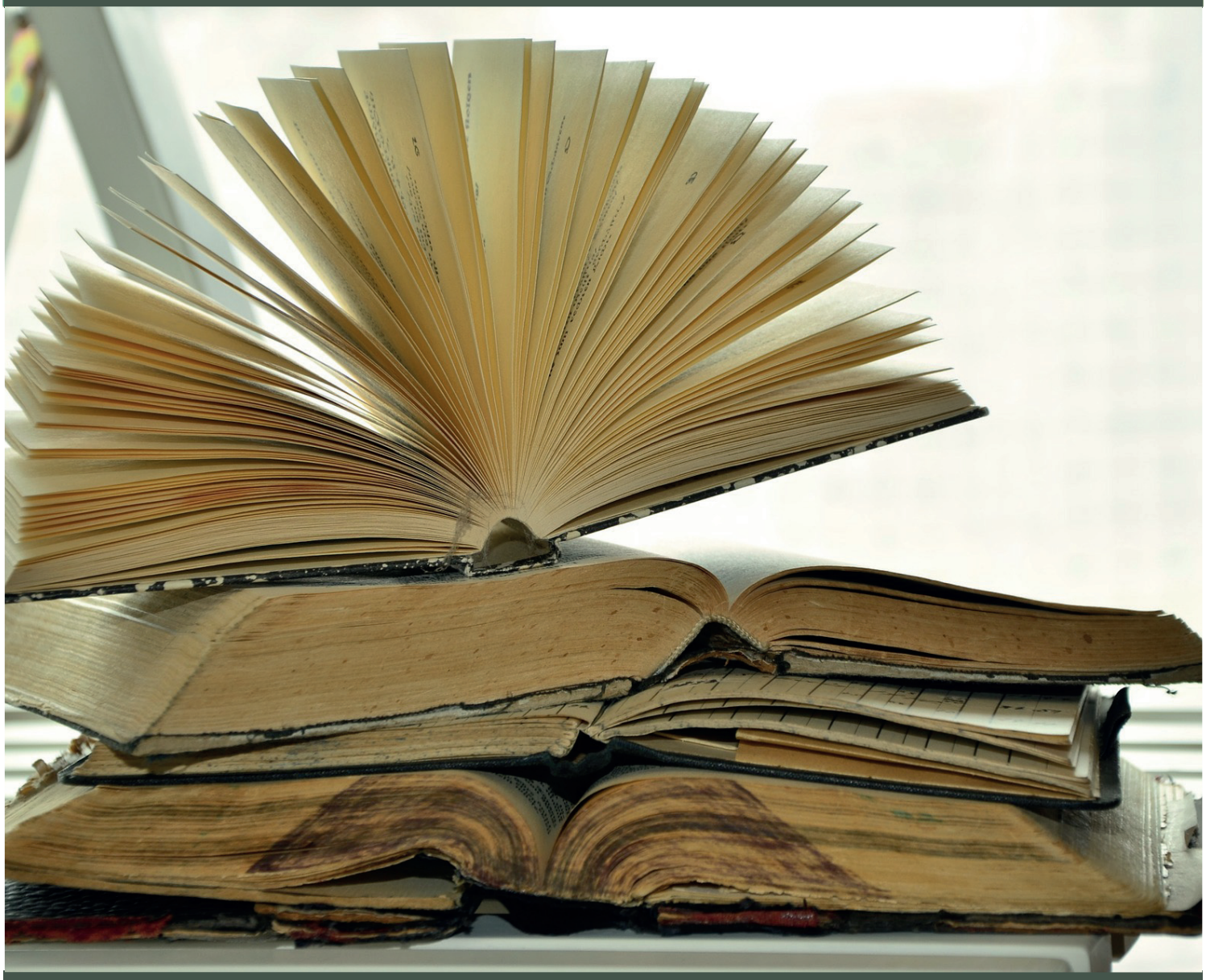
بحث عام | قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية | 20 مارس 2018

شـــروط إمكـــان الروايـــة
ـ تأمـلات في الإطـار الفكـري ـ



حاتم أمزيل
باحث مغربي

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

جميع الحقوق محفوظة © 2018
All rights reserved © 2018

ملخص

لم ينتبه الدرس الفلسفي في الثقافة العربية لأهمية الرواية في انبثاق الحداثة، ولم يفكر تبعا لهذا الموقف في العلاقة الممكنة بين الحداثة الفكرية والعلمية وبروز الرواية على سطح الخطاب الفلسفي للحداثة. ينطق هذا الموقف، في نظرنا، من موقف مبطن يضع الرواية على هامش الحداثة، رغم أن الرواية هي أخص خصائص الحداثة.

نقدم في هذا المقال، تصور فيلسوف ألماني معاصر اقتصر تفكيره، طيلة عمرٍ بكامله، على النظر في مسألة الحداثة وفي الأسس العلمية والفلسفية للأزمنة الحديثة وفي المشروعية الفكرية للعصر الحديث.

تتميز مقاربة هانس بلومنبرغ Hans Blumenberg الفلسفية في كشفه لواقع لم ينتبه إليه أحد غيره من الفلاسفة المعاصرين: تنطوي الرواية على الخاصية الأساسية لإنسانية العصر الحديث، المقصود خاصية الإبداع والخلق والحرية. قد يقول قائل: لكنها حقائق معلومة عند القاصي والداني. لا تكمن جدة مقاربة بلومنبرغ في تبنيه لهذا الموقف، ولكن تكمن فرادة مقاربته في تساؤله حيث وقف الآخرون: ما هي شروط إمكان الحرية والإبداع الحديثين؟ هل تمتاز الذات الحديثة بخصائص أنثروبولوجية لم تمتلكها الذات اليونانية أو الذات القروسطية أم أن هناك شروطا هي التي تفسر امتلاك إنسان الحداثة الحرية والقدرة على خلق عوالم نظرية وتكنولوجية وفنية موازية للعالم الطبيعي؟

للجواب عن هذا السؤال، ذهب بلومنبرغ يفتش في الروايات وفي الأعمال الفنية وفي نصوص الثيولوجيين وليس في نصوص الفلاسفة.

*****

لم يحصل أن فكرت الثقافة الغربية في موضوع الفن بمنأى عن علاقته بمفاهيم الحقيقة والكذب والوهم والخداع والغواية، ما يعني أن تفكير هذه الثقافة في هذا الموضوع ظل مرتبطا بتصورٍ ما للواقع. ولئن كان التقييم المنطقي لا يمنع، لزوما، التفكير في الفن بعيدا عن مفاهيم الحقيقة والواقع، فإن المفاجآت التي يصادفها مؤرخ الأفكار لا تنسجم دائما مع ضرورات المنطق. فليس من باب الضرورة المنطقية طرح إشكالية الفن عموما، والشعر والرواية على وجه الخصوص، في علاقة بمفاهيم الحقيقة والواقع، لكن الانتماء إلى الثقافة الأورو-متوسطية كان له وقْع الضرورة الحضارية. من هذه الناحية، يمكن اعتبار أفلاطون عبقريا من عباقرة هذه الثقافة بالمعنى الذي وضع معالمه دلتاي[1] Dilthey، فقد وجه الفيلسوف اليوناني الفكر على صعيد إشكالية العلاقة بين الفن والواقع، وربما إلى الأبد. فحتى النقد النيتشوي، لم يضف شيئا سوى أنه كشف لنا حقيقة أننا بين فكّي كماشة في هذا الموضوع: إما أن نكون أفلاطونيين أو نكون مختلفين مع التصور الأفلاطوني في موضوع الفن؛ أي أننا لا نستطيع أن نبرح أرضية الإشكالية التي صاغها أفلاطون.

في هذا المقال، نعرض تصور فيلسوف معاصر عاد إلى تاريخ إشكالية علاقة نظريات الفن مع التصورات التي حملتها كل حقبة تاريخية عن مفهوم الواقع. لم تكن عودة هذا الفيلسوف من باب الفضول الزائد عن الحاجة المعرفية، لأن محرك بحثه ظل هو الانشغال بإشكال مركزي استحوذ على اهتمامه وتفكيره ومجهوده الذي ضمّنه محاضراته ومؤلفاته. لقد فكر هانس بلومنبرغ Hans Blumenberg (1920-1996) في مسألة الرواية، انطلاقا من إشكال عام هو علاقة الفكر الحديث بالفكر السابق عليه، فكانت إشكاليته العامة: هل حقق فكر الحداثة انعتاقه من ثيولوجيا العصر الوسيط بشكل مطلق أم أن القطيعة مع تلك الثيولوجيا مجرد ادعاء، وظاهرة سطحية تخفي استمرارا على مستوى المضامين والمبادئ والتصورات؟[2] هل تمتلك الحداثة مشروعية تاريخية أم أنها نقلٌ وتكرار للمضامين الثيولوجية الوسطوية في صيغة دنيوية؟ وفي رده على أصحاب نظرية العلمنة sécularisation في دلالتيها، سواء في نصوص السوسيولوجيا المعاصرة (الحداثة تحرُّر) أو بالمعنى الذي اتخذته في نظرية كارل شميت Carl Schmitt (الحداثة نقل دنيوي لقيم ثيولوجية)، يرى بلومنبرغ أن الرواية، وهي بلا شك أبرز ملامح الحداثة ومعالمها، تجد أساسها الأنطولوجي في تحولات الأفكار الثيولوجية، وبالضبط في المنعطف الفاصل بين العصر الوسيط والزمن الحديث.

تنخرط تأملات بلومنبرغ حول الرواية في مشروع أشمل، وهو التفكير في تصور الإنسانية الحديثة عن الواقع، وهو تصور سمح لهذه الإنسانية بالمبادرة والإبداع في شتى المجالات سواء المعرفية أو التقنية أو

1- Dilthey, **Introduction aux sciences de l'esprit**, trad. Sylvie Mesure, Cerf, Paris, 1992, p. 191

2- Hans Blumenberg, **La légitimité des Temps modernes**, trad. par Marc Sagnol et autres, Paris, Gallimard, 1999

السياسية، عكس إنسانية العصور القديمة. فما قيَّد فاعلية الإنسانية القديمة إلا تصورها عن واقع هو الأحسن والأكمل. هذا النمط من التفكير لم يبدعه بلومنبرغ إبداعا، وهو أمر معروف لدى الدارسين والباحثين، فقد سبقه إليه العديد من الفلاسفة ومؤرخي العلوم والأفكار، لكن خصوصية الطريق التي اتخذه هذا الفيلسوف تكمن في أنه سلك مسلكا مغايرا عن الذي اتخذه باقي الفلاسفة والمفكرين، لأنهم حصروا اهتمامهم واقتصروا في عملهم على النصوص المؤسسة للميتافيزيقا الحديثة والعقلانية العلمية، ولم يعيروا الرواية كبير اهتمام.

لإنجاز مهمة كشف شروط الإمكان التي كانت وراء ظهور الرواية، سنحاول الجمع بين طريقين سلكهما هانس بلومنبرغ في لحظتين متفرقتين. هكذا، سيكون علينا إثبات التكامل بين الطريقين، بعد عرض أهم خطوطهما ونتائجهما. وجدنا مضامين الطريق الأول في عرضٍ ألقاه هانس بلومنبرغ سنة 1963 في إطار أعمال مجموعة البحث «الشعرية والتأويلية»[3] تحت عنوان «مفهوم الواقع وإمكان الرواية»[4]، وفيه يقدم هذا الفيلسوف تقطيعا بنيويا لتاريخ تصورات الواقع التي أثّرت في الفكر الغربي منذ العصر اليوناني. وهي تصورات اعتبرها بلومنبرغ بمثابة الخلفية الفكرية التي حفّزت مختلف النظريات حول الفن، كان آخر هذه التصورات الأرضيةَ أو الأساس الذي سمح بظهور مفهوم الرواية، ولولاه ما كان هذا الجنس الفني على صورته الحديثة. الطريق الثاني تضمنته محاضرة ألقاها بلومنبرغ سنة 1956 بشعبة الفلسفة التابعة لجامعة ميونيخ تحت عنوان ««محاكاة الطبيعة» محاولة في ما قبل تاريخ ظهور فكرة الإنسان المبدع»[5].

سنبين للقارئ بأن تأثير فينومينولوجيا هوسرل واضح في عرض سنة 1963، وهو ما تجلى في استعادة مشروع **أزمة العلوم الأوربية** الداعي إلى كشف «العالم المعيش» في عملية التأريخ للأفكار، حيث وجدنا بلومنبرغ يطبق هذا النهج من النظر عبر كشف تصورات «الواقع» المتوارية خلف نظريات الفن المتعاقبة، وكذا من خلال وصف التحولات التي تطرأ على بنية المعنى المؤطِّرة لكل عصر فكري، وذلك بالاعتماد على قياس درجة التغير التي مست باقي المفاهيم المرتبطة بالممارسة الفنية من محاكاة وإبداع وطبيعة. إذا كان الوصف الفينومينولوجي قد غلب على هذا العمل، فإن محاضرة ميونيخ اشتغلت بنفَسٍ نيتشوي. لكن قاسما مشتركا ظل يشد العملين معا يكمن في أن بلومنبرغ لا يعزل الرواية عن سياقها الثقافي والحضاري في كلا المقالين، حيث ظل يعتبر ظهور الرواية في الزمن الحديث كان وراءه تغير لحق نظرية

3- مجموعة بحث تأسست من طرف هانس روبيرت ياوس وكليمنس هيزلهاوس وهانس بلومنبرغ وفولفغانغ إيزر بجامعة غيسن Giessen، وقد تأطرت أعمالها بنظام أكاديمي وجامعي صارم. اشتغلت المجموعة على موضوعات الأدب من زوايا مختلفة ومتنوعة ومتعددة. وعرفت مشاركة أسماء وازنة من قبيل هانس غيورغ غادامر وديتر هينرش وياكوب طاوبس وراينهارت كوزيليك وأودو ماركفارت وهرمان لوبه ويورغن هابرماس وزيغفريد كراكاور ويان أسمان وجون ستاروبنسكي وجون بولاك. بدأت المجموعة أعمالها بندوة سنة 1963 في موضوع "المحاكاة والوهم".

4- Hans Blumenberg, «Concept de réalité et possibilité du roman», in Hans Blumenberg, **Le concept de réalité**, trad. Jean-Louis Schlegel, Seuil, Paris, 2012

5- Hans Blumenberg, ««L'imitation de la nature», préhistoire de l'idée de l'homme créateur», in Hans Blumenberg, **L'imitation de la nature et autres essais esthétiques**, trad. Isabelle Kalinowski et Marc de Launay, Hermann Editeurs, Paris, 2010

الفن عامة. أما النفس النيتشوي، فقد انكشف لنا في مقارنة بلومنبرغ الواضحة بين نظرية فن قديمة حَدَّت من مجال اشتغال الفنان وحصرته في محاكاة الواقع، وبين نظرية حديثة مكنت الفن من قدرة كانت في ما مضى حكرا على القدرة الإلهية اللامتناهية، وهي القدرة على الخلق والإبداع. إن الرواية تجسد صورة الإنسان الخلاق والمبدع الحديثة، غير أن بلومنبرغ لا يصرح بحماسة رائجة ومنتشرة بين الكثير من المفكرين بهذا الكشف. وهنا بالضبط تكمن دلالة ما اعتبرناه نفَسا نيتشويا في اشتغال بلومنبرغ، الأمر الذي نعتقد أنه سيكون مخيبا لأمل الكثيرين ممن يعتبرون أن نيتشه عدو لدود لكل ما يمت للدين والفكر القديم بصلة ومدافع شرس عن كل حديث. كان نيتشه الذي ألهم بلومنبرغ يحمل معوله ومطرقته كلما همّ إلى فهم كل منتوج بشري، قديم أو حديث، محاولا كشف الثيولوجيا خلف العلم، والدين المتواري خلف الأخلاق المدنية، وبنية الأوامر الإلهية القائمة خلف القوانين وأشكال الدولة الحديثة[6]. لقد اكتشف بلومنبرغ بنفس نيتشوي، إذن، إن الاجتهادات الثيولوجية هي التي فسحت المجال لبروز الإنسان المبدع الحديث، وشكلت باللزوم شرط إمكان الرواية، وخلفيتها الفكرية، ومنبع أساسها الأنطولوجي.

لكن يجب في هذا السياق التنبيه إلى أن بلومنبرغ لا يتغيَّا من عمله النقدي إدانة الحداثة، بقدر ما أنه يبحث في شروط إمكان الفكر الحديث من أجل فهمٍ أكثر إدراكا لوضع هذا الفكر ولمنابعه ومصادره. فأن تنتهي تأملات بلومنبرغ إلى اعتبار الرواية منتوجا «ثيولوجيا» لا يعني أبدا عدم الاعتراف بطابعها الحديث. لا يرغب بلومنبرغ بهذا الموقف الدخول في مواجهة مع أطروحة مهيمنة ترى أن الرواية تجلٍّ حديث للذائقة الفنية والاستطيقية عكس أغلب أشكال التعبير الأدبي والفني المنتمية إلى عصور أكثر قدما. يريد بلومنبرغ أن يقول أكثر من كون الرواية حاملة لطابع حديث، ويريد لهذا التصريح أن يفصح أكثر عمّا يدل عليه في كتابات وسجالات الفكر الغربي المعاصر، إنه لا يكتفي بالاعتراف للرواية بمكانة خاصة، والقول بأنها معلم من معالم الحداثة، بل إنه يحاول الكشف عن المهمة الكبرى التي يمكن للرواية أن تضطلع بها في التدليل على المسالك الكبرى المفتوحة أمام إنسانية أرادت بناء عالمها الخاص باعتماد تصور جديد عن الواقع، وهو تصور مغاير للمفاهيم القديمة، حيث لم يعد الواقع واحدا، وإنما متعددا ومنفتحا على إمكان لا محدود.

يقترح علينا هانس بلومنبرغ في المحاضرتين معا العودة للصياغة الأفلاطونية لإشكال العلاقة بين نظرية الفن وتصور الإنسان للواقع، ومن ثمة تتبّع تحولات نظريات الفن بالتوازي مع تغير التصورات المتوالية للواقع، وذلك بغاية اكتشاف تغير على مستوى نظرة الإنسان لذاته أدى إلى ميلاد «الإنسان الخالق» بوجهه الحديث؛ بمعنى أن هَمّ بلومنبرغ لم ينحصر في كتابة تاريخ للإستيطيقا أو تاريخ للفن، إنه ينطلق من أنثروبولوجيا لا تعزل نظرية الفن عن نظرة الإنسان لذاته وعن وعيه بإمكاناته وحدود فاعليته، لكنها ليست

6- انظر الفصل الرابع المخصص لنيتشه، في: حاتم أمزيل، **العلمانية في الفلسفة المعاصرة**، منشورات مختبر الدراسات الرشدية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، 2017

أنثروبولوجيا ماهوية بل أنثروبولوجيا تاريخية تحلل نظرة الإنسان لذاته في إطار بنية مركبة من المنطلقات والمشاريع والغايات التي تتغير من حقبة تاريخية إلى أخرى. لأجل هذا نعتقد أن بلومنبرغ استعان بمفهوم «العالم المعيش» الفينومينولوجي، وطعَّم التحليل الأنثروبولوجي بفينومينولوجيا تاريخية ساعدته في إجراء تقطيع بنيوي على تاريخ الثقافة الغربية. إنه العمل الذي مكّن هذا الفيلسوف من اكتشاف «تصورات الواقع» التي شكلت الخلفية الفكرية لنظريات الفن المتعاقبة. هذه النظريات المتوالية استنتج منها بلومنبرغ نظرة الإنسان لذاته، وهي نظرة ظلت تتغير من عصر تاريخي إلى آخر.

أما من جهتنا، يفرض علينا سياق العرض الانطلاق أولا من محاولةٍ للبحث في الخاصية المميزة للرواية، وهو عمل لم يقم به هانس بلومنبرغ نظرا لسياق محاضراته الأكاديمي. ثم بعد ذلك، سنحلل تاريخ تصورات «الواقع» اعتمادا على المقاربة الفينومينولوجية، على أنْ نبرز بعد ذلك كيف تُسهِّل علينا هذه المقاربة استيعاب الاكتشافات الأنثروبولوجية التي تزخر بها مقالة تاريخ ظهور «الإنسان المبدع». وإذا ما تم لنا ذلك نكون قد نجحنا في كشف التكامل بين المقاربتين، وإن خالفْنا منطق العرض المعتمد من لدن هانس بلومنبرغ.

I- الرواية وإمكان خلق واقع مغاير

«كل ما له تاريخ عصي على التعريف». تنطبق قولة نيتشه هذه كل الانطباق على مفهوم الرواية. هل يمكن فعلا تعريف الرواية، علَّنا نتواطأ على ما نحن بصدد بحث شروط إمكانه في هذا المقال؟ أشدد أننا بصدد التفكير في شروط إمكان الرواية، ولسنا نبحث في تاريخ الرواية وجذورها، فهذا في اعتقادنا مشروع محكوم بالفشل. إن بحثا موضوعه تاريخ الرواية سوف يُغْني معارفنا عن الإنسان وتاريخ الفن والحضارة الحديثة وأشكال التعبير...لكننا سنخرج منه بخفي حنين فيما يخص وضع شهادة ميلاد الرواية بأساليبها وتقنياتها. وهذا لن يكون مع ذلك، بالمحصول الضئيل على كل حال.

من جهة أخرى، نحتاج من أجل كتابة تاريخ الرواية لنظرية في المعرفة على المنوال السقراطي. نتذكر أن منهج سقراط كان يفترض معرفة الماهية والفكرة قبل الحكم على الأشياء؛ فلكي نحكم على شيء ما بأنه جميل أو قبيح علينا أن نسترشد بمعنى الجمال أو ماهيته أو فكرته، وكذلك الأمر في الحكم على فعل شخص ما: أَهُو فعْل فاضل أو لا، ويسري الحكم نفسه على معرفة طبيعة العلاقة التي تجمع بين شخصين: أهي صداقة أم رابطة من نوع آخر. لا يخرج مشروع كتابة تاريخ الرواية عن هذا الإلزام. وعليه، فإننا نحتاج إلى نظرية معيارية في الرواية تمكننا من تصنيف الأعمال.[7] فهل يكمن سبيلنا إلى هذه النظرية في

7- Marthe Robert, **Roman des origines et origines du roman**, Ed. Bernard Grasset, Gallimard, Paris, 1972, p. 16

القيام بتجميع تجريبي للخصائص المشتركة بين صنف من الأعمال الفنية البشرية؟ هل لدينا القدرة على القيام بهذا العمل؟

نعلم أن هذا الأمر صعب ومستحيل حتى في زمننا هذا، حيث تضطلع التقنية المعلوماتية بأعباء كثيرة تُسهِّل على الإنسان أعمال الجرد والإحصاء. يبقى لنا خيار آخر وهو حصر بحثنا في حدود الاطلاع على المتاح من الأعمال التي تَواضع النقاد والمنظرون فجمعوها في خانة «الرواية». لكن هذا الطريق موصد كذلك، إذ لا وجود للائحة موحدة تضم عناوين الأدب الذي يسمى «رواية»، وذلك راجع إلى اختلاف النقاد والنظار والكتّاب حول المعايير التي تفرقت بحسب المذاهب والتيارات والأجيال[8]. بقي لنا خيار أخير لتجميع الخصائص المشتركة بين الأعمال الروائية، وهو خيار فلسفي يتأسس على منهج قبلي لتحديد ماهية الرواية. يتكون هذا المنهج من ثلاث قواعد: تقتضي القاعدة الأولى عدم الانطلاق من أي حكم يحدد ماهية الرواية. وتفرض القاعدة الثانية على الذات الباحثة التعامل مع كل «رواية» على أنها ظاهرة جديدة، لا علاقة لها بالرواية التي اطلعت عليها الذات قبلها ولا بالتي ستدخل مجال إدراكها بعدها. في هذه الخطوة الثانية، علينا أن نتذكر، ونحن نقوم بتجميع الخصائص المشتركة، بأننا أمام عمل جديد مع كل عمل نطّلع عليه أثناء عملية الجرد والإحصاء التي تقتضيها عملية تجميع الخصائص، ما دمنا لا ننطلق من حكم مسبق عما هي الرواية. أما الخطوة الثالثة، فتقتضي اختزال الظاهرة إلى ماهيتها. أهم ما سنحصل عليه على إثر اتباع خطواتنا المنهجية السابقة هو الخاصية المشتركة الوحيدة بين كل الأعمال الروائية ونقصد الحرية. ومن مفارقة هذه الخاصية أنها تجمع في الآن نفسه المشترك بين الروايات ومصدر الاختلاف بينها، أي الجانب الذاتي والإبداعي في كل عمل.

الخلاصة التي انتهينا إليها بعد تطبيق المنهج القبلي هي نفسها النتيجة التي خلصت إليها ناقدة الأدب الفرنسية مارث روبير Marthe Robert بعد مقارنة مختلف التعريفات التي وُضعت في حدِّ الرواية. وتسجل هذه الناقدة عدم وجود إجماع حول تعريف الرواية الرائج باعتبارها «عملا نثريا متخيلا، أطول من القصة، يقترح صاحبه شخصيات يقدمها على أنها شخصيات واقعية تعيش في وسط، ويسعى إلى اطلاعنا على وضعياتها النفسية ومصائرها ومغامراتها». وما يؤكد غياب الإجماع حول هذا التعريف هو أن دفع القارئ إلى الاعتقاد بالطابع الواقعي للشخصيات والأحداث ليس قاسما مشتركا بين كل الروائيين. هكذا تخلص مارث روبير إلى صعوبة حصر قواعد هذا «الجنس» الأدبي، نظرا لاختلاف المعايير كما أسلفنا. فالرواية «جنس» لا يلتزم بمعايير أدبية محددة ولا يخضع لأوامر أخلاقية خارجية ولا ينصاع لقيم ثقافية. إن كلمة «رواية» فرضت نفسها بفعل كثرة الاستعمال ولا وجود لقواعد ثابتة تضبط شكلها وموضوعها[9].

8- المرجع نفسه، ص. 23-27

9- المرجع نفسه، ص. 24

هذا عن ماهية الرواية، أما ما يخص تاريخها. تذكرنا مارث روبير بما عانته الروايات الأولى من إدانة، وتقول إن إطلاق صفة «رواية» على عمل أدبي ما، كان مصدرَ خجلٍ في وقت لم يكن فيه أحد من البرجوازيين يقبل أن تطلق على أعماله صفة الرواية. حدَثَ هذا في عصرٍ كان فيه العمل هو ما يمنح المجهود قيمته وليس الخيال[10].

يتراوح ميلاد الرواية، عموما، في الزمن الفاصل بين عملين هما **دون كيشوت** و**روبنسون كروزوي**[11]. والملاحَظ أن عمر هذا الفن قصير جدا بالنظر إلى عمر باقي الأجناس الأدبية التي نكاد لا نعرف تاريخ ميلادها. ورغم هذا العمر القصير تمكنت الرواية في غضون بضعة عقود من التحول إلى «جنس» فني إمبريالي شمولي قادر على ضم باقي الأجناس الأدبية والفنية، قديمها وحديثها، من خلال الاستحواذ على أساليبها وأشكال تعبيرها. ورغم أنها ضمت جل الأساليب والأجناس إلا أنها حققت لنفسها خاصية فاقت بها كل الأشكال الأدبية والفنية، حيث «تميزت الرواية بالحرية التي تبلغ حدّ الاعتباط والدرجة القصوى من الفوضى»[12].

غدت الرواية مالكةً لحرية هي مصدر طابعها المطلق[13]. لا ينطلق الروائي من مقترحات الناقد الأدبي ولا يخضع لتصنيفاته. إنه مثل خالق الاستعارة، لا يرتكن إلى الموجود منها في معاجم اللغة إلا ليقترح استعارات جديدة. كما أن الروائي غير ملزم بعلاقة محددة سلفا مع الواقع، له أن يكتب رواية واقعية تستند في نسيجها الحكائي وشخوصها إلى أحداث واقعية مثلما يحق له أن يقترح عالما من الخيال يُلبسه رداء الواقع المخادع. لا وجود لقواعد قبلية لكتابة الرواية، لهذا لا يمكن الحديث عن نظرية عامة في الرواية إلا إذا تصورنا المشتغلين بالعمل النظري، وهم يشكِّلون جهازا للرقابة أو حراسا للأخلاق[14].

تستطيع الرواية فيما يخص علاقتها بالواقع تغييره أو المحافظة على طبائعه وخصائصه، كما يمكنها أن تحاكمه. فمن أين تستمد هذه القدرة على وضع المسافة بينها وبين الواقع الذي تمتح منه شخوصها أو أحداثها أو هما معا؟ ومن أين لها هذه الجرأة على محاكمة هذا الذي تربط معه علاقة معقدة تتراوح بين التبعية والاستقلال، والتي قد تصل حدّ المطالبة بتغييره؟ ربما تعود أصول تلك القدرة وهذه الجرأة التي تعامل بها الرواية الواقع إلى مرحلة صراع البورجوازية مع النظام القديم بأرستقراطيته وكنائسه. الأهم من كل هذا التاريخ أن الرواية حافظت على هذه المهمة في وجه كل أشكال سلطة الواقع الخارجي، سواء كان هذا الواقع سياسيا أو ثقافيا أو أخلاقيا.

10- «لنعتن بزرع حديقتنا»... لقد لخصت عبارة فولتير هذه، في نهاية روايته «كانديد»، أحد أهم شعارات الأنوار.

11- Marthe Robert, op. cit., pp. 11-12

12- المرجع نفسه، ص. 14

13- المرجع نفسه، ص. 18

14- المرجع نفسه، ص. 26

لا تعترف الرواية بالحدود أو القواعد أو الخطوط الحمراء. إنها لا تكتفي باختراق الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية بل تتجرأ على هدم الجدران القائمة بينها وبين الواقع، وتعيد تشكيله وبناءه، أو تخترع عوالم متعددة، فيبدو الواقع مقارنة بعوالمها فقيرا معوزا وقبيحا موحشا...

إن الرواية مجال الحرية والإمكان اللامحدود والحيوية الإبداعية، ولا غرابة مادامت الرواية جنس فني ابن عصره؛ عصر الاستكشاف والمغامرة والفضول المعرفي ودفع حدود الكون إلى أقاصيها الأبعد. لهذا قد يقول المرء إن الوضع المتلائم مع طبيعة الرواية يقتضي ألا تُنصّب نفسها حَكَما أخلاقيا لتقترح ما يجب أن تكون عليه الرواية، لأن مثل هذا العمل لن يؤدي سوى إلى نقل الرواية من نموذج إلى نموذج ومن طغيان إلى طغيان، وهو ما يتعارض مع طبيعتها. والحال أن هذا هو ما حدث ويحدث بالفعل مع تداول التيارات الأدبية، حيث نصّب وينصب كل واحد منها نفسه محكمةً تُحدد ما يجب أن تكون الرواية عليه في صورتها وأسلوبها. لكن حينما يتعلق التناوب بين التيارات والمدارس بالرواية؛ فهذا دليل على التحرر الملازم لطبيعتها. إنها في حقيقة الأمر، وفوق كل التيارات، بحث دائم، وعبّ وغرف من معين لا ينضب هو حريتها المطلقة. فما الأساس الأنطولوجي لهذه الحرية الحديثة التي تمتعت بها رواية الحداثة وحرمت منها أجناس أدبية أقدم منها؟

II- التقطيع البنيوي لتصورات الواقع والأساس الأنطولوجي للرواية

إن غاية ما تمكنا من تحقيقه هو تعريف الرواية باعتبارها حرية. لكن ما هي الشروط المستجدة التي حفزت هذه الحرية؟ هل لحق تغير ما بتصور الواقع الخاص بالزمن الحديث دفعَ الإنسان إلى إبداع عوالم جديدة؟ وما طبيعة تصور الواقع الذي حرك فاعلية الإنسان لتغيير هذا الواقع ومحاكمته ونقده؟ ولماذا لم تُثِر تصورات الواقع القديمة فاعلية الكائن الإنساني؟

نقترح الاعتماد على مقاربة من مسارين للخروج من مأزق التعريف أحادي الجانب. أولا لأن الاكتفاء بتعريف الرواية دون اكتراث بهذا الذي يشكل محركها، والذي تُقدم لنا بديلا عنه (نقصد مفهوم الواقع)، يكشف عن عيب، لأن التعريف وفق هذا المسلك لا يأخذ بعين الاعتبار معطى أساسيا في عملية الإبداع بمعناها الحديث. أما المسار الثاني فيفرض علينا الخروج من هذا العمل التجزيئي، القائم على فصل الرواية عن نظرية الفن التي تؤطرها، وفصل نظرية الفن بدورها عن تصور الإنسان عن ذاته في عصر تاريخي محدد. وكبديل عن هذا الطريق القاصر عن مساعدتنا في فهم الفاعلية الإنسانية، نقترح بناءَ نظرةٍ عن هذه الفاعلية الإنسانية تأخذ بعين الاعتبار شروط إمكان الفاعلية الإنسانية.

يكتسي التساؤل عن شروط إمكان الفن الحديث عموما والرواية خصوصا - هذا النمط التعبيري الحديث بامتياز - أهمية خاصة. إذا كانت الحداثة الفنية تتباهى بكون الرواية تشكل عالما خاصا un monde à part، عالما قائما بذاته، مغايرا ومختلفا، ليس محاكاة لأي واقع، بل خلقا كليا وراءه خالق، إذا كان الأمر كذلك، فعلينا ألا نكتفي بالوقوف عند مكامن الحرية التي يتمتع بها الروائي والتي يجسدها في عمله الفني والأدبي، بل علينا أن نفكر في دلالة مفهوم الواقع الذي يحمله الكاتب في ذهنه والذي يسمح له باقتراح عوالم وأشكال من الواقع لا حصر لها.

قبل الاستمرار في هذا المنحى لابد من رفع اعتراض يفرض نفسه في هذا المستوى من التحليل. ألم يكن «أديب» الزمن القديم يتمتع بنفس القدرات؟ أليست عوالم الأسطورة والخرافة شبيهة بعوالم الرواية الحديثة؟

نجيب بسرعة مع لوكاتش Lukács بأن الرواية الحديثة هي ملحمة إنسانية في عالم غادرته الآلهة[15]. إنها عمل بشري محض، غير مأهول بالكائنات السحرية. وهذا يعني أن الرواية تحيل على واقع مخالف تماما لما كانت تتلقّاه إنسانية ما قبل الزمن الحديث. إن رواية العصر الحديث ملحمة لم يعد عالمها واحدا وفريدا، بل أصبحت عوالمها متعددة ومنفتحة على إمكان لا محدود.

تبدع الرواية الحديثة عوالم لا حدود لها. فما الذي حال في الزمن القديم دون ظهور مفهوم للفن قائم على خلقٍ وإبداع لواقع يحمل نفس سمات تصور الواقع الخاص بالعصر الحديث؟ ما الذي كان يسجن ذهن وقلم كاتب الزمن القديم ويمنعهما عن إبداع واقع غير مأهول بكائنات سحرية وأسطورية، وقد كان الكاتب نفسه قادرا كل القدرة على إبداع الشخصيات والأحداث والحبكات؟ وما هي الشروط التي أدت إلى ظهور مفهوم الواقع الحديث وسمحت مع هذا الظهور بميلاد الرواية؟ ما هذا التغير الذي طرأ على مستوى مفهوم الواقع لكي يُنظر إلى الرواية، باعتبارها واقعا مغايرا؟ تدل هذه الأسئلة على أن مفهوم الواقع الذي هيمن في الزمن القديم لم يترك خيارا للممارسة الفنية وحصر مهامها في محاكاة الواقع كما تصورته ثقافة تلك الأزمان. وهذا يعني أن مفهوم الواقع الخاص بالزمن القديم لم يكن يسمح بمزاحمته من طرف تصور آخر للواقع أو من لدن عوالم أخرى بديلة. هنا، لابد لنا من وقفة حاسمة، فَرَدُّ تحرر الرواية في الزمن الحديث إلى الحرية التي يتمتع بها كاتب هذا العصر ينطوي على خطأ أنثروبولوجي فادح يجعل الحرية خاصة ببعض الأفراد دون الآخرين، ويجعلها خاصة بأفراد عصر تاريخي دون آخر. ما الذي كان يمنع كاتب الزمن القديم من إبداع حكاية تتحدث عن عالم مغاير، وتتضمن تصورا عن واقع مخالف لتصور الواقع المهيمن في ثقافته وعصره؟ أهي السلطات الثقافية والسياسية؟

15- Georg Lukács, **La théorie du roman**, trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Eds. Denoël/Gallimard, Paris, 1968, p. 84.

تخبرنا الأبحاث منذ أعمال ماركس ومدرسة فرانكفورت وصولا إلى أركيولوجيا ميشيل فوكو بأن المجتمعات البشرية لم تكن مراقبة بشكل شمولي بمثل ما أصبحت عليه المراقبة في زمن الدولة البورجوازية الحديثة. كما أن الرواية ذاتها تعبير عن معاناة البطل التراجيدي أمام البنى الجامدة والمتكلسة ذات الصور والأشكال المتعددة، سواء كانت اجتماعية أو ثقافية أو سياسية. إذا كان منع الإبداع يفسر باستقواء سلطات الرقابة الدينية والسياسية في العصور القديمة لدى القائلين بتميز كاتب الزمن الحديث بخاصية الحرية، فما الذي كان يمنع مؤلفا في الزمن اليوناني أو المسيحي من كتابة رواية بمواصفات الرواية الحديثة وإلقاء أوراقه في قارعة الطريق، ثم يختفي أو يذهب إلى «حتفه باسما»؟ يبدو أن تفسير غياب الرواية عن الثقافة القديمة بالتضييق الذي كانت تمارسه مختلف السلطات السياسية والثقافية هو تفسير قاصر، ولا يساعد على فهم شروط الإمكان التي أدت إلى ظهور الإبداع الروائي.

يقول بلومنبرغ ما كان للرواية أن تظهر في الزمن الحديث لولا التغير الذي لحق مفهوم الواقع، وفي هذا تكمن جدة أطروحته. فإذا كان القَدر الفكري للثقافة الغربية، والثقافات التي تحوم في فلكها، قد جعل الفن يوضع للتفكير دائما في مقابل مفهوم الواقع وفي علاقة معه، فأولى للسؤال الفلسفي والنقدي أن ينصرف إلى الاستفهام حول دلالة مفهوم الواقع الكامن في خلفية الممارسة الفنية الخاصة بالعصر الحديث، عوض اقتصار البحث على خصوصية الرواية في ريشة الروائي وقلمه[16] وأسلوبه وتقنياته.

يقف بلومنبرغ على أربعة تصورات للواقع هيمن كل واحد منها في فترة تاريخية معينة، وأثر أثناءها على نظرة الفنان لعمله وعلى تقييمه لوظيفة أدواته ولقدراته النفسية والتخييلية ودورها في عملية الإبداع.

الواقع بمعنى البداهة اللحظية[17]: هذا التصور خاص بالتجربة الأفلاطونية، حيث كان تمكُّن الذات من إدراك الفكرة أو المثال خلف معطيات التجربة الحسية كافيا ليدفعها إلى الحكم بأن الأشياء المدركة حسيا لا تمثل الواقع (تموت الفرس الجميلة وتبقى فكرة الجمال). كان هذا المفهوم منسجما جدا مع استعارة النور[18]، فهو يتلاءم مع تجربة تجلي الإله في لحظة تأمل للواقع المادي الذي سيبدو للذات المتأملة ناقصا ومعوزا وفي حاجة إلى سند. لا يهمنا في سياق إشكالنا المآل الثيولوجي الذي سيلقاه مفهوم أفلاطون هذا مع المسيحية، بقدر ما يلزمنا الانتباه إلى التصور الذي بلورته التجربة الأفلاطونية. إن مفهوم الواقع الذي أنشأته الأفلاطونية يحيل على واقع مثالي وكامل، لا يشكل الواقع الحسي إلا صورته المادية التي تتشوق إلى محاكاته والتسامي نحوه. لم يكن للتجربة الفنية من خيار في سياق هذا التصور غير محاكاة الواقع الحقيقي،

16- أرى أنها استعارات بائدة رغم أنني أستعملها هنا. والأجدر أن يقال اليوم: لوحة مفاتيح حاسوب الكاتب عوض ريشة الكاتب أو قلمه.

17- Blumenberg, **Le concept de réalité**, op. cit., p. 39

18- انظر:

Blumenberg, **Paradigmes pour une métaphorologie**, trad. Didier Gammelin, Vrin, Paris, 2006

وهو خيار سيمتد من أفلاطون إلى أرسطو مع بعض التعديل كما سنرى لاحقا، غير أن التعديل لن ينزاح بعيدا عن النموذج الذي حددته الأنطولوجيا الأفلاطونية.

الواقع بضمان إلهي: امتدت الدلالة الثانية منذ تأملات أوغسطين، وهيمنت على كل العصر الوسيط إلى أن صاغ ديكارت تحديدها الواضح: الله ضامن واقعية الواقع[19]. فالإنسان لا يمتلك الأدوات لرفع كل الشكوك حول حقيقة الواقع، والله قادر، بقدرته المطلقة، أن يمنح للإنسان أشكالا من الحواس، ونحن لا ندري أي الحواس منحنا في الكم اللانهائي من الإمكان الذي يملكه، وهو ليس ملزما بأن يمنح الإنسان حواسا تدرك العالم الخارجي بشكل متطابق مع شكله وصورته. إنها وضعية فقدان اليقين. هذا هو الموقف الثيولوجي الذي صاغه ديكارت في فرضية الشيطان المتربص بالمعرفة البشرية، لذلك كان الإنسان في حاجة إلى ضامن للحقيقة. وهو ما انعكس على نظرية الفن في لحظات من تاريخه، تتجلى هذه الحقيقة في الحاجة إلى عنصر ثالث يؤكد للإنسان الطابع الواقعي للواقع الذي يحيل عليه العمل الفني. ربما لهذا السبب كان القارئ، قبل ولوج عالم القصص والحكايات، سواء كانت شفهية أو مكتوبة، في حاجة إلى كلمة شرف من مؤلفيها على أن أحداثها واقعية. بين النص والمتلقي هناك حاجة لعنصر ثالث ضامن لصدق الأحداث وواقعيتها، كما هو الشأن بالنسبة إلى الذات في علاقتها المعرفية بالواقع.

من البين أن تصوري الواقع السابقين لا يتيحان للروائي إمكانية التعبير إلا في حدود ضيقة، وسيجلبان بشكل أكيد للأديب أحكام الإدانة إذا ما ترك عظمة الخلق الإلهي وراح يتخيل عوالم أخرى، ويَدْفَعان الروائي إلى الخجل من عمله الذي يمتح أحداثه وشخوصه من عوالم متخيلة وسحرية وغير منطقة[20].

الواقع كسياق منسجم ذاتيا: ينطلق هذا المفهوم من النظر إلى تصور الواقع الذي تحمله الذات، باعتباره منفتحا على الإضافات التي ستسهم بها اكتشافات المستقبل. وبناءً على هذا المبدأ، تم التمييز في العملية المعرفية المستمرة بين الواقع والخيال. فالواقع هو ما يقبل من المعطيات الانسجام مع البناء القائم، والخيال هو ما يتناقض مع أحد أو مع كل أجزاء البناء. وعليه، يقوم الواقع في جانبين: في جانب الذهن وفي جانب العالم الخارجي. هذا التصور هو الذي نستعمله حين نتحدث عن واقع شخص لم يعد من هذا العالم، أو حين نتحدث عن واقع حقبة تاريخية ما. بمعنى أن التغير أصبح مكونا من مكونات الواقع. فالواقع يتغير بتوالي الاكتشافات بين الماضي والحاضر، وكذلك لأنه منفتح على التغيرات المرتقبة بين اكتشافات الحاضر وتلك التي سيحملها المستقبل. كما أن هذا التصور هو ما نستخدم في العلاقات البين-ذواتية، والتي نبني من خلالها تصورا عن الواقع من خلال لقاء المنظورات وتداخلها. إنه تصور للواقع منفتح دائما على المستقبل ويربط علاقة معقدة مع مفهوم الزمن، حيث نقول إن للماضي تصوره عن الواقع، دون أن يعني

19- Blumenberg, **Le concept de réalité**, op. cit., p. 41

20- Marthe Robert, op. cit., pp. 1213-

ذلك الوقوف عنده، لأن الواقع يغتني بالمنظورات المختلفة والجديدة. هذا الانفتاح الدائم على الذوات وعلى المستقبل يفرض عدم إدانة أي تصور للواقع، سواء كان تصورَ ذات أو تصور مرحلة.

على عكس التصورين السابقين يسمح هذا التصور للروائي بأن يغرف من العوالم المتعددة التي يعترف تصور الواقع هذا بوجودها وبقيامها تبعا لتعدد الذوات والشروط الثقافية والأزمنة، حيث يحيل هذا التصور على معنى للواقع لا يكتمل أبدا ولا يُستنفدُ ولا يَنضب، لأنه منفتح على الإمكان المتجسد في زوايا النظر المتعددة في المكان والزمان[21].

الواقع كمقاومة. يبدو هذا التصور مُتَمِّما للتصور السابق، فبعدما كان الواقع منفتحا على اختلاف المنظورات بحسب ترتيبها في مسار تقدم المعرفة الإنساني وبحسب توزعها في المكان، أصبح يعني «ما لا تمتلك الذات ناصيته»[22]. يخبرنا بلومنبرغ أن هذا التصور برز في الثيولوجيا، وهو ما بدا بشكل جلي في المكانة الخاصة التي احتلتها «المفارقة كصورة أثيرة»[23] في جهاز الحجاج الثيولوجي، حيث كانت المفارقة والتناقض والجدل أدلة على وجود واقع عصي، لا يلحقه الإدراك البشري، ويتعالى على الوسائل والأدوات المعرفية للإنسان. ويضيف بلومنبرغ أن هذا التصور لم يبق حبيس البناء الفكري للثيولوجيا، لأن علماء الطبيعة يشتغلون هم كذلك وفق مبدأ هذا التصور، وبالضبط حين يعتبرون تناقض ملاحظاتهم أو تضارب نظرياتهم دليلا على وجود واقع طبيعي آخر لم تستطع أيٌّ من النظريات استجلاءه. كما وقف بلومنبرغ على وجود حدٍّ مفهوم الواقع بهذا المعنى في ثنايا نصوص الفلاسفة المحدثين والمعاصرين[24].

نشير قبل الاستمرار في التحليل إلى أمر لا نشاء أن تمر الفرصة دون التأكيد عليه، وهو أن هذا السرد التاريخي لتصورات الواقع لا يعني أن الأزمنة الحديثة تدعم تصورا على حساب آخر أو أنها تستند إلى واحد دون الباقي أو أن انتشار مفهوم من بين مفاهيم الواقع سيكون بالضرورة على حساب آخر وفي مواجهة معه. ربما يحسن الإشارة إلى هذه الوضعية المميزة للزمن الحديث بفكرة «الحداثة المتعددة»[25].

بالعودة إلى النسق الأفلاطوني، يبدو جليا أن ما من سبيل أمام كل صناعة بشرية، وضمنها العملية الفنية، غير طريق المحاكاة. ففي إطار تصور الواقع كبداهة لحظية، وهو تصور أساسي ومبدئي في هذا النسق، لا يترك الواقع الكامل أمام الصانع أي مجال للإبداع، وكل ما يتوجب عليه هو الانصياع للمثال.

21- Blumenberg, **Le concept de réalité**, op. cit., pp. 42-43

22- المرجع نفسه، ص. 44

23- المرجع نفسه، ص. 45

24- المرجع نفسه، ص. 45

25- Phillipe Portier, « Charles Taylor et la sociologie de la sécularisation », in Sylvie Taussig (sous dir.), **Charles Taylor, Religion et sécularisation**, CNRS Eds., Paris, 2014, p. 94

لكن كيف فسّر أفلاطون قدرة الحرفي على صنع أشياء لا وجود لها بين موجودات الطبيعة المادية، مثل السرير؟ هل يعيد الصانع البشري تكرار عمل الصانع الأصلي (صانع العالم)؟ هل يستنسخ صانع السرير مثلا العملية الأصلية الأولى، حيث ينطلق من الفكرة ويشتغل على مواد طبيعية، ثم يحولها إلى شيء موجود وجودا ماديا، فيقوم في هذه العملية بما قام به صانع العالم وفق مبادئ النسق الأفلاطوني؟ تخبرنا محاورة «طيماوس» أن الصانع نظر إلى المثل وصنع الأشياء، وهو التصور الذي سيكون له امتدادات في اللاهوت المسيحي والإسلامي فيما بعد: هل خلق الله العالم من عدم محض أم أجرى تحويلا على مادة قديمة فصنع العالم؟ لعل غياب القدرة على الإبداع لدى صانع أفلاطون هو ما دفع الأفلاطونية المحدثة إلى رفض فكرة الصانع غير المبدع[26].

في الفقرة السابقة، وقفنا عند تصور أفلاطون لعملية الصنع عامة، فما قوله في الفن بحصر المعنى؟ معلوم أن أفلاطون يرى في الرسام مجرد محاكٍ من درجة ثالثة، لأنه ينظر إلى مصنوعات الصانع الثاني (الحرفي)، لذلك فإن لوحة الفنان التي تصور السرير تترتب في الدرجة الثالثة من درجات الحقيقة؛ أي أنها ابتعدت كثيرا عن الواقع الحقيقي، وما تصوره ليس إلا الوهم. وإذا ربطنا هذه الاستنتاجات بموقف أفلاطون من الشعراء، نستخلص أن أفلاطون حمل عن الفن نظرة سلبية مقارنة بعمل الفيلسوف مثلا الذي ينظر مباشرة إلى الأفكار الأولى بعد خروجه من الكهف. ووفق هذه الأمثولة، فإن الفنان لم يبرح قط الكهف على غرار العامة من الناس. والصانع الحرفي أعلى مرتبة من الفنان، لأنه يفعل فعل الصانع: ينظر إلى المثل مباشرة. ولكي نفهم هذا التقدير الذي يخص به أفلاطون الصانع الحرفي، يكفي أن نتذكر بأن السرير غير موجود في الطبيعة. لكن لماذا لا يفترض أفلاطون أن الرسام يتأمل هو كذلك في نفس المصدر الذي يتأمل فيه الحرفي؟ يجيب بلومنبرغ: لا جواب عن هذا السؤال ولا عن الأسئلة السابقة في محاورة «الجمهورية».

ليس هناك تقدير لعمل الفنان، ولا ضرورة للعمل الفني في التقليد الأفلاطوني، سواء كانت ضرورةً عملية أو معرفية. سيمتد الأمر إلى النسق الأرسطي الذي ظل تحت تأثير تصور الواقع نفسه. لكن هناك اختلاف بين أرسطو وأستاذه: يتحدث أرسطو في إطار نظرية المحاكاة الخاصة به عن الإمكان المتاح للفنان، بينما ينظر أفلاطون نظرة معيارية، انطلاقا مما يجب على الإنسان فعله[27].

حصر أرسطو مهمة ووظيفة الإنسان في العالم في محاكاة الطبيعة. فكلما توجه هذا الكائن إلى الواقع بمهاراته وقدراته، فإن النتيجة لا تكون إلا عملا غير خلاق، مجرد تقنية Techné[28]. وتجدر الإشارة إلى أن

26- Blumenberg, **Le concept de réalité**, op. cit., p. 49

27- المرجع نفسه، ص. 50

28- Hans BLUMENBERG, « L'imitation de la nature », in **L'imitation de la nature et autres essais esthétiques**, op. cit., p. 37

كلمة تقنية في اللغة الإغريقية تضم في معناها «كامل قدرات الإنسان الفاعلة في إنجاز عملٍ ومنحه صورة وشكلا، سواء تعلق الأمر بالمصنوعات artefact أو بالأعمال الفنية».[29]

تكمن وظيفة الفن في نظر أرسطو في «محاكاة» الطبيعة من خلال «إتمام الطبيعة». فهل يحاول التلميذ حل الإشكال العالق منذ تفريق الأستاذ بين الحرفي والفنان دون وجه حق؟ ليس الفن تقليدا «حَرفيا» للواقع، فهو يضطلع بمهمة إتمام ما كانت الطبيعة ستنجزه، انطلاقا من تقسيم ثنائي للطبيعة بين الطبيعة الطابعة والطبيعة المطبوعة، اعتبر أرسطو أن التقنية الإنسانية تُكمل ما كانت الطبيعة ستنجزه من خلال محاكاة معطيات الطبيعة المطبوعة. فهل خرج التلميذ من تصور النظرة الدونية للفن؟

رغم المسافة التي سجلها أرسطو مقارنة بحكم القيمة الذي أنزله أستاذه على العمل الفني، فإن التلميذ ظل يتحرك في فلك تصور الواقع الذي أنشأه الأستاذ، ويظهر هذا في اعتبار العمل التقني محاكاة لمعطيات الطبيعة المطبوعة. فبما أن الأسرَّة لا وجود لها في الطبيعة المطبوعة، فإن الحرفي يستلهم الحقيقة من مكان ما. لا يقول أرسطو بأن الحرفي ينظر في الأفكار مباشرة لعله يحل المعضلة العالقة منذ أفلاطون. فهل يمتلك الحرفي القدرة على تخيل ما ستكون عليه الطبيعة لو أنها أنبتت بيوتا وأسِرّة؟

قد نفهم مسألة محاكاة التقنية للطبيعة، لكن ما المقصود بكون هذه التقنية تكمل ما كانت الطبيعة ستنجزه؟ وما الأصل الفلسفي لهذه النظرة؟ يقول أرسطو التقنية تنشئ البيوت كما لو أنها تنجز ما كانت الطبيعة ستنجزه («كما لو كانت الطبيعة تُنبتُ بيوتا»[30])؛ بمعنى أن عمل التقنية ينحصر في علاقة التبعية للطبيعة، سواء في إتمام عملها أو محاكاتها. ماذا يعني هذا؟ لم تعد الطبيعة والفن مجالين منفصلين، كما سيكون عليه الأمر في الزمن الحديث. إنهما مجالين متجانسين في التصور الأرسطي، حيث يدخل عمل التقنية في مجال الطبيعة. فما الأصل الفلسفي لهذه النظرة؟ ما الذي يفسر نظرة أرسطو لعمل التقنية، باعتباره إنجازا لما كانت الطبيعة ستنجزه من تلقاء ذاتها؟ ما مصدر هذا التحديد المعياري لوظيفة الفن ومهامه؟ وما الأساس الأنطولوجي التي يقوم عليه هذا التوجيه الأرسطي للعمل الفني؟ ألا تجد فرضية التماهي بين الطبيعة والتقنية في الفلسفة الأرسطية منابعها الفلسفية في محاورة «الجمهورية» لأفلاطون، وبالضبط في الكتاب العاشر، حيث وضع أفلاطون التأسيس الأنطولوجي للشعر ولفن التمثيل؟

بعدما حصلنا على ما نحتاجه في هذا الجزء من استحضارنا لتصور أرسطو، ونعني إثبات أن هذا الفيلسوف ظل يتحرك في إطار تصور الواقع الأفلاطوني، نترك نتائج الأبحاث التي أجراها بلومنبرغ في

29- المرجع نفسه، ص. 37

30- المرجع نفسه، ص. 38

المقارنة بين تصور أفلاطون وتلميذه أرسطو، لأننا نحاول أن نقف في هذا الجزء من المقال عند التأثير المباشر الذي أحدثته تصورات الواقع على الفاعلية البشرية في تاريخ الثقافة الغربية.

رأينا أثناء عرض مختلف تصورات الواقع أن الأولين منهما - «البداهة اللحظية» و«الضمان الإلهي» - لا يسمحان بإعطاء قيمة للعمل الإنساني. وبالفعل، فأثناء رحلة هذين التصورين عبر مسار تاريخ الثقافة الغربية، شكّلا مصدر صدمة بالنظر إلى الصورة التي بناها فكر النهضة الأوروبية عن الإنسان. يتحدث بلومنبرغ عن إجراء مقارنات ضمنية في فكر النهضة بين عمل الإنسان وعمل الإله، لكن تصور الواقع السائد آنذاك لم يكن يسمح بإعطاء القيمة للأعمال البشرية. إضافة إلى أن التصورات الإستيطيقية الأفلاطونية والأرسطية لم تكن تسمح ببناء هذا الإعلاء فلسفيا، لأنها تصورات كانت تبخس مجهودات البشر وتحتقر فعلهم وإبداعهم.

ويضيف بلومنبرغ أن دخول المبدأ الثيولوجي الذي يعتبر العالم بمثابة عمل فني شمولي وكامل لذات خالقة زاد من دفع المبدأ الأرسطي خارج نطاق الفكر الوسطوي، حيث لم يعد من الممكن القول بأن العمل الفني يكمّل ما كانت الطبيعة ستنجزه. فالعمل الفني الذي أنجه الخالق في التصور المسيحي لا يعتريه أي نقص، والقول بأن عمل الفنان يُكمل عمل الطبيعة يعني في العمق أن عمل الإله كاملِ القدرة ظل ينقصه شيء ضروري.

هذا النحو من التحليل هو ما يفسر في نظر بلومنبرغ غياب إستيطيقا ديكارتية. لأن ديكارت كان يفكر انطلاقا من تصور وسطوي للواقع قائم على فكرة الضمان، لم يكن لينجز غير «نظرية في الفن تنتمي لفكر العصر الوسيط»[31].

نصل الآن إلى مرحلةٍ من تاريخ الثقافة الغربية عرفت تغيرا لحق تصور الواقع، نقصد ذلك التغير الذي دفع الفن إلى المطالبة بعدم حصر مهمته في تقليد أشياء العالم لأجْل «إنجاز عالم»[32] خاص به. من هنا يجب أن ينطلق «التساؤل عن إمكان الرواية كإمكان أنطولوجي».

الانطلاق من أن تصور الفن الحديث قد قام في مقابل التصور القديم للفن يعني أن التصور الحديث يعتبر الفن مجال الحقيقة بعدما نعته أفلاطون في الزمن القديم بـأنه مصدر الوهم والكذب. هذا النمط من التحليل لم يعد طريقا محبذا بالنسبة إلى المفكرين والنقاد والروائيين أنفسهم، بعدما لاحظ الجميع آثاره الكارثية على عملية الإبداع ذاتها، إذ قامت التيارات والمذاهب الأدبية الحديثة والمعاصرة على أنقاض بعضها

31- Hans Blumenberg, **Le concept de réalité**, op. cit., p. 53

32- المرجع نفسه، ص. 53

البعض وفي مواجهة بعضها البعض بدعوى امتلاك كل مذهب حقيقة التاريخ أو الإنسان أو الواقع. إن هذا النمط من التحليل لا يساعد على وضع نظرية في الرواية ولا على استيعاب الباعث الذي حرك المبدعين لهذا الصنف الأدبي في عصر بعينه، وغاية ما يبلغه هذا التحليل هو تصنيفات وجداول للتمييز بين الرواية الحقة والرواية الضالة، وهو العمل الذي يبدد مجهودات عصر بكامله ويهدد هذا الصنف الفني بالزوال.

الغريب في الأمر أن أصحاب هذا النمط من التحليل يعتقدون أنهم يرسمون مسافة تفصل الرواية الحديثة عن صورة الفن الأفلاطونية، والحال أن منطق تفكيرهم هو نفسه منطق أفلاطون الذي يدْعون إلى الانفصال عن تصوره للواقع وللفن. فأفلاطون حين يدين الفن، فلأنه ينطلق من سؤال ما يجب أن يفعله الفن (أو واجب الفنان).

باسم أية قدرة تعتلي الرواية ناصية تصحيح التاريخ[33] والواقع و«خلق الله»؟ نستعير هذا النمط من التساؤل لنعرّي منطلقات ومسلمات موقف فكري يرى الحداثة بمثابة اللحظة التاريخية التي اعتلى فيها الإنسان عرش الإله وحل محله ليغير خلقه من واقع وطبيعة وإنسان ومجتمع وتاريخ. بينما لا يرى بلومنبرغ مجيء الرواية من هذه الزاوية الأخلاقية. يبحث هذا الفيلسوف عن شرط ظهور الحداثة، ويراه في الحيز المهم الذي شغلته الفرضية في الفلسفة والعلم[34]. هذا الاختلاف في الأسئلة أدى إلى تمايز على مستوى النظر إلى الحدثة وتقييم منجزاتها وعلاقتها بفكر العصر الوسيط المسيحي. فإذا كان السؤال المطروح في بداية هذه الفقرة يفرض النظر إلى هذه العلاقة بمنظور القطيعة، فقد اعتبر بلومنبرغ أن الفكر المسيحي قد مهد الطريق لفكر الحداثة الجديد.

يجب أن نميز بين التأويل الإيديولوجي للرواية والقراءة الفلسفية لشروط إمكانها. بالنسبة إلى النمط الأول كان راينهارت كوزيليك Reinhart Koselleck سباقا إلى كشف مصدر هذه الصورة التي ظلت مهيمنة إلى أواسط القرن العشرين. تجد هذه الصورة جذورها في دور ثقافي لعبه المسرح وحددته الأنوار والرومانسية الألمانية في صراع الطبقة البورجوازية الصاعدة ضد تحالف الأرستقراطية والكنيسة الكاثوليكية والدولة الاستبدادية[35]، حيث اضطلع الأدب إلى جانب الفكر الفلسفي بإقامة محاكمة تاريخية باسم العقل والحقيقة والأخلاق. إن هذا النقد الإيديولوجي ينتهي، إن عاجلا أم آجلا إلى تصنيف للمنتوج الأدبي،

33- Marthe Robert, op. cit., p. 27.

34- انطلق العصر الحديث، في نظر بلومنبرغ، بتواضع معرفي، وبالتخلي عن طموح القدماء في بلوغ معرفة متطابقة مع مقاصد القوة الميتافيزيقية المتعالية (الإلـه). ويبدو هذا التحول واضحا في نصوص ديكارت على سبيل المثال: «يجب على الإنسان أن يتخلى عن ادعاء اكتشاف مقاصد خلق العالم»*. ويقول ديكارت في التأمل الرابع من **تأملات ميتافيزيقية**: «يبدو لي أن محاولة الاطلاع على غايات الله العصية على الإدراك، تنطوي على الكثير من التهوُّر والتطاول»**.

*- Descartes, cité par H. Blumenberg, **La légitimité des Temps modernes**, op. cit., p. 231

- Descartes, **Méditations métaphysiques, Flammarion, Paris, 1992, p. 139

35- Reinhart Koselleck**, Le règne de la critique**, trad. Hans Hildenbrand, Minuit, Paris, 1979, p. 83.

يتم بمقتضاه فصل الأعمال التي انسجمت مع المهام السياسية المنوطة بالأدب، وباللزوم سيتم إقصاء باقي الأعمال من خانة «العمل الأدبي الحقيقي» بدعوى أنها لا تستجيب للمعيار الموضوع. نسجل في هذه المرحلة من التحليل أن القراءة التي نتابع خطواتها لا تبتغي بناء تصور معياري، إنها قراءة يتوفر فيها شرط النقد الخالص، لأنها تبحث عن شروط إمكان الرواية، بعيدا عن كل أشكال الإقصاء السياسي أو الإيديولوجي.

يدعونا بلومنبرغ، إذن، إلى تجريب طريق مغاير. فعكس مسار الاعتقاد السابق، يبين هذا الفيلسوف أن العمل الفني الحديث لم يتأسس على خوض مغامرة إنجاز ما لم يقم الله أو الطبيعة بإنجازه. ولم ينطلق الفن الحديث بعدما حَكم على عمل الله بأن النقص يعتوره، ولم يذهب العمل الفني إلى تصحيح عمل الإله أو تحدي قدرته. صحيح أن الفن الحديث خرج من المهمة الأفلاطونية المقتصرة على تمثل «الواقع الحقيقي والمثالي»، لكن ليس من أجل قلب العوالم، بل من أجل تجريب الاشتغال بعيدا عن الطبيعة والخلق الإلهي، في مجال آخر وفي مكان آخر. إن النظر إلى الفن، باعتباره في طليعة ثورة ضد الله والعالم القديم نظرٌ يقوم على مسلمة أن العصر الحديث قام في مواجهة العصر الوسيط. هذا النمط من الاستدلال هو دور منطقي ومصادرة على المطلوب، حيث يبدو الفن بمثابة الحافز والنتيجة في الآن نفسه. إذن، لم يقدم الفن نفسه، في نظر بلومنبرغ، بديلا أو تصويبا لعمل الله، واكتفى بتقديم نفسه كعمل موازٍ، دون اكتراث أو اهتمام بالعمل القائم والموجود سلفا. ولتقديم الحجة على هذه الدعوى يستعيد بلومنبرغ مسار تغير تصورات الواقع، وصولا إلى التصور الذي قامت الرواية على أساسه ونسجت معه علاقات خاصة.

رأينا كيف انطلق تصور الحقيقة مع أفلاطون من وضعية تشبه فيها الذات العارفة وضعية صانع العالم عند لحظة صنعه الأول، واعتبر أن بإمكانها إدراك فكرة الشيء وفي الآن نفسه تَمثَّل العمل الأول للصانع، وهذا ما كان يميز الفيلسوف المتحرر من قيود الكهف. في الأرسطية، أصبح بإمكان الذات العارفة استنساخ صورة الشيء بفعل الإدراك المباشر للشيء. يجب أن ننتبه مع الأرسطية إلى عنصري عملية المعرفة (الذات والموضوع) وإلى العلاقة السببية الكافية بين موضوع المعرفة وذات المعرفة في عملية المعرفة. نشدد مع بلومنبرغ على هذه الأمور حتى نستطيع إدراك التحول اللاحق الذي طرأ على العملية، وخصوصا إثر دخول عنصر ثالث في عملية المعرفة إبان العصر الوسيط هو «ضامن الحقيقة»، فقد ألحق هذا الدخول تغيرا على بنية المعادلة وعلى نتائجها. أصبحنا أمام نظامين مختلفين: من جهة نظام عناصر الأشياء ومن جهة أخرى نظام علامات الأشياء المستخدم من لدن الذات. كان وجود هذين النظامين الغريبين عن بعضهما من حيث الطبيعة في حاجة إلى ضامن التطابق بينهما. فظهر مبدأ التطابق بدل مبدأ المحاكاة، وأصبح بلوغ الحقيقة يقتضي «تطابق نظام العلامات الداخلي مع نظام الأشياء الداخلي»[36]. وهكذا أضحت الذات العارفة قادرة على صياغة المعرفة الموضوعية بفضل تعويض الأشياء بالرموز والعلامات في عملية

36- Hans Blumenberg, **Le concept de réalité**, op. cit., p. 54

المعرفة. «لقد تخلى العصر الوسيط عن المعرفة بالمحاكاة أو المماثلة لأنها تجعل المسافة لاغية بين العقل البشري والعقل الإلهي»[37]، ألم يقل ديكارت إنه تخلى عن محاولة معرفة مقاصد الله من الخلق؟

انفصلت طبيعة المعرفة الإلهية القادرة على معرفة الأشياء معرفة مباشرة عن طريقة معرفة الإنسان العاجزة عن اختراق الماهيات مباشرة، وأصبحت للإنسان أدواته المعرفية الخاصة الكامنة في الجهاز الرمزي القادر من جهته على تحويل الأشياء والعلاقات الواقعية إلى علامات. ويزداد ضيق مجال المعرفة الإنسانية إذا انتبهنا إلى أن معرفة هذا الكائن تنحصر في الجانب الوظيفي؛ أي أن معرفته تقتصر على العلاقات التي تمكنه من الاستفادة من أشياء العالم، وبذلك اتسعت الهوة الفاصلة بين عالم التعالي وعالم المحايثة، وأمست الحقيقة مشروطة بالتطابق داخل «نسق علامات المفاهيم، ثم التطابق الكافي مع الواقع الموجود»[38]. هذا التغير الذي لحق جميع حقول المعرفة، والذي فرض ضرورة وجود ترابط وتطابق بين نسق المفاهيم الداخلي انتشر في مختلف حقول المعرفة البشرية من رياضيات وفيزياء وتاريخ ولغة، واحتل مكانة الصدارة في الفن كذلك، حيث أصبح العمل الفني يمتح أهميته الأنطولوجية من الإحالة إلى نظامه الداخلي، لتتراجع أهمية الواقع الخارجي بالنسبة إلى الفنان درجات.

لم يعد مفهوم الواقع خاصية تحتكرها الأشياء الموجودة، وإنما أصبح يحيل كذلك إلى جوهر «النَّظم syntaxe الكلي والداخلي للعناصر»[39] الذي يُنشئه العقل البشري. كما أصبح العمل الفني نصا إلى جانب نص الطبيعة، له امتداده وغناه من حيث العناصر[40]. في هذا السياق، اعتُبرت الرواية نصا مستقلا. لقد استفادت الرواية من التحول الذي طرأ على تصور الواقع، فحالما أصبح الواقع يعني في الثقافة السائدة الواقع العصي عن الإدراك والواقع الصلب والواقع المطلق أمكن للعمل الفني أن يمتلك واقعه المستقل، وأن يمتح من الواقع اللانهائي، حتى بدت الرواية كشيء وليس كموضوع[41] (يفترض وجود ذات).

قد يبدو وصفنا للتحول الفينومينولوجي لتصورات الواقع التي شكلت «العالم المعيش» والأرضية والخلفية الفكرية للرواية الحديثة والمعاصرة غير كاف، لأن بلومنبرغ اعتمد في هذا الجانب من العمل على التقطيع الأركيولوجي الذي يصف الطبقات. مازال ينقصنا الدافع والحافز الذي جعل إنسانية الزمن الحديث تعتبر أن الإمكان اللانهائي الذي يتيحه مفهوم الواقع في دلالته اللانهائية واللامحدودة هو مجال فاعليتها وعملها.

37- المرجع نفسه، ص. 55
38- المرجع نفسه، ص. 55
39- المرجع نفسه، ص. 56
40- المرجع نفسه، ص. 56
41- المرجع نفسه، ص. 63

III- الأنثروبولوجيا الفلسفية وشروط إمكان الرواية

بعد الفينومينولوجيا التاريخية التي سعت إلى الكشف عن «العالم المعيش» القائم في خلفية فاعلية الذوات، ونقصد هنا بالعالم المعيش تصورات الواقع التي أثرت في فكر ومخيلة الفاعلين في كل لحظة من لحظات التاريخ الفكري في الثقافة الغربية، يلزمنا مواكبة هذه التحولات التاريخية بإلقاء نظرة تاريخية على مختلف نظريات الفن لاستكمال الصورة. الأمر الذي سيكشف لنا تحولات على مستويات أخرى، وسوف نلاحظ كيف أن التغير الذي لحق مفهوم الواقع أثّر على المفاهيم الأخرى ذات الصلة بالفاعلية الفنية مثل مفاهيم الفن والطبيعة والإبداع، ما يجعل قراءة بلومنبرغ التاريخية طريقة للكشف عن التحولات الكبرى التي تمس «بنيات عامة للمعنى»، وهي الطريقة التي تمكن مؤرخ الأفكار من رفع الحجب عن مصادر التأثير الواقفة خلف فعل الذات، والتي تلعب دور المحفز والمحرك.

سنقطع في هذا الجزء مع بلومنبرغ المسالك الفكرية نفسها تقريبا، لكننا لن نكتفي في هذه المرحلة في بحثنا بالوقوف عند تحولات مفهوم الواقع وتسجيل تاريخ هذه التحولات، بل سيمتد عملنا، كما أسلفنا، إلى بحث التأثيرات التي حدثت على مستوى المفاهيم ذات الصلة بالممارسة الفنية.

صاغ أفلاطون إشكالية الفن بتلازم مع نظرة حول الإنسان وعلاقته بالعالم، وهو الفيلسوف الذي أشاد بإنزال أستاذه الفلسفة من علياء الكوسمولوجيا وسماء أشياء الطبيعة إلى الاهتمام بالإنسان. لذلك، فإن تحليل التصورات الأنثروبولوجية لابد أن تنطلق من نصوصه، مثلما انطلقت فينومينولوجيا تاريخ تصورات الواقع من النصوص نفسها. وبناء على هذه الأهمية، يلاحظ بلومنبرغ أن أفلاطون لا يكتفي في الكتاب العاشر من **الجمهورية** بإثبات حالة، ولكنه يسجل اعتراضا عن علاقة الفن بالطبيعة. أن يحاكي الفن الطبيعة هذا موضوع اعتراض وإدانة كما رأينا. الصانع الحرفي (Dèmiourgos)[42] يصنع، أما الرسام، لا يفعل شيئا غير استعراض أو استحضار أو نقل صُنْع الحرفي، لتقتصر مهارة الرسام، مثلا، على تصوير السرير والطاولة اللذين أوجدتهما في العالم المحسوس مهارة الصانع وعمله. والمفارقة هي أن إثبات مهارة الرسام لا تمر إلا عبر تركيز كل قدراته ومجهوداته في محاكاة الموضوع محاكاة تامة. إن أعلى درجات الفن هي حالات إدانة للفن، حيث لا يرفع الرسام تحدي الصناعة مثلما يفعل الحرفي، ويكتفي بإبهار جمهوره من خلال قدرته على التصوير الأمين للواقع المحسوس.

لكن من جانب آخر بقدر ما يكشف عمل الفنان عجز الفن أمام الواقع القائم بقدر ما يُسائل الصانع. الصانع ليس خالقا، إنه يصنع المادة لكن هل يصنع الفكرة؟ هل يخلق الفكرة؟ الصانع لا يخلق فكرة السرير والطاولة، هناك فكرة السرير والطاولة كما أن هناك فكرة الأشياء الموجودة سلفا في الطبيعة. الصانع يرى

42- التشابه في الأسماء بين الصانع الحرفي وصانع العالم في محاورة طيماوس جدير بالتأمّل.

بفكره فكرة السرير حين يصنع هذا الموجود غير الموجود في العالم. النقد الأفلاطوني لا يدين الفن فقط، بل يكشف ضعف كل عمل إنساني، فالصانع لا يخلق من فراغ، بل يحاكي الفكرة، والرسام يحاكي الفكرة المتحققة في المصنوعات.

تحمل كلمة محاكاة نبرة سلبية لكونها تشير إلى الاختلاف بين الصورة الأصلية وإعادة الإنتاج الذي أُخضعت له هذه الصورة على مستوى الوجود المادي، كما تشير إلى العوز الظاهراتي التي يعاني منه الوجود المادي المصنوع مقارنة بالوجود المثالي. إن العوز تعبير عن «انحراف أصاب الوجود»[43]، حيث تعني المحاكاة فقدان الطبيعة الأولى والحقيقية في عمل المحاكاة، والفن يخفي الطبيعة الأولى للموجود. إنه متواطئ في الإخفاء والإمعان في الإخفاء، فأعلى درجات التضليل والتدليس أن يبهرنا الفنان بقدرته على المحاكاة، والحقيقة أنه لا يزيد الموجود الأصلي إلا اختفاء. إن الفن جدار إضافي يرتفع بيننا وبين حقيقة الموجود. لكل هذا يدين أفلاطون الرسم والفن عموما.

لكن يظل السؤال الذي طرحناه أثناء عرضنا لتصور أفلاطون في الجزء الثاني من هذا المقال معلقا: لماذا لم يعتبر أفلاطون أن الفنان يمتح من نفس المعين أن ينقل عنه الصانع الحرفي مصنوعاته؟ وهل حاول تلميذ أفلاطون رفع هذا الإحراج؟

يسمح السياق الآن بالتوسع في تأملات أرسطو التي أوقفناها سابقا. ينقل بلومنبرغ عن أرسطو من كتاب **الميتافيزيقا** كلاما غريبا أثار دهشة الدارسين والباحثين[44]. يقول أرسطو: لا وجود لمثلٍ خاصة بأعمال الفن مثل المنازل والخواتم في فلسفة الأكاديمية. ما السبب وراء رفض الأفلاطونية لوجود أفكار ومُثل خاصة بالموضوعات التقنية؟ ورغم صمت نصوص أفلاطون، يقول بلومنبرغ أن الأمر مستساغ من وجهة نظر محاورة «طيماوس»، خصوصا إذا علمنا أن الصانع في هذه المحاورة يعيد إنتاج أفكار موجودة سلفا. ولما كان الصانع قد صنع أحسن العوالم الممكنة بما وَجَد من مُثل، فإن القول بأن المصنوعات البشرية نقل عن ماهيات ادعاء ينتقص من عمل الصانع الكوسمولوجي، لأن عمله سيتصف بالتقصير، إذا تذكرنا أنه صنع عالما من كلية الأفكار التي وجدها، ومن هذه الناحية فالكوسموس مكتمل لا يعتريه نقص.

لم ينس بلومنبرغ التشديد على الوظيفة الأنطولوجية والإيتيقية لهذا التصور: إن فكرة المثل لا تحدد فقط ما يجب أن يوجد بل تحدد كذلك وبالأساس كيف يجب أن يوجد هذا الذي سيوجد. إن الطابع المكتمل لعملية الصناعة من لدن الصانع يعني أيضا أن الصانع استنفذ كل المثل والأفكار، ولم تعد هناك أفكار لم

43- Hans Blumenberg, **L'imitation de la nature et autres essais esthétiques**, op. cit., p. 52

44- انظر:

Aristote, **la métaphysique**, trad. par Tricot, Vrin, 1986, p.89

يتم نقلها من الوجود المثالي إلى الوجود المادي. موجودات العالم استنفاد واقعي للعالم المثالي. كل ما يمكن إيجاده وصناعته وُجد وصُنع سلفا ولم تعد هناك مثل أو أفكار تنتظر النقل المادي الحسي عبر الصناعة. من هذا التحليل يبدو أن هناك فارقا يفصل الكتاب العاشر من محاورة «الجمهورية» عن التصور المتضمن في محاورة «طيماوس»، غير أن هذا التناقض يرفع شيئا من غرابة ما قاله أرسطو: «كل ما تمت صناعته بشكل «جديد» تماما يحيل إلى شيء وجد سلفا»[45]. لعل أرسطو يعبر عن مآل من المسارات التي اتخذتها الأكاديمية بعد أفلاطون، كما يساعدنا هذا التحليل على فهم منبع التماهي بين الطبيعة والتقنية لدى هذا الفيلسوف، الأمر الذي منع ظهور فكرة الإنسان الخالق في تأملاته حول الفن. يقول: «فكرة التطابق التام بين الممكن والواقعي تمنع عن الإنسان إمكانية إنتاج فعل أصيل»[46].

لاحظ بلومنبرغ أن كل أسس النسق الأرسطي كانت قائمة منذ أفلاطون: أزلية النماذج المثالية تحولت إلى قِدم العالم وخلوده، التطابق التام بين المثل والظواهر أصبح متجسدا في كمال الكوسموس وتمامه بالنظر إلى مفهوم الإمكان. وفي المقابل ضَعُف في هذا النسق تأثير مفهوم النموذج أو المثال النموذجي، عكس النسق الأفلاطوني. وبالتالي بدا العمل الفني أو التقني مجرد تكرار في نسق أرسطو، لأن «الطبيعة هي ماهية (أو جوهر) quintessence الممكن»[47]، وبالتالي لا يغتني الوجود، من المنظور الأنطولوجي، بما يفعله الإنسان أو قُل إن فعل الإنسان في حكم العدم الأنطولوجي.

إن الكوسموس هو الواقع في شموليته، كما يجسد كلية الممكن. بناء على هذا التصور، سيبدو كل عمل فني، إما زائدا أو مجرد تكرار، حيث كل حركة أو فعل هو «تكرار ذاتي للوجود autorépétition de l'être»[48]. إن الأمر أشبه بحركة الماء الدائرية في علم المناخ: «لا موجود يوجد إلا من موجود»[49]. لا يضيف الفن والتقنية شيئا إلى كمال الوجود. حتى فعل الله يكتفي بالحفاظ على الحركة الدائمة للوجود، وليس أدل على ذلك من فكرة المحرك الذي لا يتحرك، باعتباره أساس الحركة الدائمة للكون. إذا كان هذا هو الوصف الملائم لفعل الله، فما بالك بعمل الإنسان، إنه لا يجلب لعالم الموجودات أية إضافة أو إغناء.

لم تكن الطبيعة «قوة خلاقة» في النسق الأرسطي. الأمر مغاير عما ستصبح عليه الطبيعة نفسها مع نظرية التطور[50]. في النسق الأرسطي الطبيعة دوارة، لا إبداع ولا جديد. وإذا كانت محاكاة الفن لأشياء

45- Hans Blumenberg, **L'imitation de la nature et autres essais esthétiques**, op. cit, p. 57

46- المرجع نفسه، ص. 57

47- المرجع نفسه، ص. 58

48- المرجع نفسه، ص. 59

49- المرجع نفسه، ص. 59

50- المرجع نفسه، ص. 61

الطبيعة تعني أنه يحاكيها كما يجب أن تكون، فإن المقصود هو أن يحقق الفن كمال الطبيعة. هذه الوظيفة لا تعني أن الطبيعة تعاني النقص والعوز، وإنما تعني أن العمل الفني يحقق غاية télos محددة، وهذه الغاية ليست معطى خارجيا متعاليا عن الطبيعة. إنها محددة ومعينة سلفا من داخلها (الطبيعة)، والفن يحقق الغاية بمعنى أنه يسير بالسيرورة الطبيعية إلى مداها وإلى غايتها التي لم تحققها بعد. إنه محاكاة وليس مجرد تقليد[51] ritratto، حيث لا ينحصر عمله في تقليد الأشياء المادية، ولا يستمد من الطبيعة المادية مصدر موضوعاته، بل يستلهم نموذجه من مصدر يتجاوزها، لكن مع ذلك فإن أفقه لا يتعدى أفقا أنطولوجيا محددا سلفا. إن الغاية التي يسعى الفن إلى تحقيقها ليست من اقتراح الطبيعة المادية ولا من اقتراح العمل الفني. إن الفنان ينصاع للغايات الموضوعة سلفا قبل وجوده وقبل وجود عمله الفني وقبل فكرته الفنية وقبل وجود الطبيعة. لذلك يستنتج بلومنبرغ: «إن فقدان الطبيعة لتماسكها الصوري sa constance eidétique يعني فقدان نظرية الفن الأرسطية لأساسها»[52].

لكل هذا، يلاحظ أرسطو تشابها بين عمل الطبيعة وعمل التقنية، إنهما مبدآن منسجمان: يعمل الأول من داخل والثاني يعمل من خارج. إنهما يخدمان الغاية نفسها، لذلك يكمل الإنسان في العمل التقني أو الفني ما تكمله الطبيعة. وبذلك، فإن العمل التقني والفني لا يمتلك حقيقته الذاتية المستقلة. في زمن أرسطو، لم يكن العمل الفني والتقني بعدُ واسطة الإنسان للتعرف على ذاته أو وسيلة لإثبات الذات[53].

وكدليل على احتكار مفهوم المحاكاة للتصورات الفنية بعد أرسطو، يسوق بلومنبرغ مثالا من السياق الهيلنستي، حيث نصادف إعلاءً للمقام الميتافيزيقي للمحاكاة. فهذا بوسايدونيوس Poséidonios يقيم رابطة بين حرفة الصباغين وعمل الشمس التي تبدع ألوانا خلابة على ريش الطيور وعلى بتَلات (نُويريات) الأزهار وعلى أحجار المعادن. في هذا السياق، لم يكن هناك حاجز يفصل بين الطبيعة والتقنية، لأنهما يتحركان بفعل نفس الطاقة. هذا الأمر لم يعد كذلك مع المسيحية. لكن هذه القطيعة كانت قد أُنجزت في فكر يُعتبر من أهم مصادر المسيحية، وهو الفكر الرواقي.

ينطلق سينكا Sénèque في جدله مع بوسيدونيوس من نفس النظرة الغائية téléologie التي وجهت هذا الأخير لكن لكي يقول بأن العناية الطبيعية والإلهية وفرت للإنسان كل ضرورات الحياة، وبالتالي فالتقنية والفن أعمال زائدة محركها الترف وليس الحاجة. لقد وضعت الرواقية قطيعة بين الطبيعة والفن ولم يعد

51- إمضال Imdal، في المناقشة التي تلت عرض بلومنبرغ، انظر:

Hans Blumenberg, **Le concept de réalité**, op. cit., p. 72

52- Hans Blumenberg, **L'imitation de la nature et autres essais esthétiques**, op. cit., p. 62

53- المرجع نفسه، ص. 63

الطريق سالكا بينهما، والعبور من الأولى إلى الثاني يمنعه كمال الأولى، بعدما أصبح النظر ينصب على الأساسي والضروري في حياة الفرد القصيرة[54].

تراجع مفهوم المحاكاة، محاكاة الطبيعة، إلى خلفية الاهتمامات الفكرية في العصر الوسيط لم يكن سببه المآل الممكن للفكرة الرواقية المثارة آنفا، بل يكمن السبب في أفكار خارجية عن الفكر الفلسفي وبالضبط في الثيولوجيا.

لقد ظهر اعتراض الآباء الأوائل من خلال حياكة النسيج الناعم الملون: لو أراد الله أن يرتدي الناس ألبسة ملونة لكان الله جل جلاله قد خلق الخراف بصوف ملون، هكذا اعترض أحد أشرس الثيولوجيين المسيحين دفاعا عن العقيدة الجديدة، وزاد ترتوليان Tertullien: «الله لا يروقه ما لم يصنعه هو ذاته. ألم يكن في استطاعته خلق خراف بلون أحمر أو أزرق؟ بإمكانه ذلك، لكنه رفض. وما لم يشأ الله فعله ممنوع التجرؤ على فعله[...] وما لم يكن الله مصدره فإن خصمه هو مصدره»[55]. لقد وضعت المسيحية الفن في وضعية النقيض للطبيعة، بفعل «شيطنة التقنية»[56]، ويتابع بلومنبرغ إن العقيدة المسيحية في هذا الجانب كانت في زمان تورتوليان تنقصها فكرتان مترابطتان لتكتمل صورتها؛ الأولى فكرة الإرادة الإلهية الواقفة خلف الطبيعة، والفكرة الثانية اللاحقة بالأولى لزوما هي كون الطبيعة الماثلة أمامنا إمكان من إمكاناتٍ لا نهائية بِقَدْر الطبيعة اللامتناهية للإرادة الإلهية.

شكل مفهوم الخلق والمفاهيم المرتبطة به مثل الإرادة والإمكان والقوة اللانهائية جهازا مفاهيميا وآلة مفاهيمية حربية ضيقت على كل فاعلية إنسانية، حتى وإن انحصرت في مجرد المحاكاة والتقليد. أدت هيمنة الإرادة الإلهية إلى إلقاء كل ما يوجد من دون إذنها في دائرة المرفوض. إننا أمام إدانة مبدئية ومطلقة لكل ما يمكن أن يصدر عن غير إرادة الله.

في البداية لم تكن فكرة القدرة الكلية للإله مع أوغسطين متطابقة مع فكرة قدرة لانهائية، فالله خلق العالم الموجود بقدرته الكلية، والعالم الذي وجد أول الأمر هو العالم الذي سيبقى ولن يلحقه أي تغيير. بهذا المعنى لم تبرح فكرة أوغسطين التصور القديم عن القدرة الجليلة للإله. أما محاولة الوقوف عند دلالة العلاقة بين العالم المتناهي والقدرة اللانهائية للسلطة الإلهية، فسيكون الموضوع الأثير لفكر العصر الوسيط[57].

54- مسألة قصر مدة حياة الفرد وضرورة اتخاذه إجراءات محددة وفي عجل من أجل الخلاص موضوعة اكتست أهمية كبيرة في الزمن الهلنستي وبداية المسيحية. والتقنية لن تكون في هذا الإطار من الأولويات للفوز بالخلاص. لن تصبح التقنية ذات أهمية إلا مع ظهور مقولة "الإنسانية" وفكرة "الخلاص الجماعي" مع الأنوار وفي الزمن الحديث.

55- ترتوليان Tertullien، ذكره بلومنبرغ في المرجع نفسه، ص. 65

56- Hans Blumenberg, **L'imitation de la nature**, op. cit., p. 65

57- المرجع نفسه، ص. 69

«لا يستنفد العالم المتناهي الكون اللامتناهي من إمكانات الوجود أي إمكانات القدرة الإلهية الكلية»[58]. هذا الشعار العام لثيولوجيا العصر الوسيط هو ما سيسمح بظهور فضاءٍ للجديد وللإبداع الفني من خلال الفارق الشاسع الذي سيقيمه بين الموجود بالفعل والموجود الممكن.

إن الثيولوجيا التي ضيقت الخناق على الإبداع الإنساني هي ذاتها التي ستكشف عن عدم التطابق بين الوجود والطبيعة. عدم التطابق هذا هو الذي سيجعل بلومنبرغ يتتبع المحفزات التي ساهمت في اتساع الفاصل بين الوجود والطبيعة، الأمر الذي سمح فيما بعد بمنح مجال أوسع للأصالة الإبداعية[59].

يذكرنا بلومنبرغ أن أرسطو نظر إلى الأعمال الفنية باعتبارها محاكاة للطبيعة، بمعنى أن مهندس المنزل عليه أن يشيده، وكأن الطبيعة أنبتته لو كان لها أن تفعل. طوما الأكويني Thomas d'Aquin في مراجعته لأرسطو[60] قال بأن محاكاة الطبيعة يجب أن تتوقف عند الأشياء التي يمكن للطبيعة أن تمنحها الوجود[61]. بمعنى أن العمل الفني يجب أن يتوقف عند ما كانت الطبيعة ستوجده؛ ما كان في طريقه إلى الإنجاز.

إذا كانت فكرة طوما الأكويني قد حددت مجال العمل الفني، فإن الفكر الثيولوجي سيوسع مجال الفعل الإلهي، ما سيفتح المجال أمام الفن واسعا لينهل منه. في سياق هذه التوسعة التي يدعونا بلومنبرغ إلى ترقبها، علينا أن نتأمل ما يقوله غيوم دوكام Guillaume d'Ockham في هذه العبارة: «لله القدرة على خلق أشياء لم يشأ خلقها». من الواضح أن هذه العبارة توسع مجال القدرة الإلهية ومجال الإمكان، لكي لا تنحصر قدرة الله في هذا العالم القائم. هذه فكرة غريبة عن الفكر اليوناني والأرسطي، ما يجعل الفلسفة السكولائية ليست تكرارا للأرسطية وعودة ببغائية إليها. هذا على صعيد تاريخ الأفكار، أما على صعيد الثيولوجيا، فإن توسيع قدرة الله جعلت الفكر السكولائي المتأخر في إحراج طرفاه هما: أولا، قدرة الخالق على الإتقان تُلزم الثيولوجيا المسيحية بالقول: إن العالم الذي خلقه الله ليس يضاهيه عالمٌ. ثانيا، وبالنظر لقدرة الخالق اللانهائية يَلزمها أن تقول: إن أي عمل من أعمال الخالق الواقعية لا يستنفد كل قدرته سواء من حيث الجلال أو من حيث الإتقان[62]. قرأ بلومنبرغ في مقترح نيكولاس دو كويز Nicolas de Cues حلا: «من وجهة نظر الإله هناك هامش للإمكان، بينما لا وجود لأي إمكان منظورا للعالم من وجهة نظر العالم»[63].

58- المرجع نفسه، ص. 74

59- ولعل هذا النمط من تتبع للمحفزات المتحكمة في التحولات التي قادت إلى منح مكانة خاصة للإبداعية البشرية هو السبيل الذي اختاره بلومنبرغ، وهي مقاربة يراها هذا الفيلسوف متناقضة مع كل حديث عن "الضرورة التاريخية". المرجع نفسه، ص. 76

60- يوضح بلومنبرغ في ما سيأتي أن هذه العودة لم تكن مجرد استعادة، لأن مقدماتٍ وتصورات ميزت فكر المرحلة الأخيرة من العصر الوسيط تجعلنا لا نقبل التطابق بين فكر هذه المرحلة وفكر الأرسطية القديمة.

61- المرجع نفسه، ص. 78

62- المرجع نفسه، ص. 81

63- المرجع نفسه، ص. 82

بعد هذا الحل الذي تنقصه فكرة تعدد العوالم، وهي الفكرة التي قرأ فيها بلومنبرغ شرط الإمكان الفكري لظهور الإنسان الخالق، يقف هذا الفيلسوف مع مظهر آخر من مظاهر التحولات المتسارعة التي توالت عند نهاية العصر والوسيط. ويتعلق الأمر بمحطة روني ديكارت الذي جعل من الفلسفة «نسق الإمكان، حيث أصبح واقع الوجود يدرك انطلاقا من إمكان الوجود»[64]. لا يهم في هذا السياق شبكة الروابط بين الوقائع بقدر ما يهم اكتشاف الإنشاءات الممكنة للوجود. الأهم أن يخضع الفكر لمنتوجاته الخاصة وليس لمنتوجات الطبيعة. فكما اختار الله من مجال الإمكان المفتوح العالَمَ الذي خلقَ، كذلك يستقي الإنسان عالمه من مجال الممكن ذاته[65].

بعد هذا التاريخ لمسار التحولات التي سبقت ظهور الإنسان الخالق، نتساءل مع بلومنبرغ: ما هو منبع الفن والتقنية الحديثين؟ يجيب: إثر انهيار نموذج «أحسن العوالم الممكنة» الليبنيتسي (نسبة إلى لايبنتس Leibniz) ظلت العوالم الممكنة المعين الأنطولوجي للفن والتقنية[66]. فبعد الضربات التي تلقتها نظرية أحسن العوالم الممكنة تبث أن هذا العالم ليس أحسن العوالم الممكنة، غير أن النقد لم يمتد لفكرة العوالم المتعددة الممكنة ذاتها. يمكن القول إن هذا كان من بين غنائم الحرب التي قادها فكر القرن الثامن عشر ضد آخر محاولات الثيوديسيا ذات الطابع الثيولوجي.

خلاصة

بعد هذا السفر، ليس غريبا أن يجد الشاعر نفسه في وضع شبيه بوضع خالق العالم قبل إقدامه على العمل، فـ«الشعر محاكاة للخلق وللطبيعة ليس فقط على مستوى الواقع، وإنما أيضا على مستوى الإمكان»[67]، حيث يقوم فن الشعر على «خلق أشياء لم تكن موجودة بفعل المحاكاة»[68].

أكثر من هذا، لم تعد الطبيعة نموذجا يُبهر بجلاله، ولم تعد محاكاتها تغري الرسام. فبعد نظرية التطور التي كشفت أن خلف مناظر الطبيعة الخلابة قتلا وفتكا وقانونا قائما على البقاء للأقوى وحربا ضروسا من أجل البقاء، اكتشف فجأة فرانز مارك Franz Marc وراء الأشجار والأزهار والتربة عالما مقززا رفعَ

64- المرجع نفسه، ص. 83
65- المرجع نفسه، ص. 84
66- المرجع نفسه، ص. 84
67- برايتينغر Breitinger، ذكره بلومنبرغ، المرجع نفسه، ص. 86
68- بودمر Bodmer، ذكره بلومنبرغ، المرجع نفسه، ص. 86

الحجاب عن قبح الطبيعة. لم تعد الطبيعة في القرن التاسع عشر تحمل نفس الصورة القديمة. لقد فقدت الطبيعة مكانتها كنموذج ومثال[69].

كما أصبح مفهوم الواقع أوسع وأرحب، حيث لا تستطيع أية ذات الإحاطة به أو ادعاء إدراكه في كليته. وتمثل في اعتقادنا رواية **أسابيع الحديقة** لخوان غويتيصولو النموذج المجسد للواقع الصلب المطلق العصي عن السبر والإدراك، والذي يسمح نظرا لطبيعته هذه بخلق عوالم متعددة، تساوي القدرة اللانهائية لخيال الإنسان. فرغم كل مجهودات المشاركين في لقاءات الحديقة الأسبوعية من أجل جمع المعطيات الحقيقية عن صاحب الأوراق الشعرية التي عُثر عليها بالصدفة، فإن الملتئمين أسبوعيا في فضاء الحديقة لتقديم نتائج أبحاثهم عجزوا عن بناء الواقع الحقيقي لحياة صاحب الأوراق. وبذلك، يمكن أن تكون كل حكاية من الحكايات التي نسجها كل فرد من أفراد المجموعة بناء على أبحاثه الخاصة هي الحكاية الحقيقية، كما يمكن أن تكون مجموع تلك القصص مركبَّة القصةَ الواقعية. يظل الواقع خفيا وعصيا، وغموض الواقع المطلق أمام الذات هو سبب إمكان خلق ما لا نهاية من نسخ الواقع المختلفة.

تجسد في نظرنا هذه الرواية كل معطيات الرواية الحديثة: الصدفة، وإمكان بناء سلاسل مختلفة من نفس الأحداث، وإمكان ربط علاقات متعددة بنفس الشخوص، وإمكان إعادة ترتيب الأزمنة...إننا أمام كل المعطيات التي تدفعنا إلى إعادة النظر في التصور القدَري للعالم. إن العالم منفتح على إمكانيات متعددة، وهذا التصور هو الذي قامت عليه الحداثة الفكرية.

لم يعد الفن يبحث عن النموذج والمثال، لقد أضحى هو المثال والنموذج. ومعلوم أن الرواية تحتل مكانة الصدارة في تحقيق التصورات الإستيطيقية للزمن الحديث. وعلى عكس فلاسفة آخرين اهتموا، في تأريخهم لظاهرة الحداثة، بالعقلانية العلمية والتحولات على مستوى مفاهيم الذاتية في بعدها الميتافيزيقي، نجد هانس بلومنبرغ يلتفت، إلى جانب آخرين من جوانب الحداثة التي لا تقل أهمية؛ أي إلى الرواية باعتبارها الممثل الأول للحداثة الفكرية[70].

لا تعتبر الرواية ملحمة زمن من دون آلهة كما قال جورج لوكاتش، ولا يجب أن تُقرأ باعتبارها تجربة التحرر من التصورات الثيولوجية التي هيمنت في الزمن السابق على العصر الحديث، إنها تعبير عن التنصيب الثيولوجي لإنسان الحداثة القادر على الخلق من عدم، لكن دون أن يحتل مكان الإله الثيولوجي، لأنه منفتح

69- المرجع نفسه، ص. 88

70- "ليس ديكارت وحده هو مؤسس الأزمنة الحديثة، في نظري، إنما سيرفانتيس كذلك [شريك في هذا الإنجاز]".

Milan Kundera, **L'art du roman**, cité par jean-Claude Monod, « préface », Hans Blumenberg, **Le concept de réalité**, op. cit., p. 19

على قدْر لا نهائي من الإمكانات والعوالم، ليس بينها تمييز، وليس فيها أحسن العوالم الممكنة[71]. ويبدو هذا جليا في قدرة الرواية على «تصوير ما لم يوجد قط، لكنه يمكن أن يكون»[72]. على أي أساس تقوم الرواية؟

إنها تُخرج إلى الوجود عالما، ولولا مبادرة الروائي لظل هذا العالم طي الصمت، دون أن يعني ذلك أنه في طي العدم.

71- Hans Blumenberg, **Le concept de réalité**, note 16, ibid., p. 53

72- هوييت Huet، ذكرته مارث روبير، سبق ذكره، ص. 26

قائمة المراجع

- Blumenberg, Hans, **La légitimité des Temps modernes**, trad. par Marc Sagnol et autres, Paris, Gallimard, 1999.
- Blumenberg, Hans, **Le concept de réalité**, trad. Jean-Louis Schlegel, Seuil, Paris, 2012.
- Blumenberg, Hans, **L'imitation de la nature et autres essais esthétiques**, trad. Isabelle Kalinowski et Marc de Launay, Hermann Editeurs, Paris, 2010.
- Blumenberg, Hans, **Paradigmes pour une métaphorologie**, trad. Didier Gammelin, Vrin, Paris, 2006.
- Descartes, René, **Méditations métaphysiques**, Flammarion, Paris, 1992.
- Dilthey, **Introduction aux sciences de l'esprit**, trad. Sylvie Mesure, Cerf, Paris, 1992.
- Koselleck**,** Reinhart, **Le règne de la critique**, trad. Hans Hildenbrand, Minuit, Paris, 1979.
- Lukács, Georg, **La théorie du roman**, trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Eds. Denoël/ Gallimard, Paris, 1968.
- Portier, Phillipe, « Charles Taylor et la sociologie de la sécularisation », in Sylvie Taussig (sous dir.), **Charles Taylor, Religion et sécularisation**, CNRS Eds., Paris, 2014.
- Robert, Marthe, **Roman des origines et origines du roman**, Ed. Bernard Grasset, Gallimard, Paris, 1972.
- حاتم أمزيل، **العلمانية في الفلسفة المعاصرة**، منشورات مختبر الدراسات الرشدية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، 2017

MominounWithoutBorders

Mominoun

@ Mominoun_sm

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

الرباط – أكدال. المملكة المغربية

ص ب : 10569

الهاتف : 54 99 77 537 212+

الفاكس : 27 88 77 537 212+

info@mominoun.com

www.mominoun.com

جميع الحقوق محفوظة © 2018

All rights reserved © 2018