والدلالة. فالأعالي والأقاصي تحملان دلالةً متقاربة هي البعد والوقوع على أطراف الأشياء وتخومها النهائية، رغم كون الثانية تتميز عن الأولى في أنها لا تشير إلى اتجاه واحد هو الصعود بل إلى السَّفر في الاتجاهات المتباينة صعوداً وهبوطاً وانتشاراً. أما انقلاب الأنين إلى فتنة فهو بمثابة الجائزة التي ينالها المغامرُ والمبدع والمكتشف بعد دهرٍ من المكابدات والمشقّات والآلام. كما أن لكلٍّ من الأنين والفتنة دلالاتٍ متباينة تنفتح على معاني اللّذة والألم والبهجة والخوف والانقسام.

تبدو وفاء العمراني خلال مجموعاتها المختلفة وكأنها ترى الى الشعر بوصفه مناخاً للبوح والتساؤل الوجوديّ وإماطة اللثام عن وجوه الأشياء، أكثر مما هو انشغالٌ بالتطريب الغنائي والأوزان والقوافي أو بالبحث عن أشكال جديدة. لذلك فهي باختيارها لقصيدة النثر إنما تختار الشكل الأكثر ملاءمةً لتوتّراتها الداخلية ونزوعها الصوفي التأمّلي. وليس ثبات الأسلوب عند الشاعرة سوى نتيجة لهذا الإحساس بأنها تستطيع من خلاله أن تنقل خلجاتها الدفينة الى الخارج وأن تنظم مشاعرها بما يجعل الكتابة ضبطاً للعفوية المطلقة ولجماً للسيولة الغنائية المحضة. من هذه الزاوية يبدو الشعرُ عند العمراني عملاً قصدياً ذا صلة وثيقة بالمهارات البلاغية واللفظية، لا مجرد فيض عفوي أو إلهام مجرد. كأنّ الشعر عند وفاء هو مزيج من المعاني الحدسية والأشكال المحسوسة، أو كأنه تحويل البروق الخاطفة للمعنى إلى أشكال ذات نظام وأسلوب وتوازنات.

تتحدّر فتنة الأقاصي بهذا المعنى من كتابة عربية ذات شبهة صوفيّة، كتابةٍ تجد مصادرها المتقدّمة عند النفّري وابن عربي والحلاّج، كما تجد مصادرَها المتأخرة في كتابات أدونيس حيثُ اللغةُ محاولةٌ مستمرة لزجر الجنون في شكل محدّد ولجمع كائنات الروح في إناء الكتابة. ثم إنّ هذا النوع من الكتابة يتصادى إلى حدّ بعيد مع الرمزيين الذين يجعلون للمهارات النحتية والهندسة الحروفية ذاتِ الإيقاع المنمنم مكانةً أعلى من مكانة الموهبة والانفجار التلقائيّ. ويتصادى أيضاً مع الأناقة التعبيرية المشغولة بعناية في أدبِ ما يُعرف بالمدرسة اللبنانية التي تبلغ ذروةَ فخامتها عند سعيد عقل وأمين نخلة في الشعر، وعند صلاح لبكي وفؤاد سليمان في النثر. لكنّ ما يعصم صنيعَ وفاء العمراني من الوقوع في التصنيع وما يمنع الشكلَ عندها من الغرق في الشكلية هو هذا الانبثاقُ الداخلي الحارّ للأحاسيس والرؤى والأطياف. فالكتابة تنبثق من شغاف القلب، لكنها تتوقف طويلاً في تلك المناطق المختلطة بين الوعي واللاوعي، وتتوقف أطولَ في مختبر الوعي والصقل والكدّ اللغوي.

ثمة ثنائيات متعارضة تتكرر في شعر وفاء العمراني وتُخرج المونولوج الداخليَّ من رتابة التماثل الى حيوية الأضداد. فهناك التباس دائم بين الشكّ واليقين، بين الداخل والخارج، بين الحياة والموت، بين الأنا والآخر. ثنائيات تجيء على شكل طباقات متقابلة في الأزمنة والأماكن، في المتاح والمتعذّر، وتجعل من النصّ مساحةً من القلق والتمزق بين الخيارات: «ما يملكني لا أعرفه/ما أعرفه لا أملكه/أقل مما أبغي ما ينبغي/وانتمائي، قطعاً، لما يليق باستقبالي». هذا اللايقين وهذا الشغفُ المستمرّ بالبدايات الجديدة والبحثُ عما هو خارج المتناول ـ كل هذه الأشياء تتضافر مجتمعةً لتجعل من فتنة الأقاصي ومن كتابة وفاء العمراني بوجه عام محاذاةً لأمواج بلا سواحل وتلمُّساً بالكلمات لرمال العالم المتحركة. دائماً هناك نزوعٌ للإقامة بين العناصر وأضدادها، بين الشيء ونقيضه: «كي أعرف الحب خرجتُ من الحب/كي أستجمعني بدّدتُ كثيراً وابتكرتُني».

الذات في شعر العمراني وجودٌ محوريٌّ تتحلّق حوله العناصرُ والكائناتُ والأشياء. لذلك يندر أن تخلو قصيدةٌ من ضمير المتكلم وترجيعاته الدائمة. وربما أسهم هذا الأمر كثيراً في التخفيف من جمالية اللغة وجنوحها اللفظي. لكنّ الذات ليست مستنقعاً مغلقاً على نفسه، بقدر ما هو بؤرةُ اختلاطِ العوالم التي تتعاقب والأحبّةِ الذي يتبدلون والعناصرِ التي لا تجنح لحظةً الى الهدوء. وهي ذاتٌ مهجوسةٌ بنفسها، وفي الوقت نفسه مهجوسةٌ بالآخر الذي تنجح في محاورته حيناً وتخفق أحياناً أخرى. إنها ذاتٌ عاشقة محمومةٌ بشغفها الى الامتلاء، وخائفة من الفراغ والوحدة اللذين يعشّش فيهما الموت. واللغة من بعض وجوهها هي التعويذةُ التي تعصم من الشقاء، والهامةُ التي تستصرخ نفسها طلباً للكلام مياهاً متواصلة وبرقاً لا يخبو. هذه اللغة تجعل من نفسها وصيّةً على الروح، وتحاول جاهدةً أن تكون الجسد الاحتياطي للحياة المهدّدة. لهذا السبب، ربما، لا تترك العمراني للكلمات فسحاتٍ للتنفّس أو الراحة. كأنها وهي تخشى العزلة والموت تحاول أن تردم مكانيهما بالكلمات المتراصفة والمشدودة الى آخر الخيط. غير أنّ جسدية اللغة وتوتّرها عند الشاعرة يُبعدان الكتابةَ عن الحيّز التلقائيّ للأنوثة المحكومة غالباً بالرومنسية والضعف والتهدُّل البلاغي، ويضعانها خارج المألوف من الأدب النسائي العربي.

وإنّني لأزعم أنّ وفاء العمراني تُنازلُ الذكوريةَ العربية في ساحتها بالذات، أي في ساحة اللغة التي رأى فيها الناقد عبدالله الغذامي سجلاً مدوّناً لتاريخ الذكورة المنتصرة. ويشهد لهذا الزعم بناءٌ فخمٌ للتعابير والجمل، وعصبٌ متوتّر ومشدود، وتدفّقٌ شبهُ جنسيٍّ للجمل التي تتلاحق وتتواصل كما لو أنها الأنفاس المتقطّعة والمحمومة للعشّاق: «بسطتُ لك اسمي/انقباضي/انبلاجي/ارتضاضي/جموحي/خضخضةَ المسام/صعودَ الدماء/صهيل الروح/دهشة التعرف/فتك الأضداد/عتاقة البذرة/معارف النار/موج الانخطاف...». والمجموعة بكاملها تبدو عبر مختلف القصائد وكأنها تتابع شهيقاً وزفيراً متلاحقيْن باستمرار وملاحَقَيْن بسيف الخوف أو الرغبة. ثمة مفاتيح تتكرّر دائماً لا عن ضجر وإملال، بل عن تدافع وتناغم وعودٍ على بدء. تلاحق الجملُ بعضها بعضاً، وتترادف الصيغُ أو تتنوع بين الاسم والخبر والنفي والإثبات والنداء والحسرة والتعجّب والاستفهام والاستنكار. وحين تستنفد الشاعرةُ ذخيرةَ الكلام المقولِ والمتوفّر تعمد إلى خلق اشتقاقات وصياغات مبتكرة ومفاجئة للتعبير عن تناغم الأنا والآخر وعن شهوانية الالتحام والافتراق بينهما، كما نلمح في مفردات مثل: «نتدافق ونتناسج ونتخاتم» أو «استعتمتك وفذوذيتك»، أو «التسارر والتواؤم والتلابس»... الى غير ذلك من القاموس الغني والمميز لقصائد العمراني التي تحاول ـ مع حفنة قليلة من الكاتبات العربيات ـ أن تستعيد اللغةَ من وصاية الرجل وتفتح أمامها نوافذَ وشرفاتٍ وطرقاً بالغةَ الأهمية والجرأة.

بيروت

الريح المحمَّلة بروائح الماضي

يعمل الشاعر السوري ممدوح عدوان بدأب على مواصلة مشروعه الشعري، والإبداعي بوجه عام، الذي كان قد بدأه في مطالع الستينات، دون تعثّر أو كلل. فممدوح هو من القلائل الذين يعطون للكتابة جلّ وقتهم واهتمامهم، ويكاد يكود منقطعاً بسببها عن الشؤون والاهتمامات الأخرى. غير أنّ انصراف ممدوح للشعر لم يُثْنه عن التعاطي مع العديد من الفنون الأخرى. فهو في الوقت ذاته كاتب مسرحيّ مميّز وله العديد من الأعمال التي قُدِّمتْ على خشبة المسرح. كما كتب العديد من البرامج والمسلسلات التلفزيونية، إضافة إلى ترجمة بعض الروائع الأدبية العالمية المختلفة.

في المجموعة الشعرية الأخيرة **للريح ذاكرة ولي*** لا يقطع المؤلّف الصلة بماضيه الشعريّ، لكنه يحاول في الوقت ذاته أن يدفع بالقصيدة نحو مناطق جديدة ومناخات مأهولة بالقلق والأسئلة والإحساس العارم بغروب الأشياء. والمتتبّع لمسيرة ممدوح الشعرية يدرك أن قصيدته في الغالب تنبني فوق محورين أساسيين هما: الرؤية الذاتية إلى العالم وكائناته وتفاصيله من جهة، والرؤية الاجتماعية التي يختلط فيها السياسيُّ بالوطنيّ والقوميّ بهموم الإنسان العربي وانكسارات أحلامه. وقد أخذ البعضُ على الشاعر أنّه غلّب الثانية على حساب الأولى، وأنّ فضاءه الشعري كان يمكن أن يكون أكثر اتساعاً وتنوّعاً لولا انشغاله بالشأن السياسي وتوظيف الشعر في خدمةِ ما ليس من طبيعته أصلاً.

إنّ موضوعة الالتزام في الشعر تحتاج إلى نقاش لا تتسع له هذه المقالة. لكنّ ما ينبغي الإشارة إليه هو أنّ البعض يعتدي على حرية الشاعر في معرض دفاعه عنها، ويصادر حقّ الآخر في الاختلاف والاختيار الحر تحت ذريعة التعريف النهائي والحاسم لما يظنّه الحقيقة. صحيح أنّ الشاعر ليس موظّفاً عند أية سلطة رسمية أو عقائدية، وبالتالي فليس للشعر والإبداع بوجه عام دورٌ وظيفيّ مباشر يُفرض عليه من الخارج؛ ولكنّ الشاعر بالمقابل ليس موظفاً عند أصحاب الرأي الآخر وليس عليه أن يقدم كشف حساب لمشاعره وموضوعاته أمام أحد سوى الشعر نفسه. وإذا كان الشاعر حراً في تعبيره عن معاناته وعن علاقته بذاته وبالعالم، فإنّ هذه الحرية تطال فيما تطاله حريّته في الالتزام بقضايا العدالة والمساواة ودفع الظلم عن نفسه وعن الآخرين. ذلك أنّ الفنّ في جوهره هو عمل احتجاجي صارخ في وجه الزمن والظلم والموت وغياب العدالة. والفارق بين فنان وآخر لا يكمن في اختيار موضوعاته ومحاور انشغالاته، بل في كيفية التعبير عن هذه الموضوعات التي لم تتغير تقريباً منذ فجر الإنسانية الأول. ما يهمّ إذن ليس الموضوع بل طريقتنا في تناوله. ولسنا بحاجة للتذكير دائماً برأي الجاحظ حول المعاني المطروحة في الطريق والأشكال التي تحدّد وحدَها القامَةَ الحقيقية للشعراء. لذلك فإنّ العلة ليست في الالتزام نفسه، ما لم يكن إلزاماً تعسفياً ومفروضاً من الخارج، ولا في القصيدة السياسية أو الوطنية بحدّ ذاتها، بل في تحويل الشعر إلى شعارات فجّة وخطب جوفاء وبلاغة رنّانة؛ وهو ما أفسد الكثير من نصوص الشعر العربي في العقود الثلاثة الأخيرة.

---

* ـ ممدوح عدوان: **للريح ذاكرة... ولي** (بيروت: دار الآداب)، ١٩٩٧.

مدركاً هذه المسألةَ بعمق، حاول ممدوح عدوان رغم عمق التزامه بقضايا المجتمع الشائكة، أن ينحو منذ مجموعته **وهذا أنا أيضاً** نحو الذاتي والتأملي وأن يبتعد قليلاً عن القضايا الكبرى التي أوْلاها جلَّ شعره واهتماماته دون أن يحصد شيئاً سوى الخيبات والهزائم وانكسار الأحلام. وفي المجموعة الأخيرة **للريح ذاكرة... ولي** ينحو ممدوح باتجاه القصيدة المركّبة التي تبتعد قدر المستطاع عن ثنائية الذات والموضوع وعن ضديَّة الداخل والخارج لتنجدل في إطارٍ متشابك الدلالات ومتعدِّد الأوجه. ففي قصيدته «أغنية البجع» التي تستعير، مرة أخرى بعد أمل دنقل، حربَ البسوس ومقتل كُلَيْب وخروج أخيه المهَلْهل مطالباً بثأره، يتوارى الشاعر خلف شخصية المهلهل ويحوّله إلى قناع لأفكاره ورغباته وخيباته المتكررة. فأمام تشابه الزمنين والمأساتين يتحدّث عدوان عن المهلهل عبر ضمير المتكلم، معلناً رغبته في الموت كي يحرم جلاّديه من متعة قتله بعد أن فَرغت روحُهُ من الأحلام:

أموت، وقد نزفت مخاوفي
لم يبق مني غيرُ جلدٍ فارغ
قد صار كيساً فيه بعضُ عظامْ
فصائغ يأسيَ المقرور
فرَّغني من الأحلامْ

الأمر نفسه ينطبق على بعض القصائد الأخرى، حيث يستعيد الشاعرُ شخصيةَ النبي يوسف بوصفه رمزاً للجمال الطهور من جهة ورمزاً لمأساة العلاقة بالأهل وغدر الأقربين من جهة أخرى. ورغم أن سورة يوسف وقصته أصبحتا محطّاً لأنظار الكثير من الشعراء العرب القدماء والمعاصرين، فإنّ غنى هذه الشخصية وتنوعها أتاحا لكلٍّ منهم أن يقاربها من زاوية مختلفة بما يشبه شخصية «فاوست» أو «دون جوان» عند الغربيين. وممدوح يرى في قصيدته بأننا قتلنا يوسف حينما أخرجناه من براءة طفولته ومن جماله الإلهي لنحمِّلَهُ أعباء عجزنا البشع وندفعه بالتالي إلى شيخوخةٍ مبكرة وترهّل سريع. لذلك فهو يعلن في أحد مقاطع القصيدة:

أقتلتُ يوسف عندما كبَّرْتُهُ؟
أفتحتُ شرنقةً
وطالبتُ الفراشة بالتكوُّن
قبل موعدها؟
أقتلتُ يوسف حين قلت له:
تعالَ من الحكاية؟

هكذا يتقدم الشاعر إلى مقاربة السياسي والقومي من خلال رموز التاريخ المتجدِّد وأقنعةِ التراث الجمعي، لا عبر الخطابة والصراخ المجرّدين... وإن كانت بعضُ القصائد لا تخلو من النبرة العالية والإنشاد القوي اللذين تقتضيهما طبيعةُ الموقف وحُمَّى الأسئلة. يتقدم البعدُ الذاتي بالمقابل ليجعل من المجموعة الجديدة مناسبةً للبَوْح الحميم بعذابات النفس وجحيمها الداخلي. وهو ما يظهر على الأخص في قصيدة «مصياف» التي يستعيد معها الشاعرُ طفولةً غربتْ وأنقاضَ عالمٍ يشير إلى خرابه. يعود ممدوح إلى قريته وكأنه ضيف نفسه، ويبدو غريباً عن أشيائه ومنازل طفولته وصباه، ثم تنبعث الذكرياتُ على شكل شلاّلٍ متواصلٍ من الحمم والأخيلة والصور المتلاحقة تحت سمع الريح وبصرها. هذه الريح تتحول إلى بطلة حقيقية لقصائد الشاعر وتهبّ من كل جانب حاملةً عويلَها إلى كهولته الزاحفة وحاملةً اسمَها إلى عنوان مجموعته الأخيرة:

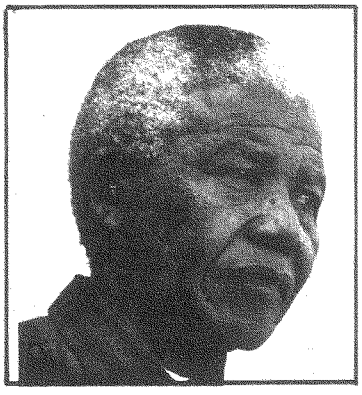
لا صوت يشبه صوت إنسانٍ
سوى هذا العويل المرِّ
محمولاً على حزن الرياح

ثمة ريحٌ في كل مكان: في الذكريات والأماكن والأحلام المخربة. لذلك فهي تنقل عويلَها إلى القصائد والمقطوعات والجمل: «الريح تعول تقلق الأموات... لا بدَّ من ريح... تتخبط ريحٌ على الباب...». كأنّ الريح بالنسبة للشاعر هي ساعي البريد الذي يصل بين عالَمَي الطفولة والكهولة وبين الماضي والحاضر، محمّلاً بما في الزمن القديم من روائح وأصواتٍ ومرئيات وأطياف تتّحد جميعُها في تابوتٍ اسمُه «مصياف» وفي قبر اسمه «ورّاقة»، وهو النبع الذي تخرج منه مياهُ الحنين والحصى الصغيرة للذكريات.

لا بدّ من الاشارة أخيراً إلى براعة ممدوح في استخدام الأوزان والبحور التي يمتلك ناصيتها بمهارةٍ ويعرف كيف يحوّلها إلى مقطّعات صوتية متناغمة، بقدر ما يحسن التوقّف عند نهايات الجمل الشعرية ووضع نقطة الختام بما يشبه ضربةَ الريشة عند الرسّامين أو ضربةَ الإزميل عند النّحات. كما تنبغي الإشارة إلى أن بعض المقطوعات الشعرية القصيرة تفتقر إلى الكثافة والشحنة التعبيرية المتدفّقة التي نجدها في القصائد الطويلة ذات البناء الدرامي. كأنّ الشاعر الذي اعتاد على البناء الإنشادي الملحمي يَفقد العديد من خصائصه وقدراته حين يلامس الموضوعات البسيطة وقصائدَ اللمحة أو اللحظة الخاطفة، فتبدو هذه الموضوعاتُ وكأنها مكتوبة للأطفال أو الفتيان أكثر من كونها تجوالاً في مناطق الطفولة. لكنّ هذه الملاحظة لا تقلّل من مستوى المجموعة وأسلوبها المتميّز ومناخها الحميم الذي يجعل منها إحدى أكثر مجموعات الشاعر قوةً وزخماً داخلياً وأكثرها احتفاءً بالحياة.

بيروت

الدستور الجديد والديمقراطية في جنوبي افريقيا الجديدة



شامل جَيِّي

بعد ان قمتُ بنشر ترجمة رسالَتَيْ برايتن برايتنباخ إلى نلسون مانديلا (الأولى مؤرّخة قبل ان يصبح مانديلا رئيساً للجمهورية في جنوبي افريقيا، والثانية بعد ذلك)*، بعث المؤرّخ الجنوبافريقي د. شامل جَيِّي الى الآداب بالبحث التالي، وعنوانُه بالإنكليزية The New Constitution and Democracy in Mandela's South Africa. **ودون ان استبق آراء القرّاء، فإنّي أودّ ان أشير الى انّ بحث «جَيِّي» قد كُتِب بعد ثلاثة اعوام على رسالة برايتنباخ الأخيرة. وخلال هذه الفترة (١٩٩٤ ـ ١٩٩٧) حَدَثَ تقدّمٌ هائل في جنوبي افريقيا، ولا سيّما على مستوى صون الحريّات الأساسية: حريّة التعبير، والتجمّع، والتظاهر، والاعتراض، وتشكيل أحزاب، وتقلّصتْ هيمنة العسكر والبوليس على الأفراد، ومُنِع التعذيب في السجون أو الاعتقال دون محاكمة، وسُمِح لكل الجاليات القومية بممارسة ثقافاتها وأديانها وباستعمال لغاتها المحليّة وتنظيم أحزابها الخاصّة... الى ما هنالك من قوانين وحقوق يَحْسد مجتمعُنا العربي شقيقَه المجتمعَ الجنوبافريقي عليها!**

ومع ذلك فإن د. جَيِّي يمارس في هذا البحث حقَّ المثقف في المحاسبةِ، والتدقيقِ، والتنبيهِ إلى المخاطر والثغرات في مشروع الدولة «الديمقراطية الدستورية» الجديدة، مستنداً إلى معلومات لم تكن قد توفّرتْ لبرايتنباخ يومَها، وإن كان هذا الأخير قد ألمَعَ إلى بعض نُذر هذه المخاطر كما ينبغي أن يفعل كلُّ مثقفٍ حقيقي.

سماح ادريس

لقد أضحى لجمهورية جنوبي أفريقيا الفتيّة بعد ثلاثة أعوامٍ ونيِّف على ولادتها في نيسان ١٩٩٤ دستورٌ جديد. وهذه الوثيقة الجديدة تحلّ محلَّ الوثائق السابقة لأعوام ١٩١٠ و ١٩٦١ و ١٩٨٣ والتي كانت جميعُها قد أُلِّفتْ بشكل غير ديموقراطي من طَرَف حكّامِ البلد البيضِ ورسَّخَتْ إخضاعَ غالبية الشعب واستبعادَهم.

ولم يتمّ إقرارُ الدستور الجديد إلاّ في تشرين الأول (اكتوبر) ١٩٩٦ عبر المجلس الوطني المنتخب ديموقراطياً، وذلك بعد عملٍ شاقٍّ واستشاراتٍ واسعة وإسهامات جماهيرية ونضالاتٍ صعبة في «الجمعية الدستورية» وتعديلات كثيرة [على مسوَّدة الدستور الجديد]. وبعد خمسة شهور على إقرار الدستور، أي في آذار ١٩٩٧، وُزِّعَ أحد عشر مليون نسخة من الوثيقة الجديدة، التي هي بحجم الجَيْب، على الجمهور في لغاتِ البلاد الرسمية الإحدى عشرة جميعها. وقد تزامَنَ برنامجُ التوزيع هذا مع «أسبوع حقوق الإنسان»، رابطاً بشكلٍ حميم بين خطاب حقوق الإنسان ومفهوم الدستوريّة. ويُثبِّتُ الدستورُ بوصفه معطيَ الحقوق وحاميَها لكلِّ مواطنٍ على الإطلاق، من الرئيس وانتهاءً بالفلاح الفقير.

ويتمّ الترويجُ للوعي بالدستور

* ـ راجع **الآداب** ١/٢، ١٩٩٧.

والحماسةِ له، ولاسيّما لـ «إعلان الحقوق» الجديد، عبر الرسوم الكاريكاتورية في الصحافة، وعبر المناقشاتِ والمَسْرَحَات [التعبيرات المسرحية] على شاشة التلفزيون وعبر المذياع، وغير ذلك من الوسائل بهدف الوصول إلى أكبر جمهور ممكن. كما تباهى واضعو مسوَّدة الدستور الجديد بأنهم بذلوا جهوداً مدروسة لكي يكتبوا أهمَّ نصٍّ للبلاد بأبسطِ لغةٍ ممكنة وأقربها منالاً. وهكذا فإنّ «النزوع الدستوري» Constitution-mindedness*، الذي يكُون الدستورُ بموجبه نصّاً حيّاً في الحياة اليومية، لَهُو قيمةٌ تروِّج لها الدولةُ بنشاطٍ في المجتمع المدني.

إنّ مغزى النشاطات المختلفة [المتعلّقة] بجلب الدستور إلى الجماهير إنّما هو ـ رمزياً ـ ربطُ الحكّام والمحكومين بشكلٍ للحكمِ ديمقراطيٍ مشتركٍ وبمصيرٍ مشترك. إنه إيماءةٌ تمثِّلُ التزاماً رسمياً بنوعٍ من الحكم ينبغي على الحكومة التي يقودها «المؤتمر الوطنيُّ الأفريقي» أن يدعمه ويعزِّزَهُ ويُدافعَ عنه. إنّ الديموقراطية والعدالة المبنيّتيْن على المبادئ التقدمية، كتلك التي تضمَّنها الدستورُ الجديد، هما الهدفُ المعلَنُ والوسيلة المعلنة لحكومة جنوبي أفريقيا [بعد زوال الأپارتايد]. والحجّة هي أن البرلمان (الجمعية الوطنية الجديدة) هو [الآن] ـ بل يجب أن يواصل أن يكون ـ التعبير الأسمى والمؤسسة العليا اللذيْن على هذه الديموقراطية أن تتحقّق عبرهما.

وهكذا فإنّ جنوبي أفريقيا هي اليوم آخر ديمقراطيةٍ دستوريةٍ.

غير أنّ حدودَ الديموقراطية الجديدة ومشاكلَها في جنوبي أفريقيا الفتيَّة إنّما تنبع أيضاً من هذا الفهم وهذه الرؤية للديموقراطية. لقد أتت انتخاباتُ ١٩٩٤ بالمؤتمر الوطني الافريقي الى السلطة؛ فربح [أعضاؤه] الغالبية الكاسحة من مقاعد «الجمعية الوطنية» وسيطروا على كلّ الهيئات التشريعية في المقاطعات باستثناء مقاطعتين اثنتيْن (اقليم «ناتال» و«كايپ الغربيّة»). وليس ثمة [اليوم] حزبٌ معارضٌ قويّ، أو تحالفُ أحزابٍ معارضة، سواء على يسار «المؤتمر الوطني الأفريقي» أو على يمينه. وليس هناك أيضاً توقُّعٌ لأنْ يتحدّى حزبٌ آخر، أو تحالفُ أحزابٍ، المؤتمرَ الوطني الأفريقي تحدّياً فعّالاً، مع موعد الانتخابات القادمة عام ١٩٩٩، رغم أنّ «المؤتمر» لم يفِ إلا بالقليل القليل من وعوده الانتخابية؛ بل الحقّ أنّ كلّ وعدٍ تقريباً من وعوده قد تعرَّضَ للمساوَمَة والتنازل، وذلك لاعتبارات براغماتيّة تتعلّق بالسوق الحرّة**. ومع ذلك فإنّ جمهور الناخبين سوف يُعيدون «المؤتمر الوطني الأفريقي» إلى سدّة السلطة [عام ١٩٩٩].

ولكنّ مانديلا وحزبه [«المؤتمر الوطني الأفريقي»] ليسا قانعيْن بما لهما من هيمنة حالية واسعة على الحكومة. وقد تجلّى ذلك أكثر ما تجلّى من خلال دعوات مانديلا المنفصلة، في وقت مبكّر من هذا العام، والموجّهة الى حزب أفريقانيٍّ صغير، هو «المؤتمر القومي الأفريقي» (PAC)، وإلى «الحزب الديموقراطي» الليبرالي لمشاركة المؤتمر الوطني الأفريقي في الحكومة. وقد رفض الحزبان عروضَ مانديلا رفضاً فورياً وتاماً، ولو أنهما قبلاها لكانتْ قدرتُهُما على نقد السياسة الحكومية ستتعرض بشكل جدّيٍّ للمساومة والإسكات. وهكذا اختار الحزبان، بروحيّة المعارضة الديموقراطية، دورَ النقّاد، فآثرا المنافَسَة الديموقراطية contention على الإجماع con-sensus. وبالطبع فإنّ رئاسة مانديلا كانت قد حصلت نتيجةً لمساومةٍ؛ فقد تأسست الحكومةُ الجديدةُ بصفتها «حكومةَ وحدةٍ وطنيّة» بين المؤتمر الوطني الأفريقي «والحزب الوطني» القديم بزعامة رئيس الجمهورية السابق ف.و. دي كليرك. وما لبث هذا التحالف أن تهاوى بعد ذلك بقليل.

وعاد مانديلا من جديد الى استخدام لغة «الوحدة الوطنية»، محاولاً كسبَ الأحزاب المعارضة الصغرى. فهذه الأحزاب، رغم قلّتها العددية في مجلس النوّاب، قد كانت وما زالت في الغالب حادّةً ولاذعةً وذاتَ أسسٍ متينة في هجومها ونقدها لإدارة مانديلا. لقد حيّا العالَمُ مانديلا بوصفه صانعَ سلامٍ حكيماً، وديموقراطياً ليبرالياً، وواقعياً؛ ويبدو أنّه نما وازدهر عن طريق هندسةِ إجماعٍ يحقّق أهدافه. غير أنّه، رغم قوة حزبه، ورغم وجود دستور، ما زال يرى الإجماع أكثر أهمية من

---

* ـ أو الايمان بأنّ الدستور هو البداية والنهاية في كلّ شيء في السياسة (ش.ج.)

** ـ مع الإشارة، بشكل خاص، إلى إصرار الولايات المتحدة والبنك الدولي على ضرورة المزيد من الانفتاح في اقتصاد البلاد وتقليص القيود على تدفّق الرساميل الأجنبية.

المنافسة، وهو يرغب في إعادة إثبات سلطته من خلال التعاون [التعامُل] بدلاً من أن يثبت ديموقراطية حُرَّةً من خلال غنى التداول مع أصوات معارضة ومن خلال تكاثر النقاش.

وعلاوةً على ذلك، فإنّ الأصوات المتعددة التي يمكن أن يمثِّلها حزبُهُ نفسُهُ تُخمَد، والمناقشة والمنافسة داخل «المؤتمر الوطني الأفريقي» تُقْصَيَانِ بصرامةٍ خارج المجال العام وخارج الجمعية الوطنية طبعاً. ولا تكتفي قيادةُ «المؤتمر» بإبقاء النقاش الداخلي خَلْف الأبواب المغلقة، بل إنها ببساطةٍ تَفْرض قراراتٍ من عَلِ، بغضّ النظر عمّا يقوله أو يفكّر به ممثّلو الأقاليم [داخل «المؤتمر»]. فمثلاً، في زمن متأخّرٍ من العام الماضي، وفي إقليم «اورانج فري ستايْت»، أُقْصي رئيسُ الوزراء تيرور ليكوتا - وهو عضوٌ قياديٌّ في «المؤتمر الوطني الأفريقي» لكنه لم يكن ناجحاً كزعيم إقليميّ ولم يحظَ بشعبية ضمن المؤتمر الوطني الأفريقي في الإقليم المذكور - واستُبْدِل بعضوٍ قيادي آخر من «المؤتمر» من خارج الإقليم دون استشارة الحكومة المحلية ولا النّاس المحليين. وحصل شيءٌ من الاحتجاج المحلّيّ على هذه الخطوة، كما حدث شيءٌ من النقد في وسائل الإعلام، لكنْ لم تحدث معارضةٌ لماندیلا وقيادة حزبه على المستوى القومي [العامّ]. وبالطبع فإنّ ثمة سجالاً ونقاشاً يحدثان بالفعل، ولكنْ ضمن حدود خطيرة. وبالمثل، فقد تدخّل ماندّيلا عام ١٩٩٤ في الشؤون الداخلية للمؤتمر الوطني الأفريقي في إقليم «كايب الغربيّة» ليضمن تعيين ألان بوزاك، وهو رجلُ كنيسةٍ ملوَّن مثيرٌ للجَدَل، قائداً محلياً للمؤتمر الوطني الأفريقي.

لقد جاء أعضاءُ البرلمان، «ممثّلو الشعب»، من قِبل لائحة وطنيةٍ أصدرتْها الأحزابُ التي كانت ترتاب بالانتخابات، لا من قِبل ناخبين محليين. وهكذا فإنّ جمهور الناخبين، ونسبةٌ كبيرةٌ منهم أمّيُّون، لم يُصوّتوا لممثّلين حقيقيّين، لأشخاصٍ كانوا يعرفونهم حقّ المعرفة... بل صوّتوا لحزبٍ، لرمزٍ، لاسمٍ «مانديلا»، ولألوان [عَلَم] المؤتمر الوطني الافريقي. والرابط بين الممثّلين المنتَخَبين في الحكومة، والجمهور الممثَّل، ليس إذن رابطاً حميماً أو فاعلاً جداً. فمعظم الناس لا يعرفون أسماءَ أيٍّ من النوّاب الذين يُفترض أن «يمثّلوا» مصالح هؤلاء الناس في الجمعية الوطنية. والناس العاديّون المصوّتون لا يعبأون بالنواب؛ و«الجمعيةُ الوطنية» ما هي إلاّ اسمٌ يقرأونه في الجرائد ومبنى جميل في «كايپ تاون» يروْنَه على شاشة التلفزيون. وهكذا فإنّ مجلس النواب بوصفه مساحةً للتمثيل، إنما هو مساحة مقصورة إلى حدّ بعيد على أعضاء «المؤتمر» الذين سبق أن ظهروا ذات مرة على لائحة انتخابية في عام ١٩٩٤.

إنّ مجلس النوّاب، والعملياتِ الأوسعَ المرتبطةَ به، رغم نيّتها تمثيلَ «إرادة الناس»، لا تمثِّل في الواقع أصواتاً متنوعةً ومصالحَ عامةً مختلفةً. وعلى الرغم من وجود شفافيةٍ لا بأْسَ بها في الأُمور العامّة - بما في ذلك جلسات استماع عامة لِلِجانٍ وزاريّة - فإنّ التفكير المتروّي في القضايا الهامة في جلسات عامة أو في لجان فرعية مقيَّدٌ بمصالح ومواقع حزبيّةٍ مسيطرةٍ، لأنّ المؤتمر الوطني الافريقي هو الذي يملك الأغلبية [من الناخبين].

وبالإضافة الى ذلك، فإنّ الجمعية الوطنية كمسرح للسجال ومنبرٍ للتغيير قد أثبتَتْ عُقْمها الى حدٍّ ما. فحُضُورُ الجلسات البرلمانية والمُشارَكَةُ فيها منخفضان جداً، وغالباً جداً ما حَضَر هذه الجلسات أقلُّ من نصفِ عددِ النوّاب الأربعمئة خلال الأعوام الثلاثة الأخيرة. وهكذا فإنّ كثيراً من «ممثّلي الشعب» ليسوا ملتزمين بالعملية [الانتخابية] على الإطلاق، أو إنّهم سئموا المؤسسة بشكلٍ واضح. بل إنّ عدداً من النواب غادر [البرلمان] الى غير رجعة؛ فاستقالوا بعد أن أَحْبطَتْهُم وَتيرةُ التغيير البطيئةُ، المتأصّلةُ في العملية البرلمانية الوستمنستريّة البريطانيةِ الطّراز. وقد غادر كثيرٌ منهم لأنهم تلقّوْا صفقاتٍ ماليّةً أكبر وسلطةً أعظم في قطاع الشركات المتحدة. والى الآن تمّت استقالةُ ثمانيةٍ وسبعين عضواً من الجمعية العامة ومن «مجلس الأقاليم» (مجلس الشيوخ)؛ وهذا رقم ضخمٌ ومنبِّهٌ بالنسبة إلى مؤسسة بهذه الأهمية في «ديموقراطيةٍ دستورية».

لقد تَبَقْرَطتْ عمليةُ التغيير «من أجل الشعب» بأسرها. وتقع على وزاراتٍ شتّى - كوزارت التربية، والصحّة، وشؤون الأراضي، وشؤون المياه، وهلمجرّاً - مسؤوليةُ (وحقُّ) العمل على تغيير الظروف لصالح الشعب. وبصرف النظر عن المسافة بين البيروقراطيين والشعب، فإنّ عدداً كبيراً من الوزارات ومؤسسات الدولة يكتنفها - بحسب تقارير إعلاميةٍ وافرة - الفسادُ وانعدامُ الفاعلية. كما يجب الإقرار بأنّ موظفين من حكومة الأقلية البيضاء السابقة ما زالوا