Basingstoke : Macmillan, 1989.

لتحليل شامل يتناول التصنيفات الجنسوية والعرقية والمثالية الجوهرية التي ألحقت ضرراً بالغاً بالسبب الذي أوجدت النسوية من أجله.

٤٤ـ كان البغاء حاجة من حاجات الإمبراطورية، ولاسيما أن أغلب المستعمرين من الرجال العزاب. انظر :

Anton Gill, Ruling Passions : Sex, Race and Empire, London : BBC Books, 1995, pp.121-41

45- See Rana Kabbani, *Imperial Fictions : Europe's Myths of Orient*, London : Pandora, 1994, p. 20.

46- Ibid., p.6.

47- See Ibid.

48- Alabert Memmi, the *Colonizer and the Colonized* (1957), London : Earthscan, 1990.

وهذا الكتاب الكلاسيكي هو أحد أهم الدراسات التي كتبت عن القمع الاستعماري.

49- Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds : Essays in Cultural Politics*. London : Methuen, 1987, p. 109.

50- See Rumina Sethi, *Myths of the Nation : National Identity and Literary Representation*, Oxford : Clarendon, 1999.

51- Edward W. Said, Afterword to *Orientalism*, New York : Vintage, 1994, p.333.

52- Dennis Porter, "Orientalism and its Problems", in Francis Barker et al., eds., the *Politics of Theory*, Colchester : University of Essex, 1983, p. 180.

53- Edward W. Said, *The World, the Text, and the Critic*, London : Faber, 1984, p. 15.

54- Said, *Culture and Imperialism*, p. xiii.

55- Aijaz Ahmad, In Theory : *Classes, Nations, Literatures*, London : Verso, 1992, p. 164.

56- See James Clifford's view in *The Predicament of Culture*, Cambridge, MA:Harvard University Press, 1988, p. 263.

57- Said, Culture and Imperialism, p. 156.

58- Ibid., p. 203.

59- Ibid., p. xii.

60- Said, Afterword, p. 335.

61- Gyan Prakash, ed., *After Colonialism : Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, Princeton, NJ : Princeton Univesity Press, 1995, p. 11.

62- Said, Afterword, p. 330.

63- Ibid., p. 332.

64- Himmelfarb, "Telling It as You Like It", p. 14.

65- Sadi, *The World, The Text, and the Critic*, p. 29.

66- Ibid.

67- Ibid.

68- Ibid., p. 35.

69- Ibid., p. 6.

70- Said, Afterword, p. 331.

71- Ibid.

72- Edward W. Said, *Beginnings : Intentions and Method*, New York : Basic Books, 1974.

73- Said, *The World, the Text, and the Critic*, p. 26.

74- Ibid., p. 242.

75- Ibid., p. 25

المصادر والمراجع

- Ahmad, Aijaz, In Theory : Classes, Nations, Literatures, London : Verso, 1992.
- Ashcroft, Bill, and Ahluwalia, Pal, Edward Said : *The Paradox of Identity*, London : Routledge, 1999.
- mClifford, James, The Predicament of Culture, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth* (1961), trans. Constance Farrington, Harmondsworth : Penguin, 1967.
- Foucault, Michel, Discipline and Punish : The Birth of the Prison, trans. Alan Sheridan, New York : Pantheon, 1977.
- Foucault, Michel, Discipline and Punish : the Birth of the Prison, trans. Alan Sheridan, New York : Pantheon, 1977.
- Foucault, *Power/Knowledge : Selected Interviews and Other Writings*, ed. Colin Gordon, Brighton : Harvester Press, 1980.
- Foucault, The Archaeology of Knowledge, trans. A.M. Sheridan Smith, London : Tavistock, 1972.
- Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, trans. Robert Hurley, Harmondsworth : Peregrine, 1976.
- Gill, Anton, *Ruling Passions : Sex, Race and Empire*, London: BBC Books, 1995.
- Hindess, Barry, *Discourses of Power*, Oxford : Basil Blackwell, 1996.
- Holub, Renate, *Antonio Gramsci : Beyond Marxism and Postmodernism*, Lodnon : Routledge, 1992.

- Jenkins, Keith, *Re-thinking History*, London : Routledge, 1995.
- Kabbani, Rana, *Imperial Fictions : Europe's Myths of Orient*, London : Pandora, 1994.
- McDonnel, Diane, *Theories of Discourse : An Introduction*, Oxford : Basil Blackwell, 1986.
- Memmi, Albert, The Colonizer and the Colonized (1957), London : Earthscan, 1990.
- Mills, Sara, Discourse, London : Routledge, 1997.
- Pearson, Keith Ansell, Parry, Benita, and Squires, Judith, eds., *Cultural Readings of Imperialism : Edward Said and the Gravity of History*, New York : St. Martin's Press, 1997.
- Ricoeur, Paul, *History and Truth*, Evanston : Northwestern University Press, 1992.
- Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands : Essays and Criticism 1981-1991*, London : Granta, 1991.
- Said, Edward W., *After the Last Sky*, New York : Pantheon, 1986.
- Said, Edward W., Afterword to Orientalism, New York : Vintage, 1994.
- Said, Edward W., *Beginnings : Intention and Method*, New York : Basic Books, 1975.
- Said, Edward W., *Covering Islam*, New York : Vintage, 1981.
- Said, Edward W., *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1966.
- Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, London : Chatto and Windus, 1993.
- Said, Edward W., "Edward Said", interview with Imre Salusinszky,

Criticism in Society, London : Methuen, 1987, pp. 123-48.

- Said, Edward W., "Orientalism Reconsidered", in Barker, Francis, et al., *Europe and Its Others*, vol. 1, Colchester : University of Essex, 1985, pp. 14-27.
- Said, Edward W., "Reflections of an Exile", interview with Nikhil Padgaonkar, *Biblio*, vol. 4, Nov-Dec 1999, p. 13.
- Said, Edward W., '*Foucault* and the Imagination of Power', in David Couzens Hoy, ed., Foucault : *A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1989.
- Said, Edward W., *Orientalism*, London : Penguin, 1978.
- Said, Edward W., *Out of Place*, London : Granta, 2000.
- Said, Edward W., *Peace and its Discontents*, New York : Vintage, 1995.
- Said, Edward W., "Representations of the Intellectual" (Reith Lectures), *The Independent*, 24 June; 1 July; 8 July; 15 July; 22 July; 29 July; 1993.
- Said, Edward W., The Politics of Dispossession, London : Chatto and Windus, 1994.
- Said, Edward W., *The Question of Palestine*, London : Vintage, 1980.
- Said, Edward W., *The World, the Text, and the Critic*, London : Faber, 1984.
- Sethi, Rumina, *Myths of the Nation* : *National Identity and Literary Representation*, Oxford : Clarendon, 1999.
- Simon, Roger, *Gramsci's Political Thought*, London : Lawrence and Wishart, 1991.

- Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds : Essays in Cultural Politics*, London : Methuen, 1987.
- Sprinker, Michael, *Edward Said : A Critical Reader*, Oxford : Blackwell, 1992.
- White, Hayden, *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1973.
- White, Hayden, *The Content and the Form : Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1987.
- Williams, Raymond, *Politics and Letters : Interviews with New Left Review*, London : New Left Review, 1979.
- Williams, Raymond, *Problems in Materialism and Culture : Selected Essays*, London : Verso, 1980.

الفزع من البصري

حوار مع إدوارد سعيد◆

أجراه : و. ج . ت. ميتشيل

◆ نشر، أساساً، في مجلة :

-Boundary 2,Volume 25, Number 2, Summer 1998, p.p. 11-33.

و. ميتشيل : أرى أن نبدأ ـ مباشرة ـ بمحفز هذه المقابلة، الرامي إلى استثمارك مطولاً، عبر أسئلة تدور حول الفنون البصرية، ووسائل الإعلام.

عندما أثرت فكرة محاورتك في الفنون البصرية، أول مرة، كان ردك المبدئي أنك قد لا تملك شيئاً لتقوله.

إ.سعيد : (يضحك) إنه ردي الثاني أيضاً.

و. ميتشيل : إنني لا أصدق ذلك بالطبع، وبناءً على ذلك، أودُّ ملاحقة الأمر، أريد أن أعرف أيَّ شيءٍ عنيته، حينما رددت في الحالين. لماذا بدوت وكأنك ترفض الحديث عن الموضوع؟

إ.سعيد : السبب في ذلك، وأنا أتكلم هنا بصراحة، يكمن في أنني أمتلك حصيلة لغوية مطورة جداً، وخبرة مشهودة، وممارسة كافية، عند الحديث عن الشفاهي، والكتابي، أو المسموع والمقروء. لكن الأمور مختلفة عند الحديث عن الفنون البصرية، باستثناءات قليلة تضمنتها كتاباتي، فأنا لم أتعامل معها، لذا فإني أشعر، قليلاً، بانعقاد لساني.

و. ميتشيل : ما هي الفنون البصرية المحددة، التي لا تشعر إزاءها أنك منعقد اللسان؟ لقد قلت أن هنالك بعض الاستثناءات.

إ.سعيد : هناك كثير من الاستثناءات، بمعنى ما، إن كنت تعني ما تبادر لذهني حول الأسئلة التي بعثتَ بها إليّ. فأنا قادر على الحديث ببعض الإجادة عن أشياء مفردة. أما مجرد التفكير بالحديث عن الفنون البصرية عامة، فإنه يدفعني إلى الفزع.

و. ميتشيل : يحسن أن نسمي هذا الحوار - إذاً - الفزع من البصري، لنبدأ بالحديث عن المتاحف. هل ترتاد المتاحف بكثرة، وأي متاحف تعيد زياتها بانتظام؟

إ.سعيد : أنا لست، في الحقيقة، من رواد المتاحف المثابرين، بل أقوم بزيارتها إذا توافرت على عروض تهمني، وأحياناً، إذا ألفيت نفسي قريباً من أحدها، دون تخطيط أو تفكير مسبقين، فإنني ألج إليه.

هذا ما حدث قبل أسبوعين، فلقد كنت في الجادة الخامسة، ولم أزر الـ «فريك» The Frick [1] منذ مدة طويلة، فقلت لنفسي : «حسناً، فلأذهب، وألق نظرة»، وهذا ما حدث. إن ما سبق لهو نهجي المتبع. فأنا لا أزور المعارض الفنية كثيراً. لكن يمكن أن أذهب برفقة صديق لرؤية شيء محدَّد. وربما أسافر إلى باريس ست مرات دون أن أزور متحف «اللوفر» Louvre . وجائز أن أمضي إلى رؤية شيء في الـ «غراند باليه» Grand

palais، كما فعلت ـ مثلاً ـ قبل سنتين.

و. ميتشيل : هل تجد خطاك، وأنت تطأ باب أحد المتاحف، متوجهة إلى جناح بعينه؟ ... إلى لوحة أو منحوتة أو صورة فوتوغرافية؟

إ.سعيد : يمكن القول أنني أتوجه إلى لوحة أو صورة فوتوغرافية أكثر من توجهي إلى منحوتة، على الرغم من أنني أستذكر فترة من حياتي، قبل ما يقرب من ثلاثين سنة، حين غدوت مهتماً، فجأة وبصورة غامرة، بـ «رودان» Rodin، وكنت وقتها لم أر بعد أعماله. لقد كان ذلك قبل أكثر من ثلاثين سنة بالتأكيد. وهكذا زرت متحف «رودان»، وبدأت في جمع مطبوعات تخص المنحوتات التي شاهدتها.

لكن اهتمامي، بالدرجة الأولى، ينصب على اللوحات، مع مراعاة بعض الاستثناءات القليلة، وتتركز انشغالاتي على حقبة تاريخية تمتد من أواخر القرن الثامن عشر، وحتى عصرنا الحاضر، فلقد وجدت، إجمالاً، أن اللوحات التي تسبق ذلك الزمن، ولنقل مثلاً لوحات عصر النهضة، لا تستثير أحاسيسي البصرية.

و. ميتشيل : تملك، إذاً، من الناحية التاريخية، الاهتمامات ذاتها، التي نلمسها في تعاملك مع الأدب.

إ.سعيد : لا، ليس مع الأدب، لا سيما المكتوب بالإنجليزية، فأنا أهتم كثيراً بالعودة إلى حقبات تاريخية أبكر. إنني

مفتون جداً بـ «لانغلاند» Langland[2] ، وبالمسرح «الإليزابيثي»، و«اليعقوبي» Jacobean ، وهكذا، فإن مدى اهتمامي، فيما يخص الفنون البصرية، كما أظن، يبدو أقل تشدُّداً من مثيله في الأدب.

و. ميتشيل : الآن، وبناء على ذكرك الآنف للوفر، أنت تعرف، ربما، أن اللوفر قد دعا في السنوات الأخيرة عدداً من الأشخاص، من غير القيِّمين، حقيقةً، عليه، وهم، كذلك، من غير ذوي الاختصاص في الفنون البصرية، ليشرفوا على بعض المعارض. ماذا أنت صانع لو خوِّلت من جانب اللوفر بذلك، أو من جانب أيِّ متحف آخر؟

إ.سعيد : حسناً، لم يتح لي التفكير بذلك مليّاً. إن الاسم الأول الذي يتبادر إلى ذهني، فنان شغفت به معظم حياتي، لا سيما بعدما نضجت، ألا وهو «غويا» Goya سَأُعِدُّه بالتأكيد حول غويا، وعلى نطاق كبير يتسع لأعماله أجمعها، سيضم نتاجه الأول، وكذا لوحاته عن مصارعة الثيران، وبورتريهاته. وسيحوي، بالطبع، الأفضل من لوحاته الرؤيوية، والدرامية المتأخرة. هناك أمر جوهري يستوقفني بكل تأكيد لدى «غويا» يخص تجربتي على الأقل.

و. ميتشيل : هل تستطيع توضيح ذلك أكثر؟ ما هو هذا الأمر؟

إ.سعيد : ثمة جمع من الأمور كما أعتقد. أولها : أن لديه نوعاً من الحرية والفانتازيا، وحِسّاً يقترب من الميلودراما.

يتضح ذلك، كما تعرف، في لوحته «ساتورن يأكل أطفاله» أو في لوحاته المتعددة عن «بيت الموتى» و«كوارث الحرب»، ولوحته عن «الإعدام في الثالث من مايو». إنها شديدة الوطأة علي، ففيها نوع من الانكفاء الذاتي؛ أعني الكثافة التعبيرية، وهي لوحات تتسم بتحرر كبير، وبأشكال متعددة. لكنني في الوقت الذي أستشعر فيه فسحة المفارقة لديه، أستشعر أيضاً تورطه العاطفي مع الموضوع الذي يُعنى به.

ثمة نوع من العذوبة في قلب كل ذلك العنف، ألتذ به كثيراً، وفوق ذلك كله هناك البعد اللوني المؤثِّر؛ أعني عنف الألوان، واستدارات توزيعها، وتلك الحرية التي تغطي بها قماش اللوحة. إنها قوية جداً، وباقية في ذهني أكثر من أي لوحة أخرى.

و. ميتشيل : لا أستطيع، وأنا أنصت إليك متحدثاً عن ذلك، دفع الربط بين كل الميزات التي تجدها لدى غويا، و ...

إ.سعيد : بليك Blake.

و. ميتشيل : لا ليس بالضرورة، ربما بليك، لكني عنيتك أنت.

إ.سعيد : (يضحك).

و. ميتشيل : أعني موقفك المتعلق بمجموعة كبيرة من الأوضاع السياسية المتصارعة والعنيفة، ولاسيما ما يتعلق منها بالحركة الفلسطينية، التي تتوجه نحوها بنوع من المفارقة المخلصة، أو التشكك العاطفي الرقيق. إن

صورتك هنا، إذاً، «غوياسكية» Goyasque ، إذا صح التعبير.

إسعيد : لك أن تقول ذلك، لكنني لا أقول هذا. إن الشيء الآخر الذي أثار انطباعي دائماً، ولاسيما حين أتذكر إحدى لوحات غويا في الفريك، عدم توقيره المطلق للأرستقراطيين والسلطة. هناك، كما تعرف، على الدوام عيب أو شذوذ يجهد في الإشارة إليهما، حتى في تلك اللوحات، التي أعرف أن كثيراً من الرسامين لا يحبذون رسمها، وأعني بذلك المضي قدماً في الطريق الذي سلكه أشخاص مثل «فرانسيس بيكون» Francis Bacon ، الشبه قريب جداً لكنه ليس تطابقاً.

و. ميتشيل : نعم، أعتقد أن الملاحظة السابقة شديدة الحذق.

إسعيد : إنني أجد ذلك صادماً للغاية. هاك شيئاً آخر تعرفت إليه لدى غويا... إن لديه نفوراً كبيراً، عند تصويره للسلطة، من تسطيح الأشياء، التي من الواضح أنها لبوس مفترض للتأنق والاحتفاء بالذات. إن أحد أهم الأمور التي تلحظها في تصويره للأرستقراطيين، ذلك الإحساس بأنهم متأنّقون ويظنون أنفسهم من العظماء. وفي خضم إحساسك بذلك تقع على غويا، بطريقة ما، لا أدري كيف يقوم بذلك، وهو يعلق على المشهد. أوَ تعرف! إن ذلك شبيه بالطريقة التي يعزف بها «غلن غولد» Glenn Gould ، أعمال «باخ» أو أي مؤلّف آخر.

إنك لا تتلقى الموسيقى حسب، وإنما تتلقى تعليقات ذكية حولها كذلك، وفي حالة غويا، فالتعليق هو الاستهانة وعدم التوقير دائماً.

و. ميتشيل : نعم، وكأنما قد وجد أرضية وسطاً بين الواقعية والكاريكاتورية..

إ.سعيد : بالضبط، هذا صحيح.

و. ميتشيل : ... وهو قادر على معاملة الناس بمقدار محدد من التعاطف، والتجرد في الوقت نفسه، دون تحويلهم إلى شخصيات نمطية بالكامل، ودون تصويرهم، وهذا مؤكد، باستناد إلى تثمينهم الذاتي لأنفسهم.

إ.سعيد : بالضبط، إن ما قلته بالغ الصحة. ولأننا نتحدث عن أسبانيا، فإنني أود إعلامك أنني لا أتواصل مع رسام كـ «ڤيلاسكيز» Velazques (3) ، ولكن الأمر ليس كذلك مع «إل غريكو» (4) لاسيما في لوحاته المتأخرة والمناظر الطبيعية، خذ مثلاً : منظر طليطلة The View of To Ledo، إن أجواء تلك اللوحات تستحضر سكنى الأشباح، وتكاد تكون مفزعة، ولعل هذا الغموض هو الجاذب إليها. كما تعرف، فلقد انشغل «إل غريكو» بتصوير رموز ممتدة التأثير، ولاسيما ما تعلق منها برجال الدين والكنيسة، وعلى العكس من غويا، فإن السابق كلّه يملأ النفس بالرهبة والأحاسيس الغامضة. ولقد أوحى ذلك إلى شخص مثلي، علماني حتى

الصميم، وغير مدرسي في التعامل مع شئون كنيسة ذلك الزمن، بأن ثمة متاهات خفية، وحواجز قوية تحول دون بحث التجارب المريرة التي تصور طريق الإيمان والرؤيا في الوقت ذاته، وهكذا فبالإمكان أن أضع الاثنين (غوياً وإل غريكو) في خانة واحدة، لكنني في هذه الحال، أُعلي من الجانب الفوتوغرافي في عمليهما.

و. ميتشيل : إن المقتطف النَّقدي الأكثر وروداً - على حد علمي - في سياق الحديث عن الفنون البصرية مما كتبت، لهو مقالتك الخاصة بفن التصوير الفوتوغرافي، بالاشتراك مع «جان موهر» Jean Mohr : «بعد سماء أخيرة» After the last sky، أود لو تحدثت قليلاً عن علاقتك الخاصة بفن التصوير، متى ...

إ. سعيد : لقد أسقطنا شيئاً من الإجابة على سؤالك عن الإشراف على المعرض.

و. ميتشيل : نستطيع، إن شئت، أن نقف على هذا الأمر. لقد كان لدي في الحقيقة جزء مكمل يتمثل في ...

إ. سعيد : لا. لا. كنت أريد فقط إضافة «بيكاسو» الذي يعني الكثير لي، ولاسيما أن للوحاته صلة بلوحات غويا الرؤيوية المدهشة والضاجة بالحياة. وكذا بالنسبة إلى الطبيعة الانتشائية التي يمكن العثور عليها في بعض رسومات إل غريكو، وهو ما نشهده مثلاً في لوحة بيكاسو «فتيات أڤينون» Demoiselles d'Avignon ،

فضلاً عن بعض لوحات «سيزان» الجبلية، وفي «مشهد حول إيكس» Scenery around Aix ، التي عنت الكثير لدي، هي ورسومات «ڤان غوخ» التي يغلب عليها ما يشبه الهستيريا، وتملك كلَّ ما يوصف به الأدب من غنىً.

ولكي نصل إلى المرجع الخاص بجان موهر، فإنني لم أقصد إلى ما عنيته في سؤالك، فلقد جاءت كتابتي في خضم الانشغال بالشئون السياسية الفلسطينية، والإحساس الفادح بأمرين اثنين : الأول : تمثل في حالة التغييب التي وسمت ما كنت أقوم به، وهو الكلام والكتابة، عن أي بعد ذاتي مرتبط بهما. لقد ألغيت نفسي منشغلاً بالجمعي والرسمي وغير الرسمي مما جعلني أشعر بعمق أنني أبتعد عما كنت أكتب عنه. الثاني: شعور عام، في ذلك الوقت، بالنفي، استمر عدة سنوات، ربما لعشرين سنة، يتعلق بالشأن السياسي، وعدم القدرة على الذهاب إلى الشرق الأوسط. كان ذلك أيضاً في منتصف الحرب الأهلية اللبنانية، مما عنى عجزي عن الذهاب إلى هناك. كنت واثقاً من عدم مقدرتي على زيارة فلسطين، لأنني كنت عضواً في المجلس الوطني. لقد حاولت مراراً الذهاب إلى الضفة الغربية وغزة. لكن عندما اقترح بعض الأصدقاء على الإسرائيليين ذلك، قيل لي إنني شخص غير مرغوب فيه، وإلا فسوف أودع

السجن فوراً، أو شيئاً شبيهاً بذلك. غلب عليَّ الإحساس بفقد القدرة على التواصل المباشر. وفي تلك الفترة، حوالي بداية الثمانينات، قابلت «جون برغر» John Berger، وكنت قد كتبت مراجعة للكتاب الذي وضعه هو وجان موهر، وعنوانه : «طريقة أخرى للإخبار» Another Way of Telling، وهو كتاب اجتذبني كثيراً، لأنه كان يتولى بالدرس الطريقة التي تمكن الفرد من السرد بواسطة الصور.

و. ميتشيل : نعم.

إ.سعيد : جان رجل قليل الكلام، ومتواضع. قال لي مرة : «أملك أرشيفاً يحوي ثمانية آلاف أو تسعة آلاف صورة فوتوغرافية لفلسطينيين؛ التقطت منذ بدء عملي مع الصليب الأحمر، أي منذ عام 1948 . إنني أذكر زيارتي له، وتصفح ذلك الأرشيف. ولقد كان ثمة حدث آخر، في ذلك الوقت، وهو ما وصل بالأمور إلى ذروتها، تمثل في عقد مؤتمر للأمم المتحدة عام 1983، حول فلسطين، وكنت أحد المستشارين، فاقترحت على المنظمين في جنيف، وكنت قد اطلعت على صور جان، أن نعلق بعضاً منها في مدخل مبنى الأمم المتحدة في جنيف، وكان ردهم بالإيجاب، غير أنهم قالوا بسخرية : إن الطريقة الوحيدة للحصول على موافقة الدول العربية على ذلك، ألاَّ نضع عليها أية تعليقات. إنني أحكي هذه القصة في بداية «فوق سماء أخيرة».

و. ميتشيل : أذكر ذلك جيداً.

إ.سعيد : هناك - إذاً - ذلك الإحساس بصمت الصور الخالية من التعليق، فالتعليق سيكون مقحماً وسياسياً من وجهة نظر العرب. وكان يُنظر إليَّ بوصفي إنساناً صعب القياد، وظنوا أنني سوف أعيب عليهم ذلك. لقد دفعني ذلك، بصورة ما، إلى إعداد الكتاب، فقضيت أسابيع طويلة أعد مختارات من الصور الفوتوغرافية التي حواها أرشيفه الضخم، دون أي اعتراض من جانبه، أعني أن المختارات في الكتاب ليست من صنعه بل من صنعي. كان يقول أحياناً :«لست متأكداً أنني أرى الصورة كما تراها أنت تماماً» ، ومن المهم جداً التنبيه إلى أنني لم أكن أبحث عن صور تنم عن حرفية كبيرة. كنت أبحث فقط عن تلك الصور التي تحرك شيئاً ما داخلي، ولم أكن قادراً على تحديد تلك الاستجابة الداخلية، لكنني اخترت الصور في النهاية، بعد أن أنعمت النظر فيها، فارشاً إياها على الأرض، عدة أسابيع، وآخذاً في تصنيفها إلى مجموعات.

كنت - حتى تلك اللحظة - عاجزاً عن البوح لنفسي أو أي أحد آخر، ماذا عنت تلك المجموعات، غير أنها بدت منسجمة، وفي مكانها الصحيح. قمت بعد ذلك بقسمتها إلى أربع مجموعات، وصار لكل مجموعة نسقها الخاص. خُيِّل إليَّ أنني أقوم - في حقيقة الأمر -

بالتصنيف بشكل تجريدي؛ أي أنني كنت أعمل وفق مبادئ أكثر قرباً إليَّ، تستمد أصولها من الفن غير التمثيلي Nonrepresentational، الخاص بالعالم الإسلامي، فلقد كان ثمة نماذج معينة، ملحوظة، لكنها غير قابلة للتمثيل في إطار أنها تحمل موضوعاً واحداً، غير أن الصور حملت «موتيفات»، ربما بالمعنى الموسيقي - أيضاً - لذا قرَّرت أن أضع للكتاب أقساماً ثلاثة، وجعلت لكل قسم أبواباً، وأكملت الكتاب وفقاً لذلك.

آخر شيء فعلته كان ترتيبي للصور على الصفحة بطريقة معينة، فوضعتها في أعلى الصفحة، أو على الجانب، أو طولياً بحجمها الكامل، مؤطرة، أو دون تأطير، وهكذا.

و. ميتشيل : لا أحسب أنني تبينت، على وجه الدقة، كيف يغدو الإجراء السابق، بأكمله، وكأنه عمل موسيقي.

إسعيد : نعم، نعم، إن ذلك عائد إلى أنني لم أستطع العثور على تصور ذهني مبسط لترتيب الصور وتقسيم الكتاب تقسيماً يمتلك طابعاً سردياً ما أو معادلاً فلسفياً.

و. ميتشيل : نعم.

إسعيد : وهكذا أنهيت الكتاب، مطلقاً على فصله الأول اسم : «حالات»، أما الثاني فأسميته : «الداخل»، والثالث : «انبعاث»، ورابع الفصول : «الماضي والمستقبل»، وهكذا

فإن العنوانات أميل إلى الحياد والتجريد. لقد حاولت ملأها بإحساس المعنى الأول لتلك الأشياء الخاصة بالإفادات الفلسطينية وأحوال المعيشة الفلسطينية، والناس.

إن الفصل الثاني يوضح، على سبيل المثال، الكيفية التي يقيم بها الفلسطينيون، داخل بيوتهم في البقاع التي هاجروا إليها. ترصد الصورة الأولى، مثلاً، وهي بالمناسبة صورة رائعة، مدخلاً في مخيم للاجئين في الأردن، يحوي الكثير الكثير من الخربشات والكتابات المسطرة عليه، وثمة طفل صغير يختلس النظر من الباب، وهذا ما شدني إلى جعل هذه الصورة في البداية، لأنها مرتبطة أشد الارتباط بمعنى «من الداخل»، وما ينطوي عليه لدى الفلسطينيين.

و. ميتشيل : إذاً، فمن زاوية معيَّنة، ثمة صور فوتوغرافية جذابة، اعتقدت أنها قادرة، وحدها، على استنطاق بعض الملامح الجوهرية...

إ.سعيد : أجل.

و. ميتشيل : ... للهوية الفلسطينية.

إ. سعيد : لكني لم أستطع، ولا أزعم أن باستطاعتي الآن الحديث عنها بثقة كبيرة، أعني الحديث عنها كموضوعات صالحة للتصوير، فأنا لم أستطع تحليلها، فقد كنت منشغلاً أكثر بالطريقة التي نتماثل، أو نتكامل بها، مع ما

كنت أشعر به. وبتشديد كذلك على أن ما قمت به كان تطبيقاً للنظرية، التي كتبت عنها في مقالة ظهرت في «نشرة لندن للكتب» London Review of Books ، عنوانها : «سماح بالسرد» Permission to Narrate ، فقد تحدثت فيها عن الصعوبات التي تكتنف السرود الفلسطينية... ويعني ذلك، أننا لم نملك، أو لم نتمكن، من صياغة سرد طولي بالمعنى الوطني، لأسباب متعددة. فلقد حال دون ذلك الكثير من العوائق. كانقسامنا في التصدي لأمر أو آخر. وأدى غياب المركزية إلى جعل حيواتنا متصدعة في جوهرها. هكذا، وانطلاقاً من السابق، قلت : حسناً إنني عاجز عن حكاية قصة بصورة تقليدية، أو بطريقة مقبولة، وكان لزاماً عليَّ القيام بعمل آخر.

و. ميتشيل : هل كان تاريخ الصور مهماً بالنسبة إليك؟ هل شكل قدوم صورة من عام 1965 أو عام 1975، مثلاً، أية أهمية.

إ.سعيد : لا. لم أجد هذا مهماً أبداً، وإنما وجدت الوجه، في المقابل، الشيء المهم، فإذا نظرتُ إليه، وأنباتني ملامحه بشيءٍ، فقد أتوجه بالسؤال إلى جان مستفسراً عن هوية الشخص، وسوف يقوم جان، حتماً، بإخباري عن هويته، وقصته، ولماذا التقط الصورة، وما الشيء الذي أثاره فيه. لكن، لم يكن الأمر دوماً على هذه الحال، فقد

اخترت صوراً عديدة، خاصة وأنا غير قادر على وضع التاريخ عليها. إن في ذلك نوعاً من ... كيف يمكن التعبير عن ذلك؟

و. ميتشيل : فقدان القدرة على المعرفة Unknowability.

إ.سعيد : نعم، بالضبط.

و. ميتشيل : عند الحديث عن «اللامُعرَّف»، فإن أكثر اللحظات المحركة للنفس والخادعة، كما أظن، في الكتاب، هي عندما تصف النظر إلى صورة امرأة تظهر في بورتريه قَدَّمها في لقطة قريبة جداً، لقد كانت تضع يدها على ذقنها، وتنظر مباشرة إلى الكاميرا...

إ.سعيد : ووجهها مليء بالتجاعيد.

و. ميتشيل : بدأت بالحديث عن صورتها بوصفها شيئاً احتل حيزاً من حياتكم في الوطن.

إ.سعيد : صحيح.

و. ميتشيل : وأعتقد أن أختك، أو ربما مريم[5]، هي التي قالت لك : «لا. إنها السيدة فرج».

إ.سعيد : نعم، بالضبط.

و. ميتشيل : وثمة نقطةٌ تتوقف عندها، في نصِّك، وتدرك أنك آخذٌ ـ فجأة ـ في التحول من اللامُعَرَّف إلى المُعرَّف.

إ.سعيد : تماماً.

و. ميتشيل : وهذا ما يصدمك حقيقة.

إ.سعيد : وكذا الشعور، في الوقت نفسه، كما قُلت، أن شيئاً ما قد ضاع.

و. ميتشيل : نعم.

إ. سعيد : كنت مهتماً بالمساحة المتروكة بين التعرف إليها وعدمه، أو أن أحداً تعرف ـ فجأة ـ إليها، فتذكرتها من بعد، وأدركت، في خضم الشعورين، أن لها وجهاً معبِّراً جداً، وأن في ذلك الوجه شيئاً لم أستطع وصفه. أذكر أني فصلت تلك الصورة عن بقية الفصل، وسميت نهايته بـ «الداخل».

و. ميتشيل : هل ستضع أية صور أو رسومات توضيحية في المذكرات التي تشتغل عليها؟

إ. سعيد : أجل، فلقد تحدثت، في الأسبوع الفائت مع محرر مذكراتي، وأعني محررها بالإنجليزية، الذي كان هنا، وكنا نعد مخطوطتها، وقد سلمته ما يقرب من مئة ألف كلمة حتى الآن. وهكذا، فإن لدينا تصوراً حسناً للكيفية التي ستكون عليها، والوقت، كما آمل، الذي ستغدو فيه منتهية.

رأينا من الضروري أن تحوي بعض الصور الفوتوغرافية الخاصة، بما يتجاوز ماضيَّ الشخصي.

لا أدري، حقيقةً، كيف حصلت على بعضها، لكنَّ كثيراً من الصور التي جمعتها على مر السنين، تقبع في صناديق كبيرة في إحدى خزاناتي، وهي تبدأ من أواخر الثلاثينيات وحتى وقتنا الراهن.

و. ميتشيل : هل ستعنون الصور أو تتحدث عنها؟.

إ.سعيد : قمت بذلك بطريقة مضحكة في النص، أو لنقل أن ثمة أشياء محددة... على سبيل المثال، ولأنك سألت عن ذلك، كنت أشتغل، هذا الصباح، على إحدى أهم الشخصيات في المذكرات، ألا وهي شخصية والدي، كانت بيننا علاقة أليمة، من جانبي على الأقل، ومكلومة، فقد كان رجلاً قليل الكلام، ولم أتعرف كثيراً على حياته الماضية، ومع ذلك، فقد كان موجوداً دوماً، فوق رأسي، محاولاً دفعي إلى القيام بأعباء محددة، لاسيما ما يختص منها بالعمل الجسدي.

وهذا ما أشعرني، منذ سن السابعة أو الثامنة، أن هناك الكثير مما ينقصني، وبقيت تلك السيطرة حتى صار عمري واحداً وعشرين عاماً. أتذكر عندما تخرجت من جامعة برنستون أننا ذهبنا إلى نيويورك، لقد كان دائم الانزعاج منذ أن كنت يافعاً، من حقيقة أن لي جلسة شديدة السوء، وكان يلاحقني بانتقاد ذلك. ذهبنا بعد ذلك من برنستون إلى نيويورك لنتسوق في مانهاتن، واشترى لي، لا أدري من أين، حزاماً لشد الظهر، كي أرتديه، أعني أن ذلك الأمر كان فرويدياً محضاً!...

و. ميتشيل : (يضحك).

إ.سعيد : ولبست الحزام كي أبقي ظهري في حالة اعتدال. كانت هذه حالنا، فثمة شيء ليس على ما يرام طوال الوقت.

في الفقرة التي أقوم بكتابتها، حالياً، حول أحداث تنتمي

إلى الحقبة ذاتها، يتكشف لي ما حدث في عام 1961، وأنا أتذكر تلك اللحظة بتثبت، فلقد كان مصاباً بورم جلدي Melanoma، كاد يجهز عليه، أقصد أن المرض استولى عليه، واستشرى ليتحول إلى سرطان في الرئة، ويطال من بعد كل جسده. عندما أدركت أنه على وشك الموت، وهذا ما يتعلق بالفقرة التي أقوم بكتابتها الآن، كان الأمر بمثابة تزلزل الأرض من تحتي. أدركت حينها خصوصية العاطفة التي كنت أكنها له، وكنه العلاقة التي كانت تجمعنا. لدي صورة لأبي ولي، يرجع تاريخها إلى عام 1937 أو 1938، كنت طفلاً نحيلاً، وهي صورة ملتقطة على شاطئ الإسكندرية، يقف أبي فيها ورائي، أو إن أردنا الدقة، فإنه يجلس ورائي، وأنا واقف. إنه يسندني فيها بيد واحدة، كما أن المرء يلحظ أيضاً سلطته وتأثيره المهيمنين عليَّ في ذلك الوقت.

و. ميتشيل : هل هناك صور أخرى تعيدك إلى تلك اللحظات المشكِّلة؟

إ. سعيد : نعم. أردت ذكر ذلك، ولاسيما بعد أن بعثت لي بأسئلتك حول الفنون البصرية، ووسائل الإعلام، والتجارب، والذكريات، حتى أؤكد لك أن الثقافة البصرية التي أحاطت بنا، لم تكن إجمالاً مصرية قديمة أو فرعونية، وإنما إسلامية بشكل أساس. فلم تكن ثمة متاحف في القدس، والقاهرة، وانصبت خبراتي بصورة أكبر على

المعمار، والأشكال والتصميمات المعتمدة، كليةً، على الخطوط أكثر من تلك التي تتوسل المنظور Perspective، وتمثيل الأشكال أو الأشخاص ورسمهم، واهتممت، أيضاً، بدراسة الأيقونات، التي على شاكلة ما قد يجده المرء في التراث التصويري الغربي. لذات فإن المرسوم والمصور كانا غامضين بالنسبة إليَّ. ولم أمتلك المفاتيح الملائمة لهما، ثم كان هنالك تجربتان بصريتان مؤثرتان بشدة في صباي، وأنا أتذكرهما جيداً. إحداهما تمثلت في متحف الشمع، الذي كنا نتردد إليه، لأنني كنت مفتوناً بالمشاهد المتعلقة بالتاريخ المصري، مثل افتتاح قناة السويس، والسلالات الحاكمة.

لقد كان ذلك إبان الحكم الملكي، وكانت التماثيل الشمعية وثيقة الشبه بمن تمثلهم. أذكر أنني كنت أنظر إليها، وأنا ما زلت صغيراً في الخامسة أو السادسة أو السابعة، متوقعاً أن تتحرك، وتقول لي شيئاً. لكن هذا لم يحدث بالطبع !! وطفقت أذهب إلى ذلك المكان. كان أحد أصدقاء والديَّ المقربين مشتغلاً بالتاريخ، وكان يعيش في بيروت، واعتاد على القدوم إلى القاهرة مرةً أو مرتين في السنة. أتذكر أن أكثر ما كنت أُسرُّ به، في تلك الأيام، الذهاب إلى متحف الشمع بصحبته، وجعله يتحدث بالنيابة عن الشخصيات التاريخية، وكأنما دبت فيها الحياة.

و. ميتشيل : نعم.

إ. سعيد : لقد كان ذلك شديد الأهمية لي. أما الخبرة البصرية الأخرى التي أدهشتني، فكانت معروضات المتحف الزراعي، الذي بني - غالباً - على أيدي البريطانيين، وهو سلسلة من ثلاث مبان ضخمة في الجيزة.

يضم المبنى الرئيسي معروضات تشمل أنواع الحنطة، وقصب السكر، والمنتوجات الزراعية، وكذا يحوي عروضاً تثقيفية عن البيئة المصرية، فضلاً عن تلك الخاصة بالطيور والحيوانات، وهكذا... لكن الأكثر جذباً للانتباه تمثل في الحاويات الزجاجية التي ضمت معروضات لمختلف الأمراض، لا على هيأتها الطبيعية، وإنما عبر تمثيلات تشريحية لجسم الإنسان.

كنت أعاود زيارة المتحف لمشاهدتها مرة تلو الأخرى، لمعاينة البلهارسيا، وداء الفيل، وأمراض من هذا القبيل.

و. ميتشيل : هل كانت تلك الصور لأناس مصابين ...؟

إ. سعيد : لم تكن صوراً حسب، كانت صوراً ونماذج مجسدة.

و. ميتشيل : حسناً، فهمت.

إ. سعيد : لقد استحوذت علي، وبالطبع كان الأمر بمثابة استمتاع مفزع.

و. ميتشيل : عندما قلت «نماذج مجسَّدة» أعنيت نماذج مجسدة للبكتيريا ذاتها؟

إ. سعيد : لنقل ... أتذكر مثلاً بطناً مصابة بداء الفيل... ليس فقط

داء الفيل، ولكن «الفرصادية» Yaws أيضاً. كان بالإمكان رؤية الجزء الأمامي منه، وقطاعاً عرضياً له، وبذا يمكنك رؤية ما في الداخل. كان الأمر على هذه الشاكلة، وكأنك تنظر إلى مجسمات طبية.

و. ميتشيل : نعم. نعم.

إ.سعيد : كنت مأخوذاً بها، وبالطبع فإنني كنت أقرأ الإرشادات المدونة عليها، مرات عدة، وشعرت أنني مهدد بها، لأنها كانت تملأ المكان. وبجانب ذلك، ولما لم تتح لي الفرصة لزيارة المتاحف حتى كان ذلك، أول مرة، في بداية الخمسينيات، فإنها لم تكن، قبل ذلك الوقت - ببساطة - جزءاً من خبراتي.

و. ميتشيل : وهذا - بالتأكيد - ما جعل من تحفظك أمراً وجيهاً، فأنت تحس أنك قدمت متأخراً إلى التراث الفني الغربي.

إ.سعيد : لقد جئت متأخراً جداً، وكان ثمة تشديد كبير من جانبي على الكتابة والقراءة، بالطبع، ومن جانب آخر صببت اهتمامي على النواحي الموسيقية.

و. ميتشيل : نعم، إنني أجد اعتناءك بالمتحف الزراعي في الجيزة، خاصة، مدهشاً، ولاسيما أن تأثير تلك التجربة البصرية غير متوقع لدى طفل. أتظن أن ذلك انعكس بأية طريقة عليك فيما بعد؟ وبماذا تتعالق تلك التجربة في ذهنك الآن؟

إ.سعيد : من الجائز القول إن المؤثرات والصور تتداعى إليَّ جزئياً

بسبب مرضي. لاشتغال حاسة البصر ضلع في الأمر، لكن الفكرة القائلة إن جسم الإنسان يموه ذاته عن ذاته، غدت بصورة ما أكثر اتضاحاً، وكذا فإن تقدم المرض، والرهبة الخاصة بتهاوي الجسد، أو عملية الانتكاسة وما يلحقها من تشوه، لها وقع شديد علي. أذكر جيداً، على سبيل المثال، أنني شاهدت في صباي فيلم «صورة دوريان غراي» The Picture of Dorian Gray .

و. ميتشيل : آه. نعم.

إ.سعيد : كنت، وقتها، في بداية سن المراهقة، لا ادري إن كنت تذكر الفيلم، لقد مثل «جورج ساندرز» George Sanders، فيه، واضطلع بدور «دوريان» «هرد هاتفيلد» Hurd Hatfeild. إن اللوحة التي أظهرت في آخر أجزاء الفيلم، بعد الدمار والتشويه،فوق في علية البيت، غدت قديمة ومهترئة، بينما احتفظ البطل بجماله الخالد. لقد بحثت مرة في لوحة، أبدعها «إيفان ألبرايت» Ivan Albright، هل تتذكره؟ إنه فنان أمريكي من الثلاثينيات والأربعينيات، أسرته صور المرض والتشوه. لقد كلفوه بالعمل في هذا الفيلم. إنني أتذكر هذا لأنه يتصادى مع خبراتي في المتحف الزراعي.

و. ميتشيل : يعيدنا هذا، ربما، إلى إعجابك بـ«غويا» و«إل غريكو»: اللذين قدما التشوهات التي تعتري الجسد.

إ.سعيد : نعم.

و. ميتشيل : ... وبصورة حادة؟

إ.سعيد : بكل تأكيد.

و. ميتشيل : أود سؤالك الآن عن المرة الأولى التي شاهدت فيها عملاً أوبرالياً، كمقابل للاكتفاء بسماع إحداها على الأسطوانة. وما الذي خلّفته لديك مجابهتك المباشرة للعرض الأوبرالي في بادئ الأمر، هل كانت تلك تجربة مهمة.

إ.سعيد : حسناً. إنني أتذكر، بالضبط، أول أوبرا شاهدتها، ربما كان عمري اثنتي عشرة سنة، أو ثلاث عشرة سنة، وكان ذلك في القاهرة، حيث أقيم موسم للأوبرا الإيطالية، كل سنة، في الشتاء. لعله كان يبدأ في شهر يناير وينتهي في شهر فبراير؛ أي أنه يدوم شهرين.اصطحبت إلى الأوبرا، أول مرة، لمشاهدة «أندريا شنير» Andrea Chenier ، وهي في رأيي أوبرا من الدرجة الثالة لمؤلف من الدرجة الخامسة (يضحك) يدعى «جيوردانو» Giordano . لم أكن قد سمعت به أو بالأوبرا لكنني أتذكر السؤال الأول الذي طرحته على والديّ، وربما كان المسؤول والدي: «هل سيغنون طوال الوقت، أو أنهم قد يتكلمون كلاماً عادياً؟».

وأجابني: «لا إنه غناء طوال الوقت، وليس ثمة كلام.» لذا فقد كنت مكرهاً، بحق، على ذلك. لأنني كنت أجهل اللغة الإيطالية، وعندما ذهبنا أحسست بوطأة فكرة أن أستمع

إلى أوبرا، إلى موسيقى وكلام يصعب فهمه، لكنني أذكر، كذلك، استيلاء العرض المسرحي عليّ بالكامل، وكان ذلك أمراً لم أعهده من قبل، فقد ظننت أن المكان سيغص بالناس حسب، لم أكن قد شاهدت عروضاً للإنشاد والغناء الجماعي، أو قمت بحضورها من قبل. ربما كانت تلك حدود خبرتي الموسيقية في ذلك الوقت، لكن مشاهدتها ... أذكر الشخص الذي لعب دور «جيرارد» ، وكان موكولاً به دور الوغد ذي الصوت الجهير Baritone Villain في الأوبرا، واسمه «جينو بتشي» Gino Bechi ، وهو مغنٍ أوبرالي إيطالي شهير، ولاسيما في الأربعينيات والخمسينيات، يضطلع على خشبة المشرح بما يمكن أن يقوم به «دوغلاس فيربانكس» Douglas Fairbanks ، في المبارزة السينمائية، كأن ينزلق تحت الطاولة، وهو مازال يبارز ويغني في الوقت نفسه. سلأني ذلك كثيراً، لكنني ظننت الموسيقى أمراً غير ممتع. أذكر أيضاً أنني عثرت، لاحقاً، في مكتبتنا الموسيقية، على لحنه الطويل، وكان يسمى «عدو الناس»، يغنيه مغن آخر، لست أذكر من هو، لكنه ليس «بتشي». استمعت إلى الأسطوانة مراراً وتكراراً، للتثبت منها، واستحضار تلك الأوبرا التي شاهدتها مرة واحدة فقط. إن آخر الأمور التي أثرت فيّ، واستولت عليّ، بالطبع، في هذه الخبرة، أنها

كانت نادرة الحدوث وغير متكررة، فلم تكن شيئاً يمكن الرجوع إليه، بالطريقة ذاتها التي تدير بها أسطوانة مرات كثيرة. ولم تكن كذلك شيئاً يمكن معاودة النظر إليه، مثلما يسهل ذلك في أمر لوحة أو مجسم، لقد كانت آنيّة، وعندما تأتي فإنها حدث سعيد، ويغدو التذكر الطريقة الوحيدة لاصطيادها. كانت ذاكرتي الموسيقية، في تلك الأيام، جبارة، وكنت قادراً على استحضار مقاطع منها، ثانية، في ذهني. ولم أصل، باستحضار العلاقة السابقة إلى الذروة، إلا عندما قدمت إلى الولايات المتحدة، طالباً في للبكالوريوس في جامعة برنستون.

و. ميتشيل : ما أهمية العرض المسرحي في الأوبرا من وجهة نظرك؟ وهل تعتقد أنه أمر غير ضروري؟

إ.سعيد : لا. أبداً. لقد أصبحت، في السنوات القليلة الماضية، متعلقاً به، في حقيقة الأمر، أشد التعلق، ومدركاً أن غالبية خبراتي في الأوبرا، ولا أقول كلها، تعود إلى تلك الأوبرات، التي يمثل فيها العرض المسرحي جانباً جوهرياً. اهتممت، دوماً، بالفكرة الأصلية التي يجهز وفقها المكان، وكذا بالإخراج. لقد تعومل مع العناصر البصرية للأوبرا بتبسيط جعلها لا تعدو خلفية للمغني، وأذكر بوضوح عندما كنت أذهب إلى الأوبرا في البدايات، سواء أكان ذلك في مصر أو في الـ«مت»

Met[6]، تلك الرغبة الجامحة، التي واكبتني - كذلك - في ذهابي إلى «بايروث» Bayreuth[7] عام 1958، كان عمري اثنتين وعشرين سنة، في ذلك الوقت، وكنت حديث التخرج في جامعة برنستون، وتمثلت الرغبة لدي في تلمس أثر أكثر تكاملاً للعمل، أو ما يفوق تفسير الإخراج واللحن فكرياً، كما نجد ذلك عند «الأخوة واغنر» Wagner Brothers، أعني أن ثمة جانباً لديهم يهتم بالموسيقى التصويرية؛ أي أنهم أرادوا التنصل من أعمال كـ «الخاتم» The Ring ، ومن كل التأثيرات الألمانية والواقعية، وأوهام النقل الصادق للواقع. وهكذا فإن العروض الأوبرالية الأولى التي شاهدتها، لم يكن فيها خوذ أو رماح أو عربات ومعاطف فراء وأكواخ وكل ما يشبه ذلك، لقد كانت أميل إلى التجريد، وغالبية التأثيرات كان مردها إلى استخدام الإضاءة، وتلك الفكرة الرائعة للقرص المضيء الذي يقف عليه الممثل، وقد ينقسم أحياناً إلى قسمين أو ينزلق، أو يغدو مسطحاً وفق حركة الممثل. اعتقدت أن هذا النوع اللاحق من العروض المسرحية هو ما كنت أفتقده دوماً، في تأويلي للتمثيل والإيقاع. ومنذ ذلك الوقت، أوليت المسألة مزيداً من التفكير، فلقد حاولت مراراً البحث عن مخرجين، ومصممين يهتمون بالعناصر البصرية والدرامية للأوبرا، بصورة مكافئة للجانب الموسيقي،

وهذا ما جعلني أطور اهتمامي بالأوبرا، ناظراً إلى تكاملية البصري، والدرامي، والموسيقي، والتاريخي، وأعني بالأخير الكيفية التي يدخل التاريخ بها إلى هذه الأعمال.

و. ميتشيل : قد يبدو الوقت ملائماً الآن لطرح سؤال يتعلق بـ «فوكو» Foucault، ومقولاته النظرية حول هذا الإشكال. إنني معنيٌ، خاصة، بما طرحه «دولوز» Deleuze عن أهمية فوكو بوصفه مفكراً توزعت مناحي تحليلاته، بصورة أساسية، بين المنظور والمقول أو المرئي والملفوظ. هل تجد هذه التصنيفات دالة لديك أو مفيدة؟

إ.سعيد : حسناً، لقد شعرت باستمرار، ولاسيما عندما تحدث فوكو عن الإبستمولوجيا، أنه كان خالي الذهن من تلك الإبستمولوجيا المقرونة بـ «كانت» Kant أو حتى «فتغنشتاين» Wittgenstein . ثمة مكون مسرحي واضح في عمله، وكأنما غدت الإبستمولوجيا أداة مسرحية من نوع خاص.

و. ميتشيل : نعم.

إ.سعيد : وأذكر كذلك، بصورة خاصة، ما جاء في كتابه «الكلمات والأشياء». أظن أنني كنت من أوائل من كتب عنه بعد صدوره في فرنسا. أذكر أنني قرأته، باستمتاع كبير، مدركاً أن الإبستمولوجيا لدى فوكو ملكت دوماً معادلاً بصرياً، كفكرة الطاولة أو التابلوه، أو فكرة اللحن

والشفافية ...الخ، التي يعجز المرء عن تذهنها بصرياً في كل الحالات.

و. ميتشيل : صحيح.

إ.سعيد : لكن، كان في عمل فوكو، على الأقل، إرشادات تدل على بعد أساسي للإظهار أو المسرحة، ففي كتبه : «أركيولوجيا المعرفة» و«الكلمات والأشياء» و«المراقبة والعقاب» صدمني أنه كان قلقاً، خاصة فيما يتعلق بمباداة المرئي؛ أي القول : إن المرئي هو الذي جعل المقول ممكناً. ومثال ذلك حادثة تقطيع أعضاء «داميان» Damiens : قاتل الملك، التي يفتتح بها فوكو كتابه عن السجن. وهنالك أيضاً الفكرة الكبرى التي يطرحها كتاب «أركيولوجيا المعرفة» ، وهي تتمثل في الأرشيف، بوصفه فكرة تستدعي، بتعمد وفق اعتقادي، مشاهد تختص بعمل «بورخيس» Borges ، وبالحالة الخاصة المتوزعة بين المقول والمرئي في «البيان» Enonce (أو العرض)، ومن ثم في «نظام الأشياء» حيث قام بمسرحة ذاته، ففيه حديث عن الوقوف في مكان والكلام بطريقة معينة. إنني أجد ما سبق جزءاً لا يتجزأ من طريقة توليفه بين المسرح والقول، وكان ذلك مدهشاً وفريداً.

و. ميتشيل : صحيح. إنني أعي ما يعنيه فوكو بـ «التغير المكاني» Heterotopia عبر الجمع بين حالات التعبير المرئية والمقولة...

إ.سعيد : نعم.

و. ميتشيل : ... إذاً فالأشكال غير المتكافئة بدقة، وفق ذلك التعبير، لا يمكن استبدال أحدها بالآخر بصورة صريحة.

إ.سعيد : نعم لا يمكن ذلك، وهذا ما عنيته حين قلت بـ «المعادل» لا ليدل على الإمكانية الاستبدالية، ولكن ليدل على أن واحدها يمكن أن يقوم بشيء، بينما يعجز الآخر عنه.

و. ميتشيل : بالضبط.

إ.سعيد : ... وإذا أزلت أحدها، فإن الآخر سوف يختل.

و. ميتشيل : دعني آخذك في هذا الموضوع إلى جانب مختلف قليلاً، ألا وهو سؤال الفضاء والجغرافيا؛ أي جانب المكان، والحيز المشهدي، ولننتقل أيضاً إلى القضية الإشكالية «الزمكانية» في أعمالك. إنني لا أملك سؤالاً جاهزاً حول هذا ...

إ.سعيد : لكنها، كما تعرف...

و. ميتشيل : ... شديدة الأهمية بالنسبة إليك كما هو واضح.

إ.سعيد : إنها جلية كلَّ الجلاء في ذهني.

إ.سعيد : لقد طورّت ذات مرة نوعاً من الطوبولوجيا Typology، وهو نوع من الطوبولوجيا التعليمية لأولئك المفكرين الذين تسيرهم سلطة الزمن؛ مستحوذة عليهم، وذلك يشتمل، بالطبع، على التراث الهيغلي، والتراث التفكيكي، وأعني أناساً مثل «بول دي مان»، و«لوكاتش»، ومن حذا حذوهم، وينطبق الأمر، كذلك،

على ما أدعوه التراث المكاني Spatial Tradition، الذي يشتمل على أسماء مثل «فيكو» و «غرامشي». لقد وجدت ذلك في التراث المادي الإيطالي، بالعودة إلى «لوقريطس» Lucretius ، لكنه يشمل أيضاً فيكو وغرامشي، وفيه نجد أن مفهوم المجتمع إقليمي في جوهره، لذا فهناك سؤال كبير في النقد والفلسفة عن الكيفية التي يلبس بها أحدهما لبوس الآخر، ويتحرك بين مناح شتى لجغرافيا متنازع عليها. وهكذا أدركت أنني أنتمي، بشدة، إلى المعسكر الثاني، لأنَّ جزءاً كبيراً من عملي ينصب، في الحقيقة، على تحديد الجغرافيا، والفضاءات الجغرافية.

و. ميتشيل : نعم.

إ.سعيد : وبطريقة ما، فإنني أعتقد أن دور ما سبق يتضح، ولاسيما وأنا أتحدث عن خبرتي الخاصة، في عالمية التجربة الفلسطينية، التي تخص، أيضاً، التحديد الإقليمي، والفضاء المتنازع عليه، والتجريد من الأرض. وهذا يعني أنك ملزم باحتمال أعباء معينة، لأنك فاقد للفضاء والمكان، فمن الصعب استرداد بديل للفضاء أو مكافئ له، إذا كنت لا تملكه أصلاً.

وتغدو العلاقة بين اللغة والفضاء، مثار نقاش، وفوق كل ذلك، تبدو فكرة الكتابة والمسافة الفاصلة، مشكلة بقوة نمط تفكيري في ملابسات المنفى والتهجير.

و. ميتشيل : إذاً، فعندما تكلمت، سابقاً، على السرد، وندرة السرد الفلسطيني، كنت تضع ذلك في خانة فقد المكان ذاتها، وفقد...

إ.سعيد : تماماً.

و. ميتشيل : ... الفضاء؟

إ.سعيد : للسرد هنا وظيفة الكلام من المكان.

و. ميتشيل : لقد فهمت، السرد بالنسبة إليك، إذاً، فكرة ذات طبيعة مكانية.

إ.سعيد : قطعاً، وليست مؤقتة، وأعني بذلك أن للمكان، بطبيعة الحال، عناصر مؤقتة، فمن السخف عدم الإقرار بذلك، لكن السرد يعني، بصورة أساسية لدي، تلك الإمكانية لإنتاج موضوع متحيز في مكان، إن شئت، أو موقع محدد الأبعاد، كما نلمس ذلك في «روبنسون كروزو»، حيث يستعاد المكان فيها، فيعاد تعمير حطام السفينة وبناؤها من جديد، وكذا الأمر بالنسبة إلى روبنسون كروزو الذي يؤسس لوجوده في الجزيرة، إن هذا لهو لب المسألة.

و. ميتشيل : هل لك أن تبوح الآن بالقليل عن خيالك البصري، والتزامك المتجذر بالتأويل والسياسة العلمانيتين، على شاكلة النقاد اليساريين، وأنا ـ بالمناسبة ـ واحد منهم. إن أعدادنا في تناقص...

إ.سعيد : حسناً .... (يضحك) سنظل على قيد الحياة بطريقة أو بأخرى.

و. ميتشيل : لقد استعملت، كثيراً، مفاهيم كـ «الفيتيشية» Fetishism[8]، و«التوثين» Idolatry للحديث عن الهوية والسياسة، وأنماط معينة من الوطنية. أريد سؤالك إن كنت تملك أي نوع من الرؤي النظرية حول فكرتي الفيتيشية و التوثين، وأقصد السؤال عن اللحظة التي تصبح فيها الصورة المتخيلة غاية في ذاتها، وتغدو مجسَّدة، ومدعاةً للغموض. هل ثمة حدود لعلمانيتك في هذه الحال؟ وهل تملك معرفة بفيتيشات وأوثان تخصك؟

إ.سعيد : أملك ذلك بأقل الحدود، دعني أضجرك بالحديث عن هذا الأمر قليلاً. إنني مولع كثيراً ببعض الأشياء، بصرّياً ولمسيّاً، لا سيما ما يتعلق بالأقمشة (أو الأنسجة)، خاصة تلك التي تصنع منها الثياب. إن هذه المواد تستحوذ علي، أعني أنني مشغول دوماً بالحصول على...

و. ميتشيل : لقد لاحظت، دائماً، أن حقيبة ملابسك أكبر ثلاث مرات، على الأقل، من حقيبتي، عندما تسافر في رحلة.

إ.سعيد : هذا موضوع آخر... (يضحك) لكنني أقصد أنني انتقائي حقاً حول مفهوم الحقائب ... (يضحك)... حول أحجامها.

و. ميتشيل : أنا أيضاً، لكنك تفضلها كبيرة، لأنك تحتاج إلى اصطحاب كل تلك الأقمشة معك، أهذا صحيح؟

إ.سعيد : نعم، لا أدري، إنني لا أعي تماماً السبب الأصلي لذلك، لكنني شديد الاهتمام بها، وبالأزياء والموضة. لقد كنت على الدوام، مهتماً بذلك. ولي باع طويل في معرفة الألبسة، وأظن أن ذلك راجع إلى شغفي بتماثيل الشمع، فلقد كانت بالنسبة إلي ضاجة بالحياة، لكنها أجنبية عني وغريبة، إنني أستذكر ذلك عندما بدأت الاهتمام بالرسم، لقد عنيت كذلك بالملمس؛ أعني الملمس الفيزيقي لما أراد الرسام فعله في اللوحة، فمن أسباب استحساني لـ«رودان»، على سبيل المثال، تمثيله للأثواب، وتثنيات المادة المشغولة وسماكتها. كان ذلك جذاباً إلى أبعد الحدود.

و. ميتشيل : نعم، لقد بدأت الأمور بالاتضاح، فأنا أرى ذلك متصلاً مرة أخرى باهتمامك بـ«غويا»، والطريقة التي كان يغطي بها الجسد (موضع الرسم)، وكذلك فإن اللحم لديه، يغدو، بذاته، جزءاً من اللون، متدفقاً فوق جذع الجسد.

إ.سعيد : تماماً، فباستطاعتك استدعاء «الفيتيش» هنا لو أردت، لكن الأهمية تكمن في أن الفيتيشات لا تملك حصانة، إنها ليست كمثل شيء ثمين، فلا اهتمام لي بالحليّ، على سبيل المثال، كليةً، فهي لا تشعرني بشيء. غير أن الزخرف مهم بالنسبة إليّ، بالنظر إلى التراث الذي نشأت عليه، لكن الزخرف الذي أعنيه غاية في التناسق،

إنه أرابيسكي الطابع، حيث تحل الأزهار محل الحيوان، أو بطريقة مشابهة لذلك، وأنا مفتون بذلك، فإحدى طرقي في الاستماع إلى الموسيقى هي الإصغاء إلى الزخرف، وهذا ما يجعلني مهتماً بالطبِّاق تحديداً، والزخرف الذي أعنيه تمثله تخطيطات متقابلة ومتراصة، وليست منفردة. ومما يمكن إضافته تلك الطريقة التي نُشِّئتُ بها، والمكان الذي احتضنني مبكِّراً، بالتأكيد بعد فلسطين، أو حتى فيها. لقد كنت واعياً، دوماً، إلى الخطر المفروض على الأماكن والأشياء التي منعت من الذهاب إليها أو ممارستها، وأقصد القدس، مثلاً، فهي مدينة دينية طقوسية، حيث بالإمكان الذهاب إلى أماكن معينة، بينما تحظر أخرى، ولاسيما أماكن كـ «القبر المقدس» The Holy Sepulcher [9]، فلقد أبلغت، باكراً، بعدم قدرتي على الذهاب إليه، وأنني شخص غير مرحب به في الكنائس الأرثوذكسية اليونانية أو الكاثوليكية أو الأرمينية. كانت الكنائس منقسمة في القدس، وفي حين أبدى بعضها انفتاحاً، انغلقت الأخريات على ذواتها، لذا فإن إحساس المنع والإقصاء كان مصاحباً لي في تلك الأماكن.

وحدث ما يشبه ذلك في مصر، حيث كنا غرباء للغاية. كان ثمة فضاء حميم في البيت، غير أن الخروج منه عنى التعامل مع مدينة منقسمة طبقياً إلى مناطق منعزلة،

كان ذلك في أيام الملكية، وكنا نقطن حيث عاش الملك والطبقة الأرستقراطية.

أذكر إحدى تجاربي الأولى، التي كانت من أسباب كتابتي *للاستشراق*، عندما كنت أتمشى في نادي الجزيرة، الذي كنا أعضاء فيه، وكان إقطاعاً شهيراً بناه البريطانيون، ومعظم روّاده من الأجانب، على الرغم من أن بعضهم كان من السكان المحليين. أذكر أن المسئول عنه طردني، وقد كان بالمناسبة، صديقاً لوالدي. أردت أن أوضح له ... لكنه قال : «ألا تعرف أن العرب محظور عليهم الدخول إلى هنا؟» فقلت له : «نعم، لكننا أعضاء» فقال : «لا تجادلني يا ولد، هيا اذهب». إن ذلك الإحساس بالفضاء المحرَّم هو المسؤول عن غرس بذار الثورة لدي، حسب ظني، ضد الطبقي والفيتيشي والطقوسي والتوثيني. شعرت منذ ذلك الوقت أنني في حاجة دائماً إلى معارضة تلك المحظورات، والأوضاع والأماكن المحرَّمة. وكلفني إصراري على الدخول إلى تلك الأماكن، التي لم أكن مرغوباً فيها، الكثير. وتجلى ذلك في كتابتي *للاستشراق*.

و. ميتشيل : أكان هدفك فيه إضاءة بعض تلك البقاع الحصينة المظلمة؟

إ.سعيد : إنها إضاءة وتدبر ماكر لها، كي أجلب الانتباه إلى كونها بنى ذهنية في نهاية الأمر، وليست وقفاً، إلهياً أو

مخلوقاً طبيعياً. هل تعرف ما أقصده؟

و. ميتشيل : أجل، وكيف لا وقد نشأت كاثوليكياً، بما يستتبع ذلك من أماكن عبادة غامضة، وأيقونات مقدسة.

إ.سعيد : وهذا ما جعلني شغوفاً بـ «فيكو» لأنه كان الكاتب الأوَّل الذي علمني أن التاريخ الإنساني صنع بكدٍّ ومثابرة، مثلما القيام بتصميم أو التحضير لموضوع، وليس رهيناً إلى طبيعة مقدسة ما، لذا فإن دائرة اختصاص الفيلسوف أو العالم حددت بمقدرته على النظر إلى أي جزء من التاريخ الإنساني، بنفس الدرجة من العلمية، دون التفات إلى الغيبيات التوثينية، وهذا ما جعل فيكو معجباً أشد الإعجاب بـ «فرانسيس بيكون». إنني أذكر المرة الأولى التي اطلعت فيها على بيكون، عندما كنت مستجداً، أو في السنة الثانية، في جامعة برنستون. وأدهشتني لديه فكرة الوثن، والقبيلة، والكهف... الخ. إذاً ففكرة «اللاتوثين» Deidolizing كانت، دائماً، عظيمة الأهمية لديّ.

و. ميتشيل : لكنك في الوقت نفسه، كما يبدو لي، تذعن، على الأقل، إلى تلك الاحتمالات الفيتيشية المحدودة في شخصيتك، التي لا تنظر إليها معادلاً لتلك الإيديولوجيا الباطنية المهيمنة.

إ.سعيد : سوف أخبرك... منذ أن غدوت معتلاً، أدركت أن اهتمامي ببعض الأمور، كآلة البيانو ـ مثلاً ـ والبيانو

الخاص بي... وأنا لا أستعمل الكمبيوتر كما تعرف، بل القلم، واحتفظ بمجموعة كبيرة من الأقلام، أقول إن اهتمامي بكل تلك الأشياء، التي تعني لي الكثير، يسهل أن يتحول إلى شعور بأنها غير ضرورية غداً، لأنني أدرك كم هي زائلة. ولقد ألفيت نفسي، وبصورة تدعو إلى السخرية، أطبق طريقة العيش التي تصفها قطعة اقتبستها، مراراً، من Hugh of Saint-Victor، حيث يبدو الشخص الغريب أينما حل، أخيراً في وطنه، لكنه غير محب للعالم كثيراً، وإنما يزجي أوقاته.

و. ميتشيل : نعم.

إ.سعيد : إنني أملك هذا الإحساس المتفاقم، في الحقيقة، ربما منذ بداية مرضي.

و. ميتشيل : إدوارد، هناك سؤال أخير مُطوَّل. أريد سؤالك عن الطريق التي توفق بها بين مذهبيك الجمالي والسياسي. يخطر ببالي أن أسألك عن الطريقة التي تخفف، عبرها، من حدة التوتر بين هويتك كـ «جمالي عالي الحداثة»، وليست تلك إهانة لك .. (يضحك) ... ودورك كناشط سياسي ملتزم. فمن الأشياء الجديرة بالملاحظة التي استوقفتني في سيرتك الكتابية، مقدرتك على جسر الهوة، على نحو ما، بين هاتين الهويَّتيْن بشكل باهر ومعقد. كيف تعي العلاقة بين الفن والسياسة؟ أنت تؤكد بحزم احترامك للاستقلال الشكلي للفنون،

وتقاوم التضحية بالأشكال الفنية لصالح القضايا الإيديولوجية والسياسة.

إ.سعيد : صحيح.

و. ميتشيل : ومع ذلك، فمن الواضح، كذلك، أن كل ما كتبته من نقد يُشدِّد على التداخل بين المذهب الجمالي والسياسة. لقد أردت سؤالك، وبشكل شخصيٍّ أكثر : هل شعرت يوماً أنك حائر أو ممزق إزاء التزامك المزدوج بالفن والسياسة، أم أن الأمر بدا، في تجربتك، وكأن الاثنيْن شيء واحد؟

إ.سعيد : حسناً، بالتأكيد أن الأمر مغاير لخاتمة ما قُلتَه، فهما ليسا شيئاً واحداً أو متشابهاً. وكلمة «حائر» صائبة في وصف إحساسي تجاه فن تعصى مرتكزاته الإيديولوجية والسياسية على الاندراج في الموضوع الجمالي.

إن «ڤاغنر» Wagner لهو المثال الذي يرد دوماً إلى ذهني في هذا المجال، لا شك أنه كان شخصاً سيئاً بكل المعايير التي يمكن تخيلها، لكن من الصعب جداً التغلب على الهوَّة الفاصلة، التي يجب جسرها، بين عواطفه الجليَّة الظاهرة المتكررة دون كلل، وموسيقاه. هناك ما يمكن تسميته بالغموض أو الاستعصاء بصورة أكثر حدة، ثمة شيء يتحدى ببساطة ما يُعبَّر به. أظن أن من الصواب أيضاً انسحاب ذلك على أعمال الفنانين المفردة،

وخلفياتهم السياسية.

من جانب آخر، لا أدري كيف يتسنى للمرء أن يكتب عن شخص كفاغنر أو «ديلاكروا» Delacroix ، على سبيل المثال، دون أن يأخذ بالحسبان السياق السياسي، الذي يصدران عنه. ما أحاول عمله، سواء أكان ناجحاً بالكامل أم لا. فأنا لا أستطيع الحكم، إيجادُ دراما، وتقديم ملابسات تتواكب مع إعادة خلق العمل أو تفسيره، وأقصد بالملابسات السياسي منها، والتاريخي، والثقافي والإيديولوجي، فضلاً عن محاولة جعل العمل أكثر إمتاعاً في المحصلة النهائية دون ابتساره. إن رؤية ذلك في إعادة القراءة للنصوص لهي أكثر سهولة عندي، ويصدق ذلك على إعادة التفكر، والغوص في الأعمال الموسيقية، لأنك تستطيع، عبر ذلك، التدخل بفاعلية، لتوجه العمل إلى اتجاه معيَّن، مشدِّداً على أمور محددة، ورابطاً بينها. وهذا ما حاولت القيام به مع «جين أوستن» Jane Austen ، فبعض الأوجه الإشكالية لديها تأييدها المستتر للعبودية. لكن يجب ألا نلقي باللائمة عليها، وإنما نحاول معالقة ما كتبته بالاتجاه التحرري في التفسير الذي نشأ بعدها على يد الكتاب الغربهنديين أنفسهم، الذين تناولوا المسألة، ونحاول قراءتها جنباً إلى جنب مع «ل.ر.جيمس» وتاريخ الكولونيالية، والعبودية،

وهكذا... جاهدين في إعادة فهم ذلك التاريخ المقفل على ذاته، أو الهامشي في أفضل صوره، ولاسيما عند الحديث عن رواياتها.

إذاً هذا ما أحاول صنعه، إنه عمل شديد الصعوبة، لكنه يبدو الأكثر تشويقاً في إطار نقد الأعمال الفنية الكبيرة وتأويلها.

و. ميتشيل : أوافق على ذلك، إنه عمل شديد الصعوبة، وأنا منصعق من حقيقة مفادها أنك من القلائل الذين يختبرون هذا الأمر بتلك المشقة، لأنك تستخرجه ببراعة، وفي غير مرَّة، وأعتقد أن البقية ينظرون، جميعهم، إلى الطريقة التي تتمكن بها من القيام بذلك.

إ.سعيد : نعم. لكني لا أظن أن ثمة منهجاً أو سرّاً في ذلك. فليس هناك دليل مرشد أو مخطَّط يقود إليها، عدا ذلك الأساسي، وهو يتمثل في أن العمل الرفيع، ليس بياناً سياسياً، بهذه البساطة، وهذا الوضوح.

و. ميتشيل : صحيح.

إ.سعيد : والعكس بالعكس، أقصد أنْ ليس لبيان سياسي، بهذه البساطة وهذا الوضوح، القدرة على أن يصبح عملاً فنياً رفيعاً. أعني أن هذا أمر صعب للغاية. إن ذلك كمثل مقولة «سارتر» عن «بول ڤاليري»: أنه كان برجوازياً صغيراً، لكن ليس كل برجوازي صغير ڤاليري.

و. ميتشيل : (يضحك).

إ.سعيد : ومن النافع جداً استيعاب ذلك جيداً. وأعتقد أن آخر نقطة، وربما الأكثر إبهاجاً في الموضوع، أن ثمة لذة وقناعة ذاتية، تتحصلان من العمل على هذا النمط المحدَّد من اللاتصالح، لذا فإن «أدورنو» Adorno يثير انتباهي كثيراً، أما التراث الهيغلي فلقد أثار لدي الشكوك دوماً، لأنه حاو على تصنيفات للتضادات واللاتصالحات في أقصى حالات التمازج والتآلف، وأنا لا أؤمن بهذا التآلف نهائياً، وهكذا يتوجب عليك أن تمتلك درجة كافية من التشكك، كذلك...

و. ميتشيل : ... ودرجة كافية من الإرادة كي تقف فوق أرضية متقلقة...

إ.سعيد : تماماً.

و. ميتشيل : ولهذا فإنها كصورة لاعب السيرك الماشي فوق الحبل المشدود ... أنت بارع في السقوط...

إ.سعيد : الماشي على الحبل، أو لاعب السيرك الآخر الذي أحبه، وهو ذاك الذي يضع أطباقاً تدور فوق القضبان، وعليه أن يبقيها تدور، وإلا فسوف تسقط ... هناك دوماً الكثير منها، وهي معرضة، في كل لحظة، إلى السقوط، لكن إن لم يكن ذلك ما نقوم به، فأي شيء، بحق الجحيم، نفعله؟

و. ميتشيل : (يضحك) إسقاط الصحون، وتكسير الصيني في كل مكان، كما أظن.

إ.سعيد : بالمناسبة، هل انتهينا؟

و. ميتشيل : لا. أريد أن أمضي خطوة إضافية واحدة حسب، في هذا الحوار المشوِّق، وذلك بالخوض قليلاً في جانبي القسمة بين الفن والسياسية.

أتوافق على الطرح القائل: إن كنت غير قادر على إقامة صلة بين هذين التوجهين الرئيسين أو خدمتهما بكيفية ما، فإن الأمر سيغدو، بطريقة من الطرق، اختزالاً لإدراكك وفهمك للفن، ونوعية السياسة التي تعتنقها. من الواضح أنَّ قيامك باختزال الجانب الفني، ببساطة، وتحويله إلى سياسة سيجعل المسألة خلواً من المتعة.

إ.سعيد : نعم، ستصبح كذلك.

و. ميتشيل : لكنني أتساءل إن كان الأمر ينطبق على الجانب الآخر، افترض أن السياسة سياسة حسب، أو أن ليس ثمة شيء سوى الفن واحتراف إنتاج السلطة. إلى أي مدى ستحتاج السياسة إلى نوعية حساسيتك الجمالية، وشكلانيَّتك، لتغدو سياسة أصيلة؟

إ.سعيد : هذا سؤال رائع، لأنك ستعلق بذلك، في نهاية المطاف، داخل الشرك الذي حشر فوكو نفسه فيه، وغدا عاجزاً عن الفكاك منه، إلا بالخروج إلى الذاتية والانهمام بالذات، وكل ما تبقى من نوع هذه الكتابات، التي أعدها مملة. عليك ألا تعد السياسة إنتاجاً للسلطة وتجريداً لها حسب، وإنما تأسيسٌ لنسيج معقد وغني من التجارب

التاريخية. فما يغلب على كتابات علماء السياسة والمنظرين لم يعط، للأسف، الفرصة. لذا فأنا معني بسياسة الفقد ونزع الملكية أكثر من اعتنائي بسياسة النصر والإنجاز. كتبت قبل سنتين تقريباً مقالة إضافية عن «فقد المسببات». حري بك أن تنظر إلى السياسة بهذه الطريقة. أعني أنك قادر على النظر، مثلاً، إلى كتاب «أ.ف. ثومبسون»: «صناعة الطبقة الإنجليزية الفاعلة»، الذي يمثل تأريخاً للفقد، غير أننا نقع فيه على تجارب مُشرفة، ومهمة لأشخاص لم يتمكنوا من الوصول إلى البرلمان، ولم يثبتهم المؤرخون بالضرورة. على السياسة - إذاً - أن تكون أكثر من مجرَّد الصراع على السلطة، فهي صراع من أجل الإنجاز والإقرار والمعرفة والبقاء والإصلاح والتحرر. هذا ما يشغلني في النهاية وليس أولئك الذين يتآمرون لإحداث انقلاب. وما أعنيه هنا بالتحديد طبيعة التوجه «البلانكوي» Blanquist [10] في السياسة. غير أن الإجراءات التي شيدت وفقها المؤسسات المدنية، وهي في العادة متهافتة، ومنخورة بالفساد على الأقل في تجربة إطلاعي على سياسة العالم الثالث، أقول إن هذه المؤسسات تشاد وفق التزام متجدد بمثاليات التحرر، والتنوير، والمجتمعية، وهي تبدو لي، في آخر المطاف، ما زالت تراوح في مكانها. وهنا تكمن، بالطبع، الأهمية

الكبرى للدور الجمالي، لا كتفسير لها، لكن كجزء من صراعها ذاته.

و. ميتشيل : أن تكون مركزاً للممارسة ذاتها؟.

إ.سعيد : أعني أن تلك هي نوعية السياسة التي تهمني.

و. ميتشيل : حينما كنت تتحدث، تذكّرت اسم «ويليام بليك»، أقصد تسميته الشائعة للفنان والنبي، هل تذكّرت اسم شخصيته إن اسمه «لوس» Los .

إ.سعيد : «لوس» نعم هذا جيد جداً، ومقلوبه، طبعاً، «سول» Sol (11).

و. ميتشيل : إنه الفنان الأبولون Apollonian التقليدي، الذي يتعالى على كل شيء...

إ.سعيد : لا. بالتأكيد، فالمرء ليس فوق كل شيء، ما أعنيه أنني لا أدين بالتعالي على الأمور.

و. ميتشيل : صحيح، فأنت مؤيِّد لـ «لوس» بليك، النبي القابع في الطابق السفلي.

إشارات وتعليقات

1- غاليري فني في نيويورك، سمي باسم الصناعي «هنري كلاي فريك»، لأنه أوصى بالمكان الذي شيد عليه، وبمجموعته الكبيرة من اللوحات، وترك ما يكفي للحفاظ على صيانته، ودعم الفنون الجميلة، ولقد افتتح الفريك أبوابه أمام الزوار عام 1935.

2- شاعر إنجيزي (1300-1400).

3- رسام أسباني (1599-1660).

4- رسام أسباني (1541-1614).

5- زوجة إ.سعيد.

6- اختصار للميتروبوليتان، وهي دار أوبرا تقع في نيويورك، وتعد أعرق دار أوبرا في الولايات المتحدة الأمريكية.

7- مدينة في ألمانيا، شمال بافاريا، تقام بها المهرجانات الموسيقية التي دشنها فاغنر.

8- تعني الفيتيشية الهوس الاستعمالي لبعض المواد الاعتيادية أو المبتذلة للوصول إلى حالة انتشائية، ويرتبط استعمالها، غالباً، بالحديث عن التبجيل الأعمى.

9- أي المغارة المقدسة التي دفن فيها المسيح.

10- نسبة إلى أوغست بلانكوي August Blanqui (1805-1881)، وهو ثوري فرنسي آمن بالاشتراكية، على طريقته الخاصة، وطور إبان دراسته سياسة ثورية، وشارك في الاحتجاجات الطلابية ضد الملكية.

11- لعل سعيداً قد عنى بمقلوب Sol:Los، ذلك الإله الروماني الممثل للشمس، أو الإله الإغريقي Helios، أو الكلمة الشعرية الدالة على الشمس.

أسهم سعيد، بصورة جوهريَّة، في صياغة النقاشات المعاصرة الدائرة حول الاستشراق، وتحليل الخطاب، والسياسات المضادَّة، ودراسات ما بعد الكولونياليَّة. ولقد أمضى المفكر الفلسطيني الشطر الأكبر من حياته منفيًّاً ومبعداً عن وطنه، فامتلك وعياً كبيراً بالدور الذي اضطلعت به الإيديولوجيَّات المهيمنة في دعم الإمبرياليَّة الثقافيَّة.

يرى سعيد أن دراسة الشرق غَدَت فرعاً معرفيًّاً مقدّراً، بالتزامن مع بلوغ المد الاستعماري في القرن التاسع عشر أقصى ذراه. وقد شادت المؤسسة الاستشراقيَّة بناءً معرفيًّاً كان بمقدور الإمبرياليين استثماره لحيازة السلطة.

ويستنطق هذا الكتاب كتابات سعيد ذات الطبيعة الجدلية في سعيها لخلخلة الروايات التاريخيَّة أحاديَّة الاتجاه، كما يُبْرز الكتاب كيف قدمت إسهامات سعيد حول الحاجة الملحة لكتابة تواريخ «التابع»، وتفحّص التواريخ السائدة المشتملة على تحيُّز استعماري، دعماً فكريًّاً لتبيان الصفة الاستعماريَّة وعلاقتها بالصراعات على امتداد المعمورة.

ويتصدى «واليا» لبحث تأثيرات المنظرين، الذين تناولوا الثقافة بالدرس، على فكر سعيد. ولاسيما أثر كل من فوكو، وغرامشي، في استخدامات سعيد وتحويراته لمفاهيم السلطة، والمعرفة، والهيمنة.

❖ شيلي واليا

يُدَرِّس واليا النظريَّة ما بعد الكولونياليَّة في قسم اللغة الإنجليزيَّة ـ جامعة البنجاب. وهو مؤلف لكتابين : الأول بعنوان : «إيڤيلين وو : شاهدةٌ على الانحطاط» والثاني بعنوان «التاريخ والحقيقة».

أوراس للدراسات والترجمة والنشر

تلفاكس: ٥٥٢٢٥٤٤ ● ص. ب: ٩٥٠٢٥٢ ، عمّان ١١١٩٥ الأردن