محكم

صنم الحقيقة ورمز المقدّس

صراع الأيدولة والأيقونة في الثقافة الدينية وتداعياته الحضارية

محمد شوقي الزين

باحث جزائري

قسم العلوم الإنسانية والفلسفة

جميع الحقوق محفوظة © 2015

مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث

All rights reserved © 2015

Mominoun Without Borders

صنم الحقيقة ورمز المقدّس

صراع الأيدولة والأيقونة في الثقافة الدينية وتداعياته الحضارية*

* نشرت هذه المادة ضمن مجلة "يتفكرون"، العدد 5، خريف 2015

ملخص:

يشكّل الثالوث: "الحقيقة، العنف، المقدّس" منظومة ثابتة من حيث الهيكل ومنظومة دينامية من حيث الرهانات والصراعات. ثمة مسألة كبرى تأسيسية وحاسمة، جعلت من هذا الثالوث المفهومي سيرورة تاريخية تجسّدت في الأبنية المذهبية (علم الكلام، اللاهوت..) والتشكيلات السياسية والدينية والاقتصادية (السلطة، رأس المال، الجهاد..)، ويمكن حصرها في ثقافة الصورة، من البدايات الفلسفية والمذهبية وحتى الاستعمالات الإيديولوجية والإعلامية. الصورة هي عَصَب السجال الذي صاحب المذاهب الفكرية والدينية، وهي التي كانت وما تزال شرط إمكان العلاقة الثلاثية بين الحقيقة والعنف والمقدّس، حتى أضحى من البدهي أن تكون الصورة هي الإطار النظري والعملي في الاشتغال التاريخي والإيديولوجي لهذا الثالوث المتشابك.

مقدمة

لأعلنها من أول وهلة كقول مأثور (maxime): الصورة هي عَصَب الصراع المذهبي والديني عبر التاريخ، وتنظّم اليوم، خُفية أو خلسة، نظام التصوّر والسلوك في المدنية أو الحضارة. أقدّم في هذا الصدد فرضيتين وحالة تاريخية. أمّا الفرضيتان فهما: 1- الإنسان بطبعه يهوى الصورة أو يمقتها. إذا أحب الصورة (iconophile) فإنه يدعّمها بتطعيمات فنية أو بلاغية يجدها في التاريخ الفني أو الديني، وإذا مقتها (iconoclaste) فإنه يستبدلها بشيء آخر، يوازيها أو يضاهيها، ويكون عبارة عن الفعل (action) ضدّ التأمّل (contemplation) الذي يقتضي موضوع التأمّل وهو الصورة، أو القراءة الحرفية أو الظاهرية للنصوص في مواجهة التمثّل أو التصوير؛ 2- إذا كانت الصورة هي عَصب الوجود، وأنّ انتفاءها سقوط في العدمية، وإذا كان وجودها عبارة عن سحر وافتتان، بل قهر وطغيان؛ إذا كانت الصورة تتأرجح بين عدميتين: إمّا نفيها واستبدالها بالفعل (رأس المال، الجهاد..) أو تدعيمها واستغلالها سياسياً أو إيديولوجياً (صورة القائد كما كان الحال في الأنظمة الاستبدادية)؛ فإنّ الأمر الذي يلطّف الصورة، يحتفظ بها ولكن يتجاوزها، في "أوفيبونغ" (Aufhebung) يوفّق بين المتناقضات دون أن يستغرقها كليةً أو يُنفي فرديتها وتعيّنها؛ أقول: إذا كانت الصورة (image) تقتضي كلّ هذه المتناقضات الآيلة نحو العدمية، وأنّ درأ هذه العدمية مرهون باستحداث شيء يؤول إلى الإيجابية والتكوينية، فإنّ هذا الشيء هو الشكل (forme) الذي تنبني عليه قيم التكوين والتشكيل (formation).

أمّا الحالة التاريخية التي تُبيّن السيرورة الملحمية للصورة، بين تبنٍّ وانتفاء، بين مصاحبة ومحاربة، فتتجلى في الصراع المذهبي بين الأيقونوفيليين (iconophiles)، والأيقونوكلستيين (iconoclastes)، بين محبّي الصورة وعُشاقها، وبين مبغضي الصورة ومهدّميها. أكاد أتجرّأ لأقول: إنّ المصير البشري، في الديانات والثقافات، يتوقّف في معظم هياكله وأبنيته وفي جوهره وعلة وجوده، على هذه الثنائية شبه المانوية، في الصراع المذهبي بين مدح الصورة والقدح فيها، بين الإعلاء من شأنها وتحطيمها. وفي ذلك علامة أو أمارة: السلوك المذهبي، المدوّنة التي يتبناها ويعتقد فيها، منظومة الأفكار التي يشكّلها ويوزّعها، نظام الفعل أو الأداء الذي يرعاه ويحرص على بسطه وتطويره؛ تساعد هذه العوامل كلها على فهم إذا كان هذا السلوك المذهبي "أيقونوفيلي" يهوى الصورة ويمجّدها، أو "أيقونوكلستي" يهوي بالصورة ويجمّدها. يتطلب الأمر إذن رسم فلسفة في الصورة تأخذ في الحسبان علاقة الحقيقة بالمقدّس وجبيرة هذه العلاقة، الهيكل الذي يدبّرها وأيضاً الروح الدفينة التي تحرّكها، وهي العنف أو الاستئثار بالقوة. تُبرز العديد من الشواهد الفلسفية العلاقة الإسمنتية

بين الحقيقة والعنف (مارتن هايدغر، ميشال فوكو..)، وكيف تتدفق هذه العلاقة على إقليم المقدّس بأن تطبعه بثقافها (رجيس دوبري، مارسيل غوشيه..).

مفاهيم الأيدولة والأيقونة والمقدّس والحقيقة والقوة تشكل كلها منظومة نظرية وعملية تقتضي معجماً خاصاً وأسلوباً ملائماً في سبيل تفكيك حبائكها ومعرفة كيف تشكّلت، بنيوياً وتاريخياً، بحيث أصبح من العسير اليوم الفصل بينها. تتطلب هذه المنظومة مجموعة من الأسئلة-الأشكلة لمعرفة الخيط الرفيع والخفي الذي يدبّر، من وراء حُجُب التصوّرات والسلوكيات والعلاقات، الرابط المتين والهش في الوقت نفسه بين حدود هذه المنظومة: ما هي العلاقة بين الأيدولة والأيقونة؟ ماذا نقصد بهما أصلاً؟ كيف أنّ الحقيقة ليست بُحيرة راكدة وينبوع الرومانسية وإنما تندلع في بحارها عواصف العواطف والاستئثار بالقوة والأنفة؟ أين موقع المقدّس في العلاقة شبه المتواطئة بين الحقيقة والعنف؟ كيف ارتحلت عناصر القوة من الحقيقة إلى المقدّس؟ ولماذا؟ ومن وراء أية استراتيجيات أو حسابات أو مناورات، من أي طبيعة كانت: سياسية أو مذهبية أو فكرية؟

الأيدولة والأيقونة: الصراع الخفي في فلسفة الصورة

يتطلب الأمر الرجوع إلى البدايات النظرية الأولى في الفكر اليوناني لمعرفة كيف تعرّضت الصورة إلى انفصال نظري بين "أيدولة" (gr. eidolon, fr. idole) و"أيقونة" (gr. eikôn, fr. icône) تسوسان اليوم الوعي والذاكرة. فما هو الفاصل بين الأيدولة والأيقونة الذي حدّد مسار ومصير التاريخ الفكري والمذهبي؟ وما المقصود بهما؟ هناك مجموعة من المدلولات المتداخلة لدوال غير واضحة المعالم جعلت من الصورة ذات طبيعة مبهمة ودلالة ملتبسة. لنتوقّف إذن عند هذه المدلولات ولنسعَ إلى معرفة كيف أتاحت الفاصل النظري والعملي المشار إليه سابقاً. كلمة الصورة في الأصول اللغوية والعريقة مربكة: فهي تارةً تحيل إلى شيء حسّي وملموس (eikôn) وتارةً أخرى إلى شيء متخيَّل أو مجرّد عن المادة (eidos, idea). هذا الفاصل بين المحسوس والمجرّد هو من إيعاز أفلاطوني، لأنّ الفيلسوف الأثيني فصل بشكل شبه راديكالي بين الفكرة الناصعة بوصفها النموذج أو المثال، والمشابه في عالم الحس بوصفه النسخة المطابقة. ورد هذا الفاصل في المثال المعروف في الكتاب العاشر من "الجمهورية" عندما يتحاور سقراط مع كلوكون حول فكرة السرير ليخلص إلى أنّ ثمة ثلاثة أنواع (species)[1]: فكرة السرير الموجودة في التصوّر الإلهي، ثم السرير كما يصنعه النجّار بناءً على هذه الفكرة، وأخيراً السرير كما يرسمه الرسّام بناءً على السرير المصنوع. هذا

[1]- تدخل فكرة النوع أو الصنف (Species) في المعجم الثري والملتبس للصورة، ولم تظهر هذه الفكرة سوى مع المفكرين اللاتين على غرار شيشرون كما سيأتي ذكره لاحقاً.

التراثُب في الأنواع من شأنه أن يقصي الفن الذي هو محاكاة المحاكاة، أي تقليد السرير المصنوع الذي هو بدوره تقليد لفكرة السرير.

الغرض من هذا التمييز هو تبيان أنّ فكرة السرير هي الفكرة الناصعة أو الأيدوس (eidos)، وأنّ السرير المصنوع هو الصورة الدالة على الفكرة أي هو الأيقونة (eikôn) بوصفها نسخة طبق الأصل، وأنّ اللوحة المرسومة عن السرير المصنوع هي الأيدولة (eidolon). إذا كانت الأيقونة مستحبَّة لأنها نسخة تدل على الفكرة الناصعة المنحدرة منها، فإنّ الأيدولة مبغوضة لأنها شيء محسوس له قيمته في ذاته، يطمس الأصل (الفكرة الناصعة) ليحل محله. فما الأيدولة إذن؟ إنها الشيء وقد استقطب في ذاته الدالّ والمدلول، لا يحيل إلى شيء آخر مثلما تحيل العلامة إلى الفكرة. نظام الأيدولة هو ما أسميه نظام الـ"كأنهية": "كأن الشيء هو... ولكن ليس هو": "فلما جاءت قيل أهكذا عرشك قالت كأنه هو" (النمل، 42). نظام الأيدولة هو نظام "هو لا هو"، إنه نظام السيمولاكر (simulacre) أو الإيهام، بأن يوهم الشيء بأنه يحيل إلى شيء آخر، لكن لا يحيل سوى إلى ذاته أو إلى لا شيء (nihil). تختزن الأيدولة على خداع البصر (trompe-l'oeil) كالسراب في الصحراء الذي يُرى من بعيد وكأنه بحيرة ماء.

تختلف الأيقونة من حيث أنها المثيل أو الشبيه أو النسخة الدالة على فكرة أو صورة. لكن الشبيه فيها ليس هو الاشتباه في الأيدولة. الشبيه في الأيقونة هو "المثيل" (semblable) الذي يحتذي "المثال" (archétype) ويستحضره في شكل "تمثّل" (représentation) ويكون له بمنزلة "المماثل" (ressemblant)؛ الشبيه في الأيدولة مبني على الاشتباه (شيء يشبه شيئاً ولا يشبهه في الوقت نفسه: "كأنه هو") وعلى الشُبهة. فيما تحيل الأيقونة إلى شيء آخر خارج ماديتها الحسية، تحيل إلى فكرة (مثل سرير النجّار)، وهي في ذاتها نسخة عن هذه الفكرة، فإنّ الأيدولة لها غايتها في ذاتها: الصورة في الأيدولة معبودة لذاتها وتستقطب الجلال والعظمة في ذاتها. تصبح صنماً لا يحيل إلى شيء آخر سوى إلى ذاته، في محض صوريته. يختلف الأمر مع الأيقونة التي تدل على شيء أرقى وأجلّ وتشغُل الوساطة بين الوعي والشيء الرفيع والراقي والسامي الذي يسعى لبلوغه. ينطبق على الأيقونة الآية: "ما نعبدهم إلا ليقرّبونا إلى الله زلفى" (الزمر، 3)، فيما الأيدولة هي عبادة الصنم (بالمعنى اللاهوتي الكلاسيكي) الذي لا يحيل إلى شيء آخر سوى إلى ذاته.

بما أنها تشكّل الوساطة، فهي شكل من أشكال القُربة ("ليقرّبونا إلى الله زلفى")، وهذه القُربة (في شكل قربان في التصوّر اللاهوتي العريق)، هي اقتراب من الأصل أو المثال باحتذائه ومحاكاته (mimesis): محاكاة بالتشبّه بالصورة ("وقال الله: لنعمل الإنسان على صورتنا كشَبَهنا (...) فخلق الله الإنسان على صورته"، سِفر التكوين، 1، 26-27) وبالتخلّق بالأفعال. بينما تحقق الأيقونة مسافة بين المحايث والمتعالي،

بين الوعي البشري والحقيقة الإلهية، فإنّ الأيدولة تردم الفجوة بينهما بحيث يتّحد الحسي بالعقلي أو الإنساني بالإلهي في رمز بلا مدلول هو الصنمية ذاتها. فهي قائمة على الاشتباه والشبهة لأنّ حلول العقلي في الحسي هو انتصار للحسي في نهاية المطاف، أي انتصار للسيمولاكر الذي يصعب التمييز فيه بين الحقيقي والمزيّف نظراً لاشتباه الأشياء واختلاط الصور. يتمتع السيمولاكر بدلالتين مختلفتين:

1- دلالة أمواج مبثوثة تنطلق من العالم نحو الوعي المدرِك له وينتج عن الاصطدام بين الأمواج والوعي معرفة بالشيء الخارجي لهذا العالم، وهذه فكرة لوكريتيوس 98-55 ق.م (Lucrèce) طوّرها في كتابه "في طبيعة الأشياء" (De rerum natura): "نرى أشياءً كثيرةً تبث أمواجاً واسعة، ليس فقط من أعماق ذواتها كما قلتُ، ولكن أيضاً من سطوحها، مثل اللون"[2]. السيمولاكر في هذه الدلالة هو جسم لطيف وشفاف ينبعث من الأشياء ويخترق الوعي والإدراك ليُكسبه معرفة بهذه الأشياء؛ 2- دلالة الأيدولة بوصفها الشيء الذي يحل محلّ النموذج، ولا يحيل إلى شيء آخر سوى كونه يوهم بوجود شيء لا وجود له في الحقيقة. يعطي أفلاطون في محاورة "السوفسطائي" مثال التمثال الذي تراه العين صغيراً عن بُعد، وهو في حقيقة الأمر أكبر من ذلك. هذه الرؤية الملتبسة عبارة عن سيمولاكر لأنها ناتجة عن خداع البصر أو الحواس عموماً، فتجعل من الأبعاد العادية أبعاداً قصوى أو دنيا.

عندما نتأمل جيّداً، نجد أنّ السيمولاكر يؤدي بهذه الدلالة الثانية دور الأيدولة. فالأيدولة تنفي النموذج لتحل محلّه، والأيقونة تحتذي النموذج لتثبّته وتخلّده. هذا التحديد المبدئي من شأنه أن يبرز الخطورة التي استبدّت بالتاريخ الديني بين مذهب يريد تثبيت الأصل وتخليده ومذهب يريد الحلول محل الأصل بمحوه وطمسه. المذهب الأول الآخذ بالأيقونة من شأنه أن يعترف بالمسافة الكائنة بين الأصل والفرع أو بين النموذج والنسخة، وتتيح هذه المسافة عملية التفسير والتأويل والرمز والمجاز والاستعارة، أي كل الأدوات النظرية والأساليب البيانية التي تجعل من الأصل شيئاً غير محدد، متعالياً، غير قابل للقبض أو الحسم، ودائم القراءة والتأويل والأقلمة في السياقات التداولية المتنوّعة؛ فيما يأخذ المذهب الثاني بالأيدولة التي لها نزوع إلى تقليص المسافة بين النموذج والنسخة، ويكون ذلك بتقنيات ظاهرية ترفض التأويل والقياس والمجاز وتأخذ بحرفية النص، بظاهر النص كما هو. وسنرى لاحقاً كيف أنّ هذا الفاصل بين الأيقونة (استنساخ الأصل) والأيدولة (استحضار الأصل) طبع التاريخ الديني من أيّ ثقافة كانت: مسيحية أو إسلامية.

[2]. Lucrèce, *De la nature des choses*, Livre IV, chap. 2, I, 71-73, tr. J. Kany-Turpin, GF – Flammarion, 1997

لفهم المآل التاريخي لا بدّ من تقصي التكوين الجنيالوجي لهذا الصراع الخفي في اعتبار سؤال الصورة. كان هم أفلاطون تشكيل أنطولوجيا في الصورة تأخذ في الحسبان الفكرة الناصعة التي هي النموذج والقادرة على الخلود في الزمن عبر النسخ المتعددة والمتنوّعة. الفيلسوف (صورة سقراط في الوعي الأثيني) هو الضامن لديمومة هذا النموذج عبر الوسائل التربوية القائمة على حركة الروح بالكلام والتبادل الشفهي (اللوغوس)؛ بينما يمثّل السوفسطائي صورة المراوغ الذي له البراعة في جعل الأشياء المزيّفة أشياءً حقيقية في عيون الناظر أو المتلقّي، بأن يجعل النسخة هي النموذج والنموذج هو النسخة في قلب ماكر لسلّم القيم؛ ويستعمل في ذلك أدوات من شأنها الانتصار لهذا القلب/الانقلاب على النموذج ومن بينها البلاغة بلحن القول وزخرف الكتابة. نرى بدون لُبس انتقال سؤال الصورة من المضامين الأنطولوجية في تميّز النموذج عن النسخة إلى المضامين السياسية والاجتماعية في تميّز الفيلسوف بالحجّة والبرهان عن السوفسطائي بمفاتن الشعر والفن والبيان: "أحب أن أخبرك ما إذا كان السوفسطائي ساحراً مرئياً ومقلّداً للوجود الحقيقي"[3].

تنعتُ المحاورة السوفسطائي بالساحر المرئي لأنه، على غرار عصا الساحر في المشهد الموسوي (الإنجيلي أو القرآني)، يُظهر خلاف ما يُبطن في عيون الناظر، وبأنه يقلّد الأصل لا ليضمن له الديمومة والخلود عبر النسخ المتواترة (الأيقونة)، وإنما ليقلبه فينقلب عليه ويحل محلّه بنفيه وطمسه (الأيدولة). ثمة في الأيدولة لعبة سحرية كالحرب التي هي خُدعة، بحيث نتعجّب من القدرة على التحوّل الحرباوي (من الحرباء)، وهذه المظاهر كلها تميّز الأيدولة وتجعلها عبارة عن أصل بلا أصالة أو الليس (العدم) وقد أصبح أيساً (الوجود)؛ لأنّه من الأشياء المفقودة تبني أوهاماً كبيرة: التمويه والخداع نظامها ونمط اشتغالها. تنخرط تحت الأيدولة مجموعة من المفاتيح اللغوية (jeux de langage) بتعبير فتغنشتاين لأنها تشكّل مع الأيدولة شبهاً عائلياً (air de famille) ينتمي إلى الفصيلة عينها، ويمكن تحديد هذه المفاتيح فيما يلي: الفانتاسما (fantasme) وهي الشيء المشّع بظهوره في النور. كانت العبارة اللاتينية "ليس كل ما يلمع هو ذهب" (non omne quod nitet aurum est) تدل على الفانتاسما بوصفها شيئاً مثيراً وخلاباً وجذاباً، ولكنها لا تختزن على أية قيمة ملموسة؛ فهي بمثابة العُملة المزوّرة بلا قيمة في سوق التداول.

كذلك، يرزح السيمولاكر أو الإيهام (simulacre) تحت نظام الأيدولة كما رأينا سابقاً بحكم أنه يصنع واقعاً ليس له سند مرجعي أو نموذجي، أو لنقل إنّ ما يصنعه من نُسخ يحل محل النموذج بمحوه. كيف لا يمكن أن نرى في نظام الأيدولة حلول المذهب الديني محل الأصل أو اللحظة الأولى التي انبثقت منها التجربة الروحية مثل الوحي باحتكارها والحديث باسمها؟ يمكنني القول إنّ المذهب الديني يؤدّي دور الأيقونة عندما

[3] ـ أفلاطون، **"محاورة السوفسطائي"**، في: **المحاورات الكاملة**، ترجمة شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص 234

يكون مجرّد تأويل للأصل بإعادة إنتاجه وتخليده عبر الشعيرة أو الشريعة أو القصيدة أي عبر مجموعة من الممارسات الخطابية والرمزية التي تمنح للأصل علة وجوده وديمومته؛ ويؤدي دور الأيدولة عندما ينقلب على هذه اللحظة ويكون لسان حالها والناطق باسمها، بحيث يفرض صورة واحدة أو تصوّراً واحداً: ظاهري في مبناه، أحادي في معناه، لا يحيل إلى سواه، متصلّب في هيكله، صنمي في هيبته، لا يتيح تأويلات لأنّ الواحدية التي يقوم عليها تنسف من أساسها كل التنويعات الممكنة. هناك نوع من الختم (tupos) في شكل نمط أو أثر أو صك أو دمغة أو نقشة يطبع في الكائن أو الفرد علامته البارزة. يقع الختم في الفاصل بين الأيقونة والأيدولة، فهو وجه أيقوني إذا كان الغرض منه التدليل على حقيقة متعالية وقد طبعها في الأجساد (الخِتان في الممارسات الشعائرية اليهودية والإسلامية) والتصوّرات (مجموعة من الأحكام والتصديقات المتداولة)؛ وهو وجه أيدولي إذا كان المراد به التدليل على نفسه في تبرير ذاتي (auto-justification) لا يحتكم إلى أية سيادة خارجية، لأنّ هذه السيادة تتوقف عنده، في محض كينونته وماديته.

الفاصل بين الأيقونة والأيدولة صعب التحديد، ونظرياً وتاريخياً هناك ممرّات ودهاليز بينهما، حيث الأيقوني قد يرتدّ إلى أيدولي عندما يحتكر الأصل ويحل محلّه وهو يزعم الحديث عنه؛ والأيدولي قد يوهم بأنه أيقوني يحيل إلى شيء آخر مثلما تحيل العلامة إلى الشيء سيميائياً. ندرك من هذا التحديد المبدئي أنّ حُكم الأيدولة أخطر من حكم الأيقونة، لأنّ الأيقونة يمكنها أن تصبح أيدولة عندما تتوقف عن التعبير عن حقيقة خارجية أو متعالية لتزيحها نحو ذاتها في تعبير خاص لا يحيل إلى سواه؛ لكنّ الأيدولة تبقى أيدولة بالمراوغة والتنكّر في زي الأقنعة والقناعات. هذا ما يفسّر احتراس أفلاطون من السقوط على عتبة الافتراس أو الإفلاس إذا ما هو أعطى، ولو قليلاً ومن باب حُسن الظن، مصداقية للأيدولة التي لها مترادفات عدّة: السيمولاكر أو الإيهام، السوفسطائي، الفنان، الشيطان، إلخ. الصرامة التي فصل بها أفلاطون الأيقونة عن الأيدولة هي راديكالية وحاسمة، لكنّه لم يفلح في تمديد هذا الفصل الجذري، لأنّ الرهانات المذهبية عبر التاريخ والتطوّرات النظرية والمعرفية لم تحافظ في كلّ مرة على هذا الفصل الجذري، بل أدخلت عليه تعديلاً استراتيجياً في صيغة شبه أكسيمورية (oxymoron)، تناقضية في الظاهر، في شكل الفصل/الوصل بين الأيقونة والأيدولة. ويصدّق ذلك، مثلاً، لجوء الكنيسة الكاثوليكية في زمان الإصلاح البروتستانتي إلى الإصلاح المضاد (Contre-Réforme) عبر تبنّي الفن، العدوّ اللدود للفكرة الناصعة والروحية الخالصة في المعجم الأفلاطوني.

الحقيقة والمقدس: ما بال الهيكل لا يتغيّر في الهيئة؟

لم يفلح الفاصل الأفلاطوني في استبعاد الفن عن الحقيقة وفي إقصاء الأيدولة من المدينة المقدسة التي أنعتُ بها مجازاً المخيال الديني في اكتساحه لأقاليم سردية وعملية من الحياة البشرية. لا شك أنّ أنطولوجيا

الصورة كما تبدّت في المتن الأفلاطوني لم تكن ذات مضامين دينية وإنما ذات أبعاد فلسفية وسياسية، اقتضتها المدينة (أثينا) والأغورا (النقاش العمومي) في رسم معالم الصور النظرية والعملية للإنسان اليوناني. لكن، مع ظهور المسيحية وتبنّيها من طرف الإمبراطورية الرومانية، فإنّ سياسة الصورة انقلبت رأساً على عقب؛ فلم يكن الهمّ النظري هو بلوغ الفكرة الناصعة كما أرادها الفيلسوف الأثيني، ولكن تعزيز العقيدة وتجسيد الألوهية في العالم. وأحسن خليفة في تجسيد هذه الألوهية بعد المسيح هو الفن. لم يتطوّر الفن بالدرجة القصوى والبارعة مثلما تطوّر تحت إيعاز من مؤسسة دينية قوية ومهيمنة في البراديغم اللاهوتي الذي رزح تحته الغرب قرابة 1500 سنة، هذه المؤسسة التي وضعت نظاماً تراتبياً قاعدته عامة المجتمع وهيكله مختلف المجمّعات الدينية (Conciles) من قساوسة ورهبان، وهرمه البابا بوصفه لسان العقيدة. لفهم كيف وصل الفن إلى التعبير عن الحقيقة الدينية في عصر النهضة الأوروبية وبعدها، فإنّ الرجوع إلى التاريخ المذهبي في تبني الصورة أو رفضها هو طريقة جوهرية في هذا الفهم التاريخي.

يعود الفضل إلى منصور بن سرجون المعروف باسم يوحنا الدمشقي (676-749م) في تبني ثقافة الصورة باعتبارها مجلى الألوهية في العالم، وأنّ انتفاء الصورة هو خراب العالم وسقوطه في العدمية. لا يتجلى الإله سوى في الصور، والعالم هو مجموع الصور الثابتة والمتحرّكة. لا بُدّ أن يسري الخير في العالم، ولا ينتشر الخير ويتوزّع سوى بوجود الصور كدعامة (support) يتصل بها الإله بالعالم ويوزّع في أركانه وأطرافه الخير والمحبة. وجود الصورة هو إذن شيوع الخير وانتفاؤها هو انتشار الشر. كان هذا مسوّغاً كافياً في أن تتبنّى المسيحية الصورة خصوصاً في مجمّع نيقية (Concile de Nicée) سنة 789م. في تحديده لمفهوم الصورة، يكتب يوحنا الدمشقي: "ماهي الصورة؟ الصورة هي تشابه ومثال وشكل شيء ما؛ تُبرز في ذاتها ما تمثّله، لكن لا تشبه الصورة النموذج في كلّ الأحوال، أي الأمر الذي تمثّله ـ لأنّ الصورة هي شيء وما تمثّله شيء آخر ـ ونرى بوضوح الاختلاف الكائن بينهما، لأنّ أحدهما ليس الآخر وعكسه"[4]. ما يُبرزه هذا التحديد هو الاعتداد بالأيقونة التي تختلف عن الأصل أو النموذج وتمثّله فقط، أو هي موطن التمثّل الذهني أو الروحي لهذا الأصل أو النموذج.

على الرغم من الالتباس في تحديد ماهية الصورة بين التشابه مع الأصل (النموذج والنسخة)، وفي الوقت نفسه التميّز عن هذا الأصل (ليست النسخة هي النموذج)، إلا أنّ مفهوم الأيقونة بوصفها مجلى النموذج (لا يتماهى معها بأي شكل من الأشكال) كافٍ لإبراز استحالة أن يقوم التصوّر الديني على الأيدولة أي على التشبيه والاشتباه؛ ولكن يقوم من وجهة نظر لاهوتية (المسيحية) أو كلامية (الإسلام) على التنزيه بحكم عدم

[4]- Jean Damascène, *Le visage de l'invisible*, tr. A.-L. Darras-Worms, éd. J.-P. Migne, 1994, p. 76

التطابق بين النسخة والنموذج، أو من وجهة نظر هيرمينوطيقية بين التأويل والنص، أو من وجهة نظر أنثروبولوجية بين الإنسان والإله. تتيح الصورة معرفة معيّنة بالحقيقة المتعالية ولا تقتضي التماهي معها أو القبض عليها. هنا تلتقي أنطولوجيا الصورة (نمط الوجود) مع أبستمولوجيا الغايات التي تصبو إليها (نمط المعرفة): "لكي يرتقي إلى المعرفة، لكي تصبح الأشياء الخفية ظاهرة ومعروفة من قِبل الجميع، تمّ ابتكار الصورة لغرض المنفعة والإحسان والسلام؛ لكي نكتشف المعنى الباطني للحقائق المنقوشة على المسلاّت والمعالم التذكارية، لكي نرغب في الخيرات ونبحث عنها، ونكره الآلام والشرور ونمقتها"[5]. المغزى من الصورة هو لمعرفة الأشياء الحسية أو العقلية أو الروحية أو الإلهية، ووجودها يضمن الانسجام النظري والعملي، لأنها الدليل والمرشد، ولأنها الأيقونة التي تسمح بوجود الخير في العالم، نظراً للتركيبة الصُوَرية لهذا العالم، فهو لا ينفك عن الصور المتحوّلة وعن الأشكال (الطبيعية، الفكرية، الروحية..) التي تؤسّس جوهره وبنيته.

وضع يوحنا الدمشقي نمطية (typologie) في تبيان أنواع الصور وحصرها في ستة: 1- الصورة الطبيعية، وهي نشأة الإنسان من عناصر الطبيعة؛ 2- الصورة المثالية، وهي الأشياء الأزلية والأبدية الكائنة في علم الله؛ 3- الصورة المقلّدة، وهي صدور الإنسان على صورة الإله تبعاً للآية الإنجيلية من سِفر التكوين المذكورة سالفاً؛ 4- الصورة المتمثَّلة، وهي ما يتمثّله العقل بناءً على ما يعطيه الحس من انطباعات؛ 5- الصورة النبوية، وهي ما تراه الروح من وقائع مقدسة أو أحداث قادمة؛ 6- الصورة المتذكّرة، وهي ما يستحضره الإنسان من أشخاص الماضي وأفعالهم وملاحمهم (الأنبياء أو الأولياء مثلاً). الغرض من هذه النمطية الصُوَرية هو لتبيان المغزى من وجود الصورة ومختلف الدعامات التي تستند إليها أو المجالي التي يتجسّد فيها الخير. إذا كانت الصورة قائمة في جوهرها على التقليد بحكم أنّ الأيقونة هي النسخة المشابهة للنموذج، فلأنّ البُغية منها هي تقليد الإله في أفعاله وتحقيق الفضائل الإلهية في النفس. وهذا هو الخير الذي كان يتحدث عنه يوحنا الدمشقي والذي بدونه، أي بدون تجلي الإله في العالم، فإنّ هذا الإله يسقط في العبثية والعدمية. كان دفاع الدمشقي عن الصورة مسوّغاً حاسماً في تبنّيها نظرياً وعملياً وعقائدياً.

لكن كيف توصّل الدمشقي إلى الولع بالصورة وتبريرها مذهبياً الذي مهّد الطريق نحو تبنّيها عقائدياً من طرف مجمّع نيقية، بينما ينصّ الكتاب على خطورتها وضرورة رفضها؟ مسوّغ ذلك آية إنجيلية من سِفر الخروج: "لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً، ولا صورة ما ممّا في السماء من فوق، وما في الأرض من تحت، وما في الماء من تحت الأرض" (الإصحاح 20، آية 4). يكمن عَصَب المشكلة في الطبيعة الملتبسة للصورة (تشبه

[5]- Ibid., p. 77

النموذج ولا تماثله في الوقت نفسه)، وفي أنّها لا ترتقي إلى الحقيقة المتعالية نظراً لتركيبتها الحسية (رسم أو نحت أو تصوّر) التي كانت مرفوضة أصلاً عند الفيلسوف الأثيني. يفسّر ريجيس دوبريه هذا الحظر الذي تعرّض إلى خروقات من أجل استراتيجيات في الهيمنة والتوسّع التي بذلتها الكنيسة في عزّ سطوتها اللاهوتية والسياسية. لكنّ ثقافة الصورة في الأركيولوجيا الدينية أعرق من ذلك: "لقد جاء في التوراة: "إنهم لضالون أولئك الذين يخدمون الصور"، "اللعنة على من صنع صورة منحوتة"، "أحرقوا بالنار الصور المنحوتة". إنّ الإلحاح في اللعنة جعلنا نحسّ بحضور الخطر. فثمة على ما يبدو تهيّج في العقاب الذاتي. وما لا يوجد بالممارسة ليس بحاجة إلى التحريم. ونحن نعرف أنّ معبد سليمان كان يحتوي على تماثيل للثيران والأسود (بل نحن نعاين واجهة المعبد في بعض نقود الحرب اليهودية الثانية). ولقد تم العثور، عدا الأشكال الهندسية والتزيينية المباحة، على تصاوير يهودية ذات تأثيرات إغريقية وشرقية تخرق مبدأ التحريم، وذلك في القرون الأولى من التاريخ"[6].

الافتتان بالصورة هو أمر كامن في الطبع البشري، لأنّه مخلوق على الصورة (آية سِفر التكوين)، أياً كانت طبيعة أو صيغة هذه الصورة؛ ولأنّ الافتتان بالصورة ذهنياً أو نفسياً انتقل إلى استعمال الصورة إيديولوجياً أو سياسياً من أجل الهيمنة أو السيطرة أو الإفحام والقهر. الصورة هي بلاغة هدفها الإغراء أو الإغواء. لكن يبدو أنّ التحذير الإنجيلي كان يقصد الأيدولة وليس الأيقونة، وهذا ما فهمه يوحنا الدمشقي عندما أعلى من شأن الصورة، ومجمّع نيقية عندما أجازها في الشعائر والمؤسسات الدينية في ردّ فعل ضدّ مجمّع هيرية (Concile de Hiéreia) بالقرب من القسطنطينية (اسطنبول حالياً) الذي شنّعها وحرّمها سنة 754م. إنّ السجال المذهبي والصراع الطائفي حول الصورة حدّد بشكل هيكلي نظام التصوّر لدى الغرب بين مشايع الصورة (الأرثوذكسية والكاثوليكية) والرافض لها (مع ظهور الإصلاح البروتستانتي)؛ وندرك هذا الصراع في اللهجة عندما تمّ تكفير يوحنا الدمشقي بهذه العبارات: "اللعنة على المنصور [يوحنا الدمشقي] الذي له اسم يوحي بالخراب، والذي يؤمن بعقائد محمّدية (إسلامية)، اللعنة على المنصور الذي خان المسيح، اللعنة على عدوّ الإمبراطورية، فقيه الكفر والإلحاد، عبد الصور"[7].

هذا الصراع بين المجمّعات الدينية في تبني الصورة أو رفضها جاء نتيجة الانقسام إلى فئتين متعارضتين: الأيقونوفيليون (iconophiles) وهم المدافعون عن الصورة بحجج عقلية أو دينية مفادها أنّ الخير يتجلى في العالم عبر الصور (حسية، ذهنية، روحية) وأنّ انتفاءها هو سقوط العالم في الشر؛

[6]- دوبريه، **حياة الصورة وموتها**، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، 2007، ص 60

[7]- In: Stefana Pop-Curseu, «L'iconoclasme et son revers: naissance d'une philosophie de l'image à Byzance», *Ekphrasis*, n°2, 2010, p. 49

والأيقونوكلستيون (iconoclastes)، وهم المعارضون للصورة في كونها لا ترتقي إلى الحقائق المتعالية وأنّها مجرّد شيء حسي لا حياة فيه ولا أثر. جاء حوار الطرشان بين الفئتين في كونهما لم يتحدثا عن الشيء نفسه: بينما كان الأيقونوفيليون يقصدون الأيقونة، فإنّ الأيقونوكلستيين كانوا يقصدون الأيدولة. عَصَب المعضلة المذهبية في التاريخ الديني هي صعوبة التمييز في الصورة بين الأيقوني والأيدولي، وهذا مجمل الالتباس والصراع. كيف التفريق إذن بين الأيقونة والأيدولة؟ جنّدت كلّ فئة البراهين النظرية والعملية، العقلية والنقلية، في قبول الصورة أو نفيها. لا يتعامل الأيقونوفيلي مع الصورة بوصفها أيدولة، أي مجرّد صنم حسي في ماديته الفظة والمبتذلة، ولكن بوصفها أيقونة تعبّر عن شيء خفي أو جلي، عن شيء باطني أو متعالٍ، إلخ. فالأيقونة تُخفي ذاتها لإبراز الشيء الذي تحيل إليه، فيما الأيدولة تُخفي الشيء الذي من المفروض أن تحيل إليه لتدلّ على نفسها فقط.

هذه العلاقة العكسية بين الأيقونة (علامة تدلّ على دلالة خفية أو متعالية) والأيدولة (علامة تدل على ذاتها) هي التي بإمكانها الفصل في الصورة بين المتشابه (الأيقونة) والمشتبه (الأيدولة)، بين الصورة التي تمتثل (تقليد) والصورة التي تتمثّل (امتلاك). علاوة على ذلك، تؤدي القصدية دوراً بارزاً في التمييز في الصورة بين الأيقوني والأيدولي. عندما نستحضر من جديد الآية: "ما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى" (الزمر، 3)، فإنّ "القصدية" بالمعنى النظري/الفينومينولوجي أو "النية" بالتعبير الفقهي هي التي تضمن هذا الفاصل بين العلامة الدالة على حقيقة أو فكرة متعالية والصنم الدال على ذاته في محض شيئيته الحسيّة. لا معنى لهذه الشيئية الحسيّة في ذاتها، لأنّ القصدية تتوجّه إلى وضع أنطولوجي أعلى وهو الاقتراب (القربة) من النموذج أو الأصل. فهي تتجّه نحو عالم أرقى بوسيط رمزي له بُعد أيقوني يلتئم وطبيعة الإنسان في الترميز والسَنبلة[8]، بحكم أنه "حيوان رمزي" بتعبير فيلسوف الثقافة الألماني إرنست كاسيرر. معنى ذلك أنّ الإنسان

[8]ـ عندما أوردتُ في خاتمة كتابي "الثقاف في الأزمنة العجاف: فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب" (منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، دار الأمان، 2014) عنوان "السُنبلة والرمز"، فكنتُ أقصد السُنبلة (بضم السين) وهي النبتة (لأربطها بنظرية يوهان غوته حول النبات وإسقاطه على فكرة تطور الحضارة، والتقارب الألسني مع "السنبلون" اليونانية و"الشبولت" العبرية)؛ لكن صبحي حديدي (جريدة "القدس العربي"، 17 مايو 2014) قرأ السَنبلة (بفتح السين)، وكان يفكر حتماً في تعريب كلمة الترميز (symbolisation). أعترف أنني لم أكن أقصد ذلك، ولكن فكرة "السَنبلة" التي قرأها صبحي حديدي سهواً أو هكذا بدت له في معرض قراءة الكتاب، أتاحت لي اكتشاف شيء، في سياق نظرية شلايماخر والتي أكدّ عليها مترجمه الفرنسي وأحد كبار المنظرين للترجمة أنطون برمان (Antoine Berman)، هي أنّ الترجمة التأصيلية (التي يعتمدها الفرنسيون في ترجماتهم) هي في العُمق ترجمة إثنومركزية (ethnocentriste)، تسحق منطوق الآخر ورؤية العالم التي يحملها، نحو "ترجقلمة" (هكذا أعرّبها: الترجمة+الأقلمة Tradaptation)، من اقتراح منظر آخر للترجمة وهو جون رونيه لادميرال (Jean-René Ladmiral) تجعل من منطوق اللغة-الأم في علو تقني وثقافي على لغة الأجنبي المراد ترجمته. لهذا السبب هاجم شلايرماخر بعنف، وأيضاً أنطون برمان، هذه الترجمة التأصيلية التي تنفي، بشطحة نرجسية، منطوق الآخر بمنطوق ذاتي لا يعبر، في نهاية المطاف، سوى عن ذاته في الأصالة الوهمية للسانه، والتمتع النرجسي بلغته (ترجمة "أيدولية" إن صح التعبير)؛ بينما الغرض من كلّ ترجمة هو النظر في رؤية الآخر للعالم من خلال لغته ورموزه، وهو أمر أكد عليه فلهلم هومبولت (Wilhelm Humboldt)، مقتفياً أثر شلايرماخر، في دراسته المقارنة للغات. وبالتالي، أفادتني قراءة صبحي حديدي (وأشكره على ذلك) في أن نجعل من الترميز هو السَنبلة (بفتح السين)، لنبقى في إطار المرجعية للثقافات والألسنة التي نترجمها إلى اللغة-الأم. تبقى معرفة ما المقصود بالسَنبلة (بفتح السين) من وجهة نظر أن نطبق صورة النبتة السُنبلة على قضايا أدبية أو فكرية، وتؤدي في الوقت نفسه دلالة الترميز بالمعنى الأعجمي، سليل السنبلون (sumbolon) اليوناني، والذي كان يعني في الأصل تقسيم شيء إلى حصتين متساويتين، وبمعنى أعم وجود شيئين متساويين: أحدهما ظاهر، يدل على شيء باطن، يرمز له ويحيل إليه: مثلاً الميزان رمز العدالة. فكيف ستكون "السَنبلة" من وجهة نظر تقنية ونظرية؟ هذا ما لم أكن أتوقعه، ورغماً عني سأفكر فيه.

يحوّل الشيء إلى رمز (أيقونة) ولا يجعل الشيء مجرّد شيء (أيدولة). استنكر الأيقونوكلستيون الصورة لأنّهم حصروها في الطابع المادي لا في البعد الرمزي؛ بينما يؤكّد الأيقونوفيليون على رمزية الأشياء وأنّها أشياء لحقائق أخرى تحيل إليها وتستدعي التأويل.

جاء السجال المذهبي بين الفئتين في كون الأيقونوفيلية تحتجّ بأنّ تجليات الحق في العالم لا بُدّ أن تمرّ عبر رموز وصور وتقتضي التأويل بإرجاعها إلى مصادرها المتعالية الأولى. لا يفقه الإنسان الأمور المتعالية أو المتوارية نظراً لأنّه محكوم بالتناهي الزماني والمكاني الذي يفرض عليه نقل الوقائع أو الأشياء من الدلالة الحسيّة إلى الدلالة المجازية والرمزية، وهذا النقل (استعارة) تضمنه الصورة بوصفها الحد الفاصل/الواصل بين الحسّ والمعنى أو بين الرمز والمرموز. عندما ترفض الأيقونوكلستية الصورة، فإنها تتنكّر للطبيعة البشرية التي لا يمكنها استحضار المتعالي سوى في رموز قابلة للمجاز والتأويل. الحديث عن المتعالي لا يقول دائماً ما هو، لا في خطاب ولا في تصوّر، لكن يمكن أن يدركه بوسائط يضمنها الرمز والمجاز. لهذا الغرض لم يجعل الأيقونوفيلي من الصورة هي الحقيقة المتعالية ذاتها، وإلا سقط في الأيدولة والصنمية، ولكن جعل منها الوسيط الرمزي أو المجلى الأنطولوجي الذي يستقطب في حيّزه تجليات الحقيقة المتعالية في أشكال متنوّعة من الترميز: وحي، إلهام، عبقرية، فكرة خارقة، قوة خالقة وغيرها من التعبيرات الرمزية والثقافية.

ما يقوم به الإنسان هو أقلمة الحقيقة التي تفوقه نظرياً وأنطولوجياً مع نظامه في الترميز والتمثيل والسَنبلة، لأنّ هذه الحقيقة إذا بقيت متعالية فلا يدركها أبداً سوى في أوهام أو شطحات تحيله إلى أغوار ذاته وانفعالات نفسه، أي أنّ هذه الأوهام والشطحات والانفعالات هي ذاته في مرآة ما يعتقد فيه. من شأن الصورة أن تجد التوازن بين طبيعة الإنسان المجبولة على التصوير (وهو المخلوق على الصورة) والحقيقة المتعالية غير القابلة للإدراك الحسي والعقلي والخيالي. معنى ذلك أنّ الأيقونوكلستي الرافض للصورة لا ينفك هو الآخر عن الترميز والتصوير، لأنّ الدلالة الحرفية التي يستنبطها من النص هي أيضاً صورة متمثَّلة. إذا كان يرفض الصورة فإنّه يسعى إلى تعويضها بشيء يضاهيها دون أن يكون مماثلاً لها، ويكمن ذلك في العلامة (signe)، ويفسّر هذا الأمر اعتداد الأيقونوكلستي بالقراءة الحرفية (الظاهرية) للنص تستبعد التصوير والتأويل وغيرها من تقنيات السَنبلة والتمجيز (métaphorisation). من شأن العلامة أنها تستحضر الفكرة أو الشخص ولا تمثّلهما حسياً بالرسم أو النحت أو التصوير. كان هذا مثلاً مَيل البروتستانتية إلى نزع اليسوع من الصليب وخلوّ الكنائس من تماثيل العذراء والمسيح، على العكس تماماً من الكنائس الكاثوليكية العامرة بصور المشاهد الإنجيلية وتماثيل العذراء والمسيح وأضرحة الأولياء والقديسين.

لكن رغم أنّ العلامة تشغُل عند الأيقونوكلستي ما تشغُله الصورة عند الأيقونوفيلي، فإنّ العلامة تحمل أيضاً بعض التمثّل في استحضار الأشياء الغائبة: "تصبح العلامة شكلاً، وفي عالم الأشكال، تُحدث مجموعة من الصور وقد انقطعت عن أصلها"[9]. معنى ذلك أنّ العلامة ليست شيئاً مجرّداً، بل هي شيء محسوس وقد استقل عن الأصل، أي إمكانية أن تصبح أيدولة. لتفادي الوقوع في الأيدولة (الصنمية، الوثنية، المادية..)، فإنّ الأيقونوفيلي يتحدث عن الأيقونة (شيء رمزي لا حسي)، فيما يبقى الأيقونوكلستي غامضاً لم يحسم نهائياً موقفه من الصورة، سوى اختزالها إلى وسيلة مادية هي بمنأى عنها، أي بمنأى عن هذا المعنى المبتذل للصورة. فما الصورة إذن؟ إنها التجلي: الشيء الذي يبزغ للوعي أو المعطى الذي يسترق النظر؛ ليس فقط شكل الأشياء، في الحس أو في الذهن، ولكن هذه الأشياء وقد غابت عن معطياتها الحسية أو تركيباتها الخيالية، وتعود في مجالي رمزية لا هي حسية ولا هي خيالية. الصورة هي أقرب، من وجهة نظر فينومينولوجية، من أن ننعتها بـ"المجلى": الحيّز أو الموطن الذي تتجلى فيه الحقائق المتعالية. فهي تحقق بذلك الوظيفة المزدوجة بين المحايثة والتعالي، أو بلغة كلامية إسلامية عريقة بين التنزيه والتشبيه.

الحقيقة والعنف: موقع الصورة بين الإثبات والنفي

إذا كان الأيقونوفيلي يدافع عن الصورة بأنها مجلى الحقيقة والألوهية وأنّ نفيها سقوط في الدمار والعدمية، فما مسوّغ هذه الحجة؟ هل الاعتراف بالصورة كأيقونة كفيل بضمان الخير والسلام في العالم؟ لفهم هذا التبرير الفلسفي والديني لوجود الصورة، فإنّ لعبة في المقارنة شيّقة في تبيان الفاصل بين ذهنية الأيقونوفيلي المحب للصورة وذهنية الأيقونوكلستي المبغض للصورة، وأنّ الموقف من الصورة يعكس الموقع الذي يشغله كلّ منهما في سلّم الوجود والرؤية التي يتبناها حول العالم. من الملاحظ أنّ الأيقونوفيلي يميل إلى التسامُح والتعايُش بحكم أنّ الصورة التي وُجد عليها الإنسان والتي يتركّب منها العالم هي الضامن للمحبة السارية والخير الجمّ. لديه يقين بأنّ انتفاء الصورة هو انتصار الشر في العالم وخراب العمران. لا يتجلى الإله سوى في صور الكائنات والعوالم التي أوجدها، ونسبة كبيرة من النصوص العرفانية المسيحية (يوحنا الدمشقي، المعلّم إكهرت..) والإسلامية (ابن عربي، ابن سبعين..)، تؤكّد على التحوّل الإلهي في الصور، وأنّ الصورة هي جوهر الوجود، لأنّ عليها تتوقف التركيبة العضوية والنفسية والروحية للإنسان. عندما يعتبر الأيقونوفيلي أنّ الألوهية تسري في صور العالم، فهو يميل إلى الرِفق بكائنات العالم (بشر، حيوان، نبات..) لأنّها مجلى الروح وبؤرة الرحمة والعناية.

[9]- Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943, 2010, p. 6

إذا كانت المعتقدات والثقافات ألسنة متعدّدة للغة واحدة أو طرقاً مختلفة توصِل إلى الحقيقة عينها، فإنّ "لابدّية" التعايش والتعارُف والتسامُح والتصالُح أمر طبيعي ينتمي إلى طبيعة المجلى الصُوَري للوجود. لذا نرى بسهولة كيف أنّ النزوع الأيقونوفيلي (أضرحة القديسين في المسيحية، أضرحة الأولياء عند الصوفية..) ينطوي على رؤية سلمية للعالم تبثّ المحبة والحكمة، لأنّ الصورة هي مجلى الروح أو الألوهية الحاملة لخير كثير. لا تستقطب الصورة فقط جانباً من الروح التي يصعُب بلوغها بالعقل أو الخيال، ولكن لها وظيفة اجتماعية أيضاً من حيث أنها تضمن الأمن والاجتماع الموحّد (œcuménisme) كما تؤديه مثلاً صور العذراء وفي حجرها الطفل اليسوع، أو مظاهر التوجه نحو الأمكنة المقدسة من أضرحة ومزارات ذات أبعاد شعبية في مواسم معلومة تصاحبها احتفالات وأذكار وصلوات. في محوه للصورة، يقع الأيقونكلستي في معضلة تمثّل الحقيقة المتعالية. فهو يعي جيّداً أنه لا يبلغ هذه الحقيقة بالعقل أو الخيال، فيسعى إلى محو كل تصوير أو تمثال أو ضريح أو حجر أو شجر يتبرّك به الناس ويتخذونه مَعْلماً للعبادة والقربان. إذا كان الغرض مع الأيقونكلستي تطهير العالم من معالم حسية تزعم احتواء الألوهية وينعتُ ذلك بمقولة الشِرك، فإنه يقع في معضلة تحديد طبيعة المعبود الذي يدعو إليه: كيف يتمثله؟

لا يمكن للإنسان أن يتكلم عن حقيقة ما لم يقم بأقلمتها مع قُدرته على الحدس والتمثُّل، أي في حدود التناهي الذي هو مجبول عليه. إذا كان العالم في تركيبته العضوية والبنيوية هو صور حسية وذهنية، وإذا كان الإنسان لا ينقطع بُرهة عن التصوّر، وإذا وُجد على الصورة كما نصّ عليه الكتاب، فكيف يمكن محو الصورة ما لم ينجرّ عنه إفقار الوجود وتقييد الذهن وخلو العالم من علّة كينونته؟ يترتب عن محو الصورة نتائج تقود في الغالب إلى الصراع. كان القدماء يردّدون عبارة دخلت في التقاليد البلاغية والمعرفية مفادها أنّ الطبيعة تكره الفراغ (fr. la nature a horreur du vide; lat. Natura abhorret a vacuo). ملء العالم بالصور من شأنه أن يضمن الملاء الدلالي والروحي، وإفراغه من الصور هو سقوط في العدمية. لربما عمد الأيقونكلستي إلى محو الصورة لإنقاذ الألوهية والحقيقة المتعالية من الوثنية والصنمية والتجسيد، ويستبدلها بالعلامة كقراءة حرفية في النصوص التأسيسية. لكن هناك قيمة أخرى يعمّر بها الأيقونكلستي العالم لتفادي التيه والضياع وتكمن في الفعل (l'action) الذي كانت له تجليات في التاريخ حسب الثقافات ونمط رؤية العالم: "الجهاد" في الإسلام، "الحرب الصليبية" في الكاثوليكية، "الرأسمال" في البروتستانتية الذي أتاح حضارة ليبرالية قائمة على العمل والفعل.

أمام الصورة التي تستدعي التأمّل (contemplation) عند الأيقونوفيلي (رؤية النموذج، التأمّل في الأصل باحتذائه ومحاكاته..)، فإنّ الفعل (action) يقتضي تحويل الطبيعة، تصريف رأس المال، وعموماً إدخال الحركة في الوجود. أمام جمود الصورة التي تقتضي التأمّل والهيبة والإذعان، هناك الحركة والفعل

والعمل التي هي قيم تكوينية تستعمل الطبيعة ولا تتحفها بإدخالها في متحف التبرّك أو التأمّل. تعويض الصورة بالفعل هو ذكاء حديث من صُنع البروتستانتية التي هي بالتعريف مذهب أيقونوكلستي يرفض الصورة، والتي أتاحت بروز الرأسمالية كما ذهب ماكس فيبر في مؤلّفه الشهير والنافذ "الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية"[10]. بحكم النزوع المعادي للصورة في الثقافة البروتستانتية، فإنّ الفعل والحركة هما القيمتان الجوهريتان للإنسان وليست الصورة كما ذهبت شقيقتها المنشقة عنها الكاثوليكية. لهذه الفكرة خطورة نظرية كُبرى، لأنّ تعويض الصورة بالفعل ينجرّ عنه احتمالان (نقول بالتعبير المجازي: سيف ذو حدين): 1- إمّا الفعل والعمل من أجل حضارة لا تنفك عن تجميع قواها النشيطة نحو التقدّم التقني والعلمي كما هو شأن الحضارة المعاصرة؛ 2- وإمّا العنف والقهر من أجل سقوط الحضارة وخراب العمران، بحكم أنّ العنف والقهر ينتميان أيضاً إلى مجال الفعل نقيض الصورة.

ندرك بسهولة الخطورة التي انجرّت عن محو الصورة، حيث أتاحت اليوم رؤيتين في العالم متناحرتين: 1- رؤية غربية أيقونوكلستية (ذات جذور بروتستانتية: الولايات المتحدة، ألمانيا..) انتصرت على الرؤية الأيقونوفيلية الأوروبية (ذات جذور كاثوليكية: فرنسا، إيطاليا، إسبانيا..) وجعلت من الفعل والعمل أساس التحضُّر والتمدُّن، ومن رأس المال علة التقدّم التكنولوجي والثراء المادي والتوسّع العولمي؛ 2- رؤية إسلامية أيقونكلستية (وهّابية، سلفية..) انتصرت على الرؤية الأيقونوفيلية (علمانية، صوفية..) وجعلت من "الجهاد" (الفعل بدل التأمّل) سبيل بسط الهيمنة وتعمير الأرجاء والأقاليم بالفعل المنضبط تحت مسمّى "تطبيق الشريعة". عندما نتأمّل في هذه الظاهرة نجد أنّ لها تاريخاً مذهبياً طويلاً قائماً على التذبذب بين قبول الصورة ورفضها. نجد أنّ الأيقونكلستي رفض الصورة بتبني حرفية النص، بلا استعارة ولا مجاز ولا تأويل (بلا صور بيانية أو إنشائية)، وانجرّ عن ذلك تقييد التمثُّل وإفقار الخيال، وبالتالي فتح الباب على رؤية صراعية للعالم، حيث كل معتقد أو مذهب يعتبر أنّ الحقيقة المسرودة في النص الديني لا يمكن تصويرها ولا تضاهيها حقيقة أخرى. فهي رؤية قائمة على عدم الاختزال (incommensurabilité) حيث كل ثقافة أو معتقد هو شبيه بالمونادا (monade) عند ليبنتز، بلا نوافذ التصوير والتمثيل ولا أبواب التأويل والقياس. إعدام الصورة بالقراءة الحرفية والظاهرية للنص وإحلال الفعل محلها (الجهاد، الحملة الصليبية، كوثرة رأس المال..) هما المدخل الرئيس والحاسم نحو رؤية صراعية بين المعتقدات والثقافات.

[10]- Max Weber, Die protestantische Ethik und der “Geist” des Kapitalismus, «Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik», 1905; Bodenheim: Athenäum, 1993

عندما يدافع الأيقونوفيلي عن الصور، فإنّه يُبرز من خلال ذلك أنّها راعية السلم البشري، لأنّ وفرة الصور هي دليل الالتباس الداعي إلى التأويل، ودليل على التنوّع والاختلاف. يضمن وجود الصور السجال حول مغزاها أو النقاش العقلاني حول معناها، ولا يؤول إلى الصراع الدموي سوى بنفيها، أي نفي صور الآخر وتصوّراته، أو نفي الصورة فقط. مظاهر النزوع العدمي في محو الصورة تبدّت على وجه الخصوص في القراءات الحرفية للنص كما أسلفتُ، وهي قراءات تقصي المجاز والتأويل وكلّ الصور البيانية التي تعمّر أرجاء النص بدلالات ورموز وابتكارات نظرية وفكرية. عندما نرى تطوّر النزوع الحرفي للنص المتواقت مع الرفض المذهبي للصورة (البروتستانتية في المسيحية، مختلف الطوائف السنيّة في الإسلام..)، ندرك كيف أنّ هذا التطوّر كان حامل رؤية عدوانية للعالم انتهت بممارسة إمبريالية في التوسّع (أمريكا مثلاً) وممارسة إرهابية في الافتكاك بالأقاليم (القاعدة وداعش مثلاً).

لكنّ الخطأ الذي وقع فيه الأيقونوكلستي الحداثي هو أنّ محو الصورة إثبات لها: عندما تستبدل الثقافة الإمبريالية والرأسمالية، سليلة البروتستانتية، الصورة بالفعل، لأنّ معيار الإنسان هو الحركة والعمل وتعمير العالم واستغلال الطبيعة؛ فإنها تنسى (أو تتناسى) أنّ إحلال الفعل محل الصورة ما هو سوى إثبات الصورة في المَواطن الأخرى من التعمير الحضاري. مثلاً، كيف يمكن ضمان التقدّم في الحضارة إذا لم تكن هذه الحضارة قائمة في أساسها على تشكيلات تبتكرها في التقنية والتكنولوجيا، أي مجموعة من الأشكال الإبداعية التي هي بالتعريف عبارة عن صور؟ لربما كانت التقنية لها غاية فعلية أو عملية: السلاح مثلاً من أجل الصراع أو الروبوط من أجل تسهيل الحياة اليومية للبشر أو المركبة (سيارة، طائرة، قطار سريع، ميترو..) من أجل تقليص المسافات وضمان حركة الأشخاص والبضائع ورؤوس الأموال، لكنّ هذه الأوجه التكنولوجية هي أيضاً صور. فلم يصنع الأيقونوكلستي سوى صور لها غايات عملية (قيمة استعمالية) لا تخلو في بعض الأحيان من غايات ثبوتية (قيمة تأمّلية) كالسيارات الفاخرة أو الاختراعات الموضوعة في المتاحف. والحضارة المعاصرة تعجّ بالصور بوصفها أشكال اكتمال الحداثة الغربية، هذه الصور التي تستقل بمنطق خاص درسه بإسهاب فيلسوف الثقافة الألماني جيورج زيمل[11].

كذلك عندما ينفي الأيقونوكلستي التراثي الصورة بحجة إنقاذ الإله من التجسيم والتشبيه، وعندما يعض بالنواجذ على الدلالة الحرفية للنص مستبعداً المجاز والتأويل، فإنّ الحرفية تغدو عبارة عن تحريف (الحرف/التحريف: أليس من طينة لغوية واحدة؟)؛ لأنّ الأيقونوكلستي التراثي لا يأخذ في الحُسبان عاملاً

[11]- Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, t.1: la femme, la ville, l'individualisme, Paris, Payot, 1988; t.2: esthétique et modernité, conflit et modernité, testament philosophique, Paris, Payot, 1990; G. Simmel, *Philosophische Kultur*, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1919, tr. fr. *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988

جوهرياً وهو السياق التداولي. أقول: لا معنى للقوالب النصية إذا لم تستوعبها القوابل البشرية في شكل استعداد وأقلمة، ولا معنى للنص إذا لم يكن هنالك وعي يُدركه، ويدركه في الزمان والمكان الذي يحيا فيه بالقوة النظرية والعملية، سليلة هذا الحيّز وهاته اللحظة. عندما يريد الأيقونوكلستي التراثي إحياء الخلافة مثلاً، فهو يجرّ في الحاضر جثة الماضي، ويتغافل عن أمر أساسي وجوهري وهو القابل البشري من حيث درجة الوعي وقيمة الإدراك. يتحكّم الموت هنا في الحياة ويسوس الماضي مسار الحاضر، وهذه كلها تحريفات عمّا هي عليه الطبيعة التداولية والسياقية لما يُفهم من النصوص والمرجعيات. أراد الأيقونوكلستي هدم التأويلات بإحلال الدلالة الحرفية للمرجعية الدينية فسقط في التحريفات لما هو عليه واقع البشر من تطوّر زمني وإدراكي في الذهنيات والسلوكيات. التطبيق الحرفي للنص هو تحريف للواقع القائم على التنوّع والتوزّع والارتقاء.

لدى الأيقونكلستي سلوك عدواني في نضاله ضد الصورة، يستعمل الوسائل المادية في هدم الأضرحة والأيقونات، والوسائل الرمزية في التشنيع والتكفير. اتهامه للأيقونوفيلي بالوثنية (paganisme) وعبادة الأصنام هو السبيل السهل والمريح في التخلّص منه وبسط هيمنته. عندما يتمسّك الأيقونكلستي بحرفية النص، فإنه يصنع بذلك "أيدولة" أشنع من الأيقونة التي يستحبها الأيقونوفيلي؛ لأنّه بفعله هذا يستقطب المعنى في حرفية ما يدعو إليه ويحصر القوة في ما ينافح عنه؛ فيقوم بتجميد النص ويجعله صلباً وفولاذياً عبر الأزمنة والأمكنة (من وراء شعار: "صالح لكل زمان ومكان") لا يراعي فيه الفروقات الموضوعية والسياقات التداولية المختلفة والحساسيات المتنافرة. السلوك الحرفي هو سلوك أيدولي يحجُب النص بنفي التنوّع الذي يتيحه، أي كل القراءات والتأويلات الممكنة للنص التي تستجيب لروح زمانها ولمتطلبات سياقها الذهني والسلوكي. عندما يحصر الأيقونكلستي النص في دلالة أحادية هي الحرفية التي يتبناها، فإنه لا يكتفي بتجميد زمان النص في كل الأزمنة اللاحقة والمتواترة، ولكن يقوم بتحويل النص إلى أيدولة لا تحيل إلى شيء آخر سوى إلى ذاتها، بل ويقوم بنفي النص لأنه يصبح الناطق باسمه والراعي على حرفيته، وهذا ما أسميه بـ "تصنيم النص".

تصنيم النص بتحويله إلى أيدولة هو المدخل البدهي نحو رؤية صراعية للعالم، قائمة على العداء (مثلاً صراع السيف والصليب بين المسلمين والمسيحيين في العصر الوسيط) والقهر (مثلاً فرض دلالة أحادية للنص هي ما تكشف عنه حرفيته البارزة). لا يمكن إيجاد أي منفذ أو مخرج في الأيدولة سوى الانغماس في الصراع، لأنّ الأيدولة هي بالتعريف تقليص المسافة بين النسخة والنص للتماهي بينهما، بحيث يكون المذهب الديني في تماهٍ مع النموذج الأصلي (الوحي)، مضاهٍ له، مساوٍ لدلالاته ومضامينه؛ فيسهل بالتالي أن ينقلب المذهب على النموذج بالحلول محله، واستعمال القوة والعنف في بسط هيمنته والترويع والتخويف في إفحام أعدائه. كان هذا

دأب العديد من المذاهب الدينية عبر التاريخ، من أي ديانة أو ثقافة كانت[12]. لكن أكثر من مجرّد محو النموذج والحلول محله، الأيدولة هي بالتعريف "تقليد التقليد" (كما في المثال الأفلاطوني: الرسم هو "تقليد" سرير النجار الذي هو بدوره "تقليد" فكرة السرير في العلم الإلهي)؛ فهي بالتالي تصنيم النص، ليس فقط النص الأصلي (الكتاب المقدس) ولكن أيضاً الشروحات والتعليقات (التفاسير). الأيدولة هي "تقليد" النص الشارح الذي هو "تقليد" النص المؤسّس.

تقوم الأيدولة على استراتيجية التجميد والتصنيم، لأنّها الحركة الوحيدة التي تثبت بالقواعد وترسّخ في الأذهان مثلما تثبت المطرقة المسمار. إنها حركة من أجل الجمود، فقط لأنها "تقليد التقليد" الذي ينتفي معه كل ابتكار حي أو إبداع خلاق. الأيدولة هي حركة ضدّ الزمن، لأنّها ضدّ التطوّر والتكوُّن، فقط لأنّها كالمطرقة توقف الزمن في لحظتها بالذات، لحظة "تقليد التقليد"[13]؛ فينبغي أن تكون على شاكلة "المحرّك الذي لا يتحرّك" في المعجم الأرسطي، أو المطرقة التي تتحرّك من أجل لحظة التثبيت والتجميد والتصنيم. يمكن تأويل هذه الحركة كإرادة في العُنف والقهر من أجل تثبيت قواعد وأحكام أو تجميد صورة معيّنة حول العالم. نعرف تاريخياً أنّ العديد من المذاهب الدينية (في المسيحية وفي الإسلام) لجأت إلى الفظاعة والمجازر والترهيب من أجل إحكام قبضتها على المجتمع وبسط هيمنتها، وحتى يكون تثبيت رؤيتها للعالم بقوة المطرقة صارمة وقاصمة. إنّها الحركة النهائية التي تنبئ بالنبرة الأخيرة كما يوحيه الأصل الاشتقاقي اليوناني لكلمة "الكارثة" (catastrophe): النبرة (strophè) الأخيرة (kata)؛ أو إذا شئنا: الكلمة الأخيرة، القول الفيصل. فالمذهب الديني، بوصفه أيدولة، يقول كلمته الأخيرة، لأنه منتهى الكلام، نهاية التاريخ، توقف الزمن، سقوط التأويل، انهيار الاجتهاد، إلخ.

النبرة الأخيرة، ضربة المطرقة النهائية، القول الفيصل هي كلها بلاغيات في نعت نظام الحقيقة القائم على العُنف والقهر إلى غاية الصراع الدموي بين المذاهب والطوائف الدينية في التاريخ. إنّه "صراع الأيدولات" إذا جاز لي التعبير عن ذلك بالقوة البلاغية التي تبتغي الفكرة النبيهة. المفارقة عند الأيقونكسلتي الذي يشجّب الصورة ويعوّضها بالفعل، هي أنّه يعود دائماً إلى الصورة بالتشكيلات الثقافية والإبداعات الفكرية

[12]- بشأن النزوع الأيدولي في الإسلام يمكن الرجوع إلى المؤلفات التالية: هشام جعيط، **الفتنة، جدلية الدين والسياسة في الإسلام المبكر**، دار الطليعة، 1989؛ محمد أركون، **تاريخية الفكر العربي الإسلامي**، ترجمة هاشم صالح، مركز الإنماء القومي/المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996؛ محمد أركون، **الفكر الإسلامي: قراءة علمية**، ترجمة هاشم صالح، مركز الإنماء القومي/المركز الثقافي العربي، ط2، 1996

[13]- لا نجد صعوبة كبيرة في فهم هذه المسألة بالقياس إلى ما حصل في التاريخ المذهبي للمسيحية أو الإسلام. عندما نجد بعض الطوائف الدينية تحتكم إلى أفكار ابن تيمية مثلاً، فهي تحقّق هذه الخاصية الجوهرية في الأيدولة وهي "تقليد التقليد". فهي تقلّد رؤية لاهوتية ومذهبية للعالم (ابن تيمية) لرؤية تأسيسية في الإسلام جاء بها النبي محمد. فالأيدولة لها هذا النزوع في تصنيم النصوص وإيقاف الزمن، لأنّ الحَرفية التي تحتكم إليها تنسف كل تأويل أو قياس أو اجتهاد، أي أنها تقصي كل تطوّر في الأحكام أو ارتقاء في الذهنيات، علاوة على طمس كل السياقات التداولية التي تجعل كل إقليم أو زمان فريد في تعيّناته ومؤشراته.

عندما يتعلّق الأمر بالنزوع البنائي في الحضارة (إنتاج، تعليب، استهلاك، فضائيات: تشكّل هذه الألفاظ كلها المعجم الثري لثقافة الصورة المعاصرة كما أشار إليها بذكاء نادر جون بودريار[14])؛ أو يستقطب في ذاته هذه الصورة النهائية في شكل تصنيم (الحركة الآيلة للجمود)، عندما يتوقف معه التاريخ وينتفي التأويل ويقول الكلمة النهائية بنبرة أخيرة تنبئ عن كارثة متحقّقة، لأنّه يستعمل في ذلك أدوات الرهبة والقهر والفظاعة لتثبيت قوله النهائي الذي لا قول بعده. أقول بالعبارة الشهيرة، "انقلاب السحر على الساحر"، إنّ نفي الصورة هو إثبات لها، وهذا ما وقع مع الأيقونكلستي الحداثي الذي جعل من الفعل (حركة رأس المال) معيار الإنسان، لكن لإنتاج صور أيدولية (سيمولاكرية) في الإشهار والإعلام والاستهلاك؛ ومع الأيقونكلستي التراثي الذي جعل من الفعل (الجهاد) معيار الإنسان، لكن لإيقاف الزمن في مذهبه بالذات، بجعله الحقيقة النهائية وفصل المقال، بجعله الصورة الأخيرة التي تتوقف عندها الأحكام والقواعد[15].

الصورة والشكل: نحو هيرمينوطيقا نقدية في ثقافة الأيقونة

يكتنف الصورة الالتباس، وهي علة الصراع بين الأيقونة والأيدولة، علة الإرادة في الحقيقة وسياسة المقدّس. إذا كانت الصورة هي عَصَب هذا الصراع الذي بُنيت عليه الكثير من التأسيسات الدينية والسياسية والثقافية عبر التاريخ، فكيف يمكن إيجاد "موطن التوازن" بين القوى الأيقونوفيلية والأيقونكلستية؟ ولا أقول، على الطريقة التقليدية والساذجة، إيجاد سُبُل الحوار بينهما. لأنّه حتى عندما يتحاور الأيقونوفيلي والأيقونكلستي فمن أجل "تخطيئ" الآخر إن صح التعبير؛ وهذا يفسّر لماذا باءت كلّ الحوارات بالفشل في التاريخ المذهبي بين الكاثوليك والبروتستانت في المسيحية، وبين الشيعة والسنّة في الإسلام؛ لأنّ العتبة التي ينطلقون منها هي "أنطولوجية" تتجاوز نظام العقل والتخمين، وليست جاهزة في قوالب خطابية يسهل تغليفها بحُسن النية وتلاوة الآية البيّنة. إنّ "الثقاف" الذي يتحكّم في نمط اعتبار الصورة هو من "الغَوْر" في الدهاليز الأنطولوجية واللاشعورية تجعل معه اللقاءات بين الأيقونوفيلي والأيقونكلستي كمسامرات ليلية في دردشة تنقشع مع أول بصيص الغسق، فيتفضى كلّ مذهب نحو حقوده الزمنية المتراكمة. لا أقول أين تكمن العلة؟ لأنّ العلة نعرفها

[14]- Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981

[15]- عندما يطرح البعض السؤال: ما هو الإسلام الصحيح؟ فإنهم يفكرون من خلفية "أيدولية" مألها التصنيم والتجميد؛ لأنّه في حقيقة الأمر لا يوجد شيء اسمه "الإسلام الصحيح": ثمة نموذج حضاري تشكّل في منعطف القرن السادس الميلادي في شبه الجزيرة العربية وانطلقت منه نسخ متواترة (ومتوتّرة بفعل الصراع من أجل الاستئثار بالحقيقة) ومتعاقبة في التاريخ قصد شرحه وتفسيره وضمان الديمومة له في الأزمنة والأقاليم بالتوسّع الجغرافي والأقلمة الاجتماعية؛ والبحث عن الإسلام الصحيح هو كالبحث عن إبرة وسط التبن كما يقول المَثل الفرنسي (chercher une aiguille dans une botte de foin)؛ لأنّ الإسلام يسود عبر التأويلات والسياقات التداولية التي تقوم بأقلمته وضبطه حسب فهمها واعتبارها والممارسات السياقية التي تقوم بها. يصبح هنا الإسلام عبارة عن سيادة (autorité) قابلة للتعميم حسب درجة الفهم وتنوّع الأفراد والجماعات واختلاف الأزمنة والأقاليم؛ ولا يصبح سلطة (pouvoir) سوى عندما يتجسّد في مذهب أو حزب أو طائفة تحتكره وتجعل منه أيدولة ثابتة وسلاحاً في بسط الهيمنة والدمار. بشأن الفرق بين السيادة والسلطة في التراث، يمكن الرجوع إلى خاتمة كتابي "الثقاف في الأزمنة العجاف"، ص ص 758-760

جيّداً وقدمتُ لها في هذا المقال بعض الخطوط العريضة؛ ولكن: كيف يمكن مجاوزة هذا الصراع التاريخي الذي يتسلّل في أدق التفاصيل النظرية والدينية والسياسية اليوم؟

يتعلق الأمر بالانتقال من الصورة إلى الشكل في هيرمينوطيقا نقدية تنزع عن الصورة مفاتنها الأيدولية. لفهم هذه السيرورة، يتطلب الأمر الوقوف باقتضاب عند فلسفة الشكل[16]. قبل هذه الإزاحة الضرورية والحاسمة، يتطلب الأمر معرفة ما نقصده بالشكل، وهل يُختزَل في خطوط وألوان محايدة تنزع عن الصورة سحرها الأيقوني ومفاتنها الإيديولوجية والسياسية والإعلامية والعولمية؟ إنّ إزاحة الصورة عن هذه اللوحة السحرية والمفتنية من شأنها أن تنتهي بنزع القداسة عن الحقيقة، ونزع الحقيقة عن القداسة، وإرجاع الصور إلى موطنها الأصلي وهو الشكل. فما هو هذا الشكل الذي نتحدث عنه؟ لا يتميّز الشكل، هو الآخر، بالوضوح والبداهة المرجوّة. لا نتحدث عن الشيء نفسه عندما نقول "الشكل الطبيعي" و"الشكل الروحي"؛ لكن، على الخلاف من الصورة (image) التي هي صناعة ذهنية في صيغة مصوّرة أو خيال (imagination)، الشكل (forme) هو صناعة طبيعية يقتضي التشكيل (formation) مثل تشكّل الصخور عبر العصور الجيولوجية، أو التشكيل الفني من صُنع الإنسان. الشكل يرتبط أساساً بالحياة تبعاً لقول هنري فوسيون الذي افتتح كتابه بعبارة بالزاك: "الكلّ شكل والحياة هي نفسها شكل"[17]. نفهم من هذه العبارة أنّ الشكل والحياة هما الشيء نفسه. تبتكر الحياة أشكالاً جديدة بإفناء أشكال قديمة في سيرورة لا تنضب، أياً كانت حقيقة هذه الأشكال: طبيعية، فطرية، فكرية، إلخ. فالشيء الأقرب إلى الحياة المندمج بالحياة هو الشكل؛ فيما الصورة هي أقرب إلى الصناعة الذهنية والثقافية، وإلى الاصطناع المتوهّم الذي تنفرد به الأيدولة أو السيمولاكر؛ أي اصطناع شكل غير طبيعي سرعان ما يتصلّب في هيكل أو يتصنّم في مذهب.

بتعبير أدق: ينعطف مفهوم الشكل على الصناعة بإنجاز أبعاد حقيقية للشيء المراد تشكيله، بينما يتّحد مفهوم الصورة بالاصطناع الذي هو الإيهام. لا نجد صعوبة كبيرة في فهم هذا الفاصل عندما نرى كيف أنّ الصورة هي محل استعمال ذرائعي (مثلاً، في الأدبيات الاستبدادية مع النازية أو الفاشية: استعمال صورة القائد من أجل الترهيب، حيث تكتسح صوره كل الأمكنة والأزمنة) يُراد به افتتان العيون وقهر النفوس، عندما يقوم الشكل بنزع القداسة عن الصورة في تساؤل بسيط: "ما الصورة؟ إنّها شكل". يصدّق ذلك قول الكاردينال نيكولا

[16]- كانت دراسة إرنست كاسيرر حول ما سماه "الشكل الرمزي" (forme symbolique) إبستمولوجية وتاريخية في معرفة نشأة الشكل الرمزي في العلوم الرياضية والطبيعية وعلوم الفكر، ويأتي هذا في إطار مشروع طموح في أربعة أجزاء عنوانه "فلسفة الأشكال الرمزية"؛ ولكن، من وجهة نظر نقدية وسياسية، تساعدنا في كيفية إزاحة الصورة عن التمثّل الوحيد الذي سجنها فيه: الصنمية. لا أتوقف عند هذا الفيلسوف، لأنّ فكرته حول الشكل الرمزي تتطلب دراسة مستقلة. هذه مجرّد إشارة إلى اعتنائه النقدي والهيرمينوطيقي بمفهوم الشكل في المعارف العلمية والإنسانية. يمكن الاطلاع على كتابه القيّم "ثلاث محاولات حول الرمزية":

Ernst Cassirer, *Trois essais sur le symbolique*, tr. Jean Carro et Joël Gaubert, Paris, Les éditions du Cerf, 1997

[17]- H. Focillon, *Vie des formes*, op. cit., p. 2

الكوسي[18] (Nicolas de Cues): "بما أنّ الصورة لها شكل يهبها الكينونة التي بها أصبحت صورة، وبما أنّ شكل الصورة هو شكل مشكَّل، وأنّ الصورة لا حقيقة لها سوى الشكل الذي هو حقيقتها ونموذجها؛ كذلك كل خلق كامن في الإله هو خلق، لأنّ كل خلق، صورة الإله، كامن في الحقيقة"[19]. أي أنّ جوهر الصورة هو شكل (خطوط وألوان)، وأنّ استعمالات الصورة عبر التاريخ، المذهبي/الديني أو السياسي/الذرائعي، هي التي غلّفتها ببطانة مقدسة، وشرّعت بالتالي العنف الرمزي الذي تمارسه، علاوة على العنف المادي أو الفيزيقي الذي يُمارَس بها.

يرتبط الشكل في أصله اليوناني بالفكرة (idea) وبالمثال (eidos). يفسّر هذا الأمر اعتداد الأفلاطوني بالشكل (منسجم الأبعاد، متصل الدلالة بالفكرة الناصعة) واحتراسه البليغ من الصورة (دليل السوفسطائي في الاصطناع والتصنُّع، أي المكر والالتباس). وكلمة "الأيدوس" لها علاقة بالرؤية: رؤية محيط الأشياء (contour) الذي يرسم أبعادها ويُبرز حدودها التي تتميّز بها عن بعضها البعض. تتخذ الأيدوس هنا دلالة المظهر والسمة والصنف، وهي أقرب إلى ضبط الأشياء في تجليها الظاهر (الفينومينولوجي). لكن تتخذ، من جهة أخرى وبالمقارنة مع فلسفة الأفلاطوني، دلالة النموذج أو الأصل الذي تحتذيه النسخة: إذا كانت النسخة تقلّده بإعادة نسخه (mimèsis) فهي "أيقونة" (النجار في تقليده لفكرة السرير الأصلية)، وإذا كانت النسخة تقلّد نسخة أخرى جاعلةً منها النموذج (الرسّام في تقليده للنجار) فهي "أيدولة". لا شك أنّ الأفلاطوني يحبّذ الأيقونة على الأيدولة كما مرّ تبيانه، لأنه يفضّل الشكل على الصورة، يثمّن الأبعاد الواضحة والمعلومة على الحدود الملتبسة والمبهمة؛ فهو يضع الشكل في مرتبة أنطولوجية أرقى من الصورة، فقط لأنّ الصورة انحدرت عن الشكل بحكم "تقليد التقليد" (تقليد الرسام الأيدولي للنجار الأيقوني).

نجد إشارة مماثلة عند شيشرون، أفلاطونية في جوهرها، عندما يصرّح: "أضع كمبدأ أنّه لا يوجد أجمل من أن يرزح شيء تحت هذا الجمال الأصلي، لا تدركه الحواس، جمال تدركه فقط عيون الروح، والذي على أساسه تُستنسخ سمة معينة على غرار صورة مستخرجة من الطبيعة"[20]. استنساخ سمة معيّنة من الجمال الأصلي هو الذي يبرّر وجود الصورة باستخراجها من الطبيعة، أي بجعلها مماثلة للطبيعة كما في رسم المناظر

[18]ـ نيكولا الكوسي (نسبة إلى بلدة كوس الألمانية Kues) 1401-1464، كاردينال كاثوليكي ومفكر افتتح عصر النهضة بدراساته العلمية، ومن بينها ابتكاره للهندسة اللاإقليدية. بنظريته حول تواقُت النقيضين (coincidentia oppositorum) يبرهن الكوسي نسبه إلى سلسلة طويلة حول ما سُمي بوحدة الوجود من الرواقية والأفلوطينية إلى هيغل مروراً بابن عربي وابن سبعين واسبينوزا. فهي فكرة "تفكيكية" قبل أوانها، تحطّم المبادئ التي بُني عليها المنطق الأرسطي في عدم التناقض. قام الكوسي بتفسير علة الخلق وفكرة الصورة بالاعتماد على هذه النظرية. اعتبرها الكوسي فكرة أصيلة جاءت نتيجة إلهام مفاجئ لدى عودته من اليونان. لكن في حقيقة الأمر هي فكرة تتفق ومبدأ وحدة الوجود الذي تتواطأ فيه المتناقضات، ونجد مقابلاً لها عند محي الدين بن عربي بفكرته حول "علم تآلف الضرّتين" (الفتوحات المكية، ج2، 660).

[19]- Nicolas de Cues, «Apologie de la Docte ignorance», in: *Trois traités sur la docte ignorance et la coïncidence des opposés*, tr. Francis Bertin, Paris, Cerf, 1991, p. 19

[20]- Cicéron, *Œuvres complètes*, vol. IV, § 2, p. 17 (Paris, Librairie Fournier, 1816).

الطبيعية. لكن، فيما يمنح أفلاطون للنموذج مكانة أنطولوجية مستقلة عن الذات المقلّدة، يَعتبر شيشرون أنّ الذات المقلّدة هي التي تبتكر النموذج، وهذه إزاحة ملحوظة في تاريخ الفكر. يقول بشأن الرسام فيدياس في رسمه لملامح جوبتر ومينيرفا: "لقد اشتغل تبعاً لفكرة الجمال الكامل الذي شكّله بنفسه. قامت هذه الفكرة بتوجيه ريشته وأوحت إليه السمات التي كان ينبغي أن يعبّر عنها"[21]. إذا عبّرتُ عن ذلك بمقولات ابن عربي أقول: يعتدّ أفلاطون بالمثال المنفصل (مثل "الخيال المنفصل" عند ابن عربي) أي بالفكرة الناصعة المستقلة عن الذهن ويتوجّه بها الذهن في ابتكاراته النظرية (لا تبتعد هذه الصيغة عن نظرية العقول المتصلة بالعقل الفعّال في الكوسمولوجيا العريقة)؛ بينما يعطي شيشرون الصدارة للمثال المتصل (مثل "الخيال المتصل" عند ابن عربي)، لأنه من إنتاج الذهن، أي قُدرة الذهن على تركيب أشكال معقولة كالرياضيات أو متخيَّلة كالأحلام.

لا شك أنّ شيشرون استنبط ذلك من ترجمته اللاتينية لمحاورة "طيماوس"، واستعمل الصنف أو الشكل (species) في الدلالة على الفكرة بالمفهوم الأفلاطوني. لكن الأمر الذي حفّزه على اعتبار الذهن مبتكر الأشكال هو صورة "خالق الكون" (Démiurge) في هذه المحاورة: صانع الكائنات، جاعل المواد، واهب الصور، إلخ. في ابتكاره أو تركيبه للأشكال، يقوم الذهن مقام الخالق بأن يمنح لهذه الأشكال الأبعاد والحدود والمواد المصنوعة. فهو يقلّد الفعل (عملية الخلق والابتكار) ولا يقلّد الفكرة (النموذج الأصلي). معنى ذلك أنّ شيشرون يتجاوز صيغة الأصل والنسخة أو النموذج والتقليد (عند أفلاطون) نحو صيغة الصانع المبتكر لنماذجه الخاصة. هل هذا سقوط في الأيدولة، بحكم أنّ هذه الأخيرة تقلّص المسافة بين الأصل والنسخة لتجعل النسخة هي الأصل في قلب سوفسطائي حذّر منه الأفلاطوني؟

لم يقم شيشرون، في حقيقة الأمر، سوى بتغيير زاوية النظر، بحيث يصنع الذهن نماذجه بدون أن يمنح لهذه النماذج الصنمية كما نعهدها في الأيدولة، لأنّها نماذج مصنوعة ومبتكَرة في العقل ويمكن تجسيدها في الواقع (في التناهي الزماني والمكاني) ولا يمكن إضفاء القداسة عليها. إنّها رؤى عقلية ومجرّدة قابلة للتجسُّد في قوالب حسية. إذا تحدثنا عن المثال أو النموذج فعلى سبيل التجوّز والدلالة. إذا صنع الذهن نموذجه، فإنه يشكّل لذاته مرجعية ذاتية واعية بتناهيها الزماني والمكاني، وهذا يتعارض أصلاً مع الأيدولة في نفي التناهي الزماني والمكاني عبر تصنيم النموذج الذاتي والارتقاء به إلى مصاف القداسة وعدم المساس. عندما يكون هنالك خلق أو ابتكار، فثمة إضفاء للتناهي على الأشكال المصنوعة أو الصور الموضوعة، أي بوصفها مبتكرات منزوعة القداسة أو التعالي. يسير سينيكا على خُطى شيشرون في جعل النماذج عقلية أو حسية، أي من إنتاج العقل أو من إنتاج الطبيعة. عندما يتحدث شيشرون عن الشكل (species)، فإنّ سينيكا يتكلم بالأحرى عن النموذج

[21]- Ibid., p. 17-19

(exemplar)، ولكنه نموذج محايث، قابل للمحاكاة أو إعادة الإنتاج والنسخ. النموذج هو وجه الأشياء (ملامحها وسماتها). ومعلوم أنّ الوجه في اللاتينية (facies) يتقاطع مع كلمة (facere) التي هي الفعل أو الصُنع؛ وأعطت في الفرنسية كلمة (façon) أي شكل الأداء أو طريقة الفعل.

معنى ذلك أنّ سينيكا لا يفصل النموذج عن تعيّناته الواقعية كما هو الحال مع الأفلاطوني، ويذهب إلى أبعد من ذلك، عندما يجعل من النموذج والصناعة شيئاً واحداً عبر الاشتقاق اللاتيني. وكأنّ "وجه" الأشياء هي "التوجّهات" التي تتخذها، أي السُبُل أو الطرائق التي تنتجها، بمعنى الأفعال أو الأشكال التي تنجزها. لا يخفى علينا أنّ هذه المشكلات الإبستمولوجية في اعتبار سؤال الشكل والصورة لها نتائج خطيرة على المستويات السياسية والدينية والحضارية. أن يكون الشكل هو التشكيل، معنى ذلك أننا لا نفصل بين الاسم والفعل، وأننا نفكك من أساسه كل زعم نخبوي يُبرز الأسماء على حساب الأفعال، أي يُظهر الألقاب والفخامات على حساب الابتكارات والمنتجات. بتعبير آخر، ليس "الوجه" سوى "التوجُّه" أو التوجّه هو وجه يتحرّك (كما قيل في الفيزياء الحديثة: المجال هو ذرّة تتحرك بسرعة فائقة). الغرض من هذه الصيغة الهيرمينوطيقية هو جعل الوجه عبارة عن توجّه في الحياة، أي تقويض النخبوية والقداسة التي بُنيت عليها الأيدولة في نزوعها الصنمي. عندما تكون الأسماء هي مجرّد أفعال[22]، فإننا نحوّل الصور إلى مجرّد أشكال، ننزع عنها سحرها وفتنتها، سطوتها وترهيبها، بإرجاعها إلى موطنها الأصلي والطبيعي الذي هو: الأبعاد والألوان، السمات والأشكال، المواقع والمواضع، إلخ.

تحويل الصورة إلى شكل هو ربطها إذن بالسمات الفينومينولوجية التي جعلت منها صورة (البُعد، اللون، الهيئة..)، وبالنتائج العملية أو البراغماتية التي جعلت منها خلقاً وابتكاراً. وكان نيكولا الكوسي قد برهن على الطابع الخلاّق في الصورة، بحكم وجود الإنسان على الصورة، صورة الإله الخالق أو "الدميورج" (Démiurge) في محاورة "طيماوس" الأفلاطونية، تتحدّد هويته في ما يفعله أكثر مما هو عليه من صورة ثابتة أو نخبوية وصنمية. شيء غريب أن تكون كل هذه الفلسفات (شيشرون، سينيكا، ابن عربي، نيكولا

[22]- في تاريخ الفكر الديني، كانت هنالك محاولات بارزة في اعتبار الأسماء كأفعال في المنطق مثلاً، وبما في ذلك على الصعيد اللاهوتي. نجد ابن عربي يؤوّل الأسماء الحسنى كأفعال لها وظائف خُلقية في العالم، تتوجّه (وجه = توجّه) نحو خلق أشياء العالم وكائناته: مثلاً "الرزاق" الذي يعتني بالرزق والمؤونة، "الرحيم" بالرأفة في العالم، "المنتقم" بالحروب والنزاعات، إلخ (الفتوحات المكية، ج1، 198؛ ج3، 208)؛ تماماً مثلما كانت عليه الآلهة في التصوّر اليوناني العريق حيث هي وظائف: الإله "بوسيدون" (Poséidon) الذي يتكفل بالبحر والملاحة؛ والإله "ديمتر" (Déméter) يعتني بالأرض والفلاحة. والتشابه بين الآلهة في الأسطورة اليونانية والأسماء الحسنى في التصوّر الإسلامي مدهش، تعبّر عنه هاتان العبارتان: "بملاحظتهم أنّ الأجرام السماوية تجري وأنّ الشمس والقمر لهما المسؤولية بحكم أننا نرى، فقد أعطوها اسم الآلهة. قاموا بعد ذلك بتوزيع الآلهة في صنفين: آلهة مفيدة وآلهة مضرّة: الآلهة المفيدة هي زيوس وهيرا وهرمس وديمتر؛ الآلهة المضرّة هي بوناي وإيرينا وعريس، وهي آلهة عنيفة ومنتقمة" (Aétius, I, 6 ; Chrysippe, *Oeuvres philosophiques*, tr. Richard Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 2004, II, 488, fr. 1016.)؛"وقد جُبل الإنسان عليها وخلقه مجلاً لها، فهو المسمى بها ولا يتمكن له الاعتزال عن مثل هذه الأسماء الإلهية، وبقي القسم الآخر من الأسماء الإلهية يعتزل عنها لما يطرأ عليه منها من الضرر، كما قال: (ذق إنك أنت العزيز الكريم)، وقوله (كذلك يطبع الله على كل قلب متكبر جبار)، فيعتزل عن مثل هذه الأسماء الإلهية لما فيها من الذم لمن تسمى بها وظهر بحكمها في العالم" (الفتوحات، ج2، 153).

الكوسي، إلخ) قد شدّدت على قيم التشكيل والتكوين، بينما سار الوعي البشري نحو تصنيم الصورة بتقديس الحقيقة وتحقيق القداسة، أي تثبيت ما هو متحرّك (الفعل) وتجريد ما هو واقعي (الحياة). لا شك أنّ الإنسان لا ينفك عن الصورة التي وُجد عليها. إذا كان لديه نزوع نحو الأيدولة بتثبيت المتحرّك، فلأنه ينزع نحو تصنيم أو تحنيط مواهبه في تأسيسات سياسية تنتهي بالاستبداد، وتأسيسات مذهبية ودينية تؤدي إلى الانغلاق والتزمّت.

لكن، إذا آثر الإنسان تصنيم منتجاته النظرية في هياكل سياسية ودينية، ألا يتعارض هذا مع النظام الأيقونكلستي الذي يبتغي الحركة بالمعنى المدروس أعلاه: السيولة الرأسمالية لدى الأيقونكلستي الحداثي؛ الجهاد أو الإرهاب لدى الأيقونكلستي المذهبي؟ (وهنا نرى بوضوح العلاقة الدفينة والمدهشة بين التجارة والدين، وأحياناً في شكل تصالُب أو كياسم (chiasme): "دين تجاري" وهو المال، "تجارة دينية" وهي الرمز)،[23] كيف يمكن إلحاق الأيقونكلستي بالأيدولة وهو أساساً ضدّ الصورة ليعوّضها بالحركة والسيولة؟ لا يوجد تناقض بين الأيقنوكلستي والأيدولة ولكن بالأحرى تواطؤ. ما يستهدفه الأيقونكلستي بهدم الصورة هو الأيقونة لدى الأيقونوفيلي، لكن بحيلة دفينة أو مراوغة سوفسطائية، ينتهي بتصنيم حركته، ألم يقل فرنسيس فوكوياما: إنّ الديمقراطية الليبرالية هي نهاية التاريخ بالمعنى الذي أخذه عن هيغل؟ هذا نزوع أيدولي في تصنيم الدولة وجعلها سقف التاريخ. ألا يناضل المتديّن في السياق الإسلامي من أجل إقامة الخلافة باستحضار نماذج ماضية؟ هذا نزوع أيدولي في تصنيم النموذج السياسي، وفي كلتا الحالتين، نستشف تقديس الحقيقة السياسية وتحقيق القداسة الدينية باستعمال العُنف الرمزي أو المادي: الحديث عن دول مارقة (Etats-Voyous) لا تخضع إلى مقاس (patron) الثياب الغربي؛ أو تكفير شرائح واسعة من المجتمعات لا تتبنى نموذج الخلافة.

ليس فقط النعت بالمروق أو التكفير كعنف رمزي له مسوّغ قانوني أو لاهوتي مستنبَط من أحكام دولية أو آيات وأخبار، ولكن أيضاً العنف المادي باحتلال أقاليم أو فرض عقوبات اقتصادية، وبالاعتداءات الإرهابية وارتكاب المجازر كاستراتيجية في التخويف والترهيب. نعود دائماً إلى البراهين التي أشرتُ إليها من قبل وهي أنّ النزوع الأيقونكلستي في هدم الصورة هو نزوع عنيف، يبرّره بكل الوسائل المادية والرمزية، لأنه أساساً سلوك أيدولي، مقدماته الحركة والتنوّع والتكوثر ونتائجه الصنمية والأحادية والإمبريالية. يبدو لي أنّ هذا

[23]- المرجعية الدينية صريحة في ذلك: "أولئك الذين اشتروا الضّلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين" (البقرة، 16)؛ "إنّ الذين يتلون كتاب الله وأقاموا الصّلاة وأنفقوا مما رزقناهم يرجون تجارة لن تبور" (فاطر، 29)؛ "يا أيّها الذين آمنوا هل أدلّكم على تجارة تنجيكم من عذاب أليم" (الصفّ، 10)، إلخ. يأتي الكياسم في صيغة ABBA: كما في مسرحية موليير (Molière) "البخيل": "ينبغي أن نأكل (A) لنعيش (B) لا نعيش (B) لنأكل (A)". الكياسم بين الدين والتجارة يسوّغه "تديين" المال و"تمييل" الدين؛ حتى أضحت بعض الممارسات الشعائرية في إحصاء الحسنات وحساب الفضائل شبيهة بالبورصة في البنوك العالمية، بين صعود وهبوط، بين حصاد ونُدرة، إلخ. دراسة معمّقة، تاريخية وأنثربولوجية وفلسفية، حول العلاقة بين الدين والتجارة، بين رأ س المال المادي ورأس المال الرمزي، أمر ملحّ وحاسم في فهم الرابط بينهما.

النزوع هو نتيجة حتمية لنسيان أصلي: 1- نسيان القيم التي بُنيت عليها الأيقونة وهي استقطاب الخير في الصورة؛ 2- نسيان أنّ هذه الصورة هي شكل، وأنّ الشكل يتمتع بقيم تكوينية وتركيزية انتهت بصيرورتها إلى أغراض تسلّطية وتمركزية. يبدو لي أنّ عصرنا اليوم هو عصر "أيدولي" انتهى بهدم الأيقونة، حيث استسلم إلى تقديس الحقيقة (أياً كانت طبيعتها: سياسية، فكرية، هووية..) عندما قام بتحقيق القداسة وجنّد الوسائل المادية والرمزية في هذا النزوع الصنمي.

خاتمة

لا نجد صعوبة كبيرة في إدراك هذا النزوع "الأيدولي" عندما نقرأ عند جون بودريار مَيْل الأزمنة الحديثة نحو السيمولاكر أو الإيهام في كل التجليات الإيديولوجية والاقتصادية والاستهلاكية. في هذا "الميْل أو الاعتدال السيمولاكري" (précession des simulacres) نرى بوضوح كيف أنّ النسخة حلّت محل النموذج أو الأصل، أي الولوج في زمان الأيدولة. يصدّق ذلك الفن مثلاً الذي له نماذج أصيلة من الصناعة والموهبة، لكن بتقنيات تكنولوجية حديثة يمكن نسخ الأثر الفني إلى ما لانهاية، بل وإجراء تعديل تمويهي على بنيته، كما هو الحال مع تقنية "الفوتوشوب" (Photoshop) المطبَّقة على الفيديوهات أو الصور حيث لا نعرف فيها الحقيقي من المزوّر أو الصحيح من الزيف. كذلك الأمر مع المنتجات المزيّفة (contrefaçon, conterfeit) التي هي نسخة طبق الأصل (الماركة العالمية). لم تأتِ هذه المنتجات المزيّفة لتنسخ الأصلي (لأنّ القيمة في العُملة ليست نفسها)، ولكن لتحل محلّه بأن توهم بتشابه مطابِق. إذا كان بودريار قد ركّز في العديد من كتاباته على النزوع الأيدولي في الاقتصاد الذي أضحى، كما نعلم، الباراديغم المهيمن اليوم ويشغُل الموقع نفسه الذي شغله الباراديغم اللاهوتي في العصر الوسيط أو البراديغم السياسي بظهور الدولة الحديثة في منعطف القرنين السابع عشر والثامن عشر[24]؛ فإنّ النزوع الأيدولي يتبدّى أيضاً في جوانب كثيرة من السياسة والدين عبر "السلطة" التي هي وهم، لأنّها مجرّد علاقة مجرّدة بين أفراد متعيّنة في الزمان والمكان. إذا كانت السلطة تفتن بقوّتها الجاذبة، فلأنّها إيهام أو سيمولاكر، لأنّها علاقة معدومة بين ذوات موجودة.

أحسن من عبّر عن ذلك، بالقوة البلاغية والأنطولوجية التي نعهدها في كتاباته، هو ابن عربي، بعبارة مقتضبة وجامعة: "كل مسلّط طلسم".[25] لم يقم ابن عربي فقط بلعبة مرآوية أو قلب لغوي (كما يقول فقهاء اللغة) على مستوى العبارة: مسلط/طلسم؛ ولكن ربط بشكل مدهش بين السلطة والشيء المبهم فيها على غرار

[24]- حول هذه النماذج الثلاثة، يمكن الرجوع إلى دراستي: محمد شوقي الزين، "الإيالة والعيالة: نحو تأويلية في اعتبار سؤال السياسة"، مجلة **ألباب**، العدد الثاني، ربيع 2014 (مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث).

[25]- **الفتوحات المكية**، ج3، 232

الطلاسم. لا تكمن خاصية الطلسم في ذاته كحدّ، كشيء ملموس، بقدر ما تتبدّى في الاعتقاد بأنّ له خواص سحرية تؤثّر بشكل مباشر أو غير مباشر على موضوع الطلسم، سواء تعلّق الأمر بالرغبة في الحصول على مزيّة أو منّة، أو التوقّي من الكره والسوء مثل العين والحسد والعداوة، وغيرها من المكاره. أي العلاقة بالطلسم هي علاقة افتتان، سحر، خضوع، لما يمارسه من سلطة على الوعي الذي يعتقد فيه. كذلك السلطة هي الاسم الذي ننعت به العلاقة الخفية بين الحدود، سواء أكانت كائنات بشرية أم حيوانية أم نباتية أم معدنية، لما في هذه العلاقات من جبذ ونبذ، دفع ورفع، عدول وميول، بهر وقهر. المفردة العربية "سلط" تعني القهر والشدّة وحدّة اللسان، ومقلوب الكلمة هو "طلس" التي تفيد المحو والطمس. وكأنّ من خاصية السلطة أن تطمس الحدود بعضها بعضاً (أفراد، مذاهب، قوى، عصبيات، إلخ) بقدر ما تقيم علاقة قهر وشدّة فيما بينها. فهي مزدوجة العلاقة: جابذة ونابذة في الوقت نفسه، تستغني عن وتفتقر إلى، تستبعد وتستقطب.

لهذا السبب تصبح السلطة من أبهم العلاقات، كما عالجها بحنكة نادرة ميشال فوكو في قراءته الواسعة والمتبحّرة لتاريخ الفكر، ولا يمكن فهمها سوى في تجليّاتها البشرية من مؤسسات وخطابات وممارسات، أي في الأشكال البشرية والثقافية من دولة ومصحّة ومدرسة وثكنة وحزب ومذهب. لا وجود للسلطة إذن مثلما لا وجود لطلسم يؤثّر على الوقائع أو المجريات. يتعلق الأمر بأيدولة توهم بوجود شيء ملموس كما يتوهّم الشخص برؤية الماء في البيداء، وما هو سوى سراب. كيف انتصر العصر الأيدولي الذي نحياه اليوم والذي ألقى بظلاله على السياسة والدين والاقتصاد؟ إنّ بعض العلل الحضارية التي نشهدها: الاستبداد، الهجرة غير الشرعية، الانتحار، الإرهاب، الاستغلال، ما هي إلا ذلك الرنين الذي نسمع همساته من غياهب الزمن على لسان يوحنا الدمشقي الذي حذّر من انتفاء الأيقونة، حاملة الخير والتسامح في العالم وانتصار الأيدولة، سوداوية المنظر، بشعة الوجه، فارغة المعنى، لا تحيل إلى شيء آخر سوى إلى صنميتها بالذات. سواء تعلّق الأمر بدولة إمبريالية كاسحة الأقاليم بإيهام القوة التي تختزن عليها، أو بدولة دينية كاسحة الجغرافيات بالحديد والنار بنموذج الخلافة الذي تجرّ جثته من جيوب الماضي، فإنّ هذه الرموز الأيدولية هي أكبر عائق في التصالح مع الأيقونة في دلالتها الطبيعية، لأنّ الإنسان المخلوق على الصورة يهوى التصوير والتخييل، ونزع هذا الميْل المفطور عليه بسيمولاكريات متعدّدة الألوان والأوهام (في السياسة كما في الدين) هو أكبر دمار وتخريب في الحضارة.

المراجع:

ـ ابن عربي، **الفتوحات المكية**، أربعة أجزاء، دار صادر، بيروت، د. ت.

ـ أفلاطون، **المحاورات الكاملة**، ترجمة شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994

ـ دوبريه، **حياة الصورة وموتها**، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، 2007

- Baudrillard (Jean), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1985
- Cicéron, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Fournier, 1816
- Damascène (Jean), *Le visage de l'invisible*, tr. A.-L. Darras-Worms, éd. J.-P. Migne, 1994
- De Cues (Nicolas), *Trois traités sur la docte ignorance et la coïncidence des opposés*, tr. Francis Bertin, Paris, Cerf, 1991
- Focillon (Henri), *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943, 2010
- Lucrèce, *De la nature des choses*, tr. J. Kany-Turpin, GF – Flammarion, 1997
- Pop-Curseu (Stefana), « L'iconoclasme et son revers: naissance d'une philosophie de l'image à Byzance », *Ekphrasis*, n°2, 2010
- Simmel (Georg), *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1988-1990
- Id., *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988

MominounWithoutBorders

@ Mominoun_sm

Mominoun

الرباط – المملكة المغربية

ص.ب : 10569

هـاتـف: 00212537779954

فاكس: 00212537778827

info@mominoun.com

www.mominoun.com