٤

ربيع

٢٠١٢

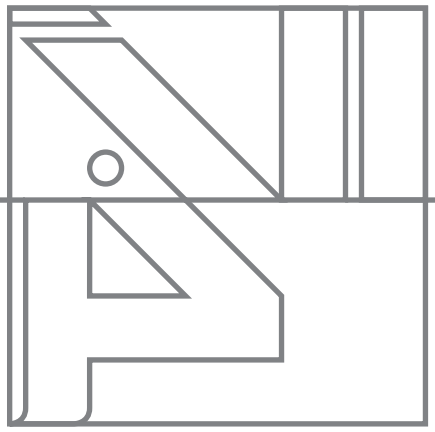
٤

ربيع

٢٠١٢

دار الساقي
بناية النور، شارع العويني، فردان
ص.ب. ١١٣/٥٣٤٢
بيروت، لبنان
هاتف ٠٠٩٦١١٨٦٦٤٤٢
فاكس ٠٠٩٦١١٨٦٦٤٤٣
info@daralsaqi.com
www.daralsaqi.com

دار التكوين
حلبوني، الجادة الرئيسية
ص.ب. ١١٤١٨
دمشق، سورية
هاتف ٠٠٩٦٣١١٢٢٥٧٦٧٧
info@attakwin.com
www.attakwin.com



مجلة فصليّة تصدر عن مؤسسة 40

صاحباها
أدونيس وحارث يوسف

هيئة التحرير
أدونيس
كمال بُلاّطه
حارث يوسف

صاحب الامتياز
أدونيس

المدير الفنّي
كمال بُلاّطه

المراسلات
info@alakhar.org

ISBN 978-1-85516-791-9

التوزيع في سورية
دار التكوين

التوزيع في سائر العالم
دار الساقي

جعفر الكاكي
٢٠٩-٢٢٣

جورج قرم
٢٣٩-٢٤٧

فرانسواز غروند
٣٣٣-٣٤٨

أحمد دلباني
١٩-٣٠

عمر نشابة
٢٥٨-٢٦٤

صفية سعاده
٢٤٨-٢٥٧

جودت فخرالدين
٥٧-٦٥

لمناسبة الذكرى السنوية الخامسة والعشرين لاغتيال ناجي العلي (١٩٣٧-١٩٨٧)، تختتم أُسرة **الآخر** عامها الأول بتحية لهذا الفنان المبدع بإعادة نشر صورتين من أعماله الكاريكاتورية داخل الغلاف الأمامي وداخل الغلاف الخلفي.

مصطفى صفوان
٢٧٨-٣٢٦
قاسم حداد
٨٦-١٢٢
علي نجيب إبراهيم
٢٧٨-٣٢٦
فيليب سرجان
٨-١٨
مُنيَة عبد الله
٢٢٤-٢٣٦
كلود مارغا
١٩٤-٢٠٨
خوسيه ميغيل بويرتا فلشيز
١٥٤-١٩٣
شريف خزندار
٣٢٩-٣٣٢
محمد علي شمس الدين
٦٦-٨٤

الآخر | العدد ٤، ربيع ٢٠١٢

فيليب سرجان **الحرب ومرض الأرض** ٨
Philippe Sergeant ترجمها عن الفرنسية علي نجيب إبراهيم
أحمد دلباني **فولتير أوَّلاً، أم قطعُ رأس المَلِك ؟** ١٩

نهاية القصيدة
هيثم الأمين **تقديم** ٣٢
جيورجيو أغامبن I **نهاية القصيدة** ٣٦
Giorgio Agamben ترجمها عن الفرنسية هيثم الأمين
ليوبولد بيترز II **نهاية القصيدة ؟** ٤٣
Léopold Peeters ترجمها عن الفرنسية هيثم الأمين
جودت فخرالدين III **التضمين ونهاية القصيدة** ٥٧
محمد علي شمس الدين IV **نهاية القصيدة** ٦٦

الديوان
قاسم حداد **لستِ جُرحاً ولا خِنجراً** ٨٦

تشكيل
أدونيس **الترف، نشيداً للمادّة** ١٢٤
خوسيه ميغيل بويرتا فلشيز **الفكر الفني العربي والأنسنة الأوروبية** ١٥٤
كلود مارغا **اللوحةُ ومْضُ القصيدة** ١٩٤
Claude Margat ترجمها عن الفرنسية علي نجيب إبراهيم
ابراهيم باجلان **جعفر الكاكي : رحلة البحث عن عالم أكثر نقاء** ٢٠٩

أنشِلس بِناس — **الموسيقية في حفريّات الكاكي** — ٢١٦
Ánxeles Penas — ترجمها عن الإسبانيّة رفعت عطفة

خوسيه مارين مدينا — **اختراع الألغاز** — ٢٢٢
José Marín Medina — ترجمها عن الإسبانيّة رفعت عطفة

مُنيَة عبد الله — **تعريفُ الآخر، وتعريفُ الذَّات كآخر** — ٢٢٤
ترجمها عن الفرنسية علي نجيب إبراهيم

لا عولمة بل ثورة تنموية ديمقراطية

جورج قرم — **نحو ثورة تنموية ديمقراطية بديلة عن العولمة** — ٢٣٨
صفيّه سعاده — **سلطات معولمة عابرة للدول** — ٢٤٨
عمر نشابة — **عولمة العدالة الانتقائية : لبنان نموذجاً** — ٢٥٨
عبد الحليم فضل الله — **العولمة، المساواة والفقر** — ٢٦٥

الحوار

مصطفى صفوان — **الذَّات الناطقة** — ٢٧٨
حوار أجراه علي نجيب إبراهيم

شريف خزندار
وفرانسواز غروند — **الذَّات والآخر** — ٣٢٧
Françoise Gründ — ترجمها عن الفرنسية بسّام طحّان

المشاركون — ٣٤٩

فيليب سرجان *Philippe Sergeant*

الحرب ومرض الأرض

فكّر دولوز، في تمعُّنٍ بدئي عن نيتشه، بمفهومَيّ **القوّة** و**الحقّ** كما يجِدان معناهما في العلاقة الثنائية بين الفلسفة والشِّعر، المُمتدّة منذ الفكر الإغريقي القديم. إلى حدٍّ أنّه رأى في هذا الامتداد وظيفةً جديدة تستوجِب الكفاءات الموحّدة لكُلٍّ من المُشرِّع وطبيب الحضارة. يحتلّ الفيلسوف والشاعر ساحة المُشرِّع والطبيب وهما يتبادلان خِفيةً، على مرّ العصور، تأويلاتهما، وتجاربهما، وتقييماتهما. ومن تحصيل الحاصل أن يبقى استبدالُ المُشرّع والطبيب بالفيلسوف والشاعر إلى حدّ بعيد غير مقبول. يتأتى هذا من حقيقة أنّه لم يعُد للفلاسفة والشعراء فرصة لقاءات ذرائعيّة إلا في ما ندَر. بل تفصلهما فينومينولوجيا مؤسّساتية تبغي أن يُمارِس الفلاسفة دون استثناء سُلطتهم في الجامعة، وأن يبتعد عنا الشعراء طوعاً بتجريبهم. كان نيتشه قد تخلّى عن فقه اللغة. ونُسِيَت أهمية هذا الفِعل الذي وضع حدّاً لمهنته الجامعيّة. ولم تُرَ في هذا التخلّي قطيعة معرفيّة جوهريّة. فقد عبّر نيتشه عن نفسه بأقوال مأثورة، وشِعر، ومن خلال هذه الثورة تخطّى الأفلاطونية. كما أنّ الموقف النيتشوي، ككلّ فيلسوف جامعي اليوم، من الرياضة البدنيّة، والأكاديمية، والتأثيل، وفقه اللغة، يبدو أنّه مسار استثنائيّ بقدر ما هو عارِض. وبدءاً من تلك اللحظة، كان انطلاق فكره، خارج الطبقة المؤسّساتية، مُجرّد تعليق حُكْم. وبالنتيجة، كلّ ثورة شعرية تُنكِر نفسها بوصفها هامشية وذاتية، إلا عندما تستعيدها وتُؤوِّلها سلطات مؤسّساتية أو إعلامية؛ بالسباق حيناً، وبالمُطالبة حيناً آخر.

والحال أنّ دولوز، كَمِثل ديريدا، كان ضدّ الجامعة. لهذا السبب شهادته السياسية عن نيتشه بالغة الأهمية فيما يتعلّق بالرهانات الشعرية الفيلسوفية التي تأتينا من الفكر ما قبل السقراطي. لم يفعل دولوز، في هذه المحاولات كلّها، شيئاً آخر غير إرادة أن يُصالِح كلّ

فرد مع وحدته الخاصّة المُنحدرة من منبعَين هما القصيدة والمُصطلَح الفلسفي الخاصّ. هذا علم أخلاق وجماليّة رُبّما تعود إلى أوهام هوميروس في ربط الحياة بالفِكْر.

بغية اكتشاف منبعَي الوحدة وتحويلهما إلى قوّة فاعلة –وقد كان نيتشه ضليعاً بهما– لا ينبغي الخوف من المؤسَّسة والسلطة. انطلاقاً من هنا، ينبغي تجنُّب محاولة التهميش. لأنّ الهامشيِّين حُثالة المؤسَّسة، والمؤسَّسة حُثالة الهامشيّين. وكلٌّ يعرِف أنّه يكفي أن نتجنّب فكرة كي نتجاهلها. ليس هذا رقابةً. هذا أمر عادي. غير أنّ لقاءَ القصيدة والفلسفة لقاء صافٍ. هذا ما يقوله دولوز :

يُدرِج نيتشه في الفلسفة وسيلتَي تعبيرٍ هما القول المأثور والقصيدة. يتضمّن هذان الشكلان ذاتُهما تصوُّراً جديداً عن الفلسفة، صورة جديدة عن المُفكِّر والفِكر. وبذا يُحِلّ نيتشه محلّ المثل الأعلى للمعرفة، ومحلّ اكتشاف الحقيقي، التفسير والتقييم. التفسير يُثبِّت «معنى» الظاهرة، الجزئي والمُقطَّع دوماً، والتقييم يُحدِّد «القيمة» التراتُبية للمعاني ويجمع المقاطع دون أن يُقلِّل أو يُلغي تعدّديّتها. فالقول المأثور هو في وقتٍ واحد فنّ التفسير والشيء المُفسَّر، والقصيدة هي فنّ التقييم والشيء المُقيَّم. المُفسِّر هو الفيزيولوجي أو الطبيب، ذاك الذي يعُدّ الظواهر أعراضاً ويتحدّث من خلال أقوالٍ مأثورة. والمُقيِّم هو الفنّان الذي يُقدِّر ويخلق «منظوراتٍ» مُعيّنة ويتحدّث من خلال القصيدة. فيلسوف المستقبل هو فنّان وطبيب –وبكلِمة واحدة، مُشرِّع. صورة الفيلسوف هذه غابرة ومُغرِقةٌ في القِدَم. إنّها صورة المُفكِّر ما قبل السقراطي، «الفيزيولوجي» والفنّان، مُفسِّر العالَم ومُقيِّمه. فكيف نفهم هذه الصِلة الحميمة بين المُستقبل والأصلي ؟

هذا هو التساؤل الذي نودّ استئنافَه.

نحن نبحث عن تقييم الأحداث التي تحصل لنا. لكنْ ما معايير هذا التقييم ؟ وماذا نقصِد بالحدَث ؟ تقوم هذه الأسئلة على ملَكةٍ واحدة : إنّها ملَكة الحُكم. هذه الملَكة مُستقِلّة أو اتّكاليّة. في الحال الأولى، تتعدّد الملَكة. وفي الحال الثانية، تتوحّد. في الأنظمة الديمقراطيّة، تتبع ملَكة الحُكم من التعدُّدية. وفي الأنظمة التيوقراطية، تتبع ملَكة الحُكم من مبدأ الوحدة. هناك بالتأكيد أنظمة مختلطة. وبصورة مّا، كلّ نظام سياسي مزيج يجعل من ملَكة الحكم تذبذباً مستمرّاً بين درجة معيّنة من الاستقلال ونزوع مُعيَّن إلى وحدة الشكل

والاتّكال. غير أنّ القُطبَين هنا. على الرغم من أنّ كلّ نظام سياسي يشترِط ملَكة حُكمنا التي تبقى في مُنتصَف الطريق بين مبدأ ديمقراطي قليل التجريب تاريخياً، ومبدأ تيوقراطي قديم جداً، وهو من القِدَم بما يجعلنا نتخلّى عن التحليل. الحياة السياسية، في الديمقراطية، لا تستدعي ملَكة الحكم إلا عبر انعدام التجربة أو نتيجة عدَم وجود خيار آخر. وفي التيوقراطية أو الشموليّة، ملَكة الحكم رذيلة سلوكية. لهذا السبب يصعُب تقييم حدث كالحدث الذي حصل في العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين، في المُنمنمَة التي تُكوِّن ثقافات البلدان في الشرق الأوسط، التي تُقاس –فيما لو استسلم هؤلاء للتضليل الإعلامي– بمقياس المعايير الغربية.

المعايير، على ما يبدو، ليست جاهزة لإطلاق ملَكة حُكْم لا تقوم فقط على آراء، وعادات، وآليّات، وتلقائيات لاشيء يدلّ عليها سوى **قيمة** تُلوِّن فكرة الحدَث.

نحن غير مُجرِّبين، هذه هي حالنا في الديمقراطيّة. لا وجود لديمقراطية **واحدة**. وخاصّة أنّ الديمقراطية ترفض مبدأ الوحدة، والتماثُل، والإجماع لصالح مبدأ التعدُّدية. إذ ليس للديمقراطية من كفاءة كونيّة. ولا تُشكّل نموذجاً. فهي عرَضيّة. تُفكِّر بكلّ حالة على انفراد، بحسب الظرْف. إذاً ثمّة ديمقراطيّات، لا ديمقراطيّة واحدة أبداً. ولئن كان للديمقراطيّة طابع كوني، فينبغي أن نؤكّده في الوقائع. ولئن كانت الديمقراطية قيمة، وجب بالتحديد الدفاع عنها لأنّ ليس لها طابع كوني. على هاتين النقطتَين، أي من نقطة افتقار الديمقراطية إلى كفاءة كونيّة، وأنّها، لهذا السبب، لا يُمكِن أن ترفض نفسها، وأنّها، من جانبٍ آخر، قيمة هشّة نتيجة افتقارها إلى الكونيّة في مبدئها، على هاتَين النقطتَين، لا أحد يتفاهم في الغرب. أو لا تتفاهم عليهما إلا قلّة قليلة.

الديمقراطيّات تُقوِّضُ فكرةَ الواحد، الوحيد من خلال قلب المُتعدِّد، والاختلاف، والأقليّات. وهذا لا يكفي بالتأكيد لتأسيس ملَكة حُكم سليمة، مستقيمة تُفكِّر بالديمقراطيّة. فالديمقراطيات، إذ تُهمِل سيادة المبدأ الوحيد، المُتعالي، محكوم عليها بإرادات حياة، أي بأشكال وجود لا تتبنّى أي مُخطّط مُعدّ مسبقاً. والأنظمة الديمقراطية تتأسَّس **لاحقاً**. مثلاً، بعد أنظمة رُعب أو إحياء كما شَهِدت فرنسا في القرن التاسع عشر. فرنسا لم تكُن أبداً بلداً ديمقراطياً، لكنّها فكّرت بالديمقراطية لاحقاً، نتيجة غياب البديل أو، إذا شئنا، نتيجة اضطرار عارض.

تقوم الأنظمة التيوقراطية على **امتياز تقريبي** لما هو **قبْلي**. ولا أحد يتفاهم على مبدأ الامتياز التقريبي هذا في الشرق الأوسط. أو لا تتفاهم عليها إلا قلّة قليلة. فالامتياز من أصل إلهي، إلاّ أنّ ثمّة تفاوتاً في تأويل البشر له. وبالتالي يجب أن يكون الحكم، على طريقة كانط، قادراً، أمام حدَث مّا على احترام أُسُس العقل الخالص استناداً إلى إيعاز العقل العملي في بلوغ **لُعبة حُرَّة لمَلَكات الروح** حيث تعمل عبقرية الشعوب على ابتداع تفرُّد هذه المؤسَّسات آخِذةً كلّاً منها على حِدَة. لم يكُن كانط يُقلِّل من شأن افتراضٍ تَصوُّري لسلام كَونيّ. ومع ذلك، نأخذ مثالاً : عام ١٧٨٩، في لحظة المُفارقة التي انطوى عليها فصل السُّلطات. إنّها مفارقة لأنّ الشعب، وطبقة النبلاء، ورجال الدِّين يجتمعون ليُصوِّتوا برفع اليد، بعدد الأصوات، وبدءاً من ذلك، فقدت مصالح الطبقة امتيازَها. فإلغاء الامتيازات لا يستند إلى فصل السلطات، بل يستنِد بالأحرى إلى عدَم تحديدها. ما تزال هذه الفكرة غير مُفكَّر فيها. فالإلغاء لا يُعلِن سلاماً كونيّاً بين الأنظمة. بل يخلِط بينها. نتيجة هذا الخلط : السلطة القضائية تُعاقِب تبايُنَ الأقليّات. والسلطة التشريعية تُقوِّي مبدأ التماسُك والوحدة. و**الحقّ** يتغلَّب دوماً على **القضاء**. وبدل أن تُطبّق السلطة التنفيذية القوانين تُفسِّرها حينما لا تحرفها عن طريق إجراءات مُعيّنة.

لم تستطع الديمقراطيات أن تتحرّر تاريخياً وميتافيزيقياً من مبدأ الإجماع على الوحدة التي تعمل ضدّ التعدُّدية، وضدّ ليونة ملَكة الحكم التي لها اسمها آخر هو المُشاكَسة. وهذا هو سبب أنّ في أغلب الدُّوَل، يُطبَّق الاستفتاء، باستثناء سويسرا، بجرعات مِثْليّة. ولا تستطيع أوروبا غير استفتائية إدراج المُشاكَسة السويسريّة. وهكذا لا تستطيع أبداً تقييم الشيء الشعبي بوصفه شيئاً مُثيراً. وخصوصاً أنّ الحركات الاقتصادية والعسكرية للاستعمار، وللتجمّعات التي أسهمت في اختلاط الأجناس عُدَّت مُتقلِّبة.

الديمقراطيات، في العمق، لا تتفاهم في ما بينها. والفصل بين الزمني والروحي غير مُعتمَد في أغلبها. ففي الولايات المتحدة الأميركية، يبقى الإنجيل وسيلة تقييم الهيئات المؤسّسية مثلما أنّ القرآن كذلك في أغلب بلدان الشرق الأوسط. وكثير من الديمقراطيات في أوروبا تظلّ رمزياً ممالِك (بريطانيا، واسبانيا، وبلجيكا، الخ). وعقوبة الإعدام غير مُلغاة في عدّة بُلدان ديمقراطية تتقاسم هذا الامتياز مع الأنظمة الشموليّة، والأنظمة التيوقراطية. وفي النهاية، مبدأ الأغلبية، في أوروبا، حين أوقفته تقطُّعات مُتشنّجة، عن أن يكون تعادلياً

وآلياً، انتفض حصراً ضدّ خطر مذهب الإجماع الذي كان يرتفع منذ لينين على الخلفية الدينية للأرثوذكسية الروسيّة والإيقونة، وضدّ الاعتراف بتجمّعات الأقليّات. ولا ندري إلى أية درجة يُعدّ التصويت بورقة بيضاء تصويتاً لاغياً.

تجهل الديمقراطيات جهلاً عضوياً المبادئ الثلاثة التي صنعتها في قليل أو كثير :

١ فصل الروحي عن الدنيوي.

٢ إلغاء الحكم بالإعدام.

٣ الأقليّات المُشاكِسَة. فهي منذ الآن تُعلّق ملَكةَ حُكمِنا وتؤخّر حتى فكرة تقييم الحدث.

نُريد أن نُمارس ملَكةَ حُكمنا على أنظمة فقط. على أنظمة سياسية، واقتصادية، وعسكرية. وبالتالي يجب إجراء تشخيصات. على الفنّانين أيضاً، وعلى الشعراء، والمُفكّرين أن يُعيدوا تعريف ما يبقى غير رسميّ، وبالتحديد حول مفهوم اللاشرعية، واللاشرعيّ، المفهوم الذي ما يزال يبدو اليوم أسوأ شتيمة. لنستأنِف أيضاً الفكرة التي تكاد تكون مُهمَلة اليوم. يقول دولوز :

ليس المرض سيرورة، بل هو توقّف سيرورة، كما في 'حالة نيتشه'. وهكذا فالكاتب بحدّ ذاته ليس مريضاً، بل هو بالأحرى طبيب، طبيب نفسه، وطبيب العالَم. العالَم مجموع الأعراض التي تختلِط فيها الأمراض مع الإنسان. حينئذٍ يبدو الأدب كمشروع إقبال على الحياة : ليس لأنّ الكاتب شديد الإقبال على الحياة بالضرورة [...] لكنْ لأنّه يتمتّع بعزوفٍ عن الحياة لا يُقاوَم جاءه ممّا رآه وسمعه من الأشياء بالغة العظَمة والقوّة في نظره، التي لا تُقاوم، والتي تُنهِكه مُجاوزتها مع أنّها تمنحه صيروراتٍ قد تجعلها هيمنةُ الإقبال على الحياة غيرَ مُمكِنة. يعود الكاتب ممّا رأى وسمِع بعينَين حمراوَين، وبغشاءَي طبْل مثقوبَين. فأيّ إقبال على الحياة سيكفي لتحرير الحياة في كلّ مكانٍ حيث يحبِسها الإنسان، وتنحبِس فيه، تحبِسها الأجهزة العضوية والأجناس وتنحبِس فيها ؟ إنّه عزوف سبينوزا عن الحياة، شريطة أن يستمِرّ شاهداً حتى النهاية على رؤية جديدة تنفتِح عليه على عجَل.

الإقبال على الحياة بوصفه أدباً، بوصفه كتابةً، يرتكِز على ابتداع شعب غير موجود. ينتمي إلى الوظيفة السحرية في ابتداع شعب. فالمرء لا يكتب بذكرياته،

إلا أن يجعل منها الأصل أو التوجُّه الجمعيّين لشعبٍ قادم ما يزال مُتخفّياً تحت خياناته وجحوده. للأدب الأميركي هذه القدرة الاستثنائية في إنتاج كُتّابٍ قادرين على حكاية ذكرياتهم الخاصّة، لكن مثل كُتّاب شعبٍ كونيّ مُتكوّن من مُهاجِري البُلدانِ كلّها. توماس وولف *Wolf* «يُنيم بالكتابة أميركا كلّها شريطة أن تجِد نفسها في تجربة رجُلٍ واحد.» بالضبط، إذ ليس هذا شعباً مَدعُوّاً للهيمنة على العالَم. فهو شعب أقليّة، أقليّة إلى الأبد، مأخوذ في صيرورة ثوريّة. رُبّما يوجد في ذرّات الكاتب، شعب غير شرعي دونيّ، مُهيمَن عليه، في صيرورة دائمة، في حال دائمة من عدم الكمال. غير شرعي لَم تعُد تعني حالة عائلية، بل تعني سيرورة الأعراق وانحرافها. أنا حيوان، أسود من عِرقٍ مُنحطّ لايتغيَّر. إنّها صيرورة الكاتب. إذ يُمثّل كافكا *Kafka* بالنسبة لأوروبا الوسطى، وملفِلّ *Melville* بالنسبة لأميركا الأدب بوصفه القول الجمعيّ لشعبٍ أقليّة، أو لكلّ الشعوب الأقليّة، التي لا تجِد التعبير عنها إلا في الكاتب ومن خلاله. وعلى الرغم من أنّ الأدب يُرجِع دوماً إلى عوامل متفرّدة، فهي تنسيق جمعي للقول. الأدب هذَيان، لكنّ الهذيان ليس قضية أب-أُمّ: فليس ثمّة من هذيان لا يمرُّ من خلال الشعوب، والأعراق، والقبائل، ولا تسكن التاريخ الكونيّ. فكلّ هذَيان تاريخيّ عالميّ، «انتقال أعراق وقارّات». الأدب هذيان، بهذه الصفة، يلعب مصيره بين قُطبَي الهذَيان. الهذيانُ مرَض، المرض بامتياز، كلّ مرّة ينتصِب فيها عِرق يزعم أنّه صافٍ ومُهيمِن. لكنّه مقياس الصحّة عندما يستدعي هذا العِرق المُضطهَد الذي لا يكفّ عن الاهتياج تحت أشكال الهيمنة، عن مُقاومة كل ما يسحق ويَسجُن، وعن أن يرتسم منقوشاً في الأدب بوصفه سيرورة[1].

أقدم كتاب عن الحرب، في الغرب، هو **الإلياذة** لهوميروس. نتعلّم منها مبدأً بسيطاً. الحرب أساس كلّ اقتصاد. ليس هذا المبدأ قديماً وحسب. بل هو ثابت. ومسألة شرعية الحرب أو عدَم شرعيّتها ليست مطروحة أبداً، مهما كانت الاستراتيجيات المنتشرة من خلال أنظمة سياسية مختلِفة. الحرب تُنظِّم أسواق المال. وأسواق المال تُنظِّم الحرب. هذا قانون تبادُل لا علاقة له مع أيّة حتميّة، مع أيِّ قدَر. ويُطرَح بوصفه أصغر قاسِم مُشترَك بين كلّ عمل اقتصادي مُستدام. لا وجود إذاً لحربٍ عادلة كما أنّ لا وجود أيضاً لحرب مُقدَّسة. بل هناك فقط مفهوما العدالة والقداسة اللذان يُسوِّغان الحرب كي يُغيِّرا إحداثيّات الاقتصاد الجاري. وقد قامت الحروب في التيوقراطية وفي الديموقراطية، إذا توقّفنا عند هذين القُطبين المتطرِّفَين. وهي ليست إيديولوجية إلا ثانوياً. وهي مبدئياً تجعل من القوّة ما

ينحطّ به كل تعبير اجتماعيّ. فالقوّة هي التي توزّع الحقّ، لا العكس. ومفهوم الحقّ في المحلّ الثاني بالقياس إلى مفهوم القوّة.

إذاً ألزم فيلسوف مثل نيتشه جوهرَ تفكيره بمفهوم القوّة طارِحاً هذا السؤال الفيزيائي كليّاً (المُتعلّق بالفوزيس *phusis*، بطبيعة الشيء الشعبي) : كيف تُؤثّر قوّةٌ في قوّةٍ أُخرى، في ما وراء الخير والشرّ، أو كيف تكون تفاعُليّة ؟

الحرب العادِلة

يقترح جيلّ دولوز طريقة للإحاطة بإشكال أيٍّ كان (في هذه الحال، وهنا، إشكال القوّة). ويفترِض أنّ في كلّ بُرهان ثلاث حركات.

أوّلاً، حركة التدخُّل. فإذا أردنا مُناقشة مشكلة، فعلى كلٍّ منّا أن يتدخَّل في هذا النقاش. مثلاً، إلى أيّ حدٍّ أنا مُتدخِّل في علاقة قوى بين نظام ديمقراطي ونظام تيوقراطي؟ أفترِض أنني مُتدخِّل بقدر ما توضَع حُريّاتي الأساسية موضع شكّ. وفي نظام تيوقراطي، الحرية السيادية لشعب ترتكز على الخضوع لإرادة فريدة مُتعالية تمنح الوطنَ انسجامه. وإذا قطعت قوّة ما مثلاً، قوّة ديمقراطية، هذه الإرادة الفريدة وهذا الانسجام، فأنا مُتدخِّل في هذه الإرادة، من خلال هذا التدخُّل، لأنّ الحرية السيادية لشعبي مُهدَّدة.

وبدءاً من لحظة تَدخُّلي، تتعقَّد الأشياء. وهذه هي الحركة الثانية للبرهنة الدولوزيّة. هي حركة التعقيد. وفكرة حربٍ عادلة يجب أن تتعقّد تقريباً على هذا الشكل: من وجهة نظر تيوقراطية، من العدالة أن أُعارِض بين قوّة ووجهة نظر ديمقراطية. ومن وجهة نظر ديمقراطية، من العدالة أن أتعارَض مع كلّ قوّة تيوقراطية. فثمة تماماً علاقة قوى حاسمة قبلاً. ومسألة العدالة سوف تنحرِف عن هذه العلاقة. وينبغي أن تحُلّ الحرب الصراع بين القوى التيوقراطية والقُوى الديمقراطية. وبعبارة أُخرى، كلّ تيوقراطية، وكل ديمقراطية تلجأ إلى القوّة إن لم يكُن من أجل اجتراح أقليّة مفهومه عن العدالة فعلى الأقلّ من أجل فَرْضِه، ولن يكون له معنى إلا إذا انتصرت قوّة من القوّتَين. وهذه هي الحركة الثالثة. فبعد التعقيد، تأتي لحظة الشرح التي هي على وجه التقريب ما ياتي : لايُمكِن تصوُّر أيّ سلام كوني من دون أن تنتصِر قوّةٌ على أُخرى فوراً. فثمّة تفكير، وشرح ينبغي بَسْطُهما

على مفهوم القوّة. فكلّ وطن، أيّاً ما كان نظامُه، يُمارس القوّة على شعبه. لكنّ في النظام الديمقراطي، تُمارَس القوّة على جزء من الشعب. وتُمارَس في النظام التيوقراطي على كامِل الشعب. إذاً مفهومُ القوّةِ مفهومٌ كمّي، كثيف، ويُثير هذا السؤال الوحيد : هل ينبغي أن يفرِض نفسه على جزء من الشعب أم على مجموع الشعب ؟ هذا هو تاريخ القرن العشرين كلّه. وفكرة العدالة تنبع منه. في نظر الديمقراطيات، مفهوم القوّة يُدعى أغلبية ويقهر الأقليّات (استفتاء عام باسمه تتراجع التعدُّدية بحسب مخطّط مُدوِّخ). وفي نظر التيوقراطيات أو الشموليّات، يُدعى المفهوم إجماعاً ويعُدّ الأقليّات شيئاً عارِضاً.

في نهاية إجراء الشرح، يتكوّن لدينا الآتي : مفهوم الأقليّة **جوهري** في الديمقراطية بشرط أن يخضع لقوّة الأغلبية في الاستفتاء العام. ومفهوم الأقليّة **عارِض** في التيوقراطية أو في الأنظمة الشموليّة بشرط أن يجعل من العارِض نظريّة تُهدِّد باستمرار فكرة الإجماع.

فإمّا أن نُفكِّر بحسب الجواهر. وإمّا أن نُفكِّر بحسب العوارِض. الجوهر الديمقراطي يتحقّق بالأغلبية. والجوهر الديمقراطي يتحقَّق بالإجماع. لكنّ في الحالَين، الأقليّات تُسوِّغ شيئاً من استخدام القوّة. فبسبب وجود أقليّات بارزة دوماً وعارِضة، اخترعت الديمقراطيات مفهوم الاستفتاء العام كي تحتويها. وللأسباب ذاتها يبحث الإجماع عن اجتثاث الأقليّات التي يحتاج إليها كي يُمارِس تجانُسَه. وفي الحالَين كلتيهما، ليس في علاقتَيْ القوّة هاتَين حربٌ عادلة. إذ إنّ هناك إرادة التخلُّص من كل شكل أقليّة من وجود الشعوب والأفراد. واستخدام القوّة هو تجلّي هذه الإرادة، الديمقراطية حيناً، والشموليّة حيناً آخر، وإحداهما كما الأخرى لا تتلاقيانِ إلا في الكثافة الكميّة : قهْر الأقليّات، أجل. إبادتها ؟ المحاولة مُتكرِّرة. وبين هذين البرنامجَين، رسم نيتشه لوحة الآلام أُحادية اللون. في الحالَين كلتيهما، العدميّة هي التي تفعل فعلَها. فهي ردّة فعل قوّة ضدّ قوّةٍ أُخرى. لا وجود أبداً لحربٍ عادلة. ثمّة فقط غيظ أكثر تفاقُماً من غيظٍ آخر، قوّة أكثر تفاعلاً من قوّة أخرى لإسكات الأقليّات باسم الديمقراطيات التي تستغلُّها، وباسم الإجماع الذي يبعثها كأطعمة منذورة.

أيّاً كانت حال الشكل، في نهاية الإجراء الدولوزي –التدخُّل، والتعسير، والشرح– نرى تماماً أن مفهوم «الحرب العادلة» ليس مفهوماً. إنّه شعار، دعاية تقترِن مع دوافع وسائل الإعلام الحالية.

الإبهام بين مركزية اللغة ومركزية الموضِع

اكتشف الكاتب الإيراني يوسف ايشاغبور *Ishaghpour* المسافة التي تفصل القوّة المفهوميّة التي تُميِّز الميتافيزيقيا الغربية عن سياق يترأس وضعيات عدَم الانتظام الشرقيّة. وقد لجأ إلى مُخطّط عملي على نحوٍ خاصّ : حرَّر الغرب **مركزية اللغة** حين استشار الشرق **مركزيّة الموضِع**. وحين طلب مني الشاعر السوري أدونيس أن أُعمِّق الأسباب التي من أجلها كان الغرب يدّعي كونيّةَ قِيَمه كي يفرِضها على كلّ أشكال الآخَريّة، كان يوسف ايشاغبور يُقدِّم فرضيّة مُريحة. فمركزية الموضِع هي عِلْم التأمُّل، والتباعُد، والفاصِل، والإطار، وركود الدم الذي تستعِدّ مركزية اللغة لملئه وانتهاكه. فمركزية اللغة هي استعداد خاصّ للغة الإغريقية التي تؤسَّس في الأصل من كلّ قَوْل إمبراطورية الفاعل النحوي وعمله من خلال الفعل **كان** *être*.

إنها نفس ميتافيزيقيا أن **يكون** المرء سقراط بوصفه فاعلاً وأن يفعل في العالَم من خلال الخطاب، من خلال الفعل **كان**، من خلال اللغة التي يبسطها سقراط. هذا على الرغم من أنّ بين الحال والفعل، لا يوجد أقلّ فاصِل يؤجِّل الانتقال من أحدهما إلى الآخر: الكون هو أصلاً الفِعْل، وبدءاً من الآن يندرِج التوسُّع الغربي في بنيته اللغويّة التي نُسمِّيها **مركزيّة اللغة**. إلى حدّ أنّ الفيلسوف الأكسفوردي الكبير أوستان *Austin* سيتمكّن من أن يكتب، في الفلسفة التحليلية، في القرن الماضي مُؤلَّفاً موحياً عن هذا الجهاز حيث يُترجَم الكلام، أي الفعل الغربي، مباشرة بفعل حسّي–قيادي : عبارة 'القول يعني الفعل' تُلخِّص الأخلاق الغربية عبر بروتوكولات ومواثيق لها طابع كونيّ. تختلِف المواثيق من بلَدٍ إلى آخر. لا يهمّ. وثمّة، في كلّ بلَد، بروتوكولات. والحال أنّ البروتوكول يفرِض كونياً حَلْف يمين، والالتزام بوعد، وإعطاء كلِمة. ولئن أُعطيت هذه الكلِمة أمام الله، فينبغي على الأرجح أن تتحقّق. وبالنتيجة، اللغة الغربية، والفعل الاستعماري يطبعانِ بحياديةٍ الفضاءَ الديمقراطي، والفضاء التيوقراطي وكذلك كل الأنظمة الوسيطة أو الانتقالية.

طبعاً يوسف ايشغبور لا يُدافِع عن هذه الوضعية. وفي الكتاب الذي يُخصِّصه للسينمائي الياباني أوزو *Ozu*، يقول فقط إنّ في اللغة اليابانية، في البنية اللغوية التي تُمثِّل نُضج الأجداد الشرقي، امّحاء الفاعل النحويّ والفردي، وبالتالي امّحاء اللغة، وبالضرورة امِّحاء الفعل. يمّحي 'الأنا' عَمْداً في الشرق لصالِح قالَب سياقي يُدعى هنا **مركزية الموضِع**. المُنتَهى في الغرب هو مركزية اللغة، وفي الشرق مركزية الموضِع. وبين هاتَين القمّتَين، تعمل

كفّة الميزان كبوصلة طائشة في الشرق الأدنى والشرق الأوسط يُمكِن أن ندعوها بحيادية الشرق الأدنى والأوسط. غير أنّ هذا الأدنى الذي يبقى غير مُفكَّر فيه من البعيد. فلا بُدّ أن يكون السلام حلاًّ بين **مركزية اللغة** و**مركزية الموضِع** تُعِدّه إعادة صياغة شِعريّة للقريب والبعيد.

الدِّرع

أقدم قصيدة وصلتنا من الشاطئ الشرقي للبحر الأبيض المتوسِّط قصيدة حرب. يُذكِّر بيير فيدال–ناكيه *Vidal-Naquet* بأنّ التراجيديّين، من هيروردت حتى السلطان العثماني مُحمّد الثاني، في القرن الخامس عشر كانوا يرون في حِصار طروادة أوّل أكبر تجلٍّ للصراع بين أوروبا وآسيا. وقد تعاظم هذا الصراع حتى أيّامنا، لكنّ ليس عديم الأهميّة أن نُشدِّد على أنّ الرهان أصلاً، في الإلياذة، لم يكُن من طبيعة دينيّة. فهو ملحميّ. وإذا كان فنّ المعرفة هو الملحمة ذاتها *épos* كما يُؤكِّد فيدال–ناكيه، فالقائد هوميروس هو الذي جعل من الكلام ومن الكتابة الشعرية معرفة للحرب. وغالباً ما يُسمِع الشاعر صوتَه في ظروف الحرب، ويصنع لنفسه سُمعة. حتى أعظم قصائد الحُبّ عند الشاعر كريتيان دو تروا *Chrétien de Troyes*، ودانتي، وسرفانتس، وحتى أشعار أبولينير، وساندراس، ولوركا، ونيرودا ما كانت لتملِك قوّة إيحائها لو لم تحمِل الكتابة الشعرية داخلها عُنفَ ما كان القُدماء يدعونَه بالوجد، بالخروج من الذات *ek-stasis* بوصفه علامة على العبقرية. أمّا الوصف الهوميري لأوّل موضوع فنّي في اليونان القديمة فقد أدرج هذه الخاصة التي تُميِّز الكلام الشِّعري، والكتابة الشعرية ضمن موضوع دِرْع هفايستوس. فالأمر مُتّصِل بتنسيق شِعْري يُظهِر اختراع الصناعة *poïen* الحربية. تشرح إيطاليا ذاتَها بأكملها من خلال هذا الاختراع السرّي للشاعر. إذ يُقدّم هوميروس فيه تقنياً فنّه في المعركة بوصفه مفهوماً عن العالَم. وهذا هو الجزء الأساسي من رؤيته. وهكذا تُشكّل **أعمدة الحكمة السبعة** للورانس العرب الملحمة الحديثة لاستراتيجية شعرية حربية. لكن ما معنى هذا ؟ لا يعني طبعاً أن يكون للشعراء هذا الامتياز الأخرق الحزين في التغنّي بالحرب. يعني هذا، خِلافاً ليأس أدورنو *Adorno* الذي يؤكّد أنّ الشعر لم يَعُد مُمكِناً بعد المحرقة، أنّ الكثافة الشعرية وحدَها، لأنّها أمسكت الحدث من الداخل، خليقة بمُقاومة الحرب. إذاً ليس النشاط الشِّعري نشاطاً من جُملة نشاطات. بل هو معرفةُ مأساةٍ مُطلقةٍ مُغرِقة في القِدَم، وهذه المعرفة منبع مؤامرة مُتفرّدة. وبهذا المعنى، الحدَث الهوميري رائد. فهو يجعل من الشرط الشعري فرَسَ رِهاننا. وجُد القائد أمام هفستوس.

وهوميروس الراوي، يُنشِد واصِفاً الدرع الذي يرنّ على السِّنْدان. إذ خلَق عليه إله الحِدادة تحت المطرقة الصلبة وملقط النار تزييناً متنوّعاً. رسم عليه الأرض، والسماء، والبحر، والشمس. وهذه هي العناصر الأولى لفنّ الرثاء. ورسم عليه ايضاً مدينتَين إنسانيتَين. وما الأمر أبداً أمر تقسيم إلى مدينة سماوة ومدينة أرضية. إنّها قضية الرجال والنساء والآلهة، والإلهات الذين يتنازعون تحت خطوط العبقرية، خطوط الحدّاد السابق لرامبو. هفستوس ينفخ باتجاه النار. يُطلِق في النار البرونز القاسي، والفولاذ، والذهب الثمين، والفضة. بدأ باختراع درع ضخم وقويّ. يُنشِد هوميروس هاتفاً : «تَسْوَدُّ الأرض. ما أَشبَهَها بأرضٍ محروثة، مع أنّها من ذهَب، إنّها لَرائعة فنيّة» ! هذا في النشيد ١٨ من كتاب الحرب، في **الإلياذة**. وتتحرَّك الحدود أصلاً، الحدود بين **الحقّ**، و**القضية العادلة**، و**النيّة الحسَنة** التي سوف يتحدّث عنها القدّيس توما الأكويني لِيُكوِّن مفهوم «الحرب العادلة» الذي يُصمُّون آذاننا به اليوم، وبالتحديد الصحفي برنار-هنري ليفي. أو، بالأحرى، نرى أنّ هذه الحدود لم تبدأ بالارتسام إلا في ذهن القدّيس أوغسطين والقدّيس توما الأكويني. فالقائد يجهل هذه الحدود، وهذه البراعة تُكوِّن هالةَ كلِّ عملٍ فنّي. فمن يملِك **الحقّ** ؟ هل يملِكه هفستوس الذي سرق منه بروميثيوس النار، بروميثيوس، سارِق الشَّرَر ؟ هل يملِكه هوميروس الذي، وهو يصِف الدِّرع، يُميِّز المعبر السحري بين تقنية الحرَفيّ الإلهي و**الصُّنْع**، الصُّنْع الفنّي للنحّات ؟ أم يملِكه المُحارِب آخيل الذي يُوجَّه له الدِّرع لحظة تكوُّنِ قدَر مَوتِه ؟ ومن يملِك القضية العادلة ؟ هل تملِكها الإلهة ثيتس، أُمّ آخيل التي تندِب باكية العبقرية العرجاء كي تهب آخيل الأسلحة التي من خلالها يُسهِم الحقّ، والدين، والفنّ في التمثيل الأعمى للموت؟ هل تملِكه هيريه أخت زيُّوس وزوجته التي تُذكِّر بأنّ ما بين الآلهة والبشر، ما تزال الذريّات، والإرث، وديون الشرف والدم مُثقلة بالصيرورة التي لم تحلّ عُقدَها بعدُ لُعبة القوى والعقل ؟ هل يملِكها مجلس –حتى لو كان مجلِس الأولومب– الذي يتنبّأ بمعنى المُشاورات التي ينبغي اختبارُها في المواد الحسّاسة التي يستخدِمها البشر ؟ وأخيراً من يملِك **النيّة الحسَنة** حين لا تكون أية معرفة إلا الارتعاشة والاحتضار التي يتنازعها الاحتيال والقوّة ؟

لم يرسم هفستوس على الدرع أيّ حدٍّ يفصِل بين **الحقّ**، و**القضية العادلة**، و**النيّة الحسَنة**. فإلى الفن، في كتاب الحرب، يعود اكتشاف السُّبُل التي تؤدّي إلى الطمأنينة، إلى السلام، إلى غياب اضطراب الحواسّ، إذا كان غياب كهذا قد وُجِد أصلاً.

١ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, 1993, Editions de Minuit, pp. 14-15.

أحمد دلباني

عن الثورة والديمقراطية
فولتير أوَّلا، أم قطعُ رأس المَلِك ؟

١

طرحت الانتفاضات العربية الأخيرة –أو ما سُمّي بالربيع العربي– الكثيرَ من الأسئلة المتعلقة بالدولة والدين والديمقراطية وحقوق الإنسان ومصير الثورة ذاتها. وقد كان من الطبيعي أن يعكف العقل النقديّ العربي على مراجعة مسيرته ونظام فهمه للواقع والتاريخ استنادًا إلى الأفق الذي فتحته الانتفاضات العربية وإنجازاتها السياسية بالأخص. كما كان عليه أن يُواكب الانتفاضة مُحتضنا تطلعاتها المشروعة ومُستبصرًا المعاني والدلالات التي طفت على سطح الأحداث المُتسارعة. وبعيدًا عن أي اعتبار آخر، يُمكننا أن نرى في الثورات العربية الأخيرة إنجازا تاريخيا مُهمّا جدّا حرَّر الذات العربية من الحضور الطاغي لأيقونة البطريرك السياسي ونظام التقديس الذي ارتبط بثقافة ألفية لم تعرف رسوخ التقاليد الديمقراطية –بالمفهوم الثقافي الشامل– في تاريخها.

هذا يعني، أولا، أننا ننظر إلى الثورات العربية باعتبارها إنجازا سياسيا في المقام الأوَّل، أتاح الإطاحة بأنظمة حكم فاسدة ومُستبدَّة وتابعة لم تحقق التنمية الشاملة، ولم تحترم حقوق الإنسان ولم تصُن الاستقلال الوطني بكل أوجهه. لقد كانت –بمعنى ما– انقلابات مدنية شرعية جسَّدت حنق الشعوب العربية على فشل الأنظمة التي ولدتها حركات التحرير الوطني والانقلابات العسكرية؛ وقادت بلداننا، منذ عقود، على هدى بوصلة البناء الوطني وتحقيق الوحدة والتنمية. ولكننا نعرف أن الرُبَّان العربيّ لم يعد بإمكانه أن يمسحَ الصدأ عن بوصلته فاقدة الصلاحية في مُحيط العالم الذي شهد تغيرات جذرية على جميع

المُستويات منذ بزوغ فجر العولمة؛ ولم يعُد بإمكانه أن يلهجَ بالخلاص التاريخيّ لأمتنا من العطب الحضاريّ، ومن حضور هيمنة الآخر الأمبريالي على مصائرنا. فلم تكن إطلالتنا على العالم المُعاصر دخولا في التاريخ وانسلاخا عن نظام المعنى المُفارق للزمنية والتغير والصيرورة. لم تكن إطلالتنا اكتشافا لمركزية الناسوت ورعب التاريخ وقد أفاق على خواء السماء الآفلة وسردياتها الخلاصية القديمة. وفي كلمة، لم تكن ولادتنا الحديثة طبيعية بل ولادة قيصرية، وتم الزجُّ بنا في أتون تجربة المغامرة التاريخية ولم نمتلك أبجدياتها العقلية والإنسانية. هذا، رُبما، ما جعل منا أشباحا تفتقدُ الحضور الحقيقيّ الحيَّ على مسرح العالم حيث تلبسُ القوة تاج المعرفة وتجنحُ المعرفة إلى الهيمنة والسيطرة.

لقد كانت الثورة، إلى اليوم، حُلما بالتغيير ووعدًا بالتحرير. كانت يوتوبيا انعتاق واحتضانا للتاريخ وقد أصبح سردية بوَّأت بروميثيوس عرش التدبير مكان الآلهة الآفلة تاريخيا بفعل الحداثة واحتجاجاتها. ولكننا نعرفُ أنَّ الثورة –بوصفها حكاية تأسيسية للأزمنة الحديثة– لم تكن دائمًا سفرًا واثقا إلى إلدورادو الحرية والكرامة والتقدم؛ فقد أنتجت طبعات جديدة رهيبة من قصة سحق الإنسان وتدجينه ووأد تطلعاته وصبواته العميقة إلى الانعتاق الكياني الشامل وتحقيق الامتلاء الوجوديِّ في عالم فقد العُلوَّ. هذا ما أغرق الفكر الحديث في نوع من التشاؤم القاتم بشأن إمكان تحقيق الوعود الثورية وإمكان إنقاذ الوجود الإنسانيّ من تفاهته في الغبار الكونيّ. من هنا طفق الفكرُ المُعاصر – في أوجهه الأكثر طليعية – يُراجعُ مسيرتهُ وبرامجهُ ليكتشفَ جرثومة الاستبداد والشمولية والواحدية في جذورها ونوازعها الأولى التي شكلت مهدًا لميلاد الأزمنة الحديثة. فقد ظلت شجرة العقل التاريخي تعيشُ على هواء اللامعقول، وظلت شجرة الحرية تُسقى من نهر القهر السفليّ القاتم. لم يكن هذا الأمر خصيصة ستالين وماو تسي تونغ وكاسترو فحسب، وإنما كان إنجاز عبد الناصر وأصحاب أحلام البعث العربيّ أيضا كما نعرف.

ولقد نحبُّ أن نشيرَ أيضا إلى أنَّ الانتفاضة –مهما كانت كبيرة– لا تُحقق بذاتها تقدّما أو عتقا للإنسان أو تحريرًا للمعنى من نظام الحقيقة السَّائد. الانتفاضة احتجاجٌ على وضع لم يعُد يُحتمل وصرخة في وجه العالم ولم يعُد بيتا كريمًا للإنسان. ونعتقدُ أنَّ الصّراخ الحانق الغاضب علامة حياة، ولكنهُ ليس برنامج عمل وليس وعيا كافيا يُتيحُ تخطي زمن الاستلاب في آلة القمع السياسيّ والفكري التي جسَّدتها الأنظمة القائمة. فلسنا في حاجة دائمة، اليوم، إلى التذكير بأنَّ السلطة لا تُختزلُ في أيقونة الحاكم أو في مُؤسَّسة الحكم. إنها

أداءٌ مُعقدٌ يستندُ إلى نظام الشرعيَّة القائم. وهي نظامٌ ينهلُ من روافد تراثية ونفسيَّة، وينهلُ من المكبوت التاريخيِّ الهائل الذي ما زال خلاصيا وأسطوريّا إلى حدّ بعيد في مخيالنا الجمعيّ.

٢

قد نتفقُ –انطلاقا ممَّا أتينا على ذكره– على كون السلطة ليست شخص الحاكم. ورُبما أتيحَ لنا أن نُقدّر بصيرة ميشال فوكو وهو يُعلمنا ضرورة التفكير حول السلطة بمعزل عن شخص الملك. ولكنَّ الفكرَ العربيّ ظل مسكونا بهاجس التغيير الانقلابيّ ولم يلتفت إلى الأسُس التي ظلت تغذي كلَّ أشكال التسلط والقمع في تاريخنا. إذ كنا –في أحسن الأحوال– نحمّلُ النخب الحاكمة أو الطبقات المُسيطرة أو الغرب الأمبريالي مسؤولية فشلنا في دخول العصر والارتقاء بالإنسان العربيّ. قد يكونُ ذلك من الأسباب المُؤكدة لكبوتنا الحضارية؛ ولكننا لم نلتفت بصورة جدية، أيضا، إلى البنيات الفكريّة الماضوية المُضمرة وإلى سطوة تاريخنا الباطنيّ وهُو يُعيدُ إنتاجَ نفسه إلى ما لا نهاية عبر نظامنا الاجتماعيّ البطريركيّ وعبر زمننا الثقافيّ الرَّاكد. لم نلتفت بما فيه الكفاية إلى ضرورة اجتراح آفاق النقد الثقافيّ لذاتنا التاريخيّة المُنهكة، وإنما ظللنا نعتصمُ بالحديث عن الهوية المُهدّدة وعن مخاطر الطريق إلى الحداثة. كما سيطرَ علينا هاجسُ مُحاولة مسح الغبار عن مرآة الذات كي نشبعَ فضول نرجس الذي يسكننا في التملي الأبديِّ في وجهه. يلتقي في هذا الفكرُ النهضوي/القوميّ مع الفكر الأصوليِّ المُهيمن، اليوم، بأشكاله المُختلفة.

الطريقُ إلى الحداثة والتغيير جزءٌ من الذات لا من الآخر. هذه هي أبجدية التحديث الأولى. الطريقُ مسافة توسّعُ حدودَ الذات خارج شرنقتها الموروثة وتفتحُها على العالم: هذا ما لم نعرفهُ في تاريخنا الثقافيّ القريب. كأنَّ فكرنا كان يريدُ اكتشافَ العالم في الذات لا ابتكار الذات من خلال المُغامرة والنقد الجذريّ للموروث. كأنَّ فكرنا ظلّ مُحاولات لا تنتهي في البحث عن أسرار هيروغليفيا الذات الخالدة، وظل صلوات مرفوعة لا تتوقفُ من أجل أن تبوحَ هذه الذات ببعض ما عندها. وما النتيجة ؟ خسران الانخراط في التاريخ وتأجيل الموعد مع التقدم بشكل دائم. ورُبما لا يتجلّى هذا بصورة كارثية قدر تجليه في تأجيل لحظة ميلاد الإنسان العربيّ الحُرِّ الفاعل المُبدع لصالح إطالة أمد الأب في شكله التاريخيّ/السلطويّ.

لقد ظلَّ أولادُ حارتنا يلهجون دومًا بذكر الجبلاوي وينتظرون رجعتهُ المُظفرة. وها هي الثورات العربية الأخيرة تطرحُ علينا أسئلة كثيرة بعد أن احتفينا بها ورأينا فيها خلاصا من سلطة الوصاية والاستبداد في شكله السياسيِّ المُباشر؛ وبعدَ أن رأينا فيها إيذانا بمقدم عهد الديمقراطية والتعددية ونهاية عهد الأحادية والقهر. وها نحنُ نُسارعُ إلى الاحتكام لصناديق الاقتراع كي نُعجِّلَ بميلاد نظام حياتنا الديمقراطي الحديث. كأنَّ الديمقراطية لعبة انتخابية. أو كأنها شكلٌ فارغ دون مضمون ثقافيّ وإنساني وفلسفيّ قدِّر له أن يُدشنَ ميلاد زمن مركزية الإنسان ومرجعيته السياسية والأخلاقية خارج وصاية المُقدَّس الدِّيني التقليدي. كأنَّ الديمقراطية –بمفهومها الشامل والعميق– يُمكنها أن تزدهرَ في 'مدينة الله' وتحت رقابة الجبلاوي ومُؤسَّساته العتيقة. كأنَّ الديمقراطية ستُولدُ مع قطع رأس الملك لا بعدَ مجيء فولتير وانتصار الروح التنويريَّة في الفضاء التاريخيّ في ظلّ صراع البشر الدَّائم مع سطوة المعنى السَّائد.

المعنى السَّائد ؟ يعني الشرعية الثقافية الرَّاسخة تاريخيا ومُؤسَّسيا. ويعني، أيضا، ما يمنحُ العالم السوسيو-سياسي منطقهُ ومعقوليتهُ التي تؤسِّسُ لشرعية الوضع القائم. ونعتقدُ أنَّ المعنى السَّائد عندنا يتأسَّسُ على الرمزانيَّة الدينية وسلطة الماضي المرجعيِّ بوصفه ما يضمنُ تماسك الحاضر وما يُؤمّنُ حماية قلعة الأب من مُناوشات الصَّعاليك. هذه هي الأبوية التي ما زالت تتمتعُ عندنا بهيبتها وقداستها أيضا. لقد ظلَّ فولتير مخنوقا عندنا وظلت الأنوار حلمًا مستحيلا. هذا يعني أنَّ الشروط الثقافية لانبثاق 'مدينة الإنسان' لم تتوفر عندنا.

فكيف نتحدَّث عن الديمقراطية ؟ وكيف يُمكننا أن نُنظّر لها ونحنُ لم نخرج، بعدُ، من نظام المعنى القائم على الواحديَّة واستبداد الفكر المرجعيّ ؟ كيف لنا أن نستضيف الديمقراطية في مدينتنا التي ينتعشُ فيها الحنين إلى الأب الغائب ويزدهرُ فيها تكفير الاختلاف والإبداع ؟ كيف لنا أن نكونَ ديمقراطيين ونحنُ نعتبرُ الإنسانَ جرمًا صغيرًا يدورُ، طوعًا أو كرهًا، في فلك المذهبية وأصناف المرجعيَّات التي تعلو عليه ؟ وها هُو الدَّليل : ألا نلاحظ أنَّ الانتخابات الأخيرة في أكثر من بلد منتفض أعادت الإسلاميين إلى الواجهة؟ ألا نلاحظ أنَّ حلم التغيير العربيّ –على المستوى الجماهيريّ– لا يرتبط بحلم الحرية والفردانية والإبداعية والتعددية والعيش المُشترك بقدر ما يرتبط برغبة 'تطهير' المُجتمع من ثِقل التاريخ الحديث ومُشكلاته ؟ ألا نُلاحظ أنَّ رغائبنا العميقة لا تتعلَّقُ باحتضان التاريخ

والدخول في مُعتركه بقدر ما تتعلقُ بالرغبة في الخروج منه ؟ ألا نُلاحظ أنَّ مرجعيَّة الإنسان ما زالت تمثلُ أكثر الأفكار استهجانا في الوعي العام عندنا ؟ كأنَّنا لا نستطيعُ أن نتصوَّر الخلاص دون فكرة المُنقذ، سماويّا كان أو أرضيا.

٣

لقد أصبح من الواضح أنَّ الديمقراطية ليست لعبة سياسية وليست أداءً مُؤسَّساتيا يرتبط بأجهزة الدولة المدنيَّة الحديثة فحسب، وإنما هي قبل ذلك نظامٌ فكريّ وبناءٌ اجتماعي يقومُ على قيم رسَّختها، شيئا فشيئا، تجاربُ تاريخية ومخاضٌ عسيرٌ انبثق معهُ الإنسانُ بوصفه مرجعية عليا لنظام عمل المُجتمع بعيدًا عن سطوة المُؤسَّسات التقليدية. الديمقراطية جسَّدت هزيمة اللاهوت على يد الناسوت. هذا يعني أنَّها مثلت قطيعة معرفية مع نظام المعنى الواحد ومع المُقدَّس الدينيّ، كما مثلت قطيعة سياسيَّة مع 'مدينة الله' وعلاقاتها القائمة على الوصاية والإخضاع. إنها زمن فولتير لا القدِّيس أوغسطين.

الديمقراطيَّة، أيضا، ليست مذهبا فكريا أو نظريَّة ناجزة بقدر ما هي تاريخ ينضحُ بالإنسانيّ، ومسارٌ في الانعتاق من محبس المرجعيَّات التي اغتصبت الشرعيَّة في الفضاء السوسيو- سياسي وأسَّستها على المُطلق أو المُقدَّس المُفارق. الديمقراطيَّة، في كلمة، هي التاريخُ مُتأنسِنا. من هُنا نستطيعُ أن ندرك، جيّدًا، ارتباطها التاريخيَّ الوثيق بمسار الحداثة الظافرة منذ القرن السَّادس عشر في الغرب الحديث. فقد أسهمت النزعة الإنسانيَّة والعقلانية الفلسفيَّة وأفكارُ عصر التنوير النقديَّة والحقوقيَّة والسياسية في ميلاد أفكار المُساواة والحقوق الطبيعيَّة والإرادة العامَّة؛ ومكنت من الإجهاز على العالم القديم وأسُسِه الفكريَّة/الإيديولوجيَّة المُرتبطة باللاَّهوت السياسيِّ القائم على الحق الإلهيِّ المُطلق. لقد استردَّ الإنسانُ سيادتهُ على المجال السياسيِّ انطلاقا من احتلاله مركز دائرة القيم وتنصيب نفسه مرجعيَّة عليا لكل مبادرة تاريخيَّة. هذا يعني أنَّ الديمقراطية لم تنشأ بوصفها لعبة انتخابيَّة شكليَّة وإنما باعتبارها زمنا ثقافيا جديدًا مثل انتصارَ الإنسان، شيئا فشيئا، على آلة الاستلاب الدِّيني العملاقة، وجسَّد خروجَهُ من زمن الارتهان في المُؤسَّسة البطريركيَّة القمعيَّة.

ولكننا نتساءلُ بحرقةٍ ومرارة : أين نحنُ من هذا ؟ وما مكانة فكرنا الذي

ظلَّ، لعقودٍ، مشغولا بالبحث عن الديمقراطية في المورُوث وفي أقبية الذات التي لا تنقضي عجائبُها ؟ لماذا لم ننشغل –بدلاً من ذلك– بالتأسيس لشرُوط انبثاق الديمقراطية في حياتنا ومُجتمعاتنا نقديا وثقافيا وتربويا ؟ لماذا لم نستطع أن نجعلَ من الإنسان قيمة مُطلقة في تفكيرنا وسياساتنا بدلَ الرّكون الأبديِّ إلى وصاية المرجعيَّات المُختلفة التي ما زالت – إلى اليوم– تمنحُ الشرعيَّة لأنظمةٍ تجتهدُ في إعلان قصور العقل وعجز الإنسان عن قيادة نفسه بنفسه ؟ لماذا انحط مفهومُ الديمقراطية عندنا بحيث أصبح حيلة تمنحُ الشرعية السياسية –بالطرق غير المشرُوعة– للأنظمة المُستبدَّة، وأصبحَ آلية انتخابيَّة شكلية مفرغة من مضمونها الإنسانيِّ والثقافي الذي أتينا على ذكره ؟

ما أردنا أن نقولَ هُو أنَّ الديمقراطية قامت على أسس ثقافية وعقلية لم تتوفر في تاريخنا. إنها أسسٌ دشنت عهدًا جديدًا أنهى زمن الوصاية الدينيَّة وحرَّر التاريخ من مُراقبة الأستاذية العقائدية؛ كما جعلَ المُجتمعَ مرجعَ ذاته في حركيَّته التاريخية. ولم يكن مخاضُ هذا الأمر سهلا كما هُو معروفٌ. لقد تزامنَ تفكك النظام المعرفيِّ القديم مع تفكك بنية المُجتمع الأبويِّ التقليدي والتراجع التدريجيِّ لعلاقات القوة القائمة على الإخضاع، وهذا لصالح بروز الفردانيَّة وازدهار المعرفة النقدية ونزعات الشك. من هُنا يُمكننا القولُ إنَّ شجرة الديمقراطيَّة تغذت تاريخيا على نسغ الانقلابات السوسيو-معرفية الكبرى التي مهَّدت لميلاد الحداثة في التاريخ الغربيِّ. ورُبما هذا ما يُتيحُ لنا أن نُقارنَ بين تجربة الغرب الحديث وبين ما حصلَ في تاريخنا الذي ظل راكدًا لقرون حتى لحظة إفاقته على 'صدمة الحداثة' مع الاستعمار.

٤

من المعروف أنَّ ثقافتنا –في شكلها الموروث و السَّائد/المُكرَّس– لم تكن ثقافة مُؤهَّلة لأن تحبلَ بالديمقراطية أو بنظام للمعنى يسمحُ بالنظر إلى الحقيقة باعتبارها بحثا لا ينتهي ومُغامرة في اكتناه ليل العالم. لم تكن هذه الثقافة الموروثة، في شكلها الدِّيني الطاغي المُهيمِن، لتُزحزحَ المُقدَّس المُتعالي عن المركز كي يحُلَّ محلهُ الإنسانُ بوصفه قيمة عليا ومرجعًا تتأسَّسُ عليه مشروعيَّة الوجود السياسي والاجتماعي. هذه مُشكلة الثقافة العربية الأولى. وعبثا نُحاولُ –خارجَ مدار نقد الفكر الدّيني والعقل الدِّينيّ– أن نؤصِّلَ للديمقراطية والعلمنة والحداثة، أو لقيم المُواطنة والمُساواة في حياتنا. عبثا نُحاولُ أن نُجيِّشَ آلة التبرير

الكبرى في ثقافتنا المُعاصرة –من لحظة مالك بن نبي إلى محمد عابد الجابري مرُورًا بحسن حنفي– كي نكتشفَ، بضربة عصا سحريَّة، أنَّ قيمَ النهضة والحداثة والديمقراطيَّة وحقوق الإنسان كانت سجينة داخلَ قمقم الذات الخالدة تنتظرُ من يُحرِّرها ويُخرجُ ماردَها. هذا وهمٌ ومُغالطاتٌ وسقوط في اللاتاريخيَّة. لكل إنجاز ثقافيّ زمنه وحدودُه. ومُشكلة ثقافتنا الموروثة تكمنُ في تقليديتها وفي كونها ظلت نظامًا معرفيا يُكرِّسُ الماضوية والمرجعية وعقليَّة الطائفة الناجية والانغلاق المذهبيّ. وكلُّ هذه المُحدِّدات شكلت نظاما معرفيا كبحَ الذات العربية تاريخيا وأغلق أمامها الأبوابَ التي تُمكنُ من دخول كوميديا التاريخ الأرضيِّ والمُشاركة في صُنع أقداره. ورُبَّما أتيحَ لنا، أيضا، أن نلاحظ مع الكثير من الباحثين أنَّ دوامَ رسوخ ثقافة التقليد والإخضاع كان مُنسجمًا تماما مع البنية البطريركية للمُجتمع العربيِّ والتي لم تكن أرضية مُلائمة لانبثاق الفردانية أو ترسّخ قيم التفكير خارج المرجعيَّة المُتعالية والإبداع خارج النماذج. إنَّ هُناك أطرًا اجتماعية للمعرفة كما كان يُعلّم جورج غورفيتش. ولكنَّني أستدرك، هنا، فأقولُ إنني تحدَّثتُ، بالطبع، عن الثقافة باعتبارها مُؤسَّسة راسخة تاريخيا ظلت تتناسلُ وتُعيدُ إنتاج زمنها الرَّاكد في حياتنا، ولم أكن أشيرُ إلى الإنسان العربيِّ الهامشيِّ المُبدع. لم أتحدَّث عن فينيق العربيِّ الذي لم يُتح لهُ أن يحلقَ طائرًا ضوئيا خارج رماد مُؤسَّسة التاريخ. لم أتحدَّث عن طرفة والمُتنبي والمعرِّي. لم أتحدث عن أبي نواس أو ابن الرَّاوندي وابن رشد. لم أتحدَّث عن الشيخ الأكبر ابن عربي الذي بشَّر بدين الحب.

هذا ما أردنا أن نقولهُ من خلال نموذج فولتير الوارد في عنوان مقالنا. فلقد كانت الثورة الفرنسيَّة الكبرى سنة ١٧٨٩ تتويجًا لمخاض عسير وطويل من النضالات المعرفيَّة والفتوحات الفكرية والمطامح الناشئة للطبقات المُتقدِّمة في المُجتمع. لقد كانت الثورة السياسيَّة تعبيرًا عن الرغبة في التغيير الشامل المُعبِّر عن مطامح مُجتمع بورجوازي ديناميكي يُطالبُ بحقه في المُساواة وفي إدارة الشأن العام استنادًا إلى قيم جديدة تتجاوز قيمَ العهد القديم الآفل. وهذه هي الثورة تحديدًا : حركة نقد وتجاوز واحتضان للتاريخ مفهومًا على أنهُ مسيرة انعتاق من اغتراب الإنسان التاريخيّ. وهذا النموذجُ الفرنسيّ يُبيِّنُ أنَّ فولتير سبق روبسبيير، وأنَّ 'الأنوار' سبقت الثورة السياسية. فهل كانت ثوراتنا، أيضا، تتويجًا لمسار نضاليّ وتقدم معرفيّ ورغبة في النقد الذاتيّ لمُجتمع لم يعُد مُؤسَّسة تكفلُ لأبنائها جميعًا الحياة الكريمة الحُرَّة ؟ هل كانت ثوراتنا، فعلا، نُشدانا للديمقراطية بوصفها نظامَ عمل مُجتمع يقومُ على مركزية الإنسان والمُساواة الحقوقية بين الأفراد بعيدًا عن أشكال العصبيَّات والانتماءات الطائفيَّة والمذهبيَّة السَّائدة ؟ هل كانت ثوراتُنا مُحاولة في تأسيس

'عقد اجتماعيّ' جديد يتجاوز منطق العلاقات القائمة عندنا، إلى اليوم، بين 'الرَّاعي والرَّعية'؟ هل كانت انتفاضاتنا ثورات حقا بالمعنى التجاوزيِّ/النقديّ أم كانت حنقا مُعبِّرًا عن رفض تحديث فاشل وقع تحت سحر نموذج الدولة الأمنية ولم يُتح لهُ تحقيق التنمية البشريَّة ؟ وما تفسيرُنا، بالتالي، لنوستالجيا العودة إلى البدايات ورفض منطق الأنسنة والتقدم من خلال الحلم بنموذج الخلافة القروسطي والرغبة في 'تطبيق الشريعة'؟ ما تفسيرُ ذلك الحنينَ الذي لا ينتهي إلى 'تطبيق الشريعة' –عند من ينتفضُ ضدَّ نظام الحكم العربيّ– سوى بوصفه ردَّ فعل المُجتمع التقليديّ/الذكوريّ على تحديث مُتوحش لم ينجح في بناء مُجتمع المُساواة الحديث على أنقاض مُجتمع الفحولة والوصاية والإخضاع ؟ ثمَّ كيف يُمكننا أن نفهمَ 'ثورة' تُطالبُ بالرّجوع إلى ما قبل الحداثة الحقوقيّة والسياسية ؟ كيف يُمكننا أن نكونَ ثوَّارًا ونحنُ لم ننجز، بعدُ، ثورتنا الثقافيَّة والفكرية/النقدية لموروُثنا من خلال نقد الذات ومُراجعة نظام عمل ثقافتنا التي لم تعُد على موعدٍ مع التاريخ ؟ هل تمَّ نقد الشريعة الإسلاميَّة في شكلها الموروث باعتبارها منظومة قانونية جسَّدت عقلا فقهيا طائفيا مُتمركزا حول حقوق الله لا البشر ؟ هل يُمكنُ أن يكونَ ديمقراطيّا من لا تكونُ مرجعية حقوق البشر –بمعزل عن انتماءاتهم الدينيّة– في قلب نضاله ومُمارساته السياسيَّة ؟

نقولُ هذا ونحنُ نشهدُ عودة الإسلاميّين إلى ساحة العمل السياسيِّ في البلدان العربيَّة المُنتفضة من خلال صناديق الاقتراع. هذا ما يدعُونا بإلحاح إلى مُراجعة مصائر انتفاضاتنا الشعبية التي لم تكن مُحصّنة جيدا ضدَّ إمكان سقوطها في حلم الأصوليّة والشمولية. لقد هلَّلنا لقطع رأس الملك قبل أن نشهدَ ميلادَ حركة النقد الجذريِّ الشامل للثقافة العربيَّة والمُجتمع العربيِّ. لم نتجرَّأ على نقد المُجتمع العربيِّ، إلى اليوم، بوصفه مُؤسَّسة قمعيَّة تعيشُ زمنا ثقافيا راكدًا ولا تنتجُ إلا الآلهة وثقافة «الحنين إلى كل ما يسقط» كما يُعبّر أحد المفكرين. لم ننجح في بناء مُجتمع مُحصَّن ضدَّ كل أشكال النكوص المُمكنة. هذا يعني أنَّ الثورة لا معنى لها بوصفها انتفاضة إن لم يقُدها عقلٌ جديدٌ وعملٌ صبورٌ طويل النَّفَس تربويا وثقافيا وسياسيا.

٥

الديمقراطيَّة أنسنة. وأعتقدُ، شخصيّا، أنَّ العقلَ الدّينيَّ، عندنا، لم ينجح في التأنسُن بشكل كافٍ يُتيحُ له أن يكونَ ديمقراطيّا. هذه مُشكلة العقل العربيّ-الإسلامي

بامتياز في ظل ثقافة لم تشتغل نقديّا على موروثها الخاص منذ قرون. لقد ظلَّ الأشعري مُفكرنا الأعظم وبقي ابن تيميّة مُشرِّعنا الأهم. و مازال المجالُ العام والحيز الفردي الخاص مُخترَقين، بصفة كلية، من طرف التشريع الدّيني التقليدي ونظام الوصاية والرقابة. هذا يعني أنَّ دائرة القيم، عندنا، ما زالت واقعة تحت سطوة المُقدَّس الديني ولم تُحدث قطيعتها المعرفية والتاريخيَّة باسم الإنسان وحقوقه. إنَّ مُجتمعنا، في كلمة، ما زال زنزانة للإنسان المُعتبَر قاصرًا بصورة أبديَّة. وأعتقدُ أنَّ هذا الأمر يجبُ أن يشكل مدار التفكير الجديّ والعميق في مُشكلة وضع الإنسان ثقافيا وكيانيا في المُجتمعات العربية. فلا فائدة للتفكير في الديمقراطيَّة سياسيا بمعزل عن الثورة الثقافية والحقوقيَّة التي يجبُ أن تسبقها. الديمقراطيَّة تحريرٌ من الوصاية المُتعالية وتدريبٌ على العيش المُشترك في ظل التعدد والاختلاف؛ وهي ليست، أبدًا، حيلة في اعتقال المُجتمع من جديد وتهديد حُرياته ومُكتسباته باسم صناديق الاقتراع.

لقد رأينا في الجزائر، مثلا، بين الإسلاميّين من جهر بالقول «إن الديمقراطية كفر» بداية التسعينيات، ولم يتورَّع عن الذهاب إلى صناديق الاقتراع للإجهاز على الديمقراطيَّة التعددية الناشئة آنذاك ضمن مُغامرة كلفتنا الكثير. لم يكن الأمرُ مُستغربا من مُناضل إسلاميّ بارز في الحركة الإسلاميّة التي أرادت 'إنقاذ المُجتمع' وتحقيق سعادته واستقامته وخلاصه بواسطة فرض الفكر الواحد وتكفير الدولة والمُجتمع وقمع الحرّيات وإدانة الإبداع ووأد مُكتسبات المرأة في ظل الدولة الوطنيّة. كان مجانينُ الله يحلمون بعودة فردوس الفحولة الجريحة في زمن التحديث المُتوحِّش. كانوا يُعبِّرون عن مكبوت تاريخي هائل يمثلُ ردَّ فعل على تدهور قيم المُجتمع التقليدي وعلاقات القوة فيه؛ كما كانوا يُعبِّرون، جيِّدًا، عن أزمة التحديث لأنهم كانوا من ضحاياه ومن مُهمَّشيه ثقافيا وتربويّا واجتماعيا وسياسيا في الجزائر إبَّان حكم الحزب الواحد. هذا هُو الوضعُ المأساوي الذي رأى فيه مشايخ الإسلام التقليديّ 'صحوة إسلاميَّة'. فكيف لوضع مُماثل أن يكونَ أساسًا تُبنى عليه الديمقراطيَّة التعددية ؟ كيف لهذا الخواء الثقافيّ والكبت الاجتماعي والتدهور الفكري أن يشكل مُنطلقا لعمل سياسيّ يُمكنه الارتقاء بالإنسان والمُجتمع نحو آفاق الحرية والعدالة والعيش المُشترك ؟ كيف لهذا العنف المُضمَر إزاءَ الحداثة الفكرية والحقوقية والسياسية أن يكونَ ديمقراطيا ؟

رُبَّما يطرحُ هذا الأمر، اليوم، مُشكلات عدة على العقل الإسلامي والفكر الدِّيني عُمومًا من أجل التفكير، جيّدًا، في إعادة النظر الجذرية في قضايا الدولة المدنيَّة والمُجتمع

المفتوح وحقوق الإنسان في ظل مُكتسبات العقل الحديث. على العقل الدّينيّ أن يتخلَّص من نزوعهِ المُضمَر إلى الهيمنة على الفضاء الاجتماعي حيثُ يجبُ أن تسودَ القيمُ المدنيَّة المُشتركة. عليه أن يُخلّصَ 'شهوة المُطلق' المشروعة بكل تأكيد –بوصفها توقا إلى العلوِّ والروحانية– من رغبة السَّطو على المجال السياسي حيثُ الشراكة والتعدد والاختلاف والفضاءُ العام الذي يتجاوز الحساسيات الطائفية والمذهبية. فلا مُطلقَ في الحياة العامة والسياسية، وإنما الحوار وإعادة النظر الدائمة ومرجعية الإرادة العامة في الاستجابة لتحديات الارتقاء بالإنسان وحقوقه.

هذه القطيعة المعرفيَّة والسياسيّة لم تعرفها المدينة العربية-الإسلاميَّة ولم يتنطح لها الفكر العربيّ-الإسلامي لأسباب تاريخية مُعقدة، ما يُفسِّرُ بقاءهُ أسيرًا لنظام الحقيقة الواحدة المُتعالية وللرغبة في بناء المدينة الأرضيَّة بوصفها انعكاسًا للمدينة السَّماوية. وإذا كانت الحداثة –في مدلولها العميق– تمثلُ تحريرًا للأرض من سيادة السماء وهيمنتها، فإنَّ ثقافتنا لم تعرف الحداثة بهذا المعنى وإنما بقيت خاضعة لسيف السَّماء المُسلط. هذا ما يُفسِّرُ عوائق انبثاق الأنسنة في ثقافتنا وعوائق البحث عن الديمقراطية في تراث قام –في عمُومه وفي شكله المُؤسَّسي/السَّائد– على الأحادية وعلى المُطلق وعلى مركزية المُقدَّس الدينيّ. فلم تحدث الثورة الكوبرنيكية التي تحلّ شمسَ الإنسان في مركز دائرة القيم، ولم يحصل فك الارتباط التقليديّ بين الحقيقة الأنطولوجيّة وشؤون السياسة المدنية وإنما بقيت مدينتنا قائمة على ميثاق تُحدّدهُ السَّماءُ وترعاهُ المُؤسَّسة السياسية. رُبَّما كانت هذه خصيصة العصور الوسطى الأساسيّة شرقا وغربا؛ ولكنَّ فكرنا يرفضُ، إلى اليوم، مُواجهة الموروث بصورة جذريَّة تُعيدُ النظر في الحياة العربية خارج مُسلَّمات الوعي القروسطي الذي لم يتمَّ على يديه تدشينُ زمن مركزية الإنسان وبناءُ الرابطة السياسيَّة على أساس من التعاقد الاجتماعيّ.

٦

الديمقراطيَّة، في أساسها، زمنٌ ثقافيٌّ جديدٌ كما أسلفنا القول. إنها انبثاقُ مرجعيَّة الإنسان فكريا وسياسيا، وهي قطيعة مع الزمن الثقافيّ التقليديّ الذي ظلَّ يعيشُ في كنف المرجعيَّة المُتعالية. هذا هُو مفهومُها العميقُ وجذرها الانقلابيّ على الوصاية بكلِّ أشكالها. من هُنا نفهمُ تحرّجَ الفكر الإسلاميّ المُعاصر من مسائل الديمقراطيَّة وحقوق الإنسان والعلمنة

وكلٌّ ما يتعلَّقُ بالفكر الفلسفيّ السياسيّ الحديث : إذ لم يستطع هذا الفكرُ الإسلاميّ أن يُحدثَ ثورتهُ الإنسانيَّة أو أن يُعيدَ ترتيبَ العلاقة بين اللاهوت والناسوت في ضوء الانقلابات المعرفيَّة الحديثة والثورات التي رسَّخت مركزية الإنسان. لقد ظلَّ فكرًا يعيشُ على هامش صيرُورات التاريخ، ويجتهدُ في تبرير منطقهِ باسم الدفاع عن الهُويَّة والتميّز تارة، وباسم ضرورة عدم السُّقوط في أحبولة المركزية الغربية التي أعلت من شأن الإنسان بعد أن أزاحت مرجعيَّة الألوهة والتعالي تارة أخرى. كأنَّ الدعوة إلى الأنسنة واحترام حقوق الإنسان بعيدًا عن الوصاية الدينية التقليديَّة تجَرجرُ وراء سِحر الغرب ولا يُمثل رغبة أخلاقية في الخروج بالإنسان العربيّ والمُسلم من قصوره الذي لا يخدمُ إلا أنظمة الاستبداد والتخلف والتبعيَّة. وهل نحتاجُ إلى أمثلة في ذلك ؟ ألسنا نمثلُ –في العالم اليوم– البلدانَ الوحيدة التي ما زال بعضها يَسجنُ الصّحفيَّ ويكفّرُ المفكرَ النقديّ وما زال بعضها الآخر يُحاكمُ من يعتنقُ دينا جديدًا غير دين آبائه ؟ ألسنا البلدانَ الوحيدة التي تعتبرُ المرأة كائنا قاصرًا وناقصَ الحقوق إلى الحدِّ الذي يمنعُها من المُشاركة السياسيَّة والثقافيَّة أو حتى من قيادة السيارة ؟ ألسنا البلدانَ الوحيدة التي يمتلكُ فيها الماضي سحرًا خاصّا يجعلهُ يسحقُ الحاضرَ والإنسانَ باسم الأصالة والشريعة وقيم المُجتمع البطريركي ؟ ألسنا المُجتمعاتِ الوحيدة التي تنبذ السّؤالَ وتحبُّ أن تعيشَ في ظلّ الأجوبة النهائية كطحالب سعيدةٍ بخدَرها في بركة التاريخ الرَّاكد ؟

يحتاجُ الفكرُ الإسلاميّ إلى إحداث ثورته وانتفاضته ضدَّ سيادة التقليد وسلطة الماضي المعرفيّ المُؤسِّس. يحتاجُ إلى الانفتاح على العالم برحابة عقل وصدر، وإلى التفكير في الألوهيَّة بوصفها وعدًا تاريخيا بانعتاق الإنسان من كلّ أشكال العبوديات لا باعتبارها استقباحًا لمُغامرة البشر في الإبداع وابتكار الحياة في أفق البحث الدَّائم عن الحرية والكرامة. كما يحتاجُ المُجتمعُ العربيّ إلى الانتفاضة ضدَّ مُؤسَّساته العتيقة ونظام العلاقات الذي يسودُه. يحتاجُ إلى عتق الفرد وتحرير تطلّعاته وصبواته من هيمنة قيم الأبوية. كلّ هذا لم يحدث ونتحدَّثُ، مع ذلك، عن الثورات العربية وعن التغيير. كأننا لا نرى في التغيير سوى الانقلاب على الحاكم الذي خرج من رحم ثقافتنا ومُؤسَّستنا الاجتماعية القائمة على القهر والإخضاع.

هذا ما يدعونا، دائمًا، إلى القول إنَّ الشلل الذي نعانيه حضاريّا لا يرجعُ إلى نظام الحكم السياسيّ بقدر ما يرجعُ إلى المُجتمع والثقافة. فما نظامُ الحكم عندنا إلا الجزء الظاهر من الجبل الجليديّ الذي يقومُ على قاعدة عمل المُجتمع البطريركي وقيمه وعلاقات

القوة الرَّاسخة فيه. لذا قد يرحلُ المُستبدّ العربيّ ولا يتغيَّر المُجتمعُ العربيّ نحو الأفضل والأرقى إنسانيّا وسياسيّا، وهذا لأنَّ العنفَ بنيويّ في مُجتمعاتنا التي لم تعرف انبثاقَ الحرية الفردية واحترام الاختلاف. وإنها لمُفارقة تستدعي التأمل العميق في مصير الانتفاضات العربيّة أن يجتاحَ الخوفُ على حرية التعبير وعلى بعض مكاسب المرأة قطاعاتٍ واسعة من المُثقفين والمُناضلين كما نُشاهد اليوم في تونس ومصر على الأخص. والشيءُ الجديدُ هُنا، فعلا، هو أنَّ الخوف غيَّر مواقعهُ فلم يعُد خوفا على الثورة وإنما خوفا منها أو من بعض نتائجها. أصبحنا نخشى أن يلتهمنا الماردُ الكامن فينا بعد أن حرَّرناهُ من قمقم القمع والكبت. ولكن ما دلالة ذلك ؟ هُو أنَّ المُنتفض العربيَّ، رُبَّما، لم يكن فولتير.

تجبُ الإشارة هُنا، بالطبع، إلى أننا لا نقولُ إنَّ الثورات جميعَها يجبُ أن تستنسخَ التجربة الفرنسية الكبرى في القرن الثامن عشر، وإنما أردنا أن نُشيرَ إلى احتمال سقوط الانتفاضة وانتكاسها بعيدًا عن أهدافها في التحرير ما لم يرفدها وعيٌ ومشروعٌ ثقافيّ/ إنسانيّ شاملٌ يتجاوز قطعَ رأس الملك. إننا نتفهَّمُ جيّدًا الانفجار الاجتماعيَّ ضدَّ التعسف والفساد والإفقار المُبرمج في النظام الأمنيّ العربيّ؛ ونتفهَّمُ الغضب الشعبيّ الكبير على نظام القهر واللامُساواة؛ وكان علينا أن نقفَ مع ذلك انتصارًا للمطالب الشعبية المشروعة في الحرية والكرامة. إلا أنَّ التجربة بيَّنت أنَّ المخاطرَ والشكوك بقيت تحومُ حول الثورة بعد أن رأيناها تقعُ في شرك بناء تجربة ديمقراطيَّة شكليَّة لم تحقق شرطها في الأنسنة والعلمنة واعتماد مرجعيَّة حقوق الإنسان وقيم المُواطنة الحديثة بعيدًا عن الانتماءات والعصبيات التقليدية الموروثة عن الماضي. فالهاجسُ الديمقراطيّ ليس هاجسًا شكليا أو عدديّا وإنما هُو قيمٌ حديثة ترتكز على الحقوق المُتساوية والحق في المُشاركة في الشأن العام والحق في النقد. وليس هذا الأمرُ واردًا في برنامج الأصوليّين الحركيّين الذين أتت بهم الانتخابات الأخيرة في أكثر من بلد عربيّ. على الديمقراطيَّة، بالتالي، أن تحميَ نفسها قانونيّا ودستوريّا أولا قبلَ أن تكونَ سلاحًا في يد غير الديمقراطيّين الذين يُهدِّدون المكاسب الحقوقيَّة والسياسية للإنسان العربيّ بشكل دائم.

نهاية القصيدة

هيثم الأمين

تقديم

تقوم مقالة جورجيو أغامبن على طرح مفاده أن الشعر يكمن في الفارق بين الصوت والمعنى، وتقوم المفارقة هذه على مبدأ التدوير بين أبيات القصيدة. ويؤدي به ذلك الى إسقاط البيت الأخير من القصيدة في هوة المعنى، بمعنى انه يلتحق بالنثر.

وتأتي مقالة ليوبولد بيترز نقداً للمقالة الاولى وتفنيداً لمنهجها وحججها يوصلانه الى عكس نظرية أغامبن، أي الى أن الشعر يكمن في التوافق بين الصوت والمعنى.

ولا شك في أن هذين الباحثين من ذوي الباع الطويل في التأمل في مسائل الشعر، وأنهما يأتيان بوجهين متضاربين من أوجه الشعر، قد نوافق كلاً منهما على ما يقول، ولو أن الثاني أقرب للقبول من الاول. على اننا لا يصح لنا ان نوافقهما على أن في ذلك تعريف الشعر، وهو ما نقرأه فيما يطرحان علينا. ولا أظن أن عبقرية الواحد أو الآخر قد وصلت الى إمكان هذا التعريف.

ولئن اعتبر بيترز ان منهج أغامبن «يمثل حاجزاً ابيستومولجياً في مجال العلوم الانسانية»، وهذا حكم جائر برأيي، فإن الأمر ينطبق على منهج بيترز أيضاً، ولا أرغب في أن أكون جائراً مثله عليه. وذلك أن الصلة بين الحجج التي ترد لدى هذين الباحثين والنتائج التي يصلان اليها، صلة واهية، أو بالأحرى قائمة على حدس كل منهما، فلا يمكن اعتبارها صلة موضوعية، وهذا، على ما يبدو لي، حال الدراسات التي تبحث في الوصول الى تعريف الشعر على الأخص، والأدب على الأعم. فهل يكون الحكم الذاتي هو المرجع في كل ذلك ؟

وهذا يعود بنا الى شارل بايي، أبي الأسلوبيين، الذي ربط بين الحدس والبحث الموضوعي؛ أو حتى إلى الى عبد القاهر الجرجاني شيخ البلاغيين في العربية، الذي يعطينا في تعريف الكناية والاستعارة والمجاز عامة أمثلة كـ'زيدٌ أسدٌ' أو 'كثير الرماد' أو 'رأيت أسداً' و عوردت بحراً'، ويبحث في جمال المجاز وفضله على الحقيقة من خلال هذه الأمثلة وغيرها طوال صفحات، ثم يخلص الى القول :

> إعلم أن من شأن هذه الأجناس أن تجري فيها الفضيلة، وأن تتفاوت التفاوت الشديد. أفلا ترى في الاستعارة العاميَّ المبتذل كقولنا 'رأيت أسداً، ووردت بحراً، ولقيت بدراً'، والخاصيَّ النادر الذي لا تجده الا في كلام الفحول ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال كقوله : 'وسالت بأعناق المطيِّ الأباطحُ'.*

ولا بد أن يجد القارىء في هاتين المقالتين ما يرضيه في إظهار وجه من أوجه الشعر قد يفتح له باباً في الولوج الى هذا العالم الجميل المعجز، عالم الشعر أكان ذلك في بداية القصيدة أم في وسطها أم في نهايتها أم حتى في بيت منها أو شطر.

* عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تعليق وشرح عبد المنعم خناجي، مكتبة القاهرة بمصر، ١٩٦٩، ص ١١٢.

ثبت بالمصطلحات

الافتراضي Virtuel
الإيقاع Rythme

البنية Structure

التخاطب Communication
التدوير Enjambement
التردّد Hésitation
التركيب النحوي Syntaxe
التضاد Opposition
التفاضلي Différentiel
التفكيكي Déconstructioniste
التقطيع Segmentation
التوتر Tension
التوجيهي Cybernétique

الثنائي Binaire

-الصائت Voyelle
-الصوت Son, voix

-العروض Versification, Prosodie
-العروضي Métrique
-العلامة Signe

الغُنّة Nasal
بلاغُنّة Oral

Écart الفارق
Série الفئة

Discours القول

Être الكائن

Homophonie الجناس

Synchronie الدراسة التزامنية
Diachronie الدراسة التعاقبية
Sémantique الدلالية

Sémiotique السيميائية

Poétique الشعرية

Message المُرسَلة
Pertinent المُستَنسَب
Concept المفهوم
Sens المعنى
Strophe المقطع الشعري
Syllabe المقطع الصوتي
Accentué المنبور
Discret المنقطع

Accent النبر
Système النسق
Systémique النسقي

Pause الوقف

جيورجيو أغامبن *Giorgio Agamben*

I. نهاية القصيدة

يهدف مخططي، الذي نراه ملخصًا في العنوان هذا، إلى تحديد عنصر شعري بقي إلى اليوم بلا هوية : نهاية القصيدة.

لذلك فإنني أحتاج إلى طرح أنطلق منه، وعلى ما يبدو لي أنه بديهي عندي لكنه ليس مبتذلاً : ومفاده أن الشعر لا يحيى إلا في التوتر وفي الفارق (ومن ثمّ في التداخل الافتراضي) بين الصوت والمعنى، بين الفئة السيميائية والفئة الدلالية. ما يعني أنني سأحاول أن أدقق، من بعض وجهات نظر تقنية، في تعريف فاليري الذي شرحه جاكوبسون في دراساته الشعرية : «القصيدة، تردد مطوّل بين الصوت والمعنى.» فما التردد، بغض النظر عن أبعاده النفسية ؟

إن وعي قيمة هذا التضاد بين التقطيع العروضي والتقطيع الدلالي قد أوصل بعض الباحثين إلى القول بأن إمكانية التدوير[1] تشكل المقياس الوحيد الذي يسمح بالتفريق بين الشعر والنثر. فما التدوير إن لم يكن وضع حدّ العروض مقابل حدّ التركيب النحوي؛ أو لم يكن وقفًا عروضيًا مقابل وقف دلالي ؟ بذلك نصف القول بأنه شعري حيثما يكون هذا التضاد ممكنًا، بحده الأدنى الافتراضي، وبأنه نثري حيثما لا يكون ذلك ممكنًا.

على ما يظهر، فإن مؤلفي القرون الوسطى قد وَعَوْا القيمة الأساسية لهذا التضاد، بالرغم من أن تعريف التّدوير الحصيف لم يأت إلا على لسان نيكولو تيبينو (القرن الرابع عشر) : *Multociens enim accidit quod, finita consonantia, adhuc sensus orationis non est finitus* :«غالبًا ما يحدث في الواقع إن ينتهي نغم الكلام قبل انتهاء معناه.» تُناسب جميع

عناصر الشعر عدم التطابق هذا، بل هذا الشرخ بين الصوت والمعنى : في القافية وفي عروض الصور. فما القافية إن لم تكن كسر الصلة بين حدث سيميائي (تكرار صوت) وحدث دلالي، ما يؤدي بالذهن إلى التشدد في طلب التماثل في المعنى حيث لا يلقى سوى تماثل في الصوت ؟

ويصبح بيت الشعر كائنًا في هذا الشرخ أو كائنًا من جدران وأسيجة مَشْرَبية، كما يقول برونتو لاتيني أو كائنًا معلقًا، كما يقول مالارميه. وتكون القصيدة جسمًا قائمًا على تحسس الحدود والأطراف التي تفصل بين الوحدات الصوتية (أو الخطية) والوحدات الدلالية، دون أن تطابق بينهما تمام التطابق.

كان دانته يعي ذلك تمام الوعي لأنه في تعريفه الأغنية بعناصرها المؤلِّفة في مؤلفه **في بلاغة العامة** *De Vulgari Eloquentia II-9*، يقابل بين الوحدة الدلالية *Sententia* والوحدة العروضية الخالصة *Stantia*. ويقوم مفهوم بنية الأغنية عنده باعتبارها مؤسّسة على الصلة بين الوحدة الشاملة، وهي دلالية في أساسها «حضن كل معنى» والوحدات العروضية في أساسها «وتضمّ في حضنها كل الفن.»

تكون أولى نتائج هذا الموقع للقصيدة القائم في الفاصل الأساسي بين الصوت والمعنى (المطبوع بافتراضية التدوير)، في قيمة نهاية البيت الحاسمة. فبإمكاننا أن نَعُدّ أجزاء البيت ونبراته، وأن نتحقق من الدمج والفصل وأن نصنّف العلل وعناصر الانتظام فيه؛ إلا أنه، يبقى، في جميع الأحوال، الوحدة التي لا تتخذ 'مبدأها الفردي' *Principium individuationis* إلا في نهايتها، والتي لا تُحدّد إلاّ في النقطة التي تُختتم فيها. وقد اقترحت في موضع آخر إطلاق **فيرسورا** *Versura*، المأخوذة من اللاتينية بمعنى الموضع الذي يدور فيه المحراث في نهاية التّلم، على هذه السمة الأساسية في البيت، وقد بقيت بلا تسمية عند أهل الحداثة، لأنها على الأرجح عظيمة البداهة حقًا. أما الدراسات في القرون الوسطى فقد تطرقت إلى قيمتها بالتحديد، يشير الكتاب الرابع من **لابورينتوس** *Laborintus* إلى «النهاية الختامية» *Finalis terminatio* باعتبارها عنصرًا أساسيًا في البيت إلى جانب «الأجزاء المميِّزة» *Membrorum distinctio* و«المقاطع الرقمية» *Sillabarium numeratio*. إلا أن صاحب 'فن ميونخ' لا يخلط بين نهاية البيت –ويسميها 'بوزاسيو' *Pausatio*– وبين القافية، بل إنه يعرّفها باعتبارها منطلقًا، أو شركًا لإمكان تحققها *Est autem pausatio fons consonantiae*، «الوقف باعتباره منطلقًا للصوت.»

من هذا المنظار وحده، يمكن فهم الشهرة الفريدة التي تتمتع بها، في الشعر الغنائي البروفانسالي و'الستيلنوفي' *Stilnoviste* الأسلوب الجديد، هذه المؤسّسة الشعرية الخاصة المسماة بالقافية غير الموصولة، والتي يسميها 'الليسيون' *Les Leys* «قافية الرسم» *Rim estrampa* ويسميها دانته المفتاح أو القفلة *Clavis*. ولكن كانت القافية تحدِّد التعارض بين الصوت والمعنى بمقتضى عدم التوافق بين الجناس والدلالة، فإنها هنا، إذ تُفْقَدُ حيث ننتظرها، تجعل، للحظة، الفئتين المتعاقبتين وكأنهما متفقتان في الظاهر. وأقول في الظاهر، لأنه وإن كان صحيحًا أن حضن الفن يبدو هنا وكأنه يكسر الطوق العروضي ليشير إلى حضن المعنى، فإن القافية غير الموصولة تحيل، على كل حال، إلى قافية-زميلة *rhyme–fellow* في مقطع القصيدة الآتي فلا تقوم إذن، إلا بتشتيت البنية العروضية في مستوى يتعدّى المقطع الشعري. ولذلك فإنها تتطوّر، عند أرنو، على نحو شبه طبيعي إلى صيغة القافية-الكلمة، فتبني آلية المسدسات المدهشة. وذلك لأن القافية الكلمة هي موضع لا يمكن الحسم فيه بين عنصر لا دلاليّ بامتياز (الجناس) وعنصر دلالي بامتياز (الكلمة). وتقوم السداسيات على شكل شعري يتخذ من القافية غير الموصولة مبدأً أسمى في التأليف ويحاول، إن صح القول، أن يُدرج عنصر الصوت في حضن المعنى.

إلا أنه قد حان لي أن أواجه موضوعي المعلن وأن أحاول تعريف هذه الممارسة التي، تسكت عنها كتب العروض والشعر : نهاية القصيدة باعتبارها آخر البنى الشكلية الملموسة في النص الشعري. لقد قامت دراسات حول البداية في الشعر (ولو أنها ما زالت بعد غير كافية)، أما استقصاء النهاية في الشعر فشبه معدوم.

رأينا كيف أن القصيدة في تردد عنيد وأنها قائمة في التوتر وفي الفارق بين الفئة العروضية والفئة التركيبية النحوية. فما الذي يحصل في النقطة التي تنتهي فيها القصيدة ؟ من البديهي إذن أن يَسْقط التضاد بين الحدّ العروضي والحدّ الدلالي في جميع أحواله : فما هو حاصل، وهو بلا حاجة إلى التحقق، أن واقع التدوير المبتذل لا يمكن أن يتحقق في البيت الأخير من القصيدة. ولكن كان ذلك مبتذلاً لاحقًا، فانه يستتبع نتيجة ضرورية ومربكة في الوقت عينه. فإن كنا نعرّف البيت بأنه ما يحمل إمكانية التدوير فان نتيجة ذلك تكون الوصول إلى أن البيت الأخير، في القصيدة، ليس بيتًا.

فهل يعني ذلك أن البيت الأخير يقوم بخرق في اتجاه النثر ؟ فلنترك الآن هذا

السؤال بلا إجابة. على أنني أود أن أشير إلى الدلالة الكاملة الجدة التي تكتسبها قصيدة "No sai que s'es" لـ رامبو دورانج في هذا المنظور. فكل نهاية مقطع (من هذه القصيدة التي، لا يمكن تصنيفها، بل منها كلّها)، مفارق لظهور النثر غير المتوقع ويشير في آخر لحظة إلى الظهور غير الطارئ لما لا يمكن تقرير انتمائه إلى الشعر أو إلى النثر.

من هنا تتضح الضرورة القصوى لتلك العناصر الشعرية كالـ 'تورونادا' *Tornada* أو الأبيات الهديّة التي تبدو موضوعة حصرًا للإشارة إلى نهاية القصيدة، وكأن القصيدة مفتقرة إليها، أو كأن النهاية توقع على القصيدة كارثًا وفقدًا لهويتها بقدر عظيم من الضرر يستوجب الاستعانة بوسائل عروضية ودلالية غير عادية.

ولا مكان هنا لإحصاء هذه الوسائل الشعرية ولا للدخول في وصف فينومونولوجي لظاهرة نهاية القصيدة (وأتذكر هنا، مثلاً، العناية الخاصة التي يوليها دانته لنهاية كل قسم من أقسام الكوميديا الإلهية بالكلمة النجمة، أو للقوافي في الأبيات البيضاء، في الأغنيات اللومباردية، التي تُدْخَل لإظهار نهاية المقطع الشعري أو النشيد). والملفت في ذلك أن الشعراء على ما يبدو واعون أن في هذا الموضع من القصيدة شيئًا ما يشبه الأزمة الحاسمة، أزمة شعر حقيقية يكون فيها تماسكه موضع الرهان.

من هنا غالبًا ما يظهر الوجه الضعيف، بل شبه الرديء لنهاية القصيدة، وقد قام بروست مرةً، بملاحظةٍ، حول آخر الأبيات في ديوان **أزهار الشر**، مفادها أن القصيدة تسقط فجأة في هوّة وتفقد نَفسَها (يقول، فيصبح قصيرًا، ويسقط في ما يشبه التسطيح... ويظهر أن في ذلك، مهما كان من أمر، شيئًا ما مُقْتَصرًا، وأن فيه فقدان النّفس). وإذ نذكر **أندروماك** في تأليفها المتوتر البطولي، فإنها تنتهي بهذا البيت :

«إلى الأسرى والى المهزومين، إلى الكثير غيرهم كذلك.»

ويلاحظ بنجامان في قصيدة أخرى من قصائد بودلير «أنّها تنقطع فجأة، ما يثير الانطباع المفاجئ المضاعف في قصيدة من صنف 'السونّيه'، بشيء من تقطع الأوصال.» ويكون تبدّد البيت الأخير دليلاً سمّيته «نهاية القصيدة.» وكأن القصيدة بما هي بنية صُوَرية، لا يمكن لها، بل لا ينبغي لها أن تنتهي كما لو أنّ إمكان نهايتها كان مُجْتزأً منها جذريًا، لأن ذلك يستدعي هذه الاستحالة الشعرية القائمة في التطابق التام بين الصوت والمعنى. ففي

اللحظة التي يسقط فيها الصوت في 'هوّة المعنى'، تبحث القصيدة عن مخرج، وذلك بتعليق نهايتها، إن صح التعبير، وإعلان حالة طوارئ شعرية.

ولسوف أتفحص، على ضوء هذه الأفكار، مقطعًا من في **بلاغة العامة** *De Vulgari Eloquentia* يطرح فيه دانتيه على ما يبدو مسألة نهاية القصيدة ولو على نحو ضمنيّ على الأقل. ويقع المقطع في الكتاب الثاني (*III 7, 7-8*) حيث يعالج الشاعر موقع العامية في الأغنية. يقول النص، بعد أن عرّف القافية غير الموصولة (ويسميها البعض المفتاح أو القفلة *Clavis* : «ما بين الأبيات جميعها تصدح آخر الأبيات، بلى ! في الصمت كيما تكتمل، وتسقط موحدةً في القافية» *Pulcerrime tamen se habent ultimorum carminum desinentiae, si cum rithmo in silentium cadunt* فما أمر سقوط القصيدة هذا في الصمت ؟ وما أمر الجمال الساقط ؟ وماذا يبقى من القصيدة بعد سقوطها ؟

إن كان الشعر لا يحيا إلا في التوتر الدائم بين الفئة السيميائية والفئة الدلالية، فما الذي يحصل في لحظة النهاية، حين يصبح التضاد بين الفئتين مستحيلاً ؟ وهل في تلك النهاية موضع للتوافق تلتحم فيه القصيدة باعتبارها «حضنًا لكل المعنى»، بعنصرها العروض وتنتقل، بلا رجعة، إلى جهة النثر ؟ حينها يصبح الزواج الصوفي بين الصوت والمعنى ممكنًا.

أو هل يكون الصوت والمعنى، على العكس من ذلك، منفصلين على الدوام، ولا إمكانية لاتصالهما، كلّ باق في جهته إلى الأبد كالجنسين في قصيدة **فينيي** ؟ وإذاك تترك القصيدة خلفها مساحة فارغة حيث «لا يكون مكان لأي شيء سوى المكان»، بحسب تعبير مالارميه.

وما يزيد في تعقيد الأمور أنها، بالتحديد، لا تقع في فئتين أو في مسارين متوازيين في القصيدة بل في مسار واحد يسلكه في الوقت عينه التيار الدلالي والتيار السيميائي؛ وبينهما هذا التفاوت المفاجئ الذي تجتهد الآلة الشعرية في الحفاظ عليه بعناد. (ليس الصوت والمعنى مادتين بل تكثّفان، نبرتان لمادة لغوية واحدة) وتصبح القصيدة كتعليم بولس في رسالته إلى أهل تِسّالونيك (*II 2, 7, 8*) : أمرًا يؤخر مجيء المسيح؛ أي الذي، بإتمامه زمن الشعر وتوحيده قطبي زمانه، يدمّر آلة الشعر بإسقاطها في هوّة الصمت. ولكنّ ما تكون الغاية من هذه المؤامرة اللاهوتية على اللغة ؟ وما سبب هذا الإصرار على إبقاء الفارق الذي لا يتوصل

إلى ضمان مجال القصيدة إلا بسلبها محل إمكانيات التوافق الدائم بين الصوت والمعنى ؟

والآن، فلنعد إلى قراءة ما يقوله دانتيه حول أجمل الطرق لإنهاء القصيدة، حيث تسقط أبياتها الأخيرة المقفاة في الصمت. ونعلم أن هذا الأمر، في ما يخصه، متعلق بما يشبه القاعدة. فلنتأمل، على سبيل المثال، في الأبيات الهدية، في القصيدة : «أريد أن أكون لاذعاً في لهجتي» *Cosi nel mio parlar voglio esser aspro*. ينتهي البيت الأول فيها بقافية غير موصولة على الإطلاق، توافق (وليس ذلك من باب الصدفة) الكلمة التي تدل على مقصد القصيدة الأعلى : **دونا** *Donna*. يأتي بعد هذه القافية غير الموصولة أربعة أبيات يبدو أنها تستبق موضعَ التوافق بين الصوت والمعنى لأن أبياتها موصولة بقافيتين تربط كل واحدة منهما بيتين متتابعين. ويسمى ذلك في العروض الإيطالي التقليدي بالقافية المسطحة *Baciata*.

Canzon, vattene dritto a quella donna	هيا اذهبي أيتها الأغنية رأسًا إلى هذه السيدة
Che m’ha ferito il Core et che m’invola	التي أصابتني في القلب وفرّت مني
Quello ond’io ho più gola,	فأطابت الرغبةَ فيّ،
E dalle per lo cor d’una saetta ;	وأرسلي في القلب منها بسهم؛
Ché bell’onor s’acquista in far vendetta.	لأن الانتقام الجميل يكسب الشرف.

تسير الأمور وكأن البيت الذي كان في آخر القصيدة سائرًا إلى الغرق في المعنى، قد ارتبط بقافيته–الزميلة *Rhyme-fellow*، وبما أنهما متلازمان فقد اختار أن يغوص معه في الصمت.

ولعل ذلك يعني أن القصيدة تسقط، وهي تشير مرة أخرى إلى التضاد بين السيميائي والدلالي، على نحو يظهر الصوت فيه وكأنه ألحق، بلا رجعة، بالصوت والمعنى. لا يهدأ ازدواج التكثف الذي يُحيي اللّغة في درجة إدراكها القصوى، بل يغوص، إن صح التعبير، في الصمت ساقطًا بلا قرار. وبهذه الطريقة تكشف القصيدة عن غاية هذه الإستراتيجية المزهوة القائلة : بأن اللّغة تتوصل في نهاية المطاف، إلى مخاطبة نفسها، فلا يبقى في ما تقول ما لم يُقل.

(قال ويتجنستاين : «لا يصح للفلسفة أن تكون إلا مطعمة بالشعر» *Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten*. ولعل النثر الفلسفي، بما أنه يعمل على موافقة الصوت

والمعنى في قوله، يخاطر في الوقوع في الابتذال، بمعنى آخر، يكف عن التفكير، أما فيما يتعلق بالشعر فان بالإمكان القول أنه مهدد، على عكس الفلسفة، بالإفراط في التكثيف والتفكير. أو ربما لا يصح للشعر أن يكون إلا مطعمًا بالفلسفة، على عكس قول ويتجنستاين.)

١ مذكورة بالفرنسية *Enjambement* في النص الأصلي (هامش للمترجم الفرنسي). نستعمل هنا مصطلح التدوير منقولاً من معناه الأصلي، وهو الوصل بين صور البيت وعجزه، إلى معنى الوصل بين بيتين. (هامش للمترجم العربي)

ليوبولد بيترز Léopold Peeters

II. نهاية القصيدة ؟

كلام لا ينفك يردّد : لا يحتل الشعر، أو أنه لم يعد يحتل واجهة الثقافة العالمية. ويسود هذا الكلام حُكْمان مسبقان؛ بأن الشعر لا يترجم ولذلك فإنه لا يصل إلى الجمهور الواسع ليقرأه، فيبقى بذلك محدود المدى ولا يمكنه حقًا أن ينتشر في العالم لينير الإنسانية ويمارس تأثيره فيها. ولعل الرواية على وجه الخصوص، والنثر على نحو أعم، وهما أسهل على الفهم وعلى الترجمة، أن يفرضا وجودهما ويعالجا بطريق أجدى وأكفأ المسائل المعاصرة على نطاق العالم. وقد يبدو بذلك، إذن، أننا بلغنا نهاية الشعر. على أنه في سياق ما اعتدنا على تسميته اليوم بما بعد الحداثة، يشيع استعمال تعدد الدلالة في الألفاظ للكلام على نهاية أخرى؛ نهاية المعنى التي قد نتفق عليها ونقبل بها لقيمتها الجماعية. فكل معنى قد يُخفي معنى آخر أو معاني أخرى بحيث يمكننا الدخول في لعبة المعاني التي قد توهمنا بإمكان استمرارها إلى ما لا نهاية. كذلك فإن اللفظ 'نهاية' قد يوصل إلى لعبة تعدد الدلالة هذه المجدية في الشك بما يتعلق بإمكان المعنى، لأنه يعني في الوقت عينه 'لحظة انتهاء الظاهرة' و 'اختفاء كائن ما'، وهو المقصود في مسألة الشعر هذه، إلا أنه كذلك 'نيّة' ليست سرية إلا أنها ليست شديدة الوضوح ولا شديدة الوثوق بنفسها. وبالفعل فقد خيّم على الشعر ظل من الشك المشؤوم، عبر عنه هيغل في إعلانه نهاية الفن، والشعر جزء منه. مع ذلك، يسهل التحقق من أن هذا التوقف المميت لم يمنع أفرادًا، ليسوا من صغار الناس، من المتابعة في كتابة القصائد. فما حكم نبوءة هيغل ؟

سأتبع هنا طريقة هانري مالديناي *Maldiney, L'esthétique des rythmes*، ١٩٦٧ في وصف فلسفة هيغل بأنها في أساسها فلسفة المفهوم. وليس المفهوم فكرةً ثابتة بل إنه يمكن تصوره بمثابة المعنى القائم في **الكائن** في شموليته. ويكون هذا المعنى دلالة ووجهة في آن معًا،

أكان ذلك في الزمان أم في المكان. وهو ليس قائمًا هنا جاهزًا ينتظر أن يجده أو يكتشفه أحد، بل إنه يتحقق أو يجهز عبر تاريخ العالم، بما هو روح *Geist*. وتنتج هذه الروح، بما هي عقل، في أثناء تحققها في العالم، النور اللازم لإمكان تجليها. قبل أن يبدع هيغل هذه الصورة شبه المطلقة في المذهب المثالي الألماني، كان نور هذا المعنى ينتشر في الفن : لقد كان الفن عند هيغل مجالاً من مجالات الواقع تستطيع الروح فيه أن تتجلى باعتبارها روحًا، ويكون الفن على نحو ما حياة الروح، إلا أن هذا الفن لا يحيا إلا بالروح، والروح تحيا بالفن. ويتطور الإثنان معًا في موقف من التعلق المتبادل. على أن هيغل كان يعتبر أن هذه الروح، وهي مطلقة تعمّ جميع ما هو كائن، قد وصلت إلى كامل وعيها بفلسفتها الخاصة بها، في ما يعتبره أن قمة المثالية المطلقة أو 'نهايتها'. وتكون الروح قد التحقت بها في نهاية المطاف، بعد أن كانت قد تخطت مرتبة الفن الذي بات مذّاك غير ذي نفع، لأن الروح، تعد بحاجة لصورة حساسة لتعكس نفسها وتتجلّى فيها. إن بإمكان الروح أن تتحقق بعد هذا مباشرةً في جميع مجالات النشاط الإنساني، فرديًا كان أم اجتماعيًا وسياسيًا. وإذّاك يصبح الفن زينة، لا يتجلّى فيه معنى الوجود، لذلك فإن المبدأ الجمالي يسلّم الراية للمبدأ الأخلاقي. وتكون النتيجة بأن الشعر نتيجة يتجه نحو نهايته وعليه أن يقبل بفقدان جدواه، إذ لا عمل له في هذا العالم.

فُسّرتْ رؤية هيغل للعالم على مدى القرن التاسع عشر باعتبارها 'رقيًّا'، ولا بد من القول أن الشاعر الحديث، على وجه العموم، يحيى في مناخ تسيطر عليه ديانة الرقي. على أن شاعرًا كبودلير مثلاً، يقرّر أن الإنسان عاجز عن الرقي الأخلاقي، ولا بد حينئذٍ من الإقرار بأن إنشاء ذلك أو تمجيده كذبٌ «كذب عرقوب»، هذه عبارته في رسالته الشهيرة إلى أنسيل في أيلول سنة ١٨٦٦. أما عمل الفن للفن فيكون، من وجهة أخرى، كارثيًا ويلزم الشاعر البقاء على الهامش إلى الأبد. يفقد الشاعر كل ما يريد أن يظهره أو أن يحتفل به أو أن ينشده. وتصبح آلة الشعر بلا جدوى. ويعالج أغامين، في نص ظهر منذ مدة قريبة، هذه النهاية، وهي بحسب ما يقول، ممثلة تمثيلاً نموذجيًا في نهاية القصيدة المستحيلة. إلا أن الإشكال الأكبر في ذلك، أنه يبحث عن حججه المفترضة في الشعر السابق على هيغل لا بل في شعر دانتيه، وكأن هذا الأخير قد كان قد قرأ التفكيكيين. على أن هولدرلين، صديق هيغل، لم يتوقف، مع ذلك، بل تابع الإنشاد في زمن القحط. إن ما علينا أن ندركه هو أن النهاية ليست اختفاءً بل هي في اعتبار الشعر انعكاسًا للواقع الذي يواجهه به العالم الحديث، وهو زمن القحط هذا، ونهايته تكون بتدارك جوعٍ، بل قلق، لا بد من فهمه بدلاً من الابتهاج المبكر بنهاية مميتة، وتنظيم موكب جنائزي تفكيكيٍ. ويستمر من يشعر بهذا القلق من الشعراء، مستلهمًا

شجاعة اليأس كما يقول ميشال دوغي. كان هولدرلين يعرف أن الشعر أكثر التجارات براءة (وهو يستعمل لفظة *Geschäft* في رسالة إلى أمه يدافع فيها عن نفسه)، ولكن، من يرعى أخطر ما نملك من ثروة، ثروة اللغة؟ ويصبح السؤال مذّاك موجه إلى معرفة ما يستطيع الشاعر أن يقدمه لهذه اللغة، ولماذا يكون عليه أن يعرّض نفسه لهذا الخطر، ولماذا يستمرّ في أمل ميؤوس منه، ومن بعده كثيرون غيره. دعونا لا ننسى أن كيركيغارد في مرضه الأخير، قد كشف عن بعد الأمل الأونطولوجي، وهو في خضم اليأس، وأن بونّفوا يماهي الشعر بالأمل. ويستمر هذا القلق بالتعلق بالمعنى الذي لا يقوم قيامًا مؤبدًا، بل متعلقًا باللغة كيما يمهد للإنسان أن يسكن الأرض شاعرًا.

لم يتغير الوضع الإنساني منذ أن بدأ أشباه الإنسان تعويض خسارتهم لفرد من عشيرتهم بإنشاد الأناشيد الشعائرية. هنا يكمن القلق الأعظم ومعنى اللغة ومعنى النشيد والشعر. هذه غاية الشعر ومقصده، كانت وما تزال في تأسيس الإنسانية في النشيد، في تأسيس الإنسانية في الكلام الذي يشهد على اختلافها، على حياتها. فالشعر كما يقول التروبادور، يعيد الصنع أو يردد ويستعيد الكلام في أصله. ليس للشعر نهاية، فهو أصلي على الدوام. ولغته ليست ذاتية الغاية بالمعنى التوجيهي للكلمة، إنه تغيير وجه المعنى وإبداعه. ويكون كل إنسان شاعرًا بمقتضى صناعتنا المعنى. ونصنع المعنى بالكلام. وكل كلام مجازفة، وكل قصيدة مغامرة إلا أنها لا توقعنا في هوّة المعنى كما يقول أغامبن على نحو حكمي. فلنتأمل بكلامه عن **نهاية القصيدة** بالتفصيل.

يبدأ أغامبن بطرح يصفه بأنه غير مبتذل ولكنه بديهي، ومفاده أن «الشعر لا يحيى إلا في التوتر وفي الفارق بين الصوت والمعنى، بين الفئة السيميائية والفئة الدلالية.» ولنا، بادئ ذي بدء، أن نستهجن اعتبار الجملة أو البيت فئة ليس إلا، بدلاً من اعتبارها مجموعة ذات إيقاع. إن الرأي القائل بعدم التوافق بين السيميائي والدلالي، ذو صلة بنظرية سوسير ولا سيما أن أغامبن بأخذه عن رسالة جاكوبسون السيرة في الشعرية. ومن المعروف أن جاكوبسون قد بنى نظريته الألسنية بأكملها على النموذج التوجيهي القائم على التخاطب، وهو بالمناسبة قد فقد اعتباره اليوم كليًا. فمنذ العام ١٩٨١، برهن فرانسيس جاك أن هذا النموذج يمثل حاجزًا إبيستيمولوجيا في مجال العلوم الإنسانية. إذ يقع الكلام في المجال الحواري أو التخاطبي، حيث يقوم ما يسمّى في علم التوجيه بالمتلقي أو المرسل إليه، بدور لا يستغنى عنه في إبداع المعنى. أضف إلى ذلك أن الكلام الإنساني يصدر عن الصوت، وهو

واقع لا يمكن للألسنية البنيوية أن تحيط به وهي على ما هي عليه من مذهبها التفاضلي النسقي، كما هو معروف، وذلك، بكلام أبسط، لأن الصوت واللاصوت لا يقعان في تضاد ثنائي فيما بينهما. ولا يستند الصوت إلى أي شيء، بل إنه ينبثق أو يظهر بنفسه ولا يكون في تضاد مع الصمت حتى. فإمّا تكلمنا عن الصوت فإن علينا أن نأخذ بهذا الواقع في أقل تقدير. وعلى أي حال، فإنه لا تصح في الكلام الفعلي القسمةُ بين الدال والمدلول كما أن نغم الكلام وإيقاعه ليسا نتيجة لخيار بين إمكانيات ثنائية منقطعة ومستنسبة داخل نسق.

أنشأ جاكوبسون صلة وصل بديهية في الظاهر بين تصوّر اللغة باعتبارها نسقًا، ونظرية التخاطب التي أقامها مهندسو الهاتف. ويكشف في عرضه حول الشعرية، عن إمكانية العمل على الشعر باعتباره موضوعًا شرعيًا لعلم اللسان. وهذا إقرار يستدعي بالضرورة تطبيق مبدأ جعل المنهج الثنائي في العلامات يسمح بالتخاطب في الشعر، وقد وجد نوعًا من تأييد هذا الرأي في **الرومب** *les Rhumbs* لـ فاليري، فاعتمده أغامبن كما هو. يستشهد جاكوبسون بنص فاليري الصادر في طبعة البلياد سنة ١٩٦٠. وهذه صيغة الاستشهاد. كما وردت عند جاكوبسون : «القصيدة، تردد مطوّل بين الصوت والمعنى.» أما نص فاليري فيختلف عن ذلك، لأنه يقول : «القصيدة –ذلك التردد المطول بين الصوت والمعنى.» في نص جاكوبسون يرد التردد بلا 'ألـ' التعريف التي تُعَيّن في علم القواعد النصي قيمة مطلقة نوعاً ما، أو مفهومًا تحوّل إلى واقع ملموس، أما اسم الإشارة فيحيل القارئ إلى ما سبق في النص. فلا بد إذن من العودة إلى ذلك والى الهامش السابق الذي يعرّف فيه فاليري قوّة بيت الشعر على أنها تناغم يستحيل تعريفه، بين ما يقوله البيت (محتواه أو معناه) وبين ما هو عليه (إيقاعه أو صورة تألف نطقه الصوتي).

ولا ترد عند فاليري مسألة استحالة التلاقي بين السيميائي والدلالي، بل إن الأمر يتعلق عنده بالانسجام والاتحاد، وهما صعبا المنال طبعًا، إلا أنهما انسجام واتحاد على الرغم من ذلك. وهذا ما يؤكده دوغي أيضًا في نص جديد عن الشعر المعاصر. (في الشعر اليوم، ٢٠٠١). ونقول أن التردد المطوّل يُحضّر لقيا الاتحاد بين السيميائي والدلالي. ويصر أغامبن من جهته. ويعاند لأنه يماهي بين التضاد المختلف عليه وبين ما يميّز، برأيه، بين التقطيع العروضي والتقطيع الدلالي.

إذا ما قرأنا مجمل كراريس فاليري، وخلاصة القول فيها وارد في الطبعة التي

استشهد بها جاكوبسون، ندرك إلى أي حد كانت قيمة هذا الاتحاد كبيرة لدى فاليري، وذلك لأن الشاعر برأيه، دائم الانشغال بجعل «الصوت الفاعل» حاجزًا في نصه، الصوت الآتي مباشرة من الأشياء التي نراها أو نشعر بها حاضرة. أما جاكوبسون و أغامبن فلا يطرحان الأسئلة حول خصوصية الشعرية لدى فاليري، وكان بإمكانهما أن يسلتهما منها في النص الذي قرأاه. والمعروف، فيما يتعلق بفاليري أن القصيدة ينبغي أن تكون المكان الذي يصح للفكرة الخالصة أن تصبح بديهية، في صورة يبعث فيها الشاعر للصوت في ما هو حيّ وحاضر في الأشياء. ويقول إن الشعر «من طبيعة هذه الطاقة التي تُصرف في الإجابة عما هو كائن...»، إلا أن هذه الإجابة لا بد أن تكون من طبيعة شفهية بحتة لا يترك فيها فكر الشاعر أو روحه أي مكان للصدفة. فالتردد المطروح يتعلق إذن بالتحكم الشامل بالمرسلة الشعرية.

يبتغي فاليري، بمقتضى عبارته الشهيرة، أن تكون القصيدة عيدًا للروح، على أننا مع ذلك، نسلك اتجاه بونّفوا فنقول بأن الشاعر موجود، وأنه كائن حي وأنه صائر إلى الموت، فليس عليه إذن أن يدعي بأنه فكر مجرد. ولا بدّ أن يبقى في انفعالاتنا وما يؤثر فينا موضع ظلّ يقدر الشاعر أن يجسده في قصيدته محافظًا على كامل وجه المكابدة في لقائه بالعالم. واستعير فكرة «المكابدة» هنا من فكتور فان وايز سايكر الذي يتوسع فيها في كتابه التأسيسي حول دورة الصورة، مبرهنًا أن كل إحساس هو في الواقع لقاء بين وعي وبين العالم. ولا يكون اللقاء حياديًا على الإطلاق، لأنه يقع في باب التبادل. ويُطبع هذا التبادل، من جهة الكائن الحي المتمثل بالإنسان، بطابع الانتظار والمبادرة وطابع المفاجأة والتخوف، فيستشعر بالخطر ويعمل باتجاه الأمان والاعتباط والحرية والقرار والاقتصار. وقد تكون هذه التجارب صعبة : فالفرح لا يبتعد كثيرًا عن الغم. ولكن أراد الشاعر أن يبقى حقيقيًا، فإن عليه أن لا يتحاشى ذلك، بل أن ينشده في قصائده. كذلك فإنه يمكن القول بأن الشاعر لا يستشير روحه فحسب، بل إنه يبتلي نفسه ويُبتلى بلقائه بالواقع. أما فاليري فقد كان يبتغي أن يجعل لقاءاته بما هو راهن في سماء الأفكار الخالصة، ويصورها بصورة خالصة. على أنه يصرّ كذلك على ضرورة إسماع الصوت الفاعل في القصيدة. ومن الواضح أن هذا النشاط أو هذا البحث الشعري يستلزم وحدة وثيقة بين السيميائي (نتاج الصوت) والدلالي (معنى اللقاء). ويمكننا أن نضيف بأنه في اللحظة التي نتحرك فيها للإجابة، فإننا ننفعل بل نُطلق خارج أنفسنا، ولن يختار صوتنا بين وحدات تنغيم ثنائية متاحة في النسق. ومع ذلك فإنه لا بد لنا أن نضيف، بأن فاليري كان يحمل هذه الانفعالات على محمل أنها مغرقة في الشيوع وغير خالصة، وكان يرغب في تخليصها من الشوائب في القصيدة، وفي وضعها في ما يشبه سماءً

يعترف هو نفسه بطبيعتها المتوهمة. وبهذا المعنى، فإن القصيدة لا تعوّض بل إنها تساهم إذن في زيادة الوهمي في صلب ما هو كائن. على أن واقع الموت هو أيضًا واقع في الوجود. لم يتخذ فاليري موضوع الموت في شعره سوى في قصيدة واحدة، قصيدته الشهيرة **المقبرة البحرية**. تسمعنا هذه القصيدة صوتًا مرتجفًا. ويعود نجاح القصيدة، في جزء منه، إلى إرادة عبثية في اللعب، وذلك لأن فاليري يعلمنا أنه في الأصل كان قد خطرت له فكرة مفادها أن يحاول يُكسب الوزن ذا المقاطع العشرة، تمامَ وزن الالكسندران (ذي الإثني عشر مقطعًا). فالقصيدة إذن نوع من الرهان الصعب، وهي كذلك لعبة وتحدّ على غرار الموت. وتصيب القصيدة في رد هذا التأمل القلق والمكابد (فالفكر في ضيق في وزن المقاطع العشرة) حول الموت الشخصي أمام اللانهاية والتأييد اللذان يعرضهما البحر المتوسط على عيني الشّاعر. أمّا فيما يختص بـ جاكوبسون، ومن بعده أغامبن، فإن بالإمكان القول أنه من الصعب إرساء نظرية بكاملها تدعي الشمولية على أساس جملة واحدة لشاعر واحد. إلا أننا نعود إلى أغامبن.

يماهي أغامبن بين التردد إياه، وبين عدم التطابق بين الوحدات العروضية والدلالية. ويسمي هذه الظاهرة «تدويرًا»، موردًا اللفظ الفرنسي *Enjambement* في نصه بالإيطالية، مضيفًا أن إمكانية التدوير هذه تقدر الفرق بين الشعر والنثر، أو أنها تقوم بدور التمييز بينهما. ويعالج، بذلك، الظاهرة في إطار العروض، بل إنه يدخل جناس القافية في هذا الشرخ بين الصوت والمعنى.

في هذا الشرخ بين الصوت والمعنى. ويبقي تعليقه في المستوى الشكلي الصرف، كما لو أن هذه اللعبة بين الصوت والمعنى كانت الغاية والنهاية في الشعر. ولذلك فإنه يبحث عن تصديق لرأيه في رسائل من القرون الوسطى، مهملاً ما كان من واقع هذا الشعر المتعلق بالغناء، ما يجعل النعم وحدته الصوتية. وينتقل أغامبن إلى النتيجة الكبرى، برأيه، ويسميها **الفرسورا** *Versura* التي لم يرها أهل الحادثة، لأنها عظيمة البداهة. وكان عليهم أن ينتظروا أغامبن. على أن شخصًا يُدعى لوران جينيّ (*La parole singulière* ١٩٩٠)، قد برهن بوضوح على أن **الفرسورا** تقيم بنية البيت في داخله حول عَروض الشطر، وأن التدوير بين البيت والآخر لا يشكل الفرق الوحيد الحاسم بين النثر والشعر. يتعلق هذا النقاش الأخير بالفرق بين القول الذي فيه مضيّ إلى الأمام، وهو النثر والقول الذي يدور على نفسه كما هو الحال في بيت الشعر؛ وهو فرق إثباته شديد الصعوبة. إلا أن هذه المسألة الفنية لا يجب أن تستوقفنا في هذا المجال، لأن الشكل في القولين لا يمكن فصله عن المضمون. ومسألة

الخصومة بين الصوت والمعنى هي في الحقيقة ظاهرة إيقاعية تجعلنا ندرك التردد والفرح والانتظار؛ ويجعلنا الإيقاع نشعر بالصوت ونسمعه ونفهمه، فهو يستعين بالصوت كما كان الشعر في القرون الوسطى يستعين بالنغم لهذه الغاية. ولم تبدأ الدراسة العروضية الحديثة بالنظر في إبداع موسيقى كلامية في إنشاء الشعر، إلا في نهاية القرن الرابع عشر، كما نرى في رسالة أوستاش ديشان حول فنّ 'الإلقاء' (*Dictier* ١٣٩٢). كذلك فإن ما نلاحظه في أمثلة أغامبن أنها مأخوذة حصريًا من اللغات الرومانية، التي تقوم بنيتها العروضية، لأسباب تاريخية (ولاسيما ثبات النبر، في الفرنسية حدّة النبر)، على عدد المقاطع وعلى القافية المتحققة والفعالة بسبب ثبات صوائتها. أما اللغات الجرمانية وكذلك الإنكليزية فإن عليها أن تقيم موسيقاها على توزيع المقاطع بين منبورة وغير منبورة؛ فيقام وزن البيت على عدد النبرات وعدد المقاطع. أما استدارة البيت على نفسه بالمعنى الدقيق للكلمة، فلا يُلمس إلا إذا كان البيت منقسمًا في داخله حول فراغ أو صمت مركزي كما هو الحال في الوزن ذي المقاطع العشرة أو في 'الألكسندران' الفرنسي. وأما في داخل البيت، فإن الإيقاع الناتج من تكرار الوقف ومن المسافات التي تفصل بين النبرات، هو الذي يشكل البيت من الداخل، كما يوضّح كلوديل. ليس للإيقاع قواعد يتبعها، بل إنه يستخدم العروض لإظهار نفسه. ولا بد هنا من القول بأن عدم ثبات الصوائت الإنكليزية أمر جدير بالملاحظة، ما يقلل من قيمة القافية في هذا الشعر الذي يلجأ مختارًا إلى البيت 'الأبيض'.

وبالعودة إلى 'الفرسورا' والى الشعر الحديث، في الشعر الفرنسي، ولقد أشرت إلى ذلك سابقًا، فإن من وعى الموقف الناتج عن انسحاب الموسيقى أو بالأحرى عن انعتاقها المتزايد مقارنة بالصوت، هو أوستاش ديشان. ففي تلك الحقبة انعتقت موسيقى الآلات من عقالها، فاتحة المجال على تنويعات على الفكرة الموسيقية الأساسية، ابتدعها 'الفيرجينياليون' الانكليزي في القرن الخامس عشر. وقد نشر ديشان رسالته المعنونة **فن الإلقاء** *L'art de dictier* سنة ١٣٩٢، ووضع فيها قواعد متعلقة بالقصيدة، فباتت مذّاك تُلقى إلقاءً، وباتت موسيقاها في أساسها كلامية وليست موسيقية، إذ لم تعد الموسيقى تتحقّق في النغم، بل إن 'الفرسورا' هي التي تحقق وحدة البيت، وتتيح في إيقاعه إسماع الصوت. وعلى أي حال فانه حتى في الكلام العادي، يستطيع المتكلم أن يتلاعب بإمكانية قول المعنى وصناعته، وأن يُشعر مخاطبه بالمعنى الذي يريد إيصاله، من نبرة صوته ومن إيقاعه، إذ يستطيع أن يقف في وسط عبارته وأن يفصل الألفاظ أو يصلها، وأن يطيل أو يقصّر الجملة، من دون حاجة إلى اللجوء إلى موقع ذي صلة بالإطار العروضي.

على ضوء ما سبق، يصبح من الواضح أن ظاهرة 'الفرسورا' تتيح بالتأكيد التأمل في مسألة الصمت، ولكن بطريقة مختلفة عن أغامبن. فالصمت لا يقع في نهاية البيت، بل إنه يحمل البيت بمجمله. فلا يتعلق كل كلام بالتخاطب أو الإعلام فحسب، وليست الجملة مجرد قول أو حكم منطقي : إن ما يؤمن وحدتها على الأخص، هو الإيقاع، وهو حركة ظهور لا تتوجه إلى الفكر أو العقل فحسب، بل إلى الشعور ومنه إلى الإحساس كذلك. وليس الصمت هوّة يسقط فيها المعنى بل إنه المضمون الذي يظهر منه المعنى. على أن أغامبن كان ضحية التباس بسيط ناتج عن تعدد المعنى : فالنبر يسقط طبعًا، إلا أنه لا يسقط في الصمت، بل إنه يوقّع هذا الصمت ويفتح القصيدة باتجاه معناها. هذه هي 'نهاية القصيدة' أو مقصدها: أن يُبتدع المعنى بواسطة الأصوات المنطوقة. إلا أن هذا المعنى، ولا بأس بالإعادة هنا، هو غير المعنى لدى الفيلسوف أو الصحافي. فالشاعر يطلب المشاركة *La comme une ion* كما يقول بيغي لا التخاطب. ويفعل ما يقول على النحو الذي يقول به أو يغنيه.

يتوجه أغامبن في تأسيس رأيه عن نهاية القصيدة، إلى شاعر حديث يصعب عليه إنهاء قصيدته، هو بودلير. ويلجأ أغامبن في البداية إلى بروست ثم إلى والتر بنيامين، وكلاهما يشير إلى هذه الصعوبة، بالقول بأن قصائد بودلير تنتهي نهاية سيئة، أو أنها تسقط عند نهاياتها في الابتذال والنثرية، و'نهاية البجعة' تصح هنا مثالاً حصينًا. كما لو أن القصيدة تدرك أن عليها أن تنتهي، إلا أنها لا تعرف كيف تنتهي. ولا ريب أن ضرورة النهاية تأتي من الضرورات الشكلية أو السيميائية المفروضة على الكلام الشعري من الخارج، وهي حدود خالية من المعنى في المصطلح التوجيهي أو السيميائي. ويُسقط أغامبن بذلك في ما يسميه هوّة المعنى. أقرّ بأن هذه الجملة الأخيرة ليس لها معنى هي الأخرى. لقد قلنا بأن الكلام لا يسقط في الهوة بل إنه يحمل الصمت كما لو كان آتيًا من عمق يسميه بعض الفلاسفة **بالكائن**. وتعود ملاحظة أغامبن مرة أخرى إلى التعلق بالشكل وحده، فلا تأخذ بشعرية بودلير ذات الخصوصية. والحق أن فاليري قد أنّب بودلير على نواقصه الشكلية، إلا أن شاعرية فاليري كانت كافية ليشعر بأن هذه النواقص كانت ذات معنى، معنى إسماع مراحل الصمت التي تشكل مساهمة أساسية خالصة لبودلير لدرجة أنها عبقرية (*Carnets, Vol. II, Pléiade 1974, p. 1075*). ومع ذلك فإنه من المعروف أن الشعر عند بودلير (حتى ولو قال العكس، وكان أكذب في قوله من عرقوب، كما يقول في رسالته الشهيرة إلى أنسيل قبل موته ببضعة أشهر) ينبغي أن يجسد كل وجوده، فيتوجه إلى القارئ باعتباره شبيهًا بل أخًا له. قصائد بودلير ليست مغلقة، لذلك فإنه حينما يلجأ إلى شكل ثابت كالـ'سونّيه'

sonnet، فإنه يعيد تشكيله من الداخل حتى يتمكن هذا الشكل المحدود من تجسيد نغم تجربته وتحسّسها على نحو حصين. وتصبح الفرسورا إياها، أداة للإشعار بالحركة التي توحّد بين معنى اللانهائي والوعي المحدود الذي يقيم فيه.

ولكي نضع مسألة وحدة البيت في أبعادها، يمكننا أن نتوجه إلى مُعاصر لـفاليري، وهو كلوديل إذ يقول أن البيت يصل إلى نهايته حينما يصل إيقاعه الداخلي وانبثاق معناه وحركته في تشكلها المفصلي، إلى تمامها أو كمالها حتى ولو لم يحتج ذلك إلا إلى مقطعين صوتيين. ويؤكد، في ملاحظاته حول البيت، على أن البيع لا يقف بسبب تضييق مادي كالمساحة المتاحة على الورقة مثلاً، بل لأن رقمه قد بلغ تمامه. ونفهم أن كلمة 'رقم' تُعيّن الصفة ذات الدلالة والصيرورة لدى الكائن، أي ما كان صائرًا إليه في أصله. ويعتمد بونفوا، في رسالته حول ترجمة الشعر (**كيف نترجم شكسبير**، ١٩٦٤ *Comment traduire Shakespeare*) مفهوم الرقم ويضيف بأن التضييق حرّ بمعنى من المعاني، لأنه أداة بحث. فلماذا يؤخذ بملاحظة لشاعر واحد، وهو فاليري، من دون وضعها في سياق فكرها، وإطلاقها باعتبارها يقينًا نظريًا مطلقًا ؟ ليس البيت قميصًا جبريًا كقميص المجانين، بل أداة بحث وإبداع، ويكتسب معنى لأنه يؤدي إلى مكان ما، أما النثر، الكلام المستقيم *Prorsa ratio* فإنه لا نهاية له ولا يدري إلى أين يذهب. ولا تنتهي القصيدة لكي تدل على استحالة التطابق بين السيميائي والدلالي، بل لأنها بلغت المستبعد، كما يقول بونفوا، تمام معناها، لأنها وصلت إلى غايتها. وليس العروض بالضرورة وعلى الدوام، مجموعة طرق لصنع مزيج عذب من المتعة والمعرفة، كما يقول فاليري، وليس للقصيدة غاية واحدة تقوم على إسماع اللغة وإفهامها على الدوام؛ فهي تُسمع وتُفهم المعنى الأصلي، معجزة هي الموسيقى الكلامية، أي هذه الأصوات المنطوقة التي تؤلف المعنى. ليست القصيدة ذاتية الغاية، كما أرادها جاكوبسون، بل هي انفتاح المعنى ومغامرته؛ وفيها يصبح الجّسد والمشاركة عبر الكلام ممكنان على نحو مستبعد، لا بمقتضى معرفة صياغتها في مفهوم، بل في إيقاعها. ويوافق مبدأ الموسيقى الكلامية، كما يلخصها ديشان في رسالته عن **فن الإلقاء** « *Dictier de "dictare" latin*، أي، الإنشاد، ضرورة إسماع الصوت وإفهامه الدائمة الخصور.» فلنلخص القول :

يبدأ أغامبن بالاعتبار بأن التباعد بين الصوت والمعنى، وعدم التوافق بين السيميائي والدلالي هما جوهر الشعر. ويتبنى هذا التباعد مستلهمًا جاكوبسون. فيصبح المعنى بذلك مشكلاً لأنه لا يمكن تحديد مكانه بدقة، ولهذا السبب ينتفي وجود المعنى من

وجهة النظر المنهجية البنيوية. فتكون النتيجة أن اللغة، بما هي نسق علامات، لا تستطيع الكلام إلا بنفسها ولنفسها. ولئن كان للقصيدة أسباب في أن تكون أو كان لها 'نهاية'، فإن عليها أن تتخذ هدفًا يقوم على إنطاق اللغة نفسها ومن نفسها. ويعمم أغامبن هذا الطرح ويرده إلى الماضي كما لو كان الزمن والتاريخ لا وجود لهما. وتُعدم الدراسة التعاقبية في بُعد الدراسة التزامنية للغة، كما يراها السيميائيون البنيويون. وإذّاك يصبح المعنى مفقودًا أو يبقى معلقًا في تردد لا نهاية له حتى أن القصيدة نفسها لا تتمكن من وضع حدّ له. ويبقى الانبهار بالهوّة، وهو انبهار صوفي نوعًا ما، لا يصح فيه أي كلام. ويستعين أغامبن في نهاية رسالته بـويتجنستاين، وهي استعانة لا يمكن تجنبها، ويُصحبها بملاحظة حول الصلة بين الشعر والفلسفة، ويقع الهم الأكبر لدى أغامبن في تجنب الابتذال، وهو ما تفشل الفلسفة في عمله حين توهم بأنه تعلم عما تتكلم، وتدعي بأن الصوت والمعنى يتوافقان. فهل ينبغي للفلسفة أن تكون غامضة وغير مفهومة حتى تنال الحق بتسميتها فلسفة ؟ لا بأس هنا باستشارة سقراط الذي لم يكتب سطرًا واحدًا إلا أنه كان رغم ذلك يعي الهوة بين المنطوق والمكتوب التي كان يحفرها واقع التحليل الألفبائي للسلسلة الكلامية. ومع ذلك فقد بقي مقتنعًا بقوة الألفاظ أو الأسماء "dunamis onomatou" التي تمثل رؤية للعالم متماسكة. إلا أن علينا أن لا نرتكب جريمة المفارقة التاريخية نحن أيضًا : فالكلمة *Logos* سوف تتحول إلى *Lekton* حاملة الدلالة والمنفصلة عن الشيء الذي كانت زميلتها تقرره. مع ذلك، فإننا حين نتكلم أو نعبّر عن لقائنا بالعالم إلى الآخرين، فهل بذلك نسقط في الابتذال ؟ وهل على الفيلسوف أن يرمّز كلامه ليخادع ويُظهر نفسه خارقًا وأعلى مرتبة بالمقارنة بجميع من يتكلمون ليكونوا مع الآخرين سوية ؟ على أي حال، لا بد من وجود امرأة 'تراسية' نضحك منها. وهل من أمر مبتذل أكثر من الألم، من أن نعي أن لنا نهاية ؟ تنبثق القصيدة من حالة القلق هذه وكأنها أمل بأن هذا كله ليس قصة يرويها مجنون. أما إيجاد المعنى فأمر متعلق بنا، فنحن نصنعه بدخولنا في محادثة مع الآخرين. إننا كائنات متجسدة نقدر، بلحمنا، أن نلتقي العالم الذي يمتحننا. ويُمكّننا الامتحان من تخطي درك الوجود البسيط المنذور للموت ؟ ما يمكننا من تحمل مسؤوليةٍ فننذر أنفسنا للآخرين. فلنترك هذه العدمية ولنعد إلى تأملنا في ما قال فاليري عن الصوت، وهذا الشاعر المثالي ولكنه نافذ البصيرة. يتوافق الصوت والمعنى دائمًا في ما نصدره من صوت، إلا أن ذلك لا يلزمنا بأن نكون حمقى ولا يجعلنا رهنًا بعدم الأصالة.

ينطلق فاليري من الملاحظة بأن كل شعر كان شفهيًا في أصله، إلا أنه في الفترة

الحديثة أصبح مكتوبًا في أغلبه. وكان الصوت، لفترات طويلة، أساس الأدب وشرطه، بل إن جسم الإنسان بكامله كان في الواقع حاضرًا تحت الصوت أو خلفه (*Pléiade II, 549*). وتكون مهمة الشعر مذّاك، إسماعَ هذا الصوت وإحياءه. ولذلك فإنه يلجأ إلى استعمال آلة كاملة قائمة في أساسها على الصوت، وفيها القافية والبيت وتجانس الأحرف، إلى آخره. يُسمَع هذا الصوت ويُفهَم، كما أسرنا سابقًا، باعتباره ردة فعل بديهية على حضور الأشياء. ويرى فاليري أن لهذا الصوت وجودًا في صلب القصيدة، ويذهب في القول إلى أن الشاعر يصنع أبياتًا تناسب صوته، وأنه لو تعمقنا في هذه الصلة بين البيت والصوت لأمكننا أن نستحضر صوت راسين بقراءة أبياته بصوت مرتفع (*Cahiers II, 1094*). هنا يكمن السرّ في كيفية امتزاج الصوت بالمعنى؛ فلا يسبق الواحد الآخر في الشعر : فكلّ ما يرحم الوحدة البدائية بين الروح والجسد، يُعدّ شعرًا (*Cahiers II, 1127*). والقصيدة فعل توليد وإبداع في الزمن (*Ibidem، 1127*)، وفيها يتجاوب الصوت والمعنى. فنحن إذن بعيدون عن عدم التوافق بين السيميائي والدلالي عند فاليري الذي يؤكّد أيضًا أن الشعر لا وجود له على الإطلاق على الورق، وأن وجوده لا يكون إلا في الروح التي تبدعه وفي زمن إنشاده أو إلقائه. فالصوت إذن أمر لا يُستغنى عنه (*Cahiers II، 1141*). ولا تتطلب تأكيدات فاليري إثباتات صورية، إلا أنه بالإمكان وضعها على المحك بمقابلتها بقصيدة. ولهذا الغرض فقد اخترت قصيدة لأحد المعاصرين، فيليب جاكوتيه، بعنوان **الصوت** :

الصوت

من ذا يغنّي هنا إذ كل صوت يسكتُ؟ من ذا يغني
بهذا الصوت، مخنوق وصافٍ، غناءً بهذا الجمال؟
أيكون هذا في ربض المدينة، في 'روبنسون' في
حديقة كساها الثلج؟ أم أنه هنا بالقرب منا،
لبعض الناس ممن لا يظن بأننا نسمعه ؟
فلنعتصم بالصبر كي نعرفه
لأن الصبح لا يُسبق بغير
طير غير مرتميٍّ. على أنّ علينا صنع
صمت ليس إلا. ويصعد صوتٌ، ومثل الريح في آذار
في الغابات شائخة يحمل طاقتاهما، فيأتينا
بلا دمع، ضحوكا أمام الموت في الأغلب.
من كان يغني هُنا حيث خبا مصباحنا ؟
لا أحد يعلم. سوى أن القلب وحده يستطيع أن يسمع
القلب الذي لا يريد لا التملك ولا النصر.

La voix

Qui chante là quand toute voix se tait ? Qui chante
avec cette voix sourde et pure un si beau chant ?
Serait-ce hors de la ville, à Robinson, dans un
jardin couvert de neige ? Ou est-ce là tout près,
quelqu'un qui ne se doutait pas qu'on l'écoutât ?
Ne soyons pas impatients de le savoir
puisque le jour n'est pas autrement précédé
par l'invisible oiseau. Mais faisons seulement
silence. Une voix monte, et comme un vent de mars
aux bois vieillis porte leur force, elle nous vient
sans larmes, souriant plutôt devant la mort.
Qui chantait là quand notre lampe s'est éteinte ?
Nul ne le sait. Mais seul peut entendre le cœur
Qui ne cherche la possession ni la victoire.

في العنوان 'ال' التعريف التي تعدّ في القواعد النصية توكيدية، أي أنها تظهر وكأنها معروفة مسبقًا، أو أنها مسألة أليفة إلاّ أنها ليست بالضرورة مجردة، فهي إذن صوت فريد لكنه كوني بالقوة. القصيدة، على ما يبدو، من نوع 'السونّيه' على وزن 'الألكسندران' (إثنا عشر مقطّعا). ومع ذلك فإنه من النادر أن توافق الوحدات الدلالية (عبارات وجمل) التقطيع العروضي التقليدي. ما يعني القول بأن الصوت يُسمع إيقاعه من داخل إطار القصيدة أو من مساحتها-الزمنية. ولا ينفك هذا الصوت أن يزيد أو يقل، أن ينتفخ أو ينكمش في تناوب بين نبضية انفراج ونبضة انقباض متجاوبتين من داخل حركتيهما. فتتنفس القصيدة.

يتميز البيت الأول بأن جملته الاستفهامية تتوقف قبل نهاية البيت. ويأتي تكرار «من ذا يغني» وكأنه صدى يدل على الإصرار أو الجزع. كذلك فإننا نلاحظ أن الظرف 'إذ' *quand* لا يصبح أن يشير إلى مسافة في هذا السياق، بل إنه يكتفي بلحظ حضور متعلق بهذا الصوت، بغض النظر عن أي مصدر يمكن تحديده. وتستعيد الجملة في البيت الثاني السؤال الأول في محاولة لجعل المطلق في هذا السؤال نسبيًا، فتطرح لغز الغناء الصامت. ويحيل «كل صوت» بذلك إلى قوة الصوت بعينها في الكلام أو إلى إمكانية ذلك، في الإسماع والإصغاء. فلا يجمع الصوت إذن بين متضادين بل إنه يفرض نفسه واقعًا على الرغم من أنه لا يجلجل أو لا يظهر بوضوح. ويدور البيت حول تدوير يُشعِر بالمعنى في الإيقاع؛ وذلك أن الموقع السادس حيث يقع النبر عادة، تحتله صفة أولى 'مخنوق'، متبوعة بحرف العطف *et*، يضاف إليهما صائت *e* الأخرس في *sourde*، ما يعطي انطباعًا بالارتداد إلى 'صافٍ' *pure*. هنا لا يوافق التقطيعُ الدلاليّ التقطيع العروضيّ المزعوم، ولكنّ الشطر الثاني يبدأ بحركة متصاعدة تُظهر الصفة 'صافٍ'. ونلاحظ أيضًا أن العبارة «غنّى غناء» *Chanter un chant* تشير بمعنى ما، في القواعد، إلى حركة صافية لازمة غير متعدية إلى مرمى يمكن تحديده أو رسالة يمكن التماسها. وتكون أُذُن القارئ قد سجلت بانقضاء البيت الثاني تعاقب الصائت *a* بغُنّة أو بغير غُنّة، وهو الصائت نفسه الذي به يُضبط الغناء. ونسمع بالفعل موسيقى الكلام في نغم القصيدة القائم على الصائت *a*. ويتحدد السؤال عن مصدر الغناء سابقًا باتجاه روبنسون. ويستنده هذا البيع أو أنه يحقق ارتداده *Versura* حول وقف غنائي، وذلك لأن الـ *e* الأخرس في 'المدينة' *Ville*، مع أنه يخفّا أمام *à*، إلا أنه منفصل عنها بفاصلة، تجعل الإيقاع مترددًا ومتصلاً إلى آخر البيت الذي ينتهي بأداة التنكير *un*، وهي عادة غير منبورة ومردودة على نفسها، والاسم المنكر بها واقع في بداية البيت التالي حيث تسود *ou* —وهذا من باب لفت النظر— ويتردد صداها أيضًا في البيت الذي بعده. فالمصدر إذن غير محدد، ولا

فرق إن كان قريبًا أم بعيدًا. بذلك نصل إلى نهاية الرباعية الأولى، إلا أن الجملة لم تنتهي بعد، لأنها سترتد بواسطة «لبعض الناس» *quelqu'un* الواقعة في أولى الرباعية الثانية. وهنا أيضًا يظل صدى *ou* يتردد. وتتخذ الإجابة عن الأسئلة شكل صورة، بل تشبيه بنشيد الطيور عند الصباح، أو بالأحرى بخلاصة هذه اللحظة، لأن 'طير' *oiseau* مُعَرّف بـ 'أل' التوكيد (في الكلمة السابقة) فتؤسسه بذلك. ويوسم الانتقال من الثمانية (مجموع أبيات المقطعين الأولين) إلى السداسية (مجموع أبيات المقطع الأخير) بسمة إيقاعية حاصلة بالتدوير الذي يعزل كلمة 'صمت' *silence* فاتحة السداسية. ويصعد من هذا الصمت صوت يتجسد في صورة أخرى، صورة الريح (وما الصمت سوى نفحة الحياة)، ريح آذار. ويقيم الضمير 'هما' اشتراكًا ضمنيًا أو تلاؤمًا بين الغابات وريح آذار الربيعي الذي يعيد لها الشباب. وبهذه الوسيلة يُدخل مشهد الموت فيسمح الصوت أو يساعد على تقبله من دون جزع. ويعود نغم الـ *a* في هذا البيت، فتستعيد الثلاثية الأخيرة بداية القصيدة، ولكن بصيغة الاستمرار في الماضي، بمعنى أن القصيدة تتحقق في ديمومتها الخاصة بها. ويتضح أيضًا أن الصوت في الأصل، يُسمع في الصباح وفي الربيع. وأن أصل الصوت يأتي أيضًا من المعنى، إلا أنه معنى لا يُعدّ من باب المعرفة. وتنتهي 'السونّيه' أو أنها تنشد نهايتها بحكمة شديدة : لا حاجة لأحد، أمام الموت، أن يطلب امتلاك (الحياة) ولا النصر (على الموت)، بل يكفي أن يستمع القلب إلى الصوت، صوت القصيدة طبعًا، وصوت الحضور. ونلاحظ أن فعل 'يسمع' *entendre* ليس له مفعول، فهو مطلق، بلا تضييق أو تحديد. ولا همّ إن كان الشاعر جاهلاً، بلا معرفة (وهذا عنوان الديوان الذي وردت فيه هذه القصيدة)، فإن نشيد الصوت يكفيه. هل نكون بذلك قد سقطنا في هوة المعنى ؟ على أن نهاية القصيدة تريحنا وتثبّت خطانا للسير بشجاعة. وهذه كلمة تعيّن ميزة من ميزات القلب، وهو وحده يستطيع أن يسمع. فلنسمع الشعر إذن ولنكّفّ عن سجنه في دقائق الأمور النظرية الخالية من المعنى.

الخلاصة. يقوم معنى القصيدة على نغمها المتصل بالـ *a* وعلى إيقاعها بالمدوّر. فنحن لا نعرف مما يغني الصوت سوى تواصل انبعاث الحياة ودوام الكائن الذي يمكن للقلب أن يسمعه. في هذه القصيدة تدوير كثير بالتأكيد، إلا أنه يصنع الوحدة بين الصوت والمعنى؛ وبالكلام عن الصوت فإن القصيدة تُسْمِعُه بلا كلمات ولا مفاهيم، بل في موسيقى الكلام التي تغنيّ التوافق الخفي بين الوعي والعالم، وهذا هو معنى القصيدة والنهاية – القصد لها أي إبداع المعنى في فعله بحدث ذاته، في إيقاعه المنبثق من الصمت والمتوجه إلى القلب. ولا ترمّز القصيدة رسالة مسبقة بل تبحث عن المعنى في الصوت الذي يوحّد بين الصوت والمعنى.

المراجع

Agamben, G. *La fin du poème*. Paris: Circé, 2002.
Bonnefoy, Y. *L'improbable*. Paris: Mercure de France, 1995.
Claudel P. *Réflexions sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1963.
Deguy, M. *L'énergie du désespoir*. Paris: PUF, 2001.
_____ . *Des poètes français contemporains*. Paris: adpf, 1998.
Deschamps, E. *Œuvres complètes*. Paris: Didot, 1891.
Humboldt, W. v. *Schriften zur Sprachphilosophie*. Stuttgart: Cotta, 1996.
Jaccottet, P.-H. *Poésie*. Paris: Gallimard, 1985.
Jakobson, R. *Essais de linguistique générale*. Paris: Editions de Minuit, 1963.
Jacques, F. "Le schéma jakobsonien de la communication est-il devenu un obstacle épistémologique ?", *Langage, Connaissance et Pratique*. Lille: Publications de l'Université de Lille, s.p., 1982.
Valéry, P. *Œuvres*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1974.
_____ . *Cahiers*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1960.
Weizsäcker, V. v. *Der Gestaltkreis*. Stuttgart: Thieme, 1954.

جودت فخرالدين

III. التضمين ونهاية القصيدة

«عدم التطابق» بين الصوت والمعنى في بيتٍ من الشعر، أو «التضمين» (بحسب المصطلح العروضي العربي)، هو القضية الأساسية التي يطرحها كلٌّ من أغامبن وبيتزر *Agamben & Peeters* في مقالتيْهما اللتيْن تحملان العنوان نفسه **نهاية القصيدة**.

المصطلحات والمفاهيم الواردة في المقالتيْن (بصيغتهما العربية) يكتنفُها الغموضُ والتشوّش، ويُصيبُها أحياناً الالتباسُ والتداخل. ما يدعو إلى التدقيق أو المراجعة أو التصويب. ولما كان لتلك المصطلحات والمفاهيم ما يقابلُها في مأثوراتنا وتجاربنا العربية، قديمها وحديثها، فقد عمدتُ إلى مناقشة المقالتيْن انطلاقاً من هذه المأثورات والتجارب وذلك تحت العناوين الثلاثة الآتية : في العلاقة بين الصوت والمعنى، تضمينٌ لا تدوير، نهاية القصيدة.

في العلاقة بين الصوت والمعنى

إذا كان أغامبن يرى أنّ الشعر يحيا في عدم التطابق بين الصوت والمعنى (في مستوى البيت)، فإن بيتزر يرى –خلافاً له– أنّ الشعر يكمن في التوافق أو الاتحاد بين الصوت والمعنى. ولكنهما معاً يأخذان بقول بول فاليري بأنّ القصيدة «ترددٌ دائمٌ بين الصوت والمعنى.»

إنّ القول بتطابق الصوت والمعنى تبسيطٌ، كالقول بعدم تطابقهما. وتوضيحاً لما جاء به فاليري في هذا المجال، أقول إنه شبّهَ الحركة داخلَ القصيدة بالرقّاص أو البندول *pendule* الذي يتأرجح بين حدّين أقصيين هما الصوت والمعنى.

إلا أنه ألحق بكلٍّ منهما سلسلةً من المكوّنات. من ناحية : الألفاظ، النبرات، الرنات، الحركات. أو بكلمةٍ أخرى كلّ ما هو صوتي، حسّي. ومن ناحية ثانية : الصُوَر، الأفكار، المشاعر، التخيّلات. أو بكلمة أخرى كلّ ما يشكّل المحتوى أو مضمون النصّ.

يلخّص فاليري رؤيته إلى العلاقة بين الصوت والمعنى كما يأتي : المبدأ الأساسي للحركية الشعرية *mécanique poétique*، أي شروط إنتاج الحالة الشعرية للكلام، هو التبادل التناغمي بين التعبير والانفعال، بين الصوت والفكرة، بين الحضور والغياب حيث يتأرجح الرقّاص الشعري.[١]

أما جاكوبسون الذي يشير إليه كلٌّ من أغامبن وبيتزر، خصوصاً في سياق كلامهما على بعض أقوال فاليري، فيرى في اللغة الشعرية تناغماً بين عناصرَ متناقضة : هناك من جهةٍ القيَمُ الدلالية، ومن جهةٍ ثانيةٍ القيَمُ الصوتية. إنّ ثنائية الصوت والمعنى تَرِدُ أحياناً في مقالتي أغامبن وبيتزر بصيغةٍ أخرى : التقطيع العروضي والتقطيع الدلالي، أو الفئة السيميائية والفئة الدلالية، أو ما شابهَ ذلك.

قضية الصوت والمعنى كان قد تناولها النقاد والبلاغيون العرب تحت عنوان «اللفظ والمعنى»، وشكّلتْ إحدى القضايا الأساسية في النقد العربي القديم. لقد ألحّ النقاد العرب القدامى على ضرورة الائتلاف بين اللفظ والمعنى، واستعملوا كذلك في معنى الائتلاف مصطلحاتٍ كالانسجام، أو التناغم، أو الالتحام. وقد تميّز من بينهم عبد القاهر الجرجاني بتوحيده بين المعنى والتركيب النحْوي، إذْ جعل الوحدة بدلاً من الائتلاف في العلاقة بين اللفظ والمعنى، مفرّقاً بين المعنى والغرض.

الشعر عند قدامة بن جعفر، أحد النقاد العرب القدامى، هو «قولٌ موزونٌ مقفّى يدلُّ على معنى»، فعناصره إذاً أربعة : اللفظ، الوزن، القافية، المعنى. لهذا تكلّم قدامة على أربعة وجوهٍ للائتلاف ينبغي أن تتوفر في الشعر، هي :

ائتلاف اللفظ مع المعنى، ائتلاف اللفظ مع الوزن، ائتلاف المعنى مع الوزن، ائتلاف المعنى مع القافية.[٢]

في محاولةٍ لتلخيص ما أتى به النقد العربي القديم في قضية العلاقة بين اللفظ والمعنى (الصوت والمعنى)، نستطيع القول إنّ النقاد أصحاب نظرية عمود الشعر (الجاحظ، الآمدي، قدامة بن جعفر، ابن طباطبا، علي بن عبد العزيز الجرجاني، المرزوقي، وغيرهم) قد رأوْا أنّ الشعر إنما يتحقّقُ بالائتلاف بين عناصره. أما عبد القاهر الجرجاني فقد تفرّد بنظريته في «النظْم»،التي تتعدّى الشعر إلى غيره من أنواع الكلام أو التأليف. وليس المجال هنا للتفصيل في هذه النظرية، أو في نظرية «عمود الشعر».

إذاً، يتحقَّقُ الشعر بالائتلاف أو الانسجام أو الالتحام بين عناصره كما جاء في النقد العربي القديم. أغامبن قال إنّ الشعر يحيا في عدم التطابق بين الصوت والمعنى، وبيتزر قال إنه يكمن في التوافق أو الاتحاد بين الصوت والمعنى. هل نقول إنّ بيتزر وافقَ النقدَ العربيَّ القديمَ وأغامبن خالفَهُ ؟

تضمينٌ لا تدوير

وضع المترجمُ العربيُّ لمقالتي أغامبن وبيتزر كلمة «التدوير» مقابل كلمة *enjambe ment* الفرنسية، واجتهد قائلاً : «نستعمل هنا مصطلح التدوير منقولاً من معناه الأصلي، وهو الوصْل بين صدر البيت وعجزه، إلى معنى الوصْل بين بيتيْن.» وقبل المترجم العربي، هناك مترجمٌ فرنسي. ذلك أنّ نصَّيْ أغامبن وبيتزر هما أصلاً في الإيطالية والإنكليزية. ويمكننا –بسببٍ من ذلك– أنْ نقدِّرَ مدى التشوّش والتداخل بين المفاهيم والمصطلحات والأحكام الواردة في المقالتين بعد وصولهما إلى العربية.

ولكنْ، على أية حال، يمكننا أنْ نستخلصَ من مقالتيْ أغامبن وبيتزر تعريفاً للتدوير على النحْو الآتي : «التدوير هو عدم التطابق بين العروض والدلالة في البيت الواحد الموزون.» ففي حالة التدوير هذه ينتهي التشكُّلُ العروضيُّ للبيت دون أنْ ينتهيَ المعنى، فيستمرُّ هذا الأخير في البيت الثاني. عدم التطابق هذا بين العروض والدلالة يسمّيه أغامبن أيضاً «الشرْخ» بين الصوت والمعنى، أو بين التقطيع العروضي والتقطيع الدلالي، أو بين الفئة السيميائية والفئة الدلالية.

إذاً، التدوير (وهو المصطلح الذي فضّل المترجمُ العربيُّ اعتمادَه) في مقالتيْ

أغامبن وبيتزر هو مصطلحٌ ينطبق على بيتٍ من الشعر، أو بالأحرى هو الوصْل بين بيتيْن متتاليَيْن لا يكتفي الواحدُ منهما بذاته معنوياً.

أما في الشعر العربي، فالتدوير هو الوصْل في البيت الواحد بين الصدر والعجز. أو بالأحرى يكون تدويرٌ عندما تنقسمُ كلمةٌ بين شطري البيت الواحد في القصيدة العمودية. نأخذ مثالاً على ذلك هذا البيت لأبي العلاء المعرّي على البحر الخفيف :

«كذبَ الظنُّ لا إمامَ سوى العقْلِ مشيراً في صُبْحِهِ والمساء»

هذا التعريف للتدوير شاع في عصورنا الحديثة، وبالأخصّ في خلال القرن المنصرم. فالتدوير –على الأرجح– ليس وارداً لدى العروضيين والبلاغيين القدامى. شاع المصطلح في القرن العشرين، بمعناه الذي أشرْنا إليه والذي ينطبق على البيت من أبيات القصيدة العمودية، ثمّ راح يطبَّقُ على القصيدة الحديثة الموزونة (قصيدة التفعيلة) آخذاً معنى الوصْل بين بيتيْن (أو بالأحرى بين سطريْن) من هذه القصيدة. بكلمة أخرى، يكون تدويرٌ في القصيدة الحديثة عندما تنقسمُ التفعيلة الواحدة (التي هي الوحدة العروضية في هذه القصيدة) بين سطريْن.

ولكنْ، إذا أردْنا أنْ نتكلَّمَ على تدويرٍ في الشعر العربي يقابل التدوير الذي تكلّم عليه أغامبن وبيتزر بشأن البيت، الذي هو سطرٌ موزون، فقد نجدُ ضالّتنا في ما سمّاه القدامى عندنا بالتضمين أو المعاظلة. والتضمين بحسب ما جاء في كُتُب العروض والبلاغة هو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى، أو بحسب تعريف ابن رشيق في كتابه **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** هو «أنْ تتعلّق القافية أو لفظةٌ مما قبلها بما بعدها.»

ويورد ابن رشيق مثالاً على التضمين هذين البيتيْن للنابغة الذبياني، اللذين يرِدان في الكثير من كُتُب العروض والبلاغة :

وهُمْ وردَوا الجِفارَ على تميم وهُمْ أصحابُ يومِ عكاظَ إني
شهدْتُ لهمْ مواطنَ صالحات وثِقْتُ لهمْ بحُسْنِ الظنِّ منّي

التضمين إذاً هو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى. أليس هذا هو عدم التطابق بين العروض والدلالة الذي تحدّث عنه كلٌّ من أغامبن وبيتزر ؟ وإذا كان الأول قد قال إنّ الشعر يكمن في هذا الشرْخ أو عدم التطابق ،ولم يوافقْه بيتزر الذي مال إلى أنّ الشعر يكمن في الاتحاد أو الانسجام بين (السيميائي) و(الدلالي)، فإنّ النقاد والبلاغيين العرب القدامى قد وجدوا

في التضمين عيباً من عيوب الشعر، وبالأخصّ عيباً من عيوب التقفية، التي رأوْا فيها ظاهرةً أساسيةً في النظْم، تقوم على دوْرٍ مزدوجٍ للقافية من ناحيتي الوزن والمعنى.

لقد عظّم أسلافنا من شأن القافية، وعدّوها عنصراً أساسياً للوزن كتشكُّلٍ إيقاعيّ يتمتّع بقدْرٍ كافٍ من التناسب والانسجام بين عناصره. وقد عبّر حازم القرطاجني عن ذلك بقوله :«القوافي حوافرُ الشعر، عليها جريانه واطّراده، وهي مواقفه، فإنْ صحّتْ استقامتْ جريته وحسُنتْ مواقفه ونهاياته.»[٤]

ولأن القافية تفرِّقُ بين معاني الأبيات، فقد رأى حازم أنه من المستحسن أنْ تكون «مستقلةً منفصلةً غيرَ مفتقرةٍ إلى ما بعدَها ولا مفتقرٌ ما بعدَها إليها»، لأنّ في استقلال القافية وانفصالها عمّا بعدَها تجنيبٌ من التضمين الذي هو «افتقارُ أوّل البيتين إلى الآخَر لأنّ تتمّةَ معناه في ضمن الآخَر»[٥]، والذي عابَهُ النقادُ العربُ جميعاً، ورأى حازم أنه «يكثرُ فيه القبح أو يقلّ بحسب شدّة الافتقار أو ضعفه.»[٦]

إذاً، عدمُ التطابق بين الوزن والمعنى مكروهٌ لدى أسلافنا العرب، والشعر لا يحسُنُ إلا في التطابق أو الائتلاف أو الانسجام بينهما. هكذا يكون بيتزر أميَلُ من أغامبن إلى ما قاله أسلافُنا العرب، بل إنّ أغامبن قد ناقضَ أسلافَنا في قوله بعدم التطابق.

ماذا عن القصيدة العربية الحديثة (الموزونة) ؟ هل نقول إنّ هذه القصيدة قائمةٌ إجمالاً على التضمين ؟ ذلك أنّ البيت في القصيدة العمودية قد حلَّ محلَّه السطر في القصيدة الحديثة. في قصيدة التفعيلة خصوصاً، غدا السطر مجموعةً من التفعيلات التي تتكرّر فيه قليلاً أو كثيراً. التفعيلة هي الوحدة الوزنية (أو العروضية)، والسطر ليس وحدةً معنوية، أو بالأحرى ليس بالضرورة أن يكون مكتملَ المعنى، فقد يحتاج إلى ما بعده، أو إلى ما قبله. بهذا يكون التضمين أساسَ البناء في القصيدة الحديثة. وهذا التضمين هو الذي عناه المترجم العربي لمقالتيْ أغامبن وبيتزر بالتدوير.

القوافي لم تغِبْ في القصائد الحديثة (الموزونة)، ولكنها ليست حائلاً أمام التضمين. دوْرُ القوافي في القصائد الحديثة يختلف عن دوْرها في القصائد العمودية. القافية في القصيدة الحديثة ليست بالضرورة محطّةً أو وقْفاً بين معنييْن مكتمليْن. إنها محطّةٌ

وزنية، نوعٌ من التكرار الصوتي. ولكنّ المعنى يمكن أنْ يستمرَّ من خلالها ما بين سطرٍ وآخَر.

نأخذ مثالاً على ما تقدّم هذا المقطع، الذي هو الأول من قصيدة لبدر شاكر السياب عنوانُها **المسيح بعد الصلْب** :

بعدما أنزلوني سمعتُ الرياحْ
في نواحٍ طويلٍ تسفُّ النخيلْ
والخطى وهْيَ تنأى. إذا فالجراحْ
والصليب الذي سمّروني عليه طوالَ الأصيلْ
لم تُمتْني. وأنصتُّ كان العويلْ
يعبرُ السهلَ بيني وبين المدينهْ
مثلَ حبْلٍ يشدُّ السفينهْ
وهْيَ تهْوي إلى القاعِ ، كان النواحْ
مثلَ خيطٍ من النور بين الصباحْ
والدجى، في سماء الشتاء الحزينهْ
ثم تغفو، على ما تُحسُّ، المدينهْ

ليس هنالك –تقريبا– سطرٌ مُكْتَفٍ بذاته معنوياً. والقافية ليست محطّةً معنوية، فهي لا توقِفُ استمرار المعنى من سطرٍ إلى سطر. هذا هو التضمين الذي يشمل المقطع بأكمله.

إذاً، تغيّرَ نظام التقفية في القصيدة الحديثة قياساً على ما كان عليه في القصيدة العمودية. لم تفقدْ القافية أهميتها كلَّها، ولكنها صارت أقلَّ أهميةً، وذلك لصالح التضمين. إذاً، عدمُ التطابق في السطر الواحد بين العروض والمعنى صار شائعاً جدّاً.

هنا، ولمزيدٍ من الدقة، نورد الملاحظة الآتية : تمامُ الوزن دون تمام المعنى في البيت أو السطر هو وجهٌ من وجوه عدم التطابق(هذا هو التضمين في القصيدة العمودية والقصيدة الحديثة) .وتمامُ المعنى دون تمام الوزن في السطر هو وجهٌ آخَر من وجوه عدم التطابق (هذا هو التدوير في القصيدة الحديثة) . والمترجم العربي لمقالتي أغامبن وبيتزر لم يميّزْ بين التضمين والتدوير، بل جعل التضمين تدويراً في مقابل كلمة *enjambement*. أحياناً، يمكن للقوافي أنْ تختفيَ تماماً في قصيدةٍ حديثة، أو في مقاطعَ منها. وقد يكون في اختفائها ما يعبِّر عن عدم الحاجة إليها، فيمكن عند ذلك للتضمين أنْ يكون كاسحاً.

هل نقول إن التضمين في القصيدة العربية الحديثة (الموزونة) هو أساسٌ لشعريةٍ جديدة، مغايرةٍ لشعرية قديمة مثّلتْها القصيدةُ العمودية ؟ وذلك انسجاماً مع مقولة أغامبن في أنّ الشعر كامنٌ في عدم التطابق بين العروض والمعنى. هنا أودُّ القول إنّ المعيار الذي أقرَّه أغامبن في محاولته تعريف الشعر أو الشعرية هو معيارٌ قاصرٌ أو غيرُ كافٍ. فالتضمين هو ظاهرةٌ من ظواهر الكتابة الشعرية قد تنجح هنا وقد تفشل هناك. قد نستسيغُها في هذه القصيدة وقد نستكرهها في تلك، وليس لها وحدَها أن تكون منطلَقاً للتقرّب من جوهر الشعر.

نهاية القصيدة

قد نجدُ في ظاهرة التضمين ما يوفِّرُ التماسك أو الوحدة للقصيدة، أو لمقاطعها واحداً واحداً. وهذا بالفعل ما يلاحظه الكثيرون عندما يتكلمون على القصيدة العربية الحديثة. وبعضهم يذهب إلى استخدام مصطلح «الوحدة العضوية»، محتفياً به دون التدقيق في ما يعنيه، بل متغاضياً عما يكتنفه من غموضٍ أو تهويل. وقد نجدُ في ظاهرة التضمين في القصيدة الحديثة الموزونة اقتراباً من النثر. فالتضمين يؤدي بالكتابة الشعرية إلى أنْ يغلبَ عليها الطابعُ (الخطوطي) لا (الدائري). والمعروف في بعض النظريات الغربية الحديثة أنّ النثر هو الخطوطي لأنه يسير على خطّ لا رجعة فيه، أما الشعر فهو خطوطيٌّ ودائريٌّ في آن : خطوطيٌّ في المستوى المعنوي الذي لا رجعة فيه، ودائريٌّ في المستوى العروضي الذي تتحقّقُ فيه الرجعةُ على الدوام. هكذا يكون الشعر محتضِناً للنثر. فالكتابة الشعرية شعرٌ ونثرٌ في آن.

ولما كان التضمينُ أساسَ القصيدة الحديثة، فماذا يسعُنا القول عن نهاية القصيدة ؟ لنسألْ أولاً : ماذا عن النهاية في القصيدة العربية (العمودية) ؟ ألا نستطيع القول إنّ هذه القصيدة تحتوي على نهايات كثيرة، أو بالأحرى على نهاياتٍ بعدد الأبيات التي تتألفُ القصيدةُ منها. ففي غياب التضمين، حيث البيت وحدةٌ معنويةٌ مستقلّة، كلُّ معنىً يبدأ في أوّل البيت (من أبيات القصيدة) ينتهي في نهايته. بكلمة ثانية، القافية لكلِّ بيتٍ هي نهاية. إنها نهايةٌ معنويةٌ وعروضيةٌ في آن. بعدَها ينطلق العروضُ مجدَّداً، متكرِّراً، أي شبيهاً بنفسه، كما في المرّة السابقة، أو في البيت السابق، متيحاً الفرصة لبيتٍ جديدٍ ذي معنىً جديد (أو معانٍ جديدة).

إذاً، كلُّ بيت له نهاية. والقوافي في القصيدة العمودية كلُّها نهايات. فهل تختلف نهايةُ البيت الأخير عن غيرها ؟ ليس بالضرورة، خصوصاً أنّ الذروة (أو بيت القصيد) يمكن العثور عليها قبل الوصول إلى ختام القصيدة. قد يصحُّ القول إنّ البيت الأخير يضع نهايةً تعلن عن استنفاد الغرض، أو بالأحرى عن الفراغ من معالجة الموضوع، فيما يكون الاهتمام منذ البداية منصبّاً على تقوية المطلع، وعلى التصاعد شيئاً فشيئاً نحو الذروة.

وقد يصحُّ القول أيضاً إن الاهتمام بالنهاية في القصيدة الحديثة هو أكبر منه في القصيدة العمودية. وذلك لأنها في الأولى نهايةٌ وحيدة، بينما هي في الثانية –كما أشرْنا– نهاياتٌ عديدة. ولكنْ ينبغي هنا أنْ نتنبّهَ إلى أنّ القصائد الحديثة الطويلة قد تُبْنى على مقاطع، يمكن أن نأخذَ كلاً منها على حدة، لنتكلمَ على نهايةٍ له.

ولأن الكتابة الشعرية الحديثة تقوم على التضمين، فإن نهايتها –أو نهاية المقطع منها– هي أكثر أهميةً ووقْعاً من نهاية البيت الأخير في القصيدة العمودية. فالنهاية الحديثة هي نهاية التضمين (في القصيدة أو في مقطعٍ منها)، أو بكلمة أخرى هي نهاية المعنى (أو المعاني التي تحتويها القصيدة أو المقطع منها). وذلك كلُّه عائدٌ إلى أنّ السطر في القصيدة الحديثة ليس وحدةً معنويةً مستقلّةً (مكتفيةً بذاتها)، خلافاً للبيت في القصيدة العمودية.

في القصيدة الحديثة، وبالأخصّ في المقطع القصير منها، يجري كلُّ شيءٍ نحو هدفٍ واحدٍ هو النهاية. ففي السطر الأخير يكون التضمين (أو التضافر بين السطور) قد حقّقَ المرجوَّ منه. فالسطر الأخير هو السطر الذي لن يكون بعدَه تضمين، أو بالأحرى هو السطر الذي لا يحمل في ذاته إمكانية التضمين. ولهذا، غالباً ما تكون الضربةُ الشعريةُ الأساسيةُ للمقطع في نهايته. وكثيراً ما تكون هذه النهايةُ قافيةً، تُهيِّئُ لها قافيةٌ مثلها (أو أكثر) تظهرُ قبلَها في خلال المقطع. ليس حتْماً الانتهاءُ بقافية، ولكنّ القافيةَ في السطر الأخير تُقوّي من وقْع النهاية.

أودُّ الإشارة هنا إلى أنّ التفنُّنَ أحياناً في استخدام القوافي في الكتابة الشعرية الحديثة يقابلُهُ أحياناً أخرى تفنُّنٌ في الاستغناء عن القوافي. فليس لنا أن نقول إن وجود القوافي أفضلُ من غيابها، أو العكس. وإنما يتحقَّقُ الفضلُ لكيفية التأليف بقوافٍ أو بدون قوافٍ. وفي هذا الأمر تختلف القصيدةُ الحديثةُ عن القصيدة العمودية اختلافاً جذرياً.

فالتقفية في القصيدة العمودية نظامٌ يشكّلُ جزءاً أساسياً من نظام الوزن. أما في القصيدة الحديثة فالتقفية نظامٌ يمكن اختياره، كما يمكن استبعاده، والأوْلى أنْ يُتركَ للقوافي أمرُ الحضور أو الغياب على نحْوٍ تلقائيّ، لكي لا يتحوّلَ إلى ظاهرةٍ سطحيةٍ أو مفتعَلة.

تنحو القصيدة الحديثة، بسبب قيامها على التضمين، إلى أن يكون (بيتُ القصيد) في نهايتها. لهذا، فهي تحتضنُ النثرَ (ذا الطابع الخطوطي) سعياً إلى تجنُّب السقوط فيه. إن عدم التطابق بين العروض والمعنى في كلِّ سطرٍ من سطورها يوظَّفُ لأجل تطابقٍ بين البنى المتعدِّدة (الوزن، المعاني، التراكيب النحْوية، الصُوَر البلاغية... الخ.) يشملُ المقطع بأكمله. هكذا لا تكون نهاية القصيدة (أو المقطع) إعلاناً عن السقوط في النثر، كما افترض أغامبن في مقالته، بل تكون إعلاناً عن النجاة من السقوط في النثر. والتطابق العام أو الشامل الذي أشرْنا إليه هو الذي يحقّقُ للمقطع في القصيدة إيقاعه الخاص.

في النتيجة، أرى أنّ التضمين أو عدم التطابق (الذي تناوله كلٌّ من أغامبن وبيتزر في مستوى البيت أو السطر) لا يصلحُ مقياساً للتفريق بين الشعر والنثر، أو لنقُلْ إنه لا يكفي. فالشعر والنثر لهما طبيعتان متناقضتان، والكلام على فروقٍ بينهما من شأنه أن يتناولَ مختلف العلاقات بين مختلف المكوِّنات التي تُشكّلُ كلاً منهما.

١___ Jean Hytier, *La Poétique de Valéry*, Armand Colin, Paris, 1953.

٢___ قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، مطبعة السعادة بمصر، ١٩٦٣، ص ٦٠.

٣___ ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، ج١ ص ١٧٧.

٤___ القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٧١.

٥___ القرطاجني، ص ٢٧٦.

٦___ القرطاجني، ص ٢٧٧.

محمد علي شمس الدين

IV. نهاية القصيدة

I

غبطة العثور على فكرة «نهاية القصيدة» ترافق جيورجيو أغامبن *Agamben* في مقالته المختصرة والمحْتَشِدة بالشواهد النظريّة والشعريّة التي يستخدمها لخدمة الفكرة، ومفادها أنّ «الشعر لا يحيي إلاّ في التوتّر وفي الفارق (ومن ثَمَّ في التداخل الإفتراضي) بين الصوت والمعنى»، وهي مؤسسة على قول بول فاليري الذي شرحه جاكوبسون في دراساته الشعريّة «القصيدة تردّد مطوّل بين الصوت والمعنى»، فإذا انتهى هذا التوتّر أو التردّد، انتهت القصيدة.

ويسأل : ما الذي يحصل في هذه النقطة بالذات، أي النهاية ؟ ليجيب بسؤال آخر يميل للتقرير أكثر مما يميل للشكّ، مستعملاً أداة الإستفهام (هل) : «هل يعني ذلك أن البيت الأخير يقوم بخرق باتجاه النثر ؟»[1] نقول إنّ غبطة العثور على فكرة «نهاية القصيدة» جعلت الباحث يمحور حولها الشواهد من نظريات وقصائد ويؤوّلها لخدمة الفكرة. ومثيل ذلك فكرة البحث في 'أوّل القصيدة' مثلاً، أو البحث في 'العنوان' وصلته بالنصّ الشعري... وحال أغامبن شبيه بحال من يعثر على المفتاح ويتلمّس من خلاله المنـزل، وشواهده التي يأخذها أحياناً من القرون الوسطى، من دانتي في أكثر من موقع، في **الكوميديا الإلهية** حيث ينهي كل قسم من أقسام الكوميديا بالكلمة-النجمة، ومن قصيدته المسمّاة في «بلاغة العامّة» *De Vulgaria Eloquentia*، حيث يقول : «ما بين الأبيات جميعها تصدح آخر الأبيات جميلة في الصمت كيما تكتمل وتسقط موّحدة في القافية.» فالصمت الدانتوي هنا تبعاً لسياق المقالة، هو الوقوع في نثر النهاية، من حيث يؤوّل أغامبن الصمت على أنه نثر النهاية.

ويأخذ الباحث شواهد أخرى من الأغنيات اللومبارديّة في ما يسمّى «قوافي الأبيات البيضاء»، كعلامات لإظهار نهاية المقطع الشعري أو النشيد، ولا يكتفي بذلك بل يضيف شواهد من رمبو دورانج في قصيدة *No sai que s'es* ومن انقطاعات مفاجئة للقصائد لدي بودلير، ما يوقعها في «الهوّة والتسطيح» كما في ديوان **أزهار الشرّ** (على رأي مارسيل بروست)، وللإنقطاع المفاجئ لبعض القصائد أو «تقطّع الأوصال» كما يسمّيه بنجامين.

وهكذا فإنّ «نثر النهاية»بالنسبة له، هو الصمت أو الهوّة، أو تقطّع الأوصال، وفي كل الأحوال هو الموت، موت القصيدة، وكل ذلك مردّه في نظره، إلى انتهاء التوتّر القائم بين الصوت *son* والمعنى *sens* أو بين 'الفئة السّيميائية' و'الفئة الدلاليّة' في النصّ الشعري.

إنّ ما يوجب القلق، تجاه مقالة أغامبن هو أنّ دهشة القراءة الأولى لها، ما تلبث أن تزول أو تتلاشى بعد القراءة الثانية والثالثة. صحيح أنّ فكرة «نهاية القصيدة» لم تحظ بأبحاث مستقلّة ومطوّلة في أية لغة من اللغات، كما أنّ الاهتمام ببدايات القصائد أو المطالع، لم يشكّل مباحث تصل لحدود النظريّة، إلاّ أننا نرى ذلك أمراً هو من البديهة بمكان، إذ أنّ المطالع والنهايات ليست سوى أجزاء عضوية من كائن شعري حيّ متناسق ومتداخل كالإنسان، أو كما هو أقلّ من ذلك أو أكثر كنقطة الماء أو المجرّة، فالتجزيء ربما شكّل خطر كسر التناسق أو الهارموني بين أجزاء النصّ الشعري. وأحسب أن أغامبن استشعر ذلك بعد أن انخرط في الفكرة، من خلال سياقات إثباتها، فإنّه قدّم تصورات نظريّة ألسُنيّة في الشعر والشعريّة والفارق بين الشعر والنثر أكثر مما ركّز على «نهاية القصيدة».

إنّ مقالة أغامبن ما لبثت أن ولّدت مقالة أخرى بالعنوان ذاته، أي «نهاية القصيدة»، كتبها الفيلسوف والفقيه في اللغة والأستاذ في جامعة بريتوريا ليوبولد بيترز *Peeters*، إلا أنّها تخلُص إلى خلاصات مناقضة أحياناً لخلاصات أغامبن لعدّة نواح، ويعزّز بيترز نظرته، كما فعل أغامبن بشواهد نظريّة وشعريّةٍ، تدور كما هي شواهد أغامبن في حقل القصيدة الموزونة، ما يرسم حدوداً تاريخية ونظرية للحوار، وما يجعل من العنوان الواحد لمقالتين على التوالي، يبدو وكأنه حقل تناطح ألسُني، أو مسايفة حول الشعريّة *poéticité* ذاتها، ما هي؟ من خلال ذريعة أو تعلّة اسمها «نهاية القصيدة.» وبناءً على الحدود والأدوات والدلالات المتعلقة بالشعريّة والقصيدة، لا يمنع أن يأتي من يقلب طاولة التلاسُنِ هذه من أساسها، ولِمَ لا؟ والتضادُّ بين باحثين حول حقل واحد من ثنائية الصوت والمعنى أو ثنائية البعد السيميائي

والبعد الدلالي للنص (في ما هو كلام) أو بين الجِرْس والمضمون أو الدال والمدلول، الخ... يفتح الباب لآخرين لا يعتبرون التبسيط الألسني للشعر على أنه «تردّد بين مفردات هذا الطباق أو الجناس اللغويين للكلمات» هو «الحقيقة الشعريّة»، أو هو التمثّل الأبهى المتاح «للشعريّة»، سيّما أنّ القصيدة ليست بالضرورة هي المعادل الفيزيائي لهذه الثنائية اللغوية، فإذا كان الصوت يمتّ بصلة لعالم الإيقاع والموسيقى، أو السَماع، فإنّ بيتهوفن نفسه يرى الموسيقى في الشعر ليست سوى تمظهر حسّي لجوهر غير حسّي، والجاحظ يرى أنّ المعاني خفيّة وخافية في النفس ولا تظهر إلا بالكلمات، فالكلمات غير المعاني.

لماذا لا يكون الشعر معراجاً مثلاً ؟ لماذا لا يكون غناءً ضدّ الرعب ؟ لماذا لا يكون نقطة التقاء وجودية وإلهية بين الآفاق والأنفس (على ما يرى أبن عربي في الفتوحات المكيّة (حيث يقارن بين الزمان الآفاقي والزمان الأنفسي تبعاً للآية الكريمة سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم)[٢] ؟ أو، لماذا لا يكون الشعر واحداً من تجليات 'الروح المبدع' أو 'الدوينده'، كما سمّاهُ غارسيا لوركا، حيث يقول :

> السّمة السحريّة لقصيدة ما، يقوم وجودها على أنها ممسوسة بالروح المبدع... الروح المبدع هي الأصوات السوداء الممتدّة في أعماق التربة الخصبة، يعرفها كل واحد منّا ويجهلها كل واحد، القوّة الخفيّة التي ينسبها غوته إلى باغانيني التي يحسّ بها كل إنسان ولا يعرفها فيلسوف. 'الروح المبدع' يجعل المستمعين يمزّقون ثيابهم من الإيقاع، ما يشبه الحماسة الدينية كصيحات 'الله الله' عند المسلمين، وهي غير بعيدة عن 'أولي... أولي' في حلبة صراع الثيران، أو صيحة 'فيفا ديوس' (يحيا الله) (الله حيّ) التي يطلقها المستمعون لغناء جنوبي أسبانيا... والروح المبدع يقوم على تماسّ الفنون جميعها مع الموت.[٣]

II

على الرغم من أنّ أغامبن يلوح أكثر تركيزاً من بيترز في بحثه، وأكثر خبثاً لجهة توجيه شواهده نحو مفتاحه النقدي والخلوص إلى خلاصات شبه تعريفيّة، ما يمنحه الصفة الهجوميّة، إلاّ أنّ بيترز يظهر مشغولاً بالدوران والمناورة، كمدافع، ولا يدخل مباشرة في تقنية «نهاية القصيدة» كبحث أوّلي. فهو يمهّد بمقدمة فلسفية حول «موت الشعر» بمعناه المطروح في عصر النهايات أو العولمة، وبالمعنى الذي سبق وطرحه هيغل في مذهبه الفلسفي المثالي

الذي يعتبر الشعر وسيلة من وسائل تحقيق الروح *Geist* لذاتها في تساميها، وهي حين بلغت منتهاها، لم تعد بحاجة إلى الشعر بل دمّرته وحوّلته إلى زينة أو عطالة روحيّة.

إنّ الخلاصات التي ينتهي إليها بيترز هي جملة 'لَيْسات' (جمع ليس أو ليست) بما هي إنكار أكثر مما هي إبتكار:

- «النبر يسقط طبعاً لكنه لا يسقط في الصمت»
- «ليس البيت قميصاً جبرياً كقميص المجانين»
- «لا تنتهي القصيدة لكي تدلّ على استحالة التطابق بين السيميائي والدلالي بل لأنها بلغت المستبعد (كما يقول بونفوا)»
- «ليست القصيدة ذاتيّة الغاية كما أرادها جاكوبسون»
- «ليست القصيدة في عدم توافق الصوت والمعنى والتردّد بينهما الذي إذا انقطع انقطعت القصيدة»

وهوَ يتَّهِم، أغامبن بالإنبهار بالهوّة، «وهو إنبهار صوفي نوعاً ما، لا يصحّ فيه أي كلام»، كما يتهمه بأنه تابع تحوير جاكوبسون لمعنى جملة فاليري التي استند إليها في نظريته، والمأخوذة من 'Les Rhumbs' (١٩٦٠ *Pléiade*) وهي تبعاً لجاكوبسون ومن ثَمَّ أغامبن: «القصيدة تردّد مطوّل بين الصوت والمعنى» في حين أن نصّ فاليري يختلف عن ذلك إذْ يقول: «القصيدة – ذلك التردّد المطوّل بين الصوت والمعنى»، فـ 'أل' التعريف في نصّ (جاكوبسون-أغامبن) تعني (بنظر بيترز) قيمة مطلقة، في حين أنّ نصّ فاليري باستعماله اسم الإشارة (ذلك) هو احتمالي ويحيل إلى ما سبقه.

ونحن لا نرى أنّ ما ذهب إليه بيترز في موقعه، لأنّ اسم الإشارة 'ذلك' هو توكيد للتردّد... الخ، وليس واحداً من الإحتمالات، أو إشارة للإحالات.

هكذا تتمّ المُلاسنة إذاً، بين الباحثين، لكأنّ الشعر بالنسبة لـ أغامبن هو صوت يبحث عن معناه، حتى إذا عثر عليه وقع فيه وانتهى الأمر. مات. أي مات الصوت في المعنى. انتَثَر، تبدّد، أو لكأنّ الشعر في هذا الموقع، كائن يبحث عن دماره ويسعى إليه، ودوره هو، أي الناقد، في تحليل حطام القصيدة، إذْ كل قصيدة، لا محالة، آيلة لتتحطّم، لحطامها... لكأنّ أغامبن يرى أنّ القصيدة طائرة منذورة للتحطّم، وأنّ أهمّ ما تتركه الطائرة من حطامها هو

ما يسمّى بـ'الصندوق الأسود'، الذي تعرفُ من خلاله أسرار تحطّم الطائرة.

ولكأنّ الشعر بالنسبة لـبيترز حائر بين الفصل والوصل، بين الصوت والمعنى، مع ميل بضرورة سياق الخلاف، نحو الصوت فيما هو المعنى والمعنى فيما هو الصوت. وما دام موجوداً هذا الحلول للمعنى في الصوت (وبالعكس)، فهناك الشعر، فإذا انفصل الصوت عن المعنى يموت الشعر.

كيفَ ؟ –نسأل– ومتى ينفصل الصوت عن المعنى ؟

والحصيلة عند بيترز هي أنّ فاليري يقول خلاف ما يدّعي أغامبن، لأنه، أي فاليري، يرمّم الوحدة البدائية بين الروح والجسد في الشعر، بل أساس الشعر عنده هو هذه الوحدة (*Cahiers II 1227*). نحن إذاً بعيدون عن عدم التوافق بين السّيميائي والدلالي عند فاليري، «الشعر لا وجود له إلاّ في الروح التي تبدعه وفي زمن إنشائه وإلقائه.»

III

نظرة كل من أغامبن وبيترز قائمة على ثنائية أخرى، غير الثنائية الألسنية صوت/معنى *son /sens* وهي ثنائية الشعر والنثر. وبكل بساطة أو بداهة تقليديّة يتمّ التوافق بينهما على أنّ كل ما هو شعر ليس بالنثر وكل ما هو نثر ليس بالشعر، وأنّ الوزن، فيما هو إشارات أو نقرات الصوت، هو الحقل الأبهى لتحقق القصيدة.

ولا يلوح لنا، في كلا الأمرين، أية إضافة توليدية، عما سبق وقالته العرب مثلاً، من أكثر من ألف عام مضت، في هذا الحقل. قال أبو حيّان التوحيدي (م ٤١٤) مقابسةً بعنوان النظم والنثر، هي التالية :

> ... النظم أدلّ على الطبيعة، لأنّ النظم من حيّز التركيب، والنثرُ أدلُّ على العقل، لأنّ النثر من حيّز البساطة. وإنما تقبّلنا المنظوم بأكثر مما تقبّلنا المنثور، لأنّا بالطبيعة أكثرُ منّا بالعقل، والوزن معشوق الطبيعة والحسّ.. والعقل يطلبُ المعنى... ولهذا يُشقّقُ الكلامُ بين ضروب النثر وأصناف النظم... ثم قال [أي أبو سليمان الذي ينقل أبو حيّان قوله] : ومع هذا ففي النثر ظلٌّ من النظم، وفي النظم ظلٌّ من النثر[٤].

ويرى أنّ فنون القول على العموم، ومن بينها الشعر (النظم -كما يسمّيه)، «لخاصّة الناس، لأن القصد منه الإطراب بعد الإفهام.»[٥] والمفردة الجوهرية في هذه الجملة للتوحيدي هي «الإطراب» كخصيصة للشعر، والإطراب يتصل بعالم الموسيقى والغناء اتصاله بالشعر، وهو من أثار الإيقاع في النفس.

أما لجهة العلاقة بين الألفاظ والمعاني فيقول، على لسان بعض الحكماء: «الألفاظ تقع في السمع فكلما اختلفت كانت أحلى، والمعاني تقع في النفس فكلما اتفقت كانت أحلى.»[٦]

ويشير إلى ما يشير إليه الألسنيون الغربيون اليوم من أنّ اللغة هي «رسالة بين المرسل والمرسَل إليه»، تماماً على ما يرى جاكوبسون وتودوروف وفردينان دي سوسير وجان كوهين، وسواهم.[٧]

كان بين الشعر والنثر في العربيّة برزخ. وعلى الرغم من أنّ النظرية البلاغية طالت الفنَّيْنِ معاً، إلاّ أنها بقيت أمينةً على اعتبار الشعر خصيصة الوزن الذي هو عبقرية العرب وفلسفتهم على التاريخ، كما يقول الجاحظ[٨] وهو موسيقاها أو إيقاعها الذي تستحيل ترجمته للغات أخرى. ويرى الشيخ عبد الله العلايلي في كتابه **المعرّي ذلك المجهول** أنّ أعمى المعرّة جذبه إلى اللغة انطفاء حاسّة البصر، وأنّ اللغة بديل عن كل شيء.. كل ما في العالم لغة، فهي ذات قيمة فلسفية وعددية مطلقة.. والوجود بيت من الشعر قافيتُهُ الإنسان. أما الإنسان المنتخَب، فهو قافيةُ القوافي في «لزوم ما لا يلزم» أي انتهاء البيت بقافيتين بدل الواحدة.[٩] وحدُّ الشعر في العربيّة حَدَّهُ النقّاد والفلاسفة معاً[١٠]، على أنه ذاك المزج الخاص الذي لا ينفصم بين المحاكاة (التخيّل *Fiction*) للطبيعة والوزن، وما عدا ذلك فهو نثر. والشعر عندهم سيّد الكلام حتى نزول القرآن، الذي لا هو بالشعر ولا هو بالنثر بل «الذكر.» ولعلّ التسيُّد بين الشعر والذكر كان مدار تنازع في شخص أبي الطيّب المتنبي وشعره، فمثلما لم يكن للنبي محمّد (ص) أن يكون شاعراً «وما علّمناهُ الشعر وما ينبغي له» (الآية)، كذلك لم يكن للمتنبي أن يكون نبياً وما ينبغي له. وقد صالح المعرّي في تسميته القصائد التي اختارها من شعر أبي الطيب **معجز أحمد**، بين المعطيين، باعتباره المتنبي نبيّ الشعر وصاحب إعجازه. وكانت لدى العرب عبقريّة خاصّة في نحت المعادل الإصطلاحي لفنون اللسان، فإلى جانب الشعر والنثر، ابتكروا الإشارات والتنبيهات واللطائف لِشطح الصوفية حين يكون كلامهم غير موزون. لكنهم مع ذلك، ما خلا الوزن، أطلقوا كلّ محسّن جمالي على

الشعر، على النثر.. فثمة مباغتة جمالية مثلاً هنا وهناك، ولَقيّات، وكلام مغاير، وقد تكلّم ميخائيل نعيمة عن «عجيبة الحرف» في مقدمته لديوان **درب القمر** (فؤاد سليمان).

ويلوح أنّ هذه الثنائية شعر/نثر، إرث كلاسيكي عابر للعصور وتحرسه الأصول، والمحدثون أنفسهم في الغرب يعيدونه بين وقت وآخر للواجهة، حتى أولئك من بينهم الذين أسسوا المدارس الحداثية الأساسية في الشعر من دادائية وسريالية مثل أراغون وايليوار... حتى أنّ بول فاليري نفسه، المختلف في نصّه بين كل من أغامبن وبيترز، يعتبر أنه تلميذ صغير لراسين. والغرب الأوروبي الأميركي على العموم، ما زال يولي للوزن قيمة، فإنّ الشاعر الأميركي ت. س. إليوت، (١٨٨٨ – ١٩٦٥)، وهو أبرز شعراء عصره، يقول: «وراء أكثر الشعر تحرراً يجب أن يكمن شبح وزنٍ بسيط إذا غفونا برز نحونا متوعداً وإذا صحونا غفا.»[١١]

وهو رأي الشاعر الأميركي روبرت فروست (١٨٧٤ – ١٩٦٣) الذي يرى في 'قصيدة النثر' «لعباً بكرة المضرب والشبكة مرمية أرضاً.» لكنْ علينا أن ننتبه إلى أنّ الوزن هو جزء محدود من الإيقاع الذي هو روح الشعر.

IV

ولنعد إلى «نهاية القصيدة» لكل من أغامبن وبيترز، فهما يستعملان كلمة «الشعريّة» *Poéticité* المكرّسة في الأبحاث الألسنية التي تناولت الشعر في الغرب، ودخلت العربيّة من هذا الباب. وهي كلمة مستحدثة غير مسبوقة وغير موجودة في القواميس الغربية العائدة لما قبل القرن التاسع عشر، فهي كلمة منحوتة مع طلائع البحوث الألسنية الحديثة في الغرب. ودرج استعمالها بحيث لم تعد مثار سؤال لُغوي أو اشتقاقي. وقد أخذها الباحثون العرب المحدثون مترجمة بحالها وبالصورة الإشتقاقية على وزن 'فعليّة' من 'فِعْل' – 'شِعريّة' من 'شِعر'، بإضافة ياء مشدّدة وتاء مربوطة على المصدر. وعلى الرغم من أنّ اللغة العربيّة هي لغة اشتقاق عمودي لا أفقي كما هي عليه اللغات الآريّة، حتى أنّ الجاحظ يَعْثَر في هذا الباب على الأعاجيب، مثل تسمية ضيف الضيف، 'ضيفَن'[١٢]، والشيخ عبدالله العلايلي يحرّك عبقرية اللغة من هذا الباب. نقول على الرغم من ذلك، فإنهم لم يصلوا في الماضي إلى اشتقاق هذه الكلمة السحريّة 'الشعريّة' من 'الشعر'. استعمل التوحيدي كلمة «الإنسانية» المشتقة من 'الإنسان' فقال: «الإنسانيّة أفق والإنسان متحرّك إلى أفقه بالطبع»[١٣]، فيصحّ على القياس، أن نعتبر «الشعرية» أفقاً للكلام، وهو يتحرّك إلى أفقه بالطبع.

على أساس «الشعريّة» نرى أنّ كلا الباحثين أغامبن وبيترز في «نهاية القصيدة» يضع قدمه على عتبة الهرم للدخول إلى جوف الهَرم. ودليلهما معاً في البحث هو بول فاليري (١٨٧١ – ١٩٤٥)، لكنهما يفترقان في الطريق، لأنّ فاليري نفسه دليل حائر، فهو تارةً يقول بالوحدة الحميمية بين الكلام والروح *L'union intime entre la parole et l'esprit* كما جاء في مقدّمة ديوان **غوايات** 'Charmes' ويعزّز ذلك بكلامه على الإيقاعات *Rythmes* والهارموني *Harmonie*، التناسب والإنسجام، كما في كتابه المسمّى **وضع بودلير** 'Situation de Baudelaire'، وطوراً يتكلم على التضادّات بين السكون والحركة، الضياء والظلمة، الحياة والموت، المحدود واللانهائي.. الخ، متأثراً بكل من بودلير (١٩٢١ – ١٨٦٧) ومالارميه (١٨٤٢ – ١٨٩٨)، حتّى إنه في قصيدته الشهيرة **المقبرة البحرية** 'Le cimetière marin' التأمليّة في الحياة والموت، يتردد طويلاً بين المؤقت والأبدي، ويستلهم التضادّ الذي لا ينقطع *contraste* بين معاني الوجود، مستلهماً جملة شعرية للشاعر اليوناني بندار *Pindare* (نحو ٥١٨ – ٤٣٨ ق.م.) :

Oh mon âme / n'aspire pas à la vie immortelle / mais épuise le champ du possible

آه يا روحي
لا تطمحي إلى الحياة الخالدة
ولكن خذي ناحية الممكن.

ويظهر بول فاليري في شعره أنه عقلاني لغوي فكأنّ شعره عيد للعقل لكن دون تعمية أو جفاف، وكأنه «لغة في اللغة» بتعبيره *un langage dans le langage*، كما جاء في مقدّمة **غوايات** المنشور عام ١٩٢٢.

لكنّ فاليري بقي مخلصاً للشعر الصافي *La poésie pure* أي الشعر المتعالي غير الملوّن بطحالب النثر. فكيف يوقعه أغامبن في النثر في نهاية القصيدة ؟ وهو أقلّ الشعراء الملاعين *maudits* ملعنةً، قياساً ببودلير وخاصة بمالارميه. فبودلير المولود قبله بخمسين عاماً (١٨٢١ م) لوّن الشعر الصافي وكسر أخلاقية الشعر التي قال بها هيغل، باستخراجه الجميل من الشرّ، وبحثِه عن شيطانيّة الشعر، ما يسمونه بالإنجليزية *Spleen*، فهو يتكلم على مأساة الإنسان المزدوج *tragédie de l'homme double*، الكائن المحبَط، والهدف الأبدي للتجاذب والخصومة بين السماء والجحيم. حتى المرأة عاهرة وسيّدة. وبودلير يرغب في تسريب جحيميته إلى القارئ الذي يعتبره مثيله وشريكه. ذلك ما وضعه في أوّل صفحات **أزهار الشرّ** : «أيها القارئ المراوغ، شبيهي يا أخي» *hypocrite lecteur, mon semblable mon frère*.

أما مالارميه، فقد «بلغ إلى حيث لم يُسمَعْ وقع قدم لبشري من قبل. إلى تخوم العدم والجمالية المطلقة المتجمدة في الصقيع»[١٤] كما قال خليل حاوي. وكان مالارميه نبيّ التهلكة ونرجسيَّ الخَلْقِ الشعري الذي يتباهى على الله نفسه، لأنه يستحيل وجود خالقين في وقت واحد. يقول : «لقد هزمت المخلوق القديم الريش، الشّرير الرّيَش، 'اللّه'.»[١٥]

سيكون من الملفت أنّ في تبسيط النظر الألسني للشعر كما فعل أغامبن وبيترز وجملة الألسنيين، ما يضرب الشعريّة في الصميم. ويظهر هؤلاء الباحثون أحياناً كمن يقيس المحيط بملعقة. فحين يتكلم مالارميه أو بودلير أو لوركا في الشعر، فإنّ «الشعريّة» تتحرّر كعملاق من قمقم.. وتقف آنذاك القصيدة وحيدة عارية مرتجفة في الزمان.

جميلة غامضة وعصيّة. حَسَناً...

لنعد إلى كل من أغامبن وبيترز في «نهاية القصيدة». إنه إذاً التردّد المطوّل بين الصوت والمعنى ما يمنح القصيدة شعريتها. ويجتهد أغامبن في إظهار هذا التردّد، ويسميه «عدم تطابق» و«شرخاً» في ثلاثة مواقع :

١ التدوير
٢ القافية
٣ الواصل بين شطرَيْ البيت ويسميه *Versura* باللاتينيّة.

ودائماً من خلال ثنائية الصوت والمعنى، والشعر والنثر.

فما التدوير الذي يقول به ؟

يكتب أغامبن الكلمة بالفرنسية *enjambement* على الرغم من أنّ نصّه مكتوب بالإيطالية، ويترجمها هيثم الأمين للعربية بالتدوير (يُنظر 'ثَبْتٌ بالمصطلحات' وضعه المترجم في آخر الترجمة)، مع هامش للأمين أنه يستعمل مصطلح «التدوير» منقولاً عن معناه الأصلي وهو الوصل بين صدر البيت وعجزه، إلى معنى الوصل بين بيتين. فالتدوير إذاً، توصيلات وجسور بين الأبيات والمقاطع في القصيدة الموزونة. ونرى أنه يختصر «بالتدوير» أو يضمّ تحت جناحيه، مفردتين بالفرنسية هما : *rejet* و *contre-rejet*. وبالعودة للعربيّة، نقع

على المفارقة التالية، وهي أنّ مصطلح «التدوير» بهذا المعنى، له تسمية عَروضيّة دقيقة وهي «التضمين»، وهو «أنْ لا تكون القافية مستغنية» عن البيت الذي يليها، كقول النابغة (من الوافر والقافية من المتواتر) :

وهم وردوا الجفارَ على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صالحاتٍ وثقت لهم بحسن الظنّ منّي

فنهاية البيت الأول 'إني' مرتبطة ببداية البيت الثاني 'شهدتُ'، وربما ببداية الشطر الثاني من البيت الثاني 'وثقتُ'[١٦]، ما يشكل جسر عبور من بيت لآخر. ويُعتبرُ التضمين في النظريّة العَروضيّة القديمة، من عيوب القوافي، إلى جانب الإكفاء والإقواء والإجازة والإصراف والإيطاء والتجريد... فالعروض العربي أكثر دقة وتفصيلاً واستقصاءً من العروض الفرنسي في هذا الباب.

ولم يغبْ معنى «التدوير» على ما وَرَد في المعادل العربي لكلمة *enjambement* عن العروض العربي ففي باب أنواع البيت، هناك البيت المدوّر، إلى جانب البيت المجزوء والبيت المشطور والبيت المنهوك، و'المدوّر' هو «ما كان فيه كلمة مشتركة بين صدر البيت وعجزه[١٧].» فلنقبل التدوير على ما جاء في الترجمة، وهو، إذ يعتبره أغامبن لقيا أو حجّة لنظريته، فإنّ العَروضيين العرب يعتبرونه نقطة في بحر الجوازات الشعريّة، هذا على أننا نستطيع أن نتوسّع في مفهومي التضمين والتدوير اليوم، لننظر للقصيدة على أنها كُلّ حي مترابط، كائن دائري هندسياً، وليس كائناً خطياً، ويغدو «التدوير» جمالياً حجّة للقصيدة لا حجّةً عليها، سيّما أنّ الشعريّة العربيّة تحققت وأبدعت في اختراق القواعد، أكثر مما ظهرت كتلميذ مطيع للخليل بن أحمد الفراهيدي أو لابن جِنيّ أو لسيبويه. فقد تقدّمت هذه الشعريّة وأخصبت في ما سمي مقلوب الأوزان، والجوازات الشعريّة التي قال فيها سيبويه : «اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام»[١٨]، وقد أحصى منها فقهاء اللغة والنُحاة سبعة أوجه، من بينها «تأنيث المذكّر وتذكير المؤنّث»، فتأمّلْ... كما أنّ الزحافات المرصودة وهي ما سُمي علل الوزن والقافية، تؤدي إلى ما يجعل علم العَروض البارد الثقيل، الذي قال فيه جلال الدين الرومي: «مستفعلن فاعلن قتلتني»، موضوعاً ليخرج عليه الشعراء ويعبث به المبدعون، وذلك باعتبار أنّ الشعريّة غالباً ما تزدهر في الحالات المرضيّة أو اللانسقيّة على الأقلّ.

بعد التدوير كتقْنيةٍ شعريّة أو حيلة شعريّة، يصل أغامبن إلى 'القافية' ليشير إلى

أنّ القافية هي كسر الصلة بين حَدَث سيميائي (تكرار الصوت) وحدث دلالي. والقافية التي يعمل الباحث عليها، مأخوذة إما من الشعر الإيطالي القديم أو الأغاني الشعبيّة أو بعض نماذج من شعر فرنسي مجايل لفاليري.وهي لا تخرج عن توالي حركة ووقف كمظهر للتردد بين الصوت والمعنى. والنماذج المختبرة في المقالين تظهرُ محدودةً تجاه تشعّب وتقَصّي القوافي في العربيّة. وهي تعريفاً، المقاطعُ الصوتيّة التي تكون في آخر أبيات القصيدة، على أنه اختلف في المساحة الصوتيّة التي تكون في آخر أبيات القصيدة، وفي المساحة الصوتية لتوالي الساكن والمتحرك فيها، والمعوّل عليه ما يراه الخليل بن أحمد من أنها «ما يحصر بين إشباع الرويّ وأول ساكن قبله ومتحرك واحد قبل هذا الساكن»[١٩] وهو ما يقول به ابن منظور في **لسان العرب**.[٢٠] والقافية رائز جوهري في الشعر. يعتبرها ابن طباطبا في كتابه **عيار الشعر** «قاعدة الوزن وعليها يتمّ بناء البيت»، والمرزوقي يرى إلى القافية في الشعر «كالموعد المنتظر.»[٢١] وهي ذات ألقاب، تبعاً لتوالي الساكن والمتحرك[٢٢]، ولكل حرفٍ من حروفها تسمية تخصّه[٢٣]، والأهمُّ فيها حرف الرويّ وهو الحرف الأخير الصحيح من البيت، وعليه تُبنى القصيدة، وإليه تنسب، فيقال 'سينيّة البحتري' و'لاميّة الشنفري' و'همزيّة شوقي'، والرويّ صوتياً على أنواع، فالهاء للوعة والقافُ للشَرَق واضطراب الماء في حلق الشارب، والراء للحركة فإذا اتُّبِعَت بهاء ساكنة (رهْ) فهي للتنفيس عن النقمة. والقافية عند العرب قارّة، الحروف أقاليمها. ولعل رمبو (١٨٥٤ – ١٨٨١) تأثّر بهم في قصيدته الشهيرة **أحرف المدّ** حيث يعطي للحروف ألواناً : "A noir, E blanc, I rouge, V vert, O bleu …"

أيتها الحروف : «A أسود، E أبيض، I أحمر، V أخضر، O أزرق.»

فكأنّ ما يفعله الشعراء هو «إطلاق عاصفة في قعر الدواة» على قول فيكتور هوغو "je fis une tempête au fond de l'encrier". ومثلما نوّع العرب في خصائص الحروف، نوّعوا في حركات القوافي من نفاذ ورسّ وإشباع وسواه، ورصدوا عيوبها من إكفاء وإقواء وإصراف وتحريد. وقد لخّص الشيخ ناصيف اليازجي ذلك جميعاً في أراجيز في كتابه **مجمع البحرين**. فأين إذاً اللغات اللاتينية والأنكلوساكسونية والجرمانية من مثل هذا التشجير العجيب في العربية من صلات الصوت بالمعنى من ناحية وصلات الصوت بأجزائه من ناحيةٍ ثانية ؟

يعتبر أغامبن إذاً، 'القافية' دليلاً على التردّد والفصل بين الصوت والمعنى، لكي يصل إلى حجته الثالثة في الموضوع، ويعتبر ذلك بمثابة فتحٍ له، غير مسبوق، وهو ما يسمّيه *Versura*.

لكن بيترز في ردّه على أغامبن، ما يلبث أن يعطّل بهجته في اكتشاف الـ *Versura* بقوله إنه قد سبقه لمعرفتها وتسميتها، لوران جيني في كتابه **الكلام المميّز** La parole singulière، ١٩٩٥، وعرّفها بأنّها «تُقيم بنية البيت في داخله حول الفاصل بين الشطرين، وأنّ التدوير بين البيت والآخر لا يقيم الفارق بين النثر والشعر بل يتعلق بالكلام الذي يمشي إلى الأمام والكلام الذي يدور على نفسه.»

فما هي الـ *Versura* التي يعوّل عليها أغامبن في تبيان التردّد بين الصوت والمعنى في بيت الشعر ؟ يقول : «اقترحتُ [...] إطلاق *Versura* المأخوذة من اللاتينيّة بمعنى الموضع الذي يدور فيه المحراث في نهاية الثلم، على هذه السمة الأساسيّة في البيت وقد بقيت بلا تسمية عند أهل الحداثة» –لبداهتها– على ما يرى. فكأنّ بيت الشعر ثلم والشاعر يقود محراثه في الثلم ليصل إلى آخره ويعود من ثمَّ إلى الثلم التالي.. وهكذا في حركة من الذهاب والإياب، من التردد *Hésitation* حتى نهاية القصيدة.

لعلّ ما لم يجد له أغامبن معادلاً في اللغات التي يختبرها، هو ما أطلق عليه العرب اسم **العَروض**. فالعَروض على قول ابن منظور : «هي فواصل انصاف الشعر. وهو آخر النصف الأوّل من البيت. أنثى وربما ذُكّرت والجمعُ أعاريض على غير قياس، حكاه سيبويه. وسُمّي عَروضاً لأن الشعر يُعرَض عليه... وسمي وسط البيت عَروضاً لأنّ العروض وسط البيت من البناء. وبيت الشعر في اللفظ مبني كبيت السَكَن لدى العربي وهو الخيمة، حيث تكون العارضة أو العَروض في وسطها رافعة البيت[٢٤].»

لكنّ أغامبن الذي ألزم نفسه بعنوان بحثه «نهاية القصيدة»، واختار ما يوائم العنوان من نماذج شعرية وتقنيات في القول الشعري، ينتهي إلى نهاية غريبة من سقوط الصوت مضرّجاً بدمائه في براثن المعنى، لكي ينتثر، يتحوّل إلى نثر، ويموت، في النهاية. وأغامبن يبدأ بتأملات صوتية لينتهي بتأملات فلسفيّة، ما يراه بيترز في رده توضيباً لموكب جنائزي للشعر ينظمه أغامبن ومشاركوه، لأن الشعر لا نهاية له بموت أو سقوط في الحفرة، فهو «أصْليّ على الدوام»... ثم يدعو للأمل.

بالطبع، لا هو اليأس، ولا هو الأمل، ما يقتضي الإنتباه له، بل الشعر، ما هو ؟ والقصيدة، ما هي ؟ وهل بالضرورة هناك تردّد وتعارض بين الصوت واللا صوت والصوت

والمعنى، وأنّ القصيدة في بدايتها وطريقها ونهايتها لا تخرج عن ذلك، كما لو أنّ هذه اللعبة بين الصوت والمعنى كانت غاية الشعر والنهاية في الشعر ؟

كلا الباحثين أغامبن وبيترز على الرغم من اختلافهما في التفسير، هو ألسني في أساس بحثه. وقد يصاب المرء بالضجر من الألسنيين، والشاعر بما هو أقسى من الضجر، النفور والوقوف خارج الحلبة، فيرى أنها لا تعنيه من الأصل، وأنّ المباراة بكاملها مغشوشة، فانتباهه مركّز في مكان آخر.

لذا فإنّ المسكوت عنه في المقالتين، كلياً أو جزئياً، قد يكون هو الأساس. يُهمّش أغامبن على سبيل المثال، الفلسفة، فيمنحها فقرة صغيرة في آخر مقالته، ولا يدخلها كعنصر من عناصر التحليل أو الأسئلة في سياق المقالة. على غرار ما فعل المعرّي أو أبو حيان التوحيدي مثلاً. الإيقاع مسكوت عنه سكوتاً كلياً، عنده، كذلك الزمان. وحين يذكر الموت يذكره عرضاً في قصيدة **المقبرة البحريّة** لفاليري. ونحن نرى أنّ الموت الذي لا مندوحة منه في الشعر ليس معطى صوتياً ولا حتى مُعطى في المعنى. فالقصيدة معطى مؤسّس على الموت، لا بالمعنى الذي يراه أغامبن لنهاية القصيدة، بل المعنى الذي رأى إليه الروائي ماريو فارغاس يوصّا، حين اعتبر أنّ الروائي يقتات من دمه، شأنه شأن غول الأرض، ذلك الحيوان الأسطوري الذي تجلّى للقديس أنطوان في رواية فلوبير **غواية القدّيس أنطوان** -La tentation de Saint‘ Antoine’، المخلوق الذي يأكل نفسه بادئاً بقدميه[٢٥]، القصيدةكائن الموت.

يُحسِنُ بيترز صنعاً حين يشير إلى مسألة الموت في بحثه كقيمة شعريّة، كما يحسن صنعاً حين ينتبه إلى ’الإيقاع‘ *rythme* وإلى ’الزمن‘. والإيقاع هو أهمّ في الفعل الشعري من متوالية الصوت والمعنى، ومن التدوير وحِيَل القافية والعارضة *Versura*، وهو ما أهمله أغامبن فاعتبر بيترز ’الإيقاع‘، «حركة ظهور لا تتوجه إلى الفكر أو العقل فحسب بل إلى الشعور ومنه إلى الإحساس»، وعليه، فحين ينتهي النبر في آخر كلمة من آخر بيت من القصيدة، فإن القصيدة لا تسقط في النثر أو الصمت أو الموت، بل في الإيقاع، الذي يفتح القصيدة باتجاه معناها. وهي ملاحظة ذكيّة من بيترز تنقذ القصيدة، على الأقلّ، من اعتبارها بمثابة جُثة يحملها الشاعر على كتفيه، ويبحث عن هوّة لِدَفنِها فلا يجد سوى تربة اسمها (النثر). نقول (ذكيّة) على الرغم من أنّ الإيقاع في القصيدة، وفعله فيها، شبيه بغموض السحر وفعله. والإيقاع في الأساس ذو طبيعة صوتية، لكنّ له طبيعة ميتافيزيقية كالزمان. والإيقاع الذي هو

نقر زماني في الغناء والموسيقى، ونقر صوتي تفعيلي محدود ومتماثل في وزن الشعر، يفيض عن حدّه ويخرج من جلده ليغدو فكرة علیائية، أو «موسيقى خيال»[٢٦] بعبار ت.س. إليوت في دراساته في موسيقى الشعر. فالشعر الذي هو ربيب محارة الأذن يتحوّل من خلال 'الإيقاع' إلى ما يشبه شبكة «لإصطياد روح الكون» بتعبير أرشيبالد ماكليش، في مقالة 'اللحظة الشعريّة واللحظة الميتافيزيقية لغاستون باشلار'.[٢٧]

وعلى كثرة ما في 'الإيقاع' من تعريفات، من الفارابي وابن سينا وحازم القرطاجي[٢٨] إلى برغسون وإليوت ود. هـ. لورنس، وأوكتافيو باث، فإننا نختار جملة باث حين يقول : «القصيدة هي المحارة التي تصدح فيها موسيقى العالم، وما القوافي والأوزان إلاّ ترددات وأصداء هذه الهارمونية الكونية»[٢٩] فـ'الإيقاع' لا ينتظم الشعر فقط، بل يضمّ إليه الموسيقى والغناء، حيث كانت هذه الفنون الثلاثة تتآزر وتتعانق، في الرقص الأوّلي عند القبائل المتوحّشة، ولا تزال كذلك عند قبائل العالم المتمدّن اليوم. و'الإيقاع' لو علمنا، روح كل شيء في الوجود، فلليّل إيقاع، وللصمت إيقاع وللموت إيقاع.

وبيترز في مقالته أشار إشارة عابرة إلى الزمن، لكنه لم يفصّل. معنى ذلك أنّ العناصر الثلاثة التي تصنع الشعر وبالتالي القصيدة، وهي الموت والإيقاع والزمن، لم تكن حاضرةً في دراستي الألسنيين في «نهاية القصيدة.» ولعلّ ما كتبه العالم بريغوجين *Prigogine* (نوبل للكيمياء ١٩٧٧) المتوفّى العام ٢٠٠٣، في كتابه **بين الزمن والأبديّة** *Entre le temps et l'éternité* يصحّ على الشعر صحته على العلم. يقول : «إنّ الكون ينتج عن حالة عدم استقرار خلاّق يمكن له أن يتكرر إلى ما لا نهاية وهنا نرى الأبديّة. هذا الموقع الذي تتخذه اللحظة في الأبديّة موقع شعري بمقدار ما هو علمي.»

يقول سعيد عقل : «لوقعُكِ فوق السرير مَهيبٌ كوقْع الهنيهةِ في المطلقِ.» ولعلّ ابن عربي هو من أبدع من كتبوا في الزمن في التاريخ. هو الذي يقول في **الفتوحات المكية** إنه «عقد قرانه على نجوم السماء[٣٠].»

V

لا يخرج ما قدمناه من ملاحظات حول مقالتَيْ أغامبن وبيترز في «نهاية القصيدة» عن وجهة نظر في 'الشعريّة' التي تبدو على الأرجح، أنها «علم غير واثق من موضوعه»[٣١]

بتعبير جيرار جينت و«نهاية القصيدة» كما رأى إليها أغامبن ومن بعده إلى حدٍّ ما، بيترز تفصيل تقني وألسني في 'القصيدة'. والقصيدة بنت الشعريّة. والشعر يُعتصر من جميع أوعية المعرفة وخاصة من ينابيعها غير المعروفة، و'اللحظة الشعريّة' التي حاول التقاطها كل من الباحثين، في «نهاية القصيدة»، هي في النهاية لا تموت، بل تقف عارية ومكشوفة وضارعة في الزمان، وكأنها أحد تماثيل جياكوميتي، أو كأنها واقفة على رأس الإبرة الموجع، لأنها «وصف وَجْدٍ فاض بقوته وهاج بشدّة غليانه وغلبته»[٣٢] –على قول الطوسي في **اللمع**، وهي بذلك تجاوز الدلالة القائمة نحو الدلالة الهائمة.

وإذا كنّا قد استفضنا في التقصّي والبحث، ولم نتقيّد بحدود جدالٍ حول «نهاية القصيدة»، ربما أريد له أن يكون محدوداً، فلأننا بالفعل رغبنا في اعتصار المعرفة من جميع ينابيعها، شرقاً وغرباً ومن كل اتجاه، فتنوّعت الأمثال والأسانيد والشواهد، ولكننا قصدنا في الوقت عينه، إلى الإستفاضة من خلال الإستطراد، في الشعريّة العربية والعرفانية الإسلاميّة بالذات، نظراً لكونها أُهمِلت في البحثين إهمالاً تاماً، من ناحية، ولكونها تستحقّ الانتباه لأعماقها وأسرارها ومسرّاتها التي تجلُّ عن الوصف.

ونرى أنّ كل قصيدة تجربة روحية عميقة. هجرة أو معراج. فهي إذن سفر. سئل رويم عن أدب المسافر فقال : «حيث وقف قلبه يكون منـزله»[٣٣]، وهي عبارة عن شطح الكلمات في النفس، والتحديقُ في نهايتها يوجب التحديق في بدايتها وجسمها أيضاً، حيث «الكلُّ في فلك يسبحون.» ونحن نرى إلى القصيدة كما رأى فريد الدين العطار النيسابوري إلى سفر الطيور في كتابه **منطق الطير**[٣٤]، وهو كتاب عرفاني.

تسافر طيور الكلمات (القصيدة) كسرب نحو أصلها أو خالقها الأعظم. وفي الرحلة عجائب وأخبار، تسقط طيور (كلمات) وتكمل طيور (كلمات) سفرها نحو مليكها، فلا يبقى من آلاف الطيور المسافرة سوى ثلاثة، في نهاية (السفر-القصيدة) كيف ؟ نسأل ونجيب : حين تصل هذه الطيور الثلاثة إلى قبّة السماء المحدودية كمرأة محدّبة، تنظر إلى نفسها في المرآة، فلا ترى إلاّ طائراً واحداً، يسمّيه العطار النيسابوري «السيمرغ» في حين أنها ثلاثة. ينتهي السفر بمفارقة لغوية، فكتاب العطار مكتوب بالفارسية. وفي هذه اللغة، يمكن وَصْل مقطَعَيّ «السيمرغ»، وفصلهما. فإذا انفصلا، يكتبان على الصورة التالية :

'سي مَرغ' أي ثلاثة طيور. أما إذا اتصلا فيكتبان كلمة واحدة 'سيمرغ' وتعني طائر الطيور، وهو واحد. وهنا قصيدة صغيرة مع تحليلها تبعاً لما نرى : 'التيه' لمحمد علي شمس الدين.[٣٥]

التيه

يمشي على الموتِ تيّاهاً كأنّ به ... من الألوهة سرّاً ليس يُخفيه
يمشي الهوينا وقتلاه تمجّدُهُ ... كأنما كلُّ ما يُرديهِ يُحييهِ
يعلو على الغيم أحياناً وأبصرُهُ ... يدنو فيصبح أدنى من معانيهِ
أعطيته كلّ ما أوتيت من نِعَمٍ ... وما ندمتُ فألقاني على التيهِ

القصيدة هائّية مشبعة على البسيط. وقافيتها مؤلفة من توالي سببين (متحرك فساكن ومتحرك فساكن)، وكتابتها العَروضيّة على الشكل التالي :

'يمشيعَلَلْ مَوْتِتَيْيَاهَنْ كأنّنَبِهي .....'

يلاحظ أن نهاية القصيدة وهي كلمة 'التيه' تستعيد أوّلها المتمثّل بالعنوان وتكرره لفظاً. فكأنّ القصيدة في سَفَر دائري تنطلق فيه من نقطة لتدور وتعود إليها، فلا يمكن النظر في كلمة النهاية (التيه) مجرّدة ومفصولة عن البداية، لأن القصيدة حين تصل لنهايتها تقع على بدايتها، وإذ تبدأ سفرها من بدايتها ترسم تدافعها وترددها نحو نهايتها فلا فصلَ ولا تمزيق بل دَوَران.

والتيه يتردد في السفر في طبقات كثيرة، من خلال نقائض وطباقات لفظية ومعنوّية :

يمشي <—> يرديهِ
يرديهِ <—> يحييهِ
يعلو <—> يدنو
أعطيته <—> ألقاني

وهي تمشي أو تتحرّك في إيقاع (الهاء) والهاء حرف تنفُّسٍ وليس حرف اختناق فإذا أُشبِعَ تحوّل إلى ما يشبه التنهّد أو النداء :

هـ .... ي..... ي.... ي .....
هـ .... أ..... أ..... أ .....
هـ .... و..... و..... و .....

ويتمّ إشباعه في ثلاثة عشر موقعاً من القصيدة ما يجعله الحرف المسيطر. والقصيدة مسنَدة لغائب من خلال ضمائره المتّصلة والمستترة : يمشي – بهِ – يُحييه – يُرديهِ ... حتى إذا وصلنا إلى البيت الأخير تحوّل خطاب الغائب إلى المتكلّم الحاضر المتمثّل بصيغة 'أعطيتُه' وفاعلها المستتر المقدّر بأنا، وبضمير المتكلّم في 'ندمتُ' وبالضمير المتّصل (الياء) في أعطاني، ما ينقل مستوى الخطاب من الغائب إلى المتكلّم.. لكنه يوقِعُه في ما هو فيه، أي 'التيه'.

والتيه هنا لا يُحمَل على محمل حسّي لغوي وإن كان مدخلُه صوتياً، بل على محمل عرفاني من حيث أنّ 'التيه' مقام من مقامات السلوك عند الصوفيّة. لأنه هكذا يوجِبُ سياق القصيدة من بدايتها لنهايتها ومن نهايتها لبدايتها طرداً وعكساً. إذ لا يجوز النظر في آخر كلمة من القصيدة، أي كلمة النهاية، وهي (التيه)، إلاّ من خلال موقعها في السياق كاملاً، وإلاّ وقع القارئ في معجميّة أو ألسنيّة مضلّلة، أي في معجميّة لا شعريّة، كأن يفسّر التيه مثلاً بصحراء التيه أو بالضلال أو ما أشبه ذلك.

وعليه فالقصيدة جملة واحدة من أوّل كلمة في أول بيت لآخر كلمة في آخر بيت. وهي ستنغلق بالضرورة سواء من خلال النطق الصوتي أو القراءة الصامتة. لكنْ لا لتموت وتدفن، بل لكي تنفتح على صمتها الصوفي العميق الذاهب في الزمان النفسي لها بلا انقطاع، فكيف نقول :

أولاً : نهاية القصيدة ؟
ثانياً : وقوعها في النثر ؟

١ 'هل' هنا تنحو للتأكيد أكثر مما تنحو للسؤال، على غرار ما ورد في الآية الكريمة «هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئاً مذكوراً» فـ'هَلْ' بمعنى قد.

٢ ابن عربي، **الفتوحات المكّية**، دار الكتب العلمية ١٩٩٩، بيروت كذلك كتاب **رسائل ابن عربي، رسالة في الذات الإلهية**، دار الإنتشار العربي، بيروت ٢٠٠١.

٣ مختصر من محاضرة ألقاها لوركا في هافانا وبوينوس أيرس في ربيع ١٩٧٠. ينظر كتاب : **لوركا، مختارات من شعره**، ترجمة عدنان بغجاتي، دار المسيرة، بيروت، ط١ – ١٩٨٠، ص ١٨١ – ٢٠٠.

٤ أبو حيّان التوحيدي، **المقابسات**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٤، ص ١٣٧ – ١٣٨.

٥ التوحيدي، **المقابسات**، مذكور آنفاً، ص ٩٧.

٦ التوحيدي، **المقابسات**، مذكور آنفاً، ص ٧٣.

٧ ينظر **قضايا الشعرية** لجاكوبسون و**الشعريّة** لتودوروف، و**علم اللغة العام** لفردينان دي سوسير، وبنية **اللغة الشعرية** و**اللغة العليا** لجان كوهين.

٨ الجاحظ، كتاب **الحيوان**، مكتبة الطلاّب وشركة الكتاب اللبناني، ط١/١٩٦٨، أنظر ص ٥٣ – ٥٤، حيث يقول : «لو حوّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن.. كانت العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفّى وكان ذلك هو ديوانها.» من هنا هو يرى استحالة ترجمة الشعر إلى لغة أخرى إلاّ بما يعادله على الأقلّ.

٩ الشيخ عبدالله العلايلي.

١٠ مثل إبن قتيبة وقدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري والقيرواني وحازم القرطاجيّ وسواهم من ذوي النظريّات الأدبيّة، والفارابي وابن سينا وإبن خلدون من الفلاسفة الذين تأثّروا بكتاب **الشعر** لأرسطو.

١١ ينظر كتاب أليزابيت درو في كتابها **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ترجمة د. الشوش، ص ٤٤.

١٢ الجاحظ، **البخلاء**، دار المدى للثقافة والنشر، ص ١٢١.

١٣ أبو حيّان التوحيدي، **المقابسات**، ص١١١. وهي مترجمة من كلام لأرسطاطاليس قام بها عيسى بن زُرعة المنطقي البغدادي أبو علي.

١٤ خليل حاوي، **فلسفة الشعر والحضارة** ، تحرير وترجمة وتقديم ريتا عوض، دار النهار للنشر، ص ٩٩.

١٥ خليل حاوي، نفسه، ص ٩٩.

١٦ د. حسن محمد نور الدين، **الشعريّة وقانون الشعر**، دار المواسم للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية ٢٠٠٥، ص ١١٩.

١٧ د. حسن محمد نور الدين، **الشعريّة**، مذكور، ص ١٩٥.

١٨ سيبويه، **الكتاب**، ج١، ص ٢٦.

١٩ إبن منظور، **لسان العرب**، جذر ق ف و.

٢٠ المرجع نفسه.

٢١ ينظر **الأعلام** للزركلي مجلد ١، ص٢١٢.

٢٢ كالمترادف والمتواتر والمتدارك والمتراكب والمتعاوس.

٢٣ مثل رويّ ووصل وخروج وردف وتأسيس ودخيل.

٢٤ ابن منظور، **لسان العرب**، جذر ع رض.

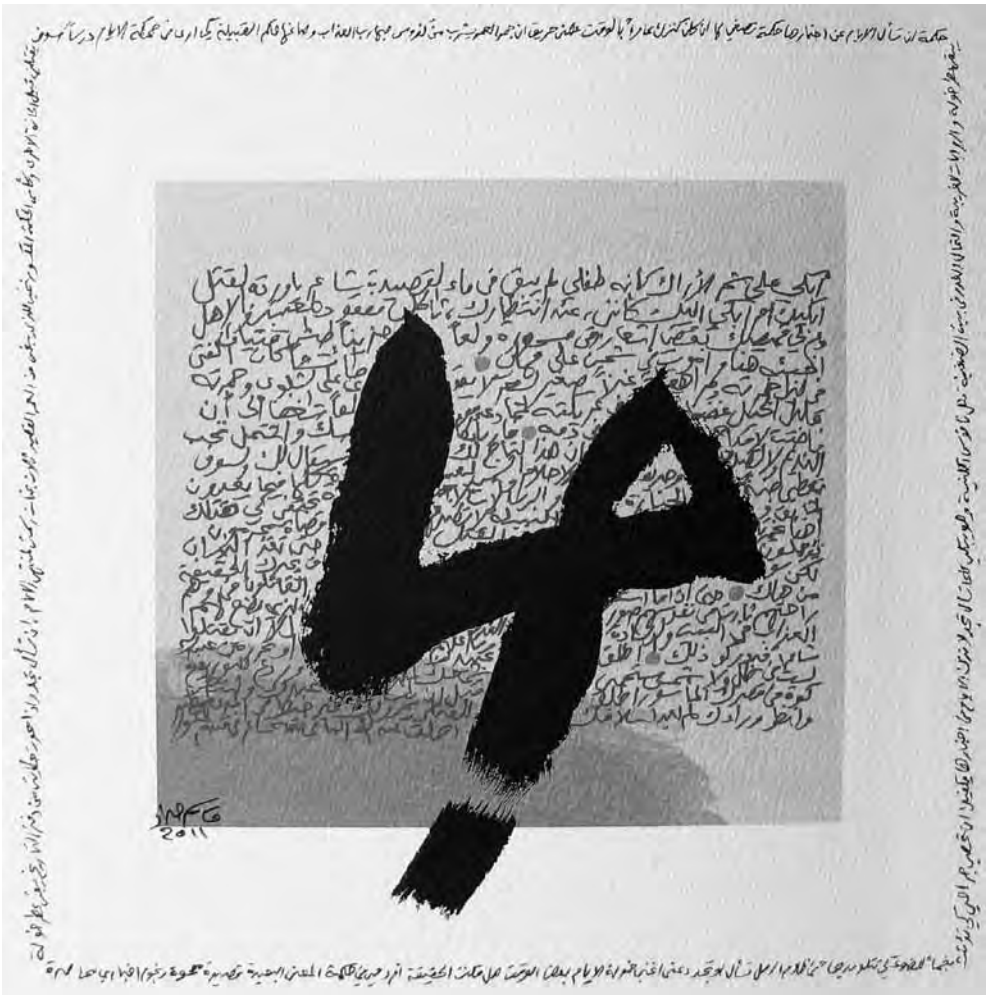
٢٥ ماريو فارغاس يوصّا، **رسائل إلى روائي ناشئ**، ترجمة أحمد المديني منشورات الزمن، الرباط ٢٠٠٢، ص ٦٨.

٢٦ أليزابيت درو، **الشعر حين نفهمه ونتذوقه**، مذكور، ص ٢٦.

٢٧ أرشيبالد ماكليش، **اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية لغاستون باشلار**، ترجمة أدونيس، مواقف ٤٤ – ١٩٨٢.

٢٨ يقول الفارابي في تعريفه للإيقاع إن «النقرة لا زمان لها، أي أنها كالنقطة في المكان عند علماء الهندسة، وعلى ذلك فالزمن هو المدّة الواقعة بين نقرتين» (تعريف الفارابي للإيقاع، دراسة محمود قطّاط 'نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب'، **مجلّة الحياة الثقافية**، تونس، عدد ٢٢، ١٩٨٢.
ويرى ابن سينا في **كتاب الشفاء** أنّ «الإيقاع من حيث هو إيقاع، هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنياً، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثةً للحروف المنتظم منها الكلام، كان الإيقاع شعرياً.»
أما برغسون الذي يعرّف الإيقاع بأنه «الجسر الواصل بين المبدع والمتلقّي» (ينظر مصطفى سويف في **الأسس النفسية للإبداع الفني**) فإنه يتراجع عن ت.س. إليوت الذي يرى أنّ «موسيقى الشعر موسيقى خيال» وأنها «ليست مسألة سطر بعد سطر» بل «كليّة النص» (ينظر أليزابيت درو، مذكور سابقاً.
٢٩ مقال 'الشعر والقصيدة' لأوكتافيو باث، ترجمة كاظم جهاد **مجلّة مواقف**، العدد ٤٤، شتاء ١٩٨٢.
٣٠ ابن عربي، **الفتوحات المكيّة**، دار الكتب العربية الكبرى، ١٣٢٩، ج١، ص ٢٢٥.
٣١ جيرار جينت، 'مدخل لجامع النصّ'، ترجمة عبد الرحمن أيوب، **آفاق عربية**، بغداد، دون ذكر لتاريخ الطبعة، ص١٠.
٣٢ الطوسي، **كتاب اللمع في تاريخ التصوّف الإسلامي**، تحقيق محمود عبد القادر، بغداد، مطبعة المثنّى، ١٩٦٠، ص ٤٥٣.
٣٣ الطوسي، مذكور آنفاً، ص ١٧٤.
٣٤ فريد الدين القطّار النيسابوري، **منطق الطير**، دراسة وترجمة الدكتور بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، طبعة ٢٠٠٢.
٣٥ محمد علي شمس الدين، **شيرازيات**، منشورات اتحاد الكتّاب اللبنانيين، ٢٠٠٥.

الديوان



قاسم حداد. رقيم مطبوع طباعة فنية بعدد محدود بعشرين طبعة موقعة من الشاعر ٢٠١١

قاسم حداد

لست جُرحاً ولا خنجراً
(أنتِ البكاء الطويل في الليل)

مساميرُ السفينة

إهدأْ قليلاً
وانتظرْ تلك الحشود تمرُّ ذاهبةً إلى الماضي
ودَعْها ،
دَعْ لها مستقبلاً ينساكَ
واهدأْ
ريثما يتذكر القتلى خريطتَهم.
حشودٌ تنتشي بالغيم
تهفو للدلالة
فانتظرها وهي تعبرُ
ربما تكبو كما جيشٍ وهاويةٍ
وتحتملُ الخسارةَ
فانتظرْ واهدأ قليلاً.
ساعةٌ في التيه أقسى من يدٍ مبتورةٍ
لَمْلِمْ مساميرَ السفينةِ وانتظرْ
يأتيكَ موجٌ من تجاعيد البحار
ويجيئُ حشدٌ ضائعٌ،
أين السفينة

كلما أصغيتَ أجَّلْتَ المراثي
لستَ في حلٍ من التأويل
لا المعنى يَدُلُّكَ
لا انتهاكات المُغنِّي وهو يَجْرَحُ صوتَه
لا رفقةُ الحيتان
إهدأْ وانتظرْ
وأنظرْ سفينتَك الوحيدةَ وهي تغرق عند رأس البحر
في حلٍ من التأويل
شعبٌ شاخصٌ في الغيم
لم يحسنْ قراءةَ موجَه
لم يبتكرْ سفراً بلا سُفنٍ
ولا يُحصي مساميرَ السفينة وهي تَصْدَأُ
فانتظرْ واهدأ قليلاً
ريثما يرتدُّ بدوُ البحر عن أخلاطِهم
يأتون مضطربي العناصر
منهكين
ضغائنٌ في لغوهِم
فاغفر لهم
وأهدأ طويلاً ....
ريثما يبكون.

الخبر

لا تريدونَ أن تسمعوا خبراً عاجلاً
في بدايات ليلٍ طويلْ
لا تريدون هذا العويلْ
ليس في البيت ما ينتهي للتأمل
فالبيتُ أن تنتمي

مثلما تفتدي وردة المستحيلْ
إنما في الحياة التي تشبه الله فينا
الحياة التي سوف تنتابنا
مثل أسطورة
يَغدُرُ الله بالحلم في جسدٍ طازجٍ
كي نُصدّقَ أخبارَنا
هل تريدون أن تسمعوا بيتنا
مثلَ طفلٍ عليلْ.

صديقة التشللو

تتركُ كمانَها في ركن البيت
مستوحشاً ..
والقلب في رعشة الحب
تنسى القوس
تنسى درسها
تنسى سلالمَ الإيقاع
ولا تنسى جنة العائلة.

تَحضنُ طفلتَها متلعثمةً بفصاحةِ المعرفةِ
واختلاجِ المذعور
ثمة غابةٌ تعيث في المدينة
ثمة طفلة في المباغتة
في انبثاق الهلع من مسامٍّ غضَّة
طفلةٌ – أكثر جزعاً من أوتار الكمان –
تَكنُّ طفلتَها بحضنٍ حانٍ
كَمنْ يحمي وردةً في عاصفة.

هذا هو الدرس .. قبل الموسيقى وبعدها
خوفٌ يحبسُ الطفلة في خشية الأم
ويزيح الكمانَ في العتمة.

طفلةٌ في الموسيقى
أوتارُها أدنى من الصوت
وأقصى رهافةً من الصمت
تصغي مأخوذة... مثلَ اكتشاف الحياة
فالخوفُ موسيقى أيضاً.

طفلةٌ تسهر في حضن طفولتِها
مشغولةً عن كمانِها
تروي حكاياتها عن شمسٍ في الحَبس
وتضعُ الحبَ في مكانه.

فيما الحزنُ في الناي
فيما الغموضُ في الغيم
فيما الغيابُ في السَفَر
فيما السؤال في الناس
فيما الكمانُ وحده
يصغي ويكفُّ عن النوم.
طفلةٌ وحدَها،
في آخر الليل
تسمع كمانَها الوحيد ..
يعزفُ الحزنَ .. وحده.

خطأ الدم

ليس للدَّم صوتٌ
انه الصوَتُ
والصمتُ والمستَخفُّ من الروح
فالدَّمُ لا ينتمي للكلام
انه شهوة الغائبين عن البيت في العُرس
قنديلةُ الضائعين
ارتعاشُ الضغائن في لحظة الحب
بابٌ لنا عندما يعترينا الندمْ.

ليس للصوت دمٌ
نسمِّيه أخطاءَنا
كي يرى الله
—من حمرة الأزرق المستهام—
ويغفرُ أنّأ خرجنا عليه
رفضنا دماً في الكلام.

فمن يسمع الصوتَ في الدمّ
يصغي إليه... وينتابنا.

حيرةُ الروح

مثلما يُطفأ الضوءُ في الليل. كفَّتْ المخلوقات عن طبيعة اللغة، وتوقفَ الكلامُ عن البوح، وجَمدتْ الحياةُ في الناس. أخذت الرطانات تَصرخُ والصمتُ يُزهر في بهجة الجُرح، والمجابهات تعوِّق حواس الكائن. يهرع صديقٌ فيرى في الصديق عدواً ماثلاً ممتثلاً لوهم عدوّ. يدُه طليقةٌ ورُوحُه في الأغلال. حشدٌ يتلعثمُ بوسائطَ حبٍ فاترٍ، ويتعثَّر بأشراكٍ ضاغنةٍ وتناله الحيرةُ الضارية.

هكذا بغتة كمن يقتل الضوءَ في غرفة.
نرى حياتنا تنسَلُّ من العناقات مثل سوطٍ النار في كواهل العبيد. ثمة خرافة تتماثل في الغفلة.

ذخيرة

... ومَنْ لديه طاقة النسيان لينسَ
أما نحن ..
نسيانُنا يُفقدنا صورةً تصقلُ الخيالَ في الروح
مَنْ لديه طاقة النسيان
فليذكر أنه شاهدٌ في غابة الحريق
وأنه الدمُّ الأخير في القتلِ
وهو اللون الذاهبُ في الجُرح
فَمَنْ استطاع النسيانَ فلينسَ
أما نحن ..
خيالنا مشحونٌ بذخائر الليل
بالصورة مكنوزة بالمرايا وذكريات الغيم
حتى إذا ما نسيتمونا
تذكرناكم في صلاة الكتمان
ثمة قتلى لا يحسنون النسيان.

يبكي ويعزف

هادئٌ مثل إعصارٍ وشيك
أجنحتُه كثيرةٌ والريحُ تَشُحُّ
لماذا كلما نَهَضَتْ لغةٌ
كلما بكتْ قُبرةٌ

كلما اكتملَ ليلٌ
يرى الأنخابَ المخبوءة
فتناله الرأفةُ بالزُجاج في الماء
ويوشِكَ على الحُلم.
نيرانه المكتومة تصقل الجمرَ في مواقع أقدامه
أقداحٌ تفيضُ وتشفُّ عن ولعٍ طائرٍ في صداقة الريح
خطواتُه في الرمز الرشيق
يبكي لئلا ينسى
يبكي لكي يوقظَ الحجرَ من سباته
يَعزفُ أو ينزفُ
تُصغي إليه غفلةُ الناس.
عريشته في الحزن ومقصورته في الفرح
كلما التفتَ له شخصٌ احتضنه بالتآويل
وذرائع الأمل
له ذؤآباتٌ تنير عتمةَ الكائن
تَصْعَدُ به شرفاتٍ وسلالمَ وأغنيات
لإيقاعِه شجنُ العذارى وشَغفُ الثواكل
وشكيمةُ الفَرَسِ الهائمة
يُصغي لطرائد الطبيعة في الفَرار والفوضى
يبتكر صناجاتٍ تمنح المعنى طاقة السَفر
ويسهر على ترويض الأعاصير
كلما صادفَ جُرحاً طَرَحَ عليه الصكوك والمواثيق
كلما بَكتْه امرأةٌ منهمكةٌ بصنيع المعادن
تخلله غيمٌ وخالجته شهوة المغامرين
موسيقاهُ كنزُهُ الوحيد وخسارَتُه النادرة
ميزانُ الذهب ساعته
وكرةُ اللَّهب بوصلته في سهرة الندم.
محتقنٌ بالدلالات
يغوي الخطأ لكي يُصيب.

ذئاب

ذئابُكَ ليستْ من الوحش
ليس مِنْ طبيعتِها مَسُّ شخص
يجاورُها في الحزين من النَّص.
ذئابٌ تَجسُّ جراحَ المصابين بالفقد
ذئابٌ لها من صفات التصوف
مِنْ صورةِ الناسكين يؤدونَ طقساً
ويستشهدون بأخطائهم حكمةً
فمن أين، في الناس، شخصٌ له حكمةُ الذئب
له في الحنان والشغف المستثار
.. مِنَ الناسِ
شخصٌ له شجنٌ مثل هذي الذئاب
فبجِّلْ ذئابك قبل الذهاب.

الطعنة

ها أنتِ أيتها الطعنة تغمدين النصلَ في الخاصرة
ها أنتِ، يا الغادرة
لا أنا في مقتلٍ
وليس بوسعكِ شَدِّ الخنجرَ دونَ موتٍ
ها أنتِ في الأعداء تدركين
رجعة النصل أكثرَ قتلاً من الطعنة الفاجرة
فمن أنتِ أيتها الطعنة
هل تعرفين الشخصَ في قَتلةٍ خاسرة ؟

الأخدوعة

أخبارنا ضائعةٌ في البحار
والمرافئ منهوبةٌ في الفقد والتجارة
سفائنُ مكنوزةٌ .. لا تَصلْ
أيهذي البحار الغريبة
من أين تأتيكِ أخبارُنا
ولنا في القلوع الكسيرة أخدوعةُ الليل
بيضاءُ بيضاءُ يحرُسُها جوعُها
البلادُ التي ضيعتنا بأنشودةٍ لا تصلْ
فهل نحن بحارةُ الفقد
نصطادُ لؤلؤةً كي تضيعْ،
نُغنِّي لها عَلّها تستجير بنا مرةً
في هدأة الليل
في خشب تائه
في مواثيقَ مهدورةٍ
في النساءِ اللواتي بَعثنَ لنا بالرسائل كي لا نغيبَ
فنرسل أخبارَنا،
غيرَ أن البريد المغامر في عَوْدِهِ لا يصلْ
جائعونَ وعطشى
وترجُعُ أخبارُنا كالصدى،
أيهذا المدى قُلْ لنا
ما الذي يقطعُ الصوتَ فينا
ويسرق مَحّارَنا،
ما الذي سوف يبقى لنا كي يصلْ.

الفَرَس

الفَرَسُ الشهلاءُ معوّقةٌ في الحظائر
يطاردُها العاطلونَ في الطرق المتربة
تُطلق صهيلَها المذعور،
تكادُ الأجنحة تَنْبُتُ في كتفيها
فتخفُّ عن الأرض لفرط الفَرار.
الفَرَسُ الشريدةُ في البحر
تصقلُ مساميرَها مستدقَّةً في حافر العاج
فيلعب العاطلون بالشِباك والمصائد.

تنالُ من عُرْفِها الحرير حشراتُ المعدن وحراشفُ
السحالي الضارية.
الفَرَسُ الشهلاءُ في مدينة الحريق
تَهْشِلُ بالمطارَدين والأسرى
وتعقد الخير بأطفالٍ وأمَّهات
الفَرَسُ الشهلاءُ في النجاة والخديعة.

قمرٌ صغيرٌ

ما إن انفجرتْ المدينةُ بالحشود، وتحاجزتْ الكائناتُ الصغيرة مثل أقوام شتَّى. حتى تَقفَّصَتْ الأرواحُ الغضّةُ في أجسادها لفرط المباغتة. فرأيتُ قمري الصغير مرتعشاً في عريشة الغيم. يَلُوبُ في سقيفة الكَون مثل نَمِرٍ أليفٍ في الذعر. يذرع المجرةَ بين الجرح والمطاردة وذريعة العمل.

قمرٌ صغيرٌ مثل قنديل البيت. كلما تفاقمَ الاحتدامُ في الأقوام وتمزَّقتْ المدينة، توهجَ الألمُ في أجنحته المهيضة، وشَحُبَ ضوؤُه واكتنزتْ روحُه بالانكسار والمَشَقَّة. تَضيقُ الجدرانُ على جسده البَاسل، وتَقصُلُ روحَه المستوحشة رماحٌ غامضةٌ.

قمرُنا قائدُنا في جوقةِ البكاءِ في النهار والليل.
نتحلَّقُ حوله فينقذنا بعويله.

الوصيفات

الوصيفاتُ يَضَعنَ الوردَ في حضن المليكة
الوصيفاتُ يُزَجِّجْنَ لها حاجِبَها المشجُوج
في مَرآى من الجيش
ويَغسلنَ لها الأخبارَ قبل النوم
كي تغفو عميقاً
الوصيفات
لَهُنَّ الحظوةُ الأولى وبابُ القصر والتفسير
مِنْ قَطْرِ الندى حتى الأريكة.

رشاقةُ الزجاج

أرفقْ بالزجاجات الرشيقة وهي ذاهبة بعكس الماء
هل في حضرة الأسماء متسعٌ لتأويلٍ صغيرٍ
لارتعاشة عاشقٍ
لمغامرٍ غضٍّ يرى بابَ النجاة سرادقَ الموتى.
فإنْ أمعنتَ في ماء الزجاجاتِ انتشيتَ
وأوشكتْ لغةٌ على المعنى
قميصٌ مترعٌ وبراءةٌ كالذئب في النحو القديم
زجاجةٌ أخرى ستغوي نسوةً
أرفقْ بهُنَّ
هَربنَ من دار الكلام الى السلام
أرفقْ،

يجئنكَ مولعاتٍ بالندى مترنحات
أرفق بما يبقى لنا
اغفرْ لهنَّ السهوَ والنسيانَ
كلُ زُجاجةٍ جُرحٌ ،
نبيذٌ جامحٌ
وقتٌ لتأويلِ حزين.

أحبُولة السفر

هل حقك في البيت
أقلّ من نصيبك في الغياب
كلما وضعتَ قدماً في طريقٍ
ارْفَضَّ وتقلَّصَ وتلاشى
طارتْ في وجهك غربانٌ وكفَّتْ شمسٌ عنكَ
لن تهزم المصادفات بمديح الأمل
بينك وبين الخسارة كتبٌ ورسائلُ
ويتاحُ لك اليأسُ كلما هَمِمْتَ بالشكوى
فالحقُّ في البيت
فهرسٌ يستعصي على السرد
نشيدُ القتلى طريقك
وغفلةُ المغادرين
أحبولةُ السفر.

صلوات

ستصلي خمسَ مرات
ولن يسمعكَ الحاجبُ

لن يصغي لشكواكَ ملاكٌ
ستصلي للشياطين لكي يَنْقُض بابُ الله حُكماً خاطئاً
ماذا ستجني من صلاة الليل
غيرَ الكهف في عين النهار
خمسُ مراتٍ ستبقى في انتظارٍ
دونَ أن يصغي لك الله
ولن يكترثَ الأسرى بحرِّياتهم
خمسٌ ولا تكفي
ففي منعطف الماء ستقضي عطشاً
صَليتَ أو خُفْتَ
لك الغيمُ وغاباتٍ من السلوى
فكُنْ في منتهاك.

تَرْكُ البيت

بالأنفاس المقطوعة
بانحرافٍ خاطفٍ من الحرس
حيث الجريرةُ في الاسم
والجريمة في اللغة
وفي الناس المَشَقّة
والغيمُ زخةُ أكاذيب تملأ القُفَفْ
خُذْ النفَسَ الأخيرَ عميقاً
خذه
واعبرْ مَضيقَك نحو البيت
فليس من الحكمة تركُ البيت وحده.

ملوك

من أين جاءَت كلُ هذه الملوك دفعةً واحدة، في أرضٍ صغيرةٍ. يبحثون عن شعبٍ على سعتهم، يقيسونَ به الوقتَ ويضاهون الأرضَ به.
صبراً على وحشٍ بلا خوفٍ ولا ضغينة،
على موتٍ بلا ألمٍ.
ملوكٌ في الكتب وفي الخناجر.

البيت

ليس لك سلطةٌ عليه
لا سيفكَ يهزمُه
ولا ضغائنُ الليل تناله
بيتٌ ذاهلٌ لفقد كائناته المأخوذة
يريد أن ينامَ في كتاب الحلم
في لؤلؤٍ
في مَحَارةٍ
في بحرٍ
في سفرٍ
وفي مكابدات.

ما لأحدٍ سلطةٌ عليه
يطرح نشيدَه في الشمس
يحضن وحشَ الناسِ
يحنو على النخل
ويبكي
و يبكي
و يبكي.

دارت بنا

كلما دارتْ بنا الدنيا هنا دُرنا لها
وتقاطرتْ سفنٌ لتقتلنا
فنبدو غيرَ مكترثين
نبدو..
كي نقدِّمَ للضحايا ما يؤجلنا قليلاً
.... أو كثيراً
لا يَهمُّ،
نَفُكُّ أسرانا ونُطلقهمْ الى موتٍ خفيفٍ
ربما لا يحسنونَ الموتَ
كنا نُرْهِبُ الاعداءَ بالأحياءِ
ينتحرون
يزدردون موتاً ثانياً
دوائرُنا تدورُ بنا
ونحن في انتظارٍ،
كلما دارتْ بنا
مُتنا قليلاً
واستدرنا نستجيبُ لها.

سؤال

الى أين ستبعُدُ عن البيت
الأرضُ كرويةٌ
والطريقُ دائريةٌ
والرواياتُ تدورُ
وليس لاسمك معنى
في غير دارك.

طيور الطيش

نصالٌ تشحذُ جلودَنا
لنُذبَحُ على حجرٍ
أمضينا الوقتَ نغرِّدُ في بئرٍ
ونحلم بالماء
لأطفالنا زعانفُ يتفصّد زيتُها
وينزفُ في الدفاتر كلما شهقت الأغنية
لا أحد يُصغي لصمتنا
وما منْ دم إلا وازدهرَ فيه النسيانُ
وتَهتَّكَ الجَسد
كأنه القميصُ الوحيدُ في البيت
نتبادله كلما فقدنا ولداً
نضعُ الأوسمةَ لنخفي الجراحَ
فيطفر الدمُ في طيورٍ طائشةٍ
تفرُّ من حجرِ الذبح
عطشى ومشتهاة.

لغة

لا تَقُلْ للسؤالِ الجوابَ
قُلْ له الأسئلة.

سورة الألم

ليس للألم الذي ينضحُ من طين البيت ويُنضِجُ أجساداً تتعافى متجاسرةً في التجربة.
ليس له الزعمُ بأنه الصخرةُ الصقيلة تجعل المرايا تتحدّرُ من تجاعيدنا.

كنا نَصُدُّ التفجُّعَ ونكبُتُ الصرخةَ ونسكتُ على موتٍ وشيكٍ لئلا يشي بنا الألمُ الفَظُّ فلا يرقى الى ذريعة الغيم ويقصُرُ عن المخاض.
ألمٌ يفقدُ أسبابَه ويخسر حق التأويل.

ثاكلاتُ القُرى

أقرأُ في نحيب القُرى
مثلما طائرُ النار في جوقةٍ لا تُرى
أقرأ الليلَ
يبكي على ثاكلاتٍ
وأقرأ أطفالهنَّ المرايا الكسيرات
حسرى أسيراتُ مستوحشاتٍ
وأبكي كأنَّ القرى وحدها
تستجير من النار بالمستحيلات
أقرأها
أسأل اللهَ في عرشهِ أن يرى.

الوحشة

صارتْ الوحشةُ في الطقس وفي الطريق. تمشي كأنكَ تُخَوّضُ بجسدك وروحك في سديم كثيف من الخوف. خوفٌ تراه باليدين والقدمين والدماغ. غيمُ الرؤية. كمن يسير بين قتيلين متحاجزَين بالجثث. تَحُفُّ بكَ الضغائنُ والمجابهات وتَخْتَرِمُك النصالُ والخدائعُ في أراجيحَ تُحرّكها ريحٌ غيرُ مرئية. تتقدمُ إلى وراء. أعضاؤك في رماد بارد يكادُ أن يشتعل. وبين يديك الشِراكُ شباكٌ تُحصي أنفاسَكَ، تقطّعها وتدفع بأطفالكَ نحوَ الغيم.
لا تكاد أن تدركَ ..
مأتمٌ أم لادةٌ.

ندمٌ طفيف

مُدانونَ بالأمهاتِ
يغسلنَ أجسادَنا بالندم
يصقلنه بالجزع
قَصُرْنا عن حمايتهنَّ بما يكفي من الدفءِ
لئلا تتْثلجُ أطرافهُنَّ في الوحشة
مدانون بالأمهات
اللواتي ذرفنَ أجسادَهنَّ في اللبنَ والدمعَ والدمّ
ومنحنى الأخلاط
لكي تنشأ أعضاؤنا مثل جمر اليقظة
مثل اصطفاق الأجنحة وبُكُورِّية الشجر.
مدانون بهنَّ
يَصْطَفينَ النجوم بأحلامنا.

شمسٌ بطيئة

كنا نحزُمُ المدينةَ بالبحر
بالبريد الأزرق في الأفئدة
كلما عبرنا ردهة الدار
انبثقتْ تنهداتُ النساءِ الوقوراتِ في الليل
كلما طرَقنا باباً انفتحَ الأفقُ في قلوبٍ مشغوفةٍ
بولع الفقد
صقلنا الدروبَ المتربةَ بخطواتٍ عجولةٍ
كانت «المحرّق» عريشة مفتوحة على البحر كله
فنلجأ لأعراس السفن بشراعها الرشيق وصواريها الحانية
نشارك في تجهيز الخشبَ للماء.
عربةُ البريد مهصورة في أحضاننا

لئلا يتأخر المسافرون في الغيم
والمدينة بابٌ لشمسٍ بطيئةٍ.

الإبريسم العليل

مَرْضَى مثل الوحيد في الغربة
تنطفئُ قناديلنا في الأروقة
وتتهدَّلُ أعضاؤنا في القمصان
نَذوي في الإبريسم العليل
في خُضرة الثوب الناحل
مَرْضى ونضاهي شجرَ اليقظه
ونُحسنُ الصبر بلا جدوى
لا لنبرأ من الضَرِّ
ليس لاستعادة الحياة
لكن لئلا نُحبَسُ في الخَشية

غير أن المرضى لا يموتون حين يرغبون
للمرضى مزيدٌ من المرض.

نصفُ حزنٍ كاملٍ

نصفُ حزنِ الأمس كانَ مؤجَّلاً
كي يستقيمَ الوزنُ في نثر القصيدة
نصفُه يكفي لتفسير الجِراح
ومَحوَها في دفتر الأطفال
نصفٌ كاملٌ
فالحزن يَقصُرُ عن قصيدتنا

ويستعصي على نفي الضحايا
وابتكار حقيقةً أخرى تفي بالوردة الثكلى
قصيدتنا النَثيرةُ تَخرجُ من تخوم القوس
مَنْ يقوى على تقدير إيقاع البُكاء
كأنَّ حزنَ الناس بَحرٌ ثالثٌ
نصفٌ حزينٌ
والبقيةُ شهقةُ القتلى
وجوقةُ نادمين ونادبين
لكأنَّ نصفَ الحزن فعلٌ ناقصٌ
لا يقبل التأجيل.

حديد

تساءلتُ
هل أن الحديدَ الوحيدَ
يذوبُ على جرحنا .. وحدنا
وهل أننا سوف نبقى على هامش النص
والوحشُ ينهشُ تفسيرَنا
غيمنُا في الحديد طوال النهار
لينثال رملاً على ليلنا
تساءلتُ
ماذا يريدُ الحديدُ الوحيدُ من المعدن الحُرّ
وهو الذي قادَنا نحو بحر المفازات .. يغتالنا
أيها المستجيرُ بعلم السُلالات
يخذلكَ النادمونَ على الحلم
دعنا نعالجُ تاريخَنا
أيهاذا الحديدُ الذي في البدايات
افتحْ لنا

قل لنا بالتآويل
بالمشتهى من تفاصيلنا مَنْ لنا
حديدٌ تحرَّرَ من شكله
سيدُ الجُرح ينهالُ في لغةٍ .. علَّنا.

الناسُ في الناسِ

في الرُكن القَصيِّ من الناس
تَرى .. حيثُ لا ينظرون
وتعرفُ في حشدهم نجمةً
ليس لاسمك وشمٌ ولا شامةٌ
قصيٌّ عن الليل والنوم
في الهامش البعيد من النص
ترثى حروفكَ
والناسُ في الناسِ في غابةٍ
عيناك مذهولتان
وقلبُكَ بَهْجُ الأقاصي
تنسى الكلامَ
وتتثالُ في شكلِ طيرٍ
في غزالةِ الذُعر
القصيُّ عن الناس والنصّ
حصنٌ يتلاشى وينهار.

انتحارُ الجَوقة

جوقةٌ من ذكريات البحر
والموتى يقومون

وليلٌ واحدٌ ينسى
وتحديقُ التفاصيل على المرآة
يكفي للبكاء
ربما يكفي لتأجيل الضحايا
وانتحابات السماء
ليس عدلاً
كلما مُتنا انتحى الأعداءُ صَفاً واحداً
يحنو على صمت الصلاة
جوقةٌ
والمستعاد من الجراح حديقةٌ تُرخي لنا خيلاً
وتُوقظُ موسماً وتشفُّ عن قتلى يضاهون الحياة
كلما ..
والزرقةُ القُصوى رُقَىً منهارةٌ
وجميعُ ما يبقى لنا فيها انتحارٌ طارئٌ
يتحدّرُ القتلى بأخبار السُلالة
كانتباهةِ غافلٍ
ماذا بوسع الليل
ما الجدوى من الجنّات
ما المعنى المؤجل لانتصارات الهزائم
ما الغنائمُ في حروبٍ
في احتمالٍ شائكٍ
ماذا سيبقى عندما ...
والجوقة الزرقاء تمحونا على باب السماء
هل عادت الأسماء للنسيان
هل في بيتنا للبحر نافذةٌ
وهل للبيت مرآةٌ نرى فيها الغياب.

الماءُ في المعنى
وفي الأخطاء تمويهٌ لتفسير الغيوم

الماء في القتلى قبيل الموت
هل نحن ضياعٌ شامخٌ
كي ندرك القاموس قبل النوم
نبكي جوقةً
ونظل نبكي
نمنح الأعداءَ أوسمةً
لكي يعفو القضاةُ ويفقه السَجانُ
يطلقنا الإلهيون من أوهامهم
لننام قبل الحكم في ليلٍ طويل
وانتباهة طائرٍ في الذبح
فالموتى يقومون على أشجارنا
والليل ينسى
عندما في السَبي ..
نحن نسوةٌ أم جوقةٌ
ماذا بوسع الله فينا
كلما خُضّنا بوهم الدمّ.

الثوب

يتقطع الثوبُ في غيم تائه في الجسد المرضوض بقانون الآلهة جسدٌ ينْحلُّ في خيط ناسل من سماء الله متروكةً واليدُ الوحيدةُ وحدَها في حجر في جدار طريٍّ تلوّحُ وحدها أنّ تعالَوا لبقية الجسد جسدٌ بثوب يَحُوْلُ يتلاشي لا يستر وليسَ لمزَقه عَدٌّ ولا يَطالُه الوصفُ ما إن يُطلقُ له النشيدُ حتى يتقاطر حوله حَجَلٌ ظنّاً أنه الطليعة فيتصاعد شَتاتٌ في لهب يتكاثفُ بشفق كأنه سلامٌ مغدورٌ إهابٌ ينسى شكله ويذهب الى الدرس. تنتظره الأمُّ إذا تأخرَ ونَسِيَ أنه شَمسٌ ثانيةٌ لصباح العائلة.

أيتها الشمسُ هذا جسدُك المفقود هذا ثوبه تائهٌ في مَجرّة الناس.
أيتها الشمس من أعطاكَ ثوباً ذائباً لجسدٍ يذوي
خذي وهجَ الوحش وهاتي الغزالة.

حواريون

دعنا نؤجِّلُ جنةَ المعنى ونرفلُ في الجحيم
نَفنَى قليلاً ريثما يستيقظ القتلى
وينثلجُ الحواريون في تابوتهم
دعنا نُراهنُ أن دارَ اللّه واسعةٌ
لتشملنا إذا مُتنا بعيداً عن صلاة الخوف.
هل نحن على كثبٍ من الثوار
بعضُ النار تكفي لامتحان الليل
دعنا لا نرى في الأفق غير كنيسةٍ كسلى
تُصلي خارج المحراب
دعنا لا نردُّ الباب.

حدّاد

يضعُ حديدته على سندانه القديم ويَطْفَقُ يَطْرُقُ بأثقل مطارقه في ليل بهيم، مُصْدراً الصوتَ أعلى من الرعد وأقربَ الى الرمز. التفتتْ نحوه الجُمَوعُ تضرُّعته الأقاصيَ ضَجَّتْ به الكائنات، وهو لا يكترثُ بالدلالات ولا يَكُفُّ عن الحديد.
سندانٌ ومطارقُ في حَمْأة العمل، يغفل عن حديدته الباردة. الحديدُ الباردُ يُصْدِرُ الصوتَ الهائلَ تحت الطَرْق، غيرَ أنه لا يُطاوِعُ ولا يَقبَلُ الشكل.

نجمة الهاوية

نجمةٌ على هاوية
والعرباتُ تنثر الزجاجَ في أشلائي
أشتعلُ من هنا وأنطفئُ من هناك
ليس لي جسدٌ أسمّيه بيتاً

وتَقصُرُ الأبجديةُ عن وصفي
لغتي تفضحُ الدمَّ
فللجراح صمتٌ يُضيئُ
ومَنْ يَسمعُ البُكاءَ له قلبٌ يتهدَّجُ
يُصغي لنجمة الهاوية.

يغادَرَ تواً

لبنٌ رَسَمْنا في صقيله الناصع أحلامَ أطفالِنا المأمولينَ في أعقاب عربة العماء عشية الموت الثالث.
غادَرَ بوعد نسعى إليه على رُكَبِنا المكسورة والرُؤى الموشورة بالجنازير. نسعى لئلا يَقالُ أننا خَذَلْنا أسلافَنا ذَوي الصَدَارِيَ المغسولة بالزعفران الموغلة في الخسارة.
هذا عزاؤنا فيما تغادرنا أكثرُ المرايا صدقاً وأقلُّها وَلَعاً بالتقاليد. فالأصدافُ العائدةُ من سَحْتِ المَحَارِ مثل أحداق الأحلام الجائعة، لا يتذكرها الآخرون ولا ينتبه لها الحشدُ الا حين تسقُطُ يقظةُ الشمس.
ساعتَها يَعْتُمُ علينا صقيلُ اللبن ويكادُ ينطفئ.
ساعتَها يَهْصُرُ الندمُ الباسلُ أفئدةَ الرجال في وحشةِ البحر ويوقظ غضبَ النساء المفقودات.

ساعتَها تُصبِحُ المَجرّةُ بِرمَّتِها في خُرْجِ الفارسِ
وهو يترجَّل ويهوي ..
فتقصُرُ الخسارةُ عن حالنا.

زَهرةُ المناديل

تُوزِّعُ مناديلَها في حَجَرِ الطريق، فينبُتُ زَهرٌ رشيقٌ يتصاعدُ منه عطرٌ يتوشَّم به الهواء.
مناديلُها شهاداتُ الغائبِ على حاضرٍ. يُصغي إليها العابرُ وتُنشِدُ الأشجارُ لها، والخاطئونَ

يتقدمون للاعتراف بين يدي الله.
اللهُ يأخذ المناديلَ شفيعاً يعفو عن الزهر الأصفر
والحبُّ حَجَرٌ عاشقٌ في الطريق.

جنةُ البيت

جنةُ البيت لي بابُها
ولي شُرفات وسَاعٌ تمنحني للملاك الذي يمسحُ القلبَ بالزنجبيل. كلما انهرْتُ في الليل يحضنُني قلبُهَا. ولها ريشةُ التاج والصولجانُ لها. سيدةٌ في البُكاء وأسطورةٌ في الأمل.
نهرُها يغمُرُ البيتَ، يا بيتَها في العيون. جنةُ الناس. أطفالُها. منتهى جنةِ البيت. عينان في الغيم عائدتان بما يجعلُ الأفقَ سجادةً للنجاة وتعويذةً للعمل.
عندما في جنة البيت يبقى الجحيمُ البعيدُ ..... بعيداً.

نار باردة

كارتطام الحجر الصَلد بصخرةٍ صامتة
ما الذي سيفعل عُودٌ رَطْبٌ
بنارٍ باردةٍ وزيتٍ شحيحْ.

طفلة

خطأ الكبرياء وصلافة البغتة
مخلوقات تَفرُّ من وهدتِها في شَرارٍ وفي وصايا
تلك طفلةٌ هائمةٌ في السرادقات والطرائدِ
بين نصلٍ كاسرٍ وسَهمٍ خاسرٍ.
فكفُّوا عن المراثي

ليس لدينا طفلةٌ للموت
أنها القتيلةُ وحدها.

يقظة الخشب

مثل الخشب الخفيف في اليقظة
محمولاً على المناكب
تَهْشَلُ بكَ الشعوبُ نحو الغسق كأنها ترى قنديلاً يابساً
يوشك أن يحبو
تكبر والخشب خفيفٌ في يقظته
محمولاً على مناكبٍ كسيرةٍ في شفقٍ أخير.

أصدقاء

أُمَيِّزُ
أنَّ الذي غابَ عني صديقٌ
والذي ماتَ عني صديقٌ
والذي باعَني في الصباح صديقٌ
والذي ظَنَّني في العدوِّ صديقٌ
والذي ضَمَّني في العيون صديقٌ
والذي سَيفُه فوقَ حبي صديقٌ
والذي جَهَّزَ لي كفناً ذاتَ ليلٍ صديقٌ
والذي دَسَّني في الحشودِ صديقٌ
والذي غَالَني ذاتَ يوم صديقٌ
والذي حاربَ الوهمَ عنّي صديقٌ
والذي داسَ جُرحي صديقٌ
والذي لا يُميّزُني في الجموع صديقٌ

والذي قبّلَ قلبي صديقٌ
أميِّزُهُم ..
كلُّ نَجمٍ صديقُ.

أحجار

تُرَبِّي أحجارَها في المُهود
تُهَدهدُها وتنتخبُ الأسماءَ لها
وتَردُّ الضَرَّ عنها
وما إنْ تَشبُّ عن الطوق
حتى يكون الوقتُ قد آنْ
ليطلعَ في كل حَجرٍ غصنٌ
وفي الغصنِ وردةٌ يضوعُ منها الأمل
يصقلُ خيالَ المارّة
ويَهدي العابرين في حديقة البيت
أحجارٌ تتعثَّرُ بها أقدامٌ عمياء.

غرفة الخوف

كانوا في غرفة الخوف
والكونُ في سديمه
بلا خَلْق ولا ذَريعة ولا مأوى
يَذْرعُونَ المكانَ الضيّق والقلب الواجِفْ
نَحضنُهم بالريش والأجنحة
ونجهشُ معهم في بكاءٍ محموم
كَمَنْ يقصُرُ عن الأجوبة
يتهجى اللغةَ في غرفة الخوف
ذاهباً الى الدرس.

وَلَد

لم تكنْ القذيفةُ تُدرك الهدف. ولا تكترثُ بالولد، وليس بوسع التفسير أن يكفي. وحين يفرغُ القادةُ من صلاتهم ويكتملُ الموكبُ، يكونُ الولدُ جاهزاً للمغادرة. لا يُودّعُ الأب. لا يتبادلُ القبلات مع الأم. ويكونُ على مبعدةٍ من العويل.
القذيفةُ وحدَها لا تُدرك ما تفعل،
ولا يعودُ بمقدورها الاكتراث بطقوس الجنازة.

الأرجَحُ أن قذيفةً مثلها توشك على ولدٍ آخر.

شمس

لا تَقُلْ للصباح : انتظرْ .
هاته من تجاعيدِ ليلٍ طويل
وهاتِ له الصافناتِ التي عَوَّجتْها الأحابيلُ
قُلْ للصباحِ الذي فاتَ أسلافَنا
ليلُنا باهظٌ
والذي باعَ أحلامَنا كامنٌ حولنا
أيهذا الصباح استعرْ .. وانفجرْ
مثل شمسٍ لنا.

مكانٌ ضيقٌ

يسحقُونَ أعضائي بالمناجل والشواقيل
ويحرسونَها في المداخل
وكلما سألتُ ماءاً جاءني شواظٌ
سألتُ شمساً جاءني ظلامٌ

يدايَ مقصولتان بالعطش
ورأسي مقصوفةٌ بحُلكة الهواء
لأحفادي أن يستعيدوا كتابي من الليل
ولهم خبيئة الخَطِّ مُضمَّخةً بالأحبار
واقفٌ
يقتسمُنِي الوقتُ
ويجتاحنِي مكانٌ يَضِيقُ عليَّ.

العظم الواهن

يكلِّمُ أطفالَه بأنين يَصدُر من عظم واهن. فيسمعون الصوتَ ويتداركونه قبل أن يسقطَ في حجر الطريق. يحمِّلُونَه في الصدىً ضارعين للشمس أن تمدّ ظلَّها حتى عريشة البحر.
أنينٌ يتذكر عودتَه الأخيرةَ من البحر. كان السفرُ بعيداً والساحلُ يرى القلوعَ تنقصِفُ تحت حوافر الإعصار قبل الأرض.
الأنين عائدٌ من البحر وحده
والأطفال يكبرون.

سَقْطُ النهد

تُعرِّي صدرَها بيد ترتعشُ في جسد ينتفضُ في عصفور يُذبَحُ تُمسكُ بنهدها متقدمةً نحو جندي يَضَعُ جزمتَه على صدغ رجلٍ مكسورٍ مقطوع الدمّ تقول للجَندي متضرعةً رافعةً نَهدَها مثل بيرق السَبَيِّ :
خُذْهُ خُذْ نَهدِي اقْطَعْهُ لكن لا تقتلُ أبي.

يَقطعُ الجنديُ نَهدَ الصبيّةِ
يأخذُه ... ويقتلُ الأب.

نساءٌ طويلات

النساءُ الطويلاتُ
منحنيات على نايهنَّ
يُؤلفنَ أغنيةً للتفاصيل في آخر الويل
يغزلنَ شالاً وترنيمةً للرجال المُحالين للغيم
النساءُ النساءُ الحزيناتُ
يفرحنَ بالخوف يَفضَحُ أزاوجَهنَّ المدانينَ بالمُشتَهى
النساءُ الطويلاتُ يَمْنَحْنَ للناي،
- في غفلة من رجال المدينة -
أسرارَهنَّ الخفياتِ صَمتاً يَشِفُّ عن الرقص
عن جوقة سوف تغزو المدينة
تلك النساءُ الطويلاتُ في الليل.

يوسف

هل هذا نشيجُكَ وأنتَ تُخيطُ جراحَنا، تمسحُ دمعَك بيد وتحضُنُ دَمَنا بالأخرى. الإبرةُ ضائعةٌ في الجهات. بوصلتُك تعرفُ والشِقُّ يتسعُ والجُرحُ يرّعُفُ في أصابعك وأنتَ تَصُدُّ البُكاءَ والفقد.
جراحُنا أكثرَ من رُقَعِكَ وأبعدَ من خيوطك
وينتابنا الهَلَعُ لفرط نشيجِكَ الأعلى في القتال.
تذرِعُ المسافةَ بين القلب والقميص
تَرى إلى أخوتِكَ من قاع الجُبّ.

ميناء

كان علينا أن نُقنعَ البحرَ بالسَكينة، أجلَ أن ترسو السُفنُ في موجٍ عاصفٍ في ميناءٍ لم يزل

في دَرَجِ العمل.
كان علينا قبل ذلك أن نكتشفَ الأرضَ ونَرُوْزَ الرملَ في الساحل، نهندسَ الحَجَرَ، نبدأ في نَصب مينائنا، ونُحسنَ البناء.
علينا أن نفعلَ ذلك
دونَ أن نغفلَ عن مزاج الموج
حرِّية البحر ورَجاحة الجُزر.
هل كان علينا أن نفعلَ ذلك كله
دون أن ندري.

طريق

أقدامُنا عاريةٌ وللصخور أسنانٌ وقناديلُنا شاحبةُ الزيت.
نتقرّى مواقعَ أعضائنا بعُصيٍّ أكثرَ هَرماً من خطواتنا.
كلما سألنا عن المآل نَهَرَتنا ضِباعٌ
وطفرتْ الدماءُ من أطرافنا.
نتسارع متدافعين في هاوية ووهم شاسع.
طريقٌ مطهمةٌ تقضُم أقدامَنا المرتعشاتِ
في عُتمةٍ واضحة.

نُحاةُ البحر

هات السفينةَ للبحر
نحنُ نُحاةٌ نأوّلُ أخطاءَنا في المراصد
نقرأُ أنَ الطبيعة سيدةُ البحر
هاتِ السفينةَ
هاتِ القلوعَ لها
عندما في الرحيل الطويل نناديكَ

هاتِ الغيابَ لنا
وافتحْ البحرَ
دعنا نُصدِّقُ أخطاءَنا في القناديل
في حرس النوم
في شغفِ الحالمين.

الخريطة

الخريطة قالت لنا. نغادرُ جحيماً لا نحبه، لنذهبَ الى خيمة تكنُّ لنا الضغينة. مثل شخص لديه من الذرائع ما يكفي لوضع جسدَه في عربات الغيب، لئلا يخسرَ حضوراً غيرَ موجود. فكلما تصاعدَ المدُّ في الأرجوحة أوشكَ الهواءُ أن يفرغ.
في أروقةِ الكابوس نُصغي لمن يريد.

نساءُ البحر

جاءتْ نساءٌ كُنَّ يَحرسنَ الحشودَ
ويضطربنَ بقدر ما تَخشى الخيولُ خديعةَ الحوذيّ
يحرسنَ اختلاجات المدينة
كُنَّ في خيط الجنازات الطويلة
مَنْ رأى في نُسوة جَرساً
و مَنْ يُعطي دليلاً واحداً يكفي لتأجيل البُكاء
فلسنَ منسياتُنا
هذي نساءٌ يختبرنَ رجالهنَّ
وتنتهي فيهنَّ ذكرى لا تَكُفُّ عن العويل
لسنَ مسبياتُنا

ولهنَّ فينا نِصفُ ما يبقى لنا من خابيات البيت

يحرسنَ الحشودَ ويشتهينَ قُلامةً من جَنةٍ
ولهنَّ حقُ الصوت في الصحراء
هل نحن نساءُ البحر ؟

المعرفة

ليست المعرفة تَرَفُ الكائن، والغيم يستعصي على الرَتْق بالابرة والخيط. تعالوا انظروا لقمصاننا وهي تتهرّأ وتَحُولُ وينال البردُ من لونِها. تعالَوا، إن كان لديكم لأحلامنا مكانةٌ ولأرواحنا مكان.
ثمةَ مَنْ يَسمَعَنا في هذا الغيم.

غضب

مُتنا كثيراً فوقَ هذي الأرض
لم نسألْ عن الأسباب
لم ينتابُنا غضبٌ عليها
تلك جنتنا الفقيدة
ضاقتْ الدنيا بنا حين انتحبنا عند مقتلنا
ولم نسمعْ رثاءً
لم تُؤبّنا سوى أشلائنا
كنا نموت على هوانا
مثلما يستغرقُ العشاقُ في أحلامهم
مُتنا
ولم نشعرْ سوى بالحب
هل ماتَ المحبُونَ انتحاراً مثلنا.

جارتْ علينا

واستجارتْ بالعدوّ لكي تؤجِّلَ حلمنا
كنا نُبَجّلها
ونحسَبُ مَوتَنا عتباً طفيفاً
كلما مُتنا رجعنا
وهي سادرةٌ... فنوقظها
ونبدأ مرةً أخرى
نهيئ عرسنا.

قمصان

غيمٌ يأخذهم وغيمٌ يأتي بهم. قمصانُهم مهلهلةٌ. خيوطُها مشلوحة خلفهم في سديم غامض. يتملصون من عناقات الأحباء لحظة الوداع حتى تمزقت القمصان وبقيت المِزقُ في أكفِّ المودعين.
الغيمُ قاطرةٌ للذهاب وتابعةٌ للأياب.
غير أن أحداً لم يكن في استقبالهم في العودة.
كان الجميع قد توزَّع بين القبر والقيد والمنافحات.

البِحار الكثيرة

صرنا بحاراً كثيرةً، وأقاليمَ وخلجاناً ونوارسَ تائهةً في قوس الغيم. والفؤوس تشجُّ الأفكارَ وتغلق الموارَب من أبواب المدينة ونفوسِ الناس.
بحارٌ تتناسل في ضغائنَ تخرجُ من الغابة.
بحارٌ كثيرة بلا ماءٍ ولا سفنٍ ولا مرافئَ للشكوى.

أسماء

لو كنتُ أعرفُ كَلَّ أسمائي.

بيتُ الحَمَام

جنةٌ إن أنتَ بجَّلتها
وانحنيتَ على غصنها
وانتميتَ احتميتَ بها
جنةٌ جَلَّها الله لَكْ
كلما جئتَ تبكي لها
هَدْهَدَتْ قلبَكَ المستهام
جنةٌ مثل بيت الحمام
إن أنتَ ربيتَها.

عيناك

دَعْ لعينيكَ أن تَرى ما لا تراهُ
دَعْ لها أن تفسَّرَ ما يَستقيمُ مع الحُلم
عيناك مأخوذتان بما يجعلُ النومَ أحبُولةً
والقميصَ الجريحَ احتمالاً
وما سوفَ يبقى من الموت أخْدُوعَةً للحياة
دَعْ لها
فهي مأمورةٌ
سوف يبقى لها أن تَرى ما تراه.

شتاء ٢٠١١، برلين

تشکیل

بلاطتان من الخزف كُتبت عليهما عبارة **الغبطة المتصلة**
بالخط الكوفي الأسود على خلفية بيضاء.
من حمام قصر **دير سان فرانسيسكو** بالحمراء، القرن ١٤، متحف الحمراء.

أدونيس

الترف، نشيداً للمادّة

I دلالات الترف وتجلّياته

عرف العربُ **الترفَ** بمستوياته ومعانيه كلِّها، وعرفوه في مختلف العصور، وحيثما وُجِدوا، قبل الإسلام، وبعده.

ولعلّ العربَ بين أكثر الشعوب تميّزاً بالترف في تعدّد وجوهه وتنوُّع معانيه. وهو هنا لا يعني الاستهلاكَ الضخم والقدراتِ الشرائية. كما لا يشترِط الثّراء الواسعَ لأنه يختلف عن البَذْخ.

الترفُ مفهومٌ معقّد ومتعدِّد المعاني خصوصاً أنه يتداخل مع دلالات

الثقافة. وهو لا يعني الغرق في الحسّية والمتعِ ولا يتحدّد بسِمَةٍ حضارية معيّنة أو بنظام حياة. يمكن للترف أو حسّ الترف أن يحضر في بيت متواضع حين يُعنى أهلُه بما يتجاوز الحاجة المباشرة إلى الإحساس بضرورة إعطاء الأشياء معنىً وصورةً ولياقة وجمالاً وتميّزاً لا تتطلّبها الحاجة الاستهلاكية. فالترف شغَفٌ بالمعنى والقيمة، وانفتاحٌ عليهما واحتضان لهما. إنه قَرينُ الإتقانِ ومنبعُ التأمّل والتأويل. يتجلّى الترفُ في تزيين طبق بسيط، وزخرفة جدارٍ وتجميلِ أداةٍ أو قطعةِ أثاث تجميلاً لا يغيّر في الحاجة والوظيفة، لكنه يخلق متعةً إضافية تتجاوز الوظيفةَ العمليّة، متعةً تتجدد ولا تُستنفَد. ويمتدُّ هذا إلى سائر مستويات الحياة. ولا يُختَزَل الترفُ بالمتعة أو بالمنفعة. إنه قبل ذلك افتتاحٌ لحقول فسيحةٍ في المخيّلة، وفي التأمّل. إنه أنشودةُ المادّة والكمالُ الذي لا يكتمل.

على الإنسان لكي يجدَ نفسه في العالم أن يضفي عليه شيئاً من صنعه، يبتكره هو، شيئاً لا يقدر أن يبتكره إلا الإنسان. وذلك هو الفنّ أو هو **الترف** الذي يُبتَدَع بالفنّ. وهو ابتداعٌ يرضي الرّغبة والمخيّلة. لأنه يجعل الشيءَ يفيض عن ذاته. فأن يُنظَر إلى الشيء كأنّ وجودَه كامنٌ في مجرّد استخدامه، أو كأنما لا وجودَ له خارج هذا الاستخدام، أمرٌ لا يليق بوجود ما هو طبيعيّ، ووجود ما هو إنسانيّ. الرغبة تصحّح هذا الأمر. تضفي الرغبةُ على الشيء بعداً رمزيّاً : يصبح شكلاً فنّيّاً إلى جانب كونِه شيئاً للاستعمال. وهذا ما فعله العربيّ: الأشياء، أشياءُ الحياة اليومية –الطاولة، الكرسيّ، الأطواق والأساور والأقراط، الأقواس والزخارف، نقوش النحاس والبرونز والخشب، أغلفة الكتب، الخطّ، الترصيع– هذه كلها كانت علاماتٍ على الترف وشواهدَ له. وصار للترف معجمٌ خاصّ من الكلمات : تأنُّق، رونق، أبّهة، كانت تتزيّن بها الأشياء، نسيجاً أو فخّاراً؛ ذهباً أو فضّة؛ عاجاً أو صدفاً، حجراً أو جلداً.

هكذا صار ترفُ الصّنعة والشكل نوعاً من تكريم المعنى وتمجيده. وإلاّ كيف كان ممكناً أن نفهمَ الغلوَّ في تزيين أماكن العبادة في الأديان كلِّها، مع ما يُفتَرَضُ فيها من علوّ على كلّ صنعة ؟ وهذا المستوى من التكريم كان من أهمّ منابع الفنّ.

الترفُ إذاً ليس كلّه مادّياً أو مرئيّاً. إنّ له وجهَه الأخلاقيَّ والمعنويّ. ترفٌ معنويّ أن يترجّلَ فارسٌ عن حصانه ليعطي مكانَه لضعيف أنْهَكَه المسير. ترفٌ أن يقْتَسِم شخصٌ زادَه مع مسافر بلا زاد، أو يخلعَ سترته ويضعَها على كتِف ضعيفٍ يرتجف.

الكرمُ مثلاً، بهذا المعنى ترفٌ، كذلك حمايةُ الخائفِ وإغاثةُ المَلْهوف دونَ إلزام. وخصالُ الكريمِ عند العرب تدخلُ هي أيضاً في تعريفِ التّرف.

من ألوان الترف المعنويّ العفوُ عند المقدرة، كأنّ يقمعَ القادرُ رغبتَه في الانتقام والعقاب، أو يهبَ الخصمَ المعتديَ والخاسر، أو الخصمَ المختلف، حياتَه.

ولو عُدْنا إلى خصالِ الكريمِ عند العرب لَوَجدنا كثيراً منها يدخل في باب الوَفْرَة المعنوية والعطاء. هذه الوفرةُ المعنوية تشيرُ إلى معاييرَ تقتضي تجاوزَ الحاجةِ المباشرة والغريزةِ العارية ومبدأ 'السنّ بالسنّ' إلى ما يُستحَبُّ ويَتركُ إحساساً بمتعة تفوق الارتواءَ والتحقُّق الماديّ، متعةٍ لا تزول ولا تُفسَّر، هي الترف عينُه. ولعلّ من الأسباب العميقة لهذا

الإحساسِ بالترف وعيَ التميّزِ والرغبةَ في التفوّق على آخرين في هذا الميدان. ونحن في هذا لا نبتعد عمّا جاء به عالِم الإتنولوجيا مارسيل موسّ في كلامِه على الأعطية أو الهِبة، حيث يكون الأمجدَ هو من يتجاوز غيرَه في العطاء.

هناك تراثٌ ضخم حول الترف المعنويّ العربيّ. وهناك شخصياتٌ تحوّلت إلى أساطير في الكرم أو العفوِ عند المقدرة أو الإسراعِ لإغاثة الملهوف. أي أنها بلغت حداً بعيداً في تميّزها وأخلاقياتها، ما يسمح بوصف هذا التميّز بالترف المعنويّ.

هذا الوجهُ المعنويّ يعمّق معنى الترف ويُغْنيه. وهو ما يعلو بالحياة في اتّجاه الأخلاقيّ غيرِ الإلزامي وغير الضروريّ. وقد كان هذا العلوّ بالحياة، في الوقت نفسه، علوّاً باللغة. حيث يغدو الترف، بهذا المعنى، فنَّ الحياة والبحث في كلّ شيء عمّا يتجاوزه، عمّا يضيف إليه ما يتجاوز الحاجة الأولية.

لكن إذا كان الترف عند العرب معنويّاً أخلاقيّاً في الدرجة الأولى، فإنه لم يكن يقتصر على هذا المستوى الأخلاقيّ. لنتذكر العطورَ والأفاويهَ تحملُها القوافلُ عابرةً الحجاز. لنتذكرِ الكحلَ والأنسجةَ المجلوبة من بلاد اليمن أو من بلاد الشام. لنذكرِ السيوفَ المزخرفة وألعابَ السباق الشهيرة، دون أن ننسى المرأة «نَؤومَ الضحى» كما جاء وصفُها في مُعَلَّقة امرىء القيس.

وفي اليمن عرف العرب الآنيةَ المزخرفةَ بدقّة ومهارة، والأنسجةَ المُقصّبة والمتداخِلة بخيوط نفيسة؛ عرفوا الحلى والسيوفَ المنقوشة المطعّمة والخناجرَ المرصّعة ترصيعاً لا تستدعيه وظيفتُها العملية بل تطلبه متعةُ الإحساس بالجمال وعلوِّ الصنعة وتطلبه الندرةُ والتميّز والشعور بالتفرُّد الذي يرافق تلك الأحاسيس.

ومنذ القديم حتى اليوم اشتهرت العماراتُ الصنعانيةُ، للغنيِّ والأقلّ غنى، في زخرفتها وتعدّد أدوارها. اشتُهرت خاصة بزخارفَ وتصاويرَ على جدرانها الخارجية تجعلُها فتنةً للنظر ومدعاةً لبهجة من يدخل إليها.

تتآلف مع هذا الترف الحياتيّ الفنيّ المجالس والمآكل معقَّدةُ الصنع مرهَفَةُ الذوق

مُترَفَة التوابلِ تترجمُ حسّاً فريداً في جمال الحياة والرغبة في تحويلها إلى متعة وحدَث جماليٍّ وإغنائها بالمرهَف من الأحاسيس.

ولن أعودَ إلى العهود القديمةِ زمنَ الحضارات الفرعونية والبابلية والفينيقية والسلوقية وحضارةِ البطالمة وغيرِها، يوم كانت الحياة في بعض جوانبها ممارسةً فنّيةً للوجود. إنّ فيضَ المتعة هنا لا تقتضيه الحاجةُ أو الضّرورة، كما أشرت، لكنه يُطرِب النظرَ والمشاعر وسائر الحواسّ، ويؤشّر إلى تميّز وخصوصية، تجعل الحياةَ فوق ما هي. ولا تدخل في ذلك الضّرورات العملية والاستهلاكية. إنه بإيجاز فنّ الحياة، أو الحياة بوصفها حدثاً فنّيّاً. هكذا آلفَ العربُ بين الترفِ وبَهجةِ العقل وغبطةِ النفس، ولذةِ الحاسّة. وقبل هذا وذاك ربَطوه بالإبداع والفرادة. طوّروا ثقافة الحواسّ والجسد كما مجّدوا ثقافةَ العقل والمخيّلة. وفي هذا كلّه ميّزوا بين الصناعة التي هي ثقافةٌ وطبيعة، وبين التصنّع الذي هو تكلُّفٌ ومُبالَغة يؤدّيان إلى الخروج من الطبع.

وفي فلسطين ودمشق، في مدن لبنان وقرى الجبل، في بغداد والقاهرة والإسكندرية والشمال الأفريقيّ والأندلس، نرى كيف كانت اليدُ الخلاّقة رفيقةً أمينةً للمخيِّلة الخلاّقة وامتداداً لها. وكانت الذائقة العالية تحتضن الإبداعاتِ العالية، يدويةً ولغوية، كأنها تاريخٌ آخر لا يقومُ التاريخ إلا به، كما لو أنّ العرب والشعوبَ السابقةَ للتعريب، في المنطقة العربية اليوم، كانوا يخلقون زمناً خاصّاً داخل الزمن : زمناً يظلّ فتيّاً. كانت القصيدةُ مأدُبةً للفكر والمخيّلة والجمال. وكانت المأدبةُ قصيدةً للحاسّة، نظراً، وتذوّقاً وشميماً.

وثمّة صورٌ للترف والعيش في حضن الأشياء المبتدَعة المتفرّدة الشاهدة على الصنعة العالية والخيال حاضرةٌ حتى الآن. فالحكايات عن أخبار الترف وحالاته تلامس الخيال. ولا أشير هنا إلى النساء فوق الأرائك يتأرجَحْن على بُرك الزئبق؛ فليس هذا من علامات الترف كما أفهمها، بل من علامات البذْخ. والبذْخُ فيه معنى الكمّ والكثرة، أما الترفُ ففيه معنى الرَّهافة والأناقة والثقافة والابتكار.

هكذا أستحضر، مثلاً، أخبارَ زرياب (توفي ٨٥٧) المغني والموسيقي الذي مازج بين فنون متباعدة. أتقن فنَّ الطهو وتزيينِ المائدة وأتقن فنَّ زينةِ النساء، إلى جانب فنون الموسيقى. ابتكر أطباقاً من الحساء ومن لحمِ الطّير المتبّل ومن المعجَّنات. كما ابتكرَ

تسريحات لشعر النساء وثياباً تتنوع تبعاً للفصول. لكنه اشتهر خاصّة في العزف على العود في مواكبة السنطور والناي والدفّ والطبل والقيثارة. لقد جسّد في مواهبه ومهاراته الفنّ بوصفه وحدةً بين الفكر والحسّ.

ولا غرابة أن يكون هذا العلوُّ الفني الذي يرقى بالطرب إلى الوجْد هو ما رسّخ الترابطَ بين حالات الطرب وبين الوَجْد الديني. فكان ذلك التاريخُ الباهر لفرق الغناء الدينيّ والاتّجاه نحو التصوف. وهو ما يتواصل حتى اليوم ويغتني بالجديد في عواصمه الشهيرة مثل فاس في المغرب وحلب في سوريا وبغداد في العراق.

لكن هل يمكن الكلام على الترف عند العرب دون التوقّف أمامَ الكتاب العربيّ، لا سيما في القديم، يوم كان مخطوطاً ؟ وكان الرسمُ والتلوين نوعاً من تكريم المادة المكتوبة، فضلاً عن التمثيل. تستوي في هذا كتبُ العلم وكتب الأدب والأخبار. كانت الرسوم كتاباً في الكتاب. أما نوعيّةُ الورقِ وجلدُ الغلاف ونقوشُه فكانت تُحيلُه إلى تحفة. هنا يتجلى حسّ الترف في إحدى صوره البهيّة. فإذا كان الترف هو ما يفيض عن الحاجة وما يُطلَب لمتعة النفس لا لِحاجَة البدن، فإنّ كثيراً من الكتب كان فيضاً جماليّاً وروحيّاً. ومتى أَكثرَ الراغب في الكتب من اقتنائها ونوَّع فيها وطلبَ النّدرة والنَّمس البعيدَ الممتنع فقد تجاوز حدودَ الضّرورة والترَف إلى الهوى.

وحكاياتُ الهوى الكتابيّ عند العرب تكاد لا تُحصى. وأخبارُ الكتب المجلوبةِ من أرض بعيدة، المترجَم منها والموضوع، المنسوخ بخط فاخر والمجلّدِ كتحفة فنية، لم تكن تقتصر على الحكّام والكتّاب. بل كانت هوىً يُطلَب، وشرفاً يُحسَب ويُعتزّ به. فأن تكونَ تَرِفاً هو أن تعيش الخارقَ المتقَن. لا ينفصل علوُّ الفنّ عن علوّ الذائقة. الحياة في يقظتها العليا، في سهرها على ذاتها، في ابتكارها الأشياءَ ليست إلا ترفاً. وكلُّ ترفٍ جُنوح نحو الذروة في الدقّة والرهافة.

يفجّر الترفُ طاقةَ الصنع الجميل، حيث يتفتّح الجسد، وينشط الحلمُ وتتحوّل اللغة المُترَفة والفعل المترف إلى بستان لأشياء العالم. فالترف هو خيط الضوء الذي يأخذ صورةَ الحياة في اتّجاه الاتّساع والعمق. لأنّ حافز الترفِ فاعليةٌ تهتدي بنار الإبداع. ولا يجيءُ الاستمتاع بالأشياء ولا تجيء مشاعرُ الترف من مجرّد الامتلاك. فالإنسان لكي يحسَّ بتميّز

مكانه لا بدّ من أن يشارك في صنعه أو في إعطائه سماته الخاصة. لا بدّ من أن تصيرَ الأشياءُ لغةً لرؤيته وامتداداً لشعوره بالحضور وعلاقته بالعالم.

فلا يكون الشيء مُتْرَفاً في ذاته. جمال الشيء في ذاته ملكيةٌ عامّة أو حضور مطلق. والمصنوعاتُ رسائل ثقافية تحمل العاطفة والانفعال، وتحمل الذاكرة والمخيّلة. جسرٌ عابرٌ للتواريخ بين اليد واليد، بين المخيّلة والمخيّلات الخلاّقة.

الترفُ يحضر في مستوى الخصوصية وحتى الحميمية. يرتبط بالرغبة ويرتبط بخصوصية الاستخدام المبتكَر وخصوصيّة التملّك. هذه الخصوصية في التملُّك هي ابنةُ الخصوصيّة في التخيّل وابتكار العلاقة والحضور. هناك أيضاً خصوصيةُ الدلالة التي ينتجها هذا التملّك.

وما يمثل هذه العلاقةَ المخصوصة بالأشياء المبتَدَعةِ المُتقنَةِ الصنع المثقلةِ بالتعبير والدلالة، وفي أعجب صورها، هو الفستان الفلاّحي من فلسطين إلى سراقب (قرب حلب). أختار المثالَ الأوّل، دون أن أتكلم على ترفِ العائلات الفلسطينية في المدن كالقدس ونابلس وغيرهما. أختار هذا المثالَ لعمقِ دلالاتِه وكمثالٍ على ترفٍ لا يشترطُ الغِنى. الفلاحةُ الفلسطينيةُ سيدةُ فنّ تطريزِ الأثواب تطريزاً لا يقتصر على البُعد الجماليّ بل يتعدّاه إلى المستوى الدلاليّ وابتكارِ رموزِ الحياة الفلاحيّة الفلسطينية. تبدأ فتاةُ الريف الفلسطينية تطريزَ ثوبِ عرسها وما يرافقه ويرتبط به، منذ مرحلةٍ مبكّرة. وهو تطريز مُنمَّطٌ ومُشفَّر، ويحمل دلالاتٍ تتباين من منطقة إلى منطقة. فالغرزةُ «التلحمية» (نسبة إلى بيت لحم) مثلاً، هي غير الغرزة الغزّاوية. كما أنّ اللوحات تختلف تبعاً لاختلاف المناطق. هذه التمايزات تعرفها الخبيرات ويعرفها الخبراء. ولوحاتُ الفساطين ليست جاهزةً بل تدخلُ فيها تعبيراتٌ ومعان متعددة. وهي بالإجمال رسمٌ لخارطة الفصول وألوانها، وتراسيمُ للحقول والأغصان وأزاهيرِها. وبهذه التطاريز تزيّن النساءُ الأرائكَ والمفارِش التي تمنح البيوتَ الفقيرةَ نفسَها مسحةً من الجمال والتّرف. هذا الفنّ العريق الراسخ في معظم القرى الفلسطينية له ما يقابله في القرى السورية.

هنا الشيءُ امتدادٌ آخر للإنسان، لباسٌ آخر للمكان الذي يعيش فيه. لا بدّ إذاً من أن يكون في مستوى جسده وعينه وقلبه ومخيلته : فنّاً خلقاً آخر. ولطالما وحّد العربيّ بين

عبقرية المكان وعبقرية اليد وعبقرية اللغة. كأنّ الحياة دون ترفٍ كانت تبدو نقصاً، ويبدو فيها العالَمُ فراغاً. كان الترف إذاً الفيضَ الذي يمحو النقص، ويملأ الفراغ.

هذا الكلام على الترف المبتكَر إذ تمارسُه الفلاحات الفلسطينيات في حياة الريف المفتوحة على الطبيعة، يستدعي كلاماً على ترف آخر تمارسه النساء في الأماكن المقفلة. إنه ذلك المتمثّل في الحياة البيتية المحجوبة في مدن سورية، ولا سيما في دمشق وحلب. فالبيوتُ ذات الهندسة التي تدير للعالم الخارجيّ ظهرَها كانت مخابئَ لتفجُّرِ ابتكارات للترف وانواع المتع العالية. ابتكارات تتوهج داخل الهندسة الحريمية للبيوت. فالجدران العالية والنوافذُ الضيقة على الخارج تقابلها الشرفات المطلّةُ على الحديقة الداخلية والأدراجُ المنحدرةُ في اتجاه الحديقةِ و'البَحرة' أو البركة. فوق البركة يسبح النيلوفر، وغير بعيد تتناثر أشجار الليمون والورد الدمشقي وأشجار الياسمين.

هذه الفسحات الداخلية كانت تتحول في أيام معيّنة من كل شهر مَرْتَعاً لاستقبالات النساء. ومن المتعارف عليه أن يغيب رجال الأسرة في أيام الاستقبال. كانت تلك مناسباتٍ لعرض أنواع الأنسجة النفيسة وفنون الزينة والإناقة. صاحبة البيت تُخرج المفارشَ والمطرَّزات الباذخة التي جاءت مع ثياب عرسها، وتُخرِج الآنية الفضية والشمعدانات النادرة.

لكن تلك الاستقبالات كانت بالأخص مناسبات لتعرِضَ كلٌّ زائرة فنّها وبراعتها في العزف على العود أو الغناء أو الرقص. وحتى فنّ الضحك والمحاكاة. فقد كانت هناك نساء يمارسن فنّ الإضحاك، تتمّ دعوتُهن مقابل إكراميات. أما صاحبةُ الاستقبال فكانت تعرض براعَتَها في فنّ المعجَّنات والأطباق بزينتها الفاخرة والحلويات والأشربة المعطَّرة بماء الزهر.

وكانت الأزهارُ تتناثر في جنَبات المكان والعطورُ تملأ الأجواء.

هذا الترف لم يكن حكراً على البيوت الغنية، غير أنه كان يتسع أو يضيق بحسب قدرات البيت. في تلك الاستقبالات كان يتمثل حس بالترف والحبور يتأجج ويبحث عن ميادينه المخبوءة. كان ذلك نوعاً من محاكاة صورة الفردوس، صورة فردوسٍ تعويضيّ خاص بالنساء : تضادٌّ صارخ مع واقعهن الاجتماعي.

وربما توجّب الكلام على فنّ الحياة اللبناني الفريد في أسلوبه وإحساسه بالطبيعة. وهو فنٌّ غنيٌّ ومتنوّعٌ يميل إلى الانتشار والانفتاح والتداخل، ويمتدّ من جماليّات البيت وأزياء الجبل السابقة للتأثر بالغرب، إلى العلاقة بالطبيعة؛ ومن المطبخ اللبناني الشهير في تنوّعه وجماليته الذوقية والتشكيلية وصولاً إلى جماليات جلسة المائدة والزجل. لكن إلى هذا كلّه هناك علاقةٌ عالية بالمجرَّدات، باللغة وأشكال التعبير والغناء، ولا سيما الشعر. وأشير هنا خاصة إلى التمركز العالي للشعراء في لبنان في النصف الأول من القرن العشرين.

لعلّ الموسيقى أن تكون الوجهَ الأغنى للترف. والمدهش أن الموسيقى صالَحتِ الترفَ مع الدين وجعلت للطرب بعداً روحياً.

ففي الميدان الموسيقي، وحيثما تداخل الإتقان بحس ديني، والأداء بسموّ روحيّ، ارتقى الترف إلى حالة الوجد والانخطاف.

من حضر سهرة موسيقية لإحدى الأخويات أو الجماعات الصوفية المغربية لا بدّ أن يكون قد اختبر ذلك الترفَ الذي تمثّل طرباً ووجداً، وتعرَّف إلى صورةِ النعيم في أخيلة المغنين والعازفين وفي نشوة الحضور.

وعندما نستمع إلى مغربيّ في فاس يتحدّث عن بعضِ المآكل أو أنواع النقش أو عن دلالات احتفالٍ عائلي، نشعر كأنّ زمنَ الطقوس لم يبتعد وكأنّ عناصر الحياة اليومية تختزن لغاتٍ ومعانيَ، من تملّكها تملّك ما تولّده من نعيم ترف لا يضاهى وإن لم يكن باذخاً. بل إن حسّ الشراكة والتبادل والعموم بُعدٌ من أبعاد هذا الترف. فأن تعيش مُترَفاً أو تمتلكَ السبيلَ إلى الترف لا يعني أنك متفرّد بقدر ما يعني أنك تريد للحياة نفسها أن تتفردَ وتتميّز. فلا يتميّز الشيء إلا عن مثيله.

لهذا الترفِ العريق بيوتُه وساحاتُه وأسواقه. وله تاريخٌ من المشادّة الخفيّة مع ساحاتِ الدين. وكما كان الدينُ في بيزنطة، من جهة، غنى المعنى غيرِ المتناهي وفقرَ الصورة، كانت الحياة تزدهر على الهامش الديني وتمتد إلى ميادينه، نجد العلاقةَ تعيد نفسَها مع الإسلام، لكن بلا مناظرات ومجامع مسكونية. هكذا تتعدّد القبابُ وتَكثُر النقوشُ والمقرنَصات في المساجد وتتآخى الآيات مع أشكال الخط والزخارف. ولا تزال الآثارُ

العمرانية التي تحمل هذا التآخيَ وربما التنافسَ الحميم قائمةً حتى اليوم. إذ نجد قصرَ الحمراء يحمل شعار«لا غالبَ إلا اللّه»، لكن وسطَ أغصان الخطوط وأزاهير النقوش؛ ونجد قبابَ المسجِد الأمويّ في دمشق وسائرَ أروقتِه تزدانُ بفنون الخطّ، والزخارفَ تعانق الآيات.

هذا الترف تجاوَرَ في التاريخ العربيّ مع الدينيّ في نوع من التآلف والمُصالحة. وهو لم يتراجعْ أبداً بل تمدّد وغزا البيوتَ وسائرَ مساحاتِ الحياة. ولا يزالُ هذا الجوارُ قائماً حتى اليوم : سوقُ الحميدية، مثلاً، في دمشق، معرضٌ للفنون المحلّية جديدِها والموروث. وجميعُها أشكالٌ لتزيين الحياة وتحويلِها إلى ترَفٍ مُمْتع. لكن في نهاية السوق يقوم كذلك الجامعُ الأمويّ الذي تذكّر الآياتُ فيه أنّ كلَّ شيء إلى فناء. صوتان بل دعوتان تتجاوران. الترفُ حاضرٌ بحسّيةٍ عالية وصوتٍ خفيض، ومبادئُ الدين حاضرةٌ بصوت عال. ولا حربَ بينهما.

«ليست الحاجةُ هي التي خلقَتِ الإنسانَ بل الرغبة» يقول باشلار. الأحرى إذاً أن نقول : من طينتين خُلق الإنسان : طينةِ الضّرورة، وطينةِ الكمال. طينةُ ما يحدَّد، وطينةُ ما لا يُحَدَّد. طينةُ ما ينغلق، وطينةُ ما يظلُّ منفتحاً. طينةُ الحاجة، وطينةُ الرغبة.

للضروري، الطينةُ الأولى.
للكماليّ، الطينةُ الثانية.

وليس الكاملُ كاملاً لأنه اكتمل، بل لأنه لا يكتمل، وذلك هو **التّرف**. والإنسانُ تحديداً هو الكائنُ الذي لا يكتمل أبداً ولا يكتفي. إنه ترفُ الطبيعة ضرورةً، وترف الوجود، كمالاً.

ولقد أدرك العربيّ أنّ الفنَّ طبيعةٌ ثانية، وحياةٌ داخلَ الحياة. والحياةُ التي لا تكون فنّاً، لا تكون إلا ركامَ أشياء. تهبطُ إلى مستوى دون الذائقة، ودون المخيّلة، ودون الفكر. تفقدُ وجهَها وصورتها. تفقد إذاً بهاءها. تفقد إذاً معناها.

هكذا لا تكتفي الرغبةُ بأن تزيّنَ أشياء العالم، وإنما توسّع كذلك حدود العالم. كأنها تريد أن توصل هذا التوسيع إلى درجة تختلط فيها حدود الأرض مع حدود السماء. وربما لهذا توصف الأماكن العاليةُ الجمال، بأنها جنّة. هكذا يكون الترفُ رغبةً قصوى لدى البشر الذين يريدون دائماً أن يتخطّوا حدودَ العاديّ إلى حدود الخارق.

الترفُ تَعالٍ على الماديّ الاستهلاكيّ بقوة الإنسان الإبداعية. لإنه ضوء الإنسان الذي يريد أن يحيا خلاّقاً، وأن يكون ما يخلقه مكاناً للّذة والمتعة، ومحرّضاً عليهما. وهذه المتعة في أقاصيها تأخذه إلى التسامي.

الخلل في الحياة العربية اليوم لا يتمثل في تراجع الترف، وإنما يتمثّل في الانقطاع عن عبقرية القديم الذي كان يبتدع ترفَه ولا يستعيرُه أو يقلّد ترفَ الآخرين. فالترفُ ابتكارٌ ينبع من علاقة الإنسان بالعالم والمحيط، ينبع من القيم والتصوّرات التي تزخر بها ثقافتُه. فأدواتُ الترف وتعبيراتُه التي يبتكرها الإنسان هي رسائلُ ثقافيةٌ تختزن العاطفة والانفعال، وتحمل الذكرى والمخيّلة. إنها جسرٌ عابر للتواريخ، فوقه تتراسل المتع وتتراسلُ الأذواقُ والأخيلة. جاذبيةُ هذا التراسل هي ما يُغري باستعادة القديم في ثوب جديد أو في استعمال جديد وعلاقة جديدة. هكذا تتصدر القطعُ القديمة البيوتَ والفنادق منتقلةً من وظيفتها العملية إلى وظيفةٍ جمالية ومعنوية ولّدتها القدامةُ والغربة وأغناها الخيال.

الترف، بهذا المعنى، إضاءةٌ للحياة بضوء أرضيّ، ضوء الإنسان الذي يريد أن يحيا خلاّقاً ويبتكرَ ديمومة المتعة.

كأنّ الترفَ عند العرب حياةُ نعيم في الدنيا تستبق حياة النعيم في الآخرة.

II قاموس الترف

للكلام على قاموس **الترف**، في الثقافة العربية، يتوجّب التوقُّف عند ثلاث طوائف من الكلمات : الأولى هي ما يقدم **مفهومَ الترف**، والثانية هي **مجالُ الترف** وساحةُ تجلياته والثالثة هي ما يشكّل **مضمونَ الترف والكلماتِ** التي تدّخر معناه وتاريخه.

١ مفهوم الترف

لحِقَت بمفهوم **الترف** وحالاته تطوّراتٌ مهمّة. وهي تطوّراتٌ ثقافية تركت آثارها في المفردات التي تسمّي **الترف** ونقلَتْها من وظيفةِ وصفِ الكمّ والحالة البدئية، إلى وظيفة الإشارةِ إلى النّوعية أو الكيف والحالةِ المعنوية. إذ إنّ مفهومَ **الترف**، في النّظر المعاصر، لا يستحضرُ الكميّة بل **النوعيّة**، لا الوفرةَ بل **النّدرة**، لا الاكتساحَ والغلَبة والشيوعَ بل **الفرادة**،

لا الساطعَ المُعلَن أو المُعمَّم بل **المفاجئَ المميَّز والخصوصيّ**. فليس للترف صلةٌ بالعموم والتعميم، ولا بالقواعد وإن انطلق بدءاً منها، ولا بالثراء الكمّي، بل **بالثراء الذكيّ المعنويّ والفنّي**، أي بكيفية الثراء إذا حضر. وليس **الترفُ** في مجرد **الإتْقان**، وإن كان الإتقانُ ضرورياً. لكن لا بدّ للإتقان من أن يجاوِزَ الحدودَ المرسومةَ المنظَّمة المعمَّمة ليقدّم **المتميّزَ** الجديدَ وحتى **المُبدَع**.

حافِز **الترف** بهذا المعنى هو حافزُ **تجديد وابتكار وتَميُّز** إضافةً إلى مجموعةٍ من المواصَفات السلوكية والخُلُقيّة.إذ ينبغي التوكيدُ في هذا كلّه على **الخَفَر** وغيابِ ما يوحي بالاستعراض والمفاخرة. **فالترفُ** يُضمِر **الرَّغبةَ** بل **الحسيَّ الرَّغَبيّ**، إنما في غلالة من **الخَفَر والخَفاء والإغواء**. إنه ما يستدعي **الخيال** ويستثيرُه ويقود **الرغائب** في طريق **الحلم**. و**الترفُ** في هذا كلِّه **إبداعٌ شخصيٌّ** لا يُعمَّم. بالتأكيد، يمكن أن يُقلَّد ويشيع. ولكنّ التقليدَ لا يُنتِج ما يماثِل الإبداعَ الأصيل والموقفَ المتميّز. لأنّ طريقَ **الترف** هو طريقُ **الإبداع** المتجدّد، أو **الإبداع كأسلوبِ حياة**، طريقُ **التميّز** والتفرد وفنُّ **الإدهاش**.

٢ مجال الترف

يمتدّ موضوعُ **التّرف** على مجالات متعدّدة في الحياة، من المظهَر الفرديّ وألوان التعبير الفرديّ والحركةِ والتعامُلِ والتقويم والموقف، إلى المَسْكَن والهندسة الداخليةِ وهندسة العَمارة، ثم إلى المأكل والسلوك والتعامُل الأُسَريّ والثقافيّ والاجتماعيّ والحقوقيّ وصولاً إلى التعامل مع الأشياء ومع الطبيعة.

و**الترفُ المعنويّ** لايقِلُّ عن **التّرف الماديّ** رقّةً ودقةً **وإرهافاً** وعمقاً. وليس الترفُ في ما تراه العينُ وتتفوّه به الشفتان أو تسمعُه الأذنُ وحسب. فلا يغيبُ عن الترف تراثُ **الكَرَم** لا بمعنى **الفَيْض** وبذْخِ الولائم وإغداق **النِّعَم**، بل بمعنى **أناقَة الحركة** وفنّية **الضيافة** وكرم **الاهتمام والتفنن** في تقديم ما **يُسِرّ** ويُدهش ويُشعر الضيف أنه محورُ عناية وتكريم.

والكرمُ يدخُل ساحةَ التّرف متى تمثّل في **العَطاء البصير** الذي يستهدف موضعَ الحاجة، **يُنجِد** ولا يُغرق. يُنجِد **بخَفَر**، وقد يُنجد في السرّ أو في نوعٍ من **شَراكة وضيافة** ويصونُ الكرامة. **الكرم**، بما هو فيضٌ عن النفس والمشاعر، وشراكةٌ في **النِّعمة**، من تجلّيات **الترف**.

تقوم **حوافز التّرف**، في **الحسّية**، و**الرَّغَبية**، و**الغواية**، و**الشَّراكة**، و**التَّعالي** على المألوف، و**تجاوز** المباشر والمادّي، و**تَشْفيف** الكثيف، و**الإبداع**، إبداعِ **المُدْهش** المبتكَر **المتفرِّد** في الذوق وعلوِّ الصّنعة واكتناز المعنى، وتحقيق **المتميِّز** في السلوك والأخلاق.

وهناك **مواهبُ وتجلياتٌ** خلقية سلوكيّة **للترف** تمتدّ على دائرة واسعة في الحياة والمدينة. هناك أيضاً **ثقافةٌ** ومؤهِّلات تسمح بابتكار ما يُغني **الترف**. لأن تجدّدَ **الابتكار** وما يصاحبُه من **الذوق** و**الخِبْرة** شرطٌ أساسيٌّ في هذا المجال.

تقوم هذه التجليات على **حسّ الاكتشاف** وغنى **الثقافة** التي تؤهّل للابتكار.

لهذه التجلّيات أسماء أو مفردات تُصوِّر **حوافزَ الترف** وتبيّن أساليبَه ومتطَلّباتِه. فهي ملازمةٌ للترف.

أولها **الحُلْمُ** الذي لا يتوقّف عن إشعال **الرَّغَبة** وابتداع **المُشتَهى** الفريد. ومن هذه التجليات **الخَيال**، آلةُ الابتكارِ والتمويه؛ فهو يُصَعِّد الحاجة، إذ يَرويها فيما يُموّهها، يخصّصها، يفرّدها، يعيد إبداعَ ألوانها، يرسم لها أفقاً، فيقدّم ما يومِض ويَعِد، وما يستأنف تحريضَ **الحلم**. يقدّم ما يبقى مشتهىً ونادراً، ما يُشير إلى خصوصيّةٍ وخَرْقٍ في **الصَّنْعَة**، واختيارٍ يُعيدُ إشعالَ **الرَّغْبة** ويُعيد استدعاء **الإلْهام**.

٣ **ما الأفعالُ والأسماء** التي تدور في فلَكِ هذه الظاهرة التي اسمُها **الترف**. أي تلك المفردات التي تُسهم في رسم عالَمها وإضاءة ثناياها دون أن تكونَ مرادفةً أو بديلة. فالترفُ يقدّم نسَقاً خاصّاً من النّظر إلى الأشياء والتّعامُل معها. وهو تعاملٌ يتَّسِم بالحركيّة و**التَّعالي** و**التّشْفيف**، ولا يعرف الثّباتَ على صورة أو أسلوب، لا يتوقّفُ عن **التَّحسين** والتخفّفِ من الثِّقل في حركةِ تَقدُّمٍ متواصلةٍ **للكيفية** و**الأداء** على حساب الكمّية، حتى ليرسمَ ثقافةً كاملة.

يتمثّل **الترفُ** في كَوْكَبة من المعاني والخصائص تُبيّن مواصفاتِه أو سماتِه. ولكلّ كلمةٍ تُسمّي هذه المعاني دلالاتُها وإيحاءاتُها وظلالُها الخاصة. هذه الأسماء والأفعال لا تقوم مقامَ كلمة **ترف**، ولكنها ترسُم أطيافَ المعاني وظلالَها ليتجلّى عالمُ **الترف** في أبعاده المادّية والمعنوية والخياليّة أو الحلمية، ناهضاً من المادة والحاجة ومُتَعالياً عليهما في آن.

ولا تقتصرُ دلالة كلمة **ترف** على ما يسمّيه القاموس، وإن كان القاموس يسجّل بعضَ مراحلِها الدلالية حتّى زمن معين. 'ترف'، في معناها المعاصر، كلمةٌ ذاتُ دلالات رَجْراجة تتراوَح بين الماديّ والمعنويّ، بين الرَّغبة والارتواء، بين الصَّنْعة والخيال، بين العمَليّ والأخلاقيّ. وتُشِعّ دلالاتُها على طائفة واسعة من الكلمات، لاتحلّ إحداها محلّ غيرها. الكلمة هي الشيءُ أو الحالة والصفة إذ ينهض بها الخيال، يغسِلها بمائه السحريّ، يُلقي عليها ضوءه لينتشلَها من مادّيتها المحضة، فتقوم في فضاء ثقافيٍّ فكريّ.

و**الترف**، بدايةً، كلمة مُلتبسة تسهُل إساءةُ فهمِها. تطوّرت عبر القرون، شأن الغالبية من مفردات **الترف**، انطلاقاً من معنى أوّلي مادّيّ يشير إلى سعة العيش وحُسنِ الغِذاء. ثمّ تطوّر معنى **السّعة** إلى **الترفُه** وعلوّ **النوعيّة**. وفي تطوّر آخر باتت الكلمة تشير إلى **الطُّرْفة** و**النّعمة**. ومضَت في تطوّرها نحو المعنى الحديث الذي يستحضر دلالات **التفرُّد** و**الارتواء** و**الثقافة** و**الأناقة** والخِبْرة الاجتماعية و**الذائقة الفنية** و**الجمالية** و**الابتكار** وتثمين الكيفية، وإيقاع الحركة الجسدية النفسية. وهذا كلُّه مختلفٌ عن القيمة الكمّية التي يمكن تحصيلُها بالقوّة أو بالجهد أو المال. أمّا **الترف** فلا يُنال إلا **بالرَّغبة** و**الذوق** الرفيع و**التأنّق** و**المعرفة** الناضجة الدقيقة وبالارتواء و**الدُّربة** و**الخيال** و**فنّ التعامل** مع الظواهر والمُمْتَلكات، معنويةً كانت أم مادية، من خلال رؤية خاصة للعلاقة بالعالم والأشياء. **الترفُ** لذلك يقترِن بالزمن و**بالقَدامة** و**العَراقة** كما يقترن بالتحصيل والدُّربة. ويمكن أن نسمّي للترف أربع مواهب ومؤهِّلات رئيسية : **الذوق**، **التفرّد**، **الثَّقافة**، **الإبداعيّة**

باختصار يمكن القول إن **الترف** يتمثّل في **فنّ الحياة** و**ثقافة الحضور** و**إبداع الجمال** و**فنّ العَلاقة** بالأشياء؛ إنه فنُّ الارتفاع بهذه كلّها نحو غايتها ومثالها.

لذلك تندرج أفعالُ **الترف** ومفاعيلُه في غيرِ المتجسِّد وغير الجاهِز ولا المُكتمِل. وإذا تعلّقت بالمتجسّد فلكي ترتفع به نحو مثاله. كما تتميّز هذه الأفعال بالحركة التي لا تكتمل ولا تستقرّ، بل لا تكفُّ عن تجاوز نفسِها. وهي تشترط التجدُّدَ المتواصل، لأنها متى استقرّت تحوّل فعلُ **الترف** إلى المُكرَّر الرتيب المألوف، وفُقِدَ عامل **الإدهاش** وشعورَ التجاوز و**التميُّز**، وكلاهما من شروط **الترف**. يشتعل حافزُ **الترف** ويطلب الحاجةَ إلى **التفرّد**. هذا الحافز، في اشتعاله، يتوسّل **الخياليّ** ويستدعيه ليقودَ الدقّةَ ويوجِّه تجلياته ويعيدَ ابتداع **الجميل**.

□

يتمثّل **قاموس الترف** في أفعالٍ وصفاتٍ تشمل جوانبَ متعدّدةً من الحياة، بدءاً من اليوميّ وصولاً إلى الذهنيّ والفنّي. وتتلاقى مفردات **الترف** في طوائفَ تتجانس ألفاظُها، وكثيراً ما تتقارب حروفُها وتتناغم. هذه المفردات التي ولدت في البيئة العربية الأولى، أي جزيرة العرب، قد سافرت واخترقت أقطاراً جديدة وتاريخاً طويلاً واغتذت بالتجارب الإنسانية والحضارية المتجددة. ومع أنها حافظت على أصولها وقواعدها وموادّها اللغوية ودلالاتها، فقد امتصت التجارب الحضارية لتغني العمق الدلالي للمفردات.

ولا بدّ في هذا السياق من ملاحظتين :

أ مواد اللغة الموروثةُ منذ ما قبل الإسلام مستقرة لفظياً واشتقاقياً. وما يمنح اللغةَ ومفرداتِها هذه الحصانةَ والاستمرارية هو كونُها لغة القرآن. لذلك نجد مفردات الترف متطوّرةً من أصول تعود إلى ما قبل الإسلام أو إلى زمن ظهوره.

حتى لَيندر أن تَخترق اللغةَ مفرداتٌ دخيلة جاءت من الفارسية أو التركية.

هذه المفردات كانت في أصولها تسمّي مظاهر الحياة الملتصقة بالطبيعة. وهذا يبعدنا عن مفهوم **الترف** الذي يتمثل بالتجاوز المتواصل للطبيعة أو للمتحقق، والتعالي على مادّية الجمال. ولدى تتبّع هذه المفردات العربية نتبين كيف ثبتت المادة اللغوية محتفظةً بمعانيها الأصلية القديمة؛ لكن إلى جانب ذلك **تطورت الدلالة** وتدرّجت معانيها من **الحياة البدوية البدائية في اتجاه دلالات تستوعب الأغراض المدنية الثقافية والمعنوية**. حتى لَتقدِّم مفرداتُ **الترف** بحدّ ذاتها تأريخاً لتطوّر **مفهوم الترف** وتطوُّر ما يمثِّله ويعبّر عنه. ولعلّ أوضح الأمثلة تحضر في كلمات من قبيل **'مُرْهَف'** و**'مُثَقَّف'** و**'أتقن'** و**'تقنية'** و**'رتّل'** كما سنرى. فمادة **مرهف** تطورت دلالاتها ابتداءً من صفة السيف بالغِ الرّقة والحِدّة، في اتّجاه دلالات رقّة المشاعر وسُمُوّ الرؤية. ومثلُها مادة **'مثقف'** التي تعني اليوم العارفَ واسعَ المعرفة الذي تَمَثَّلَها فصقلَتْ طباعه وطوَّرَت رؤيتَه. هذه الكلمة نهضت أصلاً من دَلالة الرُّمح المصقول المقوَّم. وشاع ورودُها في شعرِ الفروسيّة وأخبار الحروب حتى غدت كلمة **'المثقف'** كناية بل تسمية ثانية للرّمح. ومثل هذا التطوّر لحق بمفردات من قبيل **تِفْن، بَهَر، رَفَل، رتّل، بدَع، خلَب، ورِف.**

هذه الكلمات وجدت في العالم الصحراوي عالم العرب قبل الإسلام، للتعبير عن الحاجة. لكنها مع المدينة العربية ثم المدنيّة العربية، وجدَت غايةً جديدة بل وظيفة جديدة، هي التعبير عن التّعالي على الحاجة ووصف حالات من الرغبة وتجدّد **الرغبة** وتجدد **الحلم**. تحركت مع حافز الترف لتعبر عما يتجاوز دلالاتها الأولى. فباتت تدل على رحلة الأشياء والأحوال والمشاعر إلى أفقها أو إلى مثالها. واغتنت وتطورت بعد انتقال العرب إلى المدن ونشوء المدنية العربية. وهي اليوم تغتني بمزاوجات وتخيُّلات واستعارات. هكذا نرى أنّ مسيرة مفردات **الترف** تسلك دروب المدنية وتنهل من منابعها ومسيرتها الإبداعية الجديدة.

ب أمّا المفردات والمصطلَحاتُ التقنية الحديثة والأغراض المستجدة، فلكي تدخل اللغة يجري البحث لها عمّا يقترب من معناها، أو يقبل استيعاب معناها، في الرصيد اللغوي الهائل للغة العربية؛ أو يُنحَتُ لها اشتقاقٌ جديد من الأصول العربية، من قبيل سيّارة، مجهر، بندقية، ذرّة، تقنية، خليّة، مِسبار، منطاد، إلخ..

ومن ثمّ فإنّ المفردات التي تقدّم دلالات **الترف** وأشكاله قد تحرّكت في الاتجاه الذي مثّلَتْه الحضارة. إذ كلّ كلمة، في القاموس، تحمل سجلّ تطوّرها وارتقاءِ معانيها بدءاً من الحسّيّة المادّيّة إلى المعنوية الثقافية.

وتنبغي الإشارة إلى أنّ عدداً كبيراً جداً من المفردات التي تنتمي إلى حقل **الترف** قد غابت عن الاستعمال الحديث، لكنها حاضرة مهما كانت غير شائعة. وهذه الكلمات التي لا تَرِد في لغة الأدب الحديث أو لغة الصحافة ونصوص الاجتماع والعلم لم يلحق بها التطوّر. وستبقى نائمة بانتظار أن يوقظها كاتبٌ أو شاعرٌ أو خطيب، أو تستدعيها الحاجة إلى مصطلح حديث لا بدّ أن يؤخذ من الخزّان الموروث للمفردات. وأعني هنا كلمات مثل **الرِّهام**، **رَهْو**، **الرَّأْد**، **الأوْن**، **الأثَل** و**المؤثَّل**، وغيرها.

لذلك فإن مفردات **الترف** في اللغة الحديثة تسهم في رسم الرحلة التي تقوم بها الكلماتُ العربية دون تغييرٍ في أصولها وقواعدها نحو معانٍ مُتْرَفة متطوّرة بالغةِ الإرهاف.

□

لا يقتصر **التّرف** ومفرداتُه على المعيش. وبتعبير أدقّ، لم يَعُدْ يقتصر على المَعيش المباشر. إذ إنّ **حافز التّرف** يشمل في حضوره جوانبَ الحياة المادية والمعنوية، من الطعام والمَلْبَس والصّنعة والمَسْكَن والحديقة إلى التعبير والشراكة والحضور في الطبيعة والسلوكِ والتعامل الاجتماعيّ والمعرفة والإبداع والصداقة والحب وغيره من العواطف.

وهناك مفرداتٌ تحمل معانيَ مرادفةً للترف وصفاتٍ له في الكلام مختصّة بموضوعاتِ **الحركة والمسكن والمشية والصورة والتناسق والصنعة والأسلوب والموقع والمجال والمعنى والنغمة والرائحة والعلاقات الإنسانية والتعبير الأدبي والفنّي.**

تتطور هذه المفردات إذ ينحتها حافزُ **الترف** أو يستعيرها من حقول مختلفة كما سنرى.

تجلّياتُ الترف

يتطوّر التّرف في اتّجاه تشفيف الطبيعة، الطبيعية والإنسانية، إذ يتمثّل في كَبْح جموح الأهواء والحاجات وتلطيفِها بل في **تمويه الرَّغبة**، في حين يُلتَمَس إرواؤها؛ لكنّ حافزَ الترفِ لا يلعبُ لعبةَ التمويه وابتكارِ الأقنعة إلاّ من أجلِ مزيدٍ من إثارة الرَّغبة. فهو يعتمدُ **التلميحَ** والتلويح بما **يُدْهش ويُغوي** ويحرّض الرغبة التي يموّهها؛ في سبيل ذلك يعتمد ألاعيبَ الكناية والإشارة، واستحضار الشبيه و**تصعيد الهوية** في اتجاه المثال، وتقديم **المَجاز** على الواقع. فتصبح الكلمةُ المُنْتَميةُ إلى **شجرة الترف** ومعاني الجَذْب والجاذبية تصويراً لما هو أعلى منها وأقلُّ ثقلاً، وأقربُ إلى حقل المتخيَّل وأكثرُ شفافيةً وفنّية.

هنا، المفردةُ المنتميةُ إلى حقل **الترف**، ليست تكريراً بحروف مختلفة، بل هي فعلٌ إبداعيٌّ ثقافيّ و**هالةُ دلالية** ترسم خارطةً لعالم **الترف** وتلاوينِ معانيه وتمثُّلاته وظلاله. **المرادف** هنا يعبّر عن تصوّر جديد وشروط جديدة وحقل جديد للمُسمّى أو للحالة. وفي حالة موضوعنا، المرادفُ أو الفعل المنتمي إلى عائلة **الترف** هو نوعٌ من طَوافٍ حول المعاني واستقصاءِ وجوهها وتمثُّلاتها. أو هو نوعٌ من الهوية الجديدة أو الإضافية للمُسمّى وليس **تكريراً** نسخياً.

إنه هالة المعنى ورسالتُه وإيقاعه.

إيقاع الرّفاه

هكذا نجد تآلفاتٍ صوتيّةً نغَمية تخلق عائلةً من كلماتٍ تتلاقى في الحروف وفي أفق المعنى وتتمايز في الدقائق والمواصَفات، كهذا الجذر :

رَ فَ هَ

حروف **الراء** و**الفاء** و**الهاء** ، مثلاً، تشكّل في العربية جذرَ عائلة صوتية دلالية. هي عائلةٌ من أصوات هامسة ترفُّ رفيفاً أو تتردد في تَمْتَمات تصدر عن تلامسٍ لطيف للشفتين. وما يلتقي بها من الحروف المهموسة والشفهية يتسلّل إليه سحرها.

ولنقَلِّبْ هذه الحروفَ الثلاثة في تنوع ترتيبها :

رَفُ هَـ رَ هـُ فَ فَ رُ هَـ

إنها في تقلّباتها، تستحضر معانيَ تنتمي إلى **التَّرف** و**المُتْرَف**، منها **الرَّفاه** و**الرَّفاهِية**، كما تشير إلى **المُرْهَف** وتستحضر **الفارِه**.

أ **الرفاهية** : **رفُهَ رَفْهاً ورفاهاً** ورَفاهةً **ورفاهية**، تشير في معناها القديم كما تثبته القواميس الكلاسيكية ومن أحدثها **'لسان العرب'** لإبن منظور (القرن الثالث عشر الميلادي)، إلى رَغْد الخصب ونعيم العيش ولينِه. وقد انطلق المعنى من **الرِّفْه** أي وِرد الإبِل، لوفرة الماء. ثم تطوّر معنى وَفْرَة الماء في اتّجاه الوَفْرة إطلاقاً، وصولاً إلى معنى الطّراوة والتنعُّم. لذلك يقال **رفُهَ** عيشُه فهو **رفيه** و**رافه** أي **مُنَعَّم**. و**الإرْفاه** كذلك هو التنعُّم في الملبَس والمطعَم. واتّسع حقلُ المعنى ليشمل مجملَ العيش. إذ يُقال هو في **رفاهةٍ** من العيش، بمعنى، في سعة من العيش.

ومرةً جديدة انزاحت دلالاتُ السِّعة والطراوة والتنعّم من المستوى المادي إلى المجرّد ليتّصل المعنى بالطّباع والمشاعر والسلوك والحركة والمظهر. فيقال امرأةٌ رافهةٌ أي في سعة من العيش، منعَّمَةٌ، لطيفةُ الاستجابة والحركة. ورجلٌ رافِهٌ أي وادعٌ أنيقُ الحركة. وفي انزياحٍ تالٍ باتت كلمة رافه تشير إلى علاقة بالأشياء، كما تشير إلى الذوق. باتت تشير

إلى مستوى معنويٍّ ثقافيٍّ فنّي من الرؤية والتقويم فضلاً عن التنعّم والتّرَف. هنا يُدرَك معنى الرّفَه والرفاه والإرفاه بالفكر قدر ما يُدرَك بالعين. وهذا من خصائص الترف والتنعّم.

ب الإرهاف : ثم لنأخذ هذه الحروف الثلاثة في ترتيبها الثاني (**رَ هُ فَ**). نجدها تحضر في مفردات من قبيل **الرّهَف** و**المُرهَف** و**الراهف** و**الرّهيف** و**الإرهاف**، وجميعُها تشير إلى الدقّة والرقّة والحساسية واللطافة والتخفُّف من كل ما يثقل. فالرهَف من أركان **الترف**. تبلورَت دلالاتُ الكلمة وتطوّرت مع الزمن وتحوُّلِ الأحوال والثقافات داخلَ البيئة العربية واللغة العربية؛ واكتسبت طبقاتٍ جديدةً من المعاني تنتمي إلى حقل **الترف**.

جذر **رهُف** يشير كذلك إلى السّمع بالغ الحساسية، وإلى موهبة التقاط الأصوات وتمييز النغمات. وقد انطلق هذا الجذر **رَهُف** في الأساس من معانى الرقة المادية وتناهي الحِذق في الصّنعة والفاعلية، وندرة المصنوع، وبلوغ الشيء منتهى دقّته، وتحديداً السيف بالغ الرقة والحدة. ولنتذكّر أنّ السيف هو الأداة التي كانت حاضرة ومهمّة في حياة العربي القديم. وكلمة **مُرهَف** هي في القاموس صفةٌ للسيف المُرَقَّق الحدّ. ثمّ تشعَّب المعنى ليشير إلى كل ما تخفّف من الخشونة والبدائية والثقل. وانطلق التوسُّعُ في دلالات الكلمة حتى صارت صفةً للجسد **المرهَف** الدقيق والخصر الضامر.

و**المرهف**، إضافةً إلى ذلك، هو الخالصُ المصفّى المميَّز عن الماديّ المباشر والخام. وفي حقل **الإرهاف** ومعنى **الإرهاف** و**المرهَف** يولَد الحسّي من فرط غياب المحسوس أو من **شفافية** المحسوس وخفائه. ويمكن وصفه بكمال التناسب وكمال **الصفاء**. وهنا يغدو الأسلوب سيداً والإتقان مبدأ.

ثم أخذت الكناياتُ هذا الجذرَ **رهُف** في رحلة طويلة بعيداً عن الخشونة، بل بعيداً عن المادة نحو معان وصفات غير جسدية وغير مادّيّة، لتصف المشاعر الرقيقة السامية والسلوك المتمدِّن المصقولَ بالغَ الحساسية، **المترفَ**، كما تصف الأخلاق. وهذا ما يوصلنا إلى القول إنّ **الثقافة** هي منبَتُ **الإرهاف** وهي من ثمّ ميدان **الترف**.

هذا التطوّر الذي لحق بجذر **رهُف** بدءاً من الدلالة المادية المحضة نحو الدلالة المعنوية، له ما يماثله في عدد آخر من مفردات الترف، مثل **ثقِف ثقافةً**. **رهُف إرهافاً** و**ثقِفَ**

ثقافة تنطلقان تاريخياً من صناعة السلاح الأبيض، وتشيران إلى جودة الصنع التي تتوقف عليها فاعلية هذا السلاح. فالسيف **المرهَف** هو ما كان غايةً في الرقة ومن ثمّ الحدّة؛ بينما الرمح **المُثَقَّف** هو **المُقَوَّم** البريء من العوَج والخلل، عالي الفعالية. بل كانت صفة **المثقف** في شعر الفروسية كنايةً تُغني عن ذِكْر الرمح. ثم انزاحت الكلمة لتنقل فعلَ الصَّقْل والفعالية من السلاح إلى الإنسان فتدلّ على الذهاب بعيداً في التعلّم والتهذيب توصُّلاً إلى البراءة من كل عوَج ونقص وخشونة وجهل. ومن جديد تحولت كلمة **المُثقّف** إلى كناية، إنما كناية عن الشخص الذي بلغ من العلم والتهذيب والتفكير مرحلة عالية من النضج، قبل أن تتحوّل الكنايةُ إلى اسم لمثل هذا الشخص. هكذا يتلاقى الجذران : **الإرهافُ** و**الثقافة** في علاقة جديدة هي السببية. باتت **الثقافة** مدخلاً إلى **الإرهاف** أو منبتاً للإرهاف.

ومن هذا القبيل جذرُ كلمة **تقْن تقْنية**. صعدت الكلمة من **التِّقْن** وهو الماء الخاثر الكَدِر في الحوض. لكن إذا سُقيَت به الأرضَ جادَتْ. وصار لكلمة **التِّقن** و**الإتقان** معنى التجويد و**الإجادة**. ومن معاني التِّقْن والتّقَن كذلك الطبع والطبيعة. تطوّر معنى الإجادة والإخصاب بوساطة **التِّقْن** إلى معنى **المهارة** وسرّ الصنعة. ومن هذا الجذر نُحتَت كلمة **تِقنية** التي اعتُمدت كترجمة لكلمة **تكنيك** أو **تِكْنه** يونانية الأصل.

ومن ظلال الفعل **رهُف** فهو **مُرهَف**، أو من لوازمه وصفاته ، الرَّتَل والمُرَتَّل، وتعني الحُسْن على تَؤدة، علامة على الثقة والوصول والدقّة و**حسن تناسق** الشيء. فالمرهفُ رتَلٌ ومُرَتَّلٌ. والرّتِل هو الطيّب من كلّ شيء.

ثم تدرّج معنى كلمة رَتَل ومشتقاتُها وتطوّر متصاعداً ليغدو معنى يراوح بين **المقدَّس** و**الفنّي**. واكتسبت الكلمة معنى الانتخاب والذوق ودقة الحكم. رتّل الكلام تعني أحسن تأليفَه وأبانَه وتمهّل. **رتّل** القرآن **ترتيلاً** تعني تأنّق في تلاوته، و**رتّل** الصلواتِ **ترتيلاً** تغنّى بها. و**الترتيلة** عند المسيحيين هي الصلاة **المُرَتَلة** أي المغنّاة.

ج أمّا كلمة **الفاره** من **فَ رُ هَ فَراهةً وفُروهة وفَراهية** فهي بمعنى الملاحة والمهارة والحذق. يقال امرأةٌ **فارِهة** إذا كانت حسناء مليحة.

و**الفارِه** من كان نشطاً حاذقاً. وهذه من ضرورات **الترف**. بما أنّ الترف هو تجاوز

المُعطى الطبيعي والماديّ، في مسيرة تعالٍ متواصل، بقوة الرغبة والخيال والتفرُّد وحركية الحِذق. **الفَراهية** و**الفُروهة** فاضت عن معنى **الحذق** لتعني الملاحة والحسن. وفتاةٌ **فارهة** تشير إلى الحسناء الفتية البارعة. و**الفَراهة** دليلُ حركة وتصاعد في مستوى هذه البراعة. حصانٌ **فارِه** هو الضامر المُدَرَّب. وكلُّ **فاره** هو **الأنيق الرشيق** الضامر البارع. ولا يُجتَلَب هذا بلا حِذْق وبراعة وجهد وتطلُّع.

تطورات المعنى الذي تحمله كلمة **فارهة** أو **فاره** لا تنفصل عن التطورات الاجتماعية والقيمية. إذ لم تكن صفة **الفراهة** تُطلَق على ما يُصَنّف في المرتبة الأولى، سواء كان من البشر أو الحيوان. امرأةٌ **فارهة** كانت تعني الجارية الحسناء البارعة. ولم يكن الحصان يوصَف بأنه **فاره** بل ما يُعتَبَر أدنى منه. لكن مع تطوّر التراتب الاجتماعي تطوّرت استعمالات كلمة **فاره**. وهي في العصر الحديث تُطلَق على كلّ فاخر متناسق رشيق. فيقال حصانٌ **فاره** ومركبةٌ فارهةٌ وسيارة **فارهة** وحسناء **فارهة**.

مع ذلك فإنّ هذا البيت للنابغة الذبياني يستشرف معاني **الفراهة** في تعبيرها عن **الترف** :

أعطى لفارهةٍ حُلْوٍ تَوابعُها من المَواهِب لا تُعطى على حسَدِ

إيقاع الضوء

بَ هَ رَ

مرّة جديدة نلاحظ غلبةَ حروف مُعيَّنة على **مفردات التّرَف**. وهي مُفرَداتٌ تغلب فيها الأحرف المهموسة. تتلاقى **الباء** و**الهاء** و**الراء** في تشكيلات مختلفة لتسمّي حالات من الترف لا يغيب **الضوءُ** عنها ولا الانشراح و**العذوبة** و**طيبُ العيش**.

نأخذ مثلاً، **بها بهاء** فهو **بهيّ** و**باه**، معناها تألّق وحَسُنَ. وهي إلى دلالات الضوء والإشراق والتميّز، تضمر معنى العذوبة و**اليُسْر**. (وفي بعض بلدان المغرب العربي يقال **باهي** بمعنى جيّد أو حسناً).

و**البَهار** و**الباهر** تحمل معنى الضوء والحسن والإشراق والإدهاش. وهي مستعارة

من صفات القمر وخصائصه : **بهَر** القمر، أي غلب ضوؤه ضوءَ الكواكب. **وبهَرَت** فلانةُ النساء، غلبتهنّ حسناً. وكلُّ **باهر** هو المعجِب الأخّاذ. ثمّ اتسعت دائرة الدلالة لتشمل الأداء والتفوق في ميادين مختلفة. وباتت تعني **الساطعَ والغالبَ المتفوِّق** : جمالٌ **باهر** ونجاحٌ **باهرٌ** وحضورٌ **باهر**. وتلتقي بها مفردات **المتألق**، من **الألَق**، والمعنى الأساس لكلمة **الألَق** هو **الزينة الباهرة** فيقال **تألّقت** المرأة بمعنى **تزيّنت**. **وتألّق** البرق **وائْتَلق** أي لمع.

ومن هذه الكلمات **الرِّوى والرِّواء**، وهو حسن المنظر في **البَهاء** والجمال. ومن تفرعات هذا الجذر **الترئية والمَرآة والمَرأى**. يُقال امرأةٌ لها رُواء إذا كانت حسنة **المَرأى والمَرآة**. وتقترب من هذه الدلالة كلمات **الرائع والروعة والأروع**، وهو من يُعجِب بحسنه أو شجاعته.

وتلتحق بهذه الطائفة من الكلمات مادّة **الرِّهام**، وتعني المطرَ الخفيف الدائم. **والأَرْهَم** هو الأخصب، وهو كذلك **اللين**. والمعنيان من دلالات **الترف** في الحياة العربية. أما كلمة **رهام** فهي من أصل تركي أو فارسي.

والبهيج. بهَج يبهَج تعني حسُنَ يحسُن. **وباهَجَه** تعني باراه في الحُسْن والألَق. ثم انزلقت الدلالة في اتجاه الفرح والإشراق. باتت كلمة **ابتهج** تعني شعر بالفرح.

إيقاع الرّهْو

رَهْوٌ رَفَلَ حَبَرَ

من التآلفات الصوتية الدالّة على **الترف** مادة **الرَّهْو**. **الرَّهْو** هو السير السهل، ولا سيما سير الخيل. والعيش **الراهي** هو الطيب الساكن **الرافه**. **أرهى** لهم الطعامَ والشرابَ، بمعنى أدامَه. واتّسع مجال الكلمة فباتت تعبّر عن السهل المُيَسَّر. **وتَراهى** القوم، تعاملوا برفق ووداعة ونعومة. وهذا الإيقاع الوادع هو من ثمار العيش **الرَّغْد المُترَف**.

ومن علامات **التّرف** والنعمة ما يعبّر عنه فعل **رفَل يرفُل**، بمعنى جرّ الذيل. وامرأة **رَفِلة** هي التي تجرّ ذيلها جرّاً حسَناً وتتبختَر إذا مشت. وفي قاموس **لسان العرب** هذا البيت : «**يرفُلن** في سَرَق الحريرِ وقزِّه يسحَبْنَ من هُدّابه أذيالا»

يتضمن فعل **يرفل** في دلالته معنى إيجابياً مُلزِماً. إذ يقال معيشة **رفلة** و**يرفُل** في النعمة أو في ثوب العافية، ولا يقال **يرفُل** في الفقر مثلاً أو المرض.

ومن الكلمات التي يتمثّل فيها إيقاع الحركة المترَفَة، كلمة 'الأوْن' التي تعني **الرفاهية** والرفق و**الارتواء**. لكن **المُتْرَف** و**المُرْهَف** أبعدُ من **الأوْن** وأوسع، لأنهما بلا حدود ما داما يأتمران بأمر الخيال وتحوّلات الأحوال ووجوهِ الافْتِتان وطموح الرغبة، ويسيران في طريق التكامُل والصعود.

وتستحضر كلمتا **التّرف** و**المُرهف** فعل **حَبَر يحبر** الشيءَ **حَبراً** بمعنى زيّنه. و**الحَبر** و**الحبير** هو الثوب الموشّى. لكن 'حُبرَ' تشير إلى مسار حرَكيّ هو أبعد من متحققٍ معيّن قابلٍ للإنجاز؛ فهي تعني مواصلةَ التحسين والإتقان. **حبر** الشِّعرَ او الخَطّ تعني واصَل تحسينه.

و**الحَبرُ** وجمعُها **أحْبار** هو العالِم الصالح الذي يواصِل التحسين والارتقاء في العلم. ومن مشتقات **حَبر**، **الحُبور**، وهو **السرور** و**النعمة**. **حبَره** و**أحْبَرَه**، سرّه. **حبر**، سُرّ. و**الحِبر** هو الحُسْن. و**تحبرَ** تعني تزيَّن وتحسَّن. و**الحَبر** الذي يمثل حركيّة التحسين وتصاعدَ التّجويد هو من مقتضيات **التميّز** و**التفرّد** ومن خصائصهما. ومسيرة **التألّق** و**الترف** هي مسيرة **تميّز** و**فرادة**.

إيقاع الرُّواء

رِوى رَأَدَ رنَقَ وَرِفَ رَتَعَ

الرِّوى هو الماء الغزير المُروي. و**الريّان** ضد العطشان. ثمّ تطوّر المعنى في اتّجاهٍ مجازيّ. يقال فلان **ريّان** من العلم. وجهٌ **ريان**، **نضير**. **ريّان** تعني كذلك الأخضر الناعم من أغصان الشجر.

وتلتقي بهذا المعنى كلمة 'رأد' و 'رؤود' أي الرَّخْص النَّضِر والمُرتوي المنعّم. وهي توحي بالتأنّي والنموّ واليُسر. فهي عنصر في عالم **الترف** وإن لم تكن من مقومات حركيته. و**الرَّأد** هي صفة للشابّة الحسَنة التي تنام حتى الضحى. تُسمّى **الرأد** تشبيهاً لها بالغصن الرَّؤود.

وقريبٌ من هذه الدلالة معاني **الرّوْنَق**، من **رنق**. وهو أوّل الشيء وماؤه. وهو الطّلاوة والحُسن والإشراق، وما يُجْتَلَب بالعناية والتأنّق.

الوارف، هو الظلّ الممتدّ. و **ورَف** النبات اخضلّ واهتزّ من النضرة. **وَرْفُ** الشجر و **وَرَفُهُ**، هو اهتزازُه وبهجتُه. **وَرَفَ** الظلّ، امتدّ. وهو امتدادٌ مستحبّ في البيئة العربية. **حديقةٌ وارفة**، نضرت نباتاتها واهتزّت واشتدّت خضرتها وبهجتها من الريّ والنعمة.

أما **الرفيف**، فهو الخصب. لكنّ المعنى تطوّر في اتجاه المجازيّ وبات وصفاً للمعنوي غيرِ المجسَّد : فتى **رفيفُ** الأخلاق، حسنُها.

رتَع، **الرّتْع** هو الأكلُ والشرب رَغداً في الريف. وحضور الريف في هذه الدلالات هو حضور متعةٍ وتنعّم وخصب.

إيقاع الدَّهشة والإبداع

طَرُفَ دهش بَدَعَ خلق ذوق روَع خلب فتن

طَرُف وأ**طرف** أتى **بالطُّرْفَة**، أي بالحديث الجديد المُستَحسَن. والفعل يجمع المفاجىء إلى المُدهش. ومنه اشتُقّ **المُطرَف**، و**الطّريف**، بمعنى الغريب النادر. و**طوارِف** القرائح هي مستظرَفات الأفكار والخواطر. ثمّ اتّسع المعنى لينتقل من المعقول إلى المحسوس الملموس، **فالمُطْرَف** و**المطارف**، رداء من الحرير.

تستدعي هذه الكلمة خصائص **المدهش** و**المبدَع** و**الخلاّق**. فما **يُدهش** هو ما يحيّر ويفاجىء بجماله أو جودته وجدّته وغرابته. و**المُبدِع**، من **بَدَع** وأبدعَ بمعنى اخترع فهو مُبْدِع. و**المبدَع** هو المبتكَر غير المسبوق، والمصنوع على غير مثال. والكلمة تضمر التثمين العالي والإعجاب. ومثلها **الخلاّقة** و**الخلاّق** بالتعبير الحديث. **الخلاّق** هو من أوجَد شيئاً من عدَم. وتعبير **خلاّق** كان يقتصر على وصف **خالق** الكون، ثم انتقلت الكلمة بانزياح مجازي لتعني الفنّانة والفنان وكلَّ **مبدعٍ مُبتكِر** على غير مثال. و**الترفُ** بوصفه تجديداً دائماً لشروط **الإدهاش** و**التفرّد** يستدعي **الإبداع** و**الخلق**.

ومن الصفات التي تُستَدعى في هذا المجال صفة **الذوّاقة**، وهي صيغة مبالغة مشتقة من فعل **ذاق وتذوّق**. وتعني اختبر، وميّز الطعوم وثمّنها من فرط الخبرة. ثمّ تطوّر المعنى في اتجاه العموم والتجريد. **ذوّاقة**، وهي صيغة مبالغة من **ذاق وتذوّق**، تُقال للمؤنث والمذكّر، وتصف من كان صاحبَ تجربة ومعرفة وقدرة على التمييز، رفيعَ الذوق.

يقال «هو حسن **الذوق** للشعر»، أي مطبوع عليه. ثم اتّسع المعنى ليشمل حسن الاختيار وحسن التنسيق والمؤالفة بين العناصر وبين الألوان.

وهذه الخبرات المتناقضة التي تتضمنها الكلمة تمنح **الذوّاقة** صفةَ **الخبير المُرهَف** العارف المثقّف رفيعِ المنشأ والمكانة. وفي تطوّر تالٍ اكتسبت كلمة **الذوق** دلالات اجتماعية خُلُقية لتعني دقةَ الإدراك للأوضاع والمواقف الدقيقة أو المحرِجة، ولطفَ المعاملة وحسنَ التصرّف. يقال هو رفيع **الذوق** ومرهف **الذوق**.

الأنيق والإناقة من جذر **أنَق**. والأنَق هو في الأصل حسنُ المنظر، وهو الفرح والسرور. وتطورت دلالات الكلمة لتعني كلَّ ما يُعجِب حسنُه. **وتأنّق** في أموره، تجوّد بها وجاء فيها بالعَجَب. **وتأنّق** في الكلام أو العمل أنجزه بالإتقان والحكمة. **والإناقة والأناقة** بمعنى الحُسْن المُعجِب. **والمُتَفَرِّد** هو الذي لا مثيل له في تميُّزه وقيمته.

الرَّوْعاء والأرْوَع، وصفٌ لمن يُعجِب بحسن المنظر والشجاعة. امرأةٌ **روعاء** ظاهرةُ **الرّوَع** والحسن. ورجلٌ **أروَعُ** ورُواعٌ، حيّ النفس ذكيٌّ. **والأروع** من يُعجب بشجاعته وبكل صفةٍ تستدعي الإعجابَ والدهشة. ومثلها **الرَّوَع والرائعة والرائع**. **فالرُوْع** هو في العربية سوادُ القلب.

وفي ساحة هذا المعنى نجد كلمة **الخلاّب**، المشتقة من **الخلْب** وهو حجاب القلب أو حجاب الكبد. **خلَبَه** يصبح معناها الحرفي أصاب خِلْبَه أي سلَبه إياه **وفتَنَه** فهو **فاتن** وهي **فاتنة**. وكل ما يفاجىء ويُعجِب أو يدهِش هو **خلاّب**. وفي هذا السياق نجد كلمة **الساحر**، التي يتّسع معناها المجازي ليغدو وصفاً لما يُدهش ويفتِن ويبلبل إذ يتجاوز مألوفَ الجمال. وكلُّ ما لَطُفَ مأخذُه ودَقَّ معناه فهو سِحرٌ : « إنّ من البيانِ **لَسِحراً**.»

إيقاعُ الغِبْطة

الأريحية السّرو اللَيان النُّعمى العريق المدهش النبيل

الأريحية، خَصلةٌ تجعل الإنسان يرتاح إلى الأفعال الحميدة. ومنها كرمُ الطبع. **والأرْيَح** هو الواسع من كلّ شيء. **والأريحيّ** من كان واسعَ الخلق منبسطاً إلى المعروف. **الرواح، الرواحة** وجدان السرورِ الحادثِ عن اليقين. نجد هنا اقتران الفرح والارتياح بالسجايا المعنوية كالكرم والرحابة وسعة الصدر.

من هذا الأفق المعنوي **السّرو**، بمعنى المروءة والشرف. والإنسان **السَريّ** ، هو الرفيع والمختار. الصفة مأخوذة من **سراء** كل شيء، أي ما ارتفع وعلا.

واللَّيان، هو نعمة العيش ورخاؤه. يقال، هو في **لَيانٍ** من العيش أي في نعيم.
«بيضاءُ باكَرَها النعيم، فصاغها **بلَيانِه**..»

النُّعمى، منها **النعيم والنِّعمة** وهو الخفض والدّعة والمال. **والخفض** هو اليُسْر. وجميعها انطلقت من معنى السير السهل والعيش السهل. ثمّ تطوّرت دلالاتها فيقال هو في **نعمة** من العيش أي في **لَيان** من العيش أو في **نعيم**. ومنها فعل **أنْعَمَ** وهو العطاء والكرم.

وما يجمع بين هذه المفردات هو دلالات **النُّعومة واليُسْر واللين**. وهذه الدلالات لم تستقرّ عند منابعها وبداياتها المادية، بل تطورت في اتجاه دلالات معنوية خُلُقيّة جمالية ثم دينيّة روحيّة. هكذا تطورت بدءاً من هذه العائلة تسمية **النّعيم** أي الجنة، كما تطوّرت دلالات **النعمة** وتنوّعت بين الدنيوية والدينية في المسيحية والإسلام. **وحالة النِّعمة** هي في التعبيرات المسيحية حالةٌ روحيّة تعني الصّفاء الخالص ورضى الخالق.

أمّا **الغِبْطَة** فهي الشعور بحسن الحال، وهي شعور يرافق **النعمة والسرور**.

السَّرو : المروءة والشرف. والسَّريّ، هو **الرفيع والمُختار**. مأخوذة من سَراة كلّ شيء، أي ما **ارتفع** منه **وعلا**. وقريب من هذه الدلالة كلمة **العريق**، وهو من كان له أصلٌ في **الكرم**، بخلاف حديث النعمة. **والعريق** لا حاجة به إلى المظاهر الفاقعة كي يتميّز. فهو

يتميّز بخِبْرته الموروثة بأسرار **الترف** وأصوله. وتقترب من هذا المعنى كلمة **نبيل**، من فعل **نبَل ينبُل نبالةً**، كان ذا **نُبْلٍ** أي ذا **نَجابة** وفضل، فهو **نبيل**. ومن هذا القبيل كلمات **النادر** و**المميَّز** و**المدهش**.

طرب، اهتزّ فرحاً لدى سماع الموسيقى. **زخرف**، **الزُّخرُف**، هو الزينة والذهب. كل ما زُوِّق وزُيِّن فقد **زُخرِف**. و**زخرف** الكلام بمعنى نظمه.

هكذا نرى كيف تحركت دلالات المعجم الخاصّ بالترف من المادّيّ الأوّلي الحسّيّ نحو المترَف المُزَهَف المشفَّف والمعنوي.

الترف وحركية الدلالة

المفردات التي تتضمن دلالات **الترف** لا تقدم ما هو ناجز منتهٍ ومستقرّ، بل تشير إلى حركة تصعيد وتعالٍ على **الرغبة** الجسديّة الأوليّة، على الذات، على الحاجة المباشرة، على **الارتواء** والتهالك في طلب **المتعة** والحسّي. هذه المفردات أو الأفعال ليس لها قانون ولا حدّ ولا استقرار لدلالاتها. فهي فعل **الغواية** التي تسقط إن لم تبقَ متجدّدة. وهي **النداء** الذي لا يتوقّف. و**الغوايةُ** هي بنتُ **الحلم** وهي في الوقت نفسه أمُّه، **الحُلم** الذي يتجدّد ولا يتكرّر. إنها **الغواية** التي تأخذ صاحبَها في رحلةٍ يتناوب فيها الشوقُ والإغراء والتمنُّع والتَّعالي.

وما **الغوايةُ** إن لم تفاجئْ وتلقِ **سحرَها**؟ ومن أيّ المنابع يجيء **السحر** إن لم يرفدْه **الخيال** بلا توقّف؟ لكن لاصطياد المُتَخَيَّل لا بدّ من أن تُستَنفَر الأهليات والمهارات، ويُستَنفَر **الإبداع**.

كلماتُ **الترف** هي لذلك علامات مسيرة لا تتوقف، مسيرةِ الإنسان إذ يلتمسُ **الباهرَ** المُشتهى، فينقلُ الماديَّ المستقرَّ المكتمل إلى المتحرِّك غيرِ المكتمل، الذي لا يتوقّف عن النداء و**الإغراء** و**الإغواء**.

هكذا تتميّز كلمات **الترف** بكونها كلماتٍ وأفعالاً متحركة الدلالات. إنها ما لا يتوقّف عن الابتعاد عن منشئه، والتّعالي على غريزته في سبيل مزيدٍ من تحريض الرّغبة

واستثارة الحلم. هي ما يبقى **مُشتهى**، ما يحرّض ويثير **الخيالَ** ويستَوْلد **الرغبة** ويشفّ وينادي. كلمات **الترف** تشير إلى ما لا يكفّ عن مفارقة أصلِه ومنبَته. ما **يسافر** بلا توقّف نحو غايةٍ لا يكون لها بلوغ. إذ ما **المرهَف المترَف** إذا تكرّر وتشابَهَ وغدا عامّاً مُبتَذلاً ؟ ما **المترفُ** إن لم يحرّض الدهشةَ والإعجابَ والرغبة ؟ إن لم **يتفرّد** ؟ وكيف يتفرَّد إن لم **يتجدّد**، إن لم يتطلبِ المزيدَ من **الإتقان** لابتداعِ مَزيدٍ من **الإرهاف**، فلا يتوقَّف **تميّزُه** ؟

العالمُ ناجِز ومكتمل. لكنّ **الخيالَ** هو ما يُعيد تشكيلَه ليولَد كلَّ مرة من جديد. **الخيال** هو منبعُ **الفَرادة**، لأنّ الخيال **كالحلم** لا يكرّر أفعاله ومنجزاتِه. فلا **إدهاشَ** للمكرَّر المألوف مهما غلا أو علا في الصنعة والمادة. لا بدّ من تفرُّد لبلوغ الإدهاش. وما الذي يستدعي **الإدهاش** ويغري **بالابتداع** ؟ إنه **الهيامُ** والْتماس **الفرادة** ولا **فرادةَ** إلا في **المبتدَع**.

من هنا أنّ **الترف** لا يتمثّل في الكثرة، بل في النوع والكيفية والتجدّد المتواصل؛ هو في التّعالي الدائم على ثقل المادّة الأولية والغريزة الأوّلية، التعالي بفنّ الحياة المرهَفة، بالتخيّل **المبدِع** الذي يحرّضه حافز **الترف**.

لنتذكّر أنّ فعل **بدع** يعني **خلق**؛ لكنّ الخلق هنا ليس خلقَ مادة من عدم، بل خلقُ حالةٍ لا تتوقّف عن الحركة والصعود والتجدّد **وإبداعِ** صورة على غير مثال؛ صورة تستقي خلاصات ما ثمّرته العصور من مهارات وقدرات على **الابتكار**.

وفي **الإبداع** و**الابتكار** لا حدود إلا حدود الحلم –إن كانت للحلم حدود– لذلك فإن الإبداع لا يرضى بغير **الفرادة** و**التفرد**، من هنا أنه يستدعي **التجديد** بعد التجديد. وهذه رسالة **الترف** العليا.

فالترف هو أن تبقى في **الجديد**. لكنّ الزمن عدوّ الجديد، وسرعان ما يحيله إلى مألوف ثمّ إلى قديم. لذلك لا جديد غير **المتجدد** بلا توقف. ومن أين يولد الجديد إن لم يكن من **الرغبة** الحافزة التي باشتعالها تُقتَحَم الحقولُ الغريبة وتتلاقى لتتواصل الإزاحةُ من حقل إلى حقل. من الطبيعة إلى الخيوط ومن الخيوط إلى النسيج، ومن النسيج البسيط إلى الخزّ والديباج. ومن هذين إلى فنّ **التصوير**. ومن الملبس والعمارة إلى النحت، ومن الكلام إلى **الشعر**، ومن الشعر إلى **الموسيقى**، في حركة تجدد وتصاعد دائمين.

يتكشّف لنا هذا المسار إذا تتبعنا مفردات **الترف** وهي تنهض شأن معظم المفردات، من الحياة المادية، والبدائية أحياناً، في اتجاه المعنوي. لكنها تستقي من **الخيال** لتنافس **الحلم**. من إجل ذلك تلتمس معاني **العلوّ** و**الشفافية** و**التجدّد** و**الإرهاف** و**اللمح** والتعامل **الفني الإبداعي الأخلاقي** مع المادة موضع الاستهلاك.

ذلك أنّ **الترف**، هو جوهرياً، ثقافي يقوم على التحويل المتصاعد، تحويل الحاجة الغريزية الأولية إلى فعل انضباط وتحكُّم، ثمّ إلى فعل اكتفاء، ومن الاكتفاء إلى التعالي والتأنّي والشراكة، فإلى **قطاف ذوقي** و**تبادل**، و**فعل إبداعيّ** يقف بين الحاجة والخيال.

الترف هو **التميّز** بالكيفية، أي **بالفعل** و**الشعور** و**الخيال** أو ما يضيفه الإنسان إلى المادة الأولية والحالة البدئية شكلاً ومعنى. من هنا أنّ **الترف** هو جوهرياً تميّز فردي مهما اتسع نطاقه وعمّ.

الترف بوصفه فنّاً
الفنّ بوصفه ترفاً

نختتم هذا النصّ بالكلمة التي يمكن القول إنها تراود **معجم الترف** أو تصبو إليها معاني مفرداته، نعني كلمة **فنّ**. يمكن أن نقدم تعريفات عديدة لكلمة **فنّ** دون أن نطمح إلى حصر معانيها أو تحديد العلاقة بين **الترف** وبينها.

وكما رأينا لدى تتبع الجذر الذي ولدت منه كلمة '**ثقافة**' وبدءاً منه رسمت سلّم دلالاتها، فإنّ كلمة **فنّ** –كمادة معجمية– قد صعدت، هي ايضاً، درجاتٍ دلاليةً متعدّدة، واخترقت حقولاً حياتيّة، واستشرفت آفاقاً إبداعية، حتى بلغت رتبةَ المعنى المتعدِّد المُحَيّر الذي تقدّمه كلمة **فنّ** في مفهومها المعاصر.

انطلق فعل **فَنَّ** الشيءَ **فَنّاً** من معنى **زيّن**. و**فنَّ** رأيَه تعني **لوَّنه** ولم يثبُتْ على رأي. ثمّ تدرّج تلوينُ الرأي في اتّجاه تلوين المساحات والأشياء وتأليف الصور والمرئيات والمشاهد وإلباسها أخيلةَ صاحبِ الرأيِ أو التصوّر ومعارفَه واختباراتِه ورؤاه وصولاً إلى مهاراته.

كلمة '**فنَّ**' العربية، التي لم تكن لها علاقة بمفهوم **الفنّ** و**الإبداع** في بداياتها، قد

غدَت تسميةً لهذا المفهوم ومجملِ تاريخِه وتجلياته في مختلف الحضارات.

لماذا نورد كلمة فنّ ضمن قاموس الترف ؟ هذا سؤالٌ قد يُطرَح علينا، بما أنّ مبحث **الفن** ليس موضوع هذه المداخلة.

ونحن نطرح سؤالاً مقابلاً : كيف يمكن أن نتناسى الوشائج التي قامت دائماً بين **الفنّ** وبين **الترف**، كما تقدم هذه المقالة معناه وعالمه. وكيف يكون **الترف** منقطع الصلة بحوافز **الفنّ**، ومنشئه، ما دام **الترف**، كما قدّمنا صورته، يمثّل **فنّ** الحياة، وتحويل لحظاتها وعناصرها إلى مشروع **تميّز** وإلى مسيرة **إبداعية ؟**

القول إنّ **الترفَ** مشروعٌ فنّي لا يعني أنه يتوجّه إلى المتاحف والمعارض، وإن كانت عناصرُه ومظاهرُه قد تنتهي إليها. لكنه متى انتهى إلى المتاحف أَسقَطَت هذه عنه صفةَ **الترف** كحياة وأسلوب حياة، وأحالته **تاريخاً للترف**. وذلك لأنّ **الترفَ** يمتاز بأنه متحرِّك في الزمن، معاصرٌ دوماً، متطوِّرٌ في اتّجاه حجب القيمة المادية لصالح التعبير والشراكة والقيمة المعنوية.

الفنّ بدوره ليس **ترفاً** خالصاً، ولكنه غيرُ منقطع عن حوافز الترف، ذلك العالم الافتراضي، وما يعمرُه من **ذوق وإرهاف وابتداع** وما يولّده من متعة نفسية. **الفنّ والترف**، في رؤية هذا النص، شقيقان ينهلان من شوق الإنسان إلى ما يتجاوز المتحقق. وإذا كان **الفنّ** يتطلع إلى العلوّ على الزمان وتجاوز المحدود ومطاردة المعاني الخالدة، فإنّ **الترف** ابتكار لما يجدد الوقت وما يعطي كلَّ شكل وحركة تميّزاً ومعنى. لكن لا تداخل، كما أنه لا فصام ولا ترسيمَ للحدود الفاصلة بين **الفن والترف**. بل هو سؤال ينبغي أن يظلَّ سؤالاً. لكن يمكن القول بلا تحفُّظ :

الترف هو فنُّ الحياة في المعنى.

جرّة الغزلان (١٣٥،٢ x ٦٨،٧ سم.) من قصر الحمراء، القرن ١٤. خزف مُذهَّب مع صورة لغزالتين على جانبي شجرة الحياة وكتابات ليّنة بعبارة **اليُمن والإقبال** وتوريق وزخارف هندسية.
متحف الحمراء بغرناطة.

خوسيه ميغيل بويرتا فلشيز

الاحتفاء بالصورة معرفةً وجمالاً في الفلسفة العربية
الفكر الفني العربي والأنسنة الأوروبية

في عصر ازدهار الحضارة العربية والإسلامية بين القرنين التاسع والرابع عشر للميلاد تشكل مفهوم غنيّ حول الإنسان نابع من الذات العربية وانفتاحها على الآخر اليوناني القديم وعلى ثقافات شرقية أخرى، قديمة كانت أم معاصرة لتلك الفترة المديدة. غذّى هذا المفهوم في ما بعد آخرَ جديداً خلال نشوء النهضة الأوروبية في شمال المتوسط. فقد يمكن القول إن مفهوم الإنسان ووعيه بذاته وبقدراته يتسع تاريخياً ولا يكف عن التوحد حتى لحظتنا الراهنة، حين نحيا ظاهرة العولمة بكل ما فيها من ملابسات إيجابية وسلبية. ولكون الإنسان صانعَ صورٍ دائماً (لفظية وصوتية وبصرية)، دون أن يُستثنى الإنسان العربي، فإنه يتعلق عبر الصور بعالميه الداخلي والخارجي ويخلقهما بأغراض عدة، طقسية، ودينية، وسلطوية، ورمزية، وتعبيرية، وجمالية، وتلذذية، وغيرها، فرداً ومجتمعاً، نرى من المفيد إعادة النظر بالاهتمام الخاص الذي أعاره الفلاسفة العرب للتصوير ومهامه في صياغة مفهومهم عن الإنسان، آملاً أن نساهم في تبديد بعض الغموض السائد في تقدير الموروث الفني العربي، الذي يمثل قمة من قمم تاريخ الفن لا ينفك عن وعيه بطبيعة التصوير الفني وآفاقه الاجتماعية والجمالية.

١ الفلاسفة العرب في خطاب بيكو التأسيسي للنهضة الأوروبية

يخطر على البال دوماً التنبيه الذي وجّهه إلي أحد أعضاء لجنة تحكيم رسالتي للدكتوراه، وهو أستاذ سابق لي عالمٌ ومحبوب، لما عارض إستعمالي في بحثي حول تاريخ علم الجمال عند العرب مفهوم «الأَنْسَنَة العربية»، غير المناسب في نظره، واقترح علي مطالعة

«خطاب حول كرامة الإنسان» للمفكر الإيطالي بيكو ديلا ميرندولا (١٤٦٣-١٤٩٤ م)، الذي يُعتبر النص المؤسس لنزعة الأنسنة الأوروبية، الأنسنة 'الحقيقية' في ظن مؤلفين كُثُر. اعتقد أستاذي أن العرب لم يعتمدوا برنامج أنسنة على مستوى برنامج هذا المفكر النهضوي، بيكو، وضوحاً وتأثيراً. معلوم أن بيكو أعلن في خطابه المشهور الذي ينعته البعض «ببيان الإنسان الحديث»، عن علو الإنسان على كل المخلوقات وأنه يصنع نفسه بوصفه مركز العالم، أو الرابط بين العلي (الله) والسفلي، ما يمكّنه من الارتقاء إلى أعلى درجات الوجود أو الهبوط إلى أدناها. لكن، حين اطلعت على خطاب بيكو، أذهلتني سطوره الافتتاحية المثيرة: «أيها الآباء الشرفاء: لقد قرأتُ في كتابات العرب ما حصل للمسلم عبد الله، الذي سئل عما هو أجدر بالإعجاب في مسرح هذه الدنيا، وأجاب: 'ليس ثمة شيء أجدر بالإعجاب من الإنسان'. وفي هذا الرأي يتفق بحكمة ميركيوري [أي هرمس]: 'إن الإنسان لمعجزة عظيمة'.»[١]

صفحة من مخطوطة **كليلة ودمنة** تصور «السلحفاة والبطتين» بأساليب مدرسة الرسم العربية، نهاية القرن ١٣ أو بداية القرن ١٤، مكتبة باريس الوطنية.

من المؤكد أن «المسلم عبد الله» المذكور هو عبد الله ابن المقفع (غور، ٦/٧٢٠-٩/٧٥٧) وأن الفكرة التي يوردها بيكو مقتبسة من مقدمة ترجمة ابن المقفع عن كتاب **كليلة ودمنة**، حيث يروي المؤلف-الترجمان الفارسي الأصل قصة الطبيب برزويه ويعبر خلالها عن بعض الأفكار الرئيسة لنزعة الأنسنة التي سيعود إليها المفكر الإيطالي بعد سبعة قرون: «فلمّا فكرتُ في الدنيا وأمورها وأنَّ الإنسانَ هو أشرف الخلْقِ فيها وأفضلُه...[٢].» كان ابن المقفع قد درس في البصرة بالعراق واحترف الكتابة خدمة لبعض سادة زمنه، وألّف كتابي **الأدب الكبير** و**الأدب الصغير**، ولعله كان أول من أدخل المنطق الأرسطي في العالم الإسلامي مترجماً عما يسمى بأرغانون أرسطو (مجموعة كتبه في المنطق) للخليفة العباسي المنصور. في شخصية ابن المقفع الفريدة نجد، في مطلع مسار الفكر العربي، العناصر الأساسية لتيارات الأنسنة القادمة شرقاً وغرباً: الاهتمام بالكتب والأدب والتربية، الدعوة إلى تفعيل العقل بالاستناد إلى المنطق الأرسطي، وبالتالي الدفاع عن الفلسفة وضرورة الشك في التفكير، ولزوم طلب العلم في ثقافات أُخَر (من اليونان

والفرس، الخ)، مهما اختلفت المعتقدات والأفكار. ومن أجل كسب معارف الآخر حبّذ ابن المقفع عملية الترجمة ومارسها. وأعربت هذه الأنسنة العربية الأولى أيضاً عن القيم المعرفية والتربوية والتلذذية للتصوير الفني، فقد كتب ابن المقفع في مقدمة **كليلة ودمنة** عينها أن لهذا الكتاب أربعة أغراض، أولها وضع فحواه «على ألسِنة البهائم غير الناطقة ليسارع لقراءتهِ أهلُ الهزلِ من الشبان فتستمالُ به قلوبهم له»، ثانيها «إظهارُ خَيالات الحيوانات بصنوفِ الأصباغِ والألـوانِ لِيكونَ أُنْساً لقلوبِ المُلوكِ ويكون حرصُهمْ عليهِ أشدَّ في تلك الصُّوَرِ»، وثالثها «أنْ يكونَ على هذهِ الصفةِ فيتَّخِذُهُ المُلوكُ والسوقةُ فيكثُرَ بذلك انتساخُهُ ولا يَبْطُلَ فيخلَقَ على مرورِ الأيَّام، ولينتفعَ بذلك المُصَوِّرُ والناسخُ أبداً، والغرض الرابعُ وهو الأقصى مخصوصٌ بالفيلسوفِ خاصّة.»[٣] ورغم أنّه لم تصلنا صور النسخة الأصلية لترجمة ابن المقفع عن **كليلة ودمنة**، إلا أنه توجد هناك نسخ أخرى له ولكتب أدبية وعلمية عديدة مزينة بإسهاب ودقة بالتصاوير وبمختلف أنواع الخط وتخاطيط الرقش والتواريق. وغاية استخدام التصاوير في مثل هذه الكتب الأدبية وسواها هو، كما عبّر عنه ابن المقفع وأخرون، شد القلوب إلى فحوى تلك النصوص وترويج المعارف المنطوية فيها بطريقة ممتعة (كلاماً وصوراً)، سعياً إلى تنوير الحكّام والجمهور وبناء مجتمع أفضل.

صفحة من مخطوطة **كليلة ودمنة** بالفارسية والعربية، هرات، ١٤٢٩، متحف توب كابي سراي، اسطنبول. مدرسة هرات للرسم مع أساليب فنية صينية.

وبعد بضعة سطور فقط، يذكر بيكو النبي محمد وقولاً منسوباً إليه بمعنى أنه من يحيد عن شرع الله يتحول إلى بهيمة، مشيداً، مؤلفنا الإيطالي، بـ «العقل المستقيم» و«التعقل الروحاني» الذي يخص بالإنسان ويتيح له بتخطّي نفسه البهيمية.

يجدر التنويه هنا بروح بيكو المنفتحة على عقيدة الآخر المسلم، الروح التي أدت به لدراسة القرآن نفسه في مصحف منحه إيّاه معلمه الفيلسوف الأفلاطوني المحدث مرسيليو فيسينو (١٤٣٣-١٤٩٩). ثم، يرسم بيكو مسار المعرفة العقلية العالمي ويستدعي الفلاسفة العرب الكبار في هذا التقسيم الثلاثي[٤]:
١ «فلاسفتنا [يعني المنتمين إلى التراث المسيحي اللاتيني]،

الذين وصلتهم الفسلسفة في آخر ساعة»، وهم فلاسفة «المدرسية»، أو «السكولانية»، أمثال توما الأكويني وألبيرت الكبير (القرن ١٢ م.)

٢ «وبين العرب، ثبات لا يُناقض عند ابن رشد ووقار وإمعان النظر عند ابن باجة والفارابي؛ وعند ابن سينا يشعر المرء بالإلهي وبأفلاطون»؛[٥]

٣ وفي النهاية: «عند اليونانيين، الفسلفة نقية وسليمة دوماً»، ويورد هنا أسماء سيمبليسيوس وتمسيتيو والاسكندر الأفروديسي وتيوفرست وأمونيوس، الذين كانوا بدورهم من مصادر الفلاسفة العرب. من الملفت للانتباه أن بيكو صنّف كبار الفلاسفة العرب في المرحلة الثانية لمسار الفكر الفلسفي بعد انطلاقه في اليونان وقبل أن ينضم إليه مفكرو الغرب اللاتيني، الذين استندوا بالفعل إلى الترجمات اللاتينية الشائعة عن بعض مؤلفات هؤلاء الفلاسفة الكُتّاب بلغة الضاد، وناقشوا فيها في مدارس أوروبا قبيل انبثاق النهضة الأوروبية وبعدها.

٢ ملكات النفس التخييلية والفنية لدى الفلاسفة العرب

يتجلى في أعمال الفلاسفة العرب الذين يومئ إليهم بيكو اهتمام بالغ بعلوم الآخر لتحديد انسانهم المثالي والمجتمع الأفضل، كما تشغل الطبيعة الفنية لهذا الإنسان ووعيه الجمالي جزءاً لا بأس به من مشروعهم الفكري. لقد أطرى 'أول فيلسوف الإسلام'، أو 'فيلسوف العرب'، الكندي (كوفة، حوالي ٧٩٦-٨٧٤ م)، إطراءً قوياً على أرسطو ومن شارك قبله في تقوية معرفة الإنسان، على حد قوله، وعقب عليه بهذا المبدأ الإنسنوي بامتياز: «وينبغي لنا أن لا نستحي من استحسان الحق واقتناء الحق من أين أتى وإن أتى من الأجناس القاصية عنا والأمم المباينة، فإنه لا شيء أولى بطالب الحق من الحق»[٦]، مضيفاً تنديداً شديداً ضد الانتهازيين والتجار بالدين «من أهل الغربة عن الحق (...) ولدرانة الحسد المتمكن من أنفسهم البهيمية والحاجب بسدف سجوفه أبصار فكرهم عن نور الحق ووضعهم ذوي الفضائل الإنسانية، التي قصروا عن نيلها وكانوا منها في الأطراف الشاسعة، لموضع الأعداء الحربية الواترة، ذباً عن كراسيهم المزورة التي نصبوها عن غير استحقاق بل للترؤس والتجارة بالدين وهو عدماء الدين (...) لأن من اتّجر بالدين لم يكن له ويحق أن يتعرى عن الدين من عاند قنية علم الأشياء بحقائقها وسماها كفراً.»[٧]

بذل كاتب هذا الكلام نسفه مجهوداً كبيراً لتأقلم علوم الأوائل في المجتمع العربي وإنماء العلم فيه، ومن أجل ذلك دوّن في شتى العلوم: الرياضيات والأفلاك وكافة شؤون

الفلسفة، والسياسة والأخلاق والموسيقى (التي كتب عدة رسائل فيها)، علاوة على شرح لـ **كتاب الشعر** لأرسطو (مفقود للأسف). وكان 'أول فيلسوف الإسلام' كذلك من رواد الأدب الأخلاقي العربي المستلهم من أخلاق الآخر اليوناني، وسلك مسلك جلينوس في كتيبه المعنون **دفع الأحزان**، الذي سيؤثر في «تهذيب الأخلاق» لمسكويه. ويجدر ذِكرُ أنه نُقلت بعض تأليفاته في علم النفس وما بعد الطبيعة والأخلاق إلى اللغة اللاتينية، بينها الترجمة التي قام بها خيراردو الكريموني (١١١٤- ١١٨٧) عن كتابه في العقل. ووصف الفيلسوف والرياضي النهضوي الإيطالي جيرولامو كاردانو (١٥٠١-١٥٧٦) الكندي بأنه «واحد من أعظم العقول الاثني عشر.» ولم تصل لنا من انتاجه الغزير، الذي يحتوي على علم النفس والأخلاق والموسيقى ونظرية الشعر الأرسطي، وبالتالي التنظير في الصنائع المحاكية، إلا نسبة ضئيلة منه.

ولحسن الحظ تملأ هذا الفراغ أعمال الفارابي (المتوفى في ٩٤٩ م)، 'الفيلسوف الثاني' (بعد أرسطو)، تطبيقاً لمشروع فلسفي يبلغ الترابط بين السياسة والأخلاق وعلم النفس والنشاط الفني الإنساني فيه إلى نضوجه عبر نسق معرفي يوحد في إطار إسلامي-عربي مفتوح بين آراء أرسطو وأفلاطون. أعاد الفارابي تحديد الإنسان بأبعاده الاجتماعية (المدينة الفاضلة) والعلمية (كتاب **إحصاء العلوم**، الذي ترجمه إلى اللاتينية خيراردو الكريموني، أولاً، وخوان من اشبيلية، ثانياً، وكلاهما في القرن ١٢ م.) والفنية. انطلاقاً من كتاب **الجمهورية** لأفلاطون، على غرار ما فعله الكندي وبعده ابن رشد ولكن برؤية مغايرة، خطط الفارابي مدينة فاضلة تمحى في حضنها الفوارق بين الأنواع البشرية والمعتقدات. في تلك المدينة بمقدور كل إنسان (ذلك المخلوق الاجتماعي بامتياز) أن يستكمل «سعادته»، وأن «يصير إلاهياً بعد أن كان هيولانياً»،[٨] المبدأ الذي سيكرره بيكو بتعابير مشابهة.

في هذا المضمار أنشاءت الفلسفة العربية علم نفس عربي مبني على أصول **كتاب النفس** لأرسطو، الذي فسره وعلق عليه كل الفلاسفة العرب من الكندي حتى ابن رشد. تتكون النفس الإنسانية هنا من قوى متصلة فيما بينها، بدأ من الحواس الخمس، تتبعاً بالحس المشترك والذاكرة والمخيلة، وانتهاء بالعقل. هذا التكوين النفسي يميز الإنسان عن الحيوان ويؤهله للحصول على الكمال الخاص به (وحتى الاتصال بالعقل الفعال) والمشاركة في بناء المدينة الفاضلة. في علم النفس العربي يقوم كل من الإدراك الحسي والحس المشترك والمخيلة بدور معرفي وتصويري وفني فعّال بحكم العقل وفي خدمته، وسيغدو تنظيرهم

لتلك القوى أساسياً في نشوء علم الجمال في الغرب إبان عهد النهضة الأوروبية، حين تم نقل أعمال الفلاسفة العرب في النفس إلى اللغة اللاتينية (لا سيما بعض مؤلفات الكندي والفارابي وابن سينا وابن باجة وابن رشد).[٩] وستترك تلك المفاهيم بصمة عميقة أيضاً في عهد التنوير الأوروبي في القرن الثامن عشر الميلادي لما اكتمل علم الجمال علماً قائماً بحد ذاته. في رؤية الفلاسفة العرب يبلغ الإنسان درجة الكمال، وهو الجمال الخاص به، كما ذهب إليه الفارابي، بأفعاله السلوكية والعلمية والعملية. الصنائع ضرورية للمدينة، ولكل صناعة وظيفة تخصها فيها. وأشرف الصنائع الفلسفة، التي لا بد أن تُحكم المدينة بحكمها. يندرج في هذا السياق اهتمام الفلاسفة العرب بـ **كتاب الشعر** لأرسطو قبل أن يعني به مفكرو النهضة الأوروبية وفنانوها. لقد ألّف أغلبية الفلاسفة العرب المذكورين في خطاب بيكو ومترجمين آخرين، تفاسيرَ مفصلة لهذا الكتاب النادر. فابتداء من ابن المقفع، الذي يرجح أنه تناول **كتاب الشعر** ضمن شرحه لكتب أرسطو في المنطق، الذي يُعد الشعر آخر أجزائه بعد البلاغة، وتبعاً بِعدي ومتى[١٠] (زميل الفارابي)، وربما الكندي، ثم الفارابي وابن سينا وابن الهيثم وابن رشد، فيما يشكل عملية منتظمة ومتواصلة لتهيئة نظرية المحاكاة الأرسطية في الثقافة العربية. لنبرز هنا كيف وسعت شروح العرب لـ **كتاب الشعر** رقعة التنظير في الفن ضامّاً الفنون المحاكية (العاملة بالكلمة أو الصورة أو الألحان أو الرقص)، وتوضيحاً للوظائف التربوية واللهوية التي تلحق بها. بدأ الفلاسفة العرب بتبديل مفهومي المأساة والملهاة من الأصل اليوناني بالمدح والهجاء الشعريين، تخلياً عن المسرح لعدم وجوده في المجتمعات العربية في طبعه اليوناني والروماني القديم؛ بيد أنهم حافظوا على التعاليق حول فنون التصوير والنحت والموسيقى لأنها فنون منتشرة في محيطهم بالإشتراك مع الفنون العربية الأخرى، أعني الخط والرقش والزخرفة والبساتين، وغيرها.[١١]

وبعد تعريفهم الشعر بأنه صناعة قائمة على المحاكاة والتخييل والوزن والقافية، أي على مقومات معنوية وحسية، يجمعونه، مثلهم مثل أرسطو، بصنائع أخرى بصرية وموسيقية تؤدي كلها مهمة تعليمية في تكوين الإنسان فردياً واجتماعياً. فكما أشار إليه أرسطو، يعتبر الفلاسفة العرب أن المحاكاة راسخة في طبع الإنسان وأنه يحاكي منذ الصغر الأشياء وأحوال النفس بوسائل متعددة. نقرأ، على سبيل المثال، في ترجمة عدي «أن الناس قد يشبهون بألوان وأشكال كثيرة أو يحاكون من حيث أن بعضهم يشبه بالصناعات ويحاكيها، وبعضهم بالعادات، وقوم آخر منهم بالأصوات...[١٢]» ويردف أن «التشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي هي في غاية الفضيلة، أو كما يحب أن يشبهوا المصورون الحذاقُ الجيادُ؛ وذلك أن هؤلاء

بأجمعهم عندما يأتون بصُوَرهم وخلقهم من حيث يشبهون يأتون بالرسوم جياداً، كذلك الشاعر أيضاً عندما يشبه الغضبان والكسالى يأتي هذه الأشياء الأخر التي توجد لهم في عاداتهم...»[١٣] على المصورين الجياد، إذاً، القيام بمحاكاة جيدة شكلاً ومعنى لحقن قيم إيجابية في نفوس الناس وتحسين المجتمع. ويُلاحظ تقدير التصوير بشكل خاص في شروح الفارابي لـ **كتاب الشعر**، التي لم تبقَ منها سوى بعض النصوص المتفرقة. يعير الفارابي فيها أهمية خاصة لقوة الخيال في العمل الفني ويرفع من قيمة التخييل في أعمال المحاكاة (الشعرية منها والتصويرية والموسيقية). لهذ السبب، يُعد الفارابي أول من أثرى بوجه ملموس مفهوم التخييل، المرادف لمفهوم *fantasia* اليوناني، الذي بقي توظيفه في التنظير الفني لدى الإغريق محدوداً. يشمل مفهوم التخييل للفارابي على الأطراف الثلاثة اللاعبة في ظاهرة الفن، أي صانع الصور، الصور الفنية ذاتها والمتلقي. أولاً يعيد خيال الفنان بإشراف العقل تركيب الصور الحسية والمحفوظة في ذاكرته، ثم ينقل الصور الجديدة إلى شكل مادي في العمل الفني، وأخيراً وليس آخراً، ينطبع ذلك الشكل في نفس المتلقي: «ونقول أيضاً إن بين أهل هذه الصناعة [الشعر] وصناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها؛ أو نقول إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل وموضع تلك الصناعة الأصباغ وإن بين كليهما فرقاً، إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم.»[١٤]

لكن للشعر قدرة مميزة على التأثير في النفوس لأنها تجمع لذة ألحان الوزن مع معاني الكلام ورونق استعاراته. ويتصف الشعر كذلك بالتشبيه غير المباشر، أي كأننا نشاهد صورة تمثال زيد منعكسة على مرآة، بينما تختص محاكاة التزويق بالتشبيه المباشر، المتمثل في مشاهدة تمثال زيد ذاته، إلا أن التمثيل التصويري الممتاز قد يبتعد مرتين عن الموضوع المشبه به، ما دام يمثل أحوال نفس زيد أو معاني أُخَر روحية أو سلوكية، أو ما شاكل ذلك. في هذا الصدد، تناول ابن سينا (حوالي ٩٣٠-١٠٣٧)، أكبر طبيب القرون الوسطى وذلك الفيلسوف الذي يوحي لبيكو شعوراً بالإلهي وبأفلاطون، مسألة محاكاة الأحوال الروحية من قبل المصور، وليس لديه مانع ليأتي بمثال ماني، الذي تنسب إليه موهبة رسام كبير، كما يقال إن ماني أدخل بعض أساليب الرسم الصيني وتصوير الملائكة والشياطين في الفن الإسلامي، وهو نوع من أنواع التصوير الذي يمكن مشاهدته في الكثير من المخطوطات العربية والإسلامية المنتشرة في مكتبات ومتاحف العالم.[١٥] فإذا كان التصوير مثالاً لتجربة المحاكاة في الفلسفة العربية، أمسى أيضاً لدى الفلاسفة المسلمين نموذجاً لحيل الفنان التي

تتيح له اللجوء إلى الغلط المناسب، «كالمصوِّر إذا صوّر فرساً فجعل الرجلين وحقهما أن يكونا مؤخرين، إما يمينيين أو مقدمين»، ولكنه يجب أن يتجنب الغلط غير المناسب، القائم على التحريف والكذب المحض، «كمن يحاكي بأيِّل أنثى ويجعل لها قرناً عظيماً. أو بأنه يقصر بمحاكاته للفاضل والرذل في فاعله أو فعله، وفي زمانه بإضافته وفي غايته»[١٦]، وذلك للحفاظ على مصداقية العمل الفني وامكانية تأثيره الفعال في الأنفس.

ولا شك في أنَّ ابن رشد هو، من بين الفلاسفة العرب الموماً إليهم في خطاب بيكو، الأشد تمسكاً بمبدأ الصدق في المحاكاه الشعرية والتصويرية. يختلف تلخيصه لـ **كتاب الشعر** لأرسطو عن التلاخيص الأخرى بذمه الشديد للشعراء العرب، متهماً إياهم بالإفراط في الكذب، كما ينفرد بإيراده آيات قرآنية عدة. وسبب ذلك أن ابن رشد كان قاضياً مالكياً وفيلسوفاً أرسطياً في آن، وقد منح الأولية الفكرية لكل من الوحي القرآني والمنطق الأرسطي. ففي رأيه، قواعد المنطق التي أرساها أرسطو هي التي تجعل الإنسان قادراً على كسب المعرفة وتفهم الخلق الإلهي. لذلك يتجلى في نصوصه في الشعر والبلاغة وفي علم النفس وسواها، تحفظ كبير ضد الخيال وأعماله. فحينما يقدم أمثلة عن الفنون التصويرية يقتصر على دعم مصداقية الصنائع المحاكية والتزامها بالمنطق : «والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي في غاية الفضيلة. فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود حتى إنهم قد يصورون الغضاب والكسالى مع أنها صفات نفسانيه، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس.»[١٧]

على كل حال، لا يندد فيلسوفنا الأندلسي أبداً بالمصور والتصوير بالرغم من كونه قاضي القضاة في إشبيلية وفي قرطبة وعليه أن يطبق أحكام مذهب ابن مالك الذي ينص في 'موطأه' على النهي عن التصوير. نرجح أن ابن رشد حصر النهي عن الصور على استعمالها للعبادة في المسجد، تفادياً للخلط بين التصوير والأصنام في ممارسة الدين، ولكن لا نعرف له نصاً بهذا الخصوص. بل على العكس، نجد في موقف ابن رشد، الذي كان بيكو معجباً دائماً بفلسفته وتابعاً من أتباع التيار الرشدي الناشط في وقته، توافقاً فريداً بين الآخر الأرسطي والذات الإسلامية، رافضاً كلَّ أنواع القمع الفكري في الدين والفلسفة معاً. لهذا السبب طالب بتربية المرأة كما يربى الرجل وألا يقتصر تعليمها على الأعمال المنزلية والحياكة وما شابهها كي تبلغ أعلى درجات المعرفة وتتبنى مسؤوليات الحكم.[١٨] وبينما ظلت نظريات ابن رشد في العقل (عقل الفرد كجزء من عقل النوع البشري المستمر) قيد النقاش

في الغرب، وبقيت، كما حصل لإبن سينا، نظريته في الإدراك الحسي وقوى النفس، المشهورة بإتساقها الممتاز، فاعلة في علم الجمال الغربي، أسفر تحفظه تجاه أعمال الخيال عن تجاهله من قبل النقاد العرب، الذين جرّدوا الصدق عن غايات الشعر وفنون المحاكاة، وألحوا على وظائفها التعجيبية والتلذذية.

٣ لذة المحاكيات والصور الفنية

إذاً، لم ينس الفلاسفة العرب التلميح إلى اللذة اللاحقة بالصورة الفنية (اللغوية والبصرية والموسيقية)، تعقيباً على ملاحظات أرسطو وجالينوس في هذا الشأن، أو تنظيراً من تلقاء أنفسهم. لقد أشار إلى ذلك ابن المقفع بخصوص صور **كليلة ودمنة**، كما رأينا أعلاه، وكذلك أبو بكر ابن زكريا الرازي (٨٦٣-٩٣٢)، الفيلسوف والطبيب المعروف بـ 'جالينوس العرب' و'طبيب المسلمين'، الذي كتب أن التلذُّذ بالألحان والوجوه الحسنة عائد إلى ملاءمة المدركات المسموعة والمرئية، معتبراً أن «اللهو والسرور واللذة» لازمة ليروّح الإنسان عن نفسه قبل استئناف العمل الجدي بطاقة مجددة.[١٩] لكن الفارابي نظّر في ذلك بتفصيل أكثر : «كذلك ههنا معارف أُخر (خارجة) تحصل بالحس خارجة عن علم أسباب الأشياء المحسوسة قد يتشوقها الإنسان (...). وعلى اللذة التي تلحقه من إدراكها مثل الخرافات والأحاديث وأخبار الناس وأخبار الأمم التي إنما يستعملها الإنسان ويسمعها ليتفرح بها فقط. فإنه ليس معنى التفرح سوى أن ينال الإنسان راحة ولذة فقط. (...) وكل ما كان إدراكه لما يدركه أتقن كانت لذته أكمل.»[٢٠]

وفي الصفحات الأخيرة من **كتاب الموسيقى الكبير**، وهي صفحات خليقة جداً بالانتباه، يتكلم الفارابي عن لذة الفنون المسموعة والمرئية وعن مفهوم «اللعب» المتعلق بتلك الفنون. في رأيه المحسوسات، «مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق» (كذلك الألحان والشعر) منها ما «أُلِف ليلحقَ الحواسَّ منه لذةٌ فقط (...)، ومنها ما ألف ليُفيدَ النفسَ مع اللذةِ شيئاً آخر من تخيُّلاتٍ أو انفعالاتٍ، ويكون بها محاكياتُ أمورٍ أُخر.»[٢١] من لذة الفنون المحاكية إذاً «ما يُستعمل في الأمور التي هي جدٌّ ومنها ما شأنُها أن تُستعمل في أصناف اللعِب. وأمور الجدّ هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى»، ويوضح أن ثمة «أصناف اللعب إنما بها تكميلُ الراحة، والراحة إنما يُقصد بها استردادُ ما ينبعثُ به الإنسانُ نحو افعال الجدّ (...) فبهذه الجهة يمكن أن نجعلَ لأصنافِ

اللعِبِ مدخلاً في الإنسانية.»[٢٢] اللذات الفنية واللعب و«الأشياء الهزلية» هي من باب الراحة اللازمة لاسترداد القوة على الفعل الجدي، وينبغي على الجمهور أن يميزوا بين المتعب والشقاوة وبين الراحة والسعادة، وأن يتناولوا من الألحان والأشعار والمحاكيات الملذة، ومن اللعب والهزل، «حتى يكون مِقدارُها، كما يقول ارسطوطاليس، مقدارَ المِلح في المأكول»[٢٣]، على حد تعبير الفارابي.

أما ابن سينا، فانطلق من تعريف اللذة بأنها «إدراك الملائم» في الحسي والتخيُّل أو التذكر. ثم يعتبر أن لذة المحاكاة من لذات التخيُّل ولذلك تتسم بعلاقة قوية باللذة الحسية، ما يجعل الفنون المحاكية مفيدة جداً للتعليم : «للمحاكاة التي في الإنسان فائدة، وذلك في الإشارة التي تحاكي بها المعاني فتقوم مقام التعليم (...) والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يُسرُّون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة والمتقذرة منها، ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونه محاكاةً لغيرها إذا كانت أُتقِنَتْ. ولهذا السبب ما صار التعليم لذيذاً، لا إلى الفلاسفة فقط، بل إلى الجمهور.»[٢٤] ويردف أن ثمة سبباً ثانياً لهذه اللذة الفنية-التعليمية وهو «حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً»[٢٥]، ولذا يميل الناس إلى تلك الفنون المرئية والمسموعة، لكل ما فيها من تلذذ حسي في إعادة تمثيل الأشياء فنياً وبإتقان وفي تأليف الصور والانسجام بصراً وسمعاً.

بعد ابن سينا، عاد ابن رشد مجدداً إلى المبدأ الأرسطي القائل بأن المرء يحس بـ «السرور» و«الإلتذاذ» و«الفرح» لما يحاكي الأشياء «وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الإستقصاء مثل ما يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين»[٢٦]؛ وهذا هو سبب وجود صنائع التصوير : «لا يلتذ الإنسان بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة أنفسها ويلتذ بمحاكاتها وتصويرها بالأصباغ والألوان. ولذلك استعمل الناس صناعة الزواقة والتصوير.»[٢٧] غير أن ابن رشد يشدد أكثر ممن سبقوه على الوظيفة التعليمية للفنون المحاكية والتزامها بالصدق : «وإذا كان التعليم لذيذاً، وكذلك أن يكون المرء عجيباً أو متعجباً منه فإن التخييل والمحاكاة أيضاً لشبههما بالتعليم لذيذة، وذلك مثل المحاكاة بالتصوير والنقش وسائر الأفعال التي يقصد بها محاكاة المثالات الأول. أعني الأشياء الموجودة، لا الأفعال التي تحاكي أشياء غير موجودة، فإن التي تحاكي بها أمور موجودة ليست تكون اللذة بها بأن تكون تلك الصورة المشبهة حسنة أو قبيحة، بل ولأن فيها ضرباً من المقايسة وتعريف الأخفى وهو الغائب الذي هو المشبه بالأظهر (...).»[٢٨]

بهذا الحرص على تقييد الفن بالمنطق والعقل أكثر منه بالتخييل والإعجاب يقوم ابن رشد بتحوّل صارخ بالنسبة لموقف ابن المقفع، قاد فيلسوف قرطبة إلى وضع قصص **كليلة ودمنة** في خانة «الأمور المخترعة الكاذبة» التي اقترح الإمتناع عنها. لكن النقد العربي انقلب على هذه الرؤية الرشدية وجاء بعده الأديب والشاعر الأندلسي حازم القرطاجني، صاحب كتاب **منهاج البلاغة**، للرجوع إلى آراء الفارابي وابن سينا في الشعر وفنون المحاكاة، موحداً إياها والتراث النقدي العربي (لا سيما المتمثل في قدامة). في **منهاجه** تجاهل ابن رشد، الذي لا يستبعد أنه كان مطلعاً على تلخيصه لـ **كتاب الشعر**، ويكثر الربط بين الشعر والفنون التصويرية، احتفاءً بها وبالمتعة الفنية المتحررة من خدمتها للصدق : «واعتماد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة، وكأن التخييل لا يناي في اليقين كما نفاه الظن، لأن الشيء الذي يخيل على ما هو عليه وقد يخيل على غير ما هو عليه.»[٢٩] متعة الشعر والفنون التصويرية آتية من جودة التخييل الفني : «ومن إلتذاذ النفوس بالتخيل أو الصور القبيحة المستبشعة عندما قد تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها من النفوس مستلذاً لا لأنها حسنة في أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به.»[٣٠] الجمال الفني يقتضي أيضاً التأليف المحكم والتناسب الشكلي : «ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع.»[٣١]

ويبرهن حازم القرطاجني غرض الشعر والفنون التصويرية الرئيسي، وهو التعجيب، مستشهداً ببضعة عوامل جمالية النور والإنعكاس العريقة في الثقافة العربية (مطابقة هنا للمناظر الطبيعية والحدائق)، من حيث تُبهر النفس بالغريب والعجيب : «وأما تخييل الشيء نفسه بالقول المحاكي له فكأنه نسبته إلى النفس والسمع نسبة إفصاح الزجاجة عما حوته وإفشائه سرّ ما أودعته إلى العين من تماثيل الشمع ذوات الأنوار أو الأدواح الخضر ذوات النوار في صفحات الماء ما ليس لها لرؤية صور هذه الأشياء حقيقة، لأن حال معاينة أشكال هذه الأشياء في المياه أقل تكرراً على الإنسان من مشاهدة حقائق تلك الصور. فهي أشد استطرافاً.»[٣٢] وقد حظيت هذه الجمالية الحسية، البصرية تحديداً، بتنظير رائع وفريد على أيدي واحد من أكبر ممثلي نزعة الأنسنة العربية، أبو حسن ابن الهيثم، الذي لم يتم ذكره في خطاب بيكو، على الرغم من أن كتابه في علم المناظر نال رواجاً واسعاً في محيط بيكو الثقافي.

٤ الصور والجمالية التجريبية في أنسنة ابن الهيثم

نعم، لقد دخل **كتاب المناظر** لإبن الهيثم (حوالي ٩٦٥-١٠٤٠) ثقافة الآخر الأوروبي بعد أن نُقل إلى اللغة اللاتينية (ربما على ايدي خيراردو الكريموني المذكور) وقام ويتلو *Witelo* بشرحه بالتفصيل ضمن كتاب ألفه في البصريات، وبدأ أن يروج في مجالس العلماء بأوروبا اعتباراً من أواخر القرن الثالث عشر الميلادي. يورد اسم ابن الهيثم في **حكايات كانتربري** (١٣٨٥) للشاعر والفيسلوف الإنجليزي تشوسر *Chaucer*، كعالم كبير في «المرايا والمناظر»، جنباً إلى جنب مع ويتلو نفسه وأرسطو؛ ثم استند إلى نظرياته وتجاربه النحات والصائغ والمهندس المعماري الإيطالي لورنزو جبرتي *Lorenzo Ghiberti* (١٣٧٨-١٤٥٥) في مصنفه **التعليق الثالث**، كما استفاد منه أيضاً، عبر كتاب ويتلو في البصريات، العديد من الفنانين ومن مؤلفي كتب في الفن خلال النهضة الأوروبية وبعدها. لذلك، لا بد أن يكون بيكو مطلعاً على هذا العمل الهام، الذي ترك، على أية حال، بصمة عميقة في تكوين علم الجمال في الغرب.

ويمكن القول إن ابن الهيثم هو المؤلف العربي الوحيد الذي دام ذكره في كتب تاريخ علم الجمال الغربية إلى يومنا الحالي. لكن، لا زال يخيم الصمت أو يكاد، غرباً وشرقاً، على فكره الفلسفي الأنسنوي وعلى العلاقة المتينة القائمة بينه وبين جماليته. فبالإضافة إلى النصوص العلمية في الرياضيات والبصريات التي منحت لإبن الهيثم شهره العالمي، كتب 'مهندس البصرة' أعمالاً فلسفية هامة، فُقدت بعضها، مثل تفسيريه عن **كتاب النفس** و**كتاب الشعر** لأرسطو، وحُفظت بعضها الأخرى، مثل تأليف **في الأخلاق** وحفنة من الملاحظات الفلسفية متضمنة في مؤلفاته العلمية.

يدعو ابن الهيثم، كما فعل ابن المقفع، إلى الشك المنهجي وإلى الإصغاء إلى الآخر بروح نقدية : «إني لم أزل منذ عهد الصبا مرتاباً في اعتقادات هذه الناس المختلفة وتمسك كل فرقة مهم بما تعتقده من الرأي، فكنتُ متشككاً في جميعه، موقناً بأن الحق واحد وأن الإختلاف فيه إنما هو من جهة السلوك اليه (...) فخضت لذلك في ضروب الآراء والاعتقادات وأنواع علوم الديانات، فلم أحظ من شيء منها بطائل، ولا عرفت منه للحق منهجاً، ولا إلى الرأي اليقيني مسلكاً مجدداً. فرأيتُ أنني لا أصل إلى الحق إلا من آراء يكون عنصرها الأمور الحسية وصورتها الأمور العقلية. فلم أجد ذلك إلا فيما قرره أرسطوطاليس

من علوم المنطق والطبيعيات والإلهيات، التي هي ذات الفلسفة وطبيعته.»[٣٣]

وفي كتابيه **شكوك على البطلميوس وحل الشك على أقليدس في الأصول**، وكذلك في **كتاب المناظر** ومصنفات أخرى، يصرّ على ضرورة الشك، حتى في كبار علماء الماضي، والإتكاء على المنطق والإختبار العلمي لحل المسائل وإحراز المعرفة اليقينة. اتّضح مشروعه العلمي والأنسنوي منذ أن كتب في شبابه مقدمة **مقالة في ثمر الحكمة**، حيث يعطي أهمية خاصة للرياضيات في تربية الإنسان في طريقه إلى السعادة، التي تتمثل في نظره في «إدراك الخير على الحقيقة»، أي «إدراك المأثور» مع «الراحة من غير ألم.» وسيضع بيكو الرياضيات أيضاً في منزلة أساسية في تكوين إنسانه المثالي، مستشهداً بأبي معشر [البلخي] (٧٨٧-٨٨٦) (الذي ترجمت نصوص له إلى اللاتينية) والمامه الفائق بالأعداد. يرى ابن الهيثم أن الإنسان يمتاز عن الحيوان لطلبه المعرفة بذاتها، أي من دون أن يحس بألم يدفعه لتسكينه. الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي لا ينقطع عن طلب المعرفة بعد أن كان جاهلاً وبعد أن كان عارفاً، فإنه يبحث على الداوم عن المزيد من العلم. حصول الحكمة هو سعادة الإنسان، التي تعني، كما سيذهب إليه بيكو فيما بعد، «التقرب بالله بمبلغ طاقة الإنسان.»[٣٤]

بيد أن صاحب **كتاب المناظر** يفرق بين الفلسفة والدين قائلاً إن الحكيم يبحث عن الخير لذاته وليس من أجل مكافأة، كما يمتنع عن الشرّ لذاته لا خوفاً من العقاب، وهذا ما يمثّل أعلى مستوى الإنسان في رأيه، بينما يضطر عامة الناس، غير المتعلمين، إلى الحكمة النبوية، أي إلى القوانين الدينية لنقصهم من الحكمة، كما سيقوله ابن رشد أيضاً فيما بعد. حسب ابن الهيثم، على طالب الحكمة أن يستهل مشواره العلمي بالهندسة، وأن يواصل بالمنطق وأن يعول دائماً على «الرياضي» لتقوية العقل، وحل الأغلاط وتحسين الأخلاق. الموسيقى جزء من الرياضيات، نافعة لتهدئة النفوس وتربيتها. ويقبل بالفكرة المنسوبة إلى فيثاغورس القائلة بتناغم موسيقى حركات الأفلاك مع أمزجة الحيوان وأخلاق الإنسان، وأنه يصير بمقدور الأداء الموسيقي الجيد إصلاح الأخلاق وتحويلها من حالة الحزن، مثلاً، إلى الفرح وحتى شفاء الأمراض[٣٥]، مثلما ذهب إليه الكندي وإخوان الصفا وابن باجة وسواهم. وفي **مقالته في الأخلاق**، التي تنتمي إلى التيار الأخلاقي العربي الراجع إلى جالينوس (على طراز مؤلفات في هذا الشأن لأطباء-فلاسفة عرب أمثال الرازي وابن سينا ومفكرين آخرين)، يرى ابن الهيثم أن الإنسان يحصل على كماله بقدراته الفكرية التمييزية وبممارسة الفضائل دون الرذائل، وينصح الملوك والرؤساء أن يستشيروا العلماء الصالحين

للتحكم على الرغبات وتفادي الإسراف والإفراط في أمور السياسة والحكم. ثم يضيف بياناً رائعاً لكونية العقل ومبدأ المحبة، أو الأخوة العالمية، لبناء الأنسنة :

وينبغي لمحب الكمال أيضاً أن يعود نفسه محبة الناس أجمع والتودد إليهم والتحنن عليهم والرِفة منهم والرحمة لهم، فإن الناس قبيل واحد متناسبون تجمعهم الإنسانية وتَحُلُّهم قوة إلهية هي في جميعهم وفي كل واحد منهم وهي النفس العاقلة. وبهذه النفس صار الإنسان إنساناً، وهي أشرف جزئي الإنسان اللذين هما النفس والجسد. والإنسان بالحقيقة شيء واحد، وبالأشخاص كثير. وإذا كانت نفوسهم واحدة، والمودة إنما تكون بالنفس، فواجبٌ أن يكونوا كلهم متحابين متوادين وذلك في الناس طبيعة ولو لم تقدهم النفس الغضبية، فإن هذه تحب لصاحبها الترأسَ فتعوّد صاحبها الكره من أجل هذه الأشياء العداواتُ وتتأكد بينهم البغضاء. فإذا ضبط الإنسانُ نفسه الغضبية وانقاد لنفسه العاقلة، صار الناس كلهم أحباباً.»[٣٦]

وكم يتماشى هذا النص مع رؤية بيكو الأنسنوية ! وإنطلاقاً مما سلف، لا بد أن نقرأ آراء ابن الهيثم الجمالية وتعاليقه على الفنون التصويرية وسواها التي تملأ **كتاب المناظر** من زاوية جديدة، أوسع. إنه يطبق مصطلحات **علم النفس** لأرسطو على تنظيره في **كتاب المناظر**، ويستخدم مفاهيم هذين الكتابين على وصف الأخلاق الإنسانية وتصنيفها. فمثلما يحدد المعاني البصرية العشرين بالإضافة إلى الضوء واللون الرئيسين[٣٧] (والبعد والوضع والتجسم والشكل والعظم والتفرق والإتصال والعدد والحركة والسكون والخشونة والملاسة والشفيف والكثافة والظل والظلمة والحسن والقبح والتشابه والاختلاف) يحدد أيضاً العشرين خلقاً ويدرسها جزئياً ومجتمعة، وكيف يتم التمييز بين الحسن والقبح، جمالياً في **المناظر** وأخلاقياً في **الأخلاق**. لذا، غدا مفهوم «الاعتدال» مركزياً في النصين لتحديد ظروف الاستحسان والاستقباح لدى البصر والسلوك.

وبغض الطرف عن أهمية تجاربه وتحاليله النظرية البصرية، التي تفسر ظاهرة الإدراك الجمالي كظاهرة حسية ونفسية متنوعة جداً، وبالتالي نسبية إلى أبعد مدى، ورغم الأسس النفسية الثابتة في كل مرء، شأنه شأن الأخلاق الإنسانية، سنتطرق بايجاز إلى اهتمام ابن الهيثم بالفنون، سيما النقش والخط والتخطيط الهندسي والتصوير والنحت والرقص والحدائق، التي يأتي بها في **كتاب المناظر** ضمن رؤية جمالية متكاملة لا تفضل فن على حساب آخر.[٣٨] النفس يستحسن الصور الفنية «بالشكل» و«الترتيب» و«التناسب»

وإشراق الألوان : «النقوش وحروف الكتابة ليست تحسن إلا إذا كانت الحروف المتماثلة منها والأجزاء المتماثلة منها متشابهة» (...)، «وكذلك الألوان المشرقة الرائقة والنقوش إذا كانت مرتبة ترتيباً منتظماً متشاكلاً كانت أحسن من الألوان والنقوش التي ليس لها ترتيب منتظم.»[٣٩] لمفهوم «التناسب» أهمية جمالية خاصة في كل الفنون والمبصرات لكونه جامعاً بين بعض المعاني الجزئية : «فإذا استقرئت الصور المستحسنة من جميع أنواع المبصرات وجد التناسب يفعل فيها من الحسن ما ليس يفعله كل واحد من المعاني الجزئية على انفراده وما ليس يفعله المعاني الجزئية أيضاً التي تجتمع في الصورة باقتران بعضها ببعض (...). فالحسن إنما يكون من المعاني الجزئية، وتمامه وكماله، إنما هو من التناسب والائتلاف الذي يحدث بين المعاني الجزئية.»[٤٠]

ظروف الإبصار حاسمة في إدراك الجمال، ولذلك يصرّ على الاعتدال في شدة الضوء وفي المسافة، الخ، وفي النقاوة والشفافية : «وذلك أن الأواني المشفة المحكمة الصنعة التي فيها نقوش وتماثيل مستحسنة إذا كانت أشكال تلك الأواني مستقبحة، وكان فيها شراب قوي مظلم اللون أو شيء من الأجسام السيالة المتلونة بألوان غير مستحسنة، فإن البصر يدركها مستقبحة ولا يحس بشيء من محاسنها إذا كانت في غاية الشفيف. لأنها إذا كانت في غاية الشفيف لم تظهر النقوش التي فيها، أو لم تظهر على ما هي عليه...»[٤١]

ويلمح ابن الهيثم كذلك إلى تمثيل المنظور أو الأبعاد الثلاثة على السطح، مما يعتبر من النصوص الأولى في هذا الأمر، وقبل أن تتطور البحوث العلمية وتُنفذ على اللوحات في النهضة الأوروبية.[٤٢] ففي صدد الكلام حول الغلط البصري كتب 'مهندس البصرة' يقول:

> وقد يعرض الغلط في الخشونة أيضاً من أجل خروج بعد المبصر عن عرض الإعتدال. وذلك يكون كثيراً في التزاويق. فإن المزوقين يشبّهون ما يزوقونه من الصور والتزاويق بأمثالها من الأجسام المشاهدة، وقد يأتون لتشبيه الحيوانات والأشخاص المعينة والنبات والآلات وسائر المبصرات المجسمة وسائر المعاني التي فيها الحيوانات ذوات الشعر والجشر والنبات ذوات الزغب والأوراق الخشنة السطوح والجمادات الخشنة الظاهرة الخشونة فهم يشبّهونها بالنقوش والتخاطيط واختلاف الأصباغ بما يظهر من خشونة سطوح تلك الحيوانات وذلك النبات وتلك الجمادات، وتكون الصور التي يعملونها مع ذلك مسطحة ملساً وصقيلة أيضاً.[٤٣]

ولهذا النوع من الملاحظات أهميتها أيضاً كدليل على وجود هذا النمط من الرسم 'الواقعي أو الطبيعي' في البيئة العربية الكلاسيكية وتقديرها بذاتها. بيد أن عالمنا البصري، وهو كان يحيا في محيط عربي، أكثَرَ في إيراد أمثلة فنون الخط والرقش والحدائق، التي تتعايش، على كل حال، مع أمثلة تصاوير وتزوايق ومنحوتات، فضلاً عن محاسن الطبيعة وشكل الإنسان والحيوانات، ومن دون ترتيب هرمي تفاضلي. فبينما استفاد منظرو الفن والفنانون الأوروبيون من آراء ابن الهيثم لتطوير فنونهم، يجب أن نستفيد من نظرياته الجمالية لتقوية وعينا بقيم الفنون العربية والإسلامية بعينها. يمكن القول، إذاً، إنه في رؤية ابن الهيثم بات الإنسان الصانع، والإنسان المحاكي والعاقل بل والحكيم، إنساناً جمالياً، خُلِقتْ نفسُه للإحساس بالجمال في العالَم ولإنتاجه في صنائعه وأعماله.

٥ إخوان الصفا : مركزية الإنسان الكونية وصنائع الزينة والجمال

قبيل تألق ابن الهيثم، دوّنت **رسائل إخوان الصفا** حول كافة العلوم والصنائع بالعراق في النصف الأول من القرن العاشر ميلادياً. وما يعنينا هنا من هذه الموسوعة الثمينة هو تعريفها بمركزية الإنسان وأن دافع تدوينها كان تأييد الصُّناع بأجمعهم وتشجيعهم. دخلت مقتطفات من الرسائل الإخوانية الأندلس في حقبة ملوك الطوائف وأثرت في فكر ابن باجة وابن السيد البطليوسي وفلاسفة آخرين أندلسيين من المسلمين واليهود، خصوصاً وصفها الإنسان بأنه عالَم صغير والعالَم إنسان صغير[٤٤]، وهو عنصر جوهري في خطاب بيكو، كما رأينا، بالإضافة إلى الأولوية التي تمنحها الرسائل للأعداد والرياضيات في منظوم فيثاغوري محدث. معلوم أيضاً أن هذه الرسائل تحتوي على اكبر تصنيف للعلوم والصنائع في الحضارة الإسلامية الكلاسيكية، علاوة على فصول مكرسة للحرف والصنائع والتبجيل بها كلها، الأمر الذي يؤكد على أنها موجهة إلى صُناع ذلك القرن، الذي إزدهرت فيه كل أنواع الصنائع في الدولة العباسية.

في فكر مؤلفي الرسائل تتدرج الصنائع في مشروع كوني تسوده نظرية الفيض، التي ينبع بموجبها فعل الصانع مع الطبيعة، وهو صنعته، من الإلهام الإلهي بفضل النفس الكلية.[٤٥] من هنا يترتب، وفقاً للمنظور الأفلاطوني المحدث المعروف، أن الصور الفنية الجميلة محبوبة لأنها تجذب النفوس الجزئية إلى أصولها المتعالية الروحانية : «... وكل ذلك أن جميع المحاسن والزينة، وكل المشتهيات من المرغوب فيها الذي يُرى على ظواهر

الأجرام وسطوح الأجسام، إنما هي أصباغ ونقوش ورسوم قد صورتها النفس الكلية في الهيولى الأولى وزيَّنت بها ظواهر الأجرام وسطوح الأجسام، كيما إذا نظرت اليها النفوس الجزئية، جنَّت إليها وتشوقت نحوها... فبقيت تلك الرسوم والصور المعشوقة المحبوبة فيها أعين النفوس الجزئية، صورة روحانية، صافية، باقية معها معشوقاتها مُتحدة بها، لا تخاف فراقها ولا فواتها أبداً.»[٤٦] لكل صناعة إنسانية فائدة وكلها شريفة، سواء أكانت الصنائع الضرورية (الفلاحة والبناء والخياطة والنجارة والحياكة) وغير الضرورية، التي هي «شريفة بالموضوع»، كالتوليد والكتابة والوراقة والغناء والطب. أما شرف الموسيقى عائد إلى أنها تمزج الحذق في الأداء والتأثير في النفوس، وشرف صناعة المشعوذين والسحرة كامن في مهارتهم وحذقهم. ثمة صنائع أخرى شريفة ولكن للمادة التي تصنع بها، كصناعة العطور والحرير، التي تدخل في خانة التزيين الصرف : «وأما صناعة الزينة والجمال فهي كصناعة الديباج والحرير وصناعة العطر وما شاكلها. والصنائع كله الحذق فيها هو تحصيل الصور في الهيولى وتتميمها وتكميلها، لينال الانتفاع بها في الحياة الدنيا حسب.»[٤٧]

في رؤية إخوان الصفا، مهن التصوير لها مكانها في المجتمع والسوق في جوار الحرف الأخرى :«واعلم يا أخي أن الناس كلهم صناع وتجار أغنياء وفقراء، فالصناع هم الذين يعملون بأبدانهم في مصنوعاتهم الصور والنقوش والأصباغ والأشكال، وغرضهم طلب العوض عن مصنوعاتهم، لصلاح معيشة الحياة الدنيا.»[٤٨] تعريف التصوير عندهم مبني على مفاهيم المحاكاة والحذق والإعجاب : «وأما صناعة المصورين فليست شيئا سوى محاكاتهم صور الموجودات المصنوعات الطبيعية أو البشرية أو النفسانية. حتى انه يبلغ من حذقهم فيها أن تصرف أبصار الناظرين اليها عن النظر إلى الموجودات أنفسها، بالتعجب من حسنها ورونق منظرها.»[٤٩] في مكان آخر، يعقب الإخوان على مفهوم الحذق التصويري بقصة مصوّر صوّر «صوراً وتماثيل مصورة بأصباغ صافية وألوان حسنة وبراقة» أعجبت المشاهدين «لحسنها ورونقها»، إلا أنه خلف خطأ لم ينتبه إليه إلا مصور ثانٍ مارّ بالمكان، وأخذ هذا الآخير قطعة فحم من الطريق وبادر بتصوير زنجياً كأنه يشير إلى المشاهدين، الذين انقطعوا للتو عن مشاهدة اللوحة الأولى وحوّلوا نظرتهم إلى الزنجي.[٥٠]

المصور الحاذق يكتفي بالأسود ليسترعي الأنظار وإعجاب الناظر. قدراته فائقة، تقربه، مثله مثل الصناع الحذاق بأسرهم إلى الخالق : «واعلم يا أخي بأن الحذق في كل صنعة هو التشبه بالصانع الحكيم الذي هو الباري، جل ثناؤه، ويقال إن الله تعالى يحب

الصانع الفاره الحاذق، وروي عن النبي (ص) أنه قال : إن الله تعالى يحب الصانع المتقن في صنعته.»[٥١] وهو، طبعاً، وجهة نظر تتنافى مع رأي الكثير من الفقهاء وعلماء الدين. أما المبدأ الجمالي بامتياز لدى إخوان الصفا، فهو «النسبة الأفضل أو الفاضلة»، أحد أخلد المبادئ الجمالية الإنسانية : «إن أحكم المصنوعات وأتقن المركبات ما كان تأليف أجزائه وأساس بنيته على النسبة الأفضل»، حيث الخط العربي يمثل أجود نموذج لهذا المبدأ الجمالي : «ومن أمثال ذلك أيضاً صناعة الكتابة التي هي أشرف الصنائع، وبها يفتخر الوزراء والكُتاب وأهل الأدب في مجالس الملوك، مع كثرة أنواعها وفنون فروعها.»[٥٢] ويصفون النسبة الأفضل في فن الخط على غرار ما فعلته كتب قواعد الخط العربي منذ القدم (أذكر رسالة ابن مقلة في **علم الخط والقلم** ورسائل أخرى سبقته وتابعته فيما يسمى 'الخط المنسوب') ، أي بناءً على قواعد هندسية موجودة في هندسة إقليديس، بدءاً بالخط المستقيم، حرف الألف، كقطر دائرة[٥٣]، الذي يوازي في فكر الإخوان، من جانب آخر، العدد واحد والمبدأ الأول للكون، بينما تشكل الحروف التالية، مثل سلسلة الأعداد بعد الواحد، التعدد المنتشر في العالم.

ولكن الإخوان يطبقون «قوانين الهندسة والنسبة الفاضلة» أيضاً على الفنون المرئية والمسموعة الأخرى : «ومن أمثال ذلك أصباغ المصورين، فإنها مختلفة الألوان، متضادة الشعاع، كالسواد والبياض والحمرة والخضرة والصفرة وما شاكلها من سائر الألوان؛ فمتى وضعت هذه الأصباغ بعضها من بعض على النسبة كانت تلك التصاوير براقة حسنة تلمع، ومتى كان وضعها على غير النسبة، كانت مظلمة كدرة غير حسنة. وقد بينا في رسالة أخرى كيف ينبغي أن يكون وضع تلك الأصباغ على النسبة بعضها من بعض حتى تكون حسنة»[٥٤]، وهي قاعدة جمالية ملاءمة لتشكيلات الرقش خاصةً، إلا أنها لا تنحصر على توزيع الألوان وحسب، بل ينبغي تطبيقها على «أعضاء الصور ومفاصلها» التي تختلف في «الأشكال» والمقاييس. حتى الأطعمة والروائح تقتضي وضعها على النسبة الأفضل المناسبة لها لإستحسانها.

وتبرز في الرسائل «صورة الإنسان» كأنموذج للنسبة الفاضلة، ويؤكد إخوان الصفا عليها ببضع آيات قرآنية «إنسانية»، وهي آيات، بالمناسبة، متناسقة تماماً بخطاب بيكو الأنسنوي : «لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم» (سورة التين، آية ٤) ، و«الذي خلقك [الإنسان] فسواك فعدلك في أي صورة ما شاء ركّبك» (سورة الانفطار، آيات ٧-٨).

باتت صورة الإنسان، إذن، مثالاً للتصوير الفني كذلك في الثقافة العربية، وجلعه الإخوان، بطبيعة الحال، ضمن رؤيتهم الكونية : «وعلى هذا المثال والقياس يعمل الصناع مصنوعاتهم من الأشكال والتماثيل والصور، مناسبات بعضها لبعض في التركيب والتأليف والهندام. كل ذلك اقتداء بصنعة الباري، تعالت قدرته، وتشبه بحكمته.»[٥٥] لنذكر أن أبا عمر الداني القرطبي (حوالي ٩٨١-١٠٥٣) وصف هو الآخر شكل حرف الألف بالمقارنة مع جسد الإنسان المثالي (من رأسه إلى رجليه)[٥٦]، كما سيفعله كذلك الأوروبيون فيما بعد في تصميم الحروف اللاتينية للطباعة[٥٧]. ومن نافل القول الحديث هنا عن التطور الهائل الذي شهده هذا المبدأ الجمالي الإنسانوي في الأوساط الفنية والفكرية خلال النهضة الأوروبية وبعدها، وأنه دخل، على أية حال، في الفن الإسلامي في أوقات متفاوتة، أولها في القرن الخامس عشر الميلادي ذاته بتشديد بلاط العثمانيين باسطنبول (محمد الفاتح والرسام الإيطالي جنتيلي بللليني)، وحديثاً منذ أوائل النهضة العربية لما احتكّ العرب بالآخر الأوروبي في ظروف مضطربة ناتجة عن الاستعمار (شأنه شأن الرواية والمسرح وفنون أخرى).

٦ الانغلاق على الذات : نظرة الغزالي وابن خلدون إلى الجمال والترف

وعلى الرغم من الاعتقاد الشائع، حديثاً، بوجود تحريم ديني إسلامي وعام للتصوير، وأنه أشْمَل من مجرد عدم تصوير الله بناءً على تعاليه واستحالة تمثيله مجسداً، الحقيقة أنه لم تكن شائعة فكرة تحريم الصور في عصر الإزدهار ولا نجد نصوصاً مؤيدة له إلا في فترة متأخرة، حين هيمنت التيارات اللاهوتية على الحضارة العربية واشتد انغلاق الإسلام على ذاته. من البين أن تأثير الأحاديث النبوية المناهضة للصور والمنددة بالمصوِّر بوهمه المزعوم أنه قادر على الخلق من لا شيء، بقي محدوداً جداً في عصر الإزدهار، وقد لا يتخطى حدود استعمال الصور في العبادة في المساجد، كما ظل محدوداً جداً أيضاً خطاب الفقهاء ضد الترف والرفاهية وتزيين المساجد والمحاريب.[٥٨] على كل حال، يلاحظ في الوقت عينه أن هيمنة الإتجاهات اللاهوتية الداعية إلى سد الصفوف في الإسلام لحمايته من التشرذم وإحيائه على أصول الدين والكلام، أدت إلى المواقف المعادية للفنون التصويرية والزخرفية والترف وأمور دنيوية أخرى، كانت الثقافة العربية تحتفي بها وتتميز بالتفنن فيها منذ الجاهلية وخلال القرون الأولى للإسلام. سأقتصر هنا على مثالين هامين فيما أقصده منتخبين من نظرية الإمام الغزالي الجمالية ومن فكر ابن خلدون التاريخي.

فبغرض إعادة بناء إسلام موحد وقوي على اصول الكلام حارب الغزالي الفلسفة وكتب **تهافت الفلاسفة** من جهة، ومن جهة أخرى نادى إلى تصوف مبسط وخاضع للمؤسسة الدينية على مناءء من التصوف الوجودي الأصيل، الذي أفلت من سلطة تلك المؤسسة ساعياً لتحرير الذات وذوبانها بالمطلق ولكن دون التخلي عن العالم الحسي في حركة حياتية وابداعية مستجدة يصفها البعض بالجمالية المطلقة. لكن الغزالي يفصل بين الجمال الظاهري والباطني، بين البصر والبصيرة، وبالتالي بين المادي والروحاني، من حيث الروحاني يعلو دوماً على الحسي والمادة.[٥٩] ينطلق من تقسيم المحسوسات والمصنوعات إلى حسن وقبح، ويقول إن إدراك الجمال محبوب لذاته، لا لغيره، ولذلك «الخضرة والماء الجاري محبوب لا ليشرب الماء وتؤكل الخضرة أو ينال منها حظ سوى نفس الرؤية»؛ ويثبت الغزالي هذا المبدأ الجمالي بالحديث النبوي : «وقد كان رسول الله يعجبه الخضرة والماء الجاري والطباع السليمة قاضية باستلذاذ النظر إلى الأنوار والازهار والأطيار المليحة الألوان الحسنة النقش المتناسبة الشكل حتى أن الإنسان لتنفرج عنه الغموم والهموم بالنظر إليها لا لطلب حظ وراء النظر»، مضيفاً أنه «لا أحد ينكر كون الجمال محبوباً بالطبع فإن ثبت أن الله جميل كان لا محالة محبوباً عند من انكشف له جماله كما قال رسول الله : إن الله جميل ويحب الجمال.»[٦٠]

يعزو الغزالي جمال الخط[٦١] والصوت والفرس والثوب وسائر الأشياء المرئية، كما فعل مفكرون أخرون، إلى «تناسب الخلقة والشكل وحسن اللون وكون البياض مشرباً بالحمرة وامتداد القامة إلى غير ذلك مما يوصف من جمال شخص الإنسان...»، بيد أنه يعطي الأفضلية للجمال الباطني : «من رأى حسن تصنيف المصنف وحسن شعر الشاعر بل حسن نقش النقاش وبناء البنّاء انكشف له من هذه الأفعال صفاتها الجميلة الباطنة»[٦٢]، وسرعان ما يُحضر روحه اللاهوتية : «فشتان بين من يحب مصوراً على الحائط لجمال صورته الظاهرة وبين من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة !»[٦٣]

وبعد أن ظل خطاب الغزالي مؤثراً خلال القرون التالية في الإسلام، وانتقلت نظريات الفلاسفة والرياضيين العرب إلى النهضة الأوروبية، قام ابن خلدون بتنظير تاريخ البشرية مجدداً بالتنسيق مع رؤى الغزالي الدينية والجمالية. في مقدمته، تكوّن الصنائع، خصوصاً العمارة، مكوناً من المكونات الأساسية لفكره التطوري الشهير، بمعنى أن الصنائع (مع التعليم) لا مفرّ منها لحصول الحضارة وإنمائها، وتمثل درجة النمو التي بلغته

دولة أو حضارة ما. البدو لا يعرفون الصنائع المتقدمة، ولا العمارة، ولا الترف، ويكتفون بالبسيط، ولكن مع حدوث الملك والحضر «يتجاوزون ضرورات العيش وخشونته إلى نوافله ورقته وزينته (...). ثم إذا حصل الملك تبعه الرفه واتساع الأحوال، والحضارة إنما هي تفنن في الترف وإحكام الصنائع المستعملة في وجوهه ومذاهبه من المطابخ والملابس والمباني والفرش والأبنية وسائر عوائد المنزل وأحواله؛ فلكل واحد منها صنائع في استجادته والتأنق فيه ويتلو بعضها بعضاً، وتتكثر باختلاف ما تتنوع إليه النفوس من الشهوات والملاذ والتنعم بأحوال الترف، وما تتلون به من العوائد. فصار طور الحضارة في الملك يتبع طور البداوة ضرورة، لضرورة تبعية الرفه للملك.»[٦٤] وأتم مثال حياة المُلك المترفهة هو بناء القصور، إلا أن طموحات الإنسان للبقاء باطلة : «فإذا حصل الملك أقصروا عن المتاعب التي كانوا يتكلفونها في طلبه وآثروا الراحة والسكون والدعة، ورجعوا إلى تحصيل ثمرات الملك من المباني والمساكن والملابس، ويبنون القصور، وبجرّون المياه، ويغرسون الرياض، ويستمتعون بأحوال الدنيا، ويؤثرون الراحة على المتاعب، ويتأنقون في أحوال الملابس والمطاعم والآنية والفرش ما استطاعوا، ويألفون ذلك ويورثونه من بعدهم من أجيالهم. ولا يزال ذلك يتزايد فيهم إلى أن يتأذن الله بأمر.»[٦٥]

الأندلس هو أنموذجه في الترف والحضارة : «وهذا كالحال في الأندلس [التكرار ورسخ ملكة الصنائع] لهذا العهد، فإذا نجد فيها رسوم الصنائع وأحوالها مستحكمة راسخة في جميع ما تدعو إليه عوائد أمصارها، كالمباني والطبخ وأصناف الغناء واللهو من الآلات والأوتار والرقص وتنضيد الفرش في القصور، وحسن الترتيب والأوضاع في البناء، وصوغ الآنية من المعادن والخزف وجميع المواعين، وإقامة الولائم والأعراس وسائر الصنائع التي تدعو إليها الترف وعوائده.»[٦٦]

ويصف ابن خلدون القصور بملامح القصور الأندلسية (قصور الحمراء تحديداً) التي تردد وأقام المؤرخ التونسي مدة فيها :

ومن صنائع البناء ما يرجع إلى التنميق والتزيين، كما يصنع من فوق الحيطان الأشكال المجسمة من الجص يخمر بالماء، ثم يرجع جسداً وفيه بقية البلل؛ فيشكل على التناسب تخريماً بمثاقب الحديد إلى أن يبقى له رونق ورواء. وربما عولي على الحيطان أيضاً بقطع الرخام أو الآجر أو الخزف أو بالصدف أو السبج؛ يفصل أجزاء متجانسة أو مختلفة وتوضع في الكلس على نسب وأوضاع مقدرة

عندهم؛ يبدو به الحائط للعيان كأنه قطع الرياض المنمنمة. إلى غير ذلك من بناء الجياب والصهاريج لسيح الماء، بعد أن تعد في البيوت قصاع الرخام القوراء المحكمة الخرط بالفوهات في وسطها لنبع الماء الجاري إلى الصهريج، يجلب إليها من خارج في القنوات المفضية به إلى البيوت.[٦٧]

ولكن، لما يتحول إلى الفنون التصويرية يجد أن الأندلسيين بدأوا الانزلاق حتماً إلى وتيرة الإنحطاط بعد بلوغ قمة الراحة والترف وفقدان العصبية، وأنهم يتأثرون كثيراً جداً من النصارى لضعفهم حيالهم وتبنوا عوائد الآخر غير اللائقة بهم وديانتهم : «... كما هو في الأندلس لهذا العهد مع أمم الجلالقة، فإنك تجدهم يتشبهون بهم في ملابسهم وشاراتهم والكثير من عوائدهم وأحوالهم، حتى في رسم التماثيل في الجدران والمصانع والبيوت، حتى لقد يستشعر من ذلك الناظر بعين الحكمة أنه علامات الأستيلاء.»[٦٨]

نقرأ في مقدمة ابن خلدون إشارة إلى المنع الشرعي المفترض للتصوير في الإسلام، ففي سرده لإصلاح الخليفة عبد الملك سك نقود الدولة الأموية قال إنه «اتخذ كلمات لا صوراً، لأن العرب كان الكلام والبلاغة أقرب مناحيهم وأظهرها، مع أن الشرع ينهى عن الصور...»[٦٩] في فكر ابن خلدون يظهر إسلام منعزل عن سائر الأمم، بل وحتى محاصر بها وفي حالة تلاشي عصبيته وملكه، وبالتالي مرغم على تقليد أمم الآخر. هكذا، لا يُستغرب أن يدلي ابن خلدون بنظريته الجمالية في صدد الكلام على صناعة الغناء التي يعتبرها الأقل فائدة والأكثر استغناء عنها. الغناء هو صناعة الترف بامتياز، ناهيك عن أنه يطلب، مستشهداً بالإمام مالك، فصل الغناء تماماً عن ترتيل القرآن. في نظره الغناء صناعة نافلة يمارسها فقط المتفننون في «مذاهب الملذات»، ويكمن جماله والإلتذاذ به، كما في الفنون الأخرى، في تناسب الأصوات : «وأما المرئيات والمسموعات، فالملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها؛ فهو أنسب عند النفس أشد ملائمة لها. فإذا كان المرئي متناسباً في أشكاله وتخاطيطه التي له بحسب مادته، بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع، وذلك هو معنى الجمال والحسن في كل مدرك، كان ذلك حينئذ مناسباً للنفس المدركة فتلتذ بإدراك ملائمها.»[٧٠] ونرى في الفكر الجمالي الخلدوني، بالإضافة إلى صدى كلمات الغزالي، تنبيهاً مباشراً إلى أن «الملذات» الحسية عابرة، لا محالة، وأن الترف يضرّ بالكيان الإجتماعي.

٧ إطلالة على العرفان والإنسان الكامل الآخر

تبعاً للغزالي، نبذ ابن خلدون الفلسفة ورحّب بتصوف شكلي، بعيد كل البعد عن التصوف العرفاني، الذي كان مفهوم الإنسان كعالَم صغير قد تحوّل فيه إلى مفهوم الإنسان الكامل، أو الكلي. ولا يتحقق هذا الإنسان إلا من خلال تجربة المحبة والذوق والخيال، التي يوجد منهلها في القلب، لا في العقل. يُظهر ابن عربي في حوار ابتكره بين العقل والخيال أن معرفة العقل تقتصر على فهم ترتيب العالم وكماله، بينما يحلق الخيال إلى آفاق نائية لقدرته على الجمع بين الأضداد وحل المفارقات والكشف عن أحجبة الغيب وعن أسرار الذات والوجود. في هذا التصوف، يتمثل الإنسان الكامل في أنموذج آدم وهو خليفة الجامع (الله) على الأرض، أو «الكلمة الجامعة» و«مختصر شريف»، لأنه يجمع «معاني العالم الكبير»[٧١]، كما تتجلى في مرآة قلب العارف أسماء الله الحسنى (أو نقول المطلق في تجلياته اللانهائية في العالم). هذه الرؤية الصوفية تؤدي أيضاً إلى إمحاء الإنفصال بين الجنسين، فإن «الذكورة والأنوثة ليستا من خصائص النوع الإنساني»[٧٢]، على حد قول ابن عربي، فإنهما صفتان لكل الحيوانات، كما أنه تحيا في عين الأحد المطلق، أصلاً وأبداً، الأنوثة السارية في العالم[٧٣]؛ لذا، فحتى أهل النظر يسمون الله «بالعلة»، بالمؤنث دون أن ينتبهوا إلى ذلك، حسبما أشار إليه.[٧٤]

وعلى منوال دانتي وبترارك، اتخذ ابن عربي إمرأة رمزية تقوده في عالم المعرفة اسمها «نظام»[٧٥]، كاملة الجمال والعرفان، كما شوقه إلى صهر الذات بالمطلق يحثه على خوض سفر دائم لإسترجاع الوحدة المفقودة في الأم الطبيعة.[٧٦] ومع أن بيكو لا يمارس في خطابه الكتابة الشعرية والرمزية الخاصة بالتصوف، إلا أنه يتطلع بروحه المتعطشة لإحتضان كل الآراء والرؤى إلى فكرة «الأنوثة الخالدة» الحية في التيارات الهرمزية منذ القدم، وقال: «لنحلّق

منظر من قصر **البرطال** لمحمد الثالث الذي حكم غرناطة بين عامي ١٣٠٢ و١٣٠٩. اسم 'البُرطال أو البُرطل' هو اسم اسباني مشتق من اللاتينية بمعنى بوابة أطلقه الأندلسيون على أروقة القصور.

بالأرجل المجنحة كميركيوريين [أو هرمزيين] من الأرض إلى حضن الأم السعيدة جداً (...). لنستمتع بالسلام المنشود، سلام مقدس، في اتصال لا يزول، وأُخوة كاملة، تلك الأخوة التي تتفق فيها كل الأنفس مع عقل أعلى وحتى تنصهر فيه بصورة لا توصف. إنها الأخوة التي قال الفيثاغوريون إنها غاية كل فلسفة (...).»[٧٧]

على صعيد آخر، وعلى صلة بكل ما سبق، قد قيل مراراً إن الصوفية طريقة في الحياة والتفكير والكتابة تسودها فكرة المحبة المطلقة والجمالية الشاملة، تدفعها إلى إلغاء الحدود ليس بين القبح والجمال وحسب، بل بين الشر والخير أيضاً. وأياً يكن من أمر، العارف مدعو لإدراك الجمال المطلق للعالم وحتى الجلال المستحيل مشاهدته بالكامل، كما هو مدعو للمشاركة في حركة الإبداع الأزلية. ووفقاً لرؤية إخوان الصفا، ولكن برمزية مختلفة، يصف ابن عربي تلك الحركة كحركة إمدادية كونية يجد الشاعر والفنان السماء الخاصة بهما في السماء الثالثة اليوسفية، أي بسيادة النبي يوسف، صاحب تعبير الرؤيا والخيال والجمال والإلهام الشعري والفني، وهي، بكلمات ابن عربي، «سماء التصوير التام والنظام»، وسماء «الإمداد للشعراء والنظم والإتقان والصور الهندسية في الأجسام وتصويرها في النفس.» من هذه السماء اليوسفية تجيئنا معرفة «معنى الإتقان والإحكام والحُسن الذي يتضمنه بوجوده الحكمة والحُسن العرضي الملائم لمزاج خاص.»[٧٨]

الإمداد يفيض أصلاً من الباري ويصل إلى «المصورين في حسن الصورة» وإلى من أسماهم «بالأذكياء المهندسين» و«أصحاب الإستنباطات» و«المخترعين الصنائع» والذين يصنعون «الأشكال الغريبة» عبر «ترتيب الأركان» القائمة تحت دائرة القمر، وهي عناصر العالم الأربعة، النار والهواء والماء والأرض التي تجري فيها «الإستحالات» الدائمة الخاصة بالدنيا.[٧٩] أما الإبداع الشعري بحد ذاته، فيُعرّف هنا من زاوية مغايرة للفلسفة، أي بمفاهيم بعيدة عن المحاكاة والتشبيه، ضمن ما يسميه ابن عربي «علوم الشعور»، وهي «علوم الرمز والإخفاء»[٨٠]، أو مثلما ذهب إليه في مكان آخر : «النظم محصور وهو موضع الرمز ومحلّ اللغز للأشياء، ولو علم أنّ في شدة الوضوح لغز الأشياء ورمزها لسلكوه.»[٨١] الشاعر في الصوفية، مثل النبي يوسف، يعبر، يجاوز الواقع الظاهر لخلق علاقات جديدة بين الكلمات والأشياء، يحرر الشعر والكتابة من المنطق ويعبّئهما في تجربته الحياتية الطامحة إلى الفناء بالآخر والمطلق. ولربما يكمن في بعض ما سبق، مع جمال الصور والعبارات الصوفية، سرّ استدعاء الفنانين العرب المعاصرين المادة والروح الصوفية إلى أعمالهم الموجهة لجمهور الحاضر.[٨٢]

٨ لحظة في الفضاء الجمالي لتلك الصور

وأياً يكن تشعب الرؤى عن التصوير والإبداع الفني وأبعاده في نزعات الأنسنة العربية واستمرارها لدى الآخر الغربي، مما لا ريب فيه هو أن الحضارة العربية والإسلامية مارست الفنون التصويرية وشتى أنواع الترف والترفه باسهاب وإحكام. لقد رأينا أن في المنظور الجمالي العربي الكلاسيكي تتوحّد صنائع الخط والتصوير، التمثيلي منه والهندسي والتوريق للرقش. ويلاحظ أيضاً اندماج كامل وتحاور حميم بين الخط والصورة منذ قبة الصخرة بالقدس والمسجد الأموي بدمشق حتى قصور الحمراء بغرناطة، مروراً بمدينة الزهراء بقرطبة ومباني إسلامية كثيرة، ناهيك عن عدد لا يحصى من الكتب المنمنمة والأقمشة والخزفيات والمصنوعات الخشبية والمعدنية والزجاجية والعاجية، الخ.[٨٣]

فكم من التحف الفنية العربية والإسلامية تجمع في صميم تصميمها الكتابة والتصوير وأشكال الرقش، كما هو الحال، على سبيل المثال، في صناديق قرطبة العاجية وغيرها من أندلس القرنين ١٠ و١١ م.، وفي بعض التماثيل البرونزية المصنوعة بالأندلس في القرن ١١ م.، كتمثال وعل أندلسي (متحف فلورنسا الوطني) مع عبارة «البركة الكاملة» محفورة في بدنه بالخط الكوفي، وغريف بيزا الشهير، بشكل ذلك الكائن الأسطوري القديم (برأس نسر وجسد حصان) الذي دخل الإسلام وزُيّن بالكتابات الكوفية «بركة كاملة ونعمة شاملة» و«عافية كاملة وسعادة وعمد لصاحبه»، وقطع أخرى من أوساط الحُكام، أو من محيط العامة، كما «قنديل الجزيرة» (جنوب الأندلس) مع شريط منقوش يحيط به بكلمة «بركة» مكررة وتمثال عصفور صغير معلق فوق القطعة.[٨٤] أشكال تلك التصاوير والمنحوتات، التي تمثل صور الإنسان والحيوانات والكائنات الأسطورية والنباتات مجردة ورمزية أكثر منه واقعية ومزركشة بأنماط الرقش، تفضي عليها قيم جمالية تقربها من الحداثة. هناك تحفة مشهورة جداً نادراً ما نظر إليها كمثال ممتاز على الحوار الجاري فيها بين فنون الخط والتصوير والرقش، علاوة على الشعر والماء والروضة، وأقصد نافورة الأسود التي تتوسط «الرياض السعيد»، وهو الاسم الأصلي لقصر الأسود لمحمد الغني بالله بحمراء غرناطة (حوالي ١٣٨٠ م.). في قمة ازدهار أساليب الترف، حسب نظرية ابن خلدون، الذي خدم السلطان الغني بالله عامين، صُنعت هذه النافورة رمزاً لسلطة الملك والإسلام في مركز القصر، حيث يفيض الماء من صنبورها المركزي وتنفثه تماثيل الأسود من أفواهها ونقرأ القصيدة لابن زمرك المنقوشة على حافتها بخط لين أندلسي، التي مطلعها «تبارك من أعطى

الإمام محمداً معاني زانت بالجمال المغانيا»، تمديحاً للسلطان كباني تلك المغاني بإلهام الله.

وتصف القصيدة الروض المجاور بأنه عجيب لا نظير له، ورخام النافورة ومياهها باستعارات الفضة والجواهر واللؤلؤ : «ومنحوتة من لؤلؤ شف نورها وتحلي بمرفض الجمان النواحيا...»؛ كما تقول أن النافورة تسد مجرى الماء كي لا يتسرب «كمثل محب فاض بالدمع جفنه وغيض ذاك الدمع إذ خاف واشيا»، وتشير في بيتين إلى منحوتات الأسود الاثنى عشر المرابضة في خدمة السلطان وشعاراً له ولانتصار الإسلام. وفي زوايا النافورة تتناوب التخاطيط الهندسية والنباتية في شكل خط متكسر، وإيماء إلى حركة المياه.[٨٥] وفي الرياض السعيد ذاته، في محور النافورة وجنبها لا زلنا نشاهد ما يرجح أنه صورة الملك محمد الغني بالله محاط بصور تسعة رجال بملابس فخمة وسيوف وفي وضعية الحوار في مجلس، وإلى جانبي هذه اللوحة المركزية المزوقة على الجلد في قبة صغيرة، لوحتان شارك في رسمهما فنانون مسيحيون إسبان وأوروبيون تحتويان على مناظر غرامية بين سيدات وفرسان، بين مسيحيين ومسلمين، ومناظر الصيد ولعب الشطرنج، والقصور، والحادئق، الخ، يعني صور الحياة البطولية والفروسية المروية في كتب أدب مجتمع صارت هنيهة أوروبياً وعربياً معاً.

نافورة الأُسود من الرخام في مركز **الرياض السعيد** (قصر الأُسود) لمحمد الغني بالله، ثمانينات القرن ١٤.

لعلّ ابن خلدون كان يفكر في هذا كله حين استاء من تأثُّر الأندلسين من عادات النصارى، فإنه تبادل الصناع بالفعل كل من محمد الغني بالله والملك بيدرو القاصي في إشبيلية، صديقه ومن ساعد الغني بالله في إستعادة العرش في غرناطة السنة ١٣٦٢. ولكن، إن غضضنا النظر عن أن الإسلام لم يعش منعزلاً عن العالم، الواقع أن للصور حضوراً دائماً في تاريخ الإسلام[٨٦] وأن المصورين والنحاتين انتشروا في المدن العربية والإسلامية ونالوا احتراماً وتقييماً لا بأس به ولو لم يكن على مستوى زملائهم الخطاطين، الذين شاع صيتهم ودخلت أسماؤهم وأخبارهم كتب التراجم إلى جانب الشعراء والعلماء. فعلاوة على تعدد تواقيع الصناع، وبعضهم من المصورين، في التحف الفنية الإسلامية مشرقاً ومغرباً، تورد المصادر العربية ذكر أسماء الكثير من المصورين تارة مع المطربين والملحنين والسحرة ولاعبي الشطرنج، كما نراه في مدونات الذهبي والسخاوي، وتارة أخرى في نصوص مخصصة لهم، كما في **فهرست** ابن النديم المشهور، الذي كرس المؤلف فيه الجزء الأول من المقال الثامن **للجلاس والمصورين**، وحتى في كتاب كامل حول الموضوع نفسه بعنوان **ضوء النبراس وأنس الجلاس في اخبار المزوقين من الناس**، مذكور في **خطط** المقريزي، غير أن هذين المرجعين لا زالا مفقودين للأسف. تفيدنا أيضاً المصارد أنه كان يوجد 'شارع المصور' في بغداد العباسيين و'سوق خاص بالمزوقين' في حلب، فضلاً عن إبلاغنا بايجاز عن عائلات تمتهن التصوير وعن مصورين منفردين عاملين هنا وهناك.[٨٧]

نعلم، مثلاً، أن الخطاط الكبير ابن البواب، الذي يشغل محلاً ثابتاً في كتب التراجم وفي تاريخ الخط العربي، احترف التزويق وكان «مزوقاً يصور الدور» و«مزوق دهان السقوف»، وأنه «صوَّر الكتب» وكان «يذهب الختام»[٨٨] ببراعة قبل أن يختص بالكتابة ويصير أحد أعظم رموز الخط العربي. ومن بين المصورين الذين وقعوا أعمالهم، لنذكر هنا مثلاً واحداً له دلالته، وهو مخطوط **مقامات الحريري** المعروف جداً الموجود في المكتبة الوطنية بباريس، والذي اشتهر مصوره الواسطي بفضل صوره الرقيقة التي ترسم مناظر إنسانية واجتماعية متنوعة، ولكنه قلّما لمح الباحثون إلى أن الواسطي هو مصور المخطوط وخطاطه في آن، كما كتب الفنان بنفسه في ختام الكتاب : «فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن كوريها الواسطي بخطه وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة...»[٨٩]

وكانت مهنة التزويق تشمل عادةً التهذيب والزخرفة، اللذين مارسهما الواسطي

أيضاً. وفي هذا النوع من الأدب المصور الذي يجمع رقة اللغة والرواية والشعر مع جمالية الخط والتصوير والرقش، نشاهد علاقة وطيدة بين أساليب الرسم والخط والحكاية، فإن الفنان، سواء أكان شخصاً واحداً أو شخصين، يبدع الصور ويضعها في الموضع المناسب بالتنسيق مع النص، وتضاف، في كتب منمنمة عديدة، جملة لاحقة بكل صورة تبرز بقلم غليظ أو بلون مختلف عن حبر النص العام. مثال ذلك مخطوطة **حديث بياض ورياض** (نسخة وحيدة محفوظة في مكتبة الفاتيكان برقم : *Vat. Ar. Ris. 368*) التي تحتوي على ١٤ صورة مرسومة بأسلوب مشابه لأسلوب مدرسة الواسطي العربية، والتي وصلتنا مبتورة، رأساً وختاماً، ما يمنعنا من معرفة فحوى القصة كاملةً وأسماء مؤلف النص والخطاط والمصور، وما إذا كانا هذان الأخيران شخصاً واحداً، وهو أمر يغلب عليه الظن.[٩٠] الخط الأندلسي المستعمل للنص وبعض المفردات، فضلاً عن المباني المرسومة تدعو إلى نسب المخطوطة إلى أندلس الموحدين (القرن ١٣ م.). يروي النص المتبقي قصة تاجر شاب وعازف العود (بياض) يسقط في غرام خادمة (رياض) لسيدة ساكنة في بيت جميل بمدينة بابل وجنب نهر ثرثار. حبكة القصة منسوجة بسلسلة من القصائد الغرامية المتبادلة بين البطلين الرئيسين وبعض وصائف السيدة. ترتيب النص مع التغيير في لون الحبر قبل تقديم الأشعار التي تلقى في القصة كأنها أغانٍ توحي بأن المخطوطة مهيأة لقراءتها أو تمثيلها بالموسيقى قدام جمهور. ومهما يكن، لا شك أن الصور تفضي على القصة بعداً إضافياً تغني النص بصرياً وتعبيرياً وجمالياً. نقرأ فوق الصور شرحاً مقتضباً بقلم غليظ لجذب الإنتباه، مثلاً : «صورة العجوز توصي بياض وتحذّره»، و«صورة العجوز تعاتب بياضاً»، حيث العجوز حاضرة على الدوام في الصور، بلباس أسود والوجه من بروفيل ونظرة مفعمة بالخبث، تطابقاً لدورها في القصة، وهي بمثابة قوادة تنقل الأسرار بين كل أطراف الرواية. في صور أخرى نتأمل السيدة بملابسها الفخمة قاعدة بين خادماتها اللاوتي يرتدين ثياباً مناسبة ويحملن كؤوساً

صفحة من مخطوطة حديث بياض ورياض، نسخة فريدة محفوظة في متحف الفاتيكان، رقم ٣٦٨. ويُقرأ فوق الرسم : «صورة السيدة تكلّم العجوز في أمر رياض واقفة على الصهريج ودمها يسيل على وجهها.»

قاعدات في مجالس البيت والبستان. يكتسب تصوير العمارة أهمية خاصة في هذه المخطوطة التي تنسجم صور العمائر فيها مع العبارات الواصفة بالصور انسجاماً دقيقاً، مثل في «صورة رياض قد غشي عليها والخدم ينضحن وجهها بماء الورد والكافور والعجوز معهن. وصورة القصر»، أو في «صورة شمول تغنّي في العود بين يدي السيدة في الحديقة وصورة الوصائف والعجوز معهن تستمع» و«صورة رياض تغني في العود امام السيدة في البستان وصورة بياض والعجوز وجميع الوصائف»، وسواها. وبالرغم من أن الرمزية مسيطرة على كل أبعاد هذا العمل الفني، بدأ بأسماء الأشخاص (بياض، رياض، والوصائف : شمول، مدام، عقار، عتاب، المشيرة إلى مخاطر السكر بالحب...)، ومروراً بالأشعار الغزلية والموسيقى ونمط التصوير التخطيطي المستعمل، بيد أنه يفلح في جعلنا في فضاء ميسور ورقيق، بل ومرفه، غير مقدس، دنوي، مدني، إن جاز التعبير.

منمنمة من مخطوطة **حديث بياض ورياض** المذكورة مع عبارة : «صورة بياض على وجهه مغشياً عليه على شاطئ النهر وصورة الفتى قريب العجوز قد وقف عليه يرثيه ويندبه وهما بإزاء بستان نهر الثرثار.»

وفي الوقت الذي كان فيه بيكو يراجع مصادره العربية وبدأ انتشار أساليب التمثيل التصويري الجديدة في إيطاليا وأوروبا، وكان السلطان العثماني محمد الفاتح ينادي بعض الرسامين من البندقية للاستفادة من فنه المثير، أدخل مصور آخر في آخر أيام الأندلس أو في المغرب تلك الأساليب التمثيلية الأوروبية في تزيين مخطوطة لكتاب ابن ظفر الصقلي **سلوان المتاع في عدوان الأتباع** (القرن ١٥ أو ١٦ م.، مكتبة الاسكوريال بمدريد، الرقم ٥٢٨)[٩١]، وهو من كتب الأدب بامتياز لتربية الملوك والأمراء التي

خلفت أثراً هاماً أيضاً في الثقافة الغربية، خاصة في ما يعرف باسم 'الدراسات الإنسانية أو الإنسانيات'، المترادفة مع مفهوم 'الأدب' العربي الكلاسيكي.[٩٢] يحفظ هذا الكتاب الأدبي الأسلوب العربي التقليدي لتصميم الصفحات، ولكن قرر صانعه أو صُناعه إدخال الأبعاد الثلاثة في صوره، ومنظر العمق، ورسم تدريج الظلال في أزياء الأشخاص والمباني والمصنوعات والطبيعة. فإنّ قسنا الناعورة المرسومة في «صورة بياض مغشياً عليه في النهر...»، من **حديث بياض ورياض** مع الناعورة المرسومة في **سلوان الأمتاع**، نرى الأسلوب الهندسي والإستناد إلى المسطح ذي البعدين وأشكال الرقش بما فيه تمثيل الماء بشكل هندسي (بخطوط مكسرة متوازية) في المخطوطة الاولى، والأسلوب 'الغربي النهضوي' في المخطوطة

صفحة من مخطوطة كتاب ابن ظفر الصقلي، **سلوان المتاع في عدوان الأتباع**، القرن ١٥ أو ١٦ ، مكتبة الاسكوريال بمدريد، رقم ٥٢٨.

صفحة من مخطوطة **سلوان المتاع** السابق الذكر، مع عبارة : «صورة الخادم تشكو إلى المرأة الساحرة روحها.»

الثانية، التي يعطي تساقط الماء من ناعورتها والإحساس بالعمق صورة واقعية أكثر. مع ذلك، يلتزم مصور **سلوان المتاع** و/أو خطاطه، بمنهج وضع أسطر النص بالخط الأندلسي أو المغربي المستعمل في **حديث بياض والرياض**، وانسجامه الدقيق مع الصورة والحفاظ على العبارات اللاحقة بالصور لشرحها، كما في «صورة الخادم تشكو إلى المرأة الساحرة روحها» (العبارة مكتوبة بخط غليظ أحمر)، التي تتحادث المرأتان فيها أمام عيوننا كأننا نتأملهما عبر نافذة رسمت الأرضية الظاهرة في داخلها بحذق وفقاً للمبادئ العلمية الهندسية التي نظّرها وجرّبها النهضويون في أوروبا لتمثيل البعد الثالث على السطح، متابعاً لما قدمه ابن الهيثم وعلماء البصريات. فكأنما حصل في عصر ابن المقفع، وفي أزمنة وحضارات أخرى، وفي حاضرنا، ترتحل الصور والمفاهيم والرؤى من مكان إلى آخر، إذ إنّ الحضارة الإنسانية واحدة ومتنوعة في آن واحد. فبعد قرون من تلك الترجمة المصورة عن **كليلة ودمنة**، وفي طرف آخر من الإسلام، لا زال الملوك والأمراء والعامة يستمتعون بجاذبية الصور وقوتها الجمالية والتلذذية والتعليمية إلى جانب المعاني والأسرار المنطوية في النصوص، كما اكتشف فنانو الحداثة في أوروبا مع أوين جونز وزملائه، ثم الطلائع التشكيلية مع بول كلي وماتيس وأيشر والخ، الطاقة الجمالية الهائلة المختزنة في الخط والرقش والتخاطيط الهندسية واللونية للتراث الفني العربي والإسلامي، -رفاهية بصرية محضة- وأغرفوا من أعماقها لإغناء الرؤية والذات.

الغبطة المتصلة. (من باحة الرياحين بالحمراء، حوالي ١٣٧٠)

١ الخطاب مكتوب أصلاً باللغة اللاتينية بعنوان *Oratio de Hominis Dignitate* ووجهه بيكو إلى آباء الكنيسة آنذاك بهدف، قد يبدو لنا اليوم ساذجاً أو طوباوياً صرفاً، تنظيم اجتماع كبير لمناقشة الأطروحات التسعمئة التي حررها الشاب بيكو للتوصل إلى اجماع تام على الحقيقة. وبالإضافة إلى الأطروحات الـ ٥٠٠ الخاصة بالمؤلف، أخذ بيكو الـ ٤٠٠ اطروحة الأخرى من الفلاسفة المسيحيين واليونانيين القدماء و٨٤ من العرب (وضمنهم علماء مصر وفارس وبابل). لم يعقد أبداً هذا الاجتماع ولقي بيكو حتفه مسموماً في مدينة فلورنسا وهو في ٣١ سنة من العمر.

٢ ابن المقفع، **كليلة ودمنة**، بيروت، دار العودة، ١٩٨٦، ص ٧٤.

٣ ابن المقفع، المرجع السابق، ص ٦٢. لقد أشار بلند الحيدري إلى هذا النص لابن المقفع في مقال كتبه في صدد آخر بعنوان 'الإسلام وتحريم التصوير'، المنشور ضمن الكتاب الجماعي **الإسلام والحداثة**، لندن، دار الساقي، ١٩٩٠، ص ٨٥-٩٤.

٤ بيكو، **خطاب حول كرامة الإنسان**، ترجمة إسبانية لبيدرو سنتيدريان عن النص اللاتيني بتحقيق إ. غارين، فلورنسا، ١٩٤٢ (مدريد، ١٩٨٦)، ص ١٤١.

٥ ينسجم هذا الترتيب بما ذهب إليه محمد أركون من أنه ازدهرت الفلسفة والنزعة الإنسانية المرتبطة بها عند العرب في المدن العراقية-الإيرانية وفي الأندلس بين القرنين العاشر والثالث عشر م. (**نزعة الأنسة في الفكر العربي. جيل مسكويه والتوحيدي**، ترجمة هاشم صالح، بيروت-لندن، دار الساقي، ص ١٥).

٦ الكندي، **كتاب إلى المعتصم بالله في الفلسفة الأولى**، تحقيق فوزي الجبر، دمشق، ١٩٩٧، ص ٢١-٢٢.

٧ المرجع نفسه.

٨ الفارابي، **كتاب السياسة المدنية**، تحقيق وترجمة إسبانية رافايل رامون غيريرو، مدريد، ١٩٩٢، ص ٧.

٩ راجع كتاب : David Summers, *The judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aethetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

لقد رأينا أن بيكو يذكر في خطابه الفيلسوف الأندلسي ابن باجة (سرقسطة-فاس، حوالي ١١٨٠-١١٣٨)، الذي أجاد الموسيقى النظرية والعملية وقرض الشعر، وألف في المنطق والرياضيات والفيزياء والأفلاك والطب والنباتات، وعكف في آخر حياته على التفكير الفلسفي. اجتهد ابن باجة ليصبح 'فارابي الأندلس'، موحداً بين أفلاطون وأرسطو، وتبنياً كذلك بعض آراء رسائل إخوان الصفا، التي دخلت الأندلس آنئذ عبر مدينة سرقسطة بالذات. يلفت النظر غياب النصوص القرآنية والدينية عن مؤلفات ابن باجة. في أشهر أعماله **تدبير المتوحد**، يعود إلى مركزية الإنسان الذي ينبغي أن يحوض مسيرة فكرية فردية يجرد فيها الصور الحسية حتى يتصل عقله بالعقل الفعال ويبلغ السعادة. كتب ابن باجة أول تفسير لـ **كتاب النفس** لأرسطو في الأندلس، وهو تفسير يتضمن نظرية خاصة حول الضوء واللون والإدراك الحسي والبصري. لم تصلنا من نصوصه في الموسيقى سوى بعض الصفحات ينظّر فيها حول «المناسبة» بين اوتار العود والأمزجة. لقي ابن باجة مصرعه، مثل بيكو، مسموماً، ولكن في فاس. يظهر، من جهة أخرى، أن بيكو عنى برسالة حي بن يقظان، للطبيب والفيلسوف الأندلسي ابن طفيل، زميل لابن رشد وقارئ لابن باجة، وقام بترجمتها إلى اللاتينية عن ترجمة عبرية مفقودة. ولا ريب في أن اهتمام بيكو بكتاب ابن طفيل كامن في سرده مسيرة ارتقاء انسان معزول في جزيرة منسية في سلّم المعرفة بمجرد قدراته إلى معرفة واجب الوجود وتأمله.

١٠ إضافة إلى مساهمة المترجمين المسيحيين النساطرة في نقل العلوم اليونانية عن طريق اللغة السريانية إلى العربية في عهد التدوين، يتعين علينا تذكير دور المسيحيين العرب في تكوين الفن الإسلامي عامة وأساليب التصوير خاصة؛ أنظر في هذا الصدد : شاكر لعيبي، **الفن الإسلامي والمسيحية العربية**، بيروت،

رياض الريس، ٢٠٠١.

١١ لن نتطرق هنا إلى قضية تجاهل المسرح من قبل الفلاسفة العرب ومفسري **كتاب الشعر** لأرسطو التي شغلت العديد من المستشرقين والمثقفين والباحثين العرب وسواهم. وكما هو معروف، يرى بعض المستشرقين هذا التجاهل ناقصاً فاضحاً للثقافة العربية، بينما يرى باحثون آخرون، أمثال عبد الفتاح كيليطو، أن العرب يتميزون بفنون الأدب والشعر وليسوا بحاجة وقتذاك إلى المأساة والمهزلة اليونانيتين. أما بورخيس، فعبر في نهاية قصته 'بحث ابن رشد' عن جهل نفسه أصلاً عن وجهة نظر ابن رشد بسبب المسافة اللغوية والثقافية التي تفصله عن فيلسوف قرطبة وهي بمثابة المسافة الفاصلة بين ابن رشد وأرسطو.

١٢ متى، **كتاب ارسطوطاليس في الشعراء**، تحقيق عبد الرحمن بدوي ضمن كتاب **أرسطوطاليس. فن الشعر**، بيروت، بدون تاريخ، ص ٨٦.

١٣ متى، المصدر نفسه، ص ١١٧.

١٤ الفارابي، **رسالة في قوانين صناعة الشعراء**، تحقيق عبد الرحمن بدوي ضمن كتاب **أرسطوطاليس. فن الشعر**، ص ١٥٧-١٥٨.

١٥ ابن سينا، **فن الشعر**، تحقيق عبد الرحمن بدوي في **أرسطوطاليس. فن الشعر**، ص ١٧٠. قال ابن سينا «إن المصورين يصورون الملَك بصورة حسنة ويصورون الشيطان بصورة قبيحة. وكذلك من حاول من المصورين أن يصور الأحوال كما يصور أصحاب ماني حال الغضب والرحمة : فانهم يصورون الغضب بصورة قبيحة والرحمة بصورة حسنة.» أنظر، على سبيل المثال لا الحصر، المخطوط العراقي من العام ١٢٨٠ لكتاب **عجائب المخلوقات** للقزويني المحفوظ في مكتبة ميونيخ الوطنية، ومخطوط **فال نامیه**، إيران، حوالي ١٥٥٠، في متحف اللوفر بباريس. وللمزيد من الصور العجائبية المنتشرة في الفن الإسلامي، راجع كتاب المعرض الذي أقيم في متحف اللوفر بباريس العام ٢٠٠١ : *L'Etrange et le Merveilleux en terres d'Islam,* Paris, Musée du Louvre, 2001

١٦ ابن سينا، **فن الشعر**، ص ١٩٦.

١٧ ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، تحقيق تشارلس بترورث وأحمد عبد المجيد هريدي، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٩٠؛ وأيضاً : «والموضع الثاني من غلط الشاعر أن يحرف المحاكاة، وذلك مثل ما يعرض للمصور أن يزيد في الصورة عضواً ليس فيها أو يصوره في غير المكان الذي هو فيه، كمن يصور الرجلين في مقدم الحيوان ذي الأربع واليدين في مؤخره. وينبغي أن يتفقد هذا في أشعار العرب...» (ص ١٢٩).

١٨ معظم المذاهب التقليدية في الإسلام ترفض زعامة المرأة وحقها لرئاسة المجتمع، كما هو حال الإمام الغزالي الرافض لإمامة المرأة؛ وحتى كانت تنفي تلك المذاهب قدرة المرأة على التفكير. أما ابن رشد، من جهة، والصوفية أمثال ابن عربي، من جهة ثانية، ولأسباب فكرية مختلفة، فيقبلون بإمامة المرأة وبقدرتها الكاملة على التفكير والحكم. لدى المتصوفون حظيت النساء بمنزلة بارزة وبتشجيع فعال لملكلاتهن العرفانية والإلهامية. توجد إذاً في التراث العربي ذخيرة فكرية كافية لتأنيث الأنسنة. ولكن فيما يخص الفن، لا زال إنتاج النساء في الثقافة العربية والإسلامية قبل الحداثة بحاجة إلى بحوث مفصلة لتبيانه بصرف الطرف عن مجالي الشعر والخط، اللذين القى الباحثون بعض الضوء على دور النساء فيهما.

١٩ فخر الدين الرازي، **رسائل فلسفية**، بيروت، ١٩٧٩ (الطبعة الثالثة)، ١٩٧٩، ص ٦٢ وص ١٣٩-١٦٤.

٢٠ الفارابي، **فلسفة أرسطوطاليس**، ص ٦١، حسبما ذكرته الفت كمال الروبي، **نظريات الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)**، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٢٧.

٢١ الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**،القاهرة، ١٩٦٧، ص ١١٨٠.

٢٢ المصدر نفسه، ١١٨٤-١١٨٥.

٢٣ المصدر نفسه. يبدو أن ابن باجة قد رغب في التنظير في موضوع اللذة الجمالية، بيد أنه امتنع عن ذلك للأسف : «وأبين الحواس في ذلك لذة البصر ولذة السمع، فإنا إذا أبصرنا مَرأى حسناً وقع التذاذ بما أبصرناه دون أن يتقدم لنا تألُّم بما أبصرناه، وكذلك السمع، قد يقع في السمع إلتذاذ وتألُّم، مثل حالنا عند سماع الأغاني المحزنة، وتفصيل القول هذه لا يليق بما نحن بسبيله» (’رسالة الوداع‘، طبعة الأصل العربي مع ترجمة اسبانية لأسين بلاثيوس، **مجلة الأندلس** (١٩٤٣) العدد ٨، ص ٢٣).

٢٤ ابن سينا، **فن الشعر**، ص ١٧١-١٧٢. كذلك : «فإن المحاكاة هي المفرحة. والدليل على ذلك أنك لا تفرح بانسان ولا عابد صنم يفرح بالصنم المعتاد وإن بلغ الغاية في تصنيعه وتزيينه ما تفرح بصورة منقوشة محاكية. ولأجل ذلك أنشئت الأمثال والقصصّ» (المرجع عينه، ص ١٧٩).

٢٥ ابن سينا، **فن الشعر**، ص ١٧١-١٧٢. كذلك : "فإن المحاكاة هي المفرحة. والدليل على ذلك أنك لا تفرح بانسان ولا عابد صنم يفرح بالصنم المعتاد وإن بلغ الغاية في تصنيعه وتزيينه ما تفرح بصورة منقوشة محاكية. ولأجل ذلك أنشئت الأمثال والقصصّ (المرجع عينه، ص ١٧٩).

٢٦ ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ٦٣.

٢٧ ابن رشد، المصدر ذاته، ص ٧١.

٢٨ ابن رشد، **تلخيص الخطابة**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الكويت-بيروت، ب. ت.، ص ٩٦.

٢٩ حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق الخوجة، بيروت، ١٩٨٦ (الطبعة الثالثة)، ص ٦٢. وكذلك : «كلام شعري إذ هو المختص باستعمال المقدمات الكاذبة من حيث يخيل فيها أو بها لا من حيث هي كاذبة. وإن شارك جميع الصنائع في ما اختصت به، وكان له أن يخيل في جميع ذلك، فالتخييل هو المعتبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة» (**منهاج البلغاء**، ص ٧١).

٣٠ القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص ١١٦.

٣١ القرطاجني،المصدر نفسه،ص ١٢٩.

٣٢ القرطاجني، المصدر نفسه،ص ١٢٨-١٢٩. لفت جابر عصفور النظر إلى مقارنة النقاد العرب الشعر بالفنون التصويرية لمناسبات مختلفة. كان الشعر للجاحظ عبارة عن نسيج وتصوير، وكذلك بالنسبة لابن طباطبا الذي قال إن الشاعر الحاذق «كالنساج الحاذق» و«كالنقاش الرقيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشيع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيون»؛ أما عبد القاهر الجرجاني، فقد ألمح إلى جاذبية كلا الفنين الناجمة عن غرابة صورها : «فكما تلك التصاوير تعجب وتخلب وتروق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه (...). فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر، في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبها إياها، إلى ما لم يتهد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب.» والباقلاني اهتم بقدرة تلك الفنون على تمثيل المشاعر : «وقد أجمعوا أن من أحذق المصورين من صوّر لك الباكي المتضاحك والباكي الحزين والضاحك المتباكي والضاحك المستبشر. وكما أنه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة، كذلك يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير»؛ وابن سنان الخفاجي أبرز بدوره جمالية التضاد اللوني المشتركة في التأليف اللظفي «وفي حسن النقوش»، حيث «كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة.» أنظر جابر عصفور، ’العلاقة بين الشعر والرسم‘ في كتابه **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، بيروت، ١٩٨٣ (الطبعة الثانية)، ص ٢٨٨-٢٩٩.

٣٣ أنظر : ابن ابي اصيبعة، **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، بيروت، ١٩٦٥، ص ٥٥٢، وهو أهم مصدر حول حياة ابن الهيثم ومؤلفاته.

٣٤ ابن الهيثم، **كتاب ثمرة الحكمة**، تحقيق الطالبي، مجلة مجمع اللغة العربية، العدد ٧٣، الجزء ٢، دمشق (١٩٩٨)، ص ٢٩٩.

٣٥ ابن الهيثم، المصدر ذاته، ص ٣٠٩-٣١٠.

٣٦ ابن الهيثم، **مقالة في الأخلاق**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، في **دراسات ونصوص في الفلسفة والعلوم عند العرب**، بيروت، ١٩٨١، ص ١٠٧-١٤٥. أثبت محمد عابد الجابري نسب هذا النص لإبن الهيثم في كتابه **العقل الأخلاقي العربي**، بيروت، ٢٠٠١، ص ٣١٥ وما يتلوها. وسيطلق بترارك (١٣٠٤-١٣٧٤)، الملقب بـ 'أبو الأنسنة'، مبدأ «المحبة للنوع الإنساني» المستوحى من مفهوم «الأخوة» اليوناني، التي تتطلب لتحقيقها دراسة علوم الإغريق كي يتم تجاوز «العصور المظلمة.»

٣٧ في خصوص اللون، يقول ابن الهيثم : «وذلك أن كل واحد من الألوان المشرقة كأرجوانية والزرعية والوردية والصعوية وأشباهها تروق الناظر ويلتذ البصر بالنظر إليها. وكذلك تستحسن المصنعات من الثياب والفروض والآلات وتستحسن الأزهار والأنوار والرياض. فاللون على انفراده يفعل الحسن» (**كتاب المناظر**، المقالة الثانية، ص ٣٠٨).

٣٨ هناك ارتباط لفظي ومعنوي بين فنون النقش مع التخطيط والخط (ابن منظور، لسان العرب، مادة خطط). أنظر في هذا الخصوص دراسة كمال بُلاّطه 'في هندسة اللغة وقواعد الرقش'، في الكتاب الجماعي **الإسلام والحداثة**، لندن، دار الساقي، ١٩٩٠. ولهذه الدراسة متابعة مكرسة على مفهمة العالم البصري وأسماء الألوان عند العرب : K. Boullata, «La pensée visuelle et la mémoire sémantique arabe», *Peuples méditerrannéens*, Paris, C.N.R.S. (1991), nº 54-55, pp. 93-100.

٣٩ ابن الهيثم، **كتاب المناظر**، المقالة الثالثة، تحقيق عبد الحميد صبرة، الكويت، ١٩٨٣، ص ٣١٠-٣١٢. سوف يحتل محلاً محورياً أيضاً مفهوم «الإعتدال»، إلى جانب مفهومي «الترتيب» و«النظام»، في فكر ابن رشد بأكمله، من علم الطبيعة إلى ما بعد الطبيعة، مروراً بعلم النفس والإدارك الحسي والجمالي، فالصنائع والسلوك والسياسة، الخ.

٤٠ ابن الهيثم، **كتاب المناظر**، ص ٣١٥. «وكذلك الخط ليس يكون مستحسناً إلا إذا كانت حروفه متاسبة في أشكالها ومقاديرها وأوضاعها وترتيبها» (المرجع ذاته، ص ٣١٥).

٤١ ابن الهيثم،**كتاب المناظر**، ص ٤٩٥.

٤٢ انظر: Hans Belting, *Florence and Baghdad. Rainassance Art and Arab Science*, tr. by Deborah Lucas Schneider, Harvard University Press, 2011 (1ª ed.: 2008).

٤٣ ابن الهيثم، **كتاب المناظر**، ص ٤٣٤-٤٣٥. ويضيف تدقيقاً : «وكذلك يصورون أشخاص الناس ويشبِّهون تخاطيط وجوههم وأجسامهم وما فيها من الشعر والمسام والغضون وتكاسير ملابسهم بما يظهر للحس من صور أشخاص الناس وخشونة ما يظهر من أبشارهم بالشعر والمسام وتكاسير لباسهم. والبصر يدرك الصور المصورة شبيهة بصورها التي هي شبيهة بها إذا كان مزوقها حذاقاً بصناعة التزاويق. فإذا أدرك البصر صورة مصورة على حائط أو على خشب أو على قرطاس، وكانت تلك الصورة من صور الحيوانات ذوات الشعر والجشر، فإن البصر يدرك الشعر مها كأنه شعر والجشر منها كأنه جشر، وكذلك إذ أدرك البصر صور النبات الخشنة الأوراق فإنه يدركها كأنها خشنة، وكذلك يدرك صور الجمادات الظاهرة الخشونة، وكذلك يدرك صور أشخاص الناس المصورة كأنها صور مجسمة، وكأن ما فيها من صور الشعر

المتفرق شعر وما فيها من الغضون كأنه غضون وما في تكاسير اللباس على الصور المصورة كأنها تكاسير الثياب التي يلبسها الناس مع ملاسة سطوح تلك الصور وصقالتها» (المصدر ذاته).

٤٤ ومع فرق فلسفي تجاه إخوان الصفا، تلألأ فكرة مركزية الإنسان كذلك في نصوص ابي حيان التوحيدي وأعضاء جماعته الأفلاطونية المحدثة في بغداد، السجستاني ومسكويه وآخرون. يصف مسكويه الإنسان في **الفوز الأصغر** بأنه «عالم صغير» و«مختصر من الجامع ومؤلف الكل»، ويقول إن شكله هو افضل الأشكال، مستدير مثل «العالم الكبير : رأسه مستدير تام وكامل ويحوي الفهم والتمييز والذاكرة والفكر، أي قوات النفس الإنسانية» (باريس، بيت الحكمة، ١٩٨٣، ص ١١٨-١١٢). ويربط في **تهذيب الأخلاق** بين كمال الإنسان ومعرفته بالموجودات، وهو ما يجعل الإنسان يستحق نعته بعالم صغير. المعرفة والارادة تتيحان للإنسان ببعض الحرية ولكن ضمن الشروط الكونية والبيئية والمادية (**تهذيب الأخلاق**، بيروت، ١٩٦٦، ص ١٣-١٤). أما التوحيدي (ت حوالي ١٠١٠ م.)، 'أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء'، فيرى أن الإنسان يختص بثلاث فضائل : العقل للنظر في النافع والمضر، المنطق و«الأيدي التي تصنع الصنائع ممثِّلةً الطبيعة بقوة النفس» (**الهوامل والشوامل**، تحقيق أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة، ١٩٥١، ص ٢٣٠-٢٣١).

الفن هو حقل التوافق بين نفس الإنسان والطبيعة : «الصناعة تقتفي الطبيعة، فإذا صنع الصانع تمثالاً في المادة موافقة منه الصورة الطبيعية تامة صحيحة، فرح الصانع وسر وأعجب وافتخر لصدق اثره وخروج ما في قوته إلى الفعل موافقاً لما في نفسه ولما عند الطبيعة.» يحدث الإدراك الجمالي، أحد أعلى ميزات الإنسان، إذا «النفس رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء في الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال، مقبولة عندها، موافقة لم أعطتها الطبيعة، [فلحظتئذ] اشتاقات إلى الاتحاد بها فنزعتها من المادة واستثبتتها في ذاتها» (**الهوامل**، ص ١٤١). كان التوحيدي، الذي تُنسب اليه **رسالة في علم الكتابة** والذي امتهن الخط والوراقة وأعرب عن مصاعب هذه المهنة، يميل إلى التصوف، خصوصاً في كتابه **الإشارات الإلهية**، وكتب أن كل صناعة يجب أن «تحقق التوحيد» و«تدل على الواحد» (**الإمتاع والمؤانسة**، الجزء الثالث، ص ١٣٥)، أي إلى الأصل والمطلق، كما أعرب عن اضطرابات ضميره تجاه ذلك المطلق ولكن دون أن يخضع لقهر اللاهوت ومانحاً للإنسان حقه للتشكيك : «إن الإنسان أشكل عليه الإنسان» (انظر : محمد اركون، **نزعة الأنسنة في الفكر العربي**، ص ٤٧٤، وللمؤلف نسفه : **معارك من أجل الأنسنة في السياقات الإسلامية**، ترجمة هاشم صالح، بيروت-لندن، دار الساقي، ٢٠٠١، ص ٥٧).

٤٥ **رسائل إخوان الصفا**، تحقيق بطرس البستاني، بيروت، ١٩٨٣، الجزء الأول، ص ٢٧٧. لحركية الفيض أسس رياضية وموسيقية، ولذلك دعا الإخوان إلى دراسة العدد والهندسة :«واعلم بأن النظر في علم الهندسة الحسية يعين على الحذق في الصنائع؛ والنظر في الهندسة العقلية، ومعرفة خواص العدد والأشكال، يعين على فهم كيفية تأثيرات الأشخاص الفلكية وأصوات الموسيقى في نفوس المستمعين؛ والنظر في كيفيات تأثيرات الحس في منفعلاتها يعين على فهم كيفية النفوس المفارقة في النفوس المتسجدة في عالم الكون والفساد» (المصدر ذاته، الجزء الأول، ص ١١٣).

٤٦ **رسائل إخوان الصفا**، الجزء الثالث، ص ٢٨٢-٢٨٣.

٤٧ **رسائل إخوان الصفا**، الجزء الأول، ص ٢٨٥.

٤٨ المصدر نفسه.

٤٩ المصدر نفسه، ص ٢٨٩.

٥٠ انتشرت حكايات الرسام خارق العادة في المصادر العربية، كما انتشرت في ثقافات أخرى منذ اليونان على الأقل، وبمقاصد مختلفة، فنية وجمالية تارة، كما هو الحال هنا، وتارة لإبراز بصيرة العارف المتغلبة

على بصر الفنان والعامة، كما نراها عند ابن عربي وغيره. في حكاية يأتي بها ابن عربي، رسم مصور ماهر في مدينة قونية صورة حجلة على طبق، وطار صقر إليها لما تخيل ان صورة الحجلة حقيقية، ولكن ترك المصور خطأ طفيفاً جداً لا ينتبه إليه إلا العارف البصير. وفي حكاية أخرى، يروي ابن عربي سباق بين مصورين، صور احدهما صورة عجيبة على جدار في قصر ملك، وقام المصور الآخر بصقل الجدار المقابل حتى صارت مرآة وانعكست الصورة الأولى عليها وأبهرت الملك الذي وجدها أجمل. وبهذه الحكاية يلمح ابن عربي إلى حاجة العارف لصقل نفسه وتحويلها إلى مرآة تنطبع فيها صور العالم كلها، وهي تجليات أشياء العالم، أو الأسماء الإلهية (**الفتوحات المكية**، بيروت، دار الفكر، ب. ت.، الجزء الثاني، ص ٤٢٤ و ٢٧٨-٢٧٩).

٥١ **رسائل إخوان الصفا**، الجزء الأول، ص ٢٩٠.

٥٢ **رسائل إخوان الصفا**، الجزء الأول، ص ٢١٩.

٥٣ «أصل الحروف والكتابات كلها هو الخط المستقيم الذي هو قطر الدائرة. والخط المقوس الذي هو محيطها، فنريد أن نبين أيضاً أن أجود الخطوط وأصح الكتابات وأحسن المؤلفات ما كان مقادير حروفها بعضا من بعض على النسبة الأفضل (...). والمثال في ذلك في كتابة العربية هو أن يخط الألف أولاً بأي قدر شاء ويجعل غلظه مناسباً لطوله، وهو الثمن، واسفله أدق من أعلاه؛ ثم يجعل الألف قطر الدائرة، ثم يبني سائر الحروف مناسباً لطول الألف ولمحيط الدائرة التي الألف مساو لقطرها. وهو أن يجعل الباء والتاء والثاء كل واحد منها طوله مساو لطول الألف، وتكون رؤوسها إلى فوق الثمن» (المصدر نفسه، ص ٢٢٠).

٥٤ **رسائل إخوان الصفا**، الجزء الأول، ص ٢٥٢-٢٥٣.

٥٥ المصدر نفسه، ص ٢٢٥.

٥٦ أبو عمرو الداني، **المحكم في نقط المصاحف**، دمشق، ١٩٦٠ (وطبعة ١٩٨٧).

٥٧ نقصد هنا Geoffroy Tory الذي نفذ في كتابه الشهير *Champ Fleury* المنشور في عام ١٥٢٩، بعض المبادئ التصميمية لليوناردو دا فينشي والبرت دورر بغية إبتكار أبجدية لاتينية مثالية، ورمزية، على أساس شكل الجسد الإنساني.

٥٨ وحتى في كتب سير النبي محمد رسمت ملاحم الرسول المثالية في مخطوطات عربية وفارسية وتركية وغيرها، على الرغم من أن التابو اشتد في مناسبات أخرى وصور محياه بالأبيض أو تم محيه من بعد.

٥٩ «فالبصيرة الباطنة أقوى من البصر الظاهر والقلب أشد إدراكاً من العين وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للإبصار، فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ فيكون ميل الطبع السليم والعقل الصحيح إليه أقوى» (الغزالي، فصل 'في بيان معنى الحسن والجمال'، في **إحياء علوم الدين**، الجزء الرابع، ص ٢٥٥).

٦٠ الغزالي، فصل 'في بيان معنى الحسن والجمال'، في **إحياء علوم الدين**، الجزء الرابع، ص ٢٥٦.

٦١ «والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها» (المصدر ذاته، ص ٢٥٧).

٦٢ الغزالي، المصدر ذاته، ص ٢٥٦.

٦٣ الغزالي، المصدر ذاته، ص ٢٥٨. في مضمار آخر، يكتب الغزالي عن الخطأ الحسي الذي يقترفه صانعوا الأوثان: «من انفس الجواهر كالذهب والفضة والياقوت أشخاصاً مصورة بأحسن الصور واتخذوها آلهة. فهؤلاء محجوبون بنور العزة والجلال، والعزة والجلال من صفات الله» (**مشكاة الأنوار**، بيروت، عالم الكتب، ١٩٨٦، ص ١٨٠). أما ابن عربي، فأعرب عن تفهمه لإستعمال النصارى الصور في الكنائس لأنه يساعدهم في المشاهدة: «وجود عيسى لم يكن عن ذكر بشري وإنما عن تمثل روح في صورة بشر، ولهذا على

أمة عيسى دون سائر الأمم القول بالصور فيصورون في كنائسهم مثلاً ويتعبدون في أنفسهم بالتوجه إليها. (...) ولما جاء شرع محمد ونهى عن الصور وهو قد حوى على حقيقة عيسى وانطوى شرعه في شرعه لنا أن نعبد الله كأنه نراه فأدخله لنا في الخيال وهذا هو معنى التصوير إلا أنه نهى عنه في الحس أن يظهر في هذه الأمة بصورة حسية» (**الفتوحات المكية**، بيروت، دار الفكر، ب. ت. الجزء الأول، ص ١٢٣).

٦٤ ابن خلدون، **المقدمة**، بيروت، دار الكتاب اللبنانية، ١٩٦٠، ص ٢٩٥ و ٣٠٤.

٦٥ ابن خلدون، **المقدمة**، ص ٢٩٦.

٦٦ ابن خلدون، **المقدمة**، ص ٧١٦.

٦٧ ابن خلدون، **المقدمة**، ص ٧٢٧-٧٢٨.

٦٨ ابن خلدون، **المقدمة**، ص ٢٥٩.

٦٩ ابن خلدون، **المقدمة**، ص ٤٦٤.

٧٠ ابن خلدون، **المقدمة**، ص ٧٦٠.

٧١ ابن عربي، **عقلة المستوفز**، ليدن، ١٩١٩، ص ٩٤ و ٤٥. حول آدم كأنموذج الإنسان الكامل وهذا كعالم صغير خُلِق على صورة الله، أنظر **الفتوحات المكية**، الجزء الأول، ص ١٢٣ وما بعدها.

٧٢ ابن عربي، **عقلة المستوفز**، ص ٤٦.

٧٣ ابن عربي، **الفتوحات المكية**، الجزء الثالث، ص ٢٥٦.

٧٤ ابن عربي، **فصوص الحكم**، تحقيق عبد الله عفيفي، بيروت، ١٩٨٠ (الطبعة الثالثة)، ص ٢٢١-٢٢٢؛ و**الفتوحات المكية**، الجزء الأول، ص ٣٣٢.

٧٥ انظر : ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، تحقيق نيكولسون، لندن، ١٩٧٨.

٧٦ راجع : نزهة براضة، **الأنوثة في فكر ابن عربي**، بيروت-لندن، دار الساقي، ٢٠٠٨.

٧٧ خطاب بيكو، ص ٢٥٦.

٧٨ ابن عربي، **الفتوحات المكية**، الجزء الثاني، ص ٢٧٥.

٧٩ ابن عربي، المرجع عينه، ص ٢٧٥.

٨٠ ابن عربي، **ديوان ذخائق الأعلاق، شرح ترجمان الأشواق**، تحقيق محمد علم الدين الشقيري، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٤٤١.

٨١ ابن عربي، 'مشهد نور الشعور وطلوع نجم التنزيه'، في كتابه **مشاهد الأسرار القدسية ومطالع الأنوار الإلهية**، تحقيق وترجمة اسبانية لسعاد حكيم وبابلو بنيتو، مرسيا، ١٩٩٤، ص ٤١.

٨٢ لاحظ، مثلا، العديد من الأعمال الخطية لكل من حسن المسعود، ونجا المهداوي، وكمال بُلاّطه، ومنير الشعراني، وخالد الساعي، وريما فرح، وفرح بهبهاني، الخ، وأعمال وكتابات تشكيليين آخرين، مع شاكر حسن آل سعيد على رأسهم. وفيما يتعلق بجوهر التجربة الصوفية كتجربية شعرية تحررية ونقط اتصالها بالحداثة والسوريالية تحديداً، راجع كتاب **الصوفية والسوريالية** لأدونيس، لندن، دار الساقي، ١٩٩٢.

٨٣ من بين المئات من المخطوطات المصورة للتراث العربي والإسلامي، لنشير هنا، مثالاً لا حصراً، إلى تلك الصفحة المعروفة الآتية من مدينة الفسطاط التي خطت أعلاها بالحبر الأسود كتابة كوفية بعبارة «يمن واقبال للقائد أبي منصـ[ور]»، ورسمت تحتها صورتا رجلين مسلحين واقفين على جانبي شجرة مركزية، مع طيور على غصونها، وزخارف هندسية وتخطيطية في الإطار والملابس وأماكن أخرى (متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، القرن ١١ م.). ونشير أيضاً إلى المخطوطة المنمنمة النفيسة لكتاب **الترياق** المحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس، التي خط خطوطها الرائعة بالثلث والنسخ والكوفي الخطاط محمد بن

سعيد العام ١١٩٩، في شمال العراق، والتي تتضمن صوراً تعليمية ووصفية لمواد الكتاب المنقولة من التراث الطبي اليوناني.

٨٤ ولنذكر أيضاً الإبريق النحاسي بشكل طاووس (متحف لوفر، رقم MR ١٩٦٩) المصنوع في الأندلس في القرن ١٢ م. والمزركش بتصاميم الرقش، الذي نقش فيه توقيع الصانع باللغة اللاتينية (*Opus Salomonis Erat* : عمل سليمان) وكذلك هذي الكتابة باللغة العربية المعبرة، من جهة أخرى، عن العلاقات بين المسلمين والنصارى وبين الصناع والملوك : «صنع على يد خادم ملك النصارى.»

٨٥ قد تواجدت تماثيل أسود أخرى في الحمراء، كالتي تصفها قصيدة ابن الجياب المنقوشة في الحمام الملكي، كما تعددت النوافير بأشكال حيوانية رمزية في قصور الأندلس وشاعت أوصافها شعراً ونثراً. ولا زال من الممكن مشاهدة اليوم في 'بيت الرسومات' (النصف الأول من القرن ١٤ م.) في الحمراء، بقايا من برنامج تصويري جداري واسع تمثل صفوف طويلة من الفرسان والأسارى ومناظر الصيد ونساء في الخيام، الخ، مرسومة داخل أشرطة مفصلة بعضها عن البعض باشرطة ضيقة جداً ملآنة بكتابة «اليمن الدائم، العزة القائمة، البركة» مذهبة وبخلفية أزورذية. ولنشاهد كذلك أشهر جرّات الحمراء، 'جرّة الغزلان' (متحف قصر الحمراء) التي تحتوي على اتساع جسده الأنيق للغاية زخارف خطية بالعبارة «اليمن والإقبال»، وفي مركزها غزالتان ترتعيان راكضتان بهدوء بين النباتات على جانبي شجرة الحياة (أنظر أعلى هذا المقال، ص ١٥٤).

٨٦ يكفي تلميح موجز إلى آثار الجاهلية ومنحوتات القصور الأموية ورسومها الجدارية، وكذلك التصاوير المنتشرة في العهد العباسي في قصور سمراء وغيرها، وعند الفاطميين والأيوبيين والمماليك بمصر وبلاد الشآم، وفي الأندلس على امتداد تاريخها، كي نعي ثراء الإنتاج التصويري العربي والإسلامي نحتاً ورسماً وفي كل أصناف الفنون وفي شتى العصور، لئن كان في أوساط الملوك والأمراء أو في أجواء عامة الناس.

٨٧ لا يزال كتاب أحمد تيمور باش **التصوير عند العرب**، القاهرة، ١٩٤٢، مع زيادات وتعليقات لزكي محمد حسن، مصدراً رئيسياً في هذا الموضوع. أنظر كذلك كتاب محمد الجواد الأصمعي، **تصوير وتجميل الكتب العربية والإسلامية ونوابغ المصورين والرسامين من العرب في العصور الإسلامية**، القاهرة، ١٩٦٢، وثروت عكاشة، **موسوعة التصوير الأسلامي**، بيروت، ٢٠٠١. ومن المساهمات الجيدة الصادرة مؤخراً في هذا المجال، كتاب **عمائر المنمنمات الإسلامية** لمحمد مهدي حميدة، الشارقة، ٢٠١٠.

٨٨ ياقوت الحماوي، **معجم الأدباء**، تحقيق احسان عباس، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٣، الجزء الخامس، ص ١١٩٦.

٨٩ عيسى سلمان، **الواسطي : رسام وخطاط ومذهب ومزخرف**، بغداد، وزارة الإعلام، ١٩٦٤، ص ١٩. راجع أيضاً : شاكر حسن آل سعيد، **الخصائص الفنية والإجتماعية لرسوم الواسطي**، بغداد، ١٩٦٤.

٩٠ راجع النص العربي مع ترجمة إسبانية في : A.R. Nykl, *Historia de los amores de Bayad y Riyad*, New York, 1941.

والترجمة الإنجليزية مع دراسة معمقة عن القصة والصور : Cynthia Robinson, *Medieval Andalusian Courtly in the Mediterranean. Hadiz Bayad wa-Riyad*, London-New York, 2007.

٩١ انظر : راشيل اريبه (Rachel Arié)، **المنمنمات في إسبانيا الإسلامية. نظرة في مخطوطة عربية مزخرفة في مكتبة الإسكوريال**، الرياض، ٢٠٠٢.

٩٢ يجد البعض تأثيراً ملموساً لنص ابن ظفر **سلوان المتاع** في كتاب **الأمير** لنيكولو مكيافيلي (١٥١٣)، الذي يعتبر أهم تأليف في السياسة وتعليم الحُكام في النهضة الأوروبية.

زهانغ رويتو (١٥٧٠–١٦٤٠)
تخطيط صيني بالحبر على الورق.

كلود مارغا *Claude Margat*

اللوحةُ ومْضُ القصيدة

إلى ذكرى هنري ميشو

أحياناً، كان ينتظر غو غايشي *Gu Kaishi*، أحدُ أوائل كبار مُعلِّمي الرسم الصيني التقليدي، عدّةَ سنوات قبل أن يرسُم عيني الشخص في لوحته. ولمّا سُئِلَ عن سبَب هذا الانتظار الطويل، أجاب : «ليست هناك أيّة علاقة، في الواقع، تربط بين جمالِ الأطراف الأربعة أو قُبحِها، وهذه النقطةِ الحسَّاسة التي تنتقِل الروح عَبْرها.»

باغتني، خلال عام ١٩٩١، إحساسٌ بأنّ نوعاً جديداً من المرض الاجتماعي يتجلَّى من خلال السلوك العام. وقلّما كنتُ أهتمُّ بأن يكون لهذا الخلل تفسير أم لا. كنتُ أرى سبَب هذا الخلل الباعث على الاضطراب. لكنّ تمييز هذا السبَب لم يكن يسمح لي أبداً بالتخلُّص من نتائجه؛ لأنَّني لم أكُن أملِك أي نوعٍ من السلطة على ما كان يولِّده. كنتُ أشعر كأنني راكِبٌ في سيّارة فقد سائقها فجأةً كلّ سيطرةٍ عليها، ولم يفعل أيَّ شيء لاستعادة التحكُّم بها.

في مرحلةٍ أُولى، حاولتُ أن أُخدِّر، بالكتابة، الملامحَ الأساسية التي يتّخِذها هذا الإحساس المُقلِق، لكنْ من دون الوصول، مع ذلك، إلى نتيجةٍ مُقنِعة. فالكتابة التي هي بامتياز أداة الاتِّئاد الذِّهني، تسمح بتثبيت حركة الصُّوَر، وكشف معناها، لكنّ إعادة تسجيل رؤية عابرة يتطلّب حِيَل بناءٍ تبلُغ من الطول، والإملالِ حدّاً يُعرِّضنا، في أثناء مُباشرتها، لِفُقدان حدْسِ الواقع الذي نبحث عن تَقاسُمِه. لمّا كانت أُمنيتي أن أنقل ما وقعت عليه عينايَ، ولمّا لم أكُن أرى بديلاً للخِيار الذي وجدتُ نفسي حينئذٍ في مواجهته، قرّرتُ أن أستجيب للمُباشَرة التي كانت تثقب ذهني بفعلٍ ذي طبيعةٍ مُباشرة أيضاً. وهكذا اشتريتُ عدّة عُلَبٍ من الحبر الصيني، ورِيَشاً، وعكفتُ فوراً على بعث التعبيرات العدوانية والغريبة التي كانت تنحشِر في دماغي يومياً. وعلى غير المُتوقَّع، جاوَزتِ النتيجةُ رجائيَ إلى حدٍّ بعيد. إذ كانت تنبثق من

ذاكرتي أَماراتُ التكشيرِ غضَباً، وتعبيراتُ الحقد والغيظ، كأنّما بفعلٍ سحريّ، لكنْ هذه المرّة، كان يُتيح لي فِعْلُ اليَدِ أن ألهو بها بدَل أن أتحمّل آثارها السلبيّة. وبذا تعلّمتُ أنّ ثمّة إمكانيةً لِمحاورةِ الواقع بطريقةٍ مُختلفة.

عبْر القليلِ من ضروبِ الاحتداد، والانتقام الافتراضيّة التي كنتُ أستسلم لها، في مَشْغلٍ متواضعٍ هيّأتُه على عجَلٍ في رُكنٍ قصّيٍ من حديقتي، أنجزتُ جلساتِ رُقىً بالغة الطول والإنهاك.

الرُّقْيَةُ فعلٌ افتراضي موجَّهٌ ضدَّ كائنٍ أو شيءٍ نرى أنّه مُزعِج. لكنْ مهما بلغ هذا الحدث من الافتراضية، ينتهي، بطبيعة الحال، بإنتاج شيءٍ واقعيٍّ تماماً.

تعلّمتُ، مع ملاحظتي كيف يتحقّق الدافع الذي كان يحثُّني على رسْم ما لم تستطِع نظرتي تحمُّلَه، أنّ على الرُّقْيَة، لكي تكون فعّالةً، أن تعود من جديد إلى الشيء الذي يقوم عليها حتى يخترِق لُغزَها. وهكذا ينبغي أن يُكتشَف داخل الشيء الذي نتمنّى أن نُرقَى منه حتى ينجح الرسم في تكثيف القصد الذي يُشحَن بهِ الموضوع المذكور لحظةَ جذْبِه للانتباه.

الرُّقْيَة فِعْلٌ يتِمّ خارج أي همٍّ جماليّ، غير أنّ العملية التي نُحاول من خلالها، ونحن نرسُم، أن نُجسِّد إحساساً مُصوَّراً، لا تبدو مُناسِبةً إلا إذا دام هذا الإحساسُ زمناً كافياً. الذاكرة تملك المَقدِرة على تسجيلِ طاقةٍ كامنةٍ كهذه. اليد، مع ذلك، في حُزمة الحركة المفتوحة بغتةً، هي التي تبعث بدقّةٍ ما اكتفَتِ النظرةُ باستشفافه في أثناءِ عبور اللَّحظة.

يصدر الرَّسمُ، كمثل الكتابة، عن تصوُّرٍ مُبدِع. في الكتابة، يُتابِع التصوُّر مسارَه الخَطّي عبْر الكلِمات. بينما على العكس، مسارُه، في فنّ الرسم، مكانيٌّ.

أسَّس الفنّان الصِّيني، خلال قرونٍ، رؤيتَه على تكامُل فنّ الرسم والشِّعر. فالرسّام، في الصِّين، يتشبّع بموضوعه إلى حدِّ التمكُّنِ من تركه يعمل من خلاله هو. وإذ يصل إلى هذه المرحلة القُصوى من التركيز، نعرِف أنه يستطيع، بمجرّد قراءة قصيدة، أن يبعث منظراً كاملاً. هذه واقعة متفرِّدة، استثنائية، مرتبطة طبعاً بالكتابة التي تقرِن، في الصين، الصورة بالعلامة. والحقّ أنَّ فنّ الرسم والشِّعر يُسائلان ويُثيران فِعلَ منبعِ الصمت الأوحد ذاتَه.

وما هذا الصمتُ إلا صمتُ الذاكرة الثابتة التي تبقى، في الرؤية الطاويّة، غير مُنفصلة عن تجلّيها العابر. حيث يجِد هذا المفهوم العمليّ العجيب صياغتَه في الفصل الحادي عشر من كتاب لاو تسو.

ولمّا كان فنُّ الرسم تعبيراً، فهو يُحِلُّ في فضاء النظرةِ تجليّاً للواقع لا تمتلك الكتابة القدرةَ على صياغته، إذ إنّ الرسم يُعادِل حينئذٍ رَفْعَ الحجاب الذي يُخفي حقيقة اللحظة، والعثور، بالتالي، على معنى المعنى المُلتبِس مع حركة الحياة.

يتتابع بين العالَم والنظرة تبادلٌ دقيق وسريع يكشف نظرةَ العالَم للنظرةِ. ننظر كما لو أننا لا نعلم، كما لو أننا لا نعلم شيئاً. ننظر نظرة فارغة.

تشعر الذاكرةُ **الفارغة** أنها مُلهَمة. وهذا كافٍ لِعبور الصُّورة. فأدنى اختراقٍ **للفراغ** يؤمِّن الرؤية. وبَغتةً، تطير النظرةُ وتحلُم في الفضاء. تُسافر في **التصوُّر**.

يغلي مَنْبَع النظرة، في الوقت نفسه، في الخارج كما في الداخِل. فثمّة اتّصالٌ يُولِّد نوعاً من فعلٍ شبَكيّ. حيث يصير الجسَد مُبصِراً، بينما تراه هذه البصيرةُ التي تنشط في اللحم فجأةً. وهكذا نصير في لا مكان، وفي كلّ مكانٍ، في آنٍ معاً. لكنْ أين تتشكَّل الصورة التي تتخلَّق تحت اليد حقّاً ؟ يا تُرى، هل تتشكَّل في العين ؟ أَم بَيْنَ الأصابع ؟ أم في الفضاء ؟ إنّما تتشكل الصُّورةُ **هنا، في كلّ مكان، هنا حيث يُتَضمَّنُ أيُّ مكانٍ آخر**.

الرؤية العتيقة تغور بجذورها في السَّماد المُترَّب لضروبِ الإدراكِ الغائصة في سَماكاتٍ عديدة من الواقع.

بعضُ الظروف تؤدي طبعاً بهذه الرؤية إلى أن تنبثِق من جديد، أحياناً، من النسيان وهي مليئةٌ بكمونٍ غير ممسوس. ومن هذه اللحظة، تتطوّر النظرةُ في أقدميّة الحاضر الخالِصة.

كلّما أكثرت النظرة من مُساءلة الواقع، غدَتْ سريعةَ التأثُّر بكثافة المعنى. هذا يجعلها أكثر اتّساعاً. ومنذئذٍ لا شيء ممّا هو ساكِنٌ من دون حراك يعود كذلك تماماً. لا

يبقى ثمّة إلا المُتحرِّك إلى هذا الحدّ أو ذاك، الحيُّ والوئيد إلى هذا الحدّ أو ذاك.

إنّه الإهمال المتيقِّظ (وبالتالي الفعّال). يتّصل الأمر بتبنّي الوضعيّة المُناسِبة، والإحاطة بالموضوع في الترتيبات الضرورية. فَرسْم المتوحِّش طريقة في تمجيد الجمال. وأنا إنّما بدأتُ برسم القبيح كي أُرقّي رؤيةَ كائنٍ سيّء. استطعت أن أرى في يدي السوادَ القاتم، وأنا أدَع لها أمرَ اجتثاثِ جُذورِ قناعٍ. أعلَم الآن أنّ كلَّ وجهٍ مُفترَقُ طُرُقٍ، وأنّ رَقْيَ فعْلِ القبيح يُعيد الحياة إلى الجمال. ومن ثَمَّ يكون رسْم القُبْح احتفالاً غير مُباشِرٍ بالجمال.

تقود مُمارسة فنّ الرسم على طريقة الرُّقْيَة إلى اعتماد التفريق بين رؤية عابرة ورؤيةٍ ثابتة.

ثمّة، تحت كلّ شكلٍ من التعبير الفنّي، رغبةٌ في التوقُّف الذي يتحوَّل إلى تعظيمٍ للحركة.

تعني كتابةُ قصيدةٍ أو ممارسةُ فنِّ الرسم الانكبابَ على إظهار بزوغِ نظرةٍ بِكْرٍ بغية أن يتمكَّن العملُ الفنّي من أن يفتحَ مَعْبراً صوبَ اللانهائي من الواقعي.

أرسم لكي أرى لا لكي أُمثِّل شيئاً. وإذا ما أطلقتْ إيماءتي الالتقاء الصحيح، فينبغي أن تُعزى فائدتها إلى الدافع المُحرِّر الذي يُعبِّر عن نفسه في أثناء المُدّة الزمنية التي أنتقِل خلالها مُباشرةً إلى داخل موضوعي كأنّني خارجٌ من نفسي. الرسْمُ فعلٌ يُثير تحوُّلَ الواقعيّ.

تخلُق المدّة التأملية للنظرة حيِّزاً للتوقُّف. وفي التوقُّف الحالِم تتلاحَقُ عملية الخلْق.

نفَسٌ ثابتٌ يؤجِّج جذوةَ اشتعالِ النظرةِ الرَّصين. يقوم فنُّ الرسم حتماً بوظيفته إذا تجسَّد فيه إحساسٌ أكيد كانتِ النظرةُ قد أدركتْهُ من دون أن تقدِر على تثبيته. فكلّما تشبَّع هذا الشيءُ الحاضر الآن بالصمتِ، خلال تطوُّره في غير المرئي، ازداد فنُّ الرسمِ قوّة.

الكتابة وفنّ الرسم طريقتان لِتنشيط الواقع. غير أنّ ثمّة طريقةً واحدةً لِفَهْمه : الترقُّب، والاستماعُ، والفِعْل.

حينما أكتبُ، يكون جسَدي مكاناً ذهنياً، وعندما أرسم، يُخرَج الفضاء فيه. فأرى ما يُميِّز الفِعلَين. وأرى ما يُوجبانِ من تركيز. ومهما يكُن من أمرٍ، الفِعلان يُسائلانِ المنبعَ نفسَه، وينكبّان على الإحاطة بالموضوع نفسه. ويتِمّ كلّ شيء في **خارج باطنيّ**. تتطاير أُلْفةٌ غامضة في الخارج، دقيقة لا تُدرَك، ظِلّ يسبح في مرآة الأشكال، السائلة.

سواءٌ أَكتبْتُ أم رسمتُ، فأنا أحاول أن أُسهِم في كشْفِ حضورٍ وحسْب. وما هو إلا ومضٌ يبرقُ فوق هاويةٍ لا قرار لها حتى نسبح في جوهر موتنا الخاصّ، في جوهر حلُمٍ واقعيّ بصورة مأساوية.

هي سِحَنٌ أكثر منها وجوهاً، بسبَب أنَّ المعنى يتركّز في السحنة. الحيوان لا يخرج عن القاعدة. بل إنّه تجلّيها الأصدق، حتى في أعمق أعماق براءته. وبالمقابل، لا مهرب لشيءٍ منها، سواءٌ أَكان نباتاً أم أشجاراً، أم حجارةً، أمّ أيَّ شيءٍ تقدِر النظرة على رؤيته، وفي النهاية، لا شيء ممّا يُسقِط على المرئيّ القصدَ المُظلِم **للحضور**. كانت النظرة البدائية سبّاقةً في امتلاك هذه النفوذيّة التي تسمح بإدراك اللامرئي من خلال المرئي. فالنظرةُ التي تعجّ بالمعرفة لا ترى إلا ما تعرِف. فيغدو فيها المرئيّ واقِيَ الفكر عوضاً عن أن يكون عتبتَه. وفرْط المعرفة والرؤية يُسبِّب الصَّمَم. والحال أنّ العين لا ترى، في الحقيقة، إلا ما تسمع. فمن دون الإصغاء، يصير الشيء الأكثر قابليةً للرؤية فوراً غيرَ قابل للقراءة.

يتعيّن عليَّ تماماً، قبل الشروعِ في الرسم، أن أُثير حولي تركيزاً عالياً من الصمتِ. فتعتصِرني رؤيةٌ. وعليّ تجسيدُها. ويزداد إحساس الضغط بالتناسُب مع الهدوء الذي يتطلّبه التعبير الصحيح عن هذا الإحساس. وإذا ما خُلِق التوقُّف المُثار، تقوى آليّة الحركة. وحينئذٍ يتركّز القصد في الفضاء. انطلاقاً من هذا الفضاء المُركَّز، يتفاعل شيء مّا، ويبني المرئي القادم. ومن دون هذا، لاشيء سيكون مُمكِناً.

الصّمْتُ يُعرِّي ويُبسِّط. لهذا السبب أَرسُم البشر كما لو كانوا حيوانات، وأرسم الحيوانات كما لو كانوا بشراً. حيث يظهر على وجه إنسانٍ أثَّرَ فيه الخوفُ والقلَق التعبيرُ نفسُه من البرود الشاحب الذي يظهر على سحنة حيوانٍ يشعر بالخطر. فَلْنُفكِّر بنظرة الزواحف، و**سحَنِ الكلب المهزوم**... إنّ الصور الهجينة تُشكّل عبّارةً تصِلُنا بذاكرةٍ مُغرقةٍ في القِدَم. وتضاريس هذه الذاكرة تُخفي كنوزاً حقيقية.

النظرة ثاقبة بطبيعتها. وفعل الرسم يجعلها ثاقبة أكثر أيضاً. أرسم أشباهي كما أراهم، أي أقلّ مّما يرون أنفسهم حين أسمعهم، وأشرع في الإنصاتِ إلى ما تُعبّر عنه صورتُهم. بغية تعريف هذا النوع من النظرة، أستخدِم كلِمةً تَسِمُ القدرة السمعية للكائن الحيّ عندما يتعلّق الأمر فعلياً بالشروع في الإنصاتِ إلى ما نرى.

لاشكَّ في أنَّ كشْف ما لا يُظهِره المرئيُّ، انطلاقاً من المرئيّ، عمَلُ الفِكْر، غير أنّ فعلَ فِكْرٍ كهذا سيبدو بالتأكيد عديمَ الفاعلية بمعزل عن كثرةِ المُدرَكات التي ترتبط به. فالأمر أمر التقاط جَرْسٍ داخلي، واستحواذه، وسبر محتواه. ممّا لا يُمكِن أن يتِمّ من دون شِدَّة تركيزِ اللّحظاتِ كلِّها.

وراءَ كلِّ سحنة، ينفتح صمتٌ. لن يكون للأقنعة أيّة قُدرةٍ إيحائية من دون الصّمت الذي تحجبه، الصمت الذي يأتي لينقُضَ تعبيراتها كافّةً. وسواءٌ أكان الأمر متّصلاً بالشِّعر أو بفنّ الرَّسْم، فإنّ الصمت وحدَه هو الذي يسمح بالرؤية والسمع. الصمت يمنح الجمالَ للصُّوَر الأكثر قُبْحاً. ولولا الصَّمتُ الذي يُعدِّل هذه المؤثِّرات، لغدا القُبْحُ غيرَ مُحتمَل. وأنا إنَّما عثرتُ، حينما وجدتُ صمتَ الرَّسْم، على صمْتِ الكلماتِ المفقود.

سواء أكان الأمر مُتعلِّقاً بالرسم أم بالكتابة، فالوضع مُتطابِق. صمتٌ وتعميق. تعميق الواقع يتطلّب تعميق الإدراك. وعندما يتعمَّق الإدراك، يدخل الجسَد بأكمله في الجَرْس، ويغدو، بصورةٍ مرئية، مُستقبِلاً لما يُدرِك. حينئذٍ يتمكّنُ الوعي من تحريك كلِّ إحساس، ويُثير فيه الحدَث، وينفتح على الفضاء اللانهائيّ للعالَم الذي يقترِن بسكونه وحركته.

الصَّمْتُ بامتلائه موضوعُ فنّ الرسم الحقيقي. فاللوحة، كالقصيدة، نافذةٌ مُتفحَّصَة. الشاعر والرسّام دوماً مُرافَقان على المسار الذي يتطلّب الانتباه الأقصى إلى العلامات. النور يسبق المعنى. فحالما يُفكَّكُ مسرحُ الظِّلال، يبقى العالَم.

أرسم نُسَخاً من العقليّات، من الأفكار المُتجسِّدة، من افتراضيٍّ يتحقّق في المُميت.

حين أتشبَّع بصورة شخص، أقول: 'صوّرتُه'. يتعلّق الأمر بواقعٍ أكثر ممّا يتعلّق بِمجاز؛ لأنّ عُمقَ النظرة متكوِّن من مادّةٍ تتصنّع بها الصورة بالطريقة التي يتصنَّع بها

فيلم تصويري. ويكمن الاختلاف في حقيقة أن الشبكيّة في تواصُل دائم مع الذاكرة، وأنّ الذاكرة تمتلك القدرة على تحويل ما تُثبّتُه. والعين مُصوِّرٌ على شكل بُلعوم -*un photographe oesophage*. تُحضِّر الدماغ لاستهلاك مادةِ الكون المرئيّة.

الذاتُ التي تُوحي تُفضي إلى الذات الفارغة، وحينئذٍ، ترسم الذاتُ الفارغةُ الذاتَ الحقيقيّة.

عندما أرسمُ، يتكوّن لديَّ غالباً إحساسٌ بتسلُّق ممرَّاتِ سردابٍ في منْجَم. تعبُر داخل هذه الممرّات، تيّاراتٌ من الطاقة تحمِلُكَ ثُمّ تتركُكَ على تخوم أرضٍ مُظلِمة حيث تُتحدَّث لُغةٌ أُخرى، متكوِّنةٌ من شهيقٍ وهدير. جُمَلُ الإحساسات هذه التي تجري في اللامرئي، تغدو طبقاتِ رؤيتي، التي أستطيع قراءتها عندما أصير من جديد ذاتاً من هذا العالَم.

الكاريكاتور فِعْلُ اختراقٍ يتِمّ بين مرآتَين غير مرئيّتَين : مرآة النظرة الخارجية، ومرآة النظرة الداخلية. حينما يتطابق سطحا المرآتَين، يتمزّق حجابٌ في النظرة، ويُوجَد وحْي. ما يُعلِّمني إيّاه الرسم الكاريكاتوري عن الآخر، يُعلِّمني كلّ شيء عن نفسي. فأنا أرسم الآخر رسماً كاريكاتورياً، يعدو إلى تعريتي نفسي بشكل كامل، وبالتالي إلى بُرهان عرضيّة الحياة، المُطلَقة.

يوجد في الإنسان شيء من اللاإنساني. اللاإنساني الذي يخون نفسَه، يُولِّد الشاذّ. ويفعل الضحِكُ فِعل العلاج أمام الشاذّ. المُبالغة الكاريكاتورية واحدة من مُكوّنات العلاج الأكبر. فمع النظرةِ الثاقبة يفيض وضوحٌ شفّاف يُثبِّت الشاذّ ويحتفِظ بوقاره. النسيج الإنساني يتشكَّل على العتَبة التي يلتقي عندها الشاذّ بالنور الأصلي. ليس هذا الخَطّ الواصِل ساكناً، بل هو متحرِّك مع الوعي، ويُعدّل بنية الواقعيّ. النظرة التي يُفكّر فيها تتماسك وتنتقل على طول هذا الخطّ في الامتداد اللامحدود للعالَم. ولمّا كانت حركة الرسم تستمِدّ طاقة اندفاعها من هذا الحدّ حيث تحلُم بالفضاء على هواها، لا يعود بإمكانها إلا أن تترك الفراغ يعمل؛ لأنّ ليس ثمّة بعدُ **لا ضمير المتكلِّم ولا الأنا**.

يفترِض الاختزال الزمني الذي يُنجزِه كلّ رسم كاريكاتوري أن يؤخذ الافتراضي في الحُسبان أخذاً واقعياً. ذلك أنَّ **الكاريكاتور** ليس مُمكناً، بالفعل، إلا لأنّ ما هو مرسوم

كاريكاتورياً يمتلك طبيعة مُختلِفة عن تلك التي يتزوّد بها مؤقّتاً. هذه الحقيقة هي التي تُخوِّل الكاريكاتور بالفضيلة الشافيَة من حيث، هي في النهاية، فضيلة كلّ نشاط إبداعي أصيل.

يتّخذ **الإحساس المُسبَّق** شكلاً من خلال تسلسُل حركات مُشرَّبة بالفضاء؛ فهو رؤيةٌ خام يزورُها ظلُّ الحقيقي، المُعلَّق دوماً في النظرة. فوجهٌ واحد لا يُمثِّل الوجه أبداً. كذلك لا يُمثِّله رسم كاريكاتوريّ واحد. فالرؤية الثاقبة تعبُر الوجه وتلتحِق باتّساعه. إنّها لحظة سحرية يُتوِّجها انطباعٌ بِحُريّةٍ غير محدودة.

حانت منّي في الشارع، بغتةً، نظرةٌ خاطفة. فعُدتُ عاجلاً إلى المَرسَم. حضّرتُ الحِبْر، والورَق، والرِّيَش. حذارِ! إنّ ترجمةً مباشِرة جداً لتلك النظرة ستكون مُخاطَرةً. يجب تخزين شيءٍ احتياطيّ، والتزوُّد بقليل من معرفة الصُّنع التي نمتلِكها، وتحقيق المستحيل. وينبغي، أياً ما كان الأمر، هدوءُ المكان حيث يشتدُّ انطلاقُ الحركة الحيّة؛ **التي تُحْيي، وتُصوِّر في الوقت نفسه.**

سواء أَتعلَّق الأمرُ بالرسم أم بالكتابة، فنحن نخوض النقاش في دائرة من العتمة حيث يفعلُ شيء فِعلَه، باحثاً عن ضوء النهار. فنُحِسّ أننا مُنقلِبون، ومُطرودون تقريباً بفعل حدَثٍ يُكبِّلُنا، وقد أتت اليدُ بطواعيةٍ لِتُقدِّم له دعمَها: إنّه عمَل مُظلِم ونزِق كعمَل الفِكْر. عندما أكتب، يكون منبع النور داخلياً. وعندما أَرسُم، يغدو خارجياً.

وبينما أجمع هذه الخطوط المرسومة على عجَل، في زوايا الأوراق يصدِمني وسواس اجترار الكلام، والاستجواب **الأبله، المُعانِد** لذاك الذي لا يفهم، ولكنّه لا يزال مُتمسّكاً بالتدقيق والتحرِّي. ما أودُّ أن أعرفه، على نحوٍ خاصّ، إنّما هو الهوية الحقيقية للوصيِّ المُستجوِب.

الكشْف يتِمّ لكنّه يفوتني. فأنا أودُّ أن أعيش، في ما فوق لحظة الإيحاء (أيّاً كان عصرُها عارضاً، ومهما كان بُعْدُها نسبياً) لحظةَ الكشْف، وأوَدّ أن أرى حينئذٍ ما لا تراه أيّةُ عين. لكنْ هل هذا موضوع رؤية أم موضوع تفكير ؟

نظراً لِعدم وجود المُفردَة المُناسبة، أستخدِم مصطلح الكاريكاتور. لكنْ ليس هذا

هو بالضبط ما أقصده. أقصد بالأحرى الزمن الذي تُمجِّده النظرة.

لا أعرف لماذا أُقاوِم بِعناد أشباح الزمَنيّ. فالإيمان الذي يحفِزني إيمانٌ واقعيّ، لكنّه بالمُقابل من دون واقع.

إنَّما الرؤية شجرةٌ ينبغي أن نزورَها حتى الجذور.

لئن كانت رؤية وَجهٍ كافيةً لِفكِّ سرِّه، فما فائدةُ رسْمِه ؟ إنّما نرسُم وجوهاً لأنّ خلال مُحاولة الإمساك بتعبيرها يتولّد شيءٌ يُفعِّل ذاكرة العالَم وذاكرة الإنسان.

حين أستخدِم اللون أهدِف، بشكل عام، إلى تقبيح موضوعي. وإذا غدا التقبيح معياراً في كلّ مكان، لا يبقى بعدُ إلا أن يُقبَّح القُبح بُغية تغيير العلاقة التي تُقيم المعيار في فضاء النظرة. هذه أوّل حيلةٍ فنيّةٍ للانتقال. ومن حُسن الحظّ أنّ الحيلة تستغِلّ الفضاء في الاتّجاهات كلّها. والموضوع الذي لايتغيَّر، ينتهي بالاختفاء عن النظرة. ولكي يظهر من جديد، وبصورةٍ مُغايرة لِمُجرّد نقطة علاّم، ينبغي تمثيله عبْر إضاءةٍ مُختلفة. حيث يغدو وجهٌ مُلطَّخٌ بالألوان القبيحة قِناعاً. إلاّ أنّه، مع ذلك، ليس وجهاً، ولا قِناعاً. لأنّه يُزعِج، ويصير من جديد، وبطريقةٍ مّا، مرئيّاً. والمُهِمّ بوجهٍ خاصّ، إنّما هو ما يجعل الانتقال يُحَسُّ مُسبقاً: الحضور غير المُمثَّل الذي يستدعيه فِعْلُ الرسم، حضورٌ يغدو أحياناً نظرة فَنّ الرَّسم.

الفنُّ يُمجِّد **السرّ الخفيّ**. فالإبداعُ فعلٌ سِحريّ. إذ تتِمُّ العودةُ إلى الوحدة عَبْر السِّحْر. والفنّ يدلّ على اتّجاه الوحدة لكن من دون تثبيت أشكال العودة. فهو سبيل المعرفة. يتضمّن استخداماً يقبل من خلاله بِمُساهمته في تحويل الأشياء، ولهذا السَّبب ليس في إمكانه أن يبلغ هدفاً ولا أن يُثبّته. بل يعمل فقط على الاحتفاظ بالعلاقة الطبيعية الفاصلة بين الواقعي والواقع. القُبح من جانب الواقع طبعاً. ونحن إنّما نلتحق بالواقعيّ مع مُجاوزة واقع القُبح.

الإيماءة الفنية الواقعية، كالإيماءة الخاضعة في الاستخدام لِعُجالة الضرورة، تُكمِل انفعالاً. إنّها قبل كلِّ شيء إيماءة هويّة.

يكتسِب العمل الفنّي حياتَه عندما يُحدّد موضِع حركة عامة وعودتها في لحظة قُصوى من لحظات مسافتها. وتُجاز ضرورة العمل الفنّي الذي ينبني عندما يُقيِّم الفنّان

بدقّة العلاقة بين الزمني واللازمني، أي عندما ينجح في أن يُطابِق في تشكيل رؤيته بين أبعاد الزمن الثلاثة.

فنّ الرّسم والشِّعر مفتاحان يفتحان للنظرة فضاءَ الحاضر، غير المرئيّ.

يعني الرسم إضافة المرئي إلى المرئي. أمّا الكتابة فَتُضيف المعنى إلى المعنى. في الرسم يُضاف أقلّ ما يُمكِن، وفي الشِّعر يُسحَب أقلّ ما يُمكِن. هذا اقتصاد الدقّة. هذا إيجاز.

نخطو في الرَّسْم، كما في الكتابة، خطوات مُتشابهة هي : المُلاحظة، والتعلُّم، والتجريب. الرؤية لا تكفي. إذ ينبغي لاحقاً أن **يشرع الفعّالُ في العمل**. والفعّال نتيجة التواطؤ الذي يُسوِّغه العمل الفنّي.

حينما أرسم، أو حينما أكتب، أبغي أن أَتفادى مُصيبةً أَتوقّع اقتراب وقوعها. فأمام انهمار الضجيج الذي يُهدِّد بأن يُنهِكني، أقتصر على الاحتفاظ برأس الزورق الصغير الذي أركبُه. فالكتابة والرسم هما الفِعلان اللّذان يُنقذانني مؤقتاً من المُصيبة. من هذا المؤقَّت أبني استمراريّتي.

ثمّة الإنسان في ما وراء القِناع. الحيوان العاقل. يسمح الفنّ للحيوان العاقل أن يفلَت من الحيوان المُفكِّر.

هناك واقعٌ مُستقِلّ عن الواقع الذهني، هو الواقع الفيزيائي: حقيقة الحضور جسَدياً في الواقعي. الواقعيُّ دِعامة الواقعِ الذهني. وعندما أُحاول أن أرسم صمتَ بعض الرؤى، أُسائل طبيعة هذه الدِعامة. حينئذٍ يتشكّل حوارٌ غريب قِوامُه خرَسٌ مُزدوِج، كأنّي إذ أفتح أُذني، أستطيع أن أسمع الصَّمت بأُذُنٍ أعمق وأوسع ألف مرّة من أُذني. يحصل، في لحظاتٍ كهذه، أن أرى الصُّوَر التي ينقلها فَنُّ الرسْم فقط.

فِعْل الرسم مُستقِلٌّ عن الواقع، لكنّ دِماغ الإنسان ليس مخلوقاً ليهضم المذابح التي يُولِّدها عملُه المُنحرِف. إنّه في حاجةٍ إلى أن يتنفّس **فراغاً أكيداً. فراغاً واعداً**. إلى أن يرى من دون مُعاناة ؟ مُستحيل. فنحن نتعلّم فقط تجرُّع المُعاناة، نتعلّم أن نحتال عليها. فقد

كان الفنُّ، في البداية، تلافياً، تحايُلاً. إنَّما اللطافةُ والجمالُ تَحايُلٌ تامّ.

أن يرسُم الفنّانُ أو أن يكتُب، فهو إنّما يعمل دوماً على إقامة علاقة مُوحِيَة. فكلّما بدَتِ العلاقة صحيحة (وهذه نقطة استناد مُناسبة، أي تقليب سهل للكُتَل غير المحسوسة)، احتوى العمل الفنّي قوّة إيحائيّة. وتكتسِب المُمارسةُ تواضُعاً ودِقَّة. على الفنّان ألا يغشَّ نفسَه أبداً. فقد يتولَّد النجاحُ من الإخفاق.

يميل العمل الفنّي إلى أن يحِلّ محلَّ ما يُحدّده بشكلٍ مُوارِب. فهو يحِلُّ محلّه، من جانبٍ آخر، بأفضل ممّا يُحدِّده بصورة غير كاملة.

ينبغي أن يكون العمل الفنّي شُعاعاً، مكانَ عُبور، مكان مُبادَلة بين العالَم **ومَن يُشاهِد العالَم داخل العالم**، ولا ينبغي أن يكون هدفاً.

أبحث في الرّسم عن إدراكِ القصد في ما أرى (من دون انكفاء) أكثر ممّا أبحث عن تمثيله. فمن فَرْط التعريف، نفقد أيّ معنىً للحركة.

إدراكُ معنى الحضور، يعني فَتْحَ شكلِه على الطاقة.

أرسمُ حول نظرةٍ تُشكِّل كلُّ عينٍ مدخلاً لها. مُمارسة الكشْف هذه تُثبِّتُ في ذهني قواعد معركة وهميّة توقعني رؤيتُها في الحَيرة. لا أفهم شيئاً قَطّ من المعجزة الرهيبة، المُبتَدعة كلّ يوم، وعلى الرغم من هذا، أُلاحِق اكتشافها. فأنا كهذه الأبواب ذواتِ المصراعَين التي تفتح تارةً نحو الخارِج، وتارة أُخرى نحو الداخل.

عندما أشرَع في الرَّسم، أنظر إلى ما أرسم من دون أن أراه، ولا أكتشِف إلا في وقتٍ لاحِق ما استخلصَتْهُ يدي من الفضاء فَوْر مرور النسيان عليه.

كان الإنسانُ البدائيّ يحفِز حذَق المادّة وفِعلَها. وكان يعرِف كيف يصنع من الأشياء استخداماً أوّليّاً يستخلِص منه اكتفاءً تامّاً. كانت المادّة تستجيب لمُتطلّباته استجابةً طبيعية ومُباشِرة، فلماذا كان عليه أن يمضي للبحث في ما وراء ذلك ؟ كان يستشعر وجود شيء

افتراضي، لكنّ بدَل أن يبحث عن استغلاله، كان يُثمِّن أُعجوبتَه، ويتنبّأ بأنّ ليس من ضرورة توجِب أن يمضي للبحث عمّا يراه بأُمّ عينيه في البعيد أو في مكانٍ آخر... عبْر هذا الموقف، كان معنىً فطرياً للمُقدَّس يُعبِّر عن نفسه. وأنا إنّما أكتبُ وأرسُم كي لا أفقد هذا الحدْس البدائيّ.

مسافة النظرة لا تنقطع أبداً. إنّما تضيع بالتحديد في صمت الظُلمة حيت تتجدّد وتستمِرّ.

عندما أعمل، أُلاحِظ نفسي انطلاقاً من نقطةٍ لا يمتلك كلّ ما يتحقَّق فيها أيَّ نوعٍ من الواقع. وهذا يسمح للطاقة الإبداعية أن تجري. يتوثَّق العمل الفنّي في التعبير الأصَحّ عن ضرورته. كلّ رؤية نِتاجُ العلاقة التي تستخدِم النظرةَ والواقع. تتبدّل هذه العلاقة بحسَب المسافة القائمة بين الواحدة والأُخرى. فكلّما تعاظمت المسافة، علَتِ الرؤية.

زاويةُ الوضعيّةِ تكنِسُ زيادةَ المسافة أو إنقاصَها. فكلّما تشرّبنا أكثر بالواقع، قلّ تميُّزنا عنه. وعندما تنعدِم الزاوية، أو تقترِب من الانعدام، تصير أيّةُ نظرةٍ مُستحيلة.

الرؤيةُ هي هِبَةُ الصَّمتِ للنظرة. لكنّ النظرة هي الوجود كلُّه. والرؤية هي هِبَة في صورةٍ، من جسَدٍ إلى جسَد. على كُلّ صاحب رؤى أن يجِد خارج ذاته القوة التي لا تسمح بالاستسلام إطلاقاً لضغط التوتُّر الواضح. ما هذه القوّة إلا امتلاءُ الفراغ.

عندما أرسم، أبحث فقط عن الالتحاق بأسمى تعبير عن الحقيقة. فيُدِّمر الإحساسُ والشعور نغمةَ الفِعْل. ويُمكِن للصورة التي تهزُّكم أن تُثير رؤيةً. ولن تكون ثمة رؤيةٌ أبداً من دون الانفعال الذي تستثيره الصورة. غير أنّ الصورة لا تهزّ المشاعر إلا إذا كانت مدروسة. ولكي تقوم الرؤية، تحتاج إلى الصَّمت الداخلي. ورُبّما أمكن أن ندعو هذا معرفةً مُباشرة. والتحقُّق الذي لا تُخفِّفه سهولة التبادُل، يأتي به الرسم.

ثمّة خطوطُ القوّةِ المرئيّةُ التي تبني الواقعي من الخارج، وخطوط القوّة غير المرئية التي تبنيه من الداخل. وبين المرئي وغير المرئي يقوم تبادُل لا ينقطع يتلاغَى في فضائه الخارجيّ والداخليّ ليتطابقا في نظرة الوعي. وفي هذه اللحظة يتحقَّق، بالتزامُن مع **الرؤية**، تحوُّلٌ من **الذات** إلى **الآخر**.

يُمثِّل رسمٌ مشهور لهانس بلمير فتاةً تشمُر لحم جسدها مثلما يُمكِن أن تشمر ثوباً. تنظر داخل جسدها الكومة الغريبة من الأعضاء، والأوعية التي تتكوّن منها الحياة. أحياناً المرئي المُمَاثِل لهذا ينشمِر ويُرِي الكومةَ الغريبة من المادة الذهنية حيث يتّخِذ شكلاً. هذا الشيء هو ما أُحاوِل رسْمَه.

أرسم، بوجهٍ عام، انطلاقاً من صُوَرٍ واقعية، لكن يحصل لي أيضاً أن أرسم وجوهاً أُلاحِظها على عجَل، في صُوَر شخصية، أو في إعلانات دعائية.

عامِل الانطلاق إنَّما هو المعنى دائماً.

هناك نظرة خطيّة ونظرة واسعة. وعلى الرغم من ترابط النظرتَين إحداهما بالأخرى، فهما لا تتطوّران على المستوى الواقعي نفسه. النظرة الخطيّة تعتمِد أشكال الزمن، بينما النظرة الواسعة هي التي تُحرِّك الزَّمن. النظرة الخطيّة تربط أشكالاً، وتُعيد تشكيلَها، بينما تحتفِظ النظرةُ الواسعة بمبدأِ كلِّ رؤية. وبين النظرتَين، يكون العمل الفنّي حوارَ الباطِنية.

يفقد العمل الفنّي كلّ فعاليّةٍ إذا ما توقّف عن أن يُنشِّط في داخله العلاقة التي سبَّبَت بزوغَه. إنه الحسابُ الثابت للعلاقة الذي يسمح للعمل بمُتابعة انطلاقه، وتواصُله، وفتح النظرة باتّجاه الجزء غير الملحوظ من الواقع الذي يُعيِّنه العمل الفنّي بصمت.

أرسم كائناتٍ مُتعدِّدة الأشكال لأنّني أرسم ما أُفكِّر فيه، ولأنّ كلّ شيءٍ في الفِكرة، حركة وتحوُّل. الواقع ليس ما نتخيَّل أنه هو. لو استطعنا أن نأخذ الواقعي في الحُسبان، أن نراه، أن نُفكِّر فيه انطلاقاً من الفراغ، فسوف نُسهِم في تحوُّل المرئي. وتحوُّل المرئي إنّما يُشير إلى نفسه عبْر علامات العالَم الخفيّة.

يخضع كلّ شيء في كَوْنِنا لتناوب الانفتاح/الانغلاق. وكلّ شيء في نظرة الإنسان ثمرةُ هذا التناوب غير المستقِرّ من جانبنا، بينما هو ثابت من جانب العالَم. والفنّان هو من يعيش الواقع بِتعدُّد.

لا يُمكِن أن تُحرَف الحميّة الإبداعية، ولا أن تُقسَر من دون ضرَر. إذ يجب أن

تنشأ من معادلةٍ بين الواقعي والحيّ. وأيّاً تكُن طبيعة العمل الفنّي، فهذا العمل لا يمتلك قوّةً إيحائية إلا إذا نجح في تحقيق توافُق، وتنغيم يؤكّد قابليتَه للرؤية. وعندما يجتمع الواقعيّ والنظرة، يُضاء شيءٌ في داخلِ الجسَد، ويكفل طاقةً مُشعّة. هذه الطاقة هي التي تولّد السيرورة الإبداعية. فحينئذٍ تغدو النظرة المصفَّاة التي من خلالها تكتسِب الطاقة مظهرَها.

حين حاولتُ يوماً أن أرسم ريشةَ طائر، رأيت ما تفتقر إليه نظرتي من نفَسٍ، وقبضتي من مرونة حتى تطيرا لنجدة يدي نجدةً مُفيدة. فعندما كان الفنّانون الصينيُّون يَنْوون أن يُعيدوا تشكيلَ المناظر التي أثّرتْ فيهم، كانوا يتمنّون أن يُطيلوا لحظةً من لطافةٍ، وتقديمها للتقاسُم (يكتب فرانسوا شانج في كتابه ألف سنة من الرسم الصيني: «خُلِقتِ اللوحةُ الفنية لِتُعاش»). ورُبّما ستجعلنا كثرةُ الأعمالِ الفنيّة الهجينة ذات يوم غير قادرين على الانفعال لرؤية روائع فنية كهذه.

كلّ شيء يتواصل في الصمت. كلّ شيء ينتقِل عبْر الصمت. فالصَّمتُ هو نسيج الحياة الحقيقي.

الكتابة هي إعادة ابتداع النظرة. والرسم هو اكتشاف النظرة، وإماطة اللثام عنها. أوَليسَ الاكتشافُ وإعادة الابتداع تفكيراً، أَلَيْسا حلُماً ؟

الفنّان هو الشخص الذي يعمل على إرساء اللاشيء. اللاشيء يقوم **بأقلّ ما يُمكن**. الفنّان هو الشَّخص الذي يعمل من دون فائدة باتّجاه الحالة الطبيعية لِمُجرَّد عُرْي. الفائدة الوحيدة التي يتمتّع بها ماثلةٌ في الاستخدام الذي يُقيمه يوميًّاً بتبسيط فنِّه، وبتبسيط نفسِه. المُبادَلة المُبدِعة تؤكّد أيضاً ضرورة الحِوار بين العالَم والإنسان. فالفنُّ هو الخطُّ اللحنيّ لهذا الحوار الذي يعبر معرفة **الآخر**، ويقود إلى معرفة الذات.

الديمومة الأكيدة، تنجو من فكّي الزمن مهما حصَل. إنّها دَيمومةُ الرؤيا المُحقَّقة.

لوحة الى بيلار، ٢٠٠١، أكرليك ومواد مختلفة على قماش، ٧٣ × ٩٣ سم.

ابراهيم باجلان

جعفر الكاكي : رحلة البحث عن عالم أكثر نقاءً

واكبت وعاصرت المسيرة الفنية للفنان التشكيلي المعروف جعفر الكاكي منذ بداياته، ورغم غيابه عنا لفترة من الزمن بسبب اغترابه واضطراره للعيش في المهجر، كنت اتابع أخباره ونشاطاته الفنية وأسأل عن نتاجاته، عن طريق أصدقائه ومعارفه القادمين

جنائن عشتار، ٢٠٠٦
حفر على زنك، ٦٧ × ٩١ سم.

إلى كردستان، لأنني منذ البداية كنت واثقاً من قدراته وقريباً من تطلعاته، متأكداً من موهبته وأصالته الفنية، لأنه رضع عشق الفن مع حليب الأم وفتح عينيه على الدنيا في كَنَفِ أسرة تمتهن الفن.

والده السيد توفيق الكاكي واحد من رواد التصوير الفوتوغرافي في خانقين إلى جانب كونه رجل دين وصوفياً معروفاً، وكان شقيقه الأكبر السيد قطب الدين فناناً فوتوغرافياً أيضاً، أذكر هذا لأننا إذا أردنا أن نفهم نتاجات أي فنان أو كاتب، فلابد لنا من معرفة بيئته والعودة إلى بداياته وينابيعه وجذوره الأولى، ولأن هنالك رأي

مقطوعة حبٌّ لذيذة، ٢٠٠٦
أكرليك على قماس، ٧٣ × ٩٢ سم.

مفاده : أن مقارنة الفنون على أساس الخلفيات الاجتماعية والثقافية المشتركة، أفضل من تناولها من خلال نظريات الفنان ونواياه. ومن المؤكد أنَّ بإمكاننا وصف التربة المخصبة المشتركة بين العوامل الزمنية والمحلية، أوالاجتماعية للفنون والآداب حتى نصل إلى نقطة التأثيرات المشتركة التي عملت عملها فيه، ولهذا لا يمكن تقييم إبداعات هذا الفنان القدير إلا من خلال تناول بيئته التي نشأ وترعرع فيها. فهو من مواليد خانقين عام ١٩٥١، هذه المدينة العريقة التي كانت تسمى في عهد اليونانيين باسم **ارتميتا** أي 'الموقع ذات الهواء الطيب' ولا تزال تمتاز بجمال طبيعتها، فهي تجمع بين مختلف أنواع التضاريس الأرضية من

صورة تعريف بالوطن، ١٩٩٦
أكرليك على خشبٍ، ٦٠ × ١٣٠ سم.

هيليوس الالهة، ١٩٩٧
أكرليك على قماش، ٦٠ × ١٩٥ سم.

سهولٍ ووديان، وتلولٍ وجبال. تقع ومدينة خانقين في سهل خصب واسع الأرجاء تحيط به البساتين الغنية بالأشجار والثمار المختلفة، وتنبت في أرضها أشجار المناطق الجبلية كالجوز والسمّاق والبندق، وكذلك أشجار المناطق الحارة كالنخيل والموز إلى جانب أشجار المناطق المعتدلة كالبرتقال والحمضيات الأخرى والزيتون. ويزيد جمالها جريان نهر الوند وسط المدينة، الذي ينبع من جبال 'دالاهو' من الجانب الإيراني، ويجري داخل المدينة من الجنوب إلى الشمال. ويطلق عليه السكان اسم 'النهر المجنون' نظرا للفيضانات الكاسحة وفي أيام الصيف يجري رقراقاً صافياً حاملاً الأسماك الملونة الجميلة. وفي الخريف يضمحل حتى يقطعه السكان مشياً، كما أطلق الجغرافيون القدماء والرحالة على خانقين اسم 'بوابة زاكروس' لأنها تؤدي إلى إيران وبلدان الشرق الأخرى، وكانت تمرّ عبرها قوافل التجارة الذاهبة والقادمة إلى خراسان وبلدان الشرق الأخرى. كذلك كان يمرّ بها طريق الحرير

امراة مع الفيولين، ٢٠٠٧
أكرليك وزيت على قماش، ١٣٠ × ٣٠ سم.
مؤسسة فيسماي الفنية، مدريد.

القديم؛ لأنها كانت دوماً طريق التجارة الدولية، ومثلما تجمع أراضيها بين أشجار المناطق المعتدلة والحارة، تجمع الجوامع والحسينيات جنباً إلى جنب وتكايا الطرق الصوفية وفيها كنيسة للمسيحيين كما كان فيها كنيس لليهود. ولأنها كانت دوما ملتقى القوافل والحضارات والثقافات والشعوب المختلفة، أصبحت أرضا صالحة للتعايش السلمي والأخوي بين الأديان والطوائف والقوميات والمذاهب المختلفة.

على مثل هذه الأجواء فتح الفنان جعفر الكاكي عينيه. كان يستمع في ليالي الصيف إلى أنغام المقامات والأغاني الكردية والتركمانية والعربية التي كانت تنطلق من ضفاف الوند حيث كان الناس ينامون على أسطح منازلهم، كما فتح عينيه على البُسُط والسجاجيد الكردية اليدوية التي تمتاز بنقوشها البديعة وألوانها الزاهية الجميلة حيث تبدع نساء المنطقة في صبغ خيوطها ونسج صورها الفولكلورية الرائعة. تلك الألوان والنقوش التي بهرت السيّاح والرحالة الأوربيّين وتحدثوا عنها بإعجاب. لقد ترسخت في أعماقه المؤثرات بالإضافة إلى الحكايات والأساطير التي سمعها من الشيوخ والعجائز، وساعدته على الإبداع في نتاجاته بالاضافة إلى رهافة إحساسه وعشقه الفطري للفن وموهبته التي صقلتها دراسته الأكاديمية. إذ حصل على ليسانس في الرسم من كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد، وماجستير في الرسم والغرافيك من جامعة مدريد في إسبانيا، وصقل تجربته من خلال عمله رساماً في قسم التصميم والنشر في دار الثقافة بوزارة الثقافة في بغداد، خلال الفترة الواقعة فين عامَي ١٩٧٢ و ١٩٧٩. وخلال تصاعد حملات القمع ضد الفنانين والمثقفين، اضطر للهجرة هرباً من بطش النظام وقمعه في بلاده. بعد ذلك، استقر في إسبانيا حيث أكمل فيها دراسته العليا في الرسم وفن الحفر والطباعة في كلية الفنون الجميلة بجامعة مدريد (١٩٨٥ -١٩٨٧). وفي عام ١٩٩٥ حصل على منحة دراسية للبحث في تقنيّات الحفر والطباعة من مؤسسة خوان ميرو.

مَن يتأمل نتاجات الفنان جعفر الكاكي ويتابع مسيرته

اشتياق، ٢٠٠٨
أكرليك على قماش، ٩٣ × ١٣٠ سم.
مؤسسة فيسماي الفنية، مدريد.

الفنية يلاحظ أنه مرّ خلال حياته الفنية بمراحل عديدة واتبع أساليب مختلفة في إبداعاته. إذ كان في بداياته متأثرا بالمدرسة الانطباعية في الفن التشكيلي. أما في لوحاته فقد اختلطت المؤثرات حتى بدت أحياناً تجريدية ولاسيما في أعماله التي أنجزها في المهجر.

المعروف عن الفنان جعفر الكاكي أنه مارس رسم اللوحات الزيتية والملصق السياسي وتصميم أغلفة الكتب كما مارس الحفر. وأتذكر أنه شارك في أواسط السبعينيات من القرن الماضي في معرض للملصق السياسي مع عدد من فناني خانقين الشباب حينذاك، حيث أقاموا معرضاً مشتركاً كُرِّس للتضامن مع شعب تشيلي وإدانة االنقلاب

سوناتا الى ساردانابال، ١٩٩٦
حفر على زنك، ٦٩ × ٩٨ سم.

الجنرال بينوشيه. فالعديد من لوحاته تحمل اسم 'خانقين' بما فيها لوحته المعنونة تكريماً لخانقين والتي أصبحت من مقتنيات ملك إسبانيا خوان كارلوس، كما انعكست طبيعة خانقين الساحرة في الكثير من نتاجاته حتى لو لم تحمل اسمها.

تنعكِس الفظائع وجرائم الإبادة الجماعية التي ارتكبت بحق شعبه في الوانه ونتاجاته. لم تُنسِه آلام شعبه في حملات الانفال وقصف حلبجة بالغاز الكيمياوي وجرائم الإبادة الجماعية التي ألقت بظلالها على أعماله. مما يجعله شاهدَ عدل على عصره وزمانه كما يجعله في رحلة دائمة للبحث عن عالم أنقى.

نسمه عابرة من جزيرة اسبانيّة، ٢٠٠٠
ليتوغراف، طباعه على حجر مرمر
٤٥ × ٦٠ سم. المكتبة الوطنية العامة، مدريد.

أنشِلس بِناس *Ánxeles Penas*

الموسيقية في حفريّات الكاكي

يُقيم جعفر كاكي في إسبانيا منذ عام ١٩٧٩، لكنّه وُلِد في خانقين عام ١٩٥١، حيث أصبح خبيراً في فنّ تلوين الصور الضوئية، نتيجة مُساعدته لوالدِه المصوِّر. حصل على الإجازة في الفنون الجميلة

تاملات صوفية، ٢٠٠٧
أكريليك ومواد مختلفة على قماش
٨١ × ١٠٠ سم. مؤسسة فيسماي الفنية، مدريد.

من جامعة بغداد، وحصل في عام ١٩٨٤ على إجازة جديدةٍ من كلّية الفنون الجميلة سان فِرناندو في مدريد. ومنذ ذلك الحين تضاعفت نشاطاتُه في إسبانيا والخارج عموماً، كما أنّ مكانته كمُعَلّم في فنّ الحفر علت، حيث حصل في هذا المجال على جوائز مرموقة، من بينها جائزتان غاليثيّتان: جائزة ماكسيمو راموس وجائزة خوليو برييتو نِسبِرِيرا.

عرض في بِتانثوسْ سلسلة من أعمال الحفر المنفّذة بتقنيات الحفر على المعدن والحفر بالأحبار، بما في ذلك بعض أعمال الحفر على الحجر. إنّها أعمالٌ تجريديّةٌ مُفعَمَةٌ بالغنائية الهفهافة والموحية،

تسِمُها إلى حدٍّ كبيرٍ القراءاتِ الشعرية وشغفٍ جَليٍّ بالموسيقى. يبدو أنّ جعفر كاكي يجمع، مثل كاندينسكي وبول كلي، مبدعي 'التجريد الموسيقي' بين هذه الفنون الثلاثة، التي، وإن فَصَلت بينها لغاتٌ شكليةٌ مختلفة، ترتبط بصلاتٍ عميقة. في الثلاثة –الشعر، الموسيقى والرسم– يظهرُ التوقُ إلى استحضار عوالمَ روحيةٍ غير مسبوقةٍ وإلى تسميةِ ما لا يُسَمّى. كما أنّ هناك جمعاً بين ما هو مُدرك أو مُخْتَبَر بالحواسّ، وأصداء الصمت الأعمق والأكثر لغزيّة؛ وفي كلا الحالتين تهتزُّ العلاماتُ الخطيّة أو السمعيّة بتعبيريّةٍ لم يسبق قط أن قيلت، بحثاً عن أراضي الجمال الذي لا يذبل، عن بلدِ الأحلامِ، بلدِ ميراثٍ رائعٍ مُغرقٍ في القدم، ككلّ الشرق الأدنى، لم يكن باستطاعة جعفر كاكي أن يتخلّى عن جذرِهِ ففي تصويره تهتزّ حكاياتُ شهرزاد العجيبةِ في ألفِ ليلةٍ وليلة، التي سحرت وولَّهت بجنونِ الخليفةَ المخيف والمُنْتَقِم واختطفته إلى الحياة والحبّ.

هكذا تأسر لوحاتُ حفرِ جعفر المُشاهِدَ برقصةِ إشاراتِ

تحولات الفرات، ٢٠٠٥
حفر على زنك، ١٢٣ × ١٦٢ سم.

بقعِها، خطوطِها، حزوزِها، تنقيطها وتلوينِها التي تستحضر نجوماً فـرورةً، أنهاراً دافقةً، دموعاً متجسّدة على وجهٍ حبيبٍ أو علاماتٍ موسيقيّةً لِسُوناتا مشبوبةٍ بالعاطفة وهي تبتعد في المساء الموحِش. نستطيعُ أحياناً أن نتكهّن بظلالِ وانعكاساتِ كائناتٍ غائبة، يُعيدُها إلينا سرابٌ مائيّ وقد حوّلها إلى ذكرى كثيفة؛ أو نستطيع أن نشعرَ بأنّنا منجرفون بتيارٍ من التوق أو في الدَوّارِ المغلقِ لمشاعرِنا التي تُخَلّف وراءهـا مسيلاً من اللنفات الترابيّة الخارجة من قلوبنا : إنّـه الدمُ المتخثّرُ، أو ما هو نفسه، جرحُ الحبِّ الذي دَمَغنا بالنار وحدّدَ أرضنا العاطفيةَ، الجزيرةَ التي نَسْتَهْلِك أو نُسْتَهْلَك فيها؛ هذا ما تقوله لنا أعمال مثل **كرنفال الحبّ**، حيث يمكن أن نشعرَ برواحِ وغدوِّ الروحِ التواقة لاصطيادِ الفرورِ، مبدعاً درباً ضبابيّاً من خطوطٍ مُتكرّرة، ووقفات في الطريق محدّدَةٍ ببركٍ دائرية سوداء، نعم هذا هو، ربّما قاعُ نبعٍ أو سرابُ واحةٍ يخفي وجود الحبيب.

أحياناً أخرى تتمّ رحلةُ الـروحِ بطريقةٍ مستقيمة، كما في

الروح الكبيرة، ١٩٩٨
ليتوغراف، طباعه على حجر مرمر.
الاكادمية الملكية للفنون الجميلة، مدريد.

كونشرتو رقم واحد للفيولين، ١٩٩٧
حفر على زنك، ٥٥ × ٤٢ سم. متحف كابيلدو إنسولار، جزر كناریاس.

إيتاكا، عبر بحرٍ من العوائقَ، بحرٍ أبيضَ على عوليس أن يعبُره كي يعود إلى ذراعي زوجته بينلوبا، أو إلى ما هو مثلها أهميّةً، إلى مسقط رأسه، الذي هو قدره الأبديّ. في بعدٍ روحيّ مشابهٍ هناك **الجزر المسحورة**، التي يمكن أن يُذَكّرَ تصويرها بخيالات أنثوية متطاولة، رمزِ الأرضِ الموعودةِ المثاليةِ، حيث نجدُ على شواطئها المتماوِجة شرْماً هادئاً لازمنيّاً.

هذا كلّه، بل أكثر منه بكثير، هو ما تُوحي لنا بهِ أعمالُ حفرِ جعفر الكاكي، حيث تُسمع أنغام بتهوفن المعذّبة، المُـدرَّجَ الموسيقي

حديقة الملذات ، ١٩٩٨
زيت و مواد مختلفة على ٣ الواح خشب، ١٣٢ × ١٢٣ سم.

الخفيف لأغنية سوناتا مؤلمة أو لكونشرتو ناعم على الكمان. جعفر شاعرٌ قبل أن يكون رساماً، وهو يوضح لنا كلّ هذا بقولين شعريين مُضَمَّنين. الأول لأنطونيو ماتشادو : «يَليقُ بكلماتُ الحبِّ قليلٌ من المبالغة»، واللأخر لأدونيس :

تجتمع حولي أَيّام السّنة
أجعلها بيوتاً وأسرّة وأدخل كلّ سريرٍ وبيت
أجمع بين القمر والشمس
وتقوم ساعة الحب.

خانقين (مدينتي)، ١٩٨٧
حفر على زنك، ٧٥ × ٥٦ سم.
مجموعة الملك خوان كارلوس.

خوسِه مارين مدينا *José Marín Medina*

اختراع الألغاز

لغة الخطوطِ عند جعفر الكاكي لغةٌ فائقة الحميمية، سرٌّ داخل التجريد. ما يزال من الممكن أن نُلاحظ في رسومه –وإن لم يكن دائماً– أثَرَ حقولِ لونِ المنظرِ، الهيكلِ البنائيِّ الخفيفِ والمدينةِ الملموحةِ، المستبْطَنةِ، حركةِ الراقصة الإيقاعية؛ لكنَّ منطقةَ العلاقةِ بين المرئيِّ واللامرئيِّ في أعماله، أعمالِ الحفرِ على المعدن، عادةً ما

تكونُ مشوشةً، وفي النهاية فإن الشيءَ الوحيدَ الذي يشدُّنا ويبهرُنا في لوحاتِ الحفرِ عندَهُ إنّما هي نوعية الخطِّ الدقيقة التي لا عودة عنها، أو نوعيّة بقعةِ اللونِ الحيّ، المُحلاة، التي يحدثُ أنّها غير متوقّعة.

في أعمالِ الحفرِ على المعدن وبالأحبارِ نتعرَّفُ عند جعفر الكاكي على القدرةِ النادرة، التي يُغبَطُ عليها –ويجهلها كثيرٌ من الفنانين– على بناءِ أحاجٍ، واختراعِ ألغازٍ وإيحاءات. إنّ أوّلَ المُفَاجَئين بالغنائيةِ الرهيفةِ لنتائجِ هذه الأحبارِ والحزوزِ، والحبحبةِ والذخائر والأحماضِ والنهشاتِ على اللوحِ المعدني، أولاً، ثمَّ على الورقِ، ثانياً، يجب أن يكونَ الكاكي. فنتيجة الحفر على المعدنِ لا يمكن أبداً التحَكُّم بها ولا توقّعها كلّياً؛ فهي تتعلّق دائماً بشدّةِ قوَّةِ الطبَّاعِ التي يضغط بها على المِكبس لَوحةً فلَوحة. رمزَ الإبداعِ في لوحةِ الحفر إنمّا هو التعبيرُ غير المُتَوَقَّع للشخصِ نفسه –الفضاء الخاصّ الذي لا يمكن وُلوجُهُ– التعبيرُ المشغولُ، صعبُ الإرضاءِ، الذي تنبثقُ عنه شهاداتٌ من خلال الضغط ذاته، المطبّق طويلاً.

الكاكي فنانُ حفرٍ مُتَشدّد. فنانُ حفرٍ على المعدنِ بشكلٍ أساسيّ. فنانُ 'ورشة' وليس فنان 'ما بعد الدراسة'. لذلك فإنّ أعمالَهُ تنطوي على شيءٍ يبدو معروفاً، لكنه في نهاية المطاف يَتَحَوّلُ ليصبحَ مختلفاً من خلال سحرِ طريقةٍ "تقليدية"، وُضِعَت في خدمةِ رؤيةٍ شِعْرِيَّةٍ 'فريدة'، هي شهادة على وحدانيَّةِ الفنّانِ، وعلى أصالته الجذرية.

السنفونية السابعة في لاماجور، ١٩٩٨
حفر على زنك، ٥٠ × ٧٠ سم.

علي عمر الرميص
حرف الكاف، حبر على ورق، ١٩٩١.
(شكر خاص إلى غاليري ميم، دبي.)

مُنيَة عبد الله

تعريف الآخر و تعريف الذات كآخر
مسألة الهويّة والفن المعاصر

إنّها لَفكرةٌ بالغة الالتباس أن يُقال اليوم في أوروبا، وفي أميركا الشماليّة، والشرق الأوسط إنّ ما يُدعى «الفنّ المعاصِر الشرق أوسطي» هو فنّ الحضارة الإسلامية **اليوم** تماماً مثلما كان الفنّ الإسلامي التقليدي، تاريخياً، فنَّ الحضارة الإسلامية **في الأمس**. هذه الفكرة تتُيح استخدام تعبير «فنّ إسلامي مُعاصِر» وتتجلّى بطرائق عديدة : فهي تُدرِج وسط مؤسَّسات المتاحف، أعمالاً مُعاصرة «من الشرق الأوسط» ضمن مجموعات الفن الإسلامي التاريخي؛ وفي وسط العالَم الأكاديمي، يجِد تأريخ مراحل الفنّ الإسلامي نفسَه قد وُضِع موضِع الشكّ؛ أما في وسط سوق الفنّ فإن مبيعات الفنّ المعاصِر «العربية، والإيرانية، والتركيّة» أخذت تصحب مبيعاتِ الفنّ الإسلامي القديم. وهكذا يُكتب تاريخ «فنّ الشرق الأوسط» اليوم بصورة علنيّة إلى حدٍّ ما عبر الرجوع إلى تاريخ الفنّ الإسلامي القديم، وبالنتيجة، تكوّنت بالتدريج فكرةُ ديمومة الفنّ الإسلامي، حيث امتدّت هذه الديمومة فيما سُمي «الفنّ المُعاصِر الشرق أوسطي.»

ترتكز هذه الفكرة على اعتبار الفنّ «الإسلامي» التاريخي والمُعاصِر كَعامِل استمراريّة ثقافية للإسلام. المثال على هذا الإدراك، الذي لا يُمكِن أن نجِد أكثر وضوحاً منه، هو المعرض الفني الذي افتُتح في الولايات المُتّحدة الأميركية في ٢٤ شباط/فبراير عام ٢٠١٢ في مُتحَف الفنّ بجامعة بريغهام يانغ في ولاية يوتاه. ففي هذه المناسبة، وتحت عنوان **الجمال والإيمان : عبور الجسور مع فنون الثقافة الإسلاميّة**، يجمع هذا المعرِض إلى جانب أعمال الفنّ الإسلامي القديم أعمالاً فنية لفنّانين مُعاصِرين من بينهم حسين زندرودي وبارفيز تانافولي[1]. غير أنّ هذا التجاوُر الذي أتى به الرأي المُسبَّق للاستمراريّة

ليس جديداً، إذ انتشر منذ ظهور تعبير«فنّ إسلامي مُعاصِر» في بداية الثمانينيات. هذا الإدراك، في رأي بعضهم، يُتيح ما يسمى «الفن المُعاصر الشرق أوسطي» وكأنه جزء من فنّ الحضارة الإسلامية **اليوم** وذلك ما يسمح بتجديدَ أحكام مُسبَّقة مرتبطة «بآخريَّة إسلامية»، بينما يُتيح، في رأي بعضهم الآخر، المُطالبة «بهوية إسلامية» مُعاصِرة.

وفي النصّ التالي ما يدعو قبل كل شيء إلى إدراج إمكانية رؤية ما يُصنّف بـ«الفنّ المُعاصر الشرق أوسطي» الذي طالما تعاظمت أهميّته، ضمن سياق أعرض وأكثر شمولية من عولَمة الفنّ التي تساهم عَبْر التصنيف التجاري في إنتاج العديد من الآخَريات. ومن بعد، يتّصِل الأمر بوصف ما هو أكثر تميُّزاً لمختلَف المؤشِّرات المرئيّة لـ «آخريّة إسلامية» مُفترَضة. وأخيراً، ومن خلال النقاشات الحالية حول مسألة «هويّة» هذا «الفنّ المعاصر في الشرق الأوسط»، سيظهر للعيان أنّ تعريف «آخريّة إسلاميّة» هو تماماً كالمُطالَبة بـ «هويّة إسلامية» أو كتمييزها، إنّما هما عودة إلى تأصيل جوهر لا يسمح برؤيةٍ جديدة لمُمارَسات الفنون المُعاصِرة.

وهنا، يجدر بنا أن نُحدِّد أنّ المقاربة النقدية المُعتمَدة في هذا النص إزاء مفهوم ما يدعى **الفنّ الإسلامي المُعاصِر** وما يُحدِّثه بوصفه أحكاماً مُسبَّقة واختزالات، فإنه يقع موقع «الطِباق» *counterpoint* –كي نعيد استخدام مصطلح خصب لإدوارد سعيد– هذا المصطلح الذي استثمر في بعض الدراسات الثقافية التي جاء تحليلها بتأسيس نقد النظرة الغربية إلى الفنّ غير الغربي، والإشارة إلى أنّ العلاقة بين المعرفة والسلطة وثيقة الارتباط بمفهوم الهيمنة. أما المُقاربة المُختارة في النصّ التالي فإنها تتصوَّر العلاقة بين المعرفة والسلطة وكأنها مُجرَّدةٌ من كلّ هيمنة، وذلك بغية إدراك تعقيد لُعبة عمليات كشف الهويّات بشكل عام، وكشف المقصود بالتعريف الذاتي للهويّات المُعاصِرة. ومثل هذا التمييز المتعلّق اليوم بجزء من الفنّ المُعاصر بوصفه فنّاً إسلامياً مُعاصِراً، فإنه لا يرد من قبل مؤسَّسات ومؤلّفين أوروبيّين، وأميركيين شماليين فحسب، بل يأتي كذلك على لسان مؤلِّفين عرب، وأتراك، وماليّين، وأندونيسيّين. أما هذا البناء المُشترَك لمفهوم ما يدعى **الفنّ الإسلامي المُعاصِر** فإنه يعتمد على توظيف **الآراء العامّة** المُتطابقة (كالربط المُنتظَم بين استخدام الحرف العربي في أعمال فنيّة مُعاصرة وتُراث فنّ الخطّ في الفنّ الإسلامي التاريخي). ومع ذلك فليس في هذا البناء **إشراك**، وتقاسُم لتصوّراتٍ مُتماثلة لمُختلَف المفاهيم المُشارِكة. وهي لا تتطابق مع رؤية مُشتركة عن الإسلام من حيث هو «حضارة إسلامية.»

«عولمة الفنّ» مولِّدة أصناف «الآخر» في الفنّ المُعاصِر

إثر تقريرٍ قدّمه عام ٢٠٠٢ سوسيولوجي الفنّ آلان كومان *Quemin* لوزارة الخارجية الفرنسية بعنوان **دور البلاد الرائدة في السوق وفي عالَم الفنّ المُعاصِر**، بدا بوضوح أنّ الخطاب حول العولمة الفنيّة واختلاط الأجناس لم يُغيِّر شيئاً في النموذج الذي كان يخضع له عالَم الفنّ الذي بقِيَ هو ذاته «ثنائي القطب.»[٢] فقد أشار كومان إلى وجود «مركز غربي واضح» تظهر فيه البُلدان الأغنى في العالَم و«هامش فنّي» ترتبط به بوجه خاصّ بُلدان «العالَم الثالث.» وليس ثمّة أي تغيير فِعلي وسط سوق الفنّ، ولا اعتراف عالَمي حقيقي متَساوٍ إزاء مجموع مُنتَجات الفنّ المُعاصِرة. في هذه «العولمة الفنيّة»، تجِد كلُّ مُعارَضة تسويغها بقدر ما تزيد وتُوسِّع القطيعة الضمنيّة التي يُولِّدها ويقبلُها استخدامُ هذا التمييز بين «المركز» و«الهامش.» حيث من المُمكِن أن تكون هذه الأشكال المجازية مرتبطة بمفهوم الرأي العام *doxa* الذي لا يتعارض هنا كما في معناه التقليدي مع المنطق *logos*، بل كما تُعرِّفه الفيلسوفة آن كوكلان *Cauquelin* بأنه قِرانٌ بين إشاعة ونظرية. قِرانٌ تُسمّيه «إشاعة نظرية»، وتقول لنا إنّه«خليط» ينبغي أن يُرى بوصفه «مَعرِفة» مرتبطة بزمان ومكان، وأن لهذه «الإشاعة النظرية» دوراً اجتماعياً. هذا الخليط يُكوِّن بلاغة العولمة التي من أجلها تجِدُ مجموعةٌ من تعريفات الفنّ المُعاصِر التي تشمل : ما يُعرّف بصفة «الفنّ الإفريقي المُعاصِر»، و«الفنّ المُعاصِر الشرق أوسطي»، و«الفنّ الإسلامي المُعاصِر»، الخ. أما بلاغة العولمة هذه فتتطوّر من خلال المؤسَّسات الدولية الكُبرى التي تقوم بتشريع الفنّ، وذلك ما يُعزِّز من وظيفة هذه المؤسسات في لعب الدور الاجتماعي في الاقتصاد السياسي للهويّات التي تحدّد أنماطها مما يسمح في ذاته بإنشاء الرأي العام.[٣]

ومن الجدير بالذكر أن هذا الرأي العام يُولَد بطبيعته في المدنيّة، أي في المجتمَع الحضَري لأنّه يستوجِب حضور تعدُّديّة تتجلَّى تدريجياً في المجتمعات المُعاصرة. وبذلك قد يسمح «لِلُغة مُشترَكة يفهمها الجميع بأن تربط بين أفراد الجماعة، وتُتيح لهم أن يتكلّموا في ما بينهم ويَصدِرون عن ثقافة مُشترَكة.» والرأي العام الذي يُعلِن «عولَمةً فنيّة» إنّما هو خليطٌ من المتناقضات بين إرادة **التجانس والتوفيق** من جهة : إذ سيكون الفنّ المعاصِر كونيّاً، وسيوجَد أيضاً في ما ندعوه اليوم «هامشاً»، مقابل نسبية ثقافية قد تستجيب لضرورة أن تعترف، ضمن هذا «الهامش»، بنتاج فنّي مُعاصِر خاصّ به. فالرأي العام، كما تؤكِّد آن كوكلين، هو «مُلخَّص آراء مُشتركة» من الصعب نقدُها لأنّها تتوضَّع، بادئ ذي بدء، بوصفها تفكُّكاً وتناقُضاً.[٤]

أما هذه الآراء العامة أو التموضُعات *topoi*، أو هذه «الحُزَم من المعنى» في البلاغة القديمة، فإنها تستمِرّ في بلاغة عولمة الأفكار الجاهزة عن «الآخَر». هذا «الآخر» هو الفنّان الذي يَجرُّ اسمُه وحدَه عدداً من الأحكام المُسبَّقة : حيث سوف يُعَدُّ توظيفه بعضَ المواد الفنيّة، كاستخدامه بعض التطبيقات النابعة من بحثٍ مُتميِّز عن الأصالة أو من عودةٍ إلى **جوهر** تقليد مُعيَّن كما هي حال تأويل الاستخدام الحالي للحرف العربي المُدرَك، عودةً إلى تقاليد التخطيط في الفنّ الإسلامي التاريخي أو، على العكس، تأويل عدَم استخدامه، كدليل اتّهامي على المُثاقفة والتغريب. وهكذا فالخطاب الدلالي الذي يعرِض أعمال هؤلاء الفنّانين المُعدودين «غير غربيّين»، والذين نعزو إليهم هويّة «الآخر» فإنها تُعارِض في أغلب الأحيان بين الحداثة والتقليد، بين التكنولوجيّات وأدوات الفنّ، بين الماضي والحاضِر، الخ. وهكذا ، فإنّ جزءاً من الفنّ المعاصر، سواءٌ عدَدناه نابعاً من «فنّ إسلامي مُعاصِر» أم مُطالِباً بـ «هويّة إسلاميّة»،يؤكِّد وجود «إنسان إسلامي»، و «آخريّة إسلامية» واسعة هي جانبه الثقافي. [٥]

تعيين «آخريّة إسلامية»

عرَّف مكسيم رودنسون، قبل ثلاثة عقود، ولادة ما أسماه *homo islamicus* أي «الإنسان المسلِم» الذي يعيش في العصر الحديث. وقد جاءت تسميته هذه من خلال ما وصفه بالتناقض المُخلخِل الذي طالما جمع في وعي الثقافة الأوروبية بين الشاذّ والغريب معاً. أما هذا التناقُض فإنه يُشكّل، في الوقت نفسه، موضوع كلّ الإغراءات، وكافة الاهتمامات. ويكتب رودنسون قائلاً : «في القرون الوسطى يغدو الشرقي، العدو اللَّدود للأوروبي، لكنّه مساو له. أما في القرن الثامن عشر الذي تولّدت منه إيديولوجية الثورة الفرنسية، فقد أصبح الشرقي الكائن الآخر المقفل داخل خصائصه الغريبة. ولئن تعاطف الغربي مع هذه الخصائص بسبب إثارتها لخياله، إلا أنه تنازل من عليائه ليمجدها ويُجِلّ من قيمتها. وضمن هذا الإطار تمّت ولادة 'الإنسان المُسلِم'. وحتى اليوم ما يزال هذا المفهوم بعيداً جداً عن أن يُزَحزح.» [٦]

أوّل مؤشِّر على الآخرية : الحروف العربية

حين يُصاغ تحديد «آخَريّة إسلامية» انطلاقاً من أعمال فنّانين مُعاصِرين 'عرب'، و'إيرانيّين'، و'أتراك' و'باكستانيين' وغيرهم، فهو إنّما يستند، في جزءٍ كبيرٍ منه، إلى «فنّ الخطّ» وما تجسّده الكتابة العربيّة. نستشهِد مثلاً بهذه الملاحظة التي أبداها دومينيك شوفالييه *Chevalier* سنة ١٩٩١ بخصوص الفنّ الإسلامي الذي تبلور في نظره في النتاج الفنّي الحالي في البلاد الإسلاميّة : «لكي نعود إلى الفنّ المُعاصِر، علينا أن نُلاحِظ نوعيةَ

الإنجازات التصويريّة للفنّانين العرب، والإيرانيِّين، والأتراك. فهي، لكونها مستوحاةً من فنّ الخطّ ومن تمثُّلاتٍ تقليدية أُخرى في الإسلام، فإنها تلتحق بما ابتُكر أصلاً من فنّ رسم اللوحات المُعاصر في أوروبا وأميركا ، لكن بخصائصها المُتميّزة.»[٧]

وهذا مثال آخر متّصِل بـ «فنّ الخطّ» : يُعلِّق مؤرِّخ الفنّ ماثيو رامبلي *Rampley* على مضمون ما جاء في الكاتالوج الذي رافق سنة ١٩٩٩، معرِض بعنوان **التشرّد والاختلاف : الثقافة العربية المرئية المعاصرة في الشتات** (قاعة عرْض بروناي، لندن) بالطريقة الآتية : «السؤال المُلِحّ المطروح هو : عن أيّ مفهوم للثقافة المرئية العربية يبحث هذا الاختيار كي يُمثِّله ؟ فثمة غياب ملحوظ لأمثلة فنّ الخطّ مع أنّه مركزي في عدّة ثقافات عربية.»[٨] وهكذا يشعرنا الكاتب بخيبة أمل بدءاً من لحظة عجزنا عن أن نربط بشكل مرئي أعمالاً فنية بـ «فنّ الخطّ.» وقد عُبِّر عن خيبة الأمل هذه في بعض التعليقات المنشورة في جريدة **لوموند** الفرنسية بمناسبة المعرِض الذي أقامته صالة ساتشي في لندن عام ٢٠٠٩ بعنوان : **كشف النقاب : الجديد في الفن في الشرق الأوسط**. أما هذه الخيبة التي انبثقت من الحُكم المسبَّق فقد جاءت نتيجة الاعتقاد السائد بأن أغلبية الفنّانين العرب المُعاصِرين مشغولون بإعادة إنتاج أعمال الفنّ الإسلامي التاريخي. أما ماثيو رامبلي فيلخّص صياغته لهذا الحكم المُسبّق كالآتي : «... يعمل عدد كبير من الفنّانّين العرب المُعاصرين **بهدف الإشهار بورعٍ قِيَمَ القرآن والإسلام ذات الثوابت التي لا تتزعزع.**»[٩]

وهكذا تعمل النصوص عن الفنّ «الإسلامي» كعامل تحفيز لفبركة «آخريّة إسلاميّة.» غير أنّ ما يُكوِّن هذه «الآخريّة» يتجلّى بأشكالٍ مُتعدِّدة. ففي رأي بعضهم، يمضي بهم ذلك إلى أن يضعوا، انطلاقاً من خصائص اللغة العربية، الطريقة التي ترى بها العينُ الشكلَ المرئي. فيقيموا التناظر بين قراءةِ لُغةٍ مكتوبة بقراءةِ عملٍ مرسوم بغض النظر عما هي هذه اللغة. وهكذا نقرأ في مقالة منشورة سنة ٢٠٠٣ تنص على : «أن لدراسة فنّ الخطّ العربي أهميّة أساسية في فهم العالَم المرئي للفنّ الإسلامي، وإدراك الطريقة التي يختلِف بها عن تقاليد أُخرى. فعلى سبيل المثال، تُقرَأ الكتابة العربية من اليمين إلى اليسار، وبالتالي يبدو منطقياً تخيُّلُ أن يقرأ الناس الصُّوَر بانتظام في الاتّجاه نفسه.»[١٠]

لاشكّ في أنّ اللغة العربية مُنتِجةٌ كبيرة لـ «الآخريّة.» إذ يُظهِر معرض آخر نُظِّم في لندن في شهر كانون الثاني/يناير عام ٢٠٠٧ إلى أيّ حدٍّ صارت اللغة العربيّة، في بعض

الحالات القُصوى، تثير تداعيات الخوف والارتياب بحيث كان عنوان هذا المعرِض **بارانويا**. وقد أُقيم (من ١١ كانون الثاني/يناير إلى ١١ شباط/فبراير) في مُتحَف فرويد الواقع في المسكن الذي أقام فيه فرويد طيلة السنوات التي قضاها في لندن، حتى مماتِه. وقد شمل هذا المعرض عملاً فنّياً للفنّان اللبناني خالد رمضان الذي يعيش في الدانمارك. أما هذا العمل فهو عبارة عن معطف واقٍ من المطر ذي لونٍ أحمر، وقد عُلِّق في زاوية من الغرفة التي بقيت مُتطابقة مع الغرفة التي كانت تشغلُها آنا فرويد. وتُظهر للعيان كتابة باللغة العربية هي **سجِّل أنا عربيّ**، هذه العبارة التوكيديّة المُستعارَة من قصيدة لمحمود درويش. ويبدو أن هذا العمل الفنّي كان يتمنّى، من جملة ما تمنّاه، أن يُشدّد على أنّ الكتابة العربية تعمَل كمؤشِّر على آخريّة مُقلِقة. وهذا الإثبات هو ما تقوم به الفنّانة الإيرانية بوران جينشي التيُ تكرِّر رسم الحروف العربية للأبجدية الفارسيّة في أعمالها شارحةً عملَها على النحو الآتي : «لا يبحث عملي عن تعليم الخطّ الفارسي، بل بالأحرى عن تعويد المُشاهِد على رؤية لُغة أجنبية. لأنّ جعل الأشياء مألوفة يُريح الإنسان ويُخفي كلّ خوف.»[١١]

مؤشّرات أُخرى على الآخريّة : إدراك بعض الأشكال التشكيلية واستعمالات فكرة «التراث الثقافي»

في نظر مؤلّفين آخرين، هنالك بعض الأشكال التشكيلية التي تمثل انعكاس لطريقة حياة «إسلامية» خاصة. ها هو مثلاً ما يُمكِن أن نقرأه بصدد أعمال الفنّان الليبي علي عمر الرميص الذي يعيش في لندن : «تنعكس توتّرات وغنائية **نهج الحياة العربية العادية** في المناظر من فنّ الخطّ للفنّان الليبي علي عمر الرميص. إذ يرى المُشاهِد وسط ألوان البنّي، والأسمر المُصفَرّ، والأمغر، اللونِ الفيروزيِّ والأزوردي بحيث ينقل المشهد **جوهر البواطِن الإسلامية**.»[١٢]

ويبدو أنّ بعض الكتابات تُعيد تأكيد الحكم المسبَّق على ما عُدَّ شعباً بلا فنّ. فقد علّقت مقالة في جريدة **صانداي تايمز** في شهر كانون الثاني/يناير سنة ٢٠٠٩ على معرِض **كشف النقاب** (قاعة ساتشي، لندن) بالطريقة الآتية : «الفنّانون الشرق أوسطيُّون لم يخلقوا بشكل **تلقائي وعفوي** أفلام الفيديو، ونصب التجهيزات وغيرها من الوسائل التكنولوجية المختلفة : ما قاموا به هو مجرد **تبنّي ما رأوه** في الفنّ الغربي.»[١٣]

وهنالك آخرون، تتطابق نظرتهم تماماً مع أولئك الذين يُطالبون بـ«هويّة إسلامية»، فإنهم يختارون تعليماً تقليديّاً مُتميِّزاً يُشجِّع على الرؤية الجوهرانية للمعرفة،

ولمناهج متمسّكة بالتقاليد. وهكذا يحكي عالِم الآثار والبروفسور جون كارسويل *Carswell* أنّه مع وصوله إلى الجامعة الأميركية في بيروت عام ١٩٥٦، تنبّه على الفور إلى شيء يبدو له دوماً «صحيحًا بشكل أساسي» فقال في مقابلة له : «اكتشفتُ على الفور تقريباً شيئاً أعتقد أنّه ما يزال صحيحاً بشكل أساسي. فمن غير المُفيد تعليمهم (يقصد الطلاب اللبنانيين في قسم الفنّ) الفنّ الغربي لأنّ ذلك ليس له أية علاقة على الإطلاق مع تقاليدهم. وفكّرت أنّه كان من الضروري، في نظري، أن أقوم بأبحاث حول الفنّ الإسلامي لتعليمهم بصورة أفضل. ولئن لم يكن بإمكاني الادّعاء بأنني مُسلِم، كان من الضروري، بالقياس إليّ، أن أرى العالَم بطريقة أكثر تقليدية.»[١٤] هذه المرّة، جون كارسويل يُعبِّر عن أفكاره بوصفه رسّاماً ويَرجِع بشكل غير مُباشر إلى مفهوم 'روح المكان' *Genius loci* في قوله : «عندما كنتُ طالباً، كنتُ أُحِبّ الألوان البنيّة. وحين بدأت بالعمل في الشرق الأوسط، ضمن هذا المحيط المُفعَم بالألوان، صار فن الرسم لديّ فنّاً مُتوحِّد اللون أكثر. وقد كان هذا نوعاً من التطوُّر الطبيعي.»[١٥]

أما هذا الرابط المُتحيِّز بين مفهوم «الإرث الثقافي» من جهة، وتعلُّم منهاج معرفة من جهة أُخرى، فيتجلّى في هذا المثال الآخر والأكثر حداثة: هكذا يؤكد كل من شيلا بلير *Blair* وجوناثان بلوم *Bloom* في عام ٢٠٠٣ أن «البِيض غير المسلمين يصيرون مُهيمنين شيئاً فشيئاً في المجال (المقصود مجال تاريخ الفنّ الإسلامي)، ومنهم عدّة طلاّب مُتأمرِكون من أحفادُ مُهاجرين مُسلمين وشرق أوسطيين، وهم يبحثون عن جذور أهلهم، أو منهم طلاّب شرق أوسطيُّون أو مُسلِمون من بلاد أجنبية مشروعاتهم المُستقبليّة ما زالت غير أكيدة، نظراً للعواصف السياسية المُعتادة التي تهبُّ على تلك المنطقة المُضطربة. هذا التنوُّع الجديد من التجارب والتوقُّعات مُحتفى به فعلاً، لكنّه يُثير –كما يشرح كلّ من شيلا بلير، وجوناثان بلوم– أسئلة مُعقّدة بصدد **من يفعل ماذا ومن أجل مَن. فمصالح أولئك الذين يبحثون عن فهم إرثهم الخاصّ، وكذلك آراؤهم يُمكن أن تختلف اختلافاً كبيراً عن مصالح أولئك الذين يبحثون عن أن يفهموا ويشرحوا شيئاً يعدُّونه بعيداً في الزمن وفي الجغرافيا.**»[١٦]

أما السؤال الذي يطرحه بلير وبلوم في قولهما «من يفعل ماذا ومن أجل مَن؟»، فإنه لم يُطرح إلا **اليوم** أي في اللحظة ذاتها التي يبدأ خلالها ما يدعوانه «البِيض غير المُسلِمين» الذين يجعلون أمثال بلير وبلوم «أقليّة» في دراسة تاريخ الفنّ الإسلامي. ومن المُلحوظ أنّ سؤال الموضوعية في بناء المعرفة التاريخية لا يُطرَح في مثل هذه المناسبة إلا بمثل هذه المُفردات. فهذه الأقوال تُعيد، بِمُفارقة، إخراج هذه الفكرة الأخرى المُتكرِّرة التي بحسبها

يفترِض استحسان الفنّ الإسلامي إمّا أن يكون هو نفسه «مُسلِماً»، وإمّا أن يكون لديه تعالٍ «عربي» أو «إسلامي.» هذا الحُكم المُسبّق الأخير ليس جديداً، فقد سبق أن طُبِّق على بيكاسو. والمثال على ذلك الشهادة التالية : «هكذا نجده (أي بيكاسو) يُفضي إلى الأرابيسك. وما كنّا لِتفوتنا ملاحظةُ مقدار ما كانت نزعة بيكاسو إلى الخلط بين الأجناس، وإلى تشويه جسَد الإنسان والأشياء بحيث تستجيب لشاغلٍ كهذا، ومن دون أن نُتابِع بالضرورة حتى النهاية التأويل 'العربي' لاسمه الذي يقوم به بهنسي كالتالي (بيقاسِم - أبوقاسِم - بيكاسو)، كما يُمكننا أن نمتنِع، مع أبولينير 'عن أن نفترِض أنه في أصله البعيد كان مُسلِماً' -تماماً مثل الادعاء عن دالي *Dali* أو خوان غريس *Gris*.»[١٧] وهنا علينا أن نشير إلى أن مؤرِّخ الفنّ السوري عفيف بهنسي يُعيد ويضمِّن مرّة أُخرى هذا التفسير العربي لاسم بيكاسو سنة ١٩٨٣ في كتابه **الفنّ والاستشراق**. أما هذه الفكرة فكان قد عرضها أوّلاً في أطروحته للدكتوراه التي ناقشها في جامعة السوربون في الستينيّات.[١٨] وها هو من جديد مثال آخر : فعندما كتب جان-لوي فور في مقالته عن تأثير الفنّ الإسلامي في بول كلي *Klee*، لم يتوانَ عن التذكير بأنّ الفنّان تخيّل نفسه أنه منحدر من أصل عربي بعيد.[١٩] ومن جهة أخرى هنالك عدد من الكتاب إثر تقديرهم الإيجابي للفن الإسلامي بوصفه «فن إسلامي معاصر»، يؤكدوا أنهم ليسوا مسلمين. لِنستشهِد مثلاً بما يقوله الناقد مايكل فولب *Volpe*، بعد زيارته لمعرض فنّانين مُعاصرين «من الشرق الأوسط» في لندن عندما يقول : «أنا لستُ مسلِماً. وزملائي الذين كانت مشاعرهم ملحوظة جداً فإنهم ليسوا مُسلمين أيضاً. ولربّما علينا أن نبحث في فترة أبعد من ماضينا ونتفحّص حاضرنا. [...]. فعندما تَرون الجداريات الهائلة في الكاتدرائيات الإيطالية، تتملّككم رغبة في البُكاء، في الصُّراخ، وفي أن تُعبِّروا لكلّ الناس عمّا رأيتم. ولا شكّ أنّني عرفتُ تجارب مُماثلة وأنا أتذوَّق فنّاً عربيّاً وإسلامياً عظيماً.»[٢٠] أما ما يقصده مايكل فولب بـ «فنّ إسلامي» فإنه يشمل ما يدعوه «الممثّلون المُعاصرون له» و«إبداعات فنّانين من الشرق الأوسط.»[٢١] غير أنّ هذه الفكرة الجوهرية قد تكون نتيجة فكرةٍ أخرى يكون الفنّ الإسلامي بحسَبها غير مفهوم عند غير المُسلمين، وهي فكرة طالما تناقَلتْها الكتاباتُ عن الفنّ الإسلامي التاريخي.

وهكذا فالمُطالبة بـ«هويّة إسلامية» لا يُمكِن إلا أن تكتفي بتعيين «آخَريّة إسلامية» غير قابِلة للاختزال وغالباً ما تقود (كالمُطالبات بالهوية تماماً) إلى تأصيل الجوهر وماهيته. فتعيين «آخريّة إسلامية» تسِم جزءاً من الفنّ المُعاصِر تماماً كتحديد «هويّة إسلامية» مخصوصة بهذا الجزء نفسه من الفنّ المُعاصِر، وكلتاهُما تُفضّلان جوهراً وماهية واحدة.

وكما يشرح رودانسون «تفضيل جوهر وماهية ما يعني إهمال الآليات التي تُكوِّنه، والتي تلغمه، وتُفجِّره. هذا يعني عدم الأخذ بالحسبان إلا 'فكرته'. هذا هو المذهب المثالي.»[٢٢]

«المثاليّة» في مقولة «الفنّ المُعاصِر الشرق أوسطي»

في الفترة الواقعة بين ٥ تشرين الثاني/نوفمبر من عام ٢٠٠٩ و ١٨ كانون الثاني/يناير من عام ٢٠١٠، أُقيم في ألمانيا، في مُتحَف مارتان غروبيوس ببرلين تحت عنوان **تصوير: مخطّطات تصويرية عن الإسلام والحداثة** معرِض جمع إلى جانب موضوعات الفنّ الإسلامي التاريخي أعمالاً مُعاصرة لفنّانين تربط أسماؤهم أو أماكِن ولادتهم في الشرق الأوسط. فالقضية التي كانت تضمّ مجموعَ كاتالوج **تصوير** هي، مرّة أُخرى، قضية «هويّة» هذا الفنّ المُعاصِر. والسؤال هل هناك «فنّ إسلامي مُعاصِر»؟ تطرح مؤرّخة الفنّ كارين آدريان فون روك *Von Roques* هذا السؤال أيضاً في مقالتها **بيان الفن المُعاصِر في البلاد العربيّة** المنشور سنة ٢٠٠٣ في كاتالوج معرض بعنوان **الحرف المكسور: الفن المعاصر في البلدان العربية** الذي أقيم بتاريخ ١١ آذار/مارس -٢١ أيّار/مايو ٢٠٠٣ في قاعة الفن في مدينة دارمستاد بألمانيا: «هل يجوز تعريف الفن المعاصر الذي ينتج في البلاد الإسلامية كفن إسلامي، أم أن مثل هذا الوصف لخصائصه ما عاد له قيمة في يومنا الحاضر؟»[٢٣]

وهذا أيضاً السؤال الذي طرحه غلين لوري *Lowry*، مدير متحف الفن الحديث في نيويورك في محاضرة له بعنوان **زيت وسُكَّر: الفنّ الحديث والثقافة الإسلامية** التي نظّمها معهد الثقافة المُعاصرة في متحف أونتاريو الملكي في خريف عام ٢٠٠٩. يقول لوري: «يطرح غرابار عدّة أسئلة حول موضوع متى وكيف تمّ ظهور الفن الإسلامي، كما يشير إلى صعوبة استخدام مصطلح 'إسلامي' في وصف فن تضمّن العوامل الاجتماعية، والدينية، والثقافية في الآن نفسه. واليوم ما زالت هذه القضايا قائمة في النقاشات المتعلقة بالفن المعاصر القادم من مناطق غالبيتها من المسلمين. (كما يتضمّن هذا النقاش إنتاج فن على يد فنانين من مواليد أوروبا وأميركا ويعيشون فيها). فما الدواعي لذلك؟ وإن جاز السؤال، هل يُعَدّ هذا الفن معاصراً أم إسلامياً أم الاثنين معاً؟»[٢٤]

أما السؤال عن هويّة هذا «الفنّ المعاصِر الشرق الأوسطي» فهو في صميم النقاشات الراهنة. وهو يرتكز على معرفة إنْ كان هذا الفنّ امتداداً لتاريخ الفن الإسلامي، أي معرفة إن كان هذا الفنّ سيصير، كما كان الفنّ الإسلامي التاريخي، الفنَّ المُعاصِر

للحضارة الإسلامية؛ ذلك أنّ دراسة هذه الإبداعات الفنية المُعاصِرة المرتبطة بـ «العالَم الإسلامي» تُشكّل، على هذا النحو، تتِمّة لمقارَبة علم الاجتماع لـ«الإسلام المُعاصِر.» وذلك لأنّ فكرة استمرار «الحضارة الإسلامية»، في الفنّ كما في كلّ مجال تقريباً، على الأقلّ من وجهة نظر اجتماعية وثقافية، صارت رأياً عامّاً. أما هذه المحاولة الواعية أو غير الواعية لاعتماد استمرارية، ورابط قرابة طبيعيين لـ«فنّ مُعاصِر من الشرق الأوسط» بقدر ما هو فنّ إسلامي تاريخي، فإنها محاولة تظهر أيضاً في العالَم الثقافي بصورةٍ عامة حيث تتكاثر المطبوعات الخاصة بـ«الفنّ المُعاصِر من الشرق الأوسط» أو من «العالَم العربي.» ويتعلّق الأمر فيها دوماً بتعريف هويّة هذا الفنّ المُعاصر بالقياس إلى تاريخ الفنّ في الحضارة الإسلامية. ومن المُهمّ تمييز حقيقة أن انطلاق بعض المعارِض وسهولة منال هذه المطبوعات التي تطرح المقاربات الأسلوبية، والتقنيّة أو الجمالية بين منتوجات الفنّ الإسلامي التاريخي والإبداعات المُعاصِرة، في حين أنّ معارِض ومطبوعات أُخرى لا تفعل الشيء ذاتَه؛ بمعنى أنّها تتناول موضوعاً واحداً فقط هو «الفنّ المُعاصِر من الشرق الأوسط.» ومع ذلك، لا عجب من أنّ هؤلاء وأولئك يتقاسمان بلاغة مُشتركة تمنح هذا الفنّ، من خلال مراجِع أسلوبية (فنّ الخطّ/ وخربشة الخطوط الخ.) وموضوعات نقاش (حوار الحضارات) وسياق عام يُدعى سياق «عولمة الفنّ» الذي ينسب هويّةً «الآخر» لهذا الفن المعاصر.

وهكذا تسمح «عولمة الفنّ» هذه بكلّ أنواع التمييز كما يؤكّد آلان كومان *Quemin* بقوله : «اليوم أيضاً، يبقى فنّانو البلاد 'القاصرة' (مُفردة تتضادّ مع نظيرتها 'بلاد راشِدة' أو 'قائدة')، كسائر الجماعة الفنيّة، موصوفَين من التيّار المُهيمِن في العالم الغربي للفن المُعاصِر.»[٢٥] ففي هذه العولمة «الافتراضية» بالنظر إلى الواقع الجمالي الذي غالباً ما اختلط وتهجّن (من وجهة نظر تقنيّة أو شكلية) لمجموع الأعمال الفنية المُعاصِرة، فإننا نجد كلّ هذه التمييزات نفسَها مُسوَّغةً لأنّها تسمح، تماماً كبلاغة العولمة التي تسمح لذاتها، بإدامة رؤية ازدواجية تُعارِض الحداثة والتقليد، كما تعارض العصرنة والتاريخانيّة، الخ.

إذاً هذا هو «هامش» الفنّ، إنه هندي، وصيني، وأفريقي، وجنوب أميركي في آنٍ واحد.ويغدو اليوم «شرق أوسطي» أكثر فأكثر، ماضياً من الشرق إلى الغرب، ومن الشمال إلى الجنوب. وبالتالي تعود العولمة أكثر إلى «العولمة الكَونيّة للعالم» العالم بدَل أن تعود إلى «الصَّب في كلِّ اتّجاه» كي أُعيد استخدام التعريف الذي يُعطيه ميشيل سيرّ *Serres* لكلِمة «كَونيّ» في قوله : «ذلك المُتفرِّد الذي يصبّ في كلّ اتّجاه.»[٢٦] وهكذا فإن عولمة العالم ترتكز على عمليات

الفصل التصنيفي، والقِيَمي والبلاغي بحيث تُقرأ أعمال الفنانين «الغربيين» قراءة جمالية، فيما تُقرأ أعمال الفنانين «غير الغربيين» قراءة إثنية.

ومن هذا المنطلق وبعيداً عن الظهور كمفهومٍ موحِّد، يبدو أن العولمة المؤسّساتية، والنظرية والاستدلالية، تنسى أن إحدى خصائص سلطة الشبكة كما تُذكِّرنا آن كوكلان إنّما هي «بإبعاد سلطة القرار : فهذه السُّلطة لم تعُد مركزية، وليس لها مكان خاصّ، ولا تنطلِق من شخص أو من مجموعة أشخاص لتنتقل إلى الهامش.»[٢٧] وهي تقول لنا إنّ الأهمية، في هذه الطبوغرافيا، لا تُعطى لمركز. ويبدو، في هذا العالَم من التواصُل المُعمَّم، أنّ هذه «العولمة الفنيّة» التي تُطلِق حتماً آلياتِ الدمج والطَّرد والتي تُميِّز بين «بلادٍ مُرشِّدة» و«بلاد تابعة»، لا يختصّ إلا في مجال توزيع الفنّ المُعاصر واستهلاكه (في سوق الفنّ)، وفي حقله المؤسَّساتي خالِقاً بذلك واقعاً مُوازياً للأعمال الفنيّة؛ أي واقع الفنّ المُعاصِر الذي، كما أكّدت آن كوكلان، «ينبني خارج السمات الخاصّة بالأعمال الفنيّة.»[٢٨] والحال أنّ أغلب هذه الأعمال الفنيّة المُعاصِرة تُظهر للرؤية موضوعات «كوكبية» مُعالَجة من خلال تعبيرات أكثر محليّة، أو بالأحرى، موضوعات أكثر محليّة مُعبَّر عنها بوسائل تعبير (تقنيات، وأشياء) تنتمي إلى «مجتمع التواصل، الشامل» حيث سرعة انتقال المعلومة التقنية، والسياسية أو الثقافية «تصبُّ في كلّ اتجاه» أو أيضاً عدّة تقاطعات مُمكنة لهذين المُخطّطين. فعندما سوف نرى في أوروبا، وفي أمريكا الشمالية، وكذلك في الشرق الأوسط أنّ أسئلة التملُّك، والمثاقفة، لا تعود تُطرَح بطريقة مُزدوجة أو بشكل ثُنائي وسَط التطبيقات الفنية المُعاصِرة، فحينئذٍ فقط سوف نرى أنّ الفنّ المُعاصِر بوصفه «رُقعة مُربّعات متكوّنة من تداخُلات مُتعدّدة»[٢٩] يسمح بتنوّع فعّال حقيقي. حينئذٍ فقط، سيتمكّن هذا التنوّع من الانتشار والتحرُّر من كلّ تصنيف، ومن كلّ توصيف، ومن كلّ مُطالبة بالهويّة. وليس وجود فكرة **فنّ إسلامي مُعاصِر** عائداً وحده إلى ما اختلقه «الغَرْب»، بل هو نتاج تقاسُم تصوُّرات حصريّة عن الهويّات الوطنية والفنيّة حيكت في الشمال، وفي الجنوب، كما في الشرق وفي الغرب.

١ انظر : http://beautyandbelief.byu.edu/exhibition-highlights/ سوف يُستقبَل هذا المعرِض خلال عامَي ٢٠١٢ – ٢٠١٣ في ثلاثة متاحف أميركية أُخرى : متحف أنديانابوليس، ومتحَف نوارك، ومتحف بورتلاند.

٢ Alain Quemin, *Synthèse du rapport sur le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Paris, 2002, p.10.

٣ راجع تحليل الناقد الإيطالي أكيلي بونيتو أوليفا Achille B. Oliva حول عولمة الفن في : Kamal Boullata,

Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary Art and Culture, (2008), pp. 41-48.

٤ حول مفهوم الرأي العام *doxa*، انظر : Anne Cauquelin, *L'art du Lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Éditions du Seuil, 1999; & Anne Cauqulin, *Les théories de l'Art*, Paris, PUF, 1998, p.114-124.

٥ هذه مثلاً حال الفنّانة ومؤرّخة الفنّ وجدان علي التي تدوِّن في كتابها *Modern Islamic Art: Development and Continuity*, 1997, p.40. «إن رغبة الفنان أو الفنانة في العالم الإسلامي هي التعبير عن الذات بشكل مبتكر بحيث يمكن بواسطة هذا الشكل أن يُعرّف الفن، وأن يُدرك، وأن يُحكم عليه، ويُقدّر لأصالته الإسلامية من خلال لغة متداولة على الصعيد العالمي.»

٦ Maxime Rodinson, *La fascination de l'Islam*, Paris, La Découverte/poche, 2003 (1980), p. 83.

٧ Dominique Chevalier, A. Guellouz, A. Miquel, *Les Arabes, l'Islam et l'Europe*, Paris, Flammarion, 1999, p.90.

٨ Matthew Rampley, "From Big Art Challenge to a Spiritual Vision: What 'Global Art History' Might Really Mean" in James Elkins, ed., *Is Art History Global?* NY, London, Routledge, 2007, p.200.

٩ المصدر ذاته. التشديد لي.

١٠ Sheila S. Blair & Jonathan M. Bloom, "The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unweldy Field", *The Art Bulletin*, vol. 85, no.1, March 2003, p.169.

١١ انظر : بوران جينشي المُستَشهَد به في كاتالوج البيع بالمزاد العلني في معرض كريستيز : **الفنّ العالمي الحديث والمُعاصر** Christie's: *International Modern and Contemporary Art*, (Dubai, 30 octobre 2008), p. 76.

١٢ Mary Patrick, "Ali Omar Ermes - A Fusion of Unusual Energy", *Eastern Art Report*, 16-31 mars 1989, p. 14. التشديد لي.

١٣ "Islam stripped bare", *The Sunday Times*, 25 /01/ 2009. Cf. http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article5561725.ece.

١٤ John Carswell, "Man with Art on His Mind", *Eastern Art Report*, 1-15 avril 1989, p. 12.

١٥ المصدر ذاته.

١٦ المرجع ذاته، التشديد لي. Blair et Bloom, p. 176

١٧ Cf. Victor Beyer, "Art Moderne et Art islamique", *Occident-Orient. L'art Moderne et l'Art islamique*, Ancienne Douane, 15 mai – 15 septembre 1972. Strasbourg : Les Musées de Strasbourg, 1972, p. 21.

١٨ انظر : عفيف بهنسي، **الفن والاستشراق**، دار الرائد العربي، بيروت ١٩٨٣.

١٩ Cf. Jean-Louis Faure, "Paul Klee et la Civilisation islamique", *Occident-Orient*, op. cit., p. 39.

٢٠ Cf. Michel Volpe, "Art and Spirituality", *Arts & The Islamic World*, n°29, automne 1996, p. 24.

٢١ المرجع السابق ص. ٢٠

٢٢ Rodinson, op.cit., p.132.

٢٣ Karin Adrian Von Roques, "Contemporary Art From Arab Countries. A Statement", *Broken Letter: Contemporary Art from Arab Countries*. Darmstadt, Kunsthalle Darmstadt Press, 2003, p. 35.

٢٤ Glenn Lowry, *Oil and Sugar. Contemporary Art and Islamic Culture*. Toronto : Royal Ontario Museum, 2009, pp. 8-9.

٢٥ Quemin, op.cit., p. 10.

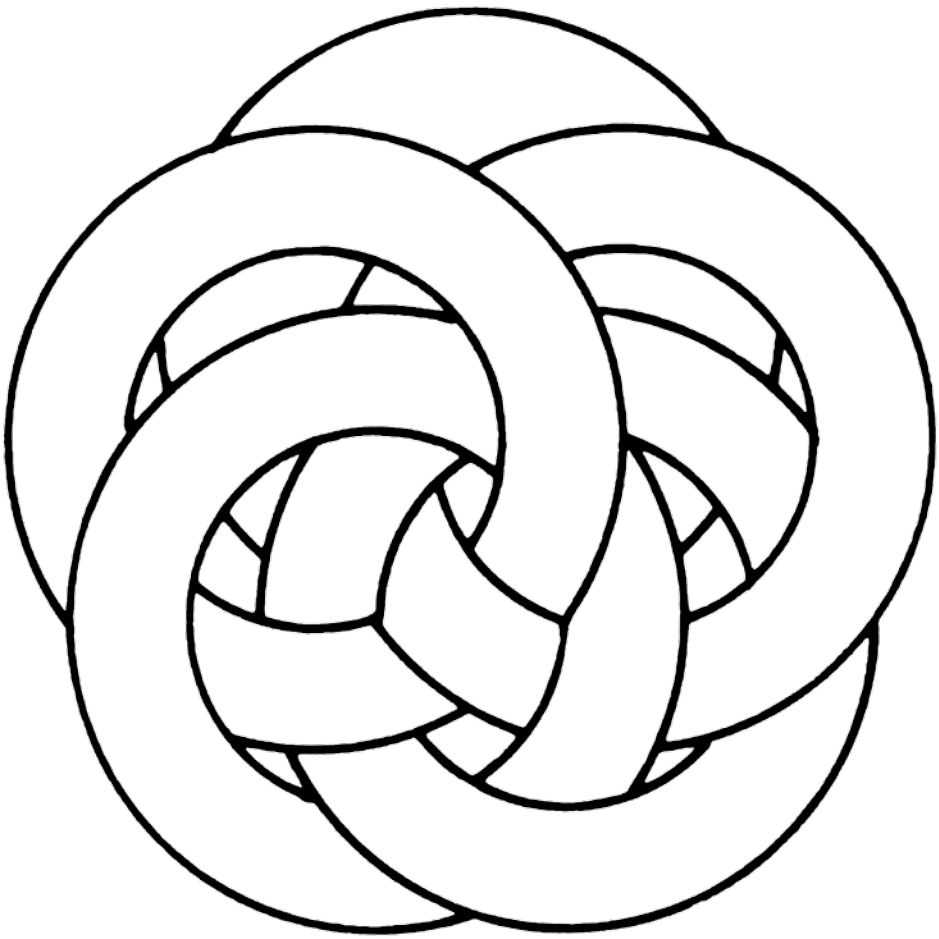
٢٦ Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Gallimard, 1992, p. 27.

٢٧ Anne Cauquelin, *L'art contemporain*. Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 1992, p.50.

٢٨ المرجع السابق، ص ٦٠.

٢٩ هنا، نعيد استخدام مُفردات ميشيل سيرّ.

لا عولمة بل ثورة تنمويّة ديمقراطيّة



رسم منقول عن شعارمن العصر المملوكي نقش في الحجر على جدار
في طريق باب العتم في مدينة القدس القديمة.

جورج قرم

نحو ثورة تنموية ديمقراطية بديلة عن العولمة

هل ثمة حاجة لقيام ثورة عالمية، وهل هي ممكنة للسماح بوضع حدّ لتجاوزات ومظالم النظام الاقتصادي المعولم، ولإفلاسه في كثير من الميادين ؟ من أين ستنطلق شرارة مثل هذه الثورة ؟ هل ستنتشر في العالم انطلاقاً من وضعية فوضى واحدة أم أكثر، من حالة رفض واحدة أو أكثر للانهيار الاقتصادي ؟ أم أنها ستظل مقتصرة على البلدان التي ستحاول القطيعة مع السلطة المعولمة نفسها والتي تعاني هي عينها من الوهن ؟ أو حتى، هل ستحاول الإصلاح بإحداث ثغرة والحصول على التغيرات الملّحة المطلوبة، التي تحاول السلطة المعولمة اجتنابها بكل الوسائل ؟ دائماً ما جلبت الثورات موكباً من المعاناة والدمار والتعسف. ولكن ألا تنفجر عندما تظل جميع سبل الإصلاحات الكبيرة موصدة بعناد ؟

نظراً لقوة السلطة المعولمة، لا شك أن التغيير لن يكون سهلاً، لا سيما وأن النظام الجامعي ما زال يزوّد سنوياً في جميع البلدان مجموعات من المتخرجين تم إعدادهم وفقاً للقالب الإيديولوجي نفسه أي القالب العقائدي النيوليبرالي. وكما أوضح جون كينيث غالبريث *Gailbraith* : «قليلة هي الأشياء التي تظهر كم هي عصّية على التغيير، مثلما هي الأفكار التي بفضلها تمكنت المجموعات السياسية من استلام السلطة في يوم من الأيام[1].» وصحيح أن مسار التاريخ يتعذر دائماً التنبؤ به وأن التغيير الاقتصادي والسياسي يمكن انتظاره طويلاً. غالباً ما لا يكون مصدر الشرارة التي تشعل حريقاً حدثاً ضخماً، مثل أزمة عامي ٢٠٠٨-٢٠٠٩، وإنما سلسلة من الأحداث تبدو غير ذي شأن في حينه، أو حتى مرت من دون أن يلحظها أحد. لا بد أيضاً من أن تنضج الشروط لإجراء تغيير، في العمق، لطريقة تسيير الاقتصاد المعولم وبالتالي في هيكلية البيروقراطية التي تديرها.

وهناك ثمة شروط أساسية مسبقة ضرورية لإمكانية إجراء إصلاح بهذا الدرجة من العمق، أو حتى ثورة في الأفكار السياسية والاقتصادية، لا سيما في أساليب الحياة التي تغذي آليات العولمة. ومما لا شك فيه أنّ التغيير أمر عاجل وضروري، حتى لو أننا لا نعرف إلى الآن كيف سيتم ذلك، وما هي الأحداث التي ستشكل نقاط الانقطاع- أو التطور الإصلاحي المستمر- يمكن لنا على الأقل أن نحاول تحديد الشروط التي ستيسّر هذا التغيير وتسمح باجتناب حروب جديدة أو ثورات دموية.

كفى نزاعات عقائدية

مما لا جدال فيه أن أولى الأولويات تتمثل في الإقلاع عن التعصب الفلسفي الذي يبنى على أساسه رؤى للعالم مشحونة بالانفعالات العاطفية وهي تأسر بالتالي الفكر الاجتماعي الاقتصادي ضمن دائرة الصراعات العقائدية العقيمة، ما يؤدي إلى شل الفكر العملي إلى حد كبير. على هذا الصعيد، فإن الفكر النيوليبرالي الذي أعقب الفكر الماركسي كنظام إدراكي وتفسيري للعالم ومبدأ جوهري منظم لتسيير المجتمعات، قد استبدل شمولية فكرية معيّنة بشمولية فكرية أخرى. فبدلاً من تحريرنا من منطق التعصب للنموذج الفكري الماركسي الذي ألهم في الماضي ثورات مختلفة، فقد قادت الفلسفة النيوليبرالية العالم إلى الخضوع لوصفات أخرى. هذه الأخيرة كانت مبهرة للوهلة الأولى إذ غُلفت بالضمانة العلمية للرياضيات المطبقة على نماذج اقتصادية وبالليبرالية الكلاسيكية المختطفة والمحولة عن وجهتها الصحيحة. ولكن النتيجة لم تكن على الأرجح بالمستوى الذي يكفل منح «السعادة» الاجتماعية والفردية والجماعية، لمجتمع التآخي والتضامن الذي طالما حلمت به جميع الأديان والمذاهب الفكرية العلمانية ذات النزعة الإنسانوية. ومن هنا نشأت المعاناة الجيوسياسية المتعلقة بمسألة الهوية التي تضاعفت وترجمت في أماكن مختلفة من الكرة الأرضية بحركات رفض عنيفة، وتحركات عسكرية واسعة النطاق واحتلالات وانكفاءات دينية على الذات، طوائفية ومذهبية وصوفية المنحى، تهدد السلام في العالم وتقوض استقرار العديد من المجتمعات.

في الواقع، كانت الخطيئة المرتكبة ضد الفكر، سواء أكان مصدرها الماركسية أم النيوليبرالية، هي الاعتقاد بأن هناك قوانين تاريخية وبالتالي، ثمة إمكانية لاكتشافها واستخلاص وصفات منها ستؤمن السعادة للبشرية. وقادت النزعة العلماوية في القرن التاسع عشر إلى التخلي عن روح التواضع العلمي التي كانت سائدة في القرنين السابقين والتي اتسم

بها تطور العقليات، ولكن أيضاً الوعي بنسبية مبادئ الحياة الاجتماعية عن طريق اكتشاف الثقافات والحضارات الأخرى. لقد أخلت الكوسموبوليتية، وروح التسامح والانفتاح التي تحلى بها مفكرون مثل مونتين *Montaigne* ومونتسكيو *Montesquieu* وروسّو *Rousseau* وديدرو *Diderot* أو كانط *Kant*، المكان لصالح ذهنية الفكر النسقي الذي كان فلاسفة مثل هيغل *Hegel* وسلسلة المفكرين الذي الهمهم، وعلى رأسهم كارل ماركس، أو علماء الاجتماع مثل ماكس فيبر *Weber* وأوغست كونت *Comte*، قد رفعوه إلى مرتبة اليقينيات المتعصبة. لقد بدت في فلسفة التاريخ المتخيلة عند هؤلاء المفكرين الذين أثرّوا على الفكر العالمي أنّ نهاية آلام البشرية قريبة المنال لمجرد اعتماد وتطبيق المنظومات النظرية التي اخترعها وتصورها هؤلاء المتكلمون الجذابون. كانوا يتزيّنون بعقلانيات ظاهرية تزعم القدرة على الإحاطة بصورة شاملة بقوانين تطور البشرية. وكانت هذه القوانين بالنسبة إليهم صارمة وثابتة بقدر ما هي قوانين الفيزياء أو انتظام مسارات النجوم.

كما وأنه آن أوان التخلص من أنماط الجمود العقائدي المتناقضة فيما بينها التي سادت في العلوم الإنسانية منذ قرنين، مما افقدها الفائدة العملية في تحسين وضع الانسانية. ولذا يتعيّن على الاقتصاد السياسي العودة إلى وظيفته الأساسية، كعلم أخلاقي وليس كعلم تجريدي مجرد، قائم على نماذج نظرية وهمية لا صلة لها بالواقع.

لذلك لن نتمكن من شق دروب فكرية جديدة بشأن مشاكل العالم إذا لم نقض على أشباح الخلافات العقائدية القديمة التي مزقت أوروبا، قبل أن يجري استيرادها إلى قارات أخرى وغيرها من الثقافات[٢]. ولهذا الغرض، ينبغي تفكيك الخطاب الوهمي النيوليبرالي المنقطع عن الواقع، وتعريته حتى يحل محل مفرادته ومفاهيمه مفردات ومفاهيم أكثر صلة بالقضايا الوضعية بحيث يُفتح الطريق أمام التفكير في شؤون العالم على نحو مغاير. وحده مثل هذا التحّول قد يسمح بإعادة بناء عقلانية اقتصادية قادرة على الإحاطة بالقضايا الحقيقية للمجتمعات، ومن ثم فتح الباب أمام عودة الأخلاقيات الاقتصادية والأخلاق المجتمعية التي أصبحت مفقودة اليوم.

ضرورة إصلاح تعليم الاقتصاد وإدارة الأعمال

إن إعادة بناء مضمون تعليم الاقتصاد تمثل في هذا الصدد عنصراً رئيسياً لمجمل

حركية إصلاح نظام السلطة المعولمة، ولآليات الإجمالية الاقتصادية التي سمحت له بالوجود. ولذلك حان الوقت للإحاطة علماً أن الاقتصاد، كغيره من العلوم الاجتماعية، لا يمكن أن يختزل في رؤية للعالم أكثر خيالية وعقائدية منها واقعية وعليها بالتالي أن تعيد في تعاليمه ادخال الحقل الضخم لتراكم المعارف المتعلقة بالحياة الاقتصادية والاجتماعية وآلياتها المتغيرة على الدوام، في الزمان كما في المكان. وبصفته علم اجتماعي، لا يمكن إعفاء علم الاقتصاد، شأنه شأن غيره من التخصصات، من اعتماد معايير الأخلاق والعدالة.

من دون منهج دراسي يوفر معارف وقائعية وافية ومطروحة في سياقها التاريخي والجغرافي، فإن خريجي الاقتصاد وإدارة الأعمال لن يتمكنوا من تغيير أفقهم الفكري والأخلاقي المحدودة للغاية، وسيظل بالتالي إصلاح النظام الاقتصادي المعولم بعيد المنال. ان انتصار أصول العقائد النيوليبرالية قد أفرغ الدراسات الاقتصادية من محتواها، وأدى إلى تهميش المراجع التدريسية لمجموعة من كبار الاقتصاديين. ولقد حان الوقت لوضع حد لهذا التزوير الفكري.

فريدريك هايك *Hayek* أو ميلتون فريدمان *Friedman*، اللذان وضعا 'الكتب المقدسة' لِلنيوليبرالية، قد طرحوا جانباً جميع القواعد الأخلاقية والمعنوية التي وضعها بعض كبار مفكّري عصر النهضة، ومن ثم فلاسفة التنوير. لقد أغفلوا تماماً التراث الغني للأديان المتعلق بهذا الشأن، أو الدروس الغنية التي يمكن استخلاصها من الخبرات في مجال تنمية مجتمعات أخرى او في فترات تاريخية اخرى. ففي التفكير الجديد الذي أسس له هذان الاقتصاديان تمّ فرض نظرية السوق المسماة «حرة»، التي ظنوا خطءاً انه يمكن تطبيقها بشكل أعمى دون الأخذ بعين الإعتبار مقيدات المصالح المادية الضيقة والأنانية للإنسان. وقد حلّت محل كل المبادئ الأخلاقية التي فتحت ذهن الإنسان، منذ مونتين *Montaigne* حتى كانط *Kant*، والداعية إلى التسامح وقبول الاختلافات والبحث عن قواعد السلوك الأخلاقي داخل المجتمعات، كما فيما بينها. فنحن هنا في قلب إيديولوجية الإجمالية الاقتصادية، كما مورست منذ المشاريع الاستعمارية لبعض الدول الأوروبية للاستيلاء على العالم، بحجة ضمان السعادة للبشرية.

وطالما ستواصل الطوباوية النيوليبرالية سيطرتها على العلوم الإنسانية، ومنعها عن فهم الظواهر الاقتصادية بتعقيداتها الواقعية والصلات القائمة بين الظواهر السياسية

والاجتماعية، والنفسية والاقتصادية، وباختزالها هذه الظواهر في معادلات ونماذج رياضية، ستواصل إيديولوجية العولمة الدمار التي تلحقه بالمجتمعات. إن الجهاز الأكاديمي العالمي الذي يقوم بتعليم وتدريب وتشكيل بيروقراطية العولمة القوية سيظل المغذي لاستمرارية النظام الحالي المتميز للتباينات والتناقضات الاقتصادية والاجتماعية الحادة عبر التكوين الأكاديمي بصناع قرار عميان، يتصرفون كآلات أو كمنغلقين ضمن شكل من أشكال مرض التوحد. والواقع أن هؤلاء الأخيرين لا يرون فيما تبقى من الأخلاق التقليدية سوى حاجز ينبغي ازالته للانتقال السريع إلى تحقيق السعادة الإنسانية من خلال تطوير الأسواق المعولمة 'الحرة'.

إيقاظ الضمائر ضد الفساد والهدر الاقتصادي

الفساد والهدر الاقتصادي أمران متلازمان. فهما يفقدان النظام الاقتصادي أية فكرة عقلانية وكفاءة في الأداء، وفي الوقت نفسه تصبح النفوس خاضعة أكثر لتقنيات غسل الأدمغة.

لقد اختفت اليوم تحت تأثير المناقشات والمجادلات الفارغة والعبثية على قضايا ثانوية التي فرضتها الإيديولوجية النيوليبرالية تلك الانتقادات المتينة والواقعية ضدّ الدمار الذي يخلقه المجتمع الاستهلاكي وهي انتقادات ازدهرت في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي. مع ذلك، إذا لم تعد هذه المسألة الجوهرية المتعلقة باختلالات النظام الاقتصادي العالمي، الموصوف بأنه «عصر البذخ»، لتحتل نقطة المركز في الشواغل الاقتصادية، فإن التوترات الدولية الاقتصادية الطابع لن يكتب لها إلاّ مزيداً من الانتشار، لا سيما بشأن المسائل المتعلقة بالمناخ، ولكن أيضاً بشأن الحصول على المواد الخام. في إطار ثقافة اقتصادية ما زالت تتباهى بعصر البذخ، على الرغم من جميع المخاطر التي تكتنفها، ليس من الحكمة في شيء الاعتقاد أن البلدان المصنعة حديثاً، وبعضها عملاقة سكانياً، مثل الصين والهند أو البرازيل، لن تتخلى عن تطلعها إلى الانضمام إلى مستوى معيشة البلدان القديمة التصنيع. باسم أي منطق وأي أخلاق قد تطلب الولايات المتحدة والإتحاد الأوروبي من هذه الدول الحد من وتيرة «اللحاق» بالمستوى الاقتصادي لتلك الدول ؟ ألا زالت هاتان المجموعتان من البلدان تقدمان نفسهما نموذجاً للتنمية السياسية والاقتصادية والاجتماعية يحتذى به ؟ وهل يمكن حذو حذوهما من دون أن يكون مسموحاً باعتماد أسلوب حياتهما ومستوى استهلاكهما، بينما شكّل الجموح الاستهلاكي محرك «البذخ» الذي ينعمون بها ؟

من الواضح أنه من دون إطاحة هذا النموذج ووقف التخريب الذي ما زال يتسبب به، فإن التوترات الدولية الناجمة عن منجزات التقدم السريع التي أحرزتها بعض الاقتصادات الكبرى لن يكون بالإمكان الحد منها. فالحل هنا يكمن في توافق ينبغي التوصل إليه بين البلدان القديمة التصنيع وتلك التي تلحق بها بأسرع من المتوقع لتعود إلى مفاهيم الاقتصاد السياسي المنطقية والعقلانية والأخلاقية.

بهذا التوافق وحده يمكن الحصول على اتفاق بشأن إصلاحات عاجلة وحيوية وملّحة لأنماط الاستهلاك والسكن والتخطيط المدني والنقل؛ العمل من أجل سياسات تكفل إعادة التوزيع المناطقي لسكان التجمعات الحضرية الواسعة التي تواصل تمددها في جميع أنحاء العالم؛ خفض المبالغ الفلكية المخصصة للإعلان الدعائي؛ إطالة عمر السلع، وفرض ضريبة على المنتجات والخدمات التي تتميّز بالطابع الفاخر الأكثر سفوراً؛ وضع حد لعمليات المضاربة المالية البحتة المنفصلة عن المعاملات الجارية في الاقتصاد الحقيقي؛ توزيع الدخل بين المناطق الحضرية والمناطق الريفية وداخل المناطق بصورة أفضل، والتقليص إلى أدنى المستويات من المسافات ومدة الانتقال إلى مكان العمل؛ اي وباختصار استعادة تماسك مناطقي من شأنه الإسهام في التغييرات الجذرية للسلوكيات الاقتصادية والاحتياجات وأنماط الاستهلاك. وبهذه الطريقة يمكن تقليص حدة التوتر القائمة حالياً بين البلدان السائرة على طريق التصنيع السريع وتلك القديمة التصنيع، هذه الحدّة التي ظهرت بصورة مفضوحة في مؤتمر كوبنهاغن حول المناخ عام ٢٠٠٩. وبالتالي يمكن التخفيف من العداء للصين التي أوشكت أن تصبح ثاني قوة اقتصادية في العالم.

إعادة تنظيم التماسك المناطقي وإعادة الاعتبار للشأن السياسي

غير أن العمل من أجل الحصول على تفاهمات جديدة بشأن الإصلاحات التي لا مفر منها يتطلب أيضاً التأمل بنحو معمق في التفتت بل في تقييد المهام التقليدية للدولة القومية وهي النموذج الأعلى حتى اليوم لتنظيم المجتمعات، وهو نموذج تهدده الإجمالية الاقتصادية وعولمة السلطة. اذ ان منذ خمسة عقود على الأقل، والمجتمعات البشرية تشهد زعزعة في استقرارها وتجزئة لها جراء المرحلة الأخيرة من الإجمالية الاقتصادية. لقد استرقّت الدولة القومية في البلدان القديمة التصنيع، وشهدت الدول الجديدة المنبثقة من

تصفية النظام الاستعماري أو من الثورات الكبرى كالثورة الروسية والصينية والفيتنامية، أو من الانقلابات العسكرية ذات المزاعم الثورية، شهدت مصائر ومسارات مختلفة. وأمكن تحديد العديد من حالات الحرب الأهلية الكامنة، أو الظاهرة، في العديد من النقاط على كوكب الأرض. وحتى في أوروبا، أصبحت تتصاعد الاتجاهات المطالبة بالاستقلال الذاتي للأقاليم، ما يعكس رغبة في إعادة بناء مجتمع متماسك ومستقل على رقعة جغرافية محددة. حتى لو لم يكن الغرض هنا الإطراب المفرط بنموذج الدولة القومية، إلاّ أن هذا لا ينبغي أن يدفعنا للتخلي عن المبدأ الأول الذي كان وراء تأسيسه، ألا وهو رغبة المجتمع البشري أن يكون سيد مصيره بواسطة آليات تمثيلية لأعضائه وضبط أعمال قادته المنتخبين لضمان امتثالهم لمصلحة المجتمع وجميع أعضائه.

وقد فتحت الإجمالية الاقتصادية الباب اليوم أمام إعادة التنظيم المناطقي أمام قيام تجّمعات إقليمية مثل الاتحاد الأوروبي أو غيرها من مناطق التجارة الحرة. إن عمليات إعادة التنظيم هذه قد أملتها بشكل حديدي قواعد الأسواق «الحرة» وحرية انتقال الرساميل، وبدرجة أقل انتقال البشر والأسر بكاملها من منطقة جغرافية إلى اخرى. وتمّ هذا التطور على حساب الأداء الديمقراطي القائم على مشاركة حقيقية للمواطنين.

لذلك آن الأوان ألاّ تملى التغييرات في التنظيم المناطقي، التي يؤثر على مصير الملايين من الناس، استناداً لمبدأ حرية التجارة وحده، وإنما استناداً لإرادة أعضاء كل مجتمع، التي تحظى بتمثيل صحيح، من دون توسيط وسائل الإعلام الحاصرة للذهن والإرادة. وينبغي هنا أن يكون الاختيار جلياً لا لبس فيه. ولئن كانت الدولة القومية لم تعد الشكل المثالي الذي ساد طيلة القرن التاسع عشر، وجزء كبير من القرن العشرين، فبالمقابل فإن الدول الصغرى المنبثقة من تفكك الإمبراطوريات السابقة (مثال الإمبراطورية النمسوية المجرية، والإمبراطورية العثمانية أو الإمبراطورية السوفياتية، وريثة إمبراطورية القياصرة)، أو يوغسلافيا القديمة، التي نشأت لتحقيق اتحاد الشعوب السلافية جنوب أوروبا، ليست هي الحل المثالي. إن الكيانات الدولتية الجديدة المنبثقة من تلك الانحلالات لا يمكن أن يكتب لها الحياة إلاّ بالخضوع والتبعية لدولة قوية، مجاورة أو بعيدة.

ولكن للتوصل إلى تحديد توازنات مناطقية واستعادتها، بحيث يكون استقرار

المجتمعات التي تعيش على بقعة جغرافية معينة مضموناً، يتعيّن استعادة وظيفة الشأن السياسي ومعنى الصالح العام الملازم له بالضرورة. فمن دون إعادة الاعتبار لهذين المفهومين المتلازمين في أذهان المواطنين، سوف يبقى التماسك المناطقي عرضة للانحلال وإعادة التركيب بواسطة دفق الرساميل العابرة للقوميات والتجارة والمهاجرين، الخارجة عن أي مراقبة تمارسها السلطات الوطنية أو السلطات المحلية في المناطق التي تتشكل منها الدول الوطنية.

وكلما كانت مختلف الحركات الفكرية والاجتماعية المناهضة لما اتخذته العولمة من أشكال منحرفة وشاجبة لانحرافاتها، قادرة على اختراق المجالات المذكورة أعلاه، كلما يصبح ممكناً إحراز تقدم في رؤية كيفية الإسراع في إجراء التغييرات المطلوبة، وتنفيذ الإصلاحات اللازمة والتي قد وصفها عدد من المفكرين النقديين. والشروع في إجراء إصلاحات في العمق، عن طريق زيادة الضغط على قادة السلطة المعولمة، قد يسمح باجتناب الكثير من العنف الذي لن يكون له إلاّ أثراً مفاقماً لذلك القائم منذ عقود عدة. بل اجتناب حرب عالمية ثالثة قد تنفجر كمنفذ للتوّترات التي عاشها العالم منذ نهاية الحرب الباردة[٢]. ومع ارتفاع هذه التوترات، ثمة مسؤولية هامة يمكن أن تعزى إلى رؤية كبار قادة الدول القديمة التصنيع والولايات المتحدة الأميركية، الذين تترسخ لديهم القناعة إلى حد كبير بتفوقهم الأخلاقي والعسكري والاقتصادي على الدول الأخرى، وبضرورة أن يتفردوا بقيادة العالم.

في هذه المعركة، من الملح أن يوضع حد لإفساد المبادئ الرئيسية لفلسفة التنوير، وأفكار الآباتي دو سان بيار *Abbé de Saint-Pierre* والفيلسوف عمانوئيل كانط بشأن السلام العالمي. ان اختطاف النيوليبرالية للأفكار المنفتحة والإنسانوية للفلاسفة الإنجليز ولفلاسفة التنوير على مدى السنوات الثلاثين الماضية، أدّت إلى تحوير جميع المبادئ الرئيسية للتنوير والثورة الفرنسية لصالح تشكيل سلطة معولمة لا تتقيّد باي مبدأ أخلاقي أو إنساني. إن ممارسة هذه السلطة تهزأ باستمرار بروح المؤسسات الديمقراطية، فتحوّلها إلى مجرد ديكور إعلامي مقيط يستعبد العقول.

وفي الختام لا يسعنا، إلاّ إطلاق نداء كنت قد اختتمت به مؤلفاً سابقاً : «يا أنصار الجمهورية والعدل في جميع الأمم وجميع الإتنيات، والأديان وجميع الخلفيات الأكاديمية،

اتحدوا[٤]!» فبهذه الطريقة وحدها سيكون ممكناً للبيئة المكانية التي نعيش فيها أن تستعيد تماسكها وهدوءها وبيئتها التاريخية الموروثة التي لا بدّ من التفكير فيها من جديد وإعادة تشكيلها خارج الفوضى التي تفرضها السلطة المعولمة وأنصارها من كل الجنسيات.

١ John Kenneth Gailbraith, *L'ère de l'opulence*, Calman-Lévy, Paris, 1961

٢ راجع : جورج قرم، **تاريخ أوروبا وبناء أسطورة الغرب**، دار الفارابي،٢٠١٠ حيث أن هذه المسألة هي في صلب التحليلات المتعلقة بتاريخ الأفكار الأوروبية وتداولها في العالم.

٣ أنظر : جورج قرم، **الشرخ بين الشرق و الغرب : رؤية ثنائية ومتفجرة للعالم**، مجلة **فوتورييل** *Futuribles*، العدد٣٢، تموز/يوليه-آب/أغسطس٢٠٠٧.

٤ أنظر : جورج قرم، **المسألة الدينية في القرن الحادي والعشرين**، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٦ حيث كنت أنادي من أجل «ميثاق علماني دولي» تحت شعار : «يا أنصار الجمهورية في جميع البلدان، اتحدوا»!

صفيّة سعاده

سلطات معولمة عابرة للدول

مع سقوط الاتحاد السوفياتي عام ١٩٩٠، باشرت الولايات المتحدة الأميركية في بلورة نظام معولم لم يستوعبه الكثيرون منا حتى الآن، إذ تستطيع من خلاله أن تحكم العالم، فكل نظام إمبراطوري يصبو إلى إلغاء قوانين الدول القومية لأنها تقف حجر عثرة أمامه في اتجاه اكتساح أسواقها والسيطرة على قراراتها.

من تلك المؤسسات التي اضحت عابرة للدول والقوميات :

- مركز القرار في الأمم المتحدة.
- قيادة الاتحاد الأوروبي.
- المؤسسات الأميركية القانونية.
- المحاكم الدولية.
- مؤسسات ثقافية كفورد وروكفلر.
- مؤسسات حقوق الإنسان كمنظمة العفو الدولية *Amnesty International* ومنظمة حقوق الانسان *Human Rights Watch*.
- منظمة التجارة العالمية.
- صندوق النقد الدولي.
- رؤساء الشركات العالمية الضخمة.
- الوكالة الثلاثية : أميركا-أوروبا-آسيا.

١ الأمم المتحدة

دور الأمم المتحدة اليوم يختلف جذرياً عما كان عليه عقب الحرب العالمية الثانية حين تحولت «عصبة الأمم» إلى الأمم المتحدة كهيئة ملائمة للفصل في النزاعات بين الأمم مع الاعتراف بسيادة هذه الدول. لكن، حتى في ذلك الحين، لم يتم معاملة الدول المنضوية تحت راية الأمم المتحدة بشكل متساوٍ، ولهذا السبب ينطبق عليها ما قاله الكاتب الساخر الشهير جورج اورويل في كتابه «مزرعة الحيوانات» من أن الكل متساوٍ نظرياً، لكن البعض يتساوى أكثر من البعض الآخر! فالدول الكبرى لها حق النقض على حساب الدول الصغرى والضعيفة.

أما اليوم، وبدلاً من أن تقوم بدور الحكم بين الدول ، أصبحت الأمم المتحدة تفرض قرارات وتوافق على تدخلات عسكرية ضد أنظمة دول وسيادة أراضيها، كما حصل في ليبيا، حيث وافقت الأمم المتحدة على هجوم مسلح من قبل قوات شمال الأطلسي تحت ذريعة «حماية المدنيين» ما سمح للناتو بقصف المنشآ ت والبنى التحتية وملاحقة المدنيين والهيمنة على البلد.

لم تتنبه الصين وروسيا إلى الدور المتغير للأمم المتحدة إلا بعد أن فقدتا إمكان شراء النفط الليبي الذي استحوذت عليه الولايات المتحدة الأميركية.

إذاً ، تحولت هذه المؤسسة الدولية إلى أداة في يد الأمبراطورية الأميركية لتنفيذ سياستها ومصالحها عبر إقامة دعائم العولمة الاقتصادية واكتساح الأسواق تحت ستار دعم الاقتصاد الحر. فمن المسلم به أن الدول العظمى لا تستطيع أن تبقى مهيمنة إذا لم تسيطر على موارد النفط البرمائية وممراته. وكما أكد زبغنيو بريجنسكي، مستشار الرئيس باراك اوباما، فإن المعركة هي مع الصين، الدولة الكبرى ذات الامكانات الهائلة، أما المسرح فهو الدول الصغيرة في آسيا وأفريقيا وأميركا اللاتينية.

٢ الاتحاد الأوروبي

منذ قرن تماماً كانت الدول الأوروبية تستعد للاستيلاء على تركة «الرجل المريض» على ما لقبت الأمبراطورية العثمانية. أما اليوم، فأن الهمس يزداد وضوحاً حول «القارة

العجوز» تلك القارة الأوروبية التي ربطت مصيرها مع نهاية الحرب العالمية الثانية بمصير الولايات المتحدة الأميركية، فازدهرت بصعود أميركا فيما يتلاشى نفوذها مع الأزمة الاقتصادية العالمية التي سببتها المصارف الأميركية الاستثمارية.

وكانت الولايات المتحدة الأميركية قد دعمت بقوة فكرة الاتحاد الأوروبي بهدف إبعاد دول أوروبا الشرقية عن روسيا وإلحاقها بالغرب عموماً، إذ أن أميركا تقود هذه المنظومة وتقرر عنها اقتصادياً، وبالتالي سياسياً، أما بالنسبة الى الدول الأوروبية فان الاتحاد ضروري لها من الناحية الاقتصادية ما اضطرها للتضامن ضمن بوتقة أوسع من الدول القومية كي تشكل ثقلاً اقتصادياً يستطيع المنافسة في السوق العالمية.

ما حصل في ما بعد أن المصارف الأوروبية الكبرى في ألمانيا وفرنسا بدأت باقراض دول اليورو الضعيفة كاليونان مبالغ تعجز هذه الدول عن سدادها، طمعاً بالفوائد، ما أدى إلى انهيار اليونان وإيطاليا ويُنتظر أن تتبعهما إسبانيا والمجر.

أظهرت هذه الأزمة المالية أن الاتحاد الأوروبي وعلى رأسه البنك المركزي الأوروبي هو الذي يقرر مصير الشعبين اليوناني والإيطالي، أي أن هاتين الدولتين فقدتا سيادتهما وكذلك ديمقراطيتهما ليحل مكانها تنفيذ أوامر قادة أوروبا الأقوياء فأقصي رئيس وزراء اليونان جورج بباندريو، وعُين المصرفي لوكاس بيادموس، أي أن هذا الأخير لم يُنتخب من الشعب أو المجلس النيابي، بل أُرغمت اليونان على قبوله نزولاً عند تهديدات المصارف الأوروبية الكبرى.

السؤال المطروح هو من يتحكم بمصارف أوروبا؟

قد نظن للوهلة الأولى أن الدول الأوروبية أو على الأقل ألمانيا وفرنسا هما اللتان تقودان العمليات المالية، إلا أننا نُفاجأ بأن المصارف الاميركية هي المحرك الأكبر وخاصة المصرف الاستثماري الأميركي غولدمان ساكس *Goldman Sachs*. ففي الشهرين الماضيين عُين ثلاثة مصرفيين تابعين لغولدمان ساكس على رأس الاتحاد الأوروبي :

أولهم، ماريو دراغي *Mario Draghi* وهو مصرفي إيطالي يهودي خلف جان كلود تريشه كرئيس المصرف المركزي الأوروبي الذي يدير العمليات المالية في منطقة اليورو،

في الأول من تشرين الثاني ٢٠١١. وكان دراغي يحتل بين ٢٠٠٢ و٢٠٠٥ مركز نائب رئيس غولدمان ساكس في أوروبا، وهو من الذين أخفوا حقيقة تراكم الديون اليونانية في تلك الفترة. ثم أصبح دراغي حاكم بنك إيطاليا من ٢٠٠٦ حتى تبوئه رئاسة البنك المركزي الأوروبي.

وثانيهم، لوكاس بيادموس *Lucas Papademos*، ففي تشرين الثاني ٢٠١١ قررت الأمانة العامة الفرنسية-الألمانية في الاتحاد الأوروبي، والبنك المركزي الأوروبي، وصندوق النقد الدولي، الطلب الى رئيس وزراء اليونان جورج بياندريو تقديم استقالته رافضين اقتراحه أن يتم استفتاء في اليونان على البرنامج التقشفي الاقتصادي المنوي فرضه عنوة.

أصبح لوكاس بيادموس رئيس وزراء اليونان، وكان حاكم البنك المركزي اليوناني من ١٩٩٤ وحتى ٢٠٠٢، ثم عمل مصرفياً مع غولدمان ساكس، ومثل زميله دراغي، أخفى الديون اليونانية ولم يدونها بمؤازرة البنك الأميركي.

وثالثهم، ماريو مونتي *Mario Monti*، وهو مثل دراغي مصرفي إيطالي يهودي، عمل مع غولدمان ساكس كمستشار دولي بين ٢٠٠٥ و٢٠١١ ثم عُيّن رئيس وزراء إيطاليا من قبل الاتحاد الأوروبي.

إن هؤلاء المصرفيين الثلاثة يتحكمون حالياً في دول الاتحاد الأوروبي، شاهرين سيف إفلاس روما وأثينا. قد يسميهم البعض تكنوقراط، لكن الحقيقة أن التكنوقراط لديهم أيضاً قناعاتهم السياسية والأيديولوجية. هذه الترويكا بالذات تنتمي إلى «الوكالة الثلاثية أميركا-أوروبا-آسيا» التي تعتبر أن المجتمعات الغربية بالغت في ديمقراطيتها وتريد العودة إلى مسار اليمين المحافظ. وما أن تبوأ لوكاس بيادموس رئاسة الوزارة اليونانية حتى أدخل في حكومته منظمة يونانية متطرفة يمينياً ممنوعة منذ عام ١٩٧٤ لأنها دعمت الانقلاب العسكري.

٣ الوكالة الثلاثية : أميركا-أوروبا-آسيا *Trilateral Commission*

إن كل من ماريو مونتي ولوكاس بيادموس وماريو دراغي لا ينتمون فقط إلى عقلية مصرف غولدمان ساكس، بل هم أيضاً أعضاء في «الوكالة الثلاثية». هذه الاخيرة

تزعم بأنها منظمة لا حكومية تُعنى بشؤون الاتصال والتعاون بين القارات الثلاث، الا انها في الحقيقة واجهة تختبئ خلفها «لجنة الشؤون الخارجية الأميركية». تشكلت هذه اللجنة في السبعينيات من القرن الماضي ومهمتها التغلغل والتوسع الاقتصادي، وبالتالي السياسي والثقافي في أوروبا وآسيا وذلك للترابط الوثيق بين الاقتصاد والسياسة وثقافة الاستهلاك.

تعتمد «لجنة شؤون الخارجية الأميركية» على ندوات وأبحاث لتقويم وضع الدولة التي تريد إدخال استثمارات فيها، ثم تحضَر آلية إعلامية ضخمة هدفها اقناع الجميع بمنافع سياساتها، وتتصرف واجهة «اللجنة» أي «الوكالة الثلاثية» على أساس أن قراراتها أممية، تلغي قوانين الدول التي تُدخل فيها استثماراتها.

يتحكم رؤساء مصارف ومصالح وال ستريت *Wall Street* في مسار لجنة العلاقات الخارجية، مثل العديد من المؤسسات والشركات الضخمة كستاندارد اويل *Standard Oil*، كذلك تهيمن هذه اللجنة بوصفها ممثلة لمصالح وال ستريت على مراكز الأبحاث الأميركية الرئيسية، عبر تمويلها، ومنها :

- مركز راند *Rand* للأبحاث.
- مركز بروكينغز *Brookings Institute*.
- لجنة الدراسات الاستراتيجية الدولية.
- قسم الدراسات الدولية في جامعة جون هوبكنز (*John Hopkins*).

هدف اللجنة سيطرة الولايات المتحدة الأميركية عبر مصارفها وشركائها ورجال أعمالها على أكبر عدد من الدول. ووجدت اللجنة أن أحد أنجع الوسائل برمجة الرأي العام العالمي عبر الإعلام، وإمكان خلق بؤر توتر ونزاعات داخلية اتنية أو طائفية في أي بلد تريد الهيمنة عليه، ومكاسبها ضخمة في حالتي الحرب والسلم : ففي الحالة الأولى تكسب من بيع السلاح، وفي الحالة الثانية تؤمن الاستثمارات المالية والتقنية لإعمار البلد، كما حدث ويحدث في ليبيا الآن. ولا يشذ باراك اوباما، رئيس الولايات المتحدة الاميركية عن هذا المسار، اذ تم تدريبه لرئاسة الجمهورية من قبل أعضاء مهمين في «الوكالة الثلاثية»، ووفاء لهم عين ١١ عضواً منهم في إدارته ومنهم : تيم غايتنر *Tim Geithner* وزير المال، سوزان رايس، سفيرة أميركا في الأمم المتحدة وشقيقة كوندوليزا رايس، وزيرة الخارجية السابقة، و دنيس روس، وريتشارد هولبروك في الخارجية الأميركية.

٤ صندوق النقد الدولي

صندوق النقد الدولي مؤسسة تضم ١٨٧ دولة تعهدت بالعمل على تعاون مالي معولم، أي أنه عابر للدول، لتسهيل التجارة الدولية المرتكزة على «حرية السوق».

أمام هذا التدفق المالي الضخم، سرعان ما يقع بعض الدول تحت عجز مالي فيطلب العون من صندوق النقد الدولي الذي يُقرض المال ولكن شرط تنفيذ برنامج يُعدّه لإصلاح البنية المالية، وللصندوق الحق في وضع قوانين هذا البرنامج الذي يُسمّى بـ«إجماع واشنطن» ومراقبتها، لأنه يحظى بدعم البنك الدولي الذي يترأسه أميركي، والبنك الفدرالي الأميركي.

يستند البرنامج الى قواعد نيو ليبرالية تضغط لفتح الأسواق أمام البضائع من دون أي عوائق. وانتقد العديد من الاختصاصيين في الاقتصاد هذا البرنامج لأنه يؤدي، لا إلى إنقاذ البلد المعني، بل إلى حماية مصالح المجتمعات الغربية وفي مقدمها الولايات المتحدة الأميركية. وعلق جوزف ستيغلتز *Joseph Stiglitz* حين كان نائب رئيس البنك الدولي مؤكداً أن صندوق النقد الدولي لا يكترث فعلاً بإنقاذ اقتصاد دولة ما أو إيجاد وسائل لتنميتها بل همه الوحيد هو استعادة المال مع الفوائد. لذلك، وبعد التجربة المرة مع صندوق النقد الدولي، ترفض دولة الارجنتين أن يراقب الصندوق حساباتها المالية.

كل من منظمة التجارة العالمية وصندوق النقد الدوليين يخضع لسيطرة الدولة العظمى، ويدفع الأول باتجاه فتح الأسواق، ويقرض الثاني المال تبعاً لشروط الرأسمالية الأميركية التي تطالب بخصخصة مرافق الدولة كشرط أول للإقراض، فيما ترفض الولايات المتحدة الأميركية نفسها تطبيق هذا الشرط حين يتعلق الأمر بمرافقها، بل انها تمانع بشكل مطلق حتى مجرد القيام ببعض المهام الروتينية من قبل اجانب على ارضها، كما حدث حين رفض الكونغرس الأميركي السماح لشركة تديرها الإمارات العربية المتحدة بصيانة المرافئ الأميركية، معتبرة أن ذلك يمس أمنها القومي، كما ان الولايات المتحدة الاميركية لا تسمح بدخول اعضاء جدد الى منظمة التجارة العالمية الا بعد موافقة الكونغرس الاميركي على ذلك.

بنت الولايات المتحدة الأميركية منظومة متكاملة ما بين صندوق النقد الدولي والبنك الدولي ومنظمة التجارة العالمية، والإمساك بالمصارف الكبرى عبر وال ستريت في نيويورك، ودعمتها بمؤسسات أميركية قانونية أصبحت هي المرجع في التقويم العالمي، وفي

التحكيم حين ينشب اي نزاع مالي في أية دولة عبر العالم أجمع. ومثال على ذلك مؤسسة ستاندرد أند بور *Standard & Poor* التي تقوّم الأسهم والسندات في دولة ما، وأصبحت مرجعاً للتقويم العالمي، رغم أنه تبين زيفها وخداعها حين قوّمت بعض السندات الأميركية على أنها من الدرجة الممتازة، وجعلت المصارف العالمية تشتريها على هذا الأساس فيما هي في الحقيقة سندات بلا قيمة حقيقية *derivatives* وهذا أحد الأسباب التي أدت إلى الانهيار الاقتصادي العالمي عام ٢٠٠٨.

٥ المحاكم الدولية

إن إلغاء القوميات من قبل الولايات المتحدة يستند بشكل أساسي الى تغيير القوانين الدولية، أي تغيير قوانين اللعبة، فالمحكمة الجنائية الدولية تأسست بموجب معاهدة روما عام ١٩٩٨ التي وقع عليها الاميركيون ليحاكم الآخرون، بينما تمنع محاكمة اي اميركي من قبلها متحججة بأن القضاء الاميركي متفوق على جميع الانظمة الاخرى. والحقيقة ان مجلس الشيوخ لم يوقع على معاهدة روما مؤكداً ان القانون الاميركي يمنح الادارة الاميركية الحق في اجتياح هولندا اذا اوقفت المحكمة الجنائية الدولية أي موظف حكومي اميركي! اذاً أُنشئت المحاكم الدولية كوسيلة لاخضاع الدول الضعيفة، فيما لم تتعرض قوات حلف شمال الاطلسي لأي مساءلة أو محاكمة رغم قصفها منشآت مدنية في يوغوسلافيا وفي ليبيا ايضاً، ويؤكد هذا المنحى ان الولايات المتحدة الاميركية تستطيع استعمال حق النقض في ادراج أي موضوع في المحكمة الدولية، فهي رفضت مثلاً ان يحاكم «اسرائيليون» عن المجازر التي ارتكبوها في لبنان صيف ٢٠٠٦.

أما بقية الدول الصغيرة كلبنان، فإنها توقع على بروتوكول دولي تلو الآخر رغم أنه قد يتعارض مع مصالحها أو يتناقض مع قوانينها، وما المحكمة الدولية المتخصصة قي مقتل رئيس الوزراء اللبناني السابق رفيق الحريري وغيره من السياسيين اللبنانيين إلا مثال على تجاوز القانون والسيادة اللبنانيين.

وها هي آن ماكميلان، زوجة انطوني لودج، وهو مسؤول اداري في المحكمة الدولية، تسعى الى تولي برنامج بتمويل اوروبي للعمل على النظام العدلي في لبنان ، فهل يسمح لها المسؤولون اللبنانيون بأن تحوّر النظام العدلي اللبناني ليصبح تابعاً لسلطة معولمة خارجة على الارادة اللبنانية ؟ (راجع جريدة الاخبار ١٠ ديسمبر ٢٠١١).

الأمر نفسه ينطبق على توقيع اتفاقية عدم استعمال القنابل العنقودية في الأماكن الآهلة بالسكان، اذ رفضت الولايات المتحدة الأميركية و«إسرائيل» التوقيع عليها ما يعني أن إسقاط هذه القنابل على السكان من قبل «إسرائيل» أو أميركا لا يعدّ جريمة، ولا يُعتبر عملاً غير قانوني بما أنهما لم يوقعا على الاتفاقية! وتضغط أميركا على الأمم المتحدة في الوقت الحاضر كي تسمح باستعمال القنابل العنقودية (راجع جريدة الغارديان البريطانية، ٢٣ تشرين الثاني ٢٠١١).

٦ مؤسسات حقوق الإنسان

وسيلة أخرى تستعملها الولايات المتحدة الأميركية لتدمير مجتمعاتنا ودولنا : التشديد على حقوق الفرد على أنه القيمة الأهم بشكل مطلق، أي أهم من الدولة وأهم من المجتمع الذي ينتمي إليه ذلك الفرد، بل تحرضه على العصيان ضد مجتمعه باسم حقوق الإنسان متى كان ذلك مناسباً لمصلحتها، فيما لا تسمح البتة القيام بتظاهرات او اضرابات على ارضها وتقمعها بقوة السلاح كما حصل مع متظاهري وول ستريت.

أميركا دخلت العراق واحتلته بناء على أحد ادعاءاتها بأنها تحرّر الانسان العراقي من ديكتاتورية صدام حسين، وهي حرّرت فعلا الالوف من الحياة على هذه الارض؛ كما انها تدخلت تحت ستار دعم مطالب وحقوق الإنسان السوداني المسيحي لتقسيم السودان شطرين، فيما الحقيقة انها تريد الاستيلاء على النفط الموجود في الشطر المسيحي، وحاربت القذافي بحجة حماية المدنيين في ليبيا، وستظل تحميهم حتى آخر نقطة نفط عندهم.

أنشأت أميركا العديد من المؤسسات الدولية والمنظمات غير الحكومية التي تعمل على ترسيخ فكرة حقوق الإنسان ليس كغاية بحد ذاتها، بل كوسيلة لتفكيك المجتمعات التي تقاومها، فتنقسم حالات متعارضة متضادة تشل قدرات الدولة وتمنع نهوضها وتقدمها.

هكذا نجد أن هيئات جديدة استحدثتها الأمم المتحدة مثل *Human Rights Watch* و *Amnesty International* أدوات فاعلة في مجتمعات العالم الثالث، انما لا تأثير لها البتة في دول أوروبا أو أميركا لأن هذه الأخيرة ترفض رفضاً قاطعاً أن تتدخل أية هيئة دولية أو غير دولية في شؤونها الداخلية.

وتؤازر بعض المؤسسات الخاصة كفورد وروكفلر مصالح أميركا وإن تمت تغطيتها تحت شعارات السلام العالمي، المصالح الدولية، والقيم الديمقراطية.

فالأصول المالية لمؤسسة فورد تصل إلى ١٤ مليار دولار أميركي، تصرف منها حوالى ٥٣٠ مليون دولار سنوياً، بينما تصل أصول روكفلر إلى ٣ مليارات يُوزع منها ١٣٧ مليون سنوياً؛ ومدينة نيويورك هي مركز هاتين المؤسستين العملاقتين. وبدأت مؤسسة روكفلر نشاطها عام ١٩٣٠ بدفع الأموال للمفكرين والعلماء والمثقفين اليهود الألمان لنقلهم من ألمانيا إلى جامعات ومراكز أبحاث الولايات المتحدة الأميركية، وتدير هذه المؤسسة حالياً سيدة يهودية، كما تقدم مؤسسة روكفلر الهبات المالية لدعم المؤسسات الاميركية الآتية :

- لجنة العلاقات الخارجية الأميركية.
- مؤسسة كارنيغي للدراسات والأبحاث.
- مؤسسة بروكينغز *Brookings* للأبحاث.
- البنك الدولي.
- طليعة الجامعات الأميركية كجامعة هارفارد، ومركز العلاقات العامة في لندن.

وما التشديد على إنشاء منظمات غير حكومية في بلدان الشرق الأوسط إلا طريقة حديثة للتدخل في مسار الدول عبر بذل الأموال لمواضيع خاصة يفرضها التمويل على هذه الجمعيات. وتلعب هذه الجمعيات غير الحكومية والممولة من الخارج دور حصان طروادة رغم عدم وعي العديد من المواطنين هذا الامر.

تصبو هذه الجمعيات والمؤسسات الثقافية المسماة بالدولية إلى تطبيع ثقافي محترف وذكي جداً يؤدي بالمواطن العادي إلى تصديق البروباغندا التي تعطي انطباعاً بتفوق الحضارة الغربية وتعلّمه كره الذات، وأنه سيئ، خامل وكسول بالفطرة، اما إذا قاتل للدفاع عن نفسه فيُتهم بأنه ضد السلام العالمي!

بهذه الطريقة تحتكر الولايات المتحدة الاميركية «السلام» فتصوغه لمصلحتها، فيما توهم الجميع بأنه «سلام عالمي». وتقوم بالدور نفسه مع منظومة الديمقراطية؛ فحين تفرض الولايات الاميركية «الديمقراطية» فرضاً على دول تريد السيطرة عليها، ينتفي معنى الديمقراطية لأنها تتعارض مع معناها الاصلي وهو حكم الشعب لنفسه، وسيادة الشعب على

قراراته، وتتحول ديمقراطيتها الى استبداد أشد وطأة من أي ديكتاتور يحكم البلد.

كل هذه المؤسسات التي أدرجناها لا تعرج على المظالم التي ترتكبها الولايات المتحدة الأميركية. ويبقى السؤال مطروحاً : ماذا لو ضعفت الولايات المتحدة الأميركية، فهل تقبل أن يُفرض عليها ما فرضته على غيرها، ويتم تفكيكها تحت شعارات القانون الدولي، والعدالة الدولية، وحقوق الإنسان والاقتصاد الحر ؟

الجواب عن هذا السؤال يأتينا من مفكريها ومثقفيها وسياسييها الذين اعربوا عن اقتناعهم بأن أي خضوع لقوانين غير قوانين الولايات المتحدة الاميركية هو انتحار لها كدولة قومية ديمقراطية، وإنها لن تقبل أي سلطات معولمة إلا إذا كانت هي التي تنشئها وتترأسها.

عمر نشابة

عولمة العدالة الانتقائية : لبنان نموذجاً
المحكمة الدولية أداة للحرب على 'الإرهاب'

اغتيل رئيس الوزراء الأسبق رفيق الحريري في بيروت في ١٤ في شباط ٢٠٠٥، فسارع مجلس أمن الدولي في الأمم المتحدة الى تصنيف الجريمة ارهابية وإلى التدخل في التحقيقات الجنائية بينما لم تسترعِ اغتيالات عديدة وقعت سابقاً في لبنان هذا المستوى العالي من الاهتمام الدولي. ففي هذه الحال بالتحديد، أنشأ مجلس الأمن محكمة مدّعياً أنها تهدف إلى إنهاء الإفلات من العقاب والى مكافحة 'الارهاب'.

«لا تقتصر وظيفة المحكمة على محاكمة المسؤولين عن الاعتداءات الإرهابية التي وقعت في لبنان في عامي ٢٠٠٤ و٢٠٠٥»، قال رئيس المحكمة الخاصة بلبنان القاضي (الراحل) أنطونيو كاسيزي في ايلول ٢٠١١، إذ يبدو أن للمحكمة الدولية الأولى المختصّة بالإرهاب وظيفة إضافية تتمثل في إعادة تعريفه انطلاقاً من القانون اللبناني، ليمثّل سابقة تستند إليها الآليات القضائية الدولية الأخرى، في إطار مساهمتها في «الحرب على الإرهاب.»

تفوق السياسة الدولية على الاطار القانوني

قاضي الإجراءات التمهيدية في المحكمة الدولية دانيال فرانسين استند إلى اجتهاد خاص لمواد في القانون اللبناني تعرّف الإرهاب صدر عن غرفة الاستئناف في ١٦ شباط ٢٠١١ لتصديق اتهام أربعة أشخاص منتسبين إلى حزب الله بالضلوع في جريمة اغتيال الرئيس الحريري التي صنّفها مجلس الأمن الدولي إرهابية، قبل التحديد القضائي لركنيها المادي والمعنوي. تفوّقت السياسة الدولية على الإطار القانوني والعدلي في ذلك التصنيف الذي

كُشف عنه للمرة الأولى بعد ساعات قليلة من وقوع جريمة ١٤ شباط ٢٠٠٥، في بيان رئاسي صدر عن مجلس الأمن الدولي قبل استجماع المعطيات الكافية للجريمة. فجرائم اغتيال الرؤساء والزعماء لا تصنّف دولياً جرائم إرهابية : إن جرائم اغتيال الرئيس الأميركي جون كينيدي والزعيم القس مارتن لوثر كينغ والرئيس المصري أنور السادات والرئيسين اللبنانيين بشير الجميّل ورينيه معوّض ورئيسي الحكومة رياض الصلح ورشيد كرامي ومفتي الجمهورية الشيخ حسن خالد والأمين العام لحزب الله عباس الموسوي وغيرها، لم يصنّف مجلس الأمن الدولي أياً منها إرهابية، بل جرائم قتل تستدعي (طبعاً) الملاحقة القضائية.

أما إذا كان تصنيف جريمة اغتيال الحريري جريمة إرهابية بسبب نتائجها السياسية المتوقعة وتأثيرها على السلم والأمن الدوليين، بحسب ما شدّد عليه المندوب الفرنسي وزميله الأميركي في مجلس الأمن في ١٥ شباط ٢٠٠٥، فإن جريمة اغتيال ولي عهد الإمبراطورية النمساوية المجرية فرانسوا فرديناند يوم ٢٨ حزيران ١٩١٤، التي مثّلت الشرارة لاندلاع الحرب العالمية الأولى، لم تصنّف جريمة إرهابية، حتى بعد إنشاء عصبة الأمم ثم منظمة الأمم المتحدة. كذلك فإن جريمة اغتيال ملك يوغوسلافيا الإسكندر الأول يوم ٩ تشرين الأول ١٩٣٤ في مرسيليا لم تصنّف إرهابية، رغم أن القاتل فلادو شيرنوزمسكي كان ينتمي إلى منظمة صنّفها البعض إرهابية (المنظمة الثورية المقدونية). أما جريمة اغتيال رئيس جمهورية غينيا-بيساو، جاو برناردو فييرا في ٢ آذار ٢٠٠٩، فلم يصنّفها مجلس الأمن إرهابية رغم التوتر السياسي الذي أحدثته. وكان الرئيس فييرا قد نجا من انفجار وقع في القصر الجمهوري، غير أن مرتكبي الجريمة لحقوا به ليقتلوه ذبحاً بالسواطير. أدان بيان رئاسي صدر عن مجلس الأمن الجريمة، لكنه لم يدع إلى تحقيق دولي أو إلى إنشاء محكمة دولية، رغم تدخل أنغولا في الشؤون الداخلية لغينيا-بيساو.

لا تعريف دولي موحّد للإرهاب

جرائم الإبادة في رواندا وكمبوديا ويوغوسلافيا السابقة وسيراليون التي استدعت قيام محاكم الدولية، لم تصنّف إرهابية، رغم الفظائع التي تخلّلتها. بل إن المحكمة الخاصة بلبنان هي المحكمة الدولية الوحيدة التي تعنى بالإرهاب واختصاصها القضائي الأضيق بين المحاكم الدولية الأخرى يقتصر على جرائم اغتيال زعماء سياسيين خلال مدة زمنية محدّدة تبدأ في الأول من تشرين الأول ٢٠٠٤.

وزير العدل القطري الأسبق الدكتور نجيب النعيمي شرح خلال **المؤتمر القانوني العربي لدراسة المحكمة الدولية الخاصة بلبنان**، الذي عقد في لاهاي في شباط ٢٠١١، أن لتعريف جريمة الإرهاب بُعداً سياسياً، حيث إن التعريف الدولي للإرهاب غير ثابت حتى الآن، لأن إرهاب الدولة لم يشر إليه في النظام الأساسي للمحكمة الخاصة بلبنان. في هذا الإطار، لا بد من الإشارة إلى أن تصفية آلاف اللبنانيين وخطفهم واغتصابهم واستمرار تغييب أكثر من ١٠ آلاف لبناني منذ الحرب لم يستدع محاسبة دولية. كذلك فإن ممارسات الترهيب بحقّ مئات آلاف الفلسطينيين عبر الذبح والتهجير وجرف القرى المستمرة منذ ٦٠ عاماً ليست إرهاباً دولياً. وقصف قاعدة للأمم المتحدة كان يرفرف فوقها العلم الأزرق، احتمى فيها مدنيون بينهم أطفال عام ١٩٩٦، ليس جريمة إرهابية، واستهداف قوات حفظ السلام في الجنوب وقتلهم عام ٢٠٠٦ كانا خطأً يغتفر لمرتكبه. أما التعذيب والإذلال في سجني أبو غريب وغوانتنامو فحدّث ولا حرج.

وكان 'النشاط الإرهابي' باستخدام وسائل تمثل 'خطراً عاماً' موضوع نقاش دولي للمرة الأولى خلال المؤتمر الدولي لتوحيد القانون الجنائي، الذي عقد في العاصمة البولونية فرصوفيا في تشرين الثاني ١٩٢٧. وبعد اغتيال ملك يوغوسلافيا عام ١٩٣٤، أعدّ اتفاقان دوليان لمكافحة الإرهاب : الأول لتعريف الإرهاب الدولي وتجريمه، والآخر لإنشاء محكمة دولية لمقاضاة مرتكبي الجرائم الإرهابية. لكنّ هذين الاتفاقين لم يحصلا على التصديق اللازم عليهما من الدول ليدخلا حيّز التنفيذ.

تعرّف جامعة الدول العربية الإرهاب بالآتي : «هو كل فعل من أفعال العنف أو التهديد به أياً كانت بواعثه أو أغراضه، يقع تنفيذاً لمشروع إجرامي فردي أو جماعي، يهدف إلى إلقاء الرعب بين الناس، أو ترويعهم بإيذائهم أو تعريض حياتهم أو حريتهم أو أمنهم للخطر، أو إلحاق الضرر بالبيئة أو بأحد المرافق أو الأملاك العامة أو الخاصة، أو احتلالها أو الاستيلاء عليها، أو تعريض أحد الموارد الوطنية للخطر.» ولو كان ذلك التعريف معتمداً، لعُدّت جرائم إحراق السفارة الدنماركية في وتدمير الأملاك العامة والخاصة، وتعريض حياة الناس وحريتهم للخطر في ٥ شباط ٢٠٠٦ إرهابية. لكن المحكمة العسكرية أصدرت يومها أحكاماً بحقّ «مشاركين في ارتكاب أعمال الشغب في محلة التباريس بالأشرفية ومعاملة عناصر القوى الأمنية بالشدّة وعدم التفرّق بغير القوّة.» وقضت هذه الأحكام بالسجن سنة وشهراً واحداً غيابياً لمحمد ي. وشهرين لكلّ من يوسف د. وخالد ر. وأسبوعين لكل من

عبد المطلب م. وأيمن س. وعلي ز. ومحمد ق. وعلي م. وجمال الدين ع. فتعريف الإرهاب في القانون اللبناني جاء في نصّ المادة ٣١٤ من قانون العقوبات على النحو الآتي : «يعنى بالأعمال الإرهابية جميع الأفعال التي ترمي إلى إيجاد حالة ذعر وترتكب بوسائل كالأدوات المتفجّرة والمواد الملتهبة والمنتجات السامة أو المحرقة والعوامل الوبائية أو الميكروبية التي من شأنها أن تحدث خطراً عاماً.»

من محكمة الدولية الى سلطة تشريعية

«إن تعريف الإرهاب، بحسب غرفة الاستئناف في المحكمة الدولية الخاصة بلبنان، يقدّم أداة قضائية قوية للحكومات التي تريد القضاء على معارضيها أو معاقبتهم.» هذا ما خلص إليه الخبيران الدوليان في القانون الدولي اللذان يعملان حالياً لحساب مكتب المدعي العام في المحكمة الجنائية الدولية ليوغوسلافيا السابقة ماثيو جيليت وماتياس شوستر (دراسة نشرت يوم ٢٥ آب ٢٠١١ في **النشرة الدولية للعدالة الجنائية**). وجّه قاضي الإجراءات التمهيدية في المحكمة الخاصة دانيال فرانسين ١٥ سؤالاً عن تفسير القوانين المعتمدة في المحكمة الدولية الخاصة بلبنان إلى غرفة الاستئناف في ٢١ كانون الثاني ٢٠١١، أي بعد ثلاثة أيام على تسلّمه النسخة الأولى من قرار الاتهام في ١٧ كانون الثاني ٢٠١١.

ورأى فرانسين ضرورة الاستناد إلى إجابات غرفة الاستئناف عن الأسئلة التي وجهها لتصديق قرار الاتهام أو عدم تصديقه. وسارع القاضي أنطونيو كاسيزي، في اليوم نفسه، إلى مطالبة مكتب المدعي العام ومكتب الدفاع بإيداع إجاباتهم عن الأسئلة، تمهيداً لبتّ غرفة الاستئناف بشأنها. وعقدت جلسة للغرفة في ٧ شباط وتبعها قرار تفسير بعض القوانين اللبنانية في ١٦ شباط. أما قرار الاتهام الذي يستهدف حزب الله فصدّقه فرانسين في ٢٨ حزيران ٢٠١١ بعدما طلب إدخال تعديلات عليه.

وكانت غرفة الاستئناف قد ادّعت أن المحكمة ستطبّق القانون اللبناني في ما يتعلّق بجريمة الإرهاب، القائمة على الأركان الآتية : فعل مرتكب عن قصد لبثّ الذعر، واستعمال وسائل «من شأنها أن تحدث خطراً عاماً» كالأدوات المتفجرة والمواد الملتهبة والمنتجات السامة أو المحرقة والعوامل الوبائية أو الميكروبية. وسمحت غرفة الاستئناف لنفسها بأن تقدم تحليلاً مفاده «أن المحاكم اللبنانية تعتمد بصورة عامة مقاربة ضيقة النطاق في ما يخصّ الركن

الثاني (ب)، وذلك بحصر جرائم الإرهاب في تلك الجرائم المرتكَبة بالوسائل الموصوفة في قانون العقوبات، والتي لا تشمل الاعتداءات المرتكبة بالرشاشات، على سبيل المثال.» وخلص قضاة الغرفة التي ترأسها القاضي كاسيزي وشارك فيها القاضيان اللبنانيان رالف رياشي وعفيف شمس الدين، إلى أن «قانون العقوبات اللبناني ذاته يدل على أن تعداده لوسائل الجريمة الإرهابية إنما هو على سبيل المثال لا الحصر، وبالتالي يمكن المحكمة أن تفسّر أحكام قانون العقوبات ذات الصلة تفسيراً أوسع نطاقاً.»

لكن هذا التفسير يتناقض مع ما ادعت المحكمة سابقاً احترامه. فالمحكمة كانت قد عدّت الحكم الصادر في ١٧ كانون الثاني ١٩٩٧ عن المجلس العدلي في دعوى مقتل الشيخ نزار الحلبي مرجعاً للقانون الوضعي الذي تعتمده. وبالتالي نشرت على موقعها الإلكتروني نصّ الحكم، وهو يتضمّن الفقرة الآتية : «حيث إن المادة ٣١٤ من قانون العقوبات قد حدّدت الأعمال الإرهابية بالأفعال التي ترمي إلى إيجاد حالة ذعر، والمرتكبة بوسائل كالأدوات المتفجرة والمواد الملتهبة والمنتجات السامة أو المحرقة والعوامل الوبائية أو المكروبية التي من شأنها أن تحدث خطراً عاماً (...) إلا أن هذه الجريمة لم ترتكب بأي من الوسائل المعددة في المادة ٣١٤ المذكورة. لذلك يقضي إعلان عدم مسؤولية المتهمين المذكورين بالنسبة إلى الجرم المنصوص عنه في المادة السادسة من قانون ١٩٥٨/١/١١ لعدم توافر عناصره.» وفي الصفحة ٧٦ من نص الحكم ورد «لم يتوافر في التحقيق ما يفيد إقدامه (أي إقدام أحد المتهمين) على أي عمل إرهابي كالذي نصت عليه المادة ٣١٤ من قانون العقوبات فتكون عناصر المادة ٦ غير متوافرة بحقه.»

إضافة إلى تجاوز قضاة المحكمة لصلاحياتهم عبر انتحال صفة أعضاء هيئة تشريعية وطنية، من شأن تفسير غرفة الاستئناف في المحكمة للإرهاب في القانون اللبناني أن يعرّض بعض قراراتها للنسف استناداً إلى المبدأ اللاتيني التشريعي القائل : «لا جريمة إلّا لها قانون» *nullum crimen sine lege* ولا جريمة يعاقب عليها القانون إلا موصوفة بشكل لا لبس فيه؛ إذ إن تعريف الغرفة للإرهاب بحسب القانون الدولي يعاني مشاكل قانونية بحسب الخبيرين القانونيين ماثيو جيليت وماتياس شوستر. أما تعريف الإرهاب بحسب القانون اللبناني، فاذا اعتمد خلافاً للقانون الوضعي يكون باطلاً.

تذكر المادة ٣١٤ عقوبات المذكورة، عبارة «الخطر العام» من دون تحديد هذه

العبارة. وبالفعل، يُترك هذا الأمر للقاضي من أجل حسن تقدير الوقائع والظروف الخاصة بكل قضية، وبالتالي تقدير الوجود الفعلي لأي خطر عام. من جهة أخرى، تشير المادتان ٥٨٧ إلى ٦٠٩ من قانون العقوبات إلى بعض الجرائم والجنايات التي تمثّل خطراً عاماً، على سبيل المثال : إضرام النار، الاعتداء على سلامة الطرقات، وعلى المواصلات والأعمال الصناعية، الجرائم المضرة بصحة الإنسان والحيوان، الأمراض الوبائية. أما في قضية اغتيال الرئيس رفيق الحريري، فقد أدت هيئة سياسية متمثلة برئاسة مجلس الأمن الدولي، دور القاضي قبل بدء التحقيق الجنائي، فقررت أن الجريمة إرهابية وأطلقت آليات «العدالة الدولية.»

أضاف قضاة المحكمة في ١٠ تشرين الثاني ٢٠١٠ إلى المادة ٦٨ من قواعد الإجراءات والإثبات الفقرة الآتية : «يجوز لقاضي الإجراءات التمهيدية أن يحيل على غرفة الاستئناف أي مسألة أولية تتعلق بتفسير الاتفاق والنظام الأساسي والقواعد في ما يخص القانون الواجب التطبيق، ويرى أنها ضرورية للنظر في قرار الاتهام والفصل فيه». وبالتالي عدّل القضاة وظيفة غرفة الاستئناف من محكمة تعيد النظر في القرارات الصادرة عن قاضي الإجراءات التمهيدية وغرفة الدرجة الأولى إلى هيئة تفسّر القوانين المعتمدة بنحو ملزم ونهائي. ولا شك في أن هذا التعديل مخالف للتوزيع الوظيفي لآليات نظام العدالة الصحيحة؛ لأنه يمنح غرفة الاستئناف صلاحيات تزيد على الصلاحيات الممنوحة لها في نظام المحكمة الأساسي أي ضميمة قرار مجلس الأمن ٢٠٠٧/١٧٥٧، ما يعدّ «خروجاً عن الحدود» *ultra vires*؛ إذ إن نظام المحكمة الأساسي يحدّد إجراءات الاستئناف بالآتي : «تنظر دائرة الاستئناف في الاستئنافات المقدمة ممن أدانتهم الدائرة الابتدائية أو من المدعي العام على أساس ما يلي : وجود خطأ في مسألة قانونية يبطل القرار؛ ووجود خطأ في الوقائع يسبب الاستنكاف عن إحقاق الحق. لدائرة الاستئناف أن تؤيد أو تنقض أو تعدل قرارات الدائرة الابتدائية.» (المادة ٢٦) فلا ذكر لأي وظائف إضافية كوظيفة تفسير مواد القانون اللبناني التي ينبغي اعتمادها بموجب المادة الثانية من النظام الأساسي للمحكمة.

أكّد الخبيران القانونيان الدوليان جيليت وشوستر أن تصرّفات المحكمة الخاصة بلبنان «تعيد تسليط الضوء على مشكلة السماح للقضاة بأن يقرروا إجراءات العدالة الجنائية ويعدلوها.» فبينما قد يساعد ذلك في تسريع الإجراءات، لكن لا ضمانات حماية من التجاوزات. وكان القاضي كاسيزي قد دافع عن التعديلات الكثيرة التي أدخلها قضاة محكمة يوغوسلافيا السابقة على قواعد الإجراءات والإثبات الخاصة بها عام ١٩٩٦، لكنه

شدّد يومها على أنه «لا يفترض أن تتجاوز قاعدة من قواعد الإجراءات، أو أي تعديل لها، المبادئ المذكورة في النظام الأساسي» (كلمة كاسيزي أمام الجمعية العمومية للأمم المتحدة في ١٩ تشرين الثاني ١٩٩٦). لكن القاضي كاسيزي ناقض نفسه عبر منح غرفة الاستئناف في المحكمة الخاصة بلبنان، التي يترأسها، صلاحيات مخالفة للمادة ٢٦ من نظام المحكمة الأساسي (ضميمة قرار مجلس الأمن ١٧٥٧/٢٠٠٧).

لاحظ جيليت وشوستر أن التعديل الذي أدخله قضاة المحكمة الخاصة بلبنان على القاعدة ٦٨ وأتاح لغرفة الاستئناف تفسير مواد القانون اللبناني، تزامن مع إيداع المدعي العام بلمار القاضي فرانسين القرار الاتهامي، ما يعرّض القضاة للانتقاد على أساس أنهم تصرّفوا بصفة مشرعين، بينما كانت ثمة قضية محددة في خلفية قرارهم. وأضاف الباحثان في نصّ دراستهما المعمّقة أن غرفة الاستئناف أرادت أن تحسم الأمر على حساب تسلسل الإجراءات القضائية. وبينما يمكن القول إن الغرفة كانت مرغمة على تقديم إجابات عن الأسئلة التي وجّهها إليها القاضي فرانسين في ٢١ كانون الثاني ٢٠١١ بموجب القاعدة ١٧٦، فإن المخرج الأكثر تناسباً مع معايير العدالة يقتضي تمسّك القضاة بالصلاحيات التي يمنحهم إياها النظام الأساسي لا أكثر ولا أقلّ. تلك الصلاحيات لا تتيح لهم التشريع ولا تفسير القوانين بما قد يتناسب مع توجّهات سياسية محدّدة.

عبد الحليم فضل الله

العولمة، المساواة والفقر
دراسة في الاتجاهات الأساسية وتطورها خلال عقدين

أولاً العولمة : الدلالات المتحولة

تتفق معظم التعريفات على أن ظاهرة العولمة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بثلاثة تحولات كبيرة : التدفق الحر للسلع و الرساميل والأشخاص بوتيرة تزيد عما حدث في العقود والقرون السابقة؛ اتساع نطاق تداول المعلومات والأفكار داخل مجال تفاعلي هائل يضم أعداداً لا تحصى من الأفراد والآراء والعقائد والرموز؛ و تحول سياسي أفسح في المجال أما مرور مد العولمة من تحت هياكل النظام العالمي القديم الذي تصدعت أركانه دون ان يرثه نظام آخر.

ويلتقي معظم دارسي الظاهرة على أن العولمة الاقتصادية هي مسار ينطوى على تغيرات مترابطة، تشمل حركة التجارة والاستثمارات وتبادل التقنيات وانتقال العمال السكان بين الدول، الأمر الذي يرخي بظلاله في نهاية المطاف على السياسات الحكومية وعلى المفاهيم السياسية التقليدية كالسيادة الاقتصادية ومبدأ عدم التدخل. فالعولمة تؤدي إلى تكامل أكبر بين الاقتصادات والمجتمعات على الصعد المختلفة[1] محدثة تبدلات عميقة في أداء الدولة و المجتمع المدني و عمل الفاعلين غير الدولتيين *Non state actors*، كما أنها تؤثر على الإطار المؤسساتي والتنظيمي للتنمية والثقافة والمجتمع والعلاقات الدولية[2] ويضيف آخرون بأن زيادة حجم تجارة السلع والخدمات وحركية رؤوس الأموال والهجرة، يقلل نطاق الاستقلال السياسي والاقتصادي للدول ليسود بالمقابل مبدأ الاعتماد المتبادل فيما بينها.[3]

لكن هذه التعريفات وغيرها تخفي ميولاً إيديولوجية من ناحية، وتعاني من

ضعف القدرة على الإقناع من ناحية ثانية، خصوصاً بعدما شهده العالم من وقائع وأحداث في أقل من عقد من الزمن. ولا بد لمن يناقش قضايا العولمة أن يلمس ما يحيط بها اليوم من التباس وغموض بعد أن كانت قبل عقد ونصف من الآن محاطة بهالة من التوقعات الخلابة والانتظارات الكبرى. و منذ ذلك الحين مرت مياه كثيرة تحت الجسور، وأخذت ملامح النظام الدولي بالتبدل مع انتقال مركز العولمة إلى الشرق، وحدوث تداع تدريجي للمركزية الغربية. ومن بين شقوق النظام القديم نشأت تكتلات اقتصادية ومنظومات تعاون وتنسيق بدأت تولي اهتماماً أكبر بالأحداث السياسية التي تدور على المسرح العالمي، على نحو يتعارض أحيانا مع المصالح الأميركية والأوروبية (لنراقب مثلاً كيف تطور موقف دول البريكس *BRICS* الخمس من الأحداث في العالم العربي). لكن التطورات التقنية المتسارعة تبقى هي قاطرة العولمة، فبعد اقل من عقدين على بدء ثورة المعلومات والاتصالات والمعرفة، ها نحن نشهد ما يسميه جيرمي ريفكن الثورة الصناعية الثالثة،[٤] والتي تمعن في تفكيك خطوط الإنتاج عبر العالم، من خلال مزاوجتها الخلاقة بين المعلوماتية والصناعة ممهدة الطريق أمام تطورات مذهلة (مثل ولادة الطابعة ثلاثية الأبعاد التي ستتيح للعامل إنتاج سلعته وهو على بعد آلاف الكيلومترات).

وتبدو العولمة في جانب آخر ارتداداً سافراً إلى ما قبل الحداثة، أو على الأقل تراجعاً عن بعض أهم قيمها الايجابية، مثل الانفتاح والتعدد والتسامح، والتقارب بين الأمم والديانات والشعوب، فالليبرالية الجديدة تعمل على التدمير المنهجي لكل أنماط العلاقات الجماعية التي تظن أن من شانها إعاقة حركة رأس المال: كالنقابات العمالية، والروابط الثقافية، والاجتماعية غير المرتبطة بالتبادل.[٥]

ولم تكن العولمة تطوراً تاريخياً تلقائياً كما يُزعم، بقدر ما كانت نتيجة سياسات مقصودة. وما عُدَّ اتجاهاً تاريخياً اتضح انه طفرة من طفرات الرأسمالية التي لم تلبث أن انحسرت منكفئة إلى مسارها التاريخي السابق. فخلال أزمة التسعينات في آسيا، كما خلال الأزمة المالية الكبرى عام ٢٠٠٨، تبددت عشرات آلاف مليارات الدولارات من الثروة العالمية، وقدر النمو الفائت بآلاف أخرى من المليارات. وحتى عندما تبدأ الأسواق باستعادة عافيتها تبقى معدلات البطالة مرتفعة ويتحمل العمال في نهاية المطاف مسؤولية أزمة لم يكونوا سبباً في حدوثها.

ومن أسباب إخفاق العولمة التي يذكرها جوزيف استيغليتز في كتابه التسعينات الهادرة، تبديد الموارد العامة على نفقات غير مجدية استحوذ عليها دون استحقاق بعض شركات القطاع الخاص الكبرى، فيما كانت نسب أقل بكثير من الاستثمارات تكرس للحاجات العامة الملحة كالتربية والتعليم والبنى الأساسية الحيوية، هذا فضلاً عن غياب الدور الحكومي المتوازن، وعجز اليد الخفية عن إيجاد الحلول، حيث يقول: «لقد أثبتت أبحاثي وأبحاث غيري أن أحد أسباب كون هذه اليد خفية هي أنها ببساطة غير موجودة!»[٦]

يقول أنصار الانفتاح التجاري غير المشروط، إذا كان الاقتصاد العالمي متجه لا محالة نحو مزيد من الاندماج فإن التبكير بإزالة الحواجز الجمركية هو أحد أهم الأشياء التي يمكن الحكومات أن تقوم بها لمنح مواطنيها حصة أكبر من الرفاه الآتي مع العولمة.[٧] لكن هذا بالضبط ما ظهر بطلانه ليس مع انهيار وول ستريت عام ٢٠٠٨ بل مع تباطؤ نمو الناتج العالمي والتجارة الدولية وخصوصاً في العواصم الصناعية الكبيرة التي ظنت أنها هي الرافعة القوية للعولمة ومركز الاقتصاد الجديد، واثبت مسار الاقتصادات الصناعية الجديدة ان هذا الظن لم يكن في محله.

ثانياً : كيف تؤثر العولمة على النمو والمساواة والفقر

تفاؤل البدايات

يفترض مؤيدو العولمة بأن لها منافع كامنة، فالانفتاح التجاري والمالي يساهم في النمو، وخصوصاً من خلال حفز تكوين رأس المال المحلي وتحسين الفعالية *Efficiency* والإنتاجية *Productivity* نتيجة الاستخدام الكثيف للتقنيات الحديثة، كما يساعد التدفق الحر للأموال على تنويع المحافظ الاستثمارية الأمر الذي يخفف من مخاطر الأسواق (حصل العكس في الأزمة المالية الأخيرة).

ثم إن زيادة قدرة البنوك على ارتياد الأسواق المالية المحلية، تخفض كلفة الاقتراض والاستثمار وتزيد معدلات النمو (*Baldwin and Forslid* ٢٠٠٠)، وهذا حسب المدافعين عن العولمة يزيد قدرة الفقراء على دخول أسواق الائتمان.[٨] وتستند هذه النظرة المتفائلة إلى التحليل الاقتصادي القائل بأنّ فتح الحدود، يحسن توزيع الموارد على مستوى العالم، كونه يعمّق تخصص كل دولة في المجالات المناسبة لمزاياها التفاضلية المقارنة، كما يسمح الانفتاح

التجاري للدول بالحصول على مدخلات جديدة أقل كلفة وأعلى جودة، من شأنها نقل خط إمكانية الإنتاج[٩] *Production Possibility boundary* إلى الأعلى.

ولا يقتصر الأمر حسب هؤلاء على المدخلات المادية وحدها بل يشمل أيضاً المعرفة المتضمنة في هذه المدخلات مثل المعلومات والمعارف الهندسية التي تنتقل من خلال المتاجرة بالسلع الجديدة مع البلدان المتقدمة، وهو ما يعبر عنه مصطلح 'النمو الداخلي' [١٠] *Endogenous Growth*، الذي يفيد بأنّ توسع الناتج الاقتصادي لا يعود إلى زيادة الرأسمال المادي المستخدم في الإنتاج، بل يرتبط أكثر بتراكم الرأسمال المعرفي وتطور الأفكار والخبرات والمهارات.

وهناك بعض القرائن الإحصائية التي تدعم القول بأن للانفتاح والتكامل التجاريين فوائد على النمو، كما يتبين مثلاً من دراسة رومر وجفري فرانكل، التي خلصت إلى ان زيادة حصة التجارة من الناتج المحلي *GDP* بنسبة معينة تؤدي إلى نمو في الدخل الفردي بما يوازي نصف هذه النسبة على الأقل.[١١] ويتفق مع هذا الاستنتاج ما توصل إليه قبل ذلك كل من كليناو و وردريغز-كلير اللذين درسا عينة من البلدان، فوجدا أن تنويع المدخلات مع بقاء حجم العمالة والرأسمال على حاله يضاعف المكاسب الاقتصادية.[١٢] وفي دراسة لواكزيارغ شملت ٥٦ بلداً موزعاً على القارات الخمس، ظهر أنّ سياسات الانفتاح الاقتصادي عملت إيجابا لصالح النمو من خلال خمس قنوات من أصل ست قنوات تربط بين التجارة والنموز.[١٣] وبحسب الباحث نفسه فإنّ الاستثمار المتدفق عبر الحدود كان له الفضل في تحقيق ٦٠٪ من النمو في تلك البلدان.

مقاربات حذرة

لكن الدراسات الأخرى التي اعتمدت سلاسل زمنية أطول، أو حللت أنماط النمو المترافق مع تحرير التجارة توصلت إلى نتائج أقل تفاؤلاً، إذ قللت من التأثير الايجابي لليبرالية التجارية على النمو، أو أنها ربطت هذه الايجابية بتوفر عدد من الشروط.

فقد اثبت كل من ماتسوز و تاس أن الانفتاح التجاري يحسن النمو في الصناعات الموجهة للتصدير لكنه يؤدي إلى نزف الموارد في القطاعات الأخرى[١٤]، أما دولار وكراي اللذان درسا أوضاع ٢٤ دولة نامية معولمة حديثاً في آسيا وأميركا اللاتينية وأفريقيا، فتبين لهما أن

حصة الفرد نمت بمعدل متسارع مع زيادة حجم التجارة (من١،٤٪ سنوياً في الستينات إلى ٥٪ في التسعينات)، لكن ذلك أتى في إطار انفتاح تجاري مضبوط تحت سقف سياسات اقتصادية كليّة قوية وحذرة (مثلاً إصرار الصين على تقويم مخفض لقيمة عملتها). مع العلم ان معدل نمو الدخل الفردي تراجع في الدول المتقدمة من ٤،٧٪ في الستينات إلى ٢،٢٪ فقط في التسعينات.[١٥]

وقد وجد غوستافون وساغستروم أنّ التأثير الإجمالي لليبرالية التجارية على نمو الإنتاجية مرتبط بحجم الفوائض المعرفية الناتجة عن توظيف مخرجات البحث والتطوير *R&D* في الإنتاج[١٦]، أما شن و رافاليون، فتوصلا إلى أنّ اثر الانفتاح التجاري لا يكون ايجابياً على كل الشرائح إلا إذا ترافق مع سياسات ملائمة لخفض الفقر وزيادة المساواة. فإذا أخذنا مثلاً ثلاثة مناطق تتميز بقدر متقارب من الانفتاح التجاري نجد أن نسبة السكان الواقعين تحت خط الفقر الأعلى والأدنى شهدت هبوطاً دراماتيكياً في شرق آسيا (من ٥٧،٧٪ عام ١٩٩٠ إلى ١٤،٩٪ عام ٢٠٠١) لكن في المقابل طرأت زيادة محدودة على هذه النسبة في منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا[١٧] ما يعد مؤشراً على الآثار الضارة لسياسات النمو الريعي وللتبعية المالية السائدة في دول هذه المنطقة.

وفي دراسة عن نمو الاقتصاد الصيني في المدة ١٩٥٢-٢٠١٠ ظهر أن الإنتاجية العامة للاقتصاد الصيني تراجعت قليلاً مع اتساع نطاق تجارة الصين مع العالم نسبة إلى ناتجها الإجمالي.[١٨] ويستفاد من التحليل القياسي لعينات من الدول أن استجابة النمو لزيادة حجم التجارة ليس موحداً، حيث تستفيد منه البلدان الأقل نمواً أكثر من البلدان النامية الأخرى، لكن حتى في الحالات التي ينعكس فيها الانفتاح إيجابا على النمو فإنّه يزيد من الهشاشة الاقتصادية لهذه الدول ويعرضها لخطر الصدمات التجارية.[١٩]

وفي الوقت التي تبين فيه بعض الإحصاءات وجود علاقة ايجابية بين الانفتاح التجاري وخفض الفقر، تغدو العلاقة ضعيفة بل حتى عكسية بين حجم التجارة من جهة والمساواة في توزيع الدخل من جهة ثانية. فبالاعتماد على معطيات البنك الدولي يتبين أن البلدان التي حررت تجارتها في العقدين الأخيرين من القرن العشرين وعرفت نمواً مرتفعاً، تمكنت من خفض الفقر بنسب متفاوتة لكنها عانت في الوقت نفسه من تدهور في معايير المساواة. ففي الصين مثلاً تقلصت أعداد الفقراء إلى النصف بين عامي ١٩٩٠ و ٢٠٠١ لكن

معامل جيني *Gini* (الذي يقيس عدم المساواة في توزيع المداخيل) ارتفع فيها من ٣٠،٥٧٪ إلى ٣٦،٣٣٪ في المناطق الحضرية، ومن ٢٤،٧٨٪ إلى ٣٣،٣٣٪ في المناطق الريفية.. وقد احتسب ميلانوفيك معامل جيني على مستوى العالم بالتزامن مع انطلاقة العولمة ، فوجد أنه سجل ارتفاعاً من ٦٢،٥٪ عام ١٩٩٨ إلى ٦٦٪ عام ١٩٩٣.

تحسن مشروط

يرى أنصار الليبرالية التجارية أنها مفيدة للفقراء لأنها تزيد حجم الاستيراد من الدول الأكثر فقراً، بسبب امتلاك هذه الدول مزايا تفاضلية في إنتاج سلع تحتاج إلى عمالة غير ماهرة. إلا أن عدداً من الاقتصاديين تحدوا هذه المقولة (مثل دان دافيس و باتشي ميشرا وغيرهم...) وأظهروا أن العمال غير الماهرين لا يستفيدون غالباً تحرير السياسات التجارية.

ثم إن حصول الفقراء على نصيب معتد به مكاسب العولمة ليس أمراً تلقائياً، بل يتطلب توفر عدد من الشروط، ومنها[٢٠]:

- أولاً : أن يترافق التحرير الاقتصادي مع سياسات حكومية مساعدة ومكملة، تنصف محدودي الدخل وتتعامل مع العوارض الجانبية السلبية الناتجة عن تحرير التجارة الخارجية. ففقراء الهند وكولومبيا وزامبيا مثلاً استفادوا من العولمة بعد أن فتحت أمامهم أسواق الائتمان والتقنيات المعرفية *know-how* [٢١]، أما في لبنان فقد أدى خفض الرسوم الجمركية دفعة واحدة على آلاف أصناف السلع المستوردة عام ٢٠٠١، إلى الإضرار بالصناعات الوطنية التي انضم العديد من العاملين فيها إلى صفوف العاطلين عن العمل أو اضطروا إلى الهجرة.

- ثانياً : أن لا تتمركز عوائد الانفتاح كما يحدث عادة في قطاعات التصدير والمجالات التي تجذب الاستثمار الأجنبي، فهذا قد يفيد الفقراء العاملين في هذه القطاعات لكنه لن يفيد غيرهم من المنخرطين في أنشطة أخرى.

- ثالثاً : أن يترافق التحرير الاقتصادي مع احتياطات فعالة في مواجهة الأزمات المالية العابرة للحدود والتي تكبد الفقراء أكثر من غيرهم أثماناً باهظة. ففي اندونيسيا ارتفع الفقر بمعدل ٥٠٪ بعد أزمة الصرف الأجنبي في عام ١٩٩٦. وتبين الإحصاءات أن الانفتاح المالي يقود إلى تقلبات أكبر في الاستهلاك والناتج

في البلدان منخفضة الدخل ما لم تتبع هذه الدول سياسات استقرار اقتصادي.

□ رابعاً: أن لا يكتفي بالسياسات التي تستهدف الفقراء بصورة مباشرة فهذه قد تحسن أوضاع الأسر المستهدفة لكنها قد تؤدي من ناحية ثانية إلى هبوط اسر أخرى من فوق خط الفقر إلى ما دونه.

ثالثاً: النمو والمساواة: هل من ترابط سببي؟

إذا سلمنا جدلاً بأن الليبرالية المالية والتجارية تعظم النمو، فهل أن النمو نفسه يعمل دائماً لصالح الفقراء ويقلل من سوء توزيع الثروات والمداخيل ؟

كان هذا السؤال هو الشغل الشاغل لعلماء الاقتصاد والاجتماع طوال القرن الماضي. وجرى استنفاد الحجج النظرية و المقارنات الإحصائية بين من يرى علاقة ايجابية بين النمو والعدالة الاجتماعية وبين من يرى العكس. وفي الإثناء برزت مغالطتان خطيرتان :

المغالطة الأولى : هي النظر إلى التباين الاجتماعي على أنه ضروري للنمو، لأنه يعبر عن مرحلة تاريخية من مراحل التطور الاقتصادي لا بد من التعايش معها كما هي، وإلا صار صعباً الانتقال إلى المراحل التالية. لكن هذه الحكمة التقليدية نالت نصيباً من النقد في عدد من الأعمال التي ناقشت تداعيات العولمة في النصف الأول من تسعينات القرن الماضي، وأفادت بوجود ارتباط *correlation* عكسي بين عدم المساواة والنمو الاقتصادي[٢٢]، ونشير هنا على وجه الخصوص إلى دراسة تابليني التي شملت عينة كبيرة من الدول واستخدمت سلاسل زمنية تاريخية تمتد على مدى مئة وخمسين سنة بين عامي ١٨٣٠ و ١٩٨٥، ليخلص إلى أن التفاوت الاجتماعي يؤثر سلباً على النمو.[٢٣]

المغالطة الثانية : و تتضمنها الفرضية الشهيرة المستخلصة من دراسة أجراها سايمون كوزنتس على عينة واسعة من البلدان، والتي أظهرت وجود علاقة U المقلوبة، بين حصة الفرد من الناتج المحلي القائم *GDP* ومستوى عدم المساواة في توزيع المداخيل، أي أن عدم المساواة يزداد في مراحل النمو الأولى ثم يبدأ بالانخفاض بعد أن يتجاوز معدل الدخل الفردي المستوى المتوسط. ويفسر ذلك بأنّ التباين بين الفئات الاجتماعية والأفراد يتفاقم

في مراحل التنمية الأولى بسبب التمدين *Urbanization* والتصنيع، لكن بعد تخطي عتبة معينة تبدأ المؤشرات بالتحسن مجدداً.[٢٤]

وحتى نهاية الربع الثالث من القرن الماضي بدت فرضية كوزنتس صحيحة، لكن بعد ذلك بدأت الأمور تتغير حيث سجل تدهور في المساواة عند كل مستوى من مستويات الدخل. وعلى سبيل المثال فإن متوسط أجور الشريحة العشرية العليا للأجور قياساً إلى متوسط أجور الشريحة الدنيا ارتفع في كل من الولايات المتحدة واليابان وبريطانيا من ٣،٨ و ٢،٥ و ٢،٦ أضعاف عام ١٩٨٠ إلى ٤،٥ و ٢،٨ و ٣،٣ على التوالي عام ١٩٩٠، بالرغم من تصنيف هذه البلدان ضمن أعلى درجات سلم الدخل و التنمية.

وحتى وقت قريب ساد اعتقاد واسع بين الاقتصاديين بأن هناك مبادلة بين العدالة الاجتماعية والنمو، أي أنّ تحقيق احد الأمرين لا بد وان يتم على حساب الآخر. وذلك لسببين: الأول: هو أن إعادة التوزيع تؤدي إلى تجزئة الاستثمارات ما يقلل من قدرة المنتجين على التوظيف في المجالات الرائدة والابتكارات الجديدة. والثاني: هو أن تحويل الأصول والمداخيل من الشرائح العليا إلى الشرائح الدنيا يؤدي إلى ما يعرف بالخطر الأخلاقي *Moral Hazard* الذي ينشأ عن إحساس الفئات المستفيدة من إعادة التوزيع أن بوسعها تحسين مكاسبها دون أن تضطر إلى زيادة إنتاجيتها.[٢٥]

لكن هذا التحليل وغيره يتناسب مع نموذج النمو الكلاسيكي الذي يفترض من جهة ثبات العلاقة بين رأس المال والعمالة، ويرى من جهة ثانية أن النمو ينتج عن زيادة حجم وكمية المدخلات المادية الداخلة في عملية الإنتاج وليس عن أي شيء آخر. بيد ان نظرية النمو الجديدة[٢٦] لم تعد تربط النمو بحجم الرأسمال أو العمالة، بل بزيادة الإنتاجية العامة للاقتصاد *TFP* التي ينسب إليها الفضل في تحقيق ثلثي النمو الاقتصادي المحقق حالياً في العالم.[٢٧]

ثم ان صحة التبريرات الواردة أعلاه عن كون عدم المساواة ملائمة للتنمية، تستدعي توفر شروط نادراً ما تتحقق في أي من الاقتصادات المعاصرة، كأن تسود المنافسة التامة في أسواق السلع والخدمات، أو أن تتم عمليات التمويل في إطار سوق ائتمان متكاملة *Perfect Capital Market* ومفتوحة أمام الجميع. وكمثال على ضعف المنافسة نورد بعض ما

جاء في تقرير **تجارة متوازنة** الصادر عن هنريش بول و ميسريور عام ٢٠١٠ والذي استنتج أن التجارة الدولية ليست حرة كما يُعتقد، فهناك شركة واحدة مثلاً تستحوذ على ربع سوق الذرة العالمي وتهيمن عشر شركات على نصف مبيعات البذور في العالم، و عشر شركات أخرى على ٨٠٪ من السوق العالمي للمبيدات.

فضلاً عن ذلك لا يأخذ هذا التحليل بالحسبان الآثار الضارة التي يمكن أن يتركها التفاوت الاجتماعي على استقرار الاقتصاد الكلي، كما يتجاهل بالمقابل الوفورات الخارجية *Externalities* الناتجة عن الحد من الفقر وتحسين مستوى الإنصاف في قطاعات الصحة والتعليم والخدمات الأساسية، والتي تنعكس إيجابا على الاقتصاد ككل وليس على هذه القطاعات وحدها.

إنّ القول بأن عدم المساواة مفيدة للنمو في مراحل التنمية الأولى، يهمل الأداء اللافت لبعض البلدان التي اتبعت سياسات نمو منصف للفقراء تتضمن إجراءات إعادة توزيع فعالة.[٢٨] وهو يتجاهل حقيقة أخرى هامة بأن تحقيق قدر اكبر من العدالة في توزيع الدخل، يسمح للفقراء بأن يزيدوا إنفاقهم على تكوين رأس المال البشري وتحسين ثروتهم المعرفية التي تعد اليوم عاملاً لا غنى عنه للنمو[٢٩]، في ظل التحول نحو اقتصاد المعرفة.

رابعاً : من عقيدة النمو إلى التنمية المنصفة

منذ ثمانينات القرن الماضي تولت 'عقيدة النمو' تقديم مبررات نظرية للعديد من السياسات، مثل حرية التجارة العالمية والمنافسة الدولية على خفض الضرائب، وتقليص موازنات الإنفاق الاجتماعي، ومع أن تجربة ثلاثة عقود من التفوق الليبرالي بينت على نحو لا يقبل الشك عيوب ونواقص ما يمكن أن يسمى 'ديانة السوق' فإن مجابهة وصاياها بل مجرد مجادلتها محفوف بتهم الجمود الفكري والرجعية. فهل أثمرت عقيدة النمو هذه وما الذي فعلته حتى الآن؟

لقد أظهرت تجارب السنوات الماضية أن زيادة النمو تم على أساس الانتقاص من رفاهية المجموعات التي يقع على عاتقها رفع مستويات الإنتاج وخصوصاً العمال.[٣٠] فعلى سبيل المثال زاد الإنتاج العالمي ثلاث مرات ونيف تقريباً بين عامي ١٩٧٥ و ٢٠١٠، وفي الوقت

نفسه تضاعف مجموع العاطلين تماماً عن العمل حوالي أربعة مرات، لنشهد بداية ما يطلق عليه حقبة 'النمو بلا وظائف' *Jobless Growth*.

والسؤال الصحيح كما يفترضه باولو فرم[٢١] هو كيف ومتى يمكن النمو أن يحقق المساواة ؟ وهذا في مقابل الاستفهام التقليدي عما إذا كان النمو يساعد أصلاً على تحقيق الإنصاف. والإجابة التي يمكن أن نخلص إليها في نهاية هذا الدراسة هو أن تحقيق العدالة يفترض وجود سياسات هادفة، لا الاعتماد على آليات السوق وحدها، ما يستدعي أيضاً خوض صراعات أو مساومات جماعية شاقة تكون نتيجتها تغليب سياسات انفتاح أكثر إنسانية واقل إجحافاً عوضاً عن التمسك بالليبرالية الجديدة التي أعادت العالم إلى الانطلاقة الخشنة والقاسية للرأسمالية في القرن الثامن عشر.

وفي الخلاصة

لقد خيبت العولمة النيوليبرالية أنصارها واستنفدت حججها في حقبة زمنية قصيرة نسبيا، فالنمو الذي حققته الدول الصناعية في ظلها كان اقل من نصف ما حققته هذه الدول نفسها في الربع الثالث من القرن الماضي عندما سادت رأسمالية السوق الاجتماعية ودولة الرفاه الشامل. هذه الخيبة نجد صداها في الأبحاث التي تتبعت الآثار الاجتماعية للانفتاح المالي والتجاري وعرضت هذه الدراسة لبعض منها، ففي النصف الأول من التسعينات خلصت معظم الأعمال التطبيقية والقياسية إلى وجود علاقة ايجابية بين الانفتاح التجاري وكل من النمو وخفض الفقر مع تفاوت في تقدير أثرها على المساواة، وفي النصف الثاني من العقد نفسه بدأ التشكيك بآثار العولمة على الفقر والمساواة دون النمو. اما في العقد الأول من الألفية الثالثة فإن دور الدولة صار في العديد من الدراسات العامل الرئيسي في الحكم على نتائج العولمة في المجالات الثلاثة (النمو، الفقر والمساواة). ويسود اعتقاد الآن بأن المزج بين قدر من الانفتاح التجاري والمالي ومستوى من السياسات الحكومية التدخلية هو الذي يخفف من التبعات السلبية للنيوليبرالية ويقلل من خطاياها الاجتماعية.

١ Pierre Richard Agénor, 'Does Globalization Hurt the Poor', *International Economics and Economics Policy;* 2004. pp. 21–51.

٢ Eugenio Diaz-Banilla and Sherman Robinson, 'Shaping Globalization for Poverty Alleviation and Food Security', *IFPRI (International Food For Policy Research Institute)*, Focus 8. Policy Brief 1 of 13, August 2001.

٣ Alan V. Deardoff, *Globalization and Global Poverty*, Ford school of Public Development of Economics, University of Michigan, 2009.

٤ 'The Third Industrial Revolution', *The Economist*, April 21-27/2012. p. 13

٥ Fadlallah Abdul Halim, 'Opposition à la mondalisation néoliberale : Les principaux courants', *Le Débat*, Beyrouth : Eté 2011, No 8, p. 121–33.

٦ لمزيد من التوسع انظر: جوزيف ستيغليتز، ترجمة عبد الرحمن أياس، **التسعينات الهادرة**، بيروت : دار الفارابي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧. ص ٤١-٦٠.

٧ Kevin Watkins, *Trade, Globalization And Poverty Reduction: Why The Rule Of Game is Matter*, Cambridge Endowment for National Peace, Washington, July 2, 2002.

٨ Agénor, op. cit, pp. 21–23.

٩ خط إمكانية الإنتاج : يبين الكمية القصوى من السلع والخدمات التي يمكن الاقتصاد أن ينتجها في نقطة زمنية معنية باستخدام الموارد المتوفرة والتكنولوجيا المتاحة.

١٠ Paul M. Romer, 'The Origins Of Endogenous Growth', *Journal Of Economic Perspective*, Vol. 7, Winter 1994, pp. 3–22.

١١ Jeffrey A. Frankel and David Romer, 'Does Trade Cause Growth?', *The American Economic Review*, Vol. 89, No 3, June 1999, p. 395.

١٢ Peter J. Klenow and Andres Rodriguez-Clare, 'The Neoclassical Revival In Growth Economics: Has It Gone Too Far', *NBER Macroeconomics Annual*; Vol. 12; January 1997, p. 73–114.

١٣ Romain Wacziarg, *Measuring The Dynamic Gains From Trade*, Stanford University, September 2001, Table 10, p. 33.

١٤ Mattias And Lyn Squire, *The Simultaneous Evolution Of Growth and Inequality*, World Bank 1999, p. 19.

١٥ David and Aark Kraay, 'Trade, Growth And Poverty; Washington: Finance And Development', *Magazine of IMF*, September 2001, Vol.38; No 3.

١٦ Peter Gastafsson and Paul Segerstrom, *Trade Liberalization And Productivity Growth*, Stockholm School Of Economics, September 2006, p. 3.

١٧ لمزيد من التوسع راجع : Pranab Bardhan, Globalization, 'Inequality and Poverty, Trade And Poverty Trust Fund', 19 June 2006 (Paper presented to *Trade and Poverty in Latin America and The Caribbean Workshop*), pp. 5–26.

١٨ Gregory C. Chow and Kui-Wai Li, 'China's Economic Growth: 1952-2010', *Chicago Journals & Economic Development*, Vol. 51, October 2006.

١٩ G. Dufreol and V. Mignon, 'The Trade-Growth Nexus In The Development Countries: A Quantile Regression Approach', *Review Of World Economics*, April 2010.

٢٠ Anne Harrison and Margaret McMillan, 'On The Link Between Globalization and Poverty', *Econ Inequality*, 2007, pp. 123–34.

٢١ *Ibid*.

٢٢ لمزيد من التوسع راجع : Alesina, Alberto and Dani Rodrik, 'Distributive Policies and Economic Growth'; *Quarterly Journal Of Economics* (109); May 1994; pp. 465–90.
Ricardo, Haussmann, and Michael Gavin, 'Securing Stability And Growth In Shock-Prone Region: The Case Of Latin America', Paris: *OCED* 1996.

٢٣ Persson, Torsten and Tabellini Guido, 'Is Inequality Harmful For Growth', *The American Economic Review*, 84 (3), pp. 600–21.

٢٤ Simon Kuznets, 'Economic Growth and Income Inequality', *The American Economic Review*, Vol. 45 №1, March 1995, pp. 1–28.

٢٥ Philippe Aghion and Jeffrey G. Williamson, *Growth, Inequality And Globalization*, Cambridge University Press, 2001.

٢٦ نظرية النمو الجديدة : بخلاف نموذج النمو التقليدي (هارد-دومار، دوب-دوغلاس...) التي تفترض ثبات نسبة الإنتاج إلى رأس المال، تستخدم نماذج النمو الجديدة (سولو، رومر...) دالة إنتاج تكون فيها هذه النسبة متغيرة، وهو ما يطلق عليه تعميق رأس المال الذي يسمح بفضل التغير التكنولوجي باستخدام نسب اكبر من رؤوس الأموال دون أن تتراجع إنتاجيتها.

٢٧ لمزيد من الشرح عن الإنتاجية العامة راجع : Diego Comin; *Total Factor Productivity*, New York University; NBER-World Bank Data Base, August 2006.

٢٨ هناك العديد من الدراسات في هذا الشأن منها دراسة جيدة عن تجارب كل من بنغلادش، البرازيل، غانا، الهند، اندونيسيا، تونس، أوغندا وفيتنام. راجع : Timothy Beseley and Louis J. Card, *Delivering On the Promise of the Pro-Poor Growth: Insights and Lessons From Country Experiences*, Palo Grave MacMillan and World Bank, 2007.

٢٩ Jean Eric Aubert and Jean Louis Peiffers, *The Knowledge Economies in MENA*, World Bank 2002.

٣٠ كما عالج ذلك على نحو ممتاز العالم الألماني هورست افلهيد راجع: هورست أفهيلد؛ اقتصاد يغدق فقراً : التحول من دولة التكافل الاجتماعي إلى المجتمع المنقسم على نفسه؛ ترجمة عدنان عباس علي؛ الكويت : سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠٧.

٣١ Paolo Verme, *A Structural Analysis Of Growth And Poverty In Short Term, Italy*, University Of Torino and Boccioni: 2005, p. 19–40.

الحوار

الذات الناطقة

حوار مع المُحلِّل النفسي

مصطفى صفوان

أجراه وقدّم له

علي نجيب إبراهيم

جرى هذا الحوار في عدّة جلسات بدأت في تشرين الأول/أكتوبر ٢٠١١، وانتهت في نهاية شهر نيسان/أبريل عام ٢٠١٢. كنتُ أُحدّد مواعيدها في بداية فترة بعد الظُّهر حيث آتي إلى منزل مصطفى صفوان الكائن في أحد شوارع الدائرة السادسة من باريس، يبدأ من ضفاف السين وينتهي ببولفار سان-جرمان غير بعيدٍ عن الأوديون حيث تحتضن المقاهي لقاءات الكتّاب والفنّانين والمُفكّرين. أصعد إلى الطابق الرابع لأراه واقفاً أمام الباب يستقبلني بابتسامته الأبوية، ويدعوني للجلوس، وقبل أن يأخذ مكانه مُقابلي كي نشرع في الحوار، يُهيئ للجلسة جوّاً يُضفي عليها طابَعاً مُشوِّقاً تتخلَّله نوادر الحديث، والنكات الطريفة. فينقلِب توجُّسي من الخوض في التحليل النفسي إلى عفويةٍ في توسيع مجال الأسئلة، وفَتْح آفاقها لتشمل قضايا تنطلِق من أدقِّ مُكوِّنات الذات إلى علاقات الإنسان الشاملة في مجالات الحياة كافّة. ممّا أوجب تقسيم المُقابلة إلى أربعة أقسام من شأنها أن تُقدِّم فكرة شاملة عن فِكر مصطفى صفوان، ومنهجه، ورؤيته إلى العالم.

١ من مجالِس الظُرفاء إلى جلسات التحليل

سأبدأ مُقابلتنا هذه بالسؤال عن رحلتك الطويلة مع التحليل النفسي وما سبقها من نشأةٍ وتكوين. ذلك أنّ اختيار دراسة هذا الاختصاص النادر في أربعينيات القرن العشرين يدعو إلى الاستغراب بقدر ما يتطلَّب انفتاحاً اجتماعياً ومستوى ثقافياً مُعيّنَين كان لا بُدّ منهما في المجتمع المصري. فما البذور الأولى لهذه التجربة، وما الظروف التي

أحاطت بها، وكيف بدأ مسارُها ؟

النقطة الأساسية أنّ الفترة التي تربّيت خلالها في مصر، بين العشرينيات وأوائل الثلاثينيات من القرن الماضي، تتطابق مع ما يُسمّى بعصر الظُّرَفاء. تميَّز هذا العصر بأُناس مُغرَمين إلى حدّ الولَع بالأدب، ومعرفته، والخبرة فيه. كانت أحاديثهم كلّها أحاديث عن روايات، وتناقُل أخبار، وتعليقات نقدية. لكنّ الأهمّ، في كلّ هذا، هو استخدام الكلام بمهارة، بل يأتي أحياناً من طريقة استخدام حروف الكلمات التي كانت تُترجَم إلى نِكات تنتشر في مصر بأكملها بسرعة البرق. كانت المجالِس أو المُمثِّلون الأوائل لهذا النوع من الحديث، ومن التفكير في الوقت نفسه، عبارة عن مجموعة من الأشخاص تجتمع في مقهى في الجيزة، يترأّسها أحمد شوقي، وكان من أعضائها البارزين حافظ إبراهيم، والشيخ عبد العزيز البشري، وهو جدّ طارق البشري. كان هؤلاء معروفين بنِكاتهم التي ما إن تخرج من أفواههم حتى تعمّ وادي النيل كلّه. وسأحكي لكَ النُكتة التي تظلّ حاضرة في ذهني من هذه النكات.

«ذات مرّة كانوا مجتمعين في جلسة، فجاء أحد الأزهريِّين، من عُمر البِشري هو الشيخ عبد العزيز، يتمحّك. والظاهر أنّه رجل فضولي دفعَته رغبة الاطِّلاع إلى اكتشاف ما وراء السمعة التي تتمتّع بها هذه المجموعة. فجلَس هكذا لا يشرَب ولا يتكلَّم. لكنْ لمّا رأى على الطاولة زجاجة مكتوب عليها *XO*، كما يُكتَب على زجاجة الكونياك، سأل قائلاً : ما معنى *XO*، فقال له الشيخ عبد العزيز البشري : معناها زَيّ 'ألف لام ميم' في القرآن الكريم !» فقد كفّره في الإجابة. لكنَّ الكُفْر في مثل هذا الظُّرْف يُمرَّر بسهولة !

كان أبي مُدرِّساً وله جماعته أيضاً. أذكر مرّةً أنّه في فترةِ الغداء، بين الثانية عشرة والثانية بعد الظُّهر، كنتُ معه ومع ثلاثة من زُملائه الذين أعرفهم ولا تزال أسماؤهم حاضرة في ذاكرتي، وهم الأستاذ خفاجة، والأستاذ عمّار، والأستاذ عبد الشفيع من السودان. كنّا نمشي معاً باتّجاه المطعم تحت أشعة الشمس الحارقة التي تُسمّى في مصر «أيّالة» أي قاتِلة. وكان الأستاذ خفاجة قد فتح مظلّة بيضاء كبيرة لاتّقاء الحرّ الشديد، فقال له الأستاذ عبد الشفيع، السوداني الأسود : «أيوه كِدَه ضِلِّنا يا عبد الشفيع !». فانفجروا جميعاً بالضحِك. ممّا أدهشني. فتساءلتُ عن الحكاية التي كانت سبب ضحِكهم. وفكّرتُ، فأدركتُ اللعبة اللفظية في 'ضِلِّنا' : أي 'اعطِنا الضِّلّ'، و'قُدَّنا في طريق الضلال'! فالجمع بين 'الضِلّ' و'الضلال' في كلِمة واحدة كان أوَّل تفسير مارستُه في حياتي من دون أن أعلم ما معنى التفسير أو أيّ شيء من هذا القبيل.

إذاً عِشتُ وتعلّمت في هذا الجوّ من عصر الظرفاء. وهذه هي الفترة الوحيدة في تاريخ مصر التي كانت الجريدة فيها بأهمية الرغيف اليومي للناس. يعني كان هناك رأي عام مُسيَّس مُنشغِل بقضية استقلال الوطن، ورفع الاستعمار. وكانت في مصر نهضة حقيقية قادتها **لجنة التأليف والترجمة والنشر** التي تولّى رئاستها أحمد أمين أربعين عاماً، والتي

احتضنت أكبر أقلام اللغة العربية. كانت هذه الأقلام تُمثّل عصر النَّشيد الأخير للغة العربيّة كأقلام طه حُسين، وأحمد أمين، وعباس محمود العقّاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، وأحمد حسن الزيّات، ومحمّد الصاوي، وأقلام المؤرِّخين كحسن شريف. بالإضافة إلى الترجمات الهامّة كترجمة خيري أبو السعود رحِمَه الله لرواية توماس هاردي تِسّ سليلة دوبرفيلّ *Tess of the d'Urbervilles* التي كانت في مستوى الخلْق وأحسن. كان عندنا ترجمات عديدة من هذا النوع أذكر منها ترجمة محمد الصاوي لأناتول فرانس. وهذا جانب آخر من جوانب عصر الظرفاء أيضاً الذي اتّسم بالنشاط الثقافي.

المُهِمّ بعد ذلك، دخلتُ الجامعة التي عرفتُ فيها أُستاذَين : الأوّل هو يوسف كرَم الذي كان من أتباع القدّيس توما الأكويني، وقد أتى إلى باريس كي يُكمِل دراساته العليا ليس في السوربون، بل في المعهد الكاثوليكي. وكان رأيه أنّ كلّ ما يخرج عمّاقال القدّيس توما الأكويني إنّما هو ضلال. وهذه نظرية في الوجود تترتّب عليها نظرية في اللغة مَفادُها أنّ وظيفة اللغة، في نظرية أرسطو، أن تقول ما هو موجود، وهذا هو الكلام الصحيح، ولو قالت ما ليس موجوداً، فهذا هو الكلام الخطأ. لأنّ قول ما هو غير موجود كذِب.

والأستاذ الثاني هو مصطفى زيوار الذي بدأ يشرح لنا سنة ١٩٤٠ تحليل الأعراض المرضية النفسية في الحياة اليوميّة *La psychopathologie de la vie quotidienne*. وكان يُحاوِل دائماً أن يأتي بأمثلة باللغة العربية تُعادل الأمثلة التي كتبها فرويد باللغة الألمانيّة. ولم أنسَ حتى الآن واحداً من هذه الأمثلة التي ضربها لنا : قضتْ إحداهُنَّ شهر العسل في البوسنة والهرسك، في البلقان. ولما رجعتْ، حدّثت صاحباتِها أنّها قضت شهر عسل بديع في 'بوسني' والهرسك. فدخل الاعتراف الجنسي في الاسم الجغرافي فسكتت ! لأنّ الاسم الجغرافي يوحي ببوسني واهرسني.

كانت هذه طريقة زيوار في البحث عن أمثلة تُعادل أمثلة فرويد. لأنّها مرتبطة باللغة ارتباطاً عضوياً. وبغير ذلك، لن يكون هناك حلّ إلا أن يُخصِّص لكلّ كلِمة ألمانية، ولكلّ مثَل، صفحات في الشرح الذي قد لا يؤدّي الغرض. وبفضل هذه الطريقة، والأمثلة التي كان يأتي بها، أصبحتُ في حالة مَن يتساءل ويُفكِّر.

في حالة مَن يختطّ منهجَه وطريقتَه ؟

لا، لم يكُن هذا في تلك الفترة. فأنا لا أتكلّم عن سُكّة اتّبعتها؛ لأنّ السكّة تتكوّن عند الكلام في التفكير، وتُخلق بتأثير رجعي. إنّما يتهيّأ لي أنني كنتُ آنذاك في وضع لا أعرف فيه إن كانت اللغة مُخترَعة لتقول ما هو موجود، أم هي موجودة للضَّحِك. فالحاجتان غير مُتطابقتَين. وقد كان عندي اهتمام باللغة منذ زمن بعيد. وفي سنة ١٩٤٤، قُبيل انتهاء الحرب، وصل إلى مصر فيلسوف كبير من تلامذة لودفيك فيتغنشتاين *Wittgenstein* اسمه ويزدم، وراح يُحدّثنا عن الفلسفة التحليلية. ولذلك كانت بعثتي في هذا الاختصاص مؤسَّسة

على اختيار الدكتور أبو العُلا عفيفي رئيس القسم المعروف بأنّه تلميذ نيكلسون *Nicholson*، وقد ترجم له كتابه عن **التصوُّف الإسلامي**. وحضّر بإشراف نيكلسون رسالة دكتوراه عن محيي الدين بن عربي. وتزوّج بنت نيكلسون، وكانت معه في الإسكندرية حيث كان يُدرِّس.

إذاً دبَّر لي أبو العُلا منحةً كي أذهب إلى كمبردج لدراسة الفلسفة. لكنّ الذي حصل أنّ وزير الأوقاف الشيخ المراقي، وكان رجلاً فاضلاً يكنّ تقديراً كبيراً لسامي علي النشّار، فأحبَّ أن يعطيه المنحة. وهنا هدّد الدكتور عفيفي بالقول: إن حصَل على المنحة أحدٌ آخر غير صفوان، فسوف أستقيل. وهكذا حصلتُ على المنحة. وطبعاً سامي النشّار لم يخسر المنحة لأنّهم دبّروا له منحة ثانية. لكنّ جامعة كمبردج هي التي لم تقبل. لأنّها كانت تُعطي أولوية مُطلقة للشباب العسكر العائدين من الحرب، الذين يرغبون في استئناف دراستهم. لذا لم يكُن مُمكِناً معرفة ما سُتفضي إليه الأمور معهم؛ لأنّهم لا يُريدون حتى أن يقولوا لكَ إن كانوا سيقبلونك بعد سنة أو سنتَين أم لا. لم يكُن أحد يعلم شيئاً. ولهذا السبب أتيت إلى باريس.

لكنْ حين أتيت إلى باريس، كنتُ برفقة الدكتور زيوار الذي بدأ يُكلِّمني عن التحليل النفسي. فقلت له لا مانع من دراسة التحليل.

وهل كنتَ تعرف الفرنسية إلى جانب الإنكليزية ؟

كنتُ أعرف الفرنسية كلغة قراءة. لذا كان ينقصني التعبير بها. غير أنّ مارك شلومبيرجيه *Schlumberger*، المُحلِّل المشرِف عليّ، كان ثنائي اللغة، يُجيد الإنجليزية بشكل تامّ؛ لأنّ زوجته بريطانية. المُهِمّ أجريتُ تحليلي. وفي أثناء هذا التحليل، صار لي الحقّ في أن أتردّد على اجتماعات جمعية التحليل النفسي باعتباري طالِباً، كمدرسة باريس للتحليل النفسي، *Société Psychanalytique de Paris*.

هل هي الجمعيّة التي يُقال إنّها لم تُقبَل في الجمعية الدولية للتحليل النفسي بسبب وجود جاك لاكان *Lacan* فيها ؟

لا، هذه جمعية باريس الأمّ التي ما تزال موجودة حتى الآن والتي جاء زيوار وأجرى فيها التحليل قبل الحرب. كان فيها جاك لاكان طبعاً. وكان من تقاليدها محاضرة شهرية مسائية. فكنتُ أحضرها وأسمعُ لاكان كما كنتُ أسمعه في اجتماعاتٍ أُخرى يتحدّث كثيراً عن اللغة. فنشأ ارتباط بين اهتمامي واهتمامه؛ إذ وجدتُ أنّه الشخص الوحيد الذي يتكلّم عن اللغة في هذا المجال. ولمّا أنهيتُ تحليلي، اخترتُه ليكون المُحلِّل المُشرِف، أي حينما أبدأ علاج الآخرين، يكون هذا العمل في أوّله تحت إشرافه. لذا ذهبتُ إليه بهذه الصفة. ولمّا أخبرتُ مُحلِّلي شلومبرجيه باختياري، تحمَّس كثيراً ووافق فوراً من دون أيّ تردُّد. وهكذا بدأتُ العمل مع لاكان في هذه الظروف، في أواخر سنة ١٩٤٩.

وعندما أنهيتَ الدراسة، عُدتَ إلى مصر ؟

أمّا حين انتهت الدراسة فكنتُ قد تركت جامعة السوربون بعد أن أعدتُ فيها تحضير إجازة جامعيّة، كما حصلت على دبلوم الدراسات العُليا بالتزامُن مع انشغالي الكامل بالتحليل. لذلك لم يَعُد همّي تحضير الدكتوراه. لأنّ التقاليد كانت تقتضي تقديم رسالة في التحليل النفسي عن حالة مرَضيّة مُعيَّنة. لذا أعددتُ رسالةً عن مريض كنتُ أعالِجه تحت إشراف لاكان. خلال هذه الفترة حصل الانقسام في جمعية التحليل، وتحوَّلت إلى الجمعية الفرنسيّة للتحليل النفسي *Société Française de Psychanalyse*. فتركت جمعية باريس، بعد أن قدّمتُ رسالتي، وعُدتُ إلى مصر سنة ١٩٥٤. وما إن وصلت حتى وقعت الكارثة بقيام ثورة مُبارَك.

تقصد ثورة عبد الناصِر... ؟!

'آه، ماهُمَّ كلُّنْ من ماركة واحدة !' فمبارك امتداد لتلك الفترة حتى وقتٍ قريب... إذاً بعد حكاية قصر عابدين والاستيلاء على الحكم، تغيَّر كلّ شيء. ففي أيّام فاروق، كان بالإمكان أن يخرج المرء من مصر ويعود إليها كما يريد، يشتري الكتُب التي يُريد وما إلى ذلك. وعليه، وجدتُ نفسي مُحاصَراً بالرقابة على كلّ شيء : على الخروج المشروط بتأشيرة من الجهة التي أعمل معها، والرقابة حتى على الحسابات المصرفية. فقد كنتُ مُشترِكاً في *Basic Books* حيث يُرسلون لي قوائم الكتُب، فأختار منها ما أُريد شراءه ثُمَّ أطلب من المصرف أن يُحوِّل لهم ثمنَها كي يُرسلوها لي. وبذلك كان في الإمكان التواصُل مع العالَم والاطّلاع على آخر البحوث والمنشورات.

لكنْ في العهد الجديد، لم يعُد هذا مُمكِناً. فشراء الكتُب غير مُمكن، والاشتراك في المجلاّت غير مُمكن. ومن ثمَّ رأيتُ نفسي معزولاً؛ لأنّ المُحلِّل النفسي لا يتكوّن هكذا وحدَه مع الدكتور زيوار بمُفرده. أساتذتي كانوا هنا في فرنسا. فتذمّرت جدّاً من الوضع. وكانت الإمكانية الوحيدة للخروج أن أعمل في الجامعة خمس سنوات. وهكذا قضيتُ هذه المدّة مع الدكتور زيوار في ترجمة **تفسير الأحلام** انتظاراً للرجوع إلى فرنسا.

لم تُسهِم في رجوعي الأحوال الخاصّة وحَسْب، بل دفعني إليه شعوري بالقرَف من البلاد نفسها؛ لأنّ الحكّام الجدُد بدؤوا بشعارٍ جديد هو 'الاتحاد والنظام والعمل'. الاتحاد والنظام والعمل يعني 'سنتعاطى معك بالجزمة !' هذه هي ترجمة الشعار. وحكاية 'ارفع رأسك'، التي كانت مُتداوَلة آنذاك، كلام فارغ. يُقال إنّ شخصاً رفض أن يرفع رأسه، فسجنوه سنتَين عقاباً. ارفع رأسك يا أخي ! وكانت سابقةُ إعدامِ عامِلَين شنقاً لأنّهما أضرَبا. إذ لم نسمع أبداً أنّ عقوبة الإضراب يُمكِن أن تكون الإعدام ؟! وكان الإعدامُ علنيّاً في كَفر الدوّار ! وما أزال أذكر أنني كنتُ أمشي مع أحد أصدقائي ليلاً في القاهرة، اسمه خابر فاكر، فقلتُ له : اسمع يا خابِر ! حين يبدأ الناس في بلَد يخافون على حياتهم، فلا تنتظر منه أيّة حاجة. 'أنا ماشي'. سأُهاجِر.

إنّما أنا نفسي لم أكُن أنوي الهجرة أبداً. ولا أَعُدّ نفسي مُهاجراً لأنني رجعتُ إلى بلَد كنتُ قد أَنِستُه. وصار بلدي الثاني. لكنّ الانفصال بيني وبين مصر زاد على مرّ الأيام نظراً لما رأيته من مُبارك. ولولا هذا الربيع الذي لا أحد يعرِف إن كان سيبقى كذلك أم سيتحوَّل إلى خريف، لَشعرتُ أنني أحمل مصريّتي كعبء كريه. مع أنني لم أتنازل عنها، ولا يُمكِن أن أتنازل عنها. فأنا أعدُّ نفسي مصريّاً في المحلّ الأوّل. ثُمّ إنّ صديقيَّ الوحيدَين ماتا، لذلك لا أطأ أرض مصر، لأنّه لم يكُن لي غيرهما. هذانِ الصديقانِ كانا أيضاً من عصر الظُرَفاء. لا بُدّ أنّك تعرِف أحدهما وهو لُطفي الخولي.

طبعاً، لطفي الخولي معروف. ومن الثاني ؟

والثاني هو محمد عودة. أمثال هذين الصديقَين رحلوا. ومع رحيل الأحبّاء تشعر بالغربة. وأنا أشعر أنني غريب في مصر لأنَّ جيلي رحَل، وليس لأيّ سبَبٍ آخر.

هنا سأستفهِم عن موقف كلّ من الخولي وعودة من ثورة الضباط الأحرار، فالأوّل، على حدّ علمي، عارض عبد الناصر ودخل السجن وبقي مُعارضاً حتى في أوائل عهد أنور السادات، بينما كان الثاني مُتحمِّساً لها. فهل كانت الصداقة فوق اختلاف المواقف السياسية ؟

طبعاً تباينت المواقف من ثورة عبد الناصر، وقد مثّل الصديقَان محمد عودة ولُطفي الخولي مَنطِقَين في تقييمها. إذ رأى فيها محمّد عودة امتداداً للحركة الوطنية، بمعنى أنّ الاستقلال جاء على أيدي الضبّاط الأحرار. ومن هنا تحمَّس لها، وزاد في حماسه التغييراتُ ذات الاتّجاه الاشتراكي كالإصلاح الزراعي الذي نزع الأراضي من كبار المُلاّك الإقطاعيّين ووزّعها على الفلاّحين. وكذلك قانون منْع رفع أُجور السكَن الذي ما يزال ساري المفعول ولم يُمَسّ حتى الآن. ممّا حوّل البلاد إلى رُكام نتيجة انعدام الصيانة. فكيف تطلب من صاحب شقّة مثلاً أن يُبدِّل زُجاج النافذة وأنت تدفع له عشر جنيهات أجر الشقّة في الشهر ؟! لقد تبيّن في تلك الفترة أنّ هذا القانون لمصلحة الشعب، فاندفع محمد عودة وغيره يُناصِرون الثورة من هذا المُنطلَق.

لكنْ كان هناك منطق ثانٍ يُمثِّله مُنطلَق لُطفي الخولي الأكثر مَيْلاً إلى الشيوعية. فمن وجهة النظر هذه، بدأت الثورة بشنق عُمّال لأنّهم أضربوا. ثُم إنّ الإصلاحات ذات الطابع الاشتراكي كانت ديماغوجية. يُضاف إلى ذلك أنّ مسألة الاستقلال المشروط لم يُوافق عليها حزب الوفد. حيث قال الباشا نحّاس : لو عرفنا أنّ الاستقلال سيكون على هذا الشكل، لَحصلنا عليه منذ زمن طويل. نقطة الخلاف أنّ فاروق كان ملِكاً على مصر والسودان، وكانت بريطانيا تعترِض على ذلك. لكنّ عبد الناصر تخلّى عن السودان. لذلك أثار استياء الوفديِّين.

غير أنّ محمّد عودة ولُطفي الخولي كانا مع سياسة عدَم الانحياز التي التزم بها عبد الناصر. إنّما تجدر الإشارة إلى أنّ أوّل من تولّى عبد الناصر تأديبهم هم الشيوعيون الذين كان عندهم مجلّة باسم الحزب هي **الراية**. فبدءاً من عام سنة ١٩٥٤ زجّ مُعظمَهم في السجون ومنهم فؤاد مرسي، وإسماعيل عبد الله، وسعد زهران. أمّا لويس عوض فكان مُستقلاً دوماً، لكنّه عُرِف بأنّه يساري. لذا قُبِض عليه وأُدخِل السِّجن.

نعم اختلفت الآراء والمنطلقات من ثورة عبد الناصر، غير أنّ هؤلاء الذين ذكرتُهم كانوا من جماعة الظرفاء، ظُرفاء العصر أو المُتأدِّبون كما يُقال في الفرنسية *les lettrés*؛ إذ كان مُعظمهم أدباء خفيفو الظلّ وظُرفاء. ولست أدري إن كنتُ قد حكيتُ لكّ آخر كلِمة قالها محمّد عودة قبل أن يموت ؟!

«حين كانت إسرائيل تقصِف بيروت سنة ٢٠٠٦، كان محمد عودة في المستشفى فاقداً كلّ قدرة على الحركة، وعلى الكلام. وكنّا نذهب إلى المستشفى لنعقد الجلسات التي اعتدنا عليها في بيته حيث يحضر شُعراء وكتّاب ومُريدون –وكان محمد الأبنودي من مُريديه. وفي لحظة من لحظات استعادته الوعي، جاءت مُمرِّضة شابّة وربتت على كتِفه، وقالت له : هل تعلم ياأستاذ عودة أنّني من المُعجبات بكَ ؟! فقال لها : سيبي لي عنوانك.» وماتَ بعد حين.

لكنْ حين عُدتَ إلى فرنسا بعد ذلك، هل كنتَ عازباً أم مُتزوِّجاً ؟

لا، كنتُ مُتزوِّجاً. تزوّجتُ من مصرية كانت هي نفسها موفدة في بعثة إلى فرنسا في شهر تشرين الثاني/نوفمبر سنة ١٩٤٨. وقد جاءت إلى فرنسا برفقة أحد أصدقائي هو سامي علي. فذهبت لاستقبال سامي علي في محطة ليون، وكانِ مع زميلته قادِمَين من مرسيليا. ووقعت لهما مشكلة حين صعدا القطار في ليون إذ سُرقت أمتِعَتهما. فرحت معهما لمُتابعة عملية البحث عن الأمتعة في المكاتب. وهكذا تعرّفت عليها، وكان اسمها، رحِمها الله، نعمت العرب. وتعمّقت علاقتنا، وامتدت، وتزوّجتها في شهر شباط/فبراير سنة ١٩٥٢. أي أنني عندما رجعت إلى مصر أوائل سنة ١٩٥٤، كنتُ متزوِّجاً وعندي بنت وُلِدت سنة ١٩٥٣ وهي تعيش الآن في مدينة مونبلييه. غير مُتزوِّجة. تعمل مع هيئات كبيرة في شؤون العاملين وحلّ مشكلاتهم بِحُكم أنّها متخصِّصة في طبيعة العمل، وأسباب الانشقاق في العمل.

وبعد وفاة زوجتك، لم تتزوّج ثانيةً ؟

لا، لم أتزوَّج بعد وفاة زوجتي. لكنّ عندي بنتاً ثانية تزوّجت وتعيش في باريس. عندها ولدان : صبي وبنت. الصبي يُحضِّر شهادة الأستاذيّة، والبنت في مرحلة البكالوريا. وعندي ابن اسمه إسماعيل يعمل رئيساً لفرقة مسرحيّة هامّة في مدينة ستراسبورغ.

إذاً صارت فرنسا وطنك الثاني. وعندما عُدت إليها اتصلت بأساتذتك وزملائك في الجامعة وفي جمعية التحليل النفسي. فما الاتّجاه الذي سلكته تجربتُك في تلك الفترة؟

طبعاً. رجعت إلى فرنسا لاستئناف العمل في جوّ **الجمعية الفرنسية للتحليل النفسي**. وكنتُ قد علِمتُ أنّ لاكان قطع شوطاً كبيراً في مُراجعته للتصوُّرات والأفكار في التحليل النفسي وتجديدها، وكتب أشياء كثيرة بأسلوب ليس سهلاً. ولمّا لم يكن عندي أحد أجري له التحليل، اقترح عليّ أن نعمل معاً في مُراقبة الحالات نظرياً، أو *supervision* بالإنجليزية. فبدأت أقرأ معه بعض المقالات التي كنتُ أحِب أن أدرسها بالاشتراك معه، وأسأله مباشرة عن مضمون هذه الفقرة أو تلك. ثمّ جاءت ظروف جعلت الجمعية الفرنسية للتحليل النفسي تختارني كي أقوم بإجراء التحليل مع أطبّاء نفسيِّين في مدينة ستراسبورغ. وكان عليّ الذهاب إلى تلك المدينة كي أجري لهم تحليلاً شخصياً لأنّهم يُريدون أن يصيروا مُحلِّلين. فدخلتُ في دور العمل الرامي إلى تكوين المُحلّلين. وهذا نوع ثانٍ من النشاط الذي بقيت أمارسه طيلة حياتي.

هذا على الصعيد المهني. غير أنّك، دون شكّ، اتصلت خلال ذلك بالتيارات الفكريّة، والثقافية السائدة في فرنسا كالوجودية، والبنيوية، والسيميائية وغيرها ؟

في الواقع، كان اتصالي بالفلسفة التحليلية الإنجليزية أكثر من اتصالي بالفلسفة الفرنسية التي لم أُغرَم بها باستثناء سارتر الذي كنتُ أُقدِّره وأقرأ مؤلّفاته. غير أنّ الفلاسفة الذين جاؤوا بعدَه مثل دولوز، وديريدا وحتى فوكو، لم يشدّوني كثيراً، ولم أتصل بهم أو أقرأ لهم. كنتُ أقرأ بالأحرى أولئك الذين يكتبون في الإبستومولوجيا وهم قلّة في فرنسا، مثل غاستون باشلار، وفي البديهيات *axiomatique* والمنطق مثل بلانشيه. لكنّ اتصالي بالثقافة الإنجليزية كان على العموم أكثر بما لا يُقاس من اتصالي بالثقافة الفرنسية.

هل يُمكن أن نستخلص من هذه التجربة أن البُعد عن الوطن اتّخذ منحى 'المنفى' بالمفهوم المُتعارَف عليه ؟

الحقيقة أنني لا أُحِسُّ بالمنفى هنا، بل أُحِسُّ به في مصر التي أرى، حين أذهب إليها، أنّ القواعد التقليدية اختفت تماماً، كالمُعاملة بين الشباب والمُسنّين، بين الرجُل والمرأة. قواعد الآداب لم تعُد موجودة. وأرى أيضاً أنّ المصريين، الذين كانوا يتميَّزون بهدوء الأعصاب، وبتناولهم الأمور 'بالراحة' كما يُقال، صارت العلاقة بينهم عدوانيّة ومشحونة بالسُّخط. والبلَد لم يعُد بلَداً. هذا عدا عن الخراب، هذا عدا عن الضجيج والقذارة والوساخة، وصخَب المآذن الذي يُصِمّ الآذان. فبين الجامع والجامع ٢٠٠م، وكلّها تضع إذاعات قويّة، هذا عدا عن عدد السيّارات الذي يصِل إلى حدّ الجنون وكأنّ الحياة الإنسانية فقدت كلّ قيمة. هذا

كلُّه يجعلني لا أرى مصر التي أعرفها. ولذلك أنا لا أعرف هنا الإحساس بالنفي، غير أنّي أعرفه فقط حين أذهب إلى مصر.

بعد أن اطّلعت، هنا في فرنسا، على الثقافة الفرنسية والأوروبية، هل حصل في ذهنك نوع من التركيب بين الثقافة العربية التي كنت تحملها، والثقافة الجديدة التي تفاعلتَ معها ؟

لا أستطيع أن أقول هذا. لأنني لم أكُن أملِك معرفة جيّدة بالثقافة العربية الإسلامية. لم أكُن أعرِف كما ينبغي فلاسفتنا القُدامى كابن رُشد، والفارابي، ولم أطَّلِع على التراث العلمي العربي كابن الهيثم، والبيروني وعُلماء الرياضيات الذين ابتدعوا عِلم الجبر مثلاً. لم يكن عندي أي علم بهذا. بل كان كلّ تفكيري، ومنذ البداية، منضوياً في إطار التفكير الغربي. كان بالأحرى مُنحصِراً في نقطتَين : الانطولوجيا، وفلسفة اللغة. وللتحليل النفسي، كما بيّنا في حديثنا، ارتباط وثيق باللغة. لأنّ النرجسية شغفٌ بالوجود. إذ يقول لكَ الإنسان: إيه ! هل أنا لا شيء ؟ هل أكون، في النهاية، لاشيء ؟ أريد أن أعرف مَن أنا ؟ فكلّ أفكار الهويّة، والأفكار الفلسفية عن المادة والجوهر *la substance et l'essence* تدخل في هذا المجال. ومن هذه الناحية يأتي الارتباط بين الكيان والوجود الذي يُميِّز الغربيّون بينهما بكلِمتَي *être* و *existence*. وهذا التمييز غير موجود عندنا.

هذه هي المادة التي كانت تستغرق تفكيري كلّه بشكل واعٍ أو غير واع. بالإضافة طبعاً إلى الأمور العِياديّة، أقصد العمل في التحليل.

هذا كلّه كان شُغلي الشاغل الذي لم أخرج منه بنتيجة إلا في الأيّام الأخيرة. لكن على كلّ حال، كانت تشغلني دوماً فكرة العلاقة بين *l'être* واللغة.

تقصد من كلمة *être* الكَون أم الكائن ؟

المشكلة أننا في العربية لانفصِل بين *be* و *existence*. فكلمة *be* تعني أيّ شيء، بمعنى أنّك عندما تقول كلِمة 'عنقاء'، يجب أن يكون هناك شيء اسمه 'العنقاء'؛ لأنّك حين تتكلّم عن شيء، تُعطيه 'وجوداً'، وتمنحه كوناً مّا. لكنّ الوجودَ حُكْمٌ كأن تقول مثلاً : العنقاء هي التي لها وجود في الكلام. فهل لها وجود خارج الكلام أم لا ؟ فالتمييز بين 'الوجود في الكلام' و 'الوجود خارج الكلام' غير موجود في اللغة العربية بشكل واضح. ولذلك تخلق عبارة *to be and not to be, this is the question* إشكالاً في الترجمة الدقيقة !

حاول توفيق الحكيم في مسرحيته المِلك أوديب **أن يربط بين أوديب وقصّة 'أبو الهول' –و'أبو الهول' تسمية مصرية– وأنت ألّفت كتاباً عن أوديب بعنوان** دراسات عن الأوديب، مدخل إلى نظرية الذات. **فهل كان لهذا البحث خلفيّة في الثقافة المصرية أو**

في الثقافة العربية بوجهٍ عام ؟

كان عند أبي مكتبة تحتوي روائع الأدب العربي، ولم يكُن فيها كثير من الكتُب الفلسفية. أذكر من الكتب الأدبية **مروج الذهب**، و**العقد الفريد**، و**الكامل** للمُبرِّد. كما كان فيها كتُب مُترجَمة، وكتُب حديثة كثيرة جداً منها الكتب التي ذكرتُها قبل قليل، أي كتُب الصاوي والعقّاد وخصوصاً كتُب المازني؛ لأنّ والدي كان مولَعاً به كثيراً، وخصوصاً بكتابه **حصاد الهشيم**. لم يكُن أبي يقول لي : اقرأ هذا الكتاب أو ذاك. لذلك كنتُ أقرأ ما أختاره بنفسي. والذي حصل أنني لم أقرأ سوى المُحدَثين والتراجم. وما فتحتُ أبداً كتابَ **الكامل** للمُبرِّد. وبالتالي أستطيع أن أقول : لم تكن ثقافتي إسلامية ولا حتى عربيّة. لا أستطيع أن أقول إنّ ثقافتي عربية لأنني لم أطَّلع على روائع الأدب العربي، ولأنّ كلّ ما قرأت اقتصر على الأقلام الحديثة تأليفاً وترجمةً.

كذلك لا أستطيع أن أقول إنّ ثقافتي إسلاميّة؛ لأنّ الشيء الوحيد الذي أعرفه هو أنّ الدين لم يدخل بأيّ شكل من الأشكال في تكويني. كان أبي وأمّي مُسلِمَين. لكنْ لا هو كان يُصلّي، ولا هي كانت تُصلّي. ولم يكُن في بيتنا أيُّ اتّباعٍ لقواعد الدين. ولم تطأ رجلي الجامع إلا عندما رجعت من فرنسا كسائح يزور جوامع القاهرة. وما سبق لي على الإطلاق أن وضعت رجلي في جامع. لذلك فأنا لا أعرف الدين.

هل تعُدّ هذا نقصاً ؟

لا، هذا ليس نقصاً، بل هو ثغرة.

على كلّ حال، لو عُدنا إلى أوديب، هل قصّته محصورة باليونان، وتحديداً عند سوفوكليس أم كانت موجودة قبل ذلك عند شعوب قديمة ؟

لم تكُن قصّة أوديب حكراً على اليونان. ومن أجل هذا ربطتُ أُسس التحليل بعملية قانون منع الزنا بالمحارم، وخصوصاً الأمّ والولد، وضرورة هذا التحريم. لأنّ ما يُسمّى بالإنسان لا ينبغي أن يبقى في تبعيّة مُطلقة لأمّه، ولا بما يتعلّق بالآخرين نظراً لأنّ الأمّ لا أهمية لها إلا بوصفها أوّل شكل من أشكال 'الآخريّة'، وما يأتي في حياة الإنسان. فالإنسان في علاقته مع الآخر يبقى مُتسائلاً : ما الذي يُريده منّي هذا الآخر ؟ ومن هنا تنبع أهميّة وظيفة الأبّ.

هذا هو البُعد الوجودي، فماذا عن البُعد السياسي ؟

بالنسبة للبعد السياسي، على المرء أن يكون مُتحفّظاً جداً إزاءه. لأنّ الدولة كيان غير مُنفصِل عن العُنف، ولا عن تبرير العُنف حتى في الدين. إذ يُقال لكَ : هذه إرادة ربِّنا ! وترى ثمّة من يتحدّثون أيضاً عن 'إرادة الشعب' التي تحتاج إلى نقاش.

أجل ! إرادةُ الشعب هي الشعار البارز لما يُسمّى بـ «الربيع العربي» أقصد شعار «الشعب يُريد إسقاط النظام» الذي صار لازمةً تتكرّر على ألسنة المُتظاهرين كلّ يوم في عدّة بلاد عربية.

طبعاً. لكنّ ما تكون 'إرادة الشعب' هذه ؟! المُهِمّ أنّ كلّ نظام سياسي يحتاج إلى دين لتبرير قوانينه. وهذه القوانين ذاتها، القوانين الوضعيّة، خلافاً للقانون العام المُتعلّق بالتحريم، تنطوي على شيءٍ فاسِد؛ لأنّ ارتباط القانون بالقوّة واضح، وخصوصاً في لُغتنا. إذ يُقال : يُفيد الفعل 'حكَمَ' في اللغة العربية، الحُكْم بالقضاء، والحُكم بالقوّة. الارتباط بين القوة والحُكم بالقضاء مُختلِطان في فكرة القانون. وفي القانون نفسه إبهام لن يُرفَع غداً، ولن تستطيع أيّة ثورة أن ترفعه. هذه ناحية أولى.

الناحية الثانية أنّ القانون شيء لا يعرف إلا قضيّتَين هما : 'أذنبتَ' أو 'لم تُذنِب'. في حين أنّ هناك حالات لا ينطبق عليها حتى 'الثالث المرفوع' أو الوسط بين النقيضَين. فالإنسان نفسه يأتي بأكاذيب هي الصِّدق بعينه. وهنا سأحكي نُكتة من نِكات اليهود المعروفة: «قال أحدُهم لصديقه : لماذا تقول لي إنّك ذاهب إلى كراكوفي كي تجعلني أعتقد أنّك ذاهب إلى براندبرغ، وأنت في الحقيقة ذاهب إلى كراكوفي.» فهو يحتجّ على صديقه بالقول : لماذا تُحاوِل أن تُضلِّلني. ولكنّه في الواقع يشتكي منه لأنّه يقول له الحقيقة.

لذلك أجِد أن عندنا في اللغة العربية تمييزاً جميلاً بين الصِّدق والحقيقة. فالحقيقة خاصّة بالجُملة، بينما الصِّدق خاصّ بالكلِمة. إذ يصِحّ أن تقول كلِمة 'كذّابة' وهي الحقّ بعينه كما في القول : «كذَب المُنجِّمون ولو صدقوا.» المُنجِّمون يقولون الصِّدق، ولكِنّ صِدْقَهم هذا كذِب. والإنسان في حقيقته، وخصوصاً كما نتعامل معه، نحن، في التحليل النفسي، يوجد في المنطقة الوسطى هذه حيث لا يخلو الصدق من الكذِب، ولا يخلو الكذِب من الصِّدق. هذه المنطقة التي يختلِط فيها الصدق بالكذِب هي منطقة 'الماصدَق' التي يتجاهلها القانون تجاهُلاً تامّاً. ومن هنا فالقانون فاسِد لِسببَين : السبب الأوّل نتيجة الإبهام الذي شرحتُه بمعنى الحكم وارتباطه بالقوّة. والسبب الثاني لِتجاهُلِه هذه المنطقة التي هي، في الواقع، الطبقة الرمادية التي تعيش فيها أغلبية الناس. ونحن جميعاً نعيش فيها بالفعل.

هل يُمكِن أن نُسميّها منطقة اللاصِدْق واللاّكذِب ؟

أو منطقة فيها الصدق والكذِب معاً، منطقة تُجسِّد فحوى القول : «كذَبَ المُنجِّمون ولو صدقوا.» أي أنّ الإنسان يقول كلاماً صادِقاً يُطابِق حاجةً مّا، يُطابِق المُستقبَل مثلاً. لكنّه عندما يخرج من فمه، يصير كذِباً.

نتيجة الكلام في ما يخصّ السياسة هي أنّ ليس لدى الإنسان أمل كبير بمجيء نظام سياسي تتوسَّع فيه أبواب الحرية والمُساواة بين الجميع. هذا كلّه وهْم.

هذا يُثير سؤالاً هامّاً عن طبيعة الإنسان ذاته. فعندما ترجم لابرويار *La Bruyère* كتاب الطبائع **لتيوفراست** *Théophraste* **اليوناني، ألّف كتاباً عن أخلاق الناس في عصره سمّاه الطبائع أيضاً. ومن يقرأ الكتابَين يُلاحظ أن طبيعة الإنسان تبدو كأنّها ثابتة. فالحقد موجود منذ الأزل، وكذلك الخيانة، والاتّضاع، والغدر، والطمع... الخ. هل ينبغي أن نفهم من ذلك حقّاً أنّها ثابتة لا تتطوّر ؟**

طبعاً هذه حاجات لا تتغيَّر. كما أنّها لا تُزال. إنّما تأتي ظروف تُعِينُ على استفحالها كما هي حال الحكم في مصر مثلاً الذي رأينا كيف أدّى احتدام العلاقات المُتوتِّرة بين الناس، إلى عدَم صفاء الروابط بينهم، وإلى ازدياد عدوانيّتهم. الطبائع إذاً هيَ هِيَ، وغاية ما في الأمر أنّ هناك نُظُماً في الحياة تُساعد على استفحالها، ونُظُماً أخرى تُساعد على انحسار نفوذها.

لو بقينا في التجربة النفسية وأوردنا قول فرويد إنّ في أعماق كلّ ذكر شيئاً من أُنثى، وفي أعماق كلّ أُنثى شيئاً من ذكَر. ولو تأمّلنا نتيجة تحليله التي حدّد في ضوئها 'عُقدة أوديب' و'عُقدة ألكترا'، لَبدا، على صعيد تعريف الذات الإنسانية، أنّ الاختلاف بين أوديب وكلّ من أُخته وأُمّه اختلاف في الجنس. والسؤال الذي بودّي أن أسألك إياه هو الآتي : هل وصلتَ في التحليل، حتى على صعيد تحريم الزواج بالمحارم، إلى إمكانية أن تَعُدّ عُقدة أوديب مُتلازمة مع تكوين الذات، وهل لها أساس موضوعي في هذا التكوين ؟

هناك نُقطتان في هذا الموضوع : نقطة الرجُل والمرأة المستقلّة عن كل مجتمع؛ لأنّها موجودة في كلّ المجتمعات، واللغة المستقلّة عن كلّ لُغة؛ لأنّها موجودة في كلّ اللغات. والكلام عن المرأة والرجل لا ينتهي. لكنّ النقطة العامة تتعلَّق باللحظة الأولى لِولادة الإنسان حيث يجب تحديد جنسه بالقول هو ذكر أو أُنثى. وعلامة هذا التحديد هي وجود القضيب أو عدَم وجوده. على هذا الأساس، يُعرَّف المولود بما هو أي بوجود القضيب، (ذكَر) أو بما ليس هو، أي بغياب القضيب (أنثى). وهكذا يتحوَّل العضو الجنسي إلى دالّ يُستخدَم في التمييز والتفرقة بين ما هو كذلك، وما ليس هو كذلك. وبالتالي ليس للمرأة تعريف يجعلنا نُدرَك فيها شيئاً؛ لأنّ تعريفها منفي. ونظراً لكون التمييز بين الذكر والأنثى تعريفاً بين الإيجاب والنفي (وهذا موجود في كلّ لُغات العالَم)، تجِد أنّك كي تُعرِّف النفي لا بدّ لكَ من أن تجِد الموجب، لكنْ من أين ستأتي به ؟ في هذه الحال تأخذ كل تضادّ على أنّه تعريف كأن تقول مثلاً الذكر هو الساخِن، والمرأة هي البارد، والرجُل هو الناشِط، والمرأة هي السالِب. وبذا تُستخدَم كل الأضداد لتعريف الذكر والأنثى مع أنّهما ليسا أضداداً. هذه هي النقطة الأولى.

أمّا النقطة الثانية فهي تلك التي تتوقّف عليها العلاقة بين الطفل وأمّه. فالإنسان في وقوعه تحت يدِ الأمّ التي هي، كما قُلنا، الشكل الأوّل من أشكال 'الآخرية'، وهي التي تُدخِل

العِشق في حياته من خلال محبّتها له، وعنايتها به، واحتضانه، وتقبيله وما إلى ذلك. والمُهِم في هذا الأمر ألاّ تتحوّل هذه العملية إلى تبعيّة. في هذه النقطة الرُّكن الأساسي للتحليل النفسي.

غير أنّنا لا نستطيع أن نجزِم بِدخول العُقدة في تكوين الذات. وهذه فكرة تستحِقّ أن يُدافَع عنها بالمعنى البيولوجي. إذ يرى المُتخصِّصون أن تكوُّن الجنين يكون في المراحل الأولى واحداً لا يتحدّد فيه الجنس. وفي مراحل تالية من تطوُّره، تُفرَز أنزيمات مُعيّنة تُغلِّب أحد الجنسَين. وهكذا تتعيَّن الذكورة أو الأنوثة بناءً على أرضيّة مُشترَكة. إذاً يصِحّ، من الناحية البيولوجيّة، الدفاع عن فكرة وجود شيء من الذكورة في الأنوثة، وشيء من الأنوثة في الذكورة. ولا علاقة للتحليل النفسي بهذه الناحية.

غير أنّنا نُلاحِظ، في التحليل النفسي، توجُّهَ الرغبة الجنسية للذكر أو للأنثى. فبدَل أن تبحث الرغبة عن الجنس المُخالِف، تتجِه إلى الجنس نفسه. وهذه هي المِثْليّة. إذاً يُمكِن أن يبحث التحليل النفسي في مسألة الرغبة لا في مسألة التكوين. إذ يصِحّ أن تأخذ الرغبة شكلاً مُتغايراً أو شكلاً مُتماثلاً.

تحدَّث رولان بارت عن هذه المسألة في كتابه شذَرات من خِطاب مُحِب **حيث يصعُب تحديد جنس المُخاطَب في العبارة الفرنسية** *je t'aime* **التي تُوجِب تشكيلاً مُزدوجاً لِكاف المُخاطَب في الترجمة العربية 'أُحِبُّكَ'، أو تُترَك الكاف من دون تشكيل !**

هذا طبيعي ! فهو نفسه كان مِثْلِياً، ولذلك يصعُب تحديد جنس المُخاطَب الذي يتوجّه إليه.

تعقيباً على اختيار موضوع الرغبة المُخالِف، يفترض فرويد أنّ البنت تغار من أُمِّها وتتعلَّق بأبيها. ممّا يُفسِّر القَول 'كلُّ فتاةٍ بأبيها مُعجبَة'، والولد يغار من أبيه ويتعلَّق بأُمّه. حتى لقد ساد الاعتقاد، رُبّما نتيجة ذلك، بأنّ البنت تبحث في الرجُل الذي ستتزوَّجه عن صورة أبيها، والشاب يبحث كذلك في زوجة المُستقبل عن صورة أُمّه. فما مدى صحّة ذلك؟

الطفل يحتاج إلى رعاية الأمّ التي تتوقّف عليها حياته. وخاصّةُ الإنسان أنّه يُولَد عاجزاً عجْزاً تامّاً؛ إذ لا يستطيع أن يأكل، ويشرب، ويتحرّك، ويعيش من دون الأُمّ. هذا أمر معروف. الأمّ إذاً ضرورة لكلّ إنسان، والعيش معها أو الوقوع تحت رعايتها حاجة لا يفلت منها أيُّ إنسان، وليس فيها استثناء. وبالتالي فالدخول في الحياة الجنسية يبدأ من هذه المرحلة.

أمّا غيرة البنت من أُمّها والولد من أبيه فهي شروط لا تتحقّق دائماً. وقد تكلّمنا آنفاً عن أنَّ هناك مجالات مفتوحة لاختيار الرغبة. فإمّا أن تتَجه إلى المُخالِف وإمّا أن تتجه إلى المُماثِل. إنّما يأتي وقتٌ من أوقات الطفولة تظهر فيه بوادر جنسية عند الذكر حيث

ينتصِب القضيب منذ سنّ الثالثة. فتبدأ البنت بملاحظة أنّ ليس لديها قضيب. والولد والبنت يُلاحِظان، بدورهما، أنّ الأمّ نفسها ليس لها قضيب، وهي التي تُمثِّل، في نظرهما، الآخر الذي لا يُدانيه النقص. لكنْ يتبيّن أنّ فيها نقصاً. وعليه، فما يأتي في المحلّ الأوّل في 'الأوديب' إنّما هو موقف الطفل من هذا النقص الملموس عند الأمّ ؟

ومن جانب آخر، سيكتشِف الولد نفسُه أنّ القضيب الذي لديه لا يُساوي شيئاً أمام قوّة الأُمّ، بينما البنتُ التي لا قضيب لديها، تجِد أنّها في موقف لا تُحسَد عليه. ومن هنا تنبع ضرورة أن يكون هناك طرف ثالث غير الثالث المرفوع (مُذنِب أو غير مُذنِب). لأنّنا في حاجةٍ ماسّة إلى قانونٍ يُدخِل الثالث وهو 'الأب' الذي يُحدِّد للصبيّ والبنت مساراً في الحياة خارج إطار التبعية للأمّ حيث يُقال للصبيّ : لك مُستقبل مثل أبيك، ويُقال للبنت : لكِ مُستقبَل مثل أُمِّك.

لكنّ الكلام الذي يُكتَب عن عُقدة أُوديب وعُقدة ألكترا يأخذ، مع تعقيدات الحياة، ألف شكل وشكل. وإذا ما بقي الطرف الثالث المرفوع مرفوعاً، فسوف تُفضي الأمور إلى كثيرٍ من الأمراض والعُقَد النفسية كالعُصاب، والانفصام، وغيرهما.

٢ روّاد التحليل النفسي في العالَم العربي

ما الزمن الذي بدأت به العلاقة بين المجتمع العربي والتحليل النفسي بوصفه مجالاً جديداً لم يكُن معروفاً من قبل. فكيف تجلّت محاولات إدخاله في المنظومة التعليمية وفي نسَق الثقافة العربية الحديثة ؟

في ما يتّصِل بالعلاقة بين التحليل النفسي والعالَم العربي في مستوى ذِكر الجهود التي بُذِلت من أجل إدخال التحليل النفسي في الثقافة العربية، فأعتقد أنّ هناكَ جهوداً بدأت في العشرينيات من القرن العشرين. غير أنّي، في ما عدا عِلمي بوجودها، لا أعرف عنها شيئاً. وفي وُسعنا أن نأخذ عنها فكرةً من الدكتور حسين عبد القادر.

لكنَّ الذي حصل بعد ذلك أنّ بعض الزملاء أُرسِلوا في بعثات قبل الحرب منهم الدكتور اسحق رمزي. هذا ما عرفته أمس فقط من د. حسين عبد القادر. إذ أُوفِد إلى الولايات المتّحدة الأميركية وعاد إلى مصر سنة ١٩٤٦. وقد ترجم نصوصاً هامّة لفرويد أذكر منها ترجمتَين : **ما وراء مبدأ اللذّة**، و**مشكلة مُمارسة غير الأطبّاء للتحليل النفسي**. كان كذلك إلى جانب الدكتور رمزي، في فترة قبل الحرب العالمية الثانية أي في الثلاثينات، الدكتور مصطفى زيوار الذي كان يُجري في فرنسا ما يُسمّى بـ«التحليل التعليمي» مع طبيب مشهور اسمه لافورغ. ولمّا اندلعت الحرب، عاد إلى مصر سنة ١٩٤٠ وعمِل في التدريس، وهو الذي كان وراء تكوين عدد كبير من الذين عمِلوا لاحِقاً في التحليل النفسي، منهم سامي

علي، وأحمد فائق، والصديق حسين عبد القادر، وغيرهم. فهؤلاء كانوا إمّا أساتذة في قسم التحليل في جامعة عين شمس يعملون تحت إشراف الدكتور زيوار، وإمّا طلبة في القسم الذي أسَّسه زيوار سنة ١٩٥٢. وما تزال آثار ذلك مُمتدّة حتى الآن ضمن قسم التحليل النفسي.

حين بدأت الحرب، كان زيوار يُدرِّس في الإسكندرية بحماسةٍ عارمة. وهو الذي بدأ يُعطينا فكرة عن التحليل النفسي من خلال دراسة بعض نصوص فرويد. لكنّ بعد نهاية الحرب سنة ١٩٤٥ عاد إلى فرنسا. وكنت معه على المركب نفسه. وصلنا إلى باريس في الثالث من كانون الثاني/يناير ١٩٤٦. ومن ثَمَّ استأنف دراساته في التحليل حيث كان عليه تحضير رسالة دكتوراه في موضوع لم يعُد حاضراً في ذهني. المُهِمّ أنّه عاد وترأَّس عيادة سانت آن وأكمل ما كان قد تركه دون إتمام قبل الحرب. ورجع إلى مصر تاركاً جمعية التحليل في فرنسا، ليس لاستئناف تدريس التحليل النفسي في الجامعة، بل لِيرأس قسم التحليل النفسي في جامعة عين شمس التي كانت قد فُتِحت في ذلك الوقت. وهو الذي أدخل فيها هذا القسم الذي تحدّثتُ عن آثاره التعليمية. وإلى جانب الجزء التعليمي، كان عنده نشاط ثانٍ في الترجمة. لذا كتب عقداً مُهمّاً جدّاً مع أكبر دار نشر في مصر آنذاك، وهي دار المعارف التي كانت قد أُنشئت في بدايات النهضة العربية على أيدي المارونيّين العرب الذين هاجروا إلى مصر وأدخلها إليها الصحافة وغيرها. إذاً وقّع معها عقداً، وشرع في ترجمة كُتُبٍ لاقت نجاحاً كبيراً، منها الكتابان اللذان ترجمهما الدكتور اسحق رمزي واللذَين ذكرتهما قبل قليل، ومنها ترجمة سامي علي كتاب **ثلاث مقالات في الحياة الجنسيّة**، وترجمة **الموجز في التحليل النفسي** لفرويد التي أنجزها الزميل عبد السلام القفّاش، وترجمتي **تفسير الأحلام** لفرويد أيضاً.

هل أُعيد نشر ترجمتكم لتفسير الأحلام ؟

طبعاً. أُعيد نشره عدّة مرّات كانت آخرها في المنظّمة العربية للترجمة التي طلب مني مديرها الطاهر لبيب الموافقة على نشر الترجمة مع كتابة مُقدّمة للطبعة الجديدة، فوافقت على إعادة النشر لكنّي لم أُوافق على كتابة المقدّمة بسبب ضيق الوقت.

إذاً عمِل زيوار، في خطوة ثانية بعد التدريس، على تنشيط حركة الترجمة في مصر. أمّا الخطوة الثالثة فكانت تأسيس جمعية التحليل النفسي التي وقعت كغيرها من الجمعيات العالمية، في ما عدا بعض اللاكانيِّين، تحت تأثير **الاتّحاد الدولي للتحليل النفسي** الذي لم يكُن بالإمكان أنّ يتِمّ الاعتراف بها إلا إذا انضوت تحته. إذا كانت فكرتُه أن يؤسِّس جمعية مصرية للتحليل النفسي تنتمي إلى الاتحاد الدولي. وبالتالي يكون التحليل مُقتصِراً على أعضاء هذه الجمعية. تماماً كما في كلّ البُلدان، وخصوصاً في مرحلة ما قبل لاكان *Lacan*. فإذا كُنتَ في فرنسا فأنت عضو في الجمعية النفسية باريس المُنتميَة إلى الاتّحاد الدولي، وإذا كنتَ في بريطانيا، فأنت عضو في الجمعية النفسية للندن المُنتميَة بدورها وهكذا. وخارج هذا

النظام، لا أنتَ مُحلِّل نفسي، ولا يحقُّ لكَ أن تُمارس التحليل أصلاً.

أي كان لا بُدّ من اعتراف هيئة دولية بالمُحلِّل النفسي !

تماماً، لكنْ من خلال الجمعية التي ينتمي إليها في بلَده والتي يُفترَض أنّه تكوّن فيها.

وهذا ما كان زيوار يُريد فعلَه ؟

طبعاً حاول زيوار أن يُطبِّق هذا النظام مع أنّ الظروف لم تكُن تسمح بذلك أوّلاً، ولأنّ الفكرة كانت أساساً خاطئة. لأنّ المرء كي يكون آنذاك مُحلِّلاً نفسياً يقرأ كتاباً لفرويد ثُمّ يلتقون به ويتناقشون معه. هذا ما حصل مع أوائل المُحلّلين الذي كانوا يُجرون لقاءات جماعيّة في التحليل النفسي، بدءاً من عام ١٩٠٦، عُرِف منهم رانك، وفيرينتزي، ومنهم من هو غير معروف. فقد كان هؤلاء يذهبون إلى فرويد، ويُناقشونه في آرائه، وأحياناً كان بعضَهم يرغب في أن يُحلِّل، فيُحلِّل هكذا وهم يمشون في الطريق. هذا يعني أنّك، كي تكون مُحلِّلاً نفسياً، يجب أن تتكوّن لديك خبرة تُقنعكَ بوجود شيء اسمه 'اللاوعي' *l'inconscient* وبأنّك حلّلتَه جيِّداً من خلال ظهوره، أي حين يكون هناك عرَض. وفي حال عدَم وجود عرَض، يكون هناك زلاّت لِسان، وأفعال تائهة أو ناقصة كالنسيان (نسيان الكلِمات مثلاً) أو الخلط في الفعل كأن تفتح باب بيتِك بمفتاح ليس لك، أو باب بيت غيرك بمفتاحك. وثمة، إلى جانب ذلك، ما يُدعى بمرضيّة الحياة اليوميّة *pathologie de la vie quotidienne* التي خصّص لها فرويد كتاباً كاملاً.

إذاً لكي تكون مُحلِّلاً نفسياً عليك أن تكون مُقتنِعاً بوجود اللاوعي بناءً على تجربة لمستَها بنفسِك. بعد ذلك، تُطوِّر وسائل تحليلك بالاعتماد على بحثك. بمعنى أنّ بعد هذه القناعة، كلّ شيء يعتمِد على جهودك الخاصّة، وعلى إنتاجك. ولا يعتمِد على الخضوع لشكليات التقدُّم لجمعية من خلال تحليل نفسي تقوم به، واستناداً إليه يحكمون عليك بأنّك مؤهَّل أو غير مؤهَّل كي تنتسب إلى الجمعية، وعليك أن تُجري تحليلاً يستمِرّ سنوات طويلة، وتنتظر نهايته التي لم يتحدّث أحد عن المقصود من نهاية تجارب التحليل. وبالتالي فإنَّ فكرة أن يكون المُحلِّل عضواً في جمعية تحليل نفسي تكوَّن فيها، فكرةٌ خاطئة أراد زيوار تطبيقها. ثُمَّ إنّ تطبيقها في مصر خطأ ثانٍ؛ فحتى لو كان تطبيقها نافعاً في بلَدٍ آخر، فما كانت لِتنفع في مصر. لأنّك تبدأ فيها من عدَم. وفي هذه الحال تبدأ بقبول الموجود لا بِفرض شروط على الموجود.

كان في مصر مثلاً قاضٍ اسمه محمّد فتحي شديد الاهتمام بالتحليل النفسي، سبَق أن قرأ فرويد وكان يُحِبّه كثيراً، فأحبَّ أن يشتغِل مُحلِّلاً نفسياً، وأنا شخصياً قلت لزيوار : دعْه يفعل. لكنّ القاضي اصطدم بزيوار، ولمّا كان نفوذه في مجال القضاء أكبر بكثير من نفوذ زيوار، أفسد له مشروعه الذي ما كان ليستمِرّ أصلاً. بالإضافة إلى أنّ شبه مأساة

حصلت بينه وبين اسحق رمزي جعلت التعاون بينهما مستحيلاً. إذ ترك زيوار لاسحاق رمزي مريضاً ذُهانياً مجنوناً اعتدى عليه. فغضب رمزي من خطأ زيوار في التحليل وكانت النتيجة أن رمزي استقلّ مركباً وخرج من مصر عائداً إلى أميركا سنة ١٩٤٦، أي بعد سنة من وصول زيوار إلى مصر. وحظِيَ بمكانة رفيعة في إحدى العيادات ذات الشُّهرة الدولية، وأنهى حياته هناك.

إذاً لم تتكوّن جمعية للتحليل النفسي. بل تكوَّن المُحلِّلون عن طريق تدريس زيوار وتلامذته في جامعة عين شمس كما قلتُ آنفاً.

هل كان التحليل النفسي، وخصوصاً القسم الذي أدخلَه الدكتور زيوار في جامعة عين شمس، ضمن سياق المشروع التنويري لطه حسين أم على هامشه، أم جاء مُكمِّلاً له أم يُمثِّل خطوةً مستقلّة ؟

كان هذا نتيجة عمل أسداه الدكتور زيوار مدفوعاً إليه بمحبّته للتحليل النفسي، وبرغبته في نشر التحليل النفسي.

معنى هذا أنّ التحليل النفسي لم يكن مُرتبطاً بمشروع آخر ؟

لا، كان مُرتبطاً بمشروع آخر هو مشروع النشر والترجمة الذي تحقَّقت منه أجزاء كبيرة جداً، كما ارتبط بمشروع النشر عن طريق التعليم الجامعي. ممّا أدّى بالفعل إلى ظهور عدد كبير من المُحلِّلين.

لكنْ هل كان هذا بالتوازي مع مشروع طه حسين الذي أدخل إلى مصر منهجاً معروفاً، وطريقة في التعامل مع الثقافة العربية الإسلامية ؟

لا أعتقد أن الدكتور زيوار تناول المسألة من هذه الناحية. لكنْ يُمكِن أن تقول : كان هناك جوٌّ عام سائراً في هذا الاتّجاه. لاحظ مثلاً أنّ الدكتور زيوار تابع تعليمه العالي في مصر خلال الثلاثينات، ومَن كان يتكوَّن خلال تلك المرحلة، لا يُمكِن أن يفلت من النظام الثقافي، ومن تأثير طه حسين، ولجنة التأليف والترجمة والنشر، أي الأدب الجاهلي لطه حسين، ودعواته لمستقبل الثقافة في مصر، وغيرها ممّا لم يكُن من المُمكِن أن يفلت من تأثيرها أيّ شخص. فمن غير أن يكون العمل في التحليل مبنياً على تحقيق هذا البرنامج، شكّل مشروع طه حسين أحد العوامل التي جعلت أمثال هؤلاء الناس قطعاً يُفكِّرون بالطريقة التي فكّروا بها.

لكنَّ طه حسين أوفد أحد المُعيدين لدراسة التحليل النفسي في فرنسا. ولمّا جاء إلى هنا، طلبوا منه أن يدرس الطِبّ كي يتمكّن من دراسة التحليل النفسي. وحين عاد إلى

مصر، قال له طه حسين : أرسلناك لدراسة التحليل النفسي لا لدراسة الطِبّ، ومع ذلك سوف أُعيِّنُك في كليّة الآداب. هذا ما حكاه لي الدكتور حسين عبد القادر. فما رأيكم في ذلك؟

أنا غير مطَّلِع على هذه القصّة، ولكنّي أعتقد بصحَّتها. وأعتقد أن المعيد الذي حصلت له هذه القصَّة هو زيوار الذي تخرّج في الجامعة المصرية سنة ١٩٣٠ حين كان يُدرّس فيها أساتذة كبار فرنسيّون وإنكليز مثل كواريه المُتخصِّص في تاريخ العلوم، وبيربيه أهم مُتخصِّص في الفلسفة اليونانية. بعد ذلك، أرسله والده لدراسة الطبّ، ولكنّه درس التحليل النفسي مع لافورغ. وبسبب الحرب، عاد إلى مصر، ثُمّ رجع إلى باريس بعد الحرب لِمُتابعة التحليل حيث كان رئيس قسم في سانت-آنّ، وكذلك كان، في الوقت نفسه، يكتب الرسالة السريرية ليحصل على عضويّته في جمعية التحليل النفسي.

وهل أتت علاقتك بالتحليل النفسي عن طريق زيوار أيضاً ؟

علاقتي بالتحليل النفسي موضوع آخر تماماً. فإمّا أن نتحدّث عنه وإمّا أن ندخل مباشرة في الحديث عن العلاقة بين التحليل النفسي والمجتمع العربي.

إذاً ندخل مُباشرة في بحث بداية تشكُّل العلاقة بين التحليل النفسي والمجتمع العربي انطلاقاً من مصر. وذلك لأنّ اللاوعي مُرتبط في الذهنية العربية بالنفس الأمّارة بالسوء، والأبلسة والشيطان، وكلّ ما هو مُنحطّ في شخصية الإنسان.

طبعاً. ولذلك مع جهود الدكتور زيوار وبفضلها، حصل تطوُّر التحليل النفسي في مصر بمعنيَين : المعنى الأول أنّ الكتُب المُترجمة في هذا المجال كانت الأكثر رواجاً وبيعاً. والمعنى الثاني أنّ طلبات التحليل النفسي كانت في ازدياد مُستمِر. فمَن الذي كان يطلب التحليل ؟ ومَن الذي كان يقرأ كتب التحليل ؟ كان الناس مُثقّفين : أساتذة جامعيُّون، وأطبّاء، ورسّامون، وفنّانون، ومُمثّلون مسرحيُّون، ومُذيعون، وصحفيُّون، ومُدرِّسون. أي الوسط الذي هو الفِكر الغربي المُتضمِّن فكرة وجود العِلْم.

أي أنّ التحليل النفسي ومشروع الترجمة بدَءا يدخُلان في النسيج الثقافي للمجتمَع المصري ؟

ليس هناك أدنى شكّ في ذلك. ذلك أنّ التحليل النفسي لا ينفع إلا مع الناس الذين يطلبونه كشرائح المُثقّفين التي ذكرتها. وسوف تجِد في مدينة كالقاهرة تعداد سُكانها وقتئذٍ مليون أو أكثر بقليل، واليوم تعدادهم ستة عشر مليوناً، أنّ الذين يطلبون التحليل يحتاجون إلى عشرات المُحلّلين لمُواجهة مُشكلاتهم. إذاً كان الإقبال موجوداً. لكنّ المُشكلة أن نسبة هذه الطبقة لا تتعدّى ٥ ٪ من الشعب المصري الذي يعيش في الأرياف، وضمن إطار تقاليد دينيّة وعقائدية تجعله، كأي مجتمَع في العالَم، يُكوِّن فكرته عن المرض النفسي وطرُق مُعالجته.

وكانت عنده طرُق مُعيّنة للعلاج كالسحر والشعوذة. فهذه أيضاً طرُق علاج كالـ 'زار' مثلاً عند النساء والرُّقْية لِطرد الشيطان من الجسَد. لذلك لا أحد من الشعب يُفكِّر في مُراجعة المُحلِّل النفسي. فالسبب هو المستوى الاجتماعي، تماماً كما في فرنسا حيث لن يأتي إليك راعي غنَم لِيطلب التحليل. كذلك لن يخطر أبداً في بال صيّاد سمَك في البحر أن يطلب التحليل النفسي.

إذاً يجب أن يتوفَّر لنا حدّ أدنى من الثقافة حتى نتقبَّل فكرة التحليل النفسي !؟

طبعاً لكن مع ضرورة خلْق ثقافة لا يحتكِرها الدين من الألِف إلى الياء. هذه المشكلة في مصر وفي باقي البلاد العربية ليست الإسلام؛ لأنّها موجودة قبل الإسلام منذ آلاف السنين وتاريخها طويل. حيث كانت تُعَدُّ الكتابة تقنيّة لا يمتلكها إلا الخاصّة، وبالتالي فالشعب مقطوع الصلَة كلياً مع الكتَبة المُثقّفين. وما تزال هذه القطيعة موجودة والدليل على هذا مثلاً أنّ اللغة العاميّة لا يُمكِن أن تُدرَّس في المدارس مع أنّ لها قواعد ونحواً كأية لُغة أُخرى. وقواعدها مختلِفة عن قواعد الفصيحة إذ لا يوجد فيها التنوين. وحيث إنّ العامّية ليست مُعدودةً لُغةً على الإطلاق، ولا تُدرَّس في المدارس. ممّا كوّن حاجزاً طبقياً بين لُغة الكتابة ولُغة العامّة. وبالتالي لا نجِد أيّة صِلَة بين هذه اللغة والتفكير، لأنَّ الدين يحتكِر عقلّيتها منذ آلاف السنين كما قُلت. وبالتالي الإسلام لم يفعل إلا الاستمرار في الحكم المبني على الفصل بين العامّة وكلّ ما هو تفكير.

النتيجة أنّ الذي تكوّنوا تكويناً غربياً عقلانياً هم الذين كانوا يطلبون التحليل النفسي. أمّا هنا في فرنسا فالنظرة معكوسة، لأنّ نسبة الناس الذين لديهم فكرة عن وجود العِلم ليست ٥ ٪ أو ١٠ ٪ بل تبلغ ٩٠ ٪. وهذه نسبة معكوسة بالقياس إلى واقع المجتمعات العربية. طبعاً لن أقول إنّ كلّ العمّال يقرؤون أساطين العِلم، ولكنّ سأقول إنّهم يسمعون بأشياء مثل حقوق الإنسان، وتساوي الأصوات عند الانتخاب، والدستور، وفصل السلطات، وأصل الإنسان قِرَد وغيرها. هذه المفهيم التي يسمعونها تُحرِّك الفِكْر ولو سمَعاً.

أمّا عندنا فهناك قطيعة تامّة مع هذا كلّه. ولذلك نجِد أن التحليل في مجتمعاتنا هو عمل في مجال لا ينمو، بل يتناقص. وغدا الناس فُقراء بدءاً من بداية فترة عبد الناصر أي في أوائل الخمسينيات، إلى القرن الواحد والعشرين حيث تضاعف عدد السكّان خمس مرّات. فقد كان ١٦ مليوناً والآن يزيد على ثمانين مليون. فوصل الفقر إلى درجة أنّ الناس لا يجدون لُقمة العيش، ولا يشترون الجرائد. وحتى لو كان عند المرء بعض المال، لا يستطيع أن يتزوّج ويبني بيتاً، فهل سيسعى إلى التحليل ؟ مستحيل. لذا قلّت نسبة الذين يطلبون التحليل، فمن أصل الـ ١٠ ٪ لم يعُد يأتي إلا ٥ ٪ منها.

هذا على مستوى مصر. لكنْ ماذا سنجِد على مستوى البلاد العربية الأخرى،

فأنا لا أعتقد أنّ التحليل النفسي وُجِد أو يُمكِن أن يوجد في السعودية مثلاً ؟

قطعاً لا يوجد. ففي السعودية حجْر على التفكير، فالسلطة تتدخّل لمنع أشياء كثيرة منها التحليل النفسي. وفكرة أن تذهب امرأة لتحكي أمام رجُل أو العكس غير مُمكِنة، ولا أظنّ أنّ للمرأة الحقّ بمزاولة مهنة التحليل. فهل في السعودية نساء طبيبات مثلاً ؟

حتى في سورية ما يزال التحليل، على حدّ علمي، مُلحَقاً بعلم النفس أو بعلم النفس التربوي، على الرغم من وجود بعض المُحلّلين. ثُمّ إنّ الناس ما زالوا يُراجعون طبيب الأمراض العصبية لِمُعالجة حالات مثل الهستيريا والصّرَع وما شابههما. فهل نستطيع أن نقول في ضوء ذلك إنّ التحليل النفسي نما في بعض المجتمَعات العربية منذ البداية في اتّجاه نظري لا في اتّجاه عملي تطبيقي ؟

ما أُحِبّ توضيحه أنّ عدَم انتشار التحليل النفسي في البلاد العربية يرجع إلى تحويل الثقافة إلى أداة للفصل الطبقي بين المُثّقفين وغيرهم أكثر ممّا يرجع إلى تطبيق الديمقراطية أو عدَمه. والحكاية ليست حكاية ديمقراطية. فالتحليل النفسي يتقدّم الآن بسرعة كبيرة في الصين.

لكنْ ألا يُفسِّر هذا الفصل الطبقي بين المُثقّفين وغيرهم علاقة الذات بالآخر في المجتمعات العربية الإسلامية ؟

في مصر مثلاً، تمرّ العلاقة بالآخر كما تمرُّ العلاقة بالدولة التي لا توجد بوصفها قوّة تخدم المجتمع وتحميه بحسب فكرة الدولة الراعية *l'État-providence* المعنيّة بأحوال الناس. ولم يكن للدولة عندنا من مفهوم أبداً إلا مفهوم القوّة البوليسية التي تقوم، منذ بداية التاريخ، بتوزيع الأراضي وتطبيق القوانين الخاصّة بهذا التوزيع، مع ما يتضمّنه من حقّ استخدام القوّة. فالدولة هي الهيئة الوحيدة التي تملِك الاستخدام المشروع لحقّ القوّة.

أمّا مفهوم الدولة الراعية فمرتبط بنشوء الدولة الاستعمارية؛ لأنّ الديمقراطية لم تظهر أبداً إلا في البلاد الاستعمارية. وقد ظهرت للمرّة الأولى عند الإغريق؛ لأنّ اليونان كانت تحتكِر تجارة الخزف في البحر الأبيض المتوسِّط. وكانوا يستعمرون آسيا الصغرى، وإيطاليا وغيرهما. فالقوّة الصناعية التي خلقتها الثورة الصناعية في أوروبا، وعلى الرغم من إجحافها بحق الطبقة العماليّة الفقيرة، وعلى الرغم من أنّ تاريخ هذه الطبقة في نهاية القرن التاسع عشر (في بريطانيا وفرنسا خاصة) تاريخ مُخيف، بنت مُجتمعاً مدنياً. إذ أدّى ازدياد الإنتاج إلى فتح مجال التصدير والاستعمار، فعمّ الرخاء عندهم. وارتبطت الدولة بهذا الرخاء الذي يعني مادمنا نكسَب كثيراً فعلينا أن نوزِّع. وهكذا راحت الدولة تُعنى بشؤون الناس، وهذا ما مكّنها من العيش والاستمرار. غير أنّ الدولة عندنا في مصر هي القوّة؛ لأنّها بحسب التعريف، السلطة التي لا يُتاح استخدام العُنف إلا لها بغية تطبيق القانون.

وإذاً فعن طريق هذه العلاقة، علاقةِ السيِّد بالمَسُود تظهر قضيّتان : الأولى أنّ كلّ فرد، في مصر مثلاً، يبغي في علاقته مع الآخر تنفيذ ما في ذهنه؛ لأنّ المثل الأعلى عنده هو الفرعون. وبالتالي لا وجود في العقليّات لفكرة القاعدة التي نحترمها نحن الاثنين ونتعامل على أساسها. وإذا كان هناك من قواعد فهي تلك التي لا تأتي العلاقة بين الناس من مفهوم المواطنة، بل من قواعد أُخرى (تمّحي الآن) كالعلاقة بين المرأة والرجُل، والابن والأب، والشاب والمُسِنّ، والغني والفقير...الخ. وفي ما عدا هذه القواعد الموجودة بالتوارث، ليس ثمّة قواعد اجتماعية أُخرى ينبني عليها عمل مُشترَك. والأمثلة على ذلك مُضحِكة حتى إننا لا نعرِف معنى الوقوف عند إشارة المرور.

ذات يوم كنت راكباً في سيّارة تكسي تخطّى سائقُها الإشارة الحمراء، فصفّر الشرطي. فنزل السائق من سيّارته وراح يتعارك مع الشرطي ويصرخ في وجهه، ويُهزِّئه. ثمّ عاد إلى سيّارته من دون أن تبدو عليه أية ذرّة خوف ! بل على العكس، فهو إنّما يحتجّ على هذا الشرطي الحمار. أمّا أنا فتضايقتُ منه، وقلت له : لكنّك لم تقِف على الإشارة الحمراء. فقال : نعم، رأيت الإشارة الحمراء، ولكنْ لا أحد كان يعبر الشارع أمامي. وقد نظرتُ إلى الإشارة الحمراء، فهل شكلي وأنا أنظر إليها شكل حمار ؟ فقلت له : ما دُمت تُفكِّر بشكلك وأنت تقود السيّارة، فلنتوقّف عن الكلام. تأمّل ! يُفكِّر بشكله وهو يقود السيّارة. أمّا قاعدة المرور التي تُلزِمُه بأن يتوقّف عند الإشارة الحمراء فلا وجود لها في دماغه ! إنّه يُطبِّق المعقول. والمعقول هو ما رآه في دماغه، وتصرّف على أساس ما رآه.

وعليه، فالفرعون هو المثل الأعلى عند المصريين، وإذا كان في كلّ فرنسي نابليون، كما يُقال، ففي كلّ مصري فرعون. هذه نقطة أكيدة.

القضية الثانية المرتبطة بالقضيّة الأولى أنّ انتفاء العلاقة بين الناس على أساس قواعد مُتعارف عليها في التعاون يؤدّي إلى هذه العلاقة : 'هل ستأكلني أم سآكلك ؟' الناس لا يتعاونون إطلاقاً. سأضرب لكَ مثلاً على انعدام التعاون بحكاية رواها لي أحد الأصدقاء عندما كنت في لوس أنجلوس : كان ولَد يعمل في محلّ بيع فول عند بيّاع يهودي اسمه بنيامين، وكان إلى جانبه بيّاع فول مصري. فقال البيّاع اليهودي للصبي المصري : «يا بُنيّ، لماذا لا تعمل عند البيّاع المصري المسلم مثلك ؟ فأجاب الصبي : يا بيه، لو رحت اِشتغَل عند هذا البيّاع المصري، حيطلّع ديني حتى يعطيني مُرتّبي آخر الشهر.» العلاقة مع الآخر غير موجودة، في النهاية، إلا في ظلّ الدولة التي تحتكِر استخدام العُنف. ولا شيء غير هذا.

في هذه الحال، يتساءل المرء عن مكان التحليل النفسي في الدين، أو لنَقُل عن مكان اللاوعي في المنظور الديني. إذ ورد في القُرآن مثال بارز هو سورة يوسف حيث قصّة امرأة العزيز التي نعرفها. فهذه القصّة تصلح سردياً لتكون موضوعاً للتحليل النفسي. فكيف يُمكن أن نفهم الموقف الديني من قضايا التحليل النفسي ؟

العلاقة بين التحليل النفسي والحياة الجمعيّة تنبني، بوجهٍ عام، على قضية واحدة هي وجود اختلاف بين المجتمعات الإنسانية سواء من الوجهة السياسية أم من الوجهة الزمنية (القديم والحديث) أم من وجهة القوّة (المجتمعات القويّة والمجتمعات الضعيفة) أم من وجهة نظُم الحكم. ومهما كانت الاختلافات، فلكلّ مجتمع طريقته في تكوين مؤسّساته. فثمة دوماً، في بعض المجتمعات، أناس لا يعرفون شيئاً اسمه القضاء. فإذا كان هناك إشكال، يذهبون إلى الرجُل الكبير المُخوَّل بحلّ المشاكل بين الناس. فلماذا ستكون هناك مؤسّسة تحِلّ محلّه ؟

أريد أن أقول إنّ لكلّ مجتمع وسائله الخاصّة في وضع قواعد الحلال والحرام، وما يُعمَل وما لا يُعمَل. إنّما هناك شيء مشترك بين المجتمعات كلّها ألا وهو تحريم الزنا، وخصوصاً الزنا بين الأمّ والابن، وذلك لكي يكون وجود الأسرة مرتبطاً بالزواج يعني بالتبادُل. وبالتالي فَصِلَة الدمّ أو ذوي الرحِم مُحرَّمون في كلّ المجتمعات مع وجود بعض الاستثناءات التي عرفها الفراعنة مثلاً. لكنّ مهما كانت قوّة الاستثناءات المبنيّة على القوّة السياسية، لم يحصل أي استثناء في التاريخ يُبيح الزواج من الأمّ. هذه قاعدة القواعد في المجتمعات كافّة.

وهناك نقطة ثانية ثبتت صحّتها كما يبرهن إيمانويل تودّ *Todd* في كتابه الصادر حديثاً بعنوان **أصل الأنظمة العائلية** *L'origine des systèmes familiaux*. إذ ساد الاعتقاد قديماً بأنّ الأسرة ظاهرة مُعقدة جداً، ومُركّبة، ومُتعدّدة كما نجد في فكرة أنجلز عن المشاعية البدائية. ثمّ أخذ التطوُّر شكلاً انطلق من المُعقّد إلى الأبسط فالبسيط جداً حتى وصل إلى الأسرة في المجتمع الصناعي الحديث وهي الأسرة الثلاثية : الأب، والأم، والأطفال. لكن تبيّن الآن أنّ الأسرة الثلاثية موجودة منذ أقدم العصور، وفي كلّ المجتمعات، وأنّه إذا كان هناك تطوّر، فذلك لأنّ الأسرة تعقّدت، وهذا يعني أن التطوُّر انطلق من البسيط إلى المُعقّد.

يترتّب على هذا أنّ نظام الأب كان موجوداً دوماً في الأسرة من دون أن يكون بطريركيّاً. إذ ليس من الضروري أن تكون قوّة الأسرة في يدِه. ففي عهد الأسرة الثالثة والأسرة الرابعة أي منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، كان التساوي مُطلقاً بين المرأة والرجل على كلّ الأصعدة ضمن الأسرة الثلاثية *nucléaire*. تماماً على عكس اليونان حيث يُسيطر الرجل سيطرة مُطلَقة على الأسرة بما فيها الأمّ التي تُعَدّ في نظر الأب، كالأولاد، من الأتباع، ولا تُشارك أبداً في الحياة السياسية. لذلك تعجّب هيرودوت من حياة المصريين في كتاب وصف فيه رحلاته لمصر. وأكثر ما أثار دهشته وضع الأسرة وعلاقة الرجل بالمرأة كما سوف نرى لاحقاً.

ما أُريد أن أقوله أنّ الأب الفرعوني في الأسرة المصرية القديمة لم تكُن عنده السلطة الأبوية التي كان يتمتّع بها الأب في الأسرة الإغريقية. بل كان دوره يستجيب بالأحرى لرغبات الطفل الدفينة كضرورة أن يكون له مستقبل مثلاً. ولكي يبني مستقبله، لا بُدّ من أن ينفصل عن الارتباط المبدئي بالأمّ. فوظيفة الأب تأتي غير منفصلة عن نظام الأسرة ولكنّها

غير مرتبطة بسلطة الأب في الأسرة. وهذه العملية كلّها (أي الأسرة وسلطة الأب والدور التربوي للأب المختلِف عن السلطة ضمن الأسرة) مرتبطة بظاهرة موجودة منذ القِدَم في جميع أنحاء العالَم. وللتحليل النفسي علاقة بهذه الشروط التي يُمكِن أن نقول إنّها شاملة أكثر ممّا له علاقة بما يحصل في مجتمع مُعيَّن.

لكنّ الدين المسيحي،كالدين الإسلامي، وضع منظومة لحياة الأسرة وحدّد لها شروطاً خاصّة معروفة قد لا تنطبق عليها الشروط الشاملة، أليس كذلك ؟

هنا تأتي مرونة التطبيق التي تجعل التحليل يعالِج نقاطاً مُتعلِّقة بظاهرة عالمية في ما وراء الاختلافات الاجتماعية الظاهرة. لكنْ حين ننتقِل إلى الدين، فمن المُفترَض بالتحليل النفسي ألاّ يمَسّ الدين. لأنّ المُحلِّل لا يُحلِّل الإيمان، بل يُحلِّل أعراضاً وأعمالاً أو ما يُسمّى بـ 'العُصاب'.

ألا يُحلِّل الشعور بالذنب أيضاً ؟

حتى عندما يُحلِّل الشعور بالذنب. فإذا كان هذا الشعور بالذنب غير مُنفصِل عند شخص عمّا يعدُّه مسؤولية أمام ربّنا، وإذا ما شعر المُحلِّل أنّه أمام شخص حسّاس في مسألة المساس بإيمانه بالله الذي يعدّه أساساً لشعوره بالذنب وأنّه سيُجَنّ لو خرج عنه وستأتيه نوبات حادة، فعليه أن يبتعِد، ولا يُحلِّل مثل هذه الحالات.

مثلاً إذا بلغ شاب سنّ البلوغ، وابتعد عن الزنا لدواعٍ دينية تتعلَّق بالخطيئة والعقاب، وراح يُصرِّف انفعالاته الجنسية بطرائق أخرى كالاستمناء مثلاً. فسيقع فريسة عُقدة الذنب. فأين هذه العقدة من التحليل النفسي ؟

لا أحد يستطيع أن يُعالِج شاباً يلجأ إلى الاستمناء وفي الوقت نفسه ليس عنده مقدرة على الزواج. وأقصى ما يستطيع المُحلِّل فعلَه هو أن يُكلِّمه بلغته التي يفهمها كأن يقول له : ما دمت مؤمناً برحمة ربّنا، فعليك من الآن حتى تتمكّن من الزواج أن ترجو رحمته لأنّه لا شكّ سيُسامحك لعلمه بظروفك.

لكنّ العقدة ستنمو وتتحوّل إلى عُصاب مُستفحِل !؟

هذه حالة أخرى. فهناك فرق بين هذا الشاب ورجُل متزوِّج يلجأ إلى الاستمناء مُفضِّلاً يده على الجِماع. فيشعر بأنّ هذا لا يُعجِبه في ذاته. وقد يجِد حلاًّ بالعودة إلى طفولته، والإمعان في كيفية العلاقة التي كانت بينه وبين أُمّه.

إذاً المُريح في التحليل النفسي أنّه لا يتدخّل في قضايا الإيمان ؟

بالعكس. في بعض الحالات يكون الإيمان شرطاً للاحتفاظ الشخصي بكيانه في المجتمع.

ولذلك يقِلّ جمهور التحليل النفسي إذ يحِلّ الدين محلّه في مُقابلة النفس الأمّارة بالسوء بالنفس اللوّامة أو الزكيّة. في هذه الحال يأتي العامل الديني ليُوازِن الشخصية.

في بعض الظروف يكون للنفوذ الديني هذا التأثير حتى في التحليل. والسلوك الصحيح، في هذه الحال، أن يتصرَّف المُحلِّل بما يُعزِّز هذا النفوذ حين يجِد أنّه يحتاج إليه في التعامُل مع شريحة ممّن يطلبون التحليل.

هل نستنتج، في نهاية هذا القسم من حديثنا، أنّ التحليل النفسي قد يكون أكثر تلاؤماً مع المجتمع الصناعي ؟

تستطيع أن تقول إنّ المجال الاجتماعي الذي يسمح بانتشار التحليل النفسي هو مجال الفكرة العلميّة التي لم تعُد مقصورة على الغرب وأمريكا. بل تجِدها في بلدان أُخرى كالهند والصين حيث التحليل النفسي قويّ جداً.

أمّا عن العلاقة بين السياسي والديني في المجتمع العربي فكيف تشرحها، وكيف ينبغي الفصل بينهما، أو عدَم الفصل. وإذا كان المجتمع الديني مُتوحِّشاً لأنّه لا يترك مكاناً للحريّة، فما إمكانية إيجاد حلّ هذا الإشكال، وما السبل التي تجِدها للحريّة في مجتمع يُجسِّد التلاحُم العضويّ بين الدينيّ والسياسيّ، وذلك في ضوء كتابكَ الكلام أو الموت ؟

أوّلاً، أنا لا أرى من تعارُض بين السياسيّ والدينيّ لأنّهما مُتضامِنان، كما أنني لا أُريد أن أُردِّد بصوتٍ عالٍ مع وليم بليك *Blake* «تُبنى السجون بأحجار القانون، وبيوت الدعارة بقراميد الدين.» لكنّ الجانبَين مُتضامنان. إذ كان الدين دوماً في خدمة تثبيت أركان الدولة، والدولة تعمل بدورها لتثبيت الدين في العقول. فمن أين يأتي هذا التحالف ؟

علينا أن نعرف أنّ هناك اختلافاً دائماً بين القانون والمشروعيّة. القانون هو عملية حقوق وضعيّة تتعلّق في المحلّ الأوّل بالاستمتاع بالمِلكيّة. لكنّه دوماً عُرضة للسؤال عن مشروعيّته. سؤال القانون عن مشروعيّته يُخرِجنا من مجال السياسة، ويُدخِلنا في مجال الأخلاق.

ما المقصود بالأخلاق، هل تقصِد ال *morale* أم ال *éthique* ؟

هناك اختلاف دقيق جداً بين المفهومَين. فال *morale* هو القوانين الأخلاقية الموجودة التي نعرِفها جميعاً، أي الأخلاق السائدة التي يُسائل الإنسان نفسه عن مُسوِّغات

وجودها كأن يقول المسيحي : ولماذا عليَّ أن أُحِبّ عدوِّي ؟

أمّا الـ *éthique* فهي العلاقة بين الإنسان والأخلاق السائدة، وأنا هنا أتحدّث عن هذه العلاقة، أي عن السلوك الأخلاقي للفرد.

تتحدّث عن مشروعية القانون في ظلّ علاقة الأفراد بالأخلاق السائدة ؟

نعم. فمَن الذي يمنح هذه المشروعيّة ؟ أكيد لا أنتَ ولا أنا. ولا بُدّ أن تأتي من سُلطة ثالثة أعلى منّا نحن الاثنين، ألا وهي السلطة الإلهيّة. فالسلطة الإلهيّة هي الوحيدة التي نُعطيها حقّ ألاّ نُناقَش، وبالتالي حقّ إعطاء المشروعيّة. ومن هنا أشير إلى كلِمة لمؤلِّف ألماني مشهور من القرن السابع عشر، اسمه ليشنبرغ، يقول فيها : «ثمّة كلام في المِعدة»، أي كلام مجهول المصدر لأنّه غير خارج من الفمّ. وللكلام في المعدة، في اللغة الفرنسية، صِفة مُتعالية *transcendante* تؤدّي إلى خلق الاعتقاد بأنّ الحاجات التي قيلت على الأرض نزلتْ من السماء. وإذاً فما لزوم الكلام في المِعدة، الكلام المُتعالي ؟

لزومه نابع من أنَّ القوانين التي لا تقبل المُناقشة يجب أن توضع خارج نطاق ثنائية الأنا/والأنتَ. إذ ينبغي أن يوجد طرف ثالث هو، هنا، المُتعالي. ولا بُدّ من التعالي بُغية جعل العلاقة بين الأنا/والأنتَ علاقة مُمكِنة نتّفِق فيها على مبدأ ليس هو، في النهاية، إلا 'الاعتقاد'. وفي النتيجة، تكون الدولة مُتضامنة مع الدين. وهذا ما حصل منذ بدء التاريخ، في نشأة الدولة نفسها، فالبيت الأبيض لا ينفصِل عن المعبد، والمعبد لا ينفصِل عن البيت الأبيض.

لكنْ في ضوء هذا الشرح، أين نجد مكان الحريّة في المجتمع العربي ؟

الحقّ أنّ ما يجعل الموقف الإسلامي، في الشرق الأوسط بشكل عام، ذا صبغة خاصّة هو أنّ منطقة الشرق الأوسط هي المهد الذي ظهرت فيه الكتابة. هذه حقيقة. لكنّ الدولة والمعبد احتكرا الكتابة. إذ كان الكُتّاب جميعاً قُسُساً، أي رجال دين. بينما الملك نفسه لم يكُن يعرف القراءة والكتابة. بل كان، إذا أراد أن يُخاطِب أو يُقابِل ملِكاً آخر، يُملي ما يُريد على الكاتب. وفي الوقت نفسه جعل المعبد والدولة من هذه الكتابة صفة من صِفات قُدسيّتهما أو تعاليهما. وبذلك غدت الكتابة حاجةً لا يُسمح بتعليمها للشعب. فنشأت هوّة كبيرة بين الاعتقاد والثقافة.

والذي حصل في نشأة الدولة عندنا أنَّ عملية الكتابة أصبحت مُقوِّماً من مقوّماتها خاصّاً بها. وبالتالي حدثَ الفصل بين الاعتقاد الذي تقوم عليه الدولة، الاعتقاد الذي يمنحَه لها الدين، وكلّ تفكير مُخالِف أو مُوافق من طرَف الشعب؛ لأنّ الشعب لا يتعلّم الكتابة. وحتى عندما بدأ التعليم عندنا يدخل المدارِس، حتى في المدينة الإسلامية، كان عبارة عن مكان مُتَّسِع يُلحَق به دارمستان، أي مدرسة لتعليم القرآن. بمعنى أنّ تعليم اللغة ذاته ظلّ مقصوراً

على القرآن، أي على العربية الفصيحة. غير أنّ النظُم في البلاد العربية لم تُدخِل على الإطلاق تعليم اللغة الدارجة، وذلك كي يبقى الاعتقاد بأنّ هناك لُغتَين : لُغة قُدسيّة، ولُغة مُبتذَلة هي لُغة العامّة. وأنا أتحدّى أيّ نظام عربي مُعاصِر، من المملكة العربية السعوديّة إلى مصر، وسوريّة، وسائر البلاد العربيّة إنْ كانت تقبل بتدريس اللغة العربية التي يتكلّم بها الناس والتي لها، كأيّة لغة في العالَم، نحوها وقواعدها في النفي والاستفهام وما إلى ذلك.

ذلك كلّه كي يبقى هذا التمييز. فليس هناك أيّ اتصال بين عموم الناس وأيّة حاجة تخصُّ التفكير. لأنَّ الناس ظلّوا على الاعتقاد بالدين. والنقطة العجيبة أنّ الإسلام حين أتى لم يكُن يوجَد أيّ نظام سوى النظُم التي كانت حولَه كبلاد فارس، وبيزنطة. وهي نظُم حكم مُطلَق حيث لا يكون الحاكِم مسؤولاً إلا أمام ربِّنا. ومع قدوم الإسلام، ازدادت هذه المسألة تفاقُماً؛ لأنّه ورث نظُم حكُم مُطلَق، نظُم استبداد وطُغيان، وزاد الطين بلّة بتدخُّله في الحياة المدنيّة. فقد كان للمرأة، في مصر، في عهد الأسرة الثالثة والرابعة، حريّة غير معقولة إلى حدّ أنّ العائلة، بما هي كيان، لم يكن لها مشروعية خاصّة بها. فالرجل والمرأة يتزوّجان. لكِنَّ كلاًّ منهما يحتفظ بأملاكه ويتصرَّف بها كما يُريد وبحريّة مُطلقة. وهذا من قبيل المساواة بين الرجل والمرأة، على العكس تماماً ممّا كان في اليونان التي تمثّلت فيها أقصى درجات سيطرة الرجل على المرأة. ولذلك عندما ذهب هيرودوت إلى مصر، لم يفهَم فيها أيّ شيء على الإطلاق، إذ قال في كتابه الذي أشرت إليه في ما سبق من حديثنا : ليس لهؤلاء المصريّين شبيه في العالَم كلّه. فكلّ شيء عندهم بالمقلوب. فبدَل أن يكون الرجل في الشارع، والمرأة في البيت، الرجُل عندهم يبقى في البيت، والمرأة تمشي في الشارع. ووصل إلى حدّ القول : حتى إنّ المرأة تبول وهي واقفة، والرجُل يبول وهو قاعِد. وإن دلّ هذا على شيء، فإنّما يدلّ على مدى عدَم فهمه للحياة الاجتماعية في مصر التي كانت متقدّمة جداً على صعيد الحياة المدنيّة.

أمّا نحن فأخذنا ألعنَ ما في الشرق (وهو سياسة الاستبداد)، وأضفنا إليها أسوأ ما يُمكِن تصوُّره من قواعد الحياة المدنيّة، وفي مُقدّمتها مسألة العلاقة بين الرجُل والمرأة.

والنقطة الثانية التي تجدر الإشارة إليها أنّ شعوبنا، كما ظهرت، وخصوصاً في مصر، شعوب جغرافيّة. بينما شعوب أوروبا فللدين عندها وضع مختلِف تماماً عن وضع الإسلام. لأنّه دين ظهر ضدّ الدولة الرومانية وهو الذي أسقطها. ولمّا أسقطها وأخذت الكنيسة الحكم في أوروبا، لم تستقِلّ به أبداً. إذا كان هناك دائماً أُمراء يُريدون أن يكونوا ملوكاً. لذا شهِدت أوروبا باستمرار نزاعاً على السلطة من جهات مختلِفة : الكنيسة ضدّ الملوك، والملوك ضدّ الأُمراء، والأمراء يتنازعون في ما بينهم. وبعد ذلك، جاءت عمليّة التوسُّع التجاري في القرنين الحادي عشر والثاني عشر، وبدأت طبقة البورجوازيين الرأسماليّين بأموالهم، وظهرت الصناعة في المدُن، فصار هناك تمثيل.

إذاً فقد عرف تاريخ الحياة السياسية في الغرب، نتيجة ظهور الدين المسيحي

كشيء ضدّ الدولة، عملية الصراع المُستمِر على السلطة. في حين أنّ النظام كلّه كان عندنا نظام احتكار للسلطة، نظام استبداد وطُغيان.

من أجل هذا، المثقّفون في مصر حالياً يُحاربون كلامي؛ لأنّهم غير مُدركين للهوّة الفاصلة بينهم وبين عامّة الشعب. لذلك فما يحصل هو الكلام الجميل الذي قاله لي أدونيس: «الثورة شيء جميل، ولكنّ المجتمع يبقى كما هو.» لأنّ مهما حصل في هذه الثورة التي نشهدها، فالذين يقومون بها مُثقّفون يعملون وراء الكومبيوتر. غير أنّك إذا دخلت في عُمق البلَد، فسوف تُلاحظ أنّ العقيدة هي هي لا تتغيَّر، وأنّ الإسلام هو الحلّ. ولهذا السبب، هنالك الخوف المستمرّ من الأحزاب الدينية التي تُكرِّر الكلام الذي يعيش عليه الشعب منذ آلاف السنين. فانتصارها مضمون. ثُمّ إنّ المُثقّفين في مصر الذين لا تزيد نسبتهم على ١٠ ٪ من مجموع السكّان، أي مليون من أصل ثمانين مليون على أحسن تقدير، لا يُحسّون بالفاصل بينهم وبين الأغلبية الساحقة التي تتكوّن منها جذور المجتمع. وبالتالي فهم لا يُفكّرون بفعل شيء يعبُر هذه الهوَّة، وإن كان يُقال وهذه ظاهرة إيجابية كما قُلت إنّ الكلام بالعاميّة هو السائد حالياً في أجهزة الإعلام، في الإذاعة، والتلفزيون، وغيرهما. رُبّما كانت هذه هي الظاهرة الوحيدة الإيجابية. ذلك لأنّ الناس يفهمون ما يسمعون عن مشروعية الجيش مثلاً. ممّا لم يكن يحصل قبل ذلك.

٣ من فرويد إلى لاكان

ماذا عن مدرسة فرويد في التحليل النفسي، عن الأسس الجوهريّة التي تقوم عليها والتي انطلق منها جاك لاكان، وعمّا فعله لاكان بالقياس إلى هذه المدرسة ؟

لقد تبيّن لي بتجربتي الشخصية لا المنقولة في التحليل مدى استقلال اللغة عن المُتكلِّم. وهذه النتيجة لا تأتي إلا نتيجة الخبرة الطويلة في هذا المجال. فقبل يومين التقيتُ بأفضل مُترجِمي فرويد في فرنسا وهو يُحِبّ ويُترجِم الشعر الألماني الذي يتطلّب كثيراً من التأنّي والصّبر. ومن القضايا التي تحدّثنا فيها عن اكتشافه في تحليله لأسباب اندفاعه في حُبّ للغة الألمانية واحتضانها، والترجمة عنها. ذلك أنّ اسم جدّته التي كانت مصدر العطف الأوّل في حياته : جيرمين *Germaine* الذي يعني 'الألمانية' مع أنّ الجدّة فرنسيّة لا ألمانيّة. فهو لم يُفكّر أبداً بأنّه عن طريق الاسم 'جيرمين' سيُصبِح ما صار إليه. بل وجد نفسَه، من خلال تحليله، أنّه كان تحت تأثير الاسم دون أن يدري. قصدي هنا أنّ تأثير الكلِمات في تفكير الإنسان واختياراته وبالتالي في مصيره، تتعدّى ما يُدرِكه عن طريق الوعي.

إذاً بعد التحليل الذي قمتُ به، وبعد تجربتي التي أشرتُ إليها من حيث النشأة ومن حيث العمل مع الدكتور زيوار، كان من الطبيعي أن يُولَد عندي اهتمام بما يقوله فرويد

ليس بوصفه علم النفس، بل من جانب تعميق دور اللغة في حياتنا. من أجل ذلك قرأت كتبَه كلّها، وترجمتُ منها **تفسير الأحلام**. لذا تجِد حين تقرأ هذه الترجمة أنّ هناك في كلّ صفحة تَبعاتٍ لفظيّةً كانت خارجة عن مجال الوعي لكنْ كان لها تأثيرها في الحياة غير المفهوم ظاهرياً. قرأتُ أعمال فرويد من زاوية تعميقها لأثر اللغة في حياتنا، ولم أقرأها من زاوية أنّها سيكولوجيّة أعماق، ودوافع. ذلك أنّ سيكولوجية الذات مُنقسِمة إلى قسمين : قسم يختصّ بالوعي، وقسم يُكوِّن الجُمَل ويُعطيها معنىً لا يُريده المرء مثلما يحصل في مُخترِع النِكات الذي لا يُفكِّر في معناها، بل يُفاجَأ بالكلِمة والمعنى. فالكلِمة هي التي تصنع المعنى، وليست هي الموضوعة لخدمته. فهذه وجهة نظر ثانية. وكان اهتمامي بوجهة النظر هذه لا بوجهة النظر النفسيّة. وبالاستناد إلى ذلك، ركّزتُ على النقطة المُهِمّة وهي أنّ الذات تُقسَم إلى قسمين : قسِم مُرتبِط بالكلِم، وقسِم غير مُرتبِط بالكلِم دون أن يفقد ارتباطه باللغة.

بعد ذلك التحقت بالجمعية. وكان لاكان وحدَه من بين المُحلِّلين جميعاً الذي يتكلّم عن اللغة، وعن التحليل ليس بوصفه سيكولوجية وحسب، بل بالانطلاق من انفصال الذات إلى القسمين اللذَين ذكرتُهما. حتى هذه الفكرة التي تقول بانفصال الذات بدأت تظهر عند اللغويين الذين يُميِّزون 'الذات الناطقة' *le 'je' de l'énonciation* و'ذات المنطوق' *le 'je' de l'énoncé* و'أنا' المنطوقة. أَضرِب هنا مثالاً من شأنه توضيح هذا الفرق الدقيق : لو سألَك أحدهم : هل عندكَ معلومات عن هذه القضيّة ؟ أرجوك قدِّم لي معلومات عنها. فسؤاله هو المنطوق الذي يجعلُكَ تتساءل : لماذا يطلب مني معلومات عن هذه القضيّة ؟ لكنّكَ هنا لا تتساءل عن معنى المنطوق الواضح أساساً، بل تتساءل عن الرغبة الكامنة وراء الطلَب. وهذه الرغبة هي الذات الناطقة. وبناءً على ذلك أقول : المنطوق لا يُقدِّم لكَ الشخصَ كلَّه؛ إذ يبقى شيءٌ مخبوء دوماً عند الذات الناطقة. لذا مُقابل القول : هذا عِلْمه عند الله، يقول التحليل النفسي : هذا عِلْمه عند الذات الناطقة !

هناك إذاً فرق بين الذات التي يخرج منها الكلام، والذات التي يوضَع فيها الكلام. وكان لاكان من أوائل من دعا إلى ربط التحليل النفسي بنظريّة الذات وعلاقتها باللغة والكلام.

إذا أخذنا في الحُسبان التنويم المغناطيسي والتداعي الحُرّ، جاز أن نتساءل أوّلاً عن الفرق بينهما، وعن علاقتهما بالشكل السَّردي الذي يتّخذه الكلام، أليس كذلك ؟

العلاقة بين التنويم المغناطيسي والتداعي الحُرّ علاقة تاريخية قائمة على السرد طبعاً؛ لأنّ فرويد في بداية اشتغاله في الطبّ كان، كأيّ شاب في مطلع حياته، يستعين بشخص أكبر منه ليُساعده. هذا الشخص الذي استعان به والذي يكبُره بخمس سنوات أشهر طبيب في فيينا اسمه جوزيف بروير *Breuer*. كان يُراعيه ويُرسِل له المرضى. وذات مرّة حكى له بروير قصّة مريضة اسمها آنّ، أو *Anne O*. كانت مع أبيها المُوشِك على الموت. أمّا أعراض

مرضها فكانت تشنُّجات تليها شبه غيبوبة تحكي خلالَها ذكريات أثّرت كثيراً في حياتها. كانت تحكي قصّتها بانفعال شديد، ثمّ تبدأ باستعادة الوعي، والرجوع إلى حالتها الطبيعية.

مِن ثَمَّ فكّر فرويد بتنويمها مغناطيسياً، وطلب منها أن تحكي ذكرياتها وهي تحت تأثير النُوام أو التنويم بالإيحاء. فحكت ذكرياتها بانفعال شديد ثُمّ عادت إلى طبيعتها. وقد بحث أمر هذه الطريقة في العلاج مع بروير. ولمّا جاء إلى باريس التقى بجان-مارتان شاركو *Charcot* الذي كان يُنوِّم المرضى الهستيريّين طالِباً منهم بالإيحاء أن يُمثِّلوا هذا العرَض أو ذاك، وذلك للمقارنة بين الأعراض بالإيحاء، والأعراض التي تأتي بالطبيعة. فخرج فرويد بمقال مفادُه أنّ العرَض الهستيري لا يأتي مُطابِقاً للارتباطات العضوية بين أطراف الجسم المختلِفة. يعني بذلك أنّ اليد، بحُكم الطبيعة، لا تُشلّ وحدَها، بل تُشَلّ مع السَّاعد. بينما العرَض بالإيحاء المغناطيسي موجود في اللغة، أي في القول : 'شُلَّ يدَكَ'، وهكذا تُشَلُّ اليدُ وحدَها.

ولمّا عاد إلى فيينا طبّق هذه الطريقة. غير أنّ الإيحاء لم يكُن يُثمِر مع الجميع. فجاءته فكرة توجيه السؤال نفسه للمريض مع تنويمه أو من دون تنويمه مغناطيسياً، كاتِّباع الحِيَل بالقول : ضَعْ يدَك على جبهتِكَ وستأتي الفكرة. ثمّ انتهى إلى الطلب من المريض أن يحكي ما يخطر في باله، وهذا ما يُسمَّى بالتداعي الحُر *association d'idées*.

السؤال المُلِحّ ينبع من كون هذا التحليل شديد الصِلَة بتحليل الإبداع الأدبي. ويُقال إنّ رواية الغراديفا للكاتب السويدي جنسن ما كانت لِتَشتهِر لولا أن فرويد حلّلها سنة ١٩٠٧ لِيُبيِّن أنّ العمل الأدبي يتكوَّن تكوُّن حلُمٍ واعٍ. فهل لهذه النظرية نتائج خصبة ينهل منها النقد الأدبي ؟

تستطيع أن تقول إنّ الأدب لا ينتظر شيئاً من نتائج التحليل النفسي بل، على العكس، التحليل النفسي يستوحي الأدب.

وما النتائج التي يُمكِن أن يصِل إليها من هذا الاستيحاء ؟

يضع يدَه على بعض الحقائق وتكوين بعض التصوُّرات عن نموذج أوديب ومنع الزنا بالمحارم، والتعلُّق بالأُم. فهذه الأفكار تدور حولها تراجيديا أُوديب وهاملت. أقصد أن أقول إنّ التحليل النفسي يستعين بالأدب ليأخذ منه ما يلزمه من تصوُّرات تُفيده في العمل مع الناس.

على هذا الأساس، قد يُقدّم دستويفسكي مادّة هامة للتحليل النفسي ؟

طبعاً، ففرويد يعدُّه أعمق الكتّاب نفاذَ بصيرةٍ بعد شكسبير، وخصوصاً في رواية **الإخوة كارامازوف.**

من هنا يتبيّن سبب اهتمامي بالتحليل وإبدائي الرغبة في العمل ضمن مجاله كما فهمتُه. وكان طبيعياً في ظروفٍ كهذه تُحيط بتكويني كلّه أن أختار لاكان مُشرِفاً على عملي. إذ كانت له طريقة خاصة في العمل هي أنّك حين تذهب إلى أستاذ مُحلِّل لِتُجري معه 'مُراقبة' *contrôle* (بالانجليزية *supervision*)، يفهم أنّك تأتي لِتتعلَّم التحليل وفق نظرته هو. غير أنّ لاكان لم يكُن يتّبع هذه الطريقة أبداً، أي أنّه لم يقُل لي بتاتاً ما كان يتوجَّب عليَّ أن أفعل في هذا التحليل أو ذاك، ولم ينقل لي بعض ما عنده نهائياً. فكيف تعلّمتُ التحليل إذاً ؟

كانت تتكوّن لديّ، حين أذهب لأحكي له ما حصل في الجلسات التي أقوم بها، موادّ تُوفِّر لي تفسيراتٍ مُعيّنة، وحين أسأله إنْ كانت هذه التفسيرات صحيحة أم غير صحيحة، من المُمكِن أن يتدخَّل، لكنّ تدخُّله ترتّبَ دوماً على ما كنتُ أقوله، وعلى أسئلتي. أضرب لك مثلاً عن أوّل شخص أجريتُ له تحليلاً، وكان عاملاً في مصنع. المُهِمّ أنّه في إحدى الجلسات رأى نفسه في حالة أنّ شخصاً آخر يأخذ قضيبَه بالفمّ، وهو لا يعرِف من يكون هذا الشخص. فبناء على نظرية في التحليل النفسي تُسمّى نظرية 'التحويل' *transfert* (أي نقل المريض لمشاعره إلى المُحلِّل) ذاته. سألتُ لاكان إن كان المُحلِّل (أي أنا) هو هذا الشخص الذي لا يعرِفه. فضحِك وقال : لكنّك لستَ وحدَك معه في الحُجرة، فهو موجود مع نفسه أيضاً. أي أنّ المريض سأل نفسه : هل تقبل ؟ فأجاب : نعم. ومن ثمّ تسمح لنا إشارة لاكان بإدراك تعمُّق الاستثمار الجنسي الذي يدخل مع الصورة النرجسية حتى لو لم نعرِف تحديد من الذي وراءها.

أفهم من ذلك أنّ ثلاثة أشخاص كانوا في جلسة التحليل أو في الحُجرة : المريض، والمُحلِّل، ونرجسية المريض ؟

بالضبط. وقد تعلّمتُ من لاكان أشياء كثيرة على هذا الشكل. ويُمكنك القول إنّني لا أعرف كلّ ما أضافه إلى نظرية فرويد؛ لأنني لم أتابع دروسه حتى النهاية، بل اقتصرتُ منها على الجانب اللغوي. ما أستطيع قوله، بمُناسبة ذِكرِنا النرجسية، أنّه ربط النرجسية بصورة المرآة. لأنّ فرويد كان مُذبذَباً في تعريف 'الأنا'. فالأنا بحسَبِه هو الجزء من الذات الذي يتعامل مع الواقع (وظيفة الواقع)، وهو، في الوقت نفسه الجزء المُستثمَر عِشْقياً استثماراً لاشكّ فيه، وهو النرجسيّة بالمعنى الذي تحدّث عنه أوفيد. فما حقيقة 'الأنا' في ضوء هذا التعريف ؟ هل هو 'الأنا النرجسي' أم 'الأنا وظيفة الواقع' ؟ إذ ليس مُمكِناً أن يكون الاثنين معاً.

أمّا لاكان فحسَم المسألة جاعلاً النرجسية غير مُنفصِلة عن نظرية 'الأنا' بوصفه مُبتلَعاً في صورة المرآة.

بمعنى أنّ النرجسية خيال الأنا ؟

بمعنى أنّ الإنسان أوّل ما يعرف نفسه إنّما يعرِفها في المرآة. فالطفل، من عمُر ثمانية أشهر أو سنة، يعرِف نفسه في المرآة ويُهلِّل كثيراً. وهذه ظاهرة لا تراها عند أيِّ حيوان في العالَم. فلا يوجد حيوان يقول : أنا هنا. يعني هذا أنّ 'الأنا' مربوط دوماً بإبهام موقعه. فثمّة 'الأنا' الواقعي، و'الأنا' الموجود هناك، في المرآة.

هل انعكاس الصورة في المرآة وهْم ؟

لا، هذا ليس وهماً، بل هو عقيدة. فعندما ترى صورتكَ في المرآة لا تقول : أنا توهّمتُ، بل هذه صورتي أنا.

نعم، إنّها صورة، ولكنّها ليست هي 'الأنا الواقعي' ؟

هي صورة طبعاً، ولكنّها مُستثمَرة استثماراً عشقياً نرجسياً. فنرجِس عندما رأى صورته في الينبوع وقع في عشقها، ولم يستطع أن يقوم منه. من هنا انطلَق لاكان في تعريف 'الأنا' ليس من خلال وظيفة الواقع، وإدراك الواقع، بل من حيث هو عملية مُستثمَرة عشقياً نظراً لارتباطه بالصورة التي يُقدّمها له الانعكاس أو المرآة.

الناحية الثانية أنّ فرويد عدَّ النرجسيةَ مرحلةً من مراحل نموّ الليبيدو، كما لو أنّ الليبيدو وظيفة بيولوجية تنمو على مراحل. أمّا عند لاكان فالصُّوَر التي يمنحها الإنسان لنفسه مرتبطة بتعامُل الذات مع الآخر حيث تتساءل : كيف يُريدني الآخر أن أكون ؟ ولمّا كان أوّل آخَر يتعامل معه هو الأُمّ، يصير السؤال : كيف تُريدني هي أن أكون ؟

طبعاً المكانة التي تُعطيها الأمّهات جميعاً للطفل هي جلالة الملك. والخروج من هذه المكانة ليس عملية سهلة. فهذا المركز الذي أعطتكَ إياه الأمّ يجعل تبعيّتك مُضاعَفة : تبعيّتك للأمّ، وتبعيّتك لِتَصوُّرها عنك إذ إنّكَ، في رأيها، فوق الجميع.

في هذه الحال، على الإنسان أن يتحرَّر من 'التبعيَّتَين' كي يبني شخصيّته ؟

بالتأكيد. لكنّ المُهِم، بحسب لاكان، أنّ النرجسية ليست مرحلة بيولوجية، بل هي لحظة جدلية مع الآخر تبدأ بالأمّ، وبعد ذلك يحتاج الإنسان إلى ما يُبعِده بالتدريج عن نظرة الأم الأولى هذه. وهنا سأحكي لك نُكتة :

«ذهب طفل عمره أربع سنوات للمرّة الأولى إلى المدرسة، فرأى عدداً كبيراً من الأطفال يجلِسون على مقاعد في صفوف مُتتالية، وكانت أمام هذه الصفوف المُعلِّمة تكتب، بينما الأطفال ينتظرون دون أن يعرفوا ما الذي سيحصل بعد ذلك. فاقترب منها الطفل، وقال لها : ما اسمُكِ ؟ فقالت له : ارجِع إلى مكانك. فرجع وهو لا يعرِف إن كانت تقصِد أن يعود إلى مكانه أم أن اسمها 'السيّدة ارجع إلى مكانك'.» فكل ما يعرِف أنّ كلِمة 'مكانَك' توفِّر له مكاناً، ولكنّه ليس كالمكان الذي توفِّره له أُمّه. لأنّه مكانٌ مع الآخرين، وليس مكاناً مخصوصاً مُتميِّزاً.

وعليه فإنّ الخروج من هذه الطفولة الأولى يستلزم ألاّ تُفرِط الأمّ في استمتاعها به، وألاّ يترك الأب ابنَه لأمّه ويتخلّى عن دوره في إفهامه العالَم من حوله، أيّ في جعله يُدرِك أنّ المستقبل ينتظره كي لا يكون حالُه حالَ القائل : إلهي ! إلهي ! لمَ تركتني ؟

إذاً ثمّة ظروف تُسهِّل خروج الطفل من المحلّ الأوّل الذي تخصُّه به الأمّ وتجعل من الصعب عليه أن يخرج من نرجسيّته، وثمّة ظروف تُساعده على الخروج بالتدريج من نرجسيّته. وما يُميِّز لاكان أنّه، كما ألمحتُ، لم يربِط النرجسية بالبيولوجيا، بل ربطها بالعلاقة مع الآخرين.

لكنّ هناك نقطة لا بُدّ من الإشارة إليها هي شعور فرويد بأنّ آراءه هي الحقيقة التي سوف يرفضها المجتمع، وأنّه سوف يُحارَب. ولكي يتطوّر التحليل النفسي، يجب دعمُه، وفي هذه الحال، لا بُدَّ من وجود أنصار ومؤيّدين يتضامنون كي يُكوِّنوا حركة. لذا أسّس ما دعاه بـ 'الحركة'. فوجهة النظر هذه ينبغي أن تكون موضِع تفكير وتتطلّب إعادة نظر. فليس فرويد هو أوّل من جاء بأفكار تُزعج راحة العِباد. داروين قال إنّ أصل الإنسان قرد، وهذا أخطر من نظرية فرويد في التحليل النفسي، ومع ذلك، لم يُفكِّر في تأسيس حركة. فالاتّجاه إلى تأسيس حركة، والنظر إلى الأفكار العلمية على أنّها حقائق أدخَلا في نفوس المُحلِّلين عقيدة اتّخذت شكلَ دين. وقد عزّز فرويد ذلك بتأسيس **الاتحاد الدولي للتحليل** من الجمعية التي كانت في فيينا حيث يعمل، وجمعية ثانية في برلين، وجمعية ثالثة في انجلترا أسّسها جونز. كما شكّل هيئة عامّة تُشرِف على كلّ ما كان يحصل في هذه الجمعيّات، وفرَض وجوب تحليل من يُريد الانتساب إلى الجمعية، فدخلنا في قضية ما الذي يجب أن يُحلَّل ؟ وما معايير التحليل ؟ ومتى يبدأ ؟ ومتى ينتهي ؟ فاتّخذت العملية شكل متاهة ذات طابع يشبه الطابع الديني.

لهذا السبب لا يستطيع المُحلِّلون حتى اليوم أن يتفاهموا مع المُشتغِلين في العلوم الإنسانية الأخرى كالظاهراتية، والألسنية وغيرهما. فليس هناك تواصُل بين التحليل النفسي وهذه العلوم. و قد زاد لاكان من انعدام التواصُل.

مع أنّه أفاد من نظرية اللغة عند دوسوسور، وغيره ؟

وأفاد ايضاً من آخرين مثل كلود ليفي-ستروس إذ تراه يُفيض في الحديث عنه في كلّ مناسبة مع العلم بأن ستروس لم يذكر أبداً اسم لاكان ! كانت علاقته بمؤلّفات ستروس من جانب واحد. وكذلك كانت مع آخرين. فقد قال أحد أولئك الذين كان يُسمّيهم لاكان تلامذته، وكان يعمَل أمينَ سرّ عند جان-بول سارتر في مجلّة *Les Temps Modernes* : إنّ سارتر لم يقرأ في حياته صفحة واحدة للاكان. وكيف يُمكِن أن يقضي أربع ساعات كي يُنهي له صفحة !؟ هذا غير مُمكِن؛ لأنّ لاكان كان يكتب بلغة لا تُشجِّع أحداً على قراءته، لُغة مُتقعّرة، إلماحية زيادة على اللزوم، تجعل من الصعب على أيّ قارئ أن يتقبّلها، وأنا شخصياً

لا أُحِبُّها. ولو لم تكُن عندي أسباب تُقنِعني بأنّ عنده شيئاً يقوله، ولو لم أكُن أشتغِل معه، لَما كنتُ صبرتُ أصلاً على قراءته. ثُم إنّني كنتُ، حين يلتبِس عليّ الفهم، أسأله عمّا يقصِده بهذه الجُملة أو تلك.

لم يكُن مُفكِّرون مثل دولوز، وفوكو، وديريدا، وقبلهم ليفي-ستروس، ورولان بارت لِيقضوا وقتهم في قراءة مؤلَّفاته. ولذلك لم ينجح في خلق عوامل التواصُل مع أمثال هؤلاء، بل زاد من أسباب عدم التواصُل. وزاد الطين بلّة أن الاتحاد الدولي للتحليل طرده بسبب طرُقه في التحليل من خلال ما يُسمّى بـ 'الجلساتِ القصيرة'، وأسلوبه المُعقَّد، فصارت عنده رغبة في أن ينتقِم بإثبات مركزه على الرغم من خذلان زُملائه ومُعاصريه. لذا أسّس مدرسته وأراد لها أن تتّسِع مثلما كان يُريد فرويد أن يتّسِع الاتّحاد الدولي. فقد كانا توسُّعيَّين جداً. وهذه السياسة التوسُّعية غير المبنيّة على تصوير التحليل ليس بوصفه عِلماً، بل بوصفه حركة وقضية، أعطت لجمعيّات التحليل شكل أحزاب إيديولوجية مع أنّها ليست إيديولوجيا. لكنّهما انخرطا في جمعيات تصوّرهم وكأنّهم زُعماء وأنصار الإيديولوجية وليسوا عامِلِين في تطوير المفاهيم. هذا هو مأخذي على فرويد وعلى لاكان معاً.

بالقياس إلى مَوقع لاكان في المدرسة الفرنسية للتحليل النفسي، هل كان مُحلِّلون آخرون يُنافسونه، ويُحاولون أن يحلّوا محلّه مثلاً ؟

كان جانب المُنافسة ماثلاً في الجمعية التي أخرجتْه أو التي خرج منها. فقد كان هناك **الاتّحاد الدولي**، وكان من المفروض أن تنتسِب كلّ جمعية إلى الاتّحاد الدولي. وكانت جمعية باريس للتحليل النفسي التي أسّسَتْها حوالي سنة ١٩٥٢ أو ١٩٢٦ مدام بونابرت بنت فرنسيس بونابرت بالتعاون مع لافارغ *Lafargue*، عضواً في الاتحاد الدولي، ولمّا حصلت خلافات بين لاكان وأعضاء الجمعية، طُرِد من الاتحاد الدولي. فبقي في جمعية باريس التي كان التنافس يحصل داخلها. لكنْ على صعيد الابتكار، لم يكُن فيها مُبتكِرٌ غيره.

ما المصطلحات التي يستعين بها بعض نقّاد الأدب والتي يُمكِن أن تكون مفاتيح نظريته في التحليل كالفِعل المُخفِق مثلاً *l'acte manqué* ؟

مفاهيم كالفعل المُخفِق، والمُقاومة، والتحويل، والدافع، والكبت، أفكار مُستقاة من فرويد. وما فعله لاكان أنّه حدّد معناها بدقّة أكثر كمفهوم 'الأنا' الذي رأينا أنّه كان مُبهَماً عند فرويد، وجاء لاكان فحصر معناه أوّلاً في العلاقة مع المرآة، وربطه ربطاً (لم يكُن موجوداً عند فرويد) بالسؤال عن رغبة الآخر. وهذا نوع من التجديد. قِسْ على ذلك ما يتعلّق بالتصوّرات الأخرى كفكرة 'الكبْت' مثلاً الذي كان فرويد يعدّه عاطفة مكبوتة، بينما يرى لاكان أنّ المكبوت هو الدوّال اللُغويّة. وهذه فكرة موجودة عند فرويد أيضاً لأنّه يقول : «المَوْعِيُّ هو ما دخل في الكلِم.» ولاكان يقول إنّ المكبوتات هي الدوالّ حين تخرج في الكلِم.

وهنا موضع تجديده لفكرة فرويد. لكنّه، لكي يُجدِّد، أدخل مفاهيم جديدة من علم اللغة كمفهوم «الدالّ». استناداً إلى ذلك، يمكننا القول إنّ تجديد لاكان أعظم من خلْقه، والحال أنّ التجديد يحتاج أيضاً إلى الخلْق، وإلى التصوُّر.

هناك من يدّعي، في بعض الأبحاث النقدية، بأنّ اللغة الفرنسية 'لاكانية' بطبيعتها، فما معنى ذلك، وكيف سنقتنع بأنّ من المُمكن أن تُختزَل لُغة بأسلوب أحد كُتّابها؟

لا أفهم لهذا الكلام أيّ معنى، وهو في نظري مُجرَّد كلام فارغ.

أمّا منهجك الخاص في التحليل فما المسار الذي سلَكه بعد أن انطلق، أو من المفروض أنّه انطلق، من نظرية لاكان ؟

كما قُلتُ لكَ، لم يُحاول لاكان، في علاقته الشخصية معي، أن يُعلّمني شيئاً. لكنّ هذا لا يمنع من أنني أفدتُ منه من زاوية أنّه ساعدني على السَّير في الطريق التي كنت أسلكها. وإذاً هذه الطريق الناتجة عن تحليلي الخاصّ ورُبّما تأثّرت فيها، عن دراية أو من دون أن أعلم، بطريقة تحليل شلومبرجيه، هي التي تربّت مع لاكان، وتحسَّن شُغلي فيها وتعمّق بقَدر ما سرتُ في تلك الطريق التي شجّعني لاكان على المُتابعة فيها.

وما الفرق بين طريقة شلومبرجيه وطريقة لاكان ؟

تستطيع أن تقول إنّ شلومبيرجيه كان لاكانياً من دون أن يعلَم. فتكويني، أو الطريقة التي كنتُ أشتغل بها، هي تلك التي تكوّنت أثناء عملي مع لاكان، ولا أزال أعتقد أنّ العمل التحليلي كما وصفه لاكان أصحّ منه في الأوصاف الأخرى التي لم يُتَح لي أن أُحلِّلها والتي هي أكثر تلاؤماً مع الواقع. إذ يدخل في هذه الأوصاف عنصر المثالية. لكنّ الذي يحصل أننا، كي نبقى ضمن حدود ما نرى، نجِد المُحلِّل يتخلَّص من بعض التخييلات التي تخدِم نرجسيّته.

إذاً ثمّة وصفان للتحليل النفسي. ووصفي أقرب إلى الوصف اللاكاني. ولكن نقطة الاختلاف الأساسية بيني وبينه، النقطة التي ظهرت لي أخيراً جداً بعد موت لاكان (فموته جعلني أُراجِع الماضي كلّه، وأُعيد التفكير فيه)، هي تحويله جمعية التحليل إلى حركة بدَل أن تبقى عِلْماً. فالعلم لا يمنع التعاضُد والتضافُر لكنْ بشرط ألا تمنح نفسَك القوّة التي تعني أنّك أنت الذي ستُكوِّن غيرَك وتُشرِف عليه. والفكرة الأساسية هي إمكانية بقاء المؤسّسة غير مُرتبِطة بالقوّة وباستخدام القوّة. هذا هو السؤال الكبير الذي يشغلني الآن.

إذاً من المشروع أن يُطرَح السؤال عن العلاقة بين التحليل النفسي والطموح السياسي. لأنّ في تركيب الشخصية، التوجُّه نحو الآخر الذي يبدأ بالأمّ، فالآخر قد يكون ضحيّة النرجسية المُتضخّمة إذا اتخذت بُعداً سياسياً ؟

من دون أدنى شكّ.

إذا صحّ استنتاج أنّ الإنسان حيوان سياسي بقدر ما هو حيوانٌ اجتماعيّ، فما مدى سطوع هذه الحقيقة في تجارب التحليل النفسي ؟

يقودنا التحليل النفسي إلى تأييد بعض التعبيرات التي قيلت في الماضي. ولا أعرف مَن قال : «كلُّ سلطةٍ مَفسدة، والسلطة المُطلَقة مَفسدةٌ مُطلَقة.» أظنّ أنّه اللورد آكتون البريطاني. فهذا كلام لا جِدال فيه. لكنْ ليس معناه أنّ كلّ رجال السياسة مُتساوون. بمعنى أنّ هناك نوعين منهم : النوع القديم هو رجُل الدولة الذي يجعل حكمه في خدمة الدولة. وبالتالي تكون له نظريات عن المستقبل الذي يستلزِم توسُّع الإمبراطورية وإنماء الاقتصاد لتحسين الحالة المادية للناس. أي أنّه يمتلِك نظرة عمّا يُسمّى 'الواجب في المرحلة الحاضرة' مثل دو غول مثلاً الذي رأى، في وقت من الأوقات، أنّ ليس من مصلحة فرنسا أن تربط نفسها بمشكلة لا حلّ لها هي مشكلة الجزائر. فقال : نترك الجزائر للجزائريين الذين لن يُحقّقوا شيئاً مُهِماً لأنفسهم. وتبيّن أنّ كلامه كلّه كان صحيحاً. فينبغي أن يكون عند رجُل الدولة سداد النظرة والجرأة على التصرُّف حتى لو كان ضدّ الرأي العام، فهو نفسُه الذي يُوجّه الرأي العام.

والنوع الثاني هو الذي يُمثِّله رجال السياسة المجانين الذي يبغون تغيير الطبيعة الإنسانية مثل جماعة الشيوعية كلّهم، كلينين، وستالين وسواهما. فهؤلاء يحكمون لخدمة وجهة نظر. والمشكلة أنّ عددهم يكثر في أيامنا الحاضرة، وهم يسخّرون الحكم ليكون في خدمة إعادة انتخابهم. فكلّ ما يهمّ رجُل الدولة الحاكم في البلاد الديمقراطية هو أن يُعاد انتخابه. وفي البلاد غير الديمقراطية أن يبقى في الحُكم إلى الأبد حتى يموت. فهؤلاء يُفكِّرون في أنفسهم فقط.

الاختلاف واضح بين عيّنة رجال السياسة التي تكثُر اليوم وعيّنة رجال الدولة القدماء التي سادت قديماً. فالعيّنة الأولى تجعل رجُل السياسة، وخصوصاً في ظلّ هيمنة أجهزة الإعلام، لا يُفكِّر إلا بصورته، ولا يهتمّ إلا بها وهو يتساءل عن نوعيّة صورته بالقول: هل عليه أن يترك صورة سيّئة أم صورة جيّدة ؟ أمّا في العيّنة القديمة فعلى الرغم من أن رجُل الدولة يُدخِل 'أناويته' المُتضخّمة في عملِه السياسي، يُسخِّر هذا التضخُّم الأناوي لخدمة قضيّة.

بمناسبة ذكر الشيوعية وعمل رجال الدولة في ظلّها لخدمة وجهة نظر كما قُلت، أسألك عن علاقتها بالتحليل النفسي وخصوصاً أننا نقرأ كثيراً من الكتُب والبحوث التي تعقد المُقارنة بينهما ؟

أظنّ أنّ هذه البحوث توقّفت الآن. وقد انتشرت بوجهٍ خاص أيّام ألتوسر الذي

كتب كثيراً في هذا الموضوع. لكنّ بعد سقوط الشيوعية قلّ الكلام في هذا المجال. وحتى التحليل النفسي واجه تغيُّراً شهِدتْه صُوَرُ المرض العُصابي المُترافِق مع التغيُّرات المُخيفة التي حصلت سواء في بنية الأسرة أم في طرُق الإنجاب أم على صعيد السلوك الاستهلاكي للإنسان، وقُدرة العِلم على خلق حاجات جديدة تجعل البشر يَجْرون وراءها باستمرار. ففي أيام فرويد كانت أغلب صُوَر العُصاب هستيريا، ووساوس، ومخاوِف، بينما أكثرها اليوم الاكتئاب، والانتحار، وتعاطي المُخدّرات. فهل سيؤدّي اختلاف هذه الصُّوَر إلى خلق مناهج ثانية، وإلى إعادة تصوّرات تتماشى مع الوجوه الجديدة للعُصاب. لا أحد يعلم !

نستطيع أن نقول إذاً إنّ البحث في العلاقة بين الماركسية والتحليل النفسي انتهى عمليّاً؛ لأنّ الماركسية انتهت؛ ولأنّ التحليل النفسي يشهد تحوّلات جديدة، وله مُشكلاته الخاصة في مواجهة الظروف المُستجِدّة.

وخصوصاً مشكلة النرجسيّة التي تتجلّى في ظاهرتَين : ظاهرة التبنّي حيث يؤتى بأطفال من أفريقيا أو من بُلدان أُخرى، ويُربّون في مجتمع غربي. وظاهرة أطفال الأنابيب. فكيف يُمكِن أن يتعامل التحليل النفسي مع هاتَين الظاهرتَين ؟

ليست هناك إحصائيات تسمح برؤية واضحة لهذه المشكلة. لكنّ التحليل يُواجه ظاهرة أخرى من هذا القبيل وهي الأطفال الذين يتربّون في عائلة مِثلية (مع رجُلَين أو مع امرأتَين)، أو يتربّون مع امراة وحيدة، أو مع رجل وحيد. إذ يجعلنا مفهوم 'العائلة' نفسه في تساؤل يهدِف إلى معرفة إن كان هذا التحوُّل الجديد يُسهِم في تفاقُم الأمراض النفسية، وإنّ كانت نسبة المرض تزيد أم لا، وإلى أيّ حدّ. ولا بُدّ لمعرفة ذلك من زمنٍ طويل يستغرِق أجيالاً من دراسات وإحصاءات ليست متوفّرة الآن. ولا شكّ أننا سنكون في الفترة القادمة من القرن الحادي والعشرين أكثر استعداداً بكثير لدراسة هذه الظواهر وتحليلها. فحينئذٍ سيكون أبناء الأُسَر الجديدة قد كبُروا، وسنكون قد عرفنا المآل الذي انتهوا إليه.

كيف تتصوّر مستقبل التحليل النفسي في العالَم العربي، وخصوصاً أنّ مسألة الذات وعلاقتها بالآخر، في المجتمعات العربية، مبنية أساساً على تصوُّرات دينية ؟

عندما أتكلّم عن المجتمع العربي أتناوله من جانبَين. الجانب الأوّل أنّ قسماً كبيراً من هذا المجتمع وثيق العلاقة بالغرب إذ تعلّم فيه على المستوى الجامعي. وفي هذا القسم عدد كبير يتمسّك بالتراث العربي الإسلامي، وبالتقاليد الإسلامية. ويُمكِن أن أسمّي هذه الشريحة بالمُستنيرة التي تتضمّن جزءاً مُحافِظاً كالإخوان المسلمين في مصر. فمعظمهم كيميائيون، وفيزيائيّون، ومهندسون، وأطبّاء. كما تتضمّن جزءاً ثانياً مُتحرِّراً من العقائد الدينية، يُناصِر وينادي بكلّ الشعارات الحديثة كحقوق الإنسان، والمساواة بين الرجل والمرأة. لكنّ هذا القسم بمُجمله مُستنير ويُمكِن أن يكون جمهور التحليل النفسي منه، وحين يعمل

التحليل في البلاد العربية ستكون طبقة المتنوّرين هي التي تنتظره، ولا سيّما إذا ترافق عمله مع اتّساع نطاق الترجمات والبحوث والنشر، ومع تزايُد عدد المُحلّلين، واتّساع رُقعة طالِبي التحليل أيضاً. أريد أن أقول إنّ هذه الطبقة المستنيرة هي التي سوف تضمن مُستقبل التحليل النفسي في المجتمع العربي.

أمّا الجانب الثاني غير المستنير، وغير المُتعلِّم الذي يُشكّل، للأسف، ثمانين بالمائة من المجتمع العربي، فلا مُستقبل فيه للتحليل النفسي، وهو أصلاً لا يُريده، ولا يتعامل معه.

وما تفسيرك للعناوين التي تُلاقي رواجاً كبيراً في السوق أو معارض الكتُب، وكلّها تدور حول المقارنة بين بعض ظواهر التحليل النفسي ورؤية الإسلام وبوجهٍ خاصّ تفسير الأحلام إذ نقرأ كثيراً من العناوين مثل تفسير الأحلام بين ابن سيرين وفرويد، **أو** بين الإسلام وفرويد أو بين يونغ والإسلام وتفسير الأحلام في القرآن الكريم في ضوء علم النفس وغيرها. **ذلك أنّ مُعظَم كتّاب مقالات كهذه من الذين تخصّصوا في الشريعة في الجامعات الغربية ؟**

انتقلنا هنا إلى شريحة ثالثة إلى جانب المُستنيرين وإلى جانب عموم الشعب، وهي شريحة السلفيّين. هؤلاء جماعة 'القاعدة' الذين يدّعون كما يدّعي الليبي بالقول إنّ ربّنا سخّر الأوروبيين من أجلنا أنّ كلّ ما أتى به الغرب يعرِفونه، وقد سبق أن قالوه.

في هذه الحال، أليس الخطّ الفاصل بين التحليل النفسي العلمي والتحليل القائم على الشعوذة خطّاً رفيعاً جداً ؟

أصلاً تحليل الشعوذة تحليل نفسي. ولا يُمكِن أن يوجد مجتمع في العالَم ليس فيه تحليل نفسي؛ لأنّ ليس هناك مجتمع خالٍ من الأمراض النفسية. إذاً لكلّ مجتمع طريقته في التحليل. كما أنّ المجتمعات تختلف في نظرتها للمريض النفسي أو لما يُسمّى بالمريض النفسي. فلو اختار شابّ أو فتاة، في مجتمعنا العربي، حياة جنسية مِثليّة، فسيكون مصيرهما الطَّرْد من العائلة، وفضيحة، وسينبذهم الناس الذين لن يتساهلوا أبداً في هذا الأمر. إنّما، في بعض المجتمعات البدائية، الاختيار الجنسي المِثلي معروف، ويُلاقى بِقَدرٍ كبير من التسامُح. فلو اختار صبيٌّ أن يبقى مع النساء ولم يُرِد مُخالطة الرجال، يُترَك له الخيار وتنتهي المشكلة.

وهناك مجتمعات لا تقبل المجنون وحسْب، بل تعتقِد أنّ فيه صفاتٍ من ربِّنا، وتجِد له وظيفة كأن يعمل ساحراً أو مُنجِّماً. وهناك بالمقابل طرائق علاج في بعض المجتمعات، إذ تُعالَج المرأة الهستيرية بـ 'الزار'. ممّا يعني أنّ ليس هناك من داعٍ لإقحام التحليل النفسي في كلّ مجال؛ لأنّ لكلّ مجتمع تدابيره الخاصّة في مُعالجة الأمراض النفسية.

هناك أمراض أو ظواهر مرَضية تتصِل بالعلاقة مع الآخر وتستدعي التساؤل

عن جواز أن نعُدّها أمراضاً حقّاً، وعن إمكانية علاجها كالتمييز العنصري، وبُغض الأجانب مثلما نجِد في المجتمعات الأوروبية ؟

مع الأسف ليست هذه أمراضاً يُمكِن علاجُها، بل هي من الأهوال أو المصائب أو السِمات المؤلمة التي تُرافِق كلّ تكوين، وتُصاحِب فكرة الهوية نفسها. فالأنا لا يُعرّف إلا من خلال الاختلاف مع الآخر الذي يُترجَم غالباً بالكُرْه. وهذه مسائل تُعَدّ من الأجزاء المُكوِّنة التي تدخل في تركيب التفكير من حيث إمكانية وصفه بمعنى التفكير السويّ أو بمعنى التفكير المتوسِّط أو المُنتشِر أو السائد. ومن مزايا التحليل النفسي أنّ من يتخلَّص من المرض النفسي يتخلَّص، في الوقت نفسه، من جزء كبير من هذه الجهالة.

حتّى إننا أحياناً نجِد بذور كُرْه الآخَر تُعبِّر عن نفسها من خلال غيرة الأطفال حتى داخل العائلة الواحدة كغيرة الولد الثاني من الأوّل، أو الطفل البِكْر من الطفل الوليد ؟

ترتبط هذه المظاهر، في الواقع، بطبيعة الأنا نفسه. وأنا شخصياً أَعُدّ 'الأنا' مبدأَ الجنون في أعماق نفْس كلّ إنسان.

٤ الثورات العربية وتمرُّد الذات

وإذا ما عرّجنا قليلاً على ما درجت تسميتُه بـ 'الربيع العربي'، فهل يُمكننا أن نرى في الانتفاض والتمرُّد والثورة شيئاً من العُصاب المُبالَغ فيه أو المُتراكِم نتيجة الظُّلم، والطُّغيان، والقمع أم أنّ 'الأنا المكبوت' قرّر تحطيم كلّ القيود في اندفاعةٍ عارمة أم أنّ من الصعْب تبصُّر السُّبُل في قلب المعمعة الدائرة الآن ؟

ما حصل في تونس ثُمّ في مصر شيء يُثير التساؤل : ما دام البغي والطُّغيان موجودين في الشرق منذ ملايين السنين، فما معنى أن يتحرّك الناس الآن ؟

الذي حصل في الحقيقة أمران : فقد قام التمرّد من آلاف السنين، ولكنّه كان، على الأقلّ، مسنوداً بتقوى مُشتركة، بدين مُشترَك، بتقاليد مُشتركة. صحيح أنه لم يكُن يوجد وطن أو دولة، ولكن كانت هناك 'أمّة'. فمع مرور الوقت، وتغيُّر الظروف الاجتماعية، تكفي عملية زحف الريف إلى المدُن. فنتج عن ذلك أنّ التقاليد العائلية نفسها كتضامن الإخوة، وأبناء العم في ما بينهم انتهت، وأصبح كلّ فرد متروكاً لنفسه أمام جشع الدولة وطُغيانها. فطفح الكيل. وقد جاء هذا في عصر ليس مُمكِنا أن يُكتَم معه أيُّ سِرّ. إذا أتى رجال الشرطة مثلاً واعتقلوا فتىً في مقهى إلكتروني، وضربوه حتى الموت، فقد يتمّ الأمر كغيره من الحوادث المُشابهة التي تحصل كلّ يوم. لكنْ إذا قام أحد الموجودين في المقهى

بتصوير الحادثة، وطلَب أهل الفتى إجراء تحقيق، وتشريح الجثّة، فسوف يجدون بفضل التصوير أنّه مات مقتولاً بالضرب. ونتيجة ذلك يهتاج الناس، ويتمرّدون.

أريد أن أقول إن الطغيان كان موجوداً لكن ليس إلى هذا الحدّ الذي تخطّى كل الحدود، وكان موجوداً لكن ليس في جوٍّ لا يُمكِن فيه أبداً كتم السِرّ أياً كان. وهذا ما جعل الناس أقدر على الثورة؛ وأكثر معرفة بالواقع. يُضاف إلى ذلك تطوُّر الإعلام المُتقدِّم جدّاً، وهنا ينبغي ألا ننسى تلفزيون الجزيرة وتأثيره الهائل، وصفحات التواصُل الاجتماعي (كالفيسبوك وغيرها) التي وفّرت للناس من كلّ الفئات أن يُنسِّقوا عملَهم بسهولة كبيرة. فقبل ذلك كان نشاط العمّال محصوراً في مركز النقابة، وكانوا يتظاهرون في المدينة أو في ساحة المصنع. أمّا الآن فكلّ إنسان في بيته يتواصل مع الآخرين ويضع خطّة المظاهرة، ويدعو إليها معهم. فتضافُر العوامل المذكورة من تجديد وسائل الاتصال، وانهيار التقاليد، وفُحش الطغيان أدّى إلى نتيجة ما كان من الممكِن الوصول إليها إطلاقاً في الماضي.

من زاوية العلاقة مع الآخر أيضاً، الشباب الثائرون يُمثِّلون 'ذاتاً جَمعيّة' تنتفِض ضدَّ 'آخر طاغٍ'، ولكنّ هذه الذات الجمعية تستعين في انتفاضها ضد الآخر الطاغي بآخَر مختلِف، قد يكون عدوّاً أحياناً. ممّا يُعقّد علاقة الذات بالآخر كما في حالة ليبيا حيث يُريد الثوّار تأسيس ليبيا جديدة حُرّة، ولا يملكون وسائل القضاء على القذّافي، فطلبوا مُساعدة فرنسا وحلف شمال الأطلسي. فما تعليقك على هذا ؟

لا بُدّ أن يكون الفرق كبيراً بين أن يطلب الليبيّون مُساعدة الغرب للقضاء على القذّافي، وأن يتدخّل الغرب في ليبيا للقضاء عليه.

الظاهر أنّهم طلبوا المُساعدة عن طريق وسيط يدّعي أنّه فيلسوف هو برنار-هنري ليفي وهو الذي أقنع الرئيس ساركوزي بضرورة التدخُّل لحماية المدنيين في بنغازي ؟

هذا ادعاءٌ باطل ! لكنّ ما دامت الحركة الثورية قد بدأت من بنغازي، فالذين تزعّموا هذه الحركة يُريدون أن يحكموا من دون الاهتمام بالأمور الدستورية. ولا يُمكِن أن يحكموا إلا بإزاحة هذا الرجل الذي اسمه القذّافي، فصار هذا همّهم الأوّل، فمضوا في سعيهم، وأقنعوا الشعب بأنّه إذا لم يحصل على مُساعدة الأجنبي فسوف يُقضى عليه، فسار الشعب وراءهم. وهكذا فالشعب الخائف على نفسه، والباحث عن أن يُدافِع عن حياته، وزُعماء الثورة الباحثين عن مصالحهم في تولّي الحُكم، اتّفقا على طلب المُساعدة من الغرب بالقول : تعالوا أنقِذونا !

الواضح الآن أنّ الثوّار الليبيّين لم ينجحوا في تكوين قوّة تحِل محلّ القوّة التي كانت موجودة. ويبدو أنّ هناك عِراكاً داخلياً بينهم. وأنا لا أستبعِد أن يحصُل لليبيين ما حصل

للعراقيين من خيبة أمل بعد الاحتلال الأميركي لبلادهم. فعبد الجليل، وجبريل، والسواحلي وغيرهم لن يلبثوا أن يتنازعوا على السلطة بسبب غياب هذه القوة البديلة. وحتى لو كانت هناك سُلطة، فلن تكون إلا سُلطة مُتقلّبة وفاسدة. ولن يكون الليبيُون أسياداً في تحديد أسعار النفط الذي ينتجونه.

والآن، وبعد القضاء على القذّافي عاد الصراع القبَلي إلى ليبيا بكلّ وحشيّته. وصار البلَد مُنقسِماً فعلاً. والسؤال الحقيقي الآن هو الآتي : هل ستتوحّد ليبيا في المستقبل أم لا؟ لأنّ المصيبة عندنا، في العالَم العربي، هي أنّ عقلية الشعب التي وصفتُها، مرتبطة بعقلية الحاكِم القائمة أصلاً على الانفراد بالحُكم. وثوار ليبيا تعاونوا مع الغرب وحلف الناتو على خلْع القذّافي الذي كان مُنفرِداً بالحكم. والآن كل واحد يُريد الانفراد بالحكم. فأين الحلّ ؟

وما تقييمك لما يحدث في سورية حيث تدور حرب حقيقية بين المُعارضة المُسلّحة والنظام ؟

أما ما يحدث في سورية، فأنا لا أشكّ في وجود التدخُّل الأجنبي هناك. لأنّ العقلية عندنا تُعطي فرصة كبيرة لهذا التدخُّل، بمعنى أنّ هذه العقلية، ما دامت مؤمنة بالانفراد بالحكم، فهي ترفض التفاوُض على الرغم من أنّه يسمح بالتقاط الفُرَص. فما الغاية من اندلاع الحرب إذا لم تكن الحرب غاية في ذاتها ؟

هناك مُفكّر عسكري ألماني نسيت اسمه يقول ما معناه : الحرب هي امتداد لمنظور سياسي بوسائل أُخرى، وليس هناك حرب من أجل الحرب. إذاً لا بُدّ من التفاوض. وإذا ما قامت مُعارضة في بلَد عربي، في سورية أو في غيرها، ورفضت التفاوُض، فسوف تأخذ شكلاً يسمح بتدخُّل أجنبي لتغليب أحد الجانبَين على الآخر، والصَّيْد في الماء العَكِر كعادته. لذا كان من المُمكِن، في نظري، التفاوُض مع بشّار الأسد؛ لأنّ مقولة 'ما لايؤخّذ كلّه، يُهمَل كلُّه' لاوجود لها في الواقع.

وإذا ما حصلت انتكاسة وسُرِقت الثورة من أصحابها الحقيقيّين، كما حصل في العراق، وتونس، ومصر. ألا يؤدّي ذلك، من الوجهة النفسية، إلى نكسة جماعية قد تفوق نكسة هزيمة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ ؟

ممّا لاشكّ فيه أنّ سرقة الثورة من أصحابها وحرْفها عن مسارها يُسبِّب صدمة نفسية جماعية كبيرة. وهذا ما يحصل في مصر الآن. إنّما الحكم عليه متوقِّف إلى حدٍّ بعيد على ما سيتمّ اليوم الجمعة ٢٠ نيسان/أبريل ٢٠١٢. لأنّ هناك دعوة من الشباب التقدّميين إلى تظاهرة مليونية يقال إنّ الجميع يُشاركون فيها، وأوّلهم الإخوان المُسلِمون الذين تبيّن لهم، وللبلَد كلّها، أن المجلس العسكري لا يُمكِن أن يتخلّى عن الحكم. بمعنى أنّ هذا المجلِس له كلِمة كنتُ أقرأها في كلّ مكان في مصر : «يدٌ تخدِم البلَد، ويدٌ تحمِل السلاح.»

هذا الجيش الذي كان يمتلك ٤٠ ٪ من اقتصاد البلَد، ويستخدم العساكر مجاناً، كانت له، في الواقع، يدٌ تسرق البلَد، ويدٌ أُخرى تحمل السلاح في وجه العباد. لذا عمِل على صياغة دستور يترك له كلّ السلطة والصلاحيّات دون مُحاسبة. وهو لا يُمكِن في أية حال من الأحوال أن يتخلّى عن هذه الامتيازات. إذاً هناك احتمال أن تُلاقي هذه الدعوة إقبالاً واسع النطاق يُعيد الثورة من جديد.

لكنْ هناك شيء تغيَّر في مصر على كل حال. أوّلاً سقط حاجز الرُّعب. فالرُّعب هو أخبث مرض يُمكِن أن تُصاب به نفوسُ شعبٍ مّا. وسقوط هذا الحاجز جانب إيجابي مُهِمّ.

والشيء الثاني أنّ هناك فريقاً من الجماعة المُثقّفة بدأ يشعر بأنّه مُنفصِل عن الشعب، فراح يتساءل : لماذا نحن غير موجودين في المدرسة، وماذا علينا أن نفعل كي نوجَد في المدرسة ؟

والشيء الثالث أنّ اللغة العاميّة (التي أشرت إليها في ما سبق من حديثنا) فرضت نفسَها في الواقع. فالذين يكتبون على صفحات الفيسبوك، يكتبون كلّ شيء بالعامّية، والإذاعات، والقنوات الفضائية تبثّ أيضاً بالعامّية التي تُقرِّب فِكرَهم من الناس البُسطاء. فليس للعقلية المصرية إلا فلسفة واحدة هي حكم الله. ولو سألت أيّ إنسان من الشعب المصري البسيط : هل تُحِبّ حكم الإنسان أم حكم الله ؟ فسوف يُجيبُك : حكم الله، دون أن يدري أنّ الذي سيحكم باسم الله إنّما هو إنسان. هذه الفلسفة التي يستحيل أن تدخل العقلية المصرية هي التي يجب أن نوصِلها إلى الناس.

وبهذه المُناسبة أقول : لو طُلِب منّي أن أُرشِّح كتاباً تُلِحُّ ترجمتُه إلى اللغة العربية لَرشّحتُ كتاب **نظرية الأخيلة** *théorie des fictions* لجيريمي بنثام *Bentham* الذي تأثر به بورديو في كتابه عن الدولة. يُبيّن الكتاب أنّ المجتمع هو مجموعة نصوص : ما فِكرة العدالة، والحقّ، والمحكمة إلا خلقٌ لُغويّ وليست هي بأشياء مادية. هذا الخلْق المُتخيَّل هو الذي يجعل المجتمع يعيش. إذ يُقال : قرّرت الدولة كذا، وكذا... فمَن هي الدولة ؟ إنّها شخص، والأخيلة هي التي تمنحه المشروعية. وتتلخّص أهمية كتاب بنثام في أنها تؤسِّس مفهوم المشروعية. والعقلية المصرية لا يُمكِن أن تفهَم الطبيعة التخييلية لهذه المشروعية. بمعنى أنّ من المستحيل أن يُدرِك المصري أنّ القرآن نصّ. ومن هنا تأتي ضرورة الاشتغال على طبيعة الحكم ومشروعيته وقواعده المُستمدّة من خيال الإنسان وتصوّراته.

بإمكاننا الآن أن ننتقل إلى الفقرة الأخيرة من هذا الحديث. وسوف نُخصِّصها لأوديب الذي ألّفتَ عنه كتاباً هامّاً بعنوان دراسات في الأوديب (١٩٩٤). **لذلك سيكون عندي بعض الأسئلة حول هذا الموضوع. وسؤالي الأوّل هو الآتي : يُقال إنّ أُسطورة أوديب لم تكن جديدة بل وُجِدت عند الإغريق أسطورة مُشابهة لها هي أسطورة بيرسيه** *Persée* **(ابن الإله زيّوس ودانائيه بنت الملك أرغوس) الذي قتل ميدوزا، فتعرَّض لنقمة أخواتها**

الإيرينيات. فماذا تقول لنا عن عقدة أوديب في المجال الأسطوري، وعن كيفية عقْد الآصِرة بين هذا المجال، ومجال التحليل النفسي ؟

علينا أن نُلاحظ أنّ النظرة إلى أوديب شهِدت تجديداً كبيراً في المفهومات؛ لأنّ ثمة، قبل كلّ شيء، توكيداً أكثر لمسألة علاقة الولد بالأم التي ليست هي مجرّد علاقة مع صورة إنسانية، مع أُنثى. لكنّها علاقة مع أُنثى تتكلّم، وتوجّه إليه مَطالِب بأن يأكل، وينظّف نفسه، وغير ذلك. وهو يشعر بوجود رغبات وراء هذا الكلام. ونتيجة حُبّ المرأة له، التي تُمسِك به يميناً وشمالاً، وتُنظّفه، وتمسح كفلَه، وما إلى ذلك، تنتقل إليه الحياة الجنسية. وهنا لا يُمكِن في أيّ حال أن نُطالِب بتجريم الأمّ لأنّها تُدخِل الحياة الجنسية إلى مشاعر ولدها. فهذا شيء غير معقول. لأنّ النقطة المهمّة ليست في النظر إلى هذه القضية بأنّها جريمة. بل المُهِمّ ألا يتحوّل نقل الأم للحياة الجنسية *érotisation* إلى خضوع الطفل للأمّ لتفعل به ما تشاء، وتستمتِع به كما تشاء، ولا تسمح له بالوجود بوصفه، كما يُقال في اللغات الأوروبية، *sujet* أو ذاتاً. فهو، في هذه الحال، سيبقى موضوعاً *objet*، وشيئاً مُطلَقاً، تابعاً مُطلَقاً. فما الذي سيُنقِذ هذا الموقف ؟ الذي يُنقِذ هذا الموقف هو شعور الطفل من كلام الأمّ بإمكانية ضبط رغبته أو بعدم إمكانية ضبطها.

إمكانية هذا الضبط على الصعيد اللغوي أم على الصعيد النفسي ؟

على الصعيدَين معاً. فأحياناً تجِد أُمّاً تتصرّف وكأن لا أحد يوجَد إلا هي وابنها. أو تجِد الأب يترك الولد لأمّه ظاناً أنّه حقّق لها ما تتمنّاه، فتشعر الأمّ أنّ الولد مِلكُها، وتتصرف بشكل يوحي بأنّ كلّ ما يصدر عنها ينِمّ عن رغبتها في إرجاع الطفل إلى بطنها. قصدي هنا أن أقول إنّ هناك درجات لهذا الشعور بالامتلاك.

هل يعني هذا ضرورة ضبط الأمومة ؟

لا؛ لأنّ حال الأمومة هذا ليس له قانون إلا القانون الذي يُمليه عليها هواها. ممّا يعني عدَم وجود أيّ قانون. أو أنّ هناك قانوناً ثانياً هو منع الزواج بالمحارم. والزواج بالمحارم مختلِف من مجتمع إلى آخر حيث يُحرَّم الزواج من الأخت، أو من بنات العمّات والخالات هنا، ويسمح به هناك. أو كأن يكون الزواج من الأخت مثلاً مُحرَّماً على أبناء الشعب، ومسموحاً به للملوك فقط. وبالتالي هناك قواعد لتعريف المحارم. لكنّ ثمّة قاعدة يُمكِن أن تقول إنّها عامّة، وموجودة عند كلّ الشعوب هي تحريم العلاقة الجنسية بين الطفل والأم.

وجود هذا التحريم يجعل الطفل من ناحية مطروداً من العلاقة الجنسية مع الأمّ. لكن يوجد في الوقت نفسه طرف ثالث تبحث الأمّ عنده عن إرضاء رغبتها. هذا الطرف الثالث هو الأب. وفي هذه العملية الثلاثية : الأمّ، والطفل، والأب، يدخل قانون يحكم العلاقة، يتمثَّل في اسم هذا الأب. وبالتالي تصير في أسطورة أوديب أربعة أطراف لا ثلاثة : الأمّ، والطفل، والأب، والقانون الذي يحكم العلاقة بين الأطراف الثلاثة.

هل يُمكِن أن نعُدّ نزعة قتل الأب التي تُمثِّل عقدة أوديب، إخلالاً بالقانون الذي يحكم العلاقة بين هذه الأطراف الثلاثة ؟

سأقول هنا شيئاً : قتْلُ الأب عملية ثانية، جريمة. والذي يحصل أنّ هناك تمييزاً بين كلِمتَين في الألمانية والإنجليزية والفرنسية، وقد نجِد هذا التمييز في اللغة العربية : التمييز بين *désir* (رغبة)، و *souhait* (أُمنية). فالطفل، حين يُطرَد من الحياة الجنسيّة، تتولّد عنده أُمنية في إلغاء الطرف الثالث. ولكنّ هذه الأمنية لا يُمكِن أن تتحقَّق. لأنّها لو تحقّقت، لَوجد أنّ الطرف الأوّل الذي هو الأمّ يبتلِعه، ويُعيده حتماً إليه، أي إلى التبعيّة. وبالتالي يكون قول الناس : «اكتشفنا بناء على عقدة أوديب عائلات الأبناءُ فيها يقتلون الآباء» كلاماً فارغاً. إذ إنّ في هذا الكلام خلطاً بين الجريمة التي هي القتل الفعلي، والخطيئة التي هي في مستوى الأمنيات.

حتى إنّ هناك باحثاً فرنسياً اسمه بول ديبل *Diel* **يقول في كتابه** الرمزية في الأسطورة الإغريقية *le symbolisme dans la mythologie grecque* **: أوديب قتل والده الجسدي لا والده الروحي، فما معنى ذلك ؟**

ما أريد قوله هو أنّ الجريمة في الأسطورة تُعبِّر عن الأُمنيات، ولا تُعبِّر عن الفعل.

وماذا عن قصّة بيرسيه، وخصوصاً أننا، حين نُفكِّر في الخطيئة، نُفكِّر بالشعور بالذَّنْب بدءاً من بيرسيه وانتهاء بأوديب. فهل يُلاحِق الشعور بالذنب الطفل دائماً بوصفه الحلقة الأضعف في العلاقة الثلاثية : أم، طفل، أب ؟

المشكلة في الخطيئة هي أنّها التعبير الأوّل الذي يفرضه القانون؛ لأنّ القانون يُحرِّم. والرغبة تنشأ غير مُنفصِلة عن وصفها خطيئة. وهذا كلام يقوله القدّيس بولص في خطابه إلى الروم : «هل الخطيئة هي القانون ؟» وفي هذه النقطة نلمس تفكيره العميق جداً. فلو قرأت الخطاب، ستجِد أنّ الخطيئة هي القانون لأنّ نشأتها تفترِض وجود القانون. وبدءاً من هذه اللحظة، نستطيع أن نقول إن الأب والابن يتناقلان الخطيئة، فكلٌّ بدوره، ينقلها إلى الآخر على مرِّ الأجيال. ومن هنا، يُمكِن أن نفهم الثالوث في اللاهوت المسيحي: الأب، والابن، والتلازُم بينهما *consubstantialité* الذي يوحِّدهما في الجوهر. فنقطة تلازُم الجوهر هي الخطيئة التي تُتناقَل من جيلٍ إلى جيل. فمعنى عمليّة التحريم أن يترك الطفل متعة أُمّه لواحدٍ آخر غيره، الذي اسمه أبوه. ولو قرأنا مسرحية هاملت لشكسبير، لَوجدنا أنّ هاملت مشغولٌ فيها طيلة الوقت بالحياة الجنسيّة لأُمّه. إذ يقول في داخله : كيف ترفض أُمّه رجلاً عظيماً كأبيه (وكان يتصوَّر والدَه تصوُّراً شبه جنوني)، وتجري وراء رجُلٍ حقير كعمّه. فالانشغال بالحياة الجنسيّة لأمّه يتغلّب عليه طيلة الوقت. لذلك فالطفل إذا دُعِيَ كي يترك عملية إرضاء متعة أُمّه لأبيه، صحيح أنّ في ذلك تحريماً، ولكنّ معنى ذلك أيضاً أنّه، لو قبِل

بهذا، يُفتَح له الباب. فهو نفسُه سيُحقّق في يوم من الأيّام ما حقّقه أبوه قبله. وبالتالي فمن الصحيح أنّ هذا القانون قانون تحريم، لكنّ الأخذ به يفتح أبواب المستقبل.

ألا نُلاحِظ، وقد ذكرنا الدين المسيحي، غياب الأب غياباً كاملاً في الإيقونات الكنسيّة حيث نرى العذراء وفي حضنها المسيح. فهل يعني هذا أنّ الأب ممحوّ من العلاقة الثلاثية ؟

ليس ممحوّاً أبداً. إذ نُلاحظ أحياناً أنّ الأب موجود فوق رأس الأم والابن كالبانتوقراط *Pantocrator* أو الضابط الكلّ، وحُكّامنا كلّهم بانتوقراط.

ولهذا الكلام صِلَة حميمة باللاوعي. فماذا تقصِدون بكاتبه أو ناسِخه *scribe* **؟**

جاءت كلِمة *scribe* لتشرح عملية خاصّة بتفسير الأحلام. جاءت جواباً على سؤال: كيف يُفسَّر الحلُم ؟ يتكوّن الحلُم عادةً من صُوَر، ولهذه الصُّوَر تفسير يُعطيها وصف الكتابة. غير أنّها كتابة محجوبة المضمون. إذ يُعَدّ الحلُم كتابةً للأفكار اللاشعوريّة ومحجوبة المضمون. وبالتالي فهي تحتاج إلى تفسير. صاحِب الحلُم يستدعي الصورة التي تجعلُه يقول الأفكار الواردة في ذهنه بمناسبة هذه الصورة.

وَمن الذي يُفسِّر له هذه الأفكار التي تحوّلت إلى كلام، أليسَ المُحلِّل ؟

أو هو نفسه.

كيف، ونحن نعلَم أنّ للمنامات والرؤى رموزاً دالّة يجب أن يعرفها الحالم ؟

نعم. ولكنّ هذا أمر آخر. أمّا ما يبرز في التحليل فهو استخدام الكلِمات، وخَصوصاً الكلِمات المنطويَة على ازدواج المعنى. صحيح أنّ هناك صورة تأتي في الحلُم، ولكنّ اللغة هي التي تُفسِّر الصورة. وهنا سأضرب مثالاً عن امرأة رأت في حلُمها طبيبيَن مشنوقَين *pendant*، أحدهما إلى جانب الآخر. لِكلِمة *pendant* علاقة بالفعل الفرنسي شنق *pendre*. والمرأة رأتهما في الحلُم مشنوقَين. لكنّ الفكرة التي كانت وراء أنهما مشنوقان، تُشير إلى التعبير الفرنسي *l'un est le pendant de l'autre* ومعناها أنّ أحدهما نظير الثاني. فكلاهما رديء لأنّهما رفضا إعطاءها الدواء الذي طلبتْه. إذاً الازدواج هنا يجعل الكلِمة تُفيد معنى الشنق والنظير معاً. الصورة جاءت بمعنى الشَّنْق، واللغة جاءت بمعنى النظير.

ونحن كثيراً ما نُصادِف ذلك في النكات. ولهذا السبب يُركِّز فرويد في تحليله لآليّات الحلُم على النكات. وأوّل نُكتة يذكرها في كتابه تفسير الأحلام أنّ نابليون الثالث الذي كان يُلقَّب بالنسر *l'aigle* قام بمُصادرة أملاك أُسرة أورليان. فلمّا خرج الناس يتحدّثون عن مُصادرة الأملاك، قالوا : *C'est le premier vol de l'aigle*. وتفيد العبارة معنيَين نابعَين من

كلِمة *vol* التي تدلُّ على الطيَران والسرِقة. فالصورة تُرينا أوّل طيَران للنسر، واللغة تُشير إلى أوّل عملية سرِقة يرتكبها نابليون الثالث. ممّا يشرح لنا أنّ عملية الاستدعاء عملية أساسية لا يُمكِن للإنسان أن يفهم شيئاً من دونها.

نفهم من هذا أنّ في تفسير الأحلام والتحليل النفسي بُعداً لُغوياً بالِغ الأهميّة ؟
طبعاً من الأوّل إلى الآخِر.

لكنْ إذا كانت اللغة مستوياتٍ لا مستوىً واحداً، ففي أيّ مستوى نضع لُغة التحليل النفسي وخصوصاً مع الشعور بأنّها لُغة تكاد تكون مُتعالية ؟

على العكس تماماً. فلُغة التحليل النفسي تبقى في مستوى اللغة الدارجة التي تختلِف من مجتمع إلى آخر مع اختلاف لغات العالَم. إنّها اللغة التي يتكلّم بها الناس، أو اللغة العادية *le langage ordinaire*. فمن دون هذه اللغة لا يستطيع أي عِلم أن يتكوَّن، ولا أن يستقي تصوّراته إلا من مُفرداتها. يعني أنّك لا يُمكِن أن تتصوَّر علم الميكانيكا الذي اخترعه غاليلو من دون كلِمات 'السرعة، والمسافة، والوقت'. لأنّ القانون مبني على العلاقة بين هذه الكلِمات. وبالتالي العِلم نفسه مبني على اللغة الدارجة أو الشعبيّة التي تحتوي باستمرار الاشتباه أو ازدواج المعنى كما أشرتُ قبل قليل. لكنّ العلم يُحاول ألا يكون للكلِمة التي يستخدِمها إلا معنى واحد يجعل منها مُصطلَحاً يُرمز له بحرفٍ واحد.

وبالتالي فالتحليل النفسي يشتغِل في مستوى بلاغة اللغة الدارجة. وإذا كان مجال العِلم المعنى الواضح والمُحدّد *univoque* فمجال التحليل هو المعنى المُبهَم أو المُزدوِج *équivoque* المُتضمّن في بلاغة اللغة الدارِجة أو العادية.

في هذه الحال، ستوضع علاقة مُعيّنة موضِع تساؤل، أعني العلاقة بالآخر. بمعنى أن التحليل النفسي لا يعرِف التمييز الطبقي حتى مع وجود فوارق في اللغة التي يتكلّمها المُنتمون إلى أوساط اجتماعية مُتفاوتة. وإذا كان قطّاع المرضى ليس واحداً، فمستوياتهم ليست واحدة أيضاً. وسأَضرب هنا مثال الكاتب الفرنسي فردينان سيلين الذي حاولت أن أُترجِم روايتَين من رواياته إلى اللغة العربية : *mort à crédit*، موت بالتقسيط، و *casse-pipe*، الحرب ! **لكنّي لم أُفلِح في أن أجِد في العربية مُعادِل لُغته الشعبية، بل السوقيّة التي يكتب بها، اللغة المليئة بالنُدرة والابتكار. فتوقّفت عن الترجمة. فكيف يتدارك التحليل هذا التفاوت في غياب العامل اللغوي المُشترَك ؟**

بل هناك شيء مُشترك. وسأنطلق في الإجابة من القول إنّ في كلامكَ نُقطتين : نُقطة تتعلّق بمستويات اللغة، ونُقطة تتعلّق بمستويات الطبقات الاجتماعية. أمّا مستويات اللغة فيُمكِن أن أُجيب عليها بالإشارة إلى ما قُلناه الآن، وهو أنّ هناك لُغة تصوّرات أُحادية

المعنى، ولُغة مُتعدّدة المعاني أو لُغة مُبهَمة. ونحن الآن في مستوى بلاغة اللغة مُتعدِّدة المعاني. وهذا مستوى موجود عند سيلين وعند الأقطاب كلّها.

وأما مستويات الطبقات فتبقى ضمن العلاقات الإنسانية، وضمن ما يُدخل القوّة في هذه العلاقات. وهذا سؤال آخر.

أمّا ما يُدخِل بُعْدَ القوّة في هذه العلاقات فيُوجِب الرجوع إلى فكرة تحريم الزنا بالأمّ التي هي أوّل مخلوق يأخذ محلَّ هذا الآخر. معنى هذا التحريم أنّ هناك متعة لن ينالها الإنسان أبدَ العُمر، هي هذه المتعة المُحرَّمة. وتستطيع أن تقول إنّ القانون مبني على رفض المتعة. من هنا تأتي فكرة أن أرفض هذا الرفض وأستمتع بكلّ أنواع المتعة. وتستطيع أن تقول أيضاً : نحن ملوك من دون ممالِك. وهذا هو أوديب.

إذا صحَّ ربط قانون رفض المتعة بمنظومة القِيَم الأخلاقية للمجتمع، يكون تحريم الزنا بالمحارِم نوعاً من تقييد الدوافع. فهل لهذا التقييد علاقة بدافع الحياة، ودافع الموت عند فرويد ؟

إذا أمعنّا النظر في هذا الأمر، رأينا أنّه لا يتعلّق بدافع الحياة ودافع الموت، بل بتعريف الرغبة الإنسانية نفسها. بمعنى أنّ الحيوان مُسخَّر للحياة، واتصاله بمجال الطبيعة مرسوم. الحيوان يعرِف نوع ما يأكل : اللحم أم النبات. يعيش ويتعامل مع بيئته، وهو مُجهَّز بكلّ ما يلزم للحصول على ما يُريد منها. في حين أنّ الإنسان ليس كذلك. أجل، هو يأكل ويشرب ويعيش، ولكنّه قد يرفض الحياة. فلو جاءك أحدٌ يطلب منك مبلغاً هائلاً من المال قائلاً : إمّا أن تدفع المبلغ وإمّا أن أقتلك. عندئذٍ سترفِض الحياة باسم القِيَم.

تعود هذه الفكرة، في نهاية المطاف، إلى أنّ الحياة نفسها ليست هي القيمة الوحيدة، ولا الأولى ولا الأخيرة من وجهة نظر مختلفة عن الحيوان. وعلى هذا الأساس ينبع ازدواج فكرة الحياة والموت من حقيقةِ أنّ عند الإنسان رغبة لا تستأثر بها الحياة. وهناك قِيَم أسمى من الحياة ذاتها وقد يُضحّى بالحياة من أجلها. والإنسان لا يعيش بأيّ ثمن.

ليس بالخُبز وحدَه يحيا الإنسان !
ولا بالمِلْح وحدَه !

يُلاحَظ، من جانب آخر ذي صِلَة بالقِيَم والأعراف الاجتماعية، أنّ لُغة التحليل النفسي مُباشرة وصريحة. فإلى أي مدى تخدش الناس وتُعيق لجوءهم إلى التحليل. إذ من الصعب، في نظري، أن نرى في كثيرٍ من المجتمعات العربية مُحلِّلة نفسية تسمع رُجلاً يحكي أحلامَه وعُقدَه، أو مُحلِّلاً يسمع امرأة تحكي أحلامَها وعُقدَها. هذا بالإضافة إلى أنّ البحوث الأكاديميّة تُعالِج أحياناً قضايا الأعضاء التناسُلية، وخصوصاً عند الأنثى

من حيث هي أُنثى يُميِّزها، قبل كلّ شيء، عضوها الجنسي. فما رأيكم في وقع مثل هذه الأبحاث في مجتمعنا العربي ؟

هناك مسألتان هامّتان على هذا الصعيد : المسألة الأولى خاصّة بالتحليل نفسه لأنّك حين تسمع شخصاً تُحلِّل له، يتعلّق الأمر بالمعنى المحجوب أو المكبوت. والحقيقية موجودة في هذا المعنى المحجوب. لذا فحين تشتغل مع أحد سواء أكان رجُلاً أم امرأة، فأنت لا تقول إلا الحقيقة التي تخرج من فم هذا الشخص. ولهذا السبب، عندما تسألني : من الذي يُفسِّر ؟ أقول لكَ : ليس المُحلِّل هو الذي يُفسِّر المعنى المحجوب، ويُعطي الحقيقة. لأنّ كلام الشخص موضوع التحليل سيُعبِّر عن حقيقة أفكاره ومشاعره بسهولة لو عرفنا طبيعة علاقاته بالدوالّ الأخرى أو بالكلمات الأخرى. إذاً تبقى القضية هِيَ هي. وما دام الأمر مُتعلِّقاً بالحقيقة، فلا اختلاف في أن يكون المُحلِّل رجُلاً أو امرأة، ولا أهمية لجنس المُحلِّل والمُحلَّل. الحقيقة لا تعرف الجنس. وهي لا تظهر عارية أبداً. بل تأتي حتماً عن طريق الكلام المحجوب.

أما المسألة الثانية فتتعلّق بالمُحلِّل حين يبدأ العمل في العِلم، أي حين يُنظِّر. وفي هذه الحال، لا علاقة لعمله على الإطلاق بالحقيقة. فهذا علم تُحاول فيه أن تبني أو تخلق مفهوماً كمفهوم 'الكبْت' أو 'الذات' أو 'الآخر' أو غيرها ممّا ورد في حديثنا، وتجِد له معنى واضحاً قدر الإمكان كما في أيّ علم. وترى إمكانية وجود معقولية بين المفهومات التي تخلقها، تسمح بإدخالها في منظومة، وتبقى مُعرَّضة دوماً للتكذيب من خلال وقائع ستحصل في يوم من الأيّام أو لم تحصل بعد. إذاً ثمة فرق واضح بين نظريات التحليل والتحليل نفسه.

تبقى قضيّة التفريق بين المرأة والرجل باستخدام مفهومات خاصّة بجوهر كلٍّ منهما. هذا لا قيمة حقيقية له. لأنّ الرجوع إلى اللغة الدارجة سيُبيّن أنّها لا تعرف إلا مَن عندهم القضيب، ومَن ليس عندَهم القضيب. مما يعني أنه لا وجود للمرأة في ذاتها ولا للرجل في ذاته. أي ليس هناك 'امرأة جوهريّة' و'رجُل جوهري'.

التفكير القديم يتحدَّث عن التصوّر والكلِمة. فحين نقول كلِمة 'حِصان' يكون هناك تصوُّر عن الحصان. فما الحصان ؟ الحصان، كما يقول أرسطو، هو صورة الحصان *essence* أو جوهر الحصان الذي هو الخاصّة المُشتركة بين كلّ الأحصنة، والذي يوحّدها جاعلاً منها الـ 'ما صدَق' مُشترَك بينهم وموجود في كلٍّ منهم. إذاً لا وجود لشيء اسمه 'جوهر الرجل' أو 'جوهر المرأة'. وكلّ ما نملكه هو أنّ اللغة هنا تُعطينا الكلِمة لا الجوهر. وإلا فسوف نقضي العمر كلّه في التساؤل : ما المرأة ؟ وما الرجل ؟ وما الإنسان ؟

لذلك فالتحليل النفسي، إذا أخذناه من وجهة علاقته بالنظريات الفلسفية، يُعارِض تماماً فلسفة الجوهر الأرسطيّة بفلسفة ثانية تسمح بالقول إنّه موجود أو غير موجود.

هل معنى هذا أنّ المرأة كالرجل ؟

لا، ولكن لاوجود لشيء اسمه 'الأنوثة في ذاتها' على نحو ما ورد في الفلسفة

اليونانية كالخير في ذاته، والعدالة في ذاتها. فلا عدالة أعلى من العدالة التي يُشير إليها كل فرد في صراعه مع فردٍ آخر. وهو عندما سيُواجه حُكماً في قضيّة، سيقول لكَ : هل هذا عدل ؟ أي أنّ لكلّ إنسان مفهومه عن العدالة والظلم. ومن ثَمّ يأتي مفهوم الإديولوجيا ؛ لأنّ الحقائق في حدِّ ذاتها غير موجودة. وكل ما نقوله إيديولوجيا.

تحدّثتَ عن المحجوب أو المخبوء والحقيقة التي تأتي عن طريقه، فما علاقته باللاشعور الفردي عند فرويد، واللاوعي الجمعي الذي قال به يونغ ؟

اللاشعور واللاوعي ترجمة ركيكة لكلِمة *inconscient* والترجمة الدقيقة هي 'المحجوب' الذي يرتبِط بالذات الناطقة والمنطوق كما بيّنتُ قبل قليل. فالشخص نفسه لا يعرِف ما الذي يُملي عليه هذا التصرُّف أو ذاك. الشخص لا يُدرِك ذاتَه الناطقة التي تتخفّى على الأنا نفسه. والارتباط بين الذات الناطقة والمُخبّأ فيها يجعل من اللاوعي قضية مُتفرِّدة تماماً.

ثُمّ إنّ المحجوب يرفض الخروج في الكلام، ولكنّه يقبل التعبير عنه بنصف الكلام الذي هو في النُكتة مثلاً. فالنكتة تخرج من دون 'الأنا' الذي يكون إمّا مُزيَّفاً وإمّا مزيِّفاً، والنكتة لا تأتي إلا في غيابه. وعليه فالمحجوب أو اللاوعي مُمتنِع عن التصريح، ولكنّه غير مُمتنِع عن التعبير.

أمّا يونغ فيقول بوجود لاوعي مُشترك تُكوِّنه نماذج أوّلية من الرموز والدلالات. فالجبل مثلاً يرمز في نفوس الناس جميعاً إلى السموّ، والرغبة في العلوّ، والتعالي. ولهذا السبب، اللاشعور غير مُرتبط بالتفرُّد الذي قال به فرويد.

ماذا ستقول، في كلِمة أخيرة تختتم هذا الحديث، عن مجلّة الآخر وفكرتها، وما يُمكِن أن تؤدّيه من وظيفة ثقافية في العالَم العربي ؟

هذه المجلّة، فضلاً عن وظيفتها الثقافية، تنقل إلى مُثقّفي العالَم لعربي اكتشافاً أو، على الأقلّ، أنماطاً من التفكير لم تدخل بعدُ في مجتمعنا، أنماطاً تسمح بمُجاراة ما يحدث في مجال الإنتاج الفكري في الغرب. إنّها مهمّة أولى تُسهِم فيها المجلّة بشكل قويّ جداً؛ نظراً لأنّها تفتح أبوابها لكلّ المُثقّفين العرب، ونظراً للمكانة الرفيعة المُسلّم بها لأدونيس. وإلى جانب هذا، نظراً لعلاقتنا نحن المُثقّفين العرب ببقيّة المجتمع أو بمُعتقداتنا، يُمكِنها أن تُتيح الفُرصة لهذه المجلّة كي تُناقِش المُعتقدات مُناقشةً جريئة تسمح بتحرُّر فكرنا من الوقوف عند العقائد.

لاحظ أنّ هذا كان دور المُثقّفين دائماً. فالمُثقّفون هم الذين أدخلوا أفكار داروين إلى مصر من خلال ترجمات شبلي شميّل، وترجمات أُخرى قام بها المثقّفون في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. فهم الذين ترجموا ماركس، والتيارات الفكرية

والفلسفية. وأيّاً ما كان مصير هذه الأفكار، فما كانت لتوجَد أصلاً لولا عمل المُثقّفين في لجنة **الترجمة والنشر والتأليف**. ففي وقت من الأوقات، كان أناتول فرانس، وحتى دستويفسكي يُعدّان من المُجدِّدين، ونحن لم نسمع بهما إلا بفضل الترجمة. وأعتقد أنّ مجلّة **الآخر** لها النصيب الأكبر في دورٍ كهذا من خلال عنوانها الذي يُناقش المُعتقدات التي يعني عدَم نقاشها أنّ 'الآخَر' غير موجود.

كيف تتعامل مع مؤلّفاتك الكثيرة : هل تُعيد النظر في بعضها، أمّ أنّ هناك دوماً مشروعات جديدة تشتغِل عليها، وما آخر هذه المشروعات ؟

كانت مؤلّفاتي تأتي دوماً استجابة لظروف مُعيّنة توجِب أن أردّ على طلب جمعية أو صحيفة. ومرّت فترة كنتُ أعطي خلالها دروساً أُعلِن عنها بتحديد تطوير مُعالجة موضوع مُعيّن. بمعنى أنني كنتُ أخلُق العرْض لتأمين الطلب. لذلك لم أَعُد أبداً إلى ما ألّفتُه، ولا أُحِبّ العودة إليه.

في الوقت الحاضر، أقوم بإلقاء سلسلة مُحاضرات ستتحوّل إلى كتاب طبعاً. وإذا لم أُحوّلها بنفسي، فلا شكّ أنّ أحداً آخر سوف يتكفّل بذلك من بَعدي. موضوع هذه المُحاضرات هو علاقتي بالتحليل النفسي، بالأشخاص، والأصدقاء، والجمعيات : موضوعها باختصار هو موضوع حديثنا في هذه المُقابلة.

اسمح لي، في نهاية هذا الحديث الشيِّق المُمتِع، أن أشكرك باسمي وباسم أسرة مجلّة الآخَر شكراً جزيلاً. وأدعو الله أن يحفظك ويُطيل عُمرك.

الشكر لك ولأسرة مجلّة الآخر. وعلى ذِكْر طول العُمر، سأحكي لكَ ما جرى معي مؤخّراً. فقد انتهت مدّة صلاحية هويّتي الشخصية. ولمّا ذهبت إلى دائرة الأحوال الشخصية في البلدية كي أُجدّدها وأستلِم الهوية الجديدة، أعطتني إيّاها موظّفة شابّة. وحين أخذتُها ووجدتُ أنّها جُدِّدت عشر سنوات، نظرتُ إلى الموظّفة، وقلت لها : والله سأحاول أن أعيش قدْر استطاعتي. فأجابتني قائلة : لا، نحن بانتظارك.

الذَّات والآخَر

شريف خزندار وفرانسواز غروند

عندما عرض عليّ أدونيس أن أنشر في مجلّته الآخر نصّاً ذا صوتَين، حواراً بيني وبين زوجتي فرانسواز غروند *Françoise Gründ* حول موضوع الآخر، لم أتردّد لحظة واحدة وأجبتُ فوراً بـ 'نعم'، مُناقضاً نفسي تماماً؛ لأنني كنت قد قلتُ قبل بضع ساعات لفرانسواز : من الآن وصاعداً سأرفض أيَّ طلب كتابةٍ أو مُداخلة لأيّ مؤتمر أو ندوة. لكّن موضوع النص المُقترَح، ومشروع عمل مُشترَك معها لم يترُكا لي في النهاية مجالاً للتفكير. فقد أمضيتُ مع فرانسواز نصف قرنٍ وجدنا خلاله حياتَنا على طريقتنا، ومنذئذٍ أنجزنا معاً كلّ شيء تقريباً. لكننا لم نكتب قطّ نصّاً مُشترَكاً.[1] بالفعل حاول صديقنا جاك جورجيل *Georgel* عام ١٩٨٢ أن يجعلني وفرانسواز نتحاور، لكنّ الكتاب الذي أنجزه[2] ثمرةُ جُهدِه وحدَه، وخلاصة أجراها مع كلٍّ منّا على حِدة. أحياناً، بل نادراً، وقّعنا معاً مقالاتٍ أو مُقدّمات، و بصراحة كان أحدُنا يكتب النصّ، وأحدنا أو كلانا يُعطي الإذن بالطباعة.

أمّا أن نتحاور الآن في موضوعٍ شكّل محور بحثنا، وعملِنا، والتزامنا، وهوانا، وحياتنا، فيَا لَهُ من مشروعٍ مُسكِر !

نعم يا أدونيس، سوف نقوم بذلك !

راحت السكرة وأتت الفكرة : لم أُفكِّر وفرانسواز مسبقاً أبداً بعملنا، بولعنا، وبالتزامنا. وقد لا حظنا ذلك بهذه المناسبة، إذ لم نُقرِّر بشكلٍ واعٍ، ولم نُخطّط، أو نُقرِّر أننا سوف نُكرِّس حياتنا للانفتاح على الآخر، للعمل على ألاّ يبقى الآخَرُ أخرَ، ألا يكون غريباً في أيّ مجتمعٍ كان، حتى في بلده. وتابعنا على امتداد خمسين عاماً بالتفاهُم ذاته، والحماس عينه، الهَدفَ المنشود دون أن نُسمِّيه. لم نكُن الزوجَين اللذين يبحثان ليلَ

نهار في أعماقهما، يُغربلان ويُنخّلان كلّ نظرة، وكلّ حركة تندُّ عن أحدهما أو عن الآخر لمعرفة إن كان لها معنى ظاهر أو خفي يتوقّعه كلٌّ منّا أو يفهمه. لم نكن مُولعَين بالمُحلِّلين النفسيِّين وأتباعهم ممّن يتطفَّلون على القول والكلمة، وغالباً ما تلقينا العِتاب والمؤاخذة نتيجة ذلك. لقد انخرطنا في الحياة العملية، كما يُقال، وخُضنا غمارها بلا هوادة. ودون كلام أو نقاش يستغرق ساعات (يا لَضياع الوقت!) مضينا في الحياة قدُماً يدفعنا الباعث نفسُه، والقناعاتُ المشتركة نفسُها أيضاً.

قد يكون حوار بيني وبين فرانسواز مصطنَعاً نتمكّن من خلاله من محاولة تنظير ما لم يكُن قابلاً للتنظير، ونُحاول تلميعه بأفكار حسنة وفيرة تُراعي اللياقة السياسية. غير أنّ هذا لم يكن أبداً أسلوبنا، ولا طريقتنا في العمل. لذا لن نقوم بذلك، وسَيُدلي كلٌّ منّا بما يوحيه له مفهوم الآخر. هكذا نكون قد أخلصنا لروح ما طلبه أدونيس لا لحرفيّته.

كتب هذه المقدّمة شريف خزندار، ووقَّعتْها معه فرانسواز غروند التي تُشاطره فيها المعنى والمبنى.

لارينيار، أيلول/سبتمبر ٢٠١١

أنا الآخَر

شريف خزندار

أنا الآخَر. كنتُ وسأبقى الآخَر دوماً. الحديث عن الآخر إنّما هو الحديث عن نفسي. البحث عن الآخر إنّما هو البحث عن نفسي.

كنتُ الآخر منذ طفولتي. الآخَر الذي كان في نظر العرب فرنسياً، وفي نظر الفرنسيين عربياً. كنتُ فخوراً بانتمائي المزدوج الذي لم أُخفِه أبداً. كنتُ أشعر إزاء رفاقي السوريّين بأني أملِك شيئاً إضافياً، وإزاء الفرنسيين أولاد الأجانب المُقيمين الذين عددتُهم حتى وأنا في السادسة من عمُري مثارَ شفقة، إذ أتفوّق عليهم بما لا يُقاس. ثُمّ إنّ اللغتَين اللّتَين أتقنهما، والديانتَين اللّتَين أرتادهما دون مُمارسة، وهبَتاني شعوراً بالتفوُّق تعكِسه نظرةٌ وابتسامةٌ ساخرتان عن غير قصد.

أجل! أقولها دون خجل. كنتُ أشعر بالتفوُّق لأنني، خِلافاً للآخرين، عشتُ في كنَف ثقافتَين، بينما لم يكونوا يعرفون إلا واحدة، وكان لي هذا الانتماء المزدوج بفضل أبي الذي، على الرغم من كونه شيخاً مُسلِماً، تزوّج من فرنسية كاثوليكية لم ترتدّ عن دينها لتعتنِق دين زوجها. هذا الانتماء وحدَه وفّر لي متعةً خاصّة، متعة أن يكون بمقدوري، خلافاً لرفاقي، أن أذهب إلى قُدّاس منتصف الليل، وإلى الجامع الكبير لصلاة الجمعة. كنتُ أعيش هذا امتيازاً. كان الآخر، الذي أُمثِّله في نظر الآخرين، يفتخِر أيضاً بأنّه يتقدّم إلى شهادتَين ثانويَّتَين : الأولى في قسم الفلسفة باللغة الفرنسية، والثانية في الرياضيات باللغة العربية. وبعد حصولي عليهما، انطلقتُ إلى الولايات المتحدة للحصول على ثالثة أميركية.

حينئذ قرّرت، تِبْعاً لسؤالٍ سأذكره لكم، أن أتحمَّل وضعي كآخَر تحمُّلاً لا رجعة فيه، وكنتُ وقتَها مُنخرِطاً في برنامج تبادُل لطلاب المكتب الأميركي الذي أسَّسه إبّان الحرب العالمية الثانية مُسعِف مُتطوِّع اسمه ستيفن غالاتي *Gallati* كي يلتقي شباباً من كلّ البُلدان يتعلّمون كيف يتعرَّف بعضُهم على بعضِهم الآخر لعلّ الحروب تختفي إلى الأبد. وبعبارة أُخرى، أسّس نوعاً من منظّمة اليونسكو لكنْ على نطاقٍ فرديٍّ وخاصّ. كنّا ننزل في ضيافة عائلات أميركية، ونُشارك في لقاء عدد من الشخصيّات بمقدار ما تُتيحه لنا دراستنا. وخلال أحد اللقاءات، سألتني سيّدة : «ماذا تفطر كلّ صباح؟»، فأجبتها : «قهوة بالحليب مع خُبز بالزبدة والمُربّى» وخيَّم الصمت على جمهورٍ خاب أملُه لأنّه كان ينتظر بطبيعة الحال جواباً آخر أكثر... نُدرة. حينئذٍ فهِمتُ أنّه كان عليَّ، كَسوري، أن أصِف فطوراً صباحياً باللون

السوري المحلي، لا أن أصِف الفطور الموروث عن التأثُّر بالغرب الذي كان قد وجد سبيلاً إلى المجتمع. إذاً كنتُ في نظر هؤلاء الأميركيّين 'الآخَر' بالتحديد. وكان عليّ أن أتحمَّل مسؤولية هذه 'الآخريّة'. ومنذ ذلك اليوم، رحتُ أتعرّف على جذوري السوريّة وأتعلّمها. لكنْ لمّا كنتُ مُزدوجاً، تعيّن عليّ أن أتعلّم التعرُّف على جذوري الفرنسية، وعن طريق العدوى هِمتُ بكلّ ما يتعلّق بالجذور والتقاليد.

أن تعرِف نفسَك بنفسك مشروعٌ ميؤوسٌ منه لانهاية له. فنحن، بالقياس إلى ذواتنا، مُفاجأة في تُجدُّدٍ دائم. بئر بلا قرار. وليس في وسعنا أن نتعرَّف على ذاتنا أكثر ممّا في وسعنا الادّعاء بمعرفة الآخَر. لافائدة من التعلُّل بالحكايات، فعبارات من مثل 'أعرِفكَ تماماً'، 'أعرف بماذا تُفكِّر'، والعبارات الأخرى المُتداوَلة المُبتذَلة فارغة من أيّ معنى، وعلينا ن نُسقِطها من مُعجمنا. لكنْ، ماذا نعرف في الواقع ؟ ما الذي نظنُّ أننا نعرفه ؟ لاشيء. لا نعرِف أيّ شيء أو ما أقلّ ما نعرِف. نعرِف أشياء تحتمِل الأخذ والردّ دوماً، وحتى بعد طول تفكير، لا نعرف في الحقيقة شيئاً. وإذ أؤكِّد أنّي أنا 'الآخَر' حقّاً، لا أعرف عنه شيئاً بتاتاً. لكنْ لنَبْقَ على هذا الافتراض أو على هذه المقولة : أنا الآخَر. هل أهتمّ بالآخَر لأنني الآخَر ؟ أ لِأني أهتمُّ بالآخَر، لا أتسامح مع الذين لا يُولون الآخَر اهتماماً، وأرفض هؤلاء الآخرين الذين لا يُحِبُّون الآخَر. هل ثمّة من تناقُض صارِخ ؟ لا، لا أعتقد. بل أعتقد أنّ المقدِرة على كُرْهِ الآخَر إنّما هي شكلٌ من أشكال حُبِّ الآخَر.

ما إن وصلتُ، وأنا في الثانية والعشرين من عمُري، إلى فرنسا حتى اكتشفتُ أنّ ليس في الإمكان لَمْس الآخَر أو بالأحرى، يجب ألا نلمَس الآخَر. فمن المحظور أن أضع يدي في يدِه، وذراعي تحت ذراعه، أو أن أُمسِكه بقامته، وأضمُّه إلى صدري مرّتَين أو ثلاثاً، أو أن أمسح على شعره، وحركات التعارف والصداقة والتفاهُم على الطريقة الشرقية كلّها محظورة. وبالتالي كان عليّ أن أُحافِظ على مسافة بيني وبين الآخَر. وبالمُقابل، حتى في ذلك العصر البعيد، كان الحُبّ سهلاً، وأنا إنّما تعلّمتُ بفضل الفتَيات كيف أتعرَّف على الآخر، واكتشفتُ (وبالتالي استحسنتُ) الفوارق الجنسية التي قد نُسمّيها اليوم ثقافية، أجل، وَلْأَقُل، التزاماً بشيء من اللياقة، إني اكتشفتُ التنوُّع الثقافي دون أن أُحدِّد أين وكيف، ودون أن أُضيف أنّ تلك الوسيطات رحلْنَ منذ ذلك العصر إلى العالَم الآخَر (لكنّهُنَّ بقَيْنَ أبداً في وجداني وأنا مَدِينٌ لهُنَّ بالامتنان والجميل لِما فتحن لي من أبواب المعرفة).

كنتُ الآخَر العربي السوري، وكثيراً ما قلتُ إنني الفرنسي أيضاً، ابن فرنسية من ليموج، وحفيد لأخرى من البيمون، وسليل ثائر مشهور وجنرال له تمثال، لكنّي بقيتُ العربيَّ السوري. ومن دون تبجُّح، كنتُ فخوراً بذلك. ومِن ناحية أُخرى، كنتُ هنا في قسم الأبحاث في هيئة الإذاعة والتلفزيون الفرنسيين *ORTF* كي أُعرِّف الجمهور الفرنسي بالشعر العربي بناءً على طلبِ بيير شيفر *Schaeffer* فاستعنتُ بعربيَّيْن آخرَين هما عمر أميرلاي، والتونسي فوزي السايب لإنتاج شريط وثائقي أوّل أنجزَه جان لوك مانيورون *Magneron* حول «الشعر العربي»

أردتُ أن أُبرهن فيه أنّ الشعر العربي كان يُنشَر، زمنَ ولادته، عن طريق الإنشاد. لذا اخترتُ قصيدةً جاهليةً لعنترة بن شدّاد وطلبتُ من فوزي الذي كان في تلك الفترة عازِفَ ناي (قبل أن يصير عازِف عود) أن يُلحّنها ويتقيَّد بإيقاع بحر القصيدة الشعري، بينما غنّاها عمر بصوته الجميل العميق. هذا الشريط التجريبي القصير لم يُذَع قَطّ. وعندي، على ما أظنّ، النسخة الوحيدة التي لن أستطيع مُشاهدتها أبداً برفقة جان لوك، وفوزي، وعمر؛ لأنّهم رحلوا الواحد تلْوَ الآخَر.

كان الهدف الأوّل لهذا التحرُّك على أرض فرنسا تعريفَ البعض بفنّ البعض الآخر. كنت مُصمِّماً على ألاّ أَحِيد عن هذا الدرب أبداً، عن هذه المهمّة التي اضطلعتُ بها. أن أُعرِّف البعض على فنّ الآخرين مثلما أعلّمهم أن يتعرّفوا على أنفسهم. أن أُعرِّف الفرنسيين على الشعر العربي كما أحمِل العرب على التفكير في الطريقة التي يؤدّون بها الشعر إنشاداً وغناءً. ولطالما تأكّدتُ، على امتداد حياتي، وفي أيّ مجالٍ كان، من أنّ سكّان البلاد الأصليّين كانوا في حاجةٍ، كالأجانب سواء بسواء، إلى معرفة ثقافتهم التي يجهلونها في الواقع مُقتنِعين بأنّهم يعرفونها بالبداهة. الآخَر يردُّ لنا قيمتنا.

ولما كانت الأمور كذلك، استخدمتُ الآخَر وبالغتُ في استخدامه.

ليست العلاقة مع الآخر بسيطة أبداً و لا مُكتسَبة على الإطلاق. بل هي مزيج من بغضاء وهوى. ضَرْبٌ من هوى عاقل مجنون، ومعقول وغير معقول. فما مصيرنا من دون الاخَر ؟ من دون نظرة الآخَر ؟ هل يُمكِن أن نوجَد من دون الآخَر ؟ لهذا السبب، الآخَر لا يُطاق. فهو أبداً حاضرٌ كالملاك الحارس، أو كالشيطان الشرّير الصغير كما تصِفه القصص المصوّرة. يُراقِبكَ، وينصحكَ، ويُعلِّق، وينتقِد، ويُصفِّق. نحن باستمرار تحت أنظاره. يقودنا، ويترصّدنا، ومهما تعلّلنا بعدم الالتفات إليه، نعلم حقّ العلم أننا غيرُ قادرين على التخلُّص منه. إذاً أ ليس من الأبسط أن نصير نحن الآخَر ؟ هذا ما اخترتُه، وسبق أن قلتُه : أنا الآخَر.

في مدينة رانّ لا تعيش 'إلا النار'. كم من مرّةٍ ردّدوا على مسامعي هذا المثل (إشارةً إلى حريق ١٧٢٠ الذي التهم جزءاً كبيراً من المدينة)، قاصدين إفهامي أنّ حظّي ضئيل من النجاح في المهامّ التي أُوكِلت إليّ. طبعاً، أهل 'الصنعة' كلّهم استنكروا تعييني على رأس إحدى أكبر المؤسَّسات الثقافية الفرنسية، أن القادِم من مكانٍ آخر، ولم أكُن عضواً في نقابة أو حزب، ولم أتآمر في أروقة الوزارة، وأُشارك في المظاهرات، وأُوقّع عرائض... كنتُ الآخَر، وفتحت لي مدينة رانّ أبوابها وقلبها. كان البروتون يعرِفون معنى أن تكون الآخَر، معنى أن ترتاد مدارس عُلِّقتْ على جُدرانها عبارات : «يُمنَع البُصاق على الأرض، والتحدُّث باللغة البروتونية.» وفي معبدَ الثقافة أدخلتُ اللغة البروتونية، لغة «الإوزّ والخنازير»، وغرستُ جذوري في مدينة رانّ.

أن تكون الآخَر يعني أن تكون الثائر البهلوان المُتآمر أينما كان، ومهما فعل. أن تكون الآخَر يُتيح لكَ أن تنقض النظام السائد، أن تنتهِك المُحرَّمات. في مدينة رانّ، عزمتُ على

أن أستضيف الآخَر والآخرين. وهذا ما فعلتُ إذ دعوتُ أصحاب التراث الموسيقي، والأغاني، وأنواع الرقص، والطقوس، هؤلاء الذين لم يكن لهم الحقّ آنئذٍ بأن يُسمّوا أنفسَهم فنّانين، وما كان مُمكِناً أن تنطبِق عليهم كلِمة ثقافة. جئتُ بهؤلاءِ الحاملين هويّتهم، واختلافهم، وماضي البشرية ومستقبلها، كي يلتقوا بالبروتون، وجميعهم رحّبوا بأولئك الذين كانوا يشعرون ويستشعِرون، في فرنسا وأوروبا، أنّ الأوان قد حانَ لقلب صفحة الاستعمار، واكتشاف ثقافة الآخرين. وقد كان **مهرجان الفنون التقليدية** الذي أسَّستُه بمثابة فعل إيمان، وإعلان انتماء. نعم ! فسوف يُسخِّر الآخر حياتَه للتعريف بالآخرين.

مع الزمن، يحدث أن يتقمَّص الآخَر الشخصّ الذي يحسَب أنّه آخَر. وهاهو ينظر إلى مَن يُشبهه (إلى الآخرين مثله) نظرة جديدة، ويشرع في فهم ما يجعل الآخَر مقبولاً أو مرفوضاً. قد تُصبِح هذه النظرة النقدية المزدوجة لكونها نظرة الفرد الذي 'يحكم' على الفرد ذاته، هدّامةً، وقد تُطيح بمبادئ راسخة. ورُبّما نُساق إلى تطوير رؤىً عِرقيّة إزاء ذواتنا ، إلى رفض أنفسنا لعدم انسجامنا مع المحيط السائد قبل أن نستردّ روعنا ونعود إلى عقلنا كي نفصل بين السلوك الفردي، والسلوك الجماعي. وحين نتعلّم أنّ لدى الآخر خيرَ الأمور وشرّها، نُحقِّق المرحلة الأولى التي لا غنى عنها لقبول الآخَر في اختلافه. فعلينا ألا ننسى أبداً هذه المرحلة التي تُفهِمنا أنّ من غير المُمكِن إملاء عموميّات في هذا الاتجاه أو في ذاك الذي يُعاكِسه. فأولئك الذين يجِدون أنّ الآخر يتحلّى بالمزايا كافّة، يُمثلون في خطورتهم وعرقيّتهم أولئك الذين يُلصقون بالآخَر كلّ العيوب. إذاً لا بُدّ من العقل والاعتدال.

فكيف يكون الاعتدال بينما نحن نعيش في مجتمع الغلوّ؟ الغلوّ في التَقهقُر والتطرُّف. وهنا تبقى ملاحظة ماركس وانجلز صائبة دوماً : «الدين تنهيدة الخليقة المقهورة، نفَس عالَم لا قلب له، كما أنّه روح الظروف الاجتماعية التي تنبذ الروح. إنّه أفيون الشعوب.» إلا أنّ التنهيدة غدت صُراخاً، وسلاحاً، وتحوّل إلى استيلاء خطير على السلطة. ونحن، من الآن وصاعداً، بعيدون عن «إمكانية حدث روحي على نطاق كوكبنا» توقّعها آندريه مالرو للقرن الواحد والعشرين. الروحانيةُ تركت التعصُّبَ يتخطّاها.

كان القرن العشرون قرن ازدهار الأحلام واليوتوبيات والحريّة، لكنّه سينغلِق على ذاته عائداً إلى مُربّعه الأوّل. انتهت الآمال العريضة بعالَم أفضل، بمجتمع أفضل، عالم لايعود فيه الإنسان ذئباً للإنسان، حيث تتولّد من نهاية الاستعمار أُخوّةٌ كونيّة، وعالَم بلا حدود، عالَم يشعر فيه الآخَر أن العالَم هو بيته الدائم. انتهت الحريّات المُكتسَبة التي راحت ضحيّة التعصُّب. ولَسوف نستشهِد، في المستقبل، بخمسينات القرن الماضي وستيناته، وكأنّها أُسطورة، ولَسوف يوجد أحدٌ ليقول : كانت مدينة 'ماهاغوني' التي يُمنَع فيها المَنْع، يوتوبيا لم تَدُم إلا عدّةَ سنوات لتتحوّل من بَعدُ إلى سدّوم غير المضيافة.

عندئذٍ أدركَ الآخَر أنّ الحلُم قد انتهى، وأنّه سيبقى الآخَر على الدوام.

لارينيار ٣١ كانون الأوّل/ديسمبر ٢٠١١

الآخَر

فرانسواز غروند

في يوم من أيام أيلول/سبتمبر، طلب أدونيس من شريف قائلاً : تكلّم عن 'الآخر'. قال ذلك لشريفٌ الذي أحال السؤالَ إليّ...

يعلم أدونيس أننا، على امتداد أكثر من أربعين عاماً، صاحبْنا أُناساً من العالَم بأسره... أللعمل أم للبحث ؟

لكنّه لا يرغب في الحصول على تقرير.

وهاهي هاوية سحيقة تَنْفَغَر أمام الآخر ! تلك الكلِمة الثقيلة إلى درجة أنها تقع في الجانب الآخر من سماء اليقينيات.

مَن الآخَر ؟

أينَ الآخَر ؟

من أين يأتي ؟

وإلى أين يذهب ؟ هل يستطيع كائنٌ أن يتلافى الآخَر، أن يتجنَّبه، أن يتخَّلص منه إذا ما شاغب وشوّش ؟

ولمَ يكون الآخَرُ عنصر شغَب وتشويش ؟

هَل من المُمكِن أن نتقمَّص الآخَر ؟

الآخر، اللامحدود، يغدو إلهاً، يغدو الخليقة جمعاء، يغدو الحقيقة.

«أنا الحقّ !» هذا ما صرخ به الحلاج، المتصوِّف الذي عاش في القرن الحادي عشر. قبل توقيفه، وتعذيبه، كان يظنّ نفسه أنّه الحقّ. وقد صار الآخَر المُطلَق. كان الله. كان يؤكّد حدثاً يُريد ببساطة أن يُعلنه على الملأ. لم يكُن يسعى لدمج الآخر، لأنّه سبق أن كان هو الآخر... والآخرين الكائنين كلَّهم. لم يعُد ثمّة ما يقوم به.

بعد ذلك بقليل، في القرن الثالث عشر، سيسلك ابن عربي طريقاً مُشابهة. هذا المتصوّف الروحاني الكبير الذي ما زال الدمشقيُّون يُطلِقون عليه لقَب 'الشيخ الأكبر'، سيبني عقيدةَ «وحدة الوجود» التي لا تُميّز بين الخالِق والمخلوق. فالله الذي بِحُبِّه يقوم بالخلق، يجعل المخلوقَ في وضع ألا يكون إلا تجليّاً للحبّ. إذ يبقى هذا الحُبّ، وإمكانية معرفة الذات أو التعرُّف إليها، في نظره، مُلازِماً للكائن البشري. لذا يرى الإنسانُ أنّه مخلوقٌ لكي يكون مُحِبّاً، وحبيباً.[٢]

أنا عبد الهوى وعبد الحبيب
نار الهوى تحرق قلبي
ومن أُحِبُّ في ذهني
استولى الهوى على زِمام قلبي
هكذا أينما حوّلتُ وجهي
فأنا والهوى وجهاً لوجه. [٤]

في اتجاهٍ مُوازٍ لكن بكلمات أكثر تشابهاً، يأتي جلال الدين الرومي، المولود في بلخ (أفغانستان حالياً) في القرن الثالث عشر، لِيُقِرّ، هو الآخر، بتعدُّدية الكائن. غير أنّه يصل إلى نتيجةٍ تتَّجِه صوب جبريّة مطلقة أكثر.

«عندما يُصبح الرجل والمرأة واحداً، فأنت هذا الواحد. عندما تتلاشى الواحدات فأنت هذه الوحدة. أنت شكّلت هذا 'الأنا'، وهذا 'النحن' كي تستطيع اللعب مع نفسك لُعبة العبادة، كي تُصبح كلّ 'أنا' وكل 'أنت'، روحاً واحداً وفي النهاية تغوصان في 'الحبيب'.» [٥]

كذلك كان نيتشه إلى حدّ مّا يظنّ نفسَه الله قبل أن يبحث عن أن 'يُصفّي حسابَه معه'. فثمة آلهة كثيرة كانت تتزاحم في رأس الفيلسوف الألماني. [٦]

ثمّة حال شديدة الاختلاف، حال مُتصوِّف، خالِق عقيدة: إنّه يسوع المسيح الذي كان يصِف نفسَه بالآخر (وارِث الله، والله ذاته). كان يأمّل أن يتمثّله كلّ شخص.

عندما قدّم الخبز والخمر، قال لمن كانوا حوله : «خذوا كلوا، هذا هو جسدي. خذوا اشربوا، هذا هو دمي، دم العهد الجديد الأبدي.» [٧]

حدّد نفسَه كـ 'آخرَ' بوضوح، بيد أنّه كان يُحاول إزالة الحدود مع الآخرين، مع كلّ مبدأ 'آخريّة'. لا شيء واضح ! يبقى كلامه مُبهَماً منذ أكثر من ألفَي سنة. يُشبه هؤلاء العُشّاق الهائمين الذين يقصدون أن تذوب هويّتهم في هوية الآخر ضمن أحوال الشطح الغزَلي : 'أنا أنتَ.... وأنتَ أنا'.

كلام إلهي فيه تدنيس يقود إلى أكبر خلط، وإلى قطيعة نهائية.

إذ يُحاول أن يتماهى في الآخر، بجانبه أو أمامه، يقتل، يقترِف جُرماً... أو تضحية، والأمر سيّان !

إذا اختفى الآخر، أين يتّخِذ الأوّل موقعَه ؟
هاهي مسألة المرآة المُقلِقة.
مَن الذي يقِف وراء الفولاذ الصقيل أو الزجاج العاكِس ؟
كانت هذه المسألة سببَ موت **نرجس**.

وفي وُسعِنا أن نُقارِن المسرح بالمرآة : مضاعفة 'الأنا'، وتشريحه، وازدواج الشخصية، ومعركة الآخرين، وانبثاق الاحتمالات، وطقوس استحواذ الأرواح أو جلسات

النشوة الشامانية تقدّم امتدادات مُشابهة. فمَن تسكنه روح، يُصبح آخَر أو يزدوج وجدانه، حاله تماماً كحال الذي يشطح في رحلة غَيْب، في عوالِم الكون المختلِفة، للقاء القوّة الخارقة التي سوف تُساعده في حلّ مُشكلاته.

شأنُ المرأة الحامل شأن إناث الخليقة كافّة، تقضي وقتاً، تُكوِّن نفسَها والآخَر. أين تبدأ حدود الجنين ؟ لن يغفِر الذكور للإناث أبداً التفوُّق الأنثوي الوراثي. ولَسوف يُحاوِل الذكور، بالقوة والحيلة، وبُغية الثأر من القدَر والمخلوقات الأقل قوّة عقلية، أن يستولوا على الحكم. بينما تبقى مُشكلة الكائنات الخُنثى (الحلزون، وبعض الأصداف، والديدان، والعلَق) التي تفرز من أجسادها ما يحتوي المُذكّر والمؤنّث، أي خلايا مُذكّرة وخلايا مؤنّثة، استطالات تُشبهها.

لدى البشر، الخُنُث (وارِث هرمس وأفروديت) يُمثّل حالاً جنسية مُزدوجة. وفي أحوال كثيرة، يُحاول تصحيح الطبيعة مُختاراً جنساً واحداً مُحدَّداً يُشكّل كماليّته الجسَدية، وذلك كي يُصبح إنساناً اجتماعياً. ذلك أنّ حدسَه للآخر يُشبه غمّاً مرَضياً.

أحياناً يُجسِّد وعي الآخر الخطّ الفاصل الذي يُفرِّق بين العقائد والأديان. هكذا يَعُدّ بعضُها الكائنَ البشري رسولَ الإلهيّ، وعليه فهو يتضمّن مبدأ خاصاً للآخرية، حُدِّد عشوائياً عبر التاريخ: مبدأ الخير. وهذه من دون شكّ حال أديان الكتاب.

لكنْ على الرغم من هذا تلوح بعض الشواذّ. إذ يرتفع، ضمن الكثلكة مثلاً، صوتٌ مُختلِف: صوت الكاثار في القرن الثاني عشر، في أوكسيتانيا. ففي نظر هؤلاء المسيحيين المُنشقّين، الإنسان يحمل الشرّ في ذاته، وعند ولادته تصبح الحياة معركة لاهوادة فيها ضدَّ الآخَر، الشرّ الذي فرضه القدر. أمّا عقيدة الكاثار (الأطهار الذين يسعون لبلوغ الكمال) فستقودهم إلى حتفهم لأنّ المُوالين للبابا في القرون الوسطى عَدُّوهم أهل بِدَع وهراطقة. وقد أبادتهم في القرن الثالث عشر جيوش ملِك فرنسا ورئيس أساقفة مدينة ألبي في حصن 'مونسيغور'.

هذه الحالات الخاصّة بالآخر، الدقيقة نسبياً في التاريخ، لا تُنسينا اعتبارات المُعاش المتطوِّر باستمرار : أي الآخر في العشيرة، في العائلة أو في بيت الزوجية.

عشتُ وشريف خزندار، وعملنا معاً خلال نصف قرن تقريباً، الواحد في كنَف الآخر. كان المسرح الذريعة الأولى لاتّحادنا (جرى اللقاء الأوّل بيننا في مسرح الأمم في باريس، عام ١٩٦٢). كان من المُمكِن أن يحثُّنا على اندماج كامل. فالبحث عن التشبُّه بمن يقف أمامنا أو بقربنا يتطابق في الواقع مع عملية حدسيّة: عملية الحيوانات، والأطفال الصِّغار، والناس البُسطاء أو الولهانين. ويتطابق الهدف –أي دمج صورة المُعلِّم، ثُم المُعلِّم بأكمله– مع إرادة الكمال، مع تقنية تربوية، لتبلغ في النهاية تجرداً عن المظهر الأوّل. ومثل هذا التوجُّه لم يرُقنا أبداً. لقد حصل أن حرَّر شريف كتابةً لي، وأن وقّعتُ مُقدّمةً أو صفحةً له، لكنّنا لم نوقِّع البتة نصاً سويّة باستثناء **جوليا دومنا**. هذا العمل المسرحي أُحادي الصوت هو الذي أتاح لنا أن نُخرجه معاً، لتؤدّيه ميراي معلوف.

أمّا قصّة السلطة التي حُوِّلت لاحقاً إلى مسرحية، والتي كان يتقاسمها زوجان هما الامبراطور سبتيم سفيروس والأميرة السورية جوليا دومنا، وذلك في إبّان ازدهار الامبراطورية الرومانية، فقد تحوّلت في نظرنا إلى انعكاس برّاق لكنّه مُنحرِف. فعندما أنجزنا هذا العمل الجماعي لم يكن أحدُنا ينظر إلى الآخَر، بل إلى الانعكاس المُنحرِف الذي جسَّده البطَلان المُتخيَّلان على الرغم من بُعدِهما التاريخي.

كنّا نُساهم جنباً إلى جنب، بكل تأكيد، ومنذ أكثر من سبعة وأربعين عاماً، في البحث عن هوية، لكنْ من دون أن نصوغ بحثَنا بوضوح، وهذا ما يُمثِّل جُهداً بذلناه على مضض.

كان اكتشاف الآخر، خلال رحلات البحث، يأتي عن طريق الإدراك: إذ شكّل البصر، والسمع، والشمّ، واللمس، وأحياناً الذوق، أداةً لا غنى عنها لبناء الذات. فعمليات تبادُل اللغة، ومبادَرات الدعوة للزيارة، في حال القبول أو الرفض، ذلك كلّه يُتمّم القواعد الضرورية لرسم حدود شخصيتنا. وفي الواقع فإنّ 'الأنا' يجِد ذاته محدوداً بأحجار أو بعلاماتٍ مرنة لا تطلب إلا تغيير مكانها.

إنّما يُصبح الآخر (وهو شريف خزندار في نظري، وأنا في نظر شريف، لكن، في الوقت عينه، المُغنّي الطاجيكي، وراقص البنغال، وساحر نيجيريا...) العصا، التي تستخدَم عكّازاً لتسلُّق الجبل. فهل يقتصِر الآخر على ألا يكون إلا مُجرّد أداةٍ ثانوية لتكوين الذات ؟ وبكلمة واحدة، ألا يبعث هذا على الخجل ! غير أنّ العصا قد تغدو الحاجّ نفسه أيضاً. فهل يستخدمني الآخر لغايات الاستقرار والبناء الشخصي ؟

في النظرة الموجّهة إلى الذات، يتدخّل الزمن بوصفه عامِل اكتشاف. تُرى ! ما رأي هذا 'الأنا الآخر' المُحدَّد بإطار الصورة المُلتقَطة منذ خمس سنوات، عشر سنوات، أربعين سنة ؟ إنّ مَن يتأمّل أثر الماضي يتردّد في التعرُّف على نفسه. يا له من تحوُّل ! مستحيل أن يبتعد هذا الرسم ذو البُعدَين عن الحاضر بشكل غير ملحوظ، ضاحكاً بسخرية من الشكوك التي تُساورنا عن ذاتنا.

على الآخر، كي يُغري الآخر أو لكي يوجَد ببساطة، أن يُظهِر تنوُّعَه. نحن نُقيم في منطقة بروتانيا، وغالباً ما تذهب بنا أفكارنا نحو فيكتور سيغالِن *Segalen* هذا الشاعر البروتوني الذي أسكرته المدارات البعيدة، هذا الطبيب الذي يُدخِّن الأفيون، والذي تخيَّل المُختلِف وجعل منه فنّه الشِّعري. كلّ ما هو آخر مُختلِف «يحمِله على البُكاء فرَحاً.» يستخدِم بالسعادة نفسها كلِمة **الغرابة**، ذاك المصطلح الذي يُشدّد على الخارجي والخارج. يقوم الشعور بالغرابة على وعينا لكيفية إدراك الاختلاف. فأحياناً يقفز الاختلاف إلى العيون، والأنف، والأُذن. وأحياناً يبلغ من اللُطف ما يجعله تقريباً عصيّاً على الإدراك. فأنْ تقترب من الآخَر وتُحاول أن تستشعِر جانبه الذي تصعب معرفته، جانبه غير القابل للاغتراب، يُشكّل، في نظر سيغالِن، الخطوة التي يجب القيام بها للقاء المُختلِف.

«ليس المُختلِف معطى لكلّ شخص إلا بوصفه علاقة، وليس بوصفه سلطة مطلقة

أو تملُّكاً أو حدّاً. إذ يولد المختلف من جديد عندما يتنوّع البشر بشكل محسوس في حُريّاتهم المختلفة. وحينئذٍ لا يتطلّب المُختلف أن تُسقِط ذاتَك. إنّما الآخر كائنٌ فيَّ لأنني كائنٌ ذاتي.»[٨]

«إذاً ليست الغرابة تكيُّفاً، ليست إدراكاً تامّاً لخارجٍ عن الذات، نضمّه في ذاتنا، بل هي إدراك شامل ومباشر لعدَمِ فهمٍ أبدي.»[٩]

الرحلة نحو...

البحث عن «الإدراك الشامل والمُباشر» يدفع سيغالِن إلى التوجّه نحو اللقاءات. وهكذا يغدو السَّفر جزءاً أساسياً من حياته. وقبله، شعر الرحّالة عبْر التاريخ، بضروب النشوة والأوجاع التي نتجت عن اللقاء مع الآخر. إذ خلقت متعة المواجهة عندهم اضطراباً بلغ حدّاً جعل من الكتابة، أو من الرواية الشفهية لِمَا يتحوّل إلى مُغامرة، ضرورةً مُطلَقة. فعوليس، وابن بطوطة، وماركو باولو، وأميريجو فسبوتشي، وكريستوف كولومبوس، وماجلان، وهرنان كورتيز، وفرانسيسكو بيزارو، يروون لِمُعاصِريهم مُغامرتَهم المُتحرِّكة، يكتبون أو يكلّفون آخرين بكتابة أسفارهم العديدة التي يُعيدون خلقها أحياناً.

في لحظةٍ مُعيّنة، يكون لقاءُ الآخَرِ أو مُجابهته أقرب إلى الحركة منه إلى الحالة. لذا قد يكتسِب السَّفر أبعاداً شديدة التنوُّع : من النظرة نحو الآخر حتى الرحلة حول العالَم بحثاً عنه، للعثور عليه أو للقائه من جديد.

على غِرار سيغالِن، يمنحُ كلُّ امرئٍ نفسَه فُرصةَ الحلُم بالرحلة قبل الانطلاق. أمّا نداء الطريق إلى عالَم الخيال الذي يرتكز على عملية إخراج للرحلة، فيُثير نوعاً من الخوف. كيف سيكون وجه الآخَر –فرد، جماعة، حيوان، شجرة، صخرةً، ضفّة، مطر أو رياح، صرخة أو موسيقى– داخل التجربة التي ستقذف به أمام الآخَر ؟ حينئذٍ، يقول الشاعر في نفسه إنّ «شكّاً يُساوره، أقوى من الشكوك الأخرى كلّها، ويعتريه الدُّوار، ويتولاّه غمُّ الواقع.»

عندما يسأل مُقدِّم البرنامج على التلفزيون أحدَ الأشخاص المذهولين الذي كان قد ربِح توّاً في اليانصيب الوطني ماذا سيفعل بما ربِحه، يُجيبه في أغلب الأحيان بالقول : 'أُريد السَّفَر'.

في تلك اللحظة، يضع الرابح نفسه بغرابة في وضع المُجرَّد من الملكية. ذلك أنّ مُغادرته المؤقّتة لكل ما هو تحت تصرُّفه، وتبديله لعاداته بغية الرحيل صوب رؤىً (هي أكثر من لقاءات)، ومناظر، ومراكب فارهة، وفنادق كالقصور، وصوب بشرٍ في أحوال نادرة، والحقّ يُقال، تعني خروجَه من شرنقة العادات، والنظر إلى العذرية المُتألّقة المُخبّأة في أعماق ذاته. فهل علينا إذاً أن نتفكّك كي نتعرَّف على ذاتنا بصورةٍ أفضل ؟

الرحلة الحقيقية، الرحلة الوهم، غير مُطمئنة. فرابحو الثروات الطائلة على شاشات التلفزة قد يقتصرون على اختيار تجربة استجمام وفخامة خارَقين للعادة. وعندئذٍ تُعادِل الرحلة موقفاً مسرحياً: أن ترتدي لوقتٍ قصير نسبياً مظاهر الأمير البَطِر أو صاحب

الملايين الذي يتظاهر بأنّ ثروته تُتعِبه، وأنّ تُقلِّد حركات النجوم وتستعير مظاهر الأقوياء هابطة المستوى.

ذاك الذي يمضي، في حركة إرادية أو عفوية، باتجاه الآخَر، لن يستطيع تجنُّب المواجهة بين المُخيّلة والواقع. إذ لا تعدو العملية، سواء أتعلّقت بمرآةٍ أم بمسرحٍ أم بسفَر، أن تكون أكثر من لُعبةٍ مُزدوجة.

ينتهِز ميشيل ليريس *Leiris* الذي يقول لنفسه إنّه مسكون بشبح، فرصة «هروب على طريقة رامبو» وفّرته له فُرصةُ المشاركة في مهمّة داكار-جيبوتي التي قادها مارسيل غريول *Griaule* بين عامَي ١٩٣١ و ١٩٣٣.

العملُ العلمي الميداني المتوازي مع التفكير في طريقة استكشاف هذه الحقبة الاستعمارية، زعزع أعماق ليريس الذي طرح على نفسه أسئلة بخصوص الأفارقة الذين التقى بهم، من حمّالين، وسائقين، مُخبرين، ومُترجمين. هؤلاء الذين كان أعضاء الفريق الفرنسي يُعاملونهم باستخفاف بل باحتقار، غيّروا بالتدريج رؤية الكاتب إلى العالَم، فراوده شعورٌ بالذنب راح يشتدّ في الوقت الذي يدمجهم فيه.

في وسط الرحلة، كتب إلى جورج باتاي يقول :

«لا أفهم ما يُمكِن أن يعنيه اهتياج أياً كان خارِجَ لذّةِ هذا الاهتياج ذاته. سافرتُ وبي قرف شديد، و ما أزال أقرف لأننا لا نُسافِر حقاً إلا وحدَنا. غير أنّ كلّ شيء يبدو لي أفضل من الحياة التي يُرغَم كلٌّ منّا على أن يعيشها حالياً في فرنسا... أنت تعرف مقدار الفظاظة الذي في وسعي أن ألوم به أفضل أصدقائي على عدَم كونهم غير ما هُم عليه. ليس لأنني أُفكّر، في أعماقي، بأنّهم إذا تغيَّروا سيكونون أفضل، بل لمُجرَّد الرغبة في التغيير.»[١٠]

القرين

تجد فكرة القرين تبجيلها حقاً في صورة الشبيه *doppelganger*، المُختَرعة في ألمانيا القرن الثامن عشر. إذ لا نلحظ هوية الشبَه هذه، المُعقّدة، المثيرة للاضطراب، عند الشعوب الجرمانية وحسب، بل نلحظها عند جماعات مختلفة كالهنود الكوكنكانز الأميركيين، والصيّادين الدایاك من بورنيو إلى كاليمنتان الذين يحتفلون، خلال إحياء شعائرهم، راقصين بأقرانهم التي هي عبارة عن كائنات مثالية تطير فوق الأرض. لا ينفكّ الشبه، عند هذه الشعوب، عن تأمُّل مثاله أو تلميذه مُحاولاً ألا يُبدِّل الاختلاف كثيراً. ويبقى شبَهُنا بالآخر، ومزجُنا هويّتنا مع ما ينبغي أن يُحافِظ على تميُّزه الشديد، مفهوماً أو عقيدة رُبَّما تزرع الشكَّ في نفوس أولئك الذين ينظرون من بعيد إلى هذا التصوُّر عن الأخلاق.

تبعث فكرة الشبيه على اليقين بأنّ الأشباح، تلك الخيالات التي غالباً ما تكون مُرعبة، يحملها العديد من البشر في ذواتهم، وتتجلّى في أوقات يختارونها. هذه السلسلة المُقلِقة من طقوس الموتى المضطّربين تؤدّي إلى عقيدة القرين البشري الشرّير الذي استغلّته

الشاشة والأدب لإثارة الهلَع.

ينبثق أحياناً إدراك مُقلِق للازدواجية والانفصام، قريب من الحدّس بوجود شبيه. يولِّد هذا الإدراك، من دون أن يصل إلى درجة الحالة المرَضية الخطيرة، اضطرابات مُعقّدة ملتوية إلى حدٍّ تُعوزنا عنده الكلِمات في مُعظم الأحيان كي نُعبِّر عنه. أما الشاعر والأديب فينجح أحياناً في الانفلات من ضِيقه إذ يصف حالاتٍ يُخرِجها كي يُحرِّر نفسَه بنفسه.

«جلس أحدُهم على الطرف الآخر من مقعدي. كنتُ أفضِّل أن أكون وحيداً، لكنّي لم أَشأ أن أنهض فوراً كي لا أظهر بمظهر غير اللّبِق. راح الآخر يُصفِّر. حينئذٍ أَطْبقَ عليّ أوّلُ غمٍّ في تلك الصبيحة. لقد كان ما يُصفِّره أو يُحاول أن يُصفِّره (مع أنّ أذُني لم تكُن موسيقية أبداً) لحن تابيرا الكريول لإلياس ريغولس *Regules*. نقلني هذا اللحن إلى صحن دارٍ اختفى، وإلى ذكرى ألفارو مليكٍ لافينوز الذي مات منذ زمنٍ بعيد. ثُمّ جاءت الكلِمات. كلِمات المقطع الأول من الأُغنية. لم يكُن الصوت صوتَ ألفارو، لكنّه حاول أن يُقلِّد صوتَه. عرفت الصوت بهلَع. فاقتربت منه وسألتُه :

سيّدي، هل أنت من الأورغواي أم من الأرجنتين ؟

أنا أرجنتيني. غير أني أعيش في جنيف منذ عام ١٩١٤.

كان هذا جوابه. ثمّ ساد صمتٌ طويل، فأردفت بالقول :

تسكن في البناية رقم ١٧ في شارع مالانيو، مُقابل الكنيسة الروسية ؟

أجابني بنعم.

فأَجبتُه إجابةً قطعية: إذاً اسمُك في هذه الحال هو خورخي لويس بورخيس. أنا أيضاً اسمي خورخي لويس بورخيس. نحن في عام ١٩٦٩، في مدينة كمبريدج.

لا، أجابني بصوتي، ولكنْ بصوت آت من بعيد. وبعد هُنيهة أصرَّ قائلاً :

أنا في جنيف، على مقعد، على بُعْد خطواتٍ من نهر الرون. الغريب أننا مُتشابهان، لكنّك أكبر سنّاً منّي، فقد وخط الشّيب رأسَك.»[١١]

الوجْدُ والاستحواذ

يقبَع الآخَر في الجسم أو في الروح، في النصرانية وما تفرّع عنها، على شكل قرين، وحامٍ، وحارسٍ ملاك. وغالباً ما يُزعِج الفرد؛ لأنّه ينكبُّ على سلسلة من الاضطرابات كتشنُّج العضَلات أو نوبات الضّحِك المجنون الذي لا يُقاوَم، أو نوبات البُكاء الفُجائية، أو الهذَيان، أو النُّعاس، أو التصرُّفات العدائية والتكزُّزات، والشلَل الجُزئي. وبالتالي يجيب إخراج الآخَر. وهكذا نشأت مِهَنٌ عبْر العصور : المُعزِّم، طارِد الأرواح، المُوظِّف، ضابط شعائر غسل النفوس. وفي مخرج الأصقاع كلّها ساد يقين أنّ من الواجب إعادة التنظيم والعمل على بقاء الواحد واحداً بوضوح وإلى الأبد، وذلك لخير المجتمع. إذاً أيُّ عملٍ جبّار ينتظر المُطهّرين

عندما يُؤوِي الآخَرين وليس الآخَر وحدَه!

تُظهِر حالة **الزار** في مصر أنّ 'أولاد العمّ تحت الأرض' واسمهم 'الجِنّ' يتقاسمون جسم المريض المُعذّب وعقلَه، الذي يتردّد على جلسةٍ أسبوعية في حيّ الإمام (مدينة الأموات) في القاهرة.

في شهر آذار/مارس من عام ١٩٨٤، كان تحت خيمة الشاماينا، المُزركشة بالألوان، المنصوبة في الشارع، جمهور شعبي، يجلس حتى على الأرض، يُثرثِر وهو يُراقِب بطرف عينه المُغنّي والموسيقيين الذين يُعيّرون آلاتهم (الطنبورة، (قيثارة كبيرة بستّة أوتار)، والدُّهُل (آلة إيقاع من جلد مشدود على جرّة فخّارية)، **والمهزر** (صنّاجات معدنية للأصابع)، **والدَّف** (دائرة الإيقاع)، **والمنغورة** (حُزام مصنوع من حوافر الماعز)، والدُمّ دُمّ (طبل أفريقي كبير)، وأخيراً تظهر الشيخة في ثوب أخضر فاقع. تتنقّل بسرعة بين الجماعات حاملةً كأساً فيه جمرات يتصاعد منها دُهانُ لُبانِ جاوة، تُتَمْتِم بركاتٍ غامضة يحتلّ فيها الله مركزاً أساسياً، وتوجِّه سَحاباتِ دُخانٍ مُلتفّةً حادّة نحو رؤوس الرجال وبطون النساء. وبعد لحظات، تتناول دفّاً وتُوقِّع ضربات سريعة، وترفع عقيرتها بدعاءٍ إسلامي تقليدي خالِص راجية حماية الله. ويتوجّه العازفون نحو زاوية من الشاميانا، ويشرعون في العزف. في الجمع، تتمايل أجساد النساء بينما يُصفِّق الرجال الجالِسون أمامهُنَّ فجأةً، لدى سماع لحن مُعيَّن، فتنهض امرأة مُتَّشحة بالسَّواد، وتبدأ الرّقص. يتسارع الرقص حتى يصير دوراناً حول محورٍ غير مرئي. ويتعالى الصُّراخ. يظهر الجنّي، ابن العمّ تحت الأرض الذي يستطيع الجميع أن يتعرّفوا عليه بوساطة اللحن. فتضع الشيخة، على طاولة تقوم مقام الهيكل، قارورةً عِطْر رخيص، وزجاجةَ جُعَّةٍ تفتحها بأسنانها، فينبجس الزبَد. تنزع المرأة المُتّشحة بالسواد غطاء رأسها، وتركع على رُكبتَيها، وتزيد في هزّ أعطافها فتنتابها رجفاتٌ عنيفة، وتغطي شفتيها رغوة بيضاء، بينما تكاد عيناها تخرجان من محجرَيهما. تقبض الشيخة على المريضة مُثبّتةً قفا عنقها، في حين تُمرِّر اثنتان من مُساعداتها على رأس المريضة وظهرها قماشة عريضة من قطن أبيض. يُهلِّل الجمع ويبتهِج لأنّ الجنّي شارب الجعّة قد خرج لتوّه من جسم المسكونة. ولن يُعذّبها الجنّي لبضعة أيّام على الأقلّ.

يتوالى المرضى المسكونون على وقع الأنغام الموسيقية المستمرّة. ويبدو أنّ السكينة قد عادت إلى الجمع رجالاً ونساءً، بعد العاصفة التي طرحتهم على الأرض مُنهَكين. بينما الجن القارِصون، والجنّ الذين يحكُّون الجلد، والجنّ مُدخِّنو الحشيش، والذين يدفعون إلى البكاء، والآخرون الذين يمنعون انتصاب أعضاء الرجال، يخرجون من الأجساد المُرتخيَة واحداً تلو الآخر، ويعودون إلى عالمهم تحت الأرض. وفي منتصف الليل، تصِل فتاة على حمّالة طبيّة شاحبةَ اللون، كأنّ لا حراك فيها، وتظهر عائلتها التي يضع كلّ فرد فيها يده على جسَدها وهو بالغ التأثُّر. يلتفُّ العازفون من حولها ويؤدون أنغاماً متنوّعة تبدو عديمة التأثير. وتبقى الفتاة كالميتة. يشرع عازفُ المهزر في الرقص، بينما يبحث الجميع عن نغَم

الجنّي الذي يسكن الفتاة. وبعد فترة طويلة، تبرم رأسها يميناً ويساراً ثُمّ تُحاول النهوض على مِرفقَيها. تمدّ النساء من حولها أذرعهُنّ لمساعدتها. فلا تتمكّن من الجلوس إلا بشقّ النفس. لكنّها، بحركة فُجائية غير مُتوقَّعة، تقفِز على رجليها وتنخرِط في الرقص مُتعثِّرةً في البداية، ثمّ سريعةً فأسرع. بعد قليل، تتحوّل هذه المُراهِقة المشلولة منذ أسبوع إلى وحش ضارٍ يعوي ويتسلّق صخوراً ضخمة لا يراها الحضور. فهل صارت يا تُرى ذئباً أم ابنَ آوى أم ضبُعاً ؟ شعرها الأسود الطويل يكنِس الغُبار ليضرب ظهرها كالسوط، تبدو خصلاته كأنّها انتصبت وهي تُحيط بوجه المريضة المُتجمّد، مُتحوّلةً إلى هالة صُلبة. فتمتدُّ أيدٍ لتسندها خلال لحظاتٍ طويلة. تبدو كأنّها غير مسكونة. قماشة الشيخة البيضاء ما تزال تُغطّيها وهي جالسة على الحمّالة وعيناها زائغتان في أفقٍ افتراضي. تهرع نساء عديدات من الحضور ليُقدّمن لها التهاني بخلاصها. لقد غادر الجنّي المتوحِّش جسَدها. لذا ينصرف الموسيقيون من حولها، وينطلِقون في عزف لحنٍ جديد. عندئذٍ تسقط أرضاً من جديد. فيهرع المُحيطون بها نحوها. ويبدو أنّها تحوّلت، كرّةً أخرى، إلى حجرٍ أصمّ. إذاً لا جدوى من طَرْد الجنّي.

تشاورتِ الشيخة مع الموسيقيين. وتوالت الابتهالات والأنغام. قطعت إحدى مُساعدات الشيخة عنُق زُجاجة سوداء وأراقت الدم على ثوب المريضة. كانت أُمّ الفتاة تبكي بصمت. مضى أكثر من ساعة بينما كانت تدخل حالات مكسونين آخرين، حالات شبه سرّية يبدو أنّ لا أحد التفت إليها. أشارت أم المريضة إلى بطن ابنتها التي تُزلزلها التشنُّجات. استرسل الموسيقيون في زف اللحن الصحيح، لحن الجنّي الذي سيتجلّى. دبّت الحركة في المريضة، جرجرت جسَدها وتقوقعت على ذاتها مُرتعِدة الفرائص. كانت الشيخة تترصّد أدنى حركةٍ تَنِدّ عنها واثقةً من تشخيصها. فقد كانت تعلَم أنّ جنيَّين يسكنان الفتاة في آنٍ واحد. هذه الحالات النادرة جداً صعبةُ المُعالجة. فالجنّي الثاني الذي من المُحتمَل أن يكون حيّةً حسب الحركات، كان يلوي جسد الفتاة الغضّ لدقائق طويلة قبل أن يظهر بين الحضور ويقلب رجُلاً عجوزاً كان يشرب كأساً من الشاي.

وقفت الفتاة بينما كانت تمسحها عشرة أيادٍ رفيقة، وخرجت من الشاماينا، بعد أن عرفت الخلاص لا بسةً ثوباً نظيفاً، وهي تستند على نساء عائلتها اللواتي أجزلْنَ عطاء العازفين.

ما أبلغ الأثر الذي تركته ليلة القاهرة هذه في نفسي ! لقد ذكّرتني بأسماء النساء الكثيرات اللواتي كُنّ مسكوناتٍ وحكى عنهنّ الأدب والتاريخ. فالنساء أكثر من الرجال في هذا المجال : عذراء معبد دلف، وتيريز دافيلا، والراهبة جان الملائكة، ومسكونة لودون الهائجة، وجيما جلجاني، ومارت روبان.

استطعتُ، خلال أبحاثي التي أجريتُها لمهرجان الفنون التقليدية أو لدار ثقافات العالَم، أنّ أحضر طقوس إخراج الجِنّ والانتشاء. وكنتُ أتمالك نفسي بكلّ ما أُوتيت من قوّة كي لا أنجرف مع التيار إلى الشاطئ الآخر، كما أحسستُ بازدواجية الأفراد. فلاحٌ بسيط

من نيجيريا يتحوّل إلى زعيم حرب، ويأتي أهل القرية ليُقبّلوا الأرض تحت قدَميه. في هاييتي ترقص امرأة عجوز على طريقة بهلوان مُحترف وتقطع رأس حمامة بأسنانها.

أمّا النشوات الشامانية عند السُّكّان الأصليين الدرافيديين في جنوب الهند، في منطقة الكيرالا فكان لها أعمق التأثير في نفسي. إذ يتحوّل بعض العارفين، وهم دائماً رجال، إلى إلاهات أُنثوية، إلاهات أُمّهات شاربات الدم (لكن في الوقت نفسه إلى حارسات للمرأة الحامل والطفل)، بعد تحضيرات مُرمَّزة تستغرق عدّة ساعات. تزيين مُعقّد بألوان صاخبة تُغطّي جسم القائم بالشعائر ووجهه، بعد صيامه يومَين عن الطعام، وامتناعه عن كلّ علاقة جنسية. بعد تزيينه يُساعده خادِمو مسجد الغابة على ارتداء زِيّ مُعقّد بأبعاد خارقة: تنّورة مسلّكة فضفاضة بطبقات عديدة مُتراصّة من قماش أحمر قانٍ بلون الدم. تتداخل فيها ألياف النخيل وأوراق مُجرّحة من شجر الموز، بينما يتناول العقاقير المُهيِّجة للنفس (كحول النخل، وعطور النبات، وموسيقى تصحبها عبارات سحرية تهمِس في أُذنه). ثمّ تعصب رأسه قُبّعة عظيمة بشكل البرج قد يبلغ علوُّها ثلاثة أمتار. تتمدَّد عضلاته إلى أقصى حدّ. وقُبيل نهاية التحوُّل الجسدي يمُدّ له مُعاونوه قطعة مرآة. وتكفيه التفاتة إليها كي يتحوَّل إلى دُمية متوحِّشة، ويدخل في الرقص تحت لباس الرقص الذي يزِن أكثر من أربعين كيلو غراماً.

خلال رقصته المشائية التي تُصبح جويّة على نحوٍ مُفارق، يشرع في إسراء نحو عوالم الكون المختلفة باحثاً عن عالم قد يجِد فيه الآلهة التي يُقلِّدها (جاهداً لتجسيدها). حينئذٍ سيُحاول إغراءها بسبب تأثير المرآة. قد تحدث الصدمة بسرعة، وقد لا تحدث إلا بعد وقتٍ طويل. عندها تسكنه الألوهة. ويُصبح فلاّح غابة الكيرلا المُتواضِع خطيبة إله مُخنَّث يطرحه أرضاً. لكنّ خلال الجِماع الشاماني المُلتبِس، يُعلِّمه الإله ما كان يُريد أن يعرف، الشيءَ الذي جاء يبحث عنه من البعيد الأقصى.

في نظر القرويين الذين يهرعون إلى معبد الغابة خلال الليل، الجسَد المُنهَك، المستند إلى جذع شجرة، يضمّ في إهابه حقاً الإله الذي سيوحي إليه بأسراره. حينئذٍ تبدأ 'الاستشارة'. يبدأ شطح الشامان نوبتَه الهادئة. يتكلّم الآن بصوتٍ حنون كصوت الناي، بحلاوة فائقة. تواريخ لهطول الأمطار الموسمية المُقبِلة. تتوالى تحذيرات من عواصفها المُدمِّرة في بعض الأماكن، ونصائح للتحذير من وباء الملاريا، وتوصيات بلغة سريّة يترجمها خُدّام المعبد في الحال.

استطعتُ في أثناء هذه المرحلة أن ألحظ الهويّتَين اللّتَين كانتا تسكنان في الوقت نفسه هذا الفردَ الذي كان بقربي، 'خارجَ ذاته'، مستغرِقاً كُلياً في أفكاره. وبينما كنتُ أقترب منه لأطرح عليه سؤالاً بدوري، لمحتُ من تحت المساحيق السميكة المُنساحة، الحمراء المُختلطة بالعرَق، نظرةَ وداعةٍ لا حدود لها. هذا الرجل المُنتشي وجْداً تحت قوقعته المُرعبة يذوبُ حُباً.

أمّا الاستحواذ فيتجلّى بشكل مختلِف تماماً. فعلامات الاستحواذ –علامة الجنّ (الطالح أو الصالِح)– تتجلّى من خلال فترة ابتدائية من التأمُّل تُشبه النُّعاس. ثُمّ تتحول

إلى نوبة هيجان ضعيف غالباً ما يترافق مع مقامات هذيان لُغوي. حيث يتحدّث مَن تسكنهم الأرواح 'بلُغات'، ويلهجون بلهجات لا يفهمهما المُحيطون بهم، لكنّها تظهر أحياناً كأنّها لُغات قديمة، أو لُغات دارجة يتحدّث بها بشر في أقاصي العالَم. ذلك أنّ تبدُّل الطابع الصوتي جزء من أعراض الاستحواذ. إذ يصير الصوت مخنوقاً لاهِثاً فيه غُنّة القصَب وصفيره. المسكون الواصل يتجشّأ ويبصق ويصرخ ويعوي وينبح. تصير حركاته رفْساً وقفزاً. وفي ظروف نادرة يمرّ في مرحلة استرفاع فيعلو عن الأرض ويصعب تثبيته عليها.

في حالات كهذه، ومهما تكُن طبيعة الآخر الذي يتجلّى، يُسيطر الاستحواذ ساحقاً، لبعض الوقت، الطبيعةَ الأخرى للكائن الذي تنزِل به النوبة.

الأهمية المُنصبّة على الاختلاف غير القابل للاختزال بين الواحد والآخر المرصود في تجليّات الوعي المُتغيِّر كالتي في حالة الانجذاب أو الاستحواذ أو الوَجْد، تُلاقي أصداء عند الفلاسفة، لكنْ عند الكُتّاب أيضاً.

أمّا إدوار غليسّان *Glissant* المولود في أرض المارتينيك الميّالة، في طقوسها، إلى التواصُل مع الآلهة، فيستخدِم في هذه الحالة مثلاً مُفرَدة **العَتامة**.[١٢]

«أُطالِب للجميع بحقّ العتامة!

ليست الكليّة ما قيل إنّه الكوني، بل هي الكميّة المُنتهية المُحقَّقة لأصغر تفصيل غير مُتناهٍ من الواقع، وبالتالي فهي ليست كُليَّانية؛ لأنّها تُعنى بالتفصيل.»

قد تُفضي كلمة 'اللامُتناهي' إلى المجهول، إلى ما لا يُمكِن أن يكون مُضافاً، إلى ما تمّ حصرُه، إلى هذه العتامة التي ذكرها الكاتب.

وقد يُشكّل المُعتِم وغير المتوقَّع عقَبةً مُستعصيةً أمام فكرة الكلّ والنسبي. والقصد الذي يربط التفرُّد والعتامة هو من طبيعة القصد الذي يُفكّك العلاقة ويؤسِّسها.

«تجريد العلاقة من تفرُّدها يعني نقل النظرية إلى ما تعيشه المجتمعات البشرية. إنّه العودة إلى عتامة الاستثناءات كلّها، إلى تحوّلات ضروب الانحراف كافة.»[١٣]

آخرُ الحلُم

أن تستيقِظ وأنت تتذكَّر نُتَفاً من الليل المُنصرِم، وتتذكّر خصوصاً الحضور الثقيل لهذا المخلوق الذي يفترِش أحياناً أرضَ مرفأ مجهول، ويكتشِف أنّه يعيش مع ساقٍ اصطناعية مُنتهية بطرف من حديد، ويندهِش من تجاذُب الحديث مع مجهولين، بلغة يجهلها... هذا المخلوق هو أنا وأنا الغريبة!

يُطِلّ الحلُم، كاشِف الآخَر، على أغوارٍ سحيقة. ولكون الحلُم منبعَ معارِف أو على الأرجح منبعَ إلهامات، فهو يحتفِظ بقيمة لا نظير لها. بعضهم يخافون منه. بينما يعتقد كثيرون أنّه أثمن من الدُّرَر. هكذا تتعلّم بعض الشعوب كيف تحلُم، كيف تُحرِّك الطرَف الخفيّ من وجهها الليلي. فأبناء شعب الويكولز في بعض قُرى المكسيك، الذين لم تنتقل إليهم

عدوى التمدُّن بعد، يجلِسون معاً كلّ صباح بُعيد استيقاظهم، ويحكون أحلامهم. وهكذا فالنهارُ غير المُنفصِل عن الظلّ يلحق بأكمله دليلَ الليل.

جعل يونغ *Jung*، رُبّما أفضل من الآخرين، من «اللاوعي»، عاملاً أساسياً في بحثه عن كيفية آلية عمل الكائن، وكذلك عن الأمراض التي تُصيب السلوك. ويشهد مفهوما الازدواجية الجنسية (الأنيم والأنيمة) *animus et anima*، اللذين يجهَد في توضيحهما، عند الجنسَين كليهما، على تعدُّدية الروحانية، وكذلك على تعدّدية جسمانية الإنسان.

القريب والبعيد

كنتُ، خلال الثمانينات من القرن الماضي، في سيبيريا لإجراء أبحاث موسيقية، ولبرمجة دار ثقافات العالَم. كان يُرافقني في بعض تنقّلاتي مُترجمي الروسي فولوديا.

كنّا نُقيم، بعد أن نستمع إلى 'الياقوت' و'التشوتش' و'الببوريات'، عدّة أيام في قرية تقع في الجنوب الشرقي لأولان أودي كان يقطنها المُنحدِرون من أُسرٍ مسيحية قديمة أرغمها القيصر على النزوح إلى سيبيريا في القرن الثامن عشر.

أمّا النساء روسيّاتُ الأصل فهُنَّ حارِسات التقاليد شأنهُنَّ شأن النساء في أصقاع عديدة من العالَم، وكُنَّ يُغنِّينَ ألحاناً بأصوات مُعدّدة بالغة التعقيد لكنّ بنيتها المتكوّنة من صوتَين مُترافقين بصوتٍ طنّان، تبقى تقليدية إجمالاً في المناطق الناطقة بالروسية. استمعنا وسجّلنا خلال يوم كامل. وكان مُترجِمي فولوديا عند المساء، على العشاء مُنفرِج الأسارير حدّ أنّه طلب زُجاجة نبيذ جيورجي. وعندما سألته عن سبب انشراحه، أجابني بالقول :

«يالها من سعادة غمرتني عند سماعي هذه الأغاني اليوم !. أعترف أنّ كل ما سمعناه خلال الأيّام الماضية أفقدني توازُني. كم أعجبتني أغاني هاتيك النسوة باللغة الروسية، وأرجعتني إلى نفسي رُبّما لأنّها أقرب إلى ما أعرف.»"

يُقال : «لا نتعرَّف إلا على ما نعرف !» وهكذا قد يُشكّل المعروف حدّاً بين الأنا الضامِن واكتشاف الآخَر المُخِلّ بالتوازُن ؟

ثمّة إلى جانب كلّ إنسان، إنسانٌ آخر أقلّ شرعيةً منه. بعض الإنسانيات يغدو أكثر شرعية من بعضها الآخر. فلون الجلد، وشكل الجسم، والولادة في هذا المكان أو ذاك من كوكبنا، هذا كلّه يُفضي عبر قرون إلى مواقف عدائية نجم عنها الرِقّ والعبودية والاستعمار. ففي نظر الغرب الاستعماري، يظلُّ المُستعمَر سابقاً على الدوام هذا الآخَر البعيد الذي لا يُمكِن أن يُنظَر إليه إلا بِخَوف. هذا الآخَر البعيد سيبقى أقلّ قبولاً من الآخَر القريب. الاختلافُ يُعاش عُنفاً. ففي شهر أيلول/سبتمبر من عام ٢٠١١، افتُتِح في باريس، في مُتحَف كي برانلي معرض يكشِف عن الكثير من حرج الإنسان الأوروبي المُعاصر تُجاه إنسان ما وراء المُحيطات : **استعراضات، واكتشاف المتوحّش.**

الأُسطورة

شعَر الكائن البشري في الأزمنة البدائية، كإنسان اليوم، بحاجة إلى علاقة بأصله. إذ تُشكّل معرفته المكانَ الذي أتى منه سوراً يحميه من ضياع القلَق. إنّما الخوف من كلّ ما يُحيط به (العتمة، والعاصفة، وتوالي الليل والنهار، والحر والقرّ، والمرض، واكتشاف الموت) وكذلك الحاجة إلى اليقين يجعلانِه يتلمَّس طريقه، ويُثأثئ حتى يُصدِر كلاماً (أكاذيب *mythos*). يَشرع في سردٍ سوف ينبني بالتدريج مُحاوِلاً أن يشرح (أن يتخيَّل أو يُبدِع) أحداثَ ما قبل التاريخ.

بهذه البنية المُتخيَّلة التي يُسقِط عليها كل ما سبق أن وُجِد في نفسه، يمضي إلى المُقدّس أو يقع فيه. سيأتي الدين في وقت مُتأخِّر جداً. فالشخصيات الأسطورية التي يخترعها جزءٌ منه، بل 'هي' هو. وسوف يُثبِتُ، بفضل السرد والأسطورة، ومن خلال فعله في ترجمة أعماق ذاته، النماذج المثلى للأفعال البشرية الدالّة.

على الرغم من أنّ الأسطورة تُقدِّم تصوُّراً للمكان الآخر (عالم الأثير، والجنّة، وانعدام الجاذبية، وعالَم الماء، والعالَم السفلي، وجهنّم، عالَم النار، الخ.)، تتّخِذ دوماً من واقع العالَم الإنساني مرجِعاً؛ لأنّ الذي خلقها إنّما هو إنسانٌ من لحم ودم ذو حاجات تافهة. الإنسان الذي يعيش تجربة خارقة للعادة، مُنبثِقة عن هذا الآخر السِّرّي الذي يقطن داخله سيكشف عن لُغز. وفي رأي ميرسيا إلياد، ينطلِق سرّ الأسطورة دائماً من حدث طبيعي ودنيويّ تماماً. فعبقرية مُبدِع الأساطير، الشبيهة بعبقرية الشاعر، تقوم على تحويل مُعطى بسيط ويومي إلى حدث يقلب الوعي ويستمرُّ في التكرار.

إبداع الأسطورة، في رأي عالم الإناسة ليفي ستروس، جزء من «الفكر المتوحّش.» وشكل الفكر هذا، الهادف إلى بناء رؤية مُتماسكة إلى العالم، يمنح نفسه مهمّة التنظيم والترتيب. إذ تكمن قيمة البناء الأسطوري، في مجتمع لا نظام فيه، كما هي حال فردٍ ضاع حين لاحظ في ذاته وجود ماهيّات مختلفة، في هياكله التحتيّة أكثر ممّا تكمُن في الشخصيات التي يُحرِّكها.

«إذا كان للأساطير معنى، فلا يستقيم هذا المعنى بالمُفردات المعزولة التي تدخل في تأليفة، بل في طريقة تآلُف عناصِره.»[١٤]

وهكذا لايهمّ كلود ليفي-ستروس كثيراً أن يكون للأسطورة معنى. لأنّ ما يستخلِصه هو تعدّدية 'الأداة' التي تخترِعه.

وهكذا فالحيوان، في أساطير عديدة، فرد من الأُسرة البشرية. حتى إنّه قد يكون أحياناً أباً للإنسان. إذ يُشكِّل دُبُّ المناطق الشرقية من سيبيريا، ونسرُ روما، وفهْدُ البنغال، وكذا مئات التسميات التي يتّخِذها الفاتحون أو الشخصيات السياسية ('أسد الصحراء'، و'الكوندور' و'ذئب السهوب'، الخ) رموزاً تشي بقرابة أُسطورية.

ومع ذلك، الجميع يعلَم أنّ الأسطورة، المنعوتة أحياناً بالأبدية، تبدو قابلة للفناء،

غير أنّها تبقى الملاذ الوحيد ضدّ إلغاء الذات، وضدَّ تقليص التفرُّد الذي يفرضه العِلم الحديث في واقع الأمر.

الآخر... مريض

أسرَّتْ إليّ صديقة أصابها مرضٌ عُضال بالقول : «لم أعُد أتعرَّف على نفسي، لم أعُد في جِلدي، أشعر أنني شخصٌ آخر.»

قد يُسبِّب تدهور الصحة الطفيف أو الخطير حالات من اختلال التوازُن العائد إلى الضعف والألم والقلَق وتناوُل الأدوية. فثمّة ماهية مجهولة مُلِحّة تتسلّل إلى جسم المريض وذهنه، وتتعدّد ردّات الفعل. يُمكِن أن يستسلم المريض للاستحواذ أو يُحاول طرْد الدخيل. لكنْ قبل ذلك، وفي أحوال عديدة يتصرّف مدفوعاً بالأفكار ويرفض أن يلحظ الحضور الغريب الذي يستحوذ على كيانه. أمّا الموقف الذي يعترف بولوج هذا الآخر العدائي فيُشكّل خطوة باتجاه نوع من التحرُّر.

يشرع كلّ المُبرّئين الأفارقة، وحتى غيرهم من شتى مناطق العالَم، في الطلب من المريض أن يُحدّد شكل ولوج المرض. من ثَمّ، وبفعل تقنيات متنوّعة لإخراج الأرواح، سيُحاولون طردها. وفي بعض الحالات (في جزر الفيلبين مثلاً) يبلغون حدَّ تجسيد وجود الآخَر الشرّير، بحصاةٍ يستخرجونها من الجسم أو بدَم أسود يبصقونه بعد عمليّات مصّ الدَّم المريض. رؤية هذا الآخر في أغلب الأحيان، وفي الوقت نفسه، اكتشافه وقد خرج من الذات، تُعادِل بداية إعادة توازُن المريض. غير أنّ بعض العِلل المفيدة لأنّها تُعَدّ علامات يُرسلها القدَر أو الآلهة. ووضع الشامان يشهد على هذا التميُّز الذي يبدو عشوائياً لكنّه يعني تحديداً إرادياً لقوّة خفيّة.

في وسعنا أن نُقارن الداء في الجسم بوجود فرد مُقابِلَ آخَر في تجمُّع بشري. ولمّا كان الآخَر في الحياة الاجتماعية الغربية مُذنباً دوماً، فعليه أن يُعرَف من خلال أذاه. ويأتي العِقاب نتيجة ذلك.[١٥]

الجسم الذي تجتاحه توازُنات السلطة يتكبّد أعباء طقوسٍ تكفيرية. فالجهاز التشريعي يقتصّ من الفرد بإخضاعه لعذاب الجسد، بتوظيف متنوِّع إلى حدّ إثارة الدهشة غايتُه أن يخلع عليه من جديد صفة الكائن الاجتماعي التي كان قد فقدها. وكذا شأن الدواء أو الممارسة العلاجية في توخّيهما العودة إلى جسم وعقلٍ سليمَين يتطابقان مع المجتمع بوجهٍ خاص.

الإبداع الفني

هل يكون ما يخرج من جسم أو من كائن، في لحظة خروجه هو 'الآخَر' ؟

هل يخوض مَن يكتُب أو يتكلّم أو يسرد أو يخطب، غمار مجابهة طوعية أو عرَضية بين الواقع والخيال ؟ وهل يُسمّى الآخر الذي يحملونه في ذواتهم 'واقعياً' أم مُتخيَّلاً ؟ وأين

يقع محور وجودهم ؟

أين يتّخِذُ المُبدِعُ مكانهَ بين الخيال والواقع، بين السرد والحلُم، بين الأنا والآخر ؟ وهل تكشِف كتابة الشاعر جسَداً آخر ؟ وهل يشهد أثر اللون الذي يُلقي به الفنان على موطِن بالمُصادفة ؟

كان جوناتان سويفت، بإبداعه جوليفر، يُضخِّم أهل عصره أو يُصغِّرهم، ينقلهم إلى سياقات عجيبة غريبة جاعلاً منهم عمالقةً أو أقزاماً.

مَن يُجيدون الكتابة أو الكلام لا يستخدِمون دوماً العدَسةَ المُكبِّرة.

المُبدِعون يُجازفون في المجهول. فها يُمكِن أن يصير هذا المجهول تلك الحقيقة المُترسِّبة لكن المتخفيّة، التي يستشّفُها المُبدِع من خلال الانبهار، وهذا الإيمان الراسخ بانصهار عابر ؟

«يحتاج الفنّان إلى أن يكون على حقّ عندما يعجن إبداعه، ويحتاج العالم إلى الشكّ حتى عندما يُبرهن، وعلى هذا النحو يوظّفان المجهول انطلاقاً من العالَم القابل للمعرفة.»[١٦]

نَبْذُ الآخر

جزء من ساكني المعمورة ينبذ الآخَر.

كان الإنسان في بدايات ما يُعرَف، في أزمنة ما قبل التاريخ السحيقة، يرفض أن يتقاسَم لحم صيده، فيسدُّ مدخل المغارة التي تُؤْويه، كما كان يتملَّك المرأة التي تؤمِّن له لذةً وذريّة. أما الآخر، المعروف أو المجهول، فكان يُمثِّل، على كلِّ حال، التهديد الذي يجب إزالته. وفي مراحل لاحقة، دفعتْه مخاطر أكثر تدميراً كالعواصف، وتقلُّبات المناخ، والحرائق، والأوبئة، وقلّة الطرائد، إلى البحث عن الاتّحاد مع الآخر. وإذا ما اكتشف مزايا هذا الاتحاد، فسوف يلتزِم الحذَر.

لقد نجم عن الجهل، والاحتقار، والبغضاء، والكراهية وتلازُم ذلك كلّه مع رفض تقاسُم الغذاء، وبالتالي مع الحاجة إلى حماية الذات، قسمٌ كبير من جرائم القتْل والحروب.

لم تُغيِّر من خوف الإنسان آلاف السنين التي مرّت على وجوده على سطح الأرض. واليوم، وبينما يأكل عُشر البشرية حتى الشبع، تظلّ البقيّة راكدةً في المجاعات أو في سوء التغذية. لم تعُد التغذية وحدَها موضوع الرِّهان. فدَور ضروب الطاقة (وتوزيعها غير المُتكافئ) يُفجِّر حروباً عدائية لا نهاية لها.

وتأتي ذرائع لتدعم الموقف العدائي للدول.

تبدو بعض الشعوب في مرتبة أدنى بسبب شكلها، وعرقها، ولُغتها، ورائحتها، وعاداتها، وعقيدتها. وتُعَد عمليات 'الإبادة' المُسوَّغة بالآلاف، ولا تتوقف منذ بداية انتشار الإنسان على سطح الأرض. إذ تُدافِع شخصيات سياسية مُعترَف بها عن إبادة بشرية جماعات، مُقنّعة تارةً، وواضحة تارةً أُخرى، وذلك باسم إيديولوجيات شتى.

قد تُثبت إحدى النتائج المُمكنة لهذه الجُمَل المُكدَّسة في توازُنٍ غير مُستقِرّ، كمثل لُعَب الأطفال، أنّ الآخر الذي يعيش في كلّ واحدٍ منّا يُمثِّل مصدر غنى. هذا الآخر المُتعدِّد غير المُحدَّد يُبرِز قيمة الاختلافات التي لاحصر لها، والتي هي مصدر معارف ينبغي التحلّي بالصبر اللازم لتفحُّصها.

لارينيار، ١٢ كانون الأوّل/ديسمبر ٢٠١١

١ باستثناء نصّ **جوليا دومينا**، المُتعلِّق بعمل إبداعي لا بمحاولة فكرية.

٢ *Sur la piste des cultures du monde*.

٣ Ibn 'Arabi, *Le traité de l'amour*, ('al Futuhât al-Makkiya, Illuminations de la Mecque'), Albin Michel, Paris, 1986.

٤ المرجع نفسه.

٥ Djalâl ud-Dîn Rûmî, *Le livre du dedans*, Albin Michel, Paris 1997.

٦ Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, Flammarion, Paris, 2005.

٧ إنجيل متّى.

٨ Victor Segalen, *L'invention poétique*, Seuil, Paris, 1969.

٩ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Fata Morgana, Montpellier, 1978.

١٠ Michel Leiris, *l'Afrique fantôme*, Gallimard, Paris, 1993.

١١ Jorge Luis Borges, 'L'autre' in *Le livre de sable*, Gallimard, Paris, 1990.

١٢ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1996.

١٣ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Gallimard, Paris 1990.

١٤ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Gallimard, Paris, 1962.

١٥ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.

١٦ Édouard Glissant, *Traité du tout-monde*, Gallimard, Paris, 1997.

المشاركون

علي نجيب إبراهيم : ناقد ومُترجِم. حاصل على الدكتوراه في النثر العربي الحديث في جامعة السوربون. درَّس النقد الروائي في جامعة اللاذقية، واللغة والأدب العربيين في جامعة رانّ. ويُدرِّس الآن في مدرسة الأساتذة العليا في باريس. من مؤلَّفاته **جماليات الرواية** (١٩٩٤)، ومن ترجماته **الماء والأحلام** لغاستون باشلار (٢٠٠٧)، **وشذرات من خطاب مُحِب** لرولان بارت (٢٠١٢).

هيثم الأمين : باحث وأستاذ جامعي في علم الإشارة واللسانيات ويعنى بقضايا الترجمة. صدر له مؤخراً **قصائد فرنسية** (٢٠١١).

جورجيو أغامبن : من مواليد روما (١٩٤٢) فيلسوف إيطالي اختص بفكر والتر بنجامين وهايدغر. يدرّس علم الجمال بجامعة فيرونا، ويدير حلقة دراسية في الكلية الدولية للفلسفة في باريس، كما علّم في كبرى الجامعات الأميركية. تُرجِمت معظم مؤلفاته إلى لغات عديدة. وفي عام ٢٠٠٦ حصل على جائزة شارل فيّون الأوروبية لمجموعة مؤلفاته الصادرة بالفرنسية.

ابراهيم باجلان : من مواليد (١٩٤٤) قضاء خانقين في إقليم كردستان العراق. كاتب وصحفي. يكتب باللغة العربية وله مؤلفات باللغة الكردية.

أنشلس بناس : إسبانية المولد. درست الأدب والفلسفة في جامعة سانتياغو في إسبانيا، وتابعت دراساتها العليا في الفنون الجميلة في جامعة سان فرناندو في مدريد. صدرت لها دواوين شعرية ودراسات عديدة في تاريخ الفن الإسباني المعاصر.

ليوبولد بيترز : فيلسوف وفقيه في اللّغة، نشر مختلف المقالات في الدوريات الاختصاصية وساهم في العديد من الكتب الجماعية. يعمل أستاذاً جامعياً، وهو مدير قسم اللغات الأوروبية الحديثة في جامعة بريتوريا، جنوب أفريقيا. تشمل مؤلفاته *Une Prose du Monde (1984)*.

قاسم حداد : من مواليد المحرّق (١٩٤٨) البحرين. بين صدور ديوانه الأول **البشارة** (١٩٧٠) وآخر كتبه النثرية **مكابدات الأمل** (٢٠١٢) تابع مسيرة ثقافية رائدة في البحرين. شارك في تأسيس أسرة الأدباء والكتاب هناك (١٩٦٩) وشغل عدداً من المراكز القيادية في إدارتها. كما تولى رئاسة تحرير مجلة **كلمات** وأطلق موقع "جهة الشعر" (١٩٩٦). نال جائزة العويس للشعر (٢٠٠٢). وشملت مؤلفاته **القيامة** (١٩٨٠) **يمشي مخفوراً بالوعول** (١٩٩٠)، **نقد الأمل** (١٩٩٥) **علاج المسافة** (٢٠٠٠)، **لستَ ضيفاً على أحد** (٢٠٠٧) **طرفة بن الوردة** (٢٠١١). يقيم حالياً في ألمانيا في منحة أدبية من مؤسسة *Heinrich Böll Stiftung* بمدينة كولن متفرغاً للكتابة.

شريف خزندار : من مواليد سورية (١٩٤٠). درس إدارة الأعمال في الجامعة الأميركية في بيروت وتخصص في جماليات الفنون في جامعة السربون. أخرج المسرحيات في المشرق والمغرب وفي فرنسا وألمانيا. عمل في الحوار بين الثقافات في العالم منذ ما يقارب الخمسين عاماً من خلال عمله في تأسيس مهرجان الفنون الشعبية في مدينة رانّ، ومن ثم في تأسيس دار ثقافات العالم في باريس. شملت مؤلفاته بالاشتراك مع زوجته فرانسواز غروند **أطلس المتخيّل** (١٩٩٦)، **وجوليا دوما** (١٩٩٨). أدارمهرجان موازين في الرباط، ومهرجان الموسيقى الروحية في فاس.وحاز جائزة اليونسكو-الشارقة للثقافة العربية (٢٠١١) في باريس.

أحمد دلباني : من مواليد بسكرة، جنوب الجزائر. يعمل أستاذاً للفلسفة. تشمل مؤلفاته **مأدبة المتاهة : شذراتٌ وتأملات** (٢٠٠٦)، **والسمفونية التي لم تكتمل: في أركيولوجيا الانتكاس وانفجار الأصوليّات** (٢٠٠٧)، **مقامُ التحوّل: هوامش حفرية على المتن الأدونيسي** (٢٠٠٩)، **سِفرُ الخروج: اختراقُ السُّبات الإيديولوجي في الثقافة العربية** (٢٠١٠).

فيليب سرجان : فيلسوف، وقاصّ، وشاعر فرنسي. يعيش في باريس ويعلّم فلسفة الجمال في المدرسة الأوروبية العُليا لدراسة الصورة في مدينة أنغولام. في مؤلفاته الفلسفية ناقش العلاقات بين نيتشه، ودريدا، ودولوز.

صفية سعاده : حازت على شهادة الدكتوراه في جامعة هارفارد في تاريخ الشرق الأوسط الحديث، وباشرت التعليم في الجامعة اللبنانية-الأميركية، ثم في الجامعة اللبنانية والجامعة الأميركية في بيروت. لها مؤلفات عديدة في تاريخ المنطقة ومنها **البنية الاجتماعية في لبنان** (١٩٩٣)، و **البحث عن المواطنة في لبنان ما بعد الطائف** (٢٠٠٧) (باللغة الانكليزية).

محمد علي شمس الدين : من مواليد بيت ياحون، جنوب لبنان (١٩٤٢). يحمل إجازة في الحقوق وإجازة في الأدب العربي ودكتوراه في التاريخ. صدرت له ١٣ مجموعة شعرية ما بين ١٩٧٥ و٢٠٠٩ شملت **قصائد مهرّبة إلى حبيبتي آسيا وأناديك يا ملكي وحبيبي والشوكة البنفسجية وممالك عالية واليأس من الوردة**. له ٤ كتب في النثر. نال جائزة مؤسسة العويس الثقافية عن مجمل منجزه الشعري (٢٠١٠).

مصطفى صفوان : من مواليد الإسكندرية (١٩٢١). درس الفلسفة في مصر، ثمّ سافر إلى فرنسا (١٩٤٣) وتخصَّص في التحليل النفسي. يُعَد اليوم زعيم التيار اللاكاني في أوروبا وقد أسهم في تأسيس عدّة جمعيات تحليل نفسي. وهو الرئيس الفخري للمركز العربي للأبحاث النفسية والتحليلية. من مؤلّفاته: **جنسانيّة المرأة** (١٩٧٦)، **اللاّوعي وكاتبه** (١٩٨٢)، **دراسات في الأوديب** (١٩٩٤)، **الكلام أو الموت** (١٩٩٩)، **ندوات جاك لاكان** (٢٠٠١)، **البنيوية في التحليل النفسيّ** (٢٠٠١) **ولماذا العالَم العربي ليس حُرّاً** (٢٠٠٨).

بسّام طحّان : أستاذ اللغة والحضارة العربية في معهد هنري الرابع في باريس، وباحث في المدرسة التطبيقية للدراسات العُليا.

مُنية عبد الله : من مواليد تونس، أستاذة في جامعة كيبيك في مونتريال. بعد حصولها على الدكتوراه، نالت منحة للبحث من مؤسَّسة *Andrew W. Mellon*. ودرّست فنّ الشرق الأوسط المعاصر في معهد كورتولد للفنّ في لندن. تقوم أبحاثها على تحليل كيفية تلقّي

العالم الغربي والشرق أوسطي للفن الحديث والمُعاصر التي أبدعها فنّانون عرب وإيرانيين. في أطروحتها بعنوان **بناء التقدُّم المستمرّ للماضي : بحث في مفهوم الفنّ الإسلامي المُعاصِر** (١٩٧٠-٢٠٠٩) (مدرسة الدراسات العُليا في العلوم الاجتماعية، باريس)، فبيّنت تعقيد وإبهام مقولة موجّهة لإعادة جمع تنوّع كبير من الأعمال الفنيّة بحسب الهويّة الثقافية المُفترَضة لمُبدعيها. وفي إطار بحث لاحق للدكتوراه في جامعة تورنتو، طوّرت نهجاً في كتابة التاريخ بغية الإحاطة بالثوابت التاريخية الفاعلة في خطاب تاريخ الفنّ عن 'فنون الإسلام' في مأسسة مقولة 'فنّ إسلامي مُعاصِر'.

رفعت عطفة : من مواليد مصياف، قضاء حماة (١٩٤٧). وهو أديب ومترجم عمل لسنين عديدة مدير المركز الثقافي العربي السوري في مدريد. وساهم في ترجمة العديد من المؤلفات الإسبانية، شملت أعمال لوركا، ونيرودا، ودل باليه وغيرهم.

ناجي العلي : من مواليد الشجرة بفلسطين (١٩٣٧). هاجر (١٩٤٨) مع أهله إلى جنوب لبنان ونشأ في مخيم عين الحلوة. منذ أن نشر غسان كنفاني أول رسومه في مجلة **الحرية** البيروتية (١٩٦١) حتى اغتياله (١٩٨٧) رسم ما يزيد على أربعين ألف صورة كاريكاتورية عمّ انتشارها وخصوصاً بواسطة الجرائد الكويتية **الطليعة**، و**السياسة**، و**القبس**، وفي جريدة **السفير** اللبنانية.

فرانسواز غروند : من مواليد باريس (١٩٣٨). حصلت على الدكتوراه في تخطيط المشاهد المسرحية من جامعة السربون. وعملت كمديرة فنية في مهرجان الفنون الشعبية في رانّ، ومهرجان «المتخيّل» خلال توليها إدارة دار ثقافات العالم في باريس. شملت مؤلفاتها **الرقص في الأرض** (٢٠٠١)، و**الجسد والمقدّس** (٢٠٠٣). سافرت في بقاع الأرض كافة حيث سجّلت الموسيقى الشعبية وكتبت عنها. عُرضت رسوماتها الفنية في كراكاس، وبودابست، وسبوليتو، وأصيلة.

عبد الحليم فضل الله : أستاذ جامعي وأخصائي في الاقتصاد يعمل رئيس المركز الاستشاري للدراسات والتوثيق في لبنان. شملت مؤلفاته **النتائج الاقتصادية للحرب : نقاش في الأرقام** (٢٠٠٧)، و**تعويضات عدوان تموز : بين مشيئة الواهب والاستقواء بالهبة** (٢٠٠٨).

جودت فخرالدين : من مواليد السلطانية، جنوب لبنان (١٩٥٣). يعمل أستاذ الأدب والنقد في الجامعة اللبنانية في بيروت. صدرت له مجموعات شعرية شملت : **أقصَر عن حبّكِ** (١٩٧٩)، **أوهام ريفية** (١٩٨٠)، **للرؤية وقت** (١٩٨٥)، **أيامٌ ومياهٌ وأصوات** (١٩٩١)، **منارةٌ للغريق**(١٩٩٦)، **سماوات** (٢٠٠٢)، **ليس بعد** (٢٠٠٦)، **فصولٌ من سيرتي مع الغيم** (٢٠١٠).

خوسيه ميغيل بويرتا فلشيز : من مواليد دوركال جنوب غرناطة. درس تاريخ الفن وحصل على الدكتوراه في اللغة العربية (١٩٩٥) من جامعة غرناطة، وعمل فيها من بعد كأستاذ علم الجمال عند العرب وتاريخ الفن الإسلامي الأندلسي. شملت مؤلفاته: **البنية الطوباوية لقصور الحمراء** (١٩٩٠)، **تأريخ الفكر الجمالي عند العرب. الأندلس والجمالية الكلاسيكية العربية** (١٩٩٧)، **مغامرة القلم. تاريخ الخط العربي وفنانيه وأساليبه**، (٢٠٠٧)، **قراءة الحمراء. الدليل المصور للكتابات المنقوشة في قصور الحمراء**، (٢٠١٠)، و**شعرية الماء في الإسلام**، (٢٠١١). يدير مشروع **موسوعة الثقافة الأندلسية** مع خورخي ليرولا التي نُشر منها ٧ أجزاء. يكتب مباشرة بالعربية وشملت ترجماته إلى الإسبانية **بيروت ٧٥** و**القمر المربع** لغادة السمان و**الصوفية والسوريالية** لأدونيس.

جورج قرم : من مواليد الاسكندرية(١٩٤٠) مؤرخ وخبير إقتصادي لبناني عمل كمستشار إقتصادي ومالي مستقل لكبار المؤسسات في حوض البحر المتوسط. في عام ١٩٩٨ عيّن وزيراً للمالية حيث اعتمد برنامجاً للإصلاح المالي في لبنان. له العديد من المؤلفات التي صدرت بلغات مختلفة شملت **تعدّد الأديان وأنظمة الحكم** (١٩٧١)، **إنفجار المشرق العربي من تأميم قناة السويس إلى اجتياح لبنان** (١٩٨٧)، **النزعات والهويّات في الشرق الأوسط ١٩١٩- ١٩٩١** (١٩٩٢)، **العلاقات الاقتصادية والمالية الأوروبية-العربية: ١٩٦٠-١٩٨٧** (١٩٩٤)، **الفرصة الضائعة في الإصلاح المالي في لبنان** (٢٠٠١)، **المسألة الدينية في القرن الواحد والعشرين** (٢٠٠٦)، **أوروبا وأسطورة الغرب** (٢٠٠٩).

جعفر الكاكي : من مواليد (١٩٥٠) خانقين في كردستان العراق. بعد تخرجه من كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد، أكمل دراساته العليا في الرسم وفن الحفر والطباعة في كلية الفنون الجميلة بجامعة مدريد. أقيمت العديد من المعارض لأعماله في إسبانيا وخارجها. توجد أعماله ضمن مقتنيات شخصية والعديد من المؤسسات الفنية.

كلود مارغا : ناقد أدبي، وشاعر، وفنان فرنسي من مواليد روشفور سور مار (١٩٤٥). حصل على إجازة في الفلسفة من جامعة بواتييه. ذهب في مُهمّة إلى الصين، وهناك تعلّم فن الخط الصيني، وفن رسم المناظر. شارك في العديد من المعارض الفنيّة داخل فرنسا وخارجها. له العديد من المؤلفات الإبداعية والنقدية.

خوسيه مارين مدينا : إسباني المولد درس الفلسفة في جامعة غرناطة. عمل كناقد فني ومفوّض معارض. صدرت له العديد من الكتب الخاصة بكبار الفنانين المعاصرين الإسبان كما ساهمت كتاباته في إلقاء الضوء على النحت الإسباني المعاصر.

عمر رياض نشابة : باحث وكاتب متخصص بالعدالة الجنائية. حاز على شهادة الدكتوراه في العدالة الجنائية في الولايات المتحدة الأميركية عام ٢٠٠٤. ويعمل مسؤول وحدة الأبحاث في جريدة **الأخبار** اللبنانية وعضو مجلس التحرير فيها. وهو محاضر في الجامعة اللبنانية الأميركية في بيروت ومستشار وزير الداخلية اللبناني السابق لشؤون حقوق الانسان والسجون. نشر مقالات عديدة في لبنان والوطن العربي عن نظام العدالة وإصلاح القطاع الأمني وإصلاح السجون، له ٧ كتب صدرت عن دار الساقي ووزارتي الداخلية والعدل.

دليل لكُتّاب المجلّة

يُرجى اتّباع الشروط ومراعاة القواعد التالية في النصوص المرسلة للمجلة :

١ ينبغي أن تُخصَّص النصوص لمجلة **الآخر**، وألا تكون منشورة سابقاً، أو معدّة للنشر في دورية أخرى.

٢ يُرسل النص مصفوفاً إليكترونياً في برنامج وورد، ويُرفق مع الرسالة إلى العنوان الخاص بالمراسلات.

٣ يُفضّل أن يكون الحجم الوسَطي للمقال حوالى ٣٠٠٠ كلمة، وألا يتعدى ٦٠٠٠ كلمة، إلا في حالات استثنائية يُتّفق عليها مُسبقاً.

٤ يُرجى استخدام قياس واحد ونمط مفرد من الخط في المقال.

٥ يُرجى الدقّة في توثيق مضمون الحواشي والهوامش.

٦ تُوضَع المراجع والملاحظات المرقّمة في آخر المقال، وليس في أسفل كل صفحة منه، وذلك وفق الترتيب الآتي : اسم وكُنية المؤلِّف، عنوان المرجع (**بالخطّ العريض**)، دار النشر، مكان وسنة النشر، الطبعة، رقم الصفحة.

٧ إذا تكرَّر المرجع مباشرةً، توضَع عبارة : المرجع نفسه، يتبعه رقم الصفحة.

٨ إذا تكرَّر المرجع لاحقاً، توضَع كنية المؤلف فقط، يتبعها العنوان **بالخط العريض**، ورقم الصفحة.

٩ المرجو عدم استخدام *الحرف المائل* واستبداله **بالخط العريض** حيث يقتضي الأمر.

١٠ يُستخدم القوس المنفرد الصغير ’...‘ للإحاطة بعنوان مقال مثلاً، بينما يُستخدَم هلالان صغيران «...» للشواهد المباشرة.

١١ يُستخدم القوسان المستطيلان [...] فقط عند إضافة كلمات غير مقتبسة مباشرة ضمن الاستشهاد، أو في حال إضافة ملاحظة ضمن نص الاستشهاد. وتُضاف ثلاث نقاط ... فقط للإشارة إلى غياب كلمات من الاستشهاد.

١٢ يُرفَق النص المرسل مع السيرة الثقافية للمؤلف/أو الفنان (بين ٣٠ و٦٠ كلمة) تشمل مكان الولادة، والإقامة والعمل، عناوين المؤلفات وتاريخ صدور كل منها. وبالنسبة للفنان التشكيلي تُدرَج لائحة المعارض الفنية، ومكان إقامتها، وتاريخها.

١٣ يُلحق النص بصورة شخصية للمؤلِّف أو الفنان، بالمواصفات التالية : Tiff, 300 dpi, 20 cm.

١٤ في حال اصطحاب صور خاصة بالمقال، يرجى أن تكون بالمواصفات التالية : Tiff, 400 dpi, CMYK, 28 cm.

١٥ في حال اصطحاب صور فنيّة، يتحمّل المؤلف مسؤولية الحصول على حق نشرها قبل تاريخ ظهورها في المجلة، وترسل شروحاتها مع النص. وفي حال كانت الصور لأعمال فنية، يتضمّن الشرح : اسم الفنان، عنوان العمل (**بالخط العريض**)، سنة الإنتاج، المادة المستخدمة في تحقيقه، الحجم، ذكر اسم مالك العمل أو المانح حق نشر الصورة.