مقـــالات
برنامج التدريب
الفلسفي المكثـف

الـدورة الثانيـة 2024م

جمعية الفلسفة
ASSOCIATION PHILOSOPHY

هيئـــــة الأدب والـنشـــــر والترجمـــــة
Literature, Publishing & Translation Commission

المحتويات

03 **المقالة (1):** بِنْية التفكير الشعري في فلسفة أفلاطون
أحمد ملبس عسيري

14 **المقالة (2):** نهاية الفنّ: نهاية الحُكْم وضرورة القيمة
جواهر إبراهيم بن الأمير

27 **المقالة (3):** انعكاسات الذكاء الوجودي أخلاقيًّا ومعرفيًّا
رشا محمد المسعود

37 **المقالة (4):** فلسفة القانون لدى فلاسفة ما بعد الحداثة وأثرها في الفكر القانوني
سلطان حامد الخالدي

57 **المقالة (5):** قفزة نحو الإيمان، بعيداً عن الآخر:
المرحلة الدينية في فلسفة كيركجور / عبد الله صالح الصليح

73 **المقالة (6):** بؤس الحُبّ كأولويَّة
علي بن قاسم الرماح

85 **المقالة (7):** الأبعاد الفلسفية في الرواية السعودية:
الهُويَّة والاغتراب في «وحشة النهار» لخالد اليوسف / عيد عبد الله الناصر

106 **المقالة (8):** تعبير الفنّ عن وجود الإنسان
لولوه سعد العنزي

130 **المقالة (9):** التَّحية الإنسانية:
مِن طَمْأنة الآخر إلى تكريمه ورعايته / محمد بن ماضي السبيعي

141 **المقالة (10):** العلاقة بين الحقيقتَين الدينية والفلسفية:
ابن رشد العربي وابن رشد اللاتيني / مشاعل عبد الله الغديفي

155 **المقالة (11):** ظلال الحرية
معاذ حجاج العريني

161 **المقالة (12):** بهجة العزاء
مي محمد الناهض

مقـالة

1

بِنْية التفكير الشعري في فلسفـة أفلاطـون

أحمد ملبس عسيري

بِنْية التفكير الشعري في فلسفة أفلاطون

د. أحمد ملبس عسيري

مقدمة

كان الشعرُ ولا يزال موضعَ تساؤل، فقد نُظِر إليه من خلال ثلاثة محاور، هي: ماهيته، ووظيفته، وإسهامه في الحقيقة. وقد شكَّلت تلك المحاورُ علاقةَ العارف بالمعرفة، وعلاقةَ الموجود بالوجود، وعلاقةَ الشعر بهما، ثم إسهام تلك العلاقة في استشعار المعنى، ثم التعبير عنه، ثم صناعته، عبر أربع لحظات فلسفية: اللحظة الأفلاطونية، واللحظة البيانية، واللحظة الرومانسية، واللحظة الوجودية. أو يمكن اختصار مسيرة النظر إلى التفكير الشعري بعبارة أوجز: من محاكاة الوجود إلى تحقُّق الوجود. تلك اللحظات كانت بمثابة معالم كبرى لاستعادة الدهشة كلما أحكمت الرتابةُ قبضتَها على العالم.

يطرح موقفُ أفلاطون من الفن عمومًا والشعر بشكل خاص تساؤلاً عميقًا حول ماهية الشعر ووظيفته. ولعل أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ هو موقف الرفض؛ إذ رفض أفلاطون الشعرَ وعدَّه إفسادًا للأخلاق يتعذَّر معه الوصول إلى الحقيقة. فهل رفض أفلاطون الشعرَ عامَّةً أو أنه رفض جزءًا منه؟ وهذا سؤال يتضمَّن سؤالاً آخر: ماذا رفض؟ أرفض الشعرَ أم التفكيرَ الشعريَّ أم رفض الشعراءَ؟

لقد نُظِرَ إلى الموقف الأفلاطوني من الشعر في سياق الكشف عن مبادئ فلسفته، الأمر الذي أفضى إلى الخلط بين الشعر والشاعر من جهة، والشعر والتفكير الشعري من جهة ثانية، وهو خلط نتجت عنه المفارقةُ الذائعةُ: رفضَ أفلاطون الشعرَ وطرد الشعراءَ من مدينته الفاضلة، ومع ذلك وظَّف الشعر في حواراته الفلسفية التي يستهدف بها الوصول إلى الحقيقة! وقد لخَّص جاك دريدا- في **صيدلية أفلاطون**- تلك الإشكاليةَ الكامنة في «أن النظرية الكلاسيكية للغة تأسَّست على (تجربة) اللغة المكتوبة، فكأن أفلاطون هاجم الكتابةَ كتابةً، أيْ أباح لنفسه الكتابةَ ليُحرِّم الكتابةَ»[1].

(1) ميجان الرويلي: جاك دريدا: نحوُّ ا(لكتابة) سِنان لا (كُتّاب)، مقالات في النحونة والتقويض. لبنان: منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، 2015، ص27

ومما عمَّق الالتباسَ بين الشعر والتفكير الشعري، الفصلُ بين منهج أفلاطون الفلسفي والسياق الفكري الذي تكوَّن فيه هذا النهجُ الفلسفيُّ الجديد-آنذاك- الذي يقوم على الحوار الجدلي ويتميَّز بميزتين أساسيتين، الأولى هي الدرامية، حيث إن المحاورة الأفلاطونية ليست أطروحة نظرية، بقدر ما هي انطباع كلي يُخلَق فنيًّا، غايتُه تقديم رؤية[1]. والميزة الثانية هي ما يُعرَف بالتَسيُّس، ويَعني- من وجهة نظرنا- ارتباطَ المعرفي بالسياسي في نَهْج أفلاطون؛ لذا فإن موقفه من الشعراء جاء في إطار فكرة سياسية إصلاحية تسعى إلى سنِّ القوانين التي من شأنها تنظيم العلاقة بين طبقات المجتمع على نحوٍ يفضي إلى تحقيق قيم الحق والخير والجمال. ولا سبيل إلى بلوغ تلك الغاية حتى يتقلَّد الفيلسوفُ مقاليدَ الحكم،لِما يمتلك من معرفة صحيحة مبرَّرة، في مقابل المعرفة النسبية التي قال بها السفسطائيون، ولَما كان الشعراء يشتركون مع السفسطائيين في ميدان الخطابة فقد أصبحوا عرضةً للانتقاد الشديد من قبل أفلاطون.

إن الكشف عن أصالة التفكير الشعري عند أفلاطون يُعدُّ من الأهمية بمكان؛ حيث يَهدينا إلى القول إن الشعر هو مسكن الكينونة وطريقة تجلِّيها مثلما يرى هيدجر، ويُبيِّن مدى إسهامه في الحقيقة كما يزعم جادامر، ويخلِّص الشعريةَ مما عَلَقَ بها من الاعتقادات الأيديولوجية، والمعايير البلاغية، والأحكام النقدية.

وغنيٌّ عن البيان أن هذا الموضوع قد تناولته أقلام النقاد والمفكرين، غير أننا سنفتح للسؤال نافذةً جديدةً نستعرض من خلالها تلك الإشكالية، ونضيف إليها رأيًّا تأويليًّا يُجلِّي ما غمض من الآراء السابقة ويمنحها معنى جديدًا.

ونقصد بالتفكير الشعري: **أولاً** من حيث الطبيعة، هو «فاعلية إنسانية، منطلقها الإنيَّة المتفاعلة روحيًا وعقليًا مع الوجود»[2]. والإنيَّة المتفاعلة (التحقُّق العيني) لا سبيل إلى التعبير عنها إلا باللغة التي تعدُّ «المرآةَ التي تجد فيها الذاتُ صورةَ هُويَّتِها المشتتة...، في شكليها المميَّزين، الفلسفة والأدب: الفلسفة الساعية لجمع كل شيء في مفهوم واحد، الأدب الساعي لجمع كل شيء في شكل وحيد»[3]. **ثانيًا** من حيث الطريقة أو المنهج: «العقل يدرك الحكمة من زاوية السلطة، بسيطرته على الحواس، والوعي الباطن والطبيعة، واعتباره الواقع انعكاسًا للعقل/اللوغوس...، أما الشعر فينحو منحى تأويليًّا فائضًا، فحبُّ الحكمة ليس إلا قراءة لا متناهية لوجود متناهٍ، ومن ثمَّ يغدو فَهْمُ العالم سبيلاً لتجريب كينونة

(1)داود روفائيل :أفلاطون قراءة جديدة .القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012، ص.149.
(2)كرد محمد :الشعر والوجود عند هيدغر .الجزائر: جامعة وهران، قسم الفلسفة، رسالة دكتوراه، 2012، ص.71.
(3)جان فرانسوا ماركيه :مرايا الهوية: الأدب المسكون بالفلسفة، ترجمة: كميل داغر. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2005، ص.13.

المتخيل لأجل اختبار الاستحالة»[1]. وفي السياق ذاته، يرى هيجل «أن موضوع الشعر هو موضوع الفلسفة عينه»، لأن كليهما يصدر عن وعي شمولي عميق. فالوعي الشعري وعيٌ فلسفي، والشاعر العظيم لا يمكن أن يكون كذلك إلا إذا امتلك فلسفة عميقة فيما يرى كولردج[2].

يكمن التقاطع بين الفلسفة والشعر في اللغة، ويتجلَّى في التفكير، وهذا يقتضي أن موقف أفلاطون من الشعر ينبغي أن يُفهَم في إطار مبحثَيْ الوجود والقيم لا في إطار مبحث المعرفة أو نظرية المعرفة، وبذلك يصبح الشعر تفكيرًا وليس موضوعًا للتفكير.

التفكير الشعري: بنية الرفض انطلاقًا من مفهوم التغيُّر/التجاوز

ينشأ التفكير دومًا في إطار إبستيم أو براديم معيَّن[3]، ويتجه نحو هدف معيَّن لتحقيق غاية بعينها. أما التفكير الشعري فينشأ من بنية الرفض لما هو سائد غالبًا، بحثًا عن المحتمل والممكن واللا مفكَّر فيه، متجاوزًا النظامَ الذي نشأ فيه مبشرًا برؤى وأفكار جديدة. ومن ثمَّ، فإن بنية الرفض وفكرة التجاوز هي السمة المائزة لتفكير أفلاطون الشعري.

وإذا تأملنا السياقَ الثقافيَّ الذي نشأت فيه فلسفة أفلاطون، ألفينا مشهدًا حافلاً بالتناقض المُنْتج للتفكير الخلَّاق، فمن جهةٍ نشوء الديموقراطية وسيادة الحقيقة النسبية، وانهيار القيم الروحية الأصيلة في ظل هيمنة القيم المادية النفعية، ومن جهةٍ ثانيةٍ التطلُّع إلى بناء مدينة فاضلة تسود فيها قيمة الخير وتتحقق فيها العدالة ويتجلَّى فيها الجمال. من هنا، نشأت فكرة الرفض الأفلاطونية بوصفها تفكيرًا شعريًّا يدعو إلى القطيعة مع النموذج المعرفي السائد ويشدِّد على ضرورة تجاوزه. ولعل منشأ هذا الإبستيم الجديد يعود إلى اكتشاف فكرة التغيُّر على يد هيراقليطس الذي أثَّر في التفكير الشعري، ومنحه عمقًا وثراءً طوَّرَ الفلسفةَ اليونانية، «إذ يمكن توصيف فلسفات بارمنيدس، وديموقريطيس، وأفلاطون، وأرسطو، على نحو مناسب كمحاولات لحلِّ مشكلة تغيُّر ذلك العالم»[4].

(1) عبد العزيز موسهولي :الشعر. الوجود والزمان: رؤية فلسفية للشعر .الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2002، ص11

(2) هلال الجهاد :فلسفة الشعر الجاهلي: دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي .دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2001، ص.9

(3) البراديم أو الإبستيم: مفهومان فلسفيان، ظهر الأول مع توماس كون في إطار فلسفة العلوم، وظهر الثاني مع ميشيل فوكو في إطار تاريخ الفكر. ويعني البراديم عند كون نموذجًا فكريًّا إرشاديًّا يحكم طريقة التفكير ويهتدي به بقية العلماء والباحثين، فيمثِّل الإجماعَ في حقبة من الحقب، إلى أن يتغير الإجماع وينشأ إجماع جديد يمثِّل نموذجًا إرشاديًّا جديدًا. أما فوكو فعلى عكس كون يرى أن التاريخ مجموعة انقطاعات، والإبستيم عنده نظام معرفي عميق يجعل إنتاج الخطابات أمرًا ممكنًا. انظر: شايع الوقيان :مفاهيم ونظريات (قاموس فلسفي). الرياض: دار فلسفة للنشر والتوزيع، 2023، ص 428- 432.

(4) كارل بوبر :المجتمع المفتوح وأعداؤه ، ترجمة: السيد نفادي. القاهرة: دار التنوير للنشر، 2014، ص.33

لقد انعكس السياقُ الفكريُّ العامُّ على فلسفة أفلاطون، وأفضى إلى تضارب آرائه في الفن، وهو تضارب يعود إلى:

1. أن فلسفة أفلاطون مرَّت بأطوار مختلفة، تَرتَّب عليها بالضرورة تباينُ آرائه في الشعر، ففي الجمهورية، الكتاب العاشر، يذمُّ الشعرَ؛ لأنه صادر عن إلهام وعن قوة لاعقلانية، وفي محاورة فايدروس أصبح يرى أن الفن الملهم كالفلسفة الملهمة[1]. وقد انبنى على هذا التقارب بين الفلسفة والفن استثمارُه للمحاورة بوصفها منهجًا، وتوظيف الأسطورة لتجسيد الأفكار والتصورات والمفاهيم. وهنا، يمكن أن نستنتج فكرة مفادها أن أفلاطون لم يرفض الفن، بل رفض التصور الحسي للفن، فالفن ليس انعكاسًا للأفكار، بل هو طريقة في التفكير. والفلسفة الأفلاطونية وَفْقًا لمفهوم التفكير الشعري فعلٌ إبداعي ينطوي على خاصية التزييف؛ لأنه يُعدُّ تمثيلاً. ومن ثمَّ، فإن الشعر والفلسفة كليهما يُعدّان تمثيلاً للحقيقة أو القول الحق؛ لذا يجب أن ينأيا عن الحسِّ ويتأسَّسا في فضاء الحوار العقلاني المجسَّد للحقيقة.

2. قصور اللغة عن تمثيل الرؤية وتمثلها أثناء الحوار، حيث نجد في «الفايدروس، والرسالة السابعة، والمأدبة، والجمهورية تلك الرؤى لا يمكن النطق بها بأدقّ معنى؛ لأنها تتجاوز قدرات اللغة وليس لأي سبب خفي، وإنما لأن تلك الرؤي هي تجربة ذاتية حية يجب أن تعاش»[2]. وهذا يقتضي أن الرؤية الفلسفية شديدة الشبه بالاستنارة الصوفية.

نخلص مما سبق إلى نتيجة فحواها أن الرفض هو بنية شعرية منتجة للتفكير الخلاق المؤسِّس لفلسفة المثُل، وليس موجّها إلى رفض الشعر، بل قصاراه تحذير الشعراء من الانغماس في شَرَك التجربة الحسية القائمة على المحاكاة والتقليد، المنتجة للفساد والزيف. وهذا يستلزم بالضرورة أن المحاكاة (الفنية) عند أفلاطون ترتبط بما هو «جسدي غريزي مدنس ومنحرف سيبعد الذات عن الحكمة والفكر السليم، فلا يعطي سوى خدع وأوهام، وستكون المعارف القائمة على هذا الأساس غير صادقة...»[3]. وهذا يعني أن الشاعرَ في ضوء نظرية المحاكاة تابعٌ لموضوع الحقيقة، وهو من ثمَّ منفعل لا فاعل مؤسِّس، بمعنى أنه يعيد الإنتاج ولا ينتج؛ ليصبح هذا الشاعر- عند أفلاطون- وعاءً لاستقبال الإلهام يتلقى الشعرَ من ربَّات الفنون ويلفظه من دون وعي منه، أو لنقل إنه مرآة تعكس عالَمَ المثُل المصوَّر في الطبيعة.

(1)انظر: أفلاطون :فايدروس أو عن الجمال، ترجمة وتقديم: أميرة حلمي. القاهرة: دار المعارف، د.ت، ص9 وما بعدها.
(2)داود روفائيل :أفلاطون قراءة جديدة .القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012، ص.24
(3)كرد محمد :الشعر والوجود عند هيدغر .الجزائر: جامعة وهران، قسم الفلسفة، رسالة دكتوراه، 2012، ص.69

وفي ضوء هذه النظرة، يستبقى أفلاطون نوعًا من الشعر الملحمي الذي تتحقق فيه خاصيةُ التفكير الشعري الخلَّاق المفضي إلى المفاهيم في ذاتها: الخير، والحق، والجمال.

مكوِّنات بنية الرفض/التجاوز

تحدَّثنا في الفقرة السابقة عن علاقة الشعر بالفلسفة، ووجدنا بينهما علاقةً وطيدةً على مستوى الرؤية المكوِّنة لماهيتهما والوظيفة المنوطة بهما. وسنتحدث في هذه الفقرة عن مكوِّنات هذه البينة، أيْ عن البنية العميقة المؤسِّسة لبنية الرفض/التجاوز التي شكَّلت رؤيةَ أفلاطون الفلسفية بوصفها تفكيرًا شعريًّا.

- **الإلهام**: يذهب زكريا إبراهيم في كتابه **مشكلة الفن** إلى مسؤولية أفلاطون عن انتشار فكرة الإلهام المؤسِّسة للإبداع الفني، فهو «أول مَن ذهب إلى القول إن الإبداع الفني لا يخرج عن كونه ثمرة لضرب من الإلهام...، وإن الفنان بالتالي إنَّما هو ذلك الشخص الموهوب الذي اختصَّته الآلهة بنعمة الوحي والإلهام»[1]. إن سلبية الشاعر تكمن في عدم مقدرته على إنتاج خطاب واعٍ ومسؤول، وهو الأمر الذي صوَّبَ أفلاطون سهامَ النقد صوبه، بيد أنه يعي تمامًا أن فكرة الإلهام هي النبع الذي يغذِّي عالَمَ الفكر، ومن ثمَّ فقد رأى ضرورة الانتقال من سلبية التلقي إلى فاعلية الإنتاج عبر الحوار المنتج للمعرفة. ويعزِّز مذهبنا في تأويل فكرة الإلهام ما عبَّر عنه جادامر في كتابه **تجلِّي الجميل**، حيث يرى بداهة الدعوى الأفلاطونية في مسألة كذب الشاعر، فالكذاب يريد أن يكون محل تصديق، في حين أن الشاعر يقيم دعواه على أساس من فنه- فن اللغة، ولَمَّا كان الطابع الحواري هو أهم ما يميِّز اللغة، فيمكن القول إن البنية العميقة لمفهوم الإلهام ليست سوى احتجاج ساخر على قصور اللغة في تجسيد الحقيقة، في حين أن اللغة الشعرية هي لغة الفلسفة بامتياز.
- **المحاكاة:** نظر أفلاطون إلى المحاكاة بوصفها مفهومًا حسيًّا يُبعد الإنسانَ عن الحقيقة ثلاث مرات، فلا تنتج سوى صور مزيفة من الحقيقة، غير أنه في الآن ذاته بنى فكرةَ المثُل استنادًا إلى مفهوم المحاكاة بوصفه حجة أساسية لتأكيد عالَمَ المثُل المفارق لعالم الحس.

(1)زكريا إبراهيم :مشكلة الفن .القاهرة: مكتبة مصر، د.ت، ص.117

- لقد تنبَّه أرسطو خلافًا لأستاذه إلى جوهر المحاكاة (اللوغوس) الذي عَدَّها مشوَّهةً، نظرًا إلى وقوعها في شَرَك التجربة الحسية، في حين عدَّها أرسطو صيغةً تمثيلية تُكسِب اللوغوس وظيفةً مزدوجة تمنحه القدرةَ على الإشارة أو الإحالة إلى أمور ممكنة، غير واقعية، أيْ ما ينبغي أن يكون حسب قانون الضرورة والاحتمال[1]. وعلى الرغم من ذلك، ظلَّت الذاتُ الشاعرةُ مهمَّشةً غير قادرة على الإبداع الحر غير المشروط.

- **الحقيقة:** تعدُّ الحقيقةُ الهدفَ الأسمى الذي يسعى أفلاطون، والفلاسفة من بعده، إلى بلوغه؛ فالفلسفة من حيث الاشتقاق اللغوي تعني حبَّ الحكمة، والحكمة ليست سوى الحقيقة المنشودة في إطار التفكير بمناهجه المتعددة. غير أن بلوغ الحقيقة في إطار المنهج العقلاني ينطوي على خطر تهميش الشعر؛ والسبب في ذلك يعود إلى أن العلاقة بين الذات والموضوع علاقة «مطابقة»، فالموضوع هو (صورة-أيدوس) للحقيقة المطلقة التي تسعى الذات (الفكر) إلى التطابق معها عبر ثلاث طرق[2]: اكتشافها من خلال البحث، ثم البرهنة على صحتها عندما نمتلكها، وأخيرًا تمييزها من الخطأ عندما نفحصها، وهذا ما يفسِّر- من وجهة نظرنا على الأقل- محاولة «عقلنة الشعر» أو «شَعْرَنة العقل». وللخروج من هذا الخطر، استعمل جادامر مصطلح الإسهام في الحقيقة لوصف الحقيقة الشعرية في إطار التفكير الفلسفي؛ فالكلمة الشعرية- كما يرى جادامر- تركِّز على تجربتَيْ القول والسماع بوصفهما خبرتين أساسيتين في اللغة تسهمان في صياغة الحقيقة بوصفها انفتاحًا- مثلما يرى هيدغر- على الممكن من جهةٍ، وبوصفها انفصالاً عن الواقع من جهةٍ ثانية. فمن جهة انفتاحها، يرى أفلاطون إسهام الشعر في الحقيقة، ومن جهة انفصالها يرى عدم جدواها وتزييفها للحقيقة. لذا، رأينا أفلاطون يشدِّد على أهمية الجمال في ذاته في محاورة فايدروس موظِّفًا اللغةَ الشعرية لبلوغ مفهوم الجمال في عالَم المُثُل. لقد كان أفلاطون «شاعرًا من نوع خاص: شاعرًا لا يتغنَّى بالمحسوس، ولا يندمج فيه بكل خياله، أو يستخلص منه صورًا ينقلها إلى سائر المجالات، وإنما كان شاعرًا تجريديًّا...، فالجمال الذي كان يهفو إليه لم يكن ذلك الجمال الذي يهفو إليه معظم الشعراء، جمال الصور المحسوسة حينما تنتقل إلى عالم المعنويات، وإنما هو جمال تنعدم فيه الحياة والمادة والقوام، جمال لا ينطوي إلا

(1) ميجان الرويلي :جاك دريدا: نحوُّ الكتابة) سِنان لا (كُتّاب)، مقالات في النحونة والتقويض .لبنان: منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، 2015، ص.30.

(2) أندريه لالاند :موسوعة لالاند الفلسفية: معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية، تعريب: خليل أحمد. بيروت: دار عويدات، 2012، ص.897.

على الماهيات الخالصة»[1]. وإذا تأملنا مفهوم الفيزيس/الوجود الطبيعي، سنجد أنه بمثابة التعريف الأصلي للتفكير الشعري بوصفه حالة من الدَّهشة يمتزج فيها الشعر بالفلسفة، ويَمْتحان معًا من معين الأسطورة بحثًا عن الحقيقة[2] التي تجلَّت في عناصر الوجود: الماء، والهواء، وأخيرًا في النار التي رأى فيها هيراقليطس إذكاءً لشغف المعرفة في القلوب، «إنها نار إلهية، لطيفة، أثيرية، حارة حية، عاقلة وأزلية، هي حياة العالم وقانونه (اللوغوس)[3]. ومن ثمَّ، فإن «الفكر الإغريقي، وحتى عهد السفسطائيين، كان يعتمد على القول الشعري للتعبير عن حقائقه ومضامينه، لقد مَثَّل الشعرُ مسكنَ كل خطاب تناول سؤال الوجود»[4].

- **التراث الشفهي:** يمكن النظر إلى موقف أفلاطون من الشعر، في إطار نقده للموروث الشفاهي في نقل المعرفة الذي اتَّخذ من الشعر وسيلةً مُثلى لأداء مهمته المعرفية، وهذا يقتضي أن نقد أفلاطون للشعر يحمل في ثناياه نقدًا أساسيًّا للمذهب الحسِّي السفسطائي بقصد تحرير الفن والشعر من النفعية وتوجيهه نحو الحقيقة المطلقة، ومن هنا يمكن تعليل استهداف حملته الناقدة على الشعراء بشكل خاص، في حين لم يوجِّه نقدَه إلى مناشط الفن الأخرى، كالنحت والتصوير والموسيقى. وهذا يدلُّنا على قيمة الكلمة بشكل عام والكلمة الشعرية بشكل خاصٍّ، ويؤكِّد في الوقت ذاته أهميتها في بنية التفكير الشعري الأفلاطوني.

(1)فؤاد زكريا :جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة. الإسكندرية: دار الوفاء، 2004. ص.174.

(2)يقابله مفهومُ الممكن المنطقي الذي استعمله بارمنيدس الأيلي في نقده لمبدأ الظن قائلًا" :إنه لا يمكن أن نتصوّر بالعقل ما هو اللاوجود." وبناءً على هذا المبدأ نفى السفسطائيون الإمكان.

(3)مارتن هيدغر :ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ترجمة: فؤاد كامل عبدالعزيز ومحمود رجب السيد، مراجعة: عبدالرحمن بدوي. القاهرة: دار النهضة العربية، 1964، ص.119

(4)كرد محمد :الشعر والوجود .الجزائر: جامعة وهران، قسم الفلسفة، رسالة دكتوراه، 2012، ص.61

الخاتمة

لقد أثار موقفُ أفلاطون من الفن عمومًا، والشعر خصوصًا، عددًا من التأويلات في مختلف العصور، بعضها يؤيِّد موقفَ رفض الشعر وطرد الشعراء انطلاقًا من فكرة المحاكاة التي تُصوِّر الفنَّ بأنه تزييف للحقيقة، في حين رأى بعضُ المؤوِّلين أن موقف أفلاطون يتَّسم بالغموض حيال الفن، وهو غموض يمكن وَسْمُه بالمفارقة، حيث تتَّحِد الأضدادُ في موقف أفلاطون، فهو يرفض الشعر، وفي ثنايا أفكاره تتدفق روحٌ شاعرية تُحاوِر الآخرين لتسمو بهم إلى فضاء الحقيقة المطلقة، حيث تتجلَّى قيم الخير والحق والجمال.

لقد تعرَّض موقفُ أفلاطون للنقد والتقويم والتعديل، فقد خالفه تلميذه أسطو في مفهوم المحاكاة؛ إذ عدَّه قانونَ الفن الأسمى، فَبِه يتمكَّن الفنانُ من إكمال نقص الطبيعة. وقد ربط بعض النقاد بين موقف أفلاطون الفلسفي ودوره السياسي، حيث وجَّه أفلاطون نقده إلى السفسطائيين الذين يزيِّفون الحقيقةَ ويخدعون الناس، ولَمَّا كانت الخطابة إحدى أداوتهم في تغيير القناعات، فقد شاركهم الشعراء في فكرة الفساد، الأمر الذي أدَّى إلى انبثاق حملة أفلاطون الشَّعْواء ضد الفن والشعر.

ونحن نرى أن غموضَ موقف أفلاطون من الفن والشعر مردُّه إلى أن فلسفته مرَّت بعدة أطوار، وفي كل طور كان يتبنى موقفًا من الشعر، فقد ذَمَّ الشعراء لأنهم لا يَعون ما يقولون، ثم امتدح الشعرَ الذي يمجِّد الأخلاقَ الفاضلة، ويُخلِّد الأفعالَ العظيمة. وهذا يعني أنه لم يَذمّ الشعرَ بل ذَمَّ الشعراء، وتلك هي الفكرة التي بنيتُ عليها مقالي، حيث استقصيتُ هذه الفكرةَ، فتكشَّف لنا أن التفكير الشعري يتقاطع مع التفكير الفلسفي في اللغة والرؤية، ثم فحصتُ مفهومَ التفكير الشعري فألفيناه يعنى التغييرَ والتجاوز المستمر للرأي السائد، وتلك هي معركة أفلاطون التي خاضها ضد السفسطائيين محاولاً تأسيس نسق فلسفي جديد ينهض في فضاء الحوار العقلاني.

وتوصَّلنا إلى أن التفكير الشعري هو بنية تجمع بين العقل والعاطفة؛ لإنتاج مفاهيم تُمثِّل الحقيقة، وتُمكِّن بقيةَ الناس من تَمثُّلها والامتثال لها.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

أفلاطون: فايدروس أو عن الجمال، ترجمة وتقديم: أميرة حلمي. القاهرة: دار المعارف، د.ت.

فؤاد زكريا: جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة. الإسكندرية: دار الوفاء، 2004.

ثانيًا: المراجع باللغة العربية

داود روفائيل: أفلاطون قراءة جديدة. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012.

زكريا إبراهيم: مشكلة الفن. القاهرة: مكتبة مصر، د.ت.

شايع الوقيّان: مفاهيم ونظريات (قاموس فلسفي). الرياض: دار فلسفة للنشر والتوزيع، 2023.

عبد العزيز بومسهولي: الشعر. الوجود الزمان: رؤية فلسفية للشعر. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، . 2002

ميجان الرويلي: جاك دريدا: نحوُّ ا(لكتابة) سِنان لا (كُتّاب)، مقالات في النحونة والتقويض. لبنان: منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، 2015.

هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي: دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2001.

ثالثًا: المراجع المترجمة

أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية: معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية، تعريب: خليل أحمد. بيروت: دار عويدات، 2012.

جاك دريدا: صيدلية أفلاطون، ترجمة: كاظم جهاد. تونس: دار الجنوب، 1972.

جان فرانسوا: مرايا الهُويَّة: الأدب المسكون بالفلسفة، ترجمة: كميل داغر. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2005.

كارل بوبر: المجتمع المفتوح وأعداؤه ا، ترجمة: السيد نفادي. القاهرة: دار التنوير للنشر، 2014.

مارتن هيدغر: ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ترجمة: فؤاد كامل عبدالعزيز ومحمود رجب السيد، مراجعة: عبدالرحمن بدوي. القاهرة: دار النهضة العربية، 1964.

هانز جيورج جادامر: تجلِّي الجميل ومقالات أخرى، ترجمة: سعيد توفيق. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

رابعًا: المقالات والرسائل الجامعية والمواقع الإلكترونية

رياض يوسف: «الشعر والنسق الأنطولوجي» https://www.researchgate.net/publication/333059541_alshr_walnsq_alantwlwjy

كرد محمد :الشعر والوجود عند هيدغر .الجزائر: جامعة وهران، قسم الفلسفة، رسالة دكتوراه، . 2012

مقـالة

2

نهـايـة الفـنِّ: نهايـة الحُكْم وضرورة القيمة

د. جواهر إبراهيم بن الأمير

نهاية الفنِّ: نهاية الحُكْم وضرورة القيمة

د. جواهر إبراهيم بن الأمير[1]

مقدمة

عند زيارة المتاحف الفنية، والمعارض التشكيلية المعاصرة، يمكن ملاحظة عرض أعمال فنِّية قد يستغرب المشاهِد وجودها وتقديمها بوصفها عملاً فنيًّا، لأن هذه الأعمال يمكن مشاهدتها خارج المتحف أو قاعة العرض، بوصفها أشياء جاهزة الصُّنْع، أو أشياء تتواجد في الطبيعة، أو قد يشعر المتلقي بسهولة تنفيذها، وأنه قادر على الإتيان بمثلها. فعلى سبيل المثال، يمكن مشاهدة كرسي حقيقي مقدَّم بوصفه عملاً فنيًّا في المتحف، مثلما في عمل الفنان جوزيف كوسوث، المعنون بـ»كرسي وثلاثة كَراسٍ»، وهو عبارة عن صورة لكرسيٍّ، وكرسيٍّ حقيقي، وتعريف الكرسي في المعجم (Kosuth, 1965)؛ حيث يُعد هذا العملُ مثالاً للفنِّ المفاهيمي الذي يركِّز على مفهوم الفنِّ وتعريفه وإدراكه. والمشاهِد الذي لا يعرف سياق هذا العمل أو تاريخه قد لا يدركه، أو يستغرب وجودَه. فما الذي يجعل من عمل كهذا عملاً فنيًّا؟ وما قيمة هذه الأعمال التي يستغربها؟ ومَن الذي منحها تلك القيمةَ؟

عند تتبُّع تاريخ الفنِّ التشكيلي، يمكن ملاحظة التطوُّر والتغيُّر الذي طرأ على أشكال الفنِّ، ومفاهيمه. وقد جاءت هذه التغيُّرات بشكل طبيعي يمكن تبريره؛ فالفنُّ وإنتاجه، يتأثر بما حوله، ومحيطه. كذا، كان التطوُّر العلمي والمعرفي والتكنولوجي من المؤثرات المهمَّة التي أدَّت إلى تغيُّر الأدوات التي يستخدمها الفنان وموضوعاته التي يعبِّر عنها. إلا أن التغيُّرات في الفنون المعاصرة لها أسباب ثقافية واجتماعية وفلسفية كذلك، قد يكون في مقدمتها ما حدث في العالم، من شَكٍّ وصدمات بعد الحرب العالمية الثانية، الأمر الذي أدَّى إلى انهيار القيم الجمالية والأخلاقية (أمهز، 2009).

وهذا الانهيار القيمي جرى التعبيرُ عنه فنيًّا، حين تحدَّى الفنانُ المبادئَ السابقة، والمفاهيمَ الجمالية التي طالما ارتبطت بالفنِّ، فكانت الحركة الفنِّية الدَّدَائية التي تُمثِّل احتجاجًا على

(1) فنانة تشكيلية وناقدة فنية، وكاتبة وباحثة في مجال الفنون البصرية، مهتمة بالثقافة والتراث الإنساني. حاصلة على درجة الدكتوراه في النقد الفني من جامعة الملك سعود، وتناولت أطروحتها في الدكتوراه التحليل النقدي للمضامين التعبيرية لعدد من التجارب الفنية المعاصرة للمرأة في المملكة العربية السعودية.

الفن، ورفعت شعارَ «لا للفنِّ»، وحاربت الفنَّ وقيمه من خلال إنتاج أعمال فنِّية!! فهل كانت المناداةُ بموت الفنِّ وسقوطه ونهايته دعوةً إلى أن يكون الفنُّ بلا قيمة؟

يذكر هيغل أن مهمَّة كل إنسان بوصفه ابن عصره، أن يعبِّر في أنشطته كافةً عن المضمون الأساس والشكل الضروري لعصره (1853/1986). وكان هذا هو ما حدث مع الدَّدائية، التي جاء تعبيرُها الفنِّيُّ عاكسًا مضامين ومفاهيم العصر الذي تلا الحربَ.

لقد تغيَّر مفهومُ الفنِّ مراتٍ عديدة، ودخلت فيه اتجاهاتٌ لم تكن تُعد سابقًا فنونًا، كفنِّ الأطفال، وفنون الثقافات المختلفة، التي كانت تُعد فيما مضى فنونًا زخرفيةً أو تطبيقيةً. وبرغم تغيُّر مفاهيم الفنِّ وأشكاله وموضوعاته، فإنه كان مفهومًا، حتى منتصف القرن العشرين، عندما اختلط ما هو فنٌّ بما ليس فنًّا، وأصبح للفنان السُلطةُ المطلقة لينتج أيَّ شيء، وأصبح للمتحف القدرةُ على منح أيِّ عمل صفةَ الفنِّ. فعلى سبيل المثال، قدَّم الفنانُ آندي وارهول معرضًا في ستينيات القرن العشرين، عَرَضَ فيه مجموعةً من صناديق مسحوق غسيل اسمه «بريلو» (Warhol, 1967)، لم يصنعها الفنانُ بنفسه، وكانت هذه الصناديق هي الصناديق نفسها المتواجدة في محلات البقالة، وكان دور الفنان هو جمعها وتقديمها بوصفها عملاً فنيًّا في معرضٍ حاز على اعتراف المؤسسات الفنية والنقاد حينها، وارتبط بأطروحة آرثر دانتو عن نهاية الفن في كتابه بعد نهاية الفنِّ (After the End of Art, 1997).

لقد اختلفت قيمةُ الفنِّ عن الفترات السابقة، ولم يَعد هناك معايير شكلية يمكن من خلالها الحُكْم على العمل الفنِّي، لذا ظهرت بعضُ الأدبيَّات التي حاولت تفسيرَ الحادث في الفنِّ، والتغيُّرات الطارئة عليه، وظهرت مفاهيمُ جديدة حاولت تفسيرَ هذه التغيُّرات. وقد تحدَّث المؤرِّخ الألمانيُّ هانس بيلتنغ في كتابه نهاية تاريخ الفن (1983/2012) عن عدم وجود تطوُّر أو امتداد في الحركات الفنية التشكيلية، حين أصبح لأيِّ شيء الإمكانُ والقدرةُ على أن يُعد فنًّا. ولهذا، ذكر بيلتنغ أن تاريخ الفنِّ انتهى، وأن المشروعات الفلسفية القليلة التي ظهرت في القرن العشرين، مثل مشروعات هيدغر وسارتر وأدرنو، لم تتمكَّن من تأسيس نظرية نهائية في الفنِّ، كذا عجز الفنُّ عن إنتاج نظرية عامة، لذا قدَّم كلُّ فنان نظريته الخاصة التي تعبِّر عن أعماله الفنية.

وقد أعلن آرثر دانتو عن نهاية الفن في ستينيات القرن العشرين، وتحدَّث عن ما بعد نهاية الفنِّ في تسعينياته (1997)، وأكَّد في طرحه أن نهاية الفنِّ لا تعني عدمَ وجود أعمال فنية، بل تعني عدمَ وجود فرق بين ما هو فنِّيٌّ وما هو غير فنِّيٍّ، يمكن معرفته وإدراكه بصريًّا من خلال العين المجرَّدة فقط؛ حيث تظهر أهمية وجود سياق وفلسفة يمكن عبرها فَهْم الأعمال الفنية وإدراكها.

إن قبول جميع الأعمال وإمكان أن يكون أيُّ شيء فنًّا، هو سِمة تتصف بها الفنون المعاصرة، فهل يعني ذلك نهاية الحُكم؟ ومن ثمَّ نهاية دور الناقد في الفنِّ المعاصر؟ وإنْ كان هذا الدور قد انتهى، فما قيمة الفنِّ المعاصر؟

بين الفنان والناقد والقيِّم الفني

عند تتبُّع تطوُّر الفنِّ التشكيلي، يمكن ملاحظة تغيُّر مفهومه ومظاهره عبر التاريخ؛ حيث استخدمه الإنسانُ بدايةً بوصفه وسيلة وطريقة للتعبير والتسجيل من دون أن يَعتبره أو يسميه فنًّا. وعندئذٍ، كان الرسمُ لغةً رمزية قبل أن يعرف الإنسانُ الكتابةَ. ومع تطوُّر التاريخ استُخدِم الفنُّ التشكيلي أسلوبًا وطريقةً للتوثيق وتصوير مظاهر الحياة والقصص الدينية والتاريخية؛ إلا أن هذه الوظيفة التوثيقية للفنِّ التشكيلي، فقدت أهميتَها مع اختراع كاميرا التصوير، التي لديها القدرة التسجيلية والتوثيق البصري بشكل أدق. حينها تغيَّرت مظاهر الفن التشكيلي، فلم يَعد محاولةً للتوثيق والتسجيل، إذ بحث الفنانُ عن المظاهر التي تعجز الكاميرا الفوتوغرافية عن تصويرها، وبالغ في إظهارها، كالمشاعر وقوة التعبير ومحاولة تصوير اللاوعي والأفكار المجرَّدة.

وفي بحث الفنان التشكيلي عن أشكال جديدة للتعبير الفني، وَصَلَ الفنُّ إلى مرحلة قدَّم فيها كلَّ شيء، ولم يَعد هناك إمكانٌ لتقديم جديدٍ شكليًّا، فكانت الحرية المطلقة في التعبير الفنِّي ومحاولة البحث عن أشكال ورؤى جديدة لا تتحمَّلها اللوحةُ المسطحة ذات البعدين، فدخلت الفلسفة والعلوم المختلفة في الفنِّ، ولم يَعد دورُ الفنِّ قائمًا في الإنتاج الشكلي فقط، وإنما مارس الفنُّ دورًا قد يكون أكثر حيويةً، من خلال دمج الفنِّ مع العلوم المختلفة، وأصبح الفنانُ التشكيلي عالِمًا، وفيلسوفًا، وأيضًا مرشدًا اجتماعيًّا. كذا، أصبحت الفنون المعاصرة، في بعض الأحيان، تُشكِّل مباحثَ فلسفيةً، فظهرت الإقامةُ الفنية في المتاحف أو المعارض، حين يُمنَح الفنانُ فترةً يعمل فيها على إنشاء عمله بوصفه باحثًا مقيمًا في المتحف. وفي هذه الحالة، تجاوز الفنُّ الشكلَ في ظاهره، وركَّز على المضمون، حيث أضحت رؤيةُ الفنان وفلسفته هي قيمة العمل الفني.

لقد صاحب هذا التطورَ في أشكال الفن المعاصر، تطورٌ وتغيُّرٌ في المفاهيم الفلسفية التي حاولت أن تفسِّره وتعقل طبيعةَ هذا التغيُّر. فكانت نظريات نهاية الفنِّ لدى دانتو، ونهاية تاريخ الفن لدى هانس بيلتنغ. كذا ظهرت المناداة بإعلان موت الفنِّ لدى هربرت ماركوزه، نقلاً عن فاتيمو (1985/2014)؛ إذ أضحت ممارسةُ الفنِّ في القرن العشرين، تتمثل في انفجار الجمالية خارج الحدود التأسيسية التقليدية لها، كالمتحف وقاعات العرض. فظهرت الفنون التي تُمارَس خارج هذه الأماكن، مثل فنِّ الأرض وفنون الشوارع، وغيرها.

إلا أن نهاية الفنِّ لم تكن حدثًا طارئًا في القرن العشرين، فقد توقَّع هيغل هذه النهايةَ في حديثه عن الفنِّ الرومانسي، ولأسباب مختلفة عن التي ذكرها فلاسفة القرن العشرين دانتو وبيلتنغ وماركوزه. تناول هيغل العلاقة بين الشكل والمضمون، في كل من الفنِّ الرمزي والكلاسيكي والرومانسي، فالفنُّ الرمزيُّ سعى إلى تحقيق الاتحاد بين المدلول الداخلي والشكل الخارجي، وقد نجح الفنُّ الكلاسيكي في تحقيق هذا الهدف والاتحاد، في حين تجاوز الفنُّ الرومانسي هذا الاتحادَ، وهذا التجاوزُ هو ما تنبَّأ به هيغل على أنه نهاية للفن (1835/1986، ص 9). لقد جاءت نهايةُ الفنِّ لدى هيغل بسبب اعتماده على المدرَك الحسي العاجز عن الوصول إلى الروح المطلق الذي يتمثل في الدين، والفلسفة، والفنِّ. وعندئذٍ، تحتَّم على الفنِّ أن يصل إلى النهاية في رحلته.

ومع أن النظريات الفلسفية السابقة سايرت التطورَ في عالم الفنِّ وتقبَّلته، فإنها في الوقت نفسه جعلت من تطوُّر الفنِّ نهايةً له!

إن تاريخ الفنِّ يتكرر، وبصور مختلفة؛ فالتاريخ يعيد نفسَه أحيانًا، ويمكن ملاحظة ذلك عند تتبُّع حركات الفنِّ التشكيلي وتطوُّره وفلسفته. فتاريخ الفنِّ تكرَّر في حالتين؛ الحالة الأولى مع تطور الفنون وما صاحبها من صدمة أو عدم تقبُّل، ومن ثمَّ إعلان نهاية الفن أو المناداة بموته؛ وهو ما حدث مع كل من هيغل ودانتو وماركوزه. وقد جاء ما تنبَّأ به هيغل حول نهاية الفنِّ بسبب نشأة الفنِّ الرومانسي، الذي كان تطورًا داخليًّا في الفنِّ، وأما ما أعلنه دانتو عن نهاية الفنِّ، فقد كان بسبب تطور الفنون المعاصرة، وجاءت مناداة ماركوزه بإعلان موت الفنِّ بسبب تخطيه حدوده التقليدية.

وأما الحالة الأخرى التي أعاد فيها تاريخُ الفنِّ نفسَه، فجاءت مع تقبُّله أشكال الفنون المختلفة واعترافه بها. فتاريخ الفنِّ سابقًا، وكذا النظريات الفنية والفلسفية المرتبطة به، كانت ترفض الاعترافَ بالفنون البدائية ورسوم الأطفال والفنون التطبيقية، ومن ضمنها الفنون الزخرفية والخطّية وفنون الحضارات المختلفة، لأن الهدف من إنشائها لم يكن هدفًا يسعى إلى إنتاج الفنِّ نفسه. وقد جرى الاعترافُ بهذه الفنون مع الدراسات الأنثروبولوجية والنفسية، التي اعترفت بفنون الحضارات المختلفة، كذا اعترفت بفنون الأطفال. وتكرَّرت هذه الحالةُ في تاريخ الفنِّ، مع الفنون المعاصرة التي ضمَّت أساليب تعبيرية شتَّى لم تكن تُعد سابقًا فنونًا، مثل: مظاهر الثقافة الشعبية، كاللوحات الإعلانية الاستهلاكية، وفنّ البوب آرت-الفنون الجماهيرية- التي كانت تُعد نشاطًا شعبيًّا واستهلاكيًّا يستخدم الرموزَ الجاهزة ويُعيد إنتاجَها، لكنها أصبحت أحدَ أشكال الفنِّ المعاصر.

وهذا الاعتراف بجميع أشكال الفنون والتعبيرات المختلفة، وعدم وجود معايير شكلية واضحة يمكن من خلالها معرفة ما يكون فنًّا، أدَّى إلى تراجع دور النقد والحُكْم على الفنِّ حين تضمَّن الأخيرُ أيَّ شيء. فلم يَعُد النقدُ الفني يقدِّم أحكامًا معيارية، بل أصبح يقدِّم وصفًا تحليليًّا للفنِّ. فاستُبدِل بالحُكْم، ضرورةُ وصف القيمة الفنية وتقديمها مع العمل، لمنحه المعنى أحيانًا والتقدير والمكانة في عالم الفنِّ؛ وهو ما يؤكِّده إلكنز (Elkins, 2018)، حيث ذَكَرَ أن النقد لم يَعُد إطلاقَ حُكْمٍ على العمل الفني، فالنقد المعاصر يتجنَّب الحُكْمَ، ويستبدل به وصفَ العمل وتحليله، ويتَّجه إلى الحياد في تناوله الأعمال الفنية. وقد أصبح النقدُ الفنيُّ يُنتَج بشكل واسع ومتنوع، برغم اختفائه من الصحف ووسائل الإعلام الأخرى، وابتعاده عن الكتابة الأكاديمية، إذ اتَّجه إلى منصَّات غير رسمية وجديدة، ويمكن مشاهدته في مقاطع الفيديو أو مواقع الإنترنت أو من خلال النقد الأدائي، بتأثير من المشاريع الفنية التي قد تجمع بين الأداء والفيديو وأساليب أخرى. كذا يمكن اعتبار ما يقدِّمه مُنتِجُ العمل الفني من ممارسة كتابية مع عمله، نقدًا فنيًّا، بالإضافة إلى كونه جزءًا من العمل الفني.

وقد أشار إلكنز ونيومان (Elkins and Newman, 2008) إلى هذا الانتشار الواسع للنقد وتكراره، وتداخله مع دور الفنان والفيلسوف، على أنه أحد أسباب مشكلات النقد المعاصر؛ فبرغم التغيُّرات في الممارسة الفنية، فإن نظرية الفنِّ تداخلت مع النقد الفني، وأصبحت هذه النظرياتُ وسيلةً وسيطةً مناسبة لشرح الفنِّ، كالفنِّ المفاهيمي، حيث يقوم الفنانون أنفسهم بهذه المهمة، فلا يبقى للناقد دورٌ يمارسه سوى أن يكون كاتبًا أو فنانًا.

ويمكن ملاحظة التحوُّل من النقد والحُكْم على الفنِّ، إلى الحديث عن قيمته ومعناه في الفنون المعاصرة، فنجد المعارض والمتاحف الفنية، التي أصبحت تقدِّم العملَ الفني المعاصر مع بيان مُصاحِب له يشرح قيمته ومعناه وفلسفته؛ الأمر الذي أدَّى إلى تراجع دور الناقد، وظهور دور جديد في تنظيم المعارض الفنية، يقوم به القَيِّم الفنيُّ، الذي يعمل على تنظيم المعرض وَفْقَ مفهومٍ وسرديةٍ محدَّدة، يشرح فيها فلسفةَ العمل الفني. وكما تذكر ناتالي إينيك (2008/2011)، كان تنظيمُ المعارض ، واختيارها وتركيبها وكتابة تعريف بالأعمال، وظيفةً يتولاها سابقًا أمينُ المتحف، من دون أن يظهر اسمُه في الواجهة. ولكن دورَ منظِّم المعرض- القَيِّم الفني- بدأ منذ ثمانينيات القرن العشرين يصبح أهمَّ وأعقدَ على نحوٍ تدريجيٍّ، كذا أصبح اسمُه ظاهرًا، حيث يُوقِّع باسمه نصوصًا تُمثِّل مقدمةً للتعريف بالمعرض، وفي حالات الفنانين الجدد كانت هذه النصوص بمثابة إعلان عن إطلاق فنان جديد، فاكتسب القَيِّم الفني سُلطةً مطلقةً؛ فكما يُشاد بالفنان صاحب العمل، يُشاد بالقَيِّم الفنيِّ الذي أسهم في إخراجه، فالقَيِّمُ الفنيُّ في هذه الحالة أصبح بمثابة المؤلِّف الذي أسهم في صنع العمل.

لم تَعُد صناعةُ القيمة في الفنون المعاصرة مرتبطةً بالفنان التشكيلي وحده، وبالعمل نفسه، الذي قد لا يكون قادرًا على صناعة هذه القيمة بمفرده وإظهارها بشكل واضح للمتلقي، بل أضحت هناك حاجةٌ إلى وظيفة جديدة تشبه وظيفةَ الفنان لصُنْع هذه القيمة، ألا وهي وظيفة القَيِّم الفنيّ، الذي يشارك في إعداد المعرض وإخراجه، ويغدو العملُ في هذه الحالة جزءًا من السياق والسردية التي قدَّمها القَيِّمُ الفنيُّ.

وتُعد مهمةُ القَيِّم الفني من المستجدَّات التي طرأت مع الفنون المعاصرة، حيث ظهرت الحاجة إلى إضفاء قيمة معينة وشرحها للمتلقي، وذلك خلافًا للفنون التشكيلية ما قبل المعاصرة، حين كان العمل التشكيلي وحده كافيًا ليتذوقه المتلقي. وبرغم إمكان أن يكون أيُّ شيء فنًّا في الفن المعاصر، فإنه لا بد من تقديم المبرِّرات للمتلقي، وهذه المبررات هي إحدى وظائف القَيِّم الفنيّ. قد لا يوجد حُكْمٌ في الفن المعاصر، لكن هناك ضرورة للقيمة لا بد من شرحها، ولا بد من تقديمها إلى المتلقي ليجري قبول هذا العمل. لكن ما القيمة؟ وكيف نُعرِّفها؟

لقد غيَّر تصاعدُ أطوار الفنِّ وأشكاله ومفاهيمه من مفهوم القيمة في كل طَوْر، وربما يمكن معرفة القيمة الفنية عندما نستطيع تعريف الفن، فحين نجد هذا التعريفَ منطبقًا على العمل الفني البصري، يمكن حينها أن يُمنَح صفةَ الفنِّ. إلا أن تعريفات الفنِّ متعدِّدة، كما تَتعدَّد أشكالُ الفن. وكان تناول القيمة في النظريات المختلفة من جانبين، إما أن تكون قيمةً داخلية في العمل نفسه، أو قيمةً خارجية تُمنَح له. فالقيمة الداخلية في العمل الفني، مثلما هي الحال عند هيغل، تتمحور في «ما ينجم عن بسط ما هو محتوى في مفهوم المثال» (هيغل، 1835/1986، ص6)؛ وبناءً على هذا المفهوم، تكون الأعمال الفنية التي تخلو من القيمة عند هيغل، هي التي لا تعبِّر عن شيء، ولم تَرْتقِ إلى مستوى ما كان يجب أن تمثله؛ فالفنُّ هو التوافق بين الشكل والمضمون، وبتعبير آخر الفكرة والمثال الذي تتلبَّسه. وفي هذه الحالة، لا تُمنَح القيمةُ إلى الأعمال الفنية المعاصرة التي تركِّز على مفهوم العمل ومضمونه، وتُعْلِيه على الشكل. كذا لا تُمنَح القيمةُ إلى الفنون الشكلية التي أعلت من الشكل، وقدَّمته على المضمون. ومع ذلك، نجد كثيرًا من هذه الفنون في المتاحف والمعارض، وتحظى بتقدير عالٍ من مؤرِّخي الفنِّ وناقديه ومحلِّليه.

وأما عند هيدغر، فتتمثل قيمة الفنِّ الداخلية في كشفه عن الحقيقة، إذ يكمن جوهر الفنِّ في انكشاف حقيقة الموجود نفسها داخل العمل الفني، وهذا لا يعني أن يُعيد الفنُّ التعبيرَ عن الموجود، بل التعبير عن جوهر الأشياء العام، فنحن نبحث عن حقيقة العمل الفني

لنجد فيه الفنَّ الحقيقيَّ الذي تكون له السيادة، حيث يكون العملُ الفني انفتاحَ الموجود على وجوده وحدوث الحقيقة (1950/2003). لكن ما الحقيقة؟ وهل ترادف هذه الحقيقةُ لدى هيدغر مفهومَ الفلسفة لدى دانتو، ومفهومَ المحتوى لدى هيغل؟ ومن ثمَّ تتطلب هذه الحقيقةُ قَيِّمًا فنيًّا يشرحها أو يستنطقها من العمل؟

وأما عن مفهوم القيمة الخارجية للفنِّ فهو يظهر لدى نظريات الفنِّ المؤسَّسية في الفلسفة التحليلية، فكما يذكر هارينغتون (2004/2014)، فقد أوضح أبرزُ فلاسفة هذه النظرية- وهما آرثر دانتو وجورج ديكي- أن ما يُميِّز الفنَّ عن سواه ليس بالشيء الذي يمكن ملاحظته بالعين المجرَّدة، فلا يمكن تمييز الأعمال الفنية بأي صفة ذات مظهر مادي، إذ يمكن تمييزها- فقط- عبر قرار من مؤسسة اجتماعية معينة يقضي بمنحها مرتبةً، وتُدعَى هذه المؤسسةُ «عالَمَ الفنِّ»، وتتألَّف من فنانين ونقاد وأمناء قَيِّمين ورُعاة ووكلاء تجار وجامعي أعمال فنية، فهذه المؤسسة وحدها هي التي تستطيع التمييز بين شيئين متشابهين ماديًّا، وتُقرِّر أن أحدهما عملٌ فنيٌّ وأن الآخر ليس بعمل فني (ص55). ولا يناقش هذا المفهوم عن الفنِّ القيمةَ في العمل ذاته، ولا تطوُّرها الداخلي في الفن، بل يمنح القيمةَ الفنية من خلال جهات ذات سُلطة عُليا خارج الفن نفسه. وفي هذه الحالة، فإن أيَّ عمل فني وإبداعي لم يحصل على اعتراف مؤسَّسات عالَمَ الفنِّ، لا يُعد عملاً فنيًّا، فالأعمال الفنية وَفْقًا لهذه النظرية مُنِحَت صفةَ الفنِّ بعد أن دخلت إلى هذه المؤسَّسات وعُرِضَت من خلالها، وليس لأنها أعمال فنية في ذاتها. وفي الوقت نفسه، فإن نظريات الفنِّ المؤسَّسية تدعم القَيِّمَ الفنيَّ الذي يُعد أحدَ أشكال مؤسَّسات عالَمَ الفنِّ، ولديه السُلطة لمنح الأعمال الفنية التي يقدِّمها قيمةً.

وأما ماركوزه فقد جعل أحدَ معايير تقييم العمل الفني هو قدرته على أن يكون موضع نقاش، سواء أكان على مستوى مباشر، أم غير مباشر، بوصفه تهكمًا وإعادة صياغة واستخدامًا للصور لا بوصفها وسيلة لتحقيق تأثيرات شكلية فقط، وإنما في معناها الاستنساخي أيضًا (فاتيمو، 1985/2014)؛ وبهذا فإن انتشار الفنِّ عند ماركوزه هو الذي يمنحه قيمةً، تتمثل في وصول رسالته ومعناه إلى أكبر عدد من المتلقين. إلا أن الانتشار وحده ليس كافيًا لتحديد قيمة الفنِّ، ولا يمكن تناوله بوصفه معيارًا وحيدًا للقيمة، إذ يمكن أن تحصل كثيرٌ من الأعمال غير الفنية على انتشار بسبب غرابتها أو شذوذها، أو بسبب وسيلة الإعلان والدعاية لها، وهذا لا يمنحها قيمةً فنيةً.

إن إطلاق صفة «فنِّي» على عمل من الأعمال، يمنحه قيمةً، والقيمةُ أصيلةٌ في مفهوم الفنِّ، لكن ما العمل الفني؟ لقد تمثلت إشكاليةُ الفنون المعاصرة- فيما يذكر دانتو- في عدم وجود فروق ظاهرية يمكن من خلالها التفريق بين شيء يحمل صفةَ فنٍّ، وأيِّ شيء آخر. ويتمثل حلُّ هذه الإشكالية- في نظرية دانتو- في وجود فلسفة في العمل، تمنحه هذه الصفةَ. لكن هل يمكن للفنِّ أن يقدِّم لنا معرفةً وفَهْمًا جديدًا للموضوعات كتلك التي تقدِّمها الفلسفةُ، وبخاصة مع ما يحمله الفنُّ في أحيانٍ كثيرة من رمزية وغموض؟ لقد جاء القَيِّمُ الفنيُّ حلاً لهذه الإشكالية، حيث يقدِّم القَيِّمُ الفنيُّ المعرفةَ إلى المتلقي، ويفكِّك المعاني التي يحتملها العمل، كذا يُسهِم في إخراج العمل وعَرْضه بطريقة سردية تُسهِم في جَعْل المتلقي يتذوق العملَ الفنيَّ.

ويختلف الفلاسفة في تفسير قيمة الفنِّ، ومعناه وتعريفه، إلا أن المفاهيم التي تُطرَحُ تَتقارب فيما بينها. وكما يذكر جاك أومون (1997/2011)، يرتبط تحديد الفنِّ دومًا بثلاثية تتمثل في: مُنتِج العمل الفني (الفنان)، والمتلقي الذي يتلقى العمل الفني بنوع من الانفعالات، وأخيرًا الإطار المؤسَّسي الذي يضبط إنتاج الأعمال الفنية ونشرها. وبالإضافة إلى ذلك، اعتبر أومون الفنَّ خلال الحقب المختلفة، وبنسب متفاوتة، نوعًا محددًا من نشاطات الروح، التي تتيح الوصول إلى الحقيقة. إلا أن هذا التحديد لدى أومون أهمل جانبًا مهمًّا في تعريف الفنِّ، ألا وهو الرسالة ذاتها والعمل الفني نفسه، حيث حدَّد الفنَّ من خلال الإطارات المحيطة به، فلكي نطلق على عمل من الأعمال صفةَ «فنٍّ»، لا بد أن يكون المنتِج له حاصلاً على صفة فنان، ولا بد أن يكون العمل الفني متاحًا للاستقبال والتلقي، مع وجود نوع من الانفعالات أثناء عملية التلقي، ولا بد أخيرًا من وجود سياق مؤسَّسي يضبط عمليات الإنتاج الفني، وهذا السياق المؤسَّسي هو ما يمنح صانعَ العمل صفةَ الفنان، الأمر الذي يتيح تلقيه لدى المستقبِل، وهو نفسه الدور الجديد الذي يقوم به القَيِّمُ الفنيُّ الذي يُسهِم في صُنْع القيمة.

لقد كان الحُكْم على الفنِّ حُكْمًا معياريًّا، وكانت هذه وظيفةَ النقد، التي تحوَّلت من إصدار الأحكام الفنية إلى تقديم توصيفات للعمل الفني ومبرِّراته ودوافعه، وكل ما من شأنه أن يقدِّم قيمةً. وكما تشرح ناتالي إينيك (2008/2011)، فإن القيمَ نسبيةٌ، وتختلف جوانبُ تعيينها، ويمكن معرفتها من خلال تفسير العمليات الاجتماعية والخصائص الثقافية التي تُسهِم في صُنْع القيمة الفنية للعمل الفني، أو توصيف العمليات التي أسهمت في إنتاج العمل.

ومع نسبية مفهوم القيمة، فإن القيمة تظل حاضرةً في شتَّى النظريات الفنية، باختلاف المعاني التي تحملها. فهي تُقدَّم بوصفها قيمًا داخلية في العمل نفسه، وتتمثل هذه القيمةُ في المحتوى لدى هيغل، والحقيقة لدى هايدغر، والفلسفة لدى دانتو. وتكون القيمةُ خارجَ العمل الفني حين تُعرَّف من خلال السياق المؤسَّسي الذي منحها، واعترفَ بها.

وبرغم اختلاف معنى النقد ومفهوم القيمة في الفنِّ المعاصر، وتداخل هذين المفهومين، تظهر أهميةٌ متزايدة للخطاب المتخصِّص في الفنون المعاصرة، لما له من دور في وصف الأعمال الفنية الغامضة والمعقدة وتفسيرها، وإكسابها معنىً يمكن للمتلقي أن يدركه أو يقدِّره ويُسهِم في توسيع تجربته الجمالية. لا تعني نهايةُ الحُكْم في الفنِّ المعاصر نهايةَ النقد، لأن مفهوم النقد ذاته تَغيَّر وتَحوَّل، وساير التطورَ الذي حصل في الفن المعاصر، فتحوَّل النقدُ من حُكْم إلى وصف وتحليل وكشف عن معاني الأعمال الفنية وجمالياتها، وهو ما يضطلع به القَيِّمُ الفنيُّ الذي حلَّ محل الناقد.

لقد تداخلت كلٌّ من مهامِّ الفنان والناقد والقَيِّم الفني في الفنِّ المعاصر، فالفنانُ نفسُه أصبح ناقدًا أحيانًا، ينقد عملَه ويَصِفه ويُحلِّله ويقدِّم خطابًا يشرح فيه مفاهيمه. كذا أصبح القيِّمُ الفنيُّ الذي ينظِّم المعارض الفنية، قائمًا بمهمة الناقد والفنان أحيانًا، حين يتدخل في عمله، ويُسيِّره وَفْقَ رؤيته الفنية وسرديته للمعرض، وأما الناقد فيبقى دورُه في تقديم الخطاب المتخصِّص في الفنِّ إلى الجمهور.

الخاتمة

يقتضي تطورُ التاريخ الإنساني، التغيُّرَ في جميع المجالات التي ترتبط بالإنسان، ومن ذلك إنتاجُه الفكري والإبداعي والفني، فالفنُّ ما هو إلا أحد أشكال التعبير الإنساني، التي تتغيَّر وتتحوَّل وتتكيَّف معه. ومثلما يتغيَّر الفنُّ ويتحوَّل، يطول التغييرُ كذلك المجالات المرتبطة بالفنِّ والخطاب حوله، ومن ذلك فلسفته ونقده وقيمته.

ولذا، احتاجَ الفنُّ عبر التاريخ دومًا إلى الخطاب المتخصِّص الذي يتناوله، باختلاف مسميات هذا الخطاب، فحينًا يكون تاريخَ الفنِّ، وحينًا يكون نقدَه، وحينًا يكون قيمةَ الفن، وحينًا يكون جمالياتِه. وما تغيُّرُ المسميات إلا أحدُ أشكال التكيُّف مع التطور التاريخي للإنسان والفنِّ معًا. وتأتي حاجة الفنِّ إلى الخطاب نتيجةَ غموض الفنِّ، وما يحمله أحيانًا من فلسفة ورمزيَّات ومعانٍ خفية ومعقدة، يحتاج إلى الكشف عنها.

إن تطوُّرَ الفنِّ، وما هو حاصل في الفنون المعاصرة من تداخل بين ما هو فنيٌّ من صُنْع الفنان وما هو جاهز الصُّنْع، أو يمكن اعتباره غيرَ فني عند عرضه في سياق مختلف، قد جعل الفنَّ يصل إلى مرحلة توقَّف فيها عن التطوُّر، حيث يمكن لأيِّ شيء أن يكون فنًّا. لكن هل وصل الفنُّ فعلاً إلى نهاية تطوُّره؟!

يتميَّز التاريخُ الإنساني بأنه ممتد ومتغيِّر، وذلك على نحوٍ يُحتِّم على الفنِّ أن يُسايره. لقد أُعلِنَ عن نهاية الفنِّ، لأن الفنَّ وصل إلى نهاية تطوُّره. ولكن ما دام تاريخُ الإنسان مستمرًا ومتطوِّرًا، فهل يمكن للفنِّ المعاصر الذي نعايشه الآن أن يظل ثابتًا؟!

المراجع

أولاً: المراجع باللغة العربية:

أمهز، محمود (2009). التيارات الفنية المعاصرة. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

أومون، جاك (2011). الصورة، ترجمة ريتا الخوري. لبنان: المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية (العمل الأصلي نُشِرَ في 1997)

إينيك، ناتالي (2011). سوسيولوجيا الفن، ترجمة حسين قبيسي. لبنان: المنظمة العربية للترجمة. (العمل الأصلي نُشِرَ في 2008)

بيلتنغ، هانس (2012). نهاية تاريخ الفن، ترجمة ناجي العونلي وإدريس الشوك. تونس: منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة. (العمل الأصلي نُشِرَ في 1983)

فاتيمو، جاني (2014). نهاية الحداثة، ترجمة نجم بوفاضل. بيروت: المنظمة العربية للترجمة. (العمل الأصلي نُشِرَ في 1985)

هارينغتون، أوستن (2014). الفن والنظرية الاجتماعية، ترجمة حيدر إسماعيل. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة. (العمل الأصلي نُشِرَ في 2004)

هايدغر، مارتن (2003). أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو. ألمانيا: منشورات الجمل. (العمل الأصلي نُشِرَ في 1950)

هيغل (1986). الفن: الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، ترجمة جورج طرابيشي. بيروت: دار الطليعة. (العمل الأصلي نُشِرَ في 1835)

ثانيًا: المراجع باللغة الإنجليزية

Danto, Arthur C. (1997) After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. New Jersey. Princeton University Press.

Elkins, James & Newman, Michael. (2008) The State of Art Criticism. University College Cork. Routledge. Newyork.

Elkins, J., & One, P. (2018). Art Criticism Is Too Easy. New Art Examiner, 33(1).

Kosuth, Joseph. (1965) One and Three Chairs. MOMA: https://www.moma.org/collection/works/81435

Warhol, Andy. (1964) Brillo Boxes. Philadelphia Museum of Art: https://philamuseum.org/collection/object/89204

مقـالة

3

انعكاسات الذكاء الوجودي أخلاقيًّا ومعرفيًّا

رشا محمد المسعود

انعكاسات الذكاء الوجودي أخلاقيًّا ومعرفيًّا

رشا محمد المسعود

مقدمة

يمرُّ الفرد، أحيانًا، بلحظات تأملية يتساءل فيها عن ماهية الوجود، وكيف تكوَّنت كلُّ تفاصيله؟ ومَن نحن؟ وما الموجود والغائب؟ وهل نملك حقًّا حرية اختيار، على الرغم من أننا لم نختر، في الأساس، أن نأتي، ناهيك عن اختيار مَن ننتمي إليهم أو كيف تكون ملامحنا؟ لماذا يحلم بعضُنا عندما ينام؟ هل نولد بأخلاق، أم نكتسبها لاحقًا؟ هل هناك مجرَّات أخرى مأهولة بالسكان؟ لماذا يختلف البشر في ألوانهم ولغاتهم وطِباعهم وبصمة أصابعهم؟ إنهم يختلفون في كل شيء تقريبًا، ومع ذلك يرفضون الاختلاف ويخافونه في كثير من الأحيان؟ كيف؟ ولماذا؟ وماذا لو؟

وثمة العديد من التساؤلات المتباينة في مستوياتها وحِدَّتها قد تطرأ لأي إنسان مهما كان عمره وعِرْقه وخلفيته العلمية والثقافية. ومِنهم مَن يشاركها مع مَن حوله، ومِنهم مَن يهابها فيتركها في أعماق نفسه عالقةً، لا هي تخرج إلى النور ولا هي تُهضَم لتتلاشى في جوفه؛ وذلك لأن هذا الاتجاهَ من التفكير محطُّ جدلٍ بين مَن يراه تفكيرًا فضوليًّا مذمومًا يجب كبحه، لأنه يفتح أبواب متاهات ومهالك حتمية، وبين مَن يلتمس خلف هذه التساؤلات خيرًا ويراها نعمةً تحمل في طيَّاتها فوائد جمَّة. ولكنَّ ما لا ريب فيه أن كل تلك التساؤلات حول الحياة والمعاني الوجودية، لها أسباب ومسبِّبات؛ وينطوي تكرارُها بين حينٍ وآخر على غايات. فهل تنتمي إلى ما يُعرَف بالأسئلة الفلسفية؟ أم هي شيء آخر؟

وَفْقَ نظرية الذكاءات المتعدِّدة لعالِم النفس هاورد غاردنر، يُعرَف هذا النوعُ من التساؤلات بالذكاء الوجودي أو ما يُسمَّى الذكاء التجاوزي أو الروحي، أو ما أسماه ذكاء الأسئلة الكبرى، وهو نوع من الذكاء يتجاوز المحدودَ، ويحثُّ صاحِبَه على التفكير في معاني الوجود والبحث عن الغايات والحكمة خلف ما يحدث، من أجل محاولة تحديد موقع المرء في أبعاد هذا الكون اللامتناهي، كذا يكشف عن الاهتمام بمجمل الأمور العميقة من ماديات وسمات إنسانية ونفسيات وتجارب (Gardner, 1993). ولا يستطيع الفرد الذي يتحلَّى

بهذا النوع من الذكاء، أن يهرب من تفكيره متى بدأ، الأمر الذي يجعله متواجدًا بجسده المادي فقط بين الناس، في حين يُحلِّق هو ووعيه بين السماء والأرض، تارةً هنا وتارةً هناك، وأما أكثر مكان يتطلَّع إلى زيارته فيوجد خلف كواليس الأشياء حيث تكون الإجابات.

ويتقاطع هذا النوع من الذكاءات، تقاطعًا جذريًّا مع الفلسفة، وعلى وجه التحديد الفلسفة الوجودية التي هي نوع من أنواع الفلسفة المتعدِّدة. الفلسفة في عمومها تُعرَّف بأنها حبُّ الحكمة، وتلتمس الحكمةَ في مجالات عدة، مثل: المعرفة، والقيم، والوجود، والمعنى، والجمال، والحرية، وغيرها من الموضوعات. وتنتهج الفلسفة مناهج شتَّى في محاولتها إيجاد إجابات مدعومة بالحجج والأدلة والتحليل النقدي. فالفلسفة ليست مجرَّد مجموعة معلومات أو نظريات، بل هي طريقة للتفكير والتساؤل والتشكُّك والتأمل (William, 2020).

والفلسفة الوجودية اتجاهٌ من اتجاهات الفلسفة يركز على الوجود البشري ومشاكله وحريته ومسؤوليته، وهي جزء أساسي من الفلسفة العامة، وتستخدم أساليبَها ومفاهيمَها في دراسة الوجود البشري، وتقدِّم تحديًّا لبعض الافتراضات، كذا تقدِّم رؤية جديدة ومختلفة للإنسان وللعالم (Kerrry, 2000&Gary). ومن أشهر فلاسفتها: سورين كيركجارد، وفريدريك نيتشه، ومارتن هايدجر، وجان بول سارتر. فقد تناول هؤلاء الفلاسفة موضوعات عدة، مثل: الحرية، والموت، والمعنى، والأخلاق، والحب، والسياسة، وغيرها من خلال منظور وجودي. ويُعد الفيلسوفُ الدنماركي سورين كيركجارد (1813-1855)، أبًا رُوحيًّا ومؤسِّسًا للفلسفة الوجودية. وقد ابتدع مصطلحاتٍ ومفاهيمَ وجودية، من خلال اهتمامه بالوجود الإنساني، وذهب إلى أنه لا يوجد هدف واحد أو حقيقة واحدة يعيش من أجلها الجميع، وأن كل فرد لديه الحرية الكاملة في اختيار الحياة التي يرغب فيها والهدف الذي يسعى إلى تحقيقه.

ربط كيركجارد الحقيقةَ بمعنى وجود الإنسان، وأكَّد أن الإنسان في هذه الحياة يجب أن يختار مسيرتَه من دون أن يلتزم بالمعايير المتعارف عليها، وذهب إلى أن عدم معقولية الحياة تملأ نفس الإنسان بالقلق واليأس والإحساس بالعجز والاكتئاب (فردي وشلي، ٢٠٢٠).

وعلى الرغم من أن الفلسفة الوجودية تعرَّضت للانتقادات والرفض باستمرار، فإن أثرها واضح في العديد من العلوم والفلسفات. وللذكاء الوجودي كذلك آثار وانعكاسات حياتية مؤثرة؛ وسنوضِّح في هذه المقالة الجانب المهم في الذكاء الوجودي وبعضَ انعكاساته الأخلاقية والمعرفية على حياة مَن يمتلك هذا الذكاء الذي قد لا يراه كثيرٌ من الناس.

انعكاسات الذكاء الوجودي أخلاقيًّا

عندما يكتسب الفردُ الذكاءَ الوجوديَّ، يصبح متحفزًا ذاتيًّا- وباستمرار- من أجل التساؤل عن معاني الصواب والخطأ؛ كذا يغدو أقدر على اتخاذ القرارات الأخلاقية المناسبة، حيث تكون قراراته مبنية على توازن بين المصلحة الشخصية والمصلحة العامة، واضعًا في حسبانه المبادئ الأخلاقية والقيم. وبفضل هذا الفَهْم العميق لمحيطه، يصبح الفردُ قادرًا على تقدير النتائج المحتملة لأفعاله، ومن ثمَّ يكون أكثر توجهًا نحو السلوك الأخلاقي المسؤول. وعلاقة الوجوديين بالأخلاق قديمةٌ ووطيدةٌ، كذا العلاقة بين الذكاء الوجودي والأخلاق؛ فالفلسفة الوجودية أخلاقيةٌ في أصلها ودوافعها، حيث يهتمُّ الوجوديُّ بوضع الإنسان في الكون وسلوكياته. إن الوجودية في عمومها تهتمُّ بالحالة الإنسانية وانعكاساتها على الأخلاق (An Existentialist's Ethics, 1958).

والذكيُّ وجوديًّا تَغلب عليه الصفاتُ الإيجابية والالتزامُ الأخلاقي المتأصِّل في النفس، الذي يجعل الفردَ يعيش حالةً من الاستقرار والأمن، فضلاً عن أن الذكاءَ الوجوديَّ محرِّكٌ ودافعٌ للسلوك المحمود، ومن ثمَّ إلى السلامة التي تؤثِّر في حياة الإنسان عبر مراحل حياته المختلفة، من الطفولة مرورًا بالمراهقة فالبلوغ ثم الشيخوخة (Alfatlawi & Abdelmoneim,2021). ويمكن رؤية ذلك على مستويين لدى الشخص الذي يتحلَّى بذكاء وجودي: مستوى فردي بينه وبين نفسه، ومستوى مجتمعي بمعنى تعامله مع الآخر. إذ نجد أن صاحب الذكاء الوجودي، يجيد معاملة نفسه أخلاقيًّا، فهو ينصت لذاته أكثر ويحاول أن يفهمها، ويعلم ما يُحسِن إليها فيقربه منها، وما يسيء لها فيبعده عنها. يحترم وجودَها، ويحترم رصيدَها الزمنيَّ المحدود في الحياة، فيحرص كل الحرص على كيفية صرف هذا الرصيد الزمني، مع مَن وكيف وأين؟ ونراه يُدرك أيضًا أن مشاعر نفسه لا تقدر بثمن، ولا بد أن تُصان من الاستنزاف والأذى. لذا تَجده في كل وقت صادقًا مع نفسه لا يكذب عليها، أمينًا على سرِّها، فيعطيها الأولوية، ويحفظها من المهالك، ويكون شجاعًا في نَيْل حقوقها كاملةً من دون أي تردد أو ضعف.

كذا نجد صاحبَ الذكاء الوجوديِّ، من خلال وعيه العميق بنفسه، نجده دائمًا في علاقة قوية مع ذاته الأصيلة التي تبحث عن التوزان في علاقات وجودها، لذا تراه يدرك سُمِّيَّةَ مقارنة ذاته بغيرها من الذوات، ويَعي بشدة أن المقارنات داءٌ يفتك بالنفس ويتركها حزينةً تَعِسةً منعزلةً (Pavlíková&Kondrla 2016,)؛ ويعلم أن مسلكَ وضع ذاته على كرسي اتِّهام بالتقصير بسبب عجزها عن فعلٍ بعينه مقارنةً بالآخرين، مسلكٌ مُشكل أخلاقيا، لذا

يحفظ نفسَه بعيدةً عن أذى المقارنات فلا يدخلها في أي مقارنات تعيقها أو تَحطُّ من شأنها، لأنه يعلم أن كل نفس لها خارطة حياتية تخصُّها تمامًا مرسومة بالوقت والمجريات. ولهذا، نجد كلَّ نفس تأتي إلى الحياة بمهاراتها ومواهبها وقدراتها وأدواتها الخاصة التي تسمح لها بالسير على خريطتها القدرية. ولن يفلت مِن الفشل واليأس مَن يضع نفسَه في مقارنات لا تنتهي.

الذكيُّ وجوديًّا مدفوع لإقامة علاقة أخلاقية مع نفسه من كل جوانبها، لأنه يعلم أنها الأمانة الأولى لديه، وأنها مسؤوليته وحده، ومن واجبه تجاهها معاملتُها بالحسنى، فإذا أحسن إلى نفسه فسيستطيع الإحسان إلى الآخرين. يرى نفسَه كما لو أنها إناء يجب أن يمتلئ بالخير وحُسْن الخلق لنفسه أولاً، حتى يفيض فينتفع الآخرون من حوله لأن الإناء الفارغ لا يُعطي. ويقوم بذلك من خلال الطمأنينة الوجودية التي تأتي أصلاً من الفلسفة التي تهدف إلى تحقيق النمو الروحي ورفع الوعي بالذات والنفس وإصلاح الكينونة؛ فالنمو الروحي حاجة إنسانية خالصة، تساعد على النجاة من سطوة المشاعر السلبية مثل الخوف والغضب والحزن؛ ومن ثمَّ الشعور بالسلام الداخلي وسكينة الروح. فعندما تتحقق الطمأنينةُ الوجودية سيتحقق تلقائيًّا تفاعلُ الذات الإيجابي مع الآخر عبر لغة مشتركة من الحوار والتعايش الجيد الذي يحفظ توازن المجتمع (عبد النظير، 2023).

وعلى المستوى المجتمعي، فإن مَن يتحلَّى بالذكاء الوجودي يتصل بالآخرين اتصالاً واعيًا يرفع من عنايته بطريقة تعامله معهم، وهو ما ينعكس على تقدير مقابل من جانبهم. والعلاقة بين كل هذا وبين الذكاء الوجودي هي أن الذكاء الوجودي يدفع الإنسان إلى الملاحظة والتحليل، فهو يلاحظ ويحلِّل أبعادَ الحياة وتعاملات البشر، وحقيقة الحياة، وكيفية سريانها وانعدام ديمومة الحال البشرية، فهي بين قمة وقاع، وذلك على نحوٍ يحاكي دورانَ كوكبنا والأفلاك مِن حوله، ودورانَ المياه، ودورانَ الفصول الأربعة، ودورانَ الليل والنهار، ودورانَ السوائل في أجساد الكائنات، وعمليات التدوير الحيوية التي لا تتوقف مِن حولنا ولا نرى إلا قليلاً منها. ومَن يتأمل، سيجد كلَّ شيء يدور به أو مِن حوله. كل هذه الأمثلة تحكي بصمت عن حقائق لها علاقة بالإنسان ذاته وبموقعه في الكون، ومن ثمَّ علاقته مع الآخرين؛ وكأنها تقول جميعًا بلسان الحال إن ما تعيشه الآن لن يستمر، وما هو لك اليوم فهو لغيرك غدًا، ولكل فعل نتيجة ستظهر في خط زمني، ومَن يزرع سيحصد.

هذه المعاني التي توصَّل إليها الذكيُّ وجوديًّا، تهذب أخلاقَه مع مَن حوله، وتدفعه إلى أن يُحسِنَ التعاملَ مع الغير، فهو يُحسِن الظنَّ، ويقدِّم الخيرَ بوصفه خطوةً أولى افتراضية

للجميع من دون استثناء. وإذا آذاه أحدٌ، فإنه يسارع إلى كَفِّ هذا الأذى عن نفسه بذكاء، ولكنه أخلاقيًّا لا ينتقم، بل يتسامح، ويترك الأمر للعاقبة. هذا لأن الذكيَّ وجوديًّا، يرى سلسلةَ الأسباب والمسبِّبات، إما بتحليل تأملي أو بقراءات ومشاهدات لا تنتهي، فكانت النتيجةُ أنْ تهذَّبت أخلاقه. لذلك، يؤمن بأن كل إنسان على سطح الأرض يستحق الاحترام، والعدل، والتعامل بالحسنى، والرحمة، والتعايش الإنساني السِّلْمي، والتفاعل الإيجابي قدر المستطاع؛ لأنه يرى الأشياء بطريقة غير اعتيادية ورائعة، ويُظهِر تفاعلاً وتعاطفًا أكبر مع العالم في مجموعه، ومع مَن حوله مِن الآخرين والقضايا الحياتية (Utami,&Astuti, Lako 2021). إنه يجيد احترامَ الجميع بمختلف أعراقهم وأفكارهم وثقافاتهم ومعتقداتهم، لأنه يعلم أن كل إنسان تقريبًا لم يختَرْ كيف يكون! لم يختَرْ نسبَه ولا ملامحه أو مَن ينتمي إليهم؛ لم يختَرْ كثيرًا من أفكاره ولا مستوى ذكائه؛ والأهم أنه لم يختَرْ جيناته المسؤولة عن كل هذا. لقد جاء بشكله هذا، واسمه هذا، إلى مجتمعه هذا، لغاية ما. جاء مولودًا إسفنجيًّا يمتصُّ كلَّ أَدْلَجَة من عائلته وجيرانه ومدرسته، لم يرَ العالَمَ إلا من خلالهم، وأحسَّ بالأمان بينهم فكسبوا ثقته، ثم أنصت لهم وصدَّقهم في كل شيء. الحقُّ أن البشر ضحايا، ومَن يلوم الضحية؟

انعكاسات الذكاء الوجودي معرفيًّا

يسعى الإنسان، منذ بداية الزمان، بكل قدرته، إلى البحث عن المعارف والعلوم والأهداف، ومعنى الحياة، والمعاني بشموليتها. وللوصول إلى هذه الغايات، لا بد من أدوات مساعدة لتحقيق ما يبحث عنه. والذكاءُ الوجوديُّ يلعب هذا الدور المهم في تشكيل هذا الفَهْم لنَيْل المعرفة والحقيقة من خلال تأكيد أهمية المسؤولية والتجربة الشخصية. ويمكن رؤية تأثير ذلك في العديد من المجالات (Sasan, 2023).

ويمنح الذكاءُ الوجوديُّ صاحِبَه هذه التسهيلات كبوصلة توجِّه صاحِبَها نحو اتجاهات إيجابية، وتزوِّده بالدافعية للمضي قدمًا على المدى الطويل، مهما تكالبت عليه صعوبات الحياة وتحدياتها. وذلك لأن سمات الذكيّ وجوديًّا هي الأدواتُ نفسُها التي يستخدمها للوصول إلى الإجابات ورفع رصيده المعرفي. فهو يستطيع تفسيرَ الأحداث بكل واقعية وحيادية بعيدًا عن حكم سابق، كذا يستطيع تفسيرَ الأفكار الجديدة من خلال أفكاره السابقة وانطلاقًا من خبراته الحياتية، أو حتى عبر مقارنات مع تجارب الغير، بفضل امتلاكه الفضول والمخيلة والدهشة والاهتمام العالي بمعرفة كل شيء تقريبًا حتى أبسط التركيبات والتفاصيل التي تبدو اعتيادية وروتينية لدى الآخرين؛ إنه يتقن كيفية البحث، ويتلذذ بالوصول إلى معاني الأشياء.

إن الذكيَّ وجوديًّا يعرف نفسَه جيدًا، ويعرف أن معرفة نفسه أولاًهي المفتاح الأساس لبوابة المعرفة بأي شيء آخر. ولذا، نراه يتوصل حتى إلى معرفة معنى الحياة التي تعدَّدت تعريفاتها. وأحد هذه التعريفات أن معنى الحياة هو الشعور الإيجابي الذي يجعل الفرد يدرك قيمة الحياة التي هي محصِّلة لجملةٍ من المعاني، فيحرص على عيشها بحب ورضا وتسليم وتسامح، ويتقبل تحمُّل المسؤولية، لتتضح رؤيته برسم خططه وأهدافه لتحقيقها (خضير، 2021).

في دراسة أُجريت عام 2021 على عدد من الطلبة الجامعيين بجامعة القادسية في العراق لمعرفة علاقة الذكاء الوجودي والاستمتاع بالحياة بناء على مقياس المعرفة، تَبيَّن أن مَن يمتلك ذكاءً وجوديًّا، فإن معرفته تزيد من مستوى استمتاعه بالحياة، لأنه توصَّل إلى معرفة معانٍ لم يتوصَّل إليها غيره ممن لا يمتلك هذا الذكاء. فهذا الذكاء يقوم بجعل الفرد يفكر بشكل تجريدي، ويقوم بالتقصِّي والاستنتاج والبحث بواقعية، من خلال القدرة على التبصر بالمصالح وفَهْمها، ومن ثمَّ يكون مدركًا ذاته والحياة. وتأثير الذكاء الوجودي فيمَن يمتلكه يكون واضحًا حيث يزوِّده بالدافعية والتحفيز والالتزام بالتفكير الفلسفي الوجودي، وبالمثابرة لتحقيق معنى الحياة؛ كذا يقوم بصقل شخصيته الروحية والإبداعية من خلال اهتمامه بالعلم والفن. ولذا، يتميَّز مَن يمتلكون هذا الذكاء بأعلى درجات الكمال، ولديهم القدرة على فَهْم المعنى المقصود من الدنيا، ولديهم قوة بالمعرفة الحدسية في التعامل مع الأشياء، إضافةً إلى قدرات فكرية ولفظية، ناهيك عن امتلاك قدرات تأملية. والأكثر من هذا أن الذكيَّ وجوديًّا يتفوق على مَن عداه في تفسير الأحداث واكتشاف العلاقات بين الأحداث، بدءًا من ممارسات بسيطة إلى رؤية متعمقة لطبيعة الوجود والواقع. (Alfatlawi & Abdelmoneim, 2021). الذكاءُ الوجوديُّ محرِّكٌ فاعلٌ يشجع على السعي والبحث والتعلم، وعلى التفكير في مواضيع مهمة، مثل: الغايات والقيم الحياتية؛ فيساعد في تطوير المعرفة بالعالم وفَهْمه ومكانة الفرد فيه. إنه يلعب دورًا حاسمًا في كسب المعرفة عبر تعزيز الفَهْم الشامل والتفكير الناقد والتحليلي الذي يثري حياةَ الفرد ويساعده في التفاعل مع الكون بشكل أعمق وأكثر إدراكًا.

إننا نجد مَن يمتلك هذا الذكاء حريصًا كل الحرص على أن يكون قريبًا من المعرفة واكتسابها من خلال استخدامه الصائب لكل حواسه، فهو يستخدم التأمل بوصفه قوة يستند إليها كثيراً بسبب تأثيرها الإيجابي المباشر في صقل معرفته من خلال زيادة التركيز والانتباه، الأمر الذي يسمح للفرد بالتفاعل على نحو أعمق مع الموضوعات التي يتأمل فيها، ويعزِّز فَهْمَه لها. كذا يمكن أن يساعد التأملُ في تهدئة العقل وتقليل التشتت، الأمر الذي يسمح بتحليل الأفكار تحليلاً أدق وأعمق، ومن ثمَّ تعزيز القدرة على اكتساب المعرفة على الدوام.

ومن بين الدراسات العديدة التي أُجريت مؤخرًا، دراسةٌ أُجريت في عام 2023 بنيودلهي- الهند على عدد من المعلمين لقياس أثر الذكاءات المتعددة، ومن بينها الذكاءُ الوجوديُّ على مستوى المعرفة وفاعلية التعليم. وجاءت نتيجة الدراسة على النحو الآتي: الذكاءات المتعددة لها تأثير مباشر في فاعلية المعلم مع طلابه. وكان الذكاء الوجودي له التأثير الأهم في الفاعلية مِن بين بقية أنواع الذكاءات (Bihari, 2023&Verma).

وبعد عرض هذين الانعكاسين الايجابيين على حياة مَن يمتلك الذكاء الوجودي، ما زال هناك مَن يرى أن الذكاءَ الوجوديَّ مجرد مضيعة كبيرة تؤدي بصاحبها إلى الشقاء اللانهائي، لأنه سيصارع بعض الأسئلة الكُبرى التي لن ينجو منها، ولن يجد لها إجابة مهما حاول. والحقُّ أن الذكاءَ الوجوديَّ موجود، وله جانبان سلبي وإيجابي في آنٍ واحد، يفصل بينهما فاصل مرن، مثل أي شيء موجود. فكل شيء تقريبًا في وجودنا له وجهان يتوسطهما خطٌ فاصل سهل التجاوز، وحتى نضمن عدم تجاوزنا له علينا أن نتعلم مهارة الاتزان والتوازن. فجميعنا نعلم أن هناك شعرةً بين العقل والجنون، بين العطاء والإسراف، والأمثلة لا حصر لها على هذا الحد المرن الذي ينقل المحسوسات والملموسات، على حد سواء، من خانة السلبية إلى خانة الإيجابية والعكس صحيح. فعلى سبيل المثال، هاتفك الذي في يدك هو أداة إيجابية إذا أحسنتَ استخدامَه، وأما إن أسئتَ استخدامَه فسيصبح ضارًّا على بصرك ووقتك وحصيلتك. وينطبق هذا الأمرُ على كل شيء، فلكل شيء جانبان متضادان.

كذلك الذكاء الوجودي هو، في الحقيقة، ذو تأثير إيجابي عظيم في التجربة الوجودية الإنسانية، ويتصل بمعايير السعادة والعلاقات بالآخرين. فمَن يجيد التعاطي مع هذا الذكاء، سيعيش سعيدًا لا شقيًّا، وينال كل ما يستطيع أن يناله؛ لأن الذكاءَ الوجوديَّ كالأداة الإضافية التي تساعد صاحبها على أن يصل أسرع من غيره، وأن يرى من زاوية بانورامية كاشفة لكل شيء يقع تحت اهتمامه وتفكيره. ولكنه إن أفرط في استخدام هذه الأداة باندفاعية كاملة، من دون تريث وتحكم، سيصيبه الشقاءُ، لأنها ستأخذه إلى مناطق محظور فيها التجاوز وسيَتهوه عن طريق العودة، وحتى إن عاد فسيكون عاجزًا عن عَيْش الحياة مثلما كان، سيكون بائسًا وتائهًا ومشتتًا لأن ذاكرته علقت هناك. ولكن هذا لا يحدث غالبًا مع الذكيّ وجوديًّا، لأنه ذكي وجوديًّا، ومن ثمَّ يدرك تلك العثرات؛ إذ يحرص دائمًا على ألا ينزلق إليها، تمامًا مثل أي سبَّاح يعلم أيَّ الأماكن أنسب للسباحة، وإلى أي عمق مائي يستطيع الغوص، وأي المناطق التي يجب الابتعاد عنها.

وأخيرًا، وليس آخرًا، نستطيع أن نرى بوضوح أن الذكاءَ الوجوديَّ يتقاطع جوهريًّا مع الفلسفة الوجودية، ويتشابك معها في نقاط عدة، مثل: حب الحكمة، والتفكير في معاني الوجود، والبحث عن الغايات، والاهتمام بالأمور العميقة، والتساؤل المستمر، والارتباط بالحياة المعيشة والبحث بشغف عن إجابات؛ وأن هذا الذكاءَ الوجوديَّ له انعكاسات قيّمة على مَن يمتلكه، كالانعكاس الأخلاقي والمعرفي، إذ يهذِّب النفسَ تجاه نفسها وتجاه الآخرين، ويساعدها على الوصول إلى مفاتيح أبواب المعارف بسهولة ويسر. ولكن لا يزال هناك مَن يشكِّك في أن الذكاءَ الوجوديَّ ليس سوى منزلق إلى الهلاك وجحيم الشقاء المستمر. وكان الرد على هذا التشكيك أن الذكاءَ الوجوديَّ ذو تأثير إيجابي كبير في تجربة الإنسان الوجودية، حيث يتصل بمعايير السعادة وعلاقة النفس مع نفسها ومع الآخرين؛ وأن الذكاء الوجودي مثله مثل أي شيء آخر في الوجود يحمل وجهَين يفصل بينهما فاصل مرن، ولا تتم السيطرة إلا من خلال إجادة مهارة الاتزان. ولكن لأن الذكيَّ وجوديًّا يتمتع بالإدراك، فهو يستفيد من الذكاء الوجودي.

المراجع باللغة الإنجليزية

(Data cite) DOI: 10.5285/03167D6F-A9CC-2E1A-E053-6C86ABC0753B URL: http://journal.silkroad science.com/index.

php/EJLHSS/article/download/11/10/767
Al-Fatlawi, A. S., & Abdel-Moneim, H. H. (2021). The enjoyment of life and its relationship to existential intelligence among university students. PalArch's Journal of Archaeology of Egypt/ Egyptology, 18(7), 2853-2900.

Gardner, Howard. Multiple Intelligences. New York, A Member of the Perseus Books Group, 1993.

Gary T. Reker ،Kerry Chamberlain. (2000). "Exploring Existential Meaning." Google, books.google.com.sa/books?id=qiN1AwAAQBAJ&lpg=PA7&ots=-kk2boB7u9&dq=info%3A4lqm47UoB2AJ%3Ascholar.google.com%2F&lr&hl=ar&pg=PA7#v=onepage&q&f=false

Kamlesh Verma, Anand Bihari, 2023. Exploring the Less Explored Intelligences of Schools Teachers
Peter Kondrla, Martina Pavlíková. "FROM FORMAL ETHICS TO EXISTENTIAL ETHICS" 2016 Container: European Journal of Science and Theology Page: 101-111 URL: http://www.ejst.tuiasi.ro/Files/58/11_Kondrla%20&%20Pavlikova.pdf

Plantinga, Alvin. "An Existentialist's Ethics." The Review of Metaphysics, vol. 12, no. 2, 1958, pp. 235–56. JSTOR, https://www.jstor.org/stable/20123696

Sasan Michael, 2015. Existentialism and Its Influence on Our Understanding of Knowledge, Truth, Morality, Values, and Religion.
Susana Adi Astuti, Andreas Lako, Margaretha Sih Setija Utami, THE EFFECT OF EXISTENTIAL INTELLIGENCE, PERSONALITY, AND SELF-DETERMINED MOTIVATION ON PRO-ENVIRONMENTAL BEHAVIOR: A THEORY-OF-PLANNED-BEHAVIOR-BASED EXAMINATION, 2021, Journal of Southwest Jiao tong University V: 56 Issue: 5 Page: 186-202 http://jsju.org/index.php/journal/article/download/1042/1032

William Sweet. (2020). Philosophy and the Love of Wisdom www.aup-online.com/docserver/fulltext/00025275/112/3/05_ANTW2020.3.005.SWEE.pdf?expires=1705547849&id=id&accname=guest&checksum=C1B6A6EE08B6137E759BB9587880A927

المراجع باللغة العربية

دعاء عبدالنظير (2023). "النمو الروحي والطمأنينة الوجودية (دراسة تأويلية للعلاج بالفلسفة.. كيركجور نموذجًا)" .https://mafa.journals.ekb.eg/article_304369 html

فردي ملاك، شلي آمال (2022). "الفلسفة الوجودية عند كيركغارد"

https://dspace.univ-guelma.dz/xmlui/bitstream/handle/123456789%20الديمقراطية%20الجزائرية%20الجمهورية/13612/الشعبية.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

مرفت إبراهيم إبراهيم خضير (2021). "الذكاء الوجودي وعلاقته بالوعي بالذات ومعنى الحياة"

https://jsrep.journals.ekb.eg/%20article_221066_2bc46cd822bc60f4f19e498e828f0c07.pdf

مقـالة

4

فلـسفـة القـانـون لدى فلاسفـة ما بعد الحداثة وأثرها في الفكر القانوني

سلطان حامد الخالدي

فلسفة القانون لدى فلاسفة ما بعد الحداثة وأثرها في الفكر القانوني

سلطان حامد الخالدي
باحث ماجستير في القانون العام

مقدمة

تدين المذاهبُ القانونية في بناء نظرياتها واتِّساق نُظُمها القانونية بالكثير إلى الفلسفة، إذ آمَن الفلاسفة منذ اليونان حتى الحداثة باليقينيات المطلقة التي تُبنَى عليها المعرفةُ والقيمُ، كنظرية الجوهر لأرسطو في المعرفة، ومبدأ الواجب لكانط في الأخلاق. كذا قالت بالسرديات الكبرى، كتلك السردية التي ترى أن الإنسان في مسيرة دائمة نحو تحقيق الكمال المعرفي والأخلاقي الذي سينعكس بدوره على كمال النظام القانوني، ثم جاءت ما بعد الحداثة لتُشكِّك في كل ذلك، فاعتبرت أن الإيمان بالمطلق- كقيم العدالة والحرية والمساواة- ليس سوى وَهْم، وأن ما ندعوه الحقيقةَ ليس سوى تأويلات وتفسيرات نحاول فرضها على العالم.

وقد انعكس الجدل الفلسفي بين الحداثة وما بعد الحداثة على المدارس القانونية، إذ سيطر على الفقه والقضاء لفترة طويلة نزعةٌ شكليةٌ تتقوقع حول النص القانوني بوصفه صادرًا عن جهة عليا ومجسدًا لحقيقة مطلقة وسردية كبرى، وعليه اقتصر دورُ القاضي على تطبيق هذه المشيئة، ثم ظهرت المدارس القانونية الواقعية بعد ذلك لتنبذ هذه الرؤية التقليدية مُفسحةٍ المجال أمام القاضي لتدمير القانون وإعادة بنائه ليسهم في صنع القانون لا أن يكتفي بالنطق به، وقد تأثرت هذه المدارس بفلسفات ليس أقلها ما بعد الحداثة.

وتطرح تلك الروحُ الشكَّيّة التي تسود الفكر ما بعد الحداثي، والتي تتوجَّس من كل ما هو مطلق، تساؤلات مهمة حول رؤية فلسفة وفلاسفة ما بعد الحداثة للقانون- الذي يتبنى الحقائق ويفضِّل الاستناد إلى معيار- وأثرها فيه، وما إذا كانت قادرة على أن تضيف إلى القانون أم أنها تكتفي بالنقد والهَدْم كما هو شائع عنها. وسأتحرَّى فرضيةَ أن فلسفة ما بعد الحداثة لم تترك للفكر القانوني سوى الفلسفة البراغماتية أو النفعية.

مدارس الفكر القانوني في سياق الحداثة وما بعد الحداثة

تجدر الإشارةُ، أولاً، إلى أن ما بعد الحداثة ليست ضد الحرية والعقلانية والعدالة- التي هي أعمدة السرديات الكبرى للحداثة- لكنها ضد الطابع الكوني والمفارق والمتعالي للزمان والسياق التاريخي لهذه السرديات. ولنأخذ العدالة مثالاً، فقد آمن الفلاسفةُ منذ سقراط حتى عصر الحداثة بوجود عدالة مطلقة يمكن تطبيقها في أي عصر، ولكل المجتمعات، وهي متعالية، أيْ لا تخضع للظروف الاجتماعية ولا السياق التاريخي ولا لأي شيء آخر. ووضعوا تصوراتهم تلك عن العدالة، على نحو ما فعل أفلاطون في كتابه الجمهورية (المدينة الفاضلة). ثم جاءت ما بعد الحداثة لتعارِض ذلك، فقالت ابتداءً إن العدالة بوصفها مفهومًا تتواجد في الواقع العملي خلف القانون؛ وهذا الأخير متغيِّرٌ يختلف باختلاف الزمان والمجتمع، فلا وجود لعدالة مطلقة.

كذا تجدر الإشارةُ، ثانيًا، إلى أن الاختلاف بين الحداثة وما بعد الحداثة ليس اختلافًا في المنهج أو الموضوع بقدر ما هو اختلاف في الروح إذا جاز التعبير؛ فالروح الشكيَّة سائدةٌ في تفاصيل ما بعد الحداثة، إذ ينتفي فيها اليقينُ المطلق، وينزاح الشمول تاركًا المكانَ لأطاريح أقل صرامةً وادَّعاء. هكذا نجد ليوتار يُعرِّف ما بعد الحداثة بأنها «الشكُّ في السرديات الكبرى»؛ وأصبح ما يشغل الفكر ما بعد الحداثي هو الخروج من تلك التصورات الشاملة التي ولَّدتها الحداثةُ، ولذا اتخذت من النقد والتحليل والتفكيك نَهْجًا لها (الوقيان، 2023: 490-492). ولفتت النظرَ إلى كل ما همَّشته الحداثةُ. فإذا كان هوبز على سبيل المثال (وهو فيلسوف حداثي)، وضع نظريتَه السياسية والقانونية في كتابه اللِّفياثان انطلاقًا من رأس التنين- وهي السلطة السياسية- مرتكزًا في مفهوم الحق على الدولة، فإن ميشيل فوكو (وهو فيلسوف ما بعد حداثي) ابتدأ من أسفل الهرم، وقابل اللِّفياثان بمصطلح الشُّعيرات الدَّموية، فالأهمُّ في التنين- عند فوكو- ليس الرأسَ (السلطة السياسية) بل العناصر المِجْهرية في جسده: الأفراد والمهمَّشين والضعفاء. وإذا كان العقل دائم الحضور في فضاء الحداثة، فإن ظاهرة الجنون هي ما لفتت انتباهَ ما بعد الحداثة، وهكذا ظلَّت ما بعد الحداثة تسلِّط الضوءَ على كلِّ ما كان منسيًّا في عصر الحداثة.

لقد تعاطت ما بعد الحداثة بشكل مختلف مع قضايا الفلسفة الكبرى: الأنطولوجيا، والمعرفة، والأخلاق، والمعنى، وهي قضايا ذات أثر كبير في القانون، فرفضت خرافةَ الميتافيزيقا ابتداءً، واستتبع ذلك رفضها للكليَّات المطلقة والسرديات الكبرى؛ إذ لا يمكن الاستدلال عليها من عالمنا المتبعثر والمتغير، ولا بد أنها مستمدة من عالم مفارق يتجاوز عالَمنا (المسيري

والتريكي، 2003: 83-94). وتنطوي هذه النظرة إلى الوجود على أثر في أنطولوجيا القانون؛ فمن ناحية يستمد القانونُ بناءَه واتساقه المنطقي- بوصفه كينونة مكتملة ومستقلة- من نظريات تجريدية لا تخلو من الميتافيزيقا؛ ومن ناحية أخرى فإن قواعد القانون هي قواعد معيارية في الأصل، وهذا ما ترفضه ما بعد الحداثة؛ إذ تفضي دعوتُها الكبرى- وهي النسبية والتعددية- إلى إنكار المعيارية. وأما المعرفة فالوصول إليها ممكنٌ وَفْقَ التصور الحداثي، على أساس أن الأشياء في الطبيعة ذات طابع مستقر، وكلُّ ما نحتاجه هو الوصول إلى طبيعة تلك الأشياء، واللغة وسيلتنا لتحقيق ذلك لأنها تعبِّر عن الواقع بدقة. وقد انعكس ذلك على استقرار المعرفة القانونية، فعُدَّت نصوصُ القانون قطعيةً في إشارتها إلى معانٍ مستقرة تقع خارج النصوص القانونية، الأمر الذي قاد إلى حتمية التفسير القانوني، واقتصر دورُ القاضي على الكشف عن ذلك المعنى داخل النص التشريعي (الخولي، 2021: 681).

ولا يمكن الحديث عن فلسفة ما بعد الحداثة من دون التطرُّق إلى اللغة؛ فما بعد الحداثة هي إحدى نتائج ما يُعرَف بالانعطاف اللغوي، إذ أضحت فلسفةُ اللغة محطَّ انتباه الفلاسفة ابتداءً من القرن العشرين بعد أن كانت نظرية المعرفة هي ما يشغل الفكر الفلسفي منذ أفلاطون حتى عصر الحداثة. لقد تمحورت النظرةُ إلى اللغة حتى عصر الحداثة حول قدرتها على وصف الواقع كما هو، فثمة ثقة في إمكانات اللغة على إيصال المعنى، وهنالك دائمًا ارتباط بين الفكر والواقع، بين الدال والمدلول. تلاشى كل ذلك، وأصبحت علاقةُ الدال (وهو الاسم) بالمدلول (وهو المسمى) علاقةً اعتباطية، ولا تستند تلك العلاقةُ إلى أي صفات موضوعية؛ فليس هناك أيُّ علاقة جوهرية وثابتة، وعلى سبيل المثال لا يوجد في اسم «قطة» أيُّ سبب منطقي أو طبيعي يجعل الكلمةَ تشير إلى هذا الحيوان الصغير، بل أصبح هذا الحيوانُ الصغير اسمه «قطة» لأن اسمَ «نمر» يشير إلى حيوان مفترس آخر فقط، وبإمكاننا أن نسمي القطةَ باسم «نمر»، وأن نسمي النمر باسم «قطة» من دون أن يكون هنالك أيُّ خلل في اللغة، كلُّ ما نحتاجه هو أن نتواطأ جميعًا على تلك التسمية، وهذا ما قصده دي سوسير حين قال إن العلاقةَ بين الدال والمدلول اعتباطيةٌ.

وأما فتغنشتاين- وهو مِن أبرز مَن قاد الانعطاف اللغوي- فيضيف إلى ذلك ما اصطلح على تسميته «الألعاب اللغوية»؛ إذ يقرِّر أن اللغة ليست شفافة ولا دقيقة، ومن ثمَّ لا تعكس صورةً حقيقية للعالم، فمعاني الكلمات تُحدَّد بأنماطها أو طريقة استعمالها. خُذْ على سبيل المثال كلمة «بحر»؛ فهذه الكلمة ليس لها معنى واحد، بل لها معنى خاص في كل لعبة لغوية، فهي في الجغرافيا تعني المسطحَ المائيَّ المالحَ، وفي القانون الدولي تعني المسطحَ المائيَّ المتصل، أيْ لا يدخل البحرُ الذي تحيطه اليابسةُ في هذا التعريف لأنه خاضع لسيادة

دولة ما؛ وأما في الشعر فالبحر هو الكريم (هو البحر من أيّ النواحي أتيته). ولا يمكن القول بوجود ما هو مشترك بين تلك الاستعمالات يجعلنا نستعمل الكلمةَ نفسَها للدلالة عليها كلها. وبذلك يرفض فتغنشتاين أن يكون هنالك مدلولٌ متعالٍ أو مفارقٌ. وعليه، فالمعاجم ليست عملًا صحيحًا، لأنها تنتزع الكلماتِ من سياق الاستعمال أو الألعاب اللغوية بحسب تعبير فتغنشتاين، وهكذا ينفتح البابُ على مصراعيه للتأويل والنسبية. لم تَعد توجد لغةٌ، بل ألعاب لغوية. ولكل لعبة لغوية طبيعة «اجتماعية». لكن ماذا عن اللغة الخاصة؟ أفكاري ومشاعري الذاتية؟ إلام تشير كلمة «ألم» عندما أقول «أنا أشعر بالألم»؟. في السابق، كان التصور السائد أن تلك الكلمة تصف تجربتي الخاصة مع الألم التي تختلف عن تجارب الآخرين، وأما فتغنشتاين فيرفض ذلك، إذ لا يرى في كلمة «ألم» أيَّ معنى ذاتي خاص، بل هي مجرَّد استعمال وظيفي، فإذا طلبنا من شخص أن يصف لنا ألمه فسيحيل إلى اللغة التي هي كما أسلفنا اجتماعيةٌ لا فردية. حينما أقول مثلاً: «الكرماء أحب أنا الأشخاص»، يصحّح الناسُ عبارتي إلى: «أنا أحب الأشخاص الكرماء»؛ وذلك تبعًا لمعيار متفق عليه اجتماعيًّا؛ وهذا ما يبرهن على اجتماعية اللغة. وأما عن اللغة الخاصة فيرى فتغنشتاين استحالةَ وجودها، وذلك لعدم إمكان وجود معيار يحكمها. فلو افترضنا أن شخصًا شعر بشعور غريب للمرة الأولى وأراد وصفه فقال شعرتُ بـ»س» ولم يُعطه اسمًا لأنه جديد، فليس هو بالحزن ولا الاكتئاب ولا أي شعور مألوف، ثم عاد ليشعر بذلك الشعور مرة أخرى، وعاد ليصفه فقال شعرت بشعور «س»، وهكذا دواليك يتكرر الشعور ويُعاد الوصف، فإن فتغنشتاين يقول كيف له أنْ يعرف أنَّ ما شعر به في المرة الأولى هو ما شعر به في المرة الثانية؟ وأنَّ ما شعر به في المرة الثانية هو ما شعر به في المرة الثالثة؟ لا يرى فتغنشتاين وجودَ أيِّ معيار يخبره بأن استعماله كلمة «س» في المرة الأولى كان صحيحًا بالنسبة إلى استعماله في المرة الثانية، فكل ما في الأمر أنه «يبدو» له أن الشعور المتكرِّر في تلك الحالات هو الشعور «س»، فالمعايير لا توجد إلا في إطار اللغة الاجتماعية (الوقيان، 2023: 453-459).

يحمل كلُّ ذلك معانيَ مضمرةً، ففتغنشتاين قد عمَّق أولاً فكرةَ اعتباطيةَ اللغة التي ذهب إليها دي سوسير على نحو ما ذكرنا سابقًا، بتأكيده اعتباطية قواعد اللغة؛ فبالإمكان أن نعبّر عن «أنا أحب الأشخاص الكرماء» بهذا التعبير «الكرماء أحب أنا الأشخاص» من دون أن يكون هنالك أيُّ خلل في اللغة، وكلُّ ما نحتاجه أيضًا هو أن نتواطأ جميعًا على تلك القاعدة اللغوية. ومن ناحية أخرى، يحيل فتغنشتاين إلى النسبية بتأكيده وجود ألعاب اللغة (اختلاف معاني الكلمة ذاتها باختلاف سياقات ورودها، مثلما رأينا مع كلمة «بحر») وليس اللغة (الكلمات المتعالية والمفارقة ذات المعنى الواحد الثابت)، كذا أكَّد ذلك بقوله إن

اللغة ذات استعمال وظيفي ولها طبيعة اجتماعية؛ الأمر الذي يجعلها قاصرةً على أن تحيط بتجربة الفرد الذاتية، فكل ما هو خارج اللغة لا يمكن التفكير فيه، ويترتَّب على كل ذلك نتيجةٌ خطيرةٌ نجد صداها في الفكر ما بعد الحداثي، ألا وهي أن المعنى والحقيقة متولدَين عن اللغة لا عن الواقع. وبعبارة أخرى، فالعقل لا تربطه علاقة ضرورية بالواقع، وهو غير قادر على أن يحيط بالواقع، بل أبعد من ذلك، فاللغة أشبه بالسجن الذي يحجب عنَّا الحقيقة، فالشعور «س» لم أستطع أن أصل إلى حقيقته لأن اللغة اجتماعية في الأصل، وذات استعمال وظيفي (ولا يمكن لها أن تكون فرديةً لغياب المعيار)، واللغة وَفْقَ هذا التصور تُصيب المعرفةَ بالشلل، فإشكال علاقة الدال بالمدلول هو في الأصل إشكال علاقة العقل بالواقع.

إن جدلاً مشابهًا للجدل بين الحداثة وما بعد الحداثة، قد انتقل إلى الفكر والمدارس القانونية، إذ سادت النزعةُ الشكلية للمدارس القانونية الطبيعية على الفقه والقضاء لفترة طويلة، بتقوقعها حول النص القانوني على أساس أنه صادر عن جهة عليا، ويجسِّد حقيقةً مطلقة وسرديةً كبرى، فاقتصر دورُ القاضي على تطبيق هذه المشيئة، والحالات التي تُجيز للقاضي الخروجَ عن النص تكون في حدود قواعد العدالة ومبادئ القانون الطبيعي، وذلك حين يعارض القانونُ الوضعي قانونًا طبيعيًّا. ثم ظهرت المدارسُ القانونية الواقعية بعد ذلك، وعارضت تلك الرؤيةَ تاركةً المجال للقاضي لكي يشارك في صُنْع القانون، متأثرةً بفلسفات ليس أقلها ما بعد الحداثة (الخولي، 2021: 377-379). وسنتناول تبعًا لذلك تأثيرَ فلسفتَيْ الحداثة وما بعد الحداثة وتعاقبهما في المدارس القانونية.

أولاً: مدارس القانون الطبيعي

اكتسبت مدارسُ القانون الطبيعي المتأثرة بالتقاليد الفلسفية المثالية السيادةَ في الفكر القانوني حتى القرن الثامن عشر، ومن المعروف أن جذورها تمتد إلى أفلاطون في كتابه الجمهورية. والفكرة الرئيسة في مدارس القانون الطبيعي تكمن في أن مصدرَ القانون أبعدُ من أن يكون إرادةَ المشرِّع، بمعنى أن مصدر القانون هو العدالة الكونية والأخلاق المتعالية التي يمكن تحقيقهما بواسطة العقل الحرِّ والمتعالي. وأما العصور الوسطى فقد شهدت نوعًا من التحول بتأثير التعاليم الدينية التي سادت هذا العصر، فأصبح مصدرُ القانون هو إرادة الله، أيْ آلت العدالةُ الكونية والأخلاقُ المتعالية إلى تعاليم الخالق، وظلَّ الحالُ هكذا حتى جرى الفصلُ بين القانون والدين، وإعادته مرة أخرى إلى العقل بتأثير الحداثة (باوند، 2021: 39-44)، وعلى وجه التحديد مع الفيلسوف الفرنسي ديكارت الذي انقلب على نسخة توما الأكويني من القانون الطبيعي، ليعود العقلُ الحرُّ- المفارق للزمان والتاريخ- أساسَ مبادئ القانون الطبيعي.

ويشرح ديكارت منهجَ الشكِّ الديكارتي- الذي رفع من قيمة العقل وجَعَله مقدَّسًا- على النحو الآتي: لكي يبني ديكارت فلسفتَه على أساس يقيني وقوي، عقد العزمَ على أن يشكَّ في كل شيء، فبدأ بالشكِّ في حواسِّه والعالم الخارجي؛ وذهب في هذا السبيل إلى احتمال أن يكون ما يراه من عالم بواسطة حواسه إنما يجري في حلم، والحالمون كالمجانين لديهم هلوساتهم، الأمر الذي قاده إلى القول إلى أن الحقيقة الوحيدة التي لا يمكن الشكُّ فيها هي الأنا الفاعلة للشكِّ، وما دامت الأنا تفكر فهي موجودة: «أنا أفكر، إذن أنا موجود». وأحد أهم نتائج نظرية المعرفة هذه أنْ صار الذهنُ أشدَّ يقينًا من المادة، فالحقيقة اليقينية الوحيدة التي يمتلكها هي أنه يفكر، ومن هذا التفكير يُستدَلُّ على الوجود (راسل، 2018: 73-83). وقد أفضى منهج ديكارت هذا إلى ما يُعرَف بثنائية العقل والجسد التي سادت عصرَ الحداثة من بعد مؤسِّسها ديكارت، وهي الثنائية التي تعلي من قيمة العقل على أساس أن الحقيقة اليقينية الوحيدة قد جرى الاستدلال عليها من التفكير الذي هو نشاط عقلي: «أنا أفكر إذن أنا موجود». وأصبح العقلُ مستقلاً عن الوجود ومتعاليًا عليه، الأمر الذي قاد إلى مركزية الذات وتقديسها باعتبارها مُنتِجةَ الحقيقة، وأضحت الحريةُ قانونًا طبيعيًّا مطلقًا لدى أصحاب مدرسة القانون الطبيعي المتأثرين بالفكر الحداثي الذي ابتدأه ديكارت، ونجد إقرار تلك الحقائق في نصوص قانونية متعدِّدة، إذ ينصُّ الإعلانُ العالمي لحقوق الإنسان في المادة (1) على: «يولد جميعُ الناس أحرارًا ومتساوين في الكرامة والحقوق ....». وينصُّ إعلان الثورة الفرنسية في المادة (3) على أن «الغاية من كل مجتمع سياسي هي المحافظة على حقوق الإنسان الطبيعية التي لا تزول، وهذه الحقوق هي الحرية والملكية والأمن...». وأدَّى تقديسُ حرية الفرد إلى طغيان حقوق الأفراد كالمِلْكية الفردية وحق التعاقد، وغيرها من الحقوق، لدى الأنظمة التي تستند إلى مدرسة القانون الطبيعي في عصر الحداثة (الخولي، 2021: 389).

تذهب هذه المدرسة إلى القول بسُموِّ القانون الطبيعي على القانون الوضعي، ويمكن تلخيص قولها هذا بعباره شهيرة لأرسطو قال فيها: «نحن الذين نبحث عن التفرقة بين العدل في ذاته والعدل في المجتمع» (تناغو، 2000: 133). وتتمركز رؤيتها حول التشريع، وتحصر دورَ القاضي في الكشف عن إرادة المشرِّع، انطلاقًا من أن القاعدةَ القانونية ما هي إلا انعكاس للقاعدة الطبيعية المستندة إلى العدالة الكونية والأخلاق المتعالية المستوحاة من العقل، وهذا العقلُ مفارقٌ لكل شيء، وبمقدوره الوصول إلى الكمال المعرفي والأخلاقي، وهي حين تعطي القاضيَ صلاحيةَ الخروج عن النص القانوني فإن ذلك يكون في نطاق قواعد العدالة ومبادئ القانون الطبيعي.

ثانيًا: المدارس القانونية الواقعية

وقد رفضت جملةُ المدارس القانونية الواقعية على تنوُّعها كلَّ ذلك، وهي محل دراستنا هنا نظرًا إلى تأثُّر التيار الحديث منها بتقاليد ما بعد الحداثة. فهي بدءًا لا تهتم بالجانب النظري للقواعد القانونية، بل تهتم بالنتائج المترتبة على تطبيق تلك القواعد، وتؤمن بأن القانون يعتمد اعتمادًا أساسيًّا على العلوم الاجتماعية الأخرى، وترى أن الأخلاق والسياسة يلعبان دورًا مهمًّا في تفسير النصوص القانونية، كذا تلعب شخصيةُ القاضي دورًا مهمًّا في صياغة الأحكام، وليست القوانينُ سوى دليل إرشادي، فوراء كل نص قانوني مركَّبٌ فلسفي وسياسي واجتماعي وأخلاقي معقد. لكل ذلك اهتمت هذه المدرسة اهتمامًا خاصًّا بالدراسات القانونية النقدية Legal Critical Studies، بغرض تطوير القانون وإصلاحه (باوند، 2021: 64-73). وأما فلاسفة ما بعد الحداثة فلهم حضورٌ كبيرٌ في تلك الدراسات اليوم؛ إذ ينصبُّ اشتغالهم- كما سنرى- على تحليل القانون وتفكيكه ونقده، وذلك خلافًا لأسلافهم من اليونانيين والحداثيين الذين أمدُّوا القانونَ ببناء نظري متَّسق.

جاءت الإرهاصاتُ الأولى لرفض نظرة العقل المتعالية والمفارقة بفضل الفيلسوف الإسكتلندي التجريبي ديفيد هيوم (راسل، 2018: 168-181)، الذي أوصل الفلسفةَ التجريبية إلى نتيجتها المنطقية، فقد أنكر هيوم الارتباط الضروري بين العلة والمعلول، وذهب إلى أن اقتران الحدث (أ) بالحدث (ب) هو اقتران يفرضه الاعتياد، وهذه العادة متحصَّلة من التجربة؛ إذ ليس هنالك داخل تتابع هذه الأحداث ما يمكن أن نطلق عليه الارتباط الضروري، فالضرورة موجودة في الذهن وليست في الموضوعات. ولعل مثالنا هذا جيد لطرح حجة هيوم: لا نجد عند الطفل الارتباطَ الضروري بين النار والإحراق، إذ يخاطر الأطفال عادةً بالعبث بكل شيء، حتى تقودهم التجارب إلى ما أسماه هيوم الاعتياد، وهذا ما قصده هيوم بقوله «إن الضرورة موجودة في الذهن وليست في الموضوعات». وبذلك أصبحت القدسيةُ التي أُعطِيَت للعقل والمركزية التي حصدتها الذاتُ البشرية- بوصفها منبعَ توليد الحقائق- محلَّ شكٍّ؛ فالعقل كذلك يُوهِمنا بوجود علاقة سببية لا وجود لها في الواقع. ووَفْقَ نظرية المعرفة هذه عند هيوم، لا يمكن الوصول إلى أي بناء معرفي مستقبلاً بالاستناد إلى ما حدث في الماضي. ولعل هذه النافذة التي فتحها هيوم، والتي كانت مليئة بالشكيَّة هي التي سمحت للفكر ما بعد الحداثي ابتداءً بالولوج إلى ساحة الجدل الفلسفي، لا سيما أن تلك الإشكالات التي أثارها هيوم، على حدِّ تعبير راسل «لم تواجَه بدرجة كافية» (راسل، 2018: 172)». وليست تلك الإشكالاتُ محصورةً في السببيَّة المرتبطة بالظواهر الطبيعية، بل تحمل في طيَّاتها لوازم أكثر جديَّةً، منها ما يتصل بالأخلاق، وهي ما تُعرَف بإشكالية

«ما هو كائن/ما ينبغي أن يكون» (Is and Ought)؛ فما هو كائن Is، أيْ قوانين الطبيعة ذات الطابع التقريري لا يصحُّ أن توجِّه ما ينبغي أن يكون Ought، أيْ القوانين الأخلاقية المعيارية، فحينما نقول في الوضع العادي إن «إنسانًا تناول طعامًا قد دُسَّ فيه السمُّ مما أدَّى إلى وفاته» على أنها جملة تقريرية Is، فإن الجملة المعيارية Ought ستكون: «لا ينبغي أن ندسَّ السمَّ لإنسان في طعامه». ولكن عندما ننفي رابطةَ السببية بين العلة والمعلول مثلما فعل هيوم، نفقد دليلَ الجملة التقريرية ذاتها، إذ تصبح هذه الجملةُ التي حدثت في الماضي «إنسان تناول طعامًا قد دُسَّ فيه السمُّ مما أدَّى إلى وفاته» غيرَ ضرورية التحقق في المستقبل، فموت إنسان بسبب السمِّ لا يعني بالضرورة أنه سيموت في المستقبل إذا ما تناول السمَّ، وهكذا أصبح هنالك فجوةٌ بين الجملة التقريرية في الماضي والجملة التقريرية في المستقبل. وبطبيعة الحال، أضحت الفجوةُ بين الجملة التقريرية والمعيارية أعمقَ، فإذا كنَّا غيرَ متأكدين من أن حدوث الجملة التقريرية في الماضي سيقودنا إلى الجملة التقريرية في المستقبل، فكيف لنا أن نتحدث عمَّا يجب أن تكون عليه الجملةُ المعيارية؟ (الخولي، 2021: 389-391).

إن هذه الإشكالية، على وجه التحديد، هي ما جعلت الفيلسوف إيمانويل كانط (1724-1804) يقول إن هيوم قد أيقظه من سُباته الدوغمائي، ولذلك أسَّسَ كانطُ لاحقًا الأخلاقَ باللجوء إلى الميتافيزيقا محاولًا سدَّ تلك الفجوات (كانت، 2020).

ولعل هذه هي المرة الأولى التي تواجه فيها فلسفةُ الأخلاق- والقانونُ من ثمَّ، بوصفه قواعد معيارية تستند استنادًا أساسيًّا إلى الأخلاق- شبحَ النسبية بعد أن كانت ترتكز إلى المطلقات والقوانين الخالدة.

وينطبق ذلك على كل ما اعتبرته مدارسُ القانون الطبيعي- المتأثرة بالفلاسفة المثاليين- قوانين طبيعية ومتعالية، إذ فقدت الكثيرَ من قدرتها التبريرية عقب هيوم، وكان مآلها إلى الاندثار لولا أن إيمانويل كانط أعاد إحيائها.

فلسفة القانون لدى فلاسفة ما بعد الحداثة

سنتناول في هذا المبحث فلسفةَ القانون لدى اثنين من أبرز فلاسفة ما بعد الحداثة، وهما: جاك دريدا وميشيل فوكو. وسنضع في الحسبان بعد ذلك ما إذا كانت رؤيةُ ما بعد الحداثة تخدم القانونَ أم تكتفي بالهدم مثلما هو شائع عنها في سياقاتها كافةً.

أولًا: فلسفة القانون لدى جاك دريدا

إن استراتيجية دريدا التفكيكية قد أطَّرته في قالب الفلسفة الهدامة، وأصبحت تهمةُ العدمية تلاحقه. يرى دريدا أن الإنسان دائم البحث عن مركز أو أرض ثابتة يقف عليها، وأن تاريخ الفلسفة هو بحث عن هذا المركز، ومن ثم تستمد من هذا المركز كلَّ شيء، الأخلاق والمعرفة والحقيقة، كما أنها تعطي الأخلاقَ والمعرفةَ الأساسَ الثابتَ، وتجعلهما يفلتان من قبضة الصيرورة، وبذلك فإن الفسلفة- فيما يرى دريدا- تكون قد تعاملت مع الواقع من خلال نسق مغلق، يتمثل في المركز المفارق والمتعالي والكلي. وكما أسلفنا، كانت الفلسفة- منذ أفلاطون حتى عصر الحداثة- تنطلق من مركز أو أصل ما، ويختلف هذا الأصلُ باختلاف المدرسة الفلسفية، فنجد أن المركز لدى الفلاسفة المثاليين أقرب إلى العلة الأولى أو الله، وأما فلاسفة التجريب فيمكن إرجاع هذا المركز إلى قوانين الطبيعة الخالدة. ويقرِّر دريدا أنه سيفكر في أمرٍ لا يمكن التفكير فيه، ألا وهو بنية ليس لها مركز أو أصل (المسيري والتريكي، 2003: 70-73) وبذلك جاءت ولادةُ التفكيكية التي يرى البعض أنها تكاد أن ترادف مصطلحَ ما بعد الحداثة. التفكيكية منهج لتفكيك النصوص بالبحث في داخل النص لإظهار التناقض بين ما يدَّعي النصُّ قولَه وما قاله فعلاً.

وقد تطرَّق دريدا إلى القانون في مواضع متفرقة، حينما تحدَّث عن العدالة والحق وغيرها، إلا أنه عالج القانونَ بشكل أكثر جديةً في كتابه قوة القانون (دريدا، 2019)، فتعمَّق فيه مستعينًا بالنصوص التي يستعملها المشرِّع، وبحث موضوعَ العلاقة بين العدالة والقانون، وقد وجاء كتابُه هذا استجابةً لسؤال تشكيكي حول ما يمكن أن يقدمه التفكيك للعدالة.

يتساءل دريدا ابتداءً: هل يسمح التفكيك أو يُجيز أصلاً إمكانَ وجود العدالة؟ يرى دريدا أن التفكيك يسمح بذلك! لكن أعداء التفكيك سيجيبون بالنفي، بل يذهب إلى أبعد من ذلك بقوله إن التفكيك سيكون في مكانه الطبيعي، بل في بيته في كليات الحقوق أكثر منه في أقسام الفلسفة والأدب. والواقع أن التفكيكية بارزة في الدراسات القانونية النقدية اليوم Critical Legal Studies. يميِّز دريدا بين القانون والعدالة، فالقانون ممكن، أيْ قابل للتفكيك، أما العدالة فهي المستحيل ولا يمكن تفكيكها، إنها مفهوم مجرَّد لا يمكن الوصول إليه عمليًّا، ومع ذلك تختبئ العدالةُ خلف القانون وتشدُّه إليها (النبواني، 2018: 201-203).

القانون والعنف

يبدأ دريدا بتطبيق التفكيكية على النصوص القانونية لإظهار ما تُخفيه، متحرِّيًا ثلاثةَ نصوص قانونية متقاربة، النص الإنجليزي to enforce the law الذي يعني «فرض القانون»، والنص الفرنسي appliquer la loi وما يقابلهما في اللغة الألمانية Gewalt الذي يحمل معنى العنف المشروع في تطبيق القانون. ينطلق دريدا من النص الإنجليزي ليذكِّرنا بالعلاقة المنسيَّة بين القانون واستخدام القوة، فالقانون دائمًا قوةٌ مسوَّغة، حتى لو كان بالإمكان الحكم على هذا التسويغ بغير العادل أو بغير القابل للتبرير. وبذلك ترتبط العدالة بالقوة، ويصبح مفهومُ القوة متضمنًا في مفهوم العدالة على اعتبار أنها تغدو قانونًا. ويضيف دريدا مشيرًا إلى أن القوة ليست شيئًا طارئًا أو عارضًا في القانون ومضافًا إليه من الخارج، بل هي ما يؤسِّس القانونَ ويخلقه، وهذه القوة ليست سوى العنف. ثم يعود إلى المصطلح الألماني Gewalt الذي لا يمكن ترجمته إلى الفرنسية أو الإنجليزية بمفردة «العنف» «Violence»؛ إذ يعني أكثرَ من معنى العنف، فهي تعني عند الألمان الحكمَ الشرعي والقوة المسوَّغة، وهذا يختلف عن العنف الخالص أو الأعمى؛ إذ يشير المصطلح الألماني إلى العنف الشرعي الذي تحتفظ به السلطات وتدعمه وتتحكم في تأويله، في الوقت الذي يقوم فيه هذا العنف بتأسيسها وحمايتها. ويُبيِّن المصطلحُ الألماني أن الأصلَ العنيف للقانون لم يُمحَ رغم محاولاته تجميل هذا العنف (النبواني، 2018: 204-205).

ثم ينتقل دريدا إلى فضح العلاقة المعقدة بين القانون والعنف، موضِّحًا أنها علاقة منفعة متبادلة؛ حيث يحمي أحدُهما الآخرَ، فيستند القانونُ في بقائه إلى العنف، في حين يحصل العنفُ على مشروعيته بارتباطه بالقانون. وبقدر ما هي علاقة منفعة متبادلة فهي علاقة تهديد بالإلغاء، فبما أن العنف يعيش داخل القانون فهو يمثِّل تهديدًا له، انطلاقًا من رفض البشر لكل أشكال العنف. وعلى حدِّ تعبير دريدا فإن القانون يُهدَّد من داخل القانون، وهو حين يمارس سلطته وقوته المتوحشة لا يهدف بشكل أساسي إلى تحقيق نتيجة معينة، بل إلى مواجهة تهديد إلغاء قانون الدولة الساري، الذي سمح بهذا الحق في العنف.

ومن ناحيةٍ، يقول دريدا إن القانون يحتكر العنف ليحمي نفسَه، ومن ناحيةٍ أخرى يرى أن هذا العنف الذي يسكن القانون يمثِّل تهديدًا له. ويُثار في هذا الصدد سؤالٌ مهم حول تناقض العبارتين؛ فإذا كان القانون يحتكر العنفَ، فكيف يكون هنالك عنفٌ خارجيٌّ يمثِّل تهديدًا لبقاء القانون الساري؟ الإجابة هي بالنفي؛ لا يوجد تناقض، إذ يفرِّق دريدا بين العنف المؤسِّس للقانون، كالعنف المستخدم في الثورات، الذي يغيِّر قانونَ الدولة، وبين العنف الحافظ للقانون، كالعنف المشروع الذي تستخدمه السلطات لتثبيت القانون. إن العنف بوصفه

الحامي للقانون والمهدِّد بإلغائه في الوقت نفسه، يُذكِّر بنصّ دريدا الشهير في صيدلية أفلاطون حول الفارماكون pharmakon الذي يعني الدواءَ أو السمَّ في الوقت نفسه أو كليهما معًا (النبواني، 2018: 205-206). ولعل طبيعة العلاقة المعقدة بين القانون والعنف هي ما جعلت دريدا يرى أن التفكيك سيكون في منزله في كليات الحقوق أكثر منه في أقسام الفلسفة أو الأدب؛ إذ تعطي هذه العلاقةُ المعقدة التفكيكَ إمكاناتٍ أوسعَ لممارسة عمله.

ويواصل دريدا استعانته بأدوات التفكيك لإظهار العلاقة بين القانون والعنف، فيضيف إلى تلك العلاقة عائدًا إلى مفهوم كان قد ابتكره، ألا وهو «العدوى التباينية»، فيشير إلى أن العنف بوجوده داخل القانون يُعدِي القانونَ ليأخذ شكلَ العنف المحض، وهذا ما نراه في عقوبة الإعدام، التي يتجلى فيها العنفُ بصيغته الخالصة وفي حدّها الأقصى. وليس انتقادُ تلك العقوبة في الواقع اعتراضًا على عقوبة من العقوبات، بل هو اعتراض على أصل القانون نفسه الذي تأثَّر بعدوى العنف الذي يسكن في داخله (النبواني، 2018: 205-206).

كلُّ ما قيل حتى الآن ينطبق عليه ما وصفه أعداءُ دريدا والتفكيك من أنه يفضي إلى التقويض والهدم والعدمية؛ فموقف دريدا يبدو رافضًا القانونَ من دون أن يقدِّم البديلَ، لكن دريدا يسوق ويقترح بعد ذلك مثالاً يجعل من علاقة القانون والعنف أكثر تسامحًا واتساقًا وتعاونًا:

يقول في مسألة الإضراب- الذي يُعد عنفًا بالمعنى الواسع للكلمة- حينما يتم ترخيصه من قبل القانون، إن الإضراب يمكن يقوِّض القانونَ الذي يقوم بمقتضاه الإضراب، فالإضراب سيُهدِّد أو يُغيِّر منظومةً قانونيةً كاملةً في دولةٍ تسمح بالإضراب، هكذا يحتوي القانونُ على بذور فنائه داخله (النبواني، 2018: 206)، فيصبح القانونُ والعنفُ في حالة تعايش، ويصبح القانونُ مفتوحًا للتغيُّر إلى أجل غير مسمى. لقد أخذ دريدا بذلك علاقةَ القانون والعنف من النسق المغلق الذي يحتكر العنفَ ويسوِّغه- ولو كان غير عادل- إلى النسق المفتوح الذي يقوم على العلاقة التعاونية بين العنف المؤسس (كالإضراب) والعنف الحافظ (نظام الدولة القائم)، ومن ثمَّ يخضع دريدا القانونَ للصيرورة التي تسمح له بالتجدُّد باستمرار، وتحقِّق له تكاملَه. ولعل ذلك ما يبرِّر قول دريدا إن التفكيكية ليست هي العدمية، ويبرِّر إعادة تعريفه للتفكيكية بالقول: «التفكيك هو العدالة» (دريدا، 2019). وخلاصة ذلك أن دريدا يرى ضرورةَ أن يسمح القانونُ الساري (الذي يجسِّد العنفَ الحافظ للقانون) بوجود الإضراب مثلاً (الذي يجسِّد العنفَ المؤسِّس للقانون) حتى يخرج القانون من حالة احتكار العنف ليسمح لنفسه بأن يتجدَّد باستمرار، ومن دون أن يقوِّض العنفُ الحافظ للقانون تلك العمليةَ. وهكذا

لا يكتفي التفكيك بنقد وفضح العلاقة بين القانون والعنف واحتكار القانون للعنف فقط، وإنما قدَّم أيضًا شكلاً من أشكال التعاون الذي يتوقف معه احتكارُ القانون للعنف ويسمح بوجود العنف المؤسِّس- كالإضراب- ليخضع القانونُ للصيرورة والتغيُّر بشكل مستمر.

ثانيًا: فلسفة القانون لدى ميشيل فوكو

كان اشتغال فوكو على السلطة بشكل أساسي، إلا أن هذا الاشتغال لم يكن بمنأى عن القانون؛ فالعلاقة بين السلطة والقانون هي علاقة تلازم، فأيُّ شكل من أشكال السلطة يفترض قانونًا معينًا، وأيُّ شكل من أشكال القانون ينطوي على سلطة ما. وقد درسَ فوكو في كتابه المراقبة والمعاقبة (فوكو، 2022) أشكالَ السلطة الثلاثة المتمثلة في: التعذيب، والعقاب، وأخيرًا الانضباط. فيذهب فوكو إلى أنه إذا كان القانون قد فرض سلطته جسديًّا في السابق، فإنه اليوم يفرضها نفسيًّا، ولتوضيح ذلك بإمكاننا أن نأخذ نموذج السجن عند الفيلسوف النفعي جيرمي بنثام، المسمى بانوبتيكون. سجن بنثام دائريٌّ، وفي مركزه يوجد برجٌ للمراقبة، وسيفترض المساجين نظريًّا أنهم مراقبون وسيتصرَّفون وَفْق ذلك، وعندئذٍ تنتفي الحاجةُ إلى وجود أيِّ حراس في السجن، هذا النوع من السيطرة على الذات أو الانضباط هو جوهر السلطة والقانون اليوم. وتُحقِّق هذه المراقبةُ المنفعةَ والطاعة والسيطرة، ويسمح الانضباط باعتباره تقنية شديدة التعقيد بخلق أجساد طيِّعة، ولا يقتصر الأمر على السجون، بل يدعونا فوكو إلى تأمُّل مؤسَّسات أخرى مثل: المدارس والمعامل والمستشفيات التي تعمل على تحقيق الانضباط، فهي تعتمد على قواعد منها: المواقع الوظيفية، الرقابة التراتبية، العقوبة الضابطة، الاختبار أو الامتحان (بغورة، 2013: 86). يقول فوكو: ما الذي يثير الدهشة إذا كان السجن يشبه المصانع والمدارس والثكنات والمستشفيات والتي كلها تبدو مثل السجون؟؛ فهذه المؤسَّسات- بحسب فوكو- تهدف إلى توحيد السلوك ومراقبة الطلاب والعسكر والمرضى والعمال وإبعاد أي حالة شاذة.

إلا أن هذه السلطة الانضباطية تستجيب، في نظر ميشيل فوكو، لضرورات تاريخية واقتصادية، منها النمو السكاني الذي أخذ في التزايد بشكل كبير منذ القرن الثامن عشر، الأمر الذي فرض على تقنيات الانضباط العملَ على تثبيت السكان، وكذلك النمو الهائل لآلة الإنتاج الاقتصادي وضرورة الرفع من مردوديته (بغورة، 2013: 87).

حضور القانون في فلسفة ميشيل فوكو له عدة أوجه، منها: علاقة القانون بالممارسات الاجتماعية، ضرورة نقد القانون أو الفرضيات التي يقوم عليها للوصول إلى تحليل جديد للسلطة، علاقة القانون بالذات. كذا يتفاوت حضور القانون في كتاباته، ففي كتابه تاريخ

الجنون في العصر الكلاسيكي، أوضح مختلف القوانين التي خضع لها المجانين في الحقب التاريخية المختلفة، وأكَّد من خلال تلك الدراسة أن القانون هو أداة معزِّزة لتصوُّرٍ أو معرفةٍ ما؛ ففي مثال الجنون يجري تعزيز تصوُّرٍ ما حول الجنون. وأما في كتابه المراقبة والمعاقبة فقد فرض موضوعُ القانون نفسَه على فوكو، لا سيما مسألة قانون العقوبات والعدالة الجنائية. والواقع أن أعمال فوكو في حقل القانون لا تعطي القانونَ بناءً أو نظريةً نسقية، بل يأتي موقفه أقرب إلى النقد والتفكيك، إذ يتصور القانون على أنه دائم الظهور في علاقته بعناصر أخرى، ولا يتناوله بوصفه عنصرًا معزولاً عن تلك العناصر الأخرى المرتبطة به. وهذا التصور له وجاهته، وله ما يؤيده في الفكر القانوني؛ إذ هنالك إجماع في المدارس القانونية على أن القانون عبارة عن مركَّب سياسي واجتماعي وأخلاقي معقد للغاية. والظواهر القانونية التي لفتت انتباهَ فوكو بشدة هي تلك التي ترتبط بأنظمة عمل المؤسسات كنظام العقوبة والحجر. وكذلك اهتمَّ بنُظُم إنتاج الخطابات على نحو ما يجري في المحاكم والتشريع، وأخيرًا الخطاب القانوني الذي يُوجَّه إلى المجتمع، الصادر عن السلطة أيًّا كانت، كالقرارات والأحكام القضائية (بغورة، 2013: 93).

يرى فوكو أن إصلاحات قانون العقوبات في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر في المجتمعات الأوروبية، كان لها عدة مظاهر، منها: أنها ميَّزت بين الجُرْم القانوني والخطأ الأخلاقي أو الديني، فأصبحت العقوبةُ محصورةً في اختراق القانون الذي أرسته السلطةُ التشريعية، ويستنتج من ذلك عدة أفكار: أولاً ارتباط تعيين الجريمة بالسلطة السياسية أو بوجود قانون معترف به، وثانيًا الانتقال من القانون الطبيعي والديني والأخلاقي إلى القانون الوضعي الذي يستند إلى ما يعود بالنفع على المجتمع، وثالثًا التحديد الواضح للجريمة، من حيث هي كلُّ ما يُلحِق الضررَ بالمجتمع، وهذا التحديد يحيل إلى تحديد المجرم الذي يصبح كل شخص يُحدِث ضررًا للمجتمع، وعلى القانون أن يصلح هذا المجرم لا أن ينتقم منه، وعلى هذا الأساس وُجِدَت عقوباتٌ مثل: نفي المجرم الذي أخلَّ بالعقد الاجتماعي، أو التشهير والتحقير اللذين يستبقيان المجرمَ داخل المجتمع ولكن في عزلة، وكذلك عقوبة العمل الإجباري المفيد للمجتمع، وعقوبة الإعدام. وقد لاحظ فوكو أن هذه العقوبات التي جاءت في سياق إصلاحي لم تُطبَّق إلا قليلاً، فقد استعيض عنها بعقوبة أخرى هي السجن، وهي عقوبة لم يجد لها فوكو، في تقديره، ما يسوِّغها نظريًّا، ولكن هذا لا يعني أن فوكو منسجم مع العقوبات الأخرى، فهي والسجن سيّان؛ ليس ثمة من تبرير لوجودها. والدليل على ذلك أن قانون العقوبات المطبَّق في القرن التاسع عشر- في فرنسا وألمانيا مثلاً- لم يلتزم في التجريم بما وضعه من قاعدة في تحديد الجريمة بأنها «ضرر المجتمع»، بل استند إلى قاعدة أخرى هي

«ضبط الأفراد». ومن ثمَّ، فما حدث في إصلاحات قانون العقوبات في القرن التاسع عشر هو استهداف الضبط والمراقبة، نظرًا إلى اعتماد تلك الإصلاحات على مفهوم جديد هو الفرد الخطير، أو ما يُعرَف قانونًا بـ«الخطورة الإجرامية»، التي ينظر من خلالها المجتمعُ إلى الفرد عبر الافتراض لا الفعل، بمعنى أن التعامل مع الفرد يكون وفق السلوك المفترض الذي يمكن أن يحدث لا وفق السلوك الذي حدث فعلاً. وباعتبار أن هذه القاعدة القانونية تخالف القانونَ الطبيعيَّ المقرَّرَ، فإن القضاء لم ينظر في تلك الحالات التي تشكِّل خطورةً إجرامية، بل أُحيلت إلى مؤسسات أخرى تقع على هامش السلطة القضائية، كمؤسسات الرقابة والإصلاح والأحداث والمؤسَّسات الطبية والنفسية، وكذلك المؤسسة التعليمية والتربوية التي تؤطِّر الفردَ. وفيما يتعلق بتحليلات فوكو للقانون، ثمة نقطتان أساسيتان: الأولى أن الدور الذي يؤدِّيه القانونُ دائمًا يتمثل في الرقابة والضبط، والثانية أن قانون العقوبات والسجن يخلقان الفوضى واللاشرعية، وبذلك تكون نظرةُ فوكو إلى القانون العقابي نظرةً سلبية، دعت البعضَ إلى نقد مسعاه؛ خصوصًا في ظل غياب البديل (بغورة، 2013: 95-97). وخلاصة القول أن فوكو يرى أن ارتكاز قانون العقوبات اليوم على فكرة «الخطورة الإجرامية»، بعد أن كان يرتكز على الجريمة الفعلية سابقًا، يُعد انتقالاً لشكل السلطة القانونية من سلطة عقابية إلى سلطة رقابية تتحكم في سلوك الأفراد وتؤطِّرهم؛ كذا يذهب فوكو إلى أن انتقال العقوبة من التعذيب الجسدي في السابق إلى السجن اليوم هو أشبه بالانتقال من عقاب البدن إلى عقاب الروح أو النفس، وهذا عقاب يرى فوكو أنه أخطر لأن تأثيره يتَّسِم بالخفاء.

أثر فلسفة ما بعد الحداثة على الفكر القانوني

أثارت المدرسةُ القانونية الواقعية بثوبها الجديد، والمتأثرة بتقاليد فلسفة ما بعد الحداثة، تحدياتٍ أمام التصورات التي سادت المدارسَ القانونية السابقة، فهي على اختلافها كانت تُجمِع على أن لنصوص القانون معنىً ثابتًا ومستقرًّا، وهو الذي قصده المشرِّع عندما صاغ النصَّ القانونيَّ، وليس للقاضي سوى أن يعمل على استدعاء ذلك المعنى باللجوء إلى قواعد اللغة وقواميسها، أو باستدعاء معانٍ متعالية كالعدالة والقانون الطبيعي، قاصدًا الوصول إلى نيَّة المشرِّع، من دون أن يفرض تصوراته الشخصية. وأما المدرسة الواقعية الجديدة بقيادة القاضي هولمز في الولايات المتحدة وإهرنج في أوروبا، فقد سعت إلى تقويض هذا الاعتقاد من خلال طرح بعض الأسئلة: لماذا لا يكون القاضي الذي يستجدي معانيَ متعاليةً كالعدالة والقانون الطبيعي ليس إلا معبِّرًا عن فرض تصوراته الشخصية المسبقة، حتى لو أدَّى به ذلك إلى تقويض النص الواضح، وهذا يُذكِّرنا بما طرحه الفيلسوف نيتشه الذي اتَّهم الفلاسفةَ

منذ سقراط حتى عصره بأنهم في مسعاهم إلى الوصول إلى الحقيقة لم يقوموا سوى بفرض تصوراتهم الشخصية على الوجود (الخولي، 2021: 422-423)؛ أو ما الذي يجعل المشرِّعَ قادرًا على الإحاطة بكل الحالات التي ينطبق عليها النص القانوني؟ ويُذكِّرنا ذلك بما طرحه الفيلسوف دريدا من استحالة أن يُلِمَّ المشرِّعُ بكل الوقائع التي قد ينطبق عليها النصُّ القانوني، الأمر الذي يحيل إلى استحالة تطبيق النص القانوني وفق تصور المدارس القانونية السابقة.

وأما إهرنج فقد أثار التحديَ ذاتَه، وإنْ بطريقه مختلفة، إذ هاجم ما أطلق عليهم فلاسفة فقه المفاهيم، الذين يبالغون في استعارة المفاهيم القانونية العامة والمجردة، لاعتقادهم أن الحق المطلق يكمن في تلك المفاهيم. ومن جملة ما هو مقرَّرٌ في المدرسة الواقعية الحديثة أنها تنفي وجودَ أي ارتباط موضوعي بين النص القانوني أو المعنى الكلي الذي يستدعيه القاضي من مقتضيات العدالة أو القانون الطبيعي، وبين أحكامه التي خلص إليها، وإنْ كان القاضي يحاول دائمًا خلق ذلك الارتباط، ومن ثمَّ قُضِيَ على مفهوم «سيادة القانون» لتصبح الحقيقةُ القانونية نسبيةً وعُرْضةً دائمًا للتأويلات والتفسيرات. وانطلاقًا من ذلك وضعت الواقعيةُ القانونية أسُسَها، على النحو الآتي (الخولي، 2021: 426-440) (بغورة، 2013: 93) (النبواني، 2018: 204-205):

- **أولًا:** نفي الموضوعية المطلقة عن النظام القانوني، فنصوص القانون عند الواقعيين مجرَّد وسيلة يتوسَّل بها القاضي للوصول إلى نتيجة سابقة، لا تخلو من التحيُّزات النفسية غير المستوعبة وغير الواضحة، وتحتوي نصوص القانون وقواعد العدالة على ما يجعل أيَّ حكم قضائي يبدو نتيجةً منطقية لتلك المقدمات، الأمر الذي يمكِّن القاضيَ من إخفاء عقيدته وميوله الشخصية، ويَظهر أثرُ نيتشه- في هذا الصدد- بنفيه وجود الحقائق المطلقة والمثُل العليا، فهو يرى العالَمَ بوصفه تدفُّقًا هائلاً من المتغيرات التي لا ثبات فيها، والتي تقبل عددًا كبيرًا من التصورات أو التأويلات المتضادة، على نحوٍ يتعذر معه الوصول إلى قيمة/حقيقة واحدة وثابتة وعليا. فما ندعوه حقيقةً ليس سوى تصوراتنا التي نحاول إسقاطها أو فرضها على العالم. وبشكل غير مباشر، عزَّز فتغنشتاين هذا الرأيَ من خلال نقضه للمفهوم الذي ساد اللغة باعتبارها أداةً تصف الحقيقةَ التي تسبق في وجودها اللغةَ، بمعنى أن الحقيقة توجد بشكل ذاتي مستقل عن اللغة وعقل الإنسان، وما اللغة إلا تعبيرٌ عن تلك الحقيقة. وبحسب ريتشارد رورتي، الذي أثَّر في المدارس النقدية في الولايات المتحدة، ليست الحقيقة سوى صَنْعة بشرية؛ على أساس أن الحقيقة يُعبَّر عنها بواسطة جُمل، وهذه الأخيرة ليست سوى مجموعة من الكلمات التي هي اختراع بشري.

- **ثانيًا:** النقد بوصفه عنصرًا أساسيًّا وعلاقة القانون بالعناصر التي تشكّله، والشأن في ذلك شأن فلسفة ما بعد الحداثة التي كانت ناقدةً ومفكّكةً للحداثة؛ ويظهر أثر جاك دريدا عبر العملية التفكيكية التي أظهر من خلالها أن النصوص القانونية تُضمر خلافَ ما يَظهر من النص. والتفكيك موقف نقدي في الأصل. وأما ميشيل فوكو فأكَّد أن القانون لا يمكن النظر إليه من دون العناصر التي تحيط به، كالسلطة والمجتمع، بحيث تنهار الحدود المصطنعة بين القانون والعلوم الإنسانية، كالفلسفة واللسانيات والاقتصاد والفلسفة واللاهوت والاجتماع. كذا مارس فوكو شيئًا من النقد والتفكيك للسلطة والمؤسسات الاجتماعية والعقابية كالسجن، التي يظهر فيها القانونُ بوصفه أداةً تعزِّز حقائقَ وقيمًا بعينها. بالإضافة إلى أن مفهومه الذي طرحه عن القوى الذَّرية يفيد أن إنتاج المعرفة والحقيقة لا يقتصر على السلطة، بل هو مجموع إرادات الأفراد في المجتمع، التي تكون في حالة صراع مستمر، وتشكِّل في نهاية المطاف الإرادةَ العامة التي تحمل في طيَّاتها هيمنةَ فئة من فئات المجتمع على غيرها. وقد أخذ إهرنج هذا المفهومَ ليقول إن القانون ليس نتاجَ إرادة السلطة وحدها، وإنما نتاج مجموع إرادات أفراد المجتمع أيضًا، ليضع على عاتق كل فرد ضرورةَ أن يُسهِم في إنتاج القانون من خلال تمسُّكه بحقه القانوني الذي يمثل مصالحه، وذلك في سبيل تغيير الشكل الكلي للقانون. وإذن، المبادئ القانونية هي نتاج صراع القوى. ويرى إهرنج ضرورةَ أن يقوم المشرِّع والقاضي بتدمير تلك المبادئ القانونية وإعادة بنائها على نحو مستمر كلما ضاقت بها سبل التعبير عن المصالح أو تحقيق التوازن بينها، وهذا يُذكِّرنا بعلاقة السلام والحرب عند نيتشه، إذ يؤكِّد أن السلامَ وسيلةٌ، والحرب هي الغاية التي تحقق التسويةَ بين مجموع إرادات الأفراد المتصارعة ليحضر السلامُ وسيلةً بعد ذلك لتجديد الحروب، فالحياة كما يراها نيتشه كفاح مستمر بين الأضداد.
- **ثالثًا:** سقوط الحتميات القانونية، فكما ساد الاعتقادُ في الفلسفة منذ سقراط حتى كانط بوجود الشيء في ذاته، واعتبار الحقيقة موجودة بشكل مستقل عن اللغة والعقل البشري، ساد اعتقادٌ مشابهٌ لدى فقهاء القانون في أنطولوجيا القانون، فاعتبروا حقائقَ القانون مكتملةً منطقيًّا في ذاتها ومستقلةً عن أي شيء آخر، بما في ذلك النصوص التي تشير إليها، فليست اللغة سوى أداة تُوصِّلنا إلى معنى وحقيقة موجودة سلفًا، فقد أدرك الفلاسفة منذ بداية القرن العشرين أهمية دور اللغة في تصوراتنا عن الأشياء، واعتبروا تصوراتنا عن الأشياء نتاجَ تركيبة ذهنية لا تمثِّل بالضرورة حقيقةَ الأشياء في ذاتها، وعليه فالمعاني والحقائق متولِّدة عن اللغة، ولا تستطيع أن تتجاوز حدودَ أفكارنا، لتضيق بدايةً من القران العشرين دائرةُ الحتمية في التفسير القانوني (الخولي، 2021: 681-685).

- **رابعًا:** طغيان الفلسفة البراغماتية أو النفعية. إن سقوط الحقائق المطلقة، واعتبار المعنى متولدًا عن اللغة والفكر الإنساني وليس بخارج عنهما، وتعذُّر إمكان معرفة الأشياء في ذاتها، وخضوع تلك الأشياء للصيرورة والتغيُّر المستمر مما ينفي عنها أيَّ ثبات، كلُّ ذلك لم يترك للفكر القانوني المتأثر بفلسفة ما بعد الحداثة سوى أن يعيد نفوذَ نظرية المنفعة للقانوني والفيلسوف جيرمي بنثام، على أساس أن المنفعة أو البراغماتية ليست مبدأً أخلاقيًّا أو نظرية نسقية، فهي تستند إلى الفوائد المتحققة في الواقع العملي من تطبيق هذا النظام القانوني أو ذلك الحكم القضائي، الأمر الذي يجعلها فلسفةً تتناسب وضياع الحقيقة والمعنى، وهي تحضر بوصفها تكيّفًا مع هذا الضياع، ونجد مآلات ذلك في نُظُم قانونية كثيرة، ففي الولايات المتحدة الأمريكية تتولى إدارةَ كثير من السجون شركاتٌ تهدف إلى الربح.

الخاتمة

لم تنفكّ مدارسُ الفكر القانوني عن التأثر بالفكر الفلسفي بتقلُّباته، فقد ساد على الفكر القانوني الحتمياتُ في التفسير والمعاني؛ متأثرًا في ذلك بالحتميات المعرفية والأخلاقية التي سادت على الفكر الفلسفي منذ سقراط حتى عصر الحداثة. وقد بدأت إرهاصاتُ التشكيك في تلك اليقينيات والمطلقات على يد الفيلسوف التجريبي ديفيد هيوم الذي أنكر ضرورةَ السببية، واستتبع ذلك إشكالاتٌ تتصل بالفلسفة الأخلاقية التي تمثِّل جوهرَ القانون، ولم يستطع الفلاسفةُ التعاطي مع الإشكالية التي أثارها هيوم من دون اللجوء إلى الميتافيزيقا، حتى ظهور الأب الروحي لفلسفة ما بعد الحداثة نيتشه الذي نقل اهتمامَ الفكر الفلسفي من المطلق إلى النسبي، ليفتح فيتغنشتاين الذي قاد الانعطافَ اللغوي البابَ على مصراعيه أمام التأويل والنسبية بتأكيده أن المعنى والحقيقة متولِّدَين عن اللغة وليس عن الواقع، وأن كل ما هو خارج اللغة لا يمكن التفكير فيه، لتتشكل فلسفةُ ما بعد الحداثة التي يُعد جاك دريدا وميشيل فوكو وجان بول سارتر من أبرز أعلامها، وبطبيعة الحال لم يكن الفكر القانوني بمنأى عن ذلك؛ إذ نجد صدى فكر فلسفة ما بعد الحداثة لدى المدرسة القانونية الواقعية الحديثة التي تنادي بإسقاط الحتميات القانونية، وتنفي الموضوعيةَ المطلقة عن القانون مستعينةً بأدوات فلسفة ما بعد الحداثة (النقد والتفكيك والتحليل)، ليصبح القانونُ فريسةً سهلة للفلسفة البراغماتية أو النفعية؛ باعتبارها ليست مبدأً أخلاقيًّا أو فلسفة نسقية، الأمر الذي ينسجم من ثمَّ مع الدعوى الكبرى لما بعد الحداثة القائلة إنه «ليس هنالك حقائق وإنما تفسيرات وتأويلات». وكانت تلك فرضيتنا التي تحرَّينا صحتها من خلال بحثنا.

وليس الفكر القانوني العربي بمنأى عن كل ذلك، فللفقه القانوني الغربي تأثيرٌ هائلٌ في نظيره العربي؛ وذلك أن القانون- خلافًا لغيره- أسهل تأثرًا بالقوانين الأخرى.

المراجع

أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة حنّا خباز. بيروت: دار الرافدين للنشر والتوزيع، 2021.

إيمانويل كانت، تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق، ترجمة عبد الغفار مكاوي. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي، 2020.

برتراند راسل: تاريخ الفلسفة الغربية، ج 3، ترجمة محمود الشنيطي. القاهرة: دار التنوير للنشر والتوزيع، 2018.

جاك دريدا: قوة القانون: الأساس الروحي للسلطة، ترجمة محمد الشقيف. سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2019.

خلدون النبواني: «فلسفة القانون عند جاك دريدا: مقاربة تفكيكية للمفاهيم التشريعية»، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع143، 2018، جامعة الكويت.

روسكو باوند: مدخل إلى فلسفة القانون، ترجمة صلاح دباغ. الكويت: مركز نهوض للدراسات والبحوث، 2021.

الزواوي بغوره: «السلطة والقانون: دراسة تحليلية ونقدية في الفلسفة السياسية والقانونية عند ميشيل فوكو»، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع123، 2013، جامعة الكويت.

سمير تناغو: النظرية العامة للقانون. الإسكندرية: منشأة المعارف للنشر والتوزيع، 2000.

شايع الوقيان: مفاهيم ونظريات (قاموس فلسفي). الرياض: دار فلسفة للنشر والتوزيع، 2023.

عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة. دمشق: دار الفكر، 2003.

عمر الخولي: «أثر فلسفة ما بعد الحداثة في المدارس القانونية الواقعية في الفقه الغربي: دراسة بينية استقرائية»، مجلة كلية القانون الكويتية العالمية، السنة التاسعة، العدد 3، العدد التسلسلي 35، 2021.

عمر الخولي: «تطور وانتكاص الحتمية في التفسير القانوني في ضوء فلسفة المعنى»، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، م 4، ع 43، 2021.

ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن، ترجمة علي مقلد. الرياض: دار صفحة سبعة للنشر والتوزيع، 2022.

مقـالة

5

قفزة نحو الإيمان، بعيدًا عن الآخر: المرحلة الدينية في فلسفة كيركجور

عبد الله صالح الصليح

قفزة نحو الإيمان، بعيدًا عن الآخر: المرحلة الدينية في فلسفة كيركجور

عبد الله صالح الصليح

مقدمة

تبدأ علاقة الإنسان بالعالم من مرحلة الطفولة، حيث يُعدُّ وجودُ الغير جزءًا أصيلاً من وجوده، وفي رحلة النمو يدرك في كل مرحلة بُعدًا جديدًا في علاقته بالغير، بدايةً من علاقته في دائرة الأسرة، ثم المجتمع المحيط، وهكذا.

في جُلِّ مراحل العَيْش، يكون غير الحاضرًا إما بطريقة سلبية أو إيجابية. ونظرًا إلى ما تتركه فلسفةُ الإنسان تجاه الغير من أثر وأبعاد كثيرة في وجوده الإنساني، كان هناك سؤال يراودني باستمرار حول «معضلة الغير» في المنظور الفلسفي، وكيف ينظر الفلاسفة إلى الوجود مع الغير، هل هي علاقة صراع أم علاقة تكامل؟ هل يمكن أن تحقق الذاتُ اكتمالَها في وجود الآخر، أم سيشكل عائقًا أمامها؟

وفي فلسفة الوجوديين، نُوقِشت معضلةُ الآخر بشكل كبير، نتيجة لاهتمامهم بالوجود الإنساني. ولرائد المذهب الوجودي سورين كيركجور نظريةُ دوائر الوجود الثلاثة، التي تتعرَّض للعلاقة مع الآخر، حيث تتحرك آليةُ الوجود في هذه الدوائر الثلاث وَفْق فلسفته في مدى التأمل الذاتي والتفكر، فالانتقال من مرحلة إلى أخرى لا يأتي لمجرد المعاناة، أو الخضوع للظروف الخارجية، «حين تعتبر النفس واعية بنفسها تختلف اختلافًا جذريًّا عما حولها من ظروف محيطة، وأحداث خارجية» (**المرض طريق الموات**، ص76). ولهذا، يقول عبد الرحمن بدوي: «هذه المدارج الثلاثة على درب الحياة، مستقلة، ومتصلة، لأن الانتقال من مدرج إلى آخر لا يتم إلا بوثبة أو بتحوُّل حاسم مفاجئ في أحوال روحية، وهي لا تتحقق بطريقة منطقية، بل لا بد أن تكون ثمة هُوَّة تفصل بين كل منها، لكنها مراحل يفضي بعضها إلى بعض» (بدوي، ص45).

وفي ظل هذه النظرية، وصف كيركجور أشكالَ الاتصال والعلاقة بين الأنا والآخر، وقسَّمها إلى ثلاث دوائر:

- **أولها: المرحلة الجمالية**- رجل الجمال- (**خوف ورعدة**، ص104)، أو رجل الآنيَّة الذي يصفه كيركجور قائلاً: «إن رجل الآنيَّة مؤهل نفسيًّا ليكون ذاته، يرتبط بالرغبة والشغف، والتوق والمتعة، وبشكل انفعالي كطفل، وجدله هو: الممتع والمؤذي» (**المرض طريق الموات**، ص71)، فالذات في هذه المرحلة غارقة في عالم الحسِّ المتناهي، وقد ذهب إمام عبد الفتاح إلى أن مسمَّى هذه المرحلة هو «الحسِّية المباشرة» (إمام، ص160). ومثَّل لها بالطفل حديث الولادة الذي لم يدرك ذاتَه بعدُ، وشخصية «دون جوان» الذي يعامل الآخر بوصفه وسيلةً لتحقيق اللذة فحسب. ويَتبيَّن من هذه المرحلة أن الوجودَ مع الغير فيها قائمٌ على المصلحة والأنانية وبعيدٌ عن المسؤولية الأخلاقية، «إنه يتصور لحظات الزمان منعزلة، ويعطي كلاً منها استقلالها وقيمتها الذاتية، فلا يستمتع بلحظة على حساب أخرى على طريق الذكرى، ولا يفوِّت لحظةً طمعًا في أخرى مقبلة على سبيل الرجاء والتوقع، لذلك فالمرأة عنده أداةٌ للغزو وليست غاية للتملك، وقيمة الغزو في الغزو نفسه، كلُّ همِّه أن ينتصر، أما سلطان الامتلاك فلا يعنيه» (بدوي، ص43).

ويذكر إمام عبد الفتاح إمام مثالَ «إنسان الحشد» في هذه المرحلة، وهو المواطن صاحب التديُّن التقليدي الذي نشأ فوجد ضروبًا من القواعد الدينية سار عليها، ولكن من دون تديُّن وأخلاق ذاتية، وذلك على النحو الذي يُعبَّر عنه بأنه غياب للقرار أو ضياع للذات، من دون شعور بفرديتها، فتكون الذاتُ معدومةً بين الحشود (إمام، ص192).

ويُعبِّر عنها كيركجور بقوله: «الغريب أن ضياع الذات ليس من بين الأشياء التي تثير ضجَّة كبيرة، فالذات هي الشيء الذي لا يُعيره الناسُ أدنى اهتمام، مع أنهم ينتبهون بغير شك إذا ما فقد المرءُ ساقَه أو ذراعَه، أو زوجته، أما إذا فقد ذاتَه فتلك مسألة تمرُّ في غاية الهدوء (**المرض طريق الموات**، ص45).

إن السمة البارزة في هذه المرحلة هي عدم تمايز الذات، فهي تتحد مع ما يحيط بها، سواء من خلال سيطرة الرغبات أو سيادة القوة الاجتماعية وتأثيرها، من دون وعي ذاتي (إمام، ص203). ونتيجة لعدم التمايز هذا، تصبح العلاقةُ بين الذات والغير غيرَ موجودة. وذلك حتى تأتي لحظةٌ في حياة الإنسان يصفها كيركجور قائلاً عمَّن يعيشها: تنضج مباشَرته، وتحتاج الروح إلى صورة عليا تدرك فيها ذاتَها، وتجمع الروحُ نفسَها، لتنتقل إلى صورة أعلى هي الحسيَّة التأملية (إمام، ص205) وهي التي تُمهِّد للانتقال إلى مرحلته التالية.

- **تأتي ثانيًا المرحلةُ الأخلاقية:** حيث يتَّجه رجلُ الأخلاق إلى تحقيق ذاته، وإضفاء الاتصال بالآخر عليها حتى يكون لها تاريخ، وهي مرحلة يسود فيها الاختيارُ، واتخاذ القرار بشأن الالتزام الأخلاقي والاجتماعي «الزواج، الصداقة، الجيرة». ويصفها كيركجور بقوله: «يفهم بعضَ الفَهْم عن الحياة، يتعلم كيف ينسخ الآخرين، وكيف يستطيع هؤلاء إدارة حياتهم، وينطلق ليحيا على نفس منوالهم» (**المرض طريق الموات**، ص72)؛ وهذا تعبير عن الالتزام الخلقي والاجتماعي والشعور بالمسؤولية الفردية تجاه المجتمع، وتُوصَف هذه المرحلةُ بأنها مرحلة تعزيز علاقة الذات مع الغير.

- **ثم المرحلة الدينية:** وهي مرحلة تحقيق الإنسان لذاته من خلال سعيه إلى تحقيق السعادة الأبدية، وهي علاقته بالله من حيث هو فرد، ويصفها كيركجور بأنها: «خصوصية لعلاقته بالله بحيث يستغني عن أي شكل من الوساطة الكلية- كالمجتمع والدولة والإنسانية والتراث- بحيث يعقد الفردُ بوصفه فردًا علاقةً مطلقة مع المطلق» (**خوف ورعدة**، ص13)، ويعبر عنها عبد الرحمن بدوي قائلاً: «رجل دين يحيا في السرمدية، فلا يحيا في الزمان، أشاح بوجهه عن الدنيا وولَّى وجهَه قِبَلَ الآخرة، فهو متجرِّد عن الدنيا والزمان ولا صلة له فيها، ومعاييره تصدر عن تلك الحياة الأزلية الأبدية التي يتصور نفسَه يحياها في حضن الألوهية، أحواله هي تلك الأحوال والمقامات المعروفة عند الصوفية» (بدوي، ص45). وفي ذلك يقول كيركجور: «إنني مقتنع أن الله محبة، ولهذه الفكرة عندي صحة غنائية بدائية، وعندما تتماثل أمامي أشعر بسعادة لا سبيل إلى التعبير عنها، وعندما تغيب، أشتاق إليها بأعنف مما يشتاق العاشق إلى معشوقه، ولكني لا أؤمن، هذه الشجاعة هي ما أفتقر إليه، وحب الله في نظري لا يُقاس بالواقع كله، ولست جبانًا بالدرجة التي تجعلني أشكو وأتذمر، ولكني لست مخادعًا بالدرجة التي تجعلني أنكر أن الإيمان شيء أعلى كثيرًا» (**خوف ورعدة**، ص48). وحتى يصل كيركجور إلى هذه المرحلة الإيمانية والهدف الروحاني فقد قرَّر التضحيةَ بعلاقته بخطيبته عندما شعر باستحالة الجمع بين رحلته الروحية، وبين حياة التأهُّل (بدوي، ص38). ما يميِّز فلسفة كيركجور أنها تستمد قوتَها من ارتباطها برحلته الذاتية، وواقعيتها المجسَّدة في مسيرته، ففَسْخه لخطوبته كان سعيًا منه للوصول إلى المرحلة الإيمانية، وكذا استعانته بقصة إبراهيم مع ابنه إسحاق كان استدلالاً بها على المفارقة الضرورية والقفزة اللازمة للوصول إلى مرحلة الدين.

لكن: كيف فسَّر كيركجور نفيَ الآخر والواجب الأخلاقي تجاهه للوصول إلى هذه المرحلة؟

في محاولة لإيجاد الإجابة عن هذا التساؤل، مررتُ بالعديد من الدراسات التي تطرَّقت إلى هذا الموضوع بشكل خاص أو إلى نظرية المراحل بشكل عام، فقد تحدَّث عبد الرحمن بدوي عن أبرز الأفكار الوجودية التي أثارها كيركجور، كفكرة الخطيئة والذنب ونظريته في الزواج، ثم قسَّم علاقتَه مع الغير إلى محطَّات كان أولها «أسرته ووالده»، ثم علاقته مع الكنيسة وكتاباته وتأثيره في الفلسفة، وعلاقته مع الغير عن طريق خطيبته، ليقدِّم بعدها خلاصةَ فلسفته مع الغير ومراحلها الثلاثة. وما ميَّز دراسة بدوي أنه اعتنى بنقل التسلسل التاريخي لحياة كيركجور من خلال كتبه التي نشرها، فكان يعتني بالنقول من كتبه بين ثنايا تعليقاته التي يشير فيها إلى تطور فلسفته مع الغير، وصولاً إلى مرحلته الأخيرة، الأمر الذي ساعدني على بناء تصور كامل عن نطاق الموضوع والدراسة (بدوي، 1973).

وتحدَّثت الكاتبةُ كلير لاين عن أبرز المحطَّات الحياتية في حياة كيركجور، التي أدَّت به إلى نظرته إلى الحياة من الداخل، وحاولت تفسيرَ طريقة فلسفته التي بَلْورتها أزماتُه التي عبر من خلالها وصولاً إلى عرض تبصُّراته في الحرية الإنسانية والهُويَّة، وبأسلوب يتَّسم بالدرامية الباطنية، والوجدانية الموغلة في الحب والمعاناة والفكاهة والقلق واليأس والشجاعة، بطريقة تجعل القلب هو الموضوع الرئيس لفلسفته، محاولاً الوصولَ إلى تفسير قضية الوجود، بالتركيز على واقعه من حيث هو إنسان. وقد ركَّزت لاين في تحليل سيرة كيركجور على مطالعة يومياته وعواطفه الحميمية، وفلسفته في الحكم على الآخرين بمنظوره الشخصي، مع حرصه على عدم الجزم والإطلاق بتفسيراته، وهذا ما أكَّده اتجاهُه إلى العمق غير المحدود الذي أسماه: «الجوهر»، «العلاقة مع الله»، «الخلود»، «السكون». كذا تميَّزت دراستُها باستخدام عبارات كيركجور التي سار عليها في مؤلَّفاته ومحاولة استعمالها في كتابة سيرته، وقد بدا ذلك واضحًا حتى في عَنْونة الأقسام المرتبطة بالكتاب، إضافةً إلى تأريخ الأقسام بالمراحل الحياتية المفصلية في حياة كيركجور، وكانت السمة البارزة في كتابتها هي الصياغة الأدبية المدعومة بصور الأماكن والشخصيات البارزة في حياة كيركجور، الأمر الذي قدَّم سيرةً روائية وأدبية لحياته، ولم يكن لها تركيز كبير على تفسير وتحليل أفكاره الفلسفية ونظرته إلى الوجود (لايل، 2022).

وتحدَّث توماس فلين عن نظرية المراحل عند كيركجور التي نحن بصددها، وتميَّز بعدها في نقده للفلسفة الإنسانية، ما لها وما عليها وفق منظوره، فاستعرض رأيَه حول الوجودية والفكر الاجتماعي، واقتبس مواقف الفلاسفة الوجوديين من القضايا الاجتماعية التي عاصروها، كما كان له تعقيبٌ وافٍ حول وجودية القرن الحادي والعشرين، وما عاصرها من حركات فلسفية كالبنيوية وما بعد البنيوية (فلين، 2017).

وأما الكاتب يوكيم غارف فقد استعرض أبرزَ السير الذاتية عن كيركجور، وسنوات إصدارها، قبل البداية في سيرته التي اتَّسمت بالحوارية، وكانت تعتمد على التسلسل التاريخي لأبرز المحطَّات في حياة كيركجور، بدايةً بسيرة مختصرة عن أسرته، وصولاً إلى وفاته. وتميَّز الكتاب بعرضه آراء مَن عاصروه وانطباعهم الشخصي عنه، وإيراد نصوص تعبِّر عن المراحل الزمنية من كتبه، وبخاصة ما يتعلق بمراسلاته وردوده فيما يمكن تسميته «أدب الرسائل»، وكان إيراد الوقائع ونصوصه ومراسلاته مساعدًا على تصور الظروف التي عاصرتها، وهذا كان مفيدًا في تصور وجدانية كيركجور والدخول إلى أفلاكه الأدبية، على نحو يتَّسم بالسردية التي تغيب فيها شخصيةُ السارد. وكان الأكثرُ تأثيرًا في تصوري عن رحلتي مع كيركجور هو مقالاته عن الكنيسة التي بَلْورت تصوري تجاه فلسفته الدينية، وبخاصة المرحلة التي تختم علاقته بالغير (غارف، 2019).

وقد ركَّز إمام عبد الفتاح إمام على الملامح الشخصية لكيركجور والعوامل المؤثِّرة في بنائها، وسماتها العامة، واستفدتُ منه في تفاصيل المراحل الثلاث، وبخاصة موضوع الدراسة «المرحلة الدينية»، حيث ورد في هذا الكتاب ما يتعلق بتفاصيل ومقالات **جريدة اللحظة**، وأبرز ما طرحه كيركجور فيها. وركَّز الكاتبُ أيضًا على تحليل النظرة الفلسفية لكيركجور حول التكوين الأنطولوجي للذات، وتفسيره للمتناهي واللامتناهي، والنفس والجسد، والواقع والمثال، والزمان والأزل، وهي بدايته إلى نظرية المراحل. كذا تميز إمام بأنه ركَّز على تطورها جدليًّا من المرحلة الجمالية وصولاً إلى التديُّن والتوق إلى الغبطة الأزلية في حضرة الله. ويُعد هذا الكتابُ من المصادر التي أفادت كثيرًا فيما يتعلق بجانب من فلسفته المرتبط بالدين والذات المؤمنة، ومحاولته استرجاع الذات عن طريق القفزة الإيمانية (إمام، 1982).

ومن الدراسات البحثية، كانت دراسة جوزفين رزق الله عن جدل الأنا والآخر في الفكر الفلسفي ثم الوجودي، وفيها تطرَّقت إلى رؤية كيركجور للعلاقة بين الأنا والآخر بوصفها ممثِّلةً للوجودية الدينية. ومن خلال دراستها انتهت إلى أن العلاقة بين الأنا والآخر لم تكن على وتيرة واحدة في الفكر الفلسفي، وأن الفكر الوجودي يتَّسم بالخصوصية والتميُّز والتفرُّد والطابع الانعزالي الذي يُعد كيركجور رائدَه، فقد أدَّى ذلك إلى ما ذهب إليه من أن علاقة الأنا بالآخر تنتهي من أجل الوقوف أمام الله، وأن الفرد المنعزل يمثِّل الوجودَ الحقيقي، وأن المراحل الثلاث تنتهي إلى أن العلاقة بالآخر يجب أن تُرفَض وتُهجَر، مع التخلي عن العالم، لكي يتحقق اكتمالُ العلاقة مع الله، وأن كيركجور أثار فكرةَ ضياع الوجود الفردي بين الحشود فيما أسماه «إنسان الحشد». وقد أفادتني الدراسةُ من ناحية رؤيته للسياسة في موضوع «حكم الشهيد»، الذي يرمز إلى السيد المسيح بوصفه الحقيقة المطلقة التي ترمز إلى الأبدية، وتشير إلى مرحلته الأخيرة في علاقته بالآخر (فرج، 2019).

وأما في دراسة شطارة فقد اهتمَّ ببيان مفهوم الفرد لدى كيركجور وأسُسِه الفلسفية بشكل عام، مع مقارنة الفردانية في مفهومه مع الفكر الفرداني العام الذي تطوَّر في الفكر الحديث، وقدَّم في دراسته نقدًا موجزًا لفلسفة كيركجور بَيَّن فيه إمكان تحقيق الخير من خلال الهُويَّة الجماعية، وأنه ليس وقفًا على الفرد، وأن المجتمع يلعب دورًا مهمًّا في تشكيل الفرد على نحوٍ يجعل من عزل الذات قضيةً لاأخلاقية، لأنها تشجِّع على استمرار الظلم في المجتمع بدلاً من محاولة تغييره.

وفي هذه المقالة، سأقوم بمناقشة أثر المرحلة الإيمانية عند كيركجور في علاقة الذات بالآخر من خلال دراسة أثرها في الواجب الأخلاقي تجاه الآخرين وإمكان القيام به.

من أجل الحديث عن المرحلة الثالثة عند كيركجور، ينبغي توضيح الأساس الأنطولوجي الذي بنى عليه نظريتَه، يقول في كتابه المرض طريق الموات: «الإنسان تركيبةٌ من اللانهائي والنهائي، الزماني والأبدي، من الحرية والضرورة، باختصار؛ توليفة، والتوليفة هي العلاقة بين عاملين، بهذه الطريقة لا يعتبر الإنسان نفسًا بعد» (ص 15).

يَتبيَّن من هذا السياق أن كيركجور يجعل للوجود الإنساني تمثيلات تسعى إلى التوفيق بين موضوعين متناقضين: المتناهي، واللامتناهي، الزمني والأبدي. فالأساس الأنطولوجي للذات في منظوره أنها توليفةٌ شعورية واعية، تبدأ من المحدود وتنتهي إلى غير المحدود، تنطلق من الزمان إلى الأبدية، وتتجاوز الضرورةَ إلى الحرية. وبهذا النسق، استطاع أن يبني نظريتَه في مراحل الوجود الثلاثة «الجمالية-الأخلاقية-الدينية»، حيث تُوصَف الجمالية بأنها أقرب إلى المحدودية، مقارنةً بالمرحلة الدينية التي تصل إلى اللامحدودية والأبدية.

وعندما نستعرض الفواصلَ بين المراحل الثلاث، نجد أن المرحلة الجمالية تركِّز على معيار اللذة والألم؛ في حين تركِّز المرحلةُ الأخلاقية على معيار الأخلاقي والواجب، وتتبع الواجب الأخلاقي سعيًا منها إلى تمثيل الخير. وفي هذا السياق، تتولَّد مفارقةُ المرحلة الإيمانية، التي تستلزم التخلِّيَ عن الواجب الأخلاقي من أجل الواجب الديني، إذ يفوق الواجبُ الديني في منظور كيركجور الواجبَ الأخلاقيَّ ويعلو عليه، وقد اتَّخذ من قصة إبراهيم مع ابنه إسحاق حينما أراد التضحية به استجابةً للأمر الإلهي، نموذجًا على المفارقة التي يقفز فيها الإنسانُ إلى المرحلة الإيمانية. وحاول أن يوضِّح أبرزَ معالم هذه المفارقة، ألا وهو إلغاء الواجب الأخلاقي بقوله: «هناك ما يُسمّى التعليق الغائي لما هو أخلاقي» (**خوف ورعدة**، ص71)؛ فالواجب الأخلاقي في صورة الأب يكمن في رعايته لابنه، ولكن المفارقة الإيمانية تجعل من الأخلاقيِّ أن يُسَلِّمَ المؤمنُ لأمر الله، ويكون ذلك هو دليل الإيمان الأخلاقي الكلي. تكمن معياريةُ الأخلاق

عند إبراهيم في الاستجابة لكل ما هو مضاد للأخلاق طالما كان بأمر الإله، وتكمن صفةُ العالق في المرحلة الأخلاقية في عصيان الأمر وتجنُّب القفز نحو مرحلة الإيمان.

ويَتبيَّن من ذلك الآتي:

- حاول إبراهيم التضحيةَ بابنه إسحاق استجابةً للأمر الإلهي.
- خالف بذلك واجبَه الأخلاقي تجاه ابنه من حفظ ورعاية من الخطر.
- بلغ إبراهيم المرحلةَ الإيمانية، وصار يسمَّى «أبا الإيمان».

وسعيًا من كيركجور إلى الوقوف على معنى الإيمان حسب توصيفه لهذه المرحلة، يقول: «الإيمان هو أسمى عاطفة في الإنسان، وربما كان هناك في كل جيل عددٌ كبيرٌ من الناس لم يصل إليه، غير أن أحدًا لا يستطيع أن يمضي إلى أبعد من ذلك، أما إنْ كان هناك الكثير ممن لم يكتشفوه في عصرنا، فهذا أمر لا أستطيع أن أستقرّ فيه على رأي، كل ما أجرؤ عليه هو أن أهيب بنفسي كشاهد لا يخفي سرًّا حين يقول إن الإمكانيات بالنسبة إليه ليست أحسن ما تكون، دون أن يرغب مع هذا كله، أن يضلل نفسه، وأن يخون ذلك الشيء العظيم الذي هو الإيمان، بتحويله إلى شيء يخلو من كل دلالة، إلى علة من علل الطفولة التي ينبغي على المرء أن يتغلب عليها بأسرع ما في وسعه» (خوف ورعدة، ص152). ويقول: «ليس الإيمانُ إذن عاطفةً جماليةً، بل شيئًا أعلى من هذا كثيرًا، إنه يتخذ من التسليم شرطَه الأولي، وهو ليس غريزة مباشرة من غرائز القلب، ولكنه مفارقة الحياة والوجود» (**خوف ورعدة**، ص63).

وحينما نتساءل: لماذا لا تكون قفزةُ الإيمان بما فيها من تسليم ومفارقة للواجب الأخلاقي والمنطق العقلي مخاطرةً بدلاً من كونها وثبةً؟ نجد أن كيركجور قد أوضح أن حركة الإيمان لا يكون عليها برهانٌ، ولا تسلسلٌ منطقي، ولا يقينٌ، وهو أمر يدعو إلى الشكِّ والريبة، والشعور بالعبثية، بل حتى في استدلاله بقصة إبراهيم علَّق قائلاً: «هل يستطيع المرء إذن أن يتحدث صراحةً عن إبراهيم دون أن يتعرَّض لخطر أن يمضي فردٌ ما في حيرته ليفعل مثلما فعل إبراهيم؟ فإذا لم أجرؤ على الحديث بحرية، فسأخلد إلى الصمت التام فيما يتعلق بإبراهيم، ولن استخفَّ به على النحو الذي يجعله فخًّا للضعفاء» (خوف ورعدة، ص45).

ومن الجدير بالذكر أنه لم يتحدَّث عن بلوغه هذه المرحلة برغم قوله بوجودها، فيقول: «والحركة الأخيرة هذه، حركة الإيمان التي تتَّسم بالمفارقة، هي ما لا أستطيع أن أقوم به، سواء أكان ذلك واجبًا أو كان ما يكون» (خوف ورعدة، ص68). ويقول في سياق آخر: «لكنني لو علمتُ أين يوجد فارسُ الإيمان، لشرعتُ في الحجِّ إليه سيرًا على الأقدام، لأن هذه

الأعجوبة تثير اهتمامي إثارةً مطلقةً، ولن أدعه يفلت مني لحظةً واحدة، وسأراقبه كلَّ دقيقة لأرى كيف وصل إلى حركات الإيمان، وسأعتبر نفسي آمِنًا طيلة الحياة، وسأقسِّم وقتي بين مراقبته وممارسة التدريبات بنفسي، وهكذا أنفق وقتي كله في الإعجاب به، وكما قلتُ آنفًا: إني لم أعثر على مثل هذا الشخص، ولكنني أستطيع تصوره...» (**خوف ورعدة**، ص53).

ومن الملاحظ أن كيركجور قد جعل من وجوده منظورًا لفلسفته، الأمر الذي يجعل من المنطقي تفسيرَ فلسفته الوجودية من خلال مسيرته الحياتية، فعندما نتساءل: لماذا أقام وزنًا للواجب الديني أكثر من الأخلاقي؟ نجد أن وليام جيمس فسَّر هذا الأمرَ بقوله: «عندما نؤمن بوجود الله، ونعتقد أنه أحد الطالبين، تبدأ المثل التي هي أكثر إلزامًا من غيرها تتحدَّث بنغمة جديدة وموضوعية جديدة، وناحية خارقة نافذة ومتحدية». ويقول: «إن العالم الخلقي المستقر المنظم الذي يبحث عنه الفيلسوف الخلقي، لا يمكن أن يوجد كاملاً إلا حيث توجد قوةٌ مقدسة ذات مطالبة عامة شاملة» (جيمس، ص106).

وأيَّده في ذلك رسل قائلاً: «لقد كان كيركجور مسيحيًّا شديد الإخلاص، ولكن كان من الطبيعي أن تؤدِّي به آراؤه إلى التصادم مع الكنيسة الرسمية الدنماركية بوصفها مؤسسة جامدة، فقد كان يعارض اللاهوتَ العقلاني على النحو الذي صاغه كبارُ المدرسيين، أن وجود الله ينبغي أن يُدرَك وجوديًّا، ومن المستحيل إثبات هذا الوجود بأي براهين تنتمي إلى ميدان الماهيات، وهكذا يفْصِل كيركجور بين الإيمان والعقل... من الواجب أن نتذكر أن الإقلال من شأن العقل لا يقل خطورةً عن المبالغة في تقديره، فهيجل نظر إلى العقل نظرةً أرفع مما ينبغي، ومن هنا وقع في خطأ الاعتقاد بأن الكون كله يمكن أن يتولَّد عن العقل، أما كيركجور فقد تطرَّف في الاتجاه المضاد، وذهب إلى أن العقل عاجز عن مساعدتنا على إدراك النوعي والخاص، الذي هو وحده الجدير بالمعرفة، ومثل هذا الرأي ينكر أي قيمة للعلم» (رسل، ص144).

ويؤكِّد ذلك ويليام هبين بقوله: «إن الوجوديين الدينيين يعترفون بمطالب الله أو المطلق على الإنسان، في الوقت الذي يدركون فيه أن الإنسان يتصرف وكأنما قد أُخفي عنه الأمرُ بشكل كبير عندما يحاول أن يخدم إرادةَ الله، وفي خضم هذه الظلمة والكتمان يحاول الإنسان أن يلمس ذيل ثوب الله، ولهذا لن ينتهي به الأمر إلى اليأس، إذ لديه إيمان بانتصار الله النهائي» (هبين، ص52).

ثم يعقِّب قائلاً: «إن طلباتٍ صارمةً كهذه مفروضةً على الإنسان تتعارض فطريًّا مع معظم مظاهر راحة الضمير في تفكيرنا المعاصر، لم يكن كيركجور أبدًا يستخدم حكمة أيوب من أجل أساليب للرسالة النفسية التي تَعِد بإقلاع سلس لأتباع الحاخام ليبمان، إن الشرط الأساسي للمرحلة التي لا تنتهي لكي يصبح الإنسانُ مسيحيًّا حسب رأي كيركجور هو عدم الراحة وعدم إيجاد سلام فكري، وعدم الشعور بالأمن، والندم حيث يقف الإنسانُ خلالها أمام الله في عزلة» (هبين، ص64).

وإذن، فالهدف النهائي لدوائر الوجود الثلاثة هو الوصول إلى الذات المؤمنة، والمتفوِّقة، والفرد الأحد حسب تعبير كيركجور؛ ولكن هذا يخلق انعزالاً عن المجتمع، ويفرض نفيَ الآخر للسباحة في ملكوت الله، وهذا ما يجعل كيركجور مصلحًا دينيًّا، ومسيحيًّا على وجه التحديد، أكثر من كونه فيلسوفًا (إمام، ص446).

والسؤال هنا: هل يتوجَّب من أجل الوصول إلى مرحلة الإيمان إلغاءُ الواجب الأخلاقي تجاه الآخر، والبُعْد عنه، وتنحيته، والسعي إلى العزلة في فلك الذات بحثًا عن قفزة الإيمان؟ أم أن الوصول إلى هذه المرحلة يمرُّ عبر الآخر، ويتصل به من خلال القيام بالواجبات الأخلاقية والإنسانية، وأداء رسالة الله في الأرض، سعيًا إلى بلوغ هذه المرحلة؟

من الناحية الأخرى لكيركجور، نجد رؤيةَ مارتن بوبر في تفسيره لمفهوم الأنا والأنت، حيث أشار في محور محبة الله إلى أن محبة الإنسان لله ليست مجرد مناجاة عقيمة، بل هي فعل مثمر في الحقل الإلهي، وحين يأخذ الإنسانُ على عاتقه مسؤوليةَ المسار الكلي للأشياء، ومسؤولية المصير العام للأفراد، فهنالك يكون في وُسْعِه أن يشعر بالصلة الروحية العميقة التي تربطه بالله (إبراهيم، ص124).

وإذن، فقد ذهب مارتن بوبر إلى أن الوجود المنعزل ليس إلا وَهْمًا (ماكوري، ص119)، وقال: «إن ذلك الذي يمضي بحقٍّ إلى لقاء العالم، إنما يمضي في الوقت نفسه إلى لقاء الله». ومعنى ذلك أن الأمر لا يقتصر على التأمل ولا يتم بالانصراف إلى التعبُّد، بل بالعمل في العالَم ومحاولة أن يحقق الإنسانُ عمليًّا إرادةَ الله، ويهتم برسالته، وتحقيق مقصده الأسمى في دنيا الناس. وحين يوثِّق الإنسانُ عرى المحبة بينه وبين غيره من الموجودات الأخرى، فهنالك يكون في وُسْعِه أن يعرف الله، وبناءً على ذلك فإن الأمر لا يتعلق بالمناجاة العقيمة، بل بالفعل المثمر بين الناس (إبراهيم، ص126).

يَتبيَّن من ذلك أن بوبر يختلف مع كيركجور في تحقيق المرحلة الإيمانية من خلال الانصراف عن الناس والعزلة والتأمل الطويل، بل على العكس من ذلك فالأمر يعتمد على

الصلة الإيجابية الفعالة التي تقوم على تحقيق رسالة الله في دنيا الناس، فالطريق إلى الله أو إلى المرحلة الإيمانية- كما وصفها كيركجور- يمرُّ عبر الاندماج والانخراط في حياة الجماعة البشرية والالتزام الأخلاقي تجاهها (ماكوري، ص127).

إن تيار الفلسفة الحديثة في عهد كيركجور لم يكن قد ابتعد عن التديُّن المسيحي في العصور الوسطى، وهذا ما سلَّم به ديكارت حتى في مبادئه للفلسفة، حيث أشار إلى أنه لا ينبغي أن نفتش عن الغاية التي من أجلها صنع اللهُ كلَّ شيء، بل أن نفتش عن الوسيلة التي أراد أن يكون حدوثُ الشيء بها. (ديكارت، ص72).

وقد ذهب بعض الباحثين إلى القول إن كيركجور لم يكن فيلسوفًا أصلاً، وإنما رجل دين حسب ما ذكر عن نفسه في مواضع من كتبه، ولكن ما يعزِّز كون كيركجور فيلسوفًا وجوديًّا أن لجوئه إلى الكتاب المقدس واقتباسه النماذج منه، لا ينفي كونه ينظر إلى هذه النماذج بمنظور وجودي يحاول أن يفهمها فَهْمًا ذاتيًّا، وهذا ما أدَّى إلى حدوث نزاعات بينه وبين الكنيسة (إمام، ص32).

وقد أكَّد كيركجور على صفته الدينية الغامرة في نظرته نحو الوجود بقوله: «إن حياتي ذات بنية دينية، وهي متعمِّقة في جوهرها، لدرجة أنني أجد صعوبة في شقِّ طريقي إلى الواقع» (الرفاعي، ص106).

لقد حافظ كيركجور في جزء كبير من حياته على بعض مميزات المرحلة الجمالية، فمثلاً: أحبَّ السخريةَ، واستمر يستعمل العنفَ التهكميَّ، وإن اعتبر أن من المستحيل العودة إلى مرحلة سابقة، لأن حياة الروح تتحرَّك إلى الأعلى في قفزات فجائية (هيبين، ص44).

وأما عن التناقض الوارد بالنظر إلى حديثه في كتابه **أعمال المحبة**، وبين ميله إلى ضرورة العزلة والبُعْد والتخلِّي في مرحلة الإيمان، فيقول عنه برتراند رسل: ما تقوم به الوجودية ليس نقدًا فلسفيًّا بقدر ما هو احتجاج انفعالي قائم على أسس نفسية، فتمرُّد الوجودية على المذهب العقلي منبثق من حالة شعور بالاضطهاد، وهذا يؤدِّي إلى موقف غريب وشخصي إزاء عالم الواقع يشكِّل عقبةً في وجه الحرية (رسل، ص222).

وإذن، فقد عاش كيركجور حياةً دينية مسيحية، ومرَّت رحلته الفلسفية والوجودية بالعديد من المراحل، بدايةً من طفولته وتأثُّره بوالده الذي كان يظن أن ثراءه عقوبةٌ إلهية، مرورًا بقصة تخلِّيه عن خطبته وفَسْخها لشعوره باستحالة أن يصل إلى مرحلة الإيمان المطلق مع التزامه بالزواج والأسرة، وانتهاءً بمساجلاته مع الكنيسة حتى آخر ما كتبه.

عندما ننظر إلى هذه المسيرة الوجودية التي جسَّدها في مؤلَّفاته، وفي نظريته عن المراحل، نستنتج الآتي:

- استخدم كيركجور التأمل الذاتي والفردي والخبرة الحياتية في فلسفته تجاه الآخر من خلال نظرية المراحل الثلاثة.
- اعتمد في رفضه للآخر وبُعْده عن واجبه الأخلاقي على فَهْمه الفرداني للمرحلة الإيمانية وما تتطلبه.
- وصف المفارقةَ الإيمانية بأنها لا تخضع للقانون الأخلاقي، ولا للمنطق، ولا يمكن تبريرها؛ ورغم ذلك فهو يفترض وجودها، ويسعي إلى بلوغها من خلال العزلة والتخلِّي والسعي الفردي والذاتي القلق.
- لم يصل كيركجور إلى مرحلة الإيمان المطلق، وإنْ وضعها في آخر مراحل الوجود نبراسًا للاكتمال وتحقيق السعادة النهائية.
- اعتمد كيركجور في إلغاء الواجب الأخلاقي وتعليقه على مصدرية الأخلاق وكونها إلهية.

وبناء على ذلك: فمَن يقولون بمصدرية الأخلاق في منظوره وإنها إلهية، يقبلون مرحلتَه الثالثة التي تُعلِّق الأخلاقَ وتلغيها، وأما مَن ينفون إلهيةَ المصدر في الأخلاق، فيؤكِّدون أهميةَ الواجب الأخلاقي تجاه الآخر والمجتمع بشكل عام.

ومِمَّا يُؤخَذ على مرحلة كيركجور الدينية تأكيدُه ضرورة الشعور المقلق الداهم للوصول إلى مرحلة الإيمان والعلاقة مع المطلق، والربط بين المرحلة الإيمانية والعلاقة بالمطلق والكلي وبين العذاب النفسي أو الشعور بالخطيئة، واعتبار الألم هو الجو الطبيعي الذي يحيا فيه الكائن المتديُّن، فلا يكون مَن يعيش مرحلةَ الإيمان مطمئنًا وواثقًا يغرق في فيض من السعادة، بل شخص معذب قلق يحيا في صراع مستمر مع اللامتناهي (إبراهيم، ص115).

إن محبة الله لا تقتضي الانصرافَ عن العالم، والإنسان حين يدرك ما في الوجود من ترابط كلي، فإنه سرعان ما يتحقق عندئذٍ من أنه ليس ثمة شيء منفصل أو قائم بذاته، فالله لا ينكشف لذلك الذي يقتصر على التأمُّل وينصرف إلى العزلة، بل للذي يعمل في العالم، ويسعى للاضطلاع برسالته، وتحقيق الخير في دنيا الناس. وحتى ننصفه فلا بد أن نتذكر أن علاقته بالآخر قد نالت تقديرًا إيجابيًّا في كتابه أعمال المحبة (ماكوري، ص125).

من أجل الوصول إلى رأي حول مرحلة كيركجور الإيمانية، حاولتُ أن أعيد تمثيلَ الشاهد الذي اعتمد عليه في قصة إبراهيم، الذي كان يقوم بواجبه الأخلاقي على أكمل وجه، ويؤدِّي رسالته تجاه الآخر ملتزمًا نحوه بكل إخلاص ومودة، حتى تمت مقاطعته بالأمر الإلهي، ليستجيب لهذا النداء، انطلاقًا من أن المعيار الأخلاقي يُعلَّق ويُلغَى عند ورود الأمر الإلهي فيما قال كيركجور، ولكن السؤال هنا: هل تمت مقاطعة كيركجور بنداء إلهي حينما أراد التقدُّم لخطبة حبيبته حقًّا؟ هذا ما كان يتصوره.

وهل كان شعوره الجاثم بالخطيئة المتوارثة والذنب المقيم مانعًا من واجباته الأخلاقية وعَيْشه المتزن؟ أم كان ذلك بسبب النداء الإلهي الذي كان يحدوه حسب قوله؟

في اعتقادي أن هناك الكثير من الفوارق بين قصة إبراهيم وبين حالة كيركجور الإيمانية، فهي حالة قامت على العزلة والاحتمال والانتظار وأداء التمارين، وفي المقابل قامت مفارقة إبراهيم على مقاطعته أثناء قيامه بواجباته الأخلاقية والاجتماعية، وهذا يدلُّ على أن العزلة والتخلِّي عن الواجبات والالتزامات بحثًا عن الأمر الإلهي يُعد نوعًا من الوهم، كما ذهب إلى ذلك مارتن بوبر، وفصَّل ذلك في كتابه أنا-أنت؛ ويؤيد ذلك ما حكاه كيركجور حول عدم وصوله إلى مرحلة الإيمان بطريقته القائمة على التأمل الفردي والتواصل الوجداني والشعور الجاثم بالخطيئة وعدم رؤية مَن وصل إلى هذه المرحلة بناءً على طريقته تلك.

وما يستقيم لناظريَّ في نهاية المطاف أن رؤية مارتن بوبر المتعلقة بأن الوجود الإنساني هو وجود فعلي مع العالم، واضطلاع معنوي وحسّي في رسالة العَيْش السليم والواجب الأخلاقي القويم- هي الطريق الفعلي إلى الله، وليس الانصراف والتخلي والانعزال، ولكنني أعتذر لكيركجور في ذلك بأنه لاحظ جدارةَ إيمان الفرد ضد إيمان الحشد، فما دفع كيركجور إلى تعزيزه لفكرة الإيمان الفردي على حساب الإيمان القائم على الكنيسة هو رأيه المتعلق بأن المسيحية قد تحوَّلت من حالة إيمانية إلى حدث تاريخي مع تعاقب الأجيال المسيحية، وذلك على نحوٍ جعل الإيمانَ المسيحي الكنسي بعيدًا عن إيمان المسيحية الحقيقية، نظرًا إلى اختفاء المعنى وانحصاره في الطقوس الكنسية (يوسف، ص71). وقد حداه ذلك إلى قيادة حِراك ديني إصلاحي بأدوات فلسفة ذاتية ووجودية، نَتَجَ عنها رؤيتُه تجاه الدين ومرحلته الثالثة، ويؤيد لسنج ما ذهب إليه كيركجور حول المسيحية وموقفه منها، حيث أشار إلى وجود مسيحيتين: المسيحية الحقيقية التي جاء بها المسيحُ واندثرت بعده، وهي التقوى الحقيقية والتديُّن العميق، والمسيحية التاريخية التي نشأت مع ظهور الأناجيل وقامت على التبعية للكنيسة، وهي دين المؤسسات ورجال الدين وليست الدينَ الحقَّ الذي يُقيم العلاقةَ المباشرة بين الله والإنسان (لسنج، ص157).

الخاتمة

في ختام البحث، أقفُ مع أهم النتائج التي توصَّلتُ إليها من خلاله، والتي يمكن إيجازها على النحو الآتي:

- كان كيركجور مسيحيًّا متدينًا، وأورثته بيئتُه الدينية نظرةً فلسفية تُقيم الدينَ في أعلى مراحل الوجود الثلاث.
- اتجه كيركجور إلى الإيمان الذاتي والفردانية ردًّا على نظراته فيما يتعلق بتحول الكنيسة ورجالها إلى مؤسسة أكثر من كونها صلةً روحية بين الذات والإله، وقدَّم في ذلك نصوصًا للدفاع عن نظرته تجاه الدين وتمييزه عن التديُّن المسيحي.
- اتَّجه كيركجور في نموذج المفارقة الإيمانية إلى قصة إبراهيم، وكان يشعر بصلة روحية بينه وبين الله تمنعه من السعي إلى حياة عادية تتمثل في الزواج والاندماج مع الآخر، وأدَّى ذلك إلى نزوعه نحو العزلة من دون أن يخبر بوصوله إلى مرحلة اليقين والاتصال مع الكلي وفق سعيه ذلك.
- أثَّرت حياةُ كيركجور ونظرته تجاه الذات وقلقه الدائم والمقيم في تكوين نظريته حول الوجود، فجعل منها طريقًا يحفُّه القلقُ المستمر بوصفه أسلوبًا للوجود يقسِّم فيه القلقَ واليأسَ تقسيماتٍ تصنِّفه إلى قلق أسمى وقلق أدنى فحسب، من دون أن يكون هناك مخرج سوى في المحاولة المستمرة من دون توقف.
- خالف مارتن بوبر كيركجور في أن السعي للوصول إلى الله يمرُّ عبر الالتزام الأخلاقي تجاه الآخر والمجتمع وتحقيق الواجب الإنساني، وليس عبر العزلة والتخلي، إذ يرى بوبر أن العزلة والتخلِّي سبيلاً إلى الله وَهْمٌ.

المراجـــع

إبراهيم، زكريا (1970). مشكلة الحب. القاهرة: دار مصر للطباعة.

إمام، عبد الفتاح إمام (1982). كيركجور، رائد الوجودية. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر.

إيجلتون، تيري (2017). مشكلات مع الغرباء: دراسة في فلسفة الأخلاق، ترجمة: عبد الرحمن مجدي، مصطفى محمد فؤاد. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي.

بدوي، عبد الرحمن (1973). دراسات في الفلسفة الوجودية. بيروت: دار الثقافة.

الجبران، عبد الرزاق (2007). الحل الوجودي للدين. بيروت: مؤسسة الانتشار العربي.

جيمس، وليم (1946). إرادة الاعتقاد، ترجمة محمود حب الله. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.

حسن، يوسف (2001). فلسفة الدين عند كيركجارد. القاهرة: دار الكلمة.

ديكارت (1975). مبادئ الفلسفة، ترجمة وتعليق: عثمان أمين. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع.

رسل، برتراند (1983). حكمة الغرب، ترجمة: فؤاد زكريا. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة.

الرفاعي، عبد الجبار (تحرير وتقديم) (2016). الحب والإيمان عند سورن كيركجورد. القاهرة وبغداد: دار التنوير ومركز دراسات فلسفة الدين.

شانتال، آن (2011). الحب في فكر سورن كيركجور، ترجمة: محمد رفعت عواد. القاهرة: المركز القومي للترجمة.

غارف، يوكيم (2019). سورين كيركغارد، سيرة حياة، ترجمة: عبد الإله النعيمي. العراق: دار المدى.

فريتيوف، برانت (2009). كيركجارد، ترجمة: مجاهد عبدالمنعم. القاهرة: مكتبة دار الكلمة.

فلين، توماس آر (2017). الوجودية، مقدمة قصيرة جدًّا. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي.

كيركجارد، سورين (2013). التكرار، ترجمة: مجاهد عبد المنعم. القاهرة: مكتبة دار الكلمة.

كيركجارد، سورين (2013). المرض طريق الموات، ترجمة: أسامة القفاش. القاهرة: مكتبة دار الكلمة.

كيركجور، سورين (1983). خوف ورعدة، ترجمة: فؤاد كامل. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع.

لايل، كلير كار (2022). فيلسوف القلب، الحياة القلقة لسيورين كيركغارد، ترجمة: علي عبد الأمير صالح. تونس: دار التنوير للطباعة والنشر.

لسنج، جوتهولد افرايم (2006). تربية الجنس البشري، ترجمة: حسن حنفي. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.

ماكوري، جون (1982). الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة.

مسنار، بيار (1983). كيركيغارد، ترجمة: عادل العوا. بيروت: منشورات عويدات.

هيين، ويليام (2011). تصوف المعرفة، ترجمة: سعاد فركوح. الأردن: أزمنة للنشر والتوزيع.

دراسات وبحوث

أكبري، رضا (2013). «النزعة الإيمانية عند كيرككورد»، ترجمة: حسن الهاشمي. بغداد: مركز دراسات فلسفة الدين.

شطارة، عامر ناصر (2014). «الفردانية في الفلسفة الحديثة، كركيجارد أنموذجًا». الجامعة الأردنية: مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، ملحق 1.

فرج، جوزفين رزق الله (2019). «المفارقة في مفهومي الأنا والآخر في الفكر الوجودي، كيركجور وسارتر نموذجًا». جامعة الإسكندرية: كلية الآداب، قسم الفلسفة، سلسلة أبحاث المؤتمر السنوي الدولي.

مجموعة باحثين (2013). الإيمان الوجودي وديانة الضمير الفردي. بغداد: إشراف مركز دراسات فلسفة الدين.

ملاك، فردي وآمال شلي (2021). «الفلسفة الوجودية عند كيركغارد». الجزائر: جامعة 8 ماي، قسم الفلسفة، رسالة لنيل شهادة الماستر.

هادي، هاني عبدالصاحب (2018). «بواعث الإيمان: قراءة في المحتوى الديني عند سورين كيركجور». بغداد: الجامعة المستنصرية، دراسات الأديان.

هداري، عبد الله (2013). «سورن كيركيجورد، فيلسوف الوجودية المؤمنة». المملكة المغربية: مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث.

مقـالة

6

بؤس الحُبِّ كأولويَّة

علي بن قاسم الرماح

بؤس الحُبِّ كأولويَّة

علي بن قاسم الرماح

مقدمة

لا تُخطِئ عينُ المؤرِّخ للتاريخ القريب في إدراك ما بلغته البشريةُ على مستوى الأصعدة كافةً، الأمر الذي جعل الكثيرَ من أهل الرأي والقلم يعيدون ترتيب أولويَّاتهم النظرية، وذلك حينما لمسوا مدى الخواء الرُّوحي الذي بلغه الإنسان المعاصر بعد تعرُّضه لصدمات الفلسفات التشكيكية والرؤى العدمية. وعندما لمس الإنسانُ مدى تفوُّق قوة العضل على نباهة العقل، بدأ يبحث عن معنى يجد نفسَه فيه، وكان ذلك المعنى الذي سعى الإنسانُ إلى إيجاده هو «الحبُّ»، وكيف لا يجد فيه معناه وهو الشعور الذي ما انفكَّ عن الإنسان منذ نشأته الأولى؟ بل إن هذا الحب نجده حتى في الحيوان والنبات، وربما الجماد أيضًا، لا سيما حينما نسبر أقوالَ الشعراء والحكماء في ذلك.

وهكذا أضحى الحبُّ قيمةً كبرى يُحسِن الناسُ الظنَّ بها، فيلجؤون إليها بوصفها قيمةً حاكمةً على غيرِها، وغيرَ محكومةٍ بسواها. ويتجلَّى تقديم الحب على غيره من القيم في أنك تجد تقديسَ الشعر والفنون الأدبية على بقايا النشاطات العقلية لا سيما العلمية الخالصة منها، وتلمُّس القانون في الفنون التربوية على أن يكون بالحب لا بالعلم والعقل، وترى العلاقات الإنسانية من زواج وصداقة ونحو ذلك تُقاس بمقدار ما فيها من حب- والحب وحده- وليس لأيِّ قيمة عقلية ذِكْرٌ فيها! بل تجد أن الإيمان الذاتي يُبنَى على مجرَّد شاعرية الحب وما له من قوة العاطفة، وهكذا يمكن أن يقال في بقية مجالات الحياة.

ومن هنا، تبحث هذه المقالة في الإجابة عن السؤال الآتي: هل الحبُّ- وهو النابع من العاطفة- يجب أن يكون هو المعيار الأول الحاكم على قراراتنا في الحياة؟ فمنه نحدِّد علاقتنا الإنسانية، وعليه نبني إيمانَنا، ومن خلاله نبحث عن علمنا؟

لقد تعدَّدت وجهاتُ النظر تجاه الإجابة عن هذا السؤال، ويمكن جمعها ضمن ثلاث مسارات كبرى، هي:

- **أولا:** النظرة المعتدَّة بالحب بوصفه قيمةً حاكمةً على غيرها، ويمكن أن يمثلها عدةُ فلاسفة أعلام، منهم كلود آنيه الذي يقرِّر صراحةً «أن نعترف بالجميل للإنسان، فإنه قد استطاع أن يخلق من الحب شيئًا جديدًا كل الجدة. وآيةُ ذلك أن الطبيعة قد منحتنا الحبَّ على صورة فعل حيواني فسيولوجي خالص، ثم استطعنا نحن أن نطوِّره ونُرقيه ونخلع عليه صورةً معقدة غاية التعقيد، حتى إن حضارتنا، وفننا، وفكرنا، وكل شيء آخر، إنما هي جميعًا- في خاتمة المطاف- مجرَّد ثمرة من ثمار الحب»[1]. ومنهم أيضًا في تراثنا الإسلامي الصوفيُّ جلال الدين الرومي، لا سيما في كتابه **المثنوي**، فمما قاله فيه: «إن الحبَّ تراثُ أبينا آدم، أما الدهاء فهو بضاعة الشيطان، إن الداهية الحكيم يعتمد على نفسه وعقله، أما الحبُّ فتفويض وتسليم، إن العقل سباحة قد يصل بها الإنسان إلى الشاطئ وقد يغرق، وإن الحبَّ سفينةُ نوح لا خوف على ركابها من الغرق»[2].
- **ثانيا:** ويقابل هذا الطرفَ، طرفٌ مضاد له، لا يرى في الحبِّ إلا طريق البؤس،وما هو إلا خداع لغريزة الجنس التي ترنو إلى التكاثر وحسب، وعلى رأس هذا الفريق شوبنهاور حيث يقول: «من المؤكد أن كل حالة حب (Verliebtheit)، ومهما كان مظهرها الأثيري الذي تزدان به، لها جذر متأصِّل في الغريزة الجنسية (Geschlechtstriebe)، أو لنغلو بالقول إنها ليست شيئًا آخر عدا غريزة جنسية محتومة ومحدَّدة بوضوح سلفًا، وكانت جليةً بصورة أوضح، أو بالمعنى الدقيق للكلمة، إنها غريزة أكثر تفردًا وتميزًا»[3]. ومن هنا، يفسِّر الزواجَ الذي يُعد من أكبر تجليات الحب بأنه فعل بعيد عن العقل البتة، فيقول: «إن ما نسعى وراءه في الزواج، ليس سلوى العقل، إنما إنجاب الأطفال. الزواج هو اتحاد قلبين، وليس اتحاد عقلين»[4].وينضمُّ إلى هذا الفريق الروائيُّ تولستوي، وهو ممن له معرفة عميقة بالنفس البشرية، فيقرِّر أن «99 %من الشرِّ المنبثِّ بين الناس يرجع إلى تلك العاطفة الزائفة التي يسمونها باسم الحب، والتي لا تشبه الحب الحقيقي أكثر مما تشبه حياة الحيوان حياة الإنسان»[5].

(1)إبراهيم، زكريا :مشكلة الحب .القاهرة: مكتبة مصر، د.ت.، ص 8.
(2)كما وَرَدَ في: الندوي، أبو الحسن :رجال الفكر والدعوة .القاهرة: دار ابن كثير، ط 3، 2007، ص 407.
(3)شوبنهاور، آرثر :ميتافيزيقا الحب، ترجمة جلال العاطي ري. بيروت: دار الرافدين، 2021، ص 27.
(4)المرجع السابق، ص 59.
(5)كما وَرَدَ في: إبراهيم، زكريا :مشكلة الحب .القاهرة: مكتبة مصر، د.ت.، ص 8.

- **ثالثا:** وأما هذا الفريق فهو فريق يَيْنَ يَيْنَ، الذي يؤمن بالحب بوصفه قيمةً لها وزنها، ولكنه يتعامل معها بعقلانيةٍ، ومن هؤلاء برتراند رسل الذي يقول:

«الحياة الصالحة هي التي تنجم عن إلهام الحب وإرشاد المعرفة. فالحب والمعرفة كلاهما قابلان للتوسُّع إلى درجة لا محدودة، لهذا مهما تكن الحياةُ جيدةً، يظل بالإمكان تصوير حياة أفضل إذ لا حب بلا معرفة ولا معرفة بلا حب يمكن أن يفضيا إلى حياة صالحة.

في العصور الوسطى حين كان يظهر وباء في بلد ما كان رجال الدين ينصحون الناس بالتجمع في الكنائس والصلاة من أجل الخلاص، النتيجة هي أن العدوى كانت تنتشر بسرعة فائقة بين الجمهور المحتشد من المتضرِّعين. ذلك مثال على الحب بلا معرفة. الحرب الأخيرة قدَّمت مثالاً على المعرفة بغير حب، والنتيجة هي الموت على نطاق واسع»[1].

والحقيقة أن هذا الموقف المعتدل بين قيمة العقل وقيمة الحب قد مثّله قبل رسل بقرون الفيزيائي باسكال حينما قال قوله المأثور: «للقلب أسبابه التي لا يفهمها العقل. والإيمان هبة من الله. فلا تفتكرن أننا نعتقد أنها هبة من العقل! فثمة بون شاسع بين المعرفة عن الله وحب الله. فالقلب هو الذي يعرف الله، لا العقل»[2]. وقد تبنَّى هذا الموقفَ المعتدل الكثيرُ من العلماء في التراث الإسلامي، وكان أبرزهم ابن حزم الذي قال: «الحبُّ- أعزَّك الله- أوله هزلٌ، وآخره جدٌ، دقتْ معانيه لجلالتها عن أن توصف، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة. وليس بمنكر في الديانة، ولا بمحظورٍ في الشريعة، إذ القلوب بيد الله- عز وجل-»[3].

وكما نلاحظ، فإن هذه التوجهات الثلاثة تعدَّدت فيها زوايا النظر، وهذا يدل على أن للحب قيمةً كبرى حقًّا، إذ يدخل في كل الأمور، فهو يدخل في النظر الديني، وفي العلاقات الإنسانية، وغير ذلك، كذا تكلَّم فيه الكثير من الحضارات والأديان كافةً، الأمر الذي يدل على أنه مزية بشرية مشتركة.

من هنا، أدَّعي في هذه المقالة أن للحب موقعَه من الحياة، والبشريةُ في حاجةٍ إليه قطعًا، ولكن لا بد أن يكون ثاني الأولويات بعد قيمة العقل أو العلم. ومن خلال النظر النقدي، سنرى كيف أن هذا الموقف هو الأقرب إلى الصواب، وهو ما تمثله المدرسة الأخيرة المذكورة آنفًا.

على أنني أنبّه إلى أن الحب، هنا، هو ذلك الشعور العاطفي الداخلي الذي يتحكم في الإنسان أو في جزء كبير منه، فيدفعه دفعًا إلى أن يفعل ما يمكن أن يفعله في سبيل محبوبه، وأما العقل فيعني النظرَ النقدي إلى الأمور وجَعْلها في حيِّز التعقل والتفكير بأي مسلك ومنهج كان ذلك.

(1) رسل، برتراند :لماذا لستُ مسيحيًّا؟ .ترجمة عبد الكريم ناصيف. سوريا: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2015، ص .72
(2) سكيربك، غنار ونلز غيلجي :تاريخ الفكر الغربي من اليونان القديمة إلى القرن العشرين .بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2012، ص .423
(3) ابن حزم، علي :طوق الحمامة .بيروت: دار ابن حزم، ط٢، 2013، ص .154

والآن، بعد عرض آراء المدارس المختلفة في هذا الموضوع، سنذكر ثلاث حجج جعلتنا نفضل المدرسة الأخيرة على غيرها.

وإحدى هذه الحجج نماذج من مآلات الحب عند الأدباء، وهذه حجة تجريبية واقعية. تساءل الأديب الدكتور زكي مبارك في كتابه العشاق الثلاثة فقال:

«ما هو الحب؟

هو حب خالص من الشوائب والدنس والرجس، هو حب طاهر شريف، ولا يعرف مخازي المآثم، ولا منديات الأهواء.

وفي هذا الحب يمتري كثير من الناس، لأن ظواهر الأحوال تشهد بأنه عاطفة غير طبيعية، ومن هنا جاز لبعض الباحثين أن يقول: إن هذا الحب لا يصدر إلا عمن حُرِموا قوةَ الحياة.

والحق أن الحب في جوهره هو اقتحام واستئثار وامتلاك، هو عدوان أرواح على أرواح، واستبداد قلوب بقلوب، وما نراه من توجُّع العشاق وتفجيعهم وتحزُّنهم، وإعلان استعدادهم للفناء فيمن يحبون، ليس إلا وسيلة للظفر بما يشتهون، فليس من المبالغة بأن نقول: إن الدمع في عين العاشق كالسم في ناب الثعبان، فالعاشق يخدر فريسته بالدمع، كما يخدر الثعبان فريسته بالسم، والإنسان حيوان محتال»[1].

إن هذا الحب الذي يتكلم عنه هذا الأديب، وقد درس فيه نماذج من الشعراء العاشقين العرب، يوضح لنا مآلات ونتائج ما بلغه هؤلاء الشعراء من ألم، على الرغم من صدق عاطفتهم المخلَّدة في تاريخ البشرية، ولكن لا بد أن نسأل ونقول، ألم يجدر بهم أن يحكِّموا عقولَهم في عشقهم؟ ألم تكن السعادة تكمن في ترك تلك العواطف التي أخلصوا لها ولكنها آلمتهم ما عاشوا؟

ولهؤلاء الشعراء نظائر كثر في أمم الأرض[2]، قاسوا الآلام لأجل نبل عواطفهم، ولكن هل يُعقَلُ أن نعمِّم فعلَهم على أهل الأرض جميعًا؟ هل كانت البشرية لتتناسل وتتكاثر لو عاشت كلها على ما تُمليه مشاعرها الدافئة فلا تتزوج إلا بمن تحب؟ ألن تنقرض البشرية لو سارت على هذا الطريق؟[3].

(1)مبارك، زكي :العشاق الثلاثة .شركة نوابغ الفكر، 2009، ص 13.

(2)انظر مثلًا بعض تلك النماذج في كتاب The Great Ideas :في الفصل الخاص بموضوع.Love

(3)نشير، هنا، إلى قانون كانط الأخلاقي في التعميم، حيث يقول" :افعل بحيث يمكن لمسلمة إرادتك أن تصبح دائمًا وفي الوقت نفسه مبدأ تشريع عام."

إن العقل يملي أن للحب مكانتَه، ولكن على ألَّا يَحول دون عيش الحياة والمضي فيها، وفي قصة الدبِّ ورفيقه المحبوب، رمزيّة حكيمة تشير إلى خطورة أن يتحكم الحبُّ في تصرفاتنا، فقد وجد الدبُّ يومًا صديقَه يغطُّ في نومه، إلا أن ثمة ذبابة تزعجه، فأراد إبعادها عن وجه محبوبه بضربها، ولكن الضربةَ أصابت وجه صديقه فهشمته فمات!

تلك هي عواقب مَن لم يحكِّم عقلَه وأرخى زمامَ أمره لعاطفته وحبه!

ثاني تلك الحجج التي نودُّ أن نسوقها هي الحجة الأخلاقية، ألا وهي أن الحب يقود إلى الأنانية، وأحيانًا إلى نفي الذات واللؤم. وأما من ناحية الأنانية، فإن مفهوم العشق والحب يُلخَّص في أن العاشق- وهو بكامل حريته واختياره- يسلب حريته لأجل الآخر، وقد أوضح ذلك سارتر حينما قال:

«إن الحب هو في ماهيته مشروع يهدف إلى أن يجعل المرءَ نفسَه محبوبًا. من هنا، هذا التناقض الجديد وهذا الصراع الجديد: كل واحد من العاشقين هو أسير للآخر كليًّا من حيث إنه يريد أن يحبه هذا الآخرُ ولا يحب غيرَه، لكن كل واحد منهما يطلب في الوقت نفسه من الآخر حبًّا لا يكون إطلاقًا مجرَّد تصميم على أن يجعل نفسه محبوبًا. إن ما يطلبه بالفعل هو أن يكون لدى الآخر حدس تأملي وعاطفي بحبيبه من حيث هو الحد الموضوعي لحريته، والأساس الحتمي والمختار للتعالي لديه والكل الشامل للوجود، والقيمة الأسمى، وذلك من دون أن يهدف هذا الحبيب أصلاً إلى أن يجعل نفسه محبوبًا. إن هذا الحب المطلوب على هذا الشكل من الآخر، لا يمكنه أن يطلب شيئًا، إنه مجرد التزام من دون أن يكون هناك تبادل»[1].

فإذا كان الحب في مجال العلاقات البشرية يقود إلى الأنانية ونفي الآخر، فإن هذا المعنى قريب جدًّا إلى معنى كسر الذات ونفيها الذي نجده في التصوف العرفاني في تبنيه للعلاقة بين العبد والرب، ويصوِّر ذلك لنا زكريا إبراهيم فيقول: «محو المحب بصفاته، وإثبات المحبوب بذاته» وهي «خروج عن رؤية المحبة إلى رؤية المحبوب»، وهي أيضًا «ميلك إلى الله بكليتك، ثم إيثارك له على نفسك وروحك ومالك، ثم موافقتك له سرًّا وجهرًا، ثم علمك بتقصيرك في حبه»[2].

ويشابه هذا الموقفُ ما يقوله طه عبد الرحمن واصفًا «العقل المؤيد» [3]بقوله: «ولا بد أن صاحبه الذي بلغ الإخلاص أن يكون متجردًا عن الانتفاع بعلمه»، ثم يجعل علاقته بربه على أنها علاقة فيها كسر للذات الإنسانية! فتأمَّلْ كيف تكون العلاقة مع الرب من كونها

(1)سارتر، جان بول :الكينونة والعدم، ترجمة نقولا متيني. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009، ص .490

(2)إبراهيم، زكريا :مشكلة الحب .القاهرة: مكتبة مصر، د.ت. ص .136

(3)يكرِّر طه عبد الرحمن في كتاباته أنواع العقول، ويجعلها ثلاثةً، هي: العقل المجرَّد وهو عقل الفلاسفة، ثم العقل المسدَّد وهو عقل الفقهاء ورواد الإصلاح، وأخيرًا العقل المؤيد وهو العقل الصوفي العرفاني الذي جاءك تعريفه. انظر :العمل الديني وكذلك سؤال الأخلاق.

حنوًّا وعطفًا ورحمةً وهدايةً وتكريمًا، إلى أن تكون كسرًا للذات وإهانةً لها ونفيها[1]!

إن هذين المعنيين اللذين يتجليان بالحب، وأعني الأنانيةَ ونفيَ الذات، من الصفات السلبية في الإنسان، وهي صفات تسقط مكانته من حيث كونه محترمًا في هذا الكون.

وإذا كنت آثرتُ العبادةَ التي تنقلب إلى تصوف حينما تنبني على العاطفة والحب الخالص، وآثرتُ الحبَّ في العلاقات بين شخصين، فإنه بالإمكان أن أطرد وأضم إلى كل ذلك علاقة الوالدين بابنهما التربوية، فتربية الحب والعاطفة تصنع الدلال والميوعة، أو تصنع التحكم في الطفل؛ وذلك هو تجلي الأنانية فيها، في حين أن التربية العقلانية تسعى دومًا إلى البحث عن مصلحة الطفل المستقبلية في تربيتها إياه، وأما التربية بالتصوف والقَدَرية والإيمان العاطفي- كالقول إن عين الله ترعى الطفل، ونحو ذلك من أقوال- فإنها تَؤول إلى إهمال الطفل تمامًا وتركه لما يسوقه إليه القدر!

وثالث هذه الحجج هي اعتباطية الحب، وأعني بذلك أن الحب من درجات العاطفة، وطبيعة العاطفة أنها آنيَّة متقلبة غالبًا، فكثيرًا ما ننجذب إلى شيء، ثم بعد ذلك ننفر منه، وكثيرًا ما ينقلب التواضع إلى ضده وهو الكِبْر، وهكذا مع كل العواطف التي تتغير في درجتها فحسب لا في نوعها، فكل العواطف هي من نوع العواطف ليس إلا، فالعواطف شيء يحمل في ثناياه المشاعر المتقلبة من حزن وفرح وإحسان وطمع وهدوء وغضب وغير ذلك، وكلُّ عاطفة من هذه العواطف تقلبها عاطفة أخرى كما نرى دائمًا، وما الاختلاف بين العاطفتين إلا في الدرجة وحسب.

وعلى ذلك، فإن الحبَّ درجةٌ من درجات الكراهية ليس إلا، والتطبيقات الفلسفية والدينية العاطفية الشاعرية، تُدلِّل لنا كيف أن عاطفة الحب كثيرًا ما تنقلب إلى ضدها، أيْ إلى الكراهية لأي سبب من الأسباب، فالأديان التي ترفع شعار «الله محبة» كم ارتكبت من المجازر في حق مخالفيها في المذهب وهي تحمل هذا الشعار؟ كذا كثيرًا ما ترتكب حركات التطرف الديني الجرائم باسم الدين الذي تدعي أنها تمثله، كحركات التطرف الإسلامي والبوذية والعنصريات الإثنية، ولكن في المقابل نجد أن رجلاً لِبْراليًّا- مثل رسل- يحذر من الانجراف خلف العنصريات النابعة من حب الذات، من ثمَّ كره الآخر كالحركات القومية حينما تكون عنصريةً، فيقول: «غير أني لا أقترح، في هذه المناسبة، أن أناقش المسألة خارج الاستنتاج بأن تحديد الإنسان بأبناء وطنه فقط هو مناقض لمبدأ الحب الذي اعترفنا أنه

(1) يمكن مراجعة كتاب طه عبد الرحمن :العمل الديني وتجديد العقل، ص 173 وما بعدها، من أجل الوقوف على بعض المصطلحات المكرَّرة، ومنها قوله إن المتقرِّب لا ينال مرتبة الإخلاص إلا بتحرُّره من طلب الانتفاع بالعمل، والرغبة في تعظيم العمل، والميل إلى إسناد العمل إلى الذات؛ ومنها أيضًا تقليله من قيمة الحرية المكانية المتشوِّفة إلى سلطان التصرف والتملك على حساب الحرية الكونية التي تتشوَّف إلى الحرية الوجدانية! وغير ذلك من مصطلحات توصِّل إلى معنى انكسار الذات، وهذه معانٍ مكرَّرة في كتبه.

المكوّن الأساس في الحياة الصالحة كما أنه مناقض، بالطبع، للمنفعة-الذاتية المتنوّرة، نظرًا لأن القومية الحصرية لا تفيد حتى الأمم المنتصرة»[1].

واللافت المهم في كلام رسل أن الحب بالرغم من اعتدادنا به، فإنه لا بد وأن يضبط بالعقل وإلا فإنه ينقلب إلى عنصرية وكراهية، وما حركات التطرف بعمومها إلا آمال لإسعاد البشرية وإنقاذها والتفكير فيها من خلال العاطفة والحب، وليس من خلال العقل والواجبات والحقوق!

ولذا، فإننا نجد أن مِن المفكّرين الغربيين مَن استحسن أيام السلطة الإسلامية الأولى ورآها تجليًا من تجليات العَلْمانية (العقلانية) لا من تجليات العنصريات الدينية العاطفية، ومن هؤلاء المؤرِّخ برنال حيث يقول:

«لم يكن للإسلام كنيسة أو قساوسة، فلم يتطلب سوى قاعة (مسجد) لتقام فيها صلوات الجماعة، وقرّاء للقرآن (أئمة) يقومون في نفس الوقت بمهمة الوعظ وتفسير القانون. كان الإسلام منذ الوهلة الأولى دينا علمانيا. ولا يزال القرآن حتى الآن المرجع المشترك لكل الشعوب المسلمة. كان خليفة المسلمين هو خليفة للنبي، وكان في أول الأمر حاكما مدنيا، إلا أن قوة الدين لم تكن كامنة في السلطة، وإنما كانت متمثلة في الانتشار الواسع للتدين الجماعي للمؤمنين»[2].

ولا شكَّ في أن السلطة السياسية، في تلك الأيام، كانت تغلِّب جانبَ العقل على جانب الحب والعاطفة وتمنّي إيمان الآخرين، ولذلك لم تجبر أحدًا على الإيمان بدين الدولة ودين رجالها، ولكن التفكير كان في تحقيق العدل والمساواة في الأراضي وبثِّ الأمن، ونحو ذلك من مطالب عقلانية.

وقد تنبَّه كارل بوبر إلى ضرورة أن تكون السلطةُ السياسية التي تبني العلاقات الدولية ناظرةً إلى الناس بعين العقل والحقوق والواجبات، وليس النظر إلى الناس بعين العاطفة والحب، ومن هنا فقد قال:

«إن محبة شخص تعني الرغبةَ في جَعْله سعيدًا. (وهذا بالمناسبة هو تعريف توما الأكويني Thomas Aquinas للحب)، لكن من بين كل الأفكار السياسية، فالحب الذي يجعل كل الناس سعداء هو ربما أخطر هذه الأفكار؛ فهو يؤدّي حتمًا إلى محاولة فرض إطار قيمنا «العليا» على الآخرين كي نجعلهم يدركون ما يبدو لنا ذا أهمية عظمى لإسعادهم؛ ولو جاز التعبير، كي

(1) رسل، برتراند :لماذا لستُ مسيحيًّا؟، ترجمة عبد الكريم ناصيف. سوريا: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2015، ص 87.
(2) برنال :العلم في التاريخ، ترجمة علي علي ناصف. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، 1/ 295.

ننقذ أرواحهم. إنه يؤدّي إلى الطوباوية والرومانسية. فنحن جميعًا على يقين من أن الجميع سيكونون سعداء في مجتمع كامل وجميل تصنعه أحلامنا. ولا شك في أن السماء [1] ستوجد على الأرض لو استطعنا كلنا محبة أحدنا الآخر. لكن كما قلتُ من قبل، لا يَنتج عن محاولة جعل السماء على الأرض سوى الجحيم حتمًا. فهي تؤدّي إلى التعصب. تؤدّي إلى حروب دينية وإلى إنقاذ الأرواح بمحاكم التفتيش. وهي في ما أعتقد قائمة على سوء فَهْم كامل لواجباتنا الأخلاقية. مِن واجبنا مساعدة مَن يحتاجون إلى مساعدتنا، لكن ليس من واجبنا جعل الآخرين سعداء، ما دام لا يعتمد ذلك علينا، وما دام لن يعني في كثير من الأحيان سوى التطفل على خصوصية مَن نتوجه إليهم بنوايا لطيفة من هذا القبيل. إن المطالبة السياسية بمناهج تدرُّجية (خلافًا للطوباوية) تتوافق مع القرار بأن الحرب ضد المعاناة يجب أن يعتبر واجبًا، بينما الحق في رعاية سعادة الآخرين لا بد أن يعتبر امتيازًا قاصرًا على دائرة قريبة من الأصدقاء. ففي حالة كوننا أصدقاء، ربما نملك بعضَ الحق في محاولة فرض إطار قيمنا؛ مثلاً تفضيلاتنا في الموسيقى. (وقد نشعر حتى إنه من واجبنا أن نفتح لأصدقائنا عالما من القيم ونحن على ثقة من إسهامها كثيرًا في إسعادهم). هذا الحق لنا يوجد فقط لو أنهم- ولأنهم- يمكنهم التخلص منا؛ فالصداقات يمكن أن تنتهي. لكن استخدام وسائل سياسية من أجل فرض إطار قيمنا على الآخرين لهو أمر مختلف تمامًا. فالألم والمعاناة واللاعدالة والوقاية منها، تلك المشكلات الأبدية في الأخلاقيات العامة و(جدول) السياسة العامة (كما قال بنثام Bentham) «العليا» ينبغي أن تكون «غير مجدولة»، وينبغي أن تترك لـ«سياسة عدم التدخل». ومن ثمَّ، قد نقول: ساعدوا أعداءكم، أعينوا المنكوبين، حتى لو كانوا يكرهونكم، لكن أحبوا أصدقاءكم فقط» [2].

وعلى ضوء تلك الحجج نريد أن نقول إننا يجب أن نسير تبعًا لما يمليه علينا عقلنا، أيْ من خلال نظرنا النقدي لشؤوننا في الحياة وبكل ما تحمله العقلانية من معانٍ كبرى، وألَّا نتحرك تبعًا لما نتمنَّاه ونحبه، سواء كان ذلك في أمورنا الشخصية كأمور الزواج، أو في تربيتنا لأبنائنا في البيت والمدرسة، أو علاقاتنا السياسية.

ولا شكَّ في أن هناك مَن سيعترض بقوله: ألا يُعد الحبُّ من الدوافع الكبيرة للإبداع، وأنه من الفطرة السَّوية؟ وهذا كلام لا غبار عليه وصحيح، ولكننا يجب أن نبقي الحبَّ على هذا المستوى، أيْ مجرد البداية، أما بعد ذلك فلا بد أن يحكمه النظرُ العقلي، فلا شكَّ في أن العالم الفيزيائي ما جاء باكتشافه إلا بسبب شغفه البحثي، ولكن الذي جعل اكتشافَه يُعتدُّ به هو صوابية ما قاله من نظرية علمية.

(1) يقصد بوبر بالسماء هنا "الجنة."

(2) بوبر، كارل :المجتمع المفتوح وأعداؤه 2، ترجمة حسام نايل. القاهرة: دار التنوير، 2015، ص341- 342.

كما أن هناك مَن سيعترض بمقولة ليس بالعقل وحده يحيا الإنسان! وهذا كلامٌ صحيحٌ، ولكن الإجابة عنه كالإجابة الأولى، فالأديان والتصورات الكبرى تملك أجزاءً غيبية في تصوراتها، وهذه التصورات يستحيل أو يصعب عقلنتها لأنها من الغيب أصلاً. وكما يرى باسكال وكانط وغيرهما، فهذه الأجزاء لا يمكن أن تُعقلَن، ووجودها ضرورة تدركها الروح ويستحيل أن يُدلَّل عليها كالروح والخلود ووجود الخالق، ونحن نسلِّم بأن هناك جوانب غيبية في الإنسان لا يمكن له أن يجد تفسيرًا عقليًّا لها [1]، سواء كان هذا الجانبُ غيبًا مطلقًا أو شيئًا يجهله العلم إلى يومه هذا، ولكن لا يصحُّ أن نسلِّم بأديان وتصورات كبرى تربط كلَّ ما فيها بطوطمية تمنع النظرَ العقلي لا سيما إلى أمور الدنيا والعلم.

(1) يقف الفلاسفة، وفلاسفة العلم، عند نقاطٍ لا يستطيعون تجاوزها، بل تكون لهم بمثابة الإيمان أو الميتافيزيقا التي ينطلقون منها إلى العلم، ومِن هؤلاء الفيلسوف فتغنشتاين الذي كان يتكلم عن "الوقائع الذريَّة "على الرغم من عدم إثباته لوجودها الفعلي، وإنما ليبرِّر من خلال مفهومها- فقط- صدقَ أو كذب قضايانا الأولية، ولذلك قال" :لا بد من وجود أشياء ووقائع ذرية ."انظر كتاب عزمي إسلام :لدفيج فتجنشتين، ص 111 وما بعدها. وإذا كنا قبلنا فلسفة فتجنشتين، فالأولى أن نقبل الديانات والأفكار الميتافيزيقية والغيبية التي تفيض بالعطاءات وتدفع إلى العلم دفعًا.

الخاتمة

لقد حاولتُ في هذا المقال أن أعدِّد المدارس في رؤيتها للحب، ورأينا أنها ثلاث مدارس، منها ما يُعظِّم الحبَّ ويراه أساسَ القيم وقائدها، ومنها ما يُعادي الحبَّ أبدًا، ومنها- أخيرًا- المدرسة التي تجعل الحبَّ قيمةً عظمى ولكن لا بد أن يحكمه العقلُ، وتلك هي المدرسة التي انتصرنا لها وسُقْنا عدةَ حجج تدعمها.

هناك قصة رمزية تُروَى عن عمر بن الخطاب- وهو أحد الصحابة الكبار- حينما قال لرجلٍ أراد أن يطلِّق زوجتَه معلِّلاً بأنه لم يَعد يحبها: «ويحك! ألم تُبَنَ البيوتُ إلا على الحب؟ فأين الرعاية؟ وأين التذمُّم؟». تُبيِّن هذه القصةُ أن الأمور لا تسير وفقًا للحب وتبعًا لعواطفنا ومشاعرنا، ولذا فماذا يعني تقديمنا للعقل على الحب؟

إن تقديم النظر العلمي أو العقلي أو النقدي على النظر العاطفي أو على الحب يعني أن نحاول عقلنةَ أنشطتنا البشرية كافةً، قدر الإمكان في مجالات الحياة كافةً، كالسياسة والاقتصاد والعلاقات الزوجية والدولية، كذا يعني تقديمَ العلم على الأدب والاهتمام به أكثر، بل نصل إلى النظر الديني الخالص، فلا نسلِّم بالعلامات والكشوفات والحدوس والهواتف والأحلام ونحو ذلك، وإنْ كان للمرء أن يعتقد بها فذلك شأنه الخاص ولا يجوز أن يُؤخَذ على محمل الجد بالعموم، كذا نُعقلِنُ حبَّنا لأوطاننا وأهلنا ومالنا، وغير ذلك.

ولا شكَّ في أننا نحتاج إلى أشواطٍ كبيرة لننقل نظرنا من العاطفة والحب إلى العقل والعلم، ولكن الأمل يحدوني في أن يكون هذا المقالُ محفزًا ودعوةً إلى اتخاذ العقلانية سبيلاً نعيش فيه حياتنا.

المراجـــع

إبراهيم، زكريا: مشكلة الحب. القاهرة: مكتبة مصر، د.ت.

ابن حزم، علي: طوق الحمامة. بيروت: دار ابن حزم، ط2، 2013.

إسلام، عزمي: لدفيج فتجنشتين. القاهرة: دار المعارف، د.ت.

برنال: العلم في التاريخ، ترجمة علي علي ناصف. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981.

بوبر، كارل: المجتمع المفتوح وأعداؤه 2، ترجمة حسام نايل. القاهرة: دار التنوير، 2015.

رسل، برتراند: لماذا لستُ مسيحيًّا؟، ترجمة عبد الكريم ناصيف. سوريا: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2015.

سارتر، جان بول: الكينونة والعدم، ترجمة نقولا متيني. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009.

شوبنهاور، آرثر: ميتافيزيقيا الحب، ترجمة جلال العاطي ربي. بيروت: دار الرافدين، 2021.

عبدالرحمن، طه: العمل الديني وتجديد العقل. الرباط: المركز الثقافي العربي، ط2، 1997

سكيربك، غنار ونلز غيلجي: تاريخ الفكر الغربي من اليونان القديمة إلى القرن العشرين. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2012.

مبارك، زكي: العشاق الثلاثة. شركة نوابغ الفكر، 2009.

الندوي، أبو الحسن: رجال الفكر والدعوة في الإسلام. القاهرة: دار ابن كثير، ط3، 2007.

The Great Ideas: A Syntopicon of Great Books of the Western World, Mortimer J. Adler (Editor in Chief), William Gorman (General Editor), 1952 .

مقـالة

7

الأبعاد الفلسفية في الرواية السعودية: الهُويَّة والاغتراب في «وحشة النهار» لخالد اليوسف

عيد عبد الله الناصر

الأبعاد الفلسفية في الرواية السعودية: الهُويَّة والاغتراب في «وحشة النهار» لخالد اليوسف

عيد عبد الله الناصر

مقدمة

تتشابك العلوم والفنون الإنسانية من أدب وفلسفة وعلوم اجتماعية ليخدم بعضُها بعضًا في تقديم الفكر والجمال بصيغ وأساليب جاذبة للمتلقي، والفلسفة هي أحد العلوم الإنسانية التي نتلمَّس أثرَها في الفنون والإبداعات الإنسانية كافةً، ومنها فنون السرد كالقصة والرواية، وفنون الدراما كالمسرح، والفنون المرئية كالسينما.

وعلى الرغم من أن السؤال الذي تطرحه هذه الورقة هو: هل تحمل الروايةُ السعودية في بنيتها ودلالاتها ما يشير إلى أبعاد فلسفية؟ - فإن محاولة تقديم إجابة عن هذا السؤال يتطلَّب منا تأكيد وجود مثل هذه الملامح على مستوى الفكر والأدب العالميَين، وليس المحلي فقط، أيْ: ما إذا كانت هناك علاقة حقيقية بين الفلسفة والسرد (القصة والرواية) عبر تاريخهما الإنساني المعروف، أم أن السرد هو مجرَّد حكاية عن شخص أو لحدث، وإنْ وُجِدَت أيُّ علاقة بينهما فهي تأتي من خارج الرواية لا من رحمها؟ أيْ إن ما يُرَى على أنه فلسفة هو مجرَّد إسقاط تأويلي من قِبل المتلقي/القارئ على هذه النصوص السردية، حسب ثقافته ووعيه.

على مستوى التجربة الإنسانية، أضرب مثلاً بما فعله دوستويفسكي، في رواياته التي كانت «المصداقيةُ» أحدَ العناصر الجمالية المهمة في أعماله السردية: «يُعرَف دوستويفسكي بأنه روائي نفساني، استطاع من خلال دراميات كبرى شديدة الحبكة أن يقدِّم لقرائه شخصيات فريدة وخالدة في التاريخ الأدبي، وتأتي فرادتها من كونها شخصيات قد رُسِمت بدقة شديدة، وما يجعل دوستويفسكي نفسانيًّا في سرده الروائي هو أنه حين رسم شخصياته استطاع، بعبقرية لم يصل إليها أحدٌ من قبل، أن يقدِّم تصويرًا دقيقًا لنفسية شخصياته، الأمر الذي جعل عالِم النفس الكبير سيجموند فرويد شديد الإعجاب برواياته»[1].

(1) وهيب، ماجد" :نيتشه في روايات دوستويفسكي"، كتاب مرايا، ع 6، 2021./9/28.

وهناك مَن يَعُد روايات دوستويفسكي، «من حيث الجوهر، مختبرًا روائيًّا فنيًّا ضخمًا، يختبر فيه ثباتَ وصحة أفكار الماضي والحاضر، الفلسفية والاجتماعية المختلفة، ويستخرج خلال ذلك، فعاليتها الظاهرة والكامنة، و»مالها وما عليها» وفائدتها للإنسانية أو قدرتها على أن تغدو أداة للشرِّ في أيدي «المتعصب» أو «الخادع المخدوع»– ذلك النوع الذي ينتسب إليه كثير من أبطال دوستويفسكي التراجيديين وشخصياته»[1].

وإذن، العلاقة بين الإنسان والأدب ليست شكليةً أو عابرة، وكذلك هي العلاقة بين الفلسفة والأدب، بل هي «علاقة تاريخية، حيث حاول كثير من الفلاسفة تقديم رؤاهم في صورة أدبية من خلال الكتابة ذات الأسلوب الأدبي مثل أفلاطون في محاوراته، أو القديس أوغسطين، وفي العصر الحديث من خلال الرواية والمسرحية مثل: سارتر، وكامو، وسيمون دي بفوار، وأمبرتو إيكو، وجوستاين جاردر في رواية عالم صوفي، وغيرهم، بسبب اتساع مجال السرد، بما له من قدرة على التعبير والتشعُّب والإمتاع، لعرض الأفكار الفلسفية بصورة واضحة وغير مباشرة في إطار حكائي يتعلق بشخوص وأحداث وعالم الرواية»[2].

ويقول أحمد ماضي: «استطاع الكُتَّاب أن يضمّنوا موضوعاتهم الروائية أسئلةً فلسفية تشغل الإنسان حول وجوده وموقفه من الدين والحياة والمجتمع والإطار السياسي، وغيرها؛ مثلما نجد ذلك عند كثير من الأدباء مثل تولستوي وجوته ونجيب محفوظ ويوسا وآخرين، وفي الأدب العربي الحديث كثرت ملامح التأثر بالفكر الصوفي في روايات الطاهر وطار وتجليات جمال الغيطاني وروايات الطيب صالح»[3].

والسؤال محور هذه الدراسة هو: ما الأبعاد الفلسفية التي يمكن تلمُّسها في الأعمال الروائية السعودية المعاصرة؟ تأتي ضرورة هذا البحث لعدة أسباب: أولها أن هناك مَن يرى أن الأبعاد الفلسفية ليس لها وجود في الرواية السعودية، مثلما ذكر سامي الجريدي الذي عبَّر عن رأيه في استطلاع بجريدة الرياض: «كثير من الروايات الأجنبية الخالدة... تأملت الوجود ودرست العقل وناقشت الخبرات الحياتية، وهو أمر لا نكاد أن نجد له مثيلاً في الرواية السعودية، الأمر الذي يدل [على] أنه ليس لدينا رواية فلسفية بالمفهوم الموجود عند روائيي الغرب»[4].

(1) فريد لندر، غيورغي :منشوارات دوستويفسكي، دراسات في أدبه وفكره، ترجمة نزار عيون السود. سوريا: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012، ص 19.

(2) أبو لبن، زياد وزهير توفيق (إعداد وتقديم) :الرواية والفلسفة، أوراق المؤتمر الثامن للنقاد الأردنيين .الأردن: دار الخليج للنشر والتوزيع، 2020، ص 94.

(3) المرجع السابق، ص 94-95.

(4) جريدة الرياض، تقرير طامي السميري، 4 أكتوبر 2007، ع 14346.

وبالإضافة إلى ذلك، نلاحظ قلة الدراسات في هذا الموضوع، الأمر الذي كان له أثره الواضح في عدم الالتفات إلى هذا المحور فيما يخصُّ السرد السعودي: «لم نجد مَن اهتمَّ بدراسة الاغتراب في الرواية السعودية، وكل ما وجدناه دراسات عن القصة القصيرة والشعر في الخليج العربي، نذكر منها «الاغتراب في القصة القصيرة في الجزيرة العربية» أطروحة للباحثة السعودية أميرة بنت علي بن عبدالله الزهراني»[1]. وهذا مبرِّر آخر يجعل من هذه الدراسة وأمثالها ضروريةً لتسليط الضوء على ما تضمره الرواية السعودية من مكنونات فلسفية تُجوهِلت على مدى عقود، مثل: الهُويَّة والاغتراب.

وبرغم ندرة هذه القراءات، فقد وجدنا بعض الدراسات التي تناولت الفلسفة في الرواية السعودية، منها مقالة لسلافة خضير بعنوان «أزمة الهُويَّة وتمفصلاتها في رواية «وحشة النهار»»[2]، ومقالة لسعد البازعي الذي اتفق رأيه مع ما قالته سحر سامي، حيث أكَّدت العلاقةَ الوطيدة بين الفلسفة والرواية، سواء على المستويَين العالمي والعربي، وإنْ اختلفت بعض الأمثلة هنا وهناك، بمعنى أن مضمون الكلام والتأويل يتقاطعان إلى حد كبير، ولكن ما ميَّز دراسةَ البازعي أنها تناولت روايتَين سعوديتَين[3].

في الدراسة المشار إليها، اعتمد البازعي في استدلالاته على عرض روايتَين سعوديتَين ظهرتا في وقت متقارب هما: موت صغير لمحمد حسن علوان (2016) ومسرى الغرانيق في مدن العقيق لأميمة الخميس (2017). فتؤكِّد الدراسةُ «أن تزامنهما وظهورهما في بيئة روائية غير معتادة على نوع المسائل والأحداث التي تدور الروايتان حولها، يستدعيان أسئلةً كثيرة، موت صغير تثير أسئلة تخصُّ مرحلة تاريخية من عمر الثقافة العربية كانت فريدة بظهور محيي الدين بن عربي، وأبي الوليد ابن رشد»[4].

وأما رواية أميمة الخميس فترسم صورةً من القرن الخامس الهجري، الحادي عشر الميلادي، عندما كانت المسائل العقلانية تحتل مساحةً واسعة في الثقافة العربية بظهور الاعتزال في حواضر البلاد الإسلامية، كالعراق وغيرها من مناطق العالم الإسلامي، ثم اتساع دائرة ذلك إلى شمال أفريقيا والأندلس. ففي بؤرة تلك الأحداث، يهاجر فتى من وسط الجزيرة العربية طلبًا للتجارة والعلم في الوقت نفسه، محوِّلاً رحلته بذلك إلى بانوراما تاريخية وجغرافية ترتسم عليها همومُ ذلك العصر وقضاياه، حيث تتصارع عقلانية متنامية (المعتزلة) مع

(1)سعدي، انشراح :الاغتراب في الرواية السعودية .الجزائر: جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2014.
(2)سلافة صائب خضير" :أزمة الهُويَّة وتمفصلاتها في رواية (وحشة النهار)"، مجلة أسلوبيات، م 02، ع 02، سبتمبر 2021. العراق: جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية.
(3)أبو لبن، زياد وزهير توفيق (إعداد وتقديم) :الرواية والفلسفة، أوراق المؤتمر الثامن للنقاد الأردنيين .الأردن: دار الخليج للنشر والتوزيع، 2020، ص 94.
(4)المرجع السابق، ص 21.

معتقدات غيبية متجذِّرة ومتشدِّدة تعادي ذلك اللونَ من التفكير العقلاني.

نلاحظ أن سعد البازعي وسحر سامي قد أشارا إلى الحالة على المستويَين العالمي والعربي، وجاءت إشارةُ البازعي موجَّهةً مباشرة إلى حالة بروز النصوص الشبيهة في المملكة العربية السعودية. ويمكننا فَهْم هذا الاستدراك، على معنى أن الرواية السعودية تأخَّرت عن تلك النصوص التي صدرت في الوطن العربي، على الرغم من أن الرواية السعودية قد: «سبقت البدايات الروائية في عدد من البلدان العربية، إلا أنها ظلت أسيرة البدايات المتعثرة لزمن طويل، فما بين ظهور «التوأمان» لعبد القدوس الأنصاري عام (1349هـ/1930م) التي تمثل البداية التاريخية للرواية السعودية، وظهور رواية «ثمن التضحية» لحامد دمنهوري عام 1378هـ/1959م التي تمثل البداية الفنية للرواية السعودية، ثمانية وعشرون عامًا لم تشهد سوى سبع محاولات روائية، لم يَعتد النقد سوى بثلاث منها»[1].

وهناك أيضًا دراسة بعنوان «الاغتراب في الرواية السعودية»، عبارة عن رسالة دكتوراه من جامعة الجزائر، من إعداد الطالبة: انشراح سعدي، وقد سلَّطت هذه الدراسةُ الضوءَ على الاغتراب في أكثر من عشر روايات سعودية منها: طوق الحمام، الأرجوحة، ترمي بشرر، نساء المنكر؛ وهناك دراسة أخرى بعنوان «الشخصية العجائبية في رواية «شرق الوادي» لتركي الحمد»، لمحمد ظافر القحطاني[2].

كذا هناك دراسة لكاتب هذه السطور بعنوان «وحشة النهار والصراع بين ثقافتين»، ركَّزت على الصراع بين ثقافتين، إحداهما متوارثة وأخرى مستوردة، وكيف أدَّى ذلك إلى حالة تصادم وتمزُّق نفسي واجتماعي في حياة بطل رواية وحشة النهار (سهيل)[3].

ويمكننا الإشارة بشكل عام إلى أن الروايات التي تأثَّرت بالفلسفة أو تفاعلت معها، يمكن رؤيتها في صيغتين: الأولى أن يكون الطرحُ مباشرًا، حين يعالج النصُّ حياةَ فيلسوف بعينه ومحاولة الولوج إلى تلك المرحلة التي عاشها ذلك الفيلسوف، وهو ما حدث مع المثالين اللذين أشار إليهما البازعي في دراسته. أما الصيغة الثانية، فهي أن يتشرَّب النصُّ أفكارَ الفلسفة وروحها عبر بناء شخصياته وحواراتهم وتصرفاتهم بعيدًا عن المباشرة المكشوفة.

النوع الثاني من السرد هو الأقوى تعبيرًا عن الشروط الجمالية من الناحيتَين الأدبية والفنية، ولكن فَهْمه والتفاعل معه لا يخلو من صعوبة، لأنه يتطلب وعيَ الكاتب ومعرفته، وكذلك قدرة القارئ الثقافية على كشف هذه العلاقة الضمنية أو المطمورة تحت جلد النص، وإلا

(1) الحازمي، حسن حجاب: البناء الفني في الرواية السعودية. الرياض: مطابع الحميضي، 2006، ص 13.
(2) ضمن مجلة جامعة الملك خالد للعلوم الإنسانية، م 5، ع 1، 2018، ص 11-36.
(3) انظر: الناصر، عيد" :وحشة النهار والصراع بين ثقافتين رواية خالد اليوسف"، ضمن كتاب سرديات خالد اليوسف: بحوث ودراسات وكتابات نقدية في إنتاجه القصصي والروائي والبحثي. الرياض: نادي الباحة الأدبي، 2020.

ستكون هناك فجوةٌ يصعب ردمها بين النص والمتلقي يضيع بينهما المعنى الأعمق أو يضمحل، ويصبح ما لدى المتلقي هو مجرَّد أحداث وقصص اجتماعية.

وهذا هو ما أسعى إليه في قراءتي هذه التي سوف تركِّز على رواية وحشة النهار لخالد اليوسف[1]، التي أعتقد أنها تحمل في بنائها وشخصياتها موضوعًا فلسفيًّا مهمًّا يطرح مفهومَي الهُويَّة والاغتراب، وهما من الاهتمامات الرئيسة في الفلسفة، إذ يُعد موضوع «(الهُويَّة الشخصية) من أهم موضوعات الميتافيزيقيا وفلسفة العقل، ويمتد أثره إلى مباحث أخرى كعلم النفس وعلم النفس الاجتماعي»[2]؛ وعادةً ما يكونان مترابطين. وقد اعتمد بعض النقاد الغربيين، ومنهم جيرار جينيت، مثل هذه الصيغة في الدراسات النقدية حين انطلق فيها من الخاص إلى العام، «جينيت حين يعلن صراحة منهجه في التحليل فإنه يقدِّم ذرائعه التي جعلته يميل الى اختيار «عينة» سردية هي رواية بحثًا عن الزمن المفقود لمارسيل بروست، بوصفها مثالاً جزئيًّا للوصول إلى القواعد الكلية والعامة للسرد»[3].

وعلى سبيل الإجمال، تتكون رواية وحشة النهار لخالد اليوسف، من 158 صفحة، وصدرت عن دار الانتشار العربي، عام 2013. وموضوعها شخصية إنسانية (سهيل) عاشت في مدينة (رفحاء) شمال السعودية، وهي مدينة تشكَّلت بصورتها الجديدة بعد تشييد إحدى محطات خط التابلاين لنقل النفط إلى البحر الأبيض، وقد انتسب للعمل في هذه الشركة شابٌّ يدعى صالح الكفيخي، هذا الشاب تأثر بأجواء الشركة من تعليم وانفتاح اجتماعي، وتزوج من فتاة عراقية، شيعية المذهب، في تعبير عملي عن عدم اهتمامه بمعايير القبيلة والطائفية، وأنجب منها أبناءَ وبناتٍ. وتسرد الروايةُ حكاية سهيل الذي تأثر بحياة والده، فصار يصنع الخمر (وليس يشربه فقط)، وكان يحب المرح في الصحراء، ويحب الفنَّ التشكيلي والقراءة، ثم تَعرَّف على فتاة تُدعَى غزيل الصليبية، فأحبَّها وتعلَّق بها. ولكن حين تغيَّرت سياسةُ التعليم جاء مدرس متشدِّد دينيًّا يحرِّم كلَّ ما كان يحبه سهيل على مستوى الثقافة والفن، فيبدأ سهيل في حياة اغتراب تجعله يجترُّ تاريخَه وتاريخَ عائلته، ويشعر بالإثم والقلق من حياة يَعتبرها خارجةً عن تربية الدين القويمة. يعيش سهيل منعزلاً في بيت أسرته القديم بعد أن هجرته الأسرة ويعايش الجنَّ، وتنتهي حكايته بموته جائعًا على سريره، ولم يقدِّم له رفاقُه من الجنِّ ما يحميه من الجوع والموت وحيدًا.

(1)كاتبٌ وباحثٌ وقاصٌّ وروائيٌّ من السعودية، الرياض، له العديد من القصص والروايات، وله كتب وبحوث تجاوزت سبعة عشر عنوانًا، أبرزها كتاب أنطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية.

(2)الوقيان، شايع :مفاهيم ونظريات (قاموس فلسفي) .الرياض: دار فلسفة للنشر والوزيع، 1445هـ، ص .553

(3)سعيد، المكروم" :منهج جيرار جينيت في خطاب المحكي"، مجلة رفوف، مخبر المخطوطات الجزائرية في أفريقيا. الجزائر: جامعة أدرار، ع 8، ديسمبر 2015، ص .292

يرى جيرار جينيت أن المفارقة الزمنية تعني: «دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إلى الحكي صراحةً أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك»[1]؛ لأن البناء السردي يشتمل على تقنيات التلاعب بالزمن مثل التقديم والتأخير والمراوحة من أجل تشويق القارئ وجذبه إلى متابعة القراءة، وأما فيما يتعلق بزمن التسلسل الطبيعي لوقوع الأحداث، ولقراءة التحولات وفَهْمها ينصح جينيت بإعادة ترتيب الأحداث بشكلها الطبيعي.

وفيما يلي أقدِّم تسلسلاً يعيد بناءَ الحكاية في رواية وحشة النهار بصيغة تسلسل الزمن الطبيعي بعيدًا عن الزمن في البناء الفني في الرواية، الأمر الذي يساعدنا على وضع المسار التاريخي للتغيرات التي طرأت على الشخصية الرئيسية (سهيل) والمكان (رفحاء) وعلى المجتمع فيها:

1. طفل (سهيل) يُولَد بسلام في الصحراء في سيارة والده.
2. يتأثر في تربيته بما يسمعه من والده عن الحياة في كامب أرامكو.
3. الثقافة التي عاشها في بدايته هي ثقافة والده والشركة، وإنْ لم تنكر الدين، فهي لا تمارس الطقوس الدينية، بل هي منشغلة باللعب والمتعة والتسلية.
4. أرامكو أو التابلاين، استوردت معها ثقافةً كاملة من مجتمعها الأمريكي بما في ذلك طريقة تخطيط المساكن وبنائها، وهي طريقة مختلفة عن الطريقة السائدة، وكذلك أماكن الترفيه مثل السينما والمسرح وملاعب الجولف، ... إلخ، ولم يكن لها وجود في حياة المجتمع، والعلاقات الاجتماعية المفتوحة بين النساء والرجال على عكس العزل المطلق بين الجنسين في المجتمع. أرامكو وأجواء عملها وحياتها هي حياة معاكسة تمامًا للسائد في المجتمع المحيط بالشركة.
5. التعليم كان مرنًا، بحيث كانت هناك حصص للنشاطات الفنية من رسم ورياضة، وكذلك للقراءات المختلفة مثل القصص.
6. فجأةً، تغيَّرت فلسفة التعليم، وصارت مناقضة لأسلوب التربية السابق، صارت تربيةً متعصبة، ورافضة لكل أشكال الحداثة، وداعية بشكل عنيف إلى العودة إلى الموروث الديني بصيغته المتشددة.

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 48.

7. هذا التناقض المكشوف في التربية والتعليم المدرسي ترك أثرًا سلبيًّا على عقلية الشاب سهيل وثقافته، ومن ثمَّ على رؤيته للحياة، فبدأ بالشك في صحة التربية التي تلقاها من والديه وأنها كانت تربية غير سليمة.
8. هنا حدث الانشطار والاغتراب والعزلة في حياة سهيل.
9. يسافر سهيل إلى أمريكا للدراسة ويفشل، لأنه لم يستطع الانسجامَ مع الحياة الأمريكية، التي كان يراها حياةً مزيفة، وقد أوضح ذلك حين قارن بين صديقته البدوية وبنات أمريكا.
10. يعيش سهيل منعزلاً عن الناس في بيتهم القديم يشاطره الجنُّ حياتَه في نومه وصحوه.
11. يجوع، ويطلب من أخيه أن يحضر له بعض الطعام، ولكن أخاه ينساه، فيموت جوعًا وهو على فراشه.

وتحاول هذه المقالة تسليطَ الضوء على موضوع الهُويَّة والاغتراب، الذي يكتسب أهمية متزايدة في هذه المرحلة من تاريخ وطننا وهو يحاول الخروج من ربقة الماضي والدخول إلى مرحلة مختلفة عما سبقها.

منذ اللحظات الأولى لولادة سهيل، تبدأ تفاصيل بعينها في تشكيل مفاصل هُويَّته بعيدًا عن خياراته وإرادته الذاتية، عن طريق الأسرة والعمل (الشركة)، والمدرسة والثقافة، والبيئة والمجتمع، كل هذه العناصر تتكفَّل بزرع عناصر هذه الهُويَّة، ولكن في اللحظة التي يبدأ في الشكِّ والتساؤل عن صحة وقيمة ما لُقِّنَ من قيم وأفكار، تبدأ هذه العناصر في اهتزازات تُدخِله مرحلةَ الاغتراب عن ذاته (هُويَّته)، وتبدأ هذه الهُويَّة في التزعزع والضمور، وتصيبه بنوع من العبث والعدمية تجاه قيمة الوجود أو الحياة بشكل عام.

الاغتراب alienation حسب تعريف الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي هو: «مفهوم يعني تحويل خصائص وقدرات الإنسان إلى شيء مستقل ومتسلِّط عليه، وتحويل بعض الظواهر والعلاقات إلى شيء يختلف عما هي عليه في حدِّ ذاتها». وتعطي الموسوعة بعضَ الأمثلة منها: «استعمل هيغل هذا المفهوم بمعناه الفلسفي، فاعتبر أن العقل المطلق قد خلق الطبيعةَ والإنسانَ، ولكن بعد عملية الخلق هذه، أصبحت هذه المخلوقات غريبة عنه»... وأما كارل ماركس فقد «ربطه بالملكية الخاصة وتقسيم العمل داخل النظام الرأسمالي. ففي هذا النظام لا يملك العاملُ نتاجَ عمله، ويُعامَل على أنه شيء أو أداة عمل».[1]

(1) الحاج، كميل :الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي .بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2000، ص 34.

والاغتراب من الناحية اللغوية، كما ورد في لسان العرب لابن منظور، «مشتق من مادة غرب بفتح الغين ومعناها البعد والذهاب والتنحي عن الناس، غرب عليه: أيْ تركه بعيدًا، والغربة والغراب: النزوح عن الوطن والبعد والنوى. ويقال أغرب عني، أيْ ابتعد».[1]

ولهذا يبدو لي أن الاغتراب الثقافي هو أقسى نوع من الغربة، تلك اللحظات التي يتأمل فيها الإنسان ذاته ويُعيد شريطَ حياته ليكتشف أن ما كان يردِّده ويعتقد أنه يمثل ذاته هو في الحقيقة يمثل آراء أشخاص آخرين وقناعاتهم وأفكارهم، فيبدأ في الابتعاد شيئًا فشيئًا عمَّا كان يراه ذاتَه، ويبدأ في الانفصال عنها.

أما الهُويَّة فتعرِّفها الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي على النحو الآتي: «الهُويَّة كمبدأ فلسفي تعبِّر عن ضرورة منطقية بعينها، فهي تؤكد أن الموجود هو ذاته دومًا، لا يلتبس به ما ليس به. فهو عين ذاته، كما تقول مقولة (مبدأ الهُويَّة)، فالشخص هو هو مهما اعتراه من تغيُّرات. والهُويَّة في علم النفس هي تلك العملية التي يتكون الكائن الإنساني من خلالها، ويعي وحدةَ «الأنا» (الذات). فهي ذلك الإحساس الأنوي بأني «أنا» هو «أنا»، في كافة الأحوال، والأزمنة. وهي في الوقت نفسه ما تميِّز «الأنا» من غيرها من «الأنوات»[2] .

وعلى المستوى اللغوي، تبحث نجلاء مصطفى غراب في معنى الهُويَّة فتقول: «الهُويَّة: هي Identity، وهي مشتقة من Ident أو Idem اللاتينية، وتعني الشيءَ ذاتَه، أو الشخص ذاته، ووجوده المنفرد الذي يميِّزه عن أي شخص آخر، فهُويَّتي تعني ذاتي الأصيلة التي لا أشبه فيها أيَّ شخص آخر، ولعل ما يؤكِّد ذلك أن لفظ هُويَّة في اللغة العربية مشتق لغويًّا من ضمير الغائب؛ هو، الذي يتحول إلى اسم، ومعناه أن يكون الشخص هو هو. وترادف كلمة الهُويَّة في اللغة العربية عدةَ ألفاظ، نذكر منها الذاتية، ولا تعني الذاتيةُ هنا تدخلَ الذات في الموضوع في مقابل الموضوعية، بل تعني العناصر والمكوِّنات الثابتة التي تحدِّد وجودَ الشيء، إذ بهذه العناصر يوجد الشيءُ، ومن غيرها ينعدم ويزول، كما تعني أيضًا حقيقةَ الشيء وجوهره، وعلى الرغم من أن الهُويَّة تشير إلى حقيقة الشيء وجوهره، إلا أنها ليست معطى ثابتًا، وإنما هي كيان يتشكَّل باستمرار، أيْ إنها في تغيُّر دائم، تنمو وتتطور بنمو الإنسان وتطوره»[3].

(1)ابن منظور :لسان العرب، مجلد 1. بيروت: دار صادر، 1968، ص .639

(2)الحاج، كميل :الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي .بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2000، ص .642

(3)غراب، نجلاء مصطفى :الهُويَّة والاغتراب بين الفلسفة والأدب: الرواية الوجودية نموذجًا .القاهرة: جامعة بني سويف، كلية الآداب، قسم فلسفة، رسالة دكتوراه، 2023، ص .168

وأعتقد أن الهُويَّة تتكوَّن من عدة عناصر مختلفة، ولكن أهم ما فيها هي تلك التي إذا تم تجاوزها أو التخلي عنها، تؤدِّي إلى نوع من الاضطراب الذي يشوِّش النفسَ والعقل، ويجعل من الصعوبة بمكان القدرة على متابعة الحياة بشكل إيجابي. فعلى مستوى اللغة مثلاً، يمكن تعلُّم لغة جديدة، ولكن هذه اللغة الجديدة لن تكون قادرة على أن تحل بشكل كلي محل اللغة الأولى، لأن اللغة الأولى تشكِّل عمقَ الذاكرة اللاواعية التي تصدر عنها التصرفات العَفْوية واللاإرادية.

وتؤشِّر دراستُنا هذه على ثلاثة مفاصل مهمة ومترابطة في هذه الرواية، كل مفصل منها يؤدِّي إلى الآخر، هي: تشكُّل الهُويَّة، نقطة الانكسار، الاغتراب الذي انتاب الشخصية الرئيسة في الرواية (سهيل).

تشكُّل الهُويَّة

بناءً على أحداث الرواية وحبكتها، تشكَّلت هُويَّة سهيل من عدة عناصر، هي: الأسرة، والشركة، والمدرسة، والثقافة، والبيئة، والمجتمع. وهذا ما يؤكِّده أمين معلوف في كتابه الهُويَّات القاتلة بخصوص تشكُّل هُويَّة الفرد: «تتألف هُويَّة كل إنسان من جملة عناصر لا تقتصر بدهيًا فحسب على تلك الواردة في السجلات الرسمية، ومن بينها.. الانتماء إلى مذهب ديني، وجنسية وأحيانًا جنسيتين، ومجموعة إثنية أو لغوية، وأسرة قد تكبر أو تصغر، ومهنة، ومؤسسة، ومحيط اجتماعي معين»[1].

يقول شايع الوقيان: «المرء لا يمكن له التحرُّر من ملابسات البنى الاجتماعية التي وُلِدَ في أحضانها: الأسرة، اللغة، المدرسة، الأقران، الزُّمَر، ثقافة المجتمع ككل من دين وعادات وتقاليد وطرق عيش. فالمرء، ههنا، عندما يعود إلى نفسه ويتدبَّرها فإنه لا يعود خاليَ الوفاض بل محملاً بتصورات ومفاهيم اجتماعية تعبِّر عن حضور الآخر، وهو حضور ليس عَرَضيًّا بل ملازم لهُويَّة الأنا. فالذات «بنية اجتماعية ثقافية» كما يعبِّر عالم النفس الفرنسي إدمون مارك»[2]. الأسرة هي المصدر الأول لوضع ركائز الهُويَّة في السنين الأولى من العمر. وإليك بعض الأمثلة من الرواية، التي وردت على لسان الأم وهي تسرد لابنها كيفية ولادته على يد أبيه: «وأصبح قابلةً يتولَّى أمرَ الولادة، لا أدري ماذا فعل، لكنه مَن تولَّى أمر ولادتي والعناية بي في صحراء لا أدوات صحية فيها ولا تعقيم ولا طبيب ولا تمريض»[3].

(1) معلوف، أمين :الهُويَّات القاتلة، ترجمة نهلة بيضون. بيروت: دار الفارابي، 2004، ص 18.
(2) الوقيان، شايع :مفاهيم ونظريات (قاموس فلسفي) .الرياض: دار فلسفة للنشر والتوزيع، 1445هـ، ص 460
(3) اليوسف، خالد :وحشة النهار .بيروت: دار الانتشار العربي، 2013، ص 11. وسأشير لاحقًا إلى الاقتباس من الرواية داخل المتن.

ويقول سهيل عن تأثره بوالده: «ولأبي معرفة بأنواع الأسلحة والذخيرة، وكان يغرسها في سلوكي منذ صغري، مع تعلُّم الرماية الصحيحة، فأجدتُ طريقةَ إمساك بندقية الصيد» (ص 19). ولهذا، «كانت الصحراء عشقًا في دمي، ومَن يحب لا يستطيع العيش من دون حبيبته» (ص 44).

ويتحدث سهيل عن تأثره بعد توقف والده عن الصيد (القنص) حين واجه موقفًا أثَّر فيه نفسيًّا: «كان موقفه حرمانًا لنا في البيت جميعًا من صيده الذي لا يمل، إلا أنه أورثني إياه ككل عاداته التي نقلها إلي جينيًّا في دمائي التي تسللت إليَّ طواعيةً وميراثًا» (ص 21).

ويضيف عن عمق ارتباطه بالأرض (الصحراء): «فبِسبب أمي وأختي عدتُ إلى صحرائي، وإلى التلذُّذ بأفقها وشمسها وترابها وشجيراتها وبكل المواطن التي سجَّلت خطواتي وذكرياتي» (ص 122). ومن حديث سهيل مع حبيبته غزيل الصليبية، نلمس تعدُّد ملامحَ الهُويَّة وتداخلها في حياة وعقل سهيل الذي يصف نفسَه قائلاً: «أنا الاثنان (بدويٌّ وحضريٌّ)، فحياتي المدنية والمتحضرة جدًّا لم تمنعني من عشق الصحراء، ولن تستطيعي قياسَ حبي وهيامي بالصحراء وما فيها من عالم أليف أو متوحش!» (ص 93)، وبالإضافة إلى الأسرة فإن أجواء الشركة وثقافتها (العمل)، أسهمت في التحضير لتكوين الشخصية الأولى لسهيل.

ثم لعبت شركة التابلاين التي صارت (أرامكو) لاحقًا، دورًا محوريًّا لا يُستهان به، لأنها تمثل العالَمَ الجديد، عالَمَ الرأسمالية الحديثة، الناهضة، التي بدأت تشكِّل العالَمَ في تلك المرحلة التاريخية، سواء في (رفحاء) أو غيرها من مدن العالم. فقد تأثَّر الأبناءُ بما ينقله آباؤهم من أفكار وتصورات في أحاديثهم اليومية مع أسرهم عن بيئة العمل (شركة أرامكو)، إذ تأثَّر سهيل بحياة والده وتصرُّفاته، فاكتسب الكثير من عاداته وممارساته من بيئة الشركة: «استمتعنا منذ صغرنا بسجائر آبائنا وبعض مشروباتهم المخبَّأة في الخزائن، وثمل الأبناءُ بما ثمل به الآباءُ الغائبون، وحضرنا كثيرًا من سهراتهم المختلطة، في صالات الشركة الداخلية، ولم نعرف أن هناك صلاة مفروضة إلا بعد المدرسة بسنوات طويلة» (ص 142).

ويُسلِّط سهيل الضوءَ هنا مباشرة على تأثير بيئة العمل في حياته الخاصة حين التحق هو بالشركة (الجيل الثاني أو الثالث): «وحياتنا في محيط الشركة لا هُويَّة له، فجميعنا ندين بالولاء والعمل والتفاني من أجل الشركة، ويمضي وقتنا منذ الصباح الباكر في جري لإتمام الأعمال الموكلة إلينا، وعند فراغنا نبحث عمَّا يُسلِّينا في النادي والسينما والسهرات المتنوعة، وفي صحارٍ لا حدود لها للصيد واللهاث خلف متع آنيَّة، وتوارثْ هوايةُ القراءة المتنوعة التي أسابق أقراني للاختلاء معها» (ص 53). وربما يقصد سهيل من ملاحظته هذه أن الهُويَّة

التي تنتجها الشركة مرتبطة بعملها في التنقيب عن النفط وإنتاجه وبيعه، ومن ثمَّ فإن اهتمامها الأساسي بتحقيق ذلك الهدف، وأن الجهد في العمل يتطلب «الترفيه» والتسلية بعد العمل، وهذه الصيغة تُنتِج هُويَّة خاصة مرتبطة بالعمل من انضباط وتدريب..إلخ.

والعنصر الآخر الفاعل في تشكيل هُويَّة سهيل هو المدرسة. أجواء المدرسة والمدرسين غرست فيه حبَّ القراءة والمعرفة والفنِّ (تشكيل وموسيقى): «اكتشف معلمُ مادة التربية الفنية ما لديَّ من تعدُّد في المواهب الفنية، فبدأ تشجيعي لإنتاج أكبر عدد ممكن من رسومات ومجسَّمات وخطوط ومشاركة جماعية» (ص 56)؛ وقد دَلَّه مدرسُ اللغة العربية على كتاب مهم: «بعد اطلاعي على كتاب- جواهر الأدب- انجذبتُ إلى كتب الأدب العربي، فتنوَّعت طلباتي التي جلبها أبي وبعض أصدقائه، بدأت بكتابين لغادة السمان هما (ليل الغرباء) و(كوابيس بيروت)» (ص 72).

هذه الأجواء أثَّرت بشكل عميق في شخصية سهيل: «غرقتُ في القراءة التي أبعدتني عن أهلي، وجعلتني معتكفًا في حجرتي بين شقيقي (هادي) و(مشعل) اللذين ما برحا يسخران مني ومما أنا فيه من جمع الكتب والانكباب عليها» (ص 73).

وحتى الحسّ الموسيقي (الفن) ينبع من رحم الأرض وضلوع المجتمع ليعبِّر عن الحياة الواقعية بأصالة، يقول: «وتيقنتْ ذائقتي من منبع الصوت الذي يشدُّنا إليه، وهو الذي يأتي من الروح، ومن قلب الإنسان وعمق معاناته، لم أحسّ بما حولي بعد توقفه» (ص 99).

وكان للمجتمع أيضًا دورٌ في تشكيل هذه الهُويَّة، ففي البداية كان مجتمعًا متآلفًا متوحِّدًا إلى حدٍّ كبير، ينقل سهيل عن والده: «روى لنا أبي أنه لم تمر بتفكير سكان حي الشركة أسئلة الجذور .. نحن من أي أرض، أو من هي قبيلتنا أو عشيرتنا، لأن معظمهم على قلب رجل واحد في الأخوة والمحبة والنخوة، حياتهم بدأت في (رفحاء) فهي الحاضر والمستقبل، أما الماضي فهم لا يتداولونه ولا يفكرون بعودته ولا صلة لهم به، فتكوَّنت منهم لوحة فسيفسائية في غاية الجمال تمتد على أرض واسعة، استطاعوا خلق جمالها وتجانسها بينهم من معدنهم الأصيل» (ص ص 40- 41). وبالنسبة إليَّ كأن كلام الأب يقول إننا رجعنا إلى الخلف أكثر من نصف قرن، لأن هذه الحالة تشكِّل الحلمَ الوطني الذي يتمناه كل مخلص لوطنه.

مرحلة الارتداد الثقافي ونفي الذات

نلاحظ في هذه المرحلة أن العناصر التي أسست الهُويَّة بدأت تتعرَّض للاهتزاز والشرخ، هذا الشرخ الذي بدأ في نقطة معينة وصار يتمدَّد ليشمل كلَّ مفاصل حياة الناس في المدرسة والعمل والبيت والمسجد.

إذا كان للمدرسة دور في تشكيل الهُويَّة المعرفية والثقافية والفنية لشخصية سهيل في المرحلة الأولى، فهي نفسها التي أعادت تشكيل الجانب الفكري والثقافي لتلك الهُويَّة. تميَّزت المرحلة الأولى بانفتاح ومرونة على المستوى الثقافي والفني والديني، وأما المرحلة الثانية فَسَاد فيها التشدُّدُ على الصُّعُدِ كافةً: الثقافية، والفنية والدينية والاجتماعية.

بدأت مرحلة الشرخ بنقل مدرس التربية الفنية إلى مدرسة أخرى، كإشارة إلى تغيُّر توجُّهات مرحلة بأكملها، المدرس الجديد كان له رأي مختلف، بل مناقض ومُعادٍ للفن والثقافة: «ما هذا؟ ألا تعرف أن ما تقوم به حرام! من أذِنَ لك برسم الأرواح والأجساد الكاملة؟» (ص 59).

ويتابع سهيل توضيح ما جرى له في المدرسة قائلاً: «هوايتي لم تسلم من توجيهات المعلمين الجدد في الاستدراك والاستفهام عمَّا أقرأه وأقتنيه وما أُعِيره لأصدقائي، فتدخَّل بعضُهم لمنعي من كتب الروايات والشعر، وبموقف حادٍّ منهم اتفقوا على تحريم شعر «نزار قباني» وفرضوا الكتبَ والرسائل الدعوية» (ص 63). وهذه نقطة جوهرية في التربية، لأن الفنون والآداب تزرع الروحَ الإنسانية المتسامحة والإيجابية في الإنسان، وتعلِّمه لغةَ تخاطب وتواصل يمكنها أن تصل إلى كل شعوب الأرض بمختلف لغاتهم وقومياتهم، وأعتقد أن مجتمعنا خسر الكثير من ذاته وروحه بسبب الحجر على الفنون المختلفة.

حاول سهيل في البداية لبس الأقنعة، وهي من صيغ تزوير الذات: «لكن حالي في البيت مختلف، فهو لم يتغير وثَبتت عادتي التي كنتُ أنميها منذ وقت مبكر، فكنتُ أمارس في الخفاء ما لا أستطيع القيام به في جهري وبين عامة الناس» (ص 62). ولكن بعد ذلك بدأت الأمور تتغيَّر في فكر سهيل وحياته؛ فنراه يطرح سؤالاً اتهاميًّا، بأثر رجعي، على والديه بسبب بُعْده عن الموروث الديني في مجتمعه: «هل يعود سبب هجري للقرآن إلى بيتي، أم تعليمي، أم المحيط الذي أعيش فيه؟ لا أعلم الآن مَن سأحمله المسؤولية! لكن كل ما أعرفه أنه لم يسبق لي رؤية والديَّ وهما يقرآن القرآن! بل لم أعهدهما فتحا صوتًا تسجيليًّا أو إذاعيًّا لسماع القرآن!» (ص 53).

بل إن سهيلاً ينتقد حالةَ اللهو (بمعنى الفساد) التي كان يعيشها، حين يعثر في بيتهم القديم على بقايا مصنعه من العرق المحلي، ويصف المشهدَ قائلاً :»استوقفتني بعض الآنية التي ما زالت محتفظة برائحة قديمة شاذة، رائحة منفِّرة للأنف السوي إلا أنها كانت محبَّبة إلى أنفي في حينها، وجدتُ آثارَ ما كنتُ أخبِّئه عن أهلي، حينما كنا سويًّا في هذا البيت، وهي أدوات تصنيعي للعرق الذي كنتُ أستمتع بشربه» (ص 136).

وبلغ الأمرُ مرحلةَ الشعور بالذنب تجاه كل ما كان يفعل في تلك المرحلة، ويشعر القارئُ بهذا القلق وردة الفعل وهو يقرأ كلام سهيل عندما يصف تلك المرحلة فيما يخصُّ ثقافته وفكره وقناعاته السابقة: «لم أترك شيئًا أمامي وأشعر أنه ينبش في الماضي الذي أكرهه أو يسيء إليَّ إلا توقفت عنده... أوراق وصور ومجلات وأشرطة فيديو... مجلات الشبكة والموعد... ها هي أمامي وقد عفى عليها الزمن وولَّى، وليس لهما الآن إلا الحرق والإتلاف» (ص ص 136- 137).

ووصلت الحالةُ إلى انقلاب المعادلة، حين أصبح سهيل معلمًا لوالده فيما يخص الأمور الدينية: «قمتُ بتحفيظه القرآن الكريم، فكان مبتهجًا لإنجازه لما لم يستطع القيام به في شبابه، وكان بدوره يُلقِّن أمي ما تعلَّمه مني، إلى أن سافرت إلى أمريكا وابتعدت تلك السنوات الثلاث عن البيت» (ص 75). وهذه نقطة تحول مهم في حياة العائلة والمجتمع، حيث انقلبت دفَّة المعادلة لصالح تيار فكري مُعادٍ للحداثة والتنوير على الصُّعُد كافةً، الثقافية والاجتماعية والفنية، وكأن الأب يعترف صراحةً وضمنًا بأن ما كان يعتقده ويمارسه مجانبًا للصواب.

وتبع هذا الارتدادَ في التعليم والثقافة العودةُ إلى أحضان الروح القبليَّة والطائفية. والمقصود بالروح القبليَّة هنا، تلك العقلية المتعصبة للانتماء القبلي حتى لو لم يكن ذلك من مصلحة الانتماء إلى الوطن. من الطبيعي أن ينتمي كل إنسان إلى عشيرة وقبيلة وطائفة، لا ضرر في ذلك، ولكن المشكلة هي العقلية التي تتعامل بمصلحة العشيرة أو القبيلة أو الطائفة. ولهذا لم تعد (رفحاء) مكانًا يتسع للجميع بناءً على حبهم للأرض والوطن والتسامح والتجاوز، مثلما كانت سابقًا، بل عادت العقلية القبلية والطائفية والمناطقية إلى الظهور بقوة، وطفحت على عقول ساكنيها ممَّن خِلْناهم قد تجاوزوا كلَّ ذلك.

يقول سهيل: «شعرتُ بعد إفصاح أبي عن نشأته وحياته أن أمامي طريقًا طويلاً لكي أصل إلى قبيلته وعشيرته التي بشهادتها أستطيعُ الزواجَ من بنات هذه المدينة التي لا تعرف إلا القبيلة كشهادة رجولة واستحقاق حياة فاضلة، القبيلة هنا هي الوطن والتي بها تعيش فوق الجميع سواءً كانت حقيقةً وواقعًا يعرفها الجميعُ، أم جاءتك منحة لأي سبب من الأسباب» (ص 127).

وكذلك إخوة سهيل، كانت تقلقهم الأسئلة المتعلقة بوالدتهم: «إن الذي خفي علينا كثيرًا زلزال الاستفهام في رؤوسنا، وهو يبحث عن إجابة أسئلة رفاق الحي، حينما بدأ التشكل لهذه الأسئلة، بدأت علامات التعجب بالتراكم ساعة سمعت أحد أصدقاء والدي وهو يسأل: نعم يا أبا عادل لم تخبرني كيف سارت زوجتك معك؟ وكيف تعاملها وهي من ملة ومذهب مختلف!» (ص 27).

حتى والدتهم التي جاءت من مكان مختلف وطائفة مختلفة، صارت في وفاق مع زوجها، ومع المجتمع بخصوص الانتماء القبلي، تقول لابنها سهيل: «الناس هم مَن يَعرفونك ويُعرفون بك، وهم مَن ينسبك، أو مَن لا يرغب في نسبك، أو لا يعنيه نسبك، فالمجتمع المحيط بك هو الهُويَّة لك، وهو الذي يمنحك شهادة الأصل وبيان المنبع والجذور» (ص 126). وتقول: «وأنت تعتقد أني سأزوجك بمَن لا نعرف أصلها أو فصلها؟ أنت ولد المهندس صالح الكفيخي، من كبار موظفي شركة (أرامكو) عند تأسيسها في (رفحا)، وإذا كان لديك شكٌّ في أصول والدك النجدية فعليك أن تعرفها منه!» (ص 124).

يشير الواقع المسرود في هذا النص إلى أن بعض عناصر الهُويَّة تتغيَّر حسب الظروف الواقعية للحياة، فحين انضمَّ الأبُ في بداية حياته إلى العمل في الشركة، كانت هناك روح وطنية تجمع العمال من كل مشارب الجزيرة العربية، بغض النظر عن العشيرة أو القبيلة أو المذهب، ولكن بعد مرحلة من الزمن لاحظنا نوعًا من الارتداد إلى الماضي الذي خِلْنا أنفسَنا قد تجاوزناه، أيْ العودة إلى العشيرة والقبيلة والطائفة. واليوم نحن ندخل في مرحلة وطنية مختلفة، تُغلِّب الانتماء الوطني على أي انتماء آخر، ولكن من دون نفي للانتماءات الطبيعية في المجتمع.

وفي خضم هذه الأجواء، كان من الطبيعي أن ينفجر السؤال الاجتماعي المؤجَّل عن تركيبة الأسرة برغم مُضيِّ السنين: «كانت الأسئلة قبل الإيضاحات واللمحات الأبوية نتطارحها فيما بيننا، أنا وإخوتي عن مصيرنا المستقبلي مع الزواج، وهل سنكون مثل أبينا وأمنا؟ ولا نجد إلا نساءً من خارج أرضنا، لأن نساءنا لسن لنا، ولأنهن معلومات النسب والحسب، ونحن مجهولو النسب!» (ص 12).

ربما يمكننا الإشارة إلى أن موقف الأب يعتبر حالةَ نكوص أو تراجع عن المفهوم الوطني الذي كان يتبنَّاه سابقًا، هو والكثير من الرعيل الأول من عمال الشركة، فهو مفهوم إنساني أوسع وأجمل للوطن، بعد أن كان يفخر أمام أبنائه بأنه تجاوز الانتماء القبلي والطائفي والمناطقي، ولكنه عاد ليشرح لابنه أهمية القبيلة والعشيرة بوصفهما مرتكزًا لا يمكن تجاوزه.

وتشير سيرةُ سهيل، في هذه الرواية، إلى أن هُويَّته الأولى لم تكن من خياره، بل من تأثير أسرته (والده ووالدته) والمدرسة والعمل والمجتمع. وكذلك هُويَّتُه الثانية تَشكَّلت بفعل التأثير الثقافي للمدرِّس الجديد والأجواء الجديدة في المدرسة، وخارج المدرسة. ولهذا، شعر بالتيه والضياع، لأنه لم يمتلك من الوعي ما يكفي لكي يكون له خياره فيما يخص هُويَّته. الهُويَّة الذاتية الحقيقية هي التي تتم من خلال الاختيار، وعدا ذلك فمهما ظهر لنا الشخصُ بهذه الهُويَّة أو تلك، فهي في أغلبها مجرَّد تقليد واستنساخ ومحاولة إرضاء المجتمع. ولقد رأينا في الرواية كيف تلعب الظروف الاقتصادية دورًا في تشكيل هُويَّة معينة، ولكن هذه الهُويَّة سرعان ما تَتفكَّك حين تتغير ظروف الحياة. هذا ما حدث للأب الذي تأثَّر وتفاعل مع أجواء العمل الجديد، ومصدر رزقه اليومي، ولكن عندما تغيَّرت الموجة الثقافية بدأ يعود إلى تنشيط ذاكرته القبليَّة والاجتماعية التي تَصوَّر، في يوم من الأيام، أنه تجاوزها إلى حالة أرحب. وهذا ما أشار إليه أمين معلوف: «الهُويَّة ليست ثابتة، بل هي تتحول مع الوقت وتحدث في السلوك البشري تغييرات عميقة، وإنْ وجدت، في كل الأوقات، تراتبية معينة من العناصر المكونة لهُويَّة كل إنسان»[1].

وبعد مرحلة تشكُّل هُويَّة سهيل، وما تعرَّضت له هذه الهُويَّة من شروخ كثيرة على يد المدرِّس الجديد، أدَّت هذه التغيُّرات إلى الشكِّ في صحة ما كان يعتقده ويتبنَّاه سابقًا. هنا، بدأت مرحلة الاغتراب الداخلي، داخل الذات من خلال الارتياب في قناعاته بخصوص الفنِّ والموسيقى والثقافة... إلخ. ولكن هل حالة الاغتراب هذه جاءت مفاجئةً؟

لا يبدو لي أنها كانت مفاجئةً. فقد بدأت باغتراب الأب ثقافيًّا واجتماعيًّا عند بداية مشواره في حياة العمل، هذا المشوار الذي بدأ باكتساب ثقافة جديدة، مختلفة عن السائد في المجتمع، وقد بدأت هذه الثقافة الجديدة باللغة التي تحمل في بنيتها ثقافة المجتمع الأمريكي، بالإضافة إلى وسائل الترفيه من سينما ومسرح ومكتبات، واختلاط اجتماعي... إلخ: «ويحدث كثيرًا فيما له صلة بالقراءة والكتابة باللغة العربية، إذ إنه مثل كثير من العاملين في شركة (أرامكو) الذين يجيدون اللغة الإنجليزية كتابةً وقراءةً وتحدُّثًا، ولا يحرِّكون حرفًا عربيًّا كتابةً أو قراءةً، ويعود هذا إلى ظروف انضمامهم إلى الشركة في وقت مبكر من حياتهم، وهم لم يقفوا بين يدي معلم قبل، ولم يفكروا بمدرسة أو تعليم» (ص 75). وهذا ما أكَّده فرانك جنكرز- رئيس مجلة الإدارة وكبير المديرين التنفيذيين لشركة أرامكو من عام 1948 حتى 1978- وهو يقول عن الجيل الأول من السعوديين: «معظمهم كانوا قرويين أو بدوًا غير متعلمين من الذين وظَّفناهم، كثيرون ممن وظَّفناهم كان يجب تدريبهم لمزاولة المهامّ

(1) معلوف، أمين :الهُويَّات القاتلة، ترجمة نهلة بيضون. بيروت: دار الفارابي، 2004، ص

الكاملة للوظائف التي وُكِلَت إليهم في شركة نفط تعمل في بيئة صعبة»[1]. ويضيف: «ولذا ألحقتهم الشركةُ بمدرسة لتعليم بعض الثقافة العربية الأساسية واللغة الإنجليزية ومبادئ الرياضيات».[2] وهذا اغتراب وغربة لم يخترهما الأب، اغتراب لأنه بدأ يتبنَّى ثقافة ومفاهيم جديدة مختلفة عن السائد، ولكن اللافت أن الأب لم يشعر بهذا الاغتراب، بل كان يتفاخر بتلك الحالة الإيجابية، ولكن ما حدث لاحقًا من عودة إلى مفاهيم القبيلة والأعراف التقليدية يشير إلى ترسُّبات عميقة في العقل والنفس أكثر مما تبدو على السطح، فهو (الأب) كغيره من الناس ذهب إلى العمل بحثًا عن مصدر للرزق وحياة أفضل، ولكن العمل الجديد يشترط عليه أن يدرس ويتعلم، والتعلُّم يعني اكتسابَ الثقافة والمعرفة التي تحملها تلك اللغةُ الوافدة على بلده من أفكار وقيم.

من باب المقارنة بين الثقافة الغربية الحديثة والثقافة السلفية، يمكن القول إن أرامكو فرضت ثقافتها الغربية الأمريكية بقوة ناعمة، من أجل تطوير أعمال الشركة، والتيار السلفي غرس ثقافته بالقوة أيضًا، ولكن الفرق هو أن أرامكو أدخلت ثقافتها مرتبطة بحاجة العمل إلى تعلُّم اللغة بوصفه شرطًا لاكتساب مهارات جديدة تحتاجها أعمال الشركة، في حين أن التيار السلفي أدخل ثقافة متشدِّدة من منظور أيديولوجي خالص، ضمن ظروف تاريخية معروفة في إطار الصراع الدولي بين المعسكر الشرقي والغربي. وقد لعب سهيل في هذه الرواية دورَ الكاشف عمَّا إذا كان تغيُّر والده والمجتمع من حوله كان حقيقيًّا وعميقًا، أم أنه كان مجرَّد تجاوب ظاهري تتطلبه ظروف طلب الرزق والمعيشة. سهيل تأثَّر بما تعلَّمه والده من داخل الشركة، مثل: اللغة والعادات الجديدة في الأكل والشرب واللبس والسكن... إلخ، وتقبلها، ولكن عندما تغيَّرت الظروفُ ارتدَّ عنها، وصار يتساءل عن جدواها له وللمجتمع، ورأى أنها لا تمثِّله، بل إن الأب ذاته بدأ يعود إلى الرؤية التقليدية.

وكان لسهيل اغترابٌ آخر في أمريكا، كشف عن حالة الرفض لهُويَّة الآخر الأمريكي: «ثلاث سنوات والإحباط الأمريكي يطاردني، ففشلت دراسيًّا وبِتُّ بلا وطن أو أرض ترضى بي، لم أتجانس مع بيئتها ولم أتفق مع بلاد غريبة عليَّ في طقسها وأرضها والصخب الحضاري في كل مكان أحاول الاستيطان فيه» (ص 44)؛ فذاكرة الصحراء كانت حاضرةً دائمًا: «كانت الصحراء عشقًا في دمي، ومَن يحب لا يستطيع العيش من دون حبيبته» (ص 44)، إلى الحدِّ الذي وصلت فيه الحال إلى المقارنة بين المرأة الأمريكية والمرأة في صحراء بلاده: «تيقنتُ أنْ لا لوم عليَّ حينما ترفض مشاعري نساء أميركا، وجمالهن المستعار من أنواع التركيبات

(1) هيك، كارول (إعداد): ذكريات وانطباعات عن المملكة العربية السعودية وأرامكو من ثلاثينيات القرن العشرين الميلادي إلى ثمانينياته"، الجزء الأول، ترجمة عبدالله بن ناصر السبيعي: الرياض: دارة الملك عبدالعزيز، 1431ه، ص 33.
(2) المرجع السابق نفسه.

والصناعات» (ص 49). ويؤكّد سعد البازعي هذا المعنى قائلاً: «تبرز هُويَّة المكان في حركة الناس المعاكسة تمامًا لما يعرف بعملية التصحر، فبدلاً من الخوف على المدينة من تهديد الصحراء، يخشى الناس على الصحراء من تهديد المدينة، ذلك أن في الصحراء هُويَّة لم تستطع المدينة بعد أن توفِّر البديلَ المقنع لها، لأولئك الهاربين. هُويَّة الناس مرتبطة بهُويَّة المكان أو المكان/ اللامكان، إذا أخذنا في الاعتبار أن الصحراء متاهة ومهامه يصعب تحديد معالمها»[1].

(1) البازعي، سعد" :هُويَّة المكان، هُويَّة الإنسان"، جريدة الرياض، 13سبتمبر 2007، ع .14325

الخاتمة

لقد تبيَّنَ لنا، في هذه المقالة، وجود علاقة وثيقة بين الفلسفة وفن السرد، وكيف أن الكثير من أعمال الروائيين العالميين مثل دوستويفسكي وسارتر وكامو.. متأثرة بالفلسفة، وكذلك الرواية العربية لم تكن بعيدةً عن هذه الأجواء، حيث نجد ذلك في روايات نجيب محفوظ والطيب الصالح، وغيرهما من كُتَّاب الرواية العربية، والسؤال الذي طرحته هذه المقالة: ما إذا كنا نستطيع العثور على مثل هذا التفاعل بين الفلسفة والرواية في الرواية السعودية أسوة بالرواية العالمية والعربية؟

ومن خلال بحثنا، لاحظنا أن الرواية السعودية لم يُسلَّط عليها الضوءُ في هذا الجانب، بل أنكر البعض وجود أي أبعاد فلسفية في الرواية السعودية، ولكن في المقابل وجدنا بعض الدراسات التي أكَّدت وجود هذه العلاقة، وهي قليلة لأسباب تاريخية اجتماعية. ولهذا خصَّصنا هذه الورقة للحديث عن هذا الموضوع من خلال اعتماد رواية وحشة النهار لخالد اليوسف مثالاً. وقد ركَّزت القراءةُ على موضوع الهُويَّة والاغتراب، عبر دراسة حالة الشخصية الرئيسة في الرواية (سهيل)، واستطعنا أن نتلمَّس كيف ساعدت عدة عوامل في تشكيل هُويَّة سهيل، منها: الأسرة، والمدرسة، والعمل، والمجتمع، والصحراء. وميَّزنا ثلاث مراحل مرَّت بها حياة هذا الشاب، هي: تشكُّل الهُويَّة، والانكسار، ثم الاغتراب.

وقد ارتبطت قراءتنا بالتحولات التي مرت بها الشخصية الرئيسة للرواية (سهيل)، ويمكننا ملاحظة أن حالة الاغتراب التي عاشها سهيل نجمت عن حالة ثقافية، بالدرجة الأولى، الأمر الذي يُعيدنا إلى التعريف الذي طرحناه في بداية هذه المقالة، وكيف أن الخاصية الثقافية تحوَّلت إلى شيء مستقل عن سهيل، واستطاعت إرباكه والتسلط عليه، وأحدثت شرخًا عميقًا في ذاته وعلاقاته مع أسرته والمجتمع. ما تعلَّمه في البداية من مدرِّسيه هو حبُّ الأدب والفنِّ المنفتح على الحياة، ولكن حين تحول الأمر إلى منع وتحريم، أحدث هذا التحول شرخًا في نفسه وتفكيره، وأدَّى إلى حالة التمزق بين ما تربَّى عليه، وما استجدَّ على حياته من أفكار وتصورات. وهذا أيضًا ربما يؤشِّر على أن عناصر الهُويَّة- كما يشير أمين معلوف- تتأثَّر بما يحيط بها من ثقافة ومكان وأحداث، أيْ ليست ثابتة في المطلق، العنصر ثابت، الثقافة مثلاً، ولكن محتوى الثقافة متغيِّر ومتبدِّل ومتجدِّد؛ وهذه ميزة إيجابية لدى الإنسان لأنها قد تعكس حالة نضج الوعي والتجربة. والذاكرة موجودة وثابتة أيضًا، ولكن إعادة شريط الذاكرة يسمح للشخص بإعادة تأويل ما فيها وتقييمه من جديد على ضوء ما اكتسبه من وعي وثقافة وتجربة جديدة، ليحدِّد ما إذا كان هذا ما يبحث عنه في حياته أم لا. وكذا اللغة

أيضًا، بوصفها عنصرًا فاعلاً في تشكيل الهُويَّة، ولكن محتوياتها متغيِّرة بقدر ما تكتشف ما هو جديد في تركيبتها وبنائها، فالكلمات لها دلالات عميقة ومختلفة، فاللغة كائن حي أيضًا. وكذلك تسرَّبت الصحراءُ بروحها وجمالها وسمائها ونجومها وحيوانات وطيورها ونسائها إلى روح سهيل، لتكون جزءًا مهمًّا من هُويَّته.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

اليوسف، خالد: رواية وحشة النهار. بيروت: دار الانتشار العربي، 2013.

ثانيًا: المراجع

ابن منظور: لسان العرب، المجلد 1. بيروت: دار صادر، 1968.

أبو لبن، زياد وزهير توفيق (إعداد وتقديم): الرواية والفلسفة، أوراق المؤتمر الثامن للنقاد الأردنيين. الأردن: دار الخليج للنشر والتوزيع، 2020.

البازعي، سعد: «هُويَّة المكان، هُويَّة الإنسان»، جريدة الرياض، 13 سبتمبر 2007، العدد 14325.

جريدة الرياض، تقرير طامي السميري، 4 أكتوبر 2007، العدد 14346.

جيرار جينيت: خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 1997.

الحاج، كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2000.

الحازمي، حسن حجاب: البناء الفني في الرواية السعودية. الرياض: مطابع الحميضي، 2006.

سعيد، المكروم: «منهج جيرار جينيت في خطاب المحكي»، مجلة رفوف، مخبر المخطوطات الجزائرية في أفريقيا. الجزائر: جامعة أدرار، ع 8، ديسمبر 2015.

سلافة صائب خضير: «أزمة الهُويَّة وتمفصلاتها في رواية (وحشة النهار)»، مجلة أسلوبيات، المجلد 02، العدد 02، سبتمبر 2021. العراق: جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية.

غراب، نجلاء مصطفى: الهُويَّة والاغتراب بين الفلسفة والأدب، الرواية الوجودية نموذجًا. القاهرة: جامعة بني سويف، كلية الآداب، قسم فلسفة، رسالة دكتوراه، 2023.

فريد لندر، غيورغي: منشوارات دوستويفسكي: دراسات في أدبه وفكره، ترجمة نزار عيون السود. سوريا: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012.

مجلة جامعة الملك خالد للعلوم الإنسانية، م 5، ع 1، 2018.

معلوف، أمين: الهُويَّات القاتلة، ترجمة نهلة بيضون. بيروت: دار الفارابي، 2004.

الناصر، عيد: «وحشة النهار والصراع بين ثقافتين». النادي الأدبي الثقافي بجدة، مجلة المنظومة، ج32، ص97-111، 2017.

هيك، كارول (إعداد): ذكريات وانطباعات عن المملكة العربية السعودية وأرامكو من ثلاثينيات القرن العشرين الميلادي إلى ثمانينياته، الجزء الأول، ترجمة عبدالله بن ناصر السبيعي. الرياض: دارة الملك عبد العزيز، 1431ه.

الوقيان، شايع: مفاهيم ونظريات (قاموس فلسفي). الرياض: دار فلسفة للنشر والتوزيع، 1445هـ.

وهيب، ماجد": نيتشه في روايات ديستوفيسكي"، كتاب مرايا، العدد 6، 2021./9/28

مقـالة

8

تعبير الفنِّ عن وجود الإنسان

لولوه سعد العنزي

تعبير الفنِّ عن وجود الإنسان

لولوه سعد العنزي

مقدمة

كان الإنسان منذ القدم يحاول التواصل والتعبير عمَّا يشعر به. وتبدأ هذه الحاجة منذ الطفولة، فحين يشعر بالفرح يرقص، وعند اعتراضه يضرب بقدميه الأرض، وعندما يمسك بقلم وورقة لأول مرة يحاول التعبير عن شعوره برسوماته؛ فعند الفرح يرسم قوسَ قزح، وإذا غضب رسم دموعًا. وحين يكبر ويتعرَّف على اللغة، ويتعلم المفردات، يشرع في كتابة مشاعره وأفكاره.

ومن هذه الأساليب التعبيرية نشأ الفن، بوصفه تعبيرًا عمَّا يجول في خاطر الإنسان وقلبه. ولأن طرائقنا في الشعور والتعبير مختلفة، نشأت أنواع عدة من التعبير، أصبحت فيما بعد فنونًا يستقل كلُّ نوع منها عن الآخر.

ومع سطوة العلم والصناعة وتحكُّمهما في شتَّى مناحي حياة الإنسان اليومية، حجبت الماديات ذاتَ الإنسان عن إظهار حقيقتها، فتراكمت بداخله مشاعر وأفكار لا تكفي اللغة وحدها للتعبير عنها. وقد أدَّى هذا الحجب إلى قمعها، فاغترب الإنسان عن ذاته، وفقد تناغمَ داخله مع واقعه، وفشل في فَهْم وجوده وواقعه، فأضحى آلةً غارقة في الروتين والمعاناة.

من هنا، كان لا بد من وجود ما يُعِين الفردَ على التعبير عن خلجاته وأفكاره، ليصل إلى فَهْم عميق لذاته والآخر. وانطلاقًا من فكرة أن الفنَّ «يتيح لنا جلب حقيقة أنفسنا للعقل، ولندرك ما نحن عليه حقًّا» [1] مثلما قال هيغل، وأن جوهر الفن «وضع حقيقة الموجود في العمل الفني» فيما يرى هايدغر[2] - ظهر سؤالُ هذه المقالة، وهو: كيف عبَّر الفن عن وجود الإنسان؟

(1) Houlgate.Hegel's Aesthetics.: https://plato.stanford.edu/entries/hegel-aesthetics/
(2) هايدغر: أصل العمل الفني، ص٨٨.

منذ الإنسان البدائي، كان الفن هو الوسيط الذي تُفسَّر به الظواهرُ، ويتواصل الإنسان من خلاله مع الآخر، فبرزت الرسوم بوصفها وظيفة رئيسة يُستعمَل فيها الرمزُ للتعبير؛ فيرسم ذلك الإنسانُ حيوانًا مفترسًا للتحذير، وحيواناتٍ للإشارة إلى مناطق الصيد. وتعدَّدت معاني هذه الرسومات على مرِّ التاريخ، فمنها ما هو تعبير عن الذات والعاطفة، أو عرض لتجربة إنسانية، ووصف للنفس، أو نقل للمعلومات وتوثيقها، أو تواصل مع الآخر وتخليد ذكراه. وقد وصل الحال بالفن إلى أن أصبح مسارًا حضاريًّا يكشف عن سياقات ثقافية واجتماعية، بل غدا معيارًا يُقاس به تقدمُ الأمم.

وبهذا أضحى الفنُّ أحدَ أهم الخبرات التي تساعد في معرفة الإنسان لذاته، وفي اتصاله بالكائنات من حوله، وبخاصة بعد أن فقد اتصالَه اليومي بالوجود.

وقد تطرَّق بعضُ المفكرين إلى مسألة تعبير الفن عن الإنسان. وسأتطرَّقُ إلى بعض هذه الأدبيات، فأتناول جانبًا من فلسفة بيتر كيفي [1] في موضوع فلسفة الموسيقى وتعبيرها عن المشاعر الإنسانية، واخترتُ مقالاً ودراسةً لطرحها. بدايةً، في مقالة هاورد، وعنوانها «نظرية كيفي في التعبير الموسيقي» [2]، وهي مراجعة لكتب بيتر كيفي عن التعبير الموسيقي، يُبيِّن كاتبُها أن تعبير الموسيقى يأتي مطابقًا للتعبير الإنساني، على حدِّ تعبير كيفي؛ كذا يمكن للموسيقى أن «تُظهِرَ» حزنَها أو صفاتٍ مجازيةً أخرى.

وفي دراسة «فلسفة الموسيقى عند بيتر كيفي» للباحث عبد الله أبو العزائم علي، استعرض البحثُ آراءَ بيتر كيفي الفلسفية الخاصة بفن الموسيقى، وناقش إشكاليةَ إثارة الموسيقى للعواطف والمشاعر. وخلص البحث إلى أنه يمكن للموسيقى- وفقًا لكيفي- أن تعبِّر عن بعض العواطف، لكن من دون إثارة للمشاعر كوظيفة للموسيقى، وأنه «يمكن للفن بصفة عامة ولفن الموسيقى بصفة خاصة أن يستنبط الحالة المزاجية». كذا خلص إلى أن الموسيقى تُعد من الفنون التي تستطيع «أن تجعل الإنسانَ ينطلق من عالم الواقع إلى عالم الخيال، فعلاقة الإنسان بفنِّ الموسيقى تُولِّد لديه الإحساسَ بالوجود في هذا العالم، وتعطيه شعورًا بقيمة الجمال، فتصبح الحياةُ من خلال هذا الفن أرقى وأجمل» [3].

وفي دراسة «الأبعاد التربوية في الرسم التعبيري» لحمدية كاظم روضان المعموري وبشائر محمد إبراهيم، عمد البحثُ إلى دراسة الأبعاد التربوية والجمالية للفن التعبيري والمشاعر الذاتية لدى الفنان، والأفكار التي ترتكز على مفاهيم الحياة، ومدلولاتها وأبعادها

(1) بيتر كيفي: Peter Kivy أستاذ علم الموسيقى والفلسفة في جامعة روتجرز، اهتمَّ اهتمامًا خاصًّا بدراسة فلسفة الموسيقى.
(2) Howard. "Kivy' Theory of Musical Expression", pp. 10-16
(3) أبو العزايم علي: فلسفة الموسيقى عند بيتر كيفي، رسالة دكتوراه.

التواصلية والتربوية. وخلص البحثُ إلى أن الرسم التعبيري الحديث «شكَّلَ طريقةً مناسبة للتعبير عن الذات الإنسانية تتجسَّد من خلال القدرة المتزايدة للفنان والمتلقي على التأويل والتأليف والتأمل في صياغة الأفكار والأشكال»[1].

وفي مقالة بنشاز نوي ودوريت نوي شاراف بعنوان «الفن والمشاعر»[2]، تناول الكاتبان بعضَ الطرق التي عبَّر بها الفنُّ عن المشاعر، وكيف يستطيع الفنان من خلال هذه الطرق الوصول بفنه إلى مشاعر الجمهور، ونقل خبرته وأفكاره الخاصة. كذا بَيَّن الكاتبان قدرةَ الموسيقى على التعبير عن المشاعر الإنسانية، واستشهدا بالملحِّنين العظماء السابقين وكيف استغلوا قدرةَ الموسيقى على التعبير وإثارة العاطفة لدى الإنسان، وكيف تمكَّنت موسيقاهم من تمثيل الصراعات بين المشاعر المختلفة، كما أكَّدا على قوة الموسيقى من حيث كونها «تُترجِم» المشاعرَ بطريقة تعجز الكلماتُ عن وصفها، حيث نجحت الموسيقى في التعبير عن مشاعر مثل: الإعجاب، والحب، والبهجة، والحِداد، والانتقام. واختُتِمت المقالة بتأكيد أن الفنَّ هو أكثر وسائل الاتصال فعاليةً في إثارة الاستجابة العاطفية، وأن الفنون توفِّر لنا درجةً أعلى من الرضا وتعطي شعورًا بالكفاءة، وتقدِّم تجربة أكثر تكاملاً، نكون بها أقرب إلى الكمال.

وأما في هذه المقالة، فسأُبيِّن كيف كشف الفنانُ الحجبَ عن جوهر وجوده، واتَّصل بكينونته، وشَكَّلَ الرابطةَ التي جمعت بين الإنسان والفن، والعلاقةَ الطردية بين فَهْم الإنسان للفن وفَهْمه لذاته، وذلك من خلال ثلاثة أمثلة توضِّح تعبيرَ الفن عن الوجود الإنساني: بدايةً بالموسيقى- في شقيها المطلق والمقترن بالكلمات- من خلال قراءة لسوناتا فريدرك شوبان المارش الجنائزي Funeral March، مرورًا بتعبير إنسان الجزيرة العربية، عبْر فن الهجيني، عن موضوعات مثل: الرثاء، والضيافة، والقسر، والفقر، والحكمة؛ وانتهاءً بقراءة لوحة بابلو بيكاسو عازف الجيتار العجوز The Old Guitarist.

الفـــنُّ

الفنُّ إبداعٌ مصدرُه الإنسانُ، وهو أداة تعبيرية للتعبير عن حقيقة وجوده الإنساني، وعمَّا يسعى إلى كشف الحُجُب عنه في القضايا والظواهر من حوله؛ وهو «إبداعُ أشكالٍ تَرمز إلى المشاعر الإنسانية»[3]، وفيضٌ من العواطف والمشاعر كما يقول روسو[4]. والفنون

(1) انظر: المعموري، حمدية وبشائر إبراهيم" :الأبعاد التربوية في الرسم التعبيري."
(2) Noy & Noy-Sharav. "Art and Emotions", pp. 100-107
(3) جراهام :فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، ص.296
(4) كاسيرر :مقال في الإنسان، ص.246

في أغلب أنواعها لغةٌ تتجاوز اللغةَ المكتوبة، وتذهب إلى أماكن يصعب الوصول إليها؛ لغة تواصل عالمية يسهل على المستقبِل أيًّا كانت لغته وهُويَّته أن يفهمها. وعادةً ما تعطي الفنونُ شعورًا دائمًا لا لحظيًّا، يؤثر في مشاعر الإنسان وانفعالاته وسلوكه، فيكون على صلة بما يُسمَّى «الأبدية»[1].

والفن حِسيٌّ، حِسيٌّ في أساسه وملاذه الأخير[2]، يتكئ على الحسّ في الولوج إلى النفس، ومن ثمَّ التأثير العميق فيها، ويسهم في طرح الحقيقة أمامنا في حالة «تشكل حِسّي»[3]. فيبدأ بالشعور الذي يلامس منطقةً عميقة في الذات تُولِّد إحساسًا ساميًا راقيًا منزهًا عن المنفعة، وهدفه أن يقود إلى الوصول إلى ما لا يمكن الوصول إليه إلا به. إحساس باليقظة والوصول، إحساس يُولِّد ردَّ فعل وجداني يعمِّق شعورَنا تجاه مواقف إنسانية مألوفة ومعتادة. هذا الإحساس يعمل على إرضاء «وظيفة طبيعية أو حاجة أو ملكة جوهرية في العقل البشري»[4].

والفنُّ تعبيرٌ عن الحقيقة، وعن الذات، وعن كل ما هو متخفٍّ. هو روح ناطقة تنضح تعابير وصورًا تعبِّر عن خلجات خالقها. وهو أيضًا اختبار لتجارب الآخرين، وتشكيل وتصوير لعالم الإنسان الباطني وما فيه من مشاعر ووجدان وانفعالات[5].وهو أيضًا استرجاع لقيمة الإنسان، وبحثٌ عن معانٍ حقيقية تحفِّز فَهْمَه للوجود.

وتكمن أهمية الفن في أنه جزء يحكي الكلَّ ويصف الكلَّ؛ فالفن هنا يمثل كلَّ روح إنسانية، والهَمُّ الذي يتناوله هَمٌّ مشترك بين البشرية جمعاء. وفي إدراك الإنسان لجوهر الفن إدراكٌ لذاته، وفَهْم عميق لها؛ فهو في إدراكه هذا الجوهر ينتقل من الموضوع الجزئي في العمل الفني إلى الجزء الأكبر؛ الواقع الإنساني الواحد والتجربة الإنسانية المشتركة بين البشر؛ ينتقل إلى هُويَّة كامنة أصيلة ثابتة لا تتغيَّر. وهذا الأمر يصل بنا إلى ماهية الجوهر؛ الجوهر الذي عُبِّر عنه بـ«الروح الذي يكون قادرًا على أن يوحِّدنا»[6]،والذي يتمثل- من وجهة نظري- في مساعدة الإنسان على إدراك ماهية وجوده، والسمو بها وبأفعاله والتعبير عن ذاته.

بالفنِّ، يعيد الإنسانُ صُنْعَ نفسه لتتمثل أمامه ذاتٌ إنسانية كاملة يعرف كُنْهها ويَعي جوهرها. هذا التمثل يتكوَّن من اتحاد الشكل والمضمون في العمل الفني. وتُعد العلاقةُ بين

(1)جراهام :فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، ص.36
(2)إدمان :الفنون والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال، ص.27
(3)هيجل :علم الجمال وفلسفة الفن، ص.169
(4)سانتيانا :الإحساس بالجمال، ص.75
(5) حلمي مطر :مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، ص.67
(6)جادامر :تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص181

المضمون والشكل من القضايا الحيوية في الفن؛ فمِن الفلاسفة مَن يُعلي من أهمية ثنائية المضمون والشكل، مثل هايدغر[1] الذي يرى أن الشكل والمضمون هما «المفهومان البديهيان اللذان يمكن أن يوضع فيهما الكلُّ وكلُّ شيء». والمضمون في العمل الفني[2] هو ما يتضمَّنه العملُ من رموزٍ ومجازٍ يعبِّر الفنانُ من خلالهما عن تصوره الخاص للعالم، محاولاً الوصول إلى حقيقة الأشياء، مواصلاً بذلك اتصاله بوجوده.

التعبير الفني

لقد سيطر مفهوم التعبير expression على الحُكْم الجمالي في القرنين التاسع عشر والعشرين، حتى أصبح صدق التعبير وكثافته يكفلان توصيلَ مضمون العمل الفني. والتعبير الفني تعبيرٌ عن الذات، وعن الشعور أو العاطفة، ووصْفٌ للنفس. فالفن ينبغي أن يعبِّر عن الذات، وأن يمثِّل العالَم وينقل التجارب الإنسانية[3]. ومن خلال التعبير، يظهر إحساسُ الإنسان وذوقه وقيمه[4]. وتَبرز هنا وظيفةُ الفنون[5]، فهي تعمل على تقوية الإحساس وتدريبه، وترسم خارطةَ طريق حتى تتجلَّى التجربة الإنسانية للآخرين. وتتعاظم أهمية الفن، وبخاصة في العصر الرأسمالي الذي يعيشه الإنسان، والذي أضحى فيه كلُّ شيء سلعةً؛ كل فرد منشغل في دوامة من الأعمال، وتضاءلت قيمة الإنسان بسبب النزعات الاستهلاكية المادية حتى سُلِب منه جوهره وحريته؛ وصار منطق الرِّبح ما يُقاسُ به وجود الإنسان[6]، فأصبح في وضع غريب؛ تَحوَّل كلُّ شيء إلى سلعة، وتفتَّت العالَم إلى جسيمات تدور في دوامة عاتية. كل ذلك أدَّى إلى ازدياد غربة الإنسان عن نفسه[7].

علاقة الإنسان بالفن

لازم الفنُّ الإنسانَ منذ القدم، وكان وسيلةَ تعبيرٍ لما يصعب عليه التعبير عنه، ووسيلةً لفَهْم العالم من حوله. فوجد الإنسانُ في الفن خلاصَه وحريته في التعبير عن ذاته وجوهر وجوده بلا رقابة أو قيود. فظهرت الرسومُ في العصور القديمة تجسيدًا لفكر الإنسان وشعوره، كما عبَّر عن نفسه بالرقص، والشعر والغناء والنَّحْت.

(1) هايدغر: أصل العمل الفني، ص.74.
(2) جادامر: تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص.207.
(3) يذهب جون هوسبرز إلى أن جميع الفنون يجب أن تكون "معبِّرة". انظر: جراهام: فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، ص.298.
(4) حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، ص.13.
(5) حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، ص.13.
(6) في مفهوم الإنسان ذي البعد الواحد عند هربرت ماركيوز، انظر: الوقيان: مفاهيم ونظريات (قاموس فلسفي)، ص.372.
(7) فيشر: ضرورة الفن، ص.71.

وفي علاقة الإنسان بالفنِّ، تكمن علاقة لها طابع الذاتية. فالفن عادة ما يأتي بوصفه تصورًا ذاتيًّ للعالم، فيُحكَم عليه ويُقدَّر ذاتيًّا[1]؛ يُقرَأ تبعًا لذات المتلقي وشعوره وخبرته تجاه بعض موضوعات الحياة، فقد يختلف تعاطي الإنسان مع الفن من شخص إلى آخر: منظر البحر في لوحة قد يُقرَأ قراءات شتَّى من أشخاص مختلفين؛ فمِنهم مَن يجده وقد بعث في نفسه الراحة، وأحدهم السرور، في حين يرى آخر فيه شعورًا بالرهبة والخوف.

قراءة العمل الفني

يكتسب العملُ الفني صفةَ الجمال فيه بذاته، وبتصوُّرنا له على حدٍّ سواء. وفي بعض الأحيان، لا يصل الجميل إلى الوجود إلا بإظهارنا له من خلال تصورنا عنه، وإبرازه بقراءته، وإعادة إحيائه؛ وذلك أن قراءةَ العمل والإحساس بالجمال صورةٌ من صورة إعادة صُنْع هذا العمل. فالجميل موجود في صنيعة الله وصنيعة الإنسان. وهو عدد لا متناهٍ، عدد هائل من حولنا. لكن وبحكم اعتياد الإنسان تراجع وجودُه واحتجب خلف التعوُّد والماديات. لهذا، يمكنني الادعاء أن الجميل يكتسب وجودَه من وجود المتذوِّق والمنتبه له، فالعملُ الفنيُّ «شيءٌ لا يتجلى ولا يكشف عن ذاته إلا عندما يشكِّله المشاهِد»[2]. والمتذوِّق فنانٌ إلى حدٍّ ما كما يرى كولنجوود[3]. وبهذا يكتمل العمل الفني بوصفه عملاً ذا جوهر، عملاً اشترك في صناعته الفنان والمتلقي. وهذا ما يوضِّح تفسيرَ كَانْت للفن على أنه حسٌّ مشترك، أو تعبير جادامر عنه بأنه نشاط جماعي[4].

ويتجسد التواصلُ بين المتلقي والعمل الفني من خلال قراءة هذا العمل، التي تتطلَّب خبرةً جماليةً وتأملاً[5] وتفكرًا لفَهْمه وتكوين موقف منه. ويبدأ التواصل بين الإنسان والعمل الفني بشعور، ثم تأمل، وأخيرًا الفَهْم.

في قراءة العمل الفني، نمارس حريةَ التفكير وحريةَ التعبير والانطلاقَ من قيود اللغة وقيد الحدود. كذا يتحرر العمل الفني عبر القراءة من الجمود، فيخرج من إطاره إلى فضاء أوسع. والقراءة تتطلَّب عددًا من التقنيات، بدءًا من دراسة مناخات بيئة الفنان التي أدَّت إلى خلق العمل الفني، وهذه من الأمور المهمة التي لا يجوز أن نغالي في تبسيط أثرها الذي

(1) جراهام: فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، ص28.
(2) المرجع السابق، ص33.
(3) حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، ص74.
(4) جراهام: فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، ص35.
(5) فالتأمِّل يصير ذاتًا عارفةً خالصةً، متحررةً من الإرادة ومن الألم، ومن الزمان، بفضل نوع من "التطهُّر الجمالي". هويسمان: علم الجمال (الاستطيقا)، ص50

تُحدِثه (البيئة التاريخية)[1] في الفنان وأعماله، كذا تتطلَّب إلمامًا بدلالات الرموز في العمل، عبر تتبع الرموز وفكِّها وكشف رمزيتها بالتأويل، وأخيرًا تتطلَّب ممارسةً مستمرةً بالتعرُّض للأعمال الفنية وملاحظتها.

ويرى جادامر أن ما يميِّز الفنَّ العظيمَ هو «التحدي الذي يمثله للمُشاهِد، والمتمثل في أن يتوصَّل إلى ما يتضمَّنه من معنى ودلالة»[2]، يصاغان عن طريق الرمز؛ فالعمل الفني رمز كما يقول هايدغر، وهذا الرمز يقدِّم- مع المجاز- إطارًا للتصوُّر[3]. وقد ساد اتجاه تحليل الرموز (الاتجاه السميوطيقي) في فلسفة الجمال المعاصرة، حيث ظهر اتجاهٌ رمزيٌّ يعتمد على الفلسفة الكانطية الجديدة عند أرنست كاسيرر وسوزان لانجر، يرى في الفنِّ رموزًا تعبِّر عن معنى مضمر مختلف عن المعنى الظاهر[4]. والرموزُ في العمل الفني لغةٌ تقدِّم لنا الحياةَ الإنسانية رمزًا. فالرمز هو مفتاح فكرة الفنان، وهو ما يحاول المتلقي فكَّ شفرته والوصول إلى المعنى المتضمَّن، أو المحفوظ في باطنه، فيما يقول جادامر[5]. فالألوان، والأشكال، والصور، والخطوط، والمساحات، والألحان، والأصوات، والحركات الجسدية، وغيرها من الأدوات الفنية؛ كلُّها رموزٌ تنتظر مِن المتلقي فكَّ شفرتها وحلَّ رموزها، للوصول إلى فَهْم عميق للعمل الفني واتخاذ موقف جمالي منه. وبالرغم من أن الرمز يُعد «شكلاً من أشكال التصور الذاتي»[6] لدى الفنان، فإننا لا بد أن ننتبه هنا إلى استحالة فَهْم كل ما أراد الفنان قولَه في فنه، إذ القراءة ليست سوى محاولات لتقريب رؤية الفنان، وهي في بعض الأحيان انعكاس لذات المتلقي.

قراءات لأمثلة مختارة من أعمال فنية

هذه القراءات محاولة للبحث في علاقة بعض الأعمال الفنية بالوجود الإنساني، والكشف عن القضايا الأنطولوجية التي أراد الفنان التعبير عنها؛ إنها محاولة لرفع الحُجُب عن ماهية الواقع الإنساني، ومن ثمَّ الإسقاط على كل ذات إنسانية.

(1) فيشر :ضرورة الفن، ص.244.
(2) جراهام :فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، ص.35.
(3) هايدغر :أصل العمل الفني، ص.62.
(4) حلمي مطر :مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، ص.39.
(5) جادامر :تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص.122.
(6) جراهام :فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، ص.41.

التعبير بالموسيقى

تُعد الموسيقى أكثرَ أنواع الفنون تجرُّدًا، فقد استطاعت الموسيقى من خلال الأصوات والأنغام أن تعبِّر عن مشاعر إنسانية عميقة، وعن جوهر الإنسان وذاته الإنسانية، حتى عُدَّتْ «نسخةً ميتافيزيقية كاملة مطابقة للوجود»[1]. فللموسيقى تأثيرٌ عميق يتسرَّب إلى داخل النفس البشرية؛ إنها لغةٌ تحوي بداخلها دلالاتٍ ومجازًا وتشبيهاتٍ تصوِّر- وتؤطر- تجاربَ إنسانيةً ومشاعرَ وانفعالاتٍ[2]، وقد استطاع الفنان التعبيرَ عنها بحرية وبهاء حتى بقيت أعمالاً فنيةً خالدة متحرِّرة من قيد الزمان والمكان[3].

1. مقطوعة المارش الجنائزي Funeral March[4]: جدلية الموت والحياة

المارش الجنائزي هي الحركة الثالثة من السوناتا رقم 2 للبولندي فريدريك شوبان ألَّفها في ثلاثينيات القرن التاسع عشر. وقبل الشروع في تتبُّع الدلالات والرموز في المقطوعة من المهم فَهْمُ السياق الذي أُلِّفت فيه. فقد كان شوبان لحظة تأليفها يعيش في فرنسا بعيدًا عن وطنه في عزلة، شاعرًا بالغربة والحنين إلى بلده ومتأثرًا بفقدان صديقه المقرَّب في الحرب. تميَّزت تلك الفترة بالاضطرابات السياسية، وكان لهذا تأثير عميق في شوبان، فكانت العديدُ من مؤلَّفاته في ذلك الوقت مشبعةً بالحزن وبشعور الشوق إلى وطنه والرغبة في الحرية. وكانت هذه المرحلة برغم قسوتها عليه، تمثل ذروةَ إبداعه[5].

ومن الملاحظ في قطعة شوبان هذه أنه اعتمد في أدائها على العزف المنفرد (Solo) بآلة البيانو- مثلما هي الحال في معظم أعماله- الذي يلجأ إليه الفنان عادةً عند رغبته في التعبير عن ذاته من دون قيود وإطار معيَّن. كما أنه اتَّكأ في عزفه في غالب المقطوعة على المفتاح Minor، الذي يرتبط بالحزن والتوتر والسخط في الموسيقى، الأمر الذي أضفى على المقطوعة شعورًا يَشِي بالحزن والغضب، ويُنتِج صوتًا غنيًّا وقويًّا أضاف عمقًا وتعقيدًا إلى المقطوعة.

---

(1) إدمان :الفنون والإنسان، ص.116

(2) في معرض حديثه عن بيتهوفن، يكشف شوبنهاور عن عظمة أعماله وتعبيراتها، وأنه عبَّر من خلال سيمفونياته عن المشاعر والانفعالات الإنسانية. فيشر :ضرورة الفن، ص.246

(3) للمزيد، انظر: رون كوبلاند" :كيف نتذوق الموسيقى"، و.Anthony Storr, Music and Mind

(4) Frédéric Chopin- Piano Sonata No.2, III. Funeral March: Lento/Arturo B. Michelangeli (3/4) [HD].

(5) ZHANGA. Brief Analysis of Chopin Sonata OP 35 No.2

جدلية الحياة والموت

بدأت المقطوعة بالنغمة العالية التي ترمز إلى إعلان حضور الموت، ثم تبدأ في الارتفاع أكثر لتعكس شعور الغضب والألم، ثم تجنح إلى الانخفاض لترمز إلى السرور والهدوء الكئيب. وتعاود الغضبَ ثم السكون الأخير والاستسلام. وقد عكست هذه النغمةُ شعورَ الغضب والرفض والألم الكامن في ذات الفنان؛ يبدأ كبيرًا، ثم يكبر أكثر، ثم لا يلبث أن يهدأ ويستسلم تدريجيًّا للحزن، ثم يعاود الارتفاع غاضبًا هكذا شيئًا فشيئًا حتى يسكن ويتقبَّل.

ظهرت ذاتُ الفنان ومشاعره جليةً في موسيقاه؛ فمع بدايات القطعة الموسيقية يضرب الفنانُ بقوة على مفاتيح البيانو غاضبًا ورافضًا حضورَ الموت، يرثي متألِّمًا هذا الميتَ فيستحضر عذاباتِه في الحياة وصراعه. ثم ينخفض وقعُ الضربات على البيانو في رمزٍ إلى حضور الميت معه في اللحظة مستذكرًا ذكرياته الجميلة معه.

جمعت المقطوعةُ النقيضين؛ الحزن والسرور، في خِضمِّ الحزن حَضَرَ الآخرُ- الميت- بذكراه ومواقفه وحسناته، ما خلَّف سرورًا غريبًا اختلط مع بهجة بهذا الحضور، وكأن هذه الحالةَ انعكاسٌ للنقيض التي تُخلِّفه فينا الحياةُ من كمِّ المشاعر المختلطة والغريبة في حضورها.

مناخات هذه المقطوعة قاتمة، وهي تذكير مؤثِّر بحتمية الموت، حيث تدور حول فكرة الموت وجوهره ووجوده، وتُعبِّر عن وقعه على ذات الإنسان وعلى الآخرين. إنها مشهد تراجيدي معجون بمشاعر متناقضة تحاول فَهْمَ سرِّ هذا الشيء الذي يسلب وجودَ الإنسان وواقعه ويحيله إلى ذكرى. المقطوعة هي رغبة الفنان في استحضار الآخر وتخليده بواسطة الفن. وتثير مجموعةً من مشاعر الحزن واليأس والحنين والاستسلام، هذا الانفعال والاستسلام ما كان سيفهمه الإنسان لولا وساطة الموسيقى واتجاهها فورًا إلى إحساس المتلقي، الذي تمكَّن من فَهْم مشاعره أخيرًا، وتقبل هذا النقيضَ المكمِّل لجوهر الواقع الإنساني.

الخاتمة

تمثل هذه المقطوعةُ رمزًا لمواقف الفنان الواقعية، وانعكاسًا لمشاعره وتجاربه الخاصة. إنها تعبير عن وجوده متمثلاً في جدلية الحياة والموت والتراجيديا التي حضرت فضاءاتُها في الحوار بين الفنان والموت وأسئلة المصير وموقفه الحاد تجاه حتمية الموت.

لقد عبَّر شوبان في مقطوعته عن مشاعر الغضب والألم والحزن واستسلام يختلط به شيءٌ من سرور. وكشفت دلالاتُها عن رمزية الموت والحداد، ومثَّلت صراعَ الحياة مع الموت وحتمية الموت وغلبته. وبهذا أصبحت هذه المقطوعةُ لفرط واقعيتها وثراء تعبيراتها حِكْرًا يمثل الحزنَ والموتَ والجنازةَ، أضحت رثاءً لكل إنسان وتخليدًا لكل ذكرى بين الإنسان والآخر.

2. الهجيني: الغناء الأول

واحدة من صور خلق الإنسان للفنِّ، الحداءُ. والحداءُ هو «ذلك الصوت الذي يطلقه الراعي أو المالك إلى الإبل لتتبعه إلى المرعى أو للعودة منه أو لدعوتها إلى الشرب»[1]. فمن علاقة الإنسان بإبله ظهر هذا النوعُ من الفنون الذي أصبح لغةَ تواصل بين الإنسان وإبله، يحثُّها ويحفزها على المسير، وتقابله بأن تَطرب وتُسرع في سيرها. هذا الفنُّ بدأ قديمًا، ولا يزال حتى الآن نوعًا فريدًا ومميزًا لتواصل الإنسان مع الآخر بالغناء.

ومن الحداء وُلِدَ فنُّ الهجيني، وهو الشكل الحديث له، حيث يُغني الهَجَّان لنفسه ولمن حوله متنقلاً وحيدًا مع إبله، مستندًا إلى الغناء في صحبته مع ذاته وإبله والصحراء.

فنُّ الهجيني

«نسبة إلى الهجن، على ظهور الإبل يتجاوبون أدواره بينهم، بصوت مرتفع مشج، يبدأه الشاعر بشطر البيت، وربما كل البيت، وأحيانًا بتكرار شطر البيت، ليجاوبه الفريقُ الآخر، على نحو ما بدأ، مجتمعًا إن كانوا جماعة، ومفردًا إن كان واحدًا... وهكذا حتى نهاية القصيدة»[2].

الهجيني فنٌّ شعبيٌّ نشأ من قلب الجزيرة العربية، وانتشر في المناطق المجاورة، يردِّده المسافرون وهم على ظهور إبلهم، واشتهر بين أبنائها، وشَكَّل عنصرًا رئيسًا من موروث فني تناقلته الأجيال. عندما يُغنِّي المغنِّي على ظهر إبله «تجد هذه الإبل تأزر إلى هذا الصوت، وتسيل أعناقها نحوه... وتأخذ تطس الأرض بمشافرها وتلعب بأعناقها، حتى ليشعر الراكبُ أنه فوق سفينة، يحرِّكها النسيم رخاء»[3].

(1) الصويّان :خلق الإبل وتكيفها مع الصحراء، الموسوعة الشاملة للثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية, المجلد :6الإبل ,ص.110
(2) بن خميس :الأدب الشعبي في جزيرة العرب، ص390-391.
(3) المرجع السابق، ص.392

الوجود الإنساني الذي يعبّر عنه الهجيني

أوجد الإنسانُ الهجينيَّ «ليشبع حاجته إلى الغناء عامة، وإلى غناء يعبّر به عن أعمق مشاعر الإنسان، وأرق أحاسيسه، وعن مختلف همومه، ومعاناته، وأحزانه وأفراحه، وأغراضه ومواقفه الحياتية في حلّه وترحاله خاصة»[1]. والهجينيُّ سؤالٌ عن الوجود وطريقةُ تعبيرٍ وشحذُ عاطفةٍ. إنه تواصل الإنسان مع ذاته والآخر؛ الإنسان والحيوان والأرض. والهجينيُّ وسيلةُ مقاومة، تشبُّثٌ بالوجود، يقاوم الإنسانُ الموتَ والعطشَ في الصحراء الواسعة اللامتناهية وكأنه صراع البقاء، حيث يقاوم الموتَ بالحياة، يقاوم بالغناء.

اغتراب الإنسان ووحدته، وعاطفته تجاه الآخر، ومخاوفه وقلقه الوجودي واكتشاف كُنْهه، كلُّها من الموضوعات والقضايا والظواهر التي تَطرق لها فنُّ الهجيني. مواضيع مثل الشوق والوحدة والغربة والعاطفة والحماسة والفخر والغزل والنسيب والفخر والهجاء والمدح والذم، تناولها وعبَّر عنها بحرية، حيث تَغنَّى به الرجالُ والنساءُ، ومارسه الجميعُ من مختلف المستويات الاجتماعية والاقتصادية، حتى أصبح «سجلًا حافلاً بالمواقف المعبّرة عن مختلف الظروف، والأحوال، إلى درجة كبيرة، متحليًّا بالشفافية والصدق، والصراحة والموضوعية... كان الهجينيُّ أشبهَ ما يكون بصحيفة شعبية حرَّة، لا تخضع لأي رقابة خارج الذات، والاقتناع الشخصي، ولا تراعي أيَّ توجيه إلا ما راعته التقاليد والعادات، ورسَّخه الذوقُ العام، فكان أيُّ إنسان، رجلاً أو امرأة، يقول ببساطة ما يشعر أنه بحاجة لقوله، في أي موضوع»[2].

هيكلُ الهجيني

يتكوَّن من أبيات قصيرة، بيتين أو ثلاثة، ويصل إلى سبعة أبيات وأحيانًا أكثر. يُغنَّى بأشعار غنائية موزونة مقفاة. يغنيه شخصٌ واحد، أو يشترك في الغناء شخصان أو أكثر. يغلب على إيقاع الهجيني السرعةُ البطيئة في الأداء؛ ويُعزَى هذا البطءُ إلى إيقاع مَشْيَة الجمل. ولغناء الهجينيّ طقوسٌ، كأن يكون الشخصُ راكبًا جمله أو ماشيًا معه، أو واضعًا يده خلف رأسه مندمجًا بصوت غليظ أو حاد، عميقًا يعكس تعبيرًا ثريًّا.

قصائدُ الهجيني

عبْرَ القصائد التي وردت من المروِّيات وما نُقِلَ من الأفراد، ظهرت لنا الحياةُ في الجزيرة العربية واضحةً ومفصَّلةً من خلال ما عَبَّر عنه الإنسان هناك من قضايا وهموم وأحداث.

(1) البكر: فنُّ الهجيني (في الغناء البدوي)، ص.46.
(2) المرجع السابق، ص.7.

وتمثَّلت القصائدُ في التعبير عن الذات وعن الآخر. فظهرت ذاتٌ تُعبِّر عن نفسها؛ ذاتٌ حزينة، ذاتٌ مُحِبَّة، ذاتٌ غاضبة، ذاتٌ ممتلئة بالحرج، وأخرى بالشوق والحنين. وظهر كثيرًا مع الذات استحضارُ الآخر، كونه يمثِّل جزءًا من واقع الذات ونظرتها إلى ذاتها. فكان هناك بحثٌ عن الآخر ورثاؤه واستجداؤه، ووصْفُه ومدحه وذمُّه. كما عبَّر الأفرادُ عن هُويَّة الإنسان في زمنهم، الشاعر كونه إنسانًا وكائنًا اجتماعيًّا، وظهرت شخصيةُ هذا الإنسان وارتباطه بالأرض وانفتاحه على الآخر، كذا كشفوا عن هُويَّة ثقافية من خلال إظهار الثقافة والتقاليد والمعتقدات والقيم التي تميَّز بها مجتمعهم.

قصائدُ الهجينيِّ صورٌ إنسانية تحكي مواقفَ الإنسان وتجاربَه مع الحياة؛ صورٌ لنفسه ومرآةٌ لوجدانه. صورٌ شعرية نَقَلَ بها أفكارَه ومشاعرَه عبر ألفاظ وعبارات ومجاز ورموز، وتمحورت أغلبُ موضوعاتها حول الضيافة والحب والرثاء.

وكون الهجينيِّ نشأ بوصفه نتاجًا للعلاقة بين الإنسان والإبل، كشفت الكثيرُ من القصائد عن علاقة الإنسان بالإبل، فمعه تتحمَّل المشقةَ والعطشَ والمسافات الطويلة، وتُعِينه بحَمْله وإطعامه، وتَدلُّه على الطريق، تخاطبه ويخاطبها معبِّرًا لها عن ألمه وشوقه وتعبه، فيصفها ويمدحها معبِّرًا عن تعلُّقه بها ومحبته لها.

ذاتٌ مُحِبَّة تعبِّر عن ألم الفقد من خلال حوارها مع الإبل:

الحمل ما هو زبونٍ لك[1] يا بكرتي لا تحنينِ
والله خلقني عذابٍ لك قردتك وانتِ قردتيني
ها الحين أبو عبيد حيٍ لك لو الله باغي لك الزينِ

هذه الأبيات قالتها زوجةُ أحد فرسان الجزيرة العربية[2] تعتذر من ذلولها، وهو من الهجن الأصيلة التي تختصُّ بركوب الفرسان وتُعفَى من شَيْلِ الحمول عليها تكريمًا لها، راثيةً زوجها صاحب الذلول الذي ساء حالُهم من بعده؛ وبسبب القحط اضطروا إلى جَعْل هذه الذلول تَشيل أحمالَهم. وعندما ناءت بحملها الذلولُ، وظهر عليها التعبُ عبَّرت المرأةُ عن ألمها وألم الذلول؛ ألم الفقر والتنقل المستمر بحثًا عن الرزق. واستحضرت زوجَها الميت في حوارها مع الذلول، وكان هو موضوع حوارهما وألمهما. وعبَّرت عن ألم الفقد الذي تقاسمته مع ذلوله باستعمال بعض المفردات مثل «تحنين»، وحَنَّت الناقةُ، أيْ أحدثت صوتًا وهي

(1) ما هو زبون لك: لا يليق بك.
(2) ثاني بن ضبيب.

تمدُّ عنقها شوقًا. و»قردتك» أيْ أتعبتك وأنتِ أتعبتني بحالكِ وما آلَ إليه وتذكيرها برحيل زوجها. في هذه القصيدة، جعلت الشاعرةُ وجودَ الذلول محلَّ عنايتها واهتمامها الأول.

ذاتٌ تشعر بالوحدة، وتبحث عن الآخر لتشاركه المكانَ وتُبادِله الضيافةَ:

يالربع لو أنـهم سلفـة — يا مَن يدور لنا جيـران
لأذبح رشوشه [1] قبل عرفه [2] — لو شفت بيتٍ وبه دخان

في هذه الأبيات، يشكو الشاعرُ الوحدةَ، ويبحث عن جارٍ يتشارك معه الأرضَ ويستأنس به، حتى لو لبعض من الوقت (سلفة). وبلغ به الحال أن يقوم بضيافة مَن يرى خيمته، ويقدِّم له واجبه قبل رؤيته. والشاعر، هنا، يخاطب الإنسانَ (نفسه) مقاومًا خوفه من الوحدة ومتسليًا بخيال وجود الآخر (الجار).

ذات مشبعة بالكرم ومدافعة باستماتة عن قيم رئيسة لدى إنسان الجزيرة العربية:

سلـمٍ للأجـداد يمنعنا — حنا لنا سلم يقـدانا
كرامة الضيف مطمعنا — ما نعطي الضيف علبانا [3]
نكرّم و تكرّم مسامعنا [4] — عن الردا تكرم لحانا

في هذه الأبيات يعبِّر الشاعرُ عن صور الضيافة؛ كرامة تظهر في تقاليد تُمارَس عند حضور الضيف. وبنغمة غاضبة، يدافع عن هذه «الظاهرة» المقدسة عند إنسان الجزيرة العربية؛ أن إكرامَ الضيف قانونٌ وعرفٌ وعادةٌ متوارثة. هذه العاداتُ قيمٌ ثابتة ومحافظٌ عليها. من هذه العادات ألا تعطي الضيفَ ظهرَك حتى وإن كنتَ مغادرًا، بل تبقى مواجهًا له حتى يرحل، وهو أيضًا رمزٌ ومعنى مضمرٌ يكشف عن أن المضيفَ مقبلٌ دومًا على الضيف؛ باستقباله في كل وقت وكل مكان، مشرعًا يديه وقلبه وأبوابه. ويُعبِّر الشاعرُ أن فعل عكس ذلك هو نوع من الردى والتردي الذي يأبى أن يُوصَم به، وهو خطيئة يستعيذ منها بقوله «تكرم لحانا» و»نكرم» و»تكرم مسامعنا». واختار اللحية في البداية لرمزيتها عند الإنسان، لأن اللحيةَ مقدسةٌ عند الرجل، فهي واجهته ورمز قوته ومهابته، فعندما يُلِحُّ أحدهم

(1) يذبح رشوشه: يحتفل به ويكرمه.
(2) الشاعر عناد سابل العنزي.
(3) علبانا: قفانا.
(4) الشاعر حامد الذرعي

بالطلب يمسك بلحية المطلوب، وعند الاستجداء يفتدي نفسَه بلحية الرجل المقابل، ويُقبّلها ليحقق له مطلبه، وعند السؤال عن قيمة الرجل يقال «وشو من لحية»، ويكون الجوابُ إما «لحية غانمة» أو لحية ردية»، والحكمة القديمة في وصف بعض الرجال هي: «اللحية المتردية في شبابها تبقى على طبع الردى في مشيبها».

ذاتٌ تُعبِّر عن شعور الحنق والذل والمرارة:

وَزَّم تحتها المشاهيب[1] يا قلبي يا طاسة فارت

من لوذتي على الأجانيب[2] يا خيّي يا دمعتي حارت

بسبب الفقر والقحط، اضطرت المرأة إلى طلب ما تسدُّ به جوعَها من الجيران. وبحسرة تُعبِّر الشاعرةُ بتشبيه قلبها بالقدر الذي يغلي على النار، دلالةً على شدة حرجها وغليان قلبها بطلب الأكل من أناس لا تعرفهم. والتشبيه، هنا، بليغ يُعبِّر عن مشاعر جيَّاشة محتقنة مختلطة بين الحرج والغضب والخوف والمرارة، والذل يمسُّ كرامتَها، فتبكي. واستعملت الشاعرةُ بعضَ المفردات التي تُبيِّن حرقتَها وصعوبةَ الموقف، ومن هذه المفردات كلمة «لوذتي»، واللوذ عند البادية الإتيان والدخول على الناس من دون مقدمات. ولاذ بالقوم، أيْ التجأ واستغاث بهم، واستعملت «لوذ» للتعبير عن حالها وهي مُقدِمَةٌ عليهم، احتمت وتحصَّنت بهم من الجوع. واللوذ استتارة؛ تستتر عن الجوع بطلبها الأكل.

ذاتٌ حكيمة متأمِّلة اختصرت مواقف حياتية في أبياتها:

ما تنغصب كود برضاها دنياك لعوضبت خله [3]

وإن التوت يا شين ملواها[5] وان اهدفت [4]واحلو ظله

في هذه الأبيات، يتأمَّل الشاعرُ الحياةَ، ويُعبِّر عن خلاصة تجاربه ومواقفه. وتكمن الحكمة في أن الحياة لا تأتِي إلا بإرادتها هي، وليس للإنسان حرية اختيار إقبالها عليه، واختصر موقفَ الإنسان مع الدنيا بأنه إنْ أقبلت عليه فهي كالشجرة التي تظلل. والظلُّ كنايةٌ ودلالةٌ وصورةٌ لسكن الإنسان ومكان راحته، وحمايةٌ من أشعة الشمس الحارقة (حال الدنيا الصعبة). والظلالُ هروبٌ من الرمضاء، فيء وذَرَى عن القيظ؛ يستجير به الإنسان هربًا من

(1)وز: أشعل. المشاهيب: الحطب المشتعلة.
(2)البكر :فنُّ الهجيني (في الغناء البدوي)، ص.63
(3)عوضبت: أدبرت .
(4)أهدفت: أقبلت.
(5)البكر :فنُّ الهجيني (في الغناء البدوي)، ص.123

شدَّة الحرِّ. والظلُّ من المحمودات عند إنسان الصحراء، وهو سكنه يلجأ إليه عند راحته، يبحث عنه عندما تقسو شمسُها عليه. وفي موسوعة التفسير الموضوعي للقرآن الكريم، يُشرَحُ مفهومُ الظلّ بأن «الظاء واللام أصل واحد، يدل على الستر»[1]، وكأنه مجاز لاستتار الإنسان من مُلِمَّات الحياة وصدوفها. وهو تعبير يُضمِر خلفه عطاءَ الدنيا عندما تقبل على الإنسان تجيره بذلك من عذابات ومصائب. وإنْ أدبرت فإدبارها «شين» قبيح وصعب وعسير. والإدبارُ ذَهابٌ وتوَلٍّ وتَجاوزٌ، كنايةً عن تعطيل أموره وتضييق عيشه حيث تشتد عليه الأمورُ وتتكالب عليه الهمومُ.

خـاتـمــة

ظهر الهجينيُّ بوصفه نتاجًا طبيعيًّا لتواجد الفرد في ظروف صعبة أنطقت روحَه وألهمته التعبيرَ عن موضوعات أنطولوجية كشفت له جوهر وجوده، ومكَّنته من فَهْم عميق لحقيقته، وأسهمت في تشكيل وعيه وذوقه وحسِّه الجمالي.

وقد أصبح هذا التعبير تركةً توارثته الأجيال، انتقل بينهم حتى أصبح رافدًا مهمًّا يتواجه به الفرد أمام ذاته، يخاطب ذاته المحتجبة تارةً، ويخاطب الصحراءَ وإبلَه تارةً أخرى، كأنه يحاول الفَهْم من خلالهما واستكشاف نفسه بهما.

3. التعبير بالرسم

لوحة عازف الجيتار العجوز The Old Guitarist:[2] ذاتٌ رسمت مشاعرها

هي لوحةٌ رسمها الفنانُ الإسباني بابلو بيكاسو في برشلونة أواخر عام 1903، في فترة تُعرَف بالمرحلة الزرقاء، بعد وقت قصير جدًا من انتحار صديقه المقرَّب كاساجيماس. تنتمي اللوحة إلى المذهب التعبيري ، وتُعدُّ واحدةً من أشهر اللوحات في التاريخ. توجد اللوحةُ الآن في معهد شيكاغو للفنون في مجموعة هيلين بيرش بارتليت التذكارية.

تصوِّر اللوحةُ رجلاً مُسِنًّا أعمى ضعيفَ البنية يلبس أسمالاً منكفئًا على جيتاره، ويجلس جلسةً غير مريحة وهو يعزف في شوارع برشلونة. وقد بَيَّنت الدراساتُ في معهد الفنِّ في شيكاغو حديثًا أنه باستخدام أشعة إكس ظهر أن هناك شكلين رئيسيَين (وربما ثلاثة) تحت الشكل الرئيس في اللوحة: الأول لامرأة مُسِنَّة والآخر لسيدة شابة .

(1) موسوعة التفسير الموضوعي للقرآن الكريم، المجلد " :22الظل"، ص.256

(2) The Old Guitarist | The Art Institute of Chicago

(3) تمثِّل المدرسةُ التعبيرية في الفنِّ تيارًا يهتم بالمشاعر والأفكار والحالات النفسية التي يمرُّ بها الإنسان، وهي أحد التيارات التي تشتغل على الذات والأحاسيس وعلاقة الفرد بالمجتمع والعصر. انظر: المعموري، حمدية وبشاير إبراهيم: «الأبعاد التربوية في الرسم التعبيري».

(4) استلهمَ الرسَّام صورةَ العجوز من شكل المغنِّي الأسباني إل غريكو.

المرحلة الزرقاء

كمدخل أوَّلي لمصافحة اللوحة، من الممكن أن نقوم بقراءة للبيئة والظروف التي مرَّ بها الفنانُ، والتي أدَّت إلى ولادة لوحة عبَّرت عن أسئلة وجودية وشكوك حول ماهية الوجود وعذابات الفنان. وتُعدُّ هذه الفترةُ مرحلةً مهمةً في حياة الفنان الإسباني، حين أنتجت عذاباتُه وعذاباتُ بعض معاصريه الفنانين أعمالاً أدبية مؤثِّرة وخالدة. وقد سُمِّيَت هذه المرحلة باسم بالمرحلة الزرقاء في حياة بابلو بيكاسو، لأن جميع أعماله من عام 1901 إلى 1904، كانت أحاديةَ اللون، حيث صبغ أعمالَه تلك بألوان قاتمة كئيبة يطغى عليها اللونُ الأزرق الداكن والأزرق المخضرِّ.

وتُعتبر المرحلةُ الزرقاء واحدةً من أكثر فترات فنِّ بيكاسو شهرةً، صوَّر خلالها الفقراءَ والمهمَّشين والمضطهدين في لوحاته، وعبَّر عن موضوعات فلسفية وأسئلة وجودية ترتبط بالوحدة والحزن والكآبة والموت والمرض. في لوحات مثل المأساة والحياة والأم والطفل وغيرها، تماهى بيكاسو مع بؤس الفقراء والمعدمين في عصره.

دلالات الصورة

الصورةُ من تَصوُّر، أيْ أن يصنع الإنسانُ صورةً لتَصوُّره عن شيء عَجَزَ عن الحديث أو التعبير عنه، لتتمثل الصورةُ تعبيرًا متجسِّدًا لفكره وشعوره. وقد عبَّر بيكاسو من خلال الصورة عن حاله وحال زمنه وأصدقائه، ووظَّف الصورةَ للتعبير عن مشاعر صَوَّرها برموز ودلالات.

الرجل العجوز

ترمز صورة الرجل في العمل الفني إلى الحياة؛ إلى عالم مصغَّر وانعكاس للكون[1]. والرجل العجوز هو الشخصية الرئيسة في اللوحة، وهو موضوعها، موغلٌ ومتجذِّرٌ في ذاته: حدَّة عظامه وأطرافه، شحوب وجهه ونحافته الشديدة وانحناء رأسه، ترجمت كلُّها إنسانًا جائعًا مكتئبًا وبائسًا ويائسًا، زاهدًا في الحياة.

(1) Dictionary of Symbolism. University of Michigan

الخلفيَّة

طغت صورةُ الرجل العجوز وجيتاره على اللوحة تاركةً للخلفية والفراغات مساحةً صغيرةً تعكس انغماس الفنان في حاله وبؤسه. رَكَّز بيكاسو على الرجل وجيتاره وأهمل الخلفيةَ ليُبرِز تجذُّرَ الرجل في ذاته وعزفه (تعبيره)، وفي تهميشه ولامبالاته بالآخر والحياة من حوله، منكفئًا على معاناته.

القَدم

يمكن للقدم أن تحكي قصةً، وأ، تختزل معانيَ عدةً في رسمها. فللقدم رمزيةٌ في الثقافات المختلفة. فوفقًا للعديد من المصادر، تمثل القدمُ معانيَ شتَّى، مثل: التقديس، والخضوع، والاحترام. كذا تمثل الحياةَ الطبيعيةَ والفقرَ. ويمكن أن تشير إلى الموت. وبرسمها، يمكن أن توضِّح حالَ الشخصية المادي والصحي، وضعفها، كذا تَدلُّ على الطريق الطويل الصعب الذي يسيره الإنسان.

وتحرُّر القدم من الحذاء رجوعٌ إلى الإنسان الأول، إلى التكوين الأول. يتحرَّر الإنسانُ من حذائه، ويتخفَّف منه عند الذهاب إلى آخر الدرب، إلى الله، عند الموتة الصغرى (النوم) والموت. فالحذاء سجنٌ للقدم ومصدرٌ لعذابه، وتحرُّره منه تحرُّرٌ من أي مسؤولية تجاه هذا العالم، وتحرُّرٌ من الخوف.

وكأن الرجل العجوز بلا حذاء وأقدام نحيلة متعبة، يعود إلى الإنسان الأول في تكوينه، متصلاً تمامًا بمصدره. ويرمز حفاه إلى فقره وعدم امتلاكه لما يقيه في طريق الحياة. تجرُّده من الحذاء تجرُّدٌ من الخوف على صحة قدميه، وتخفُّف من أحمال لا تهمُّ مَن هم مثل حاله. التجرُّد من الحذاء والتخفُّف من الملبس رمز لتعب جسده من حمل ما يثقل عليه، ومن لا مبالاة بالآخرين الذين قد ينتقدونه. إنه رمز للزهد في الحياة. في تجرُّده خلاصٌ واتجاهٌ نحو الموت؛ تخلُّصه من حذائه تحرُّرٌ من دربه وسفره في هذا العالم.

الأيدي

الأيدي تُعبِّر؛ إنها عضو ناطق ومُرشِد، فهي كما قال أرسطو «أداة كل الأدوات»[1]، وترمز اليد إلى القدرة والعطاء والاستقبال والأخذ. ووفقًا لكوينتيليان Quintilian ترمز اليد إلى المطالبة والدعاء والخوف وإظهار الخجل[2].

(1) Ibid.
(2) Ibid

تظهر يدا العجوز معقودتين وأصابعه منثنية كنايةً عن التعب والضعف. إنهما ترمزان إلى المقاومة، حيث تتشبث يداه النحيلتان بالآلة وتتوحَّدان بها، يعزف لحنًا يصرخ بالظلم ولعنة البؤس المستشري والمنتشر بين الناس.

الرأس المنحنية

ترمز الرأس إلى الروح، إلى حال الإنسان ووضعه، فنرى الشخصَ في أقوى حالاته رافعًا رأسه إلى الأعلى شاعرًا بعلوه وكأنه فوق السماء. وفي ضعفه، يخفض الإنسانُ رأسَه وينكفئ على ذاته ويتقوقع داخلها، وينعزل عن الآخرين. وترمز الرأسُ المنحنية إلى الضعف والاستسلام واليأس والذل.

والعجوز في اللوحة خفض رأسَه إلى الأسفل غارقًا في ذاته ومنغلقًا عليها؛ هربًا من الآخرين. إنه متعبٌ من حاله مسلِّمًا ببؤسه ومستسلمًا لقلة حيلته تجاه الظروف القاسية المحيطة به، وفي تنكيس رأسه وإغماض عينيه دلالةٌ على الإحباط والقنوط واليأس. والعجوز ينظر إلى الأرض وكأنه يرغب في أن تبتلعه كي لا يرى هزيمته أو ضعفه باديًا في نظرات الناس نحوه، ينظر إلى الأسفل كي لا يرى شيئًا سوى الأرض وقدميه.

العمى

يرمز العمى في الأعمال الفنية إلى رفض رؤية الواقع، وقد يشير العمى إلى البصيرة والنبوءة والتجاهل والظلام والتجرُّد.

وقد وظَّف بيكاسو العمى ليرمز إلى الظلام الذي يعيشه العجوز ورفضه الواقع، وقلة حيلته تجاه ظروف حياته القاسية. وقد يعكس الحكمةَ التي تملَّكته في تأمله للحياة من حوله، والتي ألهمته عزفَ لحن وضع فيه كلَّ مشاعره وألمه ورؤيته.

الجيتار

يرمز الجيتار إلى الإيقاع وحال الواقع الإنساني للفنان وزمنه، وقد عبَّر عنه من خلال آلة الجيتار. والعزف صوتٌ ووسيطٌ وعمليةُ نقل وتعبير، والفنان يعبِّر عن ذاته بالألحان والنغمات، وينقل مشاعره من خلال الوسيط؛ اللحن.

وفي اللوحة، يظهر حجمُ الجيتار كبيرًا يكاد يتساوى مع حجم العازف دلالةً على أهمية الفن للفنان في التعبير، وخاصة إن كانت هذه وسيلته الوحيدة للعَيْش، والخلاص. وقد استلهم

بيكاسو صورةَ العازف من المجتمع الإسباني والعازفين في الشوارع، لتبيان رمزية الفن لدى المعدمين، فالفنُّ وسيلتهم الوحيدة للعيش والاتصال بالآخرين. واستخدم آلة الجيتار لأهميتها في المجتمع الإسباني وارتباطها بالموروث الفني للشعب، فهي أهمُّ آلة موسيقية في إسبانيا.

دلالات اللون

اللوحة أحاديةُ اللون، وتعكس حالةً واحدة حادة وحزنًا عميقًا. ومن المفارقات في علم العلامات أو الدلالات اختلاف دلالة اللون الأزرق. فبرغم دلالته الإيجابية التي ترمز إلى الهدوء والرحابة والطمأنينة وإعطاء إحساس بالراحة، فإن دلالته التي اتَّكأ عليها بيكاسو في رسمه لهذه اللوحة دلَّت على عكس ذلك تمامًا. فقد استخدم الفنانُ اللونَ الأزرق الداكن والمخضرَّ للتعبير عن حالة الحزن والفقد والبؤس والإفلاس التي عاشها طوال تلك المرحلة.

هذا التضاد ربما يكون محاكاةً للطبيعة، فالسماء بلونها الأزرق الفاتح رمزٌ للسكون والمناجاة؛ حين يناجي الإنسانُ اللهَ ينظر إلى السماء، وحين يستغيث طالبًا المطر ينظر إلى السماء، وحين تضيع بوصلتُه ينظر إلى السماء.

وفي المقابل، يرمز الأزرق القاتم إلى وَحْشة الطبيعة. قاع البحار والسماء الملبَّدة بالغيم والضباب، فيهمان من الدلالات ما يرمز إلى الوحشة والخوف والحزن والكآبة؛ الأمر الذي يعني أنه كلما تحرَّر اللونُ الأزرق من قتامته جنح إلى السلام والسكون.

عازف الجيتار العجوز

إنه عجوز أعمى، معدم نحيل، رثُّ الثياب، رأسه إلى الأسفل، متوغل في ذاته، منعزل في بؤسه الممتد لعمر كامل؛ كأنه بيكاسو وصديقه. ولكن هذا العجوز مع بؤسه ومرضه وما يحمل العجزُ والشيبُ من دلالات تتنافى مع القوة والحيوية، يستمسك بالأمل- الفنِّ- غير عابئ بمَن حوله منكفئًا على نفسه ومتوحدًا بها. وتمثل اللوحةُ الوحدةَ، مَن يعيش على هامش الحياة منعزلاً عنها وعن الآخرين.

اللوحة كلُّها بدرجات اللون الأزرق إلا الجيتار الذي احتفظ بلونه الطبيعي، وكأنه رمزية لشباب الفنِّ وديمومة شبابه، على عكس حال عازفه تمامًا، الرجل المعدم والمجرَّد من الشباب والصحة والفرح. هذا التضاد صَنع لوحةً اتحد فيها النقيضان، لصُنْع جمال لا يشيب ولا يفنى مهما كانت ظروف الحياة.

وقد برز التناقضُ في اللون والصورة ليُظهر الفنانُ الصراعَ الذي يعيشه والواقعية الحياتية بين البؤس والأمل، بين اللون الأزرق الكئيب في لباسه والخلفية، وبين لون الجيتار الطبيعي بألقه ولونه المفعم بالأمل، بين صورة الرجل العجوز المعدم والجيتار الفنيّ المحتفظ بشكله.

خـاتـمــة

لقد تعرَّض بيكاسو لنكبات أخرست لسانَه وأطلقت العنانَ لريشته، وعبَّر عن مشاعر داخل هذه اللوحة كانت بمثابة صرخة في وجه المجتمع ونُخَبه، ولفت الانتباهَ إلى حال المعدمين والمصير المؤلم الذي قد يصل إليه الإنسان، على نحوٍ ينهي حياته كما حصل مع صديقه كاساجيماس[1].

رسم بيكاسو لوحته ليسيطر على واقعه، ويحقق ذاته. وعكست الصور التي ضمَّنها في عمله الهمَّ الإنساني المشترك وجوهر ذاته، وهو أن يعبِّر عن شيء، يعبِّر عن الهمِّ والشعور نفسهما اللذين نتشارك فيهما معشر البشر.

وقد أعطت جماليةُ اللوحة برغم بشاعة حال بطلها بُعْدًا لسطوة الفن وتحكمه في شعور المتلقي، من خلال اختزال الكثير من المعاني في لوحة بعدد شحيح من الألوان، وفي مساحة لا تتعدَّى أبعادها 82.6 سم × 122.9 سم.

العازف العجوز متجرِّد إلا من أسمال، مندمجٌ في الظلمة، متوحِّد في العزف وكأنه لحن الموت، رقصة البجع الأخيرة، لحن الوداع لدنيا أخذت منه العمر والصحة. أتى متوسطًا الناس في الشارع متخفِّفًا من كل ما يقيد حركةَ جسده ومتشبثًا بروحه يعزف لحنه الأخير، يطلب منهم أن يسمعوا لحنه، أو يمضون من دون إزعاجه، ولسان حاله يردِّد شطرًا لبيت الشاعر وليم وردزورث:

قف هنا

أو امضِ بهدوء.

(1) Picasso_Forty_Years_of_His_Art_MOMA_1pdf939. https://monoskop.org/images/0/0of

خاتمة الدراسة

من خلال الأمثلة السابقة تظهر جليًّا قدرةُ الفن على التعبير عن وجود الإنسان، حيث أصبح أحدَ أهمِّ الخبرات التي تساعد في معرفة الإنسان لذاته واتصاله بالكائنات من حوله، ولهذا اعتمد الفنانون عليه في التعبير عن أنماط وجودهم المختلفة وأنماط اتصالهم بالآخرين. فعبَّر إنسانُ الجزيرة العربية بالهجيني عن اتصال خاص بالوجود والكائنات من خلال مشاعر الألم والفقد والوحدة، والاحتفاء والغضب والحكمة. وكانت مقطوعة شوبان رمزًا لمواقفه الواقعية، وانعكاسًا لمشاعره وتجاربه الخاصة، وتعبيرًا عن وجوده. وعبَّر بيكاسو من خلال لوحته عن موضوعات وقضايا أنطولوجية متصلة بالواقع الإنساني.

وقد برزت قيمةُ الفن كونه طريقًا إلى الوصول إلى المعرفة النقية[1]، ومصدرًا للفَهْم؛ «إن الفنون ينبغي أن ننظر إليها بنفس القدر من الجدية كوسائل للاكتشاف والإبداع، وتوسيع معارفنا بالمعنى الواسع لتقدم فهمنا، مثلها في ذلك مثل العلوم»[2]. إذ يرى هيجل أن الفن وسيلة الروح المطلق في وعيه بذاته، وكذا وسيلة إبداع الروح والوعي والحرية. والفنُّ يفسِّر العنصرَ الإلهي ويوضحه، على نحوٍ يغدو معه ملبيًا أعمقَ المطالب الإنسانية وأشد حقائق الروح اتساعًا[3].

ومن خلال الفن نَعي كُنْه الشعور الميتافيزيقي الغريب الذي يلمس دواخلنا؛ رعشة القلب والتوحُّد مع العمل الفني والانسجام التام. هذه اللحظات القليلة لها من التأثير ما يصعب وصفه وشرحه واستيعابه بصورة فيزيقية مادية. بالفنِّ نتمكَّن من الكشف عن ماهية الوجود، والتعرُّف على الذات وشكلها وما يؤثر فيها ويهذبها. نستطيع لَمس النور المفقود داخل النفق الذي أدخلتنا فيه الماديات، وحجبت عنا الإحساسَ به والعَيْش من خلاله.

(١) هويسمان :علم الجمال (الاستطيقا)، ص.51
(2) جراهام :فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، ص.87
(3) هويسمان :علم الجمال (الاستطيقا)، ص15-16-45.

المـراجــع

أولاً: المراجع باللغة العربية والمترجمة

أبو العزايم علي، عبدالله: فلسفة الموسيقى عند بيتر كيفي. القاهرة: جامعة المنيا، كلية الآداب، قسم فلسفة، رسالة دكتوراه، 2023.

إدمان، إروين: الفنون والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة مصطفى حبيب. القاهرة: مكتبة مصر، د.ت.

البكر، محمود مفلح: فن الهجيني (في الغناء البدوي): دراسة ونصوص. دمشق: وزارة الثقافة, الهيئة العامة السورية للكتاب، 2015.

بن خميس، عبد الله بن محمد: الأدب الشعبي في جزيرة العرب. الرياض: مطابع الفرزدق التجارية، ط2، 1402هـ.

جادامر، هانز-جيورج: تجلي الجميل ومقالات أخرى، ترجمة سعيد توفيق. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

جراهام، جوردون: فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، ترجمة محمد يونس. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013.

حلمي مطر، أميرة: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن. بيروت القاهرة تونس: دار التنوير، 2013.

سانتيانا، جورج. الإحساس بالجمال (تخطيط لنظرية في علم الجمال)، ترجمة محمد مصطفى بدوي. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2011.

الصويان، سعد: خلق الإبل وتكيفها مع الصحراء، الموسوعة الشاملة للثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية، المجلد السادس: «الإبل»، ص73- 118. الرياض: دار الدائرة للنشر والتوزيع، 2000.

فيشر، إرنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1998.

كاسيرر، أرنست: مدخل إلى الحضارة الإنسانية (أو مقال في الإنسان)، ترجمة إحسان عباس. بيروت: دار الأندلس، 1961.

مركز تفسير للدراسات القرآنية: موسوعة التفسير الموضوعي للقرآن الكريم (موسوعة علمية محكمة لدراسة موضوعات القرآن الكريم)، الرياض: موسوعة التفسير الموضوعي.

المعموري، حمدية، وبشائر إبراهيم: «الأبعاد التربوية في الرسم التعبيري»، مجلة

جامعة بابل للعلوم الإنسانية، عدد 3. العراق: جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2018.

هايدغر، مارتن: أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو. ألمانيا: منشورات الجمل، 2003.

هويسمان، دنيس. علم الجمال (الاستطيقا)، ترجمة أميرة حلمي مطر. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2015.

هيجل، فريدريك. علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة مجاهد عبالمنعم مجاهد. القاهرة: مكتبة دار الحكمة، 2010.

ثانيًا: المراجع باللغة الإنجليزية

Gedo, M. M. (1986). A Youthful Genius Confronts His Destiny: Picasso's"

Old Guitarist" in The Art Institute of Chicago. Art Institute of Chicago Museum Studies, 12(2), 153-165.

Houlgate, Stephen, "Hegel's Aesthetics", The Stanford Encyclopedia of

Philosophy (Summer 2024 Edition), Edward N. Zalta & Uri

Nodelman (eds.),forthcoming URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/hegel-aesthetics/>.

Howard, V. A. (1993). Kivy's Theory of Musical Expression. Journal of

Aesthetic Education, 27(1), 10-16.

University of Michigan (2024). Dictionary of Symbolism.

https://websites.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html/

ZHANG, J. (2018, April). A Brief Analysis of Chopin Sonata OP35 No. 2.

In 2018 4th Annual International Conference on Modern Education and Social Science (MESS 2018) (pp. 319-323). Atlantis Press.

مقـالة

9

فـلسـفـة التَّحـيـة الإنسـانـيـة: مِن طَمْأنة الآخر إلى تكريمه ورعايته

محمد بن ماضي السبيعي

فلسفة التَّحية الإنسانية: مِن طَمْأنة الآخر إلى تكريمه ورعايته

محمد بن ماضي السبيعي

مقدمة

التَّحية هي تلك الفعالية التي يمارسها الإنسان بشكلٍ يوميٍّ عند ملاقاة الآخرين، وهذه الفعالية تشمل فِعْلَ تقديم التَّحية، وفِعْل الردِّ عليها. والتَّحية موجودةٌ بأشكال مختلفة لدى معظم المجتمعات الإنسانية. ومن أشكال تلك التَّحايا ما هو خاصٌّ بثقافة أو ديانة معينة، ومنها ما هو عامٌّ عند جميع البشر؛ رَفْعُ اليد- مثلاً- هو أحد الأشكال العامة للتَّحية. والتَّحية لا تكون تحيةً إنسانيةً خالصةً إلا عندما تكون ضمن ما هو عامٌّ عند كل البشر، فلا يقتصر تقديمُها إلى أحدٍ من دون غيره، أيْ إنها التَّحية التي تحترم آخريةَ الآخر؛ تحترم ثقافته وديانته واختلافه. والتَّحية الخاصة بثقافة أو دين قد تكون تحيةً بالمعنى العام إنْ لم يقتصر تقديمها على أهل الثقافة فقط، فإن اقتصرت عليهم وحدهم أصبحت تحيةً ثقافية أو أيدولوجية؛ وإن كانت في أساسها إنسانيةً.

في هذا المقال، سوف أستبعدُ من التَّحية الإنسانية كلَّ التَّحايا العسكرية المتَّسِمة بالتراتبية والخصوصية، فلا يصحُّ تقديم تلك التَّحية إلى غير العسكريين، وهي كذلك تُقدَّم بشروط التراتب بينهم، فلا يُقدِّم صاحبُ الرتبة الكبيرة تحيةً عسكرية إلى صاحب رتبة أدنى من رتبته، ولا شيء يُلزِمه كذلك- ولو كان أخلاقيًّا- بردِّ التَّحية على مَن هو أدنى مِنه رتبة؛ فالتَّحية العسكرية في الحقيقة للرتبة وليست للشخص الحامل لها. كذا، أستبعدُ كلَّ التَّحايا الأيدولوجية من التَّحية الإنسانية، مثل التَّحية النَّازية التي انتشر استخدامُها عند الألمان في فترة حكم الزعيم النازي هتلر. وكذا أستبعدُ التَّحية التي لا تصدر عن إرادة أو نيَّة طيبة مما أعنيه بالتَّحية الإنسانية؛ مثل التَّحية التي تُؤدَّى لخداع الآخر أو السخرية منه. وأستبعدُ من التَّحية كذلك ما يُؤدَّى بنبرة أو إشارة غير واضحة، أو ما يُؤدَّى بغير انتباه، مثل تلك التَّحايا التي تُقدَّم من باب التقليد والاعتياد فقط.

وللتحية أهميةٌ وخطورة كبيرة، سواء في حال تقديمها أو في حال عدم تقديمها، وكذا في حال الرد عليها أو عدم الرد، ومكمنُ الأهمية والخطورة عائدٌ إلى الأثر المترتب عليها في النفس

عند كلّ طرف من طرفَي اللقاء. لهذا السبب، استبعدتُ من التَّحية الإنسانية تلك الأنواعَ التي أشرنا إليها أعلاه؛ وذلك لأن للتحية- كما لكل رسالة- أركانًا ثلاثة هي: الملقي، ومضمون التَّحية، والمستقبِل؛ وكلُّ اختلال يحدث في أركان التحية تلك، يُخِلُّ بها، ويُخرِجُها عندي من المعنى الذي أعرفه عن التحية. ودور المستقبِل لا يقلُّ أهميةً من حيث الخطورة عن دور المرسِل، لأن عليه أن يُظهِر تأكيدَه لتلقيها، وفَهْم مضمونها، والرد المناسب عليها بشكل واضح وصريح؛ فلا يصحُّ أن يَردَّ بمضمون يُظهِر فيه نيَّةً حسنة، وهو يستبطن العكسَ خصوصًا عندما تؤدِّي التحيةُ وظيفتَها في طَمْأنة الآخر، أو تقديره أو إظهار الاهتمام به، على نحوِ ما سنعرف.

والتحية الإنسانية التي أعنيها، بأركانها الثلاثة المذكورة، هي مشروع لبناء تعاقد أو ميثاق أخلاقي بين أطرافها، وذلك عندما تقوم بوظيفة طَمْأنة الآخر على وجه التحديد، وهو الدور الذي يقدِّم فيه الملقي تحيَّته بنيَّة حسنة، وبشكل واضح لا لَبْس فيه، سواء كان ذلك بالألفاظ أو المصافحة أو بالإيماءات المختلفة، وهذا يحتِّم على الردِّ أن يكون صريحًا ممثِّلاً لنيَّة صاحبه، سواء بالقبول أو الرفض، الأمر الذي يجعل كلَّ طرف منهما على بيِّنة من أمره. والبناء التعاقدي الأخلاقي للتحية في دورها الذي تقوم به في طَمْأنة الآخر يمكن فَهْمه كذلك بوصفه جذرًا لكل أشكال التعاقدات الأخلاقية القانونية التي وقعت لاحقًا في إطار المجتمع والقانون المنظِّم له، ومن ذلك العقد الاجتماعي؛ إلا أن هذه التعاقدات يترتب عليها مسؤولياتٌ قانونية بالنسبة إلى كل فرد يكون ضمن إطارها، في حين تُعبِّر التحيةُ عن تعاقد أخلاقي فردي لا مسؤولية قانونية تترتَّب عليه، بل مسؤولية أخلاقية عند كل واحد من أطرافه تجاه بعضهم بعضًا فقط. والسؤال الذي أروم الإجابةَ عنه في هذا المقال هو: بأيِّ معنى يمكن فَهْم التحية الإنسانية؟ وأطروحتي التي سأُفصِّلُ في إيضاحها عبر متن هذا المقال تتلخص في ثلاثة معانٍ للتحية، هي:

- **أولاً:** التحية بصفتها تعاقدًا على الأمن والسلام حينما تُؤدَّى بهدف طَمْأنة الآخر.
- **ثانيًا:** التحية بصفتها تعبيرًا عن تقدير الآخر وإكرامه.
- **ثالثًا:** التحية بصفتها تعبيرًا عن المودة نحو الآخر والاهتمام به ورعايته.

أولاً: التَّحية وطَمْأنة الآخر

نشأت التحيةُ بصفتها تعاقدًا على الأمن والسلام، على خلفيةٍ كان فيها الأمنُ ضعيفًا جدًّا، وكان الخطرُ فيها سائدًا، ومشاعر الخوف متفشية بين الناس؛ وذلك فيما يُعرَف بالمرحلة الطبيعية للإنسان، أيْ تلك الفترة السابقة على كل شكل رسمي للمجتمع، والعقد النَّاظم له.

في هذه المرحلة، كانت قوة الإنسان وبطشه هي العامل الرئيس في بقائه ونموه ورفاهه، وفيها كان منطق أكون أو لا أكون هو السائد؛ إذ إن غياب القوة وشراسة التنافس عند الإنسان على المقوِّمات الشحيحة للحياة من غذاء وماء ونفوذ ومكانة، كان سببًا كافيًا لاستحالة كينونته.

الآخر في هذه المرحلة لم يكن عدوًّا دائمًا؛ لكن المنافسة الشرسة الدائمة معه كانت كفيلةً بتحويله إلى عدوٍّ، وهذا كافٍ لفتح إمكان مقاتلته. فالآخر كان خطرًا في هذه المرحلة، وكان حضورُه كافيًا ليبعثر طمأنينةَ النفس، ويحفِّز مقوِّمات الدفاع والمقاومة. ومع أن الآخر كان معترفًا به في هذه المرحلة بوصفه عدوًّا خطرًا، فإن حضوره لم يتخذ دائمًا هذا الشكلَ الخطر، فهو قد يأتي لحاجة تفوق حاجاته المادية، إذ يحتاج بحكم طبيعته الإنسانية إلى التواصل وبناء العلاقات مع أقرانه على نحوٍ يوازي حاجاته المادية، وربما يفوقها أحيانًا. لذا، كان لِزامًا عليه أن يقدِّم لهذا الحضور بما يُعيد إلى مُستقبِله الطمأنينةَ على حياته، وإراحته من التعبئة والتحفُّز للقتال الذي اعتاد عليه في تلك المرحلة غير الآمِنة. من هنا، نشأت التحيةُ بصفتها طَمْأنةً للآخر، ومن خلالها فقط- التحية- يمكن التهيئة المناسبة لخلق علاقة صداقة معه. فالتحية تعني، إذن، تعاقدًا على تعليق- ولو بشكل مؤقت- لواقع الصراع والتنافس ومنطقهما الذي ساد معظم فترات الحالة الطبيعية تلك، كذا تعني ابتداءَ لحظةِ أمنٍ يمكن أن يتحقق فيها التواصلُ والتعارف والتآلف، وفتح أفق جديد للعلاقة الإنسانية قائم على الاعتراف- هذه المرة- بأهمية الإنسان للإنسان، بوصفه شريكًا، ومؤنسًا، ومخفِّفًا من أعباء الوجود. وهنا، يبرز الدورُ المحوريُّ والمهم الذي لعبته التحيةُ بهذه الصورة، لدفع الإنسان إلى التفكير في أشكال تعاقد أوسع تُنهي حالةَ الصراع التي كانت سائدة في تلك العصور. فكل أشكال التعاقد اللاحقة، التي أسهمت في بناء المجتمع والدولة، تعود إلى ذلك التعاقد البسيط غير المكتوب الذي تمثله التحيةُ.

في مشهد لقاء الذات بالآخر، يصف عبد الله المطيري موقفَ فيلسوفَين كبيرَين هما: الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر، ومواطنه إيمانويل ليفيانس، فيقول: «الآخر يُربِك ويسائل حريةَ الذات عند سارتر وليفيناس ولكن بطريقتين مختلفتين. الذات قبل الآخر بلا لغة عند الفيلسوفَين، ولكن مع الآخر عند سارتر هي شكل من أشكال السيطرة والتعبير عن الصراع، ربما ليس بالمواجهة المباشرة، ولكن بالإغواء والإغراء. وأما عند ليفيناس فاللغة صداقة وثقة واهتمام. اللغة شكلٌ من أشكال العطاء عند ليفيناس باعتبار أنها مَنْحٌ من الذات لما هو مشترك مع الآخر» (المطيري، ص352- 353). والتحية بعبارات لغوية صريحة تُعبِّر عن السلام والأمن واستبقاء الحياة، إنها أول أشكال هذا العطاء اللغوي الليفيناسي، فهي لا

تعبِّر أبدًا عن الصراع ولا عن السيطرة مثلما ذهب إلى ذلك سارتر، بل تعبِّر عن تعليق لهذا الصراع والشروع في التوقف عنه، وابتداء مرحلة من السلام والصداقة. وتصاحب التحيةَ اللغوية كذلك أشكالٌ أخرى؛ لكن بغير لغة، منها فِعْلُ الابتسامة، وفِعْلُ المصافحة، وكذا فِعْلُ رفع اليد. ففي فِعْلِ الابتسامة يتجلَّى انبساطُ الوجه، وتظهر المودةُ عليه؛ بشكلٍ نتمكَّن معه من سماع النداء الإلهي في وجه الآخر فيما يذهب إلى ذلك الفيلسوف الفرنسي إيمانويل ليفيناس. ونحن نصف بعضَ الأشخاص بأنه سَمْحُ المحيَّا، لأن النِّية الطيبة والسماحة والمودَّة تظهر على المرء من وجهه وابتسامته الودودة. إلا أن ليفيناس لم يقل الحقيقةَ كاملةً، لأننا يمكن أن نسمع صوتَ الشيطان ونراه في وجه الآخر في حالات معينة، فحينما نلتقي بأعين الآخر ووجهه ندرك ما يضمره في داخله نحونا، فقد يضمر لنا شرًّا كالقتل، فتَظهر لنا هذه النِّيةُ باديةً جليَّة في وجهه وإنْ تَكلَّف الابتسامَ، ومن ثمَّ نكون مستعدين للتعامل مع ما فهمناه من نواياه المخفيَّة في داخله التي انكشفت على وجهه، فالوجه يكشف عن الشيطان والشرِّ في هذه الحالة، إذ نتمكَّن من رؤية نيَّة القتل أو الإيذاء باديةً عليه. وعندئذٍ، ندخل في مرحلة الاستعداد لمواجهة هذا التهديد، إما بطلب النجاة بالهرب منه، وإما بقتاله؛ فإن اخترنا المقاتلةَ فإن أكثر ما يحفِّزنا على القتل هو رؤية ذلك الشيطان باديًا على وجهه، فالشيطان والشرُّ هما خصما الإنسان اللذان يسعى دائمًا إلى التخلص منهما. ولهذا السبب، استبعدتُ- في المقدمة- التحيةَ التي لا تكون بإرادة طيبة من معنى التحية الإنسانية.

أما فِعْلُ المصافحة فإننا نجده يجري في كل ثقافة بتقديم الكفِّ اليمنى مبسوطةً مسترخيةً، لتتمكَّن كفُّ الآخر اليمنى من القبض عليها. ونحن نعلم أن اليد اليمنى هي الأكثر استعمالاً والأقوى عند الإنسان، فَبِها يصفع، وبها يحمل السلاحَ، وبها يخنق؛ لذا فإن في بَسْطها وإظهارها خاليةً من حمل ما يهدِّد الحياةَ، ثم تقديمها لتلتقي بكفِّ الآخر فيقبض عليها، تمكينًا له من تكبيلها والسيطرة عليها ليأمن شرَّها. فإذا شاهد- فوق ذلك- الودَّ متجليًّا في الابتسامة-وطلاقة المحيَّا أيْ انبساط الوجه- المرافقة لبَسْط الكفِّ وتقديمها له ليعتقلها، تَخلَّقَ لديه شعورٌ كامل بالأمان والطمأنينة. فمَن يأتيك بِنيَّة الشرِّ لن يأتي بهذا الاسترخاء الجسدي المتجلِّي في بَسْط الكفِّ، وبَسْط الوجه على السواء، وإنما يأتيك وأثرُ التوتر بادٍ في جسده وإنْ حاول إخفاءَه. فإرادة الإنسان أعجز من أن تتحكَّم في كثيرٍ من العمليات التي تتمُّ في داخل جسده، تلك العمليات المستجيبة بدورها لنواياه التي يعمل جاهدًا على إخفائها عن الآخر، فنيَّتُه في العراك أو القتال تظهر غالبًا في وجهه، وفي عينيه، وفي توتر عضلات جسده. جسد الإنسان ووجهه بشكل خاص يفضحان ما يحاول إخفاءَه، ويكشفان عن الشيطان الذي تمكَّن من إزاحة الإله الليفيناسي؛ لذا أقولُ إن الإنسانَ قادرٌ

على قتل الإنسان وهو ينظر إليه، على خلاف ما ذهب إليه الفيلسوف الفرنسي الذي رأى أن الإله ينادينا دائمًا من خلال وجه الآخر، ينادينا بألّا نقتل هذا الآخرَ؛ لكن وجهَ الآخر منصةٌ للشيطان كذلك، فهذا الشيطان الذي أزاح الإلهَ وحلَّ مكانه حَرِيٌّ بنا الحذر منه ومقاتلته إذا لزم الأمر، فنحن محكومون بالحفاظ على كياننا من كل تهديد. من هنا، تتجلَّى أهمية النِّية الطيبة الباعثة على التحية، فالنِّية لا يمكن إخفاؤها ما دامت تظهر على الجسد والوجه.

فِعْلُ التحية برَفْع اليد هو كذلك من أشكال التحية غير اللغوية التي تعمل على طَمْأنة الآخر، ورَفْع اليد لا يكون في العادة إلا عندما توجد مسافةٌ تَحول دون فِعْل المصافحة. وكما هي الحال في فعل المصافحة، تُرفَع اليدُ اليمنى عاليًا ليشاهدها الآخرُ خاليةً من أي شيء يمكن أن يؤذيه، فيطمئن ويردّ برَفْع يده ليعلن طمأنينته هو وطَمْأنة المحيي كذلك. والردُّ على التحية في صِفَة الطَمْأنة تلك يُعد ضروريًّا لإكمال التعاقد على الأمن والسلام. التحية وردُّها هما إذن وسيلتنا إلى خلق أثر نريده لدى الآخر، وفي هذه المرحلة الصراعية يكون الأثر المطلوب هو بثُّ روح الطمأنينة؛ متوخِّين في سبيل هذا الانتباهَ إلى نوايانا واختيار الألفاظ والإيماءات المناسبة التي تحقق ذلك.

ثانيًا: التَّحية بصفتها تكريمًا للآخر

لم يتوقف الإنسان عن تقديم التحية إلى الآخرين واستقبالها منهم، حتى في ظلِّ الظروف التي ساد فيها الأمنُ والسلامُ، وشاعت فيها الطمأنينةُ بين الناس؛ وإنما استمرَّ في فِعْله هذا، مع استبقاء الأشكال السابقة ذاتها المتركِّزة في غالبها على هدف الطَمْأنة. وذلكم دليلٌ على أهمية العلاقة بالآخر، التي ليست التحيةُ إلا رمزًا لها. إلا أن سقف حاجات الإنسان قد ارتفع، ولم يَعد يهمُّه أن يبقى حيًّا فقط، وإنما يهمُّه أيضًا أن تكون هذه الحياةُ مُكرَّمةً وكريمةً، والتكريمُ والكرامةُ لا يتجلَّيان في محلٍّ أكثر من تجلِّيهما في علاقة راقية بالآخر.

الإنسان يشعر بكرامته وتكريمه وهو وحيد، يشعر بذلك من خلال وعيه بالملكات العظيمة في داخله، فهو يَعي ذاتَه، ويَعي ملكتَه العقلية التي لكي تنمو وتزدهر فإن عليه أن يعيش في ظل مجتمع يقدِّره، وهو يَعي حريتَه ومسؤولياته تجاه تلك الذات وتجاه الآخر؛ فالآخر أحدُ أبعاده في هذه الحياة، ولا يستطيع بأي حال أن يعزل نفسَه عنه، ولا أن يستغني عنه. هذا البُعد الاجتماعي في الإنسان يُلزِمه باحترام الآخرين وتقديرهم وتكريمهم، فالآخر موهوبٌ مثله بالهِبات نفسها، ويَعي تلك الهِبات؛ لذا لا يَرضى من الآخر أيَّ تجاهل له، ويَعتبر أن في ذلك نيلاً من كرامته ونقصًا في الاعتراف بوجوده، فهو ليس كأيِّ كائن حي آخر، إنما هو إنسان يَعي ذاتَه العاقلةَ الحُرَّةَ.

نَعَم، قد تتباين مراتبُ الناس في المجتمع بحسب ما يشغلونه فيه، لكن يبقى هناك شيء ثابت في كل واحد منهم لا يطوله هذا التباينُ، ألا وهو الكرامة والحقُّ في حياة كريمة ووجود معترَف به. وعندما نغفل عن بذل ما يعبِّر عن ذلك للآخر، فإنه يذكِّرنا مستنكرًا بهذا الحقِّ في الاعتراف والتكريم عند قيامه بردود فعل مختلفة، منها ما قد يكون عنيفًا ومؤذيًا له وللآخرين؛ وهو ما نشاهده في عبث المراهقين في الشوارع واستهتارهم بكل شيء؛ فهذا عائدٌ إلى شعورهم بغياب تقديرهم والاعتراف بوجودهم. وأحدُ أكثر ردود الفعل لطافةً يتجسَّد في قيام الآخر بتقديم التحية وهو في وضعٍ يؤهِّله لتلقيها، يتجلَّى ذلك في ابتداء عُمَّال النظافة بتقديم تحياتهم لمن يمرُّ بجانبهم عندما يُخِلَّ هذا المارُّ بهم بما يلزمه من تقديرهم واحترامهم وتكريمهم والاعتراف بوجودهم. هذا المخِلُّ بواجبه هو من النوع الذي يظنُّ أن تفاوت مراتب الناس في المجتمع يجعل بعضَهم أعلى من بعض في موضوع الكرامة، وهذا الظنُّ عائدٌ في حقيقة الأمر إلى تواضع في وعيه هو بذاته وبكرامته، فلو كان هذا الوعي مكتملاً لديه لألزمه بإكرام الآخرين، أيًّا كان الحال الذي هم عليه. فالناس سواسية في الكرامة، ولا شأن للمستوى الاجتماعي في تلك الكرامة، لأنها سابقة على ذلك المستوى بما أن أصلها منغرس في وعي داخلي بذات متفرِّدة حُرَّة، وإنْ قُيِّدَ الجسدُ بكل أشكال القيود، فمَن هذا الذي يستطيع أن يصل إلى تلك الذات الحرة فيقيدها ويمنعها من استعمال هِباتها العقلية لتُحلِّق حيث شاءت في سماوات الفكر والتأمل الشاسعة؟ العبودية- مثلًا- لم تمنع الفيلسوفَ العظيم إبكتيتوس من أن يكون أحدَ كبار الفلاسفة والحكماء، إذ إنه يُعد أهمَّ المراجع الكبار للفلسفة الرواقية، ولم يمنع السجنُ كذلك رواقيًّا آخر هو بوئثيوس من تأليف أعظم كتاب فلسفي في العزاء. والأمثلة كثيرة على هبِة التكريم تلك التي يجدها الإنسانُ في داخله، وتدفعه إلى احترام نفسه وتكريمها أولاً، ثم بالتبعية تكريم الآخر أيًّا كان مستواه في المجتمع. عامل النظافة عندما يبتدئنا بالتحية يذكِّرنا، في الحقيقة، بما نسيناه بحق أنفسنا، ولم يَنْسَه هو، إنه الأكرم والأكثر إكرامًا بهذه المبادرة.

لقد ارتفعت متطلبات الإنسان في داخل الفضاءات الآمِنة التي خلقها استقرارُ المجتمع، وأصبح الإنسانُ أوعى بكرامته، وأكثر تطلُّبًا لتوسيع هذه الكرامة. فكان لزامًا عليه أن يقدِّم إلى الآخر من التكريم شيئًا مما هو خليق بتلقيه منه كذلك، وأيُّ شيء يمكن أن يحمل هذا العطاءَ غير التحية؟

من أشكال التحية بوصفها تكريمًا للآخر ذلك الشكلُ الممارس في بعض الثقافات، الذي يتمثَّل في الانحناء البسيط للرأس، أو وَضْع اليد على الصدر أو فوق الرأس، أو رفع القبَّعة والعقال، ولا شيء غريب أو مهين في كل ذلك، خصوصًا إذا ما تذكَّرنا أن في الرواية

الدينية ذكرًا للأمر الإلهي الموجَّه إلى الملائكة بالسجود لأبي البشر آدم تكريمًا وتقديرًا له، فخليقٌ بإنسان سجدت له الملائكة أن يُكْرِمَ أخاه الإنسانَ بخَفْض الجناح أو الانحناء، أو أي تعبير تكريمي مشابه. ومما يُميِّز تعبيرات التحية غير اللغوية أنها تعبيرات تتجاوز خصوصيات اللغات والأيدولوجيات، وهي فوق ذلك مفهومة عند الجميع، والجميع قادر كذلك على التفاعل معها والردِّ عليها.

وفي هذا السياق، يمكن أن تدخل كلُّ عبارات الشكر والامتنان ضمن التحية، لأننا عندما نعبِّر عن شكرنا وامتناننا لشخصٍ، فإننا نعبِّر في الحقيقة عن تقديرنا وإكْبارنا لحُسْن صنيعه.

وردُّ التحية أوجبُ أخلاقيًّا من تقديمها، والردُّ يجب ألّا يقل في مستواه عن التحية وإلا وقع في التقصير وهضم حقِّ المحيي. فمَن قدَّرَكَ وأكرمكَ فعليك تكريمه وتقديره من دون بَخْس ولا تطفيف، فميزانُ العدالة الأخلاقية حاضرٌ دائمًا في كل تعاملاتنا، لا في ميدان البيع والشراء فقط. والأشكال التي ذُكِرَتْ ليست هي الأشكال الوحيدة للتعبير عن تحية التكريم؛ فهناك الكثير من الألفاظ والإيماءات التي تعبِّر عن ذلك في كل اللغات والثقافات؛ وليس المجال الذي نحن فيه كافيًا لذِكْرها جميعًا.

نخلص من هذا إلى أن التحية الإنسانية بصفتها تكريمًا للآخر هي التعبير الذي يقدِّمه إنسانٌ حرٌّ كريم إلى آخر له هذه الصفات، وإن استرقَّ أو استُعبِد أو انخفضت به المكانةُ الاجتماعية عن أقرانه، فالحرية- كما بَيَّنا- لها مكان عصي على كل شكل من أشكال الاعتقال والاستعباد؛ لأن مكانها هو في ذلك الداخل الذي لا يستطيع أحدٌ أن يمسَّه. ولعل في تحية التكريم تلك شيئًا كثيرًا من تحية الطَمْأنة السابقة لها، ففي التكريم معنى الحياة الكريمة الذي هو أعلى منزلة من مجرَّد حفظ الحياة التي كانت تحيةُ الطَمْأنة تعبِّر عنه. التحية هي، إذن، وسيلتنا الأولى إلى خلق أثر تكريمي مستحقٍّ لدى الآخر في حال طمأنينته وأمنه، وهو ما يحتاجه خصوصًا عندما يضعف لديه هذا الشعور بالكرامة، إما بسبب خشونة حياته، أو بسبب انحطاط مستواه الاجتماعي.

ثالثًا: التَّحية بصفتها رعايةً واهتمامًا بالآخر

السياق الذي تجري فيه التحيةُ هو الذي يميِّز لنا بين معانيها. ففي سياق ضَعْف الأمن وسيطرة الصراع تتميَّز التحيةُ بمعنى بعث روح الطمأنينة عند الآخر، وفي سياق التراتب الاجتماعي تتميَّز التحية ببُعْدها التكريمي للآخر. وأما في الأبعاد الاجتماعية الأخرى التي لا يسود فيها الصراعُ أو التراتب، فإن التحية تحضر لتعبِّر عن رعاية الآخر والاهتمام

به. وتتجسَّد ألفاظُ التحية وإيماءتها فيما يدعم ذلك، فتأتي- أحيانًا- في شكل تمنِّيات طيبة بصباح أو مساء سعيد، أو يوم جميل وليلة هانئة، أو بالتمنَّيات بطِيب الوقت والعَيْش السعيد. وتظهر كذلك في الإيماءات والرموز التعبيرية المختلفة التي أوجدتها في حياتنا تقنياتُ التواصل. عبارات التشجيع والدعم تندرج كذلك تحت هذا الشكل من التحايا، وتظهر في المسارح، وفي قاعات الدراسة، وغير ذلك من الأماكن التي يحتاج فيها الإنسان إلى الدعم والمؤازرة، وإلى تحيته على ما يبذله من جهد من أجل نفسه، أو من أجل الآخرين.

وكثيرًا ما يتواصل الناس بهدف حرصهم على الآخر واهتمامهم به ورعايتهم له في منعطفات حياته المختلفة؛ سواء كانت هذه المنعطفات مجسِّدة لفرح أو لحزن أو لمرض. وعندئذٍ، تتمحور تحياتهم في عبارات تُظهِر الاهتمامَ به كالسؤال عن طيب حياته، وصحة والديه، وعن صلاح أبنائه ونجاحهم، وعن سَيْر الأعمال التي يؤدِّيها وتقدُّمها. كذا يعبِّرون بهذه التحايا عن مشاركتهم الآخرَ في أفراحه وأحزانه، وهذا المعنى للتحية هو السائد بين الأقارب والأصدقاء والجيران والزملاء، وإسهامه كبير في تحقيق التواصل والترابط الاجتماعي. فالتحية في هذه الأبعاد هي وسيلتنا إلى خلق ما نعبِّر به عن اهتمامنا بالآخر، ومشاركته مشاعره، والتمنِّيات له بطيب الحياة والسعادة.

التحية التي استعرضتُها أعلاه، لا علاقة لها بالتحية التي يفرضها التراتبُ الوظيفيُّ، بهدف ضبط الأدوار والمسؤوليات، مثلما هو الحال في القطاع العسكري. وليست هي كتلك التي تُوجِبها بعضُ أشكال الأيدولوجيات بين أتباعها، لأن كل هذه التحايا تُعد تحايا نظاميةً لا مكان فيها لإرادة الإنسان، ولا تنبع من شعوره الخاص بالآخرية. لهذا السبب، وصفتُ التحيةَ التي هي موضوع مقالي بالتحية الإنسانية، لما تُحققه من كلية أو عمومية، ولأنها تصدر عن شعور الإنسان وعن إرادته الطيبة.

الخاتمة

التحية الإنسانية، كما مرَّ بنا أعلاه، هي فعالية إنسانية تحدث عند اللحظة الأولى للقاء الإنسان بإنسان آخر، ويُعبَّر عنها بأشكال متعدِّدة، تشمل الألفاظ والإيماءات، وهي إنسانية لأنها تُقدَّم إلى كل إنسان بغضِّ النظر عن عِرْقه أو ديانته أو ثقافته أو مكانته. وهي تُقدَّم إلى الآخر بهدف طَمْأنته، عندما يكون السياقُ العام الذي تحدث فيه غيرَ آمِنٍ. وتُقدَّم إلى الآخر كذلك بهدف الاعتراف بوجوده وتكريمًا لهذا الوجود، وتحدث هذه التحية في السياقات التي يغلب عليها الأمنُ والطمأنينة، وتَتأكَّد في السياق الذي يغلب فيه التراتبُ الاجتماعي، وهي لا تحدث في هذه الحال لتكريم مَن هو أعلى رتبة، بل لتكريم مَن هو أدنى رتبة؛ ذلك أن التحية التراتبية التي تُقدَّم إلى مَن هو أعلى رتبة هي تحية رسمية، مثل تلك التي تُقدَّم في القطاعات العسكرية والأيدولوجية، وهذه التحية التراتبية الرسمية لا تقع ضمن التحية الإنسانية التي عرضتُها أعلاه. وقد سمَّيتُ التحيةَ التي لا تُستخدَم إلا داخل نطاق ضيِّق «التحية الخاصة»، وقلتُ إنها تصبح تحيةً إنسانيةً عامةً عندما تُحَرَّرُ من مشروطيتها الأيدولوجية والدينية، فتصبح صالحةً لأن تُقدَّم إلى أي آخر مختلف. وللتحية كذلك شكلٌ ثالثٌ يتجسَّد في السياقات التي يغلب فيها وجودُ الأقارب والأصدقاء والزملاء والجيران، فتعبِّر التحيةُ في هذه السياقات عن الاهتمام والرعاية والدَّعم والتشجيع والمودَّة والشكر والامتنان.

كذا بيَّنتُ أن التحية بوصفها طَمْأنة للآخر تُعبِّر عن شكل من التعاقد غير المكتوب. ومن أجل هذا، يتوجَّب التعبيرُ عنها بشكل واضح وصريح، ويجب أن تَعكس نيةً حسنةً عند مُقدِّمِها، ويجب كذلك أن يكون الردُّ على المستوى نفسه من حيث النية، ومن حيث الوضوح؛ لكي تحقق التحيةُ وردُّها غايتهما في طَمْأنة كل واحد من أطرافها، ذلك أن هذه التحية لا تحدث إلا في سياق غير مستقر وغير آمِنٍ يفرض معه التوجسَ والحذرَ، فتأتي التحيةُ عندئذٍ لتُخفِّف من هذا التوجس والحذر. وعندما لا تكون التحية بِنيَّة حَسَنة عند أحد أطرافها، فإنها ستؤدِّي بلا ريب إلى خداع الطرف الآخر، وستعود عليه بالضرر. وقد ألمحتُ إلى أن هذه التحية- التي تتخذ شكلاً تعاقديًّا على الأمن في السياقات غير الآمِنة- هي جذرُ كل أشكال التعاقدات الأوسع التي أوجدتها المجتمعات لاحقًا لضبط العلاقات والتعاملات فيما بينها. وقد ألمحتُ، ولم أُفصِّل في ذلك، لعدم احتمال المقال زيادة تفصيل.

المراجع

حلمي، أسماء: «الوجه كآلية للتواصل عند ليفيناس». الإسكندرية: سلسلة أبحاث المؤتمر السنوي كيف نقرأ الفلسفة، العدد 2، 2019، ص 917-938.

زكي، أحمد: «التحية في قديم الزمان وحديثه». الكويت: مجلة العربي، العدد 68. 1964، ص33-34.

الرفاعي، عبد الجبار: الدين والكرامة الإنسانية. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، 2021.

الصامل، محمد: بلاغة أساليب التحية في الشعر العربي. الرياض: دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، 2007.

الصامل، محمد: بلاغة النظم في آيات التحية. الرياض: دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، 2007.

غيضان، السيد: «التجلي: المقدس لوجه الآخر في فلسفة ليفيناس». القاهرة: مجلة الآداب والعلوم الإنساني. العدد 87، 2018، ص 353-406.

ليفيناس، إيمانويل: «الموت من أجل الآخر أو الانعطاف الأنطولوجي نحو الأخلاق». القاهرة: مجلة أوراق فلسفية، العدد 17، 2007.

المطيري، عبد الله: فلسفة الآخرية: الآخر بين سارتر وليفيناس وبهجة الضيافة. الرياض: مدارك للنشر والتوزيع، 2021.

مقـالة

10

العلاقة بين الحقيقتَين الدينية والفلسفيـة: ابن رشد العربي وابــن رشــد اللاتــيــنـــي

مشاعل عبد الله الغديفي

العلاقة بين الحقيقتَين الدينية والفلسفية: ابن رشد العربي وابن رشد اللاتيني

مشاعل عبد الله الغديفي

مقدمة

يُعدُّ موقفُ ابن رشد من العلاقة بين الحقيقة الدينية والحقيقة الفلسفية أحدَ أشهر المواقف في هذه القضية عبر التاريخ، حتى إن كثيرًا من الباحثين يعتقد أن آثاره امتدت إلى الثقافتَين العربية والغربية في أكثر من حقبة مهمة في تاريخ الثقافتين. لكن موقفه تعرَّض لتحولات عديدة خلال تنقله بين الثقافات والمفكّرين والمترجمين والسياقات المختلفة. وقد بدأت هذه التنقلات من القرن الثاني عشر، حيث تُرجِمَ التراثُ الرُّشْدي إلى لغاتٍ أبرزها اللاتينية، فلعب دورًا في تلك المرحلة يراه كثيرٌ من الباحثين جوهريًّا في سياق الصراع بين الفلاسفة والكنيسة في أوروبا. فقامت على مؤلَّفاته في فرنسا حركةٌ أُطلِقَ عليها الرُّشْدية اللاتينية، كان مؤسِّسوها وأبرز رموزها أساتذةَ كلية الآداب في جامعة باريس.

وفي الوقت الذي تُرجِمَت فيه مؤلَّفاتُ أرسطو، كانت قضية العلاقة بين الدين والفلسفة من أبرز القضايا الجدلية في المجتمعات الإسلامية واليهودية والمسيحية، وكان موقف الرُّشْدية اللاتينية فيها، الذي يُسمَّى «الحقيقة المزدوِجة» متداولاً في الأوساط الأكاديمية وفي معاقل السلطة الدينية، حتى أصبح من أبرز القضايا التي عُرِفَت بها هذه الحركة. ويَقصدون بموقفهم هذا وجودَ حقيقتين، إحداهما دينية والأخرى فلسفية، وأن كلَّ حقيقة منهما مستقلةٌ بذاتها عن الأخرى[1].

وقد لعبت هذه الفكرةُ دورًا مهمًّا في التاريخ الأوربي عمومًا، وفي تاريخ صراعه مع الكنيسة خصوصًا؛ ولعبت دورًا آخر في المنهج الذي انتهجته قراءةُ التراث الرُّشْدي، حيث كانت أحد عوامل توجيه هذه القراءات إلى سياق الفكر العقلاني في وجه الخطاب الديني.

لقد تجاوز حضورُ «الحقيقة المزدوِجة» حدودَ زمان ومكان المدرسة الرُّشْدية اللاتينية، وللباحثين مواقف في وصف هذا التجاوز، لعل أبرزها الموقف الذي يراها البذرةَ الأولى للعَلْمانية. وفي الوقت ذاته، يرى آخرون أنها دعوة لا تمثل ابنَ رشد وتتناقض مع معتقداته[2].

(1) انظر: Leaman, Oliver (2013). Averroes and His Philosophy, 169

(2) انظر: Nasr, Seyyed Hossein (2006). Islamic Philosophy from Its Origin to the Present, 145.

وبالعودة إلى مؤلَّفات ابن رشد الأصلية، وجدتُ أن هذا الموقف لا يتفق مع موقفه الحقيقي من هذه القضية؛ إذ يذهب ابن رشد- على خلاف الرُّشْدية اللاتينية- إلى وحدة المعرفة واستحالة تناقض الحقائق، وله في ذلك مقولة ذائعة، ألا وهي: «إن الحق لا يُضادُّ الحقَّ بل يوافقه ويشهد له»[1]. ويمكن تلخيص موقف ابن رشد من العلاقة بين الدين والفلسفة في أنه يرى الحقَّ واحدًا، وأن طرق بلوغه ثلاثة، وأن تنوعها عائد إلى طبائع الناس وقدراتهم في الوصول إلى الحق، إذ لا يرى ابن رشد أن الجميعَ قادرٌ على بلوغ الحق من الطريق ذاته. وله في تقسيم الناس وضبط هذه الطرق كلامٌ مفصَّلٌ سيأتي التفصيل فيه في متن البحث[2].

أسعى في هذه المقالة إلى المقارنة بين موقف الرُّشْدية اللاتينية من العلاقة بين الدين والفلسفة، وبين موقف ابن رشد منها. وسأفعل ذلك بإيضاح موقف ابن رشد من خلال مؤلَّفاته الأصلية، وكذلك إيضاح موقف المدرسة الرُّشْدية اللاتينية منها، وأنتهي إلى عقد مقارنة بينهما.

وسأحاول بذلك إثباتَ وجود خلاف حقيقي بين حقيقة موقف ابن رشد من القضية، وبين الموقف الذي تَنسبه المدرسةُ الرُّشْدية اللاتينية إليه. وملخص هذا الفرق يكمن في أن ابن رشد يصرِّح تنظيريًا بألَّا تعارض بين الحقيقتين، وأما تطبيقيًا فهو يرى الحقيقة الفلسفية ضابطة للحقيقة الدينية، بمعنى أن تَعارُضَ الحقيقة الدينية مع الحقيقة الفلسفية يوجب التأويلَ للدينية؛ في حين أن الرُّشْدية اللاتينية لا ترى علاقةً بين الحقيقتين، وتعتقد أن كل واحدة منهما تستطيع أن تستقل بنفسها من دون أن تضبطها الأخرى.

وأهميةُ الموضوع مبرَّرةٌ بعدد من الأسباب، أبرزها حضور ابن رشد حتى يومنا هذا في سياقات فكرية متنوعة، شبيهة بالسياقات التي كان يُتداوَلُ من خلالها عبر تاريخه، والتي يَغلب عليها حضورُ المصالح والمواقف السياسية، وأرى أن عبور نتاج الفيلسوف على السياقات السياسية يزيد من حاجتنا إلى دراسة مواقفه وتوضيحها وتنقيتها مما التصق بها من شوائب. وأظنُّ أن هذا من أبرز المآخذ على الدراسات السابقة في هذا الموضوع، إذ تنطلق دائمًا من توجُّه سياسي في أصله، حتى أصبح من الصعب على قرَّاء ابن رشد تحريرُه من هذه الشوائب.

وفي حدود موضوعنا، أرى أن هذه هي الحال، وأن الخلط بين موقف ابن رشد من العلاقة بين الحقيقتين، وبين موقف الرُّشْدية اللاتينية المتمثل في فكرة «الحقيقة المزدوجة» لا يزال قائمًا[3]. وهذا سبب وجيه لاعتبار تحرير هذه القضية وتوضيحها ذات أهمية معرفية،

(1) ابن رشد، أبو الوليد. (1119) فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، 32.
(2) انظر: ابن رشد، أبو الوليد. (1998) الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، 171.
(3) انظر: عنابي، زهر. (2000) سلسلة في الإنتاج الفكري الجزائري، 184

بالإضافة إلى ذلك فإن لهذا الخلط حضورًا في نتاج فلسفي وفكري وثقافي عربي معاصر يتمثل في المدرسة الرُّشْدية العربية، فالأمر ليس مجرد دراسة في تاريخ الأفكار، وإنما دراسة لحاضرها واستعمالاتها المعاصرة أيضًا. وهو حضور متعدد في مستوياته، يُعد أقصاه الاعتقاد بأن العَلْمانية أتت من الأندلس المسلمة، ومثلما يقول أنصار هذه الفكرة: «فأنت لا بد تعلم أن الفيلسوف المسلم ابن رشد هو مؤسِّس العَلْمانية، وهذا كل ما يعرفه كل فلاسفة فرنسا»[1].

وأما سؤال بحثي فهو: ما الفرق بين رؤية ابن رشد للعلاقة بين الحقيقة الدينية والفلسفية ورؤية المدرسة الرُّشْدية اللاتينية؟ وأهدف من هذا السؤال إلى التمييز بين هذين الموقفين المختلطين، وإثبات اختلافهما؛ ولأجل ذلك سأقوم بالمقارنة بين موقف الرُّشْدية اللاتينية من العلاقة بين الدين والفلسفة، وبين موقف ابن رشد الحقيقي منها. وسأفعل ذلك بإيضاح موقف ابن رشد وتوضيحه من خلال مؤلَّفاته الأصلية؛ ثم توضيح موقف المدرسة الرُّشْدية اللاتينية منها، وأنتهي إلى عقد مقارنة توضح نقاط الالتقاء والافتراق بينهما.

يَحسُن في بداية المقال أن نستحضر ترجمةً مختصرةً لابن رشد قبل الخوض في موقفه. هو ابن رشد الحفيد يُكنَّى بأبي الوليد، وهو محمد بن أبي القاسم أحمد ابن شيخ المالكية أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد القرطبي. خرج ابن رشد في بيت علمٍ، الأمر الذي مكَّنه من النشأة على طلب العلم الشرعي، ثم كما قيل: «أقبل على علوم الأوائل وبلاياهم، حتى صار يُضرَب به المثل في ذلك»[2]. والمقصودُ بعلوم الأوائل بحسب رواية الذَّهبي الفلسفةُ، وما يتبعها من منطق وعلم رياضياتي وعلوم طبيعية، تمييزًا لها عن علوم الشريعة وما يتفرع منها بحسب أقوال القدماء[3].

وهذا الاهتمام الأخير هو المنفذ الذي يَسَّر لنتاج ابن رشد لاحقًا الانتقالَ إلى أوروبا عبر الترجمات اللاتينية والعِبْرية التي خرجت منها المدرسة الرُّشْدية اللاتينية التي نشير إليها في عنوان هذه المقالة بـ»ابن رشد اللاتيني»، وهي مدرسة نشأت في القرون الوسطى، وعلى وجه التحديد في ستينيات القرن الثاني عشر وسبعينياته في أوربا، وعلى وجه التحديد في باريس[4]. فقد كان أوائلُ الرُّشْدين اللاتينيين أساتذةَ كلية الآداب في جامعة باريس، من أمثال: سِيغر من برابانت[5]، وبُويثيوس من داسيا[6].

(1)الشيخ، ممدوح .(2004) اللائكية (العلمانية الفرنسية) والإسلام، 18.
(2)سير أعلام النبلاء .(308/21)
(3)انظر: التميمي، مشحن .(2010) فلسفة التاريخ عند ابن رشد، 19.
(4) انظر: Marenbon, John (2007). Latin Averroism.
(5)وُلِدَ سيجر من برابانت Siger of Brabant نحو عام 1240، وبدأ التدريس في جامعة باريس منتصف ستينيات القرن السادس عشر. انظر: Brozek, Bartosz (2010). The Double Truth Controversy, 26
(6)بويثيوس من داسيا Boethius of Dacia كان من أشهر أتباع سيغر، ودارت أبرز أعماله حول قِدَم العالم، والخير الأعظم. انظر: Gonzalez, Justo L. (2010). A History of Christian Thought Volume II, 288.

ولعل أبرزَ معالم هذه الحركة أنها كانت في أصلها معاديةٌ للكنيسة والسلطة الدينية، فهذا الدور الرئيس والمكوّن الأصيل لهُويّتها يُعد إضافةً إلى مدى أهمية موضوع القضية محل الدراسة في تاريخ هذه الحركة، أعني قضيةَ العلاقة بين الحقيقة الدينية والحقيقة الفلسفية، وإنْ شئتَ استطعتَ ترجمتها إلى العلاقة بين السلطة المعرفية الدينية والسلطة المعرفية الفلسفية التي كان الرُّشْديون يمثلونها في ذلك الوقت، ولا عَجَبَ في أن هذه القضية كانت في تلك المرحلة من أبرز قضايا المجادلة في المرحلة التاريخية التي نتحدث عنها، والتي ظهرت فيها وازدهرت المدرسة الرُّشْدية اللاتينية.

وبالعودة قليلاً إلى ابن رشد العربي، لم تكن قضية العلاقة بين الحقيقة الدينية والفلسفية مهملة، فقد عَنْوَن بها أبرز كتبه، ألا وهو فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال، كذا كان كتابه البارز تهافت التهافت- الذي كان في أصله ردًّا على الغزالي في كتابه الذي هاجم فيه الفلاسفة وهو تهافت الفلاسفة- ليس إلا محاولةً للخوض في هذه القضية وتوزيع القوة بين الحقيقتين وضبطهما بحسب ما رأى ابن رشد.

لقد كان حضورُ هذه الفكرة في التراث الرُّشْدي قويًّا، فهي من أبرز سِمات نتاجه الفكري الذي كان من أبرزه أيضًا جهودُه في ترجمة التراث الأرسطي وشرحه؛ وأظنُّ أن هاتين السِّمتَين هما ما جعلتا التراثَ الرُّشْدي مغريًا للتداول والحضور في الأوساط الأوروبية. بَيْدَ أن ما أزعمه في هذه المقالة هو أن موقف الرُّشْدية اللاتينية من هذه القضية، الذي يُعرَف بالحقيقة المزدوِجة لا يمثل ابن رشد، الأمر الذي يَلزم عنه أن كلَّ ما بُنِيَ عليها من أفكار، وعلى رأسها نسبة العَلْمانية إليه باطلٌ. ولتبيين ذلك في ظنِّي لا بد من عقد دراسة مقارنة بين الفكرتين وسأَبْتدِئ بموقف ابن رشد العربي، وأشرحه من خلال مؤلَّفاته التي تناولت هذه القضية، ثم أُفرِدُ موقفَ الرُّشْدية اللاتينية من القضية ذاتها، وهكذا تكون المقالةُ حاضرةً وقادرةً على إبراز أوجه الاختلاف والتشابه بينهما.

موقف ابن رشد من العلاقة بين الحقيقتَين الدينية والفلسفية

يقدم ابن رشد في مؤلَّفاته منهجيةً معقدةً ودقيقةً في كيفية التعامل مع ما يبدو من تناقض بين الحقيقة الدينية والحقيقة الفلسفية، لكنه في الوقت ذاته يُصِرُّ على استحالة تناقضهما، فمسألةُ التناقض عنده مستحيلةٌ عقلاً، وقد صرَّح بذلك في أكثر من موضع. ومن أشهر مقولاته في هذه القضية: «فإننا معشر المسلمين، نعلم، على القطع، أنه لا يؤدِّي النظرُ البرهاني إلى مخالفة ما وَرَدَ به الشرع، فإن الحقَّ لا يُضادُّ الحقَّ، بل يوافقه ويشهد له»[1]. ولذا،

(1) ابن رشد، أبو الوليد. (1119) فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، 32.

رأيتُ أنه من المهِمِّ تحريرُ هذه النقطة قبل الخوض في منهج ابن رشد في التعامل مع قضية العلاقة بين الحقيقتَين الدينية والفلسفية. فالحقيقة عنده واحدة، والقرآنُ والبرهانُ لا يوصِّلان إلا إليها، وبرغم ذلك يُجِيز التناقضَ الظاهرَ، ويفصِّل في تبريره ودوافع الشَّرْع إلى السماح به.

كذا يرى ابن رشد أن الشَّرْع لم يضع الحقيقةَ في ظاهر النصوص؛ نظرًا إلى أن الجمهورَ الذي وُجِّهَتْ إليه هذه الآياتُ غيرُ قادر على استيعاب كُنْه الحقيقة[1]. ولذا، فقد وضع لأفراد هذه الجمهور الشَّرْعَ منهجًا خاصًّا يتمكنون به من بلوغ غاياتهم[2]. وأفراد الجمهور عند ابن رشد هم «كل مَن لم يُعْنَ بالصنائع البرهانية»[3]. وغايةُ الخطاب الذي يوجِّهه لهم الشَّرْع هو توجيههم إلى ما ينفعهم عمليًّا ويمكِّنهم من السلوك في الطريق الذي أراده لهم الشَّرْع حتى لو لم تبلغ أذهانُهم حقائقها، يقول ابن رشد: «فإن المقصود الأول بالعلم في حق الجمهور إنما هو العمل، فما كان أنفع في العمل فهو أجدر. وأما المقصود بالعلم في حق العلماء فهو الأمران جميعًا، أعني: العلم والعمل»[4]. وهذه أبرز مآخذه على تأويلات عموم الفرق الإسلامية- لا سيما المتكلمين- لنصوص مثل نصوص الصفات وغيرها، فهي من جهةٍ لا تُحقِّق البرهانَ، ومن جهةٍ أخرى لا تُحقِّق غايةَ ظاهر النص التي هي- كما أسلفنا- توجيه الجمهور إلى العمل الصالح، فلا هي أصابت غايةَ الظاهر ولا حققت البرهانَ[5]. نفهم مما سبق أن ابن رشد يرى دورًا مهمًّا لظاهر النص برغم تناقضه مع الحقيقة البرهانية، كذا يرى وجوب الإبقاء عليه والعمل به، فليست علاقته مع ما يتناقض مع الحقيقة الفلسفية عدائية، بل على النقيض قد يدافع عنها ضد أعدائها من المتكلمين وغيرهم؛ ويرى أن في تدميرها تدميرًا لمقاصد الشَّرْع في إصلاح المجتمع.

ولذا، فقد كان لابن رشد موقفٌ حادٌّ من عموم التأويل الذي تقوم به الفرق الإسلامية، ويتهمه بتفريق الأمة وتشتيتها، يقول في ذلك:

«ومثال مَن أوَّلَ شيئًا من الشرع وزعم أن ما أوَّلَه هو ما قَصَدَ الشرعُ، وصرَّح بذلك التأويل للجمهور، مثال مَن أتى إلى دواء قد ركَّبه طبيبٌ ماهر ليحفظ صحة جميع الناس أو الأكثر، فجاء رجل يلائمه ذلك الدواء المركب الأعظم، لرداءة مزاج كان به ليس يعرض إلا للأقل من الناس، فزعم أن بعض تلك الأدوية التي صرَّح باسمه الطبيب الأول في ذلك الدواء، العام المنفعة، المركَّب، لم يرد به ذلك الدواء الذي جرت العادة في اللسان أن يدل

(1)انظر: ابن رشد، أبو الوليد .(1998) الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، 158.
(2)ابن رشد، أبو الوليد .(1998) الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، 171.
(3)ابن رشد، أبو الوليد .(1998) الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، 136.
(4)ابن رشد، أبو الوليد .(1998) الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، 149.
(5)انظر: ابن رشد، أبو الوليد .(1998) الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، 149

بذلك الاسم عليه. وإنما أُريدَ به دواءٌ آخر مما يمكن أن يدل عليه بذلك باستعارة بعيدة. فأزال ذلك الدواء الأول من ذلك المركَّب الأعظم وجعل فيه بدله الدواءَ الذي ظن أنه الذي قصده الطبيب. وقال للناس: هذا هو الذي قصده الطبيب الأول. فاستعمل الناسُ ذلك الدواءَ المركَّب على الوجه الذي تأوَّلَه عليه هذا المتأوِّلُ، ففسدت به أمزجةُ كثير من الناس.

فجاء آخرون شعروا بفساد أمزجة الناس عن ذلك الدواء المركَّب، فراموا إصلاحَه بأن أبدلوا بعض أدويته بدواء آخر غير الدواء الأول، فعَرَضَ من ذلك للناس نوعٌ من المرض غير النوع الأول. فجاء ثالثٌ فتأوَّلَ في أدوية ذلك المركب، غير التأويل الأول والثاني، فعَرَضَ للناس من ذلك نوعٌ ثالث من المرض غير النوعين المتقدمين. فجاء متأوِّلٌ رابع فتأوَّلَ دواءً آخر غير الأدوية المتقدمة، فعَرَضَ منه للناس نوعٌ رابع من المرض غير الأمراض المتقدمة. فلَمَّا طال الزمانُ بهذا المركَّب الأعظم وسلَّطَ الناسُ التأويلَ على أدويته، وغَيَّروها وبدَّلوها، عَرَضَ منه للناس أمراضٌ شتَّى، حتى فسدت المنفعةُ المقصودة بذلك الدواء المركَّب في حق أكثر الناس. وهذه هي حال هذه الفرق الحادثة في هذه الشريعة مع الشريعة. وذلك أن كل فرقة منهم تأوَّلَت في الشريعة تأويلاً غَيْرَ التأويل الذي تأوَّلَته الفرقةُ الأخرى وزعمت أنه الذي قصده صاحبُ الشرع حتى تمزَّق الشَّرْعُ كلَّ مُمَزَّق، وبَعُدَ جدًّا عن موضعه الأول. ولَمَّا علم صاحبُ الشَّرْع صلى الله عليه وسلم أن مثل هذا يَعْرَضُ ولا بد، في شريعته، قال: «ستفترق أمتي على اثنتين وسبعين فرقة، كلها في النار إلا واحدة». يعني بالواحدة: التي سلكت ظاهرَ الشَّرْع ولم تُؤوِّلْه تأويلاً صرَّحت به للناس. وأنت إذا تأملتَ ما في هذه الشريعة في هذا الوقت من الفساد العارض فيها من قِبَل التأويل تبيَّنتَ أن هذا المثالَ صحيحٌ»[1].

ويبالغ ابن رشد في التشنيع على هؤلاء فيقول: «وأوَّلُ مَن غَيَّرَ هذا الدواءَ الأعظمَ هم الخوارج، ثم المعتزلة بعدهم، ثم الأشعرية، ثم الصوفية، ثم جاء أبو حامد فطَمَّ الوادي على القرى»[2].

وهكذا، يأتي موقفُ ابن رشد الحاد للدفاع عن وجوب عدم إشغال الجمهور ببواطن النصوص، وعدم الخوض في تأويلها، والاكتفاء في حقهم بظواهرها التي تؤدِّي بحسبه الدور الذي وضعها الشارع لأجله على أمثل وجه وإن لم تمكِّنهم من معرفة الحقيقة، فيقول صراحةً: «فينبغي كما قلنا ألَّا يُعْدَلَ في الشَّرْع عن التصور الذي وضعه للجمهور، ولا يُصرَّحُ لهم بغير ذلك»[3]. بَيْدَ أنه لا يزال على ما يؤمن به من أن الحقيقة في الباطن، وأن هذا الظاهر

(1) ابن رشد، أبو الوليد. (1998) الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، 150.
(2) ابن رشد، أبو الوليد. (1998) الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، 151-152.
(3) ابن رشد، أبو الوليد. (1998) الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، 172.

لا يحملها، ويقطع بأن كلَّ ما قطع به البرهانُ حقٌّ، وأن تعارضَ الظاهر معه مُسوِّغٌ لأن تنصرف حقيقة النص من ظاهره إلى باطنٍ لا يمكن بلوغه إلا بالتأويل. لكنه يرى أن هذه العملية لا حاجة إليها إلا بالنسبة إلى العلماء، ويجب عليهم أن يكونوا أمناء بالمحافظة عليها، وأن يمتنعوا من بَثِّها للجمهور. يقول ابن رشد في ذلك: «ينبغي أن يُقَرَّ الشَّرْعُ على ظاهره ولا يُصرَّحُ للجمهور بالجمع بينه وبين الحكمة، لأن التصريح بذلك هو تصريح بنتائج الحكمة لهم، دون أن يكون عندهم برهانٌ عليها. وهذا لا يَحِلُّ ولا يجوز، أعني: أن يُصَرَّحَ بشيء من نتائج الحكمة لمن لم يكن عنده البرهان عليها، لأنه لا يكون لا مع العلماء الجامعين بين الشَّرْع والعقل، ولا مع الجمهور المتبعين لظاهر الشرع. فلَحِقَ مِن فعله هذا إخلالٌ بالأمرين جميعًا، أعني: الحكمة والشَّرْع، عند أناس، وحفظ الأمرين جميعًا عند آخرين»[1].

وبعد التشنيع على الفِرَقِ التي شَوَّشت بتأويلاتها عقولَ الجمهور، يرى ابن رشد أن هناك حالة طارئة قد تستدعي استباحةَ توجيه الحديث إلى الجمهور، ألا وهي حالة الجمهور الذين شَوَّشت عليهم الفِرَقُ التي يراها ضالةً فتوهَّموا بسببها التعارضَ بين الحقيقة الدينية والحقيقة الفلسفية، فيرى أنه في حق هؤلاء يجب أن يُبيَّنَ لهم، على خلاف الأصل الذي أقرَّه وهو إخفاؤها عنهم، يقول في ذلك: «والصواب كان ألَّا يُصَرَّح بالحكمة للجمهور. وأمَا وقد وقع التصريح فالصواب أن تعلم الفرقة من الجمهور التي ترى أن الشريعةَ مخالِفةٌ للحكمة أنها ليست مخالِفةً لها. وكذلك الذين يرون أن الحكمةَ مخالِفةٌ لها من الذين ينتسبون للحكمة أنها ليست مخالِفةً لها. وذلك بأن يعرف كل واحد من الفريقين أنه لم يقف على كُنْههما بالحقيقة، أعني على كُنْه الشريعة ولا على كُنْه الحكمة؛ وأن الرأي، في الشريعة، الذي اعتُقِدَ أنه مخالِفٌ للحكمة هو رأي إما مبتدع في الشريعة لا من أصلها، وإما رأي خطأ في الحكمة، أعني تأويل خطأ عليها. كما عَرَضَ في مسألة علم الجزئيات وفي غيرها من المسائل»[2].

يبدو واضحًا أن ابن رشد لا يسعى إلى نزع السلطة الاجتماعية لظاهر النص الديني، بل يرى ضرورةَ حضورها في معتقدات الجمهور، مُسيِّرةً لسلوكهم وضابطة لمجتمعاتهم، لكنه في الوقت نفسه لا يرى أن هذا الظاهر يحمل الحقيقة، وأن تعارضه مع البرهان يُسوِّغ تأويلَه بما يجعله يتوافق مع البرهان؛ لأن ما أدَّى إليه البرهانُ بالضرورة صواب، ولأنه لا يُجيز على الدين أن يأتي بغير الحق فيُجيز تأويلَه بما يجعله متوافقًا مع الحق الذي أدَّى إليه البرهانُ.

(1)ابن رشد، أبو الوليد .(1998) الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، 151-152.
(2)ابن رشد، أبو الوليد .(1998) الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، 152-153.

موقف المدرسة الرُّشْدية اللاتينية من العلاقة بين الحقيقتَين الدينية والفلسفية

عند الحديث عن العلاقة بين الحقيقة الدينية والحقيقة الفلسفية عند المدرسة الرُّشْدية اللاتينية، فنحن نتحدث مباشرةً عن فكرة تُدعَى «الحقيقة المزدوِجة»؛ وهي من أبرز الأفكار التي عُرِفَت بها هذه الحركةُ، كذا كانت من أبرز القضايا الجدلية في عصرها بين جميع التيارات التي تناولت التراثَ الرُّشْدي، سواء من الرُّشْديين أو نقادهم[1]. وهي فكرة تقول إن هناك حقيقتَين، هما: الدينية والفلسفية؛ وإن هاتين الحقيقتين مستقلتان استقلالاً تامًّا عن بعضهما بعضًا، وإن كلتيهما حقائق، حتى لو ثبت تناقضهما من دون أن تدحض إحداهما الأخرى، فليست لإحداهما سلطة أو تأثير لا سلبًا ولا إيجابًا على أختها. وَفْقَ ما نعلمه، فإن أقدم ظهور لذِكْرِ هذه الفكرة وتعريفها جاء في اللائحة التي كتبها الأسقفُ تِمْبِيَر Tempier، فقد جاء في مطلع اللائحة: «وهكذا يقول إن الأشياء صحيحة حسب الفلسفة، وليس حسب الإيمان الكاثوليكي، وكأن هناك حقيقتَين متعارضتَين، وكأن هناك حقيقة في أقوال الوثنيين في الجحيم تخالف حقيقة الإيمان»[2]. المشكلة في كتابة تِمْبِيَر هذه هي أنها لا توضِّح مَن الفلاسفة الذين قالوا هذه الفكرة، لم يذكر أسقفُ باريس أيَّ أسماء صراحةً، الأمر الذي جعل المسألةَ أكثرَ قابلية للتأويلات[3]. وبرغم ذلك، نجد اسمَيْ سيغر وبويثيوس مسجَّلَين في إحدى المخطوطات المكتشفة لهذه اللائحة، وكانت الكتابة بواسطة ريموند لول، ومع ذلك فلا يزال كثيرٌ من الباحثين مرتابين من نِسْبة هذه الفكرة إلى الفيلسوفَين، ولا تزال احتمالاتٌ من قبيل أنها من دعاوى تِمْبِيَر وحده، مفتوحةً[4].

في تلك المرحلة، كان الفلاسفة المذكورون هم الممثلين للحركة الرُّشْدية اللاتينية، وهناك مَن يميل إلى أن عَزْو تِمْبِيَر هذه الفكرة إليهم كان محاولةً منه لوصمهم بالهَرْطقة، على الرغم من أنهم في الواقع لم يتبنوها أبدًا[5]. وهذه من أحد أبرز القضايا الجديرة بالبحث في تاريخ هذه الحركة، لكنها ليست مما يتعلَّق به سؤالُ هذا البحث. على أي حال، انتشرت عبر التاريخ الحقيقةُ المزدوِجة في أوروبا، وتبنَّاها كثيرٌ من الفلاسفة غير المذكورين في هذه اللائحة من أمثال بيترو بومبونازي[6].

(1) Brozek, Bartosz (2010). The Double Truth Controversy. 14.
(2) Dodd, Tony (1998). The Life and Thought of Siger of Brabant, Thirteenth-century Parisian Philosopher, 197.
(3) Brozek, Bartosz (2010). The Double Truth Controversy, 26.
(4) Ibed., 24.
(5) Ibed., 14.
(6) Ibed., 2.

لقد خرجت هذه الفكرة بغرض مصالحة الحقيقتَين، حيث إن إعادة إحياء التراث الأرسطي وازدهار حركة الترجمة تَرتَّبَ عليها خروجُ كثير من الفلاسفة والمفكرين المستقلين عن السلطة الدينية التي اعتادت أن تكون لها السيطرة الحصرية على الحقيقة، والتي نظرت إلى حضور حقيقة أخرى تزاحمها على أنها تهديدٌ لها[1]. وكان التجاوب مع هذا التهديد صارمًا، حيث خرجت لوائح إدانات بقوائم الأفكار الفلسفية التي يجب منعها وتحريم تداولها في جامعة باريس التي كانت معقلاً لرموز المدرسة الرُّشْدية في تلك المرحلة، ومن أبرزها لائحةُ الإدانات التي كتبها الأسقفُ تِمْبِيَر، والتي حَوَت «الحقيقةَ المزدوِجة» ضمن مجموعة الأفكار التي يجب حظرها[2]. ولكن برغم شراسة الهجمات، نعلم أنها فشلت، وأن تعاليم الرُّشْديين كانت جذَّابةً للغاية، وبدأت سلطة الفلاسفة تنمو بسرعة كبيرة[3]. وكما تشير الأدلة التاريخية، فإن إدانة عام 1270 فشلت في تحقيق هدفها[4]. ولقد كانت المشكلة الرئيسة التي تثيرها فكرةُ الحقيقة المزدوِجة هي التناقض، فهي صريحة في إمكانه، ولذا كانت الهجمةُ عليها شديدةً حتى مِن قِبل المعتدلين ممن قبلوا بإمكان قبول الآراء الفلسفية بعد تمحيصها. لقد أثارت الحقيقةُ المزدوِجة سخطًا، واعْتُبِرَت هَرْطقةً عربية رُشْدية[5].

ومن أبرز القضايا المتعلقة بنظرية الحقيقة المزدوِجة قضيةُ علاقتها بالعَلْمانية، وكونها بذرتها الأولى التي وُصِفَتْ بأنها عربية رُشْدية. وأظنُّ أن هذه الفكرةَ جزءٌ من هُويَّة هذه الفكرة، نظرًا إلى كونها من أبرز مسوِّغات تداولها واستغلالها. وبتأمل هذه الفكرة وعرضها على العَلْمانية، التي هي فصل بين الدين والدنيا، سنستطيع بسهولة ملاحظة التشابه بين الموقفين؛ ففي العَلْمانية استقلالٌ لمجال الدين عن مجال الدنيا، وفي الحقيقة المزدوِجة استقلالٌ لكل حقيقة عن الأخرى، أيْ كأن الحقيقة المزدوِجة هي القاعدة المعرفية التنظيرية التي تتحول- بنزولها إلى المستوى التطبيقي- إلى العَلْمانية. ونظرًا إلى أن هذه الفكرة- أعني «الحقيقةَ المزدوِجة»- نُسِبَتْ خطأً إلى ابن رشد، فقد برَّرَ هذا نِسْبةَ العَلْمانية إليه أيضًا؛ فذاع في بعض الأوساط اعتقادٌ بأن ابن رشد هو المؤسِّس لها، ومن ثمَّ فالعَلْمانيةُ إسلاميةُ الأصل، ويُستخدَم هذا الموقفُ لتمرير أيديولوجيات ومواقف سياسية حتى اليوم.

(1) انظر: Haliva, Racheli (1445). Averroes and Averroism in Medieval Jewish Thought, 35.
(2) قنواتي، جورج شحاته (2021)، 228.
(3) Brozek, Bartosz (2010). The Double Truth Controversy, 21.
(4) Ibed., 24.
(5) انظر: الشيخ، ممدوح (2004). اللائكية (العلمانية الفرنسية) والإسلام، 18.

مقارنة

من خلال الشرح التفصيلي للموقفَين، أرى أنه من الواضح تباعدهما تباعدًا كبيرًا. يبتدئ هذا التناقضُ من كون موقف ابن رشد المعقد والتفصيلي يتمحور كله حول محاولة إزالة التناقض بين الحقيقتَين الدينية والفلسفية، وعلى الجانب الآخر تقبل المدرسةُ الرُّشْدية التناقضَ ولا ترى أنه مشكلة يجب حلها. أضِفْ إلى هذا أن ابن رشد يرفض تناقض الحقائق صراحةً، ولكنه أوْجَدَ استقلالاً وفصْلاً بين مجال كل واحدة منهما، فلكل واحدة منهما مجالها ووسائلها وجمهورها المستهدف، بل ودورها الذي تستقل به عنه الأخرى، وإنْ كان يرفض إمكانَ حدوث التناقض بينهما. ولعل في هذه النقطة لا أقول اتفاقًا مع موقف الرُّشْدية اللاتينية، بل زاويةً للنظر نجد من خلالها أن موقف ابن رشد يقترب من الموقف اللاتيني في هذه المسألة، حيث تدفع الحقيقةُ المزدوِجة في اتجاه الفصل بين الحقيقتَين، وكذا يفعل ابن رشد، وإنْ كان لا يصل في دفعه إلى مرحلة القول بإمكان التناقض، برغم تَمَحْورِ جهوده حول التوفيق بينهما عبر التأويل، وتخفيف الصراع بينهما بحرصه على إبعاد الجمهور عن هذه المناطق الشائكة.

ولعل من أوجه الشَّبَه أيضًا إقرارَ ابن رشد بتعدُّد طرق الوصول إلى الحقيقة، واعتباره الدين والفلسفة طريقين موصِّلَين، وكذا الحال عند القول بالحقيقة المزدوِجة، فالمدرسةُ اللاتينية قبل إقرارها باستقلال الحقائق أقرَّت استقلال الطرق الموصِّلة إليها، ولكنها أباحت أن يكون كلُّ طريق موصِّلاً إلى حقيقةٍ غير التي أوصل إليها الآخرُ.

ويبقى الفارقُ الرئيس متمثلاً في أن بين الحقيقتَين بحسب ابن رشد علاقةً معقدةً جدًّا، في حين لا نجد هذا التعقيدَ عند الرُّشْدية اللاتينية التي ترى ألَّا علاقة أصلاً بين الحقيقة الدينية والحقيقة الفلسفية، فلا تُصارِع إحداهما الأخرى، ولا تُؤوِّلُها ولا تتعاطى معها؛ ومن ثمَّ يختلف الموقف الرُّشْدي تمامًا عن الموقف اللاتيني المسمى بالحقيقة المزدوِجة.

الخاتمة

تناولتُ في هذا المقال موقفَ ابن رشد من العلاقة بين الحقيقة الدينية والحقيقة الفلسفية، وعَرَضتُه على الموقف الذي نُسِبَ إليه عبر الحركة الرُّشْدية اللاتينية في هذه المسألة، والذي يُطلَق عليه «الحقيقة المزدوِجة»، وخرجتُ من ذلك إلى أن موقفَه مختلفٌ تمامًا عنها؛ حيث يتعامل ابن رشد مع الحقيقة الدينية والحقيقة الفلسفية على أساس أن توافقهما ضرورةٌ، وعِلَّةُ هذه الضرورة هي استحالة تناقض الحقائق، وإيمانه بأن كِلا الطريقين موصِّلٌ بالضرورة إلى الحقيقة، في حين يُجيز موقفُ الحقيقة المزدوِجة تناقضَ الحقائق، لكنه في الوقت ذاته يسمح به ويبرِّره باستقلال كل حقيقة عن أختها؛ ومن ثمَّ وجدتُ أن هناك اختلافاتٍ جوهريةً بين الموقفَين، الأمر الذي يعني أن نِسْبةَ هذه الفكرة إلى ابن رشد لم يكن صائبًا، ومن ثمَّ فكل ما تَرتَّب عليها لا ينتمي إلى تراثه أيضًا، من قبيل: تأسيس العَلْمانية أو وَضْع بذرتها الأولى.

ومن أبرز النتائج التي وجدتُها عبر مقالتي هذه، موقفُ ابن رشد الصارم من ضرورة حضور ظاهر الحقيقة الدينية في المشهد الاجتماعي الإسلامي، حتى في حال تعارضه مع الحقيقة الفلسفية، الذي يعني بالضرورة بطلانَه وانصرافَ النصِّ إلى باطنه وإمكانَ إخراجِه منه بالتأويل المتوافق مع قواعد اللغة العربية. لكنه يرى لهذا الظاهر دورًا ضروريًّا في توجيه الجمهور إلى ما يتعلق باحتياجاتهم العملية؛ ولذلك شَنَّع على تعميم إشاعة الحقائق البرهانية لهم، لأنهم غير قادرين على إدراكها، نظرًا إلى عدم امتلاكهم أدوات إدراكها، ومن ثمَّ تُسبِّب لهم ضياعًا وتشتتًا، وسينتهي بهم الأمر إلى عدم إدراكهم حقيقة الباطن وعدم اهتدائهم بالظاهر على حدٍّ سواء.

والحقُّ أن مسألةَ أصول هذه الفكرة من المواضع الجديرة بالبحث فعلاً، فإن كنتُ قد انتهيتُ في مقالتي هذه إلى نفي هذه الفكرة عن ابن رشد، فإن مسألةَ أصلها لا تزال ضبابيةً؛ صحيحٌ أننا نعلم بظهورها في القرن الثاني عشر، وتداولها في سياق الصراعات بين الفلاسفة ورجال الدين، ولكن لا تزال توجد توجُّهاتٌ شتَّى حول مَن الذي أخرجها للمرة الأولى، وهل قال بها الرُّشْديون حقًّا، أو أن الأسقف تِمْبِيَر اختلقها في لائحته اختلاقًا ونَسَبَها إليهم.

المـراجــع

أولاً: المراجع باللغة العربية

ابن رشد. أبو الوليد (1998). الضروري في السياسة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

ابن رشد، أبو الوليد (1119). فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال. القاهرة: دار المعارف، ط 3.

ابن رشد، أبو الوليد (1998). الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

ابن رشد، أبو الوليد (1998). تهافت التهافت. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

بن مخلوف، على (2018). لماذا نقرأ الفلاسفة العرب، ترجمة أنور مغيث. القاهرة: آفاق للنشر والتوزيع.

التميمي، مشحن (2010). فلسفة التاريخ عند ابن رشد. دمشق: صفحات للدراسات والنشر.

الذهبي، شمس الدين محمد (1984). سير أعلام النبلاء. بيروت: مؤسسة الرسالة.

الذهبي، محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز (1993). سير أعلام النبلاء. سوريا: مؤسسة الرسالة.

روزنتال، إرڤن (2021). الفكر السياسي الإسلامي في العصور الوسطى. بيروت: مركز نماء للبحوث والدراسات.

الشيخ، ممدوح (2004). اللائكية (العلمانية الفرنسية) والإسلام. القاهرة: المركز الدولي للدراسات والاستشارات والتوثيق.

عنابي، زهر (2000). سلسلة في الإنتاج الفكري الجزائري، جامعة ميتشيغان.

قنواتي، جورج شحاته (2021). مؤلفات ابن رشد. المملكة المتحدة: مؤسسة الهنداوي.

محمودي، عبد الرشيد (2018). فلاسفة الأندلس، سنوات المحنة والنفي والتكفير. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

ملكاوي، حسن (1999). العطاء الفكري لأبي الوليد بن رشد. الأردن: المركز العالمي للفكر الإسلامي.

ثانيًا: المراجع باللغة الإنجليزية

Brozek, Bartosz (2010). The Double Truth Controversy. An Analytical Essay,

Copernicus Center Press, Kraków.

Collins, Randall (2009). The Sociology of Philosophies A Global Theory of

Intellectual Change, Harvard University Press, 2009.

Gonzalez, Justo L. (2010). A History of Christian Thought Volume II. Abingdon

Press.

Haliva, Racheli (2023). Averroes and Averroism in Medieval Jewish Thought,

BRILL.

Leaman, Oliver (2013) .Averroes and His Philosophy, Taylor & Francis.

Marenbon, John (2007). Latin Averroism.

Mohammed (2010). Averroës' Doctrine of Immortality ،Wilfrid Laurier University

Press.

Nasr, Seyyed Hossein (2006). Islamic Philosophy from Its Origin to the Present,

State University of New York Press.

Reyna, Ruth (1972). On the Soul: A Philosophical Exploration of the Active

Intellect in Averroes, Aristotle, and Aquinas. The Catholic University of America Press.

مقـالة

11

ظلال الحرية

معاذ حجاج العريني

ظلال الحرية

معاذ حجاج العريني

مقدمة

عندما يُحرَّر العبدُ من قِبل سيِّده، فهل يتحرَّر حقًّا أم يتحرَّر من مفهوم العبودية فقط، حيث لا تزال ذكرياتُ العبودية مرتبطةً بالعبد حتى بعد تحريره؟ الحرية هي التحرُّر من القيود، فهل القيود تكون قيودًا اجتماعية فقط، أم تتحول إلى قيود ميتافيزيقية، ويكون تحريرُ هذه القيود أصعبَ من تحرير القيود الاجتماعية؟ المولود عند ولادته يُولَد حرًّا، ولكن المجتمع يبدأ في تقييده وفقًا لإرادة المجتمع التي لا تكون معنيةً بإرادة الشخص ذاته. وهكذا، ترتبط إرادة الشخص بإرادة آخرين يحاولون تقييدها. ويبدأ الإنسان وَفْقَ طبيعته في الوصول إلى الحرية، والعودة إلى طبيعته التي طُبِعَ عليها، ويبقى المجتمعُ يحاول تقييدَه، فيبدأ في تخيُّل أن للإنسان حريةَ إرادة، وأن بإمكانه خَلْقَ إرادةٍ تجعله يفعل الفعل الذي قرَّره وَفْقًا لإرادته الخاصة.

إن صعوبة إدراك الحقيقة كصعوبة رؤية النور بعد الظلام. يقول أفلاطون: «تتألَّم عيناه لأن النور بهرهما فعجزتا عن رؤية الأشياء التي كان يرى ظلالها فيما سلف، فما ظنك لو أخبره أحدٌ أن ما كان يراه سابقًا ليس إلا شبحًا»[1]. فإدراك الحرية الحقيقية يكون صعبًا على مَن كان يرى أن للبشر حريةَ إرادة، وأنهم يستطيعون خلق إرادتهم وَفْقَ ما يريدون، فمَن قال بحرية الإرادة لدى البشر كمَن قال إنه يمتلك الشمس بعدما كان يرى ظلالها فقط، فالحقيقة لمن كان يرى الظلال، هي أن يعرف مصدر النور ويتفكَّر في هذه الحقيقة بذاتها لا معكوسة بظلالها، وأن يستنتج أن للشمس تأثيرًا على الفصول وعلةً على أشياء كان يرى أن لا علة لها. لذا، يجب علينا التفكُّر في حرية الإرادة بوصفها شيئًا لا نملكه، وأن نتفكَّر أيضًا بما فُرِضَ علينا من إرادة، واستنتاج كيف تتكوَّن هذه الإرادةُ، ومحاولة فَهْم جوانب إرادتنا التي لم نستطع أن نريدها بأنفسنا. فحريةُ الإرادة شيءٌ لا نملكه، وإنما نملك ظلاله فقط من إرادة فُرِضَت علينا. وبإمكاننا أن نحقق هذه الإرادة وَفْقًا لاختياراتنا التي نختلف بها نحن البشر. فالحرية الحقيقية هي حرية تكوين هذه الخيارات والتحرُّر من الخيارات المجتمعية المسبقة، لتستطيع تكوين خياراتك التي تتوافق مع إرادتك ورؤيتك للأمور.

(1)أفلاطون :الجمهورية، ترجمة ودراسة فؤاد زكريا. وندسور: مؤسسة هنداوي، 2023. ص396

وأعتقد أن هناك لَبْسًا في ما نملكه من حرية، وسأناقش في هذا المقال ما نملك من حرية، وما يمكننا أن ندعوه حريةً حقيقيةً، وعلى ذلك سأشرح تكوينَ الخيارات التي تُحقِّق حريةَ الإنسان، وتصل به إلى تحقيق إرادته الخاصة التي لا ترتبط باختيارات مسبقة.

الإرادة

طبيعة الكون الذي تعيش فيه، والأزمنة التي سبقت مولدك، كلُّ هذه أشياء لم تُرِدْها بنفسك وإنما كانت هناك إرادةٌ عليا تسبق أيَّ إرادة بشرية، إرادة فرضت القوانين الطبيعية، وفرضت وجودَ الإنسان، فالوجودُ الإنساني وجودٌ حتميٌّ؛ إنه حَتْمٌ على كل منا، ولهذه الإرادة القدرة على التحكُّم في كل ما قد يفعله الإنسان، فكل ما يفعله الإنسان هو وفقًا للإرادة الخالقة أو العليا، كما يسميها هاري فرانفكروت الذي قسَّم الإرادةَ إلى إرادة عليا وإرادة من المستوى الثاني، فيُعرِّف الإرادةَ العليا بأنها «الرغبة (أو الرغبات) التي تحفزه في فعل يقوم به أو... الرغبات التي يريد أو سيتحرك بها إذا وفقط إذا تصرَّف»[1]. فمصدر الرغبة ليس الإنسان ذاته وإنما إرادة عليا ترغب، وتتجلَّى هذه الرغبة في الفعل الإنساني، وأيُّ فعل إنساني هو امتداد لهذه الإرادة العليا.

إن الإرادة العليا تُقدَّمُ على الوجود، ولذا تُقدَّمُ الإرادةُ على العقل ويكون العقلُ خادمًا للإرادة، يقول شوبنهور: «إن العقل ليس المحرِّك للإنسان، بل وراء هذا العقل قوةٌ شعورية ولا شعورية، قوة حية، رغبة مستمرة، وهذه القوة هي الإرادة، وما العقل إلا من خلق الإرادة وتابع لها، في حين أن الإرادة هي الأصل»[2]. فلذلك ترتبط الإرادة بالخلق، فمَن كان يملك خلق القوانين الطبيعية والزمان والمكان فسيخلق العقلَ الذي بدوره يحقق الإرادةَ التي حتمها على الإنسان، وإذا كان للإرادة العليا حرية الإرادة، فالبشر لا يملكون حرية إرادة، ذلك أنهم محكومون بما خلقه حرُّ الإرادة، ومحكومون بإرادة عالية متعالية على الإنسان. أما الجسد فيتصل بالذات أو الوعي الذي يفكر بداخله الإنسان، فكلٌّ من الجسد والعقل والذات هي تجليات للإرادة العليا التي أرادت أن توجد جميعها لتحقيق غاية معينة. فمن أهم غايات الإرادة العليا هي الوجود، ولا أقصد هنا الوجود المادي فقط، فمن أهم أمثلة الوجود غير المادي التضحية التي يُثبِت بها المضحي للآخرين وجودَه.

(1) Davenport, John J., Liberty of The Higher-Order Will. Faith and philosophy Volume 19, Issue 4, October 2002 Pages 437-461

(2) [3] منال إسماعيل: «مفهوم الإرادة بين شوبنهاور ونيتشه»: دمشق، مجلة جامعة دمشق، 2020، مجلد 36 العدد 3

إن إرادة الوجود هي الإرادة الكلية، وتتبعها أشكالٌ مختلفة من الإرادة، فيسعى الإنسانُ طوال حياته إلى إثبات وجوده، وهو لم يُرِدْ أن يوجد، وإنما الخالق أراد ذلك، والإنسان يحاول تحقيقَ هذه الإرادة، فحتى الشخص الذي قرَّر قتلَ نفسه يظن بذلك أنه أثبت للناس أنه عانى شيئًا لا يُحتمَل، وأنه بموته يُثبِت هذا الوجودَ، الذي لم يستطع أن يثبته أثناء حياته.

الإرادة الحرة تكون لدى الخالق، فهو الذي يفرض علينا إرادةً لا نستطيع أن نريدها بذواتنا أو باختيارنا، وهذا ما قد يعارض قولَ سبينوزا: «لا يمكن أن نسمي الإرادةَ سببًا حرًّا، ولكن سببًا ضروريًّا»[1]. وهذا ما سيجعله يثبت فيما بعد أن ليس هنالك أي شيء حرّ الإرادة، فكلٌّ مُحَتَّمٌ عليه إرادةٌ معينة يفرضها على ما دونه من الأشياء، وهذا الرأي يجعل الذاتَ تشكُّ في الإرادة التي فُرِضَت عليها، ذلك أن الإرادة هذه جاءت من قِبل إرادة أخرى فوقها، فلهذا يكون الخالق هو مَن يملك حرية الإرادة ومَن دونه مفروضٌ عليهم إرادة الخالق.

حرية الاختيار

إذن، ما الحرية التي نمتلكها؟ لم يخترْ حمارُ بوريدان أيًّا من كومتَيْ القشِّ اللتين وُضِعَتا أمامه بالتساوي، ذلك أنه لم يملك إلا إرادةً فُرِضَت عليه، كإراداتنا التي فُرِضَت علينا، فالذي يجعل الإنسانَ يستطيع الاختيار بين خيارين متساويين هو حرية الاختيار، وحرية الاختيار التي نتمتع بها هي ما تجعل منَّا مخلوقاتٍ أخلاقية وإنسانية نحاسب بعضَنا البعض الآخر على اختياراتنا، والواجب الأخلاقي المفروض علينا لا يُعوِّل على إرادتنا، بل يُعوِّل على اختياراتنا التي تحقِّق إرادتنا، فالاختيار بالنسبة إلينا ليس متعلقًا بالشيء ذاته وإنما باتصالنا بالشيء، فعندما نكون بين اختياريين متساويين نستطيع الاختيارَ لمعرفتنا ما الذي سيؤول إليه اختيارنا لأي الخيارين، وتُستثنَى هنا الخياراتُ المستقبلية المجهولة، ومن ثمَّ فحريتنا التي نملكها ونستطيع تسميتها حرية حقيقية، هي التي تُحقِّق إرادتنا، وذلك بأيِّ اختيارٍ يختاره الإنسانُ.

الحرية التي يجب أن يسعى إليها الإنسان هي الاختيارات التي تُحقِّق الإرادةَ التي فُرِضَت عليه، والإنسانُ الحرُّ هو الذي يملك اختياراته الذاتية، ويتحرَّر من جميع الاختيارات التي يختارها الآخرون بالنسبة له، فالجميع يحاول تحقيق إرادته الخاصة، وهذا ما قد يعني تدخلَّهم في حياة الآخرين لتسهيل حياتهم وتحقيق إرادتهم، فيختار السيدُ أن يشتري عبدًا لكي ينفِّذ بعضَ المهامّ التي يريدها والتي تُحقِّق إرادتَه، فيصبح العبدُ محققًا إرادةَ السيد ولا يُحقِّق إرادتَه هو؛ وأما الإنسان الحرُّ فيتحرَّر من أي إرادة أخرى وينقلب إلى إرادة ذاتية.

(1)إسبينوزا :علم الأخلاق، ترجمة مروة المغربي. الجيزة: دار صفصافة، 2016. ص46

إن الذي يجعل اختياراتِنا صحيحةً هو ارتباطها بإرادتنا الذاتية، فعند مشاهدتك فِلْمًا فإنك تختار مشاهدة الفِلْم لارتباط تأثير هذا الفِلْم بك أنت ولا تختاره لقيمة الفِلْم في ذاته. وعندما نضع قطعةَ خبز وكيسَ ذهبٍ أمام شخص يتضوَّر جوعًا، فسيختار الخبزَ، حتى إن كانت قيمةُ الذهب أعلى عادةً، إذ يجب على الإنسان تقييم الاختيارات التي لديه من خلال ارتباطها به ذاتيًّا، كذا يجب على الإنسان أن يعطي الأشياءَ القيمةَ لارتباطها به، وليس لارتباطها بالآخرين ومدى أهميتها بالنسبة إليهم، فذلكم هو الإنسانُ الحرُّ.

الإنسانُ الحرُّ لا يحدُّ خياراته تبعًا لمجتمعه أو محيطه الخاص، فقد يعطيك المجتمعُ عددًا من الخيارات التي ستظن وَهْمًا أنك حرٌّ في اختيارك بينها. الاختيارات الحرة هي الخيارات التي تكوِّنها بنفسك، فتَتحرَّر من كل الخيارات السابقة، لتخلق خياراتٍ جديدةً، ترى مِن بينها أيًّا منها يُحقِّق إرادتَك، فبتحرُّر الإنسان من جميع الاختيارات السابقة سيستطيع أن يصل إلى أعلى قدر من الحرية التي يُحقِّق بها الإرادة.

لذا، يكون تكوينُ الخيارات نابعًا من معرفتك بالإرادة وطبيعتها، فالتكوين هو جمع الأشياء لخلق شيء معين، فيجب أن تجمع معرفتَك حول الإرادة وأن تخلق خياراتِك وَفْقًا لها.

الخاتمة

لن نستطيع أن نغيّر قوانينَ الطبيعة، ولن نستطيع إرادةَ وجودنا؛ فكلُّ هذه إرادة عليا فُرِضَت علينا، وفُرِضَت على جميع الحيوانات، فحرية الإرادة هي حرية خاصة بالخالق، لأنه استطاع أن يفرض علينا ما أراد، فلا يجب علينا إلا السعي إلى تحقيق هذه الإرادة بحرية، وبطريقتنا الخاصة، فالحرية الحقيقية هي اختيارنا للطريقة التي تُحقِّق إرادتَنا، ويجب علينا أن نتأمَّل في الإرادة لمعرفة الاختيار الصحيح الذي يُحقِّق الإرادةَ. وبهذا وحده نستطيع معرفة الظل من الحقيقة، ومعرفة ما يمكن لنا أن نمتلكه، وما يمكن لنا أن نتأمله فقط ونعرف منه ما قد يَدلُّنا على الاختيار الصحيح.

المراجع

إسبينوزا: علم الأخلاق، ترجمة مروة المغربي. الجيزة: دار صفصافة، 2016. ص46

أفلاطون: الجمهورية، ترجمة ودراسة فؤاد زكريا. وندسور: مؤسسة هنداوي، 2023. ص396

منال إسماعيل: «مفهوم الإرادة بين شوبنهاور ونيتشه»: دمشق، مجلة جامعة دمشق، 2020، مجلد 36 العدد 3

Davenport, John J., Liberty of The Higher-Order Will. Faith and philosophy

Volume 19, Issue 4, October 2002 Pages 437-461

مقـالة

12

بهجة العزاء

مي محمد الناهض

بهجة العزاء

مي محمد الناهض

«بمجرد أن يُولَد الإنسانُ يكون ناضجًا للموت»
هيدغر (2012, 444 .p)

مـقــدمــة

لأن الانسانَ مهَّددٌ بالموت في كل لحظة من لحظات حياته، ولأن الحياة كاللعبة وإنْ استمرت على حالها فإنها لا تُعد حياةً وإلا لأصبحت مملةً تُفقِدُ كلَّ شيء معناه؛ الحياة تعني أن هناك بداية، ومن الضروري أن تكون هناك نهاية واقعية لجميع مَن في الحياة.

نسمع عن وفيات في كل لحظة يوميًّا، ونشاهد الجنائزَ في جميع أنحاء العالم، من دون أن يخطر على بالنا أننا سنتعرَّض لهذا التهديد نفسه. وعندما نُصاب بسوء الأقدار كالوفاة، لا يمكننا مساعدة أنفسنا ومَن حولنا بشكل كامل، وكأننا لم نكن على عِلْم من قبل! فنحن إذن بحاجةٍ لا محالة إلى شيء من العزاء.

تشترك مفردة العزاء مع كثير من المفردات، مثل: النَّعْيّ، والحِداد، والرّثاء؛ وهي مفردات ليست مترادفةً، ولكنها تشترك جميعًا في أنها تأتي بعد حدث واحد، هو الموت.

«النَّعْي» eulogy هو إشهار لحدث الموت بشكل علني أو كتابي ؛ وأما «الحِداد» mourning فهو مجموعة من السلوكيات الثقافية لتوديع فقيد، كارتداء ثياب باللون الأبيض أو الأسود بالنسبة إلى المرأة، أو كالوقوف دقيقةً حدادًا على رُوح الفقيد يصاحبها اعتزال الأنشطة الثقافية . وبالنسبة إلى كلمة «رثاء» lamentation فنجدها في السياق الأدبي أو الشعري، للإشارة الي نوع محدد من القصائد التي تعبّر عن ألم الفقدان وغالبا ما تعبّر هذه القصائد عن المشاعر والأحاسيس المرتبطة بهذا الفقيد.

و«العزاء» condolences نجده في السياق الفلسفيّ للتعبير عن حدث ما بعد الموت، ويمثل العزاءُ مفهومًا فلسفيًّا تَشكَّل- في بادئ الأمر- في عصر الفلسفة الرومانية.

ما العزاء الفلسفيُّ؟

العزاء الفلسفيُّ هو الخطاب البرهاني الذي يهدف إلى دفع الأحزان، ولكن من دون اللجوء إلى نوع من المسكِّنات أو الأوهام، ومن دون إنكار للواقع (ناشيد، 2020، ص82) . أُبيِّنُ المقصودَ بالبهجة في العزاء، إنها «استقبال لشعور سارٍّ من مؤثر خارجي ليكون شريكًا وملازمًا لشعور ألم داخلي لا تناقض فيه»؛ فحين أقول البهجة، لا أقصد بها الفرحَ، وقد يتبادر إلى الذهن أحيانًا أن الفرح والبهجة وجهان لانفعال واحد، مطلقًا ليس بصحيح.

ولكي نعرف الفرقَ بينهما، نضرب مثالاً بمشجِّع الكُرة ونتأمَّل تصرُّفَه عندما يسجِّل فريقُه المفضَّل هدفًا في الدقيقة الأخيرة، ونرى كيف يقفز من كرسيه، ويطلق أهازيج لناديه بصوتٍ عالٍ، مع تصفيقٍ حارٍّ وحركات عشوائية، وربما يعانق مِن شدة هذا الحماس كلَّ مَن حوله، وما إن يُطلِق حكمُ المباراة صافرته لإعلان النهاية، تبدأ الفرحةُ تتقلَّص إلى درجة الاختفاء، ومع حالة الاسترجاع لهدف ناديه تظهر هنا انفعالات البهجة، وليس انفعال الفرح! بمعنى استحالة معاودة التصفيق لمجرَّد الاستذكار للحدث نفسه على وجه التحديد، لكن الاستذكارَ يجدِّد بهجتَه، ويجعله يعيد هذه الحالةَ كلما شاهد إعادة الهدف مرة أخرى، وكلما وجَّه سؤالاً إلى صديقه حول كيف كانت الهجمة، ابتهج بالشيء، أيْ امتلأ بالسرور منه.

حالة الابتهاج، هنا، هي حالة امتلاء واكتظاظ وازدحام بالشعور، وتدفعك هذه الحالة إلى أن تفيض من السرور لتنتشر البهجة على ملامح وجهك، فتبدو نضرةً، لها رونق كما يُقال «ذهب صافٍ له رونق»، رونقت ملامحه من صفاء بهجته، أعين لامعة من البهجة والإشراق.

حالة الامتلاء ترادفها حالةُ «ثقل»، كامتلاء الوعاء بالماء، على خلاف حالة «الخِفَّة»، البهجة مثقلة بشعورها، تتملَّك الفردُ كتملُّك النوم من أحدهم حين نقول «أثقله النوم»، أيْ: غلبه وثقل عليه النعاسُ، بعكس حالة الخِفَّة التي شاهدناها في انفعال الفرح مع مشجِّع الكُرة.

حركة الفرد الممتلئ المثقل يحكيها المتنبي في قوله: قد حمَّلني شكرًا طويلاً/ثقيلاً لا أطيق به حراكًا.

حركة المبتهج بطيئة جدًّا من شدة الاطمئنان، فهي حركة سكون وثبات بعد انزعاج، إلى درجة التوقف، فنقول أحيانًا: «اطمأن ساجدًا»، أيْ: ساكن لم يسرع في القيام، وحالة السكون حالة هدوء تأتي من شعور عميق لتمتد فترة طويلة، وهي ما تُسمَّى «البهجة».

وثمة موقفان مرتبطان بالعزاء، الموقف الأول: يغلب عليه الحزن والألم وانغلاق المشاعر. والموقف الثاني: يغلب عليه نوع من الاستسلام للقدر.

وفي هذه المقالة، سأسلطُ الضوءَ على الموقف الثالث الذي هو مدار مقالتي: موقف البهجة. وكيف يمكن في حال إدارة المشاعر بشكل معقول، من دون قمعها، أن توصِّلنا إلى البهجة؟ لا أقول لا تحزن أو لا تتألم، إنه جانبٌ سلبيٌّ، ولا أقول إن الاستسلام جانب إيجابي، بل في البهجة أؤكِّد على إيجابيتهما مع الاحتفاظ بهذين المتناقضين.

ولتقريب أوضح في مشهد العزاء، نجد عند تقديم العزاء عباراتٍ محدَّدةً، كقولنا مثلاً: «الله أخذ أمانته»، فهذا تعبيرٌ عن أن حياتنا كانت عارِيَّة مؤقَّتة لا بد من إعادتها.

- **الموقف الأول:** يتعاطى مع هذه العبارات على أنها عزاءات كاذبة، ويبدأ في استنزاف حياته، ويعجز عن الاستمتاع بها، ليميل نحو نوع من الأسئلة، وإنْ بشكل ضمني، لماذا هذا الإنسان على وجه التحديد هو الذي يموت؟ لماذا أطيبُ الناس مَن يموت؟ لماذا لا يموت الظالمون؟ لشعوره بوجود عقاب، يدرجه إسبينوزا (2019) ضمن الانفعالات الحزينة بوصفه ردَّ فعل على أيِّ حادث مأساوي يمرُّ به الإنسانُ.

- **الموقف الثاني:** يبدو مستسلمًا يتعاطى مع العبارة على أنها عزاءات عقيمة، وينظر إلى الحياة على أن الشرَّ متجذِّرٌ فيها، ويقوم على إخراس مشاعره، فيُوهِم نفسَه بالأمل، ويحدِّث نفسَه بأنه موعودٌ بحياة أخرى، فيبدأ في فقد السيطرة على قدرته على الحياة. والأمل كما يَرِدُ عند إسبينوزا في كتابه الأخلاق يقع ضمن الأهواء الحزينة، وعند فولتير يقع ضمن الشرور في مأساة لشبونة.

- **الموقف الثالث:** يحاول أن يتعامل مع العبارة على أن هناك انفعالات من المستحيل تجاهل أي نوع منها، أو استبدالها بانفعال آخر. فالبهجة قادرة على الجمع بين الحزن والاستسلام.

ووَفْقَ رؤية ديكارت: «الانفعالات كلها جيدة وليس فيها سيئ سوى طريقة استعمالنا» (2019، ص12). والمسألة التي تهمُّنا في هذا المقال، على وجه التحديد، هي الكشف عن أبعاد البهجة في طقوس العزاء، وضيافة العزاء، وكيف يمكن أن نعيش لحظاتِ العزاء بشيء من البهجة. وسأبدأ في إيضاح هذه المواقف، وكيف يكون الموقفُ من حالة الفقد.

- **الحالة الأولى:** يأخذ الحزن موقفًا له، ويبدأ في مشاهدة العالم على أنه تَعِسٌ مليء بمصائب يصعب على الإنسان أن يتقبَّلها، أو يرضى بالتبريرات التي تدور حوله عنها! وفي هذا السياق، نشاهد ملامح الحزن في موقف فولتير من زلزال لشبونة تحت عنوان مأساة لشبونة.

«ويسقط الإنسان في غبار معارك الحروب

ويختلط دمه بدماء القتلى من رفاقه

ويصبح بدوره طعامًا للطيور الكاسرة

وهكذا كل شيء في هذا العالم يئنُّ ويتألم

لقد وُلِدَ الجميعُ للعذاب والموت» (ويل ديورانت، 2004، ص 157).

فالحزين منغلق المشاعر، إنسانٌ متألِّم يشعر بأن هناك قيودًا حول قلبه تشدُّه وتضغط عليه، شاحب الوجه، هذا الحزن يجرُّ معه سلوكَ إقفال أبواب العزاء، عدم الإنصات إلى المعزِّين، عدم الاحتفاظ بالصور أو السماح بالحديث عن الذكريات، والبقاء بملابس الحداد، ورفض الكفِّ عن البكاء.

وحول هذه الانفعالات، يفسِّر لنا ديكارت هذه الحالة من الحزن قائلاً: «بالرغم من صعوبة إذراف الدموع باستمرار بسبب ضيق في مسامِّ العين» يصاحب هذه الحالة عادةً.. «التأوُّهات والصرخات التي تكون أرفع من التي تصاحب الضحك»... «مدفوعة بالتنهُّد لأن الرئتين شبه فارغتين من الدم» (ديكارت، 2019، ص84).

الحزين عندما ينسحب من حزنه عن طريق النوم، بالإضافة إلى تدهور اهتمامه بمهامِّه الروتينية، يشعر بعقدة الذنب وحالة من التأسُّف، وهذا أخطر ما يطيل مدةَ الحزن لدى المكلومين، وقد وصفها فولتير عندما قال: «كل ابتسامة أفلتت مني رغم إرادتي في ذلك الوقت كانت تثير في نفسي التبكيت وكأنها جريمة ارتكبتها» (ويل ديورانت، 2004، ص 184).

وفي السياق نفسه، يمكن أن نتخيَّل أن الصور التي وصفها سينيكا في «رسالة العزاء» تعكس الظلامَ والحزنَ العميقَ الذي عاشته أوكتافيا بسبب فَقْد ابنها. وأودُّ أن أنقل هنا جزءًا من هذه الصور السوداوية: لم تستمع لكلمات النصيحة، وبلغت حالتها إلى مرحلة تجعلها تشعر بالخجل من التوقف عن الحزن والتحرر منه، قلَّصت كلمات الأصدقاء المعزِّين وأغلقت نفسَها في فترة راحة قصيرة، حيث تقضي وقتها في ظلام الحزن والعزلة، عاشت حياتها كأنها في جنازة، ترفض أي مساعدة تُقدم لها، وتَعتبر ذلك تخليًّا عن دموعها وشعور آخر من الحرمان، رفضت قراءة القصائد التي كُتِبت للاحتفاء بذكرى ابنها مارسيلوس، ولم تسمح لنفسها بالتغيير إلا لتحقيق هدف واحد فقط، حيث ثبَّتت ذهنَها عليه، انسحبتْ من واجباتها الرسمية، وبَّخت كلَّ عائلتها واعتقدتْ أنها بلا أطفال رغم أنهم كانوا على قيد الحياة ولا أقول إلا أنها لم تغامر لترتقي بذاتها (سينيكا، 201.

في المشهد السابق، قال سينيكا: «ولم تسمح لنفسها بالتغيير إلا لتحقيق هدف واحد فقط، حيث ثبَّتت ذهنَها عليه»! وكأن موقفَ الحزن الذي اتخذته موقفًا لها، هو في الأصل فكرةٌ ذهنية.

- **الحالة الثانية:** يأخذ موقف العاجز للوقوف أمام مشاعره، ويُصاب بحالة من الاستسلام، ويشعر بألا فائدة من البكاء في مشهد العزاء، ويُسْلِم نفسَه للقدر من دون محاولة لتجنُّبه. فتبقى بذلك مجالسُ العزاء صامتةً، وكأن الحديث فيها عن الفقيد لا طائل منه، ويضعف الشعورُ تجاه آلامهم، بسبب عجزهم عن المقاومة.

وهذا يُحيلنا إلى أن نتذكَّر قولَ بدوي حين يصف ضعف الشعور، في سياق المقارنة بين الإنسان البدائي والمتحضِّر، وما يقال في هذا الصدد من تفسيرات شتَّى، سيكولوجية واجتماعية، ولكن التفسير الأهم والأدق هو التفسير الوجودي الذي يربط زيادةَ الألم بزيادة المقاومة الناتجة عن زيادة التحضُّر (انظر: بدوي، 1973، ص 159).

فالمستسلم يرى أن تجربة الفقد تحصل لجميع البشر، وهذه طبيعة الحياة لا طمأنينة فيها من العبث والعمل على المقاومة. ووَفْق تصور شوبنهاور في كتابه العالم إرادة وتمثلاً يرى أن الشرَّ موجودٌ في العالم بشكل جذري ونهائي، بحيث لا نستطيع إنكاره، ولا نستطيع اجتثاثه، ولا نستطيع تبريره بأي شكل من الأشكال. والإنسانُ من حيث هو كائن محكومٌ عليه بالفناء وكائن خاضع في وجوده العَرَضي لإرادة عمياء تجرفه بلا غاية ولا رجاء (ناشيد، 2020، ص215).

والمقاومة عند المستسلم هي مزيدٌ من الخسارة، لذا يُعد موقفُ الاستسلام حالةَ توقُّف عن المزيد من الهزائم. وتحمل تجربةُ المقاتل الروسي عند نيتشه حالةَ التوقُّف برغم فظاعة المكان، يقول نيتشه عن مفهوم الاستسلام: «الفكرة مستلهمة من تجربة الاستسلام الروسي للقدر، والذي يجعل جنديًّا روسيًّا متبرمًا من شدة الغزو ينتهي بأن يستلقي (دون عناء) في الجليد» (نيتشه، 2006، ص29).

فحالة التوقُّف عن المقاومة يؤكِّد عليها الرواقيون مستشهدين على أن حالةَ الاستسلام في الأصل حالةٌ غريزية: «كالكلب عند الفلسفة الرواقية المربوط بحبل إلى عربة تتحرَّك، بحجم القدرة الغريزية التي يمتلكها الكلب في تقدير اللحظة التي يكون عليه فيها أن يجاري قدرَه بعد محاولات أوَّلية للإفلات من ربطة الحبل فيجب أن يمتلك مرونة الاستسلام لضربات القدر في الوقت المناسب» (ناشيد، 2018، ص199).

وهنا، يأتي سينيكا ليؤكّد على حالة الاستسلام، ويطلب من صديقه أن يستبدل شعور الحزن بالاستسلام، لأن الحزنَ على المتوفَّى ضربٌ من الجنون: «دفع موت شقيق يوليوس، سينيكا لكتابة رسالة عزاء إلى يوليوس يقول ستجد شيئًا من الراحة لو سألت نفسك هل أحزن على حالي، أم أحزن على حال المتوفَّى؟ إذا كان على حالك، فإظهار الولاء ليس له معنى حين تأخذ المصلحة الذاتية بعين الاعتبار. أما إذا كان الحزن على حاله وهو يستعيد حالَه قبل الولادة وهو التحرر من الشرّ ولا يخشى شيئًا، ولا يرغب في شيء، فما هو إلا جنون؟ ألا تتوقف عن الحزن على مَن لا يحزن» (سينيكا، 2019).

في العزاء قد يُحمل أحد الموقفين موقف الحزين أو موقف المستسلم، وفي بهجة العزاء تقول حزنك مسموع، استسلامك وشعور الانهزام محل تقدير، فبهجة العزاء جاءت لتجمع بين أي موقف يميل إليه المكلوم، وهنا سأبيّن كيف تكون البهجة شريكًا لحزنك أو استسلامك.

- **الحالة الثالثة:** وهي ما أسميها هنا «بهجة العزاء». ويمكن التعبير عن هذا الموقف بأنني في حالات العزاء، برغم حزني واستسلامي، أضيف وأستقبل البهجةَ بطريقة أخلاقية تناسب آدميةَ الإنسان. هذه البهجة لا تصل إلينا إلا عن طريق المعزِّين. لذا، سأحاول تلمُّس بعض ملامح وصول البهجة من خلال المعزِّين في عدد من المواقف.

حين ننصت إلى ذكريات المعزِّين مع الميت، نجد أن الإنصاتَ فرصةٌ لنا، لنستمع إلى كثير من الحكايات. والحكايا التي تُروَى في العزاء حكايا سريَّة، بمعنى أنها تحمل الكثير من الخصوصية، بين الفقيد والمعزِّي، ليقدمها المعزِّي إلى المكلوم هديةً حبًّا وإكرامًا له، والهدايا تدهشنا في العادة، والدهشة تبهجنا وتثير إعجابنا، وتخفِّف من فقده، وتشعرنا بعظمة الفقيد التي تُدخِلُ في أعماقنا السرورَ والبهجةَ.

والحديث لا يحدث في أي وقت، بل له أوقات وأماكن تصلح له، في مجالس العزاء يكون للحديث مكانه ووقته، وذلك حين نسمح للمُعزِّين بالحديث، والسماح لا يعني بالضرورة الإذن لهم بالتحدُّث بقدر أن يجدوا فينا متسعًا لحديثهم.

وكلمة حديث جاءت من جذر الكلمة «حدث»! وفي العزاء حديثٌ عن حدثٍ لغائب، عن أمور وقعت وحصلت في الماضي، وكما يقال: «حادَثَ السيف» بمعنى صقله وجلاه، فالبهجة تصل إلينا من خلال الأحاديث المصقولة، وهي أحاديث ليست عبثيةً، ولا تُذكَرُ لمجرَّد قتل الوقت! بل هي أحاديث مهذَّبة لامعة لا تشوبها الشوائب، أو يَعْلَق بها صدأُ الكذب أو الوهم، أحاديث لا غبار عليها، أحاديث تظهر شفَّافة في صدقها، وهذا النوع من الأحاديث هو ما يبهجنا. ومما يبهجنا أيضًا أن نشجِّع المعزِّين على حوار يكون الفقيدُ موضوعَه.

فالعزاء الحقيقي يقترب كلما كان الفقيد هو محور الحوار، وعندما نقترب من حقيقة العزاء نقترب من البهجة، في العزاء لا نلقي بالاً لطول الحوار أو قصره، بل يرتكز الحوار على كثافته وعمقه، الحوار هنا- وأقصد بهنا حالات العزاء- يكون المكلومُ طرفًا أساسيًّا فيه. الحوار طريقته سؤال وجواب لولادة سؤال آخر مثلاً:

هل شاهدتيه في آخر ليلة؟

لا نمت باكرًا! هل شاهدتيه أنتِ؟

نعم كان يحمل كيسًا ومسبحة ومجموعة مفاتيح، ويرتدي ثوبه الأبيض، وأشار بيده لي وهو يبتسم.

ما الكيس الذي يحمله وكيف لونه؟

كيس أسود صغير.

هذا الحوار المفتعل، يعيد لنا مشهدَ آخرِ يومٍ للفقيد، وكأن مفاتيحه ومسبحته يحملها لأول مرة! تفاصيله اليومية في العزاء تفاصيل مقدسة، من خلال الحوارات المكثفة تُشرَح لنا تفاصيل كيف كانت ابتسامته؟ كيف أشار بيده؟ أشار على عجل أم ببطء؟ كيف كانت خطواته؟ بالحوار فقط أستطيع إعادةَ المشهد وكأنه يحدث مرةً أخرى، وإعادة الحوار ما هي إلا إعادة مبهجة لتكرار المشهد، وأحيانًا هذا النوع من الحوارات الكثيفة بتفاصيلها عند إعادتها لإضافة تفاصيل أكثر قدسية قد تصل: هل كانت تلك الليلة مظلمة أم لا؟ ينجح المعزُّون عندما يبتسم المكلوم لتفاصيل الفقيد المبهجة. الحوار هنا عودة إلى الحياة مع الميت في مناسبة عنوانها «الموت».

وللعزاء ضيافة خاصة. الضيافة سابقة للعزاء نفسه وكأنها شرطٌ قبليٌّ لتحقيق العزاء، نشاهده في اللحظة التي تسبق نقل خبر الوفاة إلى المكلومين على الفور، تتبدَّل الأدوار فيكون المكلوم ضيفًا في منزله، وكل مَن جاء ليخبره هم الضيوف. في العزاء، تُفتح أبواب البيت وكأنها تنادي وصلاً مع الميت كاد أن يقطعه الموتُ.

تنكر الضيافةُ الوقتَ الزمنيَّ في العزاء، فوقتها يبدأ من حدث الوفاة، فمِن ألم الآخرين وفجيعتهم، ينطلق وقتها، من مسؤوليتها تجاه الآخرين وموقفها الأخلاقي. الضيافةُ في العزاء مستجيبةٌ للنداء لا مكان محدَّد لها. ضيافة العزاء تذهب إلى ضيوفها ولا تنتظرهم.

ولأن الضيافة قد «تتعامل مع أقدارهم بشيء من الرحمة لأنها حالة وجدانية عقلية يبذل المضيافون قصارى جهدهم لتخفيف آلام ضيوفهم ولو بشكل بسيط. ولأن الرحمةَ غيريةٌ وغايةٌ في ذاتها (ناشيد، 2020، ص228)، يقول المعري:

ولتفعل النفس الجميل لأنه

خير وأفضل لا لأجل ثوابها.

عندما تُفتح الأبوابُ وينتعش المكانُ بالمعزِّين ملبين نداء الضيافة

ويشعر الضيف أن فجيعته مسموعة تعكس حالةً من البهجة للمكلوم.

وضيافة العزاء يخدشها السؤال، نتلمَّس حاجات الضيوف تلمُّسًا، حين نسأل الضيف أين تريد أن تجلس؟ ماذا تريد أن تشرب؟ يقول المطيري: «السؤال مضاد للضيافة بشكل عميق، السؤال مَن أنت يفتح بابَ الرفض» (ص 374)؛ نتلمَّس حاجته عند تقديم الطعام، نتلمَّس حاجته إذا احتاج إلى وقت من الراحة وأخْذ قسطٍ من النوم.

في ضيافة العزاء مباركاتٌ بين المعزِّين، مباركات ليس كأي محفل آخر كالزواج أو المناسبات السعيدة، مباركات العزاء تحدث عندما يبدأ ضيفهم المكلوم «بالحديث»، حديثه بشرى ومباركة بين المضيافين بعضهم لبعض بأن ضيفهم اطمأن وأن ضيافتهم تحققت. يقول المطيري إن الضيافة تتحقق عند المضيف «إذا انطلق لسانُ ضيفه وبدأ بالحديث» (ص 401).

وحتى لو بدت ملامحُ الحديث متقطعةً، تخنقها دموعٌ، يجتمع في لحظة الحديث ألم فقدٍ وحكايةٌ مبهجةٌ، لتظهر في شكل دموع وابتسامة في وقت واحد! حركة حديث الضيف المبتهج تبدو هادئةً وهو ممتلئ ومثقل بشعور الحكاية، الصوت قد ينخفض ولكن رغبته في أن يتم الحكاية لبهجتها، كرغبة طفل يريد أن يتم إكمال لعبته حين يشعر بأنه قد يفوز في النهاية.

ولو تأمَّلنا مشهدَ جموع الناس المتوافدة، والأبواب المفتوحة والحركة المستمرة في بيت ما، لا يلتبس عليك: هل هذا منزل يحتفل بمناسبة زواج؟ أم حالة عزاء؟ لأن في الزواج حركة على شكل واحد: حركة دخول، حركة صامتة، حركة خروج.

في العزاء، تشاهد حركةَ دخول وخروج في وقت واحد لا صمتَ فيها. تشاهد خروجَ مجموعة من المعزِّين لاستقبال آخرين، وهذه المجموعةُ المغادرة مضيافةٌ للمجموعة التي وصلت للتوّ! هذا التصورُ لهذه الحركة المستمرة في العزاء سرُّ ابتهاج الضيف. وفي الحركة يتجدَّد الحديثُ لاستعادة ذكره بأن حزنَك مشروعٌ وألمك ليس شفافًا. فقيدك حاضرٌ في

ذاكرتنا وذكرياتنا. توقُّف الحركة يعني صمتًا وتوقُّفًا عن سيرته وقصصه وذكرياته المبهجة، وسيكون هذا هو الإعلان الحقيقي لموته.

هذا الابتهاج بالحركة يذكِّرني بامرأة كبيرة فقدت ابنتَها، وكانت حركةُ العزاء لا تتوقف، ومن علامات ابتهاجها العميق أنها حين تتذكر أيامَ العزاء، عزاء ابنتها، تُخطِئ فتقول: «عرس بنتي»، نعم كانت حفلتها. ذكرها لم يتوقف، تفاصيلها تُروَى، حركة عزائها لم تصمت، وجموع الناس أتت لتقدِّم حكاياها كهدايا لأمها، يتشاركون صورها. إنه حزن إلى حدِّ الابتهاج الذي فسَّره عبدالرحمن بدوي في كتابه الزمان الوجودي بوحدة متوتِّرة من الألم السارِّ. وفي حالة هذه السيدة، نجد اجتماعًا بين موقفَين، موقف الحزين المتألِّم وموقف الابتهاج، في توتر مستمر، ليس فيه رَفْعٌ لأحدهما أو تخفيف له؛ فكلاهما وجهان لشعور واحد. وحدتهما المتوترة هي البهجة التي تزداد بقدر ازدياد تحقيق الإمكانات. والدرجة العليا من البهجة هي التي تملك فيها الذاتُ نفسَها بكل ما في وسعها من تحقيق الإمكانات، بمعنى أن أي فصل بين انغلاق المشاعر واستسلامها وبين بهجته هو فصل مزيف بينهما، وهذا التناقضُ طابعٌ أصيل للوجودية لا يمكن تجاوزه أو رفعه أو إزالته (انظر: بدوي، ص162).

الخاتمة

لقد حاولتُ في هذا المقال استيضاحَ موقف المكلومين في العزاء، ووجدتُ أن هناك موقفين: موقف الحزين وما يشعر به من آلام وانغلاق في المشاعر، وموقف المستسلم الذي يضعف شعورُه تجاه آلامه، ويجد في المقاومة فرصةً لزيادتها. وأقولُ هناك أيضًا موقفٌ ثالث يحتاج فقط إلى استقباله، ألا وهو البهجة التي تساعدك على تخفيف ألم الفقد، والاستقبال من خلال الحديث عنه، والاستماع إلى جميع الحكايا التي تُروَى عن الفقيد، والذكريات بكل تفاصيلها، التي أصبحت جميعُها في الماضي، لتبقى فكرة ذهنية تُنشَّط بالاستذكار. يقول ألبير كامو في أسطورة سيزيف: «يجب أن نتصور سيزيف سعيدًا انطلاقًا من اللحظة التي يبتهج فيها سيزيف» (ص51).

وإلى هنا أختتم هذا المقالَ، ويبقى سؤالٌ عالقٌ بذهني: ماذا لو كان المكلوم طفلاً؟ كيف سأُعزِّيه؟ وأين ستكون بهجته؟ أجد في هذا التساؤل رهانًا حقيقيًّا أمام الفلسفة! وكيف من الممكن أن نُعزِّي الطفلَ بالبهجة من دون أن نوقعه في الأوهام، وفي الوقت ذاته يكون قادرًا على التعامل مع أقدار الحياة.

المراجع

إسبينوزا (2019). علم الأخلاق، ترجمة مروة المغربي. الجيزة: مكتبة دار صفصافة للثقافة.

ألبير كامو (1983). أسطورة سيزيف، ترجمة أنيس حسن. بيروت: مكتبة منشورات دار مكتبة الحياة.

رينه ديكارت (2019). انفعالات النفس، ترجمة جورج زيناتي. بيروت: مكتبة الرافدين.

سعيد ناشيد (2018). التداوي بالفلسفة. بيروت القاهرة تونس: دار التنوير.

سعيد ناشيد (2020). الوجود والعزاء في مواجهة خيبات الأمل. بيروت القاهرة تونس: دار التنوير.

سينيكا.(2019) محاورات السعادة والشقاء، ترجمة حمادة أحمد علي. القاهرة: مكتبة آفاق.

عبدالرحمن بدوي (1973). الزمان الوجودي. بيروت: دار الثقافة.

عبدالله المطيري (2021). فلسفة الآخرية. الرياض: دار مدارك.

نيتشه (2006). هذا هو الإنسان، ترجمة علي مصباح. بيروت: دار الجمل.

هيدغر (2012). الكينونة والزمان، ترجمة فتحي المسكيني. ليبيا: دار الكتب الجديدة المتحدة.

ويل ديورانت (2004). قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، ترجمة فتح الله محمد المشعشع. بيروت: مكتبة المعارف.

ASSOCIATION
جمعية
الفلسفة
PHILOSOPHY