أم الزين بنشيخة المسكيني

الفن وسرديات المستقبل

في السؤال عن الأمل

الفن وسرديات المستقبل

في السؤال عن الأمل

تأليف
أم الزين بنشيخة المسكيني

هنـــداوي

الفن وسرديات المستقبل

أم الزين بنشيخة المسكيني

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

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

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

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٢ ٣٤٤٧ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

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

المحتويات

المقدمة ٩

القسم الأول: سرديات المستقبل ١٩
١- المستقبل لم يعد كما كان ٢١
٢- ما ليس بعدُ ... المستقبل وأحلام اليوتوبيا ٣٣
٣- كيف نلتقي باللامتوقَّع؟ ٤٣
٤- من هم أطفال الثورة الرقمية؟ ٤٩
٥- من هم الإنسانويون الجدد؟ ٥٧
٦- في هوية الفيروسات ٦٩

القسم الثاني: الفن هو الوجه المشرق من الكارثة أو الفن اختراع المستقبل ٧٧
١- في دلالة المعاصرة الجمالية ٧٩
٢- الفن براكسيس لم يوجد بعد ٨٧
٣- الفن في عصر الرقمنة ١٠٧
٤- مستقبل المسرح ١٢١
٥- الزمان – السرد – الهوية: تأويلات ريكور ١٢٩
٦- حول سينما «نهاية العالم» ١٤١
٧- الأدب ضد الطاعون ١٤٧
خاتمة الكتاب ١٦٥

«طوبى لشيء لم يصل.»

(محمود درويش)

«نحن نلتقي بماضينا في مستقبلنا، ما عدا ذلك، سوف يكون الماضي ضيفًا ثقيلًا على الحاضر، وغريبًا عن المستقبل.»

(فتحي المسكيني)

«الأمل هو التجلِّي الوحيد للحقيقة.»

(ثيودور أدورنو)

«السعادة هي متعة المستحيل.»

(ألان باديو)

«إن فكرة المستقبل أكثر خصوبةً من المستقبل نفسه.»

(برجسون)

المقدمة

«طوبى لشيء غامض ... طوبى لشيء لم يصل.» هكذا كتب محمود درويش عن ملحمة العرس الفلسطيني، كما لو كان الشاعر هو فقط مَن بوسعه أن يرسم «ما لم يصل» في شكل ملحمة، أو أن يلتقط المستقبل حيثما لم يحدث، لأنه قد لا يحدث أبدًا، بل قد يظل حلمًا أصدق دومًا فحسب، أو قد يكون المستقبل قد بدأ بعدُ، أو هو قد مرَّ دون أن ينتبه إلى مروره أحد. لكن هل لا يزال العالم يتسع لأحلام الشعراء في عالم القحط والتصحُّر، وطوفان البضائع والإرهاب المعولم؟ نعم تحتاج الشعوب دومًا إلى أحلامها، بل إلى أوهامها أيضًا. وقد يكون المستقبل هو مستقبل الوهم أيضًا، وخاصة داخل ثقافة لا تزال أوهامها أكبر من حقائقها، لكن ليس ثمة توصيفة وحيدة لما يكونه المستقبل، فكل شعب وقدرته على المستقبل بحسب مستطاع الكينونة التي بحوزته. وليس المستقبل قدرًا جاهزًا، بل هو فقط مسار طويل يقتضي قدرة على السرعة، لكن ثمة ثقافات تحتاج إلى بطئها إلى حد أن الزمنية الخاصة بها تتعثر وتنحدر، وتُصاب بالوهن الميتافيزيقي. هل ثمة مستقبل في انتظارنا؟ هل نحن ثقافة قادرة على اختراع المستقبل، ومن أية جهة سيأتي المستقبل؟ من جهة الكارثة، أم من ماضٍ دموي، أم من زمنية ما بعد إنسانوية لم يعد فيها مفهوم الإنسان نفسه غير طرفة عابرة؟ وعن أي مستقبل نتحدث هنا؟ عن مستقبل العلم أم عن مستقبل الأرض أم عن مستقبل الإرهاب؟

يترحَّل هذا الكتاب في حقول مفهومية متعددة عالقة بحقل السؤال عن المستقبل، لكنه لا ينخرط في أية نزعة تبشيرية بالخلاص، بالمعاني المسيحية السائدة. هو فقط كتاب يستضيف بعض الأحداث الفلسفية التي مرت بفكرة المستقبل بوصفه قد بدأ بعدُ. بدأ المستقبل حينما سقط العالم منذ الحربين العالميتين، فيما سماه الفلاسفة بالكارثة. كارثة هزيمة كل النزعات الإنسانوية منذ فلسفة التنوير القائمة على مفهوم التقدم، وصولًا

إلى كل أشكال الإرهاب التي مر بها العالم؛ إرهاب الدولة الفاشية والنازية والاستالينية، إرهاب القوى الاستعمارية الذي عاشته أوطاننا على امتداد قرن من الزمن، وأخيرًا إرهاب الرأسمالية التي تسيطر على العالم وفق مصالح رأس المال. لكن الإرهاب الإسلاموي المعاصر يبدو آخر أشكال الكوارث التي تهدِّد العالم، ولا تَعِد بأي شكل من المستقبل غير الانحدار في البربرية المطلقة. هل نقول إن العالم لم يَعُد يتسع لأي شكل من المستقبل البهيج، وننخرط في بكائية لا تنتهي؟

هنا تسعفنا الفلسفة أيضًا، بحيث نعثر لدى هيدغر على نقطة ضوء جميلة؛ لأن الفلسفة هي إحدى إمكانيات المستقبل. يقترح علينا هيدغر، وفق تأويل يقترحه المترجم العربي **للكينونة والزمان**، تعريفًا للدزاين، أي: الإنسان بوصفه كائنًا مستقبليًّا في ماهيته. وعلى هذا الأساس يتغير مفهوم الماضي نفسه بوصفه لم يعد ماضيًا، بل هو شيء ما يَرِد علينا من المستقبل. وفي هذا السياق يكتب فتحي المسكيني ما يلي: «ليس الماضي هو ما لم يعد كائنًا، بل هو ما كان الذي يَرِد علينا من جهة المستقبل. وكانيَّة ما-كان ليست خاصية زمانية طبيعية، خاصية الآن الذي مر ولن يعود، بل هو طبع وجوداني في زمانية الدزاين من حيث هو كائن مستقبلي في ماهيته. وهكذا فإن كل علاقة بالماضي لن تصبح علاقة أصيلة إلا متى تمَّت انطلاقًا من مستقبلنا. نحن نلتقي بماضينا في مستقبلنا، ما عدا ذلك سوف يكون الماضي ضيفًا ثقيلًا على الحاضر، وغريبًا عن المستقبل.»[1] إن ما نظفر به من هذا التأويل للعلاقة بين الماضي والمستقبل هو أن الماضي ليس عبئًا علينا حَمله كالعبيد، بل هو إمكانية مستقبلية للِّقاء بأنفسنا على نحو مغاير. هذا النحو من الإقبال إنما هو، على حد عبارات هيدغر، «مستطاع الكينونة الفائق الأخصُّ له».[2] لكنَّ مستطاع الكينونة في صياغته الأكثر اقتدارًا غير ممكنة إلا «بقدر ما يستطيع الدزاين على العموم أن يُقبِل على نفسه ضمن الإمكان الأخص الذي له، وأن يحتمل الإمكان، ضمن هذا النحو من ترك النفس تُقدِم على نفسها، باعتباره إمكانًا، وذلك يعني أن يوجد.»[3] الكينونة إذن هي الظاهرة الأصيلة للمستقبل، لكن الكينونة لا يمكنها أن تكون أصيلة إلا بقدر ما تكون مستقبلية. ها هنا

[1] مارتن هيدغر، **الكينونة والزمان**، ترجمة وتقديم وتعليق د. فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ٢٠١٢م، ص٥٦٨، هامش رقم ١.

[2] نفسه، ص٥٦٦.

[3] نفسه.

تأويل غير مسبوق لفكرة المستقبل لم تعد فيه الزمانية خطًّا يَعبُر من الماضي إلى الحاضر، ثم إلى المستقبل؛ وذلك لأن «مفاهيم المستقبل والماضي والحاضر هي في أول أمرها تنشأ عن الفهم غير الأصيل للزمان.»[٤]

كيف تستطيع الإنسانية الحالية استعادة قدرتها على المستقبل بما هو استباق نحو إمكانها الأقصى؟ لقد اقترح الفلاسفة معالجات مختلفة لهذا السؤال؛ منهم من اعتبر اليوتوبيا مخزونًا حيويًّا هائلًا للتوجه نحو مستطاع المستقبل الذي بحوزتنا (إرنست بلوخ)، ومنهم من اعتبر أن إنسان المستقبل يترجَّل من قلب الثورة الرقمية، موقِّعًا نمطًا جديدًا من الكينونة في العالم (ميشال سار)، ومنهم من تمسَّك بالبحث عن الواقع المفقود، وعن الحياة الحقيقية نمطًا من السعادة التي تكمن في الرغبة في تغيير العالم (ألان باديو)، ومنهم من يعتبر أن المستقبل لا معنى له؛ لأننا نحيا ضمن صيرورة دائمة (جيل دولوز)، ومنهم من اعتبر أنه لا وجود لغير «أنطولوجيا الحاضر» (ميشال فوكو). وفي الحقيقة بوسعنا القول بأن الفلاسفة المعاصرين قد انقسموا إزاء السؤال عن المستقبل إلى فئتين متناقضتين؛ فئة تعتقد أنَّ ثمة مستقبلًا ينبغي أن نريده بما هو أقصى اقتدار لوجودنا. وفئة ثانية تذهب إلى أننا صيرورات دون مستقبل. الأطروحة الأولى تمتدُّ من كانط، وتمر عبر إرنست بلوخ، وتصل إلى هيدغر، مع اختلاف في طرق المعالجة، واللغة التي تم بها التعبير عن هذه الأطروحة. أما الأطروحة الثانية فتجد في جيل دولوز تعبيرة قصوى عنها.

يذهب الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز في كتابه الرئيس الذي ألَّفه صحبةَ فيلكس غاتاري، أي: **ألف مسطَّح**، إلى تنضيد فلسفة جديدة مضادة لأوديب وللرأسمالية وللتحليل النفسي، ولكل فلسفات التاريخ بعامة. ومن أجل ذلك اخترع مفهوم الريزوم ضد مفهوم الذات وضد مفهوم الدزاين معًا. الريزوم هو نمط جديد من الصيرورات المضادة لبراديغم التاريخ من جهة، ولسياسات الذاكرة القائمة على الوعي التعيس من جهة أخرى. الريزوم، كما يعرِّفه دولوز، هو شخص رابع مضاد لضمائر النحو، بل هو «لا شخصي» مضاد لكل جينيالوجيا، أي: لكل شجرة نسب. إنه ليس هوية، بل هو صيرورة. إنه لا يكون، بل يصير مترحِّلًا على خرائط وخطوط إفلات. جغرافي هو، وصاحب ذاكرة قصيرة، بل هو مضاد للذاكرة أصلًا. وفي هذا السياق نقرأ ضمن المسطَّح الأول من كتاب **ألف مسطَّح** ما يلي:

[٤] نفسه، ص٥٦٩.

«الريزوم ... ذاكرة قصيرة، أو هو مضاد للذاكرة، إنه يعمل انطلاقًا من الاختلاف والتوسع والغزو والمطاردة والوخز.»[٥] ليس ثمة مستقبل للصيرورات، ثمة فقط «أشكال من السرعة وأشكال البطء»،[٦] وخطوط إفلات من كل أشكال الهيمنة على الفضاءات واعتقال الحياة من طرف أجهزة الدولة. وضد جهاز الدولة، تصير الريزومات المترحِّلة إلى مكنات رغبة، أي: إلى تنضيدات للإحساسات والإدراكات، أي: إلى تقلصات لطيات جديدة. إن رهان هذه الصيرورات هو ألا تكفَّ عن اختراع فضاءات صقيلة داخل المدينة المخددة بسلطة الدولة، وذلك عبر الترحال الإستطيقي الذي يجد في الفن فضاء لاختراع الحرية، ولتحرير الحياة. لكن هذه الفضاءات الصقيلة التي يخترعها الريزوم، أي: الفنان، لا يمكنها أن تحررنا؛ ذلك أن فكرة المستقبل بحسب دولوز قد استحوذ عليها لاهوت الخلاص؛ لذلك لا يريد دولوز أن يتفلسف في أفق هذه الفكرة؛ لذلك نراه يختتم كتابه **ألف مسطح** بنص مثير لمناخ من التشاؤم الفلسفي. نقرأ في آخر الكتاب ما يلي: «إن الفضاءات الصقيلة ليست فضاءات محررة في حد ذاتها، لكن صُلبها يتغير النضال ويتحول، وتعيد الحياة إعادة بناء رهاناتها؛ فتواجه عوائق، وتخترع ملامح جديدة، وتغيِّر أعداءها. لا ينبغي أن نعتقد أن فضاءً صقيلًا يمكنه أن ينقذنا.»[٧]

لكن الفضاءات الصقيلة التي نخترعها بالفن ليست أبدًا فضاءات حزينة أو يائسة، مهما كان بؤس الواقع الذي نرسم على سطوحه خرائط الترحال، وخطوط الصيرورة الطافرة. صحيح أننا، وفق عبارات دولوز نفسه، «أننا لا نملك مستقبلًا، مثلما أننا لا نملك ماضيًا»،[٨] لكننا رغم ذلك لا ننفك ننخرط ضمن «برامج الحياة»،[٩] وهي برامج تقتضي الاشتغال وفق السؤال التالي: «على ماذا يكون الجسد قادرًا؟ أيُّ عواطف تكونون قادرين عليها؟»[١٠] وهنا يستعيد دولوز فلسفة الجسد الذي جعل منه سبينوزا السؤال الرسمي

---

[٥] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, p. 32.

[٦] Ibid., p. 327.

[٧] Ibid., p. 625.

[٨] جيل دولوز، كلير باني، **حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ترجمة عبد الحي أزرقان، أحمد العلمي، بيروت، أفريقيا الشرق، ص٦٤.

[٩] نفسه.

[١٠] نفسه، ص٨٠.

لفلاسفة المستقبل. لكن لا يتعلق الأمر بعواطف الجسد المعذَّب والمصلوب والضحية والخطَّاء البائس، ولا بجسد حائط المبكى، بل بجسد من نمط مغاير؛ فيما أبعد من جسد اللاهوت ثمة جسد الحياة وبهجة المتعدد؛ لذلك ينبِّهنا دولوز إلى أن الجسد في فلسفة المستقبل هو جسد بلا أعضاء، أي: حيث «ينبغي جعْل الجسد قوةً لا تُختزل في الجهاز العضوي، وجعْل الفكرة قوةً لا تُختزل في الوعي.»[١١] وتبعًا لهذا التصور الجديد للجسد، ينبِّه دولوز إلى نمط العواطف التي تجعل من الجسد مجالًا للصيرورة البهيجة ضد كآبة اللاهوت، وسطوة الدولة على أجسادنا معًا. من أجل ذلك يكتب ما يلي: «نعيش في عالم هو بالأحرى مزعج، حيث تكون السلطات القائمة، وليس الناس فحسب، في حاجة إلى أن تمرر لنا عواطف حزينة. فالحزن والعواطف الحزينة هي التي تقلِّص كلها قدرتَنا على الفعل. تحتاج السلط القائمة إلى حزننا كي تجعل منا عبيدًا. يحتاج المستبد والكاهن وسالبو الأرواح إلى إقناعنا بأن الحياة صعبة وثقيلة.»[١٢] إن هذا النص إنما يمثِّل بالنسبة لهذا الكتاب الحدس التأويلي الكبير، الذي يتخذ من الاستثمار الفلسفي في الأمل رهانًا أساسيًّا ضد كل قوى الإحباط، وخطابات اليأس التي تنشرها بيننا أجهزة الدول وقوى الاستعمار العالمية، لتحويل الإنسانية إلى سوق كبيرة للاتِّجار بالبشر.

ويبقى السؤال المحرج لدينا دومًا هو التالي: نحو أية جهة يحقُّ لنا أن نحدِّق، نحن الذين لا تزال أنظارُنا منبهرة بمنجزات العقل التكنولوجي العالمي، وقلوبنا مُتيَّمة بماضٍ يعتقلنا، لكننا لم نتقن بعدُ تدبير سياسات للذاكرة تليق به؟ تلك هي الإمِّية المحرجة لنا اليوم بعد آخر الحروب الدينية والنووية والفيروسية والإيكولوجية. وربما نكون بذلك قد جربنا كل أشكال التدرب على الموت، لكن يبدو أن الحياة هي التي تنتصر دومًا.

في كتاب تحت عنوان **المستقبل: مقدمة وجيزة**، للكاتبة البريطانية جينيفر م. غيدلي، رئيسة الاتحاد العالمي لدراسة المستقبليات، نعثر على نوع من التفاؤلية الفلسفية التي تجعل من قدرتنا على إبداع أشكال مختلفة من المستقبليات اقتدارًا عمليًّا على تغيير العالم. بحيث نقرأ تحت قلمها ما يلي: «نمتلك جميعًا المقدرة على إبداع ما نرغبه من مستقبليات، أكثر بكثير مما يدركه معظمنا. وما دام المستقبل هو الفضاء الوحيد الذي نمتلك فيه

[١١] نفسه.

[١٢] نفسه.

شيئًا من الحرية، فإنه موقع سلطة عظيمة.»[١٣] لا يتعلق الأمر إذن بمستقبل واحد، بل بمستقبليات، أي: بإمكانات لا متناهية من القدرة على التغيير الإيجابي للعالم. وهي فكرة لم تولَد بولادة الدراسات المستقبلية، بحيث يعود المفهوم إلى أواخر ستينيات القرن العشرين بظهور أول مجلة مستقبليات في بريطانيا، بل يعود الانشغال بالمستقبل إلى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد مع العرافات والأنبياء، ثم مع الكهنة، وأخيرًا مع العلماء. بحيث نقرأ تحت قلم جينيفر م. غيدلي في كتابها الرائع حول تاريخ فكرة المستقبل: «لقد استوحاه الأنبياء، وتنبأ به الكهنة، وجرى تخيله واستعماره، والخوف منه، والتكهن به، ووضع استراتيجيات له، وخلقه.»[١٤] يزوِّدنا هذا الكتاب حول المستقبل بتأريخ دقيق حول ولادة الفكرة وأهم التحولات الكبرى لها، بحيث تعود إذن فكرة المستقبل إلى الديانة الزرادشتية (حوالي ٦٢٨ق.م.)، ثم تتأسس فكرة الجمهورية العادلة مع أفلاطون على تصوُّر يوتوبي للمدينة (٣٨٠ق.م.)، وتليها «مدينة الله» للقديس أوغسطين (٤٢٦م)، وفي سنة ١٣٧٨م تظهر مقدمة ابن خلدون بنظرية جديدة في التغير الاجتماعي، وفي سنة ١٦٠٢م تظهر «مدينة الشمس» لكامبانيلا، ثم كتاب «أطلانتس الجديدة» لفرنسيس بيكون، بتاريخ ١٦٢٧م. ومثَّلت الثورة الصناعية والثورات العلمية وعصر التنوير والثورات الحديثة؛ تجسيداتٍ مختلفة لمستقبليات ممكنة، إضافةً إلى كتب فلسفية أساسية من قبيل «العقد الاجتماعي» لروسو (١٧٦٢م)، وكتاب «نقد العقل المحض» لكانط (١٧٨١م)، وصولًا إلى ظهور علم المستقبليات، في علاقة بحلم غزو الفضاء، كما في فيلم «أوديسة الفضاء» (٢٠٠١م)، وفيلم «ماتريكس».[١٥]

غير أن كتابنا هذا لن يكون تأريخًا لفكرة المستقبل من وجهة نظر علم المستقبليات كما تؤسس له الدراسات المستقبلية، وهو ما أنجزته جينيفر م. غيدلي في كتابها المذكور، إنما غرضنا هو مقاربة إشكالية المستقبل من وجهة نظر فلسفية، أي: بوصفها موضعًا لتشغيل الأسئلة والإحراجات والمفارقات الثاوية في السؤال عن المستقبل بوصفه سؤالًا عن

[١٣] جينيفر م. غيدلي، **المستقبل: مقدمة وجيزة**، ترجمة رندة بعث، بيروت، ٢٠١٨م، ص٢٠٣.

[١٤] نفسه، ص٢٠١.

[١٥] انظر: نفسه، ص٢٠٥–٢١٣، بحيث نعثر على «جدول زمني للمستقبليات العالمية»، وفيه عرض دقيق للتواريخ التي ظهرت فيها فكرة المستقبل في جميع الثقافات العالمية، وتأريخ لثلاثة آلاف سنة من المستقبل.

الأمل، وذلك ضمن أفق تأويلي يسعى إلى الانخراط في ضرب من التفاؤلية الفلسفية التي تكون انشغالًا ومسئولية تجاه فكرة أكثر إيجابية عن المستقبل. مَن بوسعه إبداع المستقبل على نحو أجمل؟ وبأي معنًى نخترع تجارب جديدة عن إمكانية المستقبل في أوطاننا؟ وأي مستقبل نريد الانتماء إليه؟ هذا الكتاب يقوم على أطروحة فلسفية نسعى إلى اختبارها؛ أنه ثمة مستقبل، لكنه لا ينتظرنا في أي مكان، نحن من يملك سلطة تخيُّله والاقتراب منه بقدر المستطاع. ونحن في ذلك نعوِّل على الفنون تحديدًا كإمكانية كبرى لجعل الحلم بمستقبليات جديدة ممكنًا في ثقافتنا. إن جعل الحلم ممكنًا ليس أمرًا هينًا؛ لأن الأمر لا يتعلق هنا بالأحلام الشخصية، بل بأحلام جماعية ننخرط فيها كجموع تنبثق من رحم إبداع الكينونة المضادة لكل الصحراء التي تنمو في قلوبنا، فتعطِّل اختراع الأمل بعوالم أفضل بيننا.

لكن بأي مستقبل يتعلق الأمر؟ يحيلنا هذا السؤال إلى ثنايا متعددة وعرة ومعقدة، لكنها ترسم جميعها شكلًا من التقاطع حول حلم الإنسان بأن يبقى العالم في صحة جيدة، بما يجعل إمكانية استمرار الحياة على الأرض ممكنة بأقل الكوارث وأخفِّها قساوة. وفي الحقيقة ثمة العديد من المقاربات حول مفهوم المستقبل، ومنها المقاربة التكنولوجية التي يتم فيها اليوم التساؤل حول «المستقبل النانوي»، حيث يمكن للتكنولوجيات النانوية أن يصل مداها إلى إمكانيات تحوير الكائن البشري نفسه،[١٦] أو المقاربة الجندرية، حيث يتم فتح آفاق جديدة أمام «مستقبل النسوية» عبر مقاربات متعددة الاختصاصات، تتقاطع فيها الثقافة بالبيئة بالتنمية من وجهة نظر نسوية ما بعد كولونيالية.[١٧]

هذا الكتاب يطلب العبور بلغة الضاد عبر ثنايا مرت بها فكرة المستقبل في مهجة بعض أقطاب الفلسفة، الذين راهنوا على الأمل في المستقبل ضد الإعلان عن الكارثة. لقد حاولنا أن ننجزه بمثابة ترحال متوعِّر في ثنايا مرَّت بها فكرة المستقبل في معانٍ عدة؛

---

[١٦] ج. ستورس هول، **المستقبل النانوي**، ترجمة صباح صدِّيق الدملوجي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية ٢٠٠٩م.

[١٧] انظر كتابًا جماعيًّا: **مستقبل النسوية: قصص نساء من حول العالم**، ترجمة نانسي محمد، القاهرة، العربي للنشر والتوزيع ٢٠١٩م. وفي كتابنا هذا لن يتعلق الأمر بمقاربة جندرية، بل فقط بمقاربة فلسفية وجمالية لفكرة المستقبل. ونشير إلى أننا خصصنا لمسألة مستقبل النسوية كتابنا بعنوان «صخب المؤنث»، وهو قيد الطبع.

بوصفه «لم يعد كما كان»، أو بوصفه يوتوبيا لما «ليس بعدُ»، أو باعتباره رغبة في اختراع الحدث بما هو لقاء بالحقيقة (القسم الأول). ولقد خصصنا الفصل الأخير من القسم الأول للاشتغال على السؤال العربي حول المستقبل؛ كيف نعبر من ذاكرة مجروحة بشتى أشكال الاستعمار، إلى مستقبل بهيج في ثقافة الضاد، رغم كل الأزمات والتحديات الثقافية التي تعيشها أوطاننا في زمن العولمة وتوحُّش الإمبريالية العالمية. ومن أجل فحص تعبيرات المستقبل، وأشكال تحقُّقه؛ اعتبرنا الفن في القسم الثاني من الكتاب أحد أشكال اختراع المستقبل، وذلك وفق تحولات ساهم الفن في توقيعها، من بينها ولادة مفهوم القارئ ونهاية مفهوم الكاتب، وإبداع أشكال جديدة من الحياة المشتركة يلعب فيها الرقمي دورًا أساسيًّا.

ولا يفوتنا أن نشير أخيرًا إلى أن كتابة هذا الكتاب قد عاصرت انتشار فيروس كورونا، الذي وقَّع مناخًا عالميًّا من الخوف الكوني من المستقبل؛ لذلك كان اشتغالنا على «سينما نهاية العالم»، وعلى «هوية الفيروسات»، ثم على «الأدب ضد الطاعون» بمثابة تجسيدات مختلفة للأطروحة الفلسفية القائلة بأن «الفن هو الوجه المشرق من الكارثة».

هذا الكتاب مناسبة أخرى لاختراع الكوني في لغتنا؛ ذلك أن «الفكر هو الوسيلة المناسبة للكوني»[١٨] (وفق عبارة رشيقة لألان باديو). والكوني هنا ليس فيه أية تبعية فكرية لأي غرب مهما كانت هويته استعمارية أم ثورية، بل هو لقاء بالفكرة حيثما تحدث على نحو استثنائي يجعل حدوث اللامتوقع ممكنًا في أوطاننا، أي: في عقولنا بوصفها الوطن الحقيقي لنا. فإذا كان من الممكن احتلال جغرافيا الأجساد فإنه «لا يمكن السيطرة على عقول البشر»، على حد تعبير لسبينوزا. إن العناية بحياة الفكرة وقدرتها على النمو في ثقافتنا هو الأفق الوحيد لاختراع مستقبليات ممكنة؛ لأن المستقبل نفسه فكرة قد تكون أشد خصوبةً من حدوث أي مستقبل نأمل حدوثه. ولا مجال لحدوث الفكرة دون انتماء إلى حقل إنتاج الأفكار الكونية بجعلها ممكنة في لغتنا بإعادة إنتاج مساراتها، وتدريب العقل على فحصها وتأويلها، واختراع المعاني المناسبة لها في كل مرة؛ لذلك جعلنا من هذا الكتاب ورشة عبور بأشكال المستقبل الممكنة التي أنتجتها الفلسفة منذ أوغسطين ومدينة الله، إلى آخر روايات اليوتوبيا والديستوبيا الحديثة. وهذا العبور هو بمثابة الأرضية التأويلية

[١٨] ألان باديو وسلافوي جيجاك، **الفلسفة في الحاضر**، تحرير بيتر إنغلمان، ترجمة وتقديم: يزن بالحاج، بيروت، دار التنوير، ٢٠١٣م، ص٣٥.

لاختبار مدى قدرة الفنون على اختراع المستقبليات، وذلك على أرضية الشعر أو الأدب أو المسرح أو السينما أو الفنون الرقمية.

يراهن هذا الكتاب على ضرب من التفاؤلية الفلسفية التي تستعيد كل المخزون اليوتوبي للفلسفة وللفن وللعلم معًا، بوصفه شكلًا من النضال ضد كل سياسات اليأس التي تنشرها القوى الرأسمالية، وتغوُّل الإمبريالية، ووحشية العالم الحالي المدجَّج بالخوف من المستقبل.

وأخيرًا، لقد حاولنا إنجاز ورشات مفتوحة على حقول فلسفية وإبداعية متعددة عابرة للاختصاصات، بحيث تراوحت اشتغالاتنا بين حقل الفلسفة، وميدان الإبداع الفني والأدب، واختصاص البيو-إتيقا وعلم الفيروسات، وذلك في أفق البراديغم المعرفي الجديد، الموسوم بالفكر المركَّب، أو البراديغم القائم على تضافر الاختصاصات وتداخُلها، بحيث لا أحد يمكنه اليوم أن يعزل الظواهر الاجتماعية عن المقاربة الاقتصادية أو السياسية أو الإيكولوجية أو الجمالية أو البيو-إتيقية.

هذا الكتاب هو إذن عبارة عن قطوف فكرية من حديقة الفلسفة المعاصرة، فهو يحاول أن يزوِّد لغة الضاد بأجمل ما وصلت إليه العقول الحرة التي تنبت هنا وهناك من لدن نفسها. هو ملاحقة «للنوابت»[١٩] حيث ترحَّلت على خطوط الحرية المبحرة نحو آفاق جديدة، من دون وعي تعيس، ولا ضغينة حضارية، ولا «كوجيطو كراهية». ها هنا تجدون محاولة لتحرير الرغبة من الانفعالات الحزينة، وإبداع قدرات جديدة على الحياة. وها هنا أيضًا ترحال في خرائط فكرة المستقبل بمختلف صياغاتها المبتهجة، والرومنسية حينًا (اليوتوبيا)، أو القلقة والمتشائمة (فلاسفة الكارثة). فالمستقبل لن يكون كما نريد دومًا؛ لأنه ينتمي إلى مجال اللامتوقَّع بكل غموضه المشتهَى، وتوتراته المرعبة معًا. إن مفهوم المستقبل ليس مناسبة للتفاؤل دومًا، بل هو فكرة مرعبة أيضًا، لن يكون المستقبل أبدًا كما كان: غدًا أفضل كما يحلم الجميع، بل قد يدفعنا إلى الكارثة والديستوبيا، حيث ينتعش العدميون والكلبيون والإرهابيون وكل فنون الرعب. ربما نحتاج أحيانًا إلى «شجاعة اليأس» حتى لا نسقط في الآمال الكاذبة، لكن «شجاعة الحقيقة» تطالبنا دومًا بالانتصار للحياة، وتحويل التفاؤل إلى شكل من النضال اليومي ضد كل سياسات البؤس المعولم.

[١٩] فتحي المسكيني، **فلسفة النوابت**، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٧م.

القسم الأول

سرديات المستقبل

الفصل الأول

المستقبل لم يعد كما كان

إن السؤال عن المستقبل لا يولَد مِن ضرب مِن الترف الفكري، أو من مجرد الرغبة في قول الحقيقة، بل هو إشكال خطير يولَد من قلق عميق إزاء ما يحدث لنا اليوم في عالم يبيع «الموت الكوني» في سوق حضارة السلع المثيرة للدوار. نعم المستقبل هو المكان الأكثر هشاشةً بالنسبة لنا نحن سكان الجغرافيا الأكثر استهدافًا، في عصر نهاية التاريخ ونهاية الإنسان، وانتعاشة تجارة الأديان. في هذه المواقع غير المضمونة يكتب فاليري، الشاعر والأديب الفرنسي المعاصر «أن المستقبل لم يعد كما كان». لكن كيف كان المستقبل؟ وهل للمستقبل ماضٍ قادر على التأريخ له؟ وهل يمكن للماضي أن يكون مكانًا مناسبًا لولادة المستقبل؟ تِلكم بعض من أسئلة الفلسفة حينما تجد نفسها أمام ضرورة التفكير بالمستقبل. لكن مَن بوسعه أن يقصَّ علينا قصة المستقبل؟ النبي أم العالِم أم الفنان؟

دعنا نقُل بشكل مؤقت إن السؤال عن المستقبل هو سؤال حديث في جوهره، وقد وُلد هذا السؤال حينما تمت إزاحة الإجابة اللاهوتية من سماء الإنسانية. ولْنقُل على عجلٍ ما يلي: إن الإنسانية القديمة كانت تتعلق **بالآتي** وفق مقولة القدر أو الغيب الذي هو دومًا من علم الله. أما الإنسانية الحديثة فقد أنجزت لنفسها مفهوم **المستقبل** كأفقٍ لما يمكن للبشر أن يفعلوه بحريتهم الجذرية. إن مفهوم الحرية الذي أصبح صفة ميتافيزيقية للإنسانية الحديثة هو الذي جعل السؤال عن المستقبل ممكنًا. هذا ما اكتشفه كانط، الذي أسس السؤال عن المستقبل في باحة السؤال الكبير: «ماذا يحقُّ لي أن آمل؟» لأن البشر ها هنا لا يأملون من المستقبل إلا ما هم قادرون على صنعه بوصفهم كائنات حرة؛ إذ لا أحد بوسعه توقُّع ما يفعلونه بحريتهم؛ لأنهم قد يفعلون الشر، وهذا أيضًا نتاج حريتهم الطبيعية.

كيف يمكن للمستقبل أن يكون ممكنًا رغم كل التصورات المتشائمة التي ما فتئت تفسد على البشر منطقة الحلم العميقة التي بحوزتهم؟

سوف نوزِّع خطاطة هذا الفصل على عناوين ثلاثة؛ (١) «أن المستقبل لم يعد كما كان». (٢) كيف نكتب تاريخ المستقبل؟ (٣) كيف صار المستقبل إلى كارثة؟

(١) حتى المستقبل لم يعد كما كان

هذه الاستعارة الشعرية لفاليري اختطفَتها ألسنٌ كثيرة، وسافرت في قلوب الكُتاب والمفكرين بعيدًا. ولأن المستقبل لم يعد كما كان، ولأنه لم يكن يومًا كما كان؛ يحذِّرنا بول فاليري، الكاتب والشاعر الفرنسي المعاصر (١٨٧١–١٩٤٥م) من الدخول في المستقبل بخطوات تمشي نحو الوراء. بحيث يعترف هذا الشاعر بأنه ليس من عشاق الماضي، ولا من الباحثين عن الزمن الضائع. ربما لأن الإدمان على الماضي يعطِّل إمكانية المستقبل، أو لأن المستقبل لا يأتي أبدًا من الماضي، أو لأنه لا ينبغي أن يتواصل الماضي بأي شكل؛ وذلك لفظاعته. فالماضي الذي يقصده فاليري هو واقع الحربين العالميتين بكل الفظاعات والآلام المخزَّنة في تلك القطعة الدموية من تاريخ الإنسانية؛ لذلك كان يصعب عليه تخيُّل وجه المستقبل، وهو ما عبَّر عنه في أسف شديد بقوله: «وا أسفاه ... لم يحدث أبدًا أنْ كان المستقبل صعب التخيل كما هو اليوم»؛ وذلك لأن الإنسانية الحالية قد دخلت حقبة تاريخية حيث يحتدُّ «الصراع بلا أفق بين أشياء لا تتقن الموت، وأخرى لا تستطيع الحياة».

ما هو وقع هذا التشخيص لفكرة المستقبل علينا اليوم، نحن أبناء العولمة الذين يتأرجحون بين الموت والحياة كل يوم، حيث أُصيبَ العالم بضرب من الوهن الإيكولوجي، والإنسان بضرب من الهشاشة الميتافيزيقية، وصارت بعض شعوب العالم هائمة على وجهها تبحث عن أرض هادئة، وعن سماء رحيمة؟ ومن أية جهة سيأتي المستقبل إلى ديارنا كأكثر مساكن الكينونة ضررًا في العالم؟ أم أنه ليس ثمة مستقبل في انتظارنا؟ وماذا نفعل بالماضي؟ هل بوسعنا أن نلقي به في سلة مهملات التاريخ، أم علينا تأويله بما يجعله قادرًا على معاصرة أحلامنا؟ يقول نيغري، المفكر الإيطالي المعاصر: «نحن نعاني من المستقبل.» ويقول كاتب فرنسي آخر: «إن المستقبل ملك لمن هو جدير به.» فهل نحن نعاني من المستقبل مِن هَول ما يَعِد به، أم أننا لسنا جديرين به؟ وربما يكون برجسون على حق حينما قال: «إن فكرة المستقبل أكثر خصوبةً من المستقبل نفسه.»

«أن المستقبل لم يعد كما كان» استعارة شعرية يمكن تأويلها على معنيين؛ الأول: كيف كان المستقبل الذي «لم يعد كما كان»؟ وهل يمكن للمستقبل أن يكون ماضيًا؟ والثاني: كيف أصبح المستقبل بعد أن كفَّ عن أن يكون كما كان؟

(٢) كيف نكتب تاريخ المستقبل؟

وهو سؤال طرحه الفيلسوف الألماني إيمنوال كانط وأجاب عنه وفق البناء الإشكالي التالي:

(١) يتعلق الأمر بضرب من **التفاؤلية الفلسفية العميقة** التي بدأت منذ نصِّه المعروف بعنوان **تأملات في التفاؤلية** (١٧٥٩م)، وصولًا إلى نصه **نزاع الكليات** (١٧٩٨م).

(٢) وهنا ينبغي التنبيه إلى نقطة الإشكال لدى كانط، والتي يصوغها ضمن القسم الثالث من نصه بعنوان «حول القول الشائع» (١٧٩٣م) (ضد مندلسون) في السؤال التالي: «هل ينبغي أن نحب النوع البشري؟ أو أن الأمر يتعلق بموضوع علينا النظر إليه بعين الريبة، ونحن الذين نتمنَّى له كل الخير، دون أن ننتظر منه أبدًا أي شيء في ذاك الخصوص؟»[١] ثمة إذن ضرب من العلاقة بين محبة النوع البشري، وبين الأمل في أن يتقدم نحو الأفضل. وكانط يؤمن بهذه الفرضية ضد ماندلسون الذي يدحضها، بحيث نراه يجهد نفسه من أجل التأسيس لما يسميه استعدادًا أخلاقيًّا في الطبيعة البشرية، يجعلنا نأمل في أن البشر في تقدم مستمر نحو الأفضل، وبأن الشرور التي يقترفونها إنما هي آيلة إلى الاندثار! إن ما يبحث عنه كانط في هذا النص هو إذن «حب كوني»، هو شرط الأمل في التقدم نحو الأفضل؛ وذلك لأن الأمل في أزمنة أفضل، الذي ما بدونه لن يكون ممكنًا بالنسبة للبشر إنجاز أي فعل خير، يمثل بالنسبة إلى كانط الشعاع أو النور الذي لا ينفك يضيء قلوب كل العقول النيرة. **وحده من يكره النوع البشري يعتقد في أن المستقبل لن يكون غير جملة الشرور والكوارث والتعاسات التي لا يقدر البشر على إتيان غيرها.**

---

[١] Kant, E., *Sur le lieu commun: Il se peut que ce soit juste en théorie, mais en pratique, cela ne vaut point, in: Œuvres philosophiques, T. III*, Paris, Gallimard, 1986, p. 292.

إن كانط إذن يدحض ها هنا أطروحة ماندلسون، وينبِّه الفلاسفة إلى أنه قد آن الأوان لكي يساهموا في إنجاز الأمل في مستقبل أفضل، قائلًا: «إن الستار لا بد في النهاية أن يسقط»،[٢] وعلينا ألا نكتفي بالفرجة على إنسانية تخبط خبط عشواء من سيئ إلى أسوأ.

(٣) أن فكرة نهاية العالم هي فكرة حمقاء لا تصلح إلا للفاشلين من البشر. ويسأل كانط مستنكرًا ضمن نصه الموسوم **نهاية كل الأشياء** (١٧٩٤م): لماذا نعتقد دومًا أنه ثمة نهاية للعالم؟ ولماذا نتصور دومًا أن هذه النهاية مرعبة بالنسبة إلى كل النوع البشري؟ إن السؤال عن نهاية العالم يضلل العقل، ويجعله يتيه في ثنايا لا تؤدِّي؛ لأن العقل البشري عقل مُتناهٍ، ولا يمكنه أن يتخطى حدود تناهيه.[٣]

(٤) في القسم الثاني من كتاب **نزاع الكليات** (١٧٩٨م) يستعيد كانط السؤال عن الأمل في التقدم مرة ثانية، ويُعنون هذا القسم «في استعادة السؤال التالي: هل النوع البشري في تقدم مستمر؟» وهنا تحديدًا يولَد السؤال عن كيف نكتب تاريخ المستقبل. وفي هذا السياق يفتتح كانط هذا النص كما يلي: «إننا نطالب بكتابة فصل عن التاريخ البشري، بالمعنى الحقيقي، لكن ليس تاريخ الماضي، إنما تاريخ المستقبل.»[٤] وهنا يقع التمييز بين طريقتين لكتابة المستقبل؛ تلك التي تتم عبر التوقع (أي: الذي يخص المؤرخ)، وأخرى تتم عبر التنبؤ (الخاص بالنبي). ويجمِّع كانط كل الطرق التي كتبت بها الإنسانية تاريخ المستقبل في ثلاث أطروحات؛ الأولى تقوم على أن التاريخ البشري هو في سير دائم نحو الأسوأ. والثانية تقول بأن البشر في تقدم مطَّرد نحو الأفضل دومًا. أما الثالثة فتعتقد أن البشر لا يتقدمون نحو أي شيء، بل هم في حالة خبط عشواء وعبثية دائمة؛ ذلك أنهم يرسبون في نفس الوضع من التعاسة دومًا. أما الأولى فيَسِمها كانط بالإرهاب الأخلاقي. أما الثانية فهي استبشار مُشطٌّ وأحمق. والثالثة فهي عبثية تمامًا.[٥] وخلاصة القول: أن هذه التصورات الثلاثة ليست ناجعة في إنجاز شكل أفضل من المستقبل.

---

[٢] Ibid., p. 294.

[٣] Kant, E., *La Fin de toutes choses, in: œuvres* Philosophiques III, Op. cit., p. 318.

[٤] Kant, E., *Le conflit des facultés, in: Œuvres philosophiques III*, op. cit., p. 887.

[٥] Ibid., p. 890.

(٥) إن الحل الذي يقترحه كانط لهذه الوضعية الإشكالية إذن هو التالي: أن التقدم البشري نحو الأفضل لا ينبغي التفكير فيه انطلاقًا من التجربة التاريخية فقط، **فالماضي ليس هو الطريقة المناسبة لبناء المستقبل**؛ ذلك أنه بوسع الإنسانية أن تتقدم رغم كل الشرور التي تنحدر بها نحو الأسوأ، وعليه فإنه حتى في حالة إدراكنا أننا نسير إلى الوراء، فإنه لا ينبغي علينا رغم ذلك أن نفقد الأمل في القدرة على إدراك «نقطة الانعطاف»[٦] التي تقود مجرى الأحداث نحو الأفضل. **كيف يحدث هذا الأمر؟** يجيبنا كانط: بفضل الاستعدادات الأخلاقية للنوع البشري.

لكن فيمَ تكمن هذه الاستعدادات؟ إنها تكمن في قدرة البشر على الحرية، فنحن كائنات تسلك دومًا وفق الحرية؛ إذ بوسع هذه الحرية أن تملي علينا ما ينبغي علينا أن نفعله، لكنها لا تستطيع أن تتوقع ما سنفعل. فالبشر، بوصفهم كائنات حرة، بوسعهم أن يدركوا جيدًا صلب الشرور التي يقترفونها، إلى أي حد هم بصدد الانحدار، وفي تلك النقطة من الانعطاف بوسعهم أيضًا الظفر بدافع قوي لفعل الأفضل من هنا فصاعدًا، وذاك هو معنى الأمل في مستقبل أفضل. لكن المثير في هذا التأسيس الأخلاقي الميتافيزيقي لمفهوم المستقبل بما هو قائم على الأمل في تقدم نحو الأفضل؛ هو أن كانط يُرجِع النظرة التشاؤمية للتاريخ البشري كما لو كان ينحدر دومًا نحو الأسوأ، إلى الاختيار غير الصائب لنقطة النظر التي منها ننظر إلى المستقبل. وهو يكتب في هذا السياق ما يلي: «ألَا يعود ربما اعتبارنا لمسار الشأن البشري كما لو كان مسارًا عبثيًّا؛ إلى اختيارنا السيئ لوجهة النظر المناسبة؟»[٧] ذلك أننا لو نظرنا إلى الكواكب من الأرض لرأيناها هي أيضًا تخبط خبط عشواء؛ فهي تارةً تتبع مسارًا منحدرًا، وأخرى هي ثابتة، وطورًا هي تسير نحو الأمام، بينما لو نظرنا إليها من السماء لأدركنا أنها تتَّبع المسارات المناسبة لها وفق ما حدده كوبرنيك. كذا حال مسار أفعال البشر؛ لو تسنَّى لنا النظر إليها من السماء، أي: من سماء العقل، لرأيناها تتَّبع مسارًا مناسبًا لفكرة الأمل، لكن كانط ينبِّهنا في أسف إلى عدم قدرتنا على ذلك كبشر يمثِّل التناهي صفة جذرية لعقولنا، قائلًا: «لكن وا أسفاه ما دمنا ممنوعين سلفًا من تخطِّي حدودنا والنظر من وجهة نظر حكمة إلهية بوسعها إدراك الأفعال الحرة، لكن ليس بوسعها التنبؤ بها على وجه اليقين!»[٨]

---

[٦] Ibid., p. 892.

[٧] Ibid., p. 893.

[٨] Ibid.

(٦) لذلك يقترح علينا كانط فكرة جديدة تتمثل في ضرورة البحث عن تجربة بشرية تشهد على وجود هذه الاستعدادات الأخلاقية للتقدم بفكرة المستقبل نحو الأفضل. ويسوق على ذلك مثلًا تاريخيًّا مشهودًا، هو مثَل «الثورة الفرنسية». وسيكون السؤال الحقيقي عندئذٍ هو: كيف تشهد ثورة ما على إمكانية إنجاز مستقبل أفضل؟ غير أن ما يهم كانط ليس ما فعلته هذه الثورة من تغيير دولة بدولة، أو حتى من الانحدار في كوارث وفظاعات وإعدامات، بل هو ينظر إليها من نقطة نظر مغايرة للفاعلين فيها، هي طريقة تفكير المتفرج الذي أبدى **حماسة** فائقة لمثل هذا الحدث التاريخي الهائل بمخاطره ومحاسنه معًا. المتفرج ها هنا هو كانط نفسه الذي وجد في هذه الثورة، وفق تعبيره، «علامة تاريخية»[٩] على وجود استعدادات أخلاقية في الطبيعة البشرية على التقدم نحو الأفضل. لكن ما هو الأفضل ها هنا؟ وأي معنًى لفكرة المستقبل انطلاقًا من حدث الثورة؟ إن الثورة تشهد هنا على نوع من السبب التاريخي الكبير الذي يتدخل في مصير شعب ما من أجل إنجاز مستقبل مغاير، وتدخُّل هذا الحدث هو تدخُّل مضاعَف عند كانط؛ أولًا: لأن شعبًا ما لا يمكن أن يُعطَّل من طرف أية قدرة أخرى على منح نفسه المؤسسة السياسية المناسبة له، والتي تبدو له الأفضل، وثانيًا: لا أحد بوسعه منع شعب ما من تأسيس الدولة التي تحميه من حرب غاشمة (النظام الجمهوري عند كانط). إن فكرة الثورة تساهم إذن في إنجاز مستقبل شعب ما.

صفوة القول أن هذه الفكرة التي اقترحها الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط — أن المستقبل هو التقدم الأخلاقي — هي فكرة ساهمت في تأسيس عصر التنوير على نحو عميق، وانتشر هذا المفهوم منذ القرن الثامن عشر، وصار إلى حركة فكرية وثقافية واسعة، أنجزت فيها الإنسانية الحديثة كل معالم العالم الحديث القائم على التقدم العلمي والحضاري بعامة. غير أن ما حصل في القرن العشرين من حروب وكوارث جعل الأمل الكانطي في التقدم يتحول إلى كابوس يجري تشخيصه ونقده من طرف رواد مدرسة فرنكفورت بخاصة، ومع بنيامين تحديدًا.

لكن قبل التوقف عند مفهوم الكارثة علينا الإشارة إلى أن المفهوم الحديث للمستقبل قد مرَّ بلحظة حاسمة جعلته يتخذ معنًى مغايرًا أثَّر أثرًا عميقًا في كل فلاسفة القرن

[٩] Ibid., p. 894.

العشرين. يتعلق الأمر طبعًا بنيتشه[١٠] الذي أودع المستقبل بأيادي «العقول الحرة»، تلك التي تستطيع تجاوز نمط الإنسان النظري نحو مرتبة ما فوق الإنسان، حيث الاقتدار البهيج على خَلق قيم الحياة المضادة للقيم العدمية الحديثة. ها هنا يتحول المستقبل من لحظة زمانية أو تاريخية إلى **صيرورة** لا زمنية تتدفق من براءة وعفوية صيرورة هيرقليطس، الذي لن تصيبه الشيخوخة أبدًا.[١١]

لكن لا مفهوم التقدم الكانطي، ولا بهجة الصيرورة النيتشوية أسعفت الإنسانية المعاصرة من بشاعة المستقبل، بحيث تحوَّلنا من الأمل إلى خيبات الأمل، ومن الصيرورة البهيجة إلى دموية الحروب وبؤس البشر.

هذا هو ما الْتقطَته فلسفات الكارثة التي انخرطت في نقد الحداثة برُمَّتها، والإلقاء بالرضيع مع ماء الغسيل. وبدأ العالم الحديث في الانهيار بمكنته المفهومية والرمزية أيضًا. سنتوقف فقط عند اللحظات الفكرية التالية بوصفها أحداثًا رمزية عميقة في كتابة تاريخ المستقبل بوصفه كارثة، وذلك من خلال الأطروحات التالية:

(٢-١) التقدم هو الكارثة

يُعتبر والتر بنيامين أكثر المفكرين تشخيصًا لفكرة الكارثة، وهو ما سنجده أيضًا في صياغة مغايرة لدى أدورنو في كتبه **الجدلية السالبة، والأدب الصغير، والنظرية الجمالية**. يذهب الفيلسوف الألماني المعاصر في كتابه أشكال العبور (الذي كتبه بين ١٩٢٧–١٩٢٩م، وهو كتاب لم يُنشر إلا في سنة ١٩٨١م) إلى أننا «ينبغي أن نؤسس التقدم على فكرة الكارثة، وأن الجحيم ليس أمرًا ينتظرنا، إنما هو ما نعيشه الآن.»[١٢] ومن أجل بيان هذه الفكرة سيجد بنيامين في لوحة بول كلي «الملاك الجديد» تجسيدًا لدلالة عصر ملتفت نحو أشلاء الماضي، لكن عاصفةً تبسط أجنحته، وتدفعه نحو مستقبل

---

[١٠] انظر: فريديريش نيتشه، **ما وراء الخير والشر: تباشير فلسفة المستقبل**، ترجمة جيزيلا فالور حجَّار، لبنان، دار الفارابي، ٢٠٠٣م، فقرة رقم ٤٢، حيث نقرأ ما يلي: «فلاسفة للمستقبل، يلوح في الأفق جنس جديد من الفلاسفة، وأجرؤ على أن أعمِّدهم باسم لا يخلو من الخطر، فإن فلاسفة المستقبل هؤلاء يودون ... أن يُسموا مجربين ...»

[١١] انظر كتابنا: الفن في زمن الإرهاب.

[١٢] Benjamin, W., *Livres des passages*, Cerf, 2006.

لا يكفُّ عن الالتفات عنه. وإن ما نسميه تقدمًا ليس في تصور بنيامين غير «كارثة الغرب الإمبريالية» (الحرب العالمية)، هي **كارثة بلا أنوار**. والسبب في هذه الكارثة هو غياب نظرية إتيقية، كفيلة بأن تمنع تحول التقدم إلى ضرب من البربرية. نحن هنا إزاء ما يسميه بنيامين «صوفية الموت الكوني التي تنتشر في العجيج المزعج لآلاف الأقدام المفهومية». إن والتر بنيامين لا يؤثِّم العقل التكنولوجي فقط، بل يؤثِّم الفلسفة الألمانية أيضًا. فهو يرى أن المثالية الألمانية قد حولت النجاح التكنولوجي إلى فشل وتعاسة ومنطق تدمير، فهي بهذا المعنى فلسفة لم تساهم فعلًا في بناء أخلاقي ينمو على وتيرة التقدم التكنولوجي. إن الحل الذي يقترحه بنيامين هو التالي: ضرورة تجميع كل القوى العقلية، لا فقط من أجل مقاومة المخاطر الكارثية لحرب جديدة، بل وبخاصة من أجل مقاومة كل الحيل الضمنية للخطابات المفهومية، أي: أشكال التمويه والمُخاتَلة التي تقع للطبيعة وللتكنولوجيا.

(٢-٢) أطروحة نهاية التاريخ

وهي أطروحة نعثر عليها في كتاب فرنسيس فوكوياما[١٣] «نهاية التاريخ والإنسان الأخير»، الذي يقترح فيه تحليلًا مثيرًا للسياسة العالمية الحالية، انطلاقًا من مفهوم أساسي الْتقطه لدى الفيلسوف الألماني هيغل، هو مفهوم نهاية التاريخ. والمقصود بهكذا مفهوم هو انتصار الديمقراطية الليبيرالية والنموذج الليبيرالي الاقتصادي الحالي بوصفه الأفق الوحيد للإنسانية الحالية، والمعنى النهائي للمستقبل معًا. ونهاية التاريخ عنده تقترن بسقوط جدار برلين وانهيار الاتحاد السوفياتي، بما أدى إلى انتصار الليبيرالية نهائيًّا على كل أشكال الإيديولوجيا السياسية الأخرى. ولقد وقع نقد هذه الأطروحة (نهاية التاريخ) خطرًا حقيقيًّا على فكرة المستقبل نفسها؛ وذلك أن «نهاية التاريخ» تغلِّق باب التفكير بالمستقبل نفسه؛ لأنها تفيد بأنه لم يعد بوسع الجنس البشري أن يخترع أي شيء جديد، ولن يكون لنا إذن أي شكل من الحقيقة المغايرة لليبيرالية، سواء تعلَّق الأمر بحقيقة سوسيولوجية أو اقتصادية أو بشرية. وبالرغم من أنه قد تحدث لنا صراعات عرَضية أو حروب أو حتى ثورات، لكن لن يكون بوسع النوع البشري أن ينتظر ما هو أفضل من الوضع الليبيرالي الراهن، بوصفه قد صار ضربًا من القدر.

[١٣] Y. F. Fukuyama, *The End of History and the last Man*, Free press, 1992.

(٢-٣) صراع الحضارات

وهي طريقة أخرى في حكي تاريخ المستقبل نعثر عليها في كتاب ساموال هنتنغتون «صدام الحضارات وإعادة تأسيس النظام العالمي»،[١٤] وهو كتاب يقترح فيه هنتنغتون ترسانة مفهومية جديدة من أجل تفسير العلاقات الدولية الحالية بعد انهيار الاتحاد السوفياتي في نهاية ثمانينيات القرن العشرين. وتقوم أطروحته على القول بضرب من الصدام الديني بين الحضارات ضمن نوع من التأويل الجيوسياسي للمشهد العالمي؛ وذلك أن العالم قد صار ينقسم عنده إلى حضارات كبرى دخلت في حقبة جديدة للسياسة المعولمة. وقد اعتُبرت فكرة صدام الحضارات براديغمًا سياسيًّا جديدًا لكل ما يحدث وما سيحدث في المستقبل، وكأنما الإنسانية لن تنجو من هذا الصدام بين الديانات والهويات والحضارات، مما أثار العديد من السجالات والنقاشات الحادة لهذه الفكرة. وقد وقع اعتبار هذه الطريقة في سرد المستقبل طريقة مُشطَّة وخطيرة أيضًا مثل فكرة نهاية التاريخ تمامًا. وفي هذا المعنى كتب إدغار موران ما يلي: «إنه بقدر ما نعتقد في صدام الحضارات بقدر ما نتخذ إجراءات سياسية وعسكرية من أجل مواجهة هذا الصراع الحاسم. وبالمثل، بقدر ما نعتقد في نهاية التاريخ، بقدر ما نعتقد أنه لن يكون بوسعنا أن نجد أي شيء خارج الديمقراطية البرلمانية والاقتصاد الليبيرالي، وبالتالي لن نذهب للبحث عن حلول من نمط مغاير، وهكذا سوف يرهن الحاضر المستقبل.»[١٥]

(٢-٤) الأزمة الإيكولوجية وإتيقا المستقبل

تتمثل هذه الأزمة في الضرر الذي أصاب الطبيعة وكوكب الأرض عمومًا من جرَّاء التلوث والتجارب النووية، والتضخم السكاني، والحروب المتتالية، والاحتباس الحراري، كل هذه العوامل جعلت فكرة المستقبل تتحول شيئًا فشيئًا إلى فكرة هشة ومقلقة إلى حد اقترنت فيه بمفهوم الكارثة والقيامة ونهاية العالم. ولقد وجدَت هذه الأزمة الإيكولوجية صياغتها الفلسفية العميقة ضمن كتاب للفيلسوف الألماني المعاصر هانس جوناس تحت عنوان

---

[١٤] Samuel Hintington, *The Clash of Civilizations and the Remaking World Order*, Harvard, 1996.

[١٥] Morin, Edgar, *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973, pp. 92-93.

«مبدأ المسئولية».[١٦] وهو كتاب يشخِّص فيه صاحبه الملامح الأساسية للأزمة الإيكولوجية ومخاطرها على إمكانية الحياة على الأرض في المستقبل. وهو ما جعله يقترح ضرورة التفكير بإتيقا كفيلة بتوجيه الإنسانية الحالية الوجهةَ الكفيلة بضمان شروط إمكان مستقبل الأرض، بما هي مسكن الكينونة بالنسبة للإنسانية برُمَّتها. وتقوم هذه الإتيقا على المسئولية الأخلاقية تجاه العالم، وتجد في المبدأ التالي رهانها الرئيس: «أن إنسانيةً ما ينبغي أن تكون»، وهو مطلب لا يستقيم إلا متى كانت كل أفعال البشر قائمة على الأمر القطعي التالي: «اعمل على نحو تكون فيه نتائج عملك متلائمة مع استمرارية حياة بشرية أصيلة على الأرض».[١٧]

إن أهم ما نظفر به من هذه المقاربة هو بخاصة اختراع مفردات جديدة للتفكير بالمستقبل. وتبعًا لذلك، وبعيدًا عن التفاؤل والتشاؤم، ينبغي التفكير بمفهوم جديد، هو مفهوم المسئولية. إن المشكلة لا تكمن في التقدم ولا في الكارثة، بل في أن المستقبل لم يعد ممكنًا أصلًا لو واصلَت الإنسانية سياساتها الإيكولوجية والحربية الحالية.

(٣) لكن كيف يمكن إنقاذ المستقبل؟

عن هذا السؤال يجيبنا إدغار موران في أحد أهم كتبه الأخيرة بعنوان **السبيل لأجل مستقبل البشرية**، وفيه يشتغل الفيلسوف الفرنسي على «البحث عن السبيل التي من شأنها أن تنقذ البشرية من الكوارث التي تهددها».[١٨] أما عن الرهان الكبير فهو التدرب على صناعة الأمل علمًا، وأن «ما نستطيع أن نأمل فيه ليس أفضل العوالم الممكنة، بل إقامة عالم أفضل.»[١٩]

ينطلق إدغار موران من تشخيص لوضعية العالم اليوم منذ ثمانينيات القرن الماضي، التي تزامنت مع سقوط الاقتصاديات الاشتراكية، وانحدار العالم نحو الرأسمالية المتوحشة كنظام عالمي للسيطرة على كل مجالات الحياة. وهو نظام أدى إلى ظهور العديد

---

[١٦] Hans Jonas, *Le principe respon sabilité*, Paris, Cerf, 1996.

[١٧] انظر كتابنا: **كانط والحداثة الدينية**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠١٥م، ص١٣٩–١٧٩.

[١٨] إدغار موران، **السبيل لأجل مستقبل البشرية**، ترجمة وتقديم وتعليق: بشير البعزاوي، بيروت، منشورات الجمل، ٢٠١٩م، ص٢٧.

[١٩] نفس المصدر، ص٤٢١.

من الأزمات الاقتصادية والبيئية والاجتماعية والديمغرافية والسياسية. هي الأزمة العميقة للعولمة التي تحولت منذ ١٩٨١م إلى ما يسميه إدغار موران الكوننة، التي أدت إلى موجة من الدمقرطة الواسعة، وأنتجت مسارات ثلاثة؛ هي مسار التنميط على نموذج أمريكي، ومسار ثقافات السكان الأصليين، ومسار تهجين ثقافي. ما حدث من أزمات عالمية صلب العولمة الغربية والنيوليبيرالية جعل «الغرب يشعر في داخله بنقص حاد؛ إذ تتزايد العقول العاجزة المنادية باستخدام التحليل النفسي، وتمارين اليوغا الهندية، والتأملات البوذية، وباللجوء إلى المشعوذين.»[٢٠]

لقد دفعت هذه المسارات نحو الهاوية بالعالم إذن إلى سلسلة من الأزمات المعقدة والمتشابكة والمتداخلة معًا؛ أزمة في توحيد الإنسانية بانهيار أسطورة التقدم الغربية، وعودة الهويات الثقافية؛ أزمة بيئية مع تزايد تدهور المحيط الحيوي والاستغلال المُشطِّ للطبيعة؛ أزمة اجتماعية صلب الحضارة الغربية نفسها القائمة على أنانية الأفراد التي دمرت أواصر التضامن التقليدية؛ أزمة ديمغرافية تمظهرت مع تزايد عدد السكان في البلدان الفقيرة، وانخفاضها في البلدان الغنية؛ أزمة سياسية تتجلى في عدم قدرة السياسيين على التفكير في هذه الكوارث معًا ومواجهتها؛ أزمة دينية، بحيث «تعيش الأديان بدورها أزمة، فهي من جهة قد تراجعت بسبب تطور العلمانية على حسابها، ومن جهة أخرى تعاني من الصراعات الداخلية بين الطوائف المتناحرة.»[٢١] حول هذه الوضعية الكارثية التي تهدد الإنسانية يكتب إدغار موران ما يلي: «إننا نغرق في عصر حديدي كوكبي؛ ذلك أن الرأسمالية المتوحشة ليست هي الخطر الوحيد الذي يهدد الإنسانية اليوم، بل هناك أيضًا التعصب المسعور، والديكتاتوريات المتصلبة.»[٢٢]

أما عن السبيل نحو مستقبل البشرية، فقد تم تفريعها إلى سبل كثيرة من أجل الأمل في مستقبل أفضل. السبيل الأولى هي «الوطن-الأرض» بوصفها مشتركًا كونيًّا يجمع الإنسانية جمعاء خارج حدود الدول والخرائط الاستعمارية التي صممتها الدول الإمبريالية. ثانيًا: ضرورة التخلص من وهم السيطرة على العالم القائمة على أسطورة التقدم الغربية. ثالثًا: الإصلاح المعرفي، والتحول من الفكر البسيط إلى الفكر المركَّب، أي:

---

[٢٠] نفسه، ص٣٦.

[٢١] نفسه، ص٤٠-٤١.

[٢٢] نفسه، ص٤٩.

إدراك ترابط المعارف وتشابكها في أفق إصلاح شامل لنمط تفكيرنا ولنمط حياتنا، وذلك عبر إصلاح تربوي شامل أيضًا، وسياسات تكافلية وتهجينية. رابعًا: على الإنسانية أن تدرك أنها تتقدم باتجاه الكارثة، وذلك يعني أن المشترك بيننا اليوم هو الهلاك، لكن الاستباق على الكارثة يمكن أن ينقذنا منها. خامسًا: ينبغي علينا أن نخفف من سقف طموحاتنا. المطلوب ليس السعادة، بل التخفيف من البؤس الناتج عن التفقير والتصحير والعنف والحروب الدائمة بين الأصوليات. سادسًا: أن هذا التاريخ هو الذي أُنهِك، وليست قدرات البشرية الخلَّاقة.

خلاصة القول: الفلسفة مطالَبة بالاستثمار في صناعة الأمل. أما المبادئ الكبرى لفلسفة في الأمل فهي تقوم على أن «السبيل العظمى لا باب لها. إن آلاف الطرق تؤدي إلى هناك»، وهو مثل بوذي. وهي خمسة مبادئ، هي: (١) انبثاق اللامتوقع وظهور اللامحتمل. (٢) الفضائل التوليدية والإبداعية المتأصلة في الإنسانية. (٣) فضائل الأزمات. (٤) فضائل الخطر. (هولدرلين «حيثما يتعاظم الخطر يتزايد عدد المنقذين»، وحيثما ينمو اليأس، يتعاظم الأمل أيضًا.) (٥) تطلع البشرية التليد إلى التآلف.[٢٣]

هكذا تحدث سرديات المستقبل اليوم، وهكذا تقع كتابة تاريخ هذا المستقبل، منذ التقدم التنويري، إلى الكارثة ما بعد الحديثة، مرورًا باستعارة هيدغر الرومنسية «وحده إله بوسعه أن يسعفنا.» لكن رغم ذلك، ربما لا أحد بوسعه التنبؤ بما سيكون عليه هذا المستقبل؛ لأنه إنما يأتي دومًا من الجهة التي قد لا نتوقعها، فقد تظهر عقائد جديدة أو حتى أديان جديدة، وقد تظهر أيضًا إبداعات ثورية أفضل، وفي كل الحالات يبدو أن الإنسانية الحالية قد دخلت بعدُ فيما يسميه الخبراء بمجتمعات المخاطرة،[٢٤] والمغامرة المجهولة. وصفوة القول أن هذه التحولات البيولوجية والتكنولوجية والرقمية التي تعيشها الإنسانية الحالية تقتضي أن تصاحبها تحولات ثقافية واجتماعية عميقة، بحيث لا ينبغي إيداع ما تبقى من الإنساني فينا بين أيادي التكنولوجيا والآلات والعلوم بعامة؛ لأن العلم لا يفكر. وربما يتوجب على الإنسانية الحالية السيطرةُ على أحلامها، بحيث يكون بوسعها أن تقترف أخطاء أقل فظاعة، وأن تمتلك أوهامًا أقل خسائر وتكاليف.

---

[٢٣] نفسه، ص٤٢٤.

[٢٤] Ulrich Beck, *La société du risque*, Paris, Aubier, 2001.

الفصل الثاني

ما ليس بعدُ ... المستقبل وأحلام اليوتوبيا

هل ما زال ممكنًا الاستثمار في اليوتوبيا بعد أن تم الإعلان عن نهاية اليوتوبيات بنهاية عصر السرديات الكبرى؟ الفيلسوف الإيطالي أغمبان يوصينا بـ «الشجاعة على اليأس»، في حين يقترح علينا فوكو «شجاعة الحقيقة»، وبين اليأس والحقيقة ثمة دومًا مساحة للأمل كما عبَّرت عنه كلمة لماركس: «إن ما أعيشه داخل مجتمعي من كوارث يمنحني القدرة على الأمل.» ولقد مثلت اليوتوبيات دومًا مخزنًا روحيًّا للأمل في مستقبل أجمل.

اليوتوبيا كلمة يونانية الأصل، وتعني حرفيًّا «اللامكان»، وتعني مجازيًّا مدينة السعادة حيث يتساوى جميع الناس في الخيرات والحقوق والواجبات، لكن بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي ثمة تواطؤ تأويلي سري؛ أن يوتوبيا هي مجرد تخييل أدبي افترعه المخيال البشري منذ **جمهورية** أفلاطون، و**المدينة الفاضلة** للفارابي، وجزيرة **يوتوبيا** لتوماس مور، وصولًا إلى كتاب **مبدأ الأمل** لإرنست بلوخ. لكننا نتكلم اليوم منذ ستينيات القرن الماضي عن نهاية اليوتوبيات، في سلسلة من النهايات الرمزية التي وقَّعها العقل الحديث منذ إعلان هيغل عن نهاية الفن، وتوقيع ألبار كامو نهاية الإيديولوجيا، وإعلان ليوتار عن نهاية السرديات الكبرى، وصولًا إلى إعلان فوكو عن نهاية الإنسان، وتوقيع فوكو ياما نهاية التاريخ، وإعلان دريدا عن نهاية حضارة الكتابة والدخول ضمن عصر الكتابة، هل يعني هذا أن عصر النهايات قد أغلق باب الأمل أيضًا، وهرَّب الأفق بعيدًا عن عيوننا المتعبة بكآبة هذا العالم المعطوب؟ هل بوسعنا منع المخيال البشري من الحلم بعالم أفضل؟ وهل يمكن الإيمان بالمستقبل دون يوتوبيا؟

(١) يوتوبيا عنوان كتاب وقَّعه توماس مور بتاريخ ١٥١٦م[١]

وهو بذلك قد سجَّل هذا المفهوم ضمن البيت الداخلي لتاريخ أفكار العقل البشري العالمي، من أجل أن تتحول اليوتوبيا بذلك إلى حقل بحث وإبداع أدبي وفلسفي مستقل بذاته، ويُعَد هذا الكتاب مشروعًا سياسيًّا وأدبيًّا وفلسفيًّا يقترح فيه مور تخييلًا أدبيًّا لعالم مغاير لما كانت عليه بريطانيا في عصره. ويوتوبيا هو اسم لجزيرة خصَّص مور القسم الثاني من كتابه لرسم معالمها، والقيم التي تنظِّمها، ومعتقدات سكانها، ونمط تدبير اقتصادها. ولقد اختار مور أن يجسِّد يوتوبيا على سطح جزيرة من أجل تحصينها جيدًا عن كل أشكال الفساد التي قد تأتيها من المدن المجاورة. في هذه الجزيرة المثالية التي تتخذ من «أموروت»، أي: «المدينة القاتمة»، عاصمةً لها. ليس ثمة ملكية فردية، والكل فيها مجبَر على تغيير مسكنه مرة كل عشر سنوات، وكل المنازل هناك متماثلة، وليس ثمة أقفال لإغلاقها. وكل شيء فيها متماثل، وهو ما يكتبه مور قائلًا: «وبالجزيرة أربع وخمسون مدينة كبيرة جميلة، تتكلم جميعًا بنفس اللغة، ولها نفس التقاليد والعادات، وتسودها ذات القوانين والنُّظم.»[٢] بالإضافة إلى أن البطالة ممنوعة في هذه اليوتوبيا، وليس ثمة نساء رهينات بالبيوت، ولا قساوسة ولا كهنة معابد، ولا نبلاء ولا متسولون.

(٢) رواية «٢٤٤٠: حُلم لو يتحقق يومًا» (١٧٧١م)

بعد يوتوبيا لتوماس مور، تُعَد رواية «**٢٤٤٠: حلم لو يتحقق يومًا**» (١٧٧١م)،[٣] للروائي لويس سيبستيان مارسييه (١٧٤٠–١٨١٤م)، أهمَّ رواية يوتوبية استبقت على

---

[١] انظر: توماس مور، **يوتوبيا**، ترجمة وتقديم د. أنجيل بطرس سمعان، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م. وقد ظهر الكتاب باللغة اللاتينية في طبعته الأولى تحت عنوان «كتاب مفيد وممتع حقًّا عن الحكومة المُثلى للدولة، والجزيرة الجديدة المسماة يوتوبيا». ويوتوبيا هو اسم للجزيرة المثالية التي أرادها توماس مور (١٤٧٧–١٥٣٥م)، وتعني حرفيًّا لا-مكان. وينتمي الكتاب إلى مجال فلسفي وسياسي وأدبي عريق بدأ مع جمهورية أفلاطون، وكتاب السياسة لأرسطو، وآراء أهل المدينة الفاضلة للفارابي، ومدينة الشمس لكامبانيلا.

[٢] نفسه، ص١٤٢.

[٣] Louis-Sébastien Mercier, *Rêve s'il en fut jamais*, Paris, La découverte, Poche littérature, 1999.

فلسفة التنوير نفسها. ولقد وقع اعتبارها أول يوتوبيا تتخذ من الزمان موقعًا لها، وذلك بدلًا عن المكان، مثلما هو الأمر لدى كل اليوتوبيات السابقة منذ تخييل المدن الفاضلة (أفلاطون والفارابي)، إلى جزيرة توماس مور نفسه. ويتعلق الأمر بحلم دام سبعة قرون يستيقظ بعده الروائي من أجل أن يجد فرنسا في زمان أجمل، وفي عالم تحكمه الحكمة والعقل والحرية وقيم التقدم. وقد كتب صاحب الكتاب مارسييه بأنه «النبي الحقيقي للثورة»، بوصفه قد استبق على قيم الثورة الفرنسية قبل وقوعها. ولقد أثَّرت هذه اليوتوبيا بعنوان ٢٤٤٠ تأثيرًا كبيرًا في الفلاسفة والرومانسيين الألمان في القرن الثامن والتاسع عشر، من قبيل فيخته وغوته وهردر وياكوبي وريختر وشيلر، بحيث سيكتب شيلر **رسائل في التربية الجمالية للإنسان** (بتاريخ ١٧٩٤م) في أفق مشروع طوباوي تنويري يراهن على تربية النوع البشري وتدريبه على قيم الحرية والعقل والجمال.

(٣) إرنست بلوخ ومبدأ الأمل

يُعتبر كتاب الفيلسوف الألماني المعاصر إرنست بلوخ (١٨٨٥–١٩٧٧م) **مبدأ الأمل**،[٤] بتاريخ ١٩٥٤–١٩٥٩م؛ أول اشتغال فلسفي حاسم على فكرة اليوتوبيا، التي لم تعد مجرد تخييل أدبي، بل صارت إلى مفهوم فلسفي له حقل تشريع خاص. ولقد عاش إرنست بلوخ فترة الحربين العالميتين حيث انهارت فكرة اليوتوبيا، وأُصيبت الإنسانية بأبشع خيبات الأمل. وضد هذه الصورة القاتمة يعيد بلوخ للبشر قدرتهم على الحلم في مستقبل أفضل. وفي هذا السياق ينشِّط فكرة اليوتوبيا معتبرًا أن العالم يفتقر اليوم إلى الأمل. وفي هذا المعنى تقوم يوتوبيا بلوخ على مقاومة كل أشكال التشاؤم الذي تميزت به مدرسة فرنكفورت، بخاصة مع لوكاتش الماركسي الأورذودوكسي. واليوتوبيا هنا تعوِّل كثيرًا على الحلم بوصفه قدرة على تخزين كمية كبرى من الأمل الموجَّه نحو المستقبل. وهنا يميز بلوخ بين نوعين من الأحلام؛ أحلام ليلية وأحلام نهارية. ويعول بلوخ كثيرًا على هذه الأخيرة، معتبرًا أن الأحلام النهارية تخص أساسًا حياة فردية أفضل. وبعيدًا عن كل أشكال اليوتوبيا المتعالية عن وجود البشر، والتي تعتبر الخلاص بيد قوًى مفارِقة لتاريخ الناس الفعلي. يؤسس بلوخ لما يسميه «يوتوبيا ملموسة»، أي: تلك التي بوسعها

[٤] Ernest Bloch, *Le principe espérance* (Volume I, II, III), Paris, Gallimard, 1976, 1982, 1991.

تسجيل الأمنيات وضخُّها ضمن العالم المادي للبشر. لكن كيف يتم تحويل اليوتوبيا من أفق لاهوتي فوق بشري، إلى أفق تاريخي مادي ملموس؟ ها هنا ينبغي التشديد على تصور طريف للمستقبل لا بوصفه رككًا للصدفة أو للمعجزة أو للخرافات، بل بوصفه هو فقط «ما ليس بعدُ»، وذلك يعني أنه لم يعد بوسعنا اختزال العالم فيما يحدث فقط، أو فيما ينبغي أن يحدث وفق ضرورة أخلاقية أو لاهوتية أو سياسية جاهزة، إنما يقع نحت مفهوم جديد للمستقبل تحت راية مفهوم طريف، أي: «ما ليس بعدُ»، أي: ما يمكن أن يحدث. ها هنا ينفتح أمام البشر أفق مغاير، هو أفق الإمكانات اللامتناهية التي بحوزتهم، والتي بوسعهم التوجه نحوها وجعلها ممكنة أيضًا. إن باحة الممكن هي إذن حديقة وسيعة مفتوحة أمام كل المؤمنين بقدرتهم على إنجاز أشكال جديدة من الحياة، وهو ما يقترحه بلوخ معتبرًا أن الحياة بين أيدينا، وما علينا إلا أن نحيا. ووفقًا لهذا المعنى ينفتح مبدأ الأمل بوصفه مبدأ لليوتوبيا الفلسفية أيضًا على باحة من الأهواء التي يجمِّعها بلوخ ضمن ما يسميه «هذا الاندفاع الدائم إلى الأمام»، بوصفه محركًا وجوديًّا لليوتوبيا بما هي توجُّه نحو المستقبل؛ ذلك أن الحاضر يفلت منا دومًا، ولا نستطيع أن نكون أسيادًا لما يحدث لنا فيه، فنحن دومًا في حالة صيرورة، ونحن دومًا قيد الحدوث فقط؛ ذلك أن وجودنا نفسه إنما يستمد أصله من المستقبل وليس من الماضي، وربما يكون الماضي نفسه أحد انفعالات المستقبل؛ لذلك نحن نتمسك به من أجل العبور دومًا إلى ضفة أخرى. لكن كيف العبور إلى ممكن جديد؟ ما هي شروط إمكان انبثاق هذا «الليس بعدُ» في أفق حضارة ما؟ يتعلق الأمر بأشكال من التوجه نحو المستقبل يجسِّدها الفن، وكل أشكال الإنتاج الفكري والمعرفي والإبداعي عمومًا. وهكذا لا يتم العبور نحو «ما ليس بعدُ» عبر أي شكل مفارِق للعقل البشري ولمخيِّلته التي لا حدود لها. فما ليس بعدُ بوصفه العبارة اليوتوبية النموذجية إنما ينبثق دومًا ضمن التاريخ الحقيقي للشعوب، وهو بهذا المعنى يوتوبيا ملموسة؛ وذلك لأن الزمن الذي تبشر به هذه اليوتوبيا هو الزمن التاريخي، وليس زمن الميثولوجيا، أو أبدية الآلهة، أو كرونوس الذي يأكل أبناءه.

يقول بلوخ عن هذه اليوتوبيا ما يلي: «إن الوعي اليوتوبي يريد أن يبصر بعيدًا جدًّا، من أجل اختراق أفضل للظلام القريب جدًّا من المعيش.» وهنا علينا التشديد على أن الأمل يعني ها هنا «الجديد على الدوام»، أي: إنه ينبغي على كل شعب أن يخترع العالم الذي يريد العيش فيه. ليس ثمة من عالم جاهز ثابت غير قابل للتغيير، بل ثمة فقط عوالم ممكنة بوسعنا أن نختار من بينها أفضلها أو أقبحها، كلٌّ واقتداره على إنجاز الممكن

الذي بحوزته. ثمة لحظة لقاء ما تحصل دومًا بين وعينا الاستباقي بما يمكن أن ننجز، وبين العالم بوصفه قدرة على الكينونة، وإن هذا اللقاء وحده هو الذي يجعل «اليوتوبيا الملموسة ممكنة»، لكن هذا اللقاء لا يحدث دومًا بنفس الطريقة، فلكل شعب ولكل عصر طريقة لقائه بالعالم، وهذا يعني أن لكل مجتمع يوتوبيا خاصة به، ولا يمكن أن نحلم إلا صُلب التاريخ الذي ننتمي إليه، وكل من يواصل حلمًا لا يخصه لا يمكنه اختراع الحياة المناسبة لطموحاته، فنحن جميعًا كأفراد أو كشعوب جملةُ ممكنات بوسعها أن تكون دومًا على نحو جديد، وهو معنى العلاقة التأويلية التي تقرِّب العالم من أحلامنا، أي: إن اليوتوبيا تكمن في كل إمكانية لإدراك الوجهة التي بوسع التاريخ أن يتخذها في مسار ثقافة ما من أجل عالم مغاير، وهذا يعني أن الأمل إنما يتجذَّر دومًا بالنسبة إلى ثقافة ما أو شعب ما فيما هو «بصدد الصيرورة»، أي: فيما «سوف يأتي» دون أن تقترن هذه العبارات بشحنة سالبة من قبيل الأوهام الكاذبة التي حدَّثنا عنها نيتشه، بما هي ضرورية من أجل «ألا نموت من الحقيقة».

لكن إرنست بلوخ ينظِّر لشكل مغاير للحقيقة، يقول: «إن العالم كما هو ليس حقيقيًّا، ثمة مفهوم ثانٍ للحقيقة، ليس مفهومًا وضعيًّا، وليس قائمًا على معاينات وقائعية، إنما هو مفهوم محمَّل بقيمة ما.»[٥] وهنا ينبغي الإشارة إلى أن اليوتوبيا التي نظَّر لها كتاب «مبدأ الأمل» هي يوتوبيا ثورية قائمة على فكرة الشيوعية كما نظَّر لها ماركس، لكن هذا النمط من اليوتوبيا لا يمكن فصله عن نوع من التصور المهدوي المضاد لمقولة التقدم التنويرية. وفي هذا السياق يذهب قراء بلوخ إلى أهمية الدين داخل الوعي اليوتوبي، لكن الأمر يتعلق بـ «دين من نوع خاص جدًّا؛ إنه دين ملحد، هو مملكة الرب دون رب، بحيث يمكن الحديث عنده عن ضرب من الديمقراطية الصوفية.»[٦] وفي هذا السياق يكتب إرنست بلوخ ما يلي: «ليس الإلحاد عدوًّا لليوتوبيا الدينية إلا قليلًا، بل هو يمثِّل الفرضية الخاصة بها؛ فمن دون النزعة الإلحادية لا يمكن للنزعة المهدوية أن تكون.»[٧] وضمن أفق هذه اليوتوبيا الدينية الملحدة يحرص إرنست بلوخ على تمييز إلحاده

---

٥ Michael Lowy, *"Le principe Espérance" d'Ernest Bloch face au "Principe responsa bilité"*, in https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/203/files/2013/01/LOWY_Bloch.Jonas_.pdf.

٦ Ibid., p. 7.

٧ Ibid.

عن المادية المبتذلة. إن ما يراهن عليه تحديدًا هو «إنقاذ مضامين الدين اليوتوبية التي نعثر فيها على الفكرة الشيوعية.»[٨] لكنْ أيةُ علاقة حينئذٍ بين النزعة المهدوية والشيوعية؟ يجيبنا بلوخ بأن الأمر يتعلق باليوتوبيا الملموسة التي تقدِّمها الشيوعية للتصور الديني المهدوي، وذلك انطلاقًا من الإرادة الثورية التي توجِّه الفكر اليوتوبي نحو تغيير عملي للعالم. إن المستقبل الذي يكمن ضمن اليوتوبيا الملموسة التي تجمع بين الدين والماركسية؛ هو ما ليس بعدُ في كل تجلياته، إنه ما لم يحدث في وعي الإنسان بعدُ، وما لم يحدث في التاريخ، وما لم يوجد في العالم أيضًا، هو عالم يخلو من الآلام والرعب والاغتراب، ذاك هو المقصد اليوتوبي الكبير. إن الفلسفة التي يراهن عليها إرنست بلوخ هي الفلسفة التي تدافع عن المستقبل بوصفها «معرفة بالأمل، وإلا لن تكون لديها أية معرفة أصلًا.»[٩] لكن أكثر ما يؤاخَذ عليه هذا الكتاب هو أنه بالرغم من كونه لا يكفُّ عن التنظير للمستقبل، إلا أنه لا يخبرنا شيئًا عنه؛ وذلك لأن هذا الفيلسوف إنما «يبحث عن المستقبل ضمن آمال الماضي، المستقبل بما هو وعد لم يُنجَز بعدُ.»[١٠] وهكذا يقع شطب الحدود بين المستقبل والماضي؛ لأن المستقبل وإن لم يحدث بعدُ، فلقد كان مرئيًّا في أحداث الماضي.

(٤) هل يمكن القول بنهاية اليوتوبيا؟

بالرغم من كل أشكال الديستوبيا، أي: اليوتوبيات المضادة، من قبيل تلك التي كتبها ألدوز هكسلي صاحب رواية «أفضل العوالم الممكنة» بتاريخ ١٩٣٢م،[١١] ومن بعده جورج أورول صاحب رواية «١٩٨٤»،[١٢] التي كتبها بتاريخ ١٩٤٩م، وفيها يصور لنا عالمًا مرعبًا بعد حرب نووية بين الجنوب والشمال، فإن الحاجة إلى اليوتوبيا لا تزال ضرورية في هذا العصر المصاب بالاكتئاب والبؤس المعولم، وهو ما كتبه راسل جاكوبي في كتابه «نهاية اليوتوبيا» بتاريخ ١٩٨٢م قائلًا: «لقد تلاشت الروح اليوتوبية بمعناها المتمثل في

---

[٨] Ibid.

[٩] Ibid., p. 4.

[١٠] Ibid., p. 6.

[١١] Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes*, Paris, Plon, 1932.

[١٢] George Orwell, *1984* (Roman), Paris Gallimard, 1950.

أن المستقبل يمكن أن يتجاوز الحاضر.»[١٣] ورغم ذلك يكتب جاكوبي ضد أطروحة نهاية اليوتوبيا قائلًا إن «المستقبل يمكن أن يتجاوز الحاضر، وإن نسيج الحياة والعمل وحتى الحب في المستقبل، قد لا يحمل سوى تشابُه ضئيل بما هو مألوف لنا اليوم، وأنا أُلمح هنا إلى أن فكرة التاريخ تحمل إمكانات للحرية وللمتعة لم تكد تُستغل بعدُ.»[١٤]

ينبغي الدفاع عن اليوتوبيا ضد كل القائلين بنهايتها. ذاك هو هدف جاكوبي في هذا الكتاب الذي كتبه في آخر سبعينيات القرن الماضي حيث ازدهرت فلسفات النهايات، بدءًا بنهاية الإيديولوجيات، ونهاية السرديات الكبرى، ونهاية التاريخ والإنسان، وموت الإله والذات، وولادة مشهد الحداد المعمَّم، والاكتئاب البائس في نهاية قرن الحروب والفاشيات بألوانها، وإهدار الدماء، وتراكم آلام الضحايا في ضمير الإنسانية المعذَّب. ويلخِّص صاحب كتاب نهاية اليوتوبيا هذا المشهد قائلًا: «إنني أرسم في هذا الكتاب لوحة للتراجع الثقافي؛ خسر الراديكاليون نصيبهم، وفقد الليبيراليون عزائمهم.»[١٥] إن الأمر يتعلق بمشهد الانهيار العالمي بعد انهزام الشيوعية، وفتور الليبيرالية بتحويلها الإنسانية إلى سوق كبيرة، لكن المشكلة لا تكمن في الهزيمة فقط، إنما في «الإنهاك الثقافي» العام الذي ظهر بعد الإعلان عن دخول العالم في سلسلة من النهايات. ولقد مثَّلت أطروحة «نهاية الإيديولوجيات» أولها. وهي فكرة يؤرخ لها جاكوبي انطلاقًا من ألبار كامو بتاريخ ١٩٤٦م، وخاصة انطلاقًا من نص للمفكر اليميني رايمون آرون بتاريخ ١٩٥٥م، في نص له بعنوان «أفيون المثقفين»، وذلك إثر موت ستالين، وانتشار ضرب من القناعة بأن «الشيوعية قد خسرت معركة الأفكار مع الغرب.»[١٦] ومن نتائج هذا التصور الإقرار بنهاية إيديولوجيا الثورة، وظهور دولة الرخاء، والإعلان عن الرأسمالية بديلًا وحيدًا للعالم. وهو ما جعل الإقرار بنهاية اليوتوبيا والراديكالية، وانتصاب الليبيرالية وإيديولوجيا السوق منظومةَ حياة شموليةً للعالم برُمَّته. وهو ما سيستأنفه فرانسيس فوكو ياما بطريقة مغايرة، بإعلانه عن نهاية التاريخ التي لا تعدو، وفق عبارات جاكوبي، غير «إعادة صياغة — ذات زخرف

---

[١٣] راسل جاكوبي، **نهاية اليوتوبيا ... السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة**، ترجمة فاروق عبد القادر، الكويت، عالم المعرفة، عدد ٢٦٩، ٢٠٠٢م، ص٩.

[١٤] نفسه.

[١٥] نفسه، ص١٠.

[١٦] نفسه، ص١٢.

فلسفي — لتلك الحُجج المبتذلة حول نهاية التاريخ.»[١٧] لكن إذا كانت أطروحة نهاية التاريخ لفوكو ياما تَعتبر أن انتصار الغرب قد نتج عن إنهاك كامل لأي بدائل أخرى غير الرأسمالية، وهو ما أدى إلى انتصار الليبيرالية الاقتصادية، وانهزام الراديكالية وإفراغها من القدرة على اختراع المستقبل؛ فإن جاكوبي يرسم حدود هذه الأطروحة قائلًا: «غير أن الهواجس تشوِّش ابتهاج فوكو ياما، فموت المعارضة الراديكالية سيصحبه أيضًا رحيل المثالية والعاطفة، ولن تبقى سوى التنظيمات التجارية، والتعريفة الجمركية.»[١٨] كم هو حزين عالم ليس فيه غير السلع والأسواق والحوانيت! بلا يوتوبيا وبلا راديكاليين وحالمين، ولا شعراء ولا فلاسفة ولا مغامرة ولا خيال، هكذا أيضًا تحسَّر فوكو ياما نفسه على عالم بلا يوتوبيين ولا فوضويين. ستكون حينئذٍ «نهاية التاريخ حدثًا جد حزين»، ولن يبقى فيه «غير الحسابات الاقتصادية، والاهتمامات البيئية، وإشباع المطالب المتحذلقة للمستهلكين، لن يكون ثمة لا شعر ولا فلسفة، فقط الوصاية الدائمة على متحف التاريخ الإنساني.»[١٩]

وفي الحقيقة إن الحديث عن نهاية اليوتوبيا يعود إلى نص محاضرة ألقاها هربرت ماركوز سنة ١٩٦٧م.[٢٠] وتجد هذه المحاضرة نقطة انطلاقها في فكرة أساسية يعتبرها ماركوز بمثابة المسلَّمة، تتمثَّل في أن «كل تغيير للعالم قد صار اليوم إلى إمكانية حقيقية، لها مكانها الفعلي في التاريخ.»[٢١] ووفقًا لهذه المسلَّمة التي صارت كذلك منذ ماركس، فإنه قد صار بوسعنا اليوم أن نجعل من العالم جحيمًا، أو أن نسير في الطريق المضاد تمامًا. وضمن هذا السياق يعالج ماركوز مسألة نهاية اليوتوبيا، وذلك في معنى هذا الدحض للنظريات التي استخدمت اليوتوبيا من أجل الاعتراض على بعض الإمكانيات التاريخية والاجتماعية. وبهذا الاعتبار يفترض ماركوز أن «نهاية اليوتوبيا» هي «نهاية التاريخ»، في معنًى مفاده أن الإمكانات الجديدة للمجتمع البشري لا يمكن تخيُّلها بما

---

[١٧] نفسه، ص٢١.

[١٨] نفسه.

[١٩] نفسه، ص٢٢.

[٢٠] Herbert Marcuse, *La Fin de l'utopie, Paris, Seuil, 1968*.

وينبغي الإشارة هنا إلى أن هذه المحاضرة قد تمت في إطار جملة من المحاضرات والنقاشات التي نظَّمتها لجنة الطلبة الخاصة بالجامعة الحرة لبرلين الشرقية من ١٠ إلى ١٣ جويلية ١٩٦٧م.

[٢١] Ibid., p. 7.

هي مواصَلة للمجتمعات القديمة، وبالتالي إن كل تغيير للعالم يستوجب قطيعة مع الاستمرارية التاريخية للوضع الحالي للعالم، أي: يستوجب فرقًا نوعيًّا بين المجتمع الحر والمجتمعات القمعية، وهنا يتنزَّل نقد ماركوز لفكرة اليوتوبيا مثلما رسمها ماركس. وهو يقول في هذا الصدد ما يلي: «أنا أعتقد أن ماركس كان هو بدوره متمسكًا جدًّا بفكرة استمرارية التقدم، وأن تصوُّره للاشتراكية لم يَعُد يمثِّل هذا النفي المتعين للرأسمالية.»[٢٢]

والمقصود بهذا النقد لماركس هو ضرورة مراجعة فكرة نهاية اليوتوبيا، وذلك بإعادة النظر في تعريف جديد للاشتراكية نفسها بوصفها توقيعًا لنهاية اليوتوبيا، وتحقيقًا لليوتوبيا في التاريخ. إن ما يقترحه ماركوز في هذا النقد لماركس هو ضرورة «فحص ما إذا كانت النظرية الماركسية للاشتراكية لا تنتمي إلى لحظة تطور قوى الإنتاج التي قد وقع تجاوزها بعدُ.»[٢٣] لكن من أجل أن نعالج مسألة اليوتوبيا بما هي «مفهوم تاريخي، هو سمة مشاريع التغيير الاجتماعي التي نعتبرها مستحيلة»،[٢٤] كما يعرِّفها هربرت ماركوز، فإننا مطالَبون بتحديد الإمكانات التاريخية للتغيير وفق براديغم القطيعة والنفي والفرق، بدلًا عن الاستمرارية مع التاريخ الماضي، وعن فكرة التقدم التنويرية التي لم يستطع ماركس نفسه تجاوزها؛ وذلك لأن هذا الأخير قد اعتقد، تبعًا لموقف ماركوز، أن مملكة الحرية لا تتحقق إلا خارج مملكة الضرورة، وأننا لا نتحرر إلا خارج العمل المغترب، في حين يقترح هربرت ماركوز فكرة جديدة حول معنى الحرية، أي: حول معنى اليوتوبيا نفسها. إن الفرق النوعي بين المجتمع الحر والمجتمعات القمعية يكمن في القدرة على جعل الحرية تنبثق وتزهر ضمن مجال الضرورة نفسها، أي: صلب التاريخ وليس خارجه، وذلك يعني تحديدًا أنه لا ينبغي علينا أن نفهم، من هنا فصاعدًا، فكرة نهاية اليوتوبيا، أي: انفتاح العالم على إمكانية التغيير الحقيقي له، في أفق براديغم التقدم التنويري، إنما وفق براديغم القطيعة والفرق والنفي. لكن كيف يتم ذلك؟

يقترح علينا هربرت ماركوز ما يسميه «إعادة تنشيط للبُعد البيولوجي للوجود الإنساني، أي: تغيير الحاجات.»[٢٥] والمقصود بهذا الأمر هو إعادة تنشيط حاجات جديدة

---

[٢٢] Ibidem.

[٢٣] Ibid., p. 8.

[٢٤] Ibid.

[٢٥] Ibid., p. 10.

غير الحاجات التي تعيد إنتاج منظومة المجتمعات القمعية. من هذه الحاجات: الحاجة إلى الحرية نفسها، بوصفها حاجة حيوية؛ ذلك أن الحاجة إلى الحرية لم تَعُد ضرورة حيوية بالنسبة إلى معظم السكان المغتربين للدول الرأسمالية. من أجل تطوير حاجات إنسانية نوعية جديدة يقترح هربرت ماركوز ما يلي: «فكرة أنثروبولوجيا جديدة، ليس فقط بوصفها نظرية، وإنما أيضًا بوصفها نمط حياة، إنه ظهور ونمو حاجة حيوية للحرية، وللحاجات الحيوية المرتبطة بها، حرية لا يتم تأسيسها أبدًا على العمل المغترب داخل الحماقة والضرورة.»[٢٦] إن هذه الأنثروبولوجيا التي تعيد إذن تنشيط الحاجة الحيوية إلى الحرية ضد المجتمعات الرأسمالية القمعية؛ تقتضي أيضًا تأسيس أخلاق جديدة مضادة للأخلاق المسيحية واليهودية التي هيمنت على الحضارة الغربية إلى حد الآن، وهي أخلاق لم تنفك عن إعادة إنتاج المجتمع القمعي داخل الأفراد أنفسهم؛ وذلك لأن تغيير مجتمع ما يقتضي تغيير منظومة الأخلاق التي أسَّس عليها ذاك المجتمع تصوره للحرية أيضًا. وفي هذا السياق يكتب ماركوز ما يلي: «إن استمرارية الحاجات التي تم تطويرها وإشباعها في مجتمع قمعي هي التي تعيد، أولًا وقبل كل شيء، إنتاج ذاك المجتمع القمعي داخل الأفراد أنفسهم.»[٢٧] وهكذا سيستمر الأفراد أنفسهم في إعادة إنتاج المجتمع القمعي نفسه داخل حاجاتهم الخاصة، وذلك إنما يتم حتى عبر الثورة. وهذا الأمر هو تحديدًا ما عطَّل إلى حد الآن تحقيق نهاية اليوتوبيا، أي: تحقيق القفزة النوعية من الكم إلى الكيف، من أجل إدراك تاريخي وفعلي لمجتمع الحرية.

[٢٦] Ibid., p. 11.

[٢٧] Ibidem.

الفصل الثالث

كيف نلتقي باللامتوقَّع؟

ملاحظات باديو

«على هذه الأرض ما يستحق الحياة؛ ترددُ أبريل، رائحة الخبز
في الفجر، آراء امرأة في الرجال، كتابات أسخيليوس، أول
الحب، عشب على حجر، أمهات يقفن على خيط ناي،
وخوف الغُزاة من الذكريات ...»

هكذا تغنَّت القصيدة بالحياة على لسان الشاعر العربي الكبير محمود درويش، فالحياة أغنية يتزاحم على شَدوها الشعراء والأدباء والأمهات أيضًا، وربما يمتلكها الشباب فقط بما هم عنفوان الحياة، لكنْ أيُّ أرض تحضن ما يستحق الحياة؟ وأي شكل من الحياة نحن جديرون به في أرض ضاقت عن أبنائها؟ وهل ثمة من يستحق الحياة ومن لا يستحقها؟ علينا التنبيه أولًا إلى الفرق بين الحياة، ومجرد الحياة، لكن ثمة أيضًا من هم دون خط الحياة، لا شيء يفصلهم عن الموت غير قيد الحياة نفسها. وثمة أيضًا الحياة الحقيقية والحياة الزائفة، والحياة الجميلة والحياة البائسة، وثمة الحياة العارية للعراة الحفاة الذين يجوبون الأرض بحثًا عن أرض تحضنهم، ويسكنون الملاجئ لأن الأرض قد ضاقت بهم، هل ثمة إذن من يستحق الحياة ومن لا يستحقها؟ أم أن الحياة حق لكل الذين قيد الحياة؟ وماذا عن معنى الحياة، وعن «رائحة الخبز»، وعن «أول الحب»، وعن رقصة العشب بين أتون الحجر؟ ماذا عن «الأمهات يقفن على خيط ناي»، وعن «خوف الغزاة من الذكريات»؟

من يحب الحياة عليه ألا يكفَّ عن تحرير الحياة حيثما يقع اعتقالها. لكن يبدو أن الكتابة عن الحياة لا ترتبط فقط بموضوعة الأرض، والغزاة، كما كتب شاعرنا الكبير محمود درويش، بل بموضوعة لا تزال في بلادنا حكرًا على السجل السياسي والحقوقي والمدني بعامة، هي موضوعة **الشباب**، بما هم الفئة المجتمعية الأقرب إلى الحياة، إلى عنفوان الحياة. فمسألة الشباب ليست مسألة خاصة بوزارات التشغيل، أو الدول التي لم يعد بوسعها في بعض أوطاننا غير إحصاء عدد المعطَّلين عن العمل، أو تسفيرهم لتشغيلهم في خطة قتلة أو إرهابيين، بل من العاجل أن ننتبه إلى ضرورة التفكير بالشباب على نحو أكثر جدية وأكثر عمقًا، هؤلاء طاقة الحياة ومستقبلها، وهؤلاء أيضًا طرق محفوفة بالمخاطر، كيف المرور إذن من أغاني الحياة إلى التفكير بعنفوان الحياة؟ هذا ما نقرؤه ضمن عنوان جديد للفيلسوف الفرنسي المعاصر ألان باديو تحت عنوان **الحياة الحقيقية**، (باريس ٢٠١٦م)،[١] وهو كتاب جمع بين مفهوم الحياة وقضية الشباب اليوم في ضرب من التخريج الفلسفي البديع. وهذا الكتاب مسكون بإحراج عميق؛ كيف الكتابة عن الحياة حينما يكون الكاتب على أبواب الموت؟ وكيف التفكير في الشباب بعقل شيخ بلغ من العمر عتيًّا؟

ومن أجل توجيه الشباب نحو «الحياة الحقيقية»، ينطلق باديو من السؤال الكبير: **ما معنى أن تكون شابًّا اليوم؟** هذا السؤال يبحث في المعنى، لكنه أيضًا محرج باللامعنى، فليس من البديهي أن يكون ثمة معنًى لأن يكون المرء شابًّا اليوم؛ لأنه ربما سيكون ضمن لائحة البطَّالين، أو الإرهابيين، أو المنحرفين، أو الغاضبين بعامة عن انحسار حظوظ الشباب في المساهمة في بناء الحاضر. وعبارة «اليوم» تقلقنا جدًّا ها هنا؛ لأنها توجِّه المعنى وجهة عاصفة على نحو ما، فربما لا يكون اليوم المقصود يومًا سعيدًا تمامًا، هذا اليوم هو يوم عصر العولمة، وقيم السوق، وسلطة رأس المال، هو عصر يُباع فيه كل شيء حتى الشباب نفسه. والمقصود ها هنا هو شباب الحياة، أي: كل ما يحدث في عمليات التجميل، والشفط، والقضاء على التجاعيد، والنفخ، والتنحيف، وتحويل مفهوم الشباب إلى مفهوم طبي مغاير، فالشباب لم يعد حكرًا على الشباب، بل صار ممكنًا بالنسبة للشيوخ أيضًا. والسؤال بالنسبة إلى الفيلسوف سيكون حينئذٍ ما يلي: كيف لشيخ في عمر باديو الذي بلغ

[١] Badiou, Alain, *La vraie vie*, Paris, Ouvertures, Fayard, 2016.

الثمانين — ومن يعش ثمانين حولًا لا أبا لك يسأمِ — أن ينشغل بمعنى أن يكون المرء شابًّا اليوم؟ إنه يقلِّب السؤال في المسافة التي على العقل أن يعبرها بين المعنى واللامعنى، محاولًا القبض على «خيط ناي» لعزف أغنية جديدة تناسب أسماع الشباب، أي: الشباب الذي لا أحد من الكهول قد أتقن الإنصات إلى صوته. وهو صوت قد تحول في بعض أوطاننا إلى سخط قاتل، حيث يتم استثمار ذاك السخط في أجندات القتل الإرهابي المعولم. إن مهمة الفيلسوف هي إذن الإنصات إلى الأصوات التي لا صدى لها في نفوس الساسة، ولا في خرائطهم، ولا في سياسات المستقبل الذي هو مستقبلهم. وهو ما يقوم به ألان باديو في كتابه المذكور، الذي يُعتبر بمثابة التنبيه على ضرورة تغيير وجهة عقولنا نحو مناطق الخطر في ساحة الحياة، أي: حيث ينمو عنفوان الحياة نفسه. يصرِّح باديو منذ البداية بأنه «يتوجَّه إلى الشباب بخصوص ما يمكن للحياة أن تمنحهم.»[٢]

لكنْ أيُّ شكل من الحياة ينبغي على الفيلسوف أن يعلِّمه للشباب؟ يعيدنا باديو إلى سقراط، فهو يستعيد حكمة اليونان من أجل مقاومة توحُّش العالم الإمبريالي المعاصر. ها هنا تتم العودة إلى حكمة الماضي من أجل تغيير المستقبل، فالمستقبل قد يجد في الماضي حُجة ما، لكن ماذا يقول الأب سقراط في خصوص أبنائه الشباب الذين قضى حياة كاملة يجوب شوارع أثينا من أجل اللقاء بهم وتعليمهم معنى الفضيلة والشجاعة والخير والجمال والحب؟ يتعلق الأمر بتهمة سقراط المعروفة التي سمَّمه من أجلها سكان أثينا القديمة، رغم كل القيم الجميلة التي كان يعلِّمها لشبابها؛ إنها تهمة إفساد الشباب. لكن ما معنى إفساد الشباب في ذلك الوقت؟ لكنَّ تهمة الفساد الموجَّهة ضد الفلسفة في أول تجلياتها التاريخية لا علاقة لها بالمال. يقول باديو: «إن إفساد الشباب في معنى سقراط، ليس إذن البتة مسألة مال.»[٣] إن الأمر يتعلق بالتمييز بين السفسطة والفلسفة، أي: بين باعة الخطاب الذين يسمسرون بالحقيقة في حين أنهم لا يخبرون الناس إلا عن الأكاذيب، والفيلسوف، أي: معلِّم الأخلاق الفاضلة الحقيقية. ومن ثمة وجب التمييز بين من يتاجر في الحق لقاء أجر مالي، وهو السفسطائي، ومن يعلِّم الشباب كيف يتوجهون نحو «الحياة الحقيقية»، أي: الفيلسوف. وفي هذا السياق يكتب باديو ما يلي: «ثمة لدى سقراط، كما صوَّره أفلاطون على نحو صريح تمامًا، رفضٌ لخاصية الفساد

---

[٢] Ibid., p. 7.

[٣] Ibid., p. 9.

الخاصة بالسلطة. إن السلطة هي التي تفسد، وليس الفلسفة.»[٤] وهنا تبدأ العلاقة بين الشباب والحياة؛ لأن سقراط اكتشف هذه العبارة وهو بصدد محاورة الشابين «غلوكون وأديمونت». والمثير ها هنا تحديدًا هو أن ألان باديو قد أجرى ترجمة طريفة لهذا النص، أدخل فيها تحويرًا غير مسبوق، لا على معنى النص أو بنيته، إنما على تسمية الشاب الثاني، أي: أديمونت، من وضعية اسم ذكر إلى وضعية اسم لأنثى، هي «أمانتا»، وذلك لأن التوجه اليوم بنص فلسفي إلى شباب اليوم يقتضي من الفيلسوف تغيير خطة عقله؛ فمقولة الشباب اليوم لا تشمل الذكور فحسب، بل تشمل الإناث أيضًا، فلا أحد بوسعه اليوم التفكير أو الكتابة بعقلية ذكورية، أي: دون اعتبار لكل المكاسب التي حققتها المرأة من أجل أن تكون مساوية للرجال في مجتمعاتنا المعاصرة. والجدير بالذكر أيضًا أن عبارة «الحياة الحقيقية» قد وُلدت في هذا الكتاب لباديو، على لسان الأنثى «أمانتا»، لكن في شكل من «الهمس».[٥] رُب همس هو شكل تدخل المرأة في الفكر من أجل منح الرجال مفهوم «الحياة الحقيقية». عندئذٍ يكتب باديو: «ما هي الحياة الحقيقية؟ ذاك هو السؤال الوحيد للفلسفة.»[٦] لكن ما هي الحياة الحقيقية التي يجدر بالشباب اليوم، إناثًا وذكورًا، أن يتوجهوا نحوها؟ ما يقوم به الفيلسوف من أجل ذلك هو تحديدًا تنبيهُ الشباب إلى أن الحياة التي يعيشونها الآن هي حياة خاطئة، قائمة على معركة متوحشة من أجل السلطة والمال، وأنه ثمة حياة زائفة وحياة حقيقية، وذلك دون أية خلفية لاهوتية تدفع الشباب إلى الإيمان بحياة أخرى في عالم آخر. وظيفة الفيلسوف هي التنبيه إلى ضرورة تغيير هذه الحياة الفاسدة من أجل حياة حقيقية، أي: قائمة على إمكانية مغايرة وشكل جديد من الحياة التي بوسع الشباب إبداعها.

علينا أن نضع في حسباننا بدءًا أن الشباب على «عتبة عالم جديد».[٧] لكن ما شكل هذا العالم؟ إنه عالم يتميز بأنه قد خرج من العالم القديم القائم على سلطة العادات والتقاليد والسُّلم الاجتماعي التراتبي، وهو بخروجه قد ألقى بالشباب في نوع «من المياه المتجمدة لمنطق الحساب الأناني»[٨] لنظام رأسمالي لا يهمه غير نمو رأس المال. ما حدث

---

[٤] Ibid., p. 10.

[٥] Ibid., p. 13.

[٦] Ibid., p. 14.

[٧] Ibid., p. 36.

[٨] Ibid., p. 42.

هو ضرب من نزع الرموز عن العالم، جعلت الإنسانية تسقط فيما يسميه باديو «أزمة هائلة صلب المنظومة الرمزية للإنسانية». ولقد أنتجت هذه الأزمة طريقين متناقضين؛ الأول يقوم على «المدح اللامتناهي للرأسمالية ولحرياتها الفارغة»[٩] القائمة على قيم السوق والسلع، وهو ما يطلق عليه باديو مفهوم «الرغبة في الغرب»،[١٠] أما الطريق الثاني فهو طريق العودة إلى المنظومة الرمزية التقليدية التي تتجلَّى في النزعات المتطرفة، من قبيل الإسلاموية، والطائفية بأنواعها المسيحية واليهودية، والحركات العِرقية والقومية، وكل أشكال العدمية الهدامة الأخرى التي سقط فيها الشباب في ديارنا أيضًا. هكذا نجد أنفسنا أمام تناقض صارخ بين نمطين من الحياة، وهو أحد التمظهرات لأزمة حقيقية في جوهر المنظومة الرأسمالية، عبر عنها باديو كما يلي: «إن هذين الطريقين هما في اعتقادي مأزقان على غاية من الخطورة، وإن تناقضهما الدموي الذي يحتدُّ أكثر فأكثر، يورِّط الإنسانية في دورة من الحروب التي لا نهاية لها.»[١١]

كيف توجيه الشباب نحو شكل مغاير من الحياة الذي يلتقون فيه بالمنظومة الرمزية المناسبة لطموحاتهم وطاقاتهم وعنفوانهم؟ يقترح باديو طريقًا ثالثًا مختلفًا عن الرغبة المسعورة في محاكاة الغرب، وعن العودة العمياء إلى الأصول، هذا الطريق يجد رايته صلب مفهوم طريف يشير إليه باديو بعبارة «الترميز المساواتي»،[١٢] وهو مفهوم يقوم على الأفكار التالية:

(١) ضرورة انتباه الشباب إلى العلامات التي تشير عليهم بـ «إمكانية حدوث شيء آخر غير ما هو بصدد الحدوث».[١٣] وهذا يعني أنه ثمة دومًا ما نحن قادرون على القيام به، لكن ثمة أيضًا ما لم نعرف بعدُ أنَّا قادرون على إنجازه، وهذا هو الأهم؛ لأنه هو شرط إمكان قدرتنا على اختراع شبكة رموز جديدة. إن تصالح الشباب مع العالم رهين قدرتهم على الترميز الخلَّاق لشكل جديد من الحياة.

---

[٩] Ibid., p. 45.

[١٠] Ibidem.

[١١] Ibid., p. 46.

[١٢] Ibid., p. 49.

[١٣] Ibid., p. 50.

(٢) لكن متى نكتشف أن لنا قدرة إضافية على اختراع علاقة رمزية جديدة مع الحياة؟ حينما نلتقي بأمر لم نكن نتوقعه، حينما «يحب المرء فعلًا»،[١٤] يكتشف أنه قادر على ما لم يكن يتوقعه من نفسه، فالحب ها هنا مثال نموذجي بامتياز، من أجل إيقاظ ما في نفوسنا وأجسادنا ومشاعرنا وأحلامنا من قدرات على الترميز والفعل والحياة الخلَّاقة. إن شبابنا ينقصه اكتشاف قدرته على الحب، قدرة عوَّضَتها أشكالٌ مؤقَّتة ومزيَّفة من اللقاء بالجنس الآخر. ثمة حب رأسمالي قائم على تحويل المشاعر إلى سلعة أيضًا، وتلك هي مظاهر الحياة المزيَّفة.

(٣) «نحن قادرون على فعل شيء آخر دومًا»،[١٥] هذا أمر نلتقي به أيضًا حينما نساهم في إنجاز فكرة جديدة لشكل الحياة المشتركة، حينما تولَد فينا صدفةً مهارةٌ فنية تحت تأثير لقاء برواية جميلة، أو بقصيدة رائعة، أو بأغنية عظيمة، حينما تغرينا فكرة علمية غير مسبوقة، تلك هي أوجه السير على طريق الحياة الحقيقية التي يقترحها الفيلسوف ألان باديو، وقد قلَّب صروف الدهر تقليبًا. وصفوة القول أنه ثمة دومًا قدرة ما على البداية من جديد، وذاك هو معنى الشباب. لكن هذه القدرة توجد خارج ما يحدث تحت راية الخرائط الحزينة، خرائط صناعة الموت وفلاحة الخراب، وخارج نجوم الماضي الآفلة عنا أيضًا، والتي لم تعد تنتمي إلى سمائنا إلا في شكل ضرب من الاستعارة الجميلة. يقول باديو: «إن الشعراء يتقنون اختراع لغة جديدة، وإن الشعر هو لغة الشباب الأبدي.»[١٦]

فعجَّت بقلبي دماءُ الشبابِ وضجَّت بصدري رياحٌ أُخَرْ
هو الكونُ حيٌّ يحبُّ الحياةَ ويحتقرُ الميْتَ مهما كبُرْ
أباركُ في الناس أهلَ الطموحِ ومن يستلذُّ ركوبَ الخطرْ

أبو القاسم الشابي

---

١٤ Ibid., p. 51.

١٥ Ibidem.

١٦ Ibid., p. 52.

الفصل الرابع

من هم أطفال الثورة الرقمية؟

(إجابة ميشال سار)

يحدِّثنا أطفال الثورة الرقمية من عمق الشاشة العنكبوتية كما من قلب أطلس جديد، لكننا لا نتقن الإنصات إليهم دومًا، وربما ليست لنا بعدُ الآذان المناسبة لأصواتهم. هم الذين يفضِّلون المكوث حذو حواسيبهم بدلًا عن السهر حذونا، هم الذين تؤنسهم الألعاب الافتراضية بدلًا عن حكايا الجدات حيث ترعرعنا، نحن آباءهم وأمهاتهم، الذين لا يكفُّون عن الشكوى مما آل إليه أبناؤهم، المدمنون على الحاسوب. لكن أبناءنا ليسوا أبناءنا، إنهم أبناء الحياة، هكذا قال جبران خليل جبران يومًا. وهكذا أيضًا لم يعد المستقبل كما كان، أي: كما انتظرناه أن يكون، مجرد تكرار منظَّم لعاداتنا القديمة، ولأوهامنا، لمؤسساتنا، لدياناتنا، ولدولنا. نعم أطفالنا قد صاروا أطفال الثورة الرقمية لا ينفصلون عن حواسيبهم أو لوحاتهم الافتراضية، لقد طرحوا رءوسهم جانبًا، واندفعوا نحو معابد جديدة.

نمط جديد من البشر يولَد أمام أعيننا، وفي بيوتنا، ومن أرحامنا، نحن الذين نتأرجح بين منظومة تقليدية منهوكة، وعالم جديد متمرد على قيمنا وأذواقنا، هو عالم أبنائنا. نعم، هم أبناؤنا، أطفال عالم الديجيتال، أطفال افتراضيون لا أحد قادر على أن يمارس عليهم وصايته القديمة، هم الذين اتخذوا من الحاسوب دماغًا جديدًا عوض كل أشكال التفكير التقليدية، ذاك الصندوق الإلكتروني الذي قد يجعل سلطة الآباء وبيداغوجيا الأستاذ والكتاب في شكله الكلاسيكي، وطقوسنا الدينية؛ أمورًا مثيرة للضحك في المستقبل القريب. لكن من هم أبناؤنا؟ لماذا لا يشبهوننا في أذواقنا وفي قيمنا وفي أحلامنا؟ يبدو

أننا لم نفكر بعدُ بما يناسب في هذا التحول العميق الذي هو بصدد الحدوث على ماهية الإنسان نفسه، إنسان المستقبل، الذي قد لا يحتاج أفكارنا عن الله، ولا عن الدولة، ولا عن الحب والجنس. وربما لن تكون دولنا ودياناتنا غير ضرب من المزاح الميتافيزيقي لأبناء المستقبل. من الأفضل إذن أن نتحلى بقدر مناسب من الريبية تجاه فكرة المستقبل التي نعتقد فيها أو نخطط لها أو نحلم بها.

هذا النمط الجديد من الإنسان ينبِّهنا إلى ضرورة التفكير فيه الفيلسوف الفرنسي المعاصر ميشال سار في كتاب صغير له (٢٠١٢م)، ترجمه إلى العربية د. عبد الرحمن بو علي، تحت عنوان «الإصبع الصغيرة».[١] والإصبع الصغيرة، أو الإبهام الصغير، رمز لهوية مجهولة، فلانيَّة، فردية وعالمية، سرية حميمية وتواصلية مشتركة في آن معًا. كيف وُلد هذا النمط الجديد من البشر؟ بأي عالم يحلم؟ وبمَ يحدِّثنا؟

لقد دخلنا عالمًا جديدًا كلُّ شيء فيه تغيَّر. لقد كنا نعيش في القرى، فتحولت أريافنا إلى أماكن لقضاء العطل، فصارت القرى فارغة، في حين تعجُّ المدن بالسكان. لقد امتلأ العالم فجأة، فقفز النمو السكاني من مليارين إلى سبعة مليارات. لم يعد هذا النمط الجديد من البشر يتألم كما نتألم، ولا هو سيموت كما نموت. إنه يستفيد من كل الثورات الطبية، ومن مسكنات الألم، ومن إمكانيات الموت الناعم أيضًا. والسؤال الذي كان من المفروض الانتباه إليه هو: «قبل أن نعلِّم أي شيء لأي شخص، يجب — على الأقل — معرفته، فمن ذا الذي يتقدم اليوم إلى المدرسة الإعدادية، الثانوية، أو الجامعية؟»[٢] بدلًا إذن من الاستمرار في خطابات التشكي من التلميذ الجديد، الذي لم يعد يطالع الروايات كما كنا، ولم يعد يخاف من الأستاذ كما خفنا، ولم يعد منضبطًا طيعًا كما انضبطنا، علينا الانتباه إلى هذا العالم الجديد الذي دخلناه؛ عالم الإنترنت بوصفه ثورة معرفية ووجودية عميقة لا أحد منا بوسعه التنبؤ بشكل المستقبل الذي تحمله لأطفالنا.

من هو إنسان السبابة الصغرى؟ هي «السبابة»، أو هو «الإبهام»، كي نحافظ على الاختلاف الجنسي كما يصرُّ على ذلك الفيلسوف عمدًا، «لم يعودا يسكنان الزمن نفسه، بل أصبحا يعيشان قصة أخرى جديدة».[٣] هما وقَع تشكيلهما تحت مجهر

[١] انظر: ميشال سار، **الإصبع الصغيرة**، ترجمة عبد الرحمن بو علي، قطر، ٢٠١٤م.

[٢] نفسه، ص٦.

[٣] نفسه، ص١٠.

التكنولوجيات الحديثة منذ أن كان كلٌّ منهما في رحم أمه، إلى أن أصبح إزاء صور يومية للجثث، بحيث «منذ سن الثانية عشرة، يقوم هؤلاء الكبار بإجبارهم على رؤية أكثر من عشرين ألف جريمة.»[٤] هما وقَع صنع العالم أمامهما عن طريق الإشهار، بحيث يهمِّش الإعلام المدرسة والجامعة، ونتحول إلى مجتمع مشهدي قائم على زمن جديد، ليس زمن متعة المطالعة أو التفكير أو الاكتشاف، بل هو زمن المشاهدة والاستمتاع والإغراء والنجاعة والبضاعة، هذا النوع الجديد من الإنسان، «إنسان السبابة وإنسان الإبهام» هما، بتوصيف ميشال سار، لا يملكان الرأس نفسه، إنهما لا يعيشان في المساحة نفسها، بل «لم يعد لديهما الجسم نفسه، والعمر المتوقَّع نفسه، ولا يتواصلان بالطريقة نفسها، ولا يريان العالم نفسه، ولا يعيشان في الطبيعة نفسها، ولا يسكنان الفضاء نفسه.»[٥] ورغم ذلك، لا أحد منا قد لاحظ ولادة نمط جديد من الإنسان نفسه. يكتب ميشال سار ما يلي: «ومن دون أن نلاحظ نحن أي شيء، فقد وُلد الإنسان الجديد الذي يفصلنا عن سنوات السبعينيات.»[٦] إن الأمر يتعلق بحدث أساسي في تاريخ الإنسانية، أو هو فجوة شبيهة، على حد عبارات ميشال سار، «بتلك الفجوات التي وقعت في العصر الحجري، في فجر نشوء العلم اليوناني، في بداية العصر المسيحي، وفي أواخر العصر الوسيط، وعصر النهضة.»[٧]

ما الذي حدث؟ ما حدث هو أن إنسان الإبهام الصغير لم يولَد كما كنا قد وُلدنا، في شكل من الصدفة البيولوجية العمياء، بحيث بعضنا لم يكن مرغوبًا في ولادته، في حين أن ولادة إنسان «السبابة الصغيرة» هي ولادة مبرمجة، وهو أو هي مرغوب في ولادته ومُحتفًى بها. **هو** نوع من الهدية، و**نحن** بعضنا كان قد وُلد كما لو كان زائدًا على اللزوم في نظر بعض من آبائنا. لم نولَد بنفس الطريقة، ولن نموت بالطريقة نفسها؛ لذلك نحن لا نتكلم اللغة نفسها، ولا نسكن نفس العالم.

«السبابة الصغيرة» تحمل رأسها بين يديها. تتنقَّل حيثما شاءت بلمسة لطيفة لأزرار الحاسوب. تفتح حاسوبها، وهي تضع رأسها أمامها، وتمسك بخلايا الذكاء

---

[٤] نفسه.

[٥] نفسه، ص١٢.

[٦] نفسه، ص١١-١٢.

[٧] نفسه، ص١٤.

البشري بين يديها. إنها تملك رأسًا مليئًا بمعطيات ومعارف لا تحصَى. وهنا يستعيد ميشال سار أسطورة قديمة للأسقف المسيحي القديس «دنيس»، الذي حمل رأسه المقطوعة بين يديه إلى أعلى التلة بعد أن قُطعت من طرف الجنود الفرنسيين في منتصف الطريق. يقول: «في الآونة الأخيرة، أصبح جميعنا سان دنيس، مثلنا مثله؛ بين أيدينا مربَّع الحاسوب، ذاكرة أقوى ألف مرة من ذاكرتنا، وخيال مليء بملايين الأيقونات، لقد تم طرح رءوسنا في هذا الصندوق المعرفي المجسد.»[٨]

ثورة جديدة، هي الإنترنت، وعلينا التأريخ لها جيدًا. ولقد شهدت الإنسانية، بحسب ميشال سار، ثلاث ثورات معرفية؛ الكتابة، ثم الطباعة، ثم الإنترنت. وإذا كانت الكتابة قد أعفت البشر من حفظ كل شيء، وإذا كانت الطباعة قد ساهمت في صنع دماغ جيد، فإن الإنترنت قد جعلت المعرفة في متناوَل الجميع. فكيف يمكن اليوم أن نعلِّم أبناءنا وهم يملكون كل المعارف، وبإشارة إبهام واحد يمكن للمدرسة والجامعة والمكتبة أن تتحول إلى متحف قديم للزيارة وللذكرى؟ هكذا لم يعد «رأس الإصبع الصغيرة» مطالَبًا بأن يشتغل كثيرًا كي يحصِّل المعرفة، فكل المعارف متوفرة أمامه في دماغ الحاسوب، وكل معطيات الذكاء البشري مطروحة بين يديه، مجمَّعة ومجسَّدة ومنظَّمة وموصولة. والسؤال الذي يحرجنا نحن الجيل الذي قضَّى حياته في تحصيل شاقٍّ ومملٍّ للمعارف، هو: «هل تحتفي الإصبع الصغيرة بنهاية عصر المعرفة؟»[٩]

(١) ماذا فعلت بنا الأصابع الصغيرة؟

لقد تغيرت كل المفاهيم والخرائط على يد هذا الإنسان الجديد؛ الحدود بين الصعب والسهل، المرور من الصفحة إلى الشاشة، وتغير مكان المعرفة، وبالتالي لقد أصبحنا أمام شيء مغاير غير الكتاب، وربما لن يحتاج أبناؤنا إلى مكتباتنا القديمة، ولا إلى كتبنا التي تتحول يوميًّا في عالمهم إلى مجرد طعام مناسب للغبار. وهو ما يعلن عن ولادة «اقتصاد جديد، اقتصاد جذري هذه المرة؛ فلا أحد يحتاج إلى التفكير في المكان (الذي نضع فيه الكتاب)، فمحرك بحث يتكفل بذلك.»[١٠] نحن «أطفال الكتاب وأحفاد الكتابة»، لن يكون

[٨] نفسه، ص٢٣.

[٩] نفسه، ص٢٤.

[١٠] نفسه، ص٢١.

بوسعنا ربما مصاحبة هذه الأصابع الصغيرة، التي أصبحت تكتب بأصابعها العشرة، وتحررت من «الشكل الفضائي الذي يعكسه كلٌّ من الكتاب والصفحة».[١١] ماذا تبقى فوق الأعناق المقطوعة؟ يبدو أن الرأس الذي قُطع هو رأس قديم استنفد معارفه، وآن الأوان لدماغه أن يستقيل من باحة صناعة الذكاء البشري. أما عن الرأس الجديد الذي بوسع الجميع اللعب معه وبه، وفي باحته الافتراضية الوسيعة، فهو رأس فارغ؛ لأنه لا يحتاج لا إلى أن يكون ممتلئًا (حفظًا)، ولا إلى أن يكون جيد الصنع (عصر الطباعة). هو رأس لا يخشى الفراغ، بل يمتعه التحليق فيه «بصراحته الفارغة البيضاء».[١٢] لم يعد هذا الرأس المقطوع — المحلِّق في عمق هذا الصندوق الإلكتروني العجيب — يؤمن بالكوجيطو، فهو لا يحتاج إلى الوضوح المنهجي، بل فقط إلى السرعة، سرعة المحرِّك في استحضار المعرفة.

مكان جديد متحرك حيوي وطافر، هو مكان افتراضي لا يحتاج إلى أساطيرنا، ولا إلى لاهوتنا القديم كي يضمن استمراريته؛ لأن هذا المكان لا **يستمر**، بل **يصير** على الدوام. إنه زمن الصيرورة، بدلًا عن زمن الخلق أو زمن الكينونة، إنه «زمن الضوء الشفاف المنبثق عن الانفصال، أي: عن هذا اللاشيء.»[١٣]

«إنها نهاية عصر المعرفة»، والدخول في عالم التواصل والاتصال. نعم هو نمط جديد من البشر لا يحتاج إلى دعاة ولا إلى ساسة ولا إلى جامعات؛ إذ بإصبع واحدة بوسع هذا الإنسان أن يتواصل مع أي إنسان آخر في العالم، وبوسعه أيضًا إدراك ما يرغب في معرفته حول تاريخ الأرض، أو مستقبل الدين، أو إمكانية السكن في المريخ.

«إنها نهاية عصر صانع القرار»، بحيث لم يعد أطفال الديجيتال في حاجة إلى منظومتنا البيداغوجية والتربوية. لقد وقع تحرير الجسم من سلطة المعرفة القديمة المناظِرة لملوك الحق الإلهي التي كانت تقتضي «الإذلال من الأجسام»،[١٤] من المحكمة إلى المسرح، ومن الكنيسة إلى المذبح، وعليه تم الإفراج عن الجسم، وصارت الإصبع الصغيرة تملك «جيوبًا مليئة بالمعرفة». وربما لن يكون أطفالنا في حاجة إلى الأستاذ

[١١] نفسه، ص٢٧.

[١٢] نفسه، ص٢٩.

[١٣] نفسه، ص٢٨.

[١٤] نفسه، ص٣٣.

القديم، بل «لقد مات فصل الأمس، ولقد تحررت الأصابع الصغيرة من سلاسل الكهف التي كانت تربطها، جامدةً وصامتة، في مكانها، بأفواه مخيطة، ومؤخرات مسمَّرة فوق الكراسي.»[١٥] وانطلقت الأصابع الصغيرة تسطو على كل الفضاءات؛ الجميع يأخذ الكلمة، ويملك المعرفة، ويشارك في سياسة ما يحدث؛ «فلا كهنة في مكان المعبد، فالمعبد قد امتلأ بالمتعبِّدين، ولا وجود للمعلمين في المدرجات، هناك، وحيثما ولَّيتَ وجهك، ستجد الأساتذة، ونستطيع أن نقول: لا وجود للأقوياء فوق الساحة السياسية التي أصبح يحتلها المأمورون. إنها نهاية عصر القرار.»[١٦]

(٢) ماذا تقول لنا الأصابع الصغيرة؟

أولًا: إن كنتم تعيبون عليَّ فرديتي وأنانيتي، فمن علَّمني إياها غيركم؟! وأنتم هل استطعتم أن تشكِّلوا فريقًا، أو أن تعيشوا حتى أزواجًا؟! لقد اندثرت في عالمكم كل الانتماءات القديمة (الأخوة، الرعايا، الأوطان ...) لا شيء تبقَّى غير زراعة الأحقاد وصناعة القتل المتوحش. أنتم الذين تسخرون من الشبكات الاجتماعية، يكفينا فخرًا أن كلمة «صديق» تمكِّننا من جمع مجموعات هائلة قد يقترب عددها من عدد البشرية. هكذا يتكلم إنسان الثورة الرقمية.

ثانيًا: ضد الانتماءات القديمة المتعطشة إلى الدماء، إن الفضاء الافتراضي أفضل لأنه «لا يطلب الموت من أحد»؛ فنحن «لا نبني أية مجموعة بذبحنا لمجموعة أخرى». هذا ما تحدِّث به الإصبعُ الصغيرة: «إنني بدل هذه الانتماءات المعلنة بافتراضات تجريدية، حيث كُتُب التاريخ تَنشُد الأمجاد الدموية، وبدل هذه الآلهة المزيفة، آكلي الضحايا الذين لا يُحصَى عددهم، أفضِّل افتراضنا المحايث الذي لا يطلب الموت من أي أحد. إننا لا نريد من تجمعاتنا أن تتجلط مع الدم. والافتراضي، على الأقل، يتجنب هذا الحسِّي. ألا نبني أية مجموعة بذبحنا لمجموعة أخرى، هو ذا مستقبلنا في الحياة أمام تاريخكم وسياسيِّيكم، سياسيِّي الموت.»[١٧]

---

[١٥] نفسه، ص٣٤.

[١٦] نفسه، ص٣٥.

[١٧] نفسه، ص٥٢.

ثالثًا: إن إنسان الأصابع الصغيرة ينتمي إلى أنواع متعددة من التهجين الإنساني، إلى هذه الخلائط الإنسانية التي تسيل مثلما تسيل الأنهار، إنه يسكن نسيجًا مركَّبًا، مشهد بصري ثري وفوضى غامضة من الأصوات والمعاني التي تتنبأ بانقلابات جديدة.

وختامًا، ربما يكون أطفالنا قد اخترعوا بعدُ لأنفسهم وجهة مغايرة لانتماءاتنا الضيقة، فلنتركْ لهم باحة المستقبل؛ لأننا لا نملك منها غير أوهامنا ومخاوفنا الكسولة.

الفصل الخامس

من هم الإنسانويون الجدد؟

إن ميلاد الإنسان وموته ليس مجرد مسألة إحصائية لدول تعتني جيدًا بتعداد سكانها، وضبط قائمات بمهنهم وطبقاتهم وولاداتهم ووفياتهم؛ لأن من يولَد ثم يحيا ثم يموت ليس مجرد رقم في مكنة الدولة، وليس مجرد قصة قصيرة تمَّحي برحيل صاحبها. لقد قال دريدا الفيلسوف الفرنسي المعاصر ذات نص: «نحن لا نحصي عدد القتلى بنفس الطريقة في كل مكان.» وربما بوسعنا أن نقول في نفس الإيقاع إننا لا نحتفي بالإنسان بنفس الطريقة في كل مكان. بَيد أنه للتفكير بالإنسان سرعة أخرى تضمن له الْتحاقه بمقام الأفكار الكبرى، بوصفها أحداثًا كبرى بكلمة للفيلسوف نيتشه. هل ارتقى الإنسان في ديارنا إلى مقام الفكرة الكبرى، أم لا يزال يتعثر في شواش بيته الداخلي؟ وماذا تبقى من فكرة الإنسان في عصر وُسم بعصر «موت الإنسان»؟

بوسعنا القول إن فكرة الإنسان إنما هي تفترض أركيولوجيا مُثقَلة بالجاهزيات المعرفية، وبتضاريس فكرية معقَّدة رسمها كما ينبغي **كتاب الكلمات والأشياء** للفيلسوف الفرنسي المعاصر ميشال فوكو، الذي يكتب في نهاية الكتاب بأن «الإنسان اختراع تُظهِر أركيولوجيا فكرنا بسهولة حداثةَ عهده، وربما نهايته القريبة.»[1] فماذا يعني أن يكون الإنسان «اختراعًا حديثًا»؟ وهل يعني هذا أن الإنسان فكرة غربية، وعليه، أن كل الثقافات غير الغربية غير معنية بهذه الفكرة؟ وأين بوسعنا العثور على الإنسان في هذا الجدل المتوتر بين الغرب والعرب، وبين بلاد التكنولوجيا المتقدمة وأوطان ما زال فيها المشعوذون والدجالون والمهرجون يملئون الفضاءات صخبًا وضجيجًا؟ هذه

[1] ميشيل فوكو، **الكلمات والأشياء**، بيروت، مركز الإنماء القومي، ١٩٨٩–١٩٩٠م، ص٣٠٣.

الأسئلة ليست مجرد رقص على الكلمات الطائشة، بل في الأمر إحراج فكري عميق جعل من كتاب **الكلمات والأشياء** صرحًا فلسفيًّا يتطاول في البنيان من أجل خلق باحة من الأسئلة الجديدة حول الإنسان في حفريات استثنائية تخترق لغته وأفعاله، وتمثُّلاته حول نفسه، وكل ذلك في ضرب من المفارقة المفزعة؛ أن الإنسان مجرد اختراع حديث وُلد مع كانط، وافتكَّ فوكو فرصة الإعلان عن موته بوصفه «سيندثر مثل وجه من الرمل مرسوم على حد البحر.»[٢] لكن كيف سنملأ فراغ اندثار الإنسان؟ ومن سيحتل تلك الردهة الخطرة من الكينونة المعطوبة؟

لقد وُلد الإنسان ضمن تحليلية التناهي التي رسم معماريتها الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط، وُلد ضمن رابع أسئلة الفلسفة التي صاغها كانط في «دروس في المنطق»، المنشورة بعد موته.[٣] وأسئلة الفلسفة مثلما حددها فيلسوف التنوير بامتياز إيمانويل كانط هي التالية؛ أولًا: ماذا يمكنني أن أعرف؟ وعن هذا السؤال يجيب كتابه الرئيس **نقد العقل المحض** (١٧٨١م)، فما نعرفه هو ما يدخل ضمن حدود التجربة الممكنة، وعليه، لا يمكن للعقل البشري أن يعرف من الأشياء إلا ما وضعه فيها من حدوسات ومقولات ورسومات ومفاهيم. وإن كل ما يخرج عن حدود عالم الظواهر الطبيعية، مثل ما الْتقطته فيزياء نيوتن، يخرج عن مستطاع العقل البشري، كي يصبح من مشمولات العقل العملي. وهو موضوع السؤال الثاني: «ماذا ينبغي عليَّ أن أفعل؟» وهو سؤال أجاب عنه كتاب **نقد العقل العملي** لكانط (١٧٨٨م)، بحيث تحولت أسئلة العقل التأملي الميتافيزيقية إلى مسلَّمات عملية ضرورية، من أجل إرساء أسس ميتافيزيقا الأخلاق القائمة على أمر قطعي يقول: «اعمل وكأنك تريد لمسلَّمة عملك أن تتحول إلى قانون كوني.» وهذا الأمر القطعي للواجب الأخلاقي هو الذي يؤسِّس لفكرة ولادة الإنسان الحديث بوصفه «غاية في حد ذاته»، وهو ما يؤسس لصيغة أخرى من القانون الأخلاقي الكوني، أي: «اعمل وكأنك تحمل الإنسانية في شخصك». ولقد صاغ كانط فكرة الإنسانية في كونيتها في معنيين، كان السؤال الثالث هو أفقها العام، أي: «ما الذي يحقُّ لي أن آمل؟» فكان التأسيس لذوق جمالي كوني هو المعنى الأول لتواصل كوني بين الذوات المتذوقة للجميل، وذلك ضمن كتاب **نقد مَلَكة الحكم** (١٧٩٠م). ثم كانت فرضية الدين

---

[٢] نفسه.

[٣] E., Kant, *Note sur la logique, in Œuvres philosophiques*, III, Paris, Gallimard, p. 1297.

العقلي الكوني، ضمن كتاب **الدين في حدود مجرد العقل** (١٧٩٣م)، هي المعنى الثاني لأن يكون شعب ما جديرًا بالانتماء إلى فكرة الإنسانية التي تؤمن بقدرات العقل، ولا تقبل بأية وصاية عليه معًا. أما السؤال الرابع فهو: «ما هو الإنسان؟» ويقول كانط: «إن هذا السؤال هو السؤال الأساسي، والجامع لجملة أسئلة الفلسفة.» وهذا يعني أن السؤال عن الإنسان، أي: تنزيله منزلة أساسية ضمن الفلسفة الحديثة، قد كان بمثابة المشروع الكبير لفلسفة التنوير التي تراهن على الإنسان بوصفه قادرًا على استعمال عقله استعمالًا حرًّا من أجل بناء مواطنة كونية في العالم.

هكذا انبنَت سردية ولادة الإنسان الحديث على معماريات تتخذ من المعارف العلمية، والقيم الأخلاقية، والذائقة الجمالية، شروطًا ضرورية لأن يكون الإنسان ممكنًا في حضارة ما، بوصفه قد صار سيدًا على الطبيعة بالعلم، وسيد نفسه باحترام القانون الأخلاقي، ومبدعًا لثقافته الجمالية عبر مخيِّلة خلَّاقة وحرة على نحو جذري. فماذا تبقى من ذاك الإنسان في حضارة عولمة السوق، وتحويل كل شيء إلى سلعة؟ هل لا يزال إنسان كانط قادرًا على الصمود في وجه النزعات اللاإنسانية، وما بعد الإنساني، والعابر للإنساني؟ وهل إنسان كانط هو الصيغة الوحيدة الممكنة عن البشر؟

(١) أطروحة موت الإنسان

قبالة هذه الأسئلة الرصينة يأتينا صدى ضحكات ميشال فوكو التي استهلَّ بها كتاب **الكلمات والأشياء** وختَمه معًا. بحيث نقرأ في بداية الكتاب ما يلي: «لهذا الكتاب مكان ولادة في نص بورخيس، في الضحكة التي تهز لدى قراءته كل عادات الفكر؛ فكرنا الذي له عمرنا وجغرافيتنا، مزعزعةً كل السطوح، وتجعل ممارستنا القديمة للذات وللآخر ترتعش وتقلق لمدة طويلة.»[٤] ما الذي يُضحِك الفيلسوف حينئذٍ، هو الموسوم بالحكمة والرصانة؟ ها هنا تأتي الفلسفة من منطقة مغايرة من أجل زعزعة السطوح المطمئنة حول الإنسان والإنسانوية. هناك حيث وُلد الإنسان ثمة مواضع للحفر عميقًا فيما يستحيل تفكيره، أي: فيما بقي خارج دائرة ما يُقال، إن اللامفكَّر فيه هو موضع الكلمات والأشياء التي قد لا تنبئ بأي انسجام بين ما نقوله حول ما يحدث، وبين ما يحدث فعلًا من سياسات لا مرئية للحقيقة.

[٤] ميشيل فوكو، **الكلمات والأشياء**، مذكور سابقًا، ص٢٠.

«ما هو إذن ما يستحيل تفكيره؟ وأي استحالة نعني؟»[٥] هكذا يصحِّح فوكو مسار أسئلة الفلسفة، ويغيِّر من عناوينها. ويجيب: «إن ما هو مستحيل ليس تجاور الأشياء، وإنما الموقع نفسه الذي يمكن أن تتجاور فيه.»[٦] لكن ماذا سيحدث لو علمنا أن ذاك المكان، حيث تتجاور الكلمات والأشياء، إنما قد أصابه الخراب؟ وأنه ثمة «فوضى أسوأ من فوضى ما غير لائق»؟[٧] فوضى مزعجة لثقافة الغرب الذي يستحيل عليه التفكير بغير ذاته، أي: غير تمثُّله لنفسه بوصفه الإنسان الذي يمثِّل الإنسانية جمعاء. إن نص بورخيس عن موسوعة صينية لتصنيف الحيوانات يكشف للثقافة الغربية أنه «قد يكون هناك على الطرف الأقصى الآخر من الأرض التي نسكنها، ثقافة مكرَّسة بأجمعها لتنظيم الامتداد، لكنها لا توزع توالد الكائنات في أيٍّ من الأمكنة التي يسعنا فيها أن نسمي ونتكلم ونفكر.»[٨]

ينحت ميشال فوكو من أجل الحفر صلب المواقع التي ظهر فيها الإنسان داخل المنظومات المعرفية الحديثة؛ مفهوم الإبستمية الذي نحته صلب نقاش مع نعوم شومسكي قائلًا: «إني أبحث عن إمكانية لإدراك التحولات الطارئة صلب حقل معرفي ما.» وذلك يعني أن إبستمية عصر ما إنما هي نمط تفكيره وكلامه وتمثُّله للعالم، وهو مفهوم يفترض فكرة التمفصل الإبستمولوجي، أي: التأريخ من وجهة نظر ما يحدث في تاريخ ثقافة ما من قطائع إبستمولوجية. ومن أجل التأريخ لولادة الإنسان ضمن الثقافة الحديثة يميز فوكو في كتاب **الكلمات والأشياء** بين ثلاث إبستميات؛ إبستمية عصر النهضة التي تقوم على التشابه، وتفترض أن الطبيعة كتاب منظم يمكن قراءته. وإبستمية العصر الكلاسيكي، التي تقوم على التمثيل، بحيث تساهم الرياضيات والتصور الآلي للطبيعة في بناء نظام العلامات التي يتم بواسطتها بناء تمثُّل للعالم (وهو ما حدث مع هوبز وليبنتز وديكارت). أما إبستمية العصر الحديث فقد بدأت فلسفيًّا مع كانط واكتشاف تناهي الإنسان، ووجدت تعبيراتها ضمن ظهور البيولوجيا وفقه اللغة والاقتصاد. وحيث تحولت الحياة والعمل واللغة إلى موضوعات للمعرفة، وحيث

---

[٥] نفسه.

[٦] نفسه، ص٢١.

[٧] نفسه، ص٢٢.

[٨] نفسه، ص٢٣.

حل الإنتاج محل التبادل، والحياة محل الكائنات الحية، واللغة محل الخطاب (وهو ما يشتغل عليه الفصل الثامن من الكتاب).

كيف وُلد الإنسان صلب إبستمية العصر الحديث؟ يكتب فوكو مجيبًا ما يلي: «عندما يصبح التاريخ الطبيعي بيولوجيا، ودراسة الثروات اقتصادًا، وبالأخص عندما يتحول التفكير في اللغة فقهَ لغة؛ عندئذٍ يظهر الإنسان في خضمِّ هذا التغير الأركيولوجي، بوضعه الملتبس كموضوع للمعرفة وكذات تعرف.»[٩] يولَد الإنسان إذن في وضعية محرجة؛ هو الذي ينتمي إلى العالم المحسوس بجسده، فيكون بمثابة الظاهرة التي تماثل بقية ظواهر الطبيعة، ويكون أيضًا بعقله وروحه ومشاعره وآلامه وذائقته، كائنًا ميتافيزيقيًّا أو رامزًا، فلا يمكن إدراك ما يحدث هناك في عالمه الخاص جدًّا؛ فيمَ يرغب؟ وفيمَ يعتقد؟ وفيمَ يحلم؟ ورغم ذلك يولَد الإنسان ها هنا صلب عالم الحياة التي تخضع لعلم البيولوجيا، وصلب عالم اللغة التي تخضع لفقه اللغة، وصلب عالم العمل الذي يخضع لعلم الاقتصاد. صلب هذه الإبستمية يقف الإنسان، وتلتفُّ حوله كل المعارف من أجل أن تشير إليه في كل مرة، ها هنا يقع تجنيده، وهو «تجنيد قهري يكتنفه الالتباس»،[١٠] وذلك يعني أن الإنسان يقف في مأزق ما دام قد وقع اختزاله فيما يقوله حول نفسه، وفي السلع التي يصنعها.

إن كتاب **الكلمات والأشياء** يشخِّص إذن الإنسان الحديث في ضرب من الوضعية الإبستمولوجية الحرجة، هي وضعية هذا التناهي الذي يغلق على الإنسان دائرة المعارف التي وضعها هو بنفسه من أجل توقيع نهاية الميتافيزيقا، وولادة الإنسان الذي وُلد في أركيولوجيا فوكو، كما وصَّفه بالعبارات التالية، يقول: «فالإنسان خاضع للعمل والحياة واللغة؛ فهي التي تحدد وجوده الواقعي، فلا يمكن الوصول إليه إلا من خلال كلامه، جسده، والسلع التي يصنعها، كما لو أنها هي أولًا التي تمسك بالحقيقة، بينما لا يكتشف الإنسان نفسه، حين يفكر، إلا بصورة كائن، هو في الأعماق الموجودة حتمًا وراء تفكيره، والسابقة له قطعًا، حي ووسيلة إنتاج، وحامل كلمات وُجدت قبله.»[١١] كيف يمكن تحرير الإنسان من هذه الإبستمية التي سجن نفسه ضمنها؟ هذا السؤال قد لا

---

[٩] نفسه، ص٢٦٠.

[١٠] نفسه.

[١١] نفسه، ص٢٦٠.

يمثِّل مقصد كتاب الكلمات والأشياء، الذي إذ يعيِّن موقع الولادات والتحولات والمنعطفات الطارئة على تاريخ فكرة الإنسان الحديث، ينبِّه فقط إلى أن الإنسان الحديث ليس سوى صورة التناهي التي حصرته ضمن جسده ولغته وسلعه. وهو ما نقرؤه تحت قلم فوكو في آخر الكتاب متسائلًا: «ألا يجدر بالأحرى التخلي عن التفكير بالإنسان؟! ألا يجب التسليم بأنه يتوجب على الإنسان، بما أن اللغة قد عادت من جديد، أن يعود إلى ذلك العدم الهادئ الذي حجرته فيه في الماضي وحدة الخطاب المتسلطة؟ لقد ركَّب الإنسان صورته في فجوات اللغة المقطَّعة الأوصال. ليست هذه بالطبع تأكيدات، بل على الأكثر أسئلة لا يمكن الإجابة عنها، بل يجب أن تُترك معلَّقة حيث تُطرح، مع العلم أن إمكانية طرحها تفتح دون شك أفق فكر مستقبلي.»[١٢]

خلاصة القول أن القارئ لكتاب **الكلمات والأشياء** يمكنه أن يظفر بالنتائج التالية:

(١) أن الإنسان الذي بشَّرت به الحداثة الغربية قد لا يكون سوى التعبيرة القصوى عن الثقافة الغربية، مثلما تسوِّق لنفسها منذ قرنين من الزمن في ضرب من المركزية الثقافية الغربية.

(٢) ليس الإنسان أقدم إشكالية طرحت ذاتها على المعرفة الإنسانية، بل قد يكون مجرد اختراع حديث سيندثر باندثار المنظومات المعرفية التي أنتجته.

(٣) بوسع الإنسان أن يعود إلى مسكنه الأصلي، أي: إلى «فجوات اللغة المقطَّعة الأوصال»، في عصر صار فيه كل شيء إلى لغة، وبوسعنا فتح أفق تفكير مستقبلي في لغة متحررة من براديغم التمثيل، ومن سرديات الذات التي لا ترى في الآخر غير حقل لتجريب ما تعتقد أنه الحقيقة.

(٤) يختتم فوكو الفصل التاسع، قبل الأخير، من الكتاب بضحكة فلسفية قائلًا: «إلى كل الذين يريدون الاستمرار في الكلام عن الإنسان، لا يسعنا إلا الرد بضحكة فلسفية، أي: إلى حد كبير، بضحكة صامتة.»[١٣] ربما لا يسعنا أخيرًا إذن إلا التدرب على الضحك من كل أشكال العبث بالإنسان وبالشعوب، في عالم ينحدر كل يوم نحو لاإنسانية الرعب والحرب الدائمة، ضحك لا يشبه البكاء؛ لأن البكاء انفعال حزين يصلح لكتابة القصص فحسب، وحده الضحك بوسعه أن يفكر.

---

[١٢] نفسه، ص٣١٣.

[١٣] نفسه، ص٢٨٢.

(٢) في الإنسانوية الجديدة

مِن الإنسان العاقل، إلى الإنسان الصانع، إلى الإنسان المزيد، درب طويل، وأرجوحة وجودية طويلة النفس تُقاس بملحمة تاريخ برُمَّته اختلطت فيه أوهام البشر بأحلامهم، وبدمائهم معًا، في ركح غرائبي من عبث الدهر، وسخرية القدر، وبؤس الجغرافيا في كَرة واحدة. لكن العقل البشري لم يتعب أبدًا من تقليب مفهوم الإنسان والعناية به؛ فكان مخلوقًا إلهيًّا قديمًا، وصار غايةً في حد ذاته حديثًا مع كانط، ثم طولب بأن يُتجاوز نحو «ما فوق الإنسان» مع نيتشه، لكنه سقط أخيرًا في الحربين العالميتين في «ما دون الإنسان»، بحسب عبارة رشيقة لمارلوبونتي، لكنه عاد عودة نشيطة إلى بساط الفكر المعاصر بعد أن وقع شطبه من سجلات الفكر منذ الفيلسوف الألماني المعاصر مارتن هيدغر، وتدمير ميتافيزيقا الذات إلى حدود الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو، الذي وقَّع موت الإنسان في آخر كتابه المعنون **الكلمات والأشياء**. لكن ومن جهة أخرى، إن ظهور الثورات الرقمية والبيولوجية والذكاء الاصطناعي الذي يهدف إلى اختراع «الإنسان المزيد»، قد جعل من الإنسان مشغلًا أساسيًّا مرة أخرى؛ إذ صار من الضروري التفكير بالتحديات التي تواجهها التكنولوجيات الحيوية المعاصرة، وما ينجم عنها من التدخلات العلمية في الجينوم البشري. وفي عصر تكاد تفقد فيه الإنسانية ثقتها بنفسها وبالمستقبل، بسبب الأزمة الإيكولوجية، وسيادة قيم السوق في عصر العولمة، أصبح التفكير بضروب مغايرة من الإنسانوية الجديدة أمرًا مشروعًا. لكنْ أيُّ معنًى للإنسانوية اليوم في عصر وُسم بكونه عصرًا لا إنسانيًّا بامتياز؟ وأية إمكانية تُتاح لنا اليوم في حضارة قررت العبور نحو مرحلة «ما بعد إنسانوية»، للتفكير بالإنسان دون أن نخجل من أنفسنا بعد كل الكوارث التي اقتُرفت باسمه؟

لقد كتب هيدغر في **رسالة حول الإنسانوية**: «إن الإنسان مفهوم يمكن الاستغناء عنه.» ولقد استأنف هذا القرار الفلسفي جملة من الفلاسفة بعده، مع رولان بارط، وغادامير، وليوتار، وميشال فوكو، ودريدا، ممن يحلو لهم التغنِّي بموت الذات والكاتب والإنسان، إلى جانب دعاة النهايات، منذ هيغل ونهاية الفن، وصولًا إلى فوكو ياما ونهاية التاريخ. إلا أن ظهور ضرب جديد من الإنسانوية يراهن على إمكانية بناء إنسان القرن الواحد والعشرين بناءً إيجابيًّا، إنما يتجاوز بعمق كل الفلسفات والإيديولوجيات العدمية التي لم تنشر غير الاكتئاب والتشاؤم وثقافة اليأس. فحيثما ينتشر اليأس تولَد العقول المتعَبة المثقَلة بالأخبار السيئة والفأل المشئوم، عن مستقبل يترجمونه في استعارة

الكارثة، مثلما أسهب في البكاء عليها فلسفيًّا ثلةٌ من فلاسفة الحداد ما بعد الحديث على «موت الإنسان»، وانحدار العالم في عصر «اللاإنساني»، وفق عبارة ليوتار الذي وقَّع نهاية السرديات الكبرى، ودخول الإنسانية في اكتئاب مطوَّل لا يبقى فيه للفكر غير مهمة الشهادة على الكارثة. غير أن تحويل المحرقة اليهودية إلى براديغم عالمي لنشر قيم اليأس من المستقبل لم يعد مناسبًا إلا لمن لا يستطيع العيش إلا حذو حائط المبكى، فكل الذين ينخرطون اليوم صلب منظورية البكاء على حالة العالم إنما يقبعون في الجهة الخاطئة. وإنه لمن الناجع والعاجل معًا تبديل وجهة عقولنا نحو حقل الذكاء البشري الذي بحوزتنا. ومن الحمق أيضًا الاعتقاد في بلاهة الشعوب، وعدم قدرتها على اختراع أنماط مغايرة من الوجود. ثمة مستقبليون يصممون لعالم أجمل، وثمة إنسانويون يناضلون من أجل حياة أفضل للإنسان على الأرض، وثمة فنانون ومحبون للحياة وللبهجة وللسعادة يواصلون الغناء والرقص حيثما تزهر حدائق المستقبل. ماذا يعني إذن أن نكون إنسانويين مرة أخرى؟ وهل يمكن أن تكون إنسانًا وألا تؤمن مع ذلك بقدرة الإنسانية على اختراع نفسها في كل مرة؟ من هم الإنسانويون الجدد؟ وما مدى قدرتهم على بناء مغاير لفكرة الإنسان في أوطاننا التي لا يزال فيها الإنسان أحيانًا مجرد استعارة طوباوية؟

لقد ظهر مفهوم الإنسانوية منذ عصر النهضة الإيطالية، ثم انتشر في أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. وهو يشير بعامة إلى حركة ثقافية تمثِّل نقطة انتقال حاسمة من العصور الوسيطة إلى العصور الحديثة. والإنسانوية في تعريفها الأول: هي حركة فكرية تتخذ من الإنسان غاية في حد ذاته، وتهدف إلى إرساء قيم الحرية والكرامة واحترام فكرة الإنسانية كأروع أفكار العقل الحديث نفسه. وهو ما نظَّر له العديد من المفكرين والأدباء والفنانين والفلاسفة منذ ليوناردفنشي إلى حدود كانط. ويمثل كانط أهم فيلسوف أنجز أسسَ إنسانوية التنوير، وهي إنسانوية تقوم في جوهرها على مبدأين أساسيين، هما، على التوالي، أولًا: أن يتجرأ كلٌّ منا على استعمال عقله على نحو حر تمامًا من كل وصاية لاهوتية أو أخلاقية أو سياسية. ثانيًا: ضرورة اعتبار الإنسان دومًا غاية في حد ذاته، وليس أبدًا مجرد وسيلة تخوِّل لأيٍّ كان استعماله أو استعباده والاتِّجار به.

لكن هذه الإنسانوية التنويرية التي قامت على القول بماهية الإنسان كقيمة مطلقة، وعلى اعتبار الطبيعة برُمَّتها مجرد موضوعات للمعرفة العلمية، وعلى اعتبار العقل

البشري مصدرًا لكل حقيقة ولكل تشريع كوني؛ قد وقع الاعتراض طويلًا عليها مع مفكري مدرسة فرنكفورت، بخاصة الذين اعتبروا هذا العقل التنويري قد تحوَّل إلى أداة هيمنة على البشر وعلى الطبيعة بأنْ حوَّل كل شيء إلى موضوع للمعرفة العلمية، ثم إلى بضاعة تُباع وتُشترى في سوق حضارة العولمة. وهو اعتراض طويل الأمد استغرق جيلًا كاملًا من الفلاسفة منذ هوركهايمر وأدورنو، إلى دولوز وفوكو، مرورًا بهيدغر والتأويليين والتفكيكيين، وطيف واسع من العدميين والكلبيين والتخريبيين، أمثال سلوترداياك وسيوران ويوديث باتلار. غير أنه إلى جانب هذه الاعتراضات على إنسانوية التنوير والحداثة التي وقَّعها فلاسفة ما بعد الحربين العالميتين في أفق مضاد للحداثة، سواء بحنين الرومنسيين (شيلنغ)، أو بغضب التفكيكيين (فلاسفة المحرقة؛ دريدا، ليوتار، وليفيناس)، أو بنيتشوية ما بعد إنسانوية كلبية (سلوترداياك)، أو ليبيرالية (رورتي). ثمة أشكال مغايرة من نقد التنوير تؤدي إلى استئنافه بطرق إيجابية، بتنشيط قيمه الإنسانية، وتحريره من نزعته الذاتوية والمركزية الأوروبية، وهذا هو معنى الإنسانوية الجديدة.

(٢-١) لكن ما هي الإنسانوية الجديدة؟

لا يتعلق الأمر بنزعة إيديولوجية، بل بطريقة جديدة في التفكير، تشتغل على إمكانية تعريف جديد للإنسان، في ضرب من المقاومة، عبر الثقافة كقوة ناعمة، لكل أشكال التشاؤم الثقافي وتخريب إمكانية تجديد القوى الخلاقة لإنسانية ممكنة في المستقبل. وتضم هذه الإنسانوية أطيافًا ثقافية وفكرية متعددة، من قبيل الإنسانوية الحقوقية لدعاة حقوق الإنسان، والإنسانوية التربوية لمنظمات عالمية، من قبيل اليونسكو، والإنسانوية الإيكولوجية والفلسفية، وإنسانوية العلماء أو دعاة «الثقافة الثالثة».[١٤] ويشترك هؤلاء الإنسانويون في مجموعة من المبادئ، أهمها: تنزيل الإنسان بوصفه قيمة في حد ذاته، إثبات المساواة بين جميع الناس، الاعتراف بالتعدد الثقافي، إثبات حرية التفكير والعقيدة، ونبذ العنف.

[١٤] جون بروكمان، **الإنسانيون الجدد: العلم عند الحافة**، ترجمة مصطفى إبراهيم فهمي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م.

وإضافةً إلى هذه القيم والمبادئ الحقوقية، تأتي **الإنسانوية الإيكولوجية** من أجل إضافة مبدأ أساسي، هو ضرورة احترام الطبيعة بوصفها ذاتًا حقوقية، وهو ما ينظِّر له كتاب **العقد الطبيعي**[١٥] للفيلسوف الفرنسي المعاصر ميشال سار. وهو كتاب ينقد ويستأنف على نحو مغاير البراديغم التعاقدي، مضيفًا إلى نظرية العقد الاجتماعي التي تضمن حقوق الإنسان وحرياته وكرامته في الدولة الحديثة؛ العقدَ الطبيعي الذي يضمن حقوق الطبيعة بوصفها البيئة الوحيدة التي تحتضن حياة إنسانية ممكنة في المستقبل. وفي هذا السياق يدعو ميشال سار إلى ضرورة التفكير بعقد طبيعي يقوم على الإعلان العالمي عن حقوق الطبيعة. وقد استأنفت إنسانوية العقد الطبيعي الأفق الإيكولوجي لإتيقا المسئولية التي أنجزها كتاب المفكر الألماني هانس جوناس[١٦] على نوع من الأمر القطعي، مفاده: «اعمل من أجل أن تستمر الحياة على الأرض في المستقبل»، أي: ضرورة تأسيس إتيقا جديدة تُصالِح بين الإنسان والطبيعة، وتتجاوز إنسانوية عصر التنوير التي تَعتبر الإنسان مبدأ وحيدًا، وقيمة مطلقة، وغاية في حد ذاته.[١٧] وهذه الإنسانوية الإيكولوجية تجد عبارتها النموذجية ضمن كتاب «الإيكولوجيات الثلاث»، لغاتاري،[١٨] بحيث ينبغي الانخراط فيما يسميه «الإيكوصوفيا»،[١٩] كضرب جديد من التفكير بالعالم، ومن إنتاج أشكال مغايرة من الوجود البشري.

(٢-٢) ما هي إنسانوية «الثقافة الثالثة»؟

يتعلق الأمر بطيف من العلماء والمفكرين من كافة الاختصاصات يشتغلون معًا على سؤال واحد: كيف يمكن إعادة بناء إنسان القرن الواحد والعشرين بعيدًا عن كل

---

[١٥] Michel Serres, *Le contrat naturel*, Paris, Champs Essais, 1992.

[١٦] Hans Jonas, *Le principe responsabilité*, traduit de l'allemand par Jean Greish, Paris, Edition du cerf, 1997.

[١٧] انظر كتابنا: **كانط والحداثة الدينية**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠١٥م، حيث خصصنا فصلًا كاملًا لدراسة هذه الفلسفة، ص١٣٩–١٦٩.

[١٨] Felix Guattari, *Les Trois écologies*, Paris Gallilée, 1989.

[١٩] لمزيد من الاطلاع على هذه الفلسفة انظر كتابنا: **الفن والمقدس: نحو انتماء جمالي للعالم**، بيروت، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠م، ص٢٥٩–٢٦٧.

تشاؤمية ثقافية، لا تفعل غير تعميق هشاشة الإنسان في عصر العولمة؟ وهي إنسانوية تنشِّط الأصول الموجبة للإنسانوية التنويرية، وتجدِّدها في أفق الثورات الرقمية والعلمية المعاصرة. ويراهن هؤلاء الإنسانويون الجدد على دور الثقافة، وبخاصة الثقافة العلمية، في بناء مفهوم إيجابي للإنسان. إنهم ينطلقون من ضرورة تجاوز التصور التقليدي للمثقف، القائم على فصل بين العلوم الصحيحة والعلوم الإنسانية، في حين أن الإنسانية قد دخلت في العصر الرقمي العابر للاختصاصات، أو ما يسميه إدغار موران بالفكر المركَّب. وتهدف إنسانوية «الثقافة الثالثة» إلى مقاومة ثقافة الخرافة واللاعقل السائدة اليوم، والمعادية للعلم، والقائمة على نشر قيم التطرف والانغلاق الهووي والعنف، وهو ما نقرؤه منذ مقدمة هذا الكتاب: «بزوغ هذه الثقافة الجديدة فيه برهان على جوع ثقافي شديد، والتوق إلى الأفكار الجديدة المهمة التي تقود زماننا؛ تطورات ثورية في البيولوجيا الجزئية، والهندسة الوراثية، والنانوتكنولوجيا، والذكاء الاصطناعي، والحياة الاصطناعية، ونظرية الشواش ...»[٢٠]

لقد وُلد مفهوم الإنسان في الفلسفة الحديثة مع كانط بوصفه قيمة مطلقة، وغاية في حد ذاتها، وإرادة حرة للتشريع الكوني لأفعاله، غير أنه سرعان ما تحول إلى حدث ينبغي تجاوزه نحو نمط أرقى، أطلق عليه نيتشه «ما فوق الإنسان». غير أن هذا الإنسان الراقي لم يُعمَّر طويلًا؛ إذ إنه قد أدرك حدث موته كمفهوم ميتافيزيقي في آخر كتاب الكلمات والأشياء لفوكو. بَيد أن إنسانوية القرن الحالي ليست مطالَبة بتصديق خبر نهاية الإنسان و«الاكتفاء بالبكاء عليه»، وفق عبارة لهابرماس.

من الإنسان العاقل إلى الإنسان المزيد مسافةٌ طويلة من عناء الفكر وأناته، لكن ما نصيبنا من ذاك العناء ومن ذاك الفكر؟ أم أن الإنسان في أوطاننا لا يزال يتعثر في شروط الالتحاق بركب إنسانوية التنوير، التي لا تصلنا أحيانًا إلا وهي متعبة بذاكرة كسولة، وانفعالات هووية بائسة؟ وبدلًا عن البكاء على حمق الإنسان في ديارنا أو تخلفه بالنسبة إلى الغرب، علينا تبديل وجهة عقولنا نحو كمية الذكاء البشري التي بوسعنا استعمالها من أجل انتماء إيجابي إلى الذكاء الإنساني الكوني بعامة.

[٢٠] **كتاب «الإنسانيون الجدد»**، مرجع مذكور سابق، ص١٦.

الفصل السادس

في هوية الفيروسات

حول مستقبل الحياة

الجراثيم أو الميكروبات عالم صغير جدًّا لا تدركه عيوننا المجردة، لكنه يعيش معنا، ويحاصرنا، ويسكن أجسامنا، وأحيانًا يحتلنا ويأكل خلايانا ويوقِّع موتنا أيضًا، لكننا لا ننتبه إلى هذا العالم إلا متى تصيبنا الأمراض. أما اليوم، وقد صارت حياة البشر في العالم كله رهينة لأهواء فيروس الكورونا وغرائزه وشهوته لأكل كل الرئات البشرية، فيبدو أنه قد آن الأوان لنفكر بهذا العالم الميكروبي والفيروسي الخطير على استمرار حياة البشر على الأرض. إن العالم الميكروسكوبي قد بقي منذ اكتشافه منذ قرابة القرنين من الزمن، مختزَلًا في مخابر العلماء، هم فقط من بوسعهم الولوج إليه، باكتشاف منظومته الحيوية، ومدى نفعه أو مخاطره على عالم الحياة بصفة عامة، أما عن بقية مجالات العقل البشري فقد انصرفت اهتماماتها بالكامل إلى العالم الميكروسكوبي، فاشتغل علماء الاجتماع على تحديد طبيعة السلوكات والقيم الاجتماعية، وعلماء النفس انشغلوا بالجهاز النفسي للأفراد، وكيفية فهمه ومعالجة أمراضه، بينما انصرف الفلاسفة إلى التفكير بالذات والحقيقة والمعنى، والقيم الأخلاقية والسياسية والجمالية.

وينتمي عالم الميكروبات أو الجراثيم إلى ميدان عالم الحياة الذي بقي مجالًا غامضًا إلى حد الآن رغم تقدم المعارف العلمية في مجال الكائن الحي، أي: البيولوجيا والبكتيرولوجيا وثورة الجينوم. وبالرغم من أن هذا القرن هو قرن علوم التكنولوجيا البيولوجية، فإن كلمة جاكوب «لم تَعُد الحياة تُفحَص في المختبرات» تبدو راهنة على نحو فظيع. لقد خرجت الحياة من المخابر، وصارت تبحث لنفسها عن أجسام حية

فعلًا تمارس فيها منظومتها الفيروسية والجرثومية، ويبدو أن هذا هو ما حدث في هذا السياق العالمي لوباء الكورونا، حيث تذهب بعض الترجيحات إلى أن الفيروس قد خرج من المخابر، وانتشر في الأجسام يقضم الحياة داخلها.

ممَّ يتكون عالم الجراثيم؟ أي تعريف لمفهوم الحياة؟ أين ينتهي العلم وأين تبدأ الفلسفة بخصوص عالم الحياة؟

(١) ما هو العالم الميكروبي؟

الميكروبات أو الجراثيم هي أجسام مجهرية صغيرة جدًّا لا تُرى بالعين المجردة، وهي كلها أصغر ألف مرة من وحدة المليمتر. ويذهب العلماء إلى التمييز بين خمسة أنواع على الأقل من الجراثيم، وهي: البكتيريا والطحالب والطفيليات والأوالي والفيروسات. أما عن البكتيريا فهي كائن حي يتكاثر بالانقسام دومًا إلى نسختين متماثلتين، حيث يمكن المرور من بكتيريا واحدة إلى بكتيريتين إلى أربع، إلى حد مليون بكتيريا في ساعات قليلة. ويمكن الحديث عن أنواع كثيرة من البكتيريا التي توجَد في كل مكان من الأرض؛ في التربة والماء والهواء والنبات والحيوان والإنسان أيضًا. ويذهب العلماء إلى أن غرامًا واحدًا من التربة يمكنه أن يحتوي على مليار من البكتيريا. والغريب أيضًا أن مائة ألف مليار من البكتيريا تسكن بين أحشائنا. أما عن الأوالي فهي أجسام ذات خلية واحدة، توجَد في شكل مجموعات، وهي تعيش في الماء وفي الأماكن الندية، بعضها نافع جدًّا بالنسبة للبيئة، وبعضها يتسبَّب في أمراض مثل المالاريا. أما عن الفيروسات فهي أصغر بكثير من البكتيريات، وتتكون من جينات ملفوفة في غشاء من البروتينات، وهي لا تُعَد كائنات حية أصلًا؛ لأنها بلا أيض ولا خلية؛ لذلك فالفيروسات مضطرة دومًا إلى التطفل على خلية أخرى والالتصاق فيها من أجل أن تتكاثر، ويمكنها القضاء على تلك الخلية، ومن ثمة تظهر الأمراض الخبيثة والقاتلة أيضًا.

لكن كيف تمكَّن العلم من تدبير هذا العلاقات الغامضة والمدمِّرة أحيانًا بين أنواع الأجسام المجهرية، أي: بين البكتيريات والفيروسات بخاصة؟ ما الذي يحدث في مخابر العلماء؟ من أجل معالجة هذا السؤال سنكتفي بالملاحظات الأساسية التالية:

أولًا: إن هدف العلماء هو دومًا معرفة الظاهرة، بإخضاعها إلى عمليات التفكيك والتشريح المجهري، وتحديد مكوناتها، من أجل السيطرة عليها، بتحديد نظام

اشتغالها وتوقع مساراتها، والتحكم فيها بالاستعمال أو التعديل أو التحويل. من ذلك تكنولوجيات التعديل والتحويل الجيني والاستنساخ.

ثانيًا: ثمة انزلاق قد تم من علم الأحياء إلى التكنولوجيا الحيوية، بحيث إن عالِم الأحياء بوسعه دراسة كائن حي ما، لكن عالَم الحياة يبقى أمرًا لا يدخل في مجال عمله الدقيق.

ثالثًا: إن التفكير بمفهوم الحياة والموت هو من مشمولات الفلاسفة، وليس من أسئلة العلماء؛ فالعالم يهدف إلى معرفة لا محدودة بالظاهرة الحية، دون التساؤل عن مخاطر هذه المعارف ونتائج استعمالها على الكائنات الحية.

(٢) كيف انزلق العلم من معرفة الحياة إلى عالم التحكم بالحياة؟

يبدو أن السؤال عن الحياة قد ظهر تحديدًا في ثلاثينيات القرن الماضي بظهور علم البيولوجيا الجزيئية. ولقد كانت الإجابات عن هذا السؤال متعددة، من بينها إجابة إيروين شرودينغ، الذي يذهب إلى أن الحياة تتميز بتكون البنى الجزيئية الخاصة لدى الكائنات الحية، أما ماكس دلبروك فهو يرى في التطفل الذاتي للكائنات الحية قانونًا مكونًا للعالم الحي. ويذهب بعض العلماء إلى أن الكثير من الكائنات الحية إنما تتنزل على الحدود بين الحياة واللاحياة، مثل بعض الجراثيم والميكانيزمات الجزيئية الأساسية للحياة. ولقد ذهب بعض العلماء إلى أن السؤال عن الحياة قد وقع تجاوزه، بحيث يذهب جاكوب إلى «أننا لا نفكر بالحياة في المخابر.»[١] أما إرنست كاهان، العالم الكيميائي الفرنسي (١٩٠٣–١٩٩٦م)، فيرى أن «الحياة لا وجود لها»؛[٢] وذلك لأن العلم لا يمكنه أن يثبت لنا أي شيء حولها، فما نعرفه هو فقط الكائن الحي والمادة الحية، وخارج ذلك لا وجود لأي مبدأ حيوي أو سائل حيوي أو قوة حيوية، وبالتالي بوسعنا أن نَعدِل عن استعمال مقولة الحياة نفسها إلى أن يأتي ما يخالف ذلك.

لكن يبدو أن ما يحدث اليوم من تقدم على مستوى التكنولوجيات البيولوجية، ومن تهديد لطبيعة الحياة بالتحكم فيها، إنما يعيد السؤال عن الحياة إلى بساط التفكير

---

[١] Francois Jacob, *Le jeu du possible, Essai sur la diversité du vivant*, Paris, le livre de poche, 1986.

[٢] Ernest Kahane, *La vie n'existe pas*, Paris, Editions de l'union rationaliste, 1962.

ثانية، بحيث أصبحنا نعلم أن العالم الحي قد سبقته عوالم حية كثيرة ضمن سلسلة التطور البيولوجي. والسؤال هو عندئذٍ: هل تملك كل العوالم الحية نفس النمط الحيوي، أم ثمة أنماط مختلفة؟ ما طبيعة الكيمياء المعقدة العجيبة للحياة؟ هل أشكال الحياة التي يخترعها الذكاء الاصطناعي اليوم، أو أشكال الحياة الخاصة بالفضائيين، هي نفس شكل الحياة التي تنتجها الطبيعة؟

لقد اتفق العلماء، وفي كل الحالات، على تعريف شامل للحياة يمكن اختزاله في ثلاثة مكونات؛ أولًا: أن الكائنات الحية مكونة من ذرات جزيئية كيميائية بخاصة. ثانيًا: أن الكائنات الحية في علاقة تبادل وتكيُّف دائم مع المحيط. ثالثًا: أن الكائنات الحية قادرة على التكاثر من خلال التناسل أو الانقسام والتناسخ على أنحاء شتى.[٣]

ولقد خصص الطبيب والباحث الفرنسي في علم البيولوجيا، المختص في مجال الأمراض المعدية، جون نيكولاي تورنييه؛ كتابه «الكائن الحي مفكَّكًا ترميزه» (٢٠٠٥م) لمعالجة الإشكالية التالية: كيف أن الحياة قد خرجت من مختبر علماء الأحياء لأنه قد تم انزلاق من علم الأحياء إلى التكنولوجيا البيولوجية. وقد صارت المسألة المؤرقة هي التحكم بالكائن الحي الذي يزداد كل يوم بتقدم التكنولوجيا البيولوجية، وهو تقدم فتح ميدان الحياة على إمكانيات باهرة، لكنها مخيفة؛ لأنها تفتح على مجال اللامتوقع. لا أحد بوسعه أن يعلم ما الذي سيسبِّبه التحكم الجيني بفيروس ما، وهذا الأمر قد وضع علوم الحياة أمام إشكالية خطيرة؛ هل يمكن للعلم أن يضمن نتائج تقدمه وأن يسيطر عليها معًا؟ يقول تورنييه ما يلي: «إن التحكم بشكل أفضل بالكائن الحي، يعني قدرة أكبر، وهو إذن زيادة قدراته في مخالفة القوانين التي وضعتها الطبيعة. وفي هذه الحال، فإن المسَّ بالحياة لا يكون دون مخاطرة، والمخاطرة هي ثمن المعرفة.»[٤] لكن هذا لا يعني التشكيك في العلم، بحسب أطروحة تورنييه؛ لأن ذلك التشكيك أخطر من الإيمان به دون تفكير في نتائجه. كل معرفة هي في حد ذاتها ضرب من المخاطرة، وإلا لن يكون ثمة أي تقدم. لا ينبغي إذن مهاجمة العلم على خلفية المخاطر التي يسببها للحياة؛ فعلوم

---

[٣] Voir: Michel Morange, "l'enigme de la vie," In: *Revue philosophique de la France et de l'Etranger*, 2004, N. 3.

[٤] جان نيكولا تورنييه، **الكائن الحي مفكَّكًا ترميزه: أيَّ مفهوم جديد يُعطي للحياة؟**، ترجمة هالة صلاح الدين لولو، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٩م، ص١٢.

الأحياء قد حققت نجاحات باهرة في مستوى علم الوراثة مثلًا من جهة «أن آلاف الأنواع، والأجناس المستخدَمة عادة في الزراعة (الذرة، القمح، نبات الكلزا ...) تنحدر من تهجين وجَّهَته يد الإنسان.»[٥] ولقد وقعت الاستفادة أيضًا من معرفة الكائن الحي، مثل معرفة شمولية الرمز الوراثي، في تطوير صناعة الأدوية، وعلاج الأمراض، واللقاحات ضدها.

إن الفكرة الأساسية التي تشغل تورنييه في هذا الكتاب هي التالية: أن ما حدث في مجال العلوم البيولوجية والبكتيرولوجية من تقدم مذهل، وقدرات على التحكم الجيني والتعديلات الوراثية، والتدخل في تسلسل الجينات؛ لم تصاحبه ثورة مفهومية وفلسفية حقيقية، وفي هذا السياق يكتب هذا العالم البيولوجي أن «الانتصار كان صناعيًّا أكثر منه علميًّا.»[٦] وعليه، فإن الأمر لم يعد يتعلق «بالسقوط الأخلاقي لتقدم جديد، وإنما يتعلق بمشكلة تنافس صناعي.»[٧] إن ما يهدف إلى تبيانه تورنييه في هذا الكتاب، الذي يُعتبر بمثابة استشراف معمَّق للمسائل الإتيقية التي يمكن أن تثيرها التكنولوجيا البيولوجية اليوم بأشكال التحكم بالكائن الحي، وذلك في أفق فكري نقدي من أجل مصاحبة مفاجآت نتائج البيوتكنولوجيا، وهو يعتبر أن الكائن الحي قد وقع تفكيكه وحل رموزه، ويكتب في هذا السياق قائلًا: «إن مجين أنواع عديدة، ومنها نوعنا البشري، قد حُلَّت رموزه، وفُجِّرت وفُتِّتت وجُزِّئت، وأُعيدَ تركيبها، وحتى أُعيدَ تخصيصها.»[٨] وهذا ما يسري على علم البيولوجيا من أن يتحول إلى تكنولوجيات للسيطرة على الكائن الحي، وتلك هي المسألة التي تنبئ بخطورة ما سيحدث للحياة برُمَّتها، فلقد تحولت الحياة إلى مجال لسيطرة رأس المال عليها أيضًا. ذلك هو ما يعبر عنه تورنييه قائلًا: «إن المجين — الأداة للمعرفة — ينزلق تدريجيًّا نحو المجين — الأداة للتنافس على السلطة والمال.»[٩] وهو ما جعل علوم الأحياء تتحول إلى تكنولوجيات للتحكم الجيني بالنبات والحيوان والبكتيريات من أجل مردود أوفر، وانتعاشة أفضل لرأس المال، بل «لقد أصبح الكائن الحي قابلًا للاستثمار، ومصنعًا مجهريًّا حقيقيًّا ذا مردود عالٍ.»[١٠] وتبعًا لهذا

[٥] نفس المرجع، ص١٣.
[٦] نفس المرجع، ص١٤.
[٧] نفس المرجع.
[٨] نفس المرجع، ص١٥.
[٩] نفس المرجع، ص١٦.
[١٠] نفس المرجع، ص١٦.

الانزلاق من معرفة الكائن الحي إلى التحكم بالحياة، يكون السؤال الذي ينبغي التفكير فيه هو عندئذٍ: هل تمثِّل هذه التكنولوجيات الحيوية خطرًا على الحياة؟ يبدو أن علم الأحياء لا يفكر بالحياة أصلًا، بحيث تبقى مقولة الحياة في هذا المجال بمثابة «ظل لعلم الأحياء».[١١]

يبدو أن مسئولية العلماء على مجال الحياة هي مسئولية كبيرة جدًّا؛ لذلك يقترح عالم البيولوجيا تورنييه ضرورة التفكير برؤية تكاملية لمفهوم الحياة لتحرير الكائن الحي من أن يصير إلى مجرد موضوع تلاعب تقني. لكن ما هو المفهوم الذي يمكن أن نمنحه للحياة حتى نحفظها من مخاطر التحكم بها؟ يقدم تورنييه التعريف التالي: «إن الحياة تُفهم ككينونة ثنائية؛ نظام أحيائي، وحالته الديناميكية الأحيائية ... إن الحياة هي في آن واحد خلية وحالة تبديدية محفوظة ذاتيًّا في النظام الخلوي.»[١٢] من دون الخلية ليس للحياة معنًى، الحياة هي «البنية الخلوية، وهي أيضًا المقدار المادي الديناميكي الحراري الذاتي الذي يفلت منه.»[١٣]

لكن ما هي الخلية؟ يمكننا تجميع أهم مقومات تعريف الخلية في خمس نقاط، نختزلها كما يلي؛ أولًا: إن الخلية هي أصغر وحدة تشكُّلية ووظيفية في الكائن الحي. ثانيًا: يمكن التمييز بين الخلية الحقيقية النواة، والخلية البكتيرية. ثالثًا: إن الخلية هي نظام مغلق ماديًّا يحدده غشاء، وتحدث داخله تفاعلات أيضية، تنظِّمها بروتينات ناتجة عن ترجمة رسالة وراثية، أو حمض بروتيني مكثف، هو ما نسميه أ. د. آن.[١٤] رابعًا: الخلايا كائنات ذات عمل منظم، اكتسبته خلال مليارات من سنوات التطور، منحها القدرة على التحسن والتكيف. خامسًا: إن الخلية الحية نظام مفتوح من الوجهة الديناميكية يجتازه باستمرار تدفق الطاقة.[١٥] سادسًا: ليست الخلية بمثابة كيس للأنزيم تجتمع فيه الجزيئات عشوائيًّا، بل هي «منظمة طوبولوجيًّا ومعماريًّا».[١٦]

---

[١١] نفسه، ص١٨.

[١٢] نفسه، ص٣١.

[١٣] نفسه، ص٣٥.

[١٤] نفسه، ص٣٨.

[١٥] نفسه، ص٤٩.

[١٦] نفسه، ص٨٥.

(٣) ما هو الفيروس؟

سنكتفي بتلخيص أهم مكونات مفهوم الفيروس في نقاط ثلاث؛ أولًا: إن الفيروس ليس كائنًا حيًّا؛ فهو لا خلية له ولا أيض، أي: بنية تبديدية للطاقة.

ثانيًا: إن الفيروسات جسيمات محاطة بغشاء بروتيني قادر على الدخول في الخلية، وتحويل آليات عملها لصالحه.

ثالثًا: الفيروس يوجَد على شكلين؛ إما كفيرون، أي: كجزيئية عدوية، وإما مرتبط بخلية خلال العدوى. وله ثلاث إمكانيات عمل:

أن يستولي على الخلية المضيفة وأن يدمرها بسرعة، أو أن يشرع في التنسُّخ، ويبقى مجمدًا إلى مرحلة العدوى، أو يقع انهزام الفيروس واحتفاظ الخلية بأيضها.[١٧]

أما عن علاقة الخلية بالفيروسات، فإن الأمر يتعلق بعلاقات قديمة ومعقدة تعود إلى بداية ظهور الحياة على الأرض منذ مليارات السنين. وإن أهم ما نظفر به من هذه العلاقة هو أنها معركة من أجل البقاء يخوضها كلاهما، وتنجح الخلية، في الوقت الذي يبقى فيه الفيروس مجرد حالة تمرد عشوائية لجسيمات لا يمكنها أن تتدخل في مجال الحياة إلا عن طريق العدوى، بحيث لا يكون الفيروس سوى «توسع متنافر لمجموعة موروثات خلوية غير قادرة على ضبط قدراتها للبقاء في وسط المجين.»[١٨] وربما سيظل الصراع صاخبًا بين الخلايا والفيروسات، أي: بين القدرة على الحياة والتطور والتكيف، وبين التطفل عليها والسعي إلى تدميرها كما يفعل الفيروس، بما هو أكثر الجسيمات تسببًا في الأمراض، أي: في تشويش وتعطيل وتدمير الخلايا بما هي الحاضنة للحياة نفسها.

خاتمة

إن التفكير في عالم الحياة الميكروبية والبكتيرية والخلوية، وفي هوية الفيروسات؛ يجعلنا نكتشف كم أن علاقتنا بالعالم الذي نعيش داخله محدودة جدًّا، وكم لدينا من الأوهام حول أنفسنا وحول أجسامنا، فلقد قضَّينا قرونًا عديدة نعتقد أننا أفضل الكائنات على

[١٧] نفسه، ص٩٢-٩٣.

[١٨] نفسه، ص٩٤.

الأرض، في حين لسنا سوى كائنات ميكروبية هجينة، نخبئ في أمعائنا مليارات من البكتيريا، وتصبح أجسامنا مساحات فيروسية مفتوحة على صراع صاخب ومعقد بين الخلايا والفيروسات، بين الحياة وتعثُّر الحياة. إن عالم الحياة عالم محفوف بالغموض والمخاطر معًا، وإن كل خطوة يخطوها العلم اليوم ضمن مجالات البيوتكنولوجيا هي خطوة قد تؤدي إلى نهاية الحياة نفسها، أو تشويهها، أو نشر الأوبئة والأمراض على المستوى العالمي؛ لذلك ينبغي دومًا أن تكون الفلسفة على أهبة لمصاحبة العلوم، واستشراف نتائجها، والتنبيه على مخاطرها. كان هيدغر قد قال ذات مرة: «إن العلم لا يفكر»؛ لذلك إذن نحتاج دومًا إلى العناية بالسؤال عن الحياة حتى لا يتم تحويلها إلى مجرد موضوعة سياسية للتحكم بأجسامنا.

القسم الثاني

الفن هو الوجه المشرق من الكارثة
أو
الفن اختراع المستقبل

الفصل الأول

في دلالة المعاصرة الجمالية

القراءة بما هي يوتوبيا اجتماعية

ما معنى أن نقرأ عملًا فنيًّا ما؛ لوحة أو رواية أو قصيدة؟ إنجاز معماري أو عمل أدائي أو مسرحية أو فيلم؟ يبدو أن هذا السؤال الكبير هو بمثابة الراية التي تجمع بين كل المشتغلين على مجال الفنون؛ القراء بمختلف أسمائهم الرسمية، سواء تعلق الأمر بالمنظِّرين للفن أو بمؤرخيه أو بنقاده، أو بالفلاسفة الذين جعلوا الفن مجالًا لاختراع أنماط جديدة من المعاني المستقبلية. لكن أي المعاني الممكنة للقراءة حينئذٍ؟ يعرِّف رولان بارط مفهوم القراءة والقارئ في أفق جماليات اللذة، أو ما يسميه بلذة النص، كما يلي: «إن فعل قرأ إذا أُخذ بمعنى استهلك فإنه لن يعني لعب مع النص، فالفعل لعب هنا، يجب أن يؤخذ بكل تعددية المعنى للكلمة، فالنص نفسه يلعب، وكذلك فإن القارئ يلعب، هو أيضًا، مرتين؛ إنه يلعب مع النص، ويبحث عن ممارسة تعيد إنتاجه مرة ثانية.»[١] نحن إذن أمام مفهوم دقيق للقراءة، هو اللعب الذي يعيد فيه القارئ أداء العمل الفني من جديد، فهو يتبناه ويجدده، ويكون بذلك شريكًا في التجربة الفنية، فالقارئ بهذا المعنى ليس المتقبل السلبي للأثر الفني، ذاك الذي يكتفي بأن يكون مجرد متفرج يطلب متعة شخصية أو ترفيهًا عابرًا أو قضاء وقت فراغ. إن فعل القراءة الخاص بمجال الفنون ينفتح إذن على دلالة مغايرة لمجرد القراءة الاستهلاكية.

---

[١] – رولان بارط، **هسهسة اللغة**، ترجمة د. منذر عياشي، دمشق، دار نينوى، ٢٠١٥م، ص٩٣.

لكن كيف يمكن إعادة إنتاج العمل الفني بدلًا عن مجرد استهلاكه وتحويله إلى مجرد ترفيه كسول؟ للإجابة عن هذا السؤال، جدير بنا أن نمر عبر مفهوم **التأويل**، بوصفه الدلالة الأساسية للقراءة النشيطة التي أنجزها براديغم الفلسفة التأويلية مع الفيلسوف الألماني المعاصر هانس جورج غادامير، بحيث يتعلق الأمر باكتشاف اللغة بوصفها المجال الكبير لفن الفهم للتجارب الفنية، بما هي الخيط الناظم للحقيقة نفسها ضمن حقل الشأن البشري بعامة. فنحن كائنات لغوية متناهية لا نملك غير اللغة مساحةً لاحتضان كل تجارب المعنى الخاصة بوجودنا. وفي هذا الأفق التأويلي يتنزَّل مفهوم قراءة الأعمال الفنية، أي: بلغة غادامير تأويلها، أي: إنجاز فن الفهم الخاص بمعانيها. وهنا لا يكون التأويل كفنٍّ للقراءة مجرد منهج لفهم تقنيات العمل الفني بوصفه نصًّا، حتى وإن تعلق الأمر باللوحة أو المعمار أو الفيلم، إنما تأويل العمل الفني هو بمثابة البنية الأنطولوجية لكينونتنا في العالم بوصفنا كائنات لغوية، حيث يصير مفهوم القراءة هو التأويل، أي: منح العمل الفني معنًى جديدًا ينزِّله ضمن أفق الانتظار المناسب لعصر ما، واختراع ضرب من «المعاصرة الجمالية» مع الأثر المقروء. وفي هذا السياق تكتسي القراءة دلالة طريفة؛ فالقراءة تأويل في معنى «اللعب» بوصفه هو نمط كينونة الفن نفسها. إن الفن، بما هو حرية وعفوية ولعب، حر للمخيلة لا يخضع إلى قواعد نهائية، ولا ينتج حقائق كلية بالمعنى العلمي للكلمة؛ لذلك تحتاج الآثار الفنية إلى القراءة، أي: إلى التأويل، على عكس الظواهر العلمية التي تحتاج إلى التفسير والقوانين العلمية الدقيقة. هكذا وُلد مفهوم القراءة من هذا الفرق بين مجال الحقيقة العلمية، وحقل التجربة الفنية. وفي هذا المعنى تتحول الأعمال الفنية إلى تجارب للمعنى فريدة من نوعها، بحيث ترتقي هذه التجارب الفنية إلى نوع من الخيط الاستكشافي أو الفكرة الناظمة لجملة التجربة البشرية في كل أبعادها.

وهنا علينا أن نميز جيدًا بين مفهوم القراءة حينما يتعلق الأمر بتاريخ الفن، والقراءة في معنى التأويل الفلسفي والجمالي للتجارب الفنية. فمؤرخ الفن يشتغل تحديدًا على أعمال فنية بعينها ضمن مدرسة أو حقبة ما، ويقدِّم قراءته انطلاقًا من وصف للعمل، وتعريف بمؤلفه، وجمع لكل ما له علاقة بشكله ومضامينه الممكنة صلب مدرسة أو تيار أو أسلوب. وهو في ذلك يشتغل بمفهوم القراءة في معنى تقني دقيق في حدود حقل تاريخ الفن. لكن المشتغل بفلسفة الفن يراهن على أفق أوسع لتأويل التجربة الفنية في أفق إعادة الألفة بيننا وبين العالم، واختراع معانٍ جديدة للإبداع والتخيل.

لكن كيف نستعيد ألفتنا بالعالم عبر تأويل التجارب الفنية؟ يتعلق الأمر بانفتاح تجربة القراءة بما هي تأويل على حضور الآخرين؛ ذلك أن العملية التأويلية إنما تقوم دومًا على تبليغ الآخر معنًى ما، أي: إن فن القراءة هو فن الفهم والتفاهم والعيش المشترك. في هذا السياق تنفتح دلالة القراءة في معنى التأويل على نوع من إتيقا الفهم التي تجعل الحياة المشتركة بين الناس ممكنة.

وهنا ترتقي دلالة القراءة إلى مرتبة يوتوبيا اجتماعية، يعرِّفها رولان بارط في علاقتها بلذة قراءة النص قائلًا: «النص مرتبط بالمتعة، أي: اللذة من غير انفصال. والنص، بما أنه نظام من الدوالِّ، فإنه يساهم على طريقته في اليوتوبيا الاجتماعية.»[٢]

إن القراءة فهم وتأويل منفتح على العيش المشترك، في ضرب من تقاسم باحة المعنى، التي يخترعها الفن في كل مرة. لكن اكتشاف المعاني الثاوية في الأعمال الفنية إنما هي مهمة القارئ. من هو القارئ تحديدًا؟ وما طبيعة اللقاء بالأعمال الفنية بما هي جميعًا نصوص قابلة للقراءة؟ يجيبنا رولان بارط: «النص مصنوع من كتابات مضاعفة، نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب، بل القارئ.»[٣]

وفي الحقيقة يولَد مفهوم القارئ ضمن كتاب جماليات التلقي (١٩٧٨م)، للناقد الأدبي والمفكر الألماني المعاصر هانس روبرت ياوس، بحيث توقِّع هذه الجماليات دلالة جديدة للقارئ تقوم على الأطروحة التالية: أن تاريخ الأدب قد كُتب إلى حد الآن من وجهة نظر المؤلف والأعمال الفنية، ولقد آن الأوان لأن يُكتب من وجهة نظر القارئ والجمهور الذي إليه يُكتب الكتاب وإليه يتوجَّه. إن القارئ ها هنا يتحرر من مجرد التلقي السلبي للتجربة الفنية، ويصير قارئًا مؤوِّلًا يمنح النص معنًى يساهم به في إنجاز قيم جمالية تجدِّد الحياة الإبداعية لشعب ما، بحيث تفترض هذه القراءة للتجربة الجمالية أن كل عمل فني يتضمن معنًى إيجابيًّا بوسع القارئ أن يدركه، وهذا المعنى يتمثل في قدرة الفن على منحنا الشعور باللذة الجمالية. وفي هذا المعنى يكتب هانس روبرت ياوس ما يلي: «إن حالة اللذة التي يفرض الفن إمكانيتها ويثيرها معًا هي

---

[٢] رولان بارط، **هسهسة اللغة**، مصدر مذكور سابقًا، ص٩٥.

[٣] نفس المصدر، ص٣٨.

الأساس للتجربة الجمالية، وإنه محال علينا التجرد منها، بل ينبغي، على الضد من ذلك، استئنافها بوصفها موضوع تفكر نظري.»[٤]

نحن إذن أمام قارئ سعيد يلتقط كل وعد بالسعادة داخل العمل الفني الذي هو بإزائه. فكل فن لا يَعِد بأي متعة، ولا يُضفي أي شعور حيوي، ولا يتضمن أي ضرب من إتيقا التواصل بين الناس؛ هو فن بائس عدمي وتعيس.

إن القراءة فن مثلما اعتبرها الكاتب ألبرتو مانغويل، الذي يَعتبر، في كتاب له عن فن القراءة، أن «كل نص، في جوهره، هو نص تفاعلي، يتغير تبعًا لقارئ معين، في ساعة معينة، وفي مكان معين ... كل نص مسجل، كل كتاب، أيًّا كان شكله، ينطوي على مقصد جمالي، خفيةً أو جهارًا.»[٥] لكن ينبغي أيضًا الإشارة هنا إلى أن مفهوم القراءة قد تغير اليوم في عصر الرقمنة، بحيث أصبحنا نتحدث عن الكتابة الرقمية والفنون الرقمية، التي يغيِّر فيها القارئ أيضًا من مهامِّه، ومن شكل لقائه بالأعمال الفنية.

(١) تجليات القراءة في مجال الفنون: نماذج جمالية

كيف نقرأ لوحة فنية من قبيل لوحة أحذية فان غوغ مثلًا؟ من أجل الإجابة عن هذا السؤال يدعونا الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا[٦] إلى وليمة من الأسئلة، هي مفتاح معنى القراءة عنده بوصفها تفكيكًا: لَمن تلك الأحذية التي رسمها فان غوغ؛ لفلاحة تقضي يومها تجوب الحقول لكسب قوت يومها، أم لفان غوغ نفسه؟ أهو الرسام يرسم أحذيته بدلًا عن رسم وجهه؟ هذه الأسئلة هي ثنايا القراءات المتعددة التي وُلدت من رحم لوحة أحذية فان غوغ، التي كانت مناسبة سعيدة لولادة قراءات ومعانٍ تَعِد جميعها بالحقيقة. يتعلق الأمر بحقيقة فن الرسم التي لا يدركها غير القراء المجهَّزين بأسئلة لاستنطاق اللوحة. هكذا عرَّف دريدا مفهوم القراءة التفكيكية للوحة بما هي وعد بالحقيقة. لكن الحقيقة ها هنا ليست ملكًا لأحد، إنما هي ملك للوحة نفسها. تلك هي قراءة دريدا الذي يعيد الأحذية إلى اللوحة، وينصفها من معارك الأصل والهوية التي تخاصم حولها

---

[٤] H. R. Jauss, Pour une Esthétique de la reception, Paris, Gallimard, p. 137.

[٥] ألبرتو مانغويل، **فن القراءة**، ترجمة جولان حاجي، بيروت، دار الساقي، ٢٠١٦م، ص٢٦٧.

[٦] J. Derrida, Vérité en peinture.

من جهة هيدغر الذي يمنح الأحذية إلى الفلاحة، أي: إلى نداء الأرض والأصل، ومن جهة ثانية، شابيرو الناقد الفني المختص في فان غوغ، الذي يقرأ اللوحة بما هي نوع من الأوتوبورتريه، يرسم فيها الرسام أحذيته بدلًا عن رسم وجهه.

من اللوحة إلى الأدب بحيث نلتقي بنموذج آخر من القراءة للعمل الفني لدى جاك رانسيير، الفيلسوف الفرنسي المعاصر الذي نزَّل الفنون ضمن أفق جديد من المعنى، هو معنى تقاسم التجارب الحسية والإبداعية المتاحة للجميع، في نوع من العلاقة بين الأدب والديمقراطية. فالأدب من خلال انفتاحه على القراءة للجميع هو تمرين رمزي عميق على الاشتراك في المحسوس دون تراتبية اجتماعية أو تمييزات عرقية أو دينية أو جندرية؛ فالأدب، بما هو موقع للقراءة بامتياز، يبدع شعبًا من القراء قادرًا على بناء علاقة جديدة بين «فعل الكلام، والعالم الذي يصوِّره، وقدرات أولئك الذين يسكنون هذا العالم.»[٧] وهو ما يعبر عنه رانسيير أيضًا كما يلي: «هنا تكمن ديمقراطية الكتابة؛ فصمتها الثرثار يلغي التمييز بين أصحاب الكلام الفاعل، وأصحاب الصوت المعذَّب والصاخب، أي: بين من يفعلون، ومن يكتفون بالعيش.»[٨] لقد وُلد الأدب الحديث مع روايات بلزاك وفلوبير بوصفه نظامًا جديدًا من العلاقة بين الكاتب والقارئ، يكون فيها «الكاتب أيًّا كان والقارئ أيضًا». وهي علاقة جسَّدَتها رواية إيما بوفاري لفلوبير، التي يكتب عنها رانسيير قائلًا: «تُعَد إيما بوفاري، في نظر قراء فلوبير، تجسيدًا مرعبًا لتلك الشهوة الديمقراطية.»[٩]

حينما نتحول من مجال النص إلى سطح الركح تمنحنا الفنون الأدائية، من قبيل المسرح خاصة، نمطًا مغايرًا من القراءة للعمل الفني. وهنا جدير بنا التوقف عند المسرح ما بعد الدرامي، بخاصة بوصفه قد اخترع مفهومًا جديدًا للقارئ، أي: للجمهور وللتلقي الجمالي معًا، وهو ما نظر له بخاصة هانس ثيس لهمان،[١٠] بحيث يقع تحرير المسرح من السرد، والمسرح النفسي القائم على قصة، من أجل اختراع نمط جديد من المسرح

---

[٧] جاك رانسيير، **سياسة الأدب**، ترجمة د. رضوان ظاظا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٠م، ص٢٨.

[٨] نفس المصدر.

[٩] نفس المصدر، ص٨٢.

[١٠] Hans-Thies Lehmann, *le Théâtre post dramatique*, Paris, l'Arché, 2002.

الذي تتداخل فيه جملة من الفنون الركحية، مثل الموسيقى والرقص والسينوغرافيا والكوريغرافيا والفن الأدائي. ولقد غيَّر هذا المسرح الجديد عميقًا من مفهوم الجمهور، وأحدث تحولات رمزية في طريقة قراءة وتلقِّي وتمثُّل العمل المسرحي. هذا المسرح قد وقَّع «فن اختراع الجمهور»، على حد عبارة رشيقة لبراشت، حيث ينبغي علينا أن ننظر معًا، نحن جمهور القراء، وبمعية أشخاص آخرين، وأن نخترع بوجودنا صلب الفضاء المسرحي ضربًا من الحياة الإبداعية المشتركة.

حين نمر من الركح إلى مساحة الفيلم سنجد أنفسنا أمام الصورة السينمائية، حيث يغيِّر القارئ المتلقِّي من موقعه. وهنا نستحضر قراءة لفيلم ماتريكس الذي أنجزه الأخوان واشاوسكي سنة ١٩٩٩م. وهو الفيلم العالمي الشهير الذي أثار جدل القراء وذهول العالم. وهي ثلاثية في جنس الخيال العلمي تعرض علينا فكرة مستقبل ديستوبي للإنسانية، يكون فيها البشر محاكاة افتراضية. ولقد قدَّم الفيلسوف الفرنسي باديو قراءة لهذا الفيلم مع ثلة من المفكرين، بحيث اعتبر هذا الفيلم بمثابة «مكنة فلسفية».[١١] ولقد اعتبر باديو أن هذا الفيلم هو عبارة عن «ثورة روحية»، أنجز فيها الأخوان واشاوسكي أسطورة جديدة، محورها السؤال: «كيف ندرك أن هذا الواقع ليس سوى وهم؟» لقد نجح هذا الفيلم وفقًا لهذه القراءة في إنتاج مفاعيل افتراضية تشهد على قدرة البشر على التأقلم مع عالم الآلات، وهو بذلك قد صُنف بوصفه ضربًا من التخييل الفلسفي، أو هو الفلسفة وقد تجسدت في شكل فيلم.

خاتمة

يفتحنا مفهوم القراءة في مجال الفنون على معانٍ عدة، يمكننا تجميعها في الأفكار التالية:

(١) تفتحنا تجربة القراءة على مسار تأويلي للمعاني المتردِّمة تحت الحُجُب، كما لو كنا مدعوين دومًا إلى لقاء بالحقيقة، الحقيقة بوصفها بالممكن التأويلي الذي بحوزتنا كقراء مفتوحين على المستقبل.

[١١] Alain Badiou et Autres, *Matrix, machine Philosophique*, Paris, Ellipses, 2003.

(٢) أن نقرأ عملًا فنيًّا لا يعني فقط وصفه وتقديمه وتحليله من جهة الشكل والمضمون والأسلوب الفني الخاص به، إنما تقتضي القراءة إنتاج تأويلية تلتقط الآفاق والمعاني والقيم الجمالية التي يقترحها العمل الفني، بحيث إن التأويل الجمالي هو مساحة لإبداع أفكار جديدة، وإثراء المخيلة الخاصة بشعب ما في أفق مستقبل ممكن.

(٣) القراءة، بما هي تأويل، هي أيضًا إنصات إلى نداء اللغة بوصفها الحديقة التي تحتضن الجميع؛ فالقراءة ليست مجرد اطلاع كسول على ما يُكتب، بل هي تجربة لقاء مع كل الآخرين الذين يشاركوننا أفق المعنى الخاص بثقافة ما. تفتحنا كل قراءة لكتاب أو لمسرحية أو لفيلم أو للوحة على إمكانيات غير متوقعة من الحرية؛ حريتنا بما نحن المواطنون-القراء، نحن الذين نصنع المعاني أيضًا ونتدرب على تبليغها وتقاسمها معًا، وذلك بوصفنا ذواتٍ وأشكالًا من محبة الحياة وحريات في آن.

(٤) إن تجربة قراءة الأعمال الفنية تساهم في بناء ألفة جمالية بيننا وبين العالم؛ عالم اليوم، عالمنا الغارق في ثقافة السوق، حيث تحوَّل كل شيء فيه إلى سلعة. وهذا ما أدى إلى هاوية بيننا وبين العالم وقد انحدر إلى قحط البضاعة، وتفقير الحياة الروحية والرمزية. لنا الفن كي يحمينا من السقوط في هذه العدمية المعممة.

(٥) القراءة تمرين تربوي يساهم في تنشئة أبنائنا على الحس النقدي في أفق تربية فنية وجمالية تمكِّنهم من تخيل مستقبل أجمل على الدوام. القراءة بهذا المعنى هي مشروع يوتوبيا جماعية، وإتيقا مستقبلية للتفاهم والتعايش والمواطنة الكونية.

الفصل الثاني

الفن براكسيس لم يوجد بعد

ثيودور أدورنو ووعود السعادة

حين احتدَّت الاحتجاجات بالجامعة الألمانية بعد أحداث ١٩٦٨م تعرَّض أدورنو إلى تهمة التواطؤ مع نظام الهيمنة، وعدم مشاركته في العمل الثوري. غير أن الفيلسوف كان يعتقد فعلًا أن العمل الثوري ينبغي ألا يمر ضرورة عبر العنف، وأنه بوسع الفن أن يقوم بديلًا عن يوتوبيا الثورة الماركسية.

تقوم فلسفته في مجملها على نقد جذري للحداثة، وفضح ما آلت إليه المجتمعات الرأسمالية المتقدمة من بربرية وكارثة كبرى. وهو بيِّن كما نرى ذلك في مؤلفاته من **جدلية التنوير** (١٩٤٧م)، الذي ألَّفه صحبةَ هوركهايمر، إلى **النظرية الجمالية** (١٩٧٠م)، التي نُشرت بعد وفاته، وذلك مرورًا بكتابَي **الأخلاق الدنيا** (١٩٥١م)، و**الجدلية السالبة** (١٩٦١م). **في غضون ذلك كله لم يكفَّ أدورنو عن تشخيص أزمة المعنى، وكسوف العقل، وتشويه الفرد، وتحول الفن والثقافة إلى بضاعة، وسقوط الحضارة في دائرة اللاإنساني والكارثة الكبرى.** بَيد أن هذه اللوحة السوداء التي رسمها أدورنو للإنسانية الحديثة، لم تمنع مشروعه الفلسفي من الانفتاح على ضرب من اليوتوبيا الجمالية التي تراهن على الأثر الفني الطلائعي بوصفه، وفق عبارات كتاب **النظرية الجمالية**، «ثورة في حد ذاتها»، وقدرة لا محدودة على تحرير الأفراد من مجتمع الهيمنة.

ويُعتبر كتاب **النظرية الجمالية** من أهم نصوص الجماليات الحديثة، بعد **نقد مَلَكة الحكم** لكانط (١٧٩٠م)، ودروس هيغل في **الجماليات** (١٨٢٠–١٨٣١م)، و**مولد التراجيديا اليونانية** (١٨٧٢م) لنيتشه.

يقول فيلمر، أحد كبار المتفلسفين الحاليين في ألمانيا حول مدرسة فرنكفورت بعامة، متحدثًا عن أهمية مشروع أدورنو الفلسفي: «لا أحد مثل أدورنو قد استثمر كل الْتباسات الحداثة الثقافية. رُب الْتباسات تسمح لنا بأن نتنبأ بإمكانية تحرير الطاقات الجمالية والتواصلية، وبسقم ممكن للثقافة معًا. ليس ثمة أية فلسفة، على الأقل في ألمانيا منذ شوبنهاور ونيتشه، قد أحدثت تأثيرًا مماثلًا لفلسفة أدورنو، سواء أكان ذلك على الفنانين أو على النقاد أو على المثقفين، وإنه ليصعب علينا تقدير الآثار التي تركها أثرُه في ذهن أولئك الذين يهتمون بالفن الحديث، سواء من جهة الخلق أو النقد أو التلقِّي.»[١]

علينا أن نذكِّر في بادئ الأمر بأن السياق التاريخي لهذه الفلسفة هو سياق خاص جدًّا؛ فأدورنو قد كتب صحبةَ هوركهايمر، وفي أفق مدرسة فرنكفورت بعامة، في فترة الحرب العالمية الثانية، وما سببته من أحداث فظيعة وكارثية على الإنسانية بعامة، وعلى اليهود بخاصة. لقد كتب أدورنو تحت هول كابوس سياسي فظيع، وكان عليه أن يجد للعقل الفلسفي ما يبرره، وللكتابة ما يجعلها ممكنة على حافة جحيمين؛ جحيم نازية هتلر من جهة، وجحيم فاشية ستالين من جهة ثانية. وقد عاش هذا المثقف المهجَّر التائه شكلًا من العزلة والتصحُّر الداخلي، جعل فلسفته شذرات من الغضب والألم والعلم الحزين، غضب فلسفي ترجمه عبر محطات نظرية بدأت بتشخيص كارثة تحول العقل التنويري إلى أداة لتدمير ذاته، وامتدت شيئًا فشيئًا إلى فضح معالم تشويه الحياة الحديثة بانحلال الذات وتفقيرها وإتلافها، ووصلت إلى حد تعرية مظاهر تحول الثقافة إلى بضاعة، والفن إلى وسيلة لتجميل الواجهات، حيث لا شيء غير القبح في الكواليس العميقة. وكان رهان هذه الفلسفة هو التالي: هل ما زال بوسع العقل أن يدَّعي قدرته على إنقاذ العالم من الكارثة بعد ما حصل باسم العقل والعلم والتنوير والحداثة من أشكال التدمير والموت الكارثي؟! وبأي معنًى بوسع الفيلسوف أن يتحدث عن الحياة أصلًا في سياق «لم تعد فيه الحياة تحيا»؟! وهل بوسعنا أن نتحدث عن الجمال في حضارة تنشر القبح في كل مكان؟

---

[١] Albrecht Wellmer, "Vérité–Apparence–Réconciliation, Adorno et le sauvetage esthétique .de la modernité," in: *Théories esthétiques après Adorno*, Paris, Actes du Sud, 1990, p. 249

(١) جدلية التنوير، أو كيف تحوَّل العقل إلى أسطورة؟

تلك هي أطروحة الكتاب الأول الذي ألَّفه أدورنو مع هوركهايمر. يتعلق الأمر بكتاب **جدلية التنوير**، بتاريخ ١٩٤٤م، وهو كتاب على أهمية كبرى بالنسبة إلى تقليد الفلسفة الحديثة، وبوصفه أهم وأكبر مؤلَّف في النقد الجذري للتنوير، وللعقل الحديث وقد صار إلى عقل أداتي. وقد اعتبر ألبرشت فيلمر، الذي يشتغل على نوع من المصالحة بين فلسفتَي هابرماس وأدورنو، أن كتاب **جدلية التنوير** هو «النص المفتاح لمجمل النظرية النقدية الأولى»، وهو بمثابة ضرب من «ما بعد تاريخ العقل، وذلك بوصفه يعيد رسم انتصار التنوير وتعاسته في آن معًا».[٢]

ثمة ما يشير إلى نوع من انقلاب العقل الحديث على ذاته، وتحوُّله عن مشروعه الأصلي؛ فبعد أن كان يهدف إلى تحرير الإنسان من الخوف من الطبيعة، وضمان استقلالية الذات البشرية بوصفها «غاية في حد ذاتها»؛ تم تحويل العقل إلى أداة للهيمنة على الطبيعة وعلى البشر.

يتعلق الأمر، وفق عبارات مقدمة هذا الكتاب، «بمحاولة فهم الأسباب التي دفعت بالإنسانية إلى السقوط في البربرية، بدلًا عن العمل على توفير ظروف إنسانية فعلية.»[٣] إن ما كان يزعج أدورنو وهوركهايمر هي معضلة ظلت تخترق صفحات الكتاب، ألا وهي «التدمير الذاتي للعقل»،[٤] فلقد صار العقل، بعد أن كان حاملًا لمشروع التقدم التنويري الحالم باستقلالية الذات وحريتها، يدمر ذاته بذاته، بما ينشره من مظاهر الدمار والفظاعة إلى حد صار فيه الفرد نفسه إلى زوال، والثقافة إلى بضاعة، والتكنولوجيا إلى أداة تدمير وخراب، و«التقدم نفسه إلى تأخر»؛[٥] وذلك لأن ما حدث للعقل بالضبط هو التالي: «لقد تحول العقل إلى أسطورة، والأسطورة إلى عقل.»[٦]

---

[٢] A. Wellmer, *"Critique radicale de la modernité,"* in: Adorno et l'Ecole de Francfort. Colloque Tunis 2003, Editions Alif, Tunis, 2004, p. 24.

[٣] Max Horkheimer, Theodore Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 14.

[٤] Ibid., p. 17.

[٥] Ibid., p. 18.

[٦] Ibid.

فإذا كان مشروع التنوير هو تحرير العالم من السحر، فإن العلم قد تحول إلى سلطة، حيث صار كل شيء قابلًا للقيس والحساب. فالعقل صار أسطورة لأنه تحول إلى سلطة للسيطرة على الطبيعة، وإلى أداة للهيمنة على الأفراد في ظل الدولة الفاشية والنازية، والنظام الكُلياني العالمي، بل «لقد صار العقل كُليانيًّا»،[٧] وصار «يسلك إزاء الأشياء كما يسلك الدكتاتور إزاء البشر.»[٨]

ويَعتبر ألبرشت فيلمار أن أدورنو وهوركهايمر قد فسرا ضمن هذا الكتاب «وحدة العقل والهيمنة»، وذلك في اتجاه «اكتشاف طبيعة عقل التنوير بما هو عقل أداتي»، وذلك بعد ماركس الذي يسمي ذلك «نزعة التَّشيِئة، أي: سقوط الثقافة في دائرة البضاعة».[٩]

وفي الحقيقة علينا أن نمر بهابرماس في كتاب **القول الفلسفي للحداثة** كي نفهم جوهر المشروع الفلسفي لأدورنو الذي أودعه، صحبةَ هوركهايمر، في أهم مؤلَّف فلسفي في نقد عقل التنوير.

يَعتبر هابرماس أن هذا المؤلَّف، بما يحويه من نقد جذري للمشروع الحديث إلى حد العدمية، على طريقة شبيهة بنيتشه، إنما هو «الأكثر سوادًا لتحويل سيرورة التدمير الذاتي للأنوار إلى مفاهيم»؛[١٠] وذلك لأن هابرماس يرى في تقليد النقد الجذري للعقل الذي دشَّنه نيتشه، وسار على دربه كلٌّ نقاد الحداثة منذ أدورنو إلى ليوتار ودريدا وفوكو؛ تهورًا وعدمية ونزعة جمالوية فوضوية لم تتقن التحديق بمكاسب الحداثة إلا من وجهة نظر سلبية وعدمية.

أربع قضايا يلخص بها هابرماس مشروع هذا النقد الجذري للعقل الحديث:

(أ) «أن العالم الحديث المُعقلَن بشكل كامل لم يتخلص مع ذلك من السحر الذي يحمل لعنة التشيئة الشيطانية.»[١١]

---

[٧] Ibid., p. 27.

[٨] Ibid

[٩] Wellmer, “Critique radicale de la modernité,” op. cit., p. 28.

[١٠] هابرماس، **القول الفلسفي للحداثة**، منشورات وزارة الثقافة العربية السورية، دمشق، ١٩٩٥م، ص١٨١.

[١١] نفسه، ص١٧٧.

(ب) أن العلم الحديث مع النزعة الوضعية قد تخلى عن المعرفة النظرية لصالح المنفعة التكنولوجية.

(ج) «أن العقل طُرد من الأخلاق والحق، بقدر ما فقدَت المحكَّات المعيارية اعتمادها، نتيجةً لأفول رؤى العالم الدينية والميتافيزيقية، الذي لم يُبقِ إلا على سلطة العلم.»[١٢]

(د) «بتحليلهما للثقافة الجماهيرية، يسعى هوركهايمر وأدورنو إلى الرهان على أن القوة المجدِّدة للفن قد شُلَّت، منذ أن الْتبس باللهو، وخلَت مضامينه من كل نقد، ومن كل طوباوية.»[١٣]

يقول هابرماس، منزِّلًا هذا المشروع ضمن سياقه التاريخي: «في الحلقة التي تشكَّلت حول هوركهايمر تم تطوير النظرية في مرحلة أولى، كيما تضع في حسابها خيبات الأمل السياسية التي سبَّبها غياب الثورة في الغرب، بتطور الاستالينية في الاتحاد السوفياتي وانتشار النازية في ألمانيا، كان عليها أن تشرح إخفاق التوقعات الماركسية، ولكن بدون قطيعة مع الماركسية. في هذا السياق يمكن أن نفهم كيف وطَّدت السنوات الأكثر ظلمةً في الحرب العالمية الثانية الاعتقادَ بأن الشرارة الأخيرة للعقل هربت من الواقع، ولم تُبقِ إلا على أنقاض حضارة على حافة الدمار بلا أمل يُرتجى.»[١٤]

ويَعتبر هابرماس أن **مشروع جدلية التنوير** يتنزَّل تحت راية شعار نَحَته بنيامين، هو شعار «أمل اليائسين»،[١٥] وأنه، وفق هذا المنظور، كان نقدًا قاسيًا ومتهورًا، أدى إلى «تبسيط صورة الحداثة»،[١٦] وهو بذلك لم يستطع إنصافها.

(٢) «إن الحياة لم تعد تحيا»

يتعلق الأمر بالمشروع الفلسفي الخاص بكتاب «**الأدب الصغير**» لأدورنو.[١٧] وهو كتاب كتبه أدورنو أثناء الحرب، موضوعه الأساسي هو البحث في معالم تشويه الحياة الحديثة،

---

[١٢] نفسه، ص١٧٩.

[١٣] نفسه.

[١٤] نفسه، ص١٨٦.

[١٥] نفسه، ص١٧١.

[١٦] نفسه، ص١٨٠.

[١٧] أدورنو، **الأدب الصغير**، ترجمة ناجي العونلي، مؤسسة شرق/غرب، ديوان المسار للنشر، ٢٠١١م.

القائمة على التشيئة الفظيعة للفرد، وتحويل كل شيء إلى بضاعة. ويتنزل نقد أدورنو لتشويه الحياة الحديثة ضمن مشغل عامٍّ ظلَّ دومًا الهاجس الفلسفي الأساسي لرواد مدرسة فرنكفورت، هو مبحث **أزمة الذات** في صورة الفرد الليبيرالي، في ظل المجتمعات الكُليانية الحديثة. وفي الحقيقة ثمة ضرب من ردة الفعل الفلسفية القوية ضد انهيار الفرد وتشويه الإنسان، بعد أن تحولت كل مجالات الحياة إلى قيمة للتبادل. وإن كتاب **الأدب الصغير** يتنزل ضمن المشروع العام، أي: إنقاذ الفرد من دولة هي في جوهرها تقوم على القمع والهيمنة.

الأدب الصغير: أفكار ملتقَطة من الحياة المشوَّهة. شذرات كتاب أراده صاحبه شظايا في صورة عالم شوَّه الحياة والفرد والثقافة، وحوَّل كل شيء إلى أداة هيمنة. إنه «علم حزين» يندرج ضمن الإتيقا بالمعنى السالب للحياة، تشخيص لما هو كائن بكل الهول الذي يحمله، وذلك تحديدًا ضد المبحث التقليدي للأخلاق بالمعنى الميتافيزيقي الذي يؤسس لما ينبغي أن يكون. وهو في ثلاثة أجزاء؛ يضع في فاتحتها أدورنو شعارات فلسفية مريعة في روع هول الكارثة التي سقطت فيها الإنسانية الحديثة، من نوع «الحياة لا تحيا»، أو «حين يكون كل شيء سيئًا»، أو «أيها الانهيار الجليدي، هلَّا جرفتني معك حين تنهار».

ينفتح الكتاب على نص مثير: «يتصل العلم الحزين، الذي أُهدي بعضه لصديقي، بمجال كان بالنسبة إلى أزمنة خلَت بمثابة المجال الخاص بالفلسفة، ولكنه صار منذ تحولت إلى منهج مجالًا مهمَلًا فكريًّا، وعرضة للاعتباط والتبجُّح، وفي الختام صار مجالًا منسيًّا، أعني مجال الحياة الحق. إن ما كان في السابق يُدعى في نظر الفلاسفة حياة، قد صار إلى دائرة الخصوصي، ومن ثَم أيضًا إلى دائرة الاستهلاك، التي أضحت باعتبارها لاحقة للسيرورة المادية للإنتاج، تُجر من دون استقلالية، ومن دون جوهر خاص. أما من يلتمس تجريب الحقيقة على الحياة مباشرة، فعليه أن يتفحَّص شكلها المغترب، والقوى الموضوعية التي تعيِّن الوجود الفردي حتى في أدق ما هو خفي. إننا إذا تحدثنا بلا توسيط عن المباشر، فإننا نكاد لا نخالف مسلك أولئك الروائيين الذين يرصِّفون دُماهم بمحاكاة الأهواء القديمة كأنها بزينة رخيصة، ويتركون الشخوص، التي لا تعدو كونها قطعًا من المكنة، تفعل بعامة كذوات، وكأن شيئًا ما زال معلقًا بفعلها. لقد مر النظر في

الحياة إلى الإيديولوجيا التي تخدع بالزعم أنه لم يعد ثمة حياة.»[١٨] هذا النص يتضمن جوهر مشروع أدورنو في كتاب **الأدب الصغير**، كتاب أهداه إلى صديقه هوركهايمر الذي جمعتْه به علاقة فكرية متينة، والذي كان من الممكن أن يكتبا هذا الكتاب معًا.

إن الأمر يتعلق بمجال سماه أدورنو بما يشبه حرفيًّا في لغتنا «**الأخلاق الدنيا**»، أي: ما هو خاص بمجرد الحياة، أو بالحياة في أدنى درجاتها. فالعقل الفلسفي الحالي لم يعد بوسعه الاشتغال على «الأخلاق الكبرى» في معنى التشريع للخير الأسمى، كأن الحياة في أروع مظاهرها. ففي ظل ما يحدث للإنسانية الحالية، حيث صار العلم إلى مشروع للهيمنة، وصارت الدولة إلى قمع للأفراد، ثمة ما يدعو إلى القول إنه «**لم يعد ثمة حياة**»؛ لأن «**الحياة لم تعد تحيا**». ومنذ أن صارت الفلسفة إلى إبستمولوجيا لا تستمع إلى غير لغة العلم، ومنذ أن صار العقل إلى أداة للسيطرة على الأشياء وعلى الإنسان، صار الاشتغال على الحياة الحق إلى «علم حزين». لقد وقع جر كل مظاهر الحياة الحديثة إلى دائرة الاستهلاك، حيث صار كل شيء إلى بضاعة، من الفن والثقافة إلى الفرد والقيم الإنسانية. إن هذا التشخيص التراجيدي لما آلت إليه الحياة في المجتمعات الحديثة هو الذي دفع بأدورنو إلى استعادة هذا العلم الحزين إلى دائرة الفلسفة من أجل تنشيطه بأساليب مغايرة. يقترح علينا أدورنو ضرورة «تجريب الحقيقة على الحياة المباشرة»، أي: ضرورة النفاذ إلى أدق الخفايا المظلمة لاغتراب الحياة عن الحياة، ولاغتراب الوجود الفردي، وطمس استقلالية الذوات وحرياتها وحقها في الوجود. كيف وقع تدمير علاقة الأفراد بأنفسهم وبالحياة وبالثقافة والإبداع؟ كيف شوَّهَتهم المكنة الكبرى للعقل الحديث من سيطرة العلم، إلى تحويل الفلسفة إلى مجرد جدلية موجبة لتبرير الواقع، إلى استعمال لاوعيهم ضدهم؟ ويصل أدورنو إلى الإعلان عن أنه «لا توجد حياة صحيحة داخل حياة كاذبة.»[١٩] إن ما حدث تحديدًا هو تفقير الكائن وإتلافه إلى حد ظهور الحياة في «صورة كاريكاتورية»، لكن لا ينبغي أن تُضحِك أحدًا؛ لأن الجميع معنيون بالسقوط المريع نحو الكارثة.

إن أشد ما يحرج العقل النقدي ها هنا هو الوضع الراهن الذي يقوم «رأسًا وبشكل لا نظير له على **انحلال الذات** من دون أن تكون ذات جديدة قد انبثقت بعد.»[٢٠] لا شيء

---

[١٨] أدورنو، **الأدب الصغير**، نفسه، ص٢٧-٢٨.

[١٩] نفسه، ص٦٩.

[٢٠] نفسه، ص٢٩.

أمامنا غير مواجهة ما يقع لهذه الذات بذات قديمة في الطريق نحو الاندثار. وحتى إن الْتجأتْ هذه الذات بضرب من «العاطفة والمغالطة التاريخية» إلى «الشكوى من مجرى العالم»؛ لن تفعل غير «الإيفاء من جديد بقانون مجرى العالم».[٢١]

ويبدو أن معركة أدورنو الحقيقية إنما هي معركته ضد هيغل؛ لذلك ينجز أدورنو القلب الفعلي لجدلية هيغل، وذلك في اتجاه سلبية جذرية لما هو كلي ونسقي وحقيقي، وهو معنى شعاره المضاد للهيغلية القائل: «إن الكل هو اللاحقُّ»،[٢٢] وضد مقولة هيغل المعروفة التي تساوق بين «رأيت نابليون على حصان»، و«رأيت العقل على حصان»، يقول أدورنو في نوع من التهكم الكارثي: «لقد رأيت روح العالم، لا على جواد، بل على أجنحة الصواريخ، ومن دون رأس، وهذا يفنِّد في نفس الوقت فلسفة هيغل في التاريخ.»[٢٣]

فإذا كان هيغل قد اختار **تصفية الذات** من أجل اتساق الكلي وتناغمه، ولم يستطع بذلك أن يعترف للفردنة بغير مكانة ضئيلة جدًّا، ينتصر أدورنو للفرد ولما هو فردي في كل مظاهره. وهو معنى دفاعه عن أسلوب الكتابة وفق «الشذرات»، بدلًا عن الكتابة النسقية، بل ثمة ما يدعو إلى القول بأن الشذرات هي آخر ما تبقى من حياة ما هو فردي وما هو خصوصي، وما وقع تهجيره في أصقاع العقل الحديث. يقول أدورنو: «بما أن الذات قد زالت اليوم، فإن الشذرات تأخذ بجدٍّ فكرة أن «الزائل نفسه ينبغي اعتباره جوهريًّا».»[٢٤] إن انتصار هيغل، ضمن جدليته الموجبة، للكل ضد الفردي ليس إلا علامة على تبريره لما هو سائد، بدلًا عن تغييره أو فضحه، مثلما يرتئي كل الذين عبروا إلى الفلسفة المعاصرة عبر ماركس، ومن أهمهم رواد مدرسة فرنكفورت، الذين مثَّل أدورنو أكثرهم أهمية، وأكثر شراسة وغضبًا.

إن القارئ لكتاب **الأدب الصغير** بوسعه أن يدرك مدى غضب هذا الفيلسوف، ومدى راديكاليته ومناهضته لأنساق الهيمنة، إنه يفضح بشكل غير مسبوق كيف أن الذات الإنسانية قد انحلَّت وأُصيبت بهشاشة ميتافيزيقية رهيبة، إلى حد الإعلان عن نهاية

---

[٢١] نفسه.

[٢٢] نفسه، ص٩٥.

[٢٣] نفسه، ص٩٢.

[٢٤] نفسه، ص٣٠.

الأنا أو الوعي أو الفرد في مقولات مستفزة وفظيعة من جنس: «عادي هو الموت»،[٢٥] أو «إن الأنا لم يعد أنا»،[٢٦] أو «وقاحة تكون عند الكثير من الناس حين يقولون: أنا»،[٢٧] أو «لم يتبقَّ من نقد الوعي البرجوازي سوى حركة هز الكتف التي يُعبِّر بها جميع الأطباء عن التآمر السري مع الموت.»[٢٨]

وفي الحقيقة يتعلق الأمر بنقد شرس لمنظومة التحليل النفسي لفرويد، التي لم تفعل غير إخضاع الأفراد إلى سلطة المعرفة، وإلى الهيمنة على مشاعرهم الأكثر حميمية، والمتاجرة بآلامهم وأمراضهم؛ حيث إن «التحليل النفسي إنما يثبت للإنسان عدمه.»[٢٩]

و«حين يسوء كل شيء تَحسُن معرفة الأسوأ»،[٣٠] ورغم ذلك ليس على الإنسان أن يحب قدره مثلما كان نيتشه قد دعا إلى ذلك، بل «ليس علينا تحمُّل هول العالم»،[٣١] بل علينا فضح أشكال اللامعقول والاغتراب والهيمنة، وبدلًا عن اليوتوبيات الخادعة، علينا أن ننشِّط «الرغبة في الممكن»،[٣٢] حتى «لا تفسد عقولنا لا من جرَّاء سلطة الآخرين، ولا من جراء عجزنا.»[٣٣]

ويتراوح الكتاب بين فضح لأشكال اغتراب الحياة وانحلال الذات، وبين نقد للفلسفة المتواطئة مع مجتمعات الهيمنة بوصفها تصالحًا بين الواقع والعقل، وبين النظر والعمل، وتحلم بيوتوبيا تغيير العالم على طريقة الماركسية التي تحولت مع ستالين إلى إيديولوجيا فاشية دفعت بالعالم نحو البربرية. لا يخفى على أحد أن الكتاب مكتوب تحت هول المحرقة اليهودية، لكن أدورنو لا ينفكُّ يدفع بكل أشكال الفاشية إلى مهزلة واحدة. ولا يخلو هذا الكتاب من نوع من الكتابة بالعاطفة، كتابة انفعالات غاضبة وحزينة

[٢٥] نفسه، ص٩٧.
[٢٦] نفسه: ص١١٢.
[٢٧] نفسه، ص٨٧.
[٢٨] نفسه، ص١٥٠.
[٢٩] نفسه، ص١١٠.
[٣٠] نفسه، ص١٤٢.
[٣١] نفسه، ص١٦٤.
[٣٢] نفسه، ص٤٠٣.
[٣٣] نفسه، ص٩٨.

سوداوية، لكنها صادقة في تشخيص طبيعة الهيمنة وشكل الدول الفاشية إلى حد البكاء والفجيعة. يقول أدورنو: «لم يعد ثمة شيء لا يبعث على الغم، حتى الشجرة التي تُزهر تكذب لحظة نراها تزهر، ونغفل عن ظلال الهول، حتى العبارة البريئة «ما أجمل هذا!» تُصبح استعذارًا من عار الوجود الذي هو غير ذلك (الجميل)، فلم يعد هناك جمال ولا عزاء خارج النظرة التي تتجه صوب المفزع، وتمكث عنده، وتتمسك به شديدًا ضمن وعي بالسالبية لا يفتر بإمكان الأحسن.»[٣٤]

ما يقترحه أدورنو مجرد **أدب صغير**: «لا مخرج من الورطة؛ فالشيء الوحيد الذي يمكن تحمل مسئوليته إنما هو الامتناع عن الاستعمال الإيديولوجي السيئ للوجود الخاص، وفيما عدا ذلك، الاعتدال في المسلك الشخصي بالتقية والتواضع لا كما يقتضي التأدب الذي زال منذ وقت طويل، بل كما يحثُّ الحياء على أنه ما زال يوجد في هذا الجحيم هواء يُتنفس.»[٣٥]

وضمن هذا الانهيار الجليدي لعالم سقط في برودة القيم وتجمُّد العلاقات الإنسانية، يبدو أن «الفلسفة الوحيدة التي يمكن تحمُّل مسئوليتها، (هي) محاولة اعتبار الأشياء كما تُعرض من جهة الخلاص، ليس للمعرفة من نور سوى ذلك الذي يبدو أنه ينير العالم انطلاقًا من مبدأ الخلاص، سيتعين علينا أن نُرسي منظوريات يغير فيها العالم محله، ويكون طرفًا غريبًا، ويُظهر صدوعه وشقوقه، كما سيظهر ذات مرة معوزًا ومشوهًا تحت أنوار المسيح.»[٣٦]

وهنا علينا التشديد على خطورة هذا النص الأخير من كتاب **الأدب الصغير** الذي جعل كل مشروع أدورنو عُرضة للنقد بوصفه يصب في آخر المطاف في ضرب من الخلاص اللاهوتي الذي يرفض كل إمكانية لفعل التغيير والتحرر على المستوى السياسي، ذاك مأخذ خطير على فكر أدورنو نجده لدى هابرماس وأتباعه، ومن بين هؤلاء نُحيل مرة أخرى على فلمر، الذي يرى أن أدورنو قد شخَّص أزمة العقل الحديث، لكنه لم يستطع تقديم الحل الناجع لها، وأن هابرماس هو من انتبه إلى ضرورة انفتاح النظرية النقدية على مسألة الديمقراطية. وهو ما يدعو إلى ضرورة فك العلاقة بين النزعة

---

[٣٤] نفسه، ص٤٤.

[٣٥] نفسه، ص٤٨.

[٣٦] نفسه، ص٤٠٢.

النقدية السالبة، والنزعة المهدوية لمنظِّري مدرسة فرنكفورت الأولين.[٣٧] وذاك هو مشروع هابرماس الذي نجح في تجاوز النزعة الجذرية السالبة في فكر أدورنو وهوركهايمر باكتشافه للعقل التواصلي، ولإتيقا النقاش.

(٣) في معنى الجدلية السالبة

بوسعنا أن نلخِّص مشروع كتاب **الجدلية السالبة** انطلاقًا من النص التالي: «إن الفلسفة في الوضع التاريخي الحالي تجد انشغالها الحقيقي، حيث كان هيغل قد عبَّر عن عدم جدوى ذاك الأمر، متفقًا في ذلك مع التقليد الفلسفي، أي: ضمن ما وقع إقصاؤه منذ أفلاطون بوصفه زائلًا وعديم الجدوى، وهو ما كان هيغل قد علَّق عليه لافتة الوجود الكسول.»[٣٨]

إن هذا الكتاب يسعى إلى تحرير الجدلية من طابعها الكلياني الموجب الذي يبرر به هيغل الواقع كما هو، في نوع من الاستعادة التأويلية السالبة لشعار ماركس ضد هيغل: «لم يفعل الفلاسفة إلى حد الآن غير تبرير الواقع، ولقد آن الأوان لتغييره.» وبالنسبة لأدورنو، لم يعد ممكنًا الحديث عن تغيير العالم في المعنى الماركسي بعدما صار حلم ماركس كابوسًا فاشيًّا في عهد ستالين. ما أراده أدورنو هو إطلاق الطاقات الثورية الثاوية في عمل السلب، وذلك بالغوص في الكواليس المظلمة للمجتمعات الحديثة لفضح اللامعقول والظلم ومظاهر عطالة مكنة الدولة الكليانية. ويُعتبر كتاب **الجدلية السالبة** لأدورنو أكثر نصوصه استغلاقًا على الفهم، حيث يكتب أدورنو في ضرب من لغة ممزقة تصدم القارئ؛ لأنها لا تسعى إلى تفسير أي شيء ولا إلى تأويل الواقع، فحيث يسود اللامعنى واللامعقول بأشكاله من ظلم وقمع وهيمنة على الأفراد، لا شيء بقي للفلسفة غير أن تفضح الواقع بدلًا عن التصالح معه. لم يعد ثمة إمكانية للقول بالمصالحة بين الفكر والممارسة، ولا بين الإنسان والطبيعة. ما تبقى هو فقط مجرد السعي إلى محافظة وقتية للفرد على بقائه.

يتعلق الأمر بضرب من ردة الفعل الراديكالية ضد انهيار الثقافة في ظل فاشية ستالين ونازية هتلر؛ لذلك ليس ممكنًا الحديث عن جدلية موجبة، بل ثمة نوع من

---

[٣٧] Wellmer, "Critique radicale de la modernité," op. cit., p. 26.

[٣٨] Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978, p. 15.

«الجدلية القاتلة»، وثمة نوع من «يوتوبيا التاريخ» في نوع من استئناف لمشروع جدلية التنوير.

إن الجدلية السالبة هي كتابة مضادة للعقلانية التنويرية، منظورًا إليها وفق المبدأ الهيغلي، للمصالحة بين العقل والواقع في شكل الروح المطلق. يتعلق الأمر بما سماه أدورنو منذ بداية الكتاب بكتابة «مذنبة في حق تقليد الجدلية وتاريخها»؛[٣٩] لأن الجدلية منذ أفلاطون تسعى دومًا إلى تحرير الجدلية من طابعها الموجب دون أن تخسر شيئًا في قدرتها على تعيين شيء ما. إنها جدلية **سالبة** لواقع الهيمنة، ونافية لعقل يتواطأ مع تشويه الحياة، وفي هذا المعنى يقر أدورنو أنه «ثمة هشاشة ما قد أصابت ميدان الحقيقة»؛[٤٠] أن «مفهوم الجدلي بالمعنى الهيغلي والنسقي قد صار مثيرًا للدوار»،[٤١] وأن «الوعي الفردي قد صار إلى وعي تعيس.»[٤٢]

وبالنسبة إلى أدورنو، «لقد فرض هتلر على البشر — ضمن هذه الحالة من اللاحرية — أمرًا قطعيًّا جديدًا؛ أن نفكر وأن نعمل على نحو لا تتكرر فيه المحرقة ثانية، وأن لا شيء يماثلها بوسعه أن يحصل للبشر.»[٤٣]

إن ما وقع للإنسان في ظل الأنظمة الفاشية يدفع بالفلسفة إلى الذهاب فيما أبعد من ذاتها، شعارها في ذلك هو «الذهاب بالمفهوم فيما أبعد من المفهوم»،[٤٤] لكن ينبغي الإشارة إلى أن اللوحة ليست سوداوية إلى حد اليأس، بل إن اليأس والتشاؤم ها هنا هو تحديدًا موقف فلسفي راديكالي يدفع بالفكر إلى ضرورة الانفتاح على أمل مغاير. وهو معنى كلام أدورنو في آخر كتاب **الجدلية السالبة**: «على الجدلية السالبة ألا تستقر في موضعها وكأنها كاملة، ثمة تحديدًا يكمن شكل الأمل الخاص بها.»[٤٥]

---

[٣٩] Ibid.

[٤٠] Ibid., p. 33.

[٤١] Ibid., p. 32.

[٤٢] Ibid., p. 43.

[٤٣] Ibid., p. 286.

[٤٤] Ibid., p. 20.

[٤٥] Ibid., 340.

(٤) في معنى جماليات القبح

بوسعنا أن نجمِّع الدلالة الفلسفية التي يقترحها كتاب **النظرية الجمالية**[٤٦] لأدورنو للفن وللأثر الفني، تحديدًا في ثلاث قضايا جوهرية:

(١) تنشيط علاقة الفن بالحقيقة ضد التصور النيتشوي الذي يختزل الفن في دائرة الأوهام والأكاذيب الجميلة وعالم المظاهر الراقصة.
(٢) الدعوة إلى ضرورة إقصاء مفهوم المتعة الجمالية من حقل الجماليات، وذلك ضد جماليات المتفرج الكانطية القائمة على الذوق السعيد، واللعب الحر للمخيلة.
(٣) إن الفن لا يمكنه أن يحرر الأفراد إلا في أفق نوع من الطوباوية السالبة التي تكتفي باعتبار الفن «وعدًا بالسعادة»، حتى وإن «وقعت خيانته سلفًا».
(٤) أما عن علاقة الفن بالحقيقة، بوصفها **وعدًا بالسعادة**، حتى وإن كان هذا الوعد قد تمت خيانته سابقًا، فيمكن التفكير فيه انطلاقًا من الإشكاليات التالية:

- إذا كان الأثر الفني قائمًا على مفهوم الاستقلالية، فكيف يمكنه أن يكون «نقدًا للمجتمع»؟
- إذا كان أدورنو يعرِّف الفن بوصفه قائمًا على المحاكاة، فكيف يمكنه أن يكون في نفس الوقت مستقلًّا ومجالًا للحرية المطلقة؟
- أي معنًى للحقيقة الفنية خارج العلم من جهة، وخارج المجتمع من جهة ثانية؟
- في أي معنًى تكون قدرة الفن على تجسيد الحقيقة مقاومة لثقافة البضاعة ولمجتمعات الهيمنة؟

من أجل معالجة هذه الإشكاليات علينا أن ننطلق أولًا من تشخيص كتاب النظرية الجمالية لوضعية الفن الحديث. نقرأ تحت قلم أدورنو في الجملة الأولى من الكتاب ما يلي: «لقد صار بديهيًّا أن كل ما يخص الفن، سواء في حد ذاته أو في علاقته بجملة الأشياء الأخرى، لم يعد بديهيًّا بذاته، حتى حقه في الوجود.»

---

[٤٦] للاطلاع على دلالة جماليات القبح لدى أدورنو، راجع: أم الزين بنشيخة المسكيني، **الفن يخرج عن طوره، أو جماليات الرائع من كانط إلى دريدا**، دار جداول للنشر، بيروت، ٢٠١١م، ص١٤٣–١٦٦.

ماذا يعني هذا التشخيص؟ وإذا انطلقنا من أن الفن قد فقدَ حقه في الوجود، فأية إمكانية لنظرية جمالية؟

إن ما يفترعه الفيلسوف أدورنو هنا إنما هي دلالة مزدوجة؛ من جهة أن الفن قد فقدَ معاييره الإستطيقية مثلما يظهر الأمر في الحركات الطلائعية، من قبيل السريالية والدادائية ومضادة الفن، وذلك تحت راية مفهوم الجديد، ومن جهة ثانية لقد تحول الفن إلى بضاعة في مجتمعات رأسمالية حوَّلت كل شيء إلى سلعة، تحت راية الصناعة الثقافية. يتعلق الأمر إذن بتشخيص أزمة الفن الحديث. والسؤال سيكون عندئذٍ: كيف يمكن التأسيس لإستطيقا في عصر أزمة الفن؟

إن ما يقترحه أدورنو حينئذٍ هو التالي: إنه بدلًا عن التنظير لنظرية إستطيقية معيارية تبحث عن أسسها في معايير نظرية محضة، يقرر أخذ أزمة الفن الحديث مأخذ الجد، ويجعل من الآثار الفنية الحديثة ورشة اختبار وتجريب من أجل التأسيس لاختيارات فلسفية جديدة. لكن لا يتعلق الأمر لديه بتحليل صوري للآثار الفنية، بل بفهم فلسفي إشكالي لما أصبح عليه الفن. لقد راهن على تحديد ماهية الفن الحديث في علاقته بمسألة الحقيقة، **لكن فيمَ تكمن حقيقة الفن؟**

إن ماهية الفن في كتاب النظرية الجمالية قائمة في جوهرها على مفهوم المحاكاة، أو هي ماهية ميميائية. والسؤال سيكون عندئذٍ: كيف يمكن إعادة المحاكاة إلى مجال الفن بعد أن وقع تكنيسها، منذ طرد أفلاطون للشعراء من الجمهورية؟

علينا أن نذكِّر هنا أن أفلاطون قد أصدر قرار طرد الشعراء من الجمهورية في الكتاب العاشر لثلاثة أسباب؛ أولًا: لأن الفن محاكاة للمحاكاة، مثال: الرسام الذي يرسم سريرًا، هو يحاكي الصورة الحسية للسرير الذي صنعه الحرفي، أي: النجار. ثانيًا: لأن الرسام لا يعرف القواعد التي وفقها يصنع النجار السرير. وثالثًا: لأن الفن يصنع مظاهر تغري المتفرج وقد تبدو له أكثر حقيقة، إذن فهو يصنع مظاهر خادعة، هو يخدع الناس، وينتج حقائق زائفة.

وهنا علينا أن نشير إلى أنه بالنسبة إلى قراءة الفيلسوف ثيودور أدورنو، فإنه لا بد من التنبيه على أن الفن لم يظهر كمجال مستقل إلا في العصر الحديث. ها هنا تحديدًا لا بد أن نفهم معنى استقلالية الفن في معنيين:

أولًا: أن الفن يُعرَّف سلبًا بوصفه وجودًا مختلفًا عن أي وجود آخر، هو إذن حرية مطلقة، وبالتالي لا يمكن فهم الفن إلا في علاقة بنفسه، أي: في طابعه المُلغِز والمُغلَق.

وثانيًا: أن الاستقلالية من منظور اجتماعي تُفهَم في معنى أن الفن يرفض أن يلعب دور الأداة في خدمة أية غاية خارجة عنه.

وتبعًا لهذا التعريف للفن بوصفه استقلالية تظهر جملة من المشاكل والإحراجات التي يعالجها كتاب النظرية الإستطيقية، والتي تجعل مسألة العلاقة بين الفن والحقيقة مسألة إشكالية ومعقدة، ويمكن تلخيصها في النقاط التالية:

أولًا: أن استقلالية الفن، أي: طابعه السالب بالنسبة إلى ما يغايره، لا يمكن أن تتصالح مع تعريف الأثر الفني بوصفه محاكاة؛ وذلك لأن المحاكاة تفترض علاقة تبعية مع النموذج الذي نحاكيه.

ثانيًا: بقدر ما يكون الفن مستقلًّا، بقدر ما يكون معارضًا للواقع الاجتماعي.

ثالثًا: إذا اعتبرنا أن المحاكاة هي ماهية الفن، فهذا يعني إعادة الفن إلى منزلة دونية، أي: منزلة الظلال والأوهام والمظاهر الخداعة التي طُرد بسببها الفن من الجمهورية بوصفه غير قادر على إنتاج الحقيقة.

لكن كيف يمكن إنقاذ النظرية الإستطيقية؟ أي: كيف فهم أدورنو العلاقة بين الفن والحقيقة، بالرغم من جعل السلوك المحاكاتي ماهية للفن نفسه؟

لا بد من العودة إلى مفهوم المحاكاة كما يقترحه أدورنو، إنه يمنح مفهوم المحاكاة دلالة جديدة. ليست المحاكاة عنده نسخًا لنموذج في نوع من التطابق معه (ضد نموذج عدم التناقض ومنطق الهوية الذي أسس عليه هيغل مفهومه للجدلية).

وتبعًا لذلك فإن الفن المتحرر ليس حقيقيًّا في المعنى الذي ذهب إليه هيغل، أي: بوصفه حاملًا للمطلق (الفن هو التجلي الحسي للفكرة). وذلك يعني أن تصور أدورنو للحقيقة يقطع مع التصور الكلاسيكي لها بوصفها تطابقًا.

ومن أجل أن نفهم معنى المحاكاة سنعود بكم إلى كتاب جدلية التنوير لأدورنو وهوركهايمر، وهو كتاب يعيد رسم مسار تحرر العقل من الأسطورة، الذي انتهى إلى تحويل العقل الأداتي الحديث إلى أسطورة.

إن المحاكاة ليست ظاهرة جمالية فقط، بل هي ظاهرة أنثروبولوجية، أي: إنها تمثل سلوكًا إنسانيًّا أساسيًّا في علاقتنا بالطبيعة، في معنى الدفاع الذاتي، بوصفها تعبيرًا عن سلوك يقوم على التشابه مع الآخر، وذلك انطلاقًا من أن الطبيعة كانت تمثل قوة جبارة ومخيفة تسكن الإنسان أيضًا، ومن أجل مواجهتها أو التحرر منها وُلدت المحاكاة،

وذلك يظهر في الممارسات الدينية البدائية، في الطقوس والرقصات والرسومات والأغنيات والأساطير، ولدى الساحر الذي يحاكي الشيطان الذي يسكنه، وفي الأقنعة للتشبه بالآلهة في التراجيديا اليونانية.

لكن ما هو تأويل أدورنو لهذا الشكل من المحاكاة البدائية؟ يجيبنا أن المحاكاة ليست سلوكًا يؤدي إلى نسخة مطابقة للأصل، بل هي علاقة التشابه التي تفترض الاختلاف واللاهوية والآخر. الشبيه لا يريد أن يكون الهُو الهو، بل هو يشبه دومًا آخر. لقد كانت المحاكاة اللغة الأولى للبشر. وفي هذا السياق يستعيد أدورنو هذه القدرة البدائية الأسطورية على الحكي بما هي قدرة تجعل المحاكي والحكاية تجسد الحقيقة نفسها، وعليه، فإن أي قدرة للفن على الظهور هي قدرة على جعل اللامرئي مرئيًّا، أي: على تحقيق الحقيقة، وبالتالي إنه لم يعد ثمة فاصل بين المظاهر والحقائق؛ الفن يكسر التقسيم المنطقي والميتافيزيقي التقليدي، ويجعل الحقيقة في الفن هي قدرته على أن يكون ظاهرًا، أي: أن يجسد الحقيقة. لا معنى للحقيقة خارج مظاهرها الفنية. الأسطورة حقيقة لأنها تُظهِر ما تحكيه، وهي لا تقص علينا ماضيًا ميتًا، بل تستحضره وتجعله حيًّا في كل مرة. إن علاقة الفن والحقيقة هي قدرة الظاهر على الظهور دون أن يتماهى مع من يشبهه؛ لأن ذاك الذي يشبهه يبقى دومًا آخَر مطلقًا، فالفن إنما يجسد الحقيقة في ضرب من الغيرية الجذرية.

ما موقعنا من هذا التوصيف الإستطيقي لعلاقة الفن بالحقيقة داخل المنظور الأوروبي؟ يبدو أن الفن هو أحد الطرق الكبرى لتوقيع غيريتنا الجذرية، أي: قدرة الخيال في ثقافتنا على إنتاج حياة رمزية مستقلة، أي: مختلفة، أي: تملك اقتدارًا على تجسيد الحقيقة، أو على الظهور بوصفنا اختلافًا محضًا. ما نحتاجه هو التأسيس الفلسفي لسلوك المخيلة في ثقافتنا.

إن أطروحة أدورنو تكمن في أن للفن مضمونًا معينًا للحقيقة، وأن الحقيقة اليوم إنما هي في لحظة استلاب وتشويه، وأن الأمر يتعلق بالحقيقة التاريخية الفعلية لذوات لم يبقَ منهم غير آلامهم شاهدًا وحيدًا على وجودهم. وهو في ذلك إنما يفتح تقليدًا جماليًّا جديدًا ضمن فلسفات الفن المعاصرة. فهو يجتمع مع بنيامين وهيدغر، ومن بعده غادامير، على تحرير الفن من رومنسية العبقرية، ومن ميتافيزيقا الفن النيتشوية، ومدحه للكذب الفني ضد ديكتاتورية الحقيقة. لم يعد الفن مرميًّا في مجال النسخ والظلال والأكاذيب، بل صار هاديًا إلى ما تكونه الحقيقة قيد الحدوث. إن ما يقترحه أدورنو هو تحديدًا **نظرية جمالية**، بالرغم من أن الفن قد فقدَ حقه في الوجود. ففي

زمن «بؤس الإستطيقا»، بوسع الفلسفة أن تنحت جماليات للقبيح في حجم قبح العالم الكلياني الحديث. يتعلق الأمر بنظرية جمالية طريفة جدًّا وراديكالية جدًّا في تصورها للأثر الفني. ليس الأثر الفني لدى أدورنو موضوعة تأويلية أو فرجوية أو ذوقية، ولا يصلح الفن لتجميل الواقع. وإن الأثر الفني لا يحمل أي معنًى أصيل لوجودنا، إنما هو شاهد على سيادة اللامعنى، وهو المخزِّن للآلام التاريخية الفعلية لما يعيشه الأفراد في المجتمع. إن كل أثر فني إنما هو تعبير عن معاناة ملموسة لذاتية متمزِّقة، لكن ذلك لا يعني أن الفن يحمل هموم الفرد أو هواجسه النفسية أو عُقَده وأمراضه، مثلما يذهب إلى ذلك فرويد، بل يعني أن الأثر الفني هو الصدى الحقيقي لمجتمع يقبع على حافة الهاوية.

يتعلق الأمر بجماليات للقبح بعد أن أفل الجميل عن سماء الجماليات، وهو معنى إقصاء أدورنو لمفهوم المتعة والترفيه من حقل الإستطيقا. ينادي أدورنو بضرورة «محو مفهوم المتعة الجمالية»؛ لأن الأثر الفني ليس بضاعة تُباع وتُشترى، ولا هو موضوع فرجة وذوق سعيد، بل إن الأثر الفني «لغز» و«مونادة دون نوافذ»، وهو لن يكون فنًّا حقيقيًّا لو لم يكن تشويشًا لنسق نظام الهيمنة، وفضحًا لشناعة القمع، وتشهيرًا بكارثة المعنى، وضربًا من «ذوق العدم».

لذلك لا شيء ننتظره من الفن غير **طوباوية سالبة** مضادة لكل أشكال المصالحة بين العقل والواقع، وبين النظرية والممارسة، وبين الفن والجمال. إن النظرية الجمالية لأدورنو إنما تقترح علينا جماليات في حجم قبح العالم، وفظاعة قمع الأفراد، وديكتاتورية العقل التكنولوجي الذي يشوِّه الطبيعة والأفراد في غياب معقولية جمالية وسياسية واجتماعية للعالم.

شبه خاتمة

يتعلق الأمر لدى أدورنو بمحاولة فلسفية لتحرير الذات من براديغم الذات الكانطية المحضة واللاتاريخية، ومن كونية صورية تحولت في ظل الفاشية إلى كليانية خانقة، ومن مفهوم الطبقة الماركسي الذي أدى بالفكر الشيوعي إلى فاشية ستالين الفظيعة.

لقد انتهى عصر الإيديولوجيات، وآن الأوان للحديث عما يسميه أدورنو «الذات الجماعية» التي تحمل المجتمع برُمَّته، أو «نحن الجمالية» المقاومة لأنظمة الهيمنة وتشويه حياة البشر. إن الذات التي دافع عنها المشروع الفلسفي لأدورنو ليست ذاتًا

عدمية، وليست ذاتًا سالبة في المعنى التخريبي أو التهريجي أو الكلبي الفظ، إنما هي ذات تقاوم الهيمنة بفن في حجم دول الهيمنة، وتقاوم **الخديعة الإيديولوجية بفضيحة فلسفية**. يَعتبر أدورنو أن الفن الحقيقي، من قبيل الفن الطلائعي، قد وجد نموذجه في أشعار بودلير، أو في موسيقى شونبارغ وبيتهوفين، أو في رسومات بيكاسو، أو في أدب كفكا، ومسرح براشت، وأن هذا الفن، بفضل طابعه الراديكالي السالب لنظام الهيمنة، إنما يستبق على «براكسيس لم يوجد بعد»، وهو لذلك براكسيس لا أحد يتنبأ بنتائجه أو يضمنها.

ينبغي أن نشير أخيرًا إلى أن هذه التشاؤمية الثاوية في فلسفة أدورنو لا ينبغي أن تقلل من إيمان هذا الفيلسوف العنيد بقوة الفكر والإبداع على تغيير فعلي للمجتمع؛ فأدورنو يعتقد فعلًا أن الفن «ثورة في حد ذاته»، وأن الأثر الفني «مقاومة للهيمنة»، وأن الفلسفة والكتابة بعامة بوسعها إنقاذ الأفراد وتحريرهم من كل أشكال القمع والاضطهاد. ورغم ذلك بقيت فلسفة أدورنو تعاني من عيب أساسي، هو الذي فسَّر به هابرماس وأتباعه تشاؤمية أدورنو وطابعه المهدوي، وكل **العدمية اللاهوتية** الثاوية في فلسفته؛ يتعلق الأمر بمحاربة أدورنو لفلسفة التواصل، وذلك لاعتقاده أن كل تواصل مع المجتمع إنما هو تواطؤ مع نظام الهيمنة، وذاك هو معنى النقد الذي وجَّهه هابرماس لأدورنو ضمن كتابه المعروف **في نظرية الفعل التواصلي** (١٩٨١م). عيب أدورنو أنه اعتقد أن كل ميدان الثقافة قد وقع تشيئته، وقد تحول الفن إلى بضاعة، وارتد إلى موضوعة استهلاكية، أو هو لهو وترفيه منظَّم. إن نقده الراديكالي للثقافة أدى به إلى نوع من التهور والريبية في شأن قدرة الجماهير على التحرر بالفن من الهيمنة. يقول هابرماس: «لقد اتخذ أدورنو موقف نقد الثقافة، وهو نقد أدى به إلى ريبية مبررة إزاء الآمال التي وضعها بنيامين على نحو مستعجل في القوة المحررة لثقافة الجماهير.» (ص٣٧٦). لقد بقي أدورنو، وفق هابرماس، سجين براديغم الذات؛ لذلك سخَّر كل فلسفته في تشخيص سلبي لما آلت إليه من انحلال وإتلاف، فكانت فلسفته بكائيات ورثاء وتراتيل، وبدلًا عن التضحية بالذات والانفتاح على حقل التذاوت، بقي أدورنو في حدود دفاع مستميت عما تبقى من الفرد ومن الحياة. ولأنه اتخذ موقفًا سلبيًّا من التواصل؛ لم يستطع أدورنو التحرر من ذات تائهة بلا نوافذ، قدرُها **المقاومة** لحفظ أدنى درجات الحياة بعد تحول الحياة إلى كذبة. ويعترف هابرماس بأن أدورنو لو تحرر من تشخيصه المأساوي للعقل الأداتي لكان قد انفتح على شكل مغاير من العقلانية، هي

العقلانية التواصلية التي أنجزها هابرماس من رحم عطب فلسفي في فلسفة «معلِّمه» أدورنو. يقول هابرماس: «إن أدورنو كاد يقترب شديدًا من هذا التحول في البراديغم، غير أنه لم يفعل» (٣٩٤).

لكن بين «كاد» و«لم يفعل» ثمة كل المسافة الفلسفية الصامتة بين براديغم الوعي وبراديغم اللغة، تلك هي المسافة التي تفصل بين أدورنو وهابرماس. كلٌّ وحديقته الفلسفية، كلٌّ وأسماء الزهور التي نثرها عميقًا في عقول البشر.

الفصل الثالث

الفن في عصر الرقمنة

لا تزال الثورة الرقمية التي تسيطر على العالم برُمَّته حدثًا سحريًّا كونيًّا، يغري الجميع ويبتلعه في شبكاته المعولمة، كما كرونوس إله الزمن في الأساطير اليونانية القديمة وهو يلتهم أبناءه، فلا أحد بوسعه أن يفلت اليوم من الشبكة العنكبوتية، ومن منصات التواصل الاجتماعي، ومن حيل الإنستغرام وعمالقة العالم الرقمي غوغل ويوتيوب، وإغراءات النوافذ الافتراضية الصغيرة للرسائل الحميمة والعلاقات الأيروسية الافتراضية، وأساليب التدجين والبروبغندا والسيطرة على العقول والمشاعر على نحو عالمي، وذلك في ضرب من الرقابة المعولمة والمعممة لحياة الناس وأفكارهم ومشاعرهم الأكثر خصوصية. ماذا ستفعل بنا الثورة الرقمية؟ هل ستعزز التواصل العالمي بين البشر عبر منصات التواصل الاجتماعي كما يجسِّده فيسبوك، أم ستزيد من هشاشة الأفراد في عصر قيم السوق وبروبغندا رأس المال، ولوبيات القائمين على مصالح ما تبقى من الدول؟

(١) في مفهوم العصر الرقمي

يقول شارل بودلير: «ما دامت المخيلة قد صنعت العالم فإنها تحكمه.»[١] على أي نحو ستحكم المخيلة العالم اليوم؟ قديمًا كانت المخيلة تحكم العالم وفق أمزجة الملوك، أما اليوم فالمخيلة خلقت عوالم جديدة لم يكن في وسع أي ملك أو فيلسوف قديم أن يتوقعها. لقد اخترعت المخيلة في عصرنا عوالم افتراضية لا تشبه أي صورة تقليدية

[١] شارل بودلير، **ما وراء الرومنطيقية: كتابات في الفن**، ترجمة أم الزين بنشيخة المسكيني وكاظم جهاد، أبو ظبي، دار كلمة، ٢٠١٩م، ص٩٠.

نحملها عن العالم، الذي تخيلناه دومًا واحدًا وقد تم تصميمه كأجمل العوالم الممكنة. أيُّ نمط كينونة يمكن أن نقارب وفقَه العوالم الرقمية أو الافتراضية؟ هل تنتمي هذه العوالم إلى ثنائية الخيالي والواقعي، أم هي نمط مغاير من الوجود؟ ما هو مستقبل العالم بعد الثورة الرقمية؟ من أجل الإجابة عن هذه الأسئلة سوف نعتمد على مقاربة طريفة لكينونة الرقمي، نجدها في كتاب للفيلسوف الفرنسي ستيفان فايل تحت عنوان **الكينونة والشاشة: كيف يغير الرقمي الإدراك؟** (٢٠١٣م).

من أجل التأريخ لظهور المفهوم نشير إلى أهم اللحظات الحاسمة التي نختزلها في التواريخ التالية: انطلاقًا من ثلاثينيات القرن الماضي اخترع عالم الرياضيات الإنغليزي ألان تورينغ[٢] آلة حاسبة قادرة على إنجاز عمليات حسابية هائلة، هي نوع من الحاسبة الكونية القادرة على البرمجة، وهي بمثابة التمثُّل الأولي للحاسوب. وفي سنة ١٩٤٣م تم تصميم أول حاسوب عملاق تم استعماله من أجل صناعة قنبلة. وفي سنة ١٩٤٧م ظهر مفهوم السيبرنيطيقا على يد الرياضي الأمريكي نوربارت واينر،[٣] والتي تعني علم ميكانيزمات التواصل والمراقبة والآلات والأنساق المعلوماتية المنظمة. وفي سنة ١٩٥٠م ظهرت الصور الإلكترونية الأولى، وتم اختراع الغرفة السوداء سنة ١٩٥٩م من طرف وولف فوستال،[٤] المصمم لأول عمل فني قائم على الصور الإلكترونية وعلى البرمجة الغرافية. وفي سنة ١٩٦٣م اخترع دوغلاس إنغلبارت أول فأرة.[٥] وفي سنة ١٩٧٦م ظهر الحاسوب ماكينتوش آبل، وفي سنة ١٩٨١م تم تسويق الحواسيب من طرف شركة أ. ب. م.[٦] وفي تسعينيات القرن الماضي ظهرت الإنترنت، وفي عام ٢٠٠٠م شهد العالم نموًّا مذهلًا للرقمنة عبر الإنترنت، والرسائل الإلكترونية، وواجهات الحاسوب، وبدأت الرقمنة تغزو كل المجالات الحيوية للبشر.

يكتب أستاذ الفلسفة الفرنسي ستيفان فيال في كتابه الذي خصَّصه للتفكير بالثورة الرقمية تحت عنوان طريف، «الكينونة والشاشة»، ما يلي: «الإنترنت هو في نظر بعضهم

---

[٢] Alan Turing.

[٣] Norbert Wiemer.

[٤] Wolf Vostell.

[٥] Douglas Engelbart.

[٦] IBM.

دين جديد. لم لا؟ لكن رجاء، لا نُشيِّدنَّ لأنفسنا أوثانًا جديدة.»[٧] والسؤال الذي بوسعنا طرحه حينئذٍ هو التالي: انطلاقًا من أي نمط من السلوك النظري يمكن مقاربة الثورة الرقمية؟ ضد المواقف الانفعالية القائمة على ضرب من «كراهية التقنية» الشبيه بالشعارات اللاهوتية، والبكائيات على موت الإنسان، وخطورة التكنولوجيا على مصيره، علينا افتراع موقف نقدي استشرافي معًا؛ فإنترنت، التي تَسِم العصر الرقمي، ليست دينًا جديدًا بالمعنى التبشيري، وليست أيضًا كارثة تهدد إنسانية الإنسان كما يحلو لبعض المتشائمين القول؛ فهي ليست دينًا جديدًا لأنها ليست فاعلًا مباشرًا، بل هي مجرد وسيط خوارزمي، أي بعبارة ستيفان فيال هي مجرد «تجميع مفرط التعقيد لكثرة الفاعلين الإنسانيين وغير الإنسانيين، تجميع في تحول مستمر وسريع، إنه وسيط فوقي يمزج في ذاته عددًا كبيرًا من الوسائط؛ فالوسيط الخوارزمي لا يأخذ القرارات، ولا يتصرف بطريقة مستقلة.»[٨]

ورغم أن المبرمج هو الإنسان، فإن الثورة الرقمية قد أحدثت تحولات جوهرية في نمط إدراكنا للعالم، يتعلق الأمر بظهور «إبستمية جديدة»، وليس بمجرد اختراع تكنولوجي في تاريخ التقنيات. وفي هذا السياق تتنزل أطروحة كتاب **الكينونة والشاشة**، بحيث يَعتبر ستيفان فيال أن «هذه الثورة الرقمية ليست حدثًا تقنيًّا فحسب، بل إنها بالتوازي حدث فلسفي.»[٩] وذلك انطلاقًا من تصور للفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار الذي يُقر بأن «العلم يخلق الفلسفة فعلًا»،[١٠] وعليه يتم تأويل الآلات التقنية بما هي «آلات فلسفية»، أي كما يسميها ستيفان فايل «أرحامًا أنطوفانية»[١١] (أي: البنى القبلية للإدراك).

إن التفكير في العوالم الرقمية يتنزل تحديدًا ضمن مجال «فلسفة التقنيات»، وهي فلسفة تسعى، بحسب ستيفان فيال، إلى «تجاوز الإغراء الجذاب (حب التقنية الأعمى)،

---

[٧] ستيفان فيال، **الكينونة والشاشة: كيف يغير الرقمي الإدراك؟**، ترجمة إدريس كثير، بيروت، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ٢٠١٨م، ص١٣.

[٨] ستيفان فيال، نفسه، ص١٤.

[٩] نفسه، ص٢٥.

[١٠] نفسه.

[١١] matrices ontophaniques.

والخوف المحترم (فوبيا التقنية السهلة).»[١٢] يتعلق الأمر بالتفكير في الطابع الشعري للكينونة، باعتبار القاسم المشترك بين التقنية والبويزيس، أو الإنشاء والصناعة؛ وذلك أن الوجود الإنساني نفسه هو نتاج صناعة.

وهنا علينا أن نشير إلى أن الأمر يتعلق تحديدًا بمعركة فلسفية حول ماهية التقنية، أقامها الفيلسوف الألماني سلوترداياك ضد التصور الهيدغري للتقنية. لقد آن الأوان للتفكير بالتقنية خارج هرمينوطيقا الكينونة في ضرب من الكلبية الخاصة بتحويل الكينونة نفسها إلى تقنية. لم يعد بوسعنا أن نفكر وفق التناقض التقليدي بين الإنسان كماهية والتقنية كأشياء. يكتب ستيفان فيال قائلًا: «ربما ستدرك آنئذٍ أن مفهوم التقنية هو نفسه بات متجاوزًا؛ لأنه ينطوي على الفكرة الماهوية التي تفيد بأن التقنية ستكون، إلى جانب عالم الذوات، مقابل عالم الأشياء. ولا يزال فلاسفة التقنية، للأسف، يغذُّون هذا الوهم، حين يتحدثون من دون كلل عن الأشياء التقنية، كما لو أن الأشياء وحدها هي التقنية.»[١٣] هكذا يصبح من الضروري، وفق هذا المنظور، تغيير تأويلنا لمفهوم التقنية نفسها، وتحريرها من ثنائية الذات والموضوع. الكينونة نفسها هي هذا العالم التكنولوجي المعقد بآلاته وأشيائه ومساراته وأنظمته الرمزية، فالتقنية إذن «لا توجد في الأشياء فحسب، بل في الذوات أيضًا.»[١٤]

تكشف لنا الثورة الرقمية أن الكينونة والتقنية أمر واحد. لقد أتاحت لنا الثورة الرقمية اكتشاف كائنات جديدة وطرق جديدة في الإدراك، وعادات معرفية جديدة تزعزع فينا الفكرة التي كنا نحملها عما هو حقيقي وعما هو خيالي، وتدفعنا إلى التفكير مرة أخرى بما يمكن أن يعنيه مفهوم الواقع نفسه. ما هي كينونة هذه الكائنات الرقمية التي تظهر لنا في ألعاب الفيديو؟ ما الفرق بين المعلوماتي والافتراضي والرقمي؟ أيُّ معنًى لكينونتنا في زمن الرقمنة؟

من أجل التفكير بالثورة الرقمية علينا أولًا تنزيلها ضمن مسار التقنية كنسق من التحولات التاريخية. ولقد شهد مفهوم التقنية تحولات عديدة يمكن تجميعها في ثلاث مراحل؛ الثورة الصناعية الأولى (ثورة الفحم والآلة البخارية والمعادن)، ثم

---

[١٢] ستيفان فيال، **الكينونة والشاشة**، ترجمة إدريس كثير، المنامة، ٢٠١٨م، ص٢٦-٢٧.

[١٣] نفسه.

[١٤] نفسه، ص٢٩.

الثورة الصناعية الثانية (ثورة الكهرباء والمحرك الانفجاري والفولاذ)، وأخيرًا الثورة الرقمية (ثورة الحاسوب والشبكات العنكبوتية والإنترنت والخوارزمية الجماهيرية).[١٥] يتعلق الأمر بالتأريخ للتقنية من خلال مفهوم تاريخ الثورات التقنية، مثلما يتكلم توماس كوهن عن تاريخ الثورات العلمية وفق نظرية البراديغم، بحيث يصبح «تاريخ الثورات التقنية هو إذن تاريخ التقدم المستمر لاستخدام الآلة»[١٦] (ظهور المعلوماتية في الثمانينيات، وازدهار الإنترنت في التسعينيات، ونجاح الواب سنة ٢٠٠٠م، والشبكات الاجتماعية والأجهزة المحمولة عام ٢٠٠٠م). «تُعتبر المعلوماتية هي الابتكار الحقيقي لحقبتنا، الابتكار الذي يؤلِّف نسقًا.»[١٧]

لقد اخترعت الثورة الرقمية للإنسانية عالمًا جديدًا هو عالم تصممه الآلات الرقمية التي تتضمن كمًّا هائلًا من الآلات، مثل الحواسيب المركزية الكبرى، والحواسيب الشخصية المحمولة، وخوادم الواب، ووحدات التحكم بالألعاب، والهواتف المحمولة والذكية، واللوحات الرقمية. والسؤال الخطير حينئذٍ هو التالي: أيُّ مستقبل تُعده لنا هذه الآلات؟ هل سيقع الاستغناء عن العقل البشري وتفويض مهارة الذكاء إلى الآلات الرقمية؟ أيُّ وعد بالسعادة تحمله لنا العوالم الافتراضية؟

لا بد أن نتوقف هنا عند معنى لفظة «رقمي»، التي تعني مباشرة الرقم، بحيث يتعلق الأمر بإيداع عمليات العقل كلها داخل الحواسيب. فالنسق الرقمي إنما هو توسيع لمجال الحساب، وذلك يعني أن كل أنشطتنا الذهنية يمكن اختزالها في المعلومة القابلة للحساب، بواسطة الحواسيب القادرة على معالجة عدد لا مُتناهٍ من المعطيات. لقد غيرت الثورة الرقمية وجه العالم، وذلك «منذ اختراع الحاسوب ١٩٤٠م، وبداية المعلوماتية ١٩٥٠–١٩٦٠م، ثم ازدهار الإنترنت ١٩٩٠–٢٠٠٠م.»[١٨] لا يتعلق الأمر باختراع آلات جديدة، بل بولادة عالم مغاير تمامًا للعالم الواقعي التقليدي للبشر. إن الأمر يتعلق بولادة عالم المستقبل، أي: العالم الافتراضي. لكن ما معنى العالم الافتراضي، وأي نوع من الكائنات تسكنه؟ في الفصل الرابع من كتاب **الكينونة والشاشة**، يشتغل ستيفان فيال

[١٥] نفسه، ص٦٤.
[١٦] نفسه، ص٦٥.
[١٧] نفسه، ص٧١.
[١٨] نفسه، ص٧٧.

على جينيالوجيا هذا المفهوم بإعادتها إلى الأصل الفلسفي الأرسطي لها، فهي تعود إلى التمييز الأرسطي بين الوجود بالقوة والوجود بالفعل، بحيث إن الشيء حين يوجد بالفعل فهو فعلي ومتحقق، وحين يوجد بالقوة فهو في حالة كمون فقط.[١٩] ومن هنا، فإن الافتراضي كما يظهر في الميتافيزيقا القديمة هو نظام أنطولوجي يكمن في أن الوجود يمكن أن يوجد دون ظهور. غير أن هذا المعنى القديم تم تجاوزه داخل التصور الجديد لمفهوم الافتراضي نفسه، فمع الثورة الرقمية لم يعد الافتراضي «وهمًا أو استيهامًا، ولا مجرد احتمال مرمي في جوف الممكن. إنه واقعي وبالفعل. يعمل بصورة أصولية ... وليس إذن لا واقعيًّا أو احتماليًّا، الافتراضي هو في نظام الواقع.»[٢٠]

لكن ثمة مفهوم جديد للافتراضي في عالم الرقمنة، وهو مفهومٌ تطوَّر خلال النصف الثاني من القرن العشرين، بحيث صرنا نتحدث عن «ذاكرة رقمية» وعن «واقع افتراضي» وعن «كائنات افتراضية». وفي هذا المعنى يتم تنضيد تعريف جديد للافتراضي يصوغه ستيفان فيان كما يلي: «نسمي افتراضيًّا ضمن منظور الحاسوب كلَّ عملية قادرة بفضل تقنيات البرامج على تقليد سلوك رقمي، بمعزل عن دعامته المادية.»[٢١]

هل صار كل شيء في عصر الرقمنة إذن قابلًا لأن يتم تحويله إلى كائن افتراضي؟ هل صار الوجود الذي اعتقدنا أنه محصَّن ضمن ثنائية واضحة، هي ثنائية الواقعي والخيالي؛ قابلًا للاختزال في عملية رقمية؟

وبالتالي فالمعلوماتي هو شيء اصطناعي في معنى برنامج تمت إعادة إنتاجه صناعيًّا، أي: بالاعتماد على تقنيات البرمجة المعلوماتية، أي: على الحساب الخوارزمي، هل صار المبرمج يقوم مقام المبدع أو المفكر أو الفيلسوف الذي كان هو سيد العملية العقلية أو الإبداعية عمومًا؟

إن المعلوماتية هي محاكاة صناعية لا علاقة لها بالمحاكاة في المعنى الميتافيزيقي القديم؛ لذلك لا يتعلق الأمر بالخداع أو بالظل، بل إن الكائنات الافتراضية هي كائنات واقعية تمامًا. لقد أصبحنا في العالم الافتراضي نتحرك داخل «بيئات بصرية غامرة، فضاءات اصطناعية مركبة معلوماتيًّا يمكن لإنسان ما أن يندمج فيها، وأن يتجسد».[٢٢]

---

[١٩] انظر، المصدر نفسه، ص١٤٠.

[٢٠] نفسه، ص١٤٢.

[٢١] نفسه، ص١٤٤.

[٢٢] نفسه، ص١٥٥.

(٢) الصورة الرقمية والزمان الافتراضي

ليست الثورة الرقمية مجرد تغير تكنولوجي حصل في أدوات التواصل بين البشر، إنما هي حدث تاريخي نزَّله بعض المفكرين ضمن المسار المعرفي الطويل لاكتشاف الآلة وسطوها على الحياة الحديثة أكثر فأكثر، بحيث اعتبر الفيلسوف الفرنسي ميشال سار صاحب كتاب «الإبهام الصغير»، أن الرقمنة هي الثورة الثالثة الكبرى في تاريخ المعارف الإنسانية، وذلك بعد اكتشاف الكتابة منذ حضارات الشرق القديمة، واختراع الطباعة في عصر النهضة. إن ما حصل في رحاب المجال الرقمي هو تغير عميق في بنية المعرفة والذكاء والذاكرة معًا. إننا اليوم نودِع ذاكرتنا وذكاءنا إلى الكمبيوتر كما لو أننا لم نعد مجبرين على أن نكون أذكياء. لكن هل يمكن الاطمئنان إلى عمالقة الرقمي، أي: غوغل وفيسبوك وتويتر وجيمايل ويوتيوب، وائتمانهم على معطياتنا الشخصية وأسرارنا؟ وماذا عن هذا الاستسلام العالمي إلى هذه الكائنات الرقمية؟ هل صار الإنسان من الهشاشة إلى حدٍّ وجد فيه نفسه مجبرًا على تسليم نفسه طوعًا إلى المكنات الافتراضية؟ من الطبيعي، ربما، أن نكون مدفوعين دومًا إلى السير في ركاب التاريخ، الذي يتميز اليوم بديمقراطية رقمية رائعة، لكن، ومن جهة أخرى، يبدو أن هؤلاء العمالقة من المدبرين للشأن الرقمي على مستوًى عالمي، هم أيضًا على ضرب من الهشاشة القصوى، بحسب تعبير رشيق للفيلسوف ميشال سار.

فالذكاء نفسه أصبح صناعة مع تكنولوجيات الذكاء الاصطناعي. وهذا التحول العميق الذي جعل الثورة الرقمية ممكنة لم يجد بعدُ، بعبارة لميشال سار، «التعبيرة الأصيلة الخاصة به». وربما لم تتحول هذه الثورة المعرفية الكبرى بعدُ إلى موضع للفلسفة والتفكير. لكن، ومع ذلك، ثمة إرهاصات لبراديغم معرفي جديد يشتغل عليه بعضٌ من أهل صناعة الفكر في الغرب اليوم، ومن بينهم الفيلسوفة الفرنسية بوسي غلوكسمان، التي تشتغل في أفق الرقمنة على التحولات الحاصلة في مفهوم الصورة والنظرة والزمان. فالصورة تحولت من «الصورة البلورية» إلى «الصورة المتدفقة»، وذلك في أفق ما تسميه «جماليات الزائل»،[٢٣] بوصف الصورة تتبدل، تتموَّج، وتندفق في ضرب من المسار الضوئي وصيرورة الديجيتال مثلما يحدث في السينما؛ ذلك أن الصورة التي

[٢٣] Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'Ephémère*, Paris, Gallilée, 2003.

تظهر لنا على سطوح الشاشة ليست نسخة لأي نموذج خارج عنها، فالصورة الرقمية تقطع مع التصور التقليدي لها القائم على المحاكاة؛ لذلك سيكون دومًا بوسعنا تهجين هذه الصورة أو تغييرها أو تشويهها من أجل إنجاز كل أشكال العبور الحسية الممكنة بين الصورة والصوت والنص، فالصورة الافتراضية لا تملك شكلًا واحدًا، بل هي متعددة الأشكال. إنها صورة لينة سائلة متدفقة قادرة على اختراع مفاعيل مكانية وزمانية غير متوقعة. إننا إزاء «جلد جديد» كفيل بتغيير علاقاتنا التفاعلية بأنفسنا وبالآخرين وبالوجود معًا.

وبوسع هذه الصورة الافتراضية، بوصفها قابلة للبرمجة وللتخزين، اختراع حقل جديد بين الفن والبيولوجيا، كما يحدث داخل الفن العابر للجينات، حيث نشهد على ظهور أشكال جديدة من العبور من الأنا إلى الآخر المحوَّل جينيًّا، هذا الآخر الذي يشبهنا كما في حالة تجارب الاستنساخ.

لكن من يجلس قبالة هذه الصورة الرقمية؟ كيف يدركها إن لم تكن صورة ذات شكل وذات نموذج يمثِّلها؟ هنا يظهر تحت قلم غلوكسمان مفهوم «جنون النظرة»[٢٤] كأحد عناوينها المثيرة للتفكير. والمقصود أننا صرنا ننتمي جميعًا إلى «عين العالم»، أي: «العين التكنولوجية الافتراضية العالمية» التي تتميز بالتدفق والسرعة وكثافة المعلومات والمعطيات. إن «عين العالم» تجعل الزمان مرئيًّا، وتشتغل انطلاقًا من كوجيطو جديد يصوغه كتاب **جنون النظرة** في العبارة التالية: «أن تكون، معناه أن ترى.»[٢٥]

في هذا الأفق الرقمي الوسيع ظهر ضرب جديد من الزمن الذي يكسر الزمن الخطي الكرونولوجي التقليدي، زمن الذاكرة وزمن التقدم. إنه الزمن الرقمي أو الافتراضي الذي لا يقف في مستوى القبض على الأفراد فرادى أمام شاشاتهم الصغيرة، وحواسبهم أو هواتفهم الذكية، بل تتعدى مفاعيله إلى أبعد من ذلك بكثير. وقد تصل هذه المفاعيل إلى توفير مساحات افتراضية لاستراتيجيات فيروسية أو للوبيات إرهابية تولَد وتنمو وتزحف وتدير ألعابها على شبكات الثورة الرقمية بكل صفاقة لا إنسانية، ساخرة من كل علم بريء، ومن كل عقل رصين، ومن كل مكاسب الحداثة الإنسانوية. إلى جانب ذلك

---

[٢٤] Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du voir, De l'Esthétique Baroque*, Paris, Galilée, 1986.

[٢٥] Ibid., p. 29.

ثمة ديمقراطيات تُدار أيضًا وتُبنى أو تُهدم على ظهر الزمن الرقمي، وصفقات تهريب، وشبكات اتِّجار بالبشر تمر أيضًا فوق السطوح الرقمية دون أدنى شعور بالذنب من طرف أحد؛ وذلك لأن الزمن الرقمي هو زمن اللاأحد، وزمن أيٍّ كان معًا، هو مساحة للعبور غير الشرعي لكل من يملك القدرة على العبور إلى أي عقل أو قلب أو مدينة. ها هنا لا شيء يحصِّن الذوات التي تبحر في الزمان الرقمي من خطورة ما يمكن أن يحصل لهم، فالجميع يسقط في أحابيل الشبكة، فيصطدم بخطوط إفلات من الواقع تتيه في أي اتجاه لا متوقع. كل الأفراد في هذا الزمان والمكان الرقميَّين هائمون صلب الشبكات بلا رقيب، خاصة أطفالنا، أطفال عالم الديجيتال، ولكن أيضًا بدون أية ضمانات أخلاقية.

إن الزمن الرقمي الذي يولَد فوق سطوح العالم الافتراضي، وفي فخاخ شبكاته، هو زمن آلي يُزعزِع — عبر مسطح المحايثة العالمي الذي يخترعه — كل مسلَّماتنا البيولوجية والإتيقية والسياسية، بل هو يمثل ضربًا من الأرضية الأركيولوجية لما يسميه الفلاسفة اليوم «الفكر ما بعد الإنساني». لكنْ أيُّ معنًى لهذا الزمن الرقمي؟ وأيُّ فكر يمكن توقيعه في أفقه؟ وماذا عن مفهوم «ما بعد البشر» هذا؟ هل يعني هذا أن نهاية الإنسان البشري تبشِّر بولادة نمط جديد من سكان الأرض من نوع الربوتات، التي صارت إلى واقع علمي تحتفي به تكنولوجيات الذكاء الاصطناعي والثورة السيبرنيطيقية؟ وماذا عن الإنسان كبشر يأتي من أديم الأرض، هل سينجح في البقاء بشريًّا جدًّا، أم هو مهدَّد بالسقوط إلى مرتبة «ما دون الإنسان»؟

إذا كان التصور الحديث للعالم قد قام على التمييز بين الخصوصي والعمومي، فإن هذا الحد قد سقط صلب الزمنية الرقمية، وصار الفرد منا يبسط مشاعره الأكثر خصوصية أحيانًا على سطوح العالم الافتراضي، حيث يتم تقاسمها على نحو عمومي. وتتزعزع كل الفواصل بين الزمن الاجتماعي الواقعي، والزمن الحميم الذي أصبح مباحًا على شبكات التواصل الاجتماعي. هكذا يخترع الزمن الرقمي مجتمعات الهشاشة، أو ما يسميه المفكر البولوني زيغمونت بومان (١٩٢٥–١٩٩٨م) «المجتمعات السائلة». إن مجتمعات التواصل مسكونة بمفارقة مفزعة؛ في حين توهمنا التكنولوجيات الرقمية أننا نتقاسم معًا فضاء الحياة والآمال والآلام، فإنها تخلق في نفس الوقت أشكالًا جديدة من العزلة، بحيث نفقد الصلات الحقيقية بيننا كأفراد اجتماعيين، من أجل أن نستسلم لتواصل افتراضي لاكتئاب عالمي معولم.

هو البؤس الرمزي المعمم تخفيه إغراءات الشبكة وحلولها الوهمية، وعيون المتطفلين على حيواتنا الحميمة، واستسلامنا إلى المجهول بعد أن خنقَنا الواقع في لحميَّته المفزعة.

إن ما يحدث هو إذن تسليم أنفسنا عن طواعية إلى شبكات افتراضية، هي في نفس الوقت شبكات مراقبة معولمة تنزع إلى القبض على العالم برُمَّته، فهي تنزع المواطن من وطنه، وتلقي به في فضاء افتراضي سائل زائل، هو اللامكان، هو أيضًا الترحل والضياع. إنه الزمان يخرج عن طوره، كما في مجاز شعري جميل لشكسبير.

نحن إذن بإزاء براديغم جديد للزمن، هو ما تسميه الفيلسوفة الفرنسية بوسي غلوكسمان؛ كوجيطو الزائل، بحيث يتمثَّل هذا الكوجيطو في هذا التحول العميق الذي حدث في الثورة الرقمية من ثقافة السلع إلى ثقافة الصور المتدفقة، أي: ثقافة الشاشات والأشباه والأشباح. إن هذا النوع الجديد من ثقافة الشاشات لا يعيد إنتاج الزمن بالمعنى التقليدي الخطي له، إنما هو ينتج زمنا آليًّا خاصًّا، زمن التأثير والإثارة، زمن الآلات المجردة المعولمة، بحيث توقِّع مكنات الزمن الرقمي المرور مما يسمَّى «الصورة البلورية» إلى «الصورة المتدفقة» الخاصة بالشاشات والصيرورات، تلك التي تنتج كوكبات من الصور والزمن الرهيف جدًّا.

غير أن الزمن الرقمي هو زمن المفارقات بامتياز؛ فهو زمن افتراضي زائل، لكنه مخزن ومبرمج ببرمجيات دقيقة ومضبوطة، إنه صيرورة بلا ذاكرة، لكنه زمن مكتظٌّ بالمعطيات والمعلومات. هذا الزمان لا يسيل على إيقاعات الزمن التقليدي والبيولوجي للإنسان، هذا الإنسان الذي يجد نفسه منفصمًا ومنقسمًا بين الواقعي والافتراضي. لكن على سطح الزمن الرقمي لا يحدث فقط التواصل الاجتماعي، ولا تشتغل شبكات الإرهاب والتهريب، ولا ترعبنا الشبكات الرقمية بألعاب الفيديو التي يدمن عليها أطفالها إلى حد تحولها إلى ألعاب قاتلة، بل ثمة مساحات خلاقة وموجبة للعوالم الرقمية، تجد في الفن الرقمي عبارتها المبدعة.

(٣) الفن في عصر الرقمنة

إن الفن الرقمي بوسعه أن يؤثث العالم الافتراضي على نحو مغاير، وذلك بأن يمنحنا أشكالًا جديدة من الذاتية لا تعيش وفق الزمانية البيولوجية، بل وفق زمنية الآلات. لكن لا ينبغي التفكير في هذا النمط من الزمن على نحو سالب؛ إذ بوسعنا التفكير فيه على نحو موجب عبر الفن الرقمي، الذي يجد صياغته ضمن نموذج أو برنامج من قبيل النماذج الافتراضية لفن المعمار. وهنا تشير علينا بوسي غلوكسمان مرة أخرى، ضمن

أفق جماليات الافتراضي التي توقِّعها، إلى أن أهم ما يمكن أن نغنمه من الفن الرقمي هو ما يلي:

أولًا: ظهور أشكال جديدة من الوساطات بين الفن والعلم.

ثانيًا: هو فن ما بعد استعماري يربط بين الثقافات، بحيث يمكن للصورة الرقمية أن تحتضن كل الأرشيفات الافتراضية للاختلافات بين الثقافات.

ثالثًا: تنصيب مدن افتراضية تقترح طريقة جديدة في هندسة المدن وتنظيم الفضاء، وتخترع فضاءات ذكية مغايرة للفضاءات الواقعية.

رابعًا: أصالة الفن الرقمي وجِدَّته، ضد حداثة تفصل بين المرئي والمقروء، وضد حداثة قائمة على استقلالية الفن عن بقية مجالات المعرفة، بحيث إن جماليات الافتراضي إنما هي جماليات «متعددة الأحاسيس، أي: هي جماليات بوسعها إعادة تنضيد المحسوس وتأسيس المعنى.

خامسًا: الفن الرقمي يخترع مكنات للنظر، ومفاعيل جديدة، ومشاعر مغايرة، وكائنات رقمية، هي أكثر مما يقع، وأبعد مما نتوقعه من أحداث. تهجين للكائنات وللأمكنة داخل براديغمات جديدة تواصل صناعة المعنى، وتأثيث العالم الذي يكاد يسقط كل يوم، تحت سطوة حضارة السلع، في قحط الثقافة، وبؤس عزلة الأفراد، والاكتئاب العالمي المعولم.

(٤) الفن الرقمي وأسئلة المستقبل

لقد بدأ الفن الرقمي يفرض وجوده كشكل جديد من الممارسة الفنية منذ عشرين عامًا، لكن تاريخ ظهوره يعود إلى خمسينيات القرن الماضي وظهور الصور الأولى التي نسميها صورًا إلكترونية. وفي سنة ١٩٦٦م ظهر أول عمل رقمي يعتمد على التكنولوجيات الرقمية. وفي سنة ١٩٧٠م ظهرت فنون الفيديو، والفنون الأدائية المباشرة. وحين نتكلم عن الفن الرقمي فإننا نقصد لا فقط فن الغرافيك والفوتوغرافيا وفنون الفيديو، بل وأيضًا الفنون التشكيلية والأدائية والتنصيبات والشعر والأدب أيضًا. ينبغي إذن الاعتراف أولًا بأن الفن الرقمي يوجد فعلًا، وهو في نمو مستمر، وله تاريخ كوني يعود إلى أكثر

من أربعين سنة، وله جمهوره ومدارسه ونقاده أيضًا. لكن ما هو الفن الرقمي؟[٢٦] إنه ذاك الفن الذي يعتمد على الحاسوب بوصفه آلة محاكاة رقمية للرسم والصورة والصوت البشري، وحتى للأوركسترا. وهو يقوم أساسًا على الخوارزميات والبرمجة المعلوماتية واختراع أعمال افتراضية. وهو فن يتغذى بخاصة من فن الهجانة. وبوصفه فنًّا افتراضيًّا يقطع مع النمط التقليدي للفنون، ويخترع نمطًا مغايرًا من الوجود؛ فإنه يطرح علينا اليوم أسئلة جمالية وفلسفية ونقدية حول مفهوم الفن نفسه، والفواصل بين الفن واللافن، وحول ماهية العمل الفني وعلاقته بالجمهور وبالمؤلف، وبالجمال، وبالصناعة الثقافية، وبسوق الفن. ويمكننا اختزال هذه الأسئلة الجديدة التي يطرحها الفن الرقمي على المشتغلين بالفن، وبالجماليات بعامة، من فنانين ونقاد وفلاسفة، في أربعة أسئلة:

الأول: خاص بمفهوم **الزمن الرقمي**؛ أيُّ زمنية يخترعها الفن الرقمي اليوم حينما نعلم أنه يحدث صلب زمنية الزائل التي يتحكم فيها منطق الخوارزميات والمعلوماتية؟ «إن الرقمي يقلب علاقتنا بالزمان، وطريقة عيشنا صلبه، ونمط إعادة إنتاجه، أو الاستباق عليه أو الانسحاب منه عبر الفن.»[٢٧] إضافةً إلى ذلك، فإنه وانطلاقًا من الزمن الرقمي نغير أيضًا التاريخ؛ لأن اختياراتنا الفنية تعيد اختراع تاريخ ما، عبر ضرب من مقاومة «الزمن الواقعي». إن الفن الرقمي لا يحدث في الزمن الرياضي العادي الواقعي، بل ضمن شبكة من البيانات الدقيقة التي تمت برمجتها عن طريق الذكاء الاصطناعي. إن الزمن الرقمي هو زمن تم إنتاجه تقنيًّا، وبالتالي فهو ليس الزمن المعطى في التجربة اليومية الواقعية.

ثانيًا: في **علاقة بكيفية نشر الفن الرقمي، ونمط جوَلانه داخل الثقافة الفنية**. فالفن الرقمي هو فن يقوم على التفاعل والمحادثة والمشاركة؛ لذلك هو يُحدِث انقلابًا رمزيًّا في علاقتنا لا فقط بالمؤلف وبالعمل الفني والجمهور، بل في ميكانيزمات انتشار الفن ومساهمته في بناء الثقافة. وفي حين يعوِّل الفن المعاصر على الوصول إلى الناس عبر مجال الفن، أي: الفنانين أنفسهم، ومجمل المؤسسات الثقافية الحكومية أو الخاصة،

---

[٢٦] Voir: E. Couchot et N. Hillaire, *L'art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Champs art, 2003.

[٢٧] Ibid., p. 11.

وسوق الفن، والنقد الفني، والتاريخ، والجماليات، من أجل الوصول إلى الجمهور، وهو يَدين إلى هذه الوساطات بوجوده وقيمته، فإن الفنون الرقمية تهدف إلى إقامة علاقة مباشرة بين العمل الفني والجمهور دون أي شكل من الوساطة الخارجية.

ثالثًا: الفن الرقمي في علاقة بعصر العولمة، أي: بسوق الفن والاقتصاد والصناعات الثقافية وبالعلم وبالتكنولوجيا، أي: العولمة بوصفها نسقًا لتكنولوجيات التواصل، وإعادة الإنتاج، وحفظ المعلومات، والانتشار الجماهيري، وهي بذلك تمارس تأثيرات مباشرة بالفن، وبالتالي بالفن الرقمي أيضًا. كيف يتم ذلك؟ من خلال توقيع أشكال جديدة من الأنماط العلائقية والتشاركية التي تتجلى ضمن مجال العلاقة بالفن وبالمجتمع وبالصناعة. ومن جهة أخرى يمكننا أن نلاحظ كيف أن الصناعات الرقمية هي بصدد القطع مع المنطق الناظم لوسائل الإعلام التقليدية.

رابعًا: يتعلق الأمر هنا بمسألة **حفظ الأعمال الفنية الرقمية**، وهنا نطرح السؤال التالي: **أيُّ شكل من الذاكرة هي الذاكرة الرقمية؟** سوف يكون لزامًا علينا أن نفهم كيف يتم استبدال ما سماه مالرو بالمتحف الخيالي بمتحف جديد، هو العالم الافتراضي. وإن هذا النوع من الذاكرة الرقمية إنما يطرح علينا مشاكل من نوع جديد خاصة بالحدود بين المحلي والعولمي، العمومي والخصوصي، والجماعة والفرد. ومع الرقمي يتم إذن تجاوز السؤال القديم حول مكان العمل الفني (الشرق والغرب، والفن الإسلامي، والفن المسيحي، والفن الأمازيغي ...) وإعادة طرحه بشكل مغاير. سنتكلم حينئذٍ عن **جغرافيا جديدة، وشكل جديد من الانتماء لا تكون فيه القوميات الحالية غير مزحة ميتافيزيقية**. إن الفن الرقمي يطرح علينا أفقًا جديدًا من الانتماء إلى العالم، أفق يعلو فوق عقولنا التقليدية والهوياتية، هو **الانتماء الرقمي**.

خلاصة

إن التفكير بالفن الرقمي اليوم يدفعنا إلى إنشاء نموذج منهجي فيما أبعد من الخصومة بين أنصار التكنولوجيا وأعدائها، أي: فيما أبعد من الاعتقاد في القدرات المذهلة للتكنولوجيا على إنقاذ العالم من جهة، ومن الاعتقاد في أن التقدم كارثة، وأن التكنولوجيا الحديثة ستجعل العالم يسقط في البربرية الكبرى من جهة أخرى. وعلينا أيضًا أن ننتبه إلى خطورة الخصومة حول مصير الفن بين من يروِّج للفن المعاصر الذي يتم استثماره

ضمن سوق العولمة، ومن يكتفي بالفن التكنولوجي الذي يظهر دومًا على هامش الفن الرقمي. إضافةً إلى ذلك، نحن مطالَبون بإعادة التفكير في الحدود بين ما هو فن وما ليس بفن، وبين الفن والعلم وبين الفنون نفسها، من أجل إسقاط الجدران بينها، انطلاقًا من نظرية التفاعل بينها، ومن براديغم التقاطع والتداخل بين الاختصاصات. إن ظهور الفن الرقمي يدفعنا إلى إعادة تنضيد فضاء الإستطيقا بما هي جملة التمثلات الفلسفية حول الفن، بحيث لم يعد بوسعنا التفكير في الفن والأعمال الفنية انطلاقًا من التناقضات الثنائية بين التقليد والحداثة، وبين النزعة الأكاديمية والنزعات المتمردة عليها.

نحن نعيش اليوم بعد نهاية السرديات الكبرى، وانفجار الحدود بين الثقافات، وتحوُّل العالم إلى مساحات عبور وهجرات وهويات هجينة، وظهور أشكال جديدة من الانتماء والمواطنة، ومفهوم جديد للإنسان نفسه، وتحوُّل مفهوم الشعب نفسه من هوية قومية جغرافية وثقافية إلى جموع إنترنتية افتراضية، مما يفرض علينا تعديل عقولنا على هذه الثورة الرقمية التي منحت شعب الإنترنت مساحات مغايرة للوعد بالحرية وبالفرح الرقمي أيضًا، كما تمنحه لأبنائنا ألعاب الفيديو. إن قوة الفن الرقمي اليوم تكمن في إعادة وضع البراديغمات القديمة موضع سؤال، أي: تلك النماذج التي تقوم على التناقض بين الثقافي والتقني، وعلى اعتبار التقني يهدد الحياة الرمزية والقيم الروحية، في حين أن الثقافي هو وحدة الوجود والمعنى معًا.

تبقى في الأخير الإشكالية المحرجة في الفن الرقمي هي التالية: أية مقاييس يمكن اقتراحها اليوم للفن؟ هل يمكن القول إننا بإزاء عصر غير قادر على إنتاج المقاييس الجمالية؟ ذلك أن الفن الرقمي لا يخضع إلى تقييمات ثقافية أو أسلوبية جمالية تقليدية، وجماليته تخرج من أفق التمييز الكلاسيكي بين الجميل والقبيح. ما ينتجه الفن الرقمي هو القدرة على التفاعل، وعلى عبور الحدود، والسخرية من صراع الثقافات. بقي علينا فقط أن ندافع عن خصوصيات التجارب الفنية، سواء كانت رقمية أو غير رقمية، وعن تحرير الفنان اليوم من أمرين اثنين؛ أن يتحول إلى مجرد تاجر، أو إلى مجرد مهندس أو مبرمج تقني.

الفصل الرابع

مستقبل المسرح

أرتو والشرق

أيُّ مسرح يشبه هذا العصر الذي اختلطت فيه الكوميديا بالتراجيديا، والمأساة بالملهاة، وتهريج السياسيين بخطابات الدعاة؟ وأيُّ مسرح بوسعنا الانتماء إليه نحن الذين أتعبتنا الثنايا، وأنهكتنا أحلامنا الساذجة في غد أفضل؛ مسرح القساوة أم مسرح العبث، مسرح الوضعيات أم مسرح الموت؟ وتتعالى أصوات المسارح، وتختلط في أذهاننا المعطوبة ملحمة بريشت وصراخ أرتو، وتتصافح كل الأيادي القذرة فوق عقولنا ليلًا، كي تتقيأ بعض الغثيان في شكل ثنايا لا تؤدي. ويرقص جنون أرتو وآلامه منذ مصحة روداز وهو يصرخ تحت الصعقات الكهربائية مع جثامين كانتور، من أجل أن يقهقه عاليًا مسرح العبث على لسان بيكات الذي يعرف جيدًا أن غودو لن يأتي أبدًا، وهو مع ذلك يصر على انتظاره. نحن أيضًا ما زال لدينا مساحة واسعة للفراغ، لمزيد من الأشباح على الركح، لأجساد بلا أعضاء، لأغنيات سوف نغنيها بأجسادنا قبل اللغة، وفيما أبعد من الدراما، وفيما أبعد من البشر.

لقد وقَّع فرانسوا ليوتار مفهوم ما بعد الحداثة في الفلسفة بكتاب له تحت عنوان **الوضعية ما بعد الحديثة**، انطلاقًا من أطروحة ألمعية لا تزال مغرية إلى حد الآن، هي «نهاية السرديات الكبرى». وإن المقصود بذلك هو سردية التقدم التنويرية، وسردية الجدلية الهيغلية، وسردية اليوتوبيا الماركسية. غير أن نهاية السرديات قد دفعت بالعالم إلى فقر روحي وعاطفي مُدقِع، نوع من «القحط الأنطولوجي»، على حد تعبير لنيغري، الأمر الذي جعل فيلسوفًا كبيرًا في قامة ألان باديو اليوم يصرِّح: «إن هذا العصر قد

فقد القدرة على الأفكار الكبرى»، وأن شعارات العدمية الجمالية، التي ما انفكَّ أحفاد نيتشه يوزعونها على عقول الناس في ضرب من الاندفاعة الرومنسية البهيجة، قد وقع إنهاكُها هي الأخرى. نعم الأفكار تتعب أيضًا، وكلما سقطت فكرة كبيرة سقط معها عالمها برُمَّته، حينئذٍ يحين الوقت لبومة المينارفا كي تحلِّق عاليًا منبئة بنهاية عصر ما، وحينها فقط «تأتي الفلسفة من أجل أن ترسم لوحة رمادية فوق لوحة رمادية، ذلك يعني أن عصرًا ما قد أُصيبَ بالشيخوخة»، وقد آن الأوان لبدء جديد. كانط قد عرَّف الحرية بكونها «القدرة على بدء شيء جديد»، لكن من يملك هكذا اقتدارًا لبدء جديد؟ ربما وحده الإنسان الأرقى، أو «ما بعد الإنسان»، بوسعه أن يُقدِم على هذا الأمر؛ لأنه يملك إرادة الاقتدار الكفيلة بتجاوز هذا النمط من الإنسان العدمي الكسول الذي يعتقد أن الآلهة قد صمَّمته على أحسن تقويم.

إن الكتابة المسرحية ما بعد الدرامية تنتمي إلى هذا الاقتدار الواسع الذي وقَّعه نيتشه كأول من استبق على ضرورة افتتاح طريقة مغايرة في التفكير والإبداع للنمط الغربي الكلاسيكي الحديث القائم على ميتافيزيقا الذات، ورومنسية العبقرية، وغطرسة اللوغوس الغربي المركزي الذكوري. إن الأمر يتعلق بعصر موسوم بالعديد من أشكال الما بعد؛ ما بعد ديني وما بعد علماني (هابرماس)، ما بعد فلسفي وما بعد ميتافيزيقي (رورتي)، أو ما بعد طوباوي وما بعد سياسي (جاك رانسيير).

كيف نؤرخ لهذا المسرح ما بعد الدرامي في خضمِّ امتزاج أصوات الما بعديين إلى حد تحوُّلها إلى ضجيج لا نكاد نفصل فيه بين أبواق السفسطائيين الجدد، وصوت الفيلسوف الذي نكاد لا نسمعه إلا همسًا؟

(١) في تعريف عاجل لمفهوم «ما بعد الحداثة»

نكتفي بالإشارة أولًا إلى أن المسرح ما بعد الدرامي هو أحد التنويعات المجازية على براديغم ما بعد الحداثة. وهو براديغم نكتفي هنا بتلخيص أهم الأطروحات الفلسفية التي جعلته ممكنًا، كما يلي:

- الحدث الأول هو كتاب **الكينونة والزمان** لهيدغر، بتاريخ ١٩٢٧م الذي وقَّع هدم ميتافيزيقا الذات، وتوجيه الفكر نحو سؤال الكينونة المنسي في الميتافيزيقا الغربية منذ أفلاطون. ومعنى هذا التبديل الجديد: الاستغناء عن مفهوم الإنسان

بوصفه ماهية ميتافيزيقية لاهوتية على أحسن صورة، وعن مفهوم الذات بما هي «عارفة بالعالم، وسيدة على الطبيعة»، بمفهوم «الدزاين» أو الكائن هناك القادر على التساؤل عن معنى الكينونة الخاص به، فالإنسان ها هنا لن تُقال على ماهية لاهوتية جاهزة، بل على كل كائن حوَّل نمط كينونته إلى أفق للتساؤل عن معنى الكينونة نفسها. وكل من لا يقتدر على اتخاذ السؤال عن المعنى باحة لوجوده لن يكون غير نوع من «الهُم» قبل الفلسفة.

- الحدث الثاني: أطروحة موت الإنسان التي أعلن عنها ميشال فوكو في نهاية كتاب **الكلمات والأشياء** سنة ١٩٦٦م، قائلًا: «إن الإنسان اختراع تُظهِر أركيولوجيا فكرنا بسهولةٍ حداثةَ عهده، وربما نهايته القريبة. ويمكن الرهان أن الإنسان سوف يندثر مثل وجه من الرمل مرسوم على حد البحر.»
- الحدث الثالث: نهاية عصر الكتاب، والدخول في عصر الكتابة (وهو عنوان الفصل الأول) من كتاب الغراماتولوجيا لدريدا، بتاريخ ١٩٦٧م.
- الحدث الرابع: «موت الكاتب»، وهو عنوان نص لرولان بارط، ١٩٦٨م.
- الحدث الخامس: ولادة براديغم الاختلاف مع دولوز في كتاب **الاختلاف والمعاودة**، بتاريخ ١٩٦٨م، وهو ما جعل ممكنًا أيضًا ولادة أشكال جديدة من الذاتيات، من قبيل «اللاشخصي» و«أوديب المضاد» (دولوز وغاتاري، ضمن كتابَي «أوديب المضاد»، ١٩٧٢م، و«ألف مسطح»، ١٩٨٠م)، ثم الجموع (نيغري)، والفلانيون (رانسيير وأغمبان).
- الحدث السادس: الإعلان عن نهاية السرديات الكبرى مع ليوتار، بتاريخ ١٩٧٩م.

(٢) مسرح القساوة

أنطونيو أرتو هو من وقَّع ثورة في المسرح المعاصر، بأن قطع مع الدراما بالقساوة. أية مسافة قطعها من أجل تكنيس سلطة الكاتب والنص الجاهز والممثل كوسيلة لمحاكاة النص؟ هي المسافة بين الدراما بما هي قصة وأبطال وحوارات، ومسرح القساوة بوصفه يولَد من الصراخ. إنه أنطونيو أرتو، الكاتب والمسرحي والرسام والشاعر، الذي قضى حياته بين الكتابة والحجز في المصحة العقلية، هو أرتو الذي كتب عنه دريدا قائلًا: «من يسمع صوت أرتو لن يكون بمستطاعه إسكاته.» وهو أيضًا أرتو الشرقي الذي يعود بنا إلى الشرق القديم من أجل مسرح قادر على الرقص وعلى الحلم، وعلى مصالحتنا بأجسادنا وأرواحنا معًا.

سأشتغل إذن على مسرح القساوة لأرتو، بوصفه أكبر فكرة مسرحية قد وقَّعت ثورة على الكتابة المسرحية، وأنجزت قطيعة حاسمة مع المسرح الدرامي البرجوازي، الذي يفترض قصة وأبطالًا وحوارًا بين ذوات على الركح، انطلاقًا من محاكاتهم لنص جاهز مكتوب سلفًا. هذا المسرح السيكولوجي الدرامي انطلق منذ القرن ١٧ مع موليار (١٦٢٢–١٦٧٣م)، وديدرو (١٧١٣–١٧٨٤م)، ثم مع أراغون (١٨٩٧–١٩٨٢م).

ولقد مثَّل مسرح القساوة بالنسبة إلى فلاسفة الاختلاف حدثًا كبيرًا لاختراع ضرب جديد لا من المسرح فقط، بل ومن التفلسف أيضًا. حيث مثَّل جنون أرتو حدثًا عميقًا جعل فوكو يتبنى فكرة الجنون كإحداثية فلسفية قادرة على التأريخ للعقل الغربي، القائم على مراقبة الأجساد وحجزها ومعاقبتها والتسلط عليها (وذلك انطلاقًا من كتابه **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي**، بتاريخ ١٩٦١م). وإضافةً إلى فوكو، اعتبر دريدا مسرح القساوة لأرتو توقيعًا لنهاية مسرح التمثيل، بحيث وقع، وفق عبارات دريدا، «طرد الإله من الركح»، وتحرير المسرح من لاهوت العلامة، ومن غطرسة الكلام، وهيمنة اللوغوس الغربي، مثلما اعتبر دولوز مسرح القساوة خطوط إفلات من الفضاءات المخددة بأجهزة الدولة، واقتنص أهم مفاهيم أرتو كي ينجز مع غاتاري «أوديب المضاد» على تصور جديد للجسد بوصفه «جسدًا بلا أعضاء»، مكنات رغبة ضد جهاز الدولة.

(٣) ما هو مسرح القساوة؟

يظهر هذا المفهوم ضمن نص لأرتو تحت عنوان «المسرح وشبيهه»، بتاريخ ١٩٣٨م. ويجد عبارته التامة تحت قلم أرتو فيما يلي: «علينا أن ننتهي من المسرح السيكولوجي، من دكتاتورية النص، من الفصل بين المتفرج والفرجة؛ وذلك من أجل أن نلتقي بالمصادر السحرية للمسرح المقدس، أي: المسرح الشعري والموسيقي والتشكيلي للفضاء.»[١] يقوم هذا المسرح إذن على زحزحة الكلمة وتعويضها بالصراخ. إنه مسرح الجسد قبل أن يصير كائنًا عضويًّا وقَّعه النحو ولاهوت العلامة، الجسد ها هنا بما هو لحم، هو هذا الشبيه، هذا الوجود المضاعف، مادة لزجة بلا شكل، شبح الروح والجسم معًا، هو مسرح الأجساد بوصفها أصواتًا وحركات وإشارات وأفكارًا معًا. مسرح يخترع لغة

[١] Antonin Artaud, *Le théatre et son double*, Paris, Folio essai, pp. 137-138.

جديدة ضد سلطة الكلمة، وسلطة النص المكتوب، وسلطة الكاتب، لغة جسدية لحمية مسكونة بقساوة الحياة وشهوتها معًا، فالقساوة ها هنا مؤلمة لكن بدون دماء، هي قساوة الحياة نفسها وهي تصيح عاليًا على لسان أرتو أن الكلمة الأخيرة حول الإنسان لم تُقل بعدُ، وأن المسرح لم يُجعل أبدًا كي يصف لنا الإنسان وما يفعل، إن المسرح مطالَب بأن يعيد إلينا كل ما يوجَد في الحب وفي الحرب، وفي الجنون أيضًا.[٢]

يفترض مسرح القساوة لأرتو ضربًا من الميتافيزيقا العميقة التي استلهمها من الديانات الشرقية القديمة، ومن العودة إلى نوع من الروحنة الغنوصية والصوفية والسحرية، إضافةً إلى قراءات فلسفية لنصوص نيتشه وهيدغر بخاصة. ويمكن القول إن مسرح القساوة، الذي هيأ عميقًا للمسرح ما بعد الدرامي، قد قام على ميتافيزيقا العودة إلى «ما قبل» رمزية جدًّا، هي ما قبل اللغة، وما قبل الجسم ككائن عضوي تحت سطوة لاهوت الكلام، وما قبل الدين كمؤسسة لمراقبة الأجساد والتحكم بها. هو مسرح لاختراع الروح فيما أبعد من دراما الديني. كيف تم التنضيد لهذه الروحنة ما بعد الدينية؟

علينا أن نشير بدءًا إلى أنه لا يمكن فهم مسرح القساوة لأرتو خارج تأثره العميق بنيتشه أولًا، وبهيدغر ثانيًا. ويُعتبر نيتشه هو أهم فيلسوف تأثر به أرتو؛ إذ هو قد قرأ له كتاب مولد التراجيديا (١٨٧٢م)، وهو الكتاب الذي يعود فيه نيتشه إلى روح التراجيديا تحت راية ديونيزوس رب الخمرة والموسيقى. أما عن هيدغر فقد اعتبره أرتو من أكثر الفلاسفة جدية، وقد قرأ له نص «ما هي الميتافيزيقا؟» (١٩٢٩م)، في ترجمة غير كاملة لهنري كوربان، إلى جانب مقاطع من **الكينونة والزمان**، المنشورة بتاريخ ١٩٣١م، ومحاضرة هيدغر حول هولدرلين، بتاريخ ١٩٣٨م.

وضمن نفس الأفق الذي أسَّسه نيتشه، يَعتبر هيدغر أن الإغريق ما قبل سقراط هم أول من أنجز البداية الأولى للحضارة الغربية. ويقترح هيدغر ضربًا من العودة إلى هذا التاريخ لنسيان سؤال الكينونة، من أجل استئنافه على نحو مضاد للميتافيزيقا الغربية، التي قامت على تصور أداتي للوجود منذ التمييز الديكارتي بين الوجود والموجود، تحت راية السيطرة على الطبيعة. ويَعتبر أرتو، في نفس الخط الذي افترعه هيدغر، أن هذه المادية الديكارتية هي أصل فساد الثقافة الغربية. ومن ثمة يقترح ضرورة العودة إلى

[٢] Ibid., p. 132.

التصوف الشرقي والديانات القديمة في أفق الثورة السريالية، وهو ما يقتضي تنشيط ضرب جديد من الميتافيزيقا المضادة للميتافيزيقا الكلاسيكية الغربية، القائمة على ثنائيات الذات والموضوع، الجسد والنفس، الفكر واللغة، المادية والمثالية، وعليه يتعلق الأمر لدى أرتو بمسرح يقع تأسيسه على ضرب من المخيال الغنوصي الذي يمنح معنًى للقساوة الكسمولوجية. وهنا علينا الإشارة إلى أن مسرح القساوة لأرتو إنما ينضوي تحت راية ضرب من الهرطقة الغنوصية التي سادت شرق المتوسط في القرنين الثالث والرابع للميلاد، وهي هرطقة جمعت بين الفلسفة والمسيحية، وتقوم على فكرة أن العالم سيئ على نحو جذري، وأن النفس ضحية قوًى شيطانية في عالم محروم من التدخل الإلهي. أما بالنسبة إلى أرتو، فإن أكبر تجربة قساوة تكمن في هذا التحول من الوحدة اللاواعية إلى الفرد الواعي، وأن الإنسان الذي وقع إخضاعه إلى هذا النوع من «الخبث الأصلي»، عليه أن يعيش هذه القساوة، وأن يصعِّدها على المسرح. ولقد اعتبر أرتو أنه إذا كان ثمة «قفزة ما فيما أبعد من هذه الكارثة فهي موكولة بيد المسرح الذي يعود إليه إنجاز العلامة الشعرية والسحرية لهذه القفزة عبر صوره وأشكاله». وفي هذا المعنى ذهب دريدا إلى أن أرتو يعتقد في أنه قد تمت سرقة جسده منه منذ صرخته الأولى، وأن المسرح الدرامي قد واصل هذه السرقة لجسد الممثل ولصوته، بل لقد فُصل صوته عن جسده؛ لذلك فإن مسرح القساوة يقتضي اختراق هذا الفصل، وتمزيق ركح التمثيل من أجل طرد العلامات، ورفض خطاب الهيمنة على الجسد إلى حد تحويل الركح إلى إمكانية اختراع مكان قبل الولادة، لغة قبل الجسم، هي بتعبير أرتو «لغة لم نعثر بعدُ على نحوها الخاص»، أي: لغة قبل كل أشكال السطو الغربي على الجسد.

وخلاصة القول أن مسرح القساوة، الذي استشرف على كل شروط إمكان الكتابة المسرحية ما بعد الدرامية، لا يمكن أن يُؤوَّل خارج هذا الانبهار الكبير لأرتو بالثقافات الشرقية والبدائية والمكسيكية، بحيث ينخرط هذا المسرح ضمن النقد الجذري للحداثة، والدعوة إلى العودة إلى ثقافات الشرق. يكتب أرتو ما يلي: «نحن أناس الغرب، نحن الأبناء الجديرون بهذه الأم الحمقاء، ما دام المتحضرون بالنسبة إلينا هم نحن أنفسنا، وأن كل ما تبقَّى، أولئك الذين يمنحوننا مقياسًا لجهلنا، إنما يتماهَون مع البربرية. ورغم ذلك، علينا أن نقول إن كل الأفكار التي خوَّلت للعالَمَين اليوناني والروماني بعدم الموت الفردي، بعدم السقوط في البهيمية العمياء؛ قد جاءتنا حقًّا من هذه الحاشية البربرية، وأن الشرق، بعيدًا عن كونه قد أتانا بأمراضه وقلقه، قد سمح بالحفاظ على علاقة مع التراث.»

(٤) أرتو وبراشت، ورهانات المسرح الجديد

يشترك براشت مسرحيًّا مع أرتو في هذا الأفق الروحاني المضاد للحداثة؛ ففي نص له بتاريخ ١٩٢٩م (المسرح الملحمي) يكتب براشت إن «المسرح له مفعول روحاني، احتفالي وطقوسي.» وفي هذا المعنى يشترك أرتو وبراشت في اعتراضهما التام مع المسرح السيكولوجي، بحيث يقع استبدال الروحنة ضد السيكولوجيا، والاحتفال والطقوس ضد التعبير الفردي، والمسرح القائم على الحركة ضد المسرح القائم على الكلام، أي: الحركات بدلًا عن المحاورات.

وهنا علينا أن نشير أيضًا إلى أن هذا المسرح الحركي هو مسرح مضاد للدراما الحوارية بين ذوات واعية، ها هنا يقع التركيز على الجسد بدلًا عن الذات. لكن ما الذي يستطيعه الجسد؟ وعلى أي جسد نحن قادرون؟ يجيب أرتو أن «الإنسان مريض لأنه قد صُمم على نحو سيئ، وحينما نجعل له جسدًا بلا أعضاء سنحرره من هذه السلوكات الآلية، وسنحوِّله إلى جسد راقص.» مضيفًا أن «الجسد هو الجسد، ولا يحتاج إلى أعضاء. الكائنات العضوية عدوة الجسد»، وهو معنى تحرير الجسد من هيمنة النصوص السابقة عليه، المقصود الجسد الذي يولَد على الركح راقصًا، من أجل أن يشوِّش نظام الجسد كمؤسسة خطابية وانضباطية ولاهوتية. وهنا يختلف براشت عن أرتو؛ فهو يعبر عن هذا الجسد فوق المسرح قائلًا: «تسللْ تحت إنسانك واستقر مطمئنًّا، حاول أن تحس بجلده وكيف يتفاعل مع لطائف الهواء، اختبِر أحشاءه، وامتحِن ما بوسع قلبه أن يتحمل.» في مقابل ذلك يقر أرتو بالتمزق بين الجسد والشبيه، بالشبح الذي يصرخ بصوت المومياء: «لا حياتي قد اكتملت، ولا موتي قد أُجهِضَ تمامًا؛ لأن الموت لم يعد يشغلني»، وذلك يعني أن الأجساد التي تظهر على الركح سرعان ما تتحول، بحسب عبارة لبريشت، إلى «أشباح تطارد أشباح الواقع الزائف من أجل إظهار الواقع الحقيقي». فما يسميهم المسرح الدرامي «الممثلين» إنما يتحولون في مسرح القساوة إلى منطقة أبعد من الدراما، حيث تولَد الحياة من جديد في منطقة بين بين، بين الحلم والواقع، حيث يعود الإنسان مضاعَفًا دومًا بشبيه، معلَّقًا دومًا بين الجسد والفكر.

لكنْ أيُّ نوع من الرسالة يراهن عليها هذا المسرح؟ أرتو يجيب: خلق الفراغ، ويكتب قائلًا: «إن كل شعور قوي إنما يخلق فينا فكرة الفراغ، وإن اللغة الواضحة التي تمنع الفراغ، تمنع أيضًا ظهور الشعر في الفكر.»

وهو نفس ما يردده بعده برشت: «إن المسحوق ينبغي أن يفرغ الوجه لا أن يملأه.» هكذا إذن يهدف المسرح إلى إفراغ الأشياء والأشكال من أجل الكشف عن بداهتها،

حيث يُقر براشت ما يلي: «من الفراغ، من هذا اللون الأبيض الذي يَسِم الخوف والموت؛ يتعلم الناس.»

خاتمة

لقد مثَّل مسرح القساوة لأرتو الشكل الأصلي من المسرح ما بعد الدرامي الذي وقَّعه الناقد الألماني هانس ثيس لهمان بتاريخ ١٩٩٩م. غير أن المسافة الفاصلة بين مسرح أرتو ومسرح ما بعد الدراما قد نجحت إلى حد كبير في إخفاء كمية المخزون الميتافيزيقي الذي أودعه أرتو في ركح القساوة؛ ذلك أنه ثمة دومًا ميتافيزيقا عميقة تدير شأن سياسات المعاني، ونظام جولانها ضمن الأفق الكبير لعصر ما. وإن هذا الانتماء الجمالي والفلسفي العام إلى باحة الـ «ما بعد» إنما جاء من مخاضات رمزية متوعرة، من تحرير الجسد والفكر من أشكال السطو اللاهوتية والسياسية عليه، مثَّل أرتو أهم حلقة مسرحية فيها. غير أن هذا الـ «ما بعد»، وإن كان مُغريًا بوعوده، قد يكون مخيفًا بمساحة اللامتوقع اللامتناهية التي يخفيها. وقد يعيدنا إلى أشكال من الـ «ما قبل» (يوناني، شرقي، بدائي، غنوصي، أو تصوفي، أو سحري، أو وثني) التي قد لا تعود وإلا وهي تجرجر في خطاها عوالم لم تعد مناسبة للانتماء إلى المستقبل. لكن مَن بمستطاعه تملُّك وجهة المستقبل؟ ربما حسبنا فقط أن نواصل التقدم على إيقاع الكارثة (بعبارة لبنيامين)، أو أن نخترع أقاليم وجودية مغايرة صالحة للسكن (بعبارة غاتاري)، أو أن نترحَّل وفق خطوط إفلات وفضاءات فنية صقيلة، لكن حذارِ! سيبقى هذا الترحال محفوفًا بالخطر؛ لأنك قد تلتقي على نفس خط الإفلات بمن ترغب في الإفلات منه؛ خطوط فاشية أو أصولية أو نازية، أجندات ولوبيات، هل نقول إذن مثلما قال هيدغر ذات مقابلة: «وحده الله بوسعه أن ينقذنا»، أم نقول مع دولوز: «لا ينبغي أبدًا أن نعتقد أن فضاء صقيلًا بوسعه أن ينقذنا»؟!

الفصل الخامس

الزمان – السرد – الهوية: تأويلات ريكور

ليس ثمة من مجال أفضل لاختراع المستقبل صلب تشكيل الزمان وتنضيد القدرة على اللامتوقع كما التخييل والسرد؛ فإيقاع الزمن في مجال الفعل البشري يعدِّله الأدب والاستعارات والطابع الشعري للغة، وهو ما يمنحنا هوية سردية مفتوحة على العوالم التخييلية الممكنة فيما أبعد من كل أشكال الهويات الأخرى. فالممكن التخييلي الذي يمنحه لنا السرد ها هنا هو معنى المستقبل بوصفه مواجهة لقوة الزمان المدمرة، وهشاشة الحياة معًا. لكن الهوية التي تخترعها القصص ليست هوية فوق الزمان، بل هي هوية تاريخية زمنية تجيز العبور من التاريخ إلى السرد، وتنتصر لهوية التخييل الأدبي على هويات العقيدة، وهكذا يتم المرور من هوية تتأسس على ماضٍ كسول جاهز وقابل للاستعمال في جبَّة تجار اللاهوت، إلى هوية تاريخية تتملك الزمن بالشعر والأدب، وترتقي به إلى مصافِّ اللغة المنفتحة على كل عوالم التخييل الممكنة. هذا ما نظَّر له كتاب **الزمان والسرد**، للفيلسوف الفرنسي بول ريكور، في أجزائه الثلاثة. وهو تنظير يقوم على اشتباك فلسفي متوعر مع تاريخ التصورات الفلسفية للزمان منذ أرسطو، إلى حدود هيدغر، مرورًا بأوغسطين وكانط وهيجل. وفي الحقيقة يتعلق الأمر بثلاثة براديغمات كبرى للزمن؛ أرسطو الذي يعتبر الزمان كسمولوجيًّا في علاقة بالحركة وبالقبل والبعد، أي: بوصفه ترتيبًا للأحداث والأفعال، وأوغسطين الذي يعتقد أن الزمان هو زمن الأبدية، وهو ثلاثي الأبعاد، وهيدغر الذي أسَّس لزمن الكينونة التي تأتي من المستقبل، بوصفه التجربة الأصيلة للزمنية. ويتلخص الصراع بين هذه النماذج الثلاثة بخاصة في السؤال عن المستقبل من أين يأتي؟ فهو عند أوغسطين يبدأ من الحاضر، لكن عند هيدغر كل شيء يأتي من المستقبل، حتى الماضي نفسه. ومن أجل معالجة هذا النقاش الفلسفي حول مسألة الزمان في علاقته بالسؤال عن المستقبل، يقترح بول ريكور

وساطة السرد، قائلًا ما يلي: «يصير الزمن إنسانيًّا بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية، ويتوفر السرد على معناه الكامل حين يصير شرطًا للوجود الزمني.»[١] بهذا المعنى يقيم ريكور ضمن هذا الكتاب ضربًا من الوساطة بين تصور أوغسطين للزمن، ومفهوم أرسطو للحبكة، وهو ما يمثل عنده، وعلى حد تعبيره «مفتاح مشكلة العلاقة بين الزمان والسرد»،[٢] وذلك انطلاقًا من أن «أرسطو قد تجاهل الجوانب الزمنية للحبك»،[٣] في حين أن «مفارقات أوغسطين عن تجربة الزمن لا تَدين بشيء لفعالية رواية قصة.»[٤] أما عن التحليل الوجودي للزمان الذي نجده لدى هيدغر، فيخصِّص له ريكور الفصل الثالث من الجزء الثالث من كتاب الزمن والسرد، مشتبكًا مع هذا التصور الفلسفي البراديغماتي الذي جعل الوجود في العالم يمر عبر السؤال عن الزمان، وأن ليس من زمان إلا صلب الكينونة، وذلك عبر مفهوم المستقبل بوصفه هو الذي يصنع الحاضر، وهو الذي يجعل الوجود في العالم ممكنًا أيضًا. وهنا ينطلق ريكور من الفقرة رقم ٦٥ من كتاب **الكينونة والزمان**، حيث نقرأ ما يلي: «فالكانيَّة تنبثق من المستقبل، بحيث إن المستقبل الذي قد-كان (وبعبارة أفضل: الذي كان-يكون) قد سرَّح الحاضر انطلاقًا من ذاته. وإن هذا النحو من الظاهرة الموحِّدة، من جهة ما هي مستقبل يكون-ما-كان-على-سبيل-الاستحضار، نحن نسميها **الزمانية**.»[٥] وانطلاقًا من هنا نصبح كائنات مفتوحة على المستقبل بوصفنا «اعتزامًا مستبقًا»، وقدرة على الاستشراف، واستطاعة للإقبال على الممكن، وهو معنى أن نوجَد على نحو أصيل.[٦]

لكن كيف يكون هذا الاستشراف ممكنًا؟ لن يكون هذا الأمر ممكنًا إلا انطلاقًا من اللغة بوصفها الواسطة بين الزمان والكينونة. وذلك يتم عند ريكور انطلاقًا من تحويله السرد إلى ضرب من المعرفة، وليس فقط مجرد حكي. من هنا يتنزل السرد منزلة أساسية

---

[١] بول ريكور، **الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي**، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة جورج زيناتي، الجزء الأول، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦م، ص٩٥.

[٢] نفسه، ص٩٧.

[٣] نفسه.

[٤] نفسه، ص٩٥.

[٥] مارتن هيدغر، **الكينونة والزمان**، ترجمة فتحي المسكيني، مصدر سابق، ص٥٦٨-٥٦٩.

[٦] نفسه، ص٥٦٦.

في تشكيل الزمن في علاقته بالتاريخ، وبمجال الفعل البشري، وبالمخيال وبالمستقبل معًا. والسرد هنا هو بمثابة المعمار الخيالي للغة. ولقد تم الاشتغال منذ الفلسفة التأويلية على النصوص بوصفها ما تبقى بعد موت الكاتب في أفق تأويلية كونية خاصة بالعلوم الإنسانية (غادامار نموذجًا)، أو على تفكيك النصوص خارج أسوار الأنطولوجيا، وذلك في أفق لغة بلا ذات (دريدا). لكن ريكور يقترح تجاوز هذه الإمِّية بين ذات تأويلية ولغة تفكيكية تأكل نفسها باستمرار، وذلك نحو علاقة تأويلية مغايرة بين الزمن والسرد، هدفه تجديد الخطاب الفلسفي حول الاستعارة وحول السرد القصصي وحول الزمان المروي معًا. وإن الأدب في ذلك هو الواسطة الوحيدة لتحرير الزمان من الْتباسه بتسريح الماضي، وفتح الحاضر على مستطاع الكينونة السردية.

لقد خصَّص بول ريكور الجزء الثاني من كتابه الزمان والسرد، لمناقشة إمكانية التأسيس لنظرية تأويلية جديدة حول ما يسميه «التجربة القصصية للزمن».[٧] ومن أجل مقاربة هذه التجربة القصصية للزمن بوصفها تملك «أفقها في عالم تخييلي يبقى هو عالم النص»،[٨] ينطلق الكتاب من مناقشة متوعرة لأهم النظريات المعاصرة في الأدب منذ الفهم البنيوي إلى النظرية السيميائية، وصولًا إلى ألعاب الزمن، واشتباك تأويلي مع مفهوم جينيت للعبة الزمن، والفرق بين زمن السرد وزمن الأفعال النحوية، بحيث تعلق الأمر باستشكال لما يسميه «طموحات علم السرد الساعي إلى العقلنة»،[٩] انطلاقًا من رسم لحدود الحبكة الأرسطية، على ضوء مكتسبات الرواية الحديثة، حيث تم «توسيع فكرة فعل يحاكي أو يمثِّل إلى النقطة التي نستطيع معها أن نقول إن مبدأ شكليًّا للتأليف يحكم سلسلة التغيرات التي تؤثِّر في كائنات شبيهة بنا.»[١٠]

يتوقف بنا الكتاب منذ فصله الأول عند مسألة شائكة، تتعلق بالقول بأفول السرد، ونهاية الرواية الحديثة نفسها. وهو قول يجده ريكور بخاصة لدى والتر بنيامين الذي يذهب، وفق تعبير ريكور نفسه، إلى «أننا قد نكون نحيا حقبة لم يعد فيها للسرد مكان؛ إذ لم يعد لدى البشر تجربة يشتركون بها. وهو يرى في تجربة الإعلانات العلامة

---

[٧] نفسه، ص١٧١.

[٨] نفسه.

[٩] نفسه، ص٢٧.

[١٠] نفسه، ص٣٢-٣٣.

الدالة على تراجع السرد هذا، تراجع اللاعودة.»[١١] ويتم تنزيل هذه المسألة ضمن نقاش حول علاقة القصص باللاهوت، كما لو كان الأمر يتعلق بضرب من الترحيل للأسطورة الإسكاتولوجية إلى الأدب، وهو ترحيل أفضى إلى تحويل السرد إلى «أسطورة محطمة» تجعل الأديب في شخص بيكيت، ذاك «اللاهوتي الضال لعالم عانى من السقوط، لكنه لن يحصل على الخلاص.»[١٢] ومن جهة أخرى، يحيلنا ريكور على تصور نيتشه الداعم للمأساة، بوصفها حاجة حيوية من أجل مقاومة الموت، وذلك عبر «الافتتان الديونيزي بالفوضى».[١٣] وخلاصة القول في هذا السياق هو استعادة الإيمان بقوة الوظيفة السردية رغم نهاية الرواية الحديثة، بحيث يعترف ريكور بذلك قائلًا: «ربما كنا بالفعل شهود — وصناع — موت معين، هو موت فن سرد القصص، وربما كانت الرواية أيضًا تُحتضَر كشكل سردي، ولكن ربما كان من الضروري أن أشكالًا سردية جديدة، لا نعرف كيف نسميها، تمر في طور الولادة، وأنها ستشهد على حقيقة أن الوظيفة السردية لا تزال قابلة للتحول، لكن تحوُّلها لن يصل إلى حد الموت.»[١٤]

«**دفاعات عن السرد**»،[١٥] ذاك هو إذن مشروع ريكور في ثلاثية الزمان والسرد، ما يؤرِّق الفيلسوف ليس العلاقة بين الكينونة والزمان، كما كتب هيدغر اعتبارًا، وأن السؤال المنسي هو السؤال عن الكينونة، إنما هو السؤال عن مستطاع السرد في المصالحة بين التاريخ والشعر. كيف نفهم التأويل السردي للتاريخ؟ يعود بنا ريكور إلى الفلسفة التحليلية، بحيث ظهر أول شكل من الدفاع عن السرد التاريخي مع الفيلسوف الأمريكي آرثور دانتو[١٦] الذي لم يكن هدفه الانخراط في مقاربة إبستمولوجية للتاريخ، بل الاشتغال على «الإطار المفهومي الذي يحكم استخدامنا لنوع معين من الجمل السردية».[١٧] والمقصود به اشتغال الفلسفة التحليلية على اللغة التي بها نصوغ تصوراتنا حول العالم في قالب أفعال في صيغة الماضي. الأمر الذي تدحضه الفلسفة التحليلية،

---

[١١] نفسه، ص٦٠.

[١٢] نفسه، ص٥٦.

[١٣] نفسه، ص٥٩.

[١٤] نفسه، ص٦٠.

[١٥] نفسه، ص١٩٣.

[١٦] نفسه، ص٢٢٧.

[١٧] نفسه.

وتقترح فلسفة مغايرة للتاريخ «لا تتعامل إلا مع أفعال بصيغة الحاضر.»[١٨] والهدف من هذه المقاربة الوصفية التجريبية هو تجاوز فلسفة هيغل القائمة على «فلسفة تاريخ ثابتة». وهذه الفلسفة تقوم في مجملها على الفرضية التالية التي يعبِّر عنها ريكور كما يلي: «الكلام على مجمل التاريخ يعني تشكيل صورة كاملة عن الماضي والمستقبل، ولكن الإعلان عن رأي في المستقبل يعني التقدير الاستقرائي انطلاقًا من تصورات الماضي ومتوالياته باتجاه ما يُنتظر أن يأتي، ولكن ليس ثمة تاريخ للمستقبل؛ وذلك بسبب طبيعة الجُمل السردية، التي تُعاود وصف الأحداث الماضية في ضوء أحداث لاحقة غير معروفة من قبل الفاعلين أنفسهم.»[١٩]

إن النقاش الذي يهمنا هنا حول فكرة العلاقة بين السرد والمستقبل، هي إمكانية أن يتحول السرد إلى براديغم لكتابة التاريخ من جهة، بحيث لن يكون التاريخ مجرد علم، بل هو تأويل سردي لما يحدث، وهو أيضًا براديغم للزمن المروي، كما يحدث في كل أشكال القصص تعلق الأمر بالأسطورة أو الملحمة أو المأساة أو الملهاة أو الرواية الحديثة. لكن هل يمكن اختزال السرد التاريخي في مقاربة نظرية الجمل السردية؟

تقوم هذه النظرية على نقد الفكرة القائلة إن الماضي ساكن وأزلي، بينما المستقبل هو مفتوح وغير متوقع، وهي فكرة تفترض أن «الأحداث تسقط في وعاء تتراكم فيه دون أن يكون تبديلها متاحًا، فلا ترتيب ظهورها قابل للتغيير، ولا يمكن إضافة أي شيء إلى مضمونها إلا عبر الإضافة إلى ما يتبعها.»[٢٠] إن هذا النقاش الذي يجريه ريكور حول علاقة السرد بالقدرة على الحكي عن زمن يكون فيه الماضي أزليًّا، والمستقبل مفتوحًا؛ يفترض إمكانية وصف تام لما حدث وفق الترتيب الذي حدث به. وهو أمر مستحيل إلا متى أدخلنا في اعتبارنا مفهوم «الراوي المثالي» القادر على سرد ما حدث كما حدث؛ وذلك لأن الحقيقة المتعلقة بهذا الحدث لا يمكن معرفتها إلا بعد الوقائع، لكننا — يقول ريكور — في ضرب من السخرية قد «نسينا أن نجهِّز الراوي المثالي بمعرفة المستقبل.»[٢١] والنتيجة النهائية من هذا النقاش حول علاقة السرد بالمستقبل هي: «لا يوجَد تاريخ

---

[١٨] نفسه.

[١٩] نفسه، ص٢٢٧–٢٢٨.

[٢٠] نفسه، ص٢٢٩.

[٢١] نفسه، ج١، ص٢٣٠.

للحاضر، بالمعنى السردي حصرًا لهذا المصطلح. مثل هذا الشيء لن يكون إلا استشرافًا لِما يمكن أن يكتب المؤرخون مستقبلًا.»[٢٢]

ثمة حدود للسرد إزاء الْتباسية الزمان، وهي حدود تجد مصدرها في كوننا «لا نعرف أبدًا ما سيكتبه المؤرخون عنا مستقبلًا، كما أننا ليس فقط لا نعرف أي الأحداث سيكون مهمًّا.»[٢٣]

كيف يمكن التفكير بالتوافق بين السرد التاريخي والسرد القصصي؟ أي: بأيِّ معنًى يمكن للطابع السردي للغة أن يقاوم الْتباسية الزمان، وأن يرتقي بالزمان إلى اللغة؟ تلك هي الإشكاليات التي يعالجها الجزء الثالث من كتاب الزمان والسرد تحت عنوان دقيق، هو «الزمان المروي». وهو زمان يمنح الزمن شكلًا عبر القارئ كهوية سردية تتوسط بين العالم المتخيَّل والعالم المَعيش، أي: بين زمن السرد التاريخي وزمن السرد القصصي.

(١) في الهوية السردية

ضمن دفاعه عن السرد بما هو قدرة على مواجهة سر الزمان الذي يحيط بنا، يقترح علينا بول ريكور ضمن الجزء الثالث من الزمان والسرد مفهومًا يغير عميقًا تصورنا التقليدي لهوياتنا، هو مفهوم الهوية السردية.[٢٤] وهو مفهوم نحَتَه ريكور في أفق

---

[٢٢] نفسه، ص٢٣٢.

[٢٣] نفسه، ص٢٣٣.

[٢٤] من أجل فهم أهمية هذا المفهوم في تنضيد مغاير لمسألة الهوية كما تسود في الدلالة الأنثروبولوجية لها، بوصفها هوية قومية أو دينية أو عرقية، وإضافة ريكور الأساسية انطلاقًا من استئناف تأويلي لما افترعه هيدغر في الفقرة ٢٥ من الكينونة والزمان، وذلك تحديدًا في كتابه «الذات عينها كآخر»، انظر: فتحي المسكيني، **الهوية والزمان: تأويلات فينومينولوجية لمسألة النحن**، بيروت، دار الطليعة، ٢٠٠١م، ص١٠. حيث يتم جمع أهم المكاسب التي افترعها ريكور حول مفهوم الهوية. وأهم هذه النتائج عندنا يتصل بأن الهوية لا يمكنها من جهة أن تتقوَّم إلا بوصفها استمرارًا في الزمان، ومن هنا وُلدت الهوية السردية، بوصفها قدرة تخييلية على تحويل الزمن إلى زمن مروي عبر القصص. وذلك في معنًى دقيق، هو «أن السرد يساعدنا على بيان أصيل لوجه تقوُّم «الهو» بالزمان»، وهذا الضرب الطريف من الهوية إنما يقطع من جهة أخرى، وفق عبارات المسكيني، مع «النزعة التأسيسوية لفلسفات الكوجيطو، ومن ثمة تأويله لمسألة الهوية ليس فقط بأنها لا تعدو أن تكون هوية سردية، وليس هوية قومية فوق الزمان، بل بخاصة أن تأسيس الهوية على العقيدة، في عصر انحسار كل أنواع التأسيس الميتافيزيقي، هو موقف

براديغم أدبي جديد يختلف عن براديغم الفضاء الأدبي (بلانشو)، والنص (البنيوية)، والرواية (لوكاتش)، والأدب بوصفه التزامًا (سارتر).

لكن ما معنى الهوية السردية؟ يتم التمييز هنا بين دلالتين لمفهوم الهوية؛ الهوية في معنى الهو نفسه، أي: «الهو هو»، التي تُقال على كل موضوع يستمر في الزمن على شاكلة الحجر أو الشجر. والهوية في معنى «الهو عينه»، أي: القدرة على التماسك أو الثبات الإرادي للذات أمام الآخر عبر النمط الذي وَفْقه يسلك شخص ما، بحيث بوُسع الغير أن يعوِّل عليه. وهذا النوع من الهوية يجسِّد مفهوم الوعد الذي ألتزم به، «أنا الذي يوجَد»، وليس فقط «ما أنا كائن بعدُ». فأنا لست مجرد هوية مغلقة عما كنت عليه، إنما أنا هوية مفتوحة على وعد ألتزم بالإيفاء به. وهنا يظهر مفهوم الهوية السردية بوصفه المكوِّن الثالث للهوية الشخصية، أي: قدرة الشخص على سرد أحداث وجوده على نحو منتظم. لكن هذا النوع من الهوية السردية غير ممكن إلا عبر الاشتغال على قصص التاريخ والمخيال. وهو ما جعل ريكور يقسِّم ثلاثيته المعروفة تحت عنوان الزمان والسرد، بحيث يقع تقسيم هذا الاشتغال التأويلي على براديغم جديد للهوية، إلى ثلاث مراحل؛ السرد التاريخي (الجزء ١)، السرد القصصي (الجزء ٢) وأخيرًا الزمان المروي (الجزء ٣). وإن ما يحرك مكنة التأويل هنا سؤال أساسي: هل يمكن القول بنهاية فن الحكي بكل أشكاله؛ الأسطورة والقصص الديني والرواية نفسها؟ وكيف بوسعنا تصوُّر عالم بدون قصص؟ وماذا تبقى لنا — نحن الذين ننتمي إلى عالم فلسفات النهايات، أي: نهاية الذات والتاريخ والإنسان ونهاية السرديات — من أجل أن يقول كل منا: «أنا كائن» أو «أنا موجود»؟ إن ما هو مزعج هنا هو تحطيم فكرة الشكل نفسها إلى حد نصير فيه هيولى، كتل من الغرائز الاستهلاكية، أشبه بالسلع في عالم البضاعة المطلقة، وهو ما يهدد بحسب ريكور فكرة «العيش معًا». ومن أجل تحصين هذا الأفق الإتيقي والسياسي معًا علينا أن نستعيد فكرة الحكي والقصص والسرد. وفي هذا المعنى يكتب ريكور: «ليس لدينا أدنى فكرة عما ستكونه ثقافة لا نعرف فيها ما يعنيه الحكي.»[٢٥]

ليس له من قوام سوى البعد الروحي للنداء، وليس البعد الفلسفي للسؤال». انظر: المسكيني، المرجع المذكور، ص١٠.

[٢٥] بول ريكور، **الزمان والسرد: التصوير في السرد القصصي**، الجزء الثاني، ترجمة فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية د. جورج زيناتي، طرابلس، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦م، ص٦٠.

إنه من أجل التأسيس ثانية لثقافة السرد يستعيد ريكور نظرية أرسطو في المحاكاة بوصفها «منبعًا للسرد التاريخي وللسرد القصصي معًا»، وذلك في ثلاثة معانٍ؛ «المحاكاة ١»، بوصفها فهمًا مسبقًا للتجربة البشرية، أي: شبكة الرموز التي يجسدها التراث والتقاليد والقيم العابرة للأجيال. و«المحاكاة ٢»، أي: جملة الأعمال الأدبية التي تتنزل ضمن دائرة «التفسير». و«المحاكاة ٣»، التي تتعلق بإعادة التصور، أي: بفعل القراءة، وذلك باعتبار القارئ قطبًا أساسيًّا ضمن حقل الوظيفة السردية التي تخرج من الرمز إلى النص إلى الفعل. وضمن هذا الحقل التأويلي للهوية السردية كنموذج أدبي مغاير ينشِّط ريكور مفهوم الحبكة، ويُدرِج هذا المفهوم ضمن جدلية خاصة بين التاريخ والأحداث السردية. فإذا كان التاريخ يحدث وفق «مبدأ انتظام تتالَى فيه الأحداث»، فإن الحدث السردي الذي يحدث بمحض الصدفة إنما يساهم في إنجاز معقولية الحبكة نفسها؛ ذلك أنه من دون أحداث سردية، أي: مفاجآت وطفرات، يفقد التاريخ كل دينامية زمنية. ومن جهة أخرى، من دون نظام تاريخي تتحول الأحداث العرضية إلى مجرد مصادفات دون أي أمل في توحيدها. وهنا تتدخل «الجدلية التشكيلية» القائمة بين أشكال الانسجام التاريخي وأشكال التنافر السردي، وهي جدلية تمنح هيئة للأحداث، وهو معنى إنجاز الحبكة نفسها. وهنا يولَد مفهوم السرد بوصفه تلك القدرة على تشكيل الأحداث بمنحها حبكة سردية تخلق الانسجام بين التاريخ الكلي، والأحداث التي قد تحدث فتعرِّض الحبكة إلى الخطر.

ما يهمنا في هذا السياق هو هذا «التناظر الفعلي بين السرد التاريخي والسرد القصصي»،[٢٦] الذي يكمن في قدرة السرد على تصوير ما يمنعه التاريخ؛ وذلك لأنه «في السرد القصصي فقط يضاعف صانع الحبكات الالتواءات التي تسمح بإقامة تقسيم إلى زمن يستغرقه زمن السرد وزمن الأشياء التي تُسرد.»[٢٧] والجدير بالذكر هنا هو أن السرد القصصي لا يكتفي بإعادة تصوير الزمان ومضاعفة الْتواءاته، إنما هو لا ينفك في كل مرة عن أن «يفتح فضاء لا محدودًا أمام تمظهُر الزمن».[٢٨] وهنا يتجلى الانفتاح على الزمن بوصفه انفتاحًا على المستقبل، ما دام المستقبل تخييلًا لزمنية مغايرة دومًا؛

[٢٦] نفسه.

[٢٧] نفسه، ص٢٦٢.

[٢٨] نفسه، ص٢٦٢.

لذلك ينتصر السرد القصصي على السرد التاريخي انتصار المستقبل على الماضي. فإذا كان التاريخ هو القدرة على الكلام على الماضي، أي: تصوُّر للزمان الفعلي، فإن السرد القصصي يعيد تصور الزمان وهو يدخل تحت راية نظرية في الفعل، أي: في تغيير تصوُّر الناس لأنفسهم ولعالمهم المَعيش. وهو ما يكتبه ريكور منذ الجزء الأول من الكتاب قائلًا ما يلي: «إن السرد يدل من جديد على العالم في بُعده الزمني، بقدر ما يكون القص والحكي والإنشاد إعادة تكوين للفعل متابعة لدعوة القصيدة.»[٢٩]

لكن السرد القصصي لا يمنح الأحداث شكلًا فقط، إنما هو يقترح عالمًا. وهو ما عبَّر عنه ريكور: «إن العالم عندي هو الشبكة الكاملة من الإحالات التي تفتحها جميع أنواع النصوص الوصفية والشعرية، التي قرأتها وفهمتها وأحببتها.»[٣٠] كيف العبور من النص إلى العالم؟ إن وساطة القارئ فقط هي التي تجعل هذا الأمر ممكنًا، القارئ ليس فقط بوصفه مصاحبًا للتخييل الذي يقترحه النص، بل بما هو «متملك»[٣١] لهذا العالم نفسه. يتعلق الأمر بإنجاز العبور من السرد التاريخي إلى السرد القصصي، وهو أمر لا يمكن تصوره إلا عبر القارئ، أي: «عندما يواجه عالم النص عالم القارئ. عندها فقط يكتسب العمل الأدبي معنًى بكل ما تعنيه الكلمة، عند التقاطع بين العالم الذي يسقطه النص، والعالم المَعيش للقارئ.»[٣٢]

وهنا يقع تحرير السرد من النص المغلق وفتحه على عالم القراءة. إننا نكتب من أجل القراء، وتبعًا لذلك، فما نكتبه يخرج عن حدود الأسوار الداخلية للنصوص. إن السرد يؤرخ للحياة، وبما هو كذلك فهو يعيد تشكيل الذات التي تسرد نفسها أو تمنح حياتها للسرد. والسرد هنا هو الأدب بما هو هذه الورشة الوسيعة، حيث يختبر السرد مصادر تنوع الهوية السردية، رُب هوية هي الشكل الوحيد لمستقبل الهويات، التي لن يكون بوسعها المكوث في علبة الماضي المغلق على استعارات ميتة، بل هي مطالبة بتجديد سردياتها بما يجعل الزمان يرتقي إلى مصافِّ اللغة، من أجل تصميم معمار الخيال. وحده الخيال الذي يتغذى من السرد القصصي بوسعه أن يسرِّح الماضي من أسره، وأن يفتح لغة ما على الممكن المستقبلي الذي بحوزتها.

---

[٢٩] نفسه، ج١، مذكور سابقًا، ص١٣٧–١٣٨.

[٣٠] نفسه، ص١٣٦.

[٣١] نفسه، ج٣، ص٢٣٩.

[٣٢] نفسه، ج٢، ص٢٦٣.

ثمة إذن نوع من النضال السردي الدائم من أجل تجديد الهوية وإثرائها، وتحويلها إلى هوية مرنة وديناميةٍ تقوِّي من مناعة الأشخاص ضد التحجُّر في حدود الهويات المغلقة. لكن وفق أيِّ نموذج يسلك هذا النضال السردي؟ إن التعامل مع الحياة بوصفها نسيجًا من القصص المحكي إنما يوقِّع إمكانية تأويلية للمصالحة بين التاريخ والتخييل. فنحن نحكي من أجل أن نتعرف على أنفسنا، ومن أجل أن نفهم أنفسنا، ومن أجل أن نتقاسم التجربة المعيشة مع الآخرين كما لو كانوا أنفسنا، أو كما لو كنا نحن آخرين أيضًا. فعن السؤال الفلسفي الكبير: من أكون؟ يمكننا أن ننتهي مع ريكور إلى الإجابة التالية: «أنا سردية فحسب». لكن بشرط أن أكون قادرًا على إنجاز الحبكة الخاصة بي، أي: على منح مبدأ انسجام لكل الأحداث العارضة التي تحدث في وجودي. أنا سردية نفسي، بشرط أن أكون قادرًا على منح المعنى لأفقر الأحداث الخاصة بي، أي: إلى درجة قدرتي على تحويل الصدفة إلى قدر. لكن الهوية السردية لا تحيل هنا إلى أي ضرب من الذاتوية الميتافيزيقية على طريقة ديكارت وكانط، أو ظاهراتية على طريقة هوسرل، أو النرجسية الفردية على طريقة فرويد، بل هي هوية زمنية تاريخية معًا. إن الزمن نفسه هو زمان مروي أو لا يكون، وهذا هو عنوان الجزء الثالث من كتاب الزمان والسرد. كيف يمكن للسرد القصصي أن يخترع الزمان نفسه صلب التاريخ الكلي؟ وهنا نجد أنفسنا أمام إحراج فلسفي عميق؛ من جهة لا يوجَد الزمان بالنسبة إلينا إلا بوصفه حدثًا سرديًّا يحتاج كي يكون إلى الرموز والعلامات والنصوص، ومن جهة أخرى يهزم الزمان السرد نفسه بأن يبقى مستغلقًا عن اللغة. وهنا يظهر مدى «الْتباس الزمان» إزاء «قوة السرد في الارتقاء به إلى اللغة»؛[٣٣] وذلك لأن الزمان يمكن الحديث عنه بطرق أخرى، مما يجعله «يظل مستغلقًا حتى على السرد نفسه»[٣٤] لأنه يفلت من حدود التشكيل. وفي هذا السياق يظهر مفهوم الهوية السردية في نوع من النتائج الأخيرة التي يرسمها ريكور لورشته الكبرى عن السرد التاريخي، ثم عن السرد القصصي، وأخيرًا عن الزمان المروي نفسه. ويكتب ريكور في آخر فقرة من كتابه ما يلي: «والحقيقة أنه لا شيء يُلزمنا بالانتقال من فكرة الهوية السردية إلى فكرة وحدة التاريخ، ثم الاعتراف بحدود السرد وهو يواجه سر الزمان الذي يحيط بنا.»[٣٥] ها هنا نجد أنفسنا أمام مفارقة عجيبة بين قوة السرد

[٣٣] نفسه، ج٣، ص٤١٠.

[٣٤] نفسه.

[٣٥] نفسه، ص٤١٢.

في تشكيل الزمان، واستغلاق الزمان نفسه، وكأنه يخرج منتصرًا رغم وقوعه أسيرًا في حبكة السرد. إن الزمان المروي يضعنا إذن أمام ضرب من إخفاق السرد عن السطو على الزمان نفسه. غير أن ما يخفق هنا ليس التفكير، بل هو الغرور، الذي يحرِّض فكرنا على اعتبار نفسه سيد المعنى وسلطانه. إن الهوية السردية إذن ليست حرة تمامًا من هذا الضرب من الادعاء المُلازِم لها بوصفها «ذاتًا فاعلة تهيمن على المعنى كله».[٣٦] لكن هذا الادعاء الذي يخفق عبره السرد في أن يستنفد قوة التكلم التي تعيد تصوير الزمان؛ ليس أمرًا مذمومًا، إنما هو محرِّض على مزيد من البحث من لدن الأفراد والجماعات عن «هوياتهم السردية الخاصة».[٣٧] يتعلق الأمر إذن بوضعية تأويلية تسمح باللقاء بين ما يسميه ريكور في آخر صفحة من الجزء الثالث من ثلاثية الزمان والسرد «الْتباسية الزمان وشعرية السرد».

هكذا يقع التجديد في مفهوم الهوية عبر براديغم الهوية السردية الذي يفتح به ريكور أفقًا تأويليًّا وإتيقيًّا جديدًا يحرر الهويات من الهوية الثقافية المغلقة على دين أو عرق أو قومية ما. فالهوية السردية تمنح الأفراد والجماعات الثقافية القدرة على تملُّك سردياتها الخاصة، وعلى تجديدها على الدوام معًا، وذلك باعتبارها سرديات تحدث صلب الزمن، وهي في نفس الوقت تمنحه شكلًا مغايرًا معًا. والزمن ها هنا هو زمن القارئ الذي بوسعه إعادة تشكيل السرد وتجديد الزمن المروي عبر تجربة القراءة والتأويل. نحن إذن هويات سردية في معنًى يمنحنا فيه السرد — بأشكاله أدبًا أو شعرًا أو أساطير — الزمنَ الخاص بنا في كل مرة. فالزمان نفسه لا يحدث إلا على نحو سردي، رغم كونه يهزم السرد باستغلاقه عليه، والْتباسه صلب استعارات القصص وطياته الرمزية. لكن الزمان المروي هنا هو زمان مستقبلي في جوهره؛ لأنه ينبع من التخييل من جهة، وبما هو زمن الفعل، أي: تجديد تأويلنا للعالم عبر وساطة القارئ من جهة ثانية. هكذا تتكون هوياتنا الشخصية نفسها عبر تفاعل دينامي بين السرديات الخاصة وقصص المخيال الجمعي. لكن الهوية السردية ليست ثابتة ولا مغلقة حول نفسها؛ لأنها زمنية تنسج نفسها صلب نسيج الحكايات التي تندمج ضمنها على نحو متجدد على الدوام.

---

[٣٦] نفسه.

[٣٧] نفسه، ص٤١٣.

تمثِّل العلاقة بين الزمان والسرد — التي بسطنا أهم ملامحها من خلال ثلاثية بول ريكور — البراديغم السردي الكبير لإمكانية الحديث عن قدرة الأثر الفني الأدبي نموذجًا على اختراع عالم الزمنية، وفتحه على المجال العملي للتجارب الرمزية عمومًا. فالسرد بوصفه «ينقل إلى اللغة تجربة»[٣٨] يمثِّل نموذج نظرية الفعل، وهو ما يعبِّر عنه ريكور قائلًا: «وهكذا فالأدب السردي، من بين جميع الأعمال الشعرية، هو نموذج للفعلية العملية، من خلال انحرافاته ونماذجه أيضًا.»[٣٩] فكل تجربة قصصية تخترع عالمها الخاص وتمنحه للقارئ كما لو كانت ضربًا من مضاعفة تجاربنا عن «الأبدية»، بل كما لو كان «الزمان يتيح لنفسه أن تتخطاه الأبدية في عالم ممكن.»[٤٠] والممكن ها هنا هو إحالة على مفهوم المستقبل بوصفه مجالًا سرديًّا وأدبيًّا يكلف الأدب بمهمة مواجهة قوة الزمان المدمِّرة بقدرة الأدب على بسط عوالم تخييلية، حيث يجعل «الخيال من اللغة ذلك الخطر الأدهى».[٤١] وهو خطر يدفعنا إلى الاعتراف بهشاشة الحياة وقوة الزمان على تدمير كل شيء.[٤٢]

ماذا يحدث في حالة الإعلان عن نهاية فن القصص؟ وكيف يمكن تصور مستقبل بلا قصص؟ سيخرج الزمان يومئذٍ منتصرًا، وسيعلن الشاعر عن عبثية الشعر في أزمنة البؤس، حيث قد نتحول عندئذٍ إلى مسوخ تعبر السوق الكبيرة للعالم، مسوخ لا تتقن غير الاستهلاك والقتل. لكن حذارِ من السرديات المغلقة؛ لأنها لا تنتج سوى كائنات فقدت علاقتها بالزمن، وتحولت إلى مسوخ تراثية لا تتقن غير التحديق بالظلام. إن سردية تشتق نفسها من هوية مغلقة على ماضٍ أزلي غيرُ قادرة على تخيل مستقبل ممكن.

---

[٣٨] نفسه، ج١، ص١٣٤.

[٣٩] نفسه، ص١٣٥.

[٤٠] نفسه، ج٣، ص٤٠٨.

[٤١] نفسه، ج١، ص١٣٥.

[٤٢] نفسه، ج٣، ص٤١٢.

الفصل السادس

حول سينما «نهاية العالم»

حول نهاية العالَم يتخاصم الكاهن مع العالِم، ومهندسو الحروب مع الحقوقيين، والفلاسفة مع السياسيين وأصحاب المال والمتحكمين بخرائط العالم وجغرافيا المستقبل. هؤلاء جميعًا يشتغلون على نهاية العالم، كلٌّ على طريقته؛ بعضهم يرى فيها خلاصًا إلهيًّا مما يحدث، وآخرون ينضدون لأشكال مختلفة من الحروب؛ نووية أو غذائية أو فيروسية أو إعلامية، من أجل نمو رأس المال، وإدارة شئون حضارة السلع. ولكن للسينما حكاية أكثر إغراء مع نهاية العالم. إن السينما تجسد رأسًا مشاهد نهاية العالم، وتبسطها أمام أعيننا في أشكال فنية وتكنولوجية مذهلة تجعل الناس يستغنون عن كل السرديات التقليدية التي لم تعد تشبع فضول الإنسان المعاصر ومخاوفه إزاء ما سيحدث له في المستقبل. وأيُّ شكل من المستقبل لعالم قد لا يبقى منه سوى الفيروسات والفراغ؟ وماذا لو أن فيروسًا لا مرئيًّا تمامًا بوسعه أن يوقِّع نهاية عالم أنجزته عقول وآلات بشرية عملاقة؟ هذه بعض أسئلة تسكننا جميعًا هذه الأيام تحت وقع تهديد فيروس الكورونا، الذي يهدد هو الآخر باقتحام أجسادنا، وحتى بتوقيع نهاية حياتنا.

السينما في زمن الكورونا، كما الحب في زمن الكوليرا، عنوان قد يمنحنا فسحة من الأمل يكون فيها البشر قادرين عبر الحب على استعادة قدرتهم على الفرح. فرح أن يكون ثمة دومًا ما يُرى، أي: عالم يحتضننا ونأوي إليه بوصفه نمط وجودنا نفسه. السينما هي العالم حينما يفقد العالم توازنه ويُصاب بالهشاشة. ذاك هو الحب الذي تمنحه لنا السينما حينما تصبح أنيسنا الوحيد في عالم مُوحِش. فرح وحب وشوق إلى لقاء شخوص من البشر، وسماع أصوات للغات تخاطبنا، وأفق انتظار تؤثثه مشاعر غامضة ومتناقضة، فيها الهلع من الفيروس القاتل، وفيها وعود العلماء باللقاح، وفيها أيضًا الأغنيات التي لا تزال الحناجر تصدح بها مقاومةً لشبح الموت في كل مكان. إن

مشهد بعض الإيطاليين منذ أيام وهم ينشدون معًا من شرفات شققهم لهو مشهد مذهل على نحو عميق؛ إنهم بذلك يقولون لكل العالم إنهم لا زالوا قادرين على محبة الحياة. وإننا في مدننا التي تسقط هذه الأيام في مشهد جنائزي معمم، إنما «لا تزال لدينا دومًا أغنيات جديدة سنغنيها فيما أبعد من البشر» (على حد عبارة للشاعر بول سيلان). لكن الوباء هذه المرة لم يقتصر على بلاد بعينها، بل هو وباء عالمي يقطف الأرواح حيثما اتفق هنا وهناك ساخرًا من أذكى العقول وأقوى البلدان تقدمًا وعتادًا وأموالًا. هل ينتصر الفيروس على ذكاء الإنسان وخياله الخلاق معًا؟

يقول الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه: «إن الحياة بلا موسيقى خطأ فادح.» لكن بوسعنا نحن اليوم أن نقول إن الموت أيضًا يحتاج إلى الموسيقى؛ فهو موت بلا طقوس دفن ولا مودعين ولا صكوك غفران. إن الكورونا لم تترك أحدًا لم تعلن عليه الحرب، حتى المعابد والمساجد وكل المقدسات قد عطلت أعمالها إلى حين يجد العلماء لقاحًا ينقذ الجميع بآلهتهم ومسارحهم وشوارعهم ومدنهم. لقد كتب الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز أننا «نكتب من أجل كل العجول المذبوحة»، والمقصود هنا كل الضحايا الذين يموتون في الحروب. لكننا اليوم نعيش على وقع حرب من نوع مغاير؛ حرب الفيروسات ضد البشر. وهي حرب بكتيرية أدخلت العالم في وضعية سريالية أشبه بالخيال. لقد افتكَّ الفيروس كل الأمكنة الجماعية، ومنع على الجميع الفضاءات العمومية، وفجأة تعطلت كل الهويات الجماعوية وكل الممارسات المشتركة. إنها وضعية وبائية خيالية أقحمت الجميع في زمنية وجودية مغايرة، هي زمنية العبث أو الاستثناء أو العدمية السالبة، أو هي زمنية التوحد بامتياز. وهي لعمري كلها أنماط من الأزمنة التي تصلح للسرد والتخييل على أنحاء شتى. ولقد تنبأت بهذه الوضعية الوبائية سينما نهاية العالم وما بعد نهاية العالم، كجنس فني تستثمر فيه سينما هوليود الأمريكية منذ تسعينيات القرن الماضي. ولقد صار هذا الجنس الفني هذه الأيام إلى أكثر أنواع السينما رواجًا في سياق العزل والحجر الصحي الذي يحتاج فيه الأفراد إلى مقاومة كارثة وباء الكورونا العالمي، عبر نمط من «تدبير المتوحد».

لكن الفن ما فتئ يقنعنا بأن الكارثة التي تحل بالواقع غير قادرة على أن تهزم القدرة على الخيال. ولقد قال بورخس: «إن أعظم ما يمتلكه الإنسان هو الخيال.» فالخيال هو ما يجعل الواقع نفسه يتحول إلى قصة كفيلة بالانتصار بالحب، أي: بالسرد والخيال، على كل الكوارث والأوبئة. وربما يكون الفن، بما هو إنتاج رمزي خيالي للحياة،

هو الشكل النموذجي للتعبير عن الحب؛ حب هدفه أن يكون ثمة دومًا عالم يحمينا، حتى ولو كان عالم الخيال. وقد كتب بودلير عن المخيلة ما يلي: «ما دامت المخيلة قد خلقت العالم، فإنها تحكمه.» ويكتب غابريال غارسيا ماركيز في هذا السياق ما يلي: «إن الواقع سيثبت إن آجلًا أو عاجلًا أن المخيلة على حق.»

وفعلًا هذا ما تُظهِره بعض الأفلام التي أنجزها مبدعون في سياق سينما نهاية العالم. ومن بين هذه الأفلام التي أصبحت هذه الأيام الأكثر مشاهدة من طرف سكان المدن التي تعيش في الحجر الصحي؛ فيلم «العدوى»، بتاريخ ٢٠١١م. وقد توقع هذا الفيلم بكل ما وقع للعالم هذه الأيام من تفشٍّ لفيروس قاتل يفتك بحياة كل الناس، ويجعل كل العالم في هلع عالمي مرعب. وهذا الفيلم الذي أنجزه ستيفن سودربرغ هو عبارة عن تخييل ديستوبي حول فيروس قاتل يتفشى بسرعة رهيبة بين الناس، ويقتل الأشخاص المصابين به في أيام قليلة. وفي هذا الفيلم الذي يشبه ما يحدث في العالم اليوم في سياق كارثة وبائية عالمية، يأتي الفيروس القاتل من الصين أيضًا، ومن هونغ كونغ تحديدًا. والطريف هو الطريقة الرائعة التي يلتقط بها هذا الفيلم كل ما يحدث في زمن الأوبئة العالمية؛ منذ حياة الأشخاص، إلى قرارات المنظمات العالمية وإجراءات الدول، بما في ذلك قرارات العزل والحجر والحظر، وفوبيا الهلع العالمي، وهشاشة الأفراد الممنوعين من حياتهم العمومية، ومن حريات التنقل والتواصل والتجمع والترفيه والسفر. أما الفيلم الثاني الذي صار أيضًا وسيلة شفاء من فوبيا الفيروس، فهو فيلم «إنذار» (Alerte)، بتاريخ ١٩٩٥م، وهو فيلم يسرد أيضًا مشاهد يعيشها سكان مدينة صغيرة في كاليفورنيا، يواجهون فيروسًا قاتلًا اسمه «موتابا»، مما دفع السلطات إلى فرض الحجر على المدينة. ويأتي في نفس هذا السياق فيلم ثالث، هو فيلم كوميدي فرنسي، عنوانه «مشاكل» (Problemos)، بتاريخ ٢٠١٧م، حيث تظهر نهاية العالم بسبب وباء عالمي.

تنتمي هذه الأفلام وغيرها كثير إذن إلى سينما نهاية العالم، التي تصور لنا العالم بصدد كارثة نووية أو طبيعية أو بكتيرية. وهي سينما قد مكَّنت من ظهور جنس فني مماثل يستأنفها على نحو مغاير، هو سينما ما بعد نهاية العالم. وهو النوع من الأفلام الذي يجسِّد تخييلًا لوضعية البشر الناجين من الموت بعد نهاية العالم. والفرق حينئذٍ بين فيلم نهاية العالم وفيلم ما بعد نهاية العالم هو فرق في زمنية التخييل ومكانه؛ حيث ينهار، في النوع الثاني من السينما، الزمان والمكان اللذان اعتدنا عليهما، ولن يبقى حينئذٍ

غير زمنية الهاوية، أو السقوط في ضرب من التيه والضياع المرعب، واللامكان الموحش. غير أن هذا النوع من الأفلام إنما يترك دومًا للبشر القدرة على المقاومة من أجل البقاء على قيد الحياة، حيثما لا يتبقى غير مجرد الحياة. وفي هذا المعنى تظل السينما، على حد عبارة للفيلسوف الفرنسي جون لوك نانسي، «هي الحياة»، وربما «لا يكون الواقع غير ضرب من السينما». وفي ظل تعطيل الواقع بسبب وباء الكورونا، سيواصل الناس الحياة عبر مشاهدة الأفلام، وألعاب الفيديو، وقراءة الروايات، والإنصات إلى الأغنيات.

تلك هي الحاجة إلى الفن في زمن الكورونا؛ بوسع فن السينما أن يمنح الأفراد في وضعية العزل التي هم فيها إمكانية التحرر من مخاوفهم. إن للفن وظيفة تطهيرية، فهو يساعدنا على التخفيف من حدة قساوة ما يحدث؛ ذلك أنه حيثما ينهزم الواقع، وينهار سقف المعنى ضمنه، ويُدفَع بالعالم في فوضى الرعب، تستلم المخيلة زمام الحكم؛ إنها تواصل الحفاظ على الأمن الرمزي والنفسي للبشر حتى في أحلك لحظاتهم وأكثرها هشاشة. إن الفن يحمينا من السقوط في الفراغ، ويشير علينا حتى في أكثر الأعمال الفنية إثارةً للرعب بأن الحياة لا تزال ممكنة، وبأن ما حدث لا يعدو أن يكون مشهدًا سيحفظه التاريخ، لكن المستقبل يجهز لنا قصصًا مغايرة.

إن سينما نهاية العالم إنما تمثِّل في هذا السياق الدلالي الواسع ضربًا من العيادة الطبيعية، التي تمنح الأفراد في سياق هذا العزل العالمي الإجباري ضربًا من الشفاء الرمزي من مشاعر الهلع، وتخفِّف عنهم وطأة الواقع بتحويل هذا الواقع رمزيًّا إلى مجرد مشاهد خيالية، وهذا هو معنى انتصار الفن على فوبيا الوباء القاتل. وتنتمي هذه السينما إلى ما نسميه بفن المريع، أو فن الرعب، بحيث يهدف هذا النوع من الفن إلى إثارة الشعور بالرعب وبالروع في القلوب، وهو إنما ينجز شكلًا من التنضيد الفني للمساحة التي تجمع بين واقعة مرعبة وشعور بالرعب، وهو بذلك ينطلق من وضعية سردية استثنائية، هو فن يلقي بالمُشاهد في زمان الرعب والضياع والدمار، من أجل أن ينبِّهه إلى هول ما قد يحدث، حينما يتعلق الأمر بفيلم استباقي، أو إلى قساوة ما يحدث فعلًا. إن هذا النوع من الفن يخفف من حدة الواقع، ويحوله إلى مادة تخييلية، أو مجرد مشهد قابل لأن يتحول إلى قصة. إنه شكل من انتصار الخيال على الواقع. في هذا المعنى يكتب غابريال غارسيا ماركيز ما يلي: «لا يبقى من الواقع إلا القصة.»

إن أفلام الرعب التي تناسب هذا الوضع الوبائي العالمي اليوم، تنتمي في الحقيقة إلى ما يُسمَّى بجماليات المريع، التي وقَّعها في الفلسفة المعاصرة جون فرانسوا ليوتار،

الذي يعتبر أن ما تبقى هو «الشهادة على ما يحدث». غير أن ما يحدث هو لا إنساني على نحو مفزع. والسؤال الكبير سيكون حينئذٍ: ماذا يمكن للسينما أن تخبرنا عن خوفنا؟ وهذا هو السياق الجمالي العام الذي تشتغل في أفقه سينما نهاية العالم، أي: سياق قلق الإنسانية الحالية إزاء المستقبل الذي صار موضوع ريبة من طرف الجميع. لكن الإنسانية الحالية تعرف جيدًا أي الأضرار سببتها حضارة التكنولوجيا الحديثة للطبيعة نفسها إلى حد صار فيه الحديث عن الاحتباس الحراري موضوعة عالمية مقلقة للجميع. هل تكون الطبيعة بصدد الثأر من البشر عن طريق فيروس الكورونا الذي يُقال اليوم إنه قد نجح في التخفيف من التلوث في العالم؟ لكن بأي ثمن؟

ما دام الفن هو الحارس النموذجي للحياة الرمزية للبشر، لن تكون نهاية العالم غير استعارة أدبية تحث الناس على الحفاظ على الحياة كأقدس مهمة لهم على وجه الأرض. لكن الفن لا يحرس الوضعية الرمزية للبشر فقط، بل هو يبدعها ويجددها على الدوام، وهو ما يتجلى ضمن أفلام سينما ما بعد نهاية العالم، بحيث يقع الاشتغال على بعض البشر الناجين بعد نهاية العالم، ويقع على نحو مذهل منح هؤلاء إمكانية استئناف الحياة، وربما إعادة إنقاذ العالم أو اختراعه على نحو مغاير. إن ما يثير الدهشة في هذا النوع من السينما هو قدرة الفن على تخطي حدود العالم، واستئناف عمل التخييل والإبداع فيما أبعد من المخيلة نفسها.

إذا كان وباء كورونا العالمي قد أرغم الجميع على العزل والحجر، وحظر الجولان، وافتكَّ منا مساحات الحياة الرمزية، وسلبنا حرية التنقل والسفر والترفيه والنشاطات الفنية الجماعية؛ فإن مواصلة الحياة في هذا العزل المعمم غير ممكنة إلا بالفن. وهو ما كتبه الفيلسوف الفرنسي المعاصر رونيه جيرار عن الأدب «أنه يصاحبنا في جحيم الحياة الحديثة؛ ذلك أن الجحيم الحقيقي هو أن يظن المرء نفسه وحيدًا في الجحيم». وربما يكون الفن هو الوجه المشرق من الكارثة، وأنه وحده «مقدس من نمط جمالي سيخرجنا من طوارئ التاريخ وأهواله». وفي انتظار استعادة العالم لعافيته تبقى الفنون فسحة يمكنها أن تفك عزلتنا، وأن تصاحبنا في هذا العبور نحو ضفة أخرى، وأن تكسر جدران الحصار التي يفرضها شبح الوباء علينا، فلنحافظ على محبتنا للحياة عبر مواصلة الحياة الروحية والرمزية التي تمنحها لنا الفنون بأنواعها.

الفصل السابع

الأدب ضد الطاعون

ألبار كامو والعبث

كل شيء ينبئ، في نظر بعض العلماء والمفكرين، بأن هذه الحضارة تنحو سريعًا نحو الانهيار التام.[١] الأزمة الإيكولوجية، واستنفاد خيرات الأرض، وثقب الأوزون الذي يهدد بسقوط السماء فوق رءوسنا، الأزمة الاقتصادية وسقوط بلدان برُمَّتها في الفقر الفاحش وفي ديون لا تنتهي للبنك الدولي، الإرهاب العالمي المعولم الذي يهدد بتفجير صورة العالم الحديثة حيثما شاء. بعضهم تحدث عن نهاية العالم، وبعضٌ آخر انخرط بعد في تخيل الحياة بعد نهاية العالم، كما تفعل السينما الهوليودية منذ ثمانينيات القرن الماضي، لكن كيف ستكون نهاية العالم أو انهياره؟[٢] أغلبهم توقع أنها ستكون نهاية نووية أو إيكولوجية، لكن أن ينهار العالم بسبب فيروس يهاجم الحياة فجأة ويفتك بها حيثما حل، هذا هو ما يوقِّع هذه الأيام الفزع العالمي من فيروس لا مرئي يداهم المدائن، ولا يترك غير جثث الموتى والرعب الكوني. وفجأة يصبح الرعب هو أعدل الأشياء قسمة بين الناس. بعض المفكرين فسر هذه الكارثة الوبائية بأنها حرب جرثومية يشنها قادة الإمبريالية العالمية ضد الأجسام العارية إلا من مجرد الحياة، وذلك من أجل إعادة بناء النظام الرأسمالي، وبرمجة أجنداته وخرائطه ومصالحه الاقتصادية. أما العلماء فقد

---

١ Julien Wosniza, *Pourquoi Tout va s'effondrer*, éditions les liens qui libèrent, 2018.

٢ Pablo Servine, Raphaiel Steven, *Comment Tout va s'effondrer*, Seuil 2015.

انصرفوا للعمل على إيجاد اللقاح المناسب لمقاومة المرض. لكن بين نظريات المؤامرة وخرافات العوام والمشعوذين، وطموح العلم إلى الانتصار الطبي على الوباء، يفترع الأدب لنفسه دومًا منزلة استثنائية؛ إنه يتقن الْتقاط تفاصيل الوضعيات القصوى، والتوغل في ظلمة سراديب الألم، فهو اقتدار على رسم تجليات الرعب، كما تذهب إلى ذلك جوليا كريستيفا، معتبرةً أن الفن، والأدب بخاصة، هو «مبحث أنطولوجي»[٣] يصاحب الأفرادَ في هشاشتهم، وفي رعب المعاناة التي يعيشونها. وهي معاناة خاصة بعصر الكوارث، من قبيل ما عاشه العالم بعد الحربين العالميتين من أزمة وجودية وضعت معنى الوجود الإنساني موضع سؤال، وجعلت الأدباء ينخرطون في أدب العبث. وهو أدب تجلى في فن الرواية والمسرح والشعر، وظهر مع ألبار كامو، وساموبل بيكات، وسارتر، وليونسكو. وفي هذا السياق مثَّلت رواية الطاعون لألبار كامو، التي صارت الأكثر قراءة في هذه الأيام، براديغمًا استثنائيًّا للكتابة في زمن الكارثة، بحيث يمكن لهذه الرواية أن تمثِّل نموذجًا فنيًّا لتخييل ما يحدث لنا اليوم. إن الأطروحة التي سنختبرها في هذا المقال هي التالية: أن الأدب إن كان لا يمنحنا حلولًا لهذه الكارثة الوبائية العالمية، فهو يمنحنا إجابات عن خوفنا وهلعنا إزاء شبح الموت الذي يهدد الجميع. لكن كيف الكتابة على الأوبئة؟ وأي نوع من السرد يمكنه احتضان مساحة الألم التي تعيشها الأجسام المريضة وهي على حافة الهلاك؟ إن تسريد الموت كأفق وحيد للكارثة الوبائية يفترض تصورًا دقيقًا للإنسان بوصفه جسمًا حيًّا فقط، أي: مساحة جرثومية مفتوحة على الفيروسات القاتلة.

يذهب الفيلسوف الإيطالي المعاصر جورجيو أغمبان في كتابه «الإنسان المهدور دمُه: سلطة السيادة ومجرد الحياة»،[٤] إلى أن الأفراد تحت سيادة حالة الاستثناء التي دخلت فيها الإنسانية الحالية قد صاروا إلى ضرب جديد من «الإنسان المهدور دمُه»، الذي يجسِّده المنفيون واللاجئون والمرحَّلون، وكل الذين يهربون من بلدانهم التي صارت تضيق بهم. من ذلك ما يحدث منذ سنوات تحت راية سفن الموت والمنتحرين غرقًا. وفي هذه الوضعية الاستثنائية التي تمثِّل ضربًا من المنفى العالمي المعمم، يعيش الفرد مفارقة مقلقة؛ فهو بالرغم من كونه لا يزال يستأنف حياته بالمعنى البيولوجي للكلمة، فهو لا

[٣] Julia Kriesteva, *Pouvoirs de l'horreur*: Essai sur l'abjection, Seuil, 1980.

[٤] Giorgio Agamben, Homo Sacer: *le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1998.

يملك حياة سياسية. لقد صار إذن الإنسان إلى مجرد الحياة. لكن يبدو أن الإنسانية اليوم في سياق هذه الحرب الجرثومية المرعبة، قد صارت مهددة حتى في مجرد الحياة، أو في الحياة العارية من كل طموح غير قيد الحياة في المعنى البيولوجي المحض. لقد حوَّل فيروس كورونا البشر إلى أموات مع تأجيل التنفيذ، وأقحم الجميع في حالة من الحجر والتعطيل لكل أنماط الحياة المشتركة. إن هذا الوباء العالمي يدفعنا إلى تنزيل هذا الوضع العام ضمن براديغم معارك الحياة ضد معارك الهوية، أو «حروب المناعة ضد معارك الجماعة»، وفق عبارة رشيقة للمفكر التونسي فتحي المسكيني، الذي يكتب في مقال له عن الفلسفة والكورونا أن البشر قد صاروا اليوم إلى «مجرد مساحة بكتيرية أو فيروسية عابرة للأجسام الحيوانية»، وأنه قد تم الانتقال منذ اكتشاف الفيروسات بتاريخ ١٨٩٢م من عصر الأمراض التقليدية، بحيث تصبح أجسامنا «مساحة عدوية مفتوحة لا معنى فيها لأي احتياط أخلاقي.»[٥]

وفي الحقيقة لقد دخلت الإنسانية منذ ثورة الجينوم ضمن براديغم بيوسياسي، وفق تشخيص لميشال فوكو، يستأنفه جيورجيو أغمبان الذي يكتب ما يلي: «إن عتبة الحداثة البيولوجية بحسب فوكو، إنما تتنزل هناك حيث يصير النوع البشري والفرد، بوصفهم مجرد أجسام حية، رهانًا للاستراتيجيات السياسية.»[٦] إن تسييس ميدان الحياة، وجعل البشر مجرد أجسام حية تحت سلطة السياسة، التي صارت هي بدورها جهازًا للتحكم بالأجساد بوضعها تحت المراقبة البيوسياسية؛ هو ما يجعل الكارثة الوبائية كارثة سياسية بامتياز. يقول أغمبان حول هذا البراديغم البيوسياسي ما يلي: «... إن تسييس الحياة العارية بما هي كذلك إنما يمثل الحدث الحاسم للحداثة.»[٧] لكن إذا كان للسلطة سياساتها الخاصة بالأجسام الحية، فإن للأدباء أيضًا، بحسب أطروحة ينظِّر لها الفيلسوف الفرنسي جاك رانسيير، سياسة خاصة بالأدب الذي «يمارس السياسة بوصفها أدبا».[٨] ما هي سياسة الأدباء إزاء الوباء؟ ومن أجل الانخراط ضمن هذا

---

[٥] فتحي المسكيني، الفلسفة والكورونا: من معارك الجماعة إلى حروب المناعة»، موقع مؤمنون بلا حدود، ٢٤ فيفري، ٢٠٢٠م.

[٦] G. Agamben, Homo Sacer *l'Intégrale* (1995, 2015), Paris, Seuil, 2016, p. 12.

[٧] Ibid., p. 17.

[٨] جاك رانسيير، **سياسة الأدب**، ترجمة د. رضوان ظاظا، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٠م، ص١٥.

السؤال، سنتولى في هذا البحث استعادة رواية الطاعون لألبار كامو، بوصفها قد صمَّمت براديغمًا سرديًّا فريدًا يتعلق بأدب الأوبئة، ويمكنه حينئذٍ أن يساعدنا في اختراع أفق رمزي لمقاومة الكورونا بالفن والخيال، واستعادة العالم على نحو تخييلي أيضًا. سوف نختبر معًا إلى أي مدًى يستطيع الأدب، من خلال هذه الرواية، أن يصاحبنا في جحيم الوضعيات العبثية القصوى، كيف للأدب أن يُخاتل الموت بالسرد وبالتضامن وبالتصالح مع الألم إلى حد الشعور بالارتياح ضمن الرعب. من أجل ذلك سنقرأ معًا هذه الرواية، وسنسير في تضاريسها الوعرة، ونتعلم كيف نحيا مع الوباء، وكيف نصارع من أجل الانتصار عليه معًا. وسيكتشف القارئ كم يمكن لهذه الرواية أن تشبه وجه العالم في زمن الكورونا؛ سياق كولونيالي عالمي، وباء مصدره حيواني، وحيث يقع ذكر تجربة الصين مع الوباء، إضافة إلى تجارب العزل والحجر والألم، وشبح الموت الذي يسطو على مناخ الرواية وشخصياتها وأحداثها.

(١) رواية الطاعون بين عبثية الموت والصراع من أجل الحياة

شخصيات معطوبة وحب مستحيل

تمثِّل هذه الرواية أول تجريب قصصي في أدب العبث ذات موضوع خاص بالوباء. وهي رواية صممها ألبار كامو في خمس لوحات سردية تنتمي إلى جنس الرواية الدرامية ذات الحبكة السردية. وتقع أحداث الرواية في مدينة وهران الجزائرية سنة ١٩٤٠م، حيث تفشى الطاعون بين سكان المدينة، مما أجبر السلطات على غلق المدينة وعزلها. ويمثل الدكتور برنار ريو بطلًا لهذه الرواية، وهو طبيب مطالب طيلة أحداث الرواية بمقاومة عدوى الطاعون، ومساعدة المرضى ورعايتهم ومحاولة شفائهم. والطريف هو أن هذا الطبيب لا يؤمن بأي تبرير ميتافيزيقي لهذا الوباء القاتل، ويتخاصم في ذلك مع الكاهن بانولو. وهي بذلك رواية تصوِّر الطابع العبثي والتراجيدي للوجود الإنساني؛ فالبطل طبيب يقضي حياته في مداواة المرضى، لكنه ليس قادرًا على مداواة زوجته التي تموت وحيدة في مدينة أخرى بعيدة عنه. والأب بانولو الذي يعتقد أن الطاعون هو لعنة الرب على خطايا البشر، يلقى حتفه إثر مشهد طفل بريء يقتله الطاعون، كأنما هو بذلك يكتشف عبثية القدر الإلهي، وانهزام التبرير اللاهوتي إزاء الوباء. كاتارو الشخصية الكلبية التي استغلت الوضع بشكل انتهازي، فراح يستثمر في آلام الآخرين

بالتجارة الموازية، انتهى مجنونًا. تارو الذي ساعد الطبيب ريو على إدارة مؤسسة صحية للتخفيف من معاناة المرضى ومساعدتهم في محنتهم مع الوباء، يموت أخيرًا هو الآخر بالطاعون. ريو الطبيب الذي يأتيه خبر وفاة زوجته بعد صراع طويل مع المرض. ها هنا كل الشخصيات معطوبة، وأقدارها لا معقولة، والسعادة لديها مستحيلة. ذاك هو معنى العبثية كجنس أدبي جسَّدته رواية الطاعون التي توقِّع على نحو نموذجي عبثية الوباء نفسه بما هو كارثة تحدث للبشر على نحو غير معقول وغير متوقع، وتراجيدي بامتياز.

(٢) قبح المدينة

كل ذلك يظهر منذ بداية الرواية التي تنفتح على وصف للمدينة التي أصابها الطاعون: «مدينة عادية»، وهي أيضًا «مدينة قبيحة»،[٩] وهي مجرد مستعمرة على شاطئ جزائري. هي وهران، مسرح الرواية حول الطاعون، ومسرح الطاعون كما حدث فعلًا في ربيع ١٩٤٠م. ويوغل ألبار كامو في وصف هذه المدينة بالهدوء والقبح وتفاهة مظهر الحياة معًا، فهي «مدينة بلا حمام ولا أشجار ولا حدائق، حيث لا خفقات أجنحة ولا حفيف أوراق»، ربيعها «يُباع في الأسواق»، وخريفها «فيض من الوحل»،[١٠] لا شيء يتقنه أهلها حتى الحب؛ لأنهم منغمسون في التجارة وكسب المال. أما أكثر الأشياء طرافة في هذا الفضاء السردي للمدينة قبل أن يفتك بها الطاعون، فهي «الصعوبة التي يمكن أن يلقاها الناس بأن يموتوا.»[١١] وسيعرف القارئ لهذه الرواية أن المدينة ستدخل في معاناة طويلة مع الموت تستغرق حياة برُمَّتها، حياة القصة نفسها التي لا موضوع لها غير الطريقة العبثية التي سيموت بها الناس بالطاعون.

هنا سياق الرواية التاريخي سياق استعماري في عالم لم يخرج بعدُ من الحرب العالمية الثانية. إنه سياق الموت كعلامة كبرى على عصر الكارثة بوصفها قد دفعت العالم إلى شكل جديد من الموت، يصفه كامو بالموت العصري. لذلك من المزعج جدًّا أن يموت الشخص في مدينة كهذه «حتى ولو كان موتًا عصريًّا».[١٢] وما أشبهه بعالمنا في هذا الزمن

[٩] ألبير كامو، **الطاعون**، ترجمة د. سهيل إدريس، بيروت، دار الآداب، ١٩٨١م، ص٥.

[١٠] نفسه.

[١١] نفسه، ص٧.

[١٢] نفسه.

الكولونيالي الموحش، حيث لا شيء يعلو فوق سلطة رأس المال وأجنداته المفزعة. هدوء المدينة ورتابتها وقبحها، وضجر الحياة فيها، كلها مقدمات سردية لتناقض سردي يُعِد له المؤلف بكل حنكة: «لم يكن ثمة شيء يدفع مواطنينا إلى ترقب الأحداث التي وقعت في ربيع ذاك العام.»[١٣] إن للطاعون إذن سياسته الوبائية الخاصة؛ إنه يحدث على نحو لا متوقع، فيظهر على نحو صادم بحيث يُحدِث اختلالًا على نمط حياة المدينة التي يصيبها. هدوء المدينة وقبحها وتفاهة الحياة فيها، كلها عناصر لا تنبئ بأي تغير.

(٣) أصل الوباء حيواني

إن الطاعون يحدث فجأة دون أي شكل من التبرير الميتافيزيقي ولا اللاهوتي. هو يحدث من جهة مغايرة لكل مخيال عقائدي جاهز. إن للوباء أسبابًا حيوية خالصة، إنه يأتي من مجال الحياة. وهنا يظهر أول «جرذ ميت في وسط سطيحة الدرج»[١٤] منذ السطر الأول من بداية الرواية. تنفتح الرواية إذن على واقعة عبثية لا تسترعي اهتمام الطبيب برنار ريو لأول وهلة؛ لذلك يقول: «فأزاحه على التو من غير أن يكترث له، وهبط السُّلم، وقرَ له أن هذا الجرذ لم يكن في محله»، أما عن بواب العمارة فظن أنها «قضية مزاح أو دعابة»، بحيث «لم يكن في البيت جرذان، ولا بد أن يكون هذا الجرذ قد نُقِل من الخارج». وتتواصل حكاية موت الجرذان وظهورها أمام الطبيب، لكن لم يكن الطبيب يتوقع أن الأمر يتعلق بعلامات حيوية على مرض الطاعون. «وفي المساء نفسه، كان برنار ريو واقفًا أمام البناية، فرأى جرذا كبيرًا»، هذا الجرذ الثاني هو علامة حاسمة؛ لأنه سقط ميتًا أمام الطبيب، «وسقط أخيرًا وهو يرسل الدم من شفتيه.»[١٥] لكن الطبيب سينشغل هذه المرة عن الجرذ الميت بأمر زوجته المريضة التي سيرسلها إلى محطة جبلية للاستشفاء. هكذا تكتمل العتبة السردية بتجميع ملامح المشهد العام للرواية، التي اتخذت منذ البداية من المرض (الزوجة)، والموت والدم (الجرذان)، وجهة أساسية. لن يكون ثمة حب وشوق وحبكة درامية كلاسيكية، ولن يكون الصراع مع الآلهة كما

[١٣] نفسه ص٨.

[١٤] نفسه، ص٩.

[١٥] نفسه.

في التراجيديا اليونانية، ولا صراع حول الملك والسلطان كما في الحكايا التقليدية. لقد غير القصص من عناوينه؛ الموت هنا كتجربة إنسانية قصوى، والصراع مع وباء معمم، سيكون هو موضوع الرواية.

ستكثر إذن موتات الجرذان المتساقطة في المدينة، وسيعم الهلع بين سكانها، وستبدأ العدوى في التفشي بين الناس هذه المرة بحيث سيلتقي الطبيب ريو مريضه الأول في نفس الوقت الذي تغادر فيه زوجته إلى حيث لا رجعة. يكتب: «ووجد مريضه الأول في السرير، في غرفة تطل على الشارع، وتُستعمل للنوم وللطعام في وقت واحد. وكان المريض شيخًا إسبانيًّا ذا وجه قاسي الملامح مخدَّد.»[١٦] وهنا نتوقف عند اختيار السارد أن يكون مريضه الأول شيخًا إسبانيًّا في لحظة الحرب الأهلية في إسبانيا، وأن تكون حياته بذاك المشهد من البؤس الشديد؛ فهو وحيد وغريب معًا، يسكن غرفة واحدة للنوم وللطعام معًا، الوجه مخدَّد بقساوة حياته وتعاستها. فالمرض ها هنا وضعية وجودية تعكس بؤس البشر في عالم الحروب التي لن يكون الوباء سوى التعبيرة البيولوجية عنها، وحتى وجه قاضي التحقيق «يشبه نصف الشَّبه حفَّار قبور».[١٧] وسيبدأ الناس يقلقون بشأن تكاثر موت الجرذان؛ «ذلك أن المصانع والمخازن غصَّت بمئات الجثث من الجرذان.»[١٨] ثم تفاقمت وضعية موت الجرذان، «بدأت الجرذان تخرج لتموت جماعات»، و«أعلنت وكالة راندسوك (للاستعلامات) أنه جُمع ثمانية آلاف جرذ تقريبًا، فبلغ القلق ذروته في المدينة.»[١٩] هكذا يتابع ألبار كامو كيف ظهر الطاعون أولًا لدى الفئران لكي يتحول إلى عدوى بين سكان المدينة، بحيث سيُصاب بواب العمارة، وسيلجأ إلى الكاهن بانولو الذي سيفسِّر ظهور الطاعون بعقاب من الرب: «وكان العجوز يمسك بذراع كاهن عرفه الطبيب. إنه الأب بانولو، وهو عالم يسوعي.»[٢٠] وستكون نهاية البواب بالطاعون منعرَجًا سرديًّا خطيرًا سيقع فيه اكتشاف أن الأمر يتعلق فعلًا بوباء الطاعون، لكن قبل ذلك سيموت الكثيرون بحمى هذا الوباء إلى درجة تجعل «المدينة كلها محمومة».[٢١] وبعد

[١٦] نفسه، ص١١.
[١٧] نفسه، ص١٣.
[١٨] نفسه، ص١٧.
[١٩] نفسه، ص١٨.
[٢٠] نفسه، ص١٩.
[٢١] نفسه، ص٣٥.

تضاعف عدد الموتى يختار السارد «زيارة كاستل، وهو زميل أكبر منه سنًّا»، ليسأله عن حقيقة هذا الوباء. فبينما يجيب السارد بأنه ينتظر نتيجة التحاليل، يخبره كاستل الأكبر سنًّا أنه قد عرف حقيقة الوباء، يقول: «أما أنا، فأعرفها، لقد مارست فترة من مهنتي في الصين.»[٢٢] ويتواصل الحوار بينهما إلى حين يعلن ريو قائلًا: «نعم يا كاستل، ولكن يبدو واضحًا أنه الطاعون.»[٢٣]

(٤) مشهد الطاعون وعربات الموت

وفي هذه المرة الأولى التي تظهر فيها عبارة الطاعون في الرواية، يتوقف السارد عند هول العبارة ووقعها على الطبيب، الذي تردد طويلًا في فهم ما يحدث. وهكذا يبدو تعثُّر الطب في البداية، بحيث يموت الناس وحيدين بلا أي مبرر، وتتكرر دومًا عبر التاريخ عبثية الوجود الإنساني، ويتدخل المؤلف: «والواقع أن البلايا هي شيء شائع، لقد عرف العالم من الطواعين والحروب تفجأ الناس دائمًا.»[٢٤] ويربط السارد بين الحرب والطاعون: «ولا ريب أن حربًا ما هي أمر مفرط في السخف، ولكن ذلك لا يمنعها من أن تدوم. إن السخف يلح دائمًا.»[٢٥] الحرب عبثية، وكذلك الطاعون. كل الكوارث التي تقتل البشر لا معقولة، ولا شيء يمكن أن يبررها. ويسترسل السارد في نثر معالم فلسفة العبث صلب الرواية قائلًا: «إن الطواعين الثلاثين التي عرفها التاريخ قد كبَّدت البشرية زهاء مائة مليون نسمة.» وأمام هذا الرقم المفزع من الحيوات التي ذهبت هدرًا، لا يستغرب السارد، ولا حتى يحزن، بل هو يمضي قُدمًا في التهكم الأسود فيما أبعد من مشاعر الألم نفسها قائلًا: «ولكن ما مائة مليون نسمة؟ إن من يشترك في الحرب لا يكاد يعرف ما عسى يعنيه رجل ميت. ولمَّا لم يكن للرجل الميت أي وزن إلا حين يُرى ميتًا، فإن مائة مليون جثة منتثرة عبر التاريخ ليست إلا دخانًا في مخيلة.»[٢٦]

---

[٢٢] نفسه، ص٤٠.

[٢٣] نفسه.

[٢٤] نفسه.

[٢٥] نفسه.

[٢٦] نفسه، ص٤٢.

هكذا تتجلى عبثية الموت في أكثر التعبيرات مأساوية عما يحدث للبشر في حالة الحروب والأوبئة، التي يعتبرها السارد أمرًا شائعًا رغم لامعقوليتها. ولعل أحلك صورة يرسمها ألبار كامو عن ذاكرة الوباء وما حصده من أرواح في تاريخه هي التالية: «... أثينا مطعونةً قد هجرها الطير، والمدنَ الصينية غاصَّةً بالمحتضَرين الصامتين، ومحكومي مرسيليا المؤبَّدين مراكمين في الحفر الأجسادَ التي تقطر دمًا ... والمرضى المسحوبين بالكلاليب ... وعربات الأموات المذعورة، والليالي والأيام مملوءة دائمًا وفي كل مكان بصرخة البشر التي لا تنتهي.»[٢٧]

(٥) الوباء منفى الرعب

لقد أتقنت رواية الطاعون التوغل عميقًا فيما يعيشه سكان المدينة من مشاعر بالنفي والسجن والفراغ كما لو كانوا في حفرة، يقول: «أجل كان حقًّا هو شعورًا بالنفي، هذا الفراغ الذي كنا نحمله أبدًا في نفوسنا»، وأيضًا «كنا نتلبَّس وضعنا كسجناء»، أو «وحينذاك يكون انهيار شجاعتهم وإرادتهم وصبرهم فجائيًّا جدًّا، حتى ليُخيَّل إليهم أنهم لن يستطيعوا أبدًا الخروج من هذه الحفرة.»[٢٨]

هو الشعور بالوحدة أيضًا، كل شخص يظل في عزلة مرعبة أمام الموت. كتب: «وأخيرًا لم يكن بوسع أحد، في أطراف هذه الوحدة، أن يأمل المعونة من جار له، فظل كل امرئ وحيدًا.»[٢٩] لكن مشاعر النفي والسجن والوحدة تُعتبر مشاعر المحظوظين قبل الإصابة بالطاعون؛ فهؤلاء حتى يأسهم كان ينقذهم؛ لأن كل ما اجتاحه الوباء سيظل «ملقًى دونما انتقال في أكثف صمت في الأرض، إنه لم يُتَح له الوقت لأي شيء».[٣٠] هكذا تغرق المدينة في شبح الموت إلى حد الجنون: «لا شك في أننا سنصبح جميعًا مجانين.»[٣١]

---

[٢٧] نفسه، ص٤٤.

[٢٨] نفسه، ص٧٥.

[٢٩] نفسه، ص٧٨.

[٣٠] نفسه، ٧٩.

[٣١] نفسه، ص٨٣.

(٦) الطاعون لعنة الرب (موقف الكنيسة)

أما عن الكنيسة، فقد قررَت التدخل في هذا المشهد، وجمَّع بانولو الناس في خطبة دينية تعيد الوباء إلى عقاب إلهي. يقول: «يا إخوتي، إنكم في المصيبة يا إخوتي، وإنكم لتستحقونها.»[٣٢] ويضيف: «لقد ظهر هذا البلاء للمرة الأولى في التاريخ ليصعق أعداء الرب ...»[٣٣] لكن الطاعون كان أكبر من الكاهن، وسارع محافظ المدينة إلى إجراءات عزل المرضى ونقلهم إلى المستشفى، وعمَّت «مشاهد الجنون» والقساوة: «صراخ، أوامر، تدخُّل رجال الشرطة، واستعمال القوة المسلحة فيما بعد، هكذا كان المريض يُؤخَذ عَنوة.»[٣٤] ويتحول الناس إلى أجسام تحت مراقبة السلطة، أجسام المرضى لم تعد ملكية لهم. إن الوباء يحول الإنسان من شخص أخلاقي له حرمته وضمانته الميتافيزيقية، إلى مجرد جسم على قيد الحياة، أو من أجل الموت.

(٧) الطاعون يهزم الربيع

أما عن الربيع فقد أُنهكَ وانسحق تحت عبء الطاعون الذي طرد من المدينة كل فرح، وحوَّلها إلى «مقبرة خنق فيها الطاعون والحجر والليل كل صوت».[٣٥] لكن الليل لم يعد يقتصر على مجاز السواد الذي يلف المدينة تحت شبح الوباء، بل تسرب إلى جميع القلوب: «ولكن الليل كان كذلك في جميع القلوب.»[٣٦] سوف يحتدُّ مشهد المأساة ويزداد كلما استفحل الوباء وسيطر على مجال الحياة في المدينة، وسوف يذهب السارد نحو مناطق أكثر ألمًا، بأن يجعل «مجتمع الأحياء يخشى طول النهار أن يُضطر آخر الأمر إلى التخلي عن مكانه لمجتمع الأموات».[٣٧] لقد أدرك الجميع في المدينة أنهم «بإزاء إحدى ثورات الوباء الكبرى»،[٣٨] وأن المدينة ستتعود على هذه المصيبة، أي: على الحقيقة، أي:

---

[٣٢] نفسه، ص٩٧.

[٣٣] نفسه، ص٩٨.

[٣٤] نفسه، ٩٢.

[٣٥] ص١٧٣.

[٣٦] نفسه.

[٣٧] نفسه، ص١٧٤.

[٣٨] نفسه، ص١١٦.

على الصمت. كما لو كان الصمت شكل المقاومة الوحيد لهذا الوباء. وغيَّر الموت من طقوسه؛ إذ أُلغيَت «الطقوس الموتية في الكنائس»،[٣٩] و«سيقت الزهور والأموات إلى فرن حرق الجثث»،[٤٠] وعمَّ مشهد البؤس والألم، وصارت «أيام الطاعون تبدو كوطء شديد دائم يسحق كل شيء».[٤١] أما عن المدينة، فلا شيء تبقَّى منها غير «ضجيج هائل لأقدام وأصوات صماء، وانزلاق مؤلم لآلاف النعال، ذلك الانزلاق الذي يوقِّعه هزيز الوباء في السماء المثقَلة.»[٤٢]

في زمن الأوبئة «كل الناس مشتبَه بهم»،[٤٣] وستبدو الحياة كما لو كانت «تنمو في ثنايا المصائب الكبرى»،[٤٤] وسيعرف الجميع أن «الطاعون أقوى من ذلك كله»،[٤٥] وأنه «لم تبقَ ثمة أقدار فردية، وإنما تاريخ جماعي، هو الطاعون، ومشاعر يتقاسمها الجميع.»[٤٦] لا أحد يفلت من هذا الوباء الجماعي حتى الأطفال دخلوا تحت جائحة الطاعون. ولعل أهم مشهد تراجيدي يستثمر فيه السارد هو مشهد صراع الصبي ابن القاضي أتون مع الوباء إلى حد الموت. وكان الكاهن قد حضر موت الصبي، كتب: «ونظر بانولو إلى هذا الفم الصبياني الملوث بالوباء، المليء بتلك الصرخة، صرخة جميع العهود.»[٤٧] يموت الطفل تحت أنظار الطبيب والكاهن معًا، وكان الطاعون أكبر من الجميع مرة أخرى، وهذا ما كان صادمًا للطبيب، الذي دفع بالكاهن بعنف قائلًا: «آه، لقد كان هذا، على الأقل، بريئًا.»[٤٨] وكان هذا الموقف مزعجًا لرجل الدين الذي ما فتئ يقول إن الطاعون عقاب إلهي للخطَّائين والكفرة، فكيف يقتل الطاعون طفلًا بريئًا؟ وهنا يقع إرباك التصور الديني المسيحي، ويجري حوار عبثي بين الطبيب الذي لا يهتم

---

[٣٩] نفسه، ص١٧٦.

[٤٠] نفسه، ١٧٩.

[٤١] نفسه، ص١٨٠.

[٤٢] نفسه، ص١٨٥.

[٤٣] نفسه، ص١١٧.

[٤٤] نفسه، ص١٢٢.

[٤٥] نفسه، ص١٦١.

[٤٦] نفسه، ص١٦٩.

[٤٧] نفسه، ص٢١٣.

[٤٨] نفسه، ص٢١٥.

إلا بصحة الناس، والكاهن الذي يعتني بخلاصهم، بحيث يقول الطبيب: «إن خلاص الإنسان كلمة كبيرة جدًّا عليَّ، إنما تعنيني صحة الإنسان.»[٤٩] ولقد غيَّرَت واقعة موت الطفل بوباء الطاعون كثيرًا من سلوك الكاهن، ويبدو أنها آلمته وأربكته معًا، فصار يخطب في الكنيسة «بصوت أرقَّ وأهدأ، وقد لاحظ الحضور غير مرة بعض التردد في خطابه».[٥٠]

(٨) الأدب ضد الطاعون

يبدو الأدب — رغم كل الأفق الحالك الذي أطبق على المدينة تحت ليل الطاعون — أحد منافذ التمرد على عبثية الوضعية الوبائية، وهو ما يجسده ظهور شخصية جوزيف غران الموظف الصغير «المكلف بإحصاء عدد الوفيات»،[٥١] الذي صار صديقًا للدكتور ريو، والذي يظهر تحت قلم السارد بكونه لا يجيد التعبير عن أفكاره، وهو «لا يجد كلماته»، أو هو «ما فتئ يبحث عن كلماته»،[٥٢] والذي اقترن اسمه منذ ظهوره في الرواية بإحصاء موتى الطاعون وبالكتابة معًا: «كان يكتب دون ريب كتابًا أو شيئًا من هذا القبيل.»[٥٣] ولقد كان غران، بالرغم من عدم قدرته على التعبير عن أفكاره، يحلم بنجاح كبير لمخطوطته، بل كان يريد بعد الانتهاء منها أن يقول عنه الناشر لمعاونيه: «ارفعوا قبعاتكم يا سادة.»[٥٤] أما ريو، فبالرغم من أنه «كان قليل الاطلاع على شئون الأدب»، فقد كان ينصت إلى غران الأديب المفترَض، وكان يقول في نفسه كيف لمدينة يعيش فيها مثل هذا النوع من الناس ذوي النوايا الشريفة، أن يصيبها الطاعون؟ قال السارد: «لم يكن يستطيع الاعتقاد بأن الطاعون أمكنه أن ينتشر حقًّا في مدينة يوجَد فيها موظفون، يغذون نزعات مشرِّفة، وهو في الحق لا يتصور مكانًا لهذه النزعات وسط الطاعون، إلى أن انتهى به الحكم إلى أن الطاعون ليس له — عمليًّا — أيُّ مستقبل بين

[٤٩] نفسه، ص٢١٦.
[٥٠] نفسه، ٢١٩.
[٥١] نفسه، ص٤٦.
[٥٢] نفسه، ص٥٠.
[٥٣] نفسه، ص٥١.
[٥٤] نفسه، ص١٠٥.

ظهرانَي مواطنينا.»[٥٥] وبالرغم من تردد الطبيب في أول الأمر في قدرة نجاح الأدب في الظهور في مدينة الطاعون، فقد انتهى به الأمر إلى التأكد أخيرًا بأن الموظف الصغير غران المكلف بإحصاء الوفيات قد نجح أخيرًا في كتابة كتابه، وأن «المؤلف المحكي عنه يعد الآن كثيرًا من الصفحات»، لكن يبقى أن بلوغ الكتاب مرحلة الاكتمال إنما سيكلف الكاتب جهدًا «مؤلمًا جدًّا.»[٥٦] ولكن بالرغم من تلعثم الكاتب غران، وتعثُّره في التعبير، وتعطُّل اللغة على لسانه، وكلها علامات على اختلال الأدب زمن الطاعون؛ يعترف الطبيب أخيرًا للكاتب بأن «قصته صارت تهمه كثيرًا».[٥٧] ذلك أن غران الموظف والكاتب سوف يكون أكثر الناس صدقًا وأمانة، وإرادة في مساعدة ريو في مقاومة الطاعون بكل إيمان، بأنه ما دام هناك الطاعون «يجب أن ندافع عن أنفسنا».[٥٨] وبهذا المعنى كانت الكتابة شكلًا من مكافحة الوباء، بحيث أصبح الجميع فجأة يهتمون لأمر ما يكتب غران مثل الصديق تارو، الذي صار يتابع باهتمام ما يقوم به غران «صابرًا مثابرًا وسط الطاعون»، وكان يرى في هذا «لونًا من التفريج».[٥٩]

كل شيء في هذه المدينة قد صنعه الطاعون، حتى الراوي نفسه الذي «سيظل مؤرخ القلوب الممزقة، ذلك المؤرخ الذي صنعه الطاعون لجميع مواطنينا.»[٦٠] وفي الحقيقة يظهر الأدب في هذه الرواية في وضعيات تأويلية معقدة؛ فهو يظهر مع السارد الذي يكتب الرواية في صيغة المبني إلى المجهول، ومع الراوي الذي يظهر في كل مرة ليرسم شكلًا مغايرًا من المشهد، ومع غران الكاتب الذي كان دومًا بصدد كتابة قصة لا نعرف منها غير مطلعها: «ذات صبيحة جميلة من نوار، كانت فارسة ممشوقة ممتطية فرسًا فاخرة صهباء، تجتاز ممرات غابة بولونيا الملأى بالزهور.»[٦١] لكن الطريف هو أن لا أحد منهم كان يعلم كيف تزدهر الممرات، وكيف نكتب عن الزهور في مدينة بلا حدائق،

---

[٥٥] نفسه، ص٥١.

[٥٦] نفسه، ١٠٦.

[٥٧] نفسه.

[٥٨] نفسه، ص١٣٧.

[٥٩] نفسه.

[٦٠] نفسه، ص١٣٥.

[٦١] نفسه، ص١٣٩.

ورغم ذلك، كان ما يكتبه غران كفيلًا بأن يزعزع خيال الطبيب وصديقه تارو إلى حدٍّ يقول فيه تارو أنْ «ليس من يعرف كيف ينظر غير الفنانين.»[٦٢]

وهنا لا بد أن نشير إلى أن قصة غران هي نفسها قد غيرت من مفهوم الأدب، بحيث سوف يكتشف القارئ في نهاية الرواية أن غران، الذي كان يَعِد دومًا بقصة مذهلة هو بصدد كتابتها، هو في الحقيقة لم يفعل إلا كتابة ذاك المطلع المذكور ونسخه طيلة خمسين صفحة، بحيث إن قصته لم تكن تتضمن سوى جملة واحدة يكررها إلى ما لا نهاية له، كما لو كانت الكتابة في زمن الطاعون مستحيلة، أو هي لا تقتضي الكثير من اللغة، بما أن ما يقع جدير بالصمت والألم، وقد يكون الألم أكبر من اللغة، وقد تكون كتابة الصمت أكبر من الكاتب نفسه. يقول: «كانت مخطوطة قصيرة من خمسين صفحة تقريبًا، ولم تكن جميع الأوراق تحمل إلا العبارة نفسها منسوخة إلى ما لا نهاية.»[٦٣] وفي هذا السياق سيكتشف القارئ أن هذه المخطوطة سوف تظهر في سياق محزن جدًّا، حيث أُصيبَ غران بالطاعون، وكان ثمة خوف على حياته، وما دامت تلك المخطوطة هي أهم ما لديه، سلَّمها إلى صديقه الطبيب ريو وطلب منه إحراقها. والسر الكامن وراء هذا الأمر هو قصة حب مستحيلة عاشها غران مع خطيبته جان، التي أهداها المخطوط، ويبدو أنه قد فقدها قبل أن ترى المخطوط: «فمن أعماق السنين البعيدة كان صوت جان يعود الآن إلى غران في وسط هذا العالم المجنون.»[٦٤] وكان غران الشيخ صاحب المخطوط يقول «بأن العالم الذي لا حب فيه، كان كأنه عالم ميت.»[٦٥]

لكن ينبغي الإشارة أيضًا أن غران، بحسب كلام الراوي، لم يكن سوى بطل تافه يعترف الراوي بأنه قد اختاره عمدًا ضد الأبطال التقليديين للأدب الكلاسيكي؛ وذلك من أجل منح الحقيقة ما هي عليه فعلًا، أي: مظهر التفاهة والرداءة معًا. لقد قرر المؤلف إذن أن يغير من سياسة الأدب نفسها بأن «يعطي للبطولة المكان الثانوي الذي ينبغي أن تحله دائمًا بعد مطلب السعادة السخي لا قبله.»[٦٦] إن مطلب السعادة كان أهم من

---

[٦٢] نفسه، ص١٣٨.

[٦٣] نفسه، ص٢٥٩.

[٦٤] نفسه.

[٦٥] نفسه.

[٦٦] نفسه، ص١٤٠.

البطولة، ومن القداسة أيضًا؛ لذلك كان الطبيب ريو يقول ضد الأب بانلو: «أنا أستشعر مع المقهورين حظًّا من التضامن أكبر مما أستشعر مع القديسين.»[٦٧]

ومن أجل فهم تعقُّد وضعية الأدب في رواية الطاعون، ينبغي علينا أن نتوقف عند خطة الكاتب كما أرادت الرواية تصميمها على نحو غامض ومذهل معًا. فالكاتب ها هنا لم يكن فقط هو الراوي المجهول الذي يظهر من حين إلى آخر كي يصحح مسارات الرواية، وليس فقط الموظف غران الذي يَعِد منذ البداية بأنه يكتب كتابًا، بل هو تارو أيضًا، تلك الشخصية الغامضة التي تظهر منذ بداية الرواية، والتي سوف تساعد كثيرًا ريو في مقاومة الطاعون طيلة أحداث القصة، لكنه سيكون آخر ضحية للطاعون في نفس الوقت الذي يقع فيه الإعلان عن نهاية الوباء. تارو هو بحسب تدخُّل الراوي شخص غريب عن وهران، نزل فيها منذ أسبوعين فقط، «ولم يكن بوسع أحد أن يعرف من أين أتى، ولماذا هو هناك.»[٦٨] هذا الغريب هو أيضًا أحد من ساهم في كتابة هذه القصة بحيث تشكِّل «مذكراته نوعًا من التأريخ لهذه الحقبة»؛ فهو كان «يحرص في أثناء هذا الذعر العام على أن يجعل نفسه مؤرخ ما لا تاريخ له.»[٦٩] لكن أشد ما يعيب عليه فيه الراوي هو «جفاف العاطفة». وقد يكون تارو هو من كتب فعلًا هذه القصة؛ فمخطوطه يبدأ، كما يشير الراوي، بوصف قبح المدينة، وأكثر من ذلك بالتعبير عن رضاه بأنه «يوجَد في مدينة قبيحة بذاتها هذا القبح، حيث انعدام الأشجار، والبيوت البشعة، وتخطيط المدينة السخيف.»[٧٠]

غير أن تعقُّد وضعية الكاتب، وخلخلة طمأنينة الأدب، والدفع به إلى نوع من اليتم، وغياب الكاتب الواحد أبي النص ومصدره الوحيد؛ لا يقف عند هذا المستوى، بل يتجاوزه إلى حد الاعتراف في آخر صفحات الرواية بأن ريو الطبيب — الذي كان هو البطل الحقيقي للرواية؛ لأنه المصارع الرئيسي للطاعون — هو في الحقيقة مَن كتب هذه القصة؛ لأنه هو من أرادها على هذا النحو. وهنا نلمس مخاتلة سردية ملتبسة في خطة الكاتب نفسه. لقد سقطت كل الفواصل ها هنا بين الخيال والواقع، وبين الأديب

---

[٦٧] نفسه، ص٢٥١.

[٦٨] نفسه، ص٢٦.

[٦٩] نفسه.

[٧٠] نفسه.

والطبيب. ولم يعد الكاتب هو من يكتب قصة عاشها الآخرون، كما لو كان يكتفي بفعل الفرجة، بل هو مَن صنع هذه القصة، أي: من أنجز كل هذا الفضاء السردي الذي يحتِّم على الكاتب أن يصمم سياسة وبائية خاصة جدًّا، تقوم على الانضمام إلى الناس من أجل أن يقاسمهم «الحب والعذاب والنفي»؛[٧١] وذلك لأنه كان يعلم جيدًا أن عالمًا يتوحد فيه الناس في الألم هو عالم فاضل، وأنه في كل صراعه معهم ضد الطاعون إنما «كان يشعر دومًا أنه ينضم إليهم من فوق كل ألم». لقد قرر ريو أن يكتب هذه القصة إذن «كي لا يكون من أولئك الذين يصمتون، وليشهد لصالح هؤلاء المصابين بالطاعون، وليترك ذكرى الظلم والعنف اللذين تكبَّدوهما». الشهادة بالكتابة على ألم المصابين بالوباء، تلك هي مهمة الأدب الذي صار أيضًا إلى ضرب من الذاكرة الخاصة بالضحايا.

(٩) الأدب هو الوجه المشرق من الكارثة

تعلِّمنا هذه الرواية أن مهمة الأدب هي أخيرًا نشر الأمل بين الباقين والناجين، وتعليمهم «أن ما يستحق الإعجاب والتمجيد في البشر أكثر مما يستحق الاحتقار والزراية»،[٧٢] وأن الأدب يصلح أيضًا لتوقيع نهاية الوباء، وتحويل سواد العالم إلى مجرد ذكرى سرعان ما يتم نسيانها. والنسيان ها هنا أيضًا إنما هو طريقة البشر في التغلب على الكوارث التي تحل بهم، بحيث إن رواية «الطاعون» ليست رواية لوصف عنف الطاعون وبطشه وشرِّه الأعظم، بل هي رواية للتبشير أيضًا بأن كل الكوارث تنتهي ويبقى البشر، وهو ما يبشر به المؤلف في المقطوعة السردية الخامسة والأخيرة، حيث يعلن أن «الوباء كان يتراجع بالإجمال في كل مكان»، وأن «القلوب كلها تضطرم بأمل عظيم مكتوم»،[٧٣] وأنه «من العدل أن يأتي الفرح، فيكافئ الذين يكتفون بالإنسان، وبحبه المسكين والفظيع»،[٧٤] وأنه أخيرًا يمكن للأدب أيضًا أن يمنح الناس إمكانية «أن يبدءوا من جديد»،[٧٥] وذلك هو الدرس الأخير الذي نتعلمه من الكتابة في عصر الكارثة.

---

[٧١] نفسه، ص٢٩٤.

[٧٢] نفسه، ص٣٠١.

[٧٣] نفسه، ص٢٦٣.

[٧٤] نفسه، ص٢٩٣.

[٧٥] نفسه، ص٢٧٢.

إن الأدب إذن أفق ممكن لرسم الأمل كلما انهار الواقع، واهتزت ثقة الناس بالحياة. هذا هو الدرس الكبير الذي نتعلمه من رواية الطاعون لألبار كامو، التي ورغم سواد العالم الذي جمَّعته بين دفتيها، فهي قد تَركت دومًا في أحلك لحظاتها شمعة يمكنها بها أن تنتصر على الظلام. من ذلك وجه الأم التي صاحبت هذا الطاعون في صمت وصبر وهدوء، بجمال عينيها كانت تبثُّ الأمل في ابنها الطبيب ريو. يقول: «ونظر ريو إلى أمه، فإذا عيناها الجميلتان الكستنائيتان تُحيِيان في نفسه سنوات من الحنان.»[٧٦] ذاك الأمل هو الذي كان وراء صمود ريو أمام الطاعون، فقرر الصراع وعدم الاستسلام للكارثة، وكان يقول: «من يرى الشقاء والعذاب اللذين يحملهما الطاعون في ركابه، ينبغي أن يكون مجنونًا أو أعمى أو جبانًا حتى يستسلم له.»[٧٧]

إن عالم الطاعون هو عالم لا حب فيه ولا عواطف، يقول: «إن الطاعون قد انتزع من الجميع القدرة على الحب؛ ذلك أن الحب يتطلب شيئًا من مستقبل.»[٧٨] كل الشخصيات إذن تحت تهديد الموت كانت تعيش وحدة عاطفية مرعبة؛ ريو الطبيب يتقبل خبر موت زوجته بكل هدوء، وأمه زوجها في معسكر العزل ولا تتحدث عنه إطلاقًا، وكوتار عاش وحيدًا دومًا، وغران فقد خطيبته، وتارو لا أهل له، والقاضي أتون قد فقدَ ابنه طفلًا، ورامبير الصحفي عاش طيلة القصة يريد الالتحاق بحبيبته في باريس، وحين وجد إمكانية لذلك قرر البقاء معهم لمقاومة الطاعون؛ لأن الجميع كانوا قد «دخلوا في نظام الطاعون نفسه، لم يبقَ لأحد عندنا عواطف كبيرة.»[٧٩] أما كاتارو الذي انتهى مجنونًا فقد كان «مرتاحًا في الرعب»؛ لأنه كان يتقاسمه مع الآخرين، ولقد كان «يُؤثِر أن يحاصَر مع الجميع على أن يُسجن وحده.»[٨٠]

الأدب في زمن الأوبئة هو أيضًا اختراع للحب في عالم لا مكان فيه لغير الألم والموت. تلك هي رسالة رواية الطاعون، التي أَفردت للمسرح أيضًا، كشكل من الأدب، مكانة خاصة؛ فلقد ظهر المسرح في الرواية بوصفه المكان الذي كان يستعيد فيه الرجال

---

[٧٦] نفسه، ص١٢٥.

[٧٧] نفسه، ص١٢٩.

[٧٨] نفسه، ص١٨٢.

[٧٩] نفسه، ص١٨١.

[٨٠] نفسه، ص١٩٥.

طمأنينتهم التي كانوا يفتقدونها وسط «شوارع المدينة السوداء»، وكان النساء يستمعن لشكاوى «أورفيه»، و«يفصِّلن شقاءها تفصيلًا شيقًا»، وترتفع في أجواء المسرح «أغاني الحب خفيفة رقيقة»،[٨١] تلك الأغاني التي كانت مستحيلة في مدينة قد افتكَّها الوباء والموت. ورغم بشاعة هذا الوباء وقبحه وبطشه، فلقد كان المسرح ينتصر على الطاعون: «لقد كان اللباس يطرد الطاعون»، وينتهي «الطاعون على المسرح في مظهر مهرِّج مفكَّك المفاصل.»[٨٢]

وحده الفن، أدبًا كان أو مسرحًا، بوسعه أن يسخر من كل تراجيديا الوضع البشري. وبوسع الفن أيضًا تحويل هول ما يحدث إلى مجرد قصة، أو إلى ركح لتفكيك الكارثة، وتحويلها إلى ضرب من التهريج. بالأدب يستعيد الناس عالمهم، ويتصالحون مع الألم، ويتعلمون أيضًا نسيان ما حدث، وسيعرفون كم أن الإنسان جدير بالتمجيد، وكم أن الحياة جديرة بأن تُعاش أيضًا، وأن المستقبل يظل دومًا ممكنًا بالأمل. إن الأدب هو — وفق عبارة جميلة للفيلسوف الفرنسي روني جيرار — «الوجه المشرق من الكارثة»، بل ينبغي علينا أخيرًا «أن نتخيل دومًا سيزيف سعيدًا».

[٨١] نفسه، ص١٩٥-١٩٦.

[٨٢] نفسه، ص١٩٧.

خاتمة الكتاب

(١) نحو تفاؤلية فلسفية

«جبان من ييئَس من الوضعية الحالية للعالم، ومجنون من يأمل منها أي شيء.» هكذا قال ألبار كامو، لكن غرامشي يقول: «ينبغي أن نجمع بين تشاؤم العقل وتفاؤل الإرادة.» أما بنيامين فيحدثنا عن «أمل اليائسين»، في حين يذهب أدورنو إلى أن «الأمل هو التجلي الوحيد للحقيقة». على هذا النحو تتأرجح الإنسانية اليوم بين اليأس والأمل، وذلك على الإيقاعات الحزينة لوباء عالمي صُنِّف تحت راية الجائحة الكونية غير المسبوقة، لا فقط بالنظر إلى سرعة العدوى والانتشار، بل بالنظر إلى تغيير نمط حياة البشر، والسطو على عالمهم، وإجبارهم على البقاء في بيوتهم. وفجأة صارت البيوت سجونًا صغيرة، وتحول أصحابها إلى كائنات مذعورة تعيش على اللايقين وانعدام الأمن النفسي والصحي، وذلك في كل مكان من العالم، وبدأت مشاعر الاكتئاب والخوف تشتد بالجميع إلى حد انتشار موجات من التشاؤم بإزاء ما سيحدث في المستقبل، كما لو أن هذا الفيروس قد افتكَّ من البشر حاضرهم، وهو يهدد بالسطو على إمكانية المستقبل نفسها في قلوبهم. بعضهم استحضر فرضيات نهاية العالم حتى أصبحت سينما نهاية العالم وما بعد نهاية العالم الأكثر رواجًا بين الناس منذ أشهر، وبعضهم يروِّج لعقائد دينية حول بداية ظهور علامات يوم القيامة نفسها، لكنها تبدو كقيامة بلا نبي منقذ، ففيروس كورونا لا ينتمي إلى أية أجندة دينية، ولم يعبر بصراط الآلهة واللاهوتيين بمختلف تواريخهم وسردياتهم وأوهامهم حول أنفسهم، ولا يأبه بعقائد الدعاة أو بفتاوى الفقهاء، وهو فيروس أميٌّ جدًّا لم يقرأ أي كتاب، وكل كتاب قد يكون، على نحو ما، شكلًا من التدين الذي يخترعه البشر للاحتماء من كوارث الأقدار. كورونا لا ينتمي إلى حضارة الكتاب؛ لا لأنه فيروس

لا يحب القراءة، بل لأنه سابق على تاريخ ظهور الكتاب والديانات والقراءة والفهم والعقل نفسه، وقد نكون إزاء أقدم الكائنات على الإطلاق، حيث كانت الحياة لا تزال بصدد الظهور، ولقد تركت وقتًا طويلًا جدًّا يُقاس بمليارات السنين البشرية من أجل أن تظهر. فالأرض قد كانت ملكًا للفيروسات وحدها قبل أن يظهر كل هذا المسرح الكبير لتاريخ البشر، بحيث يتوهم فيه الإنسان نفسه أنه أجمل وأحسن وأكمل وأذكى وأقوى الكائنات على الإطلاق. وها هي الفيروسات تعود كي تُعيد الإنسان إلى حجمه، وتذكِّره أنه ربما يكون أقل من حشرة، حشرة كافكا لم تكن مجرد استعارة أدبية إذن، لكن الإنسان، هذا الكائن الذي قد يعود في أصله الحيوي إلى مجرد حشرة مذعورة من هول كوارث الطبيعة، قد أثبت قدرته على البقاء بقدرته على التأقلم مع كل أشكال التطورات والكوارث والعواصف والزلازل والبراكين، تلك التي حدثت وتحدث ضمن منطق آليات اشتغال الطبيعة نفسها، بوصف الدمار والشواش والاندثار والموت والأوبئة هي صلب ميكانيزمات اشتغال الطبيعة نفسها، ولأن قوانين التطور الحيوي تقوم على قانون التأقلم مع البيئة بوصفه الشرط الأول للقدرة على البقاء على قيد الحياة، مثلما صاغه داروين، فإن الإنسان يُعتبر أكثر الكائنات قدرة على الحياة، وهذا وحده شرط كافٍ للدخول في أفق التفاؤل بالمستقبل.

ليس في الأمر أي انزلاق دلالي حينما نخرج من سجل حيوي بيولوجي إلى سجل فكري رمزي وأخلاقي معًا؛ فالتفاؤل يقوم أولًا على ثقةٍ ما في أن الأشياء تسير نحو الأفضل، أو أن الأشياء في أسوأ الحالات تنحو نحو حل ما، أو أفق مغاير، أو معالجة ممكنة، ومن هذه الجهة علينا أن نبقى على ثقة بأن العلماء قادرون على الانتصار على هذا الوباء مثلما انتصروا سابقًا على الطاعون والسل وأنفلونزا الخنازير، لكن هذه الثقة في العلماء لا تكفي من أجل الانتصار النفسي على مشاعر الخوف والتشاؤم التي بدأت تسيطر على الكثير من الأفراد والشعوب في العالم برُمَّته. وهنا علينا أن نذكِّر بدور المعارك الفكرية التي يخوضها المفكرون والفلاسفة من أجل اختراع ميكانيزمات جديدة للدفاع عن أنفسنا، وللانتصار على مشاعر الهلع والقلق والاكتئاب الذي يهدد بتدميرنا من الداخل. وفي هذا السياق يأتي حديثنا عن مفهوم التفاؤل كأفق معنًى جديد يمكن للإنسانية أن تنشِّطه مرة أخرى في هذا العصر الوبائي العالمي. لكنْ أيُّ معنًى للتفكير مرة أخرى في التفاؤل بعد انهيار المنظومة الثقافية التي أنتجتها، أي: عصر التنوير، حيث كان التفاؤل مرتبطًا رأسًا بمقولة التقدم التنويرية؟ هل لا يزال يحق لنا الحديث

عن التفاؤل بمستقبل أفضل، وبالتقدم الأخلاقي لإنسانية لم تعد تؤمن بأي شكل من اليوتوبيا، أم هو تفاؤل بلا أرضية ميتافيزيقية تؤسسه؟

تعود عبارة التفاؤل في أصلها اللغوي إلى عبارة الفأل، والمقصود بها عامة الفأل الحسن، ويمكن أن تُقال أيضًا على الفأل السيء، الذي يعبر عنه العرب القدامى بالطِّيَرة والتطيُّر والشؤم. والفأل الحسن أمر مطلوب ومحمود لدى كل الناس الصالحين، أي: المؤمنين بأن ثمة حكمة إلهية فيما يحدث لنا، وأنه مهما حدث لنا من مصائب فعلينا أن نأمل دومًا في انفراج لكربتنا، وهذا التصور المبثوث لدى العوام، والذي يجد في اللاهوت عامة دعامة ميتافيزيقية له، قد وقعت ترجمته بشكل مغاير عند الفلاسفة والأدباء العرب الذين أسسوا لأخلاق السعادة، من قبيل الفارابي وكتابه «تحصيل السعادة»، أو ابن سينا بعده وكتاب «التنبيه على سبيل السعادة»، أو كتب الجاحظ في الضحك والسخرية والمرح وآداب الفكاهة التي نعثر عليها كثيرًا في مصنفات أدباء العرب، وجُمَّاع الأخبار منهم، من قبيل كتاب الأبشيهي «المستطرف في كل أدب مستظرف»، أضف إلى ذلك آداب الإمتاع والمؤانسة التي نعثر عليها في كتاب التوحيدي المعروف بهذا العنوان، حيث كان الأدب شعرًا أو خبرًا أو حديثًا لدى العرب القدامى يعج بمساحات الأمل والتفاؤل والبهجة وقيم محبة الحياة، ونكران الشؤم والنحس والنكد وطرد الكآبة، وإنعاش النفوس وشفائها بالموسيقى والقصص والقصائد، وكل هذه المفاهيم والتعابير إنما هي معانٍ دالة على مساحة الفرح والتفاؤل المودَعة في لغة الضاد بوصفها مسكنًا للكينونة الخاصة بعقولنا الحالية.

أما عن التفاؤل كمفهوم فلسفي، فقد وُلد هذا المفهوم في معركة فلسفية لاهوتية أسست لها الفلسفة الحديثة أفقها الميتافيزيقي الخاص، حيث يقع التحول من آداب السعادة اليونانية العربية (أرسطو والفارابي) إلى مسألة التفاؤل كمسألة مؤرِّقة للميتافيزيقا الحديثة إزاء مسألة البرهنة على وجود الله من جهة، وإمكانية تبرير أو تفسير وجود الشر في العالم من جهة أخرى. والسؤال الذي كان يحرج الفلاسفة في هذا السياق كان هو التالي: كيف نبرر أن العالم قد خلقه ربٌّ خيِّر بشكل مطلق، ومن جهة أخرى نبرر وجود الشر في العالم؟ كيف يصدر الشر عن الذات الإلهية ذات الكمال التام؟ حول هذا السؤال دارت المعركة الفلسفية بين كانط وليبنتز ومالبرانش، وكان اختلافهم حول علاقة الشر بالله وبالعالم وبالتفاؤل هو مربط الفرس. وفي هذا السياق يذهب ليبنتز إلى أننا نسكن في أحسن العوالم الممكنة، وأن الذات الإلهية هي التي اختارت

هذا العالم كأحسن عالم من بين إمكانيات لا متناهية من العوالم الأخرى، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن كتاب ليبنتز بعنوان الثيوديسا، بتاريخ ١٧١٠م، هو النص الفلسفي الحديث الذي نعثر فيه على النظرية الفلسفية في التفاؤل. وتمثل أطروحة ليبنتز حول أحسن العوالم الممكنة حُجته الأساسية لحل مسألة الشر في العالم؛ وذلك لأن الله قد خلق بعض الشرور في العالم من أجل أن يجعله أحسن العوالم الممكنة، فالشر هو الذي يولِّد أجمل خاصيات الإنسانية من جهة حرية الإنسان في الاختيار، وبوصف الشر ضروريًّا أيضًا. وهنا لا يتعلق الأمر بتبرير الشر أو عقلنته، بل بجعله ينتمي إلى التصور العام لأحسن اختيار إلهي لأفضل العوالم الممكنة. فالعالم بالنسبة إلى هذه الفلسفة ليس خيِّرًا بعامة، بل هو كذلك بالنظر إلى التشابك بين الخير والشر. فالشر بالنسبة إلى ليبنتز يكمن في طبائع الأشياء. لكن مالبرانش لا يوافق على هذا التصور، ويقر أن الرب إنما يفعل وفق كماله المطلق، وعليه فإن الشر ليس سوى نتيجة ضرورية مرتبطة بمشروع الخلق الإلهي نفسه. أما كانط الذي يتدخل في هذا النقاش منذ أول نص له بعنوان «اعتبارات حول التفاؤل» (١٧٥٩م)، فهو يرى أن ليبنتز قد اقتصر على تبرير الشر دون أن يفسر كيف أن جمال وتناغم العالم هو ما يمثِّل كمال العالم، وأن العالم لم يصمَّم من أجل سعادة الإنسان، بل قد صُمم أيضًا من أجل الدمار، وأن كل أشكال الكوارث الطبيعية، من زلازل وأوبئة وأعاصير وعواصف، إنما هي نتيجة لآليات اشتغال الطبيعة نفسها، وأن كل أشكال الدمار هذه إنما تحرر فيها الطبيعة مادة ما لم تعد قادرة على إنتاج الكمال، وتنثرها في أمكنة أخرى من المنظومة الشمسية من أجل إعادة تشغيلها وتنشيطها. وبصرف النظر عن تعقُّد هذا الجدل الفلسفي الذي يخترق الفلسفة الحديثة حول الشر والتفاؤل، فإنه جدير بأن نشير هنا إلى أن فلسفة كانط الأخلاقية قد حوَّلت النقاش حول الشر والتفاؤل من أرضية لاهوتية خاصة بالعدل الإلهي، إلى مجال الفلسفة الأخلاقية التي تتأسس داخل الحرية الإنسانية، بوصفها الباحة الوحيدة للحقل العملي بما هو مسئولية الإنسان وحده، وحتى الله في هذه الباحة هو حاجة أخلاقية محضة.

لكن هذه المعارك الميتافيزيقية قد غيَّرت من أسئلتها اليوم في عصر لا يتسم فقط بكونه ما بعد إنساني، وما بعد ميتافيزيقي، وما بعد ديني، بل هو عصر عادت فيه الطبيعة لإعادة ترتيب نظامها من خلال عودة الفيروسات لشن حرب ضد الخلايا. لم تعد المعركة الفلسفية إذن معركة لاهوتية أو ميتافيزيقية، أو حتى لغوية تأويلية أو براغماتية، بل نحن مجبرون للعودة إلى السؤال عن الحياة، في عصر تحكُّم التكنولوجيات الحيوية بالكائنات الحية.

إن ما يهمنا من هذا الجدال الفلسفي الذي وُلدت فيه النظرية الحديثة في التفاؤل هو أن مسألة التفاؤل كانت ذات منزلة أنطولوجية عميقة تقوم على السؤال التالي: كيف يمكن تبرير وجود الشر في العالم الصادر عن ذات إلهية تتصف بالكمال المطلق؟ لقد كان التفاؤل بأن العالم يسير دومًا نحو الأفضل هو الحُجة الميتافيزيقية الكبيرة على كل المنظومة الفلسفية الحديثة، وعلى كل التصور اللاهوتي المسيحي الذي قامت عليه الحداثة الغربية، وذلك ما يفسر كيف استوجب نقد الحداثة، من جهة أخرى، تنشيط كمية هائلة من فلسفة التشاؤم (خاصة انطلاقًا من شوبنهاور)، من أجل هدم كل الميتافيزيقا الحديثة القائمة على مفهوم التقدم التنويري، وهي فلسفة سوف يستأنفها نقاد الحداثة بتوقيعهم نهاية التنوير واليوتوبيا، ونهاية السرديات الكبرى، من قبيل بنيامين الذي فتح الكارثة على مصراعيها، وليوتار الذي حول الفلسفة إلى حائط للمبكى ما بعد الحديث على الضحايا، ضحايا الحرب، وخاصة ضحايا المحرقة اليهودية، وهذا ما قام به معظم الفلاسفة من أصل يهودي، مثل دريدا وليفيناس، وآخرين.

إن علاقة الفلسفة بالتفاؤل هي علاقة معقدة، وتستوجب اشتغالًا أكثر عمقًا، لكن يمكننا أن نصنف الفلاسفة إلى متشائمين ومتفائلين وفلاسفة عدميين. المتشائمون يمثلهم شوبنهاور، والمتفائلون يمثلهم ماركس، والعدميون يمثلهم نيتشه وألبار كامو وسيوران، وذلك في معانٍ عديدة تستوجب الكثير من الاشتغال على تفاصيل هذه المعركة، لكن مهما كان من أمر هذا التصنيف للفلاسفة، فنحن نعتقد أنه على الفلسفة اليوم أن تستأنف الاشتغال في الفضاء العمومي على دعم قيم التفاؤل، أي: قيم الأمل والحياة، ضد مشاعر الخوف والقلق إزاء الموت، وهي مشاعر تحبط من عزائم الأفراد، وتنشر بينهم قيم النكد والكآبة والحزن والبؤس المعمم. إن قيم التشاؤم مشاعر عدمية مضادة للحياة تحوِّل الناس إلى كائنات أكثر هشاشة، وأكثر وهنًا واختلالًا، وتُضعِف الإرادة، وتُدمِّر مشاعر الاقتدار والأمل والقدرة على إبداع آفاق مغايرة للمعنى، لا ينبغي أن نتخلى عن العالم مهما حدث لهذا العالم من أشكال الانهيار والدمار، ولا ينبغي أن نترك مجال الحياة بين أيادي العلماء الذين حولوا الكائن الحي إلى موضوع تحكُّم أو تحويل أو تعديل جيني، كما أنه لا يليق بكل المنتمين إلى مجال سياسات الحقيقة التخلي عن الحقيقة لصناع الأوهام، والمتاجرين بعقول الناس وبأجسامهم وبمشاعرهم. بوسعنا دومًا أن نتمسك بالحياة وأن نقاوم، وذلك بالعمل على جعل ثقافة الأمل والإبداع والفرح أفقًا عموميًّا للعقل اليومي في ديارنا. فالعمل على الاستثمار في التفاؤل والأمل وقيم الإبداع والفرح هو

شكل من النضال ضد دعاة الخراب، والمبشرين بالنهايات، والمدمنين على العدم. وأخيرًا نحن نعتقد أنه بوسعنا الدفاع عن شكل من التربية الفلسفية، التي تهدف إلى تحويل الناس إلى كائنات إيجابية ونشيطة، تؤمن بأن المستقبل يأتي دومًا من جهة مغايرة. وهذه الفلسفة يمكن اختزالها في أربع أفكار:

الفكرة الأولى: الثقة بأنه مهما حدث من كوارث يمكنك دومًا أن تعثر على حل ما أو أفق آخر.

الفكرة الثانية: لا ينبغي أبدًا أن تتخلى عن مشروع حياتك لأيٍّ كان.

الفكرة الثالثة: ألا تكون حائط المبكى لأحد، ألا تجعل نفسك قربانًا لأية جهة سياسية أو دينية أو حتى عائلية.

الفكرة الرابعة: ثمة دومًا مستقبل سوف يأتي من جهة مغايرة، إن خسرت الواقع فالمستحيل لا يزال يخبئ لك إمكانيات لا متناهية. لا تيئَس، فاليأس علامة الفاشلين.

هنـــداوي