بحث محكم | قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية | 15 أغسطس 2019

الفنّ والمقدّس
في شروط إمكان تسامح جمالي

أمّ الزين بنشيخة المسكيني
باحثة تونسية

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

جميع الحقوق محفوظة © 2019
All rights reserved © 2019

الفنّ والمقدّس في شروط إمكان تسامح جمالي[1]

1- نشر هذا البحث في مشروع التسامح في الثقافة العربية الإسلامية، إشراف ناجية الوريمي، مؤمنون بلا حدود.

ملخص:

يرسم مفهوم التسامح مجالاً إشكاليّاً وسيعاً تتقاطع صلبَه مفاهيم عديدة، وتتخاصم على أرضه أطراف متناقضة، وتولد في ثناياه أسئلة جديدة: فهو من حيث الحقل الدلالي يجمع بين المحبّة والحريّة والحقيقة والاختلاف والعدالة والاعتراف بالآخر. ومن حيث التاريخ هو مسرح لحروب دينيّة وركح للدماء. وهو من حيث الوعد يفتحنا على ضرورة إعادة ترتيب بيوتاتنا القديمة في علاقتنا بأنفسنا وبالآخر بأن نسأل ثانية: أَنحتاج اليوم إلى التسامح أم إلى العدالة؟ إلى التوبة أم إلى العقاب؟ إلى الرحمة أم إلى القصاص؟ أَنحتاج إلى التفكير بمفهوم التسامح أم التضامن أم التقاسم؟ فالتسامح يهدف خاصّة إلى نبذ العنف والتطرّف، والتضامن يحدث مع المتألّمين والمهجّرين والمنكوبين في أوطانهم وفي أحلامهم، أمّا التقاسم فيقوم بين متساوين في الإنسانية من أجل العيش معاً في عالم تلتهمه الذئاب المنفردة.

«نحن نعلم كم هو باهظ الثمن الذي دُفع منذ أن راح المسيحيّون يتشاحنون ويتقاتلون بسبب العقيدة. فمنذ القرن الرابع إلى أيامنا هذه ما فتئت الدماء تُسفك بغزارة، إن على المحارق ومنصّات الإعدام وإن في ساحات الوغى... فقد جرى نحرهم كالحيوانات الشاردة التي تُذبح في حظيرة مغلقة».

فولتير، رسالة في التسامح.

في إشكال العلاقة بين الفنّ والتسامح:

ذاكرة من الدماء وخرائط حزينة، دموع الكهّان والقساوسة وصكوك غفران بيعت في الأسواق، كنائس ومعابد دُمّرت بالكامل وأيقونات وتماثيل حُطّمت... إعدامات على الدولاب، وعظام تهشّمت، دحس ونهش وحرق وأوصال قُطّعت إرباً إرباً... ذاك هو تاريخ مفهوم التطرّف الديني أو **اللاتسامح**، مثلما عاشته الإنسانية منذ ترتيليان رجل الدين اليوناني، والقدّيس أوغسطين القرطاجنّي (الإمبراطورية الرومانية) مروراً بالحضارة البيزنطية (بين 726 و843 خاصة)، وصولاً إلى الحروب الدينية التي دامت قروناً (من الحروب الصليبية (1096-1291م))، إلى الحروب الدينية في أوربا نفسها بين البروتستانت والكاثوليك (1562-1787م)، إلى حدود حركات الإصلاح البروتستانتية التي قادها كلّ من لوثر (1483-1546م) وكالفن (1509-1564م). ولنقل: إنّنا نعيش اليوم، في هذا العالم المعولم الذي فقد قدرته على أن يكون عالماً، أيضاً حروب أديان كارثيّة. كأنّما قُدِّر للإنسان أن ينام ويصحو على صور الدماء: دماء أبناء موسى، ودماء أبناء المسيح، ودماء أبناء محمّد. لا يهمّ حينئذٍ أيّهم الضحيّة وأيّهم الجلاد؛ فالقرابين تحمل لوناً واحداً هو لون الدماء. **فمن ينصف الدماء؟** لا الدول ولا المحاكم بوسعها إنصاف ما لا يُغتفر. وحده ضرب من التسامح بوسعه تسهيل عملية العبور إلى ضفّة أجمل. لكنّ التسامح لا يحدث إزاء ما يمكن التسامح فيه؛ بل فقط إزاء ما لا يقبل التسامح[1].

يرسم مفهوم التسامح مجالاً إشكاليّاً وسيعاً تتقاطع صلبَه مفاهيم عديدة، وتتخاصم على أرضه أطراف متناقضة، وتولد في ثناياه أسئلة جديدة: فهو من حيث الحقل الدلالي يجمع بين المحبّة والحريّة والحقيقة

1- Cf. Ricoeur.P, «L'usure de l'intolérance et la résistance de l'intolérable», in: Diogène, Revue Trimestrielle, Paris, Gallimard, 176, 1996, pp.168-176. Voir aussi: Derrida, «Le siècle et le Pardon», in: le monde des débats, Decembre, 1999.

والاختلاف والعدالة والاعتراف بالآخر. ومن حيث التاريخ هو مسرح لحروب دينيّة وركح للدماء. وهو من حيث الوعد يفتحنا على ضرورة إعادة ترتيب بيوتاتنا القديمة في علاقتنا بأنفسنا وبالآخر بأن نسأل ثانية: أَنحتاج اليوم إلى التسامح أم إلى العدالة؟ إلى التوبة أم إلى العقاب؟ إلى الرحمة أم إلى القصاص؟ أَنحتاج إلى التفكير بمفهوم التسامح أم التضامن أم التقاسم؟ فالتسامح يهدف خاصّة إلى نبذ العنف والتطرّف، والتضامن يحدث مع المتألّمين والمهجّرين والمنكوبين في أوطانهم وفي أحلامهم، أمّا التقاسم فيقوم بين متساوين في الإنسانية من أجل العيش معاً في عالم تلتهمه الذئاب المنفردة.

لكنّ الأمر الذي يشغلنا ههنا ليس التسامح بوصفه مسألة دينية وسياسيّة لها تاريخها الخاصّ؛ بل نحن نقصد مفهوم الفنّ رأساً من أجل أن نمتحن إمكانيّة اللقاء بينه وبين مفهوم التسامح، وذلك باتّجاه ثنائيّ جماليّ جديد. ونحن حينما نقول: إنّ الأمر يتعلّق هنا بثنائيّ جماليّ من نوع خاصّ فنحن نقصد ما يلي: أنّ اللقاء بين الفنّ والتسامح لم يقع التفكير فيه إلا على نحو غير مباشر وعائم جدّاً؛ إذ إنّ التفكير في مسألة التسامح اليوم في علاقته بالفنّ يكاد ينزلق دوماً في حديث عن مفاهيم أخرى من قبيل العيش معاً، والحريّة والاختلاف، حريّة الضمير والحقّ في الإبداع... وهي دلالات التسامح الليبرالي المعاصر، أو إلى حديث عن الرحمة والصفح والتوبة، والمحبّة والغفران... وهي مفاهيم دينية في عمقها، أو عن القصاص والاعتذار والعفو... وهي مفاهيم قضائية في جوهرها.

إنّ الحديث عن الثنائي الجمالي «الفنّ والتسامح» يبدو، منذ أوّل وهلة، حديثاً محرجاً بمعنيين: الأوّل أنّ حقل الجماليات، منذ أفلاطون إلى حدود جاك رنسيار، إنّما يشتغل على الفنّ تحت راية مفاهيم مختلفة لم يكن التسامح يوماً أحدها، وذلك من قبيل الفنّ والمحاكاة (أفلاطون)، الفنّ والتطهير (أرسطو)، الفنّ والإمتاع (التوحيدي)، الفنّ والاستطراف (الأبشيهي)، الفنّ والذوق (كانط)، الفنّ وتجليات الروح (هيغل)، ديانة الفنّ (الرومانسية الألمانية)، الفنّ والتراجيديا (نيتشه)، الفنّ والالتزام (ماركس)، الفنّ والحقيقة (غادامر)، الفنّ والاختلاف (ليوتار، دولوز، دريدا)، الفنّ والاشتراك في المحسوس (رنسيار)، الفنّ والمقاومة (نيغري...).

والصعوبة الثانية تكمن في أنّ إشكاليّة التسامح تبدو في ظاهرها إشكالية دينية وسياسيّة أكثر منها إشكالية فنّية أو جمالية، إلا متى أخذنا التسامح بوصفه يفترض مفاهيم أخرى من قبيل التعايش واحترام عقائد الآخرين، أو القول بحقّ الجميع في الإبداع.

وعلى الرغم من ذلك بوسعنا أن نبني هذا الثنائي الفلسفي «الفنّ والتسامح» من جهتين: الأولى واقعة تحريم الصور التي سادت طول حروب الأديان المسيحيّة واليهوديّة؛ فنحن لا نستطيع فهم مسألة التسامح

في علاقتها بالفنّ إلا من جهة إعادة التذكير[2] بالحروب الدينية المسيحية تحديداً، بما هي ذاكرة من اللاتسامح القاتل؛ حيث يتعلّق الأمر بعلاقة الفنّ بالمقدّس، وبإمكانية تدخّل الفنّان في تجسيد المقدّسات ومنحها صوراً حسيّة مناسبة لها. أمّا الثانية فتتجلى في عودة هذه الحروب، تحت راية إسلاموية هذه المرّة، منذ واقعة 11 أيلول/سبتمبر 2001م، التي ضربت أضخم معمار جمالي ما بعد حديث؛ أي البرجين في أمريكا[3]، وصولاً إلى الاعتداءات على متاحف عريقة من قبيل متحف باردو في تونس، ومتحف الموصل في العراق. وذلك دون أن ننسى ما حدث ضمن واقعة شارلي إيبدو[4]، وقاعة الباتكلان[5]، والهجومات على نيس وبرلين وملهى البوسفور الأخيرة، وإن كان الفنّ فيها فنّ لهو فقط، أو حتى إن كانت مواقع للاحتفالات الدينية أو المدنية. **الفنّ والإرهاب**: أيّ شكل من اللقاء بينهما؟ وهل يمكن للفنّ أن يقاوم بالتسامح الإرهاب بما هو برادايم اللاتسامح بإطلاق؟ هل يمكن الدعوة إلى التسامح مع ما لايغتفر؛ أي قتل الأبرياء وتخريب المدن؟ هل تستطيع مجرّد رسومات أو قصائد أو أغنيات لا تملك من الوجود غير اللغة أن تحارب مكنة الإرهاب الكبيرة بترسانتها السياسية والحربية المرعبة؟ إذا كان الغرب قد تدرّب طويلاً على أشكال من المصالحة الجمالية بين **الفنّ والمقدّس** منذ الرومانسية الألمانية إلى حدود غادامر وريكور وأمبرتو إيكو، فهل بوسعنا - نحن العرب- اليوم أن نجد الطريق إلى شكل من التسامح الجمالي الذي يكون بمثابة علاج لمسألة الإرهاب، التي صارت إلى تهمة أنطولوجية لنا؟

إنّ الفنّ إذاً إنّما يلتقي بالتسامح على أرضيّة اللاتسامح أيضاً: إنّ تاريخ الفنّ مع التسامح هو تاريخ دماء وضحايا؛ هو تاريخ كلّ المبدعين (من شعراء وفلاسفة ومتصوّفة وكتّاب) الذين وقع اغتيالهم أو اضطهادهم منذ الحلاج والسهروردي وابن رشد[6] في ثقافتنا العربية الإسلامية، وصولاً إلى الحروب الدينية بين الكاثوليك والبروتستانت منذ القرن الثاني عشر إلى القرن الثامن عشر. وها نحن نعيش اليوم على وقع أحداث صدام بين الفنّ واللاتسامح. وعلى الرغم من ذلك، نحن نعتقد أنّ الفنّ بوسعه أن يدفع بالإنسانيّة نحو أفق آخر. ماذا يستطيع الفنّ إذاً إزاء التعصّب والتطرّف الديني؟ هل بوسع الشاعر أن يتصالح مع

2- Cf: Ricoeur.P, Op.cit: «.. A cet égard les guerres de religion en Europe constitueraient le paradigme durable de l'intolérance».

3- يرى بودريار في تأويله لهذه الواقعة أنّ ثمّة علاقة ما بين الإرهاب والمعمار، وأنّ «عنف العالم يمرّ عبر المعمار أيضاً.. وأنّ رعب الضحايا، بالنسبة إلى أربعة آلاف قضوا في هذين البرجين، لا ينفصل عن رعب العيش فيهما؛ رعب العيش والعمل في هذه التوابيت الحجرية المصنوعة من الأسمنت والفولاذ». انظر: بودريار (جان) وموران (إدغار)، عنف العالم، الحوار، سورية، 2005م، ص48. وانظر أيضاً كتابنا: الفنّ في زمن الإرهاب، ضفاف، بيروت، 2016م، ص31-32.

4- انظر: المرجع نفسه، الفصل السادس من القسم الأوّل بعنوان «الضحك والإرهاب»، ص59-69.

5- المرجع نفسه، «شهداء الفنّ، في الرقص على إيقاع الرصاص»، ص145-151.

6- انظر: المسكيني، فتحي، الهجرة إلى الإنسانيّة، دار ضفاف، بيروت، 2016م، ص11 وما بعدها.

المقدّس؟ أليس هوميروس هو من خلّد آلهة اليونان؟ ألم يقل هولدرلين أنّ الشاعر وحده بوسعه اقتفاء أثر المقدّس في العالم؟

إنّ غرضنا في هذا البحث هو استشكال علاقة الفنّ بالتسامح من خلال الأطروحة الآتية: وحده الفنّ يمكن أن يكون إطاراً إبداعياً للتشريع للتسامح الكوني الذي أشار إليه فولتير، في صيغة تنويريّة، ومنحه هيغل وجهة سرديّة مغايرة. في حين أنّ التسامح الديني يبقى دوماً تسامحاً خصوصياً؛ أي تسامحاً خاصّاً بكل دين. من أجل بيان ذلك تحاول هذه الورقة البحثيّة اختبار شروط إمكان مفهوم **التسامح الجمالي**، الذي نميّزه عن **التسامح الديني** القائم على حريّة المعتقد، وعن **التسامح التنويري** القائم على حقّ الأفراد في الإبداع باسم قيم الحريّة والاختلاف والقبول بالآخر. وفي الحقيقة من أجل التعرّف إلى الملامح الأوّلية لمفهوم التسامح الجمالي سوف نسعى في هذا البحث إلى اختبار الفرضية الآتية: ثمّة ضرورة للتمييز بين التسامح التنويري، الذي يسود الحديث عنه منذ لوك وفولتير إلى حدود التسامح الليبرالي المعاصر، وبين التسامح الجمالي الذي ولد انطلاقاً من المنعرج السردي للحداثة، منذ الرومانسيين مروراً بهيغل نفسه، وصولاً إلى التأويليين المعاصرين ولاسيما هايدغر وغادامر وريكور وفاتيمو، الذي يجد ضمن خطّ روحنة الفنّ مع كاندنسكي (Kandinsky) ومالفيتش (Malevich) وموندريان (Mondrian) وبول كلي (Paul Klée) التجليات الفنّية المعاصرة الجديرة به.

سنعتمد من أجل ذلك الخطاطة الآتية: أوّلاً: الوقوف عند حرب الأيقونات بما هي نقطة الصدام بين الفنّ والتعصّب الديني أو اللاتسامح، ولاسيما كما تمثّلها ترتيليان الذي شيطن الفنّ، ومن بعده القديس أوغسطين، الذي ساعد المسيحيين في روما القديمة على المرور من الصنم الوثني إلى الأيقونة المسيحية. ثانياً: التعرّف إلى مفهوم التسامح التنويري كما وقّعه كلّ من لوك وفولتير. ثالثاً: التعريف ببعض النماذج الفلسفية التي جعلت إمكانية **المصالحة** بين الفنّ والمقدّس ممكنةً، وذلك في أفق تحويل الفنّ إلى ورشة كبرى لاحتضان تجربة المقدّس والتعبير عنها في أرقى أشكالها. وهذه النماذج هي على التوالي: هيغل والمصالحة بين الفنّ والمقدّس، هايدغر والمعبد اليوناني، وغادامر وكينونة الصور؛ ذلك أنّ مسألة التسامح لا يمكن فهمها إلا في حقل العلاقة بين الدين ومعاداة الصور. علينا التنبيه ههنا إلى أنّ هذا البحث لا يشتغل رأساً على مقولة التسامح الجمالي، كما لو كانت معطاة ومستقرّة نظرياً؛ بل يطمح إلى جمع شروط إمكان هذا المفهوم، من جهة مخصوصة: **التسامح الجمالي بما هو شكل من المصالحة بين الفنّ والمقدّس**، وذلك من جهة التأويلات الفلسفية المعاصرة التي ساعدت منذ هيغل على إمكانيّة لقاء جميل وموجب بين الفنّ والمقدّس. تلك اللقاءات القائمة على الروحنة حيثما يقع تفقير الروح في العالم، وعلى إعادة القدرة على القداسة إلى العالم نفسه، بوصفه حديقة الكينونة الخاصّة بالبشر في اختلاف تجاربهم ورموزهم وأشكال احتفالهم بالحياة. وننبّه

هنا إلى أنّ هذا البحث سيخصص قسماً نقدياً في شكل آفاق استكشافية من أجل التفكير بمفاهيم أخرى في ما هو **أبعد من التسامح**، في عصر بلغ فيه عمر الفلسفة لحظة ما بعد فلسفات الذات التي وصفت بكونها ما بعد دينيّة، ما بعد ميتافيزيقية، وما بعد فلسفية أصلاً. هذه المفاهيم الجديدة التي تستأنف إمكانيات التسامح ما بعد الحديث هي خاصّة **التواصل «العلماني»**، **والتضامن «الليبرالي»**، **والتقاسم «الاشتراكي»**.. الأوّل نظّر له هابرماس ضمن كتاب (**نظرية الفعل التواصلي**) (1981م)، والثاني اقترحه الفيلسوف الأمريكي المعاصر ريتشارد رورتي ضمن كتاب (**التهكّم والعرضيّة والتضامن**) (1990م)، والثالث نعثر عليه لدى الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك رنسيار في نصّه (**تقاسم المحسوس**) (2000م). الأوّل يطالب الفنّ بأن يكون حقلاً تواصليّاً بامتياز، والثاني يقترح التهكّم الليبرالي من أجل التضامن مع المتألّمين في العالم عبر سرديات صغرى تصف هشاشة الوضعية الإنسانية الحالية، والثالث يعوّل على مفهوم المساواة الجمالية التي ينجزها الفنّ عبر إعادة توزيع جديدة للمحسوس. صفوة القول: يتعلّق الأمر في هذا البحث بمتابعة مسألة التسامح عبر ثلاثة مفاهيم فلسفيّة هي على التوالي: التسامح (لوك وفولتير)، والمصالحة (هيغل، هايدغر، غادامر)، والتعايش (بأشكاله المختلفة: التواصل، التضامن، والتقاسم)، والحبّ (باديو، ريكور) كآخر ما تبقى لإنسانيّة تكاد تتحوّل كلّ يوم إلى ذاك «الإنسان المهدور دمه»[7] حيثما حلّ.

I- حرب الأيقونات:

لقد ارتبطت مسألة تحريم الصور، أو حرب الأيقونات، بالخصومة التي أقامتها الكنيسة الكاثوليكيّة مع الديانات الوثنيّة التي تقوم على عبادة الأوثان والأصنام والأيقونات؛ فهي حرب دينيّة وسياسيّة في جوهرها تقوم من جهة على التعصّب للدين المسيحي بوصفه الدين الوحيد الصحيح، ومن جهة أخرى على رغبة الأباطرة في السطو على الشأن الديني. ويعني (iconoclasme) حرفيّاً تكسير الأيقونات؛ أي الأصنام والتماثيل والأوثان؛ أي كلّ التمثلات الدينية من النوع التصويري. وتُعدّ واقعة تكسير الأيقونات أو الأصنام عقيدة قديمة جدّاً؛ إذ وجدت منذ الفراعنة؛ حيث كانت أصنام الفراعنة الأرباب تُحطّم من طرف من يستلم العرش من بعدهم. وتحطيم الأصنام عقيدة يهوديّة تستند إلى الآية رقم (4) من الكتاب المقدّس من سفر الخروج التي تقول: «لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورة ممّا في السماء من فوق وما في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض» (الكتاب المقدّس، سفر الخروج، الأصحاح 20، الآية 4). وتحطيم الأصنام عقيدة مسيحيّة أيضاً وقع استئنافها مع الإسلام. وتكمن المسألة رأساً في إمكانيّة تجسيد الربّ أو عدم جواز

7- Giorgio Agamben, Homo Sacer¬ Le pouvoir de la vie nue, Paris, Seuil, 1997.

ذلك. وتُعدّ الحرب ضدّ الأيقونات تاريخاً مؤلماً للاتسامح الديني ذهب ضحيّته الكثيرون من رجال الدين ومن الساسة ومن الفنّانين أنفسهم.

سوف نقتصر في هذه المرحلة من البحث على إعادة المرور ببعض الأحداث الدينيّة والتاريخية النموذجيّة لحرب الأيقونات، التي امتدّت من القرن الثالث الميلادي في روما إلى حدود القرن الثامن عشر في أوربا، مروراً بالحرب الدينية البيزنطية، ثمّ الغزوات الإسلامية والحروب الصليبيّة. كلّها كانت حروب أديان علّنا نعيش على وقعها وعلى وقع عودتها على نحو أكثر فظاعة في العصر الحالي. ما يهمّنا ليس المقاربة التأريخية؛ بل فحسب استدعاء بعض الوقائع الكبرى من أجل فهم ما يحدث لحماً ودماً في طيّات إشكالية التسامح في علاقتها بالفنّ بما هو قطعة جوهريّة من الصراع الديني على تدبير ذاكرة الشعوب. سنقتصر على المرور بثلاث محطّات براديماتيّة: الأولى: خاصّة بروما القرن الثالث للميلاد، التي تميّزت **بشيطنة ترتيليان للفنّ** والفنّانين بما هم صنّاع أصنام، والثانية: خاصّة **بمدينة الله** التي أسّسها أوغسطين بعده ضدّ مدينة الوثنيين وأصنامهم، والثالثة: خاصّة **بالحقبة البيزنطية** لأنّها شهدت أهمّ حرب ضدّ الأيقونات[8].

1- ترتيليان وشيطنة الفنّ:

ترتيليان هو أوّل أب مسيحي للكنيسة اللاتينيّة، ولد في قرطاج وعاش فيها (150م أو 160-220م)، وهو أوّل كاتب لاتيني استعمل مفهوم الثالوث، وهو أيضاً أكثر رجال الدين كراهية للفنّ الذي ارتبط في عصره بصناعة التماثيل والأصنام. ولقد عُرف ترتيليان القرطاجنّي بكراهيّته لآلهة الوثنيين ولليهود وللهراطقة. وهو في ذلك يقدّم نموذجاً للاتسامح بإطلاق. وعلينا أن نسأل دائماً: هل ثمّة علاقة بنيويّة بين الهويّة الدينيّة والكراهيّة؟[9].

يرى ترتيليان «أنّ أبشع جرائم النوع البشري هي عبادة الأصنام»[10]، ويربط بين عبادة الأصنام والمسرح اليوناني. وهو، في هذا السياق، إنّما يذهب تحديداً إلى أنّ المسرح هو باب الشيطان، فهو موضع مخصّص لعبادة فينوس. والسبب وراء هذا الأمر أن ترتيليان إنّما يتبنّى موقف أفلاطون من شعراء المسرح التراجيديّ، فالمسرح عنده يقوم على محاكاة أفعال الآلهة؛ أي على عبادة الأصنام. وهو يذهب في هجومه على الفنّانين النحّاتين والمزخرفين، إلى حدّ تجريمهم، معتبراً أنّ «عبادة الأصنام ضرب من جريمة القتل». وترتيليان هنا يدحض مفهوم المحاكاة ويرفضه. وهنا ينبغي التوقّف قليلاً عند مفهوم الصنم (idole) مثلما

8- علينا أن ننبّه هنا إلى أنّ اللحظة الإسلامية لا تدخل في مضمار هذا المقال؛ لأنّها تتطلّب بحثاً من نوع آخر.

9- المرجع نفسه، ص33 وما بعدها.

10- cité par Georges Didi-Huberman, l'Image Ouverte, Paris Gallimard, 2007, p. 108.

عرّفه ترتيليان نفسه. كتب ما يلي: «لا ينبغي علينا أن نعتقد أنّه يجب علينا أن نسمّي صنماً تمثالاً وقع تمثيله صلب تمثّل بشري، فالاشتقاق اللغوي هنا أمر ضروريّ؛ ذلك أنّ أيدوس، في اللغة اليونانية، إنّما تعني الشكل... لذلك فإنّ كلّ شكل سواء كان كبيراً أو صغيراً ينبغي أن يُسمّى صنماً»[11] إنّ الأمر يتعلّق هنا بالفنّانين الذين اعتنقوا الوثنيّة، بمجرّد أنّهم اتخذوا من أفروديت نموذجاً لفنّهم؛ هؤلاء الفنّانين يحرّم عليهم ترتيليان دخول باب الكنيسة مثلما حرّم أفلاطون على شعراء التراجيديا الدخول إلى جمهوريّة الفلاسفة. وفي هذا السياق كتب ترتيليان ما يلي: «إنّ صنّاع الأصنام هؤلاء قد وقع قبولهم في الأنظمة المقدّسة للكنيسة. يا لها من جريمة نكراء. إنّ اليهود لم يغمسوا أياديهم في دم المنقذ إلا مرّة واحدة. لكنّ هؤلاء يمزّقون جسد المسيح كلّ يوم... يا لها من أيادٍ مدنّسة للمقدّسات ينبغي قصّها... وأيّ أيادٍ تستحقّ أن تُقطع أكثر من تلك الأيادي التي تفضح كلّ يوم جسد المسيح»[12]. هذا النصّ يشهد على مدى كراهيّة ترتيليان للفنّ والفنّانين، إلى حدّ تجريمهم والدعوة إلى قطع أياديهم؛ لأنّ تلكم الأيادي، بحسب ترتيليان، مزّقت جسد المسيح برسمه أو نحته. والجدير بالذكر هنا أنّ الفنّ قد ارتبط في العصور المسيحيّة القديمة بالوثنيّة، أو دين عبادة الأصنام. إنّ أهمّ ما نظفر به هنا أنّ هذه الشيطنة للفنّ، التي نشهد عودتها في عصرنا لدى بعض الفئات المتعصّبة دينيّاً، قد كانت علامة قصوى على تعصّب دينيّ جذريّ للدين المسيحي في فترة كان فيها هذا الدين قائماً على كراهية ما هو مرئيّ؛ لأنّ ما يرى هو مجال للشهوة وللخطيئة[13].

2- لحظة القدّيس أوغسطين ومدينة الله:

كتاب (**مدينة الله**) هو النصّ المسيحي البرادايماتي الذي كتبه القدّيس أوغسطين دفاعاً عن المسيحيّين ضدّ الوثنيين؛ أي ضدّ عبادة الأصنام. لكن ما يهمّنا هو أنّ أوغسطين قد انخرط هو الآخر بعد ترتيليان في الحرب ضدّ الصور. وقد كتب القديس أوغسطين القرطاجنّي (**مدينة الله**) ما بين سنة (413م) و(427م)، وذلك في سياق تاريخي متأزّم من تاريخ روما؛ روما التي وقع غزوها وتدميرها من طرف الغوطيين، وهو الأمر الذين أنتج ردّة فعل من طرف الوثنيين الذين اتّهموا الدين المسيحي وبدؤوا في التجديف عليه. وهو ما جعل أوغسطين يكتب في مقدّمة كتابه قائلاً: «وهذه المدينة... سأتكفّل بالدفاع عنها ضدّ أولئك الذين يفضّلون آلهتهم على الربّ الذي أسّسها». ويذهب القدّيس أوغسطين في دفاعه عن المسيحيّة مذهباً وصفه الدارسون بضرب من التسامح الفكري، على الرغم من معاداته للصور الوثنية؛ فهو يرى من جهة، ووفقاً للتصوّر

11- Ibid, pp. 109-110.

12- Ibid, p. 110.

13- ربّما يكون ثمّة علاقة رمزية عميقة بين كراهية الصور واضطهاد النساء؛ لأنّ الصورة هي رمز للخطيئة الأولى أيضاً. فما كانت حوّاء لتدفع بآدم إلى الأرض لو لم تنظر إلى الشجرة، ولو لم يغرها الثعبان، ولأنّها نظرت فرأت، فالصورة تكون حينئذٍ قد أغرتها بفعل الخطيئة. وهذه أطروحة نعثر عليها لدى روجيه دي بري الذي نقرأ تحت قلمه ما يأتي: «إنّ ديانات التوحيد هي ديانات الآباء والأبناء، يحجبون البنات والأخوات من أجل الصمود أكثر في وجه إغراءات الصورة المدنّسة».

الأفلاطوني المحدث، أنّ الشكل الأيقوني لا يملك أيّة قداسة، وهو خاضع للمقاييس الاعتباطية للفنّان؛ حيث وحده الفنّان بوسعه أن يمنح هذا الشكل أو ذاك لفينوس أو للعذراء. وعلى الرغم من ذلك إنّ هذه الأيقونات بوسعها أن تساعد الأمّيين من الرعاع على منحهم صورة دينية كما لو كانت ذكرى أو عبرة أو زخرفاً لتقريب الربّ من البشر[14]. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ التسامح المسيحي قد ولد في بدايته مع أوغسطين، الذي يدعو في العظة رقم (62) إلى معاملة الوثنيين بالحسنى ودعوتهم إلى المسيحية بالحجّة والموعظة الحسنة، وألا يقع استعمال العنف معهم.

3- معاداة الصور في الحضارة البيزنطيّة:

امتدّت حرب الأيقونات في العهد البيزنطي على فترة زمنيّة استمرت نحو مئة سنة من (726م) إلى (843م). وفيها حرّم الأباطرة البيزنطيّون عبادة الصور، وأمروا بتدمير كل التماثيل والأيقونات التي تجسّد المسيح والعذراء والقدّيسين، سواء كانت هذه الصور فسيفساء مرسومة على الجدران أم صوراً للمسيح والقدّيسين أو حتى زخرفة للكتب. وظهرت هذه الحرب على الصور في فترة سياسية متوتّرة كانت فيها الإمبراطورية البيزنطية مهدّدة بالغزوات العربية وبهجومات البلغار. وقد تميّزت هذه الحقبة التاريخيّة بعقائد دينية مسيحية تستأنف إحدى الهرطقات الخاصة بطبيعة المسيح. وكانت المسألة الجوهرية تقوم على الأسئلة الآتية: المسيح بشر أم إله؟ إمّا أنّ المسيح له طبيعتان وإما أنّ مريم ليست أمّاً إلا للإنسان؟ وإمّا أنّ الابن هو في مرتبة أقلّ بالنسبة إلى الأب؟ أو لا يمكن تجسيد صورة المسيح؟

والمسألة بالنسبة إلى تجسيد صورة المسيح هي الآتية: إمّا أنّ رسّام الأيقونة لا يجسّد سوى إنسانية المسيح، وهو بذلك يسقط في المذهب النسطوري، (وهو مذهب ديني يقول بوجود أقنومين للمسيح، وينكر على مريم لقب أمّ الله، وقد حرّمه مجمع افس سنة 431م)، وإمّا يخلط بين الطبيعتين ويصبّ في عقيدة الطبيعة الواحدة.

وجملة القول أنّ مقاومة الكنيسة البيزنطية لتجسيد المسيح تنخرط إذاً ضمن محاربة طقوس الوثنيين الذين أكثروا من صناعة التماثيل والفسيفساء التي تجسّد الآلهة والربّات والأباطرة المتألّهين. وفي الحقيقة يتعلّق الأمر بصراع سياسي ديني بين الأباطرة والكهّان على الشأن الديني وقع فيه اضطهاد كل من يحترف صناعة الأيقونات، وتمّ فيه إعدام الكثيرين من رجال الدين والحرفيين.

14- Cf, Henri Lavagne, «La tolérance de l’église et de l’Etat à l’égard du paganisme dans l’antiquité tardive», in: Etude littéraire, volume N.32, Printemps 2000, pp. 54-46.

غير أنّ ما يهمّنا ههنا في واقعة تحريم الصور هو ما لحق الفنّ من أضرار يمكن اختزالها في الوقائع الآتية:

- وقائع اللاتسامح الفظيعة التي أدّت إلى العديد من الاضطهادات والإعدامات للحرفيين الذين يصنعون الأيقونات والنحاتين والمزخرفين، وكلّ من يشري هذه الأيقونات أو يشتريها.

- لقد وقع تفقير المعمار والزخرفة الفنّية، واقتصرت الصور على الصليب وبعض صور الحيوانات أو النباتات وبعض الأشكال الهندسية، وشهد المعمار المدني ضرباً من الارتكاسة في حين ازدهرت صناعة النسيج.

- في عصر تحريم الصور البروتستانتي الغربي، منذ الحرب الدينية سنة (1562م)، وقع تدمير كنائس برمّتها، كما وقع في الثورة الفرنسية نفسها سنة (1793م) تدمير الكثير من الآثار الفنّية الدينيّة.

II- مفهوم التسامح التنويري:

تُعدّ **(رسالة في التسامح)** (1679م) للفيلسوف الإنجليزي **جون لوك** بمثابة أوّل مصنّف حديث يوقّع فلسفياً ولادة هذا المفهوم. وقد كتبت هذه الرسالة في المنفى، وفي سياق سياسي مشحون بالخوف من دخول الكاثوليكيّة إلى إنجلترا، ونُشرت دون اسم الكاتب. وفيها يقع التشريع لمفهوم التسامح المدنيّ الذي يقوم على فصل الشأن الديني عن الشأن السياسي. وعليه لا يمكن لأيّ حاكم أن يفرض دينه على الآخرين بالقوة والسيف؛ وذلك لأنّ رعاية النفوس وخلاصها ليست من مشمولات الدول. ووفقاً لذلك ليس من مشمولات الحكّام التأسيس لأيّة بنود تتعلّق بالإيمان أو بأشكال العبادات والعقائد. ويقوم **التسامح المدنيّ** في جملته على ثلاثة اعتبارات كبرى: أوّلاً: الفصل بين الكنيسة والدولة، ومن ثَمَّ وضع حدّ لتدخّل الحاكم في الشأن الديني؛ أي وضع حدّ لكلّ أشكال الاضطهاد السياسي التي سلّطها الأباطرة الرومان المسيحيون طول قرون من الزمن على ضمائر رعاياهم وممتلكاتهم وأبدانهم وعقولهم. ثانياً: حريّة المعتقد لأنّه «ليس ثمّة إنسان ملتزم بطبيعته بكنيسة معيّنة أو بطائفة معيّنة»[15]. ثالثاً: يتعلّق الأمر بالتأسيس لما يسمّيه جون لوك «واجب التسامح»[16] القائم على الاقتناع والاستحسان والإنذار والنصيحة. هكذا يوقّع لوك الملامح الكبرى لمفهوم التسامح التنويري المدني، وهو مفهوم سيقع استئناف الاشتغال عليه مع فولتير بعد قرابة قرن من الزمن.

15- لوك، جون، رسالة في التسامح، ترجمة منى أبو سنّة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997م، ص27.

16- المرجع نفسه، ص31.

(**رسالة في التسامح**) (1763م) لفولتير هي، إذاً، من أهمّ النصوص الحديثة التي وقّعت بعد لوك مفهوم التسامح ضدّ كل أشكال اللاتسامح الدينية التي عاشتها أوربا المسيحيّة وفرنسا تحديداً بين (1562م) و(1598م) فيما يسمّى الحرب الدينية. والرسالة تحتوي على أربعة وعشرين فصلاً يدافع فيها فولتير عن التسامح بين الأديان ضدّ كل أشكال التعصّب والخرافة. ويتدرّج الكتاب من واقعة إعدام على الدولاب بسبب الصراع بين البروتستانت والكاثوليك، وينتهي إلى ضرورة التشريع لمفهوم التسامح الكونيّ. وتُعدّ الرسالة بمثابة إنصاف رمزي لضحايا الإرهاب الديني المسيحي، وبمثابة نداء فلسفي لوضع حدّ لحروب الأديان. ويبدو أنّ هذه الرسالة لفولتير لا تزال على راهنية قصوى، حيث ازداد عدد مبيعاتها في فرنسا بعد أحداث شارلي إيبدو تحديداً على نحو مذهل، فارتفع عدد قرّاء الرسالة من (11500) سنة (2014م) إلى (185) ألف سنة (2015م).

تنفتح (**رسالة في التسامح**) لفولتير (1763م) على واقعة إعدام دينيّة قائمة على اللاتسامح. يتعلّق الأمر بإعدام جان كالاس بالدولاب بعد تهشيم عظامه، بسبب قضيّة دينيّة تعود إلى الاضطهاد الديني الذي سلّطه الكاثوليك على البروتستانت في القرن الثامن عشر. وهو اضطهاد عانت منه أوربا طول ما يقارب ستّة قرون من القرن الثاني عشر إلى القرن الثامن عشر. وجان كالاس هو مواطن فرنسي من تولوز جنوب فرنسا اتّهم بقتل ابنه فوقع إعدامه بسبب تهمة دينية تبدو باطلة. وعلينا أن نتوقّف قليلاً عند هذه الواقعة؛ لأنّها مثّلت بالنسبة إلى فولتير الدافع الفلسفي العميق وراء كتابة (**رسالة في التسامح**)؛ ذلك أنّ تنشيط قيمة التسامح فلسفياً يبدو لفولتير الحلّ الوحيد لإنقاذ أوربا التي انحدرت في هاوية حروب دينية خلّفت ضحايا بالآلاف، ودمّرت مدناً، وتركت وراءها خراباً في البلاد وفي العباد. ولقد سرد فولتير تفاصيل هذه القضيّة البرادايماتية على نحو مثير سنكتفي ببعض ملامح هذا السرد. يكتب فولتير ما يأتي: «إنّ جريمة قتل جان كالاس، التي اقترفت بسيف العدالة في مدينة تولوز بتاريخ التاسع من آذار/مارس (1762م)، هي واحدة من أبرز الوقائع القمينة باسترعاء اهتمام جيلنا وأبناء الأجيال القادمة... إنّ هذه القضيّة هي في آن معاً قضية دين وانتحار وقتل أب. وبيت القصيد فيها معرفة ما إذا كان أب وأمّ قد عمدا إلى خنق ابنهما إرضاء لله، وما إذا كان أخ قد خنق أخاه، أو صديق قد خنق صديقه، وما إذا كان القضاة يستأهلون اللوم والإدانة لأنّهم أمروا بتعذيب أبٍ بريء على الدولاب حتى الموت، أو على العكس لأنّهم وفّروا حياة أمّ وأخ وصديق مذنبين»[17].

يقدّم فولتير جان كالاس بأنّه كان رجلاً صالحاً، بعيداً عن كلّ أشكال التعصّب الديني، فهو بروتستانتي، لكنّه لم يعارض تحوّل ابنه إلى كاثوليكيّ، إضافة إلى كونه كان يستقبل في بيته خادمة كاثوليكيّة على مدى ثلاثين عاماً. وهو ما نقرؤه تحت قلم فولتير قائلاً عن الضحيّة: 'كان الرجل بعيداً كلّ البعد، على ما يبدو، عن

17- فولتير، رسالة في التسامح، ترجمة هنريت عبودي، دار بترا، دمشق، ص9-10.

ذلك التعصّب الغبيّ الذي من شأنه أن يمزّق أواصر المجتمع كافّة، فلم يعارض ارتداد ابنه عن البروتستانتية، واستقبل تحت سقف بيته، على مدى ثلاثين سنة، خادمة كاثوليكية ورعة تولّت تربية أبنائه جميعاً»[18].

أمّا عن الابن الذي ارتدّ عن البروتستانية، ويدعى مارك أنطوان فقد انتهى بأن انتحر ذات يوم إثر خسارة له في القمار، وهو بحسب فولتير «شابّ مضطرب الذهن، ميّال إلى الاكتئاب وحادّ الطباع»[19]. وقد قرّر أن يضع حدّاً لحياته، وأخبر بذلك صديقاً له، وانتهى مشنوقاً على باب بجوار مخزن أبيه. وعلى إثر انتحار الابن «ارتفع صوت أحد المتعصّبين من الرعاع يعلن أنّ جان كالاس قد أقدم على شنق ابنه مارك أنطوان. وتعالت الأصوات تردد هذا الاتهام، فانعقد الإجماع عليه في مثل لمح البصر. وزاد آخرون أنّ الميّت كان سيرتدّ عن البروتستانتية غداة ذلك اليوم، وأنّ أسرته ولافيس الشابّ قد خنقاه كراهية بالدين الكاثوليكي»[20]. هكذا وقعت الحكاية بحسب سرد فولتير لها، وهكذا يولد التعصّب في لمح البصر: إنّه يأتي من جموح الرعاع وانفعالاتهم التي لا عقل يبرّرها. وهو ما يقرّه فولتير: «عندما تنفعل العقول تجمح وتجنح»[21]. وفعلاً وقع إعدام جان كالاس في ذكرى فظيعة هي «ذكرى مجزرة قضى فيها زهاء أربعة آلاف هوغونوتي» (بروتستانتي)، وزيّنت منصّة الإعدام التي سيقضي فوقها جان كالاس نحبه على الدولاب أحسن زينة من أجل أن يزداد «خيال الشعب المحتقن احتداماً وهيجاناً»[22]. والنتيجة التي يخرج بها فولتير من هذا المشهد التاريخي الفظيع يصوغها كما يلي: «ولكن يبدو أنّ التعصّب، الذي ساءه ما حققه العقل من إنجازات، راح يتخبّط تحت وطأته بمزيد من الغيظ والحنق»[23].

إنّ ما يهمّنا من هذه الرسالة في التسامح لفولتير، التي تؤرّخ لأشكال الفظاعات التي ارتكبتها الكنيسة المسيحية في صلب الصراع بين الكاثوليك والبروتستانت، والدماء التي أريقت بسبب تعصّب كنيسة لعقيدتها ضدّ كنيسة أخرى، هو تحديداً تشريعه لمفهوم **التسامح الكوني**، وذلك ضمن الفصل الثاني والعشرين من الرسالة؛ حيث يكتب ما يأتي: «لم أكن في حاجة إلى حذق كبير أو بلاغة متكلّفة كيما أثبت أنّ على المسيحيين أن يكونوا متسامحين فيما بينهم. غير أنّي سأذهب الى أبعد من ذلك، فأدعوكم إلى اعتبار البشر جميعاً إخوة لكم. ماذا قد تجيبون، أيكون التركي شقيقي؟ والصينيّ شقيقي؟ واليهوديّ؟ والسامي؟ أجل بلا ريب ألسنا

18- المصدر نفسه، ص10.
19- المصدر نفسه.
20- المصدر نفسه، ص12.
21- المصدر نفسه.
22- المصدر نفسه.
23- المصدر نفسه، ص14.

جميعاً أبناء أب واحد ومخلوقات إله واحد»[24]. ههنا يولد إذاً مفهوم التسامح الكوني تحت قلم فولتير من أجل الحسم مرّة واحدة في كل فظاعات التعصّب الديني التي عاشتها المسيحية طول قرابة اثني عشر قرناً من اللاتسامح الدينيّ[25] (من ترتيليان القرن الثالث الميلادي إلى واقعة إعدام جان كالاس 1762م).

غير أنّ فولتير لم يشتغل كثيراً على هذا المفهوم واختزله في دلالة الأخوّة المسيحيّة في جوهرها، حيث شرّع فلسفيّاً وتنويريّاً، مرّة أخرى، لضرورة اعتبار كلّ البشر إخوة، وذلك بوصفنا جميعاً مخلوقات خالق واحد: ذاك هو المبدأ الفلسفي الكبير الذي يؤسس عليه فولتير مفهوم التسامح الكوني، وكأنّما هو يستبق على ضرب من الدين الكونيّ الذي أسّس له كانط في كتاب (**الدين في حدود مجرّد العقل**) المنشور سنة (1793م). ومن أجل تفسير هذا المبدأ، الذي يذهب فيه إلى ضرورة عدم التمييز بين المسيحي وغير المسيحي، بين المؤمن والعبقري، اكتفى فولتير بنصّ تهكّمي ينتهي فيه ساخراً من ظنّ العوام أنّ الربّ ربما خيّر الحمقى المؤمنين على عباقرة الإنسانية وحرمهم من جنّته[26].

III- التسامح الجمالي أو المصالحة بين الفنّ والمقدّس:

1- هيغل والمصالحة الجمالية بين الدين والعالم:

يتعلّق الأمر بضرب من «المنعرج السرديّ للحداثة»[27]، الذي اتّخذ ملامحه الأولى مع الرومانسيّة الألمانيّة، وصياغته الفلسفيّة مع هيغل، واستئنافه مع أقطاب التأويليّة المعاصرة (هايدغر، غادامر، بول ريكور). وضمن هذا المنعرج تقع إعادة ترتيب العلاقة الجوهريّة بين الفنّ والمقدّس. وذلك من خلال ما يأتي: أوّلاً: القطع مع الفصل الأفلاطوني بين الفلسفة والشعر. ثانياً: الإعلاء من قيمة الشعر بجعله هو «اللغة الأمّ للجنس البشريّ». ثالثاً: القول بضرب من «ميثولوجيا العقل»، واستعادة كلّ النشاط الرمزي والتخييلي البشري، وعدِّه التعبيرة القصوى عن أرواحنا العميقة. رابعاً: المصالحة بين الشعر والدين، وبين العقل والمخيّلة، وبين الفنّ والمقدّس، باعتبار أنّ «العقل شاعر مباشر: مخيّلة منتجة بلا وسائط، العقيدة شاعر

24- المصدر نفسه، ص163.

25- «صحيح أنّ أشباه هذه الفظائع، التي لا يتقبّلها عقل، لا تلطّخ وجه الأرض يوميّاً، ولكنّها كانت فيما مضى متواترة؛ بل قد يسعنا، لو سردنا تفاصيلها، أن نضع مجلّداً أضخم بكثير من الأناجيل التي تدينها أصلاً. فعلاوة على القسوة المفرطة التي ندلل عليها عندما نضطهد، خلال هذه الحياة الوجيزة، كلّ من لا يفكر على منوالنا، أفلا ندلل أيضاً على جسارة لا متناهية عندما نحكم عليه باللعنة الأبديّة؟ ذلك أنّه لا يجوز لذرّات عابرة مثلنا أن تستبق على أحكام الخالق». المصدر نفسه، ص165.

26- قال فولتير: «إنّي أرى جميع موتى القرون السابقة، وقرننا هذا، يمثلون في حضرته. أواثقون أنتم من أنّ خالقنا وأبينا سيقول للفاضل كونفوشيوس، أو للمشرّع صولون، أو لفيثاغورس، أو لزالقوس، أو لسقراط، أو لأفلاطون، أو للأباطرة الأنطونيين المؤلّهين، أو لترايانوس الطيّب، أو لتيطوس، أو لأبقراتوس، أو لسواهم من نخبة البشر وخيرة الناس: «ابتعدوا عنّي أيّها المسوخ، اذهبوا وتحمّلوا عقوبات لا متناهية شدّة وديمومة، وليكن قصاصكم أبديّاً مثلي. أمّا أنتم يا أحبّائي، جان شاتيل وراقاياك وداميان وكارتوش... إلخ، أنتم يا من قضيتم نحبكم وفق الطقوس المنصوص عليها، فاجلسوا على يميني وشاركوني في ملكوتي وغبطتي. أتنكصون على أعقابكم مستفظعين هذه الكلمات».

27- انظر: المسكيني، فتحي، الهويّة والحريّة: نحو أنوار جديدة، دار جداول، بيروت، 2011م، ص19-130.

غير مباشر: مخيّلة منتجة بلا وسائط» (العبارة لنوفايس)؛ إنّه ضمن هذا المنعرج تقع زحزحة الحداثة من الأفق العقلاني التنويري القائم على المنهج والحقيقة العلمية، وعلى رفض الأساطير والأحكام المسبقة، وتوجيهها نحو حقل السرديّات، بما هي الحقل الخصب لتأسيس ضروب من المصالحة بين الفنّ والدين، بين الدين والعالم، بين الشعوب ومقدّساتهم عامّة. وتُعدّ الهيغليّة من أكبر سرديّات الحداثة، ولعلّها أهمّها وأكملها من جهة العبارة الفلسفية. غير أنّ ما يهمّنا هنا هو السؤال الآتي: كيف نجح هيغل في المصالحة بين العقل وأساطيره، بين الفنّ والدين، بين الشعوب وذاكرتها العميقة؟ يتعلّق الأمر بالعمل على تمثّل ضرب جديد من المحسوسيّة الروحانيّة التي لا فصل فيها بين نشاطات الروح وتمثّلاته؛ هي أستيطيقا لا تفصل بين الجمالي والديني مثلما فعل كانط الذي رسم الحدود بحرص شديد بين حقول العقل واستعمالاته. ونحن نرى أنّ هذا المنعرج الرومنسي (أو الروحانيّ) لفلسفة الفنّ هو الذي نجح في إقامة ضرب من اللقاء البهيج بين الفن والمقدّس. رُبّ لقاء هو الذي سييسّر إمكانية تبنّي الفنّ لحقل القداسة، وإرساء ضرب من التسامح الجمالي بين البشر ومقدّساتهم؛ أي بين البشر والروح العميق الذي من شأنهم في كلّ مرّة.

ينطلق هيغل ضمن دروسه في الأستيطيقا من أطروحة يبني عليها هذا النوع الجديد من الروحنة للجماليات. يتعلّق الأمر بأطروحة سموّ الجمال الفنّي على الجمال الطبيعي. وذلك باعتبار الجمال الفنّي نتاجاً للروح. وكلّ ما ينتجه الروح إنّما هو دوماً أرقى ممّا تنتجه الطبيعة، وذلك لأنّ «أسوأ فكرة تخطر ببال بشر إنّما هي أسمى من أعظم ممّا تنتجه الطبيعة»[28]. لكن ما وجه سموّ الجمال الفنّي على الجمال الطبيعيّ؟ يجيبنا هيغل «وحده ما هو روحانيّ حقيقيّ»[29]. لكن كيف يشارك الفنّ حياة الروح؟ إنّ الفنّ بوصفه التجلّي الحسيّ للفكرة إنّما هو الوحيد القادر على إيجاد الشكل المناسب لروح شعب ما. إنّ مهمّة الفنّ الأساسية لدى هيغل هي إنجاز المصالحة بين ما هو روحاني وما هو حسّي عن طريق ما ينتجه من أشكال وصور ملموسة. واعتباراً لأنّ كلّ ما يوجد في صلب الروح يمكن تجسيده في صلب شكل حسّي ملموس، يرى هيغل أنّ فكرة الربّ المسيحي، التي وقع تجسيدها ضمن شكل بشريّ، هي «فكرة ربّ حقيقيّ»[30]. غير أنّ تجسيد فكرة الربّ المسيحي شعراً أو رسماً أو إنشاداً، ليس لها من هدف آخر غير «إيقاظ صدى ما في نفوسنا وفي أرواحنا»[31]. وهنا علينا التنبيه إلى أمر أساسي هو أنّ الفكرة الأساسيّة التي يبني عليها هيغل المصالحة بين الفنّ والدين هي **مدى قدرة فنّ ما على أن يكون مناسباً للصورة الحسيّة لروح شعب ما**. لذلك لم يعد الفصل بين الدين والفنّ على طريقة العقل التنويريّ وجيهاً؛ فالمقياس هنا ليس دينيّاً؛ أي التوحيد ضدّ الوثنيّة، والموقف لم يعد

28- Hegel, Esthétique, Paris, Champs Flammarion,1979, p. 10.

29- Ibid, p. 11.

30- Ibid, p. 106.

31- Ibid.

تكفيريّاً؛ أي الصدام بين الملحد والمؤمن. وهنا تحديداً يقع تجاوز مفهوم التسامح التنويري الذي يقوم على حريّة الضمير وحقّ الأفراد في الإيمان أو الإلحاد أو الهرطقة. إنّ المسألة باتت تتعلّق بمدى قدرة الفنّ على إيقاظ جماليّ لما تحمله أرواحنا العميقة في علاقتنا بالمقدّس. وذلك بوصف المقدّس ليس ملكاً لرجال الدين؛ بل هو من شأن الشعراء والفلاسفة. والمسألة هي إذاً: ما مدى قدرة الفنّ على تجسيد الهالة العليا لروح شعب ما؟ ذلك أنّ فكرة الربّ هي ضرب من الروح في أقصى تعبيراته. وهنا يميّز هيغل بين سبب فشل الفنّ الوثني في التعبير عن فكرة الربّ التي من شأنهم، ونجاح الفنّ المسيحي في ذلك[32]. إنّ الوثنيين لم يتقنوا إيجاد الصورة المناسبة لفكرة الروح الخاصّة بهم؛ لأنّ الفنّ لديهم لم ينجح في العثور على الشكل المناسب لروح شعوبهم؛ أي لمقدّساتهم. وفي هذا السياق نقرأ تحت قلمه النصّ الآتي: «هكذا إذاً كان الصينيون واليهود المصريّون قد اخترعوا آثاراً فنّية، صوراً لآلهتهم وأصناماً لا شكل لها... حيث تغيب الحقيقة، وذلك لأنّ تمثيلاتهم الأسطوريّة؛ أي المضمون والأفكار المجسّدة في آثارهم الفنّية، كانت غير دقيقة... حيث لم يكن فيها طابع مطلق»[33]. وانطلاقاً من هنا يميّز هيغل بين ثلاثة ضروب من الفنّ: الفنّ الرمزيّ والفنّ الكلاسيكي والفنّ الرومنسي المسيحي، ويرى أنّ هذا الفنّ الأخير هو الذي نجح تماماً في تمثيل الروح تمثيلاً حسّياً فائقاً. والسؤال ههنا هو الآتي: لماذا رأى هيغل أنّ الفنّ الرومنسي هو الفنّ الوحيد الذي أتقن تماماً تجسيد الروح؛ أي المقدّس، وهو بذلك قد حقق أنجح مصالحة بين الفنّ والدين؟ للإجابة عن هذا السؤال، سوف نذكّر بنظرية هيغل في تشخيصه لمسار الروح في علاقته بالفنّ كأجمل تمظهر له.

أمّا عن الفنّ الرمزيّ فهو عند هيغل ما يميّز الفنّ الشرقيّ القديم؛ أي ذاك الفنّ الذي يسمّيه هيغل فنّ الجليل بما أنه لم يدرك بعدُ فكرة الجميل نفسه؛ وذلك لأنّ هذا الفنّ لم يستطع إدراك الصورة الحسيّة المناسبة لتجسيد روح الشعوب الشرقية القديمة. فالفكرة كانت في ذاك الفنّ لا تزال غير متعيّنة، مجرّدة وغامضة. لذلك هي لم تستطع أن تتّخذ شكلاً حسّياً مناسباً؛ أي شكل الجميل نفسه، اعتباراً لأنّ الجمال هو الانسجام بين الشكل والمضمون، أو التوافق بين الفكرة والصورة. ههنا يكون الفنّ رمزيّاً؛ لأنّ الصورة التي تجسّده لا توافق تماماً الفكرة التي من شأن الروح الخاصّ به. لذلك، الشكلُ الذي تظهر عليه ليس شكلها الحقيقي. ذاك هو الفنّ الشرقيّ القديم بما هو «فنّ الجليل؛ أي الجهد للتعبير عن اللامتناهي»[34].

أمّا عن الفنّ الكلاسيكيّ، فهو فنّ التطابق الحرّ بين الشكل والمفهوم، فهو فنّ اتّخذت فيه الفكرة شكلاً مناسباً لها، وهذا الفنّ هو الفنّ اليوناني، الذي اعتمد على الصورة البشرية لتجسيد المفهوم الخاصّ به. وذلك

32- Suzanne Said, «Images grecques: Icônes et idoles», in Faits de langues, Année 1993, Volume 1, pp. 11-20.

33- Ibid, p. 109.

34- Ibid, p. 113.

أنّ «الروحانيّ هنا لا يتجلّى إلا باتّخاذه الصورة البشريّة شكلاً مخصوصاً له»[35]. وهنا يتعلّق الأمر بما يسمّيه هيغل «أنسنة الفنّ»؛ حيث نجح اليونان في إيجاد الفنّ الجدير بمقدّساتهم.

أمّا النوع الثالث من الفنّ فهو الفنّ الرومانسيّ؛ أي اللحظة الأخيرة التي «يطمح فيها الفنّ في الارتقاء إلى درجة أسمى. ويصير ما نسمّيه الفنّ الرومنسيّ أو المسيحي»[36]؛ أي ذاك الفنّ الذي نجح في إيجاد أقصى تعبيرة ممكنة عن المقدّس. وهنا نستنتج المنزلة الكبرى التي يوليها هيغل للرومانسية بوصفها أقصى تعبيرة فنّية عن المصالحة بين الفنّي والدينيّ، بين الربّ المسيحي وتجسيداته الفنّية المختلفة شعراً أو رسماً أو موسيقا. في الفنّ الرومانسي يتجلى الروحاني بما هو كذلك، وتصبح الفكرة حرة ومستقلّة لأنّنا ههنا بحضرة اكتشاف ما يسميه هيغل العالم الباطني الذي يجد تعبيرته الفلسفية في مفهوم الذات، أو في برادايم الوعي عامة. ويرى هيغل بهذا المعنى أنّ الفنّ الرومانسي قد نجح في إقامة علاقة تطابق مع الروحانية الخاصة بنا؛ أي مع أعماقنا الروحيّة المخصوصة.

هكذا يرى هيغل أنّ طريقة تمثّلنا للمقدّس، بما هو مضمون عمل الروح عامّة، إنّما تتمّ عبر الفنّ، وذلك من خلال ثلاث مراحل: الأولى أنجزها فنّ المعمار الشرقي الذي نصّب على شرف الآلهة معابد كثيرة، والثانية أنجزها فنّ النحت التي جسّد المقدّسات اليونانية في شكل تماثيل وأصنام. أمّا الثالثة فقد أنجزها الشعر والرسم الديني والموسيقا الكنسيّة، مع ضرورة التنبيه ههنا إلى أنّ هيغل يَعدّ القرآن نصّاً شعريّاً؛ حيث يطلق على اللحظة الإسلاميّة مفهوم «الشعر المحمّدي».

2- هايدغر والمعبد اليوناني:

في كتاب (**أصل الأثر الفنّي**) (1936م) يكتب هايدغر ما يأتي: «إنّ أثراً معماريّاً، معبداً يونانيّاً ما، هو لا يستنسخ شيئاً؛ إنّه ينتصب ههنا في غير شيء وسط وادي الصخور المتوعّر. إنّ الأثر المعماريّ يحيط بتمثال الإله ويجعله ضمن هذا الإخفاء ينتصب خارجاً عبر الرواق المفتوح في الميدان المقدّس. عبر المعبد يحضر الإله في المعبد. هذا الحضور للإله هو في ذاته انبساط الميدان وتحدّده بوصفه مقدّساً»[37]. هذا النصّ لهايدغر يمنحنا خيطاً تأويليّاً فريداً في إشكالية الفنّ والمقدّس التي اتّخذناها ورشة جمالية لاختبار مفهوم التسامح الجماليّ. وذلك في معانٍ ثلاثة: الأوّل يتعلّق بنقلة فلسفيّة عميقة يقع فيها الاستيلاء التأويلي على المعبد وتحويله من موضوعة دينيّة إلى موضوعة فنّية. والثاني يحرّر الفنّ من المحاكاة، ويمنح الأثر

35- Ibid, p. 115.

36- Ibid, p. 116.

37- اعتمدنا هنا في ترجمة مقطع من كتاب هايدغر (أصل الأثر الفنّي) على ترجمة فتحي المسكيني المنشورة ضمن: التفكير بعد هيدغر أو كيف الخروج من العصر التأويليّ للعقل، دار جداول، بيروت، 2011م، ص162.

الفنّي وجهة جديدة؛ فالأثر الفنّي لم يعد يستنسخ أيّ شيء؛ بل هو يكتفي بالانتصاب ههنا لا شيء يضمن فيه غير الصخور المتوعّرة. ثالثاً مهمّة المعبد بوصفه قد صار يُتأوّل بما هو أثر معماري هي فقط تحديد ميدان المقدّس بوصفه مقدّساً؛ أي بما هو عالم؛ اذ إنّ العالم نفسه هو شكل من المعبد الكبير، معبد الكينونة. والسؤال ههنا هو: ما وظيفة المعبد وقد تحرّر من سلطة الكنيسة، ومن معاداتها للمعبد اليونانيّ، وصار إلى مفهوم فنّي؛ بل هو الموضع الذي يوجّهنا في عبورنا للدور التأويلي الخاصّ بأصل الأثر الفنّي نفسه؟

يجيبنا هايدغر كما يأتي: «إنّ أثر المعبد هو وحده الذي يضمّ ويجمع حوله في آنٍ واحدة كلّ السبل والصلات، التي ضمنها تكتسب الولادة والموت، الشقاء والغبطة، النصر والعار، الصمود والسقوط، هيئة الكائن الإنساني ومجراه ضمن المصير الذي له. إنّ المدى الباسط سلطانه على هذه الصلات المفتوحة إنّما هو العالم الذي من شأن هذا الشعب التاريخانيّ. منه وضمنه فحسب هو يستعيد نفسه من أجل استكمال مقدوره»[38]. المعبد هو موضع الجمع بين البشر، هو الذي يفتح باحة الكينونة معاً، وتلك هي وظيفة الدين في معناه اللاتيني الأوّل: religio, religion الربط بين البشر.

لم يعد المعبد، إذاً، بحسب تأويل هايدغر له، مكاناً لعبادة الأصنام، أو لبيع صكوك الغفران، أو لدموع القساوسة وذنوبهم، ولم يعد المعبد مكاناً للدماء والقرابين والضحايا، بل صار أثراً فنّياً يفتح عالماً هو عالم شعب ما كيفما أراد لنفسه أن يصنع مصيره، وعلى أيّ شاكلة يحضر إلى الكينونة. إنّ المعبد يفتح عالماً وذلك بقدرته على تجميع السبل والصلات الخاصّة بشعب ما وتوطيدها. فالمعبد ههنا بوصفه أثراً فنّياً إنّما يظهر في صُلبه عالم ما ويكتمل. ليس الفنّ رؤية من رؤى العالم ولا هو بلحظة التجلي الحسيّ للفكرة (هيغل) إنّما هو العالم نفسه وقد تجلّى فنّاً. إنّ هذا العالم نفسه، الذي يمنحنا إياه الأثر الفنّي إنّما يتماسك بفضل الأثر- المعبد، ويجعل علم شعب ما قيد الحدوث أو قيد الحقيقة نفسها. بهكذا تأويل، لم يعد المعبد اليونانيّ تعبيراً عن حضارة اليونان، أو تجسيداً للعالم اليونانيّ من بين تجسيدات أخرى، إنّما في صُلب المعبد يتّخذ العالم اليونانيّ نفسه هيئة وقواماً وكينونة. غير أنّ المعبد بفتحه عالم اليونان وقدر شعبها بما هو هيئة ظهور حقيقة ذاك الشعب نفسه، إنّما يستدعي الأرض نفسها؛ لأنّ ظهور المعبد بوصفه أثراً فنّياً يستدعي ظهور الطبيعة في روعتها وجلالها، في توعّر وادي الصخور، ضمن بهاء الحجر وبريقه. وهذا ما نقرؤه تحت قلم هايدغر: «ماثلاً، يطمئنّ الأثر المعماريّ على أسّ الصخر. وإنّ اطمئنان الأثر ليستخرج من الصخر عتمة سنده غير الطيّع، وعلى ذلك المحتشد في غير شيء. ماثلاً، يثبت الأثر المعماريّ في وجه العاصفة التي تشقّ طريقها فوقه، فيكشف هكذا فحسب عن العاصفة نفسها في جبروتها. إنّ بهاء الحجر وبريقه، وهو لا يظّاهر هو ذاته إلا ممّا تمنّ به الشمس، هو، مع ذلك، يحمل إلى النور ضوء النهار وسعة السماء وظلمة الليل. فيجعل سمقه

38- المرجع نفسه.

المكين فضاء الجوّ غير المنظور منظوراً. فيقف ما لا يتزعزع في الأثر متميّزاً عن تلاطم أمواج البحر، جاعلاً هيجانها يظّاهر من طريق سكونه. إنّ الشجر والنبت، والنسر والثور، والثعبان والجدجد، لا تلج في هيئته المميّزة إلا الساعة؛ إذ تأتي هكذا إلى واجهة النور بوصفها ما هي»[39].

هكذا يتحوّل المعبد إلى شاهد على كلّ ما يحدث فوق الأرض التي هي له بمثابة المقام؛ إنّ المعبد قد صار إلى أثر فنّي؛ أي **إلى فنّ الكينونة قيد النظر**. كلّ شيء يتحوّل بحدوث الأثر - المعبد إلى منظور يكتسب هيئته ومنظوريّته من مثول المعبد هناك على أسّ الصخر في نحو من الطمأنينة السامقة. ربّ طمأنينة تجعل المعبد صامداً أمام عواصف التاريخ التي عصفت بالمعابد ودمّرتها تحت وقع حرب الأيقونات. ههنا يقف المعبد ثانية لكنّه ينتصب في هيئة مغايرة: لقد صار **فنّاً للوجود بدلاً من موضع لعبادة الأصنام**. فالمعبد ضمن اللعبة التأويليّة الجديدة أُوكلت إليه مهمّة جديدة: هي مهمّة الصمود في وجه أمزجة الأباطرة ودموع القساوسة وجبروت المتعصّبين. إنّه في سكونه وصلابة بنيانه وفي سمقه المكين يجعل تلاطم أمواج البحر والعاصفة التي تمرّ في أرضه، وكل الكائنات التي تمثل فوق أرضه، تلج إلى باحة الكينونة فتصير منظورة ولم تكن قبل الساعة كذلك. إنّ المعبد ههنا يستدعي الكائنات إلى واجهة النور، وهو بذلك يكسبها هيئتها المخصوصة. وذاك هو معنى **الفتح** الذي يحدث بمثول الأثر الفنّي في مقام ما. هو إتيان للكينونة وتفتّح لعالم لم يكن ليحضر على تلك الهيئة قبل حدوث المعبد- الأثر الفنّي.

لكن ما علاقة المعبد بالربّ؟ هل يعزل هايدغر المعبد وقد حوّله إلى أثر فنّي عن كلّ علاقة بالله؟ يجيبنا هايدغر في النصّ الآتي قائلاً: «إنّ المعبد، في مثوله، إنّما يهب الأشياء، أوّل ما يهب، المنظر الذي لها، ويهب بني الإنسان، أوّل ما يهب، نظرتهم إلى أنفسهم. ورُبّ نظر شأنه أن يبقى مفتوحاً طالما كان الأثر أثراً، طالما أنّ الربّ لم يعتزل بعدُ. كذلك هو أمر تمثال الربّ، الذي نذره له المنتصر في لعبة الصراع. وما كان ذلك صورة، بها قد يعلم المرء على نحو أكثر يسراً كيف يتبدّى الربّ، بل هو أثر من شأنه أن يجعل الربّ ذاته شاهداً، ومن ثمّة فإنّه **هو** الربّ ذاته»[40].

ههنا نلمس تأويل هايدغر لمسألة التجسيد التي جعلت العالم المسيحي يسقط طول أكثر من أربعة عشر قرناً في حروب الأيقونات التي أسلفنا الحديث عنها؛ فالأثر الفنّي لم يعد يجسّد الربّ ولا هو يحاكيه ولا هو نسخة حسّية عليه كما الحال في التمثال اليوناني أو الأيقونات المسيحيّة أو صور ومنحوتات المسيح والعذراء والقدّيسين؛ بل صار المعبد، بما هو الأثر الفنّي الذي يلتقي فيه المقدّس بالفنّ معاً، وتتصالح فيه الأيقونة مع

39- المرجع نفسه.

40- المرجع نفسه، ص163.

الفنّ مع المقدّس ومع الربّ في كرّة واحدة، إلى الربّ نفسه بما هو شاهد على كلّ ما يحدث، وهو، بما هو كذلك، هو الربّ؛ أي إنّ المعبد هو ما يمنحنا إمكانيّة الانفتاح على الربّ في النظرة التي يفتحها الأثر نفسه بما هو أثر؛ أي بما هو ما يجعل المنظور منظوراً. ذاك هو ما يعنيه تنصيب أثر فنّي أو معماريّ ما؛ والتنصيب، كما يفسّر هايدغر، هو «التشييد في معنى النذر والتسبيح... ونذر يعني قدّس في معنى أنّه، ضمن إنشاء الأثر الفنّي، إنّما ينفتح المقدّس بوصفه مقدّساً، ويُستدعى الربّ ضمن منفتح شهوده. ومن شأن النذر التمجيد من جهة ما هو تقدير لعزّة الربّ وبهائه... إنّما ضمن العزّة والبهاء كان الربّ مشهوداً»[41]. إنّ أهمّ إنجاز للفنّ لدى هايدغر هو، إذاً، قدرته على التقريب بين البشر والإله؛ بل هو تنزيل الربّ إلى باحة كينونة البشر، وتحرير المقدّس من وساطة الكهّان وصكوك غفرانهم؛ فالأصل في التطرّف وفي أشكال اللاتسامح وجرائمه الشنيعة وضحاياه عبر التاريخ هو وصاية رجال الدين على ذاكرة الشعوب ومعتقداتهم.

لكن ما علاقة تنصيب الأثر الفنّي بعملية النذر والتسبيح، وهي طقوس دينية في جوهرها؟ أي كيف يلتقي الفنّ بالدين في باحة المقدّس؟ هي أسئلة يطرحها هايدغر ويجيب عنها في النصّ الآتي: «لكن لِم كان تنصيب الأثر تشييداً ينذر نذراً ويسبّح تسبيحاً؟ - من أجل أنّ الأثر ضمن كينونة الأثر إنّما يقتضي هكذا اقتضاء. وأنّى للأثر أن يأتي إلى اقتضاء تنصيب كهذا؟- من أجل أنّه في كينونة الأثر التي تخصّه هو ذاته منصّب. فماذا ينصّب الأثر بما هو أثر؟ - شامخاً في ذاته، يفتتح الأثر عالماً ويشدّه إلى بهاء قاهر»[42]. بهاء الربّ، إذاً، هو من بهاء تجلّيه في المعبد بما هو انفتاح على العالم: عالم البشر حيث الموت والحياة والولادة، وحيث عتمة الصخر ونور الشمس وغضب العاصفة. لا فصل بين الأثر الفنّي والحياة كما تحدث بما هي الحقيقة نفسها، وبما هي باحة واسعة يفتحها المقدّس كيفما حلّ إنشاداً، أو معماراً أو لوغوساً. وتلك -لعمري- معانٍ رشيقة لإمكانية إرساء ضرب من التسامح الروحي العميق مع أنفسنا ومع مقدّساتنا ومع الآخرين، وهي لقاءات بين الشعوب تتمّ في باحة الأثر الفنّي نفسه بما هو التعبيرة القصوى عن ضرب من عمل الروح الخاصّ بنمط كينونة البشر وبنمط تنصيب عالمهم.

3- غادامر وكينونة الصور:

من أجل تحرير الصورة من الثنائي اليوناني القائم على العلاقة بين النموذج والنسخة، يخطو بنا غادامر[43] خطوة أساسية نحو ما سمّيناه «التسامح الجمالي»؛ وذلك من خلال إرساء تأويلية للصورة تستأنف

41- المرجع نفسه، ص164.

42- المرجع نفسه.

43- Cf. Richard E. Palmer, Gadamer's Hermeneutical Openness As a Form of Tolerance. http://textos.pucp.edu.pe/pdf/2095.pdf.

من جهة مكاسب مفهوم «الأثر-الكينونة» لهايدغر، ومن جهة أخرى هو يجذّر عقيدة التجسيد المسيحيّة على نحو فلسفي أنطولوجيّ فريد؛ ذلك أنّ اللقاء بين الفنّ والمقدّس لدى غادامر قد اتّخذ صيغته القصوى في اتّجاه تحرير الصور من حرب الأيقونات من جهة، وتجاوز الأستيطيقا الحديثة التي اختزلت الفنّ في الوعي الجمالي المستقل عن كلّ تجربة رمزيّة، سواء كانت أسطوريّة أم دينيّة أو تاريخيّة، من جهة ثانية. وعليه يقع تنزيل التجربة الفنّية ضمن المنظور الأنطولوجي لتأويليّة كونيّة تتّخذ من فنّ الفهم تجربة أصليّة لإرساء علاقة ألفة بيننا وبين العالم. ومفهوم الألفة مع العالم الذي يستعيده غادامر من هيغل[44] هو في اعتقادنا الصيغة التأويليّة الأقرب إلى ضرب من التسامح الجمالي، الذي بوسع الفنّ أن ينجزه بما هو الخيط التأويلي الناظم لجملة التجربة البشريّة في حقل ما يسمّيه غادامر، بعد دلتاي وشلايرماخر، علوم الروح.

ضمن المبحث الثاني من الباب الأوّل من كتاب (**الحقيقة والمنهج**) يكتب غادامر ما يأتي: «ويبدو أنّ الآباء اليونانيين قد استخدموا بعدُ هذا النحو من المسارات الفكريّة للأفلاطونيّة المحدثة، وذلك حين تخلّوا، بالنظر إلى دراسة المسيح، عن معاداة الصور التي في العهد القديم. ففي تحوّل الربّ إلى بشر هم قد رأوا نحواً من الاعتراف الأساسي بالظاهرة المرئيّة، وتحصّلوا من ثمّة بالنسبة إلى أعمال الفنّ على وجه من الشرعيّة. ويحقّ للمرء فعلًا أن يرى في هذا التجاوز لمنع الصور الحدث الحاسم الذي من طريقه صار ازدهار الفنون التشكيليّة في الغرب المسيحيّ ممكناً»[45]. إنّ المشكلة التي تقلق غادامر هي تحديداً: التكافؤ الأنطولوجي للصورة. بيد أنّه لا يمكن أن نجد ما من شأنه أن يستنفد تكافؤ الوجود الذي من شأن الصورة عبر الثنائي الأفلاطوني النموذج والنسخة. وذلك لأنّ «النسخة تلغي نفسها بنفسها في معنى أنّها تؤدّي دور الوسيلة»[46]. وعليه يعمد غادامر إلى ضرورة تغيير المنزلة الأنطولوجية للصورة كي تصبح قادرة على ضرب من التسامح الجمالي مع المقدّس نفسه. وهو أمر فشل فيه الدين المسيحي طول أكثر من اثني عشر قرناً. ومن أجل ذلك يسلك غادامر وفق سؤالين اثنين «من أيّة جهة نظر تتميّز الصورة عن النسخة؟... ثمّ كيف تنتج انطلاقاً من ذلك علاقة الصورة **بعالمها؟**»[47]، غير أنّ غادامر لا يهتمّ ههنا بالصورة في معنى اللوحة الحديثة؛ بل بالصورة في معنى التزويق؛ أي ليس الفنّ الحديث المنطلق الوحيد للتعرّف إلى نمط كينونة الصورة، فكل تاريخ معاداة الصور هو أيضاً جزء من التراث الذي ينبغي استعادته تأويلاً؛ إذ لا قطيعة لدى غادامر بيننا وبين ماضينا الذي نحمله معنا بوصفه هو عالمنا في كلّ مرّة.

44- جادامر، هانز-جورج، تجلّي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997م، ص238.

45- اعتمدنا هنا، في الترجمة للفصل الذي يأتي ضمن «المبحث الثاني من الباب الأول من الكتاب» تحت عنوان «التكافؤ الأنطولوجي للصورة» على ترجمة للدكتور فتحي المسكيني نُشرت ضمن: إطلالات على الجماليات بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين، مختارات معرّبة، بيت الحكمة، تونس، 2010م، ص75.

46- المرجع نفسه، ص71.

47- المرجع نفسه، ص69.

يتعلّق الأمر بنقلة تأويلية يجريها غادامر على مفهوم الصورة نفسها: لم تعد الصورة نسخة من أيّ أصل، إنّما هي عرض؛ أي إظهار للمعروض نفسه بما هو لا يوجد إلا بوصفه معروضاً. وهكذا كلّ المسألة تكمن ههنا في نمط كينونة الأثر الفنّي بما هو في قوامه عرض. وبهذا المفهوم يتجاوز غادامر مفهوم النسخة. ومن هذا المنظور يكون الإلقاء في الشعر والدراما، والمعمار في فنّ المعمار، والمكتوب في فنون الكتابة، هي نمط وجود الأثر الفنّي؛ حيث يقع تجاوز مفهوم النسخة التي تقوم على فصل بين الأصل والنسخة، إلى مفهوم العرض؛ حيث إنّ العرض هو نفسه ما من دونه لا يكون للمعروض أيّ وجود. العرض يظهر العالم الذي تستدعيه الصورة إلى باحة الكينونة، فيجعل مروره إلى مساحة المرئي ممكنة. وفي هذا المعنى يكتب غادامر ما يأتي: «إنّ العالم الذي يظهر في لعبة العرض لا يقوم مثلما نسخة بجوار العالم الفعليّ؛ بل هو هذا العالم ذاته في الحقيقة العليا لوجوده. وبالأحرى، إنّ الإلقاء، التجسيد على الركح مثلاً، ليس نسخة بجوارها يحتفظ نموذج الدراما نفسه بوجود-لذاته»[48]. إنّ عبارة التجسيد تهمّنا جدّاً في هذا الموضع. وذلك من جهة أنّ التجسيد قد مثّل مربط النعامة بالنسبة إلى قرون عدّة سيطر فيها اللاتسامح الدينيّ، هي حروب الأيقونات؛ حيث كانت المسألة الأساسيّة (مثلما أسلفنا) خاصّة بتجسيد المسيح إن كان خطراً على عقيدة التوحيد، أو هو إمكانية لتقريب الربّ من البشر. ههنا وعبر تأويل لأنطولوجيا الصورة مثلما يجريه غادامر، لا يعني التجسيد؛ لأنّ التجسيد قائم على برادايم النسخة والأصل الأفلاطونيّة. وذاك الأمر هو الذي جعل الكنائس المسيحيّة تفشل في جعل الربّ مشهوداً في عالم البشر.

وينبغي أن نشير هنا إلى أهميّة نظرية الفيض الأفلوطينيّة التي ألقت ضوءاً جديداً على هذه المسألة الدينية التي ذهب ضحيّتها الكثيرون ضمن حروب معاداة الصور منذ ترتيليان القرطاجنّي الروماني إلى حدود لوثر وكالفن. ههنا نمسك بالمنعرج الفلسفي الحاسم الذي خوّل عقيدة التجسيد المسيحيّة أن تحلّ مشكلة العلاقة بين البشر والمقدّس، ونعني نظريّة الفيض لأفلوطين، بما هي يسّرت عملية تحوّل الربّ إلى بشر في العقيدة المسيحيّة يكتب غادامر ما يلي: «فمن شأن نظريّة الفيض أن يكون الفائض شيئاً زائداً عن الحدّ، وما يفيض عنه لم يصبح بذلك أقلّ من ذي قبل. إنّ تطوّر هذه الفكرة عبر الفلسفة الأفلاطونيّة المحدثة، التي نسفت بها ميدان أنطولوجية الجوهر اليونانيّة، هو الذي أسّس رتبة الوجود الموجبة للصورة؛ إذ حين يكون الواحد الأصلي أقلّ بسبب صدور الكثير خارجه، فذلك يعني أنّ الوجود قد صار أكثر»[49]. إنّ الصورة، إذاً، بوصفها فيضاً قد تحرّرت من أنطولوجية النسخة والأصل اليونانيّة، وصار بوسعها أن تعرض المقدّس بما

48- المرجع نفسه، ص69.

49- المرجع نفسه، ص75.

هو فيض، وقد صار الوجود الذي يفيض عنه أكثر[50]. لم تعد الصورة نسخة لأنّ النسخة هي دوماً أنقص من الأصل. وهذا هو الأمر الذي جعل الكاثوليك يتّهمون بالهرطقة لقرون طويلة أتباع عقيدة التجسيد. وقد وجد مفهوم الفيض في مفهوم «النيابة» الديني ما يخوّل الصورة أن «تملك تكافؤاً خاصّاً، ... بحيث إنّه إنّما من خلال الصورة فقط يتحوّل الأصل بالمعنى الخاصّ إلى صورة أصليّة»[51].

وذلك أيضاً «لأنّ الأصل لا يصبح صورة إلا عن طريق الصورة؛ وعلى ذلك ليست الصورة شيئاً آخر غير تجلّي الأصل»[52]. إنّ هذا التأويل لنمط كينونة الصورة يجعل «الصورة الدينيّة» تؤدي دوراً نموذجيّاً في هذه النقلة الفلسفيّة لمنزلة الصورة من أجل إمكانيّة حلّ علاقة المسيحيين بتجسيد المسيح من جهة، ومن أجل تمكين الفنّ من ضمان العبور بالمقدّس إلى باحة المنظور. وذلك لأنّه «من الخليق فعلاً بما هو إلهيّ أنّه لا يحصل على طابعه التصويري إلا عن طريق الكلمة والصورة»[53]. غير أنّ الكلمة والصورة إنّما هما من شأن الفنّ رأساً. وهو ما جعل هيرودوت يقول: «إنّ هوميروس وهزيود هما اللذان خلقا للإغريق آلهتهم»[54]، وذلك يعني تحديداً «أنّ الشعر قد أنجز هنا عمل اللاهوت»[55].

وهنا علينا أن نشير إلى أنّ غادامر يستأنف الإرث الرومانسي على نحو ما؛ فهنا **يلتقي الفنّ والدين في نقطة تقاطع واحدة: إنّهما ينجزان ضرباً من التسامح الجمالي الذي عجزت عن إنجازه الأديان وحدها.** والمقصود هنا ليس التسامح التنويري الذي يقوم على حريّة الضمير والمعتقد؛ بل هو تسامح يجد في مفهوم **اللعب** قوامه الأنطولوجيّ[56]؛ فاللعب هو نمط مشترك لكلّ أشكال الرمز؛ أي الأسطورة والدين والفنّ والتاريخ. ومن خلال مفهوم اللعب، بوصفه مفتاحاً أنطولوجياً لتفسير التجربة البشريّة برمّتها، يجري تأويل الصورة تأويلاً مغايراً للتأويلات الدينيّة المعادية للصور، ولبرادايم النسخة والأصل الأفلاطوني، ولتمثّل الوعي الجمالي معاً. فالصورة ههنا بما هي نمط ظهور الفنّ والدين معاً، إنّما تصير إلى «حدث وجود، فضمنها يأتي الوجود إلى التجلّي المنظور والمليء معنى»[57]. وهنا يستعيد غادامر صراحة التعريف الهيغلي

50- لا بدّ من أن نشير هنا مع غادامر إلى أهميّة نظرية الفيض الأفلاطونيّة في مصالحة المسيحيين مع الصور، وذلك في معنى المرور من الصنم الوثني إلى الأيقونة المسيحيّة؛ فالصنم قائم على المحاكاة. أمّا الأيقونة فهي تعبيرة روحيّة محضة لتقريب الربّ من البشر وحثّ العوام على محبّته والدخول في دينه. وأفلوطين (205-270م) هو فيلسوف يوناني -روماني، صاحب نظرية الفيض (بدلاً من الخلق)، التي تقوم على القول بالأقانيم الثلاثة كمبادئ لتفسير أصل العالم، وهي الواحد أو الخير، العقل، نفس العالم.

51- المرجع نفسه، ص76.

52- المرجع نفسه، ص77.

53- المرجع نفسه.

54- المرجع نفسه، ص78.

55- المرجع نفسه.

56- انظر كتابنا: تحرير المحسوس، (م.س)، حيث خصصنا فصلاً كاملاً لهذه المسألة، ص173-197.

57- المرجع نفسه، ص79.

للفنّ بما هو «ظهور الفكرة ذاتها». وهنا يُنظر إلى الفكرة التي تظهر في الأثر الفنّي بما هي صورة لا بما هي نسخة تحاكي أصلاً؛ بل من جهة ما هي ذاك الأصل؛ أي ذاك العالم الذي تظهره إلى العيان. إنّ الصورة لها عالمها، وهي إنّما «تقيم مع عالمها علاقة لا تنفصم»، وهي باعتبار كهذا إنّما تستدعي عالمها في وحدته إلى باحة الكينونة. وحينما نقول «العالم» فنحن نقصد لدى غادامر جملة التجربة البشرية؛ أي الفنّ والدين والتاريخ واللغة. بيد أنّه ينبغي التنبيه هنا خاصّة إلى أنّ غادامر لا يفصل بين حقول هذه التجربة كما لو كان الفنّ مستقلّاً عن الدين. فإنّ أهمّ ما نظفر به من تأويلية غادامر للعلاقة بين الفنّ والمقدّس هو هذا التواشج العميق بين جملة التجربة البشرية القابلة للفهم في أفق تأويلية كونيّة[58].

خاتمة:

مهما يكن من تاريخ اللاتسامح القائم في جوهره على حروب دينيّة وسياسيّة معاً، فإنّ الفنّ بوسعه أن يسهّل عمليّة العبور نحو أفق مغاير؛ وهو ما جعلنا نميّز بين **التسامح الديني** (الذي أظهره الآباء المسيحيّون الأوائل مع عقيدة التجسيد للقدّيس بولس)، **والتسامح التنويريّ** على طريقة لوك وفولتير، **والتسامح الجماليّ** (منذ الرومانسيين الألمان إلى حدود غادامر)، الذي يساعد البشر على تقريب العالم منهم، عالمهم الخاصّ بكلّ تراثه الرمزيّ من الأسطورة إلى الدين إلى الفنّ.. فالتسامح الديني يسمح بحريّة الضمير والمعتقد انطلاقاً من أنّه «لا إكراه في الدين». والتسامح التنويري هو تسامح سياسي يتكفّل بالدفاع عن حقّ الناس في الإبداع والاختلاف بين القيم، ولكن مع أحقّية كل معتقد في التعبير عن نفسه بالشكل الأستيطيقي الذي يرضاه. أمّا عن التسامح الجمالي فهو يطرح مشكلاً أكثر خطورة؛ ذلك أنّ الفنّ منذ الرومانسين يشعر بأنّ الإله الديني قد انسحب من العالم (هولدرلين)، وأنّ دور الفنّان الشاعر خاصّة هو اقتفاء أثر المقدّس وتأسيس ضرب جديد من التسامح مع الصورة؛ أي مع الكلمة التي هي الربّ نفسه وقد تجسّد. ومن الضروري الإشارة ههنا إلى أنّ هذا النوع من التسامح الجمالي إنّما يراهن تحديداً على المصالحة بين الفنّ والمقدّس بتحويل المقدّس إلى موضوعة فنّية بعيداً عن دموع الكهّان وخرافات الدجّالين وتعصّب المتطرّفين. إنّ أهمّ ما نظفر به من هذا البحث هو النتيجة الآتية: **أنّ الحسم في مسألة التسامح يقتضي ضرباً من المصالحة العميقة مع المقدّس، غير أنّ هذه المصالحة لن تكون ممكنة عبر المؤسسة الدينيّة، أو السياسيّة فحسب، لأنّ هذه المؤسسات تنتهي غالباً بالتحوّل إلى إيديولوجيّات وأجندات ولوبيات قد لا تخرج منها الشعوب إلا بحروب جديدة**. ومن ثم نحن نحتاج، من أجل إيجاد شكل مناسب للتصالح مع مقدّساتنا ومع ذاكرتنا؛ أي للتسامح مع أنفسنا ومع

58- وهو ما يعبّر عنه نصّ له بعنوان «الخبرة الجمالية والخبرة الدينيّة»، ضمن الكتاب الذي نُشر له تحت عنوان: تجلّي الجميل، ترجمة الدكتور سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997م، ص283-303.

من يقوم مقام أنفسنا؛ إلى أكثر من مجرّد اتّفاقات قانونيّة وتسويات سياسيّة؛ أي إلى **تربية ثقافيّة وعقلية عميقة، لنمط من الكينونة معاً، يؤدي فيها الفنّ دوراً أنطولوجيّاً برادايماتيّاً بامتياز.**

ولسائل أن يسأل: ولكن ما نصيبنا -نحن سكّان الجهة الأخرى- من هذا الخطّ المسيحي الذي يمتدّ من ترتيليان إلى غادامر؟ ما نصيبنا من تسامح جماليّ كهذا؟ هل أفلح الغرب في التصالح مع أخطائه العميقة، في حين لا نزال نتعثّر في سياسات الذاكرة الخاصّة بنا؟ هل آن الأوان لإنصاف الضحايا في ديارنا: ضحايا الدين، وضحايا الدول، وضحايا الإبداع؟ ربّما لم يعد بوسعنا أن نطرح الأسئلة على هذا النحو، فهم لم يعودوا كما كانوا، ونحن لم نعد نحن تماماً؛ ففي زمن العولمة، صار العالم أصغر بكثير ممّا كان يتوقّع أجدادنا، وصار التفكير تحت راية الشرق والغرب، والمؤمن والكافر، أمراً مضحكاً؛ لأنّ العالم قد أضحى محكوماً بأجندات تجّار الأسلحة ورؤوس الأموال وقيم السوق التي لا تهتمّ لشأن المصالحة بين الشعوب ولا لشكل الحياة على الأرض.

وعلى الرغم من ذلك، لنا بعض النصيب، لعلّه لا يصل إلينا هذه الأيّام إلا وهو متعب بالتهم والخطايا: نحن الذين صرنا نسمّى شعوباً تصدّر الإرهاب إلى العالم، بدلاً من تصدير الفنّانين والعلماء ومحبّي الحياة. فماذا أعددنا لأوطاننا من شراب التسامح، في مدن سؤالها اليوميّ «كم عدد القتلى هذا اليوم؟»؛ أهي حرب دينيّة أم حرب سياسيّة، أم هل روح الشعوب في ديارنا تكلّست وجفّت منابعها؟ ويبدو أنّ الصحراء تنمو بسرعة في قلوبنا، ومتى غلبت الصحارى السهول الخضراء، صار لزاماً علينا أن نهرع إلى بيوتاتنا نرمّم ما تبقى كي لا ينتصر العدم بيننا. **نحن نعتقد أنّ الفنّ هو آخر معاقل الروح في أوطاننا لذلك علينا التمسّك به كقلعة نضال من أجل الحياة ضدّ كل أجندات الموت التي تحاصرنا**. ذاك هو معنى التسامح الجمالي الذي بوسعه أن ينجح حيثما فشلت أشكال التسامح الأخرى الدينية منها والسياسيّة.

غير أنّ الفلسفة اليوم تتوافر على أشكال أخرى من التسامح يجري التعبير عنها في صياغات متعدّدة لكنّها تلتقي عند إشكال فلسفيّ واحد هو الآتي: كيف يمكن أن **نتعايش معاً** في ظلّ عصر تعود فيه أشكال الحروب الدينيّة على نحو أكثر فظاعة؛ حيث إنّ التفكير في واقعة الإرهاب بوصفها الحدث التاريخاني الذي يزعزع نمط كينونة البشر الحاليين إنّما يستوجب دعم إمكانيات العيش معاً، على أنحاء شتّى: على جهة الاشتراك في العالم أو تقاسمه، أو التواصل أو التفاهم المتبادل، أو الصداقة أو الضيافة أو الترحال، أو الحبّ... إلخ. ونحن نعتقد أنّ هذه المفاهيم الفلسفيّة، التي نعثر عليها لدى فلاسفة **الاختلاف** (دولوز، ليوتار، دريدا)، أو التواصل (هابرماس وأتباعه)، أو المشترك (رنسيار ونيغري)، إنّما هي صياغات أكثر دقّة وعمقاً لمفهوم التسامح في اتّجاه تحرير هذا المفهوم من فلسفات الذات الكلاسيكية، ومن شحنته الدينيّة التقليدية، في

اتجاه تسامح مدني يمكن للفنّ أن يساهم فيه على نحو كبير، وذلك بوصف التجربة الفنّية حمّالة قيم للتعايش والكينونة معاً في العالم. وسنكتفي ههنا، على سبيل **فتح الآفاق**، بالإشارة فقط إلى هذه الصياغات الفلسفية الجديدة لضرب من التسامح يساهم الفنّ في رسم ملامحه الأساسية، وذلك من خلال الأطروحات الآتية:

1- **الكينونة معاً**: وهو مفهوم نعثر عليه ضمن كتاب (**الكينونة والزمان**) لهايدغر، ضمن الفقرتين (26-27)[59]، حيث يعلن أنّه «ليس ثمّة أنا معزول معطى بلا آخرين»، وذلك لأنّ الآخرين «هم هناك بعدُ معنا في كلّ مرّة»، ومن ثم إنّ أفق التعايش هو معنى «الدزاين معاً» وهو أفق الكينونة التي من شأننا[60]. وذلك بوصفنا الكائنات الوحيدة التي تملك عالماً. وهنا يتدخّل الأثر الفنّي كي ينصّب عالماً وينتج أرضاً[61].

2- **العالم المشترك (حنّة أرنت)**: ينبغي الإشارة ههنا إلى أنّ حنّة أرنت هي أوّل فيلسوفة معاصرة قد طوّرت بشكل سياسي عميق مفهوم التعايش معاً، وذلك انطلاقاً من ضرب التأويل الأنطولوجي السياسي للفقرة رقم (40) من كتاب (**نقد ملكة الحكم**)[62]؛ لكانط الخاصّة بمفهوم «الحسّ المشترك» بما هو الحسّ الجمالي القادر على الارتقاء بمسألة الذائقة نحو نوع من الكونيّة الأستيطيقية؛ **إذ لا يمكن، انطلاقاً من كانط،** أنّ **نشترك في فكرة الإنسانية الكونية إلا انطلاقاً من الحقل الجمالي**. وقد استأنفت حنّة أرنت هذا الحدس الأستيطيقي مانحة إيّاه وجهة سياسية. وهو ما تمّ تطويره في كتابها (**الوضع البشري**) (1958م)، حيث تكتب أرنت عن هذا العالم المشترك الذي يضمّ كامل الإنسانية بين أحضانه ما يأتي: «أن نعيش معاً في العالم إنّما يعني بشكل جوهري أنّ عالماً من الأشياء يوجد بين أولئك الذين يتّخذونه عالمهم بشكل مشترك، مثلما تقع مائدة بين أولئك الذين يوجدون حولها...»[63]. وهنا لا بدّ من الإشارة إلى منزلة الفنّ لدى أرنت في الحفاظ على ديمومة هذا العالم المشترك؛ ذلك أنّ الآثار الفنّية وحدها من بين كلّ أشكال الحياة النشيطة، هي فقط من ينتج العالم الثقافي للبشر، ومن يمنح وجود العالم الإنساني وجوداً أطول وديمومة تربط بين الأجيال وتجعل انتماءهم إلى تراثهم الخاص بهم أمراً ممكناً؛ فالأثر الفنّي هو فقط من يضمن بقاء العالم وبهاءه معاً.

3- **التواصل:** يتعلّق الأمر بأطروحة الفعل التواصلي التي طوّرها هابرماس ضمن كتابه الرئيس تحت عنوان (**نظريّة الفعل التواصلي**)[64]. وفي هذا الكتاب، يقترح هابرماس إعادة تأويل للعالم المعيش في أفق

59- هيدغر، الكينونة والزمان، ترجمة فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2012م، ص238 وما بعدها.

60- انظر كتاب: المسكيني، فتحي، الهجرة إلى الإنسانية، منشورات ضفاف، 2016م، ص39-40.

61- انظر كتاب: المسكيني، فتحي، التفكير بعد هيدغر، (م.س)، ص171.

62- انظر كتابنا: الفنّ يخرج عن طوره، جداول، بيروت، 2011م، ص45-49.

63- انظر: الهجرة إلى الإنسانية، (م.س)، ص42.

64- هابرماس، يورغن، نظريّة الفعل التواصليّ، المجلّد الأوّل، ترجمة فتحي المسكيني، يصدر راهناً عن: دار ترجمان، بيروت، 2017م، الباب الرابع، ص449 وما بعدها.

معقولية تواصلية تقوم على اللغة اليوميّة بما هي حقل للتفاهم المتبادل بين البشر. وهنا يراهن هابرماس على ضرورة استثمار الفعل التواصلي، بما هو حمّال لقيم تحرّر ولقدرة على التفاعل الاجتماعي والتفاهم بين الذوات في صلب إتيقا النقاش، من أجل مقاومة أشكال التحجّر الاجتماعي. وإنّه ضمن هذا الفعل التواصلي التفاعلي تتنزّل التجربة الجمالية بما هي تجربة للحياة المشتركة، بدلاً من التصوّرات العدميّة أو الكلبيّة أو التفكيكية التي سار على دربها فلاسفة ما بعد الحداثة (ليوتار، دريدا، رورتي، فوكو...).

4- **الترحال الجمالي (دولوز وغتاري)** يضعنا كتاب (**ألف مسطّح**) لصاحبيه جيل دولوز وفليكس غتاري، أمام ضرب جديد من الإقامة في العالم تحت راية مفهوم «الترحال الجمالي»؛ ذلك أنّ الفنّ هنا قد صار يُتأوّل وفق وجهة فلسفية مثيرة وغير مسبوقة: إنّ الفنّ إبداع لأشكال من الصيرورة التي تنمو وفق سرعات وكثافات وخطوط تحرّر لا يمكن توقّعها ولا احتسابها. وهنا نجد أنفسنا ضمن ترحال فنّي يخترع فضاءات صقيلة من أجل مقاومة كلّ أشكال اعتقال الحياة وخنقها بأجهزة الدول في عالم الرأسمالية المعولمة التي حوّلت العالم إلى شاشة كبرى يتمّ التحكّم فيها كلّ لحظة. الفنّ يخترع التعدّد والكثرة فيما أبعد من منطق الهويّات المتصادمة، ويجعل الحياة بيننا ممكنة على نحو بهيج على الدوام[65].

5- **التضامن (رورتي)** يتعلّق الأمر هنا بتحويل الفلسفة إلى ضرب من الجنس الأدبي، وبتحويل الفيلسوف إلى متهكّم ليبرالي مهمّته وصف ما يحدث وكتابة الطابع العرضيّ للأحداث، من أجل وصف هشاشة الوجود البشري الحالي. وذاك هو معنى التضامن الجمالي؛ أي كتابة السرديات الصغرى من أجل التخفيف من آلام البشر ومن فظاعة ما يحدث لهم؛ حيث إنّ الفنّ في عصر ما بعد فلسفي وما بعد ديني وما بعد سياسي، لا يمكنه غير الاكتفاء بالتضامن مع المتألّمين في العالم بوصف ما يحدث لهم؛ حيث إنّه لم يبقَ «للمتهكّم الليبرالي غير الأشياء الصغيرة الفانية، وما عليه إلا أن يعيد ترتيبها من جديد»[66].

6- **التقاسم:** لجاك رنسيار، وهو الفيلسوف الفرنسي المعاصر الذي طوّر مفهوماً جمالياً مناسباً لطبيعة التعايش معاً دون اصطدام بالآخر، سواء كان الصدام دينيّاً أم حضارياً. هذا المفهوم هو تقاسم المحسوس. وهذه الفكرة تقوم على ضرب من المساواة الجمالية بين البشر، وهي مساواة تقوم على إعادة توزيع المرئي واللامرئي، الكلام والضجيج، الأمكنة والأزمنة.. ويعوّل رنسيار على الفنّ من أجل المساهمة في نوع جديد من السياسة الأستيطيقية للمحسوس، انطلاقاً من أنّ الفنّ إنّما هو في عمقه «اقتطاع لأزمنة وفضاءات، للمرئي واللامرئي، للكلام والضجيج»[67].

65- Deleuze, G-Guattari, F, Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux, Paris, Minuit, 1980, pp. 614, sq

66- Rorty.R, Contingence, Ironie et solidarité, Paris, Armand Colin, 1993, p. 18.

67- Rancière.J, Le partage du sensible, Paris, La Fabrique, 2000, p. 5.

7- **الحبّ**: هو آخر تعبيرة فلسفية لشكل الحياة المشتركة التي يرتضيها فلاسفة معاصرون لنا، كلّ على طريقته، من قبيل ريكور[68] ألان باديو وأنطونيو نيغري[69]. ونكتفي هنا بالإشارة إلى أهميّة الاستعادة الفلسفيّة الراهنة لمفهوم الحبّ كقيمة إتيقيّة وجماليّة ناجعة من أجل إرساء قيم التسامح والتعايش والتفاهم بين البشر الحاليين، وذلك من أجل ألا يسقط العالم أكثر فأكثر في منطق التوحّش وبربرية القتل الناجمة عن أجندات سياسيّة تهدّد مستقبل الحياة على الأرض. يتعلق الأمر بدعوة إلى ابتكار الحبّ من جديد، وذلك في معنى دقيق: بما هو شكل من الحبّ الإبداعي الذي نختبر فيه العالم من وجهة نظر اللقاء بين اثنين. وهو حبّ من أجل إبداع شكل مغاير من الحياة المشتركة التي لا تختزل البشر في نزوات الفرد الليبرالي الاستهلاكيّة البضائعيّة؛ بل تدعو البشر إلى صداقة فلسفية كونيّة مع أنفسهم ومع الآخر الذي يقوم مقام أنفسهم[70]. نعم، نحن نعاني من تصحّر عاطفي عميق ومن شكل من انحسار مناطق الفرح في فضاءاتنا؛ حيث نكاد نتحوّل في حضارة السوق العالمية إلى بضائع تُباع وتُشترى، وهو ما يحدث فعلاً على بعض أراضينا الناطقة بلغة الضاد، حيث يجري بيع الأطفال وسبي النساء ودمار المدن وتهجير الشعوب من أراضيها. أَيكفي الحبّ لإعادة الحياة إلى الأوطان التي تخرّب كل يوم أمام أعيننا الصغيرة، أم علينا أن نبدع أشكال نضال أخرى؟ أستسعفنا الأغنيات حيث تجفّ الورود على رؤوس الضحايا، أم ثمّة دوماً «إله ما سوف يسعفنا»؟

68- ريكور، بول، الحبّ والعدالة، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، 2013م.

69- باديو، ألان، في مدح الحبّ، دار التنوير، لبنان، 2014م.

70- حول أهميّة هذه الاستعادة الفلسفية للحبّ بما هو ضرب من التعبير ما بعد الديني عن التسامح، انظر كتابنا: الفنّ في زمن الإرهاب، منشورات ضفاف، 2016م، ص155-168. وحول أهميّة مقاربة نيغري للعلاقة بين الفن وإبداع حياة مشتركة مغايرة لسياسات تحويل الأفراد إلى أفراد استهلاكيين ومتصحّرين أنطولوجيّاً. انظر أيضاً: المرجع نفسه، ص71-87، حيث خصّصنا فصلاً كاملاً للغرض.

قائمة المصادر والمراجع

أ- بالعربية:

- إلياد، مرسيا، المقدّس والدنيوي، دمشق، 1987م.

- باديو، آلان، في مدح الحبّ، دار التنوير، لبنان، 2014م.

- بنشيخة، أ.:

  - تحرير المحسوس، ضفاف، بيروت، 2014م.

  - الفنّ في زمن الإرهاب، ضفاف، بيروت، 2016م.

  - الفن يخرج عن طوره، دار جداول، بيروت، 2011م.

- كانط راهناً. أو الإنسان في حدود مجرّد العقل، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006م.

- بودريار (جان) موران (إدغار)، عنف العالم، الحوار، سورية، 2005م.

- رنسيار، جاك، سياسة الأدب، ترجمة رضوان ضاضا، بيروت، 1999م.

- ريكور، بول، الحبّ والعدالة، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، 2013م.

- سين، أمارتيا، الهوية والعنف: وهم القدر، دار جداول، بيروت، 2012م.

- غادمير، ه. ج:

  - تجلّي الجميل، ترجمة د. سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997م.

  - «التكافؤ الأنطولوجي للصورة»، ترجمة فتحي المسكيني، ضمن: إطلالات على الجماليات بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين، مختارات معرّبة، بيت الحكمة، تونس، 2010م.

- فولتير، رسالة في التسامح، ترجمة هنريت عبودي، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، 2009م.

- كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، بيروت، 2005م.

- لوك، جون، رسالة في التسامح، ترجمة منى أبو سنّة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997م.

- المسكيني، ف.:

  - الهجرة الى الإنسانيّة، دار ضفاف، بيروت، 2016م.

  - الهويّة والحريّة: نحو أنوار جديدة، دار جداول، بيروت، 2011م.

- هيدغر، مارتن، الكينونة والزمان، ترجمة د. فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2012م.

ب- بالفرنسية والإنجليزية

- Agamben, G., Homo Sacer, Le pouvoir de la vie nue, Paris, Seuil, 1997.

- Deleuze, G - Guattari, F, Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux, Paris, Minuit, 1980.

- Derrida, J., «Le siècle et le Pardon», in: le monde des débats, Décembre, 1999.

- Derrida, J., La vérité en peinture. Paris, Champs Flammarion, 1978.

- Didi-Huberman, G., l'Image Ouverte, Paris Gallimard, 2007.

- Hegel, Esthétique, Vol. 1, Paris, Champs Flammarion, 1979.

- Henri Lavagne, «La tolérance de l'église et de l'Etat à l'égard du paganisme dans l'antiquité tardive», in: Etude littéraire, volume N.32, Printemps 2000, pp.46-54.

- Lyotard, J.-F., Le différend. Paris, Minuit, 1983.

- Negri, A., Art et multitude. Paris, Mille et Une Nuits, 2009.

- Nietzsche, La naissance de la tragédie. Paris, Gallimard, 1949.

- Rancière, J.:

- Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens. Paris, 2009.

- La haine de la démocratie. Paris, La fabrique, 2005.

- Le partage du sensible, Paris, La Fabrique, 2000.

- Richard E. Palmer, Gadamer's Hermeneutical Openness As a Form of Tolerance. http://textos.pucp.edu.pe/pdf/2095.pdf.

- Ricoeur, P., «L'usure de l'intolérance et la résistance de l'intolérable», in: Diogène, Revue Trimestrielle, Paris, Gallimard, 176, 1996, pp.168-176.

- Rorty. R, Contingence, Ironie et solidarité, Paris, Armand Colin, 1993.

- Said, Suzanne, «Images grecques: Icônes et idoles», in Faits de langues, Année 1993 Volume 1, pp. 11-20.

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 © 2019

All rights reserved © 2019