

صنم الحقيقة ورمز المقدّس صراع الأيدولة والأيقونة في الثقافة الدينية وتداعياته الحضارية

محمد شوقي الزين
باحث جزائري



قسم العلوم الإنسانية والفلسفة

صنم الحقيقة ورمز المقدس 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 أضحت من البدهي أن تكون الصورة هي الإطار النظري والعملي في الاشتغال التاريخي والإيديولوجي لهذا الثالوث المتشابك.

مقدمة

لأعلنها من أول وهلة كقول ماثور (maxime): الصورة هي عَصَب الصراع المذهبي والديني عبر التاريخ، وتنظّم اليوم، خُفية أو خلسة، نظام التصوّر والسلوك في المدنية أو الحضارة. أقدم 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، يوازئها أو يضاهيها، ويكون عبارة عن الفعل (action) ضدّ التأمل (contemplation) الذي يقتضي موضوع التأمل وهو الصورة، أو القراءة الحرفية أو الظاهرية للنصوص في مواجهة التمثّل أو التصوير؛ 2- إذا كانت الصورة هي عَصَب الوجود، وأنّ انتفاءها سقوط في العدمية، وإذا كان وجودها عبارة عن سحر واقتتان، بل قهر وطغيان؛ إذا كانت الصورة تتأرجح بين عدمتين: إمّا نفيها واستبدالها بالفعل (رأس المال، الجهاد...) أو تدعيمها واستغلالها سياسياً أو إيديولوجياً (صورة القائد كما كان الحال في الأنظمة الاستبدادية)؛ فإنّ الأمر الذي يُلطّف الصورة، يحتفظ بها ولكن يتجاوزها، في "أوفيونغ" (Aufhebung) يوفّق بين المتناقضات دون أن يستغرقها كلياً أو يُنفي فرديتها وتعنيها؛ أقول: إذا كانت الصورة (image) تقتضي كلّ هذه المتناقضات الآيلة نحو العدمية، وأنّ درأ هذه العدمية مرهون باستحداث شيء يؤوّل 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 تبني وانتفاء، بين مصاحبة ومحاربة، فتتجلّى في الصراع المذهبي بين الأيقونوفيليين (iconophiles)، والأيقونوكلاستيين (iconoclastes)، بين محبّي الصورة وعُشاقها، وبين مبغضي الصورة ومهدمّيها. أكاد أتجرأ لأقول: إنّ المصير البشري، في الديانات والثقافات، يتوقّف في معظم هياكله وأبنيته وفي جوهره وعلّة وجوده، على هذه الثنائية شبه المانوية، في الصراع المذهبي بين مدح الصورة والقدح فيها، بين الإعلاء من شأنها وتحطيمها. وفي ذلك علامة أو أمانة: السلوك المذهبي، المدوّنة التي يتبناها ويعتقد فيها، منظومة الأفكار التي يشكّلها ويورثها، نظام الفعل أو الأداء الذي يراعاه ويحرص على بسطه وتطويره؛ تساعد هذه العوامل كلها على فهم إذا كان هذا السلوك المذهبي "أيقونوفيلي" يهوى الصورة ويمجّدها، أو "أيقونوكلاستي" يهوى بالصورة ويمجّدها. يتطلب الأمر إذن رسم فلسفة في الصورة تأخذ في الحسبان علاقة الحقيقة بالمقدس وجبيرة هذه العلاقة، الهيكل الذي يدبّرها وأيضاً الروح الدفينة التي تحرّكها، وهي العنف أو الاستئثار بالقوة. تُبرز العديد من الشواهد الفلسفية العلاقة الإسمنتية

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 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 مستحبةً لأنها نسخة تدل على الفكرة الناصعة المنحدرة منها، فإنّ الأيدولة مبعوضة 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) كالسرّاب في الصحراء الذي يُرى من بعيد وكأنه بحيرة ماء.

تختلف الأيقونة من حيث أنها المثل أو الشبيه أو النسخة الدالة على فكرة أو صورة. لكن الشبيه فيها ليس هو الاشتباه في الأيدولة. الشبيه في الأيقونة هو "المثل" (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 الشبهة. 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 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 وتشغل الوساطة بين الوعي والشيء الرفيع والراقي والسامي الذي يسعى لبلوغه. ينطبق على الأيقونة الآية: "ما نعبدهم إلا ليقربونا 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 القربة ("ليقرّبونا إلى الله زلفى")، وهذه القربة (في شكل قربان في التصرّو اللاهوتي العريق)، هي اقتراب من الأصل أو المثال باحتدائه ومحاكاته (mimesis): محاكاة بالتشبه بالصورة ("وقال الله: لنعمل الإنسان على صورتنا كشبهنا (...)) فخلق الله الإنسان على صورته"، سفر التكوين، 1، 26-27) وبالتخلّق بالأفعال. بينما تحقق الأيقونة مسافة بين المحايث والمتعالى،

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

1- دلالة أمواج ماثوثة تنطلق من العالم نحو الوعي المدرك له وينتج عن الاصطدام بين الأمواج والوعي معرفة بالشيء الخارجي لهذا العالم، وهذه فكرة لوكريتيوس 55-98 ق.م (Lucretius) طورها في كتابه "في طبيعة الأشياء" (De rerum natura): "نرى أشياء كثيرة تثبت أمواجاً واسعة، ليس فقط من أعماق ذواتها كما قلت، ولكن أيضاً من سطوحها، مثل اللون"². السيمولاكر في هذه الدلالة هو جسم لطيف وشفاف ينبعث من الأشياء ويخترق الوعي والإدراك ليكسبه 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 محاوره "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 جيداً، نجد أن السيمولاكر يؤدي بهذه الدلالة الثانية دور الأيدولة. فالأيدولة تنفي النموذج لتحل محله، والأيقونة تحتذي النموذج لتثبته وتخلده. هذا التحديد المبدئي من شأنه أن يبرز الخطورة التي استبدت 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 المتنوعة؛ 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 أي ثقافة كانت: مسيحية أو إسلامية.

². Lucretius, *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 والمتوّعة. الفيلسوف (صورة سقراط في الوعي الأثيني) هو الضامن لديمومة هذا النموذج عبر الوسائل التربوية القائمة على حركة الروح بالكلام والتبادل الشفهي (اللوعوس)؛ بينما يمثّل السوفسطائي صورة المراوغ الذي له البراعة في جعل الأشياء المزيفة أشياء حقيقية في عيون الناظر أو المتلقّي، بأن يجعل النسخة هي النموذج والنموذج 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 تميّز النموذج عن النسخة إلى المضامين السياسية والاجتماعية في تميّز الفيلسوف بالحجّة والبرهان عن السوفسطائي بمفاتيح الشعر والفن والبيان: "أحب أن أخبرك ما إذا كان السوفسطائي ساحراً مرئياً ومقلداً للوجود الحقيقي"³.

تتعتّ المحاورّة 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 ليقبله فينقلب عليه ويحل محلّه بنفيه وطمسه (الأيدولة). ثمة في الأيدولة لعبة سحرية كالحرب التي هي خُدعة، بحيث نتعجّب من القدرة على التحوّل الحربي (من الحرباء)، وهذه المظاهر كلها تميّز الأيدولة وتجعلها عبارة عن أصل بلا أصالة أو اللبس (العدم) وقد أصبح أيضاً (الوجود)؛ لأنه من الأشياء المفقودة تيني أو هاماً كبيرة: التمويه والخداع نظامها ونمط اشتغالها. تنخرط تحت الأيدولة مجموعة من المفاتيح اللغوية (jeux de langage) بتعبير فتغنشتاين لأنها تشكّل مع الأيدولة شبيهاً عائلياً (air de famille) ينتمي إلى الفصيلة عينها، ويمكن تحديد هذه المفاتيح فيما يلي: الفانتاسما (fantasme) وهي الشيء المشعّ بظهوره في النور. كانت العبارة اللاتينية "ليس كل ما يلمع هو ذهب" (non omne quod nitet aurum est) تدل على الفانتاسما بوصفها شيئاً مثيراً وخطاباً وجذاباً، ولكنها لا تختزن على أية قيمة ملموسة؛ فهي بمثابة العملة المزوّرة بلا قيمة في سوق التداول.

كذلك، يزرع 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 نسخ 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 - أفلاطون، "محاورة السوفسطائي"، في: المحاورات الكاملة، ترجمة شوقي داود تمرّاز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص 234

يكون مجرد 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 هيئته، لا يتيح تأويلات لأنّ الواحدية التي يقوم عليها تنسف من أساسها كل التنويعات الممكنة. هناك نوع من الختم (tupe) 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 التبدليل على حقيقة متعالية وقد طبعها في الأجساد (الختان في الممارسات الشعائرية اليهودية والإسلامية) والتصورات (مجموعة من الأحكام والتصديقات المتداولة)؛ وهو وجه أيدولي إذا كان المراد به التبدليل 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 محله 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 حكم 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 بالمرأوة والتنكر في زي الأفتنة 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: السيمولالكر 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 تبني الفن، العدو 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 تبدت 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 وتبنيها من طرف الإمبراطورية الرومانية، فإن 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 يتطور الفن بالدرجة القصوى والبارعة مثلما تطور 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 المجمعات الدينية (Conciles) من قساوسة ورهبان، وهرمه البابا بوصفه لسان العقيدة. لفهم كيف وصل الفن إلى التعبير عن الحقيقة الدينية في عصر النهضة الأوروبية وبعدها، فإن 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، وأن انتفاء الصورة هو خراب العالم وسقوطه في العدمية. لا يتجلى الإله سوى في الصور، والعالم هو مجموع الصور الثابتة والمتحركة. لا بُدَّ أن يسري الخير في العالم، ولا ينتشر الخير ويتوزع سوى بوجود الصور كدعامة (support) يتصل بها الإله بالعالم ويتوزع في أركانه وأطرافه الخير والمحبة. وجود الصورة هو إذن شيوع الخير وانتفاؤها هو انتشار الشر. كان هذا مسوغاً كافياً في أن تتبنى المسيحية الصورة خصوصاً في مجمع 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 تمثله، لكن لا تشبه الصورة النموذج في كلّ الأحوال، أي الأمر الذي تمثله - لأن الصورة هي شيء وما تمثله شيء آخر - ونرى بوضوح الاختلاف الكائن بينهما، لأن أحدهما ليس الآخر وعكسه"⁴. ما يُبرزه هذا التحديد هو الاعتداد بالأيقونة التي تختلف عن الأصل أو النموذج وتمثله فقط، أو هي موطن التمثل الذهني أو الروحي لهذا الأصل أو النموذج.

على الرغم من الالتباس في تحديد ماهية الصورة بين التشابه مع الأصل (النموذج والنسخة)، وفي الوقت نفسه التميز 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 التصور 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 معينة 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 قبل الجميع، تمّ ابتكار الصورة لغرض المنفعة والإحسان والسلام؛ لكي نكتشف المعنى الباطني للحقائق المنقوشة على المسلات والمعالم التذكارية، لكي نرغب في الخيرات ونبحث عنها، ونكره الآلام والشروخ ونمقتها"⁵. المغزى من الصورة هو لمعرفة الأشياء الحسية أو العقلية أو الروحية أو الإلهية، ووجودها يضمن الانسجام النظري والعملية، لأنها الدليل والمرشد، ولأنها الأيقونة التي تسمح بوجود الخير في العالم، نظراً للتركيبية الصورية لهذا العالم، فهو لا ينفك عن الصور المتحوّلة وعن الأشكال (الطبيعية، الفكرية، الروحية..) التي تؤسس جوهره وبنيتها.

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 سفر التكوين المذكورة سالفاً؛ 4- الصورة المتمثّلة، 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 الصورية 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 العبيثية والعدمية. كان دفاع الدمشقي عن الصورة مسوّغاً حاسماً في تبنّيها نظرياً وعملياً وعقائدياً.

لكن كيف توصل الدمشقي إلى الولع بالصورة وتبريرها مذهبياً الذي مهّد الطريق نحو تبنّيها عقائدياً من طرف مجّمع نيقية، بينما ينصّ الكتاب على خطورتها وضرورة رفضها؟ مسوّغ ذلك آية إنجيلية من سفر 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 عصب المشكلة في الطبيعة الملتبسة للصورة (تشبه

⁵ - Ibid., p. 77

النموذج ولا تماثله في الوقت نفسه)، وفي أنها 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"، "اللعة على من صنع صورة منحوتة"، "أحرقوا بالنار الصور المنحوتة". إنّ الإلحاح في اللعة جعلنا نحسّ بحضور الخطر. فثمة على ما يبدو تهيج 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 تمّ 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 سفر التكوين)، أيّاً 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 Hiérea) بالقرب من القسطنطينية (اسطنبول حالياً) الذي شنّعها وحرّمها سنة 754م. إنّ السجال المذهبي والصراع الطائفي حول الصورة حدّد بشكل هيكلية نظام التصوّر لدى الغرب بين مشايخ الصورة (الأرثوذكسية والكاثوليكية) والرافض لها (مع ظهور الإصلاح البروتستانتي)؛ ونذكر هذا الصراع في اللهجة عندما تمّ تكفير يوحنا الدمشقي بهذه العبارات: "اللعة على المنصور [يوحنا الدمشقي] الذي له اسم يوحنا بالخراب، والذي يؤمن بعقائد محمّدية (إسلامية)، اللعة على المنصور الذي خان المسيح، اللعة على عدوّ الإمبراطورية، فقيه الكفر والإلحاد، عبد الصور"⁷.

هذا الصراع بين المجمعّات 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 يتجلّى 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

والأيقونوكلاستيون (iconoclastes)، وهم المعارضون للصورة في كونها لا ترتقي إلى الحقائق المتعالية وأنها مجرد شيء حسي لا حياة فيه ولا أثر. جاء حوار الطرشان بين الفئتين في كونهما لم يتحدثا عن الشيء نفسه: بينما كان الأيقونوفيليون يقصدون الأيقونة، فإن الأيقونوكلاستيين 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؟ جندت كل فئة البراهين النظرية والعملية، العقلية والنقلية، في قبول الصورة أو نفيها. لا يتعامل الأيقونوفيلي مع الصورة بوصفها أيدولة، أي مجرد صنم حسي في ماديته الفظة والمبتذلة، ولكن بوصفها أيقونة تعبر 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 تدلّ على ذاتها) هي التي بإمكانها الفصل في الصورة بين المتشابه (الأيقونة) والمشتبه (الأيدولة)، بين الصورة التي تتمثل (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/الفيثومينولوجي أو "النية" بالتعبير الفقهي هي التي تضمن هذا الفاصل بين العلامة الدالة على حقيقة أو فكرة متعالية والصنم الدال على ذاته في محض شبيئته الحسية. لا معنى لهذه الشبيئية الحسية 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 والسنبلة⁸، بحكم أنه "حيوان رمزي" بتعبير فيلسوف الثقافة الألماني إرنست كاسيرر. معنى ذلك أنّ الإنسان

⁸ - عندما أوردت في خاتمة كتابي "الثقاف في الأزمنة العجاف: فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب" (منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، دار الأمان، 2014) عنوان "السنبلة والرمز"، فكنت أقصد السنبلة (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 السنبلة (بفتح السين)، وكان يفكر حتماً في تعريب كلمة الترميز (symbolisation). أعترف أنني لم أكن أقصد ذلك، ولكن فكرة "السنبلة" التي قرأها صبحي حديدي سهواً أو هكذا بدت له في معرض قراءة الكتاب، أتاحت لي اكتشاف شيء، في سياق نظرية شلايماخر والتي أكد عليها مترجمه الفرنسي وأحد كبار المنظرين للترجمة أنطون برمان (Antoine Berman)، هي أنّ الترجمة التأصيلية (التي يعتمدها الفرنسيون في ترجماتهم) هي في العمق ترجمة إثنومركزية (ethnocentriste)، تسحق منطوق الآخر ورؤية العالم التي يحملها، نحو "ترجلمة" (هكذا أعربها: 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 شلايماخر 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 كل ترجمة هو النظر في رؤية الآخر للعالم من خلال لغته ورموزه، وهو أمر أكد عليه فلهلم هومبولت (Wilhelm Humboldt)، مقتياً أثر شلايماخر، في دراسته المقارنة للغات. وبالتالي، أفادني قراءة صبحي حديدي (وأشكره على ذلك) في أن نجعل من الترميز هو السنبلة (بفتح السين)، لنبقى في إطار المرجعية للثقافات والألسنة التي نترجمها إلى اللغة-الأم. تبقى معرفة ما المقصود بالسنبلة (بفتح السين) من وجهة نظر أن تطبيق صورة النبتة السنبلة على قضايا أدبية أو فكرية، وتؤدي في الوقت نفسه دلالة الترميز بالمعنى الأعمى، لسيل السنبلون (sumblon) اليوناني، والذي كان يعني في الأصل تقسيم شيء إلى حصتين متساويتين، وبمعنى أعم وجود شيتين متساويتين: أحدهما ظاهر، يدل على شيء باطن، يرمز له ويحيل إليه: مثلاً الميزان رمز العدالة. فكيف ستكون "السنبلة" من وجهة نظر تقنية ونظرية؟ هذا ما لم أكن أتوقعه، ورغم أنني سافكر فيه.

يحوّل الشيء إلى رمز (أيقونة) ولا يجعل الشيء مجرد شيء (أيدولة). استنكر الأيقونوكلاسيون الصورة لأنهم حصروها في الطابع المادي لا في البعد الرمزي؛ بينما يؤكد الأيقونوفيليون على رمزية الأشياء وأنها أشياء لحقائق أخرى تحيل إليها وتستدعي التأويل.

جاء السجال المذهبي بين الفئتين في كون الأيقونوفيلية تحتج بأن تجليات الحق في العالم لا بد أن تمرّ عبر رموز وصور وتقتضي التأويل بإرجاعها إلى مصادرها المتعالية الأولى. لا يفقه الإنسان الأمور المتعالية أو المتوارية نظراً لأنه محكوم بالتناهي الزماني والمكاني الذي يفرض عليه نقل الوقائع أو الأشياء من الدلالة الحسية إلى الدلالة المجازية والرمزية، وهذا النقل (استعارة) تضمنه الصورة بوصفها الحد الفاصل/الواصل بين الحسّ والمعنى أو بين الرمز والمرموز. عندما ترفض الأيقونوكلاسيّة الصورة بوصفها الحد الفاصل/الواصل 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 والسنبلة، لأنّ هذه الحقيقة إذا بقيت متعالية فلا يدركها أبداً سوى في أوها م 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 الأيقونوكلاسي الرافض للصورة لا ينفك هو الآخر عن الترميز والتصوير، لأنّ الدلالة الحرفية التي يستنبطها من النص هي أيضاً صورة متمثلة. إذا كان يرفض الصورة فإنّه يسعى إلى تعويضها بشيء يضاهاها دون أن يكون مماثلاً لها، ويكمن ذلك في العلامة (signe)، ويفسر هذا الأمر اعتداد الأيقونوكلاسي بالقراءة الحرفية (الظاهرية) للنص تستبعد التصوير والتأويل وغيرها من تقنيات السنبلة والتمجيز (métaphorisation). من شأن العلامة أنها تستحضر الفكرة أو الشخص ولا تمثلها حسيّاً بالرسم أو النحت أو التصوير. كان هذا مثلاً ميل البروتستانتيّة 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.

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 التّنوع والاختلاف. يضمن وجود الصور السجّال حول مغزاها أو النقاش العقلاني حول معناها، ولا يؤوّل 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 أسلفت، 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، سلبية 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 المواطن 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 الروبوت 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 تأملية) 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 جورج زيمل¹¹.

كذلك عندما ينفي الأيقونوكلستي التراثي الصورة بحجة إنقاذ الإله من التجسيم والتشبيه، وعندما يعرض بالنواجز 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 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 للقالب النصية إذا لم تستوعبها القوالب البشرية في شكل استعداد وأقلمة، ولا معنى للنص إذا لم يكن هنالك وعي يُدرکه، ويدركه في الزمان والمكان الذي يحيا فيه بالقوة النظرية والعملية، سلبية 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 يفهم 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 الأيقونوكلستي 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 الأيقونوكلستي 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 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 أيديولي يحجّب النص بنفي التنوّع الذي يتيحّه، أي كل القراءات والتأويلات الممكنة للنص التي تستجيب لروح زمانها ولمتطلبات سياقها الذهني والسلوكي. عندما يحصر الأيقونوكلستي 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 "تصنيع النص".

تصنيع النص بتحويله إلى أيدولة هو المدخل البدهي نحو رؤية صراعية للعالم، قائمة على العدا (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 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 بالتالي تصنيف 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 والتصنيف، لأنها الحركة الوحيدة التي تثبت بالقواعد وترسخ 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 ضد الزمن، لأنها ضد التطور والتكون، فقط لأنها 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 والتصنيف. 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 الفضاة والمجازر والترهيب من أجل إحكام قبضتها على المجتمع وبسط هيمنتها، وحتى يكون تثبيت رؤيتها للعالم بقوة المطرقة صارمة وقاصمة. إنها 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 العنف والقهر إلى غاية الصراع الدموي بين المذاهب والطوائف الدينية في التاريخ. إنه "صراع الأيدولات" إذا جاز لي التعبير عن ذلك بالقوة البلاغية التي تبتغي الفكرة النبوية. المفارقة عند الأيقونكسلي الذي يشجب 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 تحقق هذه الخاصية الجوهرية في الأيدولة وهي "تقليد التقليد". فهي تقلد رؤية لاهوتية ومذهبية للعالم (ابن تيمية) لرؤية تأسيسية في الإسلام جاء بها النبي محمد. فالأيدولة لها هذا النزوع في تصنيف النصوص وإيقاف الزمن، لأن الحرفية التي تحتكم إليها تنسف 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 تعييناته ومؤشرات.

جيداً وقدمت لها في هذا المقال بعض الخطوط العريضة؛ ولكن: كيف يمكن مجاوزة هذا الصراع التاريخي الذي يتسلل في أدق التفاصيل النظرية والدينية والسياسية اليوم؟

يتعلق الأمر بالانتقال من الصورة إلى الشكل في هيرمينوطيقا نقدية تنزع عن الصورة مفاتها الأيدولوجية. لفهم هذه السيرورة، يتطلب الأمر الوقوف باقتضاب عند فلسفة الشكل¹⁶. قبل هذه الإزاحة الضرورية والحاسمة، يتطلب الأمر معرفة ما نقصده بالشكل، وهل يُختزل في خطوط وألوان محايدة تنزع عن الصورة سحرها الأيقوني ومفاتها الإيديولوجية والسياسية والإعلامية والعولمية؟ إنَّ 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 يتميز الشكل، هو الآخر، بالوضوح والبداهة المرجوة. لا نتحدث عن الشيء نفسه عندما نقول "الشكل الطبيعي" و"الشكل الروحي"؛ لكن، على خلاف من الصورة (image) التي هي صناعة ذهنية في صيغة مصورة أو خيال (imagination)، الشكل (forme) هو صناعة طبيعية يقتضي التشكيل (formation) مثل تشكّل الصخور عبر العصور الجيولوجية، أو التشكيل الفني من صنّع الإنسان. الشكل يرتبط أساساً بالحياة تبعاً لقول هنري فوسيون الذي افتتح كتابه بعبارة بالزك: "الكُلّ 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، أيّاً 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 المتوهم الذي تنفرد به الأيدولوجيا أو السيمولالكر؛ 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 صورته كل الأمكنة والأزمنة) يُراد به افتتاح 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 مجرد إشارة إلى اعتنائه النقدي والهيرمينوطيقي بمفهوم الشكل في المعارف العلمية والإنسانية. يمكن الاطلاع على كتابه القيم "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

الطبيعية. لكن، فيما يمنح أفلاطون للنموذج مكانة أنطولوجية 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 لملاح جوبتر ومينيرفا: "لقد اشتغل تبعاً لفكرة الجمال الكامل الذي شكّله بنفسه. قامت هذه الفكرة بتوجيهه ريشته وأوحت إليه السمات التي كان ينبغي أن يعبر عنها"²¹. إذا عبّرتُ عن ذلك بمقولات ابن عربي أقول: يعتدّ أفلاطون بالمثل المنفصل (مثل "الخيال المنفصل" عند ابن عربي) أي بالفكرة الناصعة المستقلة عن الذهن ويتوجّه بها الذهن في ابتكاراته النظرية (لا تتعد 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 قدرة الذهن على تركيب أشكال معقولة كالرياضيات أو متخيّلة كالأحلام.

لا شك أنّ شيشرون استنبط ذلك من ترجمته اللاتينية لمحاورة "طيماسوس"، واستعمل الصنف أو الشكل (species) في الدلالة على الفكرة بالمفهوم الأفلاطوني. لكن الأمر الذي حفّزه على اعتبار الذهن مبتكر الأشكال هو صورة "خالق الكون" (Demiurge) 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 حدّر منه الأفلاطوني؟

لم يقدّر شيشرون، في حقيقتة الأمر، سوى بتغيير زاوية النظر، بحيث يصنع الذهن نماذجه بدون أن يمنح لهذه النماذج الصنمية كما نعدها في الأيدولة، لأنّها نماذج مصنوعة ومبتكرة في العقل ويمكن تجسيدها في الواقع (في التناهي الزماني والمكاني) ولا يمكن إضفاء القداسة عليها. إنّها رؤى عقلية ومجرّدة قابلة للتجسّد في قوالب حسية. إذا تحدثنا عن المثل 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 تصنيف النموذج الذاتي والارتقاء به إلى مصاف القداسة وعدم المساس. عندما يكون هنالك خلق أو ابتكار، فثمة إضفاء للتناهي على الأشكال المصنوعة أو الصور الموضوعية، أي بوصفها مبتكرات منزوعة القداسة 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 يتكلم بالأحرى عن النموذج

²¹- Ibid., p. 17-19

(exemplar)، ولكنه نموذج محايت، قابل للمحاكاة أو إعادة الإنتاج والنسخ. النموذج هو وجه الأشياء (ملاحظتها وسماتها). ومعلوم أنّ الوجه في اللاتينية (facies) يتقاطع مع كلمة (facere) التي هي الفعل أو الصنع؛ 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 السبّل أو الطرائق التي تنتجها، بمعنى الأفعال أو الأشكال التي تنجزها. لا يخفى علينا أنّ هذه المشكلات الإستمولوجية 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، وأنا نفكك من أساسه كل زعم نخبوي يُبرز الأسماء على حساب الأفعال، أي يُظهر الألقاب والفخامات على حساب الابتكارات والمنتجات. بتعبير آخر، ليس "الوجه" سوى "التوجّه" 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 مجرد أفعال²²، فإننا نحول الصور إلى مجرد 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 الفينومولوجية 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 "الدميورج" (Démurge) في محاورة "طيماسوس" 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 خلقية في العالم، تتوجّه (وجه = توجّه) نحو خلق أشياء العالم وكنائنه: 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 مدّش، 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 صنفيين: آلهة مفيدة وآلهة مضرّة: الآلهة المفيدة هي زيوس وهيرا وهرمس وديمتر؛ الآلهة المضرّة هي بونايا 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 خُبل الإنسان عليها وخلقها مجالاً 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 شدت على قيم التشكيل والتكوين، بينما سار الوعي البشري نحو تصنيف الصورة بتقديس الحقيقة وتحقيق القداسة، أي تثبيت ما هو متحرك (الفعل) وتجريد ما هو واقعي (الحياة). لا شك أنّ الإنسان لا ينفك عن الصورة التي وُجد عليها. إذا كان لديه نزوع نحو الأيدولة بتثبيت المتحرك، فلأنه ينزع نحو تصنيف أو تحنيط مواهبه في تأسيسات سياسية تنتهي بالاستبداد، وتأسيسات مذهبية ودينية تؤدي إلى الانغلاق والتزمّت.

لكن، إذا أثر الإنسان تصنيف 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 تصالّب 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 الأيقونكلستي والأيدولة ولكن بالأحرى توافق. ما يستهدفه الأيقونكلستي بهدم الصورة هو الأيقونة لدى الأيقونوفيلي، لكن بحيلة دفيئة أو مراوغة سوفسطائية، ينتهي بتصنيف حركته، ألم يقل فرنسيس فوكوياما: إنّ الديمقراطية الليبرالية هي نهاية التاريخ بالمعنى الذي أخذه عن هيغل؟ هذا نزوع أيدولي في تصنيف الدولة وجعلها سقف التاريخ. ألا يناضل المتدين في السياق الإسلامي من أجل إقامة الخلافة باستحضار نماذج ماضية؟ هذا نزوع أيدولي في تصنيف النموذج السياسي، وفي كلتا الحالتين، نستشف تقديس الحقيقة السياسية وتحقيق القداسة الدينية باستعمال العنف 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 مسوِّع قانوني أو لاهوتي مستنبط 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 أشرت إليها من قبل وهي أنّ النزوع الأيقونكلستي في هدم الصورة هو نزوع عنيف، يبرّره بكل الوسائل المادية والرمزية، لأنه أساساً سلوك أيدولي، مقدماته الحركة والتنوع والتكوثر ونتائجه الصنمية والأحادية والإمبريالية. يبدو لي أنّ هذا

²³ المرجعية الدينية صريحة في ذلك: "أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين" (البقرة، 16)؛ "إنّ الذين يتلون كتاب الله وأقاموا الصلاة وأنفقوا مما رزقناهم يرجون تجارة لن تبور" (فاطر، 29)؛ "يا أيّها الذين آمنوا هل أدلكم على تجارة تنجيكم من عذاب أليم" (الصف، 10)، إلخ. يأتي الكياسم في صيغة ABBA: كما في مسرحية موليير (Molière) "البخيل": "ينبغي أن نأكل (A) لنعيش (B) لنأكل (A)". الكياسم بين الدين والتجارة يسوّغه "تدين" المال و"تمويل" الدين؛ حتى أضحت بعض الممارسات الشعائرية في إحصاء الحسنات وحساب الفضائل شبيهة بالبورصة في البنوك العالمية، بين صعود وهبوط، بين حصاد وندرة، إلخ. دراسة عميقة، تاريخية وأثرولوجية وفلسفية، حول العلاقة بين الدين والتجارة، بين رأس المال المادي ورأس المال الرمزي، أمر ملحّ وحاسم في فهم الرابط بينهما.

المراجع:

- ابن عربي، الفتوحات المكية، أربعة أجزاء، دار صادر، بيروت، د. ت.
- أفلاطون، المحاورات الكاملة، ترجمة شوقي داود تمارز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994
- 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

هاتف: 00212537779954

فاكس: 00212537778827

info@mominoun.com

www.mominoun.com