يتفكرون
yatafakkaroun

مجلة فصلية فكرية ثقافية
تصدر عن مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

العدد الرابع عشر

2020

مدير النشر

د. مولاي أحمد صابر

محفوظة جميع الحقوق

مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث

رقم الإيداع القانوني: 2015 PE 0062

ISSN: 2421 - 9975

المملكة المغربية - الرباط - أكدال

تقاطع زنقة بهت وشارع فال ولد عمير

عمارة ب، طابق 4، جانب مسجد بدر

ص.ب: 10569

هاتف: 00212537779954

فاكس: 00212537778827

info@mominoun.com

www.mominoun.com

البريد الإلكتروني للمجلة

yatafakkaroun@mominoun.com

السعر خمسة دولارات أو ما يعادلها

مؤمنون بلا حدود

Mominoun Without Borders

للدراسات والأبحاث

يتفكرون

yatafakkaroun

فصلية • فكرية • ثقافية

رئيس التحرير

حسن العمراني

مستشارا التحرير

الدكتور حمادي ذويب

الدكتور محمد الصغير جنجار

تنفيذ وتصميم

قسم التصميم والتنفيد

محرر لغوي

عدنان سلطان

منور الشوا

لوحة الغلاف الأمامي والخلفي بريشة الفنان

سيدي محمد المنصوري الإدريسي من المغرب

الآراء الواردة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن اتجاهات تتبناها مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث

المحتويات

كلمة رئيس التحرير		**10**
ملف العدد : الفنّ والحرّيّة		
الفنّ والحرّيّة	موليم العروسي	12
حرّيّة الفن: الحرّيّة في الفنّ بين الجماليات والسياسة	فريد الزاهي	16
بين التحكّم والتحرّر في الفنّ المعاصر	شربل داغر	24
الفنّ، الدّين، الحرّيّة	محمّد شوقي الزين	34
التفكير في الحدود الثلاثة انطلاقاً من الفنّ الباروكي		
الوحدة المستقرّة بين الفنّ والحرّيّة	فيصل درّاج	48
الفنّ أفقاً ثيوصوفياً	أحمد كازى	54
الحرّيّة والضحك والجنون	عبد الله ابراهيم	64
الحرّيّة أهم سمات الفنّ الحقيقي	حوار مع الفنان المصري أحمد حلاوة	68
إنشائيّة المدينة وتحوّلاتها بين الفضاء الذهني والمكان التّاريخي (من خلال بعض التّجارب التّشكيليّة العربيّة)	خليل قويعة	78
الفنّ تحرّراً من الأوهام وتأسيساً لإرادة الحياة	منصف الوسلاتي	88
حريّة الإبداع: وعي الضرورة	حبيب بيدة	96
الفن: من سحر المحاكاة إلى وادي «عبقر» وادي التحرّر	محمّد الخرّاط	100
ثورة السيرة والأسلوب في الفنّ	بنيونس عميروش	106
لون الحرّيّة	إدريس كثير	110
سعد الله ونوس: المسرح والسلطة والحرّيّة	فخري صالح	116
فنّ الوجود أو التجربة الوجودية بما هي حرّيّة وابداع	حمادي أنوار	128
الأثر الفني بين انفعالات الفنان وذائقة الجمهور	زهير الخويلدي	144
حرّيّة الفنان وتحرر الجمهور العربي عند شربل داغر	جوزيف الشرقاوي	162
حوار		
في حضرة أدونيس	أجرى الحوار وقدّم له: حسن الغرفي	168
مع المفكر اللبناني خالد زيادة	أنجز الحوار وقدّم له: المهدي مستقيم	186
مقالات		
الجسر	عبد السلام بنعبد العالي	196
الحرّيّة الدينية عند الحبابي	محمّد المصباحي	200
الايمان في المسيحية من أقوال المسيح إلى مواقف الكنيسة	محمّد يوسف إدريس	206
حول ماهية «السعادة اليائسة» عند أندري كونت – سبونفيل	عبد القادر ملوك	214

النزعة الانسانية والتعقيد في فكر إدغار موران	ابراهيم مجيديلة	220
الأخلاق والسياسة في فلسفة الفارابي	منوبي غباش	232
فلسفة الصداقة والسعادة عند أرسطو مقاربة إناسيّة في سياسات إيتيقيَّة	سعيد الجابلي	250

مراجعة كتب

نحو نظرية جديدة في تطور الأديان (قراءة تحليليّة في كتاب تطوّر الأديان: نظريّة جديدة في منطق التحولات للدكتور محمد عثمان الخشت)	غيضان السيد علي	262

أدب وفنون

شعر: لوعة الحجر	محمّد الأشعري	268
قصة قصيرة: العودة إلى بابل	ف.سكوت فتزجيرالد/ ترجمة علي القاسمي	274
نقد: – الثقافة الأدبية والعلمية في العصر الرقمي	سعيد يقطين	288
– الشعر والحرب: تجربة ميليشيا الثقافة العراقية	العالية ماء العينين	296
– التأدب مبدأ خطابياً دراسة تطبيقية في الخطاب الروائي: رواية «لافييت» لهند الزيادي أنموذجاً	عبد الستار الجامعي	302
– خمود وهج الدراسات المغربية والأندلسية بعد رحيل العلامة محمّد بن شريفة	محمّد آيت حمو	318
– حرّيّة لها شكل المنفى قراءة للكتابة الشّعرية لعبد الهادي السعيد	المحجوب الشوني	324
– ماذا بقي من مباحث الأدب المقارن اليوم؟	محمّد الكحلاوي	330
سينما: العنف في السينما العربية ثلاث حالات في الدوّامة	محمَّد اشويكة	340
تشكيل: – تمظهرات الخزفية الشوكية: بناء الفضاء الحالم	أسماء عبد اللاّوي	344
– مصطفى النافي ... بياض السّواد	محمّد اشويكة	354

قطوف

ماذا نعني بالجدال العام؟	باتريك شارودو/ ترجمة: مصطفى القلعي	358

علوم وثقافة

الفوتوغرافيا بين العلم والفنّ	بدر الدين مصطفى	364

المحتويات

شخصيات وأعلام

الكندي، حياته وأعماله وتأثيره	بيتر آدمسن/ ترجمة وتقديم: سعيد البوسكلاوي	372
ميشيل فوكو	الزواوي بغوره	388
إصدارات مؤسسة مؤمنون بلا حدود		396
الصفحة الأخيرة		
في المنزل الأوّل	عبد السّلام بنعبد العالي	402

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر الآن

العدد 14

ألباب/مجلة فصلية محكمة في
الدين والسياسة والأخلاق

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

كلمة رئيس التحرير

لا مراء في أنّ الفنّ في عمومه يُحيل إلى كلّ صنوف النشاط الإبداعي، التي تُثمر أعمالاً ذات قيمة جماليّة، تُفلح في خلق المتعة وانتزاع الإعجاب. إنّه فعاليّة إنسانيّة بامتياز؛ إذ وحده الإنسان، من حيث هو كائن واعٍ حرّ ومريد، يبدع أعمالاً فنيّة جميلة. عبر الفنّ يُسائل الإنسان ذاته والعالم من حوله، ويتأمّل مساره، ويمعن النظر في مصيره. فإذا كانت أشياء الطبيعة، كما يقول هيغل، لا توجد إلّا بصورة مباشرة وبكيفيّة واحدة، فإنّ الإنسان، بسبب كونه روحاً، يتمتّع بوجود مزدوج: إنّه يوجد مثلما توجد أشياء الطبيعة من جهة، بيد أنّه، من جهة ثانية، يوجد من أجل ذاته، يتأمّلها ويتفكّر فيها، ولا يكون روحاً إلّا بفضل هذا النشاط الذي يشكّل وجوداً من أجل ذاته.

في الفنّ تبلغ إنسانيّة الإنسان أسمى درجات تحققها، بفضله يرسم خطوطاً للهرب من البلاهة المتفشّية ومن الرداءة الزاحفة في كلّ مكان. سلاحه في ذلك حساسيّة مرهفة، وذوق رفيع، ومخيّلة تسافر به في الآفاق؛ إذ تتحرّك عند المبدع تحرّكاً موسوماً بالخَلق، وعند المتذوّق تحرّكاً وجدانيّاً يسربل النفس بالموسيقا. والحركة في وجهيها مشروطة بنوع المادّة التي يشتغل عليها الفنّان في صناعته لإبداعاته. من هنا لا تختلف الفنون ولا يحصل تفاوت بينها إلّا من حيث نوع الموادّ المستخدمة فيها، سواء أكان العمل الفنّي نحتاً أم تصويراً أم شعراً أم موسيقا... إلخ.

لقد دأبت الفلسفة على اعتبار الفنّ تجسيداً لفكرة عظيمة، وصياغة لرؤية ماتعة حول العالم، أو تعبيراً عن رموز دينيّة أو دنيويّة أو ترجمة لقيم روحيّة سامية، من خلال وسائط ماديّة: الحجر بالنسبة إلى المعمار، الرخام بالنسبة إلى النحت، اللون بالنسبة إلى الرسم، الأنغام بالنسبة إلى الموسيقا، الكلمات بالنسبة إلى الشعر، والسرد وابتكار الشخوص بالنسبة إلى الرواية، وحركات الجسد بالنسبة إلى الرقص، وهكذا دواليك.

من هنا تَخترق الفنَّ بمختلف أنواعه مفارقة أساسيّة لا فكاك منها، لّما كان يروم التعبير عن المعقول بوساطة القوالب المادّيّة، وترجمة الفكر إلى لغة الجسد. وهذه المفارقة هي التي تفسّر قدرته على التأثير فينا فيزيائيّاً أكثر من الفلسفة العقلانيّة ذاتها. مع فارق أساسي هو أنّ الفلسفة فنٌّ لخلق المفاهيم وترجمة الأفكار عبر الأفكار، فيما يتوسّل الفنّ في تعبيره عن الفكر بالإحساس والمخيّلة؛ لذا إنّ الأنغام الموسيقيّة مثلاً تسحرنا وتؤثر فينا؛ لأنّها تُشنّف مسامعنا وتولّد فينا الرغبة في الغناء والرقص. وبصورة عامّة يثير الفنّ فينا انفعالات حسيّة وحركات جسديّة، وهذه الانفعالات بالذات هي التي تخلق الإحساس بالجمال.

لا مناص من أنّ للفكر تاريخاً، كما أنّ للفنّ تاريخاً. ففي العصور القديمة كان قول الحقيقة في الفنّ يقتضي التعبير الدقيق عن تناغم الكوسموس؛ إذ كان الفنّان معنيّاً بتسخير موهبته لتجسيد الخصائص التناغميّة لنظام الكون. ضمن هذا المنظور، كان العمل الفنّي بمنزلة عالم مُصغّر، يملك خصائص العالم الكبير، عالم الكون، وهي: التناغم والدقّة والجمال. يكفي تأمّل المعابد والتماثيل والمسارح الإغريقيّة لإدراك أنّ هَمَّ الفنّان آنذاك كان مناطه هو التناغم والتناسب، في تجسيد العضلات ومختلف أعضاء الجسم، كما في الأبنية والتماثيل والمراقد.

اللحظة العظيمة الثانية هي لحظة الفنّ في القرون الوسطى. هنا كان الفنّ في مجمله خادماً للدّين ومؤسّساته. لم يعد الأمر يتعلّق بتجسيد النظام الكوني وإنّما في إبراز عظمة مهندس الكون.

وسواء تعلّق الأمر بالفنّ عند اليونان أم في القرون الوسطى، فإنّ مداره هو تجسيد رموز وقيم وأفكار متعالية عن الإنسان عبر وسائط ماديّة.

أمّا اللحظة الثالثة، فهي تلك التي تأخذ فيها فلسفة الفنّ صورة استيطيقا إنسانيّة تنصبّ على التفكير العميق في الذاتيّة الإنسانيّة؛ إنّها الفترة التي أصبح فيها الفنّ، على غرار الفلسفة الحديثة، فلسفة الذات، مهموماً بالتعبير عن عمق وغنى التجربة الإنسانيّة. لذلك نجده عاكفاً على تصوير بشر عاديين وموضوعات دنيويّة، وحريصاً على التعبير عن أفراح الحياة اليوميّة وآلامها، كما نلحظ ذلك في الرسم الهولندي في القرن السابع عشر على الخصوص، عوض أن يعكس عالماً خارجيّاً مستقلاً عن الإنسان، كوسمولوجيّاً كان أو دينيّاً، سيصبح العمل الفني، في المجتمعات الحديثة، تعبيراً عن شخصيّة فرد يتميّز بعبقريّة فريدة.

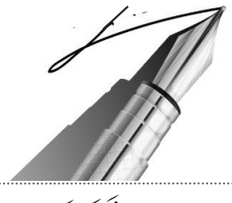
لقد غدت حقيقة الفنّ توجد في الفنّان، وأضحى العمل الفنّي التعبير الأكمل والأجمل عن شخصيّة المبدع. إنّ الفنّ يجعلنا نلهو ونحلم ونمارس الحريّة في أقصى درجاتها. لذلك نجد الأنظمة الشموليّة، بمختلف وجوهها، تنزعج من الإبداع وتشترك في شيء واحد هو مهاجمة الفنّ والثقافة، نستحضر هنا، على سبيل المثال لا الحصر، جرائم داعش التي انتهكت كلّ الأعراف، فأحرقت المخطوطات القديمة ودمّرت التحف والأعمال الفنيّة، تماماً كما فعل ستالين مع الكنائس، وماو مع المعابد، وهتلر مع الكتب، وكاسترو الذي لم يتردّد في كسر أصابع معارضيه من الموسيقيين.

إنّ هذه الأنظمة تحاصر الفنّ، وتمعن في قمع أهله، لأنّها تدرك قدرة الفنّ على تحرير الإنسان من القهر والاستلاب، وتزويده بحسّ نقدي رفيع يجعله لا يتعايش مع القبح وبشاعة الظلم؛ إنّه أداة للحريّة كما أنّ الحرّيّة شرط لقيامه وازدهاره. يفضي الفنّ إلى انبلاج الحقيقة كما يقول هايدغر. والحقيقة هنا ليست حقيقة العلوم والنظريّات والتجريدات، فحقيقة الفنّ دائمة حسّيّة، صامتة على طريقتها، حتى حينما تستعمل الكلمات؛ إنّها حقيقة الوجود. إنّ الفنّ قبل أن يكون إنتاجاً أو إتقاناً لمهارة، إنّما هو بالأَوْلى انكشاف وتشييد لحقيقة ما. معرفة الحقيقة مشروطة بفكّ القيود والخروج من الكهف، ولكنّ الوقوف على الحقيقة يحرّرنا من قيودنا وكهفنا. إذا كان الأمر هكذا، فكيف يمكن أن نطرح السؤال حول علاقة الفنّ بالحرّيّة؟ بأيّ معنى تكون الحرّيّة شرطاً لإمكان الفنّ ويكون الفنّ أداة للحرّيّة؟ هل يستقيم الفنّ مع وجود مؤسّسات سياسيّة ودينيّة تحدّد قواعد عمله وتفرض رقابة صارمة عليه؟

أهميَّة هذه الأسئلة وراهنيّتها هي التي جعلتنا نفرد ملفَّ هذا العدد لموضوع الفنّ والحرّيّة بكلّ أبعاده. إلّا أنَّ هذا العدد يتميّز أيضاً بغنى موادّه وعمقها؛ إذ حرصنا على تضمينه مجموعة من الحوارات المهمَّة مع بعض صنَّاع المعرفة في عالمنا العربي، كما جاء حافلاً بالعديد من الدراسات والنصوص القويَّة والعميقة التي تمتح من جميع الحقول المعرفيَّة، بدءاً من الفلسفة، مروراً بالعلوم الإنسانيَّة، وصولاً إلى الأدب والفنون، رغبةً منَّا في تقديم موادَّ متنوّعة ترقى إلى تطلّعات قرَّائنا الكرام.

مسك الختام دوماً بحصاد مؤسَّسة «مؤمنون بلا حدود»، الذي نستعرض فيه بعض إصداراتها المتنوّعة التي تعكس ريادة المؤسَّسة في نشر المعرفة، وإصدار الكتب التي تساهم في دعم حركة التنوير، ومدّ جسور التواصل بين المبدعين والقرَّاء على امتداد ربوع الوطن العربي.

حسن العمراني



الفنّ والحرّيّة

موليم العروسي*

يجب، أوّلاً، أن نحدّد ما الذي نقصده بالفنّ؟ الفنّ الذي نقصده اليوم ليس هو التمكّن قطعاً كما كان عليه الأمر عند الإغريق أو كما فهمته العرب؛ تقنية (Technè). الفنّ ممارسة بشريّة تفضي إلى إنتاج الجميل. والجميل، كما حدّده هايدغر، آخر مفكّر في الجمال، قبل أن ينتقل الفنّ إلى إنتاج شيء في العالم المعاصر، هو شكل من أشكال تجلّي الحقيقة. إذا كان الأمر هكذا، فكيف يمكن أن نطرح سؤالاً حول علاقة الفنّ بالحرّيّة؟ هل يمكن للحقيقة أن تتجلّى وفق قواعد وضوابط تُحدِّدُ لها سلفاً مساحة تَجَلِّيها؟ هل يمكن لذلك، الذي تتجلّى الحقيقة عبره، أن يفاوض القوانين، ويتنازل قيد أنملة عن جزء –ولو كان بسيطاً– من تلك الحقيقة؟ الإتيان بالحقيقة أو إفساح المسالك لها عبر الجسد يرتبط أيّما ارتباط بعمليّة في مستوى تعقيد الفنّ ألا وهي الإبداع. لم يكن الأمر مطروحاً عندما كان الفنّ تقنية وتطبيقاً لقواعد موروثة، لكنّه صار كذلك عندما أصبح تعريف الفنّ هو الخلق والإبداع على غير مقالٍ سبق. فكيف تمّ ذلك؟

في مسلسل عائلة تيدور (Les Tudors) يذهب كاردينال بلاط الملك إلى روما ليناقش مع البابا إمكانيّة السماح لهنري الثامن بالطلاق والزواج من امرأة ثانية. كانت المهمّة صعبة للغاية. نحن في السنوات الأولى للقرن السادس عشر، ما يقارب العشرين سنة على خروج آخر ملوك بني الأحمر من غرناطة، واكتشاف أمريكا من طرف كريستوف كولومبوس. وفي حضرة البابا، وبينما الكاردينال يقدّم آيات الولاء والطاعة لسدّة كبير الكاثوليك، يخرج من وراء ستارةٍ على يسار الكرسي المقدّس شخص يلبس بطريقة لا علاقة لها برجال الكنيسة، ويتلفظ بعبارات تمسّ مباشرة الذات الإلهيّة. يستقيم الكاردينال منزعجاً، ويتوجّه نحو الأب الأعظم: «مولاي إنّه يسبّ الذات الإلهيّة، من يكون»؟ يجيبه البابا بهدوء: «لابأس، من حقه ذلك لأنّه عبقري». يتعجّب الكاردينال القادم من شمالٍ أوربي غارقٍ في حروب دينيّة.

كان البابا يتحدّث عن ميكيل أنجيلو (Michelangelo) أحد أكبر فنّاني عصر النهضة الإيطاليّة الذين صنعوا مجد أوربا. كان حينها بصدد إنجاز جداريّة (Fresque) في سقف كنيسة الفاتيكان (la chapelle de Sixtine) موضوعها مسألة الخلق، ويظهر فيها الله على هيئة شخص مفتول العضلات يشير بإصبعه في اتجاه كائن بشري، قد يكون آدم. كانت هذه الأمور كلّها تحدث داخل الكنيسة بقرار من البابويّة. لم تكن الكنيسة وقتها تفرّق في مسألة الإتيان بالجديد بين الرسم والميكانيكا والجغرافيا والملاحة البحريّة والفنون الحربيّة...، عكس ما كان يحدث في العوالم المجاورة لأوربا، التي كانت الأفكار فيها قد تحجّرت، وتوقّف فكر الفقهاء عند تحشية النصوص وتكرار تفاسير الأوّلين ورفعها إلى مرتبة التقديس. ما كان يجري على ميكيل أنجيلو كان يجري على المبتكرين الآخرين، كانت الكنيسة تطمح إلى السيطرة على العالم، لذا تركت الخيال يتفتّح ولم تضع له حدوداً، بل كانت تدافع عن المبدعين.

تكون الكنيسة هنا قد اعترفت بشيء دون أن تسنّه قانوناً، وهو اعترافها بأنّ الإبداع لا علاقة له بسلطة خارجة عن ذات الفنّان.

* مفكر وأكاديمي من المغرب.

الفنّ والحرّيّة

عندما كان الناس يرون أنّ الإبداع مصدرُهُ قوى خارجة عن ذات المؤلف، كانوا يفرّقون بين قوى خيِّرة وقوى شرّيرة، تكون الأولى مُلهِمة لإبداع مقبول ومحبوب، وتكون الأخرى مُلهِمة لعمل شيطاني تجب محاربته بأشكال قد تصل إلى حذف الجسد الذي يقبل مثل هذا الإلهام. اعتراف الكنيسة بفرديّة الفنّان (والمبتكِر بصفة عامّة) وتميّزه عن بقيّة العامّة لم يكن في الواقع إلّا بداية مسلسل نشأ تّياراً داخل المجتمع الأوربي، واخترق مجموع المعارف والممارسات البشريّة. سوف تبدأ مع الفنّ والميكانيكا والجغرافيا، وسوف تكتسح الفلسفة مع الكوجيتو الديكارتي. فعبارة (Je pense donc je suis) تُترجَم عادة إلى العربيّة بشكل سيّئ مثل: «أنا أفكر إذاً أنا موجود». ترجمة كهذه لا تؤدّي المعنى المقصود ولا الإجرائي لهذه العبارة. الصحيح هو «أنا أفكر إذاً إِنِّيَّتٌ»، والإِنِّيَّةُ تعني الفرديّة؛ أي التخلّص من الوصاية الخارجة عن الذات: وصاية الدين، ووصاية السياسة، ووصاية القرابة الدمويّة (القبيلة)؛ لأنّ الكوجيتو تأكيد للذاتيّة، وليس إقراراً بالوجود فقط. فالوجود مُتَأَتٍّ للحجر والشجر والدواب كما للإنسان، لكنّ الإنيّة لا تخصّ إلّا الإنسان الذي يعيها وعليها يؤسّس وجوداً أصيلاً كما يقول هايدغر.

العمليّة الإبداعيّة مشروطة بالعودة إلى أعماق النفس البشريّة والغوص فيها حتى الوصول إلى تلك المنطقة التي لم تصلها اللغة ولا الصوت ولا اللون، والتي تأخذ فيها المشاعر الصور نفسها، لا يختلف فيها البكاء عن الضحك ...، ليس فيها شيء اسمه الخير وآخر اسمه الشّر. فضاء في أعماق النفس تَمَّحي فيه القياسات والمسافات والأحكام والشرائع.

سوف نفهم معنى الإنيّة عندما تكتسح عالم حرّيّة الأفراد، وعندما تُطرح مطلباً سياسياً عند الموسوعيين الفرنسيين، وخصوصاً عند جان جاك روسو في كلّ كتبه، وخاصّة في كتابه في (أصل التفاوت بين البشر). في هذه الأجواء الفكريّة الممهّدة للثورة الفرنسيّة سوف يتحوّل الفكر تحوّلاً عميقاً، وسوف تأخذ الحرّيّة معناها الذي تدافع عنه الإنسانيّة اليوم. لا يرث الإنسان إلّا خصائصه البيولوجيّة، لا يرث وضعيته الاجتماعيّة ولا عقائد ذويه وحكّامه وأفكارهم. كلّ الأفكار والمعتقدات والوضعيّات الاجتماعيّة مكتسبة أو مفروضة على الفرد، وعليه أن يتخلّص منها إن هو أراد أن يكتشف نفسه الحقيقيّة أو إِنِّيَتَهُ. ولا تطفو الإنيّة على سطح الوعي إلّا إذا كانت غير مشوبة بالثقافة المكتسبة المفروضة من طرف الجماعة. هذا التوجّه هو الذي تأسّست على مبادئه الإستيطيقا أو علم الجمال بحسب الترجمات العربيّة الرائجة في سوق المفاهيم المترجَمة.

تأسّست إذاً نظريّة في الإبداع مفادها أنّ الفرد، إن هو أراد أن يبدع فعليه أن يتخلّص من المعتقدات أيّاً كانت مصادرها أو مراجعها، وألّا يخضع لأيّة سلطة سياسيّة (إيديولوجيّة كما يقال اليوم)، وألّا يرتبط بأيّ نسق اجتماعي أو عائلي. يجب أن يرتفع إبداعه عن كلّ هذه الأطر الفكريّة والدينيّة والإثنيّة ليتبوّأ مكانة كونيّة متعالية على كلّ هذه الخصوصيّات. وهذا الاتجاه هو الذي كان أساس الفكر الرومانسي الداعي إلى العودة إلى الطبيعة. وقد فهم عدد كبير من الناس أنّ العودة إلى الطبيعة هي الخروج إلى الغابات والبقاء متأمّلاً أمام مشاهد غروب الشمس وأمواج البحر العاتية؛ مؤكّد أنّ هناك شيئاً من هذا القبيل يوجد في فنّ الرومانسيّة، لكنّ العودة إلى الطبيعة تعني العودة إلى الطبيعة البشريّة عارية من كلّ ما عَلِق بها من أفكار ومعتقدات، تسمّيها الأنثروبولوجيا «الثقافة». الطبيعة في مقابل الثقافة إذاً.

وعلى هذا الأساس تكون العمليّة الإبداعيّة مشروطة بالعودة إلى أعماق النفس البشريّة والغوص فيها حتى الوصول إلى تلك المنطقة التي لم تصلها اللغة ولا الصوت ولا اللون، والتي تأخذ فيها المشاعر الصور نفسها، لا يختلف فيها البكاء عن الضحك، ولا الحزن عن الفرح، ليس فيها شيء اسمه الخير وآخر اسمه الشّر. فضاء في أعماق النفس تَمَّحي فيه القياسات والمسافات والأحكام والشرائع. وكأنّي به تلك الأرض التي يتحدّث عنها ابن عربي في (الفتوحات المكّيّة)، التي يسمّيها الأرض التي خُلِقت من خميرة

آدم، وهي الأرض التي تلتقي فيها الأرواح السعيدة وفق سقراط قبل أن تنتقل إلى اليوم الآخر. في هذا الفضاء، إذاً، ليست هناك قياسات للطيِّب والخبيث، للشّر والخير، للجميل أو القبيح. هناك يغوص المبدع، يغطس في مائها ويعود مضمّخاً بسوائلها. لا يهمّه إن كان ما عادت به روحه يتوافق وقوانين الدين أو الأخلاق أو الدولة أو التوافقات الاجتماعيّة. ما تعود به روحه هو ما يؤسّس حقيقة الوجود البشري وإِنِّيَةَ الفرد.

من هذا المنطلق لا يمكننا أن نتحدّث عن حدود للإبداع، عن قوانين تؤطّره.

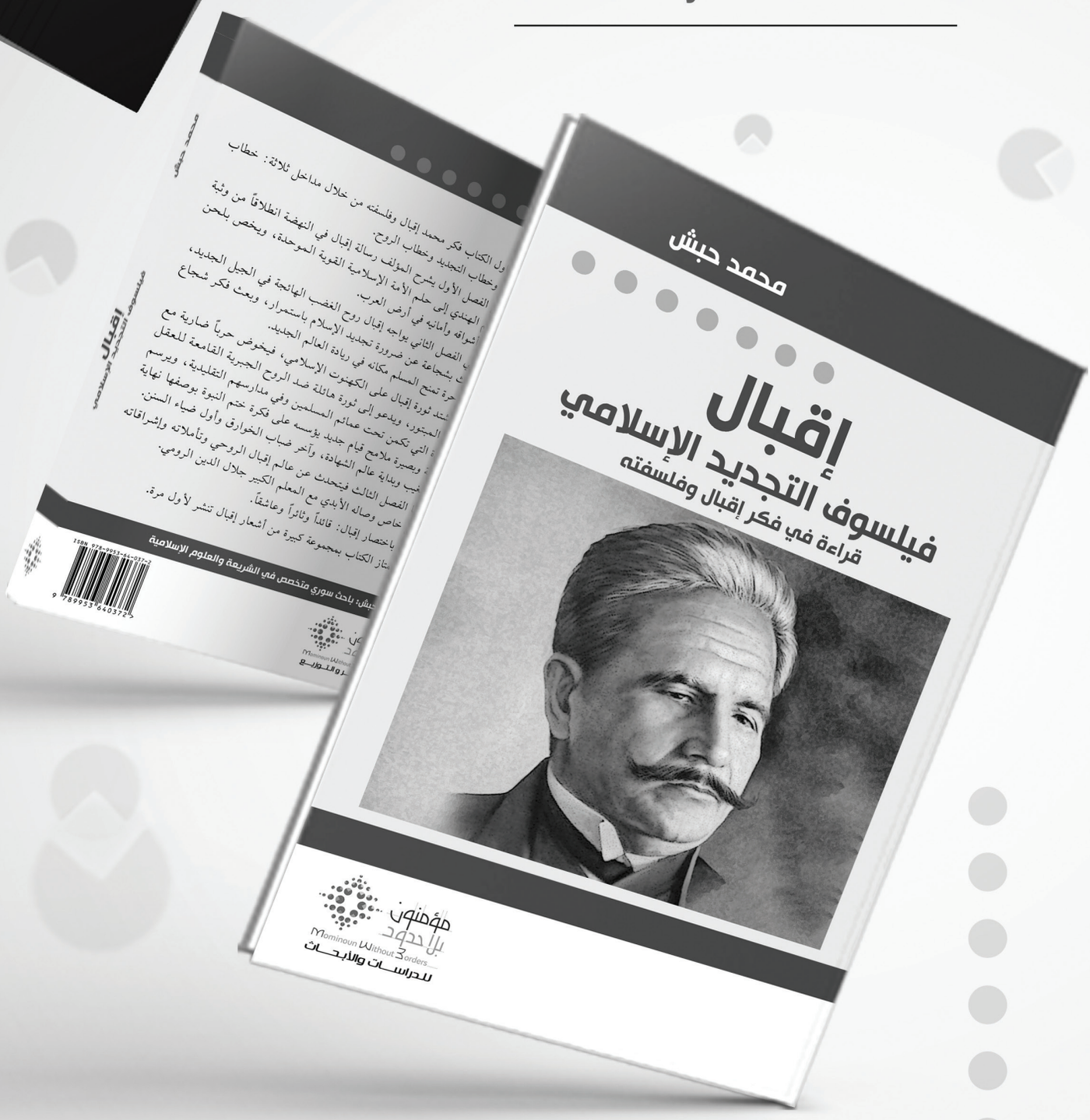
لا يمكن أن نتحدّث عن المحظور والمسموح به عندما يتعلّق الأمر بالإبداع.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com



حرّيّة الفنّ، الحرّيّة في الفنّ: بين الجماليّات والسياسة

فريد الزاهي*

سننبّه، منذ البدء، إلى أنّنا لن نتحدّث عن الفنّ عموماً، مع أنّ موضوعنا الحصري لن يتفادى القضايا المشتركة والأبعاد المتقاطعة بين الفنون كافةً، بقدر ما سيحصر اهتمامه بالفنون البصريّة. فهذا الأمر سيجعلنا نتفادى كلّ تعميم مجحف وكلّ تخصيص قسري، وسيمكّننا هذا الأمر من الانطلاق من جماليّات الصورة حصراً لا من جماليّات عموميّة قد تنطبق على مجموع الممارسات الفنيّة.

يتمثّل تاريخ الفنّ العربي في ثلاث «ثورات تحرّريّة»:
- تتعلّق الأولى بممارسة التصوير والتحرّر من العماء البصري لاسترداد البصر، باعتباره مكوّناً أساساً في الممارسة الفنيّة والوجوديّة؛
- وتتعلّق الثانية بالعودة إلى التراث البصري الإسلامي والأمازيغي (تجريد وخطّ وعلامات) لبناء حداثة بصريّة ذات هويّة محليّة وعالميّة في الآن نفسه؛
- وتتعلّق الثالثة بالتحرّر من إسار اللوحة وتحرير الفنّ من الصباغة والسند التقليدي ليغدو فنّاً فضائيّاً وتعدّديّاً بامتياز.

ميتافيزيقا الصورة في الوعي الإسلامي

هل يمكننا تناول موضوع كهذا من دون أن نتفادى طرق علاقة الإسلام بالصورة؟ فالأساس الذي انبنت عليه الصورة في الوعي الإسلامي هو التحريم، على الرغم من أنّ الصورة -كما حلّلنا ذلك في سياق سابق- خرجت من الباب لتعود إلى العالم الإسلامي من النافذة[1]. ومنذ البدء، وبالرغم من أنّ قضيّة تحريم التصوير قد تمّ تناولها في الفقه الإسلامي من باب التشريع النافي للتشبيه ولمضاهاة الخلق الإلهي، لا يمكن تحقيق فهمِ تعقّدها العميق في منظورنا إلّا من باب فينومينولوجي، يربط التحريم الشرعي بمفارقة الإدراك الجمالي. وليس من باب المصادفة أن يكون التصوير الوحيد، الذي تمّ قبوله في ما بعد صدر الإسلام، هو التصوير بالخطّ، أو الخطّ باعتباره تصويراً. ومن ثمّ إنّ هذا الاختزال للتصوير في الخطّ يرتبط بقداسة اللغة؛ ما جعل فنّ الخطّ يغزو المعمار، ويصير الصورة الإسلاميّة بامتياز. ولعلّ هذا الأمر هو ما جعل مفكّراً من قبيل الخطيبي[2] يَعدّ الحضارة الإسلاميّة حضارة العلامة وقد غدت صورة. أمّا منمنمات الحريري، فإنّها جاءت في وقت امتزجت فيه الآثار الفارسيّة والهنديّة المعروفة بهذا الفنّ بالآثار العربيّة المنكرة للتصوير، فتحلَّل بذلك التشدّد في إنكار التصوير وخلق فجوات لم تجعل مع ذلك من هذا الفنّ فنّاً معتمداً في الحياة الثقافيّة.

لنتناولْ هذا التحريم من باب الحرّيّة الآن، ولنعترفْ بأنّه عرف تقريباً ما عرفه مفهوم التصوير. فتقييد التصوير، إذا كان قد ارتبط بالشِّرْك؛ أي بتقاسم الخلق مع الخالق، وبقدرة المصوّر على خلق ما يمكن أن يأخذ مكان الربّ، فإنّ تقييد الحرّيّة نفسها قد عرف مسيراً يحرّر الإنسان من الوثنيّة ليربطه بإله واحد، ويحرّره من التصوير العيني ليربطه بالصورة المجرّدة الذهنيّة، ويحرّر العبيد ليصبحوا سواسية مع الآخرين

* مفكر وأكاديمي من المغرب.

1 . الزاهي، فريد، الجسد والمقدّس والصورة في الإسلام، أفريقيا الشرق، ط 2، 2010، ص 137.

2. A. Khatibi, Civilisation de l'intersigne, éd. IURS, 1996.

في عبادة الله. لهذا حين نتصفّح ما يكتب عن الحرّيّة في الإسلام، فإنّ مفهوم الرقّ والعبوديّة يأخذ الحصّة الكبرى؛ لأنّ «الفقهاء» يجدون أنفسهم في مأزق أمام تراكم الأدب الذي يحدّد حياة المسلم من الصبح إلى اللّيل، في النوم كما في اليقظة، في البيت كما في المسجد، وفي الفضاء الخاص كما في الفضاء العام[3]. بل إنّ أغلب هذه الأدبيّات التي تبتغي منازلة مفهوم الحرّيّة الغربي لا تتطرّق -ولو من باب التأريخ- لمفهوم المعتزلة في الاختيار وخلق الإنسان لأفعاله.

إذا كان مفهوم الحرّيّة في الوعي الإسلامي محجوزاً، فما بالك بالحرّيّة في الخلق والإبداع؟

تبدأ حرّيّة الفنّ أوّلاً من الإقرار بوجود الصورة والاعتراف بمشروعيّتها. وإذا كان مفهوم الحرّيّة فكريّاً وفلسفيّاً ذا طابع كوني، فإنّ العرب وجدت نفسها تصارع من أجل إقرار حرّيّة التصوير إقراراً بلا رجعة، وفصله عن الدين، كما يلزم فصل السياسة وشؤونها، ومن ثمّ إنّ حرّيّة الفنّ من هذا الجانب ذات بُعد تاريخي وسياسي واضح.

ليس من باب المصادفة أن يكون «تحليل» التصوير قد جاء في فترة طُرحت فيها في الوعي الإسلامي الحديث (مع الأفغاني ومحمّد عبده بالأخصّ) قضايا الحرّيّة والاستبداد، ما يمنح حرّيّة التصوير (من الناحية الشرعيّة) بُعداً جديداً قد يؤسّس لتحريره من الأبعاد التي ارتبطت به. إنّه تحرير لاعتقال الصورة في مفهوم التشبيه والإشراك، ومن ثمّ لحصرها في مفهومها الميتافيزيقي والمقدّس فقط. وكما جاء لي في بحث سابق، إنّ التصوير في بلدان منكرةٍ له وممارستَه بشكلٍ أو بآخر، بالعلاقة مع التحوّلات الثقافيّة التي عرفتها البلدان العربيّة، يُعدُّ مؤشّراً كبيراً على دخول العرب في الحداثة، بل بداية الخروج من ميتافيزيقا الألوهة للدخول في سياسة ولادة الفرد والذات sujet[4]. ما معنى ذلك؟

يشكّل تحليل التصوير وإباحته في عصر النهضة، بشكل ما، «تشريعاً» لولادة الفرد باعتباره كائناً لا يضاهي الفرد في وجوده بقدر ما يضمن كينونته في الدنيا. كما أنّه تمكين له من إحدى الحواسّ الخمس التي كانت تُعدّ من أخسّ الحواس، لارتباطها بالشهوة واللّذة، وتفكيكاً لثنائيّة البصر والبصيرة التي كانت وراء مفهوم الإيمان والعبادة. ففنّ التصوير والتشكيل يفترض العين والبصر أوّلاً قبل أن يؤدّي إدراكه إلى إعمال البصيرة والتأويل. إنّ هذه الضرورة الترابطيّة بين البصر والتصوير قد صارت مع الحداثة متّصلة بالذات الإنسانيّة لا بالذات الإلهيّة. من ثمّ التمييز بين البُعد المقدّس والميتافيزيقي للتصوير (باعتباره ظاهرة أنثروبولوجيّة متّصلة بالمقدّس وبالشعوب البدائيّة) والتصوير باعتباره ممارسة فرديّة ذاتيّة، هو ما سيمكّن العرب من دخول الحداثة، بالموازاة مع تملّك التقنية والتواصل مع مظاهر الحداثة الأخرى الغربيّة. وليس من قبيل المصادفة أن يكون تملّك صناعة الصور وتملّك التقنية أمرين متزامنين (تجربة صناعة السلاح في مصر والمغرب في نهاية القرن الثامن عشر)، بل أن تكون دهشة الرحّالة العرب والمغاربة تتّصل بالتقنية وبالتصوير معاً، مع الفارق في درجة القبول[5].

إنّ حرّيّة الفنّ تبدأ أوّلاً من الإقرار بوجود الصورة والاعتراف بمشروعيّتها. وإذا كان مفهوم الحرّيّة فكريّاً وفلسفيّاً ذا طابع كوني، فإنّ العرب وجدت نفسها، ولا تزال إلى اليوم، تصارع من أجل إقرار حرّيّة التصوير إقراراً بلا رجعة، وفصله عن الدين، كما يلزم فصل السياسة وشؤونها، ومن ثمّ إنّ حرّيّة الفنّ من هذا الجانب ذات بُعد تاريخي وسياسي واضح.

3. انظر بهذا الصدد كتابنا: الجسد والمقدّس والصورة في الإسلام.

4. «المغاربة والصّورة»، ضمن: العين والمرآة، الصّورة والحداثة البصريّة، منشورات وزارة الثقافة، 205، ص 76.

5 . انظر بحثنا «الممانعة والفتنة: الجسد والذات والصّورة في الرحلة السفاريّة إلى أوربّا» ضمن: الزاهي، فريد، الصورة والآخر، منشورات دار الحوار، سورية، ط2، 2013، ص 67 وما يليها.

وحين يتمّ الإقرار بهذه الحرّيّة في حرفيّتها ومجازيتها، يتأسّس الفن باعتباره ممارسة للتصوير له أسسه وقواعده وحدوده وآفاقه وأخلاقيّاته وأبعاده. ومن ثمّ إنّ حرّيّة ممارسة التصوير وإنتاج الصور هي أساساً تحرير للفنّ البصري من سطوة المرجعيّة الفقهيّة، مهما كان انفتاحها، وزرع له في قلب التاريخ الحديث باعتباره ممارسة إنسانيّة حاضرة لا تمسّ أبداً بقدرة الخالق على الخلق وإبداع الصور. وهذه الحرّيّة تعني أنّ أنواع التصوير (كما يفصّل فيها الفقهاء)، ممّا له ظلّ وممّا ليس له ظلّ، وممّا هو مجسّم وذو روح وغير ذلك من التفريعات بأجمعها تدخل في مفهوم الفنّ، وأنّ الحكم عليها لا يمكن أن يكون شرعيّاً أو سياسيّاً، وإنّما هو شأن جمالي. ليس ثمّة إذاً من مضاهاة؛ لأنّ خلق الصور الفنيّة لا يمسّ أبداً قدرة الخالق، بل هو أمر يدخل في باب التواصل الجمالي والمتعة الفنيّة والتعبير الوجودي. ولا أدلّ على ذلك من أنّ الخلق الإلهي هو ضرورة إراديّة محايثة للألوهة عبّر عنها ابن عربي بالحديث القدسي: «كنت كنزاً مخفيّاً فأحببت أن أعرف»[6]. فخلق الصور (أي الكائنات الإنسانيّة) أمر محسوس وحيّ وحيوي. أمّا الممارسة التصويريّة الإنسانيّة، فإنّ حرّيتها تقوم، كما يعبّر عن ذلك هانس غادامر، بارتباط الفنّ بالمقدّس وباللعب في الآن نفسه.

تمكّن الحداثة البصريّة إذاً من بلورة تصوّر للحرّيّة مرتبط بالفرد وبمسؤوليّاته الأخلاقيّاتيّة (الإيتيقيّة) التي تجعل من الفنّ مساهماً في توسيع حرّيّة الفرد في علاقته بالشرط الإنساني. فتفكيك ثنائيّة البصر والبصيرة التي أرساها الإسلام، وتحرير البصر ليغدو مكوّناً للحياة الشخصيّة والجماليّة، هو إعلان لولادة الذات والفرد مكوّناً أساساً في خريطة الوجود. فالحسّ الجماليّ لا يمكن أن يوجد إلّا بالفرد ومن خلاله، وهي ولادة توسّع من قدرات الفرد على الحياة والتعبير بحرّيّة لا تحدّ من حرّيّة الخالق، بقدر ما تؤكّدها حتى وهي تنتقدها أو تسائل شروطها.

من ناحية أخرى، تشكّل الذات (sujet) موطناً للهويّة؛ إنّها هويّة لا تقوم على «الهُو» أي الغائب، وإنّما على حضور الذات لفرديّتها. فتوقيع الفنّان للوحته مثلاً يشكّل الطابع الرمزي الذي من خلاله يتحرّر الفرد من هلاميّته، ويمتلك إبداعه باعتباره دالاً على وجوده. إنّ هذه العلاقة الرمزيّة مع اللوحة أو العمل الفني، إن كانت تشرط الفنان وتجعله موجوداً في عمله الفنّي، فهي تحرّره من كلّ محاكاة للخلق الإلهي، وتضعه في موازاة هذا الخلق، يتقاطع معه من غير أن يأخذ مكانه.

جماعة «الفنّ والحرّيّة» وأسئلة التاريخ

منذ سنتين أقام الصديق الناقد ومنظّم المعارض، اللبناني الأمريكي سام بردويل، معرضاً في مركز جورج بومبيدو في باريس خصّصه لمجموعة الفنّ والحرّيّة، التي ظهرت عام 1938 في مصر، قبيل الحرب العالميّة الثانية. وقد تكوّنت الجماعة معارضة لجمعيّة محبّي الفنون الجميلة وكلّ الفنّانين «الرسميين» الذين ارتبطوا بعلاقة وثيقة مع النظام الحاكم آنذاك، والذين روّجوا كثيراً لصور نمطيّة عن مصر. وعارضت الجماعة كذلك الكثير من الاتجاهات الفاشيّة والقوميّة في ذلك الوقت، وأدانت بقوّة الحرب العالميّة الثانية. هكذا اجتمع ثلّة من الفنّانين والنقّاد حول الفنّان جورج حنين، صديق الكاتب السوريالي الفرنسي أندري بروتو، وأصدروا البيان التأسيسي لجماعة الفنّ والحرّيّة، الذي حمل عنوان «يحيا الفنّ المنحطّ» في 22 كانون الأول/ ديسمبر 1938، بحيث منحت جماعة «الفنّ والحرّيّة» جيلاً حيويّاً من الفنّانين والمفكّرين منصة للتعبير تُعنى بالإصلاح الثقافي والسياسي.

إنّ الطبيعة العالميّة «الكوزموبوليتيكيّة»، التي كانت تميّز المجتمع المصري حينذاك، أسهمت في أداء جماعة «الفنّ والحرّيّة» دوراً فعّالاً ضمن شبكة من الفنّانين والكتّاب السورياليّين، لبناء لغة بصريّة وأدبيّة معاصرة ذات مدى عالمي بقدر رسوخها محليّاً. وقد تضمّنت الجماعة مصريين وغير مصريين، نشطاء سياسيين ولاجئين، مسلمين ومسيحيين ويهوداً وعلمانيين، ومواطنين من طبقات اجتماعيّة مختلفة، كما اتخذت الجماعة موقفاً نسويّاً قويّاً مؤيّداً للمساواة بين الجنسين ومناهضاً لاضطهاد المرأة.

6. كوبان، هنري، الخيال الخلّاق في تصوّف ابن عربي، ترجمة فريد الزاهي، دار الجمل، بيروت، ط 2، ص 158.

بهذا المعنى يغدو الفنّ موطناً ووسيلة لممارسة حرّيته، في داخل العمل الفنّي، ليكون ذلك أساساً لمختلف الأبعاد الأخرى المتعلّقة بالحرّيّة، بوصفها قيمةً وعملاً؛ أي باعتبارها جوهر الكيان الإنساني. ألم يقل أندري بروتون: «كلمة الحرّيّة وحدها ما زالت تثير حماستي اليوم، فأنا أعتقد أنّها أهل لكي تُحافظ بشكل دائم على الاستيهام الإنساني القديم»؟ وهو ما يعني أنّ مفهوم الإنسان ينهض على مفهوم الحرّيّة باعتباره حلماً وموقفاً وغايةً. إنّ لفظ الاستيهام هنا يحيل أساساً إلى تموقع مفهوم الحرّيّة بين الكون والفعل، والخفاء والتجلّي، والمبدأ والغاية.

بعد عقود متوالية عرفت فيها الفنون عموماً قدراً كبيراً من حرّيّة التعبير، من السينما إلى الفنّ التشكيلي، مروراً بالغناء، وبعد الانحسار الذي عرفته حركات التنوير بجميع أشكالها، صارت الرقابة الإسلامويّة ومعها الرقابة الذاتيّة تضرب أطنابها لتحجّم قرناً كاملاً عرف فيه الفنّ العربي الكثير من الحرّيّة ومن هوامش النقد والمواجهة

لكنّ السؤال، الذي تطرحه علينا جماعة الفنّ والحرّيّة، اليوم، هو كونها حركة طلائعيّة، استطاعت في فترة حرجة من التاريخ العربي والعالمي أن تطرح مسألة الحرّيّة بأبعادها كافةً، سواء في اختيار السوريالّيّة نهجاً إبداعيّاً أم في الانفتاح على القضايا السياسيّة والاجتماعيّة لتلك المرحلة. ولنقرّ بأنّ السوريالّيّة كانت حينها اختياراً فكريّاً وثقافيّاً يمنح الفنّ أفقاً شاسعاً في التعامل مع الواقع من خلال خلخلة النظرة الواقعيّة وطابعها التبسيطي، من ناحية، ومن خلال خلخلة مفهوم «الفنون الجميلة» ومن خلاله مفهوم الجمال نفسه، من ناحية أخرى. إنّه منفتح مهمّ سوف يكون أساساً في بلورة جماليّات جديدة تشكّل مجاوزة لثنائيّة الجميل والبشع[7]، ولثنائيّة الحلم والواقع.

والحقيقة أنّ هذا البُعد العالمي، الذي منحته جماعة «الفنّ والحرّيّة» للفنّ العربي، إن كان عُدَّ حينها تعميماً للجماليّات الغربيّة، فإنّه في سياقه الخاصّ آنذاك يُعدّ ثورة فتحت الفنّ العربي على مآلاته الكونيّة. فالتصوّر الفنّي والجمالي، الذي تبنّته تلك الجماعة، كان يحمل، في الآن نفسه، تمرّداً على ركود الإبداع والفكر في العالم العربي. ولنذكّر أيضاً بأنّ مفهوم الحرّيّة ظلّ يخترق الفكر والفلسفة الغربيين من السوريالّيّة إلى الوجوديّة. فجان بول سارتر كان يَعدّ الحرّيّة انغماساً في العالم للفعل فيه:

«لا يمكن للوجود إلّا أن يتفتق عن الوجود، وإذا كان الإنسان مندرجاً في سيرورة التوالد هذه، فلن يصدر عنه غير الوجود...، مع ذلك، إنّ «الواقع الإنساني» لا يملك إمكان الإعدام، ولو مؤقتاً، لكتلة الوجود المطروحة أمامه، فما يمكنها تحويره هو علاقتها بهذا الوجود. فبالنسبة إليه، أن يتمّ عزل كائن خاص، يعني أن يعزل ذلك الواقع الإنساني نفسه بالعلاقة مع ذلك الكائن. وفي هذه الحالة هو ينفلت منه، ويغدو بعيداً عن مرماه، ولا يمكنه الفعل فيه، بحيث إنّه ينسحب فيما وراء عدم ما. إنّ هذه الإمكانيّة لدى الواقع الإنساني في فرز عدم ما يعزله، منحه ديكارت، بعد الرواقيين اسماً: إنّه الحرّيّة»[8]. بيد أنّ هذا المفهوم للحرّيّة، الذي اخترق الفلسفة الغربيّة، يمكّننا من القول: نعم إنّها الحرّيّة الفرديّة في خلوتها وانعزالها. وهي ضروريّة لخلق الفرد الواعي، غير أنّها لا تكتمل لدى سارتر إلّا بحرّيّة أوسع هي الالتزام؛ أي حرّيّة البُعد الإنساني العام.

من هنا يبدو كيف أنّ الفنّ العربي، من خلال هذا الارتباط الكبير بحركيّة الفكر والفنّ الغربيين، كان يحمل شرارة العالميّة، من خلال مفهوم كونيّ هو الحرّيّة، وأنّ هذه الحرّيّة شاملة في الفكر كما في الفنّ، في الفعل كما في التصوّر، في العمل الفني كما في ذات الفنّان.

7. Cf. Murielle Gagnebin, Fascination de la laideur, éd. Champ Vallon, 1994; U. Eco, Histoire de la laideur, Flammarion, 2007.

8. Sartre, L'Etre et le Néant, Gallimard/Tel, 1976, p. 77.

حرّيّة الفنّ أم الحرّيّة في الفنّ؟

حين بدأتُ طرحَ موقع التصوير والصورة في الوعي الإسلامي، فذلك لأخلص إلى أنّ هذا الخوف من الصورة، الذي وسم بدايات تكوّن الوعي الإسلامي، وعلى الرغم من مرور أكثر من قرن من الزمن على تطوّر فنون التصوير في العالم العربي، بدأ يعود وبشكل حثيث في مطالع القرن الحادي والعشرين. فبعد عقود متتالية عرفت فيها الفنون عموماً قدراً كبيراً من حرّيّة التعبير، من السينما إلى الفنّ التشكيلي، مروراً بالغناء، وبعد الانحسار الذي عرفته حركات التنوير بجميع أشكالها، صارت الرقابة الإسلامويّة ومعها الرقابة الذاتيّة تضرب أطنابها لتحجّم قرناً كاملاً عرف فيه الفنّ العربي الكثير من الحرّيّة ومن هوامش النقد والمواجهة.

وهكذا لا يزال ثالوث بوعلي ياسين المحرّم يحمل راهنيته، بل لنقل إنّ هذا الثالوث المحرّم قد تعزّز أكثر مع العودة العارمة للمقدّس في المجتمعات العربيّة المعاصرة في العقود الأخيرة، بعد انحسار المدّ القومي والعلماني. فإذا كان الفنّ الفلسطيني طيلة عقود عديدة، ومعه تجارب عديدة في الفنّ العربي، قد جعل من تحرير فلسطين حلماً كبيراً أسقطه أحياناً في التعبيريّة المباشرة وأخرى في البلاغة الجماليّة الواضحة، فإنّ هذا المنزع ظلّ موازياً لتجريب فنّي عربي بات مهموماً بالتحرّر الجمالي الداخلي من إسار الفنّ الغربي وتقاليده.

وإذا كانت جماعة الفنّ والحرّيّة قد مارست الحلم باعتباره ممارسة فنيّة ووجوديّة (كما لدى أندري بروتون)، فإنّ أحد أبعاد ثورتها يتمثل في مجاوزة الواقعيّة من جهة، والتجريد الهندسي الذي طبع الفنون الإسلاميّة من جهة أخرى. وتلكم هي الأسس التي ستنبني عليها حداثة الفنّ العربي، والتي سوف تسلك سبلاً متعدّدة، غير أنّ أغلبها سوف يمزج بين استعادة مكوّنات الصورة والعلامة في التراث العربي (وتراث الأقليّات) والمحلّي الإسلامي لبناء تصوير عربي جديد.

ففي العراق، كما في مصر ولبنان وتونس والجزائر والمغرب، سوف تكون الستينيّات والسبعينيّات مرحلة بلورة فنّ حديث، لم يبتعد عن السوريالّية والواقعيّة إلّا لبناء هوّية فنيّة جديدة تقوم على الحرف (شاكر حسن وجماعة البُعد الواحد)، وعلى التجريد المستوحى من الفنون التقليديّة (مدرسة الدار البيضاء)... وهكذا سوف نجد أنفسنا أمام تطوّر جمالي لمفهوم الحرّيّة يجعل منها سياقيّاً مفارقة غريبة: فبعد أن كان هذا المفهوم يشكّل انفلاتاً من المحليّة ومن التراث لمعانقة الكونيّة، صار انغراساً في هذه المحليّة وسعياً نحو العالميّة.

الحرّيّة في الفنّ العربي المعاصر

تتمثل «الثورة الثالثة» في الفنّ العربي في التحرّر من أسار اللوحة وقيودها. بيد أنّ هذا التحرّر الذي خلق قطيعة في الفنّ الغربي بدأ مع مارسيل دوشان في مطالع القرن الماضي، وسيمتدّ على مدى النصف الأوّل من القرن العشرين، وسيكون هنا، ومرّة أخرى، ملائماً تماماً لبنية المجتمع والذهنيّة الغربيّة. كيف ذلك؟

في بحث سابق، توصّلنا إلى أنّ مسير الفنّ العربي والغربي متعاكسان بشكل ما لينتهيا إلى التجربة المعاصرة نفسها. فإذا كان الفنّ الغربي قد بدأ بالتصوير التجسيمي التشخيصي منذ الإغريق لينتهي إلى التجريد، فإنّ الفنّ العربي بدأ بالتجريد لينتهي إلى التشخيص. أمّا العودة إلى التجريد في الخمسينيّات والستينيّات، فإنّها جاءت لضرورتين: الاتصال بالتجارب الفنيّة الغربيّة (كما هو الأمر لدى شفيق عبّود والجيلالي الغرباوي) أو استيحاء العلامات والصور المحليّة (كما هو الأمر لدى أحمد الشرقاوي ومحمّد خدة). بيد أنّ هذا المسير في الفنّ العربي لا يتّسم بالوضوح بقدر ما ظلّ موسوماً بالتداخل وبتعايش الجديد مع القديم.

أمّا استيحاء الجسد والفضاء في المنشأة الفنيّة (installation) والمنجزة الفنيّة (performance)، فإنّه إن كان يعود إلى عالميّة هذه الأشكال الغربيّة، فإنّ تربته في العالم العربي أشدّ قوّة، بالنظر إلى أنّ النظام العقلاني الذي وسم التطوّر الرأسمالي لم يمسّ لدينا مناحي الحياة كافةً. فنحن لا نزال نجد بالتوازي مع مظاهر الحداثة أنماط العيش السابقة كافةً. كما أنّ سيادة العوائد ذات العلاقة بالدين أو بالمعتقدات

الشعبيّة قد ضمنت استمراريّة هذا التعايش واستمراريّة أنماط العيش الجماعي بالموازاة مع نمط العيش الفرداني.

لقد ضمنت هذه الهجنة استمراريّة الموروث الشعبي الذي كان رولان بارث قد نعاه في الغرب في رسالته إلى عبد الكبير الخطيبي[9]. وهذه الهجنة المتمثلة في الأسواق وفي مظاهر التواصل في الحياة الاجتماعيّة تشكّل، في نظرنا، تربة خصبة ومورداً ثريّاً للفنّ المعاصر.

مفهوم الحرّيّة في الفنّ يتصرّف في كلّ الأزمنة. إنّه مفهوم فلسفي فكري يجاوز الفنّ ويستقرّ فيه في الآن نفسه. ينتظم كيانه وبنيته، وينفتح في الآن نفسه على السياسي والتاريخي. فلا حرّيّة إذاً إذا كانت تنحصر في مجال دون غيره، من غير أن تخترق الوجود الإنساني كلّه زمناً وفضاءً.

حرّيّة النقد في الفنّ العربي

مقارنة مع الخطاب الأدبي، مثلاً، يمكن القول إنّ الفنّ العربي الحديث والمعاصر، مهما كانت واقعيته وجذوة النقد فيه، قد ظلّ متمحوراً حول النظرة الشخصيّة للفنان. والحقّ أنّ التكثيف البصري الذي يطبع العمل الفنّي وخصوصيّة التعبير باللون والخطّ والصور، أمور تجعل الفكرة أكثر قابليّة للتأويل منها في الكتابة الأدبيّة. مع ذلك، إنّ هذه الكثافة البصريّة هي مصدر قوّة العمل الفنّي، الذي يحكي في لقطة واحدة ما تحكيه الرواية مثلاً في عشرات الصفحات. الفنّ التشكيلي بهذا المعنى أقرب إلى الشعر منه إلى الرواية، حتى لو كان التصوير تشخيصيّاً أو واقعيّاً.

وقد أدرك الفنّ العربي قوّته هذه منذ مطالع القرن الماضي، بحيث إنّ الرؤية الاجتماعيّة المهورة بغنائيّة شخصيّة قد طبعت تجارب العديد من الفنّانين، من محمود سعيد إلى إنجي أفلاطون مروراً بالجزّار ولؤي كيالي وغيرهم. غير أنّ التجارب الجديدة التي اعتمدت التجريد والتجريد المشخّص والتعبيريّة منحت الفنّ العربي منفتحات جديدة تطرح قضايا وجوديّة ورمزيّة وذاتيّة وجعلت المنحى الجمالي المتّصل بالذات أقوى وأعمق.

لقد أدرك الفنّان المعاصر أنّ اللوحة، بالرغم ممّا تمنحه للفنّان من ممكنات تعبيريّة، لا تسع تعدّديّة خطابه وحركيّتها، خاصّة مع الاستغلال الحرّ للفضاء وتطوّر التكنولوجيا البصريّة وما توفره من إمكانات تعبيريّة. تمكّن هذه التعدّديّة من مسرحة النقد ومن توسيع حرّيته وعناصره ومكوّناته. فقد أصبح الفضاء العمومي والجدار والشارع مجالاً لاستثمار ممكنات التعبير والنقد. وأعمال وليد رعد ورائدة سعادة ومنير الفاطمي وفيصل سمرة، مثلاً، تبلور منظوراً نقديّاً للمجتمع العربي ينبني على المشهدة الحركيّة والرمزيّة التي تمكّن منها المنشأة والمنجزة الفنيّة.

لقد أبانت تجربة «الربيع العربي» عن قدرة الفنون البصريّة على أن تكون تعبيراً في الواجهة عمّا يتأجّج في المجتمعات العربيّة من تعطّش للحرّيّة والكرامة. ففي تونس، مثلاً، وبعد سنوات من الحصار على الفنون البصريّة، صارت جدران الشوارع مجالاً للملصقات والتعبيرات التصويريّة والغرافيتيّة. أمّا في مصر، فقد تطوّر فنّ الغرافيتي بشكل لافت للنظر، وأبان عن قدرة الفنّان على أن يجعل من الشارع فضاءً للنقد والإبداع والتعبير والبحث عن الحرّيّة[10]. ومن ثمّ إنّ التوق إلى الحرّيّة كما عيْش الحرّيّة ينتجان تجارب فنيّة تعيش الحرّيّة في غيابها وحضورها، كما في تحوّلات غيابها وحضورها.

9 . بارث، رولان، «ما أدين به للخطيبي»، ضمن: الخطيبي، الاسم العربي الجريح، ترجمة م. بنيس، دار العودة، 1980، ص 13.

10. انظر دراستنا: «الغرافيتي فنّ المقاومة والمواجهة»، ضمن: الزاهي، فريد، فتنة الحواس، كتابات عن الفنّ العربي المعاصر، توبقال، 2016، ص 69 وما يليها.

تاريخ الحريّة هل هو تاريخ الفنّ العربي؟

وأنا أحرّر هذا المقال، وجدت نفسي أنغمس في تاريخ الفنّ العربي (والإسلامي عموماً)، بل لأقلْ إنّني وجدت نفسي أنغمر في تاريخ التصوير في الثقافة العربيّة. هل الأمر مصادفة؟ إذاً، لماذا تتواشج الأسئلة لتغرس نفسها بعيداً في الذاكرة والتاريخ؟

منذ شهور قليلة فقط، انتهيت من ترجمة كتاب لفيلسوف سينغالي مبدع هو سليمان بشير دياني عن علاقة محمّد إقبال وليوبولد سيدار سنغور ببرغسون، صدر مؤخراً عن دار توبقال[11]. يرى سنغور أنّ الفنّ الأفريقي يمثّل نموذجاً للحرّيّة والتحرّر: «فمهما شدّدنا على ذلك، كما يقول سليمان بشير دياني، فلن نوضح إلى أيّ حدّ، كلّ جوانب فكر سنغور، من نظريّة المعرفة الحدسيّة إلى أنطولوجيا القوّة الحيويّة أو السياسيّة، تشكّل وجْهات اتخذتها فلسفته للفنّ الإفريقي»[12]. أمّا محمّد إقبال، فإنّه يربط بين صيرورة الإنسان فرداً والاجتهاد؛ أي الإبداع بحرّيّة. يضيف المؤلف بصدده قائلاً: «إذ إنّ النموذج لم يعد هو الميكانيكا السماويّة، وإنّما الاخْتيار الحيّ حيث الدَّفعة الحيويّة لا تكفّ عن الاشتغال. فلما كانت الحياة ابتكاراً وإبداعاً (لأنّ الله كلّ في خلق متجدّد)، فإنّ الفعل الإنساني يتمثّل في المضاهاة المستمرّة لحركة الحياة نفسها. ذلكم ما يعنيه للإسلامِ نشرُ الحداثة التي يحملها في أحشائه، والتي لا علاقة لها بالتقنيّة أو بهندسةٍ للتكييف مع شيء خارجي عن الذات ويُسمّى «حداثة». إنّ مفهوم «إعادة البناء» لا يلزم فهمه كتكييف أو محاكاة (لنموذج خارجي أو محاكاة النفس، رغبة في تكرار الذات)، وإنّما كاستعادة لمبدأ حركة، ومن ثمّ كخروج من التحجّر الذي بدأ في القرن الثالث عشر الميلادي. إنّه التحديد الواسع والكوني الذي يجاوِز الدلالة الشرعيّة الوحيدة للاجتهاد. وهو السبب الذي يجعلنا نقول حينها إنّ المجتهد؛ أي الشخص الذي ينتج جهد التأويل، ليس مخالفاً للمجاهد؛ أي الشخص الذي يجدّد النهضة والانبعاث ويحققهما، مضيفين أنّ الأمر لا يتعلّق بالأفراد أو بـ«أبطال»، بقدر ما يتعلّق بحركات سوسيوسياسيّة؛ أي ثقافيّة»[13]. ثمّة، إذاً، في التاريخ، كما في الفكر، كما في التعبيرات الفنيّة المختلفة، تواشجات كبرى بين الحرّيّة والإبداع، وبين الاجتهاد والخلق، ضمن صراع عميق يخترق التاريخ بين الخوف من الصورة والتصوير والإبداع، وبين تحرير الصورة والتصوير والتصوّر والإبداع.

ها نحن أولاء إذاً نقفل الحلقة التي بدأناها من غير أن نغلقها كلّيّة؛ فمفهوم الحرّيّة في الفنّ يتصرّف في كلّ الأزمنة؛ إنّه مفهوم فلسفي فكري يجاوز الفنّ، ويستقرّ فيه في الآن نفسه. ينتظم كيانه وبنيته، وينفتح في الآن نفسه على السياسي والتاريخي. فلا حرّيّة إذاً إذا كانت تنحصر في مجال دون غيره، من غير أن تخترق الوجود الإنساني كلّه زمناً وفضاءً.

11. دياني، سليمان بشير، برغسون ما بعد الكولونيالي، الفلسفة الحيويّة لدى ليوبولد سيدار سنغور ومحمّد إقبال، ترجمة ف. الزاهي، توبقال، 2018.

12. المرجع نفسه، ص 19.

13. نفسه، ص 59.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر الآن

(ورقيا)

سلسلة الندوات

صدر إلكترونيا

www.library.mominoun.com

بين التحكّم والتحرّر في الفنّ المعاصر

شربل داغر*

ينطلق المقال ابتداءً من واقعِ حالٍ بات مكشوفاً، بعد بريق السنوات الزاهية حول «نهاية التاريخ» و«انفتاح الحدود» و«انكشاف الآفاق». لم يعد يختلف اثنان في أنّ ما يتيحه حراك العولمة الجاري؛ إذ يبيح تنامياً في التواصل الآني وغيره، ينتهي، في حاصله، إلى مزيد تحكّمٍ في التواصل بين أطرافه ومضامينه.

ففي الحراك تتّسع دوائر التواصل، ومعها دوائر التنميط أيضاً؛ إذ إنّ «الجماهيريّة» الواسعة، التي تتحصّل، تقود إلى ما يمكن تسميته بالتحكّم، من جهة القادرين على إدارة التواصل وفق وسائله الحديثة؛ وتقود إلى ما يمكن تسميته، من جهة المبدعين، بالتسويق المَيَسَّر والسريع. وهو ما يجعل السوق تتّسع، وتتحوّل موادّ الإبداع إلى «بضاعات جماهيريّة» قابلة للتلقف الانفعالي السريع.

ينطلق مقالي من سؤال الفنّ الراهن عمّا يفعله، فيتحقق ممّا يقوله الفنّ عن نفسه في دعاوى الفنّانين لأنفسهم، وبين ما يندرج فيه عمل الفنّانين في المجتمعات، بين المتحف وصالة العرض والبلديّة والوزارة وغيرها، ساعياً من وراء ذلك إلى استجلاء لحظة الفنّ: ولكن وفق أيّ خطاب؟ وفق أيّ مفاهيم؟ هل يكفي خطاب الجماليّة في ذلك؟

هذا القول يتعيّن، إذاً، في التحقّق من تصدّع الجماليّة كفلسفة، كمذاهب «عقيديّة»، فيتنبّه إلى التعدديّة الثقافيّة والقيميّة (لا النسبيّة) التي باتت تسم درس الفنّ أينما كان: هل يمكن الاكتفاء ـ والحال هذه ـ بمسألة بناء «معايير» وحسب للفنّ؟ أيّ معايير؟ ما الذي يحدّدُها بحيث تكون متعيّنة وجامعة في آنٍ واحد؟ أليس للجماليّة أن «تأتي بعد» وحسب، وأن تكتفي «بما صار»، لا بما له أن يكون؟ أَلِلجماليّة أن «تتبع» حركة السوق وتجديدات التقنية؟

ماذا يفعل الفنّ راهناً؟

لفظ جديد دخل الخطاب عن الفنّ منذ تسعينيّات القرن الماضي على الأقلّ هو: «المعاصر» (contemporain)، وبات يتعيّن وحده أو إلى جانب اللفظ القديم: «الحديث». وكان استعمال هذا اللفظ الجديد إيذاناً بسقوط أيّ أمل بتجدّد الحداثة نفسها، ما دام أنّه قطعَ مع السلالة الحديثة («حديث»، «عابر للحداثة»، «ما بعد حداثة» وغيرها مِمّا عاش عليه الخطاب منذ قرنَين على الأقلّ).

يبدو اللفظ في مبناه أكثر رسوخاً من سابقِيه، بل أكيداً مِمّا يتحدّث عنه. إلّا أنّ تحرّياً أوسع يفيد أنّه لفظ «فارغ» بمعنى ما، أو لا يقوى على تحمّل حمولات اعتقاديّة شديدة وثقيلة بمعنى ما. فهو يشير وحسب إلى «الزمني المحايث»؛ أي إلى ما يحدث هنا وهناك، على أنّ ما يحدث هو وليد العصر الذي يصدر عنه ويصبُّ فيه. وهي حمولة خفيفة إذا قورنت بسابقاتها، التي حملتْها الألفاظ الاصطلاحيّة الأخرى؛ حيث إنّها كانت تشير إلى حمولات فلسفيّة وإيديولوجيّة تحيل على القطيعة والتجدّد والتقدّم الشديد صوب أفق موعود.

* مفكر وأكاديمي من لبنان.

وجب، إذاً، إعادة التفكير في «المعاصر» بوصفه مفهوماً يفضي إلى ممارسة، ويطمح إلى تخطّي السباق المجنون الذي شهدَه المشهد التشكيلي منذ العقود الأولى في القرن العشرين، التي انبنى فيها الفنّ وفق علاقة باتت لازمة بينه وبين المعتقد الفلسفي والإيديولوجي. هذا «اللزوم» بين الفنّ وصياغة معنى جديد (لتأسيس المذاهب والتيّارات والموجات) تحدّث عنه بيار بورديو في كتابه (قواعد الفنّ)، بل عيَّنه تاريخيّاً ابتداءً من عمل المصوّر الفرنسي إدوار مانيه. وما تحدّث عنه بورديو قابلٌ للمتابعة والفحص في مجمل المذاهب التي تتابعت بعد الانطباعيّة وحتى اليوم.

في الحراك تتّسع دوائر التواصل، ومعها دوائر التنميط أيضاً، إذ إنّ «الجماهيريّة» الواسعة التي تتحصّل تقود إلى التحكّم، من جهة القادرين، على إدارة التواصل وفق وسائله الحديثة؛ وتقود إلى ما يمكن تسميته، من جهة المبدعين، بالتسويق الميَسَّر والسريع. وهو ما يجعل السوق تتّسع، وتتحوّل موادّ الإبداع إلى «بضاعات جماهيريّة» قابلة للتلقف الانفعالي السريع

موجة «المعاصر» تُوقف هذا السباق -إن جاز القول- وتبطل كذلك «الآجال المستحقّة» التي وعدت بها الحداثةُ غيرَها؛ إذ كانت هذه موعودة، وما لبثت أن أصبحت معلّقة أو مؤجّلة في انتظار موجة أو تيّار أو مدرسة حداثويّة جديدة.

«المعاصر» أراحنا بمعنى ما من الانتظار، مِن توقّعِ حدوثه السعيد...، هذا الوعد الذي لن يأتي، على ما خبرنا في عصر بلغت فيه البشريّة، على الرّغم من جنّاتها الموعودة في خطاب الحداثة الإيديولوجي والسياسي، أبشع المجازر وأعمقها في تاريخ الإنسانيّة المعروف.

أوقف الحديث في «المعاصر»، أو أبطل بمعنى ما «الصعود الظافر» لخطاب الحداثة ومتعلّقاته، إلّا أنّ «حياديّة» أو «برودة» خطاب «المعاصر» لا تخفيان -وفق ما سنتبينه في هذا المقال- انتظاماً بين ما يقوله خطاب الفنّانين عن فنّهم (ومعهم نقاد ومنظّرون ومؤسّسات عرض وغيرها)، وما يقوله درسٌ تداوليٌّ لهذا الحراك ذي الأسباب المعقّدة في دوافعها وتجلّياتها.

إلّا أنّ لـ«المعاصر» حسنة أو فضيلة، وهي التنبّه إلى تغيّرات أصابت المشهد الثقافي والفنّي والأدبي عموماً، وما كانت الألفاظ الاصطلاحيّة السابقة تلحظها أو تنصرف إلى رصدها ودرسها. وسيتعيّن الدرس التداولي، في هذا الخصوص، بخطاب فلسفي (موصول بعلوم إنسانيّة أخرى)، سيتعيّن عند: تيودور أدورنو، وولتر بنيامين، ومارشال ماكلوهان، وأندريه مالرو وغيرهم، وقد استرعاها، بفعل معايناتها وتحققاتها، حدوثُ تغيّرات عديدة وعميقة الأثر في الدورة الثقافيّة عموماً، ابتداء من التجربة الأمريكيّة خصوصاً. وهو ما أجمعُه في الحديث عن «بضاعات ثقافيّة»، بدل الحديث السابق عن لوحة أو معرض وغيرها، بألفاظ فخمة و«راقية». وهو ما يمكن التنبّه إليه أيضاً في بروز المؤسّسات الثقافيّة، ولا سيّما المتحف، فاعلاً في دورة التداول الفنّي، إذ ما عاد دورُه يقتصر على الوساطة وحسب، وإنّما على التأثير المتمادي على ما «ينتجه» واقعاً بينما يعرضه.

الحديث عن «المعاصر» يعني -ضمنيّاً على الأقلّ- الحديثَ عن العولمة؛ بل يقول البعض إنّ الحديث عن فنّ «معاصر» لا يعدو كونه الحديث عن «عولمة موفقة». فالمعاصر ما عاد يعني وجهة لازمة للحضارة، للتمدّن، للفنّ، لأيّ إبداع، بل بات يعني التساوي والتبادل واحترام الجميع، بل قدرة الجميع على صنع الفنّ العالمي: أبَلَغْنا الحريّة فعلاً في فنّ العالم؟

هذا ما قامتْ عليه فكرة معرض «سحرة الأرض» في باريس في العام 1989، التي حملت في عنوانها الفرعي: «أوّل معرض عالمي للفنّ المعاصر». تلافى منظّمو المعرض حينها وضع لفظ «الفنّ» فيه، متنبّهين إلى اختلافات تعريفات الفنّ وصيغه الملموسة من بيئة إلى أخرى... وأرادوا من «السحر» الحديثَ عن الأثر المدهش الذي تحدثه أعمال الفنّ في تلقيها. يقول جان-هيبير مارتين، قوميسير المعرض،

في «الدليل»: «إنّ السؤال الأساسي المطروح هو أن نعرف لماذا يتمُّ تفسير أشياء وتقديرُها ومحضُها القيمة وفق معنى جديد غير معناها الذي أوجدناه لها؟ إذا نجحنا في رفع سوء التفاهم هذا، فإنّ نتائجه باهرة؛ ذلك أنّ الشيء يستعيد نوعاً من الحياة الثانية بعد أن نسبنا إليه أحياناً معنى ما كان له».

هذه «الحياة الثانية» هي –واقعاً– الحياة الوحيدة الممكنة في العولمة المتفاقمة في السنوات الأخيرة. وهو ما أستدلُّ عليه من خلال مؤشّرَين:

– سوق الفنّ.
– دور المتاحف والبينالات في إنتاج الفنّ، وليس في عرضه فحسب، وعلى نطاق عالمي.

لو توقّف المتابع عند أرقام المبيعات في العام 2006 (وهو ما يتوافر في صورة وافية قابلة للدرس والفحص)، لتنبّهَ إلى أنّ عائدات الفنّ بلغتْ في العالم ما يوازي 11 مليار دولار في المزادات العالميّة؛ وزادت المعدّلات 20 في المئة عمّا كان عليه «انفجار» الأسعار الفنيّة «الهائل» في العام 1989. ولو اقتربَ المتابع من هذه الأرقام لتبيّن له أنّ الارتفاع بلغ ثلاثة أضعاف ما كانت عليه، وأنّ الزيادات هذه أصابت موادّ «الفنّ» بالنسب عينها التي أصابت الموادّ الأوّليّة.

هذا ما قامت به المجلة البريطانيّة (Art review)، التي رصدتْ وجمعتْ وحلّلتْ معدّلات الارتفاع هذه. ويمكن للمتابع أن يفحص دلالات أخرى تقع في الاقتصاد السياسي قبل اقتصاد الفنّ نفسه، وهو أنّ بلداناً جديدة في قوّتها الاقتصاديّة (مثل الهند والصين وغيرها) باتت تظهر في سوق الفنّ كذلك، كما ظهر في مبيعات الفنّ الهندي، على سبيل المثال، حيث إنّها بلغت 70 مليون دولار، وما تجلّى في المزادات العلنيّة أيضاً في دبي في العام 2006...، وهو ما ظهر مع بروز مقتنين جدد مثل الروس والصينيين والعرب (وإن بنسبة أقلّ).

إنّ وجهة العولمة قديمة، لكنّها تتعيّن في سرعة ووتيرة مختلفتَين عمّا كانت عليه في ظروف وسياقات أخرى، قد يكون الدليل عليها تواقت المعلومات الواحدة أينما كان، بخلاف انتقال المعلومة الذي كان يحتاج إلى مدد زمنيّة بالضرورة، وإن تسارعت.

بات على الفنّان أن ينظر إلى هذه الوجهة، وأن يعمل وفق مقتضاها لكي يكون في السباق على الأقلّ، فكيف إن طلب مواقع متقدّمة فيه؟ يكفي المتابع أن يتابع معروضات البينالات الكبرى، وأن يستمع إلى شكاوى أو تكيّفات أصحاب صالات العرض لكي يفهم شيئاً من تغيّرات هذا المشهد.

كان الطالب اللبناني أو المصري يحتاج إلى أن يذهب إلى باريس أو روما لكي يدرس قسماً من تحصيله الفنّي، أمّا اليوم، فقد يحتاج إلى الإقامة المستدامة فيها، وهو ما يمكن للمتابع أن يلحظه، في البلدان العربيّة، غداة الحرب العالميّة الثانية، بين ما كانت عليه من وعود ومشروعات في بناء حياة فنيّة سويّة (من أكاديميّات ومتاحف وصالات عرض وتشكّل مقتنين وسوق محليّة وغيرها)، وما آلت إليه هذه الوعود والمشروعات في العقود الأخيرة.

يقول جان بودريار في: (نهاية الحداثة أو عهد الشّبْهة): «لم تعد الحداثة موجودة: كلُّ شيءٍ حاليٌّ (أو راهن)»، لكي يمهّد بذلك للحديث عن «عهد الشّبهة»[1]. ويستعير بودريار صُوَر «الهيبرمارشيه» (المجمَّع التجاري الكبير في الولايات المتّحدة الأمريكيّة) لكي يتحدّث

1. Jean Baudrillard: La fin de la modernité ou l'ère de la simulation, Encyclopédie Universalis, vol 17, pp 26- 35.

عن هذا العهد الناشىء؛ وهو عهدٌ أطاح بالقرية وبالمدينة: إذا كان السوق يقع في وسط البلدة أو المدينة، وينبني وفق مقتضياتها، فإنّ «الهيبرمارشيه» هو الذي بات ينشئ «الجماعة السكّانيّة». هكذا جعل من المجمَّع التجاري (الذي قضى على الدكّان والمؤسّسة الصغيرة، والعلاقات الأليفة) وسيلةً لتعيين علاقات متغيّرة قوامها الاتساع والغفليّة وغيرها.

لو شئتُ اتباع الصورة عينها، لقلتُ إنّ المتاحف والبينالات الكبرى قضت على صالات العرض والمقتني الصغير والناقد والجمالي وغيرهم. كيف للخطاب الجمالي أن يتكفل بالفنّ، بالعمل الفنّي، إن كانت الظروف التي ينبني فيها الفنّ قد تبدّلتْ هي نفسها؟

أَلنا أن نكون على الشرفة، ومارّين في الشارع، في الوقت عينه، مثلما قال أوغست كونت؟ أهذا ممكن؟ هل يقوى الخطاب على حفظ «المسافة» التي تحدّث عنها بنيامين؟

ألنا أن نتحدّث عن خطاب جمالي من دون أصل؟ أي أن يعترف الخطاب سلفاً ويقبل بكلّ أشكال الفنّ، وباحتمالاته؟ أَلِلخطاب الجمالي أن «يأتي بعد»؟

سبق لي في كتابي: (العين واللوحة: المحترفات العربيّة) أن أطلقتُ على الخاتمة تسمية: «خاتمة إشكاليّة»، وطرحت فيها السؤال منذ العنوان: «هل «انتهت» اللوحة المسنديّة»؟[2] وأردتُ من ذلك التوقّفَ عند المسألة الآتية: عالجتُ، في كتابي هذا، «توطّن» اللوحة القماشيّة في البيئات العربيّة المختلفة، وانتهيت إلى طرح السؤال ما إذا كانت هذه اللوحة؛ إذ تتأكّد في حضورها العربي المختلف الأوجه، تختفي وتندثر لصالح تجريبيّة متعدّدة الوسائل والحوامل الماديّة؟ وهو سؤال عن خروج اللوحة من التشكيل المألوف.

«سؤال الفنّ» لمؤلّفه البريطاني نايغل ووربيرتون يفشل في تقديم جوابٍ شافٍ عن السؤال المطروح، بين ما يطمح إليه في بداية كتابه وما ينتهي إليه في ختامه[3]. وما فشلَ فيه لا يعيّن ضعفه، بل صعوبة السؤال نفسه، ما أُدرجه في سؤال آخر، أكثر بدهيّة: هل يقوى الخطاب عن الفنّ على تعريف نفسه؟ وهو ما أُتبعه بسؤال آخر: كيف للخطاب الجمالي أن يتعيّن بين «توحّد» السوق و«تشظّي» الفنّ؟

هذا السؤال يصيب تاريخ الفنّ في المجتمعات والثقافات وبين الأفراد، ما دام أنّنا لسنا في صددِ تمرينٍ نظري أو كتابي، وإنّما أمام باب إشكالي فلسفي بامتياز، وهو غير أسئلة الفلسفة النظريّة المجرّدة، بل يتناول ما يمكن للخطاب الفلسفي أن يكون عليه في معاينته وفحصه لِما يجري.

هذا سؤال يعيد الخطاب الجمالي إلى أسئلة بديهيّة طالما تجاهلَها منذ هيغل على الأقل، حين أسقط الفنَّ -وإن توسّله- لصالح مثال فلسفي مجرَّد على الرغم من كلّ تعييناته وحمولاته. ومِمّا تجاهله أيضاً، وله أن يعيد النظر فيه، هو تأثير المذاهب الجماليّة على إنتاج الفنّ على ما ظهر في العديد منها، ولا سيّما المتأثرة بالماركسيّة وروافدها.

خطاب الفنّ لم يسلم، إذاً، مِمّا أصاب خطاب الفلسفة نفسه، ولا سيّما بعد أن تحوّل إلى خطاب «عقيدي» تناسى أوّلَ دروس الفلسفة في الجدل الإغريقي، وهو الجدل نفسه، حتى «البيزنطي» منه. أليس على الخطاب الجمالي أن «يأتي بعد»، بدل التطلّع أو التنطّح لرسم الفنّ قبل حدوثه نفسه؟ كيف لنا، إذاً، أن نفهم مثل هذه التغيّرات؟

2. داغر، شربل، «العين واللوحة: المحترفات العربيّة»، المركز الثقافي العربي، بيروت -الدار البيضاء، 2006، ص ص 227-238.

3. Nigel Warburton: The Art Question, Routledge, London and New York, 2003.

نسق جديد للتداول

يحار الدارس في فهم ما يجري، مع أنّه يتحقق من تدافع ظواهر وعلامات ومعطيات ومؤشّرات كافية لكي يستدلّ بها على حصول التغيّر، الذي قد يكون بالغاً أو محدوداً. انساق البعض، في تفسير ذلك، إلى تغيّر النظام الدولي (سقوط «نظام الجبّارين»)، أو إلى «توحّش» النظام النيو-ليبرالي، أو إلى نسق «القرية الكونيّة» المتأكّد في التواصل الجماهيري، الآني والمتواقت.

هذا ما حاولتُه بالوقوف عند أربعة مؤلّفين تعود تآليفهم إلى النصف الأوّل من القرن العشرين، بعد أن وجدتُ في مؤلّفاتهم التعبيرات النظريّة الأولى لفهم هذه التبدّلات، وهم: والتر بنيامين، وتيودور أدورنو، وأندريه مالرو، وهربرت ماركوز.

سعى بنيامين -وإن في صفحات قليلة- إلى التحقّق من دَور التقنيات الحديثة وتأثيراتها على العمل الفنّي، سواء في إعادة الإنتاج أم في التوزيع. وتساءل فيه ما إذا كان استصدارُ نسخٍ متعدّدة عن العمل الفنّي، لتقديمها في الوقت عينه لأعداد من الجمهور، يؤثّر أم لا على العمل الأصلي: «العمل الفنّي في عهد إعادة إنتاجه الآليّة»[4]. وهو السؤال الذي سبق لفلاسفة الفنّ أو جماليه أن طرحوه؛ حيث إنّ بنيامين يتنبّه ويفحص دخولَ عامل جديد، هو الصناعة والوسائل الجديدة، إلى عالم العمل الفنّي؛ ذلك أنّه خرج من المتحف أو صالة العرض أو من مكان عرض المجموعة الفنيّة، كما خرج من المنسوخات والمصبوبات التي كانت تحفل بها المتاحف ومدارس الفنّ ومحترفاته سابقاً، وسيلةً للتعرّف إلى أعمال الفنّ، أو لاستنساخه في تمارين الطلبة. خرجَ من هذه كلّها إلى عالَم بات «خياليّاً»، كما وصف أندريه مالرو عالَمَ المتحف الجديد في كتابه: «المتحف الخيالي»[5]. هذه اللحظة تعيّنت في أنّ الفنّ لم يعد مقيماً في علياء، ولا في مؤسّساته المعهودة، بل بات مقتنى جماهيريّاً بفعل الأدوات الصناعيّة الجديدة. هذا الوجود الجديد، «الخيالي»، كما قيل، هو الوجود اللّامادّي-المادّي في آنٍ واحد، بات يعيّن جانباً مؤكّداً من عالم الفنّ. وهي إزاحة، واقعاً، للعمل الفنّي، والفنّان، والمتلقي، ودارس الفنّ، لم تُدرس تماماً وبشكل وافٍ ابتداء من هذه اللحظة.

دخلنا، بحسب بنيامين، في عهد «التواصل الجماهيري»، واقعاً، وذلك قبل عقود على ظهور التلفزيون والحاسوب والهاتف الجوّال ومتعلقاتها (كتب كتابه المقصود في العام 1936). وما يشغِّل، بحسب بنيامين، هذا الحراكَ الهائل هو الدخول في عهد «آلي»، «تقني»، هو عهد الرأسماليّة في وثبة جديدة لها، تريد منها تقوية وتسريع نطاق التداول وآليّاته ووسائله: تداول يَفقد فيه الفنّ «هالته»، لكنّه يكتسب هالة مغايرة، هي هالة الفنّ بوصفه سلعة استهلاكيّة قابلة للمفاوضة والمزايدة والمضاربة... وهو دخولٌ في عهد مالي سبقَ لي أن درستُه في كتابي: (الفنّ والشرق: الملكيّة والمعنى في التداول)، وعيَّنته، وفقاً لمعلومات وتقديرات، في نهايات القرن التاسع عشر[6].

فقدان «هالة» الفنّ

يقول مارك جيمينز: «إنّ أفكار بنيامين عن انحطاط الهالة تعنينا، اليوم، لأنّها تذهب أبعد من اللحظة التاريخيّة التي تولَّدت فيها. إنّها تلتقي، واقعاً، مع الانشغالات المعاصرة حول الدور الغامض لوسائل الإعلام إزاء الفنّ والثقافة»[7].

---

4. Benjamin, Walter: L›œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, traduit par Frédéric Joly, préface d›Antoine de Baecque, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2013.

5. André Marlaux: Le musée imaginaire, Gallimard, Paris, 1965.

تحققتُ، في درس هذا الكتاب، من أنّ مالرو استفاد بقوّة كبيرة من الانعطافة الحاسمة التي أحدثها بنيامين في درس الفنّ.

6. داغر، شربل، «الفنّ والشرق: الملكيّة والمعنى في التداول» (مجلّدان)، المركز الثقافي العربي، بيروت -الدار البيضاء، 2004، المجلّد الثاني، ص ص 112-117.

7. جيمينيز، مارك: «ما الجماليّة؟»، ترجمة شربل داغر، المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت، 2009، ص 369.

يلحظ بنيامين، في بحثه، وجود حاجة متزايدة لدى الجمهور إلى «تملُّك الغرض في الصورة وفي إعادة إنتاجه». ويمكن القول، منذ ذلك الوقت، إنّ التلفزيون والتقنيات الجديدة يلبّيان تماماً هذه الحاجة. ولكن ألا يمكننا ملاحظة غموض هذه الجيرة الإعلاميّة: هذه تُوهمنا، غالباً، بأنّنا نعيش الأحداث في بثٍّ مباشر، في المكان عينه، وهي ظاهرة إيجابيّة طالما أنّها تزيد من معرفتنا. في المقابل، إنّ هذه الجيرة نفسها مضلِّلة: تدفعنا إلى الاكتفاء بهذه التجربة الإعلاميّة على حساب التجربة المعاشة.

خطاب الفنّ لم يسلم مِمّا أصاب خطاب الفلسفة نفسه، ولا سيّما بعد أن تحوّل إلى خطاب «عقيدي» تناسى أوّلَ دروس الفلسفة في الجدل الإغريقي، وهو الجدل نفسه، حتى «البيزنطي» منه. أليس على الخطاب الجمالي أن «يأتي بعد»، بدل التطلّع أو التنطّح لرسم الفنّ قبل حدوثه نفسه؟ كيف لنا، إذاً، أن نفهم مثل هذه التغيّرات؟

هناك إزاحة جديدة، وهي تنقلنا من عيش التجربة إلى عيشها المختلف بعد وقت، مثلما يحدث لنا، اليوم، مع تقنيات الفيديو، حيث إنّنا نعيش بعد وقت ما كان لنا أن نعيشه عند حدوثه. ولو أردنا الذهاب أبعد في استجلاء مبكر لهذه الإزاحة، لانتبهنا إلى أنّ مؤدّيات دخول الفيديو وغيره قلبتْ عادات السلوك الفنّي؛ حيث إنّنا بتنا نستحسن التفرّج على الفيلم من دون الذهاب إلى صالة السينما، وإلى محتويات المتحف من دون الذهاب إلى المتحف.

إنّه «هزال التجربة»، بحسب بنيامين، ما دام أنّ التقنيات الحديثة –وإن وسَّعت من حجم الإعلام الذي يبلغنا بيسر وبحبوحة– لا تشدِّد ولا ترفع من المتطلّبات الجماليّة، ولا «تربّي» ذائقتنا الفنيّة، كما في السابق. أمام هذا «الزحف» المؤكد لا يقوى النقد على فعل شيء كبير؛ وهو ما يمكن قوله في فلسفة الفنّ وفي الجماليّة أيضاً؛ حيث إنّ العمليّة الفنيّة، بشروطها الجديدة، باتت تستدعي مهارات ولياقات وخبرات وسلوكات غير السابقة: إنّه عهد المال–المَلك، عهد التداول، عهد السرعة والصدمة الذي يزن أكثر من المضمون. يستنتج بنيامين: «يا لهم من حمقى من يَشْكُون من انحطاط النقد! ذلك أنّ ساعته أزِفَتْ منذ وقت بعيد للغاية». كما يسجِّل أيضاً: «إنّ الرؤية الأكثر أساسيّة، اليوم، التي تذهب إلى لبِّ الأشياء، الرؤية المركنتيليّة، هي الدعاية. إنّها تدمِّر هامش الحريّة اللّازم لأيّ درس، وتَرمينا، على وجوهنا، بالأشياء، بطريقة خطرة للغاية، كما لو أنّ سيارة تتَّجه صوبنا، وهي تهتزّ فوق الشاشة، فيما تَكبر صورتُها أكثر فأكثر»[8].

الدعاية باتت متوافرة بقوّة، بل أزاحت النقد بدوره، بعد أن أزاح المال ـ في مضارباته «المجنونة»ـ إمكان احتكام الفنّ في مرجعيّاته إلى أسس في الفلسفة، في الماورائيّات، في الجماليّات، في بناء المعاني الجديدة. بات العمل الفنّي مطروحاً في السوق، وبات يتطلّب كذلك سياسات في التعريف به، في الترويج له، في «تثمير» قيمته، غير بعيدة عمّا يصيب أيّ سلعة استهلاكيّة في مجتمع التسوّق الجماهيري، وفي مجمَّعاته الكبيرة. وهو ما يقود بنيامين إلى طرح سؤال مبكر في استشرافه، وهو الآتي: أما عاد حلمُ الإنسان يتعيّن في عالم «ميكي» الساحر؟ أما عاد متعيّناً في عالم وولت ديزني؟

الفنّ «بضاعة جماهيريّة»

ظهرَ بحثُ والتر بنيامين «العمل الفنّي في عهد إعادة إنتاجه الآليّة»، للمرّة الأولى، في العام 1937، قبل ثلاث سنوات على انتقال هربرت ماركوز إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة للإقامة فيها. أطلق ماركوز على إقامته هذه تسمية «المنفى»، لكنّه ما لبث أن سمّى بلده الجديد: «مجتمع الاستهلاك». وهو ما سينصرف إلى درسه جاعلاً من انتقالته المبكرة إلى «العالم الجديد» مجالاً للفحص؛ وهو ما سيصيب أعداداً من الفنّانين والدارسين بعده؛ إذ ينتقلون بدورهم إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة، ولا سيّما بعد الحرب العالميّة الثانية. وهي أكثر

8. Benjamin, Walter: Sens unique, Traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Les lettres nouvelles, 1978, p 220.

من انتقالة للفنّانين؛ إذ تبدو في بعض وجوهها انتقالة للفنّ نفسه، ما سيظهر في موجات الفنّ الأمريكيّة المتتالية. يشير ماركوز في كتابه الأشهر (الإنسان ذو البُعد الواحد: مقال عن إيديولوجيّة المجتمع الصناعي المتقدّم)، إلى جنوح الرأسماليّة الأمريكيّة صوب مجتمع «مغلق»، وهي «تعمل على الإمساك بجميع أبعاد الوجود، وعلى إدماجها بها، سواء أكانت خاصّة أم عموميّة». ويشير «البُعد الواحد» تحديداً إلى إخضاع جميع الأنشطة الإنسانيّة للنسق التجاري، وإلى انصياعها للإنتاجيّة، وفق مبدأ النفع. ويلحظ ماركوز حلول العنصر الرغبوي (الجنسي تحديداً) في العمليّة الفنيّة، بل في أيّ عمليّة، للتأثير على الغير، سواء أكان فرداً أم جماعة، إذ يقول: «إنّ التعبير الأجلى عن هذا الأمر يتمثَّل في إدخالٍ نسقي لعناصر «جالبة للإثارة الجنسيّة» في الأعمال، والسياسة، والإعلان، والدعاية،... إلخ. وبالقدر الذي تحصل فيه الجنسيّة على قيمة تجاريّة محدَّدة (...) تتحوَّل إلى أداة تماسكٍ اجتماعي»[9].

هكذا يستكمل ماركوز ما سبق لبنيامين أن اختطّه... وهو ما يتابعه بدوره تيودور أدورنو؛ حيث إنّه يباشر بدرس علم النفس الجماهيري، دارساً أثر وسائل الاتّصال الجماهيري على الفنّ وعلى الثقافة التقليديّة.

تعرَّف أدورنو، بل عايش في الولايات المتّحدة الأمريكيّة التطوُّرَ الهائل لوسائل الإعلام الجماهيري، من سينما، وصحافة، وإسطوانات، وإعلانات وغيرها. وتنبّه إلى الوجه المتناقض لمثل هذا الحراك الصناعي-التاريخي، وهو أنّه يحقق «الدمقرطة الثقافيّة»، من جهة، حيث تنعم أعداد متزايدة من الجمهور بإنتاجات الفنّ والثقافة، فما عادت مقصورة على «خزانة» الملك، ومكتبات السادة، وأدراج كبار الدارسين والعلماء. إلّا أنّ لهذه الدمقرطة الثقافيّة وجهاً آخر، من جهة ثانية، وهو وجه الدعاية والإدارة التي انتهت إليها. نحت أدورنو لهذا الغرض (مع زميله ماكس يوركهايمر) مصطلحاً بات، اليوم، شائعاً، وهو «الصناعة الثقافيّة»، لتحديدِ ظهورِ ثقافة منمَّطة، مشروطة وموضوعة للتجارة وفق شروط نمط السلع الاستهلاكيّة. وهو ما يستعيد ويستكمل ما بدأ به بنيامين وماركوز تحديداً.

تقليديّة مقنعة

كان يمكن أن أبدأ مقالي هذا بما حدث قبل سنوات قليلة، في الأزمة الماليّة الحادّة التي عصفت بالعالم أجمع؛ حيث إنّنا أدركنا بصورة مرعبة أنّنا نعيش، معاً، في العالم؛ بل كنّا أشبه بالداخلين إلى سراديب «المترو»، أو المتجمّعين في ممرّاته الداخليّة، ممّن أصابهم ذعرٌ مفاجئ، إثر سماع صوت غريب أو إشاعة، فراحوا يتدافعون تدافعاً، ويدهس بعضُهم بعضَهم الآخر، من دون أن يرتدعوا أو أن يتوقفوا عن هذا الإنهاك المتبادل، عن تبديد الثقة بينهم.

عشنا في تلك اللحظة وضعاً يمكن وصفه بأنّه خيالي ومادّي في آنٍ واحد؛ فهناك من كبار أصحاب الرساميل من خسروا ربع أو نصف ثروتهم، على أنّ ما خسروه -مثلما كان عليه ما ربحوه- لا يلمسونه، ولا يمكن أن يعثروا عليه أو يحجزوه في «خزانة سرّيّة». إنّه تراكمٌ وهمي وحقيقي في آنٍ واحد. مثل عالم الفنّ نفسه. هل يمكن أن يصيب عالمَ الفنّ ما أصاب عالم المال؟

مثل هذا السؤال جدير بالطرح، لا للتلازم المتعاظم بين العالَمَين وحسب، وإنّما لأنّ عالم الفنّ انزاح فعلاً عمّا كان عليه، ما لا يقوى الدارس على التكهّن به. ما أريد أن أشدّد عليه -في استعادة لما بدأت به في مطلع المقال- هو أنّ الخروج من عالم اللوحة يتماشى مع تغيّرات جارية، ويتأثّر بها بالتالي. ويشير هذا التماشي -لو طلبتُ التوقف عند بعض الأمثلة- إلى تحوّل قويّ بات يصيب العمل الفنّي بحيث أصبح في أساس بنائه يعتمد سلفاً على نمط ترويجه الجماهيري الميسّر والفعّال: يكفي أن نتحقّق لهذا الغرض من العديد من الأعمال «الصادمة» ذات الأحجام الكبيرة، التي تتصدّر -على سبيل المثال- مدخل «بينالي البندقيّة» في إحدى دوراته الأخيرة... يكفي أن ننظر إلى

9. Marcuse, Herbert: Eros et civilisation, Paris, édition de Miuuit, 1968, p 12.

تخطيطات بيرن (Buren)، التي يمكن أن نراها عن بُعد، كما لو أنّها مجسّمات زخرفيّة... يكفي أن ننظر قبل ذلك إلى وجه مارلين مونرو؛ إذ يتلاعب به أندريه وارول بما يسلّي الجمهور... ويكفي أن ننظر إلى هذه الأعمال وغيرها لكي نتأكّد من أنّها بُنيت -أي جرى تصوّرها قبل قيامها- بحيث تصلح لرؤية جماهيريّة؛ إذ تقوم في تخطيطها، أو في اختيار موضوعها (جسم إنساني ولا سيّما العاري، شيء معروف، أم كلثوم...)، على ما يسهّل التعرف إليها، وعن بُعد: بات العمل الفنّي أقرب إلى عمل الملصقات والمجسّمات الدعائيّة، أو يستعير منها بعض تقنياتها واستهدافاتها.

هناك «تواطؤ» يستحسن بنا التوقّف عنده، والانتباه إلى مفاعيله؛ حيث إنّه يتلازم مع وجه آخر من وجوه العودة إلى «تقليديّة مقنَّعة»، على ما أرى وأقترح في التفسير؛ ذلك أنّ هذه الأعمال تقوم في عدد منها على «ذريعة» إحداث صدمة ابتداء من شيء معروف ومعهود (لا مثل صدمات دادا والسوريالّيّة وغيرها)، على أنّها صدمات لا تربك المتفرّج، ولا تستدعي منه ثقافة مركّبة أو نقديّة يقوى بها على ولوج العالم الصعب واللَّهَوي لهذا العمل الفنّي.

إذا كانت أعمال السوريالّيّة وغيرها عوّلت على متن فلسفي وجمالي مؤكد، فإنّ هذه الأعمال الجديدة لا تبدو أبداً مثل وارثة مباشرة وأمينة لذلك الإرث؛ بل هي تستثمر بقاياه المتبقية في الذائقة العامّة. فأشدّ ما يستوقف في هذه الأعمال الخارجة عن المألوف التشكيلي كونها تستند فعليّاً إلى ثقافة عامّة، مبسّطة، عند الجمهور العريض، من دون أن يعني هذا بالضرورة أنّها «تُثقفه» و«تُربيه» بالمعنى الجمالي، مثلما حلم الكثيرون من فنّانين وفلاسفة جمال، ممّن ربطوا بين الديمقراطيّة ورفع الذائقة العامّة.

هذا ما بدأ به الفنّان مارسيل دوشان، الذي يُجمع الدارسون والمؤرّخون على اعتباره «أوّل» التجريب الحديث وما بعد الطليعي أشبه بـ«آدم»، ولكن الذي خرج برضاه من الفردوس البرجوازي للّوحة الصالونيّة، لصالح ما أسمّيه: «الفنّ الجاهز». وهو فنّ يحتاج إلى مقادير من التبيّن والفحص اللّازمَين، على ما أقترح. لنبدأ بسؤال افتتاحي: ماذا لو لم تقبل إدارة العرض، حينها، عرضَ أعماله، مثل «المِبْولة» وغيرها؟ ماذا لو كان له أن يعرضها في الشارع أو في بيته؟ أكان سيكون لها مثل هذا التأثير اللّاحق، أو هذا الإقرار المبكّر بفنّيتها؟ ذلك أنّنا تعاملنا مع هذه الأعمال الفنيّة على أنّها «من الفنّ» مباشرة، من دون عرض ومناقشة، وتداول أكيد، إلّا في الخطاب؛ ذلك أنّ دوشان «نجح» في فرض أعماله على العرض، وبلغ ذروة «التكريس» مباشرة، فيما تحتاج اللّوحة المكروهة والمحتقرة في هذا التصوّر إلى دورة تداول أكثر صعوبة وتعثّراً من هذه العمليّة، التي يُطلق عليها جيمينز تسمية «المعموديّة». ماذا لو ننظر إلى أعماله هذه؟ أليست تتّكل على «ماديّة» العمل الجاهزة، التي يتعرّف إليها الجمهور سلفاً؟ أليست أعمالاً منتسبة إلى العالم الصناعي والاستهلاكي، كما نتحدّث عنها في هذا المقال؟ ألا تقوم هذه الأعمال على علاقة ميسّرة سلفاً بين الغرض الفنّي وثقافة المتلقي، فلا يصدمه، وإن يباغته؟ ألا تصدم هذه الأعمال أساليب الفنّ، وخيارات الفنّانين «الطليعيّة»، وإرث الجماليّة والفنون المتقادم، بينما «تتحالف» بمعنى ما مع ذائقة تقليديّة معهودة؟

يَظهر من مجموع هذا الكلام أنّ الخروج عن المألوف التشكيلي يعوّل على المألوف، ولا ينفصل عنه أبداً. فهو خروج من صالة العرض إلى الصالة الجماهيريّة، من «خزانة هواة الفنّ» إلى محطّة القطار، من صالة السينما إلى جلسة الفيديو والحاسوب والهاتف الجوّال. خروج، إذاً، إلى نوع من الشراكة المسبوقة، لا إلى التي يقوم العمل الفنّي ببنائها، باقتراحها على غيره.

وهو خروج من المزاد العلني والشراء في صالات العرض إلى ميزانيّات الحكومات والبلديّات وكبرى المؤسّسات الدوليّة؛ أي إلى سوق أوسع، إلى عالم التسوّق الجماهيري. وهو خروج يستعين، كما سبق القول، بتقنيات التسويق والترويج التي للسلع الاستهلاكيّة، من تكثيف واختصار للعمل الفنّي بحيث يتمُّ حفظه من قبل المتفرّج مثل ارتباطِ دعايةِ سلعةٍ بموسيقا أو بوجهٍ مشهور وغيرها من أسباب التعالق والتكافل بينهما.

هذا التواكل، بقدر ما يعوّل على السوق وسياسات التسويق وغيرها فيه، يعوّل حكماً، ضمن العمليّة نفسها، على السلطة –أي سلطة: إذا كانت شروط العقد بيّنة وملزمة بين الفنّان والبيروقراطي ذي العقيدة الشموليّة المتشدّدة، فإنّ شروطاً غيرها تتحقّق بدورها، وإن بخفاء وحذاقة و«سريّة» مطلوبة أحياناً، بين الفنّان والمسؤول الحكومي. وهو ما يدعو إلى السؤال: من يصنع الفنّ اليوم: صاحب القرار أم الفنّان نفسه؟

سبق أن توقفتُ، في كتب ودراسات سابقة، عند مسألة الحريّة[10]، فتجنّبت درسَها من نواحيها السياسيّة أو الإيديولوجيّة أو الأخلاقيّة حتى، مفضّلاً البحث في إشكاليّات «الحدود»؛ ففي الحدود يمكن قياس ما هو نظري، أو ثقافي، أو أخلاقي؛ أي يمكن قياس ما يمكن التوقّف عنده (كما أمام شريط، أو قانون)، والامتناع عن تخطّيه، أو العمل على تجاوزه.

وهو ما يمكن التحقّق منه في الحراك الجاري؛ حيث تمّت إزاحة الحدود، ليس في عقيدة، أو في بلد، أو في ثقافة، وإنّما في حراك العالم نفسه: حراك العولمة، الذي قلب المعادلات وسبل التحاور، والتفاعل، والتأثير، والتمثل، وأفرز، في الوقت عينه، حدوداً جديدة للتداول. فما يخفيه الكلام عن «المعاصر» أكثر من مذهب فنّي أو إبداعي جديد؛ إذ يرسم معالم كونيّة مختلفة؛ أي نسقاً جديداً للتداول.

عالم الفنّ القريب يتبدّل: من كان يقوى على التخمين، قبل سنوات قليلة، بإمكان انتقال متحف عريق، مثل متحف «اللوفر» الفرنسي، إلى إحدى المدن غير باريس؟ من كان يقوى على التخمين، قبل عقود قليلة، بإمكانه زيارة أحد المتاحف وهو مستلقٍ أمام حاسوبه في غرفة نومه؟

عالم الفنّ يتعولم، بطبيعة الحال، بما يشمل أطرافه كلّها. وبات واضحاً أنّه يتماشى ويواكب التقنيات الحديثة، ويستثمر أساليب التأثير على الجماهير، مخفّفاً في صورة متزايدة من حمولات الفنّ «الثقيلة»، السابقة، لصالح حمولات «خفيفة»، قويّة التأثير، وبلمحة بصر، وسريعة الزوال.

التغيّرات مؤكّدة، تصيب نسق الفنون نفسه؛ حيث إنّ فنوناً جديدة (السينما والتصوير الفوتوغرافي في النصف الأوّل من القرن العشرين، والشرائط المصوّرة منذ عقود قليلة) «دخلت» وباتت مقرّة، من دون أن تتابع فلسفة الفنّ، أو الجماليّة، مثل هذه التغيّرات بما يناسبها من طروحات وتفسيرات وتعيينات مناسبة.

التغيّرات تصيب الفنون «القديمة» بدورها: الشعر بات «أخرس»، بمعنى ما، أو أنّ صوته بات غير مسموع، ولا يظهر من دون «معونة»، فضلاً عن تهديد الرواية المتعاظم له.

حتى المهن تتبدّل: الصحفي أوسع تأثيراً من الناقد، والباحث في نطاق الإنتاجات الثقافيّة المعاصرة بدل مؤرخ الفنّ أو الجمالي أو فيلسوف الفنّ.

ليس لنا أن ندير ظهورنا لما يجري، ولا أن نتبرّم منه إن لم يعجبنا أو كان يصدمنا بطريقة غير محبّبة أو سعيدة. لنا – على ما أزعم – أن نبقى، مثلما قال رامبو، «حديثين قطعاً»، إلّا أنّ علينا كذلك أن نكون حذرين من دعاة الأوهام «الرخيصة»، مثل التي تُحدثها الأفلام التي نتفرّج عليها، مأخوذين بها تماماً، فنخرج منها من دون أيّ أثر، غير الضجيج نفسه الذي يكون قد زال.

10. داغر، شربل، «الفن والحرية»، في: «الحرية في أبعادها الحضارية» (مجموعة من المؤلفين)، تعاونية النور الأرثوذكسية للنشر والتوزيع، بيروت، 2005، ص ص 69-92.

هذا لا يعني أنّ الحريّة « مرجأة»، وإنّما يعني أنّها تندرج في «حدود» جديدة؛ إذ تبدّل نسق التداول الحاكم للعلاقات بين البشر. وهذا يعني أنّ «هذا الذهاب له وجهة، لا نهاية مبرمجة؛ له ألق التجربة وتعثرها واكتشافاتها البهيجة، له عجلة في الأقدام، وعراك في الأيدي، ولهفة في العيون. هذا يسرِّع الخطى كما لو أنّنا نفتح بوّابة المستقبل، فيما لا نقوى واقعاً إلّا على التموقع ورفع الصوت ابتداء من فسحة الحالي. فالمستقبل -على ما أزعم- لا وجود له إلّا افتراضيّاً، كما في صيغة الفعل الفرنسيّة التي تتحدّث عن مستقبل مسبوق (futur antérieur)، وهو ما يتعيّن ابتداء من لحظة الحاضر التي ينطلق منها الكلام، هنا والآن، ما يجعل المستقبل، فعلاً، جملة فوق شفاه الرّاهن»[11].

11. داغر، شربل، «الفنّ بوصفه فعلًا مستقبلياً مسبوقاً: بين الجماليّة والمواطنة»، مجلة «حوليّات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة» في جامعة البلمند، الكورة (لبنان)، 2004، العدد 15، ص 37.

الفنّ، الدّين، الحرّيّة
التفكير في الحدود الثلاثة انطلاقاً من الفنّ الباروكي

محمّد شوقي الزين*

ملخّص:

الفنّ الباروكي هو أزمة الفنّ الكلاسيكي. أو هكذا جاءت التوصيفات الحديثة الدالّة على المنعطف الذي اتَّخذه القرنان السادس عشر والسابع عشر في أوربّا، قرن ديكارت (صراع الكلاسيكي ضدّ الباروكي أو صراع البداهة واليقين ضدّ الشكّ والارتياب)، قرن القلق (انفجار الوحدة الدينيّة المسيحيّة إلى طوائف يتيمة ومذاهب عرفانيّة أو إباحيّة أو إلحاديّة)، قرن الانقلاب في الوعي (المغادرة المريرة والقاسية للعصر الوسيط والولوج الصعب والأليم في الحداثة). سيكون الفنّ الباروكي عيِّنة في دراسة ثلاثة حدود بينها علاقات ملتبسة وهي: الفنّ والدّين والحرّيّة. كيف كانت استعمالات الفنّ للدين؟ كيف كانت استعمالات الدين للفنّ؟ أيُّ موقعٍ للحرّيَّة في هذه العلاقة بين الفنّ والدين؟ كيف شكَّل الفنّ الباروكي ذريعة في استخدام الفنّ ضدّ الحرّيّة، كما يشهد على ذلك استعمال الكاثوليكيّة للفنّ الباروكي في مناهضة الإصلاح البروتستانتي تحت مسمَّى «الإصلاح المضاد» (Contre-Réforme)؟ ما النتائج الفلسفيّة والسياسيّة الممكن استخلاصها من هذه الاستعمالات المذهبيّة والإيديولوجيّة؟ نحاول كذلك أن نربط المسألة بالمشكلات المعاصرة، إذا اعتبرنا «الباروك» أيُوناً عابراً للأزمنة، بحسب أوجينيو دورس، وأنّنا لا نزال نحيا الباروك روحاً، لما يحمله من قضايا مهمَّة ومؤرّقة للوعي البشري، مثل: العنف والإرهاب والاستبداد.

الفهرس:

مقدّمة

1. الفنّ الباروكي: الخصائص والسمات

– الباروك: هذا المتحرّك الذي لا يتحرَّك

– الباروك: فترة تاريخيّة أم لحظة أيونيّة؟

2. استعمالات الباروك: الدين والفنّ

– الدين والسياسة والاستنجاد بالباروك

– دور الفنّان في رَدْكَلة العلاقة بالصورة

3. الخيال والحرّيّة: مقام الصورة

– التفاقم في الباروك الصوفي: مولد لغة جديدة

– معركة الوعي من أجل الحرّيّة

خاتمة

* مفكر وأكاديمي من الجزائر.

«الجَمِيل هُوَ الجَمِيل، وَالجَلِيل هُوَ الجَمِيل جدّاً، الخَلَّاب، الرّائع»
(فلوبير)

مقدّمة:

في الخمسينيّات والستينيّات من القرن الماضي، كان هنالك نقاش عارم حول ما سُمّي وقتها بـ«عودة الباروك» (The return of Baroque) بتنظيم ملتقيات وحلقات دراسيّة حول الفترة التاريخيّة للباروك في أوربّا، التي تمتدُّ من 1540 إلى حدود عام 1700م؛ أي أكثر من قرن ونصف. غير أنّ النقاش الذي دار وقتها، وتحوَّل في بعض الحالات إلى سجال عنيف، هو بين مؤرّخي الفنّ الذين يتقيَّدون بالتحقيب التاريخي والإطار الحصري للحدث، وبين مؤرّخي الأفكار الذين كان لهم ميل نحو البُعد الميتافيزيقي لفكرة الباروك؛ أي اعتبار هذا الأخير عُنصُراً أزليّاً يرتحل بين العصور والأقاليم وليس مجرَّد حقبة تاريخيّة ظهرت في إيطاليا، ثمّ توسّعت في أوربّا، وأخيراً اندثرت إلى غير رجعة. سيكون عملنا موزَّعاً على ثلاث نقاط أساسيّة: 1. سمات الفنّ الباروكي وملابسات ظهوره واختفائه؛ 2. استعمالات الفنّ الباروكي في تدعيم الهيمنة الدينيّة والملكيّة في أوربّا؛ 3. المعنى الذي ينبري من الباروك: أهو تحرير المخيّلة أم الحَجْر على حُرّيّة الوعي؟

1. الباروك: الخصائص والسمات

إذا كانت هنالك خاصيّة جوهريّة تُميِّز الباروك، فهي فكرة اللّانهائي (l'infini) باعتبارات متعدّدة: اللّانهائي من أجل ربط الإنساني بالإلهي؛ اللّانهائي باشتمال الطيّات على عطاءات لا تنضب؛ اللّانهائي في تحرير الوعي واعتناقه المدى الشاسع والبعيد للحرّيّة، من دون قيود التقاليد أو الوصايات،... إلخ. يقول جيل دولوز في هذا المضمار: «لا يحيل الباروك إلى أيِّ جوهرٍ، وإنّما إلى عمل إجرائي، إلى سِمَة. لا ينقطع عن إنتاج الطيّات. فهو لا يبتكر الشيء: ثمّة طيّات آتية من الشرق، الطيّات اليونانيّة والرومانيّة والروميّة والقوطيّة والكلاسيكيّة... لكنّه يلوي ويعيد ليّ الطيّات، ويدفع بها نحو اللّانهائي، طيَة فوق طيّة، وطيّة وفق طيّة. سمة الباروك أنّه طيّة تذهب نحو اللّانهائي»[1]. الباروك طيّة، يُجبِّئ شيئاً ما، من قبيل المصادفة أو الكنز المكنون، ينطوي على شيء نفيس هو من عداد الجسيم والجليل؛ أي اللّانهائي في معناه وفي مغزاه.

– «الباروك»: هذا المتحرِّك الذي لا يتحرَّك

لنتأمَّل جيّداً في الصورة (إلى اليسار)، وهي «نشوة القدِّيسة تيريزا» من نحت لورانزو برنيني 1598–1680م (Lorenzo Bernini)، التي تزدان بها كنيسة سانتا ماريّا ديلا فيتوريا (Santa Maria della Vittoria) في روما. أكمل الفنّان هذا العمل الجبّار سنة 1652م. الغرض من استحضار هذه المنحوتة هو لتبيان التعاضد الكائن وقتها بين الفنّ الباروكي والممارسة الدينيّة، خصوصاً في الكاثوليكيّة التي كانت تحتفي بسحر الصورة في شدِّ الانتباه، وهو إجراء مضادّ للحرّيّة التي من طبعها تحرير الوعي من العوائق السالبة بالاشتغال على ذاته وصناعة شروط تحوُّله وارتقائه. سنرى أنّ الحدود المدروسة هنا (الفنّ، الدّين، الحرّيّة) هي من التشابك والتعقيد ما يصعب إيجاد تصوُّر ثابت حولها.

1. Gilles Deleuze, Le Pli. Leibniz et le Baroque, Paris, Les éditions de Minuits, coll. «Critique», 1988, p. 5.

عندما نتأمَّل جيّداً في هذه المنحوتة، نجد أنّها تُلبّي الشروط التي يقوم عليها الباروك، وهي الطيّة من خلال جلباب القدِّيسة أو قميص الملاك الذي جاء لشقّ صدرها (transverbération). تُصوِّر المنحوتة أيضاً النشوة أو الوَلَع عبر الذراع المتحرّكة (بينما هي ثابتة في المنحوتة) وتيهان النظر وانشداه الفم. من وجهة نظر الانطباع، الباروك هو أيضاً الانفعالات العنيفة والحساسية المفرطة؛ نوع من التّفاقم (hyperbole) الذي يستبدُّ بالذات المجرِّبة لهذه العواطف الصّاعقة. تأتي المنحوتة إذاً في سمات فنّية قائمة على الانعراج والانكسار من حيث الشكل، وعلى سلطان الخيال وعواصف العواطف من حيث المضمون. من شأن هذه الخصائص التي ينفرد بها الباروك أن تجعله في تضادٍّ مع الفنّ الكلاسيكي الذي يُثمِّن عناصر التوازن والتعقُّل. قدَّم مؤرّخ الفنّ هاينريش فولفلن[2] مقارنة بين الكلاسيكي والباروكي التي يمكن تلخيصها في الجدول الآتي:

الكلاسيكي	الباروكي
– أبولوني (نسبة إلى «أبولون» Apollon، إله التوازن).	– ديونيزوسي (نسبة إلى «ديونيزوس» Dionysos، إله الإفراط).
– خطي: خطوط معلومة ومستقيمة.	– منحنٍ: خطوط ملتوية ومنعرجة.
– شكل منغلق أو متناهٍ.	– شكل مفتوح أو غير متناهٍ.
– عقلانيّة ووضوح.	– خيال وغموض.
– الاحتفاء بالشكل المُتَّزن أو المعتدل.	– الاحتفاء بالصورة المتفاقمة والمذهلة.
– تقليد.	– إبداع.

يُعبّر الباروك عن صدام التناقضات في العُنصر الواحد بين النزوع المثالي والنزوع الواقعي، بين الطبيعة والمنّة الإلهيّة، بين الضرورة والحرّيّة،... إلخ. فهو إذ يشتمل على هذه التناقضات في مختلف التجليّات الفنيّة، وحتى في المستويات الوجوديّة، إنّما يُبرز الطابع اللولبي فيها، كيف تنعطف على بعضها بعضاً، تارةً ميزان، وتارةً أخرى طوفان؛ تارةً تبصُّر، وتارةً أخرى تخيُّل،... إلخ. على الخلاف من الكلاسيكي الذي يتوجَّه إلى العقل ويُخاطب الضَّمير، يتوجَّه الباروكي إلى الحساسيّة ويتّخذ من البلاغة والخيال وسائل في التعبير. لذا، نجد أنّ التعبير الفنّي في الباروك يحتفي بالمدهش والخلّاب؛ أي ما يُسمَّى بالجليل (le sublime) الذي يفوق الجميل (le beau) بقُدرته على سَلْب (aliéner) الوعي. سنرى أنّ هذا الاستلاب أو الاغتراب (aliénation, entfremdung) هو شكل من أشكال انتفاء الحرّيّة.

بينما يقوم «الجميل» على الوزن والشكل المعتدل والإيقاع السليم، فإنّ «الجليل» ينبني على الإفراط والمغالاة، وهي خصائص الباروك بالذات. غير أنّ الجليل لا يناقض الجميل، مثلما أنّ الباروكي لا يُضادّ الكلاسيكي. إنّه فقط لحظة من لحظات خروج هذا الأخير عن الميزان والاعتدال ودخوله في الأزمة. عندما يستحضر المؤرّخون لحظة الباروك، فإنّهم يُشدّدون على «الأزمة» (la crise) التي عصفت بالوعي الأوربّي في القرنين السادس عشر والسابع عشر؛ أي في الفترة التي ظهر فيها الباروك. أصبح هذا الأخير رديف الخوف والقلق وانهيار المرجعيّات السياسيّة والدينيّة والرمزيّة التي كان يتّكئ عليها الوعي الأوربّي ويقتبس منها علَّة وجوده[3]. ليس غريباً أن يكون الباروك هو حالة التفاقم التي أصابت الخطاب الديني وعلى رأسها التجارب الصوفيّة العنيفة. الباروك هو نقلة نوعيّة من البارادايم

2. Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock, München, F. Bruckmann, 1908.

3. Benito Pelegrin, Figurations de l'infini : l'âge baroque européen, Paris, Seuil, 2000, p. 27.

الديني-اللّاهوتي للقرنين السادس عشر والسابع عشر إلى البارادايم السياسي-الأخلاقي لعصر الأنوار. يمكن القول إنّ الباروك كان بمنزلة الذّروة القصوى لأزمة الوعي الأوربّي.

- الباروك: فترة تاريخيّة أم لحظة أيونيّة؟

الباروك هو إذاً لحظة القلق والاستفهام التي استبدَّت بالوعي الأوربّي إبّان مغادرة المرجعيّة الدينيّة المهيمنة نحو آفاق جديدة، لكنّها مغادرة مؤلمة، كان يكتنفها الشكّ والقلق. ليس غريباً أن يكون ديكارت قد عاصر الباروك؛ أي عاين انهيار القيم العتيدة واستفحال القلق في زمانه؛ فأراد أن يكون الناطق باسم حال الكلاسيكي، أي العقل والتوازن والمنهج، للابتعاد عن الزمن الباروكي المحموم، رديف التفاقم والإسراف والحساسيّة المفرطة. فكان أن استعمل ديكارت أدوات الباروك لمحاربته وعلى رأسها «الشكّ». على شاكلة المضادّ الحيوي، استعمل الفيلسوف الفرنسي عناصر الباروك للتعافي منه. الشكّ والعفريت والانفعال هي كلّها عناصر باروكيّة استخدمها ديكارت للتخلُّص من الباروك وافتتاح عصر جديد يجعل من المنهج والعلم والبحث عن الحقيقة قيمه العُليا والمضمونة؛ أي الرجوع إلى عناصر الكلاسيكي التي تتلخّص في العقل والوضوح واليقين: «انطلاقاً من الثلث الأخير من القرن السادس عشر، أصبح الباروك إجابة فنيّة وسياسيّة عن الشعور العميق لدى الإنسان بأنّه متروك لمصيره ومستقلّ في عالم جديد. عندما شعر «باللّاأمن الذي هو رديف الخشية من التخلّي»، وبالتفاوت العام، قام الإنسان الباروكي بتهيئة الوسائل الدينيّة والفلسفيّة والسياسيّة لإعادة ابتكار التناسق بينه وبين العالم»[4].

إذا كانت هنالك خاصيّة جوهريّة تُميِّز الباروك، فهي فكرة اللّانهائي باعتبارات متعدّدة: اللّانهائي من أجل ربط الإنساني بالإلهي؛ اللّانهائي باشتمال الطيّات على عطاءات لا تنضب؛ اللّانهائي في تحرير الوعي واعتناقه المدى الشاسع والبعيد للحرّيّة، بدون قيود التقاليد أو الوصايات.

كانت الفلسفات المثاليّة مع ديكارت وليبنتز هي إعادة ابتكار هذا الانسجام بين الإنسان والعالم، في زمن تفكُّك الروابط الدينيّة والسياسيّة وانهيار القيم. إنّه عصر إعادة رأب الصَّدع الذي أصاب الوعي الشقي آنذاك. يتّفق مؤرّخو الفنّ على ظهور الباروك في روما، عندما كانت هنالك الحاجة نحو الفخامة بتزيين الكنائس والكاتدرائيّات بما يصدم العين ويُخرس اللسان ويُدهش العقل عبر نحوت ورسوم تحتفي بالخلّاب والهائل والجبّار وبكلّ المقاييس المسرفة وانعكاساتها على التلقي النفسي لدى الفرد، بحزّ شيءٍ في ذاته، من قبيل إيمان أو رهبة أو شطحة. كانت الحاجة لدى الفنّان وقتها أن يُعبّر عن خياله وأحاسيسه بأساليب أكثر وقعاً على النفس وأثراً على السلوك. جاء الباروك نتيجةً حتميةً لمجمَّع ترانتو (1545-1563) الذي أجاز استعمال الصورة والاحتفاء بالسيّدة العذراء والسيّد المسيح في مشاهد مثيرة تُصوّر نفخ الروح أو صلب اليسوع. جواز الصورة في الكاثوليكيّة هو استراتيجيّة سياسيّة في تدعيم الدّين بالفنّ وإعادة اكتساح الأقاليم التي انتشر فيها الإصلاح البروتستانتي (Réforme). كان ردُّ الكاثوليكيّة بإصلاح مضادّ (Contre-Réforme) يستعين بالوسائل العاشقة للصورة (iconophilie) أمام الوسائل الرافضة لها (iconoclastie) من طرف البروتستانت.

إذا كانت «شهادة ميلاد» الباروك التاريخي في روما، فإنّ وجهة نظر أخرى تُحدّد شهادة ميلاده الأيوني في إسبانيا، وبالتَّحديد في بوتقة المعارف والثقافات والديانات المسمّاة «الأندلس». سنرى بعد قليل هذه الوجهة في النظر، وإن كانت هامشيّة أو مهمّشة بالموازنة مع الصرامة التاريخيّة في تحديد جغرافيا الباروك في إيطاليا. روما هي المركز العقائدي والمقدَّس لكاثوليكيّة كانت تبحث عن نفوذ ضدّ الانتشار السريع للبروتستانتيّة انطلاقاً من ألمانيا مارتن لوثر وكالفن. الباروك هو جواب فنّي وسياسي على هذا التوسُّع البروتستانتي المهدّد لهيمنة الكاثوليكيّة؛ أيّ وسيلةٍ في الحدّ من هذا التوسُّع وضمان هيمنة الكاثوليكيّة على أوربّا عقائديّاً وسياسيّاً؟ إنّها وسيلة «الفنّ»،

4. Henriette Levillain, Qu'est-ce que le Baroque ?, Paris, éd. Klincksieck, 2003, p. 55- 56.

وعلى وجه التّحديد «الفنّ الباروكي»، وعلى وجه أخصّ «الصورة» التي لفظتها البروتستانتيّة بوصفها مصدر الافتتان وسجن العقل في «التأمُّل» (contemplation). فكان أن اختارت البروتستانتيّة الوجهة المعاكسة وهي «الفعل» (action). تجد عبارة فيتغنشتاين «تضعنا الصورة في أسرها»[5] مسوّغها في هذا الزمن الذي شهد صراع الإخوة–الأعداء في الديانة المسيحيّة والواحدة.

كان سلاح الكاثوليكيّة أسر العقل في مفاتن الصورة، وكان غرض البروتستانتيّة تحرير العقل بالفعل (action) عبر العمل الدَّؤوب وكوثرة المال. من هنا انطلقت البوادر الأولى للرأسماليّة. لم يكن الفنّ الباروكي في الرسم والمعمار مجرَّد سلاح الكاثوليكيّة في عراكها مع أعدائها (البروتستانتيّة من جهة، والأتراك من جهة أخرى بعد سقوط القسطنطينيّة عام 1453م)، بل كان أيضاً وسيلة سياسيّة في ترتيب بيتها والتوكيد على قوَّتها ومكانتها: «لأوَّل مرَّة في تاريخ الكنيسة، كان الجهد في تجميل روما يصاحب الإرادة في انتعاش أخلاقي وروحي»[6]. إذا كانت جغرافيا الباروك التاريخي هي روما، فكيف نسوّغ جغرافيا الباروك الأزلي في الأندلس؟ ما المقصود بالباروك الأزلي أو الأيوني؟ الكلمة «أيوني» هي نسبة إلى «أيون» (éon)، كلمة أعاد أجينيو دورس إحياءها ليسوّغ بها الطابع الميتافيزيقي والعابر للزمن للباروك. الأيون هو الزمن الحيوي والخالد الذي يسري في التاريخ البشري، يرتحل من أسلوب إلى آخر، ويتنقّل من إقليم إلى آخر؛ فنعثر أحياناً على أساليب تتماثل في أمكنة متباعدة وليس بينها أيُّ رابط لغوي أو ثقافي: «في «الأيون»، للدائم تاريخ، ويقوم الخلود بمجابهة المصاعب [...] الأعراق هي أيضاً «ثوابت» متشابهة، «أيونات»؛ ليس كيانات أنثروبولوجيّة، بل كيانات الثقافة»[7].

عندما يُقدّم موازنة بين «حي بن يقظان» لابن طفيل و«أندرينيو» لغراثيان، فإنّ دورس يستخلص من تماثل القصَّتين عنصراً أيونيّاً عابراً للأزمنة ومتجذِّراً في الثقافة هو الباروك عينه. في نظره، ليس هذا الأخير مقولة تاريخيّة (catégorie) ظهرت في روما لتنقضي إلى غير رجعة. من بين كلّ الأساليب الفنيّة التي شهدتها البشريّة، الباروك هو الأسلوب الوحيد الذي يخلد من ثقافة إلى أخرى ومن إقليم إلى آخر، عندما تظهر السمات الدالَّة عليه. يقول في هذا الصدد: «القوطي (le gothique) مثلاً هو «أسلوب تاريخي» وفقط؛ بينما الباروكي (le baroque) هو أكثر من ذلك، إنّه «أسلوب في الثقافة»»[8]. يمكن إحياء الباروك في كلّ فترة زمنيّة تتوافر فيها شروط التعبير الباروكي باللجوء إلى الأشكال المتفاقمة والصادمة، بتفضيل الخيال والحساسيّة وبالاحتفاء بالصورة. في كلّ مرَّة تجتمع فيها سمات من هذا القبيل، يمكن الحديث عن «عودة الباروك»، بانبعاثه في أشكال جديدة وأساليب فنيّة متجدّدة.

الباروك هو عنصر الحياة والقوَّة، يفلت بطبعه من الأطر الحصريّة والبرهانيّة للعقل والمنطق. إنّه قبل كلّ شيء اندفاعة طبيعيّة مستقرَّة في النوع البشري وتتجلَّى بين الحين والآخر، في أيّ زمان أو مكان، في تعابير فنيّة مذهلة أو أساليب ثقافيّة راقية: «الباروك هو اللهجة الطبيعيّة للثقافة، اللهجة التي تُقلّد فيها الثقافة إجراءات الطبيعة»[9]. طبيعة واحدة وثقافات متنوّعة، إذاً باروك واحد في تجلّيات مختلفة: «الأيون الذي ألهم الحركة الفنيّة [في العديد من الثقافات] هو الأيون الباروكي الذي يُقلِّد فيه الفكر إجراءات الطبيعة، بعيداً عن الأيون الكلاسيكي الذي يُقلّد فيه الفكر أشكال الفكر»[10]. الأيون الكلاسيكي هو «النظر» المؤدِّي إلى «النظريّة»؛ الأيون الباروكي هو الرحم أو المطرس (matrice) الذي تستقي منه الثقافة اندفاعاتها الحيويّة وقوَّتها التعبيريّة.

5. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, in Werkausgabe, Frankfurt-A-M, Suhrkamp, 1984, §115: «ein Bild hielt uns gefangen».

6. H. Levillain, op. cit. p. 58.

7. Eugenio D'Ors, Du Baroque, trad. Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, 1968, p. 80.

8. Ibid., p. 99.

9. Ibid., p. 112.

10. Ibid., p. 125.

الباروك هو «ثقاف» الأساليب الثقافية المتجذِّرة في عنصر القوّة والحياة؛ إنّه «اللّانهائي» الذي يعتمل في النهائي أو الكون الفسيح الذي يقطن في الإنسان المتناهي. نظريّة «المونادا» (monade) عند ليبنتز هي تعبير واضح عن هذا الباروك الكوني والأزلي الفاعل في النوع البشري وفي تجلّياته الثقافيّة والدينيّة والسياسيّة. بدلاً من تاريخ روما العظيم الذي تفتّق فيه الفنّ الباروكي في الموسيقا والمسرح والرسم والنحت والمعمار، يُعوِّل دورس على تاريخ إيبيريا وخصوصاً الأندلس التي تلاقت فيها ديانات وثقافات وتلاقحت وأعطت الأشكال الأكثر عالميّةً في الفلسفة والأدب والفنّ والعرفان؛ أرض الرواقيّ سينيكا، وليد قرطبة، يقتسم مع الأرسطي ابن رشد «رحماً» مشتركاً؛ أو الإسلاميّ ابن سبعين واليهوديّ أبي العافية، الناطقين باسم الباروك العرفاني. يتساءل عاج برنت عن سرّ العنصر الحيوي الذي أنجب عباقرة في الأندلس: «فكرة «شكل» بارز وغير مكتمل لرسمٍ يبقى تكوينيّاً بجوهره، وتُفسِّر ديناميته الداخليّة إكراهاته المؤسِّسة وتردُّداته، ألا يمكن لهذه الفكرة «المورفوديناميّة» أن تكون مشتركةً لرياضيّاتنا الكيفيّة والعصر الوسيط المتوسطي، وعلى وجه التَّحديد الثقافة الهجينة اليونانيّة–اليهوديّة–الإسلاميّة التي كانت مجتمعة في الأندلس العالمة والأمكنة الأخرى من الباروك التاريخي في نابولي والبندقيّة؟»[11].

يُخصِّص عاج برنت الفنّ الإسلامي بقدرته على استقطاب اللّانهائي في الخّط العربي وفي المعمار المطبَّق على الجوامع والقصور، وكذلك في الاحتفاء بالعُنصر الباروكي البارز وهو «الماء» (l'eau, water) المتطبِّع على التموُّج والسُّيولة والانهمار والانعكاس. يذهب فريتس ستريش إلى اعتبار أنّ الباروك هو ابتكار إسباني، قبل أن ينتشر في أوربّا كلّها: «لقد كانت الثقافة العربيّة حاضرة بقوَّة، خصوصاً في الأندلس؛ بينما كانت النهضة قصيرة المدى وبدون عمق، وكان الإصلاح المضادّ عنيفاً»[12]. إيطاليا أم إسبانيا؟ لاتسيو أم الأندلس؟ يُقدِّم كلّ طرف مسوِّغاً حول «شهادة ميلاد» الباروك في أرضه وعلى أنغام عبقريّته. لكن إذا كان الباروك التاريخي سليل روما قد انتهى وأصبح موضوع الدراسات التاريخيّة والفنيّة وموضوع حنينٍ لعظمة روما المفقودة، فإنّ الباروك الأيوني الذي ازدهر في الأندلس، كانت له طلائع في الماضي وفي المستقبل، ولا ينقطع عن العودة في أساليب جديدة وفي ألبسة فنيّة مغايرة.

2. استعمالات الباروك: الدّين والفنّ

بعد هذه الجولة التاريخيّة والتكوينيّة حول طبيعة الباروك وخصائصه وشهادة ميلاده في جغرافيتين تختلفان في الرؤية إلى العالم وإلى العلاقة بالباروك، زمناً تاريخيّاً أو كياناً أيونيّاً عابراً للأزمنة والأمكنة، يبقى أن نرى الاستعمالات: كيف كان استعمال الدين للفنّ الباروكي؟ وفق أيّ إجراءات واستراتيجيّات؟ لماذا كانت هنالك الحاجة إلى اللجوء إلى الباروك في الملكيّات القائمة في أوربّا؟ تقول أنغولفان: «يتجلَّى الباروك بوصفه فنّ الملكيّات المتمركزة كما هيمنت في إسبانيا وفرنسا وإيطاليا»[13]. وتضيف أنّ هذا الباروك هو طريقة ذكيّة في «التحكّم في الرأي»، ما يؤيّد فكرة استعمال الفنّ لأجل تدعيم الدين والسياسة، لكن ليس أيّ فنٍّ. إنّه الفنّ الذي ينزع نحو سلب الوعي وسحر العقل بتعطيله. سنرى مفاعيل هذه الاستراتيجيّة في السطور القادمة.

– الدّين والسياسة والاستنجاد بالباروك

الباروك صاحب الفخامة وصديق الجلالة. بالمظاهر التي يُرَدْكل من أبعادها، بالأشعَّة البرَّاقة التي يعكسها، يُعبّر الباروك عن حالة

11. Per Aage Brandt, «Morphogenèse et rationalité : réflexions sur le baroque», in Christine Buci-Glucksmann (éd.), Puissance du Baroque. Les forces, les formes, les rationalités, Paris, Galilée, 1996, p. 95.

12. In. Aage Brandt, op. cit. p. 101.

13. Anne-Laure Angoulvent, L'esprit baroque, Paris, PUF, 1994.

تاريخيّة في الدين والسياسة وهي البابويّة والملكيّة. لا بدّ أن يكون مكان البابا في روما محاطاً بالرَّونق والعجيب الخلّاب، في الكنائس والكاتدرائيّات، وأيضاً في الأبنية المعماريّة التي تبرز بتلافيفها وطيّاتها الصعود الملائكي نحو اللّانهائي. لا بدّ أن يكون مكان الملك محاطاً بالأبّهة والبهرجة، في القصور والخيام، وفي فضاءات القوّة الملكيّة من جيش وجباية وقضاء. الباروك حليف الملك في سحر عقول العامّة ومنعها من التفكير بذاتها؛ إجراء استبدادي في سلب الحرّيّة. إنّه فضاء العاطفة الجيّاشة والانبهار بالفخامة: «في المجتمعات التي ظلّت قداسيّة، حيث كانت التمثُّلات الجماعيّة في حاجة إلى أن تترجَم في طقوس أو رموز تثير حماسة الجماهير، وتُغذّي مشاعرهم الجيّاشة. في أوربّا القرن السابع عشر، أسهم تطوُّر النظام الملكي في تدعيم الفنون التشكيليّة والهندسة المعماريّة والتجميل بوصفها قيماً في الانتصار»[14]. للحصول على فكرة هذه الأبّهة الخاصّة بالملكيّة، لنتأمّل في قصر بروخزال (Bruchsal) في ألمانيا، إقامة من كانوا يُسمَّون وقتها بالأمراء-القساوسة تحت حكم الإمبراطوريّة الرومانيّة المقدَّسة. تمّ تشييد القصر عام 1720م؛ أي بعد أوج الباروك التاريخي وبداية أفوله.

قصر بروخزال من الخارج

قصر بروخزال من الداخل

عندما نتأمَّل في هذا القصر من الخارج ومن الداخل، نجد الخصائص الباروكيّة بارزة في دهش العين وإبراز فخامة المكان عبر الألوان والمنحوتات. عندما نرى سقف إحدى البنايات من القصر، نجد نوعاً من الخداع البصري (trompe-l'œil). وكأنّ السقف مفتوح على الفضاء، يُصوّر مشاهد ساروفيّة (séraphique)، وهي صعود الملائكة أو نزولها، بوصفها همزة وصل بين العالم العلوي والعالم السفلي. معظم الرسوم الباروكيّة في الكنائس والكاتدرائيّات والقصور الملكيّة هي تصاوير لمشاهد دينيّة: حياة الأنبياء والقدّيسين، الوحي والإلهام، البعث والنشور، الاستشهاد في الحروب، الولع والنشوة،... إلخ.

الأزمنة الباروكيّة هي رديف «التعاظم الصّادم» (ostentation). لأجل ذلك؛ أي من أجل الاحتفاء بقداسة البابا وجلالة الملك، كانت الحاجة إلى اللجوء إلى إجراءٍ من شأنه أن يُبرز هذه القيم العُظمى والخالدة في أشخاص يُجسِّدونها بمكانتهم وحنكتهم. الفنّ هو أحسن وسيلة في ربط الجمال بالجلال، والصورة هي أنجع إجراء في غرس هيبة البابا والملك في النفوس. على منوال المجمَّعات الماضية التي دار فيها جدال واسع وعنيف، دام سنوات وأحياناً عقوداً كاملة، للقبول بالصورة تعبيراً صادقاً عن القداسة المتجسِّدة في الكنيسة وفي شخص البابا، جاء إذاً مجمَّع ترانتو بإيطاليا ليختتم الدورات السابقة، وليُقرَّ نهائيّاً بجواز الصورة في التعبير الفنّي عن مشاهد مقدَّسة مستوحاة من الأناجيل. جاء الفنّ الباروكي في النحت والرسم التشكيلي ليُعطي شكلاً إطنابيّاً للمظاهر الدينيّة، وجاءت الروح الباروكيّة لغرس الحُكم المطلق (absolutisme) في السياسة.

14. Victor-Lucien Tapié, «Expériences historiques du Baroque», in Baroque, n°1, 1965, version électronique: http://journals.openedition.org/baroque/70

تأتي مكانة الباروك من أنّه أعلى من شأن القوّة والحياة والخيال والحلم، وهي قيم تفيد الممارسة الفرديّة أو الجماعيّة للحريّة في مختلف النشاطات البشريّة، وعلى رأسها النشاطات الثقافيّة من فلسفة وفنّ وأدب. الباروك هو قطيعة مع رتابة الأشكال الكلاسيكيّة. إنّه انفتاح على اللّانهائي والخيالي؛ أي هو ممارسة جوهريّة للتخيُّل والحلم، ومن ثمَّ ممارسة فعليّة للحرّيّة.

ليس غريباً أن يكون توماس هوبز قد عاين عصر الباروك، ونظريّاته الفلسفيّة في «التنّين» (Léviathan) هي ترجمة سياسيّة للباروك على مستوى الدولة[15]. الدولة هي حصيلة حالة الطبيعة (état de nature) التي تتلخَّص في الإرادة في الاحتفاظ والإنجاب وممارسة القوّة. تأتي بعدها الحالة المدنيّة (état civ-il) لتنظيم القوى المبعثرة وإتحافها بشكل حضاري هو مختلف التجلّيات السياسيّة والاجتماعيّة من عقد مدني وقوانين ودساتير وقواعد موضوعيّة. غير أنّ الطبيعة لا تختفي بوجود الحالة المدنيّة. يساير هوبز في ذلك أرسطو بالأخذ بالصيغة الأكسيموريّة (oxymoron) «الإنسان حيوان متمدّن»؛ أي الجمع بين نقيضين وهما: القوَّة الطبيعيّة والإرادة في الاجتماع البشري. تبقى الطبيعة هي العتبة التحتيّة والمتوارية لكلّ الأبنية المدنيّة؛ لأنّ ثمَّة عاملين يجعلان التشريع والشرعيّة وغيرها من الوسائل المدنيّة في سياسة الدولة على صفيح الاعتبارات الطبيعيّة الخفيّة، وهما الحساسيّة والخيال؛ الحساسيّة في تقدير الواقع المعطى للإدراك المباشر، والخيال في تشكيل تصوُّر طوباوي حول الدولة المراد تشييدها.

نعرف أنّ الحساسيّة والخيال هما العنصران البارزان في الباروك. ليس عبثاً أن يكونا عند هوبز الوسيلتين الأساسيتين في صيانة دعائم الدولة التي تقوم على عاملي العقل والعنف؛ العقل في تنظيم المؤسّسات، والعنف في كبح جماح كلّ قوّة زائدة أو معارضة داخليّة. دولة هوبز هي الانتقال من الحساسيّة إلى العنف الشرعي (الشرطة والقضاء)، ومن الخيال إلى العقل (التنظيم السياسي عبر الاقتراع والانتخاب والبرلمان). توافرت هذه الدعائم في الملكيّات المطلقة التي هيمنت على أوربّا، في تواطؤ تام مع المؤسّسات الدينيّة وعلى رأسها البابويّة؛ لأنّ هذه الأخيرة لم تكن فقط قوَّة روحيّة تُجسِّد تعاليم المسيح في الأرض، بل كانت كذلك قوَّة سياسيّة في تنظيم الكنيسة وتوسيع الهيمنة الكاثوليكيّة أمام مذاهب أخرى منافسة. نعرف لماذا كان من مصلحة البابويّة والملكيّة أن تتصالحا بدلاً من أن تتنافسا تحت شعار مشترك هو «مصلحة الدولة» (la Raison d'État)[16].

– دور الفنَّان في رَدْكَلة العلاقة بالصورة

كانت نتيجة إضفاء القداسة على البابويّة والملكيّة هي تطوُّر نوعٍ خاصّ من الفنّ الذي يحتفي بالفخامات والهالات، وهو الفنّ الباروكي: «صحيح أنّ رؤية العالم الخاصّة بالباروك هي في جوهرها رؤية دينيّة، وأنّه لا يمكن فهم الفنّ الباروكي إذا لم نرجع إلى الفكر الديني الذي يؤطّره»[17]. لغرضٍ ربحي بما يغدقه الأمير أو الملك من أموال أو لغرض روحي بتدعيم الكنيسة والحصول على البركة، انخرط الفنّانون في تعزيز الباروك وتوسيعه في كلّ التعابير الفنيّة من رسم ونحت وموسيقا ومعمار. كان الهدف هو تصوير القوّة التي تنبري من شخص الملك أو القسّيس وأنّه يستمدُّ قوّته من المكان المزركش والمدهش؛ حيث تتكاثر النُصب التذكاريّة ذات الألوان المذهلة والتجاعيد اللّانهائيّة. أسهم الفنّان في إعطاء بُعدٍ خيالي وطوباوي على أماكن القوّة والسلطة، بجعلها رهيبة في ذاتها ومهيبة لدى النفوس

15. Anne-Laure Angoulvent, Hobbes ou la crise de l'État baroque, Paris, PUF, coll. «Questions», 1992.

16. Ibid., p. 18.

17. Jean Krynen, «Aperçus sur le baroque et la théologie spirituelle», in Baroque, n°1, 1965, version électronique: http://baroque.revues.org/124

المتلقيَة من بين الجموع الغفيرة. ما قام به الفنّان هو كسر التوازن الكائن في الفنّ الكلاسيكي بفتحه على اللّانهائي وتجعيده أو ليِّه وإبراز الطابع الغرائبي فيه.

كان الفنّان وليد عصره، يُترجم القلق المتفاقم إلى تعابير زائدة ومتخمة، علاوة على ترجمة السلطة السياسيّة والدينيّة في تعابير فنيّة مُربكة. إنّه عصر التباهي، يحاول ردم القلق المتفشّي بالمظاهر البرّاقة والمنمَّقة. تحمل العديد من اللوحات الزيتيّة التي خلَّدها فنّانو الباروك السمات الغالبة على هذا النوع من الفنّ، عبر لعبة الظلّ بتناوب النور والعتمة (clair-obscur) في لوحات الإيطالي كرافاجيو 1571–1610م (Caravaggio)، وكثافة الألوان في لوحات الهولندي روبنس 1577–1640م (Rubens) ومواطنه رامبرانت 1606–1669م (Rembrandt). كانت لعبة الظلال والأنوار وحرارة الألوان وغيرها من التقنيات الفاخرة الأسلوب الذي اعتمده الفنّان الباروكي ليُعبّر عن مواصفات الطبيعة والبشر؛ يُبرز الجانب المتناقض فيها (النور/ العتمة) والجانب الصَّادم (اللون البرَّاق).

ما ينطبق على الفنّ التشكيلي ينطبق كذلك على النّحت الذي استعان بالأبعاد الهندسيّة المخالفة للفنّ الكلاسيكي، ليُبرز الجانب المتفاقم من الصور المنحوتة. ترك لورنزو برنيني، الذي رأينا من قبل عمله الفنّي «نشوة القدّيسة تيريزا»، منحوتات أخرى تصبُّ كلّها في السلوك الباروكي القائم على الانكسار والانعطاف في الأشكال والأقواس. مثال ذلك نافورة الأنهار الأربعة في ساحة نافونا بروما التي نحتها بين 1648–1651م. فيما يلي هذه النافورة:

نافورة الأنهار الأربعة (روما)

من شأن الفنّ الباروكي أنّه يوهم بالحركة. هذا الوهم (illusion) هو خاصيّته الجوهريّة. تعطي المنحوتة الانطباع بأنّ الكائنات تتحرّك برفع اليد أو جحوظ العينين أو فتح الفم من جرَّاء دهشة أو عاطفة قويّة أو نشوة. إنّه التناقض الأكسيموري الذي يريد هذا الفنّ أن يعكسه: المتحرّك الذي لا يتحرّك. هذا تناقض في الحدود، وهو جوهر الفنّ الباروكي القائم على تعايش التناقضات في الكائن الواحد. انعكس احتفاء الباروك بالوهم على الأنواع الفنيّة الأخرى مثل المسرح. أعمال بيدرو كالدرون دي لاباركا 1600–1681م (Pedro Calderón de La Barca) مثيرة في هذا الصدد، مثل «المسرح الكبير للعالم» (1645م) الذي يُصوّر مشهد البشر القائم على فكرة المصير والبعث، علاوةً على تناوب السخرية الكوميديّة والمعاناة التراجيديّة. يؤدّي البشر أدواراً تفلت منهم على غرار مسرح كبير يغلب فيه اللعب وسخرية الأقدار والألغاز المبهمة. كذلك في «الحياة هي حلم» (1635م)، نجد الثيمات الباروكيّة حاضرة بقوّة وعلى وجه الخصوص فكرة الوهم، وأنّ الحياة عبارة عن حلم عابر، تبعاً لما سُمِّي وقتها بالبطلان أو زوال الأشياء (vanitas).

كان الباروك في مختلف التعابير الفنيّة مهووساً ببطلان الأشياء، وجعل من الموت التعبير الجذري عن هذا البطلان. ليس غريباً أن يكون رمز الباروك في الفنّ هو «الجمجمة» كما هو الحال مع لوحة فيليب دو شانباين 1602–1674م (Philippe de Champaigne) التي تحمل عنوان «الزَّوال» (vanité)، والتي تُصوّر ثلاثة أشياء فوق الطاولة: ساعة رمليّة وجمجمة ومزهريّة. هذه الأشياء هي رمز الزمن الذي ينقضي والموت وزهرة الحياة التي تنتهي بالذبول. تهيمن فكرة بطلان العالم أو زوال الأشياء في أزمنة القلق والحروب، عندما يكون الأفق منحسراً ويلجأ الوعي التعيس إلى بدائل ميتافيزيقيّة للتخلُّص من عنف الأشياء الماديّة. يتحدّث على إثر ذلك عن «الدنيا الفانية»

وزوال المال والسلطة والجاه (l'éphémère). تعود في الأزمنة الباروكيّة الحالكة رموز الموت مثل: زوال الدنيا والموت والجثّة والقبر والبدائل الميتافيزيقيّة لتشغل بال وعيٍ غير قادرٍ على مجاوزة ذاته نحو آفاق رحبة.

نجد في العديد من الأعمال المسرحيّة الباروكيّة مع كالدرون دي لاباركا، أو أيضاً شكسبير 1564–1606م (Shakespeare) إشارات إلى التعاسة والزَوال عبر مباحث القلق والوهم والانتحار ووصول الوعي إلى طريقٍ مسدودة من جرّاء أزمة أو تصدُّع أو انهيار. تُصوّر هذه الأعمال شيوع السّوداويّة أو الكآبة (mélancolie) وشعور الوعي بأنّ كلّ شيء عبارة عن وهم وبطلان، وأنّه لعبة بين يدي القَدَر. هذا بالضبط ما حصل في الباروك التاريخي الذي شهد منعطفاً حاسماً للوعي بين القرنين السادس عشر والسابع عشر؛ وعي أوربّي بدأ يشقُّ طريقه بصعوبة جمَّة لمغادرة الأزمنة اللّاهوتّية نحو الأزمنة الإنسانيّة والمدنيّة. كان ثمن ذلك باهظاً، لأنّ هذا الانتقال ارتبك أمام حجم الكوارث الطبيعيّة والصحيّة (الزلازل والطاعون) والنزاعات البشريّة (الحروب الدينيّة بين الكاثوليك والبروتستانت). فكان لا بدّ أن يُصوّر الوعي ذلك في تعابير فنيّة تتحدّث عن الوهم والزوال والقسوة والقلق. لأنّ في كلّ منعطفٍ ثمَّة نتائج غير مضمونة، يمكنها أن تكون انهياراً في القيم والمصداقيّات تجعل الوعي يبحث عن ثغرة يخرج بها من سوداويّة اللحظة التي يعاينُها ويعاني منها. تُفسِّر هذه المسألة لماذا في الباروك الأيوني تعود أشكال الخوف والقلق في الحروب والنزاعات لتشغل بال الوعي، من أيّ جغرافيا أو ثقافة كان؛ لأنّ الشعور نفسه يتملَّك الوعي الذي يعيش الأزمة ويوشك على السقوط.

3. الخيال والحرّيّة: مقام الصورة

من جرَّاء شيوع القلق والشعور بأنّ العالم زائل وهو مصدر الشرور والأوهام، ينغمس الوعي في حالة نفسيّة متأزِّمة ومتفاقمة، يُعبِّر عنها شعريّاً ونثريّاً وفنيّاً في مختلف التعابير والأساليب. ستكون هذه المرحلة الثالثة من دراستنا مخصَّصة للنتائج العمليّة لاستعمالات الباروك. فهي استعمالات تتأرجح بين القُدرة على الخلق والابتكار بمخيِّلة غنيّة بالصور والأحلام، والإرادة في نفي الحرّيّة بتثمين المدهش والسّاحر من الصور المعطاة للمشاهدة في المعمار أو الفنّ التشكيلي.

– التفاقم في الباروك الصوفي: مولد لغة جديدة

ليس الباروك مجرَّد أزمنة القلق والتَّعاسة، وإن كانت هذه الخصائص بارزة في التجارب الصوفيّة، مثل «نشوة القدّيسة تيريزا»، لكنّه أيضاً أزمنة الإبداع اللغوي والابتكار الدلالي. هذا ما لاحظه مثلاً ميشال دو سارتو في دراسته للكِنان المسيحي في عصر الباروك، بقُدرته على النَّحت اللغوي[18]. أحياناً لم يكن الخطاب الصوفي لينحت كلمات جديدة، بل كان يستعمل الخطاب اللّاهوتي لكن لدلالات أخرى أكثر تفاقماً وتفاخُراً. مثلما أنّ الباروكي هو انكسار وانعراج في الكلاسيكي، كذلك الكِنان[19] (mystique) هو انكسار وانعراج في اللغة اللّاهوتيّة المهيمنة. كيف انتقلت إذاً اللغة الصوفيّة إلى النحت الباروكي؟ لمعرفة ذلك، ينبغي أن نرى حجم الشعور الباطني لدى المتصوّف الذي يتميَّز بالولع أو الوَجْد (نماذج الحلّاج في الإسلام والقدّيسة تيريزا في المسيحيّة معبِّرة في هذا الصدد) الذي يقطع صلته باللغة اللّاهوتيّة المنسجمة القائمة على الجدال والبرهان في التدليل على وجود الله والتأمُّل في علاقته بالإنسان وبالعالم، نحو لغة مخرومة ومتناقضة، تتسلَّح بالمجاز والأمثولة والقطع الحاسم مع النبرة المتوازنة للقول اللّاهوتي. تحتمل كذلك التناقض الظاهر (oxymoron) مثل «جُرح لذيذ» أو «شمس حالكة»، وتشتغل على المتعذّر الحديث عنه (l'indicible).

18. Michel de Certeau, La Fable mystique, XVIe-XVIIe siècle, Paris, Gallimard, 1982.

19. حول مسوّغ التسمية «كِنان» (mystique) في اختلاف عن «تصوُّف» (soufisme) و«عرفان» (gnose)، انظر دراستنا: الزين، محمّد شوقي، «التصوّف، العرفان، الكِنان: غربلة في المصطلح وقفزة في الرؤية»، مجلة العرفان للدراسات الصوفيّة، العدد1، 2018، مركز البحث في العلوم الإسلاميّة والحضارة، جامعة الأغواط (الجزائر).

تتميَّز اللغة الصوفيّة إذاً بالقُدرة على العُجمة (barbarisme) التي تشتمل على أخطاء متعمّدة لإزاحة الدلالة من التصوُّر اللّاهوتي إلى الشعور الأقيانوسي (sentiment océanique)؛ وفكرة الشعور الأقيانوسي هي من اقتراح رومان رولاند (Romain Rolland)، ليشير إلى الطابع المبهم للتجربة الصوفيّة. غير أنّه ليس البُعد الباطني هو الذي يثير الانتباه في أزمنة الباروك، وإنّما أشكال التعبير اللغوي الذي ينزاح عن اللغة الرسميّة، الكَنَسية واللّاهوتيّة، بطريقة خاصّة في الإشارة إلى ما لا يمكن الحديث عنه (l'indicible) أو تسميته (l'innommable). معنى ذلك أنّ أشكال التعبير اللغوي، الفنيَّة منها (الموسيقا والنشيد والقصيدة) والروحيّة، هي مسألة خيال خلّاق في نحت العبارة. كان أهل الكنان والتصوُّف في المنعطف الباروكي للقرنين السادس عشر والسابع عشر على أهبة لمعانقة التجربة الروحيّة بالكلام المتحرّر من الإكراهات البيانيّة والبرهانيّة؛ أي الانفتاح على حرّيّة القول في نعت موضوع مبهم. يأتي القول هو الآخر مبهَماً ومنكسراً ومنعرجاً، يحاكي بحكايته لهذه التجربة أشكالاً باروكيّة قائمة على الانعطاف اللغوي والانفتاح على التأويل اللّانهائي والانعكاس المرآوي. ترجمة ذلك: الباروك هو إبداع.

عبَّرت أنغولفان عن ذلك؛ أي عن الإبداع والعبقريّة الكامنتين في الباروك، بهذه العبارات: «تكمن قوّة الباروك الكبيرة في أنّه يُركِّز كبار العقول»[20]. كذلك تواقت الباروك مع ظهور النظريّات والتساؤلات الفلسفيّة والعلميّة الكبرى. يمكن الوقوف على ذلك في الأندلس، بوتقة الإبداع النظري في مختلف المعارف العلميّة والفلسفيّة والفنيّة، وفي إيطاليا، أرض النهضة ومهد الأنوار الخافتة قبل توهُّجها في ألمانيا وفرنسا. كذلك، كانت اللغة الصوفيّة «باروكيّة» النزوع؛ أي ذات قُدرة مذهلة على الإبداع بنحت كلمات وعبارات تخرج عن المألوف وتُقدِّم تصوُّراً مركَّباً ومبهماً عن العالم، الذي يتمُّ عرضُه على أساس أنّه مسرح الوجود وحُلم زائل. تلكم هي مفارقة الباروك التاريخي، بمعنى تواقُت القلق مع الرغبة الجامحة في الخلق والابتكار. لربّما كانت أزمنة التعاسة وتيهان الوعي هي أزمنة الإبداع على جميع المستويات الحضاريّة. يكفي أن نرى صراع أزمنة مع ذاتها (القرنان السادس عشر والسابع عشر الأوربّي) أو فرديّات مع نفسها (كرافاجيو، كيركغور، نيتشه، فيتغنشتاين، فان غوغ،... إلخ)، لندرك حجم النتائج المتولّدة عن ذلك، وهي عبقريّات متألّمة لكنّها خلَّدت روائع أدبيّة وفلسفيّة وفنيّة.

– معركة الوعي من أجل الحرّيّة

يبقى السؤال الذي نختم به هذه الدراسة: كيف نُفسِّر زخم هذا الإبداع في العصر الباروكي، في الفنّ والأدب والفلسفة، وفي الوقت نفسه الميْل نحو حَجْر الوعي بسجنه في إطار لاهوتي وتأمُّلي بإيعازٍ من الكنيسة؟ يمكن الوقوف على تناقُض خلّاق هو جوهر الباروك نفسه، وهو التأرجح بين الحرّيّة ونفيها. مثلاً الصراع الدفين بين الطبيعة (nature) والمنَّة (grâce) في الباروك الصوفي؛ الطبيعة التي تُقيّد طموح المتصوّف الباروكي نحو الانعتاق والانغماس في المطلق، والمنَّة التي تجتثه عن هذه الضرورة الطبيعيّة وتزجُّ به في حالة الوَجْد والاتِّصال بالمطلق: «بالنسبة إلى الفلسفة الباروكيّة، خلق الله في الإنسان الحرّيّة؛ لكن تتخلَّى عنه هذه الحرّيّة عندما يُخلق [كائناً طبيعيّاً] ويصعب عليه التدخُّل في قرارات حرَّة»[21]. يجد الإنسان الباروكي نفسه أمام عقبتين هما: «الطبيعة» من جهة، لأنّ الإنسان مُقيَّد بالعناصر الطبيعيّة الموضوعة فيه مثل الرغبة والشهوة والحميَّة والعنف، و«القَدَر» من جهة أخرى؛ أي انخراطه في نظام يفوق حجمه ويجد نفسه أنّه مجرَّد متفرِّج في مسرح العالم أو «مفعول به» يُؤدِّي أدواراً على غير دراية منه.

يظهر التناقض كذلك في القُدرة على ابتكار الصورة ثمّ الوقوع في سحرها. عندما تيَّقنت الكنيسة الكاثوليكيّة من أهميّة الصورة في تجسيد الكلمة في التاريخ، عبر مختلف المجمَّعات الكهنوتيّة التي ناقشت هذه الأهميّة التصويريّة وإضفاء القداسة عليها؛ أقول عندما

20. Anne-Laure Angoulvent, L'esprit baroque, p. 8.

21. Jean Krynen, «Aperçus sur le baroque et la théologie spirituelle», op. cit.

تيقَّنت الكنيسة من ذلك، غيَّرت النموذج من «الجميل» (le beau) إلى «الجليل» (le sublime)؛ لأنّ العُنصر الباروكي يشتغل في الجليل وأبعاد التفخيم، يجمع بين النقائض (تحدٍّ بارز لمبدأ عدم التناقض الأرسطي) ويعكس الحقائق بأن يضع بينها تماثلاً: كان الفنّان الباروكي يتمثَّل «سمكة تطير في السماء»، ويتصوَّر «عصفوراً يسبح تحت الماء». هذا النوع من التماثُل بين حقيقتين مختلفتين هو إجراء باروكي بامتياز وإجراء بلاغي سُمِّي بالتقاطع (chiasme). باستعمال الجليل في الفنّ بدلاً من الجميل؛ أي بإقحام عناصر الدهشة والتفخيم، فإنّ المؤسّسة الدينيّة أسهمت في نفي الحرّيّة بإبقاء الوعي في مجال التأمُّل السلبي والمنفعل. وهو إجراء اختارته الملكيّة أيضاً لغرس الهيبة في النفوس عبر القصور الضخمة ذات التزويق الصادم للعين.

هل كان الباروك نزوعاً مضاداً للحرّيّة؟ لا يمكن تأكيد ذلك؛ لأنّ استعمالاته الدينيّة والسياسيّة هي التي طبعته بهذا المَيْل نحو خنق الحرّيّة، لإبقاء المؤمن تحت هيمنة الكنيسة وسجن الفرد في الإطار المهيب للملكيّة. تقول أنغولفان: «الدّافع الباروكي هو رفض الخضوع للقواعد وللقانون وللإيمان وللمَلَكيّة»[22]. لا نفهم من ذلك أنّ الباروك هو فوضوي بالمعنى الاشتقاقي لكلمة (anarchie)؛ أي رفض كلّ قاعدة أو قيادة (ana-archè). كان هذا الوصم الغالب في نعت الباروك على أنّه غامض ومتمرّد، وينبغي جرُّه إلى حظيرة الكلاسيكي بقيمه في التوازن والعقل والوضوح. غير أنّ الباروك، الذي يجعل من قيمه الجليل والخلّاب والخيال، هو الدّافع نحو كسب الحرّيّة وليس العكس. بفضل الخيال الخلّاق استطاع الفنّ أن يتحرَّر من القواعد القديمة التي كانت ترى فيه مجرَّد محاكاة للطبيعة (imitation). وبفضل الخيال الخلّاق أيضاً ازدهرت النظريّات العلميّة والابتكارات الأدبيّة والفلسفيّة. مفاد ذلك أنّ الحرّيّة تتحقَّق في المجال الخصب للإبداع الحضاري في مختلف تجلّياته العلميّة والأدبيّة والفلسفيّة والفنيّة والسياسيّة.

ليس غريباً أن يشهد الباروك التاريخي في القرنين السادس عشر والسابع عشر ميلاد المفكّرين الأحرار (Libertins) مع مكيافيلي (Ma-chiavel) وبارسلسوس (Paracelse) قبل أن يجد هذا التفكير الحرّ ذروته مع فولتير (Voltaire) وكانط (Kant)؛ أي في القرن الثامن عشر مع عصر الأنوار. كانت الفلسفة الأساسيّة للمفكّرين الأحرار هي التحرُّر من قيود التفكير اللّاهوتي الذي عزَّز الكنيسة وحوَّلها إلى ماكينة في القمع ومصادرة الحرّيّات. كانت هذه الفلسفة تحتفي بالتفكير الحرّ والحقّ في النقد، بما في ذلك نقد المسلَّمات والمعتقدات السائدة التي تحوَّلت إلى خرافات شعبيّة (superstitions). كذلك أسهمت هذه الفلسفة في إحياء الأبيقوريّة ومذهب اللذَّة (hédonisme)، ما عرَّضها للنعوت الشنيعة في أنّها فلسفة إلحاديّة ولا أخلاقيّة، فدخلت كلمة (Libertinage) في التقاليد الشائعة على أنّها إباحيّة. لكن في الأصل وخلال فترة طويلة من الزمن، كانت هذه الفلسفة ترادف التحرُّر من الإكراهات الاجتماعيّة والفكريّة التي فرضتها الكنيسة.

تأتي مكانة الباروك من أنّه أعلى من شأن القوّة والحياة والخيال والحلم، وهي قيم تفيد الممارسة الفرديّة أو الجماعيّة للحريّة في مختلف النشاطات البشريّة، وعلى رأسها النشاطات الثقافيّة من فلسفة وفنّ وأدب. الباروك هو قطيعة مع رتابة الأشكال الكلاسيكيّة. إنّه انفتاح على اللّانهائي والخيالي؛ أي هو ممارسة جوهريّة للتخيُّل والحلم، ومن ثمَّ ممارسة فعليّة للحرّيّة. لربّما كان الباروك التاريخي هو استراتيجيّة الكنيسة الكاثوليكيّة والملكيّة الأوربيّة في السيطرة على المجتمع بنزع القُدرة على التفكير (ومن ثمّ النقد) والاغتراب في التأمُّل، لكن في الباروك الأيوني، الذي لا يتحدّد بزمان أو مكان، والذي لا يتوقَّف عن العَود الأبدي في مظاهر جديدة، نحن إزاء القُدرة على الابتكار وعلى ممارسة الحرّيّة الفكريّة والفنيّة. محطَّات الباروك الأيوني هي فترات المخاض العسير الذي تولّد على أثره تُحف وروائع وعبقريّات. ما من عبقريّة فذَّة أو أمّة ناهضة إلّا وتلقَّت ضربات القلق والشكّ والسوداويّة قبل أن تتفتَّق صنائع فريدة هي أسمى التعبير الحضاري عن الحرّيّة.

22. Anne-Laure Angoulvent, L'esprit baroque, p. 4.

خاتمة:

مُنْعرج، مُنْكسِر، مَهيب، فَخْم، جَبَّار، حَالِم، مُتَخيِّل: إنّها السمات الكبرى اللصيقة ببَشَرة الباروك. وإن كان «الجليل» فيه يُعطي الانطباع بأنّه يُخرس اللسان ويُدهش العين (اختار الكلاسيكي «الجميل»)؛ أي أنّه يُعطِّل الإرادة وينفي الحرّيّة؛ إلّا أنّ الباروك هو تجلٍّ من تجلّيات الحرّيّة؛ لأنّه لا حرّيّة من دون دافع طبيعي وإلهامي هو مُجمل الخيالات والأحلام التي تُغذّي قريحة الفنَّان وتُجسِّد بريشته أو يديه روائع هندسيّة وتشكيليّة لا تزال خالدة إلى اليوم، نرى بريقها في روما وفلورنسا أو أيضاً في باريس ومدريد. إذا كان الباروك التاريخي القائم في هذه الأمكنة بلوحاته ومنحوتاته قد ولَّى وأصبح موضوع التأريخ أو أشياء المتحف، فإنّ الباروك الأبُوني هو سمة كلّ فنَّان خلّاق وبصمة كلّ إنسان يحيا التجربة ويُجسّدها في أثرٍ ملموس، تقول جوهر ما هو عليه ونظام علاقته بذاته وبالعالم. الباروك هو غرابة الإنسان في العالم واغترابه في ألغازه وإبهامه؛ جاء على صورة الكلمة نفسها «باروكو» (barroco)؛ أي «الجوهرة غير المنتظمة». الإنسان حقيقة غير منتظمة، تتعارك فيه قوى الطبيعة وقوى الإرادة الحرّة؛ النفس الراغبة والعقل المتعقِّل؛ الحميَّة والحكمة، الحيوان المندفع والملاك المتسامي. الإنسان «باروكي» منذ الخليقة؛ فهو باروكي يكون أو لا يكون.

المراجع المذكورة

1. Angoulvent Anne-Laure, L'esprit baroque, Paris, PUF, 1994.

2. Angoulvent A.-L., Hobbes ou la crise de l'État baroque, Paris, PUF, coll. «Questions», 1992.

3. Buci-Glucksmann Christine (éd.), Puissance du Baroque. Les forces, les formes, les rationalités, Paris, Galilée, 1996.

4. De Certeau Michel, La Fable mystique, XVIe-XVIIe siècle, Paris, Gallimard, 1982.

5. Deleuze Gilles, Le Pli. Leibniz et le Baroque, Paris, Les éditions de Minuits, coll. «Critique», 1988.

6. D'Ors Eugenio, Du Baroque, trad. Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, 1968.

7. Krynen Jean, «Aperçus sur le baroque et la théologie spirituelle», in Baroque, n°1, 1965, version électronique : http://baroque.revues.org/124

8. Levillain Henriette, Qu'est-ce que le Baroque ?, Paris, éd. Klincksieck, 2003.

9. Pelegrin Benito, Figurations de l'infini: l'âge baroque européen, Paris, Seuil, 2000.

10. Tapié Victor-Lucien, «Expériences historiques du Baroque», in Baroque, n°1, 1965, version électronique : http://journals.openedition.org/baroque/70

11. Wittgenstein Ludwig, Philosophische Untersuchungen, in Werkausgabe, Frankfurt-A-M, Suhrkamp, 1984.

12. Wölfflin Heinrich, Renaissance und Barock, München, F. Bruckmann, 1908.

مراجع أخرى:

13. Benoist, J.-M., Figures du baroque, Paris, PUF, 1983.

14. Benjamin Walter, Origine du drame baroque allemand, tr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985, coll. «Champs/Essais», 2009.

15. Burckhardt, J., Renaissance et Baroque, trad. Guy Bellangé, Le Livre de poche, 1967.

16. Calabrese Omar, Neo-Baroque: The Sign of Times, Princeton University Press, 1992.

17. Dubois, Cl.-G., Le Baroque. Profondeurs de l'apparence, Paris, Larousse, 1972.
18. Lambert Gregg, The Return of the Baroque in Modern Culture, Continuum, London-New York, 2004.
19. Rousset J., La Littérature à l'âge baroque en France, Circé et le paon, José Corti, 1953.
20. Tapié, V.-L., Baroque et Classicisme, Paris, Plon, 1957.
21. Tapié, Le Baroque, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1961.

الوحدة المستقرّة بين الفنّ والحرّيّة

فيصل دراج*

في اللغة العاديّة البعيدة عن التحديد يبدو الفنّ والحرّيّة كلمتين سهلتين لا صعوبة فيهما؛ إذ الفنّ نشاط إنساني له أشكال تعبيره وأدواته الخاصّة التي يعبّر بها، وإذ الحريّة نقيض العبوديّة والامتثال، وفعل ينقض القيود وسطوة العادات. يمكن إضاءة المعنى بمفهوم ألفه الفنّانون ونقادهم وهو: المحاكاة، التي تربط الفنّان إلى موضوع معطى، جاهز، واضح الصورة، وما على الفنّان إلّا أن يحاكيه، ويترجمه بلغة خاصّة به. ولهذا جاء الفنّانون، المشدودون إلى الحريّة، بمفهوم: الإبداع، الذي يحرّر الفنّان من العوائق الخارجيّة ويدعه طليقاً مع متخيله وأدواته.

ا. الفنّ وعفويّة الإنسان:

دفع الرومانسيّون بموضوعيّ الفنّ والفنّان إلى حدود لا تنقصها المبالغة، فعدّوا الفنّان مخلوقاً بالغ التميّز، يرى ما لا يراه غيره، بل هو السابق والرائي والبصير، الذي يتجاوز قتام الحياة العاديّة، ويرى الأمور واضحة بلا وسيط، ويذهب إلى المستقبل الذي هو تحرّر من الحاضر وتجاوز له. يبدو الفنّان «مطلق الحريّة»، مرجعه في ذاته، يرفض التقاليد والمعطيات الجاهزة، ويتكشّف الفنّ ممارسة حرّة، تعيد خلق الأشياء وتبدّل من دلالاتها. ولذلك يؤثر بعض الرومانسيين المبالغة ويتحدّثون عن «الخلق» في المجال الخاص بهم، الذي هو بدء من معطى غير مسبوق، أو إبداع على غير مثال. وواقع الأمر أنّه لا وجود لإبداع تأتي به «الجماعة»؛ ذلك أنّ المبدع، تعريفاً، فرد متمرّد يتقدّم باقتراحات ذاتيّة، ويتطيّر من عادات الإنشاء والتأويل. لذا تتأسّس المدارس الإبداعيّة على التمرّد؛ إذ الرومانسي يطرد الكلاسيكي، وإذ الحداثي يطرد الرومانسي والكلاسيكي معاً. بل يمكن الحديث عن «حداثة متقادمة»، كان لها سياق انقضى، حال الرواية الواقعيّة والرواية الواقعيّة الجديدة، ورواية لاحقة لا تأخذ بمنظور الواقعيين.

حين يتحدّث بيكاسو عن العمليّة الفنيّة يقول: «يرسم الفنّان ما صادفه، لا عمّا بحث عنه». ومع أنّ في القول ما يكسر، ظاهريّاً، سيطرة الفنّان على إبداعه، فهو حرٌّ ومدافع عن الحريّة، فإنّ ما قصده بيكاسو يتمثل بحريّة ليس لها أسوار، تعترف باللّامتوقع قبل أن تعترف بالواقع، وتعترف باللّامتوقع الفنّي ولا تعود إلى النظريّات الجاهزة. رسم بيكاسو ما رآه بعد أن حرّر نظره من التقليدي وأخذ بنظر جديد، يغيّر موضوعات الواقع وألوانها، ويأتي بما لا يتوقعه الجمهور ويألفه؛ ذلك أنّ دور الفنّ كسر «الألفة»، وإظهار المألوف بشكل غير مألوف.

يرسم الفنّ الواقع من وجهة نظر تبديله، يتمرّد عليه ويوحي بواقع محتمل، لم يتشكّل بعد. إذا كان النظر التقليدي، أو الاتباعي، يرى الواقع، أو ما يدعى بذلك، ثابتاً ومستقراً، فإنّ الفنّ يرى واقعاً تسكنه الحركة، واقعاً متعدّداً، متبدّلاً، مليئاً بالاحتمالات، أو يرى واقعاً محتملاً وراء الواقع المقرّر، الساكن، الجاثم، الثقيل، المقيّد إلى عادات في النظر والسمع والقول. ولأنّه واقع يراه الفنّان بطريقة خاصّة؛ فإنّ له ألوانه غير المألوفة ومقاييسه الغريبة، وله أشكاله التي تجعل ما يبدو ساكناً ممتلئاً بالهمس أو بالضجيج.

* مفكر وأكاديمي من فلسطين.

نظر إمبراطور صيني إلى نهر رسمه فنّانه الخاص على جدار غرفته وأعجب به، لكنّه قال له بعد حين: «امسح هذه الصورة عن جدار غرفتي، فإنّ خرير النهر يمنع عنّي النوم».

في القول ما يشير إلى محاكاة عالية الإبداع، وما يومئ إلى حركة الفنّ الخفيّة، التي تزيح الشيء عن موضعه وتنطقه. لكأنّ النهر الحقيقي هو النهر الذي اقترحه الفنّان، يشبه النهر الحقيقي ولا يشبهه، ويضاعف أثره، أو «خريره»، بما منع عن الإمبراطور النوم، وواجهه بصوت لا يسيطر عليه.

يعمل الفنّ، بالمعنى الحقيقي، على التحرّر من الأشكال الجاهزة، وعلى النفاذ إلى قلب الحياة المشبعة بأشكال لا متناهية. يتضافر التمرّد والبحث عن المعرفة وتوليد زمن إبداعي، ينقد ذاته ويتجدّد في غيره، ويخبر أنّ في الجديد معرفة جديدة. ولهذا يبدو «المتحف» كابوساً ونعمة: كابوساً لأنّه جمع بين جدرانه أعمالاً كبيرة مدهشة، تحضّ على المقارنة والتحدّي، وهو نعمة لأنّه يعطف الحاضر على الماضي ويطالب بزمن فنّي جديد لم يعرفه القدماء.

ولكن ما السمة الأساسيّة لهذا الفنّ، الذي يتمرّد ويحرّض ويرسم الواقع من وجهة نظر تغييره؟ إنّها الاستقلال الذاتي. فلا يمكن للفنّ أن يفعل في غيره، وأن يقاوم ما لا يعترف به، لو لم يكن له هويّة خاصّة لا تختلط بغيرها. ولعل من العبث أو من قصر النظر الكسول أن يتمّ الحديث عن فنّ سياسي، أو فنّ إعلامي، أو فنّ ديني...؛ ذلك أنّ الصفة المضافة تختصر الفنّ في غيره، وتمنع الاعتراف به حقلاً متميّزاً من حقول المعارف الإنسانيّة الضروريّة. للسياسة فنّها، وللفنون الجميلة أنواعها، وهذه الفنون تختلف عن «الفنّ الزائف»؛ ذلك أنّ الفنّ يقصد ما هو جميل، بعيداً عن المنفعة ومصالح «الجماعة».

«الفنّ معلّم من حيث هو فنّ، لا من حيث هو فن معلّم». والمقصود هو الفضاء الجميل، الذي يحاور العين والروح والقلب والعقل، على مبعدة قلقة من الفلسفة والأدب وعلم الجمال والسياسات الإعلاميّة. والمقصود بذلك، ربّما، هو الملتبس والغامض وذلك المجهول الذي تلامسه المعارف المختلفة ولا يستسلم لها. شيء قريب من الشعر الصوفي، بلغة معينة، أو من نسبيّة المعرفة، بلغة أخرى، أو من التأويل المتعدّد الوجوه البعيد عن اليقين.

لعلّ الاعتراف الحقيقي بمفهوم «الاستقلال الذاتي للفنّ» هو الذي جاء باجتهادات جديرة بالتأمل، كأن يقال: لا وجود لشيء يُدعى الشعر، فما يوجد شعراء الشعر الذي يمكن أن يأخذ صيغاً متعدّدة، ولا وجود للرسم فيما يوجد رسّامون...، يوطد القول دلالة الفنّ، في أنواعه المختلفة؛ فهو قائم حيّزاً تعبيرياً يغاير أشكال التعبير الأخرى، وهو قائم في المبدع الذي يمثله، الذي يعبّر في فرديته المتميّزة عن إبداع إنساني متميّز، يغاير الدين وعلم الاجتماع والأدب.

إذا كانت حريّة الفنّ قائمة في فرد طليق، له متخيّل جدير به، فإذاً لهذه الحريّة بعدها الخاص على مستوى الاستقبال الفنّي؛ ذلك أنّ العمل الفنّي لا يفرض قراءة وحيدة، ولا يملي معناه على أحد، حال أعمال السريالي سيلفادور دالي، التي ترسم اللّاوعي قبل أن ترسم الوعي، وتشتق دلالاتها من إشارات ورموز متنوّعة. يفصح هذا الشكل من الإرسال، كما استقباله، عن مفهوم يلازم الاستقلال الذاتي للفنّ، عنوانه: المساواة. يحقّ للجميع النظر، ويحقّ لكلّ فرد أن يرى ما يريد.

يطرح موضوع الفنّ والحريّة، أو الحريّة في الفنّ، سؤال علاقة الفنّ بالسياسة، الذي ينطوي على اجتهادات مختلفة، بدءاً من مدرسة الفنّ للفنّ، إلى الفنّ الملتزم والتحريضي، شريطة التقيّد بمبدأ أساسي: الاستقلال الذاتي للفنّ، الذي لا يُلحق الفنّ بالسياسة، ولا ينفي أنّ له آثاراً سياسيّة. لذا يمكن التمييز بين سياسة الفنّ، التي تتضمّن الفرديّة والإبداع وخصوصيّة الطرفين، والسياسة الثقافيّة، التي قد

تروّج لأشكال محدّدة من الإرسال والاستقبال الفنيين، المرتبطين بمؤسّسات اجتماعيّة وثقافيّة. ومع أنّ للفنّ دوره في تهذيب الطبائع البشريّة، فإنّ تحويله إلى تابع للإيديولوجيّات المسيطرة، مهما تكن أغراضها، يلغي عفويته وينقله من مجال «التذوّق»، كما التأويل الطليق، إلى مجال التلقين الذي يصادر أثره بوصفه فعلاً حراً، بقدر ما يعتقل حريّة المتلقي، ويساوي بين الاستقبال الفني الحر و«الإكراه الوعظي» الذي لا حريّة فيه. ولذلك لم يكن المخرج السينمائي الإيطالي فيدريكو فيلليني مخطئاً حين قال: «في الجمال الفنّي ما يلغي المسافة بين الإيديولوجيّات المختلفة»، على اعتبار أنّ الإيديولوجيا تقصد «المصلحة»، خلافاً للفنّ الذي يحاور «الروح» ويوقظ المشاعر الخبيئة.

2. التربية الفنيّة وجماليّة المتعدّد:

يتعامل الإنسان مع الفنّ بشكل مسؤول، إذا تلقى تربية جماليّة تمايز الجميل من القبيح والفنّ الحقيقي من الفنّ المبتذل، الذي يلبّي مقاصد السوق لا معايير العمل الفنّي. بيد أنّ شرطاً كهذا يحتاج إلى تربية ثقافية نقديّة، تحتضنها المدرسة والصحف ووسائل الإعلام والعلاقات العائليّة، وغيرها من الشروط التي تحيل على تقدّم اجتماعي متعدّد الأبعاد...، والأساسي في هذا كله أن يعترف المتلقي بالاستقلال الذاتي للعمل الفنّي، وألّا يختصره في أغراض تتجاوزه، ذلك أنّ للفنّ لغته وإشاراته وتقنياته وتاريخه، وكلّ ما يدلّل على أنّه «ممارسة حرّة لا تخضع لغيرها، إلّا مكرهة».

لم يكن الماركسي الإيطالي أنطونيو غرامشي مخطئاً حين كتب: «الفنّ معرفة»، معترفاً، بداهة، بأنّ الفنّ ممارسة حرّة، تستجيب للفكر الحرّ وتوسّع آفاقه. ولأنّ بين الفنّ والحريّة علاقة متبادلة، فقد أرجع بعض الفلاسفة الفنّ إلى اللعب، وقال بعضهم: «الإنسان حيوان لاعب»، ما يجعل من التقنيات الفنيّة، رغم تجدّدها، «تقنيات لاعبة» إن صح القول، اقتربت، في حدود أشكال معينة من الرسم الحديث، من العبث والشعوذة، ذلك أنّ «تطوير اللعب»، إن كان مفكّراً به، يروم الارتقاء بالعقل والروح معاً.

ولعلّ صيغة «اللعب»، التي لا تشير إلى مفرد مغلق، هي التي تعين الفنّ ممارسة تنقض كلّ ما هو أحادي، وتنقض أكثر الأحاديّ المستبد. وهو ما انتبه إليه الروسي ميخائيل باختين، في كتابه رابليه وأعماله، حين أقام فرقاً بين السلطوي المتجهّم الذي يميل إلى التكلّس والحركات المتناظرة، والشعبي الذي يتحرّك ويتمايل كما يريد، محرّراً جسده من الموانع جميعها.

وقد يبدو الأحادي المستبد واضحاً في تاريخ الرواية العربيّة، حين أكّدت بعض المراجع التقليديّة أنّ «شرف العلم» يتوزّع على الدين واللغة، وأنّ «الخيال الحكائي» كاذب، يخترع ما شاء ويمتهن «الحقيقة الملموسة». لهذا لم يقبل بعض رجال الدين رواية محمّد المويلحي «حديث عيسى بن هشام» (1900) إلّا إذا اعترف بأنّه مارس في روايته (الكذب الأبيض)، الذي ينشد خير الناس ومصالحهم.

تستدعي وحدة الفنّ والحريّة مقولة: المتعدّد التي لا يكون الفنّ ممكناً من دونها. فإذا كان الفنّ مرتبطاً بفرد مبدع طليق الخيال، فإنّ القول «بفنّ متماثل» قتل للفنّ وإعدام له. وآية الأوّل الفنّ الروائي، الذي عرف الواقعيّة والواقعيّة السحريّة والواقعيّة النقديّة، وانتسب إلى علم النفس والفلسفة والتاريخ، ودخل إلى أشكال من التجريب واسعة. من اللّافت، في هذا المجال، أنّ كلّ نظام مستبد «يحرّم» المتخيل، لأنّه يتعامل مع الممكن والمحتمل والطوباوي، ومع كلّ ما لا يرى، في الواقع المعيش معطى نهائياً ثابتاً، هو حلم كلّ نظام استبدادي. لا غرابة أن تتراجع الرواية الروسيّة في العصر الستاليني، بعد أن أعطت قبله دوستويفسكي وتولستوي وغوغول، وأن تولد الرواية العربيّة، في كثير من الأحوال، متأخرة ومعوّقة، ذلك أنّ ارتقاء الخيال من ارتقاء المجتمع الذي يتصل به.

وواقع الأمر: أنّ العقل الإنساني متعدّد، أكان داخل فرد وحيد يمارس الطبّ والأدب معاً، حال المصري الراحل يوسف إدريس، أم كان محايثاً للبشر بشكل عام. فهناك العقل العلمي، والعقل الفلسفي، والعقل العسكري، و«العقل الفنّي»، الذي يضيف متخيلاً إلى آخر، وينتظر «المدينة الفاضلة». ولهذا قال الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار: «إنّ تعدّديّة الألوان من الجنّة»، كما لو كانت الأخيرة عامرة

بالحريّة؛ لأنّ التعدّد ينقض الممارسات المقيّدة.

وما «فنّ المفارقة»، الذي يلازم الأعمال الروائيّة الكبرى، إلّا تعبير عن تلازم الفنّ والحريّة؛ ذلك أنّ المفارقة، تعريفاً، «مواجهة الضدّ بالضدّ»، تستحضر أمراً وتلغيه بما ينقضه، مساوية بين القول الروائي و«الفنّ والحريّة والاتباع واليقين المغلق»؛ إذ الأوّل منفتح على الاحتمالات المتنوّعة، بينما الثاني مقيّد إلى قول وحيد مفرد الدلالة.

يطرح موضوع الفنّ والحريّة، أو الحريّة في الفنّ، سؤال علاقة الفنّ بالسياسة، الذي ينطوي على اجتهادات مختلفة، بدءاً من مدرسة الفنّ للفنّ، إلى الفنّ الملتزم والتحريضي، شريطة التقيّد بمبدأ أساسي: الاستقلال الذاتي للفنّ، الذي لا يُلحق الفنّ بالسياسة، ولا ينفي أنّ له آثاراً سياسيّة.

إذا كانت خصوبة الفكر الإنساني من تعدّديته، فإنّ ارتقاء الإنسان من الخيارات المتعدّدة المتاحة أمامه؛ أي من الحريّة التي يمارسها، التي يرفعها الفنّ إلى أعلى ذراها تألقاً.

3. الفنّان وعالم المضطهدين: ناجي العلي نموذجاً:

قد يكون ناجي العلي فنان الكاريكاتير الأكثر شهرة في المجال الفلسطيني وأحد أعلام فنّ الكاريكاتير العربي المعاصر. جاءت شهرته من قضيته الوطنيّة، ومن موهبته وغزارة إنتاجه، ومن مزاج فنّي لا يعرف المساومة، ومن نهاية مأساويّة لا تنفصل عن مزاجه، قادته إلى منفى جديد؛ حيث سقط قتيلاً في أحد شوارع لندن.

عيّن ناجي فنه نقداً سياسيّاً بامتياز، ولم يكن بإمكانه أن يفعل غير ذلك، وهو الإنسان العفوي، الصادق في عفويته، الذي رأى طريقاً وحيدة بين المنفى والوطن، وانتسب إلى هؤلاء الذين يوحّدون بين الأمل والمعركة، ولا يكترثون بالبلاغة وبالإيديولوجيّات الصارخة. كان عليه، في المجال الذي اختاره مهنة ورؤية، أن يصطدم بالسلطة السياسيّة، في شكليها العربي والفلسطيني، وأن يرسم عدوّه الوطني بأبعاد مختلفة، وأن ينتمي إلى المضطهدين، الذين يشعرون بالظلم ولا يستطيعون التعبير عنه. وحّد ناجي، على خلاف مثقفين كثيرين، بين العقل والشعور؛ إذ العقل يطرح الأسئلة ويفتش عن إجابات، وبين الفنّ والحريّة؛ إذ التعبير الفنّي يأتي من الروح ومدارس الحياة والتجربة، ومن شغف بقلم فنّي، يرى وراء الواقعي المباشر حقيقته؛ حيث للكلام العادي أبعاد غير عاديّة. إنّه القلم الذي يعطي ما يجب نقده شكلاً، يعرّيه، ويحرّض عليه، ويجعله موضوعاً للسخرية، التي هي نقد فنّي له أدواته، والسخرية حريّة غريبة لها نتائج مأساويّة أحياناً.

اطمأنّ ناجي إلى إشارة فنيّة أصبحت شعاراً له: الولد الفقير حنظلة، الذي يضيء حسّه العام وقائع الحياة، دون أن يستشير الكتب، وأن ينصاع إلى التعاليم المدرسيّة. إنّه الذات المطمئنة إلى وعي جاءت به التجربة. يقف حافياً في العراء بملابس فقيرة وشعر قصير، يعطي ظهره للواقع ويرفع قدمه له، كما لو كان قد اعتصم بجلده، وأعرض عمّا هو رسمي ومثقف وسلطوي إلى حدود السخط والاحتقار.

حنظلة لا وجه له، وجهه حقيقته، ووجهه واسع ممتد ولا يرى، تجمّعت فيه وجوه الذين ينتمون إليه، الذين يقيمون حداً فاصلاً بين الشعبي والسلطوي، بين المقهورين والذين يقهرونهم، وبين السخرية الهازئة الحكيمة والتجهّم السلطوي الذي يقدّس الجمود. إنّهم هؤلاء العراة، الذين يدركون معنى الحقيقة رغم عريهم، وينظرون إلى المستقبل.

ولذلك، إنّ حنظلة، كما الفنّان الذي يقف وراءه، له رسالة، له صوت، وأداة تعبير وكلام، وله تلك الروح الساخرة المؤنبة التي تعبّر عنها الأشكال: برميل النفط الذي يلتبس بالمتسلط الذي يبيعه، الذي يصبح بدوره برميلاً آخر، يقف إلى جانب براميل أخرى عالية

الألقاب، بل إنّه برميل نفطي يتدحرج مع البراميل الأخرى، لا قيمة له، فقيمته من النفط الراقد فيه. ولهذا يساوي المتسلط النفطي الثمن الذي وضع على برميله، وهو بالدولار عادة، تلك العملة التي تكسو البرميل عباءة، وتضع في يده سبحة، وتضع له حارساً يشبه البرميل بدوره.

وقد لا يكتفي رسام الكاريكاتير الفلسطيني بـ «القامات» المتسلطة، وهي متماثلة عنده، فيكسو رسومه ببعض الكلام، كأنّه يرسم ويضيف جملة: «خدّام يقابل السلطان»، مذيباً الألقاب في بوتقة واحدة مادتها تثير الضحك. أو أن يرسم مالك النفط غافياً في أرجوحة ويكتب: اليوم خمر وغداً خمر، ساخراً من امرئ القيس، أو محوّلاً ما قاله الشاعر الجاهلي إلى كلمات لا هيبة لها ولا معنى. إنّه الاستبدال الفنّي الذي يعطي الأشياء، بعد تحويلها، معنى جديداً. حال الحجر الذي أورق في «زمن الانتفاضة» وانتقل من عالم الجماد إلى عالم الحياة.

ليس من الغرابة في شيء، في زمن اليتم الفلسطيني، أن يشبه حنظلة، ولو بقدر، متشائل إميل حبيبي. فالأوّل يدير ظهره، بمكر، إلى الواقع البذيء، كما لو كان لا يراه، أو لا يريد أن يراه، لأنّه يعرفه، والثاني يتساذج ويخفي وجهه، لأنّه يرى في السذاجة المقصودة درباً إلى النجاة. إنّه الإنسان السلبي، ظاهريّاً، الذي تكمن إيجابيته في سلبيته. حوّل ناجي العلي وإميل حبيبي، وكلّ منهما له فنّه الخاص، السخرية إلى سلاح مقاومة، إلى فنّ هجائي، اعتمد عند حبيبي على الكلام، واستند عند الآخر إلى الحبر والريشة والورق وتوليد الأشكال الحقيقيّة من أشكال زائفة تحاول أن تبدو حقيقيّة.

مارس إميل حبيبي وناجي العلي ما يمكن أن يُدعى: الفنّ الشعبي الديمقراطي، فهو شعبي يزهد بالنخبة، وهو ديمقراطي لأنّه يتطلع إلى بشر لا مراتب بينهم ولا فروق. كان لكلّ منهما فنّ له استقلال ذاتي خاص به، وكان فنّ الطرفين يدعو إلى المساواة. ارتبط فنّهما بالسياسة، وكان له سياسة فنيّة منطلقة منه، مؤكّدين قول غرامشي:

«الفنّ معلم من حيث هو فنّ لا فنّ معلم». وبسبب هذا الفنّ، الذي لا يختصر في غيره، استمرّ ناجي العلي الفنان، واستمرّت إشارته الفنيّة التي لا تخطئها العين: حنظلة.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

الفنّ أفقاً ثيوصوفياً

أحمد كازى*

مقدّمة:

إنّ وجود الإنسان في العالم يؤدّي إلى بناء رؤية لهذا العالم من خلال تأمّلاته. والغرض هو معرفة وجوده ومكانته في هذا العالم، ويتطلّب هذا عقلنة للعالم من أجل رصد نظامه. إلّا أنّ بناء هذه الرؤية ليس تأمّلاً عقليّاً فحسب، بل يستدعي ذلك تعدّداً في منافذ المعرفة، ومن بينها المخيّلة، وذلك من أجل فهم «الحقل الرمزي» مكوّناً من مكوّنات الوجود الإنساني والممثل في الأقاويل الآتية: القول الديني، والفنّ، واللغة... حقولاً أساسيّة في صياغة رؤية للعالم ومعرفة بالوجود؛ فما المحرّك لهذه المعرفة الخاصّة بالعالم والوجود؟ هل الغرض هو معرفة المرئي والمشخّص، أم هل محرّكُ ذلك هو العالم، أم ما وراءه (اللّامرئي)؟

إنّ هذا اللّامرئي بخفائه يشكّل مصدر قلق وخوف بالنسبة إلى الإنسان، وما العودة إلى الفنّ إلّا لإعطاء شكل لما لا شكل له، بالعمل على تجسيده حسيّاً. ولهذا، الأديان في حاجة إلى صورة لتقريب حقائقها. وكما يرى ريجيس دوبري (Regis Debray) يمكن أن توجد صورة من دون دين، ولا وجود لدين من دون صورة[1].

فبالصورة يمكن تقريب الخفيّ أو إعطاء هيئة لما لا هيئة له؛ أي للمقدّس، والغريب، والعجيب. وأصل هذا هو كون الصورة طريقاً لاستعادة الغائب. وهذا ما فتح مجالاً وأفقاً للفنّ؛ ومن ثَمَّ لفعل التخيّل أو الخيال المبدع، فإذا كان هيغل يرجع تجربة العمل الإستيطيقي (علم الجمال) إلى العقل وقوّته الأداتيّة، فإنّ التجارب الفنيّة تبرز أنّ للخيال المبدع وظيفة أساسيّة في عمليّة التحويل والبناء: إنّه إبداع لموضوع قابل للإنصات، والكلام، والمشاهدة. ومن أهمّ الاستفهامات المرتبطة بالتجربة الفنيّة هي: هل العمل الإبداعي هو فعل متحرّر من الالتزامات اليوميّة والوضعيّات الاجتماعيّة، أم هل هو خاضع لها؟ فإذا كان العمل الفنّي مرتبطاً بمرام ومطالب وغايات؛ أي بقصديّة معيّنة، فإنّ الفنّان يكون حاملاً لوعي بعالمه الداخلي والخارجي، وهل بهذا الوعي تتحدّد حريّة الفنّان، أم هل الحرّيّة مجرّد وهم؟ وهل العمل الفنّي يتطلّب تصوّراً حكمويّاً للوجود، ومن ثم للحياة؟ وهل الحرّيّة الفعليّة هي أن يتحوّل الإنسان إلى فنّان حياة؟

1. البُعد الحِكموي للفنّ

يحدّد ريجيس دوبري: «ظهور الفنّ من خلال الرغبة في الحفاظ على صورة للغائب، ومن ثم الميت. ونتج عن هذا ممارسة طقسيّة خاصّة بالثقافة الجنائزيّة التي أدّت إلى الاعتقاد بحياة الصورة الضامنة لحضور الغائب، أو ما يسمّيه «الولادة بالموت»»[2]. وهذه البداية تمثلت في تجسيد الإنسان لوجوده، بوضع تماثيل لأشخاص وآلهة وعظماء، وبعد ذلك تبلور البُعد التجميلي أو تزيين الموضوعات المنحوتة.

---

* أكاديمي من المغرب.

1. دوبري، ريجيس، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، 2002، ص 20.

2. المرجع السابق، ص 31.

والقوّة الإبداعيّة لهذه الأعمال تمثلت في الرغبة في إيجاد صورة حسيّة لما هو غائب، ومتعالٍ، ومخفي؛ لأنّ هذا الفعل التجسيدي هو إظهار للشعور الروحي لدى الإنسان بأسلوب جمالي، وهو رغبة في فصل الوجود الإنساني عن الحيوان. اتّخذ هذا المكوّن الجمالي للموضوعات بُعداً تأمّليّاً، قائماً على الشعور والإحساس بوجود الأشياء، وقيمتها، ومرتبتها. وهذا ما بلور الأفق الحكموي للحقيقة، والوجود، والذات، فما الذي يجعل من التأمّل أفقاً حكمويّاً؟ وما الحكمة؟

يرى ريجيس دوبري أنّه يمكن أن توجد صورة من دون دين، ولا وجود لدين من دون صور. فبالصورة يمكن تقريب الخفيّ أو إعطاء هيئة لما لا هيئة له؛ أي للمقدّس، والغريب، والعجيب. وأصل هذا هو كون الصورة طريقاً لاستعادة الغائب. وهذا ما فتح مجالاً وأفقاً للفنّ؛ ومن ثم لفعل التخيّل أو الخيال المبدع.

إنّ الحكمة الإنسانيّة ذات مصدر إلهي، وصاحبها يكون عارفاً بالقوى المدبّرة للكون. فصاحبها، بحسب لغة ابن عربي، عارف بالخزانة والمخزون، وبالعلامة وصاحبها، وكما يقول أوشو (Osho): «من خلال التأمّل الباطني تنشأ الحكمة، ويبدأ المرء يفهم حقيقة المعاناة، وحقيقة النشوء، وحقيقة التوقف، وحقيقة الطريق»[3].

بالتأمّل يتمّ تحقيق تجربة الشعور ممارسةً نيّرة للعلاقات الإنسانيّة. ولا يكون التأمّل بنّاء إلّا بالاطلاع على معاناة الآخر، وممارسة العطاء. وهذا هو المعنى الأنواري -الحكموي- للوجود وفنّ العيش، الذي به يتمّ التمييز بين المسالك المؤدّية وغير المؤدّية.

يعرّف «ابن عربي» الحكمة قائلاً[4]:

إنّ الحكيـم مرتّب الأشيـاء ... في أعين الأكوان والأسماء
يجري مع العلم القديم بحكمـه ... في الحكمـة المزدانة الغرّاء
فتراه يعطي كـلّ شـيء خلقـه ... في حـالة السّراء والضّراء
وعن العوارض لا يزال منزّهـاً ... في بدء ما تهوى من الأشياء
لكنّه المعصـوم فـي أفعالـه ... في كلّ ما يجري من الأهواء

إنّ الحكمة هي فنٌّ تنظيمي، كوضع الأشياء في مواضعها وترتيبها. والحكيم هو صاحب عطاء بمرتبته الكونيّة؛ لأنّه منزّه عن العوارض والأهواء؛ أي عن الظاهر والسائد والمشترك؛ فالحكيم يرى الأشياء منظّمة في الواقع على شاكلة التنظيم الكوني. ولهذا تتميّز الحكمة بسموّها على المعارف الأخرى، يبرز ابن عربي هذا السموّ قائلاً[5]: «اعلم ـ أيّدك الله ـ أنّ الحكمة علم بمعلوم خاص، وهي صفة تحكم ويحكم بها، ولا يحكم عليها. واسم الفاعل منها حكيم، فلها الحكم، واسم الفاعل من الحكم الذي هو أثرها حاكم وحكم. وبهذا سمّي الرسن الذي يُحكم به الفرس، فكلّ علم له هذا النعت فهو الحكمة، والأشياء المحكوم عليها بكذا تطلب بذاتها، واستعدادها ما يحتاج إليه، فلا يعطيها ذلك إلّا من نعته الحكمة واسمه الحكيم».

3. أوشو، التسامح رؤية جديدة تزهر الحياة، ترجمة د. علي حداد.

4. ابن عربي، الفتوحات المكيّة، دار صادر، بيروت، دون تاريخ، المجلّد 2، ص 269.

5. نفسه.

تعد الحكمة أساس الحكم، فبها يتمّ ضبط الأشياء وتقييدها؛ أي وضع حدود بين المعارف، وذلك بالتمييز بين معناها المجمل والمفصّل، من أجل الجمع بينهما في الوقت ذاته. بتعلّم كيفيّة رؤية المفصّل مجملاً، والمجمل مفصّلاً. ولهذا الحكيم هو صاحب عطاء وتدبير، ومعرفته أسمى المعارف وأعلاها، وهي فنّ تدبير الأمور، ووضع الأشياء في مواضعها.

إنّ الأفق الحكموي للفنّ يثير تلك العلاقة المرآويّة بين الذات والعالم، لبيان منزلة الحقيقة؛ أَهي قابلة لأن ترتسم في مرآة الذات، أم أنّها تتجاوز ذلك إلى ما وراءها؟

تتحدّد مرآة الذات بوعي صاحبها، فهي لا تتجاوز ما هو ملتصق بعظمها؛ أي بمظهرها الخارجي، إلى خفائها المطويّ وراء الظاهر. ويحدّد ابن عربي هذه العلاقة المرآويّة للحقيقة من خلال المقابلة بين عمل الحكيم وعمل الفنّان: فهل عمل الحكيم يتضمّن عمل الفنّان، باتّساع أفقه ومرآته؟ هل هذه المرآة أقوى على استقبال التجلّيات والتحوّلات الوجوديّة الأفضل والأجمل؟

يستعيد «الشيخ الأكبر» حكاية الحكيم، الذي أراد أن يبيّن للملك مقام أهل الحكمة مقارنة بأهل التصوير والتشكيل، تقول الحكاية: «فاشتغل صاحب التصوير الحسن بالصور نفسها على أبدع نظام وأحسن إتقان، واشتغل الحكيم بجلاء الحائط الذي يقابل موضع الصور، وبينهما ستر معلّق مسدَل. فلمّا فرغ كلّ واحد من شغله وأحكم صنعته فيما ذهب إليه، جاء الملك فوقف على ما صوّره صاحب الصور، فرأى صوراً بديعة يبهر العقول حسن نظمها وبديع نقشها، ونظر إلى تلك الأصبغة في حسن تلك الصنعة، فرأى أمراً هاله منظره، ونظر إلى ما صنع الآخر من صقالة ذلك الوجه، فلم يرَ شيئاً، فقال له: أيّها الملك صنعتي ألطف من صنعته، وحكمتي أغمض من حكمته. ارفع الستر بيني وبينه، حتى ترى في الحالة الواحدة صنعتي وصنعته. فرفع الستر، فانتقش في ذلك الجسم الصقيل جميع ما صوّره هذا الآخر بألطف صورة، ممّا هو ذلك في نفسه، فتعجّب الملك، ثمّ إنّ الملك رأى صورة نفسه وصورة الصاقل في ذلك الجسم، فتعجّب، وقال كيف يكون هكذا؟ فقال: أيّها الملك، ضربته لك مثلاً لنفسك مع صور العالم، إذا أنت صقلت مرآة لنفسك مع صور العالم، إذا أنت صقلت مرآة نفسك بالرياضات والمجاهدات حتى تزكو، وأزلت عنها صدأ الطبيعة، وقابلت بمرآة ذاتك صور العالم، انتقش فيها جميع ما في العالم كلّه. وإلى هذا الحدّ ينتهي صاحب النظر وأتباع الرسل. وهذه الحضرة الجامعة لهما، ويزيد التابع على صاحب النظر بأمور لم تنتقش في العالم جملة واحدة من حيث ذلك الوجه الذي لله في كلّ ممكن محدث ممّا لا ينحصر، ولا ينضبط، ولا يتصوّر، يمتاز به هذا التابع من صاحب النظر»[6].

تشكّل هذه المقابلة بين صاحب الحكمة والمصوّر مسلكاً لبيان قوّة الأفق الحكموي في بناء المرآة المجلوّة، القابلة لكلّ صورة، وللمظاهر الظاهرة في لا نهائيتها. وأمّا مرآة المصوّر، فلا تتّسع إلّا لمشهد معيّن، فهي إثبات وتأكيد على وجه واحد للحقيقة؛ فالفنّان بحسب هذا السياق السابق هو صاحب إتقان وحسن، ولكنّ صنعة الحكيم أتمّ، وأكمل، وأكثر اتّساعاً، والغرض هو جعل صور العالم دالّة على ما وراء المرآة الظاهرة؛ أي على خفائها، ما يجعل من صورة الفنّان حجاباً للحقيقة بالرغم من جماليتها. لهذا، الأفق الثيوصوفي هو استعادة للخفاء المطوي وراء المظاهر الظاهرة، من أجل تقريب الحقيقة المجلوّة خارج صدأ الطبيعة، وضيق الذات الرائية: فهل هذا الأفق الحكموي هو استعادة للصورة وحياتها؟ أليس المبحوث عنه جماليّاً هو لهذه الحياة السارية والممتدّة في الكلّ؛ أي في كلّ الموجودات والكائنات؟ وهل الافتتان بهذا البُعد الحيوي هو الأفق المشترك بين المواقف الحكمويّة للفنّ؟ وهل هذا يتطلّب معرفة بفنّ العيش؟

2. الفنّ الصوفي وبوذيّة ـ زن.

تنطلق البوذيّة من مبدأ أساسي هو: أنّ كلّ الناس ليسوا علماء، ولكنّهم كلّهم فنّانون، إلّا أنّ فنّهم ليس على شاكلة أهل الاختصاص،

6. المرجع السابق، ص ص 278 - 279.

بل هم «فنّانو حياة»، وهذا البُعد الحيوي يولد مع الإنسان. إلّا أنّ الإشكال يرجع إلى كونهم لم يدركوا هذه الحقيقة الكامنة في لا وعي كلّ واحد منهم؛ أي أنّ الأمر يتعلّق بابتعادهم عن إدراك ما هو خفي في الوجود الإنساني. وهذا علّة السقوط في حالات مرضيّة مثل العصاب. يقول سوزوكي (Suzuki) في كتابه (التصوّف البوذي والتحليل النفسي) عن هذه الوضعيّة: «إنّهم حالما يدركون هذه الحقيقة الواقعة، سوف يبرؤون من العصاب أو الذهان أو غيره من الأسماء التي يطلقونها على مشكلتهم»[7].

إنّ تحوّل الإنسان إلى فنّان الحياة هو بإيجاد مسلك أو طريق الشعور، وذلك بتعلّم كيفيّات إدراك الخفاء المحجوب في ذواتنا. وفنّان الحياة يتميّز عن صاحب الاختصاص بطريقة الاستعمال؛ فالفنّان يحتاج إلى أدوات للكتابة والرسم والصباغة والتلوين. أمّا فنّان الحياة، فكلّ شيء في ذاته وما عليه إلّا إيقاظه؛ فكيف تتمّ هذه اليقظة؟ هل هي يقظة الحواس؟ وما دلالة مفهوم التأمّل كفنٍّ للعيش، واللقاء، والتواصل...؟

يقول «بوذا» (Boudha) عن أصحاب هذه اليقظة، معرّفاً إيّاهم:
«ذوو الفكر يجهدون
هم لا ينامون في البيت
ومثل البجعات التي غادرت بحيرتها
يغادرون المنزل والبيت»[8].

إنّ أهل الفكر، على الطريقة الحِكمويّة، هم أهل شعور، هم فنّانو الحياة، بإبداعهم مكان وجودهم، المخالف للمكان المألوف والاعتيادي، ومن ثم الهندسي، لأنّهم أصحاب طريق. وهذا ما يجعلهم متحرّرين من المكان الاعتيادي وعلاقتهم به، هي رابطة عبور ـ سفر الأنبياء-. فهم مثل البجعات في ترحالها، ومعرفة هؤلاء هي بمعرفة طريقهم. ويضيف «بوذا» قائلاً:
«أولئك يصعب أن يفهم طريقهم،
مثل ما يصعب أن يفهم طريق الطيور في السماء»[9].

---

7. سوزوكي، د.ت، التصوّف البوذي والتحليل النفسي، ترجمة ثائر ديب، ص 36.

المواقف الخاصّة بالفنّ في حكمة الشرق تعطي أهميّة قصوى للّاوعي في مقابل الوعي، وذلك من أجل توحيدهما مع إعطاء أهمّية وأولويّة للّاوعي والخفاء والداخل. أمّا التصوّر السائد في فلسفات الحداثة، فهو التأكيد على أهميّة الوعي ومن ثم الذات الفاعلة. والموقفان يعكسان تصوّرين لمفهوم الذات؛ فالموقف الحكموي هو تضخيم للذات بإعطائها طابعاً كونيّاً عبر الخيال، أمّا الحداثي، فقد عمل على حصرها في قوى العقل ومقولاته. وقد واجه هذا الإشكال في معالجته لإشكاليّة الجمال، الذي أكّد أهميّة مفهوم الرائع، الذي يلتقي ومفهوم الجليل في الثقافة الإسلاميّة: فالرائع (le sublime) هو إفراط في الجمال، وهو ما يتجاوز الخيال والعقل. إلّا أنّ كانط عمل على حصره وربطه بالذات الإنسانيّة؛ لأنّ هذه الأخيرة هي المشرع الوحيد لقيم تخصّ الإنسانيّة، سواء أكانت قيماً أخلاقيّة أم سياسيّة، أم دينيّة. والسؤال الذي تثيره صاحبة كتاب (الفنّ يخرج عن طوره)، هو: كيف يمكن أن نواجه بالفنّ كارثيّة التقنية؛ لأنّها تخرجنا من فضاء الرائع إلى المريع والمخيف، والمهدّد للوجود الإنساني؟ لهذا فالعودة إلى الرائع اليوم هي من أجل الافتتان بالجميل والمثير، والذي من خلاله يمكن أن نعطي معنى للحياة؛ لأنّ الرائع يشترط الحرّيّة، أمّا الاستبداد، فهو انحسار لفنّ الرائع. المسكيني، أم الزين بنشيخة، الفنّ يخرج عن طوره، جداول، ط1، 2011، ص 20.

8. الداما بادا، كتاب بوذا المقدّس، ترجمة سعدي يوسف، دار التكوين، دمشق، ص 4.

لهذا الاسم دلالة دينيّة واجتماعيّة: الداما تعني الشرع، العدالة، الطاعة، الحقيقة. بادا تعني: السبيل، الخطوة، القدم، الأساس، أمّا نعت (Zazen) فيعني: (Za) (الجلوس)، (Zen) (تأمّل). الجلوس للتأمّل من أجل العودة إلى الأساس أو الأصل، وجماليّة هذه اللحظة هي بالجلوس قرب المعلم (الشيخ).

9. المرجع السابق، ص 34.

إنّ قوة المكان هي بحمولته المقدّسة؛ أي بالحضور المستمرّ للمتعالي في المحايث، ويسمّيه «بوذا» «مكان الابتهاج»: إنّها الأمكنة الأكثر ابتعاداً، وتبدو فارغة لكنّها ملأى بما يسمّيه «بوذا»: «ذاك الذي لم يولد بعد»؛ أي الذي لم يتكلّم بعد، والمتأمّل –الصامت– أليس هذا هو فنّان الحياة؟ فما دوره في إيقاظ سرّ الوجود وحقيقته وحقيقة الحياة؟ أليس هو السرّ ذاته؟ فإذا كانت اليقظة تستدعي تأمّلاً، فهل هذا المسار هو تدرّب على الحريّة والتحرّر؟

ما ينبغي تأكيده هو أنّ جاذبيّة المكان هي بحضور المقدّس، والمتعالي، والسامي؛ أي باتّساع المكان لما هو أقوى وأفضل وأجمل وأحسن. ومصدر سموّ المكان هو بحضور أهل الذوق، وأصحاب المعرفة الحكمويّة.

يقول «بوذا»: «الحكماء هم محرّرون من العالم المزيّف.
يقظة الحكيم تنير العالم.
الحكماء لا مكان لهم: «الحكماء يؤخذ بأيديهم خارج هذا العالم عندما يقهرون جيوش الغواية»[10].

إنّ قوّة المكان تحوّله إلى مرتبة سامية في الوجود، فهو مانح لأصحابه سلطة تدبيريّة، فبه أو من خلاله يتمّ التواصل بالمناظر العلويّة. وهذا ما يجعل من فنّاني الحياة محرّرين من العالم الظاهري، ومن غواية الكثيف، والارتباط بالشفّاف.

إنّ الأفق البوذي بمطالبه الحِكمويّة هو دعوة للتحرّر والانفلات من عقال العالم، بأن يتحوّل الشخص إلى مسافر في الأمكنة مثل الريح أو الطيور، وذلك للخروج من عمى العالم وإدراك خفائه، وكما يرى «بوذا» أنّ:
«العالم أعمى
وقلّة من يبصرون.
مثل الطيور أفلتت من الشبكة.
قلّة تبلغ الجنّة.
البجعات تتبع طريق الشمس،
وتصير طيران المعجزة في السماء»[11].

10. المرجع السابق، ص 59.

مفهوم الابتهاج مرتبط بتجربة العشق، قد يأتي هذا الابتهاج نتيجة عشقنا وتوحّدنا بأمكنة معيّنة، أو أزمنة خاصّة أو أشخاص استثنائيين. ويعبّر جلال الدين الرومي عن قوّة الابتهاج وجماليته المثيرة قائلاً:

لو أنّ روح العاشق تحدّث — لأضرم النار في هذا العالم
ولجعل هذا العالم، الذي لا أصل له — كالذرات، عالية سافلة
ولغدا العالم كله بحراً — ولغدا البحر عدماً من الهيبة
ولما بقي آدم، ولا الإنسانيّة — لو ضرب نفسه بآدم
ولما بقي قوسٌ ولا قزح — ولا خمرة، ولا قدح
ولما بقي ابتهاج، ولا فرح — ولا جُرح يُداوى بالمرهم

تدين، عطاء الله، بحثاً عن الشمس من قونية إلى دمشق (جلال الدين الرومي وشيخه شمس تبريزي)، المكتب الفنّي للترجمة والنشر، لبنان، ص 352.

11. الداما بادا، كتاب بوذا المقدّس، ص 60.

لقد شكّل مفهوم الحريّة مكانة مركزيّة في الأدبيّات الدينيّة والفلسفيّة، ومعناه الفنّي ارتبط بالذوق، والقدرة على قبول الآخر، وذلك بإدراك جماليّة العالم.

إنّ معرفة الحكيم هي بحث عن الماوراء لإدراك الحقيقة، على طريقة الطيور المحلّقة في السماء والموجّهة بنور الشمس، أو الاستنارة الكونيّة منطلقاً لليقظة المستمرّة. وهؤلاء يُنعتون «بأصحاب التجلّي»؛ أي أصحاب الجمال والجلال ومن ثم الكمال، كما هو الأمر في الثيوصوفيا الإسلاميّة: فهل هذا ما يجعل من أصحاب الذوق ذوي مكانة كونيّة ومن ثَمَّ أحراراً؟

«حتى الآلهة تغبط اليقظين
المنقطعين إلى التأمل
ذوي الحكمة
الذين ينعمون في سلام التجلّي»[12].

فهل البُعد الجمالي للوجود يستدعي بناء ونشر دين التجلّيات الحقاني، والموصل لأصحابه بما يسمّيه «بوذا» بـ «سلام التجلّي»، أو «حضرة السلامة» بلغة «ابن عربي»؟ إنّ القوّة الذوقيّة لليقظين هي بإدراك تقلّبات الوجود وثباته في الوقت ذاته؛ ذلك هو التأمّل أو فعل التنوير إخراجاً للذات من ضيقها إلى اتساعها، من وجودها المحدود إلى المطلق؛ أي بأن تحقق حرّيتها، وذلك بقدرتها على الجمع بين الوعي واللّاوعي كما يرى جوستاف يونج، وهذا يستدعي تصوّراً للجسد مخالفاً للمعنى الاعتيادي. يقول سوزوكي: «إنّ الجسد الفيزيقي الذي نملكه جميعاً هو المادّة، شأنه شأن قماش الرسّام، وخشب النحّات، أو حجرة أو صلصالة، أو كمان الموسيقي أو نايه، والحبال الصوتيّة لدى المغني، وكلّ ما هو متّصل بالجسد، كالأيدي، والأقدام، والجذع والرأس، والأعصاب، والخلايا، والأفكار، والمشاعر، والأحاسيس –وفي الحقيقة كلّ ما يساهم في تشكيل الشخصيّة بأكملها– هو في آنٍ واحد كلّ من المادّة والأدوات التي يحوّل بها الشخص عبقريته الإبداعيّة إلى نتاج وإلى سلوك وإلى كلّ أشكال الفعل، وفي الحقيقة إلى حياة الذات»[13].

إنّ ما تسعى البوذيّة إلى إيقاظه هو البُعد الحيوي في الوجود؛ أي حياة الذات، وذلك بأن تشعر بأنّها حيّة، من أجل إيقاظ الجسد وتحويله من معناه الكثيف إلى شفّاف ولطيف؛ إنّه جسد المشاعر، والأحاسيس القابلة للتعبير بالأفعال لا بالأقوال، بالإشارة لا بالعبارة، وهو الذي يتحوّل إلى شخص يقظ، بشعوره بالحرّيّة، وذلك بتحرّره من كلّ ما يعيق سيادته على نفسه؛ أي من تلك المظاهر الطارئة والملتصقة بالوعي وحده دون الالتفات إلى خفائه أو اللّاوعي، فما الذي يجعل من الشخص فنّان الحياة؟ هل بسيادته على نفسه وذاته؟ وهل هذا يتطلّب تحويل الذات من ضيقها إلى اتساعها، ومن ثم إطلاقها (مطلقة)؟

إنّ انفتاح الذات وخروجها من صورتها الضيّقة إلى المطلقة هو تحوّلها من الذات الفرديّة إلى الكونيّة، بانمحاء الأولى والبقاء على الثانية. وهذا مشروط بالشعور بوجود الآخر، وأعلاه الشعور بوجود الله، كأعلى مستويات تذوّق الكمال عبر الحبّ: «فأن تحبّ الله يعني أن

ويُعدّ كانط، في نظر صاحبة كتاب «الفنّ يخرج عن طوره»، أهمّ من بلور هذا الأفق الإستيطيقي للحريّة بتأكيده إيجاد ما يوحّد البشر من أجل تدبير الغيريّة والكونيّة. لهذا فالإستيطيقا هي:

1. مضادّة للمنفعة، وبحث عمّا هو جميل.

2. تدرّب على الحريّة السياسيّة.

3 . تحرّر من الوصاية، ومن قصور العوام.

عبر التحرّر والذوق يمكن إدراك مقام المواطنة في العالم بعيداً عن الأنانيّة؛ أي بأن نتعامل مع العالم لا بوصفنا أوصياء عليه، بل مجرّد مواطنين فيه. والمواطن الكوني هو من يقبل التعدّد طريقة للتفكير والعيش. وذلك من أجل تحويل العالم إلى موضوعات ومشاهد جماليّة.

12. الداما بادا، كتاب بوذا المقدّس، ص 63.

13. سوزوكي، د.ت، التصوّف البوذي والتحليل النفسي، ص 37.

تكون بلا ذات، وأن تكون بلا عقل، أن تصبح رجلاً ميتاً، وأن تتحرّر من دوافع الوعي المقيّدة»[14].

إنّ الحرّيّة هي أصل الإبداع واليقظة، التحرّر من كلّ المعارف المسبقة، والاعتقادات الثابتة، والإيديولوجيّات المصطنعة. وذلك بالعودة أو الالتفات إلى ما وراء الذات، وإلى خفائها الممثل في اللاوعي. فإذا كان الوعي عبارة عن معارف سطحيّة وظاهريّة، فإنّ اللّاوعي، هو امتلاء باطني، وهذا مصدر عظمة الذات: إنّه الأفق الثيوصوفي الذي يحوّل الحياة إلى تجربة فنيّة، قابلة للتذوّق والشعور: فما الموضوعات الفنيّة التي من خلالها يَتمّ بناء فنٍّ ثيوصوفي؟ هل هذه الأشكال الفنيّة ذات البّعد الصوفي بإمكانها إظهار الخفاء المعتم للذات البشريّة؟ وهل من خلال هذه الموضوعات يمكن الإطلالة على الأعماق السريّة للوجود، والخزانة والمخزون بلغة «الشيخ الأكبر»؟

3. الفنّ الصوفي والأشكال الدائريّة

في معالجته للوضع البشري يرى ميشال مافيزولي (Michel Maffesoli) أنّنا نحتاج إلى مهمّة جماليّة للفكر، من خلالها يمكن إخراج الإنسانيّة من أزمتها، يقول: «إذا كان من مهمّة ينبغي على الفكر الاضطلاع بها، فهي بالضبط الإسهام والمشاركة في إخراج عالم أفضل إلى حيّز الوجود؛ حيث يصير واقعاً ملموساً. لا أقصد هنا الواقع المادّي المبتذل الاقتصادي والتجاري، واقعَ البداهات، بل واقعاً أكثر شموليّة»[15].

فما هذا الواقع الخفي وراء واقع البداهات؟ فإذا كان واقع البداهات ممتلئاً بالمعطى الذي ينعت بواقع التسويق، فإنّ الواقع الخفي ممثل في الحياة الخاصّة للأفراد والجماعات، وهي الحياة الممثلة في عالم الأشواق. وهذا الأخير بجذوره اللّاعقليّة يسمّيه مافيزولي «الكسموس الداخلي اللصيق بكلّ إنسيّة»[16].

إنّ الكسموس الداخلي هو تلك الروح الجماعيّة، أو ما يسمّيه يونغ (Yung) «اللّاوعي الجمعي». وهذا الكسموس الداخلي هو ما شكّل مرجعيّة للتصوّف في الفهم والمعرفة؛ إنّه العالم الباطني الذي يحرّك أصحاب الأشواق والأذواق، برموزه وإشاراته، لا عالم المفاهيم والقضايا، بل عالم يسمّيه مافيزولي «الحلم ـ التفكير».

لقد وجد كارل غوستاف يونغ طريقاً للإطلالة على هذا الكسموس الداخلي من خلال الدور الجمالي ـ الفنّي للأشكال الدائريّة في حكمة الشرق، وبالخصوص مع بوذيّة ـ زن. وتعدّ الأشكال الدائريّة أو «ماندالا» (Mandala)[17] نوعاً من الفنّ الصّوفي. وقد عمل يونغ

14. المرجع السابق، ص 38.

15. مافيزولي (م)، الحلّ والترحال، ترجمة عبد الله زارو، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص 10.

16. المرجع السابق، ص 12.

17- Yung (C.G), A propos de la symbolique des mandalas, in psychologie et orientalisme, trad, Paul Kasseler, Josette Rigal et Rainer, Rochlitz, Albin, Michel, 1984.P. 68.

يستعيد يونغ تصوّر هنري زيمر (Henri Zimmer)، صاحب كتاب «الشكل الفنّي واليوغا»، بالتأكيد على العلاقة الموجودة بين المعمار الديني واليوغا. انطلاقاً من الأطروحة الآتية: لا شيء في العقل لم يكن قبل في عالم المعنى: فالفكر أو الخلق الهنديّان يعملان على الظهور في العالم المحسوس، دون الاعتماد على آليّات العقل أو الاستدلال. وذلك من أجل بيان كون ميتافيزيقي خفي، عبر وجوه غريبة، تظهر في العالم المحسوس من طرف راقصات «الكاتاكالي» (Katakali). وهو سائد في الهند الجنوبيّة. يقول يونغ: «فهم لا يعتمدون على حركة واحدة طبيعيّة، كلّ الحركات هي ما فوق إنسانيّة، فهم لا يمشون كباقي الناس، بل ينزلقون، لا يفكّرون برؤوسهم بل بأيديهم». ص 221.

إنّ الغرض من هذا الطقس اليوجي هو التحكّم في الجسد للوصول إلى حالة اللّاوعي أو النرفانا. وهؤلاء هم أصحاب أيدٍ بلغة ابن عربي، لا أصحاب وجوه، لأنّ حركات أيديهم هي فعل تأمّلي، وكأنّهم يستعيدون الخلق الأوّلي.

على تحليل هذه الممارسة من منظور سيكولوجي، يعمل من خلاله على إعادة تنظيم رابطة الوعي باللّاوعي، والخيالي بالعقلي، والثقافي بالتاريخي، ومن ثم الأنا في علاقته بخفائه. وهذا الأفق هو إعادة تنظيم لعلاقة التضادّ، أو الأشياء في علاقتها بهويّتها، وكذلك الواقع: فهل هذا الأخير في داخل الذات أم خارجها؟ وهل في هذا الداخل تنمحي الثنائيّات والتقابلات الضديّة؟ ألا تعمل الأشكال الدائريّة على محو هذا التضادّ، واستبداله بالوحدة داخل المركز الواحد، عمقاً وأساساً من دون قرار؟

إنّ قوّة الجمع بين الوعي والحياة هي علّة التحرّر من العوائق النفسيّة والوجوديّة، ومناسبة للإبداع من أجل إبعاد الوعي البشري عن الوهم، واستبداله بالتأمّل بعيداً عن المعاناة والألم. وطريق هذا هو تحويل الفنّ إلى ممارسة طقسيّة، والشخص إلى فنّان حياة...فصاحب الإبداع، والمتحرّر من «كبت الحب»...هو صاحب أفق تيوصوفي دائم الاتصال باللّازماني

يُعدّ فنّ الأشكال الدائريّة، بحسب كارل غوستاف يونغ، مناسبة لاستعادة تجربة الخلق الأوّليّة التي تقوم بعزل المتضادّات عن الوحدة؛ أي تجسيد ظهور الكثرة عن الواحد. وهذا العزل هو بداية الاختلاف والتعدّد وإنشاء الدوائر، وهو أيضاً مناسبة لممارسة تجربة التأمّل طريقاً لتمثل الوحدة في علاقتها بالكثرة؛ أي بالمحيط. لأنّ هناك علاقة جدليّة بين الضدّين، الوحدة والكثرة، والتأمّل الصوفي يتّجه نحو التطابق من أجل تتبّع حركيّة التحوّل الوجودي من الأنا الفردي إلى الأنا المتعالي. وهو تحوّل يتمّ في المركز من أجل إبعاد الوهم المسيطر على الأنا الفردي. وهذا في دلالته تحقيق للنظام والاستقرار؛ لأنّ قوّة هذه الأفعال هي بتجسيدها وتشكيلها لما هو خفي ومستور.

وفي الثقافة الشرقيّة، تشكّل تجربة الدوائر تعبيراً عن ممارسة طقسيّة ـ تعبديّة[18]؛ لأنّ رموز هذه الأشكال ذات قصديّة، والمحدّدة في الاستفادة الممكنة لفعل الخلق الجديد والمتجدّد (Création perpétuelle)؛ حيث هناك إمكانيّة للإطلالة على خفاء المركز. وهذا ما يسمّيه يونغ «اللّاشعور الجمعي»؛ فهو أصل الصور الأوّليّة والمثالات. فكلّ المعتقدات والرموز، التي تشكّل صلب الأنا والذات، تتحدّد دلالتها لا بالصور الظاهريّة، لكن بالمعاني الخفيّة والمعبّر عنها رمزيّاً. والدلالة في هذا السياق هي خليط واجتماع بين معانٍ متناسلة جامعة بين الوحدة والكثرة، بين العمق والسطح، كما هي الأشكال الدائريّة مكوّنة من مركز ومحيط، من نقطة وخطوط. ويتحوّل المعنى في هذا الأفق إلى فعل كيميائي ومجال لالتقاء المتضادّات.

إنّ «الماندالا» (Mandala) الأكثر ميلاً للتفريق هي الأقوى على استعادة الخلق الأوّلي، وبمكوّنها الفنّي هي تجسيد للحالات السيكولوجيّة، كما يرى يونغ لدى الأطفال بين ثماني سنوات وإحدى عشرة سنة، الذين يعانون من طلاق أبويهم، أو لدى الراشدين الذين يعانون من «العصاب»، ويواجهون وضعاً متناقضاً، ولدى أصحاب «السكيزوفرينا»، الذين تكون لديهم صورة مقلوبة عن العالم[19].

إنّ الشكل الدائري المنظّم يعكس اللّانظام النفسي؛ أي الحالة السيكولوجيّة لصاحب الأثر (العمل). وما وُضع المركز في الدائرة إلّا من أجل استعادة النظام الممكن بينه وبين المحيط ـ التوازن. وهذا الوضع يتعلّق بما يسمّيه يونغ «محاولة الشفاء الذاتي للطبيعة»[20].

18. I Bid. P. 80.

19. I Bid, 103.

20. I Bid, 104.

إنّ الشفاء الذاتي للطبيعة يستدعي تحقيقاً للوحدة؛ أي لنموذج تتآلف فيه الكثرة وتتوحّد. يقول يونغ: «ما تعنيه السيكولوجيا تحت اسم النموذج ليس شيئاً إلّا مظهراً صوريّاً للغريزة، وللظهور المألوف والمعطى مسبقاً»[21].

إنّ النموذج الفني ـ الإبداعي هو تمثل خيالي محدّد بحسب طبيعة الشخص، وقوّته التأمّليّة: فما الآفاق التأمّليّة لهذا البناء الإبداعي الممثل في العودة إلى الوراء، وإلى المركز ـ الأساس؟ ألا يتطلّب هذا ممارسة طقسيّة لخلق التوازن النفسي أو تصالحاً بين المتضادّين، والمتنازعين؟ وهل هذا التوافق هو الداعي إلى التآلف والوحدة، هو وصل للشخص بالحياة؟

إنّ التأمّل بمعناه الجمالي، المؤسّس على تجربة «ماندالا»، هو بحث عن طريق ومسلك لمحو التضادّ؛ لأنّ البقاء على التقابل الضدّي هو سيطرة لطرف على الآخر، إمّا سيطرة الوعي أو اللّاوعي، وهذا في نظر يونغ علّة اللّاتوازن النفسي، أو حالات العصاب (Névrose) أصلاً للّاتوافق مع الواقع؛ لأنّ المرض في نظر يونغ هو «تمرّد كامل للّاوعي على الوعي»[22].

يتّخذ يونغ من فكرة التصالح بين الوعي واللّاوعي، بين الخفاء والظهور، أفقاً لفهم بنية الشخص، والوضع البشري عامّة، لأنّ مشكلات الأفراد النفسيّة لا يتمّ حلّها في نظره بل تجاوزها. ولهذا الاشتغال على الأشكال الدائريّة (ماندالا) هو من أجل تخطّي العوائق النفسيّة، أو عوائق الطاقة الكامنة في الطبيعة البشريّة، إنّه تحرّر ممّا يسميه «بوذا» «كبت الحب»: فهل تحقيق المعاني الثيوصوفيّة للحياة والوجود هي طريق التحرّر من الكبت عبر ممارسة الفنّ الصّوفي؟ ألا يشترط هذا التحرّر إيقاظاً للطاقة الكامنة في الذات البشريّة؟

إنّ التحرّر من أنواع الكبت هو ما به يتمّ إيقاظ الطاقة الإبداعيّة الكامنة في الطبيعة البشريّة. وفي ثقافة الشرق هناك تمارين روحيّة لمواجهة هذه العوائق، مثل «اليوغا»، و«فنّ الماندالا». والحرّيّة بهذا المعنى الإبداعي هي ترك الأشياء تحدث بتلقائيّة دون عوائق نفسيّة، لأنّه بهذه الممارسات الطقسيّة يتمّ العمل على خلق تلاؤم كوني. يقول يونغ: «فإنّ اتحاد الأضدّاد على مستوى عالٍ من الوعي ليس شيئاً عقليّاً، ولا هو مسألة إرادة، إنّه سيرورة تطوّر نفسيّة تعبّر عن نفسها بالرموز»[23].

يُعد أعلى مستويات التوافق والانسجام في تجربة «ماندالا» مسلكاً للجمع بين الوعي والحياة. وأقوى أشكال هذا التحقق هو موضوع «الزهرة». وهذه الأخيرة بمعناها الجمالي رامزة للنور؛ أي لما ينمو ويظهر، ويتفتّح نحو الأعلى؛ إنّه ذلك النور المنبثق من الأعماق المظلمة؛ حيث التخفي والتحجّب أو الماوراء، «ارجعوا وراءكم، فالتمسوا نوراً»[24]، فهل العودة إلى الماوراء هي معرفة بحياة الموضوع، أو تمثّل للحياة كسريان وتجلٍّ، وهل هذا ما استدعى العودة إلى اللّاوعي من أجل انكشاف الجمال في كماله المخفي؟

إنّ قوّة «اللّاوعي» لدى «زن» ليس بالمعنى الفرويدي، إنّه ما فوق علمي، إنّه وقفة، وتخطٍّ للصورة الظاهرة، كما دعا الحكيم في الحكاية السابقة الملك لمدّ نظره إلى ما وراء صورة المصوّر. يقول سوزوكي: «فزن يقتضي أن نتوقف ونتأمّل في ذواتنا، ونرى إن كانت الأشياء على ما يرام قبل أن نستسلم دون قيد أو شرط لسيطرة العلم على كامل حقل النشاطات الإنسانيّة»[25].

21. I Bid.

22. يونغ، (ك. غ)، سّر الزهرة الذهبيّة، القوى الروحيّة وعلم النفس التحليلي، ترجمة عدنان حسن، دار الحوار، ص 151.

23. المرجع السابق، 138.

24. القرآن الكريم، سورة الحديد، الآية 13.

25. سوزوكي، د.ت، التصوّف البوذي والتحليل النفسي، ص 29.

تشكّل العودة إلى الماوراء معرفة ذوقيّة بالموضوع، وانكشافاً له من الداخل، واطلاعاً على أساسه: إنّها عودة إلى «ما وراء مركز الضياء والظلال» كما يسمّيها ابن عربي؛ حيث النقطة أصل كلّ شيء. وهذا معنى التوحّد بالموضوع، تجسيداً للحقائق الكونيّة بمنظور مثير وخلّاب، بل أكثر جماليّة، يقول سوزوكي: «أن تدخل في الموضوع ذاته، كما هو في الداخل، أن تعرف الزهرة، وأن تبتهج لنور الشمس، وهطل المطر، وحيث يتمّ ذلك فإنّ الزهرة تكلّمني، وأعرف كلّ أسرارها، وكلّ مباهجها، وكلّ آلامها؛ أي كلّ حياتها النابضة في داخلها، وليس ذلك وحسب، فإلى جانب معرفتي الزهرة أعرف كلّ أسرار الكون الذي ينطوي على أسرار ذاتي الخاصّة التي كانت إلى الآن قد تملّصت من ملاحقتي لها؛ ذلك أنّني كنت قد قسّمت نفسي إلى ثنائيّة المُلاحِق والمُلاحَق، الموضوع والظلّ. فلا عجب إذاً أنّني لم أفلح أبداً في التقاط ذاتي، وكم كانت هذه اللعبة مضنية»[26]!

بالعودة إلى الخفاء المطويّ وراء المظاهر يتمّ إعادة بناء علاقة الذات بالموضوع؛ لأنّ من مهمّات الأفق الثيوصوفي هو انمحاء الثنائيّة، واستبدالها بالوحدة الصميميّة، التي تجعل من الموضوع المدروس مناسبة لمعرفة الكون، ومن ثم الذات. وهذا معنى العودة إلى الوراء؛ حيث هناك إمكانيّة لتفتّح الخارج على الداخل، والظاهر على الباطن بمعرفة الحياة السارية في الموضوع. وهي الحياة ذاتها الممتدّة في الكون وفي كلّ الأشياء، والمشترك بين هذه الموجودات هو الميل إلى التدوير، بحثاً عن الكمال المأمول مطلباً رئيساً لكلّ الممارسات الذوقيّة والفنيّة.

خاتمة:

إنّ قوّة الجمع بين الوعي والحياة هي علّة التحرّر من العوائق النفسيّة والوجوديّة، ومناسبة للإبداع من أجل إبعاد الوعي البشري عن الوهم، واستبداله بالتأمّل بعيداً عن المعاناة والألم. وطريق هذا هو تحويل الفنّ إلى ممارسة طقسيّة، والشخص إلى فنّان حياة؛ لأنّ المعاناة ناتجة عن الوجود الزماني في العالم، بينما صاحب الإبداع، والمتحرّر من «كبت الحب»، والحامل للطاقة التلقائيّة، هو صاحب أفق ثيوصوفي دائم الاتصال باللّازماني. والغاية من هذا كما يرى مرسيا إلياد (Mircea Eliade): «ليس امتلاك الحقيقة، بل الفناء، بحثاً عن الحريّة المطلقة»[27].

إنّ الأفق الثيوصوفي للفنّ هو عودة إلى الحياة بخفائها النيّر. وهذا الأخير يجعل من رجل الفنّ ذلك الشخص الذي يستعيد طفولته باستمرار؛ أي وجوده الأوّلي المتجدّد.

26. المرجع السابق، ص 31.

27 -Eliade (M), Yoga, end, Payot, 1998, P, 16.

الحريّة والضحك والجنون

عبد الله إبراهيم*

وُصف دون كيخوته، في الرواية التي تحمل اسمه، بتوقيع ثربانتس، بأنّه «كوكب إسباني»، وأعماله «لا بدّ أن تلقى الإعجاب أو الضحك»؛ فـ«بدون حكمة لا توجد متعة حقيقيّة». ويصحّ القول: إنّه من دون حريّة ليس ثمّة متعة. وقد أجاد الكاتب الإسباني أونامونو في كتابه الشائق (حياة دون كيخوته وسانتشو حسب ميغيل دي ثربانتس سابيدرا) في رسم حال ذلك الفارس بأقرب وصف ينطبق عليه: فارس جوّال ظهر إثر انقضاء عصر الفروسيّة، وتختلف سماته الشخصيّة عمّا اتّصف به أبطال روايات الفرسان في العصور الوسطى، ولا يشاركهم في أيّ سمة من سماتهم، فلا يتحدّر من أسرة مشهورة، وليس شابّاً، ولا قويّاً، ولا وسيماً، وإلى ذلك فهو غير بارع في استخدام الأسلحة، وعلى العكس من ذلك كلّه، هو يمثّل صورة البطل المضادّ؛ إنّه نبيل ريفي خمسيني، افتقر بعد غنى، يتلهّف إلى العيش في عالم متخيّل مستعار من كتب الفروسيّة التي أدمن قراءتها، وقد أخفق في مغامراته كلّها. وعلى الرغم من ذلك، دون كيخوته شخصيّة حميمة، جمعت الجدّ بالهزل، وفاضت بأعمق المشاعر الإنسانيّة.

ومع أنّ كلّ قارئ يدرك، منذ البدء، أنّه مجنون، غير أنّه من النادر ألّا يشعر المرء بالتعاطف، بل بالتطابق معه، والعثور على ذاته فيه. إنّه مجنون حكيم عزم على إصلاح الاعوجاج في العالم، وجعله أكثر عدلاً، وقد كافح من أجل تعميم الخير والمحبّة. وينبغي القول إنّ دون كيخوته لو لم يكن حرّاً في تخيّلاته، ما خطرت له أفعاله المجنونة.

لقد رأى ذلك الفارس النحيل أنّ العالَم ينزلق إلى مهاوي الرّدى، فلا يكاد يصلحه إلّا المجانين؛ أي أولئك الذين غمرت خيالاتهم واقعهم، فانحجب عنهم، ولم يكن سوى كهل مكابر تخطّى الواقع وما عاد يراه إلّا بوصفه تجسيداً لمرويّات الفرسان، حيث تتداخل الشجاعة بالشهامة، وحيث ينتسب المرء إلى الجماعة فيذود عنها ضدّ الأشرار، وتلك غاية أيّ مصلح يسعى لتنقية الدنيا من شوائب الأنانيّة والطمع، وما فصل بين دون كيخوته وسائر المصلحين إفراطه في قلب علاقات الواقع بالخيال، فبدل أن يرسم له الواقع طموحاً جبّاراً في تغييره، ذهب هو إلى جعل المتخيّلات معياراً لتصويب الواقع، فغاب عنه ما ندب نفسه لإصلاحه، لأنّه كان جاهلاً بشفراته، وغير عارف بحركته، فقد أسقط عليه هوساً خياليّاً نأى به عنه كلّما توهّم أنّه لصيق به.

ترحّل دون كيخوته بحريّة في المكان الخطأ، وتجوّل بحريّة في الزمان الخطأ، ولكن نتج عن ذلك عمى أخفى بصيرة يتعذّر عليها أن تكون فاعلة في عالم لا يقبل بذوي البصائر، فوصمهم بالجنون. وفي واقع راسخ الأعراف يُنسَب أيّ فعل لا يتوافق مع نواميس المجتمع إلى الجنون، وكأنّ الجنون قرين الحريّة؛ حيث يقع تأويل أعمال جادّة يقوم بها رجل مسرف الخيال على أنّها متوالية من الحماقات يتخبّط فيها أهبل فقد رشده، وذلك لأنّه أراد الإتيان بقيم عصر قديم لإصلاح عصر حديث، وترياقه الخيال الذي بدل أن يكون بلسماً شافياً صار عُقاراً ضارّاً، فلم ينقص دون كيخوته حسن النوايا، بل عدم مناسبة الدواء للدّاء، فضلّت أفعاله مقاصدها، فكانت تأتي بعكس ما أراده منها.

* مفكر وأكاديمي من العراق.

في واقع راسخ الأعراف يُنسَب أيّ فعل لا يتوافق مع نواميس المجتمع إلى الجنون، وكأنّ الجنون قرين الحريّة؛ حيث يقع تأويل أعمال جادّة يقوم بها رجل مسرف الخيال على أنّها متوالية من الحماقات ...، وذلك لأنّه أراد الإتيان بقيم عصر قديم لإصلاح عصر حديث، وترياقه الخيال الذي بدل أن يكون بلسماً شافياً صار عُقاراً ضارّاً.

افتتح ميشيل فوكو الفصل الثالث من كتابه (الكلمات والأشياء) بفقرة عن الدون كيخوته، أشار فيها إلى أنّ بطل تلك الرواية، بمغامراته المتكرّرة، كان يبحث عن التشابه، فهو لا يبحث عن الاختلاف بل التطابق، لقد خرج هارباً من تثاؤب الكتب، فوجوده مرتبط باللغة، وبتاريخ جرى تدوينه قبل ظهوره، وهو مصنوع من كلمات متقاطعة، وبوصفه نبيلاً استحال عليه أن يصبح فارساً إلّا إذا تطابقت صورته مع التاريخ المدوّن الذي انبثق عنه، فوظيفته تأكيد ما وعدت به كتب الفرسان، وهو يعيد إحياء ملحمة مندثرة، فيقرأ العالم ليبرهن على صواب الكتب، وبذلك يحوّل العالم إلى علامات توافق رصيده الثقافي الذي استقاه من تلك الكتب، ويعمل على إثبات التشابه بين العالمين الحقيقي والمتخيّل، بردّ الأوّل إلى الثاني، فأيّ علامة تحيله على التماثل المحتمل بين واقعتين، حقيقيّة ومتخيّلة، ينبغي إيقاظها لتشرع من جديد في الكلام، فقطعان الأغنام، والخادمات، والفنادق، تطابق تخيّلاته السرديّة، فتصبح جيوشاً، وسيّدات، وقصوراً، وخيبة الأمل في التطابق بين ركني العلامة يبعث السخرية، لأنّه ما يعجز عن أمر إلّا ويعزوه إلى تدخّل السَحَرة الذين يفسدون خطّته في تأكيد التطابق بين العلامة والشيء؛ فالسحر في الثقافات القديمة يُحِلّ الاختلاف محلّ التشابه، ويخرّب السويّة الطبيعيّة بين الشيء والعلامة المعبّرة عنه، ولهذا ظهر الهذيان بدل الإدراك السليم؛ لأنّه من المحال تحقيق التماثل بين الطبيعة والكتب، فما عاد السرد مرآة للعالم، بل أصبح شيئاً مختلفاً عنه، وهو أمر صعب على دون كيخوته فكّ شفرته؛ لأنّ الكتابة والأشياء لم تعد تتشابه، وبين الاثنين ضاع هو في مغامراته.

وتطوّر تعقّب الارتباك الفوضوي في النظر إلى العالم في القسم الثاني من الرواية؛ حيث يلتقي دون كيخوته شخصيّات قرأت القسم الأوّل منها، وأصبحت تعترف به، هو الإنسان الحقيقي، بطلاً لكتاب متداول بين الناس، فتنكفئ الرواية على نفسها، وتنغمس في أحداثها، وتصبح موضوعاً لذاتها، فهي مرآة لدون كيخوته نفسه، ولمّا كان القسم الأوّل منها رسم شخصيّة الفارس الجوّال، الذي تطابق أوصافه أوصاف السلالة التي توهّم أنّه تحدّر منها، وقد خلّد في كتاب، فقد كان عليه في القسم الثاني أن يكون وفيّاً لمضمون الكتاب الذي أصبحه في الواقع، وينبغي عليه أن يدافع عنه، وينفي عنه أيّ تزوير، ويصونه من الانتحالات المزيّفة التي تعرّض لها؛ أي أن يعمل على صون حقيقته كائناً افتراضيّاً في كتاب. لم يقرأ دون كيخوته ذلك الكتاب المنحول عليه، ولا ينبغي عليه أن يقرأه، لأنّه هو نفسه بلحمه وعظمه ذلك الكتاب، فقد أمسى من فرط قراءته لكتب الفروسيّة علامة تائهة في عالم لم يكن يتعرّف عليه، وها هو ذا قد غدا، على الرغم منه، كتاباً يمتلك حقيقة قائمة بذاتها، كتاباً سجّل على وجه الدقة كلّ ما فعله، وقاله، ورآه، وفكّر فيه، وصار متاحاً للناس أن يطّلعوا عليه، ويعرفوا أعماله التي أصبحت على كلّ لسان.

إنّ حقيقة دون كيخوته ليست في علاقة الكلمات بالعالم، كما قال فوكو، وإنّما في الرابطة الرقيقة التي تصوغها العلامات اللفظيّة من ذاتها ولذاتها، فهو بقراءته لعلاقات العالم باللغة على غرار ما كانت عليه العلاقة بينهما في القرن السادس عشر، وبفضل لعبة المشابهة، فقد حكم على نفسه، من حيث لا يدري، بالبقاء داخل شرك التمثيل، ولمّا كان التمثيل لا يخضع لأيّ معيار عدا معياري التشابه والمحاكاة، فلا بدّ أن يتجلّى بشكل هذيان ساخر، وعلى هذا استمدّ دون كيخوته من العالم المُمثَّل حقيقته، وقانونه، ولم يكن في وسعه إلّا أن ينتظر من هذا الكتاب مصيراً يقرّره له الآخرون؛ لأنّه الكتاب الذي إليه يرجع الفضل في نشأته، والذي لم يقرأه، بل تتبّع سير أحداثه، ويكفيه أن يستمرئ الحياة في قصر حيث أمسى هو ذاته شخصيّة تؤدّي دوراً في لعبة التمثيل، فإن كان دون كيخوته نتاج تمثيلات آداب الفروسيّة، فقد أصبح موضوعاً للتمثيل من طرف مؤرّخه المغربي المسلم سيدي حامد بن الأيل.

أدّى الجنون، في الدون كيخوته، وظيفة مزدوجة لها صلة بالحريّة المطلقة، فهو يريد ربط الحاضر بماضٍ توارى عن النظر، ويريد إصلاح عالم تدهورت قيمه، وجنحت الأحوال فيه عن مسارها السليم، وصار يلزم ظهور فارس يقوّم كلّ ذلك. ولا ينطوي هذا الضرب من الجنون على أيّ نوع من الحمق، بل هو الحكمة عينها، غير أنّ صاحبها، برغبته في إخضاع الحاضر للماضي وبعناده في تفسير حوادث الواقع في ضوء روايات الفرسان، كان يكافح وهماً لا سبيل لإصلاحه، شأنه في ذلك شأن الأحرار الجامحين، فمخيلته النشطة جعلته يرى أشباح الماضي مندسّة في كلّ ركن من أركان عالمه، وإلى ذلك فعصره، وعمره، وسلاحه، وأفعاله، حالت دون ممارسة دوره على وفق ما أراد، بل جعلته هزأة لكلّ من يسمع بأفعاله أو يراها.

وعلى الرغم من ذلك تضاعف وهمه بأهميّة دوره في تنظيف العالم من المساوئ، وفيها جنى فشلاً ذريعاً، لأنّه لم يصلح خطأ، بل اقترف مزيداً من الأخطاء. ويعود ذلك إلى أنّ جنونه جنون لا سند له، فليس ثمّة وسيلة تردّه إلى الحقيقة ولا إلى العقل، فهو من نتاج الشعور بالتمزّق الذي لاعلاج له سوى الموت بعد أن استيقظ من غفوته، وأدرك الحال التي كان عليها، ولا ينتهي الأمر بحياة مقفلة تبدأ بالولادة، وتنتهي من الموت، فلا بدّ أن يتخطّى الجنون هذه الدائرة المغلقة، فدون كيخوته لن يكون خالداً ما لم يكن مجنوناً؛ لأنّ الجنون حقيقة ساخرة، فالجنون يضفي خلوداً على معنى الموت، لأنّه يدفن فارساً مجنوناً، ولكنّه يطلق سراح أعماله المجنونة.

يُعزى جنون دون كيخوته، والحال هذه، إلى فشله في قراءة علامات العالم الواقعي وبراعته في قراءة علامات العالم المتخيّل، وقد عمل جاهداً على بسط معاني العالم الثاني على وقائع العالم الأوّل، فكلّ حدث يراه يخضعه لتأويل مستعار من روايات الفرسان، ولكنّ جنونه يُعزى أيضاً إلى عدم مراعاته الحدود الفاصلة بين العالمين، فهو كثير العبور من عالمه إلى عالم فرسانه حتى انتهى مقيماً في العالم الأخير، معتبراً نفسه فارساً أصيلاً تضاهي أعماله أعمال كبارهم، وفي مقدّمتهم أماديس الغالي، وهذا نوع من الحريّة المفرطة في غرابتها، أدّت به إلى الانفصال عن المجتمع الذي يعيش فيه والاتصال بالمجتمع السردي الذي عاشره طويلاً، فهو غريب عن العالم الواقعي، أليف في العالم المتخيّل، وبحسب المعايير السائدة في زمنه فقد شذّ عن الجماعة؛ لأنّه ارتمى في غير عالمه، فيجوز اعتباره مجنوناً ليس لفساد في عقله، وقصور في حكمته، إنّما لأنّه استعار رؤية لعالمه من عالم مضى.

ولطالما قيل إنّ المجنون هو من استتر عقله، وتوارى، ولا ينطبق هذا على دون كيخوته، إنّما استتر وعيه بالعالم الذي يعيش فيه، وضعف إدراكه لمجرياته؛ لأنّه حاز معرفة كبيرة بالفضائل والرذائل، وتضلّع في أخبار العشّاق، وإلى ذلك فلديه معرفة لا نظير لها بتقاليد الفروسيّة، وأبطالها، وأعمالها الجليلة، وهو رجل هادئ الطباع، كريم، رحيم، عاشق، وحاذق في حواراته، وتطوي أقواله حكماً مأثورة استعارها من بطون الكتب، وأجاد نثرها في مناسبات كثيرة، فخروجه ليس خروج رجل أحمق سيتولّى تخريب العالم، بل خروج مصلح ما عاد قادراً على قبول الأخطاء التي غمرته، فارتجّ عليه الحال بغلبة التخيّل على التعقّل. وقد انتصر الرأي القائل بجنونه، فإن كان قد كُبّل في قفص، وأعيد على عربة تجرّها الثيران، فقد فشل احتجاز أُرغم عليه بالخديعة، وسرعان ما استبدل بحيلة توافق تصوّراته عن العالم، وهو أن يرغمه بالعودة إلى بيته فارسٌ مناظرٌ له بالامتثال لشرطه في حال الانتصار عليه، وقد حدث هذا، ولمّا أدرك ألّا سبيل أمامه لتقمّص دور الفارس، جاء الموت سريعاً ليضع خاتمة لهذا الأمر.

تبدو حكمة دون كيخوته غير فاعلة، ومنقطعة عن سياقها الاجتماعي والتاريخي؛ لأنّها أسرفت في حريّتها، فلو كانت نافعة لأفضت بصاحبها إلى ترقية حاله، وبدل ذلك دفعت به إلى هوس خياليّ جعله هزأة في نظر الآخرين، لكنّه ليس هوس المخبول، بل الحالم الذي التبس حاضره بماضيه، فما عاد قادراً على رؤية الأوّل إلّا بمنظور الثاني؛ ذلك أنّ سطوة الماضي جعلته يذعن لها، فالرضوخ لأعراف الفروسيّة تعظيم لهيبتها، واعتراف بوقارها، وهو يهتدي بخريطة رسمها الفرسان، وليس في ضوء معرفته بواقع مجتمعه، ويسترشد بحِكَم أسلافه في تسويغ أفعاله، وهو أمر شاع في عصر ثربانتس خلال القرن السادس عشر، ولم يغب ذلك عن بال باختين الذي حسم الأمر في سياق كتابه (شعريّة دوستويفسكي) بالتأكيد على أنّه في الآداب الكلاسيكيّة، وآداب عصر التنوير، «تمّت معالجة نمط خاص

من التفكير بواسطة الحِكم والمأثورات؛ أي التفكير بواسطة آراء قائمة بذاتها، ومنغلقة على ذاتها، ومكتفية بذاتها، ومستقلّة بحكم خطّتها نفسها عن سياق النص». وتفسيره أنّ الاعتماد على الصيغ الجاهزة هو تعبير عن تقليد يقوم التفكير فيه على تنضيد الأقوال المأثورة، وفيها يتفوّه البطل بالحقائق القائمة بذاتها؛ لأنّه يفتقر إلى الحقيقة الخاصّة به، فما لديه هو مجرّد حقائق معزولة بذاتها، وفاقدة لهويّتها الفرديّة. وقد نفث دون كيخوته وتابعه سانشوبنثا بدُرَر لم تفعل فعلها لا في تغييرهما، ولا في تغيير المحيطين بهما، ولم يبخل ثربانتس في الاغتراف من المأثورات التي وشمت ذاكرة عصر النهضة بخير المواعظ، وأفضل العِبر، فبذلك قصد إلى رسم الانقسام بين موروث جليل، وحاضر ذليل.

وقد رأى أورباخ، في كتابه (محاكاة الواقع كما يتصوّره أدب الغرب) أنّ رواية الدون كيخوته «تمثيليّة يغدو فيها الجنون مُضحكاً في واقع ذي أساس سليم»، فدون كيخوته مختلف عن طائفة المضحكين، كالمتبجّحين، والمتكبّرين، والمتخابثين، والمتحذلقين، والمتكلّفين، فعلى الرغم من جنونه فقد حافظ على مهابة لم تعرف الضعة كما هو حال النماذج الهازلة الأخرى، فجنونه جنون حكيم، وليس جنون أرعنٍ أو مغفلٍ سفيه، فهو فاضل، وحصيف، وفطن، وضليع بكثير من المعارف، ولكن ما إن يستحوذ عليه الاختبال بتأثير من روايات الفرسان، حتى يقترف أعمالاً لا صلة لها بالحكمة، فحكمته منفصلة عن جنونه، وفضيلته مستقلّة عن خبله، وعلى هذا فإنّ «جنوناً مثل جنونه لا يمكن أن ينشأ إلّا عند إنسان نقي ونبيل. ومن الحقّ أنّ الحكمة والفضيلة والتهذيب تشعّ من خلال جنونه، وتجعل هذا الجنون مستعذباً».

ولعلّ الباعث الأصلي لجنون دون كيخوته رغبته في الانعتاق من حال اجتماعيّة متداعية ضاقت به وبآماله بعد انحسار دور النبلاء وافتقارهم إلى مقوّمات الحياة القديمة، فعوّض حنينه لعصر النبلاء باستجلاب قيم الفروسيّة إلى عصره، أو في الارتماء في عوالمها المتخيّلة، وقد جاء مسار الأحداث متناوباً بين الحكمة في حال اليقظة، والصحوة من الأوهام، والجنون في حال النسيان والغفلة، ففي الحوارات التي خاضها مع تابعه، ومع معارفه، بما فيهم من ظنّ أنّهم خصوم له، كان يفضي بعيون الحِكَم، التي ما تلبث أن تتوارى وراء تخطّلات كلّما همّ بمبارزة ينجد بها مظلوماً، أو يقدّم بها عوناً لمحتاج؛ لأنّ «حكمة دون كيخوته ليست حكمة مجنون، بل هي العقل، وكرم النفس، والتهذيب، وكرامة إنسان ذكي ومتّزن: فلا هو بالشيطاني، ولا هو بالمتناقض، ولا هو بالمفعم بالشكّ، والانفصام، والتشرّد في هذا العالم، بل هو معتدل، متوازن، متذوّق، وهو فوق ذلك مستعذب ومتواضع في مجال السخرية». وقد دفعه رصيده من كلّ هذه الخصال الكريمة إلى اعتبار العالم ماضياً في طريق لا تحمد عقباها، فندب نفسه لوقف التدهور، واستعادة الأمل بحياة كريمة تطابق تصوّراته عنها، وهي تصوّرات غير منسجمة مع الواقع الذي يعيش فيه. وبكلّ هذا أراد ثربانتس من روايته تحقيق غرض «التسلية الشريفة».

نبعت السخرية السرديّة في رواية الدون كيخوته من رغبة حرّة في هزّ أركان العالم إمّا بالاستهزاء منه، وإمّا في محاولة تعديله، فالبطل الجديد الذي استخلف البطل القديم، يمكن أن يكون كهلاً مُحبطاً شاخ قبل أوانه، فلاذ بمرويّات أسلافه، وتوهّم نفسه فارساً لا يشقّ له غبار، غايته تجريد العالم من عيوبه. ندب ثربانتس شيخاً هزيلاً غير قادر على إصلاح نفسه، وجعله يسعى، بهدي من روايات الفرسان، لإصلاح ما يتعذّر إصلاحه في عالم انقلب عاليه إلى سافله، وتلك هي السخرية التي فصلت بين عالم آفل، وعالم طالع. وهذه هي مهمّة الكاتب الحاذق في ضبط المفارقة بين عصرين.

حوار مع
الفنان المصري المبدع أحمد حلاوة
الحرّيّة أهمّ سمات الفنّ الحقيقي

حاوره: غيضان السيد علي*

في البدء نرحّب بوجود الفنّان أحمد حلاوة على صفحات مجلّة «يتفكّرون»، ويسعدنا أن نجري معه هذا الحوار الذي يكشف لنا الكثير من الأفكار التي يجيش بها عقل الفنّان العربي عن طبيعة علاقة الفنّ بالحرّيّة، وخاصّة إذا كان هذا الفنّان قد مارس العمل الفنّي منذ أن كان طفلاً وعلى مدار فترات طويلة من حياته، ومازال يبدع، بل هو في أوج ازدهاره وقمّة إبداعه وعطائه الفنّي، فضلاً عن أنّه يجمع بين ممارسة الفنّ وبين العمل الأكاديمي؛ حيث يقوم بالتدريس في أكبر المعاهد الفنيّة المتخصّصة وأقسام المسرح في الجامعات المصريّة.

*** نودّ في البداية أن نعرّف قراء مجلّة «يتفكّرون» بسيرتكم الذاتيّة والفنيّة: المولد ـ النشأة ـ التعليم ـ أوّل عمل فنّي ـ أهمّ المحطّات الفنيّة في حياتكم.**

أنا فنّان مصري، متزوج ولي ابنتان، ولدت في القاهرة من أصول صعيديّة تعود إلى محافظة أسيوط، تعلّمت في مدارس القاهرة في المرحلة الابتدائيّة، وكوم أمبو في أسوان في المرحلة الإعداديّة وبداية المرحلة الثانويّة، ثمّ انتقلت بعد ذلك إلى الدراسة في القاهرة. وقد نشأت في عائلة فنيّة تحترم الفنّ وتنزله منزلة رفيعة، ومارست فنّ التمثيل منذ نعومة أظفاري وعمري دون العاشرة، وتربّيت في الأحياء الشعبيّة الغنيّة بموروثها الثقافي والاجتماعي كأحياء العباسيّة والوايلي وباب الشعريّة والجماليّة. وبعد المرحلة الثانويّة التحقت بكليّة الهندسة تخصّص اتصالات، ثمّ درست الديكور في معهد (ليوناردو دافنشي)، ثمّ التحقت بأكاديميّة الفنون (المعهد العالي للفنون المسرحيّة) تخصّص تمثيل وإخراج. وعُيّنت معيداً، وشرعت بعمل دراسات عليا في فنّ الإخراج في المعهد، وحصلت على دبلوم الإخراج، ثمّ التحقت بعد ذلك بالمعهد العالي للنقد الفنّي بأكاديميّة الفنون. ثمّ تركت الأكاديميّة والتحقت بالعمل بوزارة الثقافة، وعُيّنت مشرفاً فنيّاً في الثقافة الجماهيريّة، ثمّ التحقت بالبيت الفنّي للمسرح، وعُيّنت مخرجاً بالمسرح القومي، ومارست العمل ممثلاً في العديد من المسرحيّات بوزارة الثقافة على طول حياتي الفنيّة حتى اليوم، وكان من أبرز المسرحيّات التي شاركت فيها مسرحيّة: «اليهودي التائه»، إخراج الدكتور محمّد صدّيق. ومسرحيّة «كلام فارغ» إخراج سمير العصفوري، ثمّ مسرحيّة «كلام فارغ جدّاً» في القطاع الخاص، إخراج سمير العصفوري أيضاً. وتنقلت بين فرق القطاع العام والقطاع الخاص لأمثّل العديد من المسرحيّات المهمّة في مشواري الفنّي، التي مثلت في الحقيقة المرحلة المهمّة التي مارست فيها العمل ممثلاً في فرقة «تحيّة كاريوكا»، وكانت هذه المسرحيّات من تأليف وإخراج المبدع فايز حلاوة، وقد كان معظمها ينتمي إلى الكوميديا السياسيّة، مثل مسرحيّة: «شقلباظ» و«يحيا الوفد» و«الباب العالي». وفي مرحلة مهمّة من

* أكاديمي من مصر.

مشوار حياتي الفنيّة قمت بالتدريس في كليّات التربية النوعيّة مدرّساً لفنّ التمثيل والإخراج في قسم المسرح، وشاركت في وضع المناهج التعليميّة لهذا التخصّص، وتمّ اختياري لأشارك في وضع المنهج الدراسي لقسم علوم المسرح في كليّة الآداب جامعة حلوان، التي ما زلت أقوم بالتدريس فيها حتى هذه اللحظة. وقد أكملت دراسة الدكتوراه في فلسفة الفنون، خلال عملي أستاذاً للتمثيل والإخراج أثناء تدريسي في جامعة حلوان، وقد حصلت على الدكتوراه من جامعة «كاليجاري» في رومانيا. قمت بتأليف العديد من المسرحيّات، وكتابة العديد من السيناريوهات للتليفزيون والسينما، وقمت بإخراج العديد من المسرحيّات؛ منها على سبيل المثال: مسرحيّة «الملك العريان» التي مثلت مصر في المهرجان التجريبي سنة 2000، ومسرحيّة «الديك لما يكاكي»، ومسرحيّة «حارة عم نجيب» التي مثّلت مصر أيضاً في المهرجان التجريبي سنة 2005، ومسرحيّة «بتلوموني ليه»، وكلّها عُرضت في مسرح الطليعة التابع لوزارة الثقافة المصريّة، وكلّها من تأليفي وإخراجي، وقد قمت فيها بمحاولات لتطوير فنّ الكوميديّا الشعبيّة، وإدماج فنّ العرائس، وهو التمثيل غير المباشر، بفنّ التمثيل المباشر على المسرح، وقمت بنشر أبحاث مهمّة في هذا الموضوع، الذي كان سبباً في تكريم دولة التشيك لي لمجهودي في هذا المضمار سنة 2007.

*** هل للفنّ معنى محدّد في تصوّركم؟ وهل هناك فنّ حقيقي وفنّ زائف؟**

الفنّ عموماً نتاج فكري، ومحصّلة تكوين شخصيّة الفنّان، ومدى تأثره ببيئته والمناخ الذي عاش ويعيش فيه، سواء على المستوى المحلّي أم العالمي، ولهذا الفنّان ينتج فنّه متفاعلاً مع واقعه الحقيقي، حتى لو كان يحلم بحياة وفكر أفضل، فما يدفعه هو مدى تأثره بواقعه المعيش، وهذا ما جعل للفنّ على مدى العصور معنى وقيمة. حتى لو كانت المعاني متغيّرة، وهي بطبيعة الحال كذلك، لتغيّر الزمن وما يحدث فيه من متغيّرات وشدٍّ وجذب وتبادل للفلسفات والأفكار والأحوال السياسيّة والاقتصاديّة والنفسيّة التي تسود المجتمعات والتي منها الفرد الفنّان.

أمّا من حيث طبيعة الفنّ، وهل يوجد فنّ زائف وفنّ حقيقي؟ فيمكننا القول إنّ الفنّ الزائف ينتج من مجتمع يعتريه الزيف، وكذلك من فنّانين لا يتّسمون بصدق المشاعر. والفنّ الزائف موجود بطبيعة الحال وبكثرة في جميع فروع الفنّ؛ فنحن، على سبيل المثال، في عالم الغناء في مصر لم نعد نستمع إلى فنٍّ ينتمي إلى فنّ أمّ كلثوم وعبد الوهاب وعبد الحليم ومحمّد قنديل؛ حيث كان هؤلاء جميعاً إفرازاً حقيقيّاً لمناخ ثقافي وسياسي واجتماعي معيّن. وكان معهم في كلّ المجالات، سواء الأدب أو السينما أو التليفزيون أو الفنّ التشكيلي، العظماء أنفسهم في كلّ تخصّص، أمّا الوقت الحالي بما يتّسم به من تدهور ثقافي وهزّات اقتصاديّة وتوعّكات اجتماعيّة وانهيارات في القيم الموروثة أو انبثاق لقيم غريبة متحجّرة تتماشى مع الجهل، وصعود عنصر الفهلوة وعدم اتقان العمل، فكلّ هذا أنتج فنّاً ضحلاً ومزيفاً وغير حقيقي. ففي عالم الغناء أعطانا «شعبولا» و«حمو» و«بيكا» نموذجاً للفنّ الشعبي. رغم أنّ الفنّ لكي يعيش ويبقى ويؤثر يجب أن ينتمي إلى عالم الصدق. فكلّ المدارس الفنيّة التي عاشت إلى الآن مدارس سعت بكلّ جدّيّة إلى تقديم رسالة هادفة، وحاولت واستفادت من كلّ تجاربها في النجاح والفشل، واشترطت الصدق في الأداء الفنّي.

*** أَللفنّ رسالة أخلاقيّة ومجتمعيّة من وجهة نظركم، أم أنّكم ترون أنّ الفنّ للفنّ؛ أي أنّ الفنّ مطلوب لذاته؟**

عندي مثل دائماً ما أعلنه، أنّ الفن عموماً مثل السكّينة إمّا أن تقتل بها إنساناً، أو تجرحه، وإما أن تقشّر له بها برتقالة وتعطيه فيتامينا يستفيد منه جسده، الفنّ قيمته في كيفيته؛ أي كيفيّة استغلاله؛ لأنّ الفنّ وسيلة وليس غاية، ويجب على الفنّان أن يحدّد الغاية. وعلى هذا قياس الفنّ ومدى انبعاث رسائل أخلاقيّة ومجتمعيّة منه أو عدمها يجعلنا نحدّد أوّلاً ما هو أخلاقي وما يفيد المجتمع أو لا يفيده، فهناك وجهات نظر مختلفة بين الشعوب لاختلاف القيم ومعايير الأخلاق فيها، فما يراه مجتمع ما أنّه أخلاقي، يراه مجتمع ما أنّه انهيار ودمار للأخلاق والقيم، ويراه مجتمع ثالث متشدّد وأصولي أنّه يجب ألّا يكون من أساسه. وعلى هذا، المجتمع هو الذي يحدّد ويفرز

ما يراه مناسباً له، وهو الذي يشجّع ويعضد نوعيّة القيم التي يريد أن ينشرها، وما على الفنّ إلّا أن يُنتج ما يتفق وفكر الفنّان ومدى تأثيره وتأثره بمجتمعه، ومن هنا يمكن لنا القول إنّ مدرسة الفنّ للفنّ تهدف إلى وجود قيم معيّنة نختلف معها أو نتفق، المهمّ قبل كلّ شيء هو نوعيّة الفنّ وقيمته ومدى صدقه وتعبيره عن المجتمع، ولذا يختلف الفنّ باختلاف تيّاراته، فكلّما كان هناك حراك فنّي صادق، أعطانا هذا تقلّباً وخصوبة في تربة المجتمع، وأفرز أفكاراً تتصارع فيما بينها وتتجادل، وسرعان ما يكون هناك سائد ومسود.

*** ماذا تعني الحرّيّة لديكم؟ وما علاقتها بالفنّ؟ الفنّ حرٌّ حرّيّة مطلقة، أم أنّ هناك خطوطاً حمراء يجب على الفنّ ألّا يتخطّاها؟ وإن كنتم تؤيّدون فكرة وجود خطوط حمراء يجب ألّا يتخطّاها الفنّ، فما أبرز هذه الخطوط؟**

الحرّيّة بمفهومها الواسع والشائع تنتهي عند عدم هدم وجرح حرّيّة الآخر. فأنت حرٌّ طالما لا تؤذي مشاعر الآخرين وتضرّ بحياتهم، ولا تفرض عليهم تصوّرك في الحياة أو أفكارك ومعتقداتك الخاصّة؛ إذ يجب أن تحترم الآخر الذي يتفاعل معك في حياتك، فأنت لست وحدك في هذه الحياة، ولكن يجب أن تعبّر عن أفكارك ومشاعرك وما تكنّه نفسك من أحاسيس وانفعالات، ولهذا كان الفنّ وسيلة تعبير عن الإنسان وصراعاته الحياتيّة وأفكاره، ولهذا يجب ألّا يقيد الفنان بشروط وسياج تجعله لا يفرز أحاسيسه وأفكاره بشكل حرّ، والتقيّد هنا يكون من داخل الفنّان بما يكنّه للمجتمع وللآخرين من احترام لمشاعرهم وللقيم التي تربّوا عليها، وإذا حدث غير ذلك، فلا يفلّ الحديد إلّا الحديد. علينا -إذاً- إنتاج فنّ يستعرض أفكاراً تخالف التي نرفضها، بحيث يجب أن يكون هناك جدل وجدال فنّي يثري المجتمع ويحدث عمليّة التنوير بكشف الحقيقة من أكثر من زاوية ووجهة نظر مختلفة.

*** هل ترى أنّ حرّيّة الإبداع الفنّي مرتبطة بمنطق الحرّيّة في ذاته؟ بمعنى أنّه إذا كان المجتمع يتمتّع بقدر أكبر من الحرّيّة، فإنّها تصل إلى الفنّ فيتمتّع بقدر أكبر من الحرّيّة في التعبير عن قضاياه؟ أم أنّ الفنّ يضع حدوده وخطوطه الحمراء بذاته بعيداً عن تلك الحرّيّة الموجودة في المجتمع؟**

إنّ مدرسة الفنّ للفنّ تهدف إلى وجود قيم معيّنة نختلف معها أو نتفق، المهمّ قبل كلّ شيء هو نوعيّة الفنّ وقيمته ومدى صدقه وتعبيره عن المجتمع، ولذا يختلف الفنّ باختلاف تيّاراته، فكلّما كان هناك حراك فنّي صادق، أعطانا هذا تقلّباً وخصوبة في تربة المجتمع، وأفرز أفكاراً تتصارع فيما بينها وتتجادل، وسرعان ما يكون هناك سائد ومسود

الفنّ تعبير سامٍ عن أجلّ معاني الإنسانيّة: الحقّ، والخير، والجَمال؛ تلك هي القيم الأساسيّة التي يسعى الفنّ لتأصيلها في النفس البشريّة. والفنّ يتمتّع بالحرّيّة في ذاته، أو يمكننا القول إنّ الحرّيّة صفة من صفات الفنّ لا يمكن أن يوجد من دونها، فالحرّيّة أهمّ سمات الفنّ الحقيقي. فعند انتزاع الحرّيّة من الفنّ وإجباره على توصيل رسالة ما، فإنّ ذلك يحوّله من فنٍّ ذي مقام رفيع إلى إيديولوجيا ذات نظام مغلق من الأفكار والقيم والمعتقدات، أو إلى أداة لتوصيل آراء بعينها إلى المتلقي، وهذا لا يُعدّ فنّاً أبداً. ومن ذلك ما تفعله اليوم جماعة الإخوان المسلمين، إذ تبثّ عبر وسائل (السوشيال ميديا) بعضاً من (الاسكتشات) أو الأعمال التي تُقدّم على أنّها فنيّة، تحمل أفكاراً هدّامة تعبّر عن نوع من النقد السياسي والاجتماعي للدولة المصريّة بعد ثورة 30 حزيران/ يونيو. ولذلك، وكما سبق أن قلنا، إنَّ الفنّ حرٌّ وممارسته أعلى درجات الحرّيّة، لكن يجب أن نضع في الاعتبار أنّ حرّيته ليست حرّيّة مطلقة، فهي حرّيّة مقيّدة بقيود القيم المجتمعيّة، والصدق في التعبير عن قضايا المجتمع وسائر مشاكله التي تقضّ مضجعه وتؤرّق مرقده. ومن ثمّ يمكننا القول إنّني أميل إلى تلك المدرسة التي ترى أنَّ الفنّ يضع حدوده وخطوطه الحمراء بذاته. وهو في الوقت نفسه يحترم تمام الاحترام الحرّيّة الذاتيّة لكلّ فرد على حدة، ويؤكّد على ألّا تمسّ الحرّيّة الذاتيّة، وأن يحترم كلّ إنسان حقوق الآخرين. ودعني في هذا الإطار، ولمزيد من التوضيح، أن أستعير مقولة الدكتور نصر حامد أبو زيد؛ إذ يقول إنّ الفنّ هو ممارسة أقصى مستويات الحرّيّة؛ وبالفنّ يتحرّر الإنسان من قيد الجسد في الرقص، ومن قيد الرتابة في الموسيقا، ومن قيود المادّة في الفنّ التشكيلي، ومن قيود اللغة التداوليّة في الشعر والأدب، ولذلك أقول: إنّه في الفنّ تتحقق إنسانيّة الإنسان، ومن خلال الفنّ يستعيد الإنسان ماهيته ووجوده ويبتعد عن كلّ استلاب وتشيّؤ.

*** هل تعتقد أنّ الفنّ الساخر والهزلي والرمزي هو إحدى الصور التي يستخدمها الفنّ للتحايل على مساحة الحرّيّة الضيّقة؟**

إنّ كيان المسرح يُستمدّ من غريزة في الإنسان، وهي أنَّ الفنّ لعب ناضج، ولعب الإنسان أثناء تأمّله للحياة وتأثره بها. ومظاهر اللعب نراها كثيراً في مظاهر حياتنا؛ إذ يميل الإنسان إلى التمسرح، فنحن نمسرح الحياة باستمرار في مواقف لها أهميّة وطابع خاص، لإضفاء الغرابة، ولإبراز الطابع الخاص لمناسبة ما من المناسبات المختلفة.

وفي الحقيقة، إنّ الاتجاه الرمزي في الفنّ بدأ منذ ميلاد الفنّ في حياة الإنسان، فنلاحظ أنّ ملامح الرمزيّة كانت موجودة عند أغلب الكتّاب المسرحيين اليونانيين الأوائل، كما كانت موجودة في الاحتفالات الدينيّة والأساطير القديمة، ولم يكن وجودها مرهوناً بالخوف من التعبير ولا تحايلاً على مساحة الحريّة المكبوتة داخل الإنسان، وإنّما تبلور هذا المفهوم بهذا المعنى في بعض مراحل الإبداع الفنّي قبل الحرب العالميّة الأولى في ألمانيا، ورغم أنّ المدرسة الرمزيّة بدأت في الظهور منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلّا أنّ مصطلح «الفنّ الرمزي» أو «الرمزيين» لم يظهر إلى حيّز الوجود حتى عام 1885 حين ضاق بعض الكتّاب الشبّان بلقب (المنحلّين) الذي كان يُستخدم عادة في وصف الكتّاب الرافضين للنظريّة الواقعيّة والطبيعيّة، والمتأثرين بنظريّة «الفنّ للفنّ» والفلسفة المثاليّة الذاتيّة، فاختاروا أن يسمّوا أنفسهم بالرمزيين.

*** إذاً، هل تختلف المدرسة الرمزيّة عن المدارس الأدبيّة والمسرحيّة كافةً؟ وإن كان جوابكم بـ«نعم»، فما أهمّ ملامحها الرئيسة التي تميّزها عن غيرها؟**

بطبيعة الحال، تختلف المدرسة الرمزيّة عن غيرها من المدارس الأدبيّة المسرحيّة؛ فهي لم تنشأ دفعة واحدة، ولم تكن لها مبادئ محدّدة معلنة منذ البداية. فقد ظهرت الرمزيّة في مراحل زمنيّة متتالية، وعلى أيدي أدباء عديدين قام كلّ منهم على حدة ببلورة بعض المبادئ والأفكار التي كوّنت النظريّة الجماليّة التي عُرفت فيما بعد بالرمزيّة.

وأهمّ الملامح الأساسيّة للمدرسة الرمزيّة تتلخّص فيما يأتي:

ـ إنّ القيمة الرمزيّة لكلّ لون وكلّ رائحة وكلّ صوت وشكل، من وجهة نظر الرمزيين، هي المَلَكة التي تستطيع أن تحلّل العالم إلى عناصره الأولى ثمّ تعيد تشكيله بحسب قوانين تنبع من الروح، وهي المَلَكة التي خلقت التشبيه والاستعارة.

ـ إنَّ جمال العالم المحسوس من وجهة نظرهم هو انعكاس للجمال العلوي؛ لأنَّ العالم المحسوس ما هو إلّا (غابة من الرموز)، وكلّ شيء فيه له معنى رمزي يربطه بعالم الروح، كما جاء في وصف بودلير.

ـ كلّ عمل فنّي جيّد، من وجهة نظر الرمزيين، هو تركيبة رمزيّة معقدة تعبّر عن حقيقة متفرّدة، ولا يقارن العمل الفنّي بأيّ شيء خارجه، ولذلك جودة الفنّ واستقلاله هما المعيار الأخلاقي عندهم. وفي رأي مالارميه يجب أن يعكس العمل الفنّي تمكّن الفنّان من وسائل تعبيره وقدرته على البناء والتشكيل، وأيضاً قدرته على التنظير الفلسفي. كما يؤكّد الرمزيّون أهميّة أن يستمدّ الفنّان تصوّره الفنّي من ملكات العقل ولا يعتمد على شيطان الشعر الخاطف والإلهام، بل يجب الاعتماد على الإيحاء بدلاً من التقرير أو الإشارات المباشرة، فالفنّ من وجهة نظرهم تلميح وليس تصريحاً.

ـ رفض مبدأ محاكاة الطبيعة؛ فالطبيعة من وجهة نظر الرمزيين «ستار» يحجب العالم الروحي الحقيقي، والوسيلة الوحيدة التي تمكّننا من رؤية هذا العالم الساحر –عالم «ما وراء القبر»– هي الشعر . فالشعر هو طريق الإنسان إلى المطلق ووسيلة لاستشفاف عالم الخلود.

ـ الاعتقاد بأنّ «الخيال هو المَلَكة التي يتكشّف لنا عن طريقها عالم الخلود». ويُقصد بالخيال هنا المقدرة على استنباط المعاني الرمزيّة الكامنة في ظواهر الطبيعة المحسوسة، وهي تجسيد رمزي لروح الحياة.

ـ استخدام لغة تعتمد على الصور والاستعارات الغريبة وعلى المفارقة والتضاد، ما ينتج تركيبات لغويّة غير مألوفة لا تخضع لمنطق وقواعد اللغة التقليديّة، حتى يتمكّن الفنّان من تجسيد مشاعر ورؤى غير مألوفة أيضاً.

ـ إنَّ المسرح الرمزي، الذي تبلور على أيدي إبسن وسينج وميترلنك ويتس وسترندبرغ... وغيرهم، شكّل لنا تيّارات متفاعلة في النظريّة الرمزيّة تعكس الاعتقاد بأنَّ العالم المحسوس ما هو إلّا ستار يحجب الغيب ويجب اختراقه، وإلغاء المستوى الواقعي للحدث بحيث يقترب العمل الدرامي من القصيدة الشعريّة.

هذه، في رأيي، أهمّ الملامح والسمات المميّزة للمدرسة الرمزيّة في الفنّ.

*** نعود مرّة أخرى إلى الفنّ الساخر والهزلي؛ ما أهمّيته؟ وهل تظهر جماليّاته من خلال التهكّم والسخرية التي تُعدّ من أهمّ وسائله للتعبير عمّا يريد بحريّة كاملة؟ وهل هناك صور أخرى للتعبير عنه لا يعرفها الجمهور العادي؟**

إنَّ الفنّ الساخر والهزلي في الأدب والفنّ عموماً، وفي «المسرح» بصفة خاصّة، هو محاولات دؤوبة لفهم الحياة لنعيش فيها كما يتواءم مع إنسانيتنا ومع قيمنا الاجتماعيّة، ومع أفكارنا التي تقرّبنا لفهم أنفسنا ومجتمعاتنا. ومن وجهة نظر البعض أنّ المسرح يبحث عن الحقيقة من خلال الواقع المعيش، ولكن هل الواقع المعيش هو الحقيقة؟

وتتمثل جماليّات المسرح في أنّها تقدّم فنّاً وفكراً لا يكتفي بنفسه وإنّما يستدعي فكراً آخر، فالمسرح يطرح سؤالاً أو جملة من الأسئلة؛ لأنّه بحث أصلاً، والبحث ذو صفة ديناميكيّة، ومن غير المعقول أن نستدرج المسرح إلى الحقيقة وغير الحقيقة، ولكن هي مسألة الالتزام بقضايا الإنسان والمجتمع ومسؤوليّة الكاتب والمسرح تجاه المجتمع. إنَّ دائرة السخرية والتهكّم، من وجهة نظر باختين، ارتبطت عبر التاريخ بالكرنفال؛ أي في الوقت الذي يعمد فيه الشعب –لفترة من الزمن– إلى عدم الخضوع للسلطة، والتخلّص من الإكراهات والضغوط الاجتماعيّة. ولكنّ هذا (التهريج الكرنفالي) لا يُحمل على محمل الجدّ، ومن ثم ما الماهيّة التي يستفهمها؟ وخصوصاً أنّ الكرنفال قد تشترك فيه السلطة أيضاً، إلّا إذا رأينا أنّ السلطة هي حالة كرنفاليّة دائمة، ولما كانت كذلك فهي محطّ انتقاص دائم بصورة السخرية، ولكنّ السخرية لا تبحث عن جواب ولا تطرح أصلاً سؤالاً، وعليه، إنّ الكرنفال لا يختلف كثيراً عن الطقس الاحتفالي، فكلاهما حالة نمطيّة سواء أكان مقدّساً أم فرجة وتسلية.

وفي الحقيقة إنَّ السخريّة والتهكّم صورة مهمّة ونتاجها في حالة ديمومة ملتصقة بتطوّرات الحياة عبر العصور؛ لأنّها نابعة من روح الإنسان وفكره المتمرّد ورفضه الدائم وسخريته من واقعه وحياته، ولها العديد من الصور في كلّ الفنون التي ابتدعها الإنسان. فالسخرية هي فنّ النقد اللّاذع وليس الهدف منها تفريج الهمّ عن طريق الضحك فقط، ولكن من وجهة نظر البعض هي نقد يأمل الإصلاح ويرغب في التغيير إلى الأفضل.

وعلى سبيل المثال هناك فنون عديدة وقوالب فنيّة في الدراما اتّبعت أسلوب السخرية والتهكّم والنقد اللّاذع لإصلاح عيوب المجتمع بطريقة ساخرة متميّزة، ومنها صور عديدة في الكوميديا الشعبيّة الموجودة في العالم كلّه، التي أفرزت العديد من القوالب الكوميديّة مثل الكوميديا «ديلارتي»، وفي مصر وبعض البلدان العربيّة كانت هناك العروض التمثيليّة غير المباشرة مثل: خيال الظلّ والأراجوز، والعروض التمثيليّة المباشرة مثل فرق «المحبظين» وفرق السامر في الريف المصري.

ونقصد بالتمثيل المباشر هنا الذي يتمّ العرض المسرحي فيه دون وسيط بين عنصري الممثل والجمهور، أمّا العروض التمثيليّة غير المباشرة، فهي التي تتمّ بوسيط عرائسي وعن طريق لاعب متخصّص هو الذي يقوم بعمليّة التمثيل.

ومن العروض التمثيليّة غير المباشرة العروض «الظليّة»، ويطلق عليها عروض «خيال الظلّ»، والمقصود من «المخايلة» الصورة الظليّة التي يعكسها الخيال المادّي أمام الضوء الخلفي. وقد كان لخيال الظلّ في حياة المصريين الترفيهيّة في القرون الوسطى مجالات عديدة أكّدت أهميّته في جميع الطبقات، ولكنّه انتهى إلى الضعف ثمّ إلى الانقراض في أوائل القرن العشرين. لكن يجب أن نؤكّد أنّه لم يكن «تلعيب» الخيال مقصوراً على الهزليّات اللّاهية، بل كان يمتدّ إلى الموضوعات الدينيّة والقصص الوعظيّة.

*** أيندرج فنّ «عرائس الأراجوز» تحت جنس عام هو الفنّ الهزلي، أم أنّ هذا فنّ وذاك فنّ آخر؟ وخاصّة أنَّ فنّ «عرائس الأراجوز» كثيراً ما عبَّر عن هموم عامّة الشعب أكثر من بقيّة الفنون التي تكون للخاصّة والطبقات المتوسّطة والعليا؟ كما أنّ مساحة الحرّيّة لديه أكبر، أليس كذلك؟**

أوّلاً يجب أن نعرف ما المقصود بـ «عرائس الأراجوز»، فهو ما نعني به هنا العروسة التي مارسها الجدّ البدائي منذ عشرات السنين، ولا نعني به فنون العرائس المستحدثة سواء أكانت عرائس اليد القفازيّة أم عرائس تركّب رؤوسها في قضبان معدنيّة أو خشبيّة أو عرائس خيوط. إنَّ الشخصيّة الرئيسة في لعبة «الأراجوز» أكسبت اسمها للّعبة. وتميّزت شخصيّة الأراجوز المصري بخصائص الخفّة واللباقة، وحسن التخلّص في المآزق بالتحايل واستغلال الخبث والدهاء. وإنّنا لنجد بعض التشابه في الشخصيّات الأراجوزيّة الأخرى التي اشتهرت بأسمائها في بلادها، وصارت شهيرة إذ باتت تعني مفهومات ثابتة؛ ففي روسيا القديمة اشتهر «الأراجوز البلدي» باسم (بتروشكا)، وفي إنجلترا باسم (بانش)، و(جودي)، وفي ألمانيا باسم (هانز فيرشت)، وفي فرنسا باسم (بولشينل)، وفي اليونان باسم (كاراجيوزيس)، وتميّز الأراجوز في كلّ هذه الحالات دائماً بأنّه ماكر وداهية ومشاغب ووقح.

وما ينطبق على عرائس الأراجوز ينطبق عموماً على المسرح الشعبي الذي يُعدّ في الأساس، سواء أكان تمثيلاً مباشراً أم غير مباشر، تمثيلاً مضحكاً، وبذيئاً، ومرتجلاً، ويتكوّن من مجموعة بسيطة من الممثلين، وموقف إجمالي، وشخصيّات وأفكار مستمدّة من الحياة اليوميّة، يتصرّف فيها ممثلون هواة يستخدمون الكلام والإيماء وحركات الوجه للتعبير عمّا يريدون إيصاله إلى الجمهور البسيط الذي يتكوّن في الغالب من العوام والبسطاء، في حالة مشاركة فعّالة بينهم وبين الجمهور، وذلك طبقاً لما أورده إدوارد أولورث عن المسرح الشعبي.

*** كيف ترون طبيعة العلاقة بين الفنّ والدين؟ وهل هناك موضوعات أو رموز دينيّة يجب على الفنّ ألّا يقترب منها؟**

في الحقيقة هذا سؤال مهمّ للغاية، إذا بدأنا بشقه الأوّل، فإنّنا نرى أنّ هناك علاقة جوهريّة بين الدين والفنّ، فالفنّ الحقيقي هو رسالة لترسيخ مبادئ الحقّ والخير والجمال، وتأكيد لقيم المحبّة والمؤاخاة والتسامح والعدالة. وهذه بطبيعة الحال قيم سامية تسعى الأديان كافةً إلى تأكيدها وتفعيلها في المجتمعات كافةً. ومن هنا لم يكن غريباً أن نرى الفنّ في خدمة الدين في العصور الوسطى في أوربا؛ إذ رفضت الكنيسة الفنّ في البداية لأنّه كان ماجناً، ولكنّها لمّا رأت إقبال الناس على الفنّ وتفاعلهم معه وتأثرهم به، لجأت إلى استخدام الفنّ لتقديم المواعظ الدينيّة من خلال ما عُرف بالمسرحيّات الوعظيّة والإرشاديّة أو مسرحيّات (المورال)؛ حيث كان يُقدَّم للجمهور محتوىً دينيّاً وعظيّاً خاصّاً بالدين المسيحي. كما ظهر في مصر في الثمانينيّات والتسعينيّات من القرن الماضي ما يمكن تسميته بالفنّ الإسلامي، حيث كان الهدف منه الوعظ والإرشاد وتقديم معلومات مهمّة عن الزواج والطلاق والحياة الاجتماعيّة. وقد استثمرت بعض البنوك الإسلاميّة والمؤسّسات التجاريّة الكبرى الفنّ في تقديم محتوى ديني من خلال بعض الأعمال الفنيّة -وقد شاركتُ أنا شخصيّاً في تقديم بعضها- حيث اهتمّت هذه البنوك من خلال هذا المحتوى بأن تعطي تعاملاتها شرعيّة دينيّة، وتبيّن كيف أنّها تختلف وتبتعد في تعاملاتها عن التعاملات الربويّة. كذلك دعا الإخوان المسلمون في عام حكمهم لمصر إلى الفنّ الديني الذي يقصر دور الفنّ على تقديم المسائل الدينيّة إلى الناس كما كان حال الفنّ في العصور الوسطى مع الكنيسة الكاثوليكيّة.

ومن ثمّ كان من الطبيعي جدّاً أن نجد هناك نقداً دائماً في الأعمال المسرحيّة أو التلفزيونيّة أو السينمائيّة -وما أكثرها-لكلّ ما يدعو إلى إقصاء الآخر أو عدم التسامح معه أو إرهاب المختلف معه في الدين أو الطائفة أو العرق. ولا شكّ في أنّ في ذلك التقاءً واضحاً بين الفنّ والدين. أمّا الشق الثاني من السؤال، فإنّ الفنّ الحقيقي يعد الدين بمنزلة قيمة سامية من أسمى القيم، ومن ثمّ يجب أن يحترمها الجميع؛ لأنّ المساس بالدين هو مساس بكرامة الإنسان وخصوصيّته واعتقاده، لكن يمكن للفنّ أن ينتقد الأفكار الهدّامة التي يتبنّاها بعض المتديّنين المتطرّفين ويبيّن تهافتها. كما يهاجم الفنّ بقوّة الخرافات والأساطير التي ينتهجها المشعوذون والدجّالون من أجل النصب والاحتيال والمتاجرة بأحلام البسطاء والمرضى، ذلك الوهم الذي ما زال يعتقد به الكثيرون من أبناء بلداننا العربيّة من المحيط إلى الخليج. فما زلنا، ونحن على أعتاب العقد الثالث من القرن الحادي والعشرين، نسمع عبر الإعلانات التليفزيونيّة عن الشيخة (فلانة) والشيخ (فلان) الذي يمتلك القدرة على شفاء أعتى الأمراض المستعصية على الطبّ والأطبّاء، ولديه أيضاً القدرة على تزويج العانس وجلب الحبيب، وإعادة التائه والمفقود إلى أهله وذويه...، إلى آخر هذه الترّهات التي ما زالت تجد لها صدى في عقول وأذهان الكثيرين حتى يومنا هذا.

أمّا الرموز الدينيّة التي يجب على الفنّ ألّا يقترب منها، فهناك بالفعل (تابوهات) في البلاد الإسلاميّة لا يمكن لأحد أن يقترب منها، فلا يجوز أبداً تقديم أعمال فنيّة تجسّد الأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين، فضلاً عن كبار الصحابة (أبو بكر وعمر وعثمان وعلي) وآل البيت. كما لا يجوز نقد هذه الشخصيّات الدينيّة أو الاقتراب من هالة القداسة التي تحيط بهم؛ لأنّ ذلك سيؤذي مشاعر الكثيرين ويوقظ الفتنة النائمة، وهذا لا يليق أبداً بالفنّ الحقيقي.

وفي الحقيقة تحرص المؤسّسة الدينيّة، متمثلة في الأزهر الشريف، على منع مثل هذه الأمور، مثل تجسيد الأنبياء وكبار الصحابة وآل البيت، وأذكر أنّه عندما همّ المسرح المصري أن يقدّم مسرحيّتَي (الحسين ثائراً) و(الحسين شهيداً) لعبد الرحمن الشرقاوي، ثار الأزهر ورفض تقديم العرضين على المسرح، حتى لجأ القائمون على المسرحيّتين إلى حلٍّ وسط يرضي جميع الأطراف، فتمّ الاتفاق على أن يظهر الممثل (عبد الله غيث) المفترض أنّه يقوم بدور الحسين ولا يتكلّم على أنّه الحسين، ولكن يتكلّم على لسان الحسين، ففي كلّ مرّة كان يظهر فيها كان يبدأ كلامه بجملة «يقول الحسين» ثمّ يكمل عباراته، ورغم ذلك تمّ منع المسرحيّتين من العرض.

وهذا ما يثير، في أحيان كثيرة، قضيّة «تقييد حرّيّة الفنّ»، أو الرقابة على الفنّ، والحقيقة أنّ مثل هذه الأشياء غير موجودة اليوم في المجتمع الأوربي؛ حيث قد تمّ تجسيد شخصيّة سيدنا موسى -عليه السلام- وسيدنا عيسى -عليه السلام- في أعمال سينمائيّة وتمثيليّة متعدّدة. وأرجو أن تجد هذه المسألة حلولاً مناسبة في مجتمعاتنا العربيّة والإسلاميّة قريباً، وأن تسقط كلّ القيود المفروضة على الفنّ ليصير الفنّ حرّاً طليقاً يغرّد بما شاء أن يغرّد، ويقول ما يشاء، وينتقد ما يشاء.

*** هل يمكن للفنّ أن يقدّم رؤية للمستقبل، يقدّم من خلالها حلولاً لمشاكله الآنيّة كافةً؟**

أوّلاً، هذه صورة مغلوطة عن الفنّ، فالفنّ لا يقدّم حلولاً للمشكلات المجتمعيّة، فهذا هو شأن المصلحين من السياسيين والاقتصاديين وعلماء الاجتماع وغيرهم، بقدر ما يقوم بكشف المشكلات أو كشف الأمراض المجتمعيّة والتنبيه عليها ولفت الأنظار إليها. فالفنّ ليس من مهمّاته الإصلاح بقدر ما يهتمّ بكشف المرض المجتمعي، ومسبّباته، وتوصيف أعراضه، وتأثيراتها على المجتمع ككل، ورصد هذه التأثيرات من خلال حبكة دراميّة يكتنفها التشويق والإثارة. ثانياً، يمكن جدّاً أن يساهم الفنّ في تقديم رؤية مستقبليّة لما يجب أن يكون عليه الواقع في المستقبل، فأفلام الخيال العلمي قدّمت أشياء كثيرة كنّا نعتقد أنّها لا تتحقق إلّا في عالم الخيال، لكنّ الأيام أثبتت تحققها بعد فترة من الزمان؛ إذ يمكننا القول، بناء عليه، إنّ الفنّ قد نبّه أذهان العلماء إلى إمكانيّة تحقيق مثل هذه الأمور أو ما يقترب منها...، ونحن

-الفنّانين- نرجو دائماً أن نرى بلادنا وأوطاننا تتمتّع بأكبر قدر من الحرّيّات، فالحرّيّة هي أثمن وأغلى كلمة تشتاق النفس إلى سماعها والعيش في رحابها، والإنسان بلا حرّيّة يفقد الكثير من إنسانيّته وكرامته.

في الختام، نتوجّه بخالص الشكر والتحيّة إلى الفنّان الكبير الأستاذ الدكتور أحمد حلاوة على هذا الحوار الممتع، الذي قدّم لنا فيه الكثير والكثير من الآراء الغنيّة بالأفكار المثمرة والطريفة حول علاقة الفنّ بالحرّيّة.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

إنشائيّة المدينة وتحوّلاتها
بين الفضاء الذهني والمكان التّاريخي
(من خلال بعض التّجارب التّشكيليّة العربيّة)

خليل قويــعة*

لا تزال «المدينة» تلقي بضفافها على مجال الإبداع الفنّي، على الأقلّ من جهة أنّها اليوم عنوان بارز لاستعادة الهويّة على إثر الوعي بحالة التيه ما بين مراكز القوى المحرّكة للمشروع العولمي. وسواء تعلّق الأمر بفنّ اللّوحة أم بأشكال الفن المعاصر أو بالسّينما والدّراما التّلفزيّة، فإنّ من أوكد الأسئلة ما يتعلّق بكيفيّة استحضار «موضوع» المدينة في الفنّ ومقاربته بما يستوفي شرط الحريّة في تطلّعات الفنّانين من وراء العمل الفنّي وما يضمن للمدينة حضوراً ملائماً في معترك الرّاهن. فأنّبني علاقتنا الإبداعيّة بالمدينة على مجموعة تمثلات مرئيّة أم على بنية وعي وشبكة من المفاهيم والعلاقات الإنشائيّة المتعاقبة والمتواصلة؟

في الاحتمال الأوّل، تبدو المدينة تصويرة «جميلة» قابلة للتّسويق السّياحي، فيما تبدو في الاحتمال الثاني بنية وعي عاقلة. جميلة؛ من جهة أنّها إثارة لإحساسيّة نوستالجيّة متثائبة يمكن ترجمتها تصويريّاً. وعاقلة؛ من جهة أنّها كتاب مفتوح يستدعي تحويله إلى قراءة ذوقيّة حميمة وصيرورة إبداعيّة في التّاريخ الإنشائيّ؛ إذ تنطلق من فعل الإدراك إلّا أنّ نتائجها تتحقق في لحظة المَفهَمة، وهي لحظة معرفيّة تُراكم معطياتها حول ما تعاشره من صور في شكل بنية وعي[1]؛ إذ الفرق بين اللّحظتين هو بين العرضي والهيكلي؛ أي بين أن ننظر إلى الأشياء (التّصوّر الشيئي للمدينة بوصفها مجموعة أغراض «جميلة»)، وبين أن ننظر إلى بنية العلاقات والنّظام الذي تحتمله ويسند بنية الإثارة (الأكسيولوجي، المعرفي، السّوسيولوجي، الإيتيقي)، ومن ذلك علاقات الانسجام والـتآلف أو «الألفة الجامعة» بتعبير الماوردي[2].

وإلى هذا الحدّ، يكون أملنا من هذا المبحث المراهنة على المدينة بوصفها ظاهرة سيستميّة، تتجدّد وتتكيّف وتقبل التّوسّع، سواء في الزّمن الإنشائي (ورشة الفنان) أم في الزّمن التّاريخي (المعترك الإجماعي الحيّ)[3]. ولكنّ الإحراج الأوّل الذي لا مندوحة عن المرور

---

* أكاديمي من تونس.

1. Arnheim (Radolf): «La formation des concepts commence avec la perception de la forme. (…) La perception de la forme est l'appréci ation de caractéristiques structurales génériques. (…) La perception de la forme s'exerce au niveau cognitif supérieur de la formation des concepts». La Pensée Visuelle, Ed. Champs Flammarion, Trad. C. Noel & M. le Cannu. France, 1976. Les formes sont des concepts, pp. 35 - 37.

2. الماوردي، أدب الدّنيا والدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1978، ص 148، في معرض حديثه عن التّجمّع في المدينة العربيّة الإسلاميّة «التّآلف هو الجمع المصطنع على قاعدة المودّة»، كما أنّ «الألفة الجامعة» هي المعنى المراد من خلال التّأليف في الفكر العربي الإسلامي. وكذلك الماوردي: تسهيل النّظر، دار العلوم العربيّة، بيروت 1987، ص 27، حيث يقول: «...الناس أصناف مختلفون وأطوار متباينون، ليكونوا بالاختلاف متباينين وبالتّباين متّفقين».

3. على المستوى المنهجي، يمكن التّطرّق إلى ما يمكن للواقع الثقافي أن يفيده في تأسيس «كينونة» الشكل الفني وبنيته ومعناه وسيميولوجيّته في المقاربات البنيويّة. انظر

به هو كيف يمكن النفاذ إلى هذا الأفق الثاني (إبداعيّة المدينة بوصفها بنية وعي شامل) انطلاقاً من الأوّل (التّمثلات المرئيّة والسّطح التّصويري)؟ أي كيف إذا تعلّق الأمر بالموضوع الفنّي أن ننفذ إلى ما بعد المرئي وما بعد المكاني (méta) انطلاقاً من المرئي نفسه، وإلى نمط الظهور في الفضاء (aître)[4]، انطلاقاً ممّا به أظهرُ (par)، حتى لا تبقى بنية المدينة مجرّد وِهام أو دلالة لسانيّة ضاعت دوالها في زحمة القراءات والأشعار والحكايا؟ إذ من مخاطر الإحراج أن تتحوّل المقاربة إلى رصد تجلّيات المدينة في النّموذج اللّساني، وغضّ النظر عن الملمح المرئي أو الماهيّة البصريّة[5]. فإذا ما رمنا مقاربة عضويّة تحتكم إلى منظومة العلاقات المتناسلة بعضها من بعض، فإنّ مدخلنا لا يستقيم للتّناول دون الاحتكام إلى الكون السّيميولوجي للمعطى البصري بوصفه إنشاءً بصريّاً.

على أنّه، في عُرف البنيويّة، لا قيمة لهذا الإنشاء البصري دون أن يقع اعتباره نظاماً رمزيّاً مغلقاً أو شبه مغلق. وفي هذا المستوى، نحن لا نرى إلّا إلى ما نفكّر فيه رمزيّاً على نحوٍ جاهز، وليس إلى ما يمكن أن يحيلنا إلى المعترك الإبداعي الحيّ الذي منه تتشكّل الرّموز. وإذا كان العقل، في هذه الحالة، هو ما يرى، فإنّ العين لا تفكّر. ومن ثمّة، لا خير في مدينة خشبيّة تحوّلت إلى صناعة متحفيّة أو هيكل منسيّ في سوق الأثاث القديم. فهل نتطرّق إلى المدينة التي «نسكنها» وقد انخرطت في منظومة استهلاكيّة عولميّة هدّدت فيها حميميّتها، أم نتطرّق إلى المدينة التي «تسكننا» بوصفها بنية وعي؟ مثل هذا السّؤال كفيل بنقلنا من المقاربة البنيويّة نحو الإفادة من مقاربة فينومينولوجيّة، على نحوٍ ما، عسى أن نتدبّر من خلالها موقعاً ملائماً للذات أمام موضوعها المديني أملاً في مباحثة «المدينة» من داخل علاقة الفنّ بمشروع السّكن. هل نحن في المدينة أم المدينة فينا؟

I. المدينة بين فضاء ومكان:

لا ريب، عادةً ما يكون الفضاء في الأفق الأوّل (أن نكون في المدينة)، كما في تاريخ الفنّ، «محايثاً للعالم تتناظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال». وكما أثبتت الأنثروبولوجيا عند دراستها لوعي الأفراد وسلوكاتهم أنّ الفضاء يخترقنا، يخترق أجسادنا، بنية مدركاتنا ووجداننا وانفعالاتنا ومعارفنا. بينما يصبح الفضاء في الأفق الثاني (المدينة فينا) مسألة إدراكيّة من طبيعة فينومينولوجيّة تلقي بضفافها على مسألة الإدراك وبنية الوعي[6]...، حيث يكون الفضاء، كما في الفضاء التّصويري، نفاذاً إلى الذات/ الأنا (accès à soi même) مثلما هو بالقدر نفسه نفاذ إلى العالم/ المدينة. وفي هذا المستوى، لا نتحدّث عن فضاء يخترقني، ولا عن فضاء أوتونوميّ يكتفي بذاته، بل عن

مثلاً: نظريّة المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيّين الرّوس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربيّة للناشرين، 1982، ص 81، أو: شولز، روبرت، البنيويّة في الأدب، ترجمة حنّا عبّود، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1977، ص 14.

4. «Aître» ou, comme on le trouve souvent, «aitre», concept élaboré par Georges Didi-Huberman dans Devant l'Image, Ed. Minuit, Collection critique, paris, 1990, en dehors de l'étymologie classique et repris par Marie-Christiane Mathieu dans son entreprise esthétique d'occuper et d'habiter l'espace. «Le concept d'aître (être+ air-e-) est un anachronisme, pour ne pas dire un archaïsme qui, suivant Georges Didi-Huberman, «a la particularité phonétique, en Français, de retourner une notion de lieu vers une question d'être», et de mettre en évidence ce qu'il y a entre les deux, l'air». Marie- Christiane Mathieu: Etre ou ne pas «aître», ou qu'est-ce qu'habiter son espace? Voir: http://www.spiralemagazine.com/portfolio-magazine/marie-christiane-mathieu-etre-ou-ne-pas-aitre-ou-quest-ce-quhabiter-son-espace.

5. في طرح كلود ليفي ستروس يقع التعامل مع المرئي بوصفه نظاماً رمزيّاً دالّاً: «كلّ شيء يخصّ النّتاج البشري إنّما يتعلّق بنظام رمزي وينتمي من ثمّة إلى نظام من الدّلالات. فالتّناغم السّرّي الذي يربط الإنسان بالعالم ويتّسم بالانسجام، هو أساس طبيعيّ للإبستمولوجيا البنيويّة التي تحاول وصف الوعي ووضعه في مواجهة الظواهر البشريّة؛ إذ الأوجه المتعدّدة للفاعليّة البشريّة تتصف بكونها أنظمة للعلامات تتشكّل من أنظمة رمزيّة دالّة».

6. Merleau-Ponty définit l'espace par ses liens avec les intentions de notre conscience. «L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se dispose les choses, mais le moyen par lequel la position des choses deviennent possible», Phénoménologie de la Perception, Paris, N. R. F. 1945, p. 281.

فضاء هو ابن «الأنا-أرى»؛ أي ابن العالم ضمن تجربة معيشة وبنية وعي[7]. فهو الفضاء الذي يُفضي بحسب متّجه ما (visée). فلا وجود لفضاء دون أن يفضي إلى شيء آخر (transitif). وعندما يفضي الفضاء فهو، كما في اللّغة، يفضو أي يخلّف فضواً. لكنّ هذا الفضو ليس فراغاً أو فجوة أو خلاءً، إنّه مَلاء إشكاليّ ذو قيمة وهو حلقة في مسار الزّمن. فالزّمن «ليس إلّا صوراً منضّدة وتوفيقيّة مكانيّة كما في السّينما». ونحن ها هنا بإزاء فضاء إنشائيّ متـزمّـن بفعل الحركة (بالمفهوم الأرسطي).

ومثلما أنّ الفضاء إدراك وإحساس فهو أيضاً حقيقة معقولة وتذهين، وبما هو في علاقة بالحركة والزّمن فهو يفضي إلى ما بخارجه. هل الفضاء تجريد للمكان؟ هل المكان تجسيد للفضاء؟ كيف يفضي الفضاء إلى المكان؟ وما مردّ الالتباس بينهما؟

في المنظور الفيزيائي لا يختلف الفضاء عن المكان؛ إذ هو، في الموسوعة البريطانيّة، «مجال ثلاثيّ الأبعاد يتّسع لأجسام ووقائع تتخذ لها منه موضعاً وتتّخذ فيه اتّجاهاً نسبيّاً»[8]. فهو ما تشغله المادّة، توجد فيه الأغراض وتجري فيه الأحداث، بحسب التّصوّر النّيوتوني على سبيل المثال.

أمّا في الفنّ، فإنّ التّوترات الإشكاليّة ما بين الفضاء والمكان تتسع وتتقلّص بحسب زوايا الرّؤية الفنيّة ومنزلتها في تاريخ الفن. فنحن، من خارج إبستمولوجيا الامتداد، وبالقدر نفسه، من خارج المكان الطّبيعي أيضاً، نتحدّث عن اللّا-مكان (ou-topos) في الرّؤى الطوباويّة والعجائبيّة، كما في تجارب الفنّ الفِطري (لوحات أحمد الحجري من تونس على سبيل المثال). كما نتطرّق إلى المكان بوصفه ذاكرة ثقافيّة وتراث روحيّ تُطرح من خلاله مسألة الهويّة (محمّد راسم من الجزائر، علي بن سالم من تونس...)، مثلما يمكن أن نتحدّث عن الطبيعة التّخييليّة للمكان الفنّي (مع عادل مقديش وعبد المجيد البكري من تونس ومحمّد النّبيلي من المغرب...)، ونتحدّث عن المكان بوصفه موقعاً معيشاً يستقبل تدخّلات المبدعين (تجارب فنّ الموقع و«دريم سيتي»...). وقد وقع استيعاب المدينة لمختلف هذه الرّؤى بفضل المرونة التي تحتملها في طرق التّمثل والمعاشرة. ولكنّ المكان بقدر انخراطه في لعبة الإنشاء الفنّي، يفرض نفسه ذهنيّاً وتقنيّاً من داخل تصوّر الفضاء التّصويري؛ إذ الفضاء «ظاهرة إخراجيّة للمكان»[9]، حيث يصبح اصطناعاً ونتاجاً ذهنيّاً واعياً. فهو مقوّم بنائيّ، وهو حدث وأكثر من مجرّد إطار للأحداث والأجسام. إنّه في الأدب الرّوائي والسّنيَرة السّينمائيّة والدّراميّة ما به يتحدّد مسار الشخصيّات ويساهم في إجلاء وضعها الاجتماعي، وانتمائها الفكري والإيديولوجي، وهو أكثر من وعاء للأحداث من جهة أنّه يساهم في تفريع الأحداث بين طيّاته وتنمية محورها العام بين عناصره[10].

وقد يبدو الأمر واضحاً بالنسبة إلى فنون التّصميم المعماري؛ حيث لا معنى للفضاء الذهني دون تحويله إلى مرفق وظيفي يصبح بمقتضاه مكاناً يقبل التّكيّف المتبادل بينه وبين الشخصيّة. قل لي كيف تختار فضاءاتك الوظيفيّة التي تحيا فيها، أقل لك من تكون وإلى أيّ عصر تنتمي. وليست سيميولوجيا الفضاء المعيش سوى مقاربة في تفسير التّكيّف السّلوكي المتبادل بين الشخصيّة والمكان. وفي هذا السّياق ظهرت أساليب التّحديث الاستعماري النّاعم في بعض المدن التّونسيّة والمغاربيّة الكبرى منذ أواخر القرن التاسع عشر وطيلة

7. «Avoir l'expérience d'une structure, ce n'est pas la recevoir passivement en soi: c'est la vivre, la reprendre, l'assumer, en retrouver le sens immanent», ibid, p. 299.

8. «Space, a boundless, three-dimensional extent in which objects and events occur and have relative position and direction». Encyclopedia Britannica. School and Library SUBSCRIBERS, Space.

9. ناظم صالح، عصام، وسائل توظيف الفضاء في اللّوحة التشكيليّة، مفهوم الفضاء التّصويري، مجلّة كليّة الآداب، العراق، العدد 95، ص 437.

10. من الأعمال التي اتخذت من مدينة تونس مداراً لأحداثها يمكن أن نذكر السّلسلة التلفزيونيّة «الخُطّاب عالباب»، كتابة وسيناريو علي اللّواتي وإخراج صلاح الدّين الصّيد، إنتاج الإذاعة والتّلفزة التّونسيّة، 1994 - 1995. أو المسلسل الإذاعي «باب العلوج»، تأليف حسنين بن عمّو وإخراج المختار الوزير، الإذاعة التّونسيّة، 2001.

النّصف الأوّل من القرن العشرين، عندما وقع البحث عن طرق توسعة مركز الثقل الاجتماعي خارج أسوار المدينة القديمة بالإفادة من الأسوب الجديد (Art Nouveau) وفن الدّيكو (Art Déco) والأسلوب الحديث (Style Moderne). وسواء استفادت هذه الإنشاءات من سيميولوجيّة العلامة المعماريّة بالمدن الأصليّة، فوظفت بعض القباب والمآذن والأقواس والأرابسك، أم كانت فرضاً لنمط جديد في العيش...، فقد كان من دور الأمكنة الجديدة أن تفضي إلى نتائج ملحوظة في التّكيّف المتبادل بين الوافد والمحلّي تسهيلاً لعمليّات التّوطين والإسكان.

أمّا في الفنون التّشكيليّة، فتبدو مسألة الفضاء مشوبة بالغموض؛ إذ الفضاء مرتجّ ومتحوّل، متحرّك ومتزمّن وهو هلاميّ غير محدود، وقد يفيض عن الرّسم والحدّ والإطار، إلّا أنّه يبقى قابلاً للتّفسير الإدراكي في كلتا المقاربتين الإنشائيّة والفينومينولوجيّة. ومن جهة أنّه مشحون بذاكرة الأمكنة، كثيراً ما يُفضي الفضاء إلى المكان بل يمثل طريقاً مختصرة له. حتّى أنّه يمكن القول إنّ الفضاء التّصويري في السّواد الأعظم من التّجارب العربيّة ليس سوى إحالة مختصرة إلى المكان (peindre l'espace/ raccourcir le lieu). وقد تعسّف الفنّان على الفضاء عندما اتّجه إلى تحقيق المعادلة المأمولة بين الفضاء والمكان في المشهد السّردي البصري، على وجه الخصوص. فقد وقعت مقاومة الفضاء، ممارسة وتأويلاً، بقدر مقاومة الرّسامين والمصوّرين لنزوع اللّغة التّشكيليّة (مسار تكوّن العلامة التّصويريّة) نحو الاستقلاليّة لفرض كلاكل العلامة السّرديّة (مسار تأكيد العلامة الأيقونيّة والمرجعيّة). وهو ما فسح المجال لنوع من القراءات المكانيّة التي قدّمها بعض الكتّاب مثل توفيق بكّار، على أهمّيتها الأدبيّة، أو التفاسير الآليّة التي شرح بها البعض الآخر علاقة الفنّانين بمدنهم الأصليّة، مثل ريكاردو أفريني حول نجيب بالخوجة، أو بول غيبار حول علي بن سالم. ومثل هذه المتون تُرجع عبقريّة الفضاء التّصويري إلى عبقريّة المكان و«سحر الأمكنة» بين ربوع المدينة (باب الجديد لدى بالخوجة، سيدي بوسعيد والحمّامات لدى بن سالم، تونس، غرداية، باب الدّيوان بصفاقس لدى السّهيلي).

وهكذا، تحت وطأة القراءات الآليّة والاستشراقيّة الفجّة، يتّجه الفضاء إلى الانتفاء في المكان ملاذاً أخيراً له؛ إذ لدى العديد من الجماعات الفنيّة ليس للفضاء من قيمة سوى أنّه يحيل على ما هو خارج اللّوحة، ذاكرة المدينة، شعريّة الأمكنة وحنينها، كمرجعيّة قصوى. وفي ظلّ هذا الوضع، يقع ارتهان الفضاء التّصويري بسلطة النّموذج الذوقي الذي يرى في السّرديّة الماضويّة جوهره الأوحد، فيما باتت اللّوحة الفنيّة إحياءً للذاكرة الجمعيّة، ذاكرة الطفولة والذاكرة الفطريّة...، وعودة بالمدرك إلى القرار المكين، الرّحم التّاريخي. ومن خلال نافذة اللّوحة، يعود أبناء المدينة من جديد إلى «سحر الأمكنة» إشباعاً لحنين إلى الماضي السّعيد (الحلفاوين، سيدي محرز، سيدي بوسعيد، باب سويقة، باب الدّيوان، باب الجديد...صورة 1). إنّهم لا يرون اللّوحة لوحة، بل يتحسّسون فيها عبق الأمكنة ويتحسّرون لبُعد المسافة التي فصلتهم عنها في الزّمان والمكان...، وقد يؤدّون من خلالها دور السّائح المتلهّف وراء العجيب والغريب (الصورة 2).

صورة 1– «باب سويقة»، أحمد الرّصايصي، تونس، زيتيّة على قماش، 2017، مجموعة خاصّة

II. المدينة أنا (مشروع سَكن وكيفيّة في الوجود):

إذا كان الفضاء في الهندسة مذهّناً، مجرّداً، من طبيعة أكسيوميّة، فهو في الفنّ مُدرَكاً ماديّاً من طبيعة إنشائيّة حيّة. كما أنّ كلّ الصّيغ التّعبيريّة، التي يصطبغ بها المكان في اللّوحة الفنيّة، ناتجة عن علاقته بالفضاء. فهو بالفضاء يرتجّ وينبض ويتألّم. إنّه يتأنسن داخل اللّوحة. فمثلما أنّه يفضي إلى مجال الذات، في الإدراك، فهو يمثل طريقاً إلى المكان/ الحيّز. وقد ارتبط المكان المديني بأبعاد قدسيّة وعقائديّة ونفسيّة ووطنيّة تطرح إشكاليّة الانتماء إلى الأرض، الوطن، المدينة، وله بُعد حضاريّ، يتّسع ويضيق بحسب الآفاق التأويليّة التي يهديها إلينا المكان وقد استحال إلى فضاء تصويريّ متخيّل منتجاً للهُوام قائماً على الافتراض والإنشاء الحرّ. ولئن أفضى «الفضاء»، بما هو لازمة إدراكيّة لنا، إلى «المكان» بما هو تجسيد، وأفضى المكان إلى «فضاء تصويريّ إيهاميّ»... فكيف للوهم الجميل أن يشكّل عالماً نسكنه؟ كيف له أن يحتضن ويشكّل «عمران الخليقة» بلغة ابن خلدون؟

هكذا يتأسّس موضوع المدينة في الفنّ على التّوترات الإشكاليّة ما بين تصوّرات الفضاء والمكان؛ حيث يعيش الفنّانون بينها أزمة تجاذب (tiraillement). فهم أوّلاً، إمّا أن يكونوا حرّاساً للمدينة/ المكان، كما في المعنى العسكري للكلمة (lieu-tenant)، فيما المدينة قوّة جاذبة، وإمّا أن يكونوا، ثانياً، صانعين لصورة المدينة تشكيليّاً؛ حيث المدينة قوّة مُولّدة لإحساسيّة الصّورة وللمعنى، وإمّا أن يكونوا، ثالثاً، مخترعين لماهيّة المدينة من داخل المسار الإبداعي، وهي حالة المدينة الدّافعة؛ إذ إنّ من قوّة أيّ تراث عظيم أن يدفعك إلى تجاوزه دون نسيانه ويحثك على مواصلة نسغ الحياة فيه واستعادة لحظة إنشائه لمواصلة مساره إبداعيّاً في الزّمن الإنشائيّ الحيّ.

1. قوّة جاذبة:

تكون المدينة، في هذا الأفق، قوّة جاذبة إلى الفيتيش الرّمزي للمكان، ومن ثمّة يتوقّف الزّمن داخل أسوار المدينة وورشات الرّسّامين وتتحرّك المطابع لاستنساخ صوَرٍ للمكان في ماثوليَّتِه وتصوّره السّتاتيكي (الرّسّامون المعمّرون[11] ومن خطا خطوهم)، حيث المدينة تصويرة سياحيّة ليست على ذمّة سكّانها، بل هي ملك للآخر-الزّائر (السّائح، المستشرق، وهو موطن جماليّة سرديّة متثائبة ورّطت داخلها جماعة الفنّ السّاذج باسم الأصالة؛ إذ العروج إلى مدينة «الأصالة» أصبح بمنزلة تطهير (catharsis). وهو ما جذب عدداً من الرّسّامين من أجل الانخراط في «صناعة» هذا الحنين التّطهيري (ممدوح قشلان من سورية، أحمد الرّصايصي ومحرزيّة الغضاب من تونس، محمّد المرابط من المغرب، (الصورة 1 و2).

صورة 2- «دمشق القديمة»، ممدوح قشلان، سورية، زيتيّة على قماش، 1996، مجموعة اليونيسيف، الأمم المتّحدة

11. نلاحظ التّغيّر الحاصل في التّعامل الاستراتيجي مع جسم المدينة ما بين احتلال عسكري واستعمار ناعم. فبعد تحقق عمليّة الاستيلاء، لم يعد من الضروري مواصلة ضرب أسوار المدينة ومعالمها بالقذائف المدفعيّة ودكّها دكّاً باعتبارها حِصناً للسّيادة الأهليّة وعنواناً حضارياً (على نحو ما وقع يوم 16 تموز/يوليو 1881 على إثر هجوم أسطول المدفعيّة البحريّة الفرنسيّة على مدينة صفاقس)، بل أصبح من خطّة المعمّر التعامل مع الأثر المديني بنعومة من داخل استراتيجيّة ثقافيّة واجتماعيّة تدّعي المحافظة على الموطن الأصلي للسّكان تحت عنوان «عهد الحماية»، من جهة، وجعل المدينة كفيلة بأداء دورٍ ما في استقدام المستوطنين الجدد بوصفها نمطاً آخر في الحياة، طريفاً وجديداً عليهم، من جهة أخرى.

2. قوّة مولّدة:

أن تكون قوّة مولّدة للفضاء التّصويري، هو أن تكون محوراً لجماليّة التّحويل والتّأويل. وفي هذه الحالة، يكون المسار الإنشائي إنتاجاً للماهيّة التشكيليّة للمدينة (محمود السّهيلي وبديع شوشان وعبد اللّطيف الحشيشة، من تونس، عمّار علالوش من الجزائر). لكنّ المدينة-اللّوحة، ها هنا، لا تزال ترتجّ بين فضاء ومكان، وغالباً ما تفرض بنية المعمار نفسها على بنية الفضاء التّصويري فتعمل على توجيهه؛ إذ الجهد الإنشائي نحو العلامة التّشكيليّة يبقى في هذه النّماذج مرتهناً بالعلامة الأيقونيّة والمرور التصويري بين أزقة المدينة وسِباطها وأقواسها، قبابها وشرفاتها... وهذا توفيق بكّار يقول عن محمود السّهيلي: إنّه «رسّام أمكنة»، فيما رأى ميشال فوكو أنّ لوحة السّهيلي هي «التّجريد عائد إلى التّجسيد»[12]، وهو معنى ما قصدناه عندما يفضي الفضاء إلى مكان (الصورة 3).

صورة 3- «باب الدّيوان»، محمود السّهيلي، زيتيّة على قماش، 1985، مجموعة خاصّة

3. قوّة دافعة:

على أنّ المدينة، بقدر ما هي قدرة استيعابيّة للإبداعيّة، هي أيضاً رحم ملائم لتشكيل الرّؤى الفنيّة وإعادة إنشاء صورتها إبداعيّاً على نحو متجدّد وفق ممكنات اللّغة التشكيليّة. وفي هذا الأفق الثالث، تكون المدينة قوّة دافعة إلى إعادة عمليّة اختراعها تشكيليّاً ضمن فكر تشكيليّ صرف. فهي تقبل التّعدّد من جهة أنّنا نتحدّث عن مدينة نجيب بالخوجة من تونس، أو عن مدينة محمّد المليحي من المغرب، مدينتي ومدينتك أنت بالذات (الصورة 4). فقد عمل بالخوجة على اكتشاف المدينة من جديد من داخل مباحثته للعلامات التشكيليّة (الصورة 5) واختراعه لممكنات تجاورها وتراكبها وعلاقات القوّة بينها (rapports de force)، وهو القائل سنة 2001: «أنا لا أرسم مدينة عربيّة، أنا أرسم لوحات زيتيّة» (الصورة 6). إنّه إنشاء مستمرّ للمدينة داخل مفهوم الاستقلاليّة الجماليّة للوحة (autonomie)، من جهة، وتحويل قيم الوحدة والتّناسج والتّآلف (بنية العقل القيميّ...) إلى مفاعلات تشكيليّة ومقوّمات لبناء الفضاء الفنّي. ومن ذلك نذكر كلًّا من الإيقاع والحركة والتّأليف، من جهة أخرى[13]. إنّ الفضاء في هذا الأفق ليس ستاتيكيّاً، بل هو متحرّك وذو متّجه يفضي إلى ما تنزع إليه الأشكال في العمليّة الإدراكيّة. وهي مسألة

12. نصّ ميشيل فوكو ترجمه توفيق بكّار، وأورده في مقاله «محمود السّهيلي سندباد النّور»، فنون، مجلّة، وزارة الثقافة، تونس، عدد خاص، آب/أغسطس 1987، ص4. وقد أعيد نشر مقتطفات منه في العدد 10، آذار/مارس 2014، ضمن إضاءات من ذاكرة المجلّة، ص109.

13. Mouloud (Noel): «C'est une cohérence formelle, qui tient à l'agencement même des éléments picturaux dans l'espace pictural. Notre regard parcourt cette totalité, de telle manière que les éléments s'appellent les uns les autres, s'enchainent les uns les autres, et cette épreuve discursive du regard atteste la cohérence de l'organisation». La Peinture et l'Espace. Recherche sur les conditions formelles de l'expérience esthétique. Paris, P. U. F. 1964, p. 1.

رئيسة في فينومينولوجيا الإدراك، تلتقي مع النّظريّة الجشطلتيّة (علم نفس الشكل) والأبحاث المخصوصة لدى رودولف أرنهايم في الفكر البصري[14].

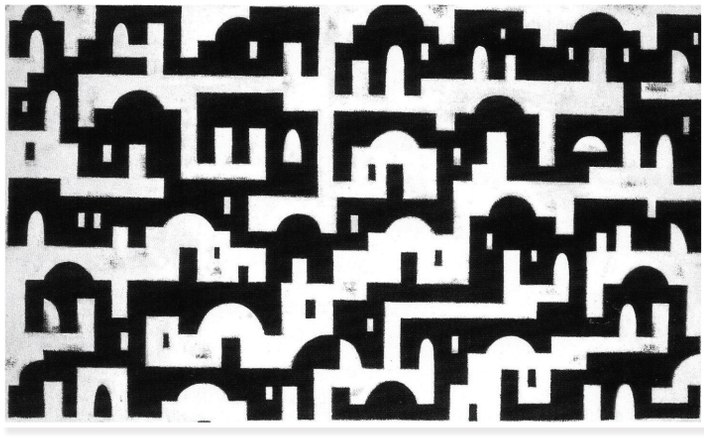
وهكذا، «يتسنّى لبنية المدينة أن تمرّ بطرق متعدّدة ولا نهائيّة في مسار التّشكيل الفنّي. فهي نسق مفتوح على زمنيّة التّشكيل بمستويات هذا التّزمين الحسّيّة والانفعاليّة والذّهنيّة...إنّ المدينة تولد وتتطوّر وليست قبراً لنسق الإبداع أو متحفاً لتاريخ الثقافة العربيّة الإسلاميّة، كما يروق لبعض القراءات الاستشراقيّة والاستغرابيّة والسّياحيّة[15]. تلك القراءات التي عملت على تنشيط التّمثل الأيقوني في مقاربة الأثر، وحكمت على الإبداع التّشكيلي لدى العديد من الفنّانين العرب بأن يلتزم بمستوى مرجعيّاته التّراثيّة دون تفعيلها أو تزمينها تشكيليّاً، فكانت النتيجة أن أصبحت الأعمال الفنيّة عبارة عن أيقونات رمزيّة مزدحمة... في الوقت الذي شهد فيه الفنّ في الغرب من التّجاوز والنّفي الجدلي أشواطاً متعدّدة»[16].

صورة 4- «دون عنوان»، محمّد المليحي، المغرب، أكريليك على قماش، 2014

14. Arnheim (Radolf): Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye, The new version ; University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1974, p. 372 (The movement)- The original publication ; University of California, 1954: «Les formes visuelles sont saisies comme tendant dans certaines directions. (…) Les forces que nous percevons sont comme tensions dirigées ou mouvements, dans les structures immobiles», pp. 336- 39.

15. حريّ بنا في هذا المقام أن نؤكّد أنّ بالخوجة لم يستلهم من المدينة بل المدينة هي التي استلهمت من فنّه (مثال 1، «مرسى القنطاوي»- مثال 2، قرية «كان» بضاحية بوفيشة، بتونس). فمدينة بالخوجة هي اختراع تشكيلي ونتاج مسار من داخل اللغة التشكيليّة. ومنطلق هذا المسار ليس هندسة المعمار والخط الكوفي ولا الزربيّة (فتلك نتائج وليست منطلقات)، بل الأجساد، الشخوص اللّينة التي كان ينوي بها افتتاح تجربته النّحتيّة. لقد عمل على أسلبة هذه الشخوص وتشبيكها ضمن علاقات القوّة بين الملاء والخواء ليحصل على كتابة تشكيليّة مثنويّة الأبعاد. تلاحظون أنّ بالخوجة لم يؤثث مدينته بالشخوص مثل رسّامي المدينة (السّهيلي مثلاً...)، لأنّ الشخوص عناصرها البنائيّة. إنّها مدينة أنتروبومورفيّة، وهذا ما فصّلنا فيه القول في أبحاث منشورة بالعربيّة والفرنسيّة ومن بينها كتاب «عمارة الرّؤية»، إشراقات، 2007. فبالخوجة هو لحظة مفصليّة في «الفنّ الحديث» بالعالم العربي ضدّ المقاربات الفولكلوريّة للمدينة، وعلاقته بالفن الغربي علاقة نديّة. فقد تفاعل مع كلي ومونريان وأيضاً مع جون هانز أرب وهونري مور، ولكنّه تمكّن من خلق قاموس تشكيلي مخصوص. أمّا من يقول إنّ بالخوجة «استلهم» من معمار المدينة (بدءاً بالناقد الإيطالي ريكاردو أفريني...)، فهو إمّا يعتمد قراءة آليّة للسّيرة الذاتيّة؛ إذ إنّ بالخوجة أصيل حيّ «باب الجديد» بمدينة تونس، وإمّا منساق بالسّليقة إلى نظام الأيقنة (iconicité) في التّعامل مع العلامة التشكيليّة الخالصة، وهذا قد يتوافق مع الفنّ الكلاسيكي ولكنّه لا يليق البتّة بقراءة مدوّنة حديثة وتحديثيّة تكوّنت في سياق جماليّة الفنّ المستقلّ (autonome) مثل التي نحن بصددها.

16. قويعة، خليل، عمارة الرّؤية في مدينة الرّسّام نجيب بالخوجة (محاولة في رصد تكوينيّة الشكل الفنّي وتحوّلاته)، ميم أديسيون، تونس، 2007، ص 121، « إنّ فنّ بالخوجة، في ظلّ الاستحالات التي يشهدها الشكل الفنّي داخل نماذجه، هو إحدى العلامات الذكيّة في مواجهة تلك القراءات. إنّه، باختصار، إجلاء لذاتيّة الكيان الفاعل ضمن تصريف ثنائيّ ما بين المكان والزّمان. إنّه تزمين للمكان-الفضاء على نحو مستمرّ من داخل الزّمن المعيش: الزّمن الإبداعي والزّمن اليومي. وهو، بالقَدر نفسه، إعطاء المكان قدرة على التّشكّل دوماً والانخراط في حركيّة التّاريخ واحتماليّته المتوثبة...حتّى نفترض أفقاً آخر لمقولة «ديناميّة التّاريخ»، ص 121.



صورة 5- «عمارة تلقائيّة»، نجيب بالخوجة، زيتيّة على قماش، 1966، مجموعة الدّولة التونسيّة

وفي مثل هذا التّجاذب الثلاثي، حيث يتموقع الفنّانون، يتّسع المدى الإبداعي ويطول مسار الإنشاء بحسب قدرة المدينة على تنشيط معركة تحرير الشكل؛ أي مدى مقاومة العلامة الأيقونيّة التي تتمظهر من خلالها رمزيّة المكان وبحسب قدرة الفنّانين على إنشاء قواميس خاصّة لمنظومة العلامات التشكيليّة داخل بنية الوعي الخلّاق في مقاربته لـالفضاء الفنّي. فهم إمّا أن يكتفوا بمشروع «الإسكان» الذي برمجه ماركيتينغ «الأصالة» بدعم من السّياسات الوطنيّة، الثقافيّة والتسويقيّة، فيلوذون إلى فيتيش المكان ويتشرنقون داخله أملاً في التّموقع داخل «ثقافة» الذائقة التّذكاريّة، تلك التي تفضي إلى منطق السّوق، وهو ما يفسّر حظوة العديد من تجارب جماعة مدرسة تونس لفنّ الرّسم بعد سنة 1956 على نحو خاص، حيث المكان يبتلع الفضاء، وكذلك المنعرج الذي حققته السّينما التونسيّة منذ سنة 1985، حيث أصبحت المدينة خلفيّة مشهديّة وواجهة سيميولوجيّة لموجة من الأفلام المدعّمة من الدّولة أو من مؤسّسة «سينما الجنوب» الفرنسيّة («ريح السّدّ» للنوري بوزيد، «عصفور السّطح» لفريد بوغدير، «حمّام الرّميمي»، و«يا سلطان المدينة»، للمنصف ذويب...)؛ وإمّا أن يجنح الفنّانون إلى تصريف المدينة إبداعيّاً داخل بنية وعي خاص، وهو جهد يخوضونه بدرجات. فالفضاء، ها هنا، ليس الامتداد الهندسي بالمعنى الدّيكارتي (l'éten-due) وليس المكان التّذكاري، بل هو كيفيّة (qualité) في النظر والفعل والوجود، مثلما هو على المستوى البصري كيفيّة لونيّة وضوئيّة[17].

صورة 6- «أضواء» (مقطع)، نجيب بالخوجة، زيتيّة على قماش، 1996، متحف الفنّ العربي الحديث بالدّوحة

17. Noel (Mouloud): On distingue entre «les aspects «géométriques» du monde et les aspects du monde spacial que l'on appelle en général «qualitatif», qui relève du domaine purement visuel des couleurs et des valeurs», La Peinture et l'Espace, op.cit., p. 21.

وفي هذا المستوى المتقدّم، يكون الفضاء وحدة متماسكة؛ إذ «الوجود غير خاضع للتّـشـتّت» بتعبير باشلار[18] في جماليّات المكان. ويلتقي الفضاء، من حيث هو كليّة، ومن حيث هو إنشائيّة كيفيّة، مع الحدوسات الحسّيّة والحيّة للرّؤية الفنيّة المباشرة المتّجهة إلى العالم المعيش. ومثل هذا التّطابق هو من طبيعة تمثليّة على أساس الكلّيّة الشاملة لبنية الوعي البصري ومتّجهاته، وليس على أساس امتثال مسبق وجاهز لمرجعيّة واقعيّة في العالم الخارجي أو المدينة تحديداً[19]. وهكذا، ينجح الفنّانون في تحويل لعبة الإنشاء إلى مشروع «سَكن» ملائم لأوتونوميا الذات في علاقتها بالعالم المرئي...، سكن خاص (l'habiter) يختلف عن مجرّد إيواء أو إقامة loger (se)؛ أي أن «نسكن ما هو مخصوص في الإنساني» على نحو ما تلمّح به عبارة هايدغر[20]. كأنّنا باللّوحة لم تعد تستعرض غير قصّة تكوّنها التشكيلي وما تكابده الأنا المبدعة وهي تنسج كيانها الإنسانيّ في الفضاء الفنّي خطّاً خطّاً، لمسةً لمسةً، باتجاه أن تكون اللّوحة انكشافاً متدرّجاً لأنطولوجيّة الذات ما بين الخطوط واللّمسات، وترحالاً داخل المناطق المهجورة في قاع الرّؤية، وفتحاً من فتوح عالم آخر تصنعه الذات، في الوقت نفسه الذي تسترجع فيه ذاتيّتها المسلوبة وتقدّمها على نحو آخر؛ إذ الذات تنكشف وتنمو بين ما ترسم، كما تسكن داخل ما تبني. والفعل مستمرّ.

مصادر ومراجع

- باشلار، غاستون، جماليّات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، ط 6، 2006، ص 24.
- الماوردي، أدب الدّنيا والدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1978.
- الماوردي، تسهيل النّظر، دار العلوم العربيّة، بيروت 1987.
- نظريّة المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيّين الرّوس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربيّة للناشرين، 1982.
- شولز، روبرت، البنيويّة في الأدب، ترجمة حنّا عبّود، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1977.
- ناظم صالح، عصام، وسائل توظيف الفضاء في اللّوحة التشكيليّة، مفهوم الفضاء التّصويري، مجلّة كليّة الآداب، العراق، العدد 95.
- فنون، مجلّة، وزارة الثقافة، تونس، عدد خاص، آب/ أغسطس 1987، ص4. وقد أعيد نشر مقتطفات منه بالعدد 10، آذار/ مارس 2014، ضمن إضاءات من ذاكرة المجلّة.
- قويعة، خليل، عمارة الرّؤية في مدينة الرّسّام نجيب بالخوجة (محاولة في رصد تكوينيّة الشكل الفنّي وتحوّلاته)، ميم أديسيون، تونس، 2007.
- Arnheim (Radolf): La Pensée Visuelle, Ed. champs Flammarion, Trad. C. Noel & M. le Cannu. France, 1976. Les formes sont des concepts.
- Arnheim (Radolf): Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye, The new version; University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1974.

18. باشلار، غاستون: جماليّات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، ط 6، 2006، ص 24.

19. Noel (Mouloud): «L'espace de notre vision naturelle est une totalité cohérente de phénomène; cohérente parce que ses structures fondamentales se reflètent dans les différents registres de notre intuition sensible. (…) L'espace du peintre n'est pas déterminé par des conditions qui soient étrangères à sa structure. Il possède tout entier de l'unité d'une vision, d'une intuition». La Peinture et l'Espace, op.cit. p. 21.

20. Habiter le monde, dedans (et non pas dehors), dans une telle pensée heideggérienne, suppose une certaine maturité, sur le plans critique et pratique (d'ailleurs, c'est bien autre chose que se loger). A cet égard, la pensée de l'habiter est avant tout «habiter le propre de l'Humain», (l'auteur).

- Encyclopedia Britannica. School and Library SUBSCRIBERS, Space.
- Marie- Christiane Mathieu: Etre ou ne pas «aître», ou qu'est-ce qu'habiter son espace? Voir: http://www.spiralemagazine.com/portfolio-magazine/marie-christiane-mathieu-etre-ou-ne-pas-aitre-ou-quest-ce-qu-habiter-son-espace
- Merleau-Ponty (Maurice): Phénoménologie de la Perception, Paris, N. R. F. 1945.
- Mouloud (Noel): La Peinture et l'Espace. Recherche sur les conditions formelles de l'expérience esthétique. Paris, P. U. F. 1964.

الفنّ تحرّراً من الأوهام وتأسيساً لإرادة الحياة

منصف الوسلاتي*

المقدّمة

قد لا يكون لنا من وافي القوّة في التدبير حتى نعقد قولاً، غير مألوف، على النّظر في مسألة الفنّ والحريّة، بعد أن تبسّط القوم في مدارستها وقلّبوها على غير وجه بما ليس عليه بمزيد، لولا أن نطلب أفقاً نأنس إليه ضماناً لبعض الخصوصيّة في التناول والمعالجة، على أنّ ذلك لا يتسنّى، في تقديرنا، ما لم نُثبّت قولنا بقرينة دالّة أو بسياق مخصوص. من أجل ذلك تلمّحنا في ما أشار إليه سارتر من ناحية، وما قضى به نيتشه من أخرى، ما يكون أوكد للزوم ما نسعى إليه.

فإذا ما تدبّرنا إشارة سارتر القاضية بالترابط الوثيق بين حريّة الإنسان وقدرته على التخيّل[1] حتى لا فكاك بينهما، تبيّن لنا أنّ الحريّة تقوم من الإنسان مقام الشرط «الترنسندنتالي»، ما أخذنا بالاعتبار الدلالة الأصيلة لهذا المفهوم، ونحونا بها إلى ضرب من النظر الفلسفي لا يتمثل الحريّة إلّا تحت هذا الشرط الذي يندّ، في تقديرنا، عن كلّ استغراق ميتافيزيقي يسوّغه مفهوم الطبيعة البشريّة. وحين نتبسّط في إشارة سارتر تلك، ونستزيد في بيانها على النحو الذي تكون فيه وافية بمقصودنا، نتلقّف التشريط بين التخيّل والحريّة ونقدّر أهميته، لا من جهة تأصيله الفلسفي لفعل التخيّل في ما هو إنساني واعتباره أمارة على التميّز والاقتدار من بعد تحريره من الاستغراق الميتافيزيقي فحسب، بل أيضاً من جهة ما يوطئه من سبيل باتجاه الانفتاح على الفنّ باعتباره الأفق المجسّد لهذا التشريط والمرسّخ له.

أمّا إذا استأنسنا بما قضى به نيتشه من ضرورة رفع الفنّ إلى مقام الحاجة بالنسبة إلى الحياة[2] حتى يتسنّى للإنسان أن يقبل عليها إقبال المتذوّق لحسنها بعد أن أعرض عنها وزهد فيها طلباً لحقيقة مهلكة ومميتة أبان عنها نعي موته كما أبانت عنه أزمة علومه وعدميّة ثقافته وانسداد الأفق لولا فسحة الفنّ، تلمّحنا السبيل الذي بحسبه نؤمّن خصوصيّة تناول المسألة قيد النظر، وذلك من جهة ما نتأوّله صميماً في المعالجة بتعيين وضع للفنّ يكون فيه شرط إمكان تحرّر الإنسان من الأوهام وأساس انفتاحه على الحياة في آنٍ واحد. ولعلّ ما يسوّغ تأويلنا هذا ما استشعره بعض الدارسين، ضمن سياق تعليقه على تصوّر نيتشه لفعل الخلق الفنّي، من دلالة تقضي بملابسة هذا الفعل لفعل الحياة عينها لا ينفكّ عنه ولا ينسرح منه، ملابسة معقودة على حركة دائبة بين الخلق والتجاوز لا تخلص إلى قرار[3]، الأمر الذي يجعل من الفنّي فعلاً حيويّاً تماماً كجعله الحياة فعلاً فنيّاً. وحتى نبيّن هذه الملابسة بين الفعلين، استناداً إلى مبدأ التجاوز وما يترتّب عليه ضرورة من تأسيس على جهة الخلق ومن نقد على جهة التحرّر، تخيّرنا سياق الفكر النيتشوي أفقاً ممكناً في معالجتنا لما تأوّلناه صميماً في علاقة الفنّ بالحريّة.

---

* أكاديمي من تونس.

1. Sartre (J. P.) L'imaginaire, Ed. Gallimard, Paris 1940. P. 47.

2. Nietzsche (F), Le Livre du philosophe, Ed, Aubier- Flammarin, Paris 1969. P. 51.

3. Juszezak (Josef), Les sources du symbolisme, Ed. seds, Paris 1985. P 47.

الفن إطاراً مرجعيّاً للتفلسف

تقتضي مقاربة مسألة الفنّ، ضمن سياق الفكر النيتشوي، الاستجابة إلى شرطين أساسيين: يتمثل الأوّل في ضرورة تمييز الفنّ عن الفنون الجميلة وتجنّب إمكانيّة الخلط بينهما، وهو أمر اضطلع ببيانه نيتشه منذ مؤلف (نشأة التراجيديا)[4]، معتبراً الفنون الجميلة مجرّد محاكاة للطبيعة، وتُستوفى في إبراز فنيّة الطبيعة ونموذجيتها دون اعتبار للفنّان، في حين أنّ شأن الفنّ، في تقديره، يظلّ معقوداً على إبراز اقتدار الفنّان وتميّزه.

أمّا الشرط الثاني، فيتعلّق بضرورة تجاوز التقليد القاضي باستيفاء حقيقة الفنّ انطلاقاً من موقف المتقبّل، وهو ما أثبته نيتشه من خلال نقده للفلاسفة الذين اقتصروا في تصوّرهم لحقيقة الفنّ على رؤية المتقبل مهملين بذلك رؤية المبدع[5]؛ الأمر الذي أدّى في تقديره إلى تعلّق الفلاسفة، ضمن إطار مقاربتهم للمسألة الجماليّة، بهمّ ربط الجمال بخاصيّتي الكليّة واللّاشخصيّة، ثمّ تأويل التجربة الفنيّة تأويلاً أخلاقيّاً صرفاً. ولنا في موقف شوبنهاور مثال عاضد لذلك الهمّ، ولا سيّما أنّه يعمد إلى استغراق دلالة الذات الحقيقيّة في المتقبل بعد أن تكون قد تخلّصت من الأنا الإمبريقي وتجاوزت فرديتها وتعلّقت بالموقف التأمّلي الذي يجعل من العالم محض مشهد، وما يترتب على ذلك من استحالة الفنّ، في تقديره، إلى تعليق لإرادة الحياة والتحرّر منها جرّاء ما تسبّبه للإنسان من عذاب وألم[6]. وإزاء موقف شوبنهاور يُؤكّد نيتشه أنّ الخلط بين الفنّ والفنون الجميلة من جهة والاقتصار على موقف المتقبّل في تحديد حقيقة الفنّ من جهة أخرى، يؤدّيان ضرورة إلى جعله سبيلاً للانحطاط وأساساً للعدميّة. من أجل ذلك يعمد نيتشه إلى مقاربة الفنّ على نحو يجعله مجالاً لتجلّي اقتدار الإنسان وأساساً لتعلّقه بالحياة، فضلاً عن تحرّره من أوهام الحقيقة كما ترسّمت معالمها الفلسفيّة ضمن الأفق الميتافيزيقي.

وضمن سياق تدبّر خصوصيّة تصوّر نيتشه لمسألة الفنّ، يمكننا الاستئناس بتحليلات دولوز لذلك التصوّر، التي ضمنها نتميّز مبدأين أساسيين: يتمثل الأوّل في وجوب الفصل بين الفنّ والفائدة؛ إذ ليس شأن الفنّ أن يشفي أو يهدّئ كما اعتقد ذلك أرسطو حين تمثّل فنّ المأساة تطهيراً، بل شأنه أن يكون مثيراً لإرادة الاقتدار باعتبارها إرادة «إثباتيّة» مرتبطة بقوى فاعلة حيويّة؛ أي إرادة حياة، وهو أمر لا يمكن لنا أن نتمثله إلّا إذا تعلّق تفكيرنا في الفنّ بموقف المبدع الفاعل، وتجاوزنا موقف المتقبل الارتكاسي. على حين أنّ المبدأ الثاني يتمثل في ضرورة جعل الفنّ مجالاً يجسّد أعلى إمكانيّات القدرة على التزييف؛ إذ شأنه أن يقدّر العالم ويعظّمه

4. انظر:

-Nietzsche Friedrich: volumes (1), La naissance de la tragédie, Fragments posthumes, (Automnes 1869-printemps 1872), textes et variantes établis par Girgio Colli et Mazzino Montinari, tra .de L'allemand, par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, et Jean-Luc Nancy, Gallimard, 1977. §2 .p27

5. انظر:

- Nietzsche Friedrich: volumes (8), Par-delà bien et mal, la généalogie de la morale, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad.de l'allemand par Cornelius Heim, Isabelle Hildebrand et Jean Gratien, Gallimard, 1971.

«La seule chose que je veuille souligner, c'est que, comme tous les philosophes, au lieu d'envisager le problème esthétique en partant de l'expérience de l'artiste (du créateur), Kant a médité sur l'art et le beau du seul point de vue du «spectateur» et qu'il a ainsi introduit sans s'en rendre compte le spectateur lui-même dans le concept de «beau». G. M, §6. p294.

6. انظر:

-Arthur. Schopenhauer: Le monde comme volonté et comme représentation. Trad. Roos, P.U.F. Paris, 1966. III. § 33 et § 36.

بوصفه خطأ وكذباً، وأن يجعل من إرادة الخداع مثلاً أعلى استجابة منه لمنطق الحياة باعتباره مجال إرادة الفنّان[7] وموضوع إقباله الفنّي. وإذا كانت حقيقة الحياة تتجسّد في قدرتها على الخداع والتمويه والإبهار والإغواء، فإنّ شأن الفنّ أن يبدع أكاذيب تجعل الفنّان مقتدراً على التزييف والخداع بكيفيّة تصير معها الإرادة الفنيّة إرادة خداع تثبت نفسها في الزائف والخاطئ، وذلك ما يرفع الزائف إلى مستوى القدرة الإثباتيّة العليا. بهذا المعنى يتحوّل ما هو خاصيّة ملازمة للحياة إلى اقتدار يميّز إرادة الفنّان، إرادة تعارض وتنافس في الوقت ذاته المثل العليا التي يوفّرها الدّين والعلم والأخلاق والميتافيزيقا بوجه عام.

بهذين المبدأين يحدّد دولوز خصوصيّة تصوّر نيتشه لمسألة الفنّ. ولكن رغم أنّ هذا التحديد يُعدّ، في تقديرنا، على قدر كبير من الوجاهة والأهميّة، يظلّ غير وافٍ بمقصودنا؛ لأنّه بقدر ما يوفّر لنا الكيفيّة التي بحسبها نتمثل المقصود النّيتشوي من مقاربته للفنّ، فهو لا يمكّننا من تحديد وضع الفنّ بالنّسبة إلى تفكير نيتشه وفلسفته؛ إذ لا يتعلّق الأمر لدينا بتلمّح معالم الموقف النّيتشوي من الفنّ فحسب، بل يتعلّق، فضلاً عن ذلك، بتحديد الوضع الذي يحوزه الفنّ، والذي بمقتضاه يكون إطاراً مرجعيّاً للفكر النّيتشوي ونموذجه الأساسي، نموذجيّةً يمكن أن نتبيّنها انطلاقاً من مفهوم «أرضيّة الفنّ» كما تمّت صياغته من طرف كريمار ماريتي[8].

يقضي هذا المفهوم بتنزيل الفنّ منزلة الإطار المرجعي أو المجال الأصيل الذي يتحرّك ضمنه فكر نيتشه الفلسفي، إذا أخذنا في الاعتبار الخاصيّة الإنشائيّة للفنّ التي تتعيّن أرضيّةً يتأسّس عليها فكر نيتشه ويتحرّك في إطارها. ويمكن أن نستدلّ على ذلك بمؤلّف «كتاب الفيلسوف» الذي يعلن، في تقدير كريمار ماريتي، عن الموقف القاضي باعتبار الفنّ أرضيّة لفعل التفلسف وأساساً أصيلاً له، وذلك من جهة كونه فعلاً لا زمانيّاً[9]. بهذا المعنى نتبيّن نموذجيّة الوضع الذي يحوزه الفنّ ضمن إطار الفكر النّيتشوي، وضعاً يُعلّل اعتباره إطاراً مرجعيّاً أو منظوريّة، رغم أنّ ذلك يظلّ، في تقدير نيتشه، مشروطاً بالعلاقة التي تصل منظوريّة الفنّ بمنظوريّة الحياة.

الفنّ سبيل التفلسف إلى الحياة

انطلاقاً من مختلف مؤلفات نيتشه عموماً[10]، ومن مؤلّف (العلم المرح) تخصيصاً، يمكن لنا أن نتبيّن طبيعة العلاقة التي تصل الفنّ بالحياة، فضلاً عن تبيّن الأسباب المقتضية لها. ففي مستوى الفقرة (339) من هذا المؤلّف يعمد نيتشه إلى توسّل استعارة «المرأة» بهدف بيان مقوّمات الحياة، حيث التحجّب والإغواء وما يرتبط بذلك من تعدّد الإمكانيّات والاحتمالات الجميلة التي تجعلها «واعدة» و«محتشمة» و«ساخرة »[11]، ولما كان الجسد بما هو كائن حيّ حاملًا لهذه المقوّمات وشرط إمكان الإبداع الفنّي، ترتّب على ذلك

7. انظر:

Gille, Deleuze; Nietzsche et la philosophie, P.U.F, Paris, 1982. P. 170.

انظر خاصّة في مستوى الهامش والإحالة إلى نيتشة، من خلال مؤلفي G.M و V.O

8. انظر:

- A.Kremer-.Marietti : «Le terrain de l'art » in nouvelles lectures de Nietzsche, Textes recueillis par D.Janicaud, l'Age d'Homme ,1985. P. 61.

9. انظر: المعطيات السابقة نفسها، ص 61.

10. انظر ما أوردته Kofman Sarah ضمن: Nietzsche et la métaphore, Payot, Paris, 1972. P. 47.

11. انظر: نيتشه

Nietzsche Friedrich : volumes (6), Le Gai Savoir « la Gaya Scienza » Fragments Posthumes (Eté 1881-Eté 1882), textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, tra .de l'allemand par Pierre Klossowski, édition Revue, Corrigée et augmentée par Marc B. De Launay, Gallimard, 1982.

«Mais peut-être cela fait-il le charme le plus puissant de la vie: elle est couverte d'un voile tissé d'or, un voile de belles possibilités, qui lui

استحالة الإبداع إلى استجابة لمقتضيات الحياة، وهو ما يعني اعتبار الفنّ مجال الكذب والخطأ والوهم جرّاء تعلّقه بالمظهر وبالسّطح. وعندما يَعدّ نيتشه الفنّانين نماذج يجب محاكاتها، فذلك لكونهم يعرفون كيف يكذبون ويغالطون ويعطون الأشياء سطحاً وجلداً وحجاباً، كما يمنحونها لوناً وتدرّجاً[12]. ومن هذا المنطلق لا يكون الفنّ، في تقدير نيتشه، محاكاة للطبيعة، بل خلقاً للأشكال؛ إذ ليس للطبيعة داخل أو خارج، وليس لها فوق أو تحت[13]، إنّه خلقٌ لا ينشئ سوى عالم من الظاهر والكذب، وهو بذلك يعارض الخلق الإلهي[14] في مدلوله اللّاهوتي، تعارضاً يُعلّل براغماتيّاً بالاستجابة لمنطق الحياة، حيث الصّيرورة وحيث الكاووس، الأمر الذي يوجب على الفنّ التزييف البراغماتي حتى يكون الانسجام مع هذا الضرب من المنطق من خلال الخلق والإنشاء، وذلك ما يجعل من الفنّ مجال السّطح[15] والظاهر من جهة، ومجال الكذب والوهم من أخرى.

كذب الفنّ يختلف عن كذب الميتافيزيقا، فالوهم والكذب في مجال الفنّ يوجبان تقدير الحياة وإبراز قيمتها، في حين أنّ كذب الميتافيزيقا يدينها ويحطّ من شأنها. ومن هذا المنطلق نتبيّن كيف أنّ «الوهم الجيّد» هو الذي يظلّ وفيّاً للأرض والحياة، وهو ما ينزع إلى تأسيس الفنّ.

أن تكون للفنّ علاقة وطيدة بالسّطح، فذلك أمر يمكن أن نتبيّنه انطلاقاً من مقاربة نيتشه للإغريق، حين أكّد أنّ قيمتهم تكمن في وقوفهم عند «السّطح»، وذلك لا يعني أنّهم سطحيّون، وأنّهم لم يستطيعوا النفاذ إلى العمق، وفق التقدير المتافيزيقي، بل يعني أنّهم كانوا «سطحيين لفرط عمقهم»، إذا ما أخذنا في الاعتبار الاقتضاء الاستيطيقي الذي يستغرق الكيان في السطح[16].

وضمن إطار تأكيد العلاقة بين السّطح والعمق يعمد نيتشه إلى توسّل مثال «السّمك الطائر» في لعبه عند قمّة الأمواج، وكأنّهم بذلك يقدّرون السّطح باعتباره أفضل ما في الأشياء، هذا السلوك يُعدّ نموذجيّاً بالنّسبة إلى «رجال الأعماق» وبالنّسبة إلى نيتشه. فمن كان عميقاً، يقدّر أهميّة السّطح ويدرك قيمته[17]، وأنّ هذا التقدير يظلّ من بعض الوجوه تقديراً «للخفة»[18] وتقديراً للظاهر باعتباره مجال الحقيقة ضمن سياق فكر يتّخذ من الفنّ إطاره المرجعي.

لا يعني الظاهر عند نيتشه المقابل لما هو واقعي وحقيقي كما هو الأمر في مجال الميتافيزيقا، ولا يعني أيضاً نفي الواقع والانصراف عنه، بل يعني «الانتقاء» و«الإثبات» و«التصويب»، وهو بذلك يجعل من الحقيقة حاملة لدلالة جديدة، فهي ظاهر واقتدار[19]. ولكن

---

donne une allure prometteuse, réticente, pudique, ironique, apitoyée, séduisante. Oui, la vie est femme!» G.S. § 339.p231.

12. انظر: نيتشه G.S§ 299 ، ص 204/203

13. انظر ما أوردته Kofman، المرجع المذكور أعلاه، ص 47.

14. انظر:

-Jean Granier: Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche, Seuil, Paris, 1966 p.525.

15. انظر: المعطيات السابقة نفسها، ص 524.

16. انظر: نيتشه G.S Préface à la deuxieme edition ، ص 27.

17. انظر: نيتشه G.S § 256 ، المعطيات السابقة نفسها، ص 183.

18. انظر:

Fabrice Zimmer: « Nietzsche. Prophéte du dandysme»? In Magazine littéraire N°383 janvier 2000 P 63.

19. انظر: Deleuze, Nietzsche et la philosophie المرجع المذكور سالفاً، ص 117.

إذا كان الفنّ مجال «السّطح» و«الظاهر» استيطيقيّاً وفلسفيّاً، فإنّ ذلك يستوجب ضرورة اعتباره مجال الوهم والكذب[20]، وذلك على أساس أنّ الفنّ، بما هو اقتدار، يمكّن من إنشاء عالم من الأشكال بعد تشكيل ظلمات «الكاووس» الذي يُمكّن الإنسان من «العيش» والإقبال على الحياة، بما أنّ العيش الممكن لا يكون، في تقدير نيتشه، إلّا بفضل الأوهام[21] والكذب .غير أنّ كذب الفنّ يختلف عن كذب الميتافيزيقا، فالوهم والكذب في مجال الفنّ يوجبان تقدير الحياة وإبراز قيمتها، في حين أنّ كذب الميتافيزيقا يدينها ويحطّ من شأنها. ومن هذا المنطلق نتبيّن كيف أنّ «الوهم الجيّد» هو الذي يظلّ وفيّاً للأرض والحياة، وهو ما ينزع إلى تأسيس الفنّ.

إنّ ربط الفنّ بالسّطح والظاهر من جهة، وربطه بالكذب والوهم من جهة أخرى، هو الذي يُعلّل العلاقة الضروريّة التي تربطه بالحياة وبمقتضياتها، سواء بالنّظر إلى الصّيرورة والكاووس والأخلاقيّة، أم بالنظر إلى الحجاب والإغراء الجميل الذي يميّزها. وعلى هذا الأساس إنّ «استعارة المرأة» التي توسّلها نيتشه لتمييز الحياة، هي التي تمكّننا من تمثّل طبيعة العلاقة التي تربط الفنّ بالحياة، ولاسيّما إذا ما تمثّلنا هذا الارتباط ضمن أفق فكري[22] يُعلّل انسجام الفنّي مع الحيوي وتوافقهما انطلاقاً من رفض الضرورة والغائيّة ورفض الجوهر والثبات والمكوث عند السّطح والظاهر باعتبارهما مجالي العمق والحقيقة، ثمّ تعليل ذلك انطلاقاً من الوهم والكذب. وفي هذا السّياق يجب تمثّل استعارة «المرأة» على نحوين مختلفين: «الحياة امرأة» و«الحقيقة امرأة». فإذا كانت الاستعارة الأولى تجعلنا نتبيّن العلاقة الضروريّة بين الفنّ والحياة، التي بمقتضاها يكون الفنّ أساس تقدير الحياة والإقبال عليها، فإنّ الاستعارة الثانية تجعلنا نتبيّن الكيفيّة التي بحسبها يستحيل الفنّ في علاقته بالحياة إلى أساس لنقد الميتافيزيقا وفضح أوهامها. ومن هذا المنطلق يرى دريدا[23] أنّ استعارة «المرأة» استعارة نموذجيّة سواء في بُعدها النّقدي أم في بُعدها التأسيسي. فأمّا البُعد التأسيسي، فيمكن أن نتبيّنه انطلاقاً من اعتبار تحجّبها وإغرائها، خِداعٌ وكذب يؤسّس لفنٍّ وفكرٍ يقدّران الظاهر والجمال وما يترتّب على ذلك من قدرة إثباتيّة تعظّم الحياة: «الحياة امرأة»، وأمّا البُعد النّقدي، فيتجلّى من خلال اعتبار التحجّب والإغراء دعوة إلى التعلّق بالحقيقة من خلال تجاوز السّطح والنفاذ إلى الأعماق، كما لو كانت الحقيقة محجوبة بحجاب الظاهر الزائف الكاذب، وأنّه يكفي إزاحة هذا الحجاب حتّى تتجلّى الحقيقة في عمقها ونقائها. بيد أنّ هذه الدعوة تعبّر، في تقدير نيتشه، عن جهل «بالحقيقة» و«المرأة»[24] على حدٍّ سواء، وأنّ هذا الجهل يؤدّي إلى ضلال الفكر والفلاسفة وتردّيهم في الأوهام العالقة بالميتافيزيقا، وهو ما يوجب ضرورة الفضح والتعرية ثمّ التحطيم والتجاوز والتحرّر بناءً على تمثل جيد لمجازيّة «الحقيقة امرأة».

إنّ ما يميّز «المرأة» أنّها سطح بلا عمق، ظاهر بلا جوهر، ولكنّ تحجّبها يوهم بوجود هذا العمق ويغري المقبل عليها بمتعة الاكتشاف من خلال النفاذ إليه، وإذا ما اعتقدنا ميتافيزيقيّاً بالعلاقة الضروريّة بين الحقيقة والعمق أو الحقيقة والجوهر، ترتّب على ذلك وجوب الإقرار بأنّ المرأة بلا حقيقة، وأنّ هذه اللّاحقيقة تمثل حقيقتها[25]. وبناء عليه تصبح «المرأة» استعارة نتبيّن من خلالها لا حقيقة الحقيقة، وهو ما لم تتبينه الميتافيزيقا، ولذلك نجدها ضلّت سبيلها وكانت الدوغمائيّة نتيجة هذا الضلال. من هذا المنطلق

20. انظر: نيتشه G.S, II §107، ص 133/132

21. انظر: نيتشه P.B.M §59. ، ص 74.

22. انظر:

- Nietzsche 1844 - 1900 Etudes et témoignages du cinquantenaire, Société française d'Etudes Nietzschéennes, 1950 p.185.

23. انظر:

- Jacques, .Derrida: Epérons les styles de Nietzsche, Flammarion, Paris 1978. pp. 52 / 53.

24. انظر: المعطيات السابقة نفسها، ص 40.

25. انظر: المعطيات السابقة نفسها، ص 39.

نتبيّن كيف تمكّننا استعارة المرأة في مضمونها التأسيسي من جعل الفنّ أساس تقدير الحياة، كما تمكّننا في مضمونها النّقدي من كشف أوهام الميتافيزيقا وبيان تهافتها سعياً للتحرّر منها، وذلك ما يجعلنا نستخلص أنّ تقدير الحياة يظلّ ضمن سياق الفكر النّيتشوي مشروطاً بنقد الميتافيزيقا والتحرّر منها.

يرسّخ «برادايم» الفنّ القناعة التي تفيد بأنّه من دون إنسان لا وجود للعالم ولا وجود للمعنى، وأنّه في مستوى الفنّ يرتبط إبداع الأشكال بوضع الدّلالة وإرساء القيمة. من هذا المنطلق نتبيّن الوضع المزدوج للفنّ ضمن فكر نيتشه، حيث يكون الفنّ سبيل الإقبال على الحياة، وشرط إمكان نقد الميتافيزيقا بجميع أشكالها وأساس مجاوزتها والتحررّ منها.

الفن تحرّراً من الميتافيزيقا

لا تقتصر مقاربة مسألة الفنّ لدى نيتشه على تأكيد علاقته الضروريّة بالحياة فحسب، بل تتجاوز ذلك لتشمل اضطلاعه بنقد الميتافيزيقا عبر نقد أشكالها الأساسيّة؛ حيث الأخلاق والدّين والفلسفة والعلم، وذلك على أساس أنّ هذه الأشكال تظلّ، في تقدير نيتشه، علامة دالّة على الانحطاط، من جهة كونها تجسّد النزوع المضادّ للنزوع الفنّي[26].

أمّا فيما يتعلّق بنقد الأخلاق، فيمكن أن نتبيّنه انطلاقاً من وضع «الكذب» في مجال الفنّ الذي يضطلع بمهمّة تركيز الطاقات الحيويّة وتهيئتها بهدف انخراطها في صراع مع الحقيقة، على حين أنّ الكذب في مجال الأخلاق ينشد كبت الحقيقة وإدراجها في النسيان بكيفيّة تصبح معها الأخلاق نسياناً للحقيقة ثمّ نسيان ذاتها كمشروع نسيان الحقيقة[27]، وأمّا فيما يتعلّق بنقد الدين، فيتجلّى من خلال الكشف عن الأوهام العالقة بالدّين التي زيّفت آمال البشريّة؛ إذ جعلتها تتعلّق بعالم ما ورائيّ خفيّ، متجاوزة بذلك الحياة على أساس إدانتها، وذلك بما تتوافر عليه من صفات زائفة ولا أخلاقيّة. وشأن الفنّ إزاء هذه الأوهام أن يجعل الإنسان مقبلاً على الحياة إقبالاً جماليّاً يبرز قيمتها وعظمتها كما يجعله مخلصاً للأرض، ولكن دون حمل الأرض على معنى عرقي (قومي)؛ لأنّ الأمر يتعلّق بمعنى فلسفي تكون فيه الأرض المقابل للعالم الماورائي، أو الحياة الأخرى كما يتصوّرها الدّين[28].

وأمّا فيما يتعلّق باعتبار العلم علامة دالة على الانحطاط ونزوعاً مضادّاً للفنّ، فيمكن أن نتبيّنه انطلاقاً من الوضع الذي آل إليه العلم حيث التردّي في الأزمة نتيجة الخروج بغير عودة من مجال الفنّ والإنشاء، الذي عدّه هايدغر «Le sol natal de la ratio» من جهة، والانصراف عن الحياة إلى الحقيقة من جهة أخرى. وإزاء هذا الوضع لا سبيل أمام العلم للخروج من الأزمة إلّا بمعالجته على

---

26. انظر:

La Volonté de puissance, essai d'une transmutation de toutes les valeurs ;(études et fragments), trad.d'Henri Albert, Librairie Générale française, le livre de poche, 1991.

«Notre religion, notre morale, notre philosophie sont des formes décadentes de l'humanité tendance contraire: l'art » .

نيتشه، V.P. المصدر المذكور سالفاً، السفر الثاني، §545 ص 368

27. انظر: نيتشه Granier، المرجع المذكور أعلاه، ص 529.

28. انظر:

Nietzsche 1844 / 1900 Etude et Témoignages au cinquantenaire

المرجع المذكور سالفاً، ص183 / 184.

أرضيّة الفنّ أو من منظور الفنّ، وذلك على أساس أنّ أرضيّة الفنّ هي أرضيّة الحياة[29].

بهذا المعنى نتبيّن كيف أنّ العلم والدين والأخلاق تجسّد النزوع المضادّ للفنّ باعتباره نزوعاً مضاداً للحياة. ولمّا كانت هذه الأشكال تمثل مقوّمات الميتافيزيقا في تقدير نيتشه ترتّب على ذلك ضرورة اعتبار الميتافيزيقا نزوعاً مضاداً للفنّ والحياة وعلامة على الانحطاط، سواء من جهة إعراضها عن الحياة والتعلّق بالحقيقة أم من جهة إدانتها للحياة والتعلّق بها وراءها. وإزاء هذا النزوع الميتافيزيقي يكون الفنّ شرط إمكان اتقاء تبعات الحقيقة: «لنا الفنّ كي لا تهلكنا الحقيقة»[30]، فضلًا عن كونه يُعدّ البرادايم الذي تزول بحسبه التقابلات الميتافيزيقيّة باختلاف ضروبها، و ما يترتّب على ذلك من اعتبار يقضي بضرورة الإقبال على الحياة إقبالاً جماليّاً يقدّر قيمتها في ظلّ زوال الاعتقاد بالحياة الأخرى أو العالم الماورائي.

إنّ «برادايم» الفنّ يرسّخ القناعة التي تفيد بأنّه من دون إنسان لا وجود للعالم ولا وجود للمعنى، وأنّه في مستوى الفنّ يرتبط إبداع الأشكال بوضع الدّلالة وإرساء القيمة[31]. من هذا المنطلق نتبيّن الوضع المزدوج للفنّ ضمن فكر نيتشه، حيث يكون الفنّ سبيل الإقبال على الحياة وتقدير قيمتها من جهة، وشرط إمكان نقد الميتافيزيقا بجميع أشكالها وأساس مجاوزتها والتحرّر منها من جهة أخرى. وبهذه المنزلة المتميّزة يحوز الفنّ وضع الإطار المرجعي بالنّسبة إلى فكر نيتشه وفلسفته، وهو ما يجعل من هذا الفكر «تذوّقاً» وما يجعل من فلسفته فنّ «حياة».

إذا كان مفهوم التذوّق قد استغرق فلسفيّاً ضمن الحقل الاستيطيقي، فإنّ ذلك من شأنه أن يفقده القسم الأكبر من قيمته وصلاحيته النّظريّة، إلى الحدّ الذي يفقره ويختزله اختزالاً يحدّ من إمكانيّة توسّله في غير المجال الاستيطيقي، كما يحول دون تمثّل وضعه الفعلي ضمن سياق الفكر النّيتشوي[32].

يحوز التذوّق ضمن سياق هذا الفكر وضع المعيار الذي نقيّم بحسبه الظواهر الثقّافيّة بشكل عام، سواء أكانت فنيّة أم كانت دينيّة أم فلسفيّة، وهو ما يعني تحرير «التذوّق» من قيود فلسفة الفنّ والاستيطيقا. وعلى هذا الأساس نتبيّن تميّز مدلول التذوّق ووضعه لدى نيتشه مقارنة مع مدلوله ووضعه ضمن التفكير الاستيطيقي بصفة عامّة والتفكير الألماني تخصيصاً، ولا سيّما أنّ تقييم ظاهرة ما بغاية تذوقها أو عدم تذوقها يظلّ مشروطاً لدى نيتشه بطبيعة علاقة تلك الظاهرة بالحياة. فلا يكون تذوّق الظاهرة إلّا إذا توافرت على تقدير للحياة وإبراز لعظمتها، وبناء عليه يكفّ التذّوق لدى نيتشه عن أن يُستغرق في المجال الاستيطيقي، ليكون «إيتيقا الحياة»[33]، وذلك على أساس أنّ الذّوق هو المحدّد للقيمة بصفة عامّة، تحديداً يرفعه إلى مستوى المعيار النّقدي إزاء «الحكم» وتقييم الأشياء والظواهر، إذا ما أخذنا في الاعتبار من يجوز له ضبط مقتضيات التذوّق معياراً للتقييم.

---

29. انظر:«Le terrain de l'art» :A. Kremer- Marietti، المرجع المذكور سالفاً، ص 67.

30. انظر:ما أورده Granier ، ص 527 « Nous avons l`art afin de ne pas mourir de la vérité »

31. انظر: Kofman: Nietzsche et la métaphore

المرجع المذكور سالفاً، ص 52.

32. انظر:

- Jean François Groulier «Toute vie est lettre pour des goûts et des couleurs»

Magazine littéraire N°383 Janvier 2000 p. 56.

33. انظر: المعطيات السابقة نفسها، ص 56.

من أجل ذلك يُؤكّد نيتشه في مستوى مؤلّف (الفجر) أنّ المفكّر المتميّز والمختلف هو من يحقّ له الاضطلاع بهذا الضبط، ولا يكون هذا المفكّر متميّزاً إلّا إذا أعرض عن الميتافيزيقيا في إدانتها للحياة، وعن الاستيطيقا التي تستغرق «التذوّق» في الجماليّات وتُخضع مقتضياته لشروط «ملكة الحكم» والتعقّل. وبهذا الإعراض المزدوج يكون هذا المفكّر متميّزاً بتذوّقه ومختلفاً عن غيره من المفكّرين بإعراضه عن الحقيقة، معتبراً أنّ حقيقة ظاهرة أو خطأها يظلّ ثانويّاً مقارنة بمسألة القيمة التي تُقاس بالنّظر إلى الحياة، والتي تتحدّد شروط إمكانها في التذوّق، وهو ما يعني استحالة هذا «التذوّق» إلى معيار نقدي للتمييز والتقييم. بيد أنّ ذلك لا يعني اعتبار «التذوّق» ملكة، شأنه في ذلك شأن بقيّة الملكات؛ لأنّ ما يميّز التذوّق، في تقدير نيتشه، يتعيّن أساساً في كونه يظلّ مشروطاً بشروط فيزيولوجيّة، باعتباره يمثّل قوّة من قوى الجسد وعلامة من علامات اقتداره. وبناء عليه إنّ التذوّق، بما هو تقييم، لا يعني مجرّد تحديد قيمة الظاهرة أو تحديد انعدام تلك القيمة، بل يعني الانخراط في علاقة صراع ديناميكي مع بقيّة قوى الجسد، إنّه صراع يعبّر عن حضوره كائناً حيّاً في كلّيته[34]. بهذا المعنى لا يكون التذوّق فعل تقييم مشروطاً بالحياة فحسب، بل يكون التذوّق فضلًا عن ذلك مجسّداً لفعاليّة الجسد، بما هو كائن حيّ، وكاشفاً عن العلاقة الضروريّة بين التذوّق والحياة في فكر نيتشه، علاقة مؤسّسة لتصوّره للفلسفة باعتبارها «فنّ حياة».

خاتمة

إذا كانت الفلسفة، وفق المعقوليّة الميتافيزيقيّة، تنهض بمهمّة البحث عن الحقيقة والسّعي إلى اكتشافها، فإنّ الفكر النّيتشوي يجسّد، في تقديرنا، نموذجاً متميّزاً لمعقوليّة مختلفة تجعل من الفلسفة فنّ حياة[35]. على أنّ ذلك لا يتسنّى إلّا ضمن إطار مراجعة نقديّة للتربية الفلسفيّة التقليديّة بغاية تجاوز مضمونها «الزهدي» القاضي بـ «بتذويت» الإنسان؛ حيث الانسحاب إلى الداخل والإعراض عن العالم ونفيه، وما يترتّب على ذلك من تعلّق «بالتأمّليّة» وتهميش للحياة. بهذا المعنى تكون الفلسفة، كـ «فنّ حياة» لدى نيتشه، اعتراضاً صارخاً على المثال الزهدي سواء في امتداده الفلسفي الميتافيزيقي النّظري، حيث الانطواء و«الانسحاب داخل الجوهر المفكّر»، أم في امتداده العملي الأخلاقي والديني، حيث التعلّق بفرضيّات ميتافيزيقيّة تجعل الإنسان يعتقد في أنّ الصدق والخير معقودان على عالم ما بعد الحياة. وعلى هذا الأساس يكون «فنّ الحياة» قوام فكر فلسفي يضطلع بمهمّة نقديّة من جهة السّعي إلى مجاوزة الميتافيزيقا والتحرّر منها، فضلاً عن اضطلاعه بمهمّة تأسيسيّة من جهة جعل الفلسفة «دربة على الحياة» وانفتاحاً عليها، وتذوّقها تذوّقاً يبرز قيمتها من ناحية، ويحرّرها فنيّاً من عوالق أوهام الميتافيزيقا من ناحية أخرى.

34. انظر: المعطيات السابقة نفسها، ص 58.

35. انظر:

-Wilheim Schmid, «La Philosophie comme art de vivre » , In Magazine littéraire N°298 Avril 1992 p. 57.

حريّة الإبداع: وعي الضرورة

حبيب بيدة*

قلّما تسنح الفرص للحديث عن موضوعات أكيدة ومؤكّدة بالنسبة إلى ما يمرّ به مجتمعنا في بلادنا. وربّما ما هو مدهش ومؤدٍّ إلى السؤال والتساؤل أنّ هذا الحديث عن هذه الموضوعات ينفلت عن اهتمام نخبنا السياسيّة والثقافيّة وحتّى الجامعيّة.

من هذه الموضوعات، داخل المجال الثقافي السياسي لأنّه يهمّ السياسيين قبل المثقفين باعتبارهم مبدعين، موضوع الإبداع؛ لأنّ الإبداع لا يهمّ المبدعين بصفتهم مدركين ومتقبّلين ومستغلّين ومستهلكين بقدر ما يهمّ من أنتِج لأجلهم، فالمبدع لا ينتج لنفسه بل ينتج لمجتمعه، هذا المجتمع الضيّق والواسع الذي لا حدود لامتداده. لذلك من الطبيعي والمنطقي إذا كان هذا المبدع يطلب الاعتراف بإبداعه ويطلب مقابلاً باعتباره منتجاً لقيمة مضافة وحقوقاً مواطناتيّة، فعليه المطالبة بالحرّيّة داخل إطار وعي ضرورة إبداعه.

أريد في هذه المداخلة أن أشير إلى بعض الخواطر التي كثيراً ما تنتابني بصفتي منتجاً لما أدّعيه إبداعاً، ومؤطّراً لطلبة يطمحون إلى أن يكونوا يوماً ما مبدعين في مجال فنّ اتُّفِق على أن تكون تسميته تشكيليّاً. وهو من فعل شكّل أي فعّل الشكل وجعله فاعلاً؛ أي أعطاه طاقة وقدرة على أن يكون له وقع إيجابي في حركة الحياة بكلّ ما تحتويه حسيّاً وجوهريّاً.

وكنت دائماً ولا أزال أتساءل عن ماهيّة هذا الفنّ وعن كيفيّته وعن غائيته في إطار الفعل الجماعي من أجل التقدّم والتطوّر، هذا المطمح الذي نصبو إليه، ولكنّنا كلّما نتساءل عن كيفيّة إدراكه، رغم أنّنا بفعل ثقافتنا وبفعل متابعتنا لتاريخ هذا الفعل أو تاريخيّته في الحضارات المتعاقبة، نعرف أنّه كان سبباً رئيساً في تقدّم الإنسانيّة وخروجها من طور الحيوانيّة. فبالإبداع أصبح الإنسان إنساناً، بل الإبداع هو الذي أبدع الإنسان، فكيف ننسى أنّ كلّ ما أضافه الإنسان وعجز عنه الحيوان هو في أصله إبداع؟ وعلينا أن ننحني إجلالاً لمن صيّر الصوت المطلق حرفاً منطوقاً، وبه صنع الكلام الذي سُمّي به الإنسان حيواناً ناطقاً، وأن ننحني إجلالاً لهذا الذكيّ الأوّل الذي جعل هذا المنطوق مكتوباً، وبه أصبح الإنسان كاتباً طوّع الخطّ ليكون وسيلة رمزيّة من أرقى وسائل التواصل، وبه تنمّى فكره ليسبح في شبكة العالم الرحب، وليصنع الأفكار ويوصلها إلى القريب والبعيد، ولتصنع هذه الأفكار أساطير وفلسفات وأدياناً، أراد بها أن يفسّر سبب وجوده وسط هذا الكون.

لقد كان هذا الجهد الإنساني للمبدعين حرّاً، ولكنّه كان ذا غايات وضمن ضرورات، وبذلك تقدّم الإنسان وأصبح ما هو عليه اليوم مخترعاً لأعقد الآلات والوسائل التي لو ظهرت في زمان غابر، لعُدّت من المعجزات ولكان مخترعوها أنبياء ورسلاً.

ربّما نقول: ما دخل المذياع والطائرة والسفينة المكوكيّة والمحمول وغيرها من المخترعات التي نستعملها اليوم ونتعامل معها في مجال

* أكاديمي وفنان تشكيلي من تونس.

الفنّ التشكيلي؟ إنّه مرّة أخرى النسيان، لأنّ ما ذكرته هي أشياء حسيّة وليست جواهر ذهنيّة سبقها اختراع الأدوات والآلات البسيطة التي أدّت إلى العمران الإنساني والمعمار بما يحتويه من أثاث وأوانٍ وأدوات إنتاج ساهم فيها الذكاء التشكيلي الذي كان يصبو إلى إبداع النافع والجميل؛ أي الحسّي الذي يتطابق فيه الوظيفي والمعرفي.

ضمن مثلّث الحقّ بما هو معرفة، والخير بما هو توافق وتناسق وانتظام «أخلاقي»، والجمال لما كان مكمّلاً للثالوث، لنا أن نتناقش في هذه المفاهيم الثلاثة باعتبارها متحرّكة بحسب المكان والزمان، ولكنّها وإنْ تحرّكت، فحركتها كحركة الأرض منتظمة ومتوازنة.

الإبداع «الهرطقي» المفتقد إلى المعنى، الذي لا يحرّكه فكر ولا تدفعه غاية ولا تبلوره كيفيّة، أي الذي لا ينتظم في مسار معرفي منتج للمعنى وهو يريد أن يبرّر شرعيّته بكلمة رنّانة تتوافق وزماننا الذي نعيش فيه، وهي كلمة الحرّيّة، كلمة لا يصبح لها معنى إلّا في ظلّ الضرورة بل في شمسها في أصحّ قول.

لقد نوقشت هذه المفاهيم، لكنّها نوقشت من طرف من تعمّق في معانيها مريداً من ذلك تعديلها وفق تطوّر الزمان في علاقته بالمكان. لقد ناقشها العلماء والفلاسفة الذين تمكّنوا من منهجيّة النقاش ومنهجيّة التوليد ولم يكونوا اعتباطيين في هذه المنهجيّة. بل بالعكس هناك من جعل من الاعتباط منهجاً في سبيل البحث عن معرفة ممكنة -لذلك تبقى المنهجيّة التي يسيّرها ويسير فيها الفكر عقلاً- من المبادئ التي يجب ألّا يحاد عنها، وإلّا فسيسقط في «اللّا معنى» وفي الهرطقيّة -وأريدها هنا أن تكون بمعنى البدع- أي الأفعال التي لا تكون لها امتدادات إلّا الفوضى التي ليست بخلّاقة. وهنا آتي إلى لبّ الموضوع وهو الحريّة والإبداع.

أنا أقول: إنّه لا حريّة من دون إبداع، وإذا أردنا أن نتحدّث عن الحريّة، فلا بدّ لنا من أن نتّفق على مفهوم الإبداع، وهو في معناه الاشتقاقي إبداء؛ أي الإتيان بشيء على غير مثال سابق.

لكن أليس من حقّ الإبداع علينا أن يسائلنا عن كيفيّاته وغاياته، وهو يعلّمنا عن طريق الإنسان أنّه لم يكن اعتباطاً أو عفواً بل كان مدروساً ومطروحاً كتقنية؟ وهكذا كان يُسمّى في عصر الفلسفات الأولى، وكان صناعة وفنّاً عند العرب؛ أي أنّه يتطلّب حنكة وذكاء وحكمة تقنيّة تحمل تشكيلاً، أو هي تفعّل المادّة لتصبح شكلاً حاملاً لوظيفة استعماليّة أو تأمّليّة ذهنيّة وجماليّة في خدمة الذات الصانعة المدركة لصنعها وبقيّة المدركين.

إذاً الإبداع حرّ ولكنّه في ارتباط مع وعي ضرورات إشكاليّاته صنعاً وإدراكاً، وبذلك يكون مقنعاً ويتغلّب على الذين يشكّكون في هذا الزمن عن ضرورته، وفي بعض الأحيان يصل بهم الغباء إلى تحريمه وإعدامه.

وهنا نصل إلى حرّيّة الإبداع داخل المنظومة الفكريّة المنغلقة التي تتسلّط على أمر لا تدرك معناه وتحكم عنفاً على مجال لا تفقه كنهه. وأقولها صراحة: إنّ بعض الذين يُسمّون أنفسهم مبدعين قد ساهموا في تجاوب بعض الجهلة مع أطروحات هؤلاء الأغبياء الذين يدّعون في العلم معرفة وهم لا يعرفون أنّ الخالق، خالق الإنسان، قد مكّنه من ملكات تتضامن مع بعضها بعضاً لتبلغ مبتغاها، وهي المعرفة والاكتشاف. ومن هذه الملكات ملكة المخيّلة التي باستطاعتها أن تتخيّل ما تريد. فكيف يعترض هؤلاء الجهلة على معجزة الإنسان بما له من ملكات كامنة فيه، وأهمّها ملكة التصوير؛ أي إعطاء الأشكال الذهنيّة صوراً بحسب قبولها وعلى قدر استعدادها كما يقول التوحيدي؟ ومن وكّلهم ليحكموا على حدود حريّة هذه الملكات التي جعلها الخالق حرّة في تصوّر ما تريد؟

ليس المجال واسعاً لنفنّد ما جاء في مرجعيّات هؤلاء، وهي مرجعيّات غير مقنعة حتّى وإن كانت صحيحة.

وربّما يبدو غباء إذا ناقشنا مسألة حرّيّة الإبداع من ناحية تجاوبها مع الإيديولوجيا؛ لأنّ الإيديولوجيا المحنّطة سواء أكانت يساريّة أم يمينيّة تعتمد على مشروعات ضيّقة لنا في أمثلة من التاريخ ما آلت إليه من فشل ذريع.

لكن، لكن ولكن، هذا لا ينفي أنّ الخطر الذي يواجه الذهن، سواء ذهن المبدع أم ذهن المتقبّل، هو الوقع الناتج عن إبداع ليس بإبداع حتّى وإن تظهّر بأشكاله الظاهرة.

الإبداع «الهرطقي» المفتقد إلى المعنى، الذي لا يحرّكه فكر ولا تدفعه غاية ولا تبلوره كيفيّة، أي الذي لا ينتظم في مسار معرفي منتج للمعنى وهو يريد أن يبرّر شرعيّته بكلمة رنّانة تتوافق وزماننا الذي نعيش فيه، وهي كلمة الحرّيّة، كلمة لا يصبح لها معنى إلّا في ظلّ الضرورة بل في شمسها في أصحّ قول.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

الفنّ: من سحر المحاكاة إلى وادي «عبقر» وادي التحرّر

محمّد الخرّاط*

مدخل

فهم اليونانيّون من كلمة «فن» معاني فسيحة؛ لأنّها كانت تشير إلى كلّ وجوه المهارة البشريّة (Technè). لكنّ الأزمنة الحديثة جعلت لهذه الكلمة معنى أدقّ؛ لأنّه بات يرتبط بسياق التصوّر الجمالي (Esthétique). بيد أنّ ذلك لم يمنع تواصل المعنى الأوّل مضمراً في تضاعيف المعنى الثاني.

وليس الفنّ مجرّد رؤية للعالم متمايزة عن الرؤية الدينيّة للعالم أو عن الرؤية العلميّة للعالم. إنّه إلى ذلك تجربة ذاتيّة ومغامرة وجدانيّة تنطلق من تصوّر شخصي يفترض توافر الموهبة وتوقد الحسّ المرهف والقدرة على قراءة الجمال في الطبيعة، وتمتدّ إلى باطن الذات بصراعاتها ونوازعها. وربّما صحّ أن يكون الفنّ صوت المجتمع؛ إذ يرتبط بخصوصيّة المعطيات الحضاريّة، ويكون شاهداً على العصر كما يقول هيغل. وتتأكّد بلاغة هذا الصوت إذا ما اقترن بالالتزام، فيكون رمزاً للوعي الحقيقي كما يرى ماركس. فالفنّ مرآة الذات أم مرآة المجتمع؟ أهو رهان الذاتي أم رهان الموضوعي؟ أهو عقل المنطق أم جنون الذات؟ أهو لغة الذات المتحرّرة أم صدى المعاودة والنسج على المثال؟

قد نحتاج إلى تعريفات تتّصل بالفنّ كما تتّصل بالحرّيّة، وتتعلّق بالإبداع كما تتعلّق بالجنون. فربّما نقترب بذلك من كينونة الإنسان بوصفه كائناً حرّاً مبدعاً وعاقلاً في جنون.

1. الفنّ من تجلّي الذات إلى تعيين الواقع

من جهة أولى، إنّ التأمّل في الأثر الفنّي يحملنا -لا شكّ- على استحضار الجهد التأويلي الكاشف عن المنطلقات الإبداعيّة. وغالباً ما تكون هذه المنطلقات ذاتاً مبدعة تتميّز برهافة الحسّ والنفاذ إلى غور الجمال الطبيعي، وهو ما تفتأ تؤكّده المدرسة الرومنسيّة (الرومنطيقيّة). لكنّ حضور الذات، التي تملأ العمل الفنّي، يمكن تلمّسه في الاستعدادات الشخصيّة التي تؤشّر إلى حذق الفنّان للمهارات والتقنيات الجماليّة في نطاق الاستطيقا علماً يتعهّد بصقل المواهب الذاتيّة. فضلاً عن ذلك إنّ الذات يمكن أن تمثل بؤرةً لصراعات نفسيّة تنطلق من تعارض الرغبات الفطريّة مع الالتزامات الاجتماعيّة. فالفنّ من هذه الزاوية تجسيد لهذا الصراع الذي تخضع له شخصيّة الإنسان، أو هو إعلاء للمكبوتات الجنسيّة وفق التصوّر الفرويدي. وبهذا المعنى إنّ الفنّ رؤية ذاتيّة للعالم تبدأ من وعي الفنّان بفرادته وحاجته الوهّاجة إلى التخارج عن إكراهات الواقع وسلاسل الموجود الحسّي ليلتحم بالطبيعة. وإنّما يتأكّد هذا المنحى الذاتي حين يكون الفنّان فرداً مستقلًّا في شؤونه متحرّراً في اهتماماته من متطلّبات المجموعة. وهذا التحرّر هو الذي يجعل الفنّان قادراً على التمرّد. والتمرّد صنو الحرّيّة. لكنّ التمرّد، كما يقول ألبير كامو، لا يكون إلّا في عالم يسبق عالم المقّدس أو يلحقه. ومعنى ذلك أنّ عوالم التقديس لا تساعد على تخلّق الحرّيّة باعتبارها إبحاراً في المجهول وتجاوزاً للأنساق.

* أكاديمي من تونس

من جهة ثانية، لا تبدو الفرديّة سوى جزء منصهر داخل هذا الكلّ الاجتماعي. ولا يشذّ الفنّ في هذا الأمر عن ذلك الاعتبار. فهيغل يَعدّ الفنّان شاهداً على زمانه وعالمه، وتنحصر وظيفته في إيقاظ التمثلات العامّة التي تنتجها الرّوح في سياق ظرفيتها التاريخيّة، بل إنّ الفنّ يختزن معالم الحضارة ليكون صوت المجتمع الذي يحفظ به موقعه في التاريخ.

ولعلّ اجتماعيّة الفنّ تتجلّى كأرقى ما يكون التجلّي في مهمّته النضاليّة ورسالته التي تدافع عن قضايا الشعوب؛ لأنّ الفنّان يجسّد في إبداعاته وآيات ابتكاره ذلك الوعي بالقيم الحقيقيّة التي ينشدها أفراد عصره. وفي الشعر الذي اقترنت مقاصده بقضايا وطنيّة واجتماعيّة دليل على ذلك. وفي السياق ذاته نبّه ماركس على أنّ الفنّ انعكاس لوعي طبقي يفترض الذود عن القضايا الأصيلة والمشكلات الحقيقيّة للطبقات المعدمة والفئات المهمّشة. وهكذا يبدو وكأنّ التجربة الفنيّة تنطلق من قضايا الواقع وأزماته لتنتهي إلى جعل الفنّان مجرّد رقم في معادلة، أو مجرّد فرد أتيحت له من الفرص ما لم يتسنّ لغيره والتزم بتحقيق الفكرة الجماعيّة.

إنّنا نعتقد أنّ توجيه الفنّ وجهة الذاتي المحض أو قصره على خدمة الواقع والالتزام بقضاياه يندرج ضمن مقاربة اختزاليّة ضيّقة الأفق. وهذا الاختزال من شأنه أن ينتهي إلى قراءة جوهرها تصارع الأضدّاد، وبذلك تتراجع التجربة الفنيّة عن أهدافها؛ لأنّنا بدل إمعان النظر في رهاناتها البعيدة نقصر النظر على التوقف عند تباين منطلقاتها بحيث يبتلع المجتمع ذاتيّة المبدع أو يتعالى المبدع على أصالة المرجع الحسّي الحياتي.

إنّه لا مناص من التنبيه على أنّ الإبداع الفنّي يستوجب توظيف كلّ المعطيات حتى يستوفي أغراضه. من ذلك إعادة النظر في الذاتيّة. فالفرد إن تشبّث باستقلاليته فإنّه يرتبط موضوعيّاً بمجتمعه ليستحضر ـ بوعي منه أو بلا وعي ـ قضايا مجتمعه وشؤون مرجعه الحياتي. والنزعة الذاتيّة لا تتوضّح إلّا من خلال الآخر الذي يُعدّ شريكاً للأنا حتى وإن كانت ذاتاً مبدعة. فالإبداع الفنّي كلٌّ تتعاضد فيه الذاتيّة مع الاجتماعيّة. والموضوع ليس معطى علميّاً في استقلاليّة كاملة عن الذات، بل إنّ قيمته الفنيّة لا تتجلّى إلّا متى تمّ النظر وفق منظور ذاتي لهذه المعطيات العينيّة والماديّة. وقد سبق لـ بول كلي أن بيّن أنّ الإبداع ميزة تشهد على قدرة الفنّان على خلقه لموضوعه وإنشائه للمعنى.

على أنّ هذه الحقيقة المزدوجة في قراءة الفنّ يجب ألّا توقعنا في الطوباويّة، بحيث نتغاضى عن حقيقة الجدل الذي يحرّك الذوق الفنّي، كما يجب أن نجنّب عالم الفنون الوقوع بشكل فجٍّ في حبائل الإيديولوجيا. وهل يسلم الفنّ من حبائلها؟

ربّما يصعب أن يتخطّى الفنّ حبائل الإيديولوجيا. لكنّ الثابت أنّ الفنّان الحقّ هو الذي يستطيع أن يكون ما يريد وما يحلم وما يتخيّل مهما كانت الإكراهات. فهناك، في مرافئ الحريّات، يمكن لمراكبه أن تبحر في لجج الإبداع.

2. في معاني الفنّ

أقام أفلاطون وأرسطو أساس الفنّ على مفهوم المحاكاة. ولئن انطلق أرسطو من التصوّر الأفلاطوني، فإنّه مال إلى التدقيق في المفاهيم، وبيّن أنّ الفنّ «تهيّؤ خلّاق يعاضده العقل»، وأنّه «محاكاة للطبيعة» بالمعنى الذي يؤسّس للانسجام بين مجال الفنّ ومجال الطبيعة وليس بمعنى الانفصال بينهما. وقد أخذ كانط فكرة الترابط بين الفنّ والطبيعة ليبني عليها مبدأ الغائيّة (finalité) حين جمع بين «الحكم الجمالي» و«الحكم الغائي»، ونبّه على أنّ الفنّ يكون جميلاً حين يضارع في مظاهره مظاهر الطبيعة، مثلما أنّ الطبيعة تكون جميلة إذا ماثلت في مظاهرها مظاهر الفنّ.

ومع هيغل انتقل مفهوم الفنّ من التصوّر القديم إلى تصوّر حديث نشأ عنه مفهوم الجماليّة (Esthétique). والجماليّة عند هيغل إنّما هي «فلسفة ما هو جميل». إنّها تتّصل بالجمال الفنّي لا بالجمال الطبيعي. وهكذا؛ إذ يفصل هيغل بين عالم الطبيعة وعالم الفنّ، فإنّه يغادر التصوّر الكانطي مثلما يغادر الرؤية الإغريقيّة.

إنّ التصوّرات السابقة لهيغل كلّها كانت ترفع من شأن الجمال الطبيعي، وهو ما نقده هيغل ورفضه لمّا أكّد أنّ «الجمال الفنّي أسمى من الجمال الطبيعي، لأنّ الجمال الفنّي نتاج الفكر»، والفكر ليس له إلّا أن يكون أجلّ من الطبيعة وأبعد عنها شأواً؛ ذلك أنّ الأثر الفنّي يتوافر على آيات العقل الإنساني المبدع ويتراءى من خلاله الروح المطلق. ولعلّ الأثر الفنّي يتجلّى فيه الوجود؛ لأنّ في هذا الأثر كشفاً للحقيقة دؤوباً، كما يقول هايدغر.

إنّ هذا الإصرار على تجاوز الطبيعي نحو الفنّي الجمالي عند هيغل هو التعبير الأرقى عن الإيمان بالحرّيّة؛ إنّه ذلك التحرّر من أسر الطبيعة، لا في مستوى التلقي البصري فحسب، بل في مستوى التمثل التخييلي كذلك، فما يعطي الفنّ كنهه ومعناه هو ذلك الخروج من بوتقة العالم المدرك نحو العالم المتخيّل.

ليس الفنّ مجرّد انعكاس للواقع كما في التصوّر الماركسي الذي أهمل الجانب الجمالي وألغى مفاعيل الذات. إنّ الفنّ، كما يبيّن ذلك هربرت ماركوز، ثورة على الواقع. ولكنّ هذا البُعد الثوري ليس تمرّداً مباشراً، وإنّما هو بالأحرى تمرّد جمالي، حتى إنّه عَدَّ الفنّ التجريدي أرقى أنواع الفنون تحرّراً وانعتاقاً.

وكان الفيلسوف شيلر يرى في الفنّ واسطة نحو تعليم الذات وتهذيبها حتى تبلغ مستوى الحرّيّة السياسيّة الأصيلة المطلقة، فضلاً عن أنّها تحرّر المرء من إسار الطبيعة وعقال الأعراف.

3 . الفنّ: من العبقريّة إلى الجنون أو التحرّر

إذا كان الفنّ رؤية وممارسة إبداعيّة سمتهما المهارة وأساسهما إنتاج الجمال ابتكاراً أو محاكاة، وكان إلى ذلك تجلّياً للعقل وانتصاراً للحقيقة وكشفاً لوجه الوجود، فأيّ صلة يمكنها أن تربطه بالجنون؟

«أنا مجنون...أجل أدري». ذاك ما قاله الشاعر العراقي أحمد مطر في إحدى قصائده ربطاً بين تجاوز العقل العام وقراءة الممكنات وفكّ شفرة المسكوت عنه. هو جنون العقلاء في زمن اللّامعقول، إن صحّ التعبير، أو جنون المبدع حين يستطيع أن يتجرّأ على المحظور بالشكل الجمالي الخلّاق.

بيد أنّ الجنون كما عرّفه الجرجاني هو «اختلال العقل بحيث يمنع جريان الأفعال والأقوال على نهج العقل إلّا نادراً»[1]. وهذا يعني أنّ المجنون نفسه قد يأتي من أفعال العقل ما تحار منه الأذهان. ومع ذلك، من الذي يمثل العقل؟ من يستطيع أن يُعلن نفسه ممثلاً لصوت العقل ويصم سواه باختلال العقل؟ ما معيار التعقل؟ المصلحة؟ وما الذي يجعل ما يأتيه «المجنون» مفسدة؟ ما الذي يضمن لي أنّ من أنعته بـ «مجنون» لا ينعتني بالصفة ذاتها في منطقه هو؟

نحن ندرك أنّ كلّ من يُوصَف بقدرات خارقة ومهارات استثنائيّة يُسمّى عبقريّاً. وكلمة «عبقر» -بحسب ما ذكر صاحب لسان العرب- «موضع بالبادية كثير الجنّ، يقال في المثل: كأنّهم جنّ عبقر». وإنّما استحضر العرب الجنّ حين استحضروا ما فاض عن عقولهم وخرق منطق العادات ومألوف المعرفة عندهم، فكان لشعرائهم الأفذاذ شياطين أو جانّ يوحون إليهم بمضمون أشعارهم الفاتنة ويهمسون لهم بخوارق القول. وهذا ما جعلهم يربطون بين الإبداع والسحر، «وإنّ من البيان لسحراً».

1. الجرجاني، أبو الحسن، التعريفات، الدار التونسيّة للنشر، 1971، ص 42.

ولعلّ من المهمّ التنبيه على أنّنا نتجاوز في هذه الورقة الرؤية العامّة للمجنون في القرون الوسطى وما كان يتعرّض له من نبذ وتعذيب وإقصاء، لنخلص إلى أنّ علم النفس، بدءاً من فرويد، قد بيّن أنّ الفنّان ذات فريدة استطاعت أن تنسج بساطاً تعبيريّاً أنيقاً مع العقل الباطن، وأن تمدّ جسور التواصل مع اللّاشعور الخاصّ، وبذلك آلت إلى أن توقد جذوة الحياة مع الطاقة النفسيّة المتوارية خلف حجاب الداخل الإنساني.

أن تكون فنّاناً هو أن تكون حرّاً، فمهما تنوّعت ضروب الفنّ وآياته يظلّ هذا التصوّر الجمالي والفلسفي قادراً على تخفيف الإنسان ممّا يشدّه ويحدّه. بالرقص تتحرّر من أسر الجسد، وبالموسيقا تتمرّد على عقال الصمت، وبالرسم تتجاوز قيد التلقي سلباً واستسلاماً، وبالشعر والسرد تثور في وجه المتداول اليومي وهمّ العقل.

وإذا كنّا تحدّثنا في القسم الأوّل من هذا العمل عن الفنّ بين التجربة الذاتيّة والتجربة الاجتماعيّة، وأكّدنا حضور البُعدين فيه، فإنّنا نؤكّد في هذا السياق غلبة الصبغة الذاتيّة في الفنّ، ولا سيّما خوارق الفنّ. فذاك ـ في تقديرنا ـ إنْ هو إلّا تفاعل الباطن مع موضوع الإبداع في المقام الأوّل. إنّه هذه القدرة المدهشة على استبطان الجمال وتفتّحه في أشكال تعبيريّة مختلفة. ولذلك لا نرى وجهاً لربط الفنّ بالفصام (Schizophrénie) إلّا من حيث يصبح الفصام محرّكاً لإدراك الأعماق واستشراف الأقاصي وتجاوز المألوف. فهناك بون شاسع بين الجنون المَرَضي والجنون الإبداعي؛ لأنّ هذا الضرب الثاني من الجنون إنّما يتميّز بخصوبة فائقة، إنْ في مستوى التعبير، وإنْ في مستوى العمق النفسي الدافق. وإذا كان لا بدّ من وصف العبقريّة بالجنون، فذاك يكون فقط من باب قياس الاستثناء على القاعدة أو محمولاً على قياس الخارق على العادة. ألا ترى فيما فعله مايكل أنجلو، وقد رسم أحسن لوحاته، وهي لوحة نشوء العالم، وهو معلّق بالحبال طيلة خمس سنوات، منتهى العبقريّة وقمّة الجنون؟

إنّ جنون الإبداع هو هذه الحالة التي تتمرّد فيها العبقريّة بعجائبيتها على النظم الاجتماعيّة بتكراريّتها؛ إنّه تمرّد الذات المنفلتة من منطق الجماعة. فحين يطرق جنون الإبداع أبواب المكبوتات الفرديّة والجماعيّة يصبح خطراً... يصبح جنوناً. ولأنّ العقل الفرديّ نفسه قد لا يتحمّل جنون الذات، فإنّ مجانين الإبداع ربّما حملوا أنفسهم على الانتحار، كما فعل أرنست همنغواي وكما فعلت الكاتبة الإنجليزيّة فرجينيا وولف. وقد تضع متاريس السلطة والتسلّط حدّاً لجنون الفنّ، وتجربة ناجي العلي في الكاريكاتور ليست ببعيدة.

هل نحتاج إلى التذكير بأنّ هذا السفر في خضم المغامرة المجنونة للإبداع هو، بوجه ما، التعبير الأرقى عن الحريّة؟ ألم يختر الشعراء الصعاليك أن يسيحوا في فيافي الموت، وفضّلوا تجربة الخطر على الرضوخ لقوانين القبيلة وأعراف الجماعة، فأبدعوا حيث قالوا وخلّدوا بشعرهم بطولات النفس الأبيّة التي تستعصي على التدجين؟ وما أبلغ الشنفرى حين قال:

وأستفّ ترب الأرض كي لا يرى له عليّ من الفضل امرؤ متفضّل

أن تكون فنّاناً هو أن تكون حرّاً، فمهما تنوّعت ضروب الفنّ وآياته، يظلّ هذا التصوّر الجمالي والفلسفي قادراً على تخفيف الإنسان ممّا يشدّه ويحدّه. بالرقص تتحرّر من أسر الجسد، وبالموسيقا تتمرّد على عقال الصمت، وبالرسم تتجاوز قيد التلقي سلباً واستسلاماً، وبالشعر والسرد تثور في وجه المتداول اليومي وهمّ العقل.

الفنّ تمرّد على السلطة وعلى المؤسّسات بمختلف أشكالها، السياسيّة والدينيّة والاجتماعيّة، وكلّ أنماط الثقافة المفروضة.

كان القرآن الكريم قد أعطى موقفاً سلبيّاً أخلاقيّاً من الشعراء؛ لأنّهم «يتبعهم الغاوون»، و«يقولون ما لا يفعلون»؛ ذلك أنّ الشعراء

لطالما كان لهم شياطين يوحون إليهم بعجائب القول وفنون الخلق البلاغي. وإنّما كان هذا الموقف تسفيهاً للكذب في معناه الأخلاقي. لكنّ الفنّ يرى أنّ «أصدق الشعر أكذبه» تثميناً للمبالغة الفنيّة الجماليّة. وهكذا نرى أنّ الرؤية الدينيّة للعالم لا تتطابق في كثير من الأحيان مع الرؤية الفنيّة للعالم؛ لأنّ الأولى ديدنها التسليم والاتّباع، والثانية ديدنها التمرّد والإبداع.

الفنّ هو ذلك العاشق الذي يتجاوز العسس والحرس من أجل أن يلاقي حبيبته. الفنّ هو كسر الضوابط المكبّلة للانطلاق والمغامرة. هو لقاء الحبيبة الخالدة: الحرّيّة.

على سبيل الخاتمة

ما معنى أن يكون الفنّ إنسانيّاً؟ إنّه يعني أن يستوعب عقلنا وجنوننا. إنّه يعني أن نجد فيه ذواتنا في حالاتها المختلفة والمتناقضة. إنّه يعني أن نتمثل جنوننا وعبقريتنا ونحتفل بقدرتنا على أن نسلك مسلكاً مختلفاً نكسر به مألوف المدركات الحسيّة والعقليّة. متى صار الجنون ممكناً من ممكنات الحياة وعانق الإبداع تخوم المستحيل، يمكن أن نرى الفنّ سبيلاً من سبل الخلاص.

إنّ الحرّيّة، شأنها شأن الفنّ والجنون، ليس لها أن ترسو عند ميناء التعريف الأوحد. تبقى الحرّيّة نبراس جنون العظمة للذات التيّاهة بأن تكون ما تريد. إبليس المتمرّد على الإرادة الإلهيّة. تبقى الحرّيّة ومعها الفنّ ـ كما يقول لونجيلوس ـ ذلك الفضاء الإبداعي الذي يعلو بروح العظماء من الآدميين.

ليست الحرّيّة في الفنّ في أن أرسم ما أريد أو أنشئ معرضاً للوحاتي متى أريد أو أنسج سيمفونيّة كيفما شئت، إنّها أن أكون أناي المبدعة أنّى شئت، وأن أكون إلهَ ذاتي في عالم الجمال.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

كتاب مترجم

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

ثورة السيرة والأسلوب في الفنّ

بنيونس عميروش*

يدلّنا تاريخ الفنّ على عدد من المنعطفات التي سجلّت مناداة الفنّان بهوامش حرّيته والتأكيد على أهميّة «مهنته» باعتباره مبدعاً وصاحب تأليف حرٍّ جدير بتوقيعه الخاص، بعد أن طال وضعه في عداد باقي الحرف اليدويّة، بحيث يضع صنعته رهن إشارة البلاط والكنيسة التي وضعته تحت تأطيرها الأسلوبي الذي ينحصر بين الرسم الأيقوني والتصوير الكلاسيكي الموصول بقواعد محدّدة لا يحقّ له تجاوزها، من حيث المعالجة التصويريّة والحجْمِيَّة، ومن حيث الموضوع والمادّة والتقنية. إنّه الذوق الجمالي العام الذي ساد في العهد القروسطي وظلّ موسوماً بارتباطه العضوي بالنصّ الديني؛ حيث بات الفنّ يخدم التبشير لنشر تعاليم المسيحيّة والدفع للإيمان بها وفق شروط فنيّة ثابتة في الشكل وفي المضمون، ما جعل الفنان رهينة لأصول الدين، ما دامت السلطة الدينيّة هي نفسها السلطة السياسيّة المُمَثِّلَة لدور الوسيط بين الفنّ والشعب.

لعلّ من بين هذه المنعطفات الأولى والمؤثرة والسائرة في توطيد التوقيع الخاص للمصوّر (Le peintre) والنحّات تلك التي سجّلها المصور الفرنسي جاك لويس دافيد (Jaques - louis David) (1748–1825) الذي درس الفنّ في الأكاديميّة الملكيّة، وعُرِف بدعمه الكبير للثورة الفرنسيّة. وقد هضم قوانين الكلاسيكيّة ودفع بها إلى مزيد من التجويد والتبسيط بعد عودته من إيطاليا التي مكث فيها ستّ سنوات، ليعتنق مبادئ الكلاسيكيّة الجديدة (Néoclassicisme). واستناداً إلى الأسطورة الدائرة حول لوشياس جونيوس بروتس حين كان بريتوراً لجمهوريّة روما الفتيّة (509 ق.م) (الذي حكم على أبنائه بالإعدام لتآمرهم على إعادة الملوك إلى عرش روما)، أنجز دافيد لوحته إبّان إقامته بروما في 1789 تحت عنوان «بروتس عائداً من الحكم بالموت على أبنائه»، غير أنّها قوبلت بالرفض أثناء عرضها على الأكاديميّة في باريس، إلى حين عرضها أخيراً بعد ضغوط احتجاج جمهور الفنّ، لتُضاعِف حرارة العصر الثوريّة، وتجعل من دافيد البطل الراديكالي للوسط الفنّي بباريس التي رأت في لوحاته ثورة مزدوجة على الروكوكو[1] الأرستقراطي وعلى الطغيان الملكي. انْتُخب دافيد أثناء الثورة في المؤتمر الوطني ليصوّت بالإيجاب على إعدام الملك لويس السادس عشر في كانون الثاني/ يناير 1793، وصوّر عدداً من اللوحات المتماهية مع أحداث الثورة، مثل «قسم القتال، 1784»، و«قسم كرة التنس، 1792»، وخَلَّد شهداء الثورة من خلال لوحتَيْن: «وفاة مارا (جان – بول)» و«آخر لحظات لبوليتييه» (مقتل عضو من نوّاب المؤتمر صوّت بالموافقة مثل دافيد، وتمّ عرض جثمانه على الجماهير شهيداً جمهوريّاً). ظلّ دافيد متحمّساً لنابليون الذي رأى فيه ابن الثورة، ومجّده في الكثير من لوحاته، منذ أن تقلّد زمام السلطة بتأسيسه حكومة القناصل، إلى أن نصّب نفسه رئيساً للإمبراطوريّة الفرنسيّة الأولى، ويُعَيِّن دافيد مصوّراً للبلاط الإمبراطوري[2].

---

* تشكيلي وناقد فنّي من المغرب.

1. الروكوكو (Le Rococo) تسمية مشتقة من كلمة Rocaille بالفرنسيّة، وتعني المحارة غير المنتظمة ذات الخطوط المنحنية التي استُمدّت منها أشكال الزخارف في تلك الفترة. الروكوكو طراز فنّي ساد في أوربا، في ألمانيا وفرنسا خاصّة، خلال القرن الثامن عشر امتداداً للباروك، فيما تعود أصوله إلى الكلاسيكيّة، ويمسّ الزخرفة في العمارة والديكور الداخلي والخارجي، كما يمسّ الأثاث والتصوير والنحت، وهو طراز مدني يعكس حالة الرخاء والرفاهية كما هي مجسّدة في قصور الأمراء والنبلاء. واختفى الروكوكو من فرنسا بوجه خاصّ بعد قيام الثورة الفرنسيّة في 1789.

2. دافيد، جاك لوي، المعرفة، https://www.marefa.org

في المقابل، نقف عند نموذج الإسباني فرانشيسكو غويا (Francisco de Goya) (1746– 1828) الذي رحل من قريته ساراغوسا مشياً على الأقدام في اتجاه مدريد، على أمل أن يصبح مصوّر البلاط الملكي الأوّل. ما دفعه إلى أن يتزوّج في القصر بجوزينا بايو شقيقة فرانشيسكو بايو أحد مصوّري البلاط. وبتكليف من هذا الأخير، أنجز غويا أكثر من ستّين تصميماً في مشاغل السجّاد الملكي، ثمّ سافر إلى إيطاليا لفترة قصيرة. وقد أضحى عضواً في الأكاديميّة، ولم يكن تجاوز الأربعين، وبعدها مديراً لها، كما صار مصوّر البلاط الملكي الأوّل. موازاة مع هذه الخطوات الثابتة في الصعود الطبقي، عرفت سيرة حياته منعرجات صعبة، إذ أصيب بشلل نصفي أدّى به إلى فقدان حاسّة السمع في 1793، ولم يعش من أبنائه العشرة إلّا كزافييه، وتوفيت زوجه في 1812. كان لزيارته إلى إيطاليا تأثير على رسومه الدينيّة، كما اتّضح ذلك على جدران كنيسة القدّيس أنطونيو، إذ رسم القدّيس وسط الشعب، حيث أدرك مدى انحدار الكنيسة في بلاده وانعكاسه على الحياة البائسة للشعب واستلاب حرّيته، حقيقةَ عذابٍ عاينها عن قرب، فيما لامس الحجج الواهية لمصادرة لوحاته. ومن ثمّة، ظهرت معالم تمرّده على التعاليم التصويريّة للكنيسة في الكثير من الأعمال، كالتي خصّها لدوقة ألبا الثالثة عشرة ماريا دل بيلار كاتيانا التي عاش معها قصّة حبٍّ، والمُسمّاة «مايا العارية»، فهذه اللوحة الموسومة بالعري «ليست من وحي حبّه لدوقة ألبا فقط، وإنّما هي من وحي حركة الفنّ الثوري في عصره، ونتيجة من نتائج ثورته على التقاليد التي فرضتها الكنيسة في العصور الوسطى»[3]. هكذا سيتحوّل غويا من مصوّر البلاط الأوّل إلى عدوّ الملك الأوّل، ما يترجم علاقة الفنّان بالسلطة وقدرته على تجاوزها قراراً للاصطفاف مع الشعب والعمل على تحقيق أحلامه. كما تحوّل من رئيس الأكاديميّة الساهر والمشرف على تطبيق قوانينها، إلى الثائر الأوّل على قواعدها الأكاديميّة التي صارت تقف حاجزاً أمام حرّيته الإبداعيّة وطاقة موضوعاته التي يريدها اشتقاقاً لنوازعه الذاتيّة والمتبادلة مع نبض الشعب وبيئته.

يدلنا تاريخ الفن على العديد من المنعطفات التي سجلت مناداة الفنان بهوامش حريته والتأكيد على أهمية «مهنته» باعتباره مبدعاً وصاحب تأليف حر ، بعد أن طال وضعه في عداد باقي الحرف اليدوية، بحيث يضع صنعته رهن إشارة البلاط والكنيسة التي وضعته تحت تأطيرها الأسلوبي الذي ينحصر بين الرسم الأيقوني والتصوير الكلاسيكي الموصول بقواعد محددة لا يحق تجاوزها.

في زخم هذه الهواجس، بلغ تأثير حرب التحرير الشعبيّة ضدّ غزو نابليون (اندلعت في 2 أيار/ مايو 1808) مداه على احتداد تبدّل نظرة غويا وأسلوبه ومواقفه أيضاً، وهي الحرب التي امتدّت ستّ سنوات، عَبَّر فيها عن إعدام ثلاثة وأربعين ثائراً ليلة 3 أيار/مايو، من خلال لوحته التي أكملها في 1814والمعروفة بعنوانَي: «الثالث من مايو»، و«الإعدام رمياً بالرصاص» في مونكلوا أحد الميادين الإسبانيّة التي شهدت قسوة احتلال نابليون للبلاد بقوّة فرنسيّة من مئة ألف جندي، الشيء الذي أدّى إلى الخروج الثائر للشعب الإسباني. في هذه اللوحة التاريخيّة المعروضة في متحف ديل برادو في مدريد، خلَّد غويا روح المقاومين الإسبان ضدّ الاحتلال الفرنسي، كما عبّر عن انتصار وطنه ومقاومته في حرب الاستقلال، من خلال ملامسة الوجدان الإنساني في قالب مشهدي درامي قوي ومؤثر للغاية. كما خصّ أحداث 3 أيار/ مايو 1808 بثلاث لوحات أخرى، تأتي في مقدّمتها «عدوان المماليك» المتعلقة بتوصيف قتل المماليك المرسلين من لدن الإسبان جراء قمع نابليون والعدوان الإسباني الفرنسي في ساحة المدينة، وتُعدّ اللوحتان من أكبر آثار غويا التي تدخل في إطار ذكرى عصيان أيار/ مايو 1808 [4].

3. فريد، سمير، «ثلاثة أفلام عن حياة غويا»، فنون عربيّة، ع 7، المجلد الثاني، السنة الثانية، 1982، دار واسط للنشر- المملكة المتحدة، لندن، ص 60.

4. ويكيبيديا، الثالث من مايو (لوحة) https://ar.wikipedia.org/wiki/

المخرج السينمائي الألماني كونراد فولف (السوفييتي الألماني المنتمي إلى «المشهديّة الفكريّة») أنجز فيلمه «غويا: الطريق الشاقّ إلى المعرفة»[5] عن الرواية التي تحمل العنوان نفسه للكاتب الألماني الشهير ليون فاختفانجر، والتي تُعدّ من روائع الأدب الألماني المعاصر؛ إذ تعكس بجلاء مسؤوليّة الفنّان تجاه شعبه وعصره. في هذا الصدد يقول كونراد فولف: «لقد رأيت في الرواية موقف غويا من الفنّ ذي الفعاليّة السياسيّة، ومحاولته إدراك الطريق الوعر الدامي أحياناً الذي يجب أن يجتازه الفنّان من أجل أن يشعر بقوّته، ويبدأ في النضال من أجل حرّيته»، مضيفاً أنّ «إبداع غويا جزء من الجانب المشرق لتاريخ إسبانيا حين كانت تستيقظ من سبات العصور الوسطى. إنّه لم يكن يدرك دائماً إلى أيّ نتائج سوف يصل به إبداعه. كانت سلسلة (أهواء) حواراً بينه وبين نفسه، مفكّرة غير معدّة للآخرين، ولكنّها أثارت حقد الرجعيّة، وهزّت المجتمع الإسباني هزّاً»[6]. وبعد انتكاس الثورة، رحل غويا إلى فرنسا، حيث توفي في 1928، تاركاً أكثر من خمسمئة لوحة زيتيّة وثمانين قطعة حفر وألف رسم[7].

ظلّت لوحة «الثالث من مايو» مثار استلهام العديد من الفنّانين، لتأخذ طبيعة تعبيريّة مغايرة مع الفنّان الإسباني بيكاسو أعاد بناءها بطريقته التكعيبيّة، التي يسود فيها الشكل والتخطيط بتشخيصيّة رامزة. في حين، سوف ينجز بابلو بيكاسو (1881– 1973) بدوره أهمّ الأعمال المتعلقة بمأساة الحرب في الفنّ الحديث، ويتعلق الأمر بلوحته الجداريّة «غرنيكا» (Guernica) التي تحمل اسم المدينة الواقعة في شمال إسبانيا ضمن إقليم الباسك. وهي اللوحة المستوحاة من قصف غرنيكا من قبل طائرات حربيّة ألمانيّة وإيطاليّة موالية لقوات القوميين الإسبان بزعامة فرانكو؛ إذ تمّ قصف المدينة على امتداد ثلاث ساعات في 26 نيسان/ أبريل 1937، للترويع خلال الحرب الأهليّة الإسبانيّة، ما أسفر عن مئات القتلى. أنجز بيكاسو اللوحة الجداريّة (صباغة زيتيّة بالأبيض والأسود مع أزرق داكن، 780 سم/ 350 سم) بتكليف من الجمهوريّة الإسبانيّة الثانية (1931– 1939) لعرضها بالجناح الإسباني ضمن المعرض الدولي للتقنيات والفنون في الحياة المعاصرة الذي نُظّم في باريس سنة 1937، تاريخ إنجاز «غرنيكا»، التي أرادها بيكاسو معلمة تاريخيّة تؤكّد الديمومة التذكاريّة لبشاعة القتل والدمار، فيما جعلها رمزاً لنبذ الحرب وتجسيداً للسلام والحريّة. بعد نهاية معرض باريس، ستطوف «غرنيكا» عدداً من العواصم العالميّة لتوجيه الأنظار إلى قضيّة الحرب الأهليّة الإسبانيّة، وتتوسّع شهرتها باعتبارها منجزاً إبداعيّاً من أكبر المنجزات التشكيليّة المعاصرة التي تحمل توقيع بيكاسو، أبرز الفنانين المنبعثين من ينابيع اليقظة والتحرّر، التحرّر التعبيري الذي انبثق بالتدريج من صميم ثورات فنيّة سابقة. فقبل أن يصنع بيكاسو التكعيبيّة (Cubisme)، برفقة مُجايِلِه الفرنسي جورج براك (1882– 1963)، كان للانطباعيّة الدور الحاسم في تفتيت هيكل الرسم(Dessin) كما أبقته الواقعيّة سليلة التشخيص الأكاديمي، فأتت التكعيبيّة مركّزة على الخطّ وتكسير الشكل في مقابل الانطباعيّة التي ركّزت على اللون وتمثّلات الضوء.

كان للثورة الفرنسيّة (1789– 1799) الأثر البالغ على أوربّا والعالم الغربي عامّة؛ إذ أسفرت عن إقرار جملة من الحقوق والحريّات للطبقتَيْن العاملة والمتوسّطة نتيجة تحالف الطبقة البرجوازيّة وطبقة العمال تحت شعار: حريّة، مساواة، إخاء. كما وضعت حدّاً للملكيّة واستبدالها بالجمهوريّة، فيما ألغت نظام الإقطاع وتبنّت مبادئ ليبراليّة وراديكاليّة، طبعت مسار التاريخ الحديث بشكل ملحوظ؛ إذ مهّدت لصعود الجمهوريّات والديمقراطيّات. هكذا بزغ العصر الحديث في ضوء الثورة الفرنسيّة التي طبعت القرن التاسع عشر بمدٍّ

5. «غويا: الطريق الشاق إلى المعرفة» هو الفيلم الطويل التاسع لكونراد فولف الذي ولد في 1918 وهاجر إلى الاتحاد السوفييتي بعد وصول النازيين إلى الحكم في 1933، وتوفي في 1982. كتب سيناريو الفيلم مع أنجل فاجينشيتاين، وبدأ تصويره في 1969 في الاتحاد السوفييتي ويوغسلافيا وبلغاريا، في ستوديو لينفيلم بلينغراد وستوديو ديفا ببرلين، ضمن إنتاج كبير يستخدم الديكورات الهائلة والملابس الفاخرة لتعميق الواقع التاريخي، وعرض لأوّل مرّة في مهرجان موسكو عام 1971. وفضلاً عن فيلم كونراد، كانت حياة الفنّان فراشيسكو غويا موضوعاً لفيلمَيْن آخرَين من فئة الأفلام السينمائيّة الروائيّة الطويلة: الفيلم الأمريكي «مايا العارية» من إخراج هنري كوستر عام 1959، والفيلم الإسباني «غويا» من إخراج نينو كوفيدو عام 1971 (نقلاً عن سمير فريد، مرجع مذكور).

6. فريد، سمير، Op-cit، ص 60.

7- Ibid. P 58.

تنويري مسّ الفكر والثقافة، لتتوالى الأنظمة السياسيّة في تجاوب مع الثورات الفنيّة ضمن إرساء المزيد من سبل الدفع بالبلاد في اتجاه الديمقراطيّة، وضمان الأجواء المحفزة للفنون كي تحتضن صور زمانها الموصول بالتحوّلات المجتمعيّة. ومن ثمّة، فتحت الرومانسيّة والواقعيّة مسالك حيويّة في التعبير، غير أنّ الحسم ظلّ متروكاً للانطباعيّة في تحرير التصوير (La peinture) (وباقي الأجناس التشكيليّة) من المُواضَعات الموروثة من النهضة والعصر الكلاسيكي، وتحويله إلى الحداثة بشكل نهائي.

إذاً، مع الانطباعيّة نحن إزاء ثورة فنيّة من حيث تحرير النظرة والأسلوب، موقفاً إبداعياً لدى شبابها الفنّانين الذين أصرّوا على إقامة معرضهم الموسوم بـ «صالون المرفوضين» عام 1974 في باريس، بعدما سئموا من رؤية لوحاتهم مرفوضة من قبل لجنة تحكيم المعرض الرسمي. فعلى هامش هذا الأخير، تمّت إقامة صالون الانطباعيين المستقل، وقد ضمّ أعمال كلٍّ من بول سيزان (Paul Cézanne) (1839– 1906)، وإدغار ديغا (Edgar Degas) (1834– 1917)، وموريس لويس مونوت (Maurice Luis Monnot)(1869– 1937)، وبيرث موريسوت (Barthe Morisot)(1841– 1895)، وكامي بيسارو (Camille Pissaro) (1830– 1903)، وأوغست رنوار (Auguste Renoir)(1841– 1919)، وألفريد سيسلي (Alfred Sisley)(1839– 1899). شكّلت هذه التظاهرة الأولى صدى الصدمة التي دفعت ناقداً لاستعمال عبارة «انطباعي» للتبخيس والسخرية من لوحة مونيه المسمّاة «انطباع شروق الشمس» (Impression soleil levant)، فكان أن سميّت الحركة بـ «الانطباعيّة» (Impressionnisme).

شكّلت هذه الملحمة رواية الفتوحات، فيما حوّلت الرؤية إلى موضوعات حديثة تمسّ الطبيعة والريف والضفاف والمجال الحضري تحت الشمس، بالخروج من عتمة المراسم إلى الفضاء المفتوح، حيث ضوء النهار وتبدّلاته هو ما يمنح حقيقة اللون في علاقته بالنور، وخاصّة أن الانطباعيّين قد لجؤوا إلى العجائن الصباغيّة الجديدة المتطوّرة كيميائيّاً، فاستبدلت بالخلطات التقليديّة الباهتة للأصفر والأزرق أصباغ اصطناعيّة خضراء لامعة (كالأخضر الفيروزي والأخضر الزمرّدي). بينما حمَّلوا معالجاتهم التشكيليّة تصوّرات مستوحاة من النظريّات العلميّة والتطبيقات الفيزيائيّة ليوجين شيفرول وأوغْدن رود، باعتماد المزج البصري، فبمجاورة الأحمر والأزرق يتمّ المزج في العين لتبصر البنفسجي دون الحاجة إلى خلط لونَيْن أساسيَّيْن للحصول على آخر ثانوي ومُكَمِّل، ولم يعد الأسود المبثوث في خطوط سميكة غياباً للّون كما في النموذج التقليدي، بل مادّة ملوّنة في حدّ ذاتها، إلى حدّ خلق النور من الأسود كما لدى مانيه.

في بداية القرن العشرين التي عاشت امتدادات الانطباعيّة، تصاعدت الفورة النظريّة والفنيّة، لتظهر تطلّعات جديدة كحركة مجموعة نابي (Les nabis) والرمزيّة (Symbolisme) والوحشيّة (Fauvisme)، فتمحورت بحوثها حول اللون آليّةً لاستكشاف الأحاسيس وعمق التعبير، كما اتّضح ذلك مع فينسان فان غوغ الذي برع في تصعيد القوّة الرمزيّة والتعبيريّة للّون. ومن ثمّ، أدّت الانطباعيّة دوراً ريادياً في توطيد مناهج مبتكرة لتشقّ في ظلّها مختلف التجارب الشخصيّة، لتتطوّر المسارات والتساؤلات الخاصّة بكلّ فنان، وبذلك فتحت أفق البحث والحرّيّة في الصياغة والأسلوب، فيما أرست الأرضيّة المنيعة التي عبّدت الطريق أمام انبثاق باقي الاتجاهات الحديثة في القرن العشرين.

لون الحريّة

إدريس كثير*

الفنان الروسي كيندينسكي

من بين الألوان المعبّرة بعمق وصفاء عن الحريّة اللون الأزرق؛ فهو يرمز إلى السماء والهواء والريح واللّازورد. الأزرق اللّازوردي طيبة السماء وهو لون العمق والفضاء. بريق السماء شفق وغروب السماء غسق يلفّ كلّ ما يمكننا معرفته عن اللون. «السماء هي القياس». (هايدغر) قياس رحابة الحريّة. وهو الجنّة والبحار مثلها مثل الماء ينظّف البصر ويغذي الروح ويثلج الصدر. إنّه لون لا نهائي ولا محدود، لون الخلود والحكمة الإلهيّة، والشفافيّة والخيال والحقيقة اللدنيّة. لون هادئ روحي منصف سلمي يدعو إلى الهروب والحلم. إنّه لون الثقافة والفكر والإبداع والإخلاص. الأزرق يوحي بالبرودة ويرسم ظلّ من يبتعد. وحين ينغلق على ذاته يتحوّل إلى سكون واطمئنان. عمق الأزرق ينثر الحزن جواره ويعمّم النعي حواليه.

ثيمة الأزرق تسمح لنا، بحسب غاستون باشلار، تقسيم الشعراء إلى أربع طبقات:

- أولئك الذين يرون في زرقة السماء الثابتة سائلاً مراقاً حرّكته الغيوم.
- أولئك الذين يرون السماء الزرقاء لهيباً عارماً. أزرق ساخناً.
- أولئك الذين يرونه أزرق ملتحماً، كقبة مصبوغة «اللّازورد المتين».
- أولئك الذين يشاركون الطبيعة الفضائيّة للأزرق السماوي.

بطبيعة الحال هناك من يرون «أزرق السماء» مفهوماً وليس صورة أوليّة، مثلاً موسي كان يَعدّه لوناً بليداً. الأزرق لم يؤخذ كلون فضائي لدى الشعراء إلّا نادراً . لذا تمّ تجسيده في الغالب ليأخذ شكلاً أدبيّاً.

كلمة الأزرق تشير أكثر ممّا تبين. وهي مختلفة عند الفنّان التشكيلي عنه عند الشاعر. هذا الأخير يحتاج إلى الاستعارة، ولا يحتاج إلى إدراج اللون أمام أعيننا قدر احتياجه إلى جعلنا نحلم باللون. الأزرق لا يجسّد، لأنّه مثل نوبة نفس هو «اللّازوردي» أكثر

* أكاديمي من المغرب.

من بين الألوان المعبّرة بعمق وصفاء عن الحريّة اللون الأزرق. فهو يرمز إلى السماء والهواء والريح واللّازورد. الأزرق اللّازوردي طيبة السماء وهو لون العمق والفضاء. بريق السماء شفق وغروب السماء غسق يلفّ كلّ ما يمكننا معرفته عن اللون. «السماء هي القياس» ، قياس رحابة الحريّة.

الفنان الألماني بول كلى

الفنان الألماني بول كلى

قوّة، إذا نظرنا إليه ملياً يبهرنا... يوخزنا... يعمينا... ويغدو فضائيّاً عندما نحلم به كلون في قمّة علوّه، خفيفاً هادئاً. هذا الأزرق السماوي الحرّ هو اندماج الكائن الحالم بفضاء عذب لا نهاية له ولا شكل. رغم نزق العصافير التي تخدش صفاء هذا الأزرق (مالارمي)، وألم المريض الذي يشرب من عذوبة الأزرق وصفائه وشبابه (زولا)، لا شيء يشوش على السماء الزرقاء، على الحريّة. حتى اعتبارات كولريدج التي رأت في السماء قبة شبيهة بالكأس المقلوب. فهي في العمق إحساس بالدفء أكثر منها وصفاً لشيء محسوس سماوي في فروقاته الزرقاء. وأخيراً نعتقد أننا نرى أزرق السماء لكن فجأة هو الذي يرانا.

حينما نتساءل: ما اللون الأزرق؟ يجيبنا كلوديل: «الأزرق هو الظلمة وقد أصبحت نوراً»، ثمّ بعد ذلك تحوّلت إلى «فجر دائم». الأزرق، بحسب هولدرلين، هو الأثير باعتباره روحاً للعالم، وريحاً مقدّسة، ورمزاً للحريّة والشفافيّة. كما يكون تقريب الأزرق من السراب، في هذا الأخير تجتمع كلّ ألوان الطيف ويطغى عليها اللون الأزرق. اللّازوردي يقدّم لنا القانون الأساسي للسلّم الكروماتي. الأزرق قريب من ألحان الناي والكمان والقاسم المشترك بين اللون واللحن، هو الدائرة الكروماتيّة.

من الأزرق انبثق العديد من الآلهة: أوزريس، كريشنا، بودا، المشتري، زيوس...هيبتهم تنبع من أقدامهم الواطئة للّازوردي... فهو أيضاً الوشاح الذي يدثر الجانب الآخر غير المعروف من ألوهيتهم.

إنّها «الخرقة» الصوفيّة الشهيرة أو وشاح مريم العذراء أو قبّة السماء الحارسة بزرقتها للعديد من قبب المساجد الزرقاء...كمحّان القريبة من مدينة قيرمان في حلب، ومعبد الصوفي نعمة الله والي المغطى بالأزرق المفتوح، وضريح خوجة أحمد يسوي التركستاني في كزاخستان بقبته الزرقاء الشامخة، وضريح مولانا جلال الدين الرومي في قونيا التركيّة، ومدرسة شيردور في سمرقند. كلّ هذه الأماكن الصوفيّة تسترها خرقة ربّانيّة تدعى «خرقة الصوفيّة» و«تسمّى المرقعة» أو «الدلق» وفيها الدلق المرقع والملمع والأزرق، إنّها حريّة الصوفي في تصوّفه بها يجوب فضاءات الأزرق الربّاني. لقد بات الأزرق هو اللون المفضل لدى المتصوّفة. فهو محايد بين الأسود (الأزرق الغامق) وبين الأبيض (الأزرق الفاتح).

كيندينسكي (1866/ 1944) «الأزرق يجذب الإنسان نحو الحريّة كلانهائي»:

بحسب هذا الأخير، الروحانيّة تشبه المثلث؛ قاعدته للرعاع وعامّة الناس ووسطه للنخبة. أمّا قمّته فللمؤلهين الذين حباهم الله قدرة تجاوز العالمين: عالم الأزرق الغامق (الحزن) والأزرق الفاتح (الفرح)، وأوصلهم إلى الدرجات العليا للصفاء. المثلث رمز للصعود والتسامي والحريّة. به يصل الأصفياء إلى العظيم المهيب. قمّة هذا المثلث لونها أزرق قاعدته بنفسجيّة. يمكن وصفه «بالهرم الروحي» روحانيته تسكنها ضرورة باطنية، عادة ما تتجلى في فضيلة «الصدق» والحريّة. وهي قوّة يقظة تنبؤيّة ورؤية فنيّة تنفذ إلى باطن النفس وتخلخلها. «قيمة الفن إذاً لا تتحدّد في بُعدها الاستيطيقي فقط بقدر ما تبدو في ما تحدثه من هزّات داخل الروح».

تتأسّس روحانيّة الحريّة الفنيّة لدى كيندينسكي على نظريتين: الأولى نظريّة الأشكال، والثانية نظريّة الألوان. المنطق المتحكّم في هذه الأخيرة هو «الانسجام»؛ ذلك أنّ الألوان فيها الباردة الحارّة والغامقة المفتوحة... تفاعلها وتمازجها هو ما يحدّد زمان وفضاء الصباغة. تفاعل الحارّ مع البارد يمنحنا اللون الأصفر أو الأزرق. الأوّل يقرّب المشاهد المتأمّل والثاني يبعده. هكذا يستقرّ البُعد المكاني للصباغة. أمّا التفاعل الغامق مع المفتوح الواضح، فيمنحنا بعدها الزماني... الأبيض يوفر كلّ الإمكانات، فهو صمت قبل الولادة، أمّا الأسود الغامق فيغلقها، وهو صمت بعد الموت. الانسجام المتحصّل من هذه التفاعلات يسمّيه كيندينسكي: «الانسجام الكروموغوني» (تكوّن الألوان).

أمّا نظريّة الأشكال، فهي نظريّة تجريديّة فنيّة. مبتدأها هو النقطة والخطّ في المقام المحايث. ثمّ تشكيل الأشكال (المورفوغونيا) وتناسب العناصر فيما بينها، وأخيراً التقويم الداخلي. الشكل الأوّل هو النقطة ومنها تتكوّن كلّ الأشكال. حينما تخرج النقطة من حدودها يكون الخط. بأشكاله تتولد المصنفات الأخرى كالمثلث والمربّع والدائرة... تحليل هذه الأشكال يعتمد على لحظتين منهجيتين: الأولى هي البناء والوقوف على قوانينه ومنطقه، وهذا من مجال علم الفن. أمّا الثانية، فهي التركيب والتناسب، وهو: «توليف داخلي للعناصر المختلفة وللبناء الفنّي في تناغم مع الهدف»، وهذا من مجال فلسفة الفن. هنا في هذا التأليف توجد «نقطة الارتكاز التي تعضد تطابق الفنّ مع القوانين والتطوّر الإنساني». في هذا التقويم الداخلي ينتصب شامخاً «مكان الاعتدال ومحلّ القلب وفضاء النبوءة حيث يتلاحم الإنساني بالإلهي والنهائي باللّانهائي»، وتغدو الحريّة مطمحاً مهيباً. البناء الفنّي «مجال لذاته تحكمه قوانينه الخاصّة»، لكنّ هناك شيئاً آخر غير قوانين البناء الفنّي ألا وهو حركة التركيب التي يقول عنها كيندينسكي: «هذه الكلمة (التركيب) تؤثر فيّ كما تؤثر الصلاة». هذا هو التأثير الروحي الذي يطلق عليه الفنان اسم «وحي الروح الثالث».

إذا تجاوزنا التأثير المسيحي والتيوفلسفي المؤثر في الرؤية الفنيّة لكيندينسكي (وخاصّة المسيحيّة الأرثوذكسيّة في نصوصها المدعاة «فيلوكاليا الآباء المعتدلين»)، فسوف نعثر على البُعد الروحي مجسّداً في قوّة «القانون الباطني» أو قوّة «صلاة القلب».

«على الفنّان أن يمتلك شيئاً ليقوله؛ ذلك أنّ مهمّته لا تنحصر في إتقان الشكل وإنّما في إخضاعه لمحتوى ما». «لأنّ جوهر الصباغة هو الإمساك بالطبيعة الداخليّة للأشياء، بمكمن القانون الداخلي في الصورة أو الشكل أو اللون وما إليها. بعيداً عن الموضوع/ الشيء،

الفنّ والحرّيّة

الفنان الألماني بول كلى

لأنّ هذا الأخير ينغص على تعبيريّة الأشكال والألوان». «حين يختفي الموضوع/ الشيء فهو يترك المكان مفتوحاً للعديد من الأشكال. فالإمكانات النظريّة للشكل لا صلة لها بالموضوع/ الشيء وتبقى لا نهائيّة».

لكلّ هذا؛ لا غرابة أن يصرخ كيندينسكي قائلاً: «كما لو صعقتني صاعقة، يوم بدأت، لأوّل مرّة، رأيت طريقي بشكل عام. لقد ذهلت».

بول كلي (1879/ 1940) امتلكني اللون فجأة:

له تجربة مماثلة في تونس. يمكن نعتها ووسمها بـ «حرّيّة اللون». سنة 1914 سافر برفقة صديقيه لوي موالي وأوغست ماك إلى تونس، وهناك حصلت له هذه المغامرة في القيروان: «هنا امتلكني اللون فجأة وأمسى امتلاكاً دائماً. لقد توحّدنا إلى الأبد. إنّني الآن فنّان».

أكثر من 8000 لوحة كلها باللون الأزرق (كليّاً أو جزئيّاً): الفارس الأزرق، صعود النجم، بوليفونيا، الورد البطل، الطريق الأساس، المجريات البوليفونيّة، الطائر التائه، أصل العالم، منازل صفراء وحمراء بتونس، وسان جيرمان.

يُعدّ بول كلي، بحسب أنتوني طابيي، واحداً من المحظوظين الذين منحوا عالم الفنّ توجّهاً روحانيّاً جديداً. ويعود الفضل في ذلك إلى اللون الأزرق. الروحانيّة الفنيّة لديه تأخذ عيون الأطفال في براءتها واندهاشها ممّا هو عادي وتحوّله إلى ما هو فانتاستيكي. «بول كلي ملاك استطاع إعادة إبداع عجائب الدنيا» كما قال ج. ب. سارتر: مفهوم الملاك شكّل هاجساً فنيّاً وحضر بقوّة في السنوات الأخيرة من عمر بول كلي. وهو يرمز إلى هذا الوسيط الروحاني بين الأرض والسماء...، كائن نوراني يحافظ على توازن العالم والقوى المتحكّمة

فيه. كان والتر بنيامين يملك العديد من الرسوم من ملائكة الفنّان. وقد قام بتأويل تحليلي لإحدى رسوماته: «هناك لوحة لكلي تُسمّى أنجليس نوفيس تمثل ملكاً يستعد للابتعاد عن شيء ما أمامه. عيناه مبحلقتان وفمه فاغر وأجنحته مشرعة. هذا هو المظهر المفترض لَملاك التاريخ. وجهه ولّى شطر الماضي حيث يوجد الكثير من الأحداث. لا يرى سوى كارثة واحدة لا تني ترمي بشظاياها أمام رجليه. كان بودّ المَلاك أن يوقظ الموتى ويجمع المهزومين... لولا أن هبّت من الجنّة عاصفة عطلت أجنحته. هذه العاصفة تدفعه باستمرار نحو المستقبل الذي يوليه ظهره وأمامه يتراكم الحطام. العاصفة (الحريّة) هي ما نسمّيه التقدّم».

عالم الملائكة هو عالم الأحلام والحريّة. وإدخال الحلم إلى عالم الفنّ هو إدراج للروحانيّات القادرة على مساءلة «صمت الملائكة» إلى مدارج ما قبل تاريخ المرئي؛ أي بداية اللّامرئي. هذه الثنائيّة المرئي/ واللّامرئي أدركها بول كلي فنيّاً وملائكيّاً حين قال: «الفنّ لا ينتج المرئي، إنّما يرجع الأشياء مرئيّة»، أو بعبارة أخرى: «الفنّ لا ينقل الأشياء المرئيّة، وإنّما يرجع الأشياء اللّامرئيّة مرئيّة». إمكانيّة الكشف، ورفع الستار وانحسار الغلالة هي ما ينتج الجمال، لأنّ هذا الأخير هو بداية إدراك اللّامرئي.

الجمال هو ذلك الجزء الذي نراه من اللّامرئي. و«ما خفي أعظم». ولإدراك روحانّية هذا القول علينا أن نفهم الإخفاء والظهور بهذا المعنى الذي قصده فرناندو بيسوا حين قال: «الأشياء هي المعنى الخفي الوحيد للأشياء».

ويبقى اللّازوردي هو لون الحريّة.

1- M. Heidegger, Essais et Conférences, Gallimard, p.242. 1958.

2- Gaston Bachelard, L'air et les songes, Livre de poche, p. 209. ciel bleu. 1943.

3- Wassily Kandinsky, Point et ligne sur plan, Gallimard, 1991.

-Du spirituel dans L'art et dans la peinture en particulier, Gallimard.1989.

4-Paul Klee, La théorie de L'Art moderne, Gallimard. 1998.

5-Walter Benjamin, Thèses sur la philosophie de l'histoire, Ed.Denoël, 1971.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر الآن

(ورقيا)

سلسلة الندوات

صدر إلكترونيا

www.library.mominoun.com

سعد الله ونّوس: المسرح والسّلطة والحرّيّة

فخري صالح*

1

يمكن القول، انطلاقاً من قراءة مجمل أعمال الكاتب المسرحي السوري الراحل سعد الله ونّوس (1941– 1997)، إنّ الموضوع الرئيس لمسرحه هو تحليل طبيعة السّلطة وكيفيّة عملها. وهو، منذ كتب مسرحيّاته القصيرة قبل عام 1967، حاول أن يعالج مفهوم السّلطة وتمظهراتها وآليّات عملها بطرق مختلفة رأينا بعضها في مأساة بائع الدبس الفقير، والرسول المجهول في مأتم أنتيغونا. ونحن نقع على الموضوع نفسه في مسرحيّة لعبة الدبابيس[1]، التي تدور في مقهى، وهو المكانُ المفضَّل للكاتب يدير فيه أحداث مسرحه، وسوف يفكّر فيه لاحقاً بوصفه البيئة الأكثر ملاءمة لعرض مسرحيّاته. هناك أربع شخصيّات هي «شدُّود» و«برهوم» و«التابعي» و«البيشاني»، وهي شخصيّات قصد منها أن تقدّم معادلات وظيفيّة للسّلطة وأتباعها. شدّود يوصف بأنّه شخص منتفخ مثل البالون؛ أصفر اللون وملامحه تبدو مرسومة بصورة فاقعة ومنفّرة في الوقت نفسه؛ إنّه يتحدّث طوال الوقت مع شخص غير مرئي ويمتدح نفسه، فيما تُسمع في الوقت نفسه أصوات مزدوجة تؤمّن على كلامه. يقوم برهوم، الذي يجيد ألعاب السيرك، بثقب شدّود ـ البالون فينفجر. وفي تلك اللحظة يدخل المشهد رجلان غاضبان هما التابعي والبيشاني يندبان حظّيهما بسبب انفجار شدّود، وتنتهي المسرحية بأن ينفخ أحد الرجلين برهوماً، ليحلّ محلّ شدّود، حيث يبدأ في الكلام بالطريقة نفسها مادحاً نفسه وموجّهاً الكلام إلى شخص غير مرئي.

ترسم المسرحيّة السابقة، رغم بساطة رموزها، نمطين اثنين من أنماط الوجود: السّلطة، وأتباعها الذين يهيّئون لها العظمة فتصدّق الأمر وتبدأ في التصرّف بطريقة مثيرة للضحك. إنّ السّلطة الفارغة تُصوَّر على تلك الهيئة الكاريكاتوريّة، ويُسنَد وجودُها الفارغ إلى وجود الأتباع الذين لا يجدون معنى لوجودهم هم أنفسهم في غياب السّلطة المنتفخة مثل بالون فيصنعون تلك السلطة إن غابت[2].

سوف يعود ونوس إلى تحليل طبيعة السّلطة في مسرحيّة الملك هو الملك، التي يوسّع فيها فكرته حول السّلطة وطبيعتها الجوهرانيّة التي لا تكترث للأشخاص الذين يشغلون كراسيها، بل إنّ الوظائف التي يحتلّها الأشخاص هي التي تعطي وجودهم معناه وتضفي عليهم الهيبة وهيلمان السلطة. ومن الواضح أنّ ونوس، منذ بداياته إلى آخر مسرحيّة أنجزها، هو من قلّة من المسرحيين العرب الذين يطوّرون في مسرحهم أفكارهم الرئيسة منضجين تلك الأفكار من عمل مسرحي إلى آخر، وهو الأمر الذي يضفي على مسرحه شخصيّة متماسكة، ويجعل القارئ، أو المشاهد، يدرك قماشةَ المفكّر الذي ينطوي عليه الكاتب.

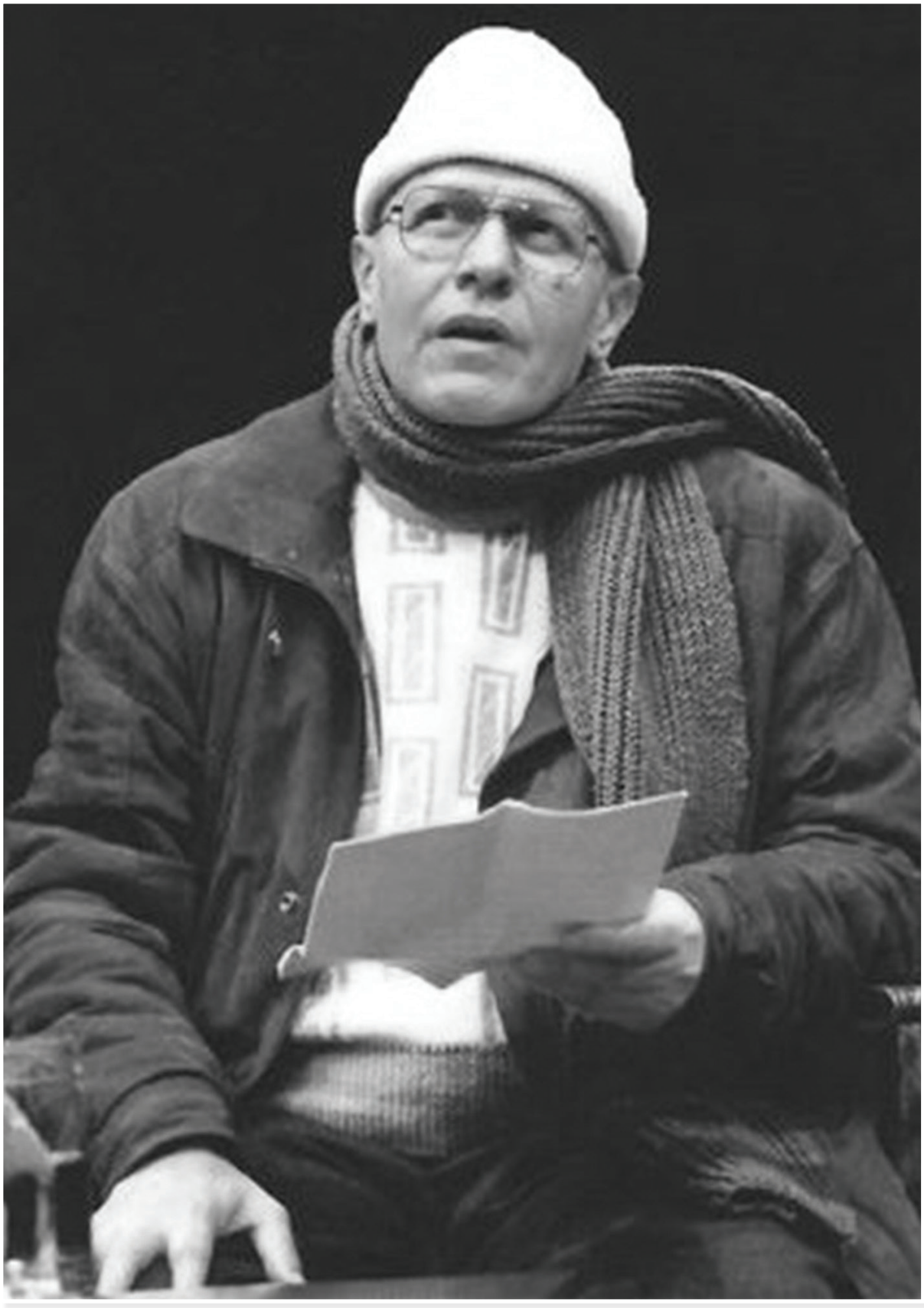
---

* أكاديمي من الأردن.

1. فصد الدم ومسرحيات ثانية، دار الآداب، بيروت، ط2، حزيران 1981، ص 39.

2. يخاطب التابعي برهوم غاضّاً بعبراته «أتحرمنا مبرّر وجودنا، ثمّ تتساءل أيضاً عن السبب؟».

المصدر السابق، ص 57.



هناك مسرحيّة أخرى من بين المسرحيّات المنشورة في كتاب فصد الدم ومسرحيّات ثانية يمكن الحديث عنها بوصفها استكمالاً لسياق المسرحيّات السابقة على المرحلة الحزيرانيّة في عمل سعد الله ونوس، وهي مسرحيّة عندما يلعب الرجال[3]. يشير الكاتب في تذييله إلى أنّ تلك المسرحيّة تندرج في إطار مسرحيّات كان ينوي كتابتها ليجمعها عنوانٌ واحد هو «الألعاب»، لأنّ المسرح «من خلال أساسه الوهمي كلعبة» يطمح إلى أن يكون «نموذجاً أبرع للعبة الحياة» (ص: 107). يوضح هذا التوصيف القصير طبيعة المسار الذي كان سيأخذه عمله لو لم تقع كارثة حزيران التي أدّت إلى اهتزاز الطمأنينة والقناعات (ص: 107).

لقد كان مسرح ونوس، خلال المرحلة التي سبقت حفلة سمر من أجل 5 حزيران، يبحث له عن ملامح، وأظنّ أنّ الكاتب، رغم اعتقاده بأنّ مسرحه بعد 1967 اختطَّ لنفسه مساراً جديداً، كان يدرك أنّ الموضوعات التي شغلته بصفته كاتباً مسرحيّاً ظلّت هي نفسها التي تشغله طوال مسيرته المسرحيّة.

عندما يلعب الرجال لعبة مسرحيّة تدور حول مجموعة من الأشخاص الذين يمثلون نماذج مختلفة للنظر إلى الحياة. هناك شخصيّتان (عمر وداود) تنظران إلى الحياة من زاوية الربح أو الخسارة، في إشارة رمزيّة إلى التفكير الرأسمالي الحديث، وهناك شخصيّة عبد العليم المفكّر الحالم بتقدّم البشريّة، إضافة إلى تيسير الرجل الكهل الذي يرى في عبد العليم مثالَ الشابّ الذكيّ المستنير. ثمَّة أيضاً عجائز، رجال ونساء، يلعبون لعبة «الاستغماية»، ويواصلون اللعب في الوقت الذي تجري فيه أحداث المسرحيّة التي تنتهي بمقتل عبد العليم الذي يحاول الفصل بين عمر وداود عندما يختصمان على نتيجة اللعب فيربح أحدهما ويخسر الآخر.

تدور المسرحيّة السابقة حول فكرة الخير والشرّ واللعب الذي هو جوهر الحياة البشريّة، كما يشير ونوس في بداية المسرحيّة. لكن ما تنتهي إليه هو أنّ الجوهر العبثي للحياة يؤدّي إلى موت الأشخاص الذين يحاولون تهدئة الصراع الحادّ بين البشر الراكضين باتجاه أوهام الربح والخسارة. ومن الواضح أنّ الكاتب يعود في مسرحيته إلى أجواء العبث والعدميّة التي شاهدناها في بعض مسرحيّاته السابقة. لكنّ اللّافت في المسرحيّة الحاليّة هو الطابع التخطيطي للمكان المسرحي، والبيئة الاصطناعيّة التي يطالب ونوس المخرج بخلقها من أجل إيصال المعنى إلى المشاهد. يقول الكاتب: «الديكور إذن ليس تقليداً للواقع بل هو تقليدٌ لتقليد الواقع. بمعنى آخر، الانتظام والشكل المدرسي للحديقة يجب أن يظهرا واضحين كي يعطيا فكرة عن واقع معيّن جديد» (ص: 108). ويتّضح من إصرار الكاتب على خلق بيئة مكانيّة تشبه رسومات الأطفال أنّه يريد من ذلك التشديدَ على طابع اللعب، والتخطيطيّة، ممثلاً على ذلك بمشهد العجائز الذين يعبرون خشبة المسرح وهم يلعبون. إنّه يشدّد على مشهد اللعب المسرحي من خلال الوصف وتخطيط الديكور، ويعزّز ذلك بلعبة العجائز التي تحتلّ حيّزاً محدوداً من المسرحيّة.

لكنّ ونوس لا يتابع هذا البحث المسرحي التجريبي في أعماله المسرحيّة التالية. لقد غيَّرت هزيمة حزيران، كما يكتب في تذييله لمسرحيته السابقة[4]، من طبيعة رؤيته للحياة ومن ثمَّ المسرح. وسوف نرى في مسرحيّات تالية له أنّه جعل من الهزيمة الحزيرانيّة موضعاً لتفحُّص الواقع العربي الذي كان حاضراً بصورة رمزيّة في أعماله السابقة على حفلة سمر من أجل 5 حزيران.

3. فصد الدم، ص 107.

4. يكتب ونوس: «لكن، ونحن في غمار مشاريعنا الشخصيّة والمبعثرة، هوت على رؤوسنا ضربة حزيران المباغتة. أصبحت متابعة مشروعنا الشخصي كما كنّا نتصوّره من قبل مستحيلة. الطمأنينة اهتزّت، وكذلك القناعات. ولأنّنا مطاردون بعرينا، فإنّ كلّ ما لدينا يصبح جزءاً من شعورنا بالكساح».
المصدر السابق، ص 107.

على الرغم من أنّ مسرحيّة فصد الدم[5] كتبت عام 1963 إلّا أنّها تدشّن بموضوعها الذي اختارته (القضيّة الفلسطينيّة) مرحلةً جديدة في عمل ونوس، فهي تختار موضوعاً يَلزمُ لمعالجته شيءٌ من المباشرة والانتقال إلى شكل المسرح السياسي الذي سيتبلور في عمله التالي حفلة سمر من أجل 5 حزيران.

السّلطة في أعمال ونوس لا تساوي الخصائص الفرديّة للأشخاص الذين يمارسونها، بل إنّها تفرض قوانينها وآليّات عملها على من يمارسونها. ومن هنا فإنّ الطابع الرمزي للسّلطة يبدو أهمّ بكثير من الأشخاص الذين يمارسون السّلطة. وهي فكرة أنضجها طويلاً في مسرحه؛ حتى بَلْور هذا المفهوم الفلسفي العميق الذي يشرح معنى السّلطة وطبيعة ممارستها لوظائفها.

تعتمد فصد الدم في بنائها على ركيزتين أساسيتين من ركائز البناء المسرحي: الشخصيّات ووصف المشاهد الذي يأخذ مساحة ملحوظة في هذا العمل. الشخصيّات الرئيسة ثلاث هي: «عليوة» و«علي» و«شاب» يصادفه عليوة وهو يحمل مذياعاً يدور به من مكان إلى آخر ليتعرَّف أحوالَ الدنيا من حوله. وما يجمع الشخصيّات الثلاث هو حرقتها الداخليّة بسبب ضياع فلسطين، لكنّها تختلف في ردود أفعالها على ما حدث. إنّ الضياع وفقدان الهدف واليأس والحزن الشديد والإحساس بالخواء هي ما يُخيّم على المشهد ويتحكّم في ردود فعل الخشبة. «عليوة» يهرب إلى الخمر يدفن فيها حزنه وضياعه، أمّا «علي»، فيدور حول نفسه على خشبة المسرح باحثاً عن حلٍّ، وعن طريقة للردّ على ما حدث، ثمّ يقرّر قتل نصفه المعطوب الآخر، أي قتل «عليوة». أمّا الشاب، فيبدي اشمئزازه من إعلام الدول العربيّة المحيطة بفلسطين، وينجرف بسرعة إلى موقف «عليوة» العدمي ويشاركه شرب الخمر لعلَّه ينسى كلّ الهذر الذي أدمن سماعه في المذياع.

يعزّز الكاتب حضور هذه الشخصيّات الثلاث بشخصيّة الصحفي الذي يأتي لعمل تحقيق، لا ليكشف حقيقة مشاعر الناس بل ليرضي رئيس التحرير الذي يريد بدوره أن يرضي سيّده الحاكم بتزييف الحقيقة وتشويه وجهها. وفي الخلفيّة تماماً هناك جموعٌ صامتة تكتفي بهزّ الرؤوس تعبيراً عن «أقسى أنواع الخواء الحزين» (ص: 67). إنّها تقوم بدور الجوقة، التي استخدمها الكاتب في مسرحيتَي مأساة بائع الدبس الفقير، والرسول المجهول في مأتم أنتيغونا[6]. وتؤمّن هذه المجموعة الصامتة، التي تكتفي بالتمثيل الإيمائي الذي يعبّر عن سيطرة تعبير الذهول على الوجوه والحركات، تنويراً للمشهد كله؛ خلفيّةً لحركة الشخصيّات الرئيسة الثلاث على خشبة المسرح، وإضاءةً معنويّة لمطاردة «علي» لـ«عليوة»، حيث نتبيّن من طريقة تصوير الكاتب لهما أنّهما شخصيّة منقسمة على ذاتها. ولهذا تأخذ مطاردة الأوّل منهما للآخر بُعداً رمزيّاً ومحاولة مجازيّة للتعبير عن انقسام الذات (الفلسطينيّة والعربيّة) على نفسها، وعن بحثِ هذه الذات عن مخرج لحالة الكساح التاريخي التي سادت بعد وقوع كارثة 1948.

أريد أن أشير، في سياق الحديث عن هذه المسرحيّة، إلى أهميّة الوصف المسرحي والشرح الذي يتخلّل الحوار فيها. في مسرحيّاته القصيرة السابقة تقشَّف ونوس في وصف المشاهد المسرحيّة وترك الشخصيّات تميط اللثام عن وظائفها المسرحيّة وتَقُصُّ الحكايةَ بنفسها على الجمهور، أمّا في فصد الدم، فإنّنا نلحظ تدخّلات الكاتب لتوضيح المشهد من خلال التقديم المسرحي الذي وضعه للمسرحيّة. وسوف يتنبَّه ونوس في مسرحيّاته التالية إلى أهميّة وصف المشاهد وإضاءة البيئة المكانيّة التي تدور فيها الأحداث المسرحيّة، وذلك من خلال الإسهاب في وصف بعض المواقف. لكنّ اللافت أكثر في هذه المسرحيّة هو استخدام القَطْع في المشاهد تقليداً للسينما من أجل نقل صورة الهروب الجماعي للفلسطينيين عام 1948. وتذكّرنا هذه الطريقة، في تقطيع المشاهد، بما كان يفعله إرفن بسكاتور من «قطع للحركة

5. فصد الدم ومسرحيّات ثانية، ص 65.

6 . انظر تعليق إسماعيل فهد اسماعيل في: الكلمة ـ الفعل في مسرح سعد الله ونوس، ص 81.

الرئيسة [في المسرحيّة] بواسطة عمليّات وصفيّة أو تفسيريّة تتمّ عن طريق الأفلام أو اليافطات أو الخطاب الموجّه نحو الجمهور[7]. ورغم أنّ ونوس لم يطوّر عمله في فصد الدم إلى الدرجة التي يلتقي فيها عمله مع عمل بسكاتور، أو مسرح بريخت الملحمي، خطا الخطوة الأولى نحو الانعتاق من شكل المسرح التقليدي الذي يحتفظ بالمسافة الفاصلة بين الخشبة وصالة العرض. إنّنا نشهد في هذه المسرحيّة البذور الأولى للمسرَحَين السياسي والملحمي في عمل الكاتب.

2

قلت في حديثي عن فصد الدم: إنّ مسرح سعد الله ونوس قد خطا خطوة واسعة باتجاه الاستفادة من التأثيرات الطليعيّة في المسرح المعاصر، وخصوصاً تجارب مايرهولد وبسكاتور وبرتولت بريخت. لكنّ اختيار الكاتب شكلَ المسرح الذي يسقط الحائط الرابع، ويشرك المتفرّجين في العرض، ويحرّض الجمهور على اتخاذ قرارات سياسيّة، لم يجئ من مجرّد إعجابه بالمسرح الطليعي الألماني، بل إنّ الوضع السياسي الذي ساد بعد الهزيمة قلب فهم الكاتب لأهميّة المسرح ووظيفته. لقد كانت هزيمة حزيران محرّضاً قويّاً لكي يغيّر ونوس من شكل مسرحه ويهجر تلك الصيغة الذهنيّة للكتابة المسرحيّة التي ظلّت مهيمنة على عمله المسرحي قبل الهزيمة.

في حفلة سمر من أجل 5 حزيران[8] ينضج العمل المسرحي لدى ونوس، مستفيداً من جميع الخبرات المسرحيّة التي اكتسبها من خلال قراءاته ودراسته المسرح في فرنسا. وقد أصبح جرح الهزيمة الغائر محرّضاً قويّاً مكّنه من كتابة عمل مسرحي مدهش في تأثيره وحيويته وملامسته الحارّة لمشهد ما بعد هزيمة حزيران الحزين. إنّ حفلة سمر من أجل 5 حزيران تستخدم أسلوب الحكاية داخل الحكاية، أو المسرح داخل المسرح، لدفع المشاهد برفق نحو المشاركة العمليّة في الحدث المسرحي. ورغم أنّ المشاهد يعرف أنّ العرض معدٌّ مسبقاً، ومن يشاركون من الصالة في العرض هم ممثلون أيضاً، سيدفع تغريب المشهد على الطريقة البريختيّة، من خلال كسر الإيهام بالواقع؛ سيدفع المشاهد إلى التنبّه إلى دوره الفاعل ناقداً، لا متعاطفاً ومشاركاً وجدانيّاً في العرض.

يقيم ونوس حبكة مسرحيته على خلاف بين المؤلّف والمخرج بخصوص العرض؛ حيث ينسحب المؤلّف في اللحظة الأخيرة عندما يشعر بأنّه يشارك في تزييف الحقيقة. شكلُ العرض وحبكتُه الرئيسة هما من بنات أفكار المخرج، ولم يفعل المؤلّف شيئاً سوى تنظيم هذه الحبكة لكي تناسب العرض المسرحي. والأفكارُ، التي كان يفترض أن تتحوّل إلى مسرحيّة تدور حول هزيمة حزيران، لا تمتّ بصلة إلى الواقع، في إشارة واضحة إلى صناعة تزييف التاريخ التي تبرع فيها السلطة وأعوانها. لكنّ المؤلف يجهض تمثيليّة تزييف التاريخ، فيقرّر المخرج في ليلة العرض تعويضَ غياب العمل بأن يحكي حكاية تنصّل المؤلف من إتمام العرض للجمهور طالباً منه أن يحكم على من أفسد تلك الليلة. وشيئاً فشيئاً يتحوّل العرض إلى انقضاض للصالة على الخشبة، وتتحوّل الصالة إلى قاعة للنقاش السياسي على طريقة مسرح

7. انظر شرحاً لظهور البذور الأولى للمسرح الملحمي لدى بسكاتور وبريخت: أوين، فردريك، برتولت بريخت: حياته، فنّه، عصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، 1981، ص 96.

8. ونوس، سعد الله، حفلة سمر من أجل 5 حزيران، دار الآداب، بيروت، دون تاريخ.

بسكاتور[9]. يشارك المؤلّفُ المخرجَ في تمثيل مشهد الحديث الذي دار بينهما لإنضاج فكرة العرض، كما يشارك في النقاش ثلاثة لاجئين يعيشون في الخيام بعد هروبهم وقت وقوع الحرب وسقوط قراهم في أيدي الأعداء، ثمّ يتحرّك المتفرّجون في صالة العرض ويتّجهون إلى خشبة المسرح ويحلّون محلّ الفرقة الموسيقيّة والراقصين الذين جلبهم المخرج ليعوّض بهم غياب العرض المسرحي.

إنّ المتفرجين في «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» يناقشون وجودهم وعلاقتهم بالسلطة، وأسباب الهزيمة الفعليّة، مستضيئين بحكاية اللاجئين الثلاثة الذين هربوا من قراهم بسبب جهلهم لما كان عليهم أن يفعلوه، وبسبب إهمال السلطة لهم؛ ثمّ يتحوّل النقاش بين المتفرّجين إلى ما يشبه الثورة على الكساح الذي أصاب الأمّة بعد الهزيمة. وبحسب وصف ونوس للمشهد فإنّ «مشاركة المتفرّجين في النقاش» تصبح «اندفاعات شبيهة بالانفجار. الحديث يجرّهم وتسلسل الوقائع يغريهم. إنّهم يتخطّون في قفزات سريعة حواجزهم الداخليّة، ويمضون مع ما يثيرون من الشؤون في حركة متنامية لا يمكن السيطرة عليها» (ص: 108). كما يصف المشهد، في موضع آخر من المسرحيّة، بأنّه يأخذ «شكل المظاهرة» (ص: 130)، ويشير أيضاً إلى أنّ الصالة بدأت «تأخذ شكل قاعة اجتماع حقيقيّة» (ص: 111). ولا يقطع مشهد تظاهرة المتفرّجين على الخشبة سوى قيام السلطة ورجالها الحاضرين في صالة العرض باعتقال المؤلّف والمتفرّجين الذين شاركوا في النقاش، بدعوى أنّ هناك مؤامرة مبيّتة تُحاك في العرض المسرحي لقلب نظام الحكم.

تتميّز «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» عن أعمال ونوس السابقة باهتمامها، من الآن فصاعداً، بالعرض المسرحي؛ إذ نلاحظ أنّ الكاتب، ربّما لأوّل مرّة، يفكّر في شكل العرض المسرحي في الوقت الذي يتبنّى فيه أسلوباً جديداً يستفيد بذكاء شديد من تقنيات مسرحَي بسكاتور وبريخت، بما يشتملان عليه من تغريب وتحويل صالة العرض إلى قاعة اجتماع، إلى برلمان حقيقي؛ كما أنّه يستفيد من تقنية المسرح داخل المسرح التي تضفي على العرض طابعاً حيويّاً، وتُمكّن المؤلّف من الإخلاص للهدف الرئيس الذي أراد أن يحققه في العرض. إنّ الكاتب، من خلال قلبه هرميَّةَ العلاقة بين العرض والمتفرّجين، يقودهم إلى الثورة على دورهم كمتفرّجين تُصنع لهم الأدوار، وتُفرض عليهم الحلول، وتُتخذ باسمهم القرارات. كما أنّ عكس استعارة خشبة المسرح/ النظّارة، حيث يعتلي المتفرّجون الخشبة ويطالبون المخرج بالاستماع ولو لمرّة واحدة، هو تعبير رمزي عن علاقة السّلطة بالشعب، كما هو واضح في الحوار الذي يدور بين المتفرّجين. فجأة تتعرّض هذه العلاقة الاغتصابيّة للفضح من خلال الحديث العفوي للناس الذين يصعدون، واحداً وراء الآخر، إلى خشبة المسرح، وتهتزّ السّلطة مذعورةً من انفجار وعي الناس وانكشاف الحقيقة أمام أعينهم.

المثيرُ في المسرحيّة ليس البُعد الطليعي في تصوّرها لشكل العرض، وتخلّصها من الشكل التقليدي الذي يحافظ على المسافة بين الخشبة والصالة، بل قدرتها، في تلك المرحلة التاريخيّة التي كتبت فيها، على إثارة قضايا الناس وشجونهم السياسيّة بعد هزيمة 67.

9. يقول بريخت عن بسكاتور: «لقد أثارت تجارب بسكاتور الفوضى في أعماق المسرح، فهي، في الوقت نفسه الذي كانت تُحوّل فيه المسرح إلى مصنع، حوّلت صالة العرض إلى صالة اجتماع. بالنسبة إلى بسكاتور كان المسرح برلماناً، والمتفرّجون هيئة تشريعيّة. كانت تطرح، بصريّاً، أمام الجمهور، تلك المشكلات الكبرى التي تهمّه وتتطلّب قرارات. أمّا محلّ خطابات المندوبين المتعلقة ببعض الأوضاع التي لا تُتحمَّل، فكان يحلّ أداء فنّي يعكس تلك الأوضاع. والخشبة كانت تهدف إلى تحريض الجمهور - البرلمان ـ ... على اتخاذ قرارات سياسيّة. مسرح بسكاتور كان يبغي استثارة النقاش، أكثر من إثارة الإعجاب. ولم يكن يسعى وحسب لتزويد المتفرّج بخبرة ما، بل إلى دفعه نحو استنتاجات ملموسة، يلتقطها من الحياة نفسها، وإلى جعله يشارك بفعاليّة في وجوده الخاص». انظر: أوين، فردريك، برتولت برخت: حياته، فنّه، عصره. ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، 1981، ص 102.

أظنّ أنّ هذا الاقتباس يضيء إلى حدٍّ بعيدٍ الرؤية المسرحيّة التي يتبنّاها سعد الله ونوس في «حفلة سمر من أجل 5 حزيران»، كما أنّه يشير إلى بعض مصادر تأثره بالتجارب المسرحيّة البريختيّة وما قبل البريختيّة.

تندرج «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» في إطار المسرح التعليمي، وإلى حدٍّ ما في إطار المسرح التسجيلي[10]. وهي تنتمي إلى المسرح التعليمي؛ لأنّها تعمل «على تحريض كلّ الذين يشاركون فيها على أن يصبحوا كائنات فاعلة وكائنات مفكّرة في آنٍ معاً. والمبدأ الذي تقوم عليه المسرحيّة هو مبدأ الممارسة الجماعيّة للفنّ التي تحمل دروساً حول بعض الأفكار الأخلاقيّة والسياسيّة»[11]. كما أنّها تندرج في إطار المسرح التسجيلي؛ لأنّها تلتقط موضوعها من التجربة الحارّة للمشاهدين، من وضعٍ لصيق بهم يحسّون بأنّهم قادرون على المشاركة في النقاش حوله. هكذا يستمدّ ونوس، من صيغتين من صيغ العرض المسرحي المعاصر، شكلَ مسرحه الجديد الذي تأوَّج في هذه المسرحية اللافتة التي صنعت شهرته. لكنّ هذا لن يعني استمراره في انتهاج هذا الأسلوب في الكتابة المسرحيّة؛ إذ إنّ ما نلاحظه في أعماله المسرحيّة هو أنّها لا تتبع خطاً أسلوبيّاً واحداً. إنّها تستفيد من أساليب متنوّعة في العرض المسرحي مبرزة بذلك الحيويّة الفكريّة والفنيّة لدى الكاتب.

في «الفيل يا ملك الزمان»[12]، وهي مسرحيّة قصيرة، يعود ونوس إلى بحث آليّات عمل السّلطة وعلاقة الحكّام بالمحكومين. لكنّه يركّز هذه المرّة على معنى الخضوع الذي يولّد عسفاً واضطهاداً أكثر. المأساة الإنسانيّة الممثلة في مقتل الطفل الصغير دوساً بأقدام فيل الملك تتحوّل، في نهاية المشهد، إلى كوميديا سوداء؛ إذ ينتقل المواطن الذي يدعو إلى التخلّص من شرور الفيل إلى الدعوة إلى تزويجه والإكثار من الفيلة ليعمَّ الخير البلاد! إنّ الخوف الذي يجعل مفاصل الناس ترتعد يتحوّل إلى نوع من الانتهازيّة المثيرة للشفقة، حيث يصبح الرجل، الذي يقود الناس إلى قصر الملك لدعوته للتخلّص من الفيل وشروره، مرافقاً للفيل بأمر من الملك. في الحكاية المسرحيّة إشارة ممثلة وكاشفة (أللّيغوريّة) إلى الطابع القهري للسّلطة وما تثيره من رعب في قلوب الناس بحيث يتحوّلون، بسبب الخوف، إلى دعاة لإيقاع مزيد من العسف والظلم بهم، كما لو أنّه لا يكفي البلدة فيلٌ واحد بل إنّ المطلوب فيلة عديدة تولد من رحم ذلك الفيل لتعيث فساداً في البلدة وتزرع الرعب الدائم بين الناس.

«الفيل يا ملك الزمان» ذات طابع تعليمي، كما هو كلّ عمل أللّيغوري، وهو ما يعيدنا مرّة أخرى إلى تأثيرات المسرح البريختي الغائرة في ثنايا عمل ونوس. اللّافت في عمل الكاتب أنّ استفادته من بريخت متصلة، بصورة أساسيّة، برسالة المسرح وكيفيّة جعله مؤثراً في الناس، في حين أنّ التأثير المباشر لبريخت لا يظهر في مسرح ونوس باستثناء تأثير مسرحيّة رجل برجل لبرتولت بريخت على مسرحيّة الملك هو الملك. أمّا في هذه المسرحيّة القصيرة، فيقتصر تأثير بريخت على البُعد التعليمي للمسرح الذي يتجلّى في نهاية المشهد[13].

10. يشير إسماعيل فهد اسماعيل في كتابه عن مسرح سعد الله ونوس إلى تأثيرات كلٍّ من بيتر فايس، رائد المسرح التسجيلي في العالم، ومسرح بسكاتور التعليمي على مسرحيّة «حفلة سمر من أجل 5 حزيران».

انظر: إسماعيل، إسماعيل فهد، الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت، 1981، ص 130 - 134.

11. انظر: أوين، فردريك، مصدر سابق، ص 179.

12. ونوس، سعد الله، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، ط2، أيلول/ سبتمبر 1977.

13. يقف الممثلون في نهاية المسرحيّة أمام الجمهور ليخاطبوه قائلين:

«الجميع: هذه حكاية.

ممثل 5: ونحن ممثلون.

ممثل 3: مثلناها لكم كي نتعلّم معكم عبرتها.

ممثل 7: هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة؟

ممثلة 3: هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟

ممثل 5: لكنّ حكايتنا ليست إلّا البداية.

ممثل 4: عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.

3

إذا كان سعد الله ونوس قد عمل في حفلة سمر من أجل 5 حزيران على استخدام تقنيات التغريب وكسر الإيهام بالواقع لأوّل مرّة، فإنّ عنايته بالمكان الذي يتمّ فيه العرض المسرحي لم ينل حيّزاً كبيراً من اهتمامه إلّا عندما كتب مسرحيته «مغامرة رأس المملوك جابر»[14]. في هذه المسرحيّة يحاول ونوس أن يصوغ بناءً نظريّاً لمكان العرض، منطلقاً في ذلك من رغبته في جعل العرض أكثر قرباً إلى المشاهدين وأكثر التصاقاً بمشكلاتهم وهمومهم اليوميّة.

يشرح الكاتب، في تقديمه للمسرحيّة، تصوّره لمفهوم العرض المسرحي الذي يتّخذ من المقهى مكاناً له. المقهى في نظر ونوس هو واحدٌ من البيئات المناسبة للعرض المسرحي؛ حيث يمكن لفريق العرض المسرحي أن يتواصل مع الجمهور ويحاوره. وهو يقسم المسرح إلى مساحتين: الأولى تضمّ فريق العرض المسرحي، والثانية تضمّ «جمهور الصالة الذي تنعكس فيه»، بحسب ونوس، «كلّ ظواهر الواقع ومشكلاته». إنّ التواصل والحوار بين هاتين المساحتين شيء ضروري رغم صعوبته التي تعود إلى «التقاليد المسرحيّة المبنيّة على إلغاء مثل هذا الحوار». ويرى الكاتب، من ثمَّ، أنّ التغلّب على مثل هذه الصعوبات يكمن في العمل على تجربة «بعض الوسائل المصطنعة لتقديم مثل على إمكانيّة هذا الحوار»، ومن بين هذه الوسائل إدراج متفرّجين في سياق العمل يتحدّثون لحسابهم ويناقشون و«يقدّمون نموذجاً لما يستطيعه المتفرّج أو لما ينبغي أن يكون عليه»[15].

لكن كيف يعمل ونوس على تطبيق هذه الرؤية النظريّة لعلاقة المساحتين اللّتين يصفهما في مغامرة رأس المملوك جابر؟ يشير الكاتب على من يريد إخراج هذا العمل بضرورة الدمج بين المساحتين المسرحيّتين، فالمكان مقهى يجتمع فيه الزبائن لتناول المشروبات والتسلية وتجاذب أطراف الحديث وسماع الحكايات. ولهذا فإنّه ينصح المخرج بضرورة إشعار المشاهدين بعفويّة العرض الذي ينبغي ألّا يقتحم المشهد.

تبدأ «مغامرة رأس المملوك جابر» حكايةً تجري على لسان حكواتي المقهى وسط جوٍّ من اندماج روّاد المقهى في مناقشاتهم ومسامراتهم اليوميّة وصوت المذياع العتيق الذي يصدح بالأغنيات. إنّ الجو العفوي الذي يوفّره المكان يسمح بإقامة حوار، وإن كان حواراً مصنوعاً بين العرض والمتفرّجين الذين يفترض أن يندمجوا بالممثلين. ومن الواضح أنّ هذا النوع من المسرح، الذي يريد له ونوس أن يحلّ محلّ المسرح التقليدي الذي يصفه بأنّه يلتزم بـ«طقوس العمل الدائري»، يقيم وشائج مع مسرح الكاباريه ومفهوم العرض المسرحي بوصفه «فرجة». ومن هنا، إنّ التقنيات التي يستخدمها الكاتب في المسرحيّة تتضمّن الانتقال من جوّ الحكاية التي يرويها الحكواتي إلى تشخيص العرض أمام المتفرّجين الذين يعلّقون على الأحداث وتصرّفات الشخصيّات وكلامها. ويتيح هذا الاستخدام لتقنية القطع الدمجَ بين المساحتين اللّتين أشرت إليهما في تعليق ونوس على تصوّره لطبيعة العرض المسرحي بدءاً من هذه المسرحيّة.

حكاية مغامرة رأس المملوك جابر مستقاة من التاريخ، وتدور حول خيانة الوزير العلقمي وتسليمه مدينة بغداد للأعداء. لكنّ ما يهمّ الكاتب من صياغته المسرحيّة لهذه الحكاية ليس المغزى التاريخي لها، بل إمكانيّة استخدامها لإثارة شجن المتفرّجين وإضاءة مشكلاتهم

الجميع: حكاية دمويّة عنيفة.

وفي سهرة أخرى سنمثل جميعاً تلك الحكاية».

المصدر السابق، ص 38.

14. ونوس، سعد الله، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، ط2، أيلول/سبتمبر 1977.

15. انظر: المصدر السابق، ص 43 - 44.

الحيّة التاريخيّة واليوميّة. ونستطيع، من ثمَّ، فهم رفض الحكواتي تغيير نوعيّة الحكايات التي يرويها والانتقال إلى رواية حكاية الظاهر بيبرس، التي تنتهي نهاية سعيدة، أي أنّها تنتهي بالانتصار على عكس حكاية رأس المملوك جابر التي تنتهي نهاية فاجعة برأس المملوك جابر المقطوع واحتلال جيوش الأعداء بغداد. إنّ المملوك جابر، الذي يشير على الوزير العلقمي باستخدام رأسه لكتابة الرسالة التي يريد لها اختراق الحصار الذي يضربه الخليفة على بغداد، ينتهي نهاية فاجعة بسبب غدر الوزير العلقمي وطلبه من ملك الأعداء في الرسالة نفسها أن يقطع رأس حامل الرسالة في الحال.

تثير الأحداث التي يتمّ تشخيصها في المقهى جوّاً من اللغط بين المتفرّجين. إنّهم يتعاطفون مع المملوك جابر في البداية، لكنّهم يجدون أنفسهم في حيرة من أمرهم عندما تنتهي الحكاية. ومن الواضح أنّ البُعد التعليمي، الذي يريد الكاتب أن يضفيه على المسرحيّة، يتجلّى في هذه الحيرة التي تُخيّم على المتفرّجين في نهاية العمل. ويتضافر هذا البُعد التعليمي مع تقنيات التغريب وكسر الإيهام التي يستعيرها ونوس من المسرح الملحمي، وعلى رأس هذه التقنيات التشديدُ، من خلال العرض، على أنّ ما يقدّم هو مجرّد حكاية، ما يجرّد العرض من قدرته على الإيهام بالواقع، وكذلك قيام بعض الممثلين بأدوار شخصيّات مختلفة في العرض نفسه، في إشارة جزئيّة إلى أنّ ما يجري من أحداث أمام المتفرّجين ليس سوى تمثيل. لكنّ المعنى الأكثر أهميّة الذي يتضمّنه أداء الممثلين أنفسهم أدوارَ الخليفة والوزير العلقمي وملك العجم،... إلخ، هو التشديدُ على الوظيفة لا على الأشخاص، على ما تمثله الشخصيّات من مواقع لا على الطبيعة الفرديّة لها، على طبيعة السّلطة الغادرة وإمكانيّة استخدامها أخسَّ الوسائل من أجل الوصول إلى أهدافها. ويعيدنا هذا التأويل إلى الفكرة الأساسيّة التي يكرّرها ونوس في معظم مسرحيّاته حول الطبيعة الجوهرانيّة للسّلطة، وهي فكرة سيوسّعها ويطوّرها بصورة مدهشة في مسرحيّة الملك هو الملك.

أريد أن أنبّه في سياق الحديث عن مسرحيّة «مغامرة رأس المملوك جابر» إلى استخدام الكاتب حكايات تاريخيّة يستمدّها من التراث ويعيد صياغتها وتحوير أهدافها وغاياتها مسرحيّاً. وهو يعمل بذلك على تغريب المشهد، على خلق فاصل بين الجمهور والحكاية، عاملاً على كسر الإيهام بالواقع ومجرّداً العرضَ من إمكانيّة توفير عناصر التقمّص العاطفي. ولا يعني هذا الكلام أنّ عناصر التشويق وإيقاظ الدهشة أو الفضول منتفية تماماً من العرض المسرحي الذي يقطع مع عناصر الدراما التقليديّة التي يُعدُّ الإيهام بالواقع، والرغبةُ في جعل المشاهد يتقمّص إحدى الشخصيّات، أهدافاً رئيسة لها. إنّ «مغامرة رأس المملوك جابر» تتضمّن الكثير من عناصر التشويق والإثارة، ولكنّها، رغم ذلك، تعمل على كسر الإيهام، وتُذكّر المتفرّج على الدوام بأنّ ما يشاهده هو في الحقيقة مجرّد حكاية، وذلك عبر استخدام تقنيات القطع وأداء الممثلين أنفسهم أدواراً مختلفة، ومن خلال إدراج تعليقات المتفرّجين واستخدام الطبيعة العفويّة لجوّ المقهى أيضاً[16].

«مغامرة رأس المملوك جابر» هي الخطوة الفعليّة التي يخطوها الكاتب نحو مسرح يستفيد من التراث العربي في المسرح، من مسرح الحكواتي والحكايات الشعبيّة، كما يستفيد من مسرح بريخت وبسكاتور. وفي حين كانت «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» محاولة للاستفادة من شكل المسرح السياسي وتقنياته، لدى بيتر فايس مثلاً، جاءت «مغامرة رأس المملوك جابر» لتمهّد للعمل المميّز الذي سيكتبه ونوس فيما بعدُ مستفيداً إلى حدٍّ بعيدٍ من مسرح بريخت الملحمي؛ أي الملك هو الملك.

16. لقد فعل بريخت الشيء نفسه عندما عاد إلى التاريخ ليقوم بإعادة صياغة بعض أحداثه وحكاياته. ويشير ريموند وليامز، في معرض تعليقه على ذلك، إلى أنّ بريخت رغب، عبر استخدام الحكايات والموادّ التاريخيّة، في أن يقدّم رؤية معقّدة، كما كان باستطاعته من خلال هذا الاستخدام تغريب المشهد. انظر: وليامز، ريموند، الدراما من إبسن إلى بريخت:

Raymond Williams, Drama from Ibsen to Brecht: A Critical Account and Revaluation, penguin Books.

4

يمكن القول إنّ سعد الله ونوس يصل قمّة نضجه مع مسرحيّة الملك هو الملك[17] التي يكثف فيها عصارة تجربته المسرحيّة السابقة سواء من حيث النضج الفكري، أم من حيث استيعابه لعدد من التقنيات الشكليّة المسرحيّة وأساليب التغريب المسرحي. إنّه يعود إلى أسلوب اللعب بوصفه جوهر المسرح، أو بالأحرى جوهر الفنون جميعها. لكنّه يعيد التفكير في مفهوم اللعب ليجلو من خلاله معنى السّلطة وطبيعتها وآليّات عملها. اللعبة في المسرحيّة شديدة الخطورة، بالنسبة إلى الشخصيّات وبالنسبة إلى المشاهدين كذلك. ولكي لا يحدث أيّ نوع من التقمّص العاطفي، يعمل الكاتب على تنبيه المشاهدين إلى أنّ ما يجري أمامهم هو مجرّد لعبة، لعبة استبدال للأشخاص لإثبات أنّ السّلطة، في المجتمعات الرأسماليّة، لا تتغيّر بتغير الأشخاص. وهو يستخدم لتحقيق هذه اللعبة المسرحيّة اللّافتات والعناوين التي تشرح المشاهد، ويجعل من الفواصل بين المشاهد وسائل لتذكير المشاهدين بأنّ ما يرونه هو مجرّد تشخيص، مجرّد لعبة مسرحيّة.

يستعير ونوس مادّته المسرحيّة من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة[18]، ولكنّه يوظّف الحكاية لجلاء الفكرة الأساسيّة التي تدور حولها المسرحيّة، كما أنّه يستفيد من مسرحيّة «الرجل هو الرجل» لبرتولت بريخت[19]، وإن كان يظلّ في الروح العامّة لعمله أقرب إلى حكاية ألف ليلة وليلة. ويمكن تلخيص الحكاية في أنّ ملكاً ضجر ذات ليلة فأصرّ أن يلعب لعبة خطرة تنازل فيها لليلة واحدة عن عرشه لرجل يوصف بأنّه «أبو عزّة الأهبل المغفل»، ظنّاً منه أنّ ذلك سيدخل السرور على قلبه ويُذهب الضجرَ عنه. لكنّ الملك المزيّف يندمج في اللعبة ويمارس دوره كملك حقيقي، وبذلك يفقد الملك الأوّل عرشه دون أن تشعر الرعيّة أو أهل القصر باختلاف الملك المزيّف عن الملك الحقيقي.

إنّ سعد الله ونوس يبرع في هذا العمل المسرحي في إمتاع المشاهد بهذه اللعبة المسرحيّة التي يستخدم فيها كلّ معرفته بتقنيات المسرح الملحمي، من تغريب ولعب، وقدرة على لفت انتباه المشاهد إلى أنّه جزء من اللعبة المسرحيّة، وأنّ ما يجري من أحداث يَمسُّ مصيره. لكنّ أهمّ ما يحققه الكاتب في هذه المسرحيّة هو البُعد الفكري للعمل الذي يُعدّ تحليلاً ممتعاً لطبيعة السّلطة، وعدم تغيّرها بتغيّر الأشخاص الذين يمارسونها ويشاركون في صناعة قراراتها. وإذا كانت هذه الرؤية الجوهرانيّة لطبيعة السّلطة تقود إلى اليأس من التغيير، فإنّ ونوس يشرح نظرته، في إيضاحات كتبها للطبعة الرابعة من المسرحيّة، بأنّ ما يقصده بأنظمة التنكّر والمِلكيّة هو المجتمعات الطبقيّة. إنّ «الملك هو الملك»، بحسب ونوس، هي «لعبة تشخيصيّة لتحليل بنية السّلطة في أنظمة التنكّر والمِلكيّة. ولا شكّ في أنّ هذا الإعلان المباشر يكشف، ودون أي لبس، قصد المسرحيّة والموضوع الذي تتوخّى معالجته»[20]. المسرحيّة في الحقيقة تبني أحداثها للوصول إلى فهم للسّلطة مؤدّاه

17. ونوس، سعد الله، الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت، ط4، 1983.

18. يشير د. علي الراعي، في كتابه «المسرح في الوطن العربي»، إلى أنّ سعد الله ونوس يستفيد في مسرحيته هذه من حكايتين من حكايات ألف ليلة وليلة؛ إحداهما تحكي أنّ هارون الرشيد ضجر ذات مرّة فقرّر أن يصطحب وزيره في جولة ليليّة سمعا خلالها من يقول: «آه لو كنت ملكاً، لأقمت العدل بين الناس وفعلت كذا وكذا». فيقرّر الخليفة أن يأخذ الرجل إلى قصره وأن يجعل منه خليفة لمدّة يوم واحد. كما يستفيد ونوس من حكاية أخرى من حكايات ألف ليلة هي حكاية هارون الرشيد الذي خرج ووزيره متخفيَين طلباً لبعض الأنس، فوجدا رجلاً يتزيّا بزيّ هارون الرشيد ويتخذ لنفسه وزيراً وسيّافاً، وأتقن هذا التمثيل حتى ليحار المشاهد ولا يدري أيّ الرجلين هو الخليفة الحقيقي».

انظر المقال الملحق بالمسرحيّة للدكتور علي الراعي، ص 122 ـ 128.

19. لمعرفة تفاصيل مسرحيّة «الرجل هو الرجل» انظر: أوين، فردريك، مصدر مذكور، ص 82 ـ 89.

وانظر: قراءة مقارنة بين مسرحيتي برتولت بريخت وسعد الله ونوس: د. أحمد الحمو، «الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل: بين سعد الله ونوس وبرتولد بريخت»، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 86، حزيران 1978.

20 . الملك هو الملك، ص 113.

أنّ «المجتمعات الطبقيّة ما هي إلّا سلسلة معقّدة من عمليّات التنكّر، تصل في ذروتها إلى التجريد المحض. هذا التجريد هو الملك، أو بكلمة عامّة الحاكم». وما يعنيه الكاتب بالتجريد هو «أنّ الشخص في الذروة ينحلُّ نهائيّاً في مجموعة رموز وعلائم؛ الثوب، الصولجان، العرش، التقاليد، الحاشية...إلخ»؛ وأنّ «مأساة الحاكم تبدأ حين يتوهّم أنّ لديه إمكانيّات خاصّة بمعزل عن رموزه»[21]. وتلك هي الرسالة التي تنطوي عليها مسرحيّة الملك هو الملك، التي يشدّد عليها اللاعبان اللذان يُسيّران اللعبة في المسرحيّة «عبيد وزاهد». وفي التحليل النهائي للفكرة الرئيسة في هذا العمل، السّلطةُ لا تساوي الطبائع والخصائص الفرديّة للأشخاص الذين يمارسونها، بل إنّها تفرض قوانينها وآليّات عملها على من يمارسونها. ومن هنا إنّ الطابع الرمزي للسّلطة يبدو، في نظر ونوس، أهمّ بكثير من الأشخاص الذين يمارسون السّلطة. وما يهمّنا تأكيده في هذا السياق هو قدرة هذه المسرحيّة على إيصال المشاهد إلى هذه الفكرة التي بنى الكاتب مسرحيته حولها، ويبدو أنّه أنضجها طويلاً في مسرحه؛ حتى توصّل أخيراً إلى هذا المفهوم الفلسفي العميق الذي يشرح معنى السّلطة وطبيعة ممارستها لوظائفها.

21. المصدر السابق، ص 114.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر الآن

(إلكترونيا)

ملف بحثي

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

فنّ الوجود أو التجربة الوجوديّة بما هي حريّة وإبداع

حمـادي أنوار*

تقديم عام

تكاد الحريّة تكون من «الكلمات» الساحرة، والأكثر إثارة للإعجاب في نفس كلّ متلفظ بها، فهي تحيل على تَمَثُّل متميّز وخاصّ لدى كلّ الناس، وهذا ما جعل لها حُظوة في القلوب والأذهان، وذلك باتفاق وإجماع قلَّ نظيرهما عند غيرها من المفردات، إلى درجة أنّه من النادر جدّاً العثور على من يُكنّ لها نقيضَ هذا الموقف. كلّ القلوب تهفو للحريّة، وجميع الوجدانات تتحرّك وتنبعث بها ولها. لكن بمجرّد أن يحاول عقل ما إخضاعها للسؤال، تغدو إشكالاً مُلتبساً عصيّاً على الاستيعاب؛ نظراً لكثافة ما تحمله من إيحاءات يصعب على أيّ وعي، مهما كان يَقِظاً، أن يحيط بها. وذلك لأنّها، ببساطة، بداهة معيشة، وحالُ الذات الحميمة. فكُلُّ كائن يَحدس حرّيته بوضوح رغم افتقاده دلالة واضحة وثابتة لها في خَلَدِه، كباقي المفاهيم. فما إن يشرع في التفكير فيها، حتى ينتابه الشكّ والحيرة، ويدرك بُعْدَ غور هذا المفهوم الذي ربّما هو كلّ شيء في الوجود، رغم تَبَدّيه كما لو أنّه يكاد يكون لا شيء (un presque-rien)، بحسب توصيف جانكيليفتش (Vladimir Jankélévitch) .

إنّ سؤال الحريّة هو سؤال الذات، سؤال الأنا، سؤال الوجود الشخصي الحرّ والمتحرّر من كلّ ما ليس أنا. إنّه سؤال حرّ في عالم حرّ، تَحَرَّرَ من جميع الأغيار، بما في ذلك فكرة الإله؛ ذلك «الأنت المطلق» (le Toi Absolu) كما يحدّده مارسيل كونش[1]. لذلك نقول إنّه السؤال المؤسّس للأرضيّة الموضوعيّة لمقاربة الإنسان بما هو صيرورة فاعلة ومنفعلة ومتفاعلة، وهو السؤال الذي لا يجد معناه إلّا في عالم نيتشوي بامتياز، أو لنقل إنّه عالم ما بعد نيتشه: عالم الخلق الذاتي، وإبداع النفس بالنفس، عالم الإنسان الحائز إرادة القوّة، والشاهد على أفول وسقوط كلّ الأصنام.

لعلّ ما يميّز الوجود الإنساني هو أنّه، في الواقع، ليس بتلكم الصورة الجاهزة التي يتبدّى بها للعيان، إنّه «إمكانٌ»، بلغة هايدغر، وعلى الإنسان أن يُحَقّقه بالتصميم والعزم، وإلّا فإنّه سيُفَوِّت على نفسه ذلك بالتراخي، والنسيان، والضياع بين الموجودات. فالوجود بسيط وغير محدّد، وما يملؤه هو الفعل، لذلك على الإنسان أن يقفز دائماً تلك القفزة التي تنقله من الوجود غير الأصيل ـ الذي يحيا فيه معظم حياته– إلى الوجود الأصيل والخالص. إنّ الوجود مجموع إمكانات لا نهائيّة، فالذات توجد على نحو معيّن، وفي الآن نفسه بوسعها أن توجد على ما لا حصر له من الأنحاء. بل حتى دلالة الإنسان، بما هو ذات مستقلة، وسيّد نفسه، لا تتجلّى إلّا حينما يختار هذا الإنسان وجوده بنفسه، ويشيّد معالم حياته بما يمثله هو في ذاته؛ ليكون الوجود، بهذا المعنى، مرادفاً للحريّة ومتضايفاً معها. الحريّة هي ما يسمح بالفعل والحركة والصيرورة، إذ لا وجود، ولا حريّة، ولا حياة، مع الركود والسكون. لذلك حريٌّ بالمرء ألّا يختزلَ الحريّة في تلك الفكرة الباهتة التي تتمثلها على أنّها هبة معطاة، وحقّ طبيعي مقدّس؛ بل عليه أن يراها تجربة أنطولوجيّة معيشة جوهرها الفعل، وغايتها الأسمى الارتقاء بالإنسان إلى أبلغ درجة ممكنة في مراقي وجوده الإنساني.

* باحث من المغرب.

1. Conche, Marcel (2003): «Ma vie antérieure & le destin de solitude», Editions Encre Marine, Paris. p. 121.

كثيرة هي الإكراهات والموانع التي تحول دون استيعاب الإنسان لحرّيته، وتمنعه من إبداع ذلك الفعل الحرّ الذي يُعبّر به عن إرادته الحرّة وعن اختياره المستقل. بَيْدَ أنّه إن افترضنا تَحَقُّقَ إمكانيّة تجاوز كلّ تلك الإكراهات الخارجيّة؛ فإنّ إشكال الحريّة سيظلّ قائماً باستمرار؛ إذ كيف يمكن التسليم بأنّ الإرادة، أو الفعل، أو الاختيار، كلّها تعبيرات عن حريّة خالصة منفلتة من أيّ قيد؟ أليست انفعالات النفس وأهواؤها أكبر عائق ومتحكّم في ما يصدر عن المرء من أفعال؟ هنا يكمن جوهر الإشكال في هذا الموضوع، فالحُكم الأخلاقي والقيمي للفعل يُسقط الحريّة في موقف شبهة، وخصوصاً حينما نكون قيد أفعال غير مألوفة أو تُناقِض الأعراف، بحيث يذهب أغلب الناس إلى إدانتها، دون أدنى اهتمام بالذات التي صدر عنها الفعل، كما لو أنّ حال الحريّة هو العلة في كلّ ما هو غريب وغير مرغوب فيه، وأصل كلّ ما هو مختلف وشاذ عن المتعارف عليه. إنّ الحريّة فعل محايد، لا شرّ فيها ولا خير، بل هي الخير الأسمى الذي هو براء من كلّ ما قد يترتّب عليه من شر. في هذا الإطار يؤكّد جانكيليفتش عَدَمَ وجودِ شرّ في ذاته أو خير في ذاته، وإنّما هي سياقات وجوديّة يأخذ فيها الفعل لوناً ما، وإيقاعاً ما؛ فكلّ فعل يغدو خيِّراً على ضوء إرادة خيّرة، ويصير حقيراً حينما يكون من توقيع نوايا مبيتة على الشرّ[2].

الحريّة أكبر من مجرّد اسم أو مفهوم يُمكن الاستدلال عليه عقليّاً، بل إنّ كلّ محاولة لإثبات، أو نفي، أو حتى تقنين الحريّة، أمرٌ لا معنى له من أصله. إنّها صميم الكينونة، وصُلب التجربة الحياتيّة الجوّانيّة، والوجوديّة المعيشة، تُعاش وتُخْبَر واقعيّاً وفعليّاً، ولا يمكن الاستدلال عليها إلّا بها. وهذا ما حدا ببرغسون إلى تأكيد أنّ كلّ محاولة لتحديد الحريّة والبرهنة عليها عقليّاً سيرمي بنا إلى نقيضها تماماً. فبالعقل نفكّر في ما هو ضروري وخاضع للحتميّة؛ ندرك علله وأسبابه، ومن ثمّ نتوقعه ونحدّده انطلاقاً ممّا ليس هو. أمّا الحريّة، فهي شرط نفسها، تحرّك غيرها ولا يحرّكها شيء، ومن هنا اتصالها بالجهد والقدرة على الفعل والحركة والتحريك. وما يميز هذا الجهد، أو الكوناتوس (Conatus)، بلغة سبينوزا، هو أنّه عبارة عن سورة جوّانيّة عميقة، يحدسها الشخص مباشرة دونما حاجة إلى الاستدلال عليها.

في هذا الإطار نجد مين دو بيران (Maine de Biran)، مثلاً، لا يُعدّ الفكر أهمّ شيء بالنسبة إلى الذات الإنسانيّة، ويقدّم صيغة جديدة ومخالفة للكوجيتو الديكارتي، وهي: «أنا أريد إذاً أنا موجود»، أو «أنا أريد، أنا أفعل، إذاً أنا موجود»[3]. إنّ أساس الإرادة والفعل هو ذلك الجهد الذي يترجَم اندفاعاً نحو المبادرة والمبادأة وعدم الانطواء على الذات، ما يضعنا أمام طابع وثاب للحريّة، تكون معه عبارة عن وثبة مبدعة، وسَوْرة خلّاقة، هي علّة حرّة تجعل الذات مستقلة الإرادة، وتتّخذ شكل قوّة حرّة أو حريّة قويّة هي محرّك كلّ فعل إنساني، بما في ذلك فعل إدراك النفس لنفسها.

إنّ الوجود حريّة، والحريّة هي الأخرى وجود. والوجود الحرّ هو وجود ذات تفكّر في وجودها وفي حرّيتها، ومادام الوجود يُحدَس ولا يُدَلَّل عليه؛ فالشيء عينه ينطبق على تجربة الحريّة، بما هي قوام هذا الوجود، تُستَنْجَز من خلاله عَبْرَ الفعل والإرادة والاختيار، أي أنّها ليست شيئاً أو موضوعاً يمكننا أن نُعرّفه أو نضع له تحديداً جامعاً مانعاً، ومن ثمّ لا يمكن إلّا أن تكون جوهر كلّ التجارب الإبداعيّة والخلّاقة؛ كتلك التي نجدها في الفنّ والموسيقا والشعر والتصوّف...إلخ، والتي ارتأينا أن نختصّ منها تجربة الوجود من خلال بعدها الفنّي والحكيم الذي لن نجد له من معنى خارج نطاق الحريّة.

2. Jankélévitch, Vladimir (1983): «Traité Des Vertus», Tome1: «Le sérieux et l'intention». Champs Essais, FLAMMARION, Paris. p. 12.

3. Dherbey, Gilbert Romeyer (1974): «Maine De Biran», Editions Seghers, Paris. pp. 66- 67.

ا. الحريّة، تلك السورة الوجوديّة[4]

إنّ الحريّة هي جوهر الوجود، بل إنّها -يقول ياسبرز- الوجود في حدّ ذاته. إنّها كلّ شيء فيه، وهي فعل الوجود عينه، والعنصر أو الصيغة الجوهريّة والأساس فيه، وخصوصاً أنّها عمقُ كلّ ممكن من ممكنات وجود الكائن البشري. فهو لا يوجد الآن وهنا، ولا يمكنه أن يوجد وجوداً آخرَ مختلفاً إلّا إذا كان في عمقه حرّاً وحريّة. لكن هل يعني هذا أنّ الحريّة معطى وجوديٌّ متاحٌ لكلّ إنسان؟

يجيبنا جون لوك نانسي في حديثه عن «تجربة الحريّة»: إنّ هذه الأخيرة ليست «مِلكيّة» يمتلكها الإنسان ويحوزها؛ وإنّما هي تجربة يعيشها، وهي قبل ذلك فعلٌ خاصٌّ بالعقل[5]. فكلّ إرادة حرّة أو فعل لا بدّ من أن يُستَمدَّا من الجوهر الأصيل للإنسان، الذي هو الفكر والعقل والوعي؛ وإلّا سقط المرء في حريّة هجينة ومبتذلة، مجرّدة من أدنى مقوّمات الوجود الفنّي الحكيم والجميل، فنغدو بهذا الشكل قيْد تَسيُّب أرعن وليس حريّة. إنّ الحريّة، التي نخوض فيها في هذا المقام، ليست تلك التي يتّصف بها الإنسان لمجرّد أنّه موجود؛ وإنّما تلك التي الْتَمَسَهَا وعيُ كائنٍ أدركَ أنّها رِهانُه الوجودي، فبات هاجسه الأكبر هو تطويعها بما يسمح بتجربة وجوديّة حكيمة وخلّاقة.

من البديهي أنّ الحريّة في صيغتها الأَتَم لا يمكنها أن تنبثق إلّا من «تجربة عقليّة»؛ تجربة فكر يستشرف الحقيقي، والخيّر والجميل، إلّا أنّها، في الآن نفسه، أفق وجودي بامتياز، لأنّها دوماً حضور مُلتَصِق بالكائن في عمق صيرورته. لذلك لا ينبغي النظر إلى الحريّة من إحدى الزاويتين دون الأخرى: إذاً، لا تكتمل دلالة الحريّة إلّا باستحضار هذين المستويين معاً، وهما على اتصال وطيد؛ فما يسمح برسم معالم «تجربة وجوديّة» حكيمة وجميلة لا يتأتّى إلّا في حضور شرط العقل. إنّ هذا التصوّر يدحض الفكرة القائلة إنّ قيمة وكرامة الإنسان تقتضي أن يكون حرّاً حريّة مطلقة. فهو تَمَثُّل أعمى، يرى الحريّة بعين ترفض كلّ وصاية على الذات وتجرّدها من كلّ واجب. وهو ما ينبغي تفنيده بإلجام هذه الإطلاقيّة بقيد المسؤوليّة والالتزام، الذي جعل منه إيمانويل مونيي قاعدة أساسيّة للحياة السليمة[6]. كيف لا يكون كذلك وهو التزامٌ مع مبدأ الخير؛ أي مع البراءة الأصليّة للإنسان؟[7]

إنّ المرء، مَهْمَا بلغ من درجات التحرّر الأرقى، ومَهْمَا شَعَر بأنّه مُنْطَلِق في هذا الوجود انطلاقة لا يكاد يشعر معها بأيّ إكراه؛ فإنّ هناك لحظات ومواقف تُشْعِرُه بِبَعض الضرورات التي تَقُضُّ مضجعه، وتُنَبّهُه إلى أنّ هذا العالم ليس بتلك الصورة التي يراه عليها، وبأنّه هو نفسه قد يشكّل عائقاً يحول بينه وبين حرّيته هو. إنّ الإنسان ليس هو ما يفعله ويصنعه في هذا العالم، بل ما لا يفعله أيضاً؛ إمّا تركاً وامتناعاً، وإمّا قهراً وإكراهاً. فالعالم ليس طيّعاً بين يدي هذا الكائن العاقل، يخلق به ومنه ما يريد. إنّ العالم سابق على الإنسان، بشروطه وأوضاعه المعقدة، ومن ثمّ كلُّ محاولة للوجود هي محاولة للتكيّف مع هذه الشروط القبليّة الأوّليّة.

إذا كان العالم سابقاً على الإنسان، فإنّ الإنسان ملازم ومعاصر ومجايل للإنسان، ومتزامن معه. لا أسبقيّة لأحدهما على الآخر في شيء؛ الإنسانيّة تذيب كلّ الفروق بيننا، وتميز الواحد منّا عن الآخر بواسطة أمور أخرى هي مجرّد صفات وخواصّ عرضيّة فينا؛ أي تلك التي ليست نحن. أمّا ما يمثل جوهر كلّ واحد فينا، مثل الحريّة، فلا تمييز فيه ولا تفضيل.

---

4. السَّورة مفهوم اشتُهر مع الفيلسوف الفرنسي المعاصر هنري برغسون، وخصوصاً في كتابه «التطوّر الخلّاق»، الذي تحدّث فيه عن «السورة الحيويّة (l'élan vital)»، باعتبارها تلك الاندفاعة الأولى والأصل الأصيل للحياة. إنّها المبدأ الحيوي الأساسي الذي يفسّر ماهيّة الأشياء، ويفسّر التطوّر المستمرّ الذي لا يمكن التنبّؤ به، والذي يسير نحو الجدّة والإبداع والخلق. وهذا هو ما يفسّر حديثنا عن الحريّة، بما هي سورة وجوديّة، للتعبير عن كلّ ما يصدر عن الإنسان من أفعال حرّة ومتحرّرة، تترجم جهده الوجودي لكي يخلق من ذاته ووجوده ما يختاره ويريده.

5. Nancy, Jean-Luc (1988): «L'expérience de la liberté» Editions Galilée, Paris. P. 27.

6. Mounier, Emmanuel (1962): «Introduction aux existentialismes», édition Gallimard, Collection Idées, NRF, Paris. P. 94.

7. زيناتي، جورج (2018)، «الحريّة والعنف»، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسة، سلسلة «ترجمان»، قطر، ط1، ص 88.

هل يمكن القول إنّ الحريّة هي قدر الإنسان؟ أو بتعبير آخر إنّه محكوم بهذه الحريّة، وإنّه ليس حرّاً في ألّا يكون حرّاً؟ هنا يؤكّد مونيي أنّ الحريّة هِبة ومعطى، يقبلها الإنسان ويرفضها، دون أن يكون عبداً لها[8]. إنّ أولئك المهووسين بهاجس الحريّة لا يكترثون بأبعاد أفعالهم، ولا بقيمتها، بقدر رهانهم على مدى قدرتهم على الجرأة على كلّ شيء مهما كان، تحت ذريعة حريّة منفلتة من أدنى معيار. إنّهم أشخاص مرضى بمرض الحريّة والتحرّر، ما يَحُول دون استشعارهم جسامة عبئهم بهذا المفهوم، الذي يقتضي الإحساس بالمسؤوليّة والاحترام، وخصوصاً في حضرة ذوات أخرى حرّة من دونها لن يكون لحرّيتي أيّ معنى.

ليست الحريّة موضوعاً يمكننا أن نُعرّفه أو نضع له تحديداً جامعاً مانعاً، ومن ثمّ لا يمكن إلّا أن تكون جوهر كلّ التجارب الإبداعيّة الخلّاقة؛ كتلك التي نجدها في الفنّ والموسيقى والشعر والتصوّف...إلخ، والتي ارتأينا أن نختصّ منها تجربة الوجود من خلال بعدها الفنّي والحكيم الذي لن نجد له من معنى خارج نطاق الحريّة

إنّ حريّة الإنسان هي حريّة شخص موجود في العالم، مُتَشَكّل به، ومُطَوَّق به وبباقي الأشخاص الحاملين لقيم تُمثل حدوداً وقيوداً وشروطاً للوضع الإنساني داخل العالم. لا وجود ولا معنى لحريّة مطلقة؛ لنقل إذاً إنّه ليس كلّ شيء ممكناً، ولا يمكن لأيّ شيء أن يكون ممكناً في كلّ لحظة وحين. بل إنّ هناك حدوداً لكلّ شيء، وهذه الحدود أو القيود، إذا ما لم تكن ضيّقة ومتشدّدة، فإنّها تصبح قوّة. يقول مونيي: الحريّة لا تنمو إلّا بالقيود والاختيار والتضحية. ثمّ إنّها، كما يرى ماركس، وسبينوزا أيضاً، هي ذلك الوعي بالضرورة. إنّها بداية؛ لأنّ الوعي عبارة عن وعد بالتحرّر ومبادرة لأجل تحقيقه. ومن لا يرى خضوعه وانصياعه، فهو وحده العبد غير الحر[9]. ليس حرّاً، ولن يكون كذلك، من لم يكن على وعي تامّ بحقه الطبيعي وحقّ غيره في الحريّة. ولا بدّ لمجتمع الأشخاص الواعين بهذه المسألة أن يكون مصيره هو الحريّة والتحرّر، دون أن يكون في ذلك فضل لشخص على شخص آخر، بل يجمعهم جميعاً دافع واحد صوب ممكنات الوجود، أو لنقل ذلك الوجود الممكن الذي تشكّل الحريّة السورة الكفيلة بارتياده وتبوّئه.

بهذا المعنى تكون الحريّة هي ذلك العدم أو النقص الموجود في الإنسان: نقص الوجود الذي يدفعه إلى البحث عن ملئه وتحديد ماهيته بكامل حرّيته. إذاً، فالإنسان حرٌّ لأنّه ليس هو. والكائن الذي هو فقط ما هو عليه لا يمكنه أن يكون حرّاً؛ لأنّه، ببساطة، كائن لا ممكن له. والحريّة –يقول سارتر– هي بالضبط ذلك العدم الذي يُجبِر الواقع الإنساني على أن يصنع ذاته، وألّا يكتفي بالوجود فقط[10]. فلا شيء يأتينا من الخارج، أو لنقل بدقة أكثر إنّه لا شيء فينا، ممّا يجعلنا ما نحن عليه، قد يَرِد إلينا ويأتينا ممّا ليس نحن؛ إنّنا نحن من نختار ما سنكون عليه، وإلّا فلن نكون أبداً.

2. الحريّة بما هي تجربة خلّاقة

في كتابه (من الكائن إلى الشخص) يُعرّف الحبابي الشخص بأنّه «صيرورة ترمي إلى الكمال، في تصاعدها نحو الإنسان»[11]. وفي كتابه الآخر (من الحريّات إلى التحرّر) يصفه بأنّه «كائن تاريخي، لكنّ تاريخه تاريخ فكر ينزع دائماً نحو الشمول والتعالي»[12]؛ أي أنّه روح

8. Mounier, Emmanuel (2016): «Le personnalisme», édition PUF, Quadrige, 2ème édition, Paris. pp. 78- 79.

9. Mounier, Emmanuel (2016): «Le personnalisme», op. cit. p. 80.

10. Sartre, Jean-Paul (1943): «L'être et le néant», éditions Gallimard, Collection Tel, Paris. P. 485.

11. الحبابي، محمّد عزيز (1962)، «من الكائن إلى الشخص»، الجزء الأوّل، دار المعارف، مصر، ص14.

12. الحبابي، محمّد عزيز (1972)، «من الحريّات إلى التحرر»، دار المعارف، مصر، ص 38.

منطلقة، وفكرٌ وثّاب لا يكفُّ عن الاندفاع خلقاً وإبداعاً. وما التاريخ هنا إلّا تاريخ إبداع حرّ، وحريّة مبدعة. وبين الحريّة والإبداع ينبثق الوجود الخلّاق والحكيم، المنفلت من ضرورات الطبيعة، بل حتى من ضرورات النفس وانفعالاتها.

فالأنا ليس مجرّد موجود يوجد وجوداً موضوعيّاً؛ إنّه فوق ذلك، ويتجاوز كلّ وجود واقعي إلى ما هو ممكن ومنفتح؛ يوجد على نحو خلّاق، ومتدفق، وسيّال، ومنساب. هنا معنى الوجود الحرّ والمتحرّر. فكلّما كانت التجربة الوجوديّة للذات منفتحة على ممكنات شتّى، كانت خلّاقة ومبدعة؛ ليكون بذلك فنّ الوجود هو وجود الفنّ والإبداع والحريّة في تجربة الكينونة الإنسانيّة، حيث الديمومة والصيرورة الخالصتان.

إنّ الفعل الحرّ هو الفعل القادر على التجسُّد في الواقع، والذي بمُكنةِ الروح أن تمارسه داخليّاً على مستوى الذات، وخارجيّاً على مستوى العالم والوجود. فهو شرط الكينونة الأصيلة والتطوّر المبدع؛ ومن ثم الوجود الفنّي والجميل، الرافض لكلّ حتميّة أو آليّة، والذي تنسجم فيه الذات مع نفسها ومع الوجود، فتكون هي بما هي، وتستقلّ عن كلّ ما ليس هي.

الحريّة فعل مبدع وتجربة خلّاقة، إلى درجة أنّها تفقد المعنى إذا ما اقتصرت على الذات التي تناضل لأجلها، في مقابل استعباد واستبعاد واضطهاد الذوات الأخرى. أن تكون حرّاً يعني أن تتحرّر ويتحرّر غيرك بِتحرّرك هذا. وكلّ حريّة تنطوي على عبوديّة الغير تفقد المعنى، وتظلّ ناقصة. إنّ الحريّة الحقيقيّة هي التي تفيض تحرُّراً على جميع الذوات؛ أي أنّ الذات في تجربة حرّيتها الوجوديّة العميقة تحاول دوماً أن تكون، في كلّ حركة منها أو فعل صادر عنها، ذلك الممكن الكوني الذي قد يكونه أيّاً كان من الغير.

تكون الذات متحرّرة عندما تتمتّع بمجموع الحريّات الممكنة، وتكون منفتحة على ممكنات أنطولوجيّة غير محدودة، وعلى مغامرات حياتيّة ووجوديّة لا يمكن ترقّبها أو التنبّؤ بها. إنّ هذا بالذات ما يضمن للحريّة صفة أساسيّة لا تكون إلّا بها؛ وهي الإبداع والمرونة، والانفلات من أيّ تقييد أو تحديد. لذلك نقول، بلغة برغسون، إنّها عبارة عن سورة حيويّة وخلّاقة، تندفع إلى عالم لا محدود، آفاقه لا نهائيّة وغير منتهية[13]. إنّ الإنسان، تبعاً للتوصيف الوجودي، خاصّة لدى سارتر، قفزة ومشروع. وبلغة شخصانيّة[14] هو كائن دائم التشخصن. وبين هذا وذاك نقول إنّه عبارة عن حريّة، يخلق نفسه بنفسه، وهو سلسلة من الأفعال وليس مجرّد معطى منفعل. والفعل هنا دائم التجدّد، أو لنقل إنّه مغامرة حرّة وحريّة مغامرة، تتعلق بالزمان المستقبل المتّسم أساساً بالطابع الملغز لممكناته[15].

الحريّة هي الفعل الثاوي دوماً بين ثنايا الممكن الخفي والمستور، فهو ذلك السرّ الذي لا نعلم منه إلّا اليقين بغزارة دفقه وفيضه، وبأنّه يقع خارج كلّ تحديد أو حصر. إذاً، فكلّ قول بحريّة واحدة، جامدة وقارّة، معناه إفراغها من روحها ووجدانيتها. إنّها سورة تسير معها الذات في درب الانفتاح الحيوي، والحياة المنفتحة والمبدعة، الحياة التي لا يمكن أن نحياها أكثر من مرّة. كيف لا وهي العدو الأوّل لكلّ إعادة أو تكرار؟ الحياة الحرّة هي دائماً حياة الآن وهنا، والمنفتحة على المستقبل، إنّها حياة وأمل في الحياة أكثر منها ذكرى حياة.

ليست الحريّة حالة الإنسان وهو حرّ، بل هي فعل وكينونة؛ أي وجوده الحرّ وانوجاده المتحرّر. والتحرّر هو مجموع الأفعال التي تبادر بها الذات لتحقيق الحريّة، ما يجعل منه فعاليّة وفاعليّة، ومبادرة ومبادأة، وليست مجرّد وضع قارّ ننعته بالحرّ. إنّه، بالأحرى، إمكان وجود

13. Bergson, Henri (1948): «L'évolution créatrice», 77ème édition, PUF, Paris. P. 258.

14. تتّسم الشخصانيّة بأنّها فلسفة تحرّر وانفتاح؛ ما يجعل من حريّة الشخص غير منطوية أو متقوقعة حول الذات الحرّة، ولا تدعو إلى أيّ فردانيّة. فالفرداني غالباً ما يسقط في الانغلاق، وهو ما يتعارض مع طابع الحريّة المنفتح باستمرار. إنّها حريّة خلّاقة، وهي أكثر من مجرّد فعل؛ إنّها فعاليّة وسلسلة من الأفعال والمشاريع...

15. Jankélévitch, Vladimir (2017): «L'aventure, l'ennui, le sérieux», Editions Champs essais, Flammarion, Paris. P.11.

وليس وجوداً واقعاً وثابتاً. وأن يكون فعلاً معناه حركيته وانتقاله بين سلسلة من الأفعال غير المنقطعة، والتي تسمو على الوجود الطبيعي المعطى للإنسان من دون أن يبذل فيه أدنى جهد، لتبلغ وجوداً منفتحاً ومبدعاً، يوجد فيه الإنسان بما هو شخص حرّ يختار من يكون وكيف يكون. فأن يوجد المرء معناه أن يختار وجوده اختياراً حرّاً يتّسم بالاستمراريّة والتجدّد الدائم. ويفيد هذا أنّ الوجود الحرّ سيغدو هو النفي الحرّ للوجود الواقعي والحاضر، ثمّ نفي هذا النفي، وهلمّ جرّاً.

ينفي الوجود الحرُّ الواقعَ، ويبدع آفاقاً لا محدودة للممكن، ومن ثمّ يختار أفقاً يغدو هو أيضاً واقعاً سرعان ما يتمّ تجاوزه والتعالي عليه بنفيه. فما هو كائن، وما لا يمكنه أن يكون، يقعان معاً خارج الصيرورة[16] التي لن تكون، بهذا المعنى، إلّا ذلك الممكن الذي بمكنته أن يكون ويتحقق. الحريّة إذاً هي تلك الطاقة الخلّاقة التي تبدع ممكنات الوجود، لتصير فيما بعد قوّة وجوديّة تختار ممكناً تجعل منه وجوداً فعليّاً، ثمّ تنفيه وتسلبه وجوده من جديد.

3. التجربة الفنيّة باعتبارها وجوداً وتحرُّراً

تحيل مفردة «فن» على كلّ صناعة خارجة عن المألوف، ناتجة عن انفعال وجدان الإنسان وعبقريته الروحيّة، وهو غاية في ذاته، كما قال كانط الذي يضع العبقريّة في مقابل التقليد، ويقرنها بالإبداع والحريّة[17]. يرتقي الإبداع الحرّ بالإنسان، وينمّي لديه رهافة الحسّ تجاه الجمال. لكنّنا دائماً، ونحن أمام العمل الفنّي، نُهمل الذات المبدعة ونحتفي فقط بصنيعها وبما أبدعت. أليست هي الأحقّ بالاحتفاء؟ أليست هي الإبداع نفسه؟ من هنا يمكن الحديث عن «فنّ الوجود»، ذلك الفنّ الذي توقعه الأرواح الباذخة، والنفوس عالية الهمّة، القادرة على إبداع وجود من طراز رفيع، وجود غير متوقع، يغري المتأمّل بالمحاولة وعدم التراجع، ويثبت للإنسانيّة أنّ سِحر المطلق كامن في الذوات، وأنّ الجمال صفتها المنعكسة في العالم. إنّ هذا الفنّ هو القادر على إيقاظ وعي الإنسان بروعة وجوده الحقيقيّة، التي لا تحتاج إلى حلية أو زينة، بل فقط تكتفي بصفاء وجداني حقيقي يجعل مكنوناته تتلألأ وتسطع، فتأفل تحت فيض نورها الساطع شهبُ الظواهر والأوهام الزائفة.

للعمل الفنّي علاقة قويّة بالفكر أو الحسّ الخلّاق الذي يحرّك الفنّان، وبعاطفته ومشاعره، ثمّ بقيمة هذا العمل وأثره في النفوس التي تتلقاه. ولا تتحصّل هذه القيمة وهذا الأثر إلّا عندما يتمّ إنتاج العمل الفنّي الجميل. إنّ الجهد الفنّي جهد خلّاق وحّر، وهو ما يجعل من الفنّان شبيهاً بالمتصوّف، نظراً لكون التجربة الفنيّة هي تجربة خلق وشعور فنّيين، وملكة مبدعة ذات مسحة جماليّة رفيعة. والشيء عينه يحضر في التجربة الصوفيّة باعتبارها تجربة ذوق وعرفان وخلق وإبداع؛ وكلاهما سبيل نحو الانفتاح والنشوة والوجد.

تتميّز التجربة الفنيّة بانفلاتها من كلّ منطق، سواء أكان عقليّاً أم لغويّاً. فجوهرها هو التدفق والفيض والسيلان؛ ما يضفي عليها مرونة تسمو بها على ما يمكن أن يُقيّدها من زمان أو مكان. إنّها تجربة تتمّ في الصيرورة والديمومة، وتنهل من جوّانيّة الذات المبدعة.

يحيل الحديث عن الصيرورة والديمومة على معنى عدم التكرار، ونفي العادة والمشابهة، وتجاوز المحاكاة والقياس، ثمّ رفض كلّ إمكانيّة للتنبّؤ. كما يحيل أيضاً على الجدّة والاختراع والإبداع، وهو ما نجده حاضراً بقوّة في العمل الفنّي. وقد بيّن برغسون ذلك في كتابه (التطوّر الخلّاق)، حينما قال باستحالة إمكانيّة التنبّؤ بما ستكون عليه اللوحة أو أيّ عمل فنّي حال إنجازه، لأنّ فكرة اللوحة تُحدس في ذهن الفنّان وتُرى في خلده مجرّدة ومنفلتة. وهي ليست سوى ذلك الممكن المفتوح الذي وحدها تجربة الإنجاز تَحْسِم في ماهيّة وصورة

16. Weil, Simone (1991): «La Pesanteur et la Grâce», Editions POCKET, Collection AGORA, Paris. P. 268.

17.- Kant, Emmanuel (1960): «Critique de la faculté de juger», Traduction et présentation par: Alain Renault. Editions GF Flammarion, Paris. pp. 293 - 294.

وجوده؛ أي ذلك التفاعل الوجداني بين الذات وأداة التعبير، الذي دائماً ينبثق عنه ما يتجاوز كلّ التوقعات. إنّ هذا الخلق، الذي نلفيه في الأعمال الفنيّة حاضر هو نفسه على المستوى الباطني للذات الإنسانيّة؛ فكلاهما يفيد تلك العفويّة والتلقائيّة والجدّة وعدم المحاكاة أو التكرار، كما لو أنّهما تجلّيان للديمومة المعيشة. ومن هذا المنطلق يكون الفنّ لصيقاً بحياتنا النفسيّة الداخليّة، وليس مستقلاً عنها، فهو عاطفة ذات طبيعة حدسيّة ووجدانيّة، وهو موجود فينا وليس خارجاً عنّا.

مهما تكن العوامل والتأثيرات الخارجيّة مهمّة وضروريّة في العمل الفنّي والإبداعي، ومصدراً مُلهماً لكلّ إنتاج جمالي؛ فإنّ حقيقة هذا الجمال تظلّ جوّانيّة وعميقة، وحبيسة صيرورة داخليّة متصلة بالأنا العميق. إنّ العمل الفنّي عبارة عن رجّة أو عاطفة أو انفعال جوّاني يهزّ النفس، وهو ذو طبيعة لاعقليّة يتجاوز العقل إلى الرؤية والحدس، ويُبْحِر بالفنان في عالم مفارق لعالم المادّة. فالفنّان يصرف نظره وانتباهه عمّا اعتاده سائر الناس، وعمّا أَلِفوا الخوض فيه؛ لأنّ انتباهه يكون ذا طبيعة شاذة ومتميزة يطال حدس الباطن، ويتحرّر من لغة، وعقل، ومجتمع، ورموز، وصور الناس العاديين؛ ومن ثمّة يعلو على تلك النظرة التشييئيّة والسطحيّة للعالم والإنسان، التي هي وليدة الزمان المتحيّز والمكان المادّي. ويغوص في أعماق الذات والوجود، مستنيراً في ذلك بنظرته الثاقبة التي تلمح أكثر وأبعد وأعمق ممّا يراه غيره، وناهلاً من محرّكه الأساس، الذي هو الحريّة.

إنّ العمل الفنّي، وحياة الفنّان عموماً، على اتصال قويّ بالواقع، وهو الواقع الذي يرفض تخمين الممكن قبل وقوعه. فالممكن لم يوجد بعد، ولسنا على دراية بالكيفيّة أو الهيئة التي سينوجد بها وعليها، أمّا الواقع، فهو خلق لا ينضب، وإبداع دائم لا وجود له قبل وقوعه وتحققه. أمّا ادعاء التنبّؤ به، فذاك ضرب من الحتميّة والضرورة اللتين تكبّلان حياة الإنسان العادي، وليس الفنّان المبدع لحريته ووجوده قبل إبداعه لأيّ أثر فنّي.

يمكننا أن نقول إنّ طريقة اشتغال العقل الإنساني، والبنية الرمزيّة والمفاهيميّة للغته، وكذا عاداته الاجتماعيّة والعقليّة المبنيّة على الربط بين الموجودات بواسطة علاقات مجرّدة وكليّة، كلّها أمور تقع موقع إهمال الفنّان، الذي يستعيض عنها بنظرته الحدسيّة، وانفعالاته الخلّاقة، وقدرته على الولوج المباشر إلى حقيقة وواقع الوجود بعيداً عمّا هو عملي ونفعي، ما يجعل قيمة الجمال، الثاوية في قلب العمل الفنّي، قيمة في ذاتها. فلا يكون العمل الفني عملاً غائيّاً أو مُغرضاً، كما أنّه ليس آليّاً أو جامداً؛ ومن ثم هو عمل حرّ وخلّاق، وهما الصفتان اللتان نشترطهما لِنَعت أيّ وجود بأنّه حكيم.

4. الوجود بوصفه إبداعاً وتحرّراً

يُعرّف الحبابي التحرّر بأنّه «قوّة مبدعة»، ويمكننا أن نلمس في هذا التعريف بُعدين من أبعاد الوجود الذي نتحدّث عنه في بحثنا هذا؛ بُعد الحريّة والتحرّر، وبُعد الخلق والفنّ. فالتحرّر هو قوّة الوجود، أو الوجود القوي، لكن دون أن تفيد القوّة هنا معنى العنف. وإنّما القوّة الخلّاقة؛ أي القدرة على الانوجاد الحرّ، وعلى نفي وسلب الوجود الناقص، ثمّ الاندفاع صوب الكمال. إنّها القوّة التي تغيّر الذات، وتُحوّلها، وتُحوّل معها العالم؛ ليصير الأنا، في حضرتها، أنا-كلّ أو أنا-مجموع.

فلا يكفي أن يكون الإنسان حرّاً، وإنّما يجب أن تبوّئه هذه الحريّة أرقى مقام وجودي. إنّه يوجد من خلال إبداع حرّيته، وبها يرتقي بوجوده. وبين هذا وذاك يخترع للحريّة مفهوماً جديداً في كلّ لحظة وحين[18]. إنّ هذا التجدّد الدائم في الحريّة هو ما يجعل منها نقصاً

18. لا يسع الحريّة إلّا أن تكون مفهوماً خلّاقاً، وأن تبتعد عن أيّ تحديد جامع ومانع؛ يحدّها ويرسم لها حدوداً لا تُعرف إلّا بها وفي كنفها. إنّها بمثل هذا التحديد تفقد معناها، وتتعارض مع مبدئها المنطلق والمتمرّد، والرّافض لكلّ حصر. ومادام الإنسان كائناً خلّاقاً، يوجد وجوداً متغيراً، في قلب الصيرورة والديمومة؛ فلا يمكن لحرّيته إلّا أن تتّسم بهذه الصفات، وهو ما يقتضي النظر إليها نظرة فنيّة مبدعة، وألّا نتحدّث عن حريّة بما هي حال واحدة وجامدة. بل ينبغي للذات أن تخلق لنفسها حريّة

وموضوع رغبة دائمة للأنا. الحريّة صيرورة خلّاقة، والذات تخلق ذاتها باستمرار في وجود خلّاق جوهره التغير. إذاً لا معنى للوقوف والتوقف عند نمط ثابت من الحريّة، بل حريٌّ بنا أن نساير هذه الصيرورة؛ لتغدو بذلك التجربة الوجوديّة بمنزلة تجربة تحرّر خلّاق ومعيش.

إنّ فنّ الوجود هو الوجود الخلّاق والمبدع، الذي يكون حرّاً لا محالة. ولا يمكنه أن يكون كذلك إلّا بمعيّة كائنات تدرك المعنى الأصيل للوجود، وللحريّة، ولمعنى الحكمة والتفنّن في الكينونة، حيث تخلق الذات نفسها وتخلق معها العالم وغيرها خلقاً جديداً وجميلاً.

تتجلّى تجربة التحرّر في أنسنة كلّ ما هو طبيعي واجتماعي؛ أي أنسنة الوجود وأنسنة العلاقات بين الناس؛ لننتقل من علاقات بين كائنات عضويّة حيّة، أو أفراد مجتمع، إلى علاقات بين أشخاص أو كائنات حقيقيّة لها تاريخ، ولها وجود تعيه وتعمل على نفيه والانعتاق من إكراهاته، وبعثه والانبعاث معه. إنّ الوجود الحرّ هو وحده القادر على صناعة التاريخ وإخضاعه لإرادة الذات الحرّة، الرّامية إلى التأسيس المشترك لتاريخ مشترك خاصّ بوجود مشترك هو أيضاً.

إنّ التحرّر هو وجود حكيم وجميل لذاتٍ تُتقن فنّ الوجود، وتتفنّن في الوجود الحرّ الذي لا يعني بتاتاً التسيُّب والفوضى، بقدر ما يحيل على المسؤوليّة والالتزام تجاه الذات والغير. كما أنّ التحرّر ليس هو الاكتفاء بالوعي بالحريّة والشعور بها، إنّه ليس حريّة وعي أو إرادة فقط؛ لكنّه حريّة فعل وعدمُ الفعل، وحريّة الوجود على نحو معيّن وليس على نحو آخر. فهو واقع متحرّك وصائر، موجود وملموس ومعيش.

يتّسم الوجود –مثله مثل الحياة– بجوهره المبدع الرافض لفكرة الجوهر نفسها، وهو بذلك جهد خلّاق ومتواصل؛ إنّ جوهر الوجود هو النفي الدائم للجوهر. لا يعيشه الإنسان وحده منعزلاً، ومتوجّساً من الآخرين؛ إنّه، على خلاف ذلك، حياة مع أنوات أخرى، وبصحبة أغيار يشاركونه الوجود. لا يمكن للحياة أن تصبح فنّاً وإبداعاً إذا ما كان مُحرّكها هو الخوف والقلق والهروب من الغير؛ وإنّما تكون كذلك عندما يدفعها حبّ كلّ من ليس أنا، ويحرّكها العيش المشترك والوجود–مع إنّه لا معنى للإبداع والفنّ والتحرّر في الحياة إلّا باشتراكها مع من هم أنداد لنا، ومع من نلتزم في حضرتهم ونتحمّل مسؤوليتهم بكلّ حريّة وإرادة وقناعة. فالالتزام تعبير عن حرّيتي في احترام حريّة من يشاركني الوجود.

إنّ الإنسان هو ما يلتزم به داخل حياته، وهو الصورة أو الصيغة التي يرسمها لنفسه داخلها. أمّا خارج هذه الصورة التي يتجسّد فيها مشروعه، فإنّه لا شيء تقريباً. إنّه سلسلة من المشاريع، وهو مجموعها كلّها، ومجموع العلاقات التي تشكّلها[19]. ومن ثمّ لا معنى للقول إنّ قدر إنسانٍ ما هو الحال الذي هو عليه، وألّا مجال لأن يكون على غير هذا الحال. بوسع كلّ إنسان أن يكون على عكس ما هو عليه، وأن يصنع من نفسه ما يختاره هو بحريّة، شريطة أن يلتزم بذلك، ويوجّه أفعاله صوب ما يسمح له بتحقيق هذا المشروع. إنّ الإنسان هو قدر الإنسان، وقيمته تكمن في أن ننظر إليه على أنّه ذات واعية ومفكّرة وحرّة؛ ما يعني أنّها ليست مجرّد شيء مُلقى به في الوجود يمكن أن نشير إليه كما نشير إلى الأشياء الأخرى المجرّدة من الوعي. يتعارض هذا التصوّر الوجودي للإنسان مع المنظور المادّي الذي يشيّئه، وينظر إليه بما هو شيء أو موضوع خاضع لمجموعة من ردود الأفعال التي تحكمها ضرورات سببيّة وحتميّة. يقول سارتر: إنّ مملكة الإنسان هي

تليق بوجودها الصائر بطبعه؛ وأن تعي أنّ حريّة الأمس لا تكاد تصلح اليوم ولا غداً، ومن ثمّ حريٌّ بها أن تبدع حرّيتها في كلّ آنٍ وهنا، المتعدّدين بتعدّد حيثيّات وظروف الوجود.

19. Sartre, Jean-Paul (1996): «L'existentialisme est un humanisme», Editions Gallimard, Collection Folio/Essais, Paris. P. 53.

مجموعة من القيم المتميّزة عن مملكة المادّة والأشياء[20]. ولا أدلّ على ذلك من كونه مشروعاً وجوديّاً خلّاقاً.

كلّ مشروع فرديّ للإنسان هو مشروع كونيّ، يبدع فيه ذاته والآخرين معه. وهذه الكونيّة ليست معطاة، وإنّما تُصنع وتُخلق هي أيضاً، ويتمّ بناؤها على نحو مستمرّ ودائم. إنّني أبني وأصنع ما هو كوني باختياري لذاتي، واحتوائي لمشروع أيّ إنسان آخر، في أيّ زمان كان[21]. وهذه هي اللبنة الأولى في تشييد صرح ذات حرّة في عالم متحرّر.

عندما أَبْلغُ درجة الوجود المتحرّر، فإنّني أتحرّر من كلّ ما هو جاهز، وأخلق لنفسي كلّ ما يتلاءم مع وجودي الذي خلقته بحرّيتي؛ لذلك أنا من يبدع القيم الخاصّة بي، لكن بروح المسؤوليّة والالتزام تجاه ذاتي وتجاه الإنسانيّة، لأبدع بذلك العالم من حولي. ومحرّكي في ذلك هو ما تسمّيه سيمون فايل «الوعي الكوني»[22] الذي هو أساس كلّ التزام أو إلزام إنساني، فما ينبغي على الإنسان الالتزام به لا يكون مشروطاً، ولو حدث أن وُجد له شرط أو أساس، فلا شكّ في أنّه يقع خارج هذا العالم. ليبقى بذلك التوافق مع هذا الوعي الكوني هو السبيل إلى التثبّت منه.

يبدع الإنسان حرّيته بنفسه، ليصبح بعد ذلك هو نفسه ثمرةً لهذه الحريّة التي أبدع. أوّلُ قطافها أنّه سيّد نفسه، والحكيم الذي يدرك خبايا ذاته ووجوده، ويتقن فنّ عيشه، ويعي ما يحتاجه وما هو في غنى عنه، كما يتحكّم في جميع تفاصيل وحيثيّات مشروعه الوجودي، مُلِمّاً بشتّى وسائل إنجاحه وكسب رهان الوجود والإنسانيّة معاً؛ أن تكون إنساناً، وأن توجد وجوداً حرّاً وحكيماً.

الحريّة خلق للذات والعالم والقيم، وإبداع فنّي للوجود الإنساني. وهو إبداع لا يتحقق إلّا لذات رافضة لموجوديّتها الطبيعيّة، وطامحة إلى كينونة لها معنى وخالقة للمعنى، وخليقة له ومنه. لا معنى للإبداع دون حريّة، والحريّة إبداع في جوهرها. والإبداع فعل وانفعال وفاعليّة، بل وتفاعل مع العالم والإنسانيّة، وانفتاح عليهما.

إنّ الإنسان ليس مجرّد موجود يوجد فحسب، بل هو كائن ذو شغف وانفعال. وإذا لم يجعل من وجوده شغفاً، فلن يكون أهلاً له على الإطلاق. وما يسم هذا الشغف هو عدم القدرة على إرضائه بالتملك أو الحيازة أو العنديّة، إنّنا لن نشبع شغفنا بالوجود إلّا بالوجود عينه. لكن عن أيّ وجود نتحدّث؟ إنّه، كما رأينا ذلك، الوجود الحرّ والمستقلّ، الذي ليس هو رهين جملة من الدعامات التي إذا ما هوت فإنّه يهوي معها. إنّه الوجود القائم بذاته، والمنفلت من أيّ أساس تملّكي؛ ما يعني أنّه الوجود غير المُستَلَب، والمتحرّر من كلّ الانفعالات والأهواء التي تغدو عالة على صاحبها. بهذا المعنى، يكون التحرّر، كما بيّن ذلك إريك فروم، ليس مجرّد التخلّص من القيود الخارجيّة، الاجتماعيّة والسياسيّة، بل هو الانعتاق أساساً من السلاسل الداخليّة التي تفوق، من حيث الشدّة والقوّة، ما هو خارجي؛ لأنّ الذات غالباً ما لا تعي وجودها، فتتوهّم أنّها حرّة[23]. بهذا فقط يمكن بلوغ التحرّر الكلّي غير المنقوص.

5. فنّ الوجود أو في معنى العيش الحكيم

لا معنى لوجود دون إنسان، كما أنّه لا معنى لإنسان دون وجود، إنّه تلازم ضروري لإمكانيّة تجسيد الحقيقة، التي لا يمكن تجلّيها إلّا داخل توليفة بين هذين الحدَّين بشكل قطعي، فحيثما وُجدَ الإنسان بمعنى الوجود العميق والأصيل تجلّت معه نصف الحقيقة، وحيثما

20. Ibid, p. 58.

21. Ibid, p.12.

22. Weil, Simone (1949): «L'enracinement», Editions Gallimard, Collection Folio/ Essais, Paris. pp. 9- 10.

23. فروم، إريش (2011)، «فنّ الوجود»، ترجمة إيناس نبيل سليمان. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقيّة، سوريّة، ط1، ص 25.

تأنسنَ الوجود كما ينبغي له أن يكون –الأنسنة لا تحيل على الإنسان بقدر ما تفيد معنى الإنسانيّة– اكتمل شِقّها، أي حقيقة الوجود الإنساني، الذي يمكن نعته بالحكيم. بمعنى أنّ الأمر يتجاوز وجود الإنسان إلى وجود إنساني كوني، ومنفتح وخلّاق، بل وحكيم، يتاح فيه للذات أن تدرك كمالها، وتنظر إلى الوجود نظرة أمل واستعداد دائم للحياة.

يحدّد سارتر الإنسان على أنّه نقص في الوجود؛ أي أنّه الكائن الذي يرفض التسليم بكماله واستنفاده لجميع ممكناته الوجوديّة. يشعر دائماً بالنقص، وتنتابه، على الدوام، الرغبة في مواجهة الذات والتفوّق عليها وعلى الوجود برمّته. إنّنا هنا إزاء بُعدٍ جدلي يحكم الوجود الإنساني، يتمثل في قوّة السلب أو النفي[24] التي تقوم بها الذات الإنسانيّة إزاء ذاتها، وإزاء عمليّات النفي السابقة على كلّ عمليّة جديدة، ساعية إلى أن تخلق من نفسها ما ترتضيه وترتئيه، اعتماداً على طاقة حيويّة وروحيّة كامنة، تظهر في شكل تحرّر وجوديّ خلّاق.

إنّ الأشياء والموجودات غير الحرّة وغير الواعية في هذا الوجود لا تتجاوز حالة ما هي عليه؛ أي ما تَكُونه وتمثله، دون أن تسمو فوقه. أمّا الإنسان، فله وجود آخر؛ فهو يوجد في ذاته (en-soi) كما يوجد لذاته (pour-soi) أيضاً، ما يجعل منه دائماً ليس ما هو عليه، وإنّما ما يريد ويختار أن يكونه، وما يمكنه أن يوجد عليه. إنّه نقص في الوجود، ووجوده هو ما يطمح إلى أن يكون عليه، وهو ما يَسِمُه بميسم الإبداع الفنّي الجميل؛ أي أنّه وجود منفلت لا يمكن قوله أو التنبّؤ به، فقط يعاش في حينه إلى أن يتمّ تجاوزه إلى ممكن آخر غيره. «ولهذا فإنّ في وسعنا أن نقول إنّ نوع الوجود الذي يتمتّع به الإنسان ليس هو الوجود بمعنى الكينونة (Etre) بل هو الوجود بمعنى الصيرورة (Devenir)»[25]. والصيرورة هنا تعني الإبداع والتجدّد. ومن ثمّ، الحريّة تحيل على العدم والنقص، وعلى ما يتمخّض عنهما من سورة وجهد واندفاع صوب الكمال، مع ما يلازمهما من قلق ودوار يَقُضّان مضجع الذات التي تسقط في وهم كمال الوجود وتمامه.

لا يمكن الحديث عن فنّ الوجود أو الوجود الخلّاق إلّا عند التسليم بفكرة نقص الوجود من جهة، وبفكرة عدم قابليته للتنبّؤ به من جهة أخرى؛ لأنّ الفن إبداع، والإبداع سلسلة من الأفعال الحرّة والخلّاقة والمُحَرّرة، المنفلتة من قوانين الطبيعة الحتميّة. إنّ الفنّ إماطة للحجب وهو، بتعبير هايدغر، كشفٌ للحقيقة[26]. وفنّ الوجود كشفٌ عن الحقيقة الوجوديّة للوجود، وعن حقيقة من يكشف عنها؛ أي الكائن أو الذات الخالقة لوجودها. لكنّ الكشف هنا يكون تجربة معيشة تنوجد بها الذات، وتَخْبُرُ كينونة تُخْلَقُ في كلّ لحظة تعاش، لتشكّل فيضاً وصيرورة وجوديين لا يمكن توقعهما. إنّ اللّاتوقع، يؤكّد الحبابي مستلهماً ذلك من برغسون، هو الذي يجعل أيّ إبداع ممكناً[27]. والحريّة هي التي تكشف عن هذا الإبداع، وتكشف معه عن الذات بالذات، وعن الروح بالروح.

إنّ الكائن الحقيقي هو من يملك الجرأة على قول «لا»، ليعبّر عن رفضه لوجوده الذي هو عليه. لذلك فإنّ ذاته هي أوّل من يواجهه بهذا التمرّد الأنطولوجي، باحثاً عن منافذ للخروج من شروط وضعه الإنساني، والعمل على التخفيف من قلقه الوجودي المسيطر عليه. إنّ النطق بِـ «لا» هو أوّل الطريق صوب عدد لا محدود من الممكنات، وصوب الوجود الذي يستطيع المرء إزاءه تحقيق ذاته وإبداعها وتجديدها. لا معنى للخلق إلّا بالبعث والإحياء، والتمّرد على الوجود الحالي والوضع القائم. إنّ الخلق، الذي نقصد به فنّ الوجود، هو نفي مستمرّ لما هو موجود الآن وهنا، ما يجعل منه تدفقاً مستمرّاً في اتجاه المستقبل، وانفتاحاً على أفق لا حدود ولا قيود له. يقول الحبابي:

24. Sartre, Jean-Paul (1960): «Critique de la raison dialectique», Tome I, Editions Gallimard, NRF, Paris. p. 249- 250.

25. إبراهيم، زكريا (1972)، «مشكلة الحريّة››، سلسلة مشكلات فلسفيّة، مكتبة مصر، ط3، ص 177.

26. Heidegger, Martin (2014): «l›origine de l›œuvre d›art», in: «Chemins qui mènent nulle part», Traduit de l’Allemand par: Wolfgang Brokmeier. Editions Gallimard, collection Tel, Paris. pp. 84- 85.

27. الحبابي، محمّد عزيز (1972)، «من الحريّات إلى التحرّر»، مرجع سابق، ص 114.

إنّ الذي ينفي يقوم بعمليّة إبداع لأنّه يتحرّك فيتحرّر[28] . ولعلّ أهمّ ما يتحرّر منه هو علاقته الوطيدة والحميميّة بما قام بنفيه. فذاك أمر غير ميسور للعوام من الناس، ممّن تربطهم وشائج قويّة بأحوالهم، وبحاضرهم وماضيهم، فيحظرون كلّ إمكانيّة لبداية محتملة قد تقطع مع ما هم عليه؛ إنّهم موجودات ماضويّة تعيش على الذاكرة، ولا يعدو وجودهم أن يكون مجرّد ذكرى وجود لا أقلّ ولا أكثر؛ ومن ثمّ ليس غريباً أن نلمس توجُّسهم الدائم من البدايات. مع هذا النوع من الموجودات انطفأ الوجود، واختُزِلَ في ممكن واحد وهو انتظار نهايته، وفي هذا الانتظار تجاهلٌ ونسيانٌ وتناسٍ له.

يفيد فنّ الوجود معنى الوجود المتحرّر والخالص، الذي تُصَفّى فيه النفس، وتنعتق من الفوضى التي تكدّر الحياة، ومن العبث الذي يسلب المعنى وينأى بالكائن عن أصالته وصفائه، وعن إطلاقيّة الوجود الذي هو فيه. والذي ما زال خاماً، لم تُستَنفَد جميع مكنوناته، ولم تُسْبَرَ جلّ أغواره، ولم تُخبَرَ جلُّ ممكناته. إنّ هذا الوجود الخالص هو عينه العدم الخالص، كما يؤكّد ذلك هيغل[29]، والحقيقة كامنة في هذا الاختلاف المطلق بينهما، والذي تنتج عنه حركة اختفاء فوريّة لأحدهما في الآخر، تصوّر لنا المنطق الجدلي الذي يحكم هذا الوجود، والقائم على النفي، وعلى نفي النفي، ليكون بذلك عبارة عن تجدُّد وصيرورة دائمين.

يعني، إذاً، فنّ الوجود أن يوجد المرء وجوداً صائراً ومتجدّداً، لا ينحصر في حال أو وضع محدّد، مع الوعي التام بذلك، والسعي المستمرّ إلى تجويده وتحسينه. ولكي يكون الوجود على هذا الشكل، لا بدّ له من الحريّة، وأن يغمره العديد من الأفعال والأنشطة المبدعة، عملاً وفعلاً، من جهة، وأن يكون، من جهة أخرى، وجوداً حكيماً، أساسه العقل والتروّي والنظر العميق في الفعل وتبعاته. إنّه وجود لا تحرّكه الأهواء، ولا تتحكّم فيه المصادفات. وإنّما هو وجود حرّ وروحاني وحيوي، تنطلق معه النفس وتندفع صوب أفق، ملؤها ما هو جميل وخيّر، ليس تأمّلاً فحسب، بل عملاً وفعلاً.

إنّ الوجود الحرّ هو تجربة فنيّة تتخذ أشكالاً متعدّدة من الأفعال المبدعة التي بفضلها يغدو وجوداً جميلاً، ومن ثم حكيماً. في هذا الوجود يدخل المرء في علاقات قوامها التعاطف والتواصل والمشاركة الوجدانيّة، تسمح له بالنفاذ إلى كبد وعمق ما يقتصر العوام على النظر إليه من السطح، وعن بُعد. فالوجود الحكيم يكون متحرّراً وجميلاً، يقوم على طيّ المسافات بين الذات وباقي الذوات والموجودات. وكذلك «الفنّ لا يكون فنّاً إذا لم يستطع أن يفتح لنا نوافذ على عالم التواصل والتعاطف بين الأرواح»[30]. الشيء الذي يتصدّى لكلّ ما هو خبيث ووضيع، ويفسح المجال فقط للأمور الجميلة، وللعلاقات الأخلاقيّة الفاضلة.

يتّخذ فنّ الوجود شكل تواصل وتعاطف؛ ما يجعل منه وجوداً-مع؛ أي مع الغير، في العالم وداخل «النحن». وبتحقق هذا الفنّ وإتقانه نستطيع بلوغ فنّ العيش المشترك، الذي لا يتعايش فيه فقط مجموع من الأفراد والذوات، بل هو عيش مشترك بين حريّات ورغبات، وبين أنماط متباينة من الوعي والانفعالات. في هذا الوضع لا يبقى للحريّة أيّ معنى إلّا بالوجود في عالم متحرّر، مع كائنات حرّة هي أيضاً. لذلك نقول إنّ فنّ الوجود هو الوجود الخلّاق والمبدع، الذي يكون حرّاً لا محالة. ولا يمكنه أن يكون كذلك إلّا بمعيّة كائنات تدرك المعنى الأصيل للوجود وللحريّة ولمعنى الحكمة والتفنّن في الكينونة، حيث تخلق الذات نفسها وتخلق معها العالم وغيرها خلقاً جديداً وجميلاً.

28. نفسه، ص 109.

29. Hegel, G.W.F (2014): «Sciences de la logique», Livre Premier: «L'Etre», Traduit par: Bernard Bourgeois. Librairie Philosophique J. VRIN, Paris. P. 104.

30. الحبابي، محمّد عزيز (1972)، «من الحريّات إلى التحرّر»، مرجع سابق، ص 120.

كلّ وجود هو، بلغة هايدغر، وجود-مع (avec-être). والفنّ بطبيعته وصل ووصال وتواصل وتوادّ. لذلك لا يمكن لفنّ الوجود إلّا أن يجمع بين الوجود المشترك الحكيم، وبين قوّة الوشائج ومتانة الأواصر داخل هذا «النحن» الذي يُفتَرَض فيه أن يكون منسجماً ومتناغماً، وشاهداً على تحرّر الذوات التي تشكّله. هذا هو الوجود المبدع حقّاً، الذي تتبدّى عبقريته في الانتقال من معشر «النحن»، بما هو «هم»، إلى «النحن» بما هو «نحن»، تحِنّ فيه ذواتنا لبعضها بعضاً، وتتواصل فيما بينها.

الإنسان حريّة، والحريّة وجود واختيار. والاختيار -يقول سارتر- هو العيش والحياة (choisir c'est vivre). والحياة ببساطة هي خلق للحياة وممكنها، وإبداع للوجود والعالم؛ ومن ثم بعث للذات وإحياء لها ولكلّ الذوات الأخرى. كذلك الفنّان عندما يبدع عملاً فنيّاً فإنّه يعبّر عن حرّيته -حياته- ويخلق ذاته من حيث يتفنّن في ما يبدعه حسّه الفنّي وذوقه الجمالي. وإبداعه ذاك يبدع معه كلّ الأرواح والنفوس، إلى درجة أنّ لحناً موسيقيّاً عندما يبكي تبكي معه الإنسانيّة، وعندما يفرح تفرح معه أيضاً، بل إنّ الطبيعة برمّتها ترافق الموسيقا في البكاء. وهذا هو ما يسمّيه برغسون الانفعال الموسيقي، الذي تبلغ فيه الذات درجة الاعتقاد بأنّه ليس بمكنتها أن تريد شيئاً إلّا ما توحي به الموسيقا إليها[31].

إنّ ما يميّز الفنّان أو العبقري هو تجسيده لأفكار ومخاوف وهموم ومشاكل عصره وبيئته تجسيداً جميلاً وحكيماً. هذا التجسيد ليس بالضرورة عملاً فنيّاً، وإنّما قد يكون في صيغة كينونة مبدعة يستحيل معها الوجود -الوجود الحكيم، ووجود الإنسان الحكيم- إلى فنّ يُلهِم جميع الناس. إنّه فنّ لا يُقرأ ولا يُسمع ولا يُرى، بل يعاش. ولا يمكن تذوّقه إلّا بالخوض في غمار هذه الكينونة المبدعة، والمتجاوزة لكلّ وصف أو تعبير.

على سبيل الختم

أن يكون المرء حرّاً معناه أن يُجسّد وُجوداً يليق بكينونته؛ أي أن يعتنق إرادة قادرة على تحقيق واقع يتّسع لإمكاناته اللّامتناهية. فالفكر الإنساني رهنُ صيرورة وجوديّة متواصلة، بمعنى أنّه لا يُستنجَز بمطلقه في لحظة من لحظاتها، وإنّما هو في أهبة مستمرّة لاستشراف ما بعدها. إنّ هذه الحركيّة هي ما جعل مفهوم الحريّة يغري بالتأمّل من حيث إنّه مدخل رئيس لفهم متاهات الوجود الإنساني، هذا الوجود الذي لا يملك أيّ معنى في حال السكون أو الاستسلام لقوالب مفترضة. فهو وجود لا يكتسب شرعيته إلّا من الفضول الذي يستفزّ الكائن من أجل مُمكن أرقى. من هنا يكون لتعريف هيغل للحريّة قيمة خاصّة؛ إذ يقول إنّها هي خاصيّة الفكر أساساً، وإنّ الضرورة قانون الإرادة الطبيعي، لذلك كان دوماً للفهم الإنساني دور الإبقاء على التعارض بين الاثنتين؛ لأنّ الحريّة نفسها لا توجد إلّا حين تكون في مقارعة لنقيضها[32]. وهو ما يميط لنا اللثام أكثر عن سّر مفردة «الحريّة»، التي، رغم كلّ ما كُتب عنها، بقيت ضحيّة لُبس غريب. فالكلّ يعتقد جازماً أنّ حال الحريّة هو حال سراح من القيود، أو انتفاء كلّ إكراه أو ضغط مُمارَس على الموضوع-الإنسان، وهو الأمر الذي يتعارض تماماً مع مدلولها العميق؛ فلا معنى لأيّ حريّة على الإطلاق إلّا حال استشعار الذات لمقاومة بينها وبين العالم، هذه المقاومة بالذات هي ما يُفصح لنا عن وجود الحريّة، ويؤكد لنا أنّ حريّة الإنسان ليست شرطاً لوجوده وإنّما هي قدره، الذي بفضله يرتفع من حال الموجود إلى مقام الكائن، في شكل فعل دالٍّ على فكره المجبول على الانفعال والإبداع.

يجدُ المتأمّل في حياة الإنسان أنّها مطبوعة بنوع من الغرابة، ومُتّسمة بالانفلات الدائم من كلّ نمطيّة ممكنة، على الرغم من كلّ ما قد نجرؤ على تأليفه من أفكار عنها وقناعات حولها؛ إذ كيف لكائن فانٍ، مُدرك لزواله، أن يلتصق بالحياة كلّ هذا الالتصاق حدّ الشره؟ وما الذي يمنحنا كلّ هذه الطاقة للاستمرار في كنف الرغبة على الرغم من توالي الخيبات والانهزامات؟

31. Bergson, Henri (1988): «Les Deux Sources de la Morale et de la Religion», 3ème édition PUF, Quadrige, Paris. P. 36.

32. Hegel, G.W.F (1979): «Introduction à l'esthétique», Vol.1, Traduction par: Samuel Jankélévitch. Editions Flammarion, Champs Classiques, Paris. p. 53.

هنا ينجلي معنى «التجربة الوجوديّة» حينما نكون قيد الوجود بمعناه الحقيقي؛ أي ونحن على وعي تام بمأزقنا الأنطولوجي التراجيدي، فنقبل بنهم على كلّ لحظة منه وكأنّها نَفَسُنا الأخير؛ وهو ما يجعلنا ننساب دون أن نشعر في تيّار الصيرورة. إنّ هذه التجربة هي المعطى الواقعي الذي يُجسّد، بالملموس، أبعاد الوجود الإنساني الحقيقيّة، المُشرعة في حقيقتها على آفاق الوجدان أكثر منها على العقل. هناك جوانب إنسانيّة موغلة في التمنُّع، هي الهامش –المركز– الوحيد الذي يُمَكّن الإنسان من معانقة عوالم الروح فيه، التي يعجز العقل أمام سَوْرَتها اللّامتناهية، والتي تَبْطُل كلّ مقولات التعقل أمامها. وهذا يدلّ على أنّ التعريف المنطقي للإنسان كان مُجحفاً في حقّه؛ فَبَدَلَ أن يُعرّفه في كامل أبعاده، اقتصر على جانبه الناطق، وضحّى بالباقي رغم ما له من أهميّة وعمق في إبراز الجانب الخلّاق الذي لا يقبل أيّ حدّ أو حصر في الإنسان. فكلّ إبداع هو تأكيد دامغ على إمكاناته اللّامحدودة، وعلى عبقرّية فكره الخلّاقة وتَبَصُّره الروحي المتعالي المشدود إلى تخوم المطلق.

إنّ ما تشهده الإنسانيّة اليوم من بؤس وانحطاط هو نتيجة للظلم الذي طال الإنسان وجوديّاً؛ إنّه ظلم معنويّ وروحيّ، سُلِبَ الإنسانُ على إثرِهِ لبَّ وجوده، وأُعدِمَ في كينونته الحميمة، وذلك حين تمّ إقبارُ روحه واستعباده خدمةً لمطامع ماديّة مقيتة، وطمس كلّ ما هو حيّ وروحيّ وفكريّ ووجوديّ فيه؛ فبات موجوداً يقتات على ظاهر زائف لحضارة مستبدّة في العمق، لم ينل منها سوى الأوهام. فجعلت منه موجوداً مسلوبَ الإرادة، وباهتَ الوجدان، يقتاتُ على أمل حسير في حداثة قد تصنع المستحيل، رغم أنّه لم يجنِ منها شيئاً عدا التيه والضلال ونسيان الوجود والذات.

إذاً، الحريّة التي يجب أن يتمثلها الإنسان هي سَورة وجدانه نحو الجميل والحقيقي والخيّر، بشكل تصبح معه كلّ مبادرة خيّرة، من قِبله، نحو ما يحقّق هذه المبادئ والقيم، بمنزلة ممارسته الفعليّة للحريّة، ليكون غيرها مجرّد نزق عابث لا يلوي على شيء. هكذا يمكن للكائن إتقان فنّ الوجود بامتياز، وبذلك تستعيد الكينونة اعتبارها الذي طال إقباره في ثنايا جاهزيّة مغرضة.

لا يمكن ردّ الاعتبار لوجود الإنسان، والخروج من مطبّ نسيانه وتناسيه، إلّا بالانتباه إليه انتباهَ ذات يقظة، تحرّكها دهشة تسمو بها عن ألفة ساذجة بما يُفترَض النظر إليه على أنّه سرّ الأسرار. إنّ الانتباه لهذا الجانب الملغز والغامض في الوجود هو، قبل كلّ شيء، نَظَرٌ في الذات وسبرٌ لمكنوناتها، وهو ما يصنع الفارق بين إنسان وإنسان. بمعنى أنّه كلّما كانت رؤية المرء أعمق لماهيته ولطبيعة وجوده، استطاع امتلاك سلطة أكبر على واقعه، وحظي بإمكانيّة أوفر لإخضاعه بما يستجيب وتطلّعاته الوجوديّة التي لا تقف عند تأمين العيش، وإنّما تحرير وجوده من كلّ العادات السيئة والأساليب التي تختزل الإنسان في حلقة ضيّقة، تستنزف وجوده هباءً في كبدٍ آلي متواصل. إنّنا، ونحن نذعن لمقتضيات عصرنا دون تساؤل، نساهم في إعدام وجودنا من دون أن ندري، ونكون دون مستوى جلالة الفكر وعظمة الروح اللذين ينبضان في دواخلنا. لا يكون الوجود فعلاً مُفعماً بالحياة إلّا حين يكون إشراقاً وانفتاحاً على المطلق، يعبّر عن ذلك الدّفق الأساسي الذي يفيض رغبة في الحياة والكينونة، التي إن لم تكن نابعة من وجدان سليم وصافٍ؛ تخرج شوهاء مزيفة ومتوحّشة.

إنّ من يعتقد بإمكان وجود تصوّر ما لمثال وجوديٍّ للإنسان، يُقاسُ عليه، جاهلٌ –لا محالة– بالمعنى العميق للإنسان بما هو فعل، وباعتبار الفعل حركة واستنجازاً، أي أنّه ديناميّة مستمرّة تتطلبُ، أساساً، وعيَ صاحب الفعل، وحرّيته، وإدراكه لوجوده. إنّها أمور لا يمكن تلقينها ولا إملاؤها من الخارج؛ إذ هي حصاد تفاعل متواصل بين الذات ووجودها، بين التجربة الذاتيّة وتجربة الوجود مع الآخر، إنّها مسؤوليّة الإنسان تجاه نفسه أوّلاً، والإنسانية والوجود ثانياً. من هنا يمكن أن نستشفّ مكامن الخلل التي أنتجت لنا هذه الأزمة الوجوديّة، وهذا الهدر الوجودي السافر.

يتوهّم الإنسان المعاصر أنّه استطاع تحقيق إنجاز خارق بفضل العلم، حتى أنّه، من فَرْط اعتقاده هذا، نسي ذاته ووجوده، وعلّق كلّ

الأسئلة الأنطولوجيّة، وانكبّ على ما هو موجود دون أدنى حرج أو حتى شكّ في رجاحة اختياره هذا. لكن من أين له كلّ هذه الجرأة على الحسم مع ما هو ميتافيزيقي وأنطولوجي؟

إنّ ذلك، ببساطة، هو نتيجة لفهمه الملتبس للحريّة، التي لم يدرك أنّها ذاتُ بُعدٍ ميتافيزيقي ووجودي بامتياز. فالعقل ما كان له أن يكون عقلاً، وأن يبدع كلّ ما أبدع خلال تاريخ الإنسانيّة الممتد، لولا أنّه في طبيعته حرّ؛ أي أنّه مطلق في ممكنه العقلاني. والإرادة ما كانت لتكون إرادة إلّا لأنّها مفتوحة على أفق غير محدود وغير متوقع من الموضوعات. بل حتى الرغبة فإنّها في عمقها تعبير عن انفتاح الذات على ما لا حصر له من الرغبات بحسب الذوات والسياقات والمقامات؛ إنّها ذلك الجهد الذي يتّخذ شكل سورة حيويّة وأنطولوجيّة، منطلقة وحرّة. هنا يكمن سحر الوجود في انفلاته من كلّ تنظير أو تأطير؛ إنّه حريّة لا متناهية تُجلّيها الذوات بحسب عبقريّة كلّ واحدة منها، وتبعاً لعمق رؤاها ومدى وعيها بروعة إبداعها لتجربة وجودها، وامتلاكها سبل عيشه بما يقتضي من انسجام مع طبيعته الصائرة والخلّاقة.

إذا كان هايدغر ينبّهنا، أو لنقل يحذّرنا، بخصوص النسيان الذي طال الوجود؛ فإنّنا في السياق ذاته نشير إلى أنّ هذا الوجود في طريقه نحو التلاشي والاهتراء، وأنّ كلّ الشروط والظروف تساعد على ذلك. من هنا يكون «فنّ الوجود» بمنزلة «محاولة» للتصدّي لهذا النسيان–التناسي، وشدّ «انتباه» الإنسان اليوم لهذا السؤال، الذي لم يعد أنطولوجيّاً فقط، وإنّما غدا حيويّاً أيضاً. إنّ «الفنّ» في الوجود، أو الوجود الخلّاق والمبدع، هو السبيل في نظرنا للخلاص من الاستلاب، والاغتراب، والغربة، والضياع، وغيرها من مظاهر نسيان الوجود، التي تُطوّق حياة الإنسان المعاصر.

البيبليوغرافيا:

أوّلاً: العربيّة

- إبراهيم، زكريا (1972)، «مشكلة الحريّة»، سلسلة مشكلات فلسفيّة، مكتبة مصر، ط3.
- الحبابي، محمّد عزيز (1962)، «من الكائن إلى الشخص»، الجزء الأوّل، دار المعارف، مصر.
- الحبابي، محمّد عزيز (1972)، «من الحريّات إلى التحرّر»، دار المعارف، مصر.
- زيناتي، جورج (2018)، «الحريّة والعنف»، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسة، سلسلة «ترجمان»، قطر، ط1.
- فروم، إريش (2011)، «فنّ الوجود»، ترجمة إيناس نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقيّة، سوريّة، ط1.

ثانياً: الأجنبيّة

- Bergson, Henri (1948): «L'évolution créatrice», 77ème édition PUF, Paris.
- Bergson, Henri (1988): «Les Deux Sources de la Morale et de la Religion», 3ème édition PUF, Quadrige, Paris.
- Conche, Marcel (2003): «Ma vie antérieure & le destin de solitude», Editions Encre Marine, Paris. p: 121.
- Dherbey, Gilbert Romeyer (1974): «Maine De Biran», Editions Seghers, Paris.
- Hegel, G.W.F (1979): «Introduction à l'esthétique», Vol.1, Traduction par: Samuel Jankélévitch. Editions Flammarion, Champs Classiques, Paris.
- Hegel, G.W.F (2014): «Sciences de la logique», Livre Premier: «L'Etre», Traduit par: Bernard Bourgeois. Librairie Philosophique J. VRIN, Paris.

- Heidegger, Martin (2014): «l›origine de l›œuvre d›art», in: «Chemins qui mènent nulle part», Traduit de l'Allemand par: Wolfgang Brokmeier. Editions Gallimard, collection Tel, Paris.
- Jankélévitch, Vladimir (1983): «Traité Des Vertus», Tome1: «Le sérieux et l'intention». Champs Essais, FLAMMARION, Paris.
- Jankélévitch, Vladimir (2017): «L'aventure, l'ennui, le sérieux», Editions Champs essais, Flammarion, Paris.
- Kant, Emmanuel (1960): «Critique de la faculté de juger», Traduction et présentation par: Alain Renault. Editions GF Flammarion, Paris.
- Mounier, Emmanuel (1962): «Introduction aux existentialismes», édition Gallimard, Collection Idées, NRF, Paris.
- Mounier, Emmanuel (2016): «Le personnalisme», édition PUF, Quadrige, 2ème édition, Paris.
- Nancy, Jean-Luc (1988): «L'expérience de la liberté», Editions Galilée, Paris.
- Sartre, Jean-Paul (1943): «L'être et le néant», éditions Gallimard, Collection Tel, Paris.
- Sartre, Jean-Paul (1960): «Critique de la raison dialectique», Tome I, Editions Gallimard, NRF, Paris.
- Sartre, Jean-Paul (1996): «L'existentialisme est un humanisme», Editions Gallimard, Collection Folio/Essais, Paris.
- Weil, Simone (1949): «L'enracinement», Editions Gallimard, Collection Folio/ Essais, Paris.
- Weil, Simone (1991): «La Pesanteur et la Grâce», Editions POCKET, Collection AGORA, Paris.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

الأثر الفنّي بين انفعالات الفنّان وذائقة الجمهور

زهير الخويلدي*

استهلال:

منذ الوهلة الأولى يظهر البحث الإيتيمولوجي الدلالي في مفردة الفنّ (art)، كما وردت في اللسان الفرنسي، حالة معقدة وملتبسة ومتشعبة، ويرجع ذلك إلى التباعد بين مفردة التقنية (Techné) كما جاءت في اللغة الإغريقيّة، التي تشير إلى الإنتاج الصناعي والحِرَفي والأداتي، ولفظ (poïesis) الذي يدل على الإنشائي والممكن والإجرائي، وكذلك ارتباط اللفظ اللّاتيني (ars) بالفعل الإبداعي والتخيّل، وبعد ذلك شهد ميلاد الاستيطيقا في الحداثة الجماليّة بالاشتغال على المصطلح الإغريقي (aïsthêsis). في البداية لم يكن الفنّان يوصف بالإبداع والخلق والإضافة بل بالمحاكي الوفي للحقيقة الموجودة بشكل مسبق والذي يعيد تنظيم المعطيات القائمة، ولكن بعدها ارتبط بالحرفة والمهنة والإتقان في العمل الفنّي والجودة في المنتوج، ثمّ صار قائماً أساساً على العبقريّة والإلهام والموهبة وإتيان العجيب الخلّاب من الآثار، وانتهى به الأمر إلى الإضافة والتشكيل والرحلة في المجهول والمغامرة في التخيل وتصوير ما لا عين رأت ولا خطر على قلب بشر.

من هذا المنطلق عرّف لالاند الفنّ بأنّه كلّ إنتاج للجمال يتمّ بواسطة أعمال ينجزها كائن واع، وحدّدت الفلسفة الفنّ بأنّه عمليّة إنتاج قيمة جماليّة تتجسّد في آثار هائلة وأعمال خالدة تحظى بإعجاب المشاهد[1].

في هذا السياق أصبح الفنّان الكائن الذوقيّ، والأحرص على توصيل انفعاله إلى الجمهور، والمحاول لفت انتباهه وشدّ اهتمامه والتأثير فيه وتوجيهه نحو مقاصده. ولكنّ العلاقة بينهما بقيت متوترة وفيها الكثير من المدّ والجزر؛ إذ قد يكون محلّ ترحيب واستحسان، ولكن قد يتحوّل هذا الإعجاب والقبول إلى استهجان وعزوف. فما مردّ ذلك؟ وهل يعود إلى جهة الفنّان وعمله الفنّي أم إلى جهة الجمهور وذوقه الفنّي؟

الإشكاليّة المركزيّة للمبحث:

أيضع الفنّان نصب عينيه ويأخذ في الاعتبار القيمة الجماليّة للعمل الفنّي الذي يبدعه، أم يحرص على إرضاء انتظارات الجمهور وتلبية رغبات المشاهدين امتاعاً ومؤانسة ويقوم بوظيفة اجتماعيّة ثوريّة؟

الاستتباعات الإيتيقيّة: دور المتلقي في العمليّة الإبداعيّة هو دور مهم وإيجابي، ويقوم بالمشاركة وإعادة الإنتاج ويعمل على إنجاح الرسالة الفنيّة. فأيمثّل الجمهور عنصراً منفصلاً عن العمل الفنّي أم يُعدّ عنصراً مكمّلاً ومشاركاً في عمليّة تشكيله وبنائه؟ وأيشارك في التجربة الفنيّة أم يتكفل بعمليّة التقويم؟ ومن ثَمَّ أوظيفة الفنّ مجرّد تسلية الناس والتفريج عن همومهم أم يرتقي بذوقهم ثقافيّاً ويهذّب طباعهم؟

* أكاديمي من تونس.

1. André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, édition PUF, Paris, 1902. Art.

تخطيط المبحث:

القسم الأوّل: من هو الفنّان؟

1. الفنّان والإبداع الجمالي.
2. الفنّان بين الذوق والحكم.
3. الفنّان بين التنظير والالتزام.

القسم الثاني: الفنّ وأفق الانتظار

1. من هو الجمهور؟
2. مجتمع الفرجة.
3. جماليّة التلقي.

القسم الثالث: الفنّ والتقويم

1. في طبعة القيمة الجماليّة.
2. وظيفة الفنّ.
3. الفنّ والإيديولوجيا.

خاتمة:

رسالة الفنّان والتربية الجماليّة للبشر.

القسم الأوّل: من هو الفنّان؟

«ليس الفنّان الحقيقي الأكثر ثراء وشعبيّة في العالم بل الأقلّ إنتاجاً والأكثر إبداعاً».

مقدّمة:

لا يخفى على أحد تراجع الإبداع والجمال، وما هو متداول هو الندرة في الإنتاج الثقافي الحامل لمعنى والمعبّر عن هموم المجتمعات. وقد أثار هذا الوضع الفنّي المتأزّم أكثر من علامة استغراب حول أسباب تراجع الاهتمام بالذوق والإبقاء على مبحث الجمال طيّ الكتمان، وقد تساءل النقاد حول تأثير التقنية والتجارة ووسائل الاتصال الحديثة في تفجير أزمة الانحطاط وتمزيق الصورة الناصعة للفنّان التي تشكّلت مع الحداثة الجماليّة وحول الظروف التي هيّأت تجفيف منابع الإبداع، وأدّت إلى انتشار الرداءة في أروقة الفنون، وأصابت النفوس بالجدب والتصحّر والتعثر في الارتقاء بالوضع البشري إلى مستوى الكائن الثقافي والشخصيّة الخلّاقة. لقد حاول بعض الفنّانين في الحقبة المعاصرة التمرّد على السائد والخروج من الأنماط الصارمة والقوالب الجاهزة، وبذلوا جهوداً لكي يتفادوا السير في المتاهات، وانخرطوا في أفعال مواجهة القبح الطبيعي اليومي، وقاوموا ظاهرة اختفاء الجمال في الأعمال الفنيّة من جهة المبدع والمتلقي.

في هذا الإطار اهتمّت الاستيطيقا المعاصرة بنفسيّة الفنّان، وعَدّته الفاعل الفنّي الأوّل وصاحب الدور الفعّال والإيجابي في تجربة الخلق الفنّي، وأسندت إليه صفات الإلهام والعبقريّة، ونظرت إليه بإعجاب وثناء. أمّا علم الجمال النفسي، فقد بحث في الآثار الفنيّة من جهة كونها وثائق نفسيّة تكشف عن طبيعة صانعيها أو عن طبيعة الجمهور الذي يتذوّقها. من المعلوم التاريخي أنّ فكرة الإبداعيّة الحقيقيّة كانت غائبة تماماً عن الفنّان في العصر الإغريقي، وكانت تنسب في الغالب إلى الآلهة، ولكنّ الفنون الجميلة في عصر النهضة هيّأت الأرضيّة لحدوث قطيعة إبستمولوجيّة وثورة كوبرنيكيّة في مجال الفن بأن ظهرت النظرة الثاقبة عند الفنّان، وبرزت الحاجة إلى إحداث التحوّلات في تقنيات الإبداع الجمالي والتكلّم باسم الغير، وأضحى الفنّان محرّضاً على الأمل وطبيبَ حضارة وكائنَ صيرورة ولاعبَ نرد ومبدعَ أشكال جديدة من الحياة. على هذا الأساس «إنّ الفنّ يحرّر ويطهّر العقل، فهو يسمو بنا إلى لحظة تعلو على قيود الرغبة، وتتجاوز حدود الإشباع. لكن في الوقت نفسه يشير إلى أنّ المتلقي ينبغي له أن يصغي أوّلاً إلى الحكمة العميقة التي تبوح له بها

الأعمال الفنيّة، فالاستمتاع الجمالي، إذاً، حالة مشاركة وتفاعل بين العمل الفنّي والمتلقي»[2]. لكن بمَ يتميز الفنّان من ملكات عن العامّي؟ وما التجارب والحركات الفنيّة المطالب بالانخراط فيها لكي يكون فنّاناً حقيقيّاً؟ أيجب أن يكون مبدعاً أم ملتزماً؟ وهل يجب عليه إجادة الحكم أم امتلاك الذوق؟

1. الفنّان والإبداع الجمالي

«الفنّان الحر «كطير أو سمكة»، ينوء بعبء مهمّة تجعل منه شخصيّة ملتبسة»[3].

متى ظهرت كلمة فنّان لأوّل مرّة؟ وماذا كانت تعني؟ وما هي مختلف التحوّلات التي مرّت بها؟ الفنّان مجرّد حِرفي أم مؤلّف مبتكر؟ أَهو شخص موهوب وبارع أم هو عبقري يمتلك قدرات استثنائيّة؟

في نهاية القرن الثامن عشر ولدت كلمة فنّان في نطاق ضيّق وللإشارة إلى فئة قليلة من الحرفيين، واستُخدمت العبارة بمعنى النعت المحايد، ولكن منذ القرن التاسع عشر اتّسع نطاق تسمية فنّان، واستُخدمت بمعنى النعت الإيجابي، وحملت معنىً وصفيّاً تقويميّاً، وأشارت إلى عازفي الموسيقا وممثلي المسرح والسينما ومؤلفي الأدب. بعد ذلك حدث انزلاق للحكم الجمالي من العمل الفنّي إلى الفنّان، وبدأ التغير التدريجي في صورة الفنّان، وتمّ اعتبار الفنّانين نماذج تتمتّع بوضع استثنائي في المجتمع، وتمتلك الأصالة والتفرّد، وتعامل بتثمين خاص، وذلك نتيجة تقدير الموهبة الكامنة والبراعة والكفاءة التي يتميّز بها، وليس سرعة التعلم والتمثل الذاتي للمواضع الخارجيّة ومعطيات الواقع والقدرة على فهم العلاقات واستيعابها. لقد بات الفنّان ذا شأن رفيع، وترتب على تثمينه التوسيع في رقعة المعنى، بحيث تزايدت الحدود في الفنّ المعاصر لتتعدّى التصوير والرسم والنحت والموسيقا لتشتمل على الصورة الفوتوغرافيّة والفيديو والاستعراض السينوغرافي والعمران المدني والفلسفة. بل راجت عبارة صالحة للاستخدام في الفنّ المعاصر أكثر حياديّة، وتجسّد حركة الفنّان في جملة الممارسات الجديدة، وهي صفة «تشكيلي». بناء على ذلك يتميز الفنّان بالمقارنة مع الإنسان العامّي والفيلسوف ورجل الدين ورجل العلم بجملة من الخصال أهمّها: -الموهبة والبراعة والأصالة والتفرّد/ -الخصوصيّة في الإحساس/ -الوضوح في التعبير/ -الالتزام الصادق والإخلاص في العمل/ -اتساع الخيال/ -سلامة الذوق/ -استثمار اللّاشعور/ -الحريّة الخلّاقة.

في الحقيقة يوجد فرق جوهري بين الإنتاج الصناعي والإبداع الجمالي. كيف ذلك؟

المبدع الحقيقي ليس المصوّر المحاكي ولا المقلّد الحرفي الذي يكتفي بالنقل والاستنساخ والتوليد الميكانيكي عن طريق التقنية والصناعة للمنتوجات، بل الذي يعيد خلق العالم بالمعنى الحقيقي للكلمة، ويحدث اليقظة في الجمهور، ويمارس الفعل الثقافي، ويتجاوز المعتاد، ويهرب إلى عالم فوق الحقيقة، ويؤسّس وجوده المستقل، ويتخذ من ذوقه فكرة حقيقيّة، ويتسامى بموضوعه، ويجعل من أشكاله أسلوباً خاصّاً به. بناء على ذلك يمتلك الفنّان شخصيّة فريدة من نوعها وغريبة الأطوار تتميز بالإبهام والغموض والسريّة من جهة، ولكنّها تلتزم بالأمانة والإخلاص والإتقان والوفاء والحبّ والصداقة واحترام الجوانب الإنسانيّة من جهة أخرى. كما تتصف حياة المؤلف بالتمرّد على السائد والخروج عن المألوف والثورة على الأوضاع المتردّية لحرصه على أن تؤدّي الأعمال الفنيّة رسائل إيجابيّة وتأثيرات حيويّة في شخصيّة المتلقي أو المتذوّق، ويؤكّد أنّها خمس علاقات هي: وظيفة اللهو وتطهير الانفعالات والنشاط التقني والتحسين والتكرار. تبعاً لذلك يعبّر العمل الفنّي عن شخصيّة مؤلفه، ويعكس بُعداً جماليّاً لسيرته الذاتيّة وما تتصف به من أمانة وصدق وإخلاص ودرجة اشتباكه مع الواقع وتغذيته من الخيال وإحساسه الجزئي ودرجة انفعاله بالأحداث. غير أنّ الفنّان الموهوب هو الذي يوقع باسمه

2. عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، آذار/مارس 2001.

3. غادامر، هانس غيورغ، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، ليبيا، 2007، ص153.

شيئاً فريداً لا نظير له ولا يماثله أيّ عمل فنّي آخر، وذلك بأن يجعله لحظة أخرى في تطوّر الفنّ، ولا يقتصر على الاتباع الحرفي والتقليد والمحاكاة والنقل والاستنساخ. جدير بالملاحظة أنّ الإعجاب بالفنّان ينبع من تحويل الفنّ في حياته من حرفة إلى مقام ومن مهنة شاقة إلى عادة جميلة. ويحوز الفنان التقدير لأمانته عند التعبير ومطابقته للوجدان وامتلاكه الذوق الرفيع والإحساس المرهف وتأليفه بين الجميل والحقيقي والخيّر. زدْ على ذلك، يقوم الفنّان بتعميم تجربته الجماليّة ونشرها بين الناس، ويقصد من ذلك استبدال الواقع المبتذل والمكرور والمحبط باللّاواقع والوهم والمتخيّل، ويجعل من تأمّل الجميل فرصة للانطلاق والتحفّز والتحرّر من الأعباء والضغوطات والالتزامات وممارسة الهواية واللعب والتسلية وإضاعة الوقت والتفريج عن النفس والترويح عن الذات.

المبدع الحقيقي ليس المصوّر المحاكي ولا المقلّد الحرفي الذي يكتفي بالنقل والاستنساخ والتوليد الميكانيكي عن طريق التقنية والصناعة للمنتوجات، بل الذي يعيد خلق العالم، ويحدث اليقظة في الجمهور، ويمارس الفعل الثقافي، ويتجاوز المعتاد، ويؤسّس وجوده المستقل، ويتخذ من ذوقه فكرة حقيقيّة، ويتسامى بموضوعه، ويجعل من أشكاله أسلوباً خاصّاً به.

كما يساعد الفنان الناس على تطهير الانفعالات من الاندفاع وإفراغ النفس من العنف والفزع والحزن وشحنها بالشفقة والمحبّة والفرح، ويقوم بتحسينات خياليّة للحياة الواقعيّة، ويقوّي ملكة الحلم بتربية الناس على الوعد والانتظار الجميل. جملة القول: إنّ «المبدع لكي يكون فنّاناً حقاً عليه أن يثبت أصالة وتفرّداً، وأن يثبت في الوقت نفسه قدرة على التعبير عمّا في داخليته على نحو يبلغ مستوى العالميّة»[4].

2. الفنّان بين الذوق والحكم

«الاحتكام إلى الذوق السائد يفتقر إلى الطبيعة الحقيقيّة للذوق»[5].

يولد الإبداع من معاناة الذات، وينمو عند تعرّضها إلى الخطر ومجانبتها للضياع ومحاذاتها للعدم وترحالها على الحافة من الوجود، ولكنّه يزدهر عندما تتعرّض هذه الذات الجماعيّة (الهويّة) إلى الانشقاق والتصدّع من الداخل وإلى الاجتياح والغزو من الخارج. لن يصير من الممكن التطرّق إلى الإبداع بلا نحت حقل دلالي جديد في اللغة الأم والسماح بولادة متكلمين جدد باللسان القديم وذبحه من الوريد إلى الوريد جملة الاستحالات التي تسكن الفكر الذي يحتوي عليها وتحتوي عليه. المبدع هو الذي يوقع استحالاته الخاصّة بالإمكانات التي توافرت له، ويرسم الدرب الصاعد نحو إنسانيّة الإنسان الآخر. يستمدّ الإبداع علاماته من مقاومة الأحداث ونبض الحياة وإرادة الكيان لدى الكائنات ومن التواصل بين الذوات والتخاصب بين الثقافات.

فعل الإبداع هو التصدّي للفوضى وترجيح كفة التحضّر على مدّ الهمجيّة، وذلك بالانخراط في معركة المصير ضدّ الجهل بحماية الذات من ارتدادات الشرّ وانتزاع الهويّة من قلب إعصار التدمير المعولم. إعلان الحرب على الأمراض يقتضي تطهير المدينة من عنف التاريخ وكذب اللغة وفظاظة المعرفة وتحرير النسيان من استبداد الذاكرة وإثبات الحياة في قلب العدم والظفر بالصّحة بعد إيقاف الاعتلال.

4. إينيك، نتالي، سوسيولوجيا الفن، ترجمة حسين جواد قبيسي، المنظمة العربيّة للترجمة، طبعة 2011. ص ص153-154.

5. غادامر، هانس غيورغ، الحقيقة والمنهج، مصدر مذكور، ص99.

لكن أيعتمد الفنّان على ملكة الذوق أم يقوم بنقد الحكم الجمالي؟ أليس الذوق الفنّي هو الحكم الجمالي؟

الحكم هو ما يقع تحت طائلة الإدراك، وما يسمح بإطلاق قيمة حول شيء معيّن، والحكم الجمالي هو ما يولده الأثر الفنّي في الذات المتذوّقة من متعة وإعجاب. وإذا كان الحكم المعرفي هو وليد إدراك عقلي للواقع، فإنّ الحكم الجمالي هو ثمرة الإحساس الذاتي بالموضوع الفنّي والمحدّد لما هو جميل بلا غرض.

أمّا التذوّق، فهو قوّة إدراكيّة للطائف الكلام ومحاسن الآثار الإنسانيّة ومواطن الجمال في المناظر الطبيعيّة، ويفيد الذوق محبّة ما هو حسن وممتع في الأشياء بمقياس الالتذاذ الدائم وغير مرتبط بتحقيق إشباع الحاجة.

لكن كيف نميّز بين الذوق الرفيع والذوق الهابط؟

يرتبط عمل الفنّان بما يثير الإعجاب عند المتلقي وما يكون محلّ حفاوة وترحيب وتقدير عند الجمهور، غير أنّ الذوق الرفيع هو الذي يصدر عن حكم جمالي أتقنه الفنّان نفسه بعد تربية طويلة وتجربة عميقة وتميز وجداني وامتلاك مؤهّلات ومزايا مثل الوحدانيّة والأصالة يتفوّق بها المبدع على سائر المتلقين.

لقد أودع كانط نظريته الخاصّة في علم الجمال في كتابه (نقد ملكة الحكم)، واستند إلى أنّ ميدان الطبيعة في العلم النظري وميدان الحريّة في العلم العملي منفصلان تماماً، ولا يمكن تجسير الهوّة التي تفصل بينهما إلّا من خلال ملكة الحكم التي تجعل فكرة العبور بينهما ممكنة، وذلك بالاعتماد على فكرة الغائيّة والتوافق بينهما. هكذا تمتلك الذات الإنسانيّة ثلاث ملكات هي: المعرفة، والشعور باللذة والألم، والإرادة، ويقابلها الذهن والحكم والعقل، ويقرّ كانط بالاتصال بينها وتحقيق التلاؤم مع القانون والغائيّة غير الغرضيّة.

يكون حكم الذوق جميلاً ليس بالاعتماد على الحكم المنطقي، وإنّما بالانطلاق من الشعور الذاتي باللذة أو الألم. والمقصود بالجمالي هو ما يكون من حيث المبدأ ذاتيّاً. كما أنّ الحكم الذوقي غير نفعي، ولا يقتصر على الغبطة الناتجة عن فعل الخير، بل منزّه عن الغرض الأخلاقي، ويتميّز بالتجريد والصفاء. لكن يمكن أن نعرف الجمال بالنظر إلى كيفيّة (qualité) الشيء بما يأتي: «الذوق هو الملكة التي تحكم على شيء ما أو تصوّر دون الالتفات إلى منفعة، اعتماداً على غبطة أو عدمها، وتدعو جميلاً الشيء الذي يوفر هذه الغبطة»[6]. كما يمكن تعريف الجمال، بحسب كانط، بالنظر إلى كميّة (qualité) الشيء بما يأتي: «الجمال هو صفة الشيء الذي يسرّنا بشكل عام دون فكرة مجرّدة»[7]. بعد ذلك يمكن تحليل الحكم الجمالي بالنظر إلى الغايات المعتبرة فيه، وينتهي كانط إلى القول: بالفنّ غائيّة دون غاية، وإنّ الحكم الجمالي يرتكز على مبدأ قبلي هو الذوق أو الشعور باللذة والألم، وهو مستقل عن الانفعال والعواطف والمنفعة وعن الكمال وعن القواعد الضروريّة. في الواقع يمنح كانط الذوق الفنّي خمس خصائص هي الآتية:

- حكم الذوق يعيّن موضوع الجميل بناء على الغبطة التي يسبّبها ذلك الموضوع، وهو يدّعي أنّه حاصل على موافقة الآخرين كما لو كان الحكم موضوعيّاً.
- لا يقوم حكم الذوق على حجج برهانيّة.
- لا يوجد مبدأ وضعي للذوق سوى الشعور باللذة أو الألم.

6. Kant (Emmanuel), critique de la faculté de juger, édition Vrin, Paris, 1974, p55.

7. Kant (Emmanuel), critique de la faculté de juger, op.cit. p 62.

– إنّ مبدأ الذوق ذاتي له ملكة خاصّة هي ملكة الحكم، وتقوم على المخيّلة التي تتصوّر الشيء وتركّب مختلف أجزائه وتنسّق مع العقل الذي يعي وحدة الشيء.
– الذوق ضرب من الحسّ المشترك الذي يوجد عند الناس جميعاً، ويأخذ في الاعتبار ما يفكّر فيه الآخرون، ويتجرّد من الميولات الذاتيّة والنظرات الفردانيّة. وينقسم الحسّ المشترك إلى القوانين الآتية: فكّر بنفسك، فكّر وأنت تضع نفسك مكان الآخرين، فكّر دائماً وكن منسجماً مع نفسك.

ولعلّ السبب الذي يقف وراء ذلك هو أنّ (نقد ملكة الحكم)، الصادر عام 1790، كان دعامة بارزة في تعزيز مكانة علم الجمال بالنظر إلى محاولته وضع قاعدة يتمّ من خلالها الحكم على جمال شيء معيّن. لقد قرّر كانط أنّ الحكم على الجمال حكم ذاتي، وهو يتغيّر من شخص إلى آخر، وهو يختلف عن الحكم المنطقي الثابت القائم على التصوّرات العقليّة. علاوة على ذلك لا يمكن أن يدّعي الحكم المتعلق بالذوق الموضوعيّة ولا الكليّة، ولكنّ الشروط الذاتيّة لملكات الحكم واحدة لدى الناس جميعاً، ويمكن أن تتصف بالتعميم مع مراعاة الأوضاع والتغيرات والحالات الخاصّة للأشخاص، ومن ثم كان الجمال غائيّة دون غاية، وكذلك احتوى العقل الإلهي على وحدة التعدّد والتعدّد في الوحدة. وقد أشار كانط إلى أنّ الجليل هو العظيم الذي ليس له قرين والجلال هو الشمول، وبيّن أنّ الغاية التي يقصدها لا يمكن تصوّرها خارج الشيء، بل توجد محايثة بشكل باطني للشيء، وأشاد بالعبقريّة بوصفها ملكة تصوّر الأفكار الجماليّة، ولكنّه عدّها هبة من الطبيعة، واحتاج إلى افتراض أنّ الطبيعة تكشف عن نفسها في الفنّ بواسطة الفنّ، وإلى احتياج الفنّ بأن يتخذ مظهر الطبيعة. كما أنّه كشف عن القرابة بين الفنّ والأخلاق، وأقرّ بأنّ الجمال هو رمز الأخلاقيّة، ودفعه ذلك إلى القول إنّ الأخلاقيّة تحيل إلى الطبيعة. ولكن كان من أنصار استخلاص نظريّات الفنّ من تأمّل الآثار الفنيّة وممارسة النقد الفنّي وتمييز الجميل عن الجليل وعن القبيح والأعمال الراقية عن الأعمال المبتذلة. بيد أنّ «الحكم الجمالي ليس المعرفة القائمة على التذكر كما قال أفلاطون، وليس التفكير كما قال أرسطو، وليس الذوق كما قال كانط، وليس الرّوح كما قال هيغل، وإنّما المخيلة المبدعة التي هي مبدأ الفن، كما هي مبدأ الحكم على الجمال»[8]. لكن أيكتفي الفنّان بالتأمّل الجمالي في عزلته أم مطالب بالوجود في العالم ولقاء الآخر؟ وما المهمّات المعرفيّة والتجارب الوجوديّة التي يجب أن ينخرط فيها؟

3. الفنان والالتزام:

«موضوع الفنّ كان دائماً الإنسان في العالم».

الفنّان مجرّد مشاهد للأشياء وواصف للأحداث يسلك طريق الكشف، أم يؤثر فيها ويحمل على التأييد ويسلك طريق العمل؟ الفنّ لا ينبغي أن يحاكي الواقع، بل يجب أن يكون موضوعاً قائماً بذاته، وإنّ ما هو واقعي ليس جميلاً، بل الجمال قيمة لا تنطبق إلّا على ما هو خيالي، وتقتضي انعدام العالم في صيغته الحاليّة وتركيبه الأساسي. والفنّان يجب أن يكون له موقف من الأحداث التي يعايشها، وأن يصوغ موقفه في برنامج فنّي يستحقّ المدافعة عنه. والأثر الفنّي عند جان بول سارتر يتعلق بالخيال أو الوهم، وهذا يعني أنّه غير حقيقي ويظهر فقط في الوقت الذي يفرض فيه الوعي انعدام العالم، ويتحوّل إلى طاقة متخيلة. في هذا الإطار يميز سارتر بين الأدب أو النثر من جهة والموسيقا والرسم والنحت من جهة أخرى، على أساس طبيعة المادّة الفنيّة والقدرة على التعبير عن الموقف. ويرى أنّ الفنان أو الأديب يستطيع أن يستعمل الكلمات للتعبير عن رأيه، أمّا الفنان (الرسّام أو النحات أو الموسيقي)، فهو لا يستخدم الأصوات والألوان والحجارة والأشكال للتعبير عن معنى خارج عنها، فهي لا دلالة لها خارج نفسها وعاجزة عن التعبير عن المعاني. في الواقع «الكاتب يستطيع أن يقودك إلى ما يريد، وإذا وصف لك كوخاً، أمكنه أن يطلعك منه على رمز الظلم الاجتماعي وأن يثير حميتك، أمّا الرسام فأبكم، فهو يقدّم كوخاً فحسب، ولك حريّة تأويله»[9].

8. أبو ملحم، علي، في الجماليّات، نحو رؤية جديدة لفلسفة الفن، مجد، بيروت، طبعة 1990، ص116.

9. سارتر، جان بول، ما الأدب؟، ترجمة محمّد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، دون تاريخ، ص10.

غنيّ عن البيان أنّ الأهميّة عند سارتر هي للمضمون بالمقارنة بالأسلوب، ومن ثم يعطي الأولويّة للجانب الفكري على الجانب الشكلي، وينظر إلى إضافة الفنّ وجماليته في التفكير في المجتمع والدلالة على العالم والاستطاعة والتمكّن من نقد الأوضاع وتغييرها، ويربط الكتابة بالالتزام والتعبير عن القضايا الاجتماعيّة والسياسيّة والوجوديّة. «إنّ الأديب المعاصر يهتمّ، قبل كلّ شيء، بأن يقدّم لقرّائه صورة كاملة للوضع الإنساني، وهو أن يفعل ذلك ويلتزم به»[10].

هكذا تكون القيمة الجماليّة للفنّ ونوعيّة الأسلوب المتّبع من طرف الفنّان في المرتبة الثانية بالمقارنة بالمعنى والواقعيّة والمسؤوليّة والصدق، ومن ثم يجب أن يكون للفنّ معنى راهن وجديد، ويجب أن يؤدّي الأدب رسالة نبيلة، وأن يتحوّل إلى أداة فعّالة لتحقق غايات إنسانيّة كونيّة، وأن يكشف الحقائق للآخرين والعالم. الفنّان ليس عبداً للواقع، ولا يهرب من وطأة الظروف القاسية، ولا يقتصر على كتابة وقائع راهنة، بل يتحلّى بالشجاعة والإقدام ويشارك في التغييرات التاريخيّة، ويتحوّل إلى كائن الحريّة والالتزام، بل يصبح محرّضاً على طلب الحريّة وتحقيق الانعتاق، ولذلك تترك كلماته أصداءها في مجتمعه، وتشكّل مقدرته الخلاقة قدوة لغيره، ويدخل في مواجهة مع عصره، ويساهم في حلّ قضاياه. في هذا الإطار «إنّ الكلمات مسدسات عامرة بقذائفها فيجب أن يحسن الناثر التصويب إلى أهدافه»[11].

في حقيقة الأمر الفنّان ليس محايداً من الناحية الثقافيّة، ولا نزيهاً بالمعنى الموضوعي، ولكنّه مورّط في الصراع الاجتماعي، ومطالب بأن يشهد على عصره، ويصدح بموقفه الثوري، ويعلن رأيه السديد، ويحيط بما هو عالمي وإنساني. ومن المستحيل ألّا يبالي الفنّان بما يحدث في واقعه الاجتماعي، وأن يدير ظهره للمعاناة والاستغلال، ومن المخجل أن يشتغل بأشياء شكليّة وجانبيّة ويهتمّ بقضايا الإمتاع والمنفعة والأسلوب، وأن يبحث عن الغائيّة في الطبيعة بينما الغائيّة الحقيقية هي التي يوجدها عن طريق الأعمال الفنيّة التي يقحمها في الأدب والنثر والكتابة والمسرحيّات والأفلام وقدرته على منح معنى للعالم.

من المفروض أن تقتضي مسؤوليّة الفنّان عندئذٍ الالتزام الذي لا مفرّ لكلّ إنسان منه، وإلّا سقط في سوء النيّة والهروب من الذات، ومن مستلزماته نكران الذات وإيثار المصلحة المشتركة والابتعاد عن العزلة واختيار التموقع في المجتمع. كما أنّ الالتزام الذي يبديه الفنّان له مناحٍ اجتماعيّة وسياسيّة ووجوديّة، ويتجسّد في الانحياز إلى المظلومين والفقراء والمضطهدين، ويتمثل في إنارة الطريق أمام الناس من أجلِ كسر قيود العبوديّة والجهل واختيار طريق الإنقاذ والإصلاح والثورة، ولكن بالاحتفاظ بالاستقلاليّة والحريّة الشخصيّة والقدرة على المبادرة. غير أنّ التزام الفنّان لا يقتصر فحسب على انخراطه في معارك يوميّة ومطارحات فكريّة، بل يستوجب إلقاء الضوء على قيم الخلود والبطولة وإدراك الأبدي وتثمين القيم الإنسانيّة والإيمان بالحريّة والإحاطة بالكوني. لقد ظلّ موضوع الفنّ يتحرّك حول تحقيق ثلاثة مطالب هي: لماذا نبدع آثاراً فنيّة؟ ولمن نبدع؟ وما موقف الفنّان من وجود الإنسان في العالم؟

لكن أيكتفي الفنّان بتلبية انتظارات الجمهور أم يرنو إلى المزج بين الواقعي والمتخيّل؟ وما الدور الذي باتت تؤدّيه الفنون الركحيّة والمرئيّة والسمعيّة وخاصّة المسرح والسينما والتمثيل في التأثير على المتلقين من جهة أذواقهم وميولهم، ومن جهة مواقفهم السياسيّة واختياراتهم الثقافيّة وتوجّهاتهم الاجتماعيّة؟ إلى أيّ مدى بقي الفنان الملتزم في مجتمع الفرجة وضمن عصر العولمة المتوحّشة يمارس مهمّة تنويريّة للحشود وتثقيفيّة للشعوب ودوراً تحذيريّاً ومقاوماً للنخب الحاكمة والأحزاب المعارضة؟

10. المرجع نفسه.

11. المرجع نفسه، ص24.

القسم الثاني: الفنّ وأفق الانتظار

مقدّمة:

من البديهي أن تنتمي الاستيطيقا إلى العلوم المعياريّة مثل المنطق والأخلاق والاقتصاد، ولكنّها تزيد على هذه العلوم بدراسة الانفعال الحاصل عن مشاهدة الآثار الفنيّة والاهتمام بالعلاقات القائمة بين الإحساس بالجمال والمنفعة والذوق الإنساني والموقف من الحياة ونقده للواقع وموقعه في المجتمع والوعي بالتاريخ وإنتاجه للقيم. كما من المفروض أن تهتمّ الاستيطيقا بنفسيّة المتذوّق وتعدّه الطرف الثاني في العمليّة الفنيّة وتعامله بوصفه صاحب الدور السلبي، ولكنّها لا تسند إليه وظيفة المشاهدة والفرجة والتلقي، ولا تكتفي بوصف درجات التأثر وشدّة الانفعال وحالات الانبهار فحسب، بل تجعله شريكاً مؤثراً وتتيح له فرصة التفاعل وتكملة نقائصه وإعادة بناء العمل الفني برمّته. ومن ثَمَّ حريّ بنا طرح الأسئلة الآتية:

ما دور الجمهور في العمليّة الإبداعيّة للفنان؟ الجمهور مجرّد متلقٍ سلبي أم عنصر فاعل ومشارك في الإنتاج؟ أَيشكّل الجمهور الذوق العام، أم يحدّد أفق الانتظار ووجهة التقبل للعمل الفني؟

1. من هو الجمهور؟

«نحن شاهدون على أنّ شروط بثّ الأعمال الفنيّة ورواجها تتجاوز في المستوى إنتاجها، وذلك بقصد التحديد المتنامي لطبيعتها»[12].

يشير لفظ الجمهور إلى تجمّع مادّي كثيف لعدد كبير من الأشخاص، وهو مشتق في لغة الضاد من جمهرة وتجمهر، ويعني التحشيد والحشد والتجميع والجمع والجموع. ويمكن التفريق الدلالي بين العناصر الثلاثة الحشد والجمهور والقطيع.

إذا كان الحشد يتميز بأنّ أفراده لا تتكوّن لديهم إحساسات مشتركة إلّا بطريقة المصادفة وبشكل عَرَضي وعابر، فإنّ الجمهور هو أكثر التجمّعات تنظيماً، ويكون أفراده متقاربين من جهة الحكم والذوق ومتباعدين في المكان والزمان.

وبهذا المعنى تتحكّم في الجمهور نوعيّة من التصوّرات النفسيّة الجماعيّة تتفوّق على النزعة الفرديّة والانطباعات الشخصيّة، ويغلب عليها التضامن والتبادل والتعاون نتيجة الرجوع إلى ذوق عام وحكم جمالي. ولكن عندما تتقوّى العواطف المشتركة، ويتأثر الجمهور بالإيحاءات شديدة الضغط وتظهر علامات التعصّب، فإنّه يتشكّل مفهوم القطيع الذي يتقاسم أفراده العواطف نفسها في اللحظة نفسها، بالرغم من جهلهم لبعضهم بعضاً، وتتكوّن عندهم عادات ضروريّة تميل إلى أنواع فنيّة مشتركة وتتغلب عليهم مظاهر الانقياد والتقليد والاستهلاك[13].

في غالب الأحيان يقابل القطيع جهد الفنان بالاسترخاء، وبدل أن يحاول الارتقاء إلى مستوى الفنّ الحديث، يريد من هذا الفنّ أن ينزل إلى مستواه؛ أي يحاول أن يسلب الفنّان دوره الريادي ليجعله تابعاً. ويتمّ الاحتكام هنا إلى مبدأ الفنّ للناس الذي يفرض على الفنّانين تقديم فنٍّ يفهمه الناس من أجل كسب ودّهم واستمالتهم نحو جني مصالح الواقعيّة ـ السياسيّة على حساب الأفكار الجماليّة الإنسانيّة.

ربّما الأسباب التي أدّت بالجمهور إلى التقهقر إلى مرتبة الحشد في مرحلة، والقطيع في مرحلة ثانية، هي أنّه لم ينشأ في ظروف فنيّة ملائمة، ولم يتمكّن من تهذيب حواسّه وتثقيف وعيه الجمالي وتربية ذوقه الفنّي، وإنّما أجبر على استهلاك المنتوجات الفنيّة المستوردة التي تمّ تصميمها إلى بيئة ثقافيّة مغايرة، وتمّ إسقاطها بطريقة تعسفيّة؛ ونتج عن ذلك التفاعل السطحي مع المعروض من الفنون، وتحوّل الفن

12. دوبري، ريجيس، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 2002، ص112.

13. لالو، شارل، مبادئ علم الجمال، الاستيطيقا، ترجمة مصطفى ماهر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، طبعة 2010، ص ص.150-152.

إلى سلعة أو ترف تتمتّع به نخبة ضيّقة. ولكن إلى أيّ مدى يمكن قيادة الجمهور باتجاه الحياة المتناغمة مع الفنّ ضمن مجتمع الفرجة؟ وهل يمكن ردم الهوّة الفاصلة بين الجمهور والفنّ الراقي والذوق الرفيع؟

2. مجتمع الفرجة:

«المشهد يبقى أبعد من مجرّد الواقع الاجتماعي الذي جرى تزييفه عمداً بوساطة المالكين والحاكمين الحاليين، بل هو وهم حلّ مكان هذا الواقع يقوم على الدمج بين السيطرة والضبط والملكيّة»[14].

عبارة (société spectacle)، التي وضعها غي دوبور عنواناً لمؤلفه الأهم[15]، تطرح صعوبات في الترجمة من جهة اللفظ والمعنى؛ إذ نجد مجموعة من العبارات المناسبة في الوقت نفسه مثل الفرجة والمشهد والاستعراض. كما أنّها لا تشير إلى نوع خاص من المجتمعات، وإنّما المقصود آليّة معيّنة تحيك نسيج العلاقات الاجتماعيّة ونمطاً للعيش جديداً يطبع كلّ المجتمعات المعاصرة تقريباً، وإن بدرجات متفاوتة. تحيل كلمة (spectale) إلى الانفراج والابتعاد والانفلات والانفتاح الذي يطبع المجتمعات المعاصرة في الظاهر، فيجعل ما يعاش على نحو مباشر منفلتاً، مبتعداً عن نفسه، متحوّلاً إلى صور وتمثّلات. في الواقع، إنّ المشهد هو جزء من المجتمع ولكنّه يتحوّل إلى كلّ المجتمع حينما يعمل على توحيده بواسطة الانفصال المعمّم والتأمّل المخادع والوعي المزيف، ويعزّز قداسة الوهم عبر تفضيل المظاهر على الواقع، ومن ثَمَّ تعرض الحياة نفسها في مجتمع المشهد بوصفها تراكماً هائلاً للصور، ويتحوّل كلّ حيّ إلى تمثيل مباشر. إنّ مجتمع المشهد هو مجتمع يعاش فيه الشيء مبتعداً عن ذاته مفوِّضاً بديله وصورة عنه. إنّه المجتمع الذي يستبدل فيه العالم المحسوس بمقتطف من الصور التي توجد فوقه، والتي تقدِّم نفسها على أنّها هي المحسوس بلا منازع. إلّا أنّ الجديد الذي يطبع موقف دوبور هو أساساً في واقعيّة الرمزي، ونظرته إلى المظهر لا على أنّه سقطة وضياع واغتراب، وإنّما بصفته يتميَّز بوجود فعلي، ويتمتَّع بمفعول قويّ يتجلّى في قدرته على إقامة شرخ بين الواقع ونفسه، وإحداث انفراج وتصدّع في الكائن الاجتماعي. لقد أصبح مجتمع المشهد آليّة تتحكّم في نمط الحياة التي تتبعها المجتمعات المعاصرة وتحيك نسيج العلاقات بين الأفراد وتتخذ أشكالاً متعدّدة مثل الإعلام والدعاية والإشهار وصناعة الرأي العام، وتحتلّ فيها الصورة مكانة كبرى، ويغدو فيها العالم مجموعة من الصور المرسلة والموضوعة تحت الأنظار. غنيٌّ عن البيان أنّ المظهر ظلّ مجرَّد وصف لحالة المجتمعات المعاصرة التي تحتلّ فيها الصورة مكانة كبرى، ويغدو فيها العالم صوراً. كما أنّ الفرجة هي تلك الحركة الدؤوبة التي تطبع تلك المجتمعات، وتَتَّخذ أشكالاً متعدّدة مثل الإعلام والدعاية، والإشهار، وصناعة الرأي العام، ومن ثم تحوّل العالم الذي لم يعد في الإمكان الإمساك به إلى صور، فتضعه تحت الأنظار. في المجمل، الفرجة هي تأكيد واقعيّة المظهر أو واقعيّة الرمزي، وتسلم بأنّ كلّ حياة بشريّة مجرّد مظهر، إلّا أنّه مظهر خاضع لتنظيم اجتماعيّ انتصر فيه نظام التملك والاستهلاك على نظام الكينونة والإنتاج.

اللّافت للنظر أنّ المظهر ليس مجرّد تشويه للحقيقة واستلاب للوعي وإخفاء للواقع، بل تلوين للأشياء وتجميل للمشهد وتثبيت لبنية الاضطهاد، وإقرار بأنّ الاستهلاك الاستعراضي هو تكرار السلبيّة ومحاولة توصيل ما لا يقبل التوصيل وإعلان المصالحة مع الوضع السائد للأمور، الذي يتمّ فيه بابتهاج إعلان غياب كلّ تواصل. وترتبط اتجاهات الثقافة الاستعراضيّة بالممارسة القمعيّة للتنظيم العام للمجتمع، كما تسعى، عن طريق أعمال جماعيّة الى إعادة تشكيل وسط محيط فني جديد مركّب انطلاقاً من أنقاض فنيّة أو تهجينات جماليّة ـ تقنيّة. ويعبّر مثل هذا الذوق التجاري الهابط عن الوضعيّة الكارثيّة للفنّ في زمن العولمة، ويعكس مستوى الثقافة الاستعراضيّة الزائفة وإفلاس المشروع العام للرأسماليّة المتطوّرة الذي يستهدف الإمساك من جديد بالعامل المفتت باعتباره شخصيّة متكاملة جيداً في الجماعة.

14. Guy Debord, la Société du spectacle, éditions Gallimard, Paris, 1992. Introduction.

15. Guy Debord, la Société du spectacle, éditions Gallimard, Paris, 1992. 221 fragments.

على هذا النحو يساعد مجتمع المشهد على تحليل المجتمع المعاصر في سائر أشكاله وجوانبه ومجالاته وبالتحديد السياسة والإعلام والثقافة والسينما والرياضة والاقتصاد. «ليس المشهد مجموعة من الصور بل علاقة اجتماعيّة بين البشر تتوسّطها الصور. إنّ المشهد رأس المال الذي بلغ درجة من التراكم بحيث أصبح صورة»[16]. لقد سيطرت السلعة على علاقات الإنتاج ضمن مجتمع المشهد وأعيد إنتاج السلطة السائدة في الحياة العامّة، وتحوّل البشر من مالكين لأدوات الإنتاج وقوى منتجة إلى متفرّجين سلبيين وكائنات راغبة واستهلاكيّة. لقد عرف مجتمع الفرجة تحوّلاً أساسيّاً تمثل في سيطرة أقليّة على إنتاج وسائل الثروة باستحواذها على وسائل الاتصال الحديثة، وهو ما عزّز الانقسام الطبقي وزيَّف الواقع الاجتماعي وقضى على التنافس[17]. لكن أيّة جماليّة يمكن أن نجدها في مجتمع تغلب عليه أشكال قبيحة من الاستغلال والاغتراب والغباء المبرمج؟ وبأيّ معنى يجوز للنقاد الحديث عن جماليّة المبتذل واستيطيقا القبح؟

3. جماليّة التلقي:

«إنّ العبور من التلقي إلى التجربة الجماليّة يعني مغادرة العالم المتحرّك للقرّاء للالتحاق بالفضاء الحر للقاء الذات الجماليّة بالأثر الفني»[18].

استمدّت نظريّة التلقي أصولها النظريّة من الفلسفة الفينومينولوجيّة التي سعت، في مجمل أهدافها، إلى جعل المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي وإلى إشراك واسع وفعلي للمتلقي بغية تطوير ذوقه الجمالي من خلال التواصل الحثيث مع النصوص الفنيّة، فانتقل من دور المستهلك إلى مرتبة الشريك المحاور الذي يملأ الفراغات، ولذلك يعترف المبدع بترك عمله الفنّي مفتوحاً قابلاً للتأويل اللّامحدود.

بيد أنّ مفهوم المتلقي يطرح عدّة صعوبات؛ إذ تتضارب حوله الآراء، فإيزر يتحدّث عن المتلقي الضمني، وأمبرتو إيكو يتحدّث عن المتلقي النموذجي، وهناك من يتحدّث عن المتلقي الواقعي والمثالي والعليم، ومهما تعدّدت الأسماء والتصنيفات، فإنّ المتلقي موجود، ولكن يتعذر تصنيفه ضمن فئات محدّدة. فهل تؤثر خبرة المتلقي في ذوقه الجمالي؟ وكيف يتأسّس التلقي الجميل للفن؟ ومتى يشعر المتلقي بجماليّة معينة؟

بدأ الاهتمام بالمتلقي وفعاليته تبعاً لظروف تلقياته الاجتماعيّة في أواخر الستينيّات من القرن الماضي من طرف مدرسة كونستانس الألمانيّة، مع وولفغانغ إيزر وروبرت ياوس، التي ترى أنّ خبرات المتذوّق واستجابته إنّما هي بدورها تجربة مماثلة وشبيهة بتجربة الفنّان المبدع؛ أي عمليّة إعادة خلق للعمل الفنّي. إنّ الفنّ ليس مجرّد خلق صور أو صياغة مفاهيم، بل تفاعل بين النصّ والمتلقي الذي يمتلك خبرة معرفيّة وجماليّة. هنا يأتي المتلقي، وخبرته المعرفيّة هو الآخر ينبغي ألّا تقلّ عن خبرة المبدع، بل ربّما كانت تتسم بالاتساع والشمول، وخاصّة بالنسبة إلى المتلقي غير العادي.

وترتبط تجربة التلقي للأعمال الفنيّة بجملة من الانتظارات تتعلق بالظروف الاجتماعيّة والوضعيّات الخاصّة والطارئة لجمهور المتلقين في العموم وجمهور المشاهدين والسامعين في الخصوص، وتتلخّص في العناصر الآتية:

أوّلاً: عمل فني يراعي أفق انتظار المتلقي.
ثانياً: عمل فنّي يخيّب أفق انتظار المتلقي.
ثالثاً: عمل فنّي يغيّر أفق انتظار المتلقي.

16. Guy Debord, la Société du spectacle, éditions Gallimard, Paris, 1992. Introduction.

17. Guy Debord, Commentaires sur la société du spectacle, préface à la quatrième édition italienne, 1979, éditions Gallimard, Paris, 1992.

18. غادامر، هانس غيورغ، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة، مصدر مذكور.

ها هو ذا روبرت هولب يقول: «إنّ الأشياء الفنيّة، التي يتلقاها المتلقي على أنّها انحرافات عن المدركات المألوفة والآنيّة، هي التي تستحقّ أن توصف بأنّها فنيّة»[19]. ويتحدث غادامر عن دور المتلقي في إعادة إحياء معنى النصّ، ويسمّي ذلك: «انصهار آفاق؛ أي انصهار أفق النص وأفق المتلقي»[20].

لقد أصبح المتلقي هو الأساس الذي تنطلق منه عمليّة النقد أو قراءة النصوص والعروض الفنيّة؛ لأنّه امتلك وعياً جماليّاً ومقدرة وذوقاً فنيّاً تسمح له بالحكم على الوقائع والأشياء والأعمال والتأليفات، قد تفوق طاقة العمل الفنّي ذاته. ومن ثم ليست مهمّة المتلقي مقصورة فقط على مجرّد الاستهلاك وذلك بالاستحسان أو الاستهجان، بل هي مهمّة البحث والتنقيب وإعمال الفكر، لقد كان الهدف هو الإشراك الواسع للمتلقي بغية تطوير ذوقه الجمالي من خلال التواصل الحثيث مع النصوص الفنيّة.

إنّ الشيء الأساسي في جماليّة التلقي عند قراءة كلّ الأعمال الفنيّة هو التفاعل بين بنيته الداخليّة ومتلقيه وإعادة الإنتاج عن طريق فعل التحقق الذي ينجزه المتلقي. فجماليّة التفاعل لا تظهر إلّا من خلال مرور المتلقي عبر مختلف وجهات النظر التي يقدّمها العمل الفنّي ويربط الآراء والنماذج المختلفة بعضها ببعض. هذا الفعل الحركي، الذي يقوم به المتلقي، يجعل العمل الفنّي يتحرّك ويتحقق التفاعل بين الاثنين[21]. والحقّ أنّ أيّ عمل فنّي لا يمكن أن نطلق عليه إبداعاً إلّا عند اكتماله مع متلقٍّ له، متلقٍّ يتفاعل مع النصّ فهمًا واستقراءً وتأويلاً، وينتجه من جديد ويتمّ نقله من القطب الفنّي إلى حقل القطب الجمالي، ليصبح مشروعاً حياتيّاً للمتلقين، وليمنح صفة الإبداع، ويرى إيزر: «أنّ العمل الأدبي له قطبان: قطبٌ فنيّ وقطب جمالي، فالقطب الفنّي يكمن في النصّ الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللّغويّ، أمّا القطب الجمالي، فيكمن في عمليّة القراءة التي تخرج النصّ من حالته المجرّدة إلى حالته الملموسة»[22]. جملة القول إنّ المتلقي لا يساير المبدع الفنّان، ويرحّب بوجهة نظره، وينتشي بعرضه، ويستجيب لمتطلبات رسالته الفنيّة، ولا يبدي فهم العمل الفنّي أكثر من صاحبه، وإنّما يمتلك أفق انتظار مرناً ويوسع فضاء التجربة ويتفاعل بشكل ديناميكي مع العمل الفنّي في مظهره التأثيري ويقوم بتحريكه ويعيد تشكيله.

لم يعد دور المتلقي في جماليّة الفنّ يشير إلى دور سلبي في علاقة بالأثر الجمالي ينبني على التسلية والاستمتاع وسدّ وقت الفراغ، وإنّما أضحى إيجابيّاً ويؤدّي دوراً فاعلاً؛ إذ يشارك في جماليّة الأثر. لكن كيف غدا عصر الشاشة هو المسيطر على الثقافة والفكر؟ ولماذا «حينما يصير كلّ شيء مرئيّاً فلا شيء يغدو ذا قيمة»؟ وبأيّ معنى أدّى حصول الصورة على بعض الامتيازات إلى اختناق الفضاءات الباطنيّة اللّامرئيّة ونهاية القراءة والكتابة وتراجع الحلم والافتراض والتخيّل واختزال الصلح في المرئي؟

القسم الثالث: الفنّ والتقويم

1. في طبيعة القيمة الجماليّة:

الجمال قيمة في حدّ ذاته، ويملك كلّ خصائص القيم الأخرى، ويزيد عليها بالخصال الآتية:

- الجمال مستقلّ عن الخير وعن الحقيقة.
- الجمال ليس فعلاً بل يكون كذلك على سبيل المجاز.

19. هولب، روبرت، نظريّة التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، طبعة 2000.

20. غادامر، هانس غيورغ، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة، مصدر مذكور، ص ص417-418.

21. ياوس، هانس روبرت، جماليّة التلقي، ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.

22. إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة: نظريّة جماليّة التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحمداني، الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس ـ المغرب، ب.ط.

– الجمال شيء ظاهر للعيان وليس مستتراً.
– طرق التعبير عن الجمال أكثر تعدّداً وتنوّعاً من طرق التعبير عن سائر القيم.

لكن، ما القيم الفنيّة؟ بمَ تحدث التجربة الإبداعيّة لدى الفنان؟ كيف يرتبط الفنّ بالخلق؟ ما معنى التأمّل الجمالي؟ ولماذا الجمال هو المقولة الأساسيّة؟ متى ظهرت الفنون الجميلة؟ على أيّ أساس يتمّ تصنيفها؟

– تتكوّن التجربة الإبداعيّة لدى الكائن البشري من الإلهام والخيال والعاطفة، وتحتاج إلى إثارة الإعجاب والغوص في تفاصيل الكون والإبحار في تقاطع الألوان والإصغاء إلى الأصوات ومشاهدة الأضواء.

– الفنّ هو الموهبة وإتقان العمل والمعرفة الفاعلة والفعل العارف بمقصوده والنشاط الصانع بالتعارض مع مؤثرات الطبيعة، ويتجاوز المحاكاة التامّة بالتأمّل والحساب والمقارنة وإعادة الإنتاج للمعطيات الواقعيّة، ويتخطّى استنساخ النموذج الموجود بشكل مسبق نحو الابتكار والتشكيل والاختراع والخلق والإضافة.

– أصبحت الفنون الجميلة في الأزمنة الحديثة تُسمّى الاستيطيقا، وتشتغل على موضوع الجمال في ظلّ غياب المنفعة العمليّة، ولذلك صارت الفعاليّة الفنيّة أكثر سموّاً من الفعاليّة المهنيّة وأكثر نبلاً من الإنتاج الصناعي.

– القيمة الاستيطيقيّة للأثر الفني ليست الثمن الذي يباع به في السوق، ولا يحدّدها العرض والطلب وكميّة المستهلكين ولا درجة الانتفاع به أو الضرر الذي يسببه ولا الصلاحيّة التي يتمتّع بها، وإنّما ترجع إلى أهميّة ذلك الشيء من الناحية الرمزيّة والثقافيّة، وإحالته إلى معالم تاريخيّة وخصوصيّة اجتماعيّة والقوّة الاجتماعيّة التي يمارسها على المتابعين ودرجة التقدير والاعتراف بالجدارة.

ليست القيمة الجماليّة قيمة تبادليّة ولا قيمة استعماليّة، كما هو الشأن في المجال الاقتصادي، وتخضع لها البضائع والسلع وكلّ المنتجات الماديّة، وإلّا سقطنا من جديد في التشييء وسلعنة الفنّ والنظرة الأداتيّة، وتختلف كذلك عن القيمة المنطقيّة التي تظلّ مرتبطة بالحكم المعرفي الذي يميز بين الصواب والخطأ. كما لا يمكن الحكم على قيمة الفنّ من زاوية فقهيّة دينيّة ضيقة تُخضِعُ الآثار الجماليّة للرقابة الشرعيّة، وتشدّد الوصاية اللّاهوتيّة، وتمارس التحليل والتحريم على المنجزات البشريّة والإبداعات الاستيطيقيّة، وتضع ذائقة الجمهور على محكّ المباح والمحظور من القيم وما يناسب الدنيا ويتناقض مع الآخرة.

إنّ الآثار الفنيّة تستمدّ قيمتها من جمالها، وليس من حقيقتها، وتبدو على غاية من السموّ والجلال في ذاتها، وليس من منظور الجمهور الذي عبّر عن إعجابه ونال الاستمتاع والقبول والرضا بالمشاهدة.لكن كيف ينعكس التمييز بين الجميل (beau) والجليل (sublime) على تحديد مهمّة الفنّ ودور الفنّان؟

2. وظيفة الفن:

«الفنّ هو أوّل معلّم للشعوب»[23].

الجميل عند هيغل هو تجلّي المطلق في الوجود الحسّي، وهو كذلك التحقق الواقعي للفكرة المثاليّة في شكل الظاهرة المتعينة، ولذلك

23. هيجل، مدخل إلى علم الجمال، مصدر مذكور.

يعرض تاريخ الفنون وفق المنهج الجدلي، ويرفض التمييز الكانطي بين الجميل والجليل، ويقول بتداخلهما، ويقوم بالتمييز بين الفنّ الرمزي والكلاسيكي والرومانطيقي، ويرى أنّ للفن تاريخاً مثاليّاً يصدر عن الفن الابتدائي، وأنّ الفنون التشكيليّة تمثل الوجه الواقعي لعالم الفنّ، بينما فنّ القول هو الوجه المثالي. وينقسم الفنّ التشكيلي إلى الموسيقا والتصوير والنحت، بينما ينقسم فنّ القول إلى الشعر الغنائي والملحمي والمسرحي. لقد اعتمد هيغل على مبادئ ثلاثة هي:

– الجمال هو الفكرة المثاليّة المتحققة فيما هو محسوس.

– المطلق هو المبدأ الذي يقوم عليه كلّ العالم.

– الحقيقة الواقعيّة هي تاريخ وعي الروح بذاتها في الزمان والمكان.

الفنّ هو العيان المتعين وامتثال الروح المطلق في ذاتها بوصفها المثل الأعلى، ولكنّ الفنّ الشرقي الذي انحصر في الفنّ الرمزي لا ينفذ الشكل تماماً في المادة، وأمّا في الفنّ اليوناني، في الفنّ الكلاسيكي، فقد نفذ المضمون الروحي تماماً في الوجود الحسّي، ويشكّل كمال مملكة الجمال، ولا يوجد ما هو أجمل منه. في حين أنّه في الفنّ الرومنطيقي تغلب العنصر الروماني على عمق الشعور وعلى عدم تناصّ الذاتيّة على الفنّ على نفسه، وبلغ الجمال الروحي الباطن. لقد رأى هيغل أنّ الهندسة المعماريّة هي فنّ الشكل الرمزي، وأنّ النحت هو فنّ الشكل الكلاسيكي، وأنّ التصوير والنحت والموسيقا والشعر هي فنون الشكل الرومنطيقي[24].

ما مهمّة الفن عند هيغل؟ أو بعبارة أخرى: ما الغرض الجوهري الأسمى للفن؟

– الاعتقاد بأنّ غاية الفنّ هي إثارة المشاعر وإحضار الانفعالات وملء القلب وإيقاظ الوجدانيّات عن طريق الوهم والخداع هو مهمّة شكليّة تفضي إلى تضخيم تناقض المشاعر وتواصل السفسطة.

– الهدف الجوهري والتوحيدي للفنّ هو كبح وحشيّة الشهوات وتربية الغرائز والميولات والقضاء على الأنانيّة والتخفيف من قوّة الوجدان وإتاحة الفرصة للإنسان للتأمّل في غرائزه ورؤيتها من الخارج وتحويلها إلى موضوعات والشعور نحوها بالحرّيّة.

– إنّ الفنّ يمتع الإنسان، وإنّ الإنسان يتحقق من النفاذ إلى المضمون الروحي الجوهري في الوعي عن طريق الأثر الفني، وكلّما سما الفنّ احتوى على مضمون أكبر وكان هذا معيار قيمته.

لكن، ما شروط تحقق مهمّة الفنّ على نحو سليم عند هيغل؟

أن يكون المضمون قابلاً للتعبير عنه بواسطة الفنّ.

– يجب ألّا يكون في مضمون الفنّ شيء مجرّد، ويجب ألّا يكون هذا المضمون محسوساً عينيّاً في مقابل ما يشارك في الروح والفكر، بل في مقابل المجرّد والبسيط في ذاته أيضاً.

من أجل أن يناظر شكل محسوس مضموناً حقيقيّاً، ومن ثَمَّ عينيّاً، لا بدّ أن يكون هذا الشكل فرديّاً وعينيّاً في جوهره أيضاً، وذلك لأنّ الصفة العينيّة لكلا جانبي الفنّ المضمون والتصوير هي التي تكون نقطة الالتقاء بينهما ونقطة التناظر، فالشكل الطبيعي لجسم الإنسان مثلاً هو شيء عينيّ محسوس قادر على تصوير الروح والتطابق معها.

24. هيجل، مدخل إلى علم الجمال، مصدر مذكور.

خلاصة القول أنّ الهدف الأساسي للفنّان هو التعبير بالمحسوس عن العناصر الروحيّة التي ينبض بها المطلق، ولمّا كانت مهمّة الفنّ هي جعل الفكرة ميسورة للتأمّل الإنساني على شكل محسوس لا على شكل الفكر والروحيّة المحضة بوجه عام، ولمّا كان هذا التصوير يستمدّ قيمته من التناظر بين الفكرة وشكلها وقد امتزجا ونفذ كلاهما في الآخر، فإنّ قيمة الفنّ تتوقف على مقدار تمثيله لهذا التناظر والانسجام والتناغم وتحقيق الانصهار بين الفكرة والشكل في السير نحو التعبير عن الحقيقة على نحو تأمّلي أعلى. لكن ما السبيل إلى التفريق بين الفنّ الرديء والفنّ العالي؟ ألا تكون وظيفة إيديولوجيّة للفنّ في المجتمع؟

3. الفنّ والإيديولوجيا:

«الفنّ هو دائماً وفي كلّ مكان اعتراف، وفي الوقت نفسه عمل خالد في زمانه»[25].

يمثل النشاط الفنّي بُعداً من أبعاد التجربة الإنسانيّة، ولا ينتج آلات وأدوات فحسب، وإنّما يخلق ذواتاً ويغيّر أوضاعاً ويربّي شعوباً ويحرّر طبقات ويهذّب طباعاً ويرتقي بأقوام ويطوّر مجتمعات ويصون تراثاً.

غير أنّ الفنّان، بوصفه كائناً اجتماعيّاً، يعكس في أعماله الفنيّة حياة مجتمعه وأحوال ثقافته والعلاقات السائدة، ويمارس دوراً إيديولوجيّاً. على هذا النحو يشكّل الفنّ جزءاً من البناء الفوقي، ولكنّه مرتبط بالقاعدة الاقتصاديّة وبأشكال التطوّر الاجتماعي عبر العصور وبحياة الناس ومعيشتهم ونشاطهم المادّي، وينشأ في ظروف تاريخيّة معيّنة وفي مستوى معيّن من نموّ القوى المنتجة. وتتصف التصوّرات الجماليّة للشعوب بالتعارض والتباين والنسبيّة والتغير. بناء على ذلك وجد الفنّ البرجوازي في خدمة الطبقة الرأسماليّة الصاعدة، وطالبت الماركسيّة بالفنّ الواقعي الذي يقدّم الحلّ التاريخي المستقبلي للصراعات الاجتماعيّة.

يمكن تلخيص النظرة الماركسيّة إلى الفن في ثلاث أطروحات:
– ثمّة رابطة محدّدة بين الفنّ وجملة علاقات الإنتاج وبين الفنّ والشروط الماديّة، ولذلك يتغيّر الفنّ بتغيّر علاقات الإنتاج.
– ثمّة رابطة محدّدة بين الفنّ والطبقات الاجتماعيّة، والفنّ الملتزم هو الذي تجد فيه الطبقة الصاعدة ما يعبّر عن وعيها وتطلّعاتها، بينما فنّ الطبقة الحاكمة يمارس الهيمنة الإيديولوجيّة وهو محافظ ومبتذل.
– ثمّة رابطة محدّدة بين النضال السياسي والفنّ الثوري، ومن ثم يجب اعتبار الواقعيّة هي أرقى الأشكال الفنيّة من حيث الجماليّة والالتزام الاجتماعي.

يُعدّ الإبداع الفنّي لدى المنتج الجمالي أداة في التنظير الاجتماعي والالتزام بالمضمون الإيديولوجي. فمقولة لينين: «إنّ الدور الحقيقي للفنّ في المجتمع هو جزء من آلة الدولة الاشتراكيّة» رفضها فلاسفة مدرسة فرانكفورت. وقد صاغ ماركوز نقداً خاصّاً بأنّ الفنّ وُضع في إطار لتقويم قيمة العمل الفني، وهذا الإطار يتلخّص في أن يكون مدى فعاليّة العمل الفنّي في بناء الواقع الاشتراكي المنظّم، ومدى التركيز الإيدولوجي[26]، وثالثاً إنّ تقييم العمل مرتبط بالعامّة، كما كان يرى لينين أنّ الأدب هو أدب البروليتاريا.

والحقّ أنّ الفنّ أرفع فرح يعطيه الإنسان لذاته، وهو وسيلة في المجتمع كي يعي ذاته، وهو بمنزلة المرآة التي يرى فيها المجتمع ما يتعلق به. أمّا الفنان، فهو الكائن الأكثر اجتماعيّة، ويعبّر عن ضمير المجتمع، وعليه أن يتصل بالتاريخ البشري ويعكس التجارب الجميلة من الحياة. لم يعد الفنّ ملائماً للمجتمع الإنساني الذي تجاوزه ليحلّ محله الدين والفلسفة. لهذا السبب يظهر ماركس دهشته من إثارة منحوتات

25. مركوز، هربرت، الماركسيّة السوفياتيّة، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1965.

26. ماركوز، هربرت، الماركسيّة السوفياتيّة، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1965.

وأعمال فنيّة متعة وجماليّة الانفعالات لدى الناس رغم قدمها ومرور وتغيّر الزمن وزوال الظروف والأوضاع الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة والثقافيّة التي ساهمت في تشكّلها لأوّل مرّة. هذه المسألة بقيت معلقة مثل لغز وظلّت تثير الكثير من المشكلات والصعوبات في النظريّات الجماليّة، وشكّلت سرّ الفنّ، إلى أن أعاد طرحها مارتن هايدغر ضمن بحثه الأنطولوجي الممتع عن منبع جماليّة الأثر الفني[27].

غاية المراد أنّ الأعمال الفنيّة الحقيقيّة ليست الأعمال الناجحة على الصعيد الجماهيري، ولا تلك التي يجني من ورائها موقعوها أرباحاً كبيرة وتدرّ عليهم الكثير من الأموال، وإنّما الآثار الجماليّة التي تحقق المواءمة بين انفعالات الفنّان والذائقة الفنيّة للجمهور، وتحدث انقلاباً عاصفاً في المتلقي، وتولّد لديه الحيرة والرغبة في المعرفة، وتدفعه إلى البحث والتفتيش وتكثيف المطالعة وزيارة المتاحف والتجوّل في الطبيعة.

لكن ما السرّ الذي تخفيه الآثار الفنيّة، ويظلّ متكتّماً على الجمهور؟ ألا يقتضي الأمر الانتقال من المعلوم إلى المجهول والتعبير عن المرئي باللّامرئي، أم الذهاب في الاتجاه المعاكس والانتقال من غير المرئي إلى المرئي، ومحاولة فكّ شفرة الآثار الفنيّة بالعبور الافتراضي من المجهول إلى المعلوم؟

خاتمة

«اغتراب الفنّان هو جزء من اغتراب الجمهور، وتحرّر الجمهور من الاغتراب مسؤوليّة الفنّان الملتزم».

في نهاية المطاف، لا تعبّر رسالة الفنّ عن انفعالات الفنّان بصورة عفويّة، ولا تحاول إرضاء ذائقة الجمهور بشكل مباشر، وإنّما يلتزم الفنّ بجملة من الأهداف الكونيّة، وتسعى إيتيقا الفنّان إلى التربية الجماليّة للبشر.

كما يحقق الجمال عمليّة التواصل بين الطبيعة والحريّة، وينتقل من الضرورة الحسيّة إلى الحريّة الأخلاقيّة، ويزوّد البشر بطابع اجتماعي يسرّهم كأمر محسوس ومظهر مرسوم وكفكرة عقليّة تمهّد لمعرفة الحقيقة.

إنّ الجمال هو الوجه الحسّي للحقيقة وبوّابة الدخول إلى أرض المعرفة وقاعدة السلوك الاجتماعي السديد. كما يشارك الفنّ كلًّا من الفلسفة والدين في رفع تناقضات الظواهر وتوحيد العلل بين الواقعي والمثالي والالتقاء بهما في القمّة، ويدعو إلى التأمّل الفكري وتحصيل الوعي ويعبّر عن الشكل الأعلى للعقل.

يمثل الفنّ واحداً من أسمى الأشكال التي تتجلّى من خلالها الروح المطلقة والقمّة والخاتمة للفكرة الشاملة والثمرة المنظمة للجهود النقديّة التاريخيّة والفلسفيّة، ويعتمد الكائن الإنساني على الفنّ للارتقاء حدسيّاً إلى مستوى الحضور الإلهي وإعادة اكتشاف البُعد المثالي للواقع وإعطاء وجوده المتناهي امتداداً لا متناهياً.

إذا كانت الرومنطيقيّة ثورة موجّهة ضدّ النظام الملكي، وسلطة الكنيسة تعتقد بطيبة الإنسان في حالته الطبيعيّة وفساده في حالته المدنيّة، وتدعو إلى التمرّد على التقاليد والأعراف وزلزلة القيم السائدة، وتنمّي العاطفة وترعى الإحساس، وتعدّ الطبيعة نموذج الكمال، وترى في القلب منبع الإلهام وموطن الضمير، فإنّ التكعيبيّة هي حركة تشكيليّة جاءت ثمرة التطوّر الفني، وأفضت إلى نحت مفهوم جديد للفضاء التشكيلي والأساليب التعبيريّة بالاستعانة بالوسائل الحسيّة والمرور من مظاهر الأشياء إلى الصور الذهنيّة القائمة على التنظيم

27. Heidegger Martin, l'origine de l'œuvre d'art, dans chemins qui mènent nulle part, édition Gallimard, Paris, 1987.

المتناغم للأشكال الهندسيّة، والتوزيع المتقابل للألوان على السطوح، والتأليف الدالّ بين عناصر متنافرة، وتفكيك عناصر العالم وإعادة بنائها بشكل جديد ووفق اتجاهات متعدّدة، والتعبير عن الأفكار بواسطة أطر هندسيّة، وإذا كانت الانطباعيّة تتناول الإحساسات التي يشعر بها الفنّان بصورة مباشرة وعفويّة، وتدرس الظواهر في تغيّرها، وتوظّف الحالات العابرة واللحظيّة، وتهتمّ بصلة الضوء واللون والرؤية، وإذا كانت الواقعيّة تعالج الواقع كما هو، وتصف الحياة اليوميّة بأمانة وصدق، وتثبت الأشياء القابلة للملاحظة، وتمثل أداة اتصال بالجماهير، وتعكس الواقع الاجتماعي، وتعبّر عن قضايا عصره وروح شعبه، فإنّ السرياليّة هي محاولة للتعبير عن التوق إلى العبور فوق الواقع المقيت، وتتضمّن محاولات للتعبير عن عالم اللّاوعي والأحلام والاعتماد على المصادفة وإحداث المفاجأة والغرابة ومعايشة أوضاع سوداويّة متشائمة ملأى بالرعب والسأم، وتجسّد رغبة الفنّان في القفز على الرقابة وتحرير الفكر من القوالب الجامدة وتنقية الأجواء الفنيّة من الاستهلاك والرداءة. لكن، ما القواعد التوجيهيّة التي يلتزم بها الفنان وتسمح له بأن يؤدّي دوره الاجتماعي؟ وأَيجب الالتزام بالقواعد أم التعبير عن الحريّة؟

يقترح الفنّان (artiste)، في ظلّ أزمة الثقافة المعاصرة، إعادة تعريف لنفسه، ويضع الصرّة التقليديّة محلّ مراجعة، ويحاول إعادة تشكيل للفنّ، ويقترح وضعيّات تَقبُّل وطريقة أخرى للحياة لا يكون فيها مؤلفاً مبدعاً وإنّما يكون متذوّقاً متفنناً (arteur)؛ ومن ثم يصبح ناظراً وعارضاً ومجرّباً وباحثاً ومتجلياً ضمن واقعيّة جديدة.

لكن إذا كان الجمال المطلق يخفي ظلمه ويمارس نوعاً من الطغيان بحكم تفاوته ولا عدالته، فما السبيل إلى بناء أنطولوجيا متكافئة للأعمال الفنيّة تقسم الجميل على نحو متوازن ومتساوٍ بين الكائنات؟

المصادر والمراجع

باللسان العربي:

– غادامر، هانس غيورغ، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، ليبيا، 2007.
– إينيك، نتالي، سوسيولوجيا الفن، ترجمة حسين جواد قبيسي، المنظّمة العربيّة للترجمة، طبعة 2011.
– هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1978.
– سارتر، جان بول، ما الأدب؟ ترجمة محمّد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، دون تاريخ.
– دوبري، ريجيس، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002.
– لالو، شارل، مبادئ علم الجمال، الأستيطيقا، ترجمة مصطفى ماهر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، طبعة 2010.
– هولب، روبرت، نظريّة التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، طبعة 2000.
– ياوس، هانس روبرت، جماليّة التلقي، ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.
– إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة: نظريّة جماليّة التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحمداني، الجلالي الكدية – مكتبة المناهل، فاس ـ المغرب، ب.ط.
– ماركوز، هربرت، الماركسيّة السوفياتيّة، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1965.
– عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجيّة التذوّق الفنّي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، آذار/ مارس 2001.
– أبو ملحم، علي، في الجماليّات: نحو رؤية جديدة لفلسفة الفن، مجد، بيروت، طبعة 1990، ص116.

باللسان الفرنسي:

- André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, édition PUF, Paris, 1902.
- Heidegger Martin, l'origine de l'œuvre d'art, dans chemins qui mènent nulle part, édition Gallimard, Paris, 1987.
- Guy Debord, la Société du spectacle, éditions Gallimard, Paris, 1992. 221 fragments.
- Guy Debord, Commentaires sur la société du spectacle, préface à la quatrième édition italienne, 1979, éditions Gallimard, Paris, 1992.
- Kant (Emmanuel), critique de la faculté de juger, édition Vrin, Paris, 1974.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

كتاب مترجم

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

حرّيّة الفنّان وتحرّر الجمهور العربي عند شربل داغر

جوزيف الشرقاوي*

«الفنّ هو رجوع ما كان مكبوتاً بأحلى صوره؛ لأنّ التخيّل الفنّي يعطي التذكّر اللّاشعوري صورة التحرّر الذي قمعته قوانين الواقع التي تهتمّ بالمردود المادّي المباشر»[1]. انطلاقاً من قول أدورنو، نرى أنّ هناك علاقة وثيقة بين «الحريّة» وفعل التحرّر وبين الفنّ، وخصوصاً أنّ الفنّ هو ظاهرة اجتماعيّة يتواصل فيه فنّان منتج للأعمال الفنيّة من جهة، وجمهور متلقٍّ لهذه الأعمال من جهةٍ أخرى؛ وأنّ الحريّة تعطي فسحة للإنسان من أجل التعبير، واتخاذ القرارات، واختيار السلوك الذي يناسبه في بيئته ومجتمعه. وإذا كان مجال بحثنا الإنسان العربي، وهمومه السياسيّة والاجتماعيّة وفنونه، فلا بدّ لنا من اختيار مفكّر جمالي عربي-إسلامي تبنّى هذه القضايا في كِتاباته، وهو الدكتور شربل داغر.

من هنا، وجدنا أنّ من الأفضل البحث في علاقة الحريّة بالفنّ، انطلاقاً من الفنّان، وخصوصاً في نصّ «الفنّ والحرّيّة»[2]، من جهة؛ وانطلاقاً من الجمهور العربي المتلقّي لهذا الفنّ، ومحاولات تحرّره من أنظمته السياسيّة في حِراك الربيع العربي، على اعتبار أنّها أنظمة استبداديّة، وخاصّة في نصّ «التظاهرة، أو الخروج من جسد السلطان»[3]، من جهةٍ أخرى.

أوّلاً: في تعيين «الحريّة» و«الحدود» عند داغر

يبتعد داغر عن تعيين مصطلح «حرّيّة»؛ لأنّه يحمل معانيَ اعتقاديّة أو ثقافيّة تحدّ الباحث في «نطاقات دلاليّة معيّنة»، لذا سيستبدله بمصطلح الـ«حدود» نظراً إلى ما يحمله من معنى الفصل بهدف التمايز مستخدماً القوّة؛ وذلك بعيداً عن أيّ «حمولات أخلاقيّة ودينيّة» كما هو الحال عند مصطلح «حرّيّة». يبحث داغر في مصطلح الـ«حدود» الذي يلائم موضوع علاقة الفنّ بالقيود التي تحيط به، والتي من شأنها أن تحرّمه، أو تمنعه، أو تضبطه. ويبدأ هذا البحث بمعنى المصطلح عينه في اللغة العربيّة، فيجد أنّه عبارة عن «خطٍّ مادّي» يفصل في الجغرافيا، كما في القيمة، بين حيّزين مغايرين، أو طبيعتين مختلفتين في ما بينهما بهدف التمايز عند الإنسان بحسب التراتبيّة. علماً أنّ هناك «حدوداً» رمزيّة تفصل بين «التصوّرات، والاعتقادات، والأفعال، والأقوال»، بحسب ما يجوز أو ما لا يجوز التفكّر فيه، أو التلفّظ به. كما أنّ الـ«حدود الرمزيّة» تحتاج إلى وازعٍ مادّي يمارس العنف الشرعي، إضافة إلى سلطات رمزيّة أخرى يعوّل عليها الوازع المادّي نفسه كـ«الأعراف، والاتفاقيّات، والمعاهدات، والقوانين». من هنا، تهتمّ الـ«حدود الرمزيّة» بأمرين متكاملين هما: الفصل بهدف التمايز من جهة، ومعرفة ما هو مسموح بلوغه، أو القيام به، وما هو ممنوع، في كلّ ناحية من الـ«حدود»، من جهةٍ أخرى[4]. بعد تعريف «الحدود»، سنتوقف عند انتقالاتها الأربعة.

---

* باحث من لبنان.

1. بسطاويسي، رمضان، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت: أدورنو نموذجاً، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص25.

2. مجموعة من المؤلفين، الحرّية في أبعادها الحضاريّة، تعاونيّة النور الأرثوذكسيّة للنشر والتوزيع م. م، 2005، ص 69 ولغاية ص 92.

3. داغر، شربل. «أخبار الأدب»، القاهرة، 10-3-2012.

4. راجع: الحرّية في أبعادها الحضارّية، م.س، ص 69-71.

ثانياً: انتقالات الـ«حدود» الأربعة

يرى داغر أنّ الانتقالة الأولى للـ«حدود» تتمّ عبر فكرة «الجنّ» المتداوَل بها في اللغات القديمة، ولا سيّما الإغريقيّة واللغات الهنديّة-الأوربيّة، والعربيّة (قبل الإسلام). إنّ مصطلح «الجنّ» يحمل معنى «التابع»، بالإضافة إلى دلالات أخرى كـ«العبقري» و«المجنون» و«المتميّز». وهو يعطي الشعراء «كلاماً بليغاً» و«جميلاً» ومميّزاً عمّا هو مشترك بين الناس. ولم يقتصر الأمر على استخدام هذا المصطلح عند الشعراء، بل تعدّاه إلى سلوكات الناس المحيطين بالشاعر، فقد كان الشعب يقتل الشاعر الذي لا يَصدُق في تنبؤاته، ما ولّد حالة تنافس شديدة بين الكهنة والشعراء أدّت إلى احتلال الشعراء مكانة العرّافة ووظيفتهم[5]. يطلب الشعراء من الجنّ، على اعتبار أنّهم «قوى وسيطة» من شأنها أن تنقل الكلام البليغ من الغيب إلى الحاضر، «اختراق الحدود» ما بين العالم المادّي والعالم الغيبي، عند نظم القصيدة، فيعبر الـ«حدود» المرسومة بين العالمين من أجل «جلب» القصيدة من «وادي عبقر» وهو مكان صعب على الإنسان أن يطأه عند الجاهليين. من هنا، يتّصف الكلام المنقول من العالم الخفيّ بأنّه يخرق العالم المنقول إليه بقوى غير بشريّة؛ إذ إنّه غير مرئي، ومسموع في آنٍ واحد؛ فيكون بذلك شبيهاً ببقيّة المخلوقات الأسطوريّة، من ناحية أنّها نصف إلهيّة ونصف بشريّة معاً[6]. انطلاقاً ممّا تقدّم، رفض الإسلام العلاقة بين الإنسان والجنّ، وعَدّها محظورة لأنّها تميل إلى «اقتراف السوء» ما حدا بهم إلى فرض «قطيعة» مع الشعر من الناحية المعرفيّة[7]، لتجسّد فكرة الجنّ صيغة أوّليّة للـ«حدود» محظورة على المستوى الاعتقادي.

أمّا الانتقالة الثانية، فقد ارتسمت في فلسفة الإغريق والأديان التوحيديّة عبر التمييز بين «سبب واحد»، أو «السماء»، أو «عالم المُثُل»، أو «عالم علوي»، أو «عالم مثالي»؛ من جهة؛ و«عالم النسخ المتدهورة»، أو «عالم سفلي»، أو «الأرض»، أو «عالم منحط»؛ من جهةٍ أخرى. مع العلم أنّ الـ«حدود» عينها لا تُشكِّل انقطاعاً بينهما، بل إنّ هناك «مقايسة» أو «مناسبة» بينهما تتمثّل بتصوير العالم الخفيّ، في الجماليّة الإغريقيّة وفلسفتها، وتتمثّل ببلوغ وسطاء العالم الكلّي وهو خفيّ على البقيّة، لكنّ هذا الوسيط ليس الجنّ نفسه كما هو الحال في الصيغة الأولى، بل أصبح كتباً مقدّسة يبحث فيها الإنسان بتمعّن ليجد معناها؛ أي معنى العالم الخفيّ[8].

ارتسمت «حدود» جديدة، في انتقالة ثالثة، وذلك بين الفنّان و«الطبيعة الإنسانيّة أو الجامدة»، بعد الـ«حدود» التي وضعتها الفلسفة الإغريقيّة أو الأديان التوحيديّة. فأصبحت هذه الـ«حدود» أرضيّة المنشأ؛ إذ إنّ «الحقيقة موجودة في الطبيعة»، وتدعو الحقيقة عينها الإنسان إلى البحث عنها. علماً أنّ الفنون في هذه الانتقالة قد أصبحت تنقل العالم الطبيعي بعد أن كان يقتصر دوره على الزينة والإخبار أو السرد. فقد انتظمت الفنون نفسها ضمن هذه الـ«حدود» بـ«قواعد داخليّة» تسنّها كلّ ثقافة على حدة، وبـ«قوانين أسلوبيّة» أو «قوانين اجتماعيّة-أخلاقيّة» أو «قوانين سياسيّة» بدلاً من محرَّمات محظورة. كما أنّ هذه القوانين تنقسم بين ما هو غير متَّفق عليه؛ أي «خاضع للأخذ والردّ»، وبين ما هو «اللّا مفكَّر فيه» في المجتمع، فتقع في المركزيّة الإثنيّة باعتبار آدابها وفنونها قوانين عالميّة من أجل بلوغ التطوّر[9].

أمّا بالنسبة إلى الانتقالة الرابعة، فقد أصبحت الـ«حدود» داخل الإنسان نفسه، فتفصل بين «وعيه» و«لا وعيه»؛ وذلك ابتداءً من دراسات فرويد، ومن الأدب الروسي المتمثّل بدوستويفسكي. أصبح الفنّان «هزيلاً»، و«هشّاً»، و«متصدِّعاً»، و«ضعيف البنية» ما يجعله مبدِعاً؛ وذلك بعد أن كان «عبقريّاً» في العصر الرومنسي عند الانتقالة الثالثة؛ أو «شاهداً على الحقيقة» في العصر الديني عند الانتقالة

5. راجع: الحريّة في أبعادها الحضاريّة، م.س، 72.

6 . راجع: م. ن، ص 72-73.

7 . راجع: م.ن، ص 74.

8 . راجع: م.ن، ص 77-78.

9 . راجع: م.ن، ص 78-79.

الثانية؛ أو «ناطقاً أكيداً من أقواله» في العهد السحري أو الصيغة الأولى للـ«حدود»[10].

وبعد أن عرّف داغر الـ«حدود»، ووصف انتقالاتها الأربعة، يموضعها في التاريخ الفنّي الإسلامي عبر درس تحريم الصورة عند المسلمين، وهذا ما سنتوقف عنده.

ثالثاً: الـ«حدود» والـ«صورة» في الإسلام

يرى داغر أنّ «تحريم الصورة» قد اندثر، لكنّه ترك بعض «المتبقيات» التي تتمثّل في التدنيس أو في ما هو دنيوي. لذا، أراد درس هذا التحريم في الإسلام، بدءاً من «دلالات الصورة في القرآن»: يجد أنّ مصطلح «صور» ومشتقّاته كـ«مصوّر» مرتبطتان بالخالق، ويُقصَد بهما «تصوّر الخالق للمخلوق» قبل الخلق، وهي صورة غير خاضعة لغيرها من الصّوَر، أو لأيّ أصل آخر، بل هي تتناسب مع مشيئته في الخلق[11]. مع العلم أنّ «الصورة» ترتبط بـ«هيئة الإنسان قبل خلقه وبعده»، ويقوم بها الخالق، وخصوصاً أنّه المصوِّر، وذلك من دون الاعتماد على أنموذج سابق، بل يخلق من العدم. انطلاقاً ممّا تقدّم، انحصر استخدام مصطلح «صور» في مجال «خارج النطاق الإنساني»، بعد أن كان متداوَلاً بشكلٍ أوسع في الجاهليّة. ولم يعد هذا الربط بين التصوير وفعل الخلق في الإسلام السبب الوحيد المانع له، بل إنّ هناك سبباً آخر وهو العلاقة بين الروح والصورة[12]. والمقصود بهذه العلاقة «المناسبة» بين العالمين، أو القطيعة في ما بينهما عبر «الصفاتيّة» و«المشبّهة»؛ ليتوصّل الفكر الإسلامي إلى «عمليّة تبعيد» بين العالمين إلى حدِّ القطيعة. مع العلم أنّ هناك مفاهيم عدّة أسهمت في ازدياد وتيرة هذا التبعيد، وهي «مفاهيم التعيين» المتداوَل بها في المجالين، فيصبح تعيين ما هو علوي بنفي ما هو سفلي أو إثباته؛ أي أنّ العالم العلوي مستحيل الوصف والتشبيه. إنّ هناك حالة رفض لأيّ محاولة تقرّب من العلوي، أو التوسّط بين السفلي والعلوي، وذلك من أجل «التمنّع عن وصف الله وتبرئته عمّا يصفه به المشركون». لذا، يصبح أيّ تعيين لما هو علوي مستحيلاً بالمقابلة مع ما هو سفلي، وأيّ تسمية له، أو أيّ وصف له، أو تقرّب منه، وخصوصاً أنّ ما هو علويّ يبقى بديعاً: إنّ «البدع» هي قوّة علويّة من شأنها أن تُحدث ما لم يكن سابقاً؛ أي الخلق من العدم، أي «بدء تام». أمّا التوهّم، فيبقى خارج أيّ إمكانيّة، انطلاقاً من عمليّة الخلق[13].

أمّا في الوقت الراهن، فحالة التصوير في أماكن العبادة الإسلاميّة تكاد تكون معدومة، باستثناء صور للإمام علي أو أحداث السيرة النبويّة. كما أنّ فيلم «الرسالة» وبعض المسلسلات التيلفزيونيّة تمتنع عن إبراز صورة للرسول. في حين أنّ فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين وأغنية مارسيل خليفة أثارا ضجّة دينيّة، وغيرها من الأحداث التي قد استجدّت قضيّة الـ«حدود» القديمة من أجل استحسان فنون معيَّنة واستقباح غيرها. من هنا، يتبيّن أنّ الـ«حدود» القديمة تبقى غير مخترَقة، على الرغم من التجديد في الأسلوب والمعالجة. ولكن يرى داغر أنّ هذه «الحدود تبقى مهدّدة بالزوال»، كما حصل مع قضيّة منع الموسيقا في الأيام الأولى من الثورة الإيرانيّة. في حين أنّ قضيّة الفتوى التي تجيز هدر دم سلمان رشدي قد تُشعر الإنسان بأنّه يعيش في الـ«حدود» القديمة عينها، إلّا أنّها مجرَّد «تدبير إداري» تقوم به «الإدارة الدينيّة للمقدّسات في سياق تنازعي يشمل دولاً بعينها»، يتشابه إلى حدٍّ ما مع قضيّة «الحلول في جسد الله» عند الحلّاج، وبفتوى هدر دمه، ولكنّ الفرق يكمن في أنّ الفتوى بحقّ سلمان رشدي تبقى خارج دائرة التنفيذ، ما يدلّ على الإبقاء على الـ«حدود» القديمة عينها، من ناحية ما هو «ممكن إخباره» وما هو «غير ممكن إخباره»، ولكن تبقى هذه الفتاوى من دون تنفيذ، بسبب الصراع الدائر بين الدول من جهة، وبين «مديري المقدّس» في الدول عينها من جهةٍ أخرى، وخصوصاً أنّ هناك غياباً واضحاً للفصل بين السلطتين

10. راجع: م.ن، ص 79.

11. راجع: الحريّة في أبعادها الحضاريّة، م.س، ص 79-80.

12. راجع: م.ن، ص 81.

13. راجع: م.ن، ص 83-84.

السياسيّة والدينيّة؛ أي بين الـ«حدود» والقانون[14].

رابعاً: التحرّر بـ«التظاهرة» من الاستبداد السياسي

بعد أن بحثنا في حريّة الفنّان عند اختيار موضوعات الفنّ، بهدف الإنتاج، رأينا أنّ من الأفضل البحث في تحرّر الجمهور العربي، من خلال «التظاهرة»، من أجل الخروج عن السلطة، بحسب ما ورد عند داغر. فهو يبحث في ظاهرة «التظاهرة» على أساس أنّها «بروز أو ظهور المواطن نفسه» انطلاقاً من مبدأ «العلانية»، ويقصد بها التغييرات الحاصلة على المستويين المعماري، والبنيوي الاجتماعي، في البلدان الإسلاميّة على أثر الاستعمار، وخصوصاً بوجود محالّ تجاريّة تعرض منتجاتها، رافقتها سلوكات غربيّة كالتنزّه برفقة الزوجة من أجل المتعة، وهذا ما كان مرفوضاً لأنّها موضة غربيّة تسمح للمرأة بالخروج إلى الشارع «مع حليلها أو خليلها» ما يزيد الاختلال في المجتمع[15]. فإذا كانت الموضة الغربيّة هي أول أشكال الظهور إلى العلن، فقد أعقبتها «التظاهرة»؛ لذا أراد داغر البحث فيها، وفي أسبابها التاريخيّة والسياسيّة والنفسيّة والاجتماعيّة. مع العلم أنّ دراسة ظاهرتها تبقى عصيّة على أيّ باحث في ظلّ غياب أيّ دراسة عنها في البلدان العربيّة، وفي ظلّ ندرتها، ولاسيّما أنّها قد حدثت بوجه الاستعمار أو الاحتلال الصهيوني. وظلّت «التظاهرة» تعبّر عن اللّا توازن لمصلحة السلطة، وخصوصاً أنّ الحاكم يرى فيها خروجاً عن سلطته.

هناك علاقة وثيقة بين «الحريّة» وفعل التحرّر وبين الفنّ، وخصوصاً أنّ الفنّ ظاهرة اجتماعيّة يتواصل فيها فنّان منتج للأعمال الفنيّة من جهة، وجمهور متلقٍّ لهذه الأعمال من جهةٍ أخرى؛ وأنّ الحريّة تعطي فسحة للإنسان من أجل التعبير، واتخاذ القرارات، واختيار السلوك الذي يناسبه في بيئته ومجتمعه.

أمّا من الناحيتين النفسيّة والاجتماعيّة للـ«تظاهرة»، فيجد داغر أنّ هناك «استعداداً»، أو «تهيّؤاً»، أو «مؤثرات»، أو «دوافع متحرّكة» عند المتظاهرين أكثر ممّا هو فعل «كسر حاجز الخوف»، ومن ثمَّ، هي «تصدر عن إحساسات ودوافع ومحرّكات وآراء، وتستدعي تدابير وخبرات، كما تظهر في أشكال وأداءات، وتفضي إلى وقائع وحدوثات وأشكال تلقٍّ وتقويم». إنّ هذا «الاستعداد» يؤثر في قوى قد تتألّف من طبقة معيّنة، أو من فئة تتكوّن فيها طبقات عدّة، وتتمظهر من خلال حزب، أو أحزاب عدّة، أو منطقة، تتشارك فيها «مسارات فرديّة خالصة» لتشكّل خروجاً صعباً؛ إذ يصدر عن هذا الخروج مواجهات بين الأفراد في «حقيقتهم المحدودة» من جهة، والأجهزة الأمنيّة من جهةٍ أخرى. في المقابل، تتصف السلطة بأنّها تتشكّل من أنظمة حكم «سلطانيّة» و«استبداديّة» اقتصرت على «عهود الأسر السياسيّة» و«التوريث السياسي» في البلدان العربيّة، وذلك بعد انتهاء «مجالس الصحابة» في عهد الخلفاء الراشدين.

أمّا من الناحية الجماليّة، فقد تبيّن أنّ «التظاهرة» هي مشهد له «تعبيرات دالّة فرديّة وجماعيّة». علماً أنّ الفرديّة تتمثّل بتنوّع التعبيرات، في حين أنّ ما هو جماعي يتّصف بما يجمع المتظاهرين من تعبيرات لا تقتصر فقط على بروز المتظاهرين عند «مجيء الكلام»، و«انكشاف الجسد»، و«تعالي التطلّع»، «ورفع الصوت»، و«رفع اليد»، و«رفع الجسد نفسه»؛ بل تتعدّاه إلى ما يدعوه داغر بـ«الإزاحة» عند تدافع أقدام المتظاهرين كما تتدافع الكلمات في الجملة. كما يصف داغر جمهور «التظاهرة» بأنّهم ممثلون كانوا في حالة غيبوبة، أو غيّبتهم السلطة، ثمّ أصبحوا «صارخين، مطالبين، ورافضين» بصورة مفاجِئة. انطلاقاً ممّا تقدّم، تجمع التظاهرة بين ما هو فنّي وما هو سياسي، إذ إنّها تشكّل شراكة بين المجالين بواسطة الإحساس.

14. راجع: م.ن، ص 89-91.

15. راجع: «أخبار الأدب، م.س.

خامساً: خروج الفنّ من القصر ودوره السياسي

بعد أن جسّدت «التظاهرة» ثورة على السلطان، وخروجاً من جسده، وفتنة سياسيّة، وخصوصاً أنّها وجه من أوجه تحرّر الإنسان العربي من نير الاستبداد السياسي، يجد داغر أنّ هناك «ثورة إبداعيّة» في الفنّ تمثّلت في خروجه من قصر الإقطاعي، وتوجّهه نحو الجمهور، ليدخل إلى السوق الرأسماليّة. ومن أهمّ آثار هذه الثورة الفنيّة بناء مكانات اجتماعيّة متمايزة بين المبدعين بالصراعات في ما بينهم. إنّ هذه الصِراعات تتمظهر بقيام مدارس فنيّة عدّة، و«تحتكم» إلى الجمهور، بمعنى أنّها تحصل على شرعيتها مستندةً إلى أذواق الجمهور المتباينة، لكي تغيّر في مقترحاتها وتعدّل فيها لتتناسب مع الأذواق عينها. لذا، أصبح الفنّ هو أحد تعابير «التفاعل» الحاصل بين الفنّان من جهة، وبيئته التي تقدّم له «طروحات المعنى المختلفة»، من جهةٍ أخرى. كما أنّ هذا الخروج أدّى إلى تغييرات في آليّة اشتغال الفنّ، فيتشابه بذلك مع اشتغال الدعاية من ناحية الاتّكال على موضوعها. انطلاقاً من هذا التغيير، أصبحت نجوميّة الفنّان تمثّل «ماركة ضامنة للعمل الفنّي»، بعد أن كان الفنّ يستند إلى «الإبداع البصري» أو «الإبداع اللغوي» في ما مضى، بما معناه أنّ العمل الفنّي الحالي أصبح «بارداً» و«جافاً» وغائباً عمّا هو «راهن»، ومبتعداً عن الإحساس، ومنقطعاً عنه، ليميل بذلك إلى ما هو «ذهني»، وإلى ما هو «مصنوع»، وإلى «المرجع» أو موضوعه. لذا، جعلت هذه الثورة المتلقّي متنبّئاً بالمستقبل، ومتخيّله بصورة مسبوقة، لكنّه يبدو متفاجئاً به، وكأنّه «يراه للمرّة الأولى»؛ كما جعلت الفنّان يتوجّه إلى الجمهور، بدلاً من التوجّه إلى الحكّام، فيقترح الأعمال الفنيّة. من هنا، يصبح التشابه واضحاً بين العمل الفنّي والعمل السياسي؛ من ناحية التوجّه إلى الجمهور، والتوقّع، والاعتماد على لغتين جمعيّة وفرديّة معاً[16]. وبعد تبيان العلاقة بين السياسة والفنّ، أين دور التحرّر السياسي للجمهور؟

سادساً: المواطنة العربيّة والتحرّر

لقد أسهم الرومان في اكتشاف «أجهزة توسطيّة بين الإنسان والسياسة» من أجل حفظ حريّة الجمهور في العيش الكريم والسعادة والاختيار؛ على اعتبار أنّهم «مواطنون» و«أصحاب سيادة»، على الرغم من تعاقدهم بشكلٍ إرادي مع الحاكم، وتوكيلهم حرّيتهم إليه، إلّا أنّهم يبقون أحراراً. فالمواطنة هي نتاج عمليّة تاريخيّة ولّدت بدورها تفكّكاً للبنى التقليديّة، أو «علامة خروج» عن المجتمع التقليدي، و«علامة بناء» أجهزة توسطيّة بين الشعب والسياسة، لتتخطّى الوعي نحو «التذرّر الاجتماعي والاقتصادي». بناءً على المواطنة الرومانيّة، يحاول داغر تعريف المواطنة عند العرب، فيجدها تختلط مع مفاهيم عدّة، كـ«الإنسان، والفرد، والعضو في الجماعة»، لذا يغيب مفهوم المواطنة عن العرب. فأين يتشابه الحِراك العربي، باعتباره خروجاً عن جسد السلطان وتحرّراً منه، مع التدوين الشعري؟

يرى داغر أنّ الحِراك العربي هو خروج الشبّان والشابات «من عتمة التواصل الحاسوبي»، وهي صورة متطوّرة عن المنشور السياسي فوق الحائط، وعن «أحاديث المقاهي»، من دون أن تؤدّي هذه السلوكات في «الجدران الإلكترونيّة» إلى حِراك سياسي؛ وذلك ليظهر هؤلاء الشبان والشابات إلى العلن، وقد توحّدوا في الأحاسيس والمشاعر من أجل بلوغ ما هو سياسي. علماً أنّ هناك تشابهاً بين «الخروج إلى الشارع» والتدوين الشعري حين يتوجّه كلٌّ من السلوكين إلى الآخر في ظلّ الغموض الذي يسود الملاقاة بين المتظاهرين، والذي يجعل الكلام غير مفهوم لحين ملاقاة المتلقّي «في منتهى المعنى»[17].

خلاصة

لقد بحث داغر في الحريّة وعلاقتها بالفنّ من خلال نصوص عدّة، إلّا أنّنا أردنا اختيار هذين النصّين، نظراً إلى ما يحمله الأوّل من تعيين لمصطلحات أساس تتعلّق مباشرةً بالموضوع؛ وإلى أهميّة النصّ الثاني، وخصوصاً أنّه يعاصر الثورات العربيّة، والحراك الشعبي من أجل التحرّر من الاستبداد. وقد توصّل إلى مدى حريّة الفنّان العربي في اختيار موضوعاته، ولاسيّما أنّ الحدود تتغيّر من جيل إلى جيل، وقد

16. راجع: «أخبار الأدب»، م. س.

17. راجع: م.ن.

شهدت انتقالات أربعة سبق أن تكلّمنا عنها؛ أمّا في قضيّة تحرّر الجمهور سياسيّاً من جسد السلطان، كما تحرّر الفنّ من قبضة الإقطاعيين، فقد حلّل فشل هذه الحِراكات، كما فشلت «الثورات الإبداعيّة» في الفنّ حين اتّصفت بالصيغة الاستهلاكيّة. لذا، نرى أنّ هناك رؤية متشائمة عند داغر في قضيّتي الحريّة والفنّ، وكما قال فوكو: إنّ موت الإله أدّى إلى موت الإنسان، ألا نستطيع أن نقول الشيء عينه هنا: موت الفنّ وثورته الإبداعيّة أدّى إلى موت الحرّيّة؟

في حضرة أدونيس

حسن الغُرفي*

-1-

عرفتُ في حياتي صفوة رفيعة من المبدعين في شتّى مناحي الإبداع والمعرفة، غير أنّ عوامل ذاتيّة وموضوعيّة حالت دون الاقتراب الشخصي الحميم من بعضها. لكن، ورغم بُعد العلاقة (عربيّاً وأجنبيّاً) فإنّ منجزاتها كانت، فيما يتعلق بي، مصدر متعة وفائدة أدبيّة وفكريّة، وكان تأثيرها في مسعاي الدائم للمعرفة ورؤيتي للواقع والوجود شديد الأهميّة قويّ الحضور.

في طليعة هذه الصفوة أستحضر، باعتزاز المُقدِّر، شخصيّة شعريّة وفكريّة فريدة، أثّرت تأثيراً بالغاً في حركيّة ثقافتنا الأدبيّة المعاصرة، الأمر يتعلق هنا والآن بأدونيس (علي أحمد سعيد) صاحب واحدة من أرقى التجارب الشعريّة العربيّة، تلك التي اتّسمت بالثراء والتنوّع والتميّز، وامتدّت لأكثر من نصف قرن من المغامرة والتجريب والاحتراق، والتي لم يكن ليتحقق مشروعها الإبداعي لو لم يمتلك صاحبها موهبة فذّة وثقافة مدهشة وعمقاً فكريّاً بالغ الغنى، ووعياً متميّزاً بطبيعة الشعر وقيمته ودوره في الوجود. هو، كذلك، من أهمّ المساهمين، بشكل دائم، في تجديد وتطوير القصيدة العربيّة المعاصرة، وأحد أبرز مؤسّسي ومفكّري الحداثة، التي يكاد ذكرها يقترن، عند كثير من المثقفين والقرّاء، باسمه؛ منذ أن ظهرت في التداول العربي، الشعري والنقدي والفكري والسياسي. بالإضافة، بطبيعة الحال، إلى دوره التنويري باعتباره صاحب مشروع يكاد يكون أتمّ وأكمل المشروعات الفكريّة العربيّة الحديثة؛ حيث اجتهد اجتهاداً فكريّاً عالياً ودائباً ومنظّماً في خدمة هذا المشروع، فجاءت صياغته بالغة التماسك، وتفسيراته في منتهى الغنى والرحابة، وقد ضمن لهذا المشروع، في معظمه، الريادة والفرادة والاختلاف، رغم ما رصده محبّوه وتلاميذه من مآخذ (وهل ثمّة مشروع جريء هائل خلا من مآخذ)؟

لقد ظلّ أدونيس مصدراً للخصب (مثل اسمه الأسطوري) في الحياة الثقافيّة العربيّة، شاعراً ومُنظّراً للشعر قديمه وحديثه، ومفكّراً ومترجماً، منذ نهاية الخمسينيّات من القرن الماضي إلى اليوم، مثلما بات قادراً، مثل العديد من رموزه، على التجدّد والتحوّل.

كلّ هذه المنجزات بوّأته مكانة مرموقة بين المبدعين والمفكّرين العرب طيلة هذه المدّة، وكانت وراء الاحتفاء به وتكريمه عربيّاً وأجنبيّاً، وإن كنّا نعتقد أنّه لم يُكرَّم، إلى الآن، بالقدر الذي يستحقه.

-2-

تتجلّى خصوصيّة المنجز الشعري الأدونيسي في مجالات عدّة،

* أكاديمي من المغرب.

كان أدونيس سبّاقاً في الكثير منها إلى سرقة النار الإلهيّة وإباحتها لغيره من الشعراء، حيث تتمظهر، على سبيل المثال فقط، متونه الشعريّة بأشكال مختلفة من التعبير، فنقرأ الموزون بأنماطه المتعدّدة وتشكيلاته المقفاة، وغير الموزون، ونصغي للموسيقا المحكمة الانسجام والنشاز، والقصيدة المطوّلة والقصيرة، والبطاقة الشعريّة، والتزاوج بين الشعر والنثر، والنصّ المفتوح، والحواريّات، والواقعي إلى جانب الرمزي، والسريالي المقترب من عالم اللّاوعي والتسجيلي. كما تنطوي هذه المدوّنة الشعريّة على قسط بالغ الوفرة من ثمار البشريّة، وكأنّ عمرها مئات السنين، مع أنّها بنت لحظتها؛ فالإنسانيّة، في هذا المجال، بأساطيرها وعقائدها وخرافاتها وتاريخها وأحلامها ورموزها، كان لاستدعائها وتوظيفها فنيّاً الحضور الأوفى في طائفة من نماذجه العليا التي تُعدّ من الدرر النادرة في شعرنا المعاصر، والتي شكّلت، في الآن نفسه، محطّات فاصلة في مسيرة هذا الشعر. كما تتجلّى هيمنته على قطاع اللغة، فاللغة في شعر أدونيس ظاهرة بارزة، لعلّها من أبرز ظواهر شعره على الإطلاق، ولن يعيى قارئه في أن يكتشف جدّة ورحابة وثراء معجمه الشعري المنقطع النظير، ويتمثل بعض من هذا في ما أبدع من عوالم مُبهرة من الرؤى والأسرار، وفي طُرق صياغته للجُملة/ الجُمل وفي تشكيلها الفنّي الرصين والفريد معاً، وما صاغ من صور شعريّة مدهشة، كما لو أنّ مفردات هذا المعجم، الذي امتلك زمامه، قد أذعنت له وأسلمته مفاتيح ثرواتها.

لقد حتم كلّ هذا على متلقي النصوص الأدونيسيّة الاستعانة بكلّ قواه الإدراكيّة وتجنيد مخزونه الثقافي عند كلّ خطوة، ولاسيّما أننا نعلم أنّ شاعرنا قد عمل مع ثلة قليلة من شعرائنا المعاصرين على وضع الشعر في صفّ المعارف الفكريّة والفلسفيّة التي تستوجب عند القارئ يقظة الوعي والعقل بصورة خاصّة. كما لا يغيب عن ذهننا سعي شاعرنا الحثيث منذ ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) إلى إدارته الظهر لطرائق القول المتداولة عند غيره، ودعوته لقارئه الخاصّ ليغامر معه بجرأة نحو أصقاع مجهولة من العالم لم يكن الشعر المألوف يجرؤ على ارتيادها، بل استطاع حمل هذا القارئ عبر تيّار الرؤيا أو ما يشبه الرؤيا، إلى عوالم واسعة، إلى أقاليم النهار والليل. وقد دأب كذلك، منذ محطّته الشعريّة الثانية، على تخطّي الواقع الموضوعي والمنطقي الذي يعبِّر عنه، عادة، المألوف من القول، وإقدامه على قلب النِّسب والقيم المتعارف عليها بين الأشياء والأفكار والمفاهيم.

ـ 3 ـ

على ضوء ما سلف، يبقى من العسير جدّاً تقديم أدونيس في هذا الحيز، فالأمر يحتاج إلى أضعاف المساحة المخصّصة لهذا التقديم، فمدوّنته الشعريّة، كما سبق، منفتحة على ثقافات كثيرة ولغات ومذاهب فكريّة وجماليّة مختلفة، وقد تفاعلت مع كلّ ذلك في تلاقح متكافئ خلّاق. ولذا لا يمكننا فتح أبواب العالم الأدونيسي بكلّ جوانبه الناصعة الخلّاقة؛ وخاصّة أنّنا لا ندّعي إطلاقاً الإحاطة بشعر أدونيس.

ولكن، لما كانت التجربة الشعريّة لأدونيس قد مرّت بمراحل، فإنّنا لا نخفي انحيازنا إلى أعماله الشعريّة التي تنطوي عليها مرحلته الثانية/ الوسطى، وهي التي تضمّ، من وجهة نظرنا، طائفة من قصائده الشامخة، التي تُعدّ من أثمن ما كتب، بل لسنا نبالغ إذا قلنا إنّها من أثمن ما كُتب في شعرنا العربي المعاصر كله، بالإضافة، بطبيعة الحال، إلى عمله الشعري الضخم «الكتاب أمس المكان الآن» الذي يمثل تتويجاً هائلاً لمسيرته الشعريّة.

إنّ الطريق إلى عالم أدونيس الشعري مشحون بالرموز والإشارات والرؤى والدلالات والأفكار وشتّى الروافد، قديمها وحديثها، ومختلف التقنيات والأساليب، وسوف نوجز هذه العناصر في الإشارة إلى أبرز ملامحها أو جوانب من ملامحها.

أوّلاً: توظيف التراث

إنّ شيوع استدعاء الموروث وتوظيفه توظيفاً فنيّاً ارتبط بحركة التجديد في شعرنا العربي المعاصر؛ حيث لم تشع هذه الظاهرة إلّا في منجزات شعراء هذه الحركة، وبالتحديد منذ منتصف الخمسينيّات من القرن العشرين ، وإن سبقتها إرهاصات مهّدت لها في نتاج الآباء الشرعيين لحركة التجديد.

من هنا انشغل الشعر المعاصر بمقاربة وتمثل الموروث، العربي والإنساني، والتعبير عبر أشكال توظيفه المختلفة عن وعي جمالي وفكري متعدّد، ورؤى حاولت أن تستدعي جملة وفيرة من عناصره بكلّ معطياتها، وأن تمنحها دلالات متعدّدة من خلال آليّات استدعائها، وتقنيات توظيفها وتعالقها داخل سياق النصّ الشعري، وذلك للمساهمة في إغناء وتعميق الخصائص الشعريّة

لبنية دلالته الكليّة. لقد أكّدت ظاهرة توظيف التراث، بمختلف تجلّياته، الرغبة المؤكّدة في تأصيل الذات المعاصرة لدى شعرائنا، وأمدّتهم بزاد إنساني أسهم في إخصاب وإثراء تجاربهم الشعريّة، وفتحت، أمام هذه التجارب، أجواء جماليّة جديدة مكّنتهم من ارتياد عوالم لم توطأ من قبل. وفي الوقت نفسه كشفت عن العلاقة الحميمة بين الشعراء وتراثهم، ودفعت عنهم تهمة الانقطاع عن الجذور. وقد ساهم هذا التوظيف كذلك في إيصال تجربة الشاعر المعاصر إلى المتلقي محمولة على عناصر جماليّة تراثيّة مستوحاة من تراث ذلك المتلقي. واستند في ذلك إلى معادل موضوعي في ذاكرته يسعفه في مغامرة اكتشاف رموز ومدلولات القصيدة مهما كانت الانزياحات الدلاليّة اللغويّة وعناصر القصيدة الجماليّة الأخرى مغرقة في تجريبيتها.

وباعتبار أدونيس من أكثر شعرائنا المعاصرين ارتباطاً بالتراث العربي بمعناه العميق والأصيل، فقد تفرّدت المدوّنة الشعريّة لهذا الصائغ الأمهر بظاهرة جذريّة لافتة للنظر، تتجلّى في عودته إلى شتّى الينابيع التراثيّة بأنواعها التاريخيّة والأدبيّة والأسطوريّة والدينيّة والصوفيّة والشعبيّة، وتوظيفه لمعطياتها من شخصيّات وأحداث وأماكن ونصوص ومعجم ورموز وقوالب فنيّة، وقد وفّرت له هذه المعطيات الكثير من الوسائل الفنيّة الغنيّة بالطاقات الإيحائيّة، وكانت، حتماً، مسعفة له على التعبير عن مواقفه ورؤاه.

وهذا الجانب عند شاعرنا يدلّ دلالة واضحة على اطّلاعه العميق والرحب على التراث بكلّ تجلّياته، وقدرته العالية على استغلال عناصره ومعطياته التي منحت قصيدته/ قصائده فضاء شعريّاً واسعاً وغنيّاً بالدلالات والإشارات.

ولم يقتصر شاعرنا على تراثه بمعناه الشامل الذي نشأ على الأرض العربيّة منذ القديم، بل انفتح على نظيره الغربي في مجاله الحديث.

وفي هذا الإطار يمكن تصنيف أهمّ المصادر التي اعتمدها أدونيس في أهمّ دواوينه، وهي كالآتي:

1. المصدر الأدبي:

لقد حظي هذا المصدر بمساحة رحبة في مدونة أدونيس، يتجلّى ذلك، على سبيل المثال، في هذا الحضور الكثيف للشخصيّات الإبداعيّة التراثيّة التي سعى لاستحضارها من شتّى العصور، تلك التي خاضت مع الكلمة تجارب متنوّعة ومتمايزة، وقد خضعت عند شاعرنا لمستويات من الوعي والتشكيل الفنّي، ومن أشهر تلك الشخصيّات: امرؤ القيس ـ الشنفرى ـ عروة بن الورد ـ طرفة بن العبد ـ المهلهل ـ النابغة الذبياني ـ سحيم عبد بني الحسحاس ـ تأبط شرّاً ـ لبيد بن ربيعة ـ تميم بن مقبل ـ عمرو بن براقة الهمداني ـ بشار بن برد ـ عنترة بن شداد ـ عبيد بن الأبرص الأسدي ـ الأعشى الكبير ـ عمرو بن قميئة ـ الأفوه الأودي ـ قيس بن الخطيم ـ المرقش الأكبر ـ بشر بن أبي خازم الأسدي ـ دويد بن زيد الحميري ـ عبد الله بن عجلان النهدي ـ المنخل اليشكري ـ السموأل ـ الحارث بن حلزة اليشكري ـ جميل بثينة ـ قيس المجنون ـ عمر بن أبي ربيعة ـ الأخطل ـ عبيد بن أيوب العنبري ـ العرجي ـ ذو الرمّة ـ وضّاح اليمن ـ يزيد بن الطثرية ـ أبو نواس ـ أبو تمّام ـ المتنبي ـ المعري ـ الأحيمر السعدي ـ أعشى

همذان ـ قيس بن ذريح ـ توبة بن الحمير ـ أبو دعبل الجمحي ـ عروة بن حزام ـ كثير عزّة ـ الفرزدق ـ طويس بن الوليد بن يزيد ـ شهاب التغلبي ـ عوف بن الأحوص ـ الأخنس بن شهاب التغلبي ـ أبو دؤاد الإيادي ـ عبد يغوث الحارثي ـ الأسود النهشلي ـ لقيط بن يعمر الإيادي...

وهذه بعض عناوين قصائده التي وظّفت هذه الشخصيّات:
المعرّي: مرآة لأبي العلاء (مرايا للممثل المستور).
أبو نواس: مرثيّة أبي نواس.
المتنبي: دليل الشاعر في منجزه الضخم (الكتاب) بأجزائه الثلاثة.

2 . المصدر الأسطوري:

للأسطورة جاذبيّة خاصّة؛ لأنّها تصل بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول وتناوب الخصب والجدب، فتكفل بذلك نوعاً من الشعور بالاستمرار، كما تعين على تصوّر واضح لحركة التطوّر في الحياة الإنسانيّة.

وقد ذهب الشاعر المعاصر في توق محموم يبحث عن الأسطورة، لا يعنيه أن تكون بابليّة (عشتار وتموز) أو مصريّة (إيزيس وأوزيريس) أو فينيقيّة (أدونيس/ فينيق) أو يونانيّة (أورفيوس/ بروميثيوس) أو مسيحيّة (المسيح/ يوحنا المعمدان) أو جاهليّة (زرقاء اليمامة/ اللات) أو إسلاميّة (قصة الخضر/ حديث الإسراء/ المهدي المنتظر)، بل اتخذ من كلّ ذلك رموزاً لشعره، حيث عمد إلى صياغة تصوّراته الإنسانيّة والوجوديّة من خلال الأسطورة بوصفها منظومة رموز، وقد جعل مراميه تتداخل مع المرامي التي تتضمّنها الرموز الأسطوريّة، بما يمكن أن نستعير له وصف الولادة الثانية للأسطورة، فالشاعر المعاصر اكتشف ما للأسطورة من لغة رمزيّة جعل لهذه الرموز طاقات أخرى من خلال التركيز على معانيه هو ورؤاه الخاصّة. وهناك جانب آخر اجتذب الشاعر العربي المعاصر إلى الأسطورة ويتعلّق الأمر بعنصر الصراع فيها، فأعطى من خلاله أبعاداً أخرى للصراع الذي يعيشه الإنسان في عصره. كما لا يغيب عن ذهننا هنا ما للأسطورة من شكل فنّي ووظيفة جماليّة لما تنطوي عليه من عناصر دراميّة (مكوّنات السرد الأسطوري ـ الشخصيّة الأسطوريّة ـ أنواع الشخصيّة وتعدّدها ـ المكان الأسطوري ـ الحدث الأسطوري بأنساقه ـ الحوار القصصي: الخارجي/ الداخلي...).

وقد شكّلت الأسطورة عنصراً مهمّاً في مدوّنة شاعرنا أدونيس، حيث ظهرت عبر مراحل تطوّره الشعري في أشكال كثيرة ومتعدّدة، بدءاً من قصيدته المتميزة «البعث والرماد» (عام 1957) بديوانه الثاني (أوراق في الريح) الذي وظّف فيه الأساطير (الفينيق ـ قدموس ـ الطوفان ـ تموز ـ عشتار)، مع الإشارة هنا إلى ظهور الأسطورة على مستوى الإشارة فقط منذ ديوانه الأوّل (قصائد أولى) من خلال ذكره لأسطورتَي (الطوفان ـ عشتار).

لكنّ النقلة النوعيّة في توظيفه للأسطورة، باعتبارها عنصراً بنائيّاً فعليّاً في القصيدة لديه، قد تمّت بدءاً من ديوانه الثالث (أغاني مهيار الدمشقي) الذي كان ولا يزال بالنسبة إلى الكثيرين من نقاد الأدب ودارسيه من أبدع الأعمال الشعريّة العربيّة المعاصرة، بل يَعدّه البعض الإنتاج الشعري الذي كتب شهادة الميلاد الحقيقيّة للشاعر.

وسنكتفي هنا بذكر أهمّ الرموز الأسطوريّة التي وظّفها الشاعر، والتي سلك في استخدامه لها عدّة أساليب وطرائق:

(تموز/ بعل ـ عشتار ـ الفينيق ـ سيزيف ـ نرسيس ـ بروميثيوس ـ أوديس/ أوليس ـ أورفيوس ـ أدونيس ـ إيزيس ـ أوزيريس ـ نيفرتيتي ـ أفروديت ـ إنانّا ـ جلجامش ـ إنكيدو ـ الطوفان/ نوح ـ إيكار ـ أريان ـ الكينوس ـ قدموس ـ جديس ـ أوديب ـ أبو الهول والسرينات ـ برسفون ـ بنيلوب ـ أبولو ـ تنتالوس ـ سيروس ـ ميدوزا ـ أطلس ـ هرقل ـ زيوس ـ سافو ـ فاوست ـ هيلين ـ المسيح ـ مهيار...

وقد حضرت بعض هذه الأساطير في القصائد الآتية:
الفينيق: البعث والرماد.
نوح: نوح الجديد.
أدونيس: فصل الحجر.
أورفيوس: الرأس والنهر.
أوديس: أبحث عن أوديس.
سيزيف: إلى سيزيف.
الطوفان: يحمل في عينيه.

3 . المصدر الديني:

لقد وجد أدونيس في الموروث الديني مجالاً خصباً لتوظيفه فنيّاً في منجزه الشعري، وقد تنوّعت مصادر هذا الموروث لديه من توراة وإنجيل وقرآن وسواها من المعتقدات الأخرى ما يؤكّد علاقته الوثيقة بهذه المصادر، وقد عمد إلى استحضار العديد من نصوصها وشخوصها ورموزها، فكان يلجأ إلى التحوير والتغيير في النصّ أو القصّة أو الأقوال التي يستخدمها، أو يضعها في سياق شعري جديد مغاير للسياق الأصلي الذي وردت فيه، وذلك بتحميلها دلالات معاصرة مفارقة لدلالاتها القديمة، إلى غير ذلك من صور التوظيف المختلفة، وذلك بقصد التعبير عن أفكاره ورؤاه ومشاعره.

ونمثل لبعض ما أشرنا إليه بما يأتي:

* الشخصيّات الدينيّة: موسى بن عمران ـ المسيح/ عيسى ـ نوح ـ إبراهيم ـ آدم ـ هود ـ الحسين بن علي ـ عائشة ـ الخضر ـ علي بن أبي طالب ـ عمر بن الخطاب ـ هاجر ـ الحسن/ الحسين ـ زيد بن علي (زين العابدين) ـ إسماعيل بن إبراهيم ـ إسماعيل بن جعفر بن محمّد الصادق ـ راعية سليمان ـ جبريل ...

* قصص دينيّة: النبي نوح والطوفان ـ النبي إبراهيم ـ ثمود ـ مريم ـ سليمان والهدهد ـ موسى ـ هابيل وقابيل ـ حادثة الإسراء والمعراج ـ إرم ذات العماد ـ يوسف وامرأة العزيز ...

* إحالات وتصديرات: الإحالة على آيات قرآنيّة ـ التصدير بآيات قرآنيّة ـ محاكاة وتعالق مع آيات قرآنيّة ـ أحاديث نبويّة ـ الإحالة على (سفر التكوين ـ سفر الخروج ـ سفر المزامير ـ نشيد الإنشاد ـ سفر الأمثال) ـ استحضار عناوين سور قرآنيّة ـ أقوال بعض الصحابة.

وهذه بعض عناوين قصائده التي وظّفت بعض العناصر الدينيّة:

قصّة مريم: فصل المواقف.
زيد بن علي (زين العابدين): مرآة لزيد بن علي.
نـوح: نوح الجديد.
الإسراء والمعراج: السماء الثامنة (رحيل في مدائن الغزالي).
آدم: آدم.
جبريل: (الكتاب أمس المكان الآن) .

4 . المصدر الصوفي:

يلتقي الشعر والتجربة الصوفيّة على مستويين: أوّلهما أنّ كلاً منهما يصدر عن رؤية خاصّة للوجود، فحواها أنّ كلّ ظاهر يُخفي باطناً هو صنوه وتمامه. وأنّ ما يميّز الشاعر والصوفي هو الإحساس العميق بهذه التكامليّة بين الظاهر والباطن، بل بين كلّ متضادّين، وبحسب تعبير ابن عربي الأكثر شموليّة: «كلّ شيء فيه كلّ شيء».

أمّا المستوى الآخر، فهو سعي كلّ من الشاعر والصوفي إلى إيجاد لغة وأسلوب قادرين على إضاءة هذه الرؤية والتماهي معها؛ أي إلى إبداع كتابة تلبّي زخم الكشوف والحدوس؛ كتابة هي صيرورة دائمة شأنها في ذلك شأن الوجود ذاته.

ونحن هنا لا نسعى إلى الوقوف عند الجذور الصوفيّة باعتبارها أقدم وأشهر أسلوب يعبّر به الإنسان عن موقف شعوره من أسئلة الحياة وما في الكون من تأمّلات يصنع القلب مسرّاتها وأشجانها بعيداً عن سلطة العقل ومنهجيّة المنطق، بل نودّ أن نشير، ومنذ البداية، إلى أنّ اهتمام طائفة من شعرائنا المعاصرين بالتصوّف جاء لأسباب فنيّة وجماليّة قبل كلّ شيء، حيث تعدّدت أشكال توظيفهم لعناصره المختلفة.

وفي هذا الإطار، لن نقول جديداً إذا أشرنا إلى مدى انغلاق الحساسيّة الشعريّة العربيّة، في منتصف الستينيّات من القرن الماضي، داخل دائرة عاجزة تعتصم بسلطة الذيوع والشهرة، ويتبنّاها العديد من المؤسّسات الثقافيّة والسياسيّة والحزبيّة في الوطن العربي، وتفتح أمامها سبل التسلّط والكسب والتكريس، بينما كانت هناك حساسيّة شعريّة أخرى تنمو ببطء خارج وضدّ هذه المؤسّسات، وتسحب حساسيّة القرّاء وتستقطب المواهب الجديدة حولها، حتى إذا ما وصلنا إلى نهايات الستينيّات وجدنا الدائرة الأولى قد انعدم تأثيرها أو كاد حتى أخليت منها الساحة الأدبيّة، وامتدّت الحساسيّة المغايرة حتى شكّلت ضغطها المستفز الذي لم يكبحه حصار

أو معاداة أو هجوم، وكانت علاقة هذه الحساسيّة بالتصوّف آنذاك تتحدّد في كسر الخطاب الذي ادّعى الواقعيّة وهو في حقيقته وقائعي.

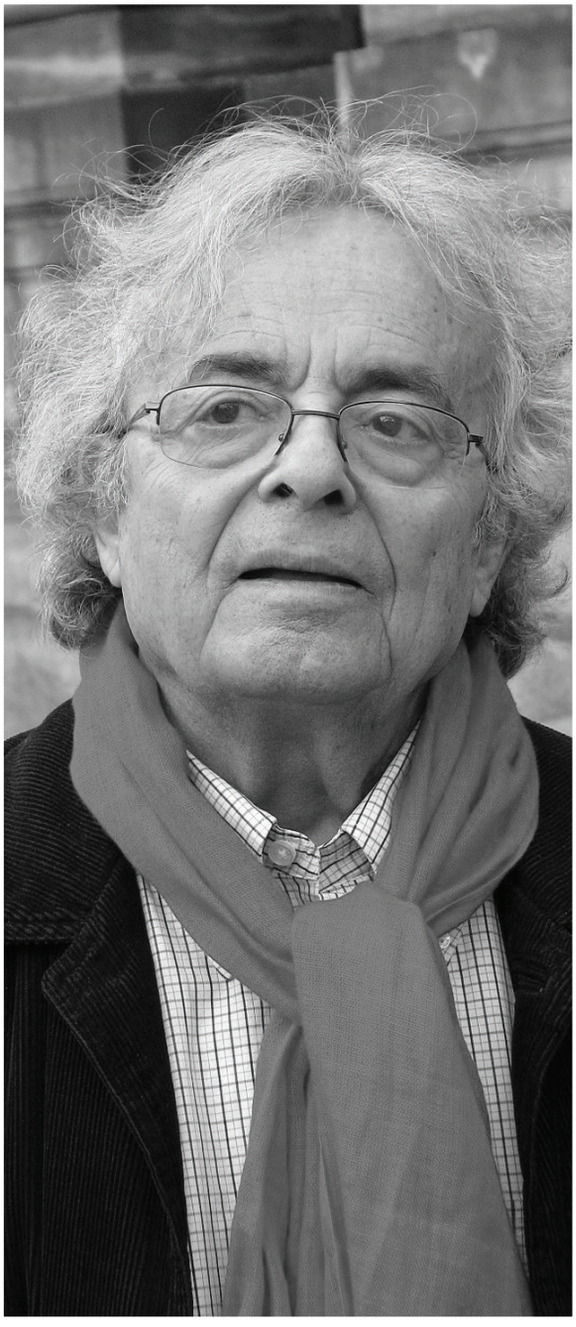
لقد كان للغة التصوّف العالية بمقوّماتها الجماليّة وحساسيتها المتوترة وجرأتها الفريدة دور هائل التأثير في شعرنا المعاصر، كما كان للتصوّف الفضل في أنّه فتح آفاق الماضي على المستقبل وأعطاها إمكانيّة التعبير عن إحساس الشاعر المعاصر بوحدة الوجود ورعشة اللغة البكر ومعالم النفس المنفتحة على الغامض والغريب والمستعصي على المنطق والمضادّ للنثر.

وهذا ما يتّضح لدى المجيدين من شعرائنا؛ إذ نجد أنفسنا أمام مدوّنة تنطوي على صوفيّة شعريّة لا على شعر صوفي، فشعرهم يخلو من مشاعر متصوّف بالمعنى الاصطلاحي، وإنّما هي ثقافة صوفيّة في اللغة والاستعارات ولطائف الإشارات والرموز، وإحياء الباطن، وإحياء بطولة المكابدة الفرديّة، إنّ صوفيتهم، في الأخير، لا تستند إلى مرجعيّة دينيّة بالمعنى الخالص.

على ضوء ما سلف، يمكن اعتبار أدونيس في طليعة، إن لم يكن أوّل، من التفت إلى النصوص الصوفيّة، في الوطن العربي، باعتبارها نصوصاً أدبيّة ترقى، في أحوال كثيرة، إلى مرتبة الشعر الصافي، ولم يقتصر في اقترابه من الصوفيّة على مستوى اللغة والأسلوب معاً، وإنّما أيضاً على ما تنطوي عليه الكتابة الصوفيّة من رفض وجنون وتجاوز، وما تمثله على الصعيد المعرفي. لقد أفاد شاعرنا كثيراً من التجربة الصوفيّة بما فتحته من أفق يقوم على ممارسة الحريّة من الناحية الشخصيّة وعلى تجاوز المظهر إلى الجوهر، وما قامت به على صعيد المعرفة من تخطّي الحدود وكسر المعوقات المنطقيّة والعقلانيّة وتفجير العالم الداخلي عند الإنسان، وتفجير الحواس المختبئة في أعماقه ممّا يسمّيه المتصوّفة (العين الثالثة)، غير أنّ أدونيس كان، بكلّ تأكيد، يعطي كلّ هذه الجوانب أبعاداً أخرى مختلفة غير صوفيّة.

ولا بأس هنا من الإشارة إلى أسباب اهتمام أدونيس المبكر بالتصوّف؛ إذ نستطيع تلخيص ذلك في العوامل الآتية:

1. العامل الأوّل يعود إلى طفولته؛ حيث كان يقرأ على يد أبيه العديد من الكتب الصوفيّة بعضها كان عبارة عن مخطوطات، ومن هذه الأخيرة أشعار شاعر كبير عاش في القرن السادس هو«المكزون السنجاري»، بالإضافة إلى جوّ الأسرة المتديّن، لا بالمعنى التزمتي الفقهي، لكن بالمعنى الروحاني الصوفي المحبّ للجمال ولأشياء الطبيعة وللإنسان، وقد عكس ارتباطه بهذه الجذور في بحثه للحصول على الليسانس وكان موضوعه عن التصوّف.



2 . العامل الثاني هو عامل شعري بحت، فمن خلال قراءاته للشعر العربي، لاحظ أنّ اللغة الشعريّة العربيّة كانت تعنى بشكل خاص بما نصطلح على تسميته بالظاهري عناية بارعة جداً، ورغم إعجابه بقيمة هذا الشعر إلى درجة الإدهاش، كان ميّالاً إلى القيام بشيء مختلف؛ إذ لا بدّ من البحث عن العالم غير الظاهر والكشف عنه.

3 . قراءته لابن الفارض أقنعته بأنّ هذا العالم الكامن وراء العالم المعروف أو الظاهر لا بدّ له من لغة أخرى تتطابق معه وتفصح عنه، وكان التصوّف بطبيعته تجربة مساعدة في هذا المجال.

4 . اللقاء التاريخي الذي تمّ بالمصادفة مع «النفري»، والذي عَدَّه أدونيس كشفاً عظيماً، ومن ثمّ كان شاعرنا أوّل مريدي «النفري»، حيث تلقى منه أسرار الكتابة الصوفيّة عبر كتاب «المواقف والمخاطبات».

وبهذه الإشارات نكون قد ألمحنا، وفي حدود معرفتنا، إلى أهمّ العوامل التي كانت وراء انفتاحه على عالم التصوّف، أمّا رصد مصادر تجربته الشعريّة مع الصوفيّة والإحاطة بشتّى عناصرها، فيعتريه حتماً الكثير من الصعوبات، وخاصّة أننا نعلم أنّ أدونيس هو أكبر شاعر عربي معاصر استفاد من تراث الصوفيّة؛ إذ فتح حوراً/ حوارات بينه وبين العديد من منجزات أسلافه من الصوفيّة المتّسمة بالتنوّع والثراء، لذا سنسعى، ضمن هذا الحيز، إلى ذكر ما نَعدّه أساسيّاً في هذا المجال، وسنجمله في مصدرين أساسيين:

1. المدرسة الصوفيّة العربيّة الإسلاميّة: لقد وجد في مدوّنتها البالغة الغنى ما يسعفه على إغناء تجربته الشعريّة، بشكل أو بآخر، في أعماله الأولى، إلى أن تكرّس إسهامها بشكل واضح بدءاً من ديوانه: «كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل». وقد كان لثلة من رموز هذه المدرسة ممّن اتّسمت أعمالهم ومواقفهم بالتمرّد على الأعراف والفكر السائد الحظوة الخاصّة لدى شاعرنا. أخصّ بالذكر هنا: الحلّاج والسهروردي والنفري وأبا حيان التوحيدي وابن عربي والشلمغاني (أبو جعفر محمّد بن علي)؛ حيث كان للعديد من عناصر نصوصهم الحضور المتميز في تكوين بنية النصّ الأدونيسي.

2 . الصلة الوثيقة بين التصوّف والفكر الشيعي، وهو ما كتب فيه أكثر من باحث منهم، مثلاً، د. كامل مصطفى الشيبي في كتابه «الفكر الشيعي والنزعات الصوفيّة».

ومن المعروف أنّ أدونيس ينتمي إلى إحدى الطوائف الشيعيّة المعروفة.

وإذا كانت الصلة بين التصوّف والشيعة تصحّ في مجراها العام، فإنّ من الطبيعي أن تصحّ، بدرجة ما، في حالة أدونيس نظراً لأثر البيئة الدينيّة في تجربته الشعريّة، التي تتجلّى، على سبيل المثال، في تلك القراءات المبكرة لأشعار المتصوّفين العلويين، وللفكر الشيعي عامّة، وهو ما نلمحه، مثلاً، في ديوانه «مفرد بصيغة الجمع»، حيث ربط شاعرنا بين أدونيس الأسطورة وعلي التاريخ، ولهذا الترابط ما يبرّره في معتقدات ومبادئ طائفته، فكلاهما مصدر للحياة والمعرفة، إلى غير هذا من المعتقدات الطائفيّة التي أخذت شكل متناصّات صوفيّة، بل تجلّت حتى على المستوى الشعبي.

لقد استفادت مدوّنة أدونيس من شتّى المكوّنات الجماليّة للموروث الصوفي، بدءاً من العناوين الرئيسة والفرعيّة للعديد من قصائده، نزولاً إلى تصديره لقصائد من أقوال مستمدّة من هذا الموروث، وتوظيفه للغة بعض نصوص أسلافه، وكأنّه صار من أهلهم، كلغة (المواقف) الخارقة بإشاراتها ورموزها وإيقاعها، واستعار معجم هؤلاء الأسلاف دون دلالاته الأصليّة الموروثة (الرؤيا ـ البرزخ ـ القبض/ البسط ـ الإشارة ـ الإشراق ـ النور ـ الضوء ـ الشعاع ـ أبواب ـ خلوات ـ مكاشفات ـ مشاهدات ـ العاشق ـ السفر ـ التحوّل ـ الوقت ـ الكشف ـ النشوة ـ المحو ـ الهجرة ـ الوحدة ـ الاتحاد ـ التلابس ـ التداخل ـ الأعلى ـ الأسفل ـ الطريق ـ شجرة ـ نار ـ علم ـ معرفة ـ القطبان ـ القبة ـ الاتساع ـ الليل ـ النهار ـ الحضور/ الغياب ـ السكر ـ الكتاب ـ الحال ـ المواجيد ـ التجلّي...). كما وجّه نصوصهم ورموزهم إلى دلالات أخرى مغايرة، حيث أفرغها من دلالاتها القديمة ليشحنها بمدلولات جديدة تعكس سياق وظروف نصّه/ نصوصه هو؛ بالإضافة إلى تقنّعه بأحد رموزهم المدهشة (النفري)، وتوظيفه لرمزيّة حروفهم لأهمّيتها في الفكر الصوفي من خلال عنونة بعض قصائده بالحروف، أو داخل المتن الشعري، كما نلمس الكثير

من إشاراتهم، وغير ذلك من العناصر التي تتجلّى فيها الأبعاد الصوفيّة.

وفي هذا المجال، ومنذ ديوانيه الأوّلين «قصائد أولى» و«أوراق في الريح»، يمكن رصد الملمح الصوفي الذي حضر على شكل تضمينات مبثوثة بعناية في ثنايا بعض القصائد، لكنّه أخذ بالبروز مساعداً للعنصر الأسطوري الذي أدى دوراً مركزيّاً في ديوان «أغاني مهيار الدمشقي»، حيث الملمح الصوفي فيه يتجسّد في اختياره العزلة والتوحّد مع الطبيعة، وعلاقته بالحرف وباللغة. لكن، وابتداء من ديوان: «كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل» إلى غيره من الدواوين، أدى المرجع الصوفي، بعناصره المختلفة، الدور الأساسي في إنتاج العبارة الشعريّة والقصيدة على السواء، والعبارة الشعريّة هنا قد تكون جملة أو عدّة جمل، وقد تكون مقطعاً شعريّاً كاملاً. لقد أنتج النصّ المرجعي الصوفي، مثلاً، تجربة الحبّ في «تحوّلات العاشق»، والبطولة في «فصل الحجر»، وأقام سيرة ذاتيّة للأنا الشعريّة في «مفرد بصيغة الجمع».

إنّ أدونيس، انطلاقاً من فهمه للتصوّف، لا يعني به فنّ المتصوّفة أو فنّ الصوفيّة، وإنّما يعني صوفيّة الفنّ، بمعنى أنّه يطابق بين الصوفيّة والإبداعيّة، ويقول في إحدى كتاباته: إنّ الصوفيّة هي الحداثة في كلّ زمان، والسرياليّة هي حداثة العصر، فهو في بحثه عن نظريّة في الإبداع وقع عليها في الصوفيّة، بمعنى النظرة الصوفيّة إلى العالم، وليس النصّ الصوفي المتحقق عند بعض المتصوّفة، بدليل أنّه يجد هذه الإبداعيّة عند أبي نواس، وعند أبي تمام، ويجد هذا الباب الواسع في الثقافة العربيّة الحديثة في جبران خليل جبران. إنّ النظرة الصوفيّة عند أدونيس تحاول العثور على ذلك المجاهد الصوفي الحقيقي الذي يتجاوز المذهبيّة والعَقديّة الرّسميّة، وينشد نصّاً عالياً على كلّ هذا لا بالمعنى الديني، لذلك يقوّم أدونيس المتصوّف الشاعر الرائي «جبران» الذي يعلو على هذه المذهبيّة الضيقة.

وعلينا ألّا ننسى، في الأخير، أنّ أدونيس قد قرأ الصوفيّة العربيّة بعيون شعراء الرمزيّة الفرنسيّة، فضلاً عن شعراء الساريليّة، فهو القائل: «وقراءة رامبو ونرفالو بريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفيّة، بفرادتها وبهائها» [الشعريّة العربيّة، ص 86].

وهذه بعض عناوين قصائده ذات المرجعيّة الصوفيّة:

ـ وحدة
– مرآة لحظة ما
ـ مرثية الحلّاج
– السماء الثامنة
ـ تحوّلات العاشق
– لا حدّ لي
ـ شجرة الشرق

5. المصدر التاريخي:

هناك ظاهرة ملموسة في العديد من قصائد شعرنا العربي المعاصر، هي ظاهرة العودة إلى التاريخ القديم واختيار مواقف منه تصلح نقطة انطلاق نحو الحاضر وزاوية جديدة لرؤية الواقع واستكناهه. وهذه المواقف التاريخيّة ترتبط بالضرورة بشخصيّات قامت في وقتها بدور بعينه عرفه الناس عبر التاريخ حتى صارت الشخصيّة بذاتها رمزاً لكلّ الدور التاريخي الذي أدّته؛ على أنّه لم يكن من الضروري، بالنسبة إلى شعرائنا الذين اتّجهوا هذا الاتجاه، استحضار كلّ الموقف القديم بكلّ حذافيره، وإنّما كفاهم التعامل مع المعنى الرمزي التاريخي لهذه الشخصيّة أو تلك.

وقد تميّز منجز أدونيس، في هذا المجال، بالعودة إلى أعماق التاريخ العربي الإسلامي، حيث وقف على ما تنطوي عليه موجودات هذا التاريخ المختلفة من أحداث وشخصيّات ونصوص، وقد تفاوتت وتعدّدت توظيفاته لهذه العناصر عبر مسيرته الإبداعيّة.

ويمكن، على سبيل المثال، أن نقسم تلك الأحداث/ اللحظات التاريخيّة إلى قسمين: لحظة إيجابيّة تخدم موقف الشاعر وتتواشج معه، وأخرى يطغى على معظمها الجانب السلبي حيث الإحباط والتسلّط، إذ يمكن وصفها باللحظة/ النقيض.

أمّا الشخصيّات، فقد تعدّدت أدوارها بين من مثلت التحدّي من خلال وجه قائد طموح، وتلك التي اختارت الشهادة في دفاعها عن قضيّة نبيلة، والأخرى التي قرّرت الثورة على الواقع/ السلطة، فواجهت هذه الأخيرة ضدّاً على القهر والاستعباد، ويمكن الإشارة إلى أنّ معظم شخصيّات الحكم طيلة هذا التاريخ

عرفت مواقفها بالبطش والقتل والإرهاب والاستبداد، وما زالت مثل هذه المواقف مستمرّة حتى الآن، في ما يُسمّى الوطن العربي.

ونستطيع التمثيل لما سلف بالعودة إلى ديوان الشاعر (الكتاب) بأجزائه الثلاثة، والذي تتقاطع فيه الأزمنة، ويتلاقى فيه الذاتي بالموضوعي، عبر حفر أركيولوجي شامل في الجانب الشرّير والمظلم من التاريخ العربي. وقد استدعى الشاعر لهذه التراجيديا حشداً ضخماً من الشخصيّات المشهورة والمغمورة؛ تلك التي ارتبطت بها أحداث ومصائر هذا التاريخ.

وإذ يستعصي علينا حصرها وذكر أسمائها في هذا الحيز، سنكتفي بذكر بعض الشخصيّات والأحداث التي وظّفها الشاعر في العديد من أعماله، دون أن تغيب عن بالنا النصوص التاريخيّة التي استحضرها كذلك للتدليل على قوى الظلام والشرّ التي وقفت ضدّ إرادة الخير والعدل: (حاتم الطائي ـ زرقاء اليمامة ـ قريش ـ علي بن أبي طالب ـ أبو بكر الصديق ـ عمر بن الخطاب ـ عثمان بن عفان ـ أسماء بنت أبي بكر ـ مالك بن نويرة ـ عبد الله بن زيد بن عاصم ـ هجرة الرسول إلى الطائف ـ قتل الصحابة ـ قتل الخلفاء الراشدين ـ الحسين بن علي ـ معاوية بن أبي سفيان ـ بنو أميّة ـ الحجّاج بن يوسف الثقفي ـ عبد الرحمن الداخل ـ وضّاح اليمن ـ الأندلس ـ ثورة الزنج ـ علي بن محمّد ـ الوليد بن يزيد ـ تيمورلنك ـ نادر الأسود ـ سعيد بن جبير ـ مروان بن الحكم ـ زرياب ـ عبد الرحمن بن الأشعث ـ القرامطة ...).

وهذه بعض عناوين قصائده في هذا المجال، بالإضافة إلى ما ورد في (الكتاب):

الحسين بن علي: مرآة الرأس + مرآة الشاهد.
الحجّاج: مرآة الحجّاج.
معاوية: مرآة لمعاوية.
زرياب: مرآة لزرياب.
القرمطي: مفرد بصيغة الجمع.

6. الانفتاح على الثقافة الأجنبيّة:

إنّ الانفتاح على ثقافة الآخر شيء ضروري ومهم. ومن الطبيعي أن ينفتح ويتفاعل ويتأثر شاعرنا بالتجارب الشعريّة المبدعة، وبأصحاب النماذج العليا في الثقافة الأجنبيّة عامّة، وتيار الشعر الفرنسي الحديث خاصّة. وأدونيس نفسه، إذ يعترف بتأثر طريقته الحداثيّة بالحركة الشعريّة الغربيّة كلّها، فهو يوضح أنّه لم يكن متأثراً بالقول الشعري الغربي من حيث هو رؤية للعالم، وإنّما كان تأثراً بإشكاليّات الإبداع الشعري وما تطرحه من قضايا ومفاهيم وتساؤلات، فلم يكن هذا الشعر بالنسبة إليه نموذجاً يُحتذى، بما هو مقاربة خاصّة للإنسان والعالم وإنّما صدمة معرفيّة، أي أنّه تأثر بالإبداعيّة الغربيّة باعتبارها شكلاً فكريّاً أقوى وأغنى من تأثره بالجانب الشعري، وهو يُقرّ بأنّ معظم مفاهيم الشعر العربي الحديث مشتركة مع مفاهيم الشعر الغربي (قصيدة النثر ـ القصيدة الشبكيّة المركّبة ـ لاحقيّة الشكل ...)، إلّا أنّ أدونيس دعا الشاعر العربي الحديث إلى إنتاج المختلف؛ أي أن تتكيّف هذه المفهومات مع عبقريّة اللغة العربيّة، وبشكل أدقّ مع شعريّتها الخاصّة.

وقد تميّز أدونيس عن معظم شعراء جيله الذين ارتبطوا بالشعر الإنجليزي في فترتيه الرومانسيّة والحديثة، حيث آثر الشعر الفرنسي ـ اللّاتيني عموماً والشعر الألماني، على الشعر الأنجلو سكسوني وخصوصاً الحديث منه، ومن ضمنه شعر «إليوت».

وفي هذا المجال، لا بدّ من الإشارة إلى أسماء أهمّ الشعراء المحدثين الذين سعى أدونيس إلى الارتباط بمنجزاتهم الشعريّة والتنظيريّة، وبعض هذه الأسماء جاء باعترافه الشخصي، بدءاً من أعلام التيّار الرمزي (بودلير ـ ملارميه ـ رامبو)، إلى التوقف مليّاً عند المعطيات الأساسيّة للسرياليّة وما تلاها من علامات إبداعيّة شامخة (أندريه بروتون ـ رنيه شار ـ هنري ميشو ـ ألان بوسكيه ـ إيف بونفوا ـ سان جون بيرس)، بالإضافة إلى الشاعر الألماني راينر ماريّا ريلكه.

فما من شكّ في أنّ الرمزيّة، وخصوصاً السرياليّة، هما في مرآة كلّ شاعر معاصر مهما حاول الاستقلال، ولولا هاتان المدرستان، لما كانت الكلمة ـ الدهشة التي هي جوهر الشعر الحديث، وكلّ شعر حق.

إنّ العديد من الباحثين يعدّون السرياليّة مصدر جميع طرق الحساسيّة العصريّة، وليس بوسع أيِّ عَالِمِ شعري أن يدّعي أنّه موجود ما لم يستند إلى السرياليّة بكثير أو قليل. أليست هي التي

أورثت الأدب العالمي أسلوبها الذي استفادت منه مدارس أدبيّة وفنيّة أخرى؟

لكن، يجب التذكير هنا بأنّ غالبيّة السرياليين كانت في الأصل تنتمي إلى الحركة الدادائيّة التي انطلقت بعد الحرب العالميّة الأولى بتأثير الدمار والخراب والحالة الاجتماعيّة السيئة، فأخذت على عاتقها خلق فنّ ينقض الفنّ؛ أي الخروج على الاعتبارات الجماليّة والفنيّة المتعارف عليها، ويرفض كلّ القيم المعاصرة والتقاليد والمعتقدات السائدة، وكان تريستان تزارا، أحد مؤسّسي هذه الحركة في عام 1916 بأحد مقاهي زوريخ، قد امتاز بالتأكيد على حريّة الشكل تخلّصاً من القيود التقليديّة.

أمّا أندريه بروتون، فيُعدّ بحقّ زعيماً للمدرسة الساليّة؛ إذ نصّب نفسه مدافعاً وراعياً للشعراء والفنانين السرياليين، وإن رأى البعض أنّ أهميّة بروتون تُعزى إلى كونه مُنظِّراً أكثر منه مبدعاً؛ لكن يبقى بروتون، إضافة إلى دوره السالف، ذلك الساحر الجريء الذي غزا مناطق في العقل الباطن الأشدّ حلكة في السرياليّة.

إنّ الشعراء الذين ألمحنا إلى أسمائهم آنفاً، هؤلاء الذين صاحب أدونيس مدوّناتهم الشعريّة، بل ترجم بعضها، لسنا نعدو الحقيقة إذا قلنا إنّهم كانوا أوفياء، وفق المنهج الخاصّ الذي انتهجه كلّ واحد منهم، لفاعليّة المذهبين السالفين (الرمزيّة والسرياليّة).

* فـ رونيه شار، الذي عُدّ ظهوره أكبر كشف في فترة ما بعد الحرب العالميّة الأولى، والذي اشتهر بمجموعته «غضب وسر»، قد انضمّ إلى الفريق الأوّل من السرياليين وساهم مع أندريه بروتون وبول إيلوار في تأليف كتاب مشترك، إلّا أنّه سرعان ما انفصل عن المجموعة منذ 1945 ليحقق عمله الشعري في جودة أدبيّة تحتقرها السرياليّة. على أنّ شار قد حافظ من عهد السرياليّة على بعض تلك الفضائل التي تكسب قصائده قيمة خاصّة. يقول موريس بلانشو: «إنّ أحد أسباب عظمة شار –وهذا ما يجعله لا مثيل له في هذا العصر– هو أنّ شعره كشفٌ للشعر، هو «شعر الشعر»»، أو كما يقول هايدغر عن هولدرلين: «إنّ قصيدته هي روح القصيدة وجوهرها» . فـ شار الذي تحمل مجموعته الشعريّة الأولى تأثيرات فرلين (أجراس على القلب) يجمع بين حريّة الكتابة الشعريّة والبُعد الفلسفي، وبين الواقعي واليومي والتوثيقي واللحظات التي لا يمكن تلمّسها بغير العين المغمضة، بالإضافة إلى اكتنازه من العمق اليوناني الهيرقليطي.

* وعن هنري ميشو يقول أندريه جيد في محاضرة (1942): «إنّ ميشو رجل متوحّد منعزل... وإنّ شأنه يكاد يكون شأن رامبو في عصره، أو شأن لوتريامون أو فرلين أوأبولينير». وهذا يعني أنّ جيد كان يحاول أن يضع آثار ميشو الفريدة في موضعها من التقدير.

إنّ لغة ميشو تفضي إلى رؤى شعريّة فريدة ليس لها مثيل في الشعر الفرنسي، فهو من هذه الناحية لم ينجُ من مفاتن السرياليّة، أو بالأحرى يمكن القول: إنّه سريالي من طراز خاص، طراز ينسب إلى نفسه وليس إلى اتجاه مُحدّد. غير أنّ ميشو قد تأثر بالعديد من الأدباء ضمن مقتربات الرؤى الكابوسيّة والانبناء الصياغي، منهم (كافكا ـ لوتريامون ـ دستويفسكي)، وكذلك كان للعالِم النفساني فرويد وتحليلاته للأحلام أثر دافع في مسارب الرؤى لدى ميشو، فهو شاعر التجربة الداخليّة بلا منازع.

لقد كان هاجس هذا المسافر السرّي هو: «الكلمات... لا شيء إلّا الكلمات». كان يحبّ أن يكون وحيداً. والحقّ أنّ «الكلمة» ستظلّ لدى هنري ميشو هي السيّدة التي لا منازع لها، أمّا «الرسم»، فقد كان منشدّاً إليه بجاذبيّة لا يقوى على صدّها، وسنرى منذ تلك اللحظة أنّ هذين النشاطين لن يفترقا لديه كأداتي تعبير، وسيسيران في خطّين متوازيين أو بتكامل مدهش.

* أمّا إيف بونفوا، الذي رافق السرياليين حقبة من الزمن، فقد استقطب في منجزه الزاخر العميق الثورة الشعريّة في أدقّ معانيها وأجلى مظاهرها. لقد أصدر بُونفوا آثاراً شعريّة وبحوثاً ودراسات وترجمات دلّت على أصالة شاعريّته، وعبّرت عن سعة ثقافته وشمولها وعمق تجاربه وسموّها.

وله في مجال الأبحاث دراسة جيّدة معمّقة عن رامبو أكّد النقاد أنّها من أوفى الدراسات التي تناولت هذا الشاعر الفذ، ومردّ ذلك إلى الخصائص المتشابهة التي جمعت بينهما والاتجاهات الموحّدة التي وقفا عندها ورميا إليها. ويبدو لقارئ هذه الدراسة

أنّ بونفوا كان معجباً أشدّ الإعجاب بشاعريّة رامبو واعياً بخصائصها، مُقرّاً بتأثيرها فيه.

* وإلى ألان بوسكيه شاعر الماوراء والهموم الميتافيزيقيّة، شاعر الطرافة والفانتازيا، شاعر الدعابة السوداء. هو الذي نشأت صلة بينه وبين شيخ السرياليين أندريه بروتون في أمريكا، ونشر له هذا الأخير أولى قصائده المتميزة، وكشف له عن طاقة الحلم والمظاهر اللّاواعية للطبيعة الإنسانيّة. ومن شعرائه المفضّلين، كما أفضى بذلك، (شارل بودلير ـ بول فاليري ـ جيراردو نرفال)، بالإضافة إلى تأثيرات أعمال الدادائيين والسرياليين في مرحلة معيّنة قبل مغادرته للسرياليّة. وقد توزّعت أعماله بين الشعر والرواية والنقد والمحاولات، لكنّه كان يحبّذ صفة وهويّة الشاعر على الصفات الأخرى لشخصيته وتجربته. وهنا نتذكّر قولته: «أنا أمضيتُ عمري في الشعر، أهديتُ الشعر عمري». ومن أهمّ دراساته نشير فقط إلى واحدة، وهي عن سان جون بيرس، وقد نشرها في بداية الخمسينيّات من القرن الماضي.

* ويبقى صانع الملاحم سان جون بيرس، الذي صرّح بأنّه لا ينتمي إلى أيّ مذهب أدبي، وإن عده بروتون سرياليّاً عن بُعد، فهو فعلاً خارج المدارس سواء أكانت تقليديّة أم باحثة عن تقنيات جديدة للّغة.

إنّه شاعر التموّجات العليا والآفاق الواسعة والسهول اللّاإنسانيّة التي يزيدها سباق الرياح عرياً على عري، والألوان الباهرة منشورة في روعة المدى. إنّ ما يهدف إليه شعر بيرس هو تعداد جميع الروائع التي تجعل من «قشرة العالم» موضع انتصار مطّرد، انتصار من واجب الشعر أن يكشف عنه. ومن هذه الزاوية، يمكن القول إنّ بيرس هو وريث «إشراقات» رامبو، فضلاً عن طابع كلمته الشعريّة، ذلك الطابع المتحمّس الدقيق. إنّ بيرس، شأنه في ذلك شأن رامبو وملارميه، ينشد أن يحقق العالم في كتاب، وإنّ رسالة الكلمة الشعريّة ومغامراتها وعظمتها، إنّما تكمن في طاقتها على اكتشاف معنى الكون الخفيّ المقدّس.

إنّ مادة هذا الشاعر وموضوعاته الرئيسة المعادة أبداً إنّما هي الإيقاعات الكبرى للطبيعة والتاريخ (بصرف النظر عن أيّ تاريخ مُحدّد)، والطقوس الضخمة للمجتمعات البشريّة، تتناولها روائع اللغة الشعريّة بحساب. إنّ سان جون بيرس قد ألقى الضوء على مغامرة الوجود الإنساني، وأخرج الرّوح الإنسانيّة من ظلماتها إلى دائرة الضوء. وهو لم يفصل بين الفنّ والحياة أو الحبّ والعِلم، هو شاعر دستوره عدم الانحناء لأحد، ويمثل الشعر عنده معنى الحياة بصورة مطلقة قبل أن يكون طريقاً للمعرفة.

أمّا الشاعر الألماني راينر ماريّا ريلكه، فهو سليل فلسفة شوبنهاور ونيتشه، والمتأثر بالرمزيّة الفرنسيّة. هو الذي رفعه هايدغر إلى مرتبة هولدرلين ومرتبة النبوّة الأصيلة.

وإذا كان صاحب «مرثيات دوينو» و«سوناتات إلى أورفيوس» قد التقى مع ملارميه في بعض القيم والحقائق، فقد تأثر بالشاعر والمُنظِّر الشعري بول فاليري الذي يُعدّ من أوفى تلاميذ مالارميه. وقد ترجم ريلكه بعض أعمال فاليري إلى اللغة الألمانيّة. وبالإضافة لما يوجد في شعر ريلكه من نفحات فرلين، كما جاء في إحدى رسائل فاليري، فقد تأثر كذلك بالنحّات الفرنسي أوجست رودان أثناء إقامته في باريس، حيث كان سكرتيراً خاصّاً لهذا النحّات الشهير، وفي هذا المجال لا يمكن نسيان موهبة ريلكه في فنّ الرسم.

لقد كانت منجزات هذه السلالة المجيدة من الشعراء المبدعين معيناً ثرّاً لشعريّة أدونيس وتنظيراته، غير أنّ هذه المؤثرات الأجنبيّة لم تكن معزولة عن ظروف إبداعيّة وفكريّة وثقافيّة تعود إلى النصف الثاني من خمسينيّات القرن الماضي، وفي محطّة رئيسة مفصليّة بالنسبة إلى مسار شاعرنا، ألا وهي محطّة بيروت ـ المدينة المثقفة. في هذه الفترة، كانت ثمّة حركة شعريّة جديدة ونشيطة قد انبعثت من العراق، وامتدّت إلى أقطار عربيّة أخرى ومنها لبنان.

في هذا المناخ الشعري، أحسّ الشاعر يوسف الخال، بنزعته الحداثيّة، بأنّ الجو قد تهيّأ للمساهمة في حركة التحديث العربيّة في الشعر والأدب، فأسّس لهذه المهمّة مجلته «شعر»، ليخوض بها ومن خلالها معركة الشعر الحديث، فكانت ذات ريادة في المجال الذي اختارته لنفسها، وربّما كان في ذهن يوسف الخال تلك المجلة الثائرة التي تعرّف إليها في أمريكا باسم «شعر»، والتي كانت تصدر في شيكاغو بتشجيع من الشاعر الأمريكي «عزرا باوند» للشعراء الجدد المجدِّدين. وقد كان أدونيس، المسكون

بهاجس التجديد والتخطّي، أوّل من استجاب لنداء مجلّة «شعر»، بل يُعد من الرعيل الأوّل الذي شكّل نواة تجمّع «شعر»، فأسهم بصورة فاعلة في كلّ أنشطتها، وخاصّة أنّ المجلّة قد نجحت في استقطاب العديد من الشعراء والنقاد والمفكّرين. وإلى جانب «شعر» أسّس الخال ندوة الخميس (خميس شعر) الأسبوعيّة التي كانت ندوة أدبيّة فكريّة مهمّة، حيث يلتقي فيها شعراء ونقاد المجلّة للتداول في الأسس والمفاهيم التي التقوا حولها، تلك التي قامت عليها دعوتهم للتجديد. ورغم الرفض والتحفظ من طرف البعض، واختلاف الآراء حول المجلّة ومقولاتها، يمكن القول، بعيداً عن ذلك الجوّ السجالي، إنّ إسهام مجلّة «شعر» وشعرائها في تجديد حياة الشعر العربي أصبح راسخاً لدى كلّ ناقد وباحث موضوعي، ورغم تمايز مواقف شعراء المجلّة من قضيّة التراث وتعدّدها فإنّ حركة هذه المجلّة ككلٍّ نقلت حجم الحركة الحديثة من أشواطها القوميّة إلى المسافات الإنسانيّة.

من هنا جاء انفتاحها على تراثات شعريّة أجنبيّة، وهذه علامة صحّة وعافية وثقة بالنفس. إنّ اللغة العربيّة والذات العربيّة والحضارة العربيّة كانت بحاجة إلى ثوّار رياديين وشعراء رسوليين ينقلونها من زمن الخرافة إلى زمن العقل، زمن الإنسان والحرّيّة، ومنجزات مجلة «شعر»، بصفة عامّة، كانت تسير في هذا الاتجاه.

لكنّ هذا لا يمنعنا كذلك من الإشارة إلى عدم التجانس من الناحية الفنيّة بين كتابات أعضاء حركة «شعر»، وقليلون بينهم هم الذين استطاعوا استيعاب مكتسباتهم من الثقافة الغربيّة دون أن يفرّطوا أو يضحّوا بحسّهم الأصيل، وذلك بالاستفادة من جوانبه الملهمة، وهنا يبرز أدونيس ليعبّر، أكثر من غيره، عن تلك القدرة الكبيرة على كتابة القصيدة المتميزة الجامعة بين الأصالة والحداثة.

وما يهمّنا بعد هذا هو ذلك الفضل الكبير لـ«شعر» على حركة الترجمة، حيث عملت المجلّة على ترجمة عدد كبير من الشعر الأجنبي عامّة، والفرنسي بتيّاراته خاصّة، باعتبار هذا الأخير نموذجاً يمكن أن يُحتذى، فيسّرت للعديد من الشعراء والقرّاء الذين لا يحسنون لغة أجنبيّة فرصة الاطلاع على نماذج مهمّة من الشعر العالمي.

وفي هذا المجال بالذات، عملت المجلّة على ترجمة آثار مجموعة من كبار السرياليين في العالم، وفي طليعتهم هؤلاء الشعراء الذين تعرّفنا إليهم آنفاً، وهذا التركيز على هذا المذهب وشعرائه يعود في نظرنا إلى كون التيّار السريالي قد خلق موضوعات تمحورت حول الرفض والثورة والمرأة والحبّ والجنس والنظريّة الشعريّة والوحدة الكونيّة ورفض كلّ الموروثات وسواها. وقد سعت مجلة «شعر» لاستيعاب كلّ هذه الموضوعات.

فأمام الدعوة إلى التراث والسلفيّة، قامت المجلّة برفض التحجّر، غير متنكّرة لما في الماضي من حيّ خلّاق، وداعية إلى الانفتاح على التيّارات كلها، وجاعلة نفسها ملتقى لشعراء الحداثة والتخطّي. كما عملت على التجديد الجذري في الشعر، شكلاً ومضموناً، معتبرة أنّ الشعر طريق معرفة وكشف، وأسلوب ثورة.

وأهمّ ما يربط «شعر» بالحركة السرياليّة هو: الرفض، والثورة والتغيير، والتركيز على الشعر والنظريّة الشعريّة، والتركيز على الإنسان وهدف تحقيق السعادة له، ثمّ الوحدة العضويّة في القصيدة، ووحدة الحضارة والوجود.

وفي الأخير سنمثل لهذه العلاقة، مثالاً، بمبدأين: الثورة الشعريّة، فالسرياليّة خلقت مفهوماً نظرّياً جديداً لفنّ الشعر، وقد قلبت الموازين الشعريّة، وعملت على التغيير، وغربلت النظريّات الحديثة والسابقة، عاملة على كون الشعر معرفة، وجعلت للقصيدة السرياليّة تقنية خاصّة، جعلتها حركة فنيّة في ذاتها. أمّا «شعر»، فقد تصدّرت حركة التجديد في الشعر العربي الحديث، فكان التغيير، وظلّ الإنسان محور التجربة الشعريّة، فيما انطلق في الشعر العربي مفهوم الحداثة، رسّخ أسسه يوسف الخال وأدونيس. وكانت تقنية جديدة للتعبير الفنّي، في لغة شعريّة جديدة وصورة شعريّة لافتة (كتلك التي يولّدها تعاطي الأفيون) [بروتون]، برزت لدى (جبرا إبراهيم جبرا وأنسي الحاج ومحمّد الماغوط وسركون بولص). وثمّة الرمز والأسطورة، واستعارة أسماء من التاريخ والأساطير (أدونيس ـ خليل حاوي ـ بدر شاكر السيّاب)، كما لو أنّ الأسطورة والرمز تجسيد حي للرؤيا الشعريّة. وثمّة، أيضاً، الكتابة الآليّة: (بروتون ـ ميشو ـ بريفير ـ أنسي الحاج ـ تريز عواد).

وتكون المحطّة الأخيرة للحركة والمجلّة معاً لدى الخلق الآتي مـن اللّاوعي. وهذا يطرح العلاقة الجدليّة بين الحلم والواقع، بين الرؤيا والتصوّف، بين العرافة والتنجيم، والغوص في كلّ مدهش وغريب وخارق، والالتزام بالمصادفة الموضوعيّة. وهذا كلّه يقود إلى العمل على الوحدة العضويّة ووحدة الوجود، لكون الوحدة العضويّة أحد أشكال الوجود، ونطاقها يشمل القصيدة مع ما تحتوي عليه هذه القصيدة من تجميع لعناصر الوجود.

والآن، وعلى ضوء ما سلف، سننهي هذه الفقرة للتذكير بما يأتي:

1. في الوقت الذي نجد فيه في أدونيس بُنوّة واضحة لرامبو، فإنّه لم يكن رمزيّاً بالمعنى المدرسي لكلمة رمزيّة كما عُرّفت في المذاهب الأدبيّة، فالرمزيّة عنده، كما نوّهنا في فقرة سابقة، قائمة على استخدام الأساطير والرموز التاريخيّة والاجتماعيّة والنفسيّة الكبرى، لأنّه يراها قادرة على الكشف عن أعماق نفسيّة وتاريخيّة لا تقدر عليها وسائل التعبير العادي، فالرمز بهذا المعنى هو خلاصةٌ وبؤرة إشعاع.

2. لقد وجدت السرياليّة منفذاً لها عربيّاً من خلال بعض الأفراد كالسوري أورخان ميسّر والمصريين جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمساني وذلك في خمسينيّات القرن الماضي، إلّا أنّ إشعاعها بواسطة هؤلاء ظلّ محدوداً بهم، ولم ينتقل تأثيره إلى الوسط الأدبي العربي الواسع، بعكس مجلة «شعر» التي استطاع بعض شعرائها، بأبحاثهم ومقالاتهم وترجماتهم، وأحياناً بإنتاجهم الشعري، أن يعرّفوا القارئ العربي بالحركة السرياليّة على نطاق واسع، واضعين حجر الأساس لانطلاقة أبعد مدى ممّا فعل سواهم، فيما بعد، على صعيد الالتصاق الكلّي بالسرياليّة.

ونحن نعلم أنّ أدونيس مدين للسرياليّة شاعراً ومنظّراً شعريّاً، فاعتماده على الغرابة وعلى قلب العلاقات بين الأشياء يضعه في صميم الخطّ السريالي، كما أنّه أكثر من غيره إيغالاً في طريق المغامرة في مجاهل ذلك العالم اللّامرئي واللّامعقول القائم على التخوم بين اليقظة والحلم.

لقد فتحت له السرياليّة عوالم ما كان ليخوضها لولاها، وتجربته هذه يمكن اعتبارها إضافة أخرى من إضافاته المتميّزة إلى الشعر العربي الحديث؛ بالإضافة، بكلّ تأكيد، إلى التقائه، في تنظيراته الشعريّة، بالعديد من المفاهيم والأفكار التي شكّلت المعطيات الأساسيّة للحركة السرياليّة في بيئتها الباريسيّة، أليس هو القائل: «أنا متأثر بهكذا مفهومات من الغرب»؟

زيارة إلى أدونيس:

في تموز/ يوليو الماضي (2018) كنت أقيم في باريس. وبعد زيارتي لعدّة مآثر تاريخيّة وفنيّة ومكتبات، قرّرت أن أزور بيت شاعر عظيم من شعراء الإنسانيّة وقامة فكريّة سامقة، إنّه بيت أدونيس، فلقاؤه والحديث معه سيكون مغرياً على الدوام.

وفي صباح الأحد 29 من الشهر نفسه، سلّمتُ ولدي العنوان الشخصي لشاعرنا ليوصلني إليه. لقد تملّكني إحساس مزيج من الرغبة والتردّد وأنا أتّجه صوب العمارة التي يقيم فيها، ذلك أنّه لم يكن بيننا أيّ ميعاد محدّد أو تواصل من قبل، سوى أنّني كنت قد أرسلت إليه كتابي، ما قبل الأخير، الذي صدر في تونس عن «التشكيل الإيقاعي في شعر محمود درويش»، ومعه رسالة قصيرة تتضمّن رغبتي في محاورته في بعض القضايا. لكن، وللحقيقة، الذي شجّعني أكثر على مثل هذه الزيارة هو ما كتبه العديد ممّن تعرّفوا إليه عن قرب من كونه من أكثر الكبار تواضعاً ورقّة.

وعندما وصلت إلى الطابق التاسع ورنّ جرس شقته، استقبلتني رفيقة دربه العائلي والفكري الناقدة القديرة د. خالدة سعيد، وبعدما قدّمت لها نفسي، رحّبت بي بلغتها المفعمة باللطف والدماثة، أليست هي التي وصفها أنسي الحاج مرّة بـ«دماثة الرائعة دائماً»؟

وبعد حديث قصير أخبرتني أنّ أدونيس، وبعد زيارته القصيرة إلى المغرب، سافر إلى بيروت، وأنّه سيعود بعد أسبوع، فطلبت منّي أن أترك لها عنواني وبريدي الإلكتروني، فودّعتها شاكراً لها حسن استقبالها، رغم ظروفها الصحيّة، راجياً إيّاها أن تنوب عنّي في إبلاغ شاعرنا الكبير عميق تقديري ومودّتي.

وبعد عودته توصّلت منه بالرسالة الآتية:

((عزيزي الدكتور حسن الغرفي
تحية مودّة

آسف كثيراً لأنّني كنت غائباً في أثناء حضورك الكريم إلى بيتنا ـ بيتك، في باريس.
وأشكرك لاهتمامك بما أُنتجه. سأكون سعيداً بتلبية ما تطلبه منّي في أبحاثك، في حدود قدراتي ومعرفتي.

أشكرك مرّة ثانية، وأتمنّى لك طيب العلم والعمل)).

أدونيس

في الوقت الذي سعدت فيه بهذه الرسالة، بادرت بصياغة أسئلتي وأرسلتها إليه، لكن يبدو أنّه بسبب ضيق وقته لم يتمكّن من الإجابة عن بقيّة الأسئلة، لذا كلّي رجاء أن يتمّ هذا مستقبلاً.

رسالة وإجابات من أدونيس:

رسالة أدونيس

((عزيزي الأستاذ الدكتور حسن الغرفي،
تحيّة ومودّة،

أرسل إليك ما تيسرّ، باختصار، وتكثيف. وأعتذر بسبب ضيق وقتي، لإجابتك بهذه الطّريقة. غير أنّني أثق بسعة آفاقكَ، وعمقها:
هكذا آمل أن يبدو لك في بعض إشاراتي بعضٌ من غيومٍ يمكن «استمطارها».
إن رأيتَ حاجة لمزيدٍ من إيضاح بعض القضايا، فسوف يسعدني أن أستجيب لها، بعد عودتي من الصّين في 10 أكتوبر المقبل.

لك عميق إعجابي وتقديري)).

أدونيس

إجابات أدونيس عن أسئلة د. الغرفي

1. لا تزال الحيرة قائمة. تغيّرَت حالاتها وصورها السّابقة، وهي اليوم تتنقّل في أحشائي، بصورٍ وحالاتٍ أخرى. الحيرة فنّيّاً، هي، بالنّسبة إليّ، تَدَرُّجٌ عالٍ في سُلَّم «الاهتداء».

عمليّاً، اكتشفتُ في أثناء هذه الحَيرة، مدى تَبَعيّة المُسلِم العربيِّ لماضيه، ومدى اقتدائه بأسلافه: لا ذاتيّة له، ولا هويّة له. هو «ورَقٌ» و«ألفاظٌ»، و«عباراتٌ»، و«طقوسٌ»، و«راياتٌ»، وطرُقٌ مرسومةٌ، سلفاً.

إنّه «إنسانٌ – نصٌّ»: لا كما يقرأ نفسه، هو بنفسه، بل كما يقرؤه «أسلافُه».

الحَيرةُ علّمتني كيف أتحرّرُ، وكيف أخرج من النّصّ وأسير نحو نفسي.

الأسئلة 2، 3، 4، 5:
قُلْ لي ما السّلطة التي تقود المجتمع الذي تنتمي إليه، أقُلْ لك ما ثقافتُك، ومن أنت.

السّلطة الإسلاميّة العربيّة، منذ نشأتها، سلطة استبْاعٍ، وإخضاع. وهي إذاً سلطةُ اغتصابٍ، وعنفٍ واستعباد. إنّها، تِبعاً لذلك، سلطة فاسدةٌ أصلاً.

مجتمع السلطة الفاسدة هو نفسه مجتمع فاسد: بعد أربعة عشر قرناً لا تزال اللغةُ المَذهبيّة، لغة الانشقاقات والإقصاءات، هي اللغة التي تُهَيمِن على الحياة السيّاسيّة الإسلاميّة العربيّة.

سلطةٌ لا يكفي القوْلُ عنها إنّها ضدّ الإنسان: ضدّ الحقيقة، والحريّة، والعدالة. سلطة تنهضُ على شَهوة القتل – قتل الإنسان، بشكلٍ أو بآخر، قليلاً أو كثيراً.

الحياةُ في كلّ سلطةٍ كهذه نوعٌ من الشّعور المتواصِل بالعَيش في ظلِّ نوعٍ من «الإبادة» المُتَواصِلة.

كيف تُعاشُ في حياةٍ كهذه «مغامرَةٌ حقيقيّة، أو حِوارٌ خلّاق»؟

وكيف يتمُّ النَّظَرُ إلى «الماضي» أو «الحاضر» أو «القديم»، بمعناه الفنّي، أو«المعاصِر» أو«الحديث»؟ وخصوصاً أنّ المسلمَ العربيَّ طافِحٌ بهذا اليقين المُطلق: «الكونُ مُسَخَّرٌ له»، وما يؤمِن به، وتتأسّسُ عليه حياتُه نفسها» «يَجُبُّ ما قبله»، وإذاً، يجُبُّ ما بعده.

وما الحاجة، إذاً، إلى الفكر(الجديد) والشّعر(الجديد)؟ وأكاد أسأل: لماذا نكتب ونقرأ، ولسانُ كلٍّ منّا، يقول بشعوره ولا شعوره، دينيّاً: «ما أنا بقارىء»!

هكذا اهْتَمَمْتُ بكلّ ما ينقض هذه السّلطة وثقافتَها. لا بالتصوُّف وحده، وهو نَفْيُها الأعمق، وخصوصاً في جوانبها «الشّرعيّة، الفقهيّة السّلطويّة» (إذا رأيت عالِماً يلوذُ ببابِ سلطان، فاعلَمْ أنّه لص، يقول أحدُ المتصوِّفين)، بل اهتَمَمْتُ كذلك بتحطيم القراءات التّقليدية -السلطويّة للشعر العربي، الذي كان هو أيضاً نقضاً للسلطة وثقافتها، وبالفلسفة التي قامت على طريقتها بالدّور نفسه، وبمختلف التمرّدات الحياتيّة الفرديّة والجمعيّة، وفي طليعتها التمرُّد «الاشتراكيّ» القرمُطيّ.

هؤلاء جميعاً، فُرادى أو جماعاتٍ، رفضوا الدّين في صيغه الشرعيَة – الفقهيّة المُغلقة. وهم الذين خلقوا بإبداعاتهم المتنوّعة ما سُمِّي بالحضارة الإسلاميّة العربيّة. وهي إبداعاتٌ قامَت جوهريّاً على نقد الدّين...، وعلى «تحريره» من كلّ ما هو سياسيّ وفقهيّ، أي من كلّ ما هو زمنيّ -تاريخيّ.

هكذا يبدو أنّ الإنسان، وفقاً للسّلطة الإسلاميّة، وتبعاً لفقهها وشرعها، «كائنٌ حيّ بالصِّفة»، كما تقول عبارتُكَ المَوَفَّقة، المُحكَمة.

الإنسان الذي يمكن وصفُه بأنّه «كائنٌ حيّ بالفعل»، عاش وفكّر وكتب وعمل، ما أمكنه، في معزلٍ عن ثقافة السلطة، وسياستها، وفي معزلٍ عـن المؤسّسَة الدّينيّة، العامّة.

6. لماذا يخاف المسلمُ العربيّ من «الميتافيزيقا» في كلامه على الشعر؟ ولا يقف عند حدود الخوف، بل يرفض أيّة علاقة بينهما -وذلك انصياعاً لدينه الذي يعلّمه أنّ الشّعر ضلالٌ، ولا يقول إلّا الضلال -ناسِياً أنّ الوحيَ الدّينيّ نزل هو نفسه بلغة هذا الشعر نفسها- الشعر الذي قام أساسيّاً على قول الحقيقة، أو قول ما يرى أنّه الحقيقة.

أهناك في التّاريخ كلّه، وفي العالم كلّه، شاعرٌ واحدٌ يمكن وصفه بأنّه غير ميتافيزيقيّ؟

الشعرُ، جوهريّاً، رؤية فيزيقيّة -ميتافيزيقيّة، لا تتجزّأ. والمسألة هنا طبعاً هي كيف يعبّر الشاعر؟ أو كيف يقول هذه الرّؤية.

كلّ شاعرٍ حقيقيّ ميتافيزيقيّ بالضّرورة وبالطّبيعة: اختراقٌ عموديّ وأفقيّ لما تسمّيه «المَعيش اليوميّ». في هذا الإطار -المجال، يكمن الجانب الأكثر خطورةً من الخلل في الممارسة الشّعريّة السائدة – الدينيّة الأصل والمَسار، خصوصاً في جانبها الإيديولوجي الوظيفيّ.

أولئك الذين خلقوا الشعر الإنسانيّ العظيم بدءاً من جلجامش وهوميروس وأوفيدو فيرجيل وشكسبير ودانته وغوته ونيتشه ورامبو -مروراً بأبي نواس، وأبي تمّام، والمتنبّي، والمعرّي، تمثيلاً لا حصراً- أولئك، جميعاً، كانوا أوّلاً شعراء «ميتافيزيقيين»، وبسبب من ذلك، كانوا ثانياً شعراء «فيزيقيين» كباراً.

كتابة الشّعر بالمعيش اليوميّ هي أوّلاً نَفْيٌ لهذا المَعيش، وهي ثانياً نَفْيٌ للشعر.

عدم الخَوض شعريّاً في القضايا الإنسانيّة، قضايا الوجود والمَصير، والعَوالِم النّفسيّة اللّامتناهية، الميتافيزيقيّة، أدّى إلى «تقزيم» اللغة، و«تقزيم» التجربة الشعريّة. هكذا لا تعرف «الحداثة» الشّعريّة العربيّة مغامرات كبرى، لا في اللغة، ولا في النّفس، ولا في المُخَيِّلة، ولا في الجسد ولا في الطّبيعة ولا في الوجود، ولا في المَصير، ولا في العلاقة. الذّات -الآخر.

الشعر العربيّ الحديث« يجهل» لغته.

وكذلك النّقد العربيّ الحديث. لا نعرف على مدى أربعة عشر

قرناً، على سبيل المثال، كتاباً نقديّاً واحداً يدرس جماليّة اللغة العربيّة، وخصوصاً جماليّتها شعريّاً. باستثناء كتاب الجرجاني حول اللغة القرآنيّة.

العرب اليوم يجهلون شعرهم. يجهلون «هويّتهم» العميقة. يجهلون لغتهم.

اللغة هي، جوهريّاً، «ميتافيزياء» قبل أن تكون «فيزياء». الجهل هو الذي يسجنها في «المعيش اليوميّ». وهو الذي يسجنها في «اللغات» الدّارجة، ويقضي عليها، من ثمّ، نهائيّاً.

في كلّ حالٍ، اللغة هي الإنسان. وها هو الإنسان العربيّ يتدحرج نحو الهاوية.

7. القوْل بالانتحال كما يشيع عند بعض العرب يعني أنّ كتب الانتحال الأولى في التّاريخ هي الكتب المقدَّسة. ويعني أيضاً أنّ الانتحالَ يقود العالم.

والمسألة إذاً هي في الفهم والنّقد. إنّ مشكلة الشعر العربيّ ليست في الشعر نفسه، وإنّما هي خارجه – في فهمه، وفي نقده. مشكلة الشعر العربيّ هي، بتعبيرٍ آخر، ليست مشكلة شعريّة، بحصر الدّلالة، وإنّما هي مشكلة ثقافيّة سياسيّة.

8. «فضاء لغبار الطّلع» موجود، ضِمْناً بشكل أو آخر، في كتاباتي التي سبقته ـ أميل إلى الخِلاف معك في هذا السّؤال– مضموناتٍ، ودلالاتٍ، وإيحاءات، وإن كانت هذه جميعاً تتقاطع وتتصادى في ما كتبْتُه حتّى الآن.

ملحـق:

لم تُنتِج الثّقافة العربيّة، منذ سقوط بغداد في أواسط القرن الثالث عشر (1258)، ما يضيف، غنى واختلافاً وجِدّةً، إلى ما أنتجَه الأسلاف الكبار، في أيّ ميدانٍ، وخاصّة الفلسفيّ، باستثناء الشعر والفنون التشكيليّة والمسرحيّة.

لذلك يجب أن ننظر إلى وضعنا الثّقافي العامّ، بوصفه كلاً لا أجزاء يمثّل بعضُها هذا الكاتب أو ذاك. هذا «الكلّ» يعيش ويتحرّك، على الأخصّ، مؤسَّسِيّاً – خارج التّاريخ، لأنّه يعيش ويتحرّك داخل التّقليد، والاتّباع، تَماهِياً مع «الذّات» تراثيّاً، أو تَماهِياً مع الآخر، محاكاةً. تلك هي المشكِلة.

قد نجد شاعراً أو رسّاماً أو مسرحيّاً لا يقلّ أهمّيّةً في ميدانه عن أقرانه في العالم. لكنّ هؤلاء يمثّلون حالاتٍ فرديّة لا حركة ثقافيّة عامّة. وهم، إجمالاً، مُهَمَّشون في مجتمعاتهم نفسها. وإذا حدث أن «يُكَرَّم» المُبدِع العربيّ هنا أو هناك، فإنّه «يُكَرَّم» بوصفه ظاهرةً وظيفيّة وانتمائيّة في المقام الأوّل، وليس بوصفه كينونة خلّاقة، متميِّزة.

اسمَحْ لي أن أجد هنا مناسبة لكي أكرّر ما قلتُه دائماً، بشكلٍ أو آخر، وهو أنّ الإسلامَ المؤَسَّسيّ السّائد، بالمعنى الحصريّ –الفقهيّ للكلمة، لا يفتح أفقاً جديداً، خلاقاً– لا في فهم العالم، ولا في فهم الإنسان، ولا في فهم الوجود. على العكس تماماً: يقدِّم كلَّ ما يختزل الدّنيا والآخرة في السلطة والمال وفيض المتعة. وعليّ أن أُذكّر أيضاً بأنّ ما يمكن أن يتّصف بالإبداع في جميع الميادين الشعريّة والفكريّة والفنّيّة كان أصحابه ضّد المؤسّسة الدينيّة.

ليس هناك شاعر عربيّ واحد يمكن وصفه بأنّه كبير ومتَدَيِّن، كما نصف الشاعر الفرنسيّ بول كلوديل، مثلاً: شاعر كبير وكاثوليكيّ.

ليس هناك فيلسوف عربيّ واحد كبير إلّا غلّبَ العَقْل على الدّين، في الإنسان والوجود.

التجربة الصّوفيّة غيّرَت مفهومات الإسلام الأساسيّة تغييراً كاملاً: الله، الإنسان، الهويّة، الآخر... إلخ

والخلاصة هي أنّ الذين خلقوا ما سُمّيَ بالحضارة العربيّة والإسلاميّة لم يكونوا مؤمنين بالإسلام الفقهيّ –الشّرعيّ: كانوا، كما اتُّهِموا إجمالاً، «زنادقة» و«مُلحِدين» و«ملعونين» و«كفّاراً»، هُمِّشوا، أو أُحرِقت كتبهم، أو سُجِنوا أو قُتِلوا، وصُلِبوا... إلخ.

هذه بدَهيات، ومع ذلك يُهمِلُها « مفكّرو الحداثة» العرب.

قُلْ لي ما مستوى السّلطة في بلادك، أَقُلْ لك ما مستوى الدين فيها. الدّين اليوم سلاح السلطة الأوّل في استتباع «المؤمنين»، وهو رأسمالها الأكبر في ترويضهم وتجييشهم.

السّلطة عَزَلت الإسلام عن التّجارب الروّحيّة الكبرى، وعن الآفاق الفكريّة والإنسانيّة الكبرى وسَجَنَتْه في حضانة الفقه والشرّع. حوّلته إلى مكانٍ خصبٍ لابتكار أدوات القمع والقتْل بمعنييهما «الرّوحيين» و«المادّيين». هكذا حوّلت السلطة الإسلام إلى إيديولوجيّا: لم يعُد الإسلامُ واحداً، صار الإسلامُ كثيراً، وصار هناك إسلامٌ «صحيح» وإسلامٌ غير «صحيح»، إسلامٌ «مؤمن» وإسلامٌ «كافر».

وتلك هي علاماتٌ لنهاياتٍ كارثيّة.

مصـادر ومراجـع:

1. اعتمدت، في هذا الجزء من الكتاب، على أعمال الشاعر المنشورة في المجلّد الأوّل والثاني، دار العودة، بيروت، 1971؛ وعلى ديوانيه: مفرد بصيغة الجمع/ الكتاب أمس المكان الآن (بأجزائه الثلاثة).

2. بالنسبة إلى المشروع السريالي يمكن العودة إلى الكتب المهمّة في هذا المجال:

- Michel Carrouges: André Breton et les données Fondamentales du Surréalisme.
Editions: Gallimard, Paris 1950.

- Ferdinand Alquie: Philosophie du Surréalisme.
Editions: Flammarion, Paris 1955.

- عصر السرياليّة: والاس فاولي، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، 1981.

- الصوفيّة والسورياليّة: أدونيس، دار الساقي، ط1، 1992، بيروت، لبنان.

3. بالنسبة إلى الشعراء الأجانب أفدنا من عدّة كتابات بالإضافة إلى المعجم:
Dictionnaire de Littérature contemporaine - Sous la direction de Pierre de Boisdeffre (1963).

4.هذه المقالة جزء من كتاب، قيد الإنجاز، بعنوان: «مدخل إلى أدونيس».

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

المدينة العربيّة والحداثة
حوار مع المفكّر اللّبناني خالد زيادة

أنجز الحوار وقدّم له: المهدي مستقيم*

يتأسّس تشييد المدينة الحديثة على إواليّات لا تعير اعتباراً للموقع والبيئة والثقافة، وهي إواليّات منبجسة من العقل الإنساني الكوني، وتستند في ذلك إلى حقول علميّة كالرياضيّات والهندسة والعلوم التطبيقيّة كالبيولوجيا والكيمياء، كما انتبهت مؤخّراً إلى أهميّة حقول معرفيّة أخرى كعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا، ومن ثمّة لا يمكننا إذا أردنا أن نلتحق بركب المدن الحديثة أن «نتجاوز هذه الأحكام والقواعد التي تصبح مبادئ قانونيّة ترتفع فوق المصالح الجزئيّة والفرديّة، ولا تقبل انحرافاً أو تغاضياً أو خطأ، فلا يشيّد بناء إلّا بإذن مسبق، وكلّ بناء يخضع لتخطيط المدينة العام»[1].

ومن ثمّة، إنّ سيرورة التحديث تأذن بنهاية الثقافة، وخصوصاً عندما أصبحت التنمية حتميّة تقتضي أفول الثقافة؛ حيث أصبحنا نتداول نسبة الدخل اليومي لكلّ فرد مكان الهويّة الثقافيّة، فتحوّلت الثقافة إلى مؤشّر يدلّ على التأخّر والتخلّف:

«إنّ عدوى التحديث تنتقل من أمّة إلى أخرى، كما في روسيا زمن بطرس الأكبر، حين سعى ذلك الحاكم إلى إلغاء جميع مظاهر الاختلاف بالقوّة. وهذا ما حدث مع الدولة العثمانيّة؛ إذ شرع السلاطين المصلحون منذ القرن الثامن عشر في تحديث تركيا وصولاً إلى مصطفى كمال أتاتورك، ليواصل بالحماسة نفسها بطرس الأكبر عمليّة التغريب السريعة والمتسرّعة. وكان برنامج الاقتلاع الثقافي جذريّاً، وقد طبّق على كلّ شيء، على الحروف والكتابة، على الموسيقا واللحن، على اللباس والأزياء. وكانت المعادلة هي: ينبغي التحديث من أجل البقاء على قيد الحياة. لكن ينبغي تدمير الذات من أجل التحديث، وهذا ما يؤدّي إلى خصام حقيقي، وهو ما نشهده في بلدان العالم الثالث، وخصوصاً في البلدان التي ناضلت ضدّ السلطة الاستعماريّة من أجل الدفاع عن حقها في الوجود، والتي استخدمت البنى العسكريّة، التي كانت أسّست للنضال من أجل الحفاظ على هويّتها، في القضاء على هذه الهويّة نفسها باسم المعركة من أجل التنمية»[2].

---

* باحث من المغرب.

1ـ زيادة، خالد، المدينة العربيّة والحداثة، بيروت، رياض الريّس للكتب والنشر، 2019 ص:186.

2ـ زيادة، خالد، المدينة العربيّة والحداثة، مرجع سابق، ص:218.

يحصر الدكتور خالد زيادة سيرورة التحديث التي عرفتها المدينة العربيّة في ثلاث مراحل رئيسة:

* **المرحلة الأولى**: عُرفت بفترة التنظيمات، حيث اتّجهت القوى التقليديّة في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر صوب مشاريع التحديث، التي كانت تتغيّا تقوية ودعم سلطة الحاكم عن طريق تحديث المؤسّسات القمعيّة والإيديولوجيّة كالإدارة والمدرسة والجيش وفق النمط الأوربّي، وهو أمر لم يقتصر على هذه المؤسّسات فحسب بل شمل حتى العادات والأذواق والآداب، وقد كانت المدن مسرحاً لهذه العمليّات، «إذ شهدت شقّ الطرق والتوسّع العمراني خارج أسوار المدن، ونشوء أحياء وفق طرز العمران الأوربّي، وكذلك تشييد صرح الثكنات العسكريّة والسرايا والمدارس والمقاهي والمصارف. وفي منتصف القرن التاسع عشر، اتخذت مدن عديدة ملامح عصريّة، وأدّى التحديث إلى زيادة أعداد السكّان، وخصوصاً في المدن صاحبة المرافئ، مثل: بيروت والإسكندريّة، والزيادة تلك تُعزى إلى أسباب عديدة؛ منها أنّ النشاط التجاري بات يجتذب جاليات أوربيّة، وكذلك أبناء المدن الداخليّة التي لم يطلها التحديث، وكانت الحروب والصراعات سبباً آخر للنزوح إلى المدن وتزايد سكّانها، مثل الحروب التي خاضتها الدولة العثمانيّة أو خيضت ضدّها، كحرب اليونان أو حرب القرم. وهناك الصراعات الطائفيّة، كالتي شهدها جبل لبنان، وما أدّت إليه من هجرات خارجيّة أو إلى المدن. ومع ذلك تغيّرت أوضاع المسيحيين عامّة في مدن مثل: بيروت ودمشق وحلب، بفضل انخراط عائلات مسيحيّة في أعمال التجارة، واكتساب بعض الأفراد والطوائف حماية القناصل الأوربيّين، والتنظيمات التي منحت المسيحيين حقوقاً في العمل والتعليم أشعرت المسلمين بالغبن، وخصوصاً الفئات المتضرّرة من منافسة البضائع الأجنبيّة، وأدّى ذلك إلى التوتّرات الطائفيّة، لكنّ الطابع التعدّدي للمدن العربيّة لم يتبدّل، بل تضاعف مع هجرات الأرمن والشركس وذوي الأصول اليونانيّة وغيرهم إليها»[3].

* **المرحلة الثانية**: تشمل عمليّات التحديث التي قام بها الاستعمار في الثلاثينيّات من القرن التاسع عشر في الجزائر وجنوب اليمن، وثمانينيّاته في مصر وتونس، وفي العقد الثاني من القرن العشرين في ليبيا والمغرب وبعد نهاية الحرب العالميّة الأولى في بلدان المشرق العربي:

«كانت آثار الاستعمار الأوربّي متفاوتة تبعاً لفترات احتلال البلدان وتبعاً لأغراضه بين استعمار الجزائر وإلحاقها بفرنسا، أو الاقتصار على المرفأ كما في عدن، وبين المؤثرات اللغويّة والثقافيّة في المغرب العربي، والتأثير في النظام السياسي في بلدان المشرق، كانت أهداف الاستعمار واحدة، تشمل مصالحه الاقتصاديّة، وكذلك كان فرض قوانين الدولة المستعمرة ومعاييرها واحداً في ما يتعلق بالأنظمة البلديّة والمدينيّة، وكان الفرنسيّون أكثر إمعاناً في فرض ثقافتهم؛ إذ أقاموا أوّل جمهوريتين في المنطقة العربيّة، في لبنان وفي سورية، بينما كان الإنكليز أكثر ميلاً إلى التعامل مع الوقائع القائمة»[4].

* **المرحلة الثالثة**: هي مرحلة الاستقلال، حيث شيّدت الأحزاب الوطنيّة برامجها صوب تكريس العداء للاستعمار، كما في تأطيرها لتظاهرات سكّان المدن التي كانت تخرج من المدينة القديمة ومن المساجد، لتتّجه صوب المدينة الحديثة، حيث توجد مباني الحكومة والشرطة. في هذه الفترة انبجست الأنظمة العربيّة الحاكمة التي تستمدّ أصولها من العسكر أو القبيلة، حيث «كانت خطط التنمية جزءاً من إحكام السيطرة، بما في ذلك الإصلاح الزراعي والتأميم وجعل الموارد الرئيسة، كالنفط في العراق وقناة السويس

3. زيادة، خالد، المدينة العربيّة والحداثة، مرجع سابق، ص: 201-202.

4. زيادة، خالد، المدينة العربيّة والحداثة، مرجع سابق، ص: 203-204.

في مصر والفوسفات في الجزائر، مصالح تخصّ الدولة. كانت فكرة التخطيط، وخاصّة التخطيط المديني، واحدة من مهمّات برامج الحكومة القائمة، ونابعة من متطلبات ثلاثة: الفكر التنموي، وهو تفكير تفاؤلي وإرادي يرى إمكان السيطرة الدولتيّة على اتجاهات النموّ الاقتصادي والسكّاني، مجابهة ظاهرة الهجرة من الريف إلى المدينة، توسّع المدن توسّعاً غير نظامي، ثمّ السيطرة الأمنيّة ومراقبة المدى المديني وكلّ المدى الوطني»[5].

يوضح سابا شبر[6] أنّ وضع استراتيجيّات تخطيط المدن جاء نتيجة الضرورة التي فرضتها المشكلات المعقدة التي عرفها المجتمع الصناعي، ومن ثمّة إنّ المدن العربيّة، التي لم تصل بعد إلى مرتبة التطوّر الذي شهدته المدن الصناعيّة العالميّة الكبرى، مطالبة بأن تتخذ هذه الأخيرة نموذجاً للتطوّر العمراني المترتّب على التخطيط. هناك، بحسب سابا شبر، مجموعة من الخصوصيّات تجعل المدن العربيّة تنهل من شخصيّة مشتركة ترجع إلى انتسابها إلى دين الإسلام، «وعندما طرح العرب هذه العوامل جانباً، وخاصّة العوامل التشكيليّة، كالمناخ واختيار مواد البناء والقيم الروحيّة والإنسانيّة، لم تصبح المدن العربيّة عديمة الشخصيّة فحسب، بل صارت قبيحة المنظر أيضاً... وتحت وطأة التكنولوجيا والمواصلات وقوى التوسّع، وقع العرب فريسة للترّهات والأخطاء والخرافات التي تقترن بالفهم والتطبيق السطحي للنظريّات التي يستند إليها ما يُسمّى بالمعمار وتخطيط المدن»[7].

هناك عدّة عوامل خارجة عن عمليّات التخطيط السليم، أدّت إلى الفورات العمرانيّة ونمو المدن العربيّة في مطلع ستينيّات القرن العشرين، يجملها سابا شبر في: «عوامل سياسيّة كاستقلال ونموّ العواصم، واكتشاف البترول، وتدفق العائدات النفطيّة إلى البلدان المجاورة، والنزوح الفلسطيني وانتقال حركة النقل التجاري إلى البلدان المجاورة لفلسطين، ونموّ حضري ناجم عن متطلبات سياسيّة أكثر من قيامه على أساس من النماذج الإقليميّة، وسوء تنظيم الريف والسياسات الزراعيّة؛ ما أدّى إلى نزوح كثيف إلى المدن... إضافة إلى العوامل السياسيّة التي عوّقت عمليّة تخطيط المدن، ثمّة أسباب أخرى، مثل الاتجار بالأراضي والتعلق الفردي بالملكيّة، إضافة إلى أنّ البلدان العربيّة كلّها تعاني من نقص في المهندسين ومخطّطي المدن المدرّبين، وعدم وجود جامعة واحدة تمنح درجات علميّة في تخطيط المدن، هذا إضافة إلى عدم اعتراف المجالس البلديّة برأي الفروع الفنيّة، وباستعراض أوضاع مدن عربيّة عشر، نجد أنّ بيروت تفتقد التخطيط، ودمشق تفتقر إلى التخطيط المتوازن، والكويت تفرط في التخطيط»[8].

ترى جانيت أبو لغد[9] أنّ علماء الاجتماع، الذين انهمّوا بمشكلة إدماج المهاجرين الريفيين في الحياة المدينيّة، سقطوا في فخّ وضعوه لأنفسهم؛ إذ نجدهم يشدّدون على أنّ هناك انفصالاً تامّاً بين النظام الريفي والنظام الاجتماعي الثقافي الحضري، لكنّهم سرعان ما يتخلّون عن هذا التمييز حين يشدّدون في الآن ذاته على اتحاد النظامين السابقين:

«تُميّز أبو لغد بين نوعين من المهاجرين الريفيين إلى المدينة: الأوّل أولئك الذين يهاجرون للدراسة أو لإيجاد فرص عمل، والثاني أولئك المعدمون الذين يتركون الريف لأسباب اقتصاديّة مثل ندرة الأرض وقلّة الفرص. وتميّز كذلك بين أولئك النازحين من

5. زيادة، خالد، المدينة العربيّة والحداثة، مرجع سابق، ص 205.

6. نقلاً عن: زيادة، خالد، المدينة العربيّة والحداثة، مرجع سابق، ص 206.

7. نقلاً عن: زيادة، خالد، المدينة العربيّة والحداثة، مرجع سابق، ص 206.

8. زيادة، خالد، المدينة العربيّة والحداثة، مرجع سابق، ص 207.

9. زيادة،خالد، المدينة العربيّة والحداثة، مرجع سابق، ص 210.

شمال القاهرة ويندمجون تدريجيّاً في حياة المدينة، والذين يأتون من الجنوب الأقلّ نموّاً، والذين هم أفراد في غالبيتهم، ويضطرّون إلى العمل في المناطق الحديثة من المدينة. ومن لمحاتها الحديثة والمبكرة أيضاً قولها: ((من الغباء القول من الناحية الاجتماعيّة إنّ التكيّف يحدث من جانب واحد، وإنّ الثقافة الحضريّة الثابتة الأركان هي التي تفرض نفسها على المهاجرين، في حين أنّ هؤلاء الناس يجلبون معهم احتياجات وعادات ريفيّة أصلاً)). وتضيف: ((يجب أن تسترعي هذه النسبة الكبيرة من المهاجرين انتباهها إلى احتمال تأثيرهم على ثقافة المدن في الوقت نفسه الذي يقومون فيه بالتكيّف مع الحياة فيها))»[10].

تستند أبو لغد، في دراستها أوضاع المهاجرين في مدينة القاهرة، إلى دراسة لويس ويرث أحد أبرز أقطاب مدرسة شيكاغو، غير أنّ وضع مدينة شيكاغو يختلف عن وضع مدينة القاهرة:

«تقوم فرضيّة ويرث على أنّ سكان المدن تقوم في ما بينهم علاقات ثانويّة تتّصف بـ«اللاذاتيّة» وغير الشخصيّة، ما يجعلهم يتقبّلون الحياة الاجتماعيّة في المدينة. وترى الباحثة أنّ هذا الأمر لا ينطبق على مدينة القاهرة (موضوع دراستها)، لأنّ ثقافة القاهرة في أكثر أحيائها حضريّة لا تتميز بالعلاقات اللاذاتيّة، وأنّ المهاجرين إليها لا يقبلون على ثقافة المدينة بطريقة محايدة أو سلبيّة، بل يدخلون عليها أشكالاً من تنظيمهم الاجتماعي ليتفادوا العزلة الاجتماعيّة»[11].

لا يخفي ديفيز تخوّفه من مستقبل نموّ المدن والعشوائيّات غير المتوقع، كما لا يخفي هلعه من الأفكار التي تعتنقها المؤسّسات الدوليّة، كالأمم المتحدة، التي تروّج لمشاريع مثل التي عرفت باسم أهداف الألفيّة الثالثة، الساعية إلى تقليص نسبة الفقر المدقع إلى النصف، ذلك أنّ القائمين على شؤون هذه المؤسّسات والمروّجين لأفكارها لا يكترثون لتلك التقارير، مثل التي كشفت أنّ أفريقيا جنوب الصحراء لا يمكنها أن تحقق أهدافها التنمويّة إلّا في القرن الثاني والعشرين:

«إنّ الفقر على أطراف الحضر ذلك العالم الإنساني الكئيب المنقطع بدرجة كبيرة عن التضامن المعيشي الذي يمتاز به الريف، يُعدّ الوجه الراديكالي الجديد للتفاوت وانعدام المساواة. والحافة الحضريّة ما هي إلّا منطقة للنفي، أي ((بابل جديدة)). وورد، على سبيل المثال، أنّ بعضاً من الإرهابيين الجدد ولدوا وتربّوا في عشوائيّات الدار البيضاء الطرفيّة، وهاجموا فنادق فخمة، ومطاعم أجنبيّة، في مايو/ أيار 2003، ولم يسبق لهم النزول إلى المدينة قطّ من قبل، وأنّهم دهشوا وتعجّبوا من فخامة وسحر المدينة»[12].

كان رهان شباب الربيع العربي المنتفضين، بحسب بيات، هو الاستحواذ على الشارع، حيث أصبحت الميادين العامّة رموزاً للاحتجاج الجماعي، مثل ميدان بورقيبة في تونس، وميدان التحرير في مصر، وميدان التغيير في صنعاء، والميدان الأخضر في ليبيا، وميدان سفير في تعز، وميدان العاصي في حماة. بيد أنّ سبب المشادّات والنزاعات التي قامت بين الشرطة والمتظاهرين هو الاستيلاء على هذه الميادين، التي تمّ تشييدها على إثر أفكار البارون الفرنسي هوسمان؛ أي أنّ هذه الميادين قد نشأت في الأصل لمنع المظاهرات والثورات في المجتمع المدني التقليدي السابق:

10. زيادة، خالد، المدينة العربيّة والحداثة، مرجع سابق، ص 210.

11. زيادة، خالد، المدينة العربيّة والحداثة، مرجع سابق، ص 211.

12. نقلًا عن: زيادة، خالد، المدينة العربيّة والحداثة، مرجع سابق، ص 216-217.

«فالساحات العامّة والشوارع العريضة، التي خطّطت في نهاية القرن التاسع عشر، وانتشر نموذجها في المدن العربيّة تحت التأثير الغربي وفي مرحلة الاستعمار، أصبحت ميداناً رمزيّاً وماديّاً لاستحواذ المنتفضين. والنظريّات الاجتماعيّة الكبرى التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وجعلت موضوعها المجتمع الصناعي وصراع الطبقات وتقسيم العمل الاجتماعي والفرد والمدينة، لم تعد قادرة على تفسير ما آلت إليه المدن المتضخّمة والمحاطة بالمناطق الفقيرة والعشوائيّة التي تستعصي على المراقبة والضبط، وتستدعي تحليلاً جديداً وجهداً أكبر لفهم الديناميّات التي تحكمها»[13].

لم ينتبه بيات، بحسب الدكتور خالد زيادة، إلى خطورة التواطؤ الذي ينشأ بين ((فقراء المدينة)) والسلطات المحليّة والدولة، حيث تشيح هذه الأخيرة النظر عمّا يقوم به الفقراء داخل الفضاء العام، من سرقة للكهرباء العموميّة، وبناء منشآت تجاريّة صغيرة على الأرصفة المقابلة للمحلّات التجاريّة التي تدفع الضرائب وتكلفة الكهرباء، نتيجة إدراكها للجور الذي تمارسه على هؤلاء الفقراء، حيث لا توفر لهم حقوقهم الأساسيّة من عمل ومسكن وتغطية صحيّة وتعليم، ومن ثمّة هي تشتري صمتهم وتواطؤهم معها، ومن ثم يصبح القانون غير ذي قيمة، وغالباً ما يتمّ اللجوء إليه من أجل الترويض أو العقاب أو تغطية مخالفات أكبر:

«هذا ((الزحف الهادئ)) ليس مجرّد سعي أفراد لا تجمعهم رابطة أو نقابة، بل هو عمليّة معقدة ومحكومة بقواعد غير معلنة، وخصوصاً أنّ لا شيء ولا مخالفة يمكن أن تخفى عن أعين السلطات المحليّة وأجهزتها الأمنيّة، فهي تعرف من بنى سقفاً مخالفاً ويوسّع نطاقه على حساب غيره في أقصى أطراف المدينة، كما تعلم بأمر من يحتل جزءاً من الرّصيف ويقيم عليه بضاعته الرخيصة. ولا يمكن لوافد جديد أن يحتل جزءاً من الرصيف إذا لم يمرّ بعمليّة معقدة، فينبغي أن يحظى بحماية أحد النافذين الذين يوزّعون مساحات الأمكنة العامّة. وهؤلاء النافذون يحظون بتغطية الجهات الأمنيّة أو البلديّة أو الحزبيّة، بحيث تنشأ شبكات الفساد، وما يهمّ السلطات وأجهزتها ليس احتلال الأرصفة والساحات العامّة، وإنّما استتباب الأمن الذي تضبطه هذه الشبكات غير المرئيّة. لذا، يصدر عدم مشاركة السكّان الأشدّ فقراً في الانتفاضات وفي الثورات، وحتى في الاحتجاجات، عن إدراكهم أنّ الحفاظ على مكتسباتهم وحال اللّاشرعيّة التي يعيشون في ظلّها يتطلّب منهم عدم الاعتراض على السلطة التي يشاركونها ويتواطؤون معها في انتهاك الحقوق والقانون والحيز العام»[14].

أدّت سيرورة التحديث إلى تغيّر المدينة العربيّة، إلى حدٍّ جعل أبنائها يجدون صعوبة في التعرّف إليها، حيث اختفت أهمّ معالمها وأفلت عاداتها وتغيّرت وتيرة إيقاع معيشها وتضاعف أعداد سكّانها، فباتت تعيش «ما يشبه الثأر والانتقام، فأولئك الذين صاروا أغلبيّة سكان المدينة، رغم تفرّق أصولهم وتنافرها، يوحّدهم الفقر أو فقر الحال والثقافة، والشعور بأنّهم غرباء في مدينة كانت لا تقبلهم، فتمرّدوا عليها وعلى حداثتها التي جذبتهم وسحرتهم في البداية، فيما هي تعجز عن استيعاب موجات الهجرة المتتالية. هؤلاء السكّان، ولكن الغرباء، يعبثون بالمدينة وينتقمون من حداثتها التي هي عنوان عصريتها وغناها. والسبب في ذلك هشاشة الحداثة، وانعدام التخطيط العمراني، وفقر الوافدين إلى المدينة وغربتهم عنها. وثمّة استهتار بهذه الحداثة وقوانينها وأنظمتها التي لم يجنِ منها الفقراء سوى البؤس والقلّة، ويرى آخرون أنّها السبب في ضياع التراث والهويّة والعقيدة»[15].

13. زيادة، خالد، المدينة العربيّة والحداثة، مرجع سابق، ص: 222.

14. زيادة، خالد، المدينة العربيّة والحداثة، مرجع سابق، ص: 223.

15. زيادة، خالد، المدينة العربيّة والحداثة، مرجع سابق، ص: 224.

من أجل تعميق النقاش في هذا الموضوع حاورنا المفكّر اللبناني خالد زيادة مشكوراً:

* مواليد طرابلس -لبنان.
* يشغل حاليّاً مدير مركز الأبحاث ودراسة السياسات -فرع بيروت.
* حاصل على إجازة في الفلسفة من الجامعة اللبنانيّة عام 1970 ودكتوراه من جامعة السوربون الثالثة ـ باريس 1980.
* شغل منصب سفير لبنان في جمهوريّة مصر العربيّة (2007-2016)، والمندوب الدائم لدى جامعة الدول العربيّة.
* أستاذ جامعي في معهد العلوم الاجتماعيّة ـ الجامعة اللبنانيّة 1980-2007.
* مدير كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ـ الفرع الثالث ـ الجامعة اللبنانيّة 1985-1987.
* رئيس المجلس الثقافي للبنان الشمالي 1984-1986.
* عضو الجمعيّة اللبنانيّة لعلم الاجتماع.
* عضو الجمعيّة اللبنانيّة للدراسات العثمانيّة.
* زميل في معهد الدراسات المتقدّمة -برلين.

من بين مؤلّفاته:

*المدينة العربيّة والحداثة، منشورات رياض الريس، بيروت، 2019.
*مدينة على المتوسط، منشورات رياض الريس، بيروت، 2019.
*المسلمون والحداثة في أوروبّا، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2017.
*سجلّات المحكمة الشرعيّة «الحقبة العثمانيّة» المصطلح والمنهج، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2017.
*لم يعد لأوروبّا ما تقدّمه للعرب، شرق الكتاب، بيروت، 2013.
*الكاتب والسلطان من الفقيه إلى المثقف، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، 2013.
*دراسات في الوثائق الشرعيّة، دار رؤية، القاهرة، 2012.
*حكايات فيصل (رواية) دار الشروق، القاهرة، 2012.
*المسلمون والحداثة الأوروبيّة، دار رؤية، القاهرة، 2010.
*مدينة على المتوسط (ثلاثيّة)، دار الشروق، القاهرة، 2010.
*تطوّر النظرة الإسلاميّة إلى أوروبّا، منشورات رياض الريس، بيروت، 2010.
*الخسيس والنفيس، منشورات رياض الريس، بيروت، 2008.
*العلماء والفرانسيس، منشورات رياض الريس، بيروت، 2008.
*بوّابات المدينة والسور الوهمي، دار النهار، بيروت، 2008.
*يوم الجمعة يوم الأحد، دار النهار، بيروت، 2008.
*المصطلح الوثائقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2008.
*الصورة التقليديّة للمجتمع المديني: قراءة منهجيّة في سجلّات محكمة طرابلس الشرعيّة، منشورات معهد العلوم الاجتماعيّة (الفرع الثالث)، 1983.
* إضافة إلى العديد من الترجمات والتحقيقات المهمّة.

*** من نافل القول أنّ المدينة، موضوعاً سوسيولوجياً، ظلّت نسيّة منسيّة من قبل علماء الاجتماع الأوائل؛ حيث ركّزوا بؤرة اهتمامهم نحو مفهوم الدولة والطبقة والفرد والمجتمع والسلطة والتقسيم والدين، بمَ تفسّر ذلك؟**

– لا شكّ في أنّ علم الاجتماع هو وليد التطوّر الصناعي ونشوء الرأسماليّة، ومن بين أوائل الذين ينسبون إلى علم الاجتماع هو الفرنسي سان سيمون (1760–1826) الذي عاش في زمن ثورة البخار وتطوّر الصناعة وشهد الثورة الفرنسيّة. وكان ثوريّاً واشتراكيّاً مبكراً، يفكّر في مجتمع مثالي يقوم على العلم والصناعة ويحقق العدالة وتكافؤ الفرص، في ظلّ دولة تتولّى تنظيم الإنتاج.

كان سان سيمون فيلسوفاً لا يمكن أن نقطع أفكاره عن سابقيه من الفلاسفة الذين صاغوا فكرة المدينة الفاضلة، وهذه المدينة أو الدولة تطوّر مفهومها لديه بفعل تطوّر الصناعة والإنتاج ونشوء البيروقراطيّة.

وأغلب علماء الاجتماع المؤسّسين في القرن التاسع عشر كانوا طلّاب فلسفة، وهذا شأن أوغست كونت (1798–1857)، وهو تلميذ سان سيمون والمتأثر به، وكان اهتمامه منصبّاً على إنشاء الفلسفة الوضعيّة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى كارل ماركس (1818–1881)، الذي بدأ هيغليّاً وانتهى إلى الجدليّة الماديّة والماديّة التاريخيّة وتفكيك الاقتصاد الرأسمالي.

إنّ تحرير علم الاجتماع من التداخل مع الإنسانيّات، كالتاريخ وعلم النفس، نجده عند جورج زيمل (1858–1918)، ذي التكوين الفلسفي أصلاً، وعند معاصره ماكس ڤيبر (1864–1920). وقد اعتنى زيمل بعلاقة الفرد بالمجتمع، وفي مقال له بعنوان (The metropolis and mental life) يرى أنّ الشخصيّة تتأقلم مع المدينة، وتقيم علاقات غير شخصيّة حيث تنقسم العلاقات إلى عوالم ومجالات مختلفة ما يفسّر تعقيد الحياة الحضريّة، أمّا ماكس ڤيبر صاحب الكتاب الشهير (الأخلاق البروتستانتيّة وروح الرأسماليّة)، فقد ألّف كتاباً صغيراً بعنوان (المدينة)، وقد أثارت اهتمامه الظاهرة الحضريّة. ولا شكّ في أنّ ذلك ناجم عن اطّراد التصنيع وتضخّم المدن وتنوّع أنماط العيش فيها، وقد نظر إليها بوصفها وحدة اقتصاديّة تحكمها العقلانيّة كما هي وحدة سياسيّة، لكنّ المدينة الحديثة فقدت استقلالها بحسب رأيه. أمّا الفرنسي إميل دوركايم (1858–1917)، الذي أسهم في بلورة علم الاجتماع علماً مستقلاً بعيداً عن التأمّلات الفلسفيّة، فقد سعى في كتابه (تقسيم العمل الاجتماعي) إلى إضفاء العقلنة على المجتمع الحديث بالمقارنة مع المجتمعات التقليديّة.

كان لأعمال زيمل وڤيبر أثر في نشأة علم الاجتماع الحضري في الولايات المتحدة الأمريكيّة، وما يُعرف باسم «مدرسة شيكاغو»؛ ذلك أنّ نمو المدن السريع وازدياد أعداد سكّان مدينة شيكاغو المطّرد، وما ينتج عن ذلك من مشكلات اجتماعيّة واندماج الفرد في مجتمع المدينة أدى إلى تناسل الأبحاث السوسيولوجية التي تدرس ما تعرفه المدينة من تحضّر كمياً وكيفياً، ولوقت طويل، كانت أعمال أساتذة مدرسة شيكاغو المصدر شبه الوحيد لدراسة «المجتمع الحضري» أو «علم اجتماع المدينة».

*** ما أهمّ النتائج التي ترتّبت على هذه الأعمال؟**

– كان علماء الاجتماع يرون أنّ الظاهرة الاجتماعيّة، والمشكلات التي يعاني منها المجتمع، يمكن حلّها بعقلنتها أو تعقلها، كان علماء الاجتماع في سعيهم إلى بناء علم اجتماع يشيّدون مجتمعاً يستجيب لعقلانيّة القرن التاسع عشر، لهذا إنّ المدينة، فضاءً تركيبياً، تابعة للمجتمع وليست ظاهرة قائمة بذاتها. لقد أثر ذلك في إشاحة النظر عن المدينة باعتبارها مورفولوجيا تستحقّ الدراسة المستقلّة. أضف إلى ذلك النزعة التفاؤليّة التي سادت علم الاجتماع باعتباره علماً يستطيع أن يستوعب الظواهر والمشكلات وأن يقدّم لها الحلول.

*** هل يمكن القول إنّ غياب علم الاجتماع عن فضاء المدينة قد أتاح الفرصة لاحتكاره من قبل أصحاب الدراسات الاقتصاديّة والتنمويّة والجغرافيّة والمعماريّة؟**

– لوقت طويل كانت دراسة المدينة جزءاً من الجغرافيا ولا تزال. إنّ تشعّب علم الاجتماع إلى علوم اجتماعيّة قد جعل المدينة تنقسم إلى موضوعات وقطاعات: اقتصاد، أسرة، تنمية. ومن ثم إنّ المدينة غابت إزاء هذه التقسيمات والموضوعات. ولا تنسَ هنا أنّ المدينة في تراثنا جزءٌ من التاريخ. فكلّما نتحدّث عن

مدينة نستذكر تاريخها، وكأنّ تاريخها يفسّر حاضرها، وهذا غير صحيح.

*** أفرز النمو الحضري المطّرد، كما يبرز دافيد هارفي، تحوّلات كبرى على مستوى المدن، نتيجة ضغط التطوّر الرأسمالي العالمي. ما أهمّ ملامح هذه التحوّلات؟**

– من المهمّ جدّاً أن نتوقف عند التطوّر الذي يشهده العالم منذ عقود قليلة؛ نتيجة للأشكال المتجدّدة التي اتخذتها الرأسماليّة، فحتى الحرب العالميّة الثانية كانت الرأسماليّات ذات طابع وطني، فالمؤسّسات والصناعات والشركات كانت تُنسب إلى بلدانها. فنقول صناعة ألمانيّة أو فرنسيّة... لقد تلاشى ذلك، وما بقي منه في طريق التحوّل، كذلك الحفاظ على بعض المظاهر المحليّة هو جزء من العمليّة الرأسماليّة، كالحديث عن النبيذ الفرنسي أو التبغ الأمريكي، علماً أنّ ماركات التبغ الأمريكي تُصنع في أنحاء كثيرة من العالم. واستفحال الرأسماليّة ينعكس في كلّ الميادين، كانت بلدان، مثل: الصين أو الاتحاد السوفييتي، تقاوم هذا الاجتياح الرأسمالي، لكنّ ذلك انتهى. واليوم، كلّ ماركات السيّارات تتجوّل في بكين أو موسكو. ويمكنك أن تحصي عدداً أكبر من ناطحات السحاب في شنغهاي أكثر من نيويورك أو كاليفورنيا. وإذا كنّا نتحدّث عن المدينة، فإنّ مدناً قليلة ما زالت تحتفظ بحيّز تقليدي، ومع ذلك إنّ هذا الجزء من المدينة يندمج قسريّاً بالإنتاج الرأسمالي وفي نمط الاقتصاد السياحي، ففي «خان الخليلي» في مدينة القاهرة، وهو سوق تراثي، تجد فيه منتوجات صينيّة وهنديّة وباكستانيّة جنباً إلى جنب المنتوجات المصريّة.

*** بعد انتشار الميغابولات (Les Megapoles)، بشكل واسع عبر أرجاء العالم، وكذا الاهتمام المتزايد الذي أصبح يوليه العديد من السوسيولوجيين والأنثروبولوجيين للمدينة عن رغبة (قلق معرفي) أو عن ضرورة (طلب سياسي). هل أصبحت العلوم الاجتماعيّة مطالبة ببلورة برادايم جديد لدراسة المدينة؟**

– إذا كان علم الاجتماع هو الذي أحدث المجتمع وبنى صورته وصمّم مناهج دراسته، وفق عقلانيّة القرن التاسع عشر، فإنّ تصوّر المجتمع تبعاً لهذه العقلانيّة لم يعد قادراً على استيعاب التطوّر الذي نشهده في بداية القرن الحادي والعشرين: من تضخّم المدن الذي يتجاوز وحدة المجتمع، واعتباره كياناً أو جسماً قائماً بذاته يحكمه تقسيم عقلاني لأدوار الفاعلين في مجتمع صناعي تحكمه بيروقراطيّة وآليّات قانونيّة.

لقد كان علماء الاجتماع يفترضون بداهة وحدة الثقافة التي تصنعها النخبة، في زمن كانت النخب العلميّة والفكريّة والفنيّة هي التي تحدّد ثقافة المدن تعبيراً عن المجتمع المتكامل الذي لابدّ من أن توحّده الأذواق: الموسيقا الكلاسيكيّة والفنون التشكيليّة والمسرح والآداب والأفكار، وكلها تخضع لضوابط ناشئة عن قواعد ديكارتيّة. وبعد الحرب العالميّة الثانية حدث تفكّك لهذه الثقافة الواحدة، وذلك من خلال الخروج عن قواعدها الصارمة، الذي نتج أصلاً عن الخلل الذي أصاب تقسيم العمل الاجتماعي. وأصاب بشكل خاص القسمة الماركسيّة التي تجعل المجتمع ينقسم بين مالكين وغير مالكين. لقد تجاوزت المدن العملاقة الثقافة الواحدة، وتجاوزت التقسيمات الكلاسيكيّة التي اقترحها علماء الاجتماع، الأمر الذي جعل المدينة ميداناً للدراسات الأنثروبولوجيّة التي يمكنها أن تصل إلى مساحات لا تصلها السوسيولوجيا، وإلى حيوات لم تصل إليها المنهجيّات التي أرسى قواعدها علماء الاجتماع.

*** إذا كانت هذه الأسئلة تشكّل إحراجاً بالنسبة إلى المدن التي شهدت ميلاد العلوم الاجتماعيّة، فماذا يمكن أن نقول عن مدننا؟**

– حين تحدّث ماكس ڤيبر عن المدينة أشار إلى ما يميّزها: التحصين والسوق والمحكمة وطبيعة تعاقديّة والاستقلال داخل المدينة. ورأى أنّ هذا الاستقلال، الذي يعبّر عنه بإدارة «الأعيان»، لم تعرفه سوى المدينة الأوربيّة، الذي افتقدته بعد القرن الثامن عشر. والواقع أنّ كلّ المدن في كلّ الحضارات كانت تتميّز بهذه المواصفات والفارق بينها ليس الاستقلال الذي تمتّعت به المدينة الأوربيّة بحسب رأيه، وإنّما هو الوحدة الثقافية: فالمدينة الأوربيّة في العصر الوسيط لا تتعرّف إليها من الكاتدرائيّة والساحة ونمط العمران فحسب، وإنّما من عادات الناس ولغتهم، والأنماط الثقافيّة التي يخضعون لها بما في ذلك الطقوس الدينيّة. وهذا الأمر ينطبق على المدن في العالم الإسلامي، قبل أن تطرقه الحداثة، فالثقافة بكلّ تجلّياتها هي التي

تميّز المدينة وليس الإدارة التي تحكمها. والواقع أنّ وحدة المدينة في عالمنا وتكاملها قد تصدّعت مع أوّل احتكاك مع الحداثة الأوربيّة، ولا أقصد بذلك التشبّه بأنماط العمران واستعارة بعض التقنيات الغربيّة، وإنّما في النظرة إلى المدينة وكيف ينبغي أن تكون. وقد أشرت في كتابي (المدينة العربيّة والحداثة) إلى إجراءات بونابرت في القاهرة، فقد شرع بعد وصوله إلى إزالة البوّابات وشقّ الطرقات المستقيمة العريضة وإزالة الأبنية لإيجاد ساحات وإنشاء مبانٍ وفق نمط أوربي. كان يريد أن يفرض العقلانيّة الغربيّة، وقد اتّسع ذلك خلال القرن التاسع عشر، بحيث صار في كلّ مدينة عربيّة مدينتان: واحدة حديثة والأخرى تقليديّة وقديمة، وصار لدينا ثقافتان، حديثة وتقليديّة، قبل أن يجتاح الحديث كلّ الحيز القديم، ومع ذلك إنّ التقليد، بحسب بالانديه، في الأنثروبولوجيا السياسيّة، يتلاشى، ويمكنه أن يتّخذ أشكالاً حديثة. ولفترة قصيرة من الزمن فرضت الثقافة الحديثة من خلال النخب المتعلّمة شكلاً من أشكال الوحدة على المدينة، لكنّ هذه الثقافة الواحدة تصدّعت واجتاحتها النزعات الراديكاليّة الدينيّة والإثنيّة، ولم يأخذ الدارسون العرب في علم الاجتماع هذا التنازع بين الحديث والتقليدي، الذي خلق أشكالاً هجينة، الأمر الذي يتطلب أدوات بحث متجّددة تتجاوز ما درجت معاهد العلوم الاجتماعيّة على دراسته.

*** ما واقع سيرورة التحديث المفروضة على المدن العربيّة؟ وما أهمّ محطّاتها؟**

– يمكننا الحديث عن ثلاث محطّات: الأولى في وسط القرن التاسع عشر، التي تُعرف بفترة التنظيمات أو النهضة، حيث يدفع الإعجاب والتأثر بالمدينة الأوربيّة الحكّام في الدولة العثمانيّة ومصر إلى تقليد أنماط النظم الغربيّة في العسكريّة والتعليم والإدارة والعمران، والمرحلة الثانية هي المرحلة الاستعماريّة التي شملت أغلب بقاع العالم العربي، حيث فرض المستعمر الأوربي قوانينه وأنماط تخطيطه العمرانيّة. أمّا المحطة الثالثة، فهي مرحلة الحكم الوطني التي أسندت مخطّطات متسرّعة للتنمية تفتقر إلى الرؤية المستقبليّة، وتتّسم بالتسرّع، ومعها بدأت تظهر مشكلات المدن التي تفاقمت بسبب الهجرات الواسعة من الأرياف إلى المدن وتعثر خطط الإيواء والتعليم.

*** هل المدن العربيّة، التي لم تصل بعد إلى مرتبة التطوّر، الذي شهدته المدن الصناعيّة العالميّة الكبرى، مطالبة بأن تتّخذ هذه الأخيرة نموذجاً للتطوّر العمراني؟**

– إنّ المدن، التي تطوّرت في العالم الغربي خاصّة بفعل الصناعة، تعاني اليوم من أزمات هي نتيجة لهذا التوسّع والتطوّر، وهذا ما تشهد عليه الحركات المدينيّة التي تنضوي تحت شعار «الحقّ في المدينة» الذي كان أوّل من رفعه الفيلسوف الفرنسي هنري لوفيفر، والذي يعني أنّ هذا التطوّر قد خلق تفاوتاً بين من يستأثرون بميزات المدن، وبين أولئك الذين يعانون من مشكلات السكن والعمل، ولا يتمتّعون بحقوق متساوية في العيش. وبناءً على ذلك لا يمكن أن نتصوّر أنّ مدننا العربيّة، التي ليست مدناً صناعيّة، ولم تعرف تطوّر الرأسماليّة بمفهومها الغربي، تتخذ مدن الغرب نموذجاً. إنّ المشكلة العميقة هي أنّنا أردنا أن نتشبّه بالغرب في نظمه دون أن نملك الأسس التي بنى عليها حداثته.

*** تقوم المدينة الحديثة على إواليّات لا تعير اعتباراً للموقع والبيئة والثقافة. وهي إواليّات مستمدّة من حقول علميّة كالرياضيّات والهندسة والعلوم التطبيقيّة كالبيولوجيا والكيمياء وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا. ما موقع هذه الحقول المعرفيّة ضمن أرسومة تخطيط مدننا العربيّة؟**

– لا شكّ في أنّ ما نسمّيه تخطيط المدينة الغربيّة صادر عن مفهوم عبّر عنه ديكارت الفيلسوف الفرنسي في النصف الأوّل من القرن السابع عشر: «إنّ أعدل الأشياء قسمة بين البشر هو العقل». فالعقل، بحسب المفهوم الغربي، واحدٌ لدى كلّ البشر؛ ومن ثم إنّ ما يصدر عنه ينبغي أن يكون واحداً. ولهذا إنّ أوربا، التي اجتاحت العالم، ونقلت إليه مدينتها، افترضت أنّ كلّ المجتمعات ينبغي أن تتبع نموذجها أو عقلانيتها، لكنّ أوربا تُراجع هذا الأمر، وهي في طور الاعتراف بثقافات ومدنيّات الشعوب، وقد حدث ذلك في وقت أصبحت فيه العودة إلى الوراء مستحيلة. فقد أصبحت المدن الكبرى في العالم من أستراليا إلى الصين إلى أوربا إلى أمريكا إلى دول الخليج متشابهة تميّزها الشوارع العريضة وناطحات السحاب والأبراج. إلّا أنّ كلّ ذلك لا يحدث على درجة واحدة من الاعتبارات العلميّة، التطبيقيّة أو الإنسانيّة أو الاجتماعيّة. أضيفُ إلى ذلك أنّ رأس المال في البلدان غير الأوربيّة

يبغي الربح السريع في ظلّ غياب رقابة صارمة للقانون، الأمر الذي يؤدّي إلى تخطّي الاعتبارات العلميّة وإهمالها.

*** هل يمكن القول إنّ سيرورة تحديث المدن العربيّة تقتضي ضرورة أفول الثقافة التقليديّة؟**

– بغضّ النظر عن عدم إمكانيّة إزاحة التقاليد بقرار أو بإرادة في زمن تنبعث فيه تقاليد فكريّة، وانتماءات إثنيّة، وعادات وطقوس دينيّة، في جميع أرجاء العالم، وفي عالمنا خاصّة، فإنّ التقاليد تتكيّف مع الحداثة، وبحسب ما نلمسه ونشاهده في الواقع. ويمكن القول إنّ أولئك الذين اعتقدوا أنّهم تبنّوا الفكر الحديث مع ما يتطلّبه من ممارسات، ما زالوا يتمسّكون بالولاءات القبليّة من عائليّة وعشائريّة وخضوع لولي الأمر، ونظرتهم للمرأة وتمسّكهم بقيم الوجاهة. وهذا ما ينعكس في التحديث العمراني الذي يفترض نوعاً من الديمقراطيّة والمساواة، وهذا ما تفتقر إليه لدى النافذين والذين بأيديهم التخطيط والتنفيذ.

*** في كتابك (المدينة العربيّة والحداثة)، ترجع الفوضى وعدم التنظيم، الذي تشهده الفضاءات العموميّة في المدن العربيّة، إلى تواطؤ قائم بين الفقراء والدولة، هل لك أن توضح لنا هذه الفكرة؟**

– تحدّثت عن ذلك في معرض نقاش أفكار آصف بيات الذي أشار إلى «اللّاحركات الاجتماعيّة»، والزحف الهادىء للفقراء في كتابه (الحياة سياسة: كيف يغيّر بسطاء الناس الشرق الأوسط). وهو يفترض، أو هكذا نفهم من كلامه، أنّ الفقراء الذين يعيشون في الضواحي المعدمة يزحفون ببطء ودون خطط منسّقة صوب المناطق الأكثر تحديثاً، التي تشتمل على خدمات الكهرباء والماء والنقل والمساحات التي يحتلها هؤلاء الفقراء. والذي أراه أنّ الحكومات والسلطات البلديّة المعنيّة لا يفوتها ما يحدث، فهي تترك هذه الهوامش للفقراء، لأنّها لا تستطيع أن توفر لهم العمل والسكن اللائق والخدمات الأساسيّة، لقاء الخضوع لمتطلّبات الأمن والحفاظ على الهدوء، إنّه إذاً نوع من التواطؤ غير المعلن، الذي يتحوّل مع الوقت إلى أمر واقع.

*** أدّت سيرورة التحديث إلى تغير المدينة العربيّة، إلى حدٍّ جعل أبناءها يجدون صعوبة في التعرّف إليها؛ حيث اختفت أهمّ معالمها وأفلت عاداتها وتغيّرت وتيرة إيقاع معيشها وتضاعفت أعداد سكّانها، بمَ تفسّر ذلك؟**

– إنّ وتيرة التحديث العمراني المتسارع أصابت المدينة القديمة بأضرار بالغة، فالحداثة العمرانيّة قضمت المعالم القديمة دون شفقة، والأهمّ من ذلك أنّ المدينة القديمة لم تعد تلبّي احتياجات ووظائف الحياة العصريّة، كالمدرسة والمستشفى والخدمات المدنيّة الأخرى. أضف إلى ذلك أنّ وسائل النقل هي التي تتحكّم في تخطيط المدينة، ما أدى إلى اختراق الطرقات العريضة والسريعة للنسيج العمراني القديم. وباختصار، إنّ المدن القديمة لم تعد صالحة للعيش وتلبية وظائف الحياة العصريّة. فاضطرّ الأهالي الذين عاشوا فيها أجيالاً متعاقبة إلى مغادرتها، عن طيب خاطر أو اضطراراً. ولكن، ومنذ استفحال التحديث العمراني، إنّ العائلات، التي كانت تفتخر بانتمائها إلى المدينة «القديمة»، اضطرّت إلى تبديل أماكن سكنها عدّة مرّات إلى الحدّ الذي أصبح سكّان المدينة فيه يعيشون في أطرافها أو خارجها. وبمعنى أدقّ يعيشون بعد انتقال متكرّر في «اللّامدينة»؛ أي مجمّعات سكنيّة مكتفية بخدماتها اليوميّة؛ ذلك أنّ المدينة القديمة أو الوسط الحديث يقطنه ويعمل فيه وافدون في أغلبيّتهم من الأرياف القريبة أو البعيدة، وقد أحلّوا عاداتهم مكان ما درجت عليه المدينة من عادات متراكمة عبر الأجيال. فوق ذلك إنّ هؤلاء الوافدين لا يرون أنّ هذا المكان الذي يعملون ويعيشون فيه يخصّهم. فسكّان المدينة الذين يتغنّون بأمجادها القديمة غادروها، وأولئك الذين حلّوا مكانهم يعدون أنفسهم غرباء.

*** ما أهمّ العوائق التي تعترض تشييد حداثة المدينة العربيّة، وما سبل انبعاثها الحضري– المدني؟**

– السؤال كبير، ويحتاج إلى جهد فكري وبحثي متعدّد الاختصاصات للإجابة. ولكنّ الشيء الذي ينبغي أن نقوم به هو عمليّة مراجعة نقديّة لكلّ التجربة التحديثيّة، وهذا ما حاولت أن أبدأه في كتابي. والأمر الآخر هو رفع يد المقاولين التجاريين الذين شوّهوا المدن بمشاريعهم العمرانيّة الهجينة، والذين يتحكّمون في مصير المدن. ينبغي أن يقوم أيّ تفكير حول المدينة من مبادىء المساواة والديمقراطيّة؛ أي أن يملك السكّان حقوقاً متساوية، وأن يشاركوا الرأي في مستقبل مدنهم.

الجســـــــر

عبد السلام بنعبد العالي*

«على جسر كيهل، نرقص في الوقت ذاته في ألمانيا وفي فرنسا، نرقص لا في فرنسا ولا في ألمانيا. ليس في واحدة ولا في الأخرى، فيهما معاً».

م. سير، فن الجسور

يعبرون الجسر في الصبح خفافاً
أضلعي امتدّت لهم جسراً وطيدْ
من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديد
أضلعي امتدّت لهم جسراً وطيدْ

خليل حاوي، من قصيدة «الجسر»، نهر الرماد

«ليس المولِّد المائي للكهرباء مبنيّاً في نهر الراين على شاكلة الجسر الخشبي القديم الذي يربط منذ قرون ضفة بأخرى، بل إنّ النهر هو، بالأحرى، مبنيٌّ في المولّد الكهربائي. وما هو عليه الآن نهراً، أي مزوِّداً بالضغط المائي، يستمدّه من ماهيّة المولِّد الكهربائي».

م.هايدغر، السؤال عن التقنية.

الجسر، كما تعرّفه كثير من القواميس العربيّة، هو «القنطرة ونحوه ممّا يُعبَر عليه». إنّه ما يربط بين طرفين، وما يشكّل وسيلة للاتصال والتفاهم. يمتدّ هذا الاتّصال من المعنى الحسّي المباشر، إلى المعاني الرمزيّة التي تدعو جسراً كلّ ما يربط فيما بين الشعوب والثقافات واللغات، ساعياً إلى أن يوحّدها أو يقارب بينها فيسمح بالوصل والمجاز والعبور. في هذا المعنى يميّز الفيلسوف الفرنسي ميشيل سير ما يدعوه المعنى «الصلب» للجسر، وما ينعته بالمعنى «الناعم». لكن، ممّا يثير شيئاً من الاستغراب كون بعض المعاجم العربيّة (وعلى ذكر المعاجم، لا ينبغي أن ننسى أنّها، هي كذلك، جسور)، بدل أن تقتصر على هذا الوجه الاتصالي للجسر، تذهب عكس ذلك أيضاً، فتحدّد الجسر على أنّه «حدّ فاصل بين أرضين». لا شكّ أنّ استغرابنا سيزداد حدّة عندما نتبيّن أنّ هذا الوجه الانفصالي في تحديد الجسر لا يقف عند المعنى اللّغوي للّفظ فحسب، وإنّما يجد دعامته في الفكر الفلسفي، وعند واحد من أكبر الفلاسفة المعاصرين.

يذهب الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر إلى أنّ الجسر، بما يسمح به من قدرة على العبور، لا يكتفي بالربط بين ضفتين، وإنّما «يأتي بالضفتين بما هما كذلك، يأتي بهما إلى الظهور». يكشف الجسر، قبل كلّ شيء أنّ الضفتين اللتين يربط بينهما لا يتقدّمان وجوده، إنّهما ترتسمان عند الحاجة مثل خطوط الهروب التي يتحدّث عنها دولوز. صحيح أنّ الضفتين كانتا موجودتين حين لم يكن هناك جسر. لكنّ الجسر، رمز الوصل واللقاء، هو الذي يجعلنا نتبيّن انفصالهما عن بعضهما. «الجسر يوصل الضفتين بعضهما ببعض، ومن ثمّة هو يميّز بينهما. بفضل الجسر تنفصل الضفة الثانية لتنتصب في مواجهة مع الأولى».

الجسر إذاً أداة وصل وفصل في الآن ذاته. ينبغي ألّا نفهم الفصل هنا على أنّه إبعاد. إنّه ضمّ وتوحيد. إلّا أنّه ليس توحيد المتطابق (L'identique) وإنّما توحيد الاختلاف (Le même) نلمس معنى هذا الفصل الواصل إن نحن توقفنا عند الاشتقاق اللغوي لكلمة اختلاف (Différence) ذاتها في اللغة الفرنسيّة. نقرأ عند أحد كبار شرّاح هايدغر، وهو الفيلسوف ج. بوفري الذي كتب: «لنتأمّل كلمة اختلاف (différence) هذا نقل فرنسي يكاد يكون

* مفكر وأكاديمي من المغرب.

حرفيّاً للكلمة الإغريقيّة ديافورا. فورا آتية من الفعل فيري الذي يعني في اللغة اليونانيّة، ثمّ في اللاتينيّة (Feri)، حمَل ونقل (...) الاختلاف ينقل إذاً، فماذا ينقل؟ إنّه ينقل ما يسبق في الكلمة ديافور فورا؛ أي السابقة ديا التي تعني ابتعاداً وفجوة... الاختلاف ينقل طبيعتين لا تتميزان في البداية، مبعداً إحداهما عن الأخرى. إلّا أنّ هذا الابتعاد ليس انفصاماً. إنّه، على العكس من ذلك، يقرّب بين الطرفين اللذين يبعد بينهما. لذا كان هيراقليطس يقول عمّن لا يكنّ له المحبّة: إنّه لا يعلم أنّه لا يتفق مع نفسه إلّا نتيجة الاختلاف».

هذا الضمّ المفرّق، وهذا التوحيد المتعدّد، وهذا القرب المُبعِد، والوصل الفاصل، هو ما يكشف عنه فيلسوف «الكينونة والزمان» في مفهوم اللوغوس (Logos) وفعل ليغيين، يقول: «هذا التوحيد الذي ينطوي عليه فعل ليغيين لا يعني أنّنا نقتصر على جمع الأضداد وضمّها والمصالحة بينهما، الكلّ الموحِّد يعرض أمامنا أشياء يتنوّع وجودها ويتباين وقد اجتمعت في الحضور ذاته، مثل الليل والنهار، الشتاء والصيف، السلم والحرب، اليقظة والنوم، ديونيزوس وهاديس، إنّ هذا الذي ينقل (الشيء نحو ضدّه)، عبر المسافة البعيدة التي تفصل الحاضر عن الماضي، إنّ هذا الديافيرومنون هو ما يعرضه اللوغوس في حركة انتقاله. وفعل اللوغوس ينحصر في عمليّة النقل هذه. إنّه ما ينقل. اللوغوس، الوجودُ الموحِّد ناقل وحامل».

اللوغوس إذاً هو ما ينقل، إنّه جسر، وهو «ما يعرض أمامنا أشياء يتنوّع وجودها ويتباين وقد اجتمعت في الحضور ذاته». وهو، ككل جسر، ينقل طرفين لا يتمايزان في البداية مبعداً أحدهما عن الآخر، إلّا أنّه ابتعاد يقارب فيما بين الطرفين المتخالفين بالفعل ذاته الذي يفصل بينهما. ما أبعدنا إذاً عن التوحيد الميتافيزيقي الذي يصنع هويّات واهمة وتطابقات تقضي على كلّ تفرّد. يقيم الاختلاف هويّات تعدّدية تضمّها وحدة غير ميتافيزيقيّة تترك لكلّ عنصر نصيبه من التميّز، وتتيح بالنسبة إلى المجموع حريّة الحركة.

لا عجب إذاً أن يعمد واحد من أهمّ «مفكّري الاختلاف»، وأعني ميشيل فوكو، إلى التوقف عند علامة المساواة التي يحدّد عن طريقها منطقُ التطابق مفهومَ الهويّة، كي يرى فيها قنطرة وحركة تفصل الهويّة عن ذاتها لكي تضمّها إليها. يقول: «تنطوي المساواة أ=أ على حركة داخليّة لا متناهية تبعد كلّ طرف من طرفيها عن ذاته وتقرّب بينهما بفعل ذلك التباعد نفسه. يتعلق الأمر ببُعد إيجابي بين المتخالفين: إنّه البُعد الذي ينقل أحدهما نحو الآخر من حيث هما مختلفان». علامة المساواة هنا لا تدلّ على تطابق متخشّب، وإنّما تصدع الهويّة وتؤكّد الاختلاف، فتجعل الذات في بُعد دائم عن نفسها، بحيث لا يكون الآخر إلّا هذا الابتعاد. لن يعود السلب، والحالة هذه، تعارضاً بين هويّتين، وإنّما هو يقطن الهويّة نفسها. الاختلاف يسكن الهويّة، والآخر يقطن الذات. إنّه انفصال الذات اللّامتناهي عن نفسها والتقاؤها اللّامتناهي معها.

لعلّ مثال جسر آخر، لا يلاقي بين ضفتي نهر هذه المرّة، وإنّما ينقل لغة إلى أخرى، من شأنه أن يوضّح لنا هذا الاقتراب الذي يتخلله التباعد. يشبّه موريس بلانشو عمل الترجمة، وهي تحاول التقريب بين لغتين، بعمل هرقل وهو يحاول التقريب ما بين ضفتي البحر. هذا العسر، وهذه الصعوبة التي تتطلب قوّة جبّارة في مثل قوّة هرقل، يدلّان على أنّ ذلك التقريب هو، في الوقت ذاته، إبعاد، وعلى أنّ الترجمة إذ تحاول أن تقرّب فيما بين اللغات، تعمل في الوقت ذاته، على خلق الاختلاف بينهما وإذكاء حدته. على هذا النحو، الترجمة لا ترمي هي كذلك إلى إلغاء الاختلاف بين اللغتين، وإنّما تسعى إلى توظيفه ورعايته. من هذه الزاوية لا ينبغي أن يُنظر إلى المجاز من لغة إلى أخرى أساساً كعمليّة لخلق القرابة، وإنّما كفعاليّة لتكريس الغرابة. فالترجمة ليست هي النصّ الذي كان سيكتبه المؤلف لو أنّه تكلم لغة المترجم. إنّها لا تهدف إلى أن تكون الآخرَ ذاتَه. فالمسافة بين الذات والآخر لا يمكن أن تُلغى إلغاء تامّاً، والنصّ المترجَم لا يفتأ يَعْلَق بترجمته، وكلّ ترجمة تظلّ شفافة لا تستبعد النصّ المترجَم ولا تصبح بديلاً له. الترجمة أداة لتمكين اللغة من أن تمتحن ذاتها على ضوء الآخر، إنّها وسيلة لتعريض الذات لمحنة وامتحان تتلقى فيهما دفعاً عنيفاً يأتيها ممّا هو أجنبي. هذا الدفع هو الذي يجعلها تشعر بالغربة، لا أمام الآخر فحسب، بل أمام ذاتها كذلك. بهذا تغدو الترجمة انفصالاً للثقافة عن نفسها وللغة عن ذاتها، وللأنا عن نفسه.

وأكبر الزلّات، التي يمكن للمترجم أن يقترفها، هي أن يعمل على تجميد الحالة التي توجد عليها لغته بفعل المصادفة، عوض أن يخضعها للدفع العنيف الذي يتأتّى من اللغة الأجنبيّة.

هنا تغدو الترجمة عبوراً وحركة انتقال لا تنفكّ بين «أصل»

ونسخة. هذه الحركة لا تنشغل بمدى تطابق النسخة مع الأصل، وإنّما تسعى إلى إذكاء حدّة الاختلاف حتى بين ما بدا متطابقاً، ليس خلقاً للقرابة، وإنّما تكريساً للغرابة.

لا ترمي الترجمة إذاً إلى أن تجرّ ضفة إلى أخرى، إنّها لا تريد أن تجرّ لغة إلى أخرى، وإنّما تسعى لأن تخلق لغة ثالثة تلاقي بين لغتين، بين نصّين وثقافتين. في هذا الصدد كتب بلانشو عن ترجمة هولدرلين لـ«أنتيغون» و«أوديبوس» سوفوكليس: «لقد كانت هذه الترجمات آخر أعماله، وقد أنجزت وهو على عتبة الجنون. إنّها أعمال بلغت حدّاً بعيداً في العمق والمهارة والقدرة على التحكّم. قادتها الرغبة، لا في نقل النصّ الإغريقي إلى اللغة الألمانيّة، ولا في توجيه اللغة الألمانيّة نحو المنابع الإغريقيّة، وإنّما في توحيد القوّتين اللتين تمثل إحداهما تقلبات المغيب (الغرب)، والأخرى تحوّلات المشرق لينصهرا في بساطة لغة كليّة خالصة».

على هذا النحو، إنّ الجسر سواء أكان «صُلباً» أم «ناعماً» بتعبيرات ميشيل سير، لا يقضي على الاختلاف، ولا يصهر الطرفين في وحدة مطلقة، بل يربط أحدهما بالآخر فيحوّل «القرب والبُعد بين الأشياء والإنسان إلى مجرّد مسافات (Distances)»؛ أي أنّه ينقل المكان إلى امتداد هندسي تحدّده أبعاد ومسافات. وهي مسافات يمكن قهرها بمجرّد قطعها. وعلى الرغم من ذلك، الجسر لا يُبنى في محل قائم قبله، إنّ المحلّ يتولد انطلاقاً من الجسر. بناء الجسر يفتح طرقاً ويعيّن جهات. ليس المكان الهندسي هو الذي يفسح المحلّ ويسمح به، بل الجسرُ هو الذي ينظم المكان ويجعله قابلاً للصياغة الهندسيّة. الجسر فضاء يحوّل الانفصال إلى مجرّد بُعد مكاني فيجعل الإنسان يشعر بأنّه «يقيم بالقرب من الأشياء»، وأنّه يقطنها وأنّها «موطنه». فتتحوّل علائق البُعد والغربة، بما تحملانه من حمولة نفسيّة، بله وجوديّة، إلى مجرّد امتداد مكاني ومسافات هندسيّة.

يبيّن هايدغر العلاقة القويّة التي تربط فيما بين بناء الجسر والسكن، وذلك عبر تحديده لمعنى الفعل الألماني (bauen) الذي يعني في الوقت ذاته: سكن وأقام وبنى وشيّد وعالج وربّى، وأحاط الشيء بالعناية. على هذا النحو، البناء يعني إقامةً وسكناً. أن يسكن الإنسان كما تقول محاضرة «البناء والسكن والتفكير»، يعني أن يكون في أمان وسكينة. يجمع الجسرُ فيما بين النهر وضفتيه والمشهد الطبيعي المحيط به، وبذلك يُمَكّن النهرَ من أن يظهر في ماهيته نهراً، على عكس المولِّد المائي للكهرباء الذي لا يصون ماهية النهر بل يجعله مجرّد موْرد للطاقة المائيّة.

تحت الجسر، لا تنتصب مُولِّدات طاقة، وإنّما يجري نهر راين هولدرلين، ونهر سِين أبولينير:

تحت جسر ميرابو يجري نهر السين
وتجري حكايات غرامنا...
يداً في يد لِنَمكُث وجهاً لوجه
بينما تحت جسر أذرعنا تمرُّ
موجةُ نظرات سرمديّة منهكة

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

الجزءان: 2/1

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

الحرّيّة الدّينيّة عند الحبابي

محمد المصباحي*

«إنّ القدرة على التلفظ بـ«لا» ميزة يختصّ بها النّوع البشري»[1].

هل دفع إيمان الحبابي بالإسلام «السلفي/التنويري» إلى أن يتخلّى عن شيء من الحريّة الإنسانيّة لصالح الحريّة الإلهيّة؟ من جهة أخرى، إلى أيّ حد يكون إيمان المسلم «بالقضاء والقدر» عائقاً أمام ممارسة حرّيته وتحمّل مسؤوليته؟ وإذا سلّمنا بوجود حريّة للإنسان في ضوء البُعد اللّاهوتي للرؤية الشخصانيّة للحبابي، فهل كان يعدّها هبة إلهيّة من الله للإنسان، أم أنّه كان ينظر إليها باعتبارها محمولاً أو خاصيّة اكتسبها الإنسان بمجهوده الذاتي وصراعه مع الحتميّات الطبيعيّة، وكفاحه ضدّ ضروب الاستبداد الاجتماعي والسياسي؟ وأخيراً، هل يتمّ الاقتراب من الله «على حساب استقلال هويّة الفرد وحرّيته ومسؤوليته في الحياة»؟[2]

منذ البداية بوسعنا أن نؤكّد أنّ الحبابي لم يكن يخطر في باله أن تكون الحرّيّة مفهوماً علمانيّاً محضاً[3]. فالحبابي ينتمي بثقافته العائليّة إلى «سلفيّة متنوّرة»، تؤمن بالإسلام أساساً وأفقاً أخلاقيّاً وميتافيزيقيّاً ضروريّاً للمسلم، إضافة إلى كونه طاقة لتحرير الإنسان[4]. كان الحبابي يتصوّر فكرة عبادة الله المطلق أداة تحرير الناس من أيّ عبادة أخرى، أداة انفتاح المسالك أمام حرّيّات أخرى، بخلاف فكرة «معادلة الله بالعدم»، التي لا تستطيع تحرير الإنسان[5].

الإنسان، الذي يشكّل وحدة خاصّة، يتوق بطبيعته إلى الاقتراب من الله الواحد المنزّه المتعالي عن الحدثان والأعراض، ما يؤهل التعالي لكي يؤدي دوراً أخلاقيّاً؛ لأنّه يقدّم صورة تامّة عن الكمال الذي على المسلم الاقتداء به. وهذا التوق لتحقيق غائيّة الكمال تجعل حياة الإنسان مشروعاً متوتراً مندفعاً بقوّة نحو التحقيق؛ أي عبارة عن تمرين وجودي متوتّر بين النقص والكمال، يسهم فيه كلّ من الوجدان والإرادة والفكر[6]. وقيام الرؤية الإسلاميّة للوجود على تضايف عالمين، دنيوي وأخروي، لا يحدّ من حريّة الفرد ومسؤوليته، بل بالعكس يعزّزهما ما دامت الآخرة دار جزاء ومرآة تعكس ما فعله في الدنيا[7].

---

* مفكر وأكاديمي من المغرب.

1. من الحريّات إلى التحرّر، دار المعارف ١٩٧٢، ص 109.

2. الحبابي، محمّد عزيز، مفاهيم مبهمة في الفكر العربي المعاصر، القاهرة، دار المعارف، 1990، ص 196.

3. للتوسّع في مفهوم الحريّة عند الحبابي انظر مقالنا: «جدليّة الحريّة عند محمّد عزيز الحبابي»، منشور في كتاب راهنيّة الشخصانيّة الإسلاميّة، الرباط، مطبوعات أكاديميّة، المملكة المغربيّة، 2018، ص 69-121.

4. عن دور الدين في المقاومة الوطنيّة يقول: «كان الدين المحرّض الأساسي للمقاومات الوطنيّة وتجنيد الجماهير... وقد أدرك ذلك المستعمر فالتجأ إلى تسخير الشعوب المستعمرة باستغلال الدين كقوّة فعالة»، م.ع.الحبابي. عالم الغد: العالم الثالث يتهم (مدخل إلى الغديّة)، ترجمة فاطمة الجامعي الحبابي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربيّة، 1991، ص 220-221؛ عن بيئة «السلفيّة المتنوّرة» التي نشأ فيها الحبابي (من أعلامها خاله محمّد بن العربي العلوي). انظر مقالنا «بين السلفيّة المستنيرة والسلفيّة المتزمتة»، المنشور في مجلة يتفكّرون، العدد 2، منشورات مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، خريف 2013 /https://www.mominoun.com/articles

5. عزيز، محمّد، دفاتر غدويّة، القاهرة، دار المعارف، 1991، ص 56.

6. مفاهيم مبهمة، م.م، ص 197.

7. عن دور الآخرة في تحمّل الشخص المسلم لمسؤولياته يقول: «لا تخضع الحياة في الدنيا لحتميّة تحرّكها من الآخرة، لأنّ هذه دار فحص نتائج ما تمّ في الأولى. إنّ الإيمان بالآخرة ليس إحباطاً ولا هو بحاجز، إنّه إيمان بوجود مرحلة مصيريّة

ونجد الحبابي يستثمر فكرة «استخلاف الإنسان في الأرض ليذهب أبعد من بروتاغوراس السفسطائي الذي عَدَّ «الإنسان مقياس كلّ شيء»، حيث سيعدّ الإنسان «غاية كلّ قياس وكلّ مقياس؛ إذ من أجله تقال الأشياء: إنّه خليفة الله على الأرض، ومُطالب بأن يستغلها لمصالح الإنسانيّة... فاستخلافه استخلاف عبء والتزام، وليس استخلاف كسل وزهد»[8].

ولا يمكن للاستخلاف في الأرض أن يكون له معنى إلّا إذا تمّ ربطه بمسؤوليّة تطوير الأرض، لا «بذهن ثابت»، وإنّما بذهن متوقد واعٍ غايته «صيانة حريّة الإنسان وامتداد إرادته»[9]. من أجل هذا وجبت مقاومة «الذهن الثابت» للفقهاء، والكسل والزهد للتصوّف الطرقي. لكنّه يفاجئنا بتنويهه بالوهابيّة وإشادته بالحركة السلفيّة لأنّهما قامتا «بإنقاذ الفكر العربي الإسلامي ومناخه العقائدي والنفساني من أدران الخرافة والشعوذة والطرقيّة والزهد الدرويشي»[10]، وهي أمور لا تساعد في نظره على التحرّر وازدهار الحرّيّات.

***

ولما كان مدار فلسفته في الحقبة الثانية من تطوّره هو إثبات وجود بوادر أو معالم الشخصانيّة في الإسلام، فقد كان الهاجس الأساسي الذي استحوذ على جماع فكر الحبابي في كتابه (الشخصانيّة الإسلاميّة) هو إثبات أنّ الإسلام ينطوي على فكرة الشخص والشخصانيّة والإنسيّة؛ وكانت نقطة الانطلاق الثانية هي إثبات عدم التنافي بين حريّة الله وبين حريّة الإنسان.

اعترف الحبابي بأنّه لم يعثر على اسم «الشخص» في النصوص الإسلاميّة، ومع ذلك لم يتقاعس، بل غير وجهة بحثه إلى البحث عن المفهوم لا عن الاسم. فأثبت وجود مفهوم الشخص ضمنيّاً في النصوص الأساسيّة للإسلام، معتقداً أنّ هذا الأخير عَدَّ الإنسان غاية في ذاته، ويتمّتع باستقلاله الذاتي وحرّيته، ويتحمّل مسؤوليته، ويتحلّى بالالتزام الأخلاقي والمساواة القانونيّة[11]. هكذا أصبح «الشخص قوّة مبادَرة واختيار: يلتزم، يندمج، ينسجم، يشعر، فيقبل أو يرفض؛ تلك هي الخصائص اللازمة للاعتراف بأنّ الشخص استقلال ذاتي»[12].

شجّعه إثبات معنى الشخص في الإسلام على البحث عن الأركان الأساسيّة لفلسفته الشخصانيّة في نصوص الإسلام الأساسيّة ولو ضمنيّاً. ولمّا كان التشخصن هو فعل خروج الشخص من عالم الكينونة والدخول إلى عالم التشخصن، أو الخروج من عالم العلل والأسباب إلى عالم القيم، بفضل الحريّة والأفعال الخلّاقة[13]، فقد وجد الحبابي أنّ فكرة تَحمّل الإنسان «للأمانة» تقوم بدور التشخصن، لتضمّنها فكرة حريّة الاختيار. ولمّا كان التشخصن هو الباب الذي نلج منه إلى عالم الحريّات، فقد عَدَّ التشخصن تحريراً. من هنا استخلص أنّ الشخص هو عبارة عن «حريّة خلّاقة مطمئنة... وقوّة تتجاوز ذاتها بذاتها»[14].

لم يترك الحبابي العنان لأفكاره عن الإسلام لكي تنساق وراء نسبة الحريّة المطلقة للشخص؛ لأنّها تواجه حريّة الآخرين، «ففي المجتمع، يلتقي الأنا «بأنوات» الآخرين، بوصفها حريّات

بعديّة، أفق ختامي، بعد أن يكون كلّ شيء قد انتهى...، فليس منطقيّاً أن تحمل الآخرة نتائج أعمال الدنيا. وأنّ المسلم الذي يراعي ما ينتظره في الآخرة، من حساب ومراقبة، تتقوّى إرادته على درء الشر والحرص على الاستقامة وحسن النيّة في كلّ أفعاله... فالآخرة ليست وراء الدنيا، بل بعدها (زمانيّاً)، ولكنّها، في الآن نفسه، حولها، حاضرة في الإطار الذهني وفي الضمير، إنّها عنصر فعّال في تصوّر المسلم للمصير، وفي نظرته الشاملة عن الحياة». نفسه، ص 197-198؛ ويقول عن الإيمان: «حينما يتحرّك الإيمان بعمق ينتج عللاً ديناميّة محوّلة. نسوق مثالاً على ذلك الديانات الكلاسيكيّة، وأيضاً الإيمان الماركسي «بالغد المشرق». إنّ إشكاليّة هؤلاء وأولئك تجد ينابيعها في الأمل المعلق لتحقيق الحسن والأحسن بمحاولة تصوّر المصير عبر التاريخ». الحبابي، م. ع. عالم الغد: العالم الثالث يتهم (مدخل إلى الغديّة)، ترجمة فاطمة الجامعي الحبابي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربيّة، 1991، ص 179.

8. نفسه، ص 197.

9. نفسه، ص 197.

10. نفسه، ص 145.

11. الشخصانيّة الإسلاميّة، القاهرة، دار المعارف، ط 2، 1983، ص 54.

12. نفسه، ص 11.

13. نفسه، ص 26.

14. نفسه، ص 48.

مستقلة عنه، وبوصفها أيضاً مرتبطة به في النحن»[15]، لذلك على الشخص أن يعي «الحدود التي تفصل «الأنا» عن «اللّا-أنا»، ويدرك، بموضوعيّة، كلّ ما يقرن حرّيته الذاتيّة بحريّات الآخرين داخل معشر ما، بوصفه عضواً من أمّة»[16]. واحتراماً لحريّة الآخرين لم يتردّد الحبابي في القول: «وبما أنّ أحداً لا يملك «المطلق»، فإنّ الاعتراف بحريّة الآخرين بحرّيّة الرأي والاعتقاد ضرورة «ملحّة»، بل إنّ ممارسة الاعتقاد والفعل تستلزم، هي نفسها، هذا الاعتراف»[17]. غير أنّ العلاقة مع الآخرين المنتمين إلى أمّة المسلمين لا يعني فقط إدراك حدود الحريّة الفرديّة، بل يعني أيضاً تطوير الحرّيّات، ومن خلالها تنمية الشخص[18]. فالإسلام يؤمن بالصيرورة؛ أي بتطوّر العالم والإنسانيّة نحو الأفضل بتجاوز الإنسان لذاته باستمرار، لا في اتجاه النكوص نحو الماضي الفردي أو ماضي الأمّة[19].

وبحكم قوانين الصيرورة والتحوّل، لا يحقّ للشخص اعتبار الحريّة أو الحريّات التي يحققها الفرد بنضاله مكسباً نهائيّاً وثابتاً، ما يفرض عليه أن يبقى يقظاً للمحافظة عليها بمزيد من المعرفة ومن الوعي بالذات كذات كليّة ومستقلة[20]. هكذا يتمّ ربط تحقق الحرّيّة وحفظها بوعيها تحرّراً، وبمعرفة نضاليّة مكافحة ضدّ أعدائها، «فلن تتحقق، فعليّاً، أيّة حرّيّة إلا إذا وعاها الإنسان كتحرّر»[21]، أي كفعل ينجز في مراحل في مجرى الواقع. والوعي بالتحرّر هو في الحقيقة جهد «لإعادة تقييم علاقات البشر بعضهم ببعض، وعلاقتهم بالطبيعة، حتى تؤول إلى معرفة نضاليّة مكافحة، مثل فلسفة المعتزلة»[22]. وفي هذا الجهد العقلي والمعرفي وانفتاحه على ما هو أفضل تكمن «قيمة التحرّر»[23].

وإذا كانت الحرّيّة لا تنفصل عن الشكّ والرفض والإنكار، فما الذي يضمنها بالنسبة إلى عقيدة الإسلام؟ القرآن بالنسبة إلى الحبابي هو الضامن لحقّ الإنسان في الرفض؛ أي لحقه في الحرّيّة، وإن كان موضوعه المطلق، وهذا ما تعلنه هذه الآية: ﴿وقل الحقّ من ربّكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر﴾ (الكهف 18: 29). هكذا صار وجود الحرّيّة لدى الحبابي مشروطاً بالحقّ في رفض أيّ عقيدة[24].

هنا نصل إلى السؤال الجوهري في الشخصانيّة الإسلاميّة: كيف يمكن التوفيق بين الحرّيّة البشريّة من جهة، وبين الحرّيّة الإلهيّة؟ لا يجد الحبابي حرجاً في اللجوء إلى المفارقة لعرض موقفه بهذا الصدد، فيعرف «النزعة الإنسانيّة في الإسلام» بالعبوديّة لله[25]؛ لأنّ الإسلام «لا يطالب بالخضوع إلّا «للآخر المطلق»؛ أي الله»[26]، ومن ثم «ليس هناك إلّا حرّيّة واحدة تهيمن على حرّياتنا، هي حرّيّة الله المطلقة»[27]، ما يعني أنّ مطالبة الإسلام بأن يكون الإنسان عبداً لله هو من أجل تحريره من أيّة عبوديّة أخرى، وخاصّة العبوديّة إزاء الحكّام المستبدّين[28].

15. الحبابي، م. ع. عالم الغد: العالم الثالث يتهم، م.م، ص 183.

16. الشخصانيّة الإسلاميّة، ص 48.

17. الحبابي، م.ع. عالم الغد: العالم الثالث يتهم، م.م، ص 183-184.

18. الشخصانيّة الإسلاميّة، مرجع مذكور، ص 60.

19. «يؤمن الإسلام بالصيرورة: العالم والإنسانيّة يتطوّران نحو نضج يتجلّى في التغيرات والاختلافات. إنّ التطور الإنساني، كما يتصوّره الإسلام، ليس فحسب استعادة تكيف مطلق، كما يرى أصحاب التحليل النفساني؛ إذ يسعون إلى إدماج جديد للمصابين بالعصاب في البيئة السويّة، بل هو تحرّر وتجاوز الإنسان لذاته»، نفسه، ص 60؛ عن التحوّلات الثوريّة التي تحدثها الصلاة في المؤمن الصادق يقول: «فغالباً ما تحدث، بعد أن يصلّي المؤمن الصادق صلاة مخلصة صادقة، تحوّلات عميقة نفسيّة وروحيّة تهيئه لأعمال ثوريّة»، الحبابي، م. ع، عالم الغد: العالم الثالث يتهم، م.م، ص 180.

20. الشخصانيّة الإسلاميّة، م.م، ص 55.

21. نفسه، ص 127.

22. نفسه، ص 127.

23. نفسه، ص 127؛ عن ضرورة انفتاح العقل يقول: «ما يميز الإنسان حقاً هو العقل المنفتح، لا ذاك النوع من العقل المنغلق والمغلق. إنّ العقلانيّة الحق مناقضة للآليّة»، الحبابي، م.ع، عالم الغد: العالم الثالث يتهم، م.م، ص 179.

24. الشخصانيّة الإسلاميّة، م.م، ص 70.

25. نفسه، ص 131.

26. نفسه، ص 30.

27. نفسه، ص 133.

28. يبدو أنّ فكرة «العبوديّة لله مانعة لعبوديّة الغير» استلهمها الحبابي من الصوفيّة، للتوسّع في العلاقة المنعكسة بين العبوديتين، أو كيف تكون العبوديّة اللّاهوتيّة منبع الحريّة البشريّة، انظر بحثنا «الحريّة بما هي أعلى درجات العبوديّة» ضمن كتابنا: نعم ولا ابن عربي والفكر المنفتح، الرباط، دار الأمان...، 2012، ص 159-197؛ انظر أيضاً بحثنا «جدليّة وحدة الوجود عند ابن عجيبة»،

فإذا كان الأمر كذلك؛ أي إذا كانت العبوديّة لله تنتج الحرّيّة أمام البشر، فكيف يمكن الكلام عن الحرّيّة في أفق تهيمن عليه فكرة القضاء والقدر؟ هنا نجد الحبابي يحرّك انتماءه الفلسفي ليعترف بأنّه لا أحد يمكن أن ينكر أنّ استقلال الإنسان الذاتي وحرّيته وقدرته على المبادرات مهدّدة في الأصل، لأنّها توجد «تحت تصرّف مشيئة الله، وهي مشيئة لا متناهية، ومطلقة، وقديمة، في حين أنّ الإرادة الآدميّة (على المستوى الدنيوي، مستوى الوجود بالفعل) متناهية، ونسبيّة، وحديثة»[29]. أمام هذه العقيدة التي لا مفرّ منها لم يجد الحبابي بدّاً من اللجوء إلى مفهوم «الإسلام الصادق»، لمعارضة القدر الأعمى (الفاطوم Fatum) كما كان يتصوّره اليونان. و«الإسلام الصادق» يقوم أوّلاً على أنّ دين الإسلام يدافع عن كرامة الإنسان، التي تتمثل خاصّة في وعيه لأناه كقيمة –في– ذاتها، وفي مغامرته للتحرّر، وفي التزامه بالمسؤوليّة عن أفعاله أمام الآخرين، وتضامنه معهم وشعوره بمساواته لهم[30]؛ ويقوم «الإسلام الصادق» ثانياً على القول إنّ النظام الذي سنّه الله في الكون، بقوانين قارّة وحتميّة ثابتة، يسمح بالحرّيّة للإنسان[31]، لأنّه يمكّنه من فهم الكون والتعامل مع الطبيعة تعاملاً عقلانيّاً. ويستخلص من ذلك أنّ بداية التشخصن تنطلق من رفض الشخص الطاعة العمياء والاعتراف بالعقل والفكر قيمة عليا؛ إذ لولاه لما كان لوجود وأفعال الشخص قيمة[32]. إلّا أنّه كان في سياقات أخرى يرى «أنّ الطاعة لا تتنافى واستعمال العقل، والتقييم، والحكم، نعني أنّها لا تتعارض مع محاولة فهم الأوضاع»[33].

وعزّز الحبابي إثباته لوجود الحرّيّة في الإسلام بثلاثة مبادئ ميتافيزيقيّة؛ أوّلها مبدأ الشهادة «أن لا إله إلّا الله». فالشهادة، التي قدّمها الحبابي بديلاً للكوجيتو الديكارتي، هي «النواة الأصليّة والأصيلة للشخصانيّة الإسلاميّة»؛ إذ بفضل نطق الشخص بالشهادة، أي أثناء شهادته بوحدة ووجود الله لا بالشكّ فيهما، لا يثبت فقط وجوده ووعيه بذاته، بل أيضاً يشعر بأنّه يتمتّع بوحدة الأنا، وباستقلالها[34] وكرامتها[35]، وبغناها بقدرات نظريّة، كالقدرة على استعمال عقله لإصدار الأحكام، وقدرات عمليّة كقدرة الأنا على استثمار حرّيته واستقلاله الذاتي أمام الكائن المطلق[36].

وفضيلة التحلّي بالاستقلال الذاتي عن الغير تعني التخلّي عن أيّ نموذج قبْلي يكون على المسلم أن يقتدي به. في المقابل، إذا بنى الشخص نموذجه الفردي الخاص تحت تأثير الغير، فسيظلّ متشبثاً بالاحتذاء بنموذج يستورده من الماضي أو من الحداثة[37]. فالاستقلال الذاتي يعني قبل كلّ شيء أن يتمتّع الشخص بإرادة تسعى لأن «تتجلّى كوحدة خاصّة متميزة (بصفة مطلقة) عن الأشياء والكائنات التي ليست هذا «الأنا»»[38].

المبدأ الميتافيزيقي الثاني، الذي أدخلته الشخصانيّة الإسلاميّة للبرهنة على الحريّة البشريّة، هو شجاعة الإنسان لتحمّل «الأمانة»، أمانة خلافة الله في الأرض. فمن أجل أن «يعبّر الإنسان عن الحريّة، أبى إلّا أن يتحمّل «الأمانة»: تقبّلها بعزم قوي، فالتزم وأصبح مسؤولاً، أصبح مسلماً»[39]. وعندما «أمّنهم الله على تسيير الأرض، ألزمهم بالتحرّر، وبتحمّل مسؤوليّة ما

ضمن كتاب ضمن واقع وآفاق البحث في تاريخ الفكر بالغرب الإسلامي: أعمال مهداة إلى المفكّر المغربي عبد المجيد الصغير، تنسيق عزيز أبو شرع، الرباط، مركز روافد، 2018، ص 122-126.

29. نفسه، ص 79؛ انظر أيضاً، نفسه، ص 81.

30. نفسه، ص 129.

31. «الله قد نظّم العالم طبقاً لقوانين قارّة، أي للحتميّة». نفسه، ص 133.

32. نفسه، ص 12؛ انظر أيضاً، نفسه، ص 12.

33. نفسه، ص 58؛ ولكنّه في سياق آخر ينبّه إلى مخاطر العقل: «فديكتاتوريّة العقل تتطلّب وجود واحديّة تحيل، بدورها، على قبليّات تقبل عقلاً، وإن كانت تظلّ محطّ شكٍّ من حيث الواقع. فهل الإنسان عقل محض، أي حيوان عاقل (وحسب)، يحيا دائماً طبقاً لنواميس العقل؟ صحيح أنّ العقل شرط أساسي لإصدار حكم ما، ولكنّه ليس كافياً». الحبابي، م.ع، عالم الغد: العالم الثالث يتهم (مدخل إلى الغديّة)، ص 177.

34. الشخصانيّة الإسلاميّة، م.م، ص 11؛ عن دور الدعاء في الحوار مع الله والتواجد مع الآخر يقول: «فدعاء المؤمن الله عمليّة تدخله في حوار مستمر (عين الله التي لا تنام)، وتذكّرنا، على الدوام، بتواجدنا في عالم الآخر ومع وعينا في صفائه التام»، الحبابي، م.ع، عالم الغد: العالم الثالث يتهم (مدخل إلى الغديّة)، م. م. ص 179.

35 . الشخصانيّة الإسلاميّة، م.م، ص 28-29.

36. نفسه، ص 43.

37. نفسه، ص 11.

38. نفسه، ص 28.

39. نفسه، ص 74-75.

يعملون: ﴿فمن يعمل مثقال ذرّة خيراً يره ومن يعمل مثقال ذرّة شرّاً يره﴾[40].

أمّا المبدأ الميتافيزيقي الثالث، الذي أدخلته الشخصانيّة الإسلاميّة في إشكاليّة الحريّة الإنسانيّة، فقد تكلّمنا عنه قبل قليل، وهو «القضاء والقدر»؛ حيث حاول الحبابي أن ينفي أيّ تعارض بين هذا المفهوم وبين مفهوم الحرّيّة الإنسانيّة، مبعداً إيّاه عن مفهوم القدر الأعمى اليوناني الذي يدمّر حياة الناس بدون رحمة ولا شفقة[41]؛ ذلك أنّه لا يمكن تصوّر «الله طاغية تعميه قدرته القصوى»[42]. فالله، على العكس من ذلك، مدبّر حكيم سنّ نواميس الكون بكيفيّة «تسمح لكلّ مخلوق بأن يمارس الحرّيّة والمسؤوليّة»[43]. ولذلك نجده يعرّف الدين قائلًا: «إنّه سبيل إلى الله، على طريق الحرّيّة: ﴿لا إكراه في الدين﴾ (البقرة 2: 256)، فلو أنّ الإسلام بُني على الإكراه لتناقض وطبيعة الدين»[44].

هذا عن المبادئ النظريّة التي تؤسّس الحرّيّة في الشخصانيّة الإسلاميّة، أمّا عن ممارسة الحرّيّة عمليّاً في إطار الدين، فمن الطبيعي أن يكون الشخص عرضة لسوء التدبير واقتراف الأخطاء، إمّا بسبب سوء التقدير وإما سوء استعمال التفكير. لكنّ الإسلام كان حكيماً في تأطير انحرافات الحرّيّة. فقد حرص على أن يُحمّل كلّ شخص فقط مسؤوليّة أخطائه ومعاصيه التي اقترفها بنفسه، ويُسأل عن نتائج أخطائه الشخصيّة لا عن نتائج أخطاء غيره، ولو كانت موروثة عن الجدّ آدم. بتعبير آخر: «المسلم حر»، لأنّ مسؤوليّة الإنسان فرديّة، ولأنّه من غير المقبول في الإسلام أن يتحمّل المرء أوزار الآخرين[45]، فعقيدة «الخطيئة الأصليّة» لا محلّ لها في الإسلام، ﴿ولا تكسب كلّ نفس إلّا عليها ولا تزر وازرة وزر أخرى﴾ (الأنعام، 164)[46].

من جهة أخرى، إذا كنتُ حرّاً، وكانت حرّيتي سبباً في اقترافي بعض الأخطاء أحياناً، فإنّ الإسلام يفتح أمامي «إمكانيّة التقرّب من الله بالأعمال الصالحة، وبالنيّة الطيّبة، وبالتوبة الصادقة» وطلب الغفران[47].

وربط حرّيّة الشخص بمسؤوليته[48]، إلى حدّ أنّه تصوّر أنّ «الشخص هو مسؤوليته»، طالما أنّ المسؤوليّة هي التي تُشعره بنفسه «بوصفه فرديّة قابلة لأن تفعل، وتلتزم بأفعالها»[49]. والإسلام لا يحصر المسؤوليّة في الأفعال التي يقوم بها الشخص، بل يمدّدها إلى العالم المحيط به[50]، «فالبشر خلفاء الله في الأرض، أي أنّه تعالى قد نصّبهم فيها مبدعين مسؤولين»[51].

بالإضافة إلى مدّ مجال المسؤوليّة إلى العالم، تكلّم الحبابي عن نوع ثانٍ من الاستقلال الذاتي هو الاستقلال الترابطي مع النحن. ففي الإسلام لا وجود لشخص مستقلّ استقلالاً ذاتيّاً في منأى عن الاستقلال الترابطي: «إنّ حديثي عن «أنا-ي» أو عن ذاتي، هو كذلك حديث عن الآخرين، وإقرار بوجود الأنت و«الغير»... إنّ الأنا يتمتّع باستقلال ذاتي -في- ترابط مع «النحن»»[52]. ويفسّر الحبابي هذا الاستقلال الترابطي بأمرين يرجعان إلى الدين الإسلامي: أوّلهما أنّ ««الأنا» في الإسلام معشري»[53]، وثانيهما أنّ الذوات الفرديّة تلتقي وتتواصل في محبتها لله[54]، هذه المحبّة التي ليست فقط مركز التئام الذوات، بل أيضاً «نقطة انطلاق وعيها للاستقلال الذاتي الشخصي»[55].

ومحبّة الذوات لله ليست وحدها نقطة انطلاق الوعي بالاستقلال الذاتي، فقد يتحقق أيضاً بالمبادهة والفكر (العقل)،

40. دفاتر غدويّة، ص 56.
41. الشخصانيّة الإسلاميّة، م. م ص 75.
42. نفسه، ص 75.
43. نفسه، ص. ن.
44. نفسه، ص 77.
45. نفسه، ص 134.
46. نفسه، ص 133.
47. نفسه، ص 133.
48. نفسه، ص 79.
49. نفسه، ص 46.
50. نفسه، ص 47.
51. نفسه، ص 81.
52. نفسه، ص 28.
53. نفسه، ص 28.
54. نفسه، ص 28.
55. نفسه، ص 28.

لأنّ فهم الحتميّة الطبيعيّة وتعقل آليّات استبداد المجتمع وظلم الأفراد يسمح للشخص بالتصدّي لها، وأثناء نضاله ضدّها يعي ذاته[56]. كما أنّ العقل يقف وراء التشخصن باعتباره قدرة على التحرّر وعلى التأليف والانسجام وعلى الوعي بوحدتنا وتناسقنا. لكنّ الحبابي يعمد إلى قلب علاقة الوعي بالاستقلال الذاتي في بعض أقواله، فبعد أن كان الوعي هو أصل الاستقلال الذاتي، صارت الأفعال هي سبب الاستقلال الذاتي، والاستقلال الذاتي هو علّة الوعي بالذات[57].

ويشترط في مرافقة الوعي بالذات لفعاليّاتنا النفسانيّة حصول «النيّة التي هي توتّر باطني (نفساني)، وأخلاقي، وديني». وبفضل التئام الوعي بالذات، والفعاليّة، والنيّة «يعي الأنا ذاته كواقع موحّد ومسؤول، إذن كأنا حر»[58]. هكذا يتعرّف «الأنا» بنفسه مباشرة على ذاته، بوصفه كرامة صادرة عن الله، من خلال تجاربه في مجالَي العبادات والمعاملات[59].

وقد وجد الحبابي نفسه مضطراً إلى أن يضفي على العقل والوعي نظرة دينيّة بعد أن أضاف نعت الإسلاميّة على فلسفته الشخصانيّة؛ فاعتبر العقل هبة من الله، بل «إنّ أحسن هديّة وهبها للإنسان هي العقل، وجعله شاملاً بين جميع البشر»[60]؛ كما اعتبر «الوعي قبساً من نور الله»[61]، وأنّ «القداسة التي للإنسان على الحيوان تتأتّى من الوعي الذي هو من خصائص الإنسان وحده: إنّه الكائن الذي يحيا، ويحسّ، ويعرف ببصيرته»[62]. ويرى الحبابي أنّ الإسلام يجمع بين نوعين من المعرفة: يقرّ بالأهميّة الأداتيّة والعلمانيّة للعقل، وبالمعرفة الباطنيّة والفرديّة كالحساسيّة، والحريّة الذاتيّة، والتعاطف والحب...[63]. وأنسب قوّة تكون مقرّاً للحياة الباطنيّة، وللإلزاميّة الأخلاقيّة، هي قوّة القلب، التي يصفها بالفعّالة التي تقود النيّة والأفعال الأخلاقيّة، وتضيء علاقة المسؤول الأخلاقي بالآخرين، وعلاقة الناس بالله[64].

ويمضي في مقارناته ليقول: «كما أنّ الإنسان أكرم المخلوقات، فالعقل أوّل المخلوقات»[65]، فبفضل العقل يتكوّن الشخص أثناء صنعه لعالمه الخاصّ وللعالم العامّ بالعمل على استكماله[66]، وكأنّه «بفضل العقل، يتعاون الإنسان مع الله، ويصبح إنساناً آخر له كثافته الأنطولوجيّة. إنّه مخلوق، ولكنّه يساهم في كينونة العالم»[67]، فيجمع بذلك بين كونه مخلوقاً وخالقاً بجهة ما. ويربط الحبابي بين المعرفة والتحرّر طرداً وعكساً، بين أن يكون التحرّر معرفة، والمعرفة تحرّراً[68]، لكي ينبّهنا بألّا «نبقى متفرّجين، إذ يحتّم علينا أن نكون عاملين: نصنع، ونصلح، وننسّق، وننظّم ما هو موجود لنجعل منه شيئاً كاملاً. تلك هي المهمّة المجيدة للإنسان؛ أي «الأمانة» التي حمّله الله إيّاها»[69].

56. نفسه، ص 56.
57. نفسه، ص 58.
58. نفسه، ص 58.
59. نفسه، ص 25.
60. نفسه، ص 82.
61. نفسه، ص 16.
62. نفسه، ص 24.
63. نفسه، ص 38.
64. نفسه، ص 61.
65. نفسه، ص 55-56، وبقوله: إنّ العقل أوّل ما خلق الله، ينحاز الحبابي إلى مذاهب الفلاسفة، وينزاح قليلاً عن مقتضى القول الديني الذي ينصّ على أنّ آدم هو أوّل خلق الله.
66. نفسه، ص 82.
67. نفسه، ص 82.
68. نفسه، ص 127.
69. نفسه، ص 82.

الإيمان في المسيحيّة
من أقوال المسيح إلى مواقف الكنيسة

محمد يوسف إدريس*

مقدّمة

عُدّ الإيمان في النصوص الإنجيليّة أساس الحياة الدنيويّة والأخرويّة، ففي مواضع عديدة من «العهد الجديد» كان السببَ في الشفاء من العمى والبرص والشلل والخرس والصمم[1]. وقد كان رفع تلك الأمراض علامة دالّة على الرّضا الإلهي[2]. فالمسيح بيّن، في أكثر من مرّة، أنّ مداواة المريض تتوقّف على صدق إيمانه بأفعاله (يسوع)، فقد كان يقول للمريض: «اِذْهَبْ، إِيمَانُكَ قَد شَفَاكَ»[3].

الإيمان، وفق النصوص الإنجيليّة، حوّل الإنسان من الضعف إلى القوّة، ومن العجز إلى القدرة، وهو ما تجلّى في الإتيان بأعمال وأفعال يعجز عن الإتيان بها بقيّة البشر، بما في ذلك النبي الكذّاب والساحر[4].

الإيمان قدرة على تغيير الوجود[5]، به يُعيد الإنسان بناء علاقته بالوجود (عناصر الطّبيعة، المخلوقات، ...)، وبه يكون ما يُريد المؤمن، وإنْ كان المراد مستحيلاً بالنسبة إلى الآخرين. وهو تصديق بالقلب، وليس مجرّد إقرار باللسان[6]. ولذلك وبّخ المسيح التلاميذ[7] الذين أبدوا شكّاً في صدقه قائلاً: «الحَقَّ أَقُولُ لَكُمْ: لَو كَانَ لَكُمْ إِيمَانٌ مِثْلُ بِزْرَةِ خَرْدَلٍ، لَكُنْتُمْ تَقُولُونَ لِهَذَا الْجَبَلِ: اِنْتَقِلْ مِنْ هُنَا إِلَى هُنَاكَ، فَيَنْتَقِل، وَلاَ يَسْتَحِيلُ عَلَيكُمْ شَيءٌ»[8]. على أنّ الخطاب المسيحي عمد، في فترات متباعدة، إلى تجديد مفهوم الإيمان ودلالاته؛ ما أكسبه دلالات جديدة يصعب الإلمام بها؛ ذلك أنّ النصوص الإنجيليّة والقوانين الصادرة عن المجامع المسكونيّة هي في الأصل صدى للواقع السياسي والاجتماعي الذي نشأت فيه، وذلك يفضي، بالضرورة، إلى اتخاذ الإيمان دلالات متنوّعة متغيّرة من زمن إلى آخر بالنظر إلى اختلاف الظروف الحافة بنشأة كلّ نصّ أو مجمّع مسكوني، وما زاد المسألة تعقيداً استناد جميع القراءات بمختلف توجّهاتها إلى مرجعيّة إنجيليّة واحدة، تتمثّل في أقوال المسيح وما أقرّه التلاميذ –ولاسيّما بطرس (Peter) وشاول (Saül)/ بولس (Paul)– من بعده، أو هي استندت إلى رؤى لاهوتيّة (توما الأكويني، مارتن لوثر) وفلسفيّة (البراغماتيّة) جعلت الإيمان يكتسي دلالات مخصوصة.

وفي هذا المبحث نقف على أهمّ تلك الدلالات انطلاقاً من التحوّلات التاريخيّة التي عرفتها المسيحيّة بدءاً من يسوع وزمن انتصاب الكنيسة مؤسّسة دينيّة مسؤولة عن الإيمان وصولاً إلى النظريّة البراغماتيّة التي أعادت فهم الإيمان بما يوافق مقتضيات الحياة المعاصرة.

---

* أكاديمي من تونس.

1. العهد الجديد، إنجيل متّى، 13/8.

2. العهد الجديد، إنجيل مرقس، 5/2.

3. العهد الجديد، إنجيل مرقس، 59/10

4. العهد الجديد، أعمال الرّسل، 8/4-25 و13/4-12 و19/13-20.

5. العهد الجديد، إنجيل متّى، 26/8 و30/6 وإنجيل مرقس، 40/4 وإنجيل لوقا، 25/8.

6. العهد الجديد، إنجيل لوقا، 28/12 و25/24.

7. العهد الجديد، إنجيل متّى، 26/8.

8. العهد الجديد، إنجيل متّى، 20/17.

1: الإيمان في النصوص الإنجيليّة

أ. الإيمان عند المسيح

فرّق المسيح في أكثر من موضع بين الإيمان والشريعة، فالإيمان مسألة تتعلّق بالقلوب[9]، ولذلك أصرّ على ضرورة الإقرار بمبدأي المحبّة والتآخي[10] باعتبارهما من المقوّمات الرّئيسة للإيمان.

سمّى التلاميذ الإيمان «الولادة الثانية» و«الولادة من الله» و«الولادة من الكلمة»[11]، وقد عبّر لوقا عن ذلك بقوله «لِتَفْتَحَ عُيُونَهُم كَيْ يَرْجِعُوا مِنَ الظلام إِلَى النورِ، وَمِنْ سَيْطَرَةِ الشيْطَانِ إِلى الله فَيَنَالُوا غُفْرَانَ الْخَطَايَا وَنَصِيبًا بَيْنَ الَّذِيْنَ تَقَدَّسُوا بِالْإِيْمَانِ بِيْ»[12]. وبذلك فرّقت النصوص الإنجيليّة ورسائل التلاميذ بين الإيمان والشريعة[13]، فالإيمان لا يتعلّق بالأعمال[14]، ففي الرّسالة الأولى إلى تيموثاوس 1/ 5 نقرأ: «الْمَحَبَّةُ النابِعَةُ مِنْ قَلْبٍ طَاهِرٍ وَضَمِيرٍ صَالِحٍ وَإِيمَانٍ خَالٍ مِنَ الرّيَاءِ».

في هذه الآية تتجلّى أهمّ مظاهر تجاوز الخطاب الإنجيلي للنّصوص التوراتيّة التي نصّت على ضرورة عدّ الطّقوس التعبّديّة (القرابين، الصلاة،...) مقوّمات رئيسة للإيمان، على أنّ أهمّ مظاهر تجاوز العهد الجديد للعهد القديم تمثلت في انفتاح إيمان العهد الجديد على غير اليهود، ففي مواضع عديدة رحّب يسوع بإيمان أبناء الأمم الأخرى به، فبالإيمان أصبحت الزانية الكنعانيّة أكثر قرباً منه من بني شيعته (اليهود)[15].

على أنّ مسألة الانفتاح على الآخر في أقوال المسيح تظلّ مسألة غامضة، فيسوع ما انفكّ يقول: إنّه جاء ليكمل شريعة موسى[16]، وإنّه جاء لهداية الخراف الضالّة دون غيرها من الخراف[17]، في حين سوّى التلاميذ بين اليهود (الخراف الضالّة) وغيرهم (الكنعانيّون، اليونانيّون)، فلا فضل لأهل الختان[18]على غيرهم، فبالإيمان تساووا جميعاً[19]، وذلك انطلاقاً من أنّ «لِلْجَمِيعِ رَبًّا وَاحِدًا»[20].

ب. الإيمان عند التلاميذ

لئن دار الإيمان عند المسيح على معجم مخصوص قوامه المحبّة والصدق والتآخي ما يجعل الإيمان إحساساً بالقلب لا علاقة له بالحواسّ أو المشاهدة العينيّة، فإنّ التلاميذ اتّخذوا من الاعتقاد في صلب المسيح وقيامته[21] محوراً للإيمان[22].

والمقصود بالقيامة، في تصوّر التلاميذ، قيامة المسيح بعد موته[23]، وما يترتّب على ذلك الإقرار من اعتراف بالموت الكفاري

9. العهد الجديد، أعمال الرّسل 9/15، ورسالة إلى العبرانيين 12/3 و22/10، والرّسالة الأولى إلى ثيموثاوس 9/3، والرّسالة الثانية إلى ثيموثاوس 12/4، ورسالة إلى مؤمني أفسس 17/3.

10. العهد الجديد، الرّسالة الأولى إلى ثيموثاوس 1/5-14 و15/2 و12/6، والرّسالة الثانية إلى ثيموثاوس 13/1 و22/2 و12/4، والرسالة الأولى إلى مؤمني كورنثوس 2/13 و13/16، ورّسالة بطرس الأولى 1/21-23، والرّسالة الأولى إلى مؤمني تسالونيكي 3/1 و6/3 و8/5، والرّسالة الثانية إلى مؤمني تسالونيكي 3/1، ورسالة إلى مؤمني أفسس 23/6، ورسالة إلى تيطس 2/2.

11. العهد الجديد، الرّسالة الأولى إلى بطرس 1/21-23، ورسالة يوحنا الأولى 1/5.

12.العهد الجديد، أعمال الرّسل في 18/26.

13. العهد الجديد، الرّسالة الأولى إلى مؤمني روما 3/27-30.

14. العهد الجديد، رسالة إلى العبرانيين 1/6.

15. العهد الجديد، إنجيل متّى، 15/21-28.

16. العهد الجديد، إنجيل متّى، 18/5.

17. العهد الجديد، إنجيل متّى، 24/15.

18. العهد الجديد، الرّسالة إلى مؤمني غلاطية، 6/5.

19. العهد الجديد، أعمال الرّسل 27/14 و21/20، والرّسالة إلى مؤمني روما 31/3 و25/11-36.

20. العهد الجديد، الرّسالة إلى مؤمني روما 10/6-13، والرّسالة إلى مؤمني أفسس 5/4.

21. العهد الجديد، أعمال الرّسل 24/14-15، والرّسالة الأولى إلى مؤمني كورنثوس 15/14-17، والرّسالة الثانية إلى مؤمني كورنثوس 4/13-14، والرّسالة إلى مؤمني كولوسي 12/2.

22. العهد الجديد، إنجيل يوحنا 12/44-46.

23. العهد الجديد، الرّسالة إلى مؤمني روما 10/6-13، ورسالة بطرس الأولى 1/21-23.

للمسيح على الصليب[24]. وبهذه الطريقة أضحى يسوع الفادي محور الإيمان[25].

لقد اهتمّ التلاميذ بأمرين هما: الإيمان بيسوع[26] دون رؤيته[27]، والإيمان في المسيح[28]، ففي الرّسالة الثانية إلى مؤمني كورنثوس 13/ 5 يقتضي الإيمان «أَنْ تَرَى يَسُوعَ فِيْكَ».

وفي ما يتعلّق بهذه المسألة، نُزّل الإيمان بالرّوح القدس منزلة مهمّة[29]، ومأتى ذلك رغبة التلاميذ في إبراز دورهم في الإيمان بالكلمة(Le Logos) ، فإلى جانب تعويل المسيح عليهم في نشر البشارة منحهم الرّوح القدس مرشداً وملهماً[30].

وبناء على ذلك، إنّ الإيمان يقتضي التصديق بما جاء به الرّسل والامتثال إليهم[31] والاقتداء بهم[32]، فهم الشهود الأمناء الذين حمّلهم المسيح مسؤوليّة مواصلة ما بدأه[33]، وتتجلّى العلاقة الوثيقة بين يسوع والرّوح القدس والتلاميذ في مفهوم الكنيسة (l'Eglise)[34]. فيسوع في التقليد المسيحي هو واضع أسس الكنيسة الجامعة الرّسوليّة المقدّسة التي تعمل على تحقيق وَحدة الإيمان بين البشر من ناحية[35]، ومن ناحية أخرى استند اللّاهوت الكاثوليكي إلى النصوص الإنجيليّة (العهد الجديد، رسالة بطرس الأولى 1/ 15–16)، ليؤكّد أنّ الكنيسة هي الوريث الوحيد والشرعي للمسيح، وبهذا المعنى يكون الإيمان بالكنيسة إيماناً بالمسيح، والكفر بها تجديفاً عليه.

منح التلاميذ أنفسهم، بهذه الطريقة، شرعيّة الدعوة بلسان المسيح والنيابة عنه بالاستناد إلى الرّوح القدس الذي نهض في المتخيّل الديني المسيحي بدور المرشد، وكذا فعل القائمون على الكنيسة –في ما بعد– عندما عدّوا أنفسهم امتداداً للتّلاميذ[36].

ج. إبراهيم أنموذج المؤمن المسيحي

تُعدّ المحن التي عاشها إبراهيم الدليل القاطع على تميّزه من بقيّة الآباء والأنبياء، فالإقدام على ذبح الابن امتثالاً لأوامر الرّب الإله تؤكّد أنّ إبراهيم العهد الجديد آمن بالله إيماناً تامّاً.

فوّض إبراهيم إلى الرّب الإله الأمر وأطاعه دون تردّد أو تفكير، وهي صفة جعلت النصوص الإنجيليّة تعدّه المؤمن المثال الذي يجب الاقتداء به[37].

24. العهد الجديد، الرّسالة إلى مؤمني روما 25/3، ورسالة يعقوب 1/2.

25 . Karl Rahner (1904- 1984) & Herbert Vorgrimler (1929-2014), Petit Dictionnaire Théologique Catholique, Traduit de l'allemand par Paul Démann et Maurice Vidal, Éditions du Seuil, Paris, 1970, article «Foi».

26. العهد الجديد، أعمال الرّسل 16/3، والرّسالة إلى مؤمني روما 22/3 و21/5، والرّسالة الأولى إلى مؤمني تسالونيكي 3/1، والرّسالة الثانية إلى ثيموثاوس 13/3.

27. العهد الجديد، رسالة بطرس الأولى 9/1.

28. العهد الجديد، الرّسالة الثانية إلى ثيموثاوس 16/3.

29. العهد الجديد، أعمال الرّسل 5/6-8 و24/11، والرّسالة إلى مؤمني روما 13/15.

30. Bernard Gilliéron, Dictionnaire Biblique, Éditions Moulin, Paris, 1984, article «Esprit».

31. العهد الجديد، الرّسالة الثانية إلى مؤمني تسالونيكي 10/1، الرّسالة إلى مؤمني روما 16/10-17.

32. العهد الجديد، رسالة إلى العبرانيين 2/4 و2/6.

33. Louis Bouyer (1913- 2004), Dictionnaire Théologique, Éditions Disclée, Paris, article «Foi».

34. العهد الجديد، الرّؤيا 12/2-17.

35 .Bernard Gillièron, Dictionnaire Biblique, op.cit. Article «Temple».

36. نجيب، أنطنيوس (1935 - ...) وآخرون، معجم اللّاهوت الكتابي، دار المشرق، بيروت لبنان، ط3، 1991، مقال «كنيسة».

37 . ذُكر اسم إبراهيم في العهد الجديد في ثمانية وعشرين موضعاً، وقد تعلّقت هذه المواضع بجملة من المسائل، يمكن إجمالها في التصنيف الآتي: انتساب يسوع إلى إبراهيم، والتذكير بالعهد الذي قطعه الله مع إبراهيم، ونقد التصوّرات اليهوديّة، واعتبار إبراهيم النموذج الذي اختزل قيم الإيمان. ففي الجانب الأوّل نجد موضعين يشيران إلى أنّ يسوع يعود نسبه إلى إبراهيم، وهذان الموضعان هما: إنجيل متّى 1/1 - 16، وإنجيل لوقا 34/3. أمّا الجانب الثاني، فقد خُصّصت له أغلب المواضع.

تمّت الإحالة على إبراهيم لتحديد خصائص المؤمن الحقيقي، ولتأكيد انتماء اليهود إلى نسله من جهة إسحاق.

وقد طرحت النصوص الإنجيليّة، في شأن هذه المسألة، السؤال الآتي: هل يفوز بـ«المدينة السماويّة» كلّ من كانت تسري في عروقه دماء إبراهيم؟

كان جواب يسوع وأتباعه النفي القاطع؛ ذلك أنّ هناك فرقاً واضحاً بين الانتماء إلى إبراهيم جسداً والانتماء إليه إيماناً. فيوحنّا المعمدان كان يقول: «لِلْجُمُوعِ الَّذِينَ خَرَجُوا لِيَعْتَمِدُوا مِنْهُ: يَا أَوْلاَدَ الأَفَاعِي، مَنْ أَرَاكُمْ أَنْ تَهْرُبُوا مِنَ الْغَضَبِ الآتِي؟ فَاصْنَعُوا أَثْماراً تَلِيقُ بِالتَّوْبَةِ. ولاَ تَبْتَدِئُوا تَقُولُونَ فِي أَنْفُسِكُمْ: لَنَا إِبْرَاهِيمُ أَباً. لأَنِّي أَقُولُ لَكُمْ إِنَّ اللهَ قَادِرٌ أَنْ يُقِيمَ مِنْ هَذِهِ الْحِجَارَةِ أَوْلاَداً لإِبْرَاهِيمَ»[38].

اليهود أبناء لإبراهيم بالجسد فقط، وهو أمر لا قيمة له، ولا يمكّن صاحبه من دخول الملكوت، فمن اليهود مَن يرتكب الشرور والآثام فإذا هو من «أبناء إبليس»[39]، وبهذا المعنى اكتسب العهد الذي قطعه الله مع إبراهيم معناه الحقيقيّ مع يسوع، فيسوع بصلبه افتدى جميع الشعوب وباركها[40]، فإذا كلّ من باركه المسيح هو «ابن الله»[41].

فتح يسوع أبواب الملكوت أمام أبناء إبراهيم وغيرهم[42]، ففي مثل الغنيّ ولعازر الفقير[43] يهلك الغنيّ ولم ينجهِ من عذابات الجحيم انتماؤه إلى إبراهيم جسداً؛ ذلك أنّ المسيح، شأنه شأن إبراهيم[44]، لم يحدث أنْ نادى في يوم من الأيّام بأحكام الشريعة–الطّقس[45].

لقد أنشأ الخطاب الإنجيليّ صورة جديدة لإبراهيم، فإيمانه العميق والصادق بالله حوّله إلى رمز للحياة الرّوحية[46]. فإلى جانب كونه أنموذجاً للإيمان الصادق[47]، جمع بين أمرين هما: عمق الإيمان، والحرص على دعمه بالأعمال الصالحة[48].

وما يلفت الانتباه حرص مؤلّف «رسالة إلى العبرانيين» على نفي اهتمام إبراهيم بملكوت الأرض/ أرض كنعان، فقد كان ينتظر لحظة الانتقال إلى «المدينة السماويّة»[49]. ولا يخفى علينا ما في هذا القول من طرافة، فالتصوّر الإنجيليّ عمد إلى خلق إبراهيم النموذج وفق مواصفات تقوّي العلاقة بينه وبين يسوع.

2: محاولات الكنيسة صياغة أسس للإيمان المسيحي

أ. القانون النيقاوي –القسطنطيني

نصّ قانون الإيمان المسيحي في صيغته اليونانيّة على ما يأتي: «نؤمن [أؤمن] بإله واحد آب قدير خالق السماء والأرض كلّ ما يُرى وما لا يُرى وبربّ واحد يسوع المسيح ابن الله الوحيد. المولود من الآب قبل كلّ الدهور نور من نور [إله من إله]. إله حقّ من إله حقّ مولود غير مخلوق مساوٍ للآب في الجوهر الذي به كان كلّ شيء، الذي لأجلنا نحن البشر ولأجل خلاصنا نزل من السموات وتجسّد من الرّوح القدس ومن مريم العذراء وتأنّس وصُلب عنّا على عهد بونتيوس بيلاطس وتألّم ودُفن وقام في اليوم الثالث بحسب الكتب وصعد إلى السموات، وهو يجلس عن [على] يمين الآب وسيأتي من جديد بمجد ليُدِينَ الأحياء والأموات، ولا يكون لملكه انقضاء.

وبالرّوح القدس الرّبّ المحيي المنبثق من الآب* المسجود له

38. العهد الجديد، إنجيل لوقا، 3/7-8.

39. العهد الجديد، إنجيل يوحنّا، 8/33-59.

40. العهد الجديد، أعمال الرّسل، 3/25.

41. العهد الجديد، الرّسالة إلى مؤمني روما، 9/7.

42. العهد الجديد، إنجيل متّى، 8/11.

43. العهد الجديد، إنجيل لوقا، 16/22-30.

44. العهد الجديد، إنجيل لوقا، 1/55 ولوقا 1/73، وأعمال الرّسل 3/13.

45. العهد الجديد، رسالة إلى مؤمني غلاطية، 3/9.

46. العهد الجديد، إنجيل لوقا، 20/37، وإنجيل متّى، 22/32، وإنجيل مرقس، 12/26.

47. العهد الجديد، إنجيل لوقا 13/28.

48. العهد الجديد، رسالة يعقوب، 2/21-23.

49. العهد الجديد، رسالة إلى العبرانيين، 11/10.

* يُوجد اختلاف بين الصيغة الأرثوذكسيّة /كنائس الشرق (الانبثاق من الآب) والصيغة الكاثوليكيّة /كنائس الغرب (الانبثاق من الآب والابن)، راجع: موريس تاوضروس، علم اللّاهوت العقيدي، تقديم الأنبا موسى، مكتبة أسقفيّة الشباب، (دون مكان)، ط1، 1991، ج 2، ص 118.

والممجّد مع الآب والابن الذي نطق بالأنبياء وبكنسيّة واحدة مقدّسة جامعة رسوليّه. ونعترف [أعترف] بمعموديّة واحدة لمغفرة الخطايا ونترجّى [أترجّى] قيامة الموتى وحياة الدهر الآتي، آميـــــن»[50].

صدر «قانون الإيمان» مجزّأ، وذلك في مجمّعين مسكونيين متباعدين زمنيّاً[51]. ففي المجمّع المسكوني الأوّل (مجمّع نيقية الأوّل Nicée 325 م) صدر الجزء الأوّل الممتد من بداية قانون الإيمان إلى عبارة «بالرّوح القدس»[52]، وقد انعقد هذا المجمّع للردّ على عقيدة أريوس (256 م- 336 م) (Arius)[53] الذي قال: «إنّ الله واحد أزلي غير مولود وكلّ ما سواه من الكائنات مخلوق من العدم وبإرادته الحرّة»[54]، ونفى البنوّة (La filiation) وألوهيّة يسوع؛ ذلك أنّ يسوع ليس من جوهر الله.

لم يكن يسوع «ابن الله» المولود منه، وإنّما هو مخلوق من العدم غير أزلي، وغير مساوٍ للآب في الجوهر، وفي المقابل سعى المجمّع إلى تأكيد ألوهيّة يسوع نافياً أنْ يكون يسوع كائناً وسيطاً بين الله والإنسان، فهو «ابن الله الوحيد [وبأنّه] المولود من الآب قبل كلّ الدهور، إله من إله، نور من نور. إله حقّ من إله حق، مولود غير مخلوق مساوٍ الآب في الجوهر».

لقد كان «قانون الإيمان» مقاومة للعقيدة الأريوسيّة أساساً، ولم ينتج عن تصوّر واضح لماهيّة الإيمان، فالكنيسة (المجمّع المسكوني) كانت تلاحق البدع وتردّ عليها[55]، وفي اللحظة نفسها كانت تبني أسس الإيمان المسيحي الكنسي، وذلك بإعادة فهم منزلة المسيح في الأناجيل وفق رؤية مخصوصة لم تلقَ تجاوباً من جميع الأساقفة ورجال الدين[56].

إنّ إقرار دستور الإيمان المسيحي وإلزام مختلف الكنائس في مشارق الأرض ومغاربها باتّباعه جعل الشأن الديني/ الإيمان بيد المؤسّسة السياسيّة-الدينيّة (المجامع)[57] التي قضت بإخراج كلّ من يرفض قراراتها من المسيحيّة متّهمة إيّاه بالهرطقة مرسّخة بذلك تصوّراً أحاديّاً للإيمان[58]، على أنّ انعقاد المجامع المسكونيّة

50. انظر دنتسنغر- هونرمان، الكنيسة الكاثوليكيّة في وثائقها، ترجمة المطران يوحنّا منصور والأب حنّا الفاخوري، حقّق الترجمة وراجعها عادل تيودور خوري، ج 1، سلسلة الفكر المسيحي بين الأمس واليوم، العـ 27 ـدد، منشورات المكتبة البولسيّة، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص ص 57-58.

51. صدرت مقدّمة «قانون الإيمان» «نعظّمك يا أمّ النور الحقيقي، ونمجّدك أيّتها العذراء القدّيسة والدة الإله (Théotocos)...». في المجمّع المسكوني الثالث مجمّع أفسس (Ephèse) م 413 الذي عُقد لمقاومة آراء نسطور الذي ذهب إلى أنّ مريم ليست والدة الإله، وإنّما هي والدة المسيح (الإنسان) (Christocos).

52. عرفت بعض فقرات «قانون الإيمان» تغييرات مهمّة، وذلك في الفترة الممتدّة بين المجمّع المسكوني الأوّل والمجمّع المسكوني الثاني، من ذلك مثلاً حذف عبارة «مولود من جوهر الآب».

53. أريوس، قسّ ليبي عاش في الإسكندريّة وفلسطين وسورية. وتقوم عقيدته على القول إنّ يسوع مخلوق، وإنّه لا يشارك الآب الطبيعة. وبذلك نفى أريوس الثالوث أن يكون الكلمة قد تأنّسن. راجع في شأن عقيدته البابا شنوده الثالث، طبيعة المسيح، (دون ناشر)، القاهرة-مصر، ط 1، 1995، ص9.

54. حسن القرواشي، مدخل إلى تاريخ المسيحيّة، سلسة دراسات، المركز القومي البيداغوجي وجامعة الزيتونة، تونس، 1998، ط 1، ص 83.

55. انظر أشهر الهرطقات عند ميخائيل مينا، علم اللّاهوت، مطبعة الأمانة، القاهرة-مصر، ط 4، 1984، مج 1، ص ص 159-167.

56. إنّ الجزء الثاني من «قانون الإيمان الصادر عن المجمّع المسكوني الثاني، وهو مجمّع القسطنطينيّة الأوّل (381 م)، الذي أقرّ ألوهيّة الرّوح القدس باعتباره أقنوماً مقدّساً، كان ينطوي على موقف من بدعة مقدنيوس أسقف القسطنطينيّة وأتباعه الذين عرفوا في الأدبيّات المسيحيّة بمحاربي الرّوح (Pneumatomaque) (رفض الإقرار بألوهيّة الرّوح القدس) وبدعة أبوليناريوس وبدعة سابيليوس التي وضعت علامات استفهام حول منزلة الرّوح القدس.

57. إنّ اعتناق قسطنطين الأوّل (272 م- 337 م) المسيحيّة في القرن الرّابع حوّل المسيحيّة من تصوّر دينيّ معارض للسّلطة إلى دين للدّولة الرّومانيّة، وهو ما خلق علاقة جديدة بين السلطة السياسيّة وسلطة الكهنوت المسيحيّ، والدليل على ذلك أنّ المجامع المسكونيّة قد انعقدت بطلب من الأباطرة، وتبنّت مواقف تتلاءم وغاياتهم، فعلى سبيل المثال انعقد المجمّع الأوّل لمحاربة آراء أريوس التي بدأت تنتشر خارج الإسكندريّة، ما أصبح يهدّد بانقسام الإمبراطوريّة الرّومانيّة، وفي المقابل استعانت الكنيسة بالسلطة السياسيّة لفرض الإيمان القويم. ولمزيد من التوسّع في المسألة راجع: عبد المجيد الشرفي (1942 م- ...)، الفكر الإسلامي في الرّدّ على النصارى إلى نهاية القرن الرّابع/ العاشر، الدار التونسيّة للنّشر، تونس، ط 1، 1986، ص ص 86 - 99.

58. البابا شنودة الثالث (1923-2012 م)، قانون الإيمان، الكليّة الإكليريكيّة، القاهرة-مصر، ط 1، 1997، ص 5 يقول: إنّ «الذين لا يؤمنون به لا يُعتبرون مسيحيّين».

لمراجعة ما صدر عن المجامع السابقة واختلاف المسيحيين في شأن قضايا جوهريّة وانقسامهم إلى مذاهب في تعريفهم للمسيح[59]، وما ترتّب على ذلك من وجود طوائف متباعدة في مستوى العقائد، يؤكّد أنّ «قانون الإيمان» لم ينجح في بناء رؤية دينيّة واضحة للعقائد المسيحيّة[60]، رغم الجهود التي بذلها الآباء لجعل هذا القانون ترجمان الأناجيل وصداها، وذلك بردّ كلّ جزء من القانون إلى آيات مخصوصة من الكتاب المقدّس (العهد القديم/ العهد الجديد)[61].

ب. تجديد السؤال عن الإيمان في الخطاب المسيحي

وقع الفكر اللّاهوتي المسيحي في مأزق يوم جعل التأويل البشري (قانون الإيمان) قاعدة الإيمان التي بها نميّز المؤمن من غير المؤمن. وقد أدّى ذلك إلى غلق أبواب الإيمان الذي اختُزل في قوانين ودساتير جامدة. فإذا الإيمان في التصوّر التاريخي (المجامع المسكونيّة،...) يتحوّل إلى جملة من العقائد والأوامر والنواهي التي ينبغي القيام بها، وهو ما دعا الفكر اللّاهوتي إلى البحث عن دلالات جديدة للإيمان سواء أكان ذلك من داخل المنظومة اللّاهوتيّة أم من خارجها.

وقد اختزل ريتشارد سوينبرن (1934م-...)[62] (Richard Swinburne) المواقف المسيحيّة من الإيمان[63] في ثلاث مقاربات، وهي: مقاربة توما الأكويني (1225- 1274 م) (Thomas d`Aquin)[64]، ومقاربة مارتن لوثر (1483-1546م) (Martin Luther)[65]، والمقاربة البراغماتيّة (بيلز باسكال[66] وسورن كيركيجارد[67] ووليام جيمس)[68]. وهي مقاربات دارت على

59. انظر حسن القرواشي، مدخل إلى تاريخ المسيحيّة، م.م، ص 82.

60. أثار قانون الإيمان قضايا لم يُقدّرها القساوسة ولم يفكّروا فيها، وذلك ما أدّى إلى اتّساع دائرة الخلاف بين المسيحيّين، ولا سيّما أنّ النصوص الإنجيليّة انطوت على إشارات متضاربة.

Hans Küng (1928-...), Le christianisme et les religions du monde, Éditions du Seuil, Paris, 1986, P. 170.

61. انظر ما قام به البابا شنودة الثالث في كتابه: قانون الإيمان، م.م.

62. ولد ريتشارد سوينبرن في إنجلترا سنة 1934م. وهو عضو في الأكاديميّة البريطانيّة، وهو من أهمّ مجدّدي فلسفة الدين في النصف الثاني من القرن العشرين في العالم المسيحي.

63. فرّق ريتشارد سوينبرن بين الاعتقاد (Belief) والإيمان (Faith)، فخصّص للأوّل الفصل الأوّل (The Nature of Belief) وللثاني الفصل الرّابع (The Nature of Faith) ، وهو الذي نستند إليه في مبحثنا.

64. ولد توما الأكويني في إيطاليا. وقد انضمّ إلى المذهب الدومنيكاني (رفض عقيدة حبل العذراء بلا دنس). قضى أغلب فترات حياته في باريس. ويُعدّ الأكويني من أهمّ منظّري العقيدة المسيحيّة ومجدّدي اللّاهوت الطبيعي، ومن أهّم مؤلّفاته الخلاصة اللّاهوتيّة، الذي يعد من المراجع الرّئيسة للمسيحيّة.

65. مارتن لوثر رائد الإصلاح الديني في المسيحيّة، ومن أهمّ أعلام المسيحيّة البروتستانتيّة. رفض التعاليم الكنسيّة الكاثوليكيّة (صكوك الغفران،...) السائدة في عصره. راجع: سكوت إتش هندريكس (S. H. Hendrix)، مارتن لوثر، ترجمة كوثر محمود محمّد، مراجعة هبة عبد العزيز غانم، مؤسّسة الهنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة-مصر، ط 1، 2014، الفصل الخامس: المسيحيّة الجديدة، ص ص 60-69.

66. بيلز باسكال (1623-1662م) (Blaise Pascal)، عالم رياضيات وفيزياء فرنسي معروف، انتمى إلى الحركة الدينيّة المعروفة بـ«الجانسنيّة» التي عُدّت تعاليمها هرطقة مسيحيّة. راجع في شأن البراغماتيّة الدينيّة لباسكال جيميس كوليز (James Collins)، الله في الفلسفة الحديثة، ترجمة فؤاد كامل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، 1998، ص ص 459-477.

67. سورن كيركيجارد (1815- 1855م) (Søren Kierkegaard)، فيلسوف دانماركي ذهب إلى القول: إنّ «الإيمان لا يتعلق بسؤال «في ماذا نعتقد»، وإنّما [...] بسؤال «كيف نعتقد؟ [...وقد رفض] إقامة الإيمان على الاستدلال الموضوعي، لأنّه يعد الإيمان مسألة انفعال وليس مسألة تفكير عقلاني. فالعقل لا يمكنه أن يثبت ما إذا كان الله موجوداً أو غير موجود، [ولذلك] يشدّد على فكرة أنّ الإيمان يكون ممكناً فقط عندما يواجه انعدام اليقين، وأنّه كلما عظم انعدام اليقين، عظم الإيمان». انظر في شأن فلسفته الدينيّة: حسن أحجيج، الإيمان بدون برهان: الدين عند فتغنشتاين:

[en ligne]:htpp://www.mominoun.com/articles (Consulte` le 05/ /11 /2017)

وجيميس كوليز، الله في الفلسفة الحديثة، م.م، ص ص 477-488.

68. ويليام جيمس (1842 - 1910م) (William James) فيلسوف وعالم نفس أمريكي معاصر، من أهمّ منظّري البراغماتيّة (Pragmatisme). راجع في شأن نظرته إلى الدين كتابه البراجماتيّة، تعريب محمّد علي العريان، تقديم زكي نجيب محمود، سلسلة ميراث الترجمة، العدد 1270، المركز القومي للترجمة، القاهرة-مصر، ط 1، 2008، المحاضرة الثامنة «البراجماتيّة والدين»، ص 317 وما بعدها.

محورين هما: دلالات «الاعتقاد بأمر ما» ودلالات «الثقة بالرّحمة الإلهيّة». ويرى أنّ الاختلاف بينها يعود إلى كيفيّة استدعاء تلك المقاربات لهذين المكوّنين، فلئن اختزلت نظرياتٌ الإيمانَ في «الاعتقاد» أو«الثقة»[69]، فإنّ نظريّاتٍ أخرى سوّت بينهما.

لقد عرّف توما الأكويني وأتباعه الإيمان بأنّه يقين عقلي يتّصل بأمور غيبيّة، وقوامه الاعتقاد بأنّ الله موجود[70]، وذلك ما أدّى إلى تعلّق الإيمان بقضايا مثل: صفات الله وأفعاله، فالله، باعتباره موضوع الإيمان، كشف عن طريق الوحي صفاته للأنبياء والرّسل والقدّيسين، وانطلاقاً من ذلك نفى الأكويني أنْ يكون الإيمان مجرّد رأي أو معرفة علميّة، مؤكّداً أنّ للإيمان درجات متفاوتة تفاوت القدرات عند الناس، فالأكويني أقام الإيمان على مبدأ التصديق، وقد قاد ذلك الأكويني إلى التساؤل: هل الشياطين من المؤمنين؟

ويستند الأكويني للإجابة عن هذا السؤال إلى ما جاء في رسالة يعقوب 2/ 19 التي تقول: «أَنْتَ تُؤْمِنُ أَنَّ اللهَ وَاحِدٌ، حَسَنًا تَفْعَلُ، وَالشيَاطِينُ أَيْضاً تُؤْمِنُ بِهَذِهِ الْحَقِيقَةِ، وَلَكِنَّها تَرْتَعِدُ خَوْفًا».

انطلاقاً من هذه الآية وزّع توما الإيمان على صنفين: جبري (الشياطين) واختياري (البشر)، فالأوّل قام على وجود حجّة دامغة، وذلك ما ألجأ الشياطين إلى الإيمان اقتساراً[71]. أمّا في الثاني، فيكون للإنسان القدرة على الاختيار بين الإيمان وعدم الإيمان[72].

ويعدّ توما الأكويني المحبّة معياراً للتفريق بين الصنفين؛ فإيمان الشياطين إيمان لا يصدر عن حبّ[73]؛ ذلك أنّ الحبّ[74] عند الأكويني «نوع من الصداقة الإنسانيّة تجاه الله»[75]، وفي المقابل اتّخذ مارتن لوثر –وفق ريتشارد سوينبرن– مذهباً مغايراً عندما أقرّ بأنّ الإيمان يقوم على بُعدين هما: الاعتقاد (الجانب النظري) والثقة بالله، فالإيمان اعتقاد في وجود الله وثقة به[76]. ويترتّب على ذلك اعتبار البروتستانتيين الإيمان معرفة (notitia) وطاعة (assensus) وثقة (Fiducia)، وتُعدّ الثقة الاسم الجامع للمعرفة والطاعة.

وقد أشار ريتشارد سوينبرن إلى أنّ المعرفة والطاعة من المفاهيم المشتركة بين الأكويني ولوثر، فالثقة عنصر مضاف إلى الاعتقاد بأنّ الله موجود، ومثال ذلك أنّ ما نصّ عليه قانون الإيمان من ضرورة الإيمان بوجود «كنيسة واحدة مقدّسة جامعة رسوليّة» يفترض أنّ الله أوجد كنيسة واحدة مقدّسة جامعة رسوليّة[77].

ولم تستطع النظريّات اللّاهوتيّة تجاوز دائرة الخطاب المسيحي ومسلّماته، على الرغم من تناولها لقضايا الإيمان من منظور مختلف، وفي المقابل عمد الموقف البراغماتي إلى استبدال مبدأ «العمل بناء على» أو «التصرّف بناء على»، بمبدأ «الاعتقاد في»/ «الاعتقاد بـ». فالمؤمن المسيحي البراغماتي بقدر حاجته إلى الاعتقاد في وجود الله

69. استخدم «الكتاب المقدّس» في الإحالة على الإيمان عبارات عديدة أهمّها «أمان /آمين» (Amen) و»بَطَحَ» (Bataha)، وتدلّ الأولى على الاستقرار والثبات. أمّا الثانية، فتدلّ على الثقة، والعبارتان تشتركان في الإحالة على معنى الأمن والشعور بالرّاحة، وهو ما جعل مترجمي الكتاب المقدّس -ولاسيّما الذين ترجموا النسخة المعروفة بالفولجات (La Vulgate)- يترجمون الفعل بطح بـ(Confido) وبـ(sperare) و بـ(spes). أمّا الأمان/ آمين، فترجم بـ (veritas) وبـ(credere) وبـ(fides). للمزيد من التوسّع انظر:

الخوري بُولس الفغالي، المحيط الجامع في الكتاب المقدّس والشرق القديم، المكتبة البولسيّة وجمعيّة الكتاب المقدّس، ط 1، بيروت، لبنان، 2003، مقال «إيمان».

صموئيل حبيب (1928-1997م) وآخرون، دائرة المعارف الكتابيّة، دار الثقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2001، مج 1، مقال «إيمان».

Léon-Dufour Xavier [et al.], Vocabulaire De Théologique Biblique, op. cit., Article «Foi»

70. الأكويني، توما، الخلاصة اللّاهوتيّة، ترجمة بولس عوّاد، دار صادر، بيروت لبنان، (د. ت)، مج 5، الفصل الثاني «في أنّ الشياطين هل لهم إيمان»، ص 450 وما بعدها.

71. الأكويني، توما، الخلاصة اللاهوتيّة، م.م، مج 5، الفصل الثاني.

72. انظر: ريتشارد سوينبرن، طبيعة الإيمان، م.م، ص 99.

73. إنّ المقاربة الأكوينيّة والمقاربة اللوثريّة تتقبلان فكرة أنّ الشيطان يمكن أنْ يكون مؤمناً.

74. تفقد الأعمال الخيّرة التي يأتيها الإنسان (إطعام الجياع، هداية الضالين، ...) قيمتها ما لم تصدر عن ذات محبّة.

75. انظر: سوينبرن، ريتشارد، طبيعة الإيمان، م.م، ص 100.

76. المرجع نفسه، ص 101.

77. المرجع نفسه، ص 104.

يحتاج إلى الاعتقاد في وجود أكثر من طريق للإيمان[78].

خاتمة

بنت المسيحيّة مقالة الإيمان على/ في مراحل متباعدة، ولا غرابة في ذلك، فالعقائد المسيحيّة عقائد تاريخيّة، فلئن تأسّس الإيمان في أقوال المسيح على قيم فيها تجاوز للطقس التعبّدي المؤسّس على أعمال خالية من الصدق، فإنّ الإيمان في عرف تلاميذ يسوع يقوم على الإقرار بأنّ المسيح هو المخلّص الأخروي والفادي الذي قُدّم إلى الصلب كفّارة، وبهذا المعنى أصبح الإيمان بالمسيح أهمّ عناصر الإيمان في الأناجيل.

ولم تقف المسألة عند هذا الحدّ، إذ جعلت الكنيسة نفسها المقوّم الرّئيس في الإيمان، فتحوّل الإيمان من الإقرار بالمسيح مخلّصاً إلى الإقرار بضرورة الإيمان بالكنيسة (التلاميذ/ المؤسّسة الدينيّة)، وضرورة الامتثال لها بوصفها جسد المسيح السرّي الذي دونه لا خلاص للمؤمن.

78. المرجع نفسه، ص 109.

حول ماهيّة «السعادة اليائسة» عند أندري كونت ـ سبونفيل

عبد القادر ملوك*

تختلف ميولُ الناس وتتباين طبائعهم ونُظم عيشهم ورؤاهم للحياة، لكنّهم يَلْتَقُون جميعاً في طلب السعادة، ويسعون إلى تحصيلها بكل السُّبل؛ فما من كائن إلّا ويرغب في السعادة، حتى وإن غاب عنه أن يدرك على وجه الدقّة ماذا عسى أن تكون تلك السعادة التي يصبو إليها، ولا يُستثنى من ذلك حتى من يُقْدِم على الانتحار؛ لأنّ في انتحاره هروباً من تعاسة يعيشها أو يستشعرها؛ وكلّ هروب من التعاسة هو اقتراب بمقدارٍ مُعَيّن من سعادة ما، بصرف النظر عمّا إذا كانت هذه السعادة تبدو لنا سلبيّة أو عدميّة؛ لأنّها في اعتقاد مَن يَرُومُها تنطوي على الخلاص الذي يحرّره ممّا هو فيه أو لنقل، بلغة ألان باديو، إنّها ضرب من الوفاء لذاتٍ صارت تجد في تحرّرها من الحياة حياةً لها. يقول فرويد بهذا الخصوص: «ما الذي يطلبه الناس من الحياة، ويَوَدُّون تحقيقه فيها؟ إنّ الإجابة عن هذا السؤال جَلِيَّة بحيث يصعب الشكّ فيها. فالناس يكافحون من أجل سعادتهم؛ إنّهم يريدون أن يكونوا سعداء»[1]. وإذا كانت السعادة هي مطلب الناس وغايتهم، فمن باب أولى أن تكون هي الغاية الكبرى والمطلب الأسمى للفلسفة والفلاسفة، لأنّ ما يطلعنا عليه مجمل التراث الفلسفي، منذ بداياته الأولى مع فلاسفة اليونان، أنّ الغاية من التفلسف كانت منذ البدء تكمن في إدراك الحكمة، بما هي فعل نزيه حرّ يقوم به العقل ويستهدف به تحصيل السعادة في أجلى صورها، تلكم السعادة التي في مُكنتها أن ترقى بالموجود البشري إلى مستوى الألوهيّة. وهي لمّا كانت كذلك، فإنّها ليست بالأمر الميسور للجميع ولا هي بالتي يُتحصّل عليها عبر الانغماس في اللذات الزائلة أو طلب الأمجاد العابرة أو من خلال تكديس الثروات الماديّة، بل هي رهنٌ بتحصيل الحكمة الخالصة المستندة إلى النظر المجرّد؛ لأنّ سعادة الحكمة أو حكمة السعادة وحدها من تمتلك القدرة على أن تعرُج بالإنسان إلى مستوى يفارق به العالم الحسّي المبتذل ليحقق لنفسه وجوداً إلهيّاً يقرّبه من مرتبة الخلود. لكن لمّا كان الإنسان لا يستطيع أن يمارس حياة «النظر» سوى أوقاتٍ قصارٍ مقارنة بالعمر الذي يعيشه، فإنّ أمر الحصول على السعادة الكاملة، التي تستند في تحصيلها على الحكمة، التي لا تعطى بدورها إلّا للعقول «الخالصة»، يبقى مسألة دونها خرط القتاد.

بَيد أنّنا أسلفنا القول إنّ الناس جميعاً ينشدون السعادة، بما في ذلك أولئك الذين ليس لديهم أيّ ميول فلسفيّة ولا قِبل لهم بحكمة الفلاسفة، ولهم الحقّ في ذلك ما دام الأصل في البحث عن السعادة هو إحساس ضمنيّ أو ميل سيكولوجي نحو الرغبات التي يسعى المرء لإشباعها ليظفر ببغيته، وهو ما يجلوه ذلك اللهث المحموم للناس خلف رغبات لا تنتهي يرهنون بها سعادة يحملون نموذجها في أذهانهم أو في أوهامهم، وكلّما حقّقوا بعضها، انتابهم إحساس بنشوة الاقتراب من هذه السعادة المنشودة. وليست المشكلة كامنة، في اعتقادنا، في عدم وجود تلازم ضروري بين كمّ الرغبات المشبعة وبين تحصيل السعادة، وإنّما في كون رغباتنا لا تنصبّ على ما لدينا وبين أيدينا، بل فقط على ما لا نملكه ونفتقده، بما يفيد أنّ كلّ رغبة تُعَبّر عن نقص يعترينا، بحسب ما أَطْلَعَنا عليه أفلاطون. وهو ما يجعل السعادة أمراً صعب التحقّق وبعيد المنال، بالنظر إلى افتقادنا الدائم لما نرغب فيه ونربط به سعادتنا؛ بمعنى آخر ما دامت الرغبة نقصاً، وما دام النقص أَلَمًا، فإنّنا لن نظفر بالسعادة أبداً. ولا يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ؛ لأنّه ما إن تتحقّق الرغبة التي نربط بها سعادتنا، حتى يرتفع النقص، وتنطفئ جذوة الرغبة، فنسقط في الضجر والملل المُفْضِيَيْن للتعاسة، وهكذا دواليك.

* باحث من المغرب.

1. وايت، نيكولاس، السعادة موجز تاريخي، ترجمة سعيد توفيق (الكويت: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون)، تشرين الأول/أكتوبر 2013، ص 15.

هذه هي حياتنا باختصار، مسار نتأرجح فيه بين الإحباط الناتج عن عدم تحقّق الرغبة المأمولة، وبين الضجر الذي يتلبَّسنا حَالَمَا تتحقّق الرغبة التي رَهَنَّا بها سعادتنا. وقد أجاد لوكريتوس بشكل كبير في وصف هذا المسار قائلاً: «إنّنا ندور دائماً في الحلقة نفسها دون أن نقوى على الخروج منها... وطالما بَقِي موضوع رغبتنا بعيداً عنّا، فهو يبدو لنا أسمى من البقيّة؛ وحالما يصبح في حوزتنا، نسارع إلى توجيه رغبتنا نحو موضوع آخر، ليعود العطش نفسه للحياة مجدّداً مبقياً إيّانا في شوق دائم...»[2] ، فتظلّ سعادتنا مفقودة أو مؤجّلة في أفضل الأحوال.

فما العمل إذاً؟ وكيف السبيل للتخلّص من هذه الدورة بين الإحباط والضجر، بين الأمل وفقدان الأمل؟

هذا ما انبرى لتوضيحه أندري كونت سبونفيل في العديد من كتبه؛ حيث نجح بخبرته وعُمقه الفلسفيين في إعادة الجِدّة لهذا الموضوع «القديم»، موضوع السعادة، متسلّحاً في ذلك بجرأة عزَّ مثيلها لدى نُظرائه من الفلاسفة المعاصرين الذين لم يُكَلِّفوا أنفسهم عناء النظر في ما كَتَب ومُسَاجلته في ما خرج به من نتائج، من منطلق قناعة مترسّخة في أذهانهم تقضي بأنَّ موضوعاً كهذا ما عاد له من مُسوّغ في الوقت الراهن، لأنّه أُشبع بحثاً إلى الحدّ الذي يبدو معه كلّ تأليف جديد حوله، سواء أكان مقالة أم كتاباً، ضرباً من التكرار العقيم والعمل الرتيب الذي لا نفع فيه ولا جدوى منه؛ إلى جانب أنّ الإنسان المعاصر لم يَعُد في حاجة إلى موضوعات كهذه بعدما بلغ إشباعُ رغباته حدّاً أضحى معه الاستهلاك بديلاً للسعادة المزعومة: سعادة الفلاسفة والحكماء. إلّا أنّ هذه المبرّرات، والأحرى أن نقول المُثبطات، لم تَنَلْ من عزيمة كونت سبونفيل، ولم تُثنِه عن الغوص في مفهوم السعادة وسبْر أغواره، وفق طريقة مختلفة، قمينة بأن تكشف لنا عن زيف ما يدَّعيه هؤلاء الباحثون الذين يستنكفون عن الخوض في مثل هذه الموضوعات بتعلَّة أنّها «قديمة» ومتجاوزة، كما تزيدنا اقتناعاً بأنّه ما من مبحث يتقادم أو يبلى، بل إنّ مناهج المقاربة هي التي تتبدّل، وطرق التناول هي التي تتجدّد؛ والكاتب هنا لا يتناول هذا الموضوع تناوُلَ الباحث المُقلِّد المُجْتَرّ لأقوال السابقين، بل يحاول، مثلما عَوَّدَنا على ذلك في مجمل كتاباته، أن يُقَدم لنا صورة مغايرة لِمَا أَلِفَتْهُ أعينُ القُرّاء ودأبت عليه أقلام الكُتّاب. ويكفي أن ينظر القارئ في العنوان الذي اختاره لأحد كتبه: «السعادة اليائسة»[3]، ليتأكّد من صدق ما ندّعيه؛ فلا أحد، في اعتقادنا، يتصوّر لِلَحظة أنّ السعادة يمكنها أن تتحقّق عبر نقيضها؛ أو أنّ اليأس يمكنه أن يجلب السعادة أو يكون سبباً في تحصيلها؛ لأنّه من الراسخ في الاعتقاد أنّ الوظيفة الأساسيّة اللائقة بالسعادة والغاية المرجوّة منها تكمن، في المقام الأوّل، في طرد اليأس وتقويض مسبّباته؛ فكيف يستقيم الجمع بينهما في عنوان واحد وجَعْل أحدهما (اليأس) مطيّة لتحقيق الثاني (السعادة)، والحال أنّ العلاقة بينهما هي أشبه ما تكون بالعلاقة بين النّور والظلام، أو بين الخير والشرّ، حيث لا يحضر أحدهما إلّا حين يغيب الآخر.

هذا هو الرِّهان الذي حمله كونت سبونفيل على عاتقه، وتَجْلوه صفحات الكتب التي خصّصها للحديث عن هذا الموضوع. على أنّ الضرورة تقتضي مِنَّا أن نشير، رفعاً لحيرة القارئ وتبديداً لدهشته، إلى أنّ اليأس الذي يقصده الكاتب هنا يختلف إلى حدّ كبير عن ذلك التصوّر الذي تلوكه ألسنة الناس وتتداوله أقلام بعض الباحثين؛ فهو لا يدلّ على الحزن والتعاسة، ولا على الفقْد والعدم، ولا على الاستسلام والإذعان. باختصار لا يتعلّق الأمر في هذا الكتاب باليأس الذي ينتاب من أُحبطت آماله وفشلت رغباته؛ بل بيأسٍ من ضَرْبٍ مختلف، يسمّيه كونت سبونفيل باليأس المَرِح، على غرار العلم المَرح لفريدريك نيتشه، لأنّه يأسٌ إراديّ لا ينتاب المرء في غفلة منه، بل الفرد هو من يُقْدم عليه ويتبنّاه عن وعي واقتناع، لذلك نحن لا نعثر عليه إلّا عند مَن قَطَع صِلته بالأمل، ولم يعد له ما يأمله أو يتشوّف إلى تحقيقه في المستقبل، ليس تشاؤماً أو زهداً، ولكن لأنّه يمتلك كلّ شيء مُجَسَّداً في واقعه الحاضر الذي يكفيه ويملأ عليه حياته. وليس المقصود بذلك أن يستسلم المرء للواقع ويدَع نفسه تجري في تيّار الحياة الكونيّة وتنساب فيه دون أن تعرقل نظامه الطبيعي أو تعترض سبيله، بل يتعلّق الأمر على وجه التدقيق بيأس الحكيم أو بحكمة اليأس؛ لأنّ ما ينقصنا فِعْلاً، حين نمتلك كلّ شيء ومع ذلك لا نُحِسّ بأنّنا سعداء، هو الحكمة، بمعنى أنّ ما ينقصنا هو أن نتعلّم كيف نعيش، ليس بالمعنى الذي نتحدّث فيه عن

2. André Comte –Sponville, Le Bonheur, Désespérément, édition Pleins feux, 2000, p 32.

3. André Comte –Sponville, Le Bonheur, Désespérément, op. cit.

فنّ العيش كصيغة مُجَامَلَة، ولكن بالمعنى العميق للكلمة الذي يُمَكِّننا من التحرّر من الخوف والقلق اللّذين يلازماننا جرّاء رَهْنِنا لحياتنا بسلسلة من الآمال التي تُبقينا مشدودين إلى واقع غير الواقع الذي نعيشه فعلاً، واقع لم يتحقّق بعدُ، ولا نملك ذرّة من يقين حول ما إذا كان سيتحقّق أم لا، يُشعرنا لِلَحظات بامتلاء وهمي سرعان ما ينكشف زيفُه فيستحيل إلى خلاء حقيقي أليم. إنّ معنى أن نعيش حقيقة هو أن نستبعد أفلاطون من حياتنا ونستبدل به سبينوزا، وأن نتخلّص من حبائل الأمل التي تبقينا تحت رحمة سعادة مؤجّلة، ونستبدل بها المعرفة والمتعة والإرادة التي تشكّل ما يسمّيه كونت سبونفيل السعادة الفاعلة التي ليست شيئاً آخر غير الفعل ذاته كسعادة، والتي لن يتأتّى لنا الظفر بها إلّا إذا رغبنا في ما لدينا، وفي ما نفعل، وفي ما هو موجود؛ أي إلّا إذا جعلنا مدار رغباتنا على ما لا ينقصنا، وآثَرْنا أن نستمتع ونفرح بالحاضر الذي بين أيدينا، بدل أن نتعلّق بالمستقبل الذي هو ضرب من العدم طالما أنّه لم يحدث بعدُ. إنّ الأمر يتعلّق، على الحقيقة، بسعادة يائسة من حيث إنّها سعادة لا تأمل في شيء، لأنّها لا تتعلّق إلّا بالزمن الحاضر[4].

لكن هل يعني الاكتفاء بالحاضر وقصْر الحياة عليه تجاهل الماضي والمستقبل وصرف التفكير عنهما وفيهما بصورة نهائيّة كما لو كانا عدَماً؟ وهل في وسع المرء أن يفعل ذلك، ووعيه لا ينفكّ عن التأرجح بين الزمنين كحركة رقاص لا يتوقف، فيلفي نفسه تارة مقذوفاً به في المستقبل وتارة أخرى مشدوداً إلى ذكريات الماضي؟

من المؤكّد أنّ سبونفيل لا يقصد هذا المعنى حرفيّاً؛ لأنّه يدرك، كما يدرك جميع الناس، أنّ الماضي والمستقبل لا يكفّان عن انتزاعنا من الحاضر، وأنّهما يحيلان حياتنا برمّتها إلى تهرّب جشع يائس نعترف فيه بعجزنا عن امتلاك أيّ شيء، لكنّه لا يتردّد مع ذلك في اختزال الأزمنة الثلاثة في الزمن الحاضر وحده، ولسان حاله يقول ما قاله الفلاسفة قبله بأزمان: «إنّ الحاضر هو الأبديّة مركّزة، وإنّ امتلاك الذات إنّما يعني الوقوف في وجه الزمان لأنّ الحاضر يهبه الأبديّة»[5]. وإن كان منظوره للزمن يختزله في الحاضر ولا شيء سواه. ونحن نجده في كتاب (الكينونة–الزمن)[6]، يستند على تحليلات القدّيس أوغسطين، لكي يخلص منها إلى نتائج تُناقض ما توصّل إليه هذا الأخير. ففي «الاعترافات»، يوضح القدّيس أوغسطين أنّ الزمن، في صورة تقريبيّة أولى، هو عبارة عن توالٍ للحظات الماضي والحاضر والمستقبل، لكنّ هذا التتابع سرعان ما يكشف لنا أنّ الماضي سريع الذوبان، ومن ثم هو لا وجود له على الحقيقة لأنّه لم يعد له وجود، صار عدماً؛ والمستقبل بدوره لا وجود له، مادام لم يوجد بعدُ في اللحظة التي نجعله مدار تفكيرنا. وأمّا ما يوجد فعلاً وحقيقة، فهو الزمن الحاضر... لكنّ الحاضر إذا ما ظلّ حاضراً، فإنّه لن يكون زمناً، بل سيغدو سرمداً. «بناء على ذلك، يستنتج القدّيس أوغسطين أنّ ما يسمح لنا بأن نقول إنّ الزمن موجود، هو كونه يَؤول إلى العدم»[7]. أمّا وجهة نظر سبونفيل، فتقضي بأنّ الحاضر إذا ما ظلّ حاضراً، فإنّ الزمن والخلود يصيران شيئاً واحداً: وهذا ما لا نكفّ عن معاينته، والشيء الوحيد الذي يُمَكّننا من القول إنّ الزمن موجود، هو أنّه لا يتوقف عن التدفّق. وهذا ما يسمّيه سبينوزا الديمومة التي ليست حاصل الجمع بين ماضٍ ومستقبل لا يمتلكان إلّا وجوداً خياليّاً، ولكنّها الاستمرار اللّامحدود لوجود ما[8]، بمعنى آخر إنّها استدامة للحاضر؛ فحين نقضي مع بعضنا بعضاً ساعتين من الحاضر، فهما تعادلان بهذا المعنى ساعتين من الخلود، ولذلك لا مُسوّغ لأن نبحث عن الخلود ما دمنا نعيشه بالفعل.

وبموجب ذلك يكون الزمن هو الحاضر فقط؛ بشرط ألّا نخلط بين الحاضر والسكون! لأنّهما شيئان مختلفان تماماً، وآية ذلك، فيما يقول سبونفيل، أنّه لا أحد منّا يستطيع القيام بحركة ما في الماضي، أو في المستقبل... لأنّنا ببساطة لا نقوى على الحركة إلّا في الحاضر! ولعلّ هذا يجلي بوضوح أنّ الحاضر ليس تعبيراً عن الجمود أبداً، وإنّما هو نقيض ذلك تماماً في منظور سبونفيل؛ لأنّ الحركة لا يمكنها أن تحدث إلّا في الزمن الحاضر بالنظر إلى كونه الحيّز الوحيد الذي يتجسّد فيه الواقع.

4. Sponville, le bonheur, désespérément, p 41.

5. إبراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، (القاهرة: دار مصر للطباعة، د. ت)، ص 87.

6.André Comte-Sponville, L›être-temps: Quelques réflexions sur le temps de la conscience, PUF, 1999.

7. Confessions, XI, 14 (trad. J. Trabucco, G-F, 1964, p. 264).

8. Ethique, II, définition 5. Voir aussi L'Etre-Temps, pp. 90- 91 et passim.

وتبعاً لذلك، ليس المطلوب منّا أن نتجاهل المستقبل أو نوقف التفكير فيه والتخطيط له، لا أبداً، ليس هذا هو المطلوب، لأنّ كلّ فعل يُقدم عليه المرء لا بدّ من أن يُعِدّ له العدّة مسبقاً، ويقوم ببرمجته والتخطيط له بكيفيّة استباقيّة، بمعنى آخر إنّ كلّ فعل هو في لحظته الأولى عبارة عن مشروع أو عن فكرة إراديّة متوجّهة صوب المستقبل.

إنّ الحكمة ليست رفضاً للمستقبل، ولا هي تعني أن نعيش مشدودين إلى «وتد اللحظة»، مثلما كتب نيتشه بطريقة جميلة عن الحيوان في الجزء الثاني من «اعتبارات في غير أوانها». إنّ الأمر يقتضي أن نعيش داخل ما هو معطى، بمعنى أن نعيش في الزمن الحاضر. ومهما حاولنا أن نحاجج بكتاب البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست، والصراع المحموم لاستعادة الذاكرة، واسترجاع الذكريات...، فإنّ كلّ ذلك لا يعدو أن يكون مجرّد تعبير عن الحاضر؛ لأنّنا لا نمارس التذكّر إلّا في الحاضر. فإذا ما قلتَ: «كنتُ أتذكّر» في الماضي، فهذا يفيد أنّك نسيت وأنّك لم تعد تتذكّر الآن. وبالمثل إذا قلت: «سآمل، سأعتزم، سأبرمج ...» في المستقبل، فهذا يعني أنّك الآن لا تأمل ولا تعتزم ولا تبرمج (أو أنّك لم تبرمج، الآن وهنا، إلّا قصديّة أن تَعْمَد إلى البرمجة في ما بعد!). لذلك الأمل والمشروع والبرنامج كلّها أشياء لا توجد إلّا في الحاضر[9].

ولئن كان الحاضر وحده المتاح أمامنا، فإنّنا نستطيع مع ذلك أن ننسج داخله علاقة معيّنة بالماضي، علاقة حاضرة بما ليس موجوداً؛ أي بالذاكرة. في هذا الحاضر يمكننا أيضاً أن نعيش علاقة راهنة بالمستقبل، وهو ما نسمّيه، بحسب الحالات، أملاً، أو إرادة، أو مشروعاً، أو برنامجاً، أو قصديّةً... وهنا يصبح الأمر أكثر أهميّة؛ لأنّ سبونفيل يأخذ الأمل بالمعنى الذي يفيد أن نرغب من دون متعة، ومن دون معرفة، ومن دون إرادة...، وبعيداً عمّا يقتضيه هذا من ضرورة فكّ الارتباط بالمستقبل، فهو يرى، على خلاف ذلك، أنّ من اللازم أن تكون صلتنا بالمستقبل قائمة على المعرفة والمتعة والإرادة.

فهي علاقة معرفة؛ لأنّه توجد بعض الأشياء التي، رغم تَعَلُّقها بالمستقبل، بإمكاننا أن نعرفها؛ فكلٌّ منّا كان يعرف، قبل يومين مثلاً، أنّه سيوجد في مكان معيّن بناء على عزم مسبق؛ وكلٌّ منا يعرف الآن، على الأقلّ جزئيّاً، ما سيفعله غداً أو بعد غد... بما يفيد أنّنا نتوافر، فيما يخصّ الجانب المرتبط بنا، على مشاريع وبرامج ومقاصد. أمّا فيما يخصّ الأشياء التي لا تتعلّق بنا، فنحن نستطيع أن نُكَوّن حولها توقّعات عقليّة، ولنا في الأرصاد الجويّة خير مثال على ذلك، فهي لا تُمثّل أملاً؛ ولو أنّ أحداً أخبرك بأنّها ستمطر غداً، فإنّك ستدرك أنّ المسألة لا تتعلّق بشيء يأمل في تحققه، بينما في المقابل لو قال لك شخص ما إنّه يأمل أن يكون الجوّ جميلاً يوم الأحد القادم، فهذا لا يعني أنّه يعرف ذلك. فالتفاؤل لا يمثل بديلاً للكفاءة داخل علم الأرصاد الجويّة! يستطيع أيّ شخص أن يأمل انخفاض نسبة البطالة، وتسارع وتيرة النموّ، وارتفاع بورصة القيم،... إلخ؛ لكنّ هذا كله لا يمثل توقّعاً اقتصاديّاً. وعلى ذلك، يمكن لصلتنا بالمستقبل أن تكون صلة معرفيّة، جزئيّاً على أقلّ تقدير. أمّا في علم الفلك، وفي مجال الكسوف تحديداً، فمعرفتنا تكاد تكون تامّة، ومن الممكن التنبّؤ بحدوث هذه الظاهرة قروناً عديدة مسبقاً.

وعطفاً على ذلك، إنّ معرفة المستقبل، على الأقلّ جزئيّاً، مهمّة ليست مستحيلة. لكن ماذا عن التحكّم في المستقبل؟ يجيب سبونفيل بأنّ كلّ فعل يتطلّب قدرة موجّهة نحو المستقبل؛ بيد أنّ صلتنا بالمستقبل، بما هو مستقبل، ترتهن بنا في الزمن الحاضر. بمعنى أنّه ارتباط نشيط وفاعل يستند إلى برنامج وتقوده إرادة، وليس محض أمل.

هذا الأمر يبدو أكثر وضوحاً في مجال السياسة؛ لأنّ القيادة تتطلّب القدرة على التنبّؤ، والنضال يقتضي الخيال. فليس يكفي أن نأمل العدالة؛ لأنّ ما يهمّ هو ما نفعله من أجلها، وهذا يتطلّب منا بلورة برامج، ومشاريع، ومشاريع مضادّة، كما يحتاج إلى خيال وإبداع...، ولهذا السبب أيضاً نحن في حاجة إلى أحزاب سياسيّة، ليتأتّى لنا جميعاً -متساندين ومتعارضين- بناء المستقبل الذي نريده لأنفسنا ولأطفالنا.

أخيراً، يمكن لعلاقتنا بالمستقبل أن تكون علاقة استمتاع مسبق؛ فَمَن مِنّا لا يحلم مسبقاً بالعطلة؟ ومن ذا الذي لا يستمتع مسبقاً بشيء يقترب من الظفر به؟ وكلّ شخص خَبر الحياة قليلاً

9. Sponville, le bonheur, désespérément, p 67.

فهو بكلّ تأكيد قد مرّ بوضعيّتين: إمّا أن يفكّر في شيء وهو يأمل أن يحوزه (وهو ما يعادل الخوف من ألّا يحصل عليه...،) وإما التفكير بابتهاج، وبثقة، كما لو استمتع مسبقاً بالإثارة التي أحدثتها في نفسه اللذة المعلنة قبل تحققها. في كلتا الحالتين هناك ارتباط بالمستقبل؛ لكنّ إحداهما ترتبط به عبر الأمل أو العجز، وهي الحالة التي يتمّ خلالها التلفّظ بذلك، بينما ترتبط الثانية به (أي بالمستقبل) عبر القدرة، أو بعبارة أخرى عبر الثقة التي تعادل الانتشاء المسبق.

إنّ المسألة لا تتعلق بالعيش في اللحظة، وإنّما بالعيش في الحاضر، ولا خيار لنا في ذلك، لكن في حاضر دائم، ينطوي في داخله على علاقة حاضرة بالماضي (الذاكرة، والوفاء، والعرفان بالجميل)، وعلى علاقة حاضرة بالمستقبل (المشروع، البرنامج، التوقع، الثقة، الاستيهام، الخيال، وحتى الطوبى، شريطة ألّا نستعيض بأحلامنا عن الواقع). فالحكمة ليست افتقاداً للذاكرة ولا هي افتقاد للإرادة؛ والتوقّف عن الأمل، أو التقليل منه، لا يعني التوقّف عن التذكّر ولا الانقطاع عن التخيّل وعن الإرادة.

بهذا المعنى، يدعونا الفيلسوف إلى أن نتبنّى طريقاً مختلفة لتحصيل السعادة، ويرسم لنا مساراً قد يصيبنا بالحيرة والدهشة لأوّل وهلة؛ لأنّه ببساطة المسار الذي يسلكه الحكماء، ونحن -وإن لم نكن حكماء- تظلّ الحكمة مع ذلك أفقاً يُظَلِّلنا، ونبراساً ينير سبيلنا ويحفز جهودنا، وهي تقتضي منّا أن نتوقّف عن الأمل في شيء غير ما نعرفه، أو غير ما نقدر على فعله، أو غير ما يجلب لنا المتعة، أو لِنَقُل باختصار: إنّها تدعونا إلى ألّا نرغب في غير الواقع الذي نحن جزء منه، لأنّ هذه الرغبة هي وحدها التي تستطيع أن تتحقق دائماً، ما دام الواقع، من حيث التعريف، هو دائم الحضور، لا يخذلنا أبداً. وتبعاً لذلك، إنّ هذه الرغبة تمثل فرحة كاملة، لا ينقصها شيء، لأنّ لديها كلّ شيء؛ وهي لذلك تمثل، بحسب كونت سبونفيل، سعادة حقيقيّة؛ لأنّها سعادة تقوم على اليأس في معناه الحَرفيّ الذي يفيد الأمل في درجة الصفر؛ لأنّ في إخماد الأمل إيقاظاً وبعثاً لنقيضه المتمثل في ثالوث المعرفة والقدرة والاستمتاع. وهو الثالوث الذي يسعفنا في الظفر بالسعادة الحقيقيّة والفعليّة، تلكم السعادة التي تُلزمنا بألّا نرغب في ما لا نملكه، أو في ما ليس موجوداً (الافتقاد، الأمل، الحنين)، وإنّما أن نعرف ما هو موجود، وأن نريد ما نستطيع، وأن نحبّ ما يمرّ أمامنا، دون أن نكون في حاجة، من ثَمَّ، إلى امتلاكه. بمعنى أنّها تستدعي منّا أن نستعيض عن النقص بالقدرة، وعن الأمل بالثقة والشجاعة، وعن الحنين والشوق بالوفاء والامتنان[10].

فنحن لا نأمل إلّا في ما لا يتعلّق بنا؛ لكنّنا لا نريد إلّا ما يرتبط بنا؛ ولا نأمل إلّا ما ليس موجوداً؛ لكنّنا لا نحبّ إلّا ما هو موجود. وبموجب ذلك، نحن مطالبون بإجراء تحويل في الرغبة: أن نستبدل رغبتنا العفويّة في امتلاك ما نفتقده، وما لا يتعلّق تحقيقه بنا، بتعلّم الرغبة في ما يتعلّق بنا (بمعنى أن نتمرّن على الإرادة والعمل)، بما يفيد أن نتعلّم الرغبة في ما يوجد (أي أن نحبّ)، بدل أن نرغب دائماً في ما هو غير موجود ولا يتعلّق بنا (الأمل أو الندم).

بيد أنّ الأمر لا يتطلّب منّا أن نحرم أنفسنا من الأمل، أو أن نتخلّص منه جملة وتفصيلاً؛ لأنّ هذا ليس في مستطاع أيّ كان حتى لو رغب في ذلك؛ إذ حيثما وُجدت الرغبة والجهل، الرغبة والعجز، الرغبة والنقص، فإنّ الأمل سيكون حاضراً لا محالة. وكلّما رغبنا في ما لا نعرف، وفي ما يخرج عن سيطرتنا، وفي ما لا نملكه، كان الأمل حاضراً باستمرار. فالأمر إذاً لا يتعلّق بأن نُحرّم على أنفسنا الأمل، ولكن أن نتعلّم كيف نفكّر، وكيف نريد وكيف نحبّ.

كَتَب ألان (إيميل شارتيي) قائلاً: «الحكيم حكيمٌ، ليس لأنّ حماقته أقلّ، ولكن لأنّ حكمته أكثر»، لذلك ليس مطلوباً من المرء، فيما يقول سبونفيل، أن يتخلّص من حقه في الحماقة، وفي الأمل ومن ثمّ في القلق والخوف، بل عليه أن يتعلّم بالأحرى كيف يطوّر جانب الحكمة فيه، وجانب القدرة، وبعبارة أخرى، جوانب المعرفة والفعل والحبّ.

صحيح أنّ الحكمة لا وجود لها في الواقع، بل يوجد حكماء فقط، وهم جميعاً مختلفون، ولا أحد منهم يعتقد بوجود الحكمة؛ لأنّ الحكمة مجرّد مثال، والمُثُل لا وجود لها فعليّاً. لكنّ الإنسان

10. بخصوص دلالات هذه المفاهيم، يمكن الرجوع إلى كتابي سبونفيل: «Vivre»، ص ص 214-224، بالإضافة إلى الفقرات 2، 5، 10و 18 من كتاب: «Petit traité des grandes vertus».

الذي يريد التقدّم قليلاً والمضيّ إلى الأمام، مطالب، فيما يقول الرواقيّون، بأن يعرف وجهته، وأن يستمرّ في تقدّمه. فالحكمة لا تعدو أن تكون أفقاً يستحيل علينا أن نصله بكيفيّة مطلقة، ولكنّه مع ذلك يظلّ أفقاً يحتوينا: إنّ لدينا لحظاتنا من الحكمة، كما لدينا أيضاً لحظاتنا من الحمق. وعلى ذلك، السعادة ليست شيئاً مطلقاً، بل هي سيرورة، وحركة، وتوازن لكن من غير ثبات (لأنّ فرحتنا تتوهّج وتخبو)، وانتصار لكنّه ضعيف دائماً، يحتاج منّا إلى أن ندافع عنه باستمرار، وأن نواصله أو أن نعيد الكرّة من جديد. فليس علينا أن نحلم بالحكمة؛ بل أن نتوقّف بالأحرى عن أن نحلم بحياتنا! فنحن حين نريد حياتنا إنّما نريد سعادتنا.

فالأمر إذاً لا يتعلّق بأن نتوقّف عن الأمل، ولا أن نأمل اليأس، وإنّما يرتبط، على المستوى النظري، بأن نعتقد بكيفيّة أقلّ ونعرف بصورة أكبر؛ بينما على المستوى العملي، السياسي أو الأخلاقي، بأن نأمل قليلاً ونعمل كثيراً، وأخيراً، على المستوى العاطفي أو الروحي، يتعلّق الأمر بأن نأمل قليلاً وأن نحبّ أكثر.

النزعة الإنسانيّة والتعقيد في فكر إدغار موران

إبراهيم مجيديلة*

ربّما لا يستقيم الحديث عن النزعة الإنسانيّة ضمن المشروع الفكري لإدغار موران دون الوقوف أو الإشارة، ولو بشكل سريع، إلى فكر التعقيد الذي يشكّل إطاراً منهجيّاً وإبستمولوجيّاً لرؤاه وتصوّراته، ورؤية موجّهة لحواراته الضمنيّة والصريحة مع قطاع عريض من المفكّرين حول قضايا المعرفة والعلم والحكمة، وحول إشكاليّات الإنسان والواقع والحقيقة. ويكفي أن نذكر أنّه أصدر العديد من كتبه على مدار ثلاثين سنة (1977–2006)، في ستة أجزاء، تضمّ أكثر من 2500 صفحة، تحت عنوان كبير هو (المنهج). في كلّ جزء منها انشغل أو فكّر في التعقيد مُطبّقاً على موضوع معيّن؛ إذ حمل الجزء الأوّل عنوان «طبيعة الطبيعة» (1997)، والثاني «حياة الحياة» (1980)، والثالث «معرفة المعرفة» (1986)، والرابع «الأفكار: الموطن، الحياة، الأخلاق، التنظيم» (1999)، والخامس «إنسانيّة الإنسانيّة» (2001)، والسادس «الأخلاق» (2004). وعمل فيها جميعاً على التفكير وإعادة التفكير في مشكلات المعرفة والحياة والإنسانيّة انطلاقاً من تصوّرات وإمكانات مفهوميّة جديدة، تسعف في تشخيص أزماتها بالاعتماد على منظور تكاملي وتركيبي ومركّب يدمج عدّة معارف كالعلوم الإنسانيّة والبيولوجيا وعلم النفس والعلوم المعرفيّة، وينفتح على الإنجازات والاكتشافات والتطوّرات المتفاعلة والمتداخلة الحاصلة في مجالات التقنية والعلم المعاصرين[1].

من البيّن أنّ إدغار موران لا يقصد بالمنهج المعنى الذي حدّده ديكارت في مقاله، ولا بيكون في الأورغانون الجديد. ولا يقصد به الميثودولوجيا، ولا الخطاب حول المنهج، ولا قواعد المنهج كما وصف دوركايم. وإنّما يستعمله للدلالة على رؤية وطريق للتفكير والعمل معاً يخصّان معرفة المعرفة. ففي أعماله لم ينطلق من منهج جاهز، بقدر ما انشغل بالبحث عن المنهج الذي يمكّنه من امتلاك معرفة المعرفة. فالمنهج، بالنسبة إليه، هو ما يتيح «تعلّم التعلّم»، وما يأتي في الأخير لا ما يشكّل نقطة البداية، وما يعلّمنا أنّ الأشياء لا نهائيّة، وأنّ الجهل طريقنا للمعرفة، وأنّ المعرفة تدلّنا على جهلنا[2].

ونضيف أنّ حياة إدغار موران نفسها تحيل إلى التعقيد وتتأسّس عليه، أو تجمع بين ميلاد معقد وميلاد التعقيد. ومسيرته العلميّة خير شاهد، فهي تجمع بين الفيلسوف وعالم الاجتماع والناقد السينمائي والخبير في التواصل. فهذا الانتماء المتعدّد والاهتمام بحقول معرفيّة متنوّعة سيكسبه إمكانيّة تأسيس رؤية منفتحة حول إنسانيّة الإنسان تُركّب بين مختلف التجارب الوجوديّة والفكريّة، وتقارب النزعة الإنسانيّة في شموليتها دون ادّعاء القدرة على الإحاطة بها؛ لأنّه يستحيل، تبعاً لفكر التعقيد، وجود علم بكلّ شيء حتى على المستوى النظري.

وتأسيساً على ما سبقت الإشارة إليه، إنّ هذه الدراسة تقتضي، قبل النظر في النزعة الإنسانيّة تأريخاً واستشكالاً وتحليلاً لعناصرها وأسسها وقيمها ورهاناتها، النظر في فكر التعقيد بوصفه الإطار المنهجي والنظري العام الموجّه للمشروع الفكري المركّب لإدغار موران.

مفهوم التعقيد:

اقتضى تحديد دلالة مفهوم (التعقيد) من إدغار موران تتبّع استعمالاته في المعجم الدارج والفلسفة والعلم. وممّا سجّله هو

* باحث من المغرب.

1 . Jean-Jacques Dorne، introduction à l`œuvre d`Edgar Morin، dans، Edgar Morin et la complexité، Parcours 2008 - 2009, p 228.

2 . Jacques Cortès, la méthode d›Edgar Morin Pistes de lecture, Synergies, Monde n 4, 2008, p 57.

أنّ فكرة التعقيد كانت رائجة الاستعمال في المعجم الدارج، وكانت «تحمل بشكل ضمني تنبيهاً للفهم وتحذيراً ضدّ التوضيح والتبسيط والاختزال السريع بشكل مفرط»[3]. كما احتلّ التعقيد في الفلسفة مجالاً خاصّاً، حتى وإن لم يتمّ استعماله باللفظ نفسه، فمعناه كان حاضراً في مفهوم (الجدليّة) كما تبلور في فلسفة هيغل الذي عمل على إقحام «التناقض والتحوّل في قلب الهويّة»[4]. والأمر نفسه ينطبق على العلم الذي شهد ظهور التعقيد قبل الإعلان عنه باسمه في القرن العشرين، وخاصّة في الأبحاث الميكروفيزيائيّة والماكروفيزيائيّة. غير أنّ العلم عمل على اختزال التعقيد «في نظام بسيط، وفي وحدات أوّليّة، وذلك في الميادين الفيزيائيّة والبيولوجيّة والإنسانيّة»[5]. ولم يتحقّق الدخول الرسمي لمفهوم التعقيد إلى العلم إلّا مع السيبرنطيقا مبحثاً يُعنى بربط العلوم بعضها مع بعض من أجل بناء أطر ونظريّات التحكّم، وإنشاء رؤى وتصوّرات للقيادة والتحكّم في الأحياء والآلات، ودراسة آليّات التواصل والاتصال. وبموجب تراكم البحوث الحاصل في مجال السيبرنطيقا أصبح مفهوم التعقيد يدلّ على «ظاهرة كميّة؛ أي الكميّة القصوى للتفاعلات والتدخّلات بين عدد كبير من الوحدات»[6]. بيْد أنّ هذا البُعد الكمّي للتعقيد لا يجعله خاضعاً لعمليّات حسابيّة دقيقة ونهائيّة يمكن التحكّم فيها أو التنبّؤ بها، بل يشتمل على «عدد من اللّايقينيّات واللّاتحديدات والظواهر الصدفويّة»[7]. ففيه يتجاور الانتظام والاختلال، ويتداخل الثابت بالمتغيّر، وتتساكن الحتميّة والمصادفة.

يأخذ مفهوم التعقيد شكل بحث متواصل عن منهج للمعرفة يكون قادراً على مواجهة التعقيد الذي يطبع الواقع الإنساني المركّب في كلّ أبعاده[8]. ولعلّ هذا ما يمنحه صلاحيّة قصوى للاستعمال في المجالات العلميّة كافةً، فهو يقوم على التكامل لا على الفصل. إنّه تأمّل إبستمولوجي ومنهجي في علوم تنتمي إلى مجالات مختلفة[9]. ويتجلّى بقوّة بحثاً عن أنموذج إرشادي للمعرفة أو عن «برادايم مفقود» (le paradigme perdu)[10]. فمنهج التعقيد ورش للبحث والتأمّل والتفكير الكشّاف، يكشف عن الواقع ويكتشفه، ويسعى للكشف والاكتشاف بقدر الغموض والضبابيّة اللذين يلفّان الواقع الكوني-البشري بكلّ أبعاده.

إذا كانت إبستمولوجيا التعقيد تشكّل إطاراً منهجيّاً لإدغار موران للنظر والتأمّل والتفلسف والحوار مع التراث الفلسفي الغربي، فإنّه يلزم على ذلك مقاومة منظومة التبسيط القائمة على مبادئ الفصل والاختزال والتجريد، ورفض كلّ الاختزالات التي أنتجها (العقل الأعمى) الذي يعمل على تدمير الكليّات وعزل الموضوعات عن سياقاتها، ونقد التوجّه العلموي (الظلاميّة العلميّة) القائم على الريضنة والصورنة. ويقوم هذا الموقف من الفكر البسيط، بحسب إدغار موران، على اعتبار أنّه «غير قادر على تمثل الوصل بين الواحد والمتعدّد (الوحدة المتعدّدة) فإمّا أنّه يوحّد بشكل مجرّد من خلال إلغاء التنوّع، وإما على العكس من ذلك يضع العناصر المتنوّعة جنباً إلى جنب من دون تمثل الوحدة»[11]. فمبدأ الوحدة المتعدّدة يفلت من الوحدة المجرّدة الآتية من النزعة الكليّة أو من النزعة الاختزاليّة.

ينبّه إدغار موران، لكي لا يتمّ الوقوع في سوء الفهم، إلى أنّ التعقيد ليس جواباً جاهزاً لكلّ شيء، وإنّما هو تحدٍّ يفرض التفكير عبر التفاعل والسيرورة والتناقض واللّايقين، هو في كلّ أحواله ما لا يقبل الاختزال والتبسيط، وهو ما يوجد «في قلب العلاقة بين البسيط والمعقد؛ لأنّ مثل هذه العلاقة هي علاقة صراعيّة وتكامليّة في الوقت ذاته»[12].

من السمات البارزة لفكر التعقيد رفض القطيعة بين مفهومي الطبيعة والثقافة، واعتبار الإنسان كائناً ذا مدخلين: بيولوجي وسوسيوثقافي. الأمر الذي يؤسّس لنظرة إبستمولوجيا توجّه

3 . موران، إدغار، الفكر والمستقبل: مدخل إلى الفكر المركّب، ترجمة أحمد القصوار ومنير الحجوجي، دار توبقال للنشر، ط1، 2004، ص 36.

4 . المرجع السابق، الصفحة نفسها.

5 . المرجع السابق، الصفحة نفسها.

6 . المرجع السابق، ص 37.

7 . المرجع السابق، الصفحة نفسها.

8 - Introduction à l›œuvre d›Edgar Morin, p229.

9 . Pascal Roggero, un point de vue sur la pensée complexe, Parcours 2008- 2009, p, 240.

10 . Ibid. p, 241.

11. المرجع السابق، ص 16.

12. المرجع السابق، ص 102.

العلوم كافةً والمباحث التي تهتمّ بقضيّة الحياة والإنسان. كما يجعل من المصادفة واللّانتظام والغموض عوامل فاعلة إلى جانب السببيّة والنظام والوضوح في فهم الظواهر الطبيعيّة والإنسانيّة.

تبعاً لإبستمولوجيا التعقيد، يتجاوز إدغار موران النموذج الفيزيائي الذي تشكّل في القرن التاسع عشر، كما يتجاوز التصوّر الديكارتي المستند إلى أسس الوضوح والتمييز، وسيعمل على السير (من التعقيد نحو المزيد من التعقيد دائماً) وليس (السير من البسيط إلى المركّب). يراهن إدغار موران من خلال التعقيد المتنامي بمستوياته، المتدني والمتوسّط والعالي، على تحقيق انفتاح نظري أو نظريّة مفتوحة تُسهم في صياغة مقولة جديدة أو برادايم جديد للفهم والنظر في المشكلة البشريّة.

أتاح فكر التعقيد لإدغار موران بناء رؤية نقديّة وتقويميّة للعلم الذي في نظره لا يملك أيّ أساس يسعف في تجذير «الظاهرة الإنسانيّة داخل الكون الطبيعي»[13]، كما يفتقد المنهج القادر على «رؤية التعقيد الشديد الذي يميّزها (الظاهرة الإنسانيّة) عن أيّ ظاهرة طبيعيّة معروفة أخرى»[14]. فغياب الأساس والرؤية جعل العلم يسقط في علمويّة فيزياء القرن التاسع عشر، وفي الإيديولوجيّة الضمنيّة المرتبطة بالمسيحيّة والنزعة الإنسانيّة التي تشكّلت منذ عصر النهضة. فتجاوز العلمويّة والإيديولوجيّة فرض على إدغار موران السير في طريقين غير قابلين للفصل: يتعلق الأوّل «بإعادة دمج الإنسان ضمن الكائنات الطبيعيّة من أجل تمييزه عنها وليس اختزاله فيها»، كما يتعلق الثاني «بتطوير نظريّة ومنطق وإبستمولوجيا للتعقيد تكون قادرة على أن توافق وتلائم معرفة الإنسان»[15]. حتى وإن بدت النزعة الإنسانيّة قادرة على الانتظام الذاتي من خلال عناصرها البنيويّة ومقولاتها الأساسيّة، فإنّ ذلك لا يجعلها نسقاً مغلقاً ومكتملاً، بل هي نسق مفتوح، ويجب دراستها كذلك، وكما تتمّ دراسة الظواهر المتصلة بالخبرة الإنسانيّة.

فمنذ كتابه (مقدّمة لسياسة الإنسان) الصادر سنة (1962)، بدأت ملامح مقاربة إدغار موران للنزعة الإنسانيّة التي تستند إلى رؤية تستحضر كلّ عناصر التعقيد البشري، وترفض كلّ منهج اختزالي ينظر إلى الطبيعة البشريّة من زاوية أحاديّة. فالمنهج الاختزالي يقدّم رؤية تبسيطيّة للنزعة الإنسانيّة؛ إذ يردّها إلى وحدات أوّليّة وبسيطة لا تقبل التفكيك؛ ما يقود إلى التناقض، ويؤدّي إلى إنتاج خطابات تتعارض مع النزعة الإنسانيّة من حيث لا تدري، خطابات تتأسّس على العنصريّة والتمركز حول الذات المصحوب باحتقار باقي الذوات، وتصوغ للبربريّة الوجه القبيح والمضادّ لكلّ خطاب إنساني.

انبثاق الإنساني:

يشكّل سؤال: ما الإنسان؟ أو من يكون هذا الكائن الذي يُسمّى (إنساناً)؟ مدار كلّ خطاب ينسج معانيه ودلالاته حول النزعة الإنسانيّة، أو يحاول تقديم صكّ الانتماء إليها. وبقدر تنوّع مضامين الأجوبة المقدّمة لذلك السؤال نكون أمام نزعات إنسانيّة متعدّدة، تتمايز في نظرتها للإنسان تبعاً للمنطلقات التي تصدر عنها والمرجعيّات التي تتبنّاها، وتبعاً للسياقات التاريخيّة والثقافيّة التي تنتمي إليها. ولعلّ ما يميّز النزعة الإنسانيّة عند إدغار موران رفضها كلّ تصوّر اختزالي للإنسان أو تمجيدي له، فنزعته تصدر عن تصوّر يستدمج عناصر متعدّدة تحاول أن تعكس التعقيد البشري. فدلالة الإنساني لا تتحدّد من خلال الفرد، ولا من خلال المجتمع، ولا من خلال النوع، ولكن تتحدّد من خلالها جميعاً، وانطلاقاً من شبكة التفاعلات المتبادلة بينها. فإن كان المجتمع ينتج عن التفاعلات الفرديّة، فإنّه يؤثر في الأفراد عبر مؤسّساته وبنياته الثقافيّة. فالأفراد هم منتجو المجتمع ومنتوجاته في الآن نفسه، والفرد والمجتمع يحييان معاً لأجل النوع الإنساني. يبدو جليّاً أنّ العلاقة بين عناصر هذا الثالوث تفاعليّة وتركيبيّة أو لنقل جدليّة، وتبعاً لها إنّ «المجتمع على المستوى الأنثروبولوجي هو في خدمة الفرد الذي يخدم المجتمع بدوره، وهما معاً يحييان من أجل بقاء النوع الذي لا بقاء لكلٍّ من الفرد والمجتمع بدونه» (تربية المستقبل ص51). فالمجتمع من خلال الثقافة يسمح بالتحقق المركّب للأفراد، والأفراد من خلال تفاعلاتهم يسمحون باستمرار الثقافة والحفاظ على التنظيم الذاتي للمجتمع. إنّ هذا التعقيد الإنساني يمكن تمثله كحلقة متّصلة العناصر، بحيث إنّ «كلّ تقدّم إنساني فعلي يعني وجود تقدّم موازٍ لاستقلال الفرد، وللمشاركة الجماعيّة وللإحساس بالانتماء للنوع

13 . المرجع السابق، ص 21.

14 . المرجع السابق، ص 21.

15 . موران، إدغار، الفكر والمستقبل، ص 21.

البشري» (تربية الجنس البشري ص 51). إنّ الإنسان ليس كائناً أحادي الجانب، ولا يقبل الاختزال إلى بُعد واحد، فهو كائن ذو هويّة مركّبة يتفاعل فيها الفردي والاجتماعي والبيولوجي.

يقيم خلف النزعة الإنسانيّة ما يصطلح عليه إدغار موران بـ «الإنساني»، الذي يتّخذ شكل علاقة دائريّة بين الفرد والمجتمع والنوع عند إدغار موران، تنتظم وفق خطاطة ثلاثيّة يتبادل عناصرها التأثير والتأثر، فلا يمكن إضفاء الطابع المطلق على أحد هذه العناصر أو اعتباره الغاية العليا في هذه الخطاطة، فكلّ عنصر يكون هو الغاية والوسيلة في الآن نفسه.

تتداخل دائرة: الفرد ـالمجتمع –النوع مع دوائر أخرى راسمة التعقيد الإنساني في أعلى صوره؛ إذ نجد دائرة: الكوني ـالأرضي –الإنساني، ودائرة: الدماغ–الفكر–الثقافة، ودائرة: العقل–الإحساس–الغريزة، ودائرة: العقلانيّة–الأسطورة–الخيال، ودائرة: الماضي–الحاضر–المستقبل. وتبعاً لهذه الدوائر المتداخلة عبر سيرورات تفاعليّة، فإنّ الفهم الصحيح للإنساني يستدعي عند إدغار موران نقد أطروحتين: الأطروحة التي تختزل الإنساني إلى ما هو طبيعي، والأطروحة التي تفصل بين الإنساني والطبيعي، فهما على اختلافهما تنتميان إلى منظومة التبسيط وتتعارضان مع فكر التعقيد.

يلزم عن فكر التعقيد رفض كلّ أطروحة اختزاليّة أو تبسيطيّة تقوم على الفصل والانفصال في نظرتها للإنسان، فهو كلّ لا يقبل التجزّؤ أو التجزئة. وفي المقابل يفرض الفهم السليم دمجه في شبكات من العلاقات؛ لأنّه لم ينشأ في فراغ، ولم يحدث مصادفة، بل من جزء من الكون، وينتمي إلى الأرض، وانبثاقه جزء من تاريخ الحياة عليها، ومن ثمّ يغدو كلّ جواب عن السؤال: ما الإنسان؟ أو كيف انبثق الإنساني؟ محكوماً بثلاثة شروط: شرط مادّي، وشرط أرضي، وشرط إنساني. وتبعاً لهذا التعقيد يظهر الإنسان كائناً عجائبياً، يحمل في ذاته الانسجام والتناقض، ويتّصف بالوحدة والتعدّد. فهو «كائن عاقل وعامل وواقعي واقتصادي ونثري بقدر ما هو منذور للوجدان والأسطورة وللّعب والتبذير وللخيال وللشعر؛ أي منذور للحبّ والحميميّة والمشاركة والنشوة»[16]. إنّه نسيج من النظام والفوضى، خيوطه العقل والجنون، ولحمته الحبّ والكراهية، ألوانه منسجمة في تعارض: مسالم وعنيف، واقعي وخيالي، رزين ومتهوّر. فما نحن عليه هو «أنّنا كائنات لعوبة وعدوانيّة وواهمة، بالقدر نفسه نحن عاقلون. كلّ ذلك يشكّل اللحمة الخاصّة للإنسان. إنّ الإنسان كائن عقلاني ولا عقلاني في الوقت نفسه، قابل للقياس ومستعصٍ عليه. إنّه ذو إحساس كثيف وغير مستقر. إنّه يضحك، يبتسم، يبكي، ولكنّه قادر على إنتاج معرفة موضوعيّة»[17]. نحن كائنات مركّبة ومتشابكة الأبعاد ومتعدّدة المداخل.

فعندما نسأل: «من نحن»؟ فإنّ هذا السؤال يخصّ النظر في أصل الإنسان ووجوده وماهيّته ومصيره، ولا ينفصل عن التساؤل: «أين نحن؟ ومن أين أتينا، وإلى أين نحن ذاهبون؟». ويرجع ذلك إلى أنّ «معرفة الإنسان لا تعني فصله عن الكون، بل تحديد موقعه فيه»[18]. فالإنسان متأصّل في الكون الفيزيائي، وموجود داخل الطبيعة وخارجها في الآن نفسه، ففي طبيعته يتداخل الفيزيائي والبيولوجي، الطبيعي والبشري، وأصله يُفهم في علاقته بالكون. ومعناه أنّ تاريخ البشريّة هو جزء من تاريخ الكون. ويلزم عن ذلك أنّ انبثاق الإنساني هو لحظة من لحظات انبثاق الكوني.

يمثل انبثاق الكون مغامرة غير مفهومة بالنسبة إلى البشريّة، فأصله مبهم، ومستقبله غامض، ومغزاه مجهول. والكائن البشري جزء من هذه المغامرة، فهو «ليس فيزيائيّاً في جزئيّاته، وذرّاته وجزيئاته الكبيرة فحسب، بل إنّ تنظيمه الذاتي ناجم عن تنظيم فيزيائي–كيميائي أنتج سمات انبثقت لتكون الحياة»[19]. وما يميّز هذا الكون الذي انبثق منه الكائن البشري أنّه لا يخضع لنظام صارم، كما أنّه لا يخضع كليّاً للفوضى والمصادفة. ويُضاف إلى أصلنا الكوني وتكويننا الفيزيائي أصلنا الأرضي، فهو متأصّل في الكون كما أنّه متأصّل في الأرض. فمن هذه الأخيرة وفيها «انبثقت الحياة، ومن الازدهار متعدّد الأشكال لحياة متعدّدة

16 . موران، إدغار، تربية المستقبل، ص 54.

17 . موران، إدغار، فهم الشرط الإنساني: رهان تربية المستقبل، ترجمة عزيز مشواط، مجلة رؤى تربويّة، العدد 29، ص 125.

18. موران، إدغار، النهج: إنسانيّة البشريّة: هويّة البشريّة، ترجمة هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ط1، 2009، ص 33.

19. المرجع السابق، ص 35.

الخلايا انبثقت الحيوانيّة، ومن أحداث تطوّر فرع من فروع العالم الحيواني تكوّن الإنسان»[20].

ومن هذه المغامرة الكونيّة والأرضيّة والبيولوجيّة انبثق الإنسان الذي يبقى حاملاً في نفسه آثار تلك المغامرة. فهو يحمل في تكوينه وحدة الكيمياء الحياتيّة ووحدة الحياة الوراثيّة، ويتساكن في وجوده العقلانيّة والجنون. ويسجّل إدغار موران أنّ تطوّر الأنسنة أو أنسنة الكائن البشري لا يشكّل «انقطاعاً في الفوضى والمصادفة فحسب، بل مغامرة تخضع لتحدّيات بيئيّة، وحوادث وصراعات بين الأنواع المتشابكة تنتهي بتصفية الخاسرين جسديّاً»[21].

ولا يفوتنا أن نسجّل هنا أنّ إدغار موران في نهجه إلى تحديد أصل الكائن البشري أو فهم مغامرة الإنسان في الكون وعلى الأرض، سار في دروب نظريّة التطوّر الداروينيّة من خلال توظيفه لآليّات التطوّر والاصطفاء الطبيعي والصراع من أجل الوجود والبقاء للأقوى.

انتهت مسيرة التطوّر إلى ظهور الإنسان وبداية مغامرة جديدة على الأرض. وإذا لم يكن بالإمكان تحديد أصل هذه المغامرة رغم توالي الاكتشافات العلميّة، فإنّ إدغار موران يعتقد أنّها بدأت قبل سبعة ملايين سنة، وتقع بدايتها مع ظهور الإنسان العاقل والقادر على استخدام اليدين، واختفاء باقي الأنواع السالفة. في هذا السياق يستعمل إدغار موران الأنسنة بمعنى العمليّة التطوريّة التي تمّ بموجبها الانتقال من الكائن البشري إلى الإنسان أو نوع مخصوص منه، الإنسان العاقل والقادر على استخدام يديه. وبعدها توالت التطوّرات بظهور اللغة ونشأة الثقافة.

تتّخذ الانطلاقة الكبرى للأنسنة نحو الإنسانيّة شكل سيرورة تفاعليّة تحرّكها مجموعة من العناصر يتداخل فيها ما هو بيولوجي ومادّي (الدماغ واليد)، وما هو عقلي (الذهن)، وما هو ثقافي (اللغة والثقافة)، وما هو اجتماعي (المجتمع). وتبعاً لهذا التفاعل فإنّ «البشريّة لا تقتصر على الحيوانيّة أبداً، لكن لا وجود للبشريّة دون الحيوانيّة؛ إذ يصبح الإنسان إنساناً عندما يتضمّن مدخلين: مدخلاً إحيائيّاً، ومدخلاً نفسيّاً واجتماعيّاً وثقافيّاً، يتصل أحدهما بالآخر»[22].

ضمن السيرورة التفاعليّة، السابقة الذكر، أدى المكوّن الثقافي (الثقافة واللغة) دوراً أساسيّاً في تطوّر الأنسنة من خلال ضبط وتهذيب البُعد الحيواني في الكائن البشري. فالإنسان العاقل والقادر على استخدام يديه لا يكتمل «بوصفه كائناً إنسانيّاً تماماً إلّا من خلال الثقافة وفيها»[23]. وإذا كانت الثقافة تتكوّن نتيجة لتعقّد الفرد والمجتمع، فإنّها تسهم في تعقّدهما معاً. ويبدو التعقيد جليّاً من خلال حضور اللغة، فإذا كانت هذه الأخيرة «جزءاً من الإنسانيّة، فالإنسانيّة برمّتها موجودة في اللغة»[24]. وتشكّل اللغة مشكلة إنسانيّة ذات تنويعات وتغيّرات لا متناهية، فالإنسان كوّن اللغة التي كوّنته، فهي توجد في داخله كما يُوجد في داخلها، ينفتح بها على الآخرين والعالم، وينغلق على ذاته.

واصل إدغار موران تتبّع مغامرة الأنسنة أو الانطلاق نحو إنسانيّة البشريّة عبر مسالك متداخلة لا تنفصل عن بعضها بعضاً: اللغة، الثقافة، الثورة العقليّة، ثورة الحبّ، الانفتاح على العالم. وهي مغامرة مسكونة بعناصر الوضوح (العقلانيّة والتقنيّة)، وبعناصر الضبابيّة والغموض (الأسطورة والمتخيّل). وفيها تتساوى «أهميّة التقنية البشريّة مع أهميّة خلق عالم خيالي وتدفق الأساطير المذهل، والمعتقدات والأديان التي عجزت الثورات التقنيّة والعقلانيّة عن إقصائها، على مدى التاريخ إلى يومنا هذا»[25]. ويتّسم تاريخها بالتجاور بين العقلانيّة والتقنيّة والأسطورة. ففي العصر الحديث، كلحظة من لحظاته، تمّت أسطرة العقل وعقلنة الأسطورة، وظهرت أشكال جديدة من الميثولوجيا من خلال صناعة الأفلام والسينما.

يهدم إدغار موران الكثير من البناءات الفكريّة التي توهّمت أنّ البشريّة في تقدّم مطّرد، أبداً قُدماً وأبداً صُعداً، وأنّ العقل،

20 . المرجع السابق، ص 37.

21 . موران، إدغار، النهج، ص 36.

22 . المرجع السابق، ص 44.

23 . المرجع السابق، ص 46.

24 . المرجع السابق، ص 47.

25 . المرجع السابق، ص53.

مصحوباً بالتقنية، هو من يدير هذا التقدّم ويحافظ على مساره ويحدّد غائيته. فلا تعني الأنسنة العقل والتقدّم والتقنية، ولا تحتمل أن تبقى محصورة في أرضها، فهي تحتوي في داخلها على نقائض ومفارقات. فالعقل لا ينفصل عن الأسطورة، والنزعة المادّيّة لا تلغي البُعد الرّوحي، والتقدّم مجرّد إمكانيّة من إمكانيّة حركيّة التاريخ، ولا يلغي إمكانيّة التقهقر والنكوص. إنّ العقل والتقدّم والتقنية لا توجد خارج الأنسنة، كما يوجد الدين والأسطورة والخيال، وكلّ هذه العناصر مجتمعة تستمدّ معناها منها.

يعدّ إدغار موران الموت، بوصفه تحللاً للجسد وفناء للذّات وتجربة وجوديّة يعيشها الإنسان ويحسب لها حسابها وتشعره بالقلق، مجالاً للّقاء بين العقل والأسطورة والخيال والدين. فهو يولّد في الإنسان مواقف متنوّعة: عقلانيّة وروحانيّة وأسطوريّة. فالموت ينتصب أمامنا ليفرض علينا التفكير في أصلنا ومصيرنا معاً، إنّه «مصيرنا الكوني والفيزيائي والبيولوجي والحيواني، وهو في الوقت نفسه قطيعتنا النفسيّة والميثولوجيّة والميتافيزيقيّة الجذريّة لهذا المصير»[26]. يعي الإنسان الموت فيجعله حاضراً في الحياة، ويشغل ذهنه، ويدفعه للتساؤل عن أسرار وجوده ومصيره، وعن الحياة والكون والأرض. فنحن حالات إنسانيّة للوجود، وفي ذلك لا يختلف الموت عن الولادة والوجود، بالموت يشارك الإنسان في «التراجيديا الكونيّة»، وبالولادة يشارك «في المغامرة البيولوجيّة»، وبالوجود يشارك في «مصير البشريّة»، فكلّها تحمل إمكانيّة بداية جديدة أو تدشين مغامرة جديدة. أو لنقلْ إنّ الأنسنة عبر تاريخها الطويل انتهت إلى ولادة جديدة، فقد تأنسن الكائن البشري، وتجذّر أصله في الكون والطبيعة والحياة، كما أنّ مصيره ومستقبله توثقت صلتهما بها.

ربّما يصدق على الإنسان أو على التاريخ الإنساني الجملة المفارقة التي استعارها إدغار موران من مارتن هايدغر: «إنّ أصولنا ليست وراءنا، بل أمامنا»، بمعنى أنّ الإنسان لا تتكشّف أصوله إلّا بتقدّمه في التاريخ حيث يتطوّر العلم وتتقدّم التقنية، وبمعنى أنّ السؤال أصبح هو: ما مصير البشريّة؟ ولم يعد: كيف بدأت البشريّة؟ فقد قلب العلم والتقنية نظرة الإنسان إلى ذاته وتاريخه ومستقبله. إنّ أصولنا توجد أمامنا، تعني فيما ذهب إليه إدغار موران البحث عن بداية جديدة أو تحوّل جديد يُسهم في فهم الإنسان لذاته. وحتى يتحقق ذلك، فلا بدّ من «أن تتنبّه قوّات التوليد وإعادة التوليد المتضمّنة في طبيعة الكائن البشري نفسها، بما هو فرد وبما هو كائن اجتماعي»[27]. إنّ تحقق البداية الجديدة للإنسان والبشريّة معناه العودة إلى الأصل أو بشكل أدقّ استيقاظ الأصل. كيف يتحقق ذلك؟ فهل لا بدّ من أن تمرّ البشريّة بأزمة ما؟ هل العودة إلى الأصل تفترض إلغاء التعدّد والتنوّع والتشتّت الحاصل؟ أمام صعوبة حدوث بداية جديدة والعودة إلى الأصل يصرّح إدغار موران: «وعليه، لا ينبغي أن نحمل هذا الكلام، الذي يفيد أنّ الأصل يُوجد أمامنا، على محمل النبوءة أو اليقين، بل ينبغي أن نعدّه إمكانيّة ربّما أمدّتنا بشيء من الأمل»[28]. فلم يعد بالإمكان التحكّم في الآتي، وارتفعت نسبة المجازفة والمخاطرة، ولعلّ هذا ما يفرض تشكيل وعي إنساني جديد.

وبالعودة إلى السؤال: ما الإنسان؟ نسجّل أنّه سؤال يتعلّق بالهويّة الإنسانيّة، التي هي بالغة التعقيد، وتتّسم بالوحدة والتعدّد في الآن نفسه. فالإنسان يحمل هويّة فرديّة وهويّة اجتماعيّة وهويّة تاريخيّة وهويّة كونيّة وهويّة مستقبليّة. بفعل هذه الهويّة المركّبة «سيبقى الإنسان أو خليفته باسكاليّاً ممزّقاً بين اللّامتناهيَين، كانطيّاً مصطدماً بتناقضات ذهنيّة وحدود عالم الظواهر، وهيغليّاً في تجدّد دائم وفي تناقضات مستدامة، في البحث عن الكليّة التي تهرب عنه»[29]. وسيبقى مشدوداً إلى الأصول والجذور، منغمساً في الحاضر، منجذباً إلى المستقبل. والمسؤوليّة التي تقع على فكر التعقيد هي أن يجمع شتات الإنسان، ويوحّد هويّته التي فرّقتها العلوم إلى شذرات معزولة عن بعضها بعضاً.

إنسانيّة البشريّة والحريّة:

يقترن الحديث عن الهويّة البشريّة، الأصل والوجود والمصير، بالحديث عن الحريّة. ويعبّر إدغار موران عن الاقتران بينهما قائلاً: «ها نحن نصل إلى المشكلة القديمة والقصوى: أتشكّل الحريّة جزءاً من موروث هويّتنا، أنحظى بالحريّة؟

26 . المرجع السابق، ص 61.

27 . موران، إدغار، هل نسير إلى الهاوية؟ ص 148.

28 . موران، إدغار، المرجع السابق، ص 154.

29 . موران، إدغار، النهج: إنسانيّة البشريّة، ص 302.

بالحريّات»[30]؟

يمثل تعريف الحريّة نقطة البداية في فحص مشكلة الحريّة، ومقاربة الاقتران بينها وبين الهويّة البشريّة بمعناها المركّب، إذ يرى إدغار موران أنّ الحريّة تتجلّى «عندما يحظى الكائن البشري بإمكانيّات عقليّة تمكّنه من الاختيار واتخاذ قرار ما، وعندما يحظى بقدرات جسديّة تمكّنه من التصرّف وفق اختياره وقراره»[31]. وتتّسع دائرة الحرّيّة كلّما تعدّدت وتنوّعت إمكانات الاختيار. ولا يمكن للكائن البشري أن يمارس حرّيّته عمليّاً إلّا في وضع ينطوي على قدر من النظام وقدر من الفوضى؛ لأنّ «الكثير من النظام يمنع الحرّيّة، والكثير من الفوضى يحطّمها»[32].

في العالم المسكون بالنظام والفوضى، حيث يقيم الإنسان أسيراً للطبيعة، سجيناً للإرث البيولوجي، محكوماً بالثقافة، خاضعاً للمجتمع، ومقيّداً بالفكر؛ فهل الحرّيّة ممكنة؟ ألا يمكن أن تكون مجرّد حتميّة من دون أن يعرف الإنسان؟ أليست الحرّيّة أكبر وهم شخصيّ؟ تصبح الحرّيّة معضلة ومشكلة حقيقيّة في عالم تسوده الحتميّة والمصادفة، ويعمّه النظام والفوضى. ولرفع التعارض الظاهر بين الحرّيّة والحتميّة ابتدع إدغار موران مفهوم الاستقلاليّة التابعة، الذي يجمع بين الاستقلاليّة الذاتيّة والتبعيّة، بحيث إنّ استقلاليّة الإنسان عن الأنظمة الطبيعيّة والبيولوجيّة والثقافيّة والاجتماعيّة لا تظهر إلّا بقدر تبعيته لها. تعني الاستقلاليّة التابعة الإقرار بالحتميّة مع استبعاد الحتميّة المطلقة، والإقرار بالحرّيّة مع إقصاء حرّيّة الاختيار المطلقة. فكلّ استقلاليّة هي استقلاليّة تابعة، ولكي يحقّق الإنسان استقلاليته عن نظام ما، فيجب عليه أن يخضع لتبعيّة نظام آخر، فأن يستقلّ الإنسان عن الطبيعة، فعليه أن يتبع للنظام العلمي والتقني الذي يمنحه قدرة الاستقلاليّة عن الطبيعة والتحكّم فيها والسيادة عليها. فعندما يمنح النظام الاجتماعي والعلمي والتقني الإنسان استقلاليّة إزاء النظام الطبيعي، فإنّه ينتج تبعات مضاعفة وشاملة تُمارس عليه. وفي عالم الوراثة أو إمبراطوريّة الجينات إنّ استقلاليّة الكائن إزاء العالم الخارجي تحمل في داخلها تبعيّة حتميّة.

انطلاقاً من عالم الأحياء؛ حيث تسود الجينات وتشتغل البيولوجيا، يقرّر إدغار موران قانوناً يكاد يكون عامّاً: «فتبعيّة بنية مستقلّة إلى مكوّناتها الفيزيائيّة والكيميائيّة هي الشرط البديهي لكلّ استقلاليّة»[33]. ويصدق الأمر كذلك على المجتمع والثقافة والتاريخ والأنساق الفكريّة، مع وجود الفارق. فالنظام الاجتماعي والثقافي من خلال مؤسّساته البنيويّة والوظيفيّة، الأسرة والمدرسة مثلاً؛ إذ يعمل على تكوين الفرد المستقلّ فإنّه يزيد من تبعيّته له. كما أنّ التاريخ والأفكار يمارسان سطوتهما على الفاعل ليجعلا منه مفعولاً به، فالإنسان يصنع التاريخ ولكن في ظلّ شروط تاريخيّة واجتماعيّة تحدّده، فيظهر في الآن نفسه فاعلاً تاريخياً مستقلاً وتابعاً خاضعاً للضرورة التاريخيّة. والذي ينكشف جليّاً ممّا يسبق أنّ الحرّيّة تتموضع في العلاقة الجدليّة: الاستقلاليّة-التبعيّة، فالاستقلاليّة تتطلّب التبعيّة بشرط ألّا تلغي التبعيّة الاستقلاليّة. وفي صميم تلك العلاقة تتواجه فكرة الحرّيّة وفكرة الاستحواذ، يستحوذ علينا سلفنا (الأجداد) جينيّاً في الوقت الذي سنستحوذ على خلفنا (الأبناء)، ولا يمكننا الخروج من هذه الدائرة ولا الهروب من قدرنا. وعندما يعي الإنسان المستقلّ-التابع وضعه، فإنّه يشرع في خوض مغامرة الحرّيّة. وتحت سطوة الأنظمة والأنساق البيولوجيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والتاريخيّة والفكريّة، فإنّ الإنسان المستقلّ-التابع يشقّ طريقه نحو دروب الحرّيّة المتعرّجة، فهو يختار ويجازف. وإن بدت الحرّيّة اختياراً ومجازفة، فإنّها لا تخلو من المصادفة وإمكانيّة الانحراف أيضاً. ولكي تبقى الحرّيّة في مسارها وتتجلّى في أعلى صورها، ينبغي ألّا تقتصر على خدمة الفرد فحسب، بل يلزم أن تتعدّاه إلى خدمة المجتمع والنوع.

النزعة الإنسانيّة في الحضارة الغربيّة:

ولعلّ ما يميّز تفكير إدغار موران في النزعة الإنسانيّة هو رهانه المزدوج: المنهجي والقيمي. فمنهجيّاً، هو لم يقصد النزعة الإنسانيّة في حدّ ذاتها، وإنّما قصد أن يجعل منها أنموذجاً (برادايم) من أجل نقد ودحض كلّ الخطابات البربريّة التي تنشر الحرب والخراب في هذا العالم تحت أسماء متعدّدة، دينيّة

30 . المرجع السابق، ص 312.

31 . المرجع السابق، ص 312.

32 . المرجع السابق، ص 312.

33 . موران، إدغار، النهج، ص 314.

واقتصاديّة وسياسيّة. وقيميّاً، ينزلها منزلة البوصلة الموجّهة لبناء أخلاق كونيّة تعيد الاعتبار للإنسان في علاقته بذاته، وفي علاقته بأخيه الإنسان، وفي علاقته بالعالم مجالاً للوجود والفعل. فالنزعة الإنسانيّة ترياق أو ثقافة مضادّة للبربريّة والعنصريّة وما ينتج عنهما من صراعات وحروب.

وسنداً نظرياً، تمثل العقلانيّة النقديّة الوجه المسيطر في النزعة الإنسانيّة الأوربيّة، وتمثل القيم المسيحيّة الوجه الأخويّ فيها. ولعلّ هذا ما يفسّر الانتكاسات التي تعرّضت لها النزعة الإنسانيّة فيما بعد، فمن بين ظهرانيها صدر الوجه القبيح والبشع للبربريّة والعنصريّة والاستعمار. فإذا كان من حيث المبدأ أنّ النزعة الإنسانيّة تتوجّه إلى الكائنات البشريّة كافّة على اختلاف انتماءاتها وخصوصيّاتها، فإنّ الغرب الأوربّي، وبالنظر إلى تمركزه حول ذاته، جعلها مقتصرة على المنتسبين إليه.

فتحت سيطرة العقلانيّة اليونانيّة على مسار تشكّل النزعة الإنسانيّة، وتحت تأثير الرغبة الجامحة في إزالة السحر عن العالم وفصل الدين عن الحياة العامّة، تمّ إحلال الإنسان محلّ الإله أو الانتقال من مركزيّة الإله إلى مركزيّة الإنسان. وتبعاً لهذا التحوّل تشكّل نمط من النزعة الإنسانيّة في السياق الغربي متّخذاً شكل ديانة جديدة، ديانة الإنسان. والمقصود بالإنسان هنا الرجل الأوربّي الأبيض، فهو السيّد المطلق؛ يسود الطبيعة ويحوّل الآخرين إلى عبيد ووسائل يستعملها لممارسة تحكّمه وسطوته. والحالة هذه ستفرض على العقلانيّة الأوربيّة، التي تصل نفسها بالإرث اليوناني وتتمركز حول ذاته وتحتقر الآخر، القيام بعدّة مراجعات نقديّة لأسسها ومنطلقاتها وكيفيّات اشتغالها. وبظهور العقلانيّة النقديّة تشكّل وجه ثانٍ من النزعة الإنسانيّة الأوربيّة أكثر تسامحاً وإيماناً بالاختلاف.

نسج إدغار موران للنزعة الإنسانيّة في السياق الغربي تاريخاً مسكوناً بالقطائع والتوتّرات والتراكمات الكميّة والكيفيّة، فتاريخها متعرّج ومتطوّر بوجوه متعدّدة وبإيقاعات مختلفة. هكذا إذاً «تتطوّر النزعة الإنسانيّة في التحام بالرسالة اليونانيّة، وقد أعيدت لها الحياة في إيطاليا عبر النهضة، التي تطوّرت في البلدان الغربيّة باستثناء إسبانيا. ولكن حتى انطلاقاً من إسبانيا هذه، حيث تمّت عرقلة الرسالة، برزت هذه الأخيرة من الأعماق، وانطلاقاً من الذين يمكن نعتهم بوارثي فكر المسيحيين الجدد، الذين غذّوا نزعة إنسيّة في عقل يتّصف باللّائكيّة والكونيّة»[34]. وفي عصر الأنوار تطوّرت النزعة الإنسانيّة بفضل الدور الذي نهضت به العقلانيّة المُمارِسة للنقد الذاتي، فالعقل الإنسي الأنواري هو تعبير عن «عقلانيّة تتجنّب فخاخ العقلنة، عقلانيّة تمارس النقد الذاتي، تجمع بين العقل والمعرفة وفحص الذات، لا تعود أمراض العقل إلى العقلانيّة ذاتها، ولكن إلى انحراف هذه الأخيرة وتحوّلها إلى عقلنة، وإلى تمتّعها بما يشبه التأليه»[35]. فإذا كانت العقلنة ترتبط بالتصوّر الحسابي والآلي للعقل، وتتصوّر هذا الأخير نسقاً مغلقاً وقوّة لا متناهية، ما يقود إلى أسطرته أو تأليهه، ممّا قاده إلى الارتماء في أحضان غايات لاعقلانيّة تتعارض مع الإنسانيّة، فإنّ العقلانيّة تتميز بطابعها النقدي، ما يمنح العقل القدرة على مراجعة ذاته ومراجعة ما ينتجه. بفعل العقلانيّة النقديّة لم يعد العقل يتصوّر نفسه سهلاً ممتدّاً بل كرةً محدودة الأبعاد، وتحت تأثيرها النقدي تزحزحت النزعة الإنسانيّة وأُزيحت عن تمركزها حول الذات الغربيّة لتصبح نزعة كونيّة حاملة لقيم وأفكار تدافع عن إنسانيّة الإنسان بوصفه إنساناً، وفي كلّ مكان.

إنّ هذا التحوّل الأنواري، الذي مسّ النزعة الإنسانيّة في طبيعتها الأولى التي تشكّلت إبّان النهضة الأوربيّة، جعل منها ترياقاً ضدّ العنصريّة، وجعل من أفكارها ورؤاها وقيمها خميرة لمقاومة الاستعمار والتحرّر منه. وإن كان عصر الأنوار سعى بعطاءات مفكّريه ومصلحيه إلى تجاوز أعطاب عصر النهضة، فإنّه لم يسلم كذلك من التشوّهات والأعطاب. فبعد حدث الثورة الفرنسيّة الدمويّة توالت الأحداث والتحوّلات التي ستؤثر في سيرورة النزعة الإنسانيّة وصيرورتها، ما يجعل تاريخها متعدّد المنعرجات والمنعطفات، ومسكوناً بالقطائع والتوتّرات والنقائض. فعصر الأنوار القائم على أساطير العقل والتقدّم والسعادة، انتهى إلى بربريّة تقوم على تحالف بين همجيتين: «الهمجيّة القديمة التي عرفناها في الحروب العرقيّة وفي الحروب الدينيّة... والهمجيّة التقنويّة، تلك الهمجيّة التجريديّة القائمة على الحساب، التي تجهل بإنسانيّة الإنسان، أي تجهل بحياته وتجهل

34 . موران، إدغار، ثقافات أوربا، ص 26.

35 . المرجع السابق، ص 31.

بمشاعره وبميوله وبصنوف معاناته»[36].

من أجل تجاوز إخفاقات عصر الأنوار يتحدّث إدغار موران عمّا اصطلح عليه بما بعد الأنوار. ولا يعني بذلك رفض الأنوار جملة وتفصيلاً، وإنّما تجاوز ما لم يعد صالحاً فيه مع الاحتفاظ بالعناصر الصحيحة. فما ينبغي تجاوزه هو العقلنة المجرّدة القائمة على الحساب، التي تضفي على العقل طابعاً أداتيّاً وتجعل منه عقلاً خالصاً وتجرّده من كلّ ما هو إنساني. فالعقلانيّة المجرّدة عقلانيّة زائفة تجهل ما هو ذاتي ووجداني، أو لا تعترف بما هو إنساني في الإنسان إلّا بالقدر الذي يخدم مصالحها التقنويّة والاقتصاديّة. ولذا إنّ عصر ما بعد الأنوار يحمل تباشير بناء عقلانيّة جديدة منفتحة ومرنة، يمتزج فيها العقل بالشعور والوجدان، وهو العصر الذي يتيح الإمكانيّة التي تصبح فيها النزعة الإنسانيّة واقعاً ملموساً يتجلّى في ظهور المجتمع العالمي وتبلور فكرة المواطنة الكونيّة وتحقيق التضامن على كوكب الأرض لحمايته.

ينتهي هذا التاريخ، بحسب إدغار موران، إلى فكرتين معقدتين تكادان ترسمان اللوحة العامّة للنزعة الإنسانيّة في إطار التجربة الغربيّة. تبعاً للفكرة الأولى يتمّ تصوّر «أوربّا الغربيّة التي هي مقرّ سيطرة لا مثيل لها في العالم، هي أيضاً مقرّ الأفكار التي ستقوّض هذه السيطرة»[37]. فالنزعة الإنسانيّة ملهمة للتحرّر وداعية إلى تقويض السيطرة التي تتمّ باسمها، فتحت شعار أنسنة (الشعوب المتخلّفة والمتوحّشة) تمّ الاستعمار والاحتلال والاستعباد، وفي المقابل شكّلت أفكار النزعة الإنسانيّة محرّكاً لمقاومة المستعمر وفضح زيف شعاراته. وتدور الفكرة الثانية في فلك الفكرة الأولى، وتفيد أنّ بذور مقاومة الاستعباد قائمة في الاستعباد ذاته، وأنّ عولمة الاستعمار تفتح الباب أمام عولمة التحرّر، فهي محكومة بسيرورة مزدوجة: هيمنة/ تحرّر[38]. فتحت ضغط الحاجة إلى إيجاد أسواق جديدة وتوسيع قاعدة الزبائن لتصريف المنتوجات وتجنّب الكساد، نتجت عولمة السوق المدعومة بالتطوّر التقني والاقتصادي، ونتجت عولمة الأفكار. فليست السلعة أو البضاعة مجرّد شيء مادّي، بل تحمل في ذاتها قيماً وأفكاراً. وهكذا فإنّ العولمة الاقتصاديّة والتجاريّة تنتج عولمة إنسانيّة. وبالنظر إلى هذه العلاقة الجدليّة إنّ النزعة الإنسانيّة تظهر نمطاً من العولمة المقاومة لعولمة الاحتلال والاستعمار والهيمنة.

يميّز الفيلسوف الفرنسي إدغار موران، في سياق الحضارة الغربيّة، بين وجهين للنزعة الإنسانيّة؛ يتمثل الوجه الأوّل في اعتبار النزعة الإنسانيّة «ديانة جديدة» يحتلّ فيها الإنسان موقع الإله. فهذا الإنسان المؤلّه يمارس سيادة مطلقة، ويتمتّع بسلطة لا نهائيّة. ويعكس هذا الوجد استبدال مركزيّة الإله بمركزيّة الإنسان، ويستبطن الفصل بين الديني والدنيوي مع تحييد الدين من مجال الحياة العامّة. ويرتبط هذا الوجه بالسياق التاريخي للنهضة الأوربيّة بكلّ ملابساتها وتعقيداتها وصراعاتها، وما تلاها من تحوّلات غيّرت البنيات العميقة، فكريّاً واجتماعيّاً، للمجتمعات الأوربيّة.

ويتمثل الوجه الثاني من النزعة الإنسانيّة في موقف ينحو نحو الكونيّة ويرنو إلى صياغة رؤية تشمل الإنسانيّة جمعاء تقوم على الاعتراف بالاختلاف والإيمان بالتعدّد، ويجسّد التنوّع في إطار الوحدة الإنسانيّة. ويعبّر إدغار موران عن الوجه من النزعة الإنسانيّة بالشعار القائل: «أكتشف في كلّ إنسان مواطناً لي».

يعكس كلا الوجهين التطوّر الذي عرفه تاريخ النزعة الإنسانيّة؛ إذ إنّ العديد من الفلاسفة والمفكّرين، من أمثال: مونتسكيو وكانط وهيغل...، ساهموا في إغناء منطلقاتها وغاياتها. وإلى جانبهم ساهم علماء ومصلحون دينيّون في تشكّل الإطار العام للنزعة الإنسانيّة. وعبر تاريخها الطويل المتشكّل بفعل متدخلين عديدين فإنّ النزعة الإنسانيّة، كما لاحظ إدغار موران، قد تعرّضت للكثير من عوامل التشويه أو التوظيف السيّئ من طرف (الرجل الأبيض المتحضّر) الذي أقصى المخالفين وأعطى نفسه الحقّ في استعمار الشعوب الأخرى استعباداً واستغلالاً. بيد أنّ ذلك لا يشكّل مدعاة لبناء نزعة إنسانيّة جديدة تلغي كلّ التراكم السابق وتشطب الإرث الإنساني، بقدر ما يشكّل دافعاً إلى استعادة أصالة النزعة الإنسانيّة وإحياء منطلقاتها وتجديد غاياتها.

36 . موران، إدغار، هل نسير إلى الهاوية؟ ص 43.

37 . موران، إدغار، ثقافات أوربّا، ص 32.

38 . موران، إدغار، هل نسير إلى الهاوية؟ ص 65.

وقف إدغار موران عند فكرة التقدّم بالنظر إليها كإحدى المنطلقات الكبرى التي استندت إليها النزعة الإنسانيّة، وسجّل أنّها تعرّضت لانهيار كبير وتمزّق عنيف، ما أفرغها من كلّ الوعود التي كانت تبشّر بها. فلم يعد التقدّم حتميّة تتمّ وفق نسق مغلق، وتتّجه إلى غاية أو وجهة محدّدة سلفاً، بل أصبحت إمكانيّة ضمن إمكانات عديدة لحركيّة التاريخ البشري.

تعرّضت فكرة التقدّم إلى تقهقر مسّ كلّ البنيات الإنسانيّة وتسرّب إلى كلّ مناحي العالم، والأدهى هو أنّ التقهقر يتقدّم ويزحف كما تزحف الرمال المتحرّكة.

وعوضاً عن فكرة التقدّم، التي تعرّضت لانكسارات وإخفاقات عديدة ومتوالية واتخذت، في كثير من الأحيان، مساراً يتعارض مع الإنسانيّة، فإنّ إدغار موران استدعى فكرة الأنسنة. والقصد هنا هو وضع منارة تهدي النزعة الإنسانيّة الجديدة حتى تتمكّن من إعادة إحياء عناصر الأصالة المفقودة أو المغمورة تحت ركام الانحرافات التي أصابت النزعة الإنسانيّة الكلاسيكيّة. فعندما يستبدل إدغار موران بفكرة التقدّم فكرة الأنسنة، هو لا يريد أن ينكر التقدّم، وإنّما يريد أن يجعل من الأنسنة وجهة وغاية لكلّ تقدم للوجود البشري.

يشيّد إدغار موران رؤيته للنزعة الإنسانيّة على مقتضيات أنثروبولوجيّة وإيتيقيّة تسعف في الحفاظ على الإنسان، وصيانة كرامته، وحماية محيطه. وتبعاً لهذه الأسس والمقتضيات هو يدعو إلى مواصلة الأنسنة في إطار نزعة إنسانيّة تحقق تقدّماً بشريّاً شاملاً من خلال إحياء إيتيقا التعاون والتضامن والمسؤوليّة. وينشد بذلك تعبيد الطريق إلى تشييد نزعة إنسانيّة كونيّة، تعد الأرض موطناً مشتركاً للجميع، انطلاقاً من عقد اجتماعي جديد بين الإنسان والطبيعة.

تبدو الأزمنة المعاصرة كتراجيديا، قرن الأزمات والقرن في أزمة[39]، وعصر الحديد الكوكبي[40]، وتعرف التقهقر داخل التقدّم وتقدّم التقهقر على الأصعدة كافةً[41]؛ حيث ترزح المجتمعات البشريّة تحت وطأة وضع مأزوم ومتقلّب، بفعل الاقتران بين الوحشيّة الحديثة والبربريّة القديمة، وتحت سطوة العقلنة الحسابيّة والنزعة المادّية المتطرّفة. وعلى الرغم من ذلك تلوح في الأفق بوادر بزوغ نزعة إنسانيّة جديدة ذات طابع كوني، تضع هدفاً لها إخراج الإنسانيّة الحاليّة من وضعيتها الحرجة، وتروم وصل الإنسان بالكون والأرض بعيداً عن النظرة التأليهيّة له، وتخرجه من حالة النسيان التي يعيشها بفعل الانتشاء بما حققه من إنجازات.

إنّ الأمل القادم، الذي يُخرج الإنسانيّة من حالة الاحتضار، وينقذ المستقبل من الضياع، هو تصوّر بداية جديدة ترتبط بولادة «إنسانيّة غير موجودة وفي طور الكمون»[42]. وما يخرجها من طور الكمون هو إنجاز ثورة متعدّدة الأبعاد تحققها البشريّة في بُعدها الكوكبي. فتثوير الإنساني معناه إيقاظ الإنسانيّة في كلّ الأمم، وإيقاظ الشعور بالإنسانيّة في كلّ فرد. فالثورة مقاومة للأزمة بكلّ تمظهراتها، ونضال ضدّ موت النوع الإنساني، وتحرّر من الظلاميّة والبربريّة والتوحّش. وفي تربة التربية يتمّ زرع بذور الثورة بما هي خلق لشروط إنسانيّة جديدة.

الأنسنة والتربية:

في كتابه (تربية المستقبل) يحدّد إدغار موران المعارف الضروريّة للتربية لكي تنهض بالمهمات المنتظرة منها في المستقبل. يوجد في أعلى قائمة هذه المهمات مهمّة فحص ودراسة التعقيد الإنساني وتشخيص المصير المتعدّد للإنسان، ويقصد بذلك «مصيره كنوع بشري ومصيره كفرد ومصيره الاجتماعي والتاريخي، وكلها مصائر متعالقة بشكل قوي»[43].

فهذه المهمّة تجعل من التربية شرطاً أو مدخلاً لتحقيق إنسانيّة الإنسان، فليس المطلوب من التربية تكديس المعارف للأفراد أو حشو أذهانهم بالمعلومات أو برمجتهم ثقافيّاً وفق أنماط أخلاقيّة واجتماعيّة جاهزة، وإنّما تأهيلهم بالمعارف الضروريّة

39 . موران، إدغار، إلى أين يسير العالم؟ ترجمة أحمد العلمي، الدار العربيّة للعلوم، ناشرون، ط1، 2009، ص 21.

40 . المرجع السابق، ص 47.

41 . المرجع السابق، ص 33.

42 . المرجع السابق، ص 61.

43 . موران، إدغار، تربية المستقبل، ص 56.

التي تجعلهم قادرين على أنسنة ذواتهم وعالمهم. فالتربية بهذا المعنى هي ما يشكّل دافعاً، بحسب إدغار موران، نحو «المعرفة والوعي بالشرط الإنساني المشترك لكلّ البشر، وكذا الوعي بغنى وضرورة تنوّع الأفراد والثقافات والشعوب. وأخيراً على التربية أن تدفعنا نحو تجذّرنا كوننا مواطني هذه الأرض»[44]. تروم التربية من خلال معارفها الضروريّة الاعتراف، في الآن نفسه، بوحدة الإنسان وبطابعه المركّب، بمعنى الإقرار بالعلاقة الوثيقة والتأثير المتبادل بين وحدة وتنوّع كلّ ما يحمل صفة الإنساني أو يدخل تحت عنوانه.

من بين المهمات المنتظرة من تربية المستقبل إنجازها فحص ودراسة التعقيد الإنساني. فهي مطالبة بإبراز وتشخيص المصير المتعدّد للإنسان: «مصيره كنوع بشري، ومصيره كفرد، ومصيره الاجتماعي والتاريخي، وكلّها مصائر متكاملة ومتعالقة بشكل قوي»[45]. فعندما تدفعنا التربية نحو الوعي بالمشترك الإنساني أصلاً ووجوداً ومصيراً، فإنّها ترفع منسوب الأنسنة وتسرِّع من إيقاعها.

تشكّل الأنسنة شرطاً حاسماً لكلّ تربية للمستقبل، كما تشكّل التربية شرطاً لكلّ أنسنة. فالتربية، تبعاً للمهمّات التي حدّدها لها إدغار موران، تخلق قيم الأنسنة وترسّخها في طبيعة الكائنات البشريّة، وتُكسبهم القدرات والكفاءات لمواجهة مشكلات ومعضلات وتعقيدات الواقع.

ويكفي أن نشير هنا إلى أنّ إدغار موران يراهن على التربية المُؤَنسَنة والمُؤنسِنة في إيجاد أخلاقيّات للجنس البشري تحمي الإنسان والكون والأرض، وتعيد الأمل في بناء مستقبل خالٍ من البربريّة والعنصريّة والحرب. أخلاقيّات تصل بين الأخلاق والسياسة، وتنشر السلم والتضامن والحريّة والديمقراطيّة، تؤْمن بوحدة الجنس البشري، وتؤمن بتعدّده وتنوّعه واختلافه، وتبني مجتمعاً كوكبيّاً يكون سكّانه مواطنين كونيّين يشتركون في وحدة الأصل والمصير والمستقبل.

الخاتمة:

يستعمل إدغار موران اصطلاح النزعة الإنسانيّة بمعانٍ متعدّدة ويوظّفها في سياقات متنوّعة بقصد رسم الوضعيّات التي تسمح بانبثاق الإنساني أو إنسانيّة الإنسان. فمن جهة تبدو الأنسنة مغامرة تشكّلت على مدى ملايين السنين أو عمليّة تطوّريّة معقّدة صاحبت تاريخ ظهور الإنسان أو الانبثاق الإنساني من خلال مسار طويل عرفته إنسانيّة البشريّة. ويكشف هذا المسار أنّه لا يوجد أصل نقي للإنسان. فكلّ ما يتجلّى أمامنا هو سيرورة طويلة ومعقّدة من الأنسنة، في إطارها تمّ صقل الإنسان وتهذيبه ليصير إلى ما هو عليه من التعقيد والتناقض. فللإنسانيّة عدّة بدايات ولم تولد مرّة واحدة، والأمل معقود على ميلاد جديد يضع نصب عينيه المصير المشترك. ومن جهة أخرى، يستعمل إدغار موران النزعة الإنسانيّة نموذجاً إرشادياً يروم من خلاله نقد الواقع القائم وإدانة كلّ ما من شأنه أن يمسّ الإنسان في قيمته وكرامته أو يستعمله وسيلة وأداة لتحقيق غايات تقع خارج ماهيّة الإنسان وتُلحق الأذى بالكون والطبيعة. ورغم تعدّد وجوه ومعاني النزعة الإنسانيّة في فكر التعقيد لإدغار موران يبقى الخيط الناظم بينها هو الدفاع عن الإنسان وحمايته من كلّ أشكال التقديس والتبخيس. ربّما جاز لنا القول إنّ النزعة الإنسانيّة بالنسبة إلى إدغار موران ليست اختياراً إيديولوجيّاً، ولا حلماً طوباويّاً، وإنّما هي سبيل مركّب يتشكّل من التقاء سبل متعدّدة، يتوخّى من خلالها إنقاذ البشريّة من مسار جهنّمي يقودها نحو الكارثة، ويحميها من الهمجيّات التي تنبثق من قلب التحضّر والتمدّن.

44 . المرجع السابق، الصفحة نفسها.

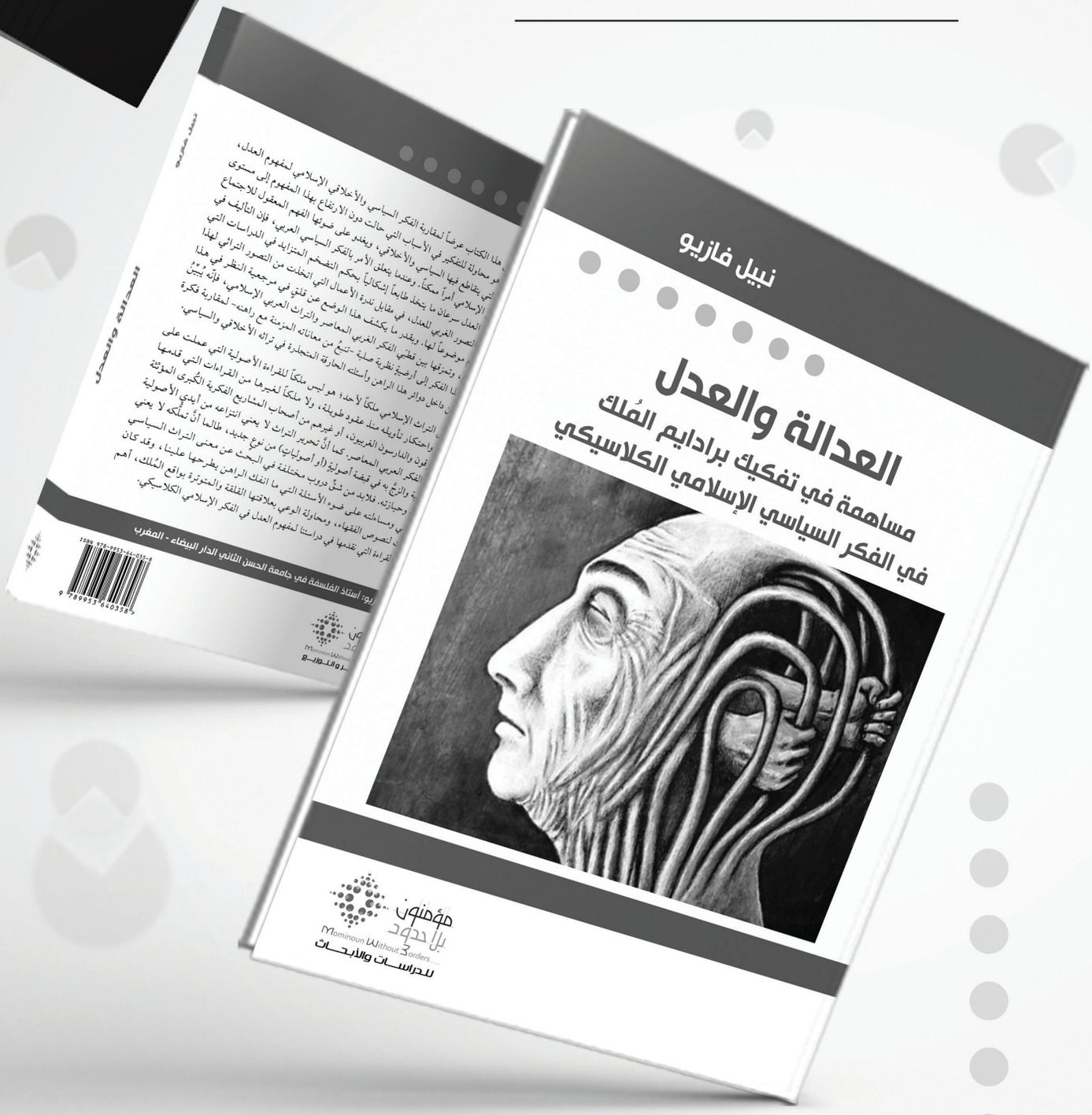
45 . موران، إدغار، تربية المستقبل، ص 56.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com



الأخلاق والسياسة في فلسفة الفارابي

منوبي غباش*

مقدّمة

تحتلّ الفلسفة العمليّة مكانة مركزيّة في الفلسفة القديمة والوسيطة، ولئن هي استندت إلى المبادئ والمقدّمات والأصول النظريّة؛ أي إلى الفلسفة النظريّة، فإنّها تتميّز عنها بخصوصيّات تحيل إلى المجال الذي تندرج فيه وإلى الرهانات التي تتعلّق بها. تشتمل الفلسفة العمليّة على مجالي الأخلاق والسياسة من حيث إنّهما يتعلّقان بالممارسة. تحيل الأخلاق إلى الأفعال والفضائل الخُلُقيّة المستندة إلى إرادة ورؤية الفاعل الفرد، ولكنّها تعني أيضاً الأفعال والفضائل الجماعيّة، ذلك أنَّ الصفة الخلقيّة تقال على المجموعة كما تقال على الفرد. في هذا السياق يكفي أن نذكر عنوان الكتاب الرئيسي للفارابي (مبادئ وآراء أهل المدينة الفاضلة)، فالمقصود المدينة التي تتحقق فيها سعادة الأفراد على الوجه الأكمل بواسطة تعاون أفرادها على الأمور التي بها تنال السعادة. ولئن كانت مفاهيم السعادة والفضيلة والعدل مفاهيم أخلاقيّة، فإنّها لا تنفصل عن السياسة باعتبارها تدلّ على التدبير وترتيب الوجود المنزليّ والمديني في المعمورة. هناك علاقة بين الأخلاق والسياسة يجب إجلاؤها وبيان أسسها النظريّة ونتائجها العمليّة.

سنحصر اهتمامنا بدراسة علاقة الأخلاق بالسياسة في فلسفة الفارابي باعتبارها نموذجاً للفلسفة العربيّة في العصر الوسيط. وقد تسمح لنا هذه الدراسة بتبيّن مواطن التجديد في تمثّل العلاقة بين الأخلاق والسياسة في الفلسفة العربيّة الوسيطة بالنظر إلى الإرث اليوناني، وخاصّة الأرسطي والأفلاطوني المحدث. نفترض أنَّ للفارابي تصوّراً مخصوصاً للعلاقة بين الأخلاقي والسياسي، وهو تصوُّر اصطبغ بصبغة البيئة الفكريّة والثقافيّة والإطار التاريخي الذي تشكّل فيه.

إنَّ انطلاق الفارابي من الإرث الأفلاطوني والأرسطي، وبشكل خاص من الأفلاطونيّة المحدثة، واستعادته للقول الفلسفي الخاص بهذا الإرث، لا ينفي عنه القدرة على الإضافة والتجديد سواء على مستوى تصوُّر العلاقة وعناصرها أم على مستوى أبعادها الميتافيزيقيّة والتاريخيّة. لا شكّ في أنَّ الفارابي، ربّما كغيره من فلاسفة الإسلام، عانى من وضعيّة الاضطراب والتمزّق الفكري بالنظر إلى انتمائه إلى الإسلام؛ حيث الشريعة هي المصدر الأساسي للمعرفة والقيم، وانتمائه إلى الفلسفة اليونانيّة التي وصلت إليه وحاول التفكير من خلال مبادئها ومقولاتها. ولعلّ هذا التوتّر هو الذي يفسّر تناقض آرائه في بعض المسائل[1]. المرجعيّة التي فكّر الفارابي من خلالها في المسائل المعرفيّة والأخلاقيّة والسياسيّة مزدوجة: الفلسفة من جهة باعتبارها أُفقاً كونيّاً للنظر والتفكير ويمثّلها، بحسب الفارابي، عَلَمان من أعلامها هما أرسطو وأفلاطون، والملّة من جهة ثانية باعتبارها انتماء ثقافيّاً وهويّة دينيّة خاصّة. لقد كان على الفارابي أن يعمل جاهداً من أجل «الجمع بين رأي الحكيمين»، وكذلك

* أكاديمي من تونس.

1 . يقول ابن طفيل متحدّثاً عن التناقض في آراء الفارابي: «وأمّا ما وصل إلينا من كتب أبي نصر، فأكثرها في النطق وما ورد منها في الفلسفة، فهي كثيرة الشكوك. فقد أثبت في كتاب «الملّة الفاضلة» بقاء النفوس الشرّيرة بعد الموت في آلام لا نهاية لها، ثمّ صرّح في «السياسة المدنيّة» بأنّها منحلّة وصائرة إلى العدم، وأنّه لا بقاء إلّا للنفوس الكاملة. ثمّ وصف في «كتاب الأخلاق» شيئاً من أمر السعادة الإنسانيّة، وأنّها إنّما تكون في هذه الحياة التي في هذه الدار. ثمّ قال في عقب ذلك كلاماً هذا معناه: وكل ما يذكر غير هذا فهو هذيان وخرافات عجائز. فهذا قد أيأس الخلق جميعاً من رحمة الله تعالى وصيّر الفاضل والشرّير في رتبة واحدة، إذ مصير الكلّ إلى العدم. «وهذه زلّة لا تُقال وعثرة ليس بعدها جُبور». (ابن طفيل، حيّ ابن يقظان، ص17، أورده عبد الهادي أبو ريدة، تاريخ الفلسفة في الإسلام، ص 228 (الهامش 81).

من أجل التوفيق بين الفلسفة والشريعة، بين الحكمة والملّة، بين خصوصيّة الانتماء الديني وكونيّة التفكير الفلسفيّ. إذا كانت تلك هي وضعيّة الفارابي البدئيّة، فإنّنا لا نستغرب ما ترتّب عليها من استنتاجات قد تكون أحياناً متناقضة.

هناك عنصر تراجيديّ يسم تجربة الفارابي الفلسفيّة؛ التجربة التي جسّدت حيرة الفكر واضطراب الرؤية بسبب عدم وضوح الأصول وتشوّش المرجعيّات. لا نرى في ذلك نقيصة ولا عيباً في تلك التجربة، فكلّ محاولة فكريّة هي محكومة بشروط تكوّنها التاريخيّة رغم أنّها تنزع منزعاً كونيّاً، وقد يظهر طابعها التراجيديّ أيضاً في التنافر بين المنطلَق النسبي والتوجّه الكونيّ.

هل يمكن أن نتحدّث عن تنازع في فلسفة الفارابي بين الملّة والفلسفة ومن ثم عن محاولة لديه للتوفيق بين مصدري المعرفة والقيم؟ هل يقول الفارابي بأفضليّة النظر الفلسفي على التمثّل الملّي؟ هل يعلي من شأن العقل على حساب النقل أم أنّه يقرّ بوجاهة المرجعيّتين العقليّة والدينيّة في مجال تحصيل المعرفة كما في مجال توجيه الممارسة؟ وهل تتحدّد السياسة لديه وفق المقتضيات العقليّة أم بحسب التعاليم الدينيّة الإسلاميّة؟ كيف فكّر الفارابي في الرئاسة والنبوّة؟ وكيف تصوّر العلاقة بينهما؟ بأيّ معنى تكون الأخلاق إطاراً جامعاً بين الرئاسة والنبوّة؛ أي بين السياسي والدينيّ؟

إنّ الفرضيّة التي نريد أن ننطلق منها من أجل اختبارها لاحقاً هي الآتية: لدى الفارابي محاولة فلسفيّة للتفكير في الوجود الإنساني، وتحديداً في المسائل الأخلاقيّة والسياسيّة ضمن أُفُق الكونيّة، متجاوزاً في ذلك حدود الملّة التي ينتمي إليها باعتبارها فضاء ثقافيّاً محدّد الملامح.

تصوّر الفارابي للحياة العمليّة، وتحديداً للأخلاق والسياسة، هو تصوّر عقليّ، وهو يستند إلى نظريّته في النفس والعقل، ولهذا لا بدّ من أن نبدأ أوّلاً بعرض نظريّة الفارابي في العقل بما هو وسيلة الإنسان للتعقل والتدبّر؛ أي لاكتساب المعارف النظريّة وتدبير الأمور العمليّة. ثمّ سنبيّن خصائص النظريّة الإيتيقيّة، لننتقل بعد ذلك إلى بلورة ملامح السياسة المدنيّة لنخلص إلى إبراز أهميّة الأفق الكوني الذي تنفتح عليه فلسفة الفارابي ككلّ.

نظريّة العقل:

تعرّف العرب المسلمون إلى الفلسفة اليونانيّة بطريق غير مباشر، أي عبر الترجمة التي قام بها السريان الذين ترجموا أفلاطون وأرسطو وشرّاحهما من اليونانيّة إلى السريانيّة. فبعد أن طلب المأمون نقل كتب الفلسفة إلى العربيّة (ويقال إنّ المأمون رأى أرسطو في المنام يطلب إليه أن ينقل كتب الفلسفة إلى العربيّة، وربّما كان دافعه إلى ذلك المشروع هو نشأته العقليّة وانتماؤه إلى مذهب المعتزلة[2])، تكفّل مجموعة من المترجمين السريان (حنين بن إسحاق وابنه إسحاق وقسطا بن لوقا البعلبكي وغيرهم) بالنقل من السريانيّة إلى العربيّة مباشرة. ولكن هل ترجم المترجمون الأصول الفلسفيّة حقّاً؟ هل تثبّتوا من المصادر ومن نسبتها إلى أصحابها؟ تُثبت الدراسات أنّ أهمّ الكتب الفلسفيّة اليونانيّة لم تُنسب إلى أصحابها على وجه الحقيقة. فكتاب الربوبيّة المعروف باسم «أتولوجيا أرسطوطاليس» نُسب خطأ إلى أرسطو، وهو في الحقيقة مقتطفات من تاسوعات أفلوطين (Ennéades de Plotin)، مقتطفات جمعها مؤلّف سرياني مجهول وترجمها إلى العربيّة عبد الملك بن ناعمة الحمصي المتوفّى سنة 220 هـ/ 835 م. نعرف أنّ الكندي أصلح هذه الترجمة، ومعنى ذلك أنّ الفيلسوف الأوّل في التراث الفلسفي العربي قد أخطأ في نسبة الأثر إلى صاحبه، وهو الأمر الذي ستترتّب عليه نتائج خطيرة في مستوى علاقة الفلسفة العربيّة بالتراث اليوناني وفي مستوى التأسيس النظري للفلسفة العربيّة الإسلاميّة.

في كتاب «أتولوجيا أرسطوطاليس» ثمّة خلط بين مذهب الأفلاطونيّة المحدثة، وخاصّة تصوّرات أفلوطين، وشروحات الإسكندر الأفروديسي أهمّ شرّاح أرسطو. هكذا إذاً تَقبّل الفلاسفة العرب القدامى فلسفة اليونان في شكلٍ خليط ملفّق العناصر: «لقد حدث لديهم خلط كبير بين مذهب أرسطو وأفلوطين بالإضافة إلى مذاهب الشرّاح من أمثال فورفوريوس (Porphyre) وثامسطيوس (Thémistius) وأمنيوس (Amunius) وسمبليقوس(Symplicus) والإسكندر الأفروديسي (Alexandre d'Aphrodise)، ونشأت مشّائيّة إسلاميّة مزعومة يظنّ أصحابها أنّهم تابعون لأرسطو وحقيقة الأمر أنّهم من أتباع الأفلاطونيّة المحدثة»[3].

2 . محمّد علي أبو ريّان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، الإسكندريّة، دار المعرفة الجامعيّة، 1990، ص31.

3 . المرجع نفسه، ص32.

ضمن هذا الإطار الثقافي والفكري تلقّى الفارابي، بعد الكندي، الفلسفة اليونانيّة، وكان عليه أن يتمثّل إشكاليّاتها، وأن يعمل على ترسيخ تصوّراتها في بيئة فكريّة وثقافيّة تهيمن عليها فكرة الوحي وفكرة العلم الإلهي المطلق. ولكنَّ الفارابي واجه صعوبة أخرى هي تلك التي تتعلق بتناقض آراء كلٍّ من أفلاطون وأرسطو. بل إنّنا نجده يورِد آراء لأرسطو تعارض أخرى له، ثمّ يحاول التوفيق بينها زاعماً أنَّ فيلسوفاً كأرسطو لا يمكنه أن يقع في تناقض بيّنٍ. «والحقيقة أنَّ الفارابي كان يقارنُ بين نصوص تلقّاها من كتاب الحروف (الميتافيزيقا) لأرسطو ونصوص أخرى تلقّاها من كتاب أتولوجيا. والأولى نصوص حقيقيّة لأرسطو، وأمّا الثانية، فهي ليست له، ولم يكن الفارابي على عِلمٍ بذلك، فأخذ يحتال للتوفيق بين هذه الآراء المتناقضة»[4]. بالرغم من خطورة ذلك الخلط وجسامته بالنظر إلى النتائج التي ستترتب عليه، علينا أن نردّه إلى الإطار التاريخي والثقافي الذي حصل فيه. إنَّ محاولة الفارابي التوفيق بين أفلاطون وأرسطو ومحاولته رفع التناقض بين ما اعتقد هو وغيره أنَّها آراء أرسطو يمكن تفسيرها بموقفه من الفلسفة ومن الدور الذي يمكن أن تؤديه في عصره الذي تميّز بالصراعات بين الملل والنحل وبين المذاهب والتأويلات. «لقد نظر الفارابي إلى الفلسفة بوصفها العلم الحقّ المجرّد عن الزمان والمكان والظرف والشرط، ونظر إلى أرسطو لا بوصفه يونانيّاً أو قديماً، بل بوصفه فيلسوف العصر، على حدّ تعبير حسن حنفي. ولهذا لم يرَ أبو نصر مهمّة أشرف من أو أجلّ من التوفّر على ما نُقِل عن أفلاطون وأرسطو للقيام بشرحه وإيضاحه لأهل زمنه وملّته»[5].

إنَّ رؤية الفارابي للمسائل الإيتيقيّة والسياسيّة لا تنفصل عن تصوُّر معيّن للعقل باعتباره مصدراً كونيّاً للمعرفة والقيم العمليّة وللفلسفة بما هي العلم الكلّي الذي يعطي المبادئ القصوى للموجودات[6]. إنَّ تصوّره للعقل وللتعقّل هو الذي يمكّن لا من وضع مبادئ الإيتيقا فحسب، بل أيضاً من ربط الصلة بين الإيتيقا والسياسة، بين السعادة والمدينة: إنَّ التعقّل «مفهوم قد أنتجه لدى الفارابي اعتناقه شكلاً من التفلسُف الذي يؤسّس علاقة الإيتيقا بالسياسة على إمكانيّة استنباطٍ سعيدٍ لصورة الإنسان الذي هو فاضل ومواطن في نفس الوقت»[7]. يقتضي فهم تصوّر الفارابي الإيتيقي والسياسي العودة إلى تصوّره للعقل وللتعقّليّة. في «رسالة في العقل» نجد تحديداً للمعاني المختلفة التي يأخذها مفهوم العقل. يميّز الفارابي بين أصناف ستّة من مبادئ الموجودات تحدّد بحسب علاقة تراتُبيّة:

أوّلاً: السبب الأوّل وهو الموجود الأوّل؛ أي الله.
ثانياً: الأسباب الثواني أو العقول العشرة.
ثالثاً: العقل الفعّال.
رابعاً: النفس الإنسانيّة.
خامساً: الصورة.
سادساً: المادّة (الهيولى).

الموجودات الثلاثة الأولى تحتلّ مراتب روحيّة محضة، وأمّا الموجودات التي تحتلّ المراتب الثلاث الأخيرة، فهي على صلة بالأجسام.

إنَّ مفهوم العقل عند الفارابي يحيل إلى هذه المبادئ جميعاً. فالأوّل أو السبب الأوّل هو«عقل وعاقل ومعقول»، وهو أيضاً «بجوهره عقل بالفعل[8]»، وهو كذلك، يقول الفارابي: «معقول من جهة ما هو عقل»[9]. ولكنَّ مفهوم العقل يرتبط بصورة خاصّة بالنفس الإنسانيّة، فهو إحدى قواها. إنَّ ما يميّز الإنسان عن الحيوان وما يجعله ينتمي إلى عالم الكائنات العاقلة (العقول الثواني والعقل الفعّال) هو نفسُهُ الناطقة. إنَّ القوّة الناطقة هي التي تميّز بين الجميل والقبيح وتحوز الصناعات والعلوم وتُحدث نزوعاً إراديّاً نحو ما تعقله. وكلّ إحساس أو تخيّل أو تعقّل يعقُبه نزوع[10]. غير أنَّ القوّة الناطقة التي للنفس ليست هي الوسيلة

4 . المرجع نفسه، ص32-33.

5. علي حرب، نظرة الفارابي إلى أفلاطون وأرسطو: بين الانحياز للفلسفة والانحياز للحقيقة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 68ـ 69، 1989، ص44-54.

6. الفارابي، كتاب تحصيل السعادة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1995، ص89.

7. فتحي المسكيني، فلسفة النوابت: مولد الإيطيقا عند العرب الفارابي شاهداً، دار الطليعة، بيروت، 1997، ص78.

8. المصدر نفسه، ص47.

9 . المصدر نفسه، ص46.

10 . ت.ج. دي بور، تاريخ الفلسفة في الإسلام، ترجمة عبد الهادي أبو ريدة، الدار التونسية للنشر، تونس، ص225.

الوحيدة للمعرفة؛ ذلك أنَّ «علم الشيء قد يكون بالقوّة الناطقة وقد يكون بالمخيّلة وقد يكون بالإحساس»،[11] فهذه القوى الثلاث المختلفة هي قوى النفس الواحدة. والقوّة الناطقة التي تدرك علماً يكون موضوع نزوع يحصل لها ذلك بقوّة أخرى فيها هي «القوّة الفكريّة، وهي التي تكون بها الفكرة والرؤية والتأمّل والاستنباط»[12].

العقل في تصوُّر الفارابي هو استعداد لتقبّل صور المعقولات: «وأمّا العقل الإنساني الذي يحصل له بالطبع في أوّل أمره، فإنَّه هيئة ما في مادّة معدّة لأن تقبل رسوم المعقولات»[13]. إنَّ هذا العقل هو في الوقت نفسه عقل هيولاني (عقل منفعل) وعقل مستفاد؛ أي أنَّه يستفيد صور المعقولات من العقل الفعّال. والعقل الفعّال هو بمنزلة الشمس التي تجعل الأشياء المرئيّة مرئيّة، ولكنَّه يتميّز بكونه مفارقاً للإنسان. العقل الفعّال هو واهب الصور، وهو عقل الفلك الأدنى، ويُسمَّى فعّالاً بالنسبة إلى العقل الإنساني الذي ينزع إلى المعرفة، إلى إدراك الصور من خلال الاتصال بالعقل الفعّال.

إنَّ نظريّة العقل أو اتصال العقول لدى الفارابي لا تُفهم إلّا من جهة علاقتها بنظريّة الفيض، بل قد يجوز القول إنَّ الأولى تعبير عن الثانية. لحلّ مشكلة صدور الكثرة عن الوحدة لجأ الفلاسفة إلى نظريّة الفيض الأفلوطينيّة (بطبيعة الحال لم يكن الفارابي يعلم أنَّها ليست راجعة إلى أفلاطون ولا إلى أرسطو) التي كانت تعبيراً عن النظريّة الفلكيّة التي تفصل بين عالم الأجسام السماويّة والعقول المفارقة من جهة وعالم الأجسام الأرضيّة من جهة ثانية. بحسب هذه النظريّة يحدُثُ العالم عن الله في صورة فيض: (إذا تعقّل الموجود العقل الأوّل ذاته، صدر عنه عقل الفلك الأوّل. وإذا تعقّل العقل الأول مبدعه، صدر عنه عقل الفلك الثاني، ومن تعقّل هذا لنفسه، يلزم عنه وجود العقل الثالث. وهكذا يستمرّ فيض العقول بعضها من بعض فيضاً ضروريّاً حتى نصل إلى الفلك الأدنى وهو فلك القمر، والعقل الفعّال الذي يهب الصور للنفس الناطقة فيُصيّرُها عقلاً وعاقلاً ومعقولاً. إنَّ هذه النظريّة الفيضيّة تمثّل تعبيراً عن درجة المعرفة العقليّة بالطبيعة، وهي معرفة لا يمكن أن نقول عنها إنَّها علميّة. إنَّها تتّفق مع النظام الفلكي الذي وضعه بطليموس. يُعرف الفارابي بأنَّه أوّل من أدخل مذهب الصدور إلى الفلسفة العربيّة الإسلاميّة[14].

إنَّ العقل عند الفارابي لا تنحصر وظيفته في مستوى المعرفة النظريّة؛ أي معرفة مبادئ الموجودات، بل تشمل أيضاً معرفة الأشياء والمبادئ والصنائع التي بها تُنال السعادة ويتحقّق كمال الإنسان: «ويعلمُ أنَّ المبادئ الطبيعيّة التي في الإنسان وفي التعليم غير كافية في أن يصير الإنسان بها إلى الكمال الذي لأجل بلوغه كُوّن الإنسان. ويتبيّن أنَّه محتاج فيه إلى مبادئ نطقيّة عقليّة يسعى بها نحو ذلك الكمال»[15].

في «رسالة في العقل» يأخذ العقل معنى خاصّاً، وهو معنى «التعقّل». والتعقّل يُفهم كفضيلة يتزاوج فيها النظري والعملي. والفارابي يحدّده على غرار أرسطو بأنَّه «جودة الرويَّة في استنباط ما ينبغي أن يُفعل من أفعال الفضيلة». والتعقّل «هو الشيء الذي يقول به الجمهور في الإنسان إنَّه عاقل»[16]. التعقل إذاً هو جملة الأفعال النظريّة والعمليّة التي من خلالها وبها تتحقّق أحكام العقل، غير أنَّ التعقّل أو جودة الرويّة لا تعدّ فضيلة إلّا إذا تعلّقت باستنباط ما «ينبغي أن يفعل من أفعال الفضيلة»، أمّا استنباط ما يُيَسّر الفعل الشرّير، فلا يُعدّ تعقّلاً بل يُعدُّ دهاء. يرتبط مفهوم العقل لدى الفارابي بمعنى إيطيقيّ مخصوص، ذلك أنَّه سبيل الإنسان إلى تحقيق ما يصبو إليه من سعادة. إنَّ الإيطيقا تعرف بطلب الحياة السعيدة أو «الحياة الخيّرة» وما تتطلّبه من استعدادات وقدرات وإمكانات. نستطيع إذاً أن نحدّد الإيطيقا بأنَّها «تشوّقُ كلّ إنسان إلى السعادة والسعي نحوها على أنَّها كمال له»[17]. إنَّ السعي نحو الكمال يتطلّب التعقّل أو ما يسمّيه الفارابي: «جودة الرويّة في استنباط ما ينبغي أن يفعل من أفعال الفضيلة». يقترب مفهوم التعقّل عند الفارابي من مفهوم فرونيزيس -Phro

11. الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، دار المشرق، بيروت، ص90.

12. المصدر نفسه، ص90.

13. المصدر نفسه، ص101.

14. دي بور، تاريخ الفلسفة في الإسلام، ص219.

15. الفارابي، كتاب تحصيل السعادة، ص42.

16. الفارابي، رسالة في العقل.

17 ـ الفارابي، التنبيه على تحصيل السعادة، تحقيق جعفر آل ياسين، دار المناهل، بيروت، 1985، ص47-49.

nesis) ((باللاتينيّة Prudentia)، بل لعلّه «المُقابل الأكثر وجاهة لمصطلح (Phronesis) الأرسطي»[18]. إنَّ التعقّل أو جودة الرويّة يرتبط، من جهة أخرى، بالحكمة العمليّة؛ أي بالسياسة أو ما يسمّيه الفارابي «العلم المدني». إنَّ «السياسة (يسمّيها الفارابي المهنة الملكيّة) التي ليس يقصد بها أن ينال السعادة القصوى التي هي السعادة في الحقيقة، بل كان يقصد بها أن يحصّل خيراً من الخيرات التي في هذه الحياة الدنيا (...)، فإنَّها ليست فاضلة بل تُسمَّى سياسة جاهليّة ومهنة جاهليّة»[19]. مفهوم التعقّل هو إذاً بمنزلة «الرابط الذي يمكّن فعلاً من أن يحقّق شكلاً موجباً من التوسّط بين الإيتيقا بما هي ضرب من الجهد نحو السعادة بصفة محايثة لقوى الإنسان في نفسه وبدنه، وبين السياسة بما هي جهاز مرتبط في جوهره بأنطولوجيا مفارقة قائمة على تصوُّر تفاضلي للمدينة»[20]. إنَّ العقل في معنى التعقّل الأرسطي هو ما يمكن أن نسمّيه بـ «العقل الإيتيقي» الذي لا يتحدّد بقيم مجرّدة تأخذ شكل أوامر قطعيّة صارمة ومفارقة، بل يتحدّد بواقع الإنسان واستعداداته وعناصر الإمكانات فيه ومجال تحقّقه هو «فضاء محايثة لا يقبل بأيّ انفصال عن فنّ»[21] الوجود اليوميّ. يتأكّد هذا المعنى للعقل من خلال استناد المعلّم الثاني إلى أرسطو في تحديده لمفهوم السعادة بأنَّها «غاية شأنها أن تنال بالأفعال الفاضلة على مثال حصول العلم بالتعلّم والدرس وحصول الصنائع عن تعلّمها والمواظبة على أعمالها» (فصول منتزعة).

إنَّ العقل عند الفارابي ليس عقلاً نظريّاً خالصاً، ولكنّه عقل عمليّ أو إيتيقيّ أو هو بلغة الفارابي «تعقّل» و«جودة رويّة». هذا المعنى بالتحديد هو الذي يسمح لنا بفهم البُعد الأخلاقي لفلسفة الفارابي العمليّة. إنَّ الأخلاقي والسياسي في فلسفة الفارابي العمليّة متلازمان، وما يربط بينهما هو العقل الذي يمكّن الإنسان من تحصيل الفضائل الخُلُقيّة والفضائل الفكريّة التي تتحقّق في المدينة. نستطيع أن نعدّ العلم المدني هو الجامع للمباحث السياسيّة والأخلاقيّة. والفارابي يعرّف هذا النوع من العلوم بقوله: «هو علم الأشياء التي بها أهل المدُن بالاجتماع المدنيّ ينال السعادة كلّ واحد بمقدار ما له أُعِدّ بالفطرة»[22].

إنَّ ما سبق يُبيّن لنا أنَّ الفارابي لا يفصل بين الأخلاق والسياسة على غرار ما تمّ التعارف عليه في الفلسفة الحديثة. إنَّه لا يُخضع الأخلاق للسياسة (هوبز)، ولا السياسة للأخلاق (كانط)، لأنَّه لا يفصل أصلاً بين «الإيتيقا» و«السياسة الفاضلة»، لهذا يصحّ القول إنَّه إغريقيّ في تصوُّره للحياة الفاضلة والسعادة التي تميّزها. إنَّ هذا التماهي بين السياسي والأخلاقي لا يمنع من أن نفصل بين بُعدي الفلسفة العمليّة الفارابيّة بغاية التعمُّق في فهمها. نستطيع إذاً أن نبدأ بالنظر في ملامح النظريّة الأخلاقيّة عند المعلّم الثاني، وذلك على سبيل التمهيد والإعداد لتناول نظريته السياسيّة.

النظريّة الأخلاقيّة:

الإنسان عند الفارابي وعند أرسطو كائن يتميّز بالعقل والإرادة (النفس الناطقة)، وهو يختصّ بالرويّة والقدرة على الاختيار، وذلك تحديداً ما يجعله متميّزاً ومفضّلاً على الكائنات الأخرى. للإنسان استعدادات معرفيّة (العقل) وأخلاقيّة (الفضيلة، الشهامة) تجعله يطلب السعادة في الحياة الدنيا وفي الحياة الأخيرة. (قد تتطابق الحياة الأخيرة مع الآخرة). إنَّ ما يعطي حياة الإنسان قيمة هو أنَّها ترتبط بغاية تحصيل السعادة الحقيقيّة التي هي آثر الخيرات وأعظمها وأكملها. هذا التحديد الأوّلي لمعنى السعادة يعني أنَّ ثمّة إمكانيّة لتعريف آخر لها، فقد تتمثّل السعادة في اللذّة وقد تتمثّل في الشرف أو في اليسار. إنَّ استجلاب الخيرات وتحصيل السعادات يقتضي الالتزام بشروط الحياة الفاضلة؛ أي يقتضي اكتساب الفضائل. ما المقصود بالفضيلة؟ وهل يمكن ترتيب الفضائل؟ وعلى أيّ أساس؟

الفضائل:

إنَّ ما يلاحَظ في حديث الفارابي عن ترتيب الفضائل هو اقترانها لديه بالسعادة سواء كانت مطلباً فرديّاً أم مطلباً جماعيّاً يشترك فيه أهل مدينة معيّنة. يمكننا أن نقرأ في «تحصيل السعادة»: «الأشياء الإنسانيّة التي إذا حصلت في الأمم وفي أهل المدُن حصلت لهم بها السعادة الدنيا في الحياة الأولى والسعادة القصوى في الحياة

18. فتحي المسكيني، فلسفة النوابت، ص72.

19 . الفارابي، كتاب الملّة، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1991، ص55.

20. فتحي المسكيني، فلسفة النوابت، ص76.

21 . المرجع نفسه، ص72.

22 . الفارابي، تحصيل السعادة، ص46.

الأخرى أربعة أجناس: الفضائل النظريّة والفضائل الفكريّة والفضائل الخلقيّة والصناعات العمليّة»[23]. إنَّ الفضيلة النظريّة والفضيلة الفكريّة تتعلّقان كلتاهما بالمعرفة والنظر، وأمّا الفضيلة الخلقيّة، فهي تتعلّق بالسلوك والممارسة. إنَّ «الفضيلة الفكريّة الرئيسيّة يجب أن تكون تابعة للفضيلة النظريّة الرئيسيّة، لأنَّ عملها هو تمييز أعراض المعقولات النظريّة، والفضيلة الخلقيّة يجب أن تتبع الفضيلة الفكريّة، لأنَّ الفضيلة الفكريّة هي التي تحدّد غاية الأخلاق والوسائل المؤدّية إلى تلك الغاية»[24].

الفضيلة قوّة أو ملكة في الإنسان يمكن أن تكون فطريّة أو مكتسبة، ومن شأنها أن تجعل الإنسان يتحرّك نحو غاية معيّنة. يقول المعلّم الثاني: «إنَّه لا يمنع أن يكون كلّ إنسان مفطوراً على أن تكون قوّة نفسه في أن يتحرّك إلى فعل فضيلة ما أو ملكة ما من الملكات في الجملة، أسهل عليه من حركته إلى فعل ضدّها»، ومثلما تحصل الفضيلة للإنسان بالفطرة تحصل له أيضاً بإرادة؛ أي باختيار واكتساب.

الفضيلة في تصوّر أرسطو هي «ملكة اختيار الوسط»، وهي اعتدال في كلّ شيء، والفضيلة «تُكتسب وتُتعلّم كما يتعلّم أيّ فنّ بإتيان أفعال مطابقة لكمال ذلك الفنّ، وتفقد الفضيلة بإتيان أفعال مضادّة لها، والأفعال بالإجمال منها ما هو إفراط ومنها ما هو تفريط ومنها ما هو وسط بين الطرفين. فبناء على هذه المقدّمات تعرّف الفضيلة بأنَّها ملكة اختيار الوسط العدل بين إفراط وتفريط كلاهما رذيلة»[25] . ولكن يجب ألّا يفهم الوسط العدلُ على أنَّه الوسط الرياضيّ أو الحسابيّ، بل هو ذلك الذي يحدّده العقل وتقتضيه الحكمة حسب الظروف، فالشجاعة مثلاً هي وسط عدل بين الإفراط وهو التهوّر (Témérité) والتفريط وهو الجبنُ (Lâcheté). كما أنَّ السخاء يُعدّ وسطاً عدلاً بين إفراط هو التبذير وتفريط هو التقتير. إنَّ الفضيلة من حيث ماهيتها وسط بين طرفين مرذولين «إلّا أنَّها من حيث الخير حدّ أقصى وقمّة، إذ إنَّ الوسط هو ما تعيّنه الحكمة بعد تدبير جميع الظروف، هو ما يجب فعله هنا والآن فهو خير بإطلاق تابع لنيّة الفاعل لا لكميّة المفعول»[26]. ما هو موقف الفارابي من التحديد الأرسطي للفضائل الخلقيّة بأنَّها موضوع اكتساب وتحصيل عمليّين؟ إنَّ هذا المشكل هو ما تناوله المعلّم الثاني في المسألة التاسعة من كتاب «الجمع بين رأيي الحكيمين»: «ومن ذلك أيضاً أمر أخلاق النفس، وظنّهم بأنَّ رأي أرسطو مخالف لرأي أفلاطون. وذلك أنَّ أرسطو يصرّح في كتاب نيقوماخيا أنَّ الأخلاق كلّها عادات تتغيّر، وأنَّه ليس شيء منها بالطبع، وأنَّ الإنسان يمكنه أن ينتقل من كلّ واحدة منها إلى غيرها بالاعتياد والدربة. وأفلاطون يصرّح في كتاب «السياسة» وفي كتاب «بوليطيقا» خاصّة بأنَّ الطبع يغلب العادة»[27]. ويواصل الفارابي معتقداً أنَّه يحسم المسألة: «وليس الأمر في الحقيقة كما ظنّوا».

إنَّ الإنسان عند الفارابي «لا يمكن أن يُفطر من أوّل أمره بالطبع ذا فضيلة ولا رذيلة (فصول منتزعة)، ولكن يمكن أن يُفطر بالطبع مُعدّاً نحو أفعال فضيلة أو رذيلة بأن تكون أفعال تلك أسهل عليه من أفعال غيرها». لئن كان الإنسان في رأي الفارابي مفطوراً على القيام بأفعال معيّنة أي معدّاً نحو أفعال معيّنة (استعداد)، فإنَّ ذلك لا يمنعنا من أن نفترض أنَّ الفارابي يميل إلى القول بالأخلاق والفضائل المكتسبة. نقرأ في «آراء أهل المدينة الفاضلة»: «والدليل على أنَّ الأخلاق إنَّما تحصل على العادة ما تراه يحدث في المُدُن، فإنَّ أصحاب السياسات إنَّما يجعلون أهل المُدن أخياراً بما يعوّدونهم على أفعال الخير»[28]. ومفهوم التعوّد هنا في المستوى الأخلاقي يحيل إلى التعليم والتأديب. إنَّ موقف الفارابي من الفضائل على اختلافها لا يخلو من غموض وتشوّش، وربّما يفسّر ذلك بالمرجعيّة الفلسفيّة المزدوجة التي يمتح منها، نقصد فلسفة أفلاطون وفلسفة أرسطو. إنّنا نجده من جهة يؤكّد الأساس الفطري والطبيعي للفضائل، ومن جهة أخرى يرى أنَّ الفضائل الجزئيّة في المدُن توجد إيجاداً، أي تتحقّق من خلال اختيار أصحاب السياسات وبواسطة التعليم والتأديب.

23 . تحصيل السعادة، ص25.

24 . علي أبو ملحم، مقدّمة تحصيل السعادة للفارابي، دار مكتبة الهلال، ص16.

25 . ألبير نصري نادر، تقديم كتاب «الجمع بين رأي الحكيمين»، دار المشرق، بيروت، 1986، ص36.

26 . المرجع نفسه، ص 37.

27 . المرجع نفسه، ص 95.

28 . آراء اهل المدينة الفاضلة، تحقيق ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط2، 1968، ص105. ولكنّنا نقرأ في «التنبيه على سبيل السعادة» قول الفارابي: «إنّ الأخلاق كلّها الجميل منها والقبيح هي مكتسبة».

«فالفضيلة النظريّة والفضيلة الفكريّة العظمى والفضيلة الخلقيّة العظمى والصناعة العمليّة العظمى إنَّما سبيلها أن تحصُل فيمن أُعِدَّ لها بالطبع وهم ذوو الطبائع الفائقة العظيمة القوى جدّاً، فإذا حصلت هذه في إنسان ما، يبقى أن تحصل الجزئيّة في الأمم والمدُن»[29].

تكون الفضائل فطريّة لدى عدد قليل جدّاً من الناس، وهم ذوو الطبائع الفائقة ذات القوى العظيمة، كما هو الأمر بالنسبة إلى رئيس المدينة الفاضلة[30]، أو النبيّ الذي يوحى إليه. أمّا عندما يتعلّق الأمر بتعميم الفضائل وإيجادها في المدن والأمم، فإنَّ القول بالأساس الطبيعي للفضيلة يصبح غير مقنع وغير كافٍ للتفسير. لتتحقّق الفضائل المختلفة الجزئيّة في الأمم والمدن، أي لتصبح أنماطاً للسلوك وتجارب عمليّة فرديّة وجماعيّة، فلا بدّ من تحصيلها بطريقين أوّليين، كما يقول الفارابي، بتعليم وتأديب: «والتعليم هو إيجاد الفضائل النظريّة في الأمم والمدُن، والتأديب هو طريق إيجاد الفضائل الخُلُقيّة والصناعات العمليّة في الأمم»[31]. والتعليم يكون بالقول، وهو أن يقوم من هو أهل للتعليم (الأئمّة والملوك في نظر فيلسوفنا) بتعليم الأشياء النظريّة بالطرُق الإقناعيّة أو بطريق التخييل. وأمّا التأديب، فهو يكون بالقول والعمل: فالصناعات العمليّة والفضائل العمليّة لا تتكرّس إلّا بطريقتين: أوّلاً الأقاويل الإقناعيّة والأقاويل الانفعاليّة التي تمكّن في النفس الأفعال والملكات تمكيناً حتى تنهض عزيمة المتأدّب «نحو أفعالها طوعاً». ثانياً: الإكراه، وهو أسلوب يُستعمل مع «المعاتصين المتمرّدين من أهل المدن والأمم الذين ليسوا ينهضون للصواب طوعاً من تلقاء أنفسهم». من الواضح أنَّ من يضطلع بوظيفة التأديب هو من يتولّى الرئاسة، وهذا يؤكّد التلازم بين الأخلاق والسياسة في فلسفة الفارابي العمليّة.

إنّ الهدف الأسمى من تعليم الفضائل وتأديب الناس عليها هو بلوغ السعادة باعتبارها «الاستكمال الأخير»[32] للإنسان ككلّ. لقد رأينا فيما سبق كيف أنَّ التعقّل، وهو الدلالة الأساسيّة لمفهوم العقل عند الفارابي، يقترن بالنزوع إلى الفعل؛ أي بالإرادة (نزوع عن إحساس أو تخيّل) وبالاختيار (نزوع عن رويّة أو عن نطق)[33]. هذا الاقتران قد يسمح لنا بالحديث عن «عقل إيتيقي» يراعي في الوقت نفسه مقتضيات الواقع وينفتح على الممكن، عقل إيتيقي يشتغل في «حقل مُحايثة مبدئيّة، حقل الممكن والمستطاع بما هو بشريّ أصلاً»[34]. تبدو سعادة الإنسان ممكنة من منظور فلسفة الفارابي التي لا تخلو من نزعة تفاؤليّة.

السعادة:

مفهوم السعادة مفهوم أساسي في فلسفة الفارابي. والفيلسوف يستعمل المعنى في سياقات مختلفة: عندما يتحدّث عن التعقّل الإنساني وحصول المعقولات لدى الإنسان وعندما يتحدّث عن العلم المدني والملّة الفاضلة. ونجد في أحد نصوص الفيلسوف نصّاً يحمل عنوان: «كتاب تحصيل السعادة»، بالرغم من أنَّ موضوعه لا يتعلّق بالسعادة بل بتعداد العلوم وأقسامها. ويبدو أنَّ الفارابي لم يضع هذا العنوان «لأنَّه لم يرد ذكره في لائحة كتبه التي أثبتت في فهرست ابن النديم المعاصر للفارابي، ولا في كتب التراجم القديمة التي وضعها صاعد الأندلسي وابن أبي أصيبعة وسواهما»[35]. ومهما يكن من أمر، فإنَّ السعادة في معناها الحقيقي هي الغاية القصوى للفلسفة العمليّة وللفلسفة النظريّة. إنَّ «تحصيل السعادة» يتحقّق للإنسان بين استكمالين: استكمال أوّل واستكمال أخير. «حصول المعقولات الأولى للإنسان هو استكماله الأوّل. وهذه المعقولات إنَّما جعلت له ليستعملها في أن يصير إلى استكماله الأخير، وذلك هو السعادة. وهي أن تصير نفس الإنسان من الكمال في الوجود إلى حيث لا تحتاج في قوامها إلى مادّة، وذلك أن تصير في جملة الأشياء البريئة عن الأجسام وفي جملة الجواهر المفارقة للموادّ وأن تبقى على تلك الحال دائماً أبداً»[36]. حصول المعقولات (الاستكمال الأوّل) غايته بلوغ السعادة (الاستكمال الأخير). العلاقة بين التعقّل والسعادة جليّة، ولكن ما يجب التأكيد عليه هو أنَّ الفارابي يرى أنَّ السعادة الحقيقيّة لا تكمن

29 . تحصيل السعادة، ص70.

30 . آراء اهل المدينة الفاضلة، ط7، 1996، ص 122-125.

31 . تحصيل السعادة، ص71.

32 . آراء أهل المدينة الفاضلة، ص105.

33 . المصدر نفسه، ص105.

34 . فتحي المسكيني، فلسفة النوابت، ص72.

35 . علي أبو ملحم، تقديم تحصيل السعادة للفارابي، ص6.

36 . آراء أهل المدينة الفاضلة، ص105. تصوّر الفارابي للسعادة يتطابق مع تصوّر أفلاطون في محاورة الفيدون.

في إشباع اللذات أو في الخيرات الماديّة بل هي سعادة روحيّة. إنَّ القوى المختلفة المكوّنة للنفس (الغاذيّة والحاسّة والمتخيّلة) إنّما جعلت لخدمة القوّة الناطقة، وهذه الأخيرة «منها عمليّة ومنها نظريّة، والعمليّة جُعلت لتخدم النظريّة والنظريّة لا لتخدِم شيئاً آخر بل ليوصل بها إلى السعادة»[37]. السعادة، إذاً، تُعلّم وتُنَصّبُ غاية بالقوّة النظريّة التي للنفس ويُتشوّق إليها بالقوّة النزوعيّة ويستنبط ما ينبغي أن يعمل حتى تنال بالقوّة المرويّة بمعاونة المخيّلة والحواسّ. وهكذا تكون أفعال الإنسان كلها جميلة أي خيّرة[38]. تبدو السعادة في تصوُّر الفارابي قيمة مطلقة ومبدأ معياريّاً من شأنه أن يساعد على تحقيق الخير والوجود الأفضل الجدير بالإنسان بما هو كائن مدنيّ.

إنَّ الفارابي يجعل من المعرفة النظريّة (الفلسفة) شرطاً أساسيّاً لتحصيل السعادة؛ ذلك أنَّ «الأفعال الإراديّة» الجميلة التي «تنفع في بلوغ السعادة» لا تتأتّى للناس بشكل اتفاقي، بل لا بدّ لها من معرفة بماهيّات الأشياء وحقائقها، وتحديداً لا بدّ من معرفة ما هي السعادة التي «هي الخير المطلوب لذاته». السعادة إذاً موضوع للفعل الخيّر أو الفعل الأخلاقي، ولكنّها أيضاً موضوع علمٍ. في هذا السياق نفهم الصلة التي يقيمها الفارابي بين العلم المدنيّ (السياسة المدنيّة) والسعادة.

لئن كان الفارابي يتّفق مع أرسطو في أنَّ السعادة الحقّ هي سعادة تأمليّة «تتحقّق بالإدراك العقلي والمعرفة»[39]، معرفة لا تحصل إلّا بفيض من العقل الفعّال، فإنَّه يختلف معه في قوله إنَّ السّعادة ليست «ثواباً على الأفعال بل هي غاية شأنها أن تُنال بالأفعال الفاضلة على مثال حصول العلم بالتعلّم والدرس وحصول الصنائع عن تعلّمها والمواظبة على أعمالها»[40]. هل يلحق الموتى سعادة وفشل؟ جواب أرسطو في «الأخلاق إلى نيقوماخوس» هو أنَّ السعادة دنيويّة. السعادة القصوى بالنسبة إلى الفارابي لا تكون إلّا في الحياة الآخرة. ولكنَّ هذا لا يعني أنَّه لا يعطي أهميّة للممارسة الدنيويّة وللأفعال الخيّرة في الحياة. على الفاضل في نظره «أن لا يستعجل الموت، بل ينبغي أن يحتال في البقاء ما أمكنه ليزداد من فعل ما يسعدُ به ولئلّا يفقد أهل المدينة نفعه لهم بفضيلته»[41]. لم يكن من السهل على الفيلسوف المسلم أن يقبل، بالمفهوم الأرسطي، السعادة الدنيويّة، وأن يُنكر السعادة الأخرويّة (في الآخرة). إنّنا نجده في كتاب «الجمع بين رأيي الحكيمين» يحاول إثبات إقرار أرسطو بالثواب والعقاب، تماماً على غرار أفلاطون: «وممّا يُظنّ بالحكيمين أفلاطون وأرسطو أنَّهما لا يريانه ولا يعتقدانه أمرُ المجازاة والثواب والعقاب، وذلك وهم فاسدٌ بهما».

لا تتحقّق السعادة سواء بمعناها المظنون أم بمعناها الحقّ خارج نطاق «المدينة الفاضلة التي يتعاون أهلها على بلوغ الكمال الأخير الذي هو السعادة القصوى» (الفصول، ص46). يتطلّب وجود المدينة الفاضلة العلم المدنيّ أو السياسة المدنيّة الذي يعرّفه الفارابي بأنَّه «علم الأشياء التي بها أهل المدُن بالاجتماع المدني ينال السعادة كلّ واحد بمقدار ما أعِدّ له بالفطرة»[42]. لفهم حقيقة العلاقة بين العلم المدني والسعادة نتأمّل قول الفارابي: «والعلم المدني يفحص أوّلاً عن السعادة، ويعرّف أنَّ السعادة ضربان: سعادة يُظنّ بها أنَّها سعادة من غير أن تكون كذلك. وسعادة هي في الحقيقة سعادة وهي تطلب لذاتها ولا تطلب في وقت من الأوقات ليُنال بها غيرها وسائر الأشياء الأخر إنَّما تطلَب لتنال هذه، فإذا نيلت كفّ الطلب. وهذه ليست تكون في هذه الحياة بل في الحياة الآخرة التي تكون بعد هذه، وهي تُسمَّى السعادة القصوى. وأمّا التي يُظنّ أنَّها سعادة، وليست كذلك، فهي مثل الثروة واللذّات

37 . المصدر نفسه، ص106.

38 . المصدر نفسه، ص107.

39 . عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة السياسيّة عند الفارابي، دار الطليعة، بيروت،1997، ص106.

40 . الفارابي، فصول منتزعة، تحقيق فوزي نجار، دار المشرق، بيروت، 1971، ص 82.

يرى أرسطو أنَّ السعادة الحق هي الفعل المطابق للفضيلة. والفعل المطابق للفضيلة هو فعل العقل أي التأمّل. إنَّ العقل هو الذي يبيّن للإنسان الأفعال الفاضلة والخيّرة التي يجب أن يعملها في الحياة. ومعنى ذلك أنَّ الفضائل التي هي حقيقة السعادة تتحقّق في مستوى الممارسة. وإذا كانت هناك فضائل تحتاج إلى وسائل لتتحقّق (الكرم يتطلّب الثروة مثلاً)، فإنَّ فضيلة التأمّل لا تحتاج إلى وسائل، لذلك جاز اعتبارها السعادة الحقّ أو السعادة القصوى. انظر: Aristote, Éthique à Nicomaque, trad. Voilquin, Garnier, p.275.

41. فصول منتزعة، ص 48.

42. تحصيل السعادة، ص 46.

والكرامة وأن يُعظّم الإنسان أو غير ذلك من التي تطلب وتُقتنى من هذه الحياة من التي يسمّيها الجمهور خيرات»[43].

إنَّ السعادة هي أكمل وآثر الخيرات، وهي كغيرها من الفضائل جديرة بالاكتساب والتحصيل. والأفعال الجميلة المحمودة هي التي تحقّق لصاحبها السعادة. ولكنَّ الأفعال الجميلة التي بها تكون السعادة هي الأفعال الإراديّة الطوعيّة لا تلك التي تحصلُ بالإكراه. يقول الفارابي: «وينبغي أن نعلم أوّلاً أنَّ الأفعال الجميلة يمكن أن توجد للإنسان باتفاقٍ أو بأن يُحمَل عليها من غير أن يكون فَعَلها طوعاً واختارها. والسعادة ليست تنال بالأفعال الجميلة متى كانت عن الإنسان بهذه الصفة لكن أن تكون له وقد فعلها طوعاً وباختياره. وقد يفعل الإنسان الأفعال الجميلة باختياره ولكن في بعض الأشياء وفي بعض الأزمان. ولا أيضاً بهذه تنال السعادة ولكن أن يختار الجميل في كلّ ما يفعله وفي زمان حياته بأسرها»[44]. يتّضح من قول الفارابي أنَّ الأفعال الجميلة هي شرط السعادة، ولكن يجب اختيار الفعل الجميل لذاته لا لغاية، وإتيان الفعل الجميل لا يكون عن اختيار ولا عن إكراهٍ (حريّة الفعل). وإضافة إلى ذلك لا بدّ من «جودة التمييز». «وجودة التمييز هي إمّا أن يحصل للإنسان اعتقاد حقّ أو يقوى على تمييز ما يرد عليه». السعادة تنال إذاً بثلاثة أشياء: الأفعال الجميلة المحمودة، وعوارضُ النفس أو الخلق الجميل، والتمييز الجيّد بقوّة الذهن[45].

الفضائل فطريّة أم مكتسبة؟ في «رسالة التنبيه على سبيل السعادة» لا وجود لأيّ التباسٍ في رأي الفارابي: «الأخلاق كلّها مكتسبة»، وذلك لأنَّ الأفعال التي تحقّق السعادة هي اكتساب يحصل على الدربة والتعوّد. ما يبدو مثيراً للاهتمام في حديث الفارابي عن شرائط تحصيل السعادة هي اللغة المتميّزة التي يستعملها، وهي إذ تقترب من لغة المعلّم الأوّل لا نجد فيها ما يحيلُ إلى لغة الفقهاء أو إلى معجم التحليل والتحريم. يتحدّث المعلّم الثاني عن الرؤية والتمييز وعن الإرادة والاختيار والاكتساب وكذلك عن حريّة الفعل. باستطاعة كلّ إنسان أن يختار الخُلُق الذي يريده لنفسه انطلاقاً من الوضعيّة التي يوجد فيها. هذا هو بالضبط معنى الإيتيقا: اختيار ما يراه الإنسان مفيداً لبلوغ الغايات، وغاية الغايات كما قال أرسطو هي السعادة، والسعادة تتمثّل في الحياة الجيّدة (la vie bonne). والفارابي لا يبتعد كثيراً في تصوّره الإيتيقي للسعادة عن المعلّم الأوّل: «إنَّ الأخلاق كلّها الجميل منها والقبيح هي مكتسبة، ويمكن للإنسان متى لم يكن له خُلُق حاصل أن يُحصّل لنفسه خُلُقاً، ومتى صادف أيضاً نفسه في شيء ما على خلُقٍ ما إمّا جميل وإمّا قبيحٍ أن ينتقِل بإرادته إلى ضدّ ذلك الخُلُق. والذي به يكتسب الإنسانُ الخُلُقَ أو ينقل نفسه عن خلُقٍ صادفها عليه هو الاعتياد».

تمثّل السعادة في تصوّر الفارابي الشرط الأخلاقي للوجود المدني وللسياسة. وذلك يعني أنَّ الاجتماع الإنساني بأشكاله المختلفة ليس اعتباطيّاً ولكنّه معدٌّ لأن يتحقّق كمال الإنسان الأخير من خلاله. إنَّ «الخير الأفضل والكمال الأقصى إنَّما يُنال أوّلاً بالمدينة». يقول المعلم الثاني[46]: ولذلك «كلّ مدينة يمكن أن ينال بها السعادة». إنَّ اقتران السعادة بالسياسة باعتبارها تدبيراً يسمح لنا بالقول إنَّ السياسة عند الفارابي لا تتحدّد ولا تقيّم من منظور نفعيّ أو ذرائعيّ، بل إنَّ ما يحدّدها ويكسبها قيمتها التي لها هو اندراجها ضمن أُفُق معياري تمثّل السعادة محوره. هل السعادة في تصوّر الفارابي قيمة متعالية أم قيمة محايثة؟ من الصعب أن نقدّم إجابة دقيقة عن هذا السؤال نظراً إلى أنَّ موقف الفارابي من المسألة لا يخلو من التباس. ففي الوقت نفسه يقرّ بأنَّ السعادة كاستكمالٍ أخير تحصلُ للإنسان في الحياة الآخرة، وبأنَّها تشترط

43. كتاب الملّة ونصوص أخرى، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1991، ص52.

يعرّف أرسطو السعادة بقوله: إنَّ الناس قد «اختلفوا في حدّ السعادة ما هو؟ وليس يحدّها كثير من الناس بمثل ما يحدّها به الحكماء. وذلك أنَّ بعض الناس قالت إنّها شيء من الأمور الظاهرة البيّنة مثل اللذّة أو الغنى أو الكرامة. وقوم دون قوم وصفوها بشيء دون شيء. وكثيراً ما يصفها الواحد من الناس بعينه بأشياء مختلفة. فإذا مرض قال إنّها الصحّة، وإذا اقتصد قال إنّها الغنى (...). وقد ظنّ قوم أنَّ ها هنا خيراً ما آخر موجوداً بذاته سوى هذه الخيرات الكثيرة وهو سبب لهذه كلّها في أن تكون خيرات»، أرسطو، الأخلاق، ترجمة إسحاق بن حنين، تحقيق عبد الرحمن بدوي، طبعة1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1979، ص57.

44. الفارابي، رسالة التنبيه على سبيل السعادة، دراسة وتحقيق سحبان خليفات، كليّة الآداب، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 1987، ص183.

45. المصدر نفسه، ص 187.

46. الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، تحقيق نصري نادر، دار المشرق، بيروت، 1996، ص118.

تعاون الناس واجتماعهم وخضوعهم لرئاسة فاضلة في إطار المدينة الفاضلة أي في الحياة الدنيا. إنَّ الشرط المدني والسياسي للسعادة قد يجيز لنا القول إنَّ السعادة في فكر الفارابي تأخذ معناها وقيمتها من مستوى المحايثة. السعادة استكمال ذاتيّ، سعي إلى بلوغ الكمال الأخير انطلاقاً من الاستعدادات التي للإنسان ومن خلال التعامل مع شروط الوجود المختلفة وذلك اعتماداً على قوّة العقل والرويّة (الاختيار بين المُمكنات) وعلى الإرادة (النزوع عن إحساس أو تخيّل).

تتحقّق السعادة باعتبارها مطلب الإنسان وتشوّقه إلى الكمال الآن وهنا. وما المكانة التي أولاها الفارابي لمسألة السعادة في المدينة، مهما كانت معانيها، سعادة مظنونة، سعادة حسيّة، سعادة دنيويّة، سعادة تأمليّة (...) سوى دليلٍ على أنَّ «مقصد الحياة السعيدة» كان هو الهمّ الأساسي للفيلسوف. في هذا السياق نتّفق تماماً مع تأويل الأستاذ المسكيني عندما يذهب إلى أنَّ «مقصد الحياة السعيدة عند الفارابي لا يشرط نفسه بإحدائيّة الحلال والحرام، كالغزالي، وإنَّما الجميل والقبيح كمفاعيل عقليّة مشتقة من ماهيّة الإنسان نفسه بما هو موجود يسعى إلى فعل مطلوب لذاته إذا اعتمله حصّل كماله الذي له، أعني كميّة الممكن الذي بحوزته. فالإنسان عند الفارابي ممكن كلّه وليس فعله سوى وجوده؛ أي قدرته على «الاستكمال» والاستيلاء على الممكن الذي فيه. وهكذا ليست شروط الجميل خارجه، إنَّها لا تمارس عليه أيّة مفارقة (transcendance) فإنَّ الإيطيقا حقل محايثة مبدئيّة، حقل الممكن والمستطاع بما هو بشريّ أصلاً...»[47].

الفلسفة السياسيّة: التلازم بين السياسي والأخلاقي:

إذا كان الطابع النظري والميتافيزيقيّ هو الغالب على فلسفة الفارابي، ولا سيّما أنَّ المباحث الأخلاقيّة والسياسيّة في كتبه المختلفة لم ترد مستقلّة وقائمة بذاتها بل جاءت تنويجاً أو تتمّة للمباحث الميتافيزيقيّة، فالبُعد السياسي-الأخلاقي لتلك الفلسفة هو من الأهميّة بحيث لا يمكن لأيّ باحث مدقّق أن يتجاوزه أو أن يقلّل من شأنه. وقد أكّد كراوس (Krauss)، منذ سنة 1934، أنَّ «في ما ألّفه جانباً مهمّاً يجعله منفرداً متميّزاً عن كلّ من لحقه، ذلك الجانب هو كون مؤلّفاته تتّسم بمسحة سياسيّة بارزة»[48]. إنَّ أهمّ كتب الفارابي السياسيّة «تبدأ بمقدّمة في الإلهيّات تفوق طولاً الجزء المخصّص للجانب السياسي»،[49] وهذا أمر يمكن الوقوف عليه خاصّة في كتاب «آراء أهل المدينة الفاضلة»[50] وفي كتاب «السياسة المدنيّة»[51]، الذي يطلق عليه أيضاً اسم «مبادئ الموجودات» كما في «كتاب الملّة»[52].

لا شكّ في أنَّ استحضار المعنى القديم للفلسفة؛ الفلسفة بما هي العلم الكليّ، يساعدنا على فهم أفضل لفلسفة الفارابي، ومن ثم على تحديد المكانة الحقيقيّة التي تحتلّها النظريّة السياسيّة فيها. إنَّ كلّ فصل متسرّع بين الأبعاد المختلفة لفلسفة تنتمي إلى عصر يتميّز بمناخه المعرفيّ الخاصّ من شأنه أن يجعلنا نبتعد عن الهدف الذي نرمي إليه؛ ألا وهو فهم فكر ما من خلال اكتشاف واستيعاب ما هو كليّ فيه؛ أي ما يجعله كونيّاً بحيث يكون، في الوقت نفسه، مجاوزاً لشرطه التاريخيّ، ومنقدِراً على وجود الإنسان في المطلق. بحسب هذه الرؤية يمكننا الإقرار بأنَّ التأليف بين الميتافيزيقا والسياسة لا التعارُض بينهما هو الذي يتماشى مع الفكر القديم عامّة، ومع فكر الفارابي بشكل خاصّ. «يلزم إن أردنا أن نعلم الشيء الذي له ينبغي أن نسعى أن نعرف الغرض من الإنسان والكمال الإنساني الذي لأجله ينبغي أن نسعى ونضطر لأجل ذلك إلى أن نعرف الغرض من جملة العالم. وليس يمكن أن نعرف ذلك دون أن نعرف أجزاء العالم كلّها ومبادئها»[53]. هكذا تكون الميتافيزيقا تأسيساً للسياسة، وتكون السياسة نظريّة وعمليّة في آنٍ واحد. «والفلسفة المدنيّة تقتصر، فيما تفحص عنه من الأفعال

47. المسكيني، فلسفة النوابت، ص72.

48. Krauss, Recherches des études islamiques, I, IV, 1935, p.p.226-227.

(أورده عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة السياسيّة عند الفارابي، ص16).

49. بنعبد العالي، الفلسفة السياسيّة عند الفارابي، ص17.

50. آراء أهل المدينة الفاضلة، تحقيق نصري نادر، دار المشرق، بيروت، 1996.

51. كتاب السياسة المدنيّة الملقّب بمبادئ الموجودات، المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت، 1964.

52. كتاب الملّة ونصوص أخرى، تحقيق وتقديم محسن مهدي، دار المشرق، طبعة2، بيروت، 1992.

53. فلسفة أرسطوطاليس، تحقيق محسن مهدي، دار مجلة شعر، بيروت، 1961، ص68-69 (ذكره بنعبد العالي، مرجع مذكور، ص20).

والسّيَر والملكات الإراديّة وسائر ما تفْحص عنه، على القوانين الكليّة، وتعطي الرسوم في تقديرها بحسب حال حال ووقْت وقْت...»[54]. إنَّ السياسة ليست في منظور الفارابي مجرّد تقنيات إجرائيّة للحكم ولإدارة السلطة والتحكّم فيها، ولكنّها ضرْب من ضروب المعرفة. وهي علم يُحصّل منْ خلال «تأمّل أحوال الناس»، ويهدف إلى تحْسين وجودهم وجعلهم سعداء. السعادة هي القيمة الأساسيّة التي تعطي السياسة مكانتها المتميّزة في نسق الفارابي.

يتحدّث المعلّم الثاني عن الرئاسة والرئيس والحكم الفاضل والجور والعدل والتعاون بين أهل المدينة الفاضلة وبين أهل المدن غير الفاضلة، كما يتحدّث عن السعادة التي يطلبها الأفراد وأهل المدن وأهل المعمورة كافّة. إنَّه يتحدّث عن كلّ هذه المسائل في ما يُسمَّى الكتابات أو الرسائل السياسيّة، وهي لا تتعلّق فقط بما هو سياسي، بحسب ما نفهمه اليوم من مصطلح السياسة، بل بما هو إيطيقي. وسنرى كيف أنَّ الإيتيقي عند الفارابي يشتمل على السياسي العمليّ والأخلاقي المعياريّ على حدّ سواء. لعلّ التواشج بين الأخلاقي والسياسي في فلسفة الفارابي يتّضح في عنوان كتابه الرئيس: «كتاب مبادئ وآراء أهل المدينة الفاضلة»، فمن جهة ثمّة آراء أو تصوّرات أو لنقل «فلسفة نظريّة»، ومن جهة أخرى ثمّة وجود مدنيّ لأهل مدينة متخلّقين بالفضيلة. تلك هي مدينة الفارابي؛ إطار مدنيّ تتداعم فيه الأخلاق والسياسة. وحتى إن لم تكن تلك المدينة موجودة فإنَّ عدم التحقّق الفعلي لا يعني انعدام قيمتها مَثَلاً أعلى أو نموذجاً معيارياً من شانه أن يكون موجِّهاً للممارسة.

قد لا يخرج ما قلناه إلى الآن عن مدينة الفارابي عن نطاق الافتراض؛ أي أنَّه قول يحتاج إلى إثبات وتدقيق من خلال العودة إلى النصوص. نستطيع أن نطرح بعض الأسئلة التي من شأنها أن توجّه تفكيرنا الوجهة السليمة. ما دلالة المدينة الفاضلة؟ وما قيمة مفهوم «المدينة الفاضلة» في فلسفة الفارابي؟ هل لهذا المفهوم دلالة طوباويّة؟ هل هو نموذج نظري لوجود سياسي تاريخي ناقص بالضرورة؟ هل يتطابق نموذج المدينة الفاضلة الفارابيّة مع نموذج الجمهوريّة الأفلاطونيّة؟

ما دمنا، منذ هيغل، نرى أنَّ كلّ فلسفة هي «وليدة عصرها»، فعلينا أن نسأل عن مدى تأثير المناخ الثقافي (الإسلام) الذي عاش في ظلّه الفارابي في تشكيل تصوّره للمدينة الفاضلة. جميع هذه الأسئلة يمكن إدراجها ضمن مبحث نسمّيه المدينة الفاضلة: التاريخ واليوتوبيا.

ضمن بيئة ثقافيّة يهيمن عليها الفكر الدينيّ (الفقه وعلم الحديث وعلم الكلام)، وتُعدّ فيها الفلسفة بمنزلة النبتة الغريبة التي لم تتأقلم بعدُ مع تلك البيئة الجديدة، كان على الفيلسوف المسلم أن لا يتجاهل الرؤية الكليّة التي يتضمّنها الدين، والتي لا تتعارض مع الفلسفة. هل فكّر الفارابي في المدينة الفاضلة من منظور المِلّة؟ وإلى أيّ حدّ كان وفيّاً وملتزماً بما يقتضيه النظر المِليّ إلى المسألة السياسيّة؟ كيف تناول المعلّم الثاني مسألة الرئاسة، وهي تحيل إلى مشكلة الخلافة المتشعّبة والشائكة في التاريخ الإسلامي، باعتبارها الشرط السياسي لإقامة المدينة الفاضلة؟ أصيغت صورة الرئيس وفق نموذج الفيلسوف (الأفلاطوني) أم وفق نموذج النبيّ (الإسلامي)؟

لعلّه كان على الفارابي، وهو الفيلسوف المتيقّن من أهميّة الحكمة ومن ضرورة الفلسفة بالنسبة إلى الإنسان الذي يسعى إلى الاستكمال، أن لا يتجاهل خصوصّية عصره ومجتمعه الثقافيّة، وتحديداً هيمنة الدين باعتباره المنظور الرئيس الذي من خلاله تشكّل الوعي العام للمجتمع الإسلامي. كان على الفارابي إذاً أن يفكّر في علاقة الفلسفة بالشريعة وأن «يوفّق» بين منظورين مختلفين تماماً، وهي مهمّة على غاية من الصعوبة. في حال كهذا يبدو من الصعب أن نحدّد بشكل دقيق فيمَ تمثّلت جِدّة تفكير الفارابي وأصالته. ولكن من المؤكّد أنَّ الفارابي كان على وعي شديد بخصوصيّة وظيفته فيلسوفاً ومفكّراً كونيّاً في مواجهة الفقيه والمجادِل عن العقائد الإيمانيّة في علم الكلام.

الفلسفة والمِلّة:

يعرّف الفارابي المِلّة بأنَّها «آراء وأفعال مقدّرة مقيّدة بشرائط يرسمها للجمع رئيسهم الأوّل، يلتمس أن ينال باستعمالهم لها غرضاً له فيهم أو بهم محدوداً. والجمع ربّما كان عشيرة وربّما كان

54. الفارابي، كتاب المِلّة، الفصل الخامس.

مدينة أو صقعاً وربّما كان أمّة عظيمة وربّما كان أمماً كثيرة»[55]. تكون الملّة الفاضلة ناتجة لرئاسة فاضلة؛ ومن ثم إنَّ غايتها هي السعادة القصوى. فالرئيس الأوّل الفاضل هو الذي «يقدّر الأفعال والآراء التي في الملّة الفاضلة بالوحي، وذلك بأحد وجهين: أحدهما أن توحى إليه هذه كلّها مقدَّرة، والثاني أن يقدّرها هو بالقوّة التي استفادها هو عن الوحي والموحي تعالى حتى تكشّفت له بها الشرائط التي بها يقدّر الآراء والأفعال الفاضلة»[56]. تشتمل الملّة على آراء وأفعال؛ الآراء هي الأمور العقديّة كتلك التي تتعلّق بالذات الإلهيّة والروحانيّين والعالم ونظامه والآخرة...إلخ، وأمّا الأفعال، فهي الشعائر والطقوس المعبّرة عن العقائد الإيمانيّة، وهي أيضاً المعاملات البشريّة في إطار الوجود المدنيّ. هل تختلف الملّة إذاً عن الدين؟ جواب الفارابي عن هذا السؤال جليّ: الملّة والدين شيء واحدٌ. «والملّة والدين يكادان يكونان اسمين مترادفين، وكذلك الشريعة والسنّة، فإنَّ هذين إنَّما يدلّان ويقعان عند الأكثر على الأفعال المقدّرة من جزأي الملّة. وقد يمكن أن تسمّى الآراء المقدّرة أيضاً شريعة، فتكون الشريعة والملّة والدين أسماء مترادفة»[57]. انطلاقاً من تحديد الفارابي لعلاقة الملّة بالفلسفة يمكن القول إنَّ الفلسفة والملّة تمثّلان درجتين متتاليتين في المعرفة النظريّة والممارسة الأخلاقيّة السياسيّة، والتعقّل هو العنوان الوحيد الذي يجمع بينهما.

ولكنَّ الملّة متأخّرة بالزمان عن الفلسفة، و«بالجملة إذ كانت إنَّما يلتمس بها تعليم الجمهور الأشياء النظريّة والعمليّة التي استنبطت في الفلسفة بالوجوه التي يتأتّى لهم فهم ذلك بإقناع وتخييل أو بهما جميعاً»[58]. مثلما أنَّ الملّة توضّح الأمور النظريّة والعمليّة التي في الفلسفة من خلال الإقناع والتخييل بهدف تعليم وتهذيب الجمهور، فإنّ علم الكلام والفقه كليهما تابع للملّة، وهما «متأخّران بالزمان عنها وتابعان لها». إنَّ علم الكلام والفقه يخدمان ملّة معيّنة. وعلم الكلام يخدم الفلسفة بتوسّط الملّة. وهذه المنزلة التي له تجعل المتكلّم من الخاصّة لا من الجمهور، و«لكن بالإضافة إلى أهل تلك الملّة فقط والفيلسوف خاصّته بالإضافة إلى جميع الناس وجميع الأمم»[59]. الشيء نفسه يمكن أن نقوله عن الفقه، فكلاهما، الفقيه والمتكلّم، «يتشَبّه بالمتعقّلِ». فالفقيه «إنّما يستعمل المبادئ مقدّماتٍ مأخوذة منقولة عن واضع الملّة في العمليّة الجزئيّة، والمتعقّلُ يستعمل المبادئ مقدّمات مشهورة عند الجميع ومقدّمات حصلت له بالتجربة، لذلك صار الفقيه من الخواصّ بالإضافة الى ملّة ما محدودة والمتعقّل من الخاصّة بالإضافة إلى الجميع»[60].

إنَّ الملّة تكون صحيحة أو مظنونة مموّهة بالنظر إلى خاصيّة الفلسفة التي نشأت فيها. وأسبقيّة الفلسفة على الملّة ليس أمراً مؤكّداً بصورة مطلقة، فقد يحدث أن تظهر ملّة لدى أمّة من الأمم قبل أو دون أن تحصُل لها فلسفة ما، وذلك كأن تُنقل الملّة «من أمّة كانت لها تلك الملّة إلى أمّة لم تكن لها ملّة، أو أُخذت ملّة كانت لأمّة فأُصلحت فزيد فيها أو أُنقِص منها أو غُيِّرت تغييراً آخر فجُعلت لأمّة أخرى»[61]. في مثل هذه الحالات تحدث الملّة قبل أن تحدث الفلسفة في أمّةٍ.

في حالة التناقض بين الفلسفة الصحيحة (البرهانيّة) وملّة ما، إنَّ الغلبة، على الأقلّ نظريّاً، تكون للفلسفة ما دامت هي التي تعطي الملّة براهين الأشياء النظريّة والعمليّة فيها. ولكنَّ هذا الأمر لا يؤكّده التاريخ، فأحياناً تغلب الفلسفة البرهانيّة وأحياناً أخرى تهيمن الملّة الفاسدة: «فأيّتها غلبت وتمكّنت في النفوس أبطلت الأخرى، أو أيّتها قهرت تلك الأمّة أبطلت عنها الأخرى»[62]. إنَّ العلاقات بين الفلسفة والملّة تحدّدها إلى حدّ بعيد العلاقات بين الأمم، فعندما تقهر أمّةٌ أمّةً أخرى فإنَّ ذلك يؤدّي إلى أن تقبل الأمّة المغلوبة ملّة الأمم الغالبة، حتى وإن كانت فاسدة، وهي تقبل أيضاً فلسفتها سواء كانت صحيحة أم غير صحيحة. ومثلما أنَّ ظهور ملّة وترسّخها مشروط بعلاقات القوى الأمميّة المتصارعة، فإنّه أيضاً محكوم بشرط سياسي، وذلك أنَّ الملوك والرؤساء قد يفرضون ملّة معيّنة وقد يلغون أخرى. إنَّ «الملوك الذين رُتّبوا لحفظ الملّة؛ أيّ ملّة كانت، فإنَّهم يشدّدون

55 . كتاب الملّة، ص43.

56 . المصدر نفسه، ص44.

57 . المصدر نفسه، ص46.

58 . كتاب الحروف، ص131.

59. المصدر نفسه، ص133.

60. المصدر نفسه، ص133.

61. كتاب الحروف، ص154.

62. المصدر نفسه، ص156.

في منع أهلها ذينك ويحذّرونهم إيّاهما أشدّ تحذير؛ أي الجدل والسفسطائيّة».

وعلى غرار هذا الوضع غير المستقرّ للملّة يكون وضع الفلسفة. فهي ليست مقبولة لدى الأمم والدول بالطريقة نفسها. «فأمّا الفلسفة، فإنَّ قوماً منهم حنوا عليها، وقوماً أطلقوا فيها، وقوماً منهم سكتوا عنها، وقوماً منهم سهوا عنها؛ إمّا لأنَّ تلك الأمّة ليس سبيلها أن تعلم صريح الحقّ ولا الأمور النظريّة كما هي، بل إنّما تؤدَّب بمثالات الحقّ فقط، أو كانت الأمّة أمّة سبيلها أن تؤدَّب بالأفعال والأعمال والأشياء العمليّة فقط لا بالأمور النظريّة... وإمّا لأنَّ الملّة التي أتى بها كانت فاسدة جاهليّة لم يلتمس بها السعادة لهم بل يلتمسُ واضعها سعادةَ ذاته»[63]. مهما يكن من أمر، إنَّ علاقة الفلسفة بالملّة، بغضّ النظر عن أوجهها المختلفة، فإنَّ الفارابي لا يجعل الملّة مساوية للفلسفة. إنَّه، وإن كان يجعل للدين شأناً كبيراً، فهو يعدّه من حيث القيمة المطلقة أدنى مرتبة من المعرفة العقليّة الخالصة[64]، ومن ثم من الفلسفة.

لقد فكّر الفارابي في الملّة في أُفُق الفلسفة؛ أي في أُفُق الكونيّة. ومعنى ذلك أنَّه لا يفكّر في الملّة في الإطار الخاصّ الذي حدّدته الملّة الإسلاميّة، بل إنَّه يرى أنَّ تلك الملّة تستمدّ قيمتها بالنظر إلى علاقتها بالعلم الكليّ؛ أي الفلسفة. نستطيع أن نقول إذاً إنَّ الفارابي مثّل نموذجاً متقدّماً لتجاوز التفكير الملّي وتأطيره في حدود النظر الفلسفيّ. وما تصوّره للمدينة الفاضلة سوى دليلٍ آخر على نزعته الكونيّة العقلانيّة التي لا تكتفي بحدود الوعي الملّي.

المدينة الفاضلة: جدل التاريخ واليوتوبيا

إنَّ النموذج النظري الأساسي في فلسفة الفارابي السياسيّة هو «المدينة الفاضلة». المدينة الفاضلة هي نموذج؛ لأنَّ هذه المدينة لم توجد فعلاً لا في زمن الفارابي ولا قبله. قد يكون الفيلسوف أخذ المفهوم عن أفلاطون، وتحديداً في «الجمهوريّة»، ولكنَّ ذلك لا يعني أنَّ تصوّره للمدينة الفاضلة لا يخلو من أصالة. «مبادئ وآراء أهل المدينة الفاضلة»، عنوان كهذا يبدو متضمِّناً لفلسفة الفارابي برمّتها: الميتافيزيقا (مبادئ الموجودات) والأخلاق (الآراء حول السعادة والفضيلة) والسياسة (المدينة). لعلّ هذه الفرضيّة يؤكّدها اتفاق مؤرّخي الفكر الفلسفي العربي في العصر الوسيط، على أنَّ هذا الكتاب هو آخر مؤلّفات الفارابي؛ أي أنَّه يتضمّن عصارة فكره وحصيلة تجربته الفلسفيّة والحياتيّة.

قد تحيلُ عبارة «المدينة الفاضلة» إلى الخيال؛ ومن ثَمَّ توحي بانقطاع الصلة بالواقع التاريخي، ولكن يبدو أنَّ الأمر ليس كذلك، فالفارابي يقول في «رسالة في السياسة»: «إنَّ أنفع الأمور التي يسلكها المرء في استجلاب علم السياسة وغيره من العلوم أن يتأمّل أحوال الناس وأعمالهم ومتصرّفاتهم، ما شهدها وما غاب عنه ممّا سمعه وتناهى إليه منها، وأن يمعن النظر فيها ويميّز بين محاسنها ومساوئها وبين النافع والضّار لهم منها»[65]. هذا قول صريح يؤكّد أنَّ تأمّلات الفارابي في السياسة لا تستند إلى مرجعيّة ميتافيزيقيّة خالصة، بل إنّ وراءها تجربة حياتيّة وخبرة تشكّلت خلال تاريخه الشخصيّ، فقد انتقلت به الأسفار «فكان في بغداد أيّام المقتدر وسنّه تقارب الخمسين واتجه إلى الشام حوالي 330 هـ، وربّما إلى مصر، ثمّ إلى حلب ليموت في كنف سيف الدولة بن حمدان»[66]. ومهما تكن المؤثّرات الفكريّة والسياسيّة والتاريخيّة التي ساهمت في تكوين فكر الفارابي السياسي، فإنَّ تصوّراته المتعلّقة بالمدينة الفاضلة لم تكن منفصلة عن الواقع الذي عاصره. ما كان يميّز المجتمع الإسلامي أيّام الفارابي هو «انعدام قوّة اجتماعيّة بإمكانها أن تشكّل سلطة مركزيّة تحقّق الوحدة في مجتمع طغت فيه الكثرة إلى درجة أصبح معها مهدّداً بالتفكّك والانحلال (...)، لقد شعر الفارابي أيّام ضعف السلطة المركزيّة وتخلّيها عن السلطة الدينيّة وأمام هيمنة ارستقراطيّة عسكريّة، شعر بصعوبة إصلاح الخلافة وإيجاد رئاسة صالحة، لكنّه كان يرى أنَّ العلاج الحقيقي لخراب البلد كان يتمثّل بالدرجة الأولى في إعادة توجيه السلطة وإبعاد الطغيان، وذلك بتوحيد الرأي وجمع الشتات الفكري وإيجاد عقيدة أقوى بإمكانها أن تقوم على البراهين العقليّة»[67].

63. المصدر نفسه، ص156.

64. دي بور، تاريخ الفلسفة في الإسلام، ص235.

65 . الفارابي، «رسالة في السياسة»، في مقالات فلسفيّة قديمة لبعض مشاهير العرب، نشر الآباء اليسوعيين، المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت، 1911.

66 . بنعبد العالي، الفلسفة السياسيّة عند الفارابي، ص22.

67 . المرجع نفسه، ص51-52.

يذهب روزنتال (Rosenthal) إلى أنَّ الفارابي في «المدينة الفاضلة» تأثّر كثيراً بتصوّرات أفلاطون في «الجمهوريّة»، حتّى أنّنا نجد تشابهاً كبيراً يصل إلى حدّ التطابق، فالمدن الجاهلة كلّها التي يتحدّث عنها الفارابي موجودة لدى أفلاطون (الأوليغارشيّة هي«مدينة النذالة»، والبلوتوقراطيّة (Plouto-cratie) «حكومة الأثرياء» هي «مدينة الخِسّة»، والتيموقراطيّة هي «مدينة الكرامة»، وأمّا الديمقراطيّة، فهي توافق «المدينة الجماعيّة»، والطغيان يقابله عند الفارابي «مدينة الغلبة»). كما أنَّ المستشرق لاووست (Laoust) ربط فكر الفارابي بالفكر الشيعي الإسماعيلي، وخاصّة فيما يتعلّق بمسألة الإمامة. وهو يرى أنَّ «الخصال التي يشترط الفارابي وجودها في رئيس المدينة الفاضلة هي تلك التي يشترط التشيّع توافرها في أئمّته، وخصوصاً في الإمام عليّ...»[68]. وقد رأى بعض الباحثين العرب أنَّ الفارابي تأثر في تصوّره للمدينة الفاضلة بالشيعة الإسماعيليّة الذين يقدّمون الإمام، ويجعلون مصير الأمّة مرتبطاً به. «فكما أنَّ الأئمّة لا يكونون على الأرض إلّا واحداً بعد واحد، كذلك لا يكون رؤساء المدينة الفاضلة إلّا واحداً بعد الآخر. وكما أنَّ الإمام كامل الصفات، كذلك الرئيس كامل الصفات»[69]. ولكنَّ محمّد عابد الجابري يرى أنَّ الفارابي في المدينة الفاضلة «لا يصدُرُ عن المبادئ الأساسيّة في الفكر الشيعي. إنّنا لا نجد فيها، لا تصريحاً ولا تلميحاً؛ أيّ أثر للوصيّة والعصمة والتقيّة ولا أيّ شيء عن تعظيم وإجلال سلالة النبيّ، وبالجملة لم يكن الفارابي يعبّر عن رأي فرقة من الفرق المذهبيّة والكلاميّة في الإسلام»[70]. وبغضّ النظر عن طبيعة التأثيرات ومصادرها وفاعليّتها في تشكيل رؤية الفارابي الفلسفيّة والسياسيّة، إنَّ جميع العناصر المؤثّرة في الفيلسوف إنَّما تنتمي إلى التاريخ باعتباره مجالاً للممارسة وتجريباً للإمكانات. وكلّ فكر، كلّ ممارسة فكريّة هي ممارسة تاريخيّة، هي بمعنى ما انعكاس للواقع ولكنَّها أيضاً مجاوزة له واستشراف لآفاق الإمكان الواسعة، ومن هذا الجانب يكون الفكر طوباويّاً.

المدينة الفاضلة وأضدادها:

في مستهلّ الفصل السادس والعشرين، وهو الأوّل في قسم السياسيّات من «آراء أهل المدينة الفاضلة»، يثبت الفارابي الطابع المدني للاجتماع الإنساني، ويقول إنَّ الإنسان مدنيّ بطبعه، وإنَّه لا يمكن أن ينال الكمال «إلّا باجتماعات جماعة كثيرة متعاونين يقوم كلّ واحد لكلّ واحد ببعض ما يحتاج إليه في قوامه»[71]. وهكذا تكوّنت الجماعات الإنسانيّة المختلفة بدافع التعاون على إشباع الحاجات وتحصيل الكمالات. والجماعات منها كاملة وهي البشرة والأمّة والمدينة ومنها غير الكاملة وهي القرية والمحلّة والسكّة والمنزل. ولكنَّ هذا التقسيم لأصناف الاجتماعات لا يعني اشتراكها أو تساويها في القيمة والأهميّة، بل إنَّ المدينة هي أفضل أصناف الاجتماع. «فالمدينة التي يُقصَد بالاجتماع فيها التعاون على الأشياء التي تُنال بها السعادة في الحقيقة هي المدينة الفاضلة»[72]. تقوم المدينة الفاضلة على النظام والتعاون والانسجام بين جميع الأفراد فيها من جهة وعلى الانسجام بين أولئك الأفراد باعتبارهم كياناً واحداً والرئيس من جهة ثانية. فمثلما أنَّ أعضاء البدن المختلفة تتعاون على «تتميم حياة الحيوان» وتخضع في عملها لعضو رئيس، كذلك لتبلغ المدينة غايتها، وهي حصول الخير الأقصى لكلّ واحد فيها يجب أن يكون فيها رئيس يدين له الجميع بالطاعة. بما أنَّ بنية المدينة يتمّ تصوُّرها بحسب نموذج بنية الجسم، فإنَّ مكانة الرئيس في المدينة تُتَصوّر على غرار مكانة القلب العضو الرئيس في الجسم. «كذلك رئيس هذه المدينة ينبغي أن يكون هو أوّلاً ثمّ يكون هو السبب في أن تحصل المدينة وأجزاؤها»[73]. ليست المدينة هي التي توجد أوّلًا ثمّ تختار رئيساً، بل إنَّها توجد عنه فهو منشؤها وهو حقيقتها، ولهذا نجد الفارابي يلحّ على أنَّ المدينة تكون فاضلة عندما يكون الرئيس فاضلاً، وتكون غير فاضلة عندما تفتقر إلى الرئيس الفاضل. يقول دي بور (De Boer): «لمّا كان الفارابي رجلاً شرقيّاً في نظرته للأمور، فقد ظنّ أنَّ معاني الجمهوريّة الأفلاطونية تتلخّص في صورة

68. Laoust, Les Schismes en Islam, Paris, Payot, 1965, p. 402.

ذكره بنعبد العالي، المرجع نفسه، ص 27.

69 . حنّا الفاخوري وخليل الجرّ، تاريخ الفلسفة العربيّة، ج2، دار المعارف، بيروت، 1958، ص147.

70 . الجابري، مشروع قراءة جديدة لفلسفة الفارابي السياسيّة والدينيّة، مجلة أقلام المغربيّة، العدد 1، آذار/مارس 1986، ص ص 1-11. (ذكره بنعبد العالي، مرجع مذكور، ص28).

71 . الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، ص117.

72 . المصدر نفسه، ص118.

73 . المصدر نفسه، ص50.

الرئيس الفيلسوف»[74]. إنَّ هذا القول لدي بور يقوم على افتراض أنَّ الفارابي قد أخذ تصوُّراته السياسيّة من أفلاطون، ولكنَّه مع ذلك لا يخلو من وجاهة، فنحن لا نجد عند المعلّم الثاني أيّ تصوّر للسلطة السياسيّة قائم على القوانين والمؤسّسات في إطار لائكي. السلطة في فكره هي السلطة الملكيّة المطلقة كما تجسّدت في التاريخ وكما عاصرها. بطبعية الحال، لم يكن للفارابي أن يقفز على عصره وأن يستشرف شروط الحكم الديمقراطي النظريّة ولكنَّه، مع ذلك، «لم ينقل كلّ معاني الجمهوريّة، ولم يكن شارحاً ولا مُلفِّقاً، بل إنَّه قرأ الكتب السياسيّة اليونانيّة بعين الحضارة الإسلاميّة، وبالضبط بتلك الحضارة كما كانت في القرن الرابع الهجري؛ حيث أصبحت الخلافة مقسّمة، وحيث تمكّنت أرستقراطيّة عسكريّة أجنبيّة من أن تقيم مدينة الغلبة، وحيث كانت هناك مدن ضالّة جاهليّة»[75]. إنَّ الدافع إلى التفكير في «المدينة الفاضلة» هو انعدامها في الواقع. يذهب الفيلسوف من المدينة الفاضلة (الفصل 26) وخصال رئيس المدينة الفاضلة (الفصل 28) إلى «القول في مضادّات المدينة الفاضلة» (الفصول 29 و32 و34 و37) وآرائها وأعمالها، وكأنّنا به يذهب من الفكرة إلى الواقع، من المثل الأعلى إلى التجربة التاريخيّة. أليست تلك هي طريقة الفيلسوف الحقّ: أن لا يركن للسائد وأن لا يقبل من الآراء إلّا ما أجازه العقل؟ إنَّ المدينة الفاضلة ليست من الواقع ولكنَّها بناء نظريّ، صورة نموذجيّة عقليّة لواقع آخر يمكن أن يوجد عندما يعي البشر ضرورته ويعملون من أجل تحقيقه الصناعات اللّازمة بعبارة الفارابي. تتميّز المدينة الفاضلة، إضافة إلى كونها محكومة برئيس فاضل، بالنظام والانسجام بين أجزائها المختلفة[76]. وذلك لأنَّ الآراء التي يعتنقها أفرادها هي آراء فاضلة تقود إلى الأعمال الفاضلة والأفعال الجميلة المحقّقة للسعادة. ولكنَّ الاشتراك في المعرفة بين الأفراد لا يعني تساوي المراتب وتماثل المقامات. «وأهل المدينة الفاضلة لهم أشياء مشتركة يعملونها ويفعلونها وأشياء أخر من علم وعمل يخصّ كلّ رتبة وكلّ واحد منهم. إنَّما يصير كلّ واحد في حدّ السعادة بهذين، أعني بالمشترك الذي له ولغيره معاً، وبالذي يخصّ أهل المرتبة التي هو منها»[77]. ثمَّة ما هو مشترك بين الجميع في المدينة سواء كان علماً أو عملاً، وثمّة أيضاً ما هو خاص بكلّ واحد بالنظر إلى الفئة والمرتبة التي ينتمي إليها. التراتُب يعني النظام والنظام يعني العدل. «فالعدلُ أوّلاً يكون في قسمة الخيرات المشتركة التي لأهل المدينة على جميعهم (...)، فإنَّ لكلّ واحد من أهل المدينة قسطاً من هذه الخيرات مساوياً لاستئهاله، فنقصُهُ عن ذلك وزيادتُه جور»[78].

المدينة الفاضلة «هي تلك التي يتراتب أهلها بحسب ما فطروا عليه من استعداد للصنائع وإدراك للسعادة، وهي التي تجتمع أجزاؤها ومراتبها بالمحبّة ووحدة العقيدة وتتوطّد وتتماسك بالعدل»[79]. ولا يمكن أن تكون المدينة الفاضلة كذلك إلّا إذا حظيت برئيس «يرتّب الطوائف وكلّ إنسان من كلّ طائفة في المرتبة التي هي استئْهاله»[80]. إنَّ الرئيس الفاضل، انطلاقاً من المعرفة التامّة التي له بالمعقولات وبالأحوال، إضافة إلى الخصال المميّزة التي يجب أن تتوافر فيه (الكمال الجسماني، جودة الفهم والتصوّر، جودة الحفظ والفطنة، حسن العبارة، حبّ التعليم والتعلّم، الاعتدال في الشهوات، عزّة النفس، الكرامة، محبّة العدل، قوّة العزيمة)، هو وحده الذي يستطيع أن يرشد المدينة إلى الخيرات والسعادة؛ أي تحقّق الغاية التامّة من الوجود، لذلك رأى الفارابي أنَّ الحكم أو السلطة السياسيّة في المدينة الفاضلة هي مِهنة مَلكيّة: «هذه الرئاسة هي المهنة الملكيّة الفاضلة والسياسة الكائنة عن هذه المهنة هي السياسة الفاضلة والمدينة والأمّة المنقادة لهذه السياسة هي المدينة الفاضلة والأمّة الفاضلة». تتميّز المدينة الفاضلة بمجموعة من الخصائص: -آراء أهلها كلّها فاضلة ـأعمال وأفعال أهلها كلّها خيّرة وجميلة- النظام والتراتب بين فئاتها وطوائفها محفوظ -السعادة الحقيقيّة في متناوَل جميع أفرادها. وفي مقابل المدينة الفاضلة توجد المدن المضادّة لها، والفارابي يسمّيها المدن الجاهليّة والفاسقة والمُبدّلة والضالّة. مقياس التمييز بين المدن غير الفاضلة والمدينة الفاضلة هو السعادة: «والمدينة الجاهليّة هي التي لم يعرف أهلها السعادة ولا خطرت ببالهم. إن أُرشِدوا إليها، لم يفهموها ولم يعتقدوها، وإنّما عرفوا من الخيرات بعض هذه التي هي مظنونة في الظاهر أنَّها خيرات من التي تُظنُّ

74 . دي بور، تاريخ الفلسفة في الاسلام، ص230.

75 . بنعبدالعالي، الفلسفة السياسية عند الفارابي، ص90.

76 . آراء أهل المدينة الفاضلة، ص119.

77 . نفسه، ص134.

78 . فصول منتزعة، ص71.

79 . بنعبدالعالي، الفلسفة السياسيّة عند الفارابي، ص84.

80 . الفارابي، رسالة في السياسة، ص 78.

أنَّها هي الغايات في الحياة، وهي سلامة الأبدان واليسار والتمتّع باللذّات، وأن يكون مُخلّى هواه وأن يكون مكرّماً ومعظّماً، فكلّ واحدة من هذه سعادة عند أهل الجاهليّة»[81]. هي إذاً مدن جاهليّة لأنَّ أهلها ليس لديهم معرفة بالسعادة الحقّ، ولكن لديهم معرفة بالخيرات التي يظنّون أنَّها السعادة الحقيقيّة، ولكنَّها ليست كذلك. وبحسب السعادة المظنونة أنَّها الخير في كلّ مدينة يميّز الفارابي بين المدن المضادّة للمدينة الفاضلة:

المدينة الجاهليّة، وتنقسم إلى:

– المدينة الضروريّة، وهي التي اتفق أهلها على الاجتماع من أجل تحقيق الضروري ممّا به قوام الأبدان.

– المدينة البدّالة، وهي التي يعتقد أهلها أنَّ اليسار هو الغاية من الحياة، فقصدوا التعاون على تحصيله.

– مدينة الخِسّة، وهي التي قصد أهلها التمتّع باللّذات من المأكول والمشروب والمنكوح.

– مدينة الكرامة، وهي التي طلب الناس فيها من وراء اجتماعهم المجد والشهرة والمدح واتبعوا الأقوال والأفعال المؤدّية إلى ذلك.

– مدينة التغلّب، و«هي التي قصد أهلها أن يكونوا القاهرين لغيرهم الممتنِعين أن يقهرهم غيرهم».

– المدينة الجماعيّة، وهي التي يكون فيها الجميع أحراراً يعمل كلّ واحد منهم بحسب هواه.

إضافة إلى المدينة الجاهليّة بأصنافها هناك مدن أخرى تضادّ المدينة الفاضلة، وهي:

– المدينة الفاسقة، وهي التي يعتقد أهلها الآراء الفاضلة (معرفة السعادة والله والعقول الثواني والعقل الفعّال) ولكنَّهم يفعلون أفعال المدن الجاهلة.

– المدينة المُبدِّلة، وهي التي كانت آراؤها وأفعالها آراء وأفعال المدينة الفاضلة ولكنَّها تبدّلت إلى نقيض ذلك.

– المدينة الضّالة، وهي التي «تعتقد في الله عزّ وجلّ وفي الثواني وفي العقل الفعّال آراء فاسدة»، و«يكون رئيسها الأوّل ممّن أوهم أنَّه يوحى إليه من غير أن يكون كذلك».

إنَّ هذه المدن تحصل فيها الرئاسات بطرق غير شرعيّة؛ أي بالتسلّط أو بالمال أو بالحيل والمكائد أو بها جميعاً[82]. ومن ثم يقال عنها إنَّها رئاسات جاهليّة. «والرئاسة والمهنة الملكيّة والسياسة التي ليس يقصد بها أن ينال السعادة القصوى التي هي السعادة في الحقيقة بل كان يقصد بها أن يحصل خيراً من الخيرات التي في هذه الدنيا...تُسمّى رئاسة جاهليّة وسياسة جاهليّة ومهنة جاهليّة»[83].

يرى روزنتال في كتابه (الفكر السياسي في الإسلام الوسيط) (1962) أنَّ «المدن الجاهليّة بأنواعها المختلفة موجودة كلّها في كتاب الجمهوريّة؛ وهكذا فهو يربط مدينة النذالة بالأوليغارشيّة، كما يرى أنَّ مدينة الخسّة ما هي إلّا نوع خاصّ من هذه الأوليغارشيّة، ذلك النوع الذي يطلق عليه أرسطو بلوتوقراطيّة. ومدينة الكرامة توافق التيموقراطيّة، أمّا الديمقراطيّة، فهي توافق المدينة الجماعيّة وتجد حكومة الاستبداد نظيرها في مدينة الغلبة، أمّا مدينة الضرورة، فلا وجود للفظ يقابلها عند أفلاطون ولكنَّ أصلها في الجمهوريّة»[84].

الفارابي					
م الضروريّة	مدينة النذالة	مدينة الخسّة	مدينة الكرامة	مدينة التغلّب	الجماعيّة
–	الأوليغارشيّة	بلوتوقراطيّة	التيموقراطيّة	الاستبداد	الديمقراطيّة
أفلاطون					

مهما يكن من أمر التطابق بين الفارابي وأفلاطون، فيما يتعلّق بتصنيف المدن، فإنَّ التصنيف والوصف الذي نجده عند الفارابي لهذه المدن يدلّ على أنَّه كان واعياً بالتعارض بين السعادة الحقيقيّة التي يتطلّع إليها إنسان متعقّل (الحكيم، النبيّ) ويريد أن يرشد الناس إليها، وبين الواقع الفعلي حيث تتحكّم الأهواء والانفعالات في الإنسان فرداً أو جماعة. إنَّ حديث المعلّم الثاني عن المدن المضادّة للمدينة الفاضلة يبيّن أنَّ تفكيره في المسائل السياسيَّة ليس منقطع الصلة بمعطيات الواقع التاريخيّ. إنَّه لا يستند في تأمّلاته إلى مبادئ نظريّة فقط (معرفة كليّة)، ولكنه

81 . آراء أهل المدينة الفاضلة، ص131.

82 . محمّد قشيقش، نظريّة الإنسان في فلسفة الفارابي، دار التنوير، بيروت، 2011 ص 398.

83 . كتاب الملّة، ص55.

84 . بنعبد العالي، الفلسفة السياسيّة عند الفارابي، ص 66.

يستند أيضاً إلى ما يسمّيه قدرة أو «قوّة أخرى استفادها من طول التجربة والمشاهدة يقدر بها على تقدير الأفعال في كميّتها وكيفيّتها وأزمانها وسائر ما يمكن أن تقدّر به الأفعال»[85]. لئن كان الفارابي يتحدّث هنا عن الرئيس الذي يختصّ بالمهنة الملكيّة، فإنَّ هذا القول ينطبق عليه هو أيضاً باعتباره فيلسوفاً. إذا كان ما يميّز المدن الجاهلة هو الفوضى والاضطراب، فإنَّ وظيفة رئيس المدينة أن يحقّق فيها الترتيب والنظام اللذين بهما تكون مدينة فاضلة. إنَّ وظيفة الرئيس هي أن يعلّم ويرشد إلى الخير والصلاح. إنَّ عليه «أن يرتّب الطوائف وكلّ انسان من كلّ طائفة في المرتبة التي هي استئهاله»[86]. إنَّ الرئاسة الفاضلة تتطلّب المعرفة، فرئيس المدينة الفاضلة -يقول الفارابي- ينبغي أن يكون «قد عرف الفلسفة النظريَّة على التمام»[87]، ولكنَّ مصدر المعرفة ليس الفلسفة فقط، فالملّة هي الأخرى قد تكون مصدراً للإرشاد والتوجيه.

خاتمة:

لقد تعلّق بحثنا بمسألة مخصوصة وهي الأخلاق والسياسة في فلسفة الفارابي، وقد تبيّن لنا أنَّ تفكير المعلّم الثاني، بالرغم من استناده واستفادته من الإرث الفلسفي الأفلاطوني المحدث والأرسطي، لم يخلُ من جدّة وطرافة. تظهر أصالة الفارابي، مفكّراً متميّزاً، في نظريّته السياسيّة الأخلاقيّة. لقد رأينا أنَّ السياسي والأخلاقي لدى الفارابي لا ينفصلان، فالغاية القصوى للاجتماع البشريّ وللوجود المدني هي السعادة بمعنى تحقيق «الحياة الجيّدة» للإنسان فرداً ومجموعةً. ولبلوغ السعادة، بها هي الهدف الأسمى للسياسة علماً (العلم المدنيّ) وممارسةً (الرئاسة)، لا بدّ من تربية الجمهور على الفضائل وتعليمه كيف يأتي الأفعال الجميلة ويكون محبّاً للفضائل كارهاً للرذائل.

إنَّ نظرية الفارابي السياسيّة هي أساساً تصوّر أنثروبولوجي سياسي أو تصوّر للسياسة قائم على رؤية أنثروبولوجيّة بالمعنى الفلسفي العام، ولكنَّها، مع ذلك، لا تخرج عن الرؤية الدينيّة الإسلاميّة للوجود: الحياة الدنيا هي السبيل إلى حياة آخرة. تصوّر الفارابي إذاً يختلف عن تصوّر أرسطو؛ لأنّ الأخير يرى أنَّ السعادة الحقيقيّة هي الحياة الخيّرة الفاضلة الآن وهنا لا في عالم غيبيّ. ويمكن القول إنَّ نظريّة الفارابي السياسيَة تُعدّ محاولة لتأصيل النظر الفلسفي في السياسة في عصر تميّز بثقافة هيمن عليها الدين. والأكثر من ذلك نرى أنَّ الفارابي هو من دشّن التفكير السياسي المدني، ومحاولته تقوم على تأويل الملّة من منظور فلسفي؛ أي من منظور سياسيّ مدنيّ بطريقة تكون معها الملّة رافداً من روافد السياسة المدنيّة. إنَّ مفهوم «المدنيّة» ليس دخيلاً على الثقافة العربيّة، كما يدّعي بعضهم اليوم، بل هو مفهوم أصيل، ولا يتناقض مع الدين إذا ما تأوّلناه تأويلاً عقلانيّاً وكونيّاً.

85 . كتاب الملة، ص58.

86 . الفارابي، السياسات، ص78.

87 . كتاب الملة، ص60.

المصادر والمراجع:

-الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، تحقيق نصري نادر، دار المشرق، بيروت، 1996.
-الفارابي، كتاب الملّة، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1991.
-الفارابي، رسالة في السياسة: في مقالات فلسفيّة قديمة لبعض مشاهير العرب، نشر الآباء اليسوعيين، المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت، 1911.
-الفارابي، كتاب تحصيل السعادة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1995.
-الفارابي كتاب السياسة المدنيّة الملقّب بمبادئ الموجودات، المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت، 1964.
-الفارابي، كتاب الملّة ونصوص أخرى، تحقيق وتقديم محسن مهدي، دار المشرق، الطبعة2، بيروت، 1992.
-الفارابي، التنبيه على تحصيل السعادة، تحقيق جعفر آل ياسين، دار المناهل، بيروت، 1985.
-الفارابي، رسالة التنبيه على سبيل السعادة، دراسة وتحقيق سحبان خليفات، كليّة الآداب، الجامعة الأردنيّة، عمان، 1987.
-الفارابي، فلسفة أرسطوطاليس، تحقيق محسن مهدي، دار مجلة شعر، بيروت، 1961.
-حنّا الفاخوري وخليل الجرّ، تاريخ الفلسفة العربيّة، دار المعارف، بيروت، 1958.
-عبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة السياسّية عند الفارابي، دار الطليعة، بيروت، 1997.
ـمحمّد عابد الجابري، مشروع قراءة جديدة لفلسفة الفارابي

السياسيّة والدينيّة، مجلة أقلام المغربيّة، العدد 1، آذار/ مارس1986.
-علي حرب، نظرة الفارابي إلى أفلاطون وأرسطو، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد68-69 ، 1989، ص44-54.
-فتحي المسكيني، فلسفة النوابت: مولد الإيطيقا عند العرب الفارابي شاهداً، دار الطليعة، بيروت، 1997.
-محمّد قشيقش، نظريّة الإنسان في فلسفة الفارابي، دار التنوير، بيروت، 2011.
-ت. ج. دي بور، تاريخ الفلسفة في الإسلام، ترجمة عبد الهادي أبو ريدة، الدار التونسيّة للنشر، تونس، دون تاريخ.
-محمّد علي أبو ريّان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، الإسكندريّة، دار المعرفة الجامعيّة، 1990.
-Aristote, Éthique à Nicomaque, trad. Voilquin, Garnier.
-Krauss, Recherches des études islamiques, 1935.
-Laoust, Les Schismes en Islam, Paris, Payot, 1965.

فلسفة الصّداقة والسّعادة عند أرسطو
مقاربة إناسيَّة في سياسات إيتيقيَّة

سعيد الجابلي*

لعلَّ جوهر الفلسفة العمليَّة الأرسطيَّة في تجلّياتها الأخلاقيَّة هو ما عبَّرت عنه المؤلّفات الآتية: «الأخلاق إلى أديموس» (Ethique à Eudème)، و«الأخلاق الكبرى» (La Grande Morale)، و«دراسة في الفضائل والرَّذائل» (Traité des Vertus et des Vices). ويبقى كتابه: «الأخلاق إلى نيقوماخوس» (Ethique à Nicomaque)[1] أهمّها.

وعليه، أفرده المعلّم الأوَّل للنظر في مسائل إيتيقيَّة ذات بال، وفي قضايا الفعل الأخلاقي عموماً، تأمُّلاً وتدبيراً، على غرار مسألة الصَّداقة والسَّعادة، مجال اهتمامنا في هذا العمل. هذا مصداق لما قاله أرسطو: «إنَّ السَّعادة وحدها هي غرضنا من كلّ ما نعمل»[2] . وفي السّياق ذاته، يطالعنا الفيلسوف المشَّائي، في مستوى كتاب: «الأخلاق إلى أدويموس»، بمدخل عن السَّعادة، مداره الأساس أنَّ «السَّعادة التي هي جمال أسمى وخير أعظم، هي كذلك لذَّة قُصوى»[3]. والأمر ذاته بخصوص قيمة الصَّداقة؛ حيث يؤثر أرسطو، في مستوى الكتاب الثامن من «الأخلاق إلى نيقوماخوس»، «الصَّداقة» على «العدل». هذا ما أشار إليه بقوله: «قد يمكن الذهاب إلى حدّ القول إنَّ الصَّداقة هي رابطة الممالك، وإنَّ الشارعين يشتغلون بها أكثر من اشتغالهم بالعدل نفسه... متى أحبَّ النَّاس بعضهم بعضاً، لم تعد هناك حاجة إلى العدل»[4]. هذا الإقرار الأرسطي الأخير يستقي إرهاصاته ممَّا ذهب إليه أفلاطون في الكتاب الثالث من «الجمهوريَّة».

إنَّ مطلوبنا الأساس، في هذا المقال، النَّظر في فلسفة الصَّداقة والسَّعادة عند المعلّم الأوَّل، مع ما يستوجبه ذلك من بحث في مقتضيات الفعل الخلقيّ، من خلال تقصّي فعل التلازم القائم بين الصَّداقة والسَّعادة، باستحضار قيَم الخير والفضيلة والمحبَّة، ودورها في بلورة النظريَّة الأخلاقيَّة الأرسطيَّة. ولنا في ذلك وقفة تأمُّل في مستوى القسم التحليلي لاحقاً.

من نافلة القول، التذكير في هذا الإطار أيضاً بأنَّ البحث في مفاعيل فلسفة الصَّداقة والسَّعادة عند أرسطو، يُعزى، في

---

* باحث من تونس.

1. تجدر الإشارة إلى أنَّ كتاب «الأخلاق إلى نيقوماخوس»، وفقاً لما أقرَّه مؤرّخو الفلسفة، أكثر المؤلّفات الأرسطيَّة ـ في الأخلاق- التي وقع استنطاقها وتفصيل القول الممكن فيها، بحثاً وتعليقاً، منذ القديم. وينتمي هذا الكتاب إلى المؤلّفات الأرسطيَّة الموسومة بـ«أكروماتيكيّة» أو «إيزوتيريك».
(Ouvrages acroamatiques ou Esoteriques) في استعادة لتوصيف المؤرّخين القدامى. ويترجمها أحمد لطفي السيّد في تصديره لـ«الأخلاق إلى نيقوماخوس» بـ«المؤلّفات المذهبيّة». وارتأينا من جهتنا ترجمتها بـ«المؤلّفات المعمَّقة». ويُرجّح أن يكون أرسطو قد ألّف هذا الأثر في أثينا في الفترة الممتدّة ما بين (335 ق.م ـ 323 ق.م).

2. أرسطو، علم الأخلاق إلى نيقوماخوس، ترجمة: برتملي سانتهلير، تعريب: أحمد لطفي السيّد، انتشارات، أفتاب، تهران، مطبعة دار الكتب المصريَّة، القاهرة، 1924، ص 218.

(LI, 12,1102 a) وما يليها.

3. Aristote, Ethique à Eudème, livre 1, 1214 a 18-. Trad. Tricot (J), Vrin, 1967.

4. الأخلاق إلى نيقوماخوس، م. م. س، جIII، كVIII، ب1، فقرة 4، ص 219.
(LIII, 1, 1155 a 20- 25)

تقديرنا المتواضع، إلى راهنيَّة هذه المسألة، ناهيك أنَّ الإبستميَّة المعاصرة تشهد أزمة «المعنى»، وتصدُّع القيم وإفراغها من شحنتها الإيتيقيَّة والإنسيَّة تدقيقاً، وفي المقابل، يسترعي انتباهنا هيمنة واضحة لسلطان القيم الماديَّة، وأولويَّة المنافع وضغط المصالح التي أضحت توجّه أو تتحكَّم في العلاقات الإنسانيَّة، سواء تعلّق الأمر بالأفراد أم بالثقافات والأمم عموماً. إضافة إلى الشكل الجديد من الصَّداقات القائمة على الافتراضي والرَّقمي اليوم، وما آل إليه ذلك من نسف للاعتبارات الإيتيقيَّة الحميمة، المشكِّلة لمعنى وروح الصَّداقة، قيمة وممارسة. ومن ثم انسداد أفق التّواصل الحقيقي بين البشر، حتى لا نقول بحلول العدميَّة في مدلولها النيتشوي العميق (فراغ القيمة والمعنى)، كنتيجة للتواتر السَّريع لصناعة قيم جديدة ساهم الإعلام في الترويج لها، بما جعل الإنسان المعاصر يعيش ريبيَّة قيميَّة؛ الأمر الذي يبرّر عودتنا إلى الطرح الأرسطي الخاصّ بماهيَّة الصَّداقة: مفهمة ومقتضيات، تصحيحاً لأزمة الذوق الأنطولوجي الرَّاهن، إذا رمنا الحديث بصدق ومصداقيَّة عن الصَّداقة ذاتها. اعتباراً لأنَّ الفلسفة في أصلها وفصلها تتحدَّد على معنى الصَّداقة (Philia)، في مدلولها الإيتيمولوجي الصَّميم، إنَّها كلّ شعور بالمحبَّة والتعلّق بالآخرين عفويّاً كان أو غير عفويّ، فالصَّداقة إذاً أجلى تعبير عن اجتماعيَّة الإنسان، وهي الرّباط الاجتماعي بحق.

كما لا نُخفي أيضاً حاجة الفكر الفلسفيّ إلى إعادة النظر في ما يؤسّس أخلاقيَّة الفعل، إزاء مشهد حضاري سمته اختلاف القيم، اختلافاً قد يؤدّي إلى صدام، تفقد معه الحياة الإنسانيَّة انسجامها الأخلاقي، هذا ما يبرّر رجوعنا القهقرى، معاودة للسؤال حول نظريَّة السَّعادة في الإرث الإغريقي، فوجدنا أنَّ أرسطو، كان له فضل السَّبق التاريخي في التأصيل النَّظري حول تلكم المسألة، وتثبيت دعائمها، بما يجعل منها أساساً لأخلاقيَّة الفعل في اعتقاده. الأمر الذي يمكّننا من تجاوز الحكم السَّائد الذي يربط السَّعادة الجديدة اليوم بعبارة جان بودريار بالطلب اللّا-محدود للملذَّات، وكواقعة قابلة للقيس، وفق عناصر/ محدّدات ماديَّة، تجد تعبيراتها في الرَّفاه المادّي المزعوم، ورغد العيش والمثل الأعلى الاستهلاكي، ومقولة الوفرة، بما يفقدها طابعها الإنساني، والنَّظر إلى الإنسان في بُعد واحد، وهو ما قد يولّد اغترابه عن ذاته، وما ينجرّ عن ذلك من ضياع لمعنى الفضيلة والسَّعادة.

ومن ثمَّة، إنَّ النبش في ما تركه لنا الفكر الإغريقي من موروث، من خلال الطّرح الأرسطي، بخصوص فلسفة الصَّداقة والسَّعادة، له الكثير من الأهميَّة والجدَّة والطرافة، وخاصَّة إذا علمنا، فضلاً عمَّا أسلفنا القول، أنَّ الانفتاح على أفق التفكير الفلسفيّ يمكنّنا من استعادة المعنى، تحرُّراً من كلّ ضروب اللّا-معنى، أو اللّا-إنساني تحديداً. ذلك هو إذاً المنطق الدّاخلي الذي يشدُّ المعماريَّة الفكريَّة الأرسطيَّة برمَّتها.

وتبعاً لذلك، نصل إلى القول: إنَّ الوقوف على أعتاب هذا البحث يدفعنا إلى طرح الإشكاليَّة الآتية: كيف يمكن أن نتحدَّث بصدق ومصداقيَّة عن الصَّداقة أرسطيّاً؟ ما محدّدات قيمة الصَّداقة؟ أنختزل في المنفعة أم اللّذة، أم أنَّها تتقوَّم في الخيريَّة المتبادلة وبالفضيلة، ما دامت الصَّداقة الأولى، بما هي صداقة الفضيلة، تتعلّق بالرّجال على نحو ما علّمنا أرسطو؟ بأيّ معنى يُفهم التناسب بين إيتيقا الصَّداقة وإيتيقا السَّعادة لدى أرسطو؟ هل يمكن للسَّعادة أن تكون أساس أخلاقيَّة أفعالنا؟

هذا ما سيشكّل محور اهتمامنا على امتداد مفاصل هذا البحث.

في ماهيَّة الصَّداقة ومقتضياتها عند أرسطو

تُحمَل الصَّداقة لدى أرسطو على معنى المحبَّة والألفة التي تربط بين النّاس، «وهي فوق ذلك إحدى الحاجات الأشدّ ضرورة للحياة، لأنَّه لا أحد يقبل أن يعيش بلا أصدقاء، ولو كان له مع ذلك كلّ الخيرات»[5].

نستجلي من هذا التحديد الأرسطي لماهيَّة الصّداقة أنَّها ميزة إنسانيَّة صرفة، بمعنى أنَّنا لا نستطيع الحديث عن الصَّداقة لدى كائنات أخرى غير الإنسان. وهو ما يلحُّ عليه بتفصيل أكثر في قوله: «للإنسان ميلان أساسيَّان: ميل إلى المصلحة، وميل إلى الصَّداقة، بمعنى آخر ميل إلى الملكيَّة، وميل إلى المحبَّة. إنَّ هذين

5. م. ن، ج II، ك VIII، ب، §1، ص219. (LVIII, 1,1155 a). ويقول سنتهلير في الهامش ص 219، م. م. س: «لفظ الصّداقة في اللغة الإغريقيَّة له معنى أوسع... فإنّها تشمل كلّ دائرة المحاباة الإنسانيَّة من ابتداء العلاقات الاجتماعيَّة البعيدة إلى العشق».

الميلين ليس لهما أيّ مكانة عند مواطني دولة مثل (هذه الدّولة أفلاطون)، والصَّداقة ليست عنصراً موحّداً في نطاق الدَّولة الواحدة فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى المدن المختلفة»[6].

وتساوقاً مع ما ذكرناه، بخصوص حدّ الصَّداقة مثلاً أخلاقياً أعلى، ضمن المتن الفلسفيّ الأرسطيّ، بمستطاعنا الإقرار، في هذا الصَّدد، بـ«أنَّ الصَّداقة وسط بين خلقين، فالصَّديق هو ذلك الشَّخص الذي يعرف كيف يكون مقبولاً من الآخرين كما يجب»[7]. بهذا المعنى لا تكون الرَّغبة دائماً شرطاً أساسيّاً في تقبُّل الآخرين لنا، بل ماذا لو اتَّضح أنَّها جزء من الصَّداقة ذاتها؟ فهدف الأفراد في أن يكونوا مقبولين لدى الآخرين لا يرتبط دائماً بالعاطفة، إنَّما يقوم على أفعال الأفراد بما يجب أن يفعلوا بعاطفة أو من دونها، مع المعارف وغير المعارف، كما أنَّها تمثل العطف المتبادل بين شخصين؛ إذ يريد كلُّ طرف الخير للآخر، مع سابق معرفة بهذه العواطف بينهما. أمَّا الصَّديق، في تقدير أرسطو، فهو من يعيش معك في توافق وانسجام في الأذواق، الذي تهمُّك أحواله (الأحزان والأفراح).

وعليه، إنَّ الصَّداقة قائمة على المعاشرة والتشابه والمشاركة الوجدانيَّة لطرفي العلاقة. وتتلخَّص أهمّيتها، في نظر المعلّم الأوَّل، في كون الإنسان لا يمكن أن يعيش بمعزل عن العلاقات الاجتماعيَّة التي من أهمّها الصَّداقة، والتي تعد الملجأ في حالات الضيق. ويساهم بناء الصَّداقات لدى الشباب في تقديم النَّصائح التي تقلل من أخطائه، ولدى الشيوخ في إيجاد الونيس والدَّعم حين التقدُّم في العمر وضعف البدن.

إذ يحملنا شعور طبيعي تجاه الآخر، لكنَّ هذا الشعور قد يكون مثلاً نتيجة لرغبة نرجوها من الآخر كواسطة، أو قد يكون الحامل عليه اللّذة، وبهذه الأسباب تتحدَّد علاقتنا بالآخر، بمعنى أنَّه طبقاً لما نرجوه للآخر تتحدَّد العلاقة التي تربطنا به.

وتبعاً لذلك، يرى أرسطو أنَّ الصَّداقة، كقيمة إتيقيَّة، تقتضي جملة من المحدّدات الأساسيَّة، تتعيَّن في الحبّ، بما هو إحساس فطري، بل من أجمل الإحساسات التي يشعر بها الإنسان، حتى أنَّ الرَّجل الفاضل، في تقدير المعلّم الأوَّل، يُلقّب بالرَّجل المحبّ. وتكون الصَّداقة منحصرة في أن يحبَّ المرء أكثر من أن يكون محبوباً. فالحبُّ، كما يراه أرسطو، هو الفضيلة الكبرى للأصدقاء. وفي السياق نفسه، يشترط فيلسوفنا فعل التعاطف الذي من شأنه أن يمكّننا من إرساء علاقة صداقة. هذا مصداق لقوله: «قد يحدث أحياناً أن نتعاطف مع أشخاص لم يسبق أن رأيناهم أبداً، ولكن نفترض أنَّهم نزهاء وقادرون على أن يكونوا مفيدين. وقد يكون البعض من هؤلاء بالنسبة إلينا مسكونين بالمشاعر نفسها»[8]. «يتبيَّن إذن أنَّ هؤلاء هم على أتمّ الاستعداد ليساعد بعضهم بعضاً»[9].

نستجلي من هذا الإعلان الأرسطي التشريع للتعاطف الذي يُشبه الصَّداقة في اعتقاده، فهو قد يكون طفرة فجئيَّة وإحساساً يولد سطحيّاً، لكن إذا استمرَّ العطف وتحوَّل إلى عادة، فعندئذٍ يصبح صداقة. لكن نتساءل على الشاكلة الأرسطيَّة: من يوافق على منح صفة الأصدقاء لأناس لا نعرف شيئاً عن مشاعرهم المتبادلة؟

يرى أرسطو أنَّ الصَّداقة لا تقتضي جملة هاته الاستعدادات المتبادلة فحسب، وإنَّما ترتهن أيضاً بإرادة الخير للصَّديق والإفصاح عن المشاعر.

ننتهي إلى التأكيد على علاقة التناسب التي يُقيمها أرسطو بين «الميل» و«الحبّ» و«العطف» من جهة، والصَّداقة من جهة أخرى.

إنَّ هذا الاهتمام الدَّائر حول قيمة الصَّداقة لدى أرسطو لا يتَّصل فقط بتدبُّر الجانب المفهومي للصَّداقة ومقتضياتها، على أهمّيته المتزايدة، بل مطلوبنا أيضاً بحث الأبعاد الإشكاليَّة التي تجعل من الصَّداقة قضيَّة فلسفيَّة ذات بال. وحسبنا دليلاً على ما

6. Ibid 7. 1262 b.

7. أبو سريع، أسامة سعد، الصّداقة من منظور علم النّفس، إشراف أحمد مشاري العداوي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، تشرين الثاني/نوفمبر 1993، ص 19-22.

8. م. ن.

9. م. ن.

نزعم ها هنا أنَّ أرسطو قد ارتقى بهذا المفهوم (الصَّداقة) إلى مرتبة الإشكال الفلسفيّ بامتياز، ضمن انشغالاته الواسعة بالمسائل الإتيقيَّة. ناهيك أنَّ فيلسوفنا في مستوى استنطاقه لأسس المحبَّة التي تتقوَّم بها قيمة الصَّداقة، ارتأى تصنيفها إلى ثلاثة أنواع:

النّوع الأوّل: صداقة مبعثها المنفعة.
النّوع الثاني: صداقة مبعثها اللذّة.
النّوع الثالث، وهو أرقاها: صداقة تتأسَّس على الفضيلة.

أرسطو وتقريظ قيمة الصّداقة: حفريّات فلسفيّة في أصنافها ومراتبها

* صداقة المنفعة واللّذة: بحث في التمظهرات والتبعات

يقول أرسطو: «يوجد ثلاثة أنواع من الصَّداقة تقابلها في العدد الأسباب الثلاثة للمحبَّة»[10]. ويتحدَّد دوام الصَّداقة بغاية كلّ طرف فيها؛ أي تختزل الصَّداقة في جانب المنفعة أو المصلحة التي يرنو إليها كلّ شخص من صديقه. هذا ما ذهب إليه أرسطو بقوله: «فمتى أحبَّ الإنسان للفائدة والمنفعة، فإنَّه لا يطلب في الحقيقة إلّا خيره الشخصي، ومتى أحبَّ الإنسان بسبب اللّذة، فهو لا يبغي في الواقع إلّا هذه اللّذة نفسها، وعلى الوجهين، فإنّه لا يحبُّ من يُحبُّه من أجل ما هو في الواقع، بل هو يحبُّه لمجرَّد كونه نافعاً وملائماً. وهذه الصَّداقات ليست حينئذٍ صداقات عرضيَّة بالواسطة، لأنَّ الصّديق يحبُّ (...) لأجل الفائدة التي يُصيبها منه»[11]. ومتى غابت تلك الغاية، انقطعت أواصر الصَّداقة، بل وتتحوَّل العلاقة إلى صراع، لأنَّ مثل هذين النوعين من الصَّداقة ينبنيان على المساواة في تبادل الخدمة أو المصلحة المرجوَّة من الصَّداقة. هذه المساواة أساسها مبدأ سبق أن تحدّث عنه أرسطو في تعريف العدل، وهو مبدأ التناسب، إلّا أنَّ هذه المساواة في مستوى الصَّداقة ليست ذاتها التي تتحدَّد في مستوى العدل. وفي هذا السيّاق أقرّ أرسطو: «أنَّ المساواة التي تحلُّ المحلَّ الأوَّل فيما يتعلّق بالعدل هي المساواة المتناسبة مع استحقاق الأشخاص، والثانية هي المساواة المتناسبة مع الكمّ. والأمر على ضدّ ذلك في الصَّداقة، فإنّ الكميَّة هي التي تحلُّ المحلَّ الأوَّل، والاستحقاق لا يأتي إلّا في المحلّ الثاني»[12].

وهذا ما يجعل مثل هذا النَّوع من الصَّداقات التي (تتأسَّس على المنفعة) أكثر عرضة لأن تتحوَّل إلى صراع؛ إذ يتصوَّر كلُّ طرف فيها أنَّه يأخذ، من حيث الكمّ، أقلَّ ممَّا ينبغي له أخذه من المنفعة المشتركة بينهما، ولأنَّه ليس هناك مقياس موحَّد لتحديد مبدأ التناسب في تبادل المنفعة. يقول أرسطو موضّحاً هذا الأمر: «في جميع الصَّداقات التي لا يكون فيها الصديقان متشابهين يكون التناسب هو الذي يسوي الصَّداقة ويحفظها... الحال هنا على الإطلاق كالحال في الاجتماع المدني... ولكن هناك (يعني في مستوى التبادل التجاري في المجتمع) يوجد على الأقلّ مقياس مشترك وهو العملة»[13]. أمَّا في مستوى الصَّداقة، فيغيب هذا المقياس، إلّا إذا كان هناك اتفاق قانوني مسبق بين الصديقين، أي اتفاق على شروط صريحة حول تبادل المنفعة. ويبدو أنَّ أرسطو كما يميّز في العدل بين ما هو قانوني وما هو أخلاقي (فضيلة أخلاقيَّة)، يميّز في الصَّداقة بين الرَّابطة القانونيَّة وبين العلاقات الأخلاقيَّة. فالأولى هي التي ذكرنا سابقاً، والتي تتحدَّد فيها نسبة كلا الطرفين بشكل قانونيّ صريح وواضح، أمَّا الثانية، فلا. بل هي كما يقول أرسطو: «لا تُبنى على اتفاقات وضعيَّة، بل يشبه الأمر أن يكون عطيّة...»[14]. وفي هذا المستوى لا محلَّ للقانون، لكن ينشأ النّزاع هنا، إذا لم يأخذ أحد الطرفين ما انتظره ممَّا قدَّمه لصديقه، لأنَّ فعله لم يكن لغاية الصَّداقة والفضيلة، بل بغرض المنفعة.

* أرسطو وصداقة الفضيلة، أيّة مزايا؟

لعلّنا لا نجانب الصَّواب عندما نقول إنَّ أساس نظريَّة الأخلاق الأرسطيَّة يُعزى رأساً إلى الفضيلة. ومن ثم، لا غرابة في أن يجعل أرسطو مبدأ القيام بالفعل الخلقيّ الخير والفضيلة، لا المنفعة الخاصَّة بدرجة أولى، وكان من الطبيعي أن نجد لدى فيلسوفنا تأكيداً على أنَّ أفضل أنواع الصَّداقة، هو ما يتأسَّس

10. الأخلاق إلى نيقوماخوس، ج II، ك VIII، ب3، §1، ص 227. (LVIII, 3,1156 a 5) وما يليها.

11. م. ن، ج II، ك VIII، ب2، §2، ص 227-228. (LVIII,3, 1156 a 10).

12. م. ن، ج II، ك VIII، ب7، §3، ص 245. (LVIII, 8, 1158 b 30- 35).

13. م. ن، ج II، ك IX، ب1، §1، ص 275. (LIX, 1, 1163 b 30- 35- 1164 a).

14. م. ن، ج II، ك VIII، ب13، §7، ص 268. (LVIII, 15, 1162 b 30).

على الفضيلة. وهذا يتساوق مع ما أقرّه أرسطو بقوله: «الصَّداقة الكاملة هي صداقة النّاس الذين هم فضلاء والذين يتشابهون بفضيلتهم؛ لأنَّ أولئك يريدون الخير بعضهم لبعض من جهة أنَّهم أخيار»[15].

وتبعاً لما أشرنا إليه آنفاً بخصوص الطرح الأرسطي لصداقة الفضيلة، نصل إلى الإقرار بأنَّ الصَّداقة المتكاملة هي التي «تقوم على الأسس الثلاثة وهي: المنفعة، واللّذة، والفضيلة، مع تدخّل عامل الزَّمن»[16]، كما أنَّ البُعد المكاني قد يضعف الصداقة لدى الأفراد، زدْ على ذلك أنَّ الصَّداقة تكون لشخص واحد، مؤكّداً أنَّ من الصَّعب أن يحظى شخص واحد بحبّ الكثيرين والارتباط معهم بصداقة متينة في الوقت ذاته، دون إغفال تأثير المكانة الاجتماعيَّة في الصَّداقة وظروف تشكُّلها، حيث تقوم الصَّداقة على المساواة في المكانة الاجتماعيَّة للصديقين، من خلال توافر إمكانيَّة تبادل الخدمات ذاتها؛ إذ يصعب تشكّل صداقة بين الأفراد المختلفين في المكانة الاجتماعيَّة[17].

لعلّ بالإمكان الآن، وفي هذا المستوى من التحليل، التطرُّق إلى خصوصيَّة العلاقة بين قيمة الصَّداقة ومفهوم العدل لدى أرسطو. فبأيّ معنى ترسم الصَّداقة حدود العدل أرسطيّاً؟

تجدر الإشارة إلى أنَّ الصَّداقة القائمة على الفضيلة تعني:

أوَّلاً: أنَّ الصَّديقين (أو الأصدقاء) يدركان جيّداً معنى الفضيلة، بما فيها فضيلة العدل، فلا يمكن أن يتجاوز أحدهما الآخر ويُسيء إليه أو يظلمه. وهذا يلغي دور العدالة التعويضيَّة التي أثارها أرسطو في مستوى الكتاب الخامس من: «الأخلاق إلى نيقوماخوس»، والتي تستمدُّ وجودها من ظلمها المرتكب في حقّ أحد الأفراد. هذا مصداق لقوله: «أولئك (يقصد الأصدقاء الذين تتأسّس صداقتهم على الفضيلة)، يريدون الخير بعضهم لبعض من جهة أنَّهم أخيار، وأزيد أنَّهم أخيار بأنفسهم. أولئك الذين لا يريدون الخير لأصدقائهم إلّا لهذه الأسباب الشريفة هم الأصدقاء حقاً»[18].

ثانياً: تعني الصَّداقة التي أساسها الفضيلة أيضاً أنَّ الصديقين (أو الأصدقاء) متساويان؛ ما يجعل تقسيم الخيرات بحسب الاستحقاق ممكناً. ومن ثم في حضور الصَّداقة لم يعد هناك مجال للحديث عن عدالة توزيعيَّة للخيرات والمراتب الشرفيَّة بحسب الاستحقاق؛ لأنَّ الصَّداقة تتضمَّنه قطعاً في هذا البُعد للعدل، والصَّديق في هذا النّوع من الصَّداقة (المؤسَّسة على الفضيلة) لا يسعى إلى أخذ نصيب أوفر من الخيرات التي هي حقٌّ له. فإنَّ رجل الخير يترك كلَّ ذلك (أي الخيرات والمجد) إلى صديقه، لأنَّ هذه النّزاهة هي وحدها في عينه الجميلة والجديرة بالثناء»[19].

يشترط العدل وجود قانون، وهذا الأخير لا يتدخّل إلّا لفض النزاعات، لكن إذا ما فقدت هذه الأخيرة بتوافر المحبّة، فلا حاجة لنا إلى إقامة العدل بتدخّل القانون. هكذا نرى كيف ترسم الصَّداقة حدود العدل؛ لأنَّ أهل المجتمع الواحد «مهما عدلوا، فإنَّهم لا غنى لهم عن الصَّداقة، وإنَّ أعدل ما وجد في الدّنيا بلا جدال هو العدل الذي يُستمدُّ من العطف والمحبَّة»[20].

وأفضل السُّلطات هي السُّلطة التي تتأسَّس على «الشعور بالتساوي، كالذي يوجد بين الإخوة»[21]. في استعادة للعبارة المدوّية لبول ريكور. وهنا، يبدو جليّاً التناسب بين السياسة والأخلاق لدى أرسطو، الذي يمكن رصده بوضوح أكثر ضمن نظريَّة السَّعادة في مستوى التأصيل الفلسفيّ والأنطولوجي لها. وما يقتضيه تحصيلها من تآلف عضوي بينها وبين الصَّداقة،

15. م. ن، ج II، ك VIII، ب3، §6، ص 230. (LVIII, 4, 1156 b 5). وما يليها.

16. أبو سريع، أسامة سعد، الصداقة من منظور علم النّفس، إشراف أحمد مشاري العداوي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، تشرين الثاني/نوفمبر 1993، ص 15.

17. م. ن، ص 15.

18. م. ن، ج II، ك IX، ب8، §10، ص 307. (LIX, 8, 1169 a 15). وما يليها.

19. م. ن، ج II، ك VIII، ب3، §6، ص 230. (LVIII, 4, 1156 b5- 10).

20. م. ن، ج II، ك VIII، ب1، §1، ص 219. (LVIII, 1, 1155 a 25). وما يليها.

21. يقول ب. ريكور (P. Ricoeur):

«Voilà la politique enraciné dans l›éthique par le doublet de la justice et de l›amitié. L›amitié est ce lien auquel l›alliance comme convention ne serait suppléer». («Aristote de la colère à la justice et l`amitié», dans, Esprit n°11, 2002. p27).

والفضيلة، والمحبَّة، والخير، والعلم، والحكمة عموماً. ولنا في ذلك وقفة تأمُّل لاحقاً.

في تبيُّن واقعيّة العقل الأخلاقي لدى أرسطو: من إتيقا الصَّداقة إلى إتيقا السَّعادة

لا شكَّ في أنَّ تدبُّر المقاصد الإشكاليَّة لهذه المسألة هو ما يُسوّغ لنا الرجوع إلى مؤلف أرسطو الشهير، ونعني: كتاب (الأخلاق إلى نيقوماخوس)؛ حيث بحث أرسطو في الكتاب الأوَّل منه نظريَّة الخير والسَّعادة، وعلى إثره أفرد أحد عشر باباً تناول فيها كمباحث أساسيَّة: معنى السَّعادة ومقتضياتها، دون أن يغفل النَّظر في مبادئها وعللها، كما فصَّل القول الممكن بشأن صلتها بكلٍّ من العقل والعمل؛ أي علاقتها بالنفس تحديداً.

وفي الإطار ذاته، لنا تخريج نميل إليه، مفاده مصادرتان أساسيَّتان توجِّهان نظريَّة الأخلاق لدى المعلّم الأوَّل، في جلِّ لحظات تشكّلها وفي منعطفاتها الكبرى، بدءاً من «البروتريبتيك» «والأخلاق الأوديميَّة» و«الأخلاق النيقوماخيَّة»، وصولاً في الشأن ذاته إلى الشَّرَّاح والمهتمّين بالنَّسق الأرسطي في محدّداته الخلقيَّة، ونخصُّ بالذكر ها هنا: «جافير»[22] و«قوتييه»[23] و«أوبانك»[24]، والانتهاء «بالأخلاق الكبرى»[25]، وتتعيَّنان في وجود غاية أسمى للإنسان، من ناحية، وأنَّ هذه الغاية إنّما تكمن في السَّعادة[26] من ناحية أخرى.

وحسبنا دليلاً على ما نزعم ها هنا أنَّ أرسطو قد استهلَّ مؤلّفه: «الأخلاق النيقوماخوسيَّة»، على خلاف ما نعاينه في مستوى الصَّفحات الأولى من «الأخلاق الأوديميَّة» من تقريظ وتثمين للسَّعادة، بفحص الاعتقاد السّائد بأنَّ السَّعادة هي قمَّة غاياتنا على الأرض، فإنَّ ذلك لا ينبغي أن يُحمل على معنى إقدام أرسطو على تقديم ما يمكن أن يُسمَّى برهنة أو استدلالاً ميتافيزيقيَّاً على وجود غاية قصوى للوجود الإنساني.

إنَّ هذه البرهنة، أو بالأحرى هذا الاستدلال يستقي إرهاصاته ومنطلقاته الفلسفيَّة الأولى من لدن أفلاطون، عندما رأى أنَّ الخير هو غاية أفعالنا، ورغم أنَّه وضع الخير على رأس المُثل، فقد ربطه بالمعرفة؛ إذ لا يمكن للإنسان، في تقديره، أن يكون خيّراً، إذا لم يعرف ماهيَّة الخير ذاته. استناداً إلى مبدأ استحالة الذهاب إلى اللّا-نهاية وجود معشوق أوَّل من أجله نحبُّ كلَّ ما نحبّ[27].

مع هذه الاعتبارات نصل إلى الإقرار بأنَّ أرسطو، رغم وقوعه تحت جاذبيَّة هذا المدّ الفلسفي الأفلاطوني، لم يبقَ حبيس الطرح الأفلاطوني لهذا الإشكال، بل تجاوزه بإضافة فريدة، ناهيك أنَّ المعلّم الأوَّل يرى أنَّ عالم «ما فوق القمر» لا علاقة له بـ«عالم ما تحت القمر» في أمور الإنسان العمليَّة؛ ذلك أنَّ «الفلسفة السياسيَّة الأرسطيَّة تتبلور من دون مقدّمات ميتافيزيقيَّة»[28]، على حدّ عبارة أوتفريد هوف (Otfried Hoffe). أساس الفلسفة العمليَّة الأرسطيَّة اعتبار الإنسان حيواناً سياسيَّاً؛ أي أنَّ هذا الكائن ينزع بطبيعة الحال إلى الوجود الاجتماعي. وهذا يعني أنَّ فلسفة الأشياء الإنسانيَّة نظرت في هذا الأفق الجماعي للكائن البشري، ولا علاقة لها بتأمّل علم منفصل عن واقعه داخل المجموعة.

22. Jaeger, Wernant, Aristote: Fondement pour une histoire de son évolution. Traduit et présenté par O.Sedeyn, éd. L›Eclat, Paris, 1997.

23. Gauthier, René Antoine. La Morale d›Aristote, P.U.F. Paris. 1963.

- Gauthier, Muzelle, Aristote la juste mesure. P.U.F. Paris. 1998.

24. Aubenque. Pierre, La prudence chez Aristote. P.U.F. 3é éd. Paris. 1986.

25. Aristote, les Grands Livres d›Ethique. La Grande Morale. Trad. Catherine Dalimier. Aléa. Paris. 1995.

26. Aristote, Ethique à Nicomaque, I, 1, 1094 b 13 et 1095 a 5, 2, 1095 b 3, 1095 b 6, 6, 1097 b 22,7, 1098 b 1.

27. لمزيد من التوسُّع في هذا الإشكال، راجع: بن هلال، الطّاهر، الأساس الأنطولوجي للأخلاق الأرسطيَّة، ضمن كتابه: استقصاءات في الفلسفة والأخلاق، دار نقوش عربيَّة، تونس، ط1، 2013، ص 39-67.

28. Histoire de la philosophie politique : sous la direction d›A. Renaut, TI, ChapII. «Aristote», par Otfried Hoffe, Ed. Calmann-Levy. Paris, 1999, p.133.

وهذا هو النصّ الأصليّ:

«La philosophie politique d›Arsitote se développe sans prémisses métaphysiques».

يَعدّ أرسطو عالمنا عالمَ المصادفة والتغيُّر، تخضع فيه دراسة الإنسان، موجوداً اجتماعياً في تقدير أرسطو، إلى ظروف وأحداث واقعه في المدينة الدَّولة. لذلك لم يعد رجل السياسة الجيّد ذاك الذي يجب أن يكون على علم بالثوابت (المثل)، والذي أدرك أو تأمَّل الخير في ذاته، (لأنَّ هذه الأخيرة مقولة لا معنى لها لدى أرسطو)، وكلّنا يعلم النقد الذي وجَّهه الفيلسوف المشّائي إلى نظريَّة المثل الأفلاطونيَّة و«الخير في ذاته»[29]، في الكتاب الأوَّل من (الأخلاق إلى نيقوماخوس) ليصل إلى إثبات أنَّ «الخير يظهر مختلفاً جدَّاً تبعاً لصنوف العمل المتنوّعة، وتبعاً للفنون المختلفة»[30]. ومن ثم هذا «الخير» محايث لحياة الفرد وواقعه، كما أنَّ الأخلاق ليست «أخلاق مثال ـ الخير». كما يقول هـ. هاير (H. Hair)[31]؛ أي لا تُؤسَّس على هذا المبدأ (مثال الخير في ذاته)؛ بل ذاك الذي خبر جيّداً الواقع، عالم المصادفة والاختيار. مع أرسطو تصير التجربة ودراسة النفس الإنسانيَّة هما محكّ المعرفة في الأمور العمليَّة، يقول في ذلك: «المبدأ الحقُّ في كلِّ الأشياء إنَّما هو الواقع...، فمتى تمَّت للإنسان المعرفة التامَّة بالواقع، فإمَّا أن يكون قد حصَّل مبادئه من قبل، وإمَّا على الأقلّ يمكنه تحصيلها بأيسر ما يكون»[32].

وتبعاً لذلك، يطالعنا أرسطو في بداية مؤلّفه (الأخلاق إلى نيقوماخوس) بالقول: إنَّ الغرض من كتابه هو البحث في غاية الفعل الأخلاقي. ولمَّا كانت «كلُّ الفنون، وكلُّ الأبحاث العقليَّة المرتَّبة، وجميع أفعالنا، وجميع مقاصدنا الأخلاقيَّة، يظهر أنَّ غرضها شيء من الخير نرغب في بلوغه»[33]؛ ومن ثم، كلُّ أفعال الإنسان تتَّجه نحو غاية هي خير ما، كان الغرض إذاً دراسة هذا الخير، و«من أيّ علمٍ، ومن أيّ فنٍّ هو»[34]؟

يجعل أرسطو من العلم الذي يختصُّ بهذه الدِّراسة علم السياسة، لا علم الأخلاق. وهذا مصداق لقوله: «الخير يتبع العلم الأعلى، بل العلم الأساسي، أكثر من جميع العلوم، وهذا على التحقيق علم السياسة»[35]. هذا العلم «في الواقع هو الذي يعيّن ما هي العلوم الضروريَّة لحياة الممالك، وما هي التي يجب على أهل الوطن أن يتعلّموها، وإلى أيّ حدٍّ ينبغي أن يعلّموها»[36]. ولن نبحث ها هنا إن كان (الأخلاق إلى نيقوماخوس) مؤلّف في علم الأخلاق أم في السياسة؛ لأنَّ المجال هنا لا يسمح لنا بالنّظر في هذا الإشكال الذي مثل موضوعاً لتباين الطروحات الفلسفيَّة بخصوصه. ولكن، نجوّز لأنفسنا القول إنَّ استنطاق مسألة الصَّداقة والسَّعادة عند أرسطو إنَّما تتموضع بين الأخلاق والسياسة. فالمعلّم الأوَّل يقرُّ بوجود «علم الأخلاق». ومن ثم، لا غرابة في أن يفرد مؤلّف (الأخلاق إلى نيقوماخوس)[37] للبحث في مبادئ الفعل الخلقي وغاياته، رغم أنَّه يجعل السياسة أشمل وأرفع، كما يُعنَى كتابه أيضاً بالتفكير في ذلك المجال المشترك بين أفراد الـ«Polis»، وكلّ ما يتعلق بشؤون حياتهم كمجموعة انطلاقاً من التفكير في سلوك الفرد فيهم.

إضافة إلى ذلك يؤكّد أرسطو، في أكثر من موضع من مؤلّفه المذكور سابقاً، أنَّه يتناول قضايا سياسيَّة. وأنّ علم السياسة يحتوي الأخلاق على معنى أنَّه الأشمل، خلافاً للفكر الفلسفيّ الحديث الذي يفصل بين علم الأخلاق والسياسة. يترابط هذان المجالان لدى الفيلسوف المشّائي؛ وبالنتيجة «يكون غرض

29. Hair Howard «le bien selon l`Ethique d`Aristote», in Etudes Philosophiques, n°2/ 1988.p181- 193.

30. أرسطو، علم الأخلاق إلى نيقوماخوس، م. م. س، ج1، ك1، ب1، §1، ص 189.(LV, 1097 a 15). أفرد أرسطو البابين الرابع والخامس من الكتاب الأوَّل لنقد نظريَّة المثل الأفلاطونيَّة، وتحديداً مثال الخير في ذاته.

31. هـ هاير، المرجع السابق، ص 181 ـ 193.

32. م. ن، ص 182.

أرسطو، م. م. س، ك1، ب2، §9، ص 177-178. (L I, 2,1095 b5) وما يليها. ويقول في المصدر نفسه: ج2، ك6، ب 6، §5، ص 135 (LVI,9,1142 a 15) وما يليها: «...علم الحكمة وعلم الطبع، فإنَّها تتلقى مبادئها من المشاهد والتجربة»؛ ولذلك الشباب لا يمكن أن يكون سياسيّاً حكيماً؛ لأنَّ التجربة تعوزه لصغر سنّه.

33. م. ن، ج1، ك1، ب1، §1، ص 167-168. (LI, 1, 1094 a).

34. م. ن، ج1، ك1، ب1، §8، ص 170. (LI, 1, 1094 a 25). وما يليها.

35. م. ن، ج1، ك1، ب1، §9، ص 171. (LI, 1, 1094 a 25). كما يضيف في المصدر نفسه، ص172: «الخير والعدل الموضوعين اللّذين يدرسهما علم السياسة». (LI,1,1094 b 15).

36. م. ن، ج1، ك1، ب1، §10، ص 171. (LI, 1, 1094 a 25 -b 1094).

37. راجع في هذا الشأن خاصّة الكتاب (1)، ك (2) وكذلك ك (10) من الأخلاق إلى نيقوماخوس. حيث نُلفي مقاربة أرسطو لمباحث سياسيّة.

السياسة هو الخير الحقيقي، الخير الأعلى للإنسان»[38].

هذه البنية التي تحدّد علاقة الأخلاق بالسياسة لدى الإغريق تفرز نتيجتين: الأولى أنَّ السياسة لها دور تعليميّ، وأرسطو لا يخرج عن هذا الإطار في تقرير دورها؛ إذ تُمثل في تقديره مجال تعليم مبادئ الخير والعدل. أمَّا النتيجة الثانية، فهي أنَّ هذا المجال وثيق الارتباط بحياة المدينة–الدّولة، فأن يعيش الإنسان في إطار سياسي معناه بشكل ما أن يتصرَّف أخلاقيّاً طبقاً لما يقتضيه المجال المشترك الذي تمثله المدينة – الدّولة، بما يسودها من عادات وقيم أخلاقيَّة وقوانين، فإذا كان الفعل الأخلاقي الكانطي مثلاً فعلاً حرّاً نابعاً من إرادة فرديَّة ورغبة داخليَّة، لا علاقة لها بأيّ مصلحة، ولا بأيّ إلزام خارجيّ، فإنَّه (أي الفعل الأخلاقي) مع الفكر اليوناني يرتبط أشدّ الارتباط بما يُمليه القانون المدنيّ.

صحيح أنَّ أرسطو يؤكّد ضرورة أن يكون الفعل الأخلاقي حرّاً نابعاً من رغبة في القيام به حتى يكون هذا الفعل فاضلاً، ويقول في هذا الصَّدد: «على الإنسان أن يفعل باختياره الحرّ...»[39]. لكنَّه يُؤكّد، إلى جانب ذلك، ضرورة أن يكون الفعل مرتبطاً بما يُمليه القانون. وهذا يعني أنَّ الفعل الأخلاقي في تقدير أرسطو ليس حركة فرديَّة، بل هو يكتمل ليكسب صفة الفعل الأخلاقي الفاضل بطاعة القوانين، التي تمثل رغبة المجموعة في التعايش ضمن نظم معيَّنة تحافظ على الحياة المشتركة في المدينة – الدّولة. يقول ب. سنتهلير في هذا الإطار: «للفضيلة جزءان مختلفان: الاستعداد الذي يؤتينا الطبع إيَّاه، والكيف الذي تُكسبنا إيَّاه العادة»[40]. هذا الكيف لا يصير عادة إلّا بفضل القوانين الموجودة.

من نافلة القول الإشارة إلى أنَّ أرسطو يُقسم الفضيلة إلى نوعين: أحدهما الفضيلة الأخلاقيَّة، والآخر الفضيلة العقليَّة، أمَّا هذه الأخيرة، فهي نتاج تعلّم، وأمَّا الأولى، فإنَّها تكتسب وتترسَّخ في الفرد بالتعوُّد. يقول أرسطو موضِّحاً ذلك في الكتاب الثاني من (الأخلاق إلى نيقوماخوس): «الفضيلة على نوعين: أحدهما عقلي، والآخر أخلاقي. فالفضيلة العقليَّة تكاد تنتج دائماً من تعليم إليه يسند أصلها ونموّها، ومن هنا فإنَّها في حاجة إلى التجربة والزّمان. وأمَّا الفضيلة الأخلاقيّة، فإنَّها تتولّد على الأخصّ من العادة والشيم»[41]. كما يرى المعلّم الأوَّل في المنحى ذاته أنَّ «كلّ فضيلة، أيّاً كانت، تتكوَّن وتفسد بالوسائل عينها وبالأسباب عينها»[42]. بهذا القول يخرج عن الإرث الأفلاطوني، ويختلف عن الفلسفة الرّواقيَّة، اللّذين يعدان الفضيلة متى اكتسبت لا تفسد.

وإذا سلّمنا جدلاً بأنَّ السَّعادة ليست أبداً نقيضاً للفضيلة، بل هي الفضيلة عينها في نظر أرسطو، فإنَّ ذلك ما يبرّر وجاهة التساؤل عن العلاقة بينهما، وعن الأسس التي تبرّر القول بالتماهي بينهما: فعلى أيّ جهة يمكن أن تتحدَّد علاقة السَّعادة بالفضيلة؟ على جهة التناقض والتنافر أم على جهة التلازم والتماهي؟ وضمن أيَّة شروط يمكن للمرء أن يكون فاضلاً وسعيداً في آنٍ واحدٍ؟ وإلى أيّ حدٍّ تستوفي الفضيلة، بوصفها أساساً أخلاقياً، شروطَ سعادة الإنسان ومقتضياتها؟

يُعرِّف أرسطو السَّعادة بأنَّها «فاعليَّة ما للنفس مطابقة للفضيلة، وأمَّا عن الخيرات الأخرى، فإنَّها إمَّا أن توجد بالضرورة داخلة في السَّعادة، وإمَّا أن تعين عليها كمساعدات وكآلات طبيعيَّة نافعة»[43].

فخير الإنسان، في تقدير أرسطو، هو سعادته، لكنَّ هذه الأخيرة لا تتحقَّق إلَّا بتوافر خيرات مساعدة على اكتسابها. مفهوم «الخير» لم يعد مع أرسطو يتعلَّق بمبدأ متعالٍ يجب تأمُّله، بل أضحى مقترناً بما هو إنساني. فما يُسمَّى بالخيرات الماديَّة (الثراء – المجد...) صار مع أرسطو له أهميَّة في تحقيق سعادة الفرد. ولذلك، قال أرسطو: «إنَّ السَّعادة بوجه ما ممكنة المنال لنا جميعاً»[44]، إنَّها ليست مجرَّد عطاء إلهي، بل اكتساب بتعلّم الفضيلة، إضافة إلى توافر بعض الخيرات المسهِّلة لحياة الإنسان.

كما يرى أرسطو أن الفضيلة الأخلاقيَّة، بما فيها العدل، تختصُّ

38. م. ن، ج1، ك1، ب1، §11، ص 172. (LI, 1, 1094 b 5- 10).

39. م. ن، ج2، ك6، ب10، §7، ص 148. (L6, 10, 1142 b).

40- م. ن.

41. م. ن، ج1، ك2، ب1، §1، ص 225. (LII, 1, 1103 a 15) وما يليها.

42. م. ن، ج1، ك2، ب1، §6، ص 227. (LII, 1, 1103 a 5) وما يليها.

43. م. ن، ج1، ك1، ب7، §7، ص 205-206. (LII, 7, 1099 b 25).

44. م. ن، ج1، ك1، ب7، §4، ص 205. (LI, 7, 1099 b 15) وما يليها.

بانفعالات الإنسان وأفعاله، لأنَّه في هذه الأخيرة يوجد إمَّا إفراط وإما تفريط. وما الفضيلة هنا إلَّا إقامة هذا الوسط بين الرذيلتين (إحداهما إفراط والأخرى تفريط). لذلك قال أرسطو: «في وجدانات الألم واللَّذة يوجد من الأكثر ومن الأقلّ...، ولكن أن يعرف المرء الشعور بها على ما ينبغي تبعاً للظروف وتبعاً للأشياء وتبعاً للأشخاص، وتبعاً للعلّة، وأن يعرف أن يلتزم المقدار الحقّ، هذا هو الوسط. هذا هو الكمال الذي لا يوجد إلَّا في الفضيلة»[45].

يرى أرسطو أنَّ مقتضيات الفعل الفاضل تكمن في العلم، والإرادة، والثبات؛ أي أنَّ «الشرط الأوَّل أن يعلم الإنسان ماذا يفعل، والثاني أن يريده وبالاختيار التام، وأن يريد الأفعال التي ينتجها لذاتها، وأخيراً الثالث وهو أنَّه عند الفعل يفعل بتصميم ثابت لا يتزعزع على ألّا يفعل خلافاً لذلك البتة»[46].

نستجلي من هذا الإعلان الأرسطي أنَّ فضيلة العدل فعل يُمارس لا فكرة يقع تأمُّلها. ولمَّا كان كلُّ فعل في اعتقاده حركة نحو غاية ما، فإنَّ العدل، فضيلةً، حركةٌ نحو الاكتمال بالنسبة إلى الإنسان واكتمال هذا الكائن هو سعادته وخيره الخاصّ.

إنَّ أخلاق السَّعادة الأرسطيَّة، بما هي الفضيلة عينها في اقترانها بمبدأ الاعتدال، حيث لا إفراط ولا تفريط، من شأنها أن تجعل الحياة جديرة بأن تُعاش. «فالسَّعادة هي إذن على التحقيق شيء نهائي كامل مكتفٍ بنفسه، بما أنَّه غاية جميع الأعمال الممكنة للإنسان»[47].

إذا كان هذا هو حدّ السَّعادة، فإنَّ أرسطو يُعرّفها من جهة ثانية، مستعملاً لفظ الخير، بل هو في العديد من المواقع نراه وكأنَّه لا يميّز بين اللّفظين، غير أنَّه في هذا الموقع يظهر نوعاً من الوضوح في قوله: «لكن ربَّما مع موافقتنا على أنَّ السّعادة هي بلا معارضة أكبر الخيرات، الخير الأعلى يمكن أن يُرغب مع ذلك في معرفة طبعها بما هو أكثر جلاء»[48]. ويضيف أرسطو بعد ذلك: «إنَّ أوكد وسيلة للحصول على هذا الأصل التامّ إنَّما هو العلم بما هو العمل الخاصّ للإنسان»[49]. ويحدّد أرسطو هذا العمل الخاصّ بقوله: «يمكننا أن نسلّم بأنَّ العمل الخاصَّ للإنسان على العموم هو حياة من نوع ما، وأنَّ هذه الحياة الخاصَّة هي فاعليَّة النّفس واستمرار أفعال يُصاحبها العقل»[50].

إنَّ هذا التحديد يزداد وضوحاً مع أرسطو حينما يردُّ السَّعادة في معناها الأساس إلى النَّفس وليس إلى الخيرات الخارجيَّة وخيرات البدن. ولكن، يُطالعنا أرسطو في مواضع أخرى بتأكيده فعل المواءمة بين الخيرات الخارجيَّة والسَّعادة. هذا ما قصده بقوله: «ومن المحال أو على الأقلِّ من غير السَّهل أن يفعل الإنسان الخير إذا كان مجرَّداً عن كلِّ شيء. ففي طائفة من الأشياء، الأصدقاء والثروة والنفوذ السياسي، آلات لا غنى عنها. وهناك أشياء أخرى أيضاً يكون الحرمان منها مفسداً لسعادة النَّاس الذين تعوزهم تلك الأشياء، شرف المولد وعائلة سعيدة والجمال، فإنَّه لا يمكن أن يقال عن الإنسان إنَّه متى كان من الخلقة على تشوُّه كريه أو كان رديء المولد أو كان فريداً وغير ذي ولد، وربَّما كان أقلَّ من ذلك أيضاً أن يستطاع القول عن إنسان إنَّه سعيد إذا كان له أولاد أو أصدقاء فاسدو الأخلاق، أو إذا كان الموت قد اختطف منه ما كان له من الأصدقاء والأولاد الفضلاء»[51]. يتراءى لنا، من خلال هذا النصّ الأرسطي، أنَّ السَّعادة محصّلة الخيرات الخارجيَّة وخيرات البدن إلى جانب خيرات النَّفس. ولكن، في علاقة بالفضيلة، يكون الأمر مغايراً لذلك، نظراً لفعل الالتباس الذي يلفُّ علاقة السَّعادة بالفضيلة. هذا ما أقرَّه لطفي السيّد المترجم بأنَّ سقراط مثال جيّد في هذا الباب، فإنَّه بدون خير من الخيرات الخارجيَّة كان في الواقع أسعد النَّاس وأفضلهم في آنٍ واحد.

تبعاً لهذا الموقف الأرسطي، نتبيَّن المنزلة المرموقة التي حظيت بها قيمة السَّعادة في حياة الإنسان. ناهيك أنَّها في عرف الفيلسوف

45. م. ن، ج1، كII، ب6، §10-11، ص 247. (LII, 1, 1106 a 15- 10) وما يليها.

46. م. ن، ج1، كII، ب4، §3، ص 238. (LII, 3, 1105 a 30).

47. م. ن، ك1، ب4، §8.

48. م. ن، ك1، ب 4، §9.

49. م. ن، ك1، ب4، §10.

50. م. ن، ك1، ب4، §14.

51. م. ن، ك1، ب6، §14-15.

المشّائي هبة إلهيَّة، على نحو ما عبَّر عن ذلك بقوله: «والواقع أنَّه إذا كان في الدُّنيا هبة ما تهبها الآلهة للنَّاس أمكن الاعتقاد جزماً بأنَّ السَّعادة هي نعمة تأتينا من لدنهم، وأنَّ الإنسان يرحِّب بهذه العقيدة، لأنَّه لا شيء عنده أرفع من ذلك»[52]. غير أنَّ هذا لا يعدم تحصيلها بالتعلّم والدّراسة وبالعناية المطلوبة. وعليه، ليس من الوجاهة اعتبار الطفل أنَّه سعيد، ما دامت السَّعادة تستوجب شرطين: شرط الفضيلة التامَّة، وشرط الحياة التي كملت تماماً. ولكن ما يقودنا إلى التساؤل، وفقاً لذلك، هل يقال عن رجل إنَّه سعيد ما دام حيَّاً، أم ينبغي الانتظار، فلا يكون الإنسان سعيداً إلّا بعد الموت؟

يجيبنا أرسطو كالآتي: «إذا كنَّا لا نستطيع أن نسلّم بأنَّ الإنسان لا يكون سعيداً إلّا بعد الموت... وإذا كنّا نريد أن نقول فقط إنَّه لا يمكن أن نسمِّي إنساناً سعيداً، على وجه التأكيد، إلّا حينما يكون بمعزل عن مصائب جميع الشرور وجميع صروف الدَّهر، فإنَّ هذا الرَّأي الضيِّق إلى هذا الحدّ لا يلبث أن يكون أيضاً مادَّة للخلاف»[53].

ويدعم أرسطو هذا التوجُّه بقوله: «إنَّ الرَّجل الشريف الذي لا يطلب السَّعادة إلّا من الفضيلة، لا يمكن البتة أن يصير بائساً ما دام أنَّه لن يرتكب البتة أفعالاً مذمومة وسيِّئة، وفي رأينا أنَّ الإنسان الفاضل حقّاً، الإنسان الحكيم حقّاً، يعرف أن يطبّق جميع تقلّبات الدَّهر من غير أن يفقد شيئاً من كرامته»[54]. ورغم هذا الحلّ الآخر، لا يخفي أرسطو ارتيابه في شأن سعادة الميّت أو شقائه، وإن كان يعترف بإمكان ذلك، وإن كانت قليلة الحدَّة.

من خلال هذا النَّظر في إتيقا السَّعادة وموجباتها أو شرائطها ضمن النّظريَّة الأخلاقيَّة عند أرسطو، بمستطاعنا القول: «إنَّ السَّعادة هي فاعليَّة ما للنفس مسيَّرة بالفضيلة الكاملة»[55]. يمكن تحديد وضعها التامّ كما يأتي:

إنَّ السَّعادة هي من فاعليَّات النّفس بحسب إملاء الفضيلة، وتتقوَّم بمقتضى الفضيلة التامَّة وشرط كمال الحياة، وهي هبة إلهيَّة، كما بالإمكان تحصيلها بالتعلّم وبالعناية؛ لأنَّ للسَّعادة علاقة مع العلم الذي هو العمل الخاصُّ للإنسان، استناداً على العقل، كما أنَّ هذه السَّعادة لا تكون إلّا إذا كان الإنسان في حياته برمَّتها سعيداً سعادة مطلقة. وهذا يثير إمكانيَّة وجود سعادة بعد الموت، وهو أمر لا يخفي أرسطو تردُّده فيه[56].

إنَّ هذا الوضع الأرسطي للسَّعادة، بحسب الأخلاق النيقوماخيَّة، يؤسِّس السَّعادة، ولكنَّه لا يستطيع أن يجعل لها أساساً صلباً، لأنَّه تأسيس مصحوب بالتردُّد في مسائل فرضت وجودها عليه كتمام السَّعادة بتمام الحياة وديمومتها بعدها، كما هو تأسيس مصحوب بشرط بقي أرسطو ذاته غير متأكِّد من صحَّته. ولكن، إن ثبتت صحَّته، فإنَّه بذلك يعدّ أفضل عقيدة يجب الترحيب بها، نعني بهذا الشرط جعل الله الواهب الحقيقي للسَّعادة وليس التعلّم، دون أن ننكر ما للتعلّم من أهميَّة. ولكنَّ الهبة الإلهيَّة أولى وأتمّ وأكمل. ولذلك، يرحِّب بها أرسطو إذا كانت موجودة. وبهذا المعنى، وأمام هذا الوضع الخاصّ بالسَّعادة عند أرسطو، نفهم لماذا تزخر الكتابات الأخلاقيَّة ببحوث خاصَّة حول السَّعادة[57]. وقد تأثر الفلاسفة المسلمون بهذا الأصل الأرسطي، وذلك لأنَّ مفاهيمه وتحديداته تركت آثاراً واضحة المعالم في كتاباتهم، التي لم تُبقِ على النّفَس الأرسطيّ، وإنَّما مزجته بأصول أخرى لا تقلُّ أهميَّة كالرّواقيَّة والأفلاطونيَّة. ولكن، بقيت الأرسطيَّة رافداً أوَّل، غذّى كلَّ محاولة لتأسيس الأخلاق، وإذا علمنا أنَّ أرسطو يستبعد التأسيس الميتافيزيقي للأخلاق الذي يظهر خصوصاً في نقده للمثل الأفلاطونيَّة، نفهم لماذا مزج الفلاسفة الإسلاميُّون الأرسطيَّة بغيرها، وخصوصاً الأفلاطونيَّة التي بقيت محافظة على نَفَس ميتافيزيقي ديني؛ ذلك أنَّ سقراط مؤمن بخلود الرُّوح وبأنَّ القاضي الذي يتلقاه فيما وراء هذه الحياة يحاسب روحه على الفور، وليس ثمَّة خافية تخفى عليه من الخطايا...، «فليس للإنسان، في هذه الحياة،

52. م. ن، ك1، ب7، §2.

53. م. ن، ك1، ب7، §8.

54. م. ن، ك1، ب8، §8.

55. م. ن، ك1، ب11، §1.

56. السافي، نور الدّين، القول في السَّعادة عند أرسطو، ضمن كتاب نقد العقل: العقل النَّظري والعقل العملي في فلسفة الغزالي، مكتبة علاء الدّين، صفاقس، ط1، أوت 2003، ص 205-2011.

57. السّافي، نور الدّين، م. م. س، ص 211.

إلَّا أن يتَّقي من الانتقام الأخروي ما هو قادر على اتّقائه، وإذا عرف كيف يعيش، فإنَّه لن يخسر عند النَّاس شيئاً، بل يربح عند الآلهة كلَّ شيء، لأنَّهم شديدو الرّعاية للفضيلة، التي هم مصدرها وهم المكافئون عليها»[58]. ويمكن الانتهاء إلى القول ها هنا: إنَّه «لا يعنينا من هذا النَّقد ومن ذلك العرض إلَّا أن نثبت إمكان قيام أخلاق على غير النَّسق الذي اختطَّه أرسطو حين أراد فصل الأصول الميتافيزيقيَّة عن الأخلاق بدعوى استقلال العلم وإمكان العمل»[59].

ومهما يكن من أمر، إنَّ الإحاطة النظريَّة بتلابيب فلسفة الصَّداقة والسَّعادة لدى أرسطو من الأهميَّة بمكان، اعتباراً لاتّصالها العضوي بالوجود الإنساني في المقام الأوَّل. الأمر الذي مكَّننا من التعامل طواعية مع فكر المعلّم الأوَّل، لا من زاوية ميتافيزيقيَّة قحَّة هذه المرَّة، بل من خلال قضايا عمليَّة، تهمُّ مسائل إيتيقيَّة رأساً، ضبطاً لنشاط العقل العمليّ الأخلاقيّ ضمن نطاق فاعليَّته في العلوم العمليَّة. ولدينا اطمئنان، بأنَّنا إذا ما مكثنا في فضاء الفلسفة الإغريقيَّة، أدركنا، من خلال أرسطو، أهميَّة البحث في مفاعيل فلسفة الصَّداقة والسَّعادة، مع ما يقتضيه ذلك من استدعاء لقيم الفضيلة، والخير، والاعتدال، والمحبَّة، كمحدّدات جوهريَّة لتحصيل السَّعادة وإرساء علاقات إنسانيَّة تواصليَّة، على أساس إتيقا الصَّداقة، تحرُّراً من كلّ أشكال العلاقات اللّا-إنسانيَّة القائمة على فعل الهيمنة والرّياء والمناورات، أو لغرض تحقيق لذّة أو منفعة ذاتيَّة بمثل هذه الأنانيَّة المقيتة.

عند هذا المنعطف، تحمل الفلسفة الأرسطيَّة ملمحها النّضالي، الذي يكمن في الاعتراف بالآخر صديقاً من خلال بيداغوجيا التسامح والعيش سويّاً، وفقاً لطقوس التعاون والمحبَّة والفضيلة. فثمَّة دائماً قيم إنسانيَّة مشتركة تعبّر عن وحدة الجوهر الإنساني، فالإنسانيَّة واحدة العين في كلّ إنسان، على نحو ما ذهب إلى ذلك محيي الدّين بن عربي من ناحية، أو تساوقاً مع نداء هانز كونغ لإرساء إعلان عالمي للأخلاق، على غرار الإعلان العالميّ لحقوق الإنسان، بقوله: «لا يمكن للإنسانيَّة العيش والبقاء دون أخلاق عالميَّة»[60].

هذه الطّروحات منطلقها أزمة المعنى التي تسمُ نمط الوجود الإنساني، وخاصَّة إذا علمنا، فضلاً عمَّا أسلفنا، أنَّ كلّ الإنسانيَّة تعيش عصر «اللّا-مسؤوليَّة المعمَّمة»[61]. في استعادة للعبارة المدوّية لإدغار موران.

يبقى أن نشير، في نهاية هذا العمل، إلى فعل التلازم: الإيتيقي-السياسي، الذي ميَّز فلسفة الأشياء الإنسانيَّة في مقاصدها ومضامينها القصوى لدى أرسطو، في إطار مقاربته الواقعيَّة للعقل الأخلاقي، رغبة منه في التأكيد على البُعد العمليّ لنظريَّة الصَّداقة والسَّعادة، والتوجُّه في ثنايا ذلك إلى تحويل وجهة القيم الإيتيقيَّة من إطارها المتعالي إلى إطارها المحايث، أو بعبارة أوضح، الانتقال من منظور ميتافيزيقي إلى منظور تاريخي للإنسان والقيم. والتشديد من ثم على مصادرة ذات بال؛ مفادها محدوديَّة تناول المبحث الأخلاقيّ بمعزل عن السجلّ السياسي والاقتصادي والثقافي. ليس هذا مقام تفصيل القول الممكن فيها الآن، ولكن نحيل عليها فقط، حتى لا نثقل المتن بالكثير من الشواهد المتيسِّرة لكلّ مهتمٍّ بفلسفة أرسطو والإرث الإغريقي عموماً.

58. مقدّمة المترجم لكتاب علم الأخلاق، ص 59.

59. صبحي، أحمد محمود، الفلسفة الأخلاقيَّة في الفكر الإسلامي، دار المعارف، ط 2، 1983، ص22.

60 .Kung. (H) : Projet d›Ethique planétaire, la paix mondiale par la paix entre les religions, Seuil, Paris, 1991, p.46.

61 .Morin. (E) : Science avec conscience, éd. Seuil, Paris, 1990, p.116- 117.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

نحو نظريّة جديدة في تطوّر الأديان
(قراءة تحليليّة في كتاب تطوّر الأديان:
نظريّة جديدة في منطق التحوّلات للدكتور محمّد عثمان الخشت)

غيضان السيد علي*

كتاب «تطوّر الأديان: نظريّة جديدة في منطق التحوّلات» لمؤلفه محمّد عثمان الخشت، الصادر عن دار نيوبوك للنشر والتوزيع في طبعته الثانية بتصدير الجرّاح المصري الكبير عمرو شريف، في القاهرة عام 2017، والذي يقع في 294 صفحة من القطع المتوسّط، يُعدّ كتاباً له أهميّة محوريّة في حقل الدراسات الدينيّة؛ حيث يقدّم رؤية جديدة في تطوّر الأديان تفكّك وتتجاوز التصوّر الشائع لمقولة «إنّ الدين ظاهرة إلهيّة، وإنّ كلّ ما هو ذو منبع إلهي لا بدّ أن يكون ثابتاً، وإنّ الأعمال الإنسانيّة هي التي تخضع وحدها لمنطق التطوّر». كما أنّه يقدّم رؤية موازية لرؤية هيغل في تطوّر الأديان تتجاوز تلك الأخطاء المنهجيّة التي وقع فيها هيغل نظراً لمنهجه التاريخي الذي اعتمده في ترتيبه لتطوّر الأديان، حيث نظر إلى الأديان كأيّ ظاهرة إنسانيّة أو طبيعيّة تتطوّر وتتغيّر مع الزمن، ابتداءً من أديان الطبيعة ومروراً بأديان الفرديّة الروحيّة وانتهاءً بالدين المطلق الذي توقف عنده مخالفاً منهجه في التطوّر؛ حيث كان يجب أن يظلّ مفتوحاً. كما يتجاوز هذا الكتاب تلفيقات هيغل المنحازة لإثبات أنّ الديانة المسيحيّة هي الدين المطلق. ومن ناحية أخرى يتصدّى هذا الكتاب أيضاً لرؤية التطوّريين الذين يثبتون أنّ الدين ظاهرة خاضعة لمنطق التطوّر، ويتصوّرون أنّهم بذلك يثبتون بشريّة الدين المطلقة.

ومن ثمّ تكمن أهميّة هذا الكتاب في أنّه يحاول إثبات بطلان كلتا المسلّمتين؛ مسلّمة المتدينين التي ترى أنّ «كلّ عمل إلهي غير خاضع لمنطق التطوّر»، ومسلّمة التطوّريين التي ترى «أنّ الأديان ما دامت تتطوّر فهي إذن ظواهر بشريّة مطلقة». مفترضاً رؤية جديدة ترى أنّ الظاهرة الدينيّة ظاهرة «إلهيّة-إنسانيّة» تطوّرت عبر تعاقب الأديان لتلائم تطوّر الوعي الإنساني، وأنّ التطوّر لا يتعارض مع الألوهيّة، فربّما تكون هذه طريقة الله تعالى في الكون، ولِمَ لا يكون التطوّر في الكون والدين والإنسان هو سنّة الله؟ أليس (كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ) (الرحمن:29). وربّما يكون الجديد الذي يطرحه الكتاب أنّه يطرح إمكانيّة تفسير تطوّر الأديان دون الخروج من دائرة الإيمان، وبالانطلاق ليس من العلم وحده، بل من النصّ الديني نفسه ومن تواريخ الوقائع الدينيّة.

ويصرّح محمّد عثمان الخشت، الأكاديمي المتخصّص في فلسفة الدين وصاحب الدراسات البارزة في هذا المجال، بأنّ التطوّر الذي يقصده هو التطوّر المحكوم بمنطق التطوّر العقلي، فمثلما يسير العقل نحو وحدة المعرفة الإنسانيّة ووحدة «المبدأ» في العلوم، فإنّه يسير نحو وحدة الألوهيّة في الدين؛ فالله هو الذي يحقق أكبر وحدة ممكنة للعقل في فهم الوجود، على غرار العلوم التي تسعى في قوانينها إلى ردّ الكثرة إلى الوحدة، وردّ المشروط إلى اللّامشروط، ورّد المحسوسات والجزئيّات إلى مبدأ عامّ واحد ومعقول ومجرّد هو «القانون العلمي» الذي يفسّر مجموعة من الظواهر، مفترضاً أنّه ربّما تصل البشريّة يوماً في العلوم إلى «القانون الأعمّ» الذي يفسّر كلّ الظواهر الكونيّة، ويضمّ تحته كلّ القوانين الفرعيّة من خلال «علم شامل» يضمّ كلّ العلوم جميعاً[1].

* أكاديمي من مصر.

1. انظر، محمّد عثمان الخشت، تطوّر الأديان: نظريّة جديدة في منطق التحوّلات، دار نيوبوك، القاهرة، ط2، 2017، ص30.

ويأمل الخشت أنّ هذه النظريّة الجديدة التي تتحدّث عن تطوّر الأديان دون الخروج من دائرة الإيمان، بهذا المنهج من التفكير، من الممكن أن تكون نقطة للانطلاق لحلّ الصراع بين الإخوة الأعداء: الأصوليين والعلمانيين!

ومن ثمّ كانت الفكرة الجوهريّة التي تناولها الكتاب بفصوله الأربعة هي محاولة الكشف عن «سرّ» التحوّل في الوعي الديني من الكثرة إلى الوحدة (مثل العلم الطبيعي)، ومن الشرك إلى شبه التوحيد، ومن شبه التوحيد إلى التوحيد، ومن التوحيد غير التنزيهي إلى التوحيد الواضح العقلي الخالص. وأنّه كلّما كان التوحيد خالصاً، أي مستبعداً لتشبيه الله بالإنسان والطبيعة، ومستبعداً الوسطاء والهيئات المعاونة والقوى المضادّة والسحر والقوى الخفيّة التي تتدخل في الطبيعة وحياة الإنسان، كان الدين أرقى وأكثر انسجاماً مع طبيعة النقطة القصوى التي وصل إليها العقل في تطوّره نحو المبدأ الواحد المجرّد الذي يقف وراء كلّ الظواهر.

وهذا يعكس منهجيّة التطوّر، فالتطوّر ليس تاريخيّاً يتسلسل من الأقدم إلى الأحدث في التاريخ نحو الدين الحق، وإنّما هو تطوّر عقلي؛ أي أنّ الخشت اتبع منهج دراسة تطوّر الأديان وتحوّلاتها في الوعي والعقل الإنساني لا في التسلسل التاريخي، وهو المنهج الذي يسير من الكثرة إلى الوحدة ومن المحسوس إلى المعقول، ومن العيني إلى المجرّد؛ حيث الوحدة والمعقول والمجرّد ذاك الثالوث الذي يعكس قمّة التطوّر الديني. وقد اقتضى هذا المنهج أن يسير المؤلف في تحليل الأديان العالميّة، بحسب المجموعات الدينيّة التي تدخل ضمن تقليد واحد، ومن ثمّ لا يسير بحسب التسلسل التاريخي إلّا عندما يقتضي منطق الارتقاء أو الانتكاس ذلك. وقد راعى المؤلف، في ترتيبه للديانات بعضها بالنسبة إلى بعض داخل المجموعات، منطق التطوّر من الأدنى إلى الأعلى بحسب الترقي في درجات ارتقاء تصوّر الألوهيّة، منبهاً إلى أنّ هذا الارتقاء كثيراً ما يتعرّض لارتكاسات واضحة. إذاً ليس المنطق الذي يحكم تتابع الأديان في التاريخ هو منطق التقدّم التصاعدي، لكنّه منطق التطوّر العقلي وهو غير منطق التطوّر التاريخي. ولا شكّ في أنّ الخشت قد استفاد من أخطاء نظريّة هيغل في تطوّر الأديان عندما اعتمد الأخير على نظريّة التطوّر التاريخي التي كانت من أهمّ مظاهر الضعف البيّن في نظريته، وكانت الثغرة التي نفذت منها سهام النقد إليها فأصابتها في مقتل، وجعلت صاحبها يلجأ إلى التحايل بأن يجعل المسيحيّة البروتستانتيّة هي الدين المطلق، وليست المسيحيّة التاريخيّة؛ حتى يتفادى مأزق أنّ الدين الإسلامي لاحق على المسيحيّة تاريخيّاً.

كما يقدّم الكتاب مقارنة شاملة بين الأديان والفلسفات بحيث يتحوّل معها علم مقارنة الأديان من مجرّد «علم وصفي» إلى علم «نقدي فلسفي» يجمع بين الوصف العلمي والتحليل الفلسفي والنقد العقلي الملتزم بمعايير المنطق. ويوظّف تلك المعايير في أشكالها الأكثر تطوّراً في عصر الحداثة وما بعدها. كما أنّه ينحو نحواً مخالفاً لما كان عليه الأمر في الدراسات الدينيّة التي كانت تركّز إمّا على مقارنة الأديان وحدها، وإمّا مقارنة الفلسفات وحدها، أو دراسة الدين من منظور علم اجتماعي أو إنساني واحد مثل علم النفس الديني أو علم الاجتماع الديني أو غيرها من العلوم. أمّا هذا الكتاب، فإنّه يسعى إلى تقديم رؤية أكثر شمولاً لهذه المجالات فتضمّها في حقل واحد ربّما يتيح الفرصة لرؤية أوسع للنظر إلى العقائد الإنسانيّة من أكثر من زاوية. ويحلل من منظور نقدي إجابات الأديان عن هموم الإنسان الأزليّة:

الإنسان: من أين ؟ وإلى أين؟
العالم: لِمَ كان؟ ما حقيقته؟ وإلى أين يسير؟
الله: هل هو كائن؟ وماذا يريد منا؟

ومن أجل ذلك قسّم الخشت كتابه إلى أربعة فصول:

في الفصل الأوّل المعنون بـ«منبع الأديان وتطوّرها»، يُعرّف عثمان الخشت الدين تعريفاً هيغليّاً فيقول: «إنّ الدين ما هو إلّا حركة سير الروح الإنساني نحو اللّامتناهي»[2]. ولكنّه يختلف معه في نوعيّة التطوّر؛ فهيغل يقول بالتطوّر التاريخي، أمّا الخشت، فيقول بنوع من التطوّر المنطقي؛ لأنّ الخشت يرى أنّ من المتعذّر إيجاد قانون لتطوّر الأديان تاريخيّاً يفسّر كلّ الحالات الجزئيّة؛ فكلّ قانون أو كلّ نظريّة وُضعت يمكن دحضها بسهولة، لأنّ ثمّة حالات جزئيّة تعارضها، ولأنّه في كلّ مرحلة تاريخيّة وجدت أديان تمثل نماذج لكلّ الاتجاهات: توحيديّة، شركيّة، وثنيّة، عبادة مظاهر الطبيعة، عبادة أو تقديس الأرواح، الطوطميّة... وفي العصور التاريخيّة الأولى نجد الديانات الطوطميّة، والإحيائيّة أو الحيويّة، كما نجد ديانة التوحيد، وديانة المانا، ولذا كان اختلاف واضعي نظريّات نشأة الأديان، فكلّ واحد منهم أخذ حالة دينيّة من تلك الحالات وغفل عن الحالات الأخرى. بل إنّه في ديانات العالم الحيّة المعاصرة لا نزال نجد ديانات من كلّ نوع من الأنواع السابقة، وهذا ما يؤكّده الفحص الاستقرائي للأديان الحاليّة في شتّى بقاع العالم.

كما يشير الخشت في هذا الفصل إلى معضلة أخرى تجعل التعامل مع تطوّر الأديان بمنظور تاريخي أمراً خاطئاً؛ لأنّه من الممكن أن نجد ديناً ما يبدأ في الماضي بمعتقدات رصينة تعبّر عن قمّة الارتقاء الديني، ولا يطرأ على نصّه المقدّس تحريف، ومع هذا يرتكس بعض أتباعه أو معظمهم عن فهم تلك العقائد فهماً منضبطاً، ويعطونها تفسيرات شركيّة، فيلجؤون إلى الكهانة، ويتوسّلون بالأموات، ويعتقدون بالتمائم (بقايا الطوطميّة)، ويستخدمون السحر (أدنى أشكال الدين الأرضي، بل لا يستحقّ اسم الدين) ويعتقدون بوجود قوى خفيّة تتحكّم في الطبيعة وحياة الإنسان... إلخ، تلك المعوقات الشركيّة التي نجدها اليوم حتى في الأديان السماويّة[3]. ورغم ذلك يرى الكاتب أنّ تصوّر الإنسان للألوهيّة يتطوّر في الوعي، بالرغم من أنّه قد يتعرّض في أحيان كثيرة لنكوص إلى الخلف، ثمّ يعاود التقدّم، ثمّ يرتكس مرّة أخرى، لكنّ المحصلة النهائيّة، رغم النكوص والارتكاس في كثير من الأوقات، هي تقدّم الوعي الإنساني في قطاعات كبيرة منه.

ومن ثمّ يكون الوعي الإنساني نحو اللّانهائي مستمرّاً، لكن ليس هناك من قانون ثابت يحكم تطوّر الأديان تماماً كما في الفلسفة، فليس هناك قانون ثابت يحكم تطوّر كلا النشاطين. وهذا بخلاف العلم الذي يتقدّم تراكميّاً. ولذلك يرى الخشت أنّ منطق تطوّر العلم أيسر من فهم منطق تطوّر الدين، ولا يرجع ذلك إلى دقة العلوم وعدم دقة الوعي الديني، بل يرجع إلى أنّ موضوعات العلم أقرب منالاً للبحث بحكم طبيعتها الماديّة، أمّا الدين، فهو أبعد منالاً بحكم تعلقه بالأمور الميتافيزيقيّة. علاوة على ذلك إنّ الظواهر الدينيّة لا تحكمها الضرورة الماديّة التي تحكم الظواهر الطبيعيّة، بل تؤدي فيها الحريّة دوراً كبيراً. ومن ثمّ يقرّر الخشت أنّ الظاهرة الدينيّة أكبر وأعقد من الظاهرة العلميّة[4].

ثمّ ينتقل عثمان الخشت في هذا الفصل إلى لبّ نظريته الجديدة في تطوّر الأديان؛ حيث يرى أنّ الدين في أسمى صوره يوحّد الفكر حول مبدأ أعلى لا مشروط؛ أي الله سبحانه؛ حيث وظيفة هذا المبدأ هي تنظيم أفكارنا في نسق واحد؛ فالألوهيّة إذاً تقوم بدور معرفي تنظيمي توحيدي يوجّه العقل إلى غاية محدّدة، ويجمع كلّ المبادئ في نقطة واحدة تحقق أكبر وحدة طبقاً لمبدأ واحد. وربّما يفسر هذا سرّ التحوّل في العقل الديني من الشرك، نحو شبه التوحيد، ثمّ إلى التوحيد؛ وكلّما كان التوحيد خالصاً، كان الدين أرقى وأكثر انسجاماً مع طبيعة النقطة القصوى التي وصل إليها العقل في تطوّره. وكلّما أدخل الدين قوى أخرى مع الله، حتى

2 .See, Hegel, Lectures on the Philosophy of Religion,Vol.1, Trans. By E. B. Speirs, Kegan Paul, Trench, Trupner & Co. LTD, London 1895, pp. 19 - 22.

3. لمزيد من التفصيلات في هذا الموضوع، انظر، غيضان السيد علي، المعوقات الشركيّة للتوحيد في الأديان السماويّة، مجلة الثقافة الجديدة، القاهرة، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، العدد (333)، حزيران/يونيو 2018، ص 126-129.

4. انظر، محمّد عثمان الخشت، تطوّر الأديان: نظريّة جديدة في منطق التحوّلات، ص45.

لو كانت وسيطة أو معاونة، ارتكس إلى درجة عقليّة أدنى. وكلّما تخلّص الدين من المبادئ الخرافيّة المفسّرة للطبيعة، واستند إلى مبادئ النظام الداخلي للطبيعة ذات القوانين المحكمة، كان أقرب إلى نمو العقل العام. أمّا إذا كان يظنّ، بدرجة ما تتفاوت من دين إلى آخر، أنّ الكون خاضع لتدخلات خارجيّة دوماً عن قوى غامضة، فإنّه يرتدّ إلى العقل البدائي الذي يرى الكون مسرحَ عرائس[5].

وعلى هذا الأساس يرتّب الخشت تطوّر الأديان، بحسب التطوّر العقلي، حيث يمكن القول إنّ منطق تطوّر الدين في العقل يبدأ من ديانات الكثرة ... ديانات الطبيعة، وداخلها يحدث تطوّر من عبادة الطوطم والحيوانات وأرواح الأسلاف إلى عبادة مظاهر الطبيعة. وحول «مرحلة الديانات الطبيعيّة» التي تمثل المرحلة الأولى في سلّم التطوّر الديني يكون فصل الكتاب الثاني، حيث إنّه في كلّ مراحل هذه الأديان الطبيعيّة الداخليّة كان الامتزاج واضحاً بين الطبيعي والإلهي؛ حيث يعاني الإنسان في هذه الديانات الخوف من الطبيعة وظواهرها وكوارثها الطبيعيّة فيقوم بتأليه ظواهرها. وهنا تتشابه رؤية الخشت مع رؤية هيغل؛ حيث قرّر الأخير أنّ أديان الطبيعة هي تلك الأديان التي لا يعرف الوعي الإنساني فيها الروح الإلهي إلّا ممتزجاً بالطبيعة، وغير متّصف بالحريّة. فالروح اللّانهائي غارق في الطبيعة النهائيّة على نحو مباشر؛ أي أنّ هناك وحدة مباشرة بين الكلّي والجزئي، لكن على نحو فجٍّ في الوعي الإنساني. ومن ثمّ هي أديان الحسّ المباشر، والروح الإلهي فيها غير متحرّر؛ لأنّه لم يتمكّن بعد من السيطرة على الطبيعة والتعالي عليها، وإنّما لا يزال كامناً فيها ومختلطاً بها، والإلهي مع الطبيعي يشكّلان وحدة واحدة ويسيطران على الوعي الديني[6].

ويرى الخشت أنّ ديانات الطبيعة تشتمل على ديانات شركيّة تعدّديّة، وفي مرحلة متقدّمة منها يوجد فيها ديانات التسلسل الهرمي للآلهة، وهي التي تؤمن بتعدّد الآلهة لكنّها تخضع لإله أكبر، فهي أديان الاعتقاد التراتبي في الآلهة، لكنّها لا تزال آلهة ممتزجة بالطبيعة. ويجتهد الخشت في هذا الفصل ليقدّم لنا أكبر عدد من الأديان التي تمثل هذه المرحلة، فيحصر لنا اثنين وعشرين ديناً، هي كالآتي: ديانات ما قبل التاريخ، الديانة الإتروسكانيّة، الديانة الألطية، الديانة الألوتيّة، الديانة البلطيقيّة، الديانة الكلتيّة، الديانة الفيديّة، الديانة الهندوسيّة، الديانة اللّاميّة، دين السماء الصيني، ديانة الشنتو، الديانة اليزيديّة، الديانة الطوطميّة الإحيائيّة، الديانة الأسترياليّة، الديانة الألمانيّة، الديانة الإيجيّة، الديانة السلافيّة، الديانة الفنلنديّة الأوغريّة، الديانة البرهمانيّة، الديانة البوذيّة، الديانة الجينيّة والسيخيّة والمهاريشيّة، ديانة الطاو، الديانة الزرادشتيّة والمجوسيّة. ويُعدّ هذا الفصل من أكثر فصول الكتاب ثراءً، حيث يبدو موسوعةَ أديان مختصرة، تفي بالتفاصيل الأساسيّة لمعرفة الخطوط الرئيسة لكلّ دين ودرجة ارتقائه في سلّم الديانات الطبيعيّة.

ثمّ ينتقل بنا الخشت إلى الفصل الثالث من كتابه، الذي يعكس تطوّر الأديان إلى مرحلة أرقى هي «مرحلة الديانات التشبيهيّة»، وهي تلك المرحلة التي عبد فيها الإنسان آلهة ذات مواصفات إنسانيّة لكنّها أعلى قدرة... آلهة ذات إرادة تشبه الإرادة الإنسانيّة لكنّها أكبر من إرادته... مرتباً إيّاهاً ترتيباً هرميّاً يقف في أعلاه إله أكبر، وظهر هذا الإله في بعض الديانات كبيراً للعائلة، وفي أحيان أخرى كائناً يتجلّى ويتجسّد في آلهة أخرى لكلٍّ منها وظيفة واختصاص. فالعقل في هذه المرحلة يقيس طبيعة الآلهة على طبيعة الإنسان وإرادته التي تتغيّر من خير إلى شر، ومن شر إلى خير. ويدفع الخوف خياله لتجسيد الألوهيّة تجسيدات شخصيّة، وبنوع من الإسقاط، يعطي لها صفاته، ويسقط عليها رغباته، فيظنّها على شكل بشر له قوى عظيمة، حيث يعطيها صفات بشريّة مضخمة من حيث درجة القوّة واستمراريّة البقاء. وبالنوع نفسه من الإسقاط كان يعتقد أنّه يمكن استرضاؤها بوسائل الاسترضاء الإنساني رغبة في اجتذاب خيرها واتقاء غضبها. ومن هنا يلجأ إلى الأضاحي والقرابين والنذور. على أنّ إرضاءها لم يكن هو الهدف، بل كان الهدف أن يعيش آمناً سعيداً، والآلهة إن رضيت عنه فستحقق له هذا.

إذاً يتحوّل الوعي في هذه المرحلة بديانات التسلسل الهرمي للآلهة من التصوّر الطبيعي إلى التصوّر الإنساني، وتماثل بنية مجمع الآلهة بنية الأسرة أو بنية الدولة، مثل الديانة الإغريقيّة القديمة التي تقول بتعدّد الآلهة لكن تجعل فوقها إلهاً أكبر هو ربّ

5. انظر، المصدر السابق، ص48.

6 . انظر، محمّد عثمان الخشت، المعقول واللّامعقول في الأديان بين العقلانيّة النقديّة والعقلانيّة المنحازة، القاهرة، دار نهضة مصر، ط2، 2008، ، ص265.

الأرباب، وهو زيوس، ومثل الديانة الرومانيّة. ثمّ يختتم الخشت هذه المرحلة بالديانات المصريّة القديمة التي فضَّل أن يجعلها أرقى في الترتيب من الديانتين الإغريقيّة والرومانيّة؛ لأنّ دياناتها القديمة انتهت إلى مرحلة مهّدت لظهور التوحيد في الوعي الإنساني، وأولى الديانات التوحيديّة ظهرت فيها وهي الديانة اليهوديّة. بل يشير الخشت إلى أنّها ربّما تكون قد عرفت التوحيد قبل ذلك بكثير، حيث يشير إلى احتماليّة أن يكون نبيّ الله إدريس ـ عليه السلام ـ مصريّاً وُلد في مدينة منف المصريّة (الجيزة حاليّاً).

وإذا ما انتقلنا إلى الفصل الرابع والأخير من هذا الكتاب، وهو الذي يعبّر عن التطوّر الأخير للأديان التي أطلق عليها «مرحلة الأديان المتعالية»، فإننا نجد أنه بعد أن ارتقى العقل الديني من مستوى «التصوّر الطبيعي» للألوهية دخل في مستوى أعلى هو «التصور الإنساني»، ثم تجاوز هذا المستوى إلى مستوى أرقى هو «التصور التوحيدي»؛ إذ يرتقي الوعي إلى أديان التعالي؛ حيث الوحدة والمجرّد واللّانهائي التي تتجلّى في أديان التوحيد أو الوحدة... وداخل أديان التعالي نفسها يرتقي الدين من التوحيد غير الخالص إلى التوحيد الخالص، ومن الإله القومي (نسبة إلى القوم) إلى الإله العالمي، ومن التوحيد المعقد الملغز إلى التوحيد الواضح والصرف. وهنا يتحوّل الدين المكتمل مع الخشت إلى الإسلام العقلاني؛ حيث ينتقل من الاستدلال بخوارق الطبيعة إلى الاستدلال بنظام الطبيعة، ولا يستخدم منطق الحسّ، بل منطق البرهان، ويصبح مبدأ عدم التناقض هو السائد مقياساً للتمييز داخل النصّ. ذلك الدين (الإسلام) الذي يرفض المعجزات الحسيّة دليلاً على صحته، ويعتمد على نوع جديد هو المعجزة البيانيّة التي تعتمد على البيان والبرهان وعدم التناقض. ومن ثمّ تصبح معجزة مستمرّة يمكن أن يتحقق من صدقها أهل العصور القادمة. ولذلك يرى الخشت أنّه يحتكم -ولأوّل مرّة بين الأديان- إلى الحسّ والتجربة والعقل الصريح، ويحتكم إلى المبادئ الفطريّة. وفي الإسلام، بوصفه الدين المطلق عند الخشت، يصير للعقيدة الإلهيّة معنى مختلف، فالله فيه ربّ العالمين وليس إلهاً قوميّاً، فهو ربّ الناس جميعاً سواء أكانوا مؤمنين أم كافرين، مطيعين أم عصاة، ومن ثمّ إنّ التسامح، بوصفه موقفاً أخلاقياً، يكمن في عقيدة الألوهيّة الإسلاميّة، على عكس اليهوديّة المحرّفة التي يكشف موقفها من الألوهيّة عن موقف غير متسامح من الأمم الأخرى؛ لأنّ الإله في اليهوديّة هو إله بني إسرائيل فقط، وهم شعبه المختار! وتكتمل صورة الإسلام العقلاني حيث الكون الخاضع لمبدأ السببيّة، وأنّ الإنسان كائن مكرّم، وأنّ انحداره يأتي نتيجة أفعاله، وأنّه أيضاً بأفعاله يظلّ جديراً بالكرامة، وهو حرٌّ بحكم المولد، وله الحقّ في ممارسة الحريّة طالما لا يضرّ نفسه أو الآخرين وفق الضوابط الشرعيّة.

وهكذا يبرهن الخشت على أنّ العقل الديني بدأ رحلته من تصوّر طبيعي إلى الألوهيّة، ثمّ دخل في تصوّر إنساني لها، ثمّ تجاوز هذا المستوى إلى التعالي بتصوّره للألوهيّة عن الطبيعي والإنساني. وبحسب تلك النظريّة إنّ المجموعات الدينيّة تبدأ بالأديان الطبيعة التي تنظر إلى الإلوهيّة على أنّها ممتزجة بالطبيعة وتخلط بينها وبين الظواهر أو الكائنات الطبيعيّة؛ ثمّ مجموعة الأديان التشبيهيّة التي تشبّه الآلهة أو الإله بالبشر؛ ثمّ مجموعة أديان التعالي على اختلاف بينها بدرجة ما أو بأخرى في مدى تحرّر مفهوم الإلهي في الوعي من المفاهيم الطبيعيّة والتشبيهيّة.

وهكذا، يؤكّد الخشت أنّنا سواء سرنا بمنطق التحوّل التدريجي من الكثرة إلى الوحدة، أم بمنطق التحوّل التدريجي من المحسوس إلى المعقول، سوف نجد أنّ تتابع الأديان لن يختل: من ديانات الطبيعة إلى ديانات التشبيه ثمّ أديان التعالي. ما يؤكّد أنّها قصّة العقل الباحث عن الوحدة، والوحدة لا توجد في المحسوس والعيني والنهائي، بل توجد في المعقول والمجرّد واللّانهائي. ومن ثمّ تخضع الأديان لقانون التطوّر الذي يحكم تطوّر الحضارات البشريّة وما تمرّ به من نمو ثمّ انحدار واضمحلال. وعندما يبلغ الوعي الديني نضجه مع دين الوعي الناصع، ويتحوّل التوحيد إلى عقيدة بلا أسرار، ثمّ تطرأ عناصر شركيّة وضعيّة على تصوّرات أتباعه في مراحل الاضمحلال، لا يكون الإنسان بحاجة إلى دين جديد؛ لأنّ الدين الناصع موجود، لكنّ المشكلة هي اضمحلال وعي أتباعه، ومن ثمّ يكون الإنسان بحاجة إلى فهم جديد للدين يخلّصه من العناصر الوضعيّة فيه؛ أي بحاجة إلى من يجدّد له أمر دينه.

وتحوّل الوعي من الأديان الجزئيّة والغامضة التي لا يزال فيها خلط بين الإلهي والإنساني، إلى دين التوحيد الكلّي والواضح والألوهيّة المتعالية المنزّهة، أي الدين الذي يمثل الطور الملائم لإنسانيّة ناضجة، يوازيه تحوّل من نوع آخر هو التحوّل في

منطق الاستدلال، من منطق الأسطورة إلى منطق الواقع، ومن منطق الحسّ إلى منطق البرهان العقلي، ومن الاستدلال بخوارق الطبيعة إلى الاستدلال بنظام الطبيعة، ومن منطق الحواة إلى منطق عدم التناقض، ومن المعجزات الحسيّة إلى المعجزة البيانيّة، ومن المعجزات المؤقتة إلى المعجزة المستمرّة، ومن الكتاب الذي يلتمس دليلاً من خارجه إلى الكتاب الذي يلتمس دليلاً من داخله، ومن توحيد غامض يعتمد على التسليم إلى توحيد مطلق مستند إلى الاستدلال البرهاني، ومن منطق «آمن ثمّ تعقل» إلى منطق «تعقل ثمّ آمن».

والنقد الذي يمكننا توجيهه هنا إلى كتاب تطوّر الأديان يتجلّى أوّلاً في أنّ هناك مجموعة من الأسئلة كان ينبغي أن يجيب عنها عثمان الخشت في ثنايا كتابه ولم يفعل، لعلّ أهمّها: هل سيتوقف التطوّر بالوصول إلى مرحلة الإسلام العقلاني؟ وكيف يمكن أن يقف التطوّر عند مرحلة معينة؟ وهل يمكن وضع الإسلام العقلاني في صورة مقابلة للإسلام الصوفي أو الإسلام السلفي أو الإسلام السياسي؟ وما موقف الإسلام العقلاني من الشعائر الدينيّة غير المعقولة؟

الملاحظة النقديّة الثانية أنّه كان ينبغي على الخشت أن يركّز على ما هو مشترك في الأديان المتعالية عسى أن يقف أتباعها يوماً عند كلمة سواء فتتّسع المساحة للعيش المشترك بدلاً من أن يركّز على النقاط السلبيّة والمعوقات الشركيّة في الديانتين اليهوديّة والمسيحيّة. ولا شكّ في أنّ الخشت قد تناول هذا في كتاب آخر هو (المشترك بين الأديان والفلسفة)[7]، إلّا أنّه كانت تجدر به الإشارة إلى ذلك أيضاً في هذا الكتاب.

خاتمة

هكذا استطاع الخشت في نظريته الجديدة أن يتجاوز كلّ المآزق التي وقع فيها هيغل في نظريته حول تطوّر الأديان، ونجح، إلى حدٍّ ما، في أن يضع الأديان في تطوّر عقلي يتفادى مآزق التطوّر التاريخي. كما أنّه عالج تلك الأخطاء الكامنة في نظريّة هيغل الناشئة عن تحيّزات هيغل الذي عزا نبذ التجسيم والتشكّل في الإسلام إلى الانبساط الصحرواي تلك البيئة التي عاش فيها العرب؛ حيث يعترض الخشت على هذا الزعم ويرى أنّ العرب قبل الإسلام عبدوا الأصنام وجسّدوا الإلهي، والعرب هم العرب، والصحراء هي الصحراء قبل الإسلام وعند ظهوره. كذلك استطاع الخشت أن يفضّ الاشتباك القائم عن ذلك التعارض الذي ينتج عن رؤيتين متعارضتين تماماً؛ حيث ترى الرؤية الأولى –وهي الرؤية الدينيّة– أنّه في البدء كان التوحيد، فآدم عليه السلام عرف التوحيد منذ نشأته، وسار على هذا النهج أبناؤه لزمن طويل. بينما ترى الرؤية الثانية –وهي رؤية علماء الأنثروبولوجيا وتاريخ الأديان– أنّ الوثنيّة وتعدّد الآلهة هو ما صاحب نشأة الإنسان على الأرض، وأنَّ الإنسان البدائي قد تبنّى تعدّد الآلهة ثمّ تدرّج في الترقي حتى وصل إلى التوحيد في آخر المطاف. ومن ثمّ يرى الخشت للخروج من هذا التعارض أنّ التوحيد كان هو الأصل والبداية كما نصّت على ذلك الأديان الإبراهيميّة، وأنّ علوم الأنثروبولوجيا وتاريخ الأديان لا تدرك مرحلة آدم «الغيبيّة»، وأنّ بدايات هذه العلوم ترجع إلى مرحلة التعدّد التي أعقبت التوحيد، ذلك التعدّد الذي يتبنّى الطرح الديني أنّ البشريّة قد دخلت فيه بعد فترة نبي الله نوح عليه السلام. ويؤكّد هذا المعنى ما نجده من «توافق» بين ما وصلت إليه الديانات في ذروة تطوّرها وبين ما جاء في الكتب السماويّة عن الألوهيّة والدين.

ومن ثمّ، لا غرو أن نقول إنّنا بحق أمام كتاب جريء يكسر القواعد التقليديّة، ويعيد بناء المفاهيم سواء الدينيّة أم المضادّة للدين، وفي الوقت نفسه يقف بالمرصاد للفكر الديني الرجعي والمؤسّسي، ويسعى إلى تحرير الدين من مفاهيم الكهنة ومن يُسمّون برجال الدين! ويوظّف المناهج العلميّة والفلسفيّة الحديثة في دراسة الأديان. واستفاد بشكل واضح من جهود مناهج النقد التاريخي، ومناهج نقد النصّ، والنقد الشكلي. كما فحص واستفاد في الوقت نفسه من جهود المدرسة التحليليّة، واللّاهوتيين الأحرار، والعقلانيين، ونتائج علم الاجتماع الديني وعلم النفس الديني...إلخ؛ ولذا جاء منهجه في البحث مركّباً من عدة مناهج جمع بينها في منهج عقلاني متكامل. ولذلك تكون مثل هذه القراءة رؤية عابرة لمضمونه، وإنّ قراءته بشكل مفصّل سوف تتيح للقارئ إضافات معرفيّة ضروريّة للغاية، في إطار من المتعة العقليّة النابعة من جماليّات العرض والأسلوب.

7. انظر: محمّد عثمان الخشت، المشترك بين الأديان والفلسفة، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، 2012.

لوْعةُ الحَجر

محمد الأشعري*

الحَجر وحْدهُ
يعرفُ عبءَ السّاعاتِ التي تمرّ
دونَ أن تجعلَه يشكُّ
أو تُنْقذَ شيئاً من الأبديةْ.
هُناك في هذا المَشْهدِ البُركاني
شيءٌ يحتاجُ إلى تعديلٍ بسيط
ليصبحَ للكلماتِ
شكلُ هَمٍ يزحفُ على الخليقةْ.
والشيءُ لا يعرف أحَدٌ
ما إذا كان حجَراً
لفظتْه النيرانُ
أو شظيةٌ من كوْكبٍ قديمْ
والساعاتُ تنصُبُ بعقاربها فخاً للحجَرْ
والحجَر عصفورٌ حذرٌ لاَ يسقطُ في الفخّ
ويَرَى الجبلَ يلفظُ أحشاءهُ
ويراهُ أصغرَ منه
ربما يجرفهُ في زفْرةٍ واحدةْ
ولكنّه أصغرُ منه
وأبطأُ كثيراً في فهْم العالم
ولا يعرفُ عِبْءَ السّاعاتِ التي تمرّ
وتتركُ خلفَها أحجاراً عَسَليةً
كفواكهَ جافّةٍ
هربتْ من مَخالِبِ الصيْف.
هذا هو اللَّيْل
أيْ
المدينةُ تشعل مصابيحَها على الإسفلْتِ
والموانئُ تشربُ وحيدةً
وتنامُ في خوْف المبْحرينْ
هذا هو ليلُ الفرْصةِ الضائعَةْ
والجذلِ الذي
منْ شقاءِ الخاسرينْ
العرباتُ التي ترشُّ أضواءَها
على الموْتى
تروحُ وتجيءُ
بطيئةً ليتأكّد أصْحابُها
أنّه لا يوجَدُ شخصٌ يعرفونَه بين الضّحايا
وحتّى لو تأكّدوا من وجُود أحدٍ
فإنّهم لنْ يتوقّفوا.
المساءُ ما يزال طويلاً
والْمسافَة بين الضوْءِ والخوفِ
ما تزالُ شاسعَةْ
والليلُ ليْس ليلاً..
إنه حطبٌ دامسٌ
تلمعُ فيه عيونُ الضّواري
وتمنحُ فيه نمورٌ قلقةٌ
حريرَها
للعائدينَ من الحرْب
تأسرُني الأشياءُ
عندما أخْسرُ الحربَ
أقصدُ
كلَّ هذا المتاع الذي أقفُ بهِ
على قارعة الطريقْ
وفيه كتبٌ مترْبةٌ
ومدنٌ منسيةٌ
وشوارعُ وأصواتٌ
وأوتارٌ مبحوحةٌ.

* روائي وشاعر من المغرب.

أيُّ انتصار سَخيف أردتُ كسْبَه
من حرْبٍ غير مُتكافئة.
وأين يكْمنُ العدُوّ؟!
أين تمضي الفلولُ التي تُعوزها شهوةُ القتلِ
وأين نضعُ السّلاحَ الذي غنمْناهُ دون رغبةٍ
وأصبح يعوقُ عوْدتنا من الجبهة؟
تأسرُني الأشياءُ التي اقتسمَتْ مَعِي
محنةَ العداوةِ
أراها معبثرةً حول أَسِرَّتي
كعُلب فارغةْ
أمْشي بيْنها
كما يمْشي الناجونَ من الزّلازلِ
بلا رغْبة في اسْتِعادة أيِّ شيءٍ
سِوى تلك السكينةِ التي سبقَت القيامَة.
أرَاها في انتمائها العَميقِ إلى وجُودي
إنها مَلابسي
وأوْراقي
وصُوَري
ومنحُوتاتي
التي انتزعتُها من ثمَن السَّندويتْش
أثناءَ أسفاري الشحِيحَة
كلّ هذه الأشياءِ لها اسْمي وملاَمحي
ولي ورْطتُها أَن تكونَ لي،
وليس لشخص يَذْهبُ سَعيداً إلى المقصلة.
هي الآن تعرفُ، من مشْيتي
أنني مقبلٌ عَلَى ارتكاب خِيانة مَّا
أَوْ موشكٌ على رحيل يبتُرُها مِنِّي
وتجزعُ كثيراً
تخافُ من عُبور مفازةِ اللاَّإسمِ
واللاَّملامحْ..
ومنَ الذهاب في عَرباتِ الأشياءِ الضائعةْ
ومن الوقُوع في براثن البدْءِ من الصّفْرِ
أتأملُ هلعَها
وأُقدّر أنّ الانذثارَ هو طريقتُها في البكاءْ
طريقتُها في استئْنافِ المسير بدُوني
في حرْبٍ غير مُتكافئةٍ
بين عُبوري وبقائها..
هُنا
في ضفّةِ القواربِ المحْروقَة.
أسمعُه قريباً
ذلك السيْلُ
الذي يدْنُو
كأنه أحْصنَة مُروَّعةْ.
منذ زَمن بعيدٍ أسمعُهُ
كما لو كنتُ أسمعُ البداياتِ التي أنْبتتِ الجبالَ
والضفافَ والحجَارةْ
كلّما امتلأتْ روحي بخَواءِ المَسافاتِ
سمعتُ الهديرَ قادماً
فقلتُ إنّ الخرائط كلها ستموتُ حتماً
بما فيها خرائطُ الحيْرةِ التي أذرعُها
جيئةً وذهاباً بانتظار موْتِ المتاهةْ
وستبْزغُ ملامحُ طريةٌ
منَ الطوفان الجَديد.
غيرَ أن الهديرَ وحْده يدنُو
وليْس المَاءْ
وَلاَ الفورةَ الجائرةَ التي تقتلعُ الأشجارَ
والأمكنةْ
يصلُ الهديرُ وحدهُ ممتلئاً بأجْنحةِ المَوْتَى

يَدُسّ زرقةَ السماء في جُيوبِ معْطفهِ
ويغرسُ خطوهُ كجسُورٍ معلّقةٍ
بين السّماء والأرْض
أحياناً
أسمعُ ترجيعاً شبيهاً
بلوْعة سُوبْرانُو
تنفصلُ عنِ الهديرْ
وتُحلِّق قريباً من أغْصاني الطافية
أسمعُ الصوْتَ
وامتدادَه الأعْمَى
أسمعُ سقوطَ الورقَة الوحيدةِ
التي بقيتْ في شجَرة الحياةْ.
وعند ذلك أقولُ لنفْسي
لاَ أحدَ يسمعُ ما أسمعُه!
أنا الذي اختارتْه المجرّة
لاستقْبال نشيدِها الأبديّ
إنني مقبلٌ على مملكةِ الصّمتِ العظيمَة
ممتلئاً بقُدَّاسَاتٍ عارمَةٍ
ومشتبكاً بالسّيُولِ
كلما اقتربتُ من صوْت الماءِ
هبّتْ للقائي أشجارُ دفْلى
وثعالبُ مذعورةٌ
وعصافيرُ مَرحَة.
أتوقع عندئذ أنْ تتبقّى
لي من هذا التوتّر
قشْعَريرةٌ أعبُر بها
جِسْرَ الرّذاذِ
هنا، يتوقّف الجَبَلُ
عنْ أن يكونَ
جبَلاً
يجلسُ مُنهَكاً إلى النبْع الذي
يغسلُ قدميْه..
ويتأمل طُرقاتٍ بَذرتُها تحت قدمي
ثم صارتْ نسيجاً واهياً
منَ الأسْفار المجهَضَةْ
أتذكّر الشجرةَ الأولى التي وقفتْ في طريقي
كانت نحيفةً، كثيفةً، غامضةً
كأنها شجرةُ القصائدِ المُحرمّةْ
تلك التي يأكلُ منها الشعراءُ الملاعينُ
لِيَتَحَوَّلُوا إلى عَصَافير بلا أجْنحةٍ
أتذكّر الأعشابَ التي أرضعتْني لبَن الفتْنةِ
وضفَرت شعْري بأزْهارها الفاقعَةْ.
لا شيءَ كان سيَمنعُني من البقاءِ هناكْ
لكن الخُطى لم تكن خُطايَ
سمعتُ الصوتَ يصعدُ من المشْي
أوْ منَ المَمْشى
أوْ منْ شذَى جَسدٍ يحترقُ
ثم رأيتُ الجبلَ ينفصلُ عنّي
كأنَّه يبترُ من نفْسه حجَراً
ويحلّق خفيفاً نحْو الأعَالي
هل كانتِ القريةُ في ضاحيةٍ منْسيةٍ
أمْ في سفْح جبل مُضاءٍ بأشجاره المغسُولة.
هلْ كان الوقتُ غروباً
أمْ غسَقاً مُلتبساً
وهل كنتُ أشربُ هواءً بارداً
عندما مشيْتُ في حديقة وَضَعْتِهَا تحت قدَمي
وأنشأتِ فيها ساقيةً ونشيداً
يمجّد انبثاقَ الشمْس
من عوْدتنا إلى السّريرْ؟؟
أسألُ نفسي
عندما يُباغتُني نبيذُ تلك الليلةِ البعيدةْ
هلْ كان عُبوراً
ذلك الشذَى المحْروقُ
لأعْشابِ الفجْرِ
ومَنْ كان يمْشي على الجسْرِ
عارياً
وشعْرُه في الريحْ
أنتِ أمْ شجرُ الحُورِ
أمْ ورقةٌ بيضاءُ
هربتْ منْ كلماتي؟
مَا أخفَّ تلك الورقةْ!
أراها متحرّرةً من لُغة ثقيلةٍ تتربّص بهَا

ترقصُ بين الأشْجارِ
كأنّها تدعُوني
للتّخلُّص من كلّ أبْجديةٍ
عندما أراكِ منحوتةً في الإفاقةِ الأولى
ترفُضين الخروجَ من قُطن اللحظاتِ
التي ماتتْ لتوّها
كنتُ سأكتبُ عندئذ:
«إنك تُشبهين المرأةَ الزرقاءَ في لوْحة بيكاسُو»
ثم انتبهتُ إلى أثوابكِ الصغيرةِ
مُبعثرةً
وإلَى الفراغ الأبيَضِ الذي تركَه جسَدي
فَقُلتِ إنها زرقةُ بحْرٍ يغمُرنا
ليس أنتِ، وَلاَ جذلَ الإضاءةِ
إنها مسافةٌ أخْرى تولَدُ
في ذهُول الإفاقةْ
مسافةُ الأبوابِ التي ستُقفلُ على قصّةٍ قديمةٍ
ومسافةُ الصّمت الذي يشربُ الطريقَ
في جرْعات صغيرةٍ مُتوتّرةٍ
ومسافةُ الحجَر الذي يبْني جُملاً طائشةً
للهرُوب منَ البُكاء.
عندمَا أتهيّأُ للعوْدة منْ عطشي
ألمحُ سراباً كثيراً حوْل مقلتيْكِ
لأنّ الصحراءَ التي نبتتْ من بَتْرٍ ساذَجٍ
سُرعان مَا استعَادتْ سُلطتها عَلى
البلاغَة
فلاَ الماءُ جملةٌ أولى
وَلاَ المرايا منابعُ بكماءُ
وَلاَ التيه مجازٌ للإقامةْ.
يزحفُ الرملُ كما يزحفُ نداءٌ مبحُوحٌ
ليوقظَ الزواحفَ من بياتها
ويبذُرَها في الهواجر المصفّاةِ
إلا مِنْ شظايا سقَطتْ منَ القصائدِ
كما تسقطُ بقايا
كواكبَ ميّتةْ
هذه سبيلي..
أغتاظُ أحياناً لكلّ هذا الخطْو الذي ضيّعتُه
في رحْلة ميّتةْ
ولكنّها سبيلي
سأمْشي فيها باسْتماتةِ قاتلٍ يهْربُ من المُطاردةْ
سأمْشي كما تعلمتُ
بقدَميْن من طين نيء
تتركان خلفَهما
كلَّ تشقُّقاتِ العالمِ
فإذا وصلتُ إلى الحائط الكبير
حيث تنمُو للحجارة رُموشٌ خضراءُ
فسأُقدم مُنتشياً على حماقتي الأولى
وحيداً
وجْهاً لوجْهٍ
معَ الحَائط الذي يفْهمُني.

البحرُ وضَعَني هنا
حيثُ أنا
في القناعَاتِ الصّغيرةِ
في الخوْفِ من الماءِ
في نصْف ابتسامةٍ
تعبُر المحيطَ
في الشّراع الذي أخذتْه العاصفَةْ
كلما مشيتُ معهُ أحلمُ أنني
أقودُ حصاناً مرناً إلى المرَاعي
أحسّ لُهاثه قريباً
يكادُ يلفح كَتِفِي
وأسمعُ نبْضه
يصفّف أمواجاً مالحةً
كأنهُ يضعُها لَآلِئَ دمْعٍ على وجْنةِ الأرضْ.
ثم فجأة يصبحُ الحصانُ أبديةٍ بيضاءَ
تَتْبَعُني
أنا العابرُ المقيمُ
في رُوح عابرةْ
سنذهبُ إلى ما تبقّى من مراكبِ المُغامرينْ
وإلى الأراضي التي لم تَلِدْهَا البراكينُ بعْدْ

سنذهبُ إلى معَابر الغُرباءْ
حيث تهجعُ بواخرُ الإنقاذِ
جنباً إلى جنْبٍ مع أرْواح الغرْقى
سنذهبُ إلى المَرافئ التي سقَطتْ
في حُروب المواقعِ
وربّما انتظرْنا طويلاً في طوابيرَ يفترسُها الشكُّ
قبل أن يمرّ أحَدُنَا
إلى حُلْكَةِ الآخَرِ.
ثمّ ماذا سيبْقى لنا
عندما يَحينُ وقتُ الفصْلِ
من سَيَتَولى أَمْرَ هذه الشّساعةِ
التي بعضُها كلماتٌ
وبعضُها ملحٌ أجاجْ
من سيُخرج الحصَانَ مرة أخرى في نُزهةٍ عابرةْ.
ها أنا أجلسُ إلى الزبدِ
الذي تخلّف عن مدّ البارحةْ
هو أيضاً وضعَه البحرُ هنا
حيثُ يقضي آخرَ لحظاتهِ
قطرة عدَمٍ صافيةْ.

من ديوان: جمرة قرب عشّ الكلمات
دار توبقال للنشر 2007

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

كتاب مترجم

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

العودة إلى بابل
بقلم الكاتب الأمريكي: ف. سكوت فتزجيرالد

ترجمة: علي القاسمي*

تقديم:

ف. سكوت فتزجيرالد (F. Scott. Fitzgerald) (1896 ـ 1940) روائي وكاتب قصّة قصيرة، ينتمي إلى «الجيل الضائع» من الأدباء الأمريكيين الذين أقام معظمهم مدّة في باريس، أو زاروها خلال سنوات العشرينيّات من القرن العشرين، التي ينعتها الفرنسيون بـ «سنوات الجنون» أو«الحقبة الجميلة». وتُعَدُّ كتاباته نموذجاً لأدب «عصر الجاز» في الولايات المتحدة الذي يستغرق سنوات العشرينيّات حتى الانهيار الاقتصادي سنة 1929. وخلال تلك السنوات شاعت موسيقا الجاز والرقص. وبعد وفاة فتزجيرالد، رأى كثيرٌ من النقاد أنّ روايته «غاتسبي العظيم» هي أروع رواية كُتبت باللغة الإنجليزيّة في القرن العشرين.

وُلد فرانسيس سكوت فتزجيرالد في مدينة سانت بول في ولاية منيسوتا لعائلة من الطبقة الوسطى العليا. وظهرت موهبته الأدبيّة مبكراً، فقد كانت أوّل قصّة منشورة له قصّة بوليسيّة كتبها في الثالثة عشرة من عمره. درس في جامعة برنستون، ولكنّه لم يحصل على الشهادة. وهناك التقى بملهمته الأولى، الأرستقراطيّة جنيفرا كنغ، التي اقتبس منها عدداً من شخصياته النسائيّة في قصصه ورواياته، وخاصّة روايته الأولى «جانب الجنّة» (1920)، التي حققت نجاحاً هائلاً، وأنتجتها السينما الأمريكيّة، كما أنتجت جميع رواياته الخمس، والكثير من قصصه القصيرة، ومنها القصّة التي نترجمها هنا.

تزوّج زيلدا ساير (1900 ـ 1948) ابنة قاضي المحكمة العليا في ولاية ألباما. ويخصّص إرنست همنغواي ثلاثة فصول من روايته السير ذاتيّة «وليمة متنقلة»، التي ترجمناها إلى العربيّة، لصداقته مع فيتزجيرالد، ويلقي اللوم على زوجته زيلدا في الإسراف في الشرب الذي انجرفا إليه خلال إقامتهما وابنتهما سكوتي في باريس مدّة سنتين في أواسط العشرينيّات. وقد أدخلت زيلدا عدّة مرّات إلى مستشفيات للأمراض العقليّة، وكانوا يشخّصون مرضها بالفصام (الشيزوفرينيا)، وتوفيت في أحد المستشفيات العقليّة. أمّا فيتزجيرالد، فقد توفي بسبب السل والإفراط في السّكر.

ويتّفق النقّاد على أنّ أفضل قصص فيتزجيرالد القصيرة هي «العودة إلى بابل»، التي استقى أحداثها من حياته الشخصيّة. فقد وُضعت ابنتهما سكوتي، وعمرها ثماني سنوات، تحت وصاية إحدى خالاتها بسبب مرض أُمِّها وإفراط أبيها في الشرب.

وتمتاز هذه القصّة بمتانة بنائها المدهش، وقوّة حبكتها، والتحليل النفسي والفكري العميق لشخوصها وتصرّفاتهم.

* أكاديمي ومترجم من العراق.

القصّة

سأل شارلي: «وأين السيد كامبل؟»

ـ «ذهب إلى سويسرا. السيد كامبل رجل مريض جداً، يا سيد ويلز».

ـ «يؤسفني سماع ذلك». قال شارلي ذلك وسأل: «وجورج هارت»؟

ـ «رجع إلى أمريكا. ذهب للعمل».

ـ «وأين الطائر الثلجي»؟

ـ «كان هنا الأسبوع الماضي، وعلى أيّة حال، إنّ صديقه السيد شيفر موجود في باريس».

وهما اسمان أليفان من قائمة طويلة من شلة الأصدقاء قبل سنتين ونصف. كتب شارل عنواناً في دفتره وقطع الورقة وقال:

ـ «إذا رأيت السيد شيفر، أعطه هذه. إنّها عنوان منزل عديلي. لم أستقرّ في فندق بعد».

لم يُصَب بخيبة أمل في حقيقة الأمر حين وجد باريس فارغة بذلك الشكل. ولكنّ الهدوء في حانة فندق الريتس كان غريباً واستثنائيّاً. فعندما توجّه إلى الحانة وقطع العشرين قدماً على السجّادة الخضراء وعيناه تنظران إلى الأمام بحكم عادته القديمة، ثمّ عندما استقرَّت قدماه على قاعدة النضد، أدار وجهه وتفحّص الغرفة، فالتقت عيناه بزوج واحد من العيون فقط يطلُّ من جريدة في الركن. سأل شارلي عن رئيس الندل الذي كان في الأيام الأخيرة من السوق المزدهرة يأتي إلى العمل بسيارته الخاصّة التي صُنِعت وفق متطلباته، وعندما أراد الجلوس ذهب بلطف إلى أقرب ركن. ولكنّ بول كان في منزله الريفي في ذلك اليوم، وحلّ محله ألكس الذي كان يعطي المعلومات لشارلي.

وقال شارلي: «لا، لا مزيد من الشراب لي. فأنا أقلِّل منه هذه الأيام».

هنأه ألكس قائلاً: «لقد أكثرتَ منه جداً قبل سنتين».

فأكَّد له شارلي: «سألتزم بذلك حقاً. فقد داومتُ على التقليل من الشرب لأكثر من سنة ونصف حتى الآن».

ـ «كيف تجد الأحوال في أمريكا»؟

ـ «لم أذهب إلى أمريكا منذ شهر، فأنا أعمل في براغ، أمثّل مشروعيْن، وهم لا يعرفون عنّي شيئاً هناك».

ابتسم ألكس.

قال تشارلي: «أتذكر تلك الليلة التي أقام فيها جورج هارت وليمة العزوبيّة هنا؟ بالمناسبة ما الذي حصل لكلود فسندان»؟

خفّض ألكس صوته وأسرَّ إليه: «إنّه في باريس، ولكنّه لم يعُد يأتي إلى هنا، إذ لا يسمح له بول بذلك. لقد تراكمت عليه فواتير بثلاثين ألف فرنك لقاء مشروباته ووجبات غدائه، وعادة وجبات عشائه، لأكثر من سنة. وعندما طلب منه بول أخيراً أن يدفع ما عليه، أعطاه شيكاً بلا رصيد».

هزَّ ألكس رأسه بحزن.

ـ «لا أفهم، رجل أنيق مثله، الآن أفسد كلّ شيء». وشبك يديه.

ونظر شارلي إلى مجموعة من الشواذّ الصاخبين وهم يتخذون أماكنهم في ركن من الحانة.

وفكّر: «لا شيء يؤثر فيهم. الأسهم ترتفع وتنخفض، والناس يعملون وتصيبهم البطالة، وهم ماضون دوماً». أحزنه المكان، فطلب النرد، وهزّه مع ألكس (لمعرفة من يدفع ثمن المشروب).

ـ «هل أنتَ هنا لمدّة طويلة، يا سيد ويلز»؟

ـ «أنا هنا لمدّة أربعة أو خمسة أيام لرؤية ابنتي الصغيرة».

ـ «أوه، لديك ابنة صغيرة».

في الخارج سطعت اللافتات الحمراء الناريّة، والزرقاء الزيتيّة، والخضراء الشاحبة، بصورة ضبابيّة تحت المطر الهادئ. كان الوقت عصراً وفي الشوارع حركة، والحانات لامعة. في منعطف شارع الكوبتشين، استقلّ سيارة أجرة. وكان ميدان الكونكورد يتحرَّك بالقرب منه في روعة قرمزيّة. عبرا نهر السين الهادئ وشعر شارلي بصورة مفاجئة بالجوّ الريفي في الضفة اليسرى منه.

وجّه شارلي سائق سيارة الأجرة إلى شارع الأوبرا، الذي لم يكن في طريقه، لأنّه أراد أن يرى زرقة تلك الساعة منتشرة على واجهاتها الرائعة، ويتخيل أبواق سيارات الأجرة تعزف بلا نهاية الجمل الموسيقيّة الأولى في مقطوعة (رقصة الفالس الأبطأ)، بمثابة أبواق الإمبراطوريّة الفرنسيّة الثانية. كانوا يغلقون الباب الحديدي المشبَّك لمكتبة برنتانو، وكان أناس قد اتخذوا أماكنهم في مطعم دوفال، خلف سياجه المكوَّن من شجيرات. لم يأكل من قبل في مطعم رخيص حقاً في باريس، عشاء من خمسة أطباق مقابل أربعة فرنكات ونصف، ما يعادل ثمانية عشر سنتاً، بما في ذلك النبيذ. ولسبب غريب ما، تمنّى لو أنّه كان قد فعل.

وفيما كانوا يتنقَّلون في الضفة اليسرى، وقد شعر فجأة بالطبيعة الريفيّة للمنطقة، فكّر: إنّني أفسدتُ هذه المدينة على نفسي. فأنا لم أتعرَّف إلى حقيقتها، ولكنّ الأيام توالت الواحد تلو الآخر، ثمّ انقضت سنتان، وذهب كلُّ شيء وذهبتُ أنا.

كان في الخامسة والثلاثين من العمر، ومرآه يسرّ الناظر. وكان صفاء وجهه الإيرلندي لا تشوبه شائبة سوى تقطيبة بين عينيه. وفيما كان يقرع جرس منزل عديله في شارع بالاتين، ازدادت تلك التقطيبة عمقاً، حتى سحبت حاجبيه إلى الأسفل، فقد شعر بتشنّج في معدته. وخلف الخادمة التي فتحت الباب، اندفعت صبيَّة صغيرة في التاسعة من العمر، صائحة: «بابا»!، وقفزت جاهدة، مثل سمكة، بين ذراعيه. أدارت وجهه بجرِّ إحدى أذنيه وألصقت خدّها بخدّه:

قال: «يا حلوتي القديمة».

ـ «أوه، بابا، بابا، بابا، بابا، با، با، با، با».

جرّته إلى الصالون حيث كانت العائلة في انتظاره: ولد وبنت في سنّ ابنته، وأخت زوجته وزوجها. سلّم على السيدة ماريون، وهو يتحكَّم في نغمة صوته بعناية، ليتحاشى إظهار مودّة غير حقيقية لها أو نفور منها. ولكنّ جوابها كان أكثر صراحة فقد جاء فاتراً، على الرغم من أنّها قلّلت من تبيان عدم ثقتها فيه بتوجيه نظراتها إلى ابنته. وتصافح الرجلان بصوة وديّة وأبقى لنكولن بيترز يده على كتف شارلي للحظة.

كانت الغرفة دافئة ومريحة ومؤثَّثة بطريقة أمريكيّة. وانتقل الأطفال الثلاثة بصوة وديّة للَّعب، عبر المستطيلات الصفراء التي تقود إلى الغرف الأخرى. وامتزجت دقات الساعة السادسة بطقطقة النار في المدفأة وأصوات النشاط الفرنسي في المطبخ. ولكنّ شارلي لم يكن مرتاحاً، فقلبه متأهِّب بتصلُّب في بدنه، وكان يستمدّ الثقة من ابنته التي كانت تأتي بين وقت وآخر بالقرب منه، وهي تحمل بين يديها الدمية التي جلبها لها.

ـ «في الواقع، ممتاز جداً». هكذا أجاب عن سؤال لنكولن، «فثمّة كثير من الأعمال لا تتقدَّم، ولكنّنا نحقّق نجاحاً، أفضل من أيّ وقت مضى. في الحقيقة، ممتاز جداً. وأنا سآتي بأختي من أمريكا الشهر القادم لتدبير منزلي. فدخلي في العام الماضي أكبر ممّا كان عندما كان لديّ المال. فكما تعرف، فإنّ التشيك...».

كان تفاخره لغرض مخصوص. ولكن بعد وهلة، حين رأى مللاً خفيفاً في عيني لنكولن، غيّر الموضوع:

ـ «إنّ طفليك طيّبان، ذوا تربية جيّدة، وعلى أخلاق كريمة».

ـ «ونحن نعتقد كذلك أنّ هونوريا صبية رائعة».

رجعت ماريون بيترز من المطبخ. كانت امرأة طويلة ولها عينان قلقتان، كانت لهما ذات يوم طراوة وفتنة أمريكيّة. ولم يكن شارلي منجذباً إليها قط، وكان يستغرب دائماً عندما يتحدَّث الناس عن جمالها الفتّان في السابق. فمنذ البداية، كانت بينهما كراهية غريزيّة.

وسألتْ: «حسناً، كيف تجد هونوريا»؟

ـ «رائعة. وأنا مندهش كم هي كبرت خلال عشرة شهور. وجميع الأطفال يبدون بصحّة جيدة».

ـ «لم يزرنا طبيب منذ عام. هل تحبّ أن تعود إلى باريس»؟

ـ «من الغريب أن لا نرى في باريس إلّا القليل من الأمريكيين اليوم».

قالت ماريون بصرامة: «أنا مسرورة بذلك. فالآن تستطيع أن تذهب إلى السوق دون أن يفترضوا أنك مليونير. ونحن قاسينا مثل أيّ واحد آخر، ولكنّ الوضع ألطف بكثير».

قال شارلي: «ولكنّها كانت لطيفة. فقد كنا نعامل كملوكيين، معصومين تقريباً، مع نوع من السحر حولنا. في الحانة، عصر هذا اليوم

...» ـ تلعثم، فقد أدرك غلطته ـ «لم يكن ثمّة رجل أعرفه».
نظرت إليه بحدّة: «كنتُ أظنّ أنك اكتفيت من الحانات».
ـ «بقيتُ هناك دقيقة واحدة. فأنا أتناول مشروباً واحداً كلّ يوم بعد الظهر، ولا مزيد».
وسأل لنكولن: «ألا تريد كوكتيلاً قبل العشاء»؟
ـ «أتناول مشروباً واحداً كلّ مساء. وقد تناولت كأسي اليوم».
قالت ماريون: «آمل أنك ستلتزم بذلك».
كان كرهها له بادياً في البرودة التي تتكلَّم بها، ولكنّ شارلي ابتسم فقط، فقد كانت لديه خطط أوسع. فعدوانيتها كانت في صالحه. وهو يعرف ما يكفي لحمله على الانتظار. كان يريدهم أن يبدأوا الحديث عن أسباب قدومه إلى باريس.
وأثناء العشاء لم يستطع أن يقرّر ما إذا كانت هونوريا تشبهه هو أكثر أم أمّها. من حسن الحظّ أنّها لم تجمع صفاتهما التي أودت بهما إلى الكارثة. وغمره شعور أبوي بحمايتها. وحسب أنّه يعرف ما ينبغي أن يفعل من أجلها. فهو يؤمن بالأخلاق، وكان يريد أن يقفز إلى الخلف جيلاً كاملاً، ويعيد الثقة بالأخلاق مرّة أخرى، بوصفها العنصر القيم أبداً. كلّ شيء آخر يبلى ويضمحل إلّا الأخلاق.
غادر بعد العشاء مباشرة، ولكن لا ليذهب إلى غرفته، فقد كان متحمِّساً لرؤية باريس في الليل بعينين أصفى وأكثر تمييزاً من عينيه في الأيام الخوالي. اشترى تذكرة لمقعد في الكازينو وشاهد الفنّانة جوزفين بيكر في استعراضها المتنوّع.
بعد ساعة انصرف وتمشّى على مهل في اتجاه حي منتسمارتر، عن طريق شارع البيغال والساحة البيضاء. كان المطر قد توقف وثمّة قليل من الناس في ملابس السهرة وهم ينزلون من سيارات الأجرة أمام أبواب الملاهي، والعاهرات يتجوّلن مثنى وفرادى، وهناك العديد من الزنوج. ومرّ بباب مضاء تنبعث منه الموسيقا، وتوقّف بشعور من الألفة، فقد كان هذا ملهى بركتوب، حيث أمضى فيه كثيراً من الحفلات وأنفق الكثير من المال، وبعد بضعة أبواب وجد ملتقى قديماً آخر، ومن غير حذر مدّ رأسه في داخله، وسرعان ما صدحت الموسيقا وقفزت راقصتان على أقدامهما، وأسرع إليه رئيس الندل، صائحاً: «سيصل الجمع حالاً، سيدي». ولكنّه انسحب بسرعة.
وفكّر: لا بدّ أنك ثمل جدّاً.
كان ملهى زلي مغلقاً، والفنادق الرخيصة المشؤومة والكئيبة القريبة منه مغلقة، وبعد ذلك في شارع بلانش، كان هناك ضوءٌ أكثر وجمعٌ من عامّة الفرنسيين المحليين. واختفى ملهى (كهف الشاعر)، ولكنّ فَمَوي (مقهى الجنّة) و(مقهى النار) ما زالا متثائبين، بل فاغرين مستعدّين لالتهام محتويات ضئيلة لفظتها حافلةُ سياح ـ ألماني، وياباني، وزوج أمريكي لمحاه بعيون مذعورة.
ثمَّة الكثير من جهود حي مونمارت وبراعته. فبذل الرذيلة والضياع فيه كان على نطاق طفولي كبير. وفجأة أدرك معنى كلمة «الإسراف في الشراب» ـ الإسراف في الشراب في فراغ، لتجعل من شيء ما لا شيئاً. وكلّ انتقال من مكان إلى آخر هو بمنزلة قفزة بشريّة كبيرة، وزيادة في الإنفاق من أجل حركة أبطأ وأبطأ.
تذكَّر، أُعطِيت ورقة نقديّة من فئة ألف فرنك لفرقة موسيقيّة من أجل عزف أغنية واحدة، وورقة نقديّة من فئة مئة فرنك أُلقيتْ على البوّاب لاستدعاء سيارة أجرة.
ولكنّها لم تُعط من أجل لا شيء.
فقد كان مُقدّراً أن تُعطى تلك، وحتى أكبر مبلغ مالي تمّ تبذيره، من أجل قدر مقتضاه أن يتذكّر الأشياء التي تستحقّ التذكّر حقاً، الأشياء التي تتذكّرها الآن ـ البنت التي وُضعت في وصاية غيره، وزوجته التي هربت إلى قبرها في فيرمونت.
وفي ضوء مطعم، تكلمت امرأةٌ معه، اشترى لها بعض البيض والقهوة، ثمّ أعطاها ورقة نقديّة من فئة عشرين فرنكاً، وهو يتجنّب نظرتها المشجّعة، ثمّ استقلَّ سيارة أجرة إلى فندقه.

2

استيقظ على نهار خريفي جميل ذي طقس يصلح لكرة القدم. مضت كآبة يوم أمس، وأحبَّ الناس في الشوارع. وعند الظهر، جلس

مقابل هونوريا في (لو كراند فاتل)، وهو المطعم الوحيد الذي لا يُذكِّره بوجبات العشاء الزاخرة بالشمبانيا أو وجبات الغداء التي كانت تبدأ في الساعة الثانية بعد الظهر وتنتهي عند وقت الشفق الضبابي المبهم.

ـ «الآن ما رأيكِ في الخضروات؟ ألا ينبغي أن تتناولي بعض الخضروات»؟

ـ «طيّب، نعم».

ـ «يوجد السبانخ، والقرنبيط، والجزر، والفاصوليا».

ـ «أحبّ القرنبيط».

ـ «هل تودّين تناول نوعين من الخضروات»؟

ـ «أتناول عادة نوعاً واحداً في الغداء».

وتظاهر النادل بأنّه مولع بالأطفال جدّاً، فقال بالفرنسيّة: «ما ألطف هذه الصغيرة! إنّها تتكلّم تماماً مثل فرنسيّة».

ـ «وماذا عن الحلوى؟ هل ننتظر ونرى»؟

اختفى النادل. ونظرت هونوريا لأبيها وهي تتوقع شيئاً.

ـ «ماذا سنفعل»؟

ـ «أوّلاً سنذهب إلى دكّان اللُّعب في شارع سانت هونوريه ونشتري أيَّ شيء تحبيّن. ثمّ نذهب إلى المسرح الفكاهي».

تردّدتْ: «أنا أميل إلى المسرح الفكاهي، ولكن ليس لدكّان اللُّعب».

ـ «لِمَ لا»؟

ـ «حسناً، لقد جلبت إليّ هذه الدمية (وكانت تحملها معها) ولديّ كثير من الأشياء. ولم نعُد أغنياء كما كنّا، أليس كذلك؟»

ـ «لم نكن أغنياء أبداً. ولكن اليوم لك أن تطلبي ما تشائين».

ـ «طيّب». ووافقت بشيء من التسليم.

عندما كانت معها أمُّها ومربيّة فرنسيّة، كان يميل إلى شيء من التشدُّد، أمّا الآن فهو أوسع بالاً، محاولاً تسامحاً جديداً؛ فعليه أن يقوم بدور الوالدين معاً، ولا يغلق في وجهها باب التواصل.

وقال بجدّيّة: «أريد أن أتعرَّف إليك. أوّلاً دعيني أقدّم نفسي. اسمي تشارلس جي ويلز، من براغ».

قالت ضاحكة: «أوه، بابا».

وأصرَّ: «مَن أنتِ، من فضلك»؟

قبلت تمثيل الدور حالاً: «هونوريا ويلز، شارع البلاتين، باريس».

ـ «متزوّجة أم عزباء»؟

ـ «لا، لست متزوجة. عزباء».

فأشار إلى الدمية: «لكنّي أرى أنّ لك طفلة، يا سيّدتي»؟

ولم ترغب في نكرانها، فضمّتها إلى قلبها وفكّرت بسرعة: «كنتُ متزوجة، ولكنّي لست متزوجة الآن، فقد توفي زوجي».

فواصل بسرعة: «واسم الطفلة»؟

ـ «سيمون. سمّيتها على اسم صديقتي المفضّلة في المدرسة».

ـ «أنا مسرور لأنك متفوّقة في الدراسة».

قالت بافتخار: «ترتيبي الثالثة، هذا الشهر. أمّا ألسي ـ وهذا اسم بنت خالتهاـ فترتيبها الثامنة عشرة فقط، وريتشارد في آخر الترتيب تقريباً».

ـ «أنتِ تحبيّن ريتشارد وألسي، أليس كذلك»؟

ـ «أوه، نعم، أحبّ ريتشارد جداً، وأحبّها بشكل حسن».

وسأل بحذر وبصورة عابرة: «وخالتك ماريون، وخالك لنكولن ـ أيهما تحبيّن أكثر»؟

ـ «أوه، أحسب الخال لنكولن».

أخذ يشعر بحضورها بصورة متزايدة. عندما دخلا المطعم تبعتهما همهمة: «محبوبة...»، والآن شدّت انتباه الناس في الطاولة المجاورة، وهم يحدّقون فيها كما لو كانت شيئاً ليس أكثر إدراكاً من وردة.

سألت فجأة: «لماذا لا أعيش معك؟ لأنّ أمّي ميتة».

ـ «يجب أن تبقي هنا وتتعلّمي الفرنسيّة أكثر. كنت سأصير أبا قاسياً لو كان عليّ أن أعتني بك جيداً».

ـ «لم أعُد أحتاج في الواقع إلى كثير من العناية، فأنا أفعل كلّ شيء بنفسي».

وفيما هما خارجان من المطعم، حيّاه رجل وامرأة بصورة غير متوقعة:

ـ «حسناً، هذا ويلز القديم».

ـ «مرحباً، لورين... دونك».

شبحان خرجا من الماضي: دونكان شيفر صديق من أيام الكليّة، ولورين كوارلز، سيدة شقراء شاحبة في الثلاثين من عمرها؛ واحدة من المجموعة التي ساعدته وزوجته على تحويل الشهور إلى أيام، في زمن الرفاهية والتبذير قبل ثلاث سنوات.

وفي إجابة عن سؤال قالت له لورين: «زوجي لم يستطع المجيء هذا العام، فنحن فقراء جداً. ولهذا فقد أعطاني مئتي دولار شهريّاً وقال لي إنّني أستطيع أن أفعل بهما الأسوأ... هل هذه ابنتك الصغيرة»؟

وسأل دونكن: «هل تودّ الرجوع والجلوس معنا»؟

ـ «لا أستطيع ذلك». وشعر بارتياح لاعتذاره. وكدأبه أحسَّ بجاذبيّة لورين الشهوانيّة المثيرة.

فسألتْ: «حسناً، وماذا عن العشاء»؟

ـ «لديّ التزام. أعطني عنوانكما وسأتصل بكما».

قالت كمَن يُصدر حكماً: «شارلي، أعتقد أنك صاحٍ. أعتقد بأمانة أنّه صاحٍ، دونك، اقرصْه لتعرف أنّه صاحٍ».

قال دونكن بتشكّك: «ما هو عنوانك»؟

ـ «لم أستقرّ بعد، من الأفضل أن أتصل بك. نحن ذاهبان لمشاهدة المسرح الفكاهي في الأمباير».

قالت لورين: «هناك، هذا ما أريد أن أفعله، أريد أن أرى بعض المهرّجين والبهلوانيين والمشعوذين. ذلك تماماً ما سأفعله، يا دونك».

قال شارلي: «سنقضي بعض الأشغال أوّلاً، ربّما سنراكما هناك».

ـ «حسناً، أيّها المتكبّر... وداعاً، أيتها الصغيرة الجميلة».

أجابت هونوريا بلطف: «وداعاً».

وكيفما كان الحال، فقد كان لقاءً غير مرغوب فيه. أحبّاه لأنّه كان فاعلاً، لأنّه كان جديّاً. كانا يريدان رؤيته، لأنّه كان أقوى منهما، لأنّهما أرادا أن يستمدّا الدعم من قوّته.

وفي الأمباير، رفضت هونوريا الجلوس على معطف أبيها المطوي. كانت قد أصبحت شخصاً مستقلاً، وكان شارلي قد تملكته الرغبة في أن يضع فيها شيئاً قليلاً من نفسه قبل أن تتبلور بصورة كاملة. ولكن من الميؤوس أن يحاول معرفتها في وقت قصير مثل هذا.

وفي فترة الاستراحة، التقيا بدونكن ولورين في الصالة حيث كانت الفرقة الموسيقيّة تعزف ألحانها.

ـ «نتناول شراباً؟»

ـ «طيّب ولكن ليس في الحانة. سنأخذ طاولة».

ـ «الأب المثالي».

كان شارلي يستمع للورين وهو شارد الذهن، فقد كان يراقب عيني هونوريا اللتين تركتا طاولتهم، وتتبعهما بلهفة حزينة في جولتهما في الغرفة، وهو يتساءل عمّا رأتا. والتقت نظراتهما فابتسمتْ له.

وقالت: «أحببتُ ذلك العصير».

ماذا كانت تقول؟ ما الذي كانت تتوقعه؟ وهما ذاهبان إلى البيت بسيارة الأجرة، أدناها منه حتى استراح رأسها على صدره.

ـ «عزيزتي، هل تفكّرين في أمّك»؟
ـ «نعم، أحياناً».
ـ «لا أريدك أن تنسيها. هل لديك صورة لها»؟
ـ «نعم، أظنّ ذلك، وعلى أيّة حال، خالتي ماريون عندها صورة لها. لماذا تريدني أن لا أنساها»؟
ـ «لأنّها كانت تحبكِ جدّاً».
ـ «وأنا كنت أحبّها كذلك».
وظّلا صامتين للحظة.
وفجأة قالت: «بابا، أريد أن آتي وأعيش معك».
وقفز قلبه، فقد أراد أن تسير الأمور بهذا الشكل.
ـ «ألست سعيدة بصورة كاملة»؟
ـ « بلى، لكنّي أحبك أكثر من أيّ شخص آخر. وأنتَ تحبني أكثر من أيّ شخص بعد وفاة أمّي، أليس كذلك؟».
ـ «طبعاً، ولكنّي سوف لا أظلّ المفضّل لديك، يا عزيزتي. ستكبرين وتلتقين بشخص في مثل عمرك، وستتزوجينه، وستنسين أنّه كان لديك أب يوماً ما».
وافقت بهدوء: «نعم، هذا صحيح».
لم يدخل المنزل، فهو سيعود الساعة التاسعة، وأراد أن يحتفظ بنفسه غير منهك من أجل الأشياء التي يجب أن يقولها.
ـ «عندما تكونين في أمان في الداخل، أطلي عليّ من ذلك الشبّاك».
ـ «طيب. مع السلامة، بابا، بابا، بابا، بابا».
وانتظر في الشارع المظلم حتى ظهرت، دافئة ولامعة، في الشبّاك العلوي، وقبّلت أصابعها، وبسطتها للَيل.

3

كانوا في انتظاره. جلست ماريون خلف مائدة القهوة في بذلة العشاء السوداء الوقورة التي توحي بالحداد بصورة باهتة. وكان لنكولن يمشي ذهاباً وإياباً بحيويةِ مَن كان يتكلّم. وكانا متلهفين مثله للدخول في الموضوع. ولهذا فقد افتتح الحديث في الحال.
ـ «أفترض أنكما تعرفان لماذا أريد أن أراكما ـ لماذا أتيت إلى باريس في الحقيقة».
أخذت ماريون تداعب النجوم الصغيرة السوداء في قلادتها، وقطّبت جبينها.
وواصل قائلاً: «فأنا أتوق إلى أن يكون لي بيت، ومتلهف كثيراً لتصبح هونوريا فيه. وأنا مقدّر لكما أنّكما آويتما هونوريا من أجل أمِّها، ولكنّ الأمور تغيّرت الآن». وتردَّد ثمّ استأنف الكلام بقوّة أكبر ـ «تغيّرت الأمور معي بصورة جذريّة، وأرجوكما أن تعيدا النظر في الموضوع. من العبث أن أنكر أنني قبل ثلاث سنوات، كنتُ أسيء التصرف».
نظرت إليه ماريون بعينين حادّتين.
ـ «ولكن كلّ ذلك قد انتهى، كما أخبرتكما، فأنا منذ ما يربو على سنة لا أتناول أكثر من مشروب واحد في اليوم، وآخذُ ذلك المشروب عمداً، لكي لا تصبح فكرة الكحول أكبر من اللازم في خيالي. هل تفهمان الفكرة»؟
قالت ماريون بإيجاز: «لا».
ـ «إنّه نوع من المعوِّق التزمتُ به. فهو يحتفظ بالمسألة في توازن».
قال لنكولن: «أفهمك. فأنت لا تريد أن تعترف بجاذبيته لك».
ـ «شيء من ذلك. أحياناً أنسى أنّني لم أتناوله. ولكنّي أحاول أن أتناوله. وكيفما كان الحال، فأنا ليس بوسعي أن أشرب وأنا في موقعي الحالي. والناس الذين أمثِّلهم أكثر من راضين بما فعلته، وسأجلب أختي من مدينة بيرلنغتون لتدبير منزلي، وأرغب بشدّة في وجود

هونوريا كذلك. وتعرفان أنّه حتى عندما كنتُ وأمّها على غير وفاق، لم نَدعْ أبداً أيّ شيء ممّا يحدث يمسّ هونوريا. أعلم أنّها مولعة بي وأعرف أنّني قادر على العناية بها. و ـ حسناً، هذا ما هناك. كيف تشعران حيال الموضوع»؟

كان يعلم أنّه سيتلقّى النقد الآن. سيدوم الأمر ساعة أو ساعتين، وسيكون صعباً، ولكنّه إذا استطاع أن يخفف من امتعاضه، الذي لا مناص منه، من موقفهم من المذنب التائب، فقد يربح قضيته في نهاية المطاف.

وقال في نفسه: احتفظْ بهدوئك. فأنت لا تريد أن تحصل على البراءة، إنك تريد هونوريا.

تكلّم لنكولن أوّلاً: «لقد ناقشنا الموضوع عدّة مرّات منذ أن وصلتنا رسالتك الشهر الماضي. نجد أنفسنا سعداء بوجود هونوريا معنا هنا، فهي طفلة صغيرة عزيزة، ونحن مسرورون لتمكّننا من مساعدتها، ولكن ذلك طبعاً ليس هو الموضوع...».

قاطعت ماريون كلامه فجأة وسألت: «إلى متى ستبقى صاحياً، يا شارلي»؟

ـ «آمل، دائماً».

ـ «كيف يستطيع أيّ إنسان أن يثق بذلك»؟

ـ «تعلمين أنّني لم أشرب بكثرة إلّا بعد أن تخليتُ عن عملي وأتيتُ إلى هنا وليس لي ما أفعله، ثمّ أخذنا أنا وهيلين نخرج مع ...».

ـ «من فضلك لا تُدخِل هيلين في الموضوع. فأنا لا أحتمل سماعك وأنت تتكلم عنها بمثل ذلك».

حدّق فيها بعبوس. لم يكن متأكّداً من مدى تعلُّق الأختين ببعضهما في الحياة.

ـ «إنّ إسرافي في الشرب دام سنة ونصف السنة فقط ـ من وقت وصولنا حتى انهياري».

ـ «كان ذلك زمناً كافياً».

أقرَّ بهذا: «كان ذلك زمناً كافياً».

قالت: «إنّ واجبي هو تجاه هيلين بصورة كاملة. أحاول أن أفكّر في ما تريدني أن أفعل. بصراحة، منذ تلك الليلة التي وقع فيها ذلك الشيء الفظيع، لم تعد أنتَ موجوداً بالنسبة إليّ. وأنا لا أستطيع التخلّص من ذلك، فقد كانت أختي».

ـ «نعم».

ـ «عندما كانت تحتضر، رجتني أن أعتني بهونوريا. ولو لم تكن في مصحّة آنذاك، لساعدتني على ذلك».

لم يكن لديه جواب.

ـ «لا أنسى في حياتي أبداً ذلك الصباح عندما طرقت هيلين بابي، وهي مبلَّلة حتى جلدها وترتجف، وقالت لي إنك أوصدت الباب في وجهها».

قبض شارلي على جانبي الكرسي. فذلك أصعب ممّا كان يتوقّع. أراد أن ينطلق في جدال وشرح، ولكنّه قال فقط:

ـ «الليلة التي أوصدت الباب في وجهها» ـ ثمّ قاطعته ماريون:

ـ «لا أظنّ أنّني قادرة على مناقشة ذلك مرّة أخرى».

بعد لحظة صمت، قال لنكولن: «لقد ابتعدنا عن الموضوع. أنت تريد ماريون أن تتنازل عن الوصاية القانونيّة وتعطيك هونوريا. وأظنّ أنّ القضيّة الأساسيّة بالنسبة إليها هي ما إذا كانت لديها الثقة بك أم لا».

قال شارلي: «لا ألوم ماريون، ولكنّي أعتقد أنّها تستطيع أن تثق بي ثقة كاملة. فسجلّي جيد خلال السنوات الثلاث الماضية. وطبعاً طبقاً للطبيعة البشريّة، فقد أقع في الخطيئة في أيّ وقت. ولكننا إذا انتظرنا طويلاً، فإنّني سأفقد طفولة هونوريا وفرصتي في تكوين بيت عائلي.«هزَّ رأسه» إنّني سأفقدها بكلّ بساطة، ألا ترى ذلك»؟

قال لنكولن: «نعم، أفهم ذلك».

سألت ماريون: «ولماذا لم تفكّر في ذلك من قبل»؟

ـ «أفترض أنّني كنتُ أفكّر في ذلك بين الحين والآخر، ولكنّ علاقتنا أنا وهيلين كانت سيئة. عندما وافقتُ على الوصاية، كنتُ ممدَّداً على ظهري في مصحّة، وطردني السوق. أعرف أنّني تصرّفتُ بصورة سيئة. وفكّرتُ أنّه إذا كان ذلك سيجلب السلام إلى روح هيلين، فإنّني سأوافق على أيّ شيء. ولكنّ الأمر مختلف الآن، فأنا في وظيفة جيدة، وأتصرّف بصورة جيدة، اللعنة، فيما يخصّ...».

قالت ماريون: «رجاء لا تجدّف أمامي».

جفل ونظر إليها، ففي كلّ ملاحظة منها أخذ كرهها يظهر أكثر فأكثر. وقد شيّدت جميع خوفها من الحياة في حائط واحد ووجّهته إليه. من المحتمل أن يكون تأنيبها التافه له نتيجة بعض المشكلات مع الطاهية قبل بضع ساعات. وأمسى شارلي خائفاً بصورة متزايدة من ترك هونوريا في هذا الجوّ المشحون بالكراهية ضدّه، فعاجلاً أو آجلاً، ستخرج هذه الكراهية في كلمة هنا، وفي هزّة رأس هناك، وبعض عدم الثقة فيه سينغرس في نفس هونوريا بصورة نهائيّة. ولكنّه سيطر على انفعاله لئلا يبدو على وجهه، وحصره في أعماقه؛ لقد ربح نقطة، لأنّ لنكولن أدرك سخافة تصريح ماريون وسألها بشكل لطيف منذ متى أصبحت تعترض على استعمال كلمة «اللعنة».

وقال شارلي: «وثمّة شيء آخر، وهو أنّني قادر الآن على توفير منفعة أخرى لها، فأنا سآخذ معي إلى براغ مربية فرنسيّة. وحصلت على عقد كراء شقة جديدة...».

وكفّ عن الكلام، إذ أدرك أنّه أخطأ. فليس من المتوقع أن يتقبَّلا برباطة جأش حقيقة أنّ دخله أصبح مرّة أخرى ضعف مجموع دخليهما معاً.

قالت ماريون: «أفترض أنك تستطيع أن توفر لها الرفاهية أكثر ممّا نستطيع. عندما كنتَ ترمي بالنقود وتبذرها، كنا نعيش ونحن نرتِّب كلّ عشرة فرنكات... أفترض أنك بدأتَ تفعل ذلك مرّة أخرى».

وحلّ صمت طويل. وشعر الجميع بأعصابهم متوترة، ولأوّل مرّة منذ سنة رغب شارلي في مشروب. وصار متأكّداً الآن أنّ لنكولن بيترز يريده أن يأخذ ابنته.

وارتعدت ماريون فجأة، فبعضها يرى أنّ أقدام شارلي مستقرّة على الأرض الآن، وشعورها الأمومي اعترف برغبته الطبيعيّة؛ ولكنّها عاشت مدّة طويلة مع هذا التعصُّب ـ تعصّب يقوم على الشكّ في سعادة أختها، الذي تحوّل بصدمة ليلة مرعبة إلى كره له. فقد حدث كلّ ذلك في نقطة من حياتها حيث جعل التذمّر من المرض والظروف الصعبة من الضروري أن تؤمن بوجود نذل ملموس وخسّة حقيقيّة.

وفجأة صرخت قائلة: «لا أسيطر على مشاعري. لا أعرف مقدار مسؤوليتك في موت هيلين. لا أعرف. إنّه شيء يجب عليك تسويته مع ضميرك».

وغمره تيّار كهربائي من الغمّ وسرى في كيانه، وللحظة كان على قدميه تقريباً، وصوتٌ لم ينطق تردَّد في حنجرته. وأمسك نفسه للحظة، ولحظة أخرى.

فقال لنكولن وهو غير مرتاح: «انتظر. لم أفكّر قطّ في أنّك مسؤول عن ذلك».

وقال شارلي بفتور: «هيلين توفيت بسبب مشكلة في القلب».

ـ «نعم، بسبب مشكلة في القلب». هكذا قالت ماريون وكأنّ للعبارة معنى آخر بالنسبة إليها.

وفي الهدوء الذي أعقب انفجارها، رأته كما هو، وعرفت أنّه استطاع، بكيفيّة ما، التحكّم في الموقف. ولمحت زوجها، فلم تجد فيه أيّة مساعدة لها. وبصورة مفاجئة تخلّت عن الموضوع، وكأنّه لا أهميّة له.

وأسرعت خارجة من الغرفة، وبعد لحظة قال لنكولن:

ـ «لقد كان يوماً صعباً بالنسبة إليها. أنت تعرف قوّة مشاعرها...». وكان صوته تطبعه نغمة اعتذار تقريباً».

ـ «طبعاً».

ـ «يحسن بي أن أذهب وأرى كيف هي».

ـ « أنا ذاهب».

كان لا يزال يرتجف عندما وصل إلى الشارع، ولكنّ مشيه في شارع بونابارت حتى ضفة النهر رفع معنوياته، وعندما عبر نهر السين المتجدّد، المتألق بفضل أضواء الرصيف، شعر بشيء من الابتهاج. ولكن في غرفته لم يستطع النوم. فصورة هيلين هيمنت عليه. هيلين التي أحبّها حتى أخذا في إفساد حبّ أحدهما الآخر بصورة غير معقولة، حتى قُطِّع ذلك الحبّ إرباً. في تلك الليلة الرهيبة من شهر فبراير التي تتذكّرها ماريون بكلّ وضوح، وقعت مشادّة بينهما، واستمرّت لساعات. ثمّ كانت هناك ثورة غضب في مطعم فلوريدا،

ثمّ حاول أن يأخذها إلى البيت، ثمّ قبّلت شاباً على المائدة، وبعد ذلك قالت ما قالت بشكل هستيري. وعندما وصل إلى البيت وحيداً بعد ساعة، أدار المفتاح في ثورة غضب. وكيف يدري أنّها ستصل بعد ساعة وحدها. وكانت هناك عاصفة ثلجيّة تجوّلت خلالها وهي ترتدي نعلين خفيفين، وكانت مرتبكة أكثر من اللازم لتعثر على سيّارة أجرة. والنتيجة أنّها نجت من الإصابة بالتدرُّن الرئوي بأعجوبة، وجميع رعب الانتظار، ثمّ «التصالح» بينهما، لكنّ ذلك كان بداية النهاية. وما رأته ماريون بعينيها وتصوّرته في مخيلتها ما هو إلّا واحدة من مشادّات عديدة من عذاب أختها، ولم تنسَه.

وتذكُّر تلك الأحداث مرّة أخرى جعل هيلين أقرب إليه، وفي الضوء الخافت الأبيض الذي تسلَّل إليه وهو نصف نائم قبيل الصبح، ألفى نفسه يتحدّث إليها مرّة ثانية. وقالت له إنّه كان مصيباً تماماً بشأن هونوريا، وهي تريد أن تكون هونوريا معه. وقالت إنّها مسرورة لأنّه في حال جيدّة وأنّه يتحسّن. وقالت كثيراً من الأشياء الأخرى ـ أشياء وديّة جداً. ولكنّها كانت في أرجوحة وهي ترتدي ثوباً أبيض، وتتأرجح أسرع وأسرع طوال الوقت، ولهذا في النهاية لم يستطع سماع كلّ ما قالته بوضوح.

4

استيقظ وهو يشعر بسعادة. فباب العالم مفتوح أمامه من جديد. فقد وضع الخطط والتصوّرات والمشاهد المستقبليّة لهونوريا ولنفسه، ولكنّه فجأة عاد حزيناً، لأنّه تذكّر جميع تلك الخطط التي وضعها هو وهيلين. لم تكُن قد خطّطت لتموت. كان الحاضر هو الشيء ـ عملٌ نقوم به وشخصٌ نحبّه. ولكن لا لنحبّه أكثر من اللازم، فهو يعرف الجرح الذي يمكن لوالد أن يسبِّبه لابنته، أو أمّ لابنها، من خلال التعلُّق بهما بشدة: فبعد ذلك عندما يخرج الطفل إلى العالم، سيبحث في زوجته، شريكاً له المحبّة نفسها والرقة العمياء، ومن المحتمل أن يفشل في العثور عليها، وآنذاك سينقلب ضدَّ الحبّ والحياة.

كان يوماً مشرقاً ساطعاً آخر. اتصل هاتفياً بلنكولن بيترز في البنك الذي يعمل فيه، وسأله إذا كان في وسعه أن يتأكّد من اصطحاب هونوريا معه عندما يغادر إلى براغ. ووافق لنكولن على أنّه لا يوجد سببٌ للتأخير. شيءٌ واحد ـ وثيقة الوصاية القانونيّة. تريد ماريون الاحتفاظ بها لوقت أطول. لقد كانت مستاءة من القضيّة برمّتها، ومن المفيد ترطيب الأشياء بجعلها تشعر بأنّها لا تزال تسيطر على الوضع لسنة أخرى. وافق شارلي على ذلك، لأنّه يريد الملموس فقط، الطفلة بشخصها.

ثمّ هناك مسألة المربية. جلس شارلي في وكالة تشغيل مظلمة، وتكلّم مع سيدة غاضبة تُدعى بيارنيز، وإلى قرويّة غليظة من منطقة بريتاني، ولم تثبت أيّ واحدة منهما. هناك أخريات سيراهنّ غداً.

تناول طعام الغداء مع لنكولن بيترز في مطعم كريفون، وحاول أن يخفّف من فرحته.

وقال لنكولن: «ليس هنالك مثل طفلك، ولكنّك تتفهّم شعور ماريون كذلك».

قال شارلي: «لقد نسِيَت المشقة التي عملتُ بها خلال سبع سنوات هناك. إنّها تتذكّر ليلة واحدة فقط».

وتردّد لنكولن: «هناك شيء آخر، عندما كنتَ وهيلين تجوبان أوربا وتبذِّران النقود، كنّا نعيش على الكفاف. ولم أنل شيئاً من الرخاء الاقتصادي، لأنّني لم أسعَ إلى الحصول على شيء سوى التأمين. وأظنّ أنّ ماريون شعرت بأنّ ثمّة نوعاً من الظلم في ذلك ـ فأنت لم تكن تبذل غاية الجهد وأصبحت أغنى وأغنى».

قال شارل: «كنتُ أعمل بالسرعة المتاحة لي».

ـ «نعم، ولكنّ الكثير من ذلك المال ظلّ في أيدي المتصيدين وعازفي السكسفون ورؤساء النُّدل ـ حسناً، والجزء الأكبر من المال قد انقضى الآن. قلتُ ذلك لأشرح لك شعور ماريون حول سنوات الجنون تلك. إذا أتيت الساعة السادسة هذا المساء قبل أن تمسي ماريون متعبة، فسننهي التفاصيل في الحال».

وعندما عاد شارلي إلى فندقه، وجد رسالة مستعجلة موجّهة من حانة فندق الريتس حيث ترك عنوانه لغرض اللقاء برجل معيّن.

«عزيزي شارلي لقد كنتَ غريباً عندما رأيتك ذلك اليوم، بحيث أخذتُ أتساءل ما إذا كنتُ قد أسأت إليك. فإذا كان الأمر كذلك،

فأنا لست واعية بذلك. في الحقيقة، كنتُ أفكّر فيك كثيراً جدّاً خلال السنة الماضية، وكانت فكرة احتمال رؤيتك إذا أتيتُ إلى هنا، في فكري دائماً. لقد أمضينا أوقاتاً ممتعة في ذلك الربيع المجنون، مثل تلك الليلة عندما قمنا أنا وأنت بسرقة درّاجة الجزّار، وعندما حاولنا الاتصال هاتفياً بالرئيس وأنت تعتمر قبعة السباق القديمة والعصا المزينة بسلك. كلّ واحد يشعر بالكبر في الآونة الأخيرة، ولكنّي لا أشعر بالكبر قيد أنملة. هل نستطيع اللقاء لبعض الوقت اليوم، من أجل الأيام الخوالي؟ لديّ خُمار خفيف هذه اللحظة، ولكنّي سأشعر بتحسّن بعد الظهر، وأنتظرك الساعة الخامسة في محل الحلويّات في فندق الريتس.

المخلصة دوماً: لورين».

أوّل شعور خامره هو الخشية من أنّه قد سرق فعلاً في سنوات شبابه دراجةً، ودرج ولورين حول ساحة النجمة بين منتصف الليل والفجر. وكان في استعادة أحداث الماضي وتأمّلها كابوس مقضّ. وإغلاق باب البيت في وجه هيلين لا ينسجم مع أيّ تصرّف آخر في حياته، ولكنّ حادث الدرّاجة ينسجم، فقد كان واحداً من تصرّفات عديدة مشابهة. كم من الأسابيع أو الشهور من الإسراف في الشرب تحتاج لكي تصل إلى وضعيّة اللّامسؤوليّة الكاملة؟

حاول أن يتصوّر كيف كانت لورين تبدو له حينذاك جذابة جداً. وكانت هيلين غير سعيدة بسبب ذلك، على الرغم من أنّها لم تقُل شيئاً. وفي المطعم يوم أمس، كانت لورين تبدو كئيبة وشاحبة ومنهكة. ولم يُرِد أن يراها قطعاً، وهو مسرور لأنّ ألكس لم يُعطِ عنوان فندقه. وعلى عكس ذلك، التفكير في هونوريا يمنحه الشعور بالارتياح، وكذلك التفكير في أيام العطل التي أمضاها معها، وقول صباح الخير لها، ومعرفة أنّها هناك في منزله. وتنفّس في الظلام.

في الساعة الخامسة، استقلّ سيارة أجرة ومعه هدايا لجميع أفراد عائلة بيترز: دمية بملابس فاتنة، وصندوق جنود رومانيين، وزهور لماريون، ومناديل حريريّة كبيرة للنكولن.

عندما وصل إلى الشقة، رأى أنّ ماريون قبلت بما لا يمكن تفاديه، وحيّته الآن كما لو كان فرداً متمرِّداً من أفراد العائلة، أكثر من كونه غريباً يشكّل تهديداً. وكانت هونوريا قد أُخبِرت بأنّها ستغادر، وكان شارلي مسروراً بلباقتها التي جعلتها تخفي فرحتها العارمة. فقط عندما أصبحت في حضنه همست لي بسرورها وسؤال «متى»؟ قبل أن تنساب خارجة مع الطفليْن الآخريْن.

وبقي هو وماريون وحدهما لدقيقة في الغرفة، وبدافع نزوة ما تكلّم: «إنّ الخلافات العائليّة أشياء مُرّة. فهي لا تسير وفق أيّة قواعد. هي ليست كالأوجاع والجروح، بل أكثر شبهاً بشقوق الجلد التي لا تندمل لعدم وجود المادّة اللازمة الكافية. وأتمنى أن تكون العلاقة بينك وبيني أفضل».

أجابت: «من الصعوبة نسيان بعض الأشياء. إنّها مسألة ثقة».

ولم يكن ثمّة جواب لذلك. والآن سألت: «متى تريد أن تأخذها»؟

ـ «حالما أستطيع الحصول على مربّية. آمل بعد غد».

ـ «ذلك مستحيل. أريد أن أرتّب أشياءها جيداً. ليس قبل يوم السبت».

قبلَ بذلك. وعاد لنكولن إلى الغرفة وعرض عليه شراباً.

قال: «سآخذ ويسكيّي اليومي».

ثمّة دفء هنا، إنّه البيت. والناس مجتمعون بالقرب من المدفأة. والأطفال يشعرون بأنّهم في أمان، وأنّهم مهمّون؛ والأمّ والأب يمتازان بالجدّ وبمراقبة أطفالهما. ولديهم أشياء يعملونها للأطفال، وهي أكثر أهميّة من زيارته لهم. فملعقة دواء، مثلاً، أكثر أهميّة من علاقة متوترة بينه وبين ماريون. لم يكونوا أناساً أغبياء، بل كانوا مسيطرين كثيراً على الحياة وعلى الظروف. وتساءل ما إذا كان في مقدوره أن يفعل شيئاً لإخراج لنكولن من روتين ذلك البنك.

قُرع جرس الباب طويلاً، ومرّت الخادمة وذهبت إلى آخر الممر. وفُتِح الباب مع رنين الجرس مرّة أخرى، ثمّ أصواتٌ، واشرأبت أعناق الأشخاص الثلاثة الموجودين في الصالون، وعدّل لنكولن من جلسته ليكون الممر في مدى النظر، ونهضت ماريون. ثمّ رجعت الخادمة في الممر، وتتبعها مباشرة أصواتٌ، تحوّلت تحت الضوء إلى دونكن شيفر ولورين كوريلز.

كانا جذلين، كانا مرحين بصخب، كانا في قهقهة وضحك صاخب. صُعق شارلي لوهلة، غير قادر على أن يفهم كيف حصلا على عنوان

آل بيترز.
وأشار دونكن إلى شارلي بأصبعه بخبث: «آه ـ ها ـ ها ، آه ها ـ ها».
وأطلق كلاهما شلالاً من الضحك مرّة أخرى.
مع شعور بالقلق والخسارة، صافحهما شارلي بسرعة وقدّمهما للنكولن وماريون. حرّكت ماريون رأسها دون أن تتكلّم، وتراجعت خطوة إلى المدفأة، ووقفت ابنتها الصغيرة بجانبها فوضعت ماريون ذراعها حول كتفها.
وبانزعاج متزايد بسبب هذا الاقتحام التطفُّلي، انتظر شارلي منهما أن يعطيا تفسيراً، وبعد شيء من التركيز، قال دونكن:
ـ «أتينا لندعوك إلى العشاء. وأنا ولورين نصرّ على أنّ هذا الاحتراس المخاتل بشأن عنوانك يجب أن يتوقَّف».
ـ «آسف، ولكنّني لا أستطيع. أخبراني أين ستكونان، وسأهاتفكما خلال نصف ساعة».
لم يكن لقوله مفعول. فقد جلست لورين على جانب كرسي، وركزت عينيها على ريتشارد، وصاحت: «أوه، ما ألطف هذا الولد الصغير! تعالَ هنا، أيّها الولد الصغير»! نظر ريتشارد إلى أمّه، ولكنّه لم يتحرَّك. وبهزّة من كتفيها، التفتت لورين إلى شارلي:
ـ «تعالَ وتعشَّ. من المؤكَّد أنّ أقرباءك لا يمانعون. نراك لاحقاً أيّها الوقِر، أو الوقور».
قال شارلي بحدّة : «لا أستطيع. تناولا أنتما العشاء، وسأهاتفكما».
فجأة صار صوتها كريهاً: «طيّب، سنذهب. ولكنّني أتذكّر عندما طرقت بابي ذات مرّة في الساعة الرابعة صباحاً. كنتُ دمثة بصورة تكفي لإعطائك مشروباً. لنذهب، يا دونك».
ومع ذلك، وبحركة بطيئة وبوجهين غاضبين شاحبين، جرجرا أقدامهما طوال الممر.
قال شارلي: «تصبحان على خير».
وعندما عاد إلى الصالون، لم تكن ماريون قد تحرّكت وأصبح ابنها الآن واقفاً في دائرة ذراعها الأخرى. وكان لنكولن يؤرجح هونوريا من جانب إلى آخر مثل بندول.
وانفجر شارلي: «أيّة وقاحة! أيّة وقاحة خارقة»!
لم يُجب أيّ منهما، وسقط شارلي في أريكة، ورفع كأسه، وأعاده مرّة أخرى، وقال:
ـ «لم أرهما منذ سنتين وعندهما الجرأة».
وتوقف فجأة. وأطلقت ماريون الصوت «أوه»! مع نفَس غاضب سريع، وحوّلت جسمها عنه بحركة مفاجئة وغادرت الغرفة.
وأجلس لنكولن هونوريا بعناية. وقال:
ـ «أنتم الأطفال، اذهبوا وتناولوا حساءكم». وعندما أطاعوه، قال لشارلي:
ـ «حسناً، سيئ جداً. وهذا لا يساعد الموضوع. اسمح لي بدقيقة».
وعندما تركه وحده، جلس شارلي متوتراً في كرسيّه. وكان يسمع الأطفال يأكلون في الغرفة المجاورة، ويتحدّثون بكلمات متقطّعة، غير واعين بالمأزق الذي كان فيه كبارهم. وسمع همهمات محادثة من غرفة أبعد، ثم رنّ جرس الهاتف ورُفعت السمّاعة، وفي وجل تحوّل إلى الجانب الآخر وصار في منأى عن السمع.
وبعد دقيقة، عاد لنكولن:
ـ «اسمع، شارلي، أعتقد أنّ من الأحسن إلغاء العشاء الليلة. ماريون في حالة سيئة».
ـ «هل هي غاضبة عليَّ»؟
قال بخشونة تقريباً: «نوعاً ما. وهي ليست قويّة و ... ».
ـ «تعني أنّها غيّرت رأيها بشأن هونوريا»؟
ـ «إنّها تشعر بمرارة في هذه اللحظة. اتصل بي هاتفياً في البنك غداً».
ـ «أرجو أن تشرح لها أنّني لم أحلم أبداً بأن يأتي هؤلاء الناس إلى هنا. وأنا متألِّم مثلكما تماماً».
ـ «لا أستطيع أن أشرح لها أيّ شيء الآن».

نهض شارلي. تناول معطفه وقبعته وبدأ السير في الممر. ثمّ فتح باب غرفة الطعام وقال بصوت غريب: «تصبحون على خير، أيّها الأطفال».

نهضت هونوريا وجرت حول المائدة لتعانقه.

قال بشكل غامض: «تصبحين على خير يا حبيبتي». ثمّ حاول أن يجعل صوته أرقّ ليصلح شيئاً ما: «تصبحون على خير أيّها الأطفال».

5

ذهب شارلي مباشرة إلى حانة فندق الريتس وهو غاضب ليجد لورين ودونكن، ولكنّهما لم يكونا هناك. وأدرك أنّه ليس ثمّة ما يستطيع فعله، على أيّة حال. لم يكن قد مسّ مشروبه في منزل آل بيترز، والآن طلب ويسكي مع الصودا. وجاء بول ليسلّم عليه، وقال بحزن:

ـ «إنّه تبدّلٌ كبير، فنحن لدينا نصف العمل الذي كان. فقد سمعت أنّ كثيراً من الأصحاب الذين عادوا إلى الولايات المتحدة خسروا كلّ شيء، ربّما ليس في انهيار السوق الأوّل، ولكن في الانهيار الثاني. سمعت أنّ صديقك جورج هارت خسر كلّ سنت. هل عدت إلى الولايات»؟

ـ «لا، أنا أعمل في براغ».

ـ «سمعتُ أنّك خسرت كثيراً في انهيار السوق».

ـ « نعم.» وأضاف بحزن: «ولكنّني خسرت كلّ شيء أريده إبّان الازدهار».

ـ «هل بعتَ بخسارة»؟

ـ «شيء من هذا القبيل».

ومرّة أخرى اجتاحته ذكرى تلك الأيام مثل كابوس ـ الناس الذين التقيا بهم أثناء السفر؛ ثمّ الناس الذين لم يحسنوا جمع أعداد قليلة أو النطق بجملة مفيدة؛ الرجل الصغير الذي رضيت هيلين أن ترقص معه في الباخرة، والذي أهانها على بُعد عشرة أقدام من المائدة، والنساء أو الفتيات اللواتي نُقِلن وهنّ يصرخن من الأماكن العامّة بسبب السكر أو المخدّرات، الرجال الذين يوصدون الأبواب بوجه زوجاتهم ويتركونهنّ في الثلج، لأنّ ثلج (الانهيار الاقتصادي سنة ألف وتسعمئة وتسعة وعشرين) لم يكن ثلجاً حقيقيّاً؛ وإذا لم تكن تريده أن يكون ثلجاً فما عليك إلّا أن تدفع بعض المال.

ذهب إلى الهاتف واتصل بشقة آل بيترز. ردّ لنكولن على الهاتف.

ـ «إنّني اتصل، لأنّ هذا الشيء يشغل بالي. هل قالت ماريون أيَّ شيء»؟

أجاب لينكولن باقتضاب: «ماريون مريضة. أعرف أنّ ما حصل لم يكن غلطتك، ولكنّني لا أريدها أن تتحطّم بسببه. أخشى أنّ علينا أن نؤجل الموضوع ستة أشهر. لا أريد أن أغامر بحملها على ذلك مرَّة أخرى وهي في هذه الوضعيّة».

ـ «أفهم».

ـ «أنا آسف، شارلي».

رجع إلى طاولته، وكان كأسه فارغاً من الويسكي، ولكنّه هزّ رأسه عندما نظر ألكس إلى الكأس متسائلاً. ليس ثمّة شيء يمكن أن يفعله الآن سوى إرسال بعض الأشياء لهونوريا؛ سيبعث إليها بأشياء كثيرة غداً. وفكّر بشيء من الغضب في أنّ ذلك مجرّد فلوس ـ وكان قد أعطى فلوساً لكثير من الناس...

ـ «لا، لا مزيد». قال ذلك لنادل آخر، «كم الحساب»؟

سيعود يوماً ما، فهُم ليس في وسعهم أن يجعلوه يدفع إلى الأبد. ولكنّه يريد طفلته، وليس هناك شيء جيد آخر، غير هذه الحقيقة. وهو لم يعُد شابّاً مع كثير من الأفكار والأحلام الجيّدة بمفرده. وهو متأكّد تماماً من أنّ هيلين لا تريده أن يبقى وحيداً.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

الثقافة الأدبيّة والعلميّة في العصر الرقمي

سعيد يقطين*

1. تقديم:

يظلّ التمييز بين الفعاليّات والممارسات التي تهتمّ بالطبيعة والإنسان والمجتمع وقيمة كلّ منها في الحياة موضوعاً دائماً للسجال أو الحوار، بحثاً عن الائتلاف أو تعميقاً للاختلاف. فالمشتغلون بأيّ حقل معرفي، أو مجال إبداعي، يرون، عادةً، أنَّ ما يقومون به أهمّ ممّا يضطلع به غيرهم. وأتذكّر، في هذا السياق، كيف كان تلاميذ شعب العلوم ينظرون إلينا نحن تلاميذ الآداب العصريّة. إنَّها النظرة نفسها التي كنّا نحكم بها على تلاميذ التعليم الأصيل. تهيمن نظرة الاحتقار والاستهزاء لدى من يرى نفسه يقوم بعمل أكثر فائدة، وأضمن في مجال سوق الشغل. هذا إلى جانب كون التمييز بين التلاميذ، وتوجيههم إلى هذه الشعبة أو تلك رهيناً بالمستوى الرفيع الذي يؤهّلهم إلى الشّعَب العلميّة، أو المتواضع الذي يرشّحهم للشّعَب الأدبيّة أو الشرعيّة، وفي هذا مدخل آخر للمفاضلة، والشّعور بالتميّز والاختلاف.

يستمرّ هذا التمايز على مستوى التفريق بين المدارس والمعاهد والكليّات في مستوى أعلى. وتظلّ الرّؤى متفاوتة بين قيمة كلّ تخصّص، ومدى تشجيع الدولة له، وبين رؤية المجتمع إلى طبيعته ووظيفته. وبذلك تتّسع الهوّة بين الفعاليّات والممارسات المتصلة بالطبيعة والإنسان والمجتمع، فيكون الإلغاء والإقصاء لما يُعدّ غير مفيد أو ضروري، ويكون الاهتمام بما يُرى له من فضل على المجتمع.

هذا التفاوت بين «الثقافة الأدبيّة» و«الثقافة العلميّة» حديث جدّاً، وهو مرتبط بالعصر الحديث، وهو عام على المستوى العالمي، ولا يقتصر على مجتمع دون آخر. لكنّ الفرق بين المجتمعات يكمن فقط في مدى خوض النقاش حول مسألة التمايز بين الثقافتين، كما هو الشأن في البلدان المتقدّمة، أو في تكريسه لأسباب لا علاقة لها بالثقافة أو تطوّر المجتمع، كما هو حال الدول العربيّة. نريد في هذه الدراسة التوقف عند النقاشات التي عرفتها مسألة التمايز بين الثقافتين في الغرب، أملاً في أن يتّسع النقاش حولها في فضائنا الثقافي والأكاديمي بهدف إقامة الجسور بينهما، أو إعطاء كلّ منهما المكانة التي تستحقها بهدف التطوير والتقدّم.

2. من الموسوعيّة إلى الاختصاصات:

2 . 1 . إشكاليّة تصنيف العلوم والمعارف:

مرّت مسألة تصنيف العلوم والمعارف بمرحلتين في تاريخ البشريّة. كان الهدف من التمييز بين المعارف في المرحلة الأولى (الموسوعيّة) إبراز خصوصيّة كلّ مجال معرفي، وطبيعته ووظيفته؛ لأنَّ المشتغلين بالمعرفة كانوا ينتقلون من مجال إلى آخر دون أيّ نزوع إلى الاهتمام بأحدها دون غيرها من المجالات. أمّا في المرحلة الثانية، التي نجد جذورها في عصر الأنوار، والقرن التاسع عشر، فقد برزت مع بروز الاختصاصات، حيث صار الاقتصار على تعميق البحث في مجال معيّن، يقضي الباحث حياته كلّها في تتبّع جزئيّاته وتفاصيله. فبرز مفهوم «العالِم» ليحلّ محلّ «الفيلسوف» أو المفكّر، أو الأديب، أو الكاتب. وقد أدّى هذا إلى بروز التمييز بين الاختصاصات، والتفريق بينها بحسب القيمة العلميّة أو الفائدة الاجتماعيّة.

تطوّرت العلوم كثيراً في القرن العشرين، وبرزت في الصيرورة علوم جديدة ما كان لها أيّ حضور في القرن التاسع عشر (المعلوميّات مثلاً). ولذلك سنجد التصنيفات متعدّدة، ومتضاربة، تعدّدَ التصوّرات والاتجاهات الفكريّة والمعرفيّة المنطلق منها في تصنيف العلوم، بل إنّنا وجدنا من يشكّك

* مفكر وأكاديمي من المغرب.

في إمكان ذلك نظراً لصعوبته. فإذا كان البعض يعلي من شأن الفيزياء، ويمنحها مكانة متميزة، فإنّنا نجد آخرين يجادلون في «علميّة» العلوم الاجتماعيّة، ويعملون على استبعادها من مجال العلوم نهائيّاً، أو يرومون إدماج علم النفس وعلم الاجتماع، أو إلغاء التاريخ من أن يكون علماً. كلّ هذه التصوّرات المتضاربة ستؤدي دوراً كبيراً في تقديم رؤى متباينة بصدد الاختصاصات التي تستوعبها الجامعات العالميّة، وبرامجها الأكاديميّة، مع إبراز قيمة كلّ منها، أو أهمّيتها بحسب إمكاناتها في تطوير الممارسة العلميّة، وإنتاج المعرفة، أو بحسب ارتباطها بسوق الشغل، وتلقي الدعم المادي المناسب من الجهات المختصّة. وتبيّن، من خلال الواقع، كما تثبته بعض الكتابات، أنّ البلدان التي تعاملت مع تصنيف العلوم بطريقة مرنة كانت أنجح التجارب على المستوى الدولي (أمريكا مثلاً).

لقد ظلّ التصنيف الذي قدّمه سبينسر، والذي سار فيه على هدي أوغست كونت، مهيمناً طيلة النصف الأوّل من القرن العشرين، مع تعديلات بسيطة، في مختلف الجامعات العالميّة. لكنّنا مع النصف الثاني من القرن الماضي، وبسبب التطوّر الذي عرفته العلوم مع تطوّر التكنولوجيا، وظهور السبرنيطيقا ونظريّة التواصل، وغيرها من العلوم المعرفيّة والعصبيّة التي ستؤدّي إلى بروز التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل، إلى جانب ظهور اختصاصات فرعيّة متعدّدة متضمّنة داخل كلّ علم من العلوم، ستأخذ مسألة التصنيف أبعاداً جديدة تنأى بها عمّا كانت عليه في القرن التاسع عشر، وحتى أواسط القرن العشرين. بل إنّ مشكلة التصنيف ستفرض نفسها بصورة مختلفة عمّا كانت عليه بسبب ما باتت تطرحه من قضايا وإشكالات على صعيد الجامعات وما أمسى يفرضه عليها واقع التطوّر العلمي من إدماج اختصاصات جديدة، ومراجعة التصوّرات التي ظلّت مهيمنة. ولذلك سنلاحظ أنّه في أواخر الخمسينيّات من القرن العشرين سيأخذ مشكل تصنيف المعارف والعلوم بُعداً آخر يخرج من رحاب النقاش بين المتخصّصين في مجال العلوم، إلى الحوار الثقافي والفكري الذي أعطى التصنيف صوراً جديدة تتلاءم مع الآفاق التي بات يفرضها واقع التحوّلات والتطوّرات على المستويات كافة تحت تأثير ما بات يُعرف بالعصر الرقمي. ويمكن اعتبار كتاب تشارلز بيرسي سنو أهمّ الكتب التي ساهمت في إثارة النقاش، ومن ثمّة في تطوير عمليّة التعامل مع مسألة تمييز العلوم والمعارف.

2 . 2 . العلمان/ الثقافتان:

2 . 2 . 1 . الثقافتان والثورة العلميّة:

قدّم الفيزيائي والروائي الإنجليزي تشارلز بيرسي سنو (Snow, C. P.) محاضرة يوم 7 أيار/ مايو 1957 تحت عنوان: «الثقافتان والثورة العلميّة»، بيّن فيها أنّ الحياة الثقافيّة، في مجموع أوربا، تنقسم بصورة عامّة إلى ثقافتين هما: العلوم والإنسانيّات. وعَدّ سنو هذا التقسيم عائقاً أساسيّاً أمام حلّ مشكلات العصر الذي نعيش فيه، سواء على المستوى العلمي أم الاجتماعي. نُشرت المحاضرة ضمن كتاب، سنة 1961، تحت العنوان نفسه: «الثقافتان والثورة العلميّة»[1]، وقد ترجم هذا الكتاب إلى العربيّة[2]، (وسنعتمد الترجمة في الاستشهادات).

عُدَّ الكتاب في حينه حدثاً ثقافيّاً؛ لأنّه انطلق فيه من التمييز بين «ثقافتين»، من خلال قوله: «لدينا مجموعتان مستقطبتان: هناك مثقفو الأدب عند أحد القطبين، والعلماء عند القطب الآخر، وأكثرهم هم علماء الفيزياء. ويوجد بين المجموعتين ثغرة واسعة من انعدام الفهم المتبادل، ويوجد أحياناً (خاصّة بين الشباب) عداء ونفور، على أنّه يوجد فوق كلّ شيء انعدام للفهم». (ص 85). فالأدباء يعدون أنفسهم المثقفين، وينفون هذه الصفة عن العلماء الذين لا يقرّون بدورهم بأهمّيّة الثقافة الأدبيّة التي يَعدّونها غير مفيدة ولا مجدية في الحياة العامّة. رأى سنو أنّ هذه الهوّة لا تخدم العلم، ولا الأدب، ولا المجتمع.

أثارت المحاضرة والكتاب معاً نقاشاً واسعاً حول هذا التمييز، وتصدّى له الباحثون في الإنسانيّات والأدب مبرزين تفاهة تصوُّره، إلى حدّ اتهامه بالتهافت، ونشر الفوضى[3]. وإلى جانب ذلك كان هناك محايدون ومعارضون.

1 . Snow, C. P. The Two Cultures and the Scientific Revolution (New York: Cambridge University Press, 1961).

2 . سي. بي. سنو، الثقافتان، تقديم ستيفان كولييني، تر. وتقديم مصطفى إبراهيم فهمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.

3 . F. R. Leavis, Two Cultures? The Significance of C. P. Snow, Cambridge University Press, 2013.

إنَّ المعضلات الكبرى التي طرحها سنو في كتابه هذا أعادت الحديث عن تصنيف العلوم والمعارف إلى نوعيّة النقاشات التي كانت دائرة في عصر الأنوار مع «الموسوعيين»، حين كان البحث في بدايته مشكّلاً منعطفاً جديداً في التفكير في المعرفة. كان سنو ينطلق في طرح أفكاره حول «الثقافتين» من نقطتين مهمّتين ترتبطان بواقع تصنيف العلوم في الجامعة والساحة الثقافيّة معاً:

أ . الواقع الذي تعرفه بريطانيا وأوربا بصفة عامّة، والذي كان يراه سلبيّاً.

ب . المقارنة مع التجربة الأمريكيّة التي عدّها مختلفة ومهمّة وغنيّة.

من خلال الانطلاق من الواقع الإنجليزي والمقارنة لاحظ سنو أنَّ سرّ التقدُّم الأمريكي على المستوى العلمي يكمن في الطريقة التي يُتعامل بها مع الثقافتين: العلوم الطبيعيّة والإنسانيّات. لذلك كان نقده اللاذع محطّ عناية واهتمام من لدن المجتمع العلمي، وبدا أثره الواضح في بروز الوعي بأهميّة إعادة النظر في التمييز بين العلوم الجامعة الثلاثة التي تهتمّ بالبحث في الطبيعة، والإنسان، والمجتمع.

نظراً لأهميّة الأفكار التي طرحها سنو، ولأنّنا نراها تمسّ بصورة كبيرة ما يتعلّق بواقعنا الأكاديمي العربي، سنتعرّض لأفكاره ونقف على أهمّ القضايا التي طرحها، لأنَّها تجسّد ما يمكننا العمل به لتجاوز الوضع العلمي الذي تعرفه الجامعات العربيّة. ثمّ بعد ذلك نتطرّق إلى التصوّرات التي جاءت لتعمّق التصنيف الذي اعتمده، بعد مراجعة محاضرته وكتابه في طبعته الأولى. وسنقدّم ذلك من خلال الواقع والنموذج.

أ . الواقع:

يرى سنو، باعتباره عالماً، أنَّ «العمليّات العلميّة لها دافعان: أحدهما **فهم** العالم الطبيعي، والآخر **التحكّم فيه**. ويمكن أن يهيمن أحدهما على الآخر. ويعطي لذلك مثالاً من علم الكون الذي هو علم دراسة أصل الكون وطبيعته، وهو مثال لدافع الفئة الأولى. أمّا الطبّ، فهو نموذج للفئة الثانية. وفي كلّ المجالات العلميّة يبدو أحد الدافعين متضمّناً داخل الآخر». (ص 149). (التشديد منّي). وبناء على هذه الرؤية نجده يعلي، ضمنيّاً، من شأن العلوم الطبيعيّة، لأنَّه ارتأى أنَّ البحث فيها سيقلل من حدّة المجاعات، ولعلّها تسهم في حلّ مشكلات السلام العالمي.

حين نظر سنو إلى الواقع البريطاني والأوربي رأى أنَّ هناك تمايزاً بين ثقافتين: علميّة وأدبيّة، من جهة أولى، وأنَّ عدم التواصل بين العلماء والمشتغلين بالأدب وصل إلى حدّ الجفاء بينهما، ما جعل كلًّا منهما يمجّ الثقافة الأخرى، ويجهل الشيء الكثير عنها، من جهة ثانية. يكتب سنو بحدّة ومرارة: «لدينا مجموعتان مستقطبتان: هناك عند أحد القطبين مثقفو الأدب، وهؤلاء فيما يعرض أخذوا في غفلة من الأنظار يشيرون إلى أنفسهم على أنَّهم «المثقفون، وكأنَّه لا يوجد مثقفون غيرهم» (ص86)، وفي المقابل هناك «العلماء، وأكثر من يمثلهم هم علماء الفيزياء. يوجد بين المجموعتين ثغرة واسعة من انعدام الفهم المتبادل، يوجد أحياناً (خاصّة بين الشباب) عداء ونفور، على أنّه يوجد فوق كلّ شيء انعدام الفهم. أفراد كلّ مجموعة لديهم صورة مشوّهة عن أفراد الأخرى. وتختلف مواقف أفراد كلّ مجموعة، إلى درجة أنَّهم حتى على المستوى الوجداني لا يستطيعون أن يجدوا الكثير من الأرض المشتركة بينهما» (ص91).

إنَّ سنو، وهو يجسّد التمايز بين الثقافتين والمشتغلين فيهما بكيفيّة نقديّة، لم يكن يخفي انحيازه للثقافة العلميّة، إلى حدّ اتهامه مثقفي الأدب بأنَّهم وراء صناعة القرارات في الدولة، وأنَّهم تقليديّون، بل إنَّه ذهب إلى حدّ اتهامهم بـ«اللوديين الجدد» (نسبة إلى لود «Ludd» الذي قاد حركة عمّاليّة عملت على تحطيم الآلات لاعتقادهم بأنَّها ليست في صالحهم). إنَّه يتّهم مثقفي الأدب بأنَّهم ضدّ تفهّم التطوّر الصناعي المعاصر، عكس العلماء الذين يعملون لفائدة الإصلاح الاجتماعي والتقدّم نتيجة العلم والصناعة والتكنولوجيا. ويبدو لي أنَّ هذا هو السبب في السجال الذي أثاره في الوسط البريطاني. لكنَّه في الطبعة الثانية من الكتاب سيتراجع عن السجال ضدّ الثقافة الأدبيّة، ويردّ على بعض الانتقادات التي وُجّهت إليه، كما حاول تفهّم آراء معارضيه، ومارس نوعاً من النقد الذاتي، مبرزاً أنَّه كان يتحدّث عن البُعد العلمي الذي تتميّز به إحدى الثقافتين اللتين ركّز عليهما، بالقياس إلى الإنسانيّات، متخذاً بذلك موقفاً أكثر ليونة بإقامته وساطة بين الثقافتين، مؤكّداً أهميّة كلّ منهما في الحياة إذا ما تمَّ تجسير العلاقات بينهما على النحو الذي يخدم التقدّم. يكتب:

«ضربت أكثر الأمثال حدّة لهذا النقص في التواصل في شكل وجود جماعتين من الناس يمثلون ما أطلقت عليه اسم الثقافتين. تحوي إحدى المجموعتين العلماء، وهؤلاء لهم من وزنهم وإنجازهم وتأثيرهم ما لا يحتاج للتأكيد عليه. وتحوي المجموعة الأخرى مثقفي الأدب. لم يكن ممّا عنيته أنَّ مثقفي الأدب يعملون كصنّاع القرار الأساسيين في العالم الغربي. وإنَّما عنيت أنَّ مثقفي الأدب يمثلون حالة مزاج الثقافة غير العلميَّة، ويعبّرون عنها، وإلى حدٍّ ما يشكّلونها ويتنبّؤون بها: فهم لا يصدرون القرارات، ولكنَّ كلماتهم تتسرّب إلى عقول من يصدرون القرارات. لا يوجد إلّا تواصل قليل بين هاتين المجموعتين: العلماء ومثقفي الأدب، وبدلاً من الشعور بالزمالة، هناك شيء أشبه بالعداوة» (ص151).

ب . النموذج:

إلى جانب انتصار سنو للعلم، ودفاعه عن العلماء ضدّ الأدباء، الذين كانوا يعدّون أنفسهم المثقفين دون غيرهم، كان نموذج العلاقة بين الطبيعيّات والإنسانيّات (الفنون والآداب)، كما هو متحقّق في التجربة الأمريكيّة، يمدّه بما كان ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين هاتين الثقافتين في بريطانيا التي كانت تقوم على القطيعة. يكتب مقدّماً مثال الجامعات الأمريكيّة: «هكذا نجد في ييل وبيرنستون وميتشيجان وكاليفورنيا أنَّ علماء لهم مركزهم عالميّاً يتحدّثون إلى فصول دراسيّة غير متخصّصة. في معهدي ميتشيجان وكاليفورنيا للتكنولوجيا يتلقى طلبة العلوم تعليماً إنسانيّاً جدّيّاً» (ص150).

هذا النموذج المبني على إقامة جسور بين الطبيعيّات والإنسانيّات عن طريق تقديم العلماء في الفيزياء وغيرها دروساً لطلاب في الإنسانيّات، وتلقي طلبة العلوم محاضرات في العلوم الإنسانيّة، هو ما يطالب به سنو. ويبيّن، لتأكيد أهميّة هذا التجسير، من خلال تجربته، أنّه اشتغل مع علماء اجتماع، واستفاد منهم كثيراً:

«ظللت في معظم حياتي على اتصال وثيق فكريّاً مع مؤرّخين للاجتماع: وقد تأثرت بهم بما له قدره، وكانت أبحاثهم الحديثة تشكّل الأساس للكثير ممّا عرضته من إفادات. ومع ذلك كنت بطيئاً في ملاحظة نشأة شيء ما هو، بلغة من صياغاتنا، أخذ يغدو نوعاً من ثقافة ثالثة. لعلي كنت سألاحظ ذلك بسرعة أكبر لو أني لم أكن سجين تربيتي الإنجليزيّة (هذا هو العائق العرقي الذي تحدّث عنه باشلار) المشروطة بأن يشكّ المرء في كلّ شيء، بخلاف فروع المعرفة الفكريّة الراسخة، وألّا يرتاح إلّا مع موضوعات العلم «المتينة» (ص151).

في تقديم الطبعة الثانية من كتاب (الثقافتان)، يوضح ستيفان كوليني أنَّ التمييز بين الثقافتين ظهر في ثلاثينيّات القرن التاسع عشر، عندما طرح أحد المبدعين، بسبب غياب وجود مصطلح وحيد يصف لـ«طلاب معرفة العالم المادي»، وبروز انزعاج في اجتماعات «الجمعيّة البريطانيّة لتقدّم العلم»، أنَّهم ربّما يمكنهم أن يصوغوا كلمة عالِم (Scientist) في تناظر مع كلمة فنّان أو مشتغل بالآداب (Artist) (ص 18). ومن هنا جاء التمييز في مختلف الكليّات، ومن بينها الكليّات العربيّة (كليّة العلوم وكليّة الآداب). لكنّ تطوُّر الزمن مكَّن من تقريب الهوّة الثقافيّة بين الثقافتين، كما لاحظها سنو، دون أن يعمل ذلك على ردمها[4].

إنَّ التمييز بين العلم والأدب قديم قدَم الحضارات التي تطوّرت فيها العلوم والآداب، لكنَّ الطريقة التي كان ينظر بها إليه تتغيّر بتغيّر الثقافات. والمثال الذي أعطاه سنو عن الثقافة الأمريكيّة دالٌّ على ذلك. ولذلك نجد التطوُّر في الطبيعيّات والإنسانيّات يتحقق فيهما معاً، حيث نجد العلماء يطوّرون النظريّات الأدبيّة، ويسهمون فيها. كما أنَّ دارسي الأدب ينفتحون على الفلسفة والعلوم، عكس ما نجد في البلاد العربيّة، حيث القطيعة على أشدّها، والصراع قائم بينهما.

لكنَّ النقاش لم يخفت مع الزمان. وظلّت تظهر بين الفينة والأخرى دراسات تناقش هذا الكتاب، لاجئة إلى التمييز بين الثقافتين العلميّة والأدبيّة، أو الثقافات الثلاث: الطبيعيّات (العلوم الطبيعيّة)، والاجتماعيّات (العلوم الاجتماعيّة)، والإنسانيّات (العلوم الإنسانيّة). سنتوقف عند ثلاثة كتب من بين كتابات كثيرة تميّز بين الثقافتين أو الثقافات الثلاث.

4 . https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Deux_Cultures.

2 . 2 . 2. النقاش حول الثقافتين:

في سنة 2006 أشرف كيم وليام على كتاب (الثقافتان: تكريماً لديفيد سبايسر)[5]، الذي شارك فيه نحو تسعة عشر باحثاً من جامعات عالميّة، حاولوا فيه إعادة النظر في كتاب سنو في ضوء العصر المعرفي الذي نعيش فيه، والذي صار يتميّز بظهور اختصاصات جديدة، وبتعدّد الاختصاصات وتداخلها، مبرزين أنَّه لا يمكن أن نتحدّث عن علم دون الحديث عن تاريخه، بل إنَّ أيّ اختصاص لا يمكننا الاشتغال به بغضّ النظر عن اختصاصات أخرى. وكان التمييز بين الثقافتين: العلم والفن أو الآداب أساسيّاً في التصوّر العام الذي يحكم الكتاب الذي جاء ليؤصّل العلاقات بين الثقافتين من منظور تكاملي، وهو مبني على نقاشات إبستمولوجيّة ومعرفيّة متعدّدة الأبعاد والجوانب.

كان الهاجس نفسه وراء إقدام إرنيستو كارافولي على الإشراف على كتاب (الثقافتان: مشاكل مشتركة)[6] سنة 2009، الذي ساهم فيه سبعة عشر باحثاً من عدّة بلدان متقدّمة، ليصبَّ في الاتجاه نفسه، عبر تأكيد أنَّ الثقافتين العلميّة والثقافيّة تحملان قواسم مشتركة كثيرة رغم اختلاف كلّ منهما عن الأخرى، وأنَّه لا يمكن بحال التمييز بين «الحقيقة» و«الجمال» اللذين تشتغل بهما كلّ من هاتين الثقافتين بصورة أساسيّة.

ظلّ مفهوم الثقافتين متداولاً في الكتابات والندوات بهدف تجسير العلاقة بينهما، وكانت مختلف الدراسات تعود إلى التاريخ لتأكيد أنَّ التمايز بينهما عابر، وأنَّ العلاقة القويّة بين الثقافتين هي التي يمكن أن تطوّر المعرفة العلميّة الإنسانيّة. وكان هذا هو الهدف الأساس الذي كان يرمي إليه سنو في محاضرته السجاليّة مع أدباء بلاده، والذي يتبيّن لنا من خلال قراءة فاحصة أنَّه يقرّ، ضمنيّاً، بثلاث ثقافات؛ على اعتبار أنَّ «العلوم الاجتماعيّة» يمكن أن تكون الجسر المناسب بين الثقافتين.

3 . العلوم الثلاثة/ الثقافات الثلاث:

في سنة (2009) صدر كتاب جيروم كيغان (الثقافات الثلاث: العلوم الطبيعيّة والاجتماعيّة والإنسانيّة، مراجعة سنو)[7]. وقد تَرجم هذا الكتاب إلى العربيّة صديق محمّد جوهر، وصدر ضمن سلسلة «عالم المعرفة» (الكويت)، في كانون الثاني/ يناير 2014، تحت الرقم 208. بيّن كيغان الأسباب التي كانت وراء تمييز سنو الثنائي، ودافع عن ضرورة اعتبار الإنسانيّات ثقافة لا تقلّ أهميّة عن الطبيعيّات والاجتماعيّات. كما أنَّه عمل على رصد خصوصيّات كلّ ثقافة والمقارنة بينها من خلال ثمانية معايير تبيّن ميزة كلّ ثقافة على حدة، مدافعاً عن ضرورة عدم المفاضلة بين الثقافات الثلاث، لأنَّ لكلٍّ منها أدوارها ووظائفها في المجتمعات، ولا يمكن استغناء أيّ منها عن الأخرى، منتقداً التصورّات التي تُعنى بتفضيل بعضها على الآخر.

إنَّ النقاش الذي أثاره سنو كان مفيداً في أواخر الخمسينيّات، ورغم مرور نصف قرن على محاضرته، كان استمرار النقاش حول «الثقافتين» ضروريّاً؛ لأنّهما تختزلان معاً الموضوع الأساس لأيّ ممارسة علميّة أو معرفيّة: الطبيعة والإنسان. وإذا كانت العلوم الاجتماعيّة قد فرضت نفسها إبّان المرحلة الوضعيّة مع أوغست كونت، فقد ظلّت تعدّ فرعاً من العلوم الإنسانيّة، في الوقت الذي بقي فيه العديد من المعارف المتصلة بالإنسان خارج نطاق الممارسة العلميّة، أو أنَّ التشكيك حولها ظلّ قائماً (علم النفس، التاريخ...). كما أنَّ هناك نوعاً من الالتباس ظلّ مطروحاً حول حدود الإنسانيّات والعلوم الاجتماعيّة.

تبرز ميزة هذا النقاش في أنَّه وضَع لأوّل مرَّة تمييزاً دقيقاً بين العلوم بالنظر إليها باعتبارها ثقافات. وتمّ الانتهاء إلى ترتيبها على النحو الآتي: العلوم الطبيعيّة، والعلوم الاجتماعيّة، والعلوم الإنسانيّة. وما كان ذلك ليتأتّى لولا التطوُّر الذي عرفه تطوُّر المعارف، في الثلث الأخير من القرن العشرين، حيث ظهرت الحاجّة الأكاديميّة إلى التطوير، وخاصّة مع بداية انبثاق الثورة الرقميّة.

5 . Kim Williams Editor, Two Cultures: Essays in Honour of David Speiser, Birkh user Verlag 2006.

6 . Ernesto Carafoli Editor, The Two Cultures: Shared Problems, Springer-Verlag italia 2009.

7 . جيروم كيغان، «الثقافات الثلاث: العلوم الطبيعيّة والاجتماعيّة والإنسانيّة، تر. صديق محمّد جوهر، سلسلة «عالم المعرفة»، الكويت، كانون الثاني، يناير 2014، تحت الرقم 208.

4 . الثقافة الثالثة:

إنَّ التفكير في تطوير الثقافة العلميّة وجعلها تواكب التطوُّر، من جهة، وتنفتح على كلّ الأفراد، من جهة ثانية، بسبب ما بدأت تفرضه الثورة الرقميّة، أبرز مفهوم «الثقافة الثالثة» للوقوف على مظاهر جديدة لفلسفة طبيعيّة تضع في الاعتبار «التعقديّة» (Compléxité) في الطبيعة، وفي المسار الذي باتت عليه العلوم. وقد أصدر الناشر جون بروكمان كتاب (الثقافة الثالثة، ما وراء الثورة العلميّة)[8]، وأبرز في صدر الكتاب عبارة دالّة على الكتاب الذي جمع فيه آراء مجموعة من أبرز العلماء في اختصاصات متعدّدة. تقول العبارة: تتعلق الثقافة الثالثة بهؤلاء العلماء والمفكّرين، في العالم التجريبي، الذين يهتمّون في عملهم أو كتاباتهم التنويريّة، وقد باتوا يحتلّون مكانة المثقف التقليدي، بالدلالات العميقة لحياة الإنسان، عبر إعادة صياغة الأسئلة المتعلقة بـ: من نحن؟ وماذا نحن عليه؟

وبسبب التطوُّر الذي أدّت إليه الثورة الرقميّة، وما حققته من إنجازات، تتمثل في تطوُّر الفضاء الشبكي واكتساحه العالم أجمع، وصار التواصل والتفاعل قائماً بين البشر، ولم تبقَ المعلومات محتكرة في المختبرات والمراكز، بسبب ذلك كلّه بدأت تطرح مجدّداً فكرة «الثقافة الثالثة»، ليس بهدف تجديد الأسئلة حول العالم الذي نعيش فيه، ولكنَّها أخذت منحى آخر، مع ما ذهب إليه جان فرانسوا دورتيي، وهو يعدّ الثقافة الثالثة تلك الثقافة المنبثقة مع الفضاء الشبكي، مؤكّداً أنَّها باتت تنافس مؤسّسات إنتاج المعارف والعلوم وتوزيعها، ما يشهد بأنَّنا أمام ثورة معرفيّة وذهنيّة جديدة[9].

لقد ساهمت الثورة الرقميّة في تجاوز التصنيفات التي هيمنت قبلها؛ أي منذ القرن التاسع عشر، وصار الحلم بإقامة الجسور بين العلوم والثقافات الثلاث، أو الثقافة الثالثة مطلباً جديداً تلحّ عليه مختلف الأدبيّات العلميّة الجديدة. ويبقى التصنيف الداخلي للعلوم الكليّة وما يتفرّع منها جزءاً من اهتمامات تلك الاختصاصات ذاتها، مع إعطاء أهميّة خاصّة لكلّ اختصاص، وعدم المفاضلة بينها، أو إعطاء الأسبقيّة لبعضها على الآخر، تأكيداً للنسقيّة والتعاقديّة في أبعادهما المختلفة.

5. على سبيل التركيب:

هذا التصوُّر الذي تولّد في المرحلة العلميّة والمعرفيّة التي نعيشها حاليّاً، والتي تنبني على تداخل الاختصاصات وتعدّدها، والعبور من أحدها إلى الآخر، وبات فيه الوعي بأهميّة إقامة الجسور بين الثقافة العلميّة والأدبيّة مطروحاً بصورة كبيرة، هذا التصوُّر ما زال بعيداً عن أن نتمثله جيداً، وأن نمارسه بوعي، في وطننا العربي. فالتمايز بين «الاختصاصات» لا يزال يفرض نفسه في كليّاتنا وجامعاتنا ومدارسنا ومعاهدنا. ورغم بداية الحديث عن «الكليّات المتعدّدة الاختصاصات»، لا تزال بمنأى عن أن يكون مدلولها معبّراً على دالّها. فما دمنا لم نؤسّس هذه الاختصاصات، فإنَّه لا يمكننا أن نتحدّث عن تعدّدها. وفي غياب أيّ حوار علمي بين المشتغلين بالعلوم الطبيعيّة عندنا، لا يمكننا أن نتحدّث عن حوار بين المهتمّين بالعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، لأنَّها ببساطة لم تتشكّل عندنا بالصورة التي تجعلنا أمام علماء متخصّصين في هذه العلوم. ويمكن تعميم هذا على المهتمّين بالآداب والفنون.

لا يمكننا بناء «جامعة المستقبل»، ولا تطوير ممارساتنا الثقافيّة وعلومنا ومعارفنا لتصبح جزءاً من ثقافة العصر في الوطن العربي ما لم نفتح حواراً علميّاً حول الثقافة، بالوتر، والثقافتين بالشفع، والثقافات الثلاث، بالتثليث، والثقافة الثالثة، بالمعنى الجامع الرقمي. فمتى يمكننا فتح هذا الحوار؟ إنَّه سؤال الوعي بالمستقبل.

8 . John Brockman, the Third Culture: Beyond the Scientific Revolution, Edi. John Brockman 1995.

9 . Jean-François Dortier, La troisième culture, https://www.scienceshumaines.com/la-troisieme-culture_fr_21252.html

مراجع

ـ سي. بي. سنو، الثقافتان، تقديم س. كولييني، تر. مصطفى إبراهيم فهمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
ـ وليم كلي رايت، تاريخ الفلسفة الحديثة، تر. محمّد سيد أحمد، دار التنوير، بيروت.
ـ جيروم كيغان، «الثقافات الثلاث: العلوم الطبيعيّة والاجتماعيّة والإنسانيّة، تر. صديق محمّد جوهر، سلسلة «عالم المعرفة»، الكويت، كانون الثاني/ يناير 2014، تحت الرقم 208.
ـ «سي. بي. سنو» محاضرته «الثقافتان» في كتاب سنة 1959.
- Snow, C.P the Two Cultures and the Scientific Revolution (New York: Cambridge University Press, 1961).
- F. R. Leavis,Two Cultures?The Significance of C. P. Snow, Cambridge University Press, 2013
- Ernesto Carafoli Editor, the Two Cultures: Shared Problems, Springer-Verlag Italia, 2009.
- Kim Williams Editor,Two Cultures:Essays in Honour of David Speiser, Birkhنuser Verlag, 2006.
Hua, Shiping, Scientism and Humanism: Two Cultures in Post-Mao China,
1978-1989, State University of New York Press1995.
-Jerome Kagan,the Three Cultures Natural Sciences, Social Sciences, and the Humanities in the 21st Century Cambridge University Press, 2009
- Alan H. Goodman, Deborah Heath, and M. Susan Lindee, edi. Genetic nature/culture: anthropology and science beyond the two-culture divide, University of California Press, 2003.
- Plotnitsky, Arkady,The knowable and the unknowable : modern science, nonclassical thought, and the «two cultures», University of Michigan 2002.
-https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Deux_Cultures.
http://seedmagazine.com/content/article/are_we_beyond_the_two_cultures/
-https://sciences-critiques.fr/les-deux-cultures-ou-la-defaite-des-humanites/

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

الشِّعر والحرب
تجربة ميليشيا الثقافة العراقيَّة

العالية ماء العينين*

الشعر زمن الحرب ليس قضيَّة حديثة في الشعر العربي، وإن اختلف موضوعه ولغته وموقعه.

لقد ارتبط البحث في تاريخ العرب عموماً بالحديث عن جانب مهمٍّ لا تخلو منه كتب التاريخ والأدب، والفكر عموماً. يتعلق الأمر بـ«أيام العرب»، وهي، رغم شموليَّة معناها أحياناً، يُقصد بها أساساً الوقائع والغارات والحروب التي عرفها العرب في الجاهليَّة، وقد كتب عنها الكثير من المؤرّخين والعلماء.

في «الكامل في التاريخ» يذكر ابن الأثير ما يناهز خمسين يوماً من أيام العرب، ومع ذلك يرى أنَّه لم يتحدَّث إلّا عن الأيام المشهورة: «نحن نذكر الأيام المشهورة والوقائع المذكورة التي اشتملت على جمع كثير وقتال شديد، ولم نُعَرِّج على ذكر غارات تشتمل على النفر اليسير؛ لأنَّه يكثر ويخرج عن الحصر»[1].

ومن الأيّام المشهورة عند العرب، البسوس (بكر وتغلب)، وداحس والغبراء (عبس وذبيان)، وحرب الفجار.

وتتجلَّى أهميَّة هذه الحروب والأيام عند العرب في حضورها الكبير في دواوينهم.

قال عامر بن الطفيل:

وأنَا ابنُ حَرْبٍ لا أزالُ أشُبّهَا سَعْراً وأُوقِدُها إذا لم تُوقَدِ

وفي تمجيد المبادرة إلى الحرب والغارة قال زهير بن أبي سُلمى في معلقته:

ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يُهدَّمْ ومن لا يَظلِمِ النَّاس يُظلم

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذا البيت ورد في قصيدته التي يفترض أنَّه يمدح فيها «صانعي السلام» بين عبس وذبيان بعد حرب داحس والغبراء.

وهذه النماذج كثيرة في الشعر العربي، بل إنَّ ابن سلام الجمحي عَدّ ذلك من أهمّ أسباب الشعر حين قال: «وإنَّما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج أو قوم يغيرون ويُغار عليهم. والذي قلل شعر قريش أنَّه لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا، وذلك قلل شعر عُمان وأهل الطائف»[2].

ورغم مبالغة ابن سلام في هذا الرأي –وقد عارضه الكثيرون كالجاحظ مثلاً– فلا أحد يجادل في أهميَّة دور الشاعر وتأثيره في الإبقاء على جذوة الحرب. يقول علي الجندي متحدّثاً عن وقع صوت الشاعر على العدو: «ولئن كان الفرد بحكم النظام القبلي– مطالباً بمحاربة عدوّه وإضعافه، فإنَّ الشاعر، فوق هذا، كان يستطيع بشعره أن يفُتَّ في عضده، ويضعف روحه المعنويَّة بتضخيم هزيمته...»[3].

وهو تأثير مزدوج، «فحميَّة الشاعر وغيرته الشديدة وحماسته القويَّة في أبيات، ولو قليلة، كانت كفيلة بأن تثير القوم وتلهب

---

* أكاديمية من المغرب.

1. الكامل في التاريخ، الجزء1، ص 391 (ط1 1987) .

2 . ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص68 (نسخة إلكترونيّة).

3 . الدكتور علي الجندي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص 67 (دار الفكر العربي).

غضب القبيلة وتجعلهم كالبركان لا يلبث أن يفور وتتطاير حممُه، وبقدر حرارة الأبيات وقوَّة المعاني تكون حماسة القوم وثورتهم»[4].

علاقة العرب بالحرب لم تتجلَّ فقط في الشعر، بل إنَّها أعمق من ذلك، فهي مترسّخة في القاموس العربي لغة وخيالاً وإبداعاً.

ميليـشيا الثقافة

تأسَّست «ميليشيا الثقافة» في مطلع سنة 2015 على يد مجموعة من الشعراء العراقيين الشباب، وهم: أحمد ضياء، أحمد جبور، علي ذرب، مازن المعموري، حسن تحسين، كاظم خنجر، وسام علي، علي تاج الدين، محمَّد كريم.

وقد حظيت باهتمام كبير منذ ولادتها، وحظيت بتفاعل واسع نظراً لجدَّة طرحها وخصوصيّته، تفاعلاً مع واقع الحرب الجديدة التي يعيش على إيقاعها العالم عموماً والعالم العربي والعراق على وجه التحديد. ويمكننا أن نلاحظ ذلك بداية من الاسم:

يحيلنا الاسم «ميليشيا الثقافة» إلى فضاء الصراعات الدمويَّة المبنيَّة على كلّ أشكال الخلافات والاختلافات الإيديولوجيَّة، دينيَّة كانت أم عرقيَّة أم سياسيَّة.

«ميليشيا» تعني تنظيماً أو فصيلاً مسلّحاً في الصراعات، وهي هنا تعطي صفة الانتماء إلى هذه الحرب. فالمجموعة لا تعدّ نفسها خارج الحرب، في دور «المثقف» الذي يعدّ نفسه دائماً خارج دائرة الصراع ويمثل «المثال» و«الحلم» و«النموذج»، حتى وهو غارق في إيديولوجيتها. المجموعة، ومنذ العتبة الأولى، تعلن بنوَّتها و«انتماءها» لهذا العالم بعنفه ودمائه وسكاكينه وجثثه.

ورغم أنَّ ربط الميليشيا بالثقافة قد يحيلنا إلى مقولات من قبيل «محاربة العنف بالثقافة أو بالشعر»، وهذا قد يكون حاضراً بمعنى أو بآخر، تكشف قراءتي لبعض النماذج الشعريَّة لهذه المجموعة أيضاً عن اختراق «الشعر» لواقع الانغماس أو الانجراف إلى لعبة العنف والموت.

يقول كاظم خنجر :

يمكنكم أن تضعوا الشواهد في أيّ مكان، في السطوح، في الشوارع، فوق الأرصفة، على ظهوركم...
كلانا يدري أنَّ البندقيَّة هي كوب فارغ
وكلانا تسابق في سكب كرهه فيه
وكلانا الآن يغلق الباب على أصابعه وهو يدخل القبر...

لم يختر الشعراء أيّ وصف آخر كالمقاومة أو النضال أو...، وكلّ تلك الصفات الجميلة التي فقدت معناها في حرب اليوم، لأنَّ العدو لم يعد «واضحاً»، بل اختاروا «الميليشيا»، التي تعني الانخراط في صراع غائب الملامح، أوهي، بحسب تعبير أحد مؤسّسيها، ذات طابع عشوائي أقرب ما يكون إلى التشكّل الميليشي القائم على اللّانظام والعصابيَّة؛ لأنَّ البيئة العراقيَّة تمثل «المرجع المحوري» بكلّ دمويتها وخرابها ووحشيتها، على حدّ تعبيره[5].

ولذلك تنحو تجربة شعراء هذه الميليشيا إلى الابتعاد عن الأشكال الثابتة التي رسَّختها التقاليد الشعريَّة العربيَّة وخلخلة تلك الأشكال. لم يعد الشاعر يقف على مسرح ويقابله «المتلقي»، فالأمسية الشعريَّة أصبحت «غارة شعريَّة»، والمكان تحوَّل إلى حقول الألغام وبقايا السيّارات المفخّخة، والأماكن التي تعرَّضت للقصف والأقفاص التي استعملتها داعش، وغيرها من أشكال الانتهاكات التي يتعرَّض لها الإنسان في تلك المناطق المشتعلة.

فالمكان أصبح جزءاً أساسيًّاً من النصّ الشعري، كما يحضر الجسد بالصفة نفسها، وفي أعلى درجات الالتحام بمظاهر العنف والقتل والتفجير، وهو ما عَدَّه كاظم خنجر مسألة طبيعيَّة. يقول: «علاقة الجسد العراقي بمناطق الخطر علاقة حتميَّة؛ أي أنَّه يملك ما يكفي من الدربة والخبرة في التعامل مع المحاذير وتحديداً محاذير الموت، فأغلب العراقيين عاشوا قصَّة شخصيَّة أو أكثر مع الموت، وبالتالي نحن لسنا بحاجة إلى إقحام أجسادنا مع مظاهر القتل، فالجسد مع هذه المظاهر هو في إحدى حالاته الأكثر طبيعيَّةً».

4 . المرجع نفسه، ص 69.

5 . مقالة لحميد عقبي في صحيفة رأي اليوم (شعراء عراقيون يشكّلون «ميلشيا الثقافة». الشعر بدلاً من الرصاص في حقول الموت.

تُصَوِّر إحدى الغارات الشعريَّة شعراء بلباس برتقالي فاقع يستحضر«اللوك الجديد» للموت في العراق وسورية وليبيا... وأياديهم مغلولة إلى الوراء وأمامهم أشعارهم والسكّين.

ديوان «نزهة بحزام ناسف» للشاعر كاظم خنجر

صدر الديوان في مطلع سنة 2016. وأكثر ما يشدّ الانتباه في هذا الديوان هو الإعلان الصارخ عن هذا «الانتماء» إلى الميليشيا، وإلى واقع الموت والدمار والتفجير والذبح والدماء. ويتجلّى ذلك بقوَّة في عتباته ولغته. وسأحاول رصد بعض مظاهر هذا الانتماء وخصوصيّاته.

بغلاف أحمر قانٍ يتوسَّطه وجه (بياض وسواد) نصفه مغطًّى بحزام ذخيرة، تحمله يد ما، ولكنَّ الحزام لم يُخفِ العينين المختلفتين في لونهما، سواد في بياض واحمرار في بياض. تماماً كالعنوان المكتوب باللون الأبيض، وخلفيته سوداء ونقط حروفه حمراء، واسم الشاعر المكتوب بالأحمر ونقط حروفه بالأبيض وخلفيَّة الكتابة سوداء.

منذ العتبة الأولى يضعنا الشاعر في حالة التباس مع هذا الوجه وعلاقته بالحزام الناسف؛ أهو الفاعل أم المفعول به؟

أهذا الرأس لقاتل يستعدُّ لتنفيذ إعدامات بالجملة، أم هو لميت يبحث عن الصحبة وسط الناس باختيار أفضل مكان لتفجير روحه الهشّة المتعبة الميتة، أم هو رأس وضع على المذبح في انتظار سكّين لتنفيذ حكم الإعدام؟

«نزهة بحزام ناسف» عنوان يرمز إلى واقع الحرب اليوم وخصوصاً في العراق. فالموت لم يعد ذلك الحدث الرهيب الذي يعلن عن حضوره وتصاحبه طقوس الهيبة والحزن والدهشة أحياناً. بل أصبح أبسط من «نزهة يومية» ولكن بحزام ناسف:

نقيس نبتة الموت على الجثث المتروكة فوق الإسفلت
ببقعة الدُّهن السائح تحتها، إلَّا أنَّنا لا يمكننا ذلك مع الجثث المتروكة على التراب

***

أبي/ أمي يتشاجران منذ ثلاث ساعات. لا أعتقد أنَّه سيقتلها كما يهدّد،
لأنَّ حديقة البيت صغيرة ولا تكفي لجثة.

منذ العتبة الأولى (العنوان)، يضعنا الشاعر في أتون لغة إعلاميَّة يوميَّة معاشة واقعيَّة، ستحضر بقوَّة في كلّ أشعار الديوان. بل في أشعار «محاربين» آخرين من أعضاء الميليشيا. فهل نحن أمام عودة إلى اللّغة تعبيراً ومحاكاة للواقع، وقد سعت لكسرها وتجاوزها لغة القصيدة الحديثة؟

النماذج التي اطّلعنا عليها في هذا الديوان تكشف لنا عن «لغة» أكثر إدهاشاً وتفجيراً للساكن والثابت من أيَّة لغة شعريَّة «جماليَّة». فبدل أن تهرب اللّغة إلى نفسها بحثاً عن مكامن إنتاج دلالات متجدّدة مفَجِّرة مفَارِقَة، مجرَّدة، تعيد بناء/ تهديم «وجودها»، وجدت الواقع تجاوز كلَّ ممكنات التخيّل وخرق حجب المعقول، فكانت لغته أقوى إدهاشاً وإنتاجاً لمعانٍ ودلالات شعريَّة مُربكة ومخلخلة.

يحتوي الديوان على اثنتين وثلاثين قصيدة، نصفها أتى على شكل شذرات أو بلغة موازية للديوان، يمكن اعتبارها رصاصات أو انفجارات.

وهذه عيّنة من عناوين هذه النصوص :
عاجل: «العثور على مقبرة جماعيَّة بالقرب...» / جثث / إرهابي/ قطع الرؤوس/ لا يمكنكم الحصول على موتاكم... / سكاكين/ أنا قاتل بسيط/ سيارة مفخّخة/ نكاح/ ملثمون 1/ ملثمون2/ بيعة / ذبح/ طلقة / تفجير/ نحن القتلة الصغار.

عناوين كأنَّها بترت من أخبار يوميَّة أو شريط أحداث في أسفل شاشة التلفزيون.

في النصّ الافتتاحي: عاجل «العثور على مقبرة جماعيَّة» يقول كاظم خنجر:

البارحة ذهبت إلى الطبّ العدلي. طلبوا بصمة مطابقة للحمض النووي. قالوا إنَّهم عثروا على بعض العظام المجهولة الهويَّة. وفي

كل مرَّة أدور مثل برتقالة على سكّينة الأمل.

«أدور مثل برتقالة على سكّينة الأمل» صورة بديعة ومدهشة وتعبّر عن واقع أصبح فيه منتهى الأمل، العثور على أو التعرُّف إلى الجثث.

يقول التقرير الطبي إنَّ كيس العظام الذي وقّعتُ على استلامه اليوم هو «أنت». ولكن هذا قليل. نثرتُهُ على الطاولة أمامهم. أعدنا الحساب: جمجمة بستة ثقوب، عظم تَرقُوة واحد، ثلاثُ أضْلاع زائدة، فخذٌ مهشّمة، كومة أرساغ، وبعض الفقرات. هل يمكن هذا القليل أن يكون أخاً؟ يشير التقرير الطبي إلى ذلك. أعدتُ العظام إلى الكيس. نفضتُ كفيَّ من التراب العالِق فيهما، ثمَّ نفختُ بالتراب الباقي على الطاولة، وضعتكَ على ظهري، وخرجت.

في الباص أجلستُ الكيس إلى جانبي. دفعت أُجرة لمقعدين (هذه المرَّة أنا الذي يدفع). اليوم كبرتُ بما فيه الكفاية كي أحملكَ على ظهري وأدفع عنك الأجرة.

الموت أصبح حاضراً في تحديد طبيعة العلاقات وتغيّرها.

لم أُخبر أحداً بأنّي استلمت هذا القليل. أراقب زوجتك وأطفالك يمرّون بالقرب من الكنبة التي تركتكَ عليها. أردتُ أن يفتح الكيس أحدهم. وددت أن يروكَ للمرَّة الأخيرة. لكنّك كنت عنيداً حدّ العظم. في ما بعد تساءلوا عن بقعة الدمع التي على الكنبة. منذ ساعة وأنا أرتب هذه العظام الرطبة في بطن التابوت، محاولاً إكمالك. وحدها تدري المسامير التي على الجانبين أنَّ هذا قليل.

وفي نص «جثث» تصبح الحياة أفضل كلّما انتظمت فصول «البشاعة»:

كانوا يخلطون الجثث، وعندما نخرج إلى الساحة العامَّة في الصباح، كنّا نتيه مثل بصر ضعيف، ونقارب بين الرأس وجثته، وندرك في أعماقنا أنّنا نمنح الرؤوس لجثث لا تعرفها. الآن يرتّبون الجثث، يوحّدون أزياءها يضعون الرأس على الظهر. أمَّا نحن فما عدنا نخرج لأنَّ الجثث المرتبة وصلت ساحات المنازل.

لم يعد هناك داعٍ للخروج لأنَّ الموت يزداد قرباً، وهذه حالة أو تطوُّر «إيجابي» بالنظر إلى ما كان يحدث. ولأنَّ الخروج أصبح استجابة لدعوة إلى حفلة «قتل» أو ذبح أو تفجير.

لم يعد هناك داع للخروج، لأنَّه تمَّت الاستجابة لطلب الشاعر:

أعطوني رأسي
أستطيع العودة إلى البيت

ما يثير الانتباه والتأمّل في لغة الشاعر كما رأينا أنَّها كلّما التحمت أكثر بالواقع، امتلكت قدرة أكبر على الخرق وتوليد دلالات تفيض بمعانٍ مدهشة مختلفة، عصيَّة على القبض.

يقول في نصٍّ تحت عنوان «سكاكين»:

عند الذبح. السكّين قافلة نمل تسير على الرّقبة
***
للسكّين ألف طريقة ذبح لكنّي لا أملك سوى نحر أعمى
***
عفواً أيُّها القاتل، نسيت سكّينك في عنقي
***
أعتذر لأنّي ذبحتك بسكّيني، كنت أحاول اكتشاف كفي
***
السكّين في الطعن جاموسة في الماء
***
للسكّين زوجة وأطفال أيضاً
يعود إليهم
***
تورق السكاكين كلّما ارتخت المقابض.

وفي نص: «أنا قاتل بسيط»

أتبرّع بالدم في السنة 3 مرَّات أو ما يقارب
لا أتناول اللّحوم
لا أملك وظيفة
زوجتي الآن حامل في الشهر الثاني

أقف أمامكم مثل سرير في مشفى الحروق
لأقول لكم: أنا قاتل بسيط

هناك كلمة واحدة في هذا النصّ وضعت لتقلب «وجوده» وتعبث بدلالاته وترمي به في تطبيع كامل مع هويّته الجديدة التي تتأسَّس في الواقع واللّغة على حدٍّ سواء.

أنا قاتل بسيط ـ أنا مواطن بسيط.

library.mominoun.com

صدر حديثا

نبذة لقد آن الأوان ليفكّر الباحثون والجامعيون في استراتيجية خطاب جديدة حول الإسلام السياسي تتخلّى عن التعقيدات الأكاديمية، ولكن دون الإخلال بالمعرفة والسقوط في الإسفاف والتبسيط المخلّ، في الآن نفسه، للوصول إلى أكبر عدد ممكن من الناس، وتكشف لهم، بخطاب سهل ومباشر وعلمي أيضاً، مخاتلات الإسلام السياسي عبر تفكيك مفاهيمه وقواعده النظرية والمعرفية. وإنّ هذا التصور، في تقديرنا، هو من أصعب ما يمكن للباحث الإقدام عليه، فليس من السهل مطلقاً تبسيط المعرفة، وتفكيك المعقد، وتحريك ما يعدّ ثابتاً في أذهان عامّة الناس وفي عقول غير المتخصصين، ولكن كذلك مواجهة من هم محسوبون على المجموعة العلمية، ولكنهم يخدمون مقولات الإسلام السياسي عبر تغليف ما يكتبون وينشرون ويذيعون بغلاف علمي أكاديمي خدمة لدوائر سياسية غدت معروفة اليوم.

إنّ مثل هذا المشروع لن يخترع إشكاليات جديدة للبحث فيها، بل تكمن طرافته الأساسيّة في طريقة مقاربة الإشكاليات والمفاهيم، والوقوف على الخلفيّات والدوافع الكامنة وراء خطابات تيّارات الإسلام السياسي بمختلف تنويعاتها في مجالات السياسة والدين والمجتمع والثقافة والاقتصاد.

نادر الحمّامي

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للنشر والتوزيع

التأدّبُ مَبْدأً خطابيّاً
دِراسَةٌ تَطبيقيّةٌ في الخِطاب الرّوائي:
رِوايةُ «لافاييت» لهِند الزيادي أنموذجاً

عبد الستّار الجامعي *

تمهيد:

لا يشكّ عاقل مقدارَ خردلةٍ في أنَّ للتأدّب أدواراً محوريّةً في حياة المرءِ وفي ثقافته وسُلوكه وفي خطابه، بلْ إنَّ عاقلاً لا يشكُّ في ما للتأدّب مِن أدوار رئيسةٍ في إنجاح هذا الخطاب برمّته؛ نعني هاهنا الخطابَ الواعي ذا الرّسالة الواضحة والأغراض والمقاصد المُحدّدة. فالتأدّبُ هو ـ وفقاً لهذا المعنى – القطبُ الذي تدور عليه رحَى الخطاب. ومِن هنا تنبثق أهميّة هذا البحث الذي سنتطرّق فيه، أوّلاً، إلى تعريف مبدأ التأدّب، وسنمرُّ على تقلّبات هذا المُصطلح حتى استوى على المفهوم الذي نتّخذه سَنَداً في التحليل. ثمّ سَنَعمل، ضمن مرحلةٍ تاليةٍ، على توضيح كيف كان هذا المبدأ، في أحايينَ كثيرة، موضعَ تبجيلٍ واحترامٍ من طرف الشخصيّات المُتحاورة التي تغذَّتْ منهُ واسْتَوْعبتهُ، وَسَدَّتْ به حاجاتها في التّعبير وتبْليغ أغراضها ومقاصدها في الخطاب الذي نُريد أنْ نجعَلَهُ مثالاً للتوصيف. لنمرَّ بَعدئذٍ إلى إبراز أهمِّ الخروقات التي مَسَّتْهُ مِنْ لدُن زُمرةٍ أخرى مِن الشخصيّات المُتفَاعِلة في الخطاب المروم التصدّي له بالتحليل، التي جَرتْ إلى تحْطِيمِه ولمْ تَلْتَفِتْ إلى شُروطِه ومَقاصِدِه وأهَمِيَّته. لِنُتوِجَّ عَمَلَنَا، ضمنَ محفلٍ أخيرٍ، بالعودة إلى التنقير في أُصول هذا المبدأ الخِطابيّ المُهمّ، عَسَى أنْ يكشف لنا التحليلُ عنْ أصالة هذا المبدأ، وعن تميُّزِه بالإيغال في قديم ثقافتنا العربيّة مِنْ ناحية والاستمرار في الحياة مِنْ ناحية ثانية.

1. مَبدأُ التّأدّبِ بَيْنَ النَشْأَة وَالمَفْهُوم:

يُشتَقُّ الفعلُ «تَأَدَّبَ» مِنْ «أَدَب». والمفردةُ «أدب» مُفردةٌ إشكاليّةٌ شاع استعمالُها بيْنَ النّاس، وتطوَّرَت وتقلَّبَت منذ نشأتها على مراحل عدّة ومعانٍ مُختلفة حتى استقرَّتْ على الوضْع الاصْطِلاحيّ اللِّسانِيّ الحديث. ولكنْ رغمَ تعدّد اسْتِعمالاتِها ودلالاتِها، فإنَّ المعنى الحقِيقيّ المقصود منها لا ينفصل، هاهنا، عن ذاك الذي تكلّم في حقيقته الأوائلُ، فقالوا: «الأدبُ الذي يتأدّبُ به الأديبُ مِنَ النّاسِ. سُمّيَ أَدَباً لأنّه يأْدُبُ النّاسَ إلى المحامِدِ ويَنْهاهُم عن المَقابِح. وَأَدَّبَهُ فَتَأَدَّبَ: عَلَّمَهُ. وَفُلَانٌ قَدْ اِسْتَأْدَبَ: بِمَعْنَى تَأَدَّبَ. وَيُقَالُ لِلْبَعِير إذَا رِيضَ وَذُلِّلَ: أَدِيبٌ وَمُؤَدَّب»[1].

إذاً، فهذه المفردة هي مفردة ذاتُ طابعٍ أخلاقيٍّ، يُرادُ بها السّلوكُ الحسنُ والخُلُقُ النّبيلُ والمُعَاملَةُ اللّطِيفَةُ بين الناس المُتَأَصِّلَة جميعها في البَشَر، قبْلَ أنْ تنزاحَ لاحقاً عن معناها الأوّل الحَقيقيّ إلى مَعْنى ثَانٍ مَجَازِيٍّ، فتُصْبِح دَالّةً «على جُمْلَة المَعَارِف التي تَسْمُو بالذِّهْن وَالتي تَبْدُو أَكْثَرَ صَلاَحِيَةً في تَحْسين العلاقات الاجتماعيّة، وخَاصّةً اللّغَة، والشِّعْر وَما يتّصِلُ بِهِ، وأخْبار العَرَب في الجَاهِلِيّة»[2]. وقد بيّنَ الباحثُ أحمد الشايب أنَّ مادّةَ «أدب» كانت «تُؤدِّي، منذ أواسِط القَرْن الأوّل للْهِجْرة، مَعْنَيَيْن مُمْتازَيْن: أحدهما: هذا المعنى الخُلُقيّ التّهْذيبيّ وهو أخْذ النّفْس بالمِرانَة على الفضائِل الاجْتماعِيّة، والشِّيَم الكَرِيمَة، مِنْ حِلْم وكَرَم وشَجاعَة وصِدْق، ثمّ التأثّر بهذِه المِرانَة لاكْتِساب الأَخْلاق الفاضِلَة والسِّيرَة الحمِيدَة في الناس. والثاني: هذا المعْنَى التَعْليميّ القائِم على روايَة الشِّعْر والنثر وما يتّصلُ بهما مِنْ نَسب وخَبَر وأمثال ومَعارِف تزيدُ العقلَ

* باحث من تونس.

1. جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، مادة (أدب).

2. جولد تسيهر إغناس (Goldziher Ignaz)، مادة (أدب)، دائرة المعارف الإسلاميّة، المجلّد1، ع1، ط تشرين الأول/أكتوبر 1933، ص 532.

نوراً، والذَوْقَ صَفَاءً، والنّفْسَ ثَقَافَةً وعرْفَاناً»[3].

وَرغمَ تواتُر استعمال لفظة «أدب» قديماً وحديثاً، المعنى الذي ينفرد به «مبدأُ التَّأَدُّب» في الدّراسات اللّسانيّة الحديثة هو كونه مبدأ مِنْ مبادئ التفاعل في الخِطاب؛ حيث يعرّفه الناقدُ جيني توماس في كتابه (المعنى في التفاعل: مدخل إلى التداوليّة) بقوله: «هو الرغبةُ الحقيقيّةُ في أنْ نكونَ لُطفاءَ مع الآخرين، وَهو الدّافعُ الأساسيُّ لسُلوك الفرْد اللّغويّ»[4].

عُرِفَ «مَبْدأ التأدّب» في العُقُود الثلاثة الماضية مع ظهور الدّراسات التداوليّة خاصةً؛ أي التداوليّة بما هي علمٌ جديدٌ في التواصل و«دراسةٌ تُعنى باستعمال اللغة، وتهتمُّ بقضيّة التلاؤم بين التّعابير الرمزيّة والسّياقات المرجعيّة والمقاميّة والحدثيّة والبشريّة»[5]، ثمّ ارتقى فيها وتطوّرَ مبدأً خطابيّاً مُسْتَقِلاً بذاتِه وصَالحاً للتطبيق على المحاورة الواحدة، وتَمَّ اعتبارهُ ظَاهِرةً اجتماعيّةً لغويّةً صالحةً في شتّى المجالات والعُلوم ومُؤَثّراً فيها، يُضاهي في قيمته مَبادئَ بول غرايس الخطابيّة، إنْ لم يَفُقْهَا قِيمَةً، إليه يلجأ المتكلّمون في المحادثة الواحِدَة لِضَمان تيسير أسْهَل سُبُل التّواصل بينهم.

ارتبط منطقُ التأدّب حديثاً بمجال تحليلِ الخطاب إذاً. وكان مِن الطبيعيّ أَنْ تتوجَّه عنايةُ النّقّدة ومُحلّلي الخِطابات لِهذا المنطق اعتباراً بأنَّ العنايةَ به تَأْتي في أضعاف العِنايَة بمبادِئ خطابيّة أُخرى وقوانين قَرَّرَ ثلّةٌ مِن النُّقاد الغربيّين أنَّها تحكمُ سَيْرَ الخطاب وتُوجِّه العلاقة بَيْن المُتكلّمين. ومِن هؤلاء النُّقّاد يُمكن أنْ نذكر خاصّةً فيلسوفَ اللغة البريطانيّ بول غرايس (Paul Grice)، الذي استنبط، في مقالته «المنطق والمحادثة» (Logique et conversation)، مبدأً جوهريّاً في الخطاب، سمَّاهُ «مبدأ التعاون» (Principe de coopération)، وَفرّعه إلى حِكَم (Maximes) أربعٍ هي: حِكْمَةُ الكَمّ وَحِكْمَةُ الكيْف وَحِكْمَةُ الصّيغَة وَحِكْمَةُ العلاقَة. وَقد كانت لهذا المبدأ فائدةٌ عميمةٌ ونتائجُ عظيمةٌ يتعذّرُ نُكرانها في مجال تحليل الخِطاب[6]. إذا، أغرى هذا المبدأُ النقّادَ المُهْتميّن بتحليل الخطاب بمزيد من التّنْقير في أهميّته وإبْراز نقائِصِه. ومِن بين هؤلاء النقّاد نذكر اللِسانيّة روبن لاكوف (Robin lakoff)، التي ثمّنت إضافات غرايس، وَوَجَّهَتْ إليها النَّقودَ في الآن ذاته. رأت لاكوف أنَّ مبدأَ التَّعاون الغرايسي ظلَّ، على أهميّته، قاصراً عن إدراك خُصوصيّات المُحادثة جميعها. فَلئِن كان أقْصى «همّ» غرايس هو إظهار كيْف نكون مُتعاونين في الخطاب، حَريصين على إخراج المُحادثة في مشْهَد تواصُليّ جذّاب يسُرُّ المُستمعين (وربّما النّاظرين إذا كان الخطاب مُدوّناً)، فإنَّه قد غَضَّ الطّرْف، في المُقابل، عَنْ جانِب آخر لا يَقلُّ قِيمَةً عَن التّواصل في الخطاب ألا وهو التّهْذيب، أوْ الجانب الأخلاقيّ التهذيبيّ.

انطلقت الناقدة مِن هذه الهِنَة -إنْ صَحَّ اعْتِبَارُها كذلك- إذاً، وَصَاغَتْ عليها مَقالَتَها صِيَاغَةً أصْبَحتْ مُرتبطةً بها، وسَمَّتها مَنْطِقَ التَّأَدُّب (The Logic of Politeness)، وَأَشَارَتْ إلى «أنَّ المُتخاطبين في تَبَادُلاتهم الكَلامِيّة يحْرِصُون غَالِباً حِرْصاً شَدِيداً على الالْتزام بَقَدر كَبِير مِنَ الأدَب والبُعْد عَن العدوانِيّة أَكْثَرَ ممّا يَتوخُّون الوُضُوح»[7]. وَقَسَّمَتْهُ إلى قَوَاعِد ثَلاث: قَاعِدَة التَعَفُّف وَقَاعِدَة التَشَكُّك وَقَاعِدَة التَوَدُّد. وَقَدَّمت الأمثلةَ التي تُعزّز حُضُور هذا المبدأ في الخِطاب وتُعَزِّز فَوائدَه. وكُلُّ ذلك مهمّ، وقابلٌ للمُعاينَة. وَلَئِنْ كُنَّا نَرَى أَنَّ لِهذا المبدأ أُصُولاً عَربيّةً قديمةً على نحو مَا سَنُلْمِع إلى ذلك في قادم بَحْثِنَا، إلّا أنَّ النَّاقدة الفرنسيّة كاترين كيربرات أوركيوني ثمّنَتْ مجهودات لاكوف، وأشارت إلى أنَّ مُصطلح التَأَدُّب هو «مُصْطَلَحٌ حَدِيثٌ وَلا ذِكْرَ له في اللِّسانِيَّات التي سَبَقَتْ التَّداولِيَّة عَدا بعْض الاسْتِثْناءات

3. أحمد الشايب، أصولُ النقدِ الأدبي، مكتبة النهضة المصريّة، ط10، مصر، 1999، ص 6-7.

4.Thomas.J: Meaning in Interaction. An Introduction to Pragmatics. New York: Longman, 1995, P.150.

5. فيليب بلانشيه، التداوليّة من أوستين إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، سورية، د.ت، ص 18.

6. في مبدأ التعاون وقواعده، يُنظر: بول غرايس، المنطق والمحادثة، ترجمة محمّد الشيباني وسيف الدين دغفوس، ضمن كتاب: إطلالات على النظريّات اللّسانيّة والدلاليّة في النصف الثاني من القرن العشرين، مختارات مُعرّبة بإشراف وتنسيق عزّ الدين مجدوب، المجمع التونسي للآداب والفنون، بيت الحكمة، ط1، تونس، 2012، ص 622-636.

7. Robin Lakoff: The Logic of Politeness. In Papers from the Ninth Regional Meeting. Chicago. Linguistic Society. Chicago. 1973. P.297.

القليلة»[8]. إذاً، عُدَّ التأدّبُ سُلُوكاً فَرْدِيّاً وَإِرادِيّاً مُتَأَصِّلاً في الذات وَفي علاقَتِها بُمحِيطِها الاجْتِماعيّ. وقد قَسَّمتْ لاكوف مبدأ التَّأَدُّب إلى قواعد ثلاث رئيسة، هي على التّوالي:

أ. قَاعِدة التَعَفُّف:

ومضمونها: «لا تفرضْ على المُخاطَب شَيْئاً وَلا تَفْرضْ نَفْسَكَ عَلى الآخَرين». ومدارُ هذه القاعدة أنْ يكون المتكلّمُ جدّيّاً في خِطابِه، مُلتزماً بالشكليّات فيه ومُظهراً قدراً مِن التحفّظ في تدخّلاتِه، جاعلاً بينه وبين السّامع مسافةً مِنَ الوِدّ والاحترام.

ب. قَاعِدة التَّشَكُّك، أو التّخيير:

ومفادُها: «اِفْسَحْ مَجَالَ الخيار لُمخاطَبِك». وذلك حتى يشعر هذا المستمع بأنّه أمامَ جُمْلَةٍ مِن الإمكانات الخطابيّة لا أمام إمكانٍ واحدٍ لا مفرّ لهُ منه. ففِي هذه الحكمة دعوةٌ إلى المُتكلّم ليُظهر احْتِرامَه للسّامِع ومُراعاته إيّاهُ ونزوله عند إرادته ورَغباتِه.

ت. قَاعِدة التّوَدّد:

وفحواها: اجعلْ مخاطَبَكَ يشعر بالرّاحة والطّمأنينة، وأظهرْ ودّكَ لهُ وتعاطفَكَ مَعَهُ، وعامِلْهُ معاملةَ الندِّ حتى تكسبَ رِضاهُ وصداقَتَهُ[9].

هذه هي أهمُّ القواعد اللّسانيّة المُتفرِّعَة عَن مبدأ التأدّب عند روبن لايكوف. وممّا لا شكّ فيه أنَّ الباحثة الفرنسيّة قد قدّمت بهذا المنطق إضافةً لافتةً ومُغريةً في مجال الدِّراسات اللّسانيّة التداوليّة الحديثة. فهي قد جعلت مبدأ التأدُّب مبدأً خطابيّاً رئيساً جامعاً يُضافُ إلى مبادئ غرايس في الخطاب. وقد قامت بعرض مُبسَّط لهذا المبدأ، حتى تؤكّد أنَّ وجوده مِن شأنه التّوسيع في مبادئ الخطاب التي لم تعد مُقتصرةً على الجانب اللّفظي فقط. وهذا ما فتحَ المجالَ لبحوث لسانيّة جديدة في مجال تحليل التّفاعلات الكلاميّة.

2. تجليّاتُ مَبدأ التأدّب في الخِطاب الرّوائي: رِوايَةُ «لافاييت» لهند الزيادي أنموذجاً

اخترنا تطبيقَ «مبدأ التأدّب» على خِطاب روائيّ حديث مِن خِلال دراسة رواية صادرة حديثاً، هي رواية «لافاييت» للروائيّة التونسيّة هند الزيادي. وتُعدُّ «لافاييت (Lafayette) ثالث ثلاثِ رواياتِ المؤلِّفة، بعد رواية «السّجينة» وَرواية «الصمت». وقد صدرت في طبعة الدار المتوسّطيّة للنشر2015، عددُ صفحاتها مِن الحجْم المتوسّط: 206 صفحات[10]. و«لافاييت» حيٌّ في قَلْب العاصمة التونسيّة، دارت فيه أغلبُ أحداث الرواية وتفاعلت فيما بينها أغلبُ شخصيّاتها. وقد ركّزت الكاتبة في روايتها على عرْض حكايات فتيات خمس؛ أمينة، فاطمة، وفاء، راضية، يُسر، كان لكلٍّ مِنهنّ برنامجٌ قصصيّ مختلفٌ. ويُردّ اختيارنا هذه الرواية أساساً إلى ما وقفنا عليه مِن تجليّات واضحة قابلة للقياس لهذا المنطق في الحوار بين بعض شخصيّاتها.

إنَّ الناظرَ في متْن «لافاييت» يلحظ أنَّ شخصيّاتها كانت في الغالب على درجة عالية مِنَ التأدّب، على الرغم مِنْ أنّهنّ كنّ يُعانينَ جميعهنّ، وعلى ما يظهر في الخطاب، مِن درجة كبيرة مِنَ الشّقاء. فأمينةُ تتمثّل وظيفتها السرديّة في العمل خادمةً عند إحدى السيّدات مِن طبقة الأثرياء، وتقوم من خلال هذا العمل بالدّفاع عنْ أختيْها بعد وفاة أمّها وزواج أبيها[11]، وفاطمةُ خريجّةُ رياضيّات عاطلةٌ عن العمل وتنحدر مِن ريف الجنوب التونسيّ، ولّت وجههَا شطرَ العاصمة التونسيّة بحثاً عن عمل لعلّها تُشارك به في إعالة عائلتها الفقيرة [12]، ووَفاءُ شابّةٌ جميلةٌ عاشت تجربةَ زواج فاشلة[13]، وراضيةُ «حاصلةٌ على الدكتوراه في البيولوجيا البحريّة وعاطلة عن العمل، اُضطرَّت للعمل

8. حاتم عبيد، نظريّات التأدّب في اللسانيّات التداوليّة، مجلة عالم الفكر، ع1، مج، 43، أيلول/سبتمبر 2014، ص 116.

9. حول هذه القواعد الثّلاث المتفرّعة عن مبدأ التأدّب، يُنظر:

Robin Lakoff: The Logic of Politeness. P.P. 292 - 305.

ويُنظرْ أيضاً: عمر الرويضي: تداوليّة المسرح بين النظريّة والتطبيق، عالم الفكر، ع، 171، كانون الثاني-آذار/يناير- مارس 2017، ص 200.

10. هند الزيادي، لافاييت، الدار المتوسّطيّة للنشر، تونس، ط1، 2015.

11. المصدر نفسه، ص 25.

12 . المصدر نفسه، ص 31.

13. المصدر نفسه، ص 39.

سكرتيرة بفرع لشركة اتّصالات أجنبيّة: تستقبل المكالمات وتردّ على الاستفسارات وترتّب البريد وتتلقّى الإهانات ومحاولات التحرّش بابتسامة صابرة وتجاهل مدروس»[14]. و«يُسر» خرّيجةُ حقوق، عاشت تجربةَ زواجٍ فاشلةٍ دامت أربعَ عشرةَ سنةً دون أطفال[15]. ولعلّ في التزام الشّخصيّات بهذا المبدأ الخطابيّ ما يقوم دليلاً على أنَّ هذا التأدّب هو أمرٌ مرغوبٌ فيه، ونابعٌ مِن إرادة الإنسان الواعية والحرّة والصّادقة في تحقيق أكبر قدر مِن التفاهم والانسجام في المحادثة.

ولنَنْظُرْ الآن في أهمّ هذه القواعد المتفرّعة عن منطق التأدّب حتى نتثبّت من كيفيّة تطبيقها مِنْ لدُن شخصيّات الرواية، ولْنبدأ بقاعدة التَّعَفُّف.

أ. قَاعِدة التعفّف:

لنستذكرْ فحوى هذه القاعدة، فهي تنصّ على الآتي: «لا تفرضْ على المُخاطَب شيْئاً ولا تفرضْ نفسكَ على الآخرين»، وإلى ذلك هي تحكم بلا أخلاقيّة التعالي عن الناس أو استغلالهم أو التعدّي على حقوقهم ورغباتهم. ولمزيد من التدقيق في فحوى القاعدة يُمكن أنْ ننظر في المثال التالي المُستلّ منْ خطابنا الروائي المُختار، قال الراوي: «وضعتْ راضيةُ الطبقَ ثمّ عادت إلى الداخل لتُوقِظَ الفتيات...وَجدتْ مَكانَ فاطمة خالياً، معنى ذلك أنّها استيْقَظت ودَخَلت إلى الحمّام، أمَّا يُسر والفتاتان الأُخريان فمَازِلْنَ نائماتٍ... تَرَدَّدت في إيقاظهنّ...اليومُ الأحدُ والجميعُ يجبُ أنْ يرتاح يومَ الأحد...ستترُك لهنّ فَطورهنّ»[16].

يتبيّن، مِن خلال هذا الشّاهد، أنَّ «راضية» قد مارست ضرباً مِن التأدّب، لأنَّها لم تشأ أن تفرض رأيَها على الأخريات وتُوقظهنّ ليُشاركْنَها فطورَ الصّباح. فهي تعلم أنَّ ليْلة الأحد هي ليلة التّنفيس والاستمتاع والتّعويض، وهي تعلم أيضاً أنَّ يوم الأحد هو يومٌ مُخصّصٌ للرّاحة عندَ التونسيّين ينسون فيه أنفسهم ويُفرّجون همومهم، ولا سيّما في تونس العاصمة بالذات حيث إنَّ وتيرة الحياة في سائِر أيّام الأسبوع تبلغ أقصاها. وهي تعلم، أيضاً، أنَّ يوم الإثنين هو أوّل أيّام العمل وبِداية أسبوع طويل مِنَ العمل الشاقّ، لذا كان مِن اللّازم عليها الحرْص على راحتهنّ وسلامتِهنّ وتفهّم رَغَباتِهنَّ في الخطاب، والانتصار لقاعدة التعفّف التي تجُبرها على احترام آراء الأخريات وترك حُريّة الاخْتيار لهنَّ، والنأي بِنفسها عن الالتحام معهنّ وعدم الرّغبة في تحطيم الحواجز بينهنّ والدخول معهنّ في مواجهة سافرة وخطاب عسير. فهي ذاتٌ بليغةٌ وتعلم أنَّ إيقاظهنَّ في هذا اليوم بالذات وفي وقت الفطور فعلٌ مِن شأنه أن يخرق مبدأَ التأدّب ويمرّ مِن حالة التّوازن إلى اللّاتوازن في الخطاب. وهكذا نرى أنَّ الالتزام بهذا المبدأ قد سعى إلى مَنْع ما يُمكن وقُوعه مِن أحْدَاث جسيمة قد تتأتّى مِنْ إمكانيّة خَرْقِه. فقاعدة التّعفّف أظْهَرَتْ مِنْ ناحية ثانية القيمة الأخْلاقيّة المُلزِمَة للذوات المُتفاعِلة. فهي تتّخذ صِفَة الواجِب الذي لا يجوز مُخالَفته ولا حتى مُناقَشته، فكأنَّه مَفروض على الإنسان مِن أَعلى.

ب. قَاعِدة التَّشَكُّك، أَوْ التَّخْيير:

مفادُ هذه القاعدة: «افْسَحْ مجالَ الخيار لمُخاطبك». ومِن ذلك ما يظهرُ في قوْل الراوي: «قالت يُسر لصديقتيْها في السَّكَن: «ما رأيْكُما أنْ نَخْرُج لِنَتَعَشَّى الليلةَ خَارِجاً؟ أكيد l'avenue عامرٌ في هذه السّاعة، فلْنَتَعَشَّ هناك، ثمّ ندخل أيَّ سينما...وكُلُّهُ على حِسابِي»[17].

جَرَى في هذه المُحادثة تبادلٌ كلاميٌّ قصيرٌ بين يُسر وصديقتيْها. وهو تبادلٌ مِنْ شأنِه أنْ يُعيننا على فَهْم كيفيّة تطبيق قاعِدةِ التشكُّك في الخِطاب. لاحظت «يُسر» أنَّ «راضية» قد أوشكت على الانهيار –بلْ هي كذلك فعلاً، بدليل تقريرِ الراوي «انهارت راضيةُ باكيةً على سريرها وسطَ بقايا الصور الممزّقة وهي تضع رأسها بين يديْها وتركلُ الحاسوبَ بعيداً»[18]– فقالت لها ولصديقتيْها مُظهِرةً لهما تضامناً ومقدِّمةً لهما نصيحةً واقتراحاً، قالت: «ما رأيكُما أنْ نخرج لنتعشّى الليْلةَ خَارجاً»؟

14. لافاييت، ص 48.

15. المصدر نفسه، ص 55.

16. المصدر نفسه، ص 78.

17. لافاييت، ص 154.

18. المصدر نفسه، ص 153.

إنَّ تحليل هذه المُحادثة يُبيّن أنَّ الخِطاب المقترحيَّ المُقدَّمَ مِن «يُسْر»، الذي تمّت فيه مُراعاة قاعِدة التشكّك، والقاضي بأن يخرجن ثلاثتُهنَّ للعشاء في l'avenue –شارع الحبيب بورقيبة الذي يُعد الشارعَ الأكثر شهرةً في وسط العاصمة التونسيّة– قد وجد في نفس المتلقّيات استحْسَاناً وَقَبُولاً حَسَناً. فهو قد بدَا مُقنِعاً، و«القولُ المقنع طاغيةٌ لا يُقاومُ»[19]، لأنَّه صيغَ صوغاً حسناً تمَّت فيه مُراعاة قواعد التأدُّب. وهو يُجبرُ، مِنْ ثمّة، على الاقتناع والعَمل بمقتضياته فَوْراً. هذا ما نفهمه مِنْ قَوْل الراوي مُقرّاً بِسَلامة تبليغ الخِطاب وتواصله وضَمان نجاح المُحادَثَة وتَطوّرِها، ووَاصِفاً حالَ يُسْر معَ صَدِيقتيْها اللّتيْنِ اسْتَجابتَا لُمُترَحِها في الخطاب، قال: «تَضاحَكَتْ وهي تشدّ راضية خارجَ السّرير، بيْنَمَا انتهت فاطمةُ مِن ارْتِداء ملابس الخُروج»[20].

ت. قاعِدة التودّد:

يتمثّل فحوى هذه القاعدة في الشرط الآتي: اجعلْ مخاطبكَ يشعر بالرّاحة والطمأنينة، وأظهرْ ودّكَ لهُ وتعاطفَكَ مَعَهُ، وعامِلْهُ معاملةَ الندِّ حتى تكسبَ رِضاهُ وصداقَتَهُ. ويُمكن أنْ نَتبَيّن كيفيّة تَطْبيق هذه القاعدة خاصّة في المُحادثة التعارفيّة الآتية التي دارت بيْن أمينة وجارتها البنت الشابّة التي كانت تنشر غسيلاً على الحبْل. وهي محادثةٌ أوْرَدتها الراوية/ الكاتبةُ باللّهجة التونسيّة العاميّة رغبةً مِنْها في تكريس البُعد الواقعي لأحداث روايتها ولشخوصها الواقعيّة[21]. قالت الفتاةُ بعد أنْ أقبلت نحو أمينة:

صَبَاحُ الخَيْرِ

صَبَاحُ الخَيْرِ...عَسْلاَمَة...جديدةٌ أنتِ هُنا...مُوشْ هَكَّةَ؟
إِيهْ...جَدِيدَةٌ...جِيتْ البَارِحْ...نِخْدِمْ عِنْدَ جَارَتْكُمْ اللِّي فِي الطَّابِق الثَالِث، مَازِلْتْ مَا حَفَظْتِشْ اِسْمهَا
مِنِينْ أَنْتِي؟ اَشْ اِسْمِكِ
مِنْ عِينْ دَرَاهِمْ...اِسْمِي أَمِينَة
نِشْرْفُوا أَمِينَة...هَيَّا بِسْمِ الله مَعَانَا...نَحْنَا جِيرَانِكِ فِي السَّطْحِ بِالْشِّفَا سَبَقْتَكُمْ...عِنْدِي بَرْشَا شْوَارْ، وَالْعَزُوزَةَ لاَ تَتَكَلَّمْ لاَ تِمْشِي...
بَاهِي مَرَحْبَا بِيكْ عَلَى كُلِّ حَالْ...إِنْ شَاءَ الله مَعْرِفَةْ خِيرْ..
اِحْسِبْنَا خوَاتِكْ كَانْ تِسْتَحَقّ أَيّ حَاجَة.
يِعَيْشِكْ إِنْ شَاءَ الله مَعْرِفَة خِيرْ[22].
[صَبَاحُ الخَيْرِ
صَبَاحُ الخَيْرِ...أَهْلاً بِكِ...سَكَنْتِ حَديثاً هُنا، أَلَيْسَ كَذَلِكَ؟
نَعَمْ سَكَنْتُ حَدِيثاً...أَتَيْتُ البَارِحَةَ...أَنَا أَشْتَغِلُ عِنْدَ جَارَتِكُمْ التي تَقْطُنُ فِي الطّابِقِ الثّالِثِ، لمْ أَحْفَظْ اِسْمَهَا بَعْدُ.
مِنْ أيِّ مِنْطَقَةٍ أَنْتِ؟ وَمَا اِسْمُكِ؟
أَنَا مِنْ عَيْن دَرَاهم...واِسْمي أمينة.
سُرِرْنَا بِمَعْرِفَتِكِ أَمِينة...مُدّي يَدَكِ مَعَنَا لِتَأْكُلِي... نَحْنُ جِيرانكِ هُنا عَلَى السَّطْح
هَنِيئاً لَكُنّ لَقَدْ سبَقْتكنّ إِلَى الأَكْلِ...عِنْدِي مَشَاغِلُ كَثيرةٌ، والعَجُوزُ لا تَتَكَلَّمُ وَلاَ تَسْتَطيعُ المَشْيَ.
حَسَناً مَرْحَباً بِكِ على أيّةِ حَالٍ، إِنْ شَاءَ الله تكونُ مَعْرِفةَ خَيْرٍ، لكِ أن تعتبرِينا إِخْوَتَكِ إِنْ اِحْتَجتِ شَيْئاً ما
شُكْراً لَكِ، إِنْ شَاءَ اللهُ مَعْرِفَةَ خَيْرٍ].

تبدأ الفتاةُ، المُفتتحة للْحوار والمُتوسّلة بالسّؤال، المحادثةَ باستراتيجيّات خِطابيّة مخصوصة، قاصدةً بشكل ظاهر أنْ تقوم بتفاعل لسانيّ لفظيّ جدّيّ ومعقول ومُصفًّى مِن أيّة قصود دفينة، دعواها فيها مُجرَّد التعرّف والتلطّف في الخطاب و«الدردشة» مع أمينة، والجامعُ بينهما «السّياقُ الابتدائيُّ» الذي يكون «مُعْطىً فوراً ومُباشرةً»، بحسب ما أشار إليه مؤلّفا كتاب نظريّة الصّلة أو المناسبة[23]. ويبدو أنّ حِرْص المتكلّمة على الالتزام بقاعدة التودُّد قد أعطى أُكلهُ وأثمَرَ وأيْنَع. لذلك فإنّنا نُلاحظ انسياباً

19. حمد أسيداه، السوفسطائيّة وسلطان القول: نحو أصول لسانيّات سوء النيّة، الحجاج، مفهومه ومجالاته، ج1، ص، 704.

20. لافاييت، ص 154.

21. تُكثر الكاتبةُ مِنْ مزج اللّهجة العاميّة التونسيّة باللغة العربيّة الفُصحى في بعض المحادثات، ولهذا آثرنا أن نجعل بين معقوفين الترجمة العربيّة الفُصحى للّهجة العاميّة التونسيّة التي وردت في البحث كلّه مِن أجل تبسيطها للقارئ.

22. لافاييت، ص، 77 - 78.

23. في السياق وتغيّراته يُنظر: دان سبيربر، ديدري ولسون، نظريّة الصّلة أو المناسبة في التواصل والإدراك، ترجمة، هشام إبراهيم عبد الله الخليفة، مراجعة فراس عواد معروف، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان، 2016، ص، 249.

مِنَ الفهْم التّام والصادق في الخطاب؛ أيْ الخالي مِن المُوالسة والإرَاغَة، والمُتبادل بيْن طَرَفيْ المُحادثة. وهناك رغبةٌ جادّةٌ، مِن خلال هذا المسلك الخطابيّ المُمثّل في الاستفهام الذي سَلَكَه المتكلّم في المحادثة، في تكوين معرفة عامّة وفي التواصل. وهناك نشاطٌ خطابيٌّ تداوليٌّ مُتناسقٌ ومُثمرٌ ومُقسّمٌ ومُشتركٌ، وإرادةٌ تواصليّةٌ متساويةٌ، شفّافةٌ وهادئةٌ (طلب-إجابة) وحسنةُ النيّةِ بين طرفيْن؛ أحدُهما عارفٌ والآخرُ راغبٌ في معرفة معلومات وفي استيضاحها، وفي بَسْط جملة مِنَ التصوُّرات. وهذا كُلُّهُ طبيعيٌّ، فالأصْلُ في الاستفهام «طلبُ خبر ما ليسَ عندكَ»[24].

ولنا في المحاورة الآتية بين يُسر وراضية مثالٌ ثانٍ على تطبيق هذه القاعدة. وفي هذا المثال محادثةٌ باللّهجة العاميّة التونسيّة تمّت أيضاً بينَ يُسر وراضية، قالت راضيةُ:

مَكْبُوبُ السّعْدِ مَا جَاشْ اليُومْ نَلْقَاهْ كَاتِبْلِي مِيسَاجْ اللّي هُوُ
مْسَافِرْ فِي خِدْمَة وَمُوشْ بَشْ يَقْدَرْ يِكَلّمْنِي لِمُدّةْ أُسْبُوعْ.
مِنَ المُمْكِنِ أَنّهُ فِعْلاً مشْغُولْ وَسَيُهَاتِفُكِ حَالَمَا أَمْكَنَهُ ذَلِكَ.
أَكِيدْ إِنْ شَاءَ اللهُ[25].

وهذا نصّ المحادثة بالعربيّة الفُصْحى:

[سيّءُ الحظّ لم يأتِ اليومَ، وَجَدْتُهُ قَدْ تَرَكَ لِي رِسَالَةً يُعْلِمُنِي فِيهَا أَنَّهُ سَيُسَافِرُ فِي عَمَلٍ وَلَنْ يَسْتَطِيعَ الاتّصَالَ بِي لِمُدَّةِ أُسْبُوعٍ
مِنَ المُمْكِنِ أَنَّهُ فِعْلاً مَشْغُولٌ وَسَيُهَاتِفُكِ حَالَمَا أَمْكَنَهُ ذَلِكَ.
هذا مؤكّدٌ إِنْ شَاءَ اللهُ].

في هذه المُحادثة تُبدي راضية امتعاضاً مِن حبيبها الافتراضيّ «راشد»، الذي تعرّفت إليه عَن طريق الإنترنت. ومردُّ هذا الامتعاض عدمُ إيفاء حبيبها بالموعد الذي كانا يلتقيان فيه يوميّاً على صفحات هذا العالم الافتراضي. لذلك توسّلت بجملة مِن الأَعْمال القَوْليّة التصادميّة المُباشرة مِن نحو الاستنقاص والشّتْم والتّحْقير التي يُلخّصها الملفوظُ (مكبوبُ السّعد = سيّئُ الحظّ) الذي مِن الواضح أنّه عَارٍ مِنْ كُلِّ تَأَدُّب. وذلك رغبةً منها في تبليغ مقاصد مخصوصة ذات طبيعة حجاجيّة في الخطاب أهمّها: خرْمُ مروءة «راشد» والتعبير عن فَسالته وتنفير المتلقّي، يُسر، مِنه وجَعْلِه يتّخّذُ موقفاً سلبيّاً إزاء هذه الشخصيّة التي أتتْ أفعالاً تجعلها غيرَ جديرة بالاحترام والتقدير. بيْدَ أنّ يُسراً لم تشأ أنْ تكون مجرَّدَ مُتلقٍّ سلبيّ يظلُّ صموتاً ومكتوفَ اليدين إزاءَ ما يُعرض عليه مِن آراء، واختارت، بَدَلَ ذلك، أن تكون مُتلقياً مسؤولاً ومُتفاعلاً في الخطاب، قالت: «مِن المُمْكِنِ أَنَّهُ فِعْلاً مَشْغُولٌ وَسَيُهَاتِفُكِ حَالَمَا أَمْكَنَهُ ذَلِكَ». يتبيّنُ أنّ يُسراً قد أبدت حِرْصَها الشّديدَ على الالتزام بقاعدة التودّد في الخطاب. فهي تُريدُ أنْ تُظهرَ ودَّها لراضية وتعاطُفَها مَعَها في هذه المحادثة وفي هذا السياق (Contexte)المخصوص. لذلك لجأت إلى مسلك خطابيّ يُيَسِّرُ لها تقديم الذرائع في الخطاب والمسوّغات مِنْ أجْل البرْهنة على صِدْق «راشد» وتَبْرِئَتِه مِنْ صفات التّخاذل والكَذِب التي أُلْصِقَتْ به مِن طرف راضية، ومن ثَمَّ إنقاذ صُورة وجهه، التي ربّما تكون قد تلطّخت في نظرِ حبيبته، وتلميعها.

إذاً، استبدلت يُسر، في هذا المسلك الخطابيّ المخصوص، سبباً قد يكون حقيقيّاً (الكذب) وَيصعُب الإدلاءُ به لأنّه يزيد مِن توّتر نفسيّة «راضية» وتأزّمها، بسبب آخر يبدو أقرب إلى المنطق في هذا السّياق المخصوص، ويُوهمُ مِنْ خلاله المُتلقّي ويَتذرَّعُ بأنَّ سببَ عدُولِه عن هذا اللقاء «الافتراضي» إنَّما هو انشغالُه بِعَمَل ألهاهُ فعلاً، ويُحاول إقناعَ هذا المُتلقّي، وكُلَّ مُتَلَقٍّ تَالٍ للخطاب، بأنَّ العَمَلَ الطَّارِئَ لا الكَذِبَ هو سَبَبُ الإخلاف بالوعْد عَن اللّقاء. وذلك محاولةً منها لتُخفّفَ مِنْ حدّة المأزق الذي وقعت فيه، ولِتَدْفَعَ عن راشد تُهمتَي الكَذِب وإعطاء الوعود الزائفة، ولتُظهر تعاطفَها مع المُتكلّم، ثمّ لِتبْنِيَ مِن وراء ذلك كُلِّه صُورَةً إيجابيّةً لذاتها؛ صورة المُستمع المُتعاطف مع محْاوره والمُراعي لأبسط قوانين التأدّب في المُحادثة.

ويبدو أنَّ خطاب الأعذار الذي توسّلت به يُسر وقالت: إنَّ رشيداً فعلاً مشغولٌ وإنَّه سيتّصلُ بها وقْتما أمْكَنَه ذلك، قد احتوى على قدر كبير مِن الحجاج، نعني هاهنا الحجاج بمفهومه التقنيّ الحديث الذي نتبنّاه في هذا البحث؛ أيْ بما هو «درسُ تقنية

24. مسعود صحراوي، الأفعال الكلاميّة عند الأصوليّين: قراءة تداوليّة، ضمن كتاب: التداوليّات وتحليل الخطاب، إشراف وتقديم حافظ إسماعيل علوي، منتصر أمين عبد الرحيم، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2013، ص، 573. وفي هذه المسالك الخطابيّة جميعها انظر:
ـ محمد يونس علي، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى: نحو بناء نظريّة المسالك والغايات، دار الكنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2016.

25. لافاييت، ص 63.

الخطاب التي مِنْ شأنها أن تُؤدّي بالأذهان إلى التسليم بما يُعرضُ عليها مِنْ أطروحات، أو أن تزيدَ في دَرَجَة ذلك التسليم[26]. إذاً، حقّق خطابُها أهدافَه المرجوَّة عند راضية التي أبدت اقتناعاً باستراتيجيّة الأعْذَار التي توسّلت بها يُسر. وما كان جوابُها إلّا أنْ قالت: «هذا مؤكّدٌ إنْ شَاءَ اللهُ». لقد جاءت قولتها تقريراً أكّدت فيه انشغال عشيقها، بحقّ، عن مَوعِدِه المضروب.

تُظهر هذه الأمثلة أنَّ الشخصيّات في «لافاييت» كثيراً ما كانت راغبةً في الالتزام بقواعد التأدّب في الخطاب، وحتى عندما تشعر بأنَّها خَرَقَته على نحو غير واعٍ أو غير مقصود، أحياناً، فإنَّها سرعانَ ما ترتدُّ بسرعة لسدّ هذا الخَرق وترميم الشّرْخ الذي انجرَّ عنه. ولنا في المحادثة الآتية بين «فاطمة» و«يُسر» إشارةٌ ساطعةٌ على ذلك:

«تكلّمت فاطمةُ موجّهةً حديثها إلى يُسر:
وَأَنْتِ مَا الذِي جَاءَ بِكِ إلى تُونسَ؟
أَنَا يُمْكِنُ القَوْلُ إِنَّنِي أُريدُ أنْ أَبْدَأَ حَيَاةً جَدِيدَةً...أَسْعَى إلى كِتابَةِ رِوَايَةٍ لَمْ أَبْدَأْها بَعْدُ، أَتَطَلَّعُ إلى آفَاقٍ جَدِيدَةٍ.
مَعَ كُلِّ مَا يَحْدُثُ حَوْلَنَا...لَدَيْكِ الكَثِيرُ لِتَرْوِيهِ.
هَلْ استقرَّ رَأْيُكِ على عنوانٍ؟
الواقعُ ليسَ بعْدُ...لمْ أَشْعُرْ بعدُ بِأيِّ إِلْهَامٍ.
لاَ تَسْتَعَجِلِي قَلَمَكِ، أَعْتَقِدُ أَنَّكِ يَجِبُ أَنْ تُخَصِّصِي وَقْتاً لِتُرَمِّمِي مَا انْكَسَرَ مِنْ نَفْسكِ...أَرْبَعَ عَشرَة سَنَةً لَيْسَتْ زَمَناً هَيِّناً في عُمُرِ زَوَاجٍ انْكَسَرَ حَدِيثاً.
ضَحِكَتْ يُسْر ضحْكَةً عَصَبِيَّةً... فَتَبَادَلَتْ فاطمةُ وراضية نظرةً مُتواطئةً... واضحٌ أنَّ المَوْضُوعَ مَازَالَ يُؤْلِمُهَا... وَسَارَعَتْ بِالاعْتِذَارِ.
أَنَا آسِفَةٌ... لَمْ يَكُنْ عَلَيَّ أَنْ أُذَكِّرَكِ.
لا بَأْسَ...لا فَائِدَةَ مِنْ تَجَاهُلِ وَاقِعِ مَوْجودٍ دَاخِلِي...كُلَّمَا أَسْرَعْتُ بِالتَخَلّصِ مِنْ مُخَلَّفَاتِهِ، كَانَ ذَلِك أَحْسَن»[27].

يبدو مِن اليسير مُلاحظة أنَّ خطاب فاطمة هو، مِن الناحية التداوليّة، خطابٌ غيرُ مُراعٍ لمبدأ التأدّب وللقواعد المُتفرِّعَة منه.

فهو يفتقرُ إلى بعض الشروط التهذيبيّة؛ مِن بينها أنَّ المُستمع المُتوجّه إليه بالخطاب، أيْ يُسر، مازال يُعاني مِنْ تركات زواجٍ فاشلٍ استمرّ فشلُهُ زهاءَ أربع عشرة سنة؛ لذلك بدا مِن الواضح أنَّ يُسراً قد كانت موجودةً جسديّاً تسمعُ وتَرى، ولكنَّها، ذِهنيّاً، غير موجودة ولا تُشارك المُتكلّم القناعات نفسها، ولم تُبْدِ في الخطاب استعداداً للتّفاهم معها أو التّعاون، ولم تُظهر الرّغبة الصريحة في ذلك. بل إنَّها لوّحت، بدل ذلك، بإشارة صريحة يُمكن أنْ تكون تُرجماناً لحالتها النفسيّة المُهترئة وحُجّةً تُعبّرُ بوضوح عمّا يعتملُ في دواخلها مِن مشاعر، قال الراوي: «ضَحِكَتْ يُسر ضحكةً عصبيّةً».

إنَّ هذه الضحكة العصبيّة التي صدرت عنْ يُسر يُمكنها أنْ تُوضِّح أثر خطاب فاطمة في نفسها، كما يُمكن أنْ تُنزّل في مكان يُساعد على تفسير علاقتها بزوجها السّابق وبزواجها كُلِّه. وإنَّ استشهاراً خِطابيّاً لهذه الحركات المُصاحبة لفِعْل القَوْل مِنْ شأنه أنْ يَشي، في هذا المناخ التّداولي الذي جرى فيه الخطابُ، بالأحاسيس المُضمرة التي تفور في نفسها، والتي تدعونا إلى تأويلها بوصفها جواباً عن هذه العلاقة. فهذه الحركات، وإنْ كانت غير مُدرجة ضمن دائرة الأعمال اللغويّة المباشرة للإنسان، حركاتٌ تلفّظيّةٌ تنتمي إلى جِهازه الصّوْتي وذاتُ فائدة في هذا البِساط التخاطبيّ. وهي هاهنا ذاتُ صلة مُثلى، وحجّةٌ مِن شأنها التعبير عن قصود المُتكلّم المُهمّة مِن وراء توظيفها في هذا السِّياق المخصوص، والذي لا يهدف الملفوظ في حدّ ذاتِه، وإنَّما يهدف إلى ما يتولّد عن هذه العمليّة مِن معانٍ. فهي حركاتٌ دالّةٌ على عدَم رضا يُسر عن فعل الطّلاق الذي سيجرّ وراءه، بلا شكٍّ، أزمات ومُشكلات لا رغبة لها حقيقيّة في الدخول إلى مَعْمَعَتِها. فالطلاق يبقى دائماً مكروهاً بالنسبة إلى الإنسان على وجهِ العموم، فهو حلٌّ كزٌّ وفظٌّ، وأخيرٌ، إنَّه أبغضُ الحَلالِ عند الله. وهذا ما لخّصته ضحكةُ يُسر العصبيّة التي كانت، في هذا السّياق، ذات فوائد تداوليّة لافتة، وأبانت عن حالتها المعنويّة المُنبثقة عن حزن الفراق الكامن في نفسها وفراقها لزوجها.

وقد بدا واضحاً أنَّ «فاطمة» قد لاحظت بدورها الخللَ الذي استولى على خطابها مع يُسر، وهو خللٌ مردُّهُ خرْقها مبدأ التأدّب أساساً. وهي قد قدّرت الأسبابَ التي دفعتها لإصدار هذه الضحكة العصبيّة في الخطاب، فأحسنت تقديرَها. ولربّما

26. (Ch.Perelman-Lucie.Olbrechts-Tyteca:Traité de l'argumentation. Ed. De l'université de Bruxelles. 6.éd.1938. P.5.

27. لافاييت، ص 83 - 84.

لاحظت أنّ عُرا الخطاب قد رَثَّتْ بينهما، ولمْ يحالف النجاحُ إنجازَ عباراتها التي صدعت بها مجاهرةً؛ وذلك بسبب بعض الخَلَل في صناعة الكلام وفي تأويله في الآن ذاته، على الرّغم مِن أَنَّ خِطابَها كان خِطاباً مُتماسكاً مُتّسقاً. ولعلّنا نُلاحظ كيف كانت تمضي ساعيةً إلى تبليغ خِطابها مِنْ خلال تبديلِه وتعديلِه وتنويع أشكالِه وِفقاً لمُتطلّبات المقام وأحوال المُتلقّي، ورامية إلى التواصل مع يُسر التواصلَ الناجحَ، ورافضةً مِن وراء ذلك كلّه، وقدْرَ المُستطاع، لأيّ خرقٍ لمبدأ التأدّب قد يكون صدرَ عنها مِن دون قصد. وهاهنا ستطأ أقدامُ «فاطمة» مبحثاً لسانيّاً بكراً هو مبحث «التعديل أو التكييف» الذي يُقصد به «كيفيّةُ تعديل المُتكلّم لمنطوقه أو تكييفه لمقصده في سياقٍ اتّصالي بعينه»[28]، والذي صار «دعامةً لسانيّةً تداوليّةً أساسيّةً في نظريّة النصّ ونظريّة تحليل الخِطاب، وصار تبعاً لذلك مِنَ الدّعامات اللّسانيّة التداوليّة الأساسيّة في النظريّة الأدبيّة المُعاصرة بأسْرها»[29].

إذاً، لقد اختارت فاطمة استراتيجيّات في تعديل خِطابها تتمثّل في الاعتذار عمّا بَدَرَ منها بحقّ يُسر. وذلك لتحْمِلَها على الاقتناع وترْضى عنها وعن استراتيجيّتها في التعديل، وتُغيّر الوضع السّيكولوجيّ الذي بلغ حدّاً مِن الرّكود غير مرغوب فيه في الخِطاب، وقالت مُتعذّرة مُتأسّفةً، و«كُلّ همّها أن تتطابق وسائلُها المُستعملة الأثرَ المُستهدف»[30] في الخطاب: «أنا آسفةٌ...لم يكن عليّ أن أُذكّرَكِ» خطابُ عطف ومحبّة يجعل «يسر» مُتماسكةً عن الحزن، مُتعاليةً عليه، ويُبيّن أنّ تجربتها الزوجيّةَ الفاشلةَ لم تكن أمراً هيّناً عليها بل هي لم تقبل حقيقتها بعدُ ولم تهضمها نفسيّاً، ولكنّ نسيانها هو الأمرُ الوحيدُ المقبولُ سيكولوجيّاً في هذا السِّياق، والقادرُ على تعويضها مرارةَ الفقْدِ والحرْمانِ، والذي مِنْ شأنِه أن يُغذّي نفسها، ويجلُب لقَلْبِها الراحَةَ ويُسكّنه تسكيناً مؤكّدًا تنصرفُ به عن حُزنها وتُضرب به عن همّها ولا تُبدي سوءاً مِنْ أسَفِها الذي لا ينكظمُ ووطأةَ الحزن على هذا الزواج الفاشِل. إذاً، مِنَ الواضح أَنَّ فِعْلَ التذكّر، أو إنْ شئتَ فقلْ الذاكرةَ نفسها، قد كان سبباً مِنْ أسباب حُزن «يُسر» وقادحاً رئيساً له. فالذاكرةُ تظلُّ وحدها القادرة على النبْش والاقتراب مِن هذه المعاني والأحداث الفيّاضة بالدلالة والأحاسيس والمواقف الماضية، التي يُفترض أن تكون جميعها قد دخلت طيَّ النسيان، والارتداد لها. وهذا الارتدادُ «ليس فقط حركةً مُضادّةً لسيْرورةِ الزّمن، وإنّما هو علاوةً على ذلك وعيٌ لذلك الماضي، واستمرارٌ ومعرفةٌ له»[31]، وهو إعادةُ اتّصالٍ معه ومع ما يختزنه مِنْ صُوَر وقصص وأخبار وأماكن وأحاسيس ومواقف، ورفضٌ لفنائه، والوعي به وعياً جديداً. وهذا سبب اعتذار فاطمة ليُسر. لقد أدركت فاطمة أنَّها قد حرّكت جملةً هذه المشاعر التي كانت رابضةً في الذاكرة بعيدة المدى ليُسر. لذلك انهزَّ قلبُها بعدئذٍ وانفعلَ لنيّات التعديل الصّادق والاستجابة للسّياق المُتغيّر. والذي يجعل تعديلها صادقاً علامةُ التأكيد «أنا» والسياقُ الحاضن للعمليّة التكلّميّة كلّها؛ عَسَى أن يُحقّق هذا التعديلُ الذي قامت به الهدفَ المرجوَّ، ويغفرَ لها خرْقَهَا لمبدأ التأدّب في الخِطاب، ويمنّ عليها المتلقّي في حاضر حالِه ويستجيبَ لطَلَباتِه، ويتفضّل بأنْ يقْبَلَ اعتذاراتها. ويبدو أنَّ هذا التعديل الذي مارسته فاطمة كان مُقنعاً ومُرضياً (satisfais-able)، وذا فائدة عميمة، وقد أدّى إلى نتيجة مُفيدة في هذا السّياق المخصوص والمؤثّر في اختيار المُتكلّم لأفْعَالِه وأقْوالِه. فخصوصيّةُ السِّيَاق تؤدّي، حتماً، إلى خصوصيّة الاسْتِعْمال اللّغويّ للمُتكلّم.

وَلِأنَّ نجاعة الخِطاب المصوغ ونَجاحه لا يُستمدّان مِن خلال مُحتواه القوْلي ولكنْ مِن خِلال وَظيفته، فإنّنا نتبيّنُ كيف سَلك المُتكلّمُ، هاهنا، دروباً خطابيّةً مضمونةً ومعقولةً لأنَّها تُستحقّ أنْ تُسلك بسبب وجود أمل في تحقيقها أهدافَ المتكلّم، وقد أوصلتهُ إلى المرجوّ، وهو قبول «يُسر» الاعتذارَ، قالت يُسرُ: «لاَ بَأْسَ...لا فَائِدةَ مِنْ تجاهلِ واقعٍ موجودٍ داخلي... كلّما أسْرَعْتُ بالتخلّصِ مِنْ مُخلّفَاتِه، كان ذلك أحسنَ...»[32]. واضح، إذاً، أنَّ السّامعَ، «يُسر»، لم يتجاهل استراتيجيّةَ المُتكلّم، «فاطمة»، في تعديل خِطابه ونيّاتِه لتبليغ هذا الخِطاب، بلْ أبدى تفاعلاً وإيجابيّةً معه. لقد كان بدوره سَامعاً مُؤدّباً حريصاً على التفاعل في الخطاب.

28. محمّد العبد، تعديل القوّة الإنجازيّة: دراسة في التحليل التداولي للخطاب، ضمن كتاب: التداوليّات علم استعمال اللغة، تنسيق وتقديم حافظ إسماعيلي علوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص 321.

29. المرجع نفسه، ص 321.

30. المرجع نفسه، ص 322.

31 . جان كلود فيّو، الذاكرة: سلسلة ماذا أعرف، ترجمة جورج يونس، بيروت، 1973، ص22.

32. لافاييت، ص 84.

يتضّحُ مِن خلال هذه العيّنات السّرديّة التي انتخبناها أنَّ شخصيّات «لافاييت» كثيراً ما كانت مُلتزمةً بمبدأ التأدّب وبها يتفرّعُ عنه مِن قواعد. فإذا تأمّلنا هذه الأمثلةَ وتتبّعنا دلالاتها، فلا بدَّ مِن ملاحظة ما هو منغرسٌ في هذه الشخصيّات بالبداهة. إذْ إنَّ ما ترشحُ به هذه النماذجُ ما يُحيل على هذا التأدّب، ويشي بالتزامها به. والواقعُ أنَّ الأمثلةَ كثيرةٌ تفوق الحصرَ في هذه الرواية، نكتفي بما أوردناه للتدليل على ما ذهبنا إليه.

3. في خَرْق مَبدَإ التأدّب وقواعدِه:

حملتنا مُقتضيات البحث في المحفل السّابق على الحديث عن كيفيّة تطبيق الشخصيّات مبدأ التأدّب ضمن مُحاوراتها المبثوثة في تضاعيف خِطاب «لافاييت». وقد توصّلنا إلى نتائج لا تخلو مِن الأهميّة. وإلى ذلك فقد وردت في هذا المحفل نفسه جملة مِن الإشارات الخاطفة إلى «خرْق» مبدأ التأدّب وقواعِدِه الثلاث. وفي الواقع، إنَّ مُصطلح «خرْق» لن يكون، مِن هنا فصاعداً، مُصطلحاً عابراً أو غريباً عن ميدان الدراسات اللسانيّة التداوليّة وعن مجال تحليل الخِطاب عموماً. ويُشير الخرقُ في اللغة إلى «الشِقّ الذي يكون في الحائط أو في الثوب ونحوه. وخرقتُ الثوبَ إذا شققتهُ، وخَرَقَ العَادةَ تجاوزها وحَطَّمَهَا»[33].

وقد يبدو مِن المُفيد أن نشير إلى وجود العديد مِن النقّاد الذين لاحظوا جرْيَ الشخصيّات إلى تحطيم هذا المبدأ وغيره مِن المبادئ الخطابيّة التي تُضاهي في أهميّتها مبدأ التأدّب، ولا سيّما مبدأ التعاون الغرايسي الذي أشرنا إليه أعلاه، والذي مسّهُ الخرقُ هو أيضاً في جميع حِكمِه، ما يجعله، بحقٍّ، نواةً لدراسة تطبيقيّة نرجو أنْ تُتاحَ الفرصةُ لنا في المُستقبل لدِراستها في بحث مُستقلّ.

إذاً، استنبط النقّادُ جملةً مِن الطرائق التي تُمكنّنا مِن خَرْق مبدأ التأدّب والتحرّر مِن سُلطته في الخِطاب، واهتدوا إلى أنَّ خرْقَ هذه القواعد مُمكنٌ. وهو يكون، عادةً، عبْرَ إبدالها مِن طرف الشخصيّات المُتحاورة بظواهر خطابيّة أخرى، الهدفُ مِن وراء اللجوء إليها توصيل أغراضهم في الخطاب بُطرق أكثر تحرّراً مِن هذه الشروط الإلزاميّة المُتمخّضة عن مبدإ التأدّب. ولذلك ضبطوا جملة مظاهر هذا الخرق ومعانيه وقصودِه. فأنْ نُطبّق مبدأ التأدّب في الخِطاب، وأنْ نجعله مبدأً قارّاً لا يقلُّ قيمة عن جملة المبادئ الخطابيّة الأخرى، وأنْ تكون له نتائج عميمة مِن وراء تطبيقه لا يعني ذلك أنَّه مِن غير المُمكن خرقُه وتحطيمه. فمثلما أنَّه ثمّة شخصيّات قد آمنت بالتأدّب مبدأ رئيساً في الخِطاب والتزمت به، فإنَّ ثمّة، في المُقابل، شخصيّات أخرى قد سَخِرَت منه وَخَرَقته بطرائق عدّة، وضربت عرْض الحائط به وبجملة القواعد المُتفرّعة منه. هذه الخروقاتُ تُبيّنُ، في الواقع، قِصَر هذا المبدأ عن الإيفاء بحاجات الشخصيّات ورغباتها المُتجدّدة وغير المحدودة والمُتغيرة بتغيّر سياق الكلام، الذي يجب ألّا ننظر إليه هو الآخر على أنَّه مُكوّنٌ ثابتٌ وقارٌّ في الخِطاب ومُسْبقٌ عنه، بقدر ما يجب النظر إليه على أنَّه مُتغيّرٌ ومُتطوّرٌ ومُقسّمٌ بحسب ما أشار إليه دان سبيربر وديدري ولسون. فقد ذهب المؤلّفان، في حدِّهما للسّياق، إلى نفْي المسلّمات الشّائعة التي تقول إنَّ السّياق «ليسَ قضيّةَ اختيار أو انتقاء إنَّما هو مُفترضٌ محدّدٌ مُسبقاً قبْلَ عمليّة الاستيعاب والفَهْم»[34]، ليُقدّما بعد ذلك تعريفهما المخصوص له بالقوْل: «إنَّه مركّبٌ نفسيٌّ وشُعبةٌ مِنَ افتراضات المُستمع بشأن العالم، وهذه الافتراضات هي التي تؤثّر في تفسيرنا للقولة [...] والسياقُ بهذا المعنى لا يقتصر على المعلومات الخاصّة بالبيئة الماديّة المُباشرة أو القوْلات التي سبقت تواً؛ فالتوقّعاتُ بشأن المُستقبل والفرضيّاتُ العلميّةُ أو المُعتقداتُ الدينيّةُ والحكاياتُ المخزونةُ في الذاكرة والافتراضاتُ الثقافيّةُ العامّةُ، والمُعتقداتُ بشأن حالة المُتكلّم العقليّة، كُلُّها يُمكنُ أن تؤدّي دوراً في التّفسير»[35]. ثمّ يمضيان للبرْهنة على أنَّ السّياقَ إنَّما يتكوّن آناءَ المحادثة ولا يكون جاهزاً. وهو في تكوُّنه هذا عادةً ما يكون «عُرضةً للانتقاء والتّعديل والتوسيع طيلةَ عمليّة الفهْم أو الاستيعاب»[36]. ولتوضيح كيفيّة توسيع السّياق وتعديلِه يقدّمُ صاحبا الكتاب طرائقَ ثلاثاً لهذا التوسيع؛ أمّا الطريقةُ الأولى، فهي «الرجوعُ بالزّمن»، ويكون ذلك «بإضافة الافتراضات المُستعملة أو المُستنتجة في العمليّة الاستنباطيّة [...] وقد يتوجّب على المُستمع أن يضمّ إلى السّياق ليس تفسير القوْلة السَّابقة توّاً فحسب، وإنّما أيضاً تفسير القوْلات الواردة قبْلَهَا في المُحاورة». وأمّا الطريقة الثانية، فتتمثّل في «إضافة معلومات موسوعيّة مُتعلّقة بمفاهيمَ موجودةٍ سابقاً إلى السّياق».

33. ابن منظور، لسان العرب، مادة (خرق).

34. دان سبيربر وديدري ولسون، المرجع نفسه، ص 234.

35. المرجع نفسه، ص 42.

36. المرجع نفسه، ص 241.

وأمَّا الطريقةُ الثالثة، فهي: «أن نُضيف، كمستمعين، إلى السّياق معلومات عن البيئة المنظورة مُباشرةً [...]، وهذا ما يحصل خصوصاً حين يؤدّي تفسير القَوْلة بالمُستمع إلى أن يلتقط معلومةً بيئيّةً مُعيّنةً ويُضيفها إلى السّياق»[37].

إنَّ الأمثلةَ على اتّباع شخصيّات «لافاييت» مسالك خطابيّة لا تسعى إلى احترام مبدأ التأدّب بقدر ما تُساهم في عرقلة سيْره والوقوف بوجه تثبيته وتُطوّره كثيرةٌ، نُورد بعضاً منها:

أ. خرقُ قاعدة التعفّف:

يتجلّى خرق هذه القاعدة عادة حينما يلجأ المتكلّم إلى «إظْهار عَوْراتِه في الخِطاب، وإذْلالِ نَفْسِه والهَتْكِ بها جَهاراً»[38]. وفي خِطابنا المُختار يُمكننا أنْ نجدَ تجلّيات عديدة لمظاهر هذا الخَرْق. مِن ذلك ما وردَ في المحادثة الآتية بيْنَ وفاء وأمِّ زوجها. قال الراوي: لمحت وفاءُ مِن بعيد العجوزَ التي كانت حماتها تلتحف بـــ«السفساري» الحريري [...] ٱنتظَرَتْها إلى أنْ غابت في المُنعرج ثمّ انطلقت مُسْرِعَةً إلى المنزل الذي كان منزلها وهي تأْمَلُ أن تَبْقَى حماتُها وفيّةً لعادتها فتُبطئ هناك بعضَ الشيء لِتتجاذب أطراف الحَديث مع بعضِ جاراتها وَصَديقاتِها...فَأخذَتْ المفتاح، ودخلت مناديةً على وَلديْهَا [...]، وَلَمْ تنتبه إلى أنَّ حَماتها واقفةٌ عند عتبة البيْت تنظر إليها... وَمَا لبثت أن رفعت عقيرتها بالصّياح وهي تطردها:

اخْرُجْ يَا كَلْبَة... أشْ تعملْ هُونِي؟ أَشْ جَيّبِكْ؟ أُخْرُجْ مِنْ دَارِي...جَايَة تَسْرقْ فِيَّا؟؟؟ [أُخْرِجِي يَا كلْبة...مَاذَا تَفْعَلينَ هُنا؟ مَا الذي أَتَى بِكِ؟ أُخْرُجْي مِنْ مَنْزِلِي...هَلْ أَتَيْتِ لِسَرِقَتي؟]

كَانِكْ على وْلَادِي...بُوهُمْ اِدَّاهُمْ للرَّوْضَة....وَأَنْتِ مَيِّتَةٌ في نَظَرِهِمْ...مَاعَادِشْ نْحِبُّوا نْشُوفُوا خِلِيقْتِكْ يَا بِنْتَ الكَلْبِ، يَا وَاطْيَة[39]**. [إنْ كُنْتِ قَدْ أَتَيْتِ مِنْ أَجْلِ أَوْلادِكِ...أُعْلِمُكِ بِأَنَّ أَبَاهُمْ قَدْ أَخَذَهُمْ إِلى رَوْضةِ الأَطْفَال...أَنْتِ مَيِّتَةٌ فِي نَظَرِهِمْ...لَمْ نَعُدْ نَرْغَبُ فِي رُؤْيَةِ وَجْهكِ يَا بِنْتَ الكَلْبِ، يا خَسِيسَةٌ].**

حَرِصْنا على نقْل نصّ المحادثة إلى اللغة العربيّة الفُصحى تسهيلاً لبعض المُفْردات الواردة باللّهجة العاميّة التونسيّة التي أوردها الراوي على ألسنة الشخصيّات إمعاناً منه في توظيف الطابع الواقعي في الخطاب. وَإِنَّه مِن البَيِّن أنَّ وفاء قد خرَقَت، في هذه المحادثة، قاعدةَ التعفّف؛ لأنَّها لم تكن حريصة على حفْظ ماء وجهها في الخطاب وَسَعتْ، بدَلَ ذلك، إلى إذْلال نفسها والهتْك بذاتها، عندما تجاهلت عدوانيّة أمّ زوجها لها وعدم رغبتها في رؤيتها أو زيارة بيتها والدخول معها في مُبادلات كلاميّة مِن شأنها أن تكون لها نتائج وخيمة في الخطاب، قالت: «اخْرُجِي يا كلبة... ماذا تفعلين هنا؟ ما الذي أتى بِكِ؟ هل أتيت لسَرِقَتي؟». هذه الأسئلة التي توجّهت بها العجوزُ إلى «وفاء» لا تبدو، إذا ما وضعنا في بالنا سياق الكلام، أنَّها تهدف للاستفسار عن شيء مجهول. فالذاتُ المتكلّمة قد توسّلت بجُملة المتواليات الاستفهامية لغاية الإنْكار على جهة التقرير وتوْبيخ المُخاطَب أساساً وتوريطِه في الخطاب بِبَيان فساد رأيه. والمُخاطبُ المعنيُّ بالتوبيخ وفساد الرأي هو وفاء –ولا تُسميّها هاهنا باسمها تحقيراً مؤكّداً– التي كانت حاضرة أمامها وجهاً لوجه. والتوبيخُ لأنَّها تنكّبت لقواعد التأدّب في الخطاب وَجَسَرَتْ، تلبيةً لعنادٍ ركبها وعاطفةٍ دفينةٍ فيها، على دخول بيتها جهاراً نهاراً، وَمِن دون إذنِها. ومِن الواضح أنَّ تبعات خرْق قاعدة التعفّف مِن لدُن «وفاء» قد كانت وخيمةً في هذا السّياق، وجَلَبَتْ لها العار. فقد فتحت لنفسها، بخرْقها هذا وعنادها، باباً للشتْم والتقريع، ولجملة مِن الأعمال اللغويّة التصادميّة التي وجّهها إليها المُتكلّم في الخِطاب، وهي أعمالٌ «خاليةٌ مِن الطابع التأدبّي غالباً، لأنَّها يُراد بها في الأصل التهجّمُ على الآخر وإلحاقُ الأذى به»[40]. ولهذا صَمَتَتْ، لمّا لمْ تجد مِن الصمت بُدّاً، استشعاراً منها بخطورة خرْق قواعد التأدّب الذي كلّفها التكاليف، وإعلاناً صريحاً مِنْ لدُنها بأنَّ حِوارها مع أمِّ زوجِها قد بلغ حدّاً مِن الجفاف غير مسبوق، وانتهى، بالفعل، إلى طريق مسدود. وإلّا فبماذا يُمكن أن نُفسّرَ، نحن مُحلّلي

37. في هذه الطرائق الثلاث، يُنظر: دان سبيربر وديدري ولسون، المرجع نفسه، الصفحات 241 - 247.

38. كاترين كيربرات أوركيوني، المُضمر، ترجمة ريتا خاطر، مراجعة جوزيف شريم، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 200، ص 420.

39. المصدر نفسه، ص 188 - 189.

40. حاتم عبيد، المرجع نفسه، ص 127.

الخطاب، صمْتَها الذي ترجمتهُ النقاطُ المُتتابعةُ في المحادثة؟ لا شكّ في أنَّ للصمت فوائدَ تداوليّةً لافتةً في هذا السّياق. فهو تعبيرٌ أبلغُ من الكلام، وإلّا فما كانت لتتوسّلَ به وفاءُ في هذا الجوِّ المشحون بالصِّراع والتوتّر. ولعلَّ المثل القائل: «إذا كَانَ الكَلامُ مِنْ فِضَّةٍ، فَإِنَّ السُّكوتَ مِنْ ذَهَبٍ» يصحُّ في هذا الموضع بالذات، ما يعني أنّنا يجب أنْ نسكتَ، فنَسلمَ، حيث لا فائدةَ مِن الكلام. هكذا فهمتهُ العربُ[41]. ما يهمّ هو أنَّ الكلام، بالنسبة إلى وفاء، أشبهُ ما يكون بالاتّهام في هذا السّياق. ولو لم يكن الصمتُ، الذي استأثر بنصيب مهمٍّ من جهْد النقّاد العَرَب وشاعَ ذكرُ محاسنِه وبلاغته وتفضيله، في أشعارهم ومرويّاتهم، على الكلام[42]، وسيلةً فعّالةً وطوقَ النجاة الوحيد في هذا السّياق، لَمَا التزمت به وفضّلته على الكلام. هذا خطابٌ يلتفتُ إلى الجمهور، مُتلقّي الرواية المحليّين المستهدفين بالخطاب، وكُلّ مُتلقٍّ لها تالٍ: سامع وقارئ وناظر فيها أينما كان، لتفتيح عينيْه وقلْبِه وأخذه لقواعد التأدّب في الخطاب مَأْخَذَ الجِدّ وَلا يستهزئ بها، وأنْ ينظُر في عواقب خرْق وفاء لهذه القواعد كيف كانت نتائج الاستهزاء بها، فيأخذ العِبر من ذلك كلّه.

ب. خَرْقُ قَاعِدَة التَشَكّك، أوْ التَّخْيير:

معلومٌ أنَّ مضمون قاعدة التشَكّك هو أن «نترُكَ لغيرنا حُريّةَ الاختيار». ومن ثم إنَّ على المُتكلّم أنْ يتجنّب سلْكَ مسالك خطابيّة نَظميّة أخرى استعلائيّة مثل «الأمر والنهي»، خاصّة، اللذين مِن شأنهما حصْر المتلقّي في وضعيّات تلفظيّة مُحدّدة، والتقليص مِن حريّته في الخِطاب، فتُلزمه وتُكلّفه بإنجاز الأفعال الصادرة عن طالب الفِعْل، خاصّة عندما يكون هذا الأخير في مقام أعظم وأعلى ممّن طُلب منه الفعل. ولتوضيح ذلك لنتأمّل المثال الآتي:

«كانت راضية تصرخُ طالبةً النجدةَ مِنْ أُمّها، وابنُ خالتها يجرّها مِنْ شَعْرِها نحو المرأةِ وهو يرْعدُ ويزبدُ ويضربُها بقدميْه... حَجَّامَة؟ تخدم [تشتغلين] صانعة حجامة وتكذب عليّ أنا؟ تقولين إنّك تتدرّبي عند خيّاطة؟ الحمدُ للهِ أنّني راقَبْتُكِ... وين[أين]حِجابُكِ؟

مَاكِشْ وَلِيّ أَمْرِي بَاشْ تُراقِبْنِي.. اِرْحَمْنِي مِنْ هَالْهَمّ [لَسْتَ وَلِيّ أَمْرِي كَيْ تُرَاقِبني... اِرْحَمْنِي مِنْ هَذَا الهَمّ]»[43].

في هذا المثال تمّ خرْقُ قاعدة التشكّك مِن لدُن المُتكلّم بشكلٍ سافر. فقد أراد المتكلّم تكليف «راضية»، على وجه الاستعلاء، بضرورة ارتداء الحِجاب سِتْراً واقتداءً بالثّوابت الدّينيّة والأُصول الثّقافيّة وإلزامها به وبضرورة القطع وعملها الذي تُمارسه فوراً، بتعلّة أنّه عملٌ غيرُ شريف، يتنافى مع هذه الثوابت. فتصرّفاتُه العدوانيّة هذه، التي تُضيء حقيقة العلاقة العموديّة بينه وبين «راضية» -أي بيْن الذكر والأنثى عموماً- في المُجتمع التونسيّ المُصوّر آنذاك، مُنافيةٌ لقاعدة التشكّك في الخِطاب. وإلى ذلك هي مِنْ شأنها أن تسدَّ المنافذَ أمام حريّة «راضية» في الخطاب وَرَغبتها في التحرّر مِن قيود الأسرة والمجتمع والنّسق الدّينيّ والثقافي السّائِدَيْن آنذاك؛ لهذا جاءت ردّةُ فعلها انعكاساً لحالتِها النفسيّة الهشَّة والصّادقة في الآن ذاته، قالت: «لستَ وليَّ أَمْرِي كَيْ تُراقبني... اِرْحَمْنِي مِنْ هَذَا الهَمّ»، خطابٌ يُترجمُ انكسارَها المؤسِف وخيبَتها البالغة في ابن خالتها الذي خَرَق قواعد التأدّب ونَسَفَ الحدود كلّها، ولمْ يترك لها حُريّةَ التصرُّف في حياتها دون تدخّل أو إشراف وإذن منهُ، ويعكسُ رَغْبتَها الحجاجيّةَ المُضمرةَ في التأثير على المتلقّي بأنْ يمنَّ عليها ويهرع إلى الاستجابة لطلباتِها بَدَلاً من تعطيلها وإهدار طاقتها وسلْخِها مِنْ خصائصها والوقوف بوجهِها، ويتفضّل بأنْ يتركها تُجابه مُشكلاتها وحدها وتُمارس عمَلَها الذي به تُقرّر مصيرها وتُحقّق كينونتها وتُعطي نفسها المكانة اللّائقة التي هي أهلٌ لها. المكانة التي تطلّب منها أمر تحقيقها الكذب على خطيبها وتضليله.

41. ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، ط 5، 2014، ج1، ص 194.

42. يمكن أن نذكر مثلًا:

أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 194.

أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، تحقيق زين الدين العراقي، الدار المصريّة البنانيّة، مصر، د. ت، ج3، ص 1118.

حمّادي صمّود، التفكير البلاغي عند العرب: أُسُسه وتطوّره إلى القرن السّادس (مشروع قراءة)، منشورات كليّة الآداب، منوبة، ط2، تونس، 1994، ص 17

43. لافاييت، ص 65.

ت. خَرْقُ قَاعِدَة التَّوَدّد:

تقدّمَ ذكرُ أنَّ فحوى هذه القاعدة هو: «اجعلْ مخاطبَكَ يشعرُ بالرّاحة والطمأنينة، وأظهرْ ودَّكَ لهُ وتعاطفَكَ مَعَه، وعامِلْهُ معاملة الندِّ حتى تكسِبَ رِضاهُ وصداقَتَهُ». ومن ثم، مِن الواضح أنَّ خرق هذه القاعدة يظهر خاصّة حينما تتصاعد في المحادثة وتيرةُ الخِطاب بين أطراف العمليّة التكلّميّة الواحدة، وتأخذُ مجرى مُختلفاً وغيرَ مألوف، وربّما غير مقبول أحياناً. ولمزيد من التوضيح لِنَنْظر في المثال الآتي:

قالت الأمُّ لراضية: شنوة تعملي بيها الشهادة... مش تشوف فيهم الشهائد ملوّحة يلمّو فيهم بالكيلو... منين باش نجيبلك فلوس باش تقري؟ [ماذا ستفعلين بهذه الشهادة؟...ألا ترين أنّ الشهادات العلميّة مُلقاة على الطريق بالآلاف؟ مِنْ أينَ سآتي لك بالمال الكافي كي تدرسي؟][44].

يظهرُ، في هذه المحادثة، وجهُ المحاور السّلبي العاري مِن التأدّب والكياسة، والمشحون في المُقابل بالإهانة والتجريح. فلقد تعمّدت الأمُّ الحطّ مِن قَدر راضية ومن قيمتها وقيمة شهادتها العلميّة، ولاسيّما في ظلّ الحلول التوظيفيّة المنعدمة في البلاد، التي كان مردّها وجود فصْم عميق بين متطلبّات سُوق الشغل الضعيفة التي لا تتلاءم مع عدد خرّيجي الجامعات التونسيّة أساساً. ونسيت، أو تناست، سنوات شبابها التي كرّستها في سبيل الحُصول على شهادة الدكتوراه في التعليم الجامعي. مِثْل هذه الإشكاليّات، التي أشارت إليها المُتكلّمة بالبنان من دون مُراعاة لمشاعر ابنتها راضية، أو إظهار ودّها وتعاطفها معها في خطابها، أدّت جميعها إلى تداعيّات نفسيّة بليغة عند هذه الأخيرة. وهذا خرق واضح ومقصود لقاعدة التودّد في الخطاب. فمِن الصحيح أنَّ واقع التّشغيل في هذا المُجتمع الموصوف شائكٌ وطريقُ العِلم فيه حسيرةٌ، كما قرّرت المُتكلمةُ في خطابها، لكن مِن الصحيح، كذلك، أنَّ خطاب الأمّ، وإنْ كان خطاباً صادقاً، لمْ يخضع لقواعد التأدّب التي يجب مراعاتها. إنَّ قواعد التأدّب تُطبّق عندما يقوم المتكلّم بتبليغ قصوده المُهمة والنجاح في تسويغها وتمريرها بطريقة مُلطّفَة وغير جازمة، يرفع عن مُرسِلِها الحرج اللغويّ مِنْ ناحية، ومن أخرى يُخفّف مِن وطأة هذه القصود لدى «راضية»، ولاسيّما أنَّ المُتكلّمَة على معرفة خاصّة بها، ولا يستفزّها أو يُخرجها عن طوْرها في هذا السّياق التّداوليّ الحرِج الذي وقع فيه التلفّظ. ذلك هو المنهج السّليم إذا أراد المُـتكلّم تبليغ مقاصده والتمسّك بالتأدّب مبدأ خطابيّاً لا غنى عنه. وهاهنا تتجلّى وظيفة الكلمات مُستقلّةً عن الجُمَل، لما لها مِن أبعاد نفسيّة أساساً. فالكلامُ صناعة خطرة، على نحو ما قرّر أحد البحّاثة[45]، تظهر خطورتها في «كشْفها عنْ عقليّة صاحبها، وما يكنّه في ضَميره مِنْ نوايا، وما يستُرُه في خلجات نفسِه مِنْ خَفَايا»[46].

ولم تكن الأمُّ، في المثال الذي تصدّينا له بالتحليل، وحدها التي خَرَقت قاعدةَ التودّد في الخطاب، إنّما جَرَت على مهيعها في ذلك شخصيّات أخرى. ففي المحادثة الآتية بين «الفرجاني» و«وفاء» مثالٌ آخر على خرْق قاعدةِ التودّد في الخطاب، قال الراوي: «دخل الفرجاني غاضباً إلى خَلوة النِّساء، وقال:

يبدو أنَّك نَسيْت نَفْسَكِ... أبو فادي ليس هنا ليحميك منّي... لا تغترّي باهتمامه بِك، فعندما يروي عَطَشَهُ مِنْ جسدك سيرْمِيكِ مثل جوربٍ قديمةٍ متّسخةٍ لم يعد لها مكانٌ في حياته وساعَتها لن تجدي سوى الفرجاني لتشتكي له همَّكِ.

أَنَعَمْ يا سِي الفرجاني... أَشْ تِحِبّ مِنّي؟ اشبيك؟ [نعم يا سيّد فرجاني...ماذا تريد منّي؟ ما بك؟]

إِنْتِ تَعْرَفْ أَشْ نْحِبّ مِنْكِ...حَاجَتِي بفلُوسِي، فلُوسِي اللّي مْغَرْقِكِ فيها أبو فَادي والبناتُ التي تفاهمنا باش نسفّروهم... [أنت تعرفين ماذا أريد منك بالضبط...أريد أموالي، أموالي التي أغرقكِ فيها أبو فادي والبناتُ اللاّتي اتفقنا على تسفيرهنّ].

مَا عِنْدِيشْ فلُوسْ. وَأَبُو فادي ما يَعْطِينيشْ كَاشْ في إيدي [لا أملك أموالاً وأبو فادي لا يُعطيني الأموالَ نَقْداً].

44. لافاييت، ص 52.

45. محمّد كشّاش، صناعةُ الكلام بين النظريّة والتقنيّة، مجلة المعرفة السوريّة، السنة، 37، ع 418، 1998.

46. المرجع نفسه، ص 105.

تَكْذِبْ يَا بنت الكلْب.. وَلِيّتْ تعرف الكَاشْ؟ [أنت تكذبين يا بنت الكلب...الآن أصبحتِ تعرفين معنى المالِ نقداً]»[47].

واضحٌ أنَّ الفرجاني لا يرغب في أن يُظهر جانبَه الأخلاقيَّ للمُستمع في هذه المحادثة. فهو قد سعى إلى توجيه جملة مِن الاتهامات إلى المُستمع ومُعاملته مُعاملةً أقلّ ما يُمكن أنْ نقول عنها إنَّها لا تُراعي جوهر التأدّب في الخِطاب. وهي مُعاملةٌ تتجلّى في مُبالغة نسبة الكَذب إلى «وفاء» وإهانتها وتجريحها والحطّ مِنْ قَدَرِها عبرَ تذكيرها بماضيها المأساويّ (تكذبين، بنت الكلب، أصبحت تعرفين معنى المال نقداً). فهذه الألفاظ التي توسّل بها المُتكلّم، وأخرى سكت عنها التحليل، تُعدُّ مارقةً مِن التأدّب الذي ضجّ النُّقّادُ بِضَرورَة احترامِه في الخطاب. وإلى ذلك هي ألفاظٌ مُتمرّدةٌ على لغة الرواية المعهودة ومُخالفةٌ لسُنن كِتابتها. فهي كثيراً ما تبتعد عن أسلوب الفصاحة السّرديّة المُتعارف عليه، لتسقُطَ في مَنْطقة القسوة والصّلابة والتّفاهة. ولكنَّها قد تكون ألفاظاً تافهةً مُعبّرةً عن تفاهة سياق الكلام والعصْر، وانعكاساً لحالتهما الحضاريّة المُتدهورة أيضاً.

هكذا يتبيّن لنا أنَّ الشخصيّات في «لافاييت» لم تكن ملتزمةً كفايةً بتطبيق مبدأ التأدّب في الخطاب، بقدر ما كانت تجري في أحايين كثيرة إلى خَرْقِه بصُوَر وأشكال كثيرة وإهْمَالِه، ولاسيّما عندما تجد أنَّ هذا المبدأ يُمكنه أن يُشكّل، إذا ما تمّ تطبيقه على أتمّ وجه وفي بعض سياقات الكلام، سدّاً حائلاً دون الإفصاح عنْ قُصودها الصريحة والمُضمرة في الخطاب.

4. عَوْدة إلى أصول مَبدأ التّأدّب في الثّقافة العَرَبيّة الإسلاميّة، أو: هل يُمكن أن يَكُون التّأدّبُ مَبدأ خِطابيّاً عَرَبيّاً؟

ليس الهدف مِن وراء هذا المحفل الاستنقاص مِن مُحاولة الباحثة روبن لاكوف المهمّة التي تُضاف إلى المحاولات الرصينة والجادّة في تحليل الخطاب، وليس الهدف كذلك الانتصار لما سيأتي لاحقاً في الكلام؛ بقدر ما يتمثّلُ الهدف في طرْح جملة مِن أسئلة نقديّة هدفها التنقير وراء منطق التأدّب الذي تصدّينا إلى حدّه وتطبيقاته على رواية لافاييت. فهل كان منطق التأدّب منطقاً غربيّاً خالصاً وأصيلاً؟ بمعنى أنَّ الناقدة الفرنسيّة قد تمكّنت بمفردها، ومن دون وسيط، مِن تحقيق هذا الإنجاز وصياغة هذا المنطق صياغةً أصبحت مُرتبطةً بها؟

قد يبدو من الإنصاف الاعتراف بأنَّ هذا المبدأ، وإنْ بدا لمحلّلي الخطاب رائداً وجديداً ونتائجه عميمة، فإنَّه قد بدا لنا رجع صدى لأفكار أخرى ولمحات قصيرة في عباراتها، غنيّة في دلالاتها، مُتجذّرة في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، وظلّت تنتظر مَن يمدّ يديه ليُحرّكها ويَسْتخلص الدلالات والعِبَر منها. فإذا ما فحصنا بعض النصوص النقديّة العربيّة ودقّقنا الفحص، وَجَدنا مِن البراهين ما يقوم شاهداً على أنَّ منطق التأدّب هذا لم يكن نِتاجاً غربيّاً محضاً بقدر ما كان ذا أصول عربيّة إسلاميّة ثابتة، على الرغم من أنَّ هذه النصوص لم تشتغل اشتغالاً مُعمّقاً مخصّصاً على هذا المبدأ الخطابيّ الذي لم يَرْقَ إلى حدّ تكوين مشْغَل رئيسٍ مِن مشاغلها. ونكاد نجزم، ونحن نقرأُ رسائل الجاحظ مثلاً، أنَّ الكاتب على بيّنة بهذا المبدأ ويستحضره في ذهنه، ويزداد شعورنا بأنَّه على دراية به وبمنافعه في الخطاب. تأمّلْ ماذا يقول الكاتب في رسالته إلى أبي الفرج الكاتب في المودّة والخُلطة: «إنَّ مِنْ أوّل أسباب الخُلطة، والدَّواعي إلى المَحبَّة، ما يُوجَدُ على بَعْض النَّاسِ مِن القَبُول عندَ أوَّلِ وَهْلة، وقِلّة انقباض النُّفوسِ مَعَ أوّل لحظة، ثمّ اتِّفاق الأسْبَاب التي تقع بالموافَقَة عند أوّل المجالسة، وتلاقي النّفوس بالمُشاكَلَة عند أوَّل الخُلطة. والأدبُ أدبان: أدبُ خُلُق، وأدبُ رِواية، ولا تَكمُل أُمور صاحبِ الأدب إلّا بهما، ولا يجتمعُ له أَسبابُ التَّمام إلّا مِنْ أجلهما، ولا يُعدُّ في الرُّؤساء، ولا يُثنى به الخِنْصَر في الأُدباء، حتَّى يكون عَقْلُه المتأمِّرَ عليهما، والسائس لهما»[48]. فالكاتبُ قد سَنَّ بذلك جملةً من الشّرائط المؤسّسة للمحبّة والخُلطة؛ أهمّها شرطُ القبول وحسنُ الخُلُق، وقد أدرجهما في خانة «أدب الخُلق» في مرحلة أولى، وجعله إلى جانب «أدب الرواية» مِن أوكد المبادئ اللّازم توافرها والواجب رُسوخها في أذهان كُلّ كَاتب يرغب في التفرّد بالذِّكْر والصِّيت، وهي مبادئ تبليغيّة وتهذيبيّة أساساً.

47. لافاييت، ص، 126.

48. أبو عثمان الجاحظ، رسائل الجاحظ، ج4، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص195-196.

ولم تنفرد النصوص النقديّة العربيّة بهذا الرأي الذي ينتصر إلى مبدأ التأدّب في الخطاب، إنّما جارتها في ذلك نصوص أخر. فإذا ما غُصْنا في بعض الآيات القرآنيّة، مثلاً، وتدبّرناها شَعرْنا أنّه مِن المُمكن استخراج جواهر بإمكانها أنْ تُسهم إسهاماً فعّالاً في تشكيل هذا المبدأ التهذيبيّ الحديث. انظرْ في قوله تعالى مِن سورة الكَهْف: «وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَومًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى المَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَاماً فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلاَ يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَداً»[49]، ترَ أنَّ الله تعالى أمَرَ المُستمعَ بحرف (اللام) أمراً صريحاً بضرورة التلطّف في خِطَابِه إلى تُجّار أهْل المدينة حتى لا يشعر بهم أحدٌ ويطّلع على أمرهم جميعاً، فيُصابوا بالأذى ويُقتلوا. فقد ربط سبحانه وتعالى هذا التلطّف، بحرف الواو، بما قَبْلَهُ ليُضفي دلالات مُضاعفة على خطابه ويمنحه ضرباً مِن الاتّساق والانسجام. ولما كان الذي قبلها هو شراء أزْكى الطعام وأطيبه، فلنا أن نستنتج القيمة الكُبْرى التي يحتلّها هذا العنصر في السّياق. ثمّ انظرْ -أيُّها القارئ- في قوله تعالى مخاطباً موسى وأخاه في سورة طه: «اذْهَبَا إِلَى فِرْعَونَ إِنَّهُ طَغَى فَقُولاَ لَهُ قَوْلاً لَيّناً لَعَلَّهُ يَتَذَكَّرُ أَوْ يَخْشَى»[50]، تجد أنَّ الله سبحانه وتعالى يُوصيهما باللّين، لا بالعنف، في رسالتهما إلى الملك فرعون، مع أنَّ الأمرَ بالغُ التعقيد؛ ففرعونُ طغى وتجبَّرَ وتجاوزَ الحَدَّ في الفَساد والطغيان، حتى لكأنَّ هذا المبدأ له أهميّة خاصّة، وهو وحده الضامن للمقصود؛ أيْ تبليغ الخطاب وإنجاح المُحادثة وعدم انهيارها، بلْ هو متعلّق بحرف (الفاء) الذي يربط الفعل «قُولا» المُسند إلى موسى وأخيه بالفِعْلِ «طَغَى»، ما يعني أنَّ القولَ اللّيّنَ الوارد في صيغة الأمر الصريح مُترتّبٌ على ما سبقه مِن طغيان مؤكّد تأكيداً بـ«إنَّ» لا شكّ للمتلقّي فيه. وفي هذا دليلٌ على أنَّ الرّفْق في القوْل، الذي هو غير منفصل عن التأدّب في الخطاب، أسلوبٌ في التبليغ ناجعٌ ومسلكٌ آمنٌ لكلّ مَن يرتجي التوفيقَ وتحقيق التواصل مع الآخر وتفتيح قَلْبِه قَبْل عقله وتذكيره بألّا يستكبر، وتبليغ مقاصده له، مهما اختلف السّياق ومهما بلغ هذا الآخر مِن اختلاف وسُلطة وعنجهيّة غير محدودة بالخطاب وفيه. فلو سلك المتكلّم غير هذا المسلك، لانسدَّ المتلقّي ولم ينفتح لدعواته التي يسمعها، وانفضّ مِن حوله وجفاه وصدّ عنه، ولعُرّض الخطابُ برمّته لخَطر عدم الانتباه أو الاستماع. وهذا ما لا يرتضيه سبحانه للمُتكلّم ولا لِعَبْدِه فرعون نفسه الذي خَلَقَه وَسَوّاه وأحسن إليه وَمَكّنَ له في الأرض.

وَمِنْ هنا يمكننا أن نعود إلى مبدأ التأدّبِ عند لايكوف الذي استأنفنا به الحديث؛ فهذه الأمثلة تُبيّن أنَّ هذا المبدأ بالغُ الأثر والدلالة وَلا هدنة دونه في الخطاب. وإلى ذلك هو موجود ومُخزّن في أعماق ثقافتنا العربيّة الإسلاميّة في ما نرى. وهذا ليس استنقاصاً مِن مجهودات الناقدة اللّسانيّة، بلْ هو اعتراف بأنّنا لم نحسن نحن، بوصفنا متلقّين محليّين، استحضار هذه الأساليب والالتفات إليها وإعادة تحيينها وتبسيطها والتعامل معها والانطلاق منها بوصفها علامات أسلوبيّة مُثيرة يُمكنها أنْ تتطوّر لتُصبح مَبَادئ خطابيّة عامّة وصالحة لكلّ زمان ومكان، بلْ سعيْنا، بدل ذلك، إلى كبْحها عوضاً عن أن نُثيرها، وذلك في الوقت الذي نجح الآخرون، النقّاد الغربيّون تحديداً، في توظيفها توظيفاً مُناسباً وهادفاً لخدمة مقاصد أكثر أهميّة في الخطاب.

الخاتمة:

كان الهدف مِن هذا البحث استقراء مزايا تطبيق مبدأ التأدّب، الذي بسطته اللّسانيّة روبن لاكوف، وتعمّقت في تحليله، فأصبح محلَّ اتّفاق بين السّواد الأكبر مِن الزُّعماء التداوليّين، والمُهتمّين بمجال تحليل الخِطاب عموماً، على خطاب روائيّ حديث مُمثّل في رواية «لافاييت» لهند الزيادي أنموذجاً. ومِن أجل ذلك، تعلّقت همّتُنا أوّلاً بتعريف هذا المبدأ الخطابيّ وبتحديد قواعدِه المُتفرّعة منه. ثمّ تحوّلنا، في مرحلة تالية، إلى اختبار قواعد هذا المبدأ وعرْضها عرضاً مُفصّلاً ومركّزاً يُمكن أن يُضيف جديداً إلى خطاب «لافاييت» فيترك فيه أثراً. وقد اتّضح أنَّ الشخصيّات في هذا الخطاب لا بدّ من أن تخضع لقواعد هذا المبدأ العزيز في الخطاب، وأنْ تلْتزم به، وذلك حتى تُحافظ على قَدر مِن الانسجام والتواصل في الخطاب الذي ينتج هذه القواعد وتُنتجه. جرى الكلامُ في مستوى آخر مِن البحث عن مظاهر خرْق الأطراف المُتفاعلة لهذا المبدأ المخصوص. وقد تبيّن لنا أنَّ الكثير مِن الشخصيّات قد خَرَقَتْ هذه القواعد المُتفّق عليها، وأنَّ هذا الخرْق كان يتمّ بطرائق عديدة وبأساليب متعدّدة أيضاً خدمةً لأغراض ومقاصد معلومة في الخطاب. وهو ما جعلنا نقتنع بأنَّ هذه المبادئ ليست لازمة ولا شاملة، كما أنَّ تطبيقها ليس -لا محالةَ- دائماً بالأمر الهيّن في

49. القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية 19.

50 .القرآن الكريم، سورة طه، الآية 43 - 44.

الخطاب. وهذا التطبيق، إنْ تحقّق في بعض السّياقات الخطابيّة، فلا يتحقّق فيها كلّها.

واستكمالاً لدراسة مبدأ التأدّب واكتناهه مِن زواياه جميعها، عُدْنا، في المحفل الأخير مِن البحث، لدراسته والتنقير في أصوله، لكنْ في ثوب جديد ومقترح مُغْرٍ. وقد تبيّن مِن خلال البحث في جملة مِن نصوص التّراث النّقدي العربي القديم، وكذلك مِن النصوص الدينيّة المُقدّسة، أنَّ هذه النصوص يُمكن أنْ تحمل في حناياها إشارات لامعة بالإمكان أنْ نعدّها بذوراً أُولى لهذا المبدأ الخطابيّ. وهي إشاراتٌ قد تُركت مُعلّقةً لتُثير في أذهاننا أسئلة وتقديرات حول دلالات ذلك. وقد خلصنا في هذا البحث إلى أنَّ التسليم بكون هذا المبدأ مبدأ ذا أصول غربيّة أساساً يبدو، في ما نرى، تسليماً تعوزه الدقّة والبرهان اللّازمان.

فهرسُ المصادر والمراجع

المصادر:

ـ القرآن الكريم.

ـ هند الزيادي، لافاييت، الدار المتوسّطيّة للنشر، تونس، ط1، 2015.

المراجع العربيّة والمُترجمة:

ـ أسيداه، محمّد، السوفسطائيّة وسُلطان القول: نحو أصول لسانيّات سوء النيّة، ضمن كتاب: الحجاج، مفهومه ومجالاته: دراسات نظريّة وتطبيقيّة محكّمة في الخطابة الجديدة، تحرير وإشراف حافظ إسماعيلي علوي، ج1، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافيّة، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

ـ إجناس، جولد تسيهر، مادة (أدب)، دائرة المعارف الإسلاميّة، المجلد 1، ع1، ط تشرين الأول/ أكتوبر، 1933.

ـ أوركيوني، كاترين كيربرات، المُضمر، ترجمة ريتا خاطر، مراجعة جوزيف شريم، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

ـ بلانشيه، فيليب، التداوليّة من أوستين إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، سورية، د.ت.

ـ الجاحظ، أبو عثمان:

الرسائل، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج4، ط1، 1991.

البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، ط 5، 2014.

ـ الرويضي عمر، تداوليّة المسرح بين النظريّة والتطبيق، عالم الفكر، ع 171، كانون الثاني–آذار/ يناير– مارس 2017.

ـ سبيربر دان، ديدري ولسون، نظريّة الصّلة أو المناسبة في التواصل والإدراك، ترجمة هشام إبراهيم عبد الله الخليفة، مراجعة فراس عواد معروف، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت–لبنان، 2016.

ـ الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصريّة، ط10، مصر، 1999.

ـ صحراوي، مسعود، الأفعال الكلاميّة عند الأصوليّين: قراءة تداوليّة، ضمن كتاب: التداوليّات وتحليل الخطاب، إشراف

وتقديم حافظ إسماعيل علوي، منتصر أمين عبد الرحيم، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2013.
ـ صمّود، حمّادي، التفكير البلاغي عند العرب: أُسُسه وتطوّره إلى القرن السّادس (مشروع قراءة)، منشورات كليّة الآداب منوبة، ط2، تونس، 1994.
ـ العبد، محمّد، تعديل القوّة الإنجازيّة: دراسة في التحليل التداولي للخطاب، ضمن كتاب: التداوليات علم استعمال اللغة، تنسيق وتقديم حافظ إسماعيلي علوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014.
ـ عبيد، حاتم، نظريات التأدب في اللسانيّات التداوليّة، مجلة عالم الفكر، ع1، مج 43، أيلول/ سبتمبر 2014.
ـ علي، محمّد يونس، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى: نحو بناء نظريّة المسالك والغايات، دار الكنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2016.
ـ غرايس، بول، المنطق والمحادثة، ترجمة محمّد الشيباني وسيف الدين دغفوس، ضمن كتاب: إطلالات على النظريّات اللّسانيّة والدلاليّة في النصف الثاني من القرن العشرين، مختارات مُعرّبة بإشراف وتنسيق عزّ الدين مجدوب، المجمع التونسي للآداب والفنون، بيت الحكمة، ط1، تونس، 2012.
ـ الغزالي، أبو حامد، إحياء علوم الدين، تحقيق زين الدين العراقي، ج3، الدار المصريّة البنانيّة، مصر، د.ت.
ـ فيّو، جان كلود، الذاكرة، سلسلة ماذا أعرف، ترجمة جورج يونس، بيروت، 1973.
ـ كشّاش، محمّد، صناعةُ الكلام بين النظريّة والتقنيّة، مجلة المعرفة السوريّة، السنة، 37ع، 418، 1998.
ـ ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

المراجعُ الغربيّة:

–Lakoff, Robin. The logic of politenesse. In: Papers from the Ninth Regional Metting. Chicago, linguistic society. Chicago. 1973.
- Perelman.Ch.Lucie olbrechts - Tyteca. Traité de l'argumentation. Ed. De l'université de Bruxelles. 6. Ed.1938.
- Thomas(J):Meaning In interaction: an introduction to pragmatic. New York. Longman. 1995.

خمود وهج الدراسات المغربيّة والأندلسيّة بعد رحيل العلّامة محمّد بن شريفة

محمد آيت حمو*

اقترنت نهاية عام 2018 بفقدان أحد جهابذة الجامعة المغربيّة والدراسات الأكاديميّة، كما فقدت الدراسات المغربيّة والأندلسيّة أحد أركان هويّتها، إنّه العلم الشامخ في الساحة الفكريّة العربيّة الذي وهب حياته للعلم والبحث والتأليف، وخلّف وراءه جمّاً غفيراً من الباحثين والدارسين الذين يمتنّون للراحل بفضله عليهم، ويذكر لسانهم مكارمه ودماثة خلقه. لذا كان لزاماً علينا أن نقدّم للرجل باقة رمزيّة تشي بالتعبير عن حالة من الألم والحزن، ونفسيّة خاشعة تودّع جثمان رجل قضى نحبه، وبقي فكره وعلمه نوراً للسائرين في دروب المعرفة.

مسار الراحل:

إنّه محمّد بن شريفة الذي ولد في قبيلة العثامنة، في إقليم الجديدة، عام 1932؛ حيث حفظ القرآن الكريم في صغره. وبعد استكمال الدراسة الأوّليّة والثانويّة التحق بكليّة ابن يوسف بمراكش لمتابعة الدراسة بين سنتي 1949 و1951. ثمّ نجح في مباراة اختيار المعلمين عام 1952. وحصل على شهادة الكفاءة في التعليم عام 1956، كما نجح في مباراة اختيار مفتشي التعليم عام 1957. وكان ضمن أوّل فوج حصل على الإجازة من كليّة الآداب في الرباط عام 1960، وأوّل من حصل على دبلوم الدراسات العليا في الأدب من الكليّة نفسها سنة 1964.

حصل على شهادة دكتوراه الدولة باستحقاق من جامعة القاهرة سنة 1969، بأطروحته الموسومة بـــ: دراسة وتحقيق كتاب «أمثال العوام في الأندلس»، تأليف أبي يحيى عبيد الله بن أحمد الزجّالي، المتوفى سنة 694 هـ. ثمّ عمل بالتدريس الجامعي حتى أصبح أستاذاً للأدب الأندلسي في جامعة محمّد الخامس من عام 1970 إلى حين تقاعده عام 1995. كما كان عميداً لكليّة الآداب، ومسؤولاً عن جامعة محمّد الأوّل في وجدة منذ تأسيسها عام 1978 حتى عام 1983، حيث كرّس حياته داخل الجامعة المغربيّة للبحث الأكاديمي؛ إشرافاً وتأطيراً ونشراً وتحقيقاً ودراسةً وترجمةً، وعمل محافظاً للخزانة الكبرى في جامعة القرويين بين 1976–1978. وهو عضو في أكاديميّة المملكة المغربيّة منذ تأسيسها، ومقرّر لجنة التراث فيها، وعضو في الأكاديميّة الملكيّة للتاريخ في إسبانيا، وعضو مجمع اللغة العربيّة في دمشق. إلى أن قضى نحبه مساء يوم الخميس 14 ربيع الأول 1440هـ، الموافق لـ 22 تشرين الثاني/ نوفمبر 2018 م.

محمّد بن شريفة المترجم:

ترجم محمّد بن شريفة لمجموعة من الأعلام، سعياً منه إلى التعريف برجال بصموا تاريخ المغرب والأندلس بمؤلّفاتهم وفكرهم، وسعى إلى إبراز مدى إسهامهم في معترك الحضارة العربيّة الإسلاميّة بصورة فعّالة، كما اتخذ الترجمة وسيلة لضبط حركيّة تاريخ هذا الجناح الأقصى من جغرافيّة العالم الإسلامي، وذلك بعد تفريط المغاربة في التعريف بأعلامهم، والتقصير في الترجمة لهم والاهتمام بسيرهم، سواء في مجال الأدب واللغة، أم في العلوم الشرعيّة والإنسانيّة والحقة. وكان يحمل فكرة أنّ أهل المغرب هم أقدر من غيرهم على تذوّق أدب الغرب الإسلامي، وأنّ التراث الأندلسي تراث عربي مشترك، انغرست جذوره في المغرب وراجع إليه، بل إنّ كثيراً من أعلامه ذوو أصول مغربيّة؛ ومن ثمّ حمل مسؤوليّة النظر في الأصل للمغاربة، قائلاً: إنّ بلاد المغرب «تحمل العبء الأكبر في إحياء هذا التراث». وترجم قوله هذا إلى الفعل، فسعى جاهداً إلى التعريف بالأعلام الذين نسيهم أبناء قرابتهم نسباً وعلماً، بعد أن تميّز بمهارة تشهد له بالاطلاع الواسع، والمعاشرة الدائمة للمخطوطات، وقدرته

* باحث من المغرب

الفائقة على قراءة النصوص واستنطاقها، وكيفيّة الاستفادة منها في إجلاء ملامح الشخصيّات. ومهما كانت الأخبار شحيحة، فإنّه يحاصرها بتساؤلاته، ويخضعها لآليّاته الاستكشافيّة، فيستخلص منها إفادات تفتح آفاقاً للبحث، وبهذا المنهج وقف عند ثلّة من الأعلام الذين بُخس حقّهم، أمثال أبي المطرف أحمد بن عميرة المخزومي[1]، الذي تناوله بالترجمة من خلال الحديث عن آثاره التي صنّفها في مختلف العلوم، بعد أن ألقى الضوء على مسيره من الأندلس إلى المغرب، واشتغاله بمهمّة القضاء في مدينة سلا. هذا بالإضافة إلى ابن عبد ربّه الحفيد الذي خصّص له كتاباً بعنوان: «فصول من سيرة منسيّة»[2].

ويليه أيضاً كتابه: ابن مغاور الشاطبي[3]، الذي قدّم فيه نبذة مطوّلة عن حياة ابن مغاور الشاطبي تتضمّن ولادته وصلاته بمعاصريه، خططه ووظائفه، وخدمته للموحّدين. مع تحليل شامل لكتابه المجموع معرّفاً بمادّته العلميّة.

يتابع محمّد بن شريفة مع تقدّم الزمن تتبّع أعلام الفردوس المفقود، فعرّف بأبي مروان الباجي الإشبيلي ورحلته إلى المشرق[4]، التي دامت سنتين تقريباً منذ خروجه من إشبيلية، ولم تكتب له العودة إلى الأندلس، فتوفي في مصر وهو قافل من حجّه.

ولم يقف الراحل عند رجالات الأدب والشعر والرحلة فحسب، بل التفت إلى الجانب الروحي الصوفي من خلال ابن عبيديس النفزي من أعلام التصوّف في الأندلس في القرن السابع الهجري، وقد طُبع ضمن كتاب في النهضة والتراكم، عام 1986.

وينتقل من الأشخاص إلى الأسر، مترجماً لثلّة من أهل الأندلس في محاضرة ألقاها في جامعة ابن زهر في أكادير مطلع السنة الجامعيّة 1990ـ 1991، عنوانها: «بنو زهر: نظرات في تاريخ أسرة أندلسيّة». حيث أشار المحاضر إلى أنّ « بني زهر كانوا يحفظون كتاب النبت للدينوري وديوان ذي الرمّة وغيره، ومقامات الحريري وأمثالها، وهو الذي أكسبهم ثروة لغويّة لا حصر لها، وجعل لغتهم في الطبّ عربية أعرابيّة خالية من كلّ عجمة أو عجز، فلعلّ أطباءنا اليوم يقتدون بأسلافهم ويأخذون العبر من آثارهم. فقد ورد في عنوان هذا الحديث عبارة «أسرة أندلسيّة» في حقّ بني زهر، وهي عبارة جرينا فيها على الاصطلاح المعروف في نسبة الأعلام، وإلّا فإنّ هذه الأسرة هي مغربيّة أيضاً، فقد عاش معظم أعلامها في ظلّ المرابطين والموحّدين، وألّفوا ما ألّفوا من مؤلّفات برسم ملوك هاتين الدولتين. وإذا كان ابن سعيد العنسي والشقندي الإشبيلي قد فاخرا بأندلسيّة بني زهر فإنّ «مفاخرتهما» هي من قبيل المفاخرات البلدانيّة. فهي كالمفاخرة بين قرطبة وإشبيلية أو فاس ومراكش مثلاً، والدليل على هذا أنّ مفاخرة الشقندي وابن المعلم جرت في مجلس أمير موحّدي وتمّت باستدعائه، ومن هنا فإنّ بني زهر يسلكون في عداد مفاخر المغرب ومآثره».

محمّد بن شريفة المحقّق:

تنوّعت المخطوطات التي نالها مجهود الرجل لإخراجها من رفوف المكتبات والزوايا إلى فضاء القراءة والدراسة، وكان تعامله مع المخطوطات تعاملاً بعيداً عن الوصف الجاف، بل كان عمله كياناً حيّاً، يلزمه مزيد من الدقة البحثيّة حتى تعاد له الحياة، ويصبح جداول تنبض الحيويّة فيها، وكان أيضاً يستقصي ويتتبّع أماكن وجودها بقصد المقارنة والإفادة، ومن المؤلّفات التي تناولها تحقيقاً ودراسة وتقديماً:

1. الذيل والتكملة لكتابي الموصل والصلة، لأبي عبد الله محمّد بن محمّد بن عبد الملك الأنصاري الأوسي المراكشي (634– 703هـ)، باشتراك مع الدكتور إحسان عباس والدكتور بشار عواد معروف. ويقع في ستة مجلّدات تتضمن 3440 صفحة. وسبق لأكاديميّة المملكة المغربيّة أن نشرت السفر الثامن في جزأين، سنة 1984.

2. ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، للقاضي عياض بن موسى بن عياض السبتي المتوفى سنة 544 هـ. كان الجزء الخامس من نصيب الدكتور محمّد بن شريفة ، أمّا

1 ـ المخزومي، أبو المطرف أحمد بن عميرة: حياته وآثاره، تصدير الأستاذ محمّد الفاسي، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي بالمغرب، سنة 1966.

2 ـ طبع في بيروت سنة 1992.

3 ـ الشاطبي، ابن مغاور: حياته وآثاره، دار الثقافة، سنة 1994، ويحتوي الكتاب على 318 صفحة.

4 ـ من مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلاميّة، سنة 1999م /1420هـ وطبع في المغرب أيضاً في مطبعة فضالة 1985.

الأجزاء الأربعة الأولى والأجزاء السادس والسابع والثامن، فقد حققها غيره. ويضم الجزء الخامس 352 صفحة.

3. التعريف بالقاضي عياض لولده أبي عبد الله محمّد، ويقع الكتاب في 184 صفحة. قال المحقق في مقدّمة الكتاب: «لا نُبعد إذا قلنا إنّ القاضي عياضاً، رحمه الله، يكاد أن يكون أشهر الأعلام في تاريخنا العلمي على الإطلاق»[5].

4. طرفة الظريف في أهل الجزيرة وطريف، لأبي فارس عبد العزيز بن عبد الواحد بن محمّد الملزوزي النجّار المكناسي المعروف بعزّوز، المتوفى سنة 697 هـ، من منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة محمّد الخامس بالرباط، في عدد كانون الثاني/ يناير سنة 1977.

5. روضة الأديب في التفضيل بين المتنبّي وحبيب، لأبي الحسن علي بن أحمد بن علي بن فتح المعروف بابن لُبّال الشريشي، المتوفى سنة 582 هـ، ضمن كتاب: «أبو تمّام وأبو الطيّب في أدب المغاربة»، دار الغرب الإسلامي، لبنان، سنة 1986.

6. ديوان ابن فُركُون الأندلسي، وهو من مطبوعات أكاديميّة المملكة المغربيّة، سلسة «التراث»، وطبع سنة 1987 في 411 صفحة. وابن فُركون المتوفى بعد عام 811 هـ، هو أحد تلاميذ ابن الخطيب. ومطلع أوّل القصيدة من الديوان قول الشاعر:

إلَيكَ تباشير البشَائِرِ مُقْبِلَهْ تَلُوحُ بآفَاقِ الهُدَى مُتَهَلِّلَه

وقد وردت هذه القصيدة دون تقديم، ويبدو أنّها أوّل قصيدة رفعها الشاعر إلى الملك يوسف الثالث غداة بيعته[6]، وقصائد هذا الديوان عبارة عن وثيقة تعكس الأحداث التاريخيّة والسياسيّة والظروف التي مرّت بها مدينة غرناطة في نهاية القرن الثامن وبداية القرن التاسع الهجريين، وخصوصاً الوقائع التي جرت فيها الحروب والسِّجالات السياسيّة بين ملك غرناطة وبين المغاربة والقشتاليين.

7. ابن شيرين وأرجوزته التاريخيّة: دراسة وتحقيق، كان موضوع مداخلة للدكتور ابن شريفة في ندوة: «تاريخ المغرب الحديث، البنى الداخليّة والعلاقات الخارجيّة»، تكريماً للأستاذ الدكتور محمّد حجّي، التي نظّمتها جامعة محمّد الخامس يومي 9 و 10 فبراير 1990.

8. كتاب: «الزمان والمكان»، ومؤلّفه العلّامة أحمد بن إبراهيم بن الزبير الثقفي العاصمي الغرناطي (627 ـ 708هـ) إمام محقق، وناقد مدقق، شهد له العلماء بالتقدّم في علوم كثيرة، وفنون متعدّدة، من أبرزها التفسير والقراءات، والنحو وأصول الفقه. مطبعة النجاح الجديدة في الدار البيضاء، سنة 1993.

9. ابن حريق البلنسي، دراسة وتحقيق، ط1، سنة 1996. حاول المؤلّف في هذا الكتاب أن يبحث في الأخبار المتعلّقة بحياة ابن حريق؛ تاريخ ولادته ونشأته ودراسته وشيوخه ورفاقه وتلاميذه ووظائفه وتأليفه ووفاته، بالإضافة إلى البحث عن النصوص الشعريّة والنثريّة التي وقف عليها من آثاره.

10. التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات، لأبي المطرف بن عميرة، ط1، الدار البيضاء، 1991. قال عنه المحقق: «فإنّ ابن عميرة والقرطاجني والسجلماسي وابن البناء يمثلون اتجاهاً جديداً في التأليف البلاغي، ويقدّمون اجتهاداً خاصّاً في التناول، وهم يجمعون بين المأثور البلاغي العربي والتراث اليوناني الأرسطي، وذلك بواسطة الفارابي وابن سينا وابن رشد على وجه الخصوص»[7]. والوقوف عند هذا العدد لا يعني جرد كلّ المؤلّفات التي نالتها يدا الراحل تحقيقاً ودراسةً وتقديماً، بل هي غيض من فيض.

محمّد بن شريفة المنافح عن التراث المغربي:

كانت للرجل مواقف أعاد فيها الاعتبار للإسهامات المغربيّة في بعض المجالات العلميّة، وأنصف أهلها، وبيّن الحيف الذي لحقهم عبر التاريخ. فقد أشار بعض الدارسين القدامى والمحدثين إلى اتّباع المغاربة طريقة المشارقة في التأليف البلاغي، وأنّهم كانوا

5- التعريف بالقاضي عياض لولده أبي عبد الله محمّد، تح محمّد بن شريفة، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلاميّة والثقافة، ص1.

6 ـ ديوان ابن فُركُون الأندلسي، تح، محمّد بن شريفة، ص 103.

7 ـ التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات، تأليف أبي المطرف بن عميرة، تقديم محمّد بن شريفة، ط1، 1991، ص 9.

أقوم على فنّ البيان من المغاربة. تلك الفكرة أذاعها ابن خلدون في «مقدّمته»[8]، ونشرها المقري في «نفح الطيب»، وردَّدَ صداها بدوي طبانة في كتابه «البيان العربي»[9].

وردّ ابن شريفة على هذه الفكرة، مبيناً مجانبتها للصواب، ومدافعاً عن حقّ التأليف التاريخي للعلماء الذين عانى إنتاجهم الفكري الحيف والضيم عند من يؤوّل كلام ابن خلدون وفق هواه ونزعته الإقليميّة، قائلاً: «رأي ابن خلدون هذا لا يخلو من الإطلاق والتعميم، ويبدو أنّه لا يقوم على الاستقراء الدقيق، وممّا يدلّ على ذلك أنه ـ على سبيل المثال ـ لم يشر إلى (منهاج البلغاء) لحازم القرطاجني، وهو من أرقى ما صنّف في البلاغة...، ويدخل في هؤلاء الذين لم يذكرهم: الحجازي وابن السراج الشنتريني وأبو البقاء الرندي وابن الأجدابي والتيفاشي وآخرون»[10]. وإيمانه بهذه الفكرة صيّره الراحل همّاً لا ينكشف إلّا بالدراسة العميقة، وسبر أغوار التراث واستنطاقه لإقامة حجّة ساطعة تُبقي شعاع الشمس بعد غروبه، ولا يكون أهلاً لهذا الانتداب إلّا من رسخ قدمه في العلم؛ أمثال الفقيد.

محمّد بن شريفة، الدراسات والمقالات:

إضافة إلى كتب التراجم والسير، أصدر ابن شريفة عدداً من الدراسات، ونشر مجموعة من المقالات العلميّة، كما شارك في ندوات وطنيّة ودوليّة ضيفاً ومتدخّلاً، وأمام هذا الكمّ من المنشورات والإصدارات التي يصعب تصنيفها وفق أجناس معيّنة لكونها تتضمّن فسيفساء أو أنواعاً؛ كالكتابة الشعريّة والنثريّة بمختلف مكوّناتها النقديّة واللغويّة وغيرها، فألّف كتاب: «البسطي آخر شعراء الأندلس»[11]. كما ألّف دراسة عنوانها: «أبو تمّام والمتنبّي في أدب المغاربة»[12]. هذا بالإضافة إلى نَوْر الكَمائِم وسَجْع الحَمائِم، لأبي بكر عبد الرحمن بن محمّد بن مُغاور الشاطبي المتوفى سنة 587 هـ، بالاشتراك مع الدكتور محمّد حجي، وعلي الصقلي، ومحمّد زنيبر، وقاسم الزهيري[13].

شهادات في حقّ الرّاحل:

لم يكن هذا المصاب الجلل يمرُّ دون أن تعبّر اللَّواعج والأحاسيس عن مكنونها، وعمّا أضمرت كينونتها من حبّ لأب عطوف، ووالد آثر حياته لبعث تراث أجداده، ووهب نفسه للتعريف والكشف عمّا طواه الزمن من كنوز المعرفة والعلم، إذ ظلّت مدوّناتهم تئنّ تحت وطأة ظلم الزوايا وغبار المكتبات الوطنيّة والعالميّة، وما كان لباحث أن يشمّر عن ساعديه، ويدخل ميدان التحقيق والتراجم إلّا بعد تذوّقه حلاوة عمله، وتنفّسه لعبق التاريخ الفوّاح برائحة العقول التي أنارت الحضارات مشرقاً ومغرباً، وبعمله ظلّت أسماؤهم تلهج بها الألسنة العربيّة والأعجميّة. ومن سار في دروبهم، صار من أهلهم، فأثنى عليه خلفه.

ومن الذين عدَّدُوا مناقب الراحل، الدكتور عبّاس الجراري، وهو أحد لداته، يقول: «لو شئت أن أختصر ما يوصف به الأخ الكريم، والصديق الحميم، وأنّى لي أن أختزل واسعاً، وأجمع شاسعاً، لقلت إنّ معشره لطيف وطبعه أليف، وإن جدّه طريف وهزله ظريف... تزيّنه دماثة سمحة رصينة، ورجاحة حليمة رزينة، في هدوء وأناة وسكينة، مع دؤوب وثبات وغور بعيد، وحرص ورويّة ونظر سديد. يطيل الإصغاء حين ينصت، ولا يحدّث إلّا بالهمس ويخفت، وقد يستغني بالتلويح عن التصريح، وربّما استبدل بالعبارة الإشارة، وعمد إلى الرمز والإيماء أو التلميح والإيحاء».

وكتب عن وفاته الدكتور منير البصكري نائب عميد الكليّة المتعدّدة التخصّصات بأسفي، واصفاً إيّاه بقوله: «الفقيد يُعدّ أحد رجال الفكر والأدب والقلم والقرطاس، قويّ في نقاشه، متزن، متمكّن من ثقافة عالية المستوى، وعضو أكاديميّة المملكة المغربيّة وعدّة مجامع دوليّة».

8 - ابن خلدون: المقدّمة، تح: علي عبد الواحد وافي، الجزء الرابع، ص. ص: 1256-1266.

9 - طبانة، بدوي: البيان العربي، ص: 138.

10ـ التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات، تأليف أبي المطرف أحمد بن عميرة. تقديم وتحقيق محمّد بن شريفة، ط1، 1991، مطبعة البيضاء الجديدة، ص 5 ـ 6.

11 ـ طبع ببيروت سنة 1985.

12 ـ دار الغرب الإسلامي، بيروت، سنة 1986.

13 ـ من منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت، سنة 1991.

محمّد بن شريفة رائد الإصلاح:

أنجب المغرب عدداً من الروّاد، على المستوى السياسي والعلمي والثقافي، وكان الأستاذ ابن شريفة أحد هؤلاء، حيث يُشار إليه في المحافل العلميّة والأكاديميّة، وحقّ له ذلك، لكونه كان يحمل همَّ الأمّة منذ عودته إلى المغرب، وقد أصبح من أوائل الذين اضطلعوا بالبحث العلمي إلى جانب التدريس الجامعي، وذلك منذ البوادر الأولى للنهضة التي عرفها المغرب في عهد الاستقلال. فكان من المؤسّسين لشعبة الآداب في الجامعة المغربيّة، وبلور مشروعه الإصلاحي الفكري من خلال المؤلّفات التي أنتجها وأثرى بها المكتبة المغربيّة والأندلسيّة، فجمع بين الأدب في مستوياته المختلفة، وبين الدوائر المعرفيّة الأخرى، حين ألّف موسوعة «تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب، بحوث ونصوص»[14]. وهذه الموسوعة تتضمّن تحقيق النصوص التراثيّة، والتاريخ الثقافي، والأدب المقارن، والدراسة اللغويّة، فضلاً عن كونه حصيلة دأب طويل على تحقيق تراث الغرب الإسلامي، وبصدوره توضع مادّة تراثيّة ثرّة وثمينة أمام دارسي الأدب الشعبي وهواته.

إنّنا بحقٍّ أمام عالم كبير، لا توفّيه مثل هذه المقالة حقّه، وإن لم يسعد الحال، فليسعد النطق:

كَرِّمُوهُمْ لَا لِلثَّرَاءِ وَالمجْدِ وَلكِنْ لِلفِكْرِ وَالإِحْسَـــــاسِ

14. أصدرتها وزارة الثقافة بالمغرب، سنة 2006، في ما يفوق 3000 صفحة، ضمن خمسة أجزاء.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر الآن

(ورقيا)

صدر إلكترونيا

www.library.mominoun.com

حُريَّة لهَا شكلُ المَنفى
قراءة للكتابة الشِّعريَّة لعبد الهَادي السّعيد

المحجوب الشـوني*

استهلال:

تُوّجَ الإصدارُ الشّعري الأوَّل لعبد الهَادي السّعيد (تفاصيلُ السّراب) (1996) بجائزة اتّحاد كُتّاب المَغرب[1]. ويمكن أن نرى في ذاك التّتويج وجهاً من أوجُه الفرَح الجَماعي المُشعّ الذي تحتفظ به الذّاكرة العربيّة لحظةَ نبوغ الشاعر في القبيلة؛ فالاتّساع المُتسارع للمَحْل الرّوحي والجَمَالي المُستشري في تفاصيل اليومي، ومهارتُه الفائقة في استهداف طبقات الدّخيلة والأغوار، يقتضي منّا استحضارَ حِكمة القدمَاء في الفرح بالشاعر وقصيدته؛ بما هي تسمية عاليةٌ ويقظة للوجود.

إلّا أنَّ التلقي الفرِحَ الذي استُقبل به الدّيوانُ وقتذاك لا تسنده القبيلة كما كان عليه الحَال قديماً؛ وإن عدّدت القبيلة راهناً وجوهَها. إنّه تعميدٌ شعريٌّ من خارج الولاء والمُنافحة يعوّل أساساً على ما يَعِدُ به صوتٌ شعري قادم من منطقة كتابة لها التفاصيل اليوميّة منطلقاً، يغذّي بسَرابها احتمالات ما سَكنَ الكتابَ الأوَّل من رعود سيمدّد عبد الهادي السّعيد ذبذباتها عملاً بعد آخر؛ بين اللّغات والأجناس.

إذا كان الخطاب الشّعري لهذه الصَّرخة الأولى قد راهن في مرجعيته، بقصائد قصيرة، على التقاط العابر والمُنفلت في الرّاهن، ضدّاً على فخامة الأغراض في البلاغة القديمة، فإنَّ الديوان الثاني: (لا وأخواتها) سيعلي من طبقات الصرخة لتصل حدودَ الرّفض، لا بالمعنى الإيدولوجي أو حتّى السياسي- الحزبي، كما كان هاجس قصيدة السبعينيّات في المغرب عموماً؛ فعبد الهادي السّعيد بعيدٌ كليّاً عن هذا التصوُّر في قول الشعر. إنَّها بالأحرى صرخة شاعر يحفر في المقام الأوَّل في لغته حروفاً وحركات وكلمات، سيكتب بها زمنه في نهايات القرن العشرين. يقدّم أدوات الحفر قبل أن يقترف قصيدته، ضدّ ما تكلّس من قواعد نحويَّة في تعابير مسكوكة، ما استوجب منه عنفاً جماليّاً، وكارثة يجب أن يحدثها الشاعر لتحرير اللّغة. يقول مُشهراً استراتيجيته:

تلزمني أشياء كي أكتب النّص:
فأسٌ لغويَّة
قليلٌ من الإيقاع أتكئ عليه
لسعةٌ في الكلام
حروفٌ جديدةٌ في أبجديَّة الصمت
ليترٌ من الكذب[2].

أو قوله:

أنا كائن لغوي
أخرج ليلاً من المعاجم
أنفض عن جسدي غبار الخرافة
وكما لو كنت فقط أجرّب آلة نطقي
ها أنذا أطرَحُ في المدى سؤاليَ المتناقَض:
«مَنْ لي ببُرَاقٍ
أعبُرُ الآن عليه صحراءَ هذا الوقت»[3].

فضلاً عن قصائد (لا وأخواتها) المنتظمة في ثلاث مجموعات، يسلّم الدّيوان، بعد إكمال القراءة الخطيَّة، قارئه إلى حوار مع الشاعر. حوار به ينتهي الدّيوان ليبدأ ثانية فعل القراءة بمسار حلزوني. في جواب عن سؤال-ملاحظة لمحمَّد اشويكة

* باحث من المغرب.

1 ـ عبد الهادي السعيد، تفاصيل السّراب، منشورات اتحاد كُتاب المغرب، الرباط، 1997.

2 - عبد الهادي السعيد، لا وأخواتها، ص 11.

3 - الديوان نفسه، ص 21.

(المُحاوِر): «لقد فزتَ بجائزة اتّحاد كتّاب المغرب، لكنّكَ لا تحملُ عضويّته! يردُّ عبد الهادي بعنفوان: «أين السّؤال؟»، ثمَّ يواصلُ: «المهمّ أن أكتبَ، أن أكونَ كاتباً»[4]. مسافة مُعلنة مع المؤسَّسة وما يمكن أن تمنحه من شرعيَّة وهميَّة للكتابة. هو ذا إلى الكتابة ينتمي منذ البدء.

لذا سيصدر بعد ذلك، أي سنة 2004، (روتين الدّهشة)، الديوان الثالث، بوصفه عملاً يؤشّر إلى اكتمال مرحلة أولى في تصوُّر القصيدة وكتابتها، ستنفتح بممارسات سرديَّة[5] بعد ذلك على ما سيخالفها بناءً ومتخيَّلاً في العمل الشعري الأخير (الحدائق ليست دائماً على صواب)[6]. هي أعمالٌ شعريَّة تساهم في التأسيس لفضاء إبداعي قائم على السّخرية، والثورة على الرّطانة البلاغيَّة؛ يلتقي فيه عبد الهادي السّعيد مع شعراء مغاربة آخرين من جيله مثل: نبيل مَنصر، وسعد سرحان، وياسين عدنان، تمثيلاً لا حصراً. جيلُ ما بعد التسعينيَّات في المغرب، يحتمي بالرفض والعنوان، فتأتي قصيدته بحثاً عن أراضٍ كتابيَّة لا ثبات لطبقاتها.

لا بدَّ من أن أشير إلى أنَّ هؤلاء الشعراء المغاربة، على الرغم ممَّا قد يجمعهم، يسير كلّ واحد منهم إلى حيث يقوده دمه الشخصيّ، ومجهول مكتبته. لذلك لا مماثلة بين الشعراء إلّا في منطلقات منهجيَّة ونظريَّة عامَّة تنصت وتحتفي بالشخصيّ، وبما يمكّن للممارسة الإبداعيَّة أن ترجّ به الحدود والكلّيَّات؛ تلكم لذة الإدهاش التي يمنحها الإبداع الذي تجرؤ عليه ذاتٌ حرَّة مفردة.

وحده السؤال، يقول الشاعر المُؤسّس محمَّد بنيس، يقود اليدَ في المغرب نحو كتابةٍ لا تتشبّه فيما ترفضُ الشّبيه[7]. عن هذا الدّم الشخصي الجَمَاعي والشخصي في آنٍ واحد، المتحرّر من الوصايا، يكتب عبد الهادي بسخرية في الحدائق:

لأنّنا بقينا فطريين
ولم نسكب يوماً في قصائدنا جوليا كريستيفا.
فمؤكَّد أن تُغرمَ بنا
فتياتُ الأحياء البعيدة
أكثر ممَّا يعشقن دافيد بيكام
باولو كويلو وعرب آيدل[8].

1. أوّل الشّعر:

لا تهدف كتابة عبد الهادي السّعيد إلى تحويل الحياة اليوميَّة إلى شعر فحسب، بل تراهن على تقديم نظرته الشخصيَّة الساخرة للوجود، ومفارقاته بطريقة قائمة على التخيّيل والاستعارة المربكة، التي تتوارى فيها القرائن، لتحلَّ محلّها غرابة تمتح من ذكاء مرح، يعثر على الشعر حيث لم نعتد رؤيته أو وجوده. لن نستعجل شيئاً ونحن نبدأ المقاربة بعنوان هذا الدّيوان الثالث، بوصفه أوَّل عتبة تفتح شهيَّة القراءة: (روتين الدّهشة: مفارقة مزدوِجة). فإذا قَبِل القارئ العربيّ كلمة مُعرّبة: روتين تنضاف بخفّة إلى أخت لها كلمة الدّهشة، فكيف سيستسيغ أن تصير الدّهشة، التي هي الانذهال والتّحيُّر بحسب لسان العرب، فعلاً مكروراً يبعث على الرّتابة والتنميط والملل؟ أيّ عين، يا تُرى، لا تكفُّ عن الاندهاش في زمن الإبدالات المتسارعة؟ أهي عين الشاعر، أم أنَّ الأمر يتعلّق بدهشة دائمة انفصلت عن حالات تقطّعها لتقيم في المُستمرّ، وكأنَّ الشاعر مثل طفل، وحده ينتبه إلى ما حجبته العادة وراكمته البداهة في وجود لا يتوقف عن الإدهاش في أدقّ تفاصيله؟ تركيب العنوان يثير فضولاً أقرب إلى الاستفزاز.

إنَّ الدهشة، بوصفها حيرةً دائمة، هي مبتدأ الشعر والفلسفة على السَّواء. نجد عند مارتن هايدغر (Martin Heidegger) الذي كان يؤاخي بمعرفة عميقة بين دهشة الشاعر والفيلسوف، قوله في كتاب (أسئلة الفلسفة): «إنَّه أمرٌ خاصّ بفيلسوف، هذا الذي نسمّيه باثوس؛ أي هذا الذي نسمّيه دهشة. إذ ليس هناك ابتداء يهيمن على الفلسفة غير الدهشة (...)، إنَّ الدّهشة لا تقف عند بداية الفلسفة وحدها مثل الجرّاح الذي يغسل يديه قبل القيام بالعمليَّة الجراحيَّة. إنَّ الدهشة تحمل الفلسفة وتهيمن عليها

4 - الديوان نفسه، ص 96.

5 - بعد الديوان الثاني سيصدر عبد الهادي السّعيد سنة 2002 عملاً سردياً بالفرنسيّة بعنوان: Infarctus ou les mots décroisés. لامارتان. وفي سنة 2015 عن منشورات مرسم سيصدر بالعربيّة روايته الأولى شامة والشّمس.

6 ـ عبد الهادي السعيد، الحدائق ليست دائماً على صواب، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط1، 2015.

7 - محمّد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال، ط1، 1994، ص 48.

8 ـ عبد الهادي السعيد، الحدائق ليست دائماً على صواب، ص16.

من أوّلها إلى آخرها»[9].

الاكتفاء بملاحظة أنَّ الدهشة تهيمن على الفلسفة أو الشعر يظلُّ أمراً سطحيّاً وفضفاضاً، ما لم يتمّ الحفر فيه، إذ يمكن الاعتراض بأنَّ الإنسان اندهش في يوم من الأيام، فتفلسف أو قال شعراً. وبمجرَّد ما أخذت الفاعليَّة الإبداعيَّة سيرها، أو صارت عادة يوميَّة للحواسّ والخيال، اختفت الدهشة، لّما لم تكن سوى دافع أو حافز. لحسن الحظ، أو لسوئه، ليس الأمر كذلك بالنسبة إلى المبدع أو المفكّر؛ إذ إنَّ دهشته قائمة منذ ما قبل الكلام، ما قبل اللّغة والنطق، هي النواة والبذرة، ولا تزيدها المعارف والحقائق واللّغات إلّا مزيداً من الإيغال في مدارات كشف وتفكيك ما يتضاعف من بلاهة وسطحيَّة ووهم معنى تسنده أيادٍ رهيبة وخفيَّة. لنا أن نستضيء بما كان خطّه وعاشه الشيخ الأكبر ابن عربي: العارف من عظمت حيرته، وهو يؤوّل قول الرّسول، أو من قال في مقامه: اللّهم زدني فيك تحيّراً؛ طلبُ الحيرة طلب توالي العلم[10].

عن هذا الماقبل الوجودي المُعتِم في الذات نجد في قصيدة الكتابة من ديوان الحدائق:

حين سأذكر
بالوضوح الكافي
ما دار بخَلَدي
وأنا ألمح وسط الظلام
يداً تقطع حبلَ السُّري.
حين سأذكر
هل شكرتُ في قرارة نفسي تلك اليد
أم شتمتها
حين سأقرّر
ما إذا كان تبوّلي الأوَّلُ
احتفالاً بوصولي إلى العالم
أم احتجاجاً أصفرَ في وجهه
آنذاك
سأبدأ محاولات جادّة
في كتابة الشّعر[11].

2. أمام القصيدة:

يخضع بناء هذا الكتاب الشّعري لتقسيم بيّن، حيث نجد مجموعة من القصائد تسعد بعنوان خاص (سمة لافتة في أعماله الشعريَّة، تستحق دراسة خاصَّة؛ علاقة العناوين بالقصائد وبعنوان الديوان عامَّة، ولا سيّما إذا انتبهنا إلى أنَّ فعل العنونة لدى عبد الهادي أحد المناطق المميّزة في تجربته الشعريّة).

في ديوان (روتين الدّهشة) نجد المجموعات الآتية: النهايات، الواحدة قبل الزّوال، شؤون لغويَّة، ورقة توت خريفيَّة. يبدو ألّا رابط بين عنوان العمل وعناوين المجموعات ضمنه، في الظاهر على الأقلّ، سوى رابطة الميثاق التجنيسي الوارد في صفحة الغلاف. أقصد كلمة شعر، التي تبدو كأنَّها دليل لا يدلُّ على شيء بعينه، ولا يؤشّر من ثم إلى أيّ وحدة تامَّة أو متجانسة.

غياب الروابط الواضحة، أو الأحاديَّة المعنى، بين النصوص، أو بين العنوان العام في وشائجه مع القصائد، انتماء إلى سمة كبرى تميّز الكتابة المعاصرة هي الانتثار أو التبعثر (la discontinuité). فالنصُّ المعاصر، كما يقول موريس بلانشو (Maurice Blan-chot): «ليس نسيجاً عنكبوتيّاً موحّد البناء. إنَّما هو نصّ مفكَّك، أقرب إلى الشذرات والفتات منه إلى التجانس التقليدي»[12].

يقوّي هذا التبعثرَ النَّتُوجَ نزوعُ الديوان إلى السعادة بضمّ قصائد قصيرة ذات إيقاع شخصي (غير موزونة عروضيّاً) واقتصاد لغويّ مضياف للغة الآخر، إلى جانب أخرى مختلفة عنها إيقاعاً وبناءً وطولاً أيضاً.

هذا ما يكشف من جانب سلالة الشاعر، التي ليست بالضرورة شعريَّة، ومن جانب آخر إعجاباً بقصيد الهايكو بوجه خاص.

9- Martin Heidegger, Questions de la philosophie.
ترجمة نجيب بلدي، دار توبقال للنشر، 2004، ص37.

10 - ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق أبو العلا عفيفي، دار الكاب العربي، بيروت ـ لبنان.

11 - الحدائق، ص 54.

12- Maurice Blanchot, l'espace littéraire ; Gallimard. 1954. P 78.

ذلك أنَّ الهايكو، بحسب قول الشاعر، وهو يزواج بين الشعر وفكرة التقدّم:

الهايكو اقتصاد
الهايكو اقتصاد مزدهر
الهايكو اقتصاد ياباني[13].

نفهم أنَّ هذا التباين في البناء يخفي انشغالاً حقيقيّاً بقيمة ومسؤوليَّة الكلمات في كلّ اختيار شكل شعري، أليس هو القائل في قصيدة بعنوان «اقتصاد» من (روتين الدّهشة):

لو كنت مديراً عامّاً لبنك اللّغة المركزي
لجعلت سعر الفائدة يبدو شاهقاً
علّ الشعراء
يكفّون قليلاً
عن الاستعارات الرخيصة[14].

لا يمكن التقاط العابر، أو إضاءة مفارقات اليومي وعبثيتها إلّا من موقع السّخرية، بوصفها قدرة إبداعيَّة خلّاقة.

3. بعض دماء السّلالة:

يكتب عبد الهادي السعيد قصيدة غير مهادنة، رغم بساطتها الخادعة. تتنافى وذائقة متلقٍّ تقليدي لا يشارك في إنتاج معنى النص. هي قصيدة تبحث عن نموذج لها في المستقبل لا في الماضي، بقوّة جرأة المغامرة واقتحام الحدود بين الأجناس، إضافة إلى تعويلها على مدار للدلالة نواته السخرية، أو الهزل بتعبير القدماء، كموقف إبداعي جدّ مسؤول من العالم. سخرية من التّسميات والتقسيمات الاجتماعيَّة، وما حجبته العادة والكسل الجمالي (أليس الشاعر منتج جمال في المقام الأول؟). ليس مهمّتها تمييز الخطأ من الصواب، أو الخير من الشّر. إنَّها تضع نفسها فيما وراء الخير والشّر[15].

الكتابة الشعريَّة السّاخرة ممارسة لها الهامش في المغرب، كما في الكتابة العربيَّة عامَّة. شعراؤها قِلّة لكونها مغامرة حقيقيَّة داخل ثقافة قائمة على الجدّيَّة والتقديس. فهي تقوم أساساً على قلب قواعد البلاغة العربيَّة، وإدخال الفوضى إلى نظام الأغراض الشعريَّة، كما قعّد له الشعراء العرب القدامى. ما يكون أفقه التشويش والالتباس لن يحتفي به سوى الشعر.

هكذا سنسعد في تجربة السّعيد باستئناف شخصي لأسماء شعريَّة قديمة لم تعكسها مرايا النّقد رغم إبداعيتها، أو ربّما بسببها، لكونها جماليّاً ارتبطت بالهزل والتهكُّم، كالشاعر ابن سُكّرة، أو أبو العِبر، أو ابن الحجّاج الذي يقول عنه الثعالبي في (يتيمة الدّهر): «إنَّه في الشعر في درجة امرئ القيس، لأنَّ كلَّ واحد منهما مخترع طريقة»[16]. شعراء لا يذكرهم الآن أحد، بل ربّما لا يكاد يعرفهم أحد. كتابتهم وسخريتهم منفى شعري.

ما يميّز هؤلاء الشعراء العارفين بالتراث، أنَّ كلَّ قصيدة من قصائدهم لا تحيل على هذا التراث إلّا بغاية فضحه وتحريفه ومناقضة معناه. فأن تسقط امرأة من السّطح وتموت حادثة تستدعي أبياتاً مؤثرة، غير أنَّه يكفي تخيّل واضع ماجن لكي تتغيّر النبرة، ونحصل على محاكاة ساخرة (بارودياً) لغرض الرّثاء. وأن يطلب وزير من الشاعر ابن الحجّاج الخروج معه لقتال الثائرين، وعوض الجهر بأنشودة الحرب والشجاعة، كما يقتضي ذلك التقليد الشعري، ها هو ذا يتغنّى بفضائل الجبن والخوَر.

إنّ تشويش الأغراض الشعريَّة والمزاوجة بين معجمين يحملان قيَماً مضادَّة يكسّر اتّساق النّص، ويخلق تنافراً جماليّاً بين اتجاهين يؤثر أحدهما في الآخر؛ ما يبرز سمة الانتشار المشار إليها سابقاً في مستوى الصورة الشعريَّة تحديداً.

هذه النّبرة البارودياَّة لسلالة شعريَّة منسيَّة هي ما يستردُّه عبد الهادي السعيد في استعاراته وتشبيهاته، التي تحفر عميقاً ليختفي وجه الشبه ويتفجَّر التوتّر. يقول في قصيدة النهايات:

13 - الحدائق، ص 115.

14 - روتين الدهشة، ص 70.

15 ـ عبد السلام بنعبد العالي، لعقلانيّة ساخرة، دار توبقال للنشر، ط1، ص 45.

16 - عبد الفتاح كيليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافيّة، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط 2، 2001، دار توبقال للنشر، ص 28.

حكاية
جميلة كمنفى
أو كحريق
لها طعم الياسمين المصلوب
وملمس الحجر الأشعث.
حكاية
حملتِ كلَّ ملفّاتها في صوتكِ
واختفيتِ كقافيةٍ
اختفيتِ كربع المقام في قصيدة «فكّروني»
اختفيتِ كثلجة في كفّ رجل أحبّكِ اسمه أنا[17].

أو في هذا المقطع من قصيدة طويلة بعنوان: رسالة الغفران 2004، تستدعي قراءة خاصَّة في ديوان الحدائق:

أحضرَ عمّال البلدية العَرَضيون
شاشة ضخمة
لنقل نهاية كأس إفريقيا للأمم
ونهاية التاريخ لفوكوياما
ووقائع سُدس عُشر حرب الحضارات
ونهائيّات بطولة الخليج الثالثة
وخُمُس سُبُع الدّربي البابلي
وكان الزعماء يوزّعون الميداليّات على أنفسهم سلفاً...[18].

4. ما يشبه الخاتمة:

لا ننتهي من تلمُّس الطرق إلى قصيدة تأتي من المستقبل، ليس المهمّ أن نصل أو أن نهتدي، المهمّ أن ندرك أنَّ ما ينفلت ويستعصي على الحصر في تفاصيل اليومي والقريب ترفعه السخرية؛ نظراً وكتابة إلى أفق الشعر. وأفترض أنَّ السخرية في أعمال عبد الهادي السعيد الشعريَّة ليست ستاراً يجب تمزيقه من أجل النفاذ إلى ما وراءها، أو حتى بلاغة جديدة يجب تفكيكها بقوَّة من أجل الاقتراب من أفق الدلالة في عالمه الشعري، إنَّ سخريته قلب هذا العالم المرح وسرّه أيضاً.

وما يعطي قيمة لقصائده أيضاً هو وعدها المزيد من الإيغال في هذا المدار قلقاً واستشرافاً، وتوريطاً أساسه اللّعب لتلك العقول الجدّيَّة التي تتدحرج باطمئنان على سطح العالم قطيعاً من الحصى.

ولنا أن نتساءل معه عن هذا الرّاهن-اليومي بوصفه أحد ملامح الكتابة الشعريَّة العربيَّة المعاصرة: «هل يقدر الشعر أن يتنفّس حقاً إلّا في الانفصال عن اليومي والاشتغال ضدَّه؛ أي في خروج الشاعر المستمرّ من حدود انشغالاته الفرديَّة المباشرة؟ وأن يكون الانفصال لا عن الحاضر المشترك، بل أساساً عمَّا يقود إليه؟» الانفصال يرسِّخ الإبداع من منطقة الهامش والالتباس والمقاومة، وقد يتيح وهم الحرّيَّة في إعادة تشكيل العالم؛ إلّا أنَّها حريَّة لها شكل المنفى.

لكن أليس المنفى هو الشّرط الشّعري الأوَّل، كما أرسى ذلك وعاشه مبدعون كُثر من ثقافات وأزمنة عديدة؟ يبدو أنَّ هذا ما احتفى به عالياً سان جون بيرس في قصيدته الفريدة: «منفى»[19].

17 - روتين الدهشة، ص 20.

18 ـ الحدائق، ص 144ـ 145.

19 - Maurice Blanchot, Ibid. P 272.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر الآن

(ورقيا)

صدر إلكترونيا

www.library.mominoun.com

ماذا بقي من مباحث الأدب المقارن اليوم؟

محمّد الكحلاوي*

تمهيد

طرح موضوع «الأدب المقارن»، منذ نشأته في الغرب الأوربّي، الحديث للنقاش والنظر في إشكاليّات معرفيّة ومنهجيّة وقضايا نظريّة مختلفة اتّصلت بمفهومه وأدوات اشتغاله ومجال بحثه المعرفي، كما طُرحت بعمق مسألة علاقة مباحث «الأدب المقارن» بحقول المعرفة الأدبيّة الأخرى التي يتداخل معها في مستويات متعدّدة كـ «تاريخ الأدب» و«النقد الأدبي» و«نظريّة الأدب». ومنذ ستينيّات القرن العشرين بدأ التفكير عميقاً في طبيعة العلاقات التي يمكن أن تربط مجالات دراسة الأدب المقارن ـ ومن أهمّها، كما هو معلوم، «التأثير والتّأثر المتبادل بين آداب الشعوب»- بمباحث علم ثقافات الشعوب والدّراسات الثقافيّة المقارنة، وقضايا تاريخ الفنّ ودراسة تطوّر الحضارات والتأثيرات الكائنة بينها، وغير ذلك من قضايا إشكاليّة معرفيّة أخرى مثل: تحليل الخطاب الثقافي، ومسائل العلاقة بين الشرق والغرب، والأنا والآخر، وصورة الذّات في مرآة الآخر، والتراث والحداثة.

على صعيد آخر يمكن القول إنّه إضافة إلى ما يُطرح بخصوص تحديد علاقة مباحث الأدب المقارن بأنساق المعرفة الأدبيّة والنقديّة الأخرى، لم تتّضح بعد مكانة مباحث الأدب المقارن بالنسبة إلى مجالات الدراسات النقديّة الأدبيّة المعاصرة، ولاسيّما من جهة ضبط صيغ دراسة قضايا الشكل الفنّي وخصائص أسلوب التعبير وكلّ ما له صلة بميزات شعريّة اللغة الأدبيّة، وغير ذلك من قضايا جماليّات الأدب التي غدت اليوم أساسيّة في دراسة سائر أنماط الإنتاج الأدبي وأجناسه وأنواعه من جهة كونها فنّاً تتحقّق أدبيته عبر الشعريّة في البناء واستعمال اللغة استعمالاً فنيّاً ذا فرادة نوعيّة تمنحه طابعاً جماليّاً خاصّاً به.

وهكذا يمكن القول إنّ طرح إشكاليّات الأدب المقارن، ممثّلة في مجالات الدراسة المقارنة، وكذلك النظر في ما يربطها بأنواع المعرفة الأدبيّة الأخرى، يبدو موضوعاً خصباً للبحث النقدي، وبمنزلة منطلق جديد للتفكير في دراسة الأدب المقارن وفي نتائجه الممكنة ذات العلاقة باشتغال الدراسات الأدبيّة الأخرى. وهو ما من شأنه أن يفتح أفقاً جديداً لمقاربة نتاج مدارس اشتغال الأدب المقارن، وتطوير مكوّنات أدواتها المنهجيّة المعتمدة في البحث المقارن.

تلك هي أهمّ مدارات الإشكاليّة المركزيّة التي ستدور عليها عناصر هذا البحث.

غير أنّ مثل هذه الإشكاليّات، وأمام تصاعد نسق تكنولوجيّات وسائل الاتّصال الحديثة، وتكثّف قنوات التواصل والتعارف بين الشعوب وثقافاتها وفنونها، قد أسهمت في ظهور مسار نقد معرفي عميق لتيّارات الدرس المقارن ولسائر مدارس الأدب المقارن ومكوّناته[1]، كان ذلك بهدف تجديد البحث في إشكاليّات المنهج وسبل إجراء منواله على آداب الأمم الأخرى وفنونها، كما انصبّ النظر النقدي على التصوّرات السائدة بخصوص علاقة المركز بالهامش، ومدى أثر مقولة العالميّة أو الكونيّة في نزاهة المنهج وموضوعيّة الدّراسة التحليليّة المقارنة أيضاً، والرغبة في معرفة أثر ذلك في الحكم على القيمة الفنيّة وخصائص فرادة العمل الإبداعي. كما تمّ نقد طبيعة التمثّي المنهجي ومجمل الرؤى

*أكاديمي من تونس.

1- تجدر الإشارة، في هذا السياق، إلى أهميّة كتاب سعيد علّوش: مكوّنات الأدب المقارن في العالم العربي، (ط. مشتركة)، بيروت، الشركة العالميّة للكتاب، الدار البيضاء، سوشبريس، 1987. كما يمكن مراجعة: محمود طرشونة، الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة، تونس، المطابع الموحّدة، 1986.

الفكريّة والفنيّة والأدبيّة التي أنتجتها مسارات اشتغال أدوات مبحث «الأدب المقارن» في الغرب كما في الشرق، أو كانت منطلقاً للبحث المقارن في آداب الأمم وثقافاتها.

ولعلّه اليوم، أمام امتداد مساحة الاهتمام بنقد الأدب ودراسة مستويات التّداخل بين أجناسه وفنونه وتعدّد مرجعيّاته الفكريّة والفنيّة الجماليّة، كذلك اتّساع مجال الانفتاح على ثقافات الآخر وفنونه وآدابه بخصوص ممارسة فعل الإبداع أو قراءة النصّ وتحليله؛ لاحت ضرورة تجديد النظر في أدوات مباحث الأدب المقارن من جهة كونه منوالاً في النقد والقراءة والتحليل؛ أي منهجاً محكوماً بمقاصد محدّدة. ومداره غالباً على تحليل النصّ الأدبي في أفق حضاري تاريخي جمالي مقارن يحكمه مبدأ «التثاقف» (Acculturation) أو التداخل بين الثقافات بوصفه تفاعلاً خلّاقاً منتجاً للفنّ والفكر والإبداع، ويحرّكه هاجس دراسة جوانب التأثير والتّأثّر ومحاور الالتقاء في مستوى خصائص الشكل الفنّي والأجناس الأدبيّة وطبيعة المضمون الفكري ودلالات لغة النصّ الإبداعي ومستويات أبعادها، تلك الأبعاد التي تمتح من آداب وثقافات وافدة من حضارات أخرى، كتبت متونها بلغات متنوّعة. وهو ما صار يقتضي من «الباحث المقارن» دراسة أطر ترحّل المفاهيم وهجرة الأجناس الأدبيّة والأنواع الفنيّة، ومن ثمّ دراسة سياقات تلقّي التصوّرات والقيم الجماليّة المترحّلة ما بين الثقافات والآداب والحضارات، في سيرورتها وتحوّلاتها، سواء كان ذلك عن طريق الترجمة أم الاطّلاع المباشر، أو دراسات تاريخ آداب الأمم الأخرى، أو الاستشراق أو أدب الرحلة، وهو ما قد يعني وجاهة القول بإمكان ذوبان أو انصهار «درس الأدب المقارن» وغرض موضوع بحثه في مناويل بحث وتفكير وآفاق دراسة أدبيّة وحضاريّة وثقافيّة أوسع.

1. حول مشكل تعريف «الأدب المقارن»

تعدّدت تعريفات الأدب المقارن، بوصفه منهجاً في القراءة والتحليل يدرس جوانب التّأثير والتّأثر بين آداب الأمم، ويبدو أنّ هذا الفنّ قد «صار علماً من علوم الأدب الحديثة وأخطرها شأناً وأعظمها جدوى»[2]. ولئن كان منهج البحث في «الأدب المقارن» يبدو منفصلاً غالباً عن النقد الأدبي الذي يشتغل بالقراءة المحايثة للنصّ في ذاته لغة وخطاباً، فإنّ مجال الأدب المقارن مرتبط أشدّ الارتباط في عمقه بمباحث تاريخ الأدب، رغم هيمنة فكرة المقارنة على مجاله، حيث كان من الأولى، في نظر بعضهم، أن يُسمّى «التاريخ المقارن للآداب»[3]. لقد واجه الاصطلاح «أدب مقارن»، «إلى عهد قريب، تسميات تحيل إلى حقول متداخلة، وقد تمّ تنويع إطلاق تسميات المقارنة واقتراناتها بالآداب وبتاريخ الأدب...» [4]. ومن ثمّ أمكن تحديد تعريف منهج الأدب المقارن انطلاقاً من طبيعة موضوع اشتغاله وأهدافه؛ إذ «مدلول الأدب المقارن تاريخي؛ لأنّه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقّدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التّاريخيّة من تأثير وتأثّر، أيّاً كانت مظاهر ذلك التّأثير أو التأثّر، سواء تعلّقت بالأصول الفنيّة العامّة للأجناس والمذاهب الأدبيّة أو التيّارات الفكريّة، أم اتّصلت بطبيعة الموضوعات والأشخاص التي تعالج أو تحاكي في الأدب، أو كانت تمسّ مسائل الصياغة الفنيّة والأفكار الجزئيّة في العمل الأدبي، أو كانت خاصّة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى، بوصفها صلات فنيّة تربط ما بين الشعوب والدّول بروابط إنسانيّة تختلف باختلاف الصور والكتّاب، ثمّ (دراسة) ما يمتّ إلى ذلك بصلة من عوامل التّأثير والتّأثّر في آداب الرّحالة من الكتّاب»[5].

لقد استقام شأن مفهوم «الأدب المقارن» على هذا النحو، بوصفه فرعاً من العلوم الأدبيّة الحديثة التي تتوقّف شروط إنجازها على الوعي بـ «الحدود الفاصلة بين تلك الآداب (المتمثّلة) في اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتبا بالعربيّة عددنا أدبهما عربيّاً مهما كان جنسهما البشري الذي انحدرا منه. فلغات الآداب هي ما يعتدّ به الأدب المقارن في دراسة التّأثير والتأثّر المتبادلين بينهما»[6]. كما تمّ تعريف الأدب المقارن على «أنّه علم -أو فنّ- يهتمّ بالمقارنة بين أدبين فأكثر لمعرفة ما بينهما من علاقات التّأثر والتّأثير، وأوجه

2- انظر: هلال (محمّد غنيمي)، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، 1987، ص8، (وللإشارة فإنّ الطبعة الأولى لهذا الكتاب قدّمتها دار نهضة مصر سنة 1953).

3- المرجع السابق، ص10.

4- علّوش (سعيد)، مدارس الأدب المقارن، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1987، ص 8.

5- المرجع السابق، ص 9.

6- المرجع السابق، ص. ن.

الاختلاف والقنوات التي مرّت بها مختلف التّأثيرات بين أدباء ينتمون إلى لغات مختلفة وبلدان مختلفة»[7].

وهكذا، تبعاً لما تقدّم أمكن القول: إنّ «الأدب المقارن علم قاعدي يجمع بين التّاريخ والنقد»[8]، وهو، من جهة كونه موضوعَ اهتمام محوريّاً بالنسبة إلى المشتغلين بدراسة الأدب، صار يُعدّ «فرعاً من فروع أيّ أدب قومي يحاول الخروج من حدوده الإقليميّة واللغويّة، (وهذا) الخروج ليس إلّا اتّصالاً بالآداب الأخرى العالميّة، وإحاطة بالمنابع التي نهل منها العباقرة، وتتبّعاً للتحوّلات الفنيّة التي تتمّ على أيدي من تأثّر بهؤلاء العباقرة، (كما يعني) الخروج استثمار ما في آداب اللغات العالميّة من قيم جماليّة وصور فكريّة، وأساليب وموضوعات، وتيّارات فنيّة»[9]. وفي السياق نفسه ورد ضمن «الموسوعة الكونيّة» ما مفاده أنّ الأدب المُقارن هو علم يدرس (أطر) انتقال الآداب من بلد إلى آخر، ومن لغة إلى أخرى، ومن شكل تعبيري إلى آخر. وهو من ثمّ فنّ منهجي يبحث عن علاقات التشابه والقرابة والتأثير، كما يسعى للتقريب بين الأدب ومجالات التعبير والمعرفة الأخرى، كذلك من موضوعاته التقريب بين الظواهر والنصوص الأدبيّة في الزمان والمكان.

لهذه الاعتبارات تعدّدت مناهج دراسة الأدب المقارن وتنوّعت مقاربات دراسة وجوه التّأثير والتّأثّر بين الآداب والفنون والثقافات، وتجارب الكتابة والإبداع لدى شخصيّات أدبيّة وفكريّة وإبداعيّة مارست التأثير في أعمال أدبيّة أو تأثّرت بقيم جماليّة وفكريّة، تضمّنتها إبداعات كتّاب وفنّانين ظهروا في ثقافات أخرى. كما حظيت مسألة الأجناس الأدبيّة والأنواع الفنيّة، في تاريخيّتها وتحوّلاتها ما بين الثقافات، بمجال اهتمام واسع وحيّز كبير من الدّراسات والبحوث، ولا سيّما بعد أن باتت دراسات «الأدب المقارن» تُعدّ من أهمّ مداخل التثاقف والحوار بين الثقافات والحضارات.

7- طرشونة (محمود)، في الأدب المقارن، (سبق ذكره)، ص5.

8- كمال زكي (أحمد)، الأدب المقارن، المملكة العربيّة السعوديّة، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، 1984، ص 7.

9- المرجع السابق، ص 18.

2 . نشأة مباحث الأدب المقارن

كما جاء في أغلب المصنّفات، التي رام أصحابها بحث قضايا الأدب المقارن والتعريف بمناهجه، إنّ نشأة مباحث الأدب المقارن، باعتبارها فرعاً من فروع المعرفة النقديّة والأدبيّة الحديثة، قد حدثت منتصف القرن التاسع عشر في أوربّا؛ حيث «كان الباحث الفرنسي جون جاك أمبير (Ampère J.J.) من أوائل الذين نبّهوا إلى الأهميّة التّاريخيّة لدراسة الأدب المقارن»[10]؛ إذ تأثّر في ذلك «بدعوة مدام دي ستال إلى التفتّح على الثقافات الأجنبيّة، وهو يرى أنّ الأدب المقارن تمهيد لفلسفة الأدب. ثمّ تحدّث في محاضراته في السوربون عام 1832م عن علاقة الأدب الفرنسي بالآداب الأجنبيّة في القرون الوسطى»[11]؛ حيث قال: «سنقوم –أيّها السادة– بتلك الدّراسات المقارنة التي من دونها لا يكتمل تاريخ الأدب»[12]. معنى هذا أنّ مبحث الأدب المقارن مرتبط بتاريخ الأدب، وكلاهما يستند إلى الآخر، فمنطلق الأدب المقارن هو تاريخ الأدب الذي لا يعرف كمال مباحثه إلّا عندما يتمّ استثماره في مباحث «الأدب المقارن»؛ ذلك «أنّ الأدب المقارن أعلن عن نفسه درساً في تاريخ الأفكار وسوسيولوجيّة الأدب، من خلال أطروحة المدرسة السلافيّة الاشتراكيّة، كما اختزل هذا الدّرس إلى مجرّد ملاحقة للتّأثير والتّأثّر»[13]. ويبدو أنّ صفة المقارن جاءت نتاجاً للمسار الذي سلكته العلوم والمعارف في الإنسانيّات والطبيعيّات؛ إذ «دخلت تسمية المقارنة إلى تاريخ الأدب في الوقت نفسه الذي دخلت فيه إلى الفيلولوجيا والتشريح والفيزيولوجيا، وتحت الاعتبارات نفسها التي تستهدف دراسة الظواهر المختلفة ورصد الوقائع المتشابهة لاكتشاف الصلات بينها، رغبة في استخلاص القوانين العامّة والقواعد الكلّيّة العامّة. وليس غريباً أن يرتبط وعي المقارنة بالقرن التاسع عشر الميلادي، رغم تأصّل ممارستها في أقدم النماذج الأدبيّة، ومظاهر الفكر الإنساني، لذلك لم يكن الدّرس المقارن ليشذّ عن النزعة التطوّريّة لباقي العلوم الإنسانيّة والمحضة»[14]. وهكذا نشأت «فكرة المقارنة بين آداب مختلفة بصفة منهجيّة في القرن التاسع عشر، وتبلورت في القرن

10 - هلال، غنيمي، الأدب المقارن، ص 11.

11 - طرشونة، مدخل إلى الأدب المقارن، ص 18.

12 - هلال، غنيمي، الأدب المقارن، ص 11.

13- علوش، مدارس الأدب المقارن، ص 5.

14- علوش، مدارس الأدب المقارن، ص 5، 7.

العشرين»[15]. لكنّ هذا لا ينفي «ظهور ممارسات مقارنيّة منذ أقدم العصور الأدبيّة، إلّا أنّها كانت أعمالاً تلقائيّة، لا تندرج ضمن نطاق بحث منهجي واعٍ له حدوده وقواعده»[16]، على عكس ما تمّ التنظير له منذ منتصف القرن التاسع عشر في مجال الدّراسات الأدبيّة والحضاريّة وفي العلوم الطبيعيّة والاجتماعيّة.

وقد كشف كلّ من ويليك ووارين عن أثر إشكاليّة التسمية، واختلاف صيغها ما بين بلدان أوربيّة، في تحديد الموضوع ومجال الدّراسة، ولا سيّما في فترة الظهور والتّأسيس، وهو ما دفع به إلى القول: «إنّ الأدب المقارن متعب، ولا شكّ في أنّ أحد هذه الأسباب جعلت هذا النمط من الدّراسة الأدبيّة يلاقي من النجاح الأكاديمي أقلّ ممّا كان متوقّعاً له»[17]. ذلك أنّ «ماثيو آرنولد حين ترجم استعمال أمبير لاصطلاح «التاريخ المقارن» كان أوّل من استعمله في الإنكليزيّة عام 1848م. وقد فضّل الفرنسيّون الاصطلاح الذي استعمله قبل ذلك فيلمن، حين تحدّث عن المقارنة الأدبيّة (1829)، سائراً على خطا كوفييه الذي استعمل اصطلاح التشريع المقارن عام 1800، في حين أنّ الألمان يتحدّثون عن «تاريخ الأدب المقارن»، ومع ذلك ليس من هذه الصفات المختلفة الصياغة هادٍ، ما دامت المقارنة منهجاً يستعمله النقد والعلوم»[18]، حيث يفترض مبحث الأدب المقارن، على حدّ عبارة سعيد علّوش، «مقارناً ومقارناً به وحصيلة مقارنة»[19]، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ «المقارنة المنظّمة لا تلغي الفروق بين الأشياء، بل تبرزها وتؤوّلها كظواهر أدبيّة، تقوم بين اللغات والثقافات المختلفة استجابة لعوامل تاريخيّة ونقديّة وفلسفيّة، كلّ هذا بهدف النفاذ إلى فهم الأدب ووظائفه الحيويّة، في خدمة الروح الإنساني العامّ»[20].

3. في وضع الأدب المقارن في العالم العربي

لئن كانت نشأة الأدب المقارن في أوربّا منذ القرن التاسع عشر، حيث تنوّعت اتّجاهات التنظير له وتعدّدت مدارسه وتيّاراته في الغرب، فإنّه لم يسجّل حضوره في العالم العربي إلّا أثناء منتصف القرن العشرين مع دراسات عبد الرزاق حميدة صاحب كتاب (في الأدب المقارن) (القاهرة 1948)، ومن خلال أعمال نجيب العقيقي، ومنها كتابه (الأدب المقارن) (القاهرة 1948). وتعد محاولات محمّد غنيمي هلال، من خلال كتابيه (الأدب المقارن) (الصادر في طبعته الأولى 1953)، و(النماذج الإنسانيّة في الدّراسات الأدبيّة المقارنة) (القاهرة 1957)، من أبرز الجهود العلميّة المبكّرة التي بُذلت لأجل التّأسيس للدرس الأدبي المقارن في العالم العربي، وخاصّة أنّه كان أوّل من اهتمّ بوضع تدريس الأدب المقارن في المؤسّسات الأكاديميّة العربيّة. وفي الفترة نفسها أصدرت صفاء خلوصي كتابها (دراسات في الأدب المقارن والمدارس الأدبيّة» (بغداد 1957). وظهرت اتّجاهات تجمع بين التنظير والدّراسة التطبيقيّة، أبرزها كتاب عبد السلام كفافي (في الأدب المقارن: دراسات في نظريّة الأدب والشعر القصصي) (بيروت، دار النهضة العربيّة، 1971). أيضاً كتاب إحسان عبّاس (ملامح يونانيّة في الأدب العربي) (بيروت 1977). وكتاب عبد الرحمن بدوي (دور العرب في تكوين الفكر الأوروبّي) (بيروت 1979).

ومن المؤلّفات، التي واصلت جهد التنظير إلى عهد قريب للأدب المقارن وتدريسه في الجامعات العربيّة، كتاب عبد الدائم الشوّا (في الأدب المقارن) (بيروت 1982)، وكتاب الطاهر أحمد مكّي (الأدب المقارن: أصوله وتطوّره ومناهجه) (القاهرة، دار المعارف 1987). وقد عرفت ثمانينيّات القرن العشرين طفرة في ميدان دراسات الأدب المقارن في العالم العربي؛ حيث تولّد مسار أكاديميّ نقديّ، تمثّلت أبرز ملامحه في طرح إشكاليّات معرفيّة عميقة تتّصل بالمنهج وسبل إجرائه، وبالعلاقة بين الغرب والعالم العربي في أفق الدّراسات الأدبيّة المقارنة. ومن أبرزها أطروحة سعيد علّوش التي أنجزها سنة 1982 في جامعة السوربون في باريس، وكان محورها «مكوّنات الأدب المقارن في العالم العربي»، قبل أن تنشر سنة 1987. وفي الفترة نفسها حصل محمود طرشونة من جامعة السوربون على شهادة دكتوراه الدولة (بالفرنسيّة) في الأدب المقارن التي كانت عبارة عن دراسة تطبيقيّة، (نوقشت

15- طرشونة، مدخل إلى الأدب المقارن، ص 5.

16- المرجع السابق، ص. ن.

17- ويليك وأوستن، نظريّة الأدب، ترجمة محيي الدّين صبحي، بيروت، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر، 1987، ص 49.

18- المرجع السابق، ص. ن.

19- علّوش، مدارس الأدب المقارن، ص 7.

20- فضل (صلاح)، الأدب المقارن، ج1، القاهرة، دار الكتاب المصري، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 2003م، ص 20.

سنة 1980)، عنوانها: «الهامشيّون في المقامات العربيّة وروايات الشطّار الإسبانيّة»، صدرت سنة 2010 عن المركز الوطني للترجمة في تونس، كما صدر لحسام الخطيب تأليف بعنوان: (الأدب المقارن) (دمشق، 1981)، قبل أن ينشر كتابه: (آفاق الأدب المقارن عربيّاً وعالميّاً)، (بيروت، دار الفكر المعاصر، دمشق، دار الفكر، ط1، 1992). قبل أن تؤثّر التحوّلات الكبرى التي عرفتها مناهج النقد الأدبي وتحليل الخطاب، والانشغال المكثّف بقضايا حوار الحضارات والتثاقف في ظلّ امتداد ظاهرة العولمة، وتسارع نسق الانفتاح والتداخل بين ثقافات الأمم وآدابها وفنونها. ومن ثمّ أثّر ذلك في نسق اشتغال منوال البحث في قضايا الأدب المقارن، وفي تحديد شكل أدوات دراسة تلك القضايا.

بالتوازي مع تلك المؤلّفات تحمّست الجامعات والمؤسّسات الأكاديميّة العربيّة لمنح كرّاس لتدريس الأدب المقارن، فبدأ الاهتمام بهذا الموضوع «في سورية، ثمّ دُرّس في الخمسينيّات في بعض الجامعات المصريّة، ونشرت بعض الدّراسات المهتمّة بعلاقة الثقافة العربيّة الإسلاميّة بالثقافات الأخرى. وفي سنة 1964 تكوّنت في الجزائر جمعيّة للأدب المقارن أصدرت، ابتداء من سنة 1967، مجلة بعنوان: كرّاسات الأدب المقارن الجزائريّة، لكنّها لم تعمّر طويلاً (...)، وبدأ تدريس الأدب المقارن في الجامعة التونسيّة منذ السبعينيّات، ونشرت كلّيّة الآداب في تونس أطروحات قليلة في الموضوع»[21]. ومن ثمّ صار تدريس الأدب المقارن مقرّراً أو مادّة علميّة ثابتة في كلّ الجامعات العربيّة، وبعضها ظلّ يحاول باستمرار تعديل محاور هذه المقرّرات ومنهج تدريسها والرقيّ بها باتّجاه مزيد من الصرامة العلميّة التي تواكب جديد المعرفة، وقد تكثّف ذلك ولاسيّما في ضوء النقد المنهجي الذي قام عليه المشروع العلمي لسعيد علّوش.

4. إشكاليّة الموضوع والمنهج (عدّة الباحث في الأدب المقارن)؛ أيّ مستقبل؟

على الرغم من أنّ اصطلاح الأدب المقارن يشكّل «مصدراً للالتباس»[22]، لكونه «لا يصف بأيّ حال من الأحوال مجريات الدّراسة الأدبيّة»[23]، فإنّه يُعدّ أحد أبرز حقول المعرفة الأدبيّة المعاصرة، لكونه قد «غطّى وما يزال يغطّي مجالات متميّزة من الدّراسة (الأدبيّة)، ومجموعات من المشكلات»[24]، وهو ما يعني أيضاً «أنّ مجال البحث في الأدب المقارن مجال فسيح جدّاً، يمكّن من التفتّح على ثقافات عديدة من شأنها أن تثري الأدب القومي أو تستفيد من عطائه»[25]. فالمقارنة، في بعدها العميق، تتجاوز البحث عن مواطن التأّثير والتّأثّر ومظاهر الاقتباس والمحاكاة بين أديب وآخر، إلى محاولة اكتشاف مستويات «ذلك التّفاعل الذي يتمّ بين الأدب وسائر الفنون الجميلة. فثمّة تواصل قويّ تكشف عنه المقارنة الواعية أو متابعة التحوّلات الفنيّة للنّوع. كأن تصبح صورة شهرزاد الشعبيّة مقطوعة موسيقيّة يضعها موسيقار روسي مشهور، وتتحوّل ليالي القاهرة أغنية راقصة لدى عشّاق الديسكو في أوربّا»[26]. من هنا تتحدّد طبيعة وظائف الأدب المقارن ومجال اشتغال المقارنة وأبعاده المعرفيّة، حيث تسعى المقارنة «إلى التقريب أو الرّبط بين ظواهر أدبيّة مختلفة اللغات... لا من حيث تنضيد المتشابه من الأفكار والموضوعات الأدبيّة فحسب، وإنّما كذلك من حيث رصد المتخالفات؛ ذلك أنّ الوقوف على وجه الخلاف بين كاتبين أو أديبين أجنبيين بينهما تواصل، لمّا يشبع نهم الناقد في رصد التحوّلات الفنيّة التي تصبح دائماً علامة على التقارب العالمي المنشود»[27].

بيد أنّ فوائد الأدب المقارن وأهميّة وظائفه والنتائج الممكن أن تنجم عن البحث فيه، بالنسبة إلى فنّ الأدب والثقافة عموماً وفق منوال معرفي محدّد، لا تحجب عن الباحث الناقد إشكاليّات المنهج والمفهوم وقضايا المنطلقات النظريّة للدّراسة وأدواتها. وهو ما تفطّن إليه ويليك حين اقترح ضرورة طرح معالجة قضيّة «البحث عن المعنى الدقيق للاصطلاح (أدب مقارن) في مختلف اللغات، ما دام هذا الاصطلاح يثير الكثير من الجدالات التّأويليّة المتعدّدة (...)، ما يقتضي معالجة معناه في شتّى اللغات على مستوى معجمي،

21 - طرشونة، مدخل إلى الأدب المقارن، ص 21.

22- علّوش، مدارس الأدب المقارن، ص8.

23- ويليك وأستن، نظريّة الأدب، ص 49.

24- المرجع السابق، ص. ن.

25- طرشونة، مدخل إلى الأدب المقارن، ص5.

26- زكي (كمال)، ص 21 - 22.

27- المرجع السابق، ص 22.

تاريخي، سيميائي»[28]، كما يقتضي ذلك في مستوى ثانٍ «تجاوز أفق المركزيّة الأوربيّة التي هيمنت على جلّ الأطروحات والتعريفات التي تعرّضت لاصطلاح الأدب المقارن، ما حال دون بلوغ تعريف شامل يقوم باستقراء للفضاءات في إطار أنثربولوجيّة ثقافيّة أدبيّة، (ذلك أنّنا) نجد أنفسنا أمام شتات من التعاريف التي تنتظر إعادة قراءة وإنتاج لمضامينها»[29]. لقد تبيّن أن مكوّنات مضمون خطاب الأدب المقارن لا تنفصل عن بنيات الفكر وخصائص القيم الجماليّة ومجمل تصوّرات العالم التي يمتح منها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة كاتب الأثر، وتتحكّم في اللّاوعي المعرفي للقارئ المقارن، كما أنّ طبيعة المنهج أو أدوات القراءة والتحليل المعبّر عنها في الدّراسات الكلاسيكيّة العربيّة بـ «عدّة الباحث في الأدب المقارن»[30]، تمارس تأثيرها في القارئ وتوجّه القراءة.

يبدو أنّ هذه المعطيات كانت من ضمن العوامل التي ساهمت في تعقّد مهمّة تحديد مفهوم الأدب المقارن وضبط موضوعاته وأدوات اشتغاله، تلك التي لا تنفصل في عمقها عن البناء المعرفي لنظريّة الأدب وتاريخ الأدب والنقد الأدبي، رغم إقرار مبدأ الانفصال والتباين بين الأدب المقارن ومناهج النقد الأدبي، ولا يشتغل فعل الدّراسة المقارنة بمعزل عنها. وهنا أمكن أن نوافق الرّأي القائل -تبعاً لما تقدّمت الإشارة إليه- إنّه «ليس من باب المبالغة القول إنّ الأدب المقارن هو فرع من فروع المعرفة، التبست تسميته واختلط مفهومه ومصطلحه، وتعقّد مجال إجرائه وميدان اشتغاله»[31]، وممّا نجم عن هذا الوضع ظهور محاولات لتركيز مجال اهتمام الباحث في الأدب المقارن في ما يأتي:

- المقارنة بين تاريخ الأمم في مجال الفنون والآداب والمعارف التي لها بها صلة.

- المقارنة بين كتّاب ينتمون إلى ثقافات مختلفة تجمع بينها صلات فكريّة إبداعيّة مشتركة قوامها التّأثر والتّأثير.

- مقارنة جنس من أجناس الأدب كالقصّة أو المسرحيّة أو الشعر في أمّة من الأمم أو حقبة من الحقب ووضعه في محكّ المقارنة مع أدب أمّة أو أمم أخرى.

- مقارنة مذهب أدبي كالرّومانسيّة أو الواقعيّة أو الرّمزيّة أو غيرها، كما يتجلّى بين ثقافتين مختلفتين.

- المقارنة بين الفنون المختلفة التي أنتجتها الأمم ورصد مظاهر التّداخل بينها، إن في النوع الواحد أو في الأنواع المتعدّدة، كدراسة العلاقات بين فنّ الأرابيسك (الزخرفة والرقش) والفنّ التكعيبي، أو دراسة علاقة الشعر بالرّسم أو علاقة المسرح بالسّرد.

- المقارنة بين الأشكال الفنيّة لأدب من الآداب أو فنّ من الفنون بنظيرتها في آداب أخرى، كدراسة ظاهرة الإيقاع أو ظاهرة الاستعارة أو غيرها من الظواهر الشكليّة التي تحكم جماليّة الكتابة.

- دراسة غرض من الأغراض الأدبيّة والفنيّة وتتبّع حضوره في آداب أمّة من الأمم، ومقارنته بما هو موجود في سائر الأمم الأخرى مثل غرض الحبّ أو غرض الحرب أو غيرهما.

- النظر المقارني في نموذج من النماذج التي صنعتها المخيّلة الإنسانيّة وصاغتها عن طريق الأساطير والرّموز أو الشخصيّات النمطيّة مثل: رمز سيزيف وأسطورة العنقاء أو شخصيّة أوديب أو بيجماليون أو غيرهما[32].

غير أنّه رغم وجاهة هذا المنحى العلمي المنهجي في ضبط محاور اهتمام الأدب المقارن تظلّ المسألة قائمة بخصوص الوضع الإشكالي لمنهج الأدب المقارن من جهة الأدوات النظريّة ومجال اشتغاله وأهداف البحث ومنطلقاته. وهي مجمل المسائل والقضايا التي تميّز سعيد علّوش بمعالجتها ومقاربتها مقاربة علميّة تنتمي

28- علّوش، مدارس الأدب المقارن، ص8.

29- المرجع السابق، ص 9.

30- انظر: هلال (محمّد غنيمي)، الأدب المقارن، و: كفافي، في الأدب المقارن، الفصل الثاني.

31- الغريبي (خالد)، منزلة النقد العربي بين التنظير والتطبيق: قراءة في نماذج من مؤلّفات سعيد علّوش ومحمود طرشونة، ضمن أشغال ندوة «المقارنون العرب اليوم»، المغرب، منشورات كليّة الآداب، الرباط، جامعة محمّد الخامس، 2014، القسم الأوّل، ص 19.

32- أورد محاور الاهتمام هذه بخصوص مجال اشتغال مباحث الأدب المقارن، خالد الغريبي، انظر: المرجع السابق، ص 19 - 20.

إلى مجال «نقد النقد» الذي يعني لديه، أساساً، الفحص العلمي المنهجي للمفاهيم والكلّيّات النظريّة المؤسّسة للخطاب النقدي والمتحكّمة في آليّات اشتغال منهج الدّراسات الأدبيّة المقارنة ومجمل نتائجه.

من هذا المنطلق جاءت كتابات سعيد علّوش، ومن أبرزها مؤلّفه: (مكوّنات الأدب المقارن)، الذي هو في الأساس، كما تقدّمت الإشارة إلى ذلك، أطروحة دكتوراه دولة، نالها من جامعة السوربون عام 1982. فقد بحث في هذا الكتاب امتدادات فكرة دراسة الأدب المقارن إلى حقول كتابة وإبداع تتجاوز دائرة الأدب بالمعنى الدقيق والكلاسيكي المحدّد للمصطلح، كما بحث في جذور فكرة المقارنة وإرهاصاتها سواء بالنسبة إلى الشرق العربي، حيث يمثّل أدب الرّحالة العرب، وفكر عصر النهضة، ومدوّنات رواد الفكر الإصلاحي، وحركات الترجمة، بدايات لفكرة المقارنة الأدبيّة، أم بالنسبة إلى نصوص خطاب الاستشراق الذي مثّل وجهاً آخر من وجوه الدّراسات الأدبيّة المقارنة في الغرب. وقد أدمج سعيد علّوش مفاهيم جديدة في بحثه النقدي حول أعمال المقارنين العرب والدّراسات النقديّة للأدب العربي ذات المنحى المقارن، مثل: «الحواريّة» و«أنثربولوجيا الشكل الأدبي» و«وحدة المتخيّل الأدبي» «الهيرمينوطيقا» (نظريّة تأويل النصّ).

وقد ركّز سعيد علّوش اهتمامه النّقدي على إصرار بعض الدّارسين العرب على البحث، فقط، عن نقاط التّأثير والتّأثر، وتمجيد الذّات والتراث الذي امتدّ تأثيره إلى آداب الأمم الأخرى. ونقد أيضاً ميل الدّراسات العربيّة إلى الإصرار على ردّ كلّ نزعة تجديد في الأدب العربي المعاصر إلى التّأثر بالأشكال الإبداعيّة الغربيّة في مجال الأجناس الأدبيّة. وكشف عبر حفريّات نقديّة في المفهوم عن مفارقات فكرة عالميّة الأدب لما تنطوي عليه من اختزاليّة انتقائيّة نابعة عن فكرة المركزيّة الأوربيّة، التي ترى في نماذج من التراث الأدبي والثقافي الغربي أعمالاً إبداعيّة عالميّة، وتنظر إلى آداب الأمم الأخرى باعتبارها مجرّد محاولات وتنويعات تقع على هامش المتن. من هنا رأى سعيد علّوش ضرورة تحقيق مبدأ الحواريّة بين الآداب والفنون والثقافات انطلاقاً من روح علميّة منهجيّة، مع الوعي بأهميّة تحديد شروط علميّة المقارنة، وهذا ما يدلّ عليه قوله: «إنّ مكوّنات المقارنة الأدبيّة لتصف فرديّاً الأشكال بمقارنتها ومعارضتها، ووضعها في علاقة مع ما يمكن أن يكون لها من خصوصيّات مع ممارسات أخرى»، ويمكن رسم هدفها من خلال دراسة «الخطابات التي تدخل ضمن المقارنة، مع توضيح ما جعل منها خطابات ممكنة، للكشف عن نقاط إسقاط خطاب على آخر، وما سمح بانتقال مناهج وتقنيات الغرب نحو العالم العربي، وبالعكس»[33].

يبدو أنّ طرح المسألة على هذا النحو مثّل مجموع أسباب وعوامل دفعت بسعيد علّوش إلى الانفتاح بأسئلة البحث في الأدب المقارن على الفلسفة وتاريخ الأفكار ومفاهيم العلوم الإنسانيّة وتاريخ الأدب، حيث بيّن كيف برزت مناهج الأدب المقارن من مناهج تاريخ الأدب ونظريّة الأدب، وهو ما أفرد له كتابه (مدارس الأدب المقارن)، الذي جاء بمنزلة إعادة طرح نقدي علمي لأهمّ ما يميّز منوال اشتغال الأدب المقارن بحسب المدارس المختلفة، وانطلاقاً من استفادتها من مناهج الدّراسات الأدبيّة ومفاهيم العلوم الإنسانيّة. وفي هذا السياق بدت أهميّة النتائج التي يمكن أن يدركها الباحث في قضايا الأدب المقارن، في ضوء ما توفّره مباحث تاريخ الأفكار؛ إذ تبيّن أنّه «لا يمكن للأدب المقارن الذي يدرس التأثيرات والتداخلات الأدبيّة أكثر ممّا يدرس سياقاتها العامّة، أن يتخلّى عن/ أو يتجاهل تاريخ العقليّات وانتشار الأفكار، وسرعة تطوّرها وتغيّرها، بحسب شروط الحياة الخاصّة للشعوب (...) ولأفرادها وتغيّرها في معاناتهم للحياة وانقلابات العناصر المختلفة التي تتجسّد في الصور واللحظات»[34]، ذلك أنّه عبر الاشتغال على تاريخ الأفكار يمكن «الغوص في الأعماق الوجوديّة من عقل وانفعال وإحساس وتخيّل وتذوّق وعبقرية... التي يكشف فيها عن وعي ولا وعي الأفراد والجماعات، فتاريخ الأفكار ينزع إلى اقتحام أعمال الظواهر الروحيّة (ومن ثمّ) على مؤرّخ وناقد الأدب أن يبحث عن الأفكار الأساسيّة والبنيات والقوانين»[35]، التي تحكم تطوّر الظواهر الأدبيّة والثقافيّة، وتحدّد مستويات التأثّر والتأثّير بينها انطلاقاً ممّا يمنحه إيّاه «تاريخ الأفكار» من أدوات ومفاهيم ورؤى، رغم نزوع «تاريخ الأفكار

33- علّوش، مكوّنات الأدب المقارن، ص 15.

34- علّوش (سعيد)، إشكاليّات التيّارات والتأثيرات الأدبيّة في الوطن العربي (دراسة مقارنة)، ط1، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، 1986م، ص10.

35- المرجع السابق، ص11.

(عبر) اقتحام أعماق الظواهر الروحيّة، محاولاً الانفصال عن التاريخ الأدبي ليخوض في فلسفة التاريخ»[36].

وفي السياق نفسه، جاءت دراسات حسام الخطيب، الذي انفتح بمبحث الأدب المقارن على قضايا العولمة ومطلب الحوار بين الثقافات والحضارات وفكرة الكونيّة، وهي مجمل المسائل التي أفرد لها كتابه (الأدب المقارن من العالميّة إلى العولمة)[37]؛ حيث خصّص أهمّ محاوره لدراسة مستقبل الأدب المقارن في ظلّ العولمة وتنوّع مسالك التثاقف بين الآداب والفنون، وقد أبدى قلقه بخصوص المنهج ومنوال الدّراسة والموضوع. وهكذا، فقد صار مجال الأدب المقارن اليوم فضاء تطرح عبره قضايا الأنا والآخر وحوار الثقافات وأثر العولمة في الخصوصيّة...، وهو ما شرّع لاندماج منهجي بين الأدب المقارن والدّراسات الثقافيّة التي بات يصطلح عليها لدى بعض الدّارسين والنقّاد العرب كعبد الله الغذّامي بـ: (النقد الثقافي)[38]؛ حيث الانفتاح بدراسة الأدب على قضايا النسق المضمر وأنظمة المعرفة والقيم وتعبيرات الفنّ المجاورة والمتداخلة معه في الإطار الحضاري والسياق التاريخي نفسه، ولا سيّما أنّه في كثير من الجامعات الغربيّة بدأ درس الأدب المقارن يتراجع ويتلاشى ليترك مكانه للدّراسات الثقافيّة أو يضمحلّ داخل مناهج النقد والقراءة الأخرى؛ حيث يمكنه أن يتجاوز عقم المنهج مشكل النظريّة، وما اصطلح عليه في بعض الدّراسات الغربيّة العربيّة بـ: «أزمة الأدب المقارن».

إنّ أزمة الأدب المقارن كما تتّصل بالمنهج والنظريّة، حيث لا منهج محدّد المعالم خاصّاً بهذا الفنّ، يمكن أن تكون الدراسة بنيويّة تكوينيّة أوسيميائيّة أسلوبيّة دلاليّة أو تأويليّة هيرمينوطيقيّة فلسفيّة حضاريّة كما يرى سعيد علّوش أو على شكل أيّ مقاربة تحليليّة وصفيّة. والأمر أعقد من ذلك؛ إذ واجه الأدب المقارن منذ نشأته إشكاليّات وتحدّيات، صعب عليه تجاوزها أو إيجاد حلول منهجيّة لها. لعلّ أوّلها تلك النظرة التي ظهرت بظهور الأدب المقارن وعابت عليه «أنّه علم وضعي، تضيع فيه الجماليّة»[39]؛ حيث لا همّ للباحث في الأدب المقارن إلّا البحث عن مواضع التلاقي ومستويات التأثير بين الأعمال الأدبيّة في مختلف الثقافات والعصور. إضافة إلى ما يطرحه البحث في نقاط التأثير والتأثّر من محدوديّة، ونتائج تبدو ضيّقة الأفق، فكثيراً ما يتصوّر الباحثون في الأدب المقارن أنّهم عندما ينجزون دراساتهم حول التأثير والتأثّر، «قد وضعوا أيديهم على علّة الإبداع وسببه المولّد، بينما لا يتجاوز صنيعهم -في نهاية الأمر- أن يكون إقامة مجموعة من الاحتمالات المفسّرة»[40]. ومن هنا عملت المدرسة الفرنسيّة على إعادة النظر في الأدوات المنهجيّة المعتمدة في دراسة الأدب المقارن، والأهداف والغايات التي يرسمها، غير أنّها رغم ذلك «لم تصل إلى درجة الرفض الكلّي للأدب المقارن، بل عمدت إلى محاولة استبعاد الطابع الوصفي الغائي منه بتعميق مفهوم الأصالة، ونقد طبيعة التأثير»[41].

وهكذا، إذا نظرنا اليوم إلى وضع مباحث «الأدب المقارن» في ضوء ما أتاحته ووفّرته ثورة المناهج النصّية والمناويل التي نحتتها نظريّة الأدب وعلوم النصّ وتوصّل إليها المنظّرون لتحليل الخطاب الأدبي، فسنكتشف مدى سعة مدار القضايا والإشكاليّات التي باتت تعصف بوضع الأدب المقارن، وتقلّص من دائرة اشتغاله خاصّة أمام تعدّد وجهات النظر وتعارضها بشأن المنهج في مجال الأدب المقارن وخلفيته المعرفيّة، وحسبي أن أشير فقط إلى ما وفّرته نظريّة «التناص» (Intertextualité) بدءاً من مقولاتها الأولى مع باختين، ونعني تعدّد الأصوات والحواريّة (Dialogisme)، ووصولاً إلى فكرة التناصيّة أو تداخل النصوص والتفاعل بينها مع كرستيفيا وجيرار جنيت. حيث يمتدّ مسار تشييد معمار النصّ إلى نصوص أخرى في القديم

36- المرجع السابق، ص. ن.

37- الخطيب (حسام)، الأدب المقارن من العالميّة إلى العولمة، قطر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2001.

38 - من المعلوم أنّ الصورة التي قدّمها عبد الله الغذّامي -وهو الذي بدا ألسنيّاً بنيويّاً نصيّاً- باتت محلّ نقد واعتراض من منطلقات معرفيّة ونقديّة وعلميّة مختلفة، بخصوص المنهج وخلفيته المعرفيّة ومدى خصوصيّة أدواته النظريّة، ومن ثمّ جدوى آفاق استخدامه، إذا كان اكتشاف البُعد الفنّي أمراً غير مجدٍ، وهنا أخفق النقد الثقافي في تجاوز وظائف النقد الأدبي. انظر مقالنا حول: مأزق النظريّة في المنهج النقدي الثقافي، مجلة «يتفكّرون»، العدد التاسع، 2016م، تصدرها مؤسّسة «مؤمنون بلا حدود»، الرباط، المغرب.

39- طرشونة، مدخل إلى الأدب المقارن، ص 22.

40- فضل (صلاح) الأدب المقارن، ج1 ، ص21.

41- المرجع السابق، ص. ن.

والجديد من تراث وثقافة مجتمع الكاتب ومن تراث ومصادر أمم وثقافات أخرى. وضمن هذا السياق، ستدرس حتماً نقاط الالتقاء المباشر والتأثير المتبادل بين الآداب داخل اللّغة الواحدة وانطلاقاً من ثمرات الاتّصال بما التقطه الكاتب من نصوص كتبت بغير لغة أثره. ولعلّه عندما تتمّ مقاربة الإنتاج الأدبي والإبداعي في ضوء مفهوم التناص، يكون هناك تجاوز لعامل «الالتقاء التاريخي»، بوصفه صار شرطاً لإجراء الدراسة المقارنة، وهو الذي صار بمنزلة «الشرط المسؤول عن تحويل الدّارس إلى محقّق جنائي، يستقصي أسباب التأثير، ويبحث عن أدلّة له كأنّه جريمة، فإذا عثر عليها أصدر حكماً قضائيّاً قطعيّاً، دون أن يأخذ في اعتباره أنّ الأدب لا يُخلق من عدم، وأنّ النماذج السابقة لا فضل لها في ذاتها، وأنّ عمليّات الإبداع من التعقيد والتشابك والثراء، بما يجعل وجود نموذج سابق ليس حاسماً في شرحها، لا بيان قيمتها الفنيّة الخاصّة»[42].

تجدر الإشارة أيضاً إلى أهميّة التقدّم الذي حقّقته في الغرض «الصورلوجيا» (Imagologie)، بوصفها علم دراسة تمثّلات صور الأنا والآخر من خلال الآداب والفنون استناداً إلى نوعي التأثير المتبادل بينها، وإن كان هناك من يعدّ هذا الفنّ مبحثاً «من مباحث الأدب المقارن، يهتمّ بدراسة وتحليل ورصد الصور الثقافيّة، التي تكوّنها (وتحملها) الشعوب بعضها عن بعض، في سياق شروط موضوعيّة معيّنة. وهي تُعنى بالوقوف على جدليّة صورة الذّات وصورة الآخر في ثقافة معطاة: أدب شفهي أو مكتوب أو مرئي»[43]. غير أنّ تسميتها من قبل «باجو (Pageaux) بالصورلوجيا الأدبيّة (جعل) للتسمية أكثر من دلالة»[44]. ومن ثمّ أسهم أمر نسبتها إلى مباحث الأدب المقارن في صعوبة تدقيق مجال الدراسة المقارنة، وتحديد مدى تميّزها في أدواتها ومحاور اهتمامها عن مجالات النقد وتحليل الخطاب الأدبي الأخرى، ولاسيّما أنّ «ولادة الصورلوجيّة صادفت ظهور الوطنيّات الأدبيّة وانتشار الكتابات الغرائبيّة التي تبحث عن ميثيّة الآخر، كما تكوّن لديها عبر التاريخ، أو كما يتكوّن لديها عبر رحلات ومغامرات وخرافات تراثيّة»[45]، غير أنّ طرح الموضوع في علاقته بتحوّلات التاريخ والوعي بالتراث والنظرة إلى الآخر، وصدمة الحداثة التي وقعت منذ فجر عصر النهضة وحملة نابليون بونابرت على الشرق العربي، جعلت «تأويل معنى الآخر (الأجنبي)، بطريقة مغرقة في الميثيّة، بحكم خلخلة الاصطدام الحادّ بالغرب لرؤية العرب إلى الأشياء والكون والإنسان»[46].

وهنا نختم بالسؤال الآتي: هل يمكن أن يستأنف الأدب المقارن حضوره وفاعليته في ظلّ تحدّيات المنهج ومأزق النظريّة، وغياب الموضوع، وتغيّر النظرة إلى أهداف الدراسة؟

وإذا كان ذلك ممكناً، فبأيّ منهج وتحت يافطة أيّ إطار نظريّ علميّ؟ وهنا تبدو ضرورة طرح سؤال محوري حول طبيعة أدوات الدّراسة والتحليل في مجال «الأدب المقارن» للخطاب الأدبي، بوصفه مستويات من المعنى ورؤيا للعالم من ناحية، وفنّاً وجمالاً، يتجسّد عبر اللغة ويتجلّى في بنية الخطاب وأسلوب الكتابة، ومعمار الشكل الفنّي، من ناحية أخرى؟

42- المرجع السابق، ص 22.

43- ذاكر (عبد النبيّ)، أفق الصورلوجيا: نحو تجديد المنهج، مجلّة علامات، يصدرها النادي الأدبي الثقافي بجدّة، م 13، محرّم، 1425هـ/ 2004م، ص 386.

44- المرجع السابق، ص. ن.

45- علّوش (سعيد)، إشكاليّة التيّارات والتأثيرات الأدبيّة، ص 146م.

46- المرجع السابق، ص 145.

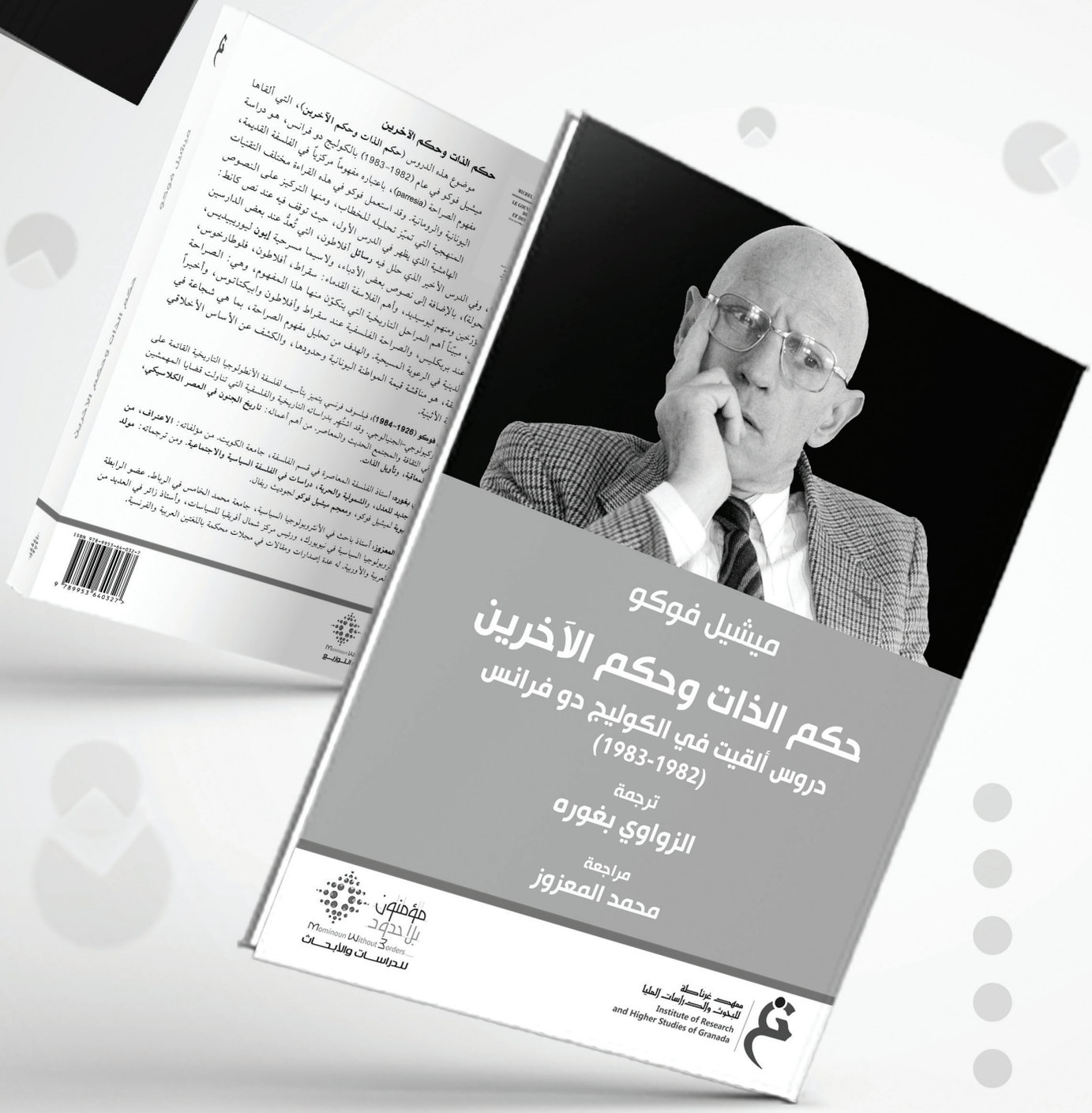
2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

كتاب مترجم

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com



العنف في السينما العربيّة
ثلاث حالات في الدوّامة

محمد اشويكة*

مقدّمة:

تنتشر موضوعة العنف بشكل كبير في شتى الأبحاث والمجالات ذات الأبعاد الفلسفيّة والسياسيّة والتربويّة والاجتماعيّة والنفسيّة... إلى درجة يكاد يصير معها المفهوم مركزيّاً في العلوم الإنسانيّة، التي غالباً ما تجمع على أنّ النقطة الجامعة بين أشكاله كافةً، سواء أكان ماديّاً أم رمزيّاً، فرديّاً أم من لدن الدولة، تتمثل في التركيز على إخضاع شخص معيّن ضدّ إرادته عن طريق استخدام القوّة، وهو الأمر الذي يفيد أنّ العنف فِعْلٌ يقوم على إبطال الشرعيّة وتقويضها.

يرفض كلّ المفكرين العنف بأشكاله كافةً بغرض احترام حقوق الإنسان والإعلاء من شأنه أو بدعوى نشدان السلام والدعوة إليه كغاية فضلى ترفع من إنسانيّة الإنسان، ولكنّ بعض الفلاسفة كماركس ونيتشه يشدّدون على الدور المفصلي للعنف في النهوض بالمجتمعات أو العلاقات الإنسانيّة.

تناولت السينما العنف من زوايا مختلفة، إلّا أنّ الزاوية الجماليّة تظلّ جديرة بالدراسة للإحاطة بالموضوع في أبعاده كافةً، فالسينمائي المبدع له حساسيّة خاصّة تجاه الموضوعات والقضايا ذات الصلة بالعنف؛ ما يقوده نحو تعميق البحث الجمالي، والنتيجة أن صارت بعض الأفلام مرجعيّة في النظر إلى الظاهرة ومنها: (البرتقالة الآليّة) (1971) (Orange Mécanique) للمخرج الأمريكي ستانلي كوبريك، و(سائق التاكسي) (1976) لمارتن سكورسيزي، (اقتل بيل) (2003) (Kill Bill) للمخرج كوينتين تارانتينو، و(فيل) (2003) (Elephant) للمخرج گيس ڤان سانت... فضلاً عن ذلك، هناك أفلام كثيرة تتناول العنف، ويمكن تصنيفها في شتى مناحي الحياة، إلّا أنّ ما يهمّنا في هذا الباب تلك التي تخصّ المرأة أو النساء عموماً.

تتميز الصورة العنيفة في السينما عن صور العنف التي لا يتمّ تصويرها من خلال ميزتين أساسيتين:

أوّلاً: يتمّ تقديمها ضمن سياق منظّم يتحدّث عنها.

ثانياً: يتمّ تصويرها وفق منظور يراعي وجهة نظر الضحيّة أو المعتدي.

وتفيد هذه الازدواجيّة، التي يتمّ بها تصوير الصورة السينمائيّة العنيفة، في ترك الحريّة للمتلقي فيما يتعلق بصياغة الخطاب والتأويل، التي تسعى في عمقها لحفزه على الشعور به واستشعاره وفقاً لما يراه مناسباً، وكذلك لاستخدامه وفقاً لتجربته الشخصيّة، كأن تكون المشاهدة مفيدة في التخلص من بعض الآثار الراسبة في الذاكرة والوجدان، ويمكنه أيضاً أن يتماهى مع وجهة نظر المخرج.

انشغلت السينما العربيّة، كباقي السينمات العالميّة، بثيمة العنف في مختلف تمظهراتها وتجلياتها السوسيولوجيّة والثقافيّة والدينيّة والاجتماعيّة والسياسيّة والقانونيّة... فكان للمرأة نصيب كبير فيها بحكم الهيمنة الذكوريّة المستشرية في المجتمع، تلك المطبوعة بذهنيّة محافظة تلفّ مناحي الحياة كافةً، إلّا أنّ ما يثير الانتباه فعلاً في تناول الظاهرة من لدن المرأة المخرجة، بالرغم من تقاطعها في نقاط كثيرة مع ما أنجزه المخرجون الرجال في هذا الباب،

*كاتب وناقد سينمائي ـ المغرب.

هو كشفها عن جرأة ملموسة في التناول والطرح، وذلك ما أثار حماستنا لتناول ثلاث تجارب فيلميّة عربيّة متباينة من حيث الجغرافيا، وهي:

– 1 –

فيلم (في بيت أبي) (1997) للمخرجة المغربيّة، المقيمة في هولندا، فاطمة جبلي وزاني، وهو عمل سينمائي يجمع بين التوثيق والدراما. يثير الفيلم قضيّة الزواج القسري ومسألة العذريّة، وذلك بالاستناد إلى قصّة واقعيّة استمدّت وقائعها ممّا عاشته أُمُّ المخرجة، وهي المأساة نفسها التي كانت ستتكرّر معها لولا صمودها في وجه التقاليد الظالمة التي فَرَّتْ منها إثر ظروف مغايرة للتجارب السابقة في عائلتها، وقد حكت ذلك في فيلمها، وأوضحته بكلّ جرأة في لقاءاتها مع الصحافة والجمهور.

أرادت المخرجة ألّا يمرّ ذلك الحدث دون تأريخ ولا مشاطرة مع الآخرين بقصد الاستفادة منه، وتجنّب آثاره السلبيّة على الفرد والمجتمع ككل، ولما كان الجرح لم يندمل، فقد حملت الكاميرا واقتحمت بأسئلتها الجريئة عرين جدّها الحصين كي تواجه أسرتها، مُسَائِلَة أسرتها/ ذاتها بعد أن كبرت ونضجت، متصدّية لجدّها الصلب، العنيد، المدعوم بتقاليد وعادات لوضع جدّتها الصبورة، الصامدة، تحت السيطرة.

حملت المخرجة أسئلتها المؤرّقة تجاه التسلط الذكوري الذي فُرِضَ على ثلاثة أجيال من النساء، وأرغمهنّ على الخضوع لعلاقة زواج لا يرغبن فيه، وفي ذلك إكراه وتعنيف يتجاوز أثره الطابع المادّي الصرف إلى ما هو نفسي ووجداني... وقد حاولت دعم حكايتها وفق رؤية إخراجيّة، ومعالجة فنيّة مكثفة لطرح القضيّة وإعادة النظر فيها عبر استعادة أطوار العرس المغربي التقليدي لزوجين شابّين من الجيل الثاني للمهاجرين المغاربة، وهو الأمر الذي نستشفّ منه نقد إعادة الإنتاج الاجتماعي للمنظومة التحكميّة نفسها عبر طرائق التنشئة الاجتماعيّة.

قَدَّمَت المخرجة فيلمها وفق تصوّر بصري ينطلق من كشف الذاتي عبر سبر الذكريات واستعادتها، واستنطاق الخبرات الشخصيّة وتقاسمها عن طريق دعمها بما هو مشترك ومنتشر داخل المجتمع المغربي للوصول إلى توضيح المعنى الفلسفي للعنف باعتباره يتمثل في كلّ ما يُفْرَضُ على الكائن بحيث يكون متناقضاً مع طبيعته.

– 2 –

فيلم (وجدة) (2012) للمخرجة السعوديّة هيفاء المنصور، وهو أوّل فيلم روائي سعودي طويل، تتمحور أحداثه حول واقع الفتاة «وجدة» التي جسّدت دورها الطفلة الموهوبة (وعد محمّد) التي تنتمي إلى عائلة فقيرة يشتغل رَبُّها موظفاً (الممثل سلطان العساف) في إحدى شركات البترول ما يُحَتِّمُ عليه الغياب شبه الدائم عن البيت، لكنّ والدتها (الممثلة ريم عبد الله) تحاول أن تكون عوضاً لها بالرغم من أنّها، هي الأخرى، موظفة في أحد المستشفيات.

يبرز الفيلم المعاناة اليوميّة للزوجة جرّاء سلوكات سائقها الباكستاني، ومخاوفها الدفينة والمكشوفة من انصراف زوجها لمعاشرة امرأة أخرى بسبب تصرّفات أم زوجها وتحريضاتها الطامحة لتحويل مسار ابنها العاطفي، وذلك ما يعكس موقف الأسر المحافظة من المرأة العاملة.

في خضمّ تلك الصراعات، تحلم «وجدة» بامتلاك درّاجة خضراء معروضة في واجهة أحد المحلات التجاريّة المتخصّصة في تسويق ألعاب الأطفال، والموجود بمحاذاة منزلها. يصير هذا الطلب البسيط ممنوعاً في مجتمع يحرّم ويمنع ركوب الدراجات على الفتيات لأسباب دينيّة، وأخرى ثقافيّة واجتماعيّة وتربويّة، كالخوف على الأبناء ممّا يمكن أن يحيق بهم من مخاطر. تطمح الفتاة إلى إجراء سباق مع ابن جيرانها الطفل (عبد الله الجهني) بشوارع الحارة. عملت كلّ ما في وسعها لتوفير المال الكافي لاقتناء تلك الدرّاجة الخضراء، وذلك عبر بيع بعض الأغراض الخاصّة التي تصنعها بيديها، لكنّ خطتها تنكشف، وتجد نفسها أمام سبيل وحيد وهو المشاركة في مسابقة لتحفيظ القرآن والفوز بها من أجل تحقيق حلمها بامتلاك الدرّاجة.

صوّرت المخرجة فيلمها داخل فضاءٍ شبه منغلق، فالبيت مجالٌ أثير لممارسة الحياة، وهو معطى ساهم في الحدّ من حركة الكاميرا

التي لم تستطع إطلاعنا على عالم المرأة خارج البيت، ومرافقتها إلى عملها، واكتشاف بعضٍ من علاقاتها الاجتماعيّة... وهنا ندرك أنّ هذا الاختيار اضطراري، فالمرئي يوحي باللّامرئي، وما يظهر داخل مجال (Le champs) الصورة يوحي بما يمنع خارجها (Le hors champs): ندرك أنّ تصوير الحياة العامّة للمرأة في الفضاءات العموميّة محفوف بالمخاطر، ونفهم أنّ حريّة التجوّل في الحي شبه متاحة للفتاة في سنّ معيّن، وأنّ الشارع للذكر حيث يصول ويجول.

-3-

فيلم (أنا نجوم بنت العاشرة ومطلقة) (2014) للمخرجة اليمنيّة خديجة السلامي التي اضطرت بسبب أوضاع البلاد إلى تصوير وقائعه سرّاً. ويستند العمل في مجمله على قصّة واقعيّة جرت أحداثها في مدينة صنعاء عام 2014؛ إذ أجبرت عائلة الطفلة «نجوم» ابنتها البالغة من العمر عشر سنوات على الزواج من رجل يكبرها بعشرين عاماً.

رصدت كاميرا المخرجة حياة الطفلة البريئة التي كانت تعتقد، نتيجة ما تلقته في محيطها من تعليمات، بأنّ الزواج يتلخّص في ارتداء «فستان أبيض» و«حلم طوباوي بالسعادة»، لكنّها وجدت نفسها تعيش ما يشبه الكابوس الواقعي. فقد تعرّضت للاغتصاب الزوجي ليلة زفافها، وعاشت في الأيام التالية في خضم جوّ من العنف الجسدي والمعنوي المتمثل في الضرب والشتم وأنواع الإهانة من لدن زوجها وذويه إلى أن تمكّنت في النهاية من الفرار من بيت الزوجيّة الذي سجنت فيه رغم إرادتها. هكذا لجأت إلى قضاء العاصمة الذي أنصفها ومَكَّنَها من الحصول على الطلاق الذي شكّل سابقة في بلاد لا تملك قانوناً يمنع الزواج من القاصرات، وذلك بفضل مجهودات المخرجة التي واجهت القضيّة نفسها وهي ابنة الحادية عشرة من عمرها؛ ما دفع بها إلى تبنّي ملفّ الدفاع عن زواج القاصرات في بلدها برفقة ثلة من المناهضين والمناهضات لمثل هذه العادات والممارسات المُحَاطَة بهالة من الطلاسم والمعتقدات.

كشف الفيلم ذلك العنف الذي يمكن أن تنتجه المرأة تجاه المرأة ذاتها، فقد تلقت الطفلة عنفاً مضاعفاً من أمّها المغلوبة على أمرها، ومن أمّ زوجها، فالأولى لم تستطع حمايتها من سطوة تقاليد اجتماعيّة بالية ومتهالكة ضمن سياق تقليدي منغلق على نفسه، وتحوّلت الثانية مع مرور الزمن إلى حارسة طَيِّعَة للعادات وحامية لها. وَدَّعَت الأم الطفلة إلى بيت زوجها ضمن سياق درامي مأساوي، واستقبلتها الثانية ضمن السياق نفسه، مع ما يتخلل الموقف من فرح طقوسي، وتبجيل لفحولة ابنها المنتشي بذكورته الموضوعة في غير محلّها، فهو لا يدري أنّه يغتصب طفلة، ويرغم صبيّة لا ترغب في مشاركته الانتشاء واللذة... والاثنان ضحيّة قرون من التخلف الاجتماعي المدعوم بشتّى أنواع التمثلات التي تعطل تقدّم الفرد والمجتمع معاً.

تركيب:

تمثل تلك الأفلام العربيّة الثلاثة أرضيّة طموحة لبناء تصوّر شمولي حول مفهوم العنف أوّلاً، وتعنيف المرأة ثانياً، وذلك ما يجعلها تتقاطع على عدّة مستويات؛ تبدأ من عمق معالجتها للموضوع، وجرأتها على مستوى انتقاء الشخوص والمعالجة الفنيّة المبثوثة داخل مجتمعات تحاول التخلص من ثقل التقاليد والعادات الحادّة من حريّة الفرد وتحرّر المرأة. فالأفلام الثلاثة تَسْتَجْلِي العنف كظاهرة إنسانيّة تنشأ إثر تضخّم الرغبة الاستحواذيّة لدى الذكر، والصراع القائم بين الحياة والموت، والتناوب الخفي بين الدنيوي والمقدّس، والتفاعل اللّاواعي بين الفطري والثقافي... ولكنّ المشترك بين تلك الأفلام هو قوّتها الخفيّة في حفزنا على التفكير عبر الوسيط السينمائي على فتح جسور الحوار بين المرأة والرجل لتأمّل أفقهما المشترك الرامي إلى تصوّر مشترك لتعايش إنساني في أرفع مستوياته.

تسعى السينما إلى الانفتاح على القضايا الإنسانيّة الكبرى بغرض عرضها على الشاشة، والدعوة المفتوحة لتأمّلها خارج السياقات الاجتماعيّة التي نشأت فيها، وفي ذلك استنهاض للهمم بقصد الانفصال عن شرنقة اليومي والعادي، والانهماك في مواجهة الظواهر السلبيّة المتفشية بيننا، ومنها العنف الموجّه من لدن الرجل ضدّ المرأة. ففي السياق نفسه، ساهمت الأفلام الثلاثة، وبشكل متفاوت، في فضح ما تتعرّض له المرأة العربيّة من مضايقات ما دفع المجتمع إلى الانخراط في جملة من الحملات التي كللت بعضها بسنّ قوانين تسعى في عمقها إلى المنع أو الحماية أو العقاب أو جبر الضرر.

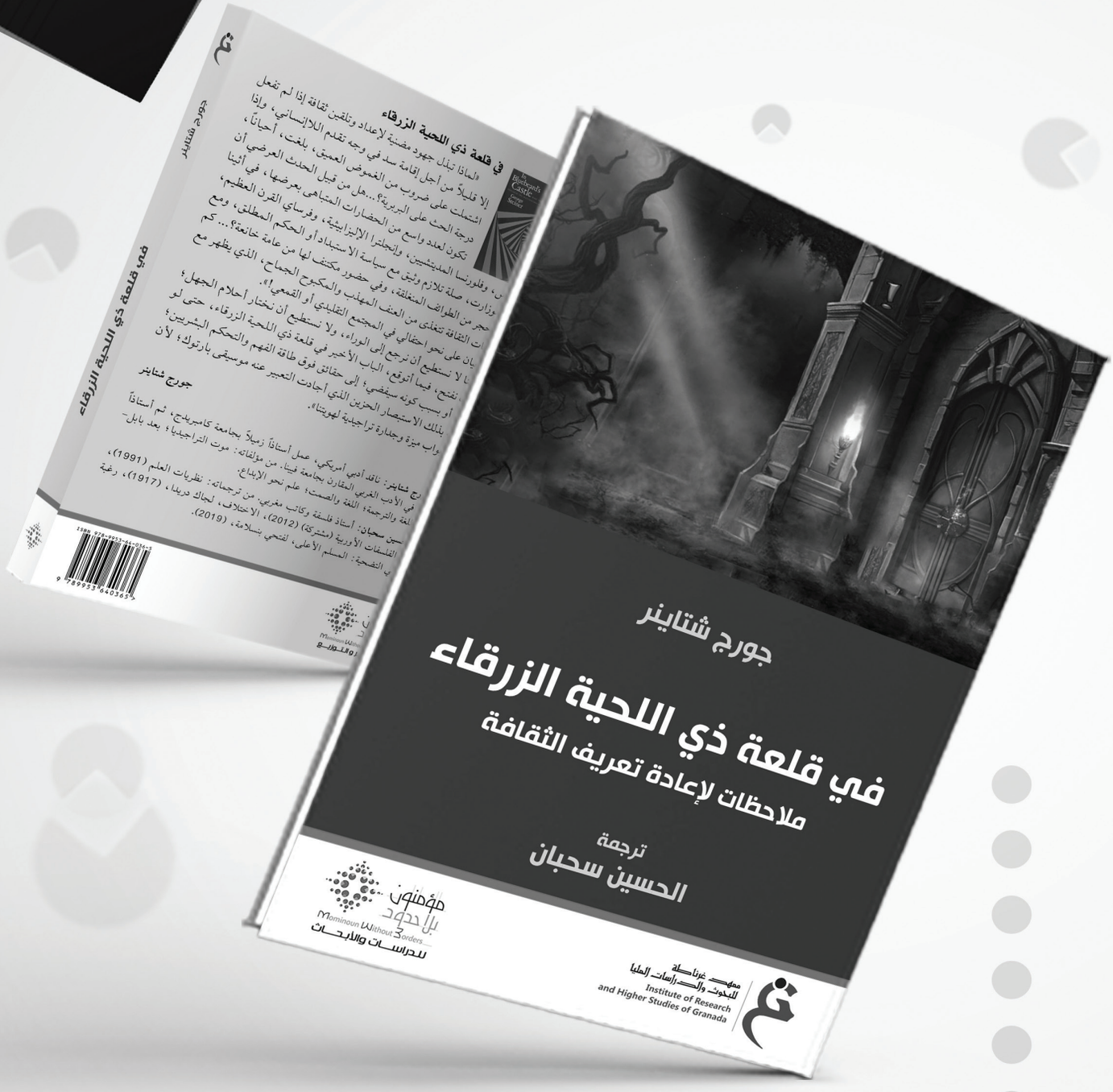
2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

كتاب مترجم

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com



تمظهرات الخزفيّة الشّوكيّة: بناء الفضاء الحالم

أسماء عبد اللّاوي*

لأنّ «الرهان: حَفْر بعض آثار المكان لتعميق المكان، لتوجيه المكان نحو حركة غائرة على نحو أنطولوجي»[1]، حتّى يتحقّق العلم بالمكان والكيان والكائن.

توطئة

مرّ الفنّ الخزفي التونسي بالعديد من الأطوار، لعلّ أهمّها الدّور الرّئيس الذي قام به عبد العزيز القرجي في إرساء ورشة الخزف في مدرسة الفنون الجميلة في تونس، هذه الورشة التي تخرّج فيها أعلام الخزف الفنّي في تونس أمثال: محمّد اليانقي والهاشمي الجمل ورضا بن عرب وفوزي الشتيوي وخالد بن سليمان وغيرهم ممّن مارس فنّ الخزف كعبد الحميد بودن الذي درّس أجيالاً، ومحمّد بوعزيز الذي عاصره وتتلمذ على يديه ودرّس جنباً إلى جنب معه. لقد توصّل هؤلاء إلى التّعاطي مع الخامات الخزفيّة بشكل تقليدي فيه نفس من التحديث ومن محاولة فرض الخزف في المجال التشكيلي واقتلاع الاعتراف به تعبيراً تشكيليّاً، وفي أعمال اليانقي والجمل وبن عرب وفوزي الشتيوي وخالد بن سليمان مقاربات في الشكل واللّون والخامة ومحاورة التّراث وإبداعيّة المقاربة في القطعة الواحدة أو المعرض المتناسق. ويمكن اعتبار هؤلاء امتداداً لما أسّسه عبد العزيز القرجي من فنّ الخزف الحائطي والقطع المستقلّة وما تمّ دفعه إلى ساحة الفنون التشكيليّة بروح حداثيّة تهتمّ بالشكل واللّون أساساً وبالمقاربة الحداثيّة في عمقها.

تطوّرت بمحتوى الدرس والتأطير والبحث معطيات الخزف الفنّي في تونس، وأصبحت مسائل الشكل والخامات والمباحث المتّصلة بالتراث إشكاليّات تقليديّة، وظهرت من خلال هذه المباحث الجديدة في معالجة المقاربة الخزفيّة التي تختلف شكلاً ومضموناً وآليّات إبداع معاصرة. فكانت تجارب محمّد حشيشة وكمال الكشو وسارة عطيّة وليندة عبد اللطيف التي جاءت لتعانق تجارب قامت بها عائشة الفيلالي في أطر بحثيّة وتشكيليّة لها خصوصيّة المعنى قبل المبنى. هؤلاء الذين عدّوا العرض قيمة رئيسة في بلورة التجربة التشكيليّة الخزفيّة، ومضوا إلى تجريب أساليب عرض تشكيليّة مختلفة فيها تهيئة الفضاء وضبط تصوّر التنصيب.

1. استلهام العنصر الطبيعي: نبتة الصّبار وشكل الشّوكة

أينعت الفكرة لمّا كنّا بصدد البحث عن معطى يكون منطلقاً للبحث، معطى يمكن أن تكون له دلالات مهمّة أو يكون مجرّد شكل. وفعلاً وجدنا في نبتة الصبّار بشوكها وبأسلوب توالدها ضالتنا. وهي ليست بالنبتة العاديّة؛ إذ تضمّ عدداً كبيراً من الصّبّار الذي ينمو في مناطق مختلفة من العالم. ويصل عدد أنواع نبات الصبّار إلى مئتي نوع متوزّعة على أنحاء العالم، لها أوراق صلبة ينبت فوقها شوك كثيف، ويستفاد من الصّبار في العديد من المجالات؛ كالفلاحيّة علفاً للمواشي، والصّناعيّة في مواد التجميل، ويعتمد دواءً للعديد من الأمراض. تنمو نبتات الصّبار في المناطق الصّحراويّة والمناطق الجافّة، وقد تعود تسميته إلى صبره وتحمّله الجفاف وقلّة المياه. للصّبار عدّة أشكال الطّويل منه والقصير، وقد يصل ارتفاع بعض نباتاته إلى ثمانية عشر متراً. وفي تعدّد أشكاله ما منحه القدرة على أن يكون من عناصر زينة الحدائق، فهو قابل للتشكيل والتشكّل بطريقة طبيعيّة. ويمكننا أن نقول إنّ اختيارنا له منطلقاً للبحث قائم على هذه

*أكاديميّة من تونس.

1. G. Didi Huberman, La Demeure, la souche, apparentements de l'artiste, éds.Minuit, 1992, p.83. (Sans titre, 1994, Escalier, Villa-Rose, Vue en filaire).

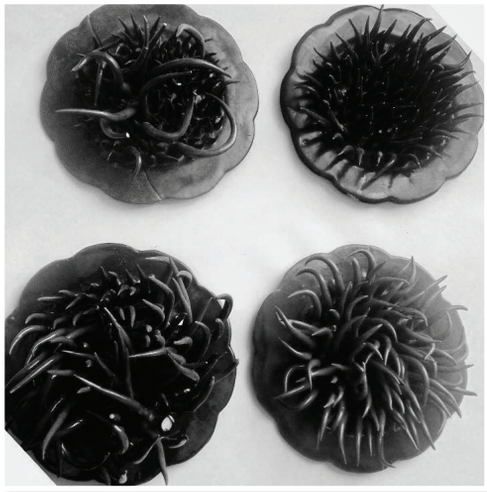
الخصائص من التنوّع والتشكّل والثّراء الشّكلي، وأيضاً المعاني التي يحملها بين المتناقض منها والمتآلف. تستهوينا نبتة الصبّار فننظر إليها وأحياناً لا نقترب منها، وقد تلدغنا بعض شوكاتها لكننّا نستدرك ونحنو عليها. وقد يكون لتلك الأشواك المتصبة مثل الإبر معنى كبير في حياتنا؛ لأنّها بمنزلة حارس النبتة من أيّ تدخّل أو أيّ اقتراب، إنّها نبتة غريبة وعجيبة لها من الأسرار ما يبعث على الإعجاب وعلى الاهتمام وما يحفّز على الاستلهام، مثل ما استلهمها الفنّان الفلسطيني عاصم أبو شقرا المولود في مدينة أمّ الفحم، الذي جعل من نبتة الصّبار مصدراً لجدل كبير حول أعماله، التي تفتح دلالاتها على الصّبر والتشبث بالأرض رغم الجدب والجفاف وعلى الليونة والصّلابة والحدّة المستمدّة من هذه النبتة. كما تستخدم الفنّانة الفلسطينيّة رنا بشارة نبتة الصّبار في حالات عدّة (مقطّعة، مجفّفة، مخاطة...) فتخلّلها وتعلّقها وتستعملها في الأحيزة التّشكيليّة لمقترحاتها الفنّية المعاصرة. لقد كتبت هذه الفنّانة أسطورة الصّبر الفلسطيني بطريقة تستلهم فيها العادات والتقاليد الفلسطينيّة، وذلك لتكثيف بُعد الصّبر والتشبّث بالأرض وبالقضيّة الفلسطينيّة. إنّها أبعاد إنسانيّة ترتبط بالمنفى وبالحواجز والسّواتر الترابيّة التي عادة ما تكون من نبات الصبّار للفصل بين الأراضي أو لمنع أيّ طارئ من المرور والعبور للاعتداء أو الاحتلال.

إنّ غايتنا في البحث ليست إعادة تشكيل الصبّار أو تصويره وتمثيله نحتيّاً، بل ومن منطلق علاقتنا بالنبتة التي عايشناها في البيئة الفلاحيّة التي ننتمي إليها، فهي التي دفعتنا إلى التفكير في هذه النبتة وإلى التّمعّن فيها وفي أشكالها المتعدّدة. إنّها نبتة تنمو رغم كلّ شيء حتّى وإن كانت مقطّعة أجزاراً أو كانت مجرّد ورقة سقطت. الصبّار نبتة توحي بالدّيمومة وبالتواصل والاسترسال؛ لأنّ لها قدرة على التّوالد صيفاً وشتاء في البرد وفي القيظ. إنّها نبتة الإصرار الذي لا ينتهي والاستعادة التي لا تقف عند حدّ، لذلك نتأمّلها كلّ يوم ونحن في اتّجاه المدرسة جيئة وذهاباً ونحن قبالة البيت نتبادل أطراف الحديث، أو حين تعلق بعض أغراضنا في أشواكها. لقد منحتنا علاقة المعايشة لهذه النبتة العديد من الأحاسيس القويّة التي تنتابنا ونحن نتنقّل من طور إلى طور في مجمل مراحل حياتنا، فهي عنوان من عناويننا وجزء من هويّتنا التي تتحدّد بتحدّد معطيات حياتنا الفرديّة والجماعيّة من المنفصل إلى المتّصل.

ارتأينا أن تكون شوكة الصّبّار العنصر الأهمّ، لأنّها العنصر الذّهبي المخيف والمضيء في الوقت نفسه. ورأينا أنّ بالإمكان أن نحايث هذه النبتة في إنتاج وتوليد الأشكال الشّوكيّة، غير أنّنا لا نريد أن يكون عملنا ذا طبيعة تمثيليّة أو تزويقيّة أو ما شابه من المقاربات الاستلهاميّة التي تجعل من أصل العنصر شيئاً ثابتاً في مسارها. ومن منطلق اختصاصنا في مجال الخزف رأينا أنّ من الأصلح أن تكون مجسّماتنا مستقّلة عن النبتة وعن شوكها ومتصلة بها من حيث روح العمل وإيحاءاته وقدرته على التعبير وعلى إحداث الصدمة البصريّة والذهنيّة. لذلك وفي ملامستنا الأولى لهذا العنصر وقراءتنا له شكليّاً ومعنويّاً لم نذهب إلى تصوّر عمل بسيط يحتوي على مكوّنات شكليّة مستمدّة من خصائص شوكات الصبّار، بل جعلنا من المبالغة عنصر مفاجأة ومباغتة وكذلك عنصر إثراء للعمل التشكيلي. وفي مقاربتنا الأولى للنّبتة وخصائصها الشوكيّة في مستوى الماجستير في الفنون التشكيليّة تصوّرنا أن يكون الغريب والعجيب من الأشكال المبنيّة على توظيف الأشواك وتناميها وكثافتها على سطوح الأشكال الخزفيّة حلًّا ممكناً لابتكار وابتداع أشكال خزفيّة غريبة يتمّ إنتاجها عبر ممازجات الطين بموادّ أخرى قادرة على إثراء العمل ملمسيّاً وبصريّاً. وفي مرحلة ثانية من هذا التصوّر أدرجنا الأشواك المصنوعة خزفيّاً في أشكال عاديّة هي عبارة عن أغراض يوميّة يتمّ تشكيلها خزفيّاً والتدخّل فيها من أجل دفعها إلى خانة التعبير عن الموقف وعن الاختيار التشكيلي. إنّ في تغيير وجهة قاعدة الكرسي وتأثيثها بعمل خزفي تملؤه الأشواك الخزفيّة ما يثير وما يدفع لقلب وظيفة الكرسي من وسيلة للجلوس والرّاحة إلى وسيلة للتأمّل وللقراءة. الكرسي هذا الابتكار الإنساني العجيب الذي أخذ العديد من الدلالات التي من أهمّها السّلطة ليس مريحاً ولا دائماً ولا سهل

شكل خزفي شوكي المعالم وغرائبي الظّهور: طين مع أكاسيد ١٠٠٠ درجة ٧٠ X ٣٥ X ٣٠ سم.

المنال، وهذه بعض المقترحات التي أنجزناها في مستوى تعاطينا مع الشوكة المستمدّة من نبتة الصبّار في ما قدّمناه لفائدة رسالة الماجستير في الفنون التشكيليّة[2] .



مجموعة أعمال تحتوي على الشّكل الشّوكي في قاعدة الكرسي كعنصر مانع من الاستعمال.
طين مع أكاسيد ١٠٠٠ درجة .

2. - لقد حوّل بيكاسو عدداً من القطع (الأغراض) الخزفيّة إلى قطع فنيّة مستعملاً الصّدمة والتّحويل من بُعد استعمالي وتزويقي إلى بُعد فنّي، واستعان بالإناء وبالأشكال المخروطة مثيراً علاقة الإنسان بأشكاله الحياتيّة وبالمؤثّرات الجماليّة الممكنة. لقد تحوّلت الجرّة والأطباق إلى موضوعات بحث تشكيلي، فتحوّلت إلى أجساد أنثويّة كخزفيّات بيكاسو المزهريّة - المرأة أو إلى يمامة وحمامات يلتفّ عنقها ويتحوّل جسمها إلى تكوينات تشكيليّة نحتيّة.

2. أسس التّجربة ومستويات تطوّر الفكرة

أردنا بالدّخول في مجريات هذه المغامرة الجديدة التمسّك بهذا المعطى الطّبيعي أو على وجه التخصيص العنصر الطبيعي الذي باشرنا في رسالة الماجستير وهو شكل شوكة الصبّار. وفي إصرارنا على التمادي في التعاطي مع هذا الشكل وعي يقودنا إلى تذكّر أنّ البحث التشكيلي لا يقف عند حدّ، بقدر ما هو قادر وبمفعول التوليد المتواصل للأفكار أن يصبح مجالاً خصباً لتعدّد التجارب ولبناء مسار تشكيلي إنشائيّ التوجّه والمفاصل. ولئن كان تفكيرنا قد نحا في بداية التعامل مع شكل شوكة الصبّار إلى اختبار الطاقات التكوينيّة والتركيبيّة للشوكة المستمدّة من انتشارها وظهورها على ظهر قشرة الصبّار، فإنّ تصوّرنا الجديد يذهب نحو اعتماد شكل الشوكة وحدة تكوينيّة خارج السّلّم والمقياس الطبيعي من أجل المرور إلى ممارسة تشكيليّة تحتلّ الفضاء بشكل أكثر وثوقاً وبأساليب تنصيبيّة مختلفة عن الأساليب التكوينيّة المعتادة للقطع الخزفيّة التي يتمّ إعدادها للعرض المفرد أو للتسويق التشكيلي المعتاد. وإنّ فكرة كهذه تحتاج إلى بلورة آليّات عمل جديدة تكون بالضّرورة مشتركة بين المفاهيمي والعملي التطبيقي القادرين على ترجمة أسس الفكرة وإيصالها إلى منتهياتها العمليّة التشكيليّة. تكمن الفكرة إذاً في الممارسة المبنيّة على التضخيم مبدأً وعلى التكرار عملاً متواصلاً وعلى التمازجات بين الطين وبعض العناصر الأخرى الممكنة، التي يكون لها دور كبير في تغيير مرئيّة الطين ومرئيّة القطع الخزفيّة المحمّاة والمطليّة أو التي تأخذ لونها من عجائنها التحضيريّة المعتمدة على التطعيم الجزئي أو المزج الكليّ بالنّسب.

كيف يمكن أن يكون التضخيم والتكبير سبيلاً إلى خلق أشكال من الطين؟ علماً أنّ الطين المتوافر في البلاد التونسيّة لا يسمح بصياغة قطع كبيرة وضخمة إلّا في حالات تقنيّة نادرة. وماذا يمكن أن نفعل بأشكال شوكيّة ضخمة في أطر تشكيليّة محدّدة وضمن رؤية معاصرة؟ وهل بإمكاننا أن نتجاوز القطعة الواحدة إلى عدد من القطع التي من شأنها أن تؤثّث فضاء تجربتنا التشكيليّة بكل وضوح في الرؤية والمقاربة؟ من هنا كانت فرضيّات التّعامل مع شكل الشّوكة الذي اخترنا أن يكون منطلقاً للعمل. وكان أن باشرنا البحث في سبل التضخيم وفي إمكاناته، فوجدنا ضالّتنا في تقنية القولبة والصّبّ لأنّها تقنية تسمح بتجاوز الطول المعتاد والأحجام الممكنة لصناعة القطع الضخمة سواء

بتقنيات الدّولاب أم بالحبال الطينيّة على غرار تقنيات الخزّاز بنابل مثلاً. وفي القيام بالتجربة الأولى من التضخيم أحسسنا بأنّ العمليّة، على صعوبتها، قد أثمرت أشكالاً لها حضورها المسيطر على الفضاء، وهو عنصر مهمّ في عمليّة إنجاز التصوّر الذي ثبّتناه في بداية البحث. لقد منح التضخيم الشّكل الشّوكي قوّة وطاقة كبيرتين يمكنهما أن تتزايدا أو تتضاعفا بمفعول الممازجات الطينيّة التي جرّبنا آثارها وأثرها في مرحلة إنجاز بحث الماجستير. ويمكن أن نقول إنّ الممازجات ستضفي تمرئياً مخصوصاً لهذه القطع. لكنّ حلمنا بأشكال أكبر وبضخامة أشدّ وضوحاً وتعبيراً دفعنا إلى التجريب المتواصل حتّى يتحقّق هذا الهدف. وعليه تواصلت تجاربنا في تضخيم شكل الشوكة بتعديل القاعدة الأسطوانيّة وبتشكيلها بحسب مقاسات مختلفة. إنّ الإحساس بضخامة المنجز تدفع الإنسان إلى رفع التحدّي أكثر فأكثر، ولنا في منجزات الحضارات القديمة والحديثة العديد من الأمثلة عن هذا الصنيع الذي تولّدت عنه المعجزات والعجائب المتولّدة عن الفكر الإنساني. لهذه الأسباب جعلنا من المزاوجة بين الطين والموادّ الدخيلة وبين التكبير والتضخيم مسارين متلازمين في العمل التشكيلي الذي نفكّر في إنجازه في تواتر وتوتّر بين التفكير والتطبيق وبين الحيرة والحلول وبين النجاح والإخفاق وبين التسليم والتحدّي. وهي لحظات انفعاليّة ذات أبعاد إنسانيّة ثقافيّة ووجدانيّة وجسديّة أحياناً. ليست التجربة في هذا المسار غير ممرّ من الممرّات نحو تحقيق الذّات لذاتها ولذاتيّتها ولبعد الانتصار على الصّراع. الصّراع مع المادّة من أجل ترويضها والسيطرة عليها وعلى تفاعلاتها ومثولها. أوليس الخزّاف مصارعاً للّيونة وللصّلابة في الوقت نفسه، وللماء وللنّار في الحين ذاته؟ هذه أسس التجربة الفكريّة والوجدانيّة التي لا يخلو منها عمل تشكيلي واعٍ، ذهني وعاطفي في الوقت نفسه.

هل نحتاج إلى التضخيم لمجرّد تكبير الأشكال؟ وهل نحتاج إلى الممازجات من أجل تغيير مرئيّة الأشكال وتمرئيها؟ لا نعتقد ذلك، لأنّنا نريد من هذه التجربة أن تذهب نحو نتائج أكثر أهميّة وفاعليّة، وخاصّة أنّنا نريد من العمل أن يكون خزفاً في تشكيل معاصر. إنّ الرّهان يقوم في هذا المستوى من التفكير في التوالد الذي يؤمّن التجانس والوفرة والكثافة التي من شأنها أن تؤثّث الفضاء. الفضاء التشكيلي الذي نريد أن يكون مسكوناً بالخزف وبالأشكال الشوكيّة الضخمة التي ليست مجرّد تنصيب أو أشكال مفردة تصلح للزينة أو للبُعد المتحفي. يقوم رهاننا إذاً في هذا البُعد من إعطاء الخزف موقعاً مهمّاً في الفضاء. وليس بخفيّ عن العارفين بالخزف التّقليدي أو الصّناعي الذي يكسو الجدران بمثل ما هو في البناءات أو الجداريّات الخزفيّة المنجزة بالمربّعات وبالنتوءات البارزة المتعارف عليها، أو الكسور الخزفيّة التي يوظّفها غاودي في التدخّل على المعالم الكبرى. إنّ هدفنا هو أن يكون العرض التشكيلي مختلفاً، يحتلّ الفضاء فيحوّله أو يبني فضاءه دون الحاجة إلى أيّ معطيات خارجيّة. كيف نخلق من الخزف المنحوت فضاء تشكيليّاً معاصراً يباغت المتلقّي ويربكه؟ فنصير إلى ما يقول به جورج ديدي هيبرمان: «حين النّظر، يكون الشعور الحتمي بأنّ شيئاً ما يتجاوزنا».

3. التّعدّد والتّوالد من خلال اعتماد التّكرار أو التّنويع على الوحدة ذاتها

كيف يمكن أن نخلق من الشكل الواحد عدداً من الأشكال التي تحقّق لنا ثلاثة مستويات من تحوير الشكل وتوليده؟ وهي، أساساً، أوّلاً: التضخيم والتكبير وفرض الشّكل على الأجساد البشريّة أكثر منه على الإبصار، حيث نحوّل الإدراك من مجال البصري إلى مجال الجسماني والجسدي، وثانياً: التعدّد والوفرة بما يضمن تأثيث الفضاءات التي نعتزم التّدخّل فيها، وثالثاً: التّنويع على الوحدة بما يتيح لنا فرصة توظيف الموادّ الخزفيّة والموادّ الدخيلة عليها من أجل التجريب في المجال الخزفي الذي يتحوّل إلى نشاط نحتي تأثيثي لتنصيبات خزفيّة معاصرة لها تأثيرها على الفضاء وعلى المتلقّين الذين نرغب في توجيههم إلى بُعد تفاعلي في التعاطي مع الأشكال الخزفيّة.

يأخذ التضخيم بُعداً استثنائيّاً في صياغة القطعة الخزفيّة الواحدة، وهو ما يبعث على استشراف عدد كبير من الأشكال التي يمكنها أن تكون أساس التفكير التشكيلي الذي نقوم به. على هذا الأساس تخيّرنا أن يكون لمفاهيم التعدّد والتنوّع والتضخيم والتنصيب حضور بارز في تصوّرنا التشكيلي، ولا شيء يوجد من العدم، وهذا هو وضع المواد، فلا خسارة فيها ولا خلق لها، بل هي في تحوّل مستمر.

ما معنى أن نعتمد على التكرار أو على الفعل المستعاد نفسه، فننتج به ما نريد من عناصر وأشكال تكاد تكون متشابهة؟ إنّنا

في الواقع لا ننجز الشيء نفسه، ولكنّنا ننتج الشّبيه أو شيئاً آخر بمواصفات وملابسات الشيء السّابق له. إنّ إنتاج الأشياء بالنّسق نفسه وعلى الشاكلة نفسها لا يعني المطابقة الكليّة بين مختلف المنتوجات، فالشيء عينه ليس بالمرّة الشيء المطابق له، وهذا ما يفيد الاختلاف، وما يؤكّد أنّ في الروتيني واليومي ثمّة ما يربك ويخلخل يقين المطابقة الكلّيّة. وهذا ناتج عن أنّ الاختلافات الجزئيّة تمنع، رغم قلّة تأثيرها وضعف حضورها، إمكانات الإحساس بالتنوّع والاختلاف، وهذا ما يجعل من السّيرورة عنصراً مهمّاً في مناكفة الديمومة. إنّ قناعتنا بأنّ الطبيعة تنتج أشكالها بانتظام وبمطابقة رهيبة وعجيبة وتأمّلنا لحركة الوجود في الكون يجعلنا نستشعر نوعاً من الرّتابة والرّكود، غير أنّ الشعور لم يعد ممكناً؛ لأنّ الثّوابت قد تخلخلت بمثل ما تخلخلت أركان الفلسفة الكلاسيكيّة بحلول التصوّر الدّولوزي الذي يتناول مسألتي التكرار والاختلاف.

ليس نسجاً على منوال الطبيعة، أو إنتاجاً على غرار ما تنتجه الطبيعة، بل من خلال التشابه إلى حدّ المطابقة بين العناصر التي تنتجها الطبيعة سواء في النبات أم في الحيوانات والكائنات ومن خلال تكرار الفعل نفسه في الطبيعة بدءاً بتواتر الليل والنهار وصولاً إلى توالد أصغر العناصر، ننطلق في مباشرة فكرة التكرار والاختلاف في مستوى تعاملنا مع شوكة الصبّار في محاورة لتقنيات الإنتاج الخزفي التقليدي من صبّ وقولبة واستنساخ. وليس ببعيد عن حياتنا اليوميّة، نلاحظ أنّ في العصر الصناعي وأنظمة إنتاجه القائمة على تعاظم الكم وأسلوب السلسلة والتماثل الرتيب بين المنتجات، ما غيّر النظرة تجاه الغرض الصناعي، الشيء الذي اعتقد فيه جون روبلوفسكي (J. Rublowsky) بأنّ النسخة والتكرار هي عوامل جديدة في العالم؛ إذ لأوّل مرّة منذ ظهور الإنسان على وجه الأرض نكون أمام أغراض بالتماثل والتطابق ذاته؛ وهو ما دفع عدداً من الفنّانين المعاصرين إلى انتداب العناصر اليوميّة للحياة الاعتياديّة من أجل إدراجها في صلب العمليّة الفنيّة واعتبارها مكوّنات تشكيليّة ومنطلقات إبداعيّة. ويمكن أن نشير إلى الفنّان الأمريكي أندي واهول في اعتماده على تقنية السيريغرافيا وعلى التكرار في موقف نقدي للحداثة الصناعيّة ولمجتمع الاستهلاك أو أرنست بنيون

تنويع على أشكال الشّوكة بالأطوال المختلفة وبالمزاوجة وتغيير الاتجاهات.

أرنست في تعاطيه مع السّحب السيريغرافي والطباعي من أجل مشاريعه التشكيليّة التي غزا بها المدن والمواقع.

لقد وجدت في التكرار وفي إنتاج الأشكال الخزفيّة الشوكيّة متعة الاختلاف عن الإنتاج الطبيعي وبمثله عن الإنتاج المُمَكنن للصناعة، فهو إنتاج إنساني رغم ما له من علاقة بالنظام السّلسلي وبالتكرار والمضاعفة. إنّ المضاعفة أمر ذو أهمّية كبيرة في إضفاء الكثرة والوفرة والضخامة، ما يرفع نسق الإحساس بقدرة الفرد الإنساني، وهذا ما أشعرني بالقوّة والتحدّي ومنه أستمدّ قوّة الإرادة. إنّها إرادة أن يكون الإبداع الإنساني إنشاء بين الطّبيعي والصّناعي، أو بالأحرى يكون مشحوناً بالحرارة والنّفس الآدمي. وليس هذا من باب الطوباويّة أو من بنات شاعريّة أحلام اليقظة على حدّ تعبير هنري برغسون.

التنويع هو الكفيل بمنح التكرار نغميّة الإيقاع الذي يتجاوز الرتابة ويؤسّس التناسق والاتّساق، ونقصد بالتنويع، لا في الأحجام والأطوال والمقاسات والنّسب، بل في جميع ما أمكن من المعطيات البنيويّة والشكليّة واللونيّة التي من شأنها أن تغيّر من مرئيّة الأشكال الخزفيّة الشوكيّة. وهذا ما يخلق وحدة الكلّ من خلال تكثيف علاقات التراسل بين العناصر المنتمية إلى مجموع الأشكال الخزفيّة الشوكيّة الضخمة التي قمنا بصياغتها. إنّنا مدعوون إلى تدعيم هذا التنويع باعتماد عناصر أخرى غير المقاسات والملامس، وذلك من خلال تخيّرنا لمزج الطين بمواد مختلفة عنه في طبيعتها وفي مرئيّتها. وهذا ما سعينا إلى تحقيقه عبر تخيّر موادّ دخيلة نقوم بإدراجها في عجين الأطيان التي نستعملها في الصبّ والقولبة. ومن شأن هذا المزج أن يسمح للقطع الخزفيّة بأن تتمظهر في حلّة أخرى غير ما كانت عليه، وما يمكن أن تكون عليه، في أطر عاديّة من أطر إنتاج الخزف التّقليدي.

يأتي العمل الخزفي، الذي نقوم بإنجازه، في مرتبة العمل اليومي المتواصل الذي يرتقي إلى الفعل الإبداعي من خلال تعلّقه بمبادئ المقاربة التي اخترنا اتّباعها. لم نغادر الورشة ولم ننصرف عنها ولم نتوقف عن العمل، وذلك لإيماننا بأنّ البحث لا يتقدّم إلّا بالمعاشرة. يتجوّل اليوميّ عنصراً مؤثّراً في تجربتنا، فهو يمدّنا بالحلول، فالفنّ يقتات من اليومي ويتغذّى به على حدّ تعبير ديدي هابرمان، والملاحظة تدفع الباحث إلى استنباط الحلول. وقد أحسسنا بأنّ التجربة تتقدّم عبر القراءة النّقديّة وعبر الاسترداد الإبستمولوجي. القراءة والمراجعة أو ما يُسمّى باستقراء المراحل التجريبيّة من المقاربة التشكيليّة عنصر مهمّ في المنهج الإنشائي الذي وضع أسسه روني باسرون في كتابه (مولد إيكار: العناصر الرّئيسيّة للإنشائيّة).

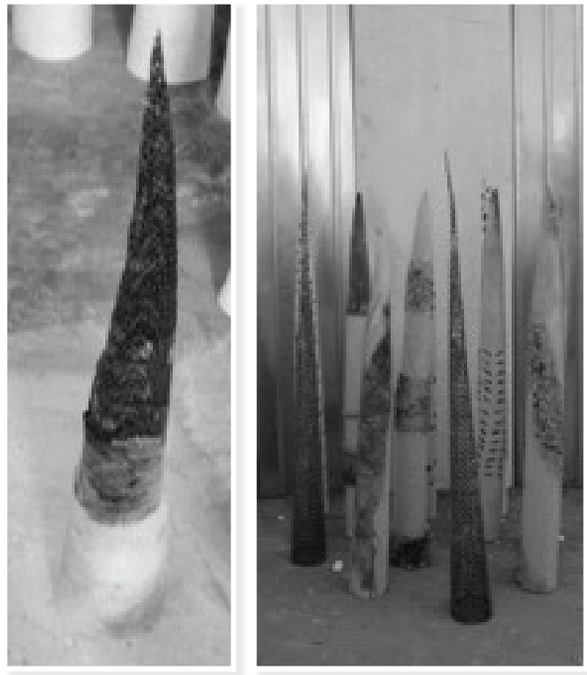
تتولّد إنشائيّة مقاربتنا في تتبّع متغيّرات النتائج التي نصل إليها في كلّ مرحلة ونوضّح هذا المعنى بما يأتي: أوّلاً: تجريب تقنيات القولبة والصبّ والسحب للحصول على الأشكال الخزفيّة الكبيرة الحجم، ثانياً: استعادة التقنيّة من أجل تحسين مردوديّة العمل ونتائجه وتطوير الأداء والحصول على أشكال أضخم وأكبر، ثالثاً: المزاوجة المتدرّجة بين الأطيان المستجلبة من كامل مقاطع الطين المتوافرة في تونس وبين الموادّ العضويّة الدخيلة ذات الأصول المعدنيّة والموادّ الطبيعيّة الممكنة، رابعاً: التفكير المتواصل في صياغة أشكال غنيّة بالملامس والتفاعلات اللونيّة المثرية، خامساً: كيفيّة العرض وتصوّر التنصيبة وفضائها الذي يمكن أن يحتويها.

4. الإثراء التّشكيلي عبر المزاوجات بين الموادّ والعناصر

إنّ المزاوجة بين العناصر المادّية في الممارسة التشكيليّة من بين القضايا المهمّة في الفنون التشكيليّة، التي لاحت مع مفاهيم الحداثة والتجديد منذ مطلع القرن العشرين الحافل بالهدم والبناء، قرن برزت فيه جملة من الفنّانين المختلفين بعضهم عن بعض جذريّاً في الرؤى والمواقف والمضامين والأشكال الفنيّة. لقد نمت التجارب الفرديّة التي اتّسمت بالجرأة والتناول الرافض لكلّ القيم الفنّية الجماليّة الموروثة، وذلك بأسلوب لا يخلو من البحث عن المثير والجديد وفي خضمّ مختلف هذه التوجّهات الفرديّة، التي أثرت في مغامرة الفنّ التشكيلي في القرن العشرين، والتي ساعدت على طرح بعض المسائل، وخاصّة في العمليّة الإبداعيّة وكيفيّة تفعيل طرق بنائها. يعني الخليط والمزيج والتجميع (mariage) فالمزاوجة وترجمتها للمصطلح الفرنسي، نقول في الاصطلاح العربي جَمَعَ بَيْنَهُما، قَرَنَهما، والزوج في اللغة القرين، النظير والمثيل، وزوّج الشيء وزوّجه إليه قرنه، وذلك لكون أنّ معاني هذا المصطلح لا تقف عن إمكانيّة التعبير عن الخلط في علاقته بالمواد لتنصهر في بعضها بعضاً رغم تقابلها، فنجد في ممارسة جاكسون بولوك في اعتماده القاعدة التي من

خلالها أوجد مفاهيم جديدة للفضاء التشكيلي (اللوحات ذات المقاسات الكبيرة، مساحة مسطّحة لإسقاط اللون عليها)، الذي تمارس عليه عمليّات الكتابة الآليّة باستعمال تقنيات السكب، التقطير، أثر اللطخة...) وأدوات وموادّ خاصّة (الدهان، علب مثقوبة لسكب الألوان السائلة، عصا...) تساعد على تحقيق نتاجه الفنّي، وهي تقنيات وموادّ وليدة تجربته المنزاحة عن الأساليب التقليديّة. وممّا لا شكّ فيه أنّ الأدوات والمواد تولّد تقنيات ومعالجات جديدة. تفرض هذه المعالجات التي تسعى لإبراز الممارسة الفعليّة التشكيليّة التحرّريّة التوجّه نحو ابتكار وتوظيف أدوات بديلة متجدّدة من ناحية النوعيّة والخصائص العضويّة، فهي من ثم تكشف عن صلتها الوثيقة بالمفاهيم الخاصّة بتمشّي الفنّان لحظات تجلّي عمله الفنّي، وأيضاً الدّور الأساسي للخامة وطواعيتها في الممارسة التشكيليّة ومدى قابليّتها لأيّ عضو هجين أو مادّة جديدة. فإلى أيّ مدى تساهم هذه الموادّ وتقنياتها في مزاوجتها مع المّادة الخام (الطّين) في إثراء الممارسة التشكيليّة «الخزفيّة»؟ وأيضاً ما مدى قابليتها للعناصر الدخيلة ومدى تفاعلها فيما بينها وتجانسها؟

يجب أوّلاً وقبل كلّ شيء أن نوضّح الاختلاف بين أنواع المزاوجات الممكنة في مجال التشكيل، وهي مزاوجات في



بعض المزاوجات بين الموادّ في أشكال خزفيّة

صلب المادّة ومزاوجات بين الأجزاء المكوّنة للقطعة الخزفيّة الشوكيّة الشكل، ويأتي اختيارنا للمزاوجات بهدف التهجين الفنّي الذي يثري مرئيّة الشكل ويقدّمه في حلّة مختلفة، وهو ما يعطي التّنويع على الوحدة معنى آخر، ويخرج بالعمل من روتينيّة الإنتاج السلسلي في الخزف التقليدي أو الإنتاج الميكانيكي الوجه في الصناعة. لذلك نلجأ إلى عدد من التدخّلات التشكيليّة التي هي من باب التدخلات أثناء تحضير الأخلاط الطينيّة قبل الصّب والسّحب من القوالب، وأخرى في مستوى إضافة المواد بعد السّحب (التقطيع والتركيب أو الزرع في الشكل) وثالثة الإفران الأوّل في مستوى الطلاءات أو التراكيب التشكيليّة.

ويجدر بنا أن نذكّر بأنّ هناك فرقاً كبيراً ونوعيّاً بين العمليّة المصطلح عليها بالتجميع والتركيب وبين عمليّة إدماج موادّ هجينة أو موادّ دخيلة على الطين في الأخلاط الطينيّة. ومن الواجب التنصيص على هذا الاختلاف الذي يميّز بين جوهر كلّ تدخّل على الموادّ وأساساً المواد الأوّليّة التي يتمّ اعتمادها في العمل. فنحن نميّز بين الموادّ التي يمكنها أن تدخل في الأخلاط الطينيّة، والتي هي من مكوّنات الأطيان الطبيعيّة (الموادّ الخزفيّة) وبين الموادّ الهجينة أو الدخيلة على الطينة المستعملة في صياغة للعنصر الرئيس في العمل. وعلى هذا الأساس يكون اصطلاحنا على المزاوجة مرتبطاً بتحدّد الكيفيّة التي يكون بها وعليها التدخل التشكيلي. وهو أمر مرتبط بنوعيّة الموادّ التي نستخدم وبطبيعة العمل الذي نقوم به، لذلك نبوّب الموادّ المستعملة إلى بابين هما أساساً الموادّ الخزفيّة والموادّ غير الخزفيّة أو الدخيلة. كما أنّنا نبوّب تدخلاتنا في مستويات متعدّدة، ومنها التدخّل على الأخلاط الطينيّة أو في مستوى الطلاءات أو كذلك في مستوى التجميع بعد الإفرانين الأوّل والثّاني.

لقد جعلنا تجريب المزاوجة بين الطين والمعدن نعيش حالات من التوتّر الداخلي المبني على الصراع بين طبائع الموادّ وبين محاولاتنا للقبض على الشكل وتطويع المادّتين للتّزاوج في شكل موحّد. فالخصائص التشكيليّة والفيزيائيّة للمادّتين، ورغم أنّنا لم نقم بالإفران بَعد، جعلتنا نلاحظ هذا البُعد من التّباين ومن الإختلاف المولّد لأشكال شوكيّة خزفيّة هجينة ذات خصوصيّة. فنحن لم ننتج أشكالاً من الخزف كاملة تمثّل حضور الشوكة من خلال شكلها، بل منحنا الشوكة حضورها مزدوجاً يؤشّر

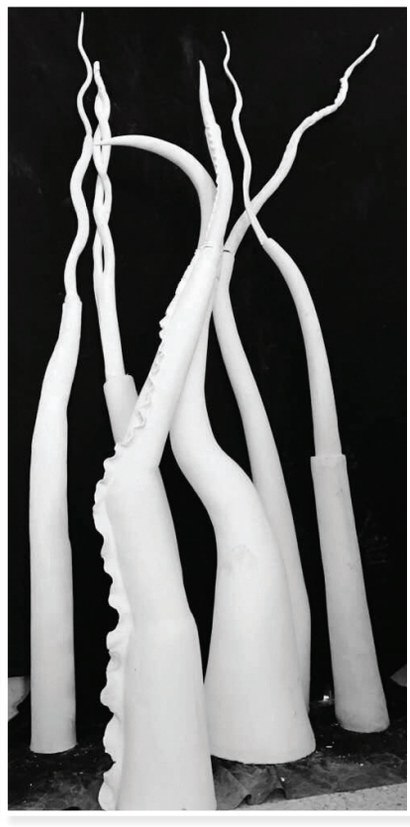
إلى الحدّة وإلى الانتصاب والصلابة. أمّا المزاوجة بين المواد في الأجزاء، فهي لا تمنح شكلاً موحّداً، بل تعطي مرئيّة متنوّعة وتغيّر مواصفات العمليّة الإبداعيّة نحو الثراء التشكيلي.

كنّا قد تعمّدنا مزج الأطيان أثناء الصبّ والقولبة واستدركنا الفعل نفسه باستعمال الأكاسيد المختلفة في عمليّة الطلاء، لأنّنا آمنّا بأنّ نبل المواد بحسب التصوّر الكلاسيكي في العمليّة الإبداعيّة قد حنّط العديد من التعبيرات التشكيليّة وأعاق تقدّمها وتطوّر أدائها. وهذا ما منح العمل الذي نقوم بإنجازه بُعداً من الحيويّة ومن الثراء التشكيلي الواضح المعالم.

5. الانزياحات التّقنيّة والشّكليّة

يتقدّم مسار التجربة ويقوى نسقها كلّما زاد تعلّقنا بالبحث وتنوعّت مسارب إثرائه عبر الحذق التقني وعبر الاستفادة من الخطأ ومن النجاح. وهذا ما يجعل من الصبغة التجريبيّة والورشويّة مسيرة عمل واعتمال. فالتحكّم في الأشكال والوصول إلى أطوال ذات قيمة تماهي فيها الأشكال الطينيّة طول الإنسان، والتحكّم في الطلاءات وامتلاك القدرة على الوصول إلى نتائج ذات أهميّة من بريق معدني وتفاعلات مادّويّة تسمح للشكل الخزفي بالتألّق في مرئيّته ليس سهلاً ولا يتأتّى إلّا بالمثابرة وبفرض عامل الخبرة في تقدّم التجربة وفي جني نتيجة خارقة.

وقد تحصّلنا أخيراً على أشكال خزفيّة شوكيّة متولّدة عن إثراء في الشكل ناتج عن فرض إمكانيّة الإضافة والتدخّل التشكيلي الذي يضفي على الأشكال نوعاً من الحيويّة ويخرجها من رتابة الوجهة العموديّة والانتصاب الفجّ. واستعنّا في هذه المرحلة بعمليّات تقنيّة تتمثّل أساساً في خلق الانحناءات والتعرّجات التي تضفي بُعداً شاعريّاً، وإلى إضافة معطيات زخرفيّة تزيد من تمرئي الحركة على الشكل المصاغ خزفيّاً، وخاصّة أنّ التعرّجات والتدرّج في السّمك من موقع إلى آخر مع إضافة التعرّجات تبرز شاعريّة عجيبة متولّدة عن خصوصيّة الطين وحركة التشكيل اليدوي. إنّ تكثيفنا للتجارب في مستوى استعمال الأكاسيد المعدنيّة المتنوّعة هو الذي سمح لنا بالحصول على نتائج مهمّة تترجم تفاعل الأطيان مع الأكاسيد التي تفتّحت قريحتها عن ملوّنة فاخرة تكاد تستمدّ ضوئيتها من التماعها ومن نورها المنبثق من عتمة المعدن نحو إشعاع أكاسيده.



الأشكال الطينيّة الشّوكيّة وقد اصطبغت ببُعد شاعري جرّاء إدراج التّعرّجات وتوظيف آليّة الطّي في صياغتها

تنويع على الأشكال الطينيّة الشّوكيّة بتوظيف التقنيات وآليّة الطّي في صياغتها.

6. نحو إرساء تنصيبة فنيّة بالأشكال الخزفيّة الشوكيّة

يعني التفكير في طريقة وأسلوب عرض مشروعنا التشكيلي وجوب التفكير والبحث في الفضاءات الممكنة والملائمة لطبيعة العمل وخصوصيّاته التشكيليّة. ونحن، أسوة بالفنّانين المعاصرين الذين اختاروا مغادرة الفضاءات التقليديّة والكلاسيكيّة، نرتجي اختيار فضاءات يمكنها أن تستوعب عناصر المشروع وتسمح لها بالبروز والظهور الفاعلين. وقد فكّرنا مليّاً في هذه المرحلة من تقدّمنا في المشروع البحثي الذي وضعنا له التنصيبة الخزفيّة المعاصرة هدفاً استراتيجيّاً لمنتهيات النشاط التشكيلي لموضوع بحثنا.

لقد وجدنا في عامل دقّة الملاحظة والمتابعة والقراءة المتواصلة عناصر تجريبيّة وميدانيّة يمكنها أن تيسّر لنا سبل وضع اختيارات جيّدة قابلة للتّنفيذ والإثارة البصريّة والفكريّة. وتبيّن لنا أنّ الأشكال، وبمجرّد إنجازها وإفرانها، تتحوّل إلى قطع ثلاثيّة الأبعاد؛ أي قطع نحتيّة تحتلّ حيّزاً ماديّاً نعرّفه عادة بالفضاء، الذي هو بدوره يصبح فضاء تشكيليّاً بمجرّد حضور الشكل فيه ومثوله أمام العين المبصرة والذّات المدركة.

الفضاء الذي نستطيع أن نلتقي فيه بالحجم المشكّل/ المنحوت باعتباره موضوعاً حاضراً أمامنا؛ أي في متناولنا، يحيط بالشّكل ويحتويه ويتصادى معه. إنّه الفضاء المحيط والمتسلّل كفراغ بين الأحجام. تكوّن هذه الفضاءات الثلاثة وحدة تفاعلها؛ لأنّها في طبيعتها تنتمي إلى فضاء فيزيائي واحد. وحالما نسلّم بأنّ الفنّ هو إحضار الحقيقة في الأثر [الأثر الفنّي على حدّ تعبير مارتن هيدغر]، وأنّ الحقيقة هي ظهور الكينونة إلى السّطح، فإنّنا سنجد الفضاء الحقيقي الذي يتسلّم هذه الكينونة فيحتضنها، لذلك نطرح السؤال: ألا ينبغي أن يَشْرَع الفضاء الأصلي، أقصد الذي يكشف طابعه الأصيل، بالتلاقح مع آثار الفنّ التشكيلي؟ ولكن، كيف نعثر على الطابع الخاصّ للفضاء؟

من المؤكّد أنّ طريقنا إلى هذا الفضاء ضيق ومحفوف بالمجازفة. فما معنى لفظة «فضاء»؟ الإفساح يعني (إفراغ موضع من أجل مجموعة سكنيّة أو تجمّع بشري مثلاً). وأن نفسح هو أن نحرِّر ونُخْلِي من الوحشة. الإفساح يؤكّد الخلو والانفتاح من أجل أن يستوطن الإنسان ويسكن. وعند التفكير في طابعه الخاص، يعني الإفساح تسريح الأمكنة التي يؤول إليها مصير الإنسان الساكن في الحفاظ على الموطن أو إلى تطويع التشرّد أو إلى الاستواء التامّ فيما بينهما. الإفساح إذاً هو تسريح الأمكنة المسكونة بالهاجس الألوهي، وهو إخراجٌ للموضعيّة المُعدَّة لأجل السكن. الفضاءات الدنيويّة هي دوماً تخصيص، تقريباً، لكلّ فضاءات مقدّسة بعيدة. ويمكن القول إنّ هذا الضّرب من التعاطي مع الفضاء كان ومازال مطمح المعماريين والتشكيليين في الوقت نفسه. وعلى هذا الأساس ظهرت موجات عديدة في تأسيل علاقة المنجزات الفنّية بالفضاءات ومنها الفضاءات العامّة أو الفضاءات المهجورة. وهذا ما يجعل من عمليّة الاستئناس بتجارب فنّ الأرض ممكناً في حالة أنّنا، ومن مبدأ ممارسة فعل التّنصيب، سنحتلّ الفضاء أو نؤنسن الفضاء ونعطيه من منجزنا. ويمكن أن يكون فنّ الأرض منطلقاً.

يتأتّى فنّ الأرض في نهاية الستينيّات في ظلّ حراك لجيل من الشباب يتطلّع أساساً إلى استثمار جديد للمكان ويسعى بجرأة كبيرة إلى أساليب تعبيريّة وجماليّة تهاجر المتّفق عليه في خصوص تصوّر العمل الفنّي في علاقة بمكان نشأته وعرضه، وهو أساساً أسلوب فنيّ يعتمد على أعمال تنشأ وتتكوّن على المكان عينه، وتستمدّ في تصوّر أشكالها وموادّها عناصر من الموقع ذاته؛ إذ تتميّز بضخامتها وامتدادها الذي يستغلّ فيه الفنّان الطبيعة. ويُعد فنّ الأرض كحركة فنيّة قد عبّرت عن هذا التصوّر في حدود 1968، وقد اعتمد روّادها على الطبيعة، وبالتحديد على المشهد الطبيعي (Le paysage) لا ليُوصَف بالكلمات أو ليُمثّل بالصور، ولكن ليُستعمل مادّة فنيّة، وهو ما يصبح فيه إنشاء الأعمال الفنيّة وإنجازها في علاقة وثيقة بالمكان وبطبيعته. وقد أثار فنّ الأرض كحركة إشكاليّة العمل الفنّي والمكان ومنه الخروج من الفضاء المتفق عليه كالورشة والرواق والمتحف للتعبير والإبداع من خلال الطبيعة وفي صلبها، وهو ما فتح المجال لإشكاليّة العرضي في العمل الفنّي، ومن ثم التعاطي مع قضيّة الزمان من منظور جديد في التجربة الإبداعيّة للفنّان المعاصر.

استلهاماً لفنّ الأرض وإصرارنا على أن تكون الطبيعة موقعاً لعملنا هذا، ارتأينا أن نختار فضاءً مائيّاً يحتضن تنصيبتنا ويحتوي

أعمالنا. وقد قمنا بعدّة تجارب على شواطئ بحيرة تونس، ثمّ على شواطئ حمام الأنف، إلى أن اهتدينا لشاطئ سيدي المحرصي بنابل. وهو موقع يربط بين مكانين مهمّين في تاريخ المدينة، المدينة الأثريّة نيابوليس، والولي الصّالح سيدي المحرصي، شاطئ بين الصخريّ الصّغير الحجم وبين الرمليّ الرّطب على حافة وادٍ يمرّ شمال نابل. ونابل هي مركز مهمّ من مراكز الخزف التقليدي في تونس، اشتهرت بتطوير تقنيات الحبال الطينيّة في صناعة الجرار. لكن، وبالرّجوع إلى تاريخ المدينة وازدهار الخزف فيها، نجد أنّها طوّرت تقنيات الدّولاب منذ العهد البونيقي، وبها مجموعة أثريّة في مجال الخزف مهمّة للغاية.

يمكن القول إنّ اختيارنا لشاطئ نابل لم يكن اعتباطيّاً؛ فهذا الموقع يرتاده عدد كبير من النّاس، وهو كذلك ذو دلالة تاريخيّة مهمّة. ونحن إذ اخترنا هذا الموقع، نربط بين الماضي والحاضر وبين الذّاكرة الفرديّة والذّاكرة الجماعيّة وذاكرة المدينة التي غمرتها المياه. نتصوّر أنّنا أعدنا المدينة إلى الوجود، وبتأثيث فضاء الشاطئ نقوم بغرس هذه الأشكال في الرّمال، ونضع جميع القطع والسّلاسل التي أنجزنا في موقع واحد، نجمع فيه الأزمنة التي عشناها في غمار هذه التجربة. ونبني بذلك جسراً فنّيّاً بين الماضي السحيق وبين ماضي المدينة المبدعة في الخزف وبين ما نقوم بإنجازه. وفي ذهننا مسألة شديدة الأهميّة والحساسيّة، تتمثّل في السؤال الآتي: ماذا لو نهضت المدينة النائمة تحت الماء؟ وماذا فعلنا نحن؟ إنّنا نعطي الأشكال الشوكيّة إمكانيّة استعادة حلم المدينة الناهضة. هكذا نعود إلى بداية قولنا: إنّ «الرهان: حَفْر بعض آثار المكان لتعميق المكان، لتوجيه المكان نحو حركة غائرة على نحو أنطولوجي»[3]، حتّى يتحقّق العلم بالمكان والكيان والكائن.

3- G. Didi Huberman, La Demeure, la souche, apparentements de l'artiste, éds.Minuit, 1992, p.83. (Sans titre, 1994, Escalier, Villa-Rose, Vue en filaire).

مصطفى النافي
بَيَاضُ السَّوَادِ

محمد اشويكة

-1-

يدلّ فعل الحرق الرمزي، الذي قام به الفنّان مصطفى النافي لبعض أعماله الفنيّة، على وعيٍ حادٍّ تجاه ظروف الممارسة الفنيّة ببلادنا، وكذا على المرور إلى الاحتجاج بشكل يضع الأسئلة الحارقة للفنّ في لهيب النار. فإذا ما تجاوزنا الفعل المادّي لهذه الواقعة ومررنا إلى جانبها الرمزي، فلوحات الفنّان تحمل نارها السوداء (الكحلة) ورمادها في طيّاتها. فاللون الأسود يَتَسَيَّد العمل الفنّي لمصطفى النافي، والرماد الأسود يصير لونه الأثير، وكأنّ فعل الحرق هذا مجرّد عرض فنّي لا يخرج عن العَالَمَ التخييلي للفنّان، فهو لم يقم بالحرق، بل ظلّ يحترق ببطء، وهو لم يكن يرسم، بل ظلّ ينصت بإمعان للنيران المشتعلة فيه ومن حوله، فجاءت الفرصة للإفصاح عنها، وعن حرق بعض الأعمال لإحداث قطيعة مع فترة معيّنة، وولوج مرحلة جديدة.

-2-

يتميّز العمل التشكيلي لمصطفى النافي بالإخلاص لجوهر التشكيل بالمعنى الذي يعطينا في النهاية عملاً فنيّاً مركّباً، وليس مجرّد لوحة صباغيّة، فالفنّان يدمج عدّة موادّ وتقنيات لتحقيق مُنْجَزِه؛ إذ يخضع الخشب لعمليّة انتقاء واشتغال يتحوّل بفضلها إلى ما يشبه المنحوتة المدمجة في العمل الفنّي، ويتمّ توظيف بعض الحبال والموادّ الطبيعيّة والصباغيّة وغيرها كي تصير منسجمة فيما بينها لخلق عمل بصري يتحوّل إلى أيقونة ذات أبعاد مختلفة، وهو الأمر الذي يخضع لتصوّر هندسي مضبوط. فالعمل التشكيلي لدى مصطفى النافي هندسة للأشكال والموادّ، وهو اشتغال بصري يقوم على مجموعة من الممارسات التي تسعى لجعل المتلقي داخل دائرة فنيّة ترقى به نحو التمثل الجمالي والشعري من خلال تآزر الأشكال والأحجام، وذلك وفق مسارات وتدرّجات شكليّة مختلفة.

-3-

ليست أعمال مصطفى النافي منبسطة ولا مستوية، بل هي أعمال تحتفي بالفراغ، وتسعى للبحث عن جماليّة الثقوب، وكأنّه يسعى إلى تسجيل تاريخ كوسمولوجي للعَالَمَ عبر التشكيل: عَالَمَ يظلّ ملغزاً ومظلماً، رغم مجهودات الإنسان العلميّة والعقلانيّة الرامية لإضاءة عتماته... عَالَمَ مليء بالثقوب، وتهدّده الثقوب، وتشكّل الثقوب جزءاً لا يتجزّأ من مساره... عَالَمَ يعرف توازنه عبر الثقوب. وهنا، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ «الثقب/ الفراغ» دعامة تشكيليّة أو وسيط فنّي بين الظهور والضمور، والاكتفاء والخصاص، والوجود والعدم، والظلام والنور...، وهي متناقضات تحيل على البُعد الأنطولوجي للعمل التشكيلي.

التشكيل هبة الفراغ. هكذا يمكن أن ننظر إلى الرؤية التي يقترحها علينا مصطفى النافي عبر أسلوبه الفني المتجذّر في البحث التشكيلي، والمُعْتَمِد على توازنات الفراغ، ليس باعتباره لا شيئاً، وإنّما ذاك الغياب الذي يكتشفه المرء في العمل الفنّي، والذي لا يعني العدم أو الفراغ المخيف كما في الصحراء الميتة. إنّ هذا الفراغ واعٍ بذاته، يقظ، إنّه الصحوة المتألمة التي تناجي نفسها، وتبعث بمناجاتها إلى كلّ الرَّائِين. لا نحسّ بالفراغ حينما نتأمّل الأعمال الفنيّة التي أبدعها مصطفى النافي، وإنّما ندرك ذلك الفراغ الممتلئ الذي يدعونا لتأمّل اللّامرئي؛ إذ على الفور، تسعى العين ويطمح الذهن لملئه، فيصير عاكساً لما بدواخلنا، ومحفزاً على ربط ما نراه بما لا نراه.

-4-

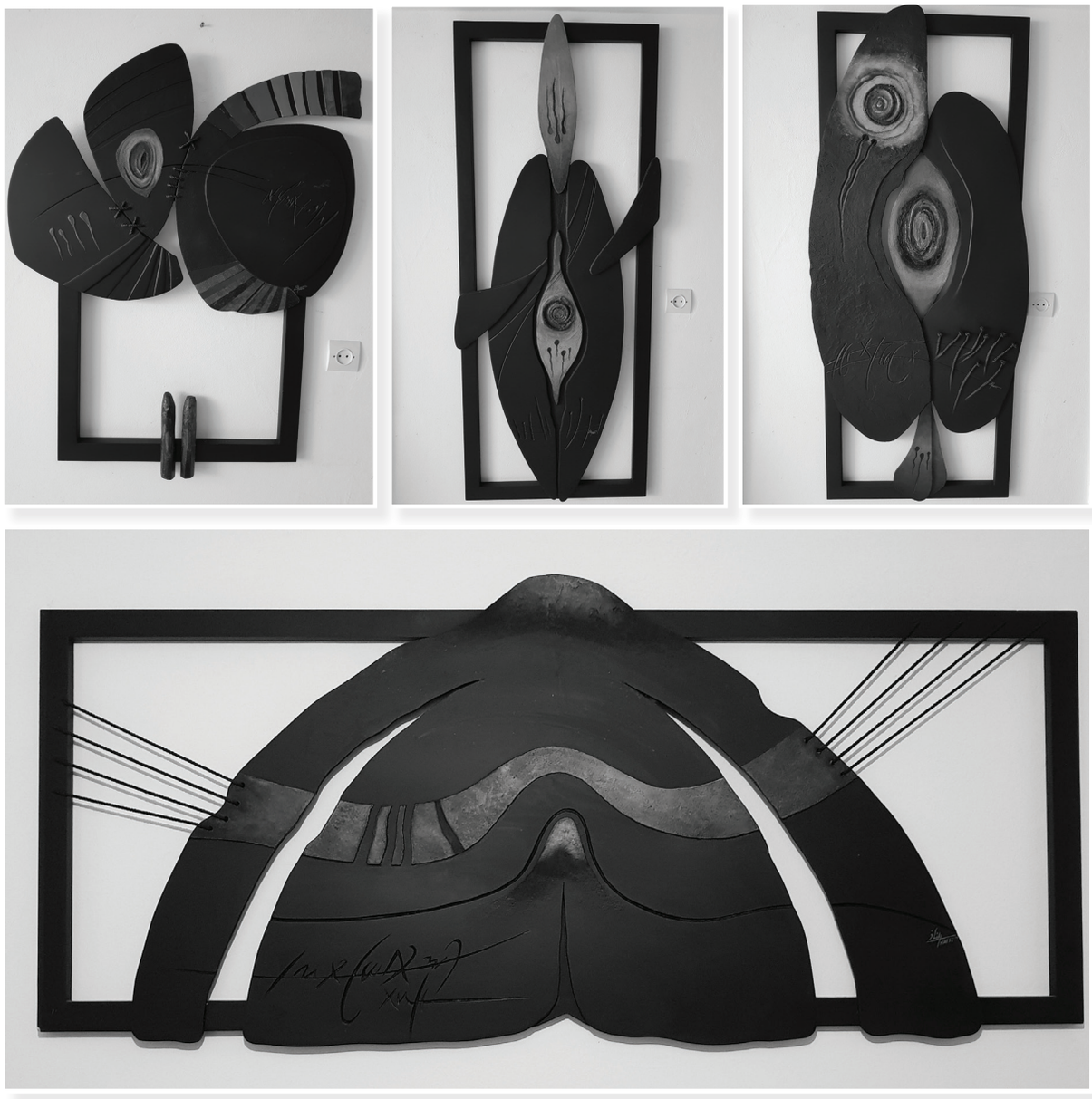
مثلاً، تحبل لوحات الفنّان بنوع من الدمج الثنائي الذي لا يجعل الواقف أمام المنجز يحسّ بأنّه واحد دون الآخر، تماماً كما يدرك أنّ للفراغ شكلاً وأبعاداً، فلا شيء من دون كلّ شيء: التشكيل تأطير بصري للاشيء، لا يختلف فيه الفراغ عن الأشكال المتولدة منه والمتخفية فيه، وهذا يدلّ على أنّ الفنّ التشكيلي قادر على منح تلك الرؤية السلبيّة للفراغ أفقاً تأويليّاً خصباً، ورفدها بحمولة فكريّة إيجابيّة تحفز على التفكير في استيتيقا تدمج النهائي باللّانهائي، والمحصور والمُسَيَّج بالمفتوح والمنفتح. ويمكن الجزم بأنّ الفنّان مصطفى النافي يسعى ليحرّر الفراغ نفسه من الفراغ، وأنّه يدعونا لإزالة الفزع الذي نستضمره تجاه الفراغ كي تصبح نظرتنا إليه ممتلئة، فالفراغ يخلق في أعماله التناغم، ويدعو للتنسيق بين كلّ المكّونات والعوالم المشكّلة لأعماله التي ما هي إلّا ثمرة عاكسة لدوافعه، الواعية واللّاواعية، المخبّأة في ذاته العميقة.

-5-

ينفتح العمل الفنّي لمصطفى النافي بشكل حداثي على مجالات واتجاهات كثيرة كالحِرَف والمشغولات الشعبيّة؛ ما يمنح «لوحاته» أشكالاً وأبعاداً مختلفة، لا يجمعها الإطار بالضرورة، وإنّما تنطلق منه أو تعود إليه، تبدأ فيه وتتجاوزه، فضلاً عن أنّ دعمها بعمل جانبي آخر يصير بمنزلة المُكَمِّل لها أو المُلْحَق بها، ينفصل عنها ويتوافق معها، وهو الأمر الذي يدفعنا صوب التفكير فيما داخل الإطار وخارجه... وبذلك يتّسم مفهوم الإطار في العمل الصِبَاغِي بالنسبيّة والديناميّة التي لا تنبع من المكوّنات الداخليّة (لون، شكل، مواد...) فقط، وإنّما تتفاعل بشكل خاص مع الملحقات، فلا يكاد المتلقي يفصل بين الكلّ والجزء، وبين النواة والأطراف... وتصير النظرة للعمل كليّة وشموليّة.

-6-

تعلن بعض اللوحات عن إيحاءات جسديّة ذات بُعد إيروتيكي مستوحى من انعطافات الجسد ودوائره ونتوءاته... لكنّ اللون الأسود يكاد يطمر كلّ شيء ويحتويه، وهي ميزة تنظر إلى التشكيل لا باعتباره تلويناً، بل تناغماً بين الأشكال... فلا لون للجمال، ولا يمكن أن يكون تعدّد الألوان حاسماً في تحديد الجميل من القبيح. نشير إلى هذه الفكرة، ونحن نريد أن نثير الانتباه إلى أنّ اختيار اللون الأسود لدى مصطفى النافي ليس اعتباطيّاً، ولا يشير بالضرورة إلى ما هو سلبي وتشاؤمي كالحزن والنظر إلى المستقبل بشكل سوداوي، وإنّما المطمح جمالي صرف؛



ذلك أنّ اللون الأسود يرمز للحزن واليأس والخوف والوحدة والموت... وهو الليل، والغموض، والمجهول، وكلّ خفي لا نراه. لكن، وفي المقابل، يشير الأسود إلى الجسارة والصرامة والسلطة والقوّة، وهو أيضاً رمز للأناقة والتميز والرصانة والفخامة والثروة...، فغالباً ما ترتبط استعمالاته للدلالة على الطابع الرسمي أو الجودة العالية والباهظة فضلاً عن تعبيره عن الاقتصاد.

تلكم متناقضات الأسود، ومفارقاته الظاهرة والخفيّة، في أعمال الفنّان التشكيلي مصطفى النافي الذي أراد أن يتجاوز التعبيريّة الغنائيّة والرومانسيّة باعتبارها متعدّدة الأطياف والألوان، ويدعونا للتعبير عنها خارج الوحدة الكروماتيكيّة، وكأنّ التشكيل لديه ينطلق من مساءلة الشكل واللون معاً، وقلب التواطؤات الذهنيّة والتمثلات الفنيّة التي لا تستطيع أن ترى في الأسود البياض.

library.mominoun.com

صدر إلكترونيا

نبذة

تتطلعُ مؤسسة «مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث»، تحت إشراف قسم الفلسفة العلوم الإنسانية، من وراء إصدار «قراءات معاصرة في التراث الرشدي»، إلى التحريض على النظر والتأمل في جوانب مضيئة في فكرنا العربي بجميع قطاعاته المعرفية الكلاسيكية؛ إذ إنَّ هذا العمل سوف يتيح لنا الوقوف عند نقاط القوة والضعف في عقلنا العربي.

ومن ثمة، كان هذا الإصدار الأول تمريناً نظرياً وتجريبياً على بيان كيفية قراءة النص الرشدي من زوايا ومقاربات مختلفة، ومن قبل مفكرين وباحثين تختلف مشاربهم وقناعاتهم. بيد أنّ الملحوظ في هذه الأشغال أنها لم تكن محكومة بموقف «التضخيم الإيديولوجي» السافر الذي لطالما حجب جدة الفكر الرشدي وأصالته الفلسفية والدينية والعلمية بقدر ما كان يحضر بين الفينة والأخرى الموقف النقدي والمعرفي الذي يُسهم في تطوير التراث الرشدي وإشكالياته، بل الأكثر من ذلك التوسل بوسائل منهجية وتأويلية ونظرية معاصرة كي نتمكن من استعادة ثراء الفلسفة العربية الإسلامية عامة وفلسفة ابن رشد خاصة. وهو الأمر الذي يتضح لنا مع باحثين عرب معاصرين يجمعهم قراءة المتن الرشدي والاحتفاء به عن طريق الفهم والتأويل والنظر النقدي.

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للنشر والتوزيع

ماذا نعني بالجدال العـام؟

Qu’est-ce qu’un débat public?*

باتريك شارودو**
تعريب: مصطفى القلعي***

لا توجد صحيفة يوميّة ولا أسبوعيّة ولا مجلّة ولا قناة تلفزيونيّة ولا محطّة إذاعيّة إلّا وتخصّص جزءاً من عناوينها ومن منوّعاتها ومن برامجها للجدالات (débats) التي إن لم تكن قد أطلقتها، فإنّ امتداداتها توجد في مختلف المدوّنات والمنتديات وغيرها من فضاءات التشات[1] التي تنتشر على شبكة الإنترنت. سنجد أنفسنا في مجتمع الجدالات وهو ما سيعزّز الديمقراطيّة (démocratie) فيما نعتقد.

ومع ذلك، لفحص الظروف التي تجري فيها هذه الجدالات، يمكننا أن نتساءل عمّا إذا كانت تشكّل الوسيلة الملائمة لإنشاء فضاء للتبادل (échange) الذي يتيح التداول (délibération) العقلاني «خارج كلّ سلطة وفي فضاء عام غير مبرمج بهدف أخذ القرار وبهذا المعنى غير المنظّم»، على النحو الذي يرجوه يورغان هابرماس (J. Habermas)[2]. فأَ يُعدّ الجدال العام فرصة للديمقراطيّة، أم هو فقط مجرّد تظاهر وادّعاء للحفاظ على وهم الديمقراطيّة؟ أَيُعدّ حقيقة وسيلة لإنارة الرأي العام وإيقاظ ضمير المواطن أم هو عمليّة صوريّة فقط؟ هل يصبح الأفراد والمواطنون مطّلعين أكثر بعد جدال ما؟ هل يصيرون أكثر قدرة على تشكيل رأي واتخاذ قرار في ضوئه؟ وأيّ فرصة للتداول عندما يكون التعامل مع أقوال متزايدة وغير مرتّبة في أغلب الأحيان، وعندما تقدّم هذه الأقوال للمشاهدة والاستماع عبر وسائل إعلام مختلفة لا نعرف ما إذا كانت نيّتها الإخبار أم خلق

* هذه مقدّمة كتاب الباحث الفرنسي في تحليل الخطاب السياسي باتريك شارودو «النقاش العام: بين السجال والحرب الكلاميّة، رهان الحقيقة، رهان السلطة»، الصادر في باريس عن دار لامبار لوكا، 2017:

Patrick charaudeau, Le DÉBAT PUBLIC, Entre controverse et polémique. Enjeu de vérité, enjeu de pouvoir, Lambert-Lucas, 2017 pp 7- 12

** باتريك شارودو (Patrick Charaudeau): باحث فرنسي شهير في اللسانيّات والسيميائيّات وتحليل الخطاب، ولد سنة 1939، تحصّل سنة 1977 على دكتوراه الدولة في الآداب والعلوم الإنسانيّة من جامعة السوربون موضوعها «الشروط اللسانيّة لتحليل الخطاب»، وهو أستاذ متميّز في جامعة باريس 13 ورئيس مركز تحليل الخطاب فيها وباحث في مخبر الاتصالات السياسيّة. تقلّد العديد من المسؤوليّات العلميّة، منها: مكلّف بمهمّة عن أمريكا اللاتينيّة مع منظّمة الجامعات الناطقة جزئيّاً أو كليّاً بالفرنسيّة، أستاذ مؤسّس لـ «حلقة تحليل الخطاب» في جامعة ميناس غيرايس بالبرازيل، عضو شرفي في منظّمة دراسات تحليل الخطاب الأمريكي اللاتيني، دُعِي لافتتاح أوّل لقاء للباحثين الأمريكيّين اللاتينيّين في تحليل الخطاب في سانتياغو في تشيلي، مسؤول عن برامج تعاون دوليّة مختلفة، عضو لجان تحرير عديدة وهيئات تحرير مجلّات كثيرة. له عشرات الكتب في اللسانيّات والنحو وتحليل الخطاب السياسي والإعلامي. ورغم أهميّة منجزه العلمي، لم يترجم من أعمال شارودو إلى العربيّة إلّا النزر القليل جدّاً، على غرار معجم تحليل الخطاب الذي أشرف عليه بالاشتراك مع دومينيك منغينو، والذي ترجمه المرحوم عبد القادر المهيري والأستاذ حمادي صمود، ضمن أعمال مخبر تحليل الخطاب بكليّة الآداب والفنون والإنسانيّات بمنوبة الذي كان يشرف عليه الأستاذ صمود.

*** أكاديمي من تونس...

1. بطبيعة الترجمة الرائجة لـ (tchat) هي: الدردشة. ولكنّنا رأينا أنّها لا تستجيب للسياق الحالي؛ إذ الدردشة ارتبطت في الذهن العربي بالمعنى الشخصي والحميمي وبسياقات التعارف والصداقات أو المجال العائلي. لكنّ المقصود هنا هو معنى الجدال والنقاش والسجال. وقد فضّلنا نقلها بلفظها الأعجمي إلى العربيّة، كما هو متداول في المعجميّة، في سياق هذه الترجمة، ولاسيّما أنّها رائجة في العربيّة المعاصرة بلفظها الأعجمي أكثر منها باللفظ العربي، ولا سيّما العربيّة العاميّة التونسيّة. (المترجم)

2. يورغان هابرماس، نظريّة الفعل التواصلي، فايارد، 1989، ص 50. (المؤلّف)

الإثارة عبر تفجير الخصومات (querelles) والحروب الكلاميّة (polémiques)؟

نحن نعرف أنّ الديمقراطيّة تنبني بشكل مثالي على سلطة متأتّية من الشعب، مع حكم يُفترض أن يمثّل السيادة الشعبيّة عبر لعبة تفويض للمسؤوليّة إثر مسار انتخابي. ولكن لأجل هذا، هناك شرط مسبق ألا وهو أن يتوافر فضاء يتيح التعبير عن الإرادة الشعبيّة عبر إبراز الآراء والحجج التي تدعم هذه الآراء كمقدّمة لفترة من التداول الذي يجب أن يقود إلى اتخاذ قرار. فممارسة الجدال هو في الصميم نفسه للسلطة السياسيّة المنحدرة من الشعب[3]. لكن في مشهد الجدال العام هذا بين السلطة السياسيّة وبين وجهات النظر وبين الإعلام، ألسنا نتعامل، على الأقلّ في عصرنا الحديث، مع انفجار للكلام يسبّب المزيد من التشويش على المدينة بدلاً من الإيضاح؟

فيمَ تصلح الجدالات؟ من أجل أيّ حقيقة؟

هل مازال التداول نفسه نشاطاً ممكناً؟ لقد تمّت مناقشة [هذا السؤال] مطوّلاً منذ القدم باعتبار أنّه مقترن بقوى عديدة؛ قوّة وجهات نظر الآخرين وقوّة العاطفة وقوّة العقل التي يقدر الفرد على بلوغها وقوّة الرغبة في اتخاذ القرار. فحينئذٍ الجدال، باعتباره إطاراً لتبادل أقوال متنوّعة أو حتى متعارضة، ينبغي أن يعزّز نشاط التداول دون استباق الحكم على نتيجته الحاصلة في كلّ واحد منّا. ولكن إذا كان الجدال الاجتماعي ضرورة بالنسبة إلى الحياة الديمقراطيّة، فإنّه أيضاً فخٌّ لأنّه موضع فيه يصطدم القولُ التحليلي بقول نقيض له، وفيه يواجه الفحصُ النقدي الحربَ الكلاميّة، ويتعارض كلامُ القناعة مع كلام المسؤوليّة. إنّه موضع حيث يتواجه القول العلمي مع القول السياسي ومع القول النضالي فتختلط جميعها منتجة اللخبطة أحياناً.

في الجدال الاجتماعي يتنادى فاعلون متنوّعون؛ صنّاعُ القرار السياسي الذين يبحثون عن تأطير وجهات النظر وتعديلها، والمدافعون عن مصالح اقتصاديّة (لوبيّات صناعيّة وتجاريّة وماليّة)، والمجموعاتُ المواطنيّة (جمعيّات) المدافعة عن ضحايا أو المطالبة بالحقوق. كلّ هؤلاء الفاعلين ينتجون أقوالاً يتمّ إخراجها بشكل متنوّع من قبل وسائل الإعلام مع تأثيرات تضخيميّة ودراميّة. وهي أقوال متعدّدة تصل بصورة مجتزأة ومشتّتة إلى آذان جمهور هو نفسه غير متجانس وعليه أن يصنع لنفسه رأياً، وربّما عليه التحرّك بصورة جماعيّة بحسب حالته الذهنيّة بالنظر إلى الوضعيّة الاجتماعيّة التي يكون عليها.

هل يسمح الجدال ببلوغ حقيقة ما؟ أَنتجادل للوصول إلى الحقيقة أم لإقناع أنفسنا وتدعيم قناعاتنا الشخصيّة وأفكارنا وفرضيّاتنا الخاصّة؟ كان شوبنهاور (Schopenhauer)[4] مرتاباً حول ذلك بقوله: «هذه المبارزات ليس هدفها الحقيقة، بل هدفها طرح فرضيّة تماماً كما لو أنّ الأمر يتعلّق بمعركة «من أجل مقابرنا وديارنا[5] مستمرّة بكلّ الوسائل الممكنة المسموح بها منها والممنوعة»»[6]. فالجدال من ثم لا يصلح للبحث عن توافقات أو اتّفاقات. إنّه لن يكون أداة لتهدئة الخلافات بين الأفراد؛ إذ لن يكون إلّا « [...] فنّ المبارزة الثقافيّة لغاية أن نكون على صواب[...]»[7].

لن تكون هناك حقيقة مستقلّة عن قناعة الذات. ولا توجد حقيقة موضوعيّة، ولكن يوجد فقط نوع من أن تكون على صواب ممّا يشترط معرفة طريقة الإقناع بها في ذلك الإقناع الديني. فالحقيقة ستكون مسألة صراع قوى؛ إذ أنْ تجادل وتناقش فذلك لن يكون إلّا لعبة إخفاء للحقيقة، لعبة متعتها تتمثّل في المخادعة «لحمل الناس على الإيمان» باعتماد «خفّة الروح» كما دعا إلى ذلك اليسوعي الإسباني بلتزار غراثيان (B. Gracián) (1601–1658) في القرن السابع عشر[8].

3. le démos: Le terme démos (en grec : δῆμος / dêmos) signifie «peuple». (المترجم)

4. آرثور شوبنهاور، فنّ أن تكون دائماً على صواب، 1864، منشورات ألف ليلة وليلة، 1983، ص 10. (المؤلّف) والكتاب منقول إلى العربيّة، ترجمة د. رضوان العصبة، مراجعة وتقديم د. حسان الباهي، دار الأمان، الرباط/ منشورات الاختلاف، الجزائر/ منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014. (المترجم)

5. «Pro aris et focis»: هو تنظيم سرّي تمّ تشكيله في جنوب هولندا للحصول على استقلالها عن النمسا وفصلها عن الإمبراطوريّة المقدّسة وتأسيس جمهوريّة (1798 - 1990). (المترجم)

6. «per fas et nefas»: من اللاتينيّة. (المترجم)

7. آرثور شوبنهاور، فنّ أن تكون دائماً على صواب، نفسه.

8. بلتزار غراثيان، فنّ الحذر، معاهدة الوضوح، كاتدرائيّة مدريد، 1998،

علاوة على ذلك، كيف نسلّم بأنّنا كنّا مخطئين وبأنّنا جانبنا الحقيقة وبأنّ الآخر هو من كان على صواب؟ ألا نفقد بفعل ذلك المصداقيّة تجاه الأصدقاء والجمهور؟ هل سمعنا من قبلُ سياسيّاً يعترف بأنّه أخطأ إذا لم يكن ذلك لأسباب تكتيكيّة؟ ربّما، ولكن ألا يمكن أن نطرح السؤال بشكل آخر فنفترض أنّنا سنكون دائماً فائزين في عمليّة التبادل؛ إذ في النهاية توفّر هنا شرط ضروري لتكوين وجهة نظر خاصّة؟ ألا يسير الفرد إلى الأمام بالتناقض ويتقدّم حتى ولو في خضمّ حالات سوء الفهم؟ أليست هذه هي الطريقة الملائمة لإنشاء صلات اجتماعيّة عوض البحث عن تغيير وجهة نظر الآخرين؟

لقد أثيرت هذه الأسئلة بقوّة من قبلُ عند القدامى كاشفة من ثم أنّ الجدال هو صدام أفكار. إضافة إلى ذلك، هل يعدّ صدام الأفكار كافياً لبلورة الحقيقة؟ إنّ الغرض من هذا الفنّ الجدالي ليس قول الحقيقة أو قول الخطأ، وإنّما الغرض أن يكون المرء مرّة أخرى على صواب على حساب الآخرين من خلال اللعب على الحقيقة ظاهريّاً. يعني أن نقول إنّ دودة السفسطة موجودة في صلب ثمرة المنطق؛ فالغاية من الجدال ليست البحث عن حقيقة موضوعيّة وإنّما هي فرض حقيقة مقابل حقيقة أخرى. ومن ثم يحقّ لنا أن نسأل أنفسنا عن فائدة هذه المناقشات (discussions) والسجالات (controverses) وغيرها من ضروب الجدال (débats)؟ أتتيح للأفراد أن يفهموا بعضهم بعضاً أحسن، وتتيح للمعرفة أن تتقدّم لما فيه خير الإنسانيّة، وتتيح للمجتمعات أن تعيش أفضل، وتتيح لوجهات النظر أن تكون أوضح، أم أنّها ليست سوى حوارات صُمّ كما سمّاها مارك أنجينو (M. Angenot)[9]؟

من الذي كان على حقّ؟ أهو شوبنهاور الذي يقول: «في الجدل لا بدّ من إبعاد الحقيقة الموضوعيّة أو بالأحرى ألّا ننظر إليها إلّا باعتبارها ظرفاً طارئاً وعدم البحث إلّا في الدفاع عن الموقف الذاتي وردّ موقف الخصم»، ما يعني أنّه «عند اتّباع القواعد إلى نهايتها، لن يتمّ إيلاء الحقيقة أيّ اهتمام لأنّنا في الغالب لا نعرف أين توجد الحقيقة»[10]، أم هو أرسطو (Aristote) في قوله الذي أورده شوبنهاور نفسه: «[...] من وجهة نظر فلسفيّة، يتمّ التعامل مع الفرضيّات وفقاً للحقيقة، ومن وجهة نظر جدليّة، يتمّ التعامل معها بالنظر إلى معقوليّتها؛ أي إلى التدبير الذي سيمكّنها من كسب الإقرار بها من قبل وجهات النظر الأخرى»[11]؟

بالنسبة إلى الأفراد، الذين يعيشون في المجتمع، إنّ الجدالات جيّدة أحياناً وسيّئة أحياناً أخرى[12]؛ إذ إنّهم ضمنها يتراوحون بين البحث عن الحقيقة وبين إرادة الحقيقة، بين محاولة الالتقاء لبناء وفاق معرفي وبين الطمع في النفوذ لفرض الرأي الخاص. إنّ الجدالات في ديمقراطيّة جيّدة هي فضاء تتقاطع فيه أقوال متعدّدة ومنبع للإثراء، ولكنّها تقع تحت خطر كلّ أشكال التلاعب. وعليه، كيف يمكن «أن نهتدي إلى الحقيقة في خضمّ هذه النقاشات المعقودة من قبل فاعلين من البشر ومن غير البشر ومن الآراء والحقائق ومن الأفعال والقيم، والتي يستحيل فكّ عقدتها؟»[13].

ما الجدال؟

لكن بالمناسبة، ما الجدال (débat)؟ هل هو الشكل الوحيد الذي يمكن أن يتّخذه تبادل الأقوال (paroles)؟ هل تفيد مفردات السجال (controverse) والشجار (dispute) والخصومة (querelle) والحرب الكلاميّة (polémique) المعنى نفسه؟ إذ يبدو أنّها تشير، على الأقلّ في معناها الحالي، إلى النوع نفسه من التبادل المتناقض. إنّ جولة سريعة في وسائل الإعلام وفي كتابات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة تثبت أنّ للمفردة منها استعمالاً متنوّعاً، ولكنّها في الآن نفسه تختلط مع كلمات أخرى تُقدَّم معادلاً لها.

ومعاهدات سياسيّة واستيطيقيّة وأخلاقيّة، سوي، 2005. (المؤلّف) هذا الجزء (بلتزار غراثيان، فنّ الحذر، معاهدة الوضوح، كاتدرائيّة مدريد، 1998) من هذا الهامش كان بالإسبانيّة: (المترجم))

9. مارك أنجينو، حوارات الصمّ، محاولة في بلاغة اللّامنطق، منشورات ألف ليلة وليلة، 2008.(المؤلّف)

10. آرثور شوبنهاور، فنّ أن تكون دائماً على صواب، نفسه. (المؤلّف)

11. نفسه. (المؤلّف)

12. « bon an mal an» وهي عبارة مستعملة منذ القرن السابع عشر. (المترجم)

13. هذا هو السؤال الذي طرحته الندوة التي كانت منتظرة حول «مكان السجالات» التي نظّمتها وزارة التعليم العالي والبحث، التي انتظمت من 14 إلى 16 تشرين الثاني/نوفمبر 2008 في القصر الكبير في باريس. (المؤلّف)

إنّ مصطلح «جدال»، مثلاً، يستعمل، حيناً، باعتباره شكلاً يشمل كلّ أنواع التبادل، وحيناً آخر، باعتباره شكلاً مخصوصاً كالجدال الرئاسي. فمثلاً، تعلن المحطّة الإذاعيّة «فرنسا الثقافيّة» عن «سجالات التقدّم» وتعرّفها بأنّها «جدالات تنظّمها محطّة فرنسا الثقافيّة». وتضيف أنّها «تستدعي شخصيّتين لتتناولا موضوعاً وتتجادلا فيه بعرض وجهتَيْ نظرهما. ثمّ يتمّ إثراء الحوار بينهما عبر مداخلات المستمعين وأسئلتهم»[14]. وضمن الإعلان عن أحد هذه الموضوعات وهو «كيف نتشل أوربّا؟» قيل إنّ الأمر يتعلّق بـ «جدال ينشّطه إمّانوال لورنتان (Emmanuel Laurentin) وماكس أرماني (Max Armanet)»؛ فالملاحظ أنّ مفردات السجال والجدال والحوار تعرِّف إحداها الأخرى.

في عناوين الصحف يطغى أحياناً مصطلح الجدال. [نقرأ، مثلاً]: «إيريك بيسّون (Eric Besson) يعطي إشارة انطلاق الجدال الكبير» (حول الهويّة الوطنيّة) أو، مثلاً: «المواد النانويّة: الجدال العام حول التكنولوجيّات»[15]. وأحياناً أخرى يسود مصطلح الحرب الكلاميّة [نقرأ]: «الأمن: الحرب الكلاميّة بين اليسار واليمين تُستأنف»، أو «المدارس الكبرى تخلق حرباً كلاميّة برفضها فكرة الحصّة في المنح الدراسيّة»، أو «الحرب الكلاميّة حول حملة التلقيح تتضخّم مع انتشار الأنفلونزا «أ»[16] في فرنسا»، أو «حركة القطارات تُستأنف والحرب الكلاميّة تستمرّ». وأحياناً يظهر مصطلح له أثر أقلّ ومعنى واسع جدّاً كما في هذا: «في مواجهة تغيّرات الصحافة، الاتحاد العام للعمّال فرع الكِتاب[17]منقسم بين «المجدّدين» و«المقلّدين»[18]، الخلافات بين التيّارين طبعت التحرّكات الاجتماعيّة الأخيرة».

14. انظر خانة «سجالات» في الموقع الإلكتروني للمحطّة الإذاعيّة فرنسا الثقافيّة France culture (المؤلّف)

15. les nanoproduits: كلمة مركّبة من (nano) و (produits)، والمقصود بها المواد المصنّعة من جزيئات متناهية الصغر مستخرجة من غازات الكربون والتيتان وغيرهما من الغازات الخطيرة المضرّة بالبيئة وبالإنسان، والمستعملة خاصّة في موادّ التجميل وفي المنتجات المطّاطيّة والبلاستيكيّة والكهربائيّة وحتى الغذائيّة. (المترجم)

16. La grippe A.

17. La fédération CGT du livre.

18. Les orthodoxes.

القواميس من جانبها لا تسعفنا كثيراً؛ ذلك أنّ هذه المصطلحات يعرّف فيها أحدها الآخر[19]. فالمعجم التاريخي للغة الفرنسيّة، مثلاً، يشير إلى «جدال» كانحراف معجمي (وهو ما

19. فوضى المفاهيم في الاستعمال الإعلامي الفرنسي وفي القواميس والمعاجم الفرنسيّة التي يشير إليها شارودو تقابلها فوضى مضاعفة في الاستعمال العربي وفي القواميس والمعاجم العربيّة، إضافة إلى نقص فادح في الموارد المعجميّة وفي المواكبة العلميّة للتطوّرات المعجميّة في الألسنة الأجنبيّة. فمعجم تحليل الخطاب، الذي ألّفه فريق من الباحثين الفرنسيّين بإشراف شارودو ومنغينو، وترجمه المرحوم عبد القادر المهيري والأستاذ حمادي صمود منذ سنة 2008، لم تتبعه أعمال مواكِبة أخرى. وهو يفتقر إلى تعريف لخمس مفردات من جملة ثمانٍ تُعدّ مفاتيح في هذا المقال هي: /débat/dispute /controverse querelle /discussion! ويكتفي فقط بترجمة «délibération» بـ «مداولة» و«polémique» بـ «سجال» و«échange» بـ «تبادل». ترجمة المصطلح الأوّل لامشكلة فيها. أمّا ترجمة المصطلح الثاني، فهي ترجمة معقولة ومقبولة إذا وضع المصطلح المترجم في سياق منفرد. ولكن إذا وضع إلى جانب مصطلحات رديفة أخرى في سياق نصّ واحد نشأت له وعنه مشكلات. انظر: معجم تحليل الخطاب، إشراف باتريك شارودو - دومينيك منغينو، ترجمة عبد القادر المهيري وحمادي صمّود، مراجعة صلاح الدين الشريف، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008. (المترجم)

كلّ هذا يوقع البحث في مشكلات كثيرة ويجبر الباحث على إهدار وقت طويل في التنقيب عن المفاهيم هنا وهناك والمقارنة بينها والبحث عن تمييزات بينها لتشقيق تعريفات خاصّة بكلّ منها، ولا سيّما أنّها متقاربة جدّاً في اللسان العربي يكاد أحدها يعرّف الآخر، وأنّها تعاني في مظانّها من هذه الالتباسات المفاهيميّة كما أشار إلى ذلك شارودو في هذا المقال الذي بين أيدينا. وعليه نقترح هذه الترجمة للمصطلحات الثمانية المفاتيح لهذه المقدّمة:

Débat	جدال/ مجادلة
Dispute	شجار/ مشاجرة
controverse	سجال/ مساجلة
querelle	خصام/ خصومة
discussion	نقاش/ مناقشة
polémique	حرب كلاميّة
délibération	تداول/ مداولة
échange	تبادل

(المترجم)

يذكّر بأصله: يهزم (battre) ثمّ يذكر أنّه: «فعل التجادل حول مسألة: مناقشتها بمعيّة محاوِر أو أكثر (فحص شيء ما بصورة متناقضة). ويشير إلى أنّ هذه المفردة لا «تحمل إلّا معنى «ناقش» (discuter)، وذلك للدلالة على المساجلة والخصومة وللدلالة على المداولات والنقاشات خاصّة إذا كانت في صيغة الجمع، عندما تعلّق الأمر في البداية بالدعوى القضائيّة (سنة 1283). وابتداء من سنة (1627) صارت مفردة «جدال» مستعملة في المفردات البرلمانيّة للدلالة على المداولة في صيغة المفرد، ثمّ في صيغة الجمع (سنة 1704)».

[أمّا] «سجال»، فيتمّ تعريفها في المعجم التاريخي للغة الفرنسيّة نفسه على أنّها «الكلمة التي تعني مناقشة مدعّمة بالحجج وتعني أيضاً التنازع على رأي. كما تعني أيضاً وبشكل مجازي مجموعة العناصر المتعارضة في الجدال[20].

وأمّا «نقاش»، فيتمّ تعريفه على أنّه «عمليّة نقاش فردي أو بمعيّة آخرين من خلال تواجُه الآراء» (تدارس شيء ما بدراسة سلبيّاته وإيجابيّاته عبر الجدال). بينما «حرب كلاميّة» إنّ هذا المعجم، بعد أن يذكّر بمصدرها الحربي نعتاً لها، يدقّق أنّها باعتبارها اسماً مؤنّثاً صارت تعني، ابتداء من سنة 1619، مساجلة كتابيّة حماسيّة كانت أو عدوانيّة.

تختصّ هذه التعريفات بسمة دائريّة، فـ «جدال» يحيل على «نقاش» فيما يحمل «نقاش» على «جدال». بينما يحيل كلّ من «سجال» و«حرب كلاميّة» على «نقاش». ومع ذلك تعطي هذه التعريفات بعض الإشارات على خصوصيّة كلّ مفردة من هذه المفردات. فالسجال موسوم أكثر بمعارضة مناقِضة وتناول حجاجي. أمّا النقاش، فتشعر أكثر من ذلك، وكأنّه فحص لمختلف وجهات النظر أو مواجهة دون أن تكون بالضرورة صداماً كما هو شأن السجال. بينما الحرب الكلاميّة فتتقبّلها على أنّها بالتأكيد نقد، ولكنّه نقد عنيف. والواضح أنّ مصطلح «جدال» هو الأقلّ تعريفاً من بين بقيّة المصطلحات إلى حدّ أنّه يعرَّف بمساعدة المصطلحين الاثنين الآخرين «نقاش» و«سجال»، حتى لكأنّه بإمكانه أن يحلّ محلّهما في كلّ الأحوال.

20. المعجم التاريخي للغة الفرنسيّة، معجم روبار، 1992. (المؤلّف)

كما تحاول العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة بدورها اقتراح تعريفات لهذه المصطلحات معتمدة على أدواتها التحليليّة. وهي تعريفات لا تتطابق غالباً فيما بينها. ويمكن لهذه التخصّصات أن تهتمّ بـ «النقاش» أو «الجدال»، ولكن ما يشدّ انتباهها بشكل خاصّ هي «السجالات»؛ إذ تعدها أحد شروط تقدّم التفكير العلمي. وتميل سوسيولوجيا العلوم، ولاسيّما مع الأعمال الرائدة لبرونو لاتور (Bruno Latour)[21] في فرنسا، إلى إظهار الترابط الوثيق بين الرهانات العلميّة والرهانات الاجتماعيّة. وهو ما يفتح الطريق لأعمال متعدّدة التخصّصات ولمساءلة تأثيرات البحث العلمي عندما يصل إلى حقل هذه التطبيقات المتعدّدة الاختصاصات وإلى التبسيط العلمي.

ولكن يحدث بعد ذلك أنّ هذه النقاشات والسجالات، التي تعدّ طبيعيّة وجدّ لازمة لتطوير الفكر العلمي، تتعرّض للمراجعة بل للإرباك من قبل تلك النقاشات والسجالات التي تنتشر في الفضاء العام. من هنا، تأتي الحاجة إلى التفريق بين «السجالات العلميّة أو العالِمة، بمعنى أدقّ، وبين السجالات العامّة التي يمكن أن تشمل عناصر علميّة أو حتى أن تتداخل مع سجالات علميّة، إلّا أنّها تخرج عن ضفاف حقل العلم وتدخِل فاعلين اجتماعيّين آخرين في صلب مصالح وتشكّلات مختلفة»[22].

ولكن رغم هذا التفريق الأوّل، إنّ هذه التخصّصات المتنوّعة لا توضّح الاختلاف الذي ينشأ بين أشكال النقاش المختلفة الجارية أثناء هذه التبادلات[23] ؛ هنا يعرَّف السجال على أنّه «طرح للجدالات أمام العموم»، وهناك يعرّف على أنّه «نوع من الحرب الكلاميّة ونوع حواريّ (dialogique)»، فيما يحدّد هنا، مرّة أخرى، على أنّه «شكل من أشكال الخصام» أو هو «شجار ثلاثي».

21. انظر: برونو لاتور، العلم أثناء العمل: مقدّمة لسوسيولوجيا العلوم، منشورات لاديكوفارت، 1987، 2005. وأيضاً:
ـ الحياة المختبريّة، إنتاج الأفعال العلميّة، لاديكوفارت، 1988، 2006.
ـ انظر أيضاً: دومينيك باستر (Dominique Pestre)، مقدّمة لدراسات العلوم، لاديكوفارت، 2006. (المؤلّف)

22. ياف غنغراس (Y. Gingras)، سوسيولوجيا العلوم، بوف، «ماذا أعرف؟»، 2013، ص ص 115 - 121. (المؤلّف)

23. يقصد التبادلات اللغويّة. (المترجم)

بعبارة أخرى: «يعاني المصطلح في تقبّله السائد من دلالة متردّدة بين الحرب الكلاميّة وبين الجدال، بين النقاش وسط الخبراء وبين النزاع (conflit) حول الساحة العامّة»، كما تقرّ الباحثة في علم الاجتماع دومينيك ماهل (Dominique Mehl)[24]. إذاً، [ما مفهوم] الجدال والسجال والحرب الكلاميّة؟ إنّه لمن الضرورة بمكان أن نكون واضحين في استعمال المفردات، وهذا يعود إلى تعريف مفاهيمها وإلى إمكانيّة النقاش حولها.

بإمكاننا أن نطرق مباشرة مسألة الجدال دون أن نبحث قبل ذلك في المفهوم في ذاته ودون التعريف بهذا الشكل من التبادل اللغوي ودون مقارنته بالأشكال المنافسة له، وبعبارة أخرى دون تحديد خصوصيّته. ولكنّنا سنكون عندها قد مررنا بجانب بديهيّة مزدوجة، على الأقلّ من الناحية العلميّة، مفادها ألّا فهم بلا تعريف (définition)، وأنّ «المقارنة وإن لم تكن على حقّ فهي الخاصيّة المميّزة»[25]. إنّ إحدى مهمات النشاط العلمي هي خلق مقولات (catégories) محدّدة في مستوى التصوّر (notion) والمفهوم (concept) حتى يمكن تفسير ظواهر العالم المادّي أو الاجتماعي. هنا تتدخّل علوم اللغة التي يهدف أحد أنشطتها إلى تحديد المقولات بالانطلاق من التوظيف المتعدّد للمفردات، وذلك للإمساك بمعانيها في ثوابتها ومتغيّراتها وطرح الارتقاء بها ضمن قواعد التصوّر؛ لأنّ المعنى العادي للكلمات ليس غريباً بشكل كلّيّ عن القيمة التصوّريّة التي تمنحها له بعض التخصّصات.

إذاً، في صلب كلّ تحليل في العلوم الإنسانيّة، توجد مرحلة أوّليّة من الاشتغال على اللغة هي مرحلة ضروريّة. فسنبدأ بالتمييز بين مختلف أشكال تبادل الكلام لنصل بها إلى تحديد تصوّرات السجال والحرب الكلاميّة اللذين سيكون أحدهما مناقضاً للآخر. وبعد ذلك، سنتساءل عن الدور الاجتماعي للسجالات، وسنرسم الإطار الحجاجي الذي تنتشر ضمنه. وسننهي بتحليل بعض اللحظات الكبرى للسجال.

24. دومينيك ماهل (Dominique Mehl): باحثة فرنسيّة في علم الاجتماع، مديرة البحوث في المركز الوطني للبحث العلمي بفرنسا (CNRS)، مجالات تخصّصها هي: الإنجاب بالمساعدة الطبيّة وسوسيولوجيا الميديا. (المترجم)

25- (comparaison n›est pas raison) مَثَل من الحكمة الفرنسيّة قيل في القرن الثامن عشر يعني أنّ المقارنة ليست برهاناً على الحقيقة، وأنّها لا تثبت شيئاً. وشارودو يستدعي هنا هذا المثل الفرنسي للتعبير عن معنى الالتباس الذي يعمّ المفاهيم بافتقارها إلى التعريفات اللغويّة المحدّدة. (المترجم)

الفوتوغرافيا بين العلم والفنّ

بدر الدين مصطفى*

زواج فريد في نوعه

مع بداية هذا الاكتشاف الثوري، الذي أطلق عليه الفوتوغرافيا، نظر الكثير من النقّاد والمفكّرين إليه بوصفه زواجاً رائعاً فريداً في نوعه بين العلم والفنّ، فيما وصفه الناقد الفرنسي فرانسيس واي (Francis Wey) بأنّه «حلقة وصل بين الاثنين»[1]. وانتشر توصيف الفوتوغرافيا بأنّها «علم وفنّ» في الوقت ذاته. فلأوّل مرّة في التاريخ صار من الممكن -عن طريق التصوير الفوتوغرافي- صنع نسخة دائمة من صورة التقطت بصندوق الكاميرا المظلم، وتقديم صور غنيّة بالتفاصيل عن العالم الطبيعي، بل إتاحة نسخ متعدّدة من الصورة نفسها.

وخلافاً لغيرها من سبل التمثيل المرئي، مثل الرسم أو النقش، لا تعتمد الفوتوغرافيا بصورة كليّة على الإنسان صانعاً للصورة. والأكثر من هذا أنّ الصور لم يتمّ تقديمها على أنّها تفسيرات للعالَم، بل هي بمنزلة آثار ماديّة لهذا العالَم، وتمثيل بصري للضوء المنعكس. ومن ثم يمكن للصور أن تشكّل معرفة مستقلّة عن ذات المراقب، وأن تقدّم وسيلة للمعرفة والملاحظة عن بُعد. ولم يقتصر الأمر على هذا فحسب، بل حدث هذا التواؤم بين الكاميرا والأجهزة البصريّة الأخرى مثل التلسكوب والمجهر، فتكيّفت الكاميرا بسرعة لتلتقط أشياء تتجاوز قدرات رؤية الإنسان، بدءاً من سطح القمر حتى نوع رفرفة أجنحة الطيور حال الطيران.

ما نريد التأكيد عليه هنا أنّ الكاميرا جاءت مواكبة تماماً لمشروع الحداثة الغربي بما يحمله من قيم وأهداف، كان من أهمّها تحقيق الموضوعيّة والسيطرة على العالم وتسخيره، وهي مسألة بالغة الأهميّة سنناقشها تفصيلاً. وقد لاحظ العديد من المعلّقين اللّاحقين كيف دشّن التصوير لتغييرات ثوريّة في الإحساس بالمكان والزمان والذاكرة والوعي البشري. ففي مقالته المعروفة «العمل الفنّي في عصر إعادة إنتاجه آليّاً»(The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction)، يصف فيلسوف مدرسة فرانكفورت والتر بنيامين (Walter Benjamin) التصوير الفوتوغرافي بأنّه «أوّل وسيلة ثوريّة حقيقيّة للاستنساخ»[2]، معتبراً أنّه يتميّز بقدرة استنساخيّة غير مسبوقة، وأنّ هذه القدرة قد عملت على تغيير طبيعة كلٍّ من الزمان والمكان، وخاصّة فيما يتعلّق بعمليّتي إنتاج العمل الفنّي واستقباله. وقد زعم العديد من مؤرّخي التصوير الفوتوغرافي أنّ هذا الوسيط قد أحدث ثورة في الإدراك البصري، فقد قدّم، وقت اكتشافه، معنىً جديداً أكثر اتّساعاً للإدراك الحسّي. يقول وليام إيفينز (William Ivins): «بدأ القرن التاسع عشر باعتقاد أنّ كلّ منطقي حقيقي، وانتهى بالاعتقاد بأنّ كلّ ما له صورة فوتوغرافيّة هو الحقيقي وحده»[3].

أَمثّلت الفوتوغرافيا ثورة معرفيّة بالفعل، أم أنّها لا تتعدّى مجرّد كونها اكتشافاً تقنيّاً مثل أيّ اكتشاف آخر؟ من الواضح أنّ

---

* أكاديمي من مصر.

1ـ وردت المقولة في:

Thomas, Ann, “the Search for Pattern” in Beauty of another Order: Photography in Science, ed. Ann Thomas, New Haven: Yale University Press, 1997, p 76.

2ـ بنيامين، والتر، «العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي»، ضمن كتاب مقالات مختارة، ترجمة أحمد حسّان، القاهرة، دار ميريت، 2010، ص 168.

3. Ivins,William Mills, Prints and Visual Communication (Cambridge: MIT Press, 1980) p 94.

التصوير لم يبدّد العديد من التقاليد أو المعارف القائمة والسابقة عليه. فقد خرج التصوير من رحم بحوث راسخة في بصريّات العدسات الزجاجيّة وكيمياء الأملاح الحسّاسة للضوء، ولا يعدّ معرفة جديدة بزغت إلى الوجود بصورة مفاجئة. وقد ورثت الفوتوغرافيا، بوصفها تقنية للتمثيل البصري، التقاليد الجماليّة مثل المنظور الخطّي الذي كان راسخاً في الفنون البصريّة الأخرى. والحقيقة أنّه لم يكن للتصوير الفوتوغرافي أن يبرز بوصفه «وجهة نظر حديثة» من دون التقاليد التصويريّة لواقعيّة المنظور التي ورثتها عن طريق رسم المناظر الطبيعيّة[4]. ومن ثم عزّز التصوير الفوتوغرافي من التقاليد الراسخة وواقعيّة المنظور التي ورثها من فنّ الرسم الغربي ولم يمثل تحدّياً لها. وأخيراً، شمل مصطلح «التصوير الفوتوغرافي» مجموعة واسعة من التقنيات والأشياء بدءاً من المجسّمات إلى البطاقات (carte-de-visites) التي غالباً ما كان لها تأثيرات بصريّة مختلفة جدّاً على الرائي. وهكذا يمكن النظر إلى التصوير على أنّه كان بمنزلة تقنية مثلت بعض استخداماتها أعراضاً، وليست أسباباً، لتحوّلات أكثر عمقاً في إعادة تنظيم الرؤية في القرن التاسع عشر[5]. ولكلّ هذه الأسباب، يمكن القول إنّ التصوير قد وسّع من أنظمة التمثيل القائمة وعزّزها بقدر ما أحدث ثورة في وسائط المعرفة.

ومع ذلك، أدرك العديد من كتّاب القرن التاسع عشر الإمكانات الثوريّة الكامنة في التصوير وتأثيرها على مختلف فروع الفنّ والعلم. وسارع النقاد إلى تحديد الموضوعات التي تبدو ملائمة للصور الفوتوغرافيّة، من اللوحات إلى الأمور العامّة، بالإضافة إلى مجالات جديدة للدراسة بوسعها أن تستفيد من تلك الوسيلة، من علم الفلك إلى الجغرافيا. وبالنسبة إلى هواة التنقل والترحال في القرن التاسع عشر، فقد بدا التصوير مناسباً لتسجيل المعلومات وجمع البيانات.

يقول وليام ليك برايس (William Lake Price) في عام 1868: «لقد أضاف التصوير الفوتوغرافي، بطرق عديدة، إلى المعرفة البشريّة... فقد أتاح لنا أن نكون على ألفة مع كلّ جوانب عالمنا، من المناطق الاستوائيّة إلى القطبين، وسكّانه من النوبي الأسمر حتى الإسكيمو الشاحب، وإنتاجاته الحيوانيّة والنباتيّة، ومدنه، وأشكال جباله»[6].

ومثل الوسائط المختلفة التي اكتشفها الإنسان لتيسير عمليّة الانتقال، كالبواخر والسكك الحديد والتلغراف، بدا التصوير مذيباً للمسافة التي تفصل بين «هنا» و«هناك»، مساهماً بصورة رئيسة في ما أطلق عليه الناقد الماركسي ديفيد هارفي (David Harvey) انضغاط الزمان والمكان في القرن العشرين[7]؛ حيث عمل التصوير على تقديم وقائع وأحداث كانت تبدو للجمهور بعيدة المنال إلى درجة بعيدة. وهكذا كان للتصوير دور محوريّ في إحداث تغييرات ثوريّة في المخيّلة البشريّة إبّان القرن التاسع عشر. وقد بيّن جوان شوارتز (Joan Schwartz) أنّ التفكير في التصوير الفوتوغرافي يكشف عن طرق جديدة لتصوّر العالم. فمن خلال عمليّات الإنتاج والتداول والاستهلاك أصبحت الصور «وسائط بصريّة»، كما وصفها شوارتز، و«أداة فاعلة للخيال البشري»، و«نشاطاً معرفيّاً وسيطاً بين العالم المادّي والبشري»[8].

يستند الجدال حول الصفة الاستيطيقيّة للفوتوغرافيا «هل يمكن اعتبارها فنّاً»؟ على الفارق الذي يميّز الرؤية العلميّة عن الرؤية الفنيّة، الحقيقة والخيال، والموضوعيّة والذاتيّة. وفي المجمل

4 Ivins, William Mills, "Photography and the Modern Point of View: A Speculation in the History of Taste," Metropolitan Museum 1 (1928): 16–24; and Peter Galassi, Before Photography: Painting and the Invention of Photography (New York: Museum of Modern Art, 1981).

5 ـ في هذا يمكن العودة إلى:

Crary, Jonathan, Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century (Cambridge: MIT Press, 1996).

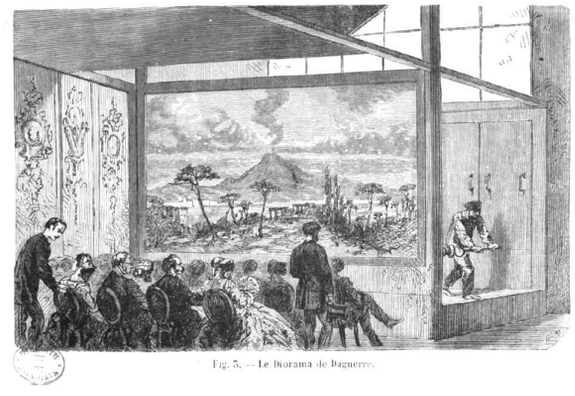
6. Price, William Lake, a Manual of Photographic Manipulation, Treating of the Practice of the Art; and Its Various Applications to Nature, 2nd ed. (New York: Arno, 1973) 1- 2.

7ـ هارفي، ديفيد، حالة ما بعد الحداثة، ترجمة محمّد شيا، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربيّة، 2005، ص 351.

8. Schwartz, Joan M. "Agent of Sight, Site of Agency: The Photograph in the Geographical Imagination" PhD diss., Queen's University, Kingston, Canada, 1998, p 99.

اعتمدت محاولات الانتقال بالفوتوغرافيا من فضاء العلم إلى فضاء الفنّ، في جانب كبير منها، على المحاولات الدؤوبة للتغلّب على الطبيعة «الوقائعيّة المحضة» للصورة الفوتوغرافيّة. بطريقة تجعلنا نقول: إنّ الفوتوغرافيا قد أحدثت هذا التلاحم بين العلم والفنّ في وسيط واحد. والواقع أنّ هذا الأمر قد حدث بصورة مبكّرة تماماً في مسيرة الفوتوغرافيا. ولنا في تجربة لويس داجير (Louis Daguerre) (1787– 1851) مثال على هذا التلاحم. فقد ابتكر داجير، وهو مكتشف الفوتوغرافيا، طريقة جديدة في التصوير من خلال تقديمه مشاهد واقعيّة وظّفت ما طوّره من وسائل تقنيّة متقدّمة. وقد اتّسمت العروض التي قدّمها باستخدام التلاعب بالضوء واعتماد بعض الحيل بالإبهار، حيث مثلت بعض الأحداث الدراميّة المتقلّبة (مشاهد تنيرها النجوم، تتخللها العواصف...إلخ). وبدايةً من عام 1800 عمل على اختراع ما أطلق عليه البانوراما (Panorama): «بنايات دائريّة تنيرها السماء وتحدّها جداريّات ضخمة تصوّر المدن وساحات الحرب وبعض الأحداث التاريخيّة». غير أنّ عام 1822 شهد ذروة مسيرته المهنيّة التي تخصّصت في الإيهام المسرحي: ما أطلق عليه الديوراما (Diorama)، التي أضافت الإيهام بالحركة إلى ما اتّصفت به البانوراما من إيحاء بالأبعاد الثلاثيّة. فمن خلال رسم مناظر مختلفة على خلفيّة وواجهة شاشة هائلة الحجم، أمكن لداجير عبر التلاعب بالإضاءة، الانتقال عبر المشاهد بطريقة تسلسليّة توحي بالحركة، حيث يشعر المتفرّج بالانتقال من مشهد إلى آخر بطريقة بدت آنذاك أقرب إلى السحر، وتكشف عن قدرات علميّة واسعة.

كانت الديوراما مثالاً مهمّاً دالًّا على ما يمكن أن يمتلكه العلم من قدرة على تحويل مادّة العالم إلى تعبير؛ ومن ثمّ قدرتها على المزج بين العلم (التقنية) والفنّ (التعبير). وقد جسّدت أيضاً إحدى وسائل السيطرة على العالم والتحكّم فيه عبر إعادة تقديمه (تشكيله) من جديد. ومن ثمّ تضمّنت هذه التقنية تصوّراً جديداً للواقعيّة، حيث تمّ توظيف التقنية من أجل القيام بعمليّة الإيهام. فكانت أشبه ما تكون بالعرض السحري؛ فنحن نعلم أنّ ما نراه لا يوجد بهذا الشكل، وهنا بالضبط تكمن متعة المشاهدة وجدّتها، بأعيننا نشاهد أكثر العروض واقعيّة لشيء لا يمكن أن يحدث في الواقع على النحو نفسه، إنّها تلك المفارقة التي تميّز عالم الفنّ على الدوام. إنّ الخدعة هنا تكمن في القدرات التقنيّة للفنّان (لا نتحدّث هنا عن قدرات سحريّة، لأنّنا نشاهد بعين حداثية لا تقبل السحر)، فكلّما تسلّح الفنّان بتلك القدرات، تولّد لدى المشاهد إحساس مضاعف بالمهارة الفنيّة. والشعور الطبيعي الذي يتولّد لدى المشاهد، أثناء تجربة التلقّي للأعمال الفنيّة الجيدة، يتمثل في مقدرة العمل على أن يعكس أسلوب الفنّان وقدرته على التحكّم في مادّة العمل الفنّي؛ أي قدرته على تحويل العالم المادّي بأشيائه إلى واقع جديد. ويمثل هذا الأمر أحد الجوانب المهمّة للغاية في تجربتي الإبداع والتلقي على حدٍّ سواء. ومع ذلك تضيف التقنية بُعداً آخر في التجربة الجماليّة للمتلقي، حيث يتولّد لدى المشاهد شعور مزدوج بالدهشة أو الانبهار؛ الدهشة المتولّدة من خبرة الانتقال إلى عالم غير حقيقي لكنّه متحقق بالكامل، والانبهار من التقنية (غير المفهومة والخفيّة) التي تحقّق هذا العالم من خلالها.



صورة توضح طريقة عرض الديوراما للويس داجير

هذا الجمع الفريد من نوعه، الذي حققته الفوتوغرافيا، بين الفنّ والعلم، أثار موجة رفض عاتية من معظم الرسّامين آنذاك. لقد شكّلت الفوتوغرافيا تحدّياً كبيراً لفنّ الرسم، تحدّياً جعل البعض يراها شبحاً جديداً جاء ليزعزع تلك المكانة الراسخة لهذا الفنّ وللقائمين عليه. وكأيّ مجهول قادم استقبله البعض بالرفض، واستمرّ في التعبير عن أفكاره ورسوماته بأدواته التقليديّة البسيطة (الفرشاة والأقلام والألواح). في المقابل رحّبت به قلّة قليلة من الرسّامين والمنظّرين الفنّيين؛ إذ وجدوا فيه القدرة على نقل المشاهد بحرفيّة وتقنية تتحدّى قلم أيّ فنّان بارع؛ حيث يستطيع فنّ التصوير الفوتوغرافي التقاط المناظر الطبيعيّة (Landscapes) أو تصوير الأشخاص والنماذج (Models) كما هم موجودون في الأصل. طرف ثالث من الفنّانين استخدم الصور الفوتوغرافيّة للأشخاص والمناظر بهدف الاسترشاد بها في صوره ورسوماته،

فبدلاً من أن يمكث الشخص المراد تصويره وقتاً طويلاً أمام الرسّام أصبح بالإمكان رسم الأشخاص من خلال صورهم الفوتوغرافيّة. بالإضافة إلى ذلك، إنّ قدرة الصورة الفوتوغرافيّة على تجسيد التعابير الإنسانيّة والمشاعر النفسيّة، فاقت بشكل كبير كلّ المحاولات التي قدّمت من قبل في فنّ الرسم. كما للصورة الفوتوغرافيّة القدرة على تبسيط الأشكال بخطوط ومساحات مجرّدة بعيدة عن تمثيل الأشياء كما هي في الواقع، سواء من حيث الشكل أم اللون[9].

وعلى الرّغم ممّا قدّمته الفوتوغرافيا من مزايا في نظر بعض الرسّامين، كواقعيتها المبهرة وقدرتها الفائقة على التسجيل والرصد، فإنّنا نجد بودلير يتحدّث بسخرية لاذعة عن الرسّامين الطبيعيين في عصره، الذين اتّخذوا الفوتوغرافيا نموذجاً لهم في الرسم؛ «إنّهم، أيّ الرسّامون، دأبوا في رسوماتهم الزيتيّة على عدم إفساد النتيجة التي تمّ الحصول عليها بشكل آليّ في البداية. إنّه اليأس من الوصول إلى الكمال الذي يرونه على اللوح المعدني. فكلّما اجتهدوا في تقليده، اكتشفوا ضعفهم، إنّ عملهم الفنّي ليس أكثر من نسخة باردة بوضوح من تلك النسخة غير الكاملة من نواحٍ أخرى. باختصار لقد تحوّل الفنّان إلى آلة مرتبطة بآلة أخرى»[10].

ومع ذلك، استمرّ الجدل صعوداً وهبوطاً حول: أتُعدّ الفوتوغرافيا فنّاً أم لا؟ وكان دائماً ما يثار مثل هذا السؤال في السياقات التي تناقش العلاقة بين التقنية والفنّ بصفة عامّة. غير أنّ هذا السؤال، كما تذهب سوزان سونتاج، قد اختفى تماماً عندما اقتحم الفوتوغراف أبواب المتاحف، «احتضان المتحف للفوتوغراف كفنّ، كان بمثابة النصر الحاسم لحملة دامت قرناً من الزمان شنّها الذوق الحداثي لصالح تعريف مفتوح الحدود للفنّ»[11]. ويلخّص والتر بنيامين هذا الأمر قائلًا: «اليوم يبدو الخلاف الذي نشب في القرن التاسع عشر حول القيمة الفنيّة للرسم مقابل التصوير الفوتوغرافي خلافاً ملتوياً ومشوّشاً. إلّا أنّ ذلك لا يقلّل من أهمّيته، بل يؤكّدها. كان الخلاف في الحقيقة عرضاً لتحوّل تاريخي لم يدرك أيّ من الجانبين المتنازعين تأثيره الشامل... في وقت سابق تمّ تكريس وقت كبير من التفكير العقيم لمسألة ما إذا كانت الفوتوغرافيا فنّاً. ولم يُطرح السؤال الأساسي الذي كان ينبغي أن يُطرح عمّا إذا كان اختراع الفوتوغرافيا قد غيّر من مجمل طبيعة الفن»[12].

وهل كان للحداثة الغربيّة أن تطمح في أكثر من ذلك؟

«توقّف الزمان والمكان عن الوجود. تصنع الطواحين دوّامتها الهزّازة، يتغلّب المجداف على الأمواج، القاطرة تلهث في دوّامة السرعة؛ الحوار متواصل بين شاطئ محيط وآخر؛ أضحى الدفق الكهربائي كساعي البريد؛ بسرعة البرق تنتقل الرسائل بطول الأسلاك. باتت الشمس رساماً يصوّر الطبيعة، وأشكال البشر، والأحداث؛ وتفتحُ ألواحٌ فضيّة عينها الزجاجيّة من تحت جفن نحاسي، لتلتقط في لمح البصر منظراً طبيعيّاً أو تجمّعاً من البشر أو أطلالاً مهجورة»[13].

هكذا كتب الناقد والأديب الفرنسي تيوفيل جاوتييه (The-ophile Gautier) في عام 1858، ليعبّر عن تلك الروح الثوريّة في عصره التي حققها اكتشاف التصوير الفوتوغرافي في العالم الحديث. ليصبح بذلك، إلى جانب اكتشافات أخرى عديدة، إحدى وسائل سيطرة الإنسان الحديث على عالمه وأداة من أدوات تحقيق رفاه البشريّة وتقدّمها.

ومنذ نشأة الفوتوغرافيا تمّ التعامل معها بوصفها وسيطاً واقعيّاً امتيازه الرئيس يتمثل في قدرته على المعالجة الآليّة الدقيقة غير الذاتيّة (الموضوعيّة) لمظهر الأشياء، فخلافاً لغيره من سبل التمثيل المرئي، مثل الرسم أو النقش، لا يعتمد التصوير بصورة

9ـ (باختصار وتصرّف) الحسني، عبد المنعم، التصوير بين العدسة والفرشاة: مرحلة ما قبل الصورة الإلكترونيّة، مجلة نزوى، العدد 24، تشرين الأول/أكتوبر 2000، ص 38.

10ـ المرجع السابق، ص 128.

11ـ سونتاغ، سوزان، حول الفوتوغراف، ترجمة عباس المفرجي، بيروت، دار المدى، 2013، ص 154.

12ـ بنيامين، والتر، مرجع سابق، ص 174 - 175.

13ـ النصّ مقتبس من:
رايان، جيمس، الفوتوغرافيا، الثورات البصريّة، والجغرافيا في العصر الفيكتوري، ضمن كتاب: الجغرافيا والثورة، تحرير ديفيد ليفنجستون وتشارلز و. ج. ويزرز، ترجمة بدر الدين مصطفى، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2016، ص 455.

كليّة على الإنسان صانعاً للصورة. وهي صفة تربط الفوتوغرافيا بالرؤية الحديثة، وبالأخص الرؤية (فعل الرؤية) المرتبطة بالعلم؛ حيث الرؤية أساس المعرفة والحقيقة في أيّ نموذج معرفي يعتمد على التجربة (وهو النموذج الحداثي بامتياز). فكيف حدث هذا التواؤم بين النموذج المعرفي للحداثة الغربيّة والفوتوغرافيا؟ وإلى أيّ مدى استطاعت هذه الأخيرة التعبير عن هذا النموذج؟

حاولت الحداثة الغربيّة منذ البداية أن تؤسّس مشروعها على دعائم قويّة أهمّها هدم الخرافة وإقصاء التصوّرات السحريّة عن العالم. وفي سبيل ذلك اعتمدت المنهج العلمي التجريبي طريقاً للمعرفة؛ المنهج الذي يعترف بالملاحظة والتجربة ويجعل من التحقق التجريبي شرطاً للمعرفة. الحداثة مشروع يختزل العالم في مظاهره، السطح المرئي منه؛ أي أنّه يختزل العالم المرئي المعاش في صفاته التي يمكن ملاحظتها (اللون، الكتلة، الشكل). فليس العالم، وفقاً للعلم الحديث، سوى مادّة في حالة من الحركة. وقد عمل الجناح التجريبي لعصر التنوير على ترسيخ هذا التوجّه، الذي تأسّس بعد ذلك من خلال مختلف النماذج الوضعيّة في فلسفة العلوم، اعتماداً على معيار الرؤية. فنحن لا نعرف سوى ما يمكن أن نراه، وما نراه هو المجال الوحيد الممكن للمعرفة. وعليه، لا يمكن للأفكار والنظريّات والمفاهيم والتعميمات الخاصّة بالعلم وغيرها أن تنشأ إلّا من الخبرات الحسّيّة بماديّة العالم. ويُعدّ المنهج العلمي، المتمثل في الملاحظة والتجريب وجمع الأدّلة والتحقق منها...إلخ، تفعيلاً للتصوّر الرئيس القائل إنّ منبع الأفكار (الذاتيّة) يتمثل في العناصر الحسيّة للشيء (الموضوع كما يتمّ إدراكه حسيّاً بوضوح). ووفقاً لهذا المعنى نشأ التيّار التجريبي في الفلسفة، وخاصّة مع جون لوك الذي أكّد أنّ العقل يولد صفحة بيضاء، ثمّ تنقش عليه الانطباعات الحسّيّة التي ترد من العالم الخارجي فيمتلئ بالسواد، سواد المعرفة.

إذا كان النموذج المعرفي للحداثة مبنيّاً على قاعدة تقول إنّ «المشاهدة» شرط «الاعتقاد»، أو على فكرة أنّ الرؤية هي الأساس السليم الوحيد للاعتقاد، فقد كان من الضروري باستمرار أن تقوم الحداثة، من أجل ترسيخ الاعتقاد، بإنتاج مشاهد بصريّة تعمل على تقديم الحجّة أو الدليل على المرئي. من بين الرسّامين الذين عبّروا عن هذا المعنى بقوّة نجد الرسّام الإنجليزي جوزيف رايت (Joseph Wright) «تجربة في عمله المعنون بـ تجربة على طائر داخل مضخّة هواء» (An Experiment on a Bird in the Air Pump) 1767؛ حيث يصوّر تجربة علميّة، تبيّن موت طائر بسبب سحب الهواء من حوله. وتنبع قوّة لوحة رايت من المزاوجة التي أقامها بين الواقعيّة الكلاسيكيّة الجديدة المبنيّة على دقة الخطوط وتوزيع الإضاءة وانضباط التفاصيل، وبين الحسّ الرومانسي القوي الذي يضفي على اللوحة سحرها وعناصر الرهبة والإدهاش فيها. وتُعدّ هذه اللوحة تجسيداً لخصائص المنهج العلمي: فمن وسط الظلال يظهر العالم الأشبه بساحر، ونرى الدهشة الطفوليّة البريئة، كما نرى تلك الفتاة التي تضع يدها على عينيها خوفاً وشفقة على الطائر، بينما هناك من يشجّعها على أن تلتفت وتنظر دون أن تعبأ بتلك المشاعر (وهي ذاتها، لو لاحظنا، أزمة المشروع الحداثي).

جوزيف رايت – تجربة على طائر داخل مضخّة هواء 1767

ما الذي يراه هؤلاء؟ إنّه استعراض لتجربة علميّة تتوافر فيها شروط المنهج العلمي التجريبي، على اعتبار أنّ ذلك أساس المعرفة وكشف لأحد أسرار هذا العالم؛ فالعلم، وفقاً للمشروع الحداثي، يقدّم الدليل أساساً عقلانياً للمعرفة. وهكذا تمثل التوجّه الرئيس للحداثة في تعريف الحقيقي على أساس المادّي، ومن الطبيعي أن تكون الرؤية، وفقاً لهذا، هي أداة المعرفة الأكثر أهميّة. لقد قامت الحداثة باختزال العالم المعاش في مجرّد وقائع ماديّة يمكن ملاحظتها وقياسها. وقد عمل هذا التوجّه المختزل للحداثة على نفي إمكانيّة وجود معنى متأصّل في الواقع ومستقل عن الذات الرائية. وهكذا، كما ذهب بعد ذلك روّاد مدرسة فرانكفورت[14]،

14ـ مثالًا للنقد الذي وجّهته مدرسة فرانكفورت لمشروع الحداثة الغربي، يمكن

حوّلت الحداثة العالم إلى موضوع بحت، فالمعنى الوحيد الذي يمكن للعالم المادّي أن يمتلكه هو معناه وفقاً للتطلّعات البشريّة، وتعمل تلك الأهداف على تحديد صفاته الأداتيّة. من هنا يمكن القول إنّ الرؤية الحداثيّة قد ارتبطت بالتقدّم والتحديث من خلال معنيين مزدوجين؛ فهي عن طريق المعرفة تسيطر على السلوك الفيزيقي لموضوعات العالم، بالإضافة إلى أنّها تنكر أيّ معنى أو «ذاتيّة» متأصّلة لهذا الموضوع.

لقد دأبت نظريّة المعرفة، إبّان العصر الحديث، على طرح السؤال الخاصّ بماهيّة العالم ومعناه، غير أنّ محدوديّة العالم الواقعي قد عملت على تغيير طبيعة هذا السؤال تدريجيّاً ليصبح سؤالاً عن مكوّنات هذا العالم وطبيعة وجودها فيه. وفي هذا الصدد عملت الوضعيّة على توجيه المعرفة نقديّاً، نحو المحيط العملي؛ أي معرفة وظائف الأشياء وسلوكها. وعبر التجربة والاكتشافات التقنيّة يتمّ التحكّم في الأشياء من أجل السيطرة على سلوكها وفق احتياجات البشر. وهكذا يمكن تحويل عالم الطبيعة إلى موضوعات عقلانيّة أداتيّة. وتصير المعرفة مسألة مرتبطة بالحصول على المعلومات التي تساعد على إحكام السيطرة على الأشياء وتسخيرها لخدمة الإنسان. باختصار، كان الهمّ الأكبر بعد اكتشاف الطبيعة في العصر الحديث السيطرة عليها وتسخيرها لصالح الإنسان، ولن يتأتّى ذلك إلّا عبر الحصول على أكبر قدر ممكن من المعلومات عنها وعن مكوّناتها.

كان طبيعيّاً، نتيجة هذا الاختزال الذي أجرته الحداثة على العالم في بُعده التجريبي فحسب، أن يكون الشكل الواقعي للتعبير هو الشكل المعتمد لها؛ حيث توجب أن يكون التعبير عن شيء ما متضمّناً لصفاته وأبعاده التجريبيّة التي يمكن ملاحظتها، ومن ثم تنقية الموضوع من أيّ صفات لا يمكن ملاحظتها عن طريق الرؤية. وهي عمليّة منبعها الحاجة إلى توصيف العالم في شكل وقائعي يستبعد التصوّرات الخياليّة والسحريّة كافةً، أو بالأحرى الميتافيزيقيّة، ويعكس عالماً مكوَّناً من الأشياء الماديّة التي يمكن تصنيفها تحت مستويات من التعميمات والمفاهيم والنظريّات.

من هنا، كما لنا أن نتوقّع، جاءت الفوتوغرافيا ملبّية بصورة كبيرة لهذا التوجّه الحداثي أو لنقل تتويجاً له. فقد حدث ارتباط وثيق بين الفوتوغرافيا –منذ ميلادها– وبين متطلّبات المشروع الحداثي، وعُدّت، على نطاق واسع، تحديثاً للرؤية التي اختصّ بها العلم نفسه. وقد كان أساس هذه المواءمة ما يمكن أن نسمّيه «الواقعيّة المباشرة» لفنّ الفوتوغرافيا، وهي صفة تتواءم بصورة كبيرة مع لغة الملاحظة المحايدة التي اعتمدها العلم الحديث. وبسبب واقعيتها المباشرة –أي تعبيرها الدقيق والموضوعي عن الصفات الظاهرة للمادّة– عُدّت الفوتوغرافيا نموذجاً للرؤية الحداثيّة، فقد تمّ النظر إليها على أساس صفاتها الواقعيّة، وهو ما بدا متوافقاً بصورة كبيرة مع الفلسفة الوضعيّة، بمعنى أن تغدو الفوتوغرافيا آلة لإنتاج الرؤية الوضعيّة للعالم وترسيخها.

خاتمة

هل يمكن النظر إلى الفوتوغرافيا بوصفها رؤية محايدة للواقع كما توهّمها مشروع الحداثة؟ لقد رأينا، من خلال عرضنا السابق، أنّ ثمّة تواؤماً قد حدث بين النموذج المعرفي الحداثي وبين الفوتوغرافيا، بحيث جاءت الأخيرة تتويجاً له وللمنهج العلمي التجريبي الذي احتلّ موقع الصدراة داخل هذا النموذج. كان ذلك في بداية الفوتوغرافيا قبل اكتشاف تقنيات صناعة الصورة وعمليّات الخداع الجماهيري التي تتنامى يوميّاً مع التقدّم التكنولوجي. وربّما يكون توهّم الحياد الفوتوغرافي، الذي جاء مصاحباً للنموذج المعرفي الحداثي، جزءاً من ذهنيّة الحداثة الغربيّة ذاتها في التعامل مع العالم الخارجي، جزءاً من وهم السيطرة على العالم وجانباً من جوانب التصوّر الأداتي الذي صبغ المعرفة الحديثة. لهذا إنّ التحوّل الذي حدث في الاعتقاد من حياديّة الفوتوغرافيا إلى زيفها هو جزء من التحوّل الذي حدث في النموذج المعرفي ذاته من الحداثة إلى ما بعدها.

إنّ وهم الحياد هو الوهم الذي تبنّاه المشروع الحداثي الغربي اعتماداً على رؤيته للعالم بوصفه عالماً شفّافاً بمقدور العقل، عبر المنهج العلمي، تقنينه والسيطرة الكاملة عليه، وهي رؤية منطلقة في الأساس من الفيزياء النيوتونيّة، التي جاءت الفوتوغرافيا تتويجاً لها. غير أنّ هذه الرؤية كانت قاصرة تماماً؛ لأنّ الفوتوغرافيا كشفت عن أبعاد أخرى تتجاوز هذا المعنى المحدود الذي ظهر مع بداية اكتشافها؛ أبعاد تتجاوز فكرة الوقائعيّة المحضة التي

مراجعة كتاب ماركوزه، هربرت، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الآداب، 1999.

التصقت بها منذ نشأتها[15]. وقد قدّم بعض الفلاسفة والمفكرين، أمثال: بنيامين وبارت وسونتاج وغيرهم، إسهامات في هذا الصدد تتطلّب التوقّف عندها واستعراضها. وحتى على مستوى التصوير الفوتوغرافي نفسه نجد تجسيداً للفكرة التي تعارض فكرة الحياد الفوتوغرافي. فها هي ذي المصوّرة الفوتوغرافيّة شيري ليفن تدور معظم أعمالها حول إعادة تجميع أو إنتاج أو دمج لصور سابقة بحيث تكون النتيجة في النهاية صورة غير ذات أصل محدّد. وهذه سيندي شيرمان تتخذ من جسدها مادّة للتصوير الفوتوغرافي (عدد كبير من أعمالها يدور حول هذا الموضوع)، بحيث يظهر جسدها في كلّ صورة بشكل مختلف تماماً، إلى درجة لا يتخيّل معها المشاهد أبداً أن تكون الصور للشخص ذاته، «لن تكتشف إلّا من خلال الكتيّب المرفق في المعرض أنّها مشاهد لامرأة واحدة، هي الفنّانة نفسها»[16]. وفي سياق مشابه تندرج أعمال كروجر التي جعلت من الدعاية والإعلانات مادّة لأعمالها، لكن بطريقة تعتمد على الدمج والإيحاء بالمعنى لا على التصوير المباشر لحدث أو موضوع ما.

15ـ في هذا الصدد تجدر الإشارة إلى المحاولة التي قام بها آلان سيكولا لدحض الفكرة القائلة بموضوعيّة الصورة الفوتوغرافيّة وحيادها، وهو التصوّر الحداثي الشائع عن الفوتوغرافيا، انظر:

Sekula, Allan, Photography against the Grain: Essays and Photo Works 1973 - 1983 (Halifax, NS: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984).

ومن منطلق مشابه لسيكولا ينتقد جويل سنايدر (Joel Snyder) المبادئ التي وضعتها الحداثة للتصوير الفوتوغرافي بوصفها شروطاً ينبغي على المصوّر الالتزام بها بغية إنجاز فوتوغرافيا صادقة، انظر:

Snyder, Joel and Neil Walsh Allen, "Photography, Vision, and Representation," Critical Inquiry 2 (1975).

16ـ هارفي، ديفيد، مرجع سابق، ص 23.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

كتاب مترجم

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

كتاب «الكندي»
الفصل الأوّل: الكندي، حياته وأعماله وتأثيره*

تأليف: بيتر آدمسُن**
ترجمة وتقديم: سعيد البوسكلاوي***

تقديم

صدر كتاب (الكندي) ضمن سلسلة كبار مفكّري العصر الوسيط عن جامعة أكسفورد عام 2007، ويقع في 290 صفحة. وهو من تأليف الباحث المتميّز في حقل الفلسفة الإسلاميّة بيتر آدمسن (Peter Adamson) الذي نشر، بالإضافة إلى هذا الكتاب، أبحاثاً عديدة حول الكندي، وغيره، أذكر منها: «أبو معشر والكندي والدفاع الفلسفيّ عن علم التنجيم» (2002أ)؛ «قبل الماهيّة والوجود» (2002ب)؛ «الكندي والمعتزلة: الصفات الإلهيّة والخلق والحرّيّة» (2003)؛ «الكندي وتلقّي الفلسفة اليونانيّة» (2005)؛ «الرؤية والضوء واللون عند الكندي وبطليموس والشرّاح القدامى» (2006)، كما ترجم إلى الإنجليزيّة بالاشتراك مع بيتر إ. بورمان (Peter E. Pormann) مجموع رسائل الكندي الفلسفيّة، عن مطبوعات جامعة أكسفورد عام 2012[1].

* الفصل الأوّل من كتاب بيتر آدمسن: الكندي، سلسلة كبار مفكّري العصر الوسيط، منشورات جامعة أكسفورد، 2007، ص ص3-20. الإحالة الكاملة على الكتاب في اللغة الإنجليزيّة هي كما يأتي:

Peter Adamson, al-Kindi, Great Medieval Thinkers Series, Oxford University Press, 2007 (290p).

** بيتر آدمسُن، أكاديميّ أمريكيّ، أستاذ الفلسفتين القديمة والإسلاميّة في جامعة لودفيغ ماكسيميليان في ميونيخ (Ludwig Maximilian University of Munich).. حصل على درجة الدكتوراه من جامعة نوتردام (Notre Dame) عام 2000، واشتغل منذ ذلك الحين في كلّيّة الملك (King's College) في لندن مدرّساً للفلسفتين اليونانيّة والعربيّة. نشر أعمالاً كثيرة (كتباً ومقالات وفصول كتب) معظمها حول قضايا وأعلام في الفلسفتين اليونانيّة والإسلاميّة. بالإضافة إلى كتاب الكندي 2007، وترجمة رسائل الكندي الفلسفيّة إلى اللغة الإنجيزيّة (بالاشتراك مع إ. بورمان) عام 2012، ألّف كتاب أفلاطون العربي: دراسة فلسفيّة عن «أوتولوجيا أرسطو» عام 2002، كما نشر مقالات كثيرة وأشرف، بمفرده أو بالاشتراك، على ما لا يقلّ عن تسعة كتب، معظمها حول الفلسفة في العالم الإسلاميّ والفلسفة القديمة. وقدّم عدّة برامج إذاعيّة وتلفزيونيّة حول تاريخ الفلسفة، والفلسفة العربيّة بشكل خاصّ، وحصل على عدّة منح وجوائز.

*** أكاديميّ مغربيّ، أستاذ الفلسفة الإسلاميّة في جامعة محمّد الأوّل، وجدة، وهو حاليّاً أستاذ للحضارة الإسلاميّة، في جامعة زايد، أبو ظبي.

1. Peter Adamson and Peter E. Pormann, The Philosophical Works of al-Kindī, Karachi: Oxford University Press, 2012.

ولا تخفى أهمّيّة هذا الكتاب، فهو، بالإضافة إلى كونه من تأليف باحث متخصّص في الموضوع، يعرّف القارئ المعاصر بأحد أكبر علماء الإسلام وفلاسفته، بل أوّل فيلسوف عربيّ كما هو مشهور. فهو يعرّف به بوصفه أحد عظماء الفكر في العصر الوسيط من جهة؛ ويقدّم دراسة شاملة ودقيقة عن فكره وإنتاجه الفلسفيّ والعلميّ الغزير من جهة ثانية. ويعتمد في ذلك على نصوص الكندي المتوافرة اليوم في لغتها الأصليّة، وفي ترجماتها اللاتينيّة، وعلى آخر الدراسات العلميّة التي تناولت الكندي، مستفيداً من التراكم الذي حصل في العقود الأخيرة في البحث في فلسفة الكندي بفضل مجهودات كثير من الدارسين[2].

وهكذا، يحاول هذا العمل استيعاب فكر الكندي ومساهمته الفلسفيّة والعلميّة في مختلف جوانبها في كتاب واحد ومتكامل، بدءاً من تقديم فكرة دقيقة عن سيرته وأثره ومصادر فلسفته، ثمّ عرض فلسفته الميتافيزيقيّة والسيكولوجيّة والأخلاقيّة، دون إغفال مساهمته في العلوم الطبيعيّة وغيرها، من طبّ وبصريات وفلك ومناخ وغيرها، بطريقة تجمع بين الأسلوب العامّ الموجّه إلى العموم، والإحاطة الدقيقة الموجّهة إلى المتخصّصين.

يفتتح المؤلّف الفصل الأوّل بالتعريف بفيلسوف العرب، الكندي، من خلال تقديم نبذة علميّة عن حياته وأعماله وتأثيره في تلامذته ومن أتى بعده. ويتوقّف عند عناصر دالّة من سيرته، كما يقدّم فكرة دقيقة عن وضعيّة مؤلّفاته، وبعض الأسئلة التي تطرحها، دون أن يغفل إلقاء الضوء على جوانب مهمّة من درجة الأثر الذي تركه في تلامذته واستمرار التقليد الفلسفيّ الذي أنشأه، وردود الفعل المختلفة التي صدرت عن الفلاسفة اللاحقين إزاء فلسفته. ويخصّص الفصل الثاني للبحث في مصادر فلسفته وبنيتها؛ حيث يعمد، أوّلاً، إلى إبراز موقفه المدافع عن الفلسفة، وسعيه إلى تبيئتها في المحيط الثقافيّ العربيّ والإسلاميّ، والردّ على خصومها في مقاطع مشهورة من رسالته في الفلسفة الأولى. والمؤلف يتوقّف عند هذه الرسالة بالدرس والتحليل. وعن مصادر فلسفة الكندي يبيّن آدمسن أنّ فيلسوف العرب كان مطّلعاً على فلسفة أرسطو أكثر من نصوص أفلاطون: كان في متناوله ملخّصات بعض أعمال أفلاطون فحسب، وحتّى أعمال أرسطو لم تكن كاملة، بل اطّلع على نصوص منحولة، مثل كتاب (أتولوجيا) الذي هو في الأصل أجزاء من تساعيات أفلوطين. وفي العلوم والرياضيّات كان لأعمال إقليدس الأثر الأكبر. والأهمّ في هذا الفصل هو محاولة آدمسن، في سياق البحث عن مصادر فلسفة الكندي، أن يجيب عن سؤال كيف وظّف الكندي هذه المصادر ودراسة تصنيفه العلوم والكشف عن بنية فلسفته، وخاصّة من خلال رسالته في كمّيّة كتب أرسطوطاليس. وفي الجملة أبرز تصوّر الكندي المنسجم والمتكامل لمضامين الفلسفة وبنيتها ومناهجها، كما وصلت إليه من عند اليونان، وحاول تبيئتها في العالم الإسلاميّ عبر نحت مصطلحات فلسفيّة عربيّة، وتقريب الأفكار وبسطها، بل دخل في سجالات مع المخالفين في العقيدة أيضاً، كما مع الرافضين للفلسفة والمنطق. وفي الفصل الثالث يقف عند الفلسفة الميتافيزيقيّة، كما عرضها الكندي ودافع عنها، بالخصوص في رسالة الفلسفة الأولى التي تُعدّ إحدى أهمّ رسائله وأطولها فيما احتفظ به. يتناول بالدرس، أوّلاً، الصفات الإلهيّة عند الكندي؛ فالله هو الواحد الحقّ والفاعل الحقّ. كما يتعرّض لمسألة الخلق والوجود؛ فيدرس فكرة الخلق من عدم عند الكندي، والخالق بوصفه محرّكاً، وغير ذلك من القضايا الكثيرة التي تناولها فيلسوف العرب في فلسفته الماورائيّة. ويفرد الفصل الرابع لموضوع تناهي العالم وحدوثه في مقابل لا تناهي الخالق وأزليّته، وهو موضوع بالغ الأهميّة، استوقف الكندي كثيراً، وخصّص له رسائل عديدة. وهنا، يقدّم أدلّة متنوّعة على تناهي العالم موظّفاً قراءاته في الفلسفة اليونانيّة (وخاصّة ردود يحيى النحوي على الفلاسفة). إذ يستحضر، أوّلاً، النقاش الذي كان سائداً بين الشرّاح وأرسطو وبرقلس ويحيى النحوي حول نصّ طيماوس لأفلاطون، ثمّ يقدّم السياق الفلسفيّ الذي تشكّلت فيه أدلّة الكندي ضدّ قدم العالم (بدءاً برأي أفلاطون في كتابه طيماوس ودفاعه عن فكرة كون العالم له ابتداء في الزمان، ثم أدلّة أرسطو على قدم العالم ثمّ يليها بردود يحيى النحوي على القائلين بقدم العالم «خاصّة ردوده على برقلس وأرسطو»). وأخيراً يرصد الأدلّة التي قدّمها الكندي ضدّ فكرة قدم العالم، ومن ثم على حدوث العالم. أمّا الفصل الخامس، فيعالج موضوع علم النفس عند الكندي،

2ـ منذ أن دشّن هذا المسار عبد الهادي أبو ريدة بتحقيقه ونشره رسائل الكندي الفلسفيّة عام 1951، أنجزت دراسات كثيرة حول جوانب مختلفة من فكر الكندي فلسفة وعلوماً. وقد تمّت إعادة تحقيق كثير من هذه الرسائل وترجمت إلى اللغات الأوربيّة، ولعلّ آخرها ترجمة رسائل الكندي الفلسفيّة إلى الإنجليزيّة من توقيع المؤلّف نفسه بالتعاون مع بورمان.

ويتوقّف بالخصوص عند مسألتي الروح والمعرفة، وهي من أصعب القضايا في فكر الكندي. ومن حسن الحظّ أنّنا نتوافر على نصوص الكندي في مسألتي النفس والعقل. وقد أوضح المؤلّف أنّ الكندي مهّد لتقليد غنيّ في دراسة السيكولوجيا والنيوطيقا في الإسلام. فالنفس عند الكندي جوهر غير جسمانيّ، ومن ثمّ فهي خالدة، ومن هنا مشكلة علاقة النفس بالبدن. وفي مسألة العقل، دشّنت رسالته في العقل تقليداً كبيراً في تأويل نظريّة أرسطو في العقل، وتصنيف العقول التي صارت مسألة جوهريّة في فلسفة الفارابي وابن سينا وابن رشد. يدرس أصناف العقل الأربعة عند الكندي: العقل الأوّل، والعقل بالقوّة، والعقل بالملكة، والعقل بالفعل. وعموماً، حاول الكندي الجمع بين التعقّل والإحساس بوصفهما طريقين منفصلين في تحصيل المعرفة (وهي الصورة الأخرى لعلاقة النفس بالجسد). يضيف آدمسن أنّ ثمّة ملكة أخرى لدى الكندي تخرج عن الثنائيّة الإبستميّة، وهي ملكة الخيال أو فنتازيا التي ليست تعقّلاً ولا إحساساً، بل تجمع بين الطريقين (وفي هذا السياق أثار مسألة الأحلام النبويّة). ويتناول الفصل السادس موضوع الأخلاق (السقراطيّة والرواقيّة والأفلاطونيّة). وإن كان موضوع الأخلاق، من وجهة النظر الفلسفيّة، أقلّ أهمّيّة من الميتافيزيقا وعلم النفس لدى الكندي، إلّا أنّ آدمسن يؤكّد أنّه يكفي فيلسوف العرب أنّه سبق إلى طرق هذا الموضوع وتمييز مسائله وأصنافه. ويلاحظ أنّ السمة الأساسيّة لفلسفة الكندي الأخلاقيّة هي كونها أهملت الأخلاق الأرسطيّة. وبدل ذلك اهتمّ كثيراً بسقراط وأقواله مع نسب آراء أفلوطينيّة إلى سقراط أحياناً، كما تتّسم نظريته الأخلاقيّة بانتقائيّة واضحة خاصّة في رسالة دفع الأحزان. ويلاحظ أيضاً أنّ علم النفس والميتافيزيقا يحضران معاً في مباحثه الأخلاقيّة معاً وبقوّة. وفي الفصل السابع تتغيّر وجهة البحث نحو كتابات الكندي العلميّة، فيتوقّف المؤلّف، أساساً، عند مكانة الرياضيات في فلسفته. ولم يغفل أن يقدّم نظرة سريعة على متن الكندي العلميّ الشاسع، متوقّفاً بالخصوص عند جوانب لها علاقة بفكره الفلسفيّ، ملاحظاً أنّ منهجه الفلسفيّ نابع من أعماله العلميّة. إنّ الرياضيات حاضرة، بوصفها منهجاً، في كلّ المباحث من حسابيّة الطبّ إلى هندسة الرؤية بعبارته. ففي الطبّ يوظّف الحساب في تركيب الأدوية، وفي البصريّات يوظّف الرياضيّات من أجل فهم الرؤية بوصفها ظاهرة فيزيائيّة. ولم يتوقّف توظيف الكندي للرياضيّات في التفاعل الكيميائيّ وفي البصريّات فحسب، وإنّما يعتمدها كذلك لفهم التناغم الموجود في الكون، وهو أمر تكشف عنه رسائله في الموسيقا بوضوح. وفي الفصل الأخير يتوقّف عند موضوع السماء والأجرام السماويّة (وكذا النبوءة والعناية الإلهيّة). ويلاحظ الدارس أنّ تصوّر الكندي، في هذا الصدد، لا يخرج عن تصوّر أرسطو الكوسمولوجيّ عموماً. فقد اطّلع على كتاب السماء لأرسطو، وعلى كتاب الفيزياء والآثار العلويّة. ودرس في هذا الفصل قضايا عديدة من قبيل علّة الحركة السماويّة، وعلّة الحركة الأرضيّة، وتوقّف عند رسالته في الأشعّة، بالإضافة إلى جوانب تطبيقيّة من فكره، وهو ما سمّاه النظريّة المطبّقة في مباحث التنجيم والمناخ بالخصوص.

وإجمالاً، تتمثّل قوّة هذا الكتاب الحقيقيّة وجدّته العلميّة، في آنٍ واحد، في كونه يعطي نظرة شاملة عن فلسفة الكندي، الذي يعدّ بحقّ أحد كبار مفكّري العصر الوسيط، يدرس مختلف القضايا التي تناولها الكندي في كلّ مؤلّفاته المحتفظ بها في العربيّة أو في ترجمات لاتينيّة. إنّه كتاب لا يمكن أن يستغني عنه اليوم الباحث المتخصّص في الفلسفة الإسلاميّة؛ وفي آنٍ واحد، هو عمل مفيد للقارئ العادي الذي يريد أخذ فكرة عامّة وسريعة عن الكندي، لكنّها نظرة علميّة لا تخلّ بقواعد البحث العلميّ قطّ؛ إذ تمدّ القارئ، كيفما كان نوعه ومستواه الثقافيّ، بآخر ما وصل إليه البحث العلميّ من إنتاجات ومعطيات حول الكندي توثيقاً ونظراً بلغة سهلة وأفكار مبسّطة في متناول الجميع. وأكثر من ذلك، يمكن اقتراح هذا العمل على الطلبة، وبرامج الفلسفة الإسلاميّة، مقرّراً دراسيّاً من النوع الرفيع من أجل دراسة فلسفة الكندي.

وفيما يأتي أقدّم نصّ الفصل الأوّل منه، وأتمنّى أن يوفّقني الله عزّ وجلّ إلى نقل الكتاب إلى لغة الضادّ كاملاً.

نصّ

يُعدّ تاريخ الفلسفة، في نظر المؤرّخين، بمنزلة مباراة يتنافس فيها في المقام الأوّل المفكّرون الذين توفّوا منذ زمن غابر. وليس ثمّة ميزة أفضل من أن يكون المرء هو الأوّل في هذه المباراة. فطاليس المليسي يستهوي المؤرّخين بقوّة -رغم أنّنا لا نكاد نعرف عنه شيئاً- لأنّه أوّل فيلسوف في اليونان القديمة. وفي الوقت نفسه، اعتنى مؤرّخو الفلسفة بتنقّل الأفكار: بالطريقة

التي يقرأ بها فيلسوف ما فكر سابقيه أو سابقاته ويتبنّاه ويطوّره. وعادة ما يجتمع كلا هذين النوعين من الاهتمام بطبيعة الحال. إذا استثنينا طاليس، فإنّ أوّل مفكّر في كلّ تراث ينبغي أن يجهد نفسه في أن يفهم التقاليد السابقة ويتعامل معها، وإن كان لا يقصد سوى رفضها. ومع ذلك، إنّ قلّة من الفلاسفة، تماماً مثل الكندي، من يستدعي هذين النوعين من الاهتمام معاً. فقد كان أوّل فيلسوف، في التراث العربيّ، تحدّد معظم فكره بفعل دراسته التراث اليونانيّ الذي سبقه. وهكذا، حظي الكندي بقدر مناسب من اهتمام مؤرّخي الفكر ودارسي حركة الترجمة اليونانيّة–العربيّة. والأسباب التي تدفع القرّاء، الذين لهم هذه الاهتمامات، إلى دراسة الكندي تنطق بنفسها. ومن ناحية أخرى، إنّ هذا الكتاب [الكندي] موجّه أيضاً إلى القرّاء الذين يهتمّون أوّلاً بمقاربة فلسفيّة لتاريخ الفلسفة. وأقصد بهذا أنّني سأصرف وقتاً أكبر في تحليل أفكار الكندي وحججه بدل تحديد مصادره أو مناقشة تأثيره اللاحق؛ بحيث يهمين على الكتاب، ابتداء من الفصل الثالث، التحليل الفلسفيّ لأعماله. أمّا هذا الفصل وما يليه فقد خصّص لوضع الكندي في سياقه التاريخيّ والفكريّ إلى حدٍّ كبير.

ا. حياته وسياقه التاريخي

مع أنّنا لا نعرف الشيء الكثير عن حياة الكندي، فإنّه بفضل أخبار بيوغرافيّة كثيرة عنه في التراث العربيّ اللاحق صرنا نعرف ربّما أكثر ممّا قد نتوقّعه[3]. ونستطيع أيضاً أن نتوصّل إلى تقدير تاريخَي ولادته ووفاته، بشكل صحيح إلى حدٍّ ما، بفضل رسالته في التنجيم التي ألّفها خلال حكم العرب[4]. ترد فيها إشارة إلى ثورة حدثت عام 866 م، وهو أمر يعني أنّه توفّي بعد هذا التاريخ بالضرورة؛ إذ يقدّر تاريخ وفاته عادة في نحو 870 م. وقد بلغ الذروة في مشواره العلميّ، في عهد الخليفة المعتصم (الذي كان حكمه بين 833–842 م) كما سنرى، وكان نشيطاً قبل ذلك في

عهد المأمون (الذي كان حكمه بين 813–833 م). ولما كان على قيد الحياة في أواخر عام 860 م، ولأنّه كان دارساً نشيطاً قبل ذلك نحو عام 830 م، فإنّه يجب أن نضع تاريخ ولادته نحو العام 800م.

اسمه هو أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، وقيل إنّه ولد في البصرة، مع أنّ والده إسحاق بن الصبّاح كان أميراً على الكوفة. وعائلته عريقة ذات حسب من قبيلة كندة التي هي أعظم قبائل العرب (ولهذا السبب يلقّب أحياناً بـ«فيلسوف العرب»). ويؤكّد أصحاب السير أنّ صاحبنا هو سليل مباشر للأشعث بن قيس، ملك كندة وأحد أصحاب النبيّ. ويبدو أنّ الكندي قد انتقل إلى بغداد في وقت مبكّر من حياته، مادام قد تلقّى تكوينه هناك. وابن أبي أصيبعة يزعم أنّه كانت «له مكانة عظيمة في عهد المأمون والمعتصم». تشير مصادرنا إلى أنّه بلغ أوج مشواره في عهد الخليفة المعتصم، غير أنّنا نعرف أنّه وجّه أحد أعماله رسالة إلى المأمون[5]. الأمر الذي يؤيّد فكرة أنّه كان قبل ذلك التاريخ دارساً ذا مكانة عالية (مع أنّه كان يافعاً إلى حدٍّ ما) في عهد حكم الخليفة السابق. غير أنّه في عهد المعتصم كتب الكندي معظم أعماله الفلسفيّة التي ندرسها في هذا الكتاب، ومنها رسالته في الفلسفة الأولى، التي

3. هناك أربعة مصادر: الفهرست لابن النديم، نشرة تجدّد (1971)، 315 - 20 (ثمّة أيضاً نشرة أقدم تتمّ عادة الإحالة عليها، فلوجل (1871-2)؛ صاعد الأندلسي، كتاب طبقات الأمم، نشرة مؤنس (1998)، 70-2؛ ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، نشرة مولّر 2014- 206 .1، (1882) Müller؛ وابن القفطي، تاريخ الحكماء، نشرة ليبّرت 8- 376 ، (1903) Lippert.

4. انظر: لوث Loth (1875).

5. رسالة إلى المأمون في العلّة والمعلول: انظر مكارثي 260 x ، (1962) McCarthy.

أهداها إلى الخليفة نفسه. وكان الكندي أيضاً معلّماً شخصيّاً لنجل المعتصم أحمد، وقد أهدى إليه عدداً من رسائله.

لا نملك شهادة عن كيف صار حال الكندي في العقدين التاليين، لكنْ ثمّة تقرير مثير للاهتمام عن حدث أو سلسلة من الأحداث التي وقعت في نهاية عهد المتوكّل (الذي كان حكمه بين 847–861م). ومصدرنا هنا هو ابن أبي أصيبعة، مرّة أخرى، يقول إنّ الكندي كان ضحيّة تآمر رياضيَّين وعالِمين مشهورَين هما محمد وأحمد ابنا موسى، فقد أقنعا المتوكّل باحتجاز خزانة الكندي، التي كانت دون شكّ خزانة كبيرة في هذه المرحلة من مشواره، بل أقنعاه بضربه أيضاً. وقد يكون هذا نتيجة الحسد أو على الأقلّ نتيجة المنافسة المهنيّة، لمّا كانا قد خطّطا أيضاً لإبعاد عالم آخر، وهو سند بن علي، عن قصر الخليفة. غير أنّ ابني موسى سرعان ما تعرّضا بدورهما لمشكلات خاصّة بهما. فقد عيّنا مهندساً من أجل بناء قناة؛ ولأنّه لم يكن كفؤاً، فقد وضع فم القناة في موضع أسفل من باقي المجرى لا يمكن أن يجري الماء عبره. كان على ابني موسى أن يتوسّلا إلى سند بن علي لكي ينقذهما من غضب الخليفة، وقد اشترط عليهما سند إرجاع كتب الكندي في مقابل مساعدته. وهذه القصّة، التي قد تكون واقعيّة في مجملها[6]، هي آخر خبر نملكه عن سيرة الكندي إذا استثنينا خبراً آخر يحكي قصّة وفاته. يرد هذا الخبر لدى القفطي، الذي أخذ روايته عن زميل الكندي، المنجّم أبو معشر، وهي كما يأتي:

كان في ركبته خام، وكان يشرب له الشراب العتيق فيصلح، فتاب من الشراب وشرب شراب العسل فلم تنفتح له أفواه العروق، ولم يصل إلى أعماق البدن وأسافله شيء من حرارته. فقوي الخام فأوجع العصب وجعاً شديداً، حتّى تأتّى ذلك الوجع إلى الرأس والدماغ، فمات الرجل لأنّ الأعصاب أصلها من الدماغ.

إنّ أهمّ ما يتّسم به السياق التاريخيّ العامّ الذي برز فيه الكندي هو مساهمتُه في مجهود الترجمة الضخم الذي حدث في العصر العباسيّ. وقد تراكم قدر جيّد من البحث المتميّز، في العقود العديدة الماضية، عن حركة الترجمة ومساهمة الكندي فيها[7]. لنقدّم ملخّصاً موجزاً: كانت حركة الترجمة قد بدأت على عهد الخليفة المنصور (حكم بين 754–775 م) وبلغت أوجها في عصر الكندي. بالفعل، فالكندي معاصر، إلى حدّ ما، للمترجم الكبير حنين بن إسحاق. وبناء على ترجمات سريانيّة تمّت قبل ذلك عن اليونانيّة، نقل المترجمون، برعاية من العباسيّين، كمّية مذهلة من الكتابات العلميّة والفلسفيّة اليونانيّة، وأحياناً عن طريق نسخة سريانيّة جديدة. لقد أبرز غوتاس (Gutas) أنّ هذا كان موجّهاً إلى دعم أهداف سياسيّة متنوّعة للعباسيّين، من قبيل التنافس مع البيزنطيّين والتفوّق على مزاعم الثقافة الفارسيّة من خلال تكريس ثقافة عربيّة جديدة عالمة[8]. لقد تمّ اختيار النصوص المترجمة لأغراض عمليّة. فكتاب سوفيسطيقا، مثلاً، كان من بين أوّل ما ترجم لكي يستعمل في الجدال الكلاميّ، وتمّ توجيه مجهود مهمّ نحو ترجمة الكتابات الطبّية. والمترجمون أنفسهم هم نصارى، في الأغلب، يتكلّمون اليونانيّة والعربيّة. ويُعدّ حنين بن إسحاق مثالاً بارزاً، كما حال مترجمين كثيرين اشتغلوا عن قرب مع الكندي. وبفضل العمل المؤسّس الذي قام به جرهارد أندرس[9]، نعرف الآن أنّ مجموعة من الترجمات لأعمال فلسفيّة يونانيّة لأرسطو، والإسكندر الأفروديسيّ، وأفلوطين، وبرقلس، جميعها ترجمت من قِبَل حلقة من المترجمين يقودها الكندي. وهذه الأعمال منحت الكندي الإلهام المباشر في كتاباته الخاصّة.

ومع أنّ حركة الترجمة هي سمة الحياة العباسيّة التي جذبت معظم اهتمام مؤرّخي الفلسفة بطبيعة الحال، فإن من الأهمّيّة بمكان أن نفهم أنّ العناية بالثقافة اليونانيّة مثّلت جانباً واحداً فقط من هذه المرحلة الفكريّة النابضة بالنشاط[10]. فقد عرف

6ـ وأقلّ تشجيعاً، ذلك المعطى الجزئيّ الذي مفاده أنّ (سنداً) علم أنّهما لن يتعرّضا لعواقب وخيمة بتضليلهما الخليفة، لأنّ المنجّمين كانوا قد تنبّؤوا، على نحو صحيح، بأنّ حتفه وشيك.

7ـ انظر بالخصوص: أندرس Endress (1966) , 1973 ، 1987 / 1992) ; غوتاس Gutas (1998، 2000)؛ وعمل كريستينا دانكونا Cristina D'Ancona المذكور في لائحة المراجع.

8ـ انظر: غوتاس (1998).

9ـ بالخصوص: أندرس Endress (1973)

10ـ عن وجوه التطوّر في كثير من الحقول في العصر العباسي، انظر: ياونغ Young وآخرين (1990). انظر: أندرس (1987-1992) الذي يقدّم نظرة عامّة

القرن التاسع تطوّراً مذهلاً في النظر اللّاهوتيّ الإسلاميّ، أو علم الكلام؛ وقد استجاب الكندي مباشرة لهذا التطوّر كما سنرى[11]. ولهذا الأمر صلة بدراسة الحديث؛ أي الأخبار المنقولة عن أقوال الرسول وأفعاله. وقد مثّل القرن التاسع زمن الذروة في البحث في هذا المجال، جمعاً للأخبار وتقييماً لأصالتها، والمتكلّمون احتكموا إلى الحديث، جنباً إلى جنب مع القرآن، في مناظراتهم. وفي هذا الوقت نرى أيضاً بزوغ أدب عربيّ مهذّب؛ بل إنّ معاصراً على وجه التقريب للكندي كان أبرز وجه أدبيّ (أديب) منهم جميعاً، وهو الجاحظ. باختصار، كان الكندي يتنافس مع حقول أخرى كثيرة من البحث تتطوّر بسرعة حينما عمد إلى إصدار تأليفه وتكييفه الخاصّ للفكر اليونانيّ. فقد كانت لأعماله وظيفة مزدوجة من بسط النصوص التي ترجمت حديثاً، وتعزيزها ومحاولة البرهنة على أنّها فريدة في أهمّيتها بالنسبة إلى علماء القرن التاسع، والجمهور الناطق بالعربيّة[12].

2. أعماله

تعود معرفتنا بمتن الكندي إلى ضربتين من الحظّ؛ أولاهما أنّ كتاباته الفلسفيّة لم تصلنا جميعها قطّ؛ لأنّ معظم رسائله، التي نناقشها في هذا الكتاب، ترد في مخطوط وحيد موجود في استنبول كان قد اكتشفه هلموت ريتر[13]. ولو لم يصلنا هذا المخطوط، لكانت معرفتنا بفكر الكندي أقلّ بكثير ممّا نعرفه اليوم؛ أي شيئاً ضئيلاً جدّاً بالفعل؛ بحيث لن يكون بمقدورنا أن نكتب مؤلّفاً فلسفيّاً عنه. والأكثر من ذلك أنّ هذا المخطوط، وشواهد نصّية أخرى مبعثرة للكندي، لم يحفظ لنا سوى جزءٍ صغيرٍ فقط من متن الكندي. ومن جهة أخرى، إنّنا نعرف حجم هذا المتن الأصليّ بفضل ضربة ثانية من البخت الجيّد، وهي أنّنا نملك لائحة شاملة من كتابات الكندي متضمّنة في كتاب الفهرست النفيس (كلمة فهرست تعني ‹لائحة›) من تأليف ورّاق عاش في القرن العاشر هو ابن النديم، واللائحة تتكرّر لدى المؤلّفين اللاحقين[14].

وهذه اللائحة، التي تحتوي على (300) عنوان تقريباً، تبيّن المجال المذهل لاهتمامات الكندي. قد يبدو أنّ البحث الفلسفيّ الخالص شغل جزءاً فقط من جهد الكندي ووقته. فقد خصّص (21) عملاً صرفاً لما يسمّيه ابن النديم «موضوعات فلسفيّة»[15]، مع عشرة أعمال أخرى، أو نحو ذلك، لكلّ جزء من أجزاء المنطق والفلسفة العمليّة (الموسومة هنا بـ «كتبه السياسيّة») لكنّها تتضمّن عناوين في علمَي الأخلاق والسياسة معاً. ومن جهة أخرى، ليس ثمّة خطٌّ واضح يمكن رسمه داخل هذه اللائحة بين الموضوعات الفلسفيّة وتلك التي قد نعدّها الآن غير فلسفيّة. فعلى سبيل المثال، وصفت بعض النصوص التي تشغل اهتمامنا في هذا الكتاب بالمؤلّفات ‹الكوسمولوجيّة› (وبشكل حرفيّ أكثر ‹كتبه الفلكيّة›). تبيّن اللائحة أنّ الكندي كتب أعمالاً كثيرة أيضاً في الرياضيّات، في فروعها المختلفة، وقد نذر ابن النديم مقاطع للجبر، والهندسة، والموسيقا، والفلك، والأكر، وقياس المسافات)[16]، كما في الطبّ والتنجيم. وتشكّل هذه، إلى جانب الفلسفة الخالصة، مجالات اهتمامه الرئيسة. لنلاحظ أنّه تمّ إدخال التنجيم في تلك اللائحة: لقد انخرط الكندي، بشكل عميق، في فنون قد نعدّها اليوم ‹شبه-علم›، وخاصّة التنجيم وطرائق أخرى في التنبّؤ، مثل علم الأكتاف (من هنا مقاطع تستعرض «كتبه في التنجيم» و«كتبه في التنبّؤ»). ويخبرنا الفهرست أيضاً أنّ الكندي كتب، مع ذلك، ردّاً على خدع الخيميائيّين، وكما سنرى (في الفصل الثامن) فإنّ اعتقاده في التنجيم يجد أرضيّته في فلسفته الكوسمولوجيّة.

يبدو الخيمياء واحداً من الممارسات القليلة التي لم يكن لدى الكندي وقت لها. وكشّاف الفهرست، وخاصّة في مقطع

وشاملة، بشكل مذهل، عن وجوه التطوّر في الفلسفة والحقول العلميّة الأخرى.

11. عن علم الكلام في هذا العصر، انظر: الجليل فان إيسvan Ess (1991 - 5) .

12. يجدر هنا أن نلاحظ أنّ رسائل بعض الكنديّين وجّهت إلى أشخاص مشهورين بدل أفراد العائلة المالكة؛ على سبيل المثال الشاعر علي بن الجهم، والطبيب ابن ماسويه.

13. انظر: ريتر Ritter (1932). المخطوط هو آيا صوفيا 4832. أنا ممتّن لشارل بورنت Charles Burnett ودِمتري غوتاس Dimitri Gutas على مساعدتهما لي في الحصول على نسخ منه.

14. نشرة تجدّد (1971)، 315-20؛ ترجمة دودج Dodge (1970) 615 - 26. يعود فضل جمع هذه اللائحة وغيرها من الشواهد على عناوين كتب الكندي إلى مكارثي McCarthy (1962)

15. والبعض من هذه ليست عن الفلسفة بشكل واضح، من قبيل كتابة رسائل إلى الخلفاء والوزراء.

16. ينسب إلى الكندي أيضاً ما قد يشكّل أقدم رسالة موجودة في توظيف التحليل الإحصائي لفكّ الرموز. انظر مراياتي وآخرين (1987).

أخير حول موضوعات شتّى، يبيّن تنوّع اهتماماته، من ضمنها المجوهرات، والزجاج، والصباغة (ونعرف أنّه كتب نصّاً عن إزالة الصباغة أيضاً)، والسيوف، والعطر، وعلم الحيوان، والمدّ والجزر، والمرايا، والآثار العلويّة، والزلازل. وأيضاً، إنّ المعطيات البيوغرافيّة المذكورة أعلاه تشيد بسعة علمه تماماً. وسيكون حافزنا الأساس بلا شكّ واحداً: نعجب للعدد المكتمل من الموضوعات المختلفة التي اضطلع بها الكندي. غير أنّ حافزاً ثانياً مفيداً يجدر تسجيله وهو أنّ عمله في شتّى هذه الموضوعات لا بدّ من أنّه تطوّر خارج علاقة الكندي بعائلة الخليفة ورعاة آخرين. إنّ اهتمامه القويّ بالرياضيّات والتنجيم هو نموذج يعكس الاهتمام العامّ الذي كانت تحظى به هذه الموضوعات في العصر العباسيّ الأوّل[17]. ومن الواضح أنّ الموضوعات الأخرى التي ذكرناها توّاً، مثل: السيوف، والمجوهرات، والعطور، كانت محطّ اهتمام رعاة الكندي الأغنياء. ويبيّن الفهرست أنّ الكندي كافح، كما ذهب إلى ذلك فرانز روزنتال (Franz Rosenthal)، من أجل التأكيد على أنّه «لم ينقصه أيّ علم قد يحتاجه الإنسان المتعلّم في عصره»[18]. فلا بدّ من أنّ هذه البراعة الفائقة التي تشمل مجالات واسعة كانت موضع إعجاب بلاط الخليفة.

وإذا كان من خيط ناظم لهذه المشاريع الفكريّة الكثيرة، فهو مشروع شرح الإرث اليونانيّ وتبيئته، كما قد نتوقّع إذا أخذنا في الاعتبار انخراط الكندي في حركة الترجمة. وهذا واضح لا من المتن المحتفظ به فحسب، بل أيضاً من كتاب الفهرست الذي يخبرنا بأنّه كتب شروحات عديدة، وملخّصات أو تعليقات على أعمال أرسطو وإقليدس وبطليموس وغيرهم. ويبدو أنّ تأثير اليونانيّين كان قويّاً، على الأقلّ بالنسبة إلى الموضوعات الرياضيّة والعلميّة، وكذلك بالنسبة إلى الموضوعات الفلسفيّة. (وهذا الأمر أكّدته بحقّ، مرّة أخرى، الأعمال المحتفظ بها في الرياضيات والعلم، كما سنرى في الفصل السابع). ولكنْ ثمّة أيضاً قسم في الجدليّات يبيّن أنّ الكندي انخرط في سجالات مع معاصريه حول موضوعات خلافيّة في عصره. فقد كتب في الردّ على معتقدات الملل الأخرى، مثل المانويّة، كما كتب عن قضايا معاصرة له في علم الكلام الإسلاميّ مثل المذهب الذرّي وعدالة الأفعال الإلهيّة. وضياع كلّ هذه الأعمال تقريباً يحرمنا من فرصة أن نرى الكندي يتفاعل مباشرة مع معاصريه القريبين. غير أنّنا نفترض، من خلال ما نعرفه، أنّه يستثمر موادّ يونانيّة حتّى في هذا النوع من الأعمال الخلافيّة.

مسألتان أخيرتان يجب النظر فيهما فيما يخصّ تقرير الفهرست وتهمّ علاقة هذه اللائحة مع المتن المحتفظ به كما وصل إلينا. أوّلاً، ثمّة اعتبار الجنس. جلّ مداخل لائحة ابن النديم تسمّى «رسائل»، وهذا يوافق دليلنا النصّي. إنّ الأعمال المحتفظ بها في مخطوط استنبول وغيره موجّهة عادة إلى شخص راعٍ هو في غالب الأحيان الأمير المذكور، أحمد، ابن الخليفة المعتصم. وهذه أعمال قصيرة في معظمها، تتكوّن عادة من بضع صفحات، الأمر الذي يساعد على تفسير كيف أنّ الكندي كان قادراً على أن يكتب أعمالاً كثيرة جدّاً في موضوعات متباينة تماماً[19].

ثانياً، هناك مسألة العناوين. في حالة بعض الأعمال المحتفظ بها التي وردت في كشّاف الفهرست، نجد أنّ عناوين النصوص في مخطوطاتنا تختلف عن تلك التي كانت معروفة لدى ابن النديم. والمثال الجيّد على ذلك هو ما يرد في مخطوط استنبول بعنوان في الفلسفة الأولى. يحيل عليها الكندي في أعمال لاحقة بالعنوان ذاته أيضاً. يقدّم الفهرست عنوانين متباينين قد يحيلان على هذا العمل، وهما مدخلان أوّليّان؛ في كليهما لا تعدو جملة «في الفلسفة الأولى» أن تكون سوى بداية لعنوان أطول. وفي الوقت نفسه نجد المؤلّف ابن حزم، وهو من المتأخّرين، يقتبس من هذا العمل لكنّه يسمّيه كتاب التوحيد. وأخيراً، لعلّ صاعداً الأندلسيّ يحيل على العمل نفسه حين يقول: «من بين كتبه [الكندي] المشهورة كتاب التوحيد، المعروف بفم الذهب، ذهب به إلى مذهب أفلاطون من القول بحدوث العالم في غير زمان». وجلّ «العناوين» الواردة في مخطوط استنبول والفهرست تشبه أكثر، في الواقع، ملخّصات لمحتويات كلّ رسالة؛ وهي عناوين لا تميل إلى الاختصار (انظر على سبيل المثال في إيضاح أنّ طبيعة الفلك مخالفة لطبائع العناصر الأربعة، أو في الفاعل الحقّ الأوّل التامّ والفاعل الناقص الذي هو بالمجاز). يبدو أنّ الكندي نفسه، في

17ـ انظر: غوتاس (1988).

18ـ انظر: روزنتال Rosenthal (1942)

19ـ عن هذا الجنس في التقليد الفلسفيّ انظر: أندرس (1992/1987)، مجلّد 2، 6-465.

بعض الحالات على الأقلّ، لا يعنونِ رسائله، على الأرجح، وأنّ العناوين التي بَلغتنا تمثّل، ببساطة، محاولات تلخيص محتوياتها من قبل أشخاص آخرين[20]. ففي بعض الحالات علينا أن نخمّن أيّ العناوين الواردة في الفهرست تمثّل تلك الأعمال المحتفظ بها. والمثال على ذلك عملان احتفظ بهما في اللّاتينيّة (De Radiis و De Aspectibus) (في الأشعّة وفي المناظر)، ومن المحتمل أنّهما يقابلان عنوانين في الفهرست، لكن يستحيل التأكّد من ذلك[21]. وفي حالات أخرى، وصلتنا أعمال أخرى للكندي لا تظهر في كشاف الفهرست. ولذلك، يجب ألّا يؤخذ ورودها في لائحة ابن النديم شرطاً ضروريّاً في صحّة نسبتها.

ورغم ما ضاع من أعمال، إنّ متن الكندي المحتفظ به غنيّ ومتنوّع[22]. ومن الواضح أنّ هذا الكتاب يتناول الأعمال الفلسفيّة أساساً. وقد احتفظ بمعظمها، كما ذكرنا أعلاه، في مخطوط استنبول الوحيد، وحقّق معظمها محمّد أبو ريدة عام 1950[23]. أهمّها وأشهرها رسالة في الفلسفة الأولى، التي احتفظ بها في الواقع جزئيّاً فحسب. نملك الأجزاء الأربعة الأولى، التي تتناول بشكل بارز جدّاً موضوع قدم العالم ومشكلة الصفات الإلهيّة. هاتان هما المسألتان اللتان يربطهما عادة مؤرّخو الفلسفة العربيّة بالكندي، ونتوقّف عندهما في الفصلين الثالث والرابع. يحتوي مخطوط استنبول أيضاً على أحد النصوص العربيّة القليلة لعمل معروف في الترجمة اللاتينيّة أساساً، وهو رسالة في العقل، الذي هو ربّما أشهر عمل للكندي بعد رسالته في الفلسفة الأولى، إلى جانب أعمال أخرى كثيرة في علم النفس، كما نناقش ذلك في الفصل الخامس. لدينا أعمال في الكوسمولوجيا، وفي طبيعة الأجرام السماويّة وعلاقتها بعالم ما تحت فلك القمر بشكل خاصّ؛ وعن هذا الموضوع ينظر الفصل الثامن. وثمّة عمل أخلاقيّ طويل، رسالة دفع الأحزان، سننظر رفقته في بعض الموادّ الإضافيّة في الفصل السادس. وثمّة عملان آخران مساعدان على دراسة الفلسفة. إنّ نسخة من رسالة في الحدود، التي نقلت في نسخ مختلفة جدّاً، تظهر في مخطوط استنبول (بخطّ مختلف عن الرسائل الأخرى). وفي كميّة كتب أرسطوطاليس يقدّم نظرة عامّة عن المتن الأرسطيّ، مع استطراد مفاجئ في الوسط حول طبيعة النبوّة. ورغم أنّ أعمالاً أخرى كثيرة ومختلفة تقدّم الدليل على التزام الكندي بكتابات أرسطو المنطقيّة، فإنّنا لا نملك أيّ رسائل كنديّة تخصّ القضايا المنطقيّة[24].

ويمكن عدّ باقي رسائل مخطوط استنبول موضوعات علميّة: علم الآثار العلويّة (على سبيل المثال، رسالة تفسّر ظواهر من قبيل الثلج والبرَد والرعد)، وعلم الطبّ (في العزل واللثغة)، وعلم الفلك (في الكسوف والخسوف)، وقياس علوّ الجبال، وطبيعة اللون، وهلمّ جرّاً. غير أنّ هذه تمثّل جزءاً صغيراً فقط من المتن العلميّ المحتفظ به. وفي مخطوطات أخرى، نجد كذلك عدداً من الأعمال في البصريّات وانعكاس الضوء (أي دراسة المرايا)[25]. إنّ إحدى أطول الرسائل هي رسالة في الأشعة[26] المذكورة سلفاً، التي تفسّر السحر وتأثير النجوم. وقد احتفظ بعدد من الأعمال الطبّيّة[27]

20. قوّم في بعض الأحيان بإحالات متقاطعة على أعمال أخرى، لكن غالباً لا تناسب هذه العناوين تماماً العناوين الواردة في التقليد البيبليوغرافيّ. انظر: روزنتال (1956أ)، 440-4. يستنتج روزنتال أنّ الكندي قد يكون «فضّل نوعاً فضفاضاً من الإحالة.» لعلّ بعض ما يؤكّد هذا الأمر نجده في واقعة أنّ اثنين من أعمال الكندي في الآثار العلويّة يحيلان على هذا العمل حول لماذا يسقط المطر أكثر في أماكن دون أخرى. غير أنّ الكندي لا يستعمل العنوان نفسه في هاتين الإحالتين المتقاطعتين (انظر: أر 276. 10 و80. 11-12).

21ـ نجد في هذا المبحث عن علم الفلك أكثر من عمل واحد يحمل عنوان «شعاعة»، بينما مؤلّفه في البصريّات De Aspectibus قد يتضمّنه هنا كتاب اختلاف مناظر المرآة؛ يظهر هذا العنوان تحت أعمال في الهندسة، لكن De Aspectibus هو عمل في البصريّات الهندسيّة، ومن ثمّ فإنّه يمكن إضافته إلى هذا الصنف.

22. عن لائحة مفيدة جدّاً عن الأعمال المحتفظ بها، مع ذكر المخطوطات، والنشرات، والترجمات، انظر: ترافاغليا Travaglia (1999) 103 - 146. 21 .

23. أبو ريدة (1953/1950).

24. هو عمل احتفظ به فقط في اللّاتينيّة، في فنّ البرهان منسوب إلى «محمّد، تلميذ الكندي [[Mahometh discipulo Alquindi]]»، غير أنّه، على ما يبدو، لا علاقة لهذا العمل بالكندي في الواقع. انظر: فارمر Farmer (1934) وبافيوني Baffioni (1994) .

25. انظر: راشد (1997).

26. نشرة ألفيرني Alverny وهودري Hudry (1974) .

27. انظر سيلينتانو Celentano (1979) حول تلك الواردة في مخطوط إستانبول، وأيضاً بوس Bos (1990).

ورسالة في معرفة قوى الأدوية المركّبة (De Gradibus)[28] تتناول إعطاء الأدوية. ومن أعماله في علم الصيدلة نملك أيضاً كتيباً للوصفات؛ أي لائحة من وصفات الأدوية[29]. وثمّة أعمال عديدة في التنجيم وأعمال كثيرة في الموسيقا[30]. وهكذا، فإنّ معظم المتن المحتفظ به يتناول موضوعات في العلوم الفيزيائيّة. ورغم أنّ هذه الموضوعات لن تكون في مركز اهتمام هذا الكتاب، فإنّها لا تخلو من بعض الأهمّية الفلسفيّة ومن شأن إقصائها أن يحرّف فكر الكندي. ولذلك، خصّصنا الفصل السابع من هذا الكتاب للرياضيّات والعلم، في حين يضع الفصل الثامن اهتمامات الكندي التنجيميّة في سياق فكره الكوسمولوجيّ.

وقبل أن نترك موضوع المتن، لا بدّ من كلمة عن نسبيّة كرونولوجيا مؤلّفات الكندي. وهو مشكل لم يحظَ باهتمام الدارسين السابقين على الإطلاق، بقدر ما أستطيع القول، ولسبب وجيه، إنّه إذا استثنينا، من بين عدد صغير جدّاً من الإحالات المتقاطعة داخل أعماله[31]، أنّ بعض رسائله يمكن تحديد تاريخها بالتقريب من خلال هوّيّة من أرسلت إليهم، فإنّنا لا نملك دليلاً حقيقيّاً يسمح لنا بالاستمرار هنا. ومع ذلك، إنّ لي اقتراحاً أوّليّاً لا أستطيع الدفاع عنه بالتفصيل هنا: إنّ إحدى الطرق التي يمكن من خلالها إثبات الأسبقيّة النسبيّة لكتابات الكندي هي الوقوف على ما كان يعتمده من المصادر اليونانيّة؛ أي، إذا كان يبدو أنّه لم يكن في متناوله نصٌّ ما في عمل (أ)، لكن يعتمد ذلك النصّ في عمل (ب)، إذاً (أ) أسبق من (ب). وقد يكون اعتماده على ملخّص عربيّ لكتاب أرسطو في النفس مثالاً على هذا. وكما أوضحت في موضع آخر، يبدو أنّ عمله في البصريّات في اختلاف مناظر المرآة يمتح من هذا الملخّص، كما في عدد من الرسائل الأخرى[32]. وأيضاً، إنّ بعض الكتابات السيكولوجيّة التي عثر عليها في مخطوط استنبول لا تعتمد إطلاقاً على كتاب النفس كما سنرى لاحقاً. وهذا يفترض أنّ الأعمال السيكولوجيّة ألّفت قبل أن يطّلع على الملخّص العربيّ لكتاب النفس، الذي ألّف بدوره قبل كتاب في اختلاف مناظر المرآة.

ومن المعروف أنّ هذا النوع من الحجج من الصمت ضعيف. والأكثر من ذلك أنّ هذا المثال، من بين أمثلة أخرى، يجعلني أشكّ في أنّ أعمالاً فلسفيّة عديدة، عثر عليها في مخطوط استنبول –الذي يغلب عليه الاهتمام بالميتافيزيقا وعلم النفس الأفلاطوني المحدث وقدم العالم وكوسمولوجيا مأخوذة من المصادر الأرسطيّة– ألّفت في فترة واحدة في عهد الخليفة المعتصم. وهذه الأعمال تبيّن اهتماماً بالمنهجيّة الأكسيوماتيّة المستلهَمة من الرياضيّات، كما سنرى في الفصل التالي. غير أنّها تبيّن على أكثر تقدير استخداماً ابتدائيّاً للرياضيّات نفسها، ومن بينها الهندسة، على الرغم من أنّ بعض الرسائل الكوسمولوجيّة تتوافر على رسوم بيانيّة هندسيّة بسيطة جدّاً. وفي المقابل، ثمّة عدد كبير من الأعمال الأخرى التي يغلب عليها استخدام البراهين الهندسيّة المركّبة والرياضيّات. ومن بينها أعمال الكندي في البصريّات، ومعالجته لنسب الأدوية في رسالته في معرفة قوى الأدوية المركّبة، وأيضاً استخدام العلاقات الهندسيّة بوصفها نظريّة عامّة للتأثير الفيزيائيّ في رسالته في الأشعّة. وكما سنرى إنّ رسالة الأشعّة أيضاً تجد لها منطلقات مذهبيّة كبيرة في الأعمال المحتفظ بها في مخطوط استنبول، التي يمكن تفسيرها بشكل أسهل إذا أخذنا مبدأ التطوّر في الاعتبار، إلّا إذا رفضنا صحّة نسبتها في آنٍ واحدٍ (انظر الفصل الثامن). ويجدر تسجيل ملاحظة أخيرة مفادها أنّ بعض الرسائل الأكثر «رياضيّة» تنتقد صراحة أو تذهب أبعد من العلماء القدامى الذين يُعدّون مرجعاً في هذا الباب. يشرع الكندي في رسالة في معرفة قوى الأدوية المركّبة بالقول إنّه في صدد مشروع لم يكن عند القدماء، وخاصّة تحليل الأدوية المركّبة. وبشكل مدهش أكثر، ينتقد إقليدس في عدد من أعماله في البصريّات التي يحمل أحدها بالفعل عنواناً في تصحيح

28. النشرة والترجمة العربيّة ضمن غوتييه Gauthier (1939) . النشرة اللّاتينيّة ضمن McVaugh (1975)

29. ليفي Levey (1966)

30. عن نشرة مجموع أعمال في الموسيقا انظر زكريا (1962). عن علم التنجيم انظر بورنيت Burnett (1993) وفيتشيا فاغليري Veccia Vaglieri وسيلينتانو Celentano (1974) 208

31. على سبيل المثال، يحيل أهمّ كتابيه في الكوسمولوجيا، في العلّة الفاعلة القريبة وفي سجود الجرم الأقصى على رسالة الفلسفة الأولى. بعض الإحالات المتقاطعة في عمل عن بطليموس ذكرها روزنتال (1956أ)، 442-3، وهو مقال يناقش أيضاً مشكلة العناوين التي أشرنا إليها أعلاه.

32. انظر: آدمسن Adamson (ب 2006)، وأرنزن Arnzen (1998)

أخطاء إقليدس[33]. وهذا يقف على النقيض من الموقف الذي يتبنّاه في الكتابات الميتافيزيقيّة إلى حدٍّ بعيدٍ، حيث اعتنى بالدفاع، بوضوح، عن المؤلّفين اليونان الذين أفاد منهم.

واقتراحي الأوّلي هو أنّ الأعمال الفلسفيّة، التي سنركّز عليها اهتمامنا أكثر في هذا العمل، هي أسبق من الرسائل التقنيّة والرياضيّة جدّاً التي أتينا على ذكرها قبل قليل[34]. وإذا ثبت هذا الأمر، فإنّنا قد نفترض أنّ الكندي اعتنى في بداية مشواره بالأمور الميتافيزيقيّة والكوسمولوجيّة التي تميّز بها اليونان المتأخّرون، الأرسطيّون الذين صاروا أفلاطونيّين محدثين. وقد طوّر اهتماماته فيما بعد، فصار عالماً مزاولاً ورياضيّاً منخرطاً في البحث التجريبيّ. وقد صار أيضاً أكثر رغبة في أن ينطلق في عمله بشكل مستقلّ وأن ينخرط في نقد القدماء. بطبيعة الحال، التغيّر الذي لحق اهتماماته قد يكون نتج عن النصوص اليونانيّة التي كان بإمكان الكندي قراءتها مترجمة. وبالموازاة مع ذلك، إنّ اهتماماته، التي كانت قيد التطوّر، قد تكون وجّهت اختياره للنصوص التي ينبغي ترجمتها في حلقته؛ بطبيعة الحال، كلّ هذا يبقى افتراضاً إلى حدود الآن. ولعلّ بحثاً آخر سوف يقرّر ما إذا كان هذا الافتراض مؤسّساً بشكل جيّد أو لا.

3. «التقليد المنسوب إلى الكنديّ»

إنّ أثر الكندي داخل التقليد الفلسفيّ العربيّ عميق ودائم بمعنى أوّل، لكنّه محدود ومؤقّت بمعنى ثانٍ. ففي المعنى الأوّل؛ إنّ مشروعه الذي يقوم على توظيف الأعمال الفلسفيّة المترجمة حديثاً في إنتاج فلسفة موجّهة إلى جمهور ناطق بالعربيّة صار محدّداً للفلسفة في العالم الإسلاميّ. وإلى هذا الحدّ يمكن النظر إلى فلاسفة من أمثال: الفارابي وابن سينا وابن رشد بوصفهم ورثة الكندي. ومن بين هؤلاء الثلاثة، وحده ابن رشد يذكر دائماً الكندي، ثمّ ينتقده (انظر المبحث التالي). ومن جهة أخرى، كان له تأثير مباشر أكبر، جسّده التقليد الفلسفيّ الذي تعامل مع أعمال الكندي الخاصّة، بشكل مباشر، واقتفى أثره في بعض الأمور المنهجيّة والمذهبيّة. لقد كان هذا «التقليد المنسوب إلى الكندي» قوّة ضاربة في الوسط الفكريّ الإسلاميّ على مدى قرنين تقريباً بعد وفاة الكندي. وفي هذا المبحث، سأعمل بسرعة على التعريف بالوجوه الرئيسة في هذا التقليد، وأفسّر السمات المشتركة التي تسمح لنا بتصنيفها في زمرة واحدة[35].

لقد تشكّلت نواة هذا التقليد من أخصّ تلامذة الكندي، وتلامذة أولئك التلامذة. نعرف وجهين من الجيل الأوّل من التلامذة: أبو زيد البلخيّ (توفّي عن عمر متقدّم عام 934) وأحمد بن الطيّب السرخسيّ (ولد 833/ 837، توفّي 899)[36]. ومن سوء الحظّ، لم تصلنا أعمال فلسفيّة كاملة لأيّ منهما. لدينا معلومات بيوغرافيّة عنهما معاً تتضمّن لائحة عناوين مؤلّفاتهما وبعض الشذرات منها. كان السرخسي الأقرب إلى فكر الكندي بلا شكّ؛ فكثير من العناوين المنسوبة إليه تضاهي تلك الأعمال التي ألّفها الكندي، بل تستعيد حتّى ألفاظ الكندي إلى حدّ ما. ويُعدّ السرخسي، بدوره، مصدراً وسطاً للتقرير المشهور المنسوب إلى الكندي عن صابئة حرّان[37]. وكذلك، نعرف على نحو أقلّ فكر أبي زيد، لكنّه يمثّل أهمّ قناة مرّت بها مقاربة الكندي للفلسفة؛ إذ عمل على نقلها إلى تلامذته أبو الحسن محمّد بن يوسف العامري (ت. 922) وابن فريغون (في القرن العاشر).

ويُعدّ العامري أبرز وجه، له علاقة مباشرة بالكندي، احتُفظ بعدد من أعماله الفلسفيّة[38]. وهو يلخّص، كما سنرى، كثيراً من

33. عن التصحيحات انظر: راشد (1997). يلحّ الكندي على أنّه صحّح إقليدس بروح المحبّة والخير. انظر: De Aspectibus، قضيّة 11، 11. 79-81، التي تقول إنّه يجب علينا ألّا نبتهج بنسبنا أخطاء إقليدس، بل يجب «أن نظنّ فيه الخير ونغيّر ما يقوله إلى الطريق الأصوب [eius sermonem ad semitam bonam convertamus].»

34. هنا يجدر التذكير بأنّ ابني موسى، المشتغلَين بالعلم والرياضيّات، جعلا من الكندي عدوّاً لهما، بدافع الغيرة المهنيّة، في وقت متأخّر من حياة الكندي، على ما يبدو.

35. عن مناقشة أخرى لهذا التقليد، تركّز أساساً على انتقائيتهم وتصنيفهم العلوم، انظر آدمسن (قريباً). وأجود دراسة عامّة لمعظم الفلاسفة المعنيّين قام بها روسن Rowson (1990).

36. عن السرخسي انظر: روزنتال (1943). عن أبي زيد، انظر: روسن (1990)؛ وأهمّ تقرير نجده في كتاب الإرشاد لياقوت، نشره مارغوليوث Margoliouth 1907، ج. 1، 141 وما يليها.

37. انظر: روزنتال (1943)، 42 وما يليها.

38. انظر: روسن Rowson (1988)

سمات التقليد المنسوب إلى الكندي، وذلك تحت تأثير أبي زيد من دون ريب. نعرف شيئاً أقلّ عن ابن فريغون، مؤلّف عمل آسر بعنوان جوامع العلوم، وهي رسالة توظّف طريقة التشجير في تفسير كلّ نوع من المعرفة الإنسانيّة وتصنيفها[39]. ويرجّح أن يكون ابن فريغون هو مؤلّف رسالة جغرافيّة وصلتنا أيضاً. وما عدا ذلك، لا نعرف شيئاً عنه إذا استثنينا أنّه كان تلميذاً لأبي زيد (وهذا أيضاً انبنى على إشارة وحيدة فقط في نسخة من مخطوط الجوامع).

وأيضاً، هناك عدد من المؤلّفين الذين تأثّروا بالكندي بشكل مباشر ويحيلون على أعماله، دون ذكر اسمه في الغالب. ومن هؤلاء أحد زملاء الكندي، أبو معشر البلخي (ت 886 م)، أكبر مشتغل بعلم التنجيم في العالم الإسلاميّ. ولعلّ مساهمة الكندي الكبيرة في علم التنجيم هي ما جعل مشواره العلميّ ممكناً: يخبرنا الفهرست أنّ أبا معشر كان عالم حديث إلى حين أن نجح الكندي في توجيه اهتماماته نحو الرياضيّات، ومن ثمّ نحو علم التنجيم. والمدخل الكبير إلى علم التنجيم لأبي معشر يوظّف بعض كتابات الكندي الكوسمولوجيّة[40]. غير أنّ الوجه الذي يستعمل على نطاق واسع أعمال الكندي، في متنه المحتفظ به، هو المفكّر اليهوديّ إسحاق الإسرائيليّ (نحو 855– ح 907 م)[41]. ومن سوء الحظّ، لا نعرف كيف تمكّن من تحصيل هذه المعرفة الواسعة بكتابات الكندي، لكنّه يستعمل رسائل كنديّة عدّة، وخاصّة رسالته في الحدود، التي أثّرت في عمله الخاصّ في الحدود. ويجدر بنا أخيراً أن نذكر مسكويه (ت 1030 م)، مؤرّخ وفيلسوف مشهور يحيل على الكندي في إحدى رسائله الأخلاقيّة[42]. هذه هي الوجوه التي لها علاقة مباشرة بالكندي، غير أنّ لائحة «الكنديّين» يمكن أن تكون أطول بكثير، إذا استحضرنا أسماء أفلاطونيّين محدثين آخرين، عاشوا في القرن التاسع، متحوا من هذه النصوص نفسها كثيراً، كما هؤلاء المؤلّفين، وتقاسموا بعض مواقفهم حول كيف يمكن تبيئة الفلسفة في الثقافة الإسلاميّة[43]. بطبيعة الحال، هذه الوجوه الكثيرة لم تكن متّفقة في كلّ شيء. فعلى سبيل المثال، كان الكندي وأبو معشر وجهين لهما شأن في تاريخ علم التنجيم العربيّ، في حين أنّ أبا زيد رفض الاعتراف بهذا العلم أصلاً[44]. غير أنّهما قد يكونان، عموماً، مجتمعين معاً على أساس مذهبيّ، وبالخصوص على أساس منهجيّ.

فما، إذاً، السمات المحدّدة لهذا التقليد، إذا استثنينا الروابط التاريخيّة والنصّية التي تجمع أفراد هذا التقليد بالكندي؟ من الواضح أنّهم جميعهم كانوا يمارسون الفلسفة؛ أي أنّهم كتبوا رسائل فلسفيّة مستلهمة من الفلسفة اليونانيّة وملتزمة بها. غير أنّ هذا الأمر صحيح أيضاً بالنسبة إلى فلاسفة آخرين عاشوا في المرحلة الزمنيّة نفسها، خاصّة الفلاسفة الأرسطيّين المستقرّين في بغداد، وأشهرهم الفارابي. وكثير من أفراد مدرسة بغداد كانوا نصارى، مثل الفيلسوف المشهور نسبيّاً أبو بشر متّى (مؤسّس المدرسة) ويحيى بن عدي (أحد تلامذة الفارابي)[45]. وقد كان من المفيد مقارنة هؤلاء الفلاسفة مع أصحابنا «الكنديّين»، مادامت الوجوه التي نهتمّ بها تمثّل جميعها التقليد الفلسفيّ الأهمّ في المرحلة التي سبقت ابن سينا.

إنّ التعارض الأوّل والظاهر بين الكنديّين والمشّائين البغداديّين هو تعارض جغرافيّ. فمع أنّ الكندي اشتغل في بغداد، فإنّ تأثيره لحق أساساً الفلاسفة المنحدرين من أهمّ المراكز الموجودة في شرق الإمبراطوريّة الإسلاميّة. (ومن ثمّ اقترح هانس هنريش بيسترفلت (Biesterfeldt) شعار «من بغداد إلى بخارى»، أطلقه

39ـ انظر: بيسترفيلت Biesterfeldt (1985) . أنا ممتّن جدّاً للدكتور بيسترفيلت الذي أمدّني بنسخة من هذه الدراسة. ثمّة دراسة موجزة سابقة أنجزها دنلوب Dunlop (1950 - 55) . ظهر مخطوط واحد للمجموع في نشرة مصوّرة، ابن فريغون (1985).

40ـ انظر: آدمسن (2002أ).

41ـ انظر: ألتمان Altmann وستيرن Stern (1958)

42ـ انظر: الدراسة العامّة التي قام بها أركون (1970). عن الاستشهادات من الكندي انظر: مسكويه، تهذيب الأخلاق (1966)، 156-7. في إصدار قريب عن مسكويه، أوضح أنّه اطّلع واعتمد على رسالة في الفلسفة الأولى أيضاً.

43. على سبيل المثال، إخوان الصفا وحلقة أبي سليمان السجستاني، انظر: نيطون Netton (1982) وكرايمر Kraemer (1986) على التوالي.

44. انظر: روسن Rowson (1990)،63 كان الكندي محترماً جدّاً بسبب كتاباته التنجيميّة في التقليد العربيّ؛ انظر: بورنت (1993).

45. نذكر من مشائيّي بغداد الأقلّ شهرة أبا علي بن السمح، تلميذ يحيى بن علي، وأبا الفرج بن الطيّب، مؤلّف شروح موجودة على كتابَي إيساغوجي والمقولات.

على الظاهرة التي أسمّيها التقليد المنسوب إلى الكندي)[46]. فعلى سبيل المثال، كما تشير إلى ذلك أسماؤهم، أبو معشر وأبو زيد كانا من بلخ، والسرخسي من سرخس في خراسان. وينحدر الآخرون الذين ذكرناهم توّاً من مناطق مثل الريّ (جنوب بحر قزوين، في إيران حاليّاً) وبخارى (شمال نهر أكسوس في أزبكستان حاليّاً) أو قضوا فيها جزءاً مهمّاً من مشوارهم. وعموماً، يغلب وجود الكنديّين في إيران وخراسان، ترانسوكسانيا بالخصوص، في حين كان تيار المشّائين أقوى في بغداد.

والاختلاف الظاهر الثاني هو أنّ الفريقين يميلان إلى التركيز على نصوص مختلفة من التقليد اليونانيّ. ومن المثير أن نقول إنّ الفلاسفة البغداديّين كانوا، ببساطة، أكثر عناية بالنصوص المنطقيّة مقارنة مع الكنديّين، مادام أعظم ما ساهم به الفارابي في الفكر العربيّ هو إنجازاته في علم المنطق، في حين أنّنا لا نملك تقريباً أيّ أعمال محتفظ بها لمؤلّفين كنديّين أفردوها للمنطق. غير أنّ هذا الأمر لا يعدو أن يكون وهماً، إلى حدّ ما، تكوّن لدينا بسبب نقص الشواهد النصّية: نعرف أنّ الكندي نفسه سبق أن كتب ملخّصات، وشروحاً، أو رسائل على نصوص من أورغانون أرسطو، وهذا الأمر صحيح بالنسبة إلى كثير من الفلاسفة الكنديّين الآخرين المذكورين أعلاه. وسوف يكون أقلّ تضليلاً القول إنّ الكندي نفسه كان مهتمّاً أكثر بالأجزاء الأولى من الأورغانون، وخاصّة كتاب إيساغوجي فورفوريوس (الذي صار المدخل المعياريّ إلى منطق أرسطو) وكتاب المقولات لأرسطو. لقد اشتغل الكنديّون المتأخّرون، على سبيل المثال، على كتاب التحليلات الثانية، الذي لم يكن قد ترجم في زمن الكندي بعد. غير أنّنا لا نجد أبداً لدى الكنديّين براعة كبيرة في تقنيات القياس الأرسطيّ. وفي عبارة أخرى، بقدر ما نستطيع القول إنّ التقليد المنسوب إلى الكندي فشل تماماً في التعامل مع التحليلات الأولى، فإنّ النجاح الكبير الذي حقّقته مدرسة بغداد كان على العموم هو شرح مجموع الأورغانون، ويأتي على رأسها عمل الفارابي في القياس. وأكثر من ذلك، ثمّة نصوص مركزيّة بالنسبة إلى الكنديّين، ولا تعني الشيء الكثير بالنسبة إلى مدرسة بغداد. وأقصد هنا، بالخصوص، الأعمال الأفلاطونيّة المحدثة في الترجمة العربيّة، مثل برقلس العربيّ (صارت نسخة منه هي كتاب العلل Liber de causis في الترجمة اللّاتينيّة) وأفلوطين العربيّ (المعروف خطأً بأوتولوجيا أرسطو). وكما سنرى، إنّ ميتافيزيقا هذه الأعمال الأفلاطونيّة المحدثة كانت محدّدة لفكر الكندي، ولاحقاً نجد العامري، على سبيل المثال، يكتب تلخيصاً لكتاب العلل[47].

ومن المثير أيضاً أن نقول إنّ الكنديّين كانوا «أفلاطونيّين محدثين» في حين كانت مدرسة بغداد، كما سمّيتهم، «أرسطيّين» أو «مشّائين». وهذا ليس أمراً بعيداً عن الحقيقة، لكنّه مضلّل في جوانب كثيرة. فقد قرأت مدرسة بغداد أرسطو بتوسّط الشرّاح الأفلاطونيّين المحدثين، مع أنّهم لم يتأثّروا بأفلوطين وبرقلس كثيراً[48]. وعلى العكس من ذلك، متح الكنديّون جميعهم من أرسطو بشكل كبير. ومن أجل إظهار الفرق بين المدرستين، من المفيد أن نركّز على التزامات محدّدة بدل ولاءات فلسفيّة واسعة. وأحد هذه الالتزامات لدى الكنديّين هو أنّهم ينظرون إلى الميتافيزيقا، أوّلاً، بوصفها تيولوجيا في الأغلب: إنّ التيولوجيا، في نظرهم، هي موضوع ميتافيزيقا أرسطو، وهو أمر نفاه الفارابي[49]. ولا بدّ من أنّ لهذا الأمر علاقة بعنايتهم بنصوص مثل أوتولوجيا أرسطو، التي تحدثت عن الله أكثر من ميتافيزيقا أرسطو الأصيلة. وأكثر من ذلك، إنّ الكنديّين ليسوا متصوّفة ولا مهّدوا الطريق للصوفيّة؛ إنّهم يتقاسمون قناعة مفادها أنّ الفلسفة العقليّة يمكن استعمالها في فهم طبيعة الله، جزئيّاً على الأقلّ.

إنّ نزعة الكنديّين الفكريّة ظاهرة أيضاً في مقاربتهم للأخلاق، التي نجدها عند الكندي قبلهم (انظر الفصل السادس). أعني بذلك أنّ الكنديّين يميلون إلى النظر إلى الكمال الأخلاقيّ بوصفه كامناً في تحقيق الحكمة النظريّة أو تابعاً لها؛ أي التخلّي عن العالم الفيزيائيّ لصالح عالم المعقولات اللّامادّيّ. ولكي نوضّح هذه الفكرة بطريقة أخرى نقول إنّ الأخلاق الكنديّة تتناول السعي

46. انظر: بيسترفيلت (1985)، ج. 1، 16 وما يليها.

47. نشرت، مع نصوص أخرى، ضمن خليفة (1996).

48. قد يكون تخميناً جيدّاً، إذاً، أن نقول إنّ الكنديّين كانوا يشتغلون في إطار تقليد الأفلاطونيّة المحدثة الإثينيّة، بينما كان فلاسفة بغداد تابعين للإسكندرانيّين. لكن حتّى هذا الأمر يحتاج إلى تحديد، على سبيل المثال، كما سنرى كان الكندي متأثّراً، بشكل عميق، بيحيى النحويّ، الذي كان تلميذاً لأمونيوس في الإسكندريّة.

49. عن هذا الأمر انظر: غوتاس (1998أ)، 248-9.

الفرديّ إلى الكمال؛ إذ لا يقتضي هذا الأخير أن يكون الفرد فاعلاً داخل الفضاء السياسيّ[50]. إنّ التعارض هنا مع الفارابي بالخصوص هو قويّ جدّاً: في كثير من أعماله يربط الجزء النظريّ أو الميتافيزيقيّ بالجزء الذي يختصّ باستجلاء ما هو مطلوب من الفيلسوف داخل المجتمع ككلّ.

وخلال ذلك، كان الكنديّون أكثر انفتاحاً من مدرسة بغداد على إلهيّات المسلمين الأصيلة، أو علم الكلام. وإذا كان الفارابي، ولاحقاً ابن رشد، قد رفضا علم الكلام بوصفه أقاويل جدليّة، في مقابل الفلسفة البرهانيّة أي العلم، فإنّنا نجد الكنديّين يشيدون بأهمّية علم الكلام وقد خاضوا فيه بدورهم. بالفعل، إنّ إحدى أكثر السمات الاستراتيجيّة التي تركها الكندي لمن أتى بعده هي توظيف الأفكار اليونانيّة في حلّ إشكالات خاصّة بالإلهيّات الإسلاميّة. وسوف نرى، لاحقاً في هذا الكتاب، أمثلة على ذلك حتّى في أعماله الفلسفيّة الخالصة. وقد رأينا سابقاً أنّ عدداً من العناوين في تقرير الفهرست عن الكندي تعكس، على ما يبدو، سجالات تندرج في علم الكلام المعاصر له على نحو أدقّ. وهذه الميول نمت بين أتباعه فقط. وبعد جيلين، كان في مقدور العامري أن يذهب إلى حدّ الاستدلال على أنّ العلوم الدينيّة، ومن ضمنها علم الكلام، هي أسمى من فنون الفلسفة النظريّة[51].

إنّ موقف ممثّلي التقليد المنسوب إلى الكندي المتساهل من علم الكلام هو جزء من التزامهم العامّ بالخوض في كلّ الأنشطة الفكريّة في ثقافتهم. وكثير من هذه الأنشطة يندرج تحت مفهوم الأدب؛ أي «الآداب الجميلة» بالعربيّة. وقد كتب كلّ من الكندي وتلميذه السرخسي أعمالاً مفقودة في فنّ تحرير الرسائل على سبيل المثال (والعمل الذي ندرسه في هذا الكتاب، وهو أقرب عمل إلى الأدب، هو مجموعة من أقوال سقراط منسوبة إلى الكندي؛ انظر الفصل السادس). وأكثر من ذلك، كان الكنديّون المتأخّرون، ابتداء من السرخسي، يخوضون في مباحث أدبيّة واسعة النطاق. ويبدو أنّ بعضاً منها شكّلت اهتماماً ثابتاً لدى التقليد المنسوب إلى الكندي، مثل الجغرافيا ودراسة الملل والثقافات الأجنبيّة. وباختصار، لم يكن الكنديّون فلاسفة محترفين، بل كانوا مفكّرين محترفين، مستعدّين للكتابة في موضوعات شتّى. ولم يروا تعارضاً بين الفنون التي جاءتهم من عند اليونان، والمباحث الأصليّة للثقافة العربيّة. وبطبيعة الحال، هذه العلوم «العربيّة» تطوّرت كثيراً منذ زمن الكندي إلى زمن الكنديّين المتأخّرين، تماماً كما أنّ ترجمة الأعمال الفلسفيّة استمرّت بعد وفاة الكندي. غير أنّنا، على مدار أكثر من قرنين، نجد الكنديّين يعملون على الجمع بين العلوم «الدخيلة» و«العربيّة» رغم التطوّر الذي لحقهما معاً[52].

وهكذا، إنّ طموح الكنديّين كان هو تشكيل التقليد الفكريّ السائد بنحو لم يقم به مشّاؤو بغداد على الأقلّ. ولكن رغم كلّ محاولاتهم نسج الفلسفة في إطار حراك عامّ غالباً ما يتقدّم في شكل إسلاميّ صريح، فإنّ تأثير الكنديّين المباشر كان طفيفاً في الفلسفة اللّاحقة في العالم الإسلاميّ. إنّ تفسيراً، جزئيّاً على الأقلّ، لهذا الأمر هو تفضيل ابن سينا لمفكّري بغداد، أو على الأقلّ الفارابي، وتجاهله للكنديّين. لقد ظلّت الفلسفة العربيّة بعد ابن سينا دائماً «سينويّة»، بمعنى أنّها تفاعلت مع فكره، إيجاباً ونقداً. ولذلك، إنّ فشل ابن سينا في التعامل مع الكنديّين يعني أنّ التقليد اللاحق سيميل إلى عدم التعامل معهم أيضاً. ومع ذلك، إنّ تأثير الكندي الإيجابيّ كان عظيماً، كما رأينا، رغم أنّه كان عابراً. وفي المبحث التالي، سنرى أنّ له تأثيراً أيضاً في مفكّرين لاحقين يذكرونه من أجل انتقاده فقط.

4. انتقادات لاحقة

دعنا نبدأ باثنتين من مثل هذه التفاعلات السلبيّة الأكثر إمتاعاً؛ أولاهما للأديب المشهور الجاحظ في كتابه البخلاء[53]. فهو يقدّم،

50. إنّ فهمنا هنا للكندي نفسه قد يكون محرّفاً، بنحو لا يمكن إنكاره، نتيجة فقدان أعمال عديدة في السياسة ذكرها الفهرست.

51. انظر: كتاب الإعلام بمناقب الإسلام، نشرة غراب (1967). عن هذا العمل انظر: بيسترفيلت (1977).

52. يجد هذا الموقف المتساهل تعبيراً له في ما زعمه الكندي بأنّ شعوب اليونان والعرب يمكن إرجاع أصلها إلى أخوين وهما يونان وقحطان. انظر: المسعودي، مروج الذهب، نشرة بيلات Pellat (1965 - 79), x666؛ انظر: غوتاس (1998)، 88. عن الإحالات والشواهد التي تدعّم التعميمات التي وردت في الفقرات العديدة السابقة، انظر: آدمسن (قريباً).

53. عن النصّ العربيّ، انظر: الجاحظ، كتاب البخلاء، نشرة الهاجري (1948)، 70-81، وعن الترجمة الإنجليزيّة انظر: سيرجنت Serjeant (1997), 67 -78 كتب الجاحظ أيضاً عملاً، مفقوداً الآن، بعنوان فرط جهل يعقوب بن إسحاق

في هذا العمل، شخصاً يحمل اسم الكندي بوصفه بخيلاً ومخادعاً سيّئ السمعة، وخاصّة بوصفه مؤجّراً. ولسوء الحظّ ليس ثمّة إجماع حول ما إذا كان هذا الشخص هو الفيلسوف الكندي أو فرداً آخر من القبيلة نفسها –مع أنّ عدداً من الأدلّة التي تدافع عن «الادّخار» قد ينظر إليها باعتبارها محاكاة ساخرة لأدلّة صاحبنا الكندي الفلسفيّة[54]. ومن المفيد أن نلاحظ أنّ مقدّمة ابن النديم للائحة أعمال الكندي (انظر أعلاه) تذكر شحّه أيضاً.

والإحالة الساخرة الثانيّة على الكندي هي، بلا شكّ، إحالة على الفيلسوف. ونجدها في نصّ المناظرة المشهورة بين السيرافي وأبي بشر متّى حول فضائل النحو والمنطق[55]. فالنحويّ السيرافي يقلّل من شأن أبي بشر، مؤسّس التقليد المشّائيّ ببغداد المذكور، ويختزله إلى لجلجة عقيمة حين يعرض مزاعم المنطق والفلسفة بشكل عامّ. ويتضمّن إنجازه الخطابيّ محاكاة هزليّة فاسدة للكندي وأسلوبه في الكتابة. ويحيل على الكندي بوصفه «صاحب» أبي بشر، وهو أمر مهمّ في حدّ ذاته، لأنّه يبيّن أنّ خصوم الفلسفة لا يميّزون، في بعض الأحيان على الأقلّ، بين مدرسة بغداد وأولئك الذين أطلقت عليهم اسم الكنديّين. وفي القصّة التي رواها السيرافي دعابات قاسية تسخر من الكندي إذ تُطرح عليه أسئلة فلسفيّة لا معنى لها، لكنّه يأخذها مأخذ الجدّ، معتقداً، على خطأ، أنّها مأخوذة من «الفلسفة الدخيلة» (127. 8). لقد نُظر إلى هذه الحادثة بوصفها معارضة للمعجم الفلسفيّ في أسلوب الكندي؛ ومع أن هذا الاستهزاء الفلسفيّ لا معنى له، فإنّ كثيراً من الألفاظ المستعملة هي ألفاظ كنديّة بالفعل[56]. ويلاحظ السيرافي أنّ الأشياء التي قيلت في حقّ الكندي «بما يضحك الثكلى ويشمت العدو ويغمّ الصديق، وما ورث هذا كلّه إلّا من بركات يونان وفوائد الفلسفة والمنطق» (128. 7–8)

وبينما يظهر الكندي هنا أكثر قليلاً من ممثّل سيّئ الطالع لمحبّ الثقافة اليونانيّة والفلسفة، فإنّ انتقادات أخرى تورد مؤاخذات دقيقة على منهجه ومذاهبه. فأحد التقارير البيوغرافيّة المذكورة أعلاه، وهو لصاعد الأندلسي، يختم بالملاحظة الآتية: «وأمّا صناعة التركيب، وهي التي قصد يعقوب في كتبه هذه إليها، فلا ينتفع بها إلّا من كانت عنده مقدّمات. فحينئذٍ يمكن التركيب، ومقدّمات كلّ مطلوب لا توجد إلّا بصناعة التحليل. ولا أدري ما حمل يعقوب على الإضراب عن هذه الصناعة الجليلة، هل جهل مقدارها أو ضنّ على الناس بكشفه. وأيّ هذين كان، فهو نقص فيه»[57].

ومن الواضح أنّ فهم هذا النقد يتطلّب معرفة ماذا يعني التركيب والتحليل. إذا كان للمؤاخذة أساس ما في منهج الكندي الحقيقيّ؛ فإنّي أشكّ في أن يكون المقصود هو أنّ الكندي يميل إلى انتحال مسلّمات أو مقدّمات ضعيفة، ويستدلّ منها، بدل أن يعمد أوّلاً إلى إثبات صحّة هذه المقدّمات اعتماداً على «التحليل» (انظر الفصل الثاني). وقد أضافت نسخة لاحقة من هذا النقد، في تقرير القفطي، أنّ «التحليل» يقدّم «قواعد المنطق» التي تعني، في نظري، المسلّمات أو المقدّمات الأولى (368. 2)[58].

ثمّة مؤلّفون آخرون دفعتهم أعمال فلسفيّة وعلميّة خاصّة إلى الهجوم على الكندي[59]. أذكر هنا بعضاً من أهمّ هذه الأعمال. لقد كتب الكندي عملاً موجزاً استعمل فيه المنطق الأرسطيّ للهجوم على عقيدة التثليث النصرانيّة، التي حظيت بردّ مفصّل من قبل يحيى بن عدي، النصرانيّ، تلميذ الفارابي المذكور سلفاً[60]. وقد

الكندي، بحسب الفهرست (انظر: تجدّد، 1971، 210).

54. أشكر روبير فيسنوفسكي Robert Wisnovsky الذي اقترح عليّ هذه الفكرة. لعلّ أحد الأمثلة هو الخطّة المقترحة لمقاومة الرغبة في أكل التمر (80. 11-81. 2 في النصّ العربيّ)؛ المقطع لم يتمّ حذفه إلى الآن من الزهد العمليّ من رسالة في دفع الأحزان.

55. احتفظ بهذا التقرير ضمن التوحيدي، كتاب الإمتاع والمؤانسة، نشرة أمين والزين (1939-44)، مع مقطع حول الكندي يرد في مجلد 1، 127. 5-128. 8. عن الترجمة الإنجليزيّة للتقرير انظر: مارغاليوث (1905)، مع مقطع حول الكندي يرد في 127-8.

56. يحتوي المقطع على مثل هذه المصطلحات التقنيّة المعياريّة، المألوفة من أعمال الكندي، مثل استطاعة، غاية، واستحالة.

57ـ مؤنس (1998)، 72.

58ـ عن «تحليل» بمعنى معرفة المقدّمات بوصفها نقطة بداية البرهان، انظر أيضاً: مالّيت (Mallet) (1994) .

59ـ يمكن أن نضيف إليها قصيدة الناشئ الأكبر في دحض قصّة الكندي الجنيالوجيّة المختلقة حول آباء اليونان والعرب؛ انظر: هامش 50.

60ـ انظر: بيريي Pe´rier (1920 - 21) .

سبق لي أن أشرت إلى هجوم الكندي على الخيمياء. وهذا أثار أيضاً ردّاً من قبل الفيلسوف والطبيب المشهور أبي بكر الرازي[61]. ومن سوء الحظّ لم يصلنا أيّ نصّ منها، الأمر الذي حرمنا من إحدى أهمّ المجادلات، بلا ريب، حول موضوع الخيمياء في التقليد العربيّ. وأكبر عمل وصلنا من أعمال الكندي، رسالة في الفلسفة الأولى، هاجمه المفكّر الأندلسيّ ابن حزم[62]. ويتضمّن ردّ ابن حزم إحالات على أجزاء مفقودة من رسالة في الفلسفة الأولى، تقدّم لنا دليلاً مهمّاً عن سعة الرسالة الأصليّة الكاملة. وفي الأندلس كذلك، يذكر ابن رشد صراحة الكندي لكي ينتقد آراءه في الأدوية المركّبة (انظر الفصل السابع في هذا الصدد)[63].

ويمكن أن نضيف إلى هؤلاء النقاد العرب، المؤلّف اللّاتينيّ الوسيطيّ جيل الروميّ (Giles of Rome) الذي يتضمّن عمله في أخطاء الفلاسفة مقطعاً عن الكندي[64]. وتعكس إحالة جيل واقعة مفادها أنّ التقليد اللاتينيّ عرف الكندي من خلال أعماله في العلم، أساساً، ومن آرائه في التنجيم والسحر بشكل خاصّ[65]. إنّ مصدر الأفكار التي هاجمها جيل هي من كتاب في الأشعّة، الذي يحيل عليه جيل بوصفه (De theorica Artium Magicarum) (في نظريّة الفنون السحريّة). ويشتكي جيل، من بين أمور أخرى، من أنّ الكندي يعتقد أنّ جميع الأشياء تحدث بالضرورة، وأنّه ينفي أن تكون الصفات الإيجابيّة قابلة لأن تطبّق على الله، وأنّه يثبت نجاعة طرق سحريّة كثيرة مثل الأضحيات. ومع أنّ هذا الأمر هو أكثر أشكال التفاعل مع الكندي لفتاً للنظر في اللاتينيّة، فإنّ ثمّة دلائل كثيرة على أنّ أعماله ترجمت ونسخت في العالم اللاتينيّ. بالفعل، إنّ أعمالاً كنديّة قليلة احتفظ بها في اللغة اللاتينيّة فقط (مثل كتاب في الأشعة)، في حين نملك الترجمة اللاتينيّة والنصّ العربيّ معاً عن أعمال أخرى. فرسالة في العقل هي بشكل خاصّ ممثّلة في تقليد المخطوط اللاتينيّ على نحو جيّد، في ترجمتين مختلفتين، وأيضاً ثمّة ترجمة لاتينيّة لرسالة في النوم والرؤيا[66]. ويحيل على الكندي عدد من المؤلّفين اللاتين، ومن بينهم: ألبير الكبير (Albertus Magnus)[67]، واستمرّ تأثير أعماله العلميّة، والرياضيّة بشكل خاصّ، إلى حدود عصر النهضة[68].

خاتمة

إجمالاً، يمكن القول، إذاً، إنّ تأثير الكندي المباشر على مفكّرين لاحقين كان تأثيراً عظيماً. وهذا الأمر صحيح بالنسبة إلى تلامذته وتلامذة تلامذته بالخصوص؛ إذ تبدو كلّ مقاربتهم للفلسفة تابعة له في خطوطها الكبرى. وكما تبيّن الانتقادات التي أوجزناها توّاً، كان وجهاً معروفاً جدّاً بوصفه يمثّل رمزاً لحبّ الثقافة اليونانيّة وبوصفه مؤلّف رسائل ومذاهب خاصّة في آنٍ واحد. ومع ذلك، يبدو أكبر في نظر مؤرّخي الفلسفة المحدثين ممّا كان عليه بالنسبة إلى معاصريه، بسبب اهتمامنا، الذي لا مفرّ منه، بوصفه أوّل ارتباط واسع بالفكر اليونانيّ في تاريخ الفكر العربيّ. وثمّة خطر هنا يكمن في النظر إلى أعمال الكندي كما لو أنّها مستودع معلومات، أو أكثر بقليل، تعرف من خلاله الأعمال اليونانيّة في عصره. بطبيعة الحال، إنّ تحديد مصادر الكندي هو أمر حاسم في فهم فكر مؤلّف مثل الكندي، وقد كان هذا غاية كثير من الدراسات الجيّدة حوله. وفي الفصول التالية من هذا الكتاب، سأركّز بدل ذلك على الكندي الفيلسوف، كما سبق القول، محاولاً فهم مواقفه الفلسفيّة ولماذا تبنّاها، وتحديد إلى أيّ درجة تترابط هذه المواقف داخل فلسفة نسقيّة واحدة. ولكن حتّى هذا النوع من المقارنة لا يمكن له أن يستغني عن مناقشة المصادر التي شكّلت فكر الكندي. فما المصادر الحاسمة التي كانت محدّدة أكثر؟ وما تصوّر الفلسفة الذي أخذه الكندي منها إجمالاً؟ هذه هي القضايا التي سينكبّ عليها الفصل التالي.

61. انظر: المسعودي، مروج الذهب، نشرة بيلات (1965-79)، x3312.

62. انظر: دايبر Daiber (1986)

63. انظر: لانجرمان Langermann (2003)

64. جيل الروميّ Giles of Rome، أخطاء الفلاسفة Errores Philosophorum، ضمن كوش Koch وريدل Riedl (1944) ، فصل 10.

65. أشاد المترجم هيرمان من كارنثيا Hermann of Carinthia بالكندي بوصفه «الأصلح والخبير الحقيقيّ من بين علماء التنجيم». انظر: بورنيت (1993)، 107.

66. عن الأعمال اللّاتينيّة انظر: ناغي Nagy (1897)

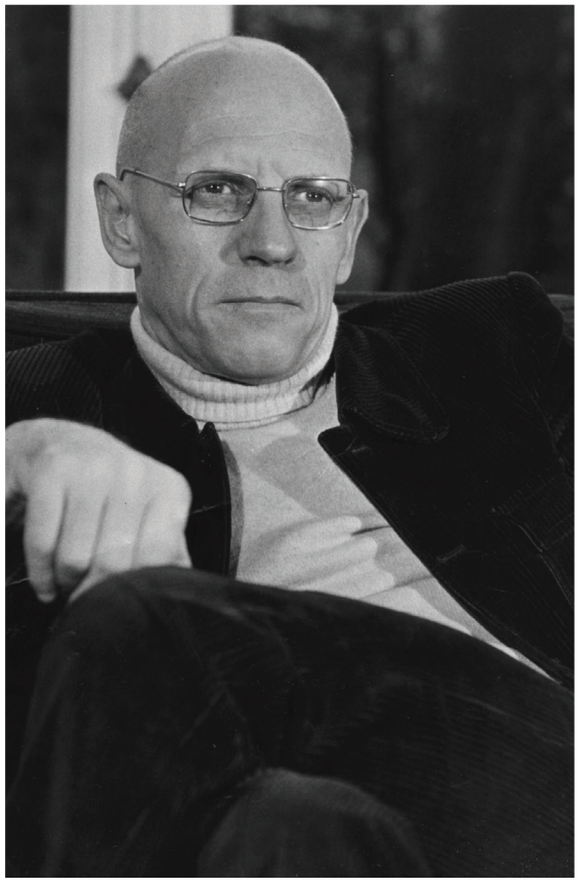
67. انظر: كورتباريا بييتيا Cortabarria Beitia (1977)

68. انظر: بورنت Burnett (1999)

صدر حديثا

للتصفح على الموقع الالكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com

ميشيل فوكو (1984 - 1926)



«تتحدّد الهويّات بمساراتها»

م . فوكو*

الزواوي بغوره**

لا أجانب الصواب إذا قلت إنّه باستثناء ما رواه بعض الكتّاب العرب عن سيرهم وأعمالهم، أو ما نقرأه في فصل أو عنصر مخصّص لحياة وآثار بعض المفكّرين والفلاسفة والعلماء والكتّاب؛ لا نملك في ثقافتنا العربيّة المعاصرة ميراثاً معتبراً من السّير الذاتيّة. وهذا ما ينطبق على سيرة الفيلسوف الفرنسي المعاصر ميشيل فوكو، الذي خصَّه بعض الدارسين العرب ببعض الصفحات رغم ما يلقاه من اهتمام متزايد منذ سبعينيّات القرن العشرين[1]. وعكس ذلك يحدث في الثقافة الغربيّة؛ حيث نجد الاهتمام الكبير بحياة الفلاسفة والعلماء والكتّاب، وخير شاهد على ذلك ميشيل فوكو نفسه الذي كُتب حول حياته وسيرته الفكريّة العديد من الكتب[2].

والحقّ أنّ الكتابة عن سيرة وحياة الفلاسفة والعلماء والفنّانين تطرح مشكلات ليس من السهل الفصل فيها، ومنها: ما الأحداث التي شكّلت حياة الكاتب وأثرت فعليّاً في عمله الإبداعي؟ وما العلاقة بين الأفكار والسيرة؟ وهل الأعمال الفلسفيّة تعبّر عن حياة الفيلسوف؟ وما الذي يمكن أن تقدّمه السيرة من إضاءات على النصوص الفكريّة؟ وهل العلاقة بين سمات الشخصيّة والعمل الفكري علاقة آليّة مثل ما يذهب إلى ذلك بعض كتّاب السيرة؟ فمثلاً، ما العلاقة بين الحياة المثليّة لميشيل فوكو والتزاماته السياسيّة اليساريّة وكتاباته التاريخيّة والفلسفيّة التي اهتمّت بالمهمّشين والمبعدين والآخر المختلف؟ وأيكفي الاهتمام بالجانب الذاتي أم يجب الاهتمام أيضاً بالجانب الموضوعي لهذه الذات وبسياقها الثقافي المحلي والعالمي؟ ومن

---

* Michel Foucault, Pour une morale de l’inconfort, in Dits et écrits 1954 - 1988, vol.3, Paris, Gallimard, 1994, p. 786.

**أكاديمي من الجزائر.

1. انظر الدراسة الآتية: هاشم صالح، فيلسوف القاعة الثامنة، في مجلة الكرمل، العدد 12، 1984.

2. أشهر الكتب التي تناولت حياة وسيرة ميشيل فوكو هي:

Didier Eribon, Michel Foucault, 1926 - 1984, Paris, Flammarion 1991.

David Mcey, Michel Foucault, trad. de l’anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1994.

ملاحظة: يتكوّن الكتاب الأوّل من (367 صفحة)، والكتاب الثاني من (577 صفحة) من القطع الكبير.

ثم من الضروري معرفة علاقة ميشيل فوكو، على سبيل المثال، بالمجتمع الفرنسي وبالتيّارات الفكريّة الكبرى المهيمنة في عصره، وخاصّة التيّار الوجودي والماركسي والظواهري؟ ولكن في حالة فيلسوف مثل ميشيل فوكو، إنّ موضوع العلاقة بين حياته وسيرته وفكره يطرح أسئلة من نوع مغاير؛ ومنها: هل يمكن الحديث عن حياة فيلسوف أعاد النظر في مفهوم المؤلف نفسه والذات وطالب بالحق في التغير والاختلاف؟ ألم يقل: «إنّ أكثر من واحد هم مثلي، يكتبون، بلا شك، كي لا يكون لهم وجه واحد بعينه. فلا تطلبوا مني ولا تقولوا لي بأن أظلّ أنا هو باستمرار، فتلك أخلاق الحالة المدنيّة، وهي أخلاق تحكم أوراق وبطاقاتنا الإداريّة، كبطاقة الهويّة؟ فلتتركونا وشأننا أحراراً عندما يتعلق الأمر بالكتابة»[3]. وكيف يمكننا الحديث عن فيلسوف وصفه أحد أصدقائه المقرّبين، وهو جورج دميزيل، أستاذ علم الأساطير في الكوليج دو فرانس، بأنّه: «حامل الأقنعة التي يغيّرها دائماً»[4]. وهو ما يعني أنّ هنالك أكثر من فوكو، ومن ثم إنّ كلّ حديث عن سيرته لا يتعدّى محاولة تقديم معالم أوّليّة قد تساعدنا على فهم إنتاجه الفلسفي سواء في علاقته بالسياق الثقافي الذي ظهر فيه أم بأثره العالمي؛ إذ لا خلاف بين الدارسين على أنّ ميشيل فوكو شخصيّة فلسفيّة عالميّة قدّمت فلسفة متميزة ومؤثرة. يشهد على ذلك ترجمة أعماله إلى مختلف لغات العالم، والدراسات المخصّصة لفلسفته، والتطبيقات المستلهمة من فكره. وعليه، إنّ تقديم بعض المعطيات التاريخيّة والأفكار المحوريّة يُعدّ أمراً ضروريّاً لتشكيل صورة أوّليّة حول هذه الشخصيّة الفلسفيّة المبدعة.

في السيرة:

ولد بول ميشيل فوكو في مدينة بواتييه (Poitier) في 15/ 10/ 1926، وتوفي في باريس في 25/ 6/ 1984[5]. انتقل في عام 1945 إلى العاصمة باريس للدراسة في ثانويّة هنري الرابع، حيث تابع دروس الفيلسوف جان هيبوليت المتخصص في فلسفة هيغل. وفي عام 1946 نجح في الدخول إلى مدرسة المعلمين (école normale) بعد أن أخفق في الالتحاق بها في العام الذي سبقه، واستطاع أن يقيم صداقات مع أسماء أصبحت لامعة في الحياة الفكريّة والعلميّة الفرنسيّة، ومنها: بيير بورديو، وجان-كلود بسروا، وبول فين، ومع ذلك تعدّ سنوات دراسته في هذه المدرسة من السنوات القاسية والمؤلمة في حياته الشخصيّة، وذلك بالنظر إلى ما كان يعانيه من اضطرابات نفسيّة ناتجة عن (مشكلاته الجنسيّة).

في عام 1948 حصل على شهادة الليسانس في الفلسفة من جامعة السوربون، ولكنّها كانت السنة التي حاول فيها الانتحار. وكان قبل هذه السنة قد حصل على شهادة الليسانس في علم النفس. وفي عام 1949 تابع دروس الفيلسوف موريس ميرلوبنتي حول الفينومينولوجيا والعلوم الإنسانيّة ولسانيّات دو سوسير، وأعجب بها، وهو ما سوف يسمّيه لاحقاً بالفكر الصوري في كتابه: الكلمات والأشياء، معترفاً بالأثر الإيجابي الذي مارسه عليه هذا الفيلسوف الفينومينولوجي المتميز. وفي عام 1950 انضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، ولكنّه أخفق في امتحان التبريز الذي لم ينجح فيه إلّا في السنة التالية، وكان الأستاذ المشرف على الامتحان هو جورج كانغليم أستاذ تاريخ وفلسفة العلوم المعروف، وهو الذي سيشرف لاحقاً على أطروحته للدكتوراه حول الجنون في عام 1961. وأصبح في هذه السنة أيضاً (1950) معيداً في علم النفس في مدرسة المعلمين، وكان من طلابه الذين تابعوا دروسه جاك دريدا.

انتقل في عام 1953 إلى كليّة الآداب في جامعة ليل لتدريس علم النفس، وذلك بالنظر إلى خبرته في علم النفس التجريبي. وفي نهاية هذه السنة انفصل عن الحزب الشيوعي الفرنسي، ونشر أوّل كتبه في عام 1954 وكان بعنوان: المرض العقلي والشخصيّة، وذلك بطلب من أستاذه لويس ألتوسير. وخلال هذه السنوات الأولى من الخمسينيّات قرأ هايدغر ونيتشه، ونسج صداقة مع جورج دميزيل، الفقيه اللغوي والعالم المتخصص في الأساطير الهندو-أوربيّة، سيكون لها الأثر الحاسم على مسار حياته العلميّة والوظيفيّة، وذلك لأنّه، باقتراح من دميزيل، انتقل ميشيل فوكو في عام 1955 من وزارة التربية إلى وزارة الخارجيّة؛ حيث شغل

3. Michel Foucault, L'Archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969, p.28.

4. حول العلاقات التي جمعت بين دميزيل وفوكو، انظر الكتاب الآتي:

Didierr Eribon, Michel Foucault et ses contemporaines, Paris, Fayard,1994 p.105 - 161.

5. استقينا أحداث حياته من السرد التاريخي الذي كتبه دانيال ديفار وفرانسوا إيوالد في الجزء الأوّل من كتاب: الأقوال والأعمال، انظر:

Michel Foucault, Dits et écrits 1954 - 1988, vol.1, Paris, Gallimard, 1994, p.13 - 64.

منصباً ثقافيّاً في المعهد الفرنسي في أوبسالا في السويد.

استقبل في هذا المعهد في عام 1957 الأديب الفرنسي وصاحب جائزة نوبل للآداب ألبير كامو الذي ألقى محاضرة، ومن بين ما جاء فيها قوله: «إنني أندّد دائماً بالإرهاب، وعليَّ أن أندّد بالإرهاب الذي يُمارس بشكل أعمى في شوارع الجزائر، والذي يمكن أن يصيب أمّي أو عائلتي. إنني أؤمن بالعدالة، ولكن عليَّ أن أدافع عن أمّي قبل العدالة»[6]. لم يعلق ميشيل فوكو على كلام الأديب، وعندما سُئل بعد مرور وقت عن موقفه من الثورة الجزائريّة ومختلف أحداثها تذرّع بالغياب. لقد كان غائباً إمّا في السويد، أو في بولونيا، أو في ألمانيا، وهي البلدان التي تقلد فيها منصب (الملحق الثقافي) للبعثة الدبلوماسيّة الفرنسيّة.

عُيِّن في عام 1960 أستاذاً لعلم النفس في جامعة كليرمون-فيرو، حيث تعرّف إلى فيلسوف العلم ميشيل سار والمؤرّخ برناد جي، كما تعرّف في هذه السنة أيضاً إلى صديقه الحميم دانييل ديفار الذي كان في هذا الوقت طالباً في المدرسة العليا بسان كلو، وهي الصداقة التي استمرّت إلى غاية وفاة ميشيل فوكو، ولايزال دانيال ديفار إلى اليوم يحافظ على الميراث الفكري لفوكو مع أفراد عائلة الفيلسوف وبعض أصدقائه. وفي عام 1962 جمعته صداقة وزمالة فلسفيّة مع الفيلسوف جيل دولوز الذي نشر في هذا الوقت كتابه: نيتشه والفلسفة، وأشرفا معاً على نشر أعمال نيتشه، وانتصرا لهذه الفلسفة، بل كانا وراء ظهور ما سيعرف في تاريخ الفلسفة المعاصرة بالنزعة النيتشويّة، كما شاركا في بداية السبعينيّات في تأسيس فريق الاستعلام حول السجون وخاضا نضالات متعدّدة، واهتمّا بنصوص بعضهما بعضاً، فنشر دلوز كتاباً عن فوكو تضمّن مختلف دراساته التي خصّها لكتبه، وقيَّم فوكو عالياً أعمال دلوز، وخاصّة كتابيه: مناهضة أوديب، والاختلاف والتكرار، وقال فيه قولة أصبحت معروفة ومتردّدة على أكثر من لسان ألا وهي: (إنّ القرن سيصبح دلوزيّاً).

ومع أنّه كان يدرس في بداية الستينيّات في جامعة كليرمون فيرو، إلّا أنّه كان يقيم في باريس حيث يقضي معظم وقته في المكتبة الوطنيّة، ولم يغادر باريس إلّا في شهر أيلول/ سبتمبر 1966 عندما عُرض عليه لأوّل مرّة منصب أستاذ الفلسفة في جامعة تونس، وذلك بعد أن اشتهر بكتابه: الكلمات والأشياء، حيث أصبح وجهاً من الوجوه البنيويّة البارزة. وبحسب الصحافة التونسيّة في ذلك الوقت، إنّ درسه الذي كان يلقيه في كليّة الآداب مساء كلّ يوم الجمعة قد عرف إقبالاً كبيراً من قبل الطلاب والمستمعين. وخلال إقامته في تونس نشر مجموعة من النصوص حول الفنّ والرسم، وحول الرسام مانيه تحديداً[7]، وأعدَّ كتابه المنهجي: أركيولوجيا المعرفة، مستفيداً من علاقته بالأستاذ جيرار ديلدال المتخصّص في الفلسفة الأمريكيّة، ومن مكتبته على وجه التحديد، حيث اطّلع فوكو على الفلسفة التحليليّة، وعلى فتغنشتاين تحديداً. وأبدى تعاطفاً مع الأحداث الطلابيّة التي عرفتها الجامعة التونسيّة، والتي تزامنت مع الانتفاضة الطلابيّة في فرنسا. وفي كانون الأول/ ديسمبر عام 1968 عُيِّن أستاذاً في المركز الجامعي بفانسان، ورئيساً لقسم الفلسفة بهذا المركز.

وفي 2 كانون الأول/ ديسمبر 1970 قدّم درسه الافتتاحي في الكوليج دو فرانس أستاذاً لكرسي تاريخ الأنساق الفكريّة، بعد انتخابه في هذه المؤسّسة العلميّة العريقة، وكان بعنوان: نظام الخطاب، حيث عبَّر عن مشروعه الفكري بقوله: «ها هي ذي الفرضيّة التي وددت أن أتقدّم بها، هذا المساء، لأحدّد موقع -وربما المسرح المؤقت جداً- العمل الذي أقوم بإنجازه: أفترض أنّ إنتاج الخطاب، في كلّ مجتمع، هو في الوقت نفسه إنتاج مراقب، ومنتقى، ومنظّم، ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحدّ من سلطاته ومخاطره، والتحكّم في حدوثه المحتمل، وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة»[8]. وقد قدّم، في هذه المؤسّسة العلميّة المشهورة عالميّاً من عام 1971 إلى عام 1984، باستثناء سنة 1977، حيث استفاد من تفرّغ علمي، مجموعة مهمّة من الدروس التي عرفت إقبالاً كبيراً من الطلاب والباحثين والفضوليين، وأصبحت جزءاً أساسيّاً من تراثه الفلسفي[9].

6. Didier Eribon, Michel Foucault, 1926 -1984, Paris, Flammarion 1991, p.103.

7. Michel Foucault, La peinture de Manet, in Les Cahiers de Tunisie, n°149- 150, 1989.

8. ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمّد سبيلا، دار التنوير، بيروت- لبنان، 2007، ص7-8.

9. قدّم ميشيل فوكو في هذه المؤسّسة العلميّة الدروس الآتية: إرادة المعرفة

كتب الصحفي جيرار بتيتجين (Gérard Petitjean) من مجلة (Nouvel Observateur)، في عام 1975، عن الجوّ العام لهذه الدروس يقول:

«عندما يدخل فوكو إلى الحلبة يكون سريعاً، ومقبلاً، مثل شخص يقفز إلى الماء، يتخطّى الأجساد ليصل إلى كرسيه، يبعد المسجلات ليضع أوراقه، ينزع معطفه، يضيء مصباحاً، وينطلق بسرعة كبيرة. صوت قوي، وفعّال، ومرتبط بمكبّرات الصوت، التنازل الوحيد المقدّم للنزعة الحداثيّة في قاعة منيرة قليلاً بأنوار ترتفع على حوض عالٍ من الجص. هنالك ثلاثمئة مقعد، وخمسمئة من الأشخاص المتراصّين، بحيث تملأ كلّ مكان فارغ [...] لا أثر لأيّ حديث. كان شفّافاً وفعّالاً للغاية. وليس ثمّة أيّ تنازل للارتجال»[10].

وبالموازاة مع هذه الدروس، التي كان يلقيها في الكوليج دو فرانس، قدّم محاضرات ودروساً في بلدان عديدة منها الولايات المتحدة الأمريكيّة، وخاصّة في جامعة باركلي وستانفورد، حيث جمع بين العلم والمتعة، وأصبح له الكثير من الأتباع والطلاب، وأنجز حول فلسفته العديد من البحوث والدراسات التي فاقت تلك التي كتبت حوله في فرنسا. وشكّل مع جيل دولوز وجاك دريدا، ما أصبح يُعرف بالنظريّة الفرنسيّة في أمريكا[11]. كما اشتهرت دروسه التي ألقاها في جامعة مونتريال بكندا، وجامعة ساوباولو بالبرازيل، وجامعة طوكيو باليابان، وفي غيرها من البلدان والجامعات الأوربيّة والعالميّة.

وخلال هذه الفترة نشر مجموعة من كتبه الأساسيّة التي تُرجمت إلى مختلف لغات العالم، ومنها: المراقبة والمعاقبة 1975، وإرادة المعرفة 1976، والاهتمام بالنفس واستعمال الملذات 1984، وهو آخر أعماله[12]. كما نشر العديد من الأبحاث والمقابلات، وشارك في العديد من النضالات السياسيّة، أهمّها تأسيسه لـ (فريق الاستعلامات عن السجون) في 8 شباط/ فبراير 1971، وذلك بعد تعيينه بسنة في الكوليج دو فرانس.

لم تكن مهمّة هذا الفريق حزبيّة، بل كانت تعمل على التحقيق في أوضاع السجون في فرنسا، وإعطاء المساجين حقّ الكلام المباشر، كما لم يهدف إلى إصلاح السجن، أو إيجاد سجن مثالي، وإنّما إلى نزع الغطاء عن هذه المؤسّسة التي تجسّد السلطة وتظهر السلطة عارية من كلّ قناع كما قال. وقد كان العمل يقتضي نشر تصريحات السجناء، وتوحيد النضال داخل السجن وخارجه ضدّ نظام القمع. من هنا كانت الدعوة إلى احترام حقوق الإنسان في العمل السياسي، وخاصّة بعد أن سُجن كثير من اليساريين الذين شاركوا في أحداث أيار/ مايو 1968. وبالنظر إلى تعاطفه مع الجماعات اليساريّة، وخاصّة جماعة الماويين، ودفاعه عن اللّاجئين السياسيين، أسّس، برفقة جان بول سارتر، لجنة الدفاع عن حقوق المهاجرين، وذلك بعد مقتل الشاب الجزائري (جيلالي بن علي)، والعامل في مصانع رينو (محمّد ذياب)، إلّا أنّ مساندته لإسرائيل حالت دون استمراره في هذه اللجنة، وذلك لأنّ المهاجرين كانوا ضدّ إسرائيل وينتصرون للقضيّة الفلسطينيّة[13].

وهكذا، وعبر العديد من المواقف داخل فرنسا وخارجها، أصبح ميشيل فوكو، في سبعينيّات القرن العشرين، شخصيّة عامّة، مثله في ذلك مثل الفيلسوف جان بول سارتر. ولعلّ أهمّ

1971، النظريّات والمؤسّسات العقابيّة 1972، المجتمع العقابي 1973، السلطة الطب نفسيّة 1974، اللّاأسوياء 1975، يجب الدفاع عن المجتمع 1976، الأمن، الإقليم، السكّان، 1978، مولد السياسة الحيويّة 1979، في حكم الأحياء 1980، الذاتيّة والحقيقة 1981، تأويل الذات 1982، حكم الذات وحكم الآخرين 1983، الشجاعة في قول الحقيقة 1984.

10. Gérard Petitjean, «Les grands Prêtres de l›université française», in Le nouvel Observateur, 7 avril 1975.

11. انظر الكتاب الآتي:

Francois Cusset, French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze &Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis, Paris, Editions La Decouvert, 2003.

12. يعدّ كتابه اعترافات الجسد آخر كتبه التي نشرت في بداية عام 2018، ويشكّل الجزء الرابع من تاريخ الجنسانيّة، حققه فريدريك غرو. انظر:

Michel Foucault, Les aveux de la chair, éditions établie par Fréderic Gros, Paris, Gallimard, 2018.

13. حول موقفه من القضيّة الفلسطينيّة، انظر ما كتبه إدوارد سعيد في هذا المقال ـ الشهادة:

Edward Saïd, Ma rencontre avec Jean-Paul Sartre, in Le Monde diplomatique, septembre 2000, p.4 - 5.

حدث شارك فيه في نهاية السبعينيّات هو تغطيته لأحداث الثورة الإيرانيّة مراسلاً للصحيفة الإيطاليّة (Corriere della serra)، حيث نشر مجموعة من المقالات التي تنمّ عن إعجابه بالثورة الإيرانيّة وبخصوصيّاتها. وعلى الرغم من طرحه أسئلة متعلقة بطبيعة حدث الثورة وبمستقبله، إلّا أنّه لم يهتمّ بالبديل الذي تحمله الثورة، واكتفى بوصف الحدث، بل لقد عبّر في إحدى مقالاته عن عجزه عن تصوّر المستقبل. يقول: «لا أستطيع كتابة تاريخ المستقبل. ولست دقيقاً في تصوّر الماضي. ولكنّني أحاول أن أحدّد ما يجري وما يحدث، ذلك أنّ ما يجري هذه الأيام ليس مكتملاً، والأحداث لا تزال قائمة. ربّما هذا هو العمل الصحفي، ولكنّه صحيح أنّني حديث العهد بالأحداث (néophyte)»[14].

وقد تباينت المواقف من موقفه وقيمة الأفكار التي قدّمها حول الثورة الإيرانيّة، فهنالك من رأى أنّ الفيلسوف قد وجد في حدث الثورة إنفاذاً لأطروحاته الفلسفيّة، وهنالك من أقرّ بسذاجة موقف الفيلسوف، وخاصّة وصفه لشعب متلاحم ومتحد وراء قيادة كاريزماتيّة، وهنالك من ندّد بمقالاته الحماسيّة التي غابت عنها المعرفة والتفكير النقدي[15]. ولكن على الرغم من إعجاب ميشيل فوكو بحدث الثورة، وباختلافها وتفرّدها، إلّا أنّ ذلك لم يمنعه من نقد ما آلت إليه الأوضاع بعد الثورة، وخاصّة الإعدامات التي نفذتها محاكم الثورة، يؤكّد هذا الرسالة التي كتبها إلى مهدي بزرجان الذي كلفه الإمام الخميني بتشكيل الحكومة، حيث ذكّره: «بضرورة احترام حقوق الإنسان»[16].

في الأثر:

ترك ميشيل فوكو عملاً فلسفيّاً ضخماً ومتميزاً أثار اهتمام القرّاء والدارسين والنقاد منذ بدايات صدوره، ولا يزال موضوعاً لقراءات ومناقشات وتأويلات عديدة. وتُعدّ كتبه الآتية: الكلمات والأشياء، والمراقبة والعقاب، وإرادة المعرفة الذي يمثل الجزء الأوّل من تاريخ الجنسانيّة، مثالاً نموذجيّاً لهذا الاهتمام الذي ازداد بنشر دروسه التي قدّمها في الكوليج دو فرانس. وقد تباينت مواقف الدارسين من فلسفة ميشيل فوكو منذ بداياتها الأولى، واختلفوا في تصنيفها، فهنالك من رأى أنّها تتكوّن من مرحلتين تاريخيتين أسياسيتين: مرحلة ما قبل 1968؛ حيث اهتمّ الفيلسوف بتحليل الخطاب وممارسات الخطابة، ومرحلة ما بعد 1968؛ حيث اهتمّ بالسلطة، مع الإقرار بالقطيعة والانفصال بين المرحلتين[17]. وهنالك من صنّف فلسفته من حيث موضوعاتها الأساسيّة ألا وهي: المعرفة، والسلطة، والأخلاق. ولكن داخل هذا التصنيف هنالك من يرى أنّ نصوص الفيلسوف، وإن كانت في ظاهرها تؤكّد هذا المنحى الثلاثي، إلّا أنّها تحيل في الحقيقة إلى موضوع أساسي ألا وهو الذات. وبهذا المعنى تمثل الأركيولوجيا نقداً للذات العقليّة، والجينولوجيا نقداً للذات الواعية، ومن ثم، إنّ ميشيل فوكو قد اهتمّ بتشكّل الذات الغربيّة بوصفها موضوعاً للمعرفة، ثمّ موضوعاً للسلطة، وأخيراً موضوعاً للأخلاق[18].

وعلى الرغم من وجاهة هذا التصنيف، هنالك من يرى أنّ ثمّة موضوعات أخرى ناظمة لهذه الفلسفة، ومنها موضوعات الحقيقة والجسد والتاريخ والخطاب، ومن ثم إنّ عمليّة التصنيف الأحاديّة لهذه الفلسفة عمليّة غير مجدية، لذا نجد، على سبيل المثال لا الحصر، أحد تلامذته وهو فرانسوا أوالد الذي صنّف عمل فوكو ضمن موضوع الذات، لم يتردّد في تصنيفه في تاريخ الحقيقة[19]. وهنالك من الدارسين من يذهب إلى القول إنّ موضوع الفيلسوف هو السلطة، سواء من خلال الدراسات التي قدّمها أم من خلال ما قاله الفيلسوف نفسه، حيث عبَّر في أكثر من مناسبة عن أنّ موضوعه الأساسي كان دائماً السلطة، وخاصّة بعد نشر كتابيه: المراقبة والمعاقبة، وإرادة المعرفة.

وأخيراً، صنّف الدارسون والباحثون فلسفة ميشيل فوكو تصنيفات عامّة؛ منها: التصنيف البنيوي، وما بعد

14. Ibid. p.714.

15. Olivier Roy, L'énigme du soulèvement: Michel Foucault et l'Iran, in Revue vacarmes, automne 2004, n°28, p.25.

16. Ibid. p.780.

17. David Hiley, « Foucault and the Question of Enlightenment », in Barry Smart, éd. Michel Foucault, Critical Assessment, London, Rutledge, 1994, p.25.

18. Maurice Blanchot, Michel Foucault tel que je l'imagine, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 19.

19. François Ewald, Une histoire de la vérité, Paris, Syros 1985 p.91.

البنيوي أو البنيويّة الجديدة، وما بعد الحداثة. واصطلح الفيلسوف نفسه على فلسفته بمصطلحات الأركيولوجيا، ثمّ الأركيولوجيا-الجينولوجيا، وأخيراً الأنطولوجيا التاريخيّة. ومن المعروف أنّ الفيلسوف قد حاول إيجاد صيغة جامعة لفلسفته، وذلك من خلال ما أجراه من تعديل على عمله، بعد صدور الجزأين الأخيرين من تاريخ الجنسانيّة. فعندما كتب: إرادة المعرفة 1976، حاول أن يقدّم سلسلة من الدراسات حول السلطة والمعرفة والمتعة باسم الجنسانيّة، ولكن عندما أصدر الجزأين الأخيرين سنة 1984 أعاد النظر في ذلك، وكتبها في إطار ما سمّاه تاريخ الحقيقة، من حيث إنّه تحليل لألعاب الحقيقة. وخلال هذه المرحلة عبّر لمحاوريه درايفوس ورابينوف عن رغبته في إيجاد وحدة لعمله من خلال موضوع الذات، وكان ذلك في سنة 1982. وفي سنة 1984، وهي السنة التي توفي فيها، تحدّث عن الذات والحقيقة. يقول: «لقد بحثت دائماً كيف أنّ الذات الإنسانيّة تدخل في ألعاب الحقيقة»[20].

والحقّ أنّه يمكننا أن نتتبع، ضمن أيّ مفهوم من مفاهيمه، عمليّة تطوّره وانتقاله. ففي موضوع السلطة، على سبيل المثال لا الحصر، لم يستقرّ ميشيل على فكرة واحدة وثابتة، وإنّما انتقل من مفهوم السلطة إلى مفهوم فنون الحكم أو الحكمانيّة. كما أنّ الذات ليست جديدة كليّة، بما أنّه تحدّث عن دورها في المقاومة في مفهومه للسلطة، وكذلك بيّن جانبها الجمالي والأخلاقي، وخاصّة في مفهوم أسلبة الحياة، أو تحويل الذات إلى أثر فنّي، أو ما اصطلح عليه بجماليّات الوجود.

والواقع أنّ المتتبع لأقوال الفيلسوف ونصوصه، وخاصّة دروسه التي ألقاها في الكوليج دو فرانس، يجد أنّه في كلّ درس يرجّح موضوعاً من موضوعاته الفلسفيّة الثلاثة، ألا وهي المعرفة والسلطة والأخلاق. فلو قلنا، على سبيل المثال، إنّ الذات هي الموضوع المركزي للفيلسوف، فإنّنا نجد تحليله لها اختلف من مرحلة إلى مرحلة، أو لنقل إنّه قد حاول أن يبرز في كلّ مرحلة جانباً من جوانبها. وعليه، إذا كانت للفيلسوف دواعيه في التقلب والتنقل، وإذا كان للباحثين أسبابهم أيضاً المرتبطة بمناهجهم واختياراتهم، فإنّ السؤال الذي يفرض نفسه هو: ما ذلك العنصر الذي يشكّل وحدة هذه الفلسفة؟ في الواقع، لقد سبق لي أن أبديت رأيي في هذا الموضوع[21]، وبيّنت أنّ الفيلسوف قد قام بتطوير عمله، وتعمّق في دراسة موضوعات محدّدة، وطرح قضايا ومسائل جديدة ناتجة عن البحث والتدقيق. وأنّ البحث عن وحدة لفلسفته يجب ألّا يستند على الموضوع الواحد، وإنّما على طريقة التحليل التي يتناوب فيها الوصف الأركيولوجي مع التحليل الجينولوجي. من هنا يعدّ مصطلح الأنطولوجيا التاريخيّة، الذي أطلقه في أخريات حياته على فلسفته، مصطلحاً مناسباً لوصف فلسفته، وذلك بحكم اشتماله على الموضوعات التي عالجها، وعلى الطريقة التي اعتمدها، وهو ما تثبته دروسه الأخيرة في الكوليج دو فرانس.

وبطبيعة الحال، ليست الغاية من هذا الطرح أن أضيف تصنيفاً جديداً للتصنيفات المعروفة، لما كان الفيلسوف نفسه قد اصطلح على فلسفته هذا المصطلح، أو أن أسوّغ هذا الاستخدام، أو أن أفرض إطاراً محدّداً على فلسفة ترفض فكرة التأطير والتصنيف واللعبة الشكليّة، وإنّما الذي يعنيني هو تغليب النظرة الكليّة على النظرة الجزئيّة، والمسار الشامل على مرحلة بعينها، ومحاولة تعيين هويّة لهذه الفلسفة ضمن مسارها الفكري الذي عرف بلا شك تعرّجات كثيرة، وانتقالات متعدّدة. فما المقصود بالأنطولوجيا التاريخيّة؟ وهل تحقق هذا التوجّه المنهجي؟

ميّز ميشيل فوكو، في درسه الأخير سنة 1983، في الكوليج دو فرانس: حكم الذات وحكم الآخرين، بين الفلسفة التحليليّة للحقيقة وبين الفلسفة النقديّة التي تتخذ شكل أنطولوجيا ذواتنا وحاضرنا. يقول:

«ولكن يوجد داخل هذه الفلسفة الحديثة والمعاصرة نوع آخر من السؤال، نوع آخر من التساؤل والاستفهام النقدي: إنّه ذلك الذي نراه يولد بالضبط مع التنوير، أو مع نصٍّ حول الثورة. إنّ هذا التقليد النقدي الآخر لا يطرح سؤال الشروط التي من خلالها تكون المعرفة الحقيقيّة ممكنة، إنّه تقليد يطرح سؤال: ما الحاضر؟

20. Michel Foucault, Dits et écrit, Paris, Gallimard, vol. 4, op.cit. p. 222 - 223 & 708 - 709 &, 717 - 718 &, 737 & 784 - 785

21. الزواوي بغوره، الخطاب، بحث في بنيته وعلاقاته عند ميشيل فوكو، دراسة ومعجم، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت- لبنان، 2015، ص 10-12.

وما المجال الحاضر لتجاربنا؟ وما المجال الحاضر للتجارب الممكنة؟ ولا يتعلق الأمر هنا بتحليليّة الحقيقة، وإنّما بما يمكن أن نسمّيه أنطولوجيا الحاضر، وأنطولوجيا الآنيّة، وأنطولوجيا الحداثة، وأنطولوجيا ذواتنا. يبدو لي أنّ الخيار الفلسفي، الذي نجد فيه أنفسنا في مواجهته الآن، هو: إمّا اختيار فلسفة نقديّة تظهر بوصفها فلسفة تحليليّة للحقيقة عموماً، وإمّا فكر نقدي يأخذ شكل أنطولوجيا ذاتنا أو أنطولوجيا الآنيّة. وهذا الشكل من الفلسفة هو الذي أسّس شكلاً من التفكير النقدي الذي أرتبط به، بطبيعة الحال، قدر ما أستطيع، وذلك منذ ظهوره عند هيغل إلى غاية مدرسة فرانكفورت مروراً بنيتشه، وماكس فيبر... إلخ»[22].

وقد سبق لميشيل فوكو أن عبّر عن هذا التصوّر لمحاوريه دريفوس – رابينوف بقوله: «هنالك ثلاثة ميادين ممكنة من (الجينولوجيّات): أوّلاً، أنطولوجيا تاريخيّة لذواتنا في علاقتنا بالحقيقة، تتيح لنا أن نكون مؤسّسين للمعرفة، ثمّ أنطولوجيا تاريخيّة لذواتنا في علاقتنا بالسلطة، حيث نكون ذواتاً تؤثر في الآخرين، وأخيراً أنطولوجيا تاريخيّة في علاقتنا بالأخلاق، وتتيح لنا أن نكون ذواتاً أخلاقيّة»[23]. من هنا يتّضح أنّ الأنطولوجيا التاريخيّة، تتشكّل من مجمل الموضوعات التي درسها والطرائق التي اتبعها منذ أن نشر كتابه الأوّل: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي 1961، إلى غاية درسه الأخير في الكوليج دو فرانس: الشجاعة في قول الحقيقة 1984.

تتكوّن هذه الأنطولوجيا التاريخيّة من مستويات فلسفيّة أساسيّة يمكن إيجازها على النحو الآتي:

1. مستوى فلسفة المعرفة، حيث يبدو المشروع المعرفي لفوكو من طبيعة كانطيّة، وذلك بحكم بحثه عن القبلي التاريخي لمختلف التجارب والمعارف والعلوم، ولأنّه سواء في بحثه في تجربة الجنون أم المرض أم في العلوم والمعارف، كان يهدف إلى الكشف عن المبدأ المنظّم لمختلف المعارف، وهو ما يظهر جليّاً في كتابه: الكلمات والأشياء. وفيه وظّف مفهوم الإبستميّة الذي أثار انتقادات شديدة، وخاصّة من قبل الماركسيّة والوجوديّة، وأدّى إلى اختفائه في تحليلاته الفلسفيّة اللاحقة، كما لاحظ ذلك بحقّ الفيلسوف دومينيك لوكور. ولكن مع ذلك، إنّ ما تجب الإشارة إليه هو أنّ إحدى سماته الأساسيّة، والمتمثلة في فكرة النظام، سيستعيدها فوكو لاحقاً ويربطها بموضوع السلطة، بحيث شكّل الزوج المعرفة–السلطة إحدى إسهاماته الأساسيّة في مجالي المعرفة والسلطة على حدٍّ سواء.

2. مستوى الفلسفة السياسيّة، حيث احتلّ مفهوم السلطة وأشكالها المختلفة مكانة مركزيّة في مجموعة مهمّة من كتبه ودروسه وحواراته، وخاصّة في: المراقبة والمعاقبة، وإرادة المعرفة، ويجب الدفاع عن المجتمع، وشكّل مقاربة جديدة في مجال التحليل السياسي، وخاصّة بعد ارتباطه بتحليلات تاريخيّة للسلطة الانضباطيّة والحيويّة في التاريخ الغربي، ولما سمّاه في دروسه بفنون الحكم أو الحكمانيّة، بما هي «طرائق لقيادة سلوك الآخرين»[24]، وشملت بشكل خاص دراسة السلطة الرعويّة والليبراليّة والليبراليّة الجديدة التي حللها في درسه عام 1979، وكان ذلك تحت عنوان مفارق نوعاً ما، ألا وهو: مولد السياسة الحيويّة[25].

3. مستوى فلسفة الأخلاق والجمال، الذي يظهر في دراساته التاريخيّة الخاصّة بالمرحلة اليونانيّة والرومانيّة، حيث ركّز على الممارسات والتقنيات التي تستعملها الذات. وبذلك يكون قد طبّق منهجه الأركيولوجي –الجينولوجي الذي يتوجّه إلى: «الطريقة التي يجب أن نكوّن بها أنفسنا بأنفسنا ذاتاً أخلاقيّة فاعلة»[26]. وتعدّ الأخلاق التي درسها فوكو أخلاقاً تاريخيّة تخصّ

22. Michel Foucault, Le gouvernement de soi et des autres, Paris, Gallimard, 2008, p.22.

انظر كذلك: ميشيل فوكو، ما التنوير؟ ترجمة الزواوي بغوره، دار آفاق للنشر، ط2، الكويت 2016، ص 102-103.

23. دريفوس ورابينوف، فوكو، مسيرة فلسفيّة، ترجمة جورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، (د-ت) ص 209.

24 . Michel Foucault, La gouvernementalité, in Magazine littéraire, n° 269, 1989. p.97.

25. ميشيل فوكو، مولد السياسة الحيويّة، ترجمة الزواوي بغوره، منتدى العلاقات العربيّة والدوليّة، الدوحة- قطر، 2018.

26. Michel Foucault, L'usage des plaisirs, Paris, Gallimard, 1984,

مجتمعات معيّنة، وتدور حول المسألة الجنسيّة وما تفرّع عنها من اهتمام بالجسد ومن نظام للرغبة ومن علاقة بالمعرفة أو الفلسفة أو الحقيقة. وبحكم تاريخيتها، تتّسم بالتغير والتبدّل، وبذلك يكون فوكو قد نقل موضوع الجنس من مجال الطبيعة والأنثروبولوجيا إلى مجال التاريخ والتاريخانيّة.

4. مستوى فلسفة اللغة، حيث يعدّ مفهومه للخطاب بمنزلة مقاربة منهجيّة جديدة تتكوّن من جهاز مفاهيمي عماده المنطوقات، والتشكيلات الخطابيّة، والميادين الخطابيّة التي تحكمها منظومات التكوين والتحويل. ولا تكمن مرجعيّة الخطاب في الذات أو في المؤسّسة أو في الصدق المنطقي أو في قواعد البناء النحوي، وإنّما في الممارسة بشكليها الخطابي وغير الخطابي، وفي نوع من السياقيّة والتداوليّة التي أرست قواعدها نظريّة أفعال الكلام، وعزّزها الكشف عن سلطة الخطاب والآليّات التي تحكمه وتحدّ من سلطته، ومنها آليّة المنع، والرفض، والقسمة، وإرادة المعرفة، وأشكال التملك والتمذهب،... إلخ. وبهذا المعنى نستطيع القول إنّ الأنطولوجيا التاريخيّة تقدّم منظوراً لغويّاً عماده التداوليّة الخطابيّة، عرض خطوطها العامّة في كتبه ودروسه الآتية: أركيولوجيا المعرفة، ونظام الخطاب، وحكم الذات وحكم الآخرين. وكان مجالها التطبيقي هو التاريخ، وتحديداً التاريخ الغربي، وخاصّة المرحلة اليونانيّة وبداية المرحلة الرومانيّة، والمرحلة الحديثة أو المرحلة الكلاسيكيّة.

وإذا كان سؤال العلاقة بين هذه التداوليّة الخطابيّة والتاريخ يحتاج إلى مناقشة مفصّلة، فإنّ ما يجب التأكيد عليه هو أنّ هذه التداوليّة الخطابيّة معنيّة أكثر بالقبلي التاريخي الذي يختلف من جهة عن السؤال الفلسفي المنطقي، وعن السؤال التاريخي الوصفي، ويشكّل أساس الطريقة الأركيولوجيّة-الجينولوجيّة، باعتبارها طريقة لا تبحث في صّحة الخطابات أو دلالتها، بل في شروط انبثاقها أو نمط وجودها، والعلاقات التي تقيمها مع غيرها، سواء الخطابات المعاصرة لها أم السابقة أم اللاحقة بها، ومن ثم إنّ تركيزها على البُعد التاريخي هو الذي يميّزها عن غيرها من المقاربات في مجال فلسفة اللغة، وخاصّة بالنسبة إلى المقاربتين: التأويليّة والتحليليّة.

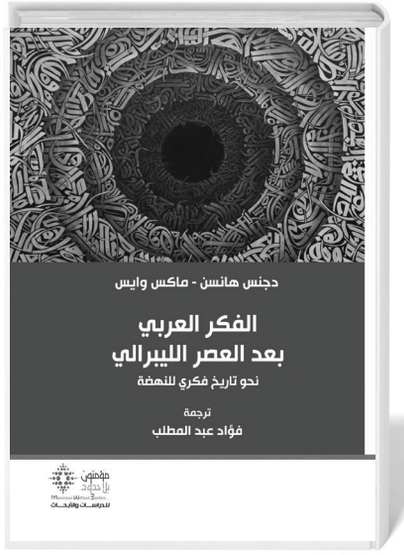
ومع أنّ هذه الأنطولوجيا التاريخيّة قد انتقدت بشدّة من قبل الماركسيّة والوجوديّة، ووُصفت بالعدميّة، والفوضويّة، واليساريّة الطفوليّة، وأنّها على الصعيد السياسي والأخلاقي لا تقدّم بدائل بقدر ما تكتفي بالنقد، ولا تهتمّ بقيم العدل والحريّة إلّا عرضاً، فإنّ ما تجب الإشارة إليه هو أنّها قد تميّزت بارتباطها بمسائل الحاضر، وقضايا المهمّشين، وتعزّزت بمواقف مبدعها ميشيل فوكو الذي حاول أن يجعل من فلسفته أسلوب حياة، وأن يقدّم صورة جديدة للمثقف المعني بالوضع البشري والإنساني، وهو ما اصطلح عليه بالمثقف المتخصّص، الذي يمتنع عن إعطاء دروس أخلاقيّة عامّة، أو تقديم توجيهات عامّة، أو تنبّؤات مستقبليّة، وإنّما يعمل على تقديم أدوات عمل ومناهج تحليل، أو، وفقاً لعبارته، يقدّم (علبة أدوات) تسمح بتشخيص الصراعات العينيّة والمباشرة. ولذلك، جاءت نصوصه، أو على الأقلّ بعضها، تعبيراً عن ممارسته وتجربته، وتحقق ما عبّر عنه في إحدى حواراته: «يمكنني القول: إنّني عملت دائماً على أن تكون كتبي، بمعنى ما، أجزاء من السيرة الذاتيّة. إنّ كتبي هي مشكلاتي الشخصيّة مع الجنون، والسجن، والجنسانيّة»[27].

وبالنظر إلى ما تضمّنته أعماله من تحليلات نقديّة متميزة، تحوّلت إلى جزء أساسي من التراث الفلسفي النقدي، وشكّلت مصدراً ملهماً في الفلسفة الاجتماعيّة، وذلك بحكم اهتمامها بالجماعات المهمّشة والمبعدة، وتشخيصها لمجتمع الرقابة والانضباط، وهو ما يجعلها بالضرورة فلسفة حريّة وتحرّر، ألهمت، ولا تزال تلهم، العديد من الباحثين في مختلف أنحاء العالم، وفي العالم العربي تحديداً.

p.21.

27. Michel Foucault, L'intellectuel et les pouvoir, in Dits et écrits 1954 - 1988, vol.4, Paris, Gallimard, 1994, p.747 - 748.

أحدث إصدارات مؤسسة (مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث)



(الفكر العربي بعد العصر الليبرالي)

صدر كتاب «الفكر العربي بعد العصر الليبرالي: نحو تاريخ فكري للنهضة» الذي قام بتحريره كل من دجنس هانسن من جامعة تورنتو، وماكس وايس من جامعة برينستن، أول مرة، ضمن منشورات جامعة كامبردج في بداية العام 2017 خلال الشهر الثاني أو الثالث. ويمكن القول بداية إن هذا الكتاب يثير أسئلة جوهرية مثل: ما العلاقة بين الفكر والممارسة في مجالات اللغة والأدب والثقافة والسياسة؟ وهل الفكر هو المقياس الوحيد الذي يقاس به عادة التاريخ الفكري؟ وكيف أثر المثقفون العرب وأحدثوا تغيرات في التطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين؟ ويقدم هذا الكتاب نظرة شاملة تقويمية وإحياء للتاريخ الفكري العربي الحديث. ويستند هذا العمل إلى كتاب ألبرت حوراني المعروف «الفكر العربي في العصر الليبرالي: 1798–1939» الصادر عن جامعة كامبردج عام 1962، بوصفه منطلقاً أساسياً في مناقشاته. ويحاول إعادة تقويم الإنتاج الثقافي والفكر السياسي العربيين في ضوء البحث العلمي الحالي، ويوسع من دائرة نقاشه لتصل إلى فترة حملة نابليون على مصر وما بعدها، وصولاً إلى أيام اندلاع الحرب العالمية الثانية.

(تأويليات العنف)

يمثل هذا الملف: «تأويليات العنف» جزءاً من مشروع «التطرف الديني»، ويركز على المقاربات الفلسفية لظاهرة العنف ومشتقاتها كالتعذيب والإرهاب والقسوة والرعب... وذلك من ناحية أصولها في الوعي الإنساني، وفي الصراعات بين الأفراد والجماعات، وكذلك في التجارب القصوى كالحروب، وحالات الاستثناء، وإدارة النزاعات... في مصادرها التاريخية وتجلياتها في العالم المعاصر. وقد توزعت أغراض المساهمات التي تشكل منها الملف بين محاور ثلاثة كبرى: محور الإرهاب وما يطرحه من تحديات على الإنسانية المعاصرة وعلى النظام السياسي العالمي، ومحور العنف السياسي المباشر على الأفراد والجماعات من جانب أجهزة الدولة (في العالم العربي بوجه خاص)، ومحور العنف كظاهرة إنسانية يمكن وصفها وتأويلها في تجلياتها المباشرة (القسوة، العداوة، الحرب...) وفي أشكالها الفردية والجماعية.

إن مجمل المساهمات التي تشكل منها هذا الملف تدور، بشكل أو بآخر، على أحد هذه المحاور المذكورة، أو على ما بينها من التداخل والتفاعل. فالظاهرة الإرهابية تمثل مجالاً مشتركاً للتفكير في العنف، من جهة مصادر التطرف التي تغذى منها تاريخياً، ومن جهة العوامل التي وفرت له مرئية كونية قاهرة صنعتها الدولة الحديثة تحديداً.

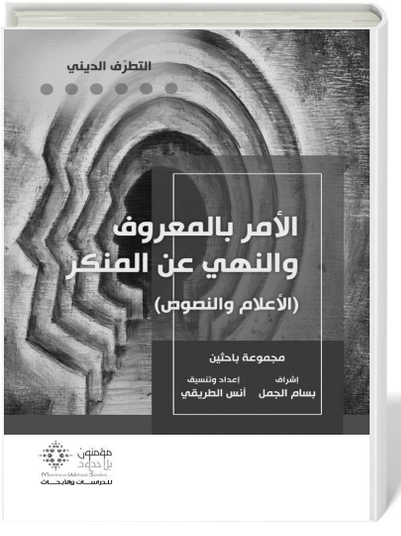
(التعصب والتطرف والعنف)

من بين نتائج ما تشهده الرقعة الجغرافية العربية، منذ نهايات سنة 2010، استحالاتٌ حادة في صياغة الصلات الاجتماعية بين الأفراد وذواتهم وبين الأفراد والمجموعات وفي ما بين المجموعات، والمؤسسات... إلخ. ويعني ذلك أن العلاقات بين الدولة والمجتمعين الأهلي والمدني مسّها التحوير عميقاً. وتنبئ النزاعات، التي تمحورت حول شكل الدولة العربية وأساسها القانوني الدستوري، وكذا حول علاقاتها بمحكوميها وبمجال نفوذها، تلك التي اندلعت بقوة وصلت إلى حد الحرب الأهلية في أكثر من قطر عربي، عن عمق ذلك التحوير.

وليست تقتصر الأمثلة على صياغات دستورية جديدة أو مجددة، هي تشمل أيضاً إعادة تشكيل العلاقة مع مكامن للسلطة المنبثة في تلافيف المجتمع، بما فيها نواتات السلطة المضادة.

وإذ تقع في القلب من كلّ ذلك قضايا التعصب والتطرف والعنف، فإنّ المؤلَّف الحالي يجمع سبعة نصوص تعالج جوانب من الموضوع على امتداد ثلاثة أقسام. القسم الأول من طبيعة نظرية، في حين يتثبت القسم الثاني في كيفيات الصناعة الاجتماعية للتعصب والتطرف والعنف في مجريات الحياة اليومية ضمن المجتمعات العربية. أما القسم الثالث ففيه تركيز على العوالم الشبكية الاتصالية وكيفيات صناعة الطوائف الافتراضية.

(الأمر بالمعروف و النهي عن المنكر)



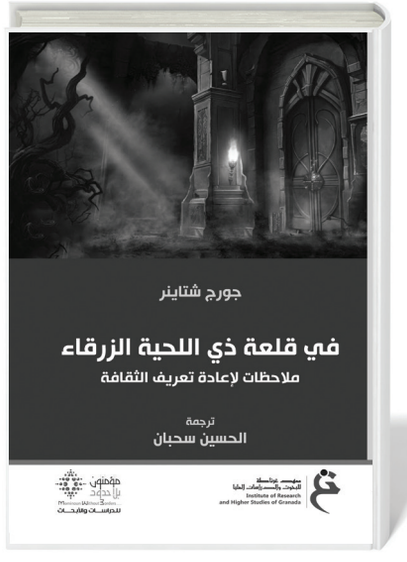
قد تكون الإجابة في سياسويّة المرحلة الراهنة من تاريخنا، أو في ظروفنا الاقتصادية والاجتماعية والدينيّة، أو في الصورة الجيو- سياسيّة الحربيّة للعولمة. لكن أيّا تكن الأسباب، تبيّن المتابعة التاريخيّة التراجعيّة للمبدأ الإسلاميّ الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر أنّ خلاصته الجهاديّة الرّاهنة حصيلة تأويلية جرت على غير المنوال التأويليّ الإسلاميّ القديم الذي استخرج هذا المبدأ من القرآن والحديث ليصيّره مبدأ أخلاقيّاً وفقهيّاً مرتبطاً بالشريعة ووظيفة منوطة بالمجتمع والدولة.

ارتبط التأويل الجهادي الرّاهن لمبدأ الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر بلحظة عنيفة من تاريخ الحضارة العربيّة الإسلاميّة، أفقدته أبعاده العقائدية التي طوّرها المعتزلة، والفقهيّة التي أرادها الفقهاء لشروط المأسسة السياسيّة والسلوك الاجتماعيّ، والأخلاقية التي حدسها أخلاقيو الإسلام كمسكويه والتوحيدي والماوردي.

ومن ابن تيميّة المصدر المشترك لكلّ الجهاديّين تقريباً، ولا سيما بكتابيه الحسبة في الإسلام ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، إلى عبد القادر بن عبد العزيز ، صاحب رسالة العمدة ، لم يتوقّف التطبيق الجهاديّ لهذا المبدأ على تأويلاته النظريّة الكبرى ، وإنّما تحوّل هذا الموقف العنيف إلى حالة غاية في الانفلات.

(العيش بالتفلسف)

هذا الكتاب هو تحيين لمبحث قديم في حُلَّة جديدة وفي طبعة منقَّحة. عرف القدماء، اليونان على وجه التحديد، سلوكاً هو «العيش بالتفلسف»، في ما وراء التصوُّر النظري للفلسفة؛ وقام المعاصرون (مارتا نوسبوم، بيير هادو، أندري جون فولكه، ميشيل فوكو، جون غرايش وغيرهم) بإعادة التفكير في هذا المبحث القديم بأساليب جديدة ومصطلحات راهنة. وجه التماثل بين المعالجات القديمة والتأويلات المعاصرة هو أن الفلسفة لا تُختزَل في نسقٍ منطقي من الاستدلالات والبراهين، بل هي طريقة في العيش تقوم على ثلاثة أساليب أساسية هي التجربة والرياضة والعلاج. قام غرايش، بالاعتماد على الفلاسفة المعاصرين الذي اعتنوا بالمسألة بقراءة النصوص القديمة، بالنظر في جوهر «التجربة الفلسفية» كما مورست عبر العصور، ثم «الرياضة الروحية» بدراسة علاقة الفلسفة بالتجربة الروحية، الدينية منها والميتافيزيقية، وأخيراً «العلاج» بتحليل ما سُمي عند القدماء الطب الروحاني وترجماته المعاصرة إلى الطب الفلسفي، وكيفية علاج أمراض النفس بمناهج فلسفية هي إجراءات عملية من التفلسف والتبادل الرمزي واللغوي، بمعنى دور الكلمة في علاج النفس ودور المفهوم الفلسفي في تصحيح التصوُّرات والأحكام والظنون.



(في قلعة ذي اللحية الزرقاء)

«لماذا تبذل جهود مضنية لإعداد وتلقين ثقافة إذا لم تفعل إلا قليلاً من أجل إقامة سد في وجه تقدم اللاإنساني، وإذا اشتملت على ضروب من الغموض العميق، بلغت، أحياناً، درجة الحث على البربرية؟...هل من قبيل الحدث العرضي أن تكون لعدد واسع من الحضارات المتباهى بعرضها، في أثينا بيريكليس، وفلورنسا المديتشيين، وإنجلترا الإليزابيثية، وفرساي القرن العظيم، وفيينا موزارت، صلة تلازم وثيق مع سياسة الاستبداد أو الحكم المطلق، ومع نظام متحجر من الطوائف المنغلقة، وفي حضور مكتنف لها من عامة خانعة؟ ... كم من طاقات الثقافة تتغذى من العنف المهذب والمكبوح الجماح، الذي يظهر مع ذلك للعيان على نحو احتفالي في المجتمع التقليدي أو القمعي!».

«إننا لا نستطيع أن نرجع إلى الوراء، ولا نستطيع أن نختار أحلام الجهل؛ ولسوف نفتح، فيما أتوقع، الباب الأخير في قلعة ذي اللحية الزرقاء، حتى لو أفضى، أو بسبب كونه سيفضي؛ إلى حقائق فوق طاقة الفهم والتحكم البشريين؛ سنفتحه بذلك الاستبصار الحزين الذي أجادت التعبير عنه موسيقا بارتوك؛ لأن فتح الأبواب ميزة وجدارة تراجيدية لهويتنا».

(إقبال فيسلوف التجديد الإسلامي)

يتناول الكتاب فكر محمد إقبال وفلسفته من خلال مداخل ثلاثة: خطاب النهضة وخطاب التجديد وخطاب الروح.

في الفصل الأول يشرح المؤلف رسالة إقبال في النهضة انطلاقاً من وثبة المسلم الهندي إلى حلم الأمة الإسلامية القوية الموحدة، ويخص بلحن خاص أشواقه وأمانيه في أرض العرب. وفي الفصل الثاني يواجه إقبال روح الغضب الهائجة في الجيل الجديد، ويتحدث بشجاعة عن ضرورة تجديد الإسلام باستمرار، وبعث فكر شجاع وإرادة حرة تمنح المسلم مكانه في ريادة العالم الجديد.

وتشتد ثورة إقبال على الكهنوت الإسلامي فيخوض حرباً ضارية مع الوعي المبتور ويدعو إلى ثورة هائلة ضد الروح الجبرية القامعة للعقل والإرادة التي تكمن تحت عمائم المسلمين وفي مدارسهم التقليدية، ويرسم بشجاعة وبصيرة ملامح قيام جديد يؤسسه على فكرة ختم النبوة بوصفها نهاية عالم الغيب وبداية عالم الشهادة، وآخر ضباب الخوارق وأول ضياء السنن. أما الفصل الثالث فيتحدث عن عالم إقبال الروحي وتأملاته وإشراقاته وبشكل خاص في وصاله الأبدي مع المعلم الكبير جلال الدين الرومي.

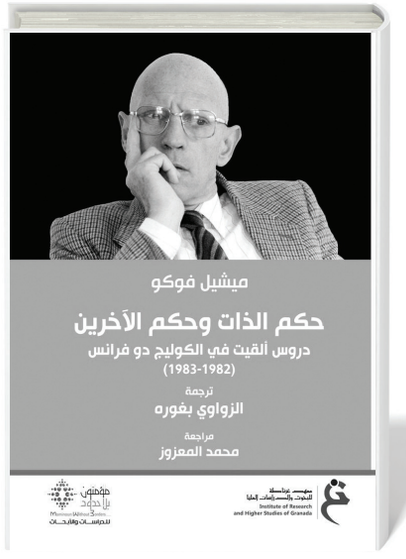
إنه باختصار إقبال: قائداً وثائراً وعاشقاً. ويمتاز الكتاب بمجموعة كبيرة من أشعار إقبال تنشر لأول مرة.

(العدالة والعدل)

ليس هذا الكتاب عرضاً لمقاربة الفكر السياسي والأخلاقي الإسلامي لمفهوم العدل، بقدر ما هو محاولة للتفكير في الأسباب التي حالت دون الارتفاع بهذا المفهوم إلى مستوى النظرية التي يتقاطع فيها السياسي والأخلاقي، ويغدو على ضوئها الفهم المعقول للاجتماع السياسي الإسلامي أمراً ممكناً. وعندما يتعلق الأمر بالفكر السياسي العربي، فإن التأليف في موضوع العدل سرعان ما يتخذ طابعاً إشكالياً بحكم التضخم المتزايد في الدراسات التي تناولت التصور الغربي للعدل، في مقابل ندرة الأعمال التي اتخذت من التصور التراثي لهذا المفهوم موضوعاً لها. وبقدر ما يكشف هذا الوضع عن قلقٍ في مرجعية النظر في هذا المفهوم، وتمزقها بين قطبَي الفكر الغربي المعاصر والتراث العربي الإسلامي، فإنّه يُبيِّنُ افتقارَ هذا الفكر إلى أرضيةٍ نظرية صلبة لمقاربة فكرة العدل من داخل دوائر هذا الراهن وأسئلته الحارقة المتجذرة في تراثه الأخلاقي والسياسي.

لابد من شقِّ دروب مختلفة في البحث عن معنى التراث السياسي الإسلامي ومساءلته على ضوء الأسئلة التي ما انفك الراهن يطرحها علينا، وقد كان الإنصات لنصوص الفقهاء، ومحاولة الوعي بعلاقتها القلقة والمتوترة بواقع المُلك، أهم سمات القراءة التي نقدمها في دراستنا لمفهوم العدل في الفكر الإسلامي الكلاسيكي.

(حكم الذات وحكم الآخرين)



موضوع هذه الدروس (حكم الذات وحكم الآخرين)، التي ألقاها ميشيل فوكو في عام (1982–1983) في الكوليج دو فرانس، هو دراسة مفهوم الصراحة (parresia)، باعتباره مفهوماً مركزياً في الفلسفة القديمة، اليونانية والرومانية. وقد استعمل فوكو في هذه القراءة مختلف التقنيات المنهجية التي تميّز تحليله للخطاب، ومنها التركيز على النصوص الهامشية الذي يظهر في الدرس الأول، حيث توقف فيه عند نص كانط: ما التنوير؟، وفي الدرس الأخير الذي حلل فيه رسائل أفلاطون، التي تُعدُّ عند بعض الدارسين رسائل (منحولة)، بالإضافة إلى نصوص بعض الأدباء، ولاسيما مسرحية إيون ليوريبيديس، وبعض المؤرّخين ومنهم ثيوسيديد، وأهم الفلاسفة القدماء: سقراط، أفلاطون، فلوطارخوس، ابيكتاتوس، مبيّناً أهم المراحل التاريخية التي يتكوّن منها هذا المفهوم، وهي: الصراحة السياسية عند بريكليس، والصراحة الفلسفية عند سقراط وأفلاطون وابيكتاتوس، وأخيراً الصراحة الدينية في الرعوية المسيحية. والهدف من تحليل مفهوم الصراحة، بما هي شجاعة في قول الحقيقة، هو مناقشة قيمة المواطنة اليونانية وحدودها، والكشف عن الأساس الأخلاقي للديمقراطية الأثينية.

(التكفير في الخطاب الإسلامي القديم)

هذا العمل هو محاولة للتعامل مع التراث بأدوات منهجيّة حديثة. وقد برهن صاحبه عن جرأة علميّة في مقاربة مسألة مغلّفة بالمقدّس، فأخضعها للدّرس الموضوعيّ. وتكمن أهميّة المسألة في كون التكفير اخترق كلّ المجالات باعتباره سلاحاً تعتمده المنظومات والمؤسّسات التي تمتلك سلطة دينيّة وسياسيّة. ولمّا كان فهم التكفير يتطلّب المعرفة بالتطوّر التاريخيّ لهذه الظاهرة وبفهم آلياتها وخلفياتها ورهاناتها في الفكر الإسلاميّ القديم، كان المجال الزمنيّ القديم إطاراً للبحث، يبدأ ببداية العهد النبويّ وينتهي بأواسط القرن السادس الهجريّ. وهي فترة تأسيسيّة برزت فيها أهمّ المصنّفات الخاصّة بالتكفير، واستقرّت أهمّ المفاهيم والآليات المتعلّقة به.

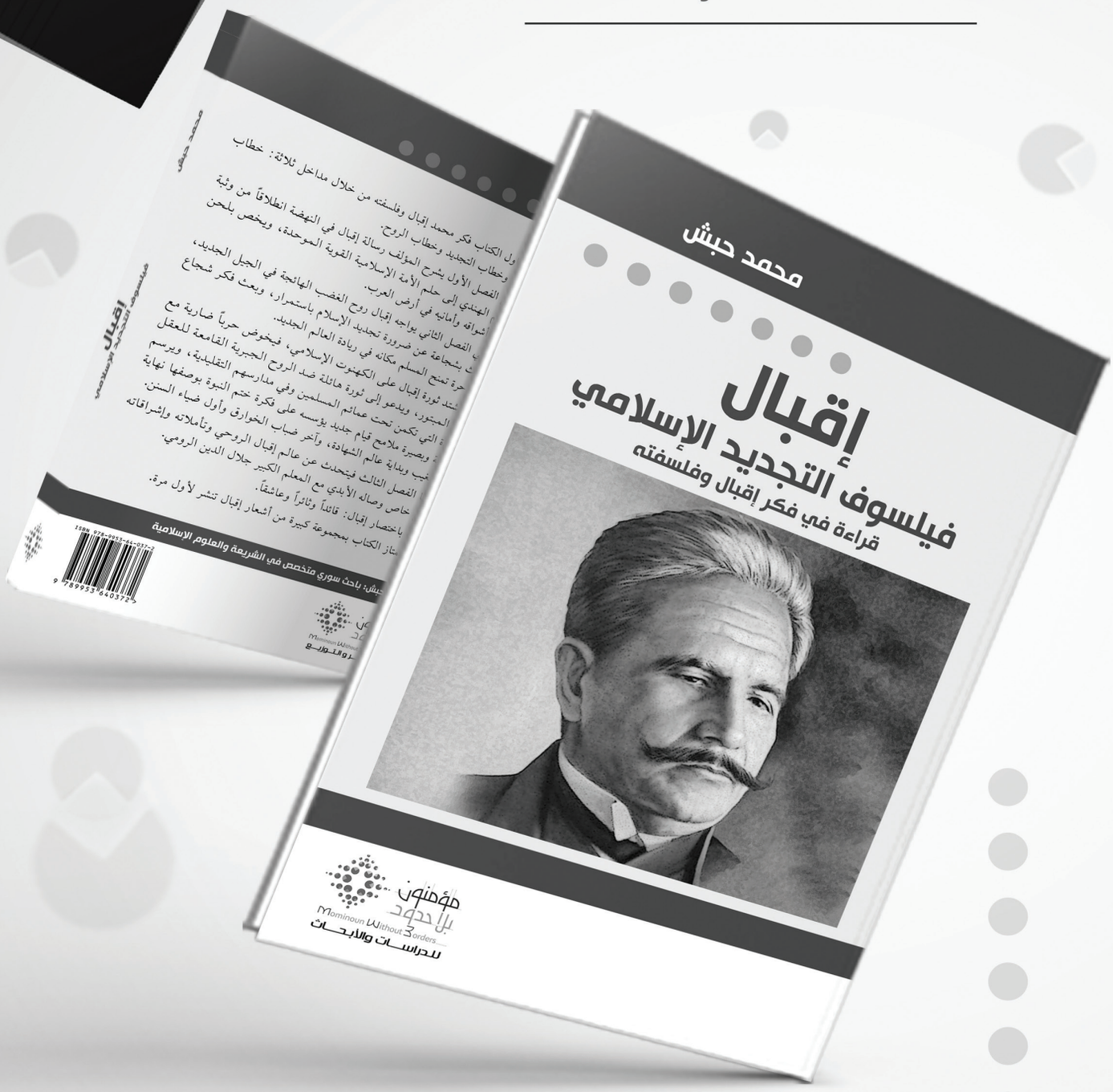
وتكمن أهميّة الكتاب في مقاربته التكفير من خلال بعدين أساسيين ارتبطا به هما: الشرعيّة من جهة والعنف من جهة أخرى. ومن الأسس التي قام عليها هذا الكتاب تنوّع المصادر والمراجع، وعدم التقيّد بمصادر مذهب واحد في فهم التكفير لأنّه لا يمكن فهم الإسلام فهماً موضوعيّاً إلاّ في وجوهه المتعدّدة والمتنوّعة. فالتكفير يظلّ من مقتضيات المأسسة والحفاظ على السلطة، ولكنّه يصير في المقابل خطراً على الفكر والحضارة لأنّه يقضي على التنوّع ويغتال النقد وينسف كلّ صروح الفكر والعقل.

2019

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث

صدر حديثا

للتصفح على الموقع الإلكتروني للمؤسسة
www.library.mominoun.com



في المنزل الأوّل

عبد السَّلام بنعبد العالي

«الأقدم، في كلّ ما هو قديم، يظلّ يلاحقنا»

م. هايدغر

كلنا نعرف هذين البيتين لأبي تمّام:

نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى مـــا الحـــبّ إلّا للحبيـــب الأوّل
كم منزلٍ في الأرض يألفـه الفتى وحنينُـــه أبـــداً لأوّل منـــــزل

إلّا أنّ شعراء آخرين يخالفون أبا تمّام الرأي، فمنهم من ردّ معارضاً:

نقّل فؤادك حيث شئت فلن ترى كهوى جديدٍ أو كوجهٍ مقبل
عشقـي لمنزلـــي الذي استحدثته أمّا الذي ولّى فليس بمنزلي

وفي المعنى نفسه عارض شاعر آخر:

دع حبّ أوّل من كلفت بحبّه ما الحـــبّ إلّا للحبيـــب الآخـر
ما قد تولّى لا ارتجاع لطيبه هل غائبُ اللذّات مثل الحاضر؟

معنى مخالف للمعنيين السابقين ينشده شاعر آخر:

الحبّ للمحبوب ساعةَ حبّه ما الحبّ فيه لآخر ولأوّل

وخلافاً لجميع الذين تقدّموا يقول آخر:

قلبي رهين بالهوى المقتبل فالويل لي في الحبّ إن لم أعدل
أنا مبتلى ببليّتين من الهوى شـــوقٍ إلـى الثاني وذِكْـرِ الأوّل

لن تهمّني الأبيات السالفة من حيث إنَّ موضوعها هو الحبّ، على الأقلّ بالمعنى المتداول للكلمة. ما يعنيني هو أنّها تشير إلى حبّ خاص هو تعلّق الإنسان بموطنه وارتباطه بالمكان الأصلي، ارتباطه بالأصل. وهذا يعني أيضاً كما سنتبيّن علاقةً معيّنة بالزمان.

قبل أن نتساءل عن مفهومات الزمان، التي تكمن وراء هذه الأبيات، لنقف عند التعلق بالموطن الأوّل والانشداد إلى المكان الأصل. فأبو تمّام يرى أنّ الإنسان، مهما تعدّدت المنازل التي يتنقل بينها، بل ويألفها، يظلّ مشدوداً إلى المنزل الأوّل، ولن تمحو تلك المنازل قطّ ذكرى المكان–الأصل.

أمّا الشاعر الثاني، فيرى أنّ الموطن ما يفتأ يُستحدث، وأن ليس هناك ارتباط بما ولّى وغدا من باب الغياب، فالانشداد هو دوماً نحو ما سيأتي. عكس هذا ما يراه صاحب «لك الساعة التي أنت فيها»، ففي نظره ليس في الأمكنة ما هو أوّل ولا ما هو آخِر. لا تفاضل بين الأمكنة. فأنت حيث تقيم. منزلك هو حيث تنزل. الموقف الأخير يرى أنّ الإنسان لا يمكنه أن يحبّ ماضيه ويتناسى منازله السابقة. لا

يتحدّث هذا الشاعر عن منزل أوّل كأصل مطلق، وإنّما عن تتالي المنازل التي يعلق بعضها ببعض. هناك ترحال بين الأمكنة، إلّا أنّه ترحال موصول مترابط الأجزاء، يتعايش فيه الشوق إلى الآتي مع تذكّر ما سبق.

هذه المفهومات عن المكان تغلّفها مفهومات عن الزمان. يرى أبو تمّام أنّ هناك زماناً أصليّاً ما يفتأ المرء يحنّ إليه مهما ارتمى في أحضان المستقبل. أصل مطلق لا يمحوه فعل الزمان. لحظة متميزة تظلّ سارية المفعول لتحدّد كلّ ما سيجيء بعدها. أمّا الشاعر الثاني، فإنّ ما ولّى في نظره لا سبيل لأن يعود. ما هو قائم هو ما هو مستحدث. الإنسان ارتماء لا نهائيّ في المقبل من الزمان. ولن يكون الغائب قطّ في مستوى الحاضر غنىً أولذةً. «لك الساعة التي أنت فيها»، يردّ الشاعر الثالث: الإنسان ابن لحظته. نمط الحاضر هو المعيش من أنماط الزمان، الماضي ولّى والمستقبل لم يحن بعد. وحتى الحاضر المقصود هنا ليس حاضراً ممتداً، إنّه لحظة؛ أي ما يمكن أن نعبّر عنه هندسيّاً بنقطة التقاء يتقاطع عندها الماضي مع المستقبل. أمّا البيتان الأخيران، فيحيلان إلى زمانيّة موصولة تجعل كلّ لحظة مربوطة بسابقتها، ولا تفصل عمل الذاكرة عن حلم الخيال، فتجعل الارتماء في المستقبل مشدوداً إلى ما تقدّم. يتميّز هذا المفهوم عن الزمان بأنّ صاحبه لا يمجّد اللحظة، وإنّما يمجد الحاضر. إلّا أنّه حاضر دائم يشمل علاقة حاضرة بالماضي، وأخرى بالمستقبل.

يبدو لأوّل وهلة أنّ هذا المفهوم التركيبي، الذي يحاول أن يوفّق بين أنماط الزمان، هو أكثر المواقف إقناعاً. فهو لا يجبّ الماضي، ولا ينفي الحلم بمستقبل مغاير يجرّ صاحبه نحو ما سيكون. إلّا أّننا إن تمعنّا في الأمر، فسنلفي أنفسنا أمام زمانيّة موصولة، شبيهة إلى حدٍّ ما بالزمانيّة الهيغليّة التي نذكر ما قاله هايدغر عنها من أنّها تجعل الزمان حاضراً دائماً، فترى أنّ الحاضر الذي مضى ممتدّ في الحاضر الراهن، ومتطلّع إلى حاضر سيحضر. هي إذاً زمانيّة الميتافيزيقا وزمان الحضور. وما دمنا نتحدّث عن هايدغر، فقد يبدو من المناسب أن نتذكّر هنا ما قالته عنه حنة آرنت من أنّه لم يتمكّن من تخطّي هذه الزمانيّة واستعادة الأصول إلّا عندما قطع حبل السرّة الذي يشدّه إليها. فالمرء لا يكتشف الماضي من جديد إلّا إذا انفصم الحبل الذي يشدّه إلى الأصول. معنى ذلك أنّ أنجع وسيلة لإعادة الوصل بالدّيار الأولى هي الانفصال عنها. ولعلّ تشبيه العلاقة مع الأصول بقطع حبل السرّة من شأنه أن يوضّح المسألة أبلغ توضيح؛ ذلك أنّ القطع لا يفصل المولود عن أمّه، وإنّما يعيد الارتباط معها على نحو مغاير: إنّه يفصل المولود عن الكائن البيولوجي ويقطع الصلة البيولوجيّة مع الرحم كي يربط المولود بصلة الأمومة. ها هنا يغدو الانفصال هو الوسيلة الممكنة للوصل، ولن يعود إحياء الماضي استذكاراً له، وإنّما إعادة دفن جديد.

ما مآل المعاني الواردة في الأبيات السابقة والحالة هذه؟ هل نرفض مكانة المنزل الأوّل كما هي عند أبي تمّام؟ هل نرفض كلّ معنى للأصل؟ ربّما سيكون علينا هذه المرّة كذلك أن نميّز مع هايدغر بين البداية والأصل، فنرى أنّ «البداية هي الغلاف الذي يحجب الأصل ويغلّفه»، وأنّ الأصل بداية مستأنفة. الأصل ما ينفكّ يبتدئ. إنّه الفجر الذي لا ينفجر بغتة، ولا يفصح عن مكنونه إلّا مساء الفكر. «الفجر يظلّ معتماً بالنسبة إلى ذاته من حيث هو إشراقة أولى، ويأتي المغيب كي ينكشف الفجر من جديد في حقيقته التي كانت محجوبة».

وماذا نقول لمن ينادي بعيش اللحظة؟ من الممكن بطبيعة الحال أن نقبل دعوته، ولكن شريطة أن نفهم اللحظة، لا كتقاطع هندسي بين خطّين، وإنّما كانفجار فيزيائي بين سلكي كهرباء. اللحظة، كما يقول نيتشه، «ليست هي أصغر جزء من الحاضر. إنّها تفتُّح الحاضر أو تصدّعه»، لذا يقول هايدغر: إنّ الحاضر كلحظة يحدث فجوة في الحال الراهن. فاللحظي بلغة نيتشه هو ما يقوم ضدّ هذا الزمان (intem-pestif)، ما يقوم ضدّ الزمان الحاضر «فما هو ضدّ الزمان الحالي لحظي. اللحظي هو قرار التاريخ النقدي الذي ينزل، مثل الساطور، على ثقل الماضي وثقل الحاضر».

وهكذا سيكفّ الحاضر عن أن يكون قطعة من الديمومة المستمرّة، وسيتحرّر من ثقل الماضي الجاثم، أو على الأصح، إنّ الماضي هو الذي سيتحرّر من الحضور لنصبح أمام «حضور لا زماني للحاضر: حضور على شكل لحظة منسوجة على أرضيّة من النسيان». فليست

اللحظة نقطة من الحاضر؛ إنّها«منسوجة على أرضيّة من النسيان»، والنسيان، كما يقول نيتشه، «هو قدرة إيجابيّة بالمعنى الدقيق للكلمة»، قدرة «تغلق، من حين إلى آخر، أبواب الوعي ونوافذه»، فتحُول دون تدفّق الماضي وسعيه أن يحضر ويحيا ويتطابق. النسيان «حارس النظام النفسي... ولولاه لما كانت هناك سعادة ولا اطمئنان ولا أمل ولا حاضر».

هذا الحضور اللّازماني للحاضر هو حاضر أكثر جذريّة من التوالي والخلود؛ إنّه الحاضر الذي ينطوي عليه اسم الوجود، والذي يلتقي عبره ما تمّ وما لم يتمّ بعد، أو بالأحرى يستجيب أحدهما للآخر بكيفيّة تخالف ما يعنيه شاعرنا بالتوالي، إنّ الحاضر والماضي والمستقبل، إنّ هذه الأنماط، عوضاً عن أن يتلو أحدها الآخر، «تتعاصر، خارج بعضها البعض، في عالم لا يكون فيه الحاضر هو الآن الذي يمرّ، بل إنّه يمتدّ بعيداً حتى يبلغ المستقبل الذي يستجيب للماضي».

شروط النشر

يسرّ هيئة تحرير مجلة (يتفكرون) أن تستقبل مساهمات أصحاب القلم من الكتاب والباحثين والمثقفين الأفاضل، وترى أن تكون النصوص المرسلة وفق الشروط التالية:

* أن يكون النص المرسل جديداً لم يسبق نشره.
* يتعهّد صاحب النص بعدم نشره، أو إرساله للنشر، لدى أية جهة أخرى قبل حصوله على الرد النهائي بالنشر أو عدمه في المجلة.
* إذا قبل النص للنشر، يتعهد صاحب النص بعدم إرساله للنشر لدى أية جهة أخرى مستقبلاً.

تخضع الأعمال المعروضة للنشر لموافقة هيئة التحرير، ولهيئة التحرير أن تطلب من الكاتب إجراء أيّ تعديل على المادة المقدمة قبل إجازتها للنشر.

* المجلة غير ملزمة بإعادة النصوص إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر، وتلتزم بإبلاغ أصحابها بقبول النشر، ولا تلتزم بإبداء أسباب عدم النشر.
* تحتفظ المجلة بحقها في نشر النصوص وفق خطة التحرير، وحسب التوقيت الذي تراه مناسباً.

النصوص التي تنشر في المجلة تعبِّر عن آراء كُتَّابها، ولا تعبِّر، بالضرورة، عن رأي المجلة، أو مؤسسة (مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث).

* للمجلة حقّ إعادة نشر النص منفصلاً، أو ضمن مجموعة من البحوث، بلغته الأصلية أو مُترجماً إلى أية لغة أخرى ورقياً، أو إلكترونياً، على موقع المؤسسة على الإنترنت، دون حاجة إلى استئذان صاحب النص.
* مجلة (يتفكرون) لا تمانع في النقل، أو الاقتباس عنها شريطة ذكر المصدر.
* يرجى من الكاتب، الذي لم يسبق له النشر في المجلة، إرسال نبذة مختصرة عن سيرته الذاتية.
* يتلقّى صاحب البحث، أو المقال، مكافأة مالية تحدّدها هيئة التحرير وفقاً لمعايير موضوعية.

يرجى إرسال جميع المشاركات إلى هيئة تحرير المجلة، أو عبر البريد الإلكتروني:

تقاطع زنقة واد بهت وشارع فال ولد عمير ، أكدال
قرب مسجد بدر ، الرباط ، المغرب
ص.ب 10569
مجلة يتفكّرون
yatafakkaroun@mominoun.com