

صنم الحقيقة ورمز المقدّس

صراع الأيدولة والأيقونة في الثقافة الدينية وتداعياته الحضارية

محمد شوقي الزين

باحث جزائري



قسم العلوم الإنسانية والفلسفية

ضم الحقيقة ورمز المقدّس

صراع الأيديولوجية والأيقونة في الثقافة الدينية وتداعياته الحضارية*

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

ملخص:

يشكّل الثالوث: "الحقيقة، العنف، المقدس" 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 البدایات الفلسفية والمذهبية وحتى الاستعمالات الإيديولوجية والإعلامية. الصورة هي عصب السجال الذي صاحب المذاهب الفكرية والدينية، وهي التي كانت وما تزال شرط إمكان العلاقة الثلاثية بين الحقيقة والعنف وال المقدس، حتى أضحت من البدهي أن تكون الصورة هي الإطار النظري والعملي في الاستغلال التاريخي والإيديولوجي لهذا الثالوث المتشابك.

مقدمة

لأعلنها من أول وهلة كقول مأثور (maxime): الصورة هي عَصَبُ الصراع المذهبي والديني عبر التاريخ، وتنظم اليوم، خُفية أو خلسة، نظام التصور والسلوك في المدينة أو الحضارة. أقدم في هذا الصدد فرضيتين وحالة تاريخية. أما الفرضيتان فهما: 1- الإنسان بطبعه يهوى الصورة أو يمقتها. إذا أحب الصورة (iconophile) فإنه يدعّمها بطبعيمات فنية أو بلاغية يجدها في التاريخ الفني أو الديني، وإذا مقتها (iconoclaste) فإنه يستبدلها بشيء آخر، يوازيها أو يصاهيها، ويكون عبارة عن الفعل (action) ضد التأمل (contemplation) الذي يتضمن موضوع التأمل وهو الصورة، أو القراءة الحرافية أو الظاهرة للنصوص في مواجهة التمثال أو التصوير؛ 2- إذا كانت الصورة هي عَصَبُ الوجود، وأن انتقاءها سقوط في العدمية، وإذا كان وجودها عبارة عن سحر وافتتان، بل قهر وطغيان؛ إذا كانت الصورة تتارجح بين عدميتين: إما نفيها واستبدالها بالفعل (رأس المال، الجهاد..) أو تدعيمها واستغلالها سياسياً أو إيديولوجياً (صورة القائد كما كان الحال في الأنظمة الاستبدادية)؛ فإن الأمر الذي يلطّف الصورة، يحتفظ بها ولكن يتجاوزها، في "أوفيونغ" (Aufhebung) يوّفق بين المتناقضات دون أن يستغرقها كليّاً أو يُنفي فرديتها وتعيّنها؛ أقول: إذا كانت الصورة (image) تقتضي كل هذه المتناقضات الآيلة نحو العدمية، وأن دراً هذه العدمية من هون باستحداث شيء يؤول إلى الإيجابية والتکوینیة، فإن هذا الشيء هو الشكل (forme) الذي تبني عليه قيم التکوین والتشكيل (formation).

أما الحالـةـ التـاريـخـيـةـ التيـ ثـبـيـنـ السـيـرـورـةـ الملـحـميـةـ لـلـصـورـةـ، بـيـنـ تـبـيـنـ وـانتـقاءـ، بـيـنـ مـصـاحـبـةـ وـمحـارـبـةـ، فـتـجـلـىـ فـيـ الـصـرـاعـ المـذـهـبـيـ بـيـنـ الـأـيـقـونـوـفـيـلـيـنـ (iconophiles)، وـالـأـيـقـونـوـكـلـاسـتـيـنـ (iconoclastes)، بـيـنـ مـحـبـيـ الصـورـةـ وـعـشـاقـهاـ، وـبـيـنـ مـبـغـضـيـ الصـورـةـ وـمـهـمـيـهـاـ. أـكـادـ أـتـجـرـأـ لـأـقـولـ: إـنـ المصـيرـ الـبـشـريـ، فـيـ الـدـيـانـاتـ وـالـنـقـافـاتـ، يـتـوـقـفـ فـيـ مـعـظـمـ هـيـاـكـلـهـ وـأـبـنـيـتـهـ وـفـيـ جـوـهـرـهـ وـعـلـةـ وـجـوـدـهـ، عـلـىـ هـذـهـ الثـانـيـةـ شـبـهـ الـمـانـوـيـةـ، فـيـ الـصـرـاعـ المـذـهـبـيـ بـيـنـ مـدـحـ الصـورـةـ وـقـدـحـ فـيـهاـ، بـيـنـ الإـلـاعـاءـ مـنـ شـأنـهاـ وـتـحـطـيمـهاـ. وـفـيـ ذـلـكـ عـلـامـةـ أوـ أـمـارـةـ الـسـلـوكـ المـذـهـبـيـ، الـمـدـوـنـةـ الـتـيـ يـتـبـنـاـهـاـ وـيـعـتـقـدـ فـيـهاـ، مـنـظـوـمـةـ الـأـفـكـارـ الـتـيـ يـشـكـلـهاـ وـيـوـزـعـهاـ، نـظـامـ الـفـعـلـ أوـ الـأـدـاءـ الـذـيـ يـرـعـاهـ وـيـحـرـصـ عـلـىـ بـسـطـهـ وـتـطـوـيرـهـ؛ تـسـاعـدـ هـذـهـ الـعـوـامـلـ كـلـهاـ عـلـىـ فـهـمـ إـنـ كـانـ هـذـاـ السـلـوكـ المـذـهـبـيـ "أـيـقـونـوـفـيـلـيـ" يـهـوـيـ الصـورـةـ وـيـمـجـدـهـاـ، أـوـ "أـيـقـونـوـكـلـاسـتـيـ" يـهـوـيـ بـالـصـورـةـ وـيـجـمـدـهـاـ. يـتـطـلـبـ الـأـمـرـ إـنـ رـسـمـ فـلـسـفـةـ فـيـ الصـورـةـ تـأـخـذـ فـيـ الـحـسـبـانـ عـلـاقـةـ الـحـقـيقـةـ بـالـمـقـدـسـ وـجـبـرـةـ هـذـهـ الـعـلـاقـةـ، الـهـيـكـلـ الـذـيـ يـدـبـرـهـ وـأـيـضاـ الـرـوـحـ الـدـفـيـنـةـ الـتـيـ تـحـرـّكـهـاـ، وـهـيـ الـعـنـفـ أـوـ الـإـسـتـثـارـ بـالـفـوـقـةـ. تـبـرـزـ الـعـدـيدـ مـنـ الشـواـهـدـ الـفـلـسـفـيـةـ الـعـلـاقـةـ الـإـسـمـنـتـيـةـ

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

ماهيم الأيدولة والأيقونة والمقدس والحقيقة والقوة تشكل كلها منظومة نظرية وعملية تقتضي معجماً خاصاً وأسلوباً ملائماً في سبيل تفكير حبائكتها ومعرفة كيف تشكّلت، بنوياً وتاريخياً، بحيث أصبح من العسير اليوم الفصل بينها. تتطلب هذه المنظومة مجموعة من الأسئلة-الأشكال لمعرفة الخيط الرفيع والخفى الذي يدبر، من وراء حجب التصورات والسلوكيات وال العلاقات، الرابط المتين والهش في الوقت نفسه بين حدود هذه المنظومة: ما هي العلاقة بين الأيدولة والأيقونة؟ ماذا نقصد بهما أصلاً؟ كيف أن الحقيقة ليست بحيرة راكدة وبينبوع الرومانسية وإنما تنبع في بحارها عواصف العواطف والاستئثار بالقوة والأنفة؟ أين موقع المقدس في العلاقة شبه المتواطئة بين الحقيقة والعنف؟ كيف ارتحلت عناصر القوة من الحقيقة إلى المقدس؟ 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 انقسام نظري بين "أيدولة" (gr. eidolon, fr. idole) و"أيقونة" (gr. eikôn, fr. icône) تسوسان اليوم الوعي والذاكرة. فما هو الفاصل بين الأيدولة والأيقونة الذي حدد 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. لنتوقف إذن عند هذه المدلولات ولنسع إلى معرفة كيف أتاحت الفاصل النظري والعملي المشار إليه سابقاً. كلمة الصورة في الأصول اللغوية والعرقية مربكة: فهي تارةً تحيل إلى شيء حسي وملموس (eikôn) وتارةً أخرى إلى شيء متخيّل أو مجرد عن المادة (eidos, idea). هذا الفاصل بين المحسوس وال مجرد هو من إيعاز أفلاطوني، لأنّ الفيلسوف الأنثيني 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 التصور الإلهي، ثم السرير كما يصنعه النجار بناءً على هذه الفكرة، وأخيراً السرير كما يرسمه الرسام 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.

التراث 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 تبيّن أن فكرة السرير هي الفكرة الناصعة أو الأيدوس (eidos)، وأن السرير المصنوع هو الصورة الدالة على الفكرة أي هو الأيقونة (eikôn) بوصفها نسخة طبق الأصل، وأن اللوحة المرسومة عن السرير المصنوع هي الأيدولة (eidolon). إذا كانت الأيقونة مستحبة 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 شيء وقد استقطب في ذاته الدال والمدلول، لا يحيل إلى شيء آخر مثلما تحيل العلامة إلى الفكرة. نظام الأيدولة هو ما أسميه نظام "الكأنية": "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 الشخص بأنه يحيل إلى شيء آخر، لكن لا يحيل سوى إلى ذاته أو إلى لا شيء (nihil). تخزن 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 يحتذى "المثال" (archétype) ويستحضره في شكل "تمثيل" (représentation) ويكون له منزلة "المماثل" (ressemblant)؛ الشبيه في الأيدولة مبني على الاشتباه (شيء يشبه شيئاً ولا يشبهه في الوقت نفسه: "كأنه هو") وعلى الشُّبهة. فيما تحيل الأيقونة إلى شيء آخر خارج ماديتها الحسية، تحيل إلى فكرة (مثل سرير النجار)، وهي في ذاتها نسخة عن هذه الفكرة، فإنّ الأيدولة لها غايتها في ذاتها: الصورة في الأيدولة معرودة لذاتها وتستقطب الحال 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 وأجل وتشغل الوساطة بين الوعي والشيء الرفيع والراقي والسامي الذي يسعى لبلوغه. ينطبق على الأيقونة الآية: "ما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفي" (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 القرابة ("ليقربونا إلى الله زلفي")، وهذه القرابة (في شكل قربان في التصور اللاهوتي العريق)، هي اقتراب من الأصل أو المثال باحتذائه ومحاكتاته (mimesis): محاكاة بالتشبّه بالصورة ("وقال الله: لنعمل الإنسان على صورتنا كشَبَهنا (...). فخلق الله الإنسان على صورته"، سِفر التكوين، 1، 26-27) وبالتلخّق بالأفعال. بينما تحقق الأيقونة مسافة بين المحايث والمتعلّى،

بين الوعي البشري والحقيقة الإلهية، فإنّ الأيدولة تردم الفجوة بينهما بحيث يتحدّ الحسي بالعقل أو الإنساني بالإلهي في رمز بلا مدلول هو الصنمية ذاتها. فهي قائمة على الاشتباه والشبهة لأنّ حلول العقل في الحسي هو انتصار للحسي في نهاية المطاف، أي انتصار للسيمو لاكر الذي يصعب التمييز فيه بين الحقيقى والمزيف نظراً لاشبه الأشياء واحتلاط الصور. يتمتع السيمو لاكر بدلالتين مختلفتين:

1- دلالة أمواج مثبتة تطلق من العالم نحو الوعي المدرك له وينتج عن الاصطدام بين الأمواج والوعي معرفة بالشيء الخارجي لهذا العالم، وهذه فكرة لوكريتيس 98-55 ق.م (Lucrèce) طورها في كتابه "في طبيعة الأشياء" (De rerum natura): "نرى أشياء كثيرة تبث أمواجاً واسعة، ليس فقط من أعماق ذواتها كما قلتُ، ولكن أيضاً من سطوحها، مثل اللون"². السيمو لاكر في هذه الدلالة هو جسم لطيف وشفاف ينبعث من الأشياء ويخترق الوعي والإدراك ليُكسبه معرفة بهذه الأشياء؛ 2- دلالة الأيدولة بوصفها الشيء الذي يحل محل النموذج، ولا يحيل إلى شيء آخر سوى كونه يوهم بوجود شيء لا وجود له في الحقيقة. يعطي أفلاطون في محاورة "السوفسطائي" مثل التمثال الذي تراه العين صغيراً عن بعد، 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 أبعداً قصوى أو دنيا.

عندما نتأمل جيداً، نجد أنّ السيمو لاكر يؤدي بهذه الدلالة الثانية دور الأيدولة. فالأيدولة تنفي النموذج لتحل محله، والأيقونة تحتذي النموذج لتنبته وتخلده. هذا التحديد المبدئي من شأنه أن يبرز الخطورة التي استبدلت بالتاريخ الديني بين مذهب يريد تثبيت الأصل وتخلديه ومذهب يريد الحلول محل الأصل بمحوه وطمسمه. المذهب الأول الآخذ بالأيقونة من شأنه أن يعترف بالمسافة الكائنة بين الأصل والفرع أو بين النموذج والنسخة، وتتيح هذه المسافة عملية التقسيير والتلوييل والرمز والمجاز والاستعارة، أي كل الأدوات النظرية والأساليب البيانية التي تجعل من الأصل شيئاً غير محدد، متعالياً، غير قابل للقبض أو الجسم، دائم القراءة والتلوييل والأقلمة في السياقات التداولية المتنوعة؛ فيما يأخذ المذهب الثاني بالأيدولة التي لها نزوع إلى تقلیص المسافة بين النموذج والنسخة، ويكون ذلك بتقنيات ظاهرية ترفض التلوييل 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 أي 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 الجنيدولوجي 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 والمتنوعة. الفيلسوف (صورة سocrates في الوعي الأثنيني) هو الضامن لديمومة هذا النموذج عبر الوسائل التربوية القائمة على حركة الروح بالكلام والتبدل الشفهي (اللوغوس)؛ بينما يمثل السوفسطائي صورة المراوغ الذي له البراعة في جعل الأشياء المزيفة أشياءً حقيقة في عيون الناظر أو المتألق، بأن يجعل النسخة هي النموذج والنماذج هو النسخة في قلب ماكر لسلم القيم؛ ويستعمل في ذلك أدوات من شأنها الانتصار لهذا القلب/الانقلاب على النموذج ومن بينها البلاغة بلحن القول وزخرف الكتابة. نرى بدون لبس انتقال سؤال الصورة من المضامين الأنطولوجية في تميز النموذج عن النسخة إلى المضامين السياسية والاجتماعية في تميز الفيلسوف بالحجّة والبرهان عن السوفسطائي بمفاتن الشعر والفن والبيان: "أحب أن أخبرك ما إذا كان السوفسطائي ساحراً مرئياً ومقلداً للوجود الحقيقي".³

تتعثر المحاورة السوفسطائي بالساحر المرئي لأنّه، على غرار عصا الساحر في المشهد الموسوي (الإنجيلي أو القرآني)، يُظهر خلاف ما يُبطن في عيون الناظر، وبأنه يقلد الأصل لا ليضمن له الديمومة والخلود عبر النسخ المتواترة (الأيقونة)، وإنما ليقلبه فينقلب عليه ويحل محله بنفيه وطمسمه (الأيُّولة). ثمة في الأيُّولة لعبة سحرية كالحرب التي هي خُدعة، بحيث تتتعجب من القدرة على التحوّل الحرباوي (من الحرب)، وهذه المظاهر كلها تميز الأيُّولة وتجعلها عبارة عن أصل بلا أصالة أو اللّيس (العدم) وقد أصبح أيساً (الوجود)؛ لأنّه من الأشياء المفقودة تبني أو هاماً كبيرة: التمويه والخداع نظامها ونمط اشتغالها. تترعرع تحت الأيُّولة مجموعة من المفاتيح اللغوية (*jeux de langage*) بتعبير فتنشتاتين لأنّها تشكل مع الأيُّولة شبيهاً عائلياً (air de famille) ينتمي إلى الفصيلة عينها، ويمكن تحديد هذه المفاتيح فيما يلي: الفانتاسما (fantasme) وهي الشيء المشع بظهوره في النور. كانت العبارة اللاتينية "ليس كل ما يلمع هو ذهب" (non omne quod nitet aurum est) تدل على الفانتاسما بوصفها شيئاً مثيراً وخلاقاً وجذاباً، ولكنها لا تخزن على أية قيمة ملموسة؛ فهي بمثابة العملة المزورّة بلا قيمة في سوق التداول.

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

³ - أفلاطون، "محاورة السوفسطائي"، في: المحاورات الكلمة، ترجمة شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص 234

يكون مجرد تأويل للأصل بإعادة إنتاجه وتخليله 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 تصوراً واحداً: ظاهري في مبناه، أحادي في معناه، لا يحيل إلى سواه، متصلب في هيكله، صنم في هيئته، لا يتيح تأويلات لأنّ الواحدية التي يقوم عليها تنفس 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 أيدولي إذا كان الغرض منه التدليل على حقيقة متعلالية وقد طبعها في الأجساد (الختان في الممارسات الشعائرية اليهودية والإسلامية) والتصورات (مجموعة من الأحكام والتصديقات المتدالوة)؛ وهو وجه أيدولي إذا كان المراد به التدليل على نفسه في تبرير ذاتي (*auto-justification*) لا يحتمل إلى أية سيادة خارجية، لأنّ هذه السيادة تتوقف عنده، في محض كينونته وماديتها.

الفاصل بين الأيقونة والأيدولة صعب التحديد، ونظرياً وتاريخياً هناك ممرّات ودهاليز بينهما، حيث الأيدولي قد يرتد إلى أيدولي عندما يحتكر الأصل ويحل محله وهو يزعم الحديث عنه؛ والأيدولي قد يوهم بأنه أيقوني يحيل إلى شيء آخر مثلاً تحيل العالمة إلى الشيء سيميانياً. ندرك من هذا التحديد المبدئي أنّ حكم الأيدولة أخطر من حكم الأيقونة، لأنّ الأيقونة يمكنها أن تصبح أيدولة عندما تتوقف عن التعبير عن حقيقة خارجية أو متعلالية لتزيحها نحو ذاتها في تعبير خاص لا يحيل إلى سواه، لكنّ الأيدولة تبقى أيدولة بالمرادفة والتتّكّر في زي الأقنعة والقناعات. هذا ما يفسّر احتراس أفلاطون من السقوط على عتبة الافتراض أو الإفلاس إذا ما هو أعطى، ولو قليلاً ومن باب حُسن الظن، مصداقية للأيدولة التي لها مترادات 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 والتطورات 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. ويصدق ذلك، مثلاً، لجوء الكنيسة الكاثوليكية في زمان الإصلاح البروتستانتي إلى الإصلاح المضاد (-*Contre*-Réforme) عبر تبني الفن، العدو اللدود للفكرة الناصرة 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 أنعمت 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 معلم الصور النظرية والعملية للإنسان اليوناني. لكن، مع ظهور المسيحية وتبنّيها من طرف الإمبراطورية الرومانية، فإنّ سياسة الصورة انقلب رأساً على عقب؛ فلم يكن الهم النظري هو بلوغ الفكرة الناصعة كما أرادها الفيلسوف الأثيني، ولكن تعزيز العقيدة وتجميد الألوهية في العالم. وأحسن خليفة في تجميد هذه الألوهية بعد المسيح هو الفن. لم يتطور الفن بالدرجة القصوى والبارعة مثلما تطور تحت إيعاز من مؤسسة دينية قوية ومهيمنة في البراديم اللاهوتي الذي رزح تحته الغرب قرابة 1500 سنة، هذه المؤسسة التي وضع نظاماً تراتيباً قاعدهه عامة المجتمع وهيكله مختلف المجتمعات 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 جوهيرية في هذا الفهم التاريخي.

يعود الفضل إلى منصور بن سرجون المعروف باسم يوحنا الدمشقي (749-676م) في تبني ثقافة الصورة باعتبارها مجلّى الألوهية في العالم، وأنّ انتقاء الصورة هو خراب العالم وسقوطه في العدمية. لا يتجلّى الإله سوى في الصور، والعالم هو مجموع الصور الثابتة والمتحركة. لا بدّ أن يسري الخير في العالم، ولا ينتشر الخير ويتوّزع سوى بوجود الصور كدعامة (support) يتصل بها الإله بالعالم ويوزّع في أركانه وأطرافه الخير والمحبة. وجود الصورة هو إذن شيوخ الخير وانتفاوّها هو انتشار الشر. كان هذا مسوّغاً كافياً في أن تتبّنى المسيحية الصورة خصوصاً في مجمع نيقية (Concile de Nicée) سنة 789م. في تحديده لمفهوم الصورة، يكتب يوحنا الدمشقي: "ما هي الصورة؟ الصورة هي تشابه ومثال وشكل شيء ما؛ ثُبّر في ذاتها ما تمثله، لكن لا تشبه الصورة النموذج في كلّ الأحوال، أي الأمر الذي تمثله - لأنّ الصورة هي شيء وما تمثله شيء آخر - ونرى بوضوح الاختلاف الكائن بينهما، لأنّ أحدهما ليس الآخر وعكسه"⁴. ما يُبرّزه 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 مجلّى النموذج (لا يتماهي معها بأي شكل من الأشكال) كافٍ لإبراز استحالة أن يقوم التصور الديني على الأيدولة أي على التشبيه والاستباذه؛ 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 أثربولوجية بين الإنسان والإله. تتيح الصورة معرفة معينة بالحقيقة المتعالية ولا تقتضي التماهي معها أو القبض عليها. هنا تلتقي أنطولوجيا الصورة (نطّ الوجود) مع أبستمولوجيا الغايات التي تصبو إليها (نطّ المعرفة): "لكي يرتفع إلى المعرفة، لكي تصبح الأشياء الخفية ظاهرة ومعرفة من قبل الجميع، تم ابتكار الصورة لغرض المنفعة والإحسان والسلام؛ لكي نكتشف المعنى الباطني للحقائق المنقوشة على المسألات والمعالم التذكارية، لكي نرحب في الخيرات ونبتّع 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، وأنها الأيقونة التي تسمح بوجود الخير في العالم، نظراً للتركيبية الصورية لهذا العالم، فهو لا ينفك عن الصور المتحولّة وعن الأشكال (الطبيعية، الفكرية، الروحية..) التي تؤسّس جوهره وبنائه.

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 المقلدة، وهي صدور الإنسان على صورة الإله تبعاً للأية الإنجيلية من سفر التكوين المذكورة سالفاً؛ 4- الصورة المتمثّلة، وهي ما يتمثله العقل بناءً على ما يعطيه الحس من انتطاعات؛ 5- الصورة النبوية، وهي ما تراه الروح من وقائع مقدسة أو أحداث قادمة؛ 6- الصورة المتذكرة، وهي ما يستحضره الإنسان من أشخاص الماضي وأفعالهم وملائمهم (الأنبياء أو الأولياء مثلاً). الغرض من هذه النمطية الصورية هو لتبيان المغزى من وجود الصورة ومختلف الدعامات التي تستند إليها أو المجالي التي يتجسد فيها الخير. إذا كانت الصورة قائمة في جوهرها على التقليد بحكم أنّ الأيقونة هي النسخة المشابهة للنموذج، فلأنّ البغية منها هي تقليد الإله في أفعاله وتحقيق الفضائل الإلهية في النفس. وهذا هو الخير الذي كان يتحدث عنه يوحنا الدمشقي والذي بدونه، أي بدون تجلّي الإله في العالم، فإنّ هذا الإله يسقط في العبثية والعدمية. كان دفاع الدمشقي عن الصورة مسوّغاً حاسماً في تبنيها نظرياً وعملياً وعقائدياً.

لكن كيف توصلّ الدمشقي إلى الولع بالصورة وتبريرها مذهبياً الذي مهدّ الطريق نحو تبنيها عقائدياً من طرف مجّع نيقية، بينما ينصّ الكتاب على خطورتها وضرورتها رفضها؟ مسوّغ ذلك آية إنجيلية من سفر الخروج: "لا تصنع لك تمثلاً منحوتاً، ولا صورة ما مما في السماء من فوق، وما في الأرض من تحت، وما في الماء من تحت الأرض" (الإصحاح 20، آية 4). يمكن عَصَب المشكلة في الطبيعة الملتبسة للصورة (تشبه

⁵- Ibid., p. 77

النموذج ولا تماطله في الوقت نفسه)، وفي أنها لا ترقي إلى الحقيقة المتعالية نظراً لتركيبتها الحسية (رسم أو نحت أو صور) التي كانت مرفوضة أصلاً عند الفيلسوف الأثيني. يفسّر ريجيس دوبريه هذا الحظر الذي تعرض إلى خروقات من أجل استراتيحيات في الهيمنة والتوسيع التي بذلتها الكنيسة في عزّ سطوطها اللاهوتية والسياسية. لكن 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". إن الإلحاح في اللعنة جعلنا نحسّ بحضور الخطر. فثمة على ما يبدو تهيج في العقاب الذاتي. وما لا يوجد بالمارسة ليس بحاجة إلى التحرير. ونحن نعرف أنَّ معبد سليمان كان يحتوي على تماثيل للثيران والأسود (بل نحن نعain واجهة المعبد في بعض نقوش الحرب اليهودية الثانية). ولقد تم العثور، عدا الأشكال الهندسية والتزيينية المباحة، على تصاوير يهودية ذات تأثيرات إغريقية وشرقية تخرق مبدأ التحرير، وذلك في القرون الأولى من التاريخ".⁶

الافتتان بالصورة هو أمر كامن في الطبع البشري، لأنَّه مخلوق على الصورة (آية سِفَر التكوين)، أيًّا كانت طبيعة أو صيغة هذه الصورة؛ ولأنَّ 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 أنَّ التحذير الإنجيلي كان يقصد الأيدولة وليس الأيقونة، وهذا ما فهمه يوحنا الدمشقي عندما أعلى من شأن الصورة، ومجمع نيقية عندما أحازها في الشعائر والمؤسسات الدينية في رد فعل ضدَّ مجمع هيرية (Concile de Hiéreia) بالقرب من القسطنطينية (إسطنبول حالياً) الذي شُنِّعَ وحرَّمَها سنة 754م. إنَّ السجال المذهبي والصراع الطائفي حول الصورة حدد بشكل هيكلٍ نظام التصور لدى الغرب بين مشابع الصورة (الأرثوذكسية والكاثوليكية) والرافض لها (مع ظهور الإصلاح البروتستانتي)؛ وندرك هذا الصراع في اللهجة عندما تمَّ تكفير يوحنا الدمشقي بهذه العبارات: "اللعنة على المنصور [يوحنا الدمشقي] الذي له اسم يوحني بالخراب، والذي يؤمن بعقائد محمَّدية (إسلامية)، اللعنة على المنصور الذي خان المسيح، اللعنة على عدوِّ الإمبراطورية، فقيه الكفر والإلحاد، عبد الصور".⁷

هذا الصراع بين المجمّعات الدينية في تبني الصورة أو رفضها جاء نتيجة الانقسام إلى فتنتين متعارضتين: الأيقونوفيليون (iconophiles) وهم المدافعون عن الصورة بحجج عقلية أو دينية مفادها أنَّ الخير يتجلَّ في العالم عبر الصور (حسية، ذهنية، روحية) وأنَّ 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

والأيكونوكليتيون (iconoclastes)، وهم المعارضون للصورة في كونها لا ترقى إلى الحقائق المتعالية وأنها مجرد شيء حسي لا حياة فيه ولا أثر. جاء حوار الطرشان بين الفتتى في كونهما لم يتحدثا عن الشيء نفسه: بينما كان الأيقونوفيليون يقصدون الأيقونة، فإنّ الأيقونوكليتيين 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 كل فئة البراهين النظرية والعملية، العقلية والنقلية، في قبول الصورة أو نفيها. لا يتعامل الأيقونوفيّي مع الصورة بوصفها أيدولة، أي مجرد صنم حسي في ماديتها الفظة والمبتدلة، ولكن بوصفها أيقونة تعبر عن شيء خفي أو جلي، عن شيء باطن أو متعال، إلخ. فالأيقونة تُخفي ذاتها لإبراز الشيء الذي تحيل إليه، فيما الأيدولة تُخفي الشيء الذي من المفترض أن تحيل إليه لتدل على نفسها فقط.

هذه العلاقة العكسية بين الأيقونة (علامة تدل على دلالة خفية أو متعالية) والأيدولة (علامة تدل على ذاتها) هي التي بإمكانها الفصل في الصورة بين المتشابه (الأيقونة) والمتشبه (الأيدولة)، بين الصورة التي تمثل (تقليد) والصورة التي تتمثل (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 متعلقة والصنم الدال على ذاته في محض شبيئته الحسية. لا معنى لهذه الشبيئية الحسية في ذاتها، لأنّ القصدية تتوجه إلى وضع أنطولوجي أعلى وهو الاقراب (القربة) من النموذج أو الأصل. فهي تتجه نحو عالم أرقى بوسط رمزي له بعد أيقوني يلتئم وطبيعة الإنسان في الترميز والسنبلة⁸، بحكم أنه "حيوان رمزي" بتعبير فيلسوف الثقافة الألماني إرنست كاسيرر. معنى ذلك أنّ الإنسان

⁸ عندما أوردت في خاتمة كتابي "الثقافة في الأزمنة العجاف: فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب" (منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، دار الأمان، 2014) عنوان "السنبلة والرمز"، فكنت أقصد السنبلة (بضم السنين) وهي البنية (الأنربطها بنظرية يوهان غوتلـه حول النبات وإسقاطه على فكرة تطور الحضارة، والتقارب الألـسني مع "السنبلـون" اليونانية و"الشـبـولـات" العـربـية)، لكن صبحي حيدـي (جريدة "القدس العربي"، 17 مايو 2014) قرأ السنبلة (فتح السنين)، وكان يفكـر حـتمـاً في تعـريفـ كلمة التـرمـيز (symbolisation). أـعـرفـ أـنـتـيـ لـمـ أـقـدـ ذـلـكـ، ولكن فـكـرةـ "الـسـنـبـلـةـ"ـ التيـ قـرـأـهاـ صـبـحـيـ حـيدـيـ سـهـواـ أـوـ هـكـذاـ بـدـتـ لهـ فـيـ عـرـضـ قـرـاءـةـ الـكـتـابـ،ـ اـتـاحـتـ لـيـ اـكـشـافـ شـيـءـ،ـ فـيـ سـيـاقـ نـظـرـيـةـ شـلـاـيرـ ماـخـرـ والتـيـ أـكـدـ عـلـىـ مـتـرـجـمـهـ الفـرـنـسـيـ وأـحـدـ كـيـارـ الـمـنـظـرـيـنـ لـلـتـرـجـمـةـ أـنـطـوـنـ بـرـمانـ (Antoine Berman)،ـ هـيـ أـنـ التـرـجـمـةـ التـاصـلـيـةـ (ـالـتـيـ يـعـتـدـهاـ الـفـرـنـسـيـونـ فـيـ تـرـجـمـاتـهـمـ)ـ هـيـ فـيـ الـعـمـقـ تـرـجـمـةـ إـثـنـوـمـرـكـزـيـةـ (ethnocentrisme)،ـ تـسـحـقـ مـنـطـقـ الآـخـرـ وـرـوـبـيـةـ الـعـالـمـ الـتـيـ يـحـلـمـهـاـ،ـ نـحـوـ "ـتـرـجـمـةـ"ـ (ـهـكـذاـ أـعـرـبـهـاـ):ـ التـرـجـمـةـ+ـالـأـقـلـمـةـ (Tradadaptation)،ـ مـنـ اـقـتـراـحـ مـنـظـرـ آـخـرـ الـتـرـجـمـةـ وـهـوـ جـونـ روـنـيـهـ لـادـمـيرـالـ (Jean-René Ladmiral)ـ تـجـلـيـ مـنـ مـنـطـقـ الـلـغـةـ+ـالـأـمـ فيـ عـلـوـ تـقـيـ وـتـقـافـيـ عـلـىـ لـغـةـ الـأـجـنـبـيـ الـمـرـادـ تـرـجـمـتـهـ.ـ لـهـ السـبـبـ هـاجـمـ شـلـاـيرـ ماـخـرـ بـعـنـفـ،ـ وـاـيـضاـ انـطـوـنـ بـرـمانـ،ـ هـذـهـ التـرـجـمـةـ التـاصـلـيـةـ الـتـيـ تـنـقـيـ،ـ بـشـطـحةـ نـرجـسـيـةـ،ـ مـنـطـقـ الـآـخـرـ بـمـنـطـقـ ذاتـيـ لـاـ يـعـبـرـ،ـ فـيـ نـهـاـيـةـ الـمـطـافـ،ـ سـوـىـ عـنـ ذاتـهـ فـيـ الـأـصـالـةـ الـوـهـمـيـةـ لـلـسـانـ،ـ وـالـتـمـنـعـ التـرـجـسـيـ بـلـغـتـهـ (ـتـرـجـمـةـ "ـأـيـدـولـيـةـ"ـ اـنـ صـحـ التـبـيـرـ)ـ؛ـ بـيـنـماـ الغـرـضـ مـنـ كـلـ تـرـجـمـةـ هوـ الـنـظـرـ فـيـ رـؤـيـةـ الـآـخـرـ لـلـعـالـمـ مـنـ خـلـالـ لـغـتـهـ وـرـمـوزـهـ،ـ وـهـوـ أـمـ أـكـدـ عـلـىـ فـلـهـلـمـ هـومـبـولـتـ (Wilhelm Humboldt)،ـ مـقـتـفـيـاـ آـثـرـ شـلـاـيرـ ماـخـرـ،ـ فـيـ درـاسـتـهـ المـقارـنـةـ لـلـغـاتـ،ـ وـبـالـتـالـيـ،ـ أـفـادـتـيـ قـرـاءـةـ صـبـحـيـ حـيدـيـ (ـوـاـشـكـرـهـ عـلـىـ ذـلـكـ)ـ فـيـ أـنـ نـجـلـيـ مـنـ التـرـمـيزـ هوـ السنـبـلـةـ (ـفـنـحـ السـيـنـ)،ـ لـنـبـقـيـ فـيـ إـطـارـ الـمـرـجـعـيـةـ لـلـنـقـافـاتـ وـالـأـلـسـنةـ الـتـيـ نـتـرـجـمـهاـ إـلـىـ الـلـغـةـ+ـالـأـمـ.ـ تـنـقـيـ مـعـرـفـةـ مـاـ المـقـصـودـ بـالـسـنـبـلـةـ (ـفـنـحـ السـيـنـ)ـ مـنـ وـجـهـ نـظـرـ أـنـ نـطـقـ صـورـةـ الـبـنـيـةـ السـنـبـلـةـ عـلـىـ قـضـيـاـ أـدـبـيـةـ أـوـ فـكـرـيـةـ،ـ وـتـؤـدـيـ فـيـ الـوـقـتـ نـفـسـهـ دـلـالـةـ التـرـمـيزـ بـالـمـعـنـيـ الـأـعـجمـيـ،ـ سـلـيلـ السـنـبـلـونـ (sumbolon)ـ الـيـونـانـيـ،ـ وـالـذـيـ كـانـ يـعـنـيـ فـيـ الـأـصـلـ تقـسـيمـ شـيـءـ إـلـىـ حـصـتـيـنـ مـتـسـاوـيـتـيـنـ،ـ وـبـعـنـيـ أـعـمـ وـجـودـ شـيـئـنـ مـتـسـاوـيـتـيـنـ:ـ أـحـدـهـاـ ظـاهـرـ،ـ يـدـلـ عـلـىـ شـيـءـ باـطـنـ،ـ يـرـمزـ لـهـ وـيـجـيلـ إـلـيـهـ:ـ مـثـلـ الـمـيزـانـ رـمـزـ الـعـدـالـةـ.ـ فـكـيفـ سـتـكـونـ "ـالـسـنـبـلـةـ"ـ مـنـ وـجـهـ نـظـرـ تـقـنـيـةـ وـنـظـرـيـةـ؟ـ هـذـاـ مـاـ لـمـ أـكـنـ أـتـوقـعـهـ،ـ وـرـغـمـاـ عـنـ سـافـكـرـ فـيـهـ.

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

ما يقوم به الإنسان هو أقلمة الحقيقة التي تقوه نظرياً وأنطولوجياً مع نظامه في الترميز والتّمثيل والسبلبة، لأنّ هذه الحقيقة إذا بقيت متعلالية فلا يدركها أبداً سوى في أوهام أو سطحات تحيله إلى أغوار ذاته وإنفعالات نفسه، أي أنّ هذه الأوهام والسطحات والإنفعالات هي ذاته في مرآة ما يعتقد فيه. من شأن الصورة أن تجد التوازن بين طبيعة الإنسان المحبولة على التصوير (وهو المخلوق على الصورة) والحقيقة المتعلالية غير القابلة للإدراك الحسي والعقلي والخيالي. معنى ذلك أنّ الأيقونوكلاستي الرافض للصورة لا ينفك هو الآخر عن الترميز والتصوير، لأنّ الدلالة الحرفية التي يستتبعها من النص هي أيضاً صورة متمثّلة. إذا كان يرفض الصورة فإنّه يسعى إلى تعويضها بشيء يضاهيها دون أن يكون مماثلاً لها، ويكمّن ذلك في العلامة (signe)، ويفسّر هذا الأمر اعتقاد الأيقونوكلاستي بالقراءة الحرفية (الظاهرية) للنص تستبعد التصوير والتّأويل وغيرها من تقنيات السبّلبة والتمثيل (métaphorisation). من شأن العلامة أنها تستحضر الفكرة أو الشخص ولا تمثلّهما حسياً بالرسم أو النحت أو التصوير. كان هذا مثلاً ميل البروتستانية إلى نزع اليسوع من الصليب وخلو الكنائس من تماثيل العذراء والمسيح، على العكس تماماً من الكنائس الكاثوليكية العاملة بصور المشاهد الإنجيلية وتماثيل العذراء والمسيح وأضرحة الأولياء والقديسين.

لكن رغم أن العلامة تشغّل عند الأيقونوكلستي ما تشغّله الصورة عند الأيقونوفيـلي، فإن العلامة تحمل أيضاً بعض التمثيل في استحضار الأشياء الغائبة: "تصبح العلامة شكلاً، وفي عالم الأشكال، تحدث مجموعة من الصور وقد انقطعت عن أصلها"⁹. معنى ذلك أن العلامة ليست شيئاً مجرّداً، بل هي شيء محسوس وقد استقل عن الأصل، أي إمكانية أن تصبح أيدولة. لقادري الواقع في الأيدولة (الصنمية، الوثنية، المادية..)، فإن الأيقونوفيـلي يتحدث عن الأيقونة (شيء رمزي لا حسي)، فيما يبقى الأيقونوكلستي غامضاً لم يجسم نهائياً موقفه من الصورة، سوى اخترالها إلى وسيلة مادية هي بمنأى عنها، أي بمنأى عن هذا المعنى المبتدل للصورة. فما الصورة إذن؟ إنها التجلي: الشيء الذي يبرغ 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 مجال رمزية لا هي حسية ولا هي خيالية. الصورة هي أقرب، من وجهة نظر فينومينولوجية، من أن ننعتها بـ"المجل": الحيز 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 الأيقونوفيـلي يدافع عن الصورة بأنها مجلـىـ الحقيقة والألوـهـية وأنـ نـفيـها سـقوـطـ في الدمار والعدمية، فـما مـسوـغـ هـذـهـ الحـجـةـ؟ هلـ الـاعـتـرـافـ بـالـصـورـةـ كـأـيـقـونـةـ كـفـيلـ بـضـمـانـ الـخـيـرـ وـالـسـلـامـ فـيـ الـعـالـمـ؟ لـفـهـمـ هـذـاـ التـبـرـيرـ الـفـلـسـفـيـ وـالـدـيـنـيـ لـوـجـودـ الصـورـةـ، فـإـنـ لـعـبـةـ فـيـ المـقـارـنـةـ شـيـقـةـ فـيـ تـبـيـانـ الفـاـصـلـ بـيـنـ ذـهـنـيـةـ الأـيـقـونـوـفـيـ المـحـبـ لـلـصـورـةـ وـذـهـنـيـةـ الأـيـقـونـوـكـلـسـتـيـ المـبـغـضـ لـلـصـورـةـ، وـأـنـ المـوـقـعـ مـنـ الصـورـ يـعـكـسـ المـوـقـعـ الـذـيـ يـشـغـلـهـ كـلـ مـنـهـاـ فـيـ سـلـمـ الـوـجـودـ وـالـرـؤـيـةـ الـتـيـ يـتـبـناـهـاـ حـوـلـ الـعـالـمـ. مـنـ الـمـلـاحـظـ أـنـ الأـيـقـونـوـفـيـلـ يـمـيلـ إـلـىـ التـسـامـحـ وـالتـعـاـيشـ بـحـكـمـ أـنـ الصـورـةـ الـتـيـ وـجـدـ عـلـيـهـاـ إـلـيـانـ وـالـتـيـ يـتـرـكـبـ مـنـهـاـ الـعـالـمـ هـيـ الضـامـنـ لـلـمـحـبـةـ السـارـيـةـ وـالـخـيـرـ الجـمـ. لـدـيـهـ يـقـيـنـ بـأـنـ اـنـقـاءـ الصـورـةـ هـوـ اـنـتـصـارـ الشـرـ فـيـ الـعـالـمـ وـخـرـابـ الـعـمـرـانـ. لـاـ يـتـجـلـىـ إـلـهـ سـوـىـ فـيـ صـورـ الـكـائـنـاتـ وـالـعـوـالـمـ الـتـيـ أـوـجـدـهـاـ، وـنـسـبـةـ كـبـيرـةـ مـنـ النـصـوصـ الـعـرـفـانـيـةـ الـمـسـيـحـيـةـ (يـوحـناـ الـدـمـشـقـيـ، الـمـعـلـمـ إـكـهـرـتـ..) وـالـإـسـلـامـيـةـ (ابـنـ عـرـبـيـ، اـبـنـ سـبعـيـنـ..)، تـؤـكـدـ عـلـىـ التـحـولـ إـلـهـيـ فـيـ الصـورـ، وـأـنـ الصـورـةـ هـيـ جـوـهـرـ الـوـجـودـ، لـأـنـ عـلـيـهـاـ تـنـقـوـفـ التـرـكـيـبـ الـعـضـوـيـةـ وـالـنـفـسـيـةـ وـالـرـوـحـيـةـ لـلـإـنـسـانـ. عـنـدـمـاـ يـعـتـبـرـ الأـيـقـونـوـفـيـلـ أـنـ الـأـلـوـهـيـةـ تـسـرـيـ فـيـ صـورـ الـعـالـمـ، فـهـوـ يـمـيلـ إـلـىـ الرـفـقـ بـكـائـنـاتـ الـعـالـمـ (بـشـرـ، حـيـوانـ، نـباتـ..) لـأـنـهـ مـجـلـىـ الرـوـحـ وـبـؤـرـةـ الرـحـمـةـ وـالـعـنـاءـ.

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

إذا كانت المعتقدات والثقافات ألسنة متعددة لغة واحدة أو طرفاً مختلفاً توصل إلى الحقيقة عينها، فإن "الابدية" التعايش والتعارف والتسامح والصالح أمر طبيعي ينتهي إلى طبيعة المجلى الصورى للوجود. لذا نرى بسهولة كيف أن النزوع الأيقونوفي (أضرحة القديسين في المسيحية، أضرحة الأولياء عند الصوفية..) ينطوي على رؤية سلمية للعالم تبث المحبة والحكمة، لأن الصورة هي مجلى الروح أو الألوهية الحاملة لخير كثير. لا تستقطب الصورة فقط جانباً من الروح التي يصعب بلوغها بالعقل أو الخيال، ولكن لها وظيفة اجتماعية أيضاً من حيث أنها تضمن الأمان والمجتمع الموحد (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 وأنذار وصلوات. في محور الصورة، يقع الأيقونكلاستي في معضلة تمثل الحقيقة المتعالية. فهو يعي جيداً أنه لا يبلغ هذه الحقيقة بالعقل أو الخيال، فيسعى إلى محوك تصوير أو تمثال أو ضريح أو حجر أو شجر يتبرّك به الناس ويتخذونه معلماً للعبادة والقربان. إذا كان الغرض مع الأيقونكلاستي تطهير العالم من معالم حسية تزعزع احتواء الألوهية وينعث ذلك بمقوله الشراك، فإنه يقع في معضلة تحديد طبيعة المعبد الذي يدعو إليه: كيف يتمثل؟

لا يمكن للإنسان أن يتكلم عن حقيقة ما لم يقم بأقامتها مع قدرته على الحدس والتمثيل، أي في حدود التناهـي الذي هو مجبول عليه. إذا كان العالم في تركيبته العضوية والبنـوية هو صور حسية وذهنية، وإذا كان الإنسان لا ينقطع بـرهـة عن التصور، وإذا وجد على الصورة كما نصّ عليه الكتاب، فكيف يمكن محـو الصورة ما لم ينجرّ عنه إفـقار الـوجود وتقـيـيد الـذهـن وخلـوـ الـعالـم من عـلـةـ كـيـنـونـتـهـ؟ يـترـتبـ عنـ محـوـ الصـورـةـ نـتـائـجـ تـقوـدـ فيـ الغـالـبـ إـلـىـ الـصـرـاعـ. كـانـ الـقـدـماءـ يـرـدـونـ عـبـارـةـ دـخـلـتـ فـيـ التـقـالـيدـ الـبـلـاغـيـةـ وـالـمـعـرـفـيـةـ مـفـادـهـاـ أـنـ الطـبـيـعـةـ تـكـرـهـ الفـرـاغـ (fr. la nature a horreur du vide; lat. Natura abhorret a vacuo). مـلـءـ الـعـالـمـ بـالـصـورـ مـنـ شـائـهـ أـنـ يـضـمـنـ الـمـلـأـ الدـلـالـيـ وـالـرـوـحـيـ، وـإـفـرـاغـهـ مـنـ الصـورـ هـوـ سـقـوطـ فـيـ العـدـمـيـةـ. لـربـماـ عـدـ الأـيقـونـكـلاـسـتيـ إـلـىـ محـوـ الصـورـ لـإنـقـاذـ الـأـلوـهـيـ وـالـحـقـيـقـةـ المـتـعـالـيـةـ مـنـ الـوـثـنـيـةـ وـالـصـنـمـيـةـ وـالـتجـسـيدـ، وـيـسـبـلـهـاـ بـالـعـلـامـةـ كـفـرـاءـ حـرـفـيـةـ فـيـ النـصـوصـ التـأـسـيـسـيـةـ. لـكـنـ هـنـاكـ قـيـمـةـ أـخـرـىـ يـعـمـرـ بـهـاـ الأـيقـونـكـلاـسـتيـ الـعـالـمـ لـتـقـادـيـ التـيـهـ وـالـضـيـاعـ وـتـكـمـنـ فـيـ الـفـعـلـ (l'action) الـذـيـ كـانـتـ لـهـ تـجـلـيـاتـ فـيـ التـارـيـخـ حـسـبـ الـثـقـافـاتـ وـنـمـطـ رـؤـيـةـ الـعالـمـ: "الـجـهـادـ"ـ فـيـ إـلـاسـلامـ، "الـحـرـبـ الـصـلـيـبـيـةـ"ـ فـيـ الـكـاثـوليـكـيـةـ، "الـرـأـسـمـالـ"ـ فـيـ الـبرـوتـسـ坦ـتـيـةـ الـذـيـ أـتـاحـ حـضـارـةـ لـيـبرـالـيـةـ قـائـمـةـ عـلـىـ الـعـلـمـ وـالـفـعـلـ.

أمام الصورة التي تستدعي التأمل (contemplation) عند الأيقونوفي (رؤيه النموذج، التأمل في الأصل باحـدـائهـ وـمـحاـكـاتهـ..)، فإن الفعل (action) يقتضي تحويل الطبيعة، تصريف رأس المال، وعموماً إدخـالـ الـحـرـكةـ فـيـ الـوـجـودـ. أـمـامـ جـمـودـ الصـورـةـ الـتـيـ تـقـتـضـيـ التـأـمـلـ وـالـهـيـةـ وـالـإـذـعـانـ، هـنـاكـ الـحـرـكـةـ وـالـفـعـلـ

والعمل التي هي قيم تكوينية تستعمل الطبيعة ولا تحفها بإدخالها في متحف التبرّك أو التأمل. 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 مؤلفه الشهير والنافذ "الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية"¹⁰. بحكم النزوع المعادي للصورة في الثقافة البروتستانتية، فإنّ الفعل والحركة هما القيمتان الجوهريتان للإنسان وليس الصورة كما ذهبت شقيقتها المنشقة عنها الكاثوليكية. لهذه الفكرة خطورة نظرية كبرى، لأنّ تعويض الصورة بالفعل ينجرّ عنه احتمالان (نقول بالتعبير المجازي: سيف ذو حدين): 1- إما الفعل والعمل من أجل حضارة لا تنفك عن تجميع قواها النشيطة نحو التقدّم التقني والعلمي كما هو شأن الحضارة المعاصرة؛ 2- وإنّ العنف والقهر من أجل سقوط الحضارة وخراب العمران، بحكم أنّ العنف والقهر ينتهيان أيضاً إلى مجال الفعل نقىض 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 التحضر والتمدن، ومن رأس المال علة التقدّم التكنولوجي والثراء المادي والتوسّع العالمي؛ 2- رؤية إسلامية أيقونوكلستية (وهابية، سلفية..) انتصرت على الرؤية الأيقونوفيلية (المانية، صوفية..) وجعلت من "الجهاد" (الفعل بدل التأمل) سبيلاً بسط الهيمنة وتعمير الأرجاء والأقاليم بالفعل المنضبط تحت مسمى "تطبيق الشريعة". عندما نتأمل في هذه الظاهرة نجد أنّ لها تاريخاً مذهبياً طويلاً قائماً على التذبذب بين قبول الصورة ورفضها. نجد أنّ الأيقونوكلستي رفض الصورة بتبني حرفيّة النص، بلا استعارة ولا مجاز ولا تأويل (بلا صور بيانية أو إنسانية)، وانجرّ عن ذلك تقييد التمثيل 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 والتّمثيل ولا أبواب التأويل والقياس. إعدام الصورة بالقراءة الحرافية والظاهرية للنص وإحلال الفعل محلها (الجهاد، الحملة الصليبية، كوثرة رأس المال..) هما المدخل الرئيس والحاصل 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 الأيقونوفي على الصور، فإنه يُبرز من خلال ذلك أنها راعية السلم البشري، لأنّ وفرة الصور هي دليل الالتباس الداعي إلى التأويل، ودليل على التنوع والاختلاف. يضمن وجود الصور السجال حول مغزاها أو النقاش العقلاني حول معناها، ولا يقول إلى الصراع الدموي سوى بنفيها، أي نفي صور الآخر وتصرّاته، أو نفي الصورة فقط. مظاهر النزوع العددي في محو الصورة تبَّدت على وجه الخصوص في القراءات الحرافية للنص كما أسلفتُ، وهي قراءات تقصي المجاز والتأنيل وكلّ الصور البيانية التي تعمّر أرجاء النص بدلاليات ورموز وابتكارات نظرية وفكرة. عندما نرى تطوير النزوع الحرافي للنص المتواقت مع الرفض المذهبي للصورة (البروتستانتية في المسيحية، مختلف الطوائف السنّية في الإسلام..)، ندرك كيف أنّ هذا التطور كان حاملاً رؤية عدوانية للعالم انتهت بممارسة إمبريالية في التوسيع (أمريكا مثلاً) وممارسة إرهابية في الافتتاح 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 تنسي (أو تتناسي) أنّ إحلال الفعل محل الصورة ما هو سوى إثبات الصورة في المواطن الآخر من التعمير الحضاري. مثلاً، كيف يمكن ضمان التقدّم في الحضارة إذا لم تكن هذه الحضارة قائمة في أساسها على تشكيّلات 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 الروبوت من أجل تسهيل الحياة اليومية للبشر أو المركبة (سيارة، طائرة، قطار سريع، ميترو..) من أجل تقليل 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 ثبوّتية (قيمة تأمّلية) كالسيارات الفاخرة أو الاختراكات الموضوعة في المتحف. والحضارة المعاصرة تعج بالصور بوصفها أشكال اكتمال الحادثة الغربية، هذه الصور التي تستقلّ بمنطق خاص درسه بإسهاب فيلسوف الثقافة الألماني جيورج زيميل¹¹.

كذلك عندما ينفي الأيقونوكلستي التراثي الصورة بحجّة إنقاذ الإله من التجسيم والتشبيه، وعندما يغضّ بالنواخذ على الدلالة الحرافية للنص مستبعداً المجاز والتأنيل، فإنّ الحرافية تغدو عبارة عن تحريف (الحرف/التحريف: أليس من طينة لغوية واحدة؟)، لأنّ الأيقونوكلستي التراثي لا يأخذ في الحسبان 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 هناك وعي يدركه، ويدركه في الزمان والمكان الذي يحيا فيه بالقوة النظرية والعملية، سليلة هذا الحيز وهاته اللحظة. عندما يريد الأيقونوكلاستي التراثي إحياء الخلافة مثلاً، فهو يجرّ في الحاضر جثة الماضي، ويتعارض عن أمر أساسى وجوهري وهو القابل البشري من حيث درجة الوعي وقيمة الإدراك. يتحكم الموت هنا في الحياة ويسوس الماضي مسار الحاضر، وهذه كلها تحريرات عما هي عليه الطبيعة التداولية والسياقية لما يفهم من النصوص والمرجعيات. أراد الأيقونوكلاستي هدم التأويلات بإحلال الدلالة الحرافية للمرجعية الدينية فسقط في التحريرات لما هو عليه واقع البشر من تطور زمني وإدراكي في الذهنيات والسلوكيات. التطبيق الحرفي للنص هو تحريف ل الواقع القائم على التنوع والتوزع والارتقاء.

لدى الأيقونوكلاستي 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 التخلص منه وبسط هيمنته. عندما يتمسك الأيقونوكلاستي بحرفية النص، فإنه يصنع بذلك "أيديولة" أشنع من الأيقونة التي يستحبها الأيقونوفيلي؛ لأنّه بفعله هذا يستقطب المعنى في حرافية ما يدعوه إليه ويحصر القوة في ما ينافح عنه؛ فيقوم بتجميد النص و يجعله صلباً وفولادياً عبر الأزمنة والأمكنة (من وراء شعار: "صالح لكل زمان ومكان") لا يراعي فيه الفروقات الموضوعية والسياقات التداولية المختلفة والحساسيات المتنافرة. السلوك الحرفي هو سلوك أيديولوجي يحجب النص ببني التنوع الذي يتاحه، أي كل القراءات والتأويلات الممكنة للنص التي تستجيب لروح زمانها ولمتطلبات سياقها الذهني والسلوكي. عندما يحصر الأيقونوكلاستي النص في دلالة أحادية هي الحرافية التي يتتبناها، فإنه لا يكتفي بتجميد زمان النص في كل الأزمنة اللاحقة والمتواترة، ولكن يقوم بتحويل النص إلى أيديولة لا تحيل إلى شيء آخر سوى إلى ذاتها، بل ويقوم بنفي النص لأنّه يصبح الناطق باسمه والراعي على حرفيته، وهذا ما أسميه بـ "تصنيم النص".

تصنيم النص بتحويله إلى أيديولة هو المدخل البدهي نحو رؤية صراعية للعالم، قائمة على العداء (مثلاً صراع السيف والصلب 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 الأيديولة سوى الانغماس في الصراع، لأنّ الأيديولة هي بالتعريف تقليص المسافة بين النسخة والنص للتماهي بينهما، بحيث يكون المذهب الديني في تماهٍ مع النموذج الأصلي (الوحى)، مضاهٍ له، مساوٍ لدلالاته وممضميته؛ فيسهل وبالتالي أن ينقلب المذهب على النموذج بالحلول محله، واستعمال القوة والعنف في بسط هيمنته والتزوير والتخويف في إفحام أعدائه. كان هذا

دأب العديد من المذاهب الدينية عبر التاريخ، من أي ديانة أو ثقافة كانت¹². لكن أكثر من مجرد 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 وبالتالي تصنيم النص، ليس فقط النص الأصلي (الكتاب المقدس) ولكن أيضاً الشروحات والتعليقات (التفاسير). الأيدولة هي "تقليد" النص الشارح الذي هو "تقليد" النص المؤسس.

تقوم الأيدولة على استراتيجية التجميد والتصنيم، لأنّها الحركة الوحيدة التي تثبت بالقواعد وترسخ في الأذهان مثلما تثبت المطرقة المسمار. إنّها حركة من أجل الجمود، فقط لأنّها "تقليد التقليد" الذي ينتفي معه كل ابتكار حي أو إبداع خلاق. الأيدولة هي حركة ضدّ الزمن، لأنّها ضدّ التطور والتكون، فقط لأنّها كالمطرقة توقف الزمن في لحظتها بالذات، لحظة "تقليد التقليد"¹³؛ فينبغي أن تكون على شاكلة "المحرك الذي لا يتحرك" في المعجم الأرسطي، أو المطرقة التي تتحرك من أجل لحظة التثبيت والتجميد والتصنيم. يمكن تأويل هذه الحركة كإرادة في العنف والقهر من أجل تثبيت قواعد وأحكام أو تجميد صورة معينة 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 يوحّيه الأصل الاستقافي اليوناني لكلمة "الكارثة" (catastrophe)؛ أو إذا شئنا: الكلمة الأخيرة، القول الفيصل. فالمذهب (strophe) النبرة (kata)، أو إذا جاز لي التعبير عن ذلك بالقوّة البلاغية التي تتبعها الفكرة النبوية. المفارقة عند الأيقونكستي الذي يشجب الصورة ويعوضها بالفعل، هي أنّه يعود دائمًا إلى الصورة بالتشكيّلات الثقافية والإبداعات الفكرية انهيار الاجتهاد، إلخ.

النبرة الأخيرة، ضربة المطرقة النهائية، القول الفيصل هي كلها بلاغيات في نعت نظام الحقيقة القائم على العنف والقهر إلى غاية الصراع الدموي بين المذاهب والطوائف الدينية في التاريخ. إنّه "صراع الأيدولات" إذا جاز لي التعبير عن ذلك بالقوّة البلاغية التي تتبعها الفكرة النبوية. المفارقة عند الأيقونكستي الذي يشجب الصورة ويعوضها بالفعل، هي أنّه يعود دائمًا إلى الصورة بالتشكيّلات 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 الفقر 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 تحكم إلى أفكار ابن تيمية مثلاً، فهي تحقق هذه الخاصية الجوهرية في الأيدولة وهي "تقليد التقليد". فهي تقذر رؤية لاهوتية ومذهبية للعالم (ابن تيمية) لرؤيه تأسيسية في الإسلام جاء بها النبي محمد. فالآيدولة لها هذا النزوع في تصنيم النصوص وإيقاف الزمن، لأنّ الحرفية التي تحكم إليها تنفس كل تأويل أو قياس أو اجتهاد، أي أنها تقصي كل تطور في الأحكام أو ارتقاء في الذهنيات، علاوة على طمس كل السياقات التداولية التي تجعل كل إقليم أو زمان فريد في تعيناته 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 بودريار¹⁴)؛ 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 الأيقونوكلاستي الحداثي الذي جعل من الفعل (حركة رأس المال) معيار الإنسان، لكن لإنتاج صور أيديولية (سيمولاكري) في الإشهار والإعلام والاستهلاك؛ ومع الأيقونوكلاستي التراخي 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 والقواعد¹⁵.

الصورة والشكل: نحو هيرمينوطيقاً نقدية في ثقافة الأيقونة

يكتف الصورة الالتباس، وهي علة الصراع بين الأيقونة والأيدولة، علة الإرادة في الحقيقة وسياسة المقدس. إذا كانت الصورة هي عَصَب هذا الصراع الذي بُنِيت عليه الكثير من التأسيسات الدينية والسياسية والثقافية عبر التاريخ، فكيف يمكن إيجاد "موطن التوازن" بين القوى الأيقونوفيلية والأيقونوكلاستية؟ ولا أقول، على الطريقة التقليدية والساذجة، إيجاد سُبُل الحوار بينهما. لأنّه حتى عندما يتحاور الأيقونوفي والآيقونوكلاستي فمن أجل "تخطيطي" الآخر إن صح التعبير؛ وهذا يفسّر لماذا باع كلّ الحوارات بالفشل في التاريخ المذهبي بين الكاثوليك والبروتستانت في المسيحية، وبين الشيعة والسنة في الإسلام؛ لأنّ العتبة التي ينطلقون منها هي "أنطولوجية" تتجاوز نظام العقل والتخيّل، ولنست جاهزة في قوالب خطابية يسهل تغليفها بحسن النية وتلاوة الآية البينية. إنّ "الثقاف" الذي يتحمّل في نمط اعتبار الصورة هو من "العُور" في الدهاليز الأنطولوجية واللاشعورية تجعل معه اللقاءات بين الأيقونوفي والآيقونوكلاستي كمسامرات ليلية في دردشة تنقشع مع أول بصيص الغسق، فيتفضي كلّ مذهب نحو حقوقه الزمنية المتراكمة. لا أقول أين تكمّن العلة؟ لأنّ العلة نعرفها

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

¹⁵- عندما يطرح البعض السؤال: ما هو الإسلام الصحيح؟ فإنّهم يفكرون من خلفية "أيديولية" مأله 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 (ومتوترة بفعل الصراع من أجل الاستئثار بالحقيقة) ومتغيرة في التاريخ قصد شرحه وتفسيره وضمان الديمومة له في الأزمنة والأقاليم بالتوصّع الجغرافي والإقليمية؛ والبحث عن الإسلام الصحيح هو كالبحث عن إبرة وسط التبن كما يقول الممثل الفرنسي (chercher une aiguille dans une botte de foin)؛ لأنّ الإسلام يسود عبر التأويلات والسياقات التداوilyة التي تقوم بأفلنته وضبطه حسب فهمها واعتبارها والممارسات السياسية التي تقوم بها. يصبح هنا الإسلام عبارة عن سيادة (autorité) قابلة للتمييم حسب درجة الفهم وتتوّع الأفراد والجماعات واختلاف الأزمنة والأقاليم؛ ولا يصبح سلطة (pouvoir) سوى عندما يتجسد في مذهب أو حزب أو طائفة تحتركه وتجعل منه أيدولة ثابتة وسلاحاً في سط الهيمنة والدمار. بشأن الفرق بين السيادة والسلطة في التراث، يمكن الرجوع إلى خاتمة كتابي "الثقاف في الأزمنة العجاف"، ص 758-760

جيّداً وقدّمت 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 هيرمينوطيقاً نقدية تنزع عن الصورة مفاتنها الأيدولية. لفهم هذه السيرورة، يتطلب الأمر الوقوف باقتضاب عند فلسفة الشكل¹⁶. قبل هذه الإزاحة الضرورية والحاصلة، يتطلب الأمر معرفة ما نقصد بالشكل، وهل يُختزل في خطوط وألوان محابدة تنزع عن الصورة سحرها الأيقوني ومفاتنها الإيديولوجية والسياسية والإعلامية والعلمية؟ إنّ إزاحة الصورة عن هذه اللوحة السحرية والمفتتة من شأنها أن تنتهي بنزع القدسية عن الحقيقة، ونزع الحقيقة عن القدسية، وإرجاع الصور إلى موطنها الأصلي وهو الشكل. فما هو هذا الشكل الذي تتحدث عنه؟ لا يتميّز الشكل، هو الآخر، بالوضوح والبداهة المرجوة. لا تتحدث 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 تشكيل الصخور عبر العصور الجيولوجية، أو التشكيل الفني من صُنْع الإنسان. الشكل يرتبط أساساً بالحياة تبعاً لقول هنري فوسيون الذي افتتح كتابه بعبارة بالزاك: "الكل شكل والحياة هي نفسها شكل"¹⁷. نفهم من هذه العبارة أنّ الشكل والحياة هما الشيء نفسه. تبتكر الحياة أشكالاً جديدة بإفشاء أشكال قديمة في سيرورة لا تتضبّب، أيّاً كانت حقيقة هذه الأشكال: طبيعية، فطرية، فكرية، إلخ. فالشيء الأقرب إلى الحياة المندمج بالحياة هو الشكل؛ فيما الصورة هي أقرب إلى الصناعة الذهنية الثقافية، وإلى الاصطناع المتصوّر الذي تتفرد به الأيدولة أو السيمولاكر؛ أي اصطناع شكل غير طبيعي سرعان ما يتصلّب في هيكل أو يتصنّم في مذهب.

بتعبير أدق: ينعدّ مفهوم الشكل على الصناعة بإنجاز أبعاد حقيقة للشيء المراد تشكيله، بينما يتحد مفهوم الصورة بالاصطناع الذي هو الإيهام. لا نجد صعوبة كبيرة في فهم هذا الفاصل عندما نرى كيف أنّ الصورة هي محل استعمال ذرائي (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 القدسية عن الصورة في تساؤل بسيط: "ما الصورة؟ إنّها شكل". يصدق ذلك قول الكاردينال نيكولا

¹⁶- كانت دراسة إرنست كاسيرر حول ما سماه "الشكل الرمزي" (forme symbolique) إيستمولوجية وتاريخية في معرفة نشأة الشكل الرمزي في العلوم الرياضية والطبيعية وعلوم الفكّر، 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 التمثيل الوحيد الذي سجنها فيه: الصنمية. لا أتوقف عند هذا الفيلسوف، لأنّ فكرته حول الشكل الرمزي تتطلّب دراسة مسقّلة هذه مجرد إشارة إلى اعتنانه النقدي والهيرمينوطيقي بمفهوم الشكل في المعارف العلمية والإنسانية. يمكن الاطلاع على كتابه الفيّم "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

الكوسى¹⁸ (Nicolas de Cues): "بما أنّ الصورة لها شكل يهبها الكينونة التي بها أصبحت صورة، وبما أنّ شكل الصورة هو شكل مشكّل، وأنّ الصورة لا حقيقة لها سوى الشكل الذي هو حقيقتها ونمودجها؛ 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، المذهبى/الدينى أو السياسى/الذرائى، هي التي غافتها ببطانة مقدسة، وشرّعت بالتالى العنف الرمزي الذى تمارسه، علاوة على العنف المادى أو الفيزيقى الذى يمارس بها.

يرتبط الشكل في أصله اليوناني بالفكرة (idea) وبالمثال (eidos). يفسّر هذا الأمر اعتقاد الأفلاطونى بالشكل (منسجم الأبعاد، متصل الدلالة بالفكرة الناصعة) واحتراسه البليغ من الصورة (دليل السوفسطائي في الاصطناع والتصنّع، أي المكر والالتباس). وكلمة "الأيدوس" لها علاقة بالرؤيا: رؤية محيط الأشياء (الذى يرسم أبعادها وينير حدودها التي تتميز بها عن بعضها البعض. تتخذ الأيدوس هنا دلالة المظهر والسمة والصنف، وهي أقرب إلى ضبط الأشياء في تجلّيها الظاهر (الفينومينولوجي). لكن تتخذ، من جهة أخرى وبالمقارنة مع فلسفة الأفلاطونى، دلالة النموذج أو الأصل الذي تحتديه النسخة: إذا كانت النسخة تقليده بإعادة نسخه (mimèsis) فهي "أيقونة" (النجار في تقليده لفكرة السرير الأصلية)، وإذا كانت النسخة تقليدة أخرى جاعلةً منها النموذج (الرسّام في تقليده للنagar) فهي "أيُدُولَة". لا شك أنّ الأفلاطونى يجد الأيقونة على الأيُدُولَة كما مرّ تبيّنه، لأنّه يفضل الشكل على الصورة، يثمن 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 للنagar الأيقوني).

نجد إشارة مماثلة عند شبشيرون، أفالاطونية 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 معينة من الجمال الأصلي هو الذي يبرّر وجود الصورة باستخراجها من الطبيعة، أي يجعلها مماثلة للطبيعة كما في رسم المناظر

¹⁸- نيكولا الكوسى (نسبة إلى بلدة كوس الألمانية Kues) 1401-1464، كاردينال كاثوليكى ومفكّر افتتح عصر النهضة بدراساته العلمية، ومن بينها ابتكاره للهندسة الالإقلية. بنظريته حول توافق التفاضلين (coincidentia oppositorum) يبرهن الكوسى نسبة إلى سلسلة طويلة حول ما سمى بوحدة الوجود من الرواقية والأقططينية إلى هيغل مروراً بابن عربي وأبن سبعين وأسيينوزا. فهي فكرة "تفكيكية" قبل أوائلها، تحطم المبادىء التي تبني عليها المنطق الأرسطي في عدم التناقض. قام الكوسى بتغيير علة الخلق وفكرة الصورة بالاعتماد على هذه النظرية. اعتبرها الكوسى فكرة أصلية جاءت نتيجة إلهام مفاجئ لدى عودته من اليونان. لكن في حقيقة الأمر هي فكرة تتفق ومبدأ وحدة الوجود الذي تتوافق فيه المتناقضات، ونجد مقابلًا لها عند محي الدين بن عربي بفكته حول "علم تألف الصريتين" (الفتوحات المكية، ج 2، 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, *Oeuvres complètes*, vol. IV, § 2, p. 17 (Paris, Librairie Fournier, 1816).

الطبيعية. لكن، فيما يمنحك أفالاطون للنموذج مكانة أنتولوجية مستقلة عن الذات المقلدة، يعتبر شيشرون أنّ الذات المقلدة 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 شكله بنفسه. قامت هذه الفكرة بتوجيه ريشته وأوحت إليه السمات التي كان ينبغي أن يعبر عنها"²¹. إذا عبرت عن ذلك بمقولات ابن عربي أقول: يعتقد أفالاطون بالمثال المنفصل (مثل "الخيال المنفصل" عند ابن عربي) أي بالفكرة الناصعة المستقلة عن الذهن ويتوّجه بها الذهن في ابتكاراته النظرية (لا تبتعد هذه الصيغة عن نظرية العقول المتصلة بالعقل الفعال في الكوسنولوجيا العربية)؛ بينما يعطي شيشرون الصدارة للمثال المتصل (مثل "الخيال المتصل" عند ابن عربي)، لأنّه من إنتاج الذهن، أي قدرة الذهن على تركيب أشكال معقولة كالرياضيات أو متخيّلة كالأحلام.

لا شك أنّ شيشرون استتبّط ذلك من ترجمته اللاتينية لمحاورة "طيماؤس"، 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 يمنحك لهذه الأشكال الأبعاد والحدود والمواد المصنوعة. فهو يقاد الفعل (عملية الخلق والابتكار) ولا يقلد الفكرة (النموذج الأصلي). معنى ذلك أنّ شيشرون يتتجاوز صيغة الأصل والنسخة أو النموذج والتقليد (عند أفالاطون) 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 حذر منه الأفلاطوني؟

لم يقم شيشرون، في حقيقة الأمر، سوى بتغيير زاوية النظر، بحيث يصنع الذهن نماذجه بدون أن يمنحك لهذه النماذج الصنمية كما نعدها في الأيدولة، لأنّها نماذج مصنوعة ومبتكرة في العقل ويمكن تجسيدها في الواقع (في التناهي الزماني والمكاني) ولا يمكن إضفاء القدسية عليها. إنّها رؤى عقلية و مجرّدة قابلة للتجسد في قوالب حسية. إذا تحدثنا عن المثال أو النموذج فعلى سبيل التجوز والدلالة. إذا صنع الذهن نموذجه، فإنه يشكل لذاته مرعية ذاتية واعية بتناهيتها الزماني والمكاني، وهذا يتعارض أصلاً مع الأيدولة في نفي التناهي الزماني والمكاني عبر تصنيف النموذج الذاتي والارتقاء به إلى مصاف القدسية وعدم المساس. عندما يكون هنالك خلق أو ابتكار، فشّمة إضفاء للتناهي على الأشكال المصنوعة أو الصور الموضوعة، أي بوصفها مبتكرات متزوعة القدسية أو التعالي. يسير سينيكا على خطى شيشرون في جعل النماذج عقلية أو حسية، أي من إنتاج العقل أو من إنتاج الطبيعة. عندما يتحدث شيشرون عن الشكل (species)، فإنّ سينيكا يتكلّم بالأحرى عن النموذج

²¹- Ibid., p. 17-19

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

معنى ذلك أنَّ سينيكا لا يفصل النموذج عن تعيناته الواقعية كما هو الحال مع الأفلاطوني، ويذهب إلى أبعد من ذلك، عندما يجعل من النموذج والصناعة شيئاً واحداً عبر الاستنقاق اللاتيني. وكأنَّ "وجه" الأشياء هي "التوجّهات" التي تتخذها، أي السُّبُل أو الطرائق التي تتجهها، بمعنى الأفعال أو الأشكال التي تتجزأها. لا يخفى علينا أنَّ 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 نفكاك من أساسه كل زعم نخبوبي يُبرز الأسماء على حساب الأفعال، أي يُظهر الألقاب والفخامات على حساب الابتكارات والمنتجات. بتعبير آخر، ليس "الوجه" سوى "التوجّه" أو التوجّه هو وجه يتحرك (كما قيل في الفيزياء الحديثة: المجال هو ذرة تتحرك بسرعة فائقة). الغرض من هذه الصيغة الهيرميونوطيقية هو جعل الوجه عبارة عن توجّه في الحياة، أي تقويض النخبوية والقدسية التي بُنيت عليها الأيدولة في نزوعها الصنمي. عندما تكون الأسماء هي مجرد أفعال²²، فإننا نحوَ الصور إلى مجرد أشكال، ننزع عنها سحرها وفتتها، سطوطها وترهيبها، بإرجاعها إلى موطنها الأصلي والطبيعي الذي هو: الأبعاد والألوان، السمات والأشكال، الواقع والموضع، إلخ.

تحويل الصورة إلى شكل هو ربطها إذن بالسمات الفينومينولوجية التي جعلت منها صورة (البعد، اللون، الهيئة..)، وبالنتائج العملية أو البراغماتية التي جعلت منها خلقاً وابتكاراً. وكان نيكولا الكوسي قد برهن على الطابع الخلاق في الصورة، بحكم وجود الإنسان على الصورة، صورة الإله الخالق أو "الدِّمِيُورُج" (Démurge) في محاورة "طيماؤس" الأفلاطونية، تتحدد 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 هناك محاولات بارزة في اعتبار الأسماء كأفعال في المنطق مثلاً، وبما في ذلك على الصعيد اللاهوتي. نجد ابن عربي يؤوّل الأسماء الحسني كأفعال لها وظائف خلقيّة في العالم، تتجه (وجه = توجّه) نحو خلق أشياء العالم وكائناته: مثلاً "الرزاق" الذي يعتني بالرزق والمؤونة، "الرحيم" بالرأفة في العالم، "المنقم" بالحروب والنزاعات، إلخ (الفتوحات المكية، ج 1، 198؛ ج 3، 208)؛ تماماً مثلما كانت عليه الآلهة في التصور اليوناني العريق حيث هي وظائف: الإله "بُوسِيدُون" (Poseidon) الذي يتكلّل بالبحر والملاحة؛ والإله "ديميتَر" (Déméter) يعتني بالأرض والفلاحة. والتشابه بين الآلهة في الأسطورة اليونانية والأسماء الحسني في التصور الإسلامي مدهش، تعتبر عنه هاتان العبارتان: "بِمَلَحَظَتِهِمْ أَنَّ الْأَجْرَامَ السَّمَاوِيَّةَ تَحْرِي وَأَنَّ الشَّمْسَ وَالْقَرْنَ لَهُمَا الْمَسْؤُلِيَّةَ بِحُكْمِ أَنْتَ نَرِي، فَقَدْ أَعْطُوهَا اسْمَ الْآلهَةِ". قاماً بعد ذلك بتوزيع الآلهة في صنفين: آلهة مفيدة والآلهة مضرّة: الآلهة المفيدة هي زيوس وهيرا وهرمس وديميتَر؛ الآلهة المضرة هي بوناير وابيرينا وعربيس، وهي آلهة عنيفة ومنتفقة" (Aétius, I, 6 ; Chrysippe, *Oeuvres philosophiques*, tr. Richard Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 2004, II, 488, fr. 1016). وقد جبل الإنسان عليها وخلفه مجلأً لها، فهو المسمى بها ولا يمكن له الاعتزال عن مثل هذه الأسماء الإلهية، وبقي القسم الآخر من الأسماء الإلهية يعتزل عنها لما يطّرأ عليه منها من الضرر، كما قال: (ذق إنك أنت العزيز الكريم)، و قوله (كذلك يطع الله على كل قلب متكبر جبار)، فيعتزل عن مثل هذه الأسماء الإلهية لما فيها من الذم لمن تسمى بها وظاهر بحكمها في العالم" (الفتوحات، ج 2، 153).

الكوسى، إلخ) قد شددت على قيم التشكيل والتكونين، بينما سار الوعي البشري نحو تصنيم الصورة بتقديس الحقيقة وتحقيق الفداسة، أي ثبّيت 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 هيكل سياسية ودينية، ألا يتعارض هذا مع النظام الأيقونكليستي الذي يتّبعه الحركة بالمعنى المدرّوس أعلاه: السيولة الرأسمالية لدى الأيقونكليستي الحداثي؛ الجهاد أو الإرهاب لدى الأيقونكليستي المذهبى؟ (وهنا نرى بوضوح العلاقة الدفينة والمدهشة بين التجارة والدين، وأحياناً في شكل تصالب أو كياسم (chiasme): "دين تجاري" وهو المال، "تجارة دينية" وهي الرمز)،²³ كيف يمكن إلهاق الأيقونكليستي بالأيدولة وهو أساساً ضدّ الصورة ليُعوّضها بالحركة والسيولة؟ لا يوجد تناقض بين الأيقونكليستي والأيدولة ولكن بالأحرى تواظُر. ما يستهدفه الأيقونكليستي بهدم الصورة هو الأيقونة لدى الأيقونوفيلي، لكن بحيلة دفينة أو مراوغة سوفسّطائية، ينتهي بتصنيم حركته، ألم يقل فرنسيس فوكوياما: إنّ الديمocratie الليبرالية هي نهاية التاريخ بالمعنى الذي أخذه عن هيغل؟ هذا نزوع أيديولوجي في تصنيم الدولة وجعلها سقف التاريخ. ألا يناضل المتدينون في السياق الإسلامي من أجل إقامة الخلافة باستحضار نماذج ماضية؟ هذا نزوع أيديولوجي في تصنيم النموذج السياسي، وفي كلتا الحالتين، نستشف تقديرات الحقيقة السياسية وتحقيق القداسة الدينية باستعمال العنف الرمزي أو المادي: الحديث عن دول مارقة (-Etats-) لا تخضع إلى مقاس (patron) الثياب الغربي؛ أو تكفير شرائح واسعة من المجتمعات لا تتبنّى نموذج الخلافة.

ليس فقط النعت بالمرroc أو التكبير كعنف رمزي له مسوّغ قانوني أو لاهوتى مستتبّط من أحکام 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 أشرت إليها من قبل وهي أنّ النزوع الأيقونكليستي في هدم الصورة هو نزوع عنيف، يبرّره بكل الوسائل المادية والرمزية، لأنّه أساساً سلوك أيديولوجي، مقدماته الحركة والتتوّع والتكرّر ونتائج الصنمية والأحادية والإمبريالية. يبدو لي أنّ هذا

²³- المرجعية الدينية صريحة في ذلك: "أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتمين" (القراء، 16)؛ "إنّ الذين يتلون كتاب الله وأقاموا الصلاة وأنفقوا مما رزقناهم برجون تجارة لن تبور" (فاطر، 29)؛ "يا أيها الذين آمنوا هل أذكركم على تجارة تتجيّم من عذاب أليم" (الصف، 10)، إلخ. يأتي الكياسم في صيغة ABBA: كما في مسرحية موليير (Molière) "البخيل": "ينبغي أن نأكل (A) لانعيش (B) لا نعيش (B) لانأكل (A)." الكياسم بين الدين والتجارة يسّوّغه "تبين" المال و"تبيل" الدين؛ حتى أصبحت بعض الممارسات الشعائرية في إحصاء الحسنات وحساب الفضائل شيئاً بالبورصة في البنوك العالمية، بين صعود وهبوط، وبين حصاد وثمرة، إلخ. دراسة معمقة، تاريخية وأنثربولوجية وفلسفية، حول العلاقة بين الدين والتجارة، بين رأس المال المادي ورأس المال الرمزي، أمر ملحّ وحاسم في فهم الرابط بينهما.

النزع هو نتيجة حتمية لنسيان أصلِي: 1- نسيان القيم التي بُنيت عليها الأيقونة وهي استقطاب الخير في الصورة؛ 2- نسيان أنَّ هذه الصورة هي شكل، وأنَّ الشكل يتمتع بقيم تكوينية وتركيزية انتهت بصيرورتها إلى أغراض تسلطية وتمركزية. يبدو لي أنَّ عصرنا اليوم هو عصر "أيديولي" انتهى بهدم الأيقونة، حيث استسلم إلى تقدير الحقيقة (أيًّا كانت طبيعتها: سياسية، فكرية، هوية..) عندما قام بتحقيق القداسة وجند الوسائل المادية والرمضية في هذا النزع الصنمي.

خاتمة

لا نجد صعوبة كبيرة في إدراك هذا النزع "الأيديولي" عندما نقرأ عند جون بودريار مِيل الأزمنة الحديثة نحو السيمولاكر أو الإيهام في كل التجليات الإيديولوجية والاقتصادية والاستهلاكية. في هذا "المِيل أو الاعتدال السيمولاكري" (*précession des simulacres*) نرى بوضوح كيف أنَّ النسخة حلَّت محلَ النموذج أو الأصل، أي الولوج في زمان الأيدولة. يصدق ذلك الفن مثلاً الذي له نماذج أصلية من الصناعة والموهبة، لكن بتقنيات تكنولوجية حديثة يمكن نسخ الأثر الفني إلى ما لا نهاية، بل وإجراء تعديل تمويهي على بنيته، كما هو الحال مع تقنية "الفوتوشوب" (Photoshop) المطبقة على الفيديوهات أو الصور حيث لا نعرف فيها الحقيقي من المزور أو الصحيح من الزيف. كذلك الأمر مع المنتجات المزيفة (*contrefaçon, conterfeit*) التي هي نسخة طبق الأصل (الماركة العالمية). لم تأتِ هذه المنتجات المزيفة لتنسخ الأصلي (لأنَّ القيمة في العملة ليست نفسها)، ولكن لتحل محلَّه لأنَّ توهم بتشابهه مطابق. إذا كان بودريار قد ركَّز في العديد من كتاباته على النزع الأيديولي في الاقتصاد الذي أضحتِي، كما نعلم، الباراديم المهيمن اليوم ويشغل الموضع نفسه الذي شغله الباراديم اللاهوتي في العصر الوسيط أو البراديم السياسي بظهور الدولة الحديثة في منتصف القرنين السابع عشر والثامن عشر²⁴؛ فإنَّ النزع الأيديولي يتبدَّى أيضًا في جانب كثيرة من السياسة والدين عبر "السلطة" التي هي وهم، لأنَّها مجرَّد علاقة مجرَّدة بين أفراد متعينة في الزمان والمكان. إذا كانت السلطة تقتن بقوتها الجاذبة، فلأنَّها إيهام أو سيمولاكر، لأنَّها علاقة معروفة بين ذات موجودة.

أحسن من عَرَّ عن ذلك، بالقوة البلاغية والأنطولوجية التي نعهدُها في كتاباته، هو ابن عربي، بعبارة مقتضبة وجامعة: "كل مسلط طلس".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 والعiale: نحو تأويلية في اعتبار سؤال السياسة"، مجلة الباب، العدد الثاني، ربيع 2014 (مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث).

²⁵- الفتوحات المكية، ج 3، 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 مزية أو منة، أو التوقّي من الكره والسوء مثل العين والحسد والعداوة، وغيرها من المكاره. أي العلاقة بالطلسم هي علاقة افتنان، 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 جذب ونبذ، دفع ورفع، عدول وميول، بهر وقهـر. المفردة العربية "سلط" تعني القهر والشدة وحدّة اللسان، ومقلوب الكلمة هو "طلس" التي تقيـد المحـو والطمس. وكان من خاصية السلطة أن تطمس الحدود بعضها بعضاً (أفراد، مذاهب، قوى، عصبيات، إلخ) بقدر ما تقيم علاقة قهر وشدة فيما بينها. فهي مزدوجة العلاقة: جاذبة ونابذة في الوقت نفسه، تستغنى عن وتفتقر إلى، تستبعد وتستقطب.

لهذا السبب تصبح السلطة من أبئهم العلاقات، كما عالجها بحـنكة نـادرـة مـيشـال فـوكـوـ في قـراءـته الواسـعةـ والمـتـبـرـحةـ لـتـارـيخـ الفـكـرـ، ولا يـمـكـنـ فـهـمـهاـ سـوـىـ فـيـ تـجـليـاتـهاـ البـشـرـيـةـ مـنـ مـؤـسـسـاتـ وـخـطـابـاتـ وـمـارـسـاتـ،ـ أيـ فـيـ الأـشـكـالـ الـبـشـرـيـةـ وـالـقـافـيـةـ مـنـ دـوـلـةـ وـمـصـحـةـ وـمـدـرـسـةـ وـثـكـنـةـ وـحـزـبـ وـمـذـهـبـ.ـ لاـ وـجـودـ لـلـسـلـطـةـ إـذـنـ مـثـلـماـ لـاـ وـجـودـ طـلـسـ يـؤـثـرـ عـلـىـ الـوـقـائـعـ أـوـ الـمـجـرـيـاتـ.ـ يـتـعـلـقـ الـأـمـرـ بـأـيـدـوـلـيـةـ توـهـمـ بـوـجـودـ شـيـءـ مـلـمـوسـ كـمـاـ يـتـوـهـمـ الـشـخـصـ بـرـؤـيـةـ الـمـاءـ فـيـ الـبـيـدـاءـ،ـ وـمـاـ هـوـ سـوـىـ سـرـابـ.ـ كـيـفـ اـنـتـصـرـ الـعـصـرـ الـأـيـدـوـلـيـ الـذـيـ نـحـيـاهـ الـيـوـمـ وـالـذـيـ أـقـىـ بـظـلـالـهـ عـلـىـ السـيـاسـةـ وـالـدـيـنـ وـالـإـقـتـصـادـ؟ـ إـنـ بـعـضـ الـعـلـلـ الـحـضـارـيـةـ الـتـيـ نـشـهـدـهـاـ:ـ الـاستـبـادـ،ـ الـهـجـرـةـ غـيرـ الـشـرـعـيـةـ،ـ الـانـتـهـارـ،ـ الـإـرـهـابـ،ـ الـاسـتـغـلـالـ،ـ مـاـ هـيـ إـلاـ ذـلـكـ الرـنـينـ الـذـيـ نـسـمـ هـمـسـاتـهـ مـنـ غـيـاـهـبـ الـزـمـنـ عـلـىـ لـسـانـ يـوـحـنـاـ الـدـمـشـقـيـ الـذـيـ حـدـرـ مـنـ اـنـقـاءـ الـأـيـقـونـةـ،ـ حـامـلـةـ الـخـيـرـ وـالـتـسـامـحـ فـيـ الـعـالـمـ وـاـنـتـصـارـ الـأـيـدـوـلـيـةـ،ـ سـوـدـاوـيـةـ الـمـنـظـرـ،ـ بـشـعـةـ الـوـجـهـ،ـ فـارـغـةـ الـمـعـنـىـ،ـ لـاـ تـحـيلـ إـلـىـ شـيـءـ سـوـىـ إـلـىـ صـنـمـيـتـهـاـ بـالـذـاتـ.ـ سـوـاءـ تـعـلـقـ الـأـمـرـ بـدـوـلـةـ إـمـبـرـيـالـيـةـ كـاسـحةـ الـأـقـالـيمـ بـإـيـهـامـ الـقـوـةـ الـتـيـ تـخـتـنـزـ عـلـيـهـاـ،ـ أـوـ بـدـوـلـةـ دـيـنـيـةـ كـاسـحةـ الـجـغـرـافـيـاتـ بـالـحـدـيدـ وـالـنـارـ بـنـمـوذـجـ الـخـلـافـةـ الـذـيـ تـجـرـ جـثـتهـ مـنـ جـيـوبـ الـمـاضـيـ،ـ فـإـنـ هـذـهـ الرـمـوزـ الـأـيـدـوـلـيـةـ هـيـ أـكـبـرـ عـائـقـ فـيـ التـصـالـحـ مـعـ الـأـيـقـونـةـ فـيـ دـلـالـتـهاـ الطـبـيعـيـةـ،ـ لـأـنـ الـإـنـسـانـ الـمـخـلـوقـ عـلـىـ الصـورـةـ يـهـوـيـ الـتـصـوـيرـ وـالـتـخيـيلـ،ـ وـنـزـعـ هـذـاـ الـمـيـلـ الـمـفـطـورـ عـلـيـهـ بـسـيـمـوـلـاـكـريـاتـ مـتـعـدـدـةـ الـأـلـوـانـ وـالـأـوـهـامـ (ـفـيـ السـيـاسـةـ كـمـاـ فـيـ الـدـيـنـ)ـ هـوـ أـكـبـرـ دـمـارـ وـتـخـرـيبـ فـيـ الـحـضـارـةـ.

المراجع:

- ابن عربى، *الفتوحات المكية*، أربعة أجزاء، دار صادر، بيروت، د. ت.
- أفلاطون، *المحاورات الكاملة*، ترجمة شوقي داود تمراز ، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994
- دوبريه، *حياة الصورة وموتها*، ترجمة فريد الزاهي، أفريقينا الشرق، 2007
- Baudrillard (Jean), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1985
- Cicéron, *Oeuvres 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

هاتف: 00212537779954

فاكس: 00212537778827

info@mominoun.com

www.mominoun.com