تحرير المحسوس

لمسات في الجماليات المعاصرة

أ.د الزين بنشيخة المسكيني

تحرير المحسوس

لمسات في الجماليات المعاصرة

تأليف
أم الزين بنشيخة المسكيني

هنـــداوي

تحرير المحسوس

أم الزين بنشيخة المسكيني

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ونسدور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ليلى يسري

الترقيم الدولي: ٤ ٣٦٦٧ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠١٤.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيدة الدكتورة أم الزين بنشيخة المسكيني.

المحتويات

الإهداء	٧
فاتحة	٩
توطئة	١١
القسم الأول: في ولادة الإنسان الاستطيقي	١٥
١- خطوط في خارطة المحسوس	١٧
٢- أية «حداثة جمالية» في عصر الحواس؟	٢٩
٣- الإنسان الجمالي في ست وقائع استطيقية	٥٧
القسم الثاني: كوجيطو الحواسِّ	٧١
٤- أرتو ومسرح القساوة	٧٣
٥- هل ثمة أشباح في أحذية فان غوغ ...	٨٣
٦- الفن والذاكرة في لوحات سلفادور	١٠٩
٧- كيف تفكِّر اللوحة ... تحت قلم فوكو؟	١٢٧
القسم الثالث: ديمقراطية المحسوس	١٥٥
٨- الفن والدين من خلال كتابات غادامار أو في معاني الألفة مع العالم ...	١٥٧
٩- نلسون غودمان وصناعة العوالم	١٧٩
١٠- دولوز ومنطق الإحساس	١٩٩
١١- جاك رنسيار وفن المشترك	٢١٧
١٢- الفن والفقراء	٢٣٧

١٣- الفن والمقدس ٢٥١
ببليوغرافيا ٢٦٧

الإهداء

إلى جزيرة قرقنة ...
سرسينا الرائعة ...
مولدي وحواسِّي الأولى ...

فاتحة

«إن الفنَّ هو الأورغانون الحقيقي والأبدي الوحيد، كما هو في الوقت نفسه الوثيقة الوحيدة للفلسفة.»

شيلنغ ...

«إن الجماهير تفكِّر أوَّلًا بحواسِّها.»

أنطونين أرتو ...

«نحن لا ندَّعي تغيير أيِّ شيء من أخلاق البشر، لكنَّنا نعتقد جيدًا في القدرة على بيان هشاشة أفكارهم، وبيان على أية أرضية متحرِّكة أو في أية متاهة أقاموا منازلهم المرتعشة.»

أنطونين أرتو ...

توطئة

فيمَ تفكِّر الحواس؟

«إن فنَّ الرسم لا يُظهر فقط. إنه يُفكِّر.»

هوبرت داميش

«أن تكون فنَّانًا، كل ضربة من فرشاتك هي معادل لمأساة عانيتها.»

سلفادور دالي

هذا السؤال: «فيمَ تفكِّر الحواسُّ عند المحدثين؟»، والذي يجمع شمل فصول هذا الكتاب، ويبسط نفوذه الدلالي عليه، كما لو كان يمسك بغيمة عابرة، لا يدَّعي إمكانية السير في كلِّ ثنايا الحداثة وطيَّاتها. ربَّ ثنايا تطوي الأسئلة وتخفيها عن الكاتب وعن القارئ معًا. هل تفكِّر الحواسُّ وقد منعها معظم الذين ساروا على طريق الفكر الفلسفي من التفكير؟ هل تفكِّر الحواسُّ وهي التي تخدعنا وتضلِّلنا بالمظاهر العابرة؟ هل تفكِّر الحواسُّ وهي مشحونة برغبات الجسد وانفعالاته وصوره ورؤاه وتوتُّراته؟

هذا الكتاب يحلم بأن يخترق خطوط الصمت الثاوية في تجاعيد هذه الأسئلة التي تؤجِّجها الحواسُّ، لكنَّه قد يتعثَّر في الوصول إلى المدى البصري لأحلامها ... هل سيكون كتابًا في حجم الحواسِّ في كثافتها وشدَّتها وصمتها وسرعة انطباعاتها وتقلُّب أمزجتها؟ ربَّما لن يفعل هذا الكتاب في غالب الحالات غير الارتماء في أحضان إجابات استقرَّت لدى

أهلها. لكنَّه سيبطئ أحيانًا أسئلته، وأحيانًا أخرى لن يفعل غير تأجيلها. وقد يحدث أن ينسى في استسلامه إلى خارطة المحسوس الجاهزة الحواسَّ المندفعة نحو ثنايا غير متوقَّعة وغير مسجَّلة في ذاكرة الأحاسيس الكونية. ومن فرط هوسه بنظريات وأفكار تدَّعي استقلالها عن المحسوس قد يعطِّل انفعالات الحسِّ الفني من أجل السير على طريق مغايرة في معالجة مسائله.

فيمَ تفكِّر الحواسُّ؟ وهل تفكِّر على طريقة الكوجيطو؟ هل ثمة كوجيطو خاص بالحواسِّ أم أن حواسَّ المحسوس متحرِّرة من كل أشكال الكوجيطو: كوجيطو التأملات أو كوجيطو التأويلات أو كوجيطو المكبوتات؟ كوجيطو الحواسِّ هل هو كوجيطو مجروح أم كوجيطو في صحة جيِّدة؟ رُبَّ أسئلة لن نتركها يتيمة أو بلا ذاكرة بل سنجعل منها مسارات كثيفة مكتظة دومًا بحواسَّ فلسفية وفنِّية متنوِّعة: باستعارات حائرة أو بلوحات تكتب صمتها المزلزل ... أو بفلسفات تدفع بالمحسوس إلى ورشات تجريب بعيدة المدى.

إن الفنَّ يفكِّر في صمت مهيب. لكنَّ الفلسفة وحدها استطاعت أن تهتك سرَّ هذا الصمت وأن تكتبه. إن صمت الحواسِّ لا يعاني من العزلة. إنه صمت مثقل بكتل من الفلسفة، بل هو مثقل بكتل من لحم الفلسفة وشهوة الفكر إلى ملامسة الألوان والأشكال وتجاعيد النصوص الفنية ...

للحواسِّ تاريخها الخاصُّ. ثمة تاريخ للحواسِّ مثلما ثمة تاريخ للعقل وتاريخ للجنون وتاريخ للجنس وتاريخ للسجن. ثمة تاريخ للحواسِّ؛ لأن الصمت يفكِّر في صمت، ولأن للغياب الحقَّ في كتابة تاريخ غيابه ... وربَّما يحقُّ لنا أن نتكلَّم في نوع من التصنيف النيتشوي عن تاريخ تراجيدي وتاريخ نظري للحواسِّ. ونحن نقصد هنا بالأوَّل الخطَّ الذي ينطلق من التراجيديا اليونانية ويمرُّ عبر تجارب عميقة في تراث الشعر والنثر العربي كي يصل إلى أهمِّ ما حدث في حقل الفنون الحديثة والمعاصرة. وهو تاريخ تراوح بين أحاسيس الآلهة كما صوَّرتها إلياذة هوميروس ونشوة ديونيزوس وخمريات أبي نواس وغزليات امرئ القيس وليالي الإمتاع والمؤانسة لأبي حيَّان ... وشطحات المتصوفة حيث يتحد لديهم الحسُّ البشري بالعقل الإلهي ... وعذابات جحيم دانتي وألف ليلة وليلة لشهرزاد ...

ونقصد بالتاريخ النظري للحواسِّ مواقف الفلاسفة منها منذ محاورة تيتاتوس لأفلاطون مرورًا بأرسطو ومن بعده إلى هوبز ولوك وهيوم وبوركا ثمَّ كانط ونيتشه وأخيرًا فلاسفة الحسِّ المشترك. (نكتفي هنا بالتذكير فقط بأهمِّ المحطَّات الفلسفية في

تاريخ الحواسِّ: أفلاطون على لسان تيتاتوس يقرُّ بأن «العلم إحساس»، أرسطو في كتاب التحليلات الثانية يكتب «من فقد حسًّا فقد علمًا». مع هوبز «إن الفكرة هي دومًا فكرة ملموسة». مع ديكارت «الحواسُّ تخدعنا ولا يمكن أن نطمئنَّ إلى من يخدعنا ولو مرة واحدة»، أما كانط فهو يقرُّ «أن الحواسَّ لا تخطئ لأنها لا تحكم»، لكنَّه رغم ذلك يعتبر أن «الحسَّ المشترك» هو الاسم الآخر لملكة الحكم على الجميل.)

هذا الكتاب هو ثمرة سنوات من البحث والتدريس لمادة الجماليات في الجامعة التونسية وهو باكورة مسار أكاديمي تراوح بين تدريس نظريات فلسفة الفن والوقوف عند تحليل تجارب فنِّية نموذجية من الأدب والمسرح وفنِّ الرسم ... ثمة طفرة للمحسوس وراء حقبة الحداثة الجمالية، وثمة اعتراف بحقِّ الحواسِّ في أن تفكِّر وتتخيل وتجسِّد وتؤَوِّل ... لا يمكن أن نفهم ما يحدث اليوم في الوعي الجمالي الحالي دون المرور بمسرح القساوة لأرتو وبأحذية فان غوغ وغليون ماغريت ولوحة اغتيال ماكسيمليان لماني وأعمى بيكاسو وساعات دالي وتشويهات بيكن ... ولا يمكن أن نمرَّ إلى أنظمة الفن داخل الفن المعاصر دون العبور **بالأسود والسطح** لفوكو و**الخطاب والشكل** لليوتار و**الحقيقة في فنِّ الرسم** لدريدا و**العين والفكر** لمارلوبونتي و**منطق الإحساس** لدولوز و«**الجسد**» لنانسي و«**الاشتراك في المحسوس**» لرنسيار ... لن نعبر بيسرٍ إلى كوجيطو الحواسِّ دون أن نقف قبالة لوحات الاغتيال (غويا وماني ...) ولوحات الفقراء والمهمَّشين (ماريليو وبيكاسو) ... و**كرونوس الذي يلتهم أبناءه** وتنصيبات في **انتظار الحافلة** و**وجه المدينة** الذي يشبه سوق الخردة في تنصيبات تلتقط العصر المابعد الكولونيالي لعالم دخل الدائرة منذ قرن ولم يعد بوسعه أن يخرج منها إلى أيِّ مكان.

هذا الكتاب يطمح إلى إعادة المرور بتاريخ الحداثة الذي لم يُكتب كفاية من وجهة نظر أحداث الصمت والغياب والغير. منذ صمت المسرح عن حكي القصص (أرتو) إلى صمت اللوحة عن تمثيل الواقع (فوكو ودولوز) وصولًا إلى صمت العيون (دريدا) عن قول ما قيل دومًا في لغة مركزية اللوغوس الغربي منذ أفلاطون إلى بول ريكور.

من رهانات هذا الكتاب الدفاع عن الحياة الإبداعية في زمن يكاد فيه الحلم بعالم مغاير يصير أمرًا نادرًا إن لم نقل مستحيلًا. إن شعبًا بلا مبدعين هو شعب بلا مستقبل؛ ذلك أن الإبداع هو الحلم، والحلم هو الحرية، وإن تحرير المحسوس يغدو بهذا المعنى حاجة ملحة مثل تحرير المعقول ... نحن شعوب تطمع في انتماء جيِّد إلى هذا العصر، وهذا أمر لا يقتضي فقط انتماءً ناجحًا إلى العقل الإنساني الكبير، بل علينا أيضًا أن نتقن الانتماء إلى حواسِّنا بما تحمله من رغبة خلَّاقة ومن محبة للحياة على نحو مغاير.

هذا الكتاب يتوزَّع على ثلاثة أقسام: إنه ينطلق أوَّلًا من **الإنسان الاستطيقي** الذي وُلد في براديغم الاستطيقا بما هي علم بالمحسوس بدءًا ببومغارتن مرورًا بمفهوم الحسِّ المشترك لكانط وصولًا إلى «ثورة الإحساس» عند شيلَّر. ثم يترحَّل ثانيًا نحو شكل من **كوجيطو الحواسِّ** مثلما تحرره لغة الجسد على مسرح القساوة لأرتو أو كما تفكِّر به اللوحة في فنِّ الرسم (ماغريت أو فيلاسكاز أو فان غوغ أو ماني أو دالي) ... كي يصل في قسم ثالث إلى تجارب **ديمقراطية المحسوس** كما تظهر في ضرب من **الألفة مع العالم** (غادمار) أو مع **عوالم نلسن غودمان الواقعية أو بمنطقه الخاص (لدى دولوز من خلال لوحات فرنسيس بيكن)** أو بتوزيع عادل له (مع جاك رنسيار ولحم الكلمات) أو بجعل الفن متاحًا للفقراء (مع لوحات من الفن الحديث مع موريليو أو مع غويا أو مع بيكاسو).

القسم الأول

في ولادة الإنسان الاستطيقي

الفصل الأول

خطوط في خارطة المحسوس

«إن الفن هو الأمر الأعلى شأوًا عند الفيلسوف، من أجل أنه يفتح له أقدس الأقداس، حيث يحترق كما في شعلة، في وحدة أبدية وأصيلة، ما يوجد في الطبيعة والتاريخ منفصلًا، وما ينبغي أن يفرَّ من نفسه بشكل أبدي في الحياة والفعل، كما في الفكر».

شيلنغ

«الرسم مثل الحبِّ يبدأ من خلال العينين ويسري في الشعيرات القصيرة لفرشاتي.»

سلفادور دالي

سنبدأ باقتراح خريطة جمالية هي بمثابة رسم طوبوغرافي بأهم النماذج الفلسفية الحديثة التي تشتغل تحت راية المحسوس الجمالي منذ ظهور براديغم الاستطيقا على يد بومغارتن إلى بيان من أجل اللاستطيقا مع باديو.

ونكتفي هنا بمدِّ القارئ العربي بجملة من الأفكار الجمالية هي بمثابة الأحداث الكبرى التي ولدت داخل الحديقة الواسعة للعقل الجمالي الحديث بعامة.

الفكرة الأولى: بومغارتن وتأسيس «العلم بالمحسوس»: مع ألكسندر غوتليب بومغارتن (١٧١٤–١٧٦٢م) يظهر العلم بالمحسوس تحت عنوان **الاستطيقا (١٧٥٠م)** وهو عنوان كتاب لبومغارتن في جزأين. وفي هذا الكتاب يقع الإعلان عن الاستطيقا بما هي «علم المعرفة الحسية»؛ أي «علم الفن المماثل للمنطق». لكنَّ الأمر لا

يتعلق بالملكة الحاسة بما هي قادرة على إنتاج أحكام جمالية، إنما تمتدُّ الاستطيقا إلى الملكة الشعرية أيضًا التي تقوم على المخيِّلة بوصفها «أرغانون المحسوس». يتعلق الأمر بنوع من المصالحة بين الحقيقة الحسية والحقيقة الشعرية وهي مصالحة وسَّعت من مجال الفلسفة فجعلت الجماليات تنضمُّ إليها. لقد أراد بومغارتن إخضاع الجمال إلى «الحكم الحسي» الذي يعتبره ملكة حكم مماثلة للعقل. وانطلاقًا من هذا التصوُّر يقع تعريف الجمال بما هو «اكتمال المحسوس» أو هو أعلى درجاته. ثمة نوع من **الجمال الكوني** داخل العلم بالمحسوس بحيث يعكس جمال الأثر الفني جمال العالم نفسه. لا تقتصر الاستطيقا عند بومغارتن على إنشائية خاصة بالفنون فقط بل هي تمتد إلى كل مجالات الإحساس والتمثُّل والتخيُّل.

إن «الاستطيقا — وفق تعبيره — (غنوصولوجيا دنيا، فنُّ جمال الفكر، الفنُّ المماثل للعقل) هي علم المعرفة الحسية.»[١] والمقصود من ذلك هو أن المعرفة بالمحسوس تتَّخذ أشكالًا متعددة فهي تمتدُّ إلى استعمالات فيلولوجية، تأويلية، تفسيرية، خطابية، كلامية، شعرية وموسيقية ... إلخ.[٢] ويعتبر بومغارتن أن الاستطيقا هي نوع من التربية المستنيرة التي تدرب النفس على المعرفة الحسية الجميلة. وذلك يعني أنه ثمة ضرب من أناقة المعرفة ولطافتها في أفق ما يسمِّيه (ضمن الفقرة ٥٨) «الفن المستنير». وهو فنٌّ يهدف إلى بناء «ثقافة جميلة مستنيرة» بوسعها أن تقترح «معرفة أكثر دقة إزاء موضوعات الفكر الجميل».[٣] ويعرِّف بومغارتن هذا النوع من الثقافة الجمالية قائلًا: «إن الأقسام الأساسية للثقافة الجميلة المستنيرة هي الحقول المذهبية التي تشتغل على الله والعالم والإنسان»[٤] ها هنا تصير الاستطيقا لدى بومغارتن إلى نوع من الفلسفة الأولى؛ فهي ليست فقط نظرية في الفنون بل هي ميتافيزيقا خاصة بكل فكر جميل. إن الأمر يتعلَّق برابطة عميقة بين الأنوار والاستطيقا. وهو ما نعثر عليه تحت قلم بومغارتن في الفقرة ٦٧ من كتاب الاستطيقا: «إننا لا نطلب من الاستطيقي أن يكون عالمًا كونيًّا، إنما نطلب منه فقط **أنوارًا لثقافة عامة**.»[٥]

---

١ A. G. Baumgarten, *Esthétique*, Paris, éditions de l'Herne, 1988, § 1.

٢ Ibid., p. 122.

٣ Ibid., § 63, p. 144.

٤ Ibid., § 64, p. 144.

٥ Ibid., p. 145.

الفكرة الثانية: يُعتبر كتاب **نقد ملكة الحكم** (١٧٩٠م) لكانط بمثابة لحظة تأسيس حاسمة لبراديغم الاستطيقا؛ وذلك بإعلان كانط عن استقلالية ميدان الجميل عن حقل المنطق وعن حقل الواجب الخلقي معًا. ونحن نعتبر أن ملكة الحكم على الجميل التي رسم معالمها كانط في كتاب النقد الثالث هي ملكة المحسوس بامتياز. وذلك في معنى دقيق تمامًا هو ما قصده كانط في الفقرة ٤٠ من هذا الكتاب. يتعلق الأمر بمفهوم الحسِّ المشترك بما هو المفهوم النموذجي الذي ارتضاه كانط راية كبرى لعلاقتنا بالمحسوس الجمالي. محسوس يثيرنا بجماله فيبعث في ذواتنا حسَّ الاشتراك في الإنسانية. لم تعد العلاقة بالمحسوس تقع من جهة تحويله إلى موضوع علم مماثل لعلم المنطق، مثلما راهن بومغارتن على ذلك. مع كانط صار للمحسوس دلالة أخرى: إنه موضع اشتراك بين أعضاء الإنسانية قاطبة.

إن فكرة الكونية الجمالية التي اكتشفها كانط منذ الفقرة الثامنة تحديدًا من كتاب **نقد ملكة الحكم** (١٧٩٠م) هي بمثابة الرحم الفلسفي الأول الذي وُلد فيه كل النقاش الجمالي الحديث حول أهمية تهذيب ذائقة بشرية كونية من أجل تدرب رمزي على مواطنة نشيطة في عالم يتسع للجميع وإن أهم ما نخرج به من لحظة كانط هو فكرة حسٍّ مشترك جمالي يجمع بين البشر في تعددهم واختلافهم.[٦]

الفكرة الثالثة: يتعلق الأمر **برسائل حول التربية الجمالية للإنسان**[٧] بتاريخ ١٧٩٤م لكاتبها الفيلسوف الألماني شيلَّر، وهي رسائل يمكن اعتبارها بمثابة أهمِّ منعرج سياسي حاسم لبراديغم الجماليات الحديثة. وقد كتب شيلَّر هذه الرسائل مباشرة تحت راية الجماليات الكانطية بحسب اعترافه هو نفسه. وفي هذه الرسائل يحرص شيلَّر على إمكانية المصالحة بين المحسوس والمعقول. يتعلق الأمر بمصالحة الإنسان مع شكل من الحياة الحرة المتناغمة مع الطبيعة. إن شيلَّر ينجز بمشروعه في التربية الجمالية ما كان مجرَّد حلم أو أمل أو بشرى كانطية؛ أي: إمكانية العبور فوق الهاوية التي كانت تفصل المحسوس عن المعقول والنظري عن العملي في كتاب نقد ملكة الحكم لكانط.

---

[٦] انظر: أم الزين بنشيخة المسكيني، **الفن يخرج عن طوره. جماليات الرائع من كانط إلى دريدا**. بيروت، دار جداول، ٢٠١١م، ص٢٧–١٠٢.

[٧] راجع: فريدريش شيلَّر، **رسائل في التربية الجمالية للإنسان**، ترجمة إلياس حاجوج وفاطمة الجيوشي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٠م.

سيقع التحوُّل من فكرة الذات بوصفها حسًّا مشتركًا بقابلية تفكُّرية للتواصل، إلى فكرة جماعة مشتركة متصالحة مع الجمال عقلًا وحسًّا.

إن مشروع شيلَّر في التربية الاستطيقية للإنسان يهدف إلى مصالحة البشر مع غرائزهم ومثلهم العليا؛ أي المصالحة بين الإنسان الحاسِّ والإنسان العاقل؛ وذلك في أفق ما يسمِّيه شيلَّر «الدولة الاستطيقية» وهي دولة حرة بين بشر أحرار تتحقَّق فيها مملكة الجمال والعدالة المثالية. ثمة أزمة ما في الحداثة لا يمكن علاجها حسب مشروع شيلَّر إلَّا ببرنامج تربوي سياسي استطيقي يهدف إلى إعادة ترتيب فوضى الإنسان الحديث. إن الأمر يتعلَّق على حدٍّ مفهوم أثار هابرماس «بثورة في الإحساس».

الفكرة الرابعة: مع الفيلسوف الألماني شيلنغ سوف يقع تمجيد الفن والارتقاء به إلى أعلى مراتب الشرف الفلسفي بوصفه «أرغانون الفلسفة الحقيقي والوحيد». وقد وقع اعتبار دروسه حول **فلسفة الفن** (١٧٩٩م) بمثابة المعالجة النسقية والمنفردة وغير المسبوقة لفلسفة الفن بديلًا عن براديغم الجماليات. ذلك أن الفن حقيق بأكثر من علم وصفي للمحسوس لذلك يفتتح شيلنغ فلسفة الفن بما هي تمنح منزلة أساسية للفنِّ داخل نسق الفلسفة نفسها. سوف يقع اعتبار الفن لدى شيلنغ شكلًا للمطلق وأن فلسفة الفن هي «علم الكل في شكل الفن» أو هي «عرض العالم المطلق في شكل الفن» أو هي «الكون في هيئة الفن». فالكلِّي — أي المطلق — لن يكشف عن نفسه إلا في صلب التشكيل الجمالي؛ وذلك يعني وفق عبارات شيلنغ نفسه أن «الفن لا يحدس الجميل الأصلي إلَّا في الأفكار بوصفها أشكالًا جزئية، ولكن حيث إن كل واحدة منها هي بالنسبة إلى ذاتها إلهية ومطلقة، وبدلًا من أن الفلسفة تحدس الأفكار كما هي في ذاتها، فإن الفن يحدسها بشكل واقعي.»[٨]

إن هذا التمجيد العالي للفنِّ بوصفه تجسيدًا للفكرة الفلسفية في أقصى ما تملك من قوة، يصل لدى شيلنغ إلى حدِّ اعتبار «الأفكار ... هي قُماش الفن ... التي منها فقط تخرج كل الأعمال الفنية الجزئية بوصفها نباتات تامة. وهذه الأفكار الواقعية والحية هي الآلهة ... وفي الواقع فإن آلهة كل ميثولوجيا ما هي بشيء آخر سوى أفكار

[٨] الجميل والفن، ترجمة فتحي المسكيني، ضمن: **المثالية الألمانية**، المجلد الثاني، بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠١٢م، ص٨٥٣.

الفلسفة» ... إن العمل الفني يمسك بكل ما في الحقيقة من القوة بل هو ينقل الفكرة الفلسفية إلى حضن العالم ... وقد وقع اعتبار شيلنغ في دفاعه عن الطابع الرمزي للفن وعن توليفه بين الحسي والعقلي بأنه قد فتح الطريق أمام الفن المجرَّد.

يقول شيلنغ: «إذا كان الحدس الجمالي لا يعدو أن يكون هو الحدس المتعالي الذي صار موضوعيًّا، فإنه يُفهم من نفسه أن الفن هو الأرغنون الحقيقي والأبدي الوحيد، كما في الوقت نفسه الوثيقة الوحيدة للفلسفة، التي تسجل دائمًا وأبدًا من جديد ما لا تستطيع الفلسفة أن تعرضه بشكل خارجي، ... لذلك تحديدًا هو الأمر الأعلى شأوًا عند الفيلسوف، من أجل أنه يفتح له أقدس الأقداس، حيث يحترق كما في شعلة، في وحدة أبدية وأصلية، ما يوجد في الطبيعة والتاريخ منفصلًا، وما ينبغي أن يفرَّ من نفسه بشكل أبدي في الحياة والفعل، كما في الفكر ... وما نسميه طبيعة إن هو إلا قصيدة، تثوي مستغلقة في كتابة عجيبة ملغزة. ولو أمكن أن يكشف اللغز عن نفسه، إذن لكنا تعرفنا فيه على أوديسة الروح، وهو مفتون بشكل رائع، باحثًا عن ذاته، يهرب من نفسه، وذلك أنه عبر عالم الحس إنما تلمع، كما المعنى من بين الكلمات فحسب، كما من وراء ضباب نصف شفاف، بلادُ الخيال التي نصبو إليها. كل لوحة باهرة إنما تولد بوجه عام عندما يتم رفع الحاجز غير المرئي الذي يفصل العالم الواقعي عن العالم المثالي، وإن هي إلا الفتحة التي من خلالها تبرز كلية جميع الهيئات وكل الجهات في عالم الخيال، والتي لا تلوح عبر العالم الواقعي إلا ناقصة. ليست الطبيعة عند الفنان أكثر مما هي عند الفيلسوف، إذ هي ليست سوى العالم المثالي الذي يظهر بحدوده الدائمة، أو ليست سوى الانعكاس الناقص لعالم يوجد ليس خارج ذاته بل في صلب ذاته.»[٩]

الفكرة الخامسة: تتعلق بلحظة الفيلسوف الألماني الشهير هيغل؛ حيث يقع ترتيب علاقة الفنِّ بالمحسوس ترتيبًا مغايرًا: حيث لم يعد الأمر يتعلق بثنائيات الفلسفة الكانطية من قبيل ذات-موضوع، مفارق-محايث، إمبيري، ترنسندنتالي، داخل حدود العقل – خارج حدود العقل، إنما دخلت الفلسفة ورشة جديدة تمامًا هي ورشة الفينومينولوجيا. هي فينومينولوجيا الروح التي ترصد تجلِّياته ومساراته، لحظات

[٩] نفسه، ص ص٨٤٤-٨٤٥.

اغترابه وتناقضاته وجدله، أشكال وعيه ومظاهر المطلق الذي يسكنه ... ما يثيرنا في جماليات هيغل التي اعتبرها هيدغر أهم لحظة في الجماليات الحديثة هو تلك العلاقة المُلغزة بين الفن والدين وبين الفن والروح. فالفن عند هيغل هو على حد عباراته: «ضرب من الدين». والمقصود بذلك هو أن العمل الفني إنما هو «الروح المطلق» وقد تجلى. وذلك يعني تحديدًا أنه قد صار فعلًا أو عملًا في معنى لحظة تطابق بين الشكل والمضمون. فالفن يجلي الرُّوح الذي يسكنه وهذا الروح هو روح شعب ما وقد أودع مقدَّساته ومطلقه ضمن أعماله الفنية. إن الفن هو بمثابة «لحم المطلق وجسده»؛ كما في الأهرامات المصرية أو التماثيل اليونانية أو الكتب المقدسة بوصفها «الشعر المطلق» أو الله وقد تجسد في الكلمة.

يميز هيجل بين ثلاثة أشكال من الفن هي بمثابة لحظات تطور الروح في تجلياته عبر تاريخه الكبير هي؛ أولًا: الفن الرمزي القديم السائد في الحضارات الشرقية المصرية والهندوسية وهو من قبيل الفن البدائي وهو فنٌّ يعاني، بحسب هيغل، من عدم عثور المضمون على الشكل المناسب المتطابق معها، ويعتبر هيجل هذا الفن الشرقي القديم **فنَّ الرائع** أي ذاك الفن الذي لم يدرك فكرة الجمال نفسها. وهو فنٌّ جامح مسرف موحش لا يرقى إلى مستوى الفن نفسه. ثانيًا: الفن الكلاسيكي وهو الفن اليوناني الذي أدرك فيه الجمال صورته المناسبة لتجلِّي الروح. وثمة ثالثًا الفن الرومانسي الذي لا يعجب هيجل في نسخته الرومانسية المعاصرة له؛ لأنه ذهب إلى «حد الخروج عن حدود الفن عبر اختراع مفزع لمضامين خاوية بقدر ما أن الأشكال المناسبة لها خيالية وعقيمة.»[١٠] فالفن الكلاسيكي هو فحسب من أدرك بشكل سعيد مقام التوافق بين الفكرة ومضمونها الجمالي. أما الفن الرومانسي فقد بقي في اعتبار هيغل «مدفوعًا بروحانية خارقة؛ خارقة بسبب أنها بذلك ... تجمع وتفكك المحسوس، بدل أن ترتفع، من خلال الطبيعة التي أخذت صبغة الآلة والتقنية، إلى مستوى الحوار الجدي للأرواح.»[١١]

يعتبر هيغل أن الغاية العليا من الفن هي «أن يرفع النقاب عن الحقيقة في صورة التشكل الفني المحسوس، وأن يعرض هذا التضاد الذي تمت مصالحته» بين الوعي

[١٠] نفسه، ص٨٨١.

[١١] نفسه، ص٨٨٢.

بالحرية والواقع. فالفن لا يهدف إلى تجسيد المحسوس والمكوث فيه بما هو محسوس، بل «أن ينفي المحسوس في المحسوس ذاته كما في ضرب من الاستباق العيني للحرية ...» إن الأمر يتعلق لدى هيجل «بالتطهير التدريجي» من كل حامل محسوس، حتى يبلغ المرء إلى حد الصوت المتمفصل للشعر، حيث يمنحنا الهواء «الميدان الأكثر شفافية».[١٢] لكن ما الذي يجليه لنا العمل الفني؟ إنه لا يجلي روحًا واضحًا متميزًا بل هو الروح المخيف الملهم الملغز. لذلك فوظيفة فلسفة الفن هي أن تجلي هذا الروح وأن تجلبه إلى النور وأن تكشف عمَّا يحتجب داخله. إن المطلق يمنح لنا نفسه في العمل الفني وفيه يتعلم هو نفسه كيف يعرف نفسه بما هو روح. أما المطلق فلم يعد يقيم في عوالم مفارقة لعالمنا إنما هو ينخرط ضمن عالمنا ويوجد بيننا. ها هنا يدرك الفن منزلة خاصة جدًّا: التعبير الحسي عن المطلق. لكن هذا النوع من العلاقة مع المطلق قد صارت شأنًا من شئون الماضي. ذاك هو معنى أطروحة نهاية الفن عند هيجل. يقول هيجل: «إن الفكر والتفكر قد تجاوز طور الفن الجميل ... إن الفن لم يعد يحقق ذلك النوع من الإشباع للحاجات الروحية، التي كانت العصور والشعوب الأقدم عهدًا تبحث عنها فيه ولم تجدها فيه أبدًا، رُب إشباع هو، على الأقل من جهة الدين، متواشج مع الفن كأعمق ما يكون.»[١٣]

الفكرة السادسة: إن أهم ما وقع في القرن التاسع عشر داخل حديقة الجميل هو تنشيط نيتشه لفكرة الأعراس الديونيزية. وذلك يعني أن إعادة تنشيط التراجيديا اليونانية ضد الذات الكانطية الحديثة قد وقع من أجل الدفع بالجماليات إلى علاقة حميمة بالحياة. إن استعادة ديونيزوس.[١٤] نموذجًا للتصالح مع الجسد يحول الجماليات إلى ميتافيزيقا للفن بوسعها أن تذهب بعيدًا في مهجة الإنسان إلى ما فوق الإنسان؛ أي نحو درجات الإبداع القصوى. يتعلق الأمر بتنشيط النموذج اليوناني للحياة؛ أي نموذج الإنسان التراجيدي ضد نموذج الإنسان النظري: هيرقليطس ضد سقراط.

---

[١٢] نفسه، ص٨٧٧.

[١٣] نفسه، ص٨٧٨.

[١٤] فريدريك نيتشه، **مولد التراجيديا**، ترجمة شاهر حسن عبيد، اللاذقية، دار الحوار، ٢٠٠٨م، الفقرات ١، ٣، ٨.

الفكرة السابعة: لقد شهد القرن العشرون منعرجًا جماليًّا حاسمًا. وبوسعنا أن نميز فيه بين من ذهب في حدوسات كانط وشيلَّر إلى أقصاها ونقصد بذلك كل رواد المعقولية الجمالية التواصلية الذين اشتغلوا تحت راية فلسفة هابرماس بخاصة. وهناك من ذهب في حدوسات نيتشه إلى أقصاها بأن جعل من الفن ميدانًا للحقيقة من قبيل هيدغر ومن سار في ركبه من جماعة التأويلية (غادامار). وهناك صنف ثالث دفع بفلسفة نيتشه إلى نمط فلسفي آخر من التفكير بحقل الفنون من قبيل من نسميهم فلاسفة الاختلاف؛ أي ليوتار ودريدا ودولوز. وهناك صنف رابع جمَّع على نحو طريف بين حدوسات كانط وشيلَّر وماركس ونيتشه معًا. وقد وقع الدفع بمفهوم الكونية الجمالية مذاهب شتى من قبيل فكرة «الذات الجمالية الجماعية» لأدرنو أو فكرة الفن من أجل الجماهير لبنيامين أو فكرة الشيوعية الأدبية لنانسي أو فكرة تقاسم المحسوس لرنسيار أو «الفن ملك للجموع» لنيغري.

الفكرة الثامنة: تمثل مساءلة هيدغر لأصل الأثر الفني منعرجًا فلسفيًّا جوهريًّا للسؤال عن علاقة الفن بنمط إقامتنا في العالم. والطريف في هذه المقاربة هو تحرير الفن من استطيقا الذوق الكانطية ومن جماليات العبقرية النيتشوية. لا يدين الفن بماهيته لا إلى الفنان وإلى المتفرج إنما ينبغي أن نولي وجوهنا صوب الأثر الفني نفسه بما هو منبت الفن وحدوثه الفعلي معًا. ويعتبر هيدغر أن الفنان نفسه «يبقى إزاء الأثر لا مكترث له يكاد يكون كمثل معبر إلى مخاض الأثر يسلب نفسه بنفسه أثناء الخلق.»[١٥]

الفكرة التاسعة: مع ولتر بنيامين وكتاب **الأثر الفني في عصر الاستنساخ التقني** (١٩٣٦م)[١٦] نشهد على أطروحة تسييس الفن وانفتاحه على الجماهير، ضد الدولة الكليانة التي تسعى دومًا إلى تجميل الواجهة السياسية للترويج لمصالحها، يدعو بنيامين إلى ضرورة أن يصبح الفن أداة تحرر سياسي من الاستغلال والقمع المسلط على الأفراد في ظل الدولة الكليانية. ينطلق بنيامين مما يسميه دخول الفن في عصر الاستنساخ

---

[١٥] مارتن هيدغر، أصل الأثر الفني، ضمن: فتحي المسكيني، **التفكير بعد هيدغر أو كيف الخروج من العصر التأويلي للعقل**، بيروت، دار جداول، ٢٠١١م، ص١٦١.

[١٦] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003. – Voir: R. Roschlitz, *Le désenchantement de l'art*: la philosophie de Walter Benjamin, Paris, Gallimard, 1992.

التقني، وهو حدث جعل الفن يفقد هالته التي كانت له. إن التقدم التقني المذهل في الحضارة المعاصرة وظهور فنِّ التصوير؛ أي القدرة على الاستنساخ اللامتناهية، قد غيرت من ماهية الفن نفسه. يحيل بنيامين على نص لفاليري منذ بداية كتابه يقول: «إن فنوننا الجميلة كانت قد أُنشئت ... في زمن يختلف شديد الاختلاف عن زمننا، ومن طرف أُناس كانت قدرة سيطرتهم على الأشياء لا أهمية لها بالنظر إلى القدرة التي لدينا نحن. بيد أن النمو المذهل لوسائلنا، مرونتها والدقة التي أدركتها، الأفكار والعادات التي أدخلتها، تضمن لنا تغيرات مستقبلية وجدُّ عميقة في الصناعة القديمة للجمال ... ينبغي أن ننتظر أن مثل هذه التحولات العظيمة تغير تقنية الفنون، وتؤثر بذلك على الإبداع نفسه وربما تصل إلى حد تغيير مدهش لمفهوم الفن نفسه.» هذا النص ينبئ بحدوث شيء ما في تصورنا لماهية الفن والعمل الفني. شيء ما حدث إذن في البنى العميقة للمحسوس. إنه نسخ الأثر أو الأثر المنسوخ ... لا شيء غير عدد لامتناهٍ من النسخ التي تتهاطل علينا من رحم أصولها. سيتحرر الأصل من أصليته المتعجرفة والعقيمة وستغنم النسخة وجودًا موجبًا وبهيجًا.

ينبغي هنا أن نتوقف عند هذا الحدث الجمالي الفريد الذي طرأ على تصورنا لميدان الفن المعاصر بعامة. لقد فقد الفن هالته؛ أي أصالته وعبقه الخاص؛ لأنه صار بفضل فنِّ التصوير قابلًا للاستنساخ إلى ما لا نهاية له. ماذا تعني هالة الأثر الفني؟ وأي شيء يخسره الفن بفقدانه هالته؟

يعود ظهور مفهوم هالة الأثر الفني إلى نص سابق على كتاب الأثر الفني في عصر الاستنساخ التقني عنوانه التاريخ الصغير لفن التصوير. يولد هذا المفهوم من مكان طريف هو صورة لكافكا الطفل يقول عنها بنيامين: «إن هذه الصورة في حزنها العميق، تتناقض مع فنِّ التصوير القديم، حيث لم يكن الناس ينظرون إلى العالم بعدُ، مثلما يفعل كافكا الصغير، نظرة الأسف على تخلي الآلهة عنهم. لقد كانت تحيط بهم هالة، مناخ حينما تخترقه نظراتهم تمنحه ثراء وأمانًا.»[١٧] إن هالة الأثر الفني تعني تحديدًا ذاك النسيج المتميز من المكان والزمان حيث وُلد الأثر الفني، هي أصالته وفرادته وعفويته الأولى وهو يخرج من بين يدَي الفنان ينثر عبقًا وعطرًا ويوقع زمانه

[١٧] Roschlitz, Ibid., p. 176.

انظر: أم الزين بنشيخة المسكيني، **الفن يخرج عن طوره**، مصدر مذكور، ص١٦٨.

الأصلي وعالمه الحميم الخاص به. إن هالة الأثر خيط رهيف من الهنا والآن، ظهور فريد لشيء فريد لا نكاد ندرك ملامحه ...

لقد فقد الأثر الفني هالته وأصالته وطقوسه الخاصة به. لكن لا شيء يؤسفنا على ذلك. لم يعد الفن صنمًا بل صار ملكًا للجماهير ما دامت الجماهير الحديثة تطالب بتقريب الأثر من عيون البشر ومن آلامهم. وذاك هو معنى دخول الفن في منعرج سياسي يضحي فيه الأثر بأصالته من أجل أن يغنم دورًا عموميًّا وبراغماتيًّا.

الفكرة العاشرة: بوسعنا اعتبار فكرة «الذات الجمالية الجماعية» التي اقترحها فيلسوف مدرسة فركفورت في كتاب **النظرية الجمالية**[١٨] (١٩٧٠م) من أهم المحاولات الفلسفية الحديثة لاختراع شكل مغاير من الذاتية الجمالية السياسية معًا. حيث يتعلق الأمر باختراع ذاتية جماعية تتجاوز حدود الكونية الكانطية اللاتاريخية ومفهوم الطبقة الماركسي ويوطوبيا الأكاذيب الجمالية لنيتشه معًا.

مع ثيودور أدرنو أهم رواد فلاسفة فرنكفورت تدخل الجماليات منعرجًا حاسمًا: يتعلق الأمر بولادة جماليات القبح في حضارة أفل فيها الجميل عن سماء الجماليات. وهو حدث جعل الفن نفسه يفقد علة وجوده في عالم تحول فيه كل شيء بما فيه ميدان الثقافة إلى بضاعة تباع وتشترى. إن الإحراج العميق الذي يخترق **النظرية الاستطيقية** لأدرنو (١٩٧٠م)، هو التالي: كيف يمكن الاشتغال على الجماليات في حضارة حديثة تنشر القبح في كل مكان؟ رغم اللوحة السوداء التي ترسمها جماليات أدرنو عن حضارة تكاد تسقط في الكارثة فإنه بوسعنا المراهنة على الفن الجذري الطلائعي بوصفه آخر دروبنا من أجل إنقاذ ما تبقى من الإنسان فينا.

الفكرة الحادية عشرة: تحت عنوان مثير **موجز في اللَّااستطيقا**[١٩] (١٩٩٨م) يدفع الفيلسوف الفرنسي المعاصر ألان باديو بالفن إلى وجهة مغايرة للاستطيقا وللهرمنيوطيقا ولجماليات الاختلاف بأطيافها. والطريف في ذلك هو أننا مدعوون هنا تحديدًا إلى إعادة ترتيب للعلاقة الأصلية بين الفلسفة والفن. لكن ما معنى

---

[١٨] Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, klincksick, 1995.

[١٩] آلان باديو، الفن والفلسفة، ترجمة فتحي المسكيني، ضمن: **إطلالات على الجماليات بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين**، منشورات بيت الحكمة ٢٠١٠م، ص ص٤٥٦–٤٧٧.

الفلسفة؟ يعيدنا باديو بشكل مثير إلى الحرفة السقراطية الأولى للفلسفة. ولنقل إن الأمر يتعلق باستعادة إشكالية للتهمة التي وجهها أهل مدينة أثينا إلى سقراط والتي كانت وراء تسممه كأول حادثة تاريخية لاضطهاد الفلاسفة. ونعني بذلك تهمة «إفساد الشباب». لكن ما المقصود هنا بإفساد الشباب؟ ليس في الأمر أي جرم في شأن البشر، ولا أي فساد بالمعنى العادي للكلمة. إنما الأمر يتعلق بضرب من إغراء الحقيقة بوصفها إغراءً بالتفكير. لكن ليس التفكير ها هنا إلا محبة الحكمة بوصفه أرقى أشكال المحبة. وما علاقة الفن حينئذٍ بمحبة الحكمة؟ لا تتكون الحكمة هنا بوصفها الحقيقة التي تغرينا بمحبتها معطاة وثابتة ومحصنة في لوح محفوظ. إنما الحقيقة هي ما ينبثق وما يتفجر وما يتدفق علينا من قلب الحدث. إن الحقيقة هي ما يحدث. غير أن ما يحدث لا يحمل أي توقيع غير كونيته. لا جنسية للحدث ولا هوية للحقيقة، وذاك هو معنى توزعها بين الجميع. يحدثنا باديو أيضًا عن نوع من الوفاء للحقيقة بوصفه علامة الفيلسوف؛ حيث يقف دوره في مستوى الارتقاء بالبشر إلى مقام من الحب الفلسفي لا مثيل له. ومعنى ذلك هو «أن يسكن كل منا اسمه» كحد أدنى من ذاتية الفيلسوف وكحد أدنى من المساواة بين الجميع.

لكن ما وجه العلاقة حينئذٍ بين هذا النمط من الفلسفة أو من الانتماء إلى الحقيقة بوصفها شكلًا من العدالة بين البشر، والفن نفسه؟ يخترع الفيلسوف باديو وجهة طريفة لسؤال كهذا، وهي أفق جمالي يسميه باللَّاستطيقا. يقول معرفًا هذا المفهوم: من خلال اللَّاستطيقا أنا أفهم علاقة الفلسفة مع الفن، هي لكونها تضع أن الفن هو بذاته منتج للحقائق، لا تدعي بأي وجه أن تجعل منه، للفلسفة موضوعًا. ضد الاستطيقا التأملية، تصف اللَّاستطيقا المفاعيل التي تحدث داخل الفلسفة تحديدًا بسبب الوجود المستقل لبعض الآثار الفنية. إن هذا التعريف للَّاستطيقا يضعنا أمام ثلاث نتائج أساسية هي؛ أولًا: أن الفن لم يعد موضوعًا للفلسفة بل صار موضعًا لإنتاج الحقيقة. وأنه ثانيًا ينبغي تحرير الفن من براديغم الاستطيقا الحديثة التي اختزلت الفن في الذوق والمتعة التي لا منفعة من ورائها. وأنه علينا أن ندفع بالفن والفلسفة معًا إلى شكل جديد من المصالحة العميقة البعيدة عن إقصاء أفلاطون للشعراء وعلى العبادة الرومانسية للفنِّ معًا.

إن صلة الفلسفة بالفن هي على حد عبارات متوترة لباديو «صلة مصابة منذ فجر الزمان بعارض ما؛ ذاك الذي ينتج عن تذبذبٍ ما وخفقان.» لذلك نجد أنفسنا أمام

مجاز لاكان الذي أورده باديو نفسه حول التوتر بين المرأة الهستيرية ومعلمها. تقول المرأة: «إن الحقيقة تتكلم عبر فمي، أنا أوجد هناك، وأنت تعلم، قل لي من أكون أنا.» أما المعلم فلن ينال إعجاب هذه المرأة مهما اجتهد في الإجابة. وذاك هو حال الفلسفة مع الفن. إنها تنهزم دومًا لأنها لا تستطيع أن تعين ماهية الفن. فتراها أحيانًا تطرده من بيتها وأخرى تكتفي بعبادته. يعبر باديو عن ذلك قائلًا: «كذلك الفن هو بعدُ دائمًا هنا، يوجه للمفكر السؤال الأخرس البراق عن هويته، وإن كان بقدرته الدائمة على الابتكار، بتحوله، هو يعلن عن خيبته من كل ما ينطق به الفيلسوف» خيبة أمل إذن تلك التي يخرج بها الفن من علاقته بالفلسفة، حيث يبقى الفيلسوف دائمًا معلقًا بين العبادة والرقابة.

ومن أجل بيان هذه العلاقة المتوترة بين الفن والفلسفة يميز باديو بين رسمين. أما عن الرسم الأول الذي يسميه «رسمًا تعليميًّا» فهو يقوم على أن «الفن غير قادر على الحقيقة وأن كل حقيقة توجد خارجه.» وهذا الرسم يتماشى مع الإقصاء الذي أعلنه أفلاطون للفن من جمهورية الفلسفة. وهو قرار ظالم لا هو ينصف الفن ولا هو ينصف الحقيقة. أما عن الرسم الثاني فهو الرسم الرومانسي الذي يقوم على «أن الفن وحده هو القادر على الحقيقة.» وهي أطروحة نجدها لدى الرومانسيين منذ شليغل وشلنغ الحدود الرومانسيين الجدد (هيدغر ونانسي ولاكو لابارت) فيما يسمونه المطلق الأدبي.

وينتهي باديو إلى أن كل المقاربات الفلسفية للفن سواء تعليمية تربوية أو رومانسية مفتونة بالأثر الفني أو كلاسيكية مخيبة للآمال، ذلك وأنه في آخر المطاف «ليس ثمة غير طرائق فنية، ثمة آثار هي الذوات المفكرة التي من شأنها، وثمة من الفلسفة ما يفصل كل هذا عن الرأي فصلًا مفهوميًّا. إن زمننا أفضل من الديمقراطية التي نتبجح بها.»

الفصل الثاني

أية «حداثة جمالية» في عصر الحواس؟

«إن الشعب الحر هو الشعب الذي يلعب.»

شيلَّر

هل ما زال الجميل شعارًا للفنِّ في عالم ربما يكون الجمال، بعبارات فاجعة لأدرنو، قد أفل عن سمائه مرة واحدة؟ وماذا تبقَّى من الفن ومن الفلسفة ومن الإنسان أصلًا، في عصر لم يفرغ مفكروه بعدُ من الإعلان عن سلسلة من النهايات والموتات وأفعال الحداد: بحيث لا نكاد نفرغ من **نهاية الفن** التي أعلن عليها هيغل، و**موت الإله** الذي أذاع خبره مجنون **المعرفة المرحة** لنيتشه، ثم **نهاية الميتافيزيقا** و**الاستطيقا** نفسها، على يد هيدغر، إلا ونحن مورطون بواقعة **موت الإنسان** الذي راهن على اندثاره فوكو، كما لو كان الأمر يتعلق «بوجه من الرمل مرسوم على حد البحر» كما تقول الكلمات الأخيرة من كتاب **الكلمات والأشياء**.

هل ما زال بوسع الفن حينئذٍ أن «يعبر الهاوية» التي شخَّصها كانط في صلب مصالح العقل البشري في انقسامه بين النظري والعملي دونما توسط، منذ كتاب **نقد ملكة الحكم** لكانط (١٧٩٠م)؟ أم أن ما يحدث للإنسانية الحالية أكبر من الهاوية التي استشرفها عقل كانط التنويري، وأكبر من «الفنون الجميلة» نفسها؟ أو هي «هاوية غير قابلة للاختراق» أصلًا بعبارات كانط نفسه؟ لذلك نحتاج إلى «قنطرة فوق الهاوية»، وتلك في الحقيقة هي المهمة الموكولة لحقل الاستطيقا برمَّتها، مثلما أراده كتاب النقد الثالث نفسه. وربما لم تغير الاستطيقا من هذه المهمة منذ كانط إلى حد الآن غير القليل. ألم تفعل كل النصوص التي كتبت في الفن منذ كانط إلى دريدا غير «نسج المجازات» والإكثار منها ونثرها على تخوم الحداثة، وفق ما نعثر عليه ضمن كتاب **الحقيقة في الرسم** لدريدا، من

أجل أن تجوِّز العبور من العقل النظري إلى العقل العملي، ومن الطبيعة إلى الحرية، من أجل أن تصالح بين الإنسان ومشاعره وغرائزه وأوهامه وخياله ومخياله معًا؟

لكن هل يكفي **المجاز** أو **الاستعارة الحية** للعبور بسلام داخل طيات الشعور البشري، مثلما تلوح بذلك بعض الأفكار الجميلة لبول ريكور، أم أن الاستعارة نفسها قد انكسفت واستقالت مثلما يعتقد في ذلك دريدا؟ هل بوسع مجرد «اللعب الحر للمخيلة» أن يحرر البشر وأن يصنع لهم آفاقًا جديدة؟ أم أننا نحتاج إلى أن يكون الأثر الفني بيننا «لعبة جدية مقدسة» على حد عبارة لطيفة لغادامار؟ ما علاقة الفن بالمساحة الكبرى للمقدس بعد موت الإله المسيحي والعودة القوية إلى الديني؟

(أ) الحداثة والجماليات أو في المنعرج الاستطيقي للفلسفة منذ «نقد ملكة الحكم»

في واقع الأمر ثمة إشكالية فلسفية عامة ظلت موضع اهتمام خاص لدينا، بوسعنا التعبير عنها كما يلي: أن هناك ضربًا من التشابك العنيد بين مسألة **الحداثة**، التي ما فتئ كبار الفلاسفة المعاصرين يختصمون في شأنها منذ نيتشه إلى هابرماس وليوتار ودريدا ورورتي، وبين جملة من التحولات العميقة التي طرأت على مفهوم **الإنساني** بعد الإعلان عن موت الإنسان بوصفه **ذاتًا**. وهي تحولات جعلت العقل الفلسفي المعاصر يمر، على معانٍ عدة، مما يسمى بالنزعات الإنسانوية، من كانط إلى ماركس، إلى النزعات المضادة للإنسانوية، بوصفها الاسم الآخر للنقد الجذري للحداثة أو لما بعد الحداثة نفسها، وذلك منذ نيتشه إلى ليوتار مرورًا بأدرنو ودريدا. والطريف في كل ذلك هو أن **ما حدث لمفهوم الإنسان بعد موت الذات، إنما حدث تحديدًا على أرضية الاستطيقا**. ألم يولد مفهوم الحداثة نفسه تحت قلم بودلير الذي سماه أدرنو «عندليب الحداثة؟» أي من بين أيادي الشاعر، وفي نص له حول فنِّ الرسم يحمل عنوان «رسام الحياة الحديثة»؟ كذا الأمر في خصوص مفهوم «ما بعد الحداثة» نفسه الذي ولد في حقل فنِّ المعمار تحديدًا.

إن ما حصل للإنسان على ركح **الحداثة الاستطيقية** (التي دشنها كانط) هو المرور بالعقل الحديث من مديح للإنسان الذات وقد صار بوسعه أن يعلن عن نفسه على لسان ديكارت، «سيدًا ومالكًا للطبيعة»، إلى جَلْدٍ له ولغطرسته التي لم تنتج وفق عبارة لنيتشه غير «المشاعر الباردة» ولعنة الحياة والعدمية بكل أشكالها. **على ركح الحداثة الاستطيقية مر الإنسان إذن من الإنسانوية إلى انفجار مفهوم الإنساني نفسه.**

إن الأمر يتعلق تحديدًا **بمنعرج جمالي للفلسفة المعاصرة** مثلما يتم الحديث عن منعرج لغوي أو عن منعرج تأويلي. وقد سار على درب هذا المنعرج الجمالي ثلة من أقطاب الفكر الفلسفي المعاصر منذ نيتشه إلى رورتي. ولكن بالرغم من أن نيتشه هو الذي افتتح هذا المنعرج الجمالي للفلسفة المعاصرة بشكل رسمي باستبداله الميتافيزيقا الحديثة للذاتية بما يسميه منذ كتاب **مولد التراجيديا** «ميتافيزيقا الفن»، فإننا نفترض أنه منعرج تعود جذوره الأولى إلى كتاب **نقد ملكة الحكم** لكانط.

ذلك أن الأمر لا يتعلق فحسب بالصياغة الفلسفية الأساسية للاستطيقا الحديثة التي اخترعها بومغارتن، بل بفتح للفلسفة نفسها على ملكة جديدة تمامًا هي ملكة «الحس بالمشترك» الذي يجمع البشر في تعددهم واختلافهم تحت راية تشريع واحد هو تشريع **الحكم الاستطيقي** بوصفه براديغمًا أساسيًّا لما يسميه شيلَّر «التربية الجمالية للإنسان»، أو لما تسميه حنا آرندت صحبة الآخرين و«العيش معًا» تحت راية مبدأ العمومية، أو لما يسميه اليوم جاك رنسيار «اقتسام المحسوس»، في فضاءات ما بعد سياسية وما بعد طوباوية.

إننا نعتبر أن كل الذين ركبوا درب هذا المنعرج الجمالي للفلسفة بمثابة **استئنافات** مختلفة وصياغات جديدة لمسائل جوهرية طرحها كتاب **نقد ملكة الحكم** لكانط. لقد صمم هؤلاء الفلاسفة الذين يسمون بالنزعة المضادة للإنسانوية من أدرنو إلى ليوتار وجوهًا مختلفة من «الإنسان الجمالي» الذي أعلنت عنه الرسالة ٢٣ من رسائل شيلَّر في التربية الجمالية للإنسان، واستشرفته استطيقا كانط منذ ١٧٩٠م من خلال مفهوم «الجمال الحر». **يبدو إذن أن مجال الاستطيقا بعامة وميدان التجربة الفنية بخاصة، هو الميدان الذي استمرت فيه الذات الحديثة مشروعًا حيًّا ومستمرًّا ومفتوحًا**. وبالتالي لقد وفرت الجماليات أرضية صالحة للحد من نتائج الموت الميتافيزيقي للذات الحديثة.

(ب) من «العقل المحض» إلى «مجرد العقل» أو ما معنى أن نفكر «بلا مفهوم»؟ الاستطيقا براديغمًا عامًّا للبحث في الإنساني

ينبغي علينا أن ننبه إلى أن الاستطيقا مفهوم يتسع إلى أكثر من ميدان مغلق على الجميل أو على نقد خاص بالفنون ونظرياتها. الاستطيقا هي كل الحقل الشاسع الذي اكتشفه كانط تحت عبارة ذات شأن فلسفي لدى الجماليين المعاصرين، هي عبارة «**بلا مفهوم**»؛

أي كل ما يفلت من ربقة العقل النظري العلموي الوضعي الذي ينزع إلى تحويل كل شيء إلى موضوع، أو إلى بضاعة. إن الاستطيقا؛ أي مجال «اللعب الحر للمخيلة» تختص بكونها قابلة للانفتاح على الإتيقا وعلى **سياسات المحسوس** بأشكالها. ذاك هو **معنى القران الفلسفي المثير بين ميدان الاستطيقي وميدان الإنساني عمومًا. ونعني بذلك أن كل أعمال كانط بعد ١٧٩٠م (الأعمال ما بعد النقدية في الدين والتاريخ والإتيقا والسياسة والأنثروبولوجيا) هي تنضوي من حيث منزلتها الفلسفية تحت لواء السؤال الثالث عن كل هذا الميدان الذي يظل البحث فيه بحثًا تفكريًّا في كل ما هو «بلا مفهوم»؛ أي كل ما لا يمكن للعقل المحض أن ينتج منه معرفة تحليلية أو «أحكامًا تعيينية» أو قوانين عملية.**

(ج) الجمالي والإنساني

إن مفهوم «الإنساني» يقوم على معنيين اثنين. أما عن الأول فهو القاضي بأن **الإنسان لا يخرج أمره عن الإنسان**؛ أي إن الإنساني لا معنى له إلا في حدود عقولنا، وإن كل ما هو ناجم عن طبيعة عقولنا هو إنساني بحت. ولذلك فإن العنوان القائل «الإنسان في حدود مجرد العقل» إنما يعني في لغة كانط معنى **الإنسانوية الأصيلة**؛ أي الإنسانوية قبل أن تتحول إلى نزعة ثقافية دغمائية تبرر الهيمنة على البشر. وربما نحتاج إلى **تنشيط لهذا المعنى الكانطي من الإنسانوية، الأصيل المتفائل والبريء**، بعد موت الإنسان/الذات (الذي بشرت به سردية التقدم التنويري)، ولكن هذه المرة **على أرضية الاستطيقا**، وعبر السؤال عن معنى الفن المعاصر بما هو كفيل باحتضان السؤال الكانطي الثالث أي أفق «الأمل» (أو الرجاء) الممكن للعقل البشري في عصر نهاية اليوطوبيات الكبرى.

«الإنسان في حدود مجرد العقل» عبارة نرتضيها من أجل استعادة استطيقية لـ**كانط راهنا** مرة أخرى بعد كل أشكال العودات إليه كما لو كان كانط، وعلى حد عبارة جميلة لدريدا، ضربًا من «الوشم» الفلسفي لجماعة المنتمين إلى حوزة العقل البشري المعاصر. مع كانط نفهم أن طبيعة الإنسان وطبيعة العقل البشري واحدة. وبالتالي فإن كل مشاكل الإنسان وبخاصة تلك التي اعتقدنا طويلًا أنها تتعالى على العقل البشري من حيث أجوبتها (الدين والميتافيزيقا والسياسة) هي منذ كانط قد دخلت في حظيرة العقل البشري ولم يعد ممكنًا أبدًا التفكير فيها إلا «في حدود مجرد العقل».

وليست هذه العبارة **سالبة** كما يظن المتعجل بل هي عبارة موجبة: «في حدود مجرد العقل»؛ أي على أساس طبيعة العقل البشري وحدها. **مجرد** بمعنى **بسيط** أي هو لم يدخل في تركيبته أي عنصر غريب عن طبيعة العقل البشري. «عقل مجرد»؛ أي عقل بسيط أي عقل واحد، عقل صرف ومن هنا فهو **عقل إنساني، مفرط في إنسانيته**.

لكن ما هو يا ترى الطرف الذي وقع استبعاده في عبارة كانط «في حدود مجرد العقل»؟ أو «في حدود العقل البسيط»، أو «في حدود العقل بمجرده»؛ أي كما هو في طبيعته، وليس كما تحكم عليه هيئة غريبة عنه، وخاصة متى ادعت أنها أعلى منه مثل الدين أو السياسة؟

إن الطرف الذي تم استبعاده في عبارة كانط هو كل هيئة تزعم أنها يمكنها أن تعزل العقل وأن تحكم عليه من خارجه أو تكون وصية عليه، في ما يتخطى حدوده النظرية. وليس المقصود بذلك في سياق كانط إلا **الدين**، ولكن أيضًا كل شكل من الدغمائية المعطلة لنقد العقل وكل شكل من الاستبداد، سواء تعلق الأمر بالعقل النظري أو العقل العملي أيضًا. **مجرد العقل** تعني تحديدًا العقل وحده ودون سواه، بوصفه أسمى **ملكات التشريع الإنساني التي لا شيء يسمو فوقها مهما كانت قداسته**. الإنسان في حدود العقل الاستطيقا وحده؛ أي الإنساني في استقلال صريح وحازم عن كل هيئة تدَّعي تفوقها على العقل البشري ومحاكمته من خارجه؛ أي من خارج الطبيعة الإنسانية نفسها ...

منذ كانط أصبح كل ما هو رائع على مقاس الإنسان وجزءًا من قدره بل وربما هو قدره الذي يختفي في طبيعته وحواسه وفي خياله وفي عقله معًا. لقد تمَّت **أنسنة** الرائع مع كتاب **نقد ملكة الحكم** بشكل مذهل، وهنا نعني **فنَّ الرائع** رأسًا، لن يكون خروجه وشططه إلا من أجل فتح حقل العقل البشري على كل المستطاع الذي بحوزته.

لن يكون عبور الهاوية — تلك التي فصل بها كانط بين العقل النظري والعقل العملي — ممكنًا إذن إلا **بشكل إنساني** وفي حدود **العقل الإنساني** ومخيلته وحواسه ومخياله معًا. وأية هاوية تلك التي أرَّقت كانط الشيخ طويلًا وجعلته يكرس كل فلسفته ما بعد **نقد ملكة الحكم** (١٧٩٠م) إلى الاشتغال على حقل **الإنساني بما هو حقل الرائع بكل أشكاله** منذ الشر الجذري أو الحرب والسلم أو مجال التاريخ البشري بوصفه مسرحًا للخبث والتدمير ونسيجًا من الجنون.

إن الفن لن يكون براديغمًا جوهريًّا لعبور هاويات الشأن البشري إذن إلا بشكل إنساني وبكل ما في الإنسان من الانفعال العميق. لا عبور للهاوية إلا بما يتجاوز حواسنا

وخيالنا وعقولنا معًا. لكن هذا الإمكان ينبغي دائمًا أن ننبه إلى أنه **إنساني تمامًا**، وهو بذلك لا يحتاج إلى أي تدخل خارجي في طبيعة الإنسان، أكان من «الأشياء في ذاتها» (كما كان يأمل القدماء) أو من «الآلهة» أو العقول المفارقة (كما كان يرجو فلاسفة العصور الوسطى.)

إن **الإنساني** يغدو حينئذٍ هو الواسطة بين ما يستطيع العقل النظري أن يعرفه وما يجب على العقل العملي أن يفعله؛ أي بين **الطبيعة والحرية**. لقد وضَّح لنا كانط إذن الطريق إلى الانتقال من **الحقيقة** إلى **الخير** من خلال براديغم الاستطيقا؛ أي من خلال الجميل والرائع. لكن مع كانط لم يعد الفن يكتفي بالدفاع عن جميل له شرط التصالح مع الحقيقة والخير. لم يعد الفن في تحالف مع الأخلاق أو مع الدين ولم يعد يرضى بطرد شعرائه من مدينة الفيلسوف. مع كانط صار الشاعر العبقري خصمًا جديًّا للفيلسوف: لأنه يستطيع أن يدفع على التفكير «بلا مفهوم»؛ أي من دون معونة الفيلسوف.

لقد كانت قراءة آرندت لكتاب **نقد ملكة الحكم** لكانط بردِّ هذا الأخير في آخر المطاف إلى مجرد «متفرج على العالم»، بهذا المعنى قراءة أحادية؛ لأنها أسقطت كل تحليلية الرائع من اعتبارها، وذلك تحت نفوذ هيدغر الذي صمت عن هذا الرائع الكانطي مرة واحدة ...

(I) أية حداثة استطيقية نبحث عنها من خلال الإنسان الاستطيقي في عصر ما بعد الإنسانوية؟

إن هذا السؤال يجد مبرره في بعض «تردد» كانط ما بين تحليلية الجميل وتحليلية الرائع. رب تردد إنما يدل على إحراج عميق واجهه كانط الشيخ إزاء المسألة الجمالية. وهنا بوسعنا أن نذكر بعض الأمارات الكبرى على هذا الإحراج: لعل أولاها تخلِّي كانط عن العنوان الأصلي للنقد الثالث، الذي كان ينوي عنونته **بنقد الذوق**، ورفضه الكلام عن عقل جمالي مناظر للعقل النظري وللعقل العملي. لكنه مع ذلك **جعل الرائع على قرابة مباشرة بالعقل بدلًا عن المخيلة**. وصرح في مقابل هذا بأن تحليلية الرائع ما هي إلا «ملحق» لا يتضمن ما تتضمنه تحليلية الجميل من ثراء استطيقي وهو أمر لا يتناسق مع تنزيله الفن نفسه ضمن منعرج تحليلية الرائع بدلًا عن الجميل. أضف إلى ذلك تنصيب كانط فنَّ الشعر بوصفه أعلى مراتب الفن؛ ذلك لأن الشاعر فحسب هو الذي بمستطاعه أن يذهب بملكة الأفكار الجمالية، أو ما يمكننا تسميته «العقل الجمالي» نفسه، إلى أقصى مداها، وبالتالي اعتبار ملكة الرائع أسمى الملكات إطلاقًا.

أية **حداثة استطيقية** إذن؟ هل هي **حداثة الرائع أم حداثة الجميل**؟ وهنا نقترح أن نميز بين الجميل والرائع كما فعل كانط، ولكن بالاعتماد على تمييز آخر لم يفعله كانط بشكل صريح، ألا وهو التمييز (غير الوارد في اللغات الغربية) بين **الجمالي والاستطيقي**، أو هو ما لا يتوفر إلا بتوضيح فيلولوجي في اللغات الغربية وإن كان توضيحًا سعيدًا وبديهيًّا في اللغة العربية. إن **الجمالي هو ما يتعلق بطبيعة الجميل** (هذا الذي يمتع على نحو كوني بلا مفهوم). أما **الاستطيقي فهو ما يتعلق بالرائع من حيث هو حالة «أيستيزيس»؛ أي حالة إحساس حاد بما هو عظيم بإطلاق. أي إن الأمر يتعلق بما يدفعنا الإحساس به إلى تعطل آلة الحس نفسها. إنها الروعة؛ أي الصدمة المنجرة عن الإحساس بما يتخطى قدرة الحواسِّ وقدرة التخييل ويعطلها.**

كيف نفهم الرابطة الآن بين السؤال عن الحداثة الاستطيقية والثنائي المفهومي «الجمالي والإنساني»؟ — علينا أن نعيد الكرة في السؤال ليس فقط: «أية حداثة استطيقية»؟ بل وأيضًا، **أية إنسانوية استطيقية** نريد؟

في الحقيقة إن ما قُدم تحت عنوان «حداثة استطيقية» لا يقصد منه إلا **إنسانوية جمالية**؛ أي إنسانوية الجميل، المؤسسة على الاستعمال العمومي للجميل كنوع من الاستهلاك الصالح للفرد الليبيرالي في **مجتمع** الفرجة. أما **الإنسانوية الاستطيقية** بالمعنى الذي نسعى إلى تبينه، فهي تتعلق بما لا يقبل أن يختزل في البضاعة العمومية للجميل. إن الأمر يتعلق بذلك النوع من الفن الذي خرج عن طوره وذهب ليقطف تلك الزهرات الجنائزية الشيطانية، **زهرات الشر والقبح والفظيع والمرعب** التي حولتها السينما إلى صورة فنية، صارت هي الفن نفسه ولكن الفن لم يعد فيه للجميل من قيمة إلا كلاسيكية فحسب.

سوف نقف على تشخيص فلسفي للمشكلة التالية: أن ميدان الاستطيقا قد دخل منذ كانط في خصومة فلسفية حادة بين أصحاب الجميل ودعاة التواصل والكونية الجمالية من جهة، وبين فلاسفة الرائع الذين جعلوا الفن أداة مقاومة وشهادة على ما يحدث للبشر في مجتمع صار لاإنسانيًّا تمامًا.

يتعلق الأمر إذن بنقيضة فلسفية مؤرقة ما بين دعاة الحداثة بوصفها مشروعًا ينبغي استكماله، وبين النقاد الجذريين للحداثة بما هي مرحلة ينبغي القطع معها أصلًا. إنها **النقيضة الاستطيقية للحداثة**: ما بين دعاة إتيقا النقاش العمومي حول الفن **الجميل** وأصحاب الشهادة على **الرائع** بالكتابة والتفكيك والنقد السالب والتهكم ... على لاإنسانية الوضعية «ما بعد الحديثة».

(II) في دلالة «الحداثة الاستطيقية»: أو في الخصومة بين حداثة الجميل وحداثة الرائع

(١) إشكالية «الحداثة الاستطيقية» ما بين الإنجاز والنقد الجذري: هابرماس أم ليوتار؟

لئن كانت عبارة modernus اللاتينية — حسب بحث طريف ندين به إلى هانس روبارت ياوس،[١] استحداثًا مسيحي الأصل يرجع إلى القرن الخامس ميلاديًّا، وقد عنى به أهله تمييز الأزمنة المسيحية الجديدة عن الإمبراطورية الرومانية الوثنية القديمة، فإن مفهوم الحداثة، مثلما صار اليوم إلى إشكالية فلسفية اختصم في شأنها كبار الفلاسفة المعاصرين من ليوتار إلى هابرماس وروورتي، قد ولد على نحو استطيقي تحت قلم بودلير في نص له حول أحد الرسامين تحت عنوان «رسام الحياة الحديثة».

هل يعني هذا أن إشكالية الحداثة إنما هي في جوهرها إشكالية استطيقية؟ هنا ينبغي التنبيه إلى شساعة هذه العبارة من جهة ما تفترض أفعالًا مختلفة من النقد والتأويل والتحطيم والتفكيك والاستئناف معًا. وأية صدفة مريعة تجمع بين النشأة المسيحية الدينية لعبارة الحداثة، والحقل الاستطيقي الذي ظهرت فيه كإشكالية فلسفية كبرى منذ نيتشه إلى دريدا ودولوز؟

وربما يجوز أن نقول في الحقيقة إن الحداثة لم تولد كإشكالية فلسفية قسمت الفكر المعاصر إلى شقين متخاصمين، إلا على نحو من ردة الفعل العنيدة التي دشنها هابرماس تحديدًا في كتاب جمع فيه كل أطياف **الخطاب الفلسفي في الحداثة** (١٩٨٥م) من هيغل إلى فوكو، مدافعًا في كل ذلك عن ضرورة استئناف المشروع الأصلي للحداثة الذي خرج عن مساره منذ نيتشه، وذلك بفتح العقل الحديث على براديغم جديد هو براديغم العقل التواصلي وإتيقا النقاش والتذاوت.

غير أن الطريف في كل ذلك هو أن «الخطاب الفلسفي للحداثة» يبدو وكأنه قد كتب تحت ضرب من الضغط الفلسفي الذي مارسه مخترعو حقل ما بعد الحداثة وبخاصة ليوتار وكل الذين دشنوا «عمل الحداد» على الإنسان الحديث. وقد قرر هابرماس أن يحاكم هؤلاء واحدًا واحدًا ناعتًا إيَّاهم بـ «الفوضويين الاستطيقيين المحافظين». لقد فتح

[١] H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la reception*, Paris, Gall., 1978, pp. 173 sqq.

نيتشه، حسب هابرماس باب النقد الجذري للحداثة على مصراعيه. مع نيتشه «تفقد الحداثة تميزها» وتصير إلى مجرد حقبة داخل تاريخ طويل من العقلنة التي بدأت منذ سقراط. وإن أشدَّ ما يهم هابرماس هو أن كل ما وقع ضمن كل المنعرج الاستطيقي للفلسفة المعاصرة، إنما هو تنفيذ لمشروع نيتشه.

لكن هذه الفلسفات التي اقترحت الخروج من الحداثة بواسطة براديغم «ما بعد الحداثة» سقطت جميعًا فيما يسميه هبرماس «التناقض الإنجازي» بين نقد العقل من جهة واستعمال هذا العقل نفسه في ذلك النقد. **ما علاقة ما بعد الحداثة التي هي في جوهرها حداثة الرائع، بالحداثة التي هي حداثة الجميل؟** هل ينبغي القطع مع الحداثة بوصفها آلت إلى حقل هيمنة للعقل الأداتي على الإنسان أم بوسعنا تصحيح مسارها والتصالح مع مشروعها الأصيل واستئنافها؟ أم علينا التخلي مرة واحدة عن براديغم الحداثة برمته لأنه صار بلا جدوى إزاء ما يحصل للفن وللإنسانية الحالية معًا؟

لقد تبين لنا كم أن مفهوم الحداثة مشحون ومثقل بالنزاعات الفلسفية الحادة حول معنى ما يسميه فوكو، في نصه حول مقالة كانط حول «ما هو التنوير»، «أنطولوجيا الحاضر». لقد اقترح كل من ليوتار (١٩٧٩م)، وهابرماس (١٩٨٥م) وروورتي (١٩٨٢م)، تأويلًا حول إمكانية مواجهة الأزمة التي سقط فيها العقل البشري منذ أن حاد مشروع الحداثة والتنوير عن مساره الأصلي وسقطت الحضارة في ما سماه نيتشه بالعدمية، وتحول العقل إلى أداة هيمنة على الطبيعة وعلى البشر أنفسهم (بحسب تشخيص رواد مدرسة فرنكفورت).

وفي ضرب من «صراع العمالقة حول الوجود» وفق عبارة خالدة من **سفسطائي** أفلاطون، اختصمت العقول الثلاثة هابرماس وليوتار وروورتي حول مصير العقل ومصير البشر ومصير العالم في حضارة استولى فيها العلم والتكنولوجيا على مساحة المعنى والقيم. والطريف في كل هذه الوضعية الفلسفية هو **منزلة الفن الإشكالية**. هل بوسعنا أن نعوِّل على التجارب الفنية بوصفها أفق تحرر للأفراد من أشكال الهيمنة أم أن الفن تهريج لاعقلاني فوضوي لا فائدة منه؟ هل نحتاج إلى **التواصل** أم نحتاج إلى **الإبداع؟** ونحن نذكر أن دولوز قد رفع الاختيار الثاني ضد الاختيار الأول.

وقد برزت ثلاث إجابات عن السؤال عن طبيعة «الحداثة الاستطيقية» هي تباعًا: إجابة هابرماس حول ضرورة استكمال مشروع الحداثة، وإجابة ليوتار حول تدشين ما بعد الحداثة، وأخيرًا روورتي واقتراح التخلي عن براديغم الحداثة مرة واحدة.

(أ) هابرماس وضرورة استئناف مشروع الحداثة

إن أهم ما نظفر به من الترتيب الفلسفي الذي اقترحه هابرماس لمسألة الحداثة في كتابه المعروف تحت عنوان **الخطاب الفلسفي في الحداثة** (١٩٨٥م) هو تأكيده على ثلاث أطروحات كبرى هي موضع لثلاث إحراجات فلسفية.

أولًا: اعتبار هيغل هو أول من حوَّل مفهوم الحداثة إلى مشكل فلسفي، وتحاشى كانط بوصفه «لم يفهم الحداثة بما هي كذلك». تلك هي الأطروحة الجوهرية التي أسس هابرماس عليها كل خطابه الفلسفي في الحداثة. فنراه يصرح بأن «هيغل هو أول فيلسوف أنجز بكل وضوح مفهومًا للحداثة».[٢] أو «أن هيغل هو أول من حول قطيعة الحداثة مع المعايير القديمة إلى مشكل فلسفي».[٣] أو «لقد دشن هيغل خطاب الحداثة».[٤] وأخيرًا أنه «ليس هيغل هو أول فيلسوف ينتمي إلى الحداثة، لكنه الأول الذي صارت لديه الحداثة إلى مشكل.»[٥] لكن ماذا تعني الحداثة انطلاقًا من هيغل ولماذا اختار هابرماس هيغل وضحى بكانط، الذي هو، وفق تعابير هابرماس نفسه، «قد عبر عن ماهية العالم الحديث داخل بناء عقلي»؟[٦] يبدو أن هابرماس لا يهدي منزلة الشرف الأولى إلى هيغل في بناء صرح الحداثة الفلسفية اعتباطًا. والعلة وراء ذلك تعبر عنها جملة عثرنا عليها ضمن إحدى صفحات الكتاب حيث يقول هابرماس «لا هيغل ولا أحد من أتباعه شكك أبدًا في مكاسب الحداثة.[٧]

إن هيغل قد اكتشف أن الحداثة قائمة في جوهرها على مبدأ **الذاتية**. لكن أليس كانط هو من اكتشف هذا المبدأ»؟

ها هنا يحسم هابرماس الأمر على نحو مثير. مع هيغل يعترف هابرماس بأن فلسفة كانط هي التأويل الذاتي الحاسم للحداثة، وضد هيغل يصرح بأن «كانط لم يكن قد فهم الحداثة بما هي كذلك». **أليس وراء هذا التفضيل لهيغل استئناف**

---

٢ J. Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, Paris, Gall., 1988, p. 5.

٣ Ibid., p. 18.

٤ Ibid., p. 61.

٥ Ibid., p. 52.

٦ Ibid., p. 23.

٧ Ibid., p. 102.

لحداثة الجميل الهيغلية وإقصاء للرائع الكانطي، مثلما أشار بذلك هيغل نفسه، بما هو فيلسوف الجميل، الذي أقبر الرائع في غياهب ماضي الروح الشرقي، بما هو روح بلا فكرة وبلا جمال؟

ثانيًا: اعتراف هابرماس بأن الوعي بالحداثة إنما تم داخل حقل الجماليات ومع بودلير تحديدًا، مستفيدًا في ذلك، على حد اعترافه من تشخيص ياوس، ومتجاهلًا أن أدرنو، هو أول من جعل من بودلير «عندليب الحداثة» أصلًا. لكن المحرج أكثر في هذا الأمر هو أن بودلير الذي يحيل عليه هابرماس، بوصفه أول من «طابق بين التجربة الجمالية والتجربة التاريخية للحداثة» لا علاقة له ببودلير الناقد الجذري للحداثة؛ أي ذاك الذي اكتشف بعبارات أدرنو، كيف أن الحداثة قد حوَّلت الزهور إلى **زهور شر**، وكيف أن العالم منذ بودلير قد فقد عطره ولونه. وفي الحقيقة يبدو أن هابرماس قد **أفرغ أشعار بودلير من كل مضادة الحداثة الكامنة في زهور الشر وشيطانيات جمالياته التي اتخذت من اللون الأسود ومن نموذج الرائع لباسًا لها. إن** هابرماس لا يبقي من بودلير غير استطيقي الجميل حيث لا تكون الحداثة لديه إلا شكلًا من الموضة، ومن الاحتفال «بربطة العنق وبالحذاء الحديث الجميل».

ومن أجل اختبار هذه الأطروحة سوف نتوقف قليلًا عند تشخيص أدرنو للحداثة من خلال الصورة التي رسمها لبودلير. حيث نعثر في الفقرة رقم ١٥٠ من كتاب **الأخلاق الصغرى** (١٩٥١م) الخاصة ببودلير، على أشرس النصوص التي كتبت حول الحداثة. يتعلق الأمر بالاشتغال على الحداثة تحت راية مفهوم «الجديد». لكن الجديد الذي حرك العقول منذ بودلير إنما يشبه بعبارات أدرنو نفسه، «مجاز الموت الذي يختار السقوط في الهاوية، سواء تعلق الأمر بالجحيم أو بالسماء».[٨] إن مفهوم «الجديد» le nouveau صار تحت قلم بودلير، حسب تشخيص أدرنو إذن، إلى «الصياغة التي تحوِّل الشر إلى وردة».[٩] ففي مجتمع تحولت فيه كل الأشياء إلى بضائع وسلع متماثلة، يصير «الجديد ... إلى ضرب من العود الأبدي للعنة».[١٠] لم يعد هناك، بحسب أدرنو؛ أي شيء جديد. إن فكرة الحداثة نفسها إنما تستحيل إلى تمرد واحتجاج على عبثية

---

[٨] Adorno, *Minima Moralia*, Paris, Payot, 1983, p. 219.

[٩] Ibid., p. 220.

[١٠] Ibid.

المجتمعات الصناعية المتقدمة. إن أفول الجديد يتجلى بخاصة في تشابه المنتوجات التي تصنع على نحو ميكانيكي، وفي تحويل كل الأشياء إلى أشياء وقعت رؤيتها سابقًا؛ أي إلى نسخ لنماذج معروفة. مع المجتمعات الصناعية وقع القضاء على كل ما بوسعه أن ينتج عن حرية. ويذهب أدرنو في نقده للحداثة إلى حد استحضار تمجيد بودلير للمرأة العاقر مجازًا للتعبير عن فكرة الحداثة نفسها. وأي تعبير حينئذٍ ذاك الذي يشبه الحداثة «بامتناع الإنسانية الحالية عن إنجاب الأطفال؛ لأنها تتنبأ لكل منهم بمصير أدهى وأمرَّ: إن الجديد هو الشكل السرِّي لكل الذين لم يولدوا ... إن الإنسانية تعبر بذلك عن أفول نسق لم يعد يحتاج البتة إلى أعضائه.»[١١] إن هذا الوجه القبيح للحداثة سوف يجد في كتاب **النظرية الاستطيقية** لأدرنو استئنافًا له، وضمن اعتبار «لما هو جديد على قرابة بالموت».[١٢] وذلك «لأن الحداثة حينما وُلدت لأول مرة مع بودلير اقترنت منذئذٍ بطابع التعاسة».[١٣]

هكذا نفهم لماذا أقصى هابرماس قراءة أدرنو للحداثة التي أسسها بودلير، التي تبدو في جوهرها نقدًا شرسًا لمشروع الحداثة، بدلًا عن مجرد موضة جميلة للاحتفال بمكاسب العقل الحديث. ونفهم أيضًا لماذا يتبنى هابرماس تشخيص هانس روبرت ياوس الذي فتح الجماليات على التواصل واستعاد أهمية اللذة الجمالية معترضًا بذلك، على جماليات أدرنو المعادية للتواصل، بوصفه تأقلمًا مع نظام الهيمنة، كأول خصم نموذجي لها.

ثالثًا: إن علاقة هابرماس بالاستطيقيين منذ بودلير ونيتشه علاقة غامضة ومتوترة: إنه من جهة يتبنى الرسم الذي اقترحه ياوس صاحب «استطيقا التلقي» بوصفه رسمًا جماليًّا في جوهره لتاريخ إشكالية الحداثة نفسها، لكنه يضحي بكل المنعرج الجمالي للفلسفة بوصفه مجرد نزعة فوضوية محافظة تحرم العقل الفلسفي من جديته ونجاعته إزاء الوجود العمومي للأفراد، زاجًّا بذلك بخط كامل من الفلسفة المعاصرة، يضم أدرنو وهيدغر وليوتار ودريدا و**كل من اتخذ من الفن أفق تحرر للبشر** من هيمنة أجهزة الدولة الحديثة، في هاوية **اللاعقل واللاإنسانوية والخطابة** التي لا

---

[١١] Ibid., p. 222.

[١٢] Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 42.

[١٣] Ibid.

جدوى من ورائها. لكن ماذا فعل هابرماس في خطابه الفلسفي المطوَّل حول الحداثة، غير تأثيث فضائه الفلسفي بالنقاد الجذريين للحداثة؟ ومن يكون هؤلاء الذين لا يتردد هابرماس في تسميتهم «الاستطيقيين المحافظين الفوضويين» أو، أحفاد نيتشه منذ هيدغر إلى باتاي مرورًا بأدرنو وبنيامين ودريدا وفوكو؟ أليس من باب الحيف الزج بهذا السيل العارم من فلسفات مختلفة ومتناقضة في براديغم واحد؟ أم أن الحداثة الفلسفية ليست في جوهرها غير نقد استطيقي لمشروع العقل الحديث الذي تحوَّل في المجتمعات الصناعية المتقدمة إلى مشاريع هيمنة وغطرسة تنشر الظلم والقبح في كلِّ مكان؟ إن هابرماس إذن يبقى في آخر المطاف هو **الخصم العنيد لدعاة النقد الاستطيقي للحداثة**. لكن وإن كان صاحب نظرية الفعل التواصلي على حق بدعوته ضرورة إلى تنزيل الفن تنزيلًا اجتماعيًّا، فإن موقفه ممن يسميهم، تسمية مشطة، بـ «الاستطيقيين الفوضويين المحافظين»، يبدو موقفًا هشًّا؛ لأنه لا يهتم بحقيقة الفن ولا بعلاقة الفلسفة بالاستطيقا، كما يصرح بذلك بنفسه منذ مفتتح كتابه **الخطاب الفلسفي في الحداثة**.[١٤]

(ب) ليوتار ومفهوم «ما بعد الحداثة»

لئن كانت ولادة هذا المفهوم في بداية أمرها ولادة فنية معمارية، فإن استحداث «ما بعد الحداثة» لم يتحول إلى إشكالية فلسفية مثيرة للجدل إلا منذ أن تملكها الفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا ليوتار وجعل منها عنوانًا لكتابه المعروف **في الوضعية ما بعد الحديثة** (١٩٧٩م).

لكن ما القصد الدقيق الذي رنا إليه ليوتار من وراء عنوان كهذا؟ — هل أن الإعلان عن الوضعية ما بعد الحديثة هو إعلان عن نهاية الحداثة؟ إن الأمر يتعلق بتعبير ليوتار بمجرد تشخيص «لوضعية المعرفة في المجتمعات الأكثر نموًّا». ويواصل ليوتار: «ولقد قررنا أن نسمي تلك الوضعية بالوضعية ما بعد الحديثة.»[١٥] علينا أن نفهم هنا أن الأمر يتعلق بالتحولات الكبرى التي طرأت على العلم والأدب والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر. لكن هذه التحولات ليست ممكنة دومًا إلا بوصفها عبارة عن «أزمة في

[١٤] J. Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, op. cit., p. IX.

[١٥] J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Tunis, CERES, 1994, p. 1.

السرديات». ذلك أن العلم هو في جوهره نزاع مع هذه السرديات من قبيل سردية التنوير وسردية جدلية الروح وسردية تأويلية المعنى أو سردية فلسفة التاريخ ... وفي الحقيقة إن المعنى الدقيق الذي قصده ليوتار من وراء هذه الوضعية ما بعد الحديثة التي دخل فيها عصر برمته، هو تعريف ما بعد حديث بما هو الريبة إزاء السرديات الكبرى.[١٦] لا أحد بقادرٍ اليومَ على الإيمان بسردية التقدم التنويري ولا بقدرة العقل الحديث على تحرير البشر. إن ما بعد الحداثة هي لحظة سالبة في وعي الإنسان الحالي بوضعية انفجرت فيها الأنساق والسرديات وانتثرت كل أحلام الإنسان الحديث ولم يبقَ غير شظايا لغوية قصصية وصفية براجماتية. لم يعد المجتمع الذي نحيا فيه اليوم قابلًا لأية أنثروبولوجيا كلاسيكية — أنثروبولوجيا «الإنسان المرآوي»؛ ذاك الذي يطابق صورة نفسه في مرآته؛ أي الكوجيطو أو الإنسان التمثيلي — حسبنا العيش داخل تقاطع ألعاب اللغة اللامتناهية. لقد فقد إنسان الوضعية ما بعد الحديثة كل مقياس ناجع حول الجمال والحق والخير. وحتى إتيقا النقاش التي يعتقد في نجاعتها هابرماس، إنما تظهر تحت قلم ليوتار، إتيقا «تتعنف» على **الخلاف** (le différend) الساكن داخل ألعاب اللغة.[١٧]

وفي الحقيقة إن وراء هذا التدشين الذي ينجزه ليوتار لما بعد الحداثة ثلاث أطروحات يستعيد فيها ليوتار، تباعًا، أفق الرائع الكانطي، ونقد نيتشه لمفهوم الحقيقة والأفق الذي افتتحته مقولة الألعاب اللغوية لفيتغنشتاين. ولا ريب حينئذٍ أن يرد هابرماس هذه الفلسفات الثلاث إلى ضرب من النزعات **المحافظة** بأنواعها الثلاثة: نعني «المحافظين الشبان» الذين يستأنفون ضد مشروع الحداثة، «القوة الشعرية الديونيزية»، (ليوتار ودريدا) أو «المحافظين الشيوخ» الذين يضادون الحداثة انطلاقًا من الإشكالية الإيكولوجية، (جوناس)، وأخيرًا «المحافظين الجدد». وهم الأقرب إلى الاعتراف بمكاسب الحداثة (فيتغنشتاين الأول).[١٨]

إن ليوتار بتنشيطه للرائع الكانطي إنما أراد أن يقرن الفن بالسياسة عبر مفهوم «الحماسة» (ذلك المفهوم الشهير في مقالة كانط «نزاع الكليات»)، من أجل إعادة التفكير

---

١٦ Ibid., p. 6.

١٧ Ibid., 8.

١٨ J. Habermas, "La modernité: un projet inachevé," in: *Critique*, n° 413/1981, pp. 966–967.

في المقولة الإشكالية لمعنى التاريخ. ضد الطموح الهيغلي ينتصر ليوتار لكانط، حيث لم يعد بوسعنا أن نكتب التاريخ بطريقة واحدة. ذلك أن معنى التاريخ لا يمكن العثور عليه إلا ضمن نمط تقبُّله من طرف المتفرجين عليه. وبالتالي إن **الحماسة** هي أفق استشكال معنى التاريخ في المعنى الكانطي.

مع نيتشه، يكتشف ليوتار أن كل تاريخ يدعي الحقيقة المطلقة هو تاريخ كاذب. وهو بذلك ينشط ريبية نيتشه الجذرية إزاء كل ادعاء فظ لقول الحق. فداخل كل ادعاء للحقيقة هناك ضرورة إرادة سلطة؛ أي إرادة إسكات للأصوات والأقوال الأخرى. لذلك ينبغي أن نضع كل ادعاء للحقيقة وللاتفاق والتواصل موضع ريبة مستمرة. ما ينقصنا بحسب ليوتار هو ضرب من الخفة وانعدام المشاعر وإعادة الفلسفة إلى نصابها بوصفها قضية أسلوب فحسب.

أما عن ألعاب اللغة التي صارت سمة جوهرية لما بعد الحداثة مثلما افتتحها، بعبارة ليوتار، فيتغنشتاين نفسه، فتجد صياغتها النموذجية مع مفهوم **الخلاف** بوصفه النقيض الفلسفي لأفق **التواصل** لهابرماس. حيث يعرِّف الخلاف بوصفه «حالة عدم استقرار، ولحظة اللغة التي ينبغي فيها لشيء ما أن يصير إلى جمل، غير أنه لم يقدر على ذلك. إن هذه الحالة تتضمن الصمت بما هو جملة سلبية، لكنه يدعو إلى جمل أخرى ممكنة من حيث المبدأ.»[١٩]

إن مفهوم **الخلاف**، الذي يقارع به ليوتار مفهوم **التواصل** الذي ينادي به هابرماس، هو إذن شكل الوجود الممكن لنا داخل الوضعية ما بعد الحديثة. ما يحدث لنا هو النزاع الذي تشهد عليه أنظمة الجمل المتسلسلة في كل أشكال الخطاب واللغة. لا شيء بوسعه أن يرفع الحيف والظلم الساكن في جملة ما، إلا جملة أخرى، وذلك إلى ما لا نهاية له. وبدلًا عن **ملكة حكم** يقترح ليوتار «**ملكة جمل**» (faculté de phraser)،[٢٠] وبدلًا من حس مشترك سعيد بـ **الجميل** الكانطي الذي اشتق منه هابرماس أفق التواصل الكوني، ينشط ليوتار **ملكة المقاومة** التي أعلن عنها كانط ضمن «تحليلية **الرائع**»، بوصفها قادرة على الشهادة على **اللاإنساني** ما بعد الحديث. لكن لا ينبغي أن نتصور أن اللغة أداة لأحد. وعلينا تبعًا لذلك أن نتحرر من الوهم الذي ورثناه عن قرون طويلة من **الإنسانوية**،

---

[١٩] J. F. Lyotard, *Le différend*, Paris, Minuit, 1983, p. 29.

[٢٠] Gérald Sfez, *Jean-François Lyotard, La faculté d'une phrase*, Paris, Galilée, 2000.

القائل بوجود «الإنسان» واللغة واستعمال الأول للثاني على جهة الأداة. لكن ما هو رهان الفكر في هذه الوضعية ما بعد الحديثة؟ — يجيبنا ليوتار: «إنه لمن المسئولية إزاء الفكر اكتشاف الخلاف وإيجاد العبارة المستحيلة من أجل وصفه في قالب جملة.»[٢١]

وضمن هذه الوضعية ما بعد الحديثة التي تتسم لدى ليوتار بما يسميه في كتابه **اللاإنساني**، «نزاع اللاإنسانيات»، لم يتبقَّ أمام الفكر غير «مقاومة اللاإنساني»، ذلك عبر **الشهادة بالكتابة** على كل أشكال الظلم والفظاعة التي تمارسها الحضارة الحديثة على البشر.[٢٢] إن الفكر من هنا فصاعدًا لن يقترن بالتوافق والتصالح على نحو كوني مع «جماعة النقاش المثالية» التي يريدها هابرماس، إنما يقترن الفكر على نحو محرج مع أشكال المعاناة الإنسانية في عصر صارت فيه كل المشاريع الثورية «عاطلة عن العمل»،[٢٣] وانتهت فيه الأنساق الكبرى بوصفها «جملة من أشكال العبور الموعودة» إلى «مآزق دموية، لم تنتج غير اكتئاب المتفرجين في هذه النهاية للقرن العشرين.»[٢٤]

(ج) رورتي والخروج من براديغم الحداثة

بالرغم أنه قد ساهم منذ البداية في الشهرة الفلسفية التي اتخذتها عبارة «ما بعد حداثة»، فإن رورتي قد بدأ يتراجع عن هذه العبارة التي صارت موضع غموض والتباس. إذن ماذا تعني هذه العبارة؟ هل يتعلق الأمر بمجرد حداثة متأخرة أم أن هذا المفهوم ينبغي أن يأخذ في حسبانه «ما قبل الحداثة» (أي الحقبة القديمة والوسيطة)؟ فنحن كلما تناولنا هذا المفهوم من منظور تاريخي إلَّا وكان علينا ضرورة أن نحسم فيمَ إذا كان هذا المفهوم يعبر عن قطيعة مع الحداثة أم عن استئناف لها؟

إن براديغم الحداثة قد أصيب بحسب رورتي بضرب من الهشاشة الفلسفية وقد آن الأوان لإعادة النظر في مدى نجاعته. وإن أهمَّ ما نظفر به من تشخيص رورتي لبراديغم الحداثة هو عدم اعترافه بالقطيعة ما بين الحديث وما قبل الحديث لذلك نراه يزج بكل من حداثة هابرماس وما بعد حداثة ليوتار ضمن ما يسميه بالبراديغم **المرآوي**

---

[٢١] J. F. Lyotard, *Le différend*, op. cit., p. 206.

[٢٢] J. F. Lyotard, *L'Inhumin*, Paris, Galilée, 1988, p. 15.

[٢٣] Ibid.

[٢٤] J. F. Lyotard, *Le différend.*, op. cit., p. 258.

الذي ينقده ويدعو من خلاله إلى التخلِّي عن حرص هابرماس على القول بالكونية. إن رورتي يعدنا إذن بقطيعة أكثر جذرية. إنه ينزل «ما بعد الحداثويين» في نفس الحقل مع الحداثويين. إنهم جميعًا مجرد «ما بعد نيتشويين» وإنهم لم يفعلوا غير الذهاب بالتقليد الذي يبدأ من ديكارت وكانط وهيغل فيما أبعد من نيتشه. لا وجود إذن لقطيعة جذرية ما بين الحداثويين وما بعد الحداثويين وإن الفكر ما بعد الحديث، بحسب رورتي، لا يعد بأي ضرب من الجدة الجذرية. وربما لا ينبغي علينا أن نقطع فحسب مع براديغم الحداثة برمته فحسب، إنما بوسعنا أن نتكلم، انطلاقًا من رورتي، بقطيعة مع الفلسفة من أجل الذهاب نحو براديغم **ما بعد فلسفي** يتخذ من القصة والشعر طرقًا أخرى في «التضامن» مع كل الذين يتأملون في العالم، وشكل آخر من صناعة اليوطوبيات.

وبوسعنا القول إن رورتي إنما يتنزل بذلك، وفق تشخيص دلرويال،[٢٥] ضمن منزلة وسطى بين هابرماس وليوتار: فهو يشكك في مفهوم الكونية الذي يتبناه هابرماس؛ لأنه يميل إلى مفهوم الإجماع، لكنه ومع هابرماس، ضد ليوتار، يجتنب الحفر في الخلاف مكتفيًا بجملة من مفاعيل التضامن الكوني التي تذكرنا بهابرماس. غير أن يتخذ من القصة؛ أي من الاستطيقا، أفقًا للتضامن مع آلام البشر، وهو في ذلك ينتهي إلى الاقتراب أكثر فأكثر من حلول ليوتار بدلًا عن آفاق هابرماس. ولئن كان هابرماس يفترض أن الغيرية معطاة لنا داخل بنية اللغة نفسها، وأن «الآخر» الذي يتبنَّاه ليوتار ليس سوى المحاور لنا الذي هو نحن جميعًا على نحو تعاقبي، فإن ليوتار يتهم هابرماس بنوع من «صمم التواصل» إزاء الغيرية الجوهرية التي تسكن كل إتيقا النقاش.[٢٦]

أما رورتي فيبدو أنه يرفض أطروحات براديغم الحداثة بكل أشكالها: سواء تكلمنا عن حداثة غير مكتملة (هابرماس) أو عن عود أبدي إلى ما قبل الحداثة (نيتشه)، أم عن ما بعد حداثة نشهد على أشكال لاإنسانيتها (ليوتار). إن رورتي يقترح منعطفًا جديدًا للفلسفة يتخلَّى فيه عن سردية العقل التواصلي لهابرماس وعن اليوطوبيا الفوضوية

[٢٥] E. Delruelle, “l’autre dans la conversation et la communication,” in: G. Hottois, M. Weyembergh (éditeurs), *Richard Rorty. Ambiguités et limites du postmodernisme*, Paris, Vrin, 1994, p. 59.

[٢٦] Louis Dupré, “Postmodernité ou modernité tardive,” in: G. Hottois, M. Weyembergh (éditeurs), *Richard Rorty. Ambiguités et limites du postmodernisme*, Ibid., p. 38.

لليوتار معًا.[٢٧] وبحسب عبارات كتاب **عرضية، تهكم وتضامن**، يقترح رورتي الحديث عن «ثقافة شعرية» تذهب بنا إلى براديغم جديد «ما بعد ميتافيزيقي وما بعد ديني» معًا.[٢٨]

يتعلَّق الأمر على حدٍّ تعبير رورتي نفسه إذن بتحويل «الفلسفة إلى جنس أدبي» وبتحويل الفيلسوف إلى متهكِّم ليبيرالي حيث لا شيء في جعبته غير الأمل في التخفيف من معاناة البشر وغير مواجهة أشكال الفظاعة التي يعاني منها البشر بإعادة وصفها وكتابتها في شكل قصص لا ينتهي. وربما لا يكون رورتي في آخر المطاف غير رومانسي جديد اتخذ مما يسمِّيه بنفسه «خوصصة الرائع» التي أنجزها دريدا، دربًا مغايرًا لإقامة استطيقية ليبيرالية في العالم همها الوحيد التخفيف من آلام البشر دونما الانشغال بأي أفق نضالي آخر.

(٢) حداثة الجميل أم حداثة الرائع

لقد فتح كتاب **نقد ملكة الحكم** لكانط منذ ١٧٩٠م الحداثة الاستطيقية على دربين مختلفين ما فتئت الاستطيقا تتراوح بينهما منذ شيلَّر إلى ليوتار: يتعلَّق الأمر بحقل الجميل من جهة وأفق الرائع من جهة أخرى. أمَّا عن الجميل فقد سار على دربه منذ شيلَّر وهيغل كل من غادامار وحنا آرندت وياوس وهابرماس، وكل من اشتغل في أفق جماليات التواصل، أو إتيقا الفهم وعقلانية الاستطيقا، فلمار Wellmer وروشليتز Rochlitz ومارتن سييل Seel، الذين أوكلوا لتحليلية الجميل الكانطي مهام إتيقية بفتحهم الفن على حقل التجربة الإنسانية عمومًا. أما عن جماعة الرائع فقد دشنتها رسميًّا قراءة ليوتار لتحليلية الرائع من النقد الثالث لكانط، لكننا اكتشفنا أنها تمتد منذ تراجيدي نيتشه وقبيح أدرنو و«باررغا» دريدا إلى الرائع العملي لنيغري.

وفي الحقيقة يبدو أن الأمر قد وصل بالعقل الفلسفي منذ كانط إلى حد الاختصام في ضرورة استئناف الرائع الكانطي والتخلي عن الجميل، أو الاكتفاء بتقليد الجميل ومطاردة الرائع بوصفه مثيرًا لمشاكل إيديولوجية إذ هو مفهوم متهم منذ البداية باقترانه بما سماه

---

[٢٧] Ibid., p. 51.

[٢٨] R. Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 16.

كانط «الوصية اليهودية» حول «تحريم الصور». والمثير هنا هو أن كانط لم يقرن بين الرائع والوصية اليهودية إلا على جهة مثال من بين أمثلة أخرى متعددة للتدليل على شساعة هذا المفهوم ورحابته. وقد بينَّا في كتابنا «جماليات الرائع» بأن هذا المفهوم الذي يولد في استطيقا كانط، إنما يفتح حقلًا دلاليًّا مترامي الأطراف. إن هذا المفهوم يمتد، من خلال النقد الثالث لكانط، من الرائع في الطبيعة الخام إلى الرائع الذي تشهد عليه آثار الإنسان. وهنا نعدد مع كانط الروائع السبعة للإنسانية: أهرام مصر أو كنيسة القديس بطرس، أو تمثال الربة اليونانية إزيس، أو الفضائل العظيمة لشعب ما كمثل «فضيلة الكبرياء لدى المسلمين» أو الوصية اليهودية في تحريم الصور أو القانون الأخلاقي الذي صاغه كانط نفسه، وأخيرًا فكرة الإنسانية ذاتها بوصفها أروع الأفكار على الإطلاق.

إن **الرائع** الذي ندافع عنه هنا إذن ليس رائعًا يهوديًّا ولا مسيحيًّا ولا إسلاميًّا، بل هو رائع استطيقي يفتح التجربة البشرية على الفن بوصفه أفق تحرر من **الجليل** الديني ومن أشكال شطط **الهائل** التكنولوجي و**الفظيع** النووي الذي يهدد الإنسانية في وجودها نفسه.

إننا نعتبر أن أشكال إقصاء استطيقا الرائع التي بدأت بطرد هيغل له من دائرة الاستطيقا، ثم مرت عبر صمت هيدغر عنه، إلى إهماله مرة واحدة من طرف حنا آرندت، في قراءتها السياسية لكانط، إلى التهجم الصارخ عليه من طرف رنسيار Rancière، ربما تكون قد وقعت تحت ضرب من الخلط بين مفهومين من الصعب التمييز بينهما في اللغات الأجنبية، في حين توفر لنا اللغة العربية إمكانية الفصل ما بين **الجليل الديني** و**الرائع الاستطيقي**. لذلك اختار الفلاسفة الذين اعتقدوا أن «الرائع» مشتبه في تورطه مع الدين ومع اليهودية تحديدًا، تحت وقع مثال كانط، أن يركبوا درب الجميل وأن يجتنبوا درب الرائع.

ماذا عن الجميل؟ وبأي معنى أسس عليه دعاته الحداثة الجمالية في وجهها «الموجب» بوصفها أفقًا للفرجة وللمتعة وللمصالحة ولفهم حقل التجربة البشرية بوجه عام؟ وإلى أي مدى بوسع الرائع أن يذهب بنقده الجذري للحداثة إلى رسم آفاق حرية للإنسان في حضارة اللاإنساني؟

من أجل معالجة هذه الأسئلة سوف نكتفي بالنماذج التالية: غادامار وياوس من أجل بسط حداثة الجميل، وأدرنو ودريدا تشخيصًا وتذكيرًا، حول اعتبار استطيقا الرائع أفق حرية جذرية بالنسبة للإنسان الحالي.

وقبل أن ننخرط ضمن إحصاء لهذه النماذج الجمالية المعاصرة من صراع الجميل والرائع، علينا أن نقف عند أهم ما يفصل جماعة التواصل الجمالي عن دعاة فنِّ الرائع. وقد تبين لنا منذ **نقد ملكة الحكم** لكانط، أن هناك أربع نقاط جوهرية لفصل اللذة الجمالية عن الألم الاستطيقي، هي التالية؛ أولًا: إذا كان الجميل يثير فينا «تأملًا هادئًا» وفرجة ممتعة سعيدة، فإن الرائع يحدث فينا كلما حدث صدمة تعطل فينا قوى الحس وقوى الخيال معًا. ثانيًا: إن كان الجميل عموميًّا كونيًّا، ناجمًا عن «لعب حر للمخيلة»، فإن الرائع «جدي»؛ لأنه يتجاوز حدود الحس والخيال والذوق معًا، إنه في علاقة بالعقل وبمصير الإنسانية ذاتها. ثالثًا: أن الجميل تواصلي وعقلي وإنسانوي، لكن الرائع «مميتيقي» تفكيكي لاإنسانوي، يولد مما سماه كانط بنفسه «ملكة مقاومة» على عكس ملكة الذوق. رابعًا: أن الجميل نتاج تناغم سعيد للأشكال، فإن الرائع لا شكل له، لذلك فهو لا يتأقلم مع النسق ولا يتصالح معه، بل يشهد على مواقع القبح داخله و«يدخل الفوضى في العالم» (أدرنو).

(٢-١) حداثة الجميل

(أ) غادامار وراهنية الجميل

ينطلق غادامار في كتاب **الحقيقة والمنهج** (١٩٦٠م) من «نقد للوعي الاستطيقي من أجل الدفاع عن تجربة الحقيقة التي تبلغ لنا عبر الأثر الفني، ضد النظرية الاستطيقية التي تقبل أن ترد إلى المفهوم العلمي للحقيقة.»[٢٩] إن الأمر يتعلق لديه بالخروج من حقل الوعي الجمالي القائم على الذاتية كما أسسها كانط، إلى حقل أنطولوجيا الأثر الفني بوصفها الحقل النموذجي الذي ضمنه تنبثق الدلالة الأكثر خصوصية للتجربة البشرية. وهنا نقف على أطروحة غادامار القاضية بأن **الفن هو تجربة الحقيقة** الوحيدة التي لا يدركها أي منهج علمي. وذلك أن «تجربة الفن هي الدافع الأكثر قوة الذي يجبر العلم على الاعتراف بحدوده».[٣٠]

---

[٢٩] H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996, p. 13.

[٣٠] Ibid., p. 1.

إن أهمية التجربة الفنية لدى غادامار تكمن تحديدًا في قدرتها على تحرير حقل التجربة البشرية من المنهج العلمي وفتحها على ما يسميه بإتيقا الفهم. وفي تقديرنا يقترح علينا غادامار تنشيطًا للأفق الذي افتتحه كتاب **نقد ملكة الحكم** لكانط من جهتين اثنتين: أهمية انفتاح الجماليات على البعد الكوني من جهة، واستقلالية الفن عن المفهوم العلمي من جهة ثانية. لكن عيب كانط، حسب غادمار، يكمن في كونه لم يدرك إمكانية أن يكون للفن حقيقة خاصة به واكتفى بتحصينه بمفهوم الحسِّ المشترك.

لكن غادامار لا يترك من استطيقا كانط غير مفهوم «اللعب» الذي يتخذ منه خيطًا هاديًا للتفسير «الأنطولوجي للدلالة الهرمنيوطيقية للأثر الفني».[٣١] لا يهتم غادامار لمفهوم الرائع ويبدو أنه لا ينشط إلا مفهوم الجميل لأن الجميل يعرَّف تحديدًا عند كانط بوصفه «اللعب الحر للمخيلة» في حين أن الرائع لا علاقة له باللعب أصلًا.

وفي الحقيقة ينبغي أن ننبه على أهمية الكتاب الذي نشره غادامار تحت عنوان **راهنية الجميل** (١٩٩٢م) والذي يقوم على معالجة التناقض المفترض بين الفن الحديث والفن التقليدي مقترحًا تجاوز هذا التناقض بواسطة إتيقا للفهم تكون مغايرة. يقترح علينا غادمار ثلاثة أبعاد للفن: اللعب والرمز والعرس. والأهم لدى غادمار هو أن هذه المفاهيم الثلاثة الموجهة لكل فنٍّ الفهم تتقوم بالمعاني التالية: أن كل تجربة فنية إنما هي في جوهرها ظاهرة للفهم. وأن هذه التجربة الفريدة ترسم لنا دومًا أفق انتظار من المعنى، لكنه معنى لا يستنفد ولا يقع إنجازه في تمامه. وأن في كل أفق انتظار دلالة كونية أو أساسًا مشتركًا للفهم.

(ب) هانس روبارت ياوس ومديح المتعة الجمالية

تعتبر استطيقا التلقِّي التي يقترحها علينا هانس روبارت ياوس أحد أقطاب مدرسة كوستنس الألمانية، أحد أهم النماذج الجمالية المعاصرة التي ساهمت في إثراء حقل الحداثة الاستطيقية. ولعل أهم ما كشفت عنه هذه الاستطيقا هو أهمية مفهوم المتفرج أو القارئ أو المتلقي عمومًا ضمن التجربة الفنية، بوصفه متلقيًا نشيطًا وليس مجرد مستهلك سلبي. ومن أجل أن نفهم تصنيفنا لجماليات ياوس بوصفه أحد المدافعين عن

[٣١] Ibid., p. 119.

أفق الجميل الكانطي، بما يحتمله من معاني اللذة الجمالية ومطلب الكونية والتواصل وإمكانية خلق القيم الاجتماعية، نحن نجمع عناصر طرافة جماليات التلقِّي فيما يلي:

أولًا: تجمع هذه الجماليات على نحو طريف بين حقلين مختلفين: حقل الأدب، من جهة، بما يفرضه النص الأدبي من تأويلية خاصةٍ به، وحقل الفلسفة، من جهة أخرى، بما يقترحه من مناهج ومفاهيم مختلفة من أجل تأويل الأثر الفني. إن ياوس بذلك إنما يرسم بدوره تلقيًا خاصًّا لأهم النظريات الجمالية من كانط إلى أدرنو، هو التلقِّي القائم على استشكال حاسم للاستطيقا الفلسفية على أرضية الأثر الأدبي تحديدًا، وذلك في اتجاه ضرب من اللقاء الممكن بين اللوغوس الفلسفي والنصِّ الأدبي. وهو لقاء لن تخلو منه أيضًا جماليات الرائع على طريقتها، كما نرى ذلك لدى دريدا في كتابَي **الانتشار** و**نواقيس**، ولدى رورتي بدعوته تحويل الفلسفة نفسها إلى «جنس أدبي» في كتابه **عرضية تهكم وتضامن.**

ثانيًا: لقد كتب تاريخ الأدب، حسب ياوس، من وجهة نظر المؤلفين والآثار الفنية، وقد آن الأوان لأن يكتب من وجهة نظر القارئ أو الجمهور الذي له يُكتب الكتاب وإليه يتوجه. يتعلق الأمر إذن بضرب من التربية الجمالية الهادفة إلى رسم صورة موجبة عن القارئ بوصفه قارئًا نشيطًا، على قياس «المواطن النشيط» الذي حدثنا عنه كانط في بعض صفحات **ميتافيزيقا الأخلاق**. وهنا ينشِّط ياوس تحديدًا استطيقا المتفرج الكانطي ملكة الذوق إلى ملكة تلقٍّ فيها يكون بوسع المتذوق أن يحكم على الأثر الفني وأن ينزله ضمن أفق الحاضر الذي ينتمي إليه. إنه الجمهور الذي بوسعه أن يبني فضاءً واسعًا من المتذوقين النشيطين في اتجاه عمومية كونية للجميل.

ثالثًا: يفترض ياوس أن لكل أثر فنيٍّ معنًى موجبًا بوسع المتلقي أن يدركه. لكنه يرفض أن يبقى هذا المعنى مجرد معنى ذاتي نهائي. يتعلق الأمر بضرب من التوسط بين الأثر وحاضر المتلقي له، بحيث لا يتجلى معنى الأثر الفني إلا من خلال أفعال التلقي المتعاقبة داخل أفق الانتظار الممكن. وهنا يستفيد ياوس بخاصة من غادامار بحيث تصير لعبة التلقِّي الاستطيقي لعبة معقدة ما بين الأثر الفني والقارئ والتاريخ والمتعة الجمالية والقيم التي بوسع هذه اللعبة أن تعد بها. إن **ياوس يراهن مع غادامار ضد أدرنو على استبدال النظرية الاستطيقية بالتجربة الجمالية**، بوصفها تجربة نموذجية ضمن ضرب من إتيقا الفهم المشتركة بين الجميع.

رابعًا: إن أهم ما يثيرنا في جماليات التلقي هو دفاعها الصريح عن مفهوم المتعة الجمالية، بوصفها أحد مقومات حداثة الجميل ضد حداثة الرائع. وفي الحقيقة يتعلق الأمر بنص كتبه ياوس سنة ١٩٧٢م[٣٢] كردة فعل مباشرة على كتاب **النظرية الاستطيقية** لأدرنو (١٩٧٠م). وإن عنوان هذا النص الذي اعترض فيه ياوس بشراسة على ما سماه «جماليات الزهد ... لبطل استطيقا السلب ... أدرنو»، ليثيرنا على وجه مخصوص بوصفه يعبر صراحة عن ضرب من الدفاع أو **المديح** للتجربة الجمالية القائمة جوهريًّا على مفهوم المتعة نفسها. تلك هي أطروحة ياوس التي يعبر عنها كما يلي: «إن حالة اللذة التي يفترض الفن إمكانيتها ويثيرها معًا هي الأساس نفسه للتجربة الجمالية، وإنه محال علينا التجرُّد منها، بل ينبغي على الضدِّ من ذلك استئنافها بوصفها موضوع تفكُّر نظري» ...[٣٣] إن ياوس ينشِّط بذلك دلالة إيجابية للمتعة الجمالية الكانطية، من أجل فتح ميدان الجميل على ما أطلق عليه اسم «الدفاع ... عن الوظيفة الاجتماعية للفنِّ».

يعتبر ياوس بذلك أن فنًّا بلا متعة لا يصلح لأي شيء ولا يعد بأي دور تواصلي بين البشر. وهو في ذلك إنما يعارض صراحةً ما يسميه **جماليات الزهد** لأدرنو الذي أقرَّ بضرورة «إقصاء مفهوم المتعة من سجل الاستطيقا» مرة واحدة. وينتهي ياوس في نقاشه ضدَّ أدرنو إلى الأمر التالي: «لو أردنا أن نقابل «مضادة التنوير» التي أحدثتها صناعة الثقافة بتنوير جديد تكون التجربة الجمالية أداة له، لا ينبغي على الاستطيقا السالبة أن تتراجع إزاء إعادة الاعتبار لهذه التجربة (أي القائمة على مفهوم المتعة) بل عليها استئناف الوظيفة التواصلية للفنِّ والذهاب إلى حد استعادة وظيفتها الخلَّاقة.»[٣٤]

إن استطيقا التلقي إذن بتنشيطها لملكة التذوق الكانطية، عبر إعادة اعتبار للمتعة الجمالية في دورها الاجتماعي، في ضرب من استعادة لمفهوم التطهير الأرسطي، إنما تقف في حدود ميدان الجميل المتصالح مع المجتمع الممتع والمنتج لمعانٍ موجبة بوسعنا الاتفاق عليها. ولا غرابة حينئذٍ أن يكون هدف استطيقا التلقِّي ضربًا من «التنوير

---

[٣٢] H.-R. Jauss, "Petite apologie de l'expérience esthétique," in: *Pour une esthétique de la reception*, Paris, Gall., 1978, pp. 135 sq.

[٣٣] Ibid., p. 137.

[٣٤] Ibid., p. 169.

الجديد» الذي يعضد مشروع هابرماس حول استكمال للحداثة، عبر إقصاء لكل ما من شأنه أن يضاد الحداثة أو أن يخلخل ثوابتها.

(٢-٢) حداثة الرائع

(أ) أدرنو واستطيقا السَّلب

تحتلُّ استطيقا أدرنو موقعًا أساسيًّا داخل النقاشات الجمالية المعاصرة. ولعلَّ أهم ما أنجزته في أفق ما يسميه أدرنو «استطيقا السَّلب» هو التوجُّه بالفن الطلائعي نحو ضرب من استطيقا الرائع الذي يجد في تنشيط مقولة القبح عبارته القصوى. ولعل أدرنو هو أول من دشن **أفول الجميل** مرة واحدة عن سماء الجماليات ودخول فلسفة المعاصرة في ميدان فكرة الرائع «كآخر ما تبقى من الاستطيقا، بعد أفول مقولة الشكل عنها».

غير أن ما يهمنا في سياق بحثنا هو تحديدًا علاقة كتاب **النظرية الاستطيقية** (١٩٧٠م) بالأفق الذي افتتحته تحليلية الرائع الكانطية في كتاب **نقد ملكة الحكم** (١٧٩٠م). وقد بيَّنَّا في كتابنا «جماليَّات الرائع» كيف استأنف أدرنو الرَّائع الكانطي على نحو طريف وغير مسبوق. إنه الأوَّل الذي افتتح أمام ليوتار أفق الرائع كمستقبل لفلسفة الفن المعاصرة، بل وكمصير مخصوص لكل فكر ولكل فلسفة ممكنة في عصر ليس لنا إزاء لا إنسانيته غير أدب الرائع؛ أي إنتاج «الجمل» للشهادة بالكتابة على شناعة ما يحدث.

وبوصفها استئنافًا لحداثة الرائع التي كان قد سار فيها ديونيزوس نيتشه على طريقته، فإن استطيقا أدرنو قد اتخذت على عاتقها الدفاع عن حداثة جذرية قائمة على الآثار الفنية الطلائعية النموذجية من قبيل موسيقى شونبارغ ومسرح براشت وبيكيت ورسوم بيكاسو وأشعار بودلير وأدب كافكا.

ولعلَّ أهمَّ ما يجعلنا نصنِّف هذه الاستطيقا ضمن حداثة الرائع في مقابل حداثة الجميل، هي جملة من الاعتبارات الجوهرية بسطناها تباعًا من خلال الأفكار التالية:

- تفضيل أدرنو استعادة الرائع الكانطي ضد إقصاء هيغل للجمال الطبيعي من حيز الجماليات وعدم اعترافه بالرائع الذي يكتفي بزجِّه في الماضي الشرقي، وهو ماضٍ لم يعرف قطُّ، بحسب التشخيص الغربي الهيغلي، فكرة الجمال أصلًا. وبالتالي إن أدرنو إذ ينشِّط حداثة الرائع ضد حداثة الجميل، إنما يفعل ذلك في

أفق جدلية سالبة مضادة لجدلية هيغل الموجبة التي تنجز المصالحة بين العقل والتاريخ، في حين يكتشف أدرنو كم أن الواقع الذي آل إليه العقل الحديث غير عقلي من فرط تحوُّل العقل فيه إلى أداة هيمنة.

- تقوم استطيقا القبح إذن على تكذيب حلم التقدُّم التنويري وعلى نقد كل أشكال الأمل والطوباويات الحالمة بما في ذلك أفق الثورة الماركسية، الذي تحوَّل إلى فاشية ستالين. لا ينبغي على الفن أن يصمم من أجل الإمتاع وتجميل الواجهة. بل إن كل فنٍّ حقيقي إنما يكون فنًّا حزينًا حاملًا للآلام المتراكمة في ذاكرة الإنسانية الحديثة ووعيها. ليس هناك أيضًا فنٌّ بريء، فكل فنٍّ جذري إنما هو إحساس بذنوب هذه الحضارة التي شوَّهت الأفراد والحياة والطبيعة، وطفقت تنشر القبح والفظاعة بين البشر. لذلك لا ينبغي للفنِّ أن يتصالح مع المجتمع الحالي لا عبر فلسفة التواصل ولا من خلال تأويلية الأثر الفني. حسب أدرنو ليس الفن موضوعًا للتواصل ولا للتأويل. إنما هو الشكل الوحيد المتبقِّي للإنسان الحديث من أجل فضح قبح العالم وآلام البشر داخله. إن الفن يدخل الفوضى على نظام المجتمع الحالي الذي سقط بالإنسانية في الكارثة الكبرى، بدلًا من التصالح معه، لذلك فهو في جوهره «ميميزيس» ينشِّط ضربًا من المكبوت في ذاكرة الغرب، مستعيدًا إمكانية ما قبل حديثة لمصالحة الإنسان مع الطبيعة ومع نفسه.

وضد ما يسميه روشليتز «العدمية الثورية» التي سقطت فيها جماليات بنيامين، تحت راية ضرب من «الرائع المهدوي» اليهودي المضادِّ للحداثة، فإن أدرنو يؤمن بقدرة السَّلب الاستطيقي الكامنة في كل أثر فنِّي جذري، على تحرير الأفراد من الهيمنة. وإن أشدَّ ما يثيرنا في جماليات أدرنو مراهنتها الموجبة على ما تسميه «الذات الجماعية الاستطيقية المقاومة» التي تمثل المجتمع برمته، والتي تعمل على نحو تراكمي خفي ضمن الآثار الفنية الطلائعية، من أجل بث طاقات لامتناهية على التحرُّر.

(ب) دريدا والرائع النصِّي

لئن كان موقف دريدا من الاستطيقا، من جهة ما هي ميدان مستقلٌّ خاصٌّ بتأويل التجربة الفنية عمومًا، موقفًا غامضًا بحيث يصعب علينا الحديث لديه عن «استطيقا» بالمعنى التقني المحصور، فإن ما جعلنا نتجرَّأ على تصنيف دريدا ضمن جماليات الرائع، هي

أطروحة أساسية لرورتي تقضي بما يلي: «تكمن أهمية دريدا ... في أنه قد خوصص الرائع». لكننا وإن اقتصرنا، في كتابنا «الفن يخرج عن طوره»، على اختبار هذه الفرضية في حدود كتاب دريدا **الحقيقة في فنِّ الرسم** (١٩٧٨م)، فلا شيء يمنعنا من تعميم «خوصصة الرائع» على كل مساحة الكتابة التي اخترعتها نصوص دريدا منذ نصِّ **الانتثار** (١٩٧٢م) إلى حدود **مذكرات أعمى** (١٩٩٠م)، و**نواقيس** ١٩٨١م، مرورًا بنصوص **النفس. اختراعات الآخر**(١٩٨٧–٢٠٠٣م). لكننا لا نعني بإمكانية الحديث عن جماليات للرائع لدى دريدا نفس المقصد الذي جعل رورتي يعتبر في نصوص دريدا الثاني «خوصصة للرائع» وإخراجًا له من دائرة الشَّأن العمومي باعتباره أسلوبًا حرًّا طافرًا فيه يصرف دريدا كل خياله من أجل اللعب بنصوص الغرب والعبث بها وبعثرة أنظمتها، على نحو لا علاقة له لا بالإتيقا ولا بالحقيقة ولا بالنجاعة العمومية، إنما مقصدنا مقصد آخر.

إن الأمر يتعلق ببيان كيف أن دريدا قد اكتشف إحدى أدوات تفكيره ضمن نصِّ كانط **نقد ملكة الحكم**. إنه يشتقُّ من هذا الكتاب الكانطي إشكالية الرائع التي عبر عنها بمفهوم «بارغا». وهو مفهوم عثر عليه دريدا في الفقرة رقم ١٤ من النقد الثالث تحديدًا، وأعاد اللقاء مرة ثانية في نصِّ كانط حول **الدين في حدود مجرَّد العقل** (١٧٩٣م). إن مقصد دريدا هو تفكيك «البارغا» الكانطية في معنيين: بوصفها «بارغا» تحدُّ من مساحات الاستطيقا بحصرها الجميل ضمن حدود الإطار الشكلي العقلي المحض المتفرج على العالم. وبوصفها تختزل مساحة المقدَّس في حدود العقل المسيحي والدين المسيحي والأخلاق المسيحية.

ومهما يكن من هذا التفكيك الذي أنجزه دريدا على مفهوم «البارغا» الكانطي، فذاك لم يمنعه من تملك هذا المفهوم والتفكير تحت رايته في **الحقيقة في فنِّ الرسم**. وقد تبين لنا أن «بارغون» كانط هو الذي أهدى دريدا إمكانية تنشيط الرائع الاستطيقي في نوع مما سمَّاه العاملون في أفق تفكيكية دريدا، بـ «الرائع النصِّي». وذلك لم يكن ممكنًا إلا بنقلة نظرية حاسمة أجراها دريدا على مفهوم «البارغا» الكانطي من بارغا **الزخرف** الخارجي الزائد الأجنبي على مساحة الجمال الأصيل، إلى **بارغا** بوصفه طاقة حرة على اللعب على حدود النصوص وبين أنسجتها الأكثر عمقًا. بارغون دريدا هو الاسم الآخر لفنِّ الرائع بوصفه «لا هو بالأثر ولا هو بخارج عن الأثر».

مع دريدا يخرج الرائع عن طور الذات الحديثة مرة واحدة. أي إن الرائع لم يعد يسكن الطبيعة أو الذات إنما صار يقيم بين طيات النصوص وأنسجتها. مع دريدا

صار الرائع ملكًا للنصوص وملكًا للتفكيك، بل هو فنُّ التَّفكيك نفسه بوصفه لا يكف عن مساءلة النصوص والسلوك **ضد الإطار** سواء كان شكلًا جماليًّا أو مؤسسة سياسية أو دلالة لغوية واثقة من ثوابتها. عبر مفهوم البارارغا الكانطي الأصل وتحت سماء النقد الثالث استطاع دريدا أن **يربك الحدود ما بين الأثر وما هو خارج عن الأثر** من أجل إقحام ما تم اقصاؤه دومًا بوصفه خارجيًّا وأجنبيًّا وآخر داخل لعبة الأثر نفسه ... إنه لعب لا ينتهي ولا ينفكُّ عن إعادة طيِّ النصوص والغوص في جينيالوجياتها الأكثر خطرًا وعطالاتها الأكثر فظاعة ومواقع الألم التي تنخرها من الداخل.

مقاومة الإطار وزعزعة الأثر نفسه والتمرُّد على أعتى النصوص الغربية: ذاك هو مقصد دريدا الذي جعل من فنِّ التفكيك ضربًا من **الاستطيقا المعممة** حيث تكون **الاستطيقا طاقة لامتناهية على تحرير النصوص من غطرسة اللوغوس وهيمنته، وحيث يتم تشغيل الهامش وتنشيطه وإنصافه بالكتابة بدلًا عن اللوغوس وبالرسم بدلًا عن لاهوت العلامة.**

إن فنَّ الرائع هو لدى دريدا **فنُّ اختراع الآخر**. لكن أي معنًى يعطيه دريدا لهذا الآخر؟ هل يتعلَّق الأمر بعودة إلى اليونان مثلما فعل نيتشه ومن بعده هيدغر بضرب من التنشيط لعناصر ما قبل حديثة بغية اختراع أفق مغاير للعقل الحديث؟ أم ينبغي إصلاح العقل الحديث في ضرب من التنوير الجديد كما يفعل هابرماس وكل الذين يشتغلون في أفق إشكاليته؟ أم نسلك على نحو من «العدمية الثورية» المهدوية التي اقترحها بنيامين وجملة من المفكرين اليهود في ضرب من ردة الفعل اليهودية على كارثة التقدم الحديثة؟

يبدو موقف دريدا مغايرًا لهذه الحلول جميعًا. حيث نقرأ في نصٍّ مثير له ما يلي: «لا بابل ولا نمرود ولا الطوفان ... ينبغي البحث عن موضع ما لا هو يوناني ولا هو يهودي.»[٣٥] وفي الحقيقة أن الآخر الذي لا يكف فنُّ الرائع عن اختراعه ليس هو الآخر في المعنى الذي أقره فلاسفة الاختلاف؛ أي آخر الغرب الذي يضم لائحة كبيرة من الفئات، البدائي والمجنون والمتخلِّف والبربري ... يقول دريدا منبِّهًا على الدلالة التي أوكلها التفكيك إلى اختراعات الآخر: «سوف يكون هذا الآخر أيًّا كان، لم يعد هناك البتة لا الذات ولا الأنا ولا الإنسان، أي كان يأتي ليفي بالوعد: ما يأتي من حدث يحافظ على المسافة ... العلاقة بالآخر بوصفه كذلك. لا نمدُّ أيادينا على سبيل المصافحة ... إنما نمدُّ أيادينا فوق الهاوية.»[٣٦]

---

[٣٥] J. Derrida, *Psyché, Inventions de l'autre*. Paris, Galilée, 1987–2003, vol. 2, p. 129.

[٣٦] Ibid., p. 105.

الفصل الثالث

الإنسان الجمالي في ست وقائع استطيقية

«إن الإنسان الفيزيائي وجود واقع، في حين لا يعدو أن يكون الإنسان الأخلاقي غير وجود إشكالي.»

شيلَّر

لقد مات الإنسان بما هو ذات ميتافيزيقية بتحرر العقل الفلسفي المعاصر من نظرية المعرفة الكلاسيكية التي صمَّم ملامحها القصوى كانط ... غير أننا نشهد اليوم على ميلاد وجوه متعددة من الذاتية والتذاوت، من الذاتية التفكيكية للباررغون لدى دريدا إلى ذاتية اللاشخصي للريزوم لدى دولوز إلى تأويلية الذات والعناية بالنفس لدى فوكو ... إننا نفترض أن مكان ولادة هذه الذاتية الجديدة التي نقترح أن نلم شتاتها تحت راية مفهوم اخترعه شيلَّر، هو مفهوم «الإنسان الجمالي»، هو تحديدًا حقل الجماليات أو ما ينضوي تحت راية فلسفة الفن ...

إننا نطلب تحديدًا رصد الانزياحات السِّرِّية التي حدثت لمفهوم الإنسان في أفق الحداثة الجمالية أو في كنف المنعرج الجمالي للفلسفة ... أي نمط من الإنسان ترسمه الفلسفة لنا منذ أن أعلن نيتشه الأول عمَّا يسميه ميتافيزيقا الفن؟ وهل ما زال الإنسان مفهومًا فلسفيًّا شرعيًّا بعد كل عمليات الجلد التي تمت له في أفق ما سماه ليوتار بما بعد الحداثة؟ وهل بوسعنا أن نستغني عن مفهوم الإنسان نفسه مثلما فعل ذلك هيدجر في رسالته حول الإنسانوية؟ في الحقيقة ثمة تواشج عميق وغامض بين مشروع الحداثة بكل أطيافه التي تدعو إلى الخروج منها، أو تلك التي تستأنفها أو تلك التي تنقدها على نحو جذري، وبين نمط الإنسان الممكن في أفق العقل البشري الكوني الحديث والمعاصر ... نحن نفترض أن الإنسان لم يمت. بل إن من مات هو الذات الكلاسيكية التي قامت عليها

فلسفة الوعي، فلسفة اجتهد أقطاب فلسفة الاختلاف في التحرُّر منها، بمعنى في تطهيرها من كل أشكال الادِّعاء الميتافيزيقي الذي لحق بالإنسان الكلاسيكي بوصفه كوجيتو سيدًا ومالكًا للطبيعة وبوصفه ذاتًا تشرع للعقل البشري في كل استعمالاته وبوصفه وعيًا مطلقًا وروحًا متناغمة مع التاريخ …

وذلك يعني تحديدًا أنه بعد نيتشه الذي أعلن عن اكتشاف قيم الجسد وفرويد الذي اكتشف أن الأنا ليس سيدًا حتى في بيته، وماركس الذي بعثر جدلية هيغل وقلبها رأسًا على عقب، لم يعد بوسع العقل البشري أن يدعي ثانية أي شكل من مركزية اللوغوس الغربي … لقد سقطت ادعاءات ميتافيزيقا الذات ولم يبقَ من الذات غير الشظايا … جمَّدها نيتشه وفكَّكها دريدا وأعلن فوكو عن موتها …

لكن ما حدث في نفس الحركة الفلسفية لتدمير الذات الميتافيزيقية هو ولادة أشكال أخرى من الذاتية من قبيل «نحن الجمالية» لأدرنو و«الإيروس» لماركوز والخلاف لليوتار والريزوم لدولوز والجموع لنيغري …

والطريف في مولد الإنسان الجمالي الذي نجمِّع تحت نفوذه هذه الأوجه المتشظية من الذاتية الاختلافية الخلافية الصَّائرة الجائلة المتسارعة … هو أنها ارتسمت في كل مرة باسم واقعة موت الذات … إن موت الذات لم يكن ليعني موت الإنسان بعامة بل هو فحسب نهاية نمط معين من التفكير بالإنسان: إنه ذاك الذي انتهى إلى نزعات إنسانوية انقلبت في معظمها ضد الإنسان والإنسانية والإنسانوية معًا. ألم تكن الفاشية والنازية والستالينية وكل شوفينيات هذا العصر قد قامت باسم الإنسان والإنسانوية وفق ما يستنكره فوكو؟ لذلك كانت ضحكة ديمقريطس التي أنهى بها فوكو الكلمات والأشياء ضحكة عادلة … حريٌّ بنا أن نتوجه في الفكر نحو ضرب من العناية بالإنسان على طريقة فوكو الأخير الذي ضحَّى بالإنسان الذات من أجل أن يظفر بما يسميه العناية بالذات …

وذلك أن أشدَّ ما نحتاجه اليوم في أوطاننا ليس فلسفة موت الذات والتشدُّق بما بعد الحداثة وكأننا نحتفل بالموضة الفلسفية الغربية، إنَّما حاجتها الأخصُّ هي العناية بالإنسان الذي يوشك في هذه الديار إلى السقوط فيما أقلَّ من بشر … في حين يطلب الغرب ما فوق الإنسان … كيف السبيل إلى تجاوز أنفسنا إلى أنفسنا العميقة؟

لقد فهم العقل الفلسفي الحالي أن أطروحة موت الإنسان لم تعد تصلح إلا للطُّغاة والجبابرة. لذلك نراهم قد كفُّوا عن التَّلويح بتحطيم العقل وجلد الإنسان … ذلك أن الموت

الفعلي للإنسان لحق بالآخر في غالب الحالات ... لذلك فهم الفلاسفة أن التفكير بالإنسان ينبغي عليه أن يمرَّ من هنا فصاعدًا بأفق الغيرية ... لن ينفرد بمصير الإنسانية أي قوم ولا هوية ... ثمة الريزومات والجموع والمشترك فيما أبعد من الجماعات والهويَّات ...

ومن أجل رسم الخريطة العامة للإنسان الجمالي بوصفه حقلًا فلسفيًّا ترعرعت على أرضه كل أشكال الذاتية المنبثقة من الأفق الفني والإبداعي والخيالي بعامة، بوسعنا أن نحصي ستَّ وقائع استطيقية يلتقي فيها الجمالي بالإنساني من خلال أشكال عدة من العبور فوق الهاوية، التي كشف عنها كتاب **نقد ملكة الحكم** لكانط، تلك التي تفصل العقل النظري عن العقل العملي. وإننا لنعثر على أول أشكال هذا العبور ضمن مفهوم **الإنسان الجمالي** الذي يولد تحديدًا ضمن **رسائل في التربية الجمالية للإنسان** لشيلَّر (١٧٩٤م). أمَّا الواقعة الثانية التي تجعل المصالحة بين الإنسان والطبيعة ممكنة فهي من توقيع المفهوم النيتشوي **ما فوق الإنسان**، الذي يشتقُّ من تراجيديا ديونيزوس (١٨٧٢م) نموذجًا مغايرًا لنموذج الإنسان الحديث، قادرًا بإرادة الفن الجذرية التي بحوزته أن يذهب فيما أبعد من الإنسان نفسه. أمَّا عن شكل العبور الثالث الذي يجعل من الجمالي هو الدَّرب الوحيد لتحرير ما تبقَّى من الإنسان فينا فهو ذاك الذي اقترحه أدرنو (١٩٧٠م) ومن بعده ليوتار (١٩٨٨م)، تحت راية مفهوم **اللاإنساني** بوصفه شكل المقاومة الوحيد لعصر لاإنساني إلى حد فظيع. أما عن الواقعة الرابعة فهي تلك التي تعرف اليوم تحت راية «**العابر للإنساني**» (transhumain) أي ذاك الذي يقترح أن نقيم في المدن الحالية المخدَّدة بأجهزة الدولة والهيمنة، مترحِّلين عبر «خطوط إفلات» وفضاءات صقيلة نرسمها بالإبداع والفن، وذاك هو معنى الترحُّل الاستطيقي الذي يوقعه دولوز وغاتاري ضمن كتاب **ألف مسطح** (١٩٨٠م). أمَّا عن الواقعة الاستطيقية الخامسة فهي من توقيع رورتي (١٩٨٩م) الذي يدفع بنا عبر التهكُّم الليبيرالي نحو أفق **ما بعد إنساني**، حيث نكتفي بكتابة القصص تضامنًا مع المتألِّمين في العالم، في ضرب من صناعة اليوطوبيات الصغيرة ضد أشكال الفظاعة والمهانة التي تُمارس ضدَّ البشر الحاليِّين. وأخيرًا صار عبور الهاوية ممكنًا عبر قنوات جماليات المشترك وسياسات الجموع ما بعد الحديثة ما بعد الطوباوية وما بعد الإنسانوية. إن الأمر يتعلَّق بنموذجين لتعلُّق **الجمالي بالإنساني** عبر مفهوم **المشترك**، مثلما نعثر عليه بخاصة مع نيغري (١٩٨٨م) ورنسيار (٢٠٠٣م).

(١) الإنسان الجمالي من كانط إلى شيلَّر

يمثِّل مفهوم الإنسان الجمالي الذي يظهر تحديدًا ضمن الرسالة رقم ٢٣ من رسائل شيلَّر في التربية الجمالية الحقل الأول لإمكانية الحديث عن استطيقا الإنساني ضمن الأفق الذي دشنه كتاب النقد الثالث لكانط سنة ١٧٩٠م. لكن ما مقصد شيلَّر من هذا المفهوم؟ وكيف بوسع الجماليَّات تربية الإنسان؟

يتعلق الأمر بوقوف شيلَّر على ما آل إليه العصر الحديث من صراع مدمِّر بين الحسِّ والعقل نتيجة لسيادة النزعة النفعية من جهة ولاتِّساع دائرة العلم من جهة أخرى ولتقلص منزلة الفن من جهة ثالثة. لقد استبق شيلَّر على خطورة تحول ميدان الثقافة إلى بضاعة، الأمر الذي يهدد الحرية نفسها بوصفها الميدان الطبيعي للفنِّ أساسًا. كيف بوسع الفن إذن أن يصالح الإنسانية مع حياة حرة متناغمة مع الطبيعة ومع الفضيلة معًا؟ إن شيلَّر يدفع بالفن إلى مهام تاريخية فعلية يصير الإنسان الجمالي من خلالها قادرًا على أن يكون مواطنًا حرًّا في العالم بارتفاعه من فرديته المتفرجة المتذوقة إلى مقام الجنس البشري برمَّته. إن كل فرد بلغ مقام الإنسان الجمالي، يمكنه أن يسلك كما لو أنه كان «قاضيًا في محكمة العقل» (الرسالة الثانية)، وكما لو كان يحمل الإنسانية في شخصه.

إن شيلَّر يستعيد بذلك مبدأ أساسيًّا من مبادئ استطيقا كانط كما يصرِّح هو بنفسه منذ الرسالة الأولى. إنه مفهوم «الكونية الاستطيقية» بما هو ميدان العبور فوق الهاوية التي فصلت الإنسان الحديث عن الطبيعة وعن الفضيلة وعن الحرية معًا. لكن شيلَّر أقلُّ تفاؤلًا من كانط بالإنسان الحديث. لذلك لا يكتفي بكونية استطيقية استكشافية مثالية، إنما يدفع بالاستطيقا إلى تدبير تاريخي فعلي للشأن البشري. إنه يُجري نقلة نوعية حاسمة على مجال الجماليات دافعًا به إلى عبور فعلي لميدان الإنساني، من أجل النهوض التاريخي بفكرة الإنسانية ومصيرها. ينبغي أن يصير الجمالي حقلًا فعليًّا لتربية البشر. أي أداة صالحة لـ«بناء حرية سياسية حقيقية» بما هي «جوهر العمل في البحث الفلسفي» (الرسالة الثانية).

إن الأمر يتعلَّق لدى شيلَّر بالتَّحوُّل من الإنسان-الذات، الذي صممته جماليات كانط، إلى إنسان الجماعة المشتركة. وهنا ينقلنا صاحب مشروع التربية الجمالية، من الحسِّ المشترك الذي زرعه كانط في قلب الجماليات الحديثة، من جهة ما هو مجرد ملكة متعالية ما قبلية في طبيعة البشر، إلى حسٍّ مشترك محسوس استطيقي تاريخي فعلي. لذلك يقترح

شيلَّر قائلًا: «من أجل إيجاد حلٍّ عملي للمشكلة السياسية، فإنه يتعين علينا حقًّا أن نسير على درب الاستطيقا، طالما أننا إنما نبلغ إلى الحرية مرورًا بالجمال» (الرسالة الثانية).

في عصر صار فيه الإنسان بعبارة شيلَّر «فريسة للفظاظة والغلظة» لا شيء يعيده إلى نفسه غير صقل طبيعته وتهذيبها عبر مشروع «على قدر من العظم والأهمية مثل تربية الجنس البشري وتثقيفه» (الرسالة العاشرة). إن شيلَّر لا يكتفي بتحصين الجميل بوصفه رمزًا أخلاقيًّا للخير، مثلما يصرِّح بذلك كانط، إنَّما نراه يبحث عن الأثر الفعلي للجميل فينا. وإلا لماذا يجد كل شيء جميل صدًى داخل الطَّبيعة البشرية؟ ذلك أن الجميل بوسعه أن يصالح الطبيعة الإنسانية مع الطبيعة الخارجية. إن الجميل يصالح في الإنسان بين الحسِّ والعقل أو بين ما يسميه شيلَّر «الجمال العاطف» و«الجمال العاصف» (الرسالة ١٦).

إن أهم ما يثيرنا في مشروع مصالحة الإنسان مع نفسه هو إذن المعالجة الطريفة غير المسبوقة التي سوف تدفع بدائرة كبرى من الفلسفة المعاصرة إلى منعرج جمالي شعاره مثلما تصوغه الرسالة ٢٣ من رسائل شيلَّر هو التالي: «أنه ليس ثمة من سبيل آخر يجعل من إنسان الحسِّ إنسان عقل إلا بجعله إنسان جمال أوَّلًا.»

إن الغاية الفلسفية القصوى من مشروع التربية الجمالية للإنسان، بجعله موجودًا جماليًّا هو الارتقاء به من حدود إنسان الحسِّ بغرائزه الفردية الضَّيِّقة إلى ما يسميه شيلَّر «أرض الحرية المقدَّسة». داخل مملكة الإنسان الجمالي تجد البشرية إمكانية العيش في حالة استطيقية حيث تكون الحرية قد امتدَّت إلى كل مجالات الحياة المدنية. وبالتالي سوف يقع التقدُّم بالنوع البشري نحو مصالحة بهيجة بين حالة الطبيعة وحالة العقل والحالة الجمالية.

إن ما يهمنا من جماليات شيلَّر هو إمكانية استعادتها مرة أخرى ضمن أفق مغاير للعناية بالإنساني على نحو جمالي، وذلك تحت راية مفهوم «الإنسان الجمالي». وذلك بالرغم من أننا نعي جيدًا بأنه لم يعد يحق لنا الانخراط تحت لواء **الإنسانوية الجمالية** بعد كل الرجَّات التي عاشها هذا المفهوم من بين أقلام في حجم تلك الذي خطَّ به كل المضادِّين للإنسانوية من قبيل ليوتار ودريدا وفوكو ... ولعلَّ كل المنعرج الذي يسميه جيمناز «المنعرج السياسي للاستطيقا» منذ القراءة السياسية التي وقَّعتها حنا آرندت **لنقد ملكة الحكم** لكانط إلى حدود **اقتسام المحسوس** لجاك رنسيار، إنما تشتقُّ ملامحها الكبرى من رسائل شيلَّر في التربية الجمالية للإنسان بوصفها أول جماليَّات حديثة دفعت

بالإنسان الجمالي نحو عبور فعليٍّ للهوة المخيفة التي تحاك فيها كلُّ الحيل الفظيعة لسياسة شئون البشر وتدجين حريَّاتهم.

(٢) نيتشه وتراجيديا ما فوق الإنسان

مع نيتشه تدرك الاستطيقا الواقعة الفلسفية الكبرى الثانية، بعد واقعة الإنسان الجمالي لشيلَّر، في العناية بالإنساني على نحو جمالي. لكن الطَّريف في هذه الواقعة هو أنها لا تهتمُّ بما هو إنساني إلَّا من أجل تجاوز النموذج الحديث للإنسان نحو نموذج مغاير تمامًا سمَّاه نيتشه، «**ما فوق الإنسان**». مع نيتشه نتحوَّل من حلم تنوير الإنسان الحديث لكانط وشيلَّر، القائم على التقدُّم بالنوع البشري نحو المصالحة فيه بين الجمال والحرية والعقل، إلى إحياء ديونيزوسي للفن كما جرَّبه اليونان من أجل خلق نموذج جميل من الحياة مضادٍّ للنموذج الحديث نفسه. يتعلَّق الأمر باقتراح أفق مغاير للإنسان يتجاوز كل ما كانه الإنسان إلى حدِّ الآن. لكن بالرَّغم من أن هذا المعنى لا يظهر إلا على لسان زرادشت، أي بشكل متأخِّر بالنسبة إلى كتاب **مولد التراجيديا** حيث استعادة الفن بوصفه «النشاط الميتافيزيقي الحقيقي والمهمة العليا للحياة»، فإننا نفترض أن هناك اقترانًا فلسفيًّا جوهريًّا ما بين موسيقى ديونيزوس والإله الراقص زرادشت الذي جاء ليعلن عن ضرورة تخطِّي مقام الإنسان إلى ما فوق الإنسان.

لكن ماذا يقصد نيتشه بمفهوم «ما فوق الإنسان»؟ يبدو أن الأمر لا يتعلَّق لا بالإنسان الأفضل ولا بالإنسان بوصفه الكائن الوحيد على الأرض العاقل والخيِّر والسيِّد ... ذاك الذي قتل الإله واستولى على مكانه وعلى صفاته معًا. وبحسب تأويل دولوز، لا ينشغل نيتشه «بمن هو الإنسان» إنما مشكلته هي «من يتخطى الإنسان؟» ويبدو أن زرادشت هو الوحيد الذي لا يريد أن يحافظ على الإنسان، إنما همه هو أن يتخطَّى الإنسان، أن يذهب فيما أبعد منه. إن مفهوم ما فوق الإنسان يتخطَّى في حركة رائعة مفهوم الإنسان الأفضل لروسو من جهة، ومفهوم الإنسان الجدلي لهيغل. إن هذين النموذجين من الإنسان تعيسان بائسان معًا. ذلك أن كليهما عدمي قضى على كل قيم الحياة ولم يبقَ غير ذات متغطرسة سالبة لم تفعل إلا معاداة الحياة ونشر المشاعر الباردة والانفصال عن الطبيعة، وإن في ذلك لأفظع الجرائم التي اقترفها الإنسان ضد الأرض.[١]

[١] G. Deleuse, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F./Quadrige, 2003, p. 187.

لكنَّ إنسان نيتشه ليس ضربًا «من المزايدة على الإنسان الحديث»، مثلما يقول دولوز، إنما هو نمط جديد من الإحساس، ذات أخرى مغايرة للإنسان ... «نمط آخر من التفكير»، إنه يتراوح ما بين ديونيزوس إله الموسيقى والنشوة والحياة وزرادشت خالق القيم العليا المبشِّر بما فوق الإنسان، وهو أيضًا هيرقليطس «إله الصيرورة الخالدة» لذلك لن يعرف «هيرقليطس الشيخوخة أبدًا»، وهو أخيرًا نيتشه نفسه كأول فيلسوف تراجيدي ارتقى بفنِّ التراجيديا إلى مقام «انفعال فلسفي» عميق.

لقد اقترن إذن ما فوق الإنسان بديونيزوس رمز الإنسان التراجيدي المضادِّ للإنسان النظري المعادي للحياة، وبمفهوم العود الأبدي معًا. لأن ما يعود هو الصَّيرورة النشيطة البهيجة التي انتصرت على كل قوى العدمية وأشكال نفي الحياة. إن ما فوق الإنسان هو بتعبير دولوز، «الابن السليل لديونيزوس وأريان»، حيث المصالحة بين الآلهة والبشر والطبيعة والحياة.

إن الأمر يتعلَّق بمضادة نيتشه للهيغلية بكل أشكال السَّلب والتناقض والوعي التَّعيس التي انتشرت داخل فلسفة الذات الحديثة. مع **جماليَّات ما فوق الإنسان** تنتصر القيم الإثباتية لرؤية استطيقية للعالم على جدلية السلب والتناقض. ها هنا ما فوق الإنسان وها هنا تنتهي آلام السَّلب والوعي التعيس، ولن يبقى غير إمكانيات الإثبات المرح للحياة بوصفها المعنى العميق للتراجيديا في عنفوانها الجمالي. بذلك تغدو استعادة ديونيزوس استعادة **للرائع الديونيزوسي** ضدَّ **الجمال الأفلاطوني** المعادي للغرائز اليونانية. إن ما فوق الإنسان هو المقام الجمالي الكفيل بإعادة الحياة إلى برودة قيم الإنسان الحديث. وحده ديونيزوس الموسيقار كفيل باختراع أفق آخر للإنسانية الحديثة، وحده إله راقص، زرادشت قادر على تعليم الإنسان كيف يتخطى نفسه نحو إمكانيات أخرى من الإقامة الجميلة في الأرض. فما يعود على نحو أبدي هو الحياة نفسها، هي موسيقى ديونيزوس بوصفها قد أدركت مقامًا من التناغم الجذري مع الحياة بكل أبعادها بجمالها وفظاعتها معًا.

إن أهمَّ ما نخرج به من هذا الأفق الجمالي الذي افتتحه نيتشه هو ما أدركه هيدغر ودولوز كل على طريقته من اتخاذ الفلسفة ورشة كبرى لإبداع إمكانيات كثيفة من ما فوق الإنسان، سواء عبر إقامة شعرية في العالم أو عبر ترحال استطيقي في المدن التي خدَّدتها أجهزة الدولة.

(٣) اللاإنساني والرائع ما بعد الحديث: أدرنو وليوتار

إننا نعتبر أن اللقاء الفاجع الذي نصطدم به مع ميدان الإنساني عبر تنشيط الرائع الكانطي مع أدرنو ثم ليوتار، تحت راية مفهوم اللاإنساني تحديدًا هو بمثابة واقعة استطيقية أساسية، بوسعنا أن تكون ورشة من ورشات تجريب **الاستطيقا الفلسفية للإنساني بعد موت الإنسان-الذات** . وقد تبين لنا في كتابنا حول **جماليات الرائع** كم بوسع **الرائع اللاإنساني** أن يكون في حجم لاإنسانية هذا العصر بدلًا عن التواصل معها أو عن تجميل واجهاتها بالتأويل أو بالتلقِّي الموجب لها أو بالمساهمة في بنائها على نحو كوني.

وإن مفهوم لاإنسانية الفن الذي اكتشفه أدرنو ضمن صفحات كتاب **النظرية الجمالية** (١٩٧٠م) يعتبر رجة كبرى لكل دعاة الجميل والمتعة الجمالية وأصحاب الذوق الأصيل. لكن كيف بوسع الفن بلاإنسانيته أن يفضح لاإنسانية حضارة الإنسان الحديث وقبحها؟ — ذاك رهان استأنفه ليوتار على نحو كثيف من خلال كتاب يحمل عنوان **اللاإنساني** (١٩٨٨م) نفسه تنبيهًا على دخول الإنسانية الحالية في عصر جديد، عصر «نزاع اللاإنسانويات» نفسها. لكن هذا الاشتغال الاستطيقي على ميدان الإنساني من خلال لاإنسانية الرائع بعد نهاية الجميل، لا يعني شيئًا آخر غير الدفاع عما هو إنساني ضد أشكال التنكيل بالإنسان بعامة. هناك ضرب من **الإنسانوية المفرطة في إنسانويتها** داخل هذه النزعات التي سماها هابرماس فوضوية عدمية لاإنسانوية. إنه الذهاب بالإنساني إلى أبعد مدًى ممكن. إن لاإنساني أدرنو وليوتار إنساني مفرط في إنسانيته لأنه يغوص في الهاوية الحقيقية التي تفصل الإنسان عن إنسانيته وتدفع إلى به إلى كارثة اللاإنساني بكل ما آل إليه المجتمع الحالي من آلام البشر ومعاناتهم الفعلية.

(٤) الجمالي يعبر الإنساني أو في الترحال الاستطيقي مع دولوز وغاتاري

مع دولوز وغاتاري ومع كتاب **ألف مسطح ومسطح** (١٩٨٠م) تحديدًا، نحن نعثر على ما نعتبره الواقعة الرابعة من وقائع اللقاء بين الجمالي والإنساني فيما أبعد من براديغم الحداثة القائمة على النزاع بين الإنسانويين والمضادِّين للإنسانوية أو ما سميناه النقيضة الاستطيقية ما بين جماعة الجميل وجماعة الرائع. وعلينا أن ننبِّه هنا على الأهمية الفلسفية القصوى التي أولاها الفيلسوف الفرنسي الكبير دولوز للفنِّ بوصفه العيادة الكبرى التي

بوسعنا أن نعالج ضمنها كل مشاكل الإنسانية الحالية. ولا يخفى على الجميع حينئذٍ كم يظل دولوز أكثر من جسد مقولة **العقول الحرة** التي مهَّد لقدومها نيتشه كأول من استشرف، وبحسب عباراته الجميلة نفسها، ضمن مفتتح كتاب **إنساني مفرط في إنسانيته،** تحت أية «نجمة سعيدة» تولد هذه العقول.

إن المتصفح لجملة مؤلفات دولوز يلاحظ لتوه ما للفنِّ من منزلة هامة لديه، حيث تخصص أكثر من ثلث عناوينه للاشتغال مباشرة على آثار فنية بعينها، حول **بروست والعلامات** (١٩٦٤م) أو **كافكا والأدب الصغير** (١٩٧٥م) أو فنِّ **الرسم لدى بيكون** (١٩٨١م) أو **السينما** ١ و٢ ... والطَّريف في كلِّ ذلك هو التقاطع الجوهري الذي يرسمه الفن لدى دولوز مع الإنساني عبر ميدان الحرية ضد حقل الحقيقة. ولأن الحرية لا وجود لها ينبغي علينا وفق عبارات دولوز أن نخترعها بالفنون وبالفضاءات الاستطيقية الصقيلة ضد فضاءات خططتها وخدَّدتها وحصَّنتها وراقبتها أجهزة الدولة.

بالفن نبدع فضاء حرية يسميه دولوز صحبة صديقه غاتاري، الذي كتب معه **ألف مسطح** (١٩٨٠م)، «الفضاء الصقيل» (espace lisse) وهو فضاء مضاد لـ«الفضاء المخدد» (espace strié). ومن أجل تنضيد جمالي سياسي للإنساني يخترع دولوز مفهوم الريزوم ضد مفهوم الشجرة ذات الجذور. إن الريزوم لا يترعرع بين الأشجار إنما يخترع لنفسه فضاء مضادًّا، خيط إفلات عابر طافر لا هووي، لا يزرع إنما يجتثُّ الجذور ويقاومها لا يتذكر ولا يؤَوِّل ولا ينتمي، إنما يحارب ويترحَّل ويعبر المدينة في سرعة مغايرة وعلى خطوط جائلة طافرة لا شكل لها رائعة على نحو طريف.

لذلك لا يصلح الفن لدى دولوز لا للتَّأويل ولا للتَّفسير ولا للنَّقد أو الذوق أو التواصل والجماعة المشتركة، إنما هو فنٌّ من أجل الإنساني في دلالة مغايرة تمامًا لكل الدلالات الحديثة وما بعد الحديثة معًا. إن الفن يصير إلى ورشة تجريب يتدرب فيها الفكر نفسه على الإبداع بوصفه مهمة للفلسفة نفسها.

وفي الحقيقة لم يعد بوسعنا أن نتحدث عن فنٍّ أصلًا مع دولوز إنما الأمر يتعلَّق بالفنون في تعدُّدها وكثرتها، وفي قدرتها على خلق الفرديات والكثافات والسرعات والصيرورات بلا كلل ولا ملل. وتلك هي مهمة الريزوم هذا النمط الجديد من العابر للإنساني الذي لم يعد ذاتًا ولا إنسانًا أرقى ولا حتى شخصًا. إن الفن فضاء لإبداع **اللاشخصي**، هذا «الضمير الرابع» المتحرِّر من كل الأسماء التي اقترنت داخل اللغات بمفهوم الإنسان نفسه.

إن الأمر يتعلق بفضاء استطيقي جديد يعدِّد دولوز بمعية غاتاري أسماءه ويضاعفها وينثرها على مسطحات كتاب **ألف مسطح**. إنه فضاء بلا وجه وبلا هوية وبلا ذاكرة. هو فضاء آلة الحرب ضد جهاز الدولة، وهو فضاء الرُّحَّل ضد فضاء أهل المدينة، وهو فضاء لا يركبه غير الفرديَّات المبدعة اللاشخصية اللاهووية واللاكونية واللاتواصلية معًا.

إن أهمَّ ما يهمنا من هذه الواقعة الرابعة التي يعبر فيها الفيلسوف دائرة الإنساني مترحِّلًا استطيقيًّا، هو هذا البعد الطريف لما يسمَّى بضرب من الأنطولوجيا الثورية للصيرورة، أنطولوجيا الإبداع التي لا تكفُّ أبدًا عن الفتك والهتك والهزم لتاريخ الهويات. إن أهمية استطيقا الترحل هذه المفتوحة على الحرية وعلى التعدد والاختلاف البشري، إنما تهمُّنا شديدًا في التفكير اليوم بالإنساني ما بعد الإنسانوي وما بعد الحداثوي وما بعد الديني معًا. وربما لم ندرك بعد كم من إمكانيات التحرر الثاوية في طيَّات الترحل الاستطيقي الذي صممه كتاب **ألف مسطح**، بوصفه يوفر لنا ألف إمكانية وإمكانية تحرر من كلِّ ضروب الفظاعة والمهانة التي تحاك ضد الإنسان اليوم. وذلك بدءًا بالجذور الهووية مرورًا بالعلامة والدلالة الألسنية وصولًا إلى الوجه والجسد والجهاز العضوي ... وكل ضروب الاستيلاء على المكان والأرض وتخديد المدن بالهيمنة، وخنق الحريات.

إن الترحُّل الاستطيقي يراهن في آخر المطاف على رسم خرائط جديدة تجعل من الفنون أداة إبداع لفضاءات حرية، ضد الأمكنة التي تخدِّدها المؤسسات والتنظيمات والأنساق بوصفها في أصلها قائمة على الاستيلاء على الإنسان وتضييق الحياة عليه. لكنَّ هذه الفضاءات الاستطيقية الإبداعية لا تكفي من أجل إنقاذ البشرية الحالية من الفضاءات المثقوبة وأشكال الهوَّات التي تزداد عمقًا وفظاعةً. ورغم ذلك لا يعد مترحِّلو دولوز بأية يوطوبيا: حسب المرء «أن يسكن المدينة كهَّافًا أو مترحِّلًا».

(٥) رورتي والتهكُّم الليبيرالي فيما أبعد من كل إنسانوية

إننا نعتبر كتاب الفيلسوف الأمريكي ريتشارد رورتي **عرضية وتهكم وتضامن** (١٩٨٩م) إحدى الوقائع الاستطيقية الأساسية من أجل التوجُّه بالشأن البشري توجهًا جماليًّا شعريًّا ما بعد ميتافيزيقي ما بعد رومانسي وما بعد إنسانوي معًا. وقد سبق لنا أن اشتغلنا على هذا الكتاب ضمن نصِّ محاضرة كتبناها باللغة الفرنسية، أدركنا فيها أهمية هذه الاستطيقا الليبيرالية بوصفها تتخطَّى الكونية الاستطيقية والتواصلية التي استأنفها دعاة التواصل بعد كانط، نحو ضرب طريف من العناية بالمشترك الكوني بين

البشر؛ أي التضامن مع كل الذين يتألمون ويهانون في إنسانيتهم، بوصفنا إنسانيتنا، نحن جميعًا الذين نتقاسم هذا العالم سويًّا.

يقول رورتي: «لو أردتم من الأجيال القادمة أن تتذكَّركم، اجتنبوا الرياضيات واكتبوا الشعر». ولقد وجدنا في هذا القول الذي نعثر عليه في آخر صفحات كتاب هذا المتهكِّم الليبيرالي، شعارًا رسميًّا للثقافة الشعرية التي يستعيدها رورتي إلى حد يصل فيه إلى ضرورة تحويل الفلسفة إلى جنس أدبي. ذلك أننا لا نحتاج إلى المحافظة على بصيص من الأمل إلا إلى نسج حكاية ما. فليشرع كل منَّا في كتابة قصته الخاصة في ضرب من صناعة اليوطوبيات الصغرى في عصر نهاية اليوطوبيات الكبرى. ذاك هو معنى التهكم الليبيرالي الذي يعتبره العقل الحالي أحد آفاق التحرر الاستطيقي من أشكال إيلام البشر وإهانتهم.

شيئان يعرف بهما المتهكِّم الليبيرالي على حدِّ رسم رورتي له: مواجهة الطابع العرضي لعقائدنا ورغباتنا من جهة، والأمل في إمكانية الحدِّ من آلام البشر ومن ضروب إهانتهم من طرف بشر آخرين كأفظع الجرائم ضد الإنسانية نفسها.

يقترح رورتي التحول من النظرية إلى السردية ومن الحقيقة إلى الحرية. ذلك أنه باستعادتنا للأفق السَّردي القصصي بوسعنا أن نرتقي إلى ثقافة ينعتها رورتي نفسه بكونها ما بعد دينية ما بعد ميتافيزيقية وما بعد فلسفية معًا.

ولعلَّ من أهم سمات هذه الثقافة الجمالية التي تتسم بتخطِّي أفق الإنسان الحديث بتنشيط فنِّ القصص هو ما يعبر عنه رورتي في هذه الجملة الرائعة: «ينبغي علينا أن نقبل بلا كلل ولا ملل على صنع يوطوبيات جديدة وبلا نهاية. وهو معنى التحقيق المتواصل والمتدفق للحرية، بدلًا عن الاتفاق حول حقيقة موجودة سلفًا.»[٢] إن التهكُّم الجمالي هو إذن ذاك الذي به نقبل على كتابة القصص كسبيل للإقامة في هذا العالم الذي لم يبقَ لنا فيه غير فنِّ التضامن مع البشر المتألمين بما هم ليسوا بشرًا آخرين بل هم نحن أنفسنا ما دمنا شركاء جميعًا في دائرة النوع البشري.

مع فنِّ التهكُّم الليبيرالي نتعلم مع رورتي كيف ينبغي علينا أن نكتفي بالتضامن مع البشر بدلًا عن الحلم الذي بات مستحيلًا بتغيير جذري للعالم. إذ «لم يبقَ للمتهكِّم غير الأشياء الصغيرة الفانية، وما عليه إلا أن يعيد ترتيبها عبر وصفها من جديد». لكن هل

[٢] R. Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, op. cit., p. 18.

يكفي الوصف من أجل الحدِّ من أشكال الظُّلم والفظاعة التي تعيشها الإنسانية اليوم؟ هل يمكن لفنِّ القصص التهكُّمي الليبيرالي أن يكون في حجم ما يحدث للشأن البشري؟

(٦) الإنساني والمشترك أو كيف نتقاسم المحسوس في عصر «قلق في الاستطيقا»

وهنا ننتهي إلى آخر الوقائع الاستطيقية الحاسمة في التوجُّه بحقل الشَّأن البشري على نحو جمالي سياسي وإبداعي معًا. يتعلَّق الأمر برواد فلسفة المشترك الذين أقحموا التجربة الفنية ضمن مسارات الجموع ما بعد الحديثة «حيثما تسلك هذه الجموع على نحو إبداعي». وبوسعنا أن نعتبر رسائل المفكر الإيطالي نيغري حول الفن التي كتبها ما بين ١٩٨٨م و٢٠٠٤م، وكتابات رنسيار منذ **لحم العالم** ١٩٩٨م، و**اقتسام المحسوس** ٢٠٠٠م، و**مصير الصور** ٢٠٠٣م وأخيرًا **قلق في الاستطيقا** ٢٠٠٤م، بمثابة توجه جوهري في فلسفة الفن المعاصرة نحو اهتمام بالإنساني على نحو جمالي سياسي وإتيقي معًا.

أمَّا عن نيغري الذي وقفنا عنده بمثابة خاتمة لكتابنا «الفن يخرج عن طوره» فإننا ندرك كم هي مثيرة معالجته لما يحدث اليوم لما سمَّاه الجموع ما بعد الحديثة في زمن «نعيش فيه أكثر أشكال القحط الأنطولوجي». في هذا الزمن لم يتبقَّ للجموع أو للكثرة ما بعد الحديثة، التي لم تعد لا إنسانًا ولا ذاتًا، هذه الكثرة أو الجمهور الكوني الواسع المتدفِّق من عمق الوجود، لم يبقَ له غير الفن من أجل أن يحصِّن العالم من السقوط في الفراغ. وإن نيغري إنما يعبر عن إمكانية التوجه نحو يوطوبيا ملموسة أو إتيقا مادية تحمينا من هذا الجزع إزاء إمكانية المستقبل، الذي أصابنا في مجتمع حوَّل كل شيء إلى سوق وبضاعة. وفي الحقيقة يعتقد نيغري، ضد هيدغر، «أن الوجود لا يتألَّم من الفراغ، إنما هو يتألم من المستقبل، أو ممَّا هو ليس بعد». ماذا سيحدث في المستقبل، بل هل هناك إمكانية للمستقبل أصلًا في العصر النووي الذي يهدد فيه العالم بالانقراض؟ وهنا نشهد كم يرتفع الفن تحت قلم نيغري إلى مقام أسمى من حيث الصلابة والاقتدار. مع نيغري يصير الفن في حجم صلابة الوجود وقوته التي تسحقنا. إن الفن «اقتدار وإتيقا معًا»، وإن «الفن مثله مثل الكون برمته ملك للجموع».

هكذا يكون الرائع، في رسائل نيغري حول الفن والجموع، ضربًا من التدفق للعمل الحي، فهو فعل جماعي للتحرر وهو تدفُّق للوجود في آنٍ. بالفن نحصِّن الوجود من الفراغ؛ أي من التحول إلى بضاعة. إن الفن يحمي العالم من تأبيد السوق. وبالجموع،

بوصفها فرديات منتجة ومبدعة، نهزم الفراغ الذي تخلقه السوق ما بعد الحديثة، بتهديدها المستمر لمنطقة الإبداع والخيال والمشاعر الإنسانية. بالفن نبني أوطانًا حرة للكينونة في العالم ونخرج من زمن القحط الأنطولوجي.

أمَّا عن رنسيار فيقترح علينا نموذجًا جديدًا من علاقة الفن بالمشترك: إنه نموذج **اقتسام المحسوس**. ماذا يعني رنسيار بهذا المفهوم الذي نعتبره من آخر الأحداث الاستطيقية الكبرى للتوجُّه عبر الفن نحو تدبير لهاوية الشأن البشري التي نبَّه عليها كتاب **نقد ملكة الحكم** لكانط؟

يقترح علينا رنسيار إذن «نظامًا إتيقيًّا للفنون» بدلًا عن استطيقا بالمعنى التقليدي لهذه العبارة. وهو نظام بوسع الفن فيه أن يخترع «ضروبًا جديدة من الشعور وأشكالًا جديدة من الذاتية السياسية».[٣] والمقصود هو إمكانية انخراط الفن فيما سماه رنسيار «**الاستطيقا السياسية**». وهي استطيقا كامنة في عمق السياسة الكبرى للفضاءات والأزمنة والأمكنة. إن الفن مسكون في عمقه بالسياسة لأنه «اقتطاع لأزمنة وفضاءات، للمرئي وغير المرئي، للكلام وللضجيج» ...

إننا نعثر هنا على ورشة من آخر ورشات اللقاء بين الإنساني والاستطيقي عبر أفق تسييس للجماليات كان قد وقَّعه، مثلما أشرنا إلى ذلك، سابقًا شيلَّر في رسائله في التربية الجمالية للإنسان. مع رنسيار يصير مشروع التربية ذاك نوعًا من **التسييس للمحسوس**، أو من الأشكال الاستطيقية لاقتسام المحسوس: إن الركح المسرحي والجوقة الموسيقية وصفحة الكتاب وشاشة الصورة كلها أشكال من توزيع المحسوس وتقاسمه.

وهنا يقدِّم لنا رنسيار مثالًا طريفًا على هذا **الاقتسام الاستطيقي للمحسوس** يجد في رفض فلوبار إعطاء رسالة للأدب معنى من معاني التوزيع الديمقراطي للمحسوس في شكل فنِّ الأدب. سوف يكون فلوبار بذلك «ديمقراطيًّا لأنه اختار أن يرسم بدلًا عن أن يعلم».[٤] إن المحسوس الأدبي يتم اقتسامه في مساواة تامة بين كل البشر: والمساواة نفسها تظهر على كل صفحة كتابة بما هي دومًا «صفحة مباحة لكل نظرة». **إن الأدب اقتسام للمحسوس على نحو ديمقراطي لأنه مباح للجميع. لا أحد وصيًّا على الفن، وأي كان بوسعه أن ينال من خيرات المحسوس الاستطيقي نصيبه.**

---

[٣] J. Rancière, *Le partage du ssensible*, Paris, 2000, p. 5.

[٤] Ibid., p. 16.

ذاك هو معنى أن يكون الفن طريقة في خلق ذاتية سياسية جديدة، شكل آخر من توزيع المحسوس على نحو عادل؛ فالفن مباح ومتاح للجميع، لا فضل فيه لأيٍّ كان على الآخر، فيه تغيب كل أشكال الترتيب غير العادل للبشر. وفيه يكون كل البشر أحرارًا على نحو جذري، كشكل آخر من الاستطيقا السياسية ما بعد الطوباوية.

إن ما يهمنا من هذه الورشة الاستطيقية التي لا تفصل الفن عن السياسة ولا عن الإتيقا هو إذن فتح التجربة الفنية على باحة المشترك البشري، حيث يكون **الفن ربَّما هو الشكل الوحيد من الاقتسام الديمقراطي العادل للمحسوس** وقد صار إلى محسوس استطيقي. ولأن الفن وحده هو الذي لا يبالي بالانتماءات الثقافية ولا بالفوارق الاجتماعية، فإن استطيقا اقتسام المحسوس تفتح الفن على مشترك فعلي حقيقي بين البشر جميعًا. وهو جمع أو جماعة لا تشتقُّ مشروعيتها من أية هوية إنما هي فحسب جماعة تقدُّ باستمرار من «لحم الكلمات» وتشتقُّ فحسب من السيلان والتدفق الاعتباطي للحروف على صفحات الكتابة.

القسم الثاني

كوجيطو الحواسِّ

الفصل الرابع

أرتو ومسرح القساوة

«ليس لي ما أقول غير عنف الكتابة.»

أرتو

«في سياق هذا الإنهاك الذي صارت إليه حاسَّتُنا فإنه من الأكيد أننا نحتاج أوَّلًا إلى مسرح يوقظنا: أي يوقظ أعصابنا وقلوبنا.»

أرتو

«إن شمسًا تغرب هي شمس جميلة لأنها تجعلنا نفقد أشياء كثيرة.»

أرتو …

إن فكرة ما عن المسرح قد وقع إنهاكها وابتذالها … لقد حان الوقت لتأسيس مسرح من نوع آخر … مسرح يزحزح الكلمة ويعوضها بالصراخ. لغة فيزيائية … مادة عضوية … مسرح يوقظ أعصابنا وقلوبنا. إنه مسرح القساوة. مسرح من أجل حواسَّ جديدة. مسرح لا جسد فيه بل أعضاء تصدر أصواتًا وحركات وإشارات وصراخًا … هو لغة مادية صلبة تذهب فيما أعمق من الكلمة … لغة مسكونة بشهوة الحياة لا تعلِّم الرعب بقدر ما تعلم الحاسة كيف تفكِّر بلحمها وغشائها المرتعش وشراييها المتوترة … دوامة الحياة التي تبتلع الظلمات.

مومياء تحيا من جديد كي تصرخ عاليًا على لسان أرتو الشاب: «لا حياتي اكتملت ولا موتي أُجهض تمامًا» وذلك «لأن الموت لم يعد يشغلها منذ مدة طويلة» ...[١] ثمة نوع من «الحالات الفلسفية للمادة» وثمة تصور مغاير للكلمة وللنَّصِّ وللمسرح. فلسفة جديدة للفنِّ تحرره من غطرسة الكلام وتهدف إلى استعادة الطابع الميتافيزيقي والسِّحري والتراجيدي للمسرح.

للكلمات بحسب أرتو «ملكات ميتافيزيقية» أبعد من مجرد التعبير عن نفسية المؤلف أو الممثل أو المتفرج. لم يعد المسرح حقلًا سيكولوجيًّا إنما هو حقل تشكيلي وفيزيائي. ما يهم الفنان الكامل من هنا فصاعدًا ليس التعبير عن مشاغل الفنان أو نفسيته إنما هو التعبير عن «كمٍّ ما من الإنسانية عبر الخطوط والألوان». وهو ما يصرح به أرتو منذ كتاباته الأولى قائلًا: «إن قيمة لوحة ما قد صارت بالنسبة لنا مسألة ميتافيزيقية.»[٢]

يبحث أرتو منذ بداية كتاباته عن «هندسة بلا فضاءات» عن تصور مغاير للعملية الإبداعية «لا نكون فيها عبيدًا لطريقة تفكير ما» ... وفي أولى كتاباته نقرأ عن فنِّ الرسم ما يلي: «لماذا نرسم؟ نحن نرسم كي نقول شيئًا ما وليس من أجل أن نختبر نظريات معينة ... وحين نقول شيئًا ما نحن لا نقوله إلا عبر الأشكال التي تحيط بنا ... وحين نقول شيئًا ما فنحن نقول ذاك الشيء تحديدًا ... لكن لا ضرر في خطٍّ جبانٍ أو مرتعش»[٣] ...

يندرج نصُّ مسرح القساوة لأرتو ضمن نصوص له تحت عنوان «المسرح والشبيه» الذي ظهر ضمن مجموعة «تحولات» في فيفري ١٩٣٨م. وهو أشهر ما كتب أرتو إذ وقعت ترجمته إلى كل لغات العالم، وهو نص متكون من محاضرات وهوامش ورسائل وفصول كُتبت بين ١٩٣١ و١٩٣٥م. وكلها نصوص تراهن على التأسيس لمسرح جديد يقوم وفق تعريف أرتو نفسه على ما يلي: «علينا أن ننتهي من المسرح السيكولوجي، من ديكتاتورية النص، من الفصل بين المتفرج والفرجة ... وذلك من أجل أن نلتقي فيما بعدُ بالمصادر السِّحرية للمسرح المقدس؛ أي المسرح الشعري الموسيقي التشكيلي للفضاء، مسرح فيزياء الحركة المطلقة التي ما زالت سائدة لدى البالينيين، ميتافيزيقيي الفوضى الطبيعية.»[٤]

---

[١] Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, gallimard, 2004, p. 183.

[٢] Ibid., p. 33.

[٣] Ibid., p. 31.

[٤] Ibid., p. 502.

ومن أجل فهم هذه الأطروحة علينا أن نمرَّ أوَّلًا بفلسفة «الجسد بما هو لحم» التي يجعلها أرتو قوامًا لفكرة مسرح الشبيه. فالشبيه هنا أو الوجود المضاعف هو «غشاء هزوز، مزيج من المادة والرُّوح أو هو شبح الرُّوح وشبح الجسد معًا ... مادة لزجة عديمة الشكل، سابقة على الجسد نفسه» ... يتعلَّق الأمر بالبحث عن «أرضية عضوية للمسرح» حيث «لا معنى للتهكم ولا للشعر ولا للخيال لو لم يكن قادرًا بنوع من الهدم الفوضوي ... على إعادة وضع الإنسان من الناحية العضوية موضع شكٍّ». إن الأمر يتعلق تحديدًا بلغة فيزيائية تتكون من اللعب بالأضواء والضجيج والألوان والموضوعات والرقص والصراخ ... وكلُّها تمثِّل المادة العضوية لمسرح القساوة.

ما معنى القساوة؟ إنها لا تعني الترهيب ولا التخويف أو الجبروت إنما هي جملة الوخزات والاستفزازات المرئية التي يرسمها المسرحيون على الركح في نحو من التناسق الفوضوي لضرب من الجسد المضاد؛ أي الجسد المفتَّت الذي يتوسَّط الجسم والخطاب. لقد خصَّص الفيلسوف دريدا فصلًا كاملًا في كتابه **الكتابة والاختلاف** حول مسرح القساوة لأرتو[٥] معتبرًا أرتو لحظة مفصلية أساسية في تحرير الكتابة من لاهوت العلامة بعامة وفي تحرير المسرح من غطرسة الكلام بخاصة. إنه مسرح يطلب عبور الجسد وترميمه في آنٍ معًا ... إن أرتو يطرد الإله من الركح معلنًا بذلك على نهاية مسرح التمثيل وبداية مسرح الحياة. حيث «القساوة» على حدِّ عبارات أرتو هي الحياة نفسها.

لكنَّ طرد إله من المسرح لا يعني البتة التنظير لمسرح ملحد بل هي حركة رمزية لتحرير الركح من سلطان الكلام. إن الأمر يتعلق بتحرير المسرح من النزعة الإنسانوية الكلاسيكية التي بقيت تعاني من الطابع السَّيكولوجي ومن عجرفة الذات الخالقة ورومانسية العبقرية ومن ظلِّ الإله الأب الذي جعل الكلمة هي البدء ... أرتو يتصوَّر أن «الكلمة الأخيرة حول الإنسان لم تُقل بعدُ ... وأن المسرح لم يُجعل أبدًا كي يصف لنا الإنسان وما يفعل ... وأن الإنسان ليُعاني جدًّا في هيئة أخيل، لكنه لا يزال يعتقد بعض الشَّيء أنه إله ولا يريد الدُّخول في الغشاء وفي أوربيد ... هو يتخبط في الغشاء وقد نسي أين ومتى كان إلهًا.»[٦]

---

[٥] جاك دريدا، مسرح القساوة ترجمة فتحي المسكيني، ضمن: **إطلالات على الجماليات**، مصدر مذكور، ص٢٦٩–٢٩٧.

[٦] دريدا، مسرح القساوة، نفسه، ص٢٧٣-٢٧٤.

ماذا يقصد دريدا بتحرير المسرح من اللاهوت؟ وماذا وراء هيمنة النصِّ المكتوب والمحفوظ والممثَّل على الركح تحت رقابة المؤلِّف والمخرج وصورة الفنان-الذات؟ يكتب دريدا ما يلي: «إن الركح لاهوتي طالما هو تحت هيمنة الكلام، وبإرادة الكلام وبمقصد لوغوس أول، لئن كان لا ينتمي إلى الموضع المسرحي، فهو يحكمه عن بعد». وإن الركح لاهوتي ما دامت بنيته تتضمَّن، تبعًا للتُّراث في جملته، العناصر التالية: مؤلف-خالق، غائب أو عن بعد، مجهَّز بنصٍّ، يراقب ويجمع ويقود زمان التمثيل أو معناه، تاركًا هذا الأخير يمثِّله ضمن ما نسمِّيه مضمون آرائه ونواياه وأفكاره. أن نمثِّل بواسطة ممثِّلين ومخرجين أو ممثِّلين ومؤدِّين مسخَّرين يمثِّلون شخوصًا هم، أولًا بما يقولونه، يمثِّلون قليلًا أو كثيرًا رأي «الخالق» بلا توسط. عبيد مؤدُّون، منفِّذون على نحو وفيٍّ لمقاصد العناية الإلهية للمعلم. «هذا النوع من المسرح لا يخلق شيئًا غير وهم الخلق ولا يفعل غير تبليغ النصِّ في شكل كلام يُحفظ ويُعاد ويؤدَّى ... مسرح انفعالي سالب، هو ضرب من استئناف رسالة اللاهوت على ركح مغاير ... تبليغ الكلام لعشَّاق الكلام وإنجاز لنبوة قديمة «في البدء كانت الكلمة». لا شيء في هذا المسرح القائم على تمثيل الكلام غير الانفعالات: «جمهور منفعل، جالس، جمهور من المتفرِّجين والمستهلكين «والمتمتِّعين» ... جمهور مساعد لفرجة بلا حجم حقيقي ولا عمق، فرجة راكدة معروضة أمام نظرهم المتلصص». لا شيء بدأ مع الكلمة ولا شيء سينتهي معها ... إن هي إلا ظلُّ الآلهة في قلوبنا ... فلنطارد هذا الظلَّ ولنبحث عن مكان آخر للخلق الفني يتَّسع للجماهير حين تفكِّر بحواسِّها» ...

مسرح القساوة هو مسرح قتل الأب وفسح المجال أمام شكل آخر من اللغة هي لغة الجسد في لحميَّته الحميمة وفي علاقته العميقة بشهوة الحياة. هو على حدِّ عبارات دريدا «تمثيل مرئي للمحسوس المحض» ... يكفُّ فيه الكلام عن التحكُّم في الركح لكنه سيكون حاضرًا فيه «ذلك أن الأمر لن يتعلَّق بإنتاج» ركح أخرس بقدر ما يتعلَّق بركح صخبه لم يهدأ بعدُ في حيز الكلمة (دريدا).

يقول أرتو: «إنني أضيف إلى اللغة المتكلِّمة لغة أخرى وأحاول أن أعيد نجاعتها السحرية القديمة، نجاعتها الفاتنة، التامة، إلى لغة الكلام الذي نسينا إمكاناته الخفية. وحين أقول إنني لن أؤدي مسرحية قائمة على الكتابة والكلام، إنه سوف يكون في المشاهد التي أعددناها جزء فيزيائي غالبًا، ليس يمكن أن يتعين ويُكتب في نطاق اللغة العادية للألفاظ، وإنه حتى الجزء المتكلم والمكتوب منه سوف يكون في معنًى جديد».

ما هي معالم هذه اللغة الفيزيائية المغايرة التي تتوسَّط الجسد والخطاب وتصغي جيدًا لسحر اللغة العميقة المنسي في التراجيديات القديمة؟ ما علاقتها بالقساوة في معنى الحياة؟

إن أول شروط إمكان هذا المسرح هو الانتهاء من وهم الآثار الكبيرة الماضية ذات النفوذ الذي لا ينفكُّ النَّاس يرزحون تحت وطأته. ذاك أيضًا ضرب من اللاهوت وضرب من العبادة ... هو مسرح مقدَّس لكنه ليس معبدًا لأحد ...

يقول أرتو: «علينا أن ننتهي من وهم الآثار الفنية الكبرى ... ربما كان سوفوكل يصرخ عاليًا، لكنه يصرخ بأساليب لم تعد مناسبة لعصرنا ... إنه يتكلَّم بشكل رقيق جدًّا بالنسبة إلى هذا العصر ... وبوسعنا القول إنه يجانبه ... لنترك للبيادق نقد النصوص وللاستطيقيين نقد الأشكال ولنعترف أن ما قيل لم يعد صالحًا للقول، وأن عبارة ما لا تصلح مرتين ولا تحيا مرتين، وأن كلمة نُطقت ماتت ولا تفعل إلا لحظة نطقها، وأن شكلًا ما لا يصلح ولا يدعو إلا للبحث عن شكل آخر وأن المسرح هو المكان الوحيد الذي لا تبدأ فيه من جديد حركة ما مرتين ... علينا أن ننتهي مع خرافة النصوص والشعر المكتوب. إن الشعر المكتوب لا قيمة له إلَّا حين يقع تدميره. فليترك الشعراء مكانهم لشعراء آخرين ... ينبغي أن تنتهي هذه النزعة الإمبيرية ... هذه النزعة الفردانية وهذه الفوضى ... سئمنا القصائد الفردية التي لا يغنم منها غير كُتَّابها ... أنا لست من الذين يعتقدون بأن الحضارة ينبغي أن تتغيَّر كي يتغيَّر المسرح، لكنِّي أعتقد أن المسرح حينما يُستعمل في معنًى راقٍ له القدرة على التأثير على طابع الأشياء وتكونها وأن التقريب (على الركح) بين انفعالين أي بين مكانين حيويَّين هو شيء أكثر كمالًا، وأكثر تعينًا ممَّا يكون في الحياة، ضمن تقريب بين أدمتين في دعارة بلا غد.»[٧]

ما معنى «مسرح القساوة»؟ يعرِّفه أرتو كما يلي: «... مسرح القساوة هو مسرح صعب وقاسٍ لي أنا نفسي ... لكن الأمر لا يتعلَّق بتلك القساوة التي يمكننا إتيانها ضدَّ الآخرين بتقطيع متبادل للأجساد، بتمزيق لأعضائنا الشخصية، أو كما يفعل الأباطرة الآشوريون، بإرسالنا عن طريق البريد لآذان بشرية أو أنوف ومناخير مقطعة، ولكنَّ الأمر يتعلَّق بأشياء أخرى أكثر رعبًا وضرورة مما يمكن للأشياء أن تمارسه علينا. لم نعد

[٧] Artaud, op. cit., pp. 549–552.

أحرارًا وإن السماء لا يزال بوسعها أن تسقط فوق رءوسنا. إن المسرح جُعل من أجل أن يعلِّمنا هذا الأمر»[٨] ...

يمكننا تلخيص أهم المعاني التي يقترحها أرتو لتحديد معنى مسرح القساوة في الأفكار التالية:

(١) استعادة تلك الفكرة السامية لمسرح التراجيديا والأساطير القديمة حيث «لا مكان للتأمل الفارغ ولا للأحلام المشتَّتة، استعادة تلك الطَّاقة الحيوية التي ترفع من نسبة الحياة». العودة إلى تلك المعرفة الفيزيائية مثل الطبِّ الصِّيني الذي يعرف جيدًا النقاط التي ينبغي وخزها في جسم الإنسان كي يُشفى.

(٢) هو مسرح الحركة وليس مسرح الكلمة يقوم على قوة الإشارة وقيمتها التواصلية والسحريَّة. إن المسرح هو المكان الوحيد الذي يجعلنا ندرك الجهاز العضوي أي الإحساسية الدنيا. يقول أرتو: «إذا كانت الموسيقى تؤثِّر على الثعبان ... فلأن الثعبان طويل وفي علاقة بالأرض والاهتزازات الموسيقية هي بمثابة التَّمسيد السحري للثَّعابين ... إن مسرح القساوة شبيه بمسرح للثعابين ... إني أقترح أن نتعامل مع المتفرجين كما نتعامل مع ثعابين نسلِّيها ونعيدها عبر الجهاز العضوي إلى المقولات الأكثر دقة.»[٩]

(٣) في مسرح القساوة يحتل المتفرج قلب المشهد فكلُّ ما يحدث على الركح من أصوات أو ضجيج أو أضواء أو رقصات إنما هي من أجل إحداث رجَّات للمتفرِّج ... إنها ترجُّ أوَّلًا ثم تعني شيئًا ما فيما بعدُ. يقول أرتو: «إني أقترح إذن مسرحًا حيث تسحق الصور المادية العنيفة إحساس المتفرِّج وتنوِّمه إلى حدٍّ يؤخذ فيه إلى دوَّامة عُليا.»[١٠]

(٤) مسرح القساوة يغادر المسرح السَّيكولوجي من أجل أن يحكي العجيب ويجسد على الركح الصراعات الطبيعية ... إنه مسرح يخلق الرعب والرعدة. ورهان أرتو في كلِّ ذلك: «لا أعتقد أنه بوسعنا أن نعيد إحياء حالة الأشياء التي نحياها ولا أعتقد أنه ينبغي علينا حتى أن نحاول التمسك بذلك، لكني أقترح شيئًا ما كي نخرج من التقحل، بدلًا عن مواصلة اجترار هذا التقحل واجترار السَّأم والعطالة وحمق الأشياء ... إن كل ما هو قادر

---

[٨] Ibid., p. 552.

[٩] Ibid., p. 554.

[١٠] Ibid.

على الفعل ... هو قساوة ... ينبغي للمسرح أن يتجدَّد على أساس هذه الفكرة لفعل يُدفع إلى أقصاه.»[١١]

ضد مساوئ المسرح السيكولوجي وضد سينما تغتالنا بانعكاس أضوائها والتي لا يمكنها اختراق إحساسيتنا ... فالمسرح والسينما لم يفعلا إلى حد الآن حسب أرتو غير «تخدير غير ناجع يبدو أن ملكاتنا قد غرقت فيه».[١٢] ضدَّ مسرح ترفيهي يقترح أرتو مسرحًا أكثر خطورة قادرًا على الدَّفع بعيدًا بكل تمثلاتنا.

(٥) «إن الجماهير تفكِّر أوَّلًا بحواسِّها»؛ وذلك يعني أن مسرح القساوة هو مسرح الجماهير، مسرح يبحث ضمن هيجان الجماهير وتدافعها عن نحو من ذاك النفس الشعري الذي كان سائدًا في الأعراس القديمة أو ضمن الحشود الصارخة هذه الأيام في الشوارع. إن **مسرح القساوة هو مسرح الحاسة في عنفوانها**. يقول أرتو: «إن كل ما يوجد في الحبِّ، أو في الجريمة أو في الحرب أو في الجنون، ينبغي على المسرح أن يعيده إلينا لو أراد أن يستعيد ضرورته.»[١٣] في مسرح القساوة لا معنى للحب اليومي ولا للطموح الشخصي إلا بقدر قدرته على استعادة تلك النزعة الغنائية المريعة الكامنة في عمق الأساطير التي اعتنقتها الجماهير الغفيرة. ويعتقد أرتو أن الشعر يتضمن ضربًا من القوى الحيوية على المسرح أن يعيد تأهيلها. وحين يقع تمثيل جريمة على الركح ينبغي أن تكون جريمة المسرح أفظع من الجريمة في الواقع. وهذا يعني أن أرتو يريد أن يجعل من المسرح «واقعًا بوسعنا الإيمان به» بوصف المسرح هو الإحساس بامتياز. يقول أرتو: «بوسع المسرح أن يحرر على الركح تلك الحرية السحرية للحلم والتي لا يمكن إدراكها إلا بما هي أثر للرعب والقساوة.»[١٤]

(٦) مسرح القساوة هو مسرح يستعيد فكرة الأثر الفني الكامل ولا فصل فيه بين المسرح والسينما والموسيقى كما أننا لا نستطيع أن نفصل الروح عن الجسد ولا الحواسَّ عن العقل ... إن أعضاءنا المتعبة تحتاج إلى هزَّات وصدمات من أجل إحياء الإحساسية الخاملة لدينا. إن الأمر يتعلَّق بمسرح يتوجَّه إلى كل الجهاز العضوي ويهدف إلى إيقاظ

---

[١١] Ibid., p. 555.

[١٢] Ibid.

[١٣] Ibid., p. 556.

[١٤] Ibid.

كثيف للموضوعات والحركات والعلامات ... ما يريده أرتو من المسرح هو تحديدًا «استثمار كثيف لحاسَّتنا المتوترة وذلك عبر الإيقاعات والأصوات والكلمات والنغمات والتغريدات. هو مسرح العلاقة السحرية والمرعبة مع الواقع ومع الخطر.»

(٧) مسرح القساوة يقترح تغيير وجهة الكلمة في المسرح باختراع لغة مكانية وملموسة هي لغة الإشارات والحركات التي يتم تطويعها بما هي موضوع صلب يزعزع الحواسَّ ويرجُّ الأشياء في نوع من «شعر الفضاء» الذي يتماهى مع السِّحر. يقول أرتو: «إن كلَّ إحساس صادق هو في الحقيقة غير قابل للترجمة. أن تعبر عنه معناه أن تخونه. أن تترجمه معناه أن تحجبه. إن العبارة الصَّادقة تخفي ما تظهر فهي تناقض الروح بفراغ الطبيعة وذلك بخلقها كرد فعل نوعًا من امتلاء الفكر ... إن كل إحساس قوي يستفزُّ فينا فكرة الفراغ ... واللغة الواضحة التي تعطِّل هذا الفراغ، تعطِّل أيضًا الشعر من الظهور في الفكر. لذلك فإن صورة ما أو أمثولة أو هيئة تخفي ما تريد الإيحاء به تملك من الدِّلالة للرُّوح أكثر من كل وضوح تحمله تحليلات الكلمة.»[١٥]

مسرح القساوة هو مسرح يحرر الركح من خضوعه إلى النصِّ وذلك من أجل العثور على نوع من اللغة الفريدة التي تتوسط بين الإشارة والفكر، وهذا يعني إمكانية امتداد المسرح خارج حدود الكلام أي إلى الإحساسية. المسرح أبجدية أخرى تخاطب الإحساس حيث تكون الموضوعات والأبطال هيروغليفيا حقيقية. وبوسعنا أن نقول إن هذا المسرح هو مسرح مطالب وفق ما يقترحه أرتو باختراع «ميتافيزيقا الكلمة» وذلك بهدف تحريره من التعثر السيكولوجي والإنساني[١٦] ... أما بخصوص موضوع مسرح القساوة فهو يهتم بالصيرورة بالكاووس وبكل ما له علاقة بالنظام الكسمولوجي. غير أن الأمر لا يتعلَّق بتجسيد أفكار ميتافيزيقية على الركح إنما باختراع أشكال من الغواية والتهكُّم مع الفوضى والشعرية مع الرمزية وصورها. لذلك يعتبر أرتو أن المسرح لغة مادية للتأثير على الإحساسية مباشرة وذلك عبر الموسيقى والرقص والإيحاءات والإشارات والترنيمات والتناغمات ... وهذا هو معنى المسرح الشرقي الذي يريد أرتو إحياءه: مسرح قائم على محاصرة الأعضاء ... إنه يسري داخل الإحساس بعد أن تخلَّى عن الاستعمالات الغربية للكلمة. فهو مسرح يجعل من الكلمات تجسيدات ... إنه يصرخ ... يدفع بالصوت عاليًا

[١٥] Ibid., p. 547.

[١٦] Ibid., p. 558.

... إنه يهدف إلى الهيجان والحماسة والتخدير إغراء للحواسِّ وإغواء لها نحو شكل مغاير من الإحساس. إن ما يشغل أرتو هو الأمر التالي: كيف نجعل الحاسة في حالة من الإدراك العميق والأشدِّ صقلًا كما كان الحال في السحر والأساطير والطقوس القديمة. ها هنا يصير المسرح «شبيهًا بدوران الدَّم في الشرايين».[١٧] إن المسرح لا يمكنه حسب أرتو أن يمنحنا «وهمًا حقيقيًّا» إلَّا متى كان قادرًا على منحنا إمكانية للحلم وذوقًا للجريمة وشهوات إيروسية، ضرب من الحواسِّ الشبيهة بأكل لحوم البشر. لكن أرتو يشدد على الأمر التالي: أن القساوة لا تعني أبدًا نزعة سادية أو دموية بل هي تتضمَّن معاني الدِّقة والصَّرامة والقرار الثابت والمطلق. إن المعنى الدقيق لمسرح القساوة هو كما يصرِّح به أرتو ما يلي. يقول في الرسالة الأولى حول القساوة بتاريخ ١٣ سبتمبر ١٩٣٢م: «إني أستعمل كلمة قساوة في معنى شهوة الحياة، صرامة كسمولوجية وضرورة غير قابلة للتعويض، في معنًى غنوصي لدوَّامة الحياة التي تبتلع الظلمات وفي معنى ذاك الألم خارج الضرورة الحتمية التي لا يمكن للحياة أن تتدرَّب عليها.» وفي البيان الثاني حول القساوة بتاريخ ١٩٣٣م يكتب أرتو: «أن مسرح القساوة جُعل من أجل إعادة مقولة الحياة المتشنِّجة (الشغوفة) إلى المسرح.»[١٨] يتعلق الأمر بمسرح عضوي حيوي بوسعه أن يكون مساويًا للحياة نفسها. فبالنسبة لأرتو «كل انفعال يملك أرضية عضوية».[١٩] إنه مسرح الصرخة بدلًا عن الكلمة الجاهزة السابقة عن الركح. لكن «من أجل أن أصرخ لا أحتاج إلى القوة، إنما أحتاج فقط إلى الضعف، إن الإرادة تنطلق من الضعف لكنها تحيا من أجل أن تشحن الضعف بكل قوة الاحتجاج» ... لغة الصراخ لغة عارية من كل زينة الكلام وبهرجة الخطابي ولاهوته.

إن الأمر يتعلَّق عند أرتو بنوع من التدرب على «مؤنث مريع ... صيحة مكتومة، ثقب في الهاوية» فراغ يختنق أو حنجرة تكتم صيحتها ... مسرح يمسك بالفراغ في شرايين الغضب ... احتجاج داخل ضجيج ... نهم يبعثر نظام الأشياء ... وأعضاء الجسد ... إنه مسرح سياسي بامتياز يقع فيه استبدال الركح الكلاسيكي القائم على التمثيل بالعرس العمومي حيث يصبح فيه المتفرجون أنفسهم هم الممثلين. وهو ما ذهب إليه روسو قبل

---

[١٧] Ibid., p. 560.

[١٨] Ibid., p. 580.

[١٩] Ibid., p. 598.

أرتو كما يحيل على ذلك دريدا: «... انصبوا وسط ساحة وتدًا متوَّجًا بالورود، وجمِّعوا الشعب عنده سيكون لكم عرسًا ... اعملوا أفضل من ذلك: اجعلوا المشاهدين هم المشهد، اجعلوهم ممثلين هم أنفسهم» ... إنه مسرح يخترع الشعب كلما نصب ركحه في فضاء ما إنه يدعو الجماهير إلى الاشتراك في مشهد الحياة بما هي جسد في عنفوانه ... تلك هي كيمياء المسرح لدى أرتو حينما يصير ركحًا للمحسوس المحض ...

ويذهب دولوز الذي أسس فلسفته برمتها على حدوسات أرتو بحسب عبارات أحد شرَّاحه اللامعين إلى ما يلي: «لقد استطاع أرتو منذ زمن أن يثقب جدار العلامة ... لقد حارب أرتو الدال تحت أشكاله الثلاثة: النفسي العيادي والتحليل النفسي، والأدبي والاجتماعي. إنه يتناقض مع الدَّال التحليلي النفسي بمقدار تناقضه مع الأدب الأوديبي؛ أي إلى مسار التدجين الذي يسطو على الأدب حينما يكون الأدب هو مقياس القيم خاضعًا بذلك إلى صورته كبضاعة».[٢٠]

[٢٠] Anne sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, puf, 2005, p. 180.

الفصل الخامس

هل ثمة أشباح في أحذية فان غوغ ...

﴿فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾

سورة طه، الآية ١٢

«وذهبت إلى الملاك أقول له إن عليه أن يعطيني الكتاب وقال لي: خُذ الكتاب وكُله، وسوف يسبِّبُ لك مرارة في البطن لكن في الفم سيكون له حلاوة العسل.»

القديس يوحنا

ما علاقة الحواسِّ بالأحذية؟ وهل بوسعنا أن نحسَّ بأحذيتنا أم نحن فقط نودع فيها أقدامنا كل يوم وننسى أنها هي من يتحسس الطريق بدلًا عن بقية أعضائنا وأنها هي من يحملنا حيثما ذهبنا؟ وحينما ندخل رحاب الكتاب والكتابة، هل على كل امرئ أن يخلع نعليه كما لو كان سيدخل معبدًا؟ هل بوسعنا أن نفكر بأحذيتنا، فيها وانطلاقًا من الطابق السفلي لأنفسنا حيث تقيم باستمرار؟

... أحذيتنا التي ندخل بها بهو الكتابة ليست ليبيرالية ولا نسوية ولا دينية ... لن تخلع نعليك وأنت تكتب عن الأحذية، ولا أحد يضطرُّك إلى تركها خارجًا ... لأنك لن تُصلِّي هنا لأحد ...

ويحدث للأحذية من تحت مكر القلم الكثير من المعاني والمُعاناة معًا. يحدث للأحذية أولًا أن تبقى مُجرد أحذية فقط ... قطعة من جلد صُنعت لباسًا لأقدامنا ... أحذية من أصل حيواني تلتحم بنا يوميًّا كي تذكرنا بأننا وإياها من أصل واحد ... ننتمي معًا إلى الحظيرة الكبرى للحيوان ... أي إلى الحياة ... يحدث إذن للأحذية أن تشاركنا في لحم

العالم؛ لذلك فعلاقتنا بها هي علاقة لحمية حميمة إلى حدٍّ يعجز فيه كل منَّا عن رسم الحدود بين أحذيته وقدميه ... جلدُ الحذاء يكاد يكون من فرط التصاقه بنا جلدًا لنا ... ولا نكاد حينها ندرك شكل الحيوان الذي نسكنه بأقدامنا ... هل يكون ماعزًا أم نمرًا أم تمساحًا ... كلٌّ وحيوانه الذي سيظل روحه التوأم ... لكن حذارِ؛ فها هنا يحدث للأحذية أن تدعم رءوس الأموال أو أن ترسم الهوة عميقًا بين الفقراء والأغنياء ... كلٌّ وثمن جلد حيوانه المُفضَّل ... كلٌّ وثمن جلده الخاص ولحمه الخاص إن كان له لحم من فرط نقص اللحم في غذائه ...

لأي شيء تصلح الأحذية؟ وهل هي دومًا ضرورية كي نواصل السير على الطريق؟ يحدث للأحذية أن تكون من قبيل لزوم ما لا يلزم ... من يحتاج إلى الأحذية؟ ثوار الخبز الحافي، أم أصحاب الوجه والوجهة تكاد لا تعرف من أين وجهتهم إلا بمدى بريق أحذيتهم؟

تصلح الأحذية إذن لحماية أقدامنا من صلف الأرض ونتوءات الثنايا وأشواك الطريق ... وتصلح الأحذية للدُّخول إلى المدينة لأن الريف لا يخجله عراء الأقدام ... وحدهم سكان المدن مُتخلِّقون أكثر من اللازم بل هم محافظون أو بالأحرى هم خجولون من عراء اللحم ... ومهما كان العضو المقصود ... لا ندخل المدينة بلا أحذية ... لكننا من جهة مُضادة لا ندخل المساجد بأحذيتنا ... هل يعني ذلك أن المدن مُدنسة وأن المساجد مُقدسة ... وحينما نموت نُدفن بلا أحذية ... ونولد أيضًا بلا أحذية ... لكن يوم نلبس أول حذاء يُعتبر ذلك عُرسًا عائليًّا بهيجًا ...

لمن تصلح الأحذية إذن؟ للفقراء أم للأغنياء؟ للحقول أم للنُّزُل؟ للمساجد أم للمدن؟ هل هناك أحذية مُدنَّسة وأخرى مُقدَّسة؟ أحذية مذنبة وأخرى بريئة؟ لماذا نؤثِّمُ الأحذية؟ يحدث للأحذية أيضًا أن تكون ذات رمزيات ودلالات وسيميائيات وسياسات أخرى غير الدناسة والقداسة ... لا ذنب على الأحذية ... فالأحذية رمز لكل ما يحدث من الأسفل ولكل أسفل وسفلي جدًّا قد لا تطاله أعيننا وعقولنا ونصوصنا ... بل قد لا نريد النظر إليه وجهًا لوجه ... فالحذاء بلا وجه ... بل هو في جوهره مُغاير للوجه وللوجهية وللوجاهة ... لأنه يقبع دومًا في الجهة السفلية والتحتية والسافلة من وجودنا ... ويقبع معه كل المُهمشين عن الواجهة وكل الذين لا يشاركون في اقتسام خيرات البلد ... هؤلاء الفقراء والمهمشون الذين مات أبناؤهم واحترقوا من أجل الحياة الكريمة، هؤلاء لهم اسم آخر ... إنهم أحذية الوطن ... بنيته التحتية ... حقوله التي تُطعم الجميع ... أنطولوجيا ثورية غاضبة تولد تحت وقع أقدام الحفاة من بين أيادي أحذية سوف تأتي ...

تصلح الأحذية كي تُلمع من أجل أصحاب الوجوه الأنيقة والفرحين بما لديهم والذين لا ينظرون إلى الأسفل حيث تقيم أحذيتهم إلا لمامًا ... لكن يحدث للأحذية أن تكون ثورية وساخطة فنراها تتحول من لبوس للأقدام إلى سلاح لرجم الطغاة وركلهم.

كما يحدث للأحذية أن تؤجِّج الفلسفة وأن تكون موضع خصومة شديدة اللهجة بين أقطاب الفكر الإنساني ... وهو ما سوف نحاول المرور به حذو النَّعل بالنَّعل انطلاقًا من تفكيكية يقترحها الفيلسوف الكبير دريدا للوحة أحذية فان غوغ ...

Vieux Souliers aux lacets (Vincent Van Gogh, automne 1886).

لمن أحذية فان غوغ؟ لأي شيء تصلح أحذية مُهملة على صدر لوحة مُعلقة على جدران المتاحف والبيوت المُغلقة؟ هل تصلح للسير؟ وإلى أين المسير؟ أم تصلح للتَّزيين والفرجة؟ أم هي لا تصلح إلا للكتابة عليها وللتَّفلسف في شأنها ولاختراع مفاهيم جديدة ودروب مُغايرة للتفكير؟ أم هي تصلح للدِّفاع عن الأحذية وعن الذين يقبعون حذو الأحذية في أسفل السلم الاجتماعي؟

إن تفكيك لوحة أحذية فان غوغ يقتضي بدءًا الانطلاق من مفهوم محدد للتفكيك. ولنقل على نحو وقتي، إن ما يريده دريدا في كتابه «الحقيقة في فنِّ الرسم» (١٩٧٨م) تحت راية فنِّ التفكيك، هو تحديدًا تحرير فنِّ الرسم من الكلام عن الرسم. إنه يجرُّ اللوحة من فضاء اللوغوس إلى حقل الكتابة ... فهو يغريها بالتفكيك إذ ينتزعها من غطرسة براديغم الاستطيقا القائم على غطرسة ميتافيزيقا الذات. إنه يحولنا مع اللوحة من الكتاب بكل المكنة الميتافيزيقية التي يفترضها اللوغوس من ذات الكاتب وذات القارئ والإنسان الذات وكل الثنائيات الظالمة للمحسوس والمعقول والعقل والجسد والمادة والصُّورة، والهو هو والآخر، والغرب والشرق. إن التفكيك يتدخَّل ها هنا من أجل إنصاف الغريب والمقصى والمسكوت عنه وكل مواقع الصمت حيثما ثمة صمت أي حيثما ثمة حيف يمارسه الكلام على الكتابة والحضور على الغياب والمركز على الهامش ...

ها هنا يفصلنا دريدا عن تاريخ الخطاب بما هو تاريخ مركزية اللوغوس منذ الفكرة الأفلاطونية إلى حدود العلامة الألسنية. ويدعونا إلى اكتشاف حقل الكتابة الذي اكتشفه الشرق وأقصاه الغرب منذ سقراط إلى حدود دي سوسير. فإذا كان الكلام يقول دومًا ما تسمح به سياسة الحقيقة القائمة على اللوغوس فإن الكتابة بما هي ميدان التفكيك، إنما تكتب الصمت أي هي تكتب الحيف وما هو ممنوع ومسكوت عنه ومهمَّشٌ وخارج عن الأطر التي تضبطها سلفًا أجهزة اللوغوس وسياساته.

ماذا «سنكتب بعد نهاية عصر الكتاب»؟[١] ومن سيكتب عن من وعن ماذا بعد موت الذات والموضوع وكل الترسانة الميتافيزيقية الكلاسيكية؟ إجابة دريدا: سوف نكتب تاريخ الصمت وسوف نرسم مواقعه وذلك بالكشف عن مواقع العطالة في المكنة الكبرى للوغوس ... سوف نتوقف عند ثقوبه وهشاشته ... سوف نترصَّد مواطن رسوب النصوص الغربية وتعثُّراتها وانهزاماتها ولحظات ضعفها وهشاشتها ... التفكيك يعد بتمارين عديدة ومعارك نصية وثورات فلسفية شديدة البأس والشراسة والاقتدار ... إنها ثورات تعد بأن تُحرِّر النصوص بوصفها حاملة للمشاعر والتواريخ والأحلام من كل أشكال الاستبداد بها: مركزية اللوغوس والعصر التأويلي ومن كل خطابات الأصالة والهوية ...

ها هنا تستحيل الفلسفة تحت أقلام التفكيك أو بالأحرى تحت أحذيته، إلى تصحيح للحقيقة في فنِّ الرسم. حيث يقصد دريدا الانخراط في مهمة جديدة للفلسفة مُغايرة

[١] J. Derrida, de la grammatologie, Paris, 1967, p. 15.

لمهمة تأويله وتبريره على طريقة هيجل، أو تغييره بثورة شيوعية على طريقة ماركس. إن الفلسفة مدعوة إلى تفكيك العالم الحديث عبر خلخلة لنصوصه التي تدعمه وتشرع له وتضمن له كل صلاحيات غطرسة الإطار والأجهزة من إطار لوحة الرسم إلى جهاز الدولة، ومن غطرسة العقول إلى استبداد الطغاة.

تعود الأحذية إلى النصِّ فتكف عن أن تكون مجرد أحذية ... وهي تعود من أجل التنبيه على ضرورة أن تنظر الفلسفة إلى أسفل ... أن تجد لنفسها موطئ قدم على الأرض ... أن ننظر إلى أقدامنا بدلًا عن التحديق بالسماء ... وهي إذ تعود تعود مُحملة بحزمة من الأسئلة الفلسفية المُغايرة لأسئلة الفلسفة التقليدية ... ماذا رسم فان غوغ على وجه التحديد؟ وهل بوسعنا أن نقف عند الرسم كما يبدو أم ليس الرَّسم إلَّا إشارة إلى جهة أخرى للحقيقة وللحقِّ وللصِّدق معًا؟ أي أقدام كفيلة بشرف الانتساب إلى هذه الأحذية؟ ولأول مرة سوف نحتاج إلى أن ننتسب هذه المرة إلى أحذيتنا بدلًا عن الانتساب إلى هويات تاريخية جاهزة. هل هي أحذية الرسَّام أم أحذية شخص آخر غريب عن الرسَّام وعن الرسم؟ هل هي أحذية فلاحة تقضي يومها في السير بين الحقول (مثلما أوَّل هيدجر) أم هي أحذية فان غوغ نفسه (مثلما أوَّلها شابيرو)؟ هل هي أحذية الرسَّام الذي بدلًا عن رسم وجهه البشري المُتغطرس اكتفى برسم أحذية بلا وجه؟ ولماذا أحذية بالذات؟ لماذا لم يرسم فان غوغ أي عضو آخر من أعضائه أو أي متاع آخر من أمتعته؟

ربما قرر الرسَّام فان غوغ الاعتراف بما هو أسفل وبمن يقبع في الأسفل وبمن نمط إقامته في العالم أن يسكن حذو الأحذية ... هناك في وجود بعيد عن المركز ... فهو دومًا إضافي أو ملحق أو ثانوي ... خارج عن الإطار. وربما قرر فان غوغ أن يشرِّف الأحذية برسمها. إن رسم الأحذية ومنحها مرتبة الأثر الفني إنما هو شكل من منحها ضربًا من ألقاب الشرف الاجتماعي والسياسي.

ثمة ما يدعو إلى القول بضرب من منح الأحذية نوعًا من القداسة الخاصة ... إن في رسم الأحذية تبرئة لذمتها من تأثيم اللاهوتيين لها. ها هنا معركة الرسوم ضدَّ اللَّاهوت وها هنا معركة الصور التي تستعيد حقوقها ووجودها ضدَّ تحريمها وتجريمها. وقد تصل الحكاية مع الأحذية إلى معركة شرسة بين الآلهة والمبدعين على ميدان الخلق نفسه.

سوف يكون التفلسف عن الأحذية والسَّير بها ثانية على قامة النصوص واللوحات، مناسبة سعيدة للشَّهادة بالحرف والعقل والقلب معًا، على مرافعة فلسفية من أجل إنصاف الأحذية وفنِّ الرسم وكل المُهمَّشين القابعين في نفس منزلة أحذيتهم وأقدامهم.

ها هنا تصير المواقع السفلية إلى لوحة فنية ترسم بريشة فنان في قامة فان غوغ وفي حجم أحذيته وحجم جرأته الفريدة على انتزاع أذنه من رأسه.

إن التفكيك لا يختصم هنا إلى الأشخاص ولا إلى الذوات ولا إلى الفلسفات. فهو يؤلِّبُ النصوص على النصوص محاربًا أشكال خللها وأحكامها المسبقة وسياساتها السيئة وادِّعاءاتها وكل مواطن الحيف فيها وكل شطط في التأويل داخلها ونقصها في الأسئلة وطُمأنينتها الكاذبة.

ثلاثة أسئلة فقط، وقد تكون مغلوطة أو شرعية أو ظالمة أو مُخيبة للآمال أو حتى حمقاء، هي أسئلة بوسعها أن تُوجِّهنا في متاهة التَّفكيك وفي ظلمة الأحذية وخوائها القاتل:

أوَّلًا: من هذه الأحذية؟ هل هي زوج من الأحذية إحداهما تنتمي إلى اليمين والأخرى إلى اليسار؟ أم هي يساران معًا دون يمين؟ كيف نحرر الأحذية ونجعلها تنطلق بعيدًا عن اليمين واليسار؟

ثانيًا: لمن هذه الأحذية؟ هل هي لفان غوغ نفسه أم لفلاحة عائدة لتوها من الحقول؟ أم هي ملك لفن الرسم فحسب؟

ثالثًا: ما هي السياسات الثاوية في أحكامنا الجمالية عن الأحذية وعن كل فنٍّ اختار أن ينتصر للذين يقيمون في أسفل السُّلَّم الاجتماعي والمحرومين من مراتب الشرف وألقاب النُّبل ومن اقتسامهم معنا بالتَّساوي الفن والأحذية والحياة؟ هل بوسع الفلسفة إنصاف الأحذية من قساوة الحقل ومن أكاذيب المدن ومن سياسات الدول؟

(١) من هي أحذية فان غوغ؟

لندخل في الحكاية بقليل من فنِّ الذاكرة. حيث علينا التنبيه بدءًا إلى أن الحديث عن الأحذية في كتاب **الحقيقة في الرسم** لدريدا[٢] يتنزَّل تحديدًا ضمن رُباعية هي بمثابة الإطار القابل للتفكيك هو بدوره، الذي يجمع بين عناصر أربعة هي على التوالي: كتاب نقد ملكة الحكم لكانط، لوحة «سفر الرَّسم» لآدمي، لوحة تيتيس كارمال التي ترسم جملة من النعوش المتماثلة، وأخيرًا لوحة «أحذية فان غوغ».

[٢] J. Derrida, La vérité en peinture, Paris, champs-Flammarion, 1978.

نحن إذن أمام كتاب كبير من كتب الفلسفة الحديثة وثلاث لوحات. لكن ما هذا الجمع بين نصٍّ فلسفي في حجم نقد ملكة الحكم وثلاث لوحات تنتمي إلى مدارس مُختلفة في فنِّ الرسم؟ خلطة عجيبة بين كتاب كلاسيكي لا يزال ينتمي إلى عصر الكتاب ولا يزال يقيم بكل نفوذه ضمن رفوف المكتبات وبكل لغات العالم، وثلاث لوحات منسية في المتاحف ... أو مُهملة على بعض الجدران القليلة، التي تملك ذائقة خاصة لبعض اللوحات العجيبة التي لا تنتمي إلى فنِّ الجمال إنما إلى فنِّ المريع والقبيح والكارثة. ومن يشتري لوحة أحذية؟ ومن يمتعه مرآها مُعلقة على جدار أحلامه؟ ربما لا أحد ... وربما بعض الأذواق التائهة والحواسِّ الشريدة والقلوب النادرة ...

ما يقصده دريدا من وراء هذه الخلطة العجيبة هو الانطلاق من تفكيك أكثر النصوص نفوذًا داخل الجماليات الحديثة قبل التمكُّن من إنصاف فنِّ الرسم من غطرسة ميتافيزيقا الذات. ثمة علاقة ما أدركها دريدا بين أوَّل كتاب نسقي ورسمي في تاريخ الجماليات الحديثة وبين تاريخ الظلم والحيف الذي لحق بدائرة الفنِّ عامة وبفن الرسم بخاصة. إنها محاكمة للحاكم الذي أصدر الحكم بالتهميش على كل ما لا يتناسب مع جماليات الذوق الأصيل؛ أي الذوق المحض المتزهد والمترفع عن النظر إلى الأحذية ومن يقيمون حذوها.

وهو حيف أساسه اختزال اللوحة في حدود غطرسة الذات العبقرية ... ذات مُتغطرسة رتبت العالم الحديث على اختزال الطبيعة في مجرد موضوعات للمعرفة العلمية، والإنسان في ذات عارفة مُحيطة بأسرار الكون وبأوهام العقل وحائزة على كل الحلول لمشاكل النوع البشري. تلك هي ملامح ميتافيزيقا الذات التي يشتغل التفكيك على خلخلتها بأنساقها ونفوذها وثنائياتها العقيمة بين الذات والموضوع والشكل والمضمون، بين ما هو داخل الإطار خاضع للمفهوم وللقانون وما هو خارج الإطار أي المتمرد والمهمش والمغضوب عليه.

كان إذن على دريدا أن يبدأ في خلخلة إطار مركزية اللوغوس الحديث منذ أول أكبر نصٍّ مُؤسس لبراديغم الاستطيقا الذي نصَّب نفسه منذ كانط إلى أدرنو وصيًّا على ميدان الجمال والإبداع والفن بعامة. وهو براديغم لجماليات لم تفعل غير السقوط في ضرب من الاستطيقا السالبة والمتنسكة التي جعلت من الفن منذ كانط محرومًا من المتعة ومن الغاية ومن المفهوم واختزلته في كونية غربية تحولت في آخر المطاف إلى كارثة.

وحين ينتصر التفكيك إذن على الإطار الرباعي الذي اختزل داخله كانط ظاهرة الإبداع بوصفه لانفعيًّا لامفهوميًّا لاغائيًّا لكنه كوني بإطلاق، سوف يتجه رأسًا نحو فنِّ الرسم وقد حرره من الاستطيقا.

إنه يمرُّ بنا مباشرة إلى اللوحة. ويختار من بين اللوحات التي تُغري التفكيك ويُغريها دريدا ويجلبها إلى حقل التفكيك، هي لوحة «سفر الرسم» لآدمي؟ لكن أي اختيار؟ وأي عنوان؟ فالتفكيك لا يشرف من النصوص غير ما يعشق … لا تفكيك بلا محبة عميقة للنصِّ الذي نفككه … تلك هي إحدى قواعد لعبة دريدا … من لا يُحب غير قادر على أن يُفكك؛ أي على أن يتجرأ على التفلسف بنفسه … ومن لا يُحب لن يقدر على تدمير أصنامه …

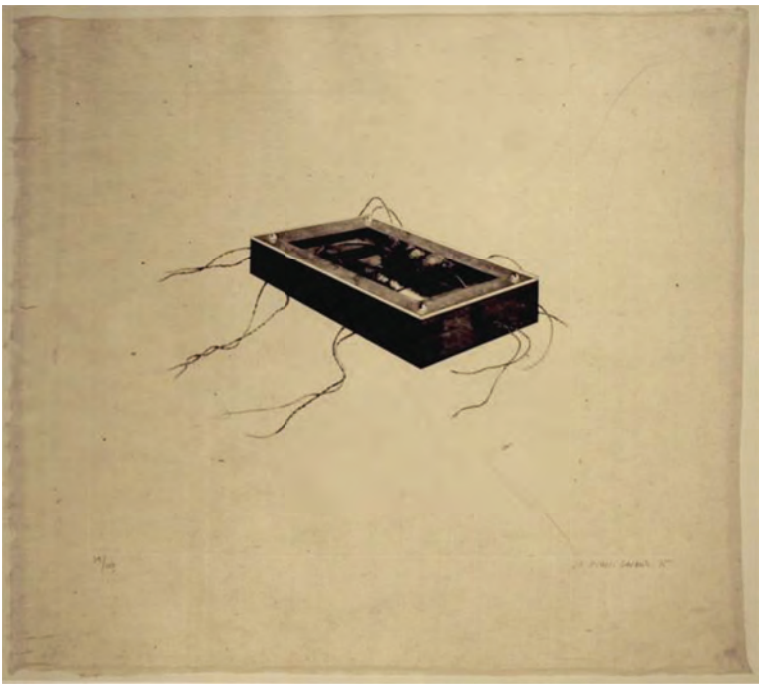
إلى أين سوف يُسافر بنا الرسام آدمي؟ إلى أية وجهة تتجه بنا لوحة الرسم؟ ولماذا السفر؟ لأن المدينة لم تعد تتسع لا للرسم ولا للحلم ولا حتى لمجرد الوجود اللحمي للبشر؟ إنه سفر المفكر والفنان بنيامين إلى حيث لا يعود. آدمي يرسم بورتري بنيامين منتحرًا على الحدود الإسبانية الفرنسية خوفًا من شبح النازية. لوحة فنية تنتمي إلى فنِّ الرسم لكنها لا تنتمي إلى جماليات الجمال … ها هنا لا يصلح الفن للفرجة البلهاء ولا للمُتعة الساذجة … إنها لوحة ترسم كارثة المجتمعات الغربية وما آلت إليه من الكوارث … لوحة فنية هي على حد عبارات دريدا «تلسكوب هائل لحدث فظيع»، أو هي انتحار للرسام ولفن الرسم وانهزام فظيع لكل أجهزة الدولة الكليانية الحديثة.

وحينما ننتهي من «سفر الرسم» نحو العدم، يزجُّ بنا التفكيك في هاوية أعمق فأعمق …

سوف نسقط في رسم للتوابيت المتماثلة بعدد اعتباطي وغريب معًا هو العدد ١٢٧ تابوتًا.[٣] حينها لن نستطيع السير في الإطار المربع الذي رسمه التفكيك خوفًا من الخروج عن طوره. ويخرج فعلًا عن طوره عمدًا حتى يفشل المربع وتنتعش الدائرة … لن نسير إذن في المربع ذي الخطوط المستقيمة والهندسة الجميلة والفرحة بشكلها وقامتها الهيفاء، إنما نسقط ونظلُّ نسقط بلا نهاية؛ لأن الدائرة لا تتوقف؛ ولأنها بلا قرار. لا شيء يضمننا حينئذٍ … لأننا لم نعد نسير إنما أصبحنا ندور وقد يُصيبنا الغثيان … وحدهم أصحاب «الأحشاء المرحة» وفق عبارة جميلة لنيتشه، بوسعهم أن يُحلِّقوا في الدائرة. لأنهم لا يفكرون إلا بقدر محبَّتهم للحياة ولا يحبون إلا بقدر ما يرقصون وما يضحكون. إنها الدائرة التي رسمها هيدغر بكل مهارة تأويلية ولكنه عجز عن الخروج منها. ربما قصد هيدغر أن يُقيم فيها بوصفها نمط الإقامة الوحيد الممكن لنا داخل الكرة الكبيرة التي نسبح فيها إلى الأبد. أما دريدا فيحدثنا عن دائرة مربعة، هندسة مُغايرة من أجل

[٣] Ibid., pp. 213–290.

تفكيك النصوص والعقول والرسوم ومواقع النفوذ ... والأطر بأشكالها. لماذا اختار تيتيس كارمال أن يرسم ١٢٧ تابوتًا متماثلة؟



gérard titus-carmel. the pocket size tlingit coffin 1976.

ولماذا اختار دريدا التعليق على هذه التوابيت ثم الكتابة عليها ضمن الحقيقة في فنِّ الرسم؟ ها هنا لا تسير الأسئلة في اتجاه الإجابات ... حسبنا السؤال ونعم السؤال ... وحين يستحيل التفكيك إلى تعليق على توابيت الموتى تُغير الفلسفة من عنوانها ومن أحلامها وتتخلى عن حقائقها القديمة. سوف تدفع بنا الكتابة إلى نثر وانتثار كثيف وبذر وتبذير لأقصى انفعالات الفلسفة ... وتصير الأوجاع أكثر من الكلمات ... عمل كامل للحداد على موت الذات والإنسان والرسم معًا، أو بالأحرى بُكائية ورثائية هي مناسبة سعيدة للتفلسف وكتابة النصوص. ومن يجرؤ على استعمال عقله بوسعه أن يصل إلى حد توقيع توابيت الضحايا. لكن لماذا تتماثل التوابيت؟ أم أنه لكلٍّ موتته الخاصة وجثمانه وتابوته الفريد من نوعه؟

وسوف نصل أخيرًا إلى الأحذية كي نقيم فيها بالحرف على قدر احتمالنا. لكن لماذا تأتي أحذية فان غوغ في خارطة الكتاب في آخر المطاف؟ ألأن أحذيتنا هي آخر ما يتبقى منا بعد التابوت؟ فحين تُسافر أقدامنا الحافية وأجسامنا العارية إلى العدم، وحين لا شيء يضطرنا إلى المشي لا يبقى من الطرق التي احتضنتنا غير أحذية فارغة لا أقدام فيها …

ونصل أخيرًا إذن إلى الأحذية. أحذية فان غوغ تحديدًا. والسؤال هو: إلى أي حدٍّ ليست أحذية فان غوغ أحذية فان غوغ، بل هي أحذية قد تملكها الفلاحة لأنها كبيرة الحجم شعثاء غبراء شبيهة بتعب الحقول. وقد لا يملكها أحد … وقد تكون رُسمت من أجل أن تبقى على ملك اللوحة وفن الرسم فحسب …

لقد صارت لوحة أحذية فان غوغ منذ هيدجر ملكًا للفلسفة … وصارت مع دريدا ملكًا لفلسفة التفكيك … كيف نقصُّ عليكم الحكاية التي تتابعونها معنا لو أغراكم التفكيك ولو كنتم من عشاق الفلسفة والكتابة لو اخترتم أن تكونوا كائنات من ورق … خففوا الوطء إذن …

(٢) هل هناك أشباح في أحذية فان غوغ؟

ليكن هذا السؤال هو الذي تركبه الفلسفة في هذه الطرق الانتقالية والقناطر المتحركة وعواصف الرمل والنار التي تعصف بنا في هذه الثورات العربية الرائعة … أي سؤال بوسعه حينئذٍ أن يحملنا إلى الحقيقة في فنِّ الرسم. هنا نبدأ بالتفكيك بوصفه سحرًا وبدريدا باعتباره يحمل اسمه جيدًا: ساحر يلعب بالكلمات ويبعثرها كيفما راق مزاجه … شيطان يكتب عن الحقيقة … لكنه لن يحدثنا عنها بنفس أسلوب الفلاسفة التقليديين … ولن يصالحنا مع أي شكل من الواقع.

ينفتح نصُّ دريدا في الفصل الرابع والأخير من كتابه الحقيقة في فنِّ الرسم إذن على الجملة التالية … فلندخل سويًّا هذا النصَّ لأن قارئًا واحدًا لا يكفي … فالمتوحدون قد تداهمهم الأشباح … يقول دريدا بكل بساطة ما يلي: «وبالرغم من ذلك. إني لم أعد أتذكر البتة من كان يقول: «ليس هناك أشباح في لوحات فان غوغ»؟ لكننا لدينا فعلًا ها هنا قصة أشباح. بيد أنه ينبغي أن ننتظر أن نصير أكثر من اثنين من أجل أن نبدأ.»[٤]

[٤] Ibid., p. 294.

ما رأيكم في هذه البداية؟ قد تقولون عادية وقد تقولون قصصية وقد تبدو لكم مُخيفة وغرائبية عجائبية لأنها بدأت ببث الأشباح في قلوبكم ... هل يخيفنا دريدا من التفكيك بنثر الأشباح على قارعة النصوص والرسوم؟ هل يهدِّدنا بعودة الأشباح لو لم ننصف مناطق الصمت والهامش ومواقع الأحذية الفاغرة التي لا وجه لها ولا أقدام ولا طريق؟

بوسعكم أن تُفكِّروا بما شئتم من المعاني والتأويلات. ذلك أنه بقدر ما تولد فيكم تحت وقع الأحذية من إمكانيات الفلسفة والأسئلة بقدر ما ينجح التفكيك. لكن ما ذا يقصد دريدا بالأشباح؟ وما علاقة الأشباح بالأحذية؟ الأشباح هي كما يعرف الجميع أرواح تائهة عن جثامينها هاجرتها وطارت تبحث لها عن أجسام أخرى لم يدركها الفناء. فالأشباح تحبُّ الحياة وتهرب من الموتى. لكن لماذا نخاف الأشباح؟ ولا ننسى الدور التربوي للأشباح التي كانت تُصاحب مخيلاتنا الصغيرة ونحن أطفال ... وكان آباؤنا يهددونا بها كلما حاولنا المُغامرة فيما أبعد من دائرة المسموح به. دريدا يستعمل الأشباح هنا كي يُغرينا بالسير معه نحو المجهول. فالأشباح تُغري بالفلسفة؛ لأنها تكره الموتى وتطير بحثًا عن الحياة في أجسام أخرى.

نحن إذن إزاء قصة أشباح. إنها تسكن تحديدًا لوحة أحذية فان غوغ. من أين جاءت إلى هذه اللوحة؟ أي الجثامين هاجرت؟ وأي الأجسام الحية تطلب؟ وما هي شروط الانتساب إلى هذه الأشباح؟ ولأول مرة يصير للأشباح شرف الإقامة في نصوص الفلسفة ... لأن هذه الأشباح هي نصوص الفلاسفة أنفسهم وتأويلاتهم للحقيقة في فنِّ الرسم. ولكل منا حينئذٍ حق اختيار شبحه المُفضَّل إن كان بوسعه أن يختار جسمه جيدًا. وإن كان بوسعه أن يختار حياته وموته جيدًا ... لدينا إذن أكثر من شبح في هذه القصة عن الأحذية بعامة وعن أحذية فان غوغ نموذجًا. وما علاقة النموذج بالنسخ حينئذٍ؟ وما الفرق بين الشبح والنسخة والطيف والمسخ؟ ... الشبح روح تائه لجثمان والنسخة تحاكي الأصل والطيف هو الشكل الأخفُّ والأضعف من الكائن والمسخ كائن خيالي مرعب ...

أي الأشباح هو الأقرب إلى الفلسفة؟ هو شبح الفيلسوف نفسه الذي يمضي جسمه الذي به كتب وفكر ويبقى شبحه بين السطور راعيًا أمينًا ووريثًا شرعيًّا لشخص الفيلسوف وعقله وقلمه. ها هنا وإزاء لوحة أحذية فان غوغ سوف تتضاعف الأشباح وتتكاثر الأرواح التائهة المتنازعة على ملكية هذه الأحذية: فان غوغ نفسه وهيدغر وشابيرو ودريدا مُصمم هذا الركح الفلسفي العجيب التراجيدي والعدمي معًا. وربما أشباح أخرى

لكل قارئ تجرأ على الإقامة قليلًا أو كثيرًا في هذا النصِّ الشبحي لأنه لا شيء غير حروف وجمل وكثير من اللعب وقليل من جنون الكتابة.

إنها بداية للفلسفة لا تشبه أي أسلوب آخر في البدايات. فالتفكيك مُضاد لفلسفات النسق التقليدية التي تُؤمن بالبدايات والنهايات. لا بداية للنصوص ولا للفلسفة ولا للكتابة ما دمنا نسكن العالم على نحو دائري ... نحن كائنات تحيا وفق هندسة كُروية منذ كوبرنيك وغاليلي ... لا أحد بوسعه أن يستعيد ذاكرة الكسمولوجيا القديمة حيث السماء فوقنا مليئة بالآلهة والأرض حظيرة للنوع الحيواني برمته ... ودريدا لم يعد يذكر ... بداية مضادة للذاكرة ولفنِّ التذكُّر الأفلاطوني ... نسيان مقصود أو سياسات أخرى للذاكرة ... لا يهم لأننا لا نتذكر ها هنا غير الأحذية والأشباح التي تسكنها بعد رحيل أقدامها عنها ... أحذية فان غوغ إذن قد تكون على ملكية شبح يزورها ليلًا كلما أنهكه التشرد ... هو شبح بلا منزل قارٍّ يلتجئ إلى الأحذية بوصفها مقرَّه الآمن الوحيد ... شبح لا ينشط إلا ليلًا فهو يقتات من الظلام حينما تنجح أجهزة النفوذ في تنويم الجميع ... تبقى الفلسفة والعقول الحرة يقظة وتنشط في شكل أشباح ...

ولأننا إزاء قصة أشباح علينا أن ننتظر قليلًا ... وبالتالي على الكتابة أن تتريث وعلى النصوص أن تُبطئ الخطى. علينا ألا نحث خطانا وإن اقتضى الأمر أن نُمسك عن الكلام لأن الأشباح لا تقيم إلَّا ضمن الصمت. يوصينا دريدا بأن ننتظر سويًّا على حافة النصوص وعلى حافة الأحذية حتى يصير كل منَّا أكثر من واحد ... علينا أن نحمل أشباحنا معنا كي ندخل هذه القصة ذلك أن عزلة الفيلسوف لم تعد وصفة ناجعة للتفلسف. إن التفكيك شأن جماعي لأنا لن نقاوم الأشباح المندسة بيننا إلا ونحن جماعات. حذارِ فأنت لن تكتب عن الأحذية وحيدًا. سوف يُصاحبك فان غوغ وتُصاحبك أحذيته. ومعك سوف تسير الفلاحة صاحبة القدمين المتعبتين، وسوف يصحبك هيدغر وشابيرو ودريدا نفسه ويصاحبك فنُّ الرسم وتُصاحبك الفلسفة. لا تُحاول أن تُقصي أيًّا من أصحابك فأنت تحتاج إلى أقدامهم جميعًا كي تنصف الأحذية.

بداية للدخول في الأحذية لا تشبه أية بداية أخرى ... ها هنا بقدر ما تتماثل أساليب البداية بقدر ما تفشل الفلسفة ويتعطل التفكيك. فلنجرب فنَّ الاختلاف ولنذهب بتجاربنا الفريدة إلى أقصى حدودها علَّنا نعثر على شيء من الفلسفة أي من الحرية أي من إمكانيات الحياة نفسها ... علَّنا بالأحرى نضاعف الأشباح بدلًا عن إقصائها ومُطاردتها أو الهروب منها خوفًا ورعبًا ... فالأشباح التي تُغرينا بالتفلسف هنا وتراودنا على الكتابة هي الفلسفة نفسها، نصوصها وكل ما تبقى من الأفكار في حقولها ...

كيف نبدأ في الفلسفة وكيف ننتهي؟ سؤال شغل هيغل ومن بعده هيدغر واستأنفه على نحو تفكيكي دريدا. ويبدو أن الجميع قد اتفقوا هذه المرة أن ليس هناك بداية للفكر ولا نهاية ... لأننا نقيم داخل الدائرة. بوسعنا أن نبدأ من النهاية أو من الوسط أو من أي هامش. لا فرق من أين ندخل في الفلسفة لأنه لا وجود لطريق جاهز سلفًا وسابق عن مسارات التفلسف. ولأننا غادرنا عصر الكتاب ودخلنا عصر الكتابة بوسعنا أن نبدأ من «كفانا قولًا. هاوية وهجاء للهاوية.» ماذا نفهم من هذه البداية الخاصة بفنِّ التفكيك؟ وحينما نكفُّ عن القول كيف سنتفلسف في الحقيقة أو في فنِّ الرسم أو في الأحذية؟ وهل نكفُّ عن ممارسة الفلسفة حينما نكفُّ عن القول؟ وهل نصمُتُ كلَّما توقفنا عن الكلام؟ وحينما يكون هناك صمت هل يتعطل التفكير؟

يُجيبنا دريدا كاتبًا لغة الصمت: «أن نبدأ وأن ننتهي بـ «كفى» لا علاقة للأمر بالكفاية ولا باكتفاء الاكتفاء ولا بأي شكل من القناعة والرضا ...» نحن لا نكف عن الكلام لأنا اكتفينا منه وأخذنا منه نصيبنا أو لأنا رضينا واقتنعنا واكتفينا ... بل لأنا تحررنا من الكلام ونطلب الآن أن نكتب الصمت بكل أطيافه المسكوت عنها والمقصاة والمُهمشة والتي تقف على الحدود والتخوم بلا أوراق رسمية للدخول في قارة غطرسة اللوغوس. ها هنا يصير التفلسف إقامة ثرية في الصمت بدلًا عن لوغوس بأنساقه ومفاهيمه وكل أشكال تواطئه مع أجهزة النفوذ.

بدأنا إذن والبادئ أظلم. من هي أحذية فان غوغ؟ كيف سنعيدها إلى أصحابها وكيف سنقيم في خوائها المُظلم وفي عتمتها الحالكة؟ لقد ذهب في اعتقاد الجميع أن الأمر يتعلق بزوج من الأحذية. لكن دريدا يتصدى لهذا الاعتقاد. هيدغر اعتقد بأنها زوج من الأحذية لفلاحة تجوب الحقول، أما شابيرو المُختص في النقد الفني وصاحب كتاب حول رسومات فان غوغ تحديدًا، فقد ذهب إلى القول بأنها أحذية الرسام نفسه. لكن لا أحد وضع «هوية» هذه الأحذية موضع شكٍّ أو سؤال. ويسأل دريدا مفاجئًا الجميع: ومن أين أتاهم اليقين بأن الأمر يتعلق بزوج من الأحذية ... «وما معنى الزوج حينئذٍ؟»[٥] هنا يتدخل فنُّ التفكيك مُسائلًا أكثر الأمور التي نتوهم أنها بديهية بذاتها. ليس ثمة نقطة أرخميديس في التفكير ... نحن نسير على أرض زلقة لا نعرف اللحظة التي سوف نسقط فيها ولا اللحظة التي سوف ندرك فيها برَّ الأمان.

---

[٥] Ibid ... !

وحينما نقول إنها زوج من الأحذية ففي طيَّات اعتقادنا هذا ثمة الكثير من الأحكام المُسبقة الخفية ومن علامات غطرسة اللوغوس. ثمة الرغبة في اختزالهما في هُوية واحدة وفي السكوت عن عجرفة براديغم الهُوية الذي يُفكر بالأصول والذاكرة واستبداد الهو الهو الذي لا يقبل الاختلاف والتعدد ... ثمة أيضًا الرغبة في المُصالحة وفي الوصل وفي طمس الثقوب ومواقع الخلاف والعطالة ... ثمة رغبة في النسق والنظام وفي المُحافظة على استقرار الوقائع والنصوص وإنقاذ الواجهة ... ثمة استئناف لرسم فلسفي لاهوتي معًا يختزل الوجود منذ أفلاطون وأرسطو إلى ديكارت وكانط في الثنائيات بين المادة والصورة والله والعباد والمتناهي واللامتناهي والجوهر المفكر والجوهر الممتد والذات والموضوع ... والأخطر من كل ذلك على مصير الأحذية هو أن وراء الوصل بينها واختزالها في مؤسسة الزوج والزواج ثمة رغبة في إسنادها إلى ذات تملكها ... ثمة براديغم العودة إلى الذات وثمة براديغم الملكية الخاصة.

ليست أحذية فان غوغ «زوجًا من الأحذية.» إنما هي حذاءان منفصلان لا علاقة لأحدهما بالآخر غير علاقة الجوار الاعتباطية. بل وأكثر من ذلك لا هُوية لهذه الأحذية غير أنها إنما «صُمَّمت من أجل أن تبقى هناك»[٦] على ذمة فنِّ الرسم. وكل معارك النسب والاسترداد والهُوية هي معارك ثانوية. إنها مودعة في فضاء اللوحة فاغرة الأفواه مُبهمة لا تبالي بمن ينظر إليها ولا بمن يتخاصم في شأنها. بل إنها هي التي تحدِّق فينا وتضحك ملء قدميها التي هاجرتها من سخف معاركنا وتأويلاتنا المُتغطرسة التي تدعي إمكانية معرفة حقائق الأشياء وتطويعها وتخزينها في المخزن الكبير للعقل البشري.

يقول دريدا: «... وإن انفصالهما لأمر بديهي. إنها أحذية مُنحلة، مُهملة ومنفصلة عن الذات الحاملة والمُستحوذة أو المالكة، بل هي مُنفصلة حتى عن الذات المُؤلفة — المُوقعة ... وهي مُنفصلة في حدِّ ذاتها (لأن خيوطها مُنحلة).»[٧]

لذلك يقف دريدا طويلًا عند ضرورة كسر جهاز الوصل البديهي بينهما ... فتراه يتوقف عمدًا وعلى نحو تراجيدي عند السؤال التالي: «ما هو الزوج في هذه الحالة؟ هل سوف تُغيِّبون سؤالي؟ أو أنكم، ومن أجل ألَّا تُصغوا إليه، تُضاعفون من السرعة في تبادل هذه الأصوات ... هذه الخُطب اللامُتكافئة؟ ولسوف تختفي قوافيكم سريعًا ... مُتقاطعة،

---

[٦] Ibid.

[٧] Ibid.

مُتشابكة معًا، مُجتمعة برمتها ضمن نقطة تقاطع انقطاعاتكم نفسها. لن تُنكروا ذلك: اختصارات ظاهرة وكثرة مُتصنِّعة تمامًا. وتبقى حقبكم بلا أصول قابلة للحساب بلا وجهة، بيد أنها تشترك في النفوذ. وأنكم في كلِّ ذلك لتجعلونني بعيدًا عنكم، أنا نفسي ومطلبي، إلى حدٍّ يقع فيه اجتنابي كما لو كنت كارثة. غير أنِّي أُصر ضرورة: ما هو الزوج في هذه الحالة؟!»[٨]

هكذا تُكتب أسئلة الصمت ... ضد أسئلة الكلام التي كلما تكلمت إلا وأسكتت أسئلة أخرى ... خطاب الكلام هو خطاب مستعجل يحثُّ الخطى مُتجاهلًا للأسئلة الحقيقية لأنها أسئلة تُشوِّش عليه صفاءه المزعوم ... وويلٌ حينئذٍ لكلِّ من يصرُّ على تعطيل سرعة النسق ولهفته على الاستقرار الموهوم. سوف يقع إقصاؤه واستبعاده كأنه «كارثة.» إن التفكيك كارثة على كل هذه الخطابات المُتصنعة وعلى هذا الضجيج والتهريج الذي يُغيب الأسئلة الحقيقية.

من هي إذن هذه الأحذية؟ يجيب دريدا قائلًا: «وفي كل الأحوال فهما منفصلتان، تُحدقان فينا بفم فاغر أي بفم أبكم، فاسحتين مجال الكلام والحيرة أمام أولئك الذين دفعتهم إلى الكلام ... وهي لتدفع إلى الكلام على وجه الحقيقة. وإنها لتصير كما لو كانت مُدركة لكوميديا هذا الأمر إلى حدِّ الضحكة المُتواصلة المكتومة باستمرار. إزاء هذا التمشِّي ضد الواثق من نفسه، يضحك الشيء (الحذاء) سواء أكان زوجًا أو لم يكن.»[٩]

وتنفجر كل الأسئلة عن هوية الأحذية. ها هنا نسأل فقط وقد لا يأتي إلينا غير سؤال آخر. فالتفكيك هو فنُّ ولادة الأسئلة ... فنٌّ للتفلسف يُبعثر كلَّ الأسئلة التقليدية الملهوفة على الإجابات. ها هنا نسأل إذن لكن ليس من أجل الإجابة ... فلا مجال لعودة منطق الثنائيات إلى حقل التفكير. كل البديهيات يقع بلبلتها. نسأل «من هي الأحذية» فيأتينا قول مُغاير عما افترضه السؤال أو انتظره ... نتحول من هو الواحد إلى «هُما منفصلتان» ... لا يجمع بينهما أي شيء غير «فم فاغر» لكنه لا يرغب في الكلام بل هو «أبكم» يرفض التواصل والتواطؤ مع النسق. هوية الأحذية صارت من نوع مُغاير للمفاهيم التقليدية للهوية. إنها فقط تفسح مجال الكلام والحيرة ... إنها هُوية طريفة لأنها تهب الفلسفة

---

[٨] Ibid., p. 298.

[٩] Ibid.

إمكانية الكتابة والتفكير لا بالحقائق المجردة والسماوات البعيدة والعلل الأولى بل التفكير بما لا يُفكر فيه: التفكير بالأحذية. وتستحيل هذه الأحذية من موضوع تتأمله الذات ومن منتوج يصلح للاستعمال إلى شيء ضاحك من فرط سذاجة هذه الكوميديا التي ينسجها اللوغوس حول الفن وحول إمكانيات تأويله.

لكن ليس ثمة كوميديا فحسب. والمجال لا يتسع للضحك من كل كلام عن أحذية فان غوغ. إنما في الأمر «لحظة انهيار مُحزن، ساخرو مرضٍ ودالٍّ.»[١٠]

انهيار لأي شيء؟ ودالٌّ على ماذا؟ انهيار للأحذية؟ وهل لها مكان آخر غير مواقع الانهيار؟ فهي مُنهارة بطبعها ما دامت تقبع في الطابق السفلي لعالمنا. دريدا نفسه يدفعنا إلى هذا الانهيار. انهيار النصِّ والفكر الذي لا يعرف من أين يدخل ضمن هذا الانهيار ... ووفق أية حركة ... حركة النظر من بعيد أم حركة السقوط الحرِّ أم حركة الدوران العبثي ضمن الدائرة ... إحراج يدفعنا إليه التفكيك قائلًا: «لست أدري بعدُ ممَّ أنطلق. ولست أدري إن كان ينبغي أن أتكلم أو أن أكتب ... أن تنسج خطابًا حول موضوعك أو حول أي موضوع كان، ربما يكون ذلك أول شيء يقع استبعاده ...»[١١]

ويضاعف دريدا من ألعاب اللغة ومن اقتدارها على التلاعب بالفكر وبالقارئ وبالدلالة معًا. ويطلب منا ألا ننزعج من غموض الطريق ومن أشباح الأحذية. ويوصينا بأن «لا مجال للتهوُّر هنا ولا للتعجُّل نحو الإجابة. فالتسرع في الخُطى ... ربما يكون ذاك هو الأمر الذي لم يكن بوسعنا أبدًا اجتنابه أمام إثارة هذه اللوحة المشهورة.»[١٢]

ويكثر دريدا من مفاعيل التفكيك ومن إحراجاته وألغازه وريبيته الجذرية مُخلخلًا كُل أشكال البديهيات وناثرًا أنماطًا مُغايرة من التفكير والمُساءلة. يقول: «لكنني لا أعرف بعدُ من أين المسير وإن كان ينبغي أن أتكلم أو أن أكتب، ولا بخاصة وفق أية نبرة، وتبعًا لأي رمز ومن أجل أي ركح ووفق أي إيقاع، إيقاع البدو أم إيقاع الحضر، إيقاع عصر الحرف أم إيقاع التقنية الصناعية ...»[١٣] أسئلة أكثر من الأجوبة وشكوك أكثر من كل أشكال اليقين ...

---

١٠ Ibid.

١١ Ibid., p. 299.

١٢ Ibid.

١٣ Ibid., p. 300.

يتعلق الأمر بأحذية لا تسير بل هي مودعة لحالها بلا سند وحيدة ... تقبع في أحد أركان فنِّ الرسم. ليست زوجًا من الأحذية بل قد تكون حذاءين يسريين. فدريدا يجد هذه الأحذية حذاءين يسريين من كلِّ صوب ... بقدر ما نُحدق فيهما وتحدِّق هي بدورها فينا بقدر ما تكون أقلَّ شبها بزوج قديم من الأحذية.[١٤]

وتبدأ المكنة في تفكيك لوحة أحذية فان غوغ ... تبدأ من النهاية ... تبدأ حيثما تتوقف آلة اللوغوس الفلسفي عن العمل. عمال جدد للفلسفة سوف يولدون على يد دريدا وسوف ينتثرون وينتشرون في عمق النصوص فاتحين قارات جديدة تُغري بالتفكير. يقبض دريدا على الأحذية في عرائها التشكيلي بعد أن حررها من الزوج التقليدي المتصالح مع نفسه الجامع بين اليمين واليسار في هوية واحدة، هي ذات الأحذية التي بها نسير في ركب النسق والنظام والإطار وبها نتأقلم مع المؤسسات ونهلل لها.

لكن «ماذا عن أحذية حينما لا تسير؟ وحينما تُوضع جانبًا، باقية لزمن يكاد يكون طويلًا بل وإلى الأبد، خارجة عن الاستعمال؟ ماذا تعني؟ ما قيمتها؟ ... على ما يدُلُّ فائض القيمة أو ناقص القيمة التي لها؟ ومُقابل أي شيء يُمكن استبدالها؟»

يجمد دريدا إذن الأحذية ويعيدها إلى فضاء اللوحة ... لكن المعركة مع فلسفات الفن التقليدية لم تنته. يتعلق الأمر هنا بعلاقة الفن بالسوق. فمنذ قرنين من الزمن سقط ميدان الفن في حقل البضاعة. ولم يسقط لوحده بل سقطت معه كل دائرة الثقافة وصارت الحضارة برمتها في كنف النظام الرأسمالي إلى بضاعة مُطلقة. وتراكمت السلع وفائض القيمة واقتصاد السوق. كيف نحرر الفن من البضاعة؟

تلك معركة لا تخصُّ في الحقيقة دريدا. ذلك أن من خاضها بشكل شرس هو على وجه التحديد ثيودور أدرنو وبنيامين. أدرنو يرى ضرورة تحرير الفن من السوق بنوع جديد من الجماليات سماها جماليات القبح. وبنيامين رأى في الاستنساخ التقني للفن وتراكمه انفتاحه على الجماهير. هي معركة بين فنٍّ جذري سالب مضادٍّ للتواصل وللمتعة وللجميل التقليدي، وبين فنٍّ فقد سحره في عصر التقنية لكنه تحول بذلك إلى أداة خلق لوعي جماهيري ثوري.

لكن معركة دريدا معركة مُغايرة. يقول: «نعم، لنفترض مثلًا حذاءين (ذات خيوط) يُمنيين أو حذاءين يُسرين ... لم يعُد الأمر يتعلق بزوج ... إنه شيء أحولُ وأعرج. لست

[١٤] Ibid., p. 317.

أدري، على نحو عجيب، ومريب وربما مُهدد وشيطاني قليلًا. لقد كان لديَّ أحيانًا هذا الانطباع مع مثل هذه الأحذية لفان غوغ. وإني أتساءل ما إذا كان شابيرو وهيدغر قد تسرعا في صنع الزوج من أجل أن يطمئننا. فقبل كل تفكير، هيا نطمئن إلى الزوج.»[١٥]

بعيدًا عن اليمين واليسار وبعد نهاية عصر الأيديولوجيات لم يتبقَّ من غطرسة اللوغوس غير الحَوَلِ. معاناة وتشويش وغشاء على الأبصار. ها هنا لم نعد نعرف كيف التوجه في الفكر. صار اللوغوس أحول. وصار ينظر إلى اليمين واليسار معًا. ولم يعد يميز بينهما. لم يعد اليسار يسارًا حقيقيًّا. ولا اليمين يمينًا مطلقًا. وصار بذلك الحذاء أعرج. لكن هذه الوضعية ليست مريحة لأحد. لذلك أسرع كل من هيدغر وشابيرو إلى صنع الزوج وتحويل الأحذية إلى أعضاء نسقيين طيعين لآلة التفكير التقليدية سجينة الثنائيات التي سرعان ما تُصالح بينها حتى تضمن إقامة آمنة على دروب الفكر.

كيف التوجه في الفكر حينما يصير الفكر أحولَ وكيف المسير بأحذية عرجاء؟ لم يبقَ من الأحذية بعد طلاق الزوج غير «اسم المشية؛ أي قريبًا جدًّا من الأرض، وفي الدرجة الأسفل، الأكثر ذاتية أو خفاءً لما نُسميه الثقافة أو المُؤسسة، الحذاء ...»[١٦]

كيف اختراق الطبقات السفلية من الثقافة؟ كيف نمشي وأنظارنا موجهة هذه المرة إلى حيث تقبع الأحذية ومن يجاورها حذو النعل بالنعل؟ لن نخلعها هذه المرة لأننا لن ندخل بها المعابد. إنما نسير بها حيث هي، أي فيما أبعد من كل مكر الفكر التقليدي، حيث تُقيم الأفواه الفاغرة والأقدام العرجاء من فرط الإهمال والتهميش.

لمن هذه الأحذية؟

يتعلَّق الأمر بنوع من المُراسلة المجازية بين إجابتين. هي مجازية لأنها من صنع دريدا. وفي الحقيقة ما حصل هو نقد لاذع، صدر عن شابيرو أحد المختصين في النقد الفني وفي لوحات فان غوغ تحديدًا، لتأويل هيدغر للوحة أحذية فان غوغ.

هيدغر رأى في هذه الأحذية ملكًا لعالم الفلاحة أي ملكًا للأرض بوصفها الأصل والحضن الذي يهب الكينونة، لكن شابيرو أعاد هذه الأحذية لصاحبها فأعتقد أن الرسام لم يرسم في الحقيقة غير أحذيته. ركح عجيب لإعادة الأحذية إلى أصحابها ومناورة مثيرة حول سياسة الحقيقة في فنِّ الرسم. أما دريدا فيوجه الحقيقة نحو وجهة أخرى ... فهو

---

[١٥] Ibid, p. 302.

[١٦] Ibid., p. 301.

يكشف أولًا أن فضاء الصمت الذي التجأت إليه هذه اللوحة قد استولى عليه نفوذ الكلام والنقد والمعاني الموهومة. وإنه على صناعة التفكيك ثانيًا أن تحررَ هذه اللوحة الصامتة وهذه الأحذية المُهملة والمتروكة والخارجة عن دائرة الاستعمال والتي لا نسب لها من نفوذ الذات المُتغطرسة. لذلك يتساءل مُتهكمًا «لمن هذه الأقدام التي نريد إعادة الأحذية إليها» ومن هي الذات الحاملة لها؟ وكم من مُدن اخترقت وعبرت وكم من الحروب تحملت؟ وكم من المُهجرين والمُضطهدين حملت؟ وكم من التوابيت والجنازات شيعت؟ وكم أماتت وكم أحيت؟

ولنبدأ بتأويل هيدغر. لأن ذاك هو مربط النعامة وأصل كل هذه الخصومة حول الأحذية. إن مُساءلة هيدغر للوحة أحذية فان غوغ تتنزل تحديدًا ضمن إشكالية أصل الأثر الفني. حيث تظهر هذه الأحذية على سطح نصِّ هيدغر حينما يضطر إلى تجسيد السؤال عن «ماهية الفن التي تكمن فعلًا في الأثر.»[١٧] لكن كيف إدراك ماهية الفن بما هي تعود إلى أصل الأثر الفني؟ علينا أن نتوقف قليلًا عند لحظة «الدور» التأويلي الذي يلقاه هيدغر وهو بصدد السير في شعاب تائهة في عالم الفن. وهو ما يعلن عنه النصِّ التالي. يقول هيدغر: «ماذا يكون الفن، إنما يجب أن يُستقى من الأثر. وماذا يكون الأثر؟ لا يُمكننا أن نُجربه إلَّا من ماهية الفن. وقد يُلاحظ أيًّا كان بسهولة من الجهد أننا نتحرك في دور. وقد يقضي الذهن المُشترك بأن نتحاشى هذا الدور، لكونه خرقًا للمنطق. ويظن المرء أن ماذا يكون الفن قد يُقبل أن يُستخرج من فحص مُقارن للآثار الفنية القائمة. ولكن أنى لنا أن نكون على يقين من كوننا نتخذ فعلًا آثارًا فنية قاعدة لفحص كهذا، إذا كُنَّا لا نعلم قبلُ ما هو الفن؟ ... بذلك ليس لنا بُدٌّ من أن نقطع مسيرة هذا الدور. وما كان ذلك علاجًا مُؤقتًا وما كان نقصًا. فان وضع الخطى على هذا الطريق هو للفكر العرسُ، متى فرضنا أيضًا أن الفكر أيضًا من عمل اليد. وليست الخطوة الرئيسة من الأثر إلى الفن من جهة، ما هي الخطوة من الفن إلى الأثر هي وحدها دورا، أن كل واحدة من الخطوات التي نُحاول، إنما تدور ضمن هذا الدور.»[١٨]

إن السير نحو أصل الأثر الفني ليس سيرًا على طريق مستقيم بل هو اندفاع مثير وتدحرج داخل دائرة لا نملك ضمنها إلا قطعها كاملة والطواف داخلها. وليس في الأمر

---

[١٧] Ibid., p. 161.

[١٨] فتحي المسكيني، التفكير بعد هيدغر، مصدر مذكور، ص١٦٠.

أية لعنة ولا خطيئة ولا شعورًا بالذنب. إنما سيرنا لملاقاة ماهية الفن بوصفه ما به ننشد إلى العالم وما به ينتصب العالم بل ويأتينا وينفتح على المدى، هو العُرس بعينه، عُرس الفكر.

ويبدأ السير ضمن الدور التأويلي بسؤال مثير هو التالي: إلى أين ينتمي الأثر؟ ونخطو بذلك خطوة جديدة تنقلنا من ما هو الأثر الفني؟ إلى أين ينتمي؟ ما هو العالم الذي ينتصب داخله؟ ما هي الصلات التي تشده إلى الأرض فتفتحه على العالم؟ يجيبنا هيدغر «إن الأثر لا ينتمي بما هو كذلك إلا إلى الميدان الذي يُفتح عبره هو ذاته ... إنه ضمن الأثر إنما يكون حدوث الحقيقة قيد الفعل.»[١٩]

ومن أجل تسمية الحقيقة قيد الفعل وتجسيدها يحيلنا هيدغر على لوحة أحذية فان غوغ. حيث يستعين بهذا الأثر على تحديد السبيل الذي بوسعنا التوجه وفقه ضمن الدور التأويلي لإشكالية أصل الأثر الفني ومنبته. علينا أن نتوقف عند مفهوم الأثر نفسه. هل هو مصنوع من أجل الاستعمال ولمنفعة مُحددة؟ هل هو شيء بوسعنا اختزاله ضمن الزوج التقليدي للمادة والصورة؟ ويبدو أن هذا الزوج هو بمثابة «الرسم المفهومي بامتياز لكل نظرية الفن ولكل استطيقا.»

لكن يبدو أن هذا التصوُّر للأشياء النابع من هذه الثنائية التقليدية مادة وصورة يعوقنا عن السير قُدمًا نحو ما يجعل من الشيء شيئًا ومن الكائن كائنًا ومن الأثر أثرًا. إن اختزال الأثر في الشيء والشيء في ثنائية المادة والصورة يكشف عن غطرسة هذه المفاهيم وبداهتها الوهمية والمزعومة. خطوة أخرى تدفعنا خارج رسومات الاستطيقا التقليدية. لكن هيدغر يُحذرنا بألَّا نستعجل ... ها هنا لا عجلة ولا استباق ولا إجابات مسبقة ... علينا أن نتمهل حتى لا نسقط في هاوية المسار التقليدي ... بوسعنا حينئذٍ أن نضمن لأنفسنا سبيلًا أفضل ومن دون العودة إلى أية نظرية فلسفية ... وهنا نلتقي بأحذية فان غوغ. زوج من الأحذية لريفية ... ومن أجل وصفها لا نحتاج البتة إلى أن تكون هذه الأحذية حاضرة نُصب أعيننا. لكن هل نقتصر على تمثل هذا الزوج من الأحذية (هكذا) «بعامة» ...؟ ولو اكتفينا بالنظر إلى هذه اللوحة ذات الأحذية الفارغة التي توجد هنا دون أن نستعملها ... لكننا بذلك لن نتعلم شيئًا عما به يكون المصنوع مصنوعًا ... هل يعني

[١٩] نفسه.

ذلك أن خروج المصنوع من دائرة الاستعمال يلقي به في سلة المُهملات أي اللامعنى؟ بل وأكثر من ذلك أننا لا نستطيع عبر لوحة أحذية فان غوغ أن نُحدد أين توجد الأحذية ...

إلى أين تنتمي الأحذية؟ ما هو العالم الذي تفتحه وما هي الأرض التي هي لها بمثابة الحضن والرحم؟ إنها أحذية لريفية عادت لتوِّها من الحقول. إن أحذية فان غوغ هي ملك لعالم الفلاحة ... إنها تأتينا من الأرض ... إنها تنتمي إلى نداء الأرض. كل الأسئلة عن علاقة هذا الأثر بالمنفعة هي أسئلة لا جدوى منها ... فقد تصلح الأحذية للرقص أيضًا.

لكن هذه الأحذية الماثلة في لوحات فان غوغ وقد رسمها أكثر من ثماني مرات هي ما هي فهي توجد على نحو أكثر صراحة من الريفية نفسها. لكن هذه الريفية التي تلبس هذه الأحذية وتقضي معها يومًا كاملًا تجوب الحقول وتعتني بالأرض وتكد من أجل قوتها اليومي، لا تنظر البتة إلى هذه الأحذية وهي لا تشعر بها حتى مجرد الشعور. وإنها واقفة وإنها لتسير بواسطة هذه الأحذية. ذاك هو كيف تصلح هذه الأحذية على وجه الحقيقة.

ورغم ذلك لا شيء نبصر في هذه اللوحة غير فضاء وسيع مُبهم ... فحينما نكتفي بالنظر إلى هذه الأحذية وحتى حينما نحدِّق بها مليًّا لا شيء نظفر به ... ها هنا تنتهي إحداثية الاستطيقا التقليدية القائمة على اختزال الفن والعالم برمته في ثنائية الذات والموضوع. مع هيدغر نغادر استطيقا الذات وتكف بذلك الأحذية عن أن تكون مجرد موضوع لذات تحكم على جماله أو قبحه وفق مزاج الذائقة المتغطرسة. مع هيدغر تكف الأشياء عن المثول أمامنا في شيئيتها المدقعة وفي برودها الموضوعي ... بل ربما تكون الأشياء هي التي تأتي إلينا لأنها تنجلي في باحة المنفتح أمامنا حيزنا البصري. نحن لا نلتقي أشياء العالم على نحو إرادي وبلوحة مقولات جاهزة ... وإن الفن نفسه يصنع عالمًا ويشدنا إليه بما ينتصب في باحة الكينونة الوسيعة ... لوحة أحذية فان غوغ تصنع عالمًا خاصًّا بها تنتمي إليه وتجذبنا نحوه وتغرينا بالإقامة فيه ... ما يهمنا هنا لم يعد جمالها أو قبحها بل كونها علامة على الكيان ... وإلَّا ماذا في أحذية شعثاء غبراء مترهلة مغبرة مكفهرة متروكة بلا سوق ولا ثمن ولا مساحيق تلمعها، غير كونها تدعو إلى عالم مغاير جدير بأن نسائله ونجعله وجهة للفكر نفسه؟

لا شيء في هذه الأحذية إذن حتى نبذة من تراب الحقل أو من الطريق بوسعه أن يُحدد لنا على الأقل مجال استعمالها. ورغم ذلك يرى هيدغر أنه «داخل ظلمة الخواء الحميم للحذاء يتجذر من بعيد تعب خطوات كدِّ الفلاحة وجهدها اليومي وداخل خشونة

الحذاء وصلابة حمولته يُثبت بطء حركات الخطى بين الحقول. كل آثار الخطى مُتشابهة ... وجلد الحذاء وقد بللته قطرات النَّدى التي داعبت أرض الحقول. وفيما أسفل من النعال تمتد وحدة الطريق الريفية التي تتوه مساء وعبر هذه الأحذية يمرُّ النداء الصامت إلى الأرض وتمرُّ أيضًا هبتها المُضمرة ووعدها بالحبات الناضجة. وعبر هذه الأحذية يولد من جديد الخوف الأخرس إزاء إمكانية ضمان الخبز اليومي وتولد أيضًا الفرحة الصامتة بالنجاة من جديد من خطر الفاقة وقلق رهيب من وطأة الموت المُهدد.»[٢٠]

تنتمي لوحة أحذية فان غوغ حسب هيدغر إذن إلى نداء الأرض. يقول: «إن هذا المصنوع ينتمي إلى الأرض وإنه محميٌّ ومُحصن داخل عالم الريفية وإنه داخل هذه الملكية تسكن هذه الأحذية إلى ذاتها.»[٢١] إنها أحذية الريفية وهي أحذية الدرب الطويل والحقول الواسعة ... وفي هذه الأحذية إمكانية أن تتوه الفلاحة ليلًا ... وألَّا تجد الطريق ...

كيف يُفكك دريدا هذا الدور التأويلي الذي يُعيد لوحة الأحذية إلى نداء الأرض؟

إن دريدا لن يقيم في هذه الأحذية ... ولن يتخذ منها صنمًا ... إنما سوف يتخذ على عاتقه مهمة تحرير الفلسفة من هذا التأويل الذي جذبنا معه إلى الدائرة ... دائرة العودة إلى أصل الأثر الفني ودائرة نداء الأرض ... الأرض التي تحضن العالم والعالم الذي يشده الأثر ... لن يقيم دريدا في الأرض لأن هذه الأحذية قد تكون بلا أرض وبلا أصل بل هي أحذية منبتة أو مهجرة ... ثمة انفعالات غامضة سوف تُؤججها هذه الأحذية عن غير قصد: معارك بين اليهودي المنبتِّ المهجر الذي لا أرض له والمسيحي اليميني القومي السعيد بتأويلية للمعاني قد لا تصلح إلا للأرستقراطيين والرومانسيين ... هي معارك بين اليسار واليمين أي بين شابيرو وهيدغر ... ورغم ذلك يوصينا دريدا بأنه «لا ينبغي أن نترك هذه الأحذية بين أيادي شابيرو وهيدغر.» لماذا نحرر الأحذية من أيديولوجيات اليمين واليسار واليهودي والمسيحي والحضري والريفي؟

إن أهم عيب سقط فيه هيدغر في تأويله للوحة أحذية فان هو ما سمَّاه دريدا «سذاجة المرجع»، وهي سذاجة ارتكبها هيدغر ثلاث مرات في حق الأحذية: في المرة الأولى حينما اعتقد بأنها زوج من الأحذية. وفي المرة الثانية حينما أعادها مُتعجلًا إلى الريفية. وأخيرًا حينما ماثل بين اللوحات الثمانية للأحذية مُعتقدًا أنها واحدة.

---

[٢٠] M. Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, Paris, Gallimard, 1962, p. 34.

[٢١] Ibid.

يقول دريدا: «إن هيدغر لا يُخيِّب آمالنا فقط ... إنما هو يجعلنا ننفجر ضحكًا ... من أين أتى بأن الأحذية هي أحذية تعود إلى ريفية.»[٢٢] إن التفكير في هذه اللوحة وفق إحداثية الأصل «يفتحنا بالأحرى على الهاوية». كيف لا يتفطن هيدغر إلى أن وراء رسم فان غوغ للأحذية مرات عديدة قصة فلسفية أكثر غموضًا وتعقيدًا من مجرد المحاكاة وتكرار الرسم وإنتاج التماثل؟ يقول دريدا: «إن الأستاذ هيدغر يعرف جيدًا أن فان غوغ قد رسم هذه الأحذية عدة مرات، لكنه لا يُعين هُوية اللوحة التي يقصدها، وكأنما الصياغات المختلفة قابلة للتبادل، وهي تُمثل جميعًا نفس الحقيقة.»[٢٣]

إنه بالرغم من أن هيدغر كان يوصي بالتمهل وعدم التعجل فهو قد سقط في فخ هذه الأحذية الفاغرة التي تُغري بأن نلقي فيها بأقدامنا وبأن نحث الخطى فلا نفعل حينها غير السقوط في نسج الأوهام والأحكام والبديهيات الساذجة حولها. وإلا ماذا يعني أن نستعجل على إسنادها إلى ذات تلبسها؟ ألا تصلح الأحذية إلَّا من أجل استعمالها؟ وماذا عن أحذية خارجة عن دائرة الاستعمال؟ وماذا عن أحذية لا تصلح إلا لفنِّ الرسم؟ يقول دريدا: «إن هيدغر يُلقي بنفسه سريعًا في «المرجع» وفي مرجع جد مهم لوحة ذائعة الصيت ... كأنما الشيء بديهي جدًّا وواضح جدًّا ... وهل يستنتج هيدغر من جملة أحذية فان غوغ في الأحذية نوعًا من اللوحة العامة ... إنها فرضية بائسة ينبغي طرحها جانبًا.»[٢٤]

(٣) ماير شابيرو ولوحة أحذية فان غوغ

ماير شابيرو مؤرخ للفن الأمريكي (١٩٠٤م، ١٩٩٦م) عُرف بدفاعه عن الفن الحديث وبقراءته الماركسية لتاريخ الفن. وكان من الذين حضروا دروس هيدغر حول أصل الأثر الفني. وكتب كتابًا حول فان غوغ (نُشر بنيويورك سنة ١٩٥٠م). ما يهمنا هو أن شابيرو قدم قراءة للوحة أحذية فان غوغ يُعيد فيها هذه الأحذية إلى فان غوغ نفسه.

يكشف دريدا عن ثلاثة عقائد في تأويل شابيرو هي التالية:

أولًا: إن أحذية مرسومة بوسعها أن تعود فعلًا وأن يقع إرجاعها حقًّا إلى ذات حقيقية ذات هوية واسم محدد.

---

[٢٢] J. Derrida, La vérité en peinture, op. cit., p. 334.

[٢٣] Ibid., p. 352.

[٢٤] Ibid.

ثانيًا: إن الأحذية هي أحذية سواء كانت رسمًا أو أحذية فعلًا، فهي أحذية فحسب وبكل بساطة هي ما هي متطابقة مع نفسها وقابلة للتأقلم مع الأقدام.

ثالثًا: إن أقدامًا (مرسومة شبحية أو فعلية) تنتمي إلى جسد خاص. وإنها ليست قابلة للفصل عنه ... هذه عقائد ثلاثة ليس بوسعها أن تصمد. إنها تنهزم بمجرد ما يحدث ضمن هذا الرسم.

إن المعركة بين شابيرو وهيدغر حول أحذية فان غوغ ليست مجرد معركة بين الريفي المسكون بالحنين إلى الحقول والحضري المُحب لحياة المُدن. يتعلق الأمر بتقاطع عجيب بين معارك شتى: معارك هويات بين المسيحي عاشق التأويل والمعاني السعيدة لكينونة شاعرية في العالم، واليهودي المُهجر المنبتِّ. معارك إيديولوجيات بين اليمين المحافظ واليسار الغاضب. غير أنهما يشتركان في الكثير من العقائد والأوهام الساذجة إزاء فنِّ الرسم من قبيل: انتمائهما إلى براديغم الذات المُتغطرسة التي تعتقد في ضرورة أن تنتسب هذه الأحذية إلى ذات تملكها ... اعتقادهما في أن ما رسمه فان غوغ هو فعلًا أحذية ... اعتقادهما في الثنائيات التقليدية التي تختزل الأحذية في زوج من اليمين واليسار ...

(٤) هل وقع إنصاف الأحذية؟

لا أحد بوسعه أن يدعي ملكية أحذية فان غوغ حتى فان غوغ نفسه. لا أحد مذنب في هذه القصة ولا أحد مُتهم. لا ذنب على الرسوم. كل ما وقع تحت إغراء التفكيك هو الكتابة والرسم والحقيقة. كل ما وقع هو محبة الحكمة. ومحبة بذر الكتابة وتبذيرها وتناسل الحروف. أمَّا عن أحذية فان غوغ فهي ملك لفنِّ الرسم فحسب. ليست هذه الأحذية للبيع. لقد صمِّمت من أجل أن تبقى هناك. متروكة لحالها مودعة في فضاء الصمت. أعيدوها إلى صمتها وأبعدوا عنها غطرسة اللوغوس وأكاذيب الخُطب. ورغم ذلك ما زالت هذه الأحذية تشهد على كرامة الإنساني. فيما أبعد من اليمين واليسار لا تزال تبقى هذه الأحذية شاهدًا على ما تبقى من الإنساني فينا. وبالرغم من أنها أحذية مُهملة لكنها أحذية لا تُنسى ...

لا تصلح هذه الأحذية إلى أي شيء من فرط ما وقع استعمالها. هي أحذية لا جمال فيها ورغم ذلك هي أثر فنيٌّ لا يُنسى. إنها لا تنتمي إلى تاريخ الجمال ولا إلى براديغم الاستطيقا بل هي أثر فنيٍّ فقط دونما وصاية ولا أبوة فارغة.

وحين شعر فان غوغ يومًا أنه مُهدد، تمسك بأحذيته كمن يتمسك بورقة قش لأنها آخر ما تبقى من كرامته. وحين تقطعت بها السبُلُ لم تجد أحذية فان غوغ من ملجأ لها غير فنِّ الرسم. إنه عالمها الوحيد وإليه تنتمي. ويبدو أن لهذه الأحذية كرامتها الخاصة مثل الكرامة التي للشيوخ والمُسنين والضعفاء والمُشردين وكل الذين أخرجهم النسق عن دائرة الاستعمال. وللأحذية الحقُّ في أن ترفع قضية استرداد حقوق مثل المُعطَّلين والمُهمَّشين والمغضوب عليهم والغاضبين والذين لا سكن لهم ولا عمل ولا منزلة اجتماعية ولا أفق ... لا أحد ينتظرهم ولا أحد يستقبلهم ...

ليست أحذية فان غوغ أحذية فقط وربما ليست أحذية أصلًا. وسوف تبقى هذه الأحذية قابعة في فضاء فنِّ الرسم، لا شيء يحتضنها غير اللوحة المُعلقة على الجدار. عليها حينئذٍ أن تتحمل الوحدة واليُتم وبرودة الجدران ... لكن برودة اللوحة أجمل عندها من معارك الأصل والذات والهوية ... وفضاء الصمت عندها أرحم من غطرسة اللوغوس ... ما يتبقى في هذه الأحذية الفاغرة الفم معاني أخرى وثورات سوف تأتي ...

الفصل السادس

الفن والذاكرة في لوحات سلفادور

«أنا أدعو العالم إلى ثورة معوية وجمالية: الطراوة واللزوجة ضد الخط المستقيم والزاوية الحادة وعلامة عدم التجسيد: لوحة الرغبة والانتصاب لوحة الخطأ والقداسة، لوحة الجليل. الهندسة دائمًا طوباوية وبلا شكل وقد أعلنت مرارًا: الهندسة نادرًا ما تكون صلبة.»

سلفادور دالي

«لقد سمحتُ للرغبة أن تتطور داخلي ... وجاءت حواسٌّ جديدة مكانها لتزيد غرابتي ...»
«أنا أفكر بعيني، وهي الإثبات الوحيد الذي أعطي به البريق لروحي تعبيرًا عن مشاعري.»

سلفادور دالي

تقديم

حواسٌّ جديدة من أجل نمو الرغبة بما هي الدافع إلى فنِّ الرسم، ذاك هو شعار سلفادور دالي. ما هي حواس اللوحة؟ هل هي ريشة الرسام أم ألوانه أم شخوصه المفضلة؟ ومن أين تأتي حواسٌّ كهذه؟ من عبقرية ما أم من مشهد غريب أم من إيقاع روح وحيدة؟ من لمسات الفرشاة أم من إيقاعات الألوان السائلة على قماشتها؟ لسلفادور دالي — الفنان الأسطورة — قصة فريدة حول مولده واسمه الذي حمله عن أخ اسمه سلفادور دالي، مات بدلًا عنه، من أجل أن يعيش سلفادور دالي (الثاني) مكانه. فهو يقول عن هذا الأمر:

«أخي الأكبر «سلفادورو» المدفونة معه نصف روحي، حيث إنني مستمر في أن أكون موسومًا بجرح يستحيل محوه.»[١] إنه يحيا بشخصين أحدهما مات والثاني مطالب بأن يحيا أكثر من اللازم أو بما يليق بروحين. لكنه كان يخاف ألَّا يكون هو نفسه، لذلك كان يردد خوفًا من أن يصير إلى مجرد شبح لأخيه الراحل ما يلي «كان عليَّ أن أكون نفسي، حتى أوجد»:[٢] إن الطريق إلى وجود كهذا هو تحويل كينونته الزائدة عن اللزوم إلى لوحة ميتافيزيقية دائمة يتراقص على سطحها الأحمر والبرتقالي وأزرق السماء والبحر في كينونة مائية لا يمكن لأحد أن يقبض عليها. ويزدحم على بياض القماشة رحم الأم وجسد غالا حبيبته وضحايا الحرب الأهلية الإسبانية … ومعارك أخرى تنكيلًا بأبطال القرن العشرين ورءوسه المدبرة: هتلر بنازيته القاتلة ولينين «بذيله الشيوعيِّ» وبروتون «الكاهن الأكبر» وفرويد بنرجسيته الفظيعة وبيكاسو بلسانه اللاحس لكل شيء … وتتقاطع الثنايا والطيَّات وتستفزُّنا حواسُّ دالي ثلاث مرات: مع السريالية ومع بيكاسو ومع غالا.

أمَّا عن علاقته بالسريالية فأهمُّ حدث فيها هو حدث طرده منها وقد كتب كثيرًا عن هذا الأمر الذي أثَّر فيه شديد التأثير. ويقصُّ دالي قصته مع بروتون والسريالية في النصُّ التالي: «لقد التقينا عام ١٩٢٨م عندما قدمني له ميرو في ثاني زيارة لباريس وقد تظاهر بسيماء الأب الثاني لي، شعرت أنني وهبت ولادة جديدة، كان السرياليون بالنسبة لي نوعًا من المشيمة، لقد آمنت بالسريالية كما اعتقدت بألواح الشرائع، بنهم وشهية لا تشبع وبشكل غير معقول، لقد تمثَّلت خطاب وروح الحركة والتي توافقت مع أعماق طبيعتي، فكانت هذه الطبيعة الساخرة لهذه المحاكمة برمَّتها أكثر من مفارقة، حيث كنت تقريبًا أكثر الأشخاص سريالية في المجموعة كلها. وربَّما كنت السريالي الوحيد. لذلك كان اتهامي في جوهره شيئًا كثيرًا. لقد كان رجال الدين في العصور الوسطى يسجنون عندما يتجرءون على أحد القديسين. هي القصة القديمة قدم الدين ذاته.»[٣]

لقد كانت حكاية محاكمة دالي من طرف بروتون حكاية مثيرة لسخرية دالي. كل ما في الأمر هي لوحة «اللعبة الكئيبة» التي رسم فيها دالي تفاصيل «بُرازية» أثارت غضب

---

[١] سلفادور دالي، أنا والسريالية، الاعترافات السرية لسلفادور دالي، ترجمة أشرف أبو اليزيد، دار الصدى، دبي ٢٠١٠م، ص٧٤.

[٢] نفسه، ص١٠٠.

[٣] نفسه، ص١٣٤.

بروتون. وهو ما دوَّنه دالي قائلًا: «كان أول صدام بيننا حول لوحتي «اللعبة الكئيبة» وكانت غالا قد سألتني عما إذا كنت من المقتاتين على الروث كالخنافس.» لكن غاية دالي كانت هي استفزاز المشاهد إلى حدِّ الصدمة. إنه يعترف «أن المطلوب ... أن أعرف كيف أشكِّل لهم هاجسًا يرعبهم لأقصى حدٍّ، وعندما ابتكرت الأشياء السريالية كنت مشبعًا بالمعرفة الداخلية العميقة بينما استمرت نشوة الجماعة من عمل هذه الأشياء لذلك كان إعجابهم مخيفًا.»[٤]

أما عن بروتون فقد بدا لدالي بوصفه الكاهن الأكبر بدغمائيته ومزاجه البرجوازي، يقول عنه دالي ما يلي: «منذ أن أصبح بريتون الكاهن الأكبر متشكِّكًا في عدائي الرسمي للسريالية لأنني لم أُجاهر بالولاء له» ...[٥] ... إن ما أبعد دالي عن السريالية هو السياسة وهو ما كتب عنه قائلًا: «فرَّقتنا السياسة والالتزام، كما يسميه السرياليون، الماركسية لا تعدو بالنسبة لي غير شيء يريحني ويلهمني، تبدو لي السياسة سرطانًا في الجسد الشعري، لقد رأيت الكثير ممَّن كانوا أصدقائي يتحللون في «الفعل السياسي» ويفقدون أرواحهم فيه ... إنه عالم من حبات رمل لا اسم لها؟ كومة من نمل التكنوقراطية ... لم يتدنَّ دالي لحسن حظه للأيديولوجيات الهباء، وكان حديث بريتون السياسي بالنسبة لي كأنه مدرس ابتدائي يحاول تدريس قطيع من الفيلة ليدلفوا من خلال باب محل صيني. كان الانضباط هو الكلمة المفضَّلة. وكان ذلك بالنسبة للفنان هو البرص؟» ...[٦] وضد السرياليين يكتب ساخرًا: «لم أرغب في سماع المزيد، إنهم أقزام بائسون يتبعثرون في الخلايا الشيوعية ويحاولون فرض أخلاقياتهم وأساليبهم، وأفكارهم التافهة وخيالاتهم على دالي. ضحكت من ادعاءاتهم، وهززت كتفي وانحنى بريتون بتواضع باسم الماركسية اللينينية.»[٧]

يعرف دالي فنَّ الرسم لديه قائلًا: «كان الهدف هو ابتكار شيء غير منطقي بقدر الإمكان ليترجم الخيالات المتقدة لذهن شاعري، ولإرباك العقل ولكن ليذكي الخيال بأفضل العناصر الممكنة وتوفير أحلام اليقظة العميقة بما يلمس كل الحواسِّ.»[٨]

---

[٤] نفسه، ص١٣٥.

[٥] نفسه، ص١٣٦.

[٦] نفسه.

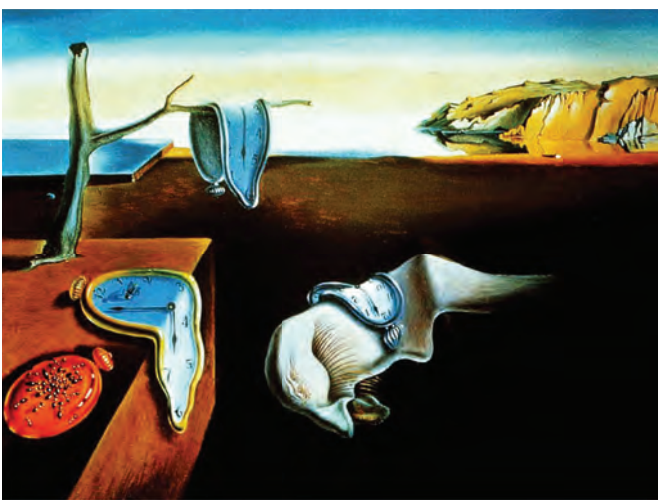
[٧] نفسه، ص١٣٧.

[٨] نفسه، ص١٣٩.

لم تكن عبقرية دالي وحواسه ممكنة دون قصة طويلة مع غالا التي كتب عنها أنها «... تعيدني إلى فرشاة الألوان وتحول ما يطاردني من مخاوف إلى عبقرية.»[٩] إنه يعتبرها «كرة نارية تنفجر في سماء مجهولة ... شيء فريد يسمو على حياتنا ويبرر كل شيء ... هي ... أنا ... كلية العالم ... غالا ... هي نفسها ... وكل النساء ... في غالا العالم مكتمل وجديد ومطلق»[١٠]

وكان يسميها «نقطة الارتكاز ... هي أن ترفع غالا الكرة الأرضية مع علامة الحسن. استطعت أن أعيد تنظيم هندسة الذكاء الدالاني. إن أذن غالا المقدسة امتصت كل الدوار الذي يعتمل في روحي، ويسمح لي بإعادة الوحدة الصافية الكاملة»[١١]

«استمرار الذاكرة» ...



استمرار الذاكرة أو الساعات الرخوة ١٩٣١.

هي ساعات رخوة أرهقتها دقات الزمن المتتالية باستمرار فانصهرت وارتخت وضيعت شكلها عمدًا وسالت اعتباطًا تحت ريشة دالي ... يقول دالي: «إن لوحتي

[٩] نفسه، ص١١٨.

[١٠] نفسه، ص١٧٢.

[١١] نفسه، ص١٢٢.

«الساعات العرجاء» ليست مجرد صورة خيالية وشاعرية للواقع بل إنها رؤية كلوحة الجبن السيال، وفي الحقيقة أعظم تعريف كامل لأعلى التخيلات الرياضية يمكن أن تعطينا الزمان والمكان، هذه الصورة المستوحاة من البارانويا يمكن القول بأنني اختطفتها من عالم اللاعقلانية لأكثر الأنماط هولًا في ترسانة الأسرار» ...

لماذا تُصرُّ الذاكرة على الاستمرار وكل شيء حولها في حالة سيلان وانسياب أبدي؟ هل أراد دالي المحافظة على الذاكرة أم أراد تذويبها وتمييعها عبر رسمها؟ سوف نرصد في هذه المداخلة أكثر من ذاكرة في رسومات دالي: ثمة ذاكرة مطبخية وذاكرة إيروسية وذاكرة حربية وذاكرة دينية ... وثمة حظٌّ سعيد لتخليد الأطعمة والفواكه واللحوم ... ذاكرة الجبن الطري الذي «يشبه المسيح» وذاكرة الفاصوليا التي تشبه الحرب (١٩٣٦م) وذاكرة الخنزير المشوي الذي يشبه جالا، وذاكرة للخبز، خبز دالي نفسه (١٩٣٢م) ... وثمة ذاكرة إيروسية حول «لغز الرغبة» (١٩٢٩م) ... وثمة أيضًا ذاكرة للحرب بوجهها في شكل جمجمة مسكونة بثلاث جماجم فظيعة (١٩٤٠م) أو بجمجمتها التي تضاجع آلة بيانو (١٩٣٤م) ... وثمة أيضًا ذاكرة دينية كاثوليكية تشتدُّ بدالي إلى حدِّ إعلانه عن نفسه بوصفه: «من أعاد إحياء التصوف الإسباني نفسه» ... إلى جانب ذاكرات أخرى متمردة على الأب بوجه لينين مرسوم بلسان طويل أبله وبمؤخرة مشوهة وعكاكيز ... وعلى بيكاسو بلسان طويل قادر على لحس كل ما اعترضه ... وعلى فرويد الذي اختزل اللاوعي في صناديق نشتم منها دومًا رائحة نرجسيتنا الفظيعة ... ذاكرة سريالية تبعثر كل أشكال الذاكرة الجامدة ... وتدفع بالفن إلى اختراع ذاكرات مضادة للزمن القاتل وللموت الفظيع ...

لوحة استمرار الذاكرة لدالي بتاريخ ١٩٣١م: هي لوحة ميتافيزيقية ترسم لغز الزمن: هل يستمر أم يفنى ويزول؟ هل ثمة ماضٍ يمضي وآخر لا يمضي؟ استمرار الذاكرة لوحة تخترق الزمن كتوقيت رياضي صلب وأحمق تزحزحه وتعبث بحدوده ... الموت ها هنا هو الخصم اللدود ودالي يهزمه بتمييع الوقت وتذويب الساعات بتشويه أشكالها الهندسية الفجة ... دالي يعبث بالدائرة التي تبتلع الجميع في دورها المفرغ وتلفظهم كلما انتصر الموت ... ثمة أشكال مختلفة من الانتصار على الوقت: برميه كيفما اتفق على طاولة من الخشب الأصمِّ ... أو بشنقه على جذع زيتونة ضيعت شبابها منذ دهر ... وثمة أمل في تنويم الوقت فوق رءوسنا حين نخلد إلى النوم تاركين الوقت يمرُّ وحيدًا. وتتسع اللوحة أيضًا إلى ساعة لم تعد صالحة إلا للأكل فيتهافت عليها النمل في نهم فظيع ... كيف تصرُّ الذاكرة على الاستمرار وكل شيء من حولها في حالة ذوبان وسيلان متواصلة؟ دالي سيتهكَّم

طويلًا على الذاكرة ... سيتذكَّر ما يحلو له أن يأكل وسينسى ما لا يرغب في أكله ولا في رسمه ... ضحك من الذاكرة وعبث بصلابة إلحاحها كلما أصرت على البقاء كما هي في حين أن كل العالم الذي يمضي من حولها يكون قد تخشَّب وتصحَّر ودخل عصره الأخير ...

أي معنى للذاكرة في رسومات دالي؟ هل هي ذاكرة الشخص أم ذاكرة الجماعة الثقافية؟ هل هي ذاكرة اللوحة؟ أم هي ذاكرة المعدة؟ هل هي ذاكرة الماضي أم هي ذاكرة المستقبل؟ علينا أن ننبِّه بادئ الأمر أن كل الألعاب اللغوية مُباحة في هذه الباحة الرخوة لذاكرة تتميز في كل مرة بقدرتها على تشويه الأحداث وعلى العبث بالموضوعات بتمطيطها وتهويلها وتغيير شكلها ... ثمة ذاكرة تتذكر وثمة ذاكرة تنسى وثمة ذاكرة لا تصلح إلا للذكرى الباهتة بعد زوال الحدث وغيابه من دائرة الحديث ... ها هنا تلعب ريشة الرسام بالذكريات فتحولها إلى ذاكرة لا تدوِّن فقط الذكريات الشخصية للفنان بل تصلح للتذكير بزمن الحرب وبزمن اللاهوت وبزمن الأيديولوجي الأيديولوجيات ... تذكير بأشباح لينين وبعيادة فرويد التي تعبق برائحة نرجسية فظيعة وبتكعيبية بيكاسو الذي يمتد لسانه للحس كل ما يعترضه من أجل تكعيبه ...

سوف ننطلق من تذكير بزمنية اللوحات كما ظهرت تحت ريشة دالي في الزمان الرياضي المستقر لها ... ربما يمكننا الحديث عن الفترات التالية:

(١) طعم العسل ألذُّ من طعم الدماء: وهو عنوان أهم لوحات دالي في فترة أعماله الأولى التي امتدت إلى ١٩٢٩م ... وهي فترة جرَّب فيها دالي كل أساليب المدارس الفنية أي التكعيبية والانطباعية والتوحشية والمستقبلية.

(٢) الساعات الرخوة: تمتدُّ من ١٩٢٩م تاريخ لقائه الأول مع غالا إلى ١٩٤٠م ... وتميزت هذه الفترة بثرائها وتعدد اللوحات في اتجاهات مختلفة ... بدأت بلغز الرغبة ١٩٢٩م أي برحم الأم الضخم وبتكييف الرغبة أي بذكرى غالا وهي تحرره من انفعالاته المرضية ... ثم استمرار الذاكرة ... وأشباح لينين ١٩٣١م ووجه الحرب ١٩٤٠م ...

(٣) مرحلة اللوحات المتصوِّفة التي تبدأ بعد انفجار قنبلة هيروشيما وتمتدُّ من إغراء القديس أنطوان التي تفتح دالي على علاقة مع السماء ١٩٤٦م، وتمرُّ عبر الشيطان المنطقي ١٩٥١م حول كوميديا دانتي ثم الصليب النوي١٩٥٢م ولوحات أخرى لإعادة تنشيط التصوف الإسباني على حد تعبير دالي نفسه ...

لكن لن نعيد عبور هذه اللوحات عبر الزمن الرياضي الصَّلب بل عبر ذاكرات الرسم الرخوة العابثة بزمن الموت والراسمة لزمنية خلود لا يمضي ولا يموت بل يستمرُّ في

شكل ديمومات رخوة سائلة مثل سيلان الألوان على اللوحة ... إن الخيط الإشكالي الذي نسعى إلى رسمه في هذه المداخلة هو التالي: أن ثمة علاقات عنكبوتية حميمة بين الذاكرة وفنِّ الأكل والبعد الروحي وفنِّ الرسم معًا ... ليس ثمة ذاكرة واحدة، ثمة ذاكرات بقدر الذكريات. وثمة ذاكرات بقدر الإبداعات. ثمة ذاكرات بقدر صمودنا في وجه الذاكرة الجمعية النمطية الجاثية سلفًا على أقدارنا تحت راية الانتماء إلى جماعة أو ثقافة أو تراث ما ... وثمة ذاكرات بقدر قدرتنا على بعثرة الزمن الرياضي الذي يدفع بالجميع كلما انقضت لحظة ما إلى الموت ... عند دالي ثمة ذكريات زائفة أو مغلوطة وذكريات حقيقية ... لكن الزائفة أكثر إشراقًا وأكثر حقيقية من الذكريات الحقيقية نفسها ...

... ثمة في أعمال دالي ميتافيزيقا للذاكرة من نوع خاصٍّ جدًّا: ميتافيزيقا تنسج بين المعدة والفن والجبن والمسيح واللحم وغالا علاقات لا يحدُّ استمرارها حتى الزمن ... ذاكرة الرسام وذكرياته التي تنسج عالمًا سرياليًّا قوامه كوجيتو مغاير تمامًا لكوجيتو ديكارت: أنا آكل إذن أنا أرسم ... بقدر ما أتذكر ما في أحشائي أصيِّر الأشياء في لوحاتي ما يحلو لأحلامي أن تكون ... لا حدَّ للإبداع ولا حدَّ للعبقرية ... حتى الموت ينهزم ها هنا ... لأن الرسم يبقى خالدًا حتى وإن اندثر الرسام ...

يقول دالي عن لوحة «استمرار الذاكرة أو الساعات الرخوة» ما يلي: «تكمن عبقرية دالي في حذف المظاهر للزاوية الصحيحة، المنطق، الجمالية التي تغلق الحقيقة في أقفاص عائدة إلى الأشكال العضوية الطيعة والأشكال العرجاء التي يمكن بها تشكيل حقيقة من التوافقات. إن «ساعاتي العرجاء» على سبيل المثال هي مثال على ذلك رمز لهذا التصوير. أنا أقوم باستدعاء كل الأشياء لتتحدَّى من خلال البدء، الحسِّي والشهواني والشبقي والدليل الوجودي. دعونا نمشِ في العالم من خلال صورة دالي. نحن في قلب التيه ويمكننا أن نشق طريقنا وفي الوقت نفسه نصبح نحن أنفسنا متاهات» ...[١٢]

سلفادور دالي: كل من يعرف قصته يعرف جيدًا أنها بدأت منذ اسمه ... لقد وُلد هذا الاسم من ذكرى لأجل تخليد ذاكرة تطلب الاستمرار إلى الأبد ... هي ذكرى أخيه الذي وُلد ومات قبل أن يستمر ... دالي ها هنا اسم لأخيه الذي هزمه الموت باكرا وقبل سنة من ولادة سلفادور دالي الثاني ... وُلد من ذكرى وظلَّ طيلة حياته استمرارًا لذاكرة أخرى جعلها ذاكرته الخاصة ... عاش بجسد واحد لكنه تعدد بلوحاته وانفعالات ألوانه

[١٢] نفسه، ص١٨٧.

وضحكات شخوصه الرخوة وموضوعاته اللاحمة إلى حدٍّ فظيع ... استطاع أن يهزم الموت الذي هزم أخاه قبل الأوان فعمر طويلًا إلى أن مات بعد الأوان محترقًا بذكرى غالا حبيبته التي بدونها لم يكن ليُشفى من ذهانه ومن ضحكاته القاتلة ... عاش بجسد واحد لكنه حمل دومًا في أعماقه أحشاء مرحة فكانت معظم لوحاته لوحات أكولة ملهوفة على مصِّ السوائل والتهام القشريات بأنواعها ... من سائل الحلزون إلى سائل نابليون كما يحلو له أن يحدِّث عن نفسه ... سلفادور دالي عاش بأشباح متعددة: شبح أخيه وشبح أبيه وشبح غالا وشبح لينين وفرويد وبيكاسو والمسيح والقديس أنطوان. لكنه عاش بحلم إسبانيا ... دالي هو إسبانيا نفسها حين تنهض من عمق أسلافها الذين أكلوها من فرط إثارتها لشهوة القرم فيهم، لقد أراد دالي أن يرتقي بالنهار الإسباني المتوجع من الحرب إلى عزِّ الظهيرة ... هي إسبانيا التي رسمها دالي في أوجه أوجاعها قائلًا: «من كل إسبانيا تنبعث رائحة اللحم المحروق ... لحم روحي مقطع يختلط بالرائحة اللغوية لعرق الحشود التي تزني مع بعضها البعض وتزني مع الموت معًا» ...

اللوحة الأولى: بورتري لغالا حاملة لحمًا مشويًّا على كتفيها

بورتراي لغالا ١٩٣٣م.

... هذه اللوحة تجمع بين المرأة والأكل وبعد ديني إبراهيمي ... هذه اللوحة تعني كما تأوَّلها صاحبها: أن دالي كان يرغب في أن يأكل غالا حبيبته ... وبدلًا عن أكل غالا رسم لحمًا مشويًّا معلقًا على كتفيها ... لقد قرر أن يأكل لحم الخروف بدلًا عن لحم المرأة غالا ... إن هذا الرسم يذكِّر حسب تأويله هو نفسه بواقعة إبراهيم الذي استبدل ذبح ابنه إسماعيل بذبح خروف ... هذه اللوحة تحمل رمزية طقس توحيدي قديم فترسمه على نحو سريالي خاصٍّ جدًّا ...

لقد قدم دالي في كتابه المذكور أعلاه هذا التأويل الذاتي للوحته بورتري لغالا في سياق مثير لنا اليوم: هو سياق إحالته على علاقة مخصوصة بالعرب ... يقول: «في ذلك الصيف (أي صيف ١٩٣٣م) ... كنت أرغب في أكل كل شيء ... ولكني كنت أيضًا على عطش شديد ... لقد شعرت فجأة بسلالتي الشمال أفريقية ... أن عطش العرب هذا هو الذي جعلهم يتهافتون على إسبانيا ويخترعون الظلال وفورات الماء ... متعطش أنا إذن مثل العرب، ولقد كنت أيضًا مقاتلًا مثلهم» ...

هذا النصُّ وهذه اللوحة ترسمان معًا تارة بالحرف وأخرى باللون شكلًا من الذاكرة الفنية التي تجمع بين الإيروسي (غالا) والأسلاف (عرب الأندلس) والذكرى التوحيدية (كبش إبراهيم) ... دالي إذن سيستمر هكذا مثل العرب متعطشًا دومًا وملهوفًا دومًا على الغزو والأكل ... أكل كل ما يحلو له: أكل غالا المرأة، وعلى أكل الخبز (المسيح) وعلى أكل الرسم نفسه من أجل طقوس تصوف نووي قادر على اختراق الجوهر الحميم للكون نفسه ...

اللوحة الثانية

هي لوحة بيضات على طبق بلا طبق ... وهي لوحة تنتمي إلى سلسلة أخرى من اللوحات التي تعيدنا إلى ذاكرة الرحم ... المنبت الأول للوجود نفسه ... سلسلة من اللوحات الرحمية أهمها: لغز الرغبة (١٩٢٩م) وبيضة على طبق بلا طبق (١٩٣٢م) والطفل الجيوسياسي ... (١٩٤٣م).

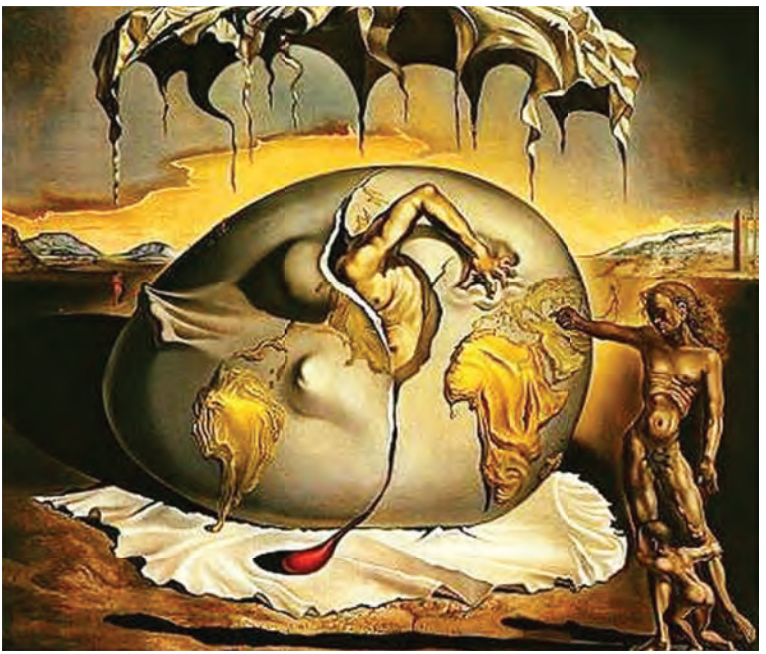
في الفصل الثاني من كتابه «الحياة السرية لسلفادور دالي» يكتب دالي تحت عنوان مثير، «ذكريات داخل الرحم»، قائلًا: «أعتقد أن قرائي لا يتذكرون البتة، هذه الحقبة الهامة جدًّا من وجودهم التي تسبق مجيئهم إلى العالم ... لكني أنا أتذكر ذلك الأمر جيدًا كما لو كان قد حدث الآن» ... يخبرنا دالي في هذا الفصل أن ثمة قرابة ما بين ذكريات

بيضة على طبق بلا طبق ١٩٣٢م.

الرحم والجنة المفقودة ... إن هذه الذكريات الرحمية هي «شيء ما إلهي ... بل هي الجنة» ... لكن ماذا تشبه الجنة لديه إذا كانت الجنة هي ما عاشه داخل الرحم من ذكريات؟ «يجيبنا إنها لون النار: حمراء، برتقالية وصفراء تميل نحو الزرقة. إنها رخوة، متحركة، متناظرة، مضاعفة ولزجة.»

... ذاك ما كان يراه وهو في رحم أمه وذاك هو ما سجلت ذاكرة اللوحة لديه ... لقد «كانت البيضتان ضخمتين فسفوريتين مفصلتين بوضوح في طيِّهما وإعادة طيهما للون الأبيض الميال قليلًا نحو الزرقة.»

اللوحة الثالثة



الطفل الجيوسياسي ١٩٤٣م.

في هذه اللوحة التي رسمها سلفادور دالي في أمريكا في قلب الحرب العالمية الثانية طفل يجهد نفسه للدفع بجسده نحو كوكب الأرض. مخاض عسير لإنسانية لم تعد قادرة على الولادة من فرط إتقانها لآلة القتل. تبدو أمريكا في هذه اللوحة مستقبلًا لولادة جديدة للإنسان في حين تبدو أوروبا مسحوقة من طرفها. وسلفادور دالي يشير إلى إمكانية ولادة أخرى في وقت كان فيه العالم يضطرم بلهيب الحرب العالمية الثانية. شرخ في رحم الأرض ودم يسيل وإنسان جديد يهم بالولادة تحت نظر امرأة عارية وطفلها يختبئ بين ساقيها مفزوعًا من هول ما يقع. يبدو ظلُّ الطفل أكبر من جسد الأم لأن المعنيَّ بالأمر هنا هو الطفل في نوع من اليوطوبيا الفنية الطريفة. في هذه اللوحة يولد الإنسان الجديد من بين يدي الرسام الذي يرى في أمريكا مستقبلًا للعالم الجديد. ثمة في هذه اللوحة ما يدفع

الرسام إلى هجرة الماضي؛ ماضي الحرب، لا برسم زمن جديد فقط بل برسم ولادة أخرى لنمط آخر من البشر. هذا النوع من الإنسان يجاهد من أجل التحرر من نرجسية الماضي وإرساء خارطة أخرى. في هذا السياق يقول سلفادور دالي ما يلي: «حينما يشعر شعب ما بالحاجة إلى القطع مع الروابط الثقافية التي تشده إلى الأنساق المنطقية للماضي، من أجل ميثولوجية مستقلة ... فإن دوافع القطيعة مع هذه الميثولوجيا المهجورة ينبغي إيضاحها»، علينا أن نذكر بأن مبحث الأكل والمأكولات هو مبحث قارٌّ في جماليات دالي وفي رسوماته وبخاصة تلك التي امتدت بين ١٩٢٩م إلى ١٩٤٠م ... من ذلك خاصة خبز أنتروبومورفي ١٩٣٢م و**تجسيدات رخوة** ١٩٣٦م.

اللوحة الرابعة

تجسيدات رخوة ١٩٣٦م.

لا نستطيع أن نجعل هذه اللوحة تمرُّ هكذا مرَّ الفرجة السلبية ... هذه اللوحة من أفظع اللوحات وأكثرها استفزازًا وفضحًا للحرب الأهلية في إسبانيا ... مشهد مرعب يزدحم فيه بشر وحيوانات في حالة هروب فزعًا من مسخ عملاق شاهرًا نبضتيه في وجه السماء ... وفي قاع اللوحة فاصوليا مسلوقة وفضلات كريهة الرائحة ... وكائن غريب نصف امرأة ونصف رجل أو هو مسخ بصدد الانتحار ... وفي قلب اللوحة سماء ملبدة بالغيوم هي خريطة إسبانيا نفسها ... يقول دالي عن هذه اللوحة: ... «لوحة أعرض فيها حشدًا ضخمًا من الأيادي والأرجل التي تخنق بعضها بعضًا في ضرب من الهذيان ... ولقد أحطت هذه البنية اللزجة لهذا الكم من اللحم في الحرب الأهلية بالفاصوليا المسلوقة لأنه ليس بوسعنا أن نتخيل إمكانية ابتلاع كل هذا اللحم العبثي دونما مصاحبة له ولو بشكل أخرق ببعض الخضر الكئيبة والمطحونة» ... تلك هي ذاكرة الحرب أفظع من الحرب نفسها ... واقعية إلى حد فظيع في لوحة سريالية تجعل من الرسم أشد واقعية وأفظع من الواقع نفسه ... لقد كتب دالي عن لوحته قائلًا: «بدأت رسم لوحتي: هاجس الحرب الأهلية» والمعروفة أيضًا باسم «التشكيل الناعم للفاصوليا المسلوقة» والتي تداخلت فيها الأذرع والسيقان ليخنق كل منهما الآخر حيث يتنبأ بذلك القتل المتبادل في إسبانيا المفتونة بأهوال التدمير الذاتي. الجثة الإسبانية سرعان ما ستجعل العالم يشم رائحة أحشائها. الرأس المقطوع لكبير الأساقفة سيتم جره في شوارع برشلونة مع الهياج العظيم والمروع لأطفال إسبانيا لنزع أحشاء بعضهم بعضًا بالحديد الملتهب بنار الحقد، كانوا يقدمون أنفسهم للمحرقة بشجاعة الإنكا الذين كانوا يُضحُّون بأنفسهم فقط ليستمتعوا بالموت. كان هناك الموت دون مسوغ أو فقط لمجرد القتل، أو للكسب المادي، أو للسخرية، أو للتعسف، أو للمثالية. «كان لا بد للوركا أن يموت لأنه أعظم إسباني على الإطلاق وأكثر رموز الموتى.»[١٣]

اللوحة الخامسة: غواية القديس سانت أنطون

منذ ١٩٤٦م ستدخل ذاكرة سلفادور دالي في حقبة جديدة هي حقبة التصوف أو ما سمَّاه بالتصوف النووي في بيان كتبه تحت هذا العنوان سنة ١٩٥١م ... وذلك حصل إثر

[١٣] نفسه، ص١٦١.

غواية القديس سانت أنطوان ١٩٤٦م.

انفجار القنبلة الذرية في هيروشيما ونهاية الحرب العالمية الثانية. وهي مرحلة يستعيد فيها دالي الموضوعات الدينية الكاثوليكية ويوجه لوحاته نحو مباحث سماوية ومقدسة معلنًا أنه جاء «كي يعيد تأهيل التصوف الإسباني» ... في هذه المرحلة الأخيرة سيدخل فنُّ الرسم في ذاكرة دينية لكنها من نوع خاصٍّ جدًّا: إنها تمزج بين الماضي المسيحي والمستقبل النووي ... وهو ما نراه مثلًا في لوحة «غواية القديس سانت أنطوان» ١٩٤٦م.

وهي لوحة تستحضر صورة القديس سانت أنطوان المؤسس لتقليد حياة الرهبنة في مشهد للعصر النووي وإمكانية حرب النجوم ... وفي اللوحة نتعرف على القديس أنطوان عاريًا في الصحراء شاهرًا الصليب في وجه أحصنة وفيلة بأرجل عملاقة وبين ساقيه جمجمة مجهولة الهوية ملقاة أرضًا ... لوحة تحضنها سماء ملبدة بالغيوم السوداء وبعض من الأصفر وأزرق ورمادي ... ألوان تستبق على كارثة ممكنة ... في صحراء وحيدة هاجرها الرحَّل إلى الأبد ... والقديس أنطوان ما زال يحمل ذاكرته في شكل صليب مسيحي وما زالت غواية حياة الدير تغريه بالصمود في وجه كل أشكال الغزو التكنولوجي والنووي ... سانت أنطوان هو دالي نفسه في قصة أخرى وفي ذاكرة هي هي نفسها تستمرُّ

لكنها لا تبقى أبدًا على حالها لأنها تغير من زمانها ومن أشكال تمثلها للماضي وللمستقبل معًا ... هل بوسع القديس أنطوان أي سلفادور دالي أن يواجه العصر النووي بصليب قديم وبجمجمة مجهولة الهوية وبعرائه المتوحش؟ لوحة تغوي بالتصوف النووي لكنها لا تغوي بالهرب إلى الكنائس ... لا شيء من التنسُّك التقليدي ولا من ذاكرات الوعي البائس المثقل بالخطايا والذنوب ... لا اعترافات ولا بكائيات ... فقط هو الرسم وهو أهواء اللوحة وإغراءاتها وهي تتعرَّى في نوع من العرس التشكيلي العابث بالماضي النائم في أحشائنا ... كل شيء يتبخر ولا يبقى غير اللوحة وغير دالي وغير ذاكرة الفن ... إن الذاكرة ليست الماضي الذي لا يمضي إنما هي المستقبل وهو يهم بأن يأتي ... ما علينا إلَّا أن نغريه بالفن والحبِّ والرسم ...

اللوحة السادسة: خبز دالي خبز لا يصلح للأكل فقط ...

للخبز رمزية عميقة لدى كل الشعوب ... فهو خبز الأنبياء أو ما تبقى من لحمهم ... وهو خبز الأمراء أو ما يتبقى على موائدهم ... وهو خبز الفقراء أو ما يبقى في أحشائهم ... والخبز شعار للثورات التي تحلم بالخبز أوَّلًا، بالحرية ثانيًا، وبالكرامة الوطنية أخيرًا

... ثمة خبز للفقراء وثمة خبز للأغنياء وثمة الخبز الحافي للأدباء. لكنْ ثمة أيضًا خبز لا يصلح إلا للرسم ... خبز فنِّيٌّ خيالي عبثي ... خبز مضاد لسياسات الخبز الرسمية ... خبز من أجل كتابة تاريخ فنِّ الرسم منذ الرسومات الأولى المفتونة بسحر الخطوط وصولًا إلى اللوحات المشطَّة في الحداثة ... خبز مشاغب يبعثر ألوانه على انفعالاتنا وينثر الرعب ويرقص على أنغام الكاووس ... خبز ديونوزي للنشوة ولأشباه الآلهة ولأكثر من بشر ... خبز سريالي يستفز ويخترع التأويلات ويخلق المعاني على قارعة اللوحات الفنية ...

في هذا السياق يتنزل «خبز سلفادور دالي» الذي أعلنه شعارًا لأعماله الفنية قائلًا: «منذ عودتي إلى باريس، أعلنت من جديد هذا الشعار اللغز: الخبز، الخبز، لا شيء غير الخبز» ... لكن هذا الشعار جعل الناس يعتقدون أن دالي صار شيوعيًّا ... فأجابهم في تهكُّم استثنائي جدًّا: «أن خبز دالي لا يمكن أن يكون من أجل إنقاذ عائلات عديدة ... أن خبزي هو خبز مفترس، مضادٌّ للإنسانية ... هذا الخبز أرستقراطي، جمالي، ذهاني، سفسطائي، مسيحي، هو خبز مثير ومستفزٌّ ومعطل لكل أنواع البداهات اليومية.»

خبز مفترس هو إذن خبز دالي ... لكن من سيفترس؟ في هذه العبارة انقلاب صارخ ضد القيم الفنية والجمالية التقليدية: ها هنا لا تكون اللوحة انفعالية سلبية تنتظرنا كي نراها ونحكم عليها ... بل هي من يأتي إلينا ويسطو على منظوريتنا ويفترس المرئي الذي بحوزتنا ... إنها لوحة لاحمة مستفزة متنمِّرة ستهاجمنا في كل لحظة ... ستجعلنا لحمًا لها ... سيكون الواقف قبالتها في حالة خطر ... فحذار. ليس الأثر الفني بضاعة صالحة للاستهلاك ... وليس الخبز المرسوم ها هنا في اللوحة الفنية خبزًا من أجل الأكل ... بل هو من سيأكلنا ... فهو لا يأتي إلى سلَّتنا من المخبزة بل من المرسم ... وهو لا يولد قبالتنا من السنبلة بل من اللون ... وهو خبز مفترس لأنه سريالي ذهاني سليل الرغبة والحلم والجنون والخيال واللاوعي ...

لقد رسم دالي الخبز أكثر من مرة: رسمه سنة ١٩٢٦م بعد الحرب العالمية الأولى ورسمه ثانية سنة ١٩٣٢م تحت عنوان مثير «خبز أنتروبومورفي» ثم رسمه سنة ١٩٤٥م في لوحة هي فقط سلة من الخبز الغامض الذي يتخذ شكل «اللغز المكتمل» ...

سلة من الخبز قضى دالي شهرين كاملين في رسمها الذي اكتمل يومًا واحدًا قبل نهاية الحرب العالمية الثانية ... هل كانت سلة الخبز توقيعًا لنهاية الحرب؟ لا شيء تبقَّى من الحربين غير سلَّتي خبز ملقاة على سطح اللوحة في حالة من الألغاز والسخط والاستفزاز الفظيع ... لقد رحلت الأفواه التي كانت تحلم بهذه السلة من الخبز ... مات الإنسان ولم

يبقَ غير الخبز ... ويحلو لدالي أن يتبجَّح بسلَّتيه في نوع من العبثية التي يريدها في حجم عبثية الحرب وفظاعتها معتبرًا كل من يجمع بين اللوحتين، قادرًا «على فهم تاريخ فنِّ الرسم منذ السحر الخطي البدائي إلى الواقعية المشطَّة.»

إن خبز دالي يحمل توقيعات متعددة ومتناقضة ... إنه خبز فلسفي ميتافيزيقي من عجينة غريبة الطعم ... هذا الخبز ليس حكرًا على فئة ما ... وليس شعارًا لأيديولوجيا ولا هو ملك لأي حزب أو طبقة أو دولة. إنه خبز مفترس يشترك فيه الجميع: العقلاء والمجانين، الفقراء والأرستقراطيون و«المهلوسون» والصامتون ... إنه خبز مفترس لكل النزعات الأيديولوجية والخصومات والسياسات التي تقسم الناس إلى فئات وطبقات ... إنه خبز مفترس للغة العقل ولقيمه الحاسبة ولحروبه التي لم تبق منها غير رائحة الأحشاء النتنة ... إنه خبز إيروسي نهم إلى حدِّ الشهوة الشاهقة ... إن خبز دالي يصلح للرسم وللأكل وللحكي وللضحك بل هو خبز فتاك ومدمر لهندسة الخطوط المستقيمة ... إنه خبز مفترس للطغاة، مضادٌّ لكل من يُتاجر بجوع الجياع ولكل من يحكم ظلمًا باسم خبزهم.

لقد أعلن دالي عن حلمه السريالي الحميم: إنه يحلم بتأسيس ما يسميه «مجتمع الخبز» ... وهو مشروع هدفه «استفزاز منظم لعقول الحشود التي وقع السطو عليها من طرف الدول» ... لقد كان دالي يحلم بخبزة عملاقة طولها ١٥ مترًا ... وهي خبزة ستثير حسب حلمه انفعالات متناقضة وتأويلات وخصومات ... وستخلق ظاهرة أدبية واجتماعية فريدة من نوعها ... وستدفع من ثمة الناس إلى التفكير بالخبز على نحو مغاير ... التفكير هو شكل آخر من الأكل بأحشاء بهيجة ... لقد كتب عن خبزه هذا قائلًا: «لقد اخترعت فكرة رغيف طوله عشرون مترًا يوضع في حدائق رويال بباريس وفرساي وعدة عواصم أوروبية، وخلق فضيحة قادرة على أن تسبب حالات هستيرية تتحدى الأسس المنطقية لمعظم الأفكار المقدسة: «الكومونة» البشرية، لكن في الوقت الذي كانت فيه أشيائي الرمزية تثير السرور العظيم، فإن خبزي كان صدمة كما لو أن آلتي الفكرية تتزين بكئوس الحليب الساخن.»[١٤]

النتيجة: أن الخبز لا يصلح للأكل فقط بل يصلح الخبز للفنِّ أيضًا ... والخبز هو موضوعة سريالية واقعية أكثر من الواقع نفسه ... والخبز هو أيضًا ظاهرة تستفز المشاعر

[١٤] سلفادور دالي، أنا والسربلية، مصدر مذكور، ص١٤٠.

وتؤججها وتدفع بنا إلى الكتابة ... إلى الغرابة ... إلى الرسم ... إلى الحلم ... إلى اختراع خبز آخر وحلم آخر وأحشاء مرحة بدلًا عن أحشائنا الكئيبة «المحشوة بالسبانخ» ...

يقول دالي في كتابه «حياتي السرية»: «إنَّ كل ما أحبه بعمق وذنب هو أحشائي»، ويقول أيضًا «إني أرى الفكَّ عضوًا رائعًا يشي برغبتنا الخاصة في الحياة وقيمة الواقع، وهو مجرد صهريج هائل للفساد، والمقابر فيه مناضد عشائنا. إن الحقيقة بين أسناننا. فقد برهنت الفلسفة نفسها في فنِّ الأكل أن الإنسان يكشف عن نفسه حين تكون الشوكة في يده.»

إن خبز دالي يدفعنا إلى الضحك من الخبز الحافي الملغز والمعطوب والملغم بمعارك وأقاصيص وأيام للقتل المفاجئ غدرًا ... خبز يصلح لاستفزاز الذاكرة الجمعية التي وقع السطو عليها سياسيًّا ... ذاكرة محشوة بالآلام والأحلام وبدماء من ماتوا من أجل الرغيف لكلِّ الأفواه ... خبز من يعتلي العروش باسم توفير الخبز ولا يفعل غير احتكاره والمتاجرة به ... خبز يمر عبر أحشائنا كي يجوِّز لنا العبور من آخر أوجاعنا إلى أول أحلامنا ...

الفصل السابع

كيف تفكِّر اللوحة ... تحت قلم فوكو؟

«إن ما يعجبني في فنِّ الرسم، هو أننا فعلًا مجبورون على النظر، وذاك ما يمثِّل تحديدًا راحتي. إن هذا الفن هو من بين الأشياء النادرة التي أكتب عنها بكل شوق، ودون أن أتجادل مع أيٍّ كان. إني أعتقد أن ليس لي أية علاقة تكتيكية ولا استراتيجية مع فنِّ الرسم»[١]

فوكو في نص له بعنوان «بم يحلم الفلاسفة؟» ص١٥٧٤ فوكو ...

كيف نمرُّ بأنفسنا من ذوات كسولة تعودت على الفرجة والمتعة إلى ذوات نشيطة قارئة ناقدة حالمة بعوالم أخرى؟ ذاك بعض من سؤال شغل جملة من أقطاب الفلسفة المعاصرة الذين اعتبروا التفكير بالفن فنًّا من فنون التفلسف نفسه.

يتعلق الأمر بتدريب خاصٍّ على شكل من النظر إلى فنِّ الرسم، عين أخرى هي «عين الإعصار» — بعبارة رشيقة لدولوز — ليست من نفس صنف العين العادية الكسولة التي تكتفي بفرجة عابرة على اللوحات دون أن تبحث لهذه اللوحات عن أية منزلة أخرى ما عدا تعليقها على حائط بارد لا يكترث بما يثبَّت عليه.

إن المُؤَوِّل للوحة عين مُغايرة بل هي عين ماكرة أو عين خبيثة بل هي «عين ثالثة» ... عين القارئ هي عين تتقن الإنصات إلى صمت الرسوم ... بل تتقن لمسها أيضًا ... عين لا ترى فقط بل تجمع كل الحواسِّ في نظرة واحدة ... فهي لا تقف أمام الرسم من أجل مُجرد الفرجة ولا تأتي إلى اللوحة من أجل مجرد الاستطلاع أو المجاملة أو من

---

[١] M. Foucault, Dits et écrits, t. II, op. cit., 1574.

أجل التظاهر بشخصية المُثقف أو الذواق للفنِّ مثلما يفعل أرستقراطيو المعارض الفنية ... هؤلاء الذين يقفون أمام اللوحات وقوفًا مبهمًا أحيانًا كي يُقال «هو هنا» في معرض فنِّيٍّ ... ولا يهمه حينئذٍ لماذا جاء إلى هنا؟ وهل يكترث فعلًا بالرسم ... أم أنه جاء من أجل شيء آخر ... عين المُؤَوِّل التي تهمنا هي عين ساحرة تقتحم فضاء اللوحة وتداهمها بأسئلة مُغايرة من أجل دفعها إلى نصوص مجهولة لم يكن الرسام نفسه ليقصدها أو ليتنبأ بها.

ما الذي سيحدث حينئذٍ للرسوم حينما تداهمها عين الفيلسوف؟ ماذا سيحدث للكائنات الهشة التي تحيا على سطح اللوحة؟ كائنات من لون ومن ماء تركتها يد الرسام وحيدة ورحلت عنها ... ماذا سيحدث للأشكال والألوان والأشياء ... وكل العوالم الممكنة التي حلُم بها يدُ الفنان وعينه ومُهجته؟ سوف تتزعزع هذه الكائنات الهشة، سوف تصير نصوصًا ومعاني ... وعوالم ممكنة ... العين الثالثة تؤلب الرسوم وتؤجج من داخلها ثورات تجريدية ولونية ...

وقد تُحاول الرسوم الامتناع عن الفلسفة بتحصين صمتها وغموضها ... وقد تحاول الامتناع عن عين الفيلسوف ... لكن عبثًا وبلا جدوى ... لأن هذه العين الثالثة الساحرة هي عين ثائرة تصنع المعنى والحلم والعالم على نحو مغاير لكل ما هو معطى وجاهز. إن هذه العين ريح تهُب فتضاعف في سرعة الكائنات اللونية وتدفع بالحبر الأسود بعيدًا ... وقد تهرب الصور من مواقعها ...

عين الفيلسوف هي عين لعُوب تتلاعب بكائنات الرسم وبأحلام الرسام وتعبث طويلًا على الحافة الفاصلة بين اللوحة والإطار وقاعة العرض، بين اللون والريح، بين الحبر والماء ...

وأمام كل العيون قد تولد لوحة أخرى، حذاء ... تفاحة ... وجه هندسي ... بحر شديد الزرقة ... وقد تولد الدوائر والمربعات وملامح أخرى من الهندسة ... وقد يولد عصفور يحط في الحقل ... ومجرد بسمة عابرة ... ولا يهمُّ حينها لأن الرسم مكنة أكبر من كل العيون الماكرة ... انفعالات صامتة وطفرات مزاجية متقلبة غاضبة في امتناعها عن ثرثرة الكلام وضجيج المنابر ... خارجة عن طورها ... لا شيء يخيف الرسوم ولا شيء يعطل زحفها على العيون الماكرة ... والطريف في ثورة الرسوم هو أن ليس هناك طريق واضح ... كل عين تخترع الطريق ... كل يخترع الطريق وهو يمشي ...

أحيانًا يحدث الرسم على الورقة وأحيانًا يهاجر إلى عالم آخر ... هو عالم الكلمات ... ونحن هنا بصدد تيسير العبور من الرسوم إلى الكلمات أو من وجه اللوحة إلى هامشها

... سوف نتدرب على الكتابة على ظهر اللوحة ... من أجل أن ندفع باللوحة نحو التحرر من إطارها الخشبي والمتخشب، نحو نصٍّ من حبر. إن الرسام الذي نحن بصدد ثوراته وطفراته ولوحاته لا يرسم لأحد؛ أي هو لا يرسم لأحد بعينه ... وربما كلما تخيل المتفرج على لوحاته تعطلت لديه قوة الرسم ... إنه يرسم فحسب بل هو يرسم لأي كان مهما كانت هويته وعنوانه ورقم حذائه وجلد معطفه ... إن الرسوم تأتي إلينا بلا هوية جاهزة ... هي رسم فقط تدعو إلى ولادة رسم آخر ... وقد يتقدم الرسام نحو لوحته البيضاء وهو على جهل تامٍّ بما سيرسم وبمصير ما سيرسمه ... إنه يتقدم دومًا نحو مصير مجهول بل هو يدفع بالرسم إلى مواجهة المجهول ورسم ملامح وجهه ...

لكن كيف نحاور اللوحة؟ كيف نُخرجها من صمتها ومن لغزها؟ كيف نكلم بحرًا أو وجهًا من لون وورق؟ نحن هنا نقف على الضفة التي تفصل اللوحة عن مشاعرنا وأعيننا، والتي تفصل الفن عن ذواتنا الصغيرة المُثقلة بالهموم اليومية الحمقاء ... وربما لا مكان حتى لمجرد المتفرج فينا. ففي فضاء الفن قد يكون وجوده متطفلًا واستهلاكيًّا وعابرًا.

ما هي علاقة الرسوم بالكلمات؟ واللوحات بعناوينها؟ وصمت الرسم بضجيج التأويلات؟

سنختبر هذه الإشكالية بإعادة المرور بأهم كتابات فوكو حول فنِّ الرسم حيث تم تحرير اللوحات من أسمائها ... وزعزعة العلاقة التقليدية بين الصورة والتمثل ... وبثُّ الريبة والفوضى على الدور الكلاسيكي للكلام. لن تكون وظيفة الكلمات أن تسمي وأن تبين وأن تحاكي الصور ... مع فوكو سنشهد على تحرير فنِّ الرسم من براديغم التمثيل حيث التطابق بين الأشياء والكلمات وبين الرسوم والعناوين وبين الحقيقة والواقع وبين العقل والسلطة ...

لقد كتب فوكو عن الرسم أربع مرات وجاءت كتاباته عن فنِّ الرسم بين ١٩٦٦م و١٩٧٠م: في المرة الأولى كتب عن لوحة الوصيفات لفيلاسكاز. وهو نصٌّ افتتح به كتابه المشهور «الكلمات والأشياء» سنة ١٩٦٦م. في المرة الثانية: كتب عن غليون ماغريت حول لوحته الشهيرة التي تحمل عنوان «هذا ليس غليونًا» بتاريخ ١٩٦٨م. في المرة الثالثة كتب حول ماني، تعليقات على لوحاته في محاضرة ألقاها في نادي الطاهر الحداد بتونس سنة ١٩٧١م. في المرة الرابعة: كتب عن لوحات بيكاسو التي عنونها «الوصيفات» والتي عرضها سنة ١٩٥٧م. وفوكو كتب عنها بتاريخ ١٩٧٠م.

(١) لوحة الوصيفات

لفيلاسكاز وهو رسام إسباني من القرن السابع عشر (١٥٩٩–١٦٦٠م). وقد صار في سن الرابعة والعشرين رسامًا للملك فيليب الرابع فاشتغل على رسم بورتريات عائلة الملك ولوحات لتزيين قصوره. وقد بلغ فيلاسكاز أوجه الفني منذ ١٦٣١م حيث رسم أكثر من ١٢٠ لوحة من أهمها لوحة **غزلة الصوف** ولوحة **الوصيفات**. وقد اعتبره ماني أكبر الرسامين «الذين وُجدوا» واعتبره بيكاسو أهم رسام حديث إلى حدٍّ أن بيكاسو أعاد رسم لوحة الوصيفات ٥٨ مرة سنة ١٩٥٦م وذلك بعد مرور ثلاثة قرون على هذه اللوحة. أما فوكو فقد اعتبر لوحة **الوصيفات** ركحًا مثيرًا لتحرر حيز التمثيل من الذات الحديثة نفسها …

لوحة الوصيفات (١٦٥٦م) لفيلاسكاز وتُعرف أيضًا تحت عنوان «عائلة فيليب الرابع» هي لوحة معروضة حاليًّا في متحف برادو بمدريد. وقد وقع اعتبارها من أهم اللوحات العالمية التي أثارت بغموضها ولغزيتها القراءات الأكثر تنوعًا في تاريخ فنِّ الرسم الحديث.

فما هو سرُّ هذه اللوحة؟ لا شيء غير الرسام يرسم نفسه وهو يرسم. كل المشهد سيتبخر في فراغ تلك المرآة التي تستقر في وسط اللوحة.

لقد اختار فوكو أن يفتتح كتابه المشهور «الكلمات والأشياء» بلوحة الوصيفات لفيلاسكاز … ما علاقة الوصيفات بالاستقصاء الأركيولوجي الذي يقوم به هذا الكتاب لإبستمية الثقافة الغربية الحديثة؟ علينا أن نشير إلى أن «الكلمات والأشياء» يبدأ من ضحكة فوكو على نصٍّ كتبه بورغيس يستشهد بموسوعة صينية تصنف الحيوانات تصنيفًا غريبًا إلى: «(أ) يملكها الإمبراطور، (ب) محنطة، (ج) داجنة، (د) خنازير رضيعة، (هـ) جنيات البحر، (و) خرافية، (ز) كلاب طليقة، (ح) ما يدخل في هذا التصنيف، (ط) التي تهيج كالمجانين، (ي) حيوانات لا تُحصى، (ك) موسومة بريشة دقيقة من وبر الجمل، (ل) إلى آخره، (م) التي كسرت الجرة لتوها، (ن) التي تبدو من بعيد كالذباب»[٢] … إن ما كان يُضحك فوكو إنما هو دفاع بورغيس عن هذا التصنيف الغرائبي للحيوانات. تلك ضحكة

[٢] ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع الصفدي وسالم يفوت وآخرون، بيروت، مركز الإنماء القومي، ١٩٨٩–١٩٩٠م، ص٢٠.

فلسفية تزعزع كل تقاليد الغرب في ممارسة العلاقة بين الأنا والآخر. وذلك «للاستحالة العارية أن نفكر هكذا» ... فوكو يتساءل: «ما هو إذن ما يستحيل تفكيره؟»، ويجيب «إن ما هو مستحيل ليس تجاور الأشياء وإنما الموقع نفسه الذي يمكن أن تتجاور فيه.»[٣] ذلك أن هذه الحيوانات لا يمكن لها أن تلتقي أصلًا، إلَّا في الصوت غير المادي الذي يلفظ تعدادها، إلَّا على الصفحة التي تدون هذا الصوت، وأين يسعها أن تتحاذى إن لم يكن في لامكان اللغة؟ ... إن ما تزعزعه فكرة فوكو هنا هو هذه العلاقة بين الكلمات والأشياء التي فرضها نظام التمثيل الكلاسيكي وإرادة الحقيقة الحديثة التي تعتقد أن العقل

[٣] Ibid., p. 21.

الحديث قد حقق تقدمًا في حين أن الأمر يتعلق «بصيغة وجود الأشياء والنظام الذي يوزعها ويقدمها للمعرفة، كانت قد تغيرت بشكل عميق.»[٤]

ضحكة فوكو من بورغيس هي ضحكة سيمتد صداها إلى لوحة الوصيفات لفيلاسكاز بوصفها البراديغم بامتياز لتمثيل عصر التمثيل ... لوحة تحمل لغزها معها وتخلخل كل ثوابت العقل الحديث: الرسام والمتفرج، الكلمات والأشياء، الملكة والوصيفات، ... المرئي واللامرئي ... النظرة وهي تحدق في الفراغ ... ما أراده فوكو هو تحرير مشهد الرسم برمته من كل العادات الحديثة في علاقة الذات بالآخر والنسخة بالنموذج والرسام بالمتفرج ... تحول عميق سوف يسجله فوكو على سطح لوحة الوصيفات: وصيفات فيلاسكاز ليست هي وصيفات فوكو ... ثمة الرسام الذي يرسم نفسه لكنه يتراجع عن لوحته ... لحظة التردد بين رأس الفرشاة الماهرة وفولاذية نظرة الرسام ... فراغ يسكن بين اللوحة التي تبعثر شخوصها على سطح يتظاهر باستقرار نظامه، والألوان المترددة بين ما تراه وما تحدق به ...

ثمة طلاق بين الكلمات والأشياء ... تحرر من نفوذ الذات الحديثة بكل مسرح التمثيل الذي بحوزتها: الحدود بين المرئي واللامرئي بين الذات والموضوع بين النموذج والنسخة ... تهريب للرسم من النموذج إلى النظرة ... ماذا تخفي لوحة الوصيفات في نظرة الرسام إلينا؟ لا شيء غير «هذا المكان البسيط، إنه محض تبادل: إننا ننظر إلى لوحة وفيها رسام يتأملنا بدوره. لا شيء أكثر من وجه لوجه، من عيون تفاجئ بعضها، من نظرات مستقيمة، تتراكب حين تتقاطع. ومع ذلك فإن هذا الخيط الرفيع من الرؤية يحتوي بالمقابل شبكة معقدة من الشكوك، والمبادلات والتهرب. فالرسام لا يتجه بعينيه نحونا إلا بمقدار ما نتواجد في مكان موضوعه الرئيسي، ونحن المشاهدين، لسنا إلا مجرد زيادة. وإذ نستقبل هذه النظرة، فإنها تطردنا، ليحل محلنا ما كان منذ بدء الأزمنة يتواجد هناك قبلنا: النموذج نفسه.»[٥]

داخل لوحة الوصيفات فكرة النموذج نفسه ستقع زعزعتها على سطح اللوحة لأن الرسام سيكون بوسعه أن يتقبل «من النماذج بقدر ما يأتيها من مشاهدين.» قلب للأدوار لامتناهٍ بحيث لم يعد للرسام وللمتفرج أمكنة طبيعية وأوضاع بديهية ... سيتبادلان الأدوار

---

[٤] Ibid., p. 25.

[٥] Ibid., p. 30.

على طول ذاك «الخط الملحِّ» الذي يمتد من عينَي الرسام إلى ما ينظر إليه ... «خط ملحٌّ لأننا لا نستطيع تلافيه.»[٦]

أما عن **المرآة** «التي لا تعكس شيئًا في الواقع مما يوجد في المكان الذي توجد هي فيه» فيطالبنا فوكو «بالتظاهر بعدم معرفة ما ينعكس في قاعها» ... إن هذه «اللوحة كلها تنظر إلى مشهد هي نفسها بدورها مشهد بالنسبة له. محض تبادل تظهر به المرآة الناظرة والمنظورة، وتنحل لحظتاه في زاويتَي اللوحة: على اليسار القماشة المدارة، التي تغدو بها النقطة الخارجية محض منظر، وعلى اليمين الكلب المستلقي، العنصر الوحيد في اللوحة الذي لا ينظر لأنه لم يرسم، ببروزاته الكبيرة والضوء الذي يلعب في فروه الحريري إلا ليكون غرضًا يجب النظر إليه»[٧] ...

سيقع تحرير اللوحة من سلطة **الملك والملكة**، بوصفهما لا يحضران داخل اللوحة إلا في قعر تلك المرآة التي لا تمثل شيئًا غير الغياب، «الغياب كخدعة من الرسام نفسه». وحده الملك والملكة يسكنان المرآة لأنهما لا ينتميان إلى اللوحة. هذان الوجهان الشاحبان المهملان داخل تلك «المرآة المهجورة» «هما أكثر الوجوه شحوبًا ولاواقعية، وأشدها تشويهًا: مجرد حركة أو قليل من الضوء يكفيان لتبديدهما، ومن بين كل هذه الشخصيات المصورة، هما الأكثر إهمالًا، إذ إن أحدًا لا ينتبه لهذا الانعكاس الذي ينزلق وراء كل الناس ويدخل بصمت في حيز لا ينتبه له أحد. فبالرغم من كونهما مرئيين، فإنهما الشكل الأهزل والأبعد عن كل واقع.»[٨]

يقول فوكو: «وربما كان في لوحة فيلاسكاز هذه، ما يمثل تمثيل التمثيل الكلاسيكي وتحديد الحيز الذي تفتحه ... إنه يبدأ هناك بكل عناصره، مع صوره والنظرات التي يقدم نفسه لها، والوجوه التي يجعلها مرئية والحركات التي تجعله يولد. ولكن هناك، في هذه البعثرة التي يحتضنها وينشرها معًا، هناك فراغ جوهري يشار إليه بإلحاح من كل الجهات: الاختفاء الضروري لما يؤسسه؛ لما يشبهه ولمن هو في نظرة ليس سوى شبه. إن هذا الفاعل نفسه الذي هو الذات، قد حُذف. ربما أن التمثيل قد تحرر أخيرًا من هذه العلاقة التي كانت تقيده فإنه يستطيع أن يقدم نفسه كتمثيل محض»[٩] ...

---

[٦] Ibid.

[٧] Ibid., p. 37.

[٨] Ibid., p. 37.

[٩] Ibid.

ها هنا ستخرج اللوحة عن إطارها ... وستتحرر من سلطة رسامها الذي صار هو نفسه مشهدًا ... لم يعد ثمة ذات بكل نفوذها الكلاسيكي: تحكم وترسم وتنظم المكان وتدعي ملكية الحقيقة ... تحرير اللوحة من الكلمات التي نعتقد أنها تحاكيها ومن النموذج الذي يدعي الرسام أنه ينظر إليه ... لا تشابه ولا محاكاة ولا انعكاس ... يقول فوكو: «عبثًا نقول ما نراه؛ لأن ما نراه لا يسكن أبدًا فيما نقول، وعبثًا عملنا على أن نجعل الآخرين يرون بالصور والاستعارات والمقارنات ما نقوله الآن؛ فالمكان الذي تتلألأ فيه ليس هو المكان الذي تراه الأعين وإنما هو المكان الذي يحدده تتابع التراكيب اللغوية.»[١٠]

لقد مثلت لوحة الوصيفات في قراءة فوكو حسب عبارة دانيال أراس «تمثيل التمثيل الكلاسيكي» معتبرًا أن نصَّ فوكو عن الوصيفات «هو نصٌّ مشهور جوهري ومتألق ينبغي قراءته وإعادة قراءته ... إنه نموذج للذكاء ولجمال الكتابة ... لكنه نصٌّ مغلوط تاريخيًّا.»[١١]

لماذ تبدو إذن قراءة فوكو للوصيفات قراءة قائمة على خطأ تاريخي؟ يميز دانيال أراس بين نوعين من القراءة للرسوم: الأولى قراءة تأويلية والثانية قراءة تاريخية. يقول: «إن كل نسق فوكو يقوم على المرآة التي توجد في عمق لوحة الوصيفات والتي تعكس صورة الملك والملكة التي من المفروض أن يكون الرسام بصدد رسمها.»[١٢] (٢٦٥ من كتاب فوكو ... هارن) ...

من داخل اللوحة ينظر إلينا فيلاسكاز، إنه يتموقع قُبالة لوحته، وعلى يمينه الذي هو يسارنا، ثمة لوحة بصدد ولادته صحبة فريق من الوصيفات، وذلك داخل غرفة مضاءة بنوافذ على يميننا. وفوق الجدار العميق ثمة مرآة تعكس ملك وملكة إسبانيا. والطريف هو أن فيلاسكاز ينتمي هو الآخر إلى لوحته بوصفه رسامًا وبوصفه مرسمًا. فالرسام هو جزء من المشهد وهو نفسه بصدد الرسم والنظر معًا إلى رسمه. إنه اللوحة والمتفرج والذات التي ترسم في آنٍ معًا.

---

١٠ Ibid.

١١ Daniel. Arasse, “éloge paradoxal de M. Foucault à travers les Ménines,” in l’Herne, Foucault, Paris, Editions de l’herne, 2011, p. 265.

١٢ Ibid.

تقوم فرضية فوكو إذن حسب توصيف دانيال أراس على «أن نتظاهر بعدم معرفة ما تعكسه المرآة.»[١٣]

لكن هذه الفرضية تبدو فرضية مستحيلة حسب أراس، ما دامت هذه اللوحة قد رُسمت بطلب من ملك إسبانيا وهي مخصصة للتعليق بمكتبه الخاص. فمن المستحيل تخيل أن ملك إسبانيا سيتظاهر بأنه يجهل أنه هو نفسه الذي ينعكس في المرآة. ولأن فوكو قد حول هذه اللوحة إلى لوحة ديمقراطية، فهو ينظر إلى الوصيفات كما لو كن معلقات في المتحف. بل لقد صار بوسع كل منا وفقًا لذلك، أن يتخيل أنه هو نفسه الذي تعكس صورته المرآة ... كأنما فوكو قد اقتلع الصورة من القصر الملكي وأعادها إلى مكانها الطبيعي في المتحف حيث تخلد كل اللوحات: هناك حيث بوسعها أن تبذر خلودها في عيون العابرين.

حسب قراءة أراس ثمة نوع من الفخ داخل لوحة الوصيفات. هذه اللوحة التي نراها اليوم، لا يمكن فيها **للوصيفات إلا أن** تفكرن بأنفسهن على نحو مستقلٍّ عما كان يفكر به فيلاسكاز نفسه ... وفي الحقيقة وهو أمر ما لا يعرفه فوكو ولا يمكن له أن يعرفه؛ لأن الأمر يتعلق بآخر عملية ترميم للوحة بعد موت فوكو هو التالي: إن لوحة الوصيفات في الأصل ليست هي لوحة الوصيفات التي جعلها فوكو نقطة أرخميدس في الكشف عن تاريخ الحداثة الغربية. إن هذه اللوحة هي نتاج للوحتين رُكبت إحداهما على الأخرى. ففي اللوحة الأولى، لا وجود للرسام وهو بصدد الرسم. ليس ثمة غير المرآة وستار أحمر وشاب يمد عصا القيادة إلى ولي العهد ... ها هنا لوحة خاصة بالأسرة الحاكمة. وفي اللوحة الثانية ثمة ولي العهد والمرآة بوصفها حضورًا طقسيًّا للملك والملكة، باعتبارهما أصل هذه السلالة الملكية ... يتعلق الأمر «بلوحة سياسية» تقص حكاية العائلة الملكية، حيث يولد ولي العهد وحيث يعود الملك للوريث الذكر لذلك كان على فيلاسكاز أن يغير من أمر اللوحة بناء على طلب الملك. وصفوة القول أن «ليس ثمة لوحة تجمع بين الملك والملكة ... المرآة هي التي تغير من دورها.» ما فعله فيلاسكاز في حركة متملقة للملك هو إذن تغيير القسم الأيسر من اللوحة بالنسبة لنا، فاقتلع الشاب الذي يمد العصا وعوضه بفيلاسكاز نفسه بصدد رسم ما يُفترض أنه الملك والملكة. ما حدث إذن هو أن المرآة قد

---

[١٣] Ibid.

غيرت من وظيفتها في حين حافظ الملك والملكة هذان الكائنان العجيبان، على دورهما، بوصفهما ذاتًا مطلقة هي مصدر التمثيل لكنها غير مضمونة التمثيل في آنٍ معًا.

إن لوحة الوصيفات إنما تقترح علينا مُلحة: أن المرآة قد غيرت من دورها. ففي الصياغة الأولى من اللوحة الأولى كانت للمرآة في عمق اللوحة أن تلعب دورًا دقيقًا: أن تعكس سلالة الملك. أما في الصياغة الثانية فقد صار لها دور التملق. هكذا وضع فوكو، بالرغم من عدم معرفته بالتاريخ المفصل للوحة، قد وضع أصبعه على الفخ الأقصى للوحة «الوصيفات».[١٤] وفي كل الحالات فإن ما فعله فيلاسكاز شبيه حسب عبارات أراس «بفعل الساحر» ... لم يعد الرسام يرسم ما يرى. ولا يستطيع الملك والملكة أن يكونوا هناك حيث يصيران نموذجين بصدد الرسم ... ثمة لغز في هذه اللوحة لأنه ليس ثمة الزوج الملك والملكة ... لكن الطريف في هذه الحكاية هو أن لغز لوحة الوصيفات ليس من صنع فيلاسكاز. وهكذا أمكن القول على لسان أراس «إن اللوحة نفسها تقترح لغزًا غير قابل للحل ... وإنه بفضل فوكو أمكننا أن نسائل اللوحة على هذا النحو.»[١٥]

(٢) رسومات إدوارد ماني

الأسود والسطح هو عنوان المحاضرة التي ألقاها فوكو حول رسومات ماني (إدوارد ماني رسام فرنسي هو رائد المدرسة الانطباعية عاش بين ١٨٣٢–١٨٨٣م، وهو الذي حرر الرسم من الطابع الأكاديمي له) وتُعتبر هذه المحاضرة جزءًا من مشروع وعد به فوكو دار مينيوي الفرنسية للنشر، لكنه مشروع لم يرَ النور وما أنجز منه هو محاضرة في تونس بتاريخ ٢٠ مايو ١٩٧١م في نادي الطاهر الحداد تحت عنوان «الأسود والسطح».[١٦]

يفتتح فوكو محاضرته بالتشديد على المنزلة التي يحتلها الرسام ماني في فنِّ الرسم الغربي في القرن التاسع عشر معتبرًا هذا الرسام قد أدخل «تقنيات جديدة في اللون، استعمال ألوان خالصة ... استعمال أشكال من الإضاءة لم تكن معروفة من قبل.»[١٧] أما ما يمثل موضع طرافة رسومات ماني فهو تحديدًا أن هذا الرسام قد جعل المكان ينبثق

---

[١٤] Ibid., p. 266.

[١٥] Ibid.

[١٦] M. Foucault, “le noir et la surface” in l’Herne, Foucault, op. cit., pp. 396 sq.

[١٧] Ibid., p. 396.

مرة أخرى داخل اللوحة. حيث إن فنَّ الرسم قبل ماني قد حاول في كل مرة أن يمحو أو أن يُخفي الأبعاد الحقيقية للفضاء، فضاء اللوحة التي يستقر عليه الرسم نفسه. تحرير الفضاء من سلطة اللوحة والسماح له بالظهور بكل أبعاده المادية. وذلك ضد تقليد ساد في فنِّ الرسم منذ القرن الخامس عشر: محاولة إخفاء أو تزييف أو إنكار أن للوحة مكانًا قد يكون قطعة قماش أو جدارًا أو قطعة من الخشب أو حتى قطعة ورق هشٍّ. فالرسم التقليدي قبل ماني هو رسم عمد إلى إنكار المكان المادي بأبعاده وتعويضه بمكان آخر. بل وأكثر من ذلك فإن ماني قد حرر الإضاءة أيضًا التي وقع إغفالها في الرسم التقليدي بوصفه رسمًا ينكر الإضاءة الفعلية: أي إن ثمة مكانًا عميقًا تضيئه شمس حقيقية ويمكن النظر إليه بوصفه مشهدًا وبوصفنا متفرجين ...

يقول فوكو: «إن ماني قد أعاد اختراع اللوحة الموضوع»[١٨] أي اللوحة بوصفها مادية. إنه يعيدنا إلى المحسوس في ماديته فيجعل من اللوحة شيئًا ملونًا يُضاء بضوء خارجي وحوله يمكن للمتفرج أن يدور. ما يقوم به فوكو ها هنا من أجل البرهنة على أطروحته حول اختراع «اللوحة-الموضوع» هو تحليله لـ ١٢ لوحة لماني يشتغل من خلالها على اختبار ثلاث قضايا أساسية: الأولى تخصُّ فضاء اللوحة: أي الخاصيات المادية، مساحتها، طولها وعرضها، كيف يقع استعمال الخصائص المادية للوحة بالنسبة لما ترسمه اللوحة ... إلخ ... الثانية: تختص بمسألة الإضاءة: أي كيف يستعمل الإضاءة من خارج اللوحة لا من داخلها. وثالثًا: كيف يقع التعامل مع مكانة المتفرج بالنسبة إلى اللوحة؟

اللوحة الأولى: عنوانها «الموسيقى في معمل القرميد» بتاريخ ١٩٦١-١٩٦٢م

وهي لوحة يبرز فيها الطابع الكلاسيكي لتكوين ماني الذي يركز ها هنا على مكانة الخطوط العمودية بخاصة في شكل أشجار. ما يثير انتباه فوكو في هذه اللوحة هو التالي: هي لوحة تنتظم وفق مدارين كبيرين. مدار أفقي تمثله رءوس الشخوص ومدار عمودي يدل عليه مثلث صغير من الضوء سينتشر انطلاقًا منه كل الضوء الذي سوف يضيء واجهة الركح. لكن هذا الركح نكاد لا نراه إلا من نقطة نظر نازلة إلى الأسفل بحيث يتسنى أن نرى قليلًا ما هو بصدد الحدوث وراء الركح دون أن نتمكن من رؤيته تمامًا.

[١٨] Ibid., p. 397.

ليس ثمة في هذه اللوحة الكثير من العمق؛ فالشخوص الماثلة في الواجهة تخفي بشكل يكاد يكون كليًّا ما يحدث وراءها ... ومن ثمة هذه اللوحة تحدث نوعًا من فعل الإفريز ... إن الشخوص تشكل ها هنا نوعًا من الإفريز (أو من اللوحة السمائية) ...

اللوحة الثانية: تحمل هذه اللوحة عنوان «حفلة راقصة في الأوبيرا»

في هذه اللوحة نفس النوع من الشخوص ... شخصيات إنسانية بفساتين فاتحة ... لكن كل التوازن المكاني قد تغير. فالفضاء الذي كان مفتوحًا في اللوحة السابقة قد صار فضاء مسدودًا، مغلقًا من الخلف، أما العمق الذي كان موجودًا في اللوحة السابقة ولو بشكل محتشم فهو في هذه اللوحة مغلقًا تمامًا. لقد أغلقت هذه اللوحة العمق بجدار عريض، كأنما ثمة جدار كي لا يكون ثمة أي شيء وراءه بوسعنا رؤيته. وهذا المثلث الكبير الذي نراه مكررًا داخل اللوحة إنما يصلح لغلق عمق اللوحة مانعًا مفعول ذاك العمق. ويذهب فوكو في تأويل هذه اللوحة التي تغلق عمق اللوحة بذاك الجدار إلى أن الأمر لا يتعلق فقط بمحو مفعول العمق من الرسم بل وأيضًا بمحو المسافة التي تفصل حد اللوحة وعمقها وهي مسافة قصيرة جدًّا بحيث تبدو كل شخصيات اللوحة في حالة اندفاع إلى الأمام ... أما عن اللون الأسود في ملابس الرجال وفساتين النساء فقد جمَّد تمامًا ما كان يمكن للألوان الفاتحة أن تفتحه من فضاء. وهذا يعني بحسب قراءة فوكو أن ماني يغلق

المكان أمام العمق من جهة الخلف بواسطة الجدار وها هو يغلق أيضًا العمق من جهة الأمام بواسطة اللون الأسود في الفساتين والبدلات قائلًا: «ليس ثمة لدينا فعلًا فضاء، ما لدينا هو أنماط من العُلب، عُلب أبعاد ومساحات يقع الدفع بها هنا إلى الأمام، في عيون المتفرج.»[١٩] لكن المثير في هذه اللوحة حسب فوكو هو تلك الفُتحة الساخرة داخل اللوحة: فتحة لا تفتح على السماء وعلى على أي أفق خارجي أو عُلوي، إنما هي تفتح على سيقان وسراويل ... كأنما اللوحة تبدأ من جديد مرة أخرى، من هذي السيقان وتلك السراويل المتدلية بكل سخرية في أعلى اللوحة، كأنما اللوحة لا تنتهي إنما سيُعاد هذا الركح الراقص في ضرب من زمنية العود الأبدي إلى ما لا نهاية.

اللوحة الثالثة: وعنوانها «إعدام ماكسيمليان»

وهي لوحة تكرر حسب تأويل فوكو نفس خصائص اللوحة السابقة: غلق عنيف واضح وشديد اللهجة للفضاء بحضور جدار كبير، هو جدار لا يغدو أن يكون الوجود المضاعف

[١٩] Ibid., p. 399.

للوحة. هذه اللوحة تحضن سلمًا مع مفعول الصعود على السلم، عمودي، أفقي، مائل ... نازل ... إلخ ... هذه اللوحة تجعلنا كأننا نرى خطًّا أفقيًّا ثم خطًّا عموديًّا ثم فتحة مع شخوص صغيرة بصدد التحديق في المشهد. نفس المشهد يُعاد في هذه اللوحة بشكل مغاير: هناك الرقص في الأوبيرا وهنا إعدام ماكسيمليان ... ليس بينهما فرق كلاهما رقص على جدار اللوحة الفاصلة بين موتة وأخرى ... في هذه اللوحة حيث سيعدم ماكسيمليان ثمة أيضًا جدار وقع غلقه وركح يبدأ ها هنا ... وفوق الجدار ركح صغير هو وجود مضاعف للوحة ... أما عن شخوص اللوحة ففي حالة ازدحام شديد، متراصين الواحد تلو الآخر في مكان صغير غير قادر على تحملهم ... كيف للوحة أن تستوعب إذن كل هذا الشعب من الشخوص وتوزعها بكل لطف الفرشاة على مساحة صغيرة ... ثم تغلق الجدار على الجميع وتجعلهم يحدقون في هذا الركح غير آبهة بهشاشة اللون وإمكانية انهيار المرسم في كل لحظة؟ إضافة إلى ذلك ثمة هؤلاء الجنود على صدر اللوحة ومضاعفة عدد الخطوط والمدارات الأفقية والعمودية ... ليس ثمة في هذه اللوحة مسافة بين الضحية والجلاد: أي بين الجنود الذين سيقتلون والضحايا الذين سيُعدمون ... متراصين في لوحة

واحدة في شكل من تضامن الرعب. مع ماني نشهد حسب فوكو على تصور جديد للفضاء: حيث ندخل معه فضاء تشكيليًّا لا يمكن فيه أن نرى المسافة وأن العمق لم يعد هو الآخر موضوع نظر وأن الموقع المكاني ليس سوى علامات لا معنى لها ولا وظيفة إلا داخل فنٍّ الرسم.[٢٠] إن ما يهم فوكو في هذه اللوحة البراديغماتية في الفن الحديث ثلاثة مكاسب هي التالية:

(١) هذه اللوحة توقع نهاية العمق في فنِّ الرسم الغربي الحديث.
(٢) غلق هذه اللوحة لفضاء الرسم: كل شيء يحدث في اللوحة فقط.
(٣) الطابع المادي المحض للفضاء التشكيلي ولا مبالاته إزاء أية مرجعية خارجة عنه حتى لو تعلق الأمر بالإعدام ... ها هنا يقع اغتيال الرسم نفسه منظورًا إليه برسم لواقع ما.

يقول فوكو في نصٍّ له يحمل عنوانًا مثيرًا «بم يحلم الفلاسفة؟» عن الرسام الفرنسي إدوارد ماني ما يلي: «إني أعتقد أن ثمة أشياء تبهرني وتحيرني تمامًا مثل ماني. كل شيء لديه كان يمزقني ... القبح مثلًا، شراسة القبح لديه ... لم يكن ماني يولي أية أهمية للقواعد الاستطيقية المغروسة جيدًا في عمق محسوسيتنا ... حيث لم نفهم إلى حد الآن لماذا كان يفعل ذلك ... ثمة قبح عميق لا يزال إلى اليوم يواصل العويل والصرير.»[٢١] وربما يحقُّ لنا أن نفسر طابع الإلغاز المحير في لوحات ماني الباردة بضرب من «هزيمة الصورة». إن ماني يفتك بالصورة ويهزمها في نوع من «القطيعة المثيرة مع «طقوس الصورة» البودليري، وهي قطيعة تقحِّل الفن وضعفه وترديه ... ذاك هو معنى الطابع اللغزي الخاص بماني الذي كان يفرغ إلى أقصى حد كل ما بوسعه أن يبدو كما لو كان ترجمة مرئية أو صورة أو انطباعًا ما.»[٢٢] إن تأويلًا كهذا للوحات ماني يجعل بعض القراء المعاصرين يحدثنا عن نوع من «الحداثة القصوى» التي جعلت الفن المعاصر ممكنًا.[٢٣]

---

٢٠ Ibid., p. 400.

٢١ M. Focault, Dits et écrits, Paris, Gallimard, 2001.

٢٢ Eric Alliez et Jean-Claude Bonne, “défaire l’image,” in Multitudes; 28, Printemps, 2007, pp. 191 sq.

٢٣ Ibid.

أي قبح أعمق من رسم الإعدام على سطح لوحة بكماء باردة لا شيء يقلق راحتها ما دمنا مدعوين مع ماني إلى تحرير اللوحة من ضجيج الكلام؟

يتعلق الأمر إذن بحادثة إعدام ماكسيمليان سنة ١٨٦٧م. وماكسيمليان هو جنرال نمساوي نصبه نابليون الثالث على المكسيك دون أن يوفر له الدعم العسكري اللازم. انهزم أمام الجيش الجمهوري ووقعت محاكمته ثم إعدامه مع جنرالين من جنرالاته. بعد شهر من إعدامه بدأ ماني في رسم صيغة أولية عن هذا الحدث الفظيع الذي زلزل ماني، أي تلك الطريقة المرعبة التي انتهى بها الأمير الشاب النمساوي.

في هذه اللوحة نشاهد ماكسيمليان واقفًا بين جنراليه: أحدهما أسمر اللون وهو مكسيكي وهو الذي يتلقى الرصاصة أولًا ... أما ماكسيمليان فوجهه بلا ملامح في وقفة باردة ببشرة صافية وضاحة ... ينتظر موته ببرودة فظيعة ... ماسكًا بيد الجنرال الثاني الذي لم يُقتل بعدُ. أما المكسيكي المقتول الأول فيتلقى موته في حركة ارتعاد هستيرية.

لا وجود في هذه اللوحة التي ترسم إعدام ماكسيمليان لأية مشاعر تراجيدية. ليس ثمة توابيت تنتظر القتلى ولا راهب يضمن رحيلهم ولا دموع ... فقط جدار ومتطفلون يزدحمون على مشهد القتل ... ومن وراء الجدار متطفلون يزدحمون على الفرجة على حادثة الإعدام ... هؤلاء هم الشعب المكسيكي نفسه الذي تحول إلى متطفل على مصيره ... المثير في هذا الحدث التشكيلي التاريخي هو: برودة الرسام إزاء حدث جلل كهذا. وهو أمر التقطه جورج باتاي قائلًا عن ماني: «إنه يرسم واقعة الإعدام بنفس اللامبالاة التشكيلية التي يرسم بها وردة أو سمكة.»

إزاء إعدام ماكسيمليان يكتفي الرسام ماني بالرسم بكل هدوء ولامبالاة كي يوقع لنا دون عواطف حادثة موت الذات. إنها وحشية قبح ما يحدث وقساوته التي يحول فيها الرسام اللوحة — التي تجعل هذا القبح مرئيًّا — إلى نوع من العنف الاستطيقي على المشاهد. إن هذه اللوحة مثيرة مرتين: برودة ماني إزاء واقعة الإعدام وبرودة فوكو في التعليق على هذا الحدث التشكيلي الفظيع ... لا شيء يثير فوكو غير الجدار الذي يغلق اللوحة في وجه المتطفلين على اغتيالها ... لا شيء غير الخصائص التشكيلية وانعدام العمق والغلق العنيف للفضاء التشكيلي ... لا شيء يثير فوكو غير اللوحة في ماديتها وفي برودتها ولا مبالاتها تجاه ما يحدث خارج سطحها. ذلك أن فنَّ الرسم لم يعد يحاكي أي شيء ولا هو يطابق أية حقيقة ... إنه فضاء مغلق على ضحايا عزل إزاء جلاد لا عواطف له.

ها هنا علينا الإشارة إلى تأويل جورج باتاي لهذه اللوحة في كتاب له حول الرسام إدوارد ماني (١٩٥٥م). باتاي يؤَوِّل هذه اللوحة تأويلًا طريفًا فهو يقول: «لقد بدأ مع

ماني تحت اسم الفن صمت عميق ونهائي: صمت المؤسسة اللاهوتية والسياسية التي تنتج الدلالة.» مع ماني تنفتح الحداثة الفنية على انهيار الخطاب الذي يدعي نوعًا من المعقولية الكونية. لقد صار لزامًا على الفن بذلك أن يسكت طمعه في الفصاحة وأن يقطع علاقته بالنصِّ. ذاك هو معنى اللامبالاة والبرودة الجمالية وشطب الذات كأهم العلامات على إنصاف الأثر الفني بإعادة الصمت إلى اللوحة. إن الأمر يتعلق مع ماني بتحرير الفن من النزعة القصصية، من لاهوت العلامة ومن وصاية البلاغة. وحده الفن قادر على جعل أصوات الصمت مسموعة برسم الصمت نفسه.

ها هنا يبصر باتاي الذي استأنفه فوكو على نحو ما بما سيكون شعارًا لجيل كامل من الفلاسفة: تحرير الفن من الكلام. وهو رهان تقاسمه على أنحاء شتَّى رواد فلسفة الاختلاف؛ أي: ليوتار (ضمن كتاب الخطاب والشكل سنة ١٩٧١م)، دريدا (ضمن كتاب الحقيقة في فنِّ الرسم سنة ١٩٧٨م) ودولوز (ضمن كتاب منطق الإحساس سنة ١٩٨١م).

إن لوحة إعدام ماكسيمليان تمثل بالنسبة إلى ميشال فوكو أرشيفًا أسود لجانب مؤلم من تاريخ الغرب، وثيقة من وثائق اللامقول الذي لا يقال بل يُرسم؛ لأنه لا ينتمي إلى تاريخ القول بل إلى تاريخ الصَّمت ... متى نحوِّل أحداثنا الصمتية إلى أحداث تشكيلية؟ أم ثمة تحريم لصور الاغتيال في ديارنا؟ ... وإلى أن يحين وقت تحويل إعداماتنا واغتيالاتنا — التي بقيت إلى حد الآن ممنوعة من الرسم، مستحيلة عن العدل — إلى أحداث تشكيلية سنواصل الحديث عن لوحات الغرب الذي بدأ منذ زمن في التَّأريخ للجانب المتوحِّش من ذاكرته علَّنا نتعرَّف عمَّ لسنا نحن، كي نتدرَّب على وجهة أخرى في الانتماء إلى أنفسنا ...

اللوحة الرابعة: «قينة الأقداح»

... هذه اللوحة حسب فوكو لا تمثِّل شيئًا ولا تمنح للرؤية أي شيء ... لا شيء غير شخصية واحدة هي شخصية الخادمة التي تظهر لنا على سطح اللوحة قريبة جدًّا من الرسَّام، قريبة جدًّا من المتفرج، قريبة جدًّا منَّا جميعًا ... وجهها يلتفت نحونا كأنما ثمة مشهد يستميل نظراتها، والمثير أن هذه الخادمة لا تهتمُّ لما هي بصدد القيام به أي وهي تضع كتابها. فنظراتها إنما تفزع إلى شيء ما نحن لا نراه ولا نعرفه لكنها تطلبه وتفزع نحوه ... ويبدو أن هذه اللوحة تتكون من ثلاث شخصيات، إحداها لا نرى منها غير القبعة، والآخر يهرب بصورته ... هم أيضًا ينظرون جميعًا إلى الجهة المقابلة ... فبمَ يحدِّقون؟ لا أحد منا يعلم ... لأن المشهد نفسه يبدو مشهدًا مبتورًا عمدًا ...

اللوحة الخامسة: «حانة جنون الراعية»

وهي لوحة تبدو في نظر فوكو مضادة تمامًا للوحة الوصيفات لفيلاسكاز. إنها لا تحتوي إلَّا على شخصية واحدة: فتاة تنتصب في قلب اللوحة ... ومن ورائها ثمة مرآة تحيلنا على صورتها ... وهذه الفتاة تحتلُّ كلَّ مساحة اللوحة حيث يتمُّ نفي العمق على نحو مضاعف ... فنحن لا نرى خلف الفتاة إلَّا ما هو أمامها ... ثمة تمزُّق داخل اللوحة بين ما وقع تمثيله في المرآة وما كان ينبغي أن ينعكس فيها. وفي هذه اللوحة يحتلُّ الرسام مكانين مختلفين. وحيث يكون المتفرِّج والرسام على نفس البعد من الوصيفة. وعلى عكس فنِّ الرسم الكلاسيكي الذي يمنح المتفرِّج والرسام مكانًا دقيقًا، فإننا في هذه اللوحة لا نعلم أين يتموقع الفنان الذي يرسمها وأين علينا أن نكون كي ننظر إلى المشهد ... ولم تعد اللوحة فضاء يعيِّن موقعًا ثانيًا للرسام والمتفرج، لكن اللوحة فضاء بوسعنا انطلاقًا منه أن نتنقَّل ... لقد صار المتفرِّج كائنًا متحرِّكًا أمام اللوحة.

يقول فوكو: «لم يكن ماني يخترع بالتأكيد فنَّ الرسم غير التمثيلي ما دام كل شيء لديه كان تمثيليًّا. غير أنه قد أقحم في فضاء التمثيل العناصر المادية الأساسية ... لقد

كان إذن بصدد اختراع اللوحة-الموضوع، ولقد كان ذاك الأمر هو الشرط الأساسي كي يأتي اليوم الذي فيه نتخلص من التمثيل نفسه والذي نسمح فيه للفضاء باستعمال كل خصائصه المحضة والبسيطة، خصائصه المادية نفسها.»[٢٤]

شرود عن المشاهد، لامبالاة تجاه ما يحدث داخل اللوحة، شخوص من طينة فريدة. هكذا تخترع رسومات ماني — على حد تأويل ميكاييل فريد في كتاب له تحت عنوان حداثة ماني (٢٠٠٠) — مفاعيل اللحظة، إنها تخلق الحاضر في هيئة العجيب والمثير وغير المألوف. إن ماني يخترع شكلًا آخر من المحسوس في شكل فراغ مكتظ بشخوص لا تبالي بأحد. ما يهم ماني هو المشاهد. إرباكه ببرودتها وإثارته بضرب من «الرسم الشرس.»

(٣) «هذا ليس غليونًا» فوكو مؤوِّلًا للوحة ماغريت

عنوان مثير للوحة ترسم غليونًا لكنها لا ترسم الغليون تمامًا ولا تقصده بالرسم إنما تنظر إلى شيء مغاير تمامًا للغليون ولا يهمها إن هو غليون على وجه الحقيقة أو على

[٢٤] M. foucault, l'Herne, op. cit., p. 409.

وجه المحاكاة وإن كان الغليون الأصل أم النسخة وإن كانت هذه اللوحة طيفًا لغليون أو شبحه أو ظلِّه أو انعكاسه ... كل معارك المرآة قد انتهت بانتحار نرسيس الذي سئم النظر إلى صورته الجميلة المنعكسة على سطح النهر في حين أن كلَّ ما كان يحيط به كان قبيحًا وجافًّا في عصر القحولة الأنطولوجية وفي السنين العجاف ... **هذا ليس غليونًا** لأن هناك ضربًا من الطلاق بين اللوحة وعنوانها وبين الكلمات والرسوم ... ولا أحد بوسعه أن يضمن التطابق بين العلامات الألسنية والتقنيات التشكيلية ...

ما علاقة الرسم بالمرسوم حينئذٍ؟ وما علاقة اللوحة بما يحيط بها وبمن يحدِّق فيها وبمن جاء إلى حائطها يتملَّقها؟ ثمة في الأمر ما يدعو إلى الحديث عن المسافة بين الكلمات والأشياء وبين اللوحات وعناوينها وبين العناوين والمعاني ... والفيلسوف فوكو يدعونا إلى الدخول معه في حقل من العلاقات المثيرة بين الحضور والغياب بكلِّ أشكالهما من حضور اللوحة وغياب الرسام إلى حضور المتفرج وغياب المعاني إلى حضور العنوان وغياب المؤَوِّل ... ويصير السُّؤال حينئذٍ إلى "الأمر التالي: ما العلاقة بين النصِّ الذي نكتبه والصورة التي نكتب عنها، بين الرسوم والكلمات وبين العناصر التشكيلية والعلامات اللسانية؟ وهذه اللوحة التي تقف شاهرة صمتها في وجوه المتطفِّلين، في منطقة التخوم ما بين الحضور

والغياب، هل تدعونا فعلًا إلى الكتابة عن صمتها، وكيف نكتب ذاك الصمت بأي لون وبأي حبر؟ بالحبر الأسود الذي هو لحم اللوحة ودمها أم بألوان الطيف التي يدخِّنها الغليون وينفث غازاتها على عيون المتفرجين الآتين إلى اللوحات بلا سبب واضح مع سبق الإصرار والترصُّد؟

هنا يخبرنا فوكو أن الأمر لا يتعلَّق في الحقيقة بلوحة واحدة ... أو بالأحرى أن ماغريت قد قدَّم صياغتين للوحة تحمل عنوانًا واحدًا. ما العلاقة حينئذٍ بين الصياغة الأولى والصياغة الثانية؟ وهل يمكن لعنوان واحد أن يجمع بين رسمين مختلفين؟ وأي ارتباك أراد ماغريت أن يدخله على فضاء اللوحة وعلى كينونة الرسم؟ يبدو أن في الحكاية انهزامًا لكاليغرام الرسم وانهيارًا للمرسم نفسه ... ثمة طلاق منذ البداية بين اللوحة وعنوانها ... بين اللوحة واللوحة نفسها ...

أمَّا عن الصياغة الأولى وهي التي رسمها ماغريت سنة ١٩٢٦م فهي كما يصفها فوكو نفسه عبارة عن غليون مرسوم بعناية، مطابق ومتكلف في شكل كتابة الرهبان، في أعلى كرَّاسات التلاميذ أو على سبورة سوداء وذلك بعد درس ألقاه المعلم بهذا العنوان «هذا ليس غليونًا.»[٢٥]

وفي الصياغة الثانية نعثر على «نفس الغليون، نفس المنطوق ونفس الكتابة ... لكن بدلًا عن عرضه في فضاء محايد دون حدود ولا تخصيص، فإن النصَّ والشكل وُضعا داخل إطار، هو نفسه تم وضعه فوق لوحة صغيرة ... وفوق اللوحة غليون شبيه تمامًا بذاك الذي رُسم على السبورة، لكنَّه أكبر حجمًا.»[٢٦]

صياغتان للوحة واحدة، أو هي لوحة واحدة انقسمت على نفسها وانفصمت وكسرت جدار الوحدة فعبرت إلى لوحة أخرى. المشكلة هي أننا لا نستطيع أن نحسم هوية هذه اللوحة: أيهما هي؟ الأولى أم الثانية؟ ولا نستطيع أن نحسم أمر العنوان: عن أية واحدة منهما يصدق «هذا ليس غليونًا»؟ وأيُّهما تحررت من سلطة العنوان والاسم والدلالة واللغة؟ وأيهما بقيت سجينة العلاقة الكلاسيكية بين الأسماء والأشياء؟

فوكو يدفع بنا إلى ريبيات مغايرة؛ فالصياغة الأولى للوحة تبدو وفق اعتباره «غير محيرة ... فهي ليست مثيرة إلا ببساطتها» ... وذلك على خلاف الصياغة الثانية التي

---

[٢٥] "Ceci n'est pas une pipe" in Dits et écrits, I, Gallimard, 2001, pp. 663-664.

[٢٦] Ibid., p. 664.

تضاعف الشكوك بشكل مذهل. فهي تحمل إطارًا وتنتصب على لوحة معلنة بذلك على نفسها بأنها لوحة وبأنها تعود إلى رسام بعينه ... إن الصياغة الثانية على خلاف الأولى تبدو إذن أثرًا فنيًّا مكتملًا: أي أثرًا فنيًّا قابلًا للعرض وحاملًا لنصٍّ ويتوجَّه إلى متفرِّج ممكن ... ويقتنص فوكو جملة الشكوك التي تثيرها هذه الصياغة الثانية من لوحة «هذا ليس غليونًا»: فالكتابة التي تصاحب هذه اللوحة تبدو كتابة ساذجة؛ فهي ليست بالعنوان الدقيق ما دامت تنفي عن اللوحة ما هي ... وهي ليست بعناصرها التشكيلية مع غياب أية علامة تدل على حضور الرسَّام ... كلُّ ما هناك اللوحة والخشب والإطار قد يوحي بأن الأمر يتعلَّق بمجرَّد سبورة سوداء في قاعة درس يمكننا محوها بطلَّاسة بسيطة ... ويمكن أيضًا لهذه الطلاسة أن تمحو الرسم وتترك الكتابة أو العكس ... ويمكننا أن نصحِّح العنوان فنكتب عنوانًا آخر «هذا فعلًا غليون» ... كل ما يحدث إزاء هذه اللوحة هو بعبارات فوكو مجرد «سوء كتابة ... أو سوء فهم بوسعه أن يمَّحي أو أن يتبخَّر كما لو كان غبارًا أبيض.»[٢٧]

لكن فوكو لا يكتفي بهذا النوع من الشكوك حول هذه اللوحة فتراه يضاعف من سرعة الحيرة مزعزعًا طمأنينة الرسم القابع في صمته مستوليًا على مكان ما ... ويبدو إذن أن الحديث يدور حول غليونين ... فما العلاقة بينهما؟ هل هما رسمان لغليون واحد؟ وهل ثمة غليون حقيقي وغليون وهمي؟ هل ثمة الغليون وصورة الغليون؟ أم نحن بالأحرى أمام رسمين لا أحد منهما يمثل أي غليون؟

ها نحن إذن نسقط في متاهة من نوع خاصٍّ جدًّا ... هي متاهة الخلط بين الوجود والتمثُّل أو بين الكائن وصورته التي تمثِّله ... وكأنما بينهما تطابق أو تماثل وكأنما الرسم هو نفسه ما يمثل أي ما يرسم ... ها هنا يزعزع فوكو نسق براديغم التمثُّل برمَّته فيشوِّش على اللوحة تناسقها مع ما ترسمه ومع ما تسمِّيه ومع من يرسمها أو يتفرَّج عليها ... الذات والموضوع والشكل والمضمون والأصل والنسخة والظاهر والباطن ... كلها تسقط دفعة واحدة في مرسم ماغريت.

ويزج بنا فوكو أكثر في متاهة الشكوك الفلسفية التي تدفعنا إليها لوحة «هذا ليس غليونًا»: فهذه اللوحة تبدو لوحة مضاعفة: إنها الغليون الموضوع بدقة في إطار فوق

[٢٧] Ibid.

لوحة وهو ينتصب في وجه متفرِّج ممكن ... إنه الغليون وقد عُرض في «سجن مستقرٍّ» ... في حين أن اللوحة في صياغتها الثانية لا تملك مواصفات لأن ضخامة حجمها تمنع من حصرها ضمن حيِّز معيَّن ... هل يتعلَّق الأمر إذن بغليون مصاب بالشطط، خارج عن طور اللوحة؛ لأنه أكبر من السبورة المرسومة وكأنه يدفع بها خلفه؟ أم أن هذا الغليون الذي ليس غليونًا هو فقط غليون معلَّق فوق اللوحة، كما لو كان انبجاسه، بخارًا ينبعث لتوه فيتحرر من السبورة، هو بخار الغليون له شكل الغليون وعمقه؟ قد يكون أيضًا هذا الغليون «العمق الذي وقع اقتلاعه، البعد الباطني الذي يثقب اللوحة فيسيل ببطء على نحو لامتناهٍ فضاء من هنا فصاعدًا بلا ضوابط.»[٢٨]

إن ما يحيِّر فوكو إزاء هذه اللوحة هو «هذا التناقض البسيط بين التموُّج دونما تحديد مكاني للغليون الذي هو «فوق» واستقرار الغليون الذي هو «تحت»» ... أما حين نقترب أكثر من اللوحة فسنرى ما يلي: «سنرى المرسم الذي يحمل الإطار حيث تقيم اللوحة وهو مرسم ليس له من سند غير ثلاثة مسامير دقيقة بوسعها أن تحرم حمولتها الثقيلة من كل استقرار ...»[٢٩]

والنتيجة: انهيار للمرسم وللإطار ... سقوط فظيع لبراديغم التمثيل ... لوح مكسر ... شظايا من الأشكال والحروف المنفصلة ... كل الرَّكح سقط أرضًا ... في حين تبقى اللوحة التي تقيم في الأعلى، ذاك الغليون الكبير بلا قيس ولا حدٍّ ولا إحداثية ... يظل غليونًا صامدًا في سكونه غير القابل للمس ...

ورغم كل هذه المسرحة للوحة وانهيارها يظل «رسم ماغريت حسب فوكو رسمًا بسيطًا ... لا شيء غير غليون ونصٍّ يسميه ... كلنا يعلم اسم الغليون» ... لغتنا تعلم جيدًا اسم الغليون. لكن وجه الغرابة في هذه اللوحة هو هذا «التناقض بين الصورة والرسم». والمشكلة التي تولد للتوِّ هي إذن: «هل نحن مضطرون دومًا إلى الربط بين الأشياء وأسمائها؟» لقد صمَّم ماغريت كاليغرام الرسم ثم هزمه بعناية فائقة ... لقد رسم ماغريت غليونًا وقال «هذا ليس غليونًا»، إنه بذلك يهزم أكثر تناقضات حضارتنا الأبجدية قدمًا: العلاقة بين النصِّ والصورة وبين الكلمات والأشياء ... لقد هزم الدور الأبدي الذي أوكلته الحضارة الإنسانية للكلمات: أن تسمي، أن تبين، أن تشكِّل، أن تقول، أن تعيد

---

[٢٨] Ibid., p. 665.

[٢٩] Ibid.

إنتاج المعنى، أن تبلغ، أن تحاكي، أن تدلِّل، أن تنظِّر، أن تقرأ، أن تؤَوِّل ... كلُّ هذه الأدوار للكلمات قد انهزمت دفعة واحدة في لوحة ماغريت التي ترسم غليونًا وتسمِّيه بنفيه ... «هذا ليس غليونًا» ... لقد زعزع ماغريت بذلك العلاقات التقليدية بين الصورة والكلمة وحرَّر الكلمة من الصورة وشوَّش صفاء العلاقة الكلاسيكية بين الكلمات والأشياء.

كيف سنتكلم عن الرسوم بعد زعزعة العلاقة بينها وبين الكلمات؟

ها هنا تحضر إلينا إمكانيتان للاقتراب من الرسوم: إمَّا أن تكون كتابتنا عنها ضربًا من الشرح لها والوصف لتفاصيلها في محاولة لاختراق صمتها وإمَّا أن تهيمن العلامات اللسانية على العناصر التشكيلية في نوع من الادعاء أننا نفذنا إلى صميم اللوحة وأمسكنا بدلالاتها وانتصرنا على صمتها ... وهنا تعترضنا المشكلة التالية حسب قراءة ميشال فوكو: هل ثمة تواشج وتساوق حميم بين الكلمات والرسوم؟ وبين اللوحة وما نظفر به إزاءها من دلالات؟ يعرض علينا فوكو ثلاث إجابات عن هذا السؤال نختزلها في ما يلي:

أولًا: إجابة الرسام الشهير بول كلي الذي يذهب إلى نوع من التجاور بين العناصر التشكيلية والعلامات اللسانية داخل فضاء اللوحة المبهم الملفوف بهالة من الغموض والعبقية المثيرة ... وإن في الأمر لضربًا من التقارب المكاني العائم والزئبقي الذي يمتنع عن اللَّمس بغير العين ... وذلك يعني أن موضوعات من قبيل السفن والمنازل والأشخاص إنما هي أشكال مألوفة للنظر وعلامات تغري بالكتابة معًا ... وكلما رسمناها اعترفنا بحميمية مخصوصة بين الأشياء وأسمائها ... وهكذا تجاري اللوحة وتجاور وتجامل معًا اسمها وعنوانها والموضوعات التي تسكنها. هكذا لا طلاق بين الكلمات والأشياء وكل لوحة ترسم منزلًا أو شخصًا أو تفاحة أو بحرًا أو مشهدًا طبيعيًّا فهي ستبدو لنا من وراء حجاب الرَّسم كأنها تجرُّنا على قنوات وطرق وحقول بل هي سطور تُقرأُ وأقلام تسطر وتدعو إلى الولوج إلى العالم الذي رسمته اللوحة ...

ما يحدث على سطح اللوحة حين تلتقي بالكلمات التي تُسمِّيها هو النظرة نفسها التي تقع على الرسم فيغريها بالسَّفر داخل المشهد إلى حدٍّ تضيع فيه الكلمات في ثنايا اللوحة ونتوءاتها ودروبها التي قد لا تؤدِّي ... ها هنا مع بول كلي يصير الرسم همسًا حميمًا ملحًّا يحضن صمت الأشكال وتأتي الكلمات فتستحوذ على هذا الصمت وتستثمره وتعطيه حقَّ الكلام ... هكذا إذن تولد إزاء اللوحة علاقة عميقة بين الكلمات والأسماء والأشياء تفتح على إمكانيات لامتناهية للتمثيل والتشكيل والتشابه وكأن اللوحة تنتصب إزاءنا في كل مرة قائلة بأعلى صمتها ومطلق لونها ومدى شكلها:

«هذا أنا فأبصروا بي» ... كي تغدو مناسبة للتقاطع البهيج بين كل الحواسِّ ... ثورة للمحسوس في أبهى حلله ... وتغدو اللَّوحة حسب بول كلي في تصالح سعيد مع ما ترسمه ومع ما تُسمِّيه وكأنها إنما تشبه اسمها تمامًا وبلا ريب ... وفي الحقيقة تنتصب اللوحة قبالتنا قائلة: «هذا هو ما تبصرونه» ولا يهمُّ حينئذٍ ما الوجهة التي ستتخذها العلاقة التمثيلية، وإن كانت اللوحة ترسم المرئي وإليه تحيل أم هي تخترع مرئيًّا شبيهًا ...

غير أن فوكو لا يوافق على أي نوع من القراءة التي تقوم على القول بالرابطة التمثيلية بين اللوحة واسمها ... ويحذرنا من هذه الرابطة ومن نسق التمثيل الذي يتقاطع على سطح الرسومات مع الإحالة اللسانية ... حيث يحدث ألَّا تُشبه اللوحة عنوانها ويحدث أن تُنكِّل اللوحة بالعلاقة الطبيعية المألوفة بين الاسم والشيء ... حذارِ إذن فبوسع اللوحة أن تُفجِّر كلَّ الركح التقليدي وأن تفضح كلَّ المؤامرات الخفية التي اعتدنا على عقدها بين الكلمات والأشياء ... إن في اللوحة اقتدارًا عميقًا على خلق الشظايا ... فلا تقتربوا كثيرًا من الرسوم الخطيرة ...

ثانيًا: ويذهب الرسام الشهير كانديسكي إلى القول بالعراء التشكيلي للوحات ... لا شيء يوجد غير الخطوط والألوان ... وأن لا مجال للحديث عن علاقات بين الكلمات والأشياء واللوحات والموضوعات ... لا عمق للوحات ... ما في الرسم سوى الأشياء فحسب ... فحينما نرسم كنيسة فنحن نرسم كنيسة فحسب أو نرسم جسرًا فهو جسر لا غير أو قوسًا أو وجهًا ... لا شيء تحضنه اللوحة غير الأشياء تنتصر على التمثيل والتشابه والمحاكاة وكل قراءات الرسم ... وتنتصب اللوحة في عرائها التشكيلي المحض بلا وصاية وبلا علاقات وبلا تأويلات وبلا سياسات ... إن الرسوم حينئذٍ لا تُشبه غير ما ترسمه دون ادعاء أية علاقات خارجها بين العلامة والتشكيل وبين الكلام والصَّمت ... ويذهب كاندينسكي إلى أن هذا الشكل الأحمر أو البنفسجي أو البرتقالي ... ليس سوى توترات لونية وعلاقات محضة بين الأشكال والألوان مُلقاة هكذا على صدر الرسم بلا وجهة لا تبالي ولا تُغري ولا تدعو أيًّا كان إلى محرابها المائي ... إن اللوحة لا تنتظر أحدًا ولا تحتاج أحدًا قابعة في عفويتها واعتباطيتها وفي حريتها المحضة ...

ثالثًا: أما ماغريت فيذهب بالعلاقة بين الرسوم وأسمائها مذهبًا مغايرًا ... فبالنسبة إليه «لا ينبغي أن تُشبه صورة الغليون غليونًا، بل عليها أن تشبه غليونًا آخر مرسومًا يشبه هو بدوره غليونًا. ولا يكفي أيضًا أن تشبه الشجرة شجرة والورقة ورقة بل

عليها أن تشبه ورقة الشجرة نفسها ولن يكون المركب في البحر شبيها بالمركب فحسب بل وبالبحر أيضًا إلى الحدِّ الذي تصير فيه السفينة وأشرعتها مصنوعة من البحر نفسه.»[٣٠] وينبغي أيضًا على لوحة الأحذية أن تصل إلى حدِّ انطباق زوج الأحذية على الساقين الحافيتين اللتين سوف تحتويهما …

لكنَّ أهمَّ ما يثير في هذا الأمر هو قول ماغريت بضرب من العلاقة المعقدة والعرضية معًا بين اللوحة وعنوانها. ليس بوسعنا أن نكون أيضًا قارئين للوحة ومتفرِّجين عليها في آنٍ … فاللوحة تظهر دومًا على نحو يُفاجئ الجميع وفيما أبعد من أُفقية الكلمات. ويذهب ماغريت إلى أن «العناوين مختارة بشكل يمنع وضع لوحاتي في منطقة معهودة تريد آلية التفكير إثارتها من أجل التملُّص من الحيرة» … وكأننا إذن إنما نضع عناوين للوحات من أجل الهروب من الإبهام والغموض الذي يلفُّها وكأننا نخاف صمت اللوحة فنلجأ إلى العناوين نحتمي بها من الرسم. وهنا يدفع بنا ماغريت إلى مضيق يصعب اختراقه حيث يبدو أننا إنما نعطي اسمًا للوحة من أجل استبعاد التسمية نفسها … فالاسم ليس مقصودًا لذاته … ثمة مغالطة ومناورة تعدُّها لعبة التسمية في كلِّ مرة لكل من ينتظر من الاسم أن ينقذه من امتناع اللوحة عن الكلام … وكأنما يد مجهولة تأتي في كلِّ مرة كي تلقي بعنوان ما تحت صمت اللوحة … وبذلك يغدو عنوان «هذا ليس غليونًا» مكرًا من اللغة دُبِّر خصِّيصًا من أجل الزجِّ بنا نحو فضاء غامض من العلاقات الغريبة والاجتياحات المفاجئة والمدمِّرة معًا … رسوم تساقط في باحة الألفاظ اللعوب وكلمات ليست كالكلمات تخترق اللوحات وتندسُّ بينها وبين ألوانها وأشكالها فتتناثر الرسم شظايا ثائرة متمرِّدة خارجة عن طور الصمت وعن طور اللون وعن طور اللفظ … ويتحول الرسم إلى فضاء تائه متعب من ثقل الأسماء ومن تطفُّل المؤوِّلين ومن كسل المتذوقين ومن اعتباطية المعاني …

وفي حين ينهمك الرسام بول كلي في بناء فضاء بلا اسم ولا هندسة، تغدو فيه اللوحة مجرد نسيج من الصور والعلاقات بين العلامات والمرسومات، فإن ماغريت إنما ينشغل بضرب من التفجير السري لفضاء اللوحة … فتراه يندفع نحو حفر هذا الفضاء

[٣٠] راجع ترجمة الأستاذة منيرة بن مصطفى، ضمن إطلالات على الجماليات بالعالم الغربي، مصدر مذكور، ص ص٣١٨–٣٢٦.

بحدِّ الحرف وحدِّ اللفظ ... وحيث تكفي العناوين حتى تجبر الصورة على الخروج للتوِّ من ذاتها وعلى الانعزال عن فضائها وعلى الشروع في الطفو بعيدًا أو قريبًا من ذاتها بمشابهة ذاتها حينًا وبمغايرتها حينًا آخر. وتصير اللوحة من فرط صمتها ومن شدة مكرها إزاء عنوانها كالجدار الذي يشرف بأحجاره العظيمة وبتطاوله في البنيان من علوٍّ على الثرثارين والأخرسين. كما تغدو عناوين اللوحات ضربًا من الألفاظ الهشة التي لا تصلح إلَّا لتنظيم فوضى الصخور ... لكن بوسع الكلمة أن تسافر بعيدًا عن الثرثرة الضائعة الهائمة ... وبوسع العنوان أن يكون أيضًا وجودًا قادرًا لا شيء يقدر على محوه من فوق جسد الرسم ... بل وقد قد يصير الكلام أسفل اللوحة وعلى ظهرها علامة على أشدِّ الرسوم هروبًا من الاسم ومن التأويل ومن العين معًا.

«هذا ليس غليونًا»: ليس رسمًا ولا عنوانًا مطابقًا للوحة بل هو شرخ تحدثه العلامات اللسانية في صورة الأشياء وقدرة غامضة على النفي والانشطار وولادة الشظايا ... هكذا هي لعبة الكلمات والرسوم لدى ماغريت، لعبة فريدة من نوعها تصير فيها العناوين أوتادًا وأرضًا تدور ورسومًا تتهاوى وتنشطر إلى ما لا نهاية لها كي تهيم على وجهها في طرق مجهولة في عين الرسَّام والرسم والقارئ والمتفرِّج ... ها هنا «تكون الأشكال غامضة إلى حدٍّ أنه ليس في استطاعة أحد تسميتها إذا لم تعيِّن نفسها بنفسها ...» بل وأكثر من ذلك سيغدو «الموضوع في اللوحة بمثابة الحجم المنظم والملوَّن على نحو يجعل صورته معروفة للتوِّ ولا تحتاج إلى تسمية.»[٣١]

يتعلق الأمر إذن باعتباطية عنوان اللوحة إلى حدٍّ يهرب فيه الموضوع وتذهل اللوحة عما رسمت كاشفة بذلك عن هشاشة ورهافة الغطاء الرقيق الذي يلفُّها ... ثمة إذن ضرب من هشاشة الرسم ومن قابليته للضرر من فرط العناوين التي تسكنها الرغبة في الاستحواذ على الرسم واختزاله في العلامة اللسانية ... لكن الرسوم تثور على سلطة الكلمات وعلى استبدادها ...

يقول فوكو: «كان بول كلي ينسج فضاءً جديدًا ليضع فيه علامته التشكيلية. أما ماغريت فيترك الفضاء التمثيلي القديم يسيطر، لكن بشكل سطحي فحسب؛ لأنه لم يعد سوى صخرة ملساء حاملة لأشكال وكلمات، لا شيء تحتها، إنها شاهد على القبر: حيث إن الشقوق التي تصور الأشكال وتلك التي رسمت الحروف لا تتواصل إلا عبر

[٣١] Ibid.

الفراغ، عبر اللاوجود الذي يختفي تحت صلابة المرمر»[٣٢] ... ضرب من الغياب سوف يصيب اللوحات داخل هذا الفراغ التشكيلي الشاهدة على القبر لكنه غياب بوسعه «أن يصعد إلى السطح وأن يلامس اللوحة نفسها» ... وتمتلئ الرسوم بالنعوش بدلًا عن الشخصيات التقليدية وبالفساتين الملوَّنة وبوجوه مستعدة للكلام ويظهر اللاوجود إلى الوجود رسمًا بدلًا عن الأشخاص الذين غادرونا.

[٣٢] Ibid.

القسم الثالث

ديمقراطية المحسوس

الفصل الثامن

الفن والدين من خلال كتابات غادامار أو في معاني الألفة مع العالم ...

تقديم

كلُّ شيء يوجد في اللغة. لا مفرَّ من الكلمات فهي تحاصرنا. لكنها لا تغلق علينا العالم بل تفتحه نحو آفاق من المعنى والفهم المغاير. وحتى صمت اللغة ليس صمتًا بل هو أيضًا جزء من اللغة حينما تُصاب بسوء الفهم أو بعدمه. فتنتج أحكام مسبقة عما يحدث وتتراكم الحُجب شيئًا فشيئًا إلى أن تُصاب كلماتنا بالتحجُّر. وحين تسقط اللغة في نفق المتعصبين لما فهموا عن أنفسهم، يسقط العالم الخاصِّ بأهل تلك اللغة في سوء فهم قد يكون غير قابل للمعالجة إلا متى نهضنا بإيقاظ معاني الكلمات التي لا نملك غيرها كي ننتمي انتماءً إيجابيًّا إلى عالم مشترك. ذاك هو بعضٌ من رسالة فلسفية تخصُّنا شديدًا هي ما ينادي إليه الفيلسوف الألماني المعاصر غادامار. إن الأمر يتعلَّق بالهرمنيوطيقا؛ أي بإنقاذ اللغة من كلِّ أشكال التحجُّر الذي يصيبها كلَّما تمسَّك أهلها بالتعصُّب لأحكامهم المسبقة ولفهمهم المتجمِّد لأنفسهم. تلك هي دلالة الهرمنيوطيقا أو فن الفهم. فالفهم ليس مجرد عملية شكلية تحدث حول ما نقوله عن الأشياء التي هي عالمنا. إنما الفهم فنٌّ برمَّته يملك شروطه التأويلية وادِّعاء الحقيقة الخاصَّ به والمعنى المتجدِّد الذي يعد به وأفق الانتظار الخاص به.

إن الغرض من هذا المقال هو محاولة رصد أشكال العلاقة الممكنة بين الدين والفن في عصر عسُر فيه التفاهم بين أبناء العالم الواحد حول شكل الحياة الممكنة وشكل التعايش في ظل صدام الهويَّات وصدام الأجندات وغموض الخرائط. وربما في الأمر سوء فهم لشكل الإنسانية الممكنة في ظلِّ ما يحدث بعد الثورات العربية. سنتخذ إذن من كتابات

الفيلسوف المعاصر غادامار مصدرًا لفهم فنِّ الفهم الممكن لأنفسنا الحالية بما هي تقوم على شكل من الهوية السردية، حيث يلعب الدِّين والفن فيها دورًا أساسيًّا، والتي تظل في حاجة إلى تجديد ترسانتها التأويلية في فهمها لمصيرها التاريخي الحالي داخل أفق الإنسانية الحالية.

الفن والدين: علاقة متوترة منذ أن تُكتب هكذا على نحو عابر. كلمتان تحملان تاريخًا تراكمت فيه الأحكام المسبقة وسوء الفهم إلى حدِّ التوتُّر بينهما. لقد وصل إلينا هذا الزوج المفهومي وهو في حالة طلاق غامض. لكن ما وصل إلى أسماعنا ليس سوى صدًى باهتٍ لتصور حديث للشَّأن البشري عمومًا. هذا التصور قائم في جوهره على ثنائية الذات والموضوع وعلى معاناة التجربة الإنسانية الحديثة من عدم توفُّرها على جهاز مفهومي خاصٍّ بها، بتميُّزه عن نموذج الحقيقة في العلوم الصحيحة.

إن نقطة انطلاقنا في هذا المقال هو نصٌّ لغادامار حول «الخبرة الجمالية والخبرة الدينية»[1] بتاريخ ١٩٧٨م. في هذا النص نعثر على الأطروحة التالية وهي التي ستكون موضوع مقالنا: «إن السؤال الذي يكون مطروحًا في هذه الصيغة: «لغة شعرية أم دينية؟» لهو سؤال يكون حتَّى دون حدود اللياقة عندما نكون في مواجهة تقاليد الفكر الهندي أو الصيني؛ لأننا ها هنا لا نستطيع حتَّى أن نسأل عما إذا كُنَّا نتعامل مع الشعر أم مع الدِّين أم مع الفلسفة. فمن الواضح أن الجدال هو سمة مميزة للتطور العقلي والروحي في الغرب.»[2]

سوف نعمل على شرح هذه الأطروحة من خلال ثلاث مراحل: نتوقف فيها أولًا عند معالم مفهوم الهرمنيوطيقا كأفق جديد للتفلسف لدى المعاصرين في معنى فنٍّ للفهم وللتفاهم مع الآخر في أفق كائنات موجودة من أجل اللغة. ونمرُّ ثانيًا إلى فهم تأويلية الأثر الفني بوصفه خيطًا استكشافيًّا ناظمًا لكلِّ التجربة البشرية. ثم نمرُّ ثالثًا إلى طبيعة النصِّ الديني بوصفه وعدًا يستجيب لكونية هرمنيوطيقية بامتياز. من أجل أن ننتهي أخيرًا إلى رصد أوجه اللقاء بين التجربة الدينية والتجربة الجمالية من خلال اشتراكهما في نسج خيوط الحياة المشتركة ضمن أفق الألفة مع العالم ...

---

[1] انظر: هانس جورج جادامار، تجلي الجميل، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح د. سعيد توفيق، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م، ص ص٢٨٣–٣٠٣.

[2] نفسه، ص٢٨٣.

(١) الهرمنيوطيقا: تجربة فهم من أجل الألفة مع العالم

ينطلق جادامار في نصوصه المنشورة ضمن كتاب **فن الفهم** من الجدال الفلسفي القائم بين الإرث الرومانسي والمدرسة التاريخية (البنيوية والألسنية) حول ما سماه هيغل علوم الروح.[٣]

والسؤال الخفي هو التَّالي: هل لا يزال بوسعنا اليوم الحديث عن فصل حداثوي بين علوم الطبيعة وعلوم الروح؟ وذلك في معنًى محدَّد: أن الحقيقة هي دومًا حكر على علوم الطبيعة في حين أن علوم الروح هي تجارب بلا مفهوم؟ وبلا حقيقة أصلًا؟

جادامار يجيبنا إجابة مغايرة: علينا أن نجدِّد ترسانتنا المفهومية وسلوكنا النظري تجاه حقل التجربة البشرية بما هي مفتوحة على الثقافة والتاريخ والرمز والمقدَّس وكلِّ أبعاد الحياة الاجتماعية المشتركة. هناك تحوير نظري إذن من الضروري إجراؤه: علينا تغيير الثنائي التقليدي «علوم الطبيعة-علوم الروح» بأفق تفلسف جديد هو: كونية التجربة الهرمنيوطيقية. ما معنى الهرمنيوطيقا إذن؟

يجيبنا جادامار ضمن نصٍّ له بعنوان «الهرمنيوطيقا وفلسفة الفن» قائلًا: «إن الهرمنيوطيقا من وجهة نظر مصيرها الأصلي إنما هي فنُّ التفسير والتبليغ، وذلك بفضل جهد شخصي لتفسير ما قيل من طرف الآخرين وما يمثِّل أمامنا في التراث، حيثما يكون التراث غير مفهوم على نحو مباشر»[٤] إن من مهامِّ الهرمنيوطيقا أن «تجتنب سوء الفهم.»[٥]

ومن هذا المنظور يعيدنا جادامار إلى هرمس أبي فنِّ التفسير والفهم. قائلًا: «ليس في الأمر أي شطط، أن تدين الهرمنيوطيقا، باسمها إلى هرمس مفسِّر الرسالة الإلهية إلى البشر، وذلك من حيث هي فنُّ إفهام شخص ما ما قيل في لغة أجنبية. وحين نتذكر هذا الاشتقاق للهرمنيوطيقا، فإنه يصير واضحًا تمامًا أن الأمر يتعلَّق بحدث لغوي، بترجمة لغة في لغة أخرى، وبالتالي بالعلاقة بين لغتين.»[٦] ما نفهمه من هذا النصِّ لجادامار هو أن الهرمنيوطيقا هي عملية فهم وتفسير موجهة إلى شخص آخر لشيء يقال في لغة

---

[٣] H. G. Gadamer, L'art de comprendre. Ecrits 2. Herméneutique et champs de léxpérience humaine, Paris, Aubier, 1991. p. 11.

[٤] Ibid., p. 142.

[٥] Ibid., p. 143.

[٦] Ibid.

مغايرة. ذلك أن كلَّ قول إنما يقول دومًا شيئًا ما لشخص آخر. ليس ثمة قول بلا شيء يُقال. وليس ثمة شيء يُقال إلَّا حينما يكون ثمة شخص ما هو في انتظار ذاك الذي يُقال. فالعملية التأويلية هي إذن عملية لغوية غير ممكنة إلَّا في أفق مشترك. هو أفق الاشتراك في المعنى وفي الحقيقة. ليس ثمة قول دون معنى. وليس ثمة قول دون ادِّعاء حقيقة ما. وليس ثمة حقيقة دون علاقة مع غير يشترك معنا في كينونة لغوية ما.

إن جادامار يستأنف بشكل ما كل الاكتشاف ما بعد الحديث لحقل اللغة مثلما وقع منذ المنعطف الرومانسي الذي اعتبر الشعر المطلق أو الشعر المحض هو اللغة الوحيدة للحقيقة، ومنذ التأويليين مع شلايرماخر ودلتاي وهمبولدت ... ومنذ بنيوية العلامة لدى دي سوسير وبخاصة منذ هيدغر وفيتغنشتاين. وفي الحقيقة يعيد جادامار هذا الاكتشاف الحديث للُّغة تحديدًا إلى هردر وهمبولدت، من حيث إنهما قد وقَّعا معًا اختراع فلسفة اللغة. يقول: لقد عثر هردر وهمبولدت في الطابع الإنساني الأصيل للغة الميزة اللغوية الأصلية للإنسان. هكذا استخرجا الأهمية الحاسمة لهذه الظاهرة ضمن التصور الإنساني للعالم.[٧] إن الأمر يتعلق بالخروج من براديغم الذات إلى براديغم اللغة. حيث لم تعد اللغة وسيلة لحضور وعي ما إلى العالم. لكن علينا التنبيه هنا إلى الأطروحة الفلسفية العامة لجادامار: **ليست اللغة وسيلة ولا واسطة ولا علامة على كوجيطو سابق عليها**. نحن لا نستطيع التفكير إلا باللغة وعبرها ومن أجلها. وذلك يعني أن تغيُّرًا عميقًا في تصورنا للإنسان قد وقع مع اكتشاف براديغم اللغة. لم نعد كوجيطو قبالة عالم هو جملة من الموضوعات تحت وصاية ذات تفكُّر. يقول جادامار: «إننا لا نوجد أبدًا بوصفنا وعيًا قبالة العالم ... نحن بالأحرى دومًا، داخل كل علم بأنفسنا وكل علم بالعالم، محاصرون باللغة التي هي لغتنا»[٨] إن الكينونة اللغوية التي لنا تحتاج إلى الهرمنيوطيقا بما هي تفسير لما هو غريب عنَّا وذلك من أجل تجاوز حالة الاغتراب التي أصبحنا نحيا عليها داخل التصوُّر العلمي الحديث للعالم القائم على نموذج اليقين مثلما تحدده العلوم الطبيعية. إن الغرض من فنِّ الفهم هو تحديدًا الدخول في حالة ألفة مع العالم ومع أنفسنا. فنحن لا نعرف من العالم إلا ما تسمح به مناهج العلم الحديث في حين أن **كينونتنا التاريخية هي دومًا أكبر ممَّا نعرفه حولها**. ثمة فيما قبل العالم الذي يختزله العلم

---

[٧] Ibid., p. 59.

[٨] Ibid., p. 61.

في موضوعات علمية خاضعة للقيس والتجريب عالم آخر سابق عن عالم العلم هو ما سماه هوسرل يومًا «العالم المعيش.» ذاك هو العالم المقصود فهمه من طرف التجربة التأويلية؛ وذلك من أجل تحرير حقل التجربة البشرية بكل أبعادها الرمزية والتاريخية والمقدَّسة من نموذج الحقيقة الموضوعية المستقلة عن العالم الأليف لنا الذي هو عالمنا الخاصُّ. فما يهمُّ جادامار هو تحديدًا الحقيقة وليس المنهج أي **أولوية الحقيقة على المنهج**. لكنه لا يعترض على حقائق العلم الحديث إنما يرفض أن يقع اختزال الحقيقة في نموذج الحقيقة العلمية. الهرمنيوطيقا هي نموذج مغاير وتجربة خصبة للعودة إلى المعيش ومساءلته والكشف عن معانيه التي وقع نسيانها أو إساءة فهمها أو التي تكلَّست من فرط غبار الأحكام المسبقة حولها. فنحن لم يعد بوسعنا أن نتعامل مع المجال الواسع للشأن البشري؛ أي مع التاريخ والفن والثقافة ومساحة المقدَّس والرمز والسرد الخيال من خلال مناهج التفسير الطبيعي للظواهر. ضد تشيئة العالم واختزال التاريخ في الموضوعية العلمية واختزال ما هو جمالي في النزاهة الجمالية يقترح جادامار الهرمنيوطيقا القائمة على اللعب والمحاكاة والرمز والاحتفال بما هي كيفيات حدوث الحقيقة في حقل التجربة البشرية. وذلك يعني أن جادامار يعترض على تطبيق مناهج العلوم الطبيعية في العلوم الإنسانية التي لم تفعل غير تعميق الهوة بيننا وبين العالم. إن اختزال الحقيقة في براديغم الذات والموضوع أدى إلى تعكير الألفة بيننا وبين الأشياء وبالتالي إلى الاغتراب الذي ينبغي تجاوزه عبر فنٍّ فهم مغاير أو إتيقا للفهم المشترك.

ينطلق غادامار في كتاب الحقيقة والمنهج (١٩٦٠م) من «نقد للوعي الاستطيقي من أجل الدفاع عن تجربة الحقيقة التي تبلِّغ لنا عبر الأثر الفني، ضد النظرية الاستطيقية التي تقبل أن ترد إلى المفهوم العلمي للحقيقة.»[٩] إن الأمر يتعلق لديه بالخروج من حقل الوعي الجمالي القائم على الذاتية كما أسسها كانط، إلى حقل أنطولوجيا الأثر الفني بوصفها الحقل النموذجي الذي ضمنه تنبثق الدلالة الأكثر خصوصية للتجربة البشرية. وهنا نقف على أطروحة غادامار القاضية بأن الفن هو تجربة الحقيقة الوحيدة التي لا يدركها أي منهج علمي. وذلك أن «تجربة الفن هي الدافع الأكثر قوة الذي يجبر العلم على الاعتراف بحدوده.»[١٠] يرفض جادامار تعريف الحداثة بوصفها «نزعًا للقداسة عن

[٩] H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996, p. 13.

[١٠] Ibid., p. 1.

العالم» كما يرفض اعتبارها حالة من التجاوز لما حدث من تجارب رمزية وثقافية في التراث أو التقليد. إن أهم ما كان يشغل جادامار هو الأطروحة التالية: لم يعد بوسعنا أن نختزل العقل في مجرد العقل النظري أو العلمي بوصفه الأرغانون الوحيد للحقيقة. **ليس ثمة عقلانية متحررة تمامًا من الأسطورة**. إن الهرمنيوطيقا بهذا المعنى تهدف إلى العثور على فنٍّ فهم للحقيقة في مجال التجربة البشرية أكثر أصالة من نموذج الحقيقة في علوم الطبيعة. ذاك الفن اسمه فنُّ الفهم بما هو يتنزل داخل وضعية حوارية اجتماعية مشتركة. إن فنَّ الفهم هذا غير ممكن إلا باللغة وداخل اللغة بما هي حدود تناهي كينونة البشر أنفسهم. **نحن كائنات لغوية متناهية لا كيان لنا خارج ما نقوله حول أنفسنا**. وبهذا المعنى ليست الهرمنيوطيقا منهجًا قائمًا على قواعد وتقنيات جاهزة لقراءة النصوص وتأويلها بل هي بالأحرى البنية الأنطولوجية لنمط كينونة البشر في العالم. إن فنَّ الفهم ليس مجرد سلوك أنطولوجي من بين جملة سلوكاتنا الأخرى إنما هو نمط كينونتنا الخاص. وهي فنٌّ يهدف إلى فهم كل تجربة حقيقة تتجاوز حقل المناهج العلمية. إن الحقيقة غير قابلة للاختزال في نموذج الحقيقة التي ينتجها العلم. إن فنَّ الفهم يرفض مواصلة الانتماء إلى الثنائيات الحديثة القائمة على تصور للعالم قوامه ثنائية الذات والموضوع والتناقض بين اللوغوس والميتوس.

في نصٍّ له تحت عنوان «ما هي الحقيقة؟» يتساءل جادامار بشكل إنكاري كما يلي: «ما هي الحقيقة؟» ... يمكننا التعبير عن هذا السؤال كما يلي: «هل أن العلم، مثلما يريد هو أن يقنعنا بذلك، هو الشكل الأخير والمؤتمن الوحيد على الحقيقة؟ ... إلى أي مدى تكون المناهج العلمية مسئولة على أنه ثمة الكثير من الأسئلة التي لا يملك لها العلم إجابة وهو مع ذلك يمنعنا من الخوض فيها؟»[١١] إن ما يهدف إليه جادامار من مسألة الحقيقة هو تجاوز براديغم الحقيقة في المعنى الحديث لها بما هي «يقين» كما عين ذلك ديكارت[١٢] وذلك من أجل فتح المجال أمام شكل مغاير من الحقيقة في مجال الشأن البشرية. هذا الشكل من التجربة اسمه الهرمنيوطيقا الكونية. وهي تقوم على وضعية الحوار حيث يكون السؤال والجواب والمعنى والحقيقة عناصر للوضعية التأويلية بما هي نمط اشتراك في الكينونة. يقول جادامار في هذا الصدد: «كلما تساءلنا عن الحقيقة، أصبحنا بالضرورة

[١١] H. G. Gadamer, L'art de comprendre, op. cit., p. 41.

[١٢] Ibid., p. 44.

سجناء وضعيتنا التأويلية.»[١٣] إن طرح الأسئلة هو سر كل وضعية تأويلية لكن الأهم من ذلك ليس فنَّ التساؤل في حد ذاته، بل هو أن الغاية من الأسئلة هي «القدرة على الاختراق الدائم لما يهيمن في شكل طبقة مغلقة وغير قابلة للاختراق لتصورات جاهزة مبتذلة، على جملة تفكيرنا ومعرفتنا. القدرة على تحيين هذا الأمر إلى حد يصير فيه ممكنًا لنا أن نكتشف أسئلة جديدة وأجوبة جديدة: ذاك هو ما يمثل مهمة الباحث.»[١٤]

بالإضافة إلى السؤال والجواب تحتاج التجربة التأويلية إلى عنصرين: المعاصرة أي إنه ثمة إمكانية للتوليف بين الماضي والحاضر والمستقبل. يقول جادامار: «... لأن الحاضر يُحددُنا، فإن التاريخ يُكتبُ دومًا من جديد. ليس التاريخ مجرد إعادة بناء وليست مهمته جعل الماضي معاصرًا لنا، لكن لغز الفهم التاريخي ومشكلته تكمن في أن ما صار معاصرًا قد كان دائمًا بالنسبة لنا معاصرًا سلفًا، من حيث هو شيء ما يريد أن يكون حقيقيًّا. إن ما يبدو بوصفه مجرد إعادة بناء لمعنى مضى، يمتزج مع ما يمسنا مباشرة من حيث هو حقيقي ... ليست المعرفة التاريخية مجرد عملية معاصرة. وليس الفهم مجرد إعادة بناء لشكل معنى، أو تفسير واعٍ لإنتاج لاواعٍ. إن نفهم بعضنا البعض يعني بالأحرى: أن نتفاهم حول شيء ما.»[١٥] إن المعاصرة تعني لدى جادامار تحرير الفكر التاريخي من التصورات المتحجرة التي تقوم على القطيعة والفصل بين ما عشناه سابقا وما نعيشه الآن. وذلك بفضل اللغة: «إني أعتقد أن اللغة تحقق دومًا التأليفات بين آفاق الماضي وآفاق الحاضر»[١٦] ... نحن لا نكتشف ما يكونه شيء ما إلا حين نتكلم عنه. إن الحقيقة التي نلتقيها في كل ما نقوله عن الأشياء غير ممكنة إلا في أفق جماعة مشتركة ناتجة عن اتفاق. يقول: «إن ما نقصده بكلمة «الحقيقة» — طابع الانفتاح وانكشاف الأشياء — يملك إذن زمنية وتاريخية خاصة. إن ما ندركه مدهوشين، في كل جهد نحو الحقيقة، هو أنه لا يمكننا قول الحقيقة دونما[١٧] نداء ودون جواب، وبالتالي دون ما جماعة ناتجة عن اتفاق.»

---

[١٣] Ibid., p. 49.

[١٤] H. G. Gadamer, L'Art de comprendre, op. cit., p. 51.

[١٥] Ibid., p. 55.

[١٦] Ibid

[١٧] Ibid.

(٢) الأثر الفني بما هو خيط ناظم للحقل التأويلي بعامة

إن أهمية التجربة الفنية لدى غادامار تكمن تحديدًا في قدرتها على تحرير حقل التجربة البشرية من المنهج العلمي وفتحها على ما يسميه بإتيقا الفهم. وفي تقديرنا يقترح علينا غادامار تنشيطًا للأفق الذي افتتحه كتاب نقد ملكة الحكم لكانط من جهتين اثنتين: أهمية انفتاح الجماليات على البعد الكوني من جهة، واستقلالية الفن عن المفهوم العلمي من جهة ثانية. لكن عيب كانط، حسب غادمار، يكمن في كونه لم يدرك إمكانية أن يكون للفن حقيقة خاصة به واكتفى بتحصينه بمفهوم الحس المشترك.

لكن غادامار لا يترك من استطيقا كانط غير مفهوم «اللعب» الذي يتخذ منه خيطًا هاديًا للتفسير الأنطولوجي «للدلالة الهرمنيوطيقية للأثر الفني»[١٨] ... في مقالة له تحت عنوان «لعب الفن» يعلن جادامار عن اللعب بما هو موطن لقاء بين الفن والدين قائلًا: «فنحن نكتشف أشكال اللعب في أكثر انواع النشاط الإنساني جدية: في الطقس الديني، وفي إدارة إجراءات العدالة، وفي السلوك الاجتماعي بوجه عام ...»[١٩]

إن الأثر الفني هو تجربة حمَّالة لتجربة حقيقية فريدة من نوعها. لذلك يمكن اعتمادها كخيط استكشافي أو كفكرة ناظمة لمجمل التجربة البشرية في كل أبعادها. ليس الأثر الفني صدمة عدمية ولا استفزازًا سرياليًّا ولا صرخة هدامة بل هو لدى جادامار، دومًا لقاء ما، حدث حي، هدفه هو إعادة تنظيم العالم واقتراح أفق معنى مغاير. ما يثيرنا في هذه التجربة هو أن لقاءنا بالفن هو دومًا موضع تأولي مناسب لتبليغ معنى ما قادر على المحافظة على حضور الغير. يشدد جادامار على حضور الغير بما هو قوام فنِّ الفهم والتفاهم والعيش المشترك. وهذا الأمر هو الذي يميزه حسب عباراته عن هيدجر. حيث يعترف جادامار أن انفجار المثالية القائمة على الذات هو ما غير من وجهة الفلسفة المعاصرة نحو الغير. وفي الحقيقة ما يشغل جادامار هو سؤال إنكاري طرحه عليه هيدجر يومًا سنة ١٩٤٣م «ماذا عن الكائن الملقى في العالم؟» وهو يكتب عن هذا الأمر قائلًا: «أما أنا فقد كانت تشغلني ظاهرة الغير أو الآخر وكنت أبحث بشكل نزيه عن المنزلة اللغوية لمعرفتنا للعالم.»[٢٠] إن الهرمنيوطيقا هي فنُّ الإنصات

---

[١٨] Ibid., p. 119.

[١٩] جادامار، تجلي الجميل، مصدر مذكور، ص٢٥٥.

[٢٠] H. G. Gadamer, L'art de comprendre, op. cit., p. 19.

إلى الآخر لأنه ليس ثمة قول إلا وهو موجه إلى شخص آخر حتى لو تعذر حضور ذاك الشخص.

يتمتع الفن في نظر جادامار بوظيفة براديغماتية من أجل فهم التجربة البشرية في أبعادها التاريخية المختلفة. إننا نتعرف على أنفسنا داخل الآثار الفنية. وذلك يعني أن في الفن معرفة تضاهي أو تفوق المعرفة العلمية نفسها. هنا ينشط جادامار قولة نموذجية لأرسطو مفادها أن الشعر أسمى من التاريخ. وهو ما يتردد تحت قلم جادامار الذي يكتب ما يلي: «فأرسطو محقٌّ تمامًا في قوله: إن الشعر يجعل الكلي مرئيًّا على نحو يفوق ما يمكن أن يفعله السرد الأمين للوقائع والأحداث الفعلية التي نسميها التاريخ.»[٢١] بعد هيجل لم يعد بوسعنا أن نهمل الحقيقة التي يتضمنها الفن. وبعد هيدجر يصير لزامًا علينا أن نتعامل مع الفن بوصفه انكشافا لحقيقة محجوبة وراء أحكامنا المسبقة وأسئلتنا السيئة وفهمنا المتحجر. ليس الفن شيئًا من الماضي بحيث لم يعد يمثل حقيقة عالمنا المشترك إنما هو كذلك فقط داخل الاغتراب الجمالي الحديث الذي انتجته الاستطيقا منذ كانط. وفي الحقيقة ثمة شكلان من الاغتراب ينادي جادامار بضرورة تحرير الشأن البشري منهما: اغتراب الوعي التاريخي تحت شعار قراءة التاريخ وفق الموضوعية العلمية للمؤرخ، واغتراب الوعي الجمالي القائم على استقلالية الحكم الجمالي عن كل أبعاد التجربة المعيشة.

لا يمكن إذن أن ندخل حقل فنٍّ الفهم إلا حينما نحرر التجربة البشرية من الاستطيقا المضللة وهي استطيقا حجبت عنا الحقيقة الأصلية الكامنة في الفن وحولته إلى حقل للمتعة ولتناغم الأشكال المحضة. إن جماليَّات تقوم على الذوق والقبول والرضا هي التي تقطعنا عن فنٍّ الماضي بما هو مضى ولم يعد ينال استحساننا وقبولنا. في حين **أن الفن القديم هو فنٌّ يكشف عن مساحة المقدس لشعب ما فهو فنٌّ يقول حقيقة ذاك العالم ويجلب لنا معه عالمه**. ضد التصور الاستطيقي الحديث للفنِّ بما هو فنُّ المظاهر والأوهام الجميلة والأحلام الكاذبة، مثلما نجد ذلك مع كانط ونيتشه، يعيد جادامار الفنَّ إلى مساحة المقدس التي وُلد داخلها بما هي مساحة إنتاج للحقيقة. ها هنا الحقيقة هي قول شيء ما إلى أناس يشتركون في الانتماء الأليف إلى عالمٍ ما لا شيء يفصلهم عنه. **ليس ثمة قطيعة بين الماضي والحاضر بل ثمة تاريخ فعال وفهم متجدد وعالم يأتي إلينا ممتلئًا برمزيته**

[٢١] تجلي الجميل، مصدر مذكور سابقًا، ص٢٦٢.

وأعراسه. نحن دومًا جزء من تاريخنا الخاص ولا يمكننا بأي شكل أن ننفصل عنه. إن الفن يجلب لنا معه عالمه إلى حد التلاحم بين آفاق الماضي وآفاق الحاضر. ماضينا ليس وراءنا بل هو متجدد فينا دومًا بقدر تنشيطنا للمعاني القادرة فيه على توحيدنا وغرس الألفة بيننا. ليس الفنُّ إذن مجرد لهو أو هوى عارض إنما يهبنا الفنُّ في كل مرة عالمًا خاصًّا هو عالمنا حينما نلتقي به ثانية على جهة الفهم المغاير.

نحن مطالبون دومًا بقول شيء ما من خلال تجربة الأثر الفني. لأنها تجربة غير ممكنة إلا داخل اللغة. يعتقد جادامار أنه ثمة أزمة في الفن المعاصر. والسؤال المطروح حينئذٍ هو: هل ما زلنا مستعدِّين لفهم الأعمال الفنية؟ علينا لأجل ذلك أن نعتبر أن فهم التجارب الفنية غير ممكن إلا انطلاقًا من اعتبارها تحت راية اللعب. ثمة أشكال للعب: هي المحاكاة والرمز والاحتفال. إن مفهوم اللعب هو الخيط الأنطولوجي الناظم لفهم مجمل التجربة البشرية بوصفها لا تقوم على المفهوم العلمي بل على المفهوم الهرمنيوطيقي؛ أي على اللعب. ذاك هو ما يشتغل عليه الفصل الثاني من كتاب «الحقيقة والمنهج»: ما يقوم به جادامار هو وصف فينومينولوجي لتجربة اللعب. إنه يجذِّر تصور شيلَّر للعب ويدفع بهذا التصور إلى تجربة أنطولوجية متكاملة الأبعاد. ليس الإنسان فقط كائنًا من أجل اللعب بالغريزة إنما هو كائن لاعب أنطولوجيًّا؛ أي من جهة كينونته في العالم. أي إن اللعب ليس مجرد حدث عارض أو هزل عابر إنما هو حدث أنطولوجي عميق يؤثر في كينونة اللاعب فيقع تحويل في ذاتيته كي يتحول من ذات لاعبة إلى موضوع اللعب نفسه.

وفي الحقيقة ينبغي أن ننبه على أهمية الكتاب الذي نشره غادامار تحت عنوان راهنية الجميل (١٩٩٢م) والذي يقوم على معالجة التناقض المفترض بين الفن الحديث والفن التقليدي مقترحًا تجاوز هذا التناقض بواسطة إتيقا للفهم تكون مغايرة. يقترح علينا غادمار ثلاثة أبعاد للفن: اللعب والرمز والعرس. والأهم لدى غادمار هو أن هذه المفاهيم الثلاثة الموجهة لكل فن الفهم تتقوم بالمعاني التالية: إن كل تجربة فنية إنما هي في جوهرها ظاهرة للفهم. وإن هذه التجربة الفريدة ترسم لنا دومًا أفق انتظار من المعنى، لكنه معنًى لا يستنفد ولا يقع إنجازه في تمامه. وإن في كل أفق انتظار دلالة كونية أو أساسًا مشتركًا للفهم ... ينطلق غاداما[٢٢] في تأويله للأثر الفني من أفق الأنطولوجيا

[٢٢] انظر فتحي المسكيني، التفكير بعد هيدغر أو كيف الخروج من العصر التأويلي للعقل، بيروت، جداول ٢٠١١م.

التأويلية التي رسمها هيدغر مسائلًا عن حقيقة الكينونة المنسية داخل تاريخ الميتافيزيقا. ها هنا تنفتح الفلسفة بوصفها تجربة تأويلية أصيلة على الأثر الفني بوصفه انكشافًا للحقيقة أو هو «الحقيقة قيد الحدوث.» والطريف في هذه المقاربة هو تجاوزها لحقل استطيقا الذات الكانطية بوصفها من المقومات الجوهرية لميتافيزيقا الذاتية التي قامت أنطولوجيا هيدغر على تدميرها.

يشتغل غادامار في كتابه الرئيس المعنون بالحقيقة والمنهج[٢٣] على تأويلية الأثر الفني ضمن ما يسميه مشروع الهرمنيوطيقا الكونية التي تتخذ من الحقل الوسيع للتجربة البشرية ميدانًا لها. إن ما يهدف إليه غادامار هو على وجه الدقة تحويل الأثر الفني إلى أرغانون؛ وذلك من أجل التوجه نحو الكشف عن حقيقة الكائن. لذلك ليس بوسعنا أن نؤوِّل الآثار الفنية (الأدب نموذجًا) إلا عبر معاشرة للنصوص تتجاوز الثنائي الميتافيزيقي للذات والموضوع. ليس المؤوِّل ذاتًا وليس النص موضوعًا. بذلك نغادر استطيقا الحكم الكانطية القائمة على الذوق وجماليات المتفرج. لقد مات الكاتب ولم تبقَ لدينا غير النصوص التي تحيا كلما جددنا علاقتنا التأويلية بها، حيث إننا، على حدِّ عبارة غادمير، «كلما التقينا بأثر فنيٍّ التقينا بأنفسنا.» إن تأويلية الأثر الفني لغادامار إنما تعلمنا كيف ننظر إلى الأثر الفني بوصفه براديغمًا لفهم الشأن البشري وبوصفه إمكان للكينونة في العالم وبوصفه حقلًا وسيعًا لاختراع المعاني وانكشاف الحقائق معًا. كل أثر فنيٍّ يرسم لنا علاقةً بالماضي وبالحاضر وأفق انتظار ما ينفك يتغير باستمرار.

(٣) الهرمنيوطيقا والتجربة الدينية

لقد تعرض غادامار للعلاقة بين الهرمنيوطيقا التي يقترحها، بوصفها أفقًا لتأويلية كونية لكينونة لغوية تاريخية في العالم كما يحدث في الحقيقة، والتجربة الدينية، ضمن نصوصه التي نشرها تحت عنوان «فنِّ الفهم.» وفي الحقيقة ثمة أربعة نصوص يشتغل فيها غادامار على النص الديني تمتد من اشتغال على «هيدغر والثيولوجيا في ماربورغ» ثم «الهرمنيوطيقا والثيولوجيا»، و«الكائن والروح والله»، ثم أخيرًا «التجربة الجمالية والتجربة الدينية.»

[٢٣] هانس جورج غادمير، **الحقيقة والمنهج**، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، بيروت: دار أويا، ٢٠٠٧م، الفصل ٢.

وفي الحقيقة ينطلق غادامار في تكوين موقفه التأويلي من الدين من كلمة لهيدغر قالها في محاضرة داخل نقاش حول علم اللاهوت في مدينة ماربورغ الألمانية في عشرينيات القرن العشرين. ومفادها بتعبير غادامار: «إن علم اللاهوت ينبغي أن يستعيد رسالته الحقيقية التي كانت تتمثل في البحث عن الكلمة القادرة على تلبية نداء الإيمان والمحافظة على الإيمان.»[٢٤] كيف يمكن أن نفهم هذه العبارة لهيدغر؟ أي إيمان يقصد؟ وأية كلمة بوسعها أن تلبي نداء الإيمان وأن تحفظه؟

إن أسئلة كهذه لا يمكن السير على دربها إلا في سياق فلسفي تاريخي دقيق كانت فيه فلسفة هيدغر مطالبة باختراع تأويل مغاير للحقيقة ضد تأويل الكانطيين الجدد لها وبخاصة منهم كاسيرر. فقد اعتقد هؤلاء أن الاكتمال الحقيقي للمعرفة إنما يكمن في العلوم، في الطابع الموضوعي للتجربة، في صفاء المفهوم وفي دقة المعادلات الرياضية. هيدغر سيجري تحويرًا جذريًّا على معنى الحقيقة بإعادته لها إلى الأصل اللغوي اليوناني بما هي أليثيا؛ أي انكشاف؛ أي انفتاح على فهم ما هو محتجب. ومن أجل ذلك يقوم هيدغر أيضًا بتحوير معنى الزمان نفسه. وذلك في أفق البنية التأويلية الجديدة للدزاين؛ أي الكينونة هنا في العالم بما هي كينونة قائمة على النسيان وليس على التذكر. وهي بذلك كينونة تعيش في الحاضر دومًا لكنها مشدودة في نوع من السقوط إلى الماضي. فالزمن لدى هيدغر وحسب توصيف غادامار، لا يولد بل هو يمر دومًا. وهو لذلك لا يستوفي كينونته لا في الحاضر ولا في تعاقب اللحظات الحاضرة بل في الطابع المستقبلي الجوهري للدزاين. يتعلق الأمر إذن بانفتاح الدزاين على التجربة التاريخية أو الطريقة التي يصيبنا فيها الطابع التاريخي بالنسيان؛ أي نسيان يشهد على أن شيئًا ما يحدث لنا بدلًا على أننا نحن من يقوم به. وتلك هي علاقتنا بالماضي. وذلك يعني أنه من أجل فتح الحقيقة على نموذج مغاير للنموذج الحديث كان على هيدغر تحرير فكرة الزمان من التصور الفينومينولوجي لهوسرل القائمة على مفهوم القصديات المجهولة أو التفكر الترنسندنتالي.

انطلاقًا من مفهوم الدزاين بما هو انكشاف؛ أي نداء نحو فهمه لذاته، يجد علم اللاهوت مبررًا له. ها هنا تتدخل اللغة من أجل الكشف عن المعاني المحجوبة؛ أي مساعدة

---

[٢٤] Gadamer, l'Art de comprendre, op. cit., p. 243.

حول اهتمام هيدغر بعلم اللاهوت بوصفه قد أجرى على فهم مصيره تحويرًا تأويليًّا جذريًّا يقر غادامار أن كتاب الكينونة والزمان نفسه إنما هو في أصله محاضرة ألقاها هيدغر سنة ١٩٢٤م أمام رجال الدين في مدينة ماربورغ، نفس النص المذكور، ص٢٤٤.

رجل الدين على فهم كلمة الله. ذلك أن «رسالة اللاهوت هي فهم ما خفي من المعاني في كلام الله.»[٢٥] وهو ما يعني لدى غادامار أن رسالة علم اللاهوت هي تحديدًا فهم ما خفي من المعاني المتحجبة في كلام الله. فعلم اللاهوت هو كالدزاين نفسه يشتقُّ رسالته وكينونته من كونه انفتاحا دائمًا على فهم الحقيقة وهي حيز الحدوث. الإيمان إذن هو تحديدًا فهم كلام الله. وذلك يعني وفق عبارات غادامار أنه «حينما نتكلم عن فهم المؤمن لعقيدته فذلك يعني أنه صار على وعي بتبعيته إلى الله؛ أي إنه صار من المستحيل عليه أن يفهم نفسه انطلاقًا ممَّا بحوزته» ...[٢٦] لكن هذا التأويل البروتستانتي اللاهوتي للإيمان سيقع تجاوزه من طرف هيدغر، وهو أمر أبصر به غادامار الذي يعتبر أن هيدغر قد أجرى تحويرًا عميقًا على المفهوم اللاهوتي البروتستانتي بحيث صار من الممكن للدزاين؛ أي نحن الذين نوجد هنا في العالم، أن نمنح تأويلًا أصيلًا لأنفسنا. بحيث يصير نداء هيدغر إلى استعادة الكلمة المستجيبة للإيمان وللمكوث ضمنه، تعني في تأويل غادامار «الحقيقة ... انبثاق الفهم الذاتي لضياعنا ... الانكشاف بوصفه تحجبًا ... مسكن الكينونة ... كل هذا الكلام هو تجاوز لأفق الفهم الذاتي حتى لو كان فهمًا تاريخيًّا آيلًا إلى الفشل ...»[٢٧]

إن ما نخرج به من هذه الاستعادة التأويلية التي أجراها غادامار مع هيدغر هو استئنافه لأستاذه في المعاني التي نختزلها في النقاط التالية؛ أولًا: **ضرورة تعميق الطابع التاريخي العميق لكل عملية فهم لأنفسنا**. ثانيًا: أن المكسب الحقيقي من علم اللاهوت يكمن في الكشف عن معنى ما، وهو معنى يتجاوز الأفق الخاص للمؤَوِّل، مهما كان هذا المؤَوِّل حتى لو كان اسمه القديس جون أو القديس بول ... ثالثًا: من المستحيل الفصل بين معنى النص المقدس ومعناه الخلاصي. رابعًا: أن نفهم، لا يعني وفق غادامار أن نرمم مقاصد الكاتب مهما كان هذا الكاتب. خامسًا: أن كل فهم إنما يبقى دومًا مجرد مسار أو طريق لا يكتمل أبدًا لكنه يحمل رغم ذلك جملة معنى حاضرة برمتها. سادسًا: **في كل نصٍّ ثمة دومًا تجربة عالم يحمل دائمًا جملة تراثنا التاريخي**. سابعًا: أن كل استجابة لنداء التراث، بما في ذلك علم اللاهوت، إنما هي دومًا «كلمة تجعلنا نمكث في الحق.»[٢٨]

---

[٢٥] Ibid., p. 250.

[٢٦] Ibid., p. 251.

[٢٧] Ibid., p. 253.

[٢٨] Ibid., p. 257.

في نص له تحت عنوان «الهرمنيوطيقا وعلم اللاهوت» وهي محاضرة نُشرت في مجلة العلوم الشرعية بتاريخ ١٩٧٧م، يقترح غادامار الاشتغال على علم اللاهوت بوصفه علمًا من العلوم الإنسانية. وهو في ذلك يجعل من علم اللاهوت حقلًا تأويليًّا مشروعًا بما هو شكل من الخطاب أي حقل لغوي بامتياز. ما دامت الهرمنيوطيقا تمتد إلى كل سلوك لغوي في التجربة البشرية بإطلاق. هنا يقرر غادامار الاشتغال على العلاقة بين الهرمنيوطيقا وعلم اللاهوت تحت راية مفهوم الخطاب. وذلك لأنه يميز بين الخطاب والنص. ذلك أن النص حينما يصير خطابًا يتحرر من ماهيته التقليدية بوصفه كتلة متموضعة ثابتة مغلقة على معانيها وممتنعة عن كل تحيين معاصر. إن ما يهدف إليه غادامار من وراء هذا الإجراء هو ادماج الخطاب الديني ضمن المنظور التأويلي بما هو خطاب قابل للتكيف مع التأويلات المعاصرة. وذلك انطلاقًا من مسلَّمة هرمنيوطيقية تقتضي أن «تكون المهمة الرئيسية للهرمنيوطيقا هي تبادل وجهات النظر بين النص المعطى وفهمنا الحالي.»[٢٩] وذلك يعني **أن الهرمنيوطيقا تحرر الكلام الحي من المعاني التي تحجرت وتجمدت وصارت حجابًا للحقيقة الملائمة لأفق المعاصرة الخاص بكل تأويل جديد**. إن الفرق إذن بين النص والخطاب هو تحديدًا الفرق بين شيء ما استقر وثبُت فأصبح كقطعة النسيج الواحدة، والكلمة الحية التي يمكن استعادتها في كل تأويل جديد.

يميز غادامار بين ثلاثة أنواع من النصوص: النص الشعري والنص الفلسفي والنص الديني. وما يهمنا من هذا التمييز هو الأطروحة التي يعبر عنها قائلًا: «إن التمييز بين هذه الأنواع الثلاثة من النصوص، الديني والفلسفي والشعري، هو تمييز خاص بالفكر الغربي، ذلك أنه من المُحال التمييز بين الفلسفة والشعر والدين حين نعود إلى التراث الصيني أو الهندي أو حتى إلى العالم الإسلامي.»[٣٠] إن ما يهمنا هنا هو أن النص الفلسفي يتميز عن النصين الشعري والديني بحيث يفترق عنهما بشكل جلي بما هو نص حواري لا ينتهي ولا يكتمل أبدًا. ففي «الفلسفة ليس ثمة نصٌّ نهائيٌّ.»[٣١] وبالتالي لا يمكن لأي تأويل أن يستنفد النص الفلسفي؛ أي أن يأتي على كل المعاني الممكنة داخله. لذلك نحن مدعوون دومًا إلى التدرب على السماع لو أردنا تأويل النصوص الفلسفية. لأن العبارة

---

[٢٩] Ibid., p. 260.

[٣٠] Ibid., p. 261.

[٣١] Ibid.

الملائمة للمعنى في النص الفلسفي إنما على حد اعتبار غادامار «تتجاوز إمكانات العقل البشري نفسه.»

غير أن ما يهم بحثنا ها هنا ليس النص الفلسفي إنما القرابة التي يحرص غادامار على بيانها بين النص الشعري والنص الديني إلى حد اعتبار «الطابع الشعري جزءًا لا يتجزأ من كل عملية تبليغ للرسالة الدينية.»[٣٢] ما هي أوجه القرابة بين النص الديني والنص الشعري؟

كلاهما يتوجَّه على طريقته إلى ما يسميه غادامار «الجماعة المثالية للمؤَوِّلين» حيث تكون كل عملية تأويل هي نوع من المعاودة والاستعادة للنص ضمن فهمنا المعاصر؛ وذلك يقع داخل ما يسميه غادامار «سلسلة التأويلات المعطاة داخل تراث ما.»[٣٣] وبالنسبة للخطاب الديني فإنه دومًا خطاب يتوجه إلى جماعة القديسين الذين إليهم تعود مهمة فهم وتأويل الكلام المقدَّس. وفي الحقيقة ينبِّهنا غادامار إلى خيط رهيف يفصل بين النص الشعري والنص الديني؛ فالنص الديني لا تقع استعادته وتحيينه على نحو معاصر كأي نصٍّ آخر لأنه ليس نصًّا فقط. فهو «صوت متكلم يتوجه إلى جماعته ويفرض نفسه على الوضعية الجماعية لكل مؤمن به.»[٣٤] غير أن هذا الصوت ليس صوتًا شخصيًّا بأي معنى إنما هو صوت جماعي يتجلى كي يجعل الجماعة الدينية ممكنة. وذلك هو ما يهم غادامار من النص الديني: قدرته على أن يكون كونيًّا وأن يتضمن شروط الكونية الهرمنيوطيقية الكاملة.

ثمة إحراج يشتغل عليه غادامار هو التالي: أن النص الديني هو نصٌّ غير قابل للتغيير لأنه اكتسب عبر التراث قوته ونفوذه وطابعه الإلزامي. فكيف يمكنه أن يكون إذن حقلًا تأويليًّا ما دام هو نصٌّ ثابت ومغلق؟ يقف غادامار هنا على طبيعة خاصة بالنص الديني بوصفه «**وعدًا**».[٣٥]

إن اعتبار النص الديني بوصفه بحسب بنيته التأويلية نفسها، وعدًا، إنما يمثل «فرضية هرمنيوطيقية أساسية.» وذلك يقتضي أن يكون كل تأويل له قائمًا على اعتباره

---

[٣٢] Ibid., p. 262.

[٣٣] Ibid., p. 263.

[٣٤] Ibid.

[٣٥] Ibid., p. 266.

في طابعه التبشيري بوصفه خلاصًا أو بشارة. إن الكتاب المقدَّس، والحديث هنا هو حديث عن المسيحية أساسًا، هو بحسب غادامار «بشارة مدمجة داخل قصص ملحمي وقع في الماضي؛ أي إن هذا القصص ينبغي أن يتحول إلى معنى إسكاتولوجي بالنسبة إلى كل عضو ينتمي إلى الجماعة الدينية.»[٣٦] وذلك أن كل عضو في هذه الجماعة الدينية عليه أن يعثر داخل قصص الماضي على وضعيته المستقبلية الخاصة أي على الخلاص. إن النص الديني بهذا المعنى ليس أثرًا لكاتب أو لمؤلف مثل أي نصٍّ آخر بل هو وعد وبشارة وشهادة من طرف شخص ما عايش أو تقبل رسالة الماضي كما لو كان قد عايشها بنفسه. ها هنا يبدو المؤَوِّل دومًا في وضعية غريبة: أنه مطالب دائمًا بإعادة إحياء الماضي كوعد بالمستقبل أي بالخلاص. عليه أن يستعيد رسالة الماضي بتحريره من المعاني المتحجرة وبإحياء الكلام الحي داخل أفق المعاصرة الممكن لنا.

(٤) التجربة الجمالية والتجربة الدينية

ما دامت كل الخبرات إنما تولد في اللغة تعيدنا الهرمنيوطيقا دومًا إلى أصل الكلمات مثلما وُلدت في لغة شعب ما. هنا العودة إلى اليونان منذ هيجل تبدو علامة على شرعية فلسفية لما ستقوله كل فلسفة. يعيدنا جادامار إذن في هذا المقال حول الخبرة الدينية والخبرة الجمالية إلى القرابة اللغوية الأصلية بين كلمتَي الشعر والثيولوجيا. **إنه يؤهل مساحة المقدس لاستقبال أسئلة جديدة وأجوبة جديدة ضد التحجر الذي أصابها**. إنه تأهيل وتنشيط وإيقاظ للمعاني الأصيلة التي تحجبها الأحكام المسبقة وسوء الفهم يعيد العلاقة بين الشعر والثيولوجيا إلى فرحة اللقاء الأول. **فالهرمنيوطيقا هي فرحة أيضًا**: فرحة بأننا كشفنا الحقيقة ونفضنا الغبار عن جوهرة قديمة فتجلت بذلك أمامنا آفاق مغايرة وإمكانات جديدة. لقاء تأويلي بين الشعر بما هو «صنع من خلال الكلمة» والثيولوجيا من حيث هي تعني حرفيًّا «الكلام المقدس.»[٣٧] ما هي أوجه اللقاء إذن بين صناعة الكلام والكلام عن المقدس؟ **الكلمة واللعب وادعاء الحقيقة**: تلك هي نقاط اللقاء الأساسية بين الفني والديني مثلما وُلدت في الثقافة اليونانية القديمة حيث إن «الشعراء أنفسهم هم

---

[٣٦] Ibid.

[٣٧] هانز جورج جادامار، تجلي الجميل، «مصدر مذكور»، ص٢٨٣.

على وجه التحديد الذين مثلوا الوسيط الذي انتقل عبره ذلك التقليد.»[٣٨] ذلك أن الشاعر نفسه هو الذي ينقل قصص الآلهة ويرسم معالم المقدس. ينشط جادامار هنا تحديدًا التقليد اليوناني ضد التقليد الحديث من أجل ايقاظ المعاني المتردمة في عمق الوعي البشري حول العلاقة الأصلية بين الفني والديني. إن الفصل بين الفن والمقدس هو فصل قائم على سوء فهم لحقيقة التجربة الفنية. إن الغرض ها هنا هو استعادة قدرة الفن على إنتاج المقدس. علينا أن نضيف في هذا السياق أن جادامار يعتبر التراجيديا اليونانية بمثابة النموذج التأويلي من أجل فهم العلاقة بين الفني والديني بما هي علاقة منغرسة في اليومي المعيش وبما هي تقول حقيقة مشتركة بين أناس ألفوا معًا الانتماء إلى عالمهم الخاص في شكل احتفال وفرحة. ذلك أن المشاهدين للتراجيديا كانوا يسلمون فعلًا بأن ما يحدث أمامهم على الركح في شكل تخييلي إنما يحدث في عالم متواصل مع عالمهم. هكذا كان الفنُّ يتحدث إليهم عن آلهتهم وعن مقدساتهم أي عن عالمهم الخاص. فالتراجيديا لم تكن تسلي شعب اليونان بل كانت تحاكي عالمهم وتحكيه في معنى أنها تجلب لهم عالمهم في شكل فني.

إن العلاقة بين الفن والمقدس هي لدى جادامار قضية هرمنيوطيقية بامتياز. وذلك لسببين: الأول أنها تتضمن فهمًا مسبقًا محددًا يُرادُ توضيحُه «لأنها قضية تتعلق بالكلام.»[٣٩]

وهنا يشدد جادامار على مهمة الهرمنيوطيقا بما هي فهم محايث للحياة اليومية وليست متعالية عنها. فينقلنا من التفكر الترنسندنتالي الكانطي إلى الفهم المنغرس في الحياة الاجتماعية المشتركة. **إن كل ما يحدث للبشر إنما يحدث لهم في لغتهم اليومية، فيما يقولون وفيما يكتبون**. غير أنه علينا أن نتقن الإنصات إلى ما هو غريب وغير مفهوم. يقول: «إن الفن الهرمنيوطيقي هو في الحقيقة فنُّ فهم شيء ما يبدو غريبًا وغير مفهوم بالنسبة لنا.»[٤٠] فمهمة الهرمنيوطيقا تتمثل في «أن نعيد إيقاظ لغة الكتابة المتحجرة كيما تتحدث من جديد» و«أن نتيح للنص أن يتحدث إلينا من جديد.»[٤١]

---

[٣٨] نفسه.

[٣٩] نفسه، ص٢٨٤.

[٤٠] نفسه، ص٢٨٥.

[٤١] نفسه.

الهرمنيوطيقا مهمة لا تنتهي أبدًا وهي ليست حكرًا على فئة معينة بل هي مهمة ملقاة على عاتق كل منا. **نحن كائنات في العالم بقدر ما نسكن لغتنا جيدًا**. إن المتحدث إلينا من جديد ليس هو الكاتب بل هو النص ذاته. فنحن ننتمي إلى عصر موت الكاتب. لم يعد ثمة غير النصوص وآفاق المعنى والحقيقة المتجددة عند كل تأويل. كل قول مسكون بادعاء حقيقة. ذاك هو القاسم المشترك بين الفن والدين. تلك أطروحة يعلن عنها جادامار ضد التصور الاستطيقي الحديث القائم على نزاهة الفن واستقلاليته عن كل حقول التجربة البشرية الأخرى الدينية والاجتماعية.

إن عودة جادامار إلى التراجيديا اليونانية باعتبارها تجربة نموذجية من أجل تصحيح العلاقة بين الفني والديني تمر بالضرورة عبر منزلة الشعر في بيان الحقيقة. وهو ما نعثر عليه في نص له بعنوان «عن مساهمة الشعر في البحث عن الحقيقة.» ذلك أن الشاعر هو الذي منح الشعب اليوناني القديم آلهته. يقول جادامار: «فها هو هيرودوت يخبرنا بأن هوميروس وهزيود قد منحا اليونان آلهتهم: فحتى الأديب الذي وقف على عتبة عصر التنوير اليوناني، كان لا يزال من البديهي بالنسبة له القول بأن الشعر القديم قد جسد حقيقة المعرفة الدينية.»[٤٢] لكن يبدو أن هذه العلاقة لم تعد بديهية بين الشعر والمقدس وذلك «لأننا لم نعد نبدي نفس الاستعداد التلقائي في تعلم ذلك الذي كان يُعد طابعًا مميزًا للأزمنة الأقدم عهدًا.»[٤٣] تحت راية الحداثة وقع إذن الفصل بين الديني والشعري وبين الفني والمقدس حيث «صار الفنُّ — وفق العبارة الشهيرة لهيجل — شأنًا من شئون الماضي.»[٤٤]

لكن جادامار لا يسلم بهذا الحدث الفلسفي الخطير على مصير الفن إنما يتدخل من أجل إنتاج وضعية تأويلية مناسبة لاستعادة منزلة الفن على قول الحقيقة؛ أي **على استعادة مرحة للمقدس بيننا في أفق ألفة بالعالم واقتراب منه كما يحدث لنا**. يعيد جادامار إلى اللغة الشعرية ماهيتها الأنطولوجية. يقول: «إنه ليبدو لي أمرًا لا جدال فيه أن اللغة الشعرية تتمتع بصلة خاصة فريدة بالحقيقة» بل هو يوقظ المعنى الأرسطي

---

[٤٢] جادامار، تجلي الجميل، مصدر مذكور، ص٢٢٣.

[٤٣] نفسه.

[٤٤] Hegel, Est ...

القائل: «إن الشعر هو لغة أسمى من التاريخ.» فيمَ تتمثل مساهمة الشعر إذن في قول الحقيقة ومن ثمة في مشاركة الدين تقريبنا من العالم؟

إن أشد ما يقلق جادامار هو عدم قدرة العصر المسيحي الغربي منذ قرون عديدة على إنتاج دراما حقيقية وذلك لأن الغرب قد أساء فهم علاقتنا بالعالم. إن اختزال علاقة الإنسان بالعالم في ثنائية الذات والموضوع الذي أدى إلى نزع القداسة عن العالم هو الذي جعل في اغتراب مع أنفسنا ومع الغير الذي هو يقوم مقام أنفسنا. يقول جادامار: «ألف وخمسمائة عام من التاريخ المسيحي لم تنتج دراما حقيقية ...»[٤٥]

إن تصحيح علاقتنا مع العالم واستعادة الألفة معه يقتضي إذن استعادة المعنى الأصلي للحقيقة. والمقصود أليثيا بالعبارة اليونانية أي الانفتاح. وذلك ضد التقليد الحديث الذي يذهب إلى الحقيقة في معنى التطابق مع الواقع. يقول جادامار: «والتعبير أليثيا على نحو ما كان يُستخدم في اللغة الحية لدى اليونان، يمكن ترجمته على نحو أفضل باعتباره انفتاحًا ... فأن يصبح المرء منفتحًا هو أمر يعني أن يقول المرء ما يعنيه» ...[٤٦] ... لكن ما معنى أن يقول شخص ما شيئًا يعنيه؟ إن ذلك يعني في عبارات جادامار: «إن أي شيء يُظهر ذاته من حيث طبيعته التي يكون عليها، انما يكون بذلك شيئًا حقيقيًّا.»[٤٧] من أجل ذلك يميز جادامار بين ثلاثة أشكال من قول الحقيقة؛ أي من تقريب مربط الأشياء منا، هي الشعر والدين والقانون. يقول: «هذا البقاء وذاك القرب يجد دومًا له في لغة الأدب وعلى أتمٍّ نحو في القصيدة. وليس هذا بنظرية رومنتيكية، ولكنه وصف أمين لكون أن اللغة تمنحنا اقترابًا من عالم تنشأ فيه أشكال خاصة معينة من الخبرة الإنسانية: البشرى الدينية التي تعلن الخلاص (أي العهد)، والحكم القانوني الذي ينبئنا بما هو صواب وما هو خطأ في مجتمعنا، والكلمة الشعرية التي من خلال وجودها هناك تكون شاهدة على وجودنا.»[٤٨]

الفن والدين والقانون ثلاثة أشكال من الألفة مع العالم. هذه الأشكال الثلاثة تشترك في كونها تقول الحقيقة بما هي معنى وإظهار وانفتاح على العالم. لكن ما شكل الحقيقة

---

[٤٥] جادامار، تجلي الجميل، نفسه، ص٢٢٧.

[٤٦] نفسه، ص٢٢٧.

[٤٧] نفسه، ص٢٢٨.

[٤٨] نفسه، ص٢٣٩.

الخاص بكل من هذه الأشكال؟ يميز جادامار بين ثلاثة أنواع من النصوص: النص الشعري الذي يسميه «البيان» والنص الديني واسمه «العهد» والنص القانوني واسمه «الإعلان.» فما الفرق بين البيان والعهد والإعلان بما هي أشكال من قول الحقيقة أي من القرب من العالم؟

أما عن البيان أي شكل الحقيقة التي يقولها الشعر فيعرفها جادامار قائلًا: «إنه قول يقول بشكل كامل تمامًا ذلك الكلام الذي لا نحتاج أن نضيف إليه أي شيء وراء ما يُقال كي نقبله من حيث تحققه كلغة.»[٤٩] إن الشعر هو الشكل المكتمل لتحقق اللغة وهو شكل من التحقق الذاتي المستقل الذي لا يحتاج إلى أي واقع كي يشهد على حقيقته. إنه شكل من الحقيقة التي تشهد على تحققها بذاتها. فهو ليس تطابقًا للواقع ولا تقليدًا ... ولا نسخة محكية عنه. فالشعر حسب جادامار هو قول سيكون من باب الخطأ الفاحش أن نبحث له عن تحقق آخر علاوة على أنه قد قيل. إنه حقيقي لأنه قيل فقط ولا شيء خارج ذلك. ذلك أن «اللغة تكون شعرية بمعنى أنها لا يتم تحققها بواسطة أي شيء وراء ذاتها؛ أي لا يتم تحققها بواسطة أي تأييد قد نبحث عنه عن طريق التحقق من الوقائع أو من خلال خبرة إضافية.»[٥٠] إن الشعر لغة تحقق ذاتها وتشهد على حقيقتها بوصفها لا تحيل إلى أي شيء آخر خارج ما تقوله. لذلك فقط تعتبر اللغة الشعرية بيانًا في معنى إظهار وهو ما يمثل لدى جادامار «الإنجاز العظيم لكل كلام.» بهذه النظرية الهرمنيوطيقية للشعر بوصفه بيانًا أي إظهارًا لحقيقة ما يقال في اللغة، يدحض جادامار كل الصور الحديثة عن الشعر بما هو انفعال زائد عن الحياة اليومية. الشعر ليس زائدًا على عالمنا بل هو عالمنا وقد تحقق فيما نقوله عن أنفسنا. يقول جادامار: «ولهذا السبب، فإنه يبدو لي أن أية نظرية جمالية تفسر الكلمة الشعرية ببساطة على أنها مركب من لحظات انفعالية ودلالية زائدة على لغة الحياة اليومية، إنما هي نظرية مضللة تمامًا.»[٥١] فالكلمة الشعرية لا تقول الحقيقة بالنظر إلى واقع خارجها بل هي تقول الحقيقة لأنها تملك «القدرة على التحقق.» ها هنا تكون الكلمة الشعرية حقيقية «لأنها تكشف عن معنى ما أي تظهره فتجعلنا على قرب منه ...» وهنا نقف على أمر هام هو أن «الشيء الحاسم هو

---

[٤٩] نفسه، ص٢٣١.

[٥٠] نفسه، ص٢٣٣.

[٥١] نفسه، ص ص٢٣٣-٢٣٤.

أن الكلمة تستدعي ما يكون هناك؛ لكي يكون قريبًا على نحو عياني.»[٥٢] **إن الشعر يبدع «القرب»**. لكن ما هو القرب الذي يبدعه الشعر أو يمسك به ويتمسك بإبقائه؟ إن الأمر يتعلق دومًا بقرب نتمسك بإبقائه لأنه «يهدد بالفرار من قبضتنا.» هنا نقف على فكرة هرمنيوطيقية أساسية هي فكرة التناهي: نحن كائنات متناهية في الزمان وكل الأشياء تهدد بالانفلات من قبضتنا. **من يشفينا من تناهينا؟ إنه اللغة القادرة على قول الحقيقة**. ويمثل البيان أي الشعر أحد الأشكال النموذجية لانتصارنا على الزمان ذلك «لأن الكلمة الشعرية توقف تمامًا زوال الزمان.»

ليس الشعر هو اللغة الوحيدة للانتصار على تناهينا بما نحن كائنات من أجل الموت، بل **يمثل الدين إلى جانب الشعر شكلًا نموذجيًّا للقبض على ما يهدد دومًا بالفرار والتلاشي**. الدين هنا يملك اسمًا هرمنيوطيقيًّا خاصًّا. إن لغته هي لغة العهد. فما هو المقصود تحديدًا بذلك؟ يعيدنا جادامار إلى قولة المصلح الديني لوثر؛ أي إن الدين لغة «تبقى مكتوبة»؛ أي تبقى عهدًا يتعهَّد بوعد ما. يقول جادامار عن هذا النوع من النصِّ «وهذا هو المعنى الذي تكون به نصوص الدين الموحى به شكلًا من أشكال العهد، حيث إنها لا تكتسب طابع الخطاب إلا بقدر ما تكون موضع تسليم من جانب الشخص المؤمن بها.»[٥٣]

أما عن الإعلان بما هو الشكل الثالث من أشكال الألفة مع العالم فيخص النص القانوني ذاك النص الذي يميز المجتمعات الحديثة. ذلك أن النصَّ القانوني لا شرعية له قبل الإعلان عنه.

وجملة القول إن الشعر والدين والقانون هي أشكال من إبقاء الأشياء بقربنا بإظهارها في حالة الشعر أو بالتعهد بها في حالة الدين أو بالإعلان عنها ونشرها في حالة القانون. ذاك هو معنى الشعور بالألفة في العالم، مصطلح يستلفه جادامار من هيجل، وكل ذلك إنما يحصل في اللغة وفي اللغة الأم تحديدًا. ويقف جادامار عند معنى هذه الألفة: «فما هي تلك الألفة التي تساندنا باعتبارنا موجودات تمارس فعل التحدث؟ من الواضح أنه ليست فحسب كلمات وعبارات لغتنا هي التي تصبح باستمرار أكثر ألفة بالنسبة لنا، وإنما ما يُقال في هذه الكلمات. فعندما تنضج معرفتنا باللغة، يصبح العالم

---

[٥٢] نفسه، ص٢٣٧.

[٥٣] نفسه، ص٢٣٠.

قريبًا منا ويكتسب استقرارًا معينًا. فاللغة تؤسس دومًا التلفظات الواضحة الأساسية التي توجه فهمنا للعالم. وإنه لمن طبيعة الألفة بالعالم أننا عندما نتبادل الكلمات مع بعضنا بعضًا، فإننا بذلك نشارك في العالم.»[٥٤] **فالشعر يشهد على وجودنا والقانون يعلن عمَّا هو خاطئ وعمَّا هو صحيح في سلوكنا المدني، والدين يتعهد بخلاصنا ويمنحنا البشرى. تلك أشكال من استعادة علاقتنا الأليفة بعالمنا الذي نقوله في أفق لغة مشتركة لا شيء يوجد خارجها غير أوهامنا.**

خاتمة

لقد حاولنا من خلال هذا العمل أن نعرض ملامح العلاقة الممكنة بين الفن والدين من خلال مؤلفات الفيلسوف الألماني المعاصر هانس جورج غادامار. وإن أهم ما نخرج به من التأويل الطريف الذي عثرنا عليه في نصوص غادامار هو المكاسب التالية:

(١) ليس ثمة من توتر بين الفني والديني إلا داخل منظور أحادي لا يزال يعتقد في إمكانية موضعة التجارب الإنسانية وتحويلها إلى أشياء يمكن إخضاعها إلى منهج محدد سلفًا. إن التجربة البشرية في كل أبعادها هي تجربة لغوية في جوهرها وهي بالتالي حقل هرمنيوطيقي مفتوح على معانٍ غير قابلة للاستنفاد أبدًا. وهذا يعني أنه خارج نموذج الحقيقة العلمية ثمة نموذج مغاير لحقيقة تأويلية هي الحقيقة في العلوم الإنسانية.

(٢) استعادة العلاقة الأصيلة بين الفني والديني مثلما وُلدت في لغة اليونان حيث كان الشاعر هو الوسيط بين لغة الآلهة ولغة البشر وذلك كما كتبته تراجيديا هوميروس.

(٣) اعتبار النصِّ الديني وعدًا يجعل منه نصًّا مفتوحًا على التأويل ما دامت كل الهرمنيوطيقا إنما هي في جوهرها وعد بمعانٍ جديدة يحررها المؤَوِّلون من نصوص تحجَّرت وتراكمت عليها حجب التقليد والأحكام المسبقة.

(٤) هذا الأفق الطريف للمصالحة بيننا وبين ماضينا باعتبارنا ظواهر تأويلية يمكنه أن يساعدنا في فهم علاقتنا بنصوصنا وبتراثنا وتحرير هذا التراث من كل أشكال التوتر التي أقمناها بيننا وبينه لاعتقادنا في كونه تراثًا مغلقًا على ثوابته.

---

[٥٤] نفسه، ص٢٣٩.

الفصل التاسع

نلسون غودمان وصناعة العوالم

«كل شيء هو في أفضل الأحوال في أفضل العوالم الممكنة.»

ليبنتز

«إن العالم هو ما تصفه كل الصياغات الصحيحة.»

نيلسن غودمان

«لقد فقد العالم قدرته على أن يصنع عالمًا.»

جون لوك نانسي

«ما هو لغز في العالم، ليس كيف هو بل أنه هو كائن.»

فيتغنشتاين

تقديم

نحن والعالم: علاقة مشحونة بالرموز والمعاني والمعارك التاريخية؛ بالأديان والآلهة بالملوك والرعايا، بالمؤامرات والضحايا، بالحب بالفن، بالخوف وبالدماء أيضًا. إننا كائنات تنتمي إلى **هذا** العالم **فقط**، ولا عالم وراءه أو بعده أو فوقه، مسلَّمة صارت منذ قرنين من الزمن لا تحتاج بالنسبة إلى الإنسانية التي انخرطت في المشروع الحديث، إلى أية فلسفة كي تبرهن على صدقها. ورغم ذلك فإن هذه المسلَّمة تخفي في طياتها أكثر من

نقاش فلسفي. فنحن لم نصبح أبناء هذا العالم فقط إلا منذ كانط. وهذا العالم لم يصبح تاريخًا ذا قوانين دقيقة وتناقضات تحركه ومسار يحدده إلا مع هيجل. والعالم لم يصبح حقلًا للتغيير الثوري إلا مع ماركس. لكن كلَّ ذاك العالم الحالم قد انهار فجأة منذ حربيه العالميتين وصار فجأة موضوعة إيكولوجية مهددة بالانقراض (مع جوناس) وانهار المعنى فيه (كما شخصه كل النقاد الجذريين للحداثة من نيتشه إلى أدرنو)، وصرنا نتحدث عن نهاية العالم: بنهاية التاريخ والإنسان والله واليوطوبيا والكاتب والذات ... (فلاسفة الاختلاف: ليوتار، دريدا وفوكو، دولوز).

من العالم كأفضل العوالم الممكنة (ليبنتز)، إلى العالم كوهم جدلي (كانط)، إلى العالم كإرادة وتمثل (شوبنهاور) ... ومن رؤى العالم (هيدجر) إلى الألفة مع العالم (هيجل-غادامار) إلى كيفيات لصناعة العوالم (غودمان) إلى اللاعالم (جون لوك نانسي) ... كلها فلسفات للتفكير بالعالم والمساعدة على العيش فيه على نحو مشترك ...

لكن وبالرغم من كل ما حدث من زلازل لفكرة العالم فإننا ما زلنا نسكن عوالمنا أو نتحملها أو ندمرها أو نصنعها بكيفيات مختلفة وعلى معانٍ عدة.

نعم ثمة عالم كلما صنعناه بشكل ما: حينما **نقول** أو حينما **نشير**. حينما نعبر أو حينما نمثل. حينما نكتب أو حينما نرسم. ثمة دومًا عالم بصدد الصنع بين أيادينا. ليس ثمة عوالم تسبقنا أو توجد بشكل جاهز سلفًا عن رموزنا وحروفنا، عن استعاراتنا وإدراكاتنا، عن رقصاتنا وعن أغانينا ... كلما غنينا صنعنا عالمًا وكلما حكينا صنعنا عالمًا آخر. ليس ثمة عالم واحد كي ينتهي وينتهي بنهايته العالم بشكل إسكاتولوجي رباني أو بشكل عدمي كلبي. نحن من نصنع العوالم. لكننا لا نصنع **أفضلها**. ولا نصنع ما هو **ممكن** من صنعها. **لقد انخرطت الإنسانية منذ شيغفارا في صنع ما هو مستحيل من العوالم**. ذلك يعني أن كُلَّ ما ننجزه في حقل الرموز هو **عوالم واقعية** لا تستبدل العالم بل تصنعه دومًا بكيفية مغايرة. هكذا تكلم نلسن غودمان الفيلسوف والاستطيقي الأمريكي أحد أقطاب الفلسفة التحليلية وأحد كبار المجددين في مجال فلسفة الفن المعاصرة. وهو في ذلك إنما يحرر فكرة العالم من كل تصور إسكاتولوجي أو طوباوي لها ومن كل رؤية دغمائية أو محافظة تعتقد في عالم وحيد وفي شكل واحد من سكنى العالم.

نيلسن غودمان (١٩٠٦–١٩٩٨م) هو فيلسوف وعالم منطق وبائع آثار فنية أمريكي، هو تلميذ لأحد مؤسسي الفلسفة التحليلية رودولف كارناب، وهو صديق لكواين

وأستاذ لنعوم شومسكي. عُرف بنظريته حول الاستقراء وله في ذلك برهان معروف «بمفارقة الاستقراء.» عُرف غودمان أيضًا بأنه أحد أقطاب الاستطيقا التحليلية إلى جانب دانتو خاصة. ويُعتبر كتابه المعنون «لغات الفن» بمثابة نظريته في الجماليات أي في الأنساق الرمزية. وقد تأثر في ذلك بإرنست كاسيرر صاحب فلسفة الأشكال الرمزية بوصفها مفتاحًا لفهم كل علوم الروح أي كل التجربة الإنسانية.

والفلسفة التحليلية التي إليها ينتمي غودمان هي حركة فلسفية تأسست على المنطق الجديد المعاصر التي قامت على أعمال غوتليب فراغو وبرتراند رسل في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وهي حركة فلسفية تعتمد على تحليل منطقي للغة من أجل الكشف عن الأخطاء أو المغالطات الخفية في أشكال التعقل والبرهنة. ومن أهم أقطابها بعد فراغو ورسل، كارناب وفيتغنشتاين. وقد اتسعت هذه الفلسفة فيما بعد كي تشمل حقل الفعل البشري ونظرية اللعب (فيتغنشتاين) والفلسفة السياسية (جون رولس) والجماليات (أرتور دانتو ونيلسن غودمان).

لقد كتب غودمان معرفًا بمشروعه الفلسفي قائلًا: «إن الهدف الأساسي لمشروعي هو بيان أن الخطاب، حتى حينما يعالج ماهيات ممكنة، لا يحتاج البتة إلى اختراق حدود العالم الواقعي. إن ما نخلط بينه وبين العالم الواقعي ليس سوى وصف جزئيٍّ له. وإن ما نأخذه على أنه عوالم ممكنة ليس سوى أوصاف حقيقية تمامًا، منطوقة في عبارات أخرى. إننا نفكر بالعالم الواقعي كما لو كان أحد العوالم الممكنة. علينا أن نقلب تصورنا للعالم؛ لأن كل العوالم الممكنة هي جزء من العالم الواقعي.»[١]

لا شيء ممكن فقط. ولا شيء مستحيل أبدًا. بين الواقع والخيال ثمة سبل عديدة للرواح والمجيء. كل شيء يحدث إنما يحدث في الواقع. حتى تخييلاتنا الأكثر خيالية إنما نصنعها كي تصير كتلة من عالم واقعي. كيف نصنع هذه العوالم؟ أليس الواقع موجودًا سلفًا قبل صُنعنا له بما هو أمر واقع؟ وفي أي معنى توجد عوالم متعددة؟ وما العلاقة بين عوالم التخييل وعالم الواقع؟ هذه أهم الإشكالات التي يسعى هذا المقال أن يشتغل عليها وفق أربع لحظات: ننطلق فيها بداية برصد أهم أطروحات كتاب غودمان «كيفيات في صناعة العوالم» كي نقف ثانيًا عند مقاييس نجاح كيفيات صنعنا لعالم ما كي نمرَّ

[١] Nelson Goodman, Fact, Fiction and Forecasts, cité par Jean Pierre Cometti, le Philosophe et Poule de Kircher, chap. II.

ثالثًا إلى تحديد منزلة الفن داخل فلسفة العوالم الواقعية، من أجل الانتهاء في عنصر نقدي أخير إلى اختبار أطروحات غودمان من وجهة نظر معاصريه.

(١) في كيفيات صناعة العوالم

هو عنوان كتاب غودمان نُشر سنة ١٩٧٨م وتُرجم إلى الفرنسية سنة ١٩٩٢م. هذا الكتاب ضمَّنه غودمان أهم أطروحاته الفلسفية والجمالية. وقد أراده كتابًا ينتمي إلى تيار كامل في الفلسفة الحديثة «انطلق مع كانط حينما استبدل بنية العالم ببنية الفكر، واستأنفها كارل لوفيس حينما استبدل بنية الفكر ببنية المفاهيم، ويستمر إلى الآن مع استبدال بنية المفاهيم ببنية مختلف الأنساق الرمزية في العلوم وفي الفلسفة وفي الفنون وفي الإدراك واللغة اليومية.» وهي «حركة تنطلق من حقيقة واحدة وعالم جاهز وموجود إلى مختلف الصياغات الصحيحة التي تكون أحيانًا في صراع، أو إلى مختلف العوالم بصدد البناء.»[٢]

هكذا يؤرخ غودمان لمشروعه عن مفهوم العالم: إنه يختار الانتماء إلى الخط الذي دشنه كانط باكتشافه أن العالم هو جملة المفاهيم التي تبنيها الذات عنه ولا وجود لأي عالم في ذاته بمعزل عن التصورات التي نبنيها عنه. وهو تصور سيقع استئنافه خاصة مع إرنست كاسيرر الذي استبدل مفاهيم كانط بالأشكال الرمزية التي لا يسبقها أي عالم ولا يفلت منها أي شكل من العالم. أما غودمان فسيجذر هذا التصور ويجري عليه نقلة نوعية فيحولنا من العالم الواحد إلى صياغات وأوصاف ورسومات متعددة وعوالم هي دومًا بصدد الصنع في كل ما نقول وفي كل ما لا نقول. في المعاني الحرفية وفي المعاني المجازية. ها هنا نجد أنفسنا وجهًا لوجه مع نزعة جديدة تتلاءم مع إعادة تنضيد للفلسفة نفسها بإعادة تصورها من جديد. هذه النزعة الفلسفية يسميها غودمان «النسبية الجذرية التي قد تؤدي إلى شيء شبيه باللاواقعية.»[٣]

في أي معنى نفهم هذه النسبية الجذرية التي توشك أن تصير «لاواقعية»؟ كيف نفهم أن ليس ثمة عالم واحد بل عوالم عديدة؟

---

[٢] Nelson Goodman, Manière de faire des mondes, Paris, Gallimard, 1992, p. 13.

[٣] Ibid., p. 12.

ينطلق غودمان من أطروحة لكاسيرر مفادها أن «عوالم لا عدَّ لها صُنعت انطلاقًا من لا شيء باستعمال الرموز.»[٤] ومن أجل فهم مدى استفادة غودمان من كاسيرر نتوقف قليلًا عند فيلسوف نظرية الوظيفة الرمزية. إذ يُعتبر الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر (١٨٧٤–١٩٤٥م) هو من اكتشف بعد همبولدت وظيفة جديدة للغة. بحيث لم تعد اللغة معه وسيلة في خدمة التفكير بل صارت هي ما به يكون إنتاج المعنى ممكنًا. وقد استفاد كاسيرر من ليبنتز فكرة الشكل الرمزي للغة ومن كانط البعد الترنسندنتالي للوعي بما هو شرط إمكان المعرفة؛ وذلك من أجل أطروحة جامعة: أن الأشكال الرمزية تعين دلالة نشاط أصلي لا يمكن أن يصدر إلَّا عن فكر إنساني. وأن الواقع بالتالي لا يوجد بشكل جاهز سابق عن الأشكال الرمزية. وهذه الأشكال الرمزية هي العلم والدين والفن والأسطورة وكلُّ حقل الثقافة الإنسانية. غير أن هذه الأشكال الرمزية ليست انعكاسًا لواقع موجود على نحو مستقلٍّ عنها. بل إن الواقع نفسه لا يمكن أن يصير معقولًا إلا في شكل رمزي. وتساهم هذه الأشكال الرمزية لدى كاسيرر في بناء عالم مشترك.[٥]

في كتابه «رسالة في الإنسان» (بتاريخ ١٩٤٤م) يعتبر كاسيرر الإنسان «حيوانًا رامزًا» لكونه يتميز عن الحيوان بكونه يمتلك القدرة على إنتاج عوالم رمزية عبر اللغة والأسطورة والفن والدين وكلها تفتح أمام علوم الروح دربًا جديدًا. مع العلم أن كاسيرر لا يقصد من «كلمة **رمز** المعنى الضيق لانفتاح علامة ما على ما هو عجيب أو مقدس وإنما يتعلق الأمر، وبكل بساطة، بالمعنى الواسع لتشكيل الإنسان للفوضى الصمَّاء وغير المتميزة للانفعالات الحسِّية، وذلك عبر عملية موضعة بطيئة، حيث يتكون الأنا والعالم بشكل متبادل، مانحة بذلك تحرر الإنسان إزاء القوانين الطبيعية.»[٦]

يعترف إذن غودمان بأنه قد استلهم أهم مفاهيمه من كاسيرر؛ أي: «تعدد العوالم وخداع المظاهر المعطاة والقدرة الخلاقة على الفهم وتعدد الرموز ...»[٧] لكن همَّ غودمان ليس الدفاع عن أطروحات كاسيرر بل هو محاولة سبر أغوار الأسئلة التالية: «في أي

---

٤ Ibid., p. 15.

٥ Voir: E. Cassirer, *Philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit, 1976.

٦ E. Cassirer, *Essai sur l'Homme*, Paris, Minuit, 1975.

Muriel Van Vilet, *Ernest Cassirer et l'art comme forme symbolique*, Presses Universitaires de Rennes. 2010, www, PUF–Editions. Fr., p. 2.

٧ Nelson Goodman, *Manières de faire des Mondes*, op. cit., p. 15.

معنى تحديدًا ثمة الكثير من العوالم؟ ما الذي يميز عوالم أصيلة عن عوالم مصطنعة؟ ممَّ تُصنع العوالم؟» ...[٨]

ويصرح غودمان عن اختلاف مشروعه عن مشروع كاسير قائلًا: «إن كاسيرر قد أنجز بحثه بالاشتغال على الكيفية التي تنمو وفقها الأسطورة والدين واللغة والفن والعلم في تقاطع الثقافات المختلفة. أما مقاربتي فتتمثل بالأحرى في دراسة تحليلية حول أنماط ووظائف الرموز والأنساق الرمزية، ولا ينبغي في أية حالة أن ننتظر نتيجة واحدة، فأكوان العوالم وكذلك العوالم نفسها، يمكن أن تُبنى بكيفيات مختلفة.»[٩]

إن العالم ليس مخلوقًا وليس واحدًا ولا يعاني من الوحدة بأي شكل. مضى الزمان الذي نسكن فيه عالمًا-آية على حكمة الآلهة، وجاء زمان يصنع فيه البشر عوالم متعددة بطرائق متعددة. نحن نشكو من كثرة العوالم لا من انهيار العالم أو نهايته.

إن عوالم غودمان كثيرة لكنها ليست ممكنة فحسب بل هي عوالم واقعية تمامًا. بحيث لا يتعلق الأمر لديه بعوالم تستبدل العالم الواقعي على جهة الحلم أو التعويض، بل بتعدُّد العوالم الواقعية. ما المقصود إذن بتعدد العوالم الواقعية؟ وكيف الجمع في حياة واحدة بين عوالم متعدِّدة؟ من أجل معالجة هذه القضية يتوقف بنا غودمان عند عبارات «واقعي» و«لا واقعي» و«تخييلي» و«ممكن.» ينطلق من قضيتين متناقضتين:

- «إن الشمس في حالة حركة دائمة.»
- «إن الشمس لا تتحرك أبدًا.»

والسؤال الذي يؤرقه في هذه الحالة هو التالي: هل نقول إن القضيتين صحيحتان في عالمين مختلفين؟ وإن ثمة من العوالم إذن بقدر ما ثمة من الحقائق المتناقضة؟ أم نقول إننا أمام سلسلتين من الكلمات تملك كل منهما قيمة الحقيقة الخاصة بها، وإنهما بالتالي قضيتان صحيحتان في عالم واحد لكن بالنظر إلى إطارين مرجعيين مختلفين؟ كل المسألة إذن تبدو متعلقة بالإحالة المرجعية الخاصة بكل سلسلة من الكلمات. ليس ثمة قول أو رمز خارج **إطار مرجعي** يحيله على نسق خاصٍّ في وصف الواقع. وذلك يعني تحديدًا أننا نحن دومًا إزاء طرائق في الوصف ونحن دومًا مرتبطون بطرائق كهذه، ولا يمكن لأي عالم أن

---

[٨] Ibid., p. 16.

[٩] Ibid., p. 21.

يوجد خارج طرائقنا في وصفنا له. بل إن في الأمر نسبية جذرية وريبية إمبيرية واقعية إلى حد كبير: ما يقصده غودمان هو التالي: «إن عالمنا، في الحقيقة، إنما يتمثل في هذه الكيفيات (في وصف العالم) أكثر من كونه يتمثل في عالم أو في عوالم.»[١٠] لكن فيمَ تكمن هذه الكيفيات في وصف العوالم؟ إن الأمر يتعلق بتنوع وتعدد **الصياغات** والرؤى التي تمنحها لنا علومنا المتعددة وأعمال الرسامين والروائيين وكل حدوساتنا وإدراكاتنا وتجاربنا الرمزية على وجه العموم. إننا نصنع عوالم متعدِّدة وفق كيفيات رمزية تشمل العلوم والفنون على وجه الدقة. فكل الأشكال الرمزية تملك إطارًا مرجعيًّا وتُعتبر صياغة لعالم ما. بل أكثر من ذلك فحتى الصياغات التي نلفظها أو نضعها جانبًا باعتبارها صياغات وهمية أو خاطئة أو زائفة إنما تبقى فيها أبعاد مغايرة وأشكال من التنافر التي تنتمي إلى عالم ما. يقول غودمان: «يمكننا اعتبار كل الأوصاف الصحيحة للعالم، رسوماته وإدراكاته والطرائق التي وفقها يكون ثمة عالم أو صياغاته فحسب، كما لو كانت عوالمنا»[١١]

كيفيات في صناعة عوالم تعني تحديدًا كل الصياغات الصحيحة التي تصنعها الأنساق الرمزية فتصنع بذلك عوالم متعددة. وفي الحقيقة يميز غودمان بين نوعين من **الصياغة**[١٢] أي بين نوعين من كيفيات صناعة العوالم: **الصياغة الحرفية** أي اللفظية المتعلِّقة بتعيين الدلالة، وهو ما نجده في كل ما تنتج العلوم، و**الصياغة التمثيلية** وهو ما يتجلى في الصور والوسائل التشكيلية وفي كل ما هو غير لفظي. والسؤال الذي يشغل غودمان حينئذٍ هو التالي: كيف نميز بين صياغة صحيحة وصياغة غير صحيحة للعالم؟ وهو إحراج مقلق ما دمنا «لا يمكننا أن نختبر صياغة ما بمقارنتها بعالم لم يقع وصفه أو رسمه أو إدراكه.»[١٣] إن العالم لدى غودمان هو ما تصفه لنا كل الصياغات الصحيحة التي صمَّمناها حوله. ورغم ذلك ليست ثمة صياغة خاطئة تمامًا في معنى أنها لا تصنع عالمًا. ذلك أن العالم المحروم من هذه الصياغات الصحيحة لا يحتاج إلى أن يقع نفيه أو الإلقاء به عرض العدم، سيبقى عالمًا دومًا بالنسبة إلى كل محبيه. وفي أفسد حال من أحواله، سيبقى هذا العالم «عالمًا ضائعًا بشكل جيد.»[١٤]

---

١٠ Nelson Goodman, Manières de faire des Mondes, op. cit., p. 17.

١١ Ibid., p. 19.

١٢ Version.

١٣ Ibid., p. 19.

١٤ Ibid.

ليس ثمة عوالم في ذاتها. ثمة فقط صياغات مختلفة للعالم لا تقتضي بأي شكل أن تُختزل في أساس واحد. إن من يؤمن بالتعددية بالنسبة إلى غودمان ليس خصمًا للعلم بل هو فقط خصم لكل «من هو مادي أو فيزيائي يؤمن بعالم واحد.» ما ينادي به غودمان في إطار نزعة تعددية نسبية وإمبيرية هو ضرورة القبول بصياغات مختلفة للعالم. ذلك لا يعني أننا حينما نقبل بصياغات للعالم مغايرة لصياغة العلم الفيزيائي، إنما نسقط بذلك في فهم منقوص من جهة الصِّدق والصرامة. المطلوب هو إذن فقط أن نقبل بمقاييس مختلفة أِقل اقتضاءً ممَّا عليه العلوم وذلك من أجل الانفتاح على كيفيات أخرى من صناعة العالم نجدها ضمن الصياغات التشكيلية والأدبية والتمثيلية عمومًا.

كيف يمكننا أن نصنع عوالم متعددة؟ وهل ثمة عوالم تُصنع من لا شيء؟ إجابة غودمان أن ليس ثمة عوالم تُصنع من لا شيء كما أسطورة الخلق من عدم. بل ليس ثمة عدم في أي مكان. إننا نصنع دومًا عالمًا ما انطلاقًا من عوالم أخرى هي بحوزتنا. ف فأن نصنع معناه دومًا أن نعيد الصنع. لقد تحرر العقل البشري منذ زمن من الأمل الزائف في تأسيس مطلق لعالم واحد، وبذلك تبخرت فكرة العالم نفسه بما هي فكرة ميتافيزيقية تحتاج إلى ضامن أنطولوجي من أجل أن يقع استبدالها بعوالم لا تعدو أن تكون صياغات أي أوصافًا ورسومات وكلمات ومجازات. إن **عوالمنا هي عوالم استعارات**. لذلك «يمكن أن يكون لدينا كلمات دون أن يكون لدينا عالم، لكن ليس ثمة عالم دون كلمات أو رموز أخرى.»[١٥]

إن الحديث عن كيفيات صناعة العوالم لا يعني أننا بصدد إنجاز دين جديد «يعلم الآلهة أو البشر» كيفية صناعة العالم، بل إن غودمان يكتفي فقط في إطار نزعته النسبية والريبية الجذرية باقتراح جملة من الإجراءات التي وفقها نصمِّم عوالم مغايرة عبر الكلمات والرموز والمعادلات والحقائق وكل التوصيفات والرسومات والصور التشكيلية والتمثيلية والتجريدية معًا. ومن كيفيات صناعة العوالم يحدد غودمان الطرائق التالية:

أولًا: التركيب والتفكيك[١٦] وهي عملية تقع انطلاقًا من الأسماء والمحمولات والحركات والصور كأن تقع تسمية جملة من الأحداث تحت راية اسم واحد (موضوع أو شخص ...) أو عبر تبديلات استعارية. بحيث إن عوالمنا هي دومًا ما نسميه أو نصفه أو نشير

---

١٥ Ibid., p. 22.

١٦ Composition et décomposition.

إليه نحن أنفسنا. يقول غودمان: «إن تناسق الطبيعة الذي يبهرنا أو عدم انتظامها الذي نحتج عليه ينتميان كلاهما إلى عالم واحد نصنعه نحن أنفسنا.»[١٧]

ثانيًا: التوازن[١٨] وهنا يحيلنا غودمان على وظيفة الآثار الفنية التي لا تكمن لديه في أن تسمي أو أن تصف فحسب كما الكلمات في خطاب مغاير بل هي «تجسيدات للأجناس المناسبة». إن قصيدة ما لا تذكر أية كلمة تعبر عن الحزن ولا تحيل على أي شخص حزين يمكنها بواسطة الكيفية الخاصة بلغتها أن تعبر بشكل حادٍّ وموجع عن الحزن. إن لوحة تُرسم باللون الرمادي تعبر هي الأخرى عن الحزن دون أن تسمِّيه عبر الكلمات. ها هنا نصنع عالمًا وفق عملية **التمثيل**[١٩] أو **التعبير** وهي تصنع التوازن بمعنى تتقن تجسيد **جنس وجيه**[٢٠] ومناسب وملائم لشعور ما. تلك أيضًا كيفية من كيفيات صنع العوالم.

ثالثًا: التنضيد[٢١] وفيه يشدد غودمان على «أن لا شيء يتحرك أو يسكن إلا بالرجوع إلى إطار مرجعي.»[٢٢] وهنا يعني التنضيد الرجوع دومًا إلى نسق البناء الخاص بعالم محدد. فنحن لم نبنِ معارفنا العلمية حول العالم إلا عبر أنساق وتجميعات لإدراكات مناسبة. وكما أن طبيعة الأشكال تتغير وفق أنماط الهندسات التي تنتمي إليها كل مرة، فإن إدراكاتنا تتغير بحسب أنماط التنضيد أي التنظيمات الرمزية لها.

رابعًا: الطرح والإضافة:[٢٣] وهنا يتعلق الأمر بجملة التقطيعات الحادة التي نجريها من أجل أن نصنع عالمًا من عالم آخر وذلك من أجل استبدال مواد قديمة بأخرى جديدة. إن ما نتعلمه هو فقط قطع ذات دلالة في حين أن قدرتنا على أن يفلت منا الكثير من المعاني والأشياء وأن تمر في صمت هي قدرة لا محدودة.

---

١٧ Ibid., p. 27.

١٨ Pondération.

١٩ Exemplification.

٢٠ Genre pertinent.

٢١ Agencement.

٢٢ Ibid., p. 30.

٢٣ Suppréssion et Supplémentation.

خامسًا: التشويه[٢٤] كما يحدث في فنِّ الكاريكاتور الذي يستعمل المبالغة في تشويه ما يحدث كي يصنع عالمًا. تلك هي أهم الكيفيات التي نصنع منها عوالمنا لكنها ليست كل الكيفيات بإطلاق ولا هي بالإمكانيات الوحيدة والنهائية. كل إنسانية تصنع عوالمها بالطرائق التي بحوزتها فعالم الاسكيمو ليس هو عالم أمريكا وطريقة بيكاسو في رسم «وصيفات فيلاسكاز» (١٩٥٧م) ليست هي طريقة فيلاسكاز في رسمها (١٦٥٦م) ... ثمة حرية جذرية في كيفيات صنع العوالم وثمة عمليات متنوعة ولامتناهية في تجسيده عبر التقسيم والتركيب والتنضيد والإفراغ والملء والاعوجاج والتشويه وتجسيد ما هو مناسب لتوازن عالم ما. لكن شيء ما بقي منقوصًا: متى ننجح في صنع عوالم؟ وهل ثمة كيفيات صناعة للعوالم فاشلة؟ وهل يصنع الفشل عالمًا؟ ما هي مقاييس نجاحنا في صنع عالم ما؟

(٢) هل ثمة عوالم حقيقية وعوالم خاطئة؟

هنا يتطرق غودمان إلى مسألة الحقيقة. إن في الأمر إحراجًا يمكن صياغته كما يلي: هل يمكن أن نعرف الحقيقة أو نختبر مدى صحة عالم ما من خلال المقياس التقليدي أي مقياس التطابق مع العالم؟ هنا يُجري غودمان تحويلًا ريبيًّا على مفهوم الحقيقة. فيحررها من التعريف التقليدي لها بوصفها **تطابقًا.**[٢٥] لكنه لا يتبنى أي تعريف آخر معاصر من جنس التعريف الهيدغري والتأويلي بعامة حول الحقيقة بما هي أليتيا أي كشف لما هو محجوب. يقول غودمان في هذا الصدد ما يلي: «إن الحقيقة لا يمكن أن تُعرَّف أو تُختبر من خلال تطابقها مع «العالم»، ذلك أن الحقائق لا تختلف فقط وفقًا للعوالم، لكن الجميع يعترف أن طبيعة الاتفاق بين صياغة وعالم منفصل عنها هي طبيعة غامضة» ...[٢٦] يتعلق الأمر بمفهوم نسبي للحقيقة يحررها من كل نزعة دغمائية تعتقد أن الحقيقة هي حقيقية دومًا وبإطلاق وقادرة على التوافق مع كل عالم واحد. انطلاقًا من هذه النزعة النسبية الجذرية يقع الحد من عجرفة التصور الدغمائي للحقيقة. **يحدث**

---

[٢٤] Déformation.

[٢٥] Adéquation.

[٢٦] Ibid., p. 36.

للحقيقة ألا تناسب عالمًا ما ويحدث لها ألا تكون حقيقية في كل الحالات. ذلك أنها «لم تعد حاكمًا متجبرًا وصارمًا، بل صارت خادمة طيعة خدُومًا.»[٢٧]

وتبعًا لذلك يمكن لمنطوقات حرفية خاطئة أن تكون صحيحة على المستوى المجازي. فعوالمنا تُصنع ممَّا يقال حرفيًّا ومم يُقال استعاريًّا، مما لا يقال بل يعبر ويمثل ويشير. فما يُقال لفظيًّا يمكن أن يكون إما حرفيًّا أو مجازيًّا، وما لا يُقال لفظيًّا يمكن أن يكون تمثيليًّا. كل العلوم تنتمي إلى ما يُقال على جهة اللفظ فتكون حقائقها إما حرفية أو استعارية. ثمة الكثير من الاستعارات في العلوم. أما ما لا يُقال فيمكن أن يقع تمثيله عبر الفنون. ويترتب عن ذلك نتيجتان: الأولى: أن الحقيقة ليست حكرًا على العلوم. أما الثانية فهي: **أن مسألة الحقيقة في الصياغات غير اللفظية لا قيمة لها بتاتًا.** ليس بوسعنا حينئذٍ أن نتحدث عن لوحة أو صورة أو قصيدة أو فيلم أو رقصة في لغة الصحيح والخاطئ. ثمة من اللوحات خاصة التجريدية منها ما لا تقول أي شيء ولا تعين أية دلالة، بل تكتفي فقط بأن تشير أو تظهر شيئًا ما. ذاك الإظهار وتلك الإشارة هي كيفية من كيفيات صناعة عالم ما. وهنا علينا أن ننبه إلى أن غودمان إنما يفعل هنا تمييزًا افترعه أحد أقطاب الفلسفة التحليلية فيتغنشتاين بين ما يُقال وما لا يُقال. أي بين ما يُقال في لغة العلم وما لا يُقال في لغة العلم؛ أي «ما ينبغي إسكاته». وهنا نورد نصًّا لفيتغنشتاين في رسالة إلى برتراند رسل (بتاريخ ١٩ / ٠٨ / ١٩١٩م): «إن جوهر الأمر يكمن في النظرية المتعلقة بما يمكن أن يُقال بواسطة القضايا؛ أي بواسطة اللغة (وطبعًا بما يمكن أن يُفكر فيه)، وما لا يمكن التعبير عنه بمساعدة القضايا، بل يُمكن أن يُشار إليه فحسب. ذلكم هو على ما أعتقد المشكل الجوهري في الفلسفة.»[٢٨]

لكن غودمان يتجاوز هذا القرار الفلسفي التحليلي المعروف لدى فيتغنشتاين الأول من أجل الانفتاح على ما لا يُقال؛ أي ما يقع التعبير عنه داخل الآثار الفنية. إن ما لا يُقال في لغة القضايا العلمية يمكن أن يُقال في لغة أخرى هي **لغات الفن**. وبدلًا عن الحديث عن الفن في لغة الصواب والخطأ علينا الحديث عنها في لغة يسميها غودمان

---

[٢٧] Ibid., p. 37.

[٢٨] فيتغنشتاين، دروس في الجماليات، ترجمة فتحي المسكيني، ضمن إطلالات على الجماليات بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون بيت الحكمة، قرطاج ٢٠١٠م، ص٢٣٥.

بلغة **التصحيح**. وعليه فإن مطلب الحقيقة، كل الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة «يبدو قاعدة هجينة ومعطلة لكل من يصنع عالمًا». ثمة في الأمر مفارقة ذات وجهين: حين نطلب «كل الحقيقة» فإن مطلبنا ذاك يبدو واسعًا وكبيرًا ومشحونًا بالتفاهات. أما حين نطلب «الحقيقة وحدها» فهذا قليل؛ لأن ثمة ما هو أكثر منها وما يتجاوزها. **إن الحقيقة وحدها غير كافية لصناعة عالم**. وهو ما يجعل غودمان يكتب ما يلي: «إن الحقيقة تكون في الغالب غير قابلة للتطبيق. وهي نادرًا ما تكون كافية. وعليها أحيانًا أن تترك المجال لمقاييس تزاحمها.»[٢٩]

(٣) متى يكون ثمة فن؟

هو سؤال يطرحه غودمان ويشتغل عليه ضمن كتابه «كيفيات في صنع العوالم». يتعلق الأمر بالأهمية القصوى التي يوليها غودمان إلى عوالم التخييل بعامة؛ أي كل الفنون من شعر ورقص وموسيقى ورسم وأدب ... وكل الفنون التي يقع تصميمها عبر وسائل غير تعيينية أي غير لفظية وهي كيفيات تقوم على التمثيل؛ أي اعتبار الفن تجسيدًا لعينة من عالم بصدد الصنع. هذه الفنون تستعمل الأصوات والحركات والرموز التي تنتمي إلى أنساق غير ألسنية. وبالنسبة إلى غودمان تمثل هذه الكيفيات التخييلية في صنع عوالم مركز اهتمامه الخاص.

يكتب غودمان متحدثًا عن الفنون ما يلي: «إني أهتم هنا بتلك الكيفيات في صنع العالم وبتلك الصياغات. فالأطروحة الأساسية لهذا الكتاب هي أن الفنون، وذلك بشكل لا يقل جدية عن العلوم، ينبغي اعتبارها أنماطًا من الاكتشاف والخلق وتوسيع المعرفة في المعنى الواسع لنمو الفهم، وأن فلسفة الفنِّ ينبغي اعتبارها بما هي جزء لا يتجزأ من الميتافيزيقا والأبستمولوجيا.»[٣٠] في هذا النص ثمة قرار فلسفي هام جدًّا يقضي باعتبار الفنون حقلًا معرفيًّا لا يقل صدقية وأهمية وقدرة على صنع عوالمنا عن العلم نفسه. الفن أيضًا يعرف ويمكن أن يكون جزءًا من الميتافيزيقا أو من الإبستمولوجيا. ليس الفن منطقة محرومة من الحقيقة ولا هو حقل المتعة بلا مفهوم كما ذهب إلى ذلك كانط

[٢٩] Nelson Goodman, Manières de faire des mondes, op. cit., p. 152.

[٣٠] Nelson Goodman, op. cit., p. 146.

في كتاب **نقد ملكة الحكم**.[٣١] وليس الفنُّ أيضًا حقل الأحلام الكاذبة «كي لا نموت من الحقيقة» كما حدثنا نيتشه الأول في **كتاب الفيلسوف** ذات مرة.

متى يكون ثمة فن؟ هذا السؤال يجعلنا نقف عند إحراجات محبطة ومخيبة للآمال: ما هو الفن؟ وهل ثمة فنٌّ خالص؟ وما المسافة التي تفصل الفن عن اللا-فن؟ من أجل الخروج من هذه المآزق الفلسفية يقترح غودمان تطبيق نظرية الرموز من أجل تحديد متى يكون ثمة فنٌّ ومتى لا يكون. وهنا نجد أنفسنا أمام المكسب الأساسي لفلسفة الفنِّ لدى غودمان. ثمة فنٌّ طالما ثمة رمز أو بعد رمزي؛ أي طالما ثمة إحالة على مرجع. ما المقصود بهذه الفكرة؟ يجيب غودمان: «إن كل أثر تمثيلي هو رمز. إن فنًّا بلا رموز هو فنٌّ يتوقف عند حدود الفن بلا موضوع.»[٣٢] وذلك معناه أن الفنَّ يشتغل عبر التمثيل، وأن التمثيل هو دومًا إحالة مرجعية؛ أي هو رمز. إن ما يراهن عليه غودمان هو إذن ما يلي: أن كل عملية عزل للفن عما يرمز إليه أو المرجع الذي يحيل عليه؛ أي إن كل حديث عن فنٍّ خالص — بمعزل عن كل مرجع خارجي — بمعنى فنٍّ مغلق على بنيته الداخلية، هو حديث لا يتناغم إلا مع «فكر يميني»، ولا يعد إلا بحرمان الفنِّ من أبعاده العميقة الخاصة بالتأويل. كل الآثار الفنية التمثيلية منها والتجريدية، حتى تلك التي لا تمثل شيئًا ولا تعبر عن أي شيء بوسعها أن ترمز إلى شعور ما أو عاطفة أو فكرة. إن غودمان يشدد هنا على **البعد الرمزي للفن**؛ فالفن يبقى دومًا رمزا حتى لو اقتصر فقط على خصائص شكلية كاللون والنسيج والصوت ... إن أثرًا فنيًّا ما هو دومًا عينة على عالم بصدد الصنع؛ أي هو عينة على إحالة مرجعية لعالم واقعي. وتدعيمًا للقيمة الرمزية للفن بما هي مقياس كل فن. يكتب غودمان ما يلي: «إن من يبحث عن فنٍّ بلا رموز لن يجد أي فنٍّ لو أخذنا بعين الاعتبار كل الكيفيات التي ترمز وفقها الآثار الفنية. **نعم** لفن بلا تمثيل أو بلا تعبير أو بلا تمثل. **لا** لفن لا يفعل أيًّا منها.»[٣٣] إن الآثار الفنية يمكنها أن تكون **أمثلة** في معنى أن تجلب الانتباه نحو أمر ما وقع إهماله كبعض الألوان أو بعض المشاعر أو بعض الأشكال.

---

[٣١] Emmanuel Kant, Œuvres philosophiques, Paris, Gallimard, 1985, t. II, p. 978.

[٣٢] Ibid., p. 89.

[٣٣] Ibid., p. 99.

إن أشد ما يحرج غودمان هو إذن السؤال الذي أنهك كل المحاولات الاستطيقية الحديثة: «ما هو الفن؟» سؤال وقع الخلط أحيانًا بينه وبين «ما هو الفن الراقي؟» ذلك أنه يمكن لحجر ما عُثر عليه على قارعة الطريق ووقع عرضه في المتحف أن يصير فنًا. ويمكن لواجهة سيارة بها عطب أن تُعرض أيضًا في معرض فنيٍّ على أنها أثر فني. فلو كانت هذه الأشياء آثارًا فنية، هل يمكن لكل أحجار الطريق ولكل الأشياء المعطوبة حينئذٍ أن تصير آثارًا فنية؟ استفهامات استنكارية وأمثلة عبثية يضربها غودمان كي يبين أن هذه المسائل مطروحة بشكل مغلوط. فليس الأصح أن نسأل «ما هي الموضوعات التي تشتغل دومًا بوصفها آثار فنية؟» بل أن نسأل «متى يشتغل موضوع ما بوصفه أثرًا فنيًّا؟» وإن إجابة غودمان واضحة: **إن موضوعًا ما يصير أثرًا فنيًّا كلما اشتغل بوصفه رمزًا**. فالحجر الملقى في الطريق لا يصير أثرًا فنيًّا إلا متى عُرض في متحف فهو حينئذٍ عينة على أثر فنيٍّ ما. أما حين يقع عرضه في متحف جيولوجي فإن هذا الحجر يكتسب قيمة رمزية مغايرة بما هو عينة على أصل ما أو على حقبة تاريخية، لكنه رغم ذلك لا يشتغل بوصفه أثرًا فنيًّا. لأن مساحة الرمز ليست حكرًا على الفنون بل هي تشمل كل كيفيات صنع العوالم بما في ذلك العلوم. لكن غودمان يفضل الفنَّ عن بقية الأشكال الرمزية الأخرى. وذلك لأن، حسب عباراته نفسها، «منابع الفنان أي أنماط إحالته المرجعية، حرفية أو غير حرفية، ألسنية أو غير ألسنية، تعيينية أو غير تعيينية، تبدو أكثر تنوعًا وإثارة من منابع العالم.»[٣٤]

يمكننا تجميع أهم أطروحات غودمان حول كيفيات صنع العوالم في أربعة:

أولًا: إننا لا نرث عوالمنا من العلماء أو المؤرخين بل من الأدباء والرسامين.

ثانيًا: ليست الاستعارة مجرد إجراء تزويقي بل هي كيفية من أجل صنع عوالم متعددة. كل الاستعارات لها إحالة مرجعية. أي ليس ثمة استعارة غير واقعية.

ثالثًا: إن تخييلاتنا وقصصنا لا تنطبق على أي عالم ممكن أو حالم أو طوباوي بل هي تحيل وتمثل وتعبر عن عوالم واقعية كما لو كان عالمًا ما يحدث على نحو مجازي أو استعاري.

رابعًا: إن العوالم التخييلية إنما هي توجد داخل العوالم الواقعية وليست تعويضًا لها ولا تحليقًا خارجها. إن كل القصص التخييلية إنما تحدث دومًا داخل العوالم الواقعية.

---

[٣٤] Ibid., p. 152.

(٤) غودمان ومعاصروه

نسعى في هذا القسم النقدي من بحثنا إلى الكشف عن مدى أهمية أطروحة غودمان حول أهمية الرموز في صنع عوالمنا من خلال المرور ببعض قرائه ونقاده. وهم كما سيتعاقبون بشكل خاطف في هذا الجزء الأخير من مقالنا على التوالي: بول ريكور وأرتور دانتو ومرتن زيل وروشليتز.

• ريكور: يُعتبر أهم فيلسوف استفاد من فلسفة غودمان في صناعة العوالم عبر الأشكال الرمزية. حيث يعترف في تصدير كتابه «الاستعارة الحية» بأن فلسفة الاستعارة التي يقترحها إنما «تستند إلى نظرية تعيين الدلالة المعممة القريبة من غودمان ... وأن هذه القرابة على المستوى الاستكشافي تمثل الحجة الرئيسية لهذه الهرمنيوطيقا في الاستعارة.»[٣٥] وهنا يقع استئناف الفلسفة التحليلية لغودمان في أفق الفلسفة التأويلية لريكور التي «تعتبر أن الموضع الحميم للاستعارة ليس اللفظ ولا الجملة ولا حتى الخطاب إنما هو فعل الكينونة نفسها.»[٣٦] إن المكسب الهام ها هنا هو أن الاستعارة ليست مجرد زخرف لفظي بل ثمة حقيقة استعارية؛ أي إن اللغة ذات وظيفة مرجعية تعيينية. هنا يُجري ريكور نقلة هرمنيوطيقية على نظرية غودمان حيث نتحول من: لغة تقول العالم في معنى تصنعه على صياغات عدة، إلى لغة تقول الكائن. كلاهما ينقل اللغة في علاقتها بالواقع من «واو العطف» إلى «هو» الرابطة الوجودية. إن ما يستفيده ريكور من غودمان هو ما يسميه بالوظيفة التعيينية للرموز أي إن اللغة تحيل دومًا على مرجع ما. انها ليست مجرد قول بل هي فعل. ثمة شكل من اللعب اللغوي المثير بين «العالم والعمل».[٣٧] وعليه لم يعد ثمة فصل بين العاطفي والمعرفي والتخييلي والحقيقي. ثمة تطابق بين المرجع و**تعيين الدلالة**[٣٨] ذلك أن الرمز إنما هو دومًا رمز لشيء آخر. وهذه الرموز هي بمثابة «الملصقات»[٣٩] التي تحيل على «حادثات»[٤٠] وهو ما يتلاءم وفق تعبير ريكور مع «النزعة الاسمية التواضعية» لنلسن غودمان.[٤١]

---

[٣٥] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, éditions du Seuil, 1975, p. 11.

[٣٦] Ibid.

[٣٧] World and Work.

[٣٨] Dénotation.

[٣٩] Etiquettes.

[٤٠] Occurrences.

[٤١] Ibid., p. 294.

يقول ريكور مؤَوِّلًا هذه الفلسفة: «ليس ثمة ماهيات ثابتة تمنح مضمونًا دلاليًّا للرموز اللفظية أو غير اللفظية، وبمقتضى هذا الأمر تصبح نظرية الاستعارة يسيرة الفهم: لأنه من الأيسر علينا أن ننقل ملصقة على أن نصلح ماهية. وحدها العادة تصمُدُ.»[٤٢] إن أهم ما يستفيده ريكور من نظرية غودمان في «الاستعارة المعممة والكونية» هو مفهوم **التمثيل** في المعنى الحرفي الذي ارتضاه له غودمان نفسه أي ضرب الأمثلة. وهنا تتنزل الفنون جميعها لأنها استعارات تمثيلية. إن الآثار الفنية تمثل الدلالة باعتبارها تنطوي عليها العبارة. فالاستعارة نقل لا يحصل إلا بواسطة الأمثلة. وذلك كأن نقول مثلًا: إن لوحة ما مرسومة باللون الرمادي تعبر عن الحزن. فتمثيل الرمادي داخل لوحة رمادية يعني أننا إزاء **مثال** عن الرمادي. أي إن الرمادي ينطبق أو يحيل أو يرمز إلى شيء ما وبالتالي أن الرمادي هو الذي يعين دلالة ذاك الشيء. فاللوحة هنا إنما **تُعيِّن** تحديدًا دلالةً ما تصفه. فاللون الرمادي قد وقع تعيين دلالته بواسطة المحمول «رمادي». والمحمولات إنما هي **ملصقات** في حالة الأنساق الرمزية اللفظية. لكن الرموز غير اللفظية يمكنها أيضًا أن تشتغل بوصفها محمولات بما هي **أمثلة**. فحركات رئيس الفرقة الموسيقية تُعين دلالة الأصوات التي ينبغي إنتاجُها دون أن تكون هي ذاتها أصواتًا. أما الرقص فيُعين دلالة الحركات التي نقوم بها في الحياة اليومية أو الطقوسية ويعيد تنظيم تجاربنا. هنا يقر ريكور مؤَوِّلًا غودمان أن ليس ثمة فرق بين **التعبير والتمثيل**. فاللوحة هي حرفيًّا لوحة رمادية وهي مجازيًّا لوحة حزينة. في المرة الأولى نحن إزاء الواقعة. وفي الثانية نحن إزاء الهيئة أو الشكل. فالواقعة هي وضع الأشياء. أما الهيئة أو الشكل فهي استعمال حملي أو مرجعي. ليست الاستعارة إذن زخرفًا قوليًّا إنما هي «ضرب من الغزل العجيب بين محمول له ماضٍ وموضوع يتمنع عن الاستعارة وهو فيها الراغب.»[٤٣]

ما نخرج به من هذا الاستفادة الهرمنيوطيقية التي سجلها كتاب الاستعارة الحية لريكور ثلاث نتائج هي التالية:

أولًا: إن التمييز بين **تعيين الدلالة والوسم**[٤٤] ليس مبدأ صالحًا للحديث عن الوظيفة الشعرية؛ لأن الوسم في علاقة بحالات ذاتية عاطفية تمامًا لا تملك قيمة مرجعية على نفس القيمة التي للخطاب الوصفي.

---

٤٢ Ibid., pp. 294–295.

٤٣ Ibid., p. 296.

٤٤ Dénotathon et Notation.

ثانيًا: إن الأصوات والصور والمشاعر هي تمثيلات وليست أوصافًا. إنها بذلك **تمثل**[٤٥] — في معنى المثال — ولا **تتمثل**[٤٦] في معنى التمثل الذي يفترض ذاتًا للتمثل وموضوعًا متمثلًا كما في براديغم الوعي من ديكارت إلى هوسرل. فهي تمثيلات على ملكية الأشياء أكثر من أنها مجرد تأثيرات ذاتية لهواة الشعر.

ثالثًا: إن الخصائص الشعرية، بما هي خصائص منقولة، تضيف معنى ما إلى تصورنا للعالم. فهي حقيقية لأنها تُصالح بين الملائمة والجدَّة، وبين البداهة وعنصر المفاجأة.

• دانتو: ضد فلسفة الاستعارة التي يلتقي في رحابها غودمان وريكور، يوجه دانتو الناقد الفني الأمريكي أحد أقطاب الجماليات التحليلية نقودًا حادة لفلسفة غودمان: فالاستعارة بالنسبة إليه لا تقدم لنا شيئًا لا نعرفه سلفًا. والاستعارة أيضًا لا مكان لها في العلم ولا في الفلسفة باستثناء حين تصير الفلسفة أدبًا. أما عن البعد الجمالي فلا علاقة له بالبعد المعرفي. وضد فلاسفة الاستعارة وغودمان أحدهم يكتب دانتو في كتابه المعنون «بعد نهاية الفن» (١٩٩٢م) ما يلي: «لقد وقع في نظري توسيع مفهوم الاستعارة بشكل مفرط، على الأقل في حقل الإدراك ... ومن جهة أخرى يبدو أنه حتى في أيامنا هذه لم يقع إدراك الدور الهام الذي تلعبه الاستعارة ... من وجهة نظر التعيين السياسي للواقع.»[٤٧]

• مرتن زيل: الذي يشتغل في حقل الجماليات المعاصرة على ما يسميه «المعقولية الجمالية» تطبيقًا واستصلاحًا لفلسفة هابرماس حول نظرية الفعل التواصلي، يوجِّه هو الآخر نقدًا لاذعًا لجماليات غودمان بخاصة. ذلك أن هذا الأخير أخطأ عملية تقييم ما هو جمالي حين خلط بين الحقيقي والناجح. كما رسم مرتن زيل حدود **الطابع الاستعاري** لفلسفة غودمان من أجل أن يفسح المجال أمام **البعد التواصلي** الذي به تتحدد معقولية الحقل الجمالي. ومن أهم الحدود التي رسمها للاستعارة هي؛ أولًا: أن المنطوقات الاستعارية لا تمثل السياق القولي المباشر، بل هي تميز النسيج الدلالي الذي نتكلم عنه. ثانيًا: أن المنطوق الاستعاري لا يمثل وضعية التفاهم الوقتي بل يمثل فقط

---

[٤٥] Exemplifier.

[٤٦] Représenter.

[٤٧] Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, 1996, p. 124.

حقل موضوعات القول. ثالثًا: أن السياق الاستعاري يجعل أنماط القول الاستعاري معقولة لكنه لا يتعلق بالظواهر التي نتكلم عنها.[٤٨]

• روشليتز: من أهم المشتغلين على الجماليات المعاصرة وهو من أتباع هابرماس إلى جانب مرتن زيل يكتب عن غودمان قائلًا: «إن الاهتمام الذي يوليه غودمان للغات الفنِّ لا يمكن فصله عن النقاش الأمريكي حول العلاقات بين اللغة والواقع، حول أنواع المرجع والدلالة. إن الفن بالنسبة إلى هذه النظرية لا أهمية له إلا بوصفه براديغم لنظرية أعم هي «كيفيات صناعة العوالم» التي تسعى إلى تنسيب الفرق بين تمثل علمي وتمثل استطيقي للعالم.»[٤٩] وهذا أمر لا يتماشى ورواد المعقولية الجمالية التواصلية ضد دعاة الطابع الاستعاري والحياة الرمزية والتخييلية بما صانعة لعوالم واقعية. ها هنا تبدو الخصومة الفلسفية (وفق كلمة مشهورة لدولوز وغاتاري ضمن كتاب ما هي الفلسفة) على أشدها بين **دعاة الإبداع وجماعة التواصل**: أي بين الخط الفلسفي الذي يمتد من نيتشه إلى دولوز والخط الفلسفي الذي يمتد من كانط إلى هابرماس.

خاتمة

إن نلسن غودمان الفيلسوف الأمريكي قد اقترح على العقل البشري المعاصر فكرة مثيرة: ليس ثمة عالم واحد. وإننا نحن لا نرث عوالمنا من أحد غير أنفسنا. أي إن عوالمنا هي ما نصنعه كل يوم بأنفسنا. لا أحد سيعوضنا عن عالم خسرناه بعالم يهبنا إياه سبهللًا. فالعالم لا يُعطى ولا يُباع ولا يُشترى. بل ليس ثمة عالم واحد كي نخاف من أن ينتهي أو ينهار فجأة. وليس ثمة عالم جاهز صُمم بشكل نهائي من أجل البقاء أبدًا. ضد دعاة القيامة والمدمنين على كل أشكال الآخرة، بوسعنا أن نكتفي بصناعة عوالمنا الواقعية، كل يعتني بحديقته.

هل نصنع العوالم (غودمان) أم نسكنها (هيدغر)؟ هل نؤَوِّل العالم أم نغيره (ماركس)؟ رغم الانزلاقات الخادعة التي تهددنا حين نجمع بين الأميتين في هذين

---

[٤٨] Martin Seel, *l'art de diviser, Le concept de rationnalité esthétique*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 224.

[٤٩] Rainer Rochlitz, l'art au banc de l'essai. Esthétique et Critique, Paris, Gallimard, 1998, p. 28.

السؤالين بوسعنا الاكتفاء في خاتمة هذا البحث، بالنتيجة المتواضعة التالية: ثمة في كل ما وقع من نقاش فلسفي حول فكرة العالم منذ ليبنتز مرورًا بكانط وصولًا إلى غودمان معركة بين جماعة **التخييل** ودعاة **التغيير**. غودمان حاول أن يجمع بينهما: **فما يصنعه التخييل ليس خياليًّا البتة**. إن الأشكال الرمزية هي كيفياتنا في صناعة عوالم واقعية تمامًا. نلسن غودمان لا يعلِّمنا كيف نصنع عوالمنا، فهو لا يدَّعي تعليم الآلهة ولا تعليم البشر طرائق صنع العوالم، إنما هو قد نبه الإنسانية الحالية التي أوشكت على اليأس من إنقاذ العالم بعد كل الكوارث التي وقعت والتي هي بصدد الوقوع، إلى أفق جميل: بوسعنا دومًا أن نستمر في صنع عوالم حتى في أحلك الأزمان. فنحن نرسم عوالمنا بالكلمات والحكايا والأغنيات. كلَّما ضاق أفق إلَّا وفتحنا أفقًا آخر. ثمة دومًا عالم ما هو بصدد الحدوث عبر قصائدنا ومعارفنا. لا مكان للعدم، ولا حياة للعدميين بيننا.

الفصل العاشر

دولوز ومنطق الإحساس

«إن اللون هو المكان الذي يلتقي فيه دماغنا مع العالم.»

مارلوبونتي

«إن اللوحة مجموعة من التدميرات.»

بيكاسو

ثمة علاقة طريفة بين الفن والفلسفة بدأت مع الفيلسوف الفرنسي دولوز الذي يقول: «إن الفلسفة تُولد أو تُنتج من الخارج من طرف الفنان التشكيلي والموسيقي والكاتب، كلَّما ترتبت عن الخطِّ النغمي، الرنة، أو عن الخطِّ المحض المرسوم اللون، أو عن الخطِّ المكتوب، الصوت الواضح ... ليست هناك أية حاجة إلى الفلسفة: إنها تُنتج بالضرورة هناك حيث يعمل كل نشاط على رسم خطِّه المؤدِّي إلى المغادرة الموطنية ... ينبغي الخروج من الفلسفة والقيام بأي شيء يمكن من إنتاجها من الخارج. لقد كان الفلاسفة دومًا شيئًا آخر ولقد عرفوا دائمًا نشأتهم انطلاقًا من شيء آخر»[1] نحن نفكر دومًا انطلاقًا من رغبة ما ... رغباتنا هي التي تفكِّر ... لا شيء نحن غير عواطفنا. ذاك ما تعلمه دولوز عن سبينوزا الذي جعل «الرغبة ماهية الإنسان». نقطة انطلاق دولوز هي سبينوزية تمامًا. سؤاله النموذجي هو التالي: «على ماذا يكون الجسد قادرًا؟ وما هي العواطف التي هو قادر

[1] جيل دولوز — كلير بارني، حوارات في الفلسفة والأدب، والتحليل النفسي والسياسة، ترجمة عبد الحي أزرقان أحمد، ص ص٩٤-٩٥.

عليها؟» ثمة عواطف تصنع قوتنا مثل الفرح وأخرى تصنع ضعفنا مثل الحزن. يقول دولوز: «إنكم لن تتعرفوا على حيوان ما دمتم لم تضعوا لائحة عواطفه.»[٢] ... وينبهنا دولوز إلى خطر العواطف، خاصة تلك التي تضعفنا لأنها تنتهي بنا إلى العبودية: «على ماذا يكون الجسد قادرًا؟ أي العواطف تكونون قادرين عليها؟ جربوا لكن مع الكثير من التحلي بالحذر من أجل القيام بالتجريب. نعيش في عالم هو بالأحرى مزعج، حيث تكون السلطات قائمة، وليس الناس فحسب، في حاجة إلى أن تمرِّر لنا عواطف حزينة. فالحزن والعواطف الحزينة هي التي تقلِّص كلُّها قدرتنا على الفعل. تحتاج السلطة القائمة إلى حزننا كي تجعل منَّا عبيدًا. يحتاج المستبدُّ والكاهن وسالبو الأرواح إلى إقناعنا بأن الحياة صعبة وثقيلة ... لن يتركنا مرضى النفس ومرضى الجسد؛ أي الهامات، قبل أن يوصلوا إلينا عصابهم وكربهم، وخصيهم المعشوق وحقدهم ضد الحياة أي العدوى القذرة. ليس من الهين أن يكون المرء إنسانًا حرًّا حيث ينبغي الهروب من الطاعون، وتنظيم الالتقاءات والرفع من قوة الفعل والتأثُّر الذاتي بالفرح وتكثير العواطف التي تعبر عن أكبر قدر من الإثبات ... ينبغي جعل الجسد قوة لا تُختزل في الجهاز العضوي، وجعل الفكر قوة لا تُختزل في الوعي.»[٣]

لن تبدأ الفلسفة من هنا فصاعدًا من مبدأ أوَّل على طريقة الكوجيتو الديكارتي ... لا شيء يبدأ ... سوف يقع تحرير الحياة برمَّتها من كل أشكال المفارقة. وعليه ليس ممكنًا للفلاسفة أن يبدءوا فعلًا من أي شيء ... كل شيء سيبدأ من الوسط أي من حياة أخرى. ليس ثمة نقطة انطلاق ولا أصل ولا علة أولى ... بل ما هناك هو نقاط إفلات ونقاط لقاء ونقاط عبور. وإن ما يفكر فينا هو دومًا رغبة ما أو لا متوقع أو صدفة أو لقاء مع الأشياء.

من الإيقاع تولد اللقاءات والأمكنة ومن السديم يولد الإيقاع. إيقاع الكلمة وإيقاع الرغبة وإيقاع الحياة. ذبذبات صوتية هو المكان ... لا ذاكرة ولا حنين ولا أصالة ولا نداء الأرض. وقد «تخالون أنفسكم نورًا وأنوارًا لكنكم شاشات سوداء.» ها هنا يقع تحرير الفن من المرجعية الأوديبية ذات الذاكرة اليونانية.[٤] ذاك الفن المهزوز القلق والمهذار والذي

---

[٢] نفسه، ص٧٩.

[٣] نفسه، ص٨٠.

[٤] Gilles Deleuze–Felix Guattari, Capitalisme et Schizophrénie, L’Anti-oedipe, Paris, Minuit, 1972, pp. 325 sq.

لا ينفك في عملية سرد لا تنتهي لذكريات الطفولة سجينًا لصورة الأب الذي يستحيل تارة إلها وأخرى ملكًا للأرواح وللأجساد وللعباد. لا أحد يعلم بأي شكل من الحبِّ أو عبر أية رغبة يصير المرء فيلسوفًا ... وفي كل الحالات إحساساتنا هي التي تفكِّر وعواطفنا هي التي تعلمنا أكثر من أي تحذلق أكاديمي.

دولوز يعلِّمنا أن لا وجود لذكريات أصلًا. وأن ما نلتقي به في كل مكان هو الصيرورات والكتل ... كتل من الإحساسات التي هي أحيانًا «كتل من الطفولة أو كتل نسوية أو كتل حيوانية ... لا شيء تذكاريًّا أو خياليًّا أو رمزيًّا ... هي تنسيقات من الرغبة وعلاقات ديناميكية وعاطفية وتكثيفات واقترانات وسرعات» ...[٥] تلك هي الصيرورة بدلًا عن تاريخ هيغلي يبدأ بالمعجزة اليونانية وينتهي — وفق العبارة الشهيرة لهيغل — بنابليون على حصان.

ليس على الفيلسوف أن ينسخ أي شيء ... ولا أن يبدأ من أي مبدأ. إنه مطالب بخرائط فقط ... ليس ثمة أصل كي نستنسخه ... ثمة نسخ إلى ما لا نهاية ... نسخ تتكرر في اختلافاتها القصوى لكن لا شيء يعود منها ثانية غير لحظاتها الأكثر اقتدارًا أي الأكثر سرعة والأكثر كثافة. لا شيء يعود غير رغباتنا الأكثر قدرة على الحياة.

في كتاب ألف مسطح[٦] الذي يُعتبر من أهم ما كتب دولوز صحبة غاتاري نعثر على أهم المعالم الكبرى لفلسفة جعلت من الفن هو حقل تجريبها وورشتها الحميمة. سنتوقف هنا عند الأفكار التالية:

(١) تحرير الكتابة من نموذج الكتاب الكلاسيكي: فالكتاب يملك موضوعًا وذاتًا هو المؤلف، وقارئًا وفصولًا، وقضية يدافع عنها، ونسقًا يبنيه ويخضع له. بينما الكتابة على طريقة التنضيد الجماعي شأن آخر. فهي لا تملك ذاتًا ولا موضوعًا بل هي عبارة عن موادَّ متنوعة وخطوط هروب وسرعات وكثافات ولقاءات. وهو ما يجسِّده كتابي أوديب المضاد وألف مسطح بوصفهما بلا مؤلِّف. يتعلَّق الأمر بكتابة مشتركة بين دولوز الفيلسوف والمحلِّل النفسي والمفكِّر المتسيس غاتاري. نقرأ في بداية ألف مسطح ما يلي: «لقد كتبنا

---

[٥] نفسه.

[٦] Gilles Deleuze et Félix Guattari, Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux, Paris, les Editions de Minuit, 1980.

أوديب المضادَّ مثنى. وما دام كلٌّ منَّا قد كان هو نفسه كثير، فلقد صرنا سلفًا كثُرًا. لقد استعملنا هنا كلَّ ما يقرِّبنا، الأكثر قربًا والأكثر بعدًا. لقد وزعنا أسماء مستعارة حاذقة كي لا نُعرف. لماذا تركنا أسماءنا؟ فقط كما جرت العادة ... إننا نصنع إلهًا طيبًا من أجل حركات جيولوجية» ...[٧]

لم يعد الكتاب إذن صورة العالم. وبدلًا عن سطح، عمق، عمودي، أفقي، شكل، مضمون، بداية، نهاية ... نتحول إلى تنضيدات وتقطيعات ومفاعيل كثيفة وصيرورات وكثرة حيوية. ومن أجل أن نفهم هذا التصور الجديد لكتابة تفكِّر بحواسِّها علينا أن نميز إذن مع دولوز بين نوعين من الكتاب: الكتاب — الجذر le livre-racine والكتاب الريزوم. فالكتاب — الجذر هو الكتاب — الشجرة حيث تكون الشجرة هي صورة العالم وحيث يكون الجذر هو صورة الشجرة بوصفها العالم. الكتاب الكلاسيكي هو كتاب يحاكي العالم ويحمل بين طيَّاته حميمية عضوية متناغمة صممتها ذات هي ذات الكاتب. إنه كتاب يحاكي العالم كما كان الفن يحاكي الطبيعة. ما يقوم به دولوز صحبة غاتاري هو تحرير الكتاب من الطابع الكلاسيكي له. فهو يكشف لنا كيف أن الطبيعة لا تسلك كما الكتاب. فالجذور نفسها ليست منتظمة ولا هي واحدة. فالسنديانة مثلًا تمدُّ جذورها على شكل تشعبات معقدة. ها هنا نكتشف كيف أن «العقل متأخِّر عن الطبيعة.»[٨] فالعقل يحدِّثنا دومًا عن أصل واحد وعن جذر واحد في حين أن الجذور في الطبيعة كثيرة وكثيفة ومتشعبة. لقد انتهى عصر الكتاب-الشجرة والعالم بوصفه ذا أصل واحد. إن فكرة الكتاب بوصفه صورة العالم قد صارت إلى فكرة شاحبة ومنهوكة وفي حالة شيخوخة.

(٢) اقتراح نمط مغاير من الذاتية هي الريزوم: ريزوم أو جذمور على شاكلة البطاطا أو على شاكلة الفئران ... ليس الريزوم ذاتًا ولا كوجيتو ولا هوية بل هو ضرب من الضمير الرابع من ضمائر النحو. إنه اللاشخصي أي كثرة حيوية أو خريطة بدلًا عن نسخة لأصل. الريزوم أرضي مترحِّل متشعِّب بدلًا عن نسق أو بنية أو جهاز. يقول دولوز: «لقد تعبنا من الشجرة، لا ينبغي أن نؤمن البتة بالأشجار وبالجذور وبالجذيرات، لقد عانينا منها كثيرًا. كل ثقافتنا الشجرية قائمة عليها، من البيولوجيا إلى الألسنية.»[٩]

---

[٧] Ibid., p. 9.

[٨] Ibid., p. 10.

[٩] Ibid., p. 24.

الريزوم على نقيض الشجرة ذاكرة قصيرة أو هو نقيض الذاكرة. إنه يسلك عبر التحول والتوسع والغزو والاقتناص. هو منطقة وسطى تنمو كالحياة لا تبدأ ولا تنتهي. إن هضاب أو مسطحات أو ينابيع الكثافة الحيوية يخلق السرعة والشدة والنمو.

(٣) فنُّ الترحال: يقول دولوز: «إننا نكتب التاريخ. لكننا نكتبه دومًا من وجهة نظر أهل الحضر وتحت راية جهاز دولة موحَّد ... ما ينقصنا هو أدب رحلات بدلًا عن التاريخ»[١٠] لقد كانت الدولة طيلة تاريخ طويل هي نموذج الكتاب والتفكير: اللوغوس والفيلسوف الملك والفكرة المفارقة، انغلاق المفهوم وجمهورية العقلاء والإنسان المشرع والذات الفاعلة. لقد كانت الدولة بهذا المعنى هي صورة العالم وهي تجهد نفسها في كلِّ مكان من أجل سجن البشر في أقفاص هووية من أجل السيطرة على انفعالاتهم وتحويلهم إلى مجرد أدوات في جهازها الكبير. ما يقترحه ألف مسطح هو الشعار التالي: «اجعل من نفسك ريزومًا وليس جذرًا، لا تزرع أبدًا، لا تنثر حبًّا ... كن وخزة ... لا تكن واحدًا ولا كثيرًا ... كونوا كثرات كونوا الخطَّ لا النقطة. إن السرعة تحول النقطة إلى سطر. كن سريعًا حتى وأنت في مكان واحد ... خط الحظ، خط الهروب ... لا تحمل جنرالًا في داخلك»[١١] الريزوم مترحِّل لا يستمر في أي مكان ولا يرث شيئًا ... يقيم التحالفات واللقاءات ويرسم الخطوط ... ويمرُّ دومًا إلى جهة أخرى كما الحياة ... إنه يتحرَّك على شاكلة حرف العطف «واو» et بدلًا عن فعل الكينونة «هو» أو «كان» est ... «بتر صامت للحرف «s»»... هو بتر لا تسمح به غير اللغة الفرنسية في حين لا تهتم به لغة الضاد. يقترح علينا إذن ألف مسطح جماليات مغايرة هي جماليات الترحال أو الفضاءات الصقيلة. وعلينا أن نميز وفق هذا التصور بين الفضاء الصقيل والفضاء المخدَّد، فضاء الرحَّل وفضاء الحضر، فضاء الكتاب الشجرة وفضاء الريزوم. لكن التمييز بينهما ليس دومًا بديهيًّا «لأن الفضاء الصقيل لا يكفُّ عن أن يتحوَّل ويعبر رأسًا إلى الفضاء المخدَّد ... فمرة ننظم حتى الصحراء ومرة تغلب الصحراء وتشتدُّ.» الفضاء المخدَّد هو فضاء جهاز الدولة. والفضاء الصقيل هو فضاء الفن المترحِّل. فضاء عيني haptique على خلاف فضاء بصري optique. الفضاء الصقيل هو فضاء لا نراه بل نلمسه بالعين. لقد أصبح

---

[١٠] Ibid., p. 34.

[١١] Ibid., p. 36.

للعين وظيفة لمسية إنها تملك بصمات خاصة. وهذا يعني تحديدًا أننا لم نعد نتكلم عن الأثر الفني بوصفه موضوعًا للنظر من بعيد أي موضوع فرجة وبضاعة استهلاكية.

(٤) يقول دولوز: «إنما قانون اللوحة أن تُرسم من قريب بالرغم من كونها تُبصر نسبيًّا من بعيد. إنه بوسعنا التراجع أمام أمر ما لكننا لا نعتبر رسَّامًا ماهرًا ذاك الذي يتَّخذ مسافة ما بينه وبين اللوحة التي هو بصدد إنجازها ... إن اللوحة تُرسم من قريب حتى ولو كانت تُبصر من بعيد. وبالمثل نقول إن الملحن لا يسمع ... ويكتب الكاتب نفسه بذاكرة قصيرة الأمد ... في حين يكون القارئ موهوبًا بذاكرة طويلة الأمد»[١٢] ... إن فضاء الفن هذا؛ أي الفضاء الصقيل، لا يمكن رؤيته من دون لمسه بالروح ومن دون أن يتحوَّل الروح إلى أصبع ... للعين إذن وظيفة بصماتية، إنها العين اللمسية أو العين الثالثة ... عين الإعصار. إن خطَّ الرحَّل أي الصقيل هو «خطٌّ مجرَّد»، أما خطُّ الحضر فهو «خطٌّ إمبراطوري»؛ أي مخدَّد. لكن لماذا ثمة تخديد؟ نحن نخدِّد الفضاء من أجل «طرد القلق والسيطرة على المكان.» في حين يكون الفضاء الصقيل من نوع مغاير تمامًا. إنه حسب عبارات المسطح الأخير: «خطٌّ لا يحدُّ شيئًا. ولا يرسم البتة أي حدٍّ، فهو لا يمرُّ أبدًا من نقطة إلى أخرى وإنما يعبر بين النقاط، لا ينفكُّ عن الانحدار من الأفقي إلى العمودي ... خطٌّ طافر بلا داخل ولا خارج، بلا شكل ولا عمق، بلا بداية ولا نهاية ... خطٌّ حيوي» ...

(٥) ورغم أن هذه الفضاءات الصقيلة التي يخترعها الفن من أجل اختراق تخديد المدينة بالطاغوت واللاهوت وأجهزة الدول، فإن الصقيل لا ينقذنا دومًا. فداخل الفضاء الصقيل يتغير النضال باستمرار وتعيد الحياة بناء نفسها. إن الفضاء الصقيل يغير من خصومه دومًا. إن الفن لا يصلح لإنقاذنا ... بل إن الآفاق الطوباوية قد فقدت من صلاحياتها. ليس ثمة مستقبل ... ثمة صيرورات وإن صورة المنقذ على الطريقة الكهنوتية قد أفلت وولى زمانها. «لذلك لا ينبغي أبدًا أن نعتقد أن فضاء صقيلًا يكفي لإنقاذنا ... بوسعك فقط أن تسكن المدينة مترحِّلًا أو كهافًا» ألف مسطح ... وفي نوع من التشاؤمية المرحة يكتب دولوز نوعًا من الكوجيطو الفوضوي المناضل: «أنا لست سوى عادة تأملية

---

[١٢] Ibid., p. 615.

راجع ترجمة هذا النص: إطلالات على الجماليات بالعالم الغربي، مصدر سابق، ص ص٢٩٧–٣١٦.

أو كثرة من العادات المرتبطة بعناصر حسية تكون الوسط الذي أحيا فيه ... أنا بالضبط ما تكون عاداتي وإني أكون بقدر ما تكون عاداتي وأندثر بقدر ما تندثر» ...[١٣]

(٦) إن مشاكلنا لم تعد تنتمي إلى التاريخ بل صارت تنتمي إلى الصيرورة حيث مواطن اللقاء ومواطن النضال ضد الفضاء المخدَّد من طرف هندسة الخطِّ المستقيم والعلامة الألسنية، والوجه والجذر والشجرة والذاكرة والجهاز العضوي. ليس ثمة تطابق أو تماثل في أي مكان. ثمة دومًا حلقة مفرغة داخل أسئلتنا، أحداث تبقى في العتمة ولا تصل إلى الصوت. ثمة نوع من الصيرورات التي تعمل في صمت داخل مشاكلنا. ليس ثمة زمن خطِّي كأن نتحدث عن الماضي والحاضر والمستقبل. ليست الصيرورة أبدًا محاكاة أو تقليدًا لنموذج جاهز بل هي الحاضر الدائم بما هو صدفة مرحة وبما هو أحداث متدفقة ودوائر عابرة في شكل خطوط مجردة بلا ذنب ولا ضغينة ولا وعي تعيس لذاكرة أو تاريخ أو تأليف جدلي على طريقة هيجل. ها هنا يلعب الاختلاف دور منطق الصيرورة الهيرقليطية والنيتشوية الحيوية.

(٧) وقد سبق لدولوز وغاتاري ضمن كتاب **أوديب المضاد** (١٩٧٢م) أن دمَّرا التحليل النفسي القائم على رؤية أوديبية للرغبة. وهي رؤية تبرر كل أنظمة النفوذ والهيمنة الغربية: التمييزات الجنسية الأحادية الرغبة، الإحساس بالذنب، العائلة والدولة والمؤسسات العقابية والسلطة الإقصائية. ويظهر حينئذٍ المنفصم وقد تحرر من عقدة أوديب في شكل المترحِّل الذي دمَّر أصله الأوديبي وتحوَّل إلى مكنات رغبة ومسارات مقاومة لأجهزة الدولة.

(٨) لدى دولوز وغاتاري ثمة نوع من «الصيرورة الديمقراطية ... لشعب سوف يأتي» وذلك عبر اختراع فضاءات مقاومة يُعتبر الفن أحد مقوماتها وذلك هو معنى أنطولوجيا الرغبة وهي أنطولوجيا ثورية مضادة للفضاءات المخدَّدة بجهاز الدولة. وفي الحقيقة يولد هذا الفكر من مبدأ المحايثة السبينوزي حيث لا تعاني الحياة من أي فراغ. فنحن نعيش في نوع من الامتلاء المحض لأن الحياة حبلى بالبهجة الدائمة على ألَّا نفهم من ذلك سعادة الحمقى أو رفاهة المترفين. في هذا الطقس الفلسفي المحايث للحياة حيثما حدثت لا وجود لشعوب جاهزة الهوية بل هناك فقط ريزومات مختلطة وصيرورات

[١٣] Gilles Deleuze, Felix Guattari, Qu'est-ce que la Philosophie? Paris, les Editions de Minuit, 1991, p. 101.

نلتقيها كلَّما تتم عملية اختراع شكل ريزوماتيكي من العيش في المدينة على طريقة الرحَّل أي على نموذج جمالي للخطِّ المجرَّد الذي يخترع الحرية لأنها لا وجود لها.

في هذا المدى الصقيل لفنِّ الترحال تولد العين الثالثة على سطح عالم لمسي ووظيفة لمسية للعين نفسها ... مع الرسام الإنجليزي فرنسيس بيكن لم يعد المخطط مفعولًا بصريًّا ولم تعد الصورة جوهرًا بل صارت عرضًا ... وصار المخطَّط منطقة محمومة لم تعد فيها اليد تنقاد بتوجيه من العين بل صارت تفرض نفسها على البصر بوصفها إرادة مغايرة ... في هذا الفضاء اللمسي للوحة تتقدَّم اليد نحو القماشة مؤلفة اضطراب الورقة على نحو إرادي ... إن في الأمر كارثة تشكيلية أشد عمقًا حيث يكون العالم البصري والعالم اللمسي قد كُنسا ولم تبق غير «عين الإعصار» تُعين سكونًا أو توقفًا أو عطالة ترتبط بأشدِّ اضطرابات المادة ويصير الرسم ضربًا من السكون المحاط بالحياة في أشدها وفي شواشها وفوضاها واضطرابها ... ها هنا يتكوَّن العالم اللمسي ويتكاثر ويتكثَّف من العلاقات بين الألوان وتوتراتها ونضارتها وبرودتها وتوهجها. ها هنا في منطق الإحساس وحيويته يصير الضوء زمنًا للوحة ... في حين يقتحم الرسام فضاء الرسم بريشته وميولاته الخاصة الخطِّية واللمسية وبفوضى حواسه وسورة أهوائه ... كل شيء يصير مرئيًّا في الرسم: الضوء واللون والانفعالات والميول والخطوط والمزاجات وكل انحرافات الرسم ... ثمة داخل هذا الفضاء اللمسي، الذي تلمسه العين لأن العين هي التي ترسم في تواطؤ خفي وغامض مع اليد، لوحة لم تعد تروي أية حكاية ولا هي علامة على عبقرية ... ليس وراء اللوحة أي خالق ... **لم يعد الرسم ذاكرة لأحد ...**

داخل هذا المنطق الجديد للإحساس تتداخل الصيرورات مع الرسومات والرسومات مع حركات اليد ولمسات العين وسرعات اللون وكثافة الخطوط ... في هذا الفضاء التشكيلي تتشابك اليد واللمسة والريشة والقلم ... إنه المحسوس بذات حسه ... بلا محاكاة ولا تمثيل ولا ثنائيات للنسخة والأصل ... ولا يصح حينها أن نقول فقط بأن العين تحكم واليد تنجز بل ثمة توتُّرات ديناميكية وانقلابات منطقية وتبادلات عضوية بين اللون واليد والعين ... وتولد اللوحة من التقاطع العضوي بين اليد والعين اللمسية واليد اللامسة ويتم حينها تجاوز الثنائية التقليدية بين اللمس والبصر ... تجربة حواس وتضايف للملموس وللمحسوس وتقاطعات ...

تدفع بنا قراءة دولوز لفنِّ الرسم من خلال كتاب **منطق الإحساس** إلى تصور حيوي مضادٍّ لكل تصور عدمي سالب لفضاء اللوحة ... فاللوحة لا تجسِّد ولا تحاكي ولا

تمثِّل. إنما تمسك بالقوى الحيوية ... إن الرسام لا يفعل شيئًا آخر غير رسم الإحساس ... وهو ما يعثر عليه دولوز في لوحات بيكن من أجسام معذبة ومفاعيل لحمية ... ومن أحصنة للجرِّ أو من مرايا ذات ثلاثة أبعاد ... ما يقصده بيكن ليس صدمة المتفرج بل تعنيف الإحساس بوصفه شرطًا للإبداع حسب دولوز نفسه ... وذاك هو معنى إدراك القوى والإمساك بها وهي في سورتها وحيويتها بدلًا عن تثبيت الوقائع على صدر اللوحة ... إن رسم القوى هو إذن ما يعين دلالة الرسم حيث لا ننتظر من الرسام أن يمنح شكلًا للأشياء بل على العكس من ذلك عليه أن ينزع عنها كل شكل ... ها هنا يبدو الإحساس سيِّدًا لتحرير اللوحات من الأشكال بل لتشويه الشكل وخروجه عن مساره الأصلي واختراع مسارات جديدة وأشكال طافرة وقوى حيوية وصيرورات مغايرة ... ليس ثمة في الرسم أي قصص بل ثمة أحداث تشكيلية ... شيء ما يحدث على فضاء اللوحة، شيء ما يمرُّ وينفلت هو انبثاق للمحسوس في حيويته وليس في نسخة باهتة منه ...

يقول دولوز: «إننا نرسم، ننحت، نؤلِّف ونكتب بأحاسيسنا. إننا نرسم، ننحت، نؤلف ونكتب أحاسيس.»[١٤] الأثر الفني هو «كتلة من الإحساسات ... كائن إحساسي ولا شيء غير ذلك، فهو موجود بذاته.»[١٥] وذلك يعني أنها تقاوم الفراغ وتشطبه ... لذلك تحتاج الآثار الفنية بما هي كتل إحساسية «إلى جيوب هوائية، فحتى الفراغ هو إحساس، كل إحساس يتراكب مع الفراغ ويتراكب مع ذاته، كل شيء يقف على الأرض أو في الهواء ويحفظ الفراغ، ويُحفظ في الفراغ وهو يحفظ نفسه بنفسه. فاللوحة يمكن أن تكون ممتلئة كليًّا، إلى حدِّ أنه حتى الهواء لا يمر عبرها، فهي ليست عملًا فنيًّا كما يقول الرسام الصيني، إلا إذا أبقت على ما يكفي من الفراغات لجعل الخيول تعدو فيها» ...[١٦]

الأثر الفني ليس إحساسًا في معنى أن ثمة ذاتًا حاسة وموضوعًا محسوسًا، لذلك هو كتلة لا تنتمي إلَّا إلى مادتها: «بسمة الزيت، حركة الفخار، الاندفاع المعدني، تربيع الحجر الروماني وارتفاع الحجر القوطي»[١٧] ... لا أحد بوسعه أن يحدِّد أين يبدأ الإحساس وأين

[١٤] جيل دولوز-فيليكس غتَّاري، ما هي الفلسفة؟ بيروت، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧م، ص١٧٣.

[١٥] نفسه، ص١٧٢.

[١٦] نفسه، ص١٧٣.

[١٧] نفسه، ص١٧٤.

ينتهي. لا ذاكرة للأثر الفني لأنه لا ينتمي إلى التاريخ إنما ينتمي إلى المادة، إلى الجغرافيا وإلى الصيرورة. يقول دولوز: «صحيح أن كل أثر فنيٍّ هو **نصب** معين، ولكن هنا ليس ما يحيي ذكرى ماضٍ، بل إنه كتلة من الأحاسيس الحاضرة التي لا تدين إلَّا لنفسها في حفظ ذاتها ... إن فعل النصب ليس الذاكرة دائمًا، وإنما هو الإبهار. ونحن لا نكتب بما لنا من ذكريات الطفولة، وإنما بمجاميع طفولة هي صيرورات. طفل من الحاضر. والموسيقى طافحة بها. لا نحتاج فيها إلى ذاكرة، وإنما إلى موادَّ معقدة لا نجدها في الذاكرة، ولكن في الكلمات، وفي الأصوات: «أيتها الذاكرة، أكرهك.» إننا لا نصل إلى المدرك أو إلى الانفعالي كما نصل إلى كائنات مستقلة ومكتفية ذاتيًّا، لا تدين بشيء للذين عانوا منها أو عبروا عنها» ...[١٨]

ثمة منطق ما للإحساس يعثر عليه دولوز في رسومات فرنسيس بيكن. نحن أمام نمطٍ جديد من الرسم: لوحة تطارد الطابع التشكيلي والتجسيدي والسردي. إن فنَّ الرسم كفَّ في لوحات بيكن عن أن يكون تشكيليًّا ولا تمثيليًّا ولا حتى سرديًّا. إن اللوحة لا تمثِّل ولا تجسِّد ولا تقصُّ أي قصة. نهاية السرديات الكبرى والصغرى معًا. يقول دولوز: «ليس للرسم نموذج كي يمثله ولا تاريخ كي يقصه.»[١٩] ليس ثمة في اللوحة غير علاقات بين الأشكال لا هي تمثيلية ولا تشكيلية ولا قصصية، ذلك أن بيكن «لم يكفَّ عن رسم أشكال في حالة تزاوج، لكنها لا تحكي أي حكاية.» ليس ثمة قصة، ثمة أشكال معزولة فوق الكرسي أو فوق الفراش أو فوق الأريكة ... داخل الدائرة أو داخل متوازي السطوح. هي أجسام معزولة تجلس القرفصاء ... ذاك كل ما ثمة في اللوحة ... ما تبقى من اللوحة جملة من الإمكانات التي سيقع تعطيلها سلفًا من قبيل المشهد الطبيعي أو الأرضية اللونية ... لا مكان في لوحات بيكن للمشهد ولا لعمق لوني ولا لأي شكل مهيئ لاحتضان بقية الأشكال ... إنما يتعلَّق الأمر «بملامح لا دلالية محرومة من الوظيفة التجسيدية.»[٢٠]

في كتابه **فن المستحيل** يكتب بيكن ما يلي: «حينما فكرت في لوحاتي كما لو كانت نحوتات، خطرت ببالي فجأة الطريقة التي وفقها يمكنني أن أجعلها في فنِّ الرسم رسومات ... سوف تكون نوعًا من الرسم المنظَّم الذي تنبثق فيه الصور كما لو كانت تنبثق من

---

[١٨] نفسه، ص١٧٥.

[١٩] Gilles Deleuze, Logique de la sensation ... p. 9.

[٢٠] Ibid., p. 11.

بحيرة لحم. إن هذه الفكرة ذات إيقاع رومانسي فظيع، لكني أرى الأمر على نحو صوري تمامًا ... سيكون ثمة أشكال متعددة ... سيكون ثمة بلا ريب رصيف يعلو أكثر ممَّا يعلو في الواقع، وفوقه يمكن أن تتحرَّك نحو من قطع اللحم التي تعلوها الصور، وإن أمكن أناس معينون يقومون بجولتهم اليومية. إني آمل أن أرسم أشكالًا تنبثق من لحمها الخاصِّ بقبعاتها المستديرة ومطرياتها ... وأن أجعل منها أشكالًا حادة وموجعة بقدر عملية الصلب ...» [٢١]

مع بيكن سيقع إذن تحرير الفن التشكيلي من طابعه التشكيلي ... فاللوحة لا تشكل مادة ولا تمثل لا وعي ذات ترسم ما حُرمت منه في الواقع. ثمة نوع من «الأحاسيس السماوية» التي تطلبها اللوحة. ويذهب دولوز إلى الحديث عن نوع من «الإلحاد التشكيلي» مثلما وقع مع الفن المسيحي الذي حرر الأشكال من أدوارها التمثيلية. يقول في قول مثير للانتباه عن الفن المسيحي: «مع الربِّ، كل شيء مباح ... وذلك ليس فقط على المستوى الأخلاقي، ما دامت أشكال العنف والفضيحة تجد تبريرًا مقدَّسًا. ولكن على المستوى الجمالي أيضًا وعلى نحو أكثر أهمية؛ لأن الصور الإلهية قد انتعشت بعمل إبداعي حرٍّ وبخيال يجوِّز كل شيء.» [٢٢]

ليس ثمة رسم على فضاء أبيض. ينبغي القطع مع كل إكليشيات سابقة على الريشة. يقول دولوز: «من الخطأ أن يعتقد المرء أن الرسام يشتغل على فضاء أبيض وأعذر. إن مساحة الرسم محتلة سلفًا بكل أشكال الإكليشيات التي ينبغي القطع معها.»

في لوحات بيكن يقع طرد المتفرِّج وتعويضه بالشاهد، ومن ثمة تحويل المشهد إلى فضاء انتظار أو جهد فحسب. وهو ما يعبر عنه دولوز قائلًا: «وفي الحقيقة، إن المشهد الوحيد هو مشهد الانتظار أو الجهد، لكن ذلك لا يحدث إلا حينما لم يعد ثمة متفرجون.» [٢٣] لكن ما الذي يحدث ضمن هذا الجهد الذي تبذله الأشكال كي تطرد المتفرج؟ يحدث أن الشكل نفسه يصير حدثًا ويبرهن على ألعاب قوى فريدة من نوعها. (اللوحة النموذجية هي لوحة peinture 1978) (حيث يمدُّ الجسد كل جسمه وساقه من أجل تحريك مفتاح الباب ... وهو معلق في عمود).

---

[٢١] Ibid.

[٢٢] Ibid., p. 14.

[٢٣] Ibid., p. 15.

Peinture 1978.

يتعلق الأمر بعزل الشكل عن وظيفته التشكيلية والتمثيلية. يقول دولوز: «عزلة تامة للأشكال، عزلة تامة للأجساد وقد أطردت كل متفرِّج. لا يصير الشكل شكلًا إلا عبر تلك الحركة التي ينغلق عليها وتسجنه»[٢٤] ... ها هنا شيء ما يحدث في الجسد نفسه. لقد صار مصدر الحركة. لم يعد الأمر يتعلق لدى بيكن بالمكان بل بالحدث.

لكن لماذا يجهد الجسد نفسه؟ يجيبنا دولوز: من أجل الهروب ... من أجل التحرُّر من الجهاز العضوي ... سيهرب الجسد على سطح اللوحة كلما استطاع ذلك عبر عضو من أعضائه ... عبر الفم حينما يصرخ ... عبر ساقه حينما يستعملها لتحريك مفتاح الباب ... تقلصات عضوية وتمطُّطات للإفلات من الجهاز. يقول دولوز: «لست أنا الذي

[٢٤] Ibid., p. 16.

Figure au lavabo 1976.

يحاول أن يهرب من جسدي إنما هو الجسد يحاول الهروب هو نفسه عبر أي عضو من أعضائه ... تشنُّجات وتقلُّصات عضوية وضفائر عضلية.»[٢٥] هذا ما نجده مثلًا ضمن لوحة figure au lavabo ... 1976. حيث يجهد الجسد الشكل نفسه للهروب عبر ثقب الحنفية ...

ركح هستيري وألعاب قوى وأجساد تجهد نفسها كي تتحرر عبر عضو من أعضائها ... لكن لماذا الهروب من الجسد؟ يجيب دولوز: من أجل الالتحاق بالبنية المادية ...

التحرُّر من المرآة: رهان أساسي في رسومات بيكن. مرايا بيكن لا تعكس شيئًا بل إنها أحيانًا مساحات سوداء مغلقة. وحين يمرُّ الجسد داخل المرآة فهو لا يمرُّ كي يشبه

[٢٥] Ibid.

نفسه أو يحاكي شكله أو يمثل وجهه ... إنما تمر الأجساد إلى المرآة كي تقيم هناك ... الجسد وظلُّه معًا ... لا مجال للفصل بينهما على طريقة نظرية المحاكاة الأفلاطونية أو التمثيل الكلاسيكي الحديث. لا شيء وراء المرآة ... كل شيء يحدث داخلها ... أجساد تتمدَّد وتتمطَّط وتتسطَّح من أجل المرور عبر الثقب. ليس ثمة خيالات داخل لوحات بيكن إنما ثمة إحساسات فقط ... من الخيال إلى الإحساس ذاك هو التحول العميق الذي طرأ على اللوحة مع بيكن. يقول دولوز: ... «هي أحاسيس ... لا خيالات.»[٢٦]

مع بيكن «كل الرءوس مهيأة للتشويه كما يحدث في لوحة autoportrait de 1973 الإنسان ذو رأس خنزير ... على عين المكان يقع التشويه.»

Autoportrait 1973.

من هنا أي من نظرية المرآة التي تحررت من وظيفتها ينتقل بنا دولوز إلى أطروحة «الجسد المشوه» بوصفها المضمون الأساسي للوحات فرنسيس بيكن. نتحوَّل إذن من الجسد المعزول إلى الجسد المشوَّه ... فحينما يغادر الشكل مهمَّته التشكيلية يصير إلى

[٢٦] Ibid.

جسد مشوَّه الشكل ... ليس الشكل شيئًا آخر غير الجسد نفسه ... لكن الجسد هنا شكل فقط أي ليس ببنية ... وذلك يعني أن هذا الشكل الذي أصبح جسدًا ليس وجهًا ولا يملك أي وجه ... للشكل رأس بل يمكننا ردُّه إلى مجرَّد رأس ... فبيكن بوصفه رسام بورتريه «هو رسام رءوس وليس برسام وجوه.»[٢٧] ثمة فرق شاسع في اعتبار دولوز بين رسم الوجوه ورسم الرءوس؛ فالوجه هو تنظيم فضائي، في حين يغدو الرأس تابعًا للجسد ... بل هو روح بوصفه جسدًا؛ أي روح حيوانية ... الرأس هو بعبارات دولوز «الروح الحيوانية للإنسان»: روح خنزير أو روح ثور أو هو روح كلب أو روح خفَّاش ...

من هنا نفهم كيف أن رهان لوحات بيكن هي بالضبط الفتك بالوجه وهزمه وتشويهه والتنكيل به لأنه وجه التنظيم ووجه الجهاز ووجه النظام والنسق والمؤسسة. لذلك يبدو أن بيكن يرسم دومًا من أجل العثور على رأس ما تحت الوجه أو من أجل إعادة إحيائه ... وهو ما يكتبه دولوز بالحرف الواحد: «إنه مشروع خاصٌّ جدًّا يتبعه بيكن بوصفه رسام بورتريه: هزم الوجه العثور على الرأس أو جعله ينبثق من جديد تحت الوجه.»[٢٨]

وهنا أيضًا تظهر عمليات تشويه الوجه في كل مرة: كيف أن الوجه يضيع شكله تحت عمليات التنظيف وضربات الفرشاة التي تشوِّش نظامه وتجعل ظهور الرأس بدلًا عنه ممكنًا ... بيكن يراهن على رءوس بلا وجوه أو هو لا يترك للوجه غير قسماته الدنيا. ويصير حينها ممكنًا على صدر اللوحة أن يقع استبدال رأس الإنسان برأس حيوان ... لكن الحكاية لا تتعلق بمجرد تعويض رأس بآخر ... فرأس الحيوان ليس شكلًا بل هو ملامح وقسمات وضربات فرشاة أو هو ارتعاشة عصفور تحلق فوق المساحة الممسوحة الخاصة بالريشة العابرة ... في حين تلعب ظلال بورتريات الوجوه من جهة أخرى دور الشاهد فقط ... اللوحة النموذجية الشاهدة على ذلك هي بعنوان le triptyque 1976 ...

في هذا الحقل الطقوسي للرسم يحدث أن تقع «معاملة كلب واقعي بوصفه ظلًّا لسيده، أو أن يتخذ ظلُّ الإنسان هيئة وجود حيواني مستقل عائم وغير محدَّد. كأنما الظل يهرب من الجسد ها هنا مثلما يهرب حيوان ما نرعاه في داخلنا.»[٢٩]

---

[٢٧] Ibid., p. 19.

[٢٨] Ibid.

[٢٩] Ibid., p. 19.

Triptyque 1976.

إن ما يرسمه بيكن بعيدًا عن أن يكون مجرد تطابقات شكلية. إننا إزاء حقل غموض ومساحة إبهام بين الحيوان والإنسان. فالإنسان يصير حيوانًا لا في معنى هوية جديدة بل في معنى «نوع من التزاوج بين الإنسان والحيوان ... لقاء مشترك.»[٣٠]

اللحم هو موضوع اللقاء بامتياز بين الإنسان والحيوان.

«الشفقة على اللحم ... ليس ثمة أي شكٍّ في أن اللحم هو موضوع شفقة بيكن بامتياز» ... لكنَّ اللحم هنا ليس لحمًا ميتًا، بل هو لحم يُحافظ على كلِّ الآلام ويحمل فوق جلده كل ألوان اللحم الحيِّ ... «الكثير من الآلام والهشاشة، لكن مع الكثير من الإبداع الجميل وألوان وألاعيب بهلوانية.»[٣١]

إن بيكن لا يشفق على الحيوان تحديدًا إنما شفقته هي شفقة على كل إنسان يتألم. فكلُّ إنسان يتألم هو بالنسبة إلى بيكن لحم. هكذا يكون اللحم هو موضع اللقاء بين الإنسان والحيوان. هذه الحالة هي تحديدًا الحالة التي يلتحم فيها الرسام مع موضوعات فزعه وشفقته ...

في الفصل السادس من كتاب منطق الإحساس نعثر على تعريف دقيق للإحساس كما التقطه دولوز من لوحات بيكن. يتعلق الأمر بتحرير الرسم من التشكيل والتجسيد والتمثيل. الشكل إحساس وليس تمثيلًا. الإحساس هنا هو الكائن في العالم في معنى فينومينولوجي. فأنا أصير كائنًا حين أنغرس في هذا الإحساس ويحدث شيء ما داخل

---

٣٠ Ibid., p. 20.

٣١ Ibid.

نفس ذاك الإحساس معًا. الجسد هنا هو الذات والموضوع في الآن نفسه. لكن الإحساس هنا يناقض الإحساس العفوي البسيط والإكليشيات الجاهزة. ويحيل دولوز على سيزان: «الإحساس هو في الجسد، حتى لو كان جسد تفاحة، اللون في الجسد، الإحساس هو في الجسد وليس في الهواء. الإحساس هو ممَّا يُرسم، ما يُرسم في اللوحة، إنه الجسد لا بما هو ممثل بوصفه موضوعًا، إنما بما هو جسد معيش أي بوصفه يشعر بإحساس كهذا.»[٣٢]

أن ترسم الإحساس معناه أن تسجل الواقعة. لكن لا أحد يعلم تحديدًا «لِم يلمس رسم ما مباشرة الجهاز العصبي.» الرسم يشوه الجسد لذلك هو لا يحكي حكاية ... بل هو يصرخ. إن كل شكل يرسمه بيكن هو إحساس متراكم أو هو متخثر كما في شكل الصلصال. وذاك هو معنى شعار بيكن: «لقد أردت رسم الصراخ بدلًا عن الرعب.» كل رسومات بيكن تحيِّد الإحساسي وتتناقض مع التشكيل. إنه بذلك يطرح جانبًا كل ما يثير الرعب ... فحين يرسم بيكن مثلًا «البابا يصرخ، فلا شيء في رسمه يثير الرعب»، فهو يرسم الستار كي يعزل صرخة البابا، وذلك كي يمنعه من أن يُرى، ويجعله كما لو كان «يصرخ قبالة اللامرئي.»[٣٣]

يقول دولوز: «إن بيكن يحمل في ذاته كل عنف إيرلندا، وعنف النازية وعنف الحرب. إنه يمرُّ من رعب الصَّلب، وخاصة من قطعة الصلب، أو الرأس — اللحم أو الحقيبة النازفة»[٣٤]

إن الرسم لا يصلح إذن للحكي بل يصلح للصراخ. والصراخ يصلح لعزل الصرخة ومنعها من العيون ... لا أحد يتماسك أمام الصراخ ... لا أحد سيبقى في رتبة المتفرج ... الصراخ ليس بثًّا للرعب إنما هو إحساس في سورته. لأنه طالما ثمة رعب ثمة حكاية تُحكى. وكلما كان ثمة حكاية ضيعنا الصرخة. فالحكاية تفترض ذاتًا تحكي بدلًا عن جسد يُحس. والحكاية تفترض معنًى أو واقعًا نحكيه فنشكِّله أو نجسِّده أو نتخيَّله أو نبكيه. الإحساس ليس شعورًا. لأن الشعور ذاكرة وتاريخ وقصة. إن العنف في الرسم ليس عنف الحرب. وهنا يذكرنا دولوز بمفهوم القساوة لدى أرتو: «إنه مثلما الأمر لدى أرتو: القساوة ليست ما نعتقده، ونادرًا ما ترتبط بما يقع تمثيله.»[٣٥]

---

[٣٢] Ibid., p. 27.

[٣٣] Ibid., p. 29.

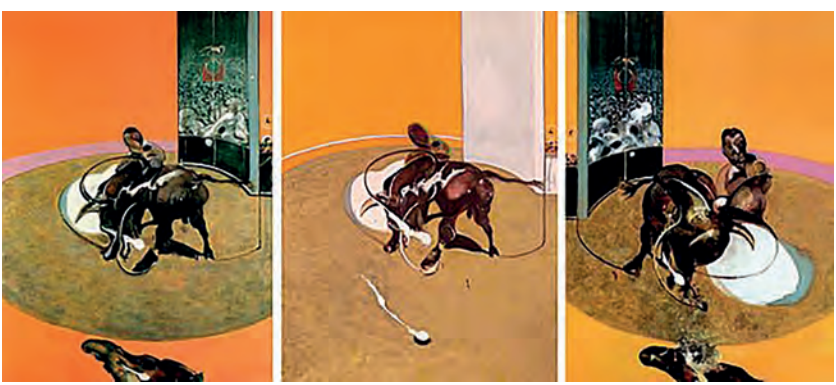
[٣٤] Ibid.

[٣٥] Ibid.

ليس ثمة مشاعر في لوحات بيكن. ثمة أحاسيس أي غرائز تداعبنا مرة وتفترسنا مرة أخرى. إنه المرور من إحساس إلى آخر ... لا شيء غير سلسلة من الحركات من أجل البحث عن أفضل إحساس. لكن مقياس أحاسيسنا القصوى ليس كمية المتعة إنما هو الإحساس الذي يملأ الجسد — اللحم في لحظة هبوطه أو تناقضه أو تمططه.

ثمة ضرب مما يسميه بيكن نفسه من «منطق الحس» في فنِّ الرسم. ما بين لون ما وذوق ولمس ورائحة وضجيج وثقل ... هناك نوع من «التواصل» الذي يعتبره بيكن بمثابة «منطق الحسِّ»؛ أي لحظة غير تمثيلية للإحساس نفسه.

يعطي دولوز على ذلك مثالًا لوحة les corridas حيث «بوسعنا أن نسمع حوافر الحيوان» ... وكذلك لوحة le triptique de 1976 «حيث نلمس ارتجافة العصفور التي تنغرس مكان الرأس»[٣٦] ... يقول دولوز: «من مهام الرسام إذن أن يبين نوعًا من الوحدة الأصلية للحواسِّ وأن يظهر للعيان شكلًا محسوسًا متعدِّدًا.»[٣٧]



[Tapez une citation prise dans le document ou la synthèse d'un passage intéressant. Vous pouvez placer la zone de texte n'importe où dans le document. Untilisez l'onglet Outils de zone de texte pour modifier la mise en forme de texte de la citation.]

[٣٦] Ibid., p. 31.

[٣٧] Ibid.

الفصل الحادي عشر

جاك رنسيار وفن المشترك

«إن ثورة — أو ثورتين — ستتيح لنا أن نرى ضوء النهار قريبًا.»

سلفادور دالي

تقديم

لكل فيلسوف قصته الخاصة مع أسطورة قتل الأب منذ أفلاطون. بعضهم يهرب من الأب الروحي مفزوعًا؛ لأنه لا يقدر على تحمل إرثه الثقيل، وبعضهم يفضِّل البقاء في جبة أبيه خيرًا من الرحيل إلى درب لا يؤدي. وبعض آخر لا يريد أن يخرج من ذاكرته فارغ اليدين. يمكننا القول إن جاك رنسيار الذي تعرف على أبيه الروحي في شخص أب آخر هو ألتوسير ينتمي إلى الصنف الثالث. إن رنسيار يبحث عن «ماركس آخر»؛ لأنه اختار ألَّا يخرج يتيمًا تمامًا من ماركسيته الأولى …

جاك رنسيار فيلسوف فرنسي اشتغل في الخطِّ ما بعد ماركسي ناقدًا أستاذه ألتوسير لا من أجل استعادة لماركس بل من أجل الخروج منه بفكر عمَّالي مغاير. يتعلَّق الأمر بجملة من القرارات الجذرية للعثور عن ماركس آخر غير ماركس الكلاسيكي بطابعه الأيديولوجي والعلمي. فبدلًا عن مفهوم الطبقة يقترح رنسيار مفهوم «الفلانية» حيث يكون لأيٍّ كان الحق في تقاسم المحسوس. وبدلًا عن الفصل بين الأيديولوجي والعلمي يقترح رنسيار معنًى مغايرًا لدور المثقف من خلال مفهوم طريف هو «المعلم الجاهل.» وبدلًا عن يوطوبيا الثورة الماركسية التي تتنبأ بالشيوعية كخلاص وكفكرة عن المستقبل، يقترح رنسيار «أن لا مستقبل في انتظارنا» بل لدينا الكثير من العمل «ضدَّ كلِّ الأرواح المنهوكة باليأس من إمكانية إعادة توزيع المحسوس توزيعًا عادلًا. لم يعد العالم أُحجية

لأحد لأن عصر السرديات الكبرى قد أفل وأفلت معه كل إمكانيات التنبؤ بتاريخ البشر. ما يراهن عليه رنسيار في هذه البرمجيات الجديدة للخطِّ المابعد ماركسي: هو اختراع شعب ما حيثما ينقصنا ذاك الشعب. الشعب هنا منظور إليه لا بوصفه ماهية عرقية أو قومية جاهزة بل بوصفه فلانيات حرة قادرة على أن تكون «أيًّا كان» في جماعة من المتساوين.» هذه الجماعة لا علاقة لها بأية هوية سابقة عليها. إنها فنٌّ للمشترك يلعب فيه الفنُّ دورًا أساسيًّا.

ويمكننا أن نقول إن فكرة الاشتراك في المحسوس لرنسيار، بوصفها أطروحة أساسية في الفكر السياسي والجمالي المعاصر بما تدخله على الخط ما بعد الماركسي من نفس جديد تمامًا، تقوم على ثلاث أطروحات كبرى:

(١) الخروج من براديغم الحداثة بأشكالها سواء تعلَّق الأمر بالحداثة أو بما بعد الحداثة أو بالحداثة المغايرة أو المضادة، وبالتالي الخروج من الماركسية التاريخية بما هي سردية حديثة في جوهرها تؤمن بمعنى للتاريخ وبذات تقوم بتغيير العالم وبمستقبل يكون فيه الخلاص.

(٢) اقتراح مفهوم «جماعة المتساوين» كشكل جديد من الذاتية الجماعية القائمة على المشاركة في المحسوس وإعادة توزيعه توزيعًا عادلًا.

(٣) الدفاع عن الفن بوصفه ضربًا من خرق الإجماع في اتجاه التخلص من المحسوس المعطى القائم على الهيمنة واختراع أشكال أخرى من العيش المشترك.

(١) لماذا الخروج من براديغم الحداثة؟

ينبغي أن نشير بادئ الأمر إلى أن مشروع رنسيار يتنزَّل ضمن أفق فلسفات المشترك التي حرَّرت الفلسفة من الصدام بين المركزية الثقافية الغربية والآخر المقصى والمهمَّش. أي من الصدام بين رواد الحداثة ودعاة فلسفة الاختلاف. إن فلسفة المشترك تقترح علينا نمطًا من الاشتراك في العيش معًا دون التصادم مع الآخر. وذاك أمر لن يصير ممكنًا إلا بضرب من إعادة توزيع للمحسوس توزيعًا عادلًا.

علينا هنا أن نتوقف قليلًا عند نقاش فلسفي بين رنسيار ونيغري حول مفهوم المشترك بما هو أفق جديد ما بعد طوباوي وما بعد ماركسي للتذاوت السياسي ولشكل العيش الممكن في عالم الالمبراطورية المتوحِّشة. إن ما يحرج هنا هو السؤال التالي: هل يتعلق الأمر بمشترك الجموع المابعد حديثة أم بركح الشعوب التي علينا اختراعها؟

ويذهب نيغري إلى الدفاع عن مقولة الجموع أو الجمهور بما هي جملة الفرديات أو الاسم الآخر لشكل الكينونة المحايثة. في حين يدافع رنسيار عن مقولة الشعب بما هو نتاج لمقولة السيادة القائمة على شكل من المفارقة أو التعالي وهي مقولة كلاسيكية منذ هوبز وروسو وهيجل. والفرق إذن بين الجموع والشعوب هو أن الجموع «تقتضي أن تتكلم الذوات باسمها الخاص. لا يتعلق الأمر بأفراد متملِّكين بل بفرديات غير قابلة للتمثيل.»[١] أمَّا رنسيار فيعرف مقولة الشعب قائلًا: «إن الشعب هو بالنسبة لي اسم لذات سياسية» ... ويضيف ضدَّ الجموع لنيغري: «داخل فكر الجموع ثمة فوبيا السلب، فوبيا سياسية تقدِّم نفسها بوصفها سياسة مضادة.»[٢]

رنسيار يقر بأن لا جدوى من براديغم الحداثة سواء تلك التي اعتقد العقل الغربي طيلة قرنين من الزمن أنها الطريق نحو التقدم بالعقل البشري نحو الأفضل أو حتى ما بعد الحداثة التي لوَّح رواد فلسفة الاختلاف بها. إن مشروع الاشتراك المحسوس لجاك رنسيار يهدف إذن في جوهره إلى تحرير الفن وميدان الإحساس بعامة من براديغم الحداثة. وذلك لأن هذا البراديغم، وفق قول رنسيار نفسه «قد انتهى بأن أغرق العالم داخل ضرب من الدراما المرضية التي تخلط بين رائع كانط وعقدة أوديب لفرويد وتحريم التمثيل بالمحرقة اليهودية والمشهد البدائي بأفول الآلهة عن سماء المحدثين» ... لقد أصيب مفهوم الحداثة وفق تشخيص كاتب **الاشتراك المحسوس** بضرب من الهشاشة الفلسفية حيث صار يجمع على نحو اعتباطي بين أسماء مختلفة وغير متجانسة في تصوُّراتها من قبيل هولدرلين وسيزان ومالارمي وبودلير والرومانسية ... لا جدوى من براديغم الحداثة التي اختصم في شأنها ثلة من كبار المفكِّرين المعاصرين ما بين داعية إلى ضرورة استئنافها (هابرماس) وملوِّح بضرورة تجاوزها وتفكيكها (فلاسفة الاختلاف أي دولوز، ليوتار ودريدا). وهو ما يتطلب ضرورة تحرير الفلسفة المعاصرة من الدراما الفقيرة القائمة على فكر النهاية والعودة معًا. أي نهاية التاريخ وموت الإله وموت الإنسان وتدمير الميتافيزيقا وخروج الفن من الاستطيقا التي نادى بها أقطاب الفكر الغربي منذ هيغل ونيتشه إلى هيدغر ودريدا وليوتار. وقد صاحبت فلسفة النهاية ثم المنظِّرين لمفهوم

---

[١] Negri, “Pour une définition ontologique de la multitude,” in Multitude, 9, Mai-Juin, 2002, pp. 1–65.

[٢] Ibid., pp. 95–100.

الكارثة بعد المحرقة اليهودية، وفلسفات العودة إلى اليونان منذ إعجاب هيغل بالمعجزة اليونانية مرورًا بتبشير استطيقي لنيتشه بعودة ديونيزوس وصولًا إلى هيدغر في عودة تأويلية إلى سؤال الكينونة المنسي في طيات اللغة اليونانية ثم غادامار في تأويلية كونية لا تنفك في عودًا على بدء إلى سحر التراث والتقليد والذاكرة.

ما تقترحه علينا فلسفة الاشتراك في المحسوس هو ضرورة تحرير عقولنا من كل خطابات الحداد والبكائيات ما بعد الحديثة التي سربها إلى الفلسفة مفكرو الكارثة اليهودية الذين تقوم الفلسفة لديهم على ما يسميه رنسيار **بالآخر المطلق**. وهو يقصد ها هنا تحديدًا ليوتار.[٣] (وهو ما يشهد عليه حملة النقد الشرس التي شنها رنسيار على ليوتار بخاصة في كتاب **مصير الصور**).[٤]

آن الأوان كي نحرِّر المحسوس من إيديولوجيا الصدام مع الآخر التي لم تغنم منها الإنسانية الحالية غير صدامات فظيعة بين هويات مسعورة وهمجيات طافرة خارجة عن طورها. وهو ما يقصده رنسيار حينما يقول بضرورة تحرير المحسوس من براديغم الحداثة الذي يبدو «ضعيف الجدوى» ويقترح علينا ترتيبًا جديدًا للمسألة الجمالية لا يمرُّ ضرورة عبر راية الحداثة الاستطيقية. وهو ما يسميه **رنسيار** بالأنظمة الخاصة بالفن. وتتوزع هذه الأنظمة على ثلاثة مواضع هي التالية:

(١) نظام إتيقي للصور: وهو نظام لا يعرف الفن بوصفه فنًّا بل انطلاقًا من مسألة الصورة. والصورة ينظر إليها تحديدًا على أنها نمط من الكينونة ... وهو أمر يدفع بنا إلى المفارقة التالية: ما هو أصل الصور ومدى صدقها في علاقتها بالحقيقة؟ وما الجدوى منها وما وجوه استعمالاتها ونتائجها؟ وتشتدُّ أزمة الصور حينما يتعلق الأمر بمسألة تصوير وتمثيل الإلهي وهو ما جعل ديانات التوحيد تمنع الصورة عن ميدان المقدَّس. ذاك أمر نجد صداه لدى أفلاطون والذي اعترض في الكتاب العاشر من **الجمهورية** على ما يسمِّيه الأشباح أي تصوير المحسوس من طرف فنِّ الرسم وحكم على كل الفنون التي تحاكي المحسوس بعدم شرعيتها في خطاب تشرع له الفلسفة تحت راية اللوغوس. وأكثر من ذلك سوف تشتدُّ أزمة الصور أكثر لدى أفلاطون حينما يظهر الشعراء على ركح

---

[٣] Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, éditions–la Fabrique, 2003, pp. 123 sq.

[٤] Ibid.

مدينة الفلاسفة أي حيثما يمتد أثر الصور إلى ميدان تربية الأطفال. ها هنا يجد أفلاطون نفسه أمام السؤال التالي: هل نربي الأطفال على الموسيقى بلا نصٍّ أم على قصص الشعراء وعلى رأسهم هوميروس؟ وقد كان على أفلاطون أن يصفِّي حساباته مع هوميروس الذي تربَّى طفلًا على حكاياته وكُبر فيلسوفا لليونان على إيقاع آلهة نسجتها الإلياذة والأوديسا التي ترعرع على إيقاعها شعب كامل من الآلهة على حدِّ عبارة جميلة لنيتشه. وفي كرة فلسفية واحدة يحرق أفلاطون كل أشعاره التي نظمها طفلًا ويحكم في ذات الوقت بـ «ألَّا يقبل الشعراء التراجيديين» وعلى رأسهم هوميروس في مدينة الفلسفة. لقد كان على الفيلسوف حينئذٍ أن يختار ما بين القصيدة والمدينة فانتصر للمدينة وللفضيلة وللحقيقة بالرغم من تقدير ومحبة لا تزال في قلبه لهوميروس، لكن، وبعبارات خالدة لأفلاطون «لا ينبغي أن نكنَّ لبشر من المحبة أكثر مما نكنُّه للحقيقة.»

ليس الشاعر إذن مربيًا ناجحًا لأن الصور ليس يمكنها أن تنتج غير الايتوس في حين تحتاج المدينة إلى لوغوس. وبالتالي إن هذا النظام الإتيقي للصور ليس بوسعه إلَّا أن يوزِّع الايتوس أي أن يخترع المحسوس على شكل قصص هي في ذات الوقت نمط لوجود الأفراد والمجموعات. لكن لم تصلح مدينة بلا شعراء؟ إنها لا تصلح إلا «لهدهدة الرضَّع» على حدِّ عبارة مثيرة لرنسيار.

(٢) النظام الشاعري أو التمثيلي للفنون: ويتعلَّق الأمر في هذا النظام بولادة الزوج المفهومي الأرسطي القائم على التناسب بين الشعر والمحاكاة. إنه إجراء فلسفي كبير ذاك الذي أتاه أرسطو بتأهيله للمحاكاة وبتمجيده للفعل التراجيدي. وفي سياق هذا النظام الشاعري للفنون تدخل أيضًا الفنون الجميلة بوصفها فنونًا قائمة على التمثُّل حيث تصير الفنون أساليب فعل ونظر وحكم معًا.[٥]

(٣) نظام استطيقي للفنون: وهنا لا يتعلق الأمر بالمعنى التقليدي للاستطيقا أي لم تعد الاستطيقا علمًا بالمحسوس ولا جماليات لتربية الذوق إنما «يتعلق الأمر بنمط مخصوص من الوجود الذي من[٦] شأن الفن، ونمط وجود موضوعاته» ... إن الحديث عن نمط استطيقي للفنون يعني تحديدًا هنا إمكانية التعرف على نمط من الوجود المحسوس

---

[٥] J. Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique-éditions, 2000, pp. 27 sq.

[٦] Ibid., p. 31.

الخاص بمنتوجات الفن. غير أن المحسوس قد صار ضمن هذا النظام الاستطيقي محسوسًا غريبًا عن ذاته من ذلك فكرة العبقرية نفسها التي نادى بها كانط والتي تجهل لديه بأصل الإبداع أصلًا. ومن أنماط المحسوس الجمالي الذي صار غريبًا عن نفسه هو مفهوم «الحالة الاستطيقية» لدى شيلَّر التي تظهر لديه بوصفها لحظة ولادة إنسانية فريدة من نوعها قادرة على المصالحة بين الطبيعة والحرية والجميل والسياسة وحيث يصير الجمال إلى نمط من التربية الجمالية للبشر. وفي هذا السياق يشدد رنسيار على أهمية هذه اللحظة في أنماط الوجود الخاصة بتوزيع المحسوس الجمالي السياسي معًا. لذلك يعتبر فيلسوف سياسات المحسوس بأن «الحالة الاستطيقية لشيلَّر هي أول بيان لا يمكننا تجاوزه لهذا النظام الاستطيقي للفنون» معتبرًا هذا النظام هو «الاسم الحقيقي لما تدلُّ عليه التسمية الغامضة للحداثة.»[٧]

يقترح علينا جاك رنسيار استبدال براديغم الحداثة بما يسمِّيه الأنظمة الخاصة بالفنون أو بالاستطيقا الأولى. ها هنا تصير الممارسات الفنية أنماطًا من الفعل الجماعي التي تعيد التوزيع العام لأنماط الوجود ولأشكال المرئي بعامة. وهنا يتوجب علينا أن نكف عن الفصل العقيم بين ما هو جمالي وما هو سياسي وما هو فنٌّ وما هو ليس بفنٍّ. إن المحسوس الذي نتشارك في اختراعه وفي توزيعه ليس هو المحسوس المعطى بل هو إمكانيات التخييل اللامتناهية للممكن الذي بحوزة البشر. ها هنا تشابكات وتقاطعات وطوبوغرافيا للمحسوس غير مسبوقة. وهنا تسقط كل الثنائيات الكلاسيكية (محسوس ومعقول، ذات وموضوع) وتسقط معها الشعارات الكبرى للحداثة من قبيل: استقلالية الفن (كانط، أدرنو) ويوطوبيا التقدُّم (فلسفة التنوير) وفكرة نهاية التاريخ (فوكو ياما) وكل أدب الحداد والكارثة (بنيامين) وكل فلسفات الآخر المرضية (ليوتار).

(٢) ما معنى المشاركة في المحسوس؟

يقول رنسيار: «إنني أسمي مشاركة في المحسوس نسق البديهيات المحسوسة التي تبين لنا في الآن نفسه وجودًا مشتركًا ما ونقاط التقاطع التي تعين المواقع والأسهم المناسبة.»[٨]

---

[٧] Ibid., p. 33.

[٨] Ibid., p. 12.

يكشف لنا الاشتراك في المحسوس إذن من هو مرئي في الفضاء المشترك ومن بوسعه المشاركة في الشأن العمومي. يفترض إذن هذا الاشتراك في المحسوس أن هناك ضربًا من الاستطيقا المتجذرة في النسيج الحميم للسياسة. ومع ذلك لا يتعلَّق الأمر بتحويل السياسة إلى استطيقا ولا بتجميل الواجهة من أجل إنفاذ سياسة ينعدم فيها التوزيع العادل للمحسوس. إن الاشتراك في المحسوس يقود بذلك إلى البحث عن التمفصلات التي تخترق الفضاءات المشتركة بين السياسي والاستطيقي.

إننا إزاء سياسات للمحسوس بدلًا عن تجميل لواجهة وتلميع للمؤامرات التي تحاك على أرضيته. هناك إذن توزيعات وتقاطعات للأزمنة والأمكنة، للمرئي واللامرئي، للكلمة وللضجيج الذي من شأنه أن يعين مكان السياسة ورهاناتها معًا. وذاك هو معنى الاستطيقا. أما عن السياسة فتتعلق بما نراه وبما نقوله وبمن يملك مهارة ما نراه والطريقة الكفيلة بقوله. وفي هذا السياق تولد الممارسات الفنية لا بوصفها نتاجًا للعبقرية أو بوصفها موهبة طبيعية أو شكلًا من الرفاه الميتافيزيقي، إنما بوصفها أنماط فعل في علاقة بالتوزيع العام لأنماط الوجود ولأشكال المرئي واللامرئي معًا.

وهنا يتجلى حقل الأدب بوصفه أحد الأشكال النموذجية لتوزيع المحسوس. فنحن حينما نكتب إنما نكتب **لأي كان** فنعيد توزيع المحسوس بالقضاء على السلم الاجتماعي المعطى والجاهز ونعطي الحق للجميع في الانتماء إلى فضاء يتسع لكل الناس. يعتبر رنسيار أن فنَّ الكتابة يخلق إذن اشتراكًا في المحسوس بخلقه لشكل آخر من المساواة بين كل القراء المكنين. وذلك يعني تحديدًا أن الأدب لا يعترف بأية طبقية ولا أفضلية بين البشر … فكل صفحة نكتبها هي قابلة لأن تُقرأ من طرف أي كان مهما كان لونه وانتماؤه وطبقته الاجتماعية. ذاك هو معنى الاشتراك في المحسوس الذي بوسع الممارسات الفنية أن تخترعه بما هي أنماط فعل وأنماط من الخلق لأشكال أخرى من الذاتية السياسية. إن فنَّ الأدب يصير بذلك لدى رنسيار فنًّا خلاقًا دومًا لجماعة من القراء المكنين بمجرد السيلان الاعتباطي للحروف على صدر صفحة بيضاء لا تملك أي فضل خاص بها. والفن بهذا المعنى إنما يحقق ما يلي:

أولًا: خلق فضاء خيالي مغاير للأمكنة التي تستولي عليها المنظومة السياسية الرسمية بأجهزة الهيمنة والتدجين المعروفة والمعطاة.

ثانيًا: هو يخترع الحرية من نوع آخر بعيدة المدى فيما أبعد مما تنص عليه الأجهزة الحقوقية والقانونية.

وهو ثالثًا: يفتح الأفق أمام ضرب من المساواة والعدالة الرمزية بين الناس بإعادة توزيع المحسوس توزيعًا عادلًا عبر الفن الذي يهدم كل الفوارق الظالمة بين البشر.

وهو رابعًا: وأخيرًا يخترع مشتركًا من نوع خاص: ليس هو بمشترك الحدود الجيوسياسية لشعب ما ولا هو بالمشترك الهووي لجماعة تنتمي إلى هوية ثقافية وتتقاسم ذاكرة واحدة. إن الأمر يتعلق بمشترك **أصدقاء الفن** بوصفهم مواطنين كونيين في عالم يحتضن الجميع.

إن مهمة الجماليات داخل فلسفة الاشتراك في المحسوس هي وفق أطروحة رنسيار إعادة المعنى إلى الحياة المشتركة التي صارت تشكو من الفراغ والاختلال ونقاط العطالة. إن الفن يخلق المشترك في معنى محدد بوصفه عملية تذويت سياسي تفتحنا على عوالم فريدة من الجماعة. وهو مشترك يفتحنا على حقول جديدة من أنماط الاشتراك في الكينونة معًا في العالم بوصفنا ذواتًا عائمة طافرة صائرة ... تصنع نفسها على نحو ابداعي حيوي سياسي معًا.

ذاك هو المعنى الجديد للذاتية السياسية التي تتكون لدينا ضمن هذا الاشتراك في المحسوس. ذاتية سياسية جمالية لا تنفك عبر الفعل الفني عن تعكير صفو المحسوس المعطى من أجل إعادة توزيعه من جديد. يتعلق الأمر بجموع أو جماهير أو شعوب تتدفق من رحم الكينونة بوصفها سيلانًا دائمًا للإبداع ولاختراع أجساد مغايرة للأجساد الخاضعة للهيمنة.

يتعلَّق الأمر إذن باستدعاء لمفهوم المساواة من ميدان الفكر السياسي إلى ميدان التفكر بالممارسات الفنية. **لكن ما معنى المساواة حينما نكون إزاء حقل الفنون؟** ها هنا يحيلنا جاك رنسيار إلى ما يسميه في كتابه المعنون على تخوم السياسي «جماعة المتساوين» بوصفها جماعة «تمر ضرورة عبر شكل من الفلانية.» وذلك يعني أننا لم نعد إزاء المحسوس المعطى إنما نحن إزاء ضرورة تكسير بديهياته من أجل المشاركة في اختراع ضروب مغايرة من الإحساس ومن الشعور ومن الوجود الحسي. إن جماعة المتساوين تشمل ما يسميه رنسيار «أولئك الذين لا نصيب لهم» وأولئك الذين لا مسكن لهم وأولئك الذين لا أوراق ولا جوازات سفر لهم ... مقولات اجتماعية وأشكال أخرى من الذوات التي لا يمكن إحالتها على جماعة اجتماعية. إن ظهور هذه الأشكال الجديدة من الفلانيات هو ما دفع برنسيار إلى تجديد مقولة الطبقة الماركسية التي عولت على البروليتاري بوصفه عاملًا فقط في حين أن المجتمعات الحالية تتسع إلى أكثر من هذا النمط الاجتماعي من

البشر. إن مفهوم «الفلان» جاءت كي تعوض مقولة البروليتاري بتوسيعها وتجذيرها في عمق التحول الاجتماعي المعاصر.

(٣) الفلانية الجمالية

«ينبغي أن نعمم القدرة على أن يكون المرء أيًّا كان»[٩] ذاك هو شعار جماليات الاشتراك في المحسوس بوصفه «ما يفصل المحسوس بما هو عالم مشترك نرغب فيه عن الإحساس بما هو نسق لجملة من الاستجابات لمثيرات معينة.» إن هذه القدرة على أن يكون المرء «أيًّا كان» — في اعتبار رنسيار — هي المعنى الأصلي للبروليتاري في المعنى الماركسي الأول. وقد وقع توسيعها. هنا تأتي المساواة الجمالية أفقًا بديلا عن التقسيم غير العادل للمجتمع إلى فئات اجتماعية متفاوتة. إن المشاركة في المحسوس هي تحديدًا انتصار للفلانية؛ أي لقدرة أي كان على أن يشترك مع الجميع في الحقل الوسيع للمرئي واللامرئي. هنا يستعيد **أي كان** بوصفه اقتدارًا كونيًّا للجميع قدرته على النظر وعلى تشكيل مغاير للمشترك.

غير أن هذه المساواة الجمالية التي يبثها الفن في المحسوس ليست هدفًا في حدِّ ذاته. ذلك أن الجماليات المشتركة لا تعد بأي شكل من اليوطوبيا. إن أشد ما يهمنا هنا هو البحث عما يسمح لنا في كل لحظة وفي كل حدث وفي كل قول وفي كل فنٍّ بتجسيد لقوة المساواة. والطريف في كل ذلك هو جوهر هذه المساواة بما هي ليست غير **قوة القدرة على أن يكون المرء أيًّا كان**، وهو شرط من دونه لا نستطيع البتة الولوج إلى فلسفة المشترك. تلك هي الدلالة الأساسية للاشتراك في المحسوس أي خلق أنماط مختلفة من الكوننة الهادفة إلى «إنماء ودعم ومضاعفة وتكاثر القدرة على أن يكون كل منا أيًّا كان.»[١٠]

تقوم إذن فلسفة الاشتراك في المحسوس على الدفاع على أي كان بوصفه اقتدارًا على المساواة وعلى التوزيع العادل للمحسوس ضد كل الفوارق الظالمة بين البشر. غير أنه كفيل بنا أن نشدد مرة أخرى أن المشترك هنا يتجاوز في كرة واحدة مفهوم الطبقة الماركسي

---

[٩] J. Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, éditions Amsterdam, 2009, pp. 490 sq.

[١٠] Ibid., p. 496.

ومفهوم جماعة التواصل لهابرماس. وهو بذلك يتجاوز أفق يوطوبيا الثورة الماركسية وأطروحة فضاء عمومي كوني قائم على إتيقا النقاش لرواد فلسفة التواصل.

إن الأمر إذن يتعلق بمفهوم مخصوص لجماعة من المتساوين بوصفه مفهومًا استكشافيًّا حرًّا ما بعد طوباوي وما بعد سياسي معًا. وهو أمر يجعلنا ندافع عن ضرب من المجانية والاعتباطية وحتى الابتذالية ضد كل أشكال الشرف الاجتماعي والتراتبية وأنساق التوزيع المغلقة للمحسوس. ضد كل ألقاب الشرف والنبل الزائفة، يقوم الاشتراك في المحسوس على قدرة أي كان في اختراع المحسوس: أن أيًّا كان بوسعه أن يشترك في الممارسة الفنية، وأن الفن بوسعه أن يوجد في أي مكان وبأي طريقة اتفق وبوسعه أن يكون متاحًا للجميع. إن أي شيء يمكننا أن نحوله إلى فنٍّ ... غليون أو أحذية قديمة أو بسمة عابرة ... أو حتى سيارات مفخخة ... إن الاشتراك في المحسوس هو الطريقة التي يستولي فيها «أولئك الذين لا فضل لهم» الذين لا يملكون أي نبل اجتماعي على مساحة المرئي من أجل خرق كل إجماع زائف. لكن كيف بوسع الاشتراك في المحسوس أن يقوم على خرق الإجماع؟

يتعلَّق الأمر باقتراح نمط فلسفي مثير للاشتراك في العيش معًا في العالم يجد في مفاهيم عدم التفاهم وعدم الاتفاق وخرق الإجماع عبارات نموذجية عليه. وهنا ينبغي أن نشير إلى أننا إزاء ولادة نموذج فلسفي سياسي ما بعد طوباوي مخالف رأسًا للعقلانية التواصلية لهابرماس. إن مبدأ الحوار السياسي أو ما يسميه رواد فلسفة التواصل إتيقا النقاش إنما يقوم في سياق جماليات المشترك تحديدًا على «عدم الاتفاق حول الوضعيات والذوات» ... إن الاشتراك في المحسوس يدفعنا إلى «أن نخترع الركح الذي يصير فيه ما نقوله مقولًا وما نراه مرئيًّا ... وحيث نصير نحن أنفسنا كائنات مرئية.» كيف بوسعنا أن نتعدد؟ كيف بوسعنا أن نخترع جسدًا مغايرًا لذاك الذي تأقلم مع الخضوع؟ ذاك أمر بوسع الممارسات الفنية بوصفها أنماط فعل وأنماط كينونة وأنماط إعادة توزيع للمحسوس أن تحققه. وذاك هو معنى خرق الإجماع أي تغيير أنساق التمثل المكتسبة وكسر أجهزة المحسوس الجاهزة والقطع مع نظام الإدراك المهيمن.

إن الاشتراك في المحسوس يقوم إذن على بث إمكانيات أخرى من الكينونة في العالم عبر قدرة الفن على اختراع التعدد وذلك عبر تخييل للواقع وضخه بإمكانيات لامتناهية من **فنِّ الممكن**. ضد سياسات الاجماع التي تؤدي إلى تشيئة المحسوس وتأبيد وضعيات ما هو معطى وماهو رسمي وما هو جاهز، تقترح علينا فلسفة الاشتراك في المحسوس ضربًا من

الاستطيقا الأولى هادفة إلى خلق أشكال فنية ممكنة، لخرق الإجماع حول محسوس غير موزع بشكل عادل بين البشر. إعادة توزيع المحسوس أي إعادة ترتيب أنماط الوجود معًا، بتفعيله، وبفتحه على أشكال أخرى من الذاتية السياسية وتنشيط قدرات مغايرة لامرئية ... ذاك هو معنى الاشتراك في المحسوس. إن النموذج التواصلي الذي تنادي به سياسات الإجماع قد أدى بحسب رنسيار إلى عودة الجماعوية بأشكالها الهووية والأصولية المختلفة الأطياف.

ليس هناك أي مستقبل في انتظارنا.[١١] بهذه الأطروحة يوقع جاك رنسيار نهاية اليوطوبيا. لكن ذلك لا يعني أن الفن قد تخلى عن الرغبة في تغيير العالم، بل يعني فقط أن الأشكال الكبرى لتغيير العالم قد أفلت. المطلوب من الجماليات هو البحث عن أشكال مغايرة من الذاتية السياسية. يتعلق الأمر بهزم العلاقات البديهية والمعطاة في الأحداث اليومية، والفتك بالعلاقات المعطاة التي تربط بين الكلمات والوقائع أي بين ما يُرى وما يقال بهدف خلق أشكال من الممارسة الفنية للمشترك.

ها هنا لا يهدئ الفن من روع الجمهور. ولا يصلح الفن من أجل الإمتاع ولا المؤانسة ولا من أجل تحرير البشر أو إضفاء المعنى على وجودهم مثلما تقر بذلك كل الجماليات الكلاسيكية من كانط إلى أدرنو إنما من أجل خلق أشكال من الذاتية السياسية الجماعية القائمة على تصور جديد للجمهور من خلال مفهوم «الأي كان.» وربما ما ينقصنا حسب رنسيار إنما هو تحديدًا الجمهور. ماذا يعني هذا الكلام؟ يبدو إذن أن الساحة السياسية لا تمنحنا أشكالًا قوية من الذاتية السياسية الجماعية وذاك هو ما جعل الفنانين يحتجُّون على سياسات المحسوس ويخترعون إمكانيات مغايرة من المشترك. إن الفن يرسم لنا مناظر أخرى وإمكانيات أخرى من النظر إلى المحسوس بوسعها أن تفكك أشكال الاتفاق. وذاك هو ما تنص عليه سياسات الفن ما بعد الطوباوية. وهي سياسات تشرع لذاتية جماعية تتجاوز الثنائيات الجمالية الكلاسيكية التي تفصل بين الذاتي والكوني وبين ما هو سياسي وما هو جمالي. وفي الحقيقة تعيدنا هذه الذاتية الجمالية السياسية الجماعية إلى مفهوم الكونية الجمالية الذي اشتغل عليه كانط منذ الفقرة الثامنة من كتاب نقد ملكة الحكم. وإنه بفضل قراءة حنا آرندت السياسية لهذا الكتاب أصبح ممكنًا فتح ميدان الجماليات على حقل السياسة. إن ميدان الجمالي هو

[١١] Ibid., pp. 459 sq.

ميدان التدرب الرمزي على أشكال أخرى من المشترك مغايرة لأشكال المعطى. ها هنا لا تشتق سياسة المحسوس نفسها من مجموع الأحكام الفردية ولا من التعبير الموضوعي على جماعوية جوهرية. جماعة المشترك التي تخترعها الجماليات لا هي بالهووية الثقافية ولاهي بالجماعة الليبيرالية بل هي جماعة أصدقاء الفن التي تدافع عن قدرة أي كان في الاشتراك في المحسوس. مشترك الفن لا ينتمي إلى فكرة **الكل** التي تجسدها الدولة ولا إلى فكرة الجماعة التي تعبر عنها هوية ما ولا إلى فكرة الطبقة التي تجمع بين أفراد ينتمون إلى فئة اجتماعية واقتصادية معينة.

غير أن ما يفصل الاشتراك في المحسوس عن الذوق الجمالي الكانطي هو أن المشترك الجمالي لم يعد يقتضي مجرد حكم جمالي بل صار إلى شكل من الفعل الجماعي. وبالتالي أن المشاركة في المحسوس لم تعد تكتفي بمجرد التفرج عليه كما الحال في جماليات المتفرج على العالم الكانطية. فالمتفرج على الفن قد غير هو نفسه من موقعه بأن تحرر من الفرجة إلى إعادة تشكيل للمحسوس باختراع مناظر جديدة وأشكال نظر تهزم جسد الهيمنة. لم نعد بذلك إزاء جماعة تواصلية من المتذوقين الكونيين بل صرنا إزاء إمكانية جماعة تخترع المشترك وتوزعه وتجعله مرئيًّا لأي كان، بل وتخترع الأي كان بوصفه اقتدارًا على المساواة حيثما اتفق.

ليس هناك مستقبل في انتظارنا وينبغي بالأحرى الحذر من السقوط في أشكال من المستقبل قد مضت بعدُ ... لكن رنسيار يطمئننا بأن «لا شيء يدعو إلى التشاؤم ... لا يزال لدينا الكثير من العمل في انتظارنا بالنسبة لمن لا يريد أن يموت غبيًّا ... وتبًّا للمتعبين.»[١٢]

إننا إزاء سياسات جديدة للمحسوس يتقاطع فيها الجمالي والسياسي، الفني والإتيقي، المرئي واللامرئي على نحو غير مسبوق. وتتضمن سياسات المحسوس هذه سياسات مختلفة للفن بوصفه نمطًا من اختراع المشترك ومن تحريره ومن توزيعه على أي كان معًا. هناك سياسة خاصة بالشعراء وأخرى خاصة بالأدباء وثالثة تخص فنون الصور. وإنه بحسب هذه السياسات الفلسفية الجديدة للفن يغير المتفرج والقارئ والسامع والجمهور شكلًا من الذاتية السياسية من مواقعه. وذاك هو معنى ما يسميه جاك رنسيار **بالمتفرج المتحرر** (٢٠٠٨م).

[١٢] Ibid., p. 41.

سياسة الأدب: ما المقصود بهذا المفهوم؟ يقول رنسيار في كتاب سياسة الأدب بتاريخ ٢٠٠٧م: «إن عبارة سياسة الأدب تعني أن الأدب يمارس السياسة بوصفه أدبًا ... وتفترض أنه ثمة رابطة جوهرية بين السياسة بما هي شكل خاص من الممارسة الجماعية والأدب بماهو ممارسة خاصة بفن الكتابة.» لا شيء يفصل بين السياسة والأدب ولا شيء يفصل الكتابة النظرية عن الممارسة العملية. ذاك أمر صار بديهيًّا في العقل الفلسفي الحديث منذ ماركس تحديدًا، ومنذ كلمته المشهورة «أن النظرية إذا اعتنقتها الجماهير تحولت إلى قوة ثورية.»

ومن هنا علينا أن نشير إلى أن الرابط الحقيقي بين السياسة والأدب هو فكرة الممارسة الجماعية المشتركة بينهما. وهنا يتغير مفهوم السياسة نفسه تغيرًا جوهريًّا. ها هنا ليست السياسة نفوذًا ولا قوانين ولا تنظيمًا للسلطة ولأجهزة التحكم بالبشر، إنما السياسة هي «تشكيل نمط خاص من الجماعة.» ثمة سياسة حيثما ثمة أنماط من تشكيل لمشترك ما. وبعبارات دقيقة أن السياسة هي «تصميم لحقل تجربة خاصة وفريدة حيث تعين بعض الموضوعات بوصفها مشتركة.» إن الأدب إذن يخترع عالمًا مشتركًا. إنه فعل سياسي يمنحنا تقاطعات غير مسبوقة بين المرئي واللامرئي بين الكلام والضجيج بين صرخة الألم والكلمة الحرة. إن الكتابة هي نوع من التدخل في الاشتراك في المحسوس، يعرف العالم الذي نسكنه والطريقة التي يُرى وفقها هذا العالم ويُقال بكل القدرات الثاوية داخل ذاك النوع من المقول. لذلك ينبغي علينا أن نميز في السياسة بين الكلمة والصرخة وذاك هو دور الأدب تحديدًا ...

يقول المترجم العربي لكتاب سياسة الأدب ما يلي: «إن سياسة الأدب، كما يراها رنسيار، هي فوق سياسية: بمعنى أنها، من جهة تقوم بتأويل الأدلة المكتوبة على أي جسم وفق منطق «ديمقراطي» يستنتج وجود مساواة مبدئية بين أي شخص كان وأي شيء كان، ومن جهة أخرى فإنها تحرر الأجسام من أي دلالة نريد تحميلها إياها، بما فيها السياسة، فهي ليست «سياسة الكُتَّاب.»[١٣] ويرمي رنسيار في عمله إلى إظهار أن الأدب ليس وسيلة يقترح الكُتَّاب من خلالها مواقف سياسية والتزامات سياسية فحسب، بل إن للأدب شكلًا من أشكال السياسة خاصًّا به. ويفترض ذلك أن السياسة لا تعني

[١٣] جاك رنسيار، سياسة الأدب، ترجمة د. رضوان ظاظا، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٠م، ص١٠.

ببساطة ممارسة السلطة أو الصراع عليها، بل التشكيل المحسوس لعالم مشترك وللذوات التي تسكنه ولقدراتهم.»[١٤]

في كتابه المعنون لحم الكلمات (١٩٩٨م) يقول رنسيار: «في البدء كان الكَلِمُ ... لكن ليس البدء هو الأمر الصعب ... بل إن النهاية أصعب ... ذلك أن الكثير من الأشياء بوسعها أن تُقال كُلما كان الكَلِمُ ...»[١٥] لكن الكلمات لا تشبه ما تقوله ولا تحاكيه ... ليس ثمة أية جملة مطابقة لأي موضوع من موضوعات العالم. إن رسالة الأدب ليس في وصف العالم أو محاكاته أو التأقلم معه أو خلق فضاءات للتواصل إنما «رسالة الأدب هي أن يخترع شعبًا سوف يأتي.» إن الكلمات بمقدار ما تُسمي الأشياء وبمقدار ما تأمر وتغضب وتنادي وتغري وتصرخ هي تصنع الجماعة وتخترع المشترك. ومن أجل شرح مفهوم المساواة الأدبية يعود رنسيار إلى دولوز قائلًا: «ويمكننا ترجمة هذه الكلمات بمصطلحات فلسفية نستعيرها من دولوز فنقول: ليست المساواة الروائية المساواة المولالية molaire للكائنات الديمقراطية، بل هي المساواة الجُزيئية moléculaire للأحداث الصغرى micro-événement وللفرديات التي لم تعد أفرادًا individu بل مجرد اختلافات في الشدة يُشفي إيقاعُها الخالص من حُمى المجتمع.»[١٦]

ليس ثمة شكل واحد لديمقراطية الأدب لدى رنسيار. ثمة ثلاثة أنظمة تعبير هي أشكال في المساواة الأدبية يبسطها دولوز كما يلي: ثمة أولًا «مساواة الموضوعات وجاهزية كل كلمة أو كل عبارة لتشكيل نسيج أي حياة كانت ... وهناك أيضًا ديمقراطية الأشياء البكماء التي تنطق أحسن من أي أمير من أمراء المأساة ومن أي خطيب من الشعب أيضًا. وأخيرًا هناك الديمقراطية الجُزيئية لحالات لا مبرر لها، والتي تدحض في الوقت نفسه صخب خطباء المنتديات والثرثرة التفسيرية لحل رموز الأدلة المكتوبة عن الأشياء. إنها «ديمقراطيات» ثلاث ... وثلاثة أساليب يمثل فيها الأدب نظامه في التعبير بطريقة في تشكيل معنى مشترك، وثلاثة أوجه في عمل الأدب على تشكيل مشهد المرئي وطرق حل رموزه وتشخيص ما يفعله فيه الأفراد والجماعات وما يمكنهم أن يفعلوا فيه ...»[١٧]

---

[١٤] نفسه.

[١٥] Jacques Rancière, La chair des mots, Politiques de l’écriture, Paris, Galilée, 1998, p. 9.

[١٦] جاك رنسيار، سياسة الأدب، مصدر مذكور، ص٤٧.

[١٧] نفسه.

(٤) المتفرج المتحرر والمعلم الجاهل

في كتاب «المتفرج المتحرر» يقترح علينا رنسيار تصورًا جديدًا للمتفرج الذي يكف لديه عن أن يكون مجرد متفرج ... ويختبر فكرة المتفرج الجمالية انطلاقًا من فنِّ المسرح الذي يعرفه على نحو مثير بكونه «المكان الذي يُدعى فيه الجاهلون إلى مشاهدة الناس المتألمين.»[١٨]

لكن وضعية المتفرج ليست أبدًا بالوضعية المريحة لذلك «نحن بحاجة إلى مسرح آخر ... مسرح بلا متفرجين» ... إننا نحتاج إلى ما يسميه رنسيار بـ «المشاركين النشطين» ... ويجد رنسيار في المسرح «شكلًا جماعيًّا نموذجيًّا» لاختراع المحسوس وللاشتراك في الوجود المرئي والرمزي والبيولوجي ... يكف المتفرج عن أن يكون مجرد متفرج من أجل أن يصير صاحب فعل جماعي ... وذلك يعني أن تحرر المتفرج يبدأ متى وضعنا التقابل بين النظري والعملي والركح والفرجة موضع ريبة بوصفها ثنائيات تنتمي إلى منطق الهيمنة والنفوذ والإخضاع ... ها هنا يقع قلب الأدوار والأمكنة حيث يصير النظر فعلا يعضد الوضعيات ويبدل توزيع المحسوس على الذوات ... وهنا يشدِّد رنسيار على أهمية المسرح بوصفه شكلًا جماعيًّا نموذجيًّا ... في معنى قدرته على المساواة بين القدرات الفلانية التي تجعل من كل الناس متساوين ... إن الأمر يتعلق تحديدًا بتحرير المتفرج من وضعية المتفرج للدفع بالجميع إلى التقاطع على تخوم المشترك الحسي الذي يجمع الجميع بوصفهم «أيًّا كان» مجرد فلانيين دونما ألقاب شرف ولا طبقات ولا تمييزات هووية أو عرقية أو مادية ... وهو توزيع عادل للمحسوس ضد لذات الجماليين الذين يتذوقون تناغم الأشكال وظلال المناظر الطبيعية (على طريقة كانط نموذجًا)، وضد فلاسفة الغاب الذين يسيرون في طرق الريف التي لا تؤدي من أجل اختراع فرضيات ميتافيزيقية (هيدغر)، وضد الكهنة الذين يجهدون أنفسهم لتبليغ عقيدتهم إلى كل الصحابة الذين يلتقونهم صدفة (دعاة فلسفة التواصل) يقترح رنسيار «إعادة تأهيل حقيقة النظرية الماركسية من أجل تسليح حركة ثورية جديدة»[١٩]

لقد صار كل شيء قابلًا للمسرحة في مجتمع المشهد والفرجة وعصر الركح بامتياز ... لذلك يبدو مفهوم المتفرج المتحرر مفهومًا أساسيًّا ضمن فلسفة تراهن على شكل

---

[١٨] J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, Lafabrique-éditions, 2008, p. 9.

[١٩] Ibid., p. 24.

مغاير من الذاتية السياسية التي لم تعد مجرد متفرجة سلبية بل مشاركة نشيطة وفعلية في سياسات المحسوس وتقاسمه واختراعه وإعادة توزيعه ... لذلك يسعى صاحب هذه الفلسفة إلى البحث عن نموذج ديمقراطي للمسرح يتدرب داخله المتفرج على اختراع ديمقراطية المشترك ... ويعتمد رنسيار في ذلك على تجربة بيداغوجي اسمه جوزيف جاكوتوت الذي خصص له كتابه بعنوان **المعلم الجاهل**. ويعطي رنسيار لمفارقة «المعلم الجاهل» التفسير التالي «أن الجاهل بوسعه أن يعلم جاهلًا آخر ما لا يعرفه هو بنفسه ... وذلك انطلاقًا من المساواة في الذكاء ومن التقابل بين التحرر الفكري وتعليم الشعب» ... ويسعى رنسيار إلى تطبيق هذه المفارقة على ميدان الفن ... وبخاصة على ميدان فنِّ المسرح ... لكن الأمر يقتضي حينئذٍ أن يواجه الفيلسوف أمية محرجة عليه الحسم فيها ما بين تصور براشت وتصور أرتو لعلاقة المتفرج بالركح ... فإذا كان براشت يفترض وجود مسافة بين المتفرج والركح يتدرب فيها على الوعي والتمرد على واقع الهيمنة، فإن أرتو يقول على عكس براشت بطمس كل مسافة بين المتفرج والمسرح ...

ومن أجل الحسم في منزلة المتفرج بالنسبة إلى الركح ينطلق رنسيار من الفرضية التالية: «إن ثمة شرًّا ما في أن يكون المرء متفرجًا» وذلك لسببين:

أولًا: أن نشاهد هو نقيض أن نعرف ... وذلك من أجل أن المتفرج يجد نفسه دومًا إزاء شيء ما يظهر على الركح فيستولي عليه ذاك المشهد بوصفه ظهورًا مع جهل المتفرج بعمليات إنتاجه وبالواقع الذي يخبئه أو يحجبه عنا ...

ثانيًا: أن تكون متفرجًا معناه ألا تكون فاعلًا ... لأننا نفصل دومًا بين النظر والعمل ... إن ما يريده رنسيار في حقيقة الأمر هو التالي: أنه ثمة قرابة ما بين صورة «المعلم الجاهل» وصورة الركح إزاء المتفرج ... والسؤال هو: ماذا سيعلم المسرح المتفرج؟ ماذا سيغنم المتفرج من الركح؟ ... يجيبنا رنسيار بـ «أن التوسط المسرحي وفق براديغم برشت يجعل المتفرجين على وعي بالوضعية الاجتماعية ممَّا يجعلهم يرغبون في تغييرها ... أما وفق منطق أرتو فإن التوسط المسرحي يحررهم من وضعية المتفرجين ... وفي كل الحالات فإن المسرح ينزع إلى اندثاره الخاص» ... إن الأمر يتعلق بانعتاق المتفرج من وضعية المتفرج وتحرير الركح من وضعية الركح العمودية ... ثمة ضرب من التوسط المسرحي الذي يحمل نفس منطق العلاقة البيداغوجية بين المعلم والتلميذ ... حيث تكون مهمة المعلم هي القضاء على المسافة التي تفصل بين علمه وجهل تلميذه ... وتكون الغاية من الدروس التي يقدمها هي الاختزال التدريجي للهوة التي تفصل

بينهما ... لكن المحرج في هذه الوضعية هو أن القضاء على المسافة لا يتم إلا بإعادة خلقها باستمرار ... إذ كلما انتصب الركح ركحًا ارتسمت المسافة بين المسرح والمتفرج ... وهنا حري بنا أن نتوقف أكثر عند هذه الصورة المثيرة «للمعلم الجاهل»[٢٠] ... لأنه من أجل استبدال الجهل بالمعرفة فإنه ينبغي على هذا المعلم أن يخطو خطوة إلى الأمام وأن يرسم بينه وبين تلميذه جهلًا إضافيًّا ... ذلك أن الجاهل ها هنا ليس من يجهل ما يعرفه معلمه لكنه هو من لا يعرف ما يجهله ولا يعرف كيف يعرف ما يجهله ... أما المعلم فهو ليس فحسب من يملك سلطة العلم المجهول من طرف الجاهل بل هو بخاصة من يعرف يجعل منه موضوعًا للمعرفة وفي أية لحظة ووفق أية استراتيجية ... ففي التصور الديمقراطي ليس ثمة أي جاهل ... بل إن الديمقراطية تجعل من الجهل نفسه درجة دنيا من المعرفة ...

إن ما نغنمه من هذا التحليل للعلاقة البيداغوجية بين المعلم والتلميذ في حالة العلاقة بين الركح والمتفرج هو تحديدًا الرسالة الفلسفية التالية: لقد ولَّى الزمان الذي يعتقد فيه المسرحيون أنهم معلمون للشعوب ... فالمتفرج قد تحرر من سلطة الركح والركح نفسه قد طرد الآلهة وتحرر من غطرسة الكلام والنص والكاتب ... لكن متى تبدأ عملية تحرر المتفرج من وضعية المتفرج؟ متى يصير المتفرج مشاركًا فعليًّا في رسم المحسوس وتقاسمه وسياسته؟ إجابة رنسيار هي التالية: تبدأ عملية تحرر المتفرج في اللحظة التي نضع فيها التناقض التقليدي بين النظر والعمل والمشاهدة والفعل موضع سؤال ... وحينما نفهم أن البديهيات التي تنسج العلاقات بين القول والنظر والفعل تنتمي هي نفسها إلى نفس بنية الهيمنة والإخضاع ... لذلك فإن المتفرج لا يتحرر إلا متى أدرك أن النظر هو أيضًا فعل بوسعه أن يغير التوزيع المعطى للوضعيات والأدوار ... فالمتفرج هو أيضًا يفعل مثلما يفعل المتعلم فهو يلاحظ وينتقي ويقارن ويؤَوِّل وهو ينظم مسرحيته الخاصة انطلاقًا من عناصر المسرحية التي هو بصدد مشاهدتها ... هكذا إذن بوسع المسرح أن يستبق على جماعة استشرافية تخييلية ... جماعة متحررة من الذين يكتبون على النصوص ويخترقونها ويشرخونها ويحييون بها بوصفها كينونة مشتركة ...

ثمة إذن قرابة حميمة بين الفن والديمقراطية ... ليس الساسة الرسميون هم من يحققون الديمقراطية الفعلية والمشترك الفعلي القائم على مساواة الجميع واشتراك أي

[٢٠] J. Rancière, *Le maitre ignorant*; Paris, 10–18, 2004.

كان في المحسوس ... لا تكمن الديمقراطية في صياغة القوانين والتشريعات الحقوقية إنما تكمن في تغيير العقليات ... أي بوسع الفنون زرع الفكر الديمقراطي والحس الديمقراطي ضمن المشاعر والسلوكات وميدان الفعل البشري بعامة. ذلك أن كلَّ فنٍّ إنما يقترح علينا سياسات خاصة للمرئي واللامرئي للمحسوس والمقول والمفكر فيه والمسكوت عنه معًا. وهي سياسات هدفها حسب رنسيار إنجاز شروخ وقطيعات داخل النسيج المحسوس للإدراكات وداخل ديناميات الأهواء.[٢١]

يتعلق الأمر إذن تحديدًا بتخييل الواقع بوصفه المعنى العميق للجماليات بوصفه سياسات للمحسوس لكن ما معنى «تخييل الواقع»؟ بوسعنا أن نجمع عناصر الإجابة عن هذا السؤال في المعاني التالية:

أولًا: أن نتخيل لا يعني أن نخترع عالمًا خياليًّا في مقابل العالم الواقعي. إنما التخييل هو ما يصنع خرق الاجماع أي تغيير أنماط التجلي الحسي وأشكال القول عبر تغيير للأطر والمقاييس والإيقاعات وبصنع علاقات مغايرة بين الواقع والخيال والظاهر والحقيقة والفردي والجماعي ...

ثانيًا: أن الفن يغير عناوين الواقع بتغيير نمط إدراك الوقائع الحسية وطريقتنا في جعلها تنتسب إلى ذوات محددة ... إن الأمر يتعلق بنوع من التأثيث للعالم بوقائع وأحداث ممكنة ...

ثالثًا: بوسع الفنون اختراع أنماط من تخييل الواقع باختراعها مشاهد جديدة للمرئي غير مسبوقة، وأشكال جديدة من اختراق المحسوس المعطى «بإعادة توزيع الأمكنة والأزمنة وللضجيج والمقول والمكتوب والمقروء.»[٢٢]

رابعًا: إن الرهان الأخير من فنٍّ المشترك القادر على تخييل الواقع وخرق سياسات الإجماع الجاهزة حوله، هو تحديدًا «اختراع العالم الحسي للفلانيين» وتحويل الجميع إلى نمط جديد من الذاتية السياسية الجمالية معًا هو نمط الفلانية الأعدل توزعًا بين الناس ... وهذه الفلانية هي شرط إمكان الديمقراطية التي يراهن عليها فيلسوف الاشتراك في المحسوس ...

---

[٢١] Ibid., p. 72.

[٢٢] Ibid.

كتب رنسيار في كتاب «تبًّا للمتعبين»: «إنني لا أعين أبدًا ما يمكن فعله ولا كيف يمكن فعله. إنني أحاول فحسب أن أرسم خريطة ما هو قابل للتفكير (المفكر فيه) من أجل رفع المُحالات والممنوعات التي تُقيم أحيانًا في عمق الأفكار التي تريد أن تكون انقلابية.» كف الفيلسوف عن أن يكون وصيًّا على تاريخ الشعوب ... بل صار دوره أكثر تواضعًا. تحرير الفكر مما يمنعه عن التفكير من داخل خريطته نفسها.

خاتمة: الفنِّ والديمقراطية

في كتابه **كراهية الديمقراطية** (٢٠٠٥م)[٢٣] يقف رنسيار عند جملة من المفارقات التي تعيشها الديمقراطية. من جهة لا تزال بعض الحكومات تصدر الديمقراطية بقوة الدبابات. ومن جهة أخرى لا ينفك «المثقفون عن الكشف داخل كل مظاهر الحياة العمومية والخاصة، عن العلامات المشئومة، للفردانية الديمقراطية وتوحش النزعات المساواتية الهدامة للقيم الاجتماعية، التي تنحت كليانية جديدة وتُؤدي بالإنسانية إلى الانتحار» ...

ليست الديمقراطية هي الحكم باسم الشعب ولا هي شكل المجتمع الذي يتحكم في سلطة البضاعة. إنما هي تحديدًا وفق عبارات رنسيار «الفعل الذي ينتزع باستمرار من الحكومات الأوليغارشية احتكارها للحياة العمومية، ومن الغني ثراءه ومن الأغنياء الاقتدار الكامل على الحيوات.»

ويدافع رنسيار عن الديمقراطية بوصفها «الاقتدار الذي ينبغي اليوم أكثر من أي وقت مضى، أن يناضل ضد احتكار هذه السلط تحت قانون واحد للهيمنة ... إن إعادة إدراك فرادة الديمقراطية هو أيضًا الوعي بعزلتها.»

هل أن الديمقراطية هي الأمل في الشيوعية أو في ديمقراطية الجموع؟

يتصور رنسيار أنه ثمة ضرب من الشعب المترحل الذي تكون كردة فعل ضد النظام الرأسمالي ... يتعلق الأمر بنوع من الذكاء الاجتماعي أو بقدرة جماعية على إنتاج الأفكار والمشاعر وحركات جديدة للأجسام القادرة على تفجير حدود الإمبراطورية.

لأي شيء يصلح الفن في كل هذا الركح؟ رنسيار يضعنا أمام إجابات متعددة: البعض يقول إن الفن عليه أن يُسجل ذاكرة كوارث هذا العصر. وثمة من يقول إن

---

[٢٣] J. Rancière, *La Haine de la démocratie*, Paris, La fabrique, 2005.

الفن يصلح للتواصل بين البشر. وثمة من يذهب إلى أن الفن بوسعه أن يخترع علاقات اجتماعية مغايرة بين الناس. لكن رنسيار يتصور أن مهمة الفن ليست جعل المعاصرين مسئولين عن الماضي أو جعلهم قادرين على اختراع علاقات أفضل بين الأمم. بل إن مهمة الفن هي التدرب على هذه المسئولية وعلى ذاك الاختراع. فالفن لا يختزل في العلاقات الاجتماعية بل هو ينحت أشكالًا فعلية من المشترك. وذلك يعني أنه بوسعه اختراع جماعات من الموضوعات والصور والأصوات والوجوه والأقوال التي تنسج العلاقات بين الماضي والحاضر، وبين أمكنة بعيدة وفضاءات للعرض ... إن هذه الجماعات لا تجمع بقدر ما تفصل ولا تُقرب إلا بقدر ما تفصل ولا تقرب إلا بقدر ما تخلق من المسافات.

غير أن الفصل وخلق المسافات إنما هو أيضًا وضع الكلمات والصور والأشياء ضمن جماعات من أفعال التفكير والخلق والكلام والسماع التي تتقارب وتتكامل ... في الفن لا يتعلق الأمر بخلق مشاعر مغايرة لدى المتفرجين إنما يتعلق بتهيئتهم ودفعهم إلى الدخول في مسار مستمر من خلق الجماعات المحسوسة. لكن هذا لا يعني أن الجميع فنانون. إنما يعني فحسب «أن الفن يحيا من الفن الذي يغيره ومن الفن الذي يهيئ ظهوره معًا.»

الفصل الثاني عشر

الفن والفقراء

«إن الرسم أقوى مني، إنه يحملني على أن أعمل ما يريد.»

بيكاسو

«لا أحد يموت بحصانة قبل أن تبدأ حياته.»

دالي

تقديم

هل يمكن للفقر أن يكون موضوعة جمالية؟ أو كيف التحديق في عيون الجياع بمقولات فنية؟ سارتر يقول: «ليس في العالم غير الأغنياء والفقراء وما تبقى هو مجرد لغو» ... هذه الأطروحة تدفع بنا إلى تحرير مساحة الفن من السياسات السيئة لخيال الشعوب ومخزونهم الرمزي ... إن تصنيف شعب ما إلى مسلمين وكفَّار، كما درج على ذلك الواقع العربي الحالي خاصة في بلاد «الربيع العربي»، قد لا يكون بالتصنيف الكفيل بمساعدتنا على فهم المشاكل الحقيقية لذاك الشعب ومدى قدرته على تقرير مصيره بنفسه، بل قد لا يكون هذا التصنيف سوى مغالطة سياسية لحجب السُّبل الحقيقية لمعالجة أوجاعه وتحرير أحلامه. فالغني المسلم والفقير المسلم لن يتقاسما نفس الذائقة الفنية كما لم يتقاسما نفس الرغيف ... كلٌّ ونمط وجوده ... كلٌّ ومحسوسه كلٌّ ومساحة الفرح لديه ... وحده الجائع يتذوَّق مرارة الجوع بين أحشائه ... أما المترفون فيكتفون بالفرجة ... للجائع أن يتسوَّل خيرات بلاده وللمترف أن يسرق حلم غيره أو أن يتصدَّق برغيف هزيل ...

لا يصلح الخبز للأكل فقط، ولا يصلح الفقر للتسوُّل فقط أو للصراخ في الشوارع ... الفقر موضوعة فنية تصلح للرسم بالحرف أو بالكلمة أو بالصوت أو باللون الباهت ...

لكن ما هو الفقر؟ المقصود ها هنا ليس فقر الفقراء في عرائهم وفراغ بطونهم وبؤسهم اليومي فقط، بل المقصود هو الفقر كمفهوم أنطولوجي لكل المنبوذين والمغضوب عنهم والساخطين في وجه ظلم الملوك والحكومات ... الفقر هنا يحضن كل فنٍّ اختار أن يرسم الواقع من جهة الهامش لا من جهة الواجهة.

«الفن والفقراء» لم يصبح موضوعًا فنيًّا رسميًّا إلَّا في العصور الحديثة بالرغم من قدم موضوعة الفقر وأهميتها في رسم نمط وجود الحكماء والمبدعين ... فديوجين الكلبي كان قد جعل من الملابس الرثة وسكنى البرميل نمطًا فلسفيًّا وفنيًّا للتهكُّم على الملوك البهرج. سقراط قد جعل من أقدامه الحافية نمطًا لظهوره حكيمًا يعلِّم الفلسفة للفقراء والعبيد ... وأفلاطون نفسه بيع يومًا في سوق العبيد. والتوحيدي كان يمتهن مهنة النسخ من أجل رغيف يومه ... وكثيرون من أهل الفن والأدب شبعوا تسوُّلًا في بلاطات الملوك كي يضمنوا قوت يومهم بقصيد يُقرأ أو طرفة تُمتع أو خبر يُروى أو رسم يُطلب ... أمَّا عن مظاهر التمرُّد الفني على البؤس والتهميش فتعود إلى زمن بعيد: مع السفسطائيين الذين هم أبناء الشعب، أو مع الشعراء الصعاليك الذين جعلوا من الشعر والنهب نمطًا للتمرُّد على مظالم الملوك.

وفي الأدب تُعتبر رواية «البؤساء» لفيكتور هيغو بتاريخ ١٨٦٢م تجربة أدبية نموذجية اتخذت من الفقر موضوعًا رسميًّا لها. يقول هيغو في خطابه الأول حول «البؤس» بتاريخ ١٨٤٩م «إنني أنتمي إلى أولئك الذين يعتقدون ويشدِّدون على أنه بإمكاننا أن نقضي على البؤس» ... وقد مثلت موضوعة الفقر والبؤس في الرواية العربية المعاصرة مسألة أساسية نعثر عليها في كتابات طه حسين «المعذبون في الأرض»، نموذجًا، وفي كتابات أخرى مثل نجيب محفوظ بخاصة وكُتاب آخرين من جنس محمد شكري «من أجل الخبز وحده» بتاريخ ٢٠٠٨م.

لكننا سنقتصر في هذا المقال عن الفن والفقراء في مجال الرسم التشكيلي الحديث بخاصة من خلال نماذج معيَّنة ارتأيناها نموذجية في الارتقاء بالفقر إلى اللوحة وجعل البؤس ذا عيون حادة تحدِّق في وجوهنا كلما حدَّقنا في واقع حكومات لم تنصف الفقراء يومًا. وفي الحقيقة اخترنا أن نقتصر على ثلاثة نماذج من الفن التشكيلي ونموذج من فنِّ التنصيب. وهي على التوالي موريليو في لوحة «المتسوِّل الشاب»، وغويا في لوحتي

«الحجِّ إلى سانت إيزيدرو» و«كرونوس يلتهم أحد أطفاله»، وبيكاسو في لوحات «المتزهِّد» و«طعام الأعمى» و«تراجيديا» وأسرة لاعبي السيرك. وأخيرًا تنصيبات للفنان النيجيري ديلمبريزوليك بخاصة تنصيب «وجه المدينة».

اللوحة الأولى: عنوانها «المتسوِّل الشاب» بتاريخ ١٦٥٠م للرسام الإسباني موريليو (١٦١٧–١٦٨٢م).

المتسول الشاب ١٦٥٠م.

وموريليو رسام إسباني ينتمي إلى حركة الباروك وهي حركة فنية وأدبية تقوم على أسلوب المبالغة في الحركة والتشديد على العناصر الدرامية وحالات التوتر والتناقض داخل الأثر الفني. وقد اشتهر موريليو باشتغاله على الحياة اليومية أي على مظاهر الفقر

والبؤس وفئة المهمَّشين والمنبوذين. وهذا الرسَّام قد اعتبره أهل مدينته من أحسن رسَّامي المدينة. وقد اعتمد في رسومه على الألوان السَّاخنة والألوان الأرضية والرمادية القاتمة للتعبير عن موضوعة الفقر تحديدًا. كان شديد التأثُّر بواقعية فيلاسكاز ... وهو من الفنانين النادرين في عصره الذي رسم بشاعة الفقر وأوجه التعاسة البشرية. وقد مات هذا الرسَّام وهو يرسم إثر سقوطه من سقالة كان يرسم من فوقها على جدار.

لوحة **المتسوِّل الشاب** هي أول عمل فنيٍّ يرسم أطفال الشوارع المهملين والمنسيِّين والمنبوذين والذين لا أهل لهم ولا سكن ... وهي لوحة تجسد البؤس الذي كان سائدًا في شوارع المملكة الإسبانية في عصرها الذهبي. المتسوِّل الشاب هو الوجه الآخر من مملكة المترفين بألقابهم الواقفين على أحلام شعوبهم ...

ماذا نرى في هذه اللوحة تحديدًا؟ إن استطعنا أن نورقها بحواسِّنا وأن نحررها من صمتها المقصود فنحن نلمس ها هنا طفلًا مهجَّرًا من طفولة مفقودة نحو شباب بلا أفق ... طفلًا يتجه نحو الوحدة: وحدة اللوحة، فقر الرغيف، وانهيار لمعنى يفترضه المحدِّق بالصورة ثاويا في ركن ما من ركن لوحة تخزِّن بقايا أكل لم يعد مرغوبًا فيه ...

طفل بأثواب رثة، بساقين متسختين، بقدمين حافيتين ... يفترش الأرض وحيدًا في ركن ركين من عمق خراب تؤسِّس له الملوك والدول. هذا الطفل منشغل عنَّا تمامًا ... إنه بصدد التخلُّص من القُمَّل ... قمَّل البؤس والتهميش، قُمَّل السياسات الفاشلة في إدارة رغيف شعوبها. تبدو صحبة حشرة القمَّل هي الزَّاد الوحيد لهذا الشاب. لا شيء يحرسه غير إبريق وسلة تفَّاح مقلوبة على قفاها وبقايا طعام زهيد ... لوحة تحمل صمتها وتمضي بعيدًا في أعين من يحدِّق لكنه لا يرى ...

المتسول الشاب لا يتسول شيئًا غير شبابه المسروق وتفاحته المفقودة وقمَّل لا أحد قادر على تحرير الضمائر منه غير رسمه في حالة زحف على رءوس الجائعين.

هذه اللوحة هي من أشهر اللوحات العالمية التي وقع الاحتفاظ بها في متحف اللوفر في باريس. وقد وقع اعتبارها أشهر لوحة لتجسيد بؤس أطفال الشوارع: بؤس مجتمع لا يتسع لأطفاله ... مجتمع لا يصلح إلا مجمَّعًا للحشود، مخزنًا لأوجاع مكتومة، مجتمع القحط ... يعيش فيه أطفال المترفين ويتشرد فيه أطفال المعدمين ... عدم يضاجع العدم في قلب اللوحة وقُمَّل يقضم ما تبقى من رأس غير مرغوب فيه ... لذلك كان عنوان اللوحة الأصلي هو «الأقمل الصغير» وقد وقع تغيير عنوانها سنة ١٧٨٢م حينما دخلت متحف اللوفر ... كأنما يحدث للحداثة أيضًا ... أن تخجل من قُمَّلها الخاصِّ ...

اللوحة الثانية: الحجُّ إلى سانت إيزيدرو.

الحج إلى القديس إزيدرو ١٨٢١–١٨٢٣م.

هذه اللوحة لفرنسيسكو دي غويا وهو فنان إسباني (١٧٤٦–١٨٢٨م) اشتغل في بداية حياته رسَّامًا في القصر الملكي، لكن حدوث الثورة الفرنسية جعل الملك الإسباني ينزعج من أفكاره التحررية فوقَّع إبعاده.

سنة ١٧٩٢م أصيب فرنسيسكو دي غويا بفقدان السَّمع وانتقل إلى السِّنين السُّود وإلى الرسم الأسود وجعل رسوماته فضحًا لمظاهر البؤس الناجمة عن فظاعة الحرب. وسانت إيزيدرو هو معلم ديني أمرت الإمبراطورة إيزابال دي برتغال ببنائه قرب عين طبيعية تعتبرها العقلية الشعبية أنها عين مقدسة، شافية للأمراض، ثم صار الحجُّ إلى سانت إيزيدرو احتفالًا شعبيًّا يوم ١٥ مايو من كل سنة بمدينة مدريد الإسبانية يرقص فيه أهل المدينة ويأكلون الأكلات الشعبية ويرقصون. لكن ما نراه في اللوحة أمامنا ليس احتفالًا بأي معنى ... بل هو ذعر وفزع من كارثة تحدق بالجميع ...

لوحة الحِّ إلى سانت إيزيدرو هي لوحة للحجِّ إلى العدم.

لا شيء ينبئ في اللوحة بأن ثمة قديسًا منقذًا من الكارثة أو مهديًّا منتظرًا ... لا شيء ينتظرون ... هم حشود متراصة ... مخزن للفزع ... لوحة عارية تمامًا من الكلام ... متحررة من كل أشكال الحذلقة والضجيج ... هو حج من نوع خاصٌّ جدًّا ... لا أحد يعلم إلى أين سيحج هؤلاء، إلى أية جهة أو إلى أي إله ... حشود في العتمة تتماهى مع ظلام اللوحة كآخر توقيع لبؤس بشري شاهق ... قسوة الألوان القاتمة والهضاب الصخرية التي تحيط بها من كل مكان وتبتلع الحشود في عمق السَّواد ... حتى السَّماء تحجرت ... وفي أعلى اللوحة صخور متفاوتة تزدحم على حجب الأفق ... فلا هي بالسُّحب المتبخِّرة

ولا هي بالصُّخور الثابتة ... كل شيء يهم بالفرار إلى مكان ما ... لكنَّ هذا المكان نفسه لا وجود له ... لأن اللوحة محتشدة أو لأن الحشود يتلهَّفون على الاستقرار على صدرها مخافة السقوط في الفراغ ... كل الشخوص تتدافع نحو نفس الاتجاه دون أن يكون الرسَّام قد عين اتجاهًا ما ... حالة من الهلع ... كل يحمل رعبه في عينيه ... كل يصمت عن آلامه بأفواه فاغرة ... لا أفق ولا فتحة انفراج ولا ضوء ... كل ما هنالك صيحات فزع مكتومة ... بقدر عدد الأفواه التي غصَّت حناجرها عن أصواتها. هذه اللوحة هي الحج إلى كوارث الحرب ومظاهر البؤس والموت البشري ... حشود تتسابق نحو اقتسام السواد ...

اللوحة الثالثة: الإله ساتورن يأكل أحد أطفاله ... لفرنسيسكو دي غويا مرة أخرى ...

ساتيرن يلتهم أحد أطفاله. سلسلة الرسومات السوداء. ١٨١٩–١٨٢٣م.

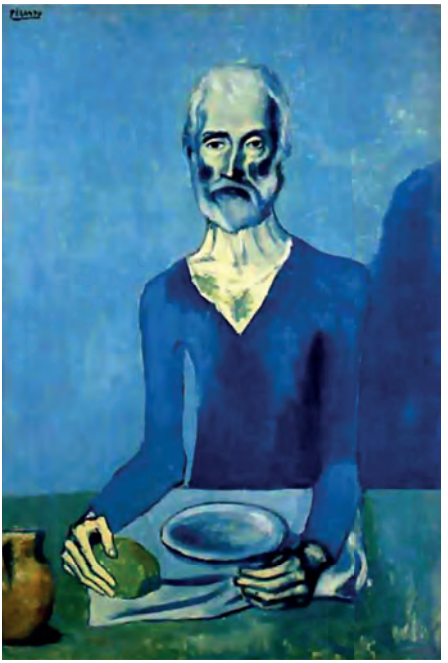
لوحة تسطو على الآلهة لا كي تجمِّل الإلهي وتغري بالاقتراب منه أو بعبادته وتقديسه مثلما كان سائدًا في فنِّ الكنائس المسيحية، بل من أجل لفت النظر إلى أن الآلهة بوسعها أن تبتلع البشر، بل هي بصدد أكل أبنائها …

الإله الزمن الأسطوري يأكل أحد أبنائه … هنا يسطو الرسَّام على المخيال الأسطوري ويستدعي إله الزمن كرونوس من الميثولوجيا اليونانية والرومانية ويخلِّد لحظة توحُّش فظيعة: لأي شيء تصلح الآلهة؟ للحلم بعالم آخر؟ للتقديس والإجلال؟ للوعد بالخلاص؟ كل هذه المهمَّات التقليدية للآلهة لا ترضي شهوة الرسم. إله الزمن يحضر ها هنا كي يذكرنا بوجه آخر للإلهي: الزمن يأكل أطفاله ويبعث بهم كلَّ يوم إلى الموت … معركة عبثية مع الزمن تنتهي دومًا بانتصار الزمن على البشر … تعاسة البشر هي تلك النهاية المحتومة … الموت … لن يهلكنا إلا الدَّهر …

لكن غويا لم يستعد هذه اللوحة الميتافيزيقية التي تخلِّد عبثية الحياة والطَّابع المتناهي للإنسان كي يذكِّرنا بأن ثمة موتًا، وبأن الزمن يبتلعنا جميعًا كلَّ يوم. ما أراده غويا هو التشهير بطابع البؤس البشري في عصر يدَّعي أنه ذهبي في حين أن الآلهة أنفسهم تحوَّلوا إلى أكلة لأطفالهم من شدة الجوع الذي أصاب الجميع. هذا الجوع ليس جوع أحشاء الفقراء فقط بل جوع الملوك إلى لحم رعاياهم أيضًا …

اللوحة الرابعة: هي لوحة **المتزهِّد** لبيكاسو بتاريخ ١٩٠٥م. وبابلو بيكاسو المولود سنة ١٨٨١م والمتوفى سنة ١٩٧٣م هو من أشهر الرسَّامين في العالم، رسام ونحات إسباني أنجز قرابة ٥٠٠٠٠ عمل فنيٍّ منها ٨٠٠٠ لوحة. ويقع التمييز في حياته الفنية بين الفترة الزرقاء الممتدة من ١٩٠١م إلى ١٩٠٦م والفترة التكعيبية التي تشغل باقي حياته بوصفه مؤسسًا للمدرسة التكعيبية. ولقد اشتغل بيكاسو في بداية حياته على رسم المنبوذين والبؤساء إلى حد التماهي معهم. وقد سُميت هذه الفترة بالزرقاء لطغيان اللون الأزرق على رسوماته … وهو لون عبَّر به بيكاسو عن حزن شديد متأثِّرًا بانتحار صديق له حميم. وفي هذه الفترة اقترن الرسم لدى بيكاسو بالمواضيع الحزينة مثل الموت والشيخوخة والوحدة والفقر.

هذا المتزهِّد ليس متزهِّدًا لله وفي الله بل هو متزهِّد في الحياة … التزهُّد ها هنا ليس عبادة بل هو مظهر من مظاهر البؤس وتعبير عن التَّهميش وقلة الحياة. المتزهِّد وحيد في لوحة قاسية بألوان باردة لا عواطف لها … كل شيء زهيد في اللوحة: الطعام … الصحن الفارغ … الإبريق البائس … المتزهِّد نفسه وحيد بلا سماء تحضنه وبلا أرض يقف عليها



بابلو بيكاسو، المتزهد، ١٩٠٥م.

... حتى الألوان الأخرى تمنعت عن مؤانسته ... حتى الله الذي إليه يتزهَّد قد رحل عنه أو التفت عنه إلى لوحات أخرى ... أما عيناه فمجرَّد نظرة تخزِّن الشُّرود والعدم ... لوحة بلا عمق ولا أفق ... بلا بداية ... بلا نهاية ...

اللوحة الخامسة: التراجيديا (١٩٠٣م) لبيكاسو أيضًا.

عائلة حذو البحر ... خلاء بلا مدينة ... طبيعة في عزلة بلا زائرين ... عائلة بلا سقف يجمعها ... لا شيء غير أجسام نحيلة وبطون خاوية ... طفل مذعور ... لا شيء يملكانه غير السَّكن في لوحة صامتة ... بنحالة أجسامهم يفضحون البطون المتخمة ... بيكاسو هنا لا يرسم أجساد الضَّحايا إنما يرسم الأحاسيس التي تختلج في هذه الأجساد. أجساد مذعورة يسحقها شبح البؤس وهشاشة الوجود تخترقهم منذ رءوسهم الجائعة إلى أقدامهم الحافية. لا أحد أتقن رسم الأحاسيس بحبكة ومهارة كهذه كما تدل عليه لوحة كهذه تتقن حمل عنوانها جيدًا «تراجيديا».

بابلو بيكاسو. التراجيديا ١٩٠٣م.

اللوحة السادسة: أسرة لاعبي السيرك مع قرد (١٩٠٥م).

لقد رسم بيكاسو الشَّاب عدة مرَّات عائلة المهرِّجين بوصفهم أرموزة على مهمَّشي المجتمع الأوروبي في فترة الحرب العالمية الثانية، حيث صار التهريج خط إفلات من مكنة الموت في عالم يعاني من فظاعة الحرب. مع لوحة «أسرة لاعبي السيرك مع قرد» ثمة تحوُّل فني ما يلاحظه قراء بيكاسو حيث لم يعد المنبوذون لديه «مجرد ضحايا لا حول لهم ولا طول. لقد أصبحوا الآن ذوي مهارات وتقاليد خاصة. وغدوا بهلوانات ومهرِّجين، وأصبحت لهم حياتهم المستقلة على غرار البدو الرُّحَّل. ومن المشكوك فيه أن هؤلاء الرجال والنساء يرتضون لأنفسهم أبدًا أن يصبحوا أعضاء في المجتمع الأوروبي. بل قد يتضورون جوعًا ويرتدون الثياب المهلهلة البالية، لكنَّهم يحافظون على البون الشاسع الذي يفصلهم

عمَّن سواهم وعلى احترامهم لأنفسهم. كما أن في رشاقة ألعابهم ما يقوم دليلًا على صفاء روحي لا مثيل له في المدينة الحديثة. إنهم بدائيُّون بمعنى أنهم لا يعرفون شيئًا عن العذاب المشرع الذي كرسته القوانين.»[1]

إن فقراء بيكاسو لا يستجدون أحدًا. إنهم رُسموا من أجل توقيع نمط خاصٍّ من الكينونة، حواسَّ أخرى لحياة مختلفة عن حياة الرفاه. لذلك يظهر الهامش مصحوبًا بأنماط أخرى من الهامش: الحيوان تحديدًا. ها هنا يأتي المهمَّشون إلى اللوحة حاملين

[1] جون بيرجر، **بيكاسو نجاحه وإخفاقه**، ترجمة فايز الصياغ (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٠م) ص ص٨٢-٨٣.

معهم حيواناتهم المفضلة قردًا أو كلبًا أو ثورًا أو حصانًا أو ماعزًا يتبع فتاة. لا مجال للشفقة في حواسِّ بيكاسو. إنها حواسُّ تفكِّر بشخوصها على نحو بهيج. يقول جون بيرجر حول حيوانات بيكاسو: «إننا نراه في أكثر الأحيان يدخل الحيوانات في تلك اللوحات، إلَّا أنها الحيوانات التي يحسُّ معها الأشخاص بالألفة وبالتفاهم الخاصِّ. فثمة صبيٌّ يسوق حصانًا، وآخرون يمتطون الخيول غير المسرجة، وكلب يحكُّ أنفه بساق، وسعدان يجلس إلى جانب امرأة كما لو كان أخًا للطفل الجالس في حضنها»[٢]

اللوحة السابعة: طعام الأعمى لبيكاسو أيضًا …

بابلو بيكاسو. طعام الأعمى ١٩٠٣م.

يبدو أن لبيكاسو علاقة خاصة مع العميان جعلت منهم موضوعًا للوحاته الأولى. ويذهب النقَّاد إلى أن ذلك يعود إلى أن بيكاسو قد التقى بالكثير من الشحاذين العميان في

[٢] نفس المصدر، ص٨٤.

شوارع إسبانيا ... ويذهب آخرون إلى أن بيكاسو «كان يخشى العمى ... وقد تخيل ذاك الدَّاء وقد أعطبه أعزَّ حواسِّه.»[٣]

هذا الأعمى الذي يجلس في قلب اللوحة كشخص وحيد لرسم حزين انطفأت كل نجوم الأمل في عينيه. في مدينة صارت عمياء عن أبنائها ... وحيد أمام صحن وحيد ... يشكو الفراغ حذو صحن فارغ ... صامت لا يرغب في أن يكلِّم أحدًا بل هو قرر ألَّا ينظر إلى المتفرجين ... لأنه أعمى ... عماؤه ليس قدرًا إلهيًّا بل هو قرار فنيٌّ لأجل فضح ظلم المدينة العصرية ... لا شيء يصاحب هذا الأعمى في لوحته غير صحن فارغ وجرة يهمُّ بلمسها ... وخبز لم يبدأ بعدُ في أكله.

وجه المدينة

لكلٍّ منَّا أن يرسم الوجه الذي يروق له في مخيلته حتى لو لم يكن رسَّاما. لكن حين تصبح رسَّاما قد تغادر كل الوجوه البشرية بحثًا عن نمط آخر من الوجوه. لا من أجل رسمه قصد الاحتفاء به بل من أجل فضح مواقع التشويه التي حدثت له. دولوز الفيلسوف الفرنسي المعاصر أوصانا بأن نهزم الوجه نكاية في سياسات الوجهية والواجهة ... والوجه كفَّ عن أن يكون موضوع رسم منذ أن صار موضوع تصوير فوتوغرافي من أجل منصب أو خطة سياسية.

اللوحة الموالية في شكل تنصيب من تنصيبات الفنان النيجري المعاصر ديلمبريزوليك وهو رسَّام ونحَّات اشتهر بفن التنصيب ... هذا الفن جعله يجوب المدينة كأنه برباش قمامة بحثًا عن ملابس قديمة ومعادن وسيارات خردة ... فتراه يرسكل ما يعثر عليه من أشياء خرجت عن حيز الاستعمال فصارت زائدة عن اللزوم ملفوظة على قارعة القمامات ... إنه يشتغل عن الأشياء المتروكة من أجل تحويلها إلى أعمال فنية ... هذا الفنان وُلد بنيجيريا سنة ١٩٦٠م وهو متحصِّل على الأستاذية في الفنون الجميلة ومؤسس لمتحف «الأشياء الغريبة.»

وجه المدينة عنوان لأحد أهم تنصيباته وهو عبارة عن كمٍّ هائلٍ من الخردة.

لقد جمع هذا الفنان أكثر من ثلاثين قطعة خردة وألَّف بينها في شكل وجه سماه وجه المدينة ... وهو تنصيب تحتشد فيه كل وجوه المدينة النيجرية المعاصرة ... هذه

[٣] نفس المصدر، ص٨٢.

الوجوه هي ما تبقَّى من الكائن البشري في نيجيريا في عصر ما بعد الكولونيالي ... كائنات تعامل بشكل سيئ متروكة لحالها مهمَّشة كما لو وقع إلقاؤها في سوق الخردة. إن الفنان هنا يفضح من خلال تنصيباته وبخاصة «وجه المدينة» مساوئ النمو السَّريع للمدينة الأفريقية المابعد كولونيالية ... وهو يفضح بوجه خاص لاغوس مدينة إقامته ... وهي مدينة حدودية صحراوية توحي بالتوحش والفوضى وتحضن في صحرائها أكثر من ١٧ مليون ساكن وتُعد بمثابة العاصمة الاقتصادية لنيجيريا. وقد وقع اعتبار مدينة لاغوس عاصمة الفن النيجيري المعاصر ... ها هنا يقع تنصيب غابة عمرانية في قلب مدينة صحراوية تكتظُّ بالبشر الذين صاروا أشبه بالخردة ... في مدينة أوضاعها البيئية جدُّ متردِّية مع قيم الاستهلاك المشط وأزمة أخلاقية ناتجة عن التعصُّب الدِّيني. الفنان يفضح من وراء تنصيباته وجه المدينة المعاصرة لكائنات مكدَّسة في مساحات غير قابلة للسكن. إن الفنان يدعونا إذن إلى التحديق مليًّا في هذا الركام من الخردة البشرية حيث لا شيء غير وجوه البؤس والاغتراب للإنسان الأفريقي في عقر وطنه الخاصِّ.

هذا النوع من التنصيب يدعونا أيضًا إلى إعادة النظر إلى أنفسنا ... بوسعنا أن نجد هوياتنا أيضًا في المدينة التي إليها ننتمي ... نحن نكون أنفسنا بقدر ما نشبه «وجه المدينة.» الفن يحرِّرنا هنا من هوية التاريخ كي ينثرنا في تضاريس الجغرافيا ... الجغرافيا السكانية ... نمط الإقامة الذي يفرضه علينا وجه المدينة ... سنكفُّ إذن هذه المرة عن اختزال ذواتنا في هوياتنا الدينية أو العرقية أو القومية.

لم يعد الفنان إذن مستعدًّا لتزيين جدران المنازل أو واجهات الكنائس بل صار مشغولًا بفنٍّ أكثر إثارة للتفكير ... فنٍّ لا يفكر ... هو فنٌّ أبله لا يصلح إلا لتزيين الواجهة ... تواطؤ مع العالم. ذاك هو شعار هذا الفنان النيجيري المعاصر الذي كان يشتغل على الوجه الآخر للواقع ضدَّ الرسم النخبوي. شعاره في ذلك هو حاجة ملحة إلى فنٍّ يحمل كمِّية من التشاؤم الخلَّاق يحررنا من ضحكة الأبله الفارغة ومن ابتسامة المكر السياسي المسمومة.

اختيار الوقوف من جهة الهامش: ذاك هو قرار فنان نيجيريا الذي تجرَّأ على توقيع عمل فنيٍّ يشوه صورة مدينته بل يفضح وجهها الحقيقي. وقد وقع التشهير به بسبب هذا التنصيب سنة ٢٠٠٢م ووقع اتِّهامه بالجنون.

الجنون ها هنا هو ثمن فضح الحقيقة في جنونها الفظيع. لذلك يقرر الفنان ديلمبريزوليك أن يغادر الجمعيات والمؤسسات التي تعرقل الخلق الفني قائلًا: «إني أكره كلَّ ما يمكن أن يُكرهني على القول مثل الآخرين، فقط من أجل اكتساب اعتراف صغير. إني أسخر من اعترافاتهم جميعًا وأفضِّل رفض كل ما حطَّمته نُخبتنا العزيزة وكل ما تواصل تحطيمه.» هذا الفنان يعيش حاليًّا في ألمانيا ويعرض في بلدان أوروبية كثيرة وقد أقام متحفه الخاص وسمَّاه «متحف الأشياء الغريبة.»

الفصل الثالث عشر

الفن والمقدس

تقديم

يقول هيرودوت الشهير: «إن هوميروس هو الذي خلق آلهة الإغريق.» ويقول لونجان: «لقد خلَّد هوميروس تعاسة الآلهة.» ويقول أفلاطون «إني أحبُّ هوميروس، لكنَّ حبِّي للحقيقة أعظم.» أما أرسطو فقد ارتقى بالملحمة والمأساة إلى حدٍّ جعل منها شكلًا من التطهير لانفعالات الحزن والألم. أما نيتشه فقد اعتبر التراجيديا فنَّ الشَّعب اليوناني كأكثر الشعوب تمتُّعًا بالصِّحة النفسية في تحمُّل الوجود بكل ما فيه من هزائم وآلام ومعاناة. يقول نيتشه في كتاب مولد التراجيديا: «كيف بوسع هذا الشَّعب اليوناني ذي الإحساسية الفائقة والمندفع في رغباته والموهوب على نحو استثنائي في الألم، أن يتحمل الحياة لو لم تظهر له في شكل آلهته، وفي لمعان الانتصار الإلهي الأسمى؟ إن الغريزة الفياضة التي اخترعت الفن، تلك المحقِّقة للوجود والمسئولة عن إقناعنا بمواصلة الحياة في آنٍ، هي لعمري نفس الغريزة التي منها وُلدت آلهة الأولمب، حيث تتجلَّى الإرادة الهيلينية كما في مرآة» ...

إننا هنا أمام وضعية تأويلية معقدة: هل يكون هوميروس الشاعر قد خلق آلهة الإغريق بأن منح شعب اليونان القديمة أقصى تعبير فنيٍّ بشريٍّ عن المقدَّس أم أن الشاعر لم يفعل في الإليازة والأوديسا سوى الاستسلام ضمنيًّا وربما بشكل واعٍ ومقصود إلى نوع من التهكُّم القصصي الماكر من مقدَّسات اليونان ومن مخيالهم؟ من كان على حقٍّ في شأن المقدَّس: الشاعر الذي يخترع قصص الشعوب وينسج مخيالهم في أروع صورة؟ أم الفيلسوف (في حالة سقراط) الذي انتهى هو الآخر إلى شرب السُّمِّ تنفيذًا لقرار المدينة التي اتَّهمته بإفساد الشباب والمسِّ من كرامة الآلهة؟ أم ديونيزوس، نصفه إله ونصف بشر،

ذاك الذي ظلَّ لذلك ملعونًا طيلة حياته، مترحِّلًا في العالم يعلِّم الناس العزف على الناي تارة ويدربهم على زراعة الكروم طورًا آخر، ويدفعهم إلى النشوة ومحبة الحياة إلى حدِّ الجنون، أطوارًا أخرى؟

لكلِّ شعب قصته الخاصة مع المقدَّس … فالفراعنة قاموا بتحنيط آلهتهم وبناء الأهرام معلمًا فنيًّا خالدًا من أجل دفن مقدَّساتهم وتخليدها معًا … والعرب يتحصَّنون بأسوار مكة بوصفها المعمار الرمزي العميق للمدَّس، والنصارى يزورون الكنيسة للاعتراف بخطاياهم واليهود يبكون على جدران مبكاهم … وكل بمقدَّساتهم فرحون.

في كلِّ الحالات تعود ولادة الآلهة الأولى إلى الفن سواء كان شعرًا أو قصصًا أو رسمًا أو نحتًا. إن الإنسان الأول الذي صنع منحوتة جلس قُبالتها وجعل يُصلي لها. لمن كان يصلي ذاك الإنسان يومئذٍ؟ لصنعته أم لآلهته؟ وعمَّ كان هوميروس يحدِّثنا، ذات تاريخ بعيد، عن آلهة الإغريق أم عن قدرته الخالدة في القصص وفي التخييل؟

وُلد المقدس في أحضان الفن وصار الفن تعبيرة قصوى عن المقدَّس … وترعرع كل منهما بين الرسوم الأولى على صخور العصر الحجري حيث لا كتابة ولا ديانة ولا خلافة ولا دول وحيث لا سياسات ولا مؤامرات ولا استراتيجيات … لقد وُلد المقدَّس في أهرامات الفراعنة قبل أن يصير ممكنًا التأريخ لمقولة الفن وقبل أن يصير ممكنًا الحديث عن تحريم للصور خوفًا على المقدس من أن يصير مرئيًّا أي في متناول العين البشرية. بل إن المقدَّس نفسه صار ممكنًا قبل تاريخ التقديس الرسمي للآلهة النظاميين بتواريخها المختلفة من الوثنية اليونانية والرومانية إلى ديانات الطوطم وعبادة الحيوانات وصولًا إلى ديانات التوحيد القائمة على فكرة الإله الواحد.

مغالطات

إن التفكير بثنائية الفن والمقدِّس يستدعي الانتباه جيدًا إلى جملة من المغالطات الكامنة في النسيج الحميم لسياسة الحقيقة الخاصة بهذه المسألة … وسنكتفي ها هنا بالتنبيه على أربع مغالطات هي التالية:

(١) إن استمرار التفكير بعلاقة الفن بالمقدَّس في حدود هذه الثنائية التي تفترض دومًا شكلًا من الصدام بين حرية الإبداع وقداسة الاتباع … والتي تؤدِّي دومًا إلى القول بالمسِّ بالمقدَّسات … هي ثنائية إيديولوجية من أصل ديني قائمة في جوهرها على تحريم

الصُّور. وعلينا هنا أن نذكِّر بأن تحريم الصور هو عقيدة يهودية نابعة من الوصية الثانية من الكتاب المقدَّس القائلة بتحريم الوثنية وبعدم اتخاذ آلهة من دون الإله الواحد.

(٢) إن مسألة تحريم الصور في الإسلام هي نفسها موضع نقاش وخصومة ... ليس ثمة نصٌّ شرعي صريح يحرم الصور في معنى الصور الفنية ... وعلينا هنا أن نذكر فقط بالآية الوحيدة من سورة المائدة: يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ... والمقصود هنا ليس تحريم الصورة بل تحريم التصاوير في معنى التماثيل والأصنام، وذلك في سياق دقيق هو سياق تحريم تعدد الآلهة وتحرير النَّاس من الوثنية.

(٣) ليس ثمة وراء الخوف على المقدَّس من الفن خوفًا على المسِّ من حرمة الدِّين بل ثمة سياسات وأجندات وثمة خوف على العروش التي تزين واجهات الطغاة بالآيات الحكيمات ... إن الخلط بين السياسة والدِّين وبين دور العبادة ومواقع السياسة هو الذي يجعل من علاقة الفن بالمقدَّسات علاقة متوترة. وعلينا التنبيه هنا إلى ضرورة طرح الأسئلة المناسبة في المواضع المناسبة: أين يبدأ المقدَّس وأين تنتهي السياسة؟ وأين يبدأ الخيال وأين ينتهي المخيال؟ من يدافع عن المقدَّس ومن وراء أي حزب سياسي يفعل ذلك؟ كلما أخطأنا هذه الأسئلة انزلقنا في متاهات إيديولوجية لا تفكر.

(٤) إن الفن الحقيقي لا يمسُّ من المقدَّسات بل هو يخلق طرقًا رمزية للارتباط به بتهذيب ذائقة البشر والتأليف بالتخييل والحلم بين قلوبهم ... لا يسيء الفن إلى أي شيء جميل وقادر على بناء الألفة والإمتاع والمؤانسة بين النَّاس ... فالفن الحقيقي لا يسيء إلَّا إلى أشكال استعباد الناس والسَّطو على حريَّاتهم وحقهم في الحلم بعالم أفضل ... إن من يدنِّس المقدَّس ليس الفن بل السياسة التي تسطو عليه وتنفرد به وتوظفه لغايات إيديولوجية ... في حين أن الفن لا إيديولوجيا له لأنه حارس الحلم والحرية. وبدلًا عن النظر إلى حرية الإبداع بعين الريبة والتجريم علينا أن نحرِّر المقدَّس من مكر السياسات ومن ضجيج الأحزاب ومن فوضى المشعوذين والدُّعاة ...

الفن والمقدَّس هي مسألة حارقة، وما أكثر حرائقنا هذه الأيام! مسألة مات من أجلها من مات واضطهد من اضطهد وسُجن من سُجن وبعضهم تجري محاكمتهم اليوم تحت راية هذه المسألة ... تُرى ماذا تخبئ واو العطف التي تحدق بنا ها هنا حينما تندس بين الفن والمقدَّس؟ يبدو أن هذه الحكاية لا تنبئ بأي عطف ولا شفقة ... بل ثمة صدام ومعارك أحيانًا دموية ... وثمة ضحايا اختلفت هوياتهم الثقافية والسياسية

من اليسار إلى السلفية ... ولعل من قبيل اللياقة الفكرية أن نذكر بادئ الأمر ببعض من وقع اضطهادهم تحت راية هذه الواو الخبيثة التي تجمع بين الفن والمقدَّس تحت رايات سياسية تسيء إلى المقدَّس وإلى الفن معًا: أسماء من قبيل الشاعر المشهور بشار بن برد، قديمًا، والرسَّام الفلسطيني ناجي العلي الذي وقع قتله، والشُّعراء مظفر نواب وسميح القاسم ومحمود درويش الذين اضطُهدوا وسُجنوا، وأسماء من قبيل محمد بن ذيب الشَّاعر القطري الذي حكم عليه بالسجن المؤبَّد من أجل قصيدة مدح للثورة التونسية، والشَّاعرة الكويتية ميسون السويدان التي وقع تكفيرها لجملة في قصيدة تقول: «تُهت في شوارع مكة أبحث عن الله فلم أجده في الحرم» ... ولا ننسى أبدًا من مات تحت راية حماية المقدسات ولا من سُجن ولا من قضى نحبه إثر إضرابات جوع في سجون دول صارت تسمي نفسها حامية للحمى وللدِّين ... ولا يهمُّ حينئذٍ الراية التي مات من أجلها أي من هؤلاء سواء كان من السلفيين أو من الحداثيين ... فالموت واحد لا هو سلفي ولا هو علماني.

علينا إذن أن نتكلم ها هنا وفي أذهاننا نوعان من الشهداء: شهداء المقدَّس وشهداء الفن ... والثقافة العربية بقيت منذ زمن مقطعة بين ضحايا يموتون من أجل حماية المقدَّسات وهم طيف من الإسلاميين يصنفون تحت عنوان السلفيين، وضحايا يحاكمون ويسجنون من أجل الإبداع الفني ويجري تصنيفهم تحت تهم مغرضة مختلفة العناوين فهم الحداثيون والفرنكفونيون والليبراليون وشراذم اليسار والكفرة بدينهم وبملَّتهم.

إن إشكالية الفن والمقدس إشكالية غامضة تحمل في طياتها ثنائيات خفية من نفس العائلة المفهومية تتشابك معها أحيانًا وتتواطأ أحيانًا أخرى على نحو مريب ... وذلك من قبيل المدنَّس والمقدَّس والحرام والحلال والمؤمن والملحد والهووي والكوني والأصولي والعلماني إلخ ...

أطروحات

ثمة أطروحتان في الفكر المعاصر حول علاقة الفن بالمقدس: الأطروحة الأولى تدافع عن استقلالية الفن تحت لافتة الجماليات. فمنذ دخول الفن أفق الاستطيقا تحرر من أي هيمنة خارجية وخاصة تلك الهيمنة القديمة جدًّا التي مارسها المقدس على الأعمال الفنية خاصة الكنيسة المسيحية.

الأطروحة الثانية: يقودها عباقرة الفن أنفسهم منذ ولادة مقولة العبقرية مع الرومانسيين، إلى ظهور فنٍّ الرائع المابعد الحديث الذي افترعه فلسفيًّا ليوتار بخاصة، وهي أطروحة تعمل على إعادة اكتشاف الروحانية العميقة والمقدسة للإبداع الفني بل وحتى إلى التصوف بوسائل فنية (كما في حالة سلفادور دالي الذي اخترع ما يسميه «التصوف النووي») أو نيومان بارنات الذي جعل الفن رسمًا لما لا يمثل.

إن النتائج المترتبة عن الأطروحة الأولى تؤدي إلى نوع من توتر العلاقة بين الفن والمقدس أو بين الأعمال الفنية والمؤسسات الدينية فيتحول الفنان إلى مناضل مضاد لأية وصاية دينية أو سياسية على الفن ... وهو معنى تحول الفن الحديث في قسم كبير منه إلى فنٍّ الالتزام بعامة فصار يمكن الحديث عن فنٍّ قومي وفنٍّ زنجي وفنٍّ ماركسي ... وقد تم ذلك دومًا في إطار سياق تحرر من سياسة ما تريد الهيمنة على حرية الإبداع. ولم يجد نفسه من مخرج سوى أن يسخر نفسه لخدمة قضية سياسية بعينها تسمح له بأن يحتفظ بحريته في الإبداع وفي أداء رسالة اجتماعية وإنسانوية. وفي كل الحالات احتفظ هذا النوع من الفن الذي يشتغل تحت راية الجماليات الحديثة القائمة على مبدأ الاستقلالية، بعدو واحد هو اللاهوت الذي يهدد دومًا باسترجاع هيمنته القديمة على حقل الفنون.

أما النتيجة المترتبة عن الأطروحة الثانية الهادفة إلى استعادة روحانية العلاقة بين المقدس والفن، فهي أطروحة لا تنشغل رأسًا بحرية الإبداع بل بالعكس يدعي بعض عباقرة الفن المعاصر في الموسيقى (فاغنار) وفي الشعر (غوته وهولدرلين) وفي الرسم (دالي) أن الفن هو الأقدر على التعبير عن المقدس واختراعه بأشكال مغايرة، إلى حد اختراع شكل آخر من التصوف الفني.

الأطروحة التي نريد الدفاع عنها ها هنا هي التالية: إن استقلال الفن عن المقدس بواسطة الجماليات ربما لا يكون سوى ادعاء منهجي لا ينسحب إلا على فلسفة الذات الأوروبية وهي أطروحة لا تصلح لكل الثقافات ... وخاصة قد لا تصلح لثقافة لم تطور كفاية مفهوم الذات وبالتالي لم تكتشف الجمال على أساس البحث عن مقولات كونية للذوق الفني ... ولأننا ننتمي إلى ثقافة من هذا النوع الذي لا يفكر في نطاق فلسفة الذات ولا يقارب الآثار الفنية بواسطة جماليات الذوق الفني القائمة على مقولة الفرد الحديثة، بل نحن نتحرك في نطاق ثقافة لها تقاليد عريقة في الإبداع الفني وفي نقد شروط هذا الإبداع من دون المرور بفلسفة الذات ولا باستطيقا الاستقلال المنهجي

للفن عن دائرة المقدس، فإن الأطروحة التي سنحاول اختبارها هي التالية: أن الفن والمقدس لهما قرابة عريقة وعميقة من الجهتين: لقد كان الفن مقدسًا لآلاف السنين وكان المقدس لا يعبر عن نفسه كأرقى ما يكون إلا بواسطة الفنون ... لقد أودعت كل الحضارات مقدساتها في فنونها، وإن الحضارات ما كان لفنونها أن تعيش وأن تزدهر أو تُخلد لولا ذلك الدور العظيم الذي أدته حيث ساعدت الشعوب على التعبير الكوني عن مقدساتها.

لذلك فإن كل تصادم بين الفن والمقدس هو تصادم زائف أي سياسي ونعني بذلك هو مفعول غير مباشر ومريب لأزمة عميقة في السلطة. وكل شعب يعاني من أزمة في تصوره للسلطة ولطريقة حكم نفسه المناسبة هو يميل إلى افتعال تصادم بين الفن والمقدس: أي بين حرية الإبداع ومشاعر الإيمان. ليس ثمة إذن تصادم بين الفن والمقدس إلا في مجتمع مهزوز من جهة شكل السلطة فيه، أو في مجتمع مهزوم أمام نفسه. ليس ثمة فنٌّ حقيقي يهدف إلى الإساءة إلى المقدسات. فالفن لا يسيء إلا إلى أشكال الاضطهاد والاستبداد بفضحها وإسقاطها. أما في علاقته بالمقدس فالفن بوسعه أن يمنح المقدس أروع تعبير عنه دون أن يكون خادما لأي دين ولا منصاعًا لأية سياسة دينية. إن المقدس أوسع نطاقًا من الدين وإن المسيء الحقيقي للمقدسات هو الاستعمالات السياسية الحالية لها بغاية انتصارات انتخابية وضجيج أحزاب كرتونية.

وعليه بوسعنا تنزيل هذه المسألة ضمن ثلاث مشاكل نظرية ترهق السياق العربي الحالي في علاقته بالمنظومة العالمية:

(١) مدى استعداد ثقافتنا إلى العلمنة الجذرية القائمة على نزع القداسة عن العالم كأول تعريف للحداثة نفسها كما صاغه ماكس فيبير.

(٢) مدى قدرة هذه الثقافة التي ننتمي إليها على الحرية الجذرية أي على الاعتراف بالإبداع كتعبيرة قصوى على إمكانيات الحرية.

(٣) مدى قدرتنا بوصفنا ذواتًا ننتمي إلى منظومة قيم كونية على ترجمة هويتنا القديمة في انتماء إيجابي ونشيط للإنسانية الحالية.

ما معنى الإساءة إلى المقدسات؟ وهل يمكن تجريم الفن الذي هو في جوهره تجربة حرية مستقلة عن كل إيديولوجيا؟ ولماذا لم تستطع الثورات العربية أن تقدم لشعوبها ما قدمته الثورات العالمية أي مزيد من الحقوق والحريات؟

مفاهيم

الفن: في أصلها اليوناني تعني عبارة techné جملة النشاطات التي نقوم بها وفق قواعد معينة. ولقد كان اليونان يصنفون تحت هذه العبارة كل المعارف والفنون والحرف وكذلك واصل العرب استعمال عبارة الفن في نفس الغرض ... مع التنبيه على الوعي الجمالي الرائع الذي نعثر عليه في التراث العربي الإسلامي حيث وقع تخصيص عبارة «الفن» بكثافة لفن الإضحاك و«فن الاستظراف» كما تجلى ذلك مثلًا في كتاب «المستطرف في كل فنٍّ مستظرف» لشهاب الدين الأبشيهي (١٣٨٨–١٤٤٨م).

أما لدى الرومان فلم يكن ثمة فرق بين الجميل والنافع لأن كل ما يقوم به الروماني إنما يقوم به لغاية ما. إن مقولة الفن لم ترتقِ إذن إلى مستوى المفهوم الصناعي إلا في عصر النهضة الإيطالية. وتحديدًا منذ ١٥٥٠م (كما نص عليه كتاب يعتبر حدثًا لولادة مفهوم الفن وهو كتاب: Vasari “Les des plus excellents peintres sculpteurs architectes ...”) وذلك يستوجب ولادة مفهوم الفنان نفسه. هذا الحدث لم يكن ممكنًا إلا مع ظهور التوقيع والتحول من الحرفي إلى الفنان. في عصر النهضة الإيطالية وقع الاعتراف إذن بفن الرسم والإعلاء من شأنه بجعله في مرتبة العلوم الرياضية كما أراد له ليونار دفنشي (١٤٥٢–١٥١٩م) الذي كان يُعتبر في عصره نموذج الإنسان الكوني ورمز إنسان النهضة ... قبل ذلك التاريخ لم نكن نعرف غير أسماء الأباطرة والملوك التي أمرت بتصميم المعالم المعمارية الخالدة أو الزخرفة أو الخط والنقوش والنحت إلخ ... فنحن نؤرخ لمسجد رائع التصميم باسم الملك أو الخليفة الذي أُنجز في عهده ولا نعرف الفنان المعماري الذي صمم ذاك المعمار. فرغم زخم التراث الإسلامي بالزخارف والنقوش والنمنمات والخط العربي فلم يكن يسمى الفنان فنانًا ولم يكن يجوز له أن يوقع على أعماله ... لقد كان حرفيًّا في خدمة الدين فقط. وهو ما ساد أيضًا بالنسبة إلى العصور المسيحية في الكنائس وصور العذراء والتفنن في نحت الصلبان.

لقد كان الفن إذن قبل عصر النهضة في خدمة المقدس الذي فوض للملوك حق الوصاية على الرعاع إلى حد يصبح فيه الملك خليفة لله على الأرض والدولة مقدسة هي بذات نفسها مثلما يذهب إلى ذلك الفيلسوف الإنجليزي الحديث هوبز.

لذلك فنحن حينما نتكلم عن الفن والمقدس فنحن لسنا أمام مجرد مفاهيم من ورق تحلق بعيدًا عن المعارك التاريخية الحقيقية التي خاضتها الشعوب ... إن كل ولادة لمفهوم

هي نتاج لمخاض تاريخي عسير. وكما يقول ماركس: «إن الإنسانية لا تطرح من المشاكل إلا ماهي قادرة على حلها.» ونيتشه يقول: «إن الأفكار العظيمة هي أحداث عظيمة» ...

ذلك يعني تحديدًا أننا حينما نتكلم عن تاريخ ولادة مفهوم الفن بوصفه مفهومًا حديثًا لم يستطع الوصول إلى الركح التاريخي الماكر للإنسانية إلا متأخرًا فنحن نقصد أن ثمة قرابة عميقة بين ولادة الفن وولادة براديغم الحداثة. فماذا نعني بذلك؟

إن المقصود هو التالي:

(١) علينا أن نشير أولًا إلى أن مفهوم الحداثة قد ارتبط في معناه الدلالي اللفظي الأول بالتحول الذي عاشته أوروبا من عهد الإمبراطورية الرومانية إلى عهد المسيحية الرسمية وذلك في القرن الخامس الميلادي. أما مفهوم الحداثة كتصور للعالم فالبعض يؤرخ لظهوره بسيطرة الإمبراطورية العثمانية على القسطنطينية سنة ١٤٥٣م، والبعض يؤرخ لها بصدور كتاب كوبرنيك «ثورة الأجرام السماوية» (١٥٤٣م) وبعضهم يجعلها تبدأ مع بلزاك (١٧٩٩–١٨٥٠م) وآخر يفضل بودلير في نص له تحت عنوان رسام الحياة الحديثة (١٨٦٣م) وبعض آخر يذهب إلى أن شاتوبريان (١٧٦٨–١٨٤٨م) هو المخترع للفظ الحداثة في كتابه «ذكريات ما بعد القبر» (١٨٠٩م).

(٢) وفي كلِّ الحالات فإن الحداثة التي تهمنا هنا هي تلك الحقبة الروحية التي دخلت إليها الإنسانية منذ الثورة العلمية مع نيوتن وغاليلي وكوبرنيك والثورة الفلسفية مع كانط الذي عبر عن روح الحداثة بما تنص عليه من معالم فلسفية وسياسية للإنسان الحديث بوصفه مواطنًا وبوصفه ذاتًا وبوصفه شخصًا أخلاقيًّا حرًّا وقادرًا على المواطنة الكونية في العالم.

(٣) لكن هذه المكاسب الحديثة لم تكن ممكنة إلا بثورات ضد الملوك الذين حكموا باسم الرب (وهي الثورات الأمريكية والإنجليزية والفرنسية). أي إن الحداثة ليست شعارًا أو ترفًا فكريًّا بل هي نتاج معارك شرسة ضد لاهوت الكنيسة الذي كان يديره الأباطرة والطغاة بعد أن استعبدوا الناس قرونًا تحت راية الدين وسلطة الرب في الأرض. فالحداثة ما كانت ممكنة بدون أحداث أليمة من قبيل حرق برينو سنة ١٦٠٠م ومحاكمة غاليلي سنة ١٦٣٣م وذلك في نفس اليوم الذي أكمل فيه ديكارت كتاب «العالم» لكنه امتنع عن نشره وهو كتاب لن يظهر إلا سنة ١٦٦٤م ... إن ولادة الفن بوصفه مجالًا مستقلًّا عن الكنيسة استوجب إذن تحرير المحسوس من وصاية اللاهوت والسياسة المقنعة بوصايا الكنائس والكهنوت الأرثوذوكسي. وهو أيضًا معنى تأخر ولادة الاستطيقا بوصفه

علمًا بالمحسوس مناظرًا تمامًا للعلم بالمعقول على يد الفيلسوف الألماني بومغارتن سنة ١٧٥٠م.

(٤) ونظرًا لعلاقتنا الحالية المتوترة بالحداثة فإنه علينا أن ننبه هنا إلى أن كل من لا يزال يختزل الحداثة في تراث غربي خطير على هويتنا إنما يعبر عن موقف مهزوم تجاه تراث كوني صار يخترق الجميع بوصفه نمط الإقامة التاريخانية المنتصر في العالم الحالي. وإن كل من يختزل الحداثة في تهم تافهة من نوع التفسخ الأخلاقي والاغتراب الروحي والشذوذ والكفر نقول لهؤلاء الأرهاط «كفاكم ابتزازًا للحداثة ... تستعملون مكاسبها وانتصاراتها في كل شيء من الهاتف إلى البارابول إلى أنترنات إلى رفاهة النزل إلى ركوب الطائرات والتنقل من بلاد إلى بلاد لنشر الشعوذة والخرافات على الفضائيات وتشتمونها كلما انهزمتم في التصالح مع أنفسكم ومع مقدساتكم ومع شعوبكم» ... لا أحد منا مخير في أن يكون مع الحداثة أو ضدها ... لأنها هي التاريخ الحالي الذي يدير ركح التاريخ الإنساني برمته. لا أحد بطل هنا لأنه لا أحد قادر على الخروج من زمانه حتى الأباطرة الأشد سلطة أو الآلهة الأشد قداسة.

المقدس

Quados, hieros, sacer, sacré تعني كل هذه العبارات «ما هو مفارق» و«ما هو خاص بالله». وتقابلها عبارة profanos أي الدنيوي والتي تعني تحديدًا «ما هو خارج عن المعبد». ويتضمن مفهوم المقدس تحديدًا كل القوى غير القابلة للإدراك لتصبح بذلك قوى عجيبة مرعبة أحيانًا مثيرة للإجلال أحيانًا أخرى. وقد استأنست الإنسانية بالمقدس فصممت له المعابد والكنائس والمساجد لتتحصن بها من خوفها وهشاشتها أمام جبروت القوى المفارقة التي تعتقد في وجودها. إن المقدس يعني تحديدًا أن الإنسان ليس كائنًا ملقى به وحيدًا في عالم الكاووس بل إن لعالمه تناسقًا ومعنى ولوجوده غاية. أما عبارة Homo sacer أي الإنسان المقدَّس فهي عبارة موجودة في الدستور الروماني وتعني ما يلي: شخص وقع طرده من الجماعة ويمكن لأي كان أن يقتله ولا يمكن أن يصلح هذا الشخص حتى قربانًا داخل طقس ديني فهو شخص لا يملك أي حق مدني.

ويقول مرسيا إلياد كأهمِّ من كتب في رمزية المقدس والدنيوي ما يلي: «يتجلى القدسي دائمًا من صعيد آخر غير صعيد الحقائق الطبيعية وقد تعبر عنه اللغة تعبيرًا ساذجًا بأنه الهول أو الروع أو الجلال أو السرُّ الآسر» (المقدس والدنيوي، ترجمة نهاد خياط،

دمشق، ١٩٨٧م، ص١٢). وفي مقابل المقدس ثمة الدنيوي ... غير أن هذا التقابل ليس بديهيًّا لدى جميع الشعوب حيث يذهب مرسيا إلياد إلى أن «العالم الدنيوي في مجمله أي الكون المجرد تمامًا من القدسية هو اكتشاف جديد للعقل البشري.» وذلك يعني أن «نزع القداسة عن العالم» حدث متأخر جدًّا في تاريخ الإنسانية. وهو حدث صار اسمه تحديدًا الحداثة. فالحداثة حسب تعريف ماكس فيبير لها هي «نزع القداسة عن العالم.» ويقول مرسيا إلياد: «إن نزع صفة القداسة عن العالم هو الذي يميز الخبرة الكلية للإنسان غير الديني الذي يعيش في المجتمعات الحديثة» (ص١٥ من ن. م).

إن المقدَّس حقل شاسع وملتبس لأنه يمس مجال خصوصية كل ثقافة والقول بكونيته في معنى إجماع كل الشعوب على نمط واحد من المقدس ليس سوى ادعاء ايديولوجي قائم على مركزية ثقافية لا تؤدي إلا إلى صدام الهمجيات. فبعض الشعوب تعتقد أن المقدس مبثوث في كل مكان بوصفه نوعا من القوة الخفية المسئولة عن كل سعادة وعن كل شقاء. وبعضها يذهب إلى أن المقدس هو الذات الإلهية فقط وما دون ذلك من العالم الدنيوي أو المدنس.

نماذج تاريخية للعلاقة بين الفن والمقدَّس

يمكننا القول إن طبيعة العلاقة بين الفن والمقدس لم تكن هي نفسها دومًا على مر التاريخ. وبوسعنا أن نتكلم عن ثلاثة نماذج من العلاقة وفق علاقة شعب ما بشكل ما من التدين أو بشكل ما من الحاجة الروحية إلى المطلق:

- النموذج الوثني: وهو نموذج لا نعثر فيه على توتر بين الفن والمقدس. وذاك هو حال الأهرامات الفرعونية حيث يكون الفرعون هو نفسه الإله والملك وهو الذي يسكن المعمار الفني. كما هو حال التراجيديا اليونانية التي تجعل من آلهة اليونان شبيهين بالبشر في انفعالاتهم وآلامهم وأحلامهم. فلا فاصل في التراجيديا بين الدين والفن وبين المسرح والحياة وبين المقدس والمدنس.
- النموذج التوحيدي: مع ديانات التوحيد يبدأ الفصل بين الفنِّ والمقدس وذلك انطلاقًا من الوصية الثانية من الكتاب المقدس «لا تتخذ من دون الله شبيهًا لا في السماء ولا في الأرض» ... وقد استأنف الإسلام هذه الوصية بشكل أكثر تسامحًا وأكثر انفتاحًا على التأويل والاجتهاد. وهو ما تصرح به «سورة المائدة ٩٠». على أن المقصود هنا ليس تحريم الصور الفنية بل تحريم عبادة الأصنام. أما المسحيون

فقد انتهوا بأن أجازوا التجسيد وهم بذلك تجاوزوا التوتر بين الفن والمقدس. وهو ما اعتبره غادامار طريقًا لازدهار الفنون التشكيلية في الغرب المسيحي: «ويبدو أن الآباء اليونانيين قد استخدموا بعدُ هذا النحو من المسارات الفكرية الأفلاطونية المحدثة، وذلك حين تخلوا عن معاداة الصور التي في العهد القديم. ففي تحوُّل الربِّ إلى بشر هم قد رأوا نحوًا من الاعتراف الأساسي بالظاهرة المرئية وتحصلوا من ثمة بالنسبة إلى أعمال الفنِّ على وجه من الشرعية. ويحقُّ للمرء فعلًا أن يرى في هذا التجاوز لمنع الصور الحدث الحاسم الذي من طريقه صار ازدهار الفنون التشكيلية في الغرب المسيحي ممكنًا.»

- النموذج الحديث: ليس ثمة فيه توتر بين الفن والمقدس لأننا صرنا نتحرك في عالم نُزعت عنه صفة القداسة. وصار الفن أداة تحرر من كل أشكال الهيمنة بتحرير طاقات من الحرية والإبداع والعوالم المغايرة الممكنة. للمقدس معابده وللفن فضاءاته الخاصة.

وقائع من الثقافة الإسلامية

سوف أتوقف عند ثلاث وقائع من تاريخ الثقافة الإسلامية تدل على أن العلاقة بين الفنِّ والمقدس ليست مجرد علاقة جمالية بل هي علاقة سياسية بالأساس.

الواقعة الأولى: تتعلق بحسان بن ثابت الشاعر المدَّاح للرسول والمنافح عنه ضد شعراء قريش ... وهو في تقديرنا أبرز مثال على تجند الفن في خدمة المقدس والدفاع عنه بموافقة وتشجيع كبيرين من قبل الرسول ... وهو ما يدل على اعتراف صريح بصلاحية الفن ودوره السياسي في ترسيخ قيم مجتمع المقدس.

الواقعة الثانية: تتعلق بكعب بن زهير الذي هجا الرسول فأُهدر دمُه لأنه كان يتحزب لقريش ضد المسلمين ولكن عندما لم يجد من يجيره من الرسول ... عاد إليه ومدحه وكان ذلك سبب العفو عنه (قصيدة بانت سعاد) ... وهذا يعني أن الفنَّ هو سبب التصالح مع المقدس كما كان سبب النزاع معه (وفي الحقيقة السبب في الحالتين لا هو ديني ولا هو فنيٌّ بل هو سياسي).

الواقعة الثالثة: هي واقعة بشار بن برد الذي قُتل بسبب شعره. وهو أقصى اصطدام وقع بين الفن والمقدس ... والسبب هو هجاء الشاعر للسلطان ... غير أن المثير في هذه

الواقعة هو أن السبب الذي أُدين به بشار مباشرة (أي تهمة الزندقة) لأنه كان يؤذن وهو سكران في غير أوقات الصلاة ... المشكل هو إذن هذا الصدام الحاد بين الشاعر والمقدس ... في الظاهر السبب هو الاعتداء على المقدس ... لكن في واقع الأمر السبب الحقيقي هو هجاء الخليفة ووزيره لإمساك العطاء عن الشاعر على الرغم من مدحه لهما ... وهذا يعني أن سبب التصادم بين الفنِّ والمقدس هو سبب سياسي وليس سببًا دينيًّا ولا جماليًّا ... لذلك أُلصقت تهمة الزندقة بواقعة قتل بشار لتبريرها أمام العامة.

علينا طبعًا أن نضيف أن المعلقات هي نفسها علامة كبرى على ربط رسمي بين الفن والمقدس في المجتمع الوثني العربي ... لأن حمل القصيدة إلى المعبد وتعليقها على باب الكعبة ينفي الشعور بأي تصادم بين الفن والمقدس ... بل يدل على أن أقصى ما يبلغه الفن في أيام ما قبل الإسلام هو أن يُعلق في المعبد.

مقاربات فلسفية حديثة

سنتوقف هنا عند أربع مقاربات أساسية:

(١) **كانط:** يمكننا اعتبار أن كانط هو صاحب أهمِّ قرار فلسفي حاسم في شأن العلاقة بين الفن والمقدس وذلك بتأسيسه لمقولة استقلالية الفن عن كل حقول المعرفة والتخييل الأخرى. ولقد وقع ذلك تحديدًا في تحليلية الرائع من كتاب نقد ملكة الحكم ... حيث يقع اقتراح معنى جمالي للتعلق بالمطلق تحت راية الرائع محررًا بذلك ميدان الجميل من ميدان الجليل. فالرائع الجمالي ليس هو الجليل اللاهوتي. (وهو ما قمنا بالاشتغال عليه ضمن الفصل الأول من كتابنا «الفن يخرج عن طوره»).

(٢) **مقاربة هيغل:** يقول هيغل في كتابه الاستطيقا الجزء الأول ما يلي: «إن المهمة العليا للفن هي تلك التي يشترك فيها مع الفلسفة والدين ... إن الفن مثل الدين والفلسفة هو نمط للتعبير عن الإلهي؛ أي عن الحاجات والمطالب الأكثر سموًّا للروح» ...

ويعتبر أن «الشعوب قد أودعت في الفن افكارها ومقدساتها ... وإن الفن يمثل أحيانًا الوسيلة الوحيدة لفهم ديانة شعب ما» ويتأسف هيغل على الفن الذي لم يعد له تلك المهمة العليا التي كانت له مع الإغريق ... حيث صار إلى موضوع للتمثل وفقد بذلك طابعه المباشر وامتلاءه الحيوي وكثافته الحسية وعلاقته بالإلهي ... إن هيغل ينتمي إلى براديغم الفن المسيحي القائم على تجسيد المسيح ... ففي تجسيد المقدس ليس ثمة عنده

أي إساءة له بل هناك تقريب له من محبيه ومقدسيه ... «إن نقول عن الله كونه واحدًا وأن نقول عنه كونه مقدسًا ليس سوى تجريد فقير» ...

(٣) **مقاربة هيدغر:** يقول هيدغر في كتابه أصل الأثر الفني من أجل تعريف الأثر الفني متخذا من المعبد اليوناني مثالًا نموذجيًّا: «إن أثرًا معماريًّا، معبدًا يونانيًّا هو لا يستنسخ شيئًا. إنه ينتصب ها هنا في غير شيء وسط وادي الصخور المتوعر. إن الأثر المعماري يحيط بتمثال الإله ويجعله ضمن هذا الإخفاء ينتصب خارجًا عبر الرواق المفتوح في الميدان المقدس ... إن أثر المعبد، إنما يفتتح في مثوله عالمًا ويضعه في الوقت نفسه عودًا على الأرض، التي تبرز هي ذاتها على هذا النحو فحسب بوصفها أرض الوطن ... إن المعبد، في مثوله، إنما يهب الأشياء، أول ما يهب، المنظر الذي لها ويهب بني الإنسان أول ما يهب نظرتهم إلى أنفسهم» ... هكذا إذن يكف المعبد عن أن يكون صالحًا للعبادة وللتقديس كي يكون أثرًا فنيًّا يهدي إلى الحقيقة وهي بصدد الحدوث ... لكن ما هي هذه الحقيقة؟ لا يتعلق الأمر بحقيقة جاهزة لا يكون الأثر المعماري إلا علامة عليها أو معلمًا في خدمتها، إنما يكون هذا المعبد أثرًا فنيًّا معماريًّا يمثل في قلب الصخر كي ينصب عالمًا يمكن للإنسان أن ينظر انطلاقًا منه إلى بقية الأشياء التي تحيط به دون أن تملك كينونة فنية. لكن ما هو العالم الذي ينصبه المعبد اليوناني بوصفه أثرًا فنيًّا؟ بالنسبة لهيجر لا يقال العالم على كل الموجودات بنفس المعنى؛ فالإنسان فقط له عالم أما الحيوان والحجر فبلا عالم. يقول: «ليس العالم مجرد تجميع للأشياء القائمة ما يمكن أن يُحصى منها وما لا يمكن ... إنه حيث تقع القرارات الجوهرية لتاريخنا، سواء أأخذناها على عاتقنا أم أعرضنا عنها، أكانت مُنكرة أم مُفتشة عليها بالسؤال من جديد، ها هنا يعلُم العالم ... إن الحجر لا عالم له. كذلك ليس للنبات أو للحيوان أي عالم ... وعلى الضد من ذلك فإن الفلاحة لها عالم» ...

(٤) **غادامير:** يقترح علينا تأويلية للأثر الفني تقوم على تصور طريف وغير مسبوق للصورة بوصفها ليست نسخة لأي أصل ما دامت لا تحاكي أي شيء بل هي صورة فحسب ... ويمكننا أن نجمع أهم المعاني التي قصدها غادامار في النقاط التالية:

- إن كل لقاء بالأثر الفني هو «لقاء بأنفسنا.» وذلك يعني أن الأثر الفني ليس بضاعة للمتعة الجمالية بل هو تجربة فهم أي تجربة حقيقة في معنى نمط من الوقوع تحت فتنة الأثر الفني والدخول في لعبة تنتهي بتجاوز علاقة ذات موضوع الاستطيقية ... وهو لعب من شأنه أن يفتح أمامنا حقيقة أنفسنا أي حقيقة وجودنا في العالم.

- يذكِّرنا غادامار أن الصورة لم تولد كمفهوم إلا في عصر النهضة بوصفها صورًا تكتفي بذاتها ... منذ عصر النهضة حصل طلاق بين الصورة والأصل. لم تعد الصورة نسخة لأي أصل ... غادامار يسعى إلى تحرير الصورة من براديغم الوعي الجمالي.
- يتعلق الأمر بولادة فكرة العرض ... الصورة في الفن التشكيلي بوصفها تعرض في المعارض ... نتحول إذن من التجسيد إلى العرض ... التجسيد هو نسخة لأصل ... والعرض هو صورة فقط ... يقول غادامار: «إن العالم الذي يظهر في لعبة العرض لا يقوم مثلما نسخة بجوار العالم الفعلي بل هو العالم ذاته في الحقيقة العليا لوجوده.»

إن ما يقصده غادامار هو أن الصورة قد تحررت من ميتافيزيقا النسخة والأصل. ذلك أن النسخة ليس لها من مهمة أخرى غير أن تشبه الأصل ... لذلك فقدرها هو أن تلغي نفسها بنفسها لأنها ستكون دومًا وسيلة من أجل محاكاة النموذج ... على عكس الصورة التي يتعين قوامها بوصفها نحوًا من فيض الأصل. وفي هذا السياق تحديدًا وقع تخلي المسيحيين في العصر الوسيط عن معاداة الصور ... فبقبولهم تجسيد الرب هم قد اعترفوا بالظاهرة المرئية ... يقول غادامار: إن الصورة حدث وجود فضمنها يأتي الوجود إلى التجلي المنظور والمليء معنى ... «إن الصورة إنما تقيم على الأرجح مع عالمها صلة لا تنفصم» ...

- علينا أن نضيف في هذا السياق تأويلًا آخر يهمنا جدًّا نعثر عليه لدى غادامار في نص له تحت عنوان «التجربة الجمالية والتجربة الدينية.» وفي هذا النص يعتبر غادامار «أن التوتر بين التقليد الديني» والتقليد الشعري هو سمة التمييزات الغربية بين الفن والعقل والدين ...

هناك شعوب يكون فيها السؤال عن الفرق بين المقدس والدنيوي والفرق بين الفنِّ والدين سؤالًا غير لائق ... من قبيل الشعوب الهندية والصينية ... وهناك شعوب تعيش الفن والدين والفلسفة والعلم في قصيد أو طقس مقدس أو رقصة صوفية. علينا أن نشير هنا إلى أن كل جماليات الرائع (التي كانت موضوعًا لكتابنا «الفن يخرج عن طوره») منذ أدرنو وليوتار وبنيامين إنما هي اشتغال على نوع من العود إلى علاقة ما بين الفنِّ والمقدس ونجد ذلك لدى رسامين من قبيل بارنات نيومان Barnett newman (١٩٥٤م) الذي خصه ليوتار باهتمام كبير والذي

اشتغل على رسم «ما لا يمثل»؛ أي المطلق بوصف الفن لا يجسد ولا يمثل ولا يعبر بل هو يوحي فقط، الفن مجرد نداء.

وكذلك سلفادور دالي الذي انهمك في الفترة الثانية من تاريخ رسوماته إلى الفن المقدس للتشريع لما سماه «التَّصوف النووي».

خاتمة

خلاصة القول: إن الحديث عن الفن والمقدس قد بقي إلى حد الآن سجين سياسات ماكرة تنتهي في غالب الحالات إلى السقوط في تجريم الفن تحت تعلة «المس بالمقدَّسات.» لكن يبدو أن هذه العبارة المس بالمقدسات هي نوع من المؤامرة السياسية ضد الفن وضد الإسلام. وينتهي الأمر في آخر المطاف إلى تشويه الإسلام بوصفه غير قادر على التسامح والحرية. السؤال المحرج للجميع إذن هو التالي: هل أن الثقافة الإسلامية ثقافة غير قادرة على الحرية؟ أم أن مكر السياسات التي تمولها أجندات عالمية هي التي تدير انفعالات هذه الشعوب بشكل مسيء لها وتضحك على هزائمها الداخلية؟

إذا كان لدينا مشكلة مع المقدس فذاك يعني أن لدينا مشكلة مع أنفسنا. لا ينقصنا الإيمان بالله بل ينقصنا الإيمان بأنفسنا. نحن كائنات هشة مجروحة معطوبة في هويتها بل نحن أبناء سلسلة من الانجراحات: فنحن جرحى الاستعمار ونحن جرحى الاستبداد المحلي ونحن جرحى اللوبي الصهيوني والأمريكي ونحن جرحى ربيع عربي يقع السطو عليه كل يوم ونحن جرحى الحكومات الإسلامية الفاشلة في إدارة مشاعر المسلمين على نحو صحي وعادل.

وإذا كانت لدينا مشكلة مع الفن فذاك يعني أن شعوبنا لا تتمتع بالعافية الكاملة كي تحتضن مبدعيها بكل بهجة؛ لأنها شعوب خائفة من الداخل من كمية الحرية التي بحوزة الفن والإبداع. إننا لم نتقن بعدُ المصالحة بين مخيال قديم وخيال كوني حديث لذلك نحن نتعثر في علاقتنا بالحرية. وراء الخوف من الفن على المقدس ثمة بالأحرى خوف على العروش التي تحتمي بالمقدس الديني كي تبرر غطرستها واستبدادها على شعوبها. إن شعبًا بلا مبدعين هو شعب لا يستحق الانتماء إلى حديقة الإنسانية الكونية.

وبدلًا عن التلويح بقوانين لحماية المقدَّسات من الفن لماذا لا نشرع لقوانين تحمي المقدسات من تجارة السياسات وخرافات المشعوذين والمنافقين الذين يبيعون عقول الشعوب بالدولارات؟ ليس ثمة من فنٍّ حقيقي يهدف إلى الإساءة إلى المقدسات بل إن

الفن هو حارس حقل الحريات ... إن الفن لا يدافع إلا عن الحق في الإبداع أي عن حق الشعوب في الحلم بعوالم مغايرة. وبالتالي فكل عملية سطو سياسية على ميدان الإبداع ينبغي تجريمها لأن في ذلك اغتيالًا للحرية الممكنة لشعب ما. إن الفن لا يدافع عن أية سياسة حتى لو تعلق الأمر بسياسة ثورية.

ببليوغرافيا

الكتب بالعربية

- إلياد، مارسيا، **المقدس والدنيوي (دمشق، ١٩٨٧م).**
- بنشيخة المسكيني، أم الزين، **الفن يخرج عن طوره**، بيروت، ٢٠١١م.
- بيجر، جان، **بيكاسو، نجاحه وإخفاقه**. ترجمة فتيز الصياغ، بيروت، ٢٠١٠م.
- التريكي، رشيدة وآخرون، **إطلالات على الجماليات بالعالم الغربي**، تونس، بيت الحكمة، ٢٠١٠م.
- حدجامي، عادل، **فلسفة جيل دولوز، عن الوجود والاختلاف**. الدار البيضاء، دار توبقال، ٢٠١٢م.
- دالي، سلفادور، **أنا والسوريالية**، ترجمة أشرف أبو اليزيد، كتاب دبي الثقافية، ٢٠١٠م.
- دولوز، جيل وغواطاري، فليكس، **ما هي الفلسفة؟**، بيروت، ١٩٩٧م.
- دولوز، جيل، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ترجمة عبد الحي أزرقان وأحمد العلمي، بيروت، ١٩٩٩م.
- رنسيار، جاك، **سياسة الأدب**، ترجمة رضوان ضاضا، بيروت، ٢٠١٠م.
- زندكولر، هنس وآخرون، **المثالية الألمانية**، المجلد الأول، ترجمة أبو يعرب المرزوقي، فتحي المسكيني، ناجي العونلي، بيروت، ٢٠١٢م.
- شيلَّر، فريدريش، **رسائل في التربية الجمالية للإنسان**، ترجمة إلياس حاجوج وفاطمة الجيوشي، دمشق، ٢٠٠٠م.
- غادامير، هانز جورج، **الحقيقة والمنهج**، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، بيروت، ٢٠٠٧م.

- غادمير، **تجلي الجميل**، ترجمة سعيد توفيق (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م à.
- فوكو، ميشال، **الكلمات والأشياء**، بيروت، ١٩٩٠م).
- كانط، **نقد ملكة الحكم**، ترجمة غانم هنا، بيروت، ٢٠٠٥م.
- مانغ، فيليب، **نسق المتعدد أو جيل دولوز**، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، اللاذقية، ٢٠٠٣م.
- المسكيني، فتحي، **التفكير بعد هيدغر**، بيروت، ٢٠١١م.
- المسكيني، فتحي، **الهوية والحرية** (بيروت: جداول، ٢٠١١م).

الكتب بالفرنسية

- Adorno, T. W., *Théorie esthétique*, Paris, Knincksieck, 1975.
- Alloa, E. et Jdey, A., (Sous la direction de), *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, Paris, La lettre volée, 2012.
- Artaud, A., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004.
- Baumgarten, A. G., *Esthétique*, Paris, Editions de L'Herne, 1988.
- Bru, Charles-Pierre, *Esthétique de l'abstraction, Essai sur le problème actuel de la peinturre*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Bruno, Tacjkels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin, Histoire d'aura,* Paris, L'Harmattan, 1999.
- Burke, E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1998.
- Cauquelin, A., *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
- Conte, Richard, Laval-Jeantet, Marion, (Sous la direction de), *Du sacré dans l'art actuel* (Paris, klincksick, 1996).
- Dali, S., *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris, Editions de la Table ronde, 1952.
- Deleuze, G., Francis Bacan, *Logique de la sensation*, Paris, Editions de la Différence, 1981.

- Deleuze, G., Guattari, F., *Capitalisme et Schizophrénie, L'Anti–oedipe*, Paris, Minuit, 1972.
- Deleuze, G., Guattari, F., *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- Derrida, J., *La vérité en peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1978.
- Ferrer, Mathilde, et Autres, *Groupes mouvements tendances de l'art contemporain*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux arts, 2001.
- Gadamer, H.–G., *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996.
- Habermas, *Le discours philosophique de la modernité* (Paris: gallimard, 1988).
- Hegel, *Esthétique*, vol. 1, Paris, Champs Flammarion, 1979.
- Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part* (Paris, gallimard, 1980).
- Hein, N., *La gloire de Van Gogh*, Paris, Minuit, 1991.
- Hume, D., *Les essais esthétiques*, Paris, Vrin, 1974.
- Lescouret, M.–A., *Introduction à l'esthétique*, Paris, Champs Flammarion, 2002.
- Longin, *Du sublime* (Paris: Les Belles Lettres, 1997).
- Lyotard, J.–F., *Le différend*, Paris, Minuit, 1983.
- Mèredieu, Florence de, *Hisoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Paris, Larousse, 2008.
- Michaud, Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris, P.U.F., 1999.
- Nancy, J.–L., *Corpus*, Paris, Editions Métailié, 2006.
- Negri, A., *Art et multitude. Neuf lettres sur l'art*, Paris, Mille et Une Nuits, 2009.
- Néret, G., *Salvador Dali*, Köln, Benedikt Taschen, 1994.
- Niezsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949.

- Rancière, J., *Aesthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.
- Rancière, J., *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Editions Amsterdam, 2009.
- Rancière, J., *La chair des mots*, Paris, Galilée, 1998.
- Rancière, J., *La haine de la démocratie*, Paris, La fabrique, 2005.
- Rancière, J., *La parole muette*, Paris, Hachette Littératures, 1998.
- Rancière, J., *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003.
- Rancière, J., *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.
- Rancière, J., *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.
- Rancière, J., *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- Rorty, R., *Contingence, ironie et solidarité*, Paris, Armand Colin, 1993.
- Roschlitz, R., *L'art au banc d'essai*, Paris, Gallimard, 1998.
- Ruby, Ch., *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, Paris, La fabrique, 2009.
- Sartre, J.–P., *Qu'est–ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948.
- Sauvagnargues, A., *Deleuze et l'art*, Paris, P.U.F., 2005.
- Tilliette, X., *Schelling*, Paris, Calmann–Levy, 2010.
- Zourabichvili, Fr., Sauvagnargues, A., Marrati, P., *La philosophie de Deleuze*, Paris, P.U.F., 2004.

هنـــداوي