ماري - فرانسس هازبروك

عن الثأر

ترجمة: د. أيمن عبد الهادي

السوير

ماري- فرانس هازبروك

عن الثأر

دار التنوير

جميع الحقوق محفوظة ©

تونس: 24، نهج سعيد أبو بكر – 1001 تونس

هاتف وفاكس: 0021670315690

بريد إلكتروني: tunis@dar-altanweer.com

لبنان: بيروت – الجناح – مقابل السلطان ابراهيم
سنتر حيدر التجاري – الطابق الثاني - هاتف وفاكس:
009611843340

بريد إلكتروني: darattanweer@gmail.com

مصر: القاهرة–وسط البلد –19 عبد السلام عارف
(البستان سابقًا)–الدور 8–شقة 82

هاتف: 0020223921332 فاكس:
0020227738932

بريد إلكتروني: cairo@dar-altanweer.com

تابعونا على

Daraltanweer@

Dar Altanweer

daraltanweer

This book has been published under

the

Spotlight on Rights initiative of the

Abu

Dhabi International Book Fair with

the

".support of KITAB

صدر هذا الكتاب ضمن مبادرة

أضواء على حقوق

النشر في معرض أبوظبي الدولي

للكتاب

مدخل

نثأر لأنفسنا؟ لا نقصد الفكرة التالية: «لو ثأرنا لأنفسنا بشكل لطيف لن يكون ثمة موتى!». الثأر في أقرب معانيه يرادف العنف القاتل والوحشية التي غالبًا ما نراها في السينما ولكن نادرًا ما نختبرها في الواقع اليومي، بخلاف صفحة الحوادث في الجرائد. نتذكر على سبيل المثال حالات الثأر الاستثنائية من عيّنة ما فعله آندي ويليامز الصبي ذو الخمسة عشر عامًا الذي أراد أن يقترف في مدينة سان دييجو بولايو كاليفورنيا مذبحة على غرار مذبحة ليسيه كولومباين عام ١٩٩٩، حين قُتلَ اثنيا عشر طالبًا ومدرّس واحد. ففي صباح أحد أيام شهر آذار/مارس، ثأر هذا الصبي من كل مضايقات زملائه بأن أطلق عليهم الرصاص أثناء الاستراحة فقتل اثنين منهم وأصاب عددًا كبيرًا آخر.

يُظهر عدد من أفلام الجريمة، وأفلام المغامرات (الأكشن)، أو أفلام الغرب الأمريكي، البطل أو البطلة وهو ينسج بصبر وعناد شِرَكه ليمنح لنفسه في النهاية لذة توجيه الضربة الأخيرة، تلك التي تعيد له قوته أو تُحقّق كماله. ففي فيلم «Taken»، يلعب البطل برايان الذي جسّده ليام نيسون دور عميل سابق في المخابرات الأمريكية يتم إخباره عبر مهاتفة تليفونية بتعرض ابنته كيم للخطف حيث كانت تمضي إجازة في باريس. كانت عصابة من المافيا الألبانية متخصّصة في تجارة الرقيق قد قامت بعملية الاختطاف. وبعد أن أباد كل من له

صلة من قريب أو من بعيد بالاختطاف، يستعيد برايان ابنته سالمة ومعافاة، وكانت لا تزال بكرًا وكان في ذلك دلالة على غاية كل ثأر: لقد استعاد ثانية، وبشكل كامل، ما سُلب منه. نجح الثأر في محو الشرّ الذي وقع.

لكن أليس بوسعنا الحديث في هذه الحالة عن حالة من الدفاع المشروع أكثر من كونها حالة ثأر؟ فكل ما فعله برايان هو أنه أنقذ ابنته واستعاد ما شرق منه من دون وجه حق. كيف يمكننا التمييز بين الثأر والدفاع عن النفس لو تعلّق الأمر برد اعتداء، رد الضربة بأخرى مثلها؟ ما الذي يعنيه الحق في الدفاع عن النفس لو لم يكن مسموحًا بكل الضربات؟

يملك البطل، بشكل عام، وسائل تكاد تكون غير محدودة، أو قوة فائقة، تسمح له بتجاوز كل العقبات وبأن يُتمَّ ثأره بنجاح لا تشوبه شائبة، نجاح يساوي معنى الثأر: المستمر، المُلحّ، العنيد. الثأر في عين من يقوم به هو ما يتعيَّن إنجازه: لا شيء يحول دون تحقيقه، لا شيء بوسعه أن يعيقه، لأن الفعل يتعذّر طالما الثأر لم يقع. لكن هل لا يكون الثأر ثأرًا حتى ينتهي فاعله منه تمامًا هل يتساوي فعل الثأر ذاته مع الرغبة في ارتكابه؟

يُشبِع الأبطال الذين يثأرون لأنفسهم رغبتهم في الثأر؛ وهذا يعني أن كل فرد بوسعه أن يختبر تلك الرغبة حتى لو أنه لم يقم بفعل الثأر ذاته. عمومًا يكفينا تخيل ثأرنا من أولئك الذين ألحقوا بنا الأذى؛ يكفينا أن نمحو

بالفكر أو بالكلام كل من يزعجنا. وهذا ما يطلق عليه «قتل الموظف الصيني الكبير»[1]. يمكننا إذن قتل ثلاثة وثلاثين موظفًا صينيًا كبيرا، أو أن نثأر لأنفسنا عشرة آلاف مرة، من دون أي يمسّنا أي خطر، فهذا يخفف عنا وطأة اعتداءات كثيرة وإحباطات نتعرض لها بشكل معتاد. نثأر لأنفسنا «بلطف»؛ ومع ذلك، بوسعنا أن نتساءل عن نوازعنا الخفية الأقل «لطفًا».

ومن المؤكد أن ثأرنا متحضّر، في معظم الأوقات، ويُختزل في أفعال هيّنة لا تتميز بالعنف المبالَغ فيه. ولو كانت روح الثأر التي تحرّكنا تتعلّق بوجه خاص بثأر هو في حيّز التفكير، يستقر الثأر في الداخل ويظل دومًا هكذا. تلك الروح ليست إلا ضغينة وغيظ عقيم، حنق واهن: نحقد على الآخرين، ولكن ينتهي بنا الحال بأن ينقلب هذا كله ضدنا، يُمرِضنا. في صالات العرض ينتصر الأبطال ويتم تجاهل القوانين: برايان يعمل في الخفاء ضد أناس خارجين عن القانون، مثله. هو يستفيد من كل شبكاته، وكل مهاراته كعميل سابق في المخابرات، قادر على توجيه كل الضربات. وفي مثل هذه الحالة من الخفاء، يكون كل شيء مسموحًا به. لكن ما الذي يجري في خفاء «قلب يفيض بالحقد والرغبات المُرّة»، كما عبّر بودلير بلغة جميلة في «الرحلة» (Le Voyage)؟[2]. لا يكمن الفرق في الرغبة في الثأر، والثأر فقط في التقدم خطوة للتحول من النية إلى الفعل. لكن ما الفرق الفعلي بينهما؟

الهيجان الذي يتملك من يقوم بالثأر، مثل القاتل الذي يكتسح كل من يحيط به، يساعد لا محالة على تقدير الغضب الكامن في أي ثأر: الغضب المفرط يدفع من يثأر إلى العنف المفرط؛ أو أن الرغبة في الثأر ذاتها بطبيعتها هي التي تؤدي إلى كل ضروب الإفراط. ما الذي يُغضب من يقوم بالثأر إلى هذا الحد؟ « من (...) الصعب كتم الشعور بالإهانات في الصغر»، يكتب لابروبير في «الطباع» « Les Caractères»[3]. ويضيف: لكن من الصعب أيضًا «الاحتفاظ به بعد مرور عدد من السنوات». ولو كان الغضب هو ما يحرِّك الثأر في بداياته، كيف يمكن تفسير السنوات الطويلة التي يمكن أن يشغلها التحضير لثأر ما وتنفيذه؟

لنقُل الكلام بشكل آخر، لو كان الثأر مثل وجبة يمكن تناولها باردة، وليس فقط شيء يمكن استهلاكه والاتيان عليه في سورة غضب، فثمة مشاعر أخرى تؤجِّجه غير الغضب. أي مشاعر هي تلك؟ في فيلم كلود شابرول «Que la bête meure»[4]، كان مارك[5] أبًا يثأر لنفسه بعد أن قتل سائق متهوِّر ابنه الصغير وهرب. وبعد بحث طويل تطلَّب صبرًا كثيرًا عثر عليه واتخذه صديقًا في الظاهر. وحاول «مارك» بشكل ما أن يجعل «بول»، قاتل ابنه، يعثر على يومياته، يوميات بحثه وتأمَلاته، بمعنى آخر يوميات ثأره. وما كان خفيًا أعلن عنه في اللحظة نفسها التي كان يستعد مارك فيها لإغراق بول حين كان يتنزه في البحر. وطرد مارك من منزل بول

من دون أن ينجح كما يبدو في الثأر منه؛ لكن بعد فترة قصيرة، مات بول مسمومًا وكان مارك قد دبّر الأمر ليبدو بريئًا من ارتكاب الجريمة التي اقترفها بالفعل بأن كشف مقدّمًا عن نيته. حيلته تسترعي الانتباه وتفسّرها كراهيته. يكتب: «كراهية كبيرة شعرت بها تجاه هذا الرجل الحقير لذا لم أرغب في التضحية بحياتي لأجل ثأري».

لكن في كثير من قصص الثأر، يتعلّق الأمر بمعركة بين رجال متنافسين: يضاف في هذه الحالة الحقد والغيرة إلى الكراهية ويحوّل الثأر الشجار إلى محاولة لتدمير الآخرين بل إلى تدمير الذات. ولو كان رودريجو في «السيد» (Le Cid)[6] يثأر لأبيه[7] فلأن الكونت «جورماس» قد صفعه. لكن لماذا تللك الصفعة؟ لأن الرجلين كانا يتنافسان ليقرّب الملك أحدهما وهو ما حققه «دون دياج». وكان الكونت قد استفزّه بعد أن فاض غيرة وحقدًا إلى الدرجة التي جعلت «دون دياج» يسبّه: ونعرف تتمة القصة... ولد الثأر بسبب التنافس بين الرجلين. لكن هل يمكننا التنافس من دون أن ندمّر أنفسنا؟

يضع الثأر خصمين في المواجهة، مهاجم ومدافع يريدان أن يصفّيا حساباتهما معًا أحدهما يصارع الآخر لأجل التعويض: الدفاع عن شرفه والثأر لنفسه. ما الذي يمثّله إذن الشرف؟ الكراهية يمكنها الاكتفاء بمحو العدو، ومارك، في «Que la bête meure»، كان

بوسعه الاكتفاء بقتل بول من دون أن يكشف عن نفسه؛ لكن الثأر يتطلب أن يدركه من يتعرّض له، في اللحظة نفسها التي يُضرب فيها: ومن هنا جاءت هذه الحيلة المعقدة التي بفضلها أطلع «مارك» «بول» على رغبته في الثأر منه. كان بهذه الطريقة يريد أن يرضي نفسه. الثأر عند من يثأر مثل «وحشية عذبة»، الثأر عنده يصبح لذة حين يجعل الآخر يعاني وحين يكشف له عن السبب في معاناته تلك. ما الذي ترتكز عليه تلك اللذة؟

بول مات، وبدا أن العدل قد أُنجز، لأن إفلات بول من القصاص كان بمثابة فضيحة. تتطلب العدالة أن يكون ثمة عقوبة لمقترف أي جريمة. لكن هل لمارك الحق في انجاز العدالة بنفسه؟ هل يتحقق القصاص من الضحية أو أقاربه بالثأر منهم؟ لماذا لا يكون بوسعنا القصاص من أنفسنا؟ لإبعاد أي شبهة عن مارك، اعترف ابن بول بارتكابه الجريمة لأنه كان يكرهه وكان يُفضّل من دون شك أن يكون مارك والده. وتصير الفضيحة هي أن يعاقَب بريء على جرم لم يقترفه. يقرر مارك إذن أن يموت، مخبّئًا أمنياته عبر الكتابة، لأجل أن يبرئ ساحة الشاب: «ثأر جميل جدير بأن يكون مثل مأساة إغريقية! رجل يقتل طفلًا، وطفل الرجل يقتله بدوره!». تستدعي هذه العبارة الثارات اللانهائية- ثارات متبوعة «ثارات مضادة»- كتلك التي تفيض بها التراجيديات الإغريقية، والتي يطبّق من خلالها قانون تاليون[8]: يقتل أجاممنون[9] ابنته إفيجينا؛ وتقتله والدتها كليتمنستر ثأرًا

لها؛ ويقتلها أوريست ابن أجاممنون بدوره. ومارك، مثله مثل باحث عن العدل، جعل نفسه للحظة رَبًّا واعتقد أنه يطبّق القصاص الإلهي- فعاقب بنفسه بول الخسيس بأن قتله بيديه من دون الحاجة إلى عدل البشر. وبفضل حيلته، ظن أنه سيتجنب نتائج ثأره؛ لكن كل ثأر يرتد في النهاية على من يقوم به». لا بد أن يموت مارك لأجل ابن من قتله بسبب قتله ابنه. إنجاز العدالة: لكن من ينجز العدالة؟ هل يمكن اختزال العدالة في قانون القصاص؟ لو كان من الممكن أن يتعرض مارك بسبب قيامه بالقتل ثأرًا لعقوبة فما الذي يميز حينها وبشكل جوهري بين أن تثأر لنفسك وبين أن تعاقب؟ ومن جهة أخرى، هل كان بوسع مارك العدول عن ثأره؟ أن يعفو؟ قضى الفيلم على هذه الفرضية بأن جعل بول شخصية كاملة الحقارة. يتعيّن العفو فقط عن أولئك الذين ينشدون عفونا ويظهِرون نَدَمَهم. هل أن تعفو يعني أن تنسى؟

التفكير في الثأر، تفكير في العدالة التي تبدو ملازمة له؛ هو تفكير أيضًا في من يستحق غضبنا وسخطنا: غضب لا نوجّهه ضد من ألحَق بنا الأذى، لكنه غضب ضد الظلم.

«أعدائي، يسخرون
منى؟ لن أجعلهم
يعانون أبدًا!

(...) ولا يتجرّأ أحد
على وصمي بالضعف،
أو بالوهن أو
بالخنوع!».
(يوروبيدس، Médée)[10]

---

1 قتل الموظف الصيني الكبير(Tuer le Mandarin) تعبير ذكره الروائي الفرنسي أونوريه دو بلزاك (١٧٩٩-١٨٥٠) في رواية الأب جوريو le Père Goriot التي نشرت في مجلة باريس الأدبية عام ١٨٣٥. والتعبير أرجعه بلزاك كما جاء في الرواية إلى الفيلسوف جان جاك روسو (١٧١٢-١٧٧٨)، والمقصود به بشكل عام ارتكاب الفرد لفعل الشر بهدف تحقيق مصلحة ما دون أن يلحق به أي عقاب.

2 الرحلة Le Voyageقصيدة للشاعر الفرنسي شارل بودلير.

3 جون دو لابروبير Jean de La Bruyère (١٦٤٥-١٦٩٦) فيلسوف فرنسي ويعد كتاب «الطباع» أو «أخلاق هذا القرن»، وهو أثره الوحيد ونشره عام (١٦٨٨).

4 فيلم فرنسي- إيطالي مشترك عُرض في سبتمبر ١٩٦٩.

5 تشارلز كان اسم البطل في الفيلم (الأب الذي يثأر لموت ابنه) وأدّاه الممثل ميشيل دوشوسوي Michel Duchaussoy وليس مارك كما ذكرت المؤلفة.

6 مسرحية للفرنسي بيير كورناي Pierre Corneille(١٦٠٦ –١٦٨٤) مُثلت لأول مرة عام ١٦٣٧ على مسرح الماريه Théâtre du Marais بباريس.

7 دون دياج Don Diegue أحد أبطال المسرحية.

8 قانون تاليون La Loi du Talion هو قانون العين بالعين.

9 أجاممنون Agamemnon في الميثولوجيا الإغريقية هو شقيق الملك مينلاوس Menelaus ملك أسبرطة. ويمثل نموذجًا للغضب الرهيب. انظر: قاموس الإحالات الضمنية، تحرير أندرو ديلاهونتي، شيلا ديجنن وبيتي ستوك، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤)، ص. ٣٦.

10 ملاحظة: كل الهوامش الموجودة في الكتاب من وضع المترجم.

ميديا Médée مسرحية تراجيدية يونانية كتبها الشاعر والمسرحي يوروبيدس (٤٨٠–٤٠٦ قبل الميلاد)، وعالج فيها أسطورة ميديا الأم التي تقتل طفليها انتقامًا من والدهما الذي خانها. ترجمت هذه المسرحية إلى العربية منيرة كروان عن اليونانية وصدرت عن المركز القومي للترجمة بالقاهرة عام ٢٠١٢.

ردّ الضربة بمثلها

«تضرِبُني وأضرِبُك»، هكذا ترجمت سابين فكرة أن ما تفعله هو الثأر، مثل معركة بين خصمَين، الثاني يرد على هجوم الأول، يرد الضربة بمثلها. ألكسيس يضيف على ما سبق: «تسبّني، وأسبّك، أردّ عليك في التّوّ واللّحظة». يتعلّق الأمر بالمعاملة بالمثل والرد على الأذى الذي لحق بنا بأذى آخر. ومع ذلك يختلف الموقفان. حين نرد الضربة بضربة أخرى نتفاعل مع الهجوم الذي تعرّضنا له لأجل الدفاع عن أنفسنا، لا نفكر إلا بذاتنا، أن نخرج سالمين؛ يتعيّن تحييد الخصم ومنعه من الاستمرار في إلحاق الأذى بنا. أردّ له الصاع صاعين مستخدمًا القوة الكفيلة بتجنّب ضربة أخرى. هي مسألة بقاء. يمكنني أيضًا أن أستبق وأن أدافع عن نفسي مقدّمًا من دون انتظار مبادرة الخصم بالهجوم. حين نثأر يكون ذلك دومًا بمثابة رد فعل لضربة وُجّهت إلينا، سواء ضربة مادية (صفعة، ضربة باليد، ضربة بالقدم) أو إهانة لفظية (سباب). لكن ما الفرق بين الثأر والدفاع عن النفس؟ تم الاعتداء على بول في الشارع من صبي أراد أن يأخذ منه هاتفه المحمول بالقوة، قاوم ودافع عن نفسه. دفع بول بشكل غير واع شخصًا آذاه ودفعه الشخص بدوره وهو يسبّه: هنا يثأر لنفسه. هذان النوعان من رد الفعل هل يختلفان عن بعضهما كثيرًا؟

في «ميديا» (Médée)، التراجيديا التي كتبها يوروبيدس، كانت ميديا أجنبية، أميرة بربرية- غير

يونانية- أصلها من كولشيد. هي أيضًا ساحرة، حفيدة إله الشمس. وحين وصل ياسون إلى كولشيد بصحبة طاقم السفينة التي تُدعى أرجو والمعروفين بالأرجونوت ليستولي على الجُزَة الذهبيّة التي كانت في حوزة الملك آييتس، أحبت ميديا ياسون ابن هذا الملك، وساعدته في مسعاه. وبفضل شراب العشق الذي منحته إياه استطاع ياسون أن يسيطر على التنين الذي يحرس الجزَّة ويستولي عليها. وهربا معًا وطاردهما آييتس الذي كان يرغب في استعادة الجزَّة. ولأجل أن تسهِّل هروبهما، قتلت ميديا شقيقها ونثرت أشلاء جسده لكي تبطئ من تقدم والدها الذي انشغل بجمعها. وتزوَّجها ياسون وأنجبا طفلين. وبعد جرائم مرعبة أخرى اقترفتها ميديا في مسقط رأس ياسون لتساعده، أقاما في كورنثا. وقرر ياسون الذي كان يريد أن يعود إلى وضعه الملكي الزواج من جلاوكي ابنة كريون ملك كورينثوس. وهكذا طلّق ميديا.

ووصفت المرضعة، في أول مشهد من المسرحية، قبل أن تظهر ميديا، ألم سيدتها وغضبها الشديد جراء خيانة ياسون وعدم إخلاصه ونكرانه للجميل؛ وأبدت أيضًا تخوفها من هيجان ميديا: «إلى متى ستحتفظ بروحها الرائعة تلك، العنيدة، بعد أن نهشها العار؟». ويُسمع صراخ ميديا وتذمّرها من داخل القصر. في حالة من الغضب الشديد، تصبّ لعناتها على العالم أجمع، ياسون، جلاس، طفليها: «تلقيت الضربة، وعندي ما يكفي

للنواح. طفلان ملعونان لم يعد لدى أمهما غير الكراهية، فلتموتا مع والدكما وليقوّض البيت عن آخره!»؛ «أريد أن أراه بعيني مع زوجته الشابة مسحوقَين تحت منزلهما المنهار. أي سباب ستتجاسران على قذفي به، لا شيء يستحق!». تعتبر ميديا، وكذلك جوقة نساء كورينثوس، أن لديها الحق في الثأر من زوجها طالما أنه طلّقها.

في مثل هذه الظروف، نفهم حَذَر الملك كريون من هذه الغريبة التي يعلم بجرائمها والتي شعر بغضبها: ألزمها بالهجرة على الفور قائلًا لها من دون مواربة إنه يخشاها، يخشى أن تلحق الأذى بابنته جلاوكي وأن تقوم ببعض الأعمال السيئة ضدهم. ليس ثمة ثأر في حديثه: يضرب قبل أن تَضرِب، كي يحفظ أطفاله، وبيته من التهديد التي تمثّله. كان يدافع عن نفسه، بطريقة وقائية. ميديا وكريون يجسّدان الطريقتين التي يمكن عبرهما مواجهة اعتداء وعنف الآخر: ميديا تثأر؛ كريون يصون نفسه من الخطر الذي تمثله هذه المرأة المهتاجة على عائلته ومدينته.

أما ميديا فكانت تفكر في أفضل طريقة تعاقِب بها زوجها على الأذى الذي ألحقه بها. نعم هي تعرّضت لتهديد كريون الذي كان سيقتلها لو رفضت منفاها اليوم نفسه؛ لكن ما كان يهم عند ميديا هو شَرَفها وليس أمنها. رغبت أن ترد على العار الذي لحق بها بأن توجه لياسون أقصى ضربة موجعة. لم ترغب في قتله؛ أرادت

أن تذبح كل من يحيط به، كل من يحرص عليه. توسلت إلى كريون أن يمنحها يومًا إضافيًا أرادت الاستفادة منه لإنجاز ثأرها. تظاهرت باللطف، واقترحت أن يحمل طفليها هدايا من جانبها للزوجة الشابة. وهكذا أعطت طفليها حجابًا وعصابة رأس ذهبية مسمومة. وبمجرد أن تضعهما جلاوكي لن تقدر أبدًا على خلعهما، وسيحرقانها حية، ويموت معها كريون والدها وهو يحاول إخماد النيران. وابتهجت ميديا لهذه النهاية البشعة، لكنها لم تتوقف عند هذا الحد. كي تجعل ثأرها كاملًا قررت ذبح طفليها. وفي حوار أخير مع ياسون، بعد أن اقترفت جرمها، قالت له: «لقد رددت لك، كما كان محتومًا الضربة بمثلها، مباشرة في قلبك». لم تجد وسيلة أخرى للنيل من ياسون وإلحاق أكبر أذى ممكن به إلا أن تقتل الطفلين اللذين كان يحبهما، لأنه كان بالفعل يحبهما: «كان يتعين ذلك لأجل أن تشقى»، قالت له لتبرر قتلها الطفلين. هي أيضًا كانت تحب طفليها. لقد ترددت للحظة في ارتكاب هذه الجريمة المرعبة لكن رغبتها في الثأر انتصرت على كل اعتبار آخر بما فيها ألمها كأم: «وليعلم أن ألمي سيتواصل لو كان سيمنعه من السخرية منى».

ثأرها جعلها تفقد طفليها لكنه جنَّب ياسون الاستهزاء بها من دون عقاب. شرفها هو إذن ما سعت لكسبه من جديد: شرفها كامرأة، نعم، لكن أيضًا كأميرة ذات نَسبٍ إلهيّ.

يختلف من يثأر عن من يتفادى الضربات للدفاع عن نفسه ويضرب كرد فعل لخسارة محتملة كما كتب فريدريك نيتشه: «من يثأر لا يكترث بما سيفعله الخصم»، «قوة الرد لا تتحدد إلا بالنظر لما سبق وأن فعله الخصم؛ ما الذي فعله إذن؟ وما الذي يهمنا كونه يعاني الآن بعد أن جعلَنا نعاني من قبل؟ يتعلّق الأمر بالتعويض». «إنسان مفرط في إنسانيته» (Humain, trop humain، الجزء الثاني من كتاب «المسافر وظله»، §٣٣)[11]. لم يكن لدي ميديا إلا هذا الهدف: إلحاق الأذى. المعاناة التي نجحت في معاقبة ياسون بها هي التي سمحت لها التعويض، بسبب الأذى الذي أوقعه بها، بغضّ النظر عن النتائج، وحتي لو عرّضها ذلك للخطر هي أيضًا الثأر الذي يعوّض لا يقي من شيء، هو نقيض الحماية.

الجميع يقابل في الواقع بين الدفاع والثأر. في الحالة الأولى، وبحسب نيتشه، «رد الهجوم يكون بسبب الخوف»؛ وفي الحالة الثانية من يثأر يريد استعادة شرفه، ترميم خسارة معنوية أكثر من كونها مادية، خسارة لا تعوَّض في معظم الأحيان. فقدت ميديا المطلّقة وضعها الملكي، وممتلكاتها. ولا تريد حين تثأر أن تعيدهما فهي قد خسرتهما للأبد. يتبقي لها فقط التعويض، والشيء الوحيد الذي يمكن أن يعوّض هو الجرح المعنوي الذي أحدثه ياسون.

الخسارة «المعنوية» هي إذن الخسارة الوحيدة التي

يمكن إزالة آثارها. لكن ما الذي ترتكز عليه بالفعل؟ ترتكز على ما تجاسَرَ الخصم واعتدى عليه. ياسون تجرَّأ وطلّق ميديا: وتمثَّل رد ميديا في أن تظهر له أنها لا تخشاه بدورها وأن خوفها منه يكاد لا يُذكر حتى إنها على استعداد لتعريض حياته للخطر حتى تشعر بالرضا وتستعيد شرفها. في الثأر، «يتأكد غياب الخوف عبر الرد على الهجوم». هكذا يفسِّر نيتشه السبب وراء سعي عدد من الأشخاص للمبارزة رغم ان بوسعهم اللجوء للمحكمة للتعويض عن الإهانة: مواجهة الخطر شرط أساسي لثأرهم، «فالتعويض بلا خطر لن يتأكد إلا في ظل غياب الخِشيَة».

ومع ذلك، ربما لا تكون دوافع من يثأر بمثل هذا الوضوح: يتجاسر الخصم على الأذى لأنه لا يخاف من فعله. وطالما أنه لم يكن خائفًا من هذا الفعل فذلك معناه أن شعورًا بالتفوق تمَلَكه. والحالة هذه، نلاحظ احتقاره لمن هم في منزلة أعلى منه فنخافه. المسألة بالنسبة لمن يثأر مسألة بقاء أكثر منها مسألة رد للهجوم: لو لم يستجب ثمة احتمال باعتباره ضعيفًا في نظر المهاجم أو عند كل من يُفترض أن يحترمه. لنتذكر الأفلام التي تتناول زعيم الحي، فإذا ما أراد الاستمرار في بسط هيمنته عليه أن يثأر بقوة ردًا على الإهانة التي تعرَّضَ لها، مكتفيًا باقناع نفسه أنه يثأر لأجل شرفه. لا بد أن يُفزع ثأره أولئك الذين سيحاولون بدورهم الاعتداء عليه.

وكما يقول نيتشه: «الشخص الذي يثأر لا يعرف بوجه عام ما يريد»: يدافع عن نفسه أم يثأر لها؟ هل يتصرّف لأجل شرفه أم لأجل أمنه؟ منطقيًا التصرّفان متعارضان: من يثأر لشرفه لا يتردد في تعريض ذاته للخطر. لكن الرغبة في الأمن والرغبة في استحقاق التقديرلا يتعارضان بل يقترنان معًا لأنهما يرتبطان بالرغبة الفطرية المتعلّقة بالحفاظ على النفس. حين يتعرض الفرد للازدراء «يجتهد بشكل طبيعي، وعلى قدر ما يجرؤ، (...) على نزع الاعتراف عبر ثأره، بتقدير أعلى مرتبة، من أولئك الذين يستخفّون به عن طريق إلحاق الأذى بهم؛ من قبل الآخرين. هذا ما كتبه الفيلسوف توماس هوبز في «اللفياثان» «le Léviathan» [12] (الجزء الأول، الفصل الثالث عشر) ساعيًا إلى تفسير أصل النزاع بين البشر: يتحدّون بعضهم البعض، يخشى كل واحد ما قد يُلحقه الآخر به، يدافع عن نفسه وسع جهده مانحًا بعض الإشارات الدالة على قوته ومستجيبًا لأدنى ازدراء. الارتياب (Diffidence)، الزهو (Glory) والتنافس (Competition)[13] يشكّلون معًا الأهواء الفطرية الثلاثة للبشر، وهذا ما يفسّر الوحشية والعنف المهيمنين بشكل طبيعي في البشرية - «الانسان ذئب للإنسان»، كما يقول المثل[14]. ولا يعني هذا أن الإنسان بطبيعته شرس، ولا أنه غير قادر على إيجاد أنواع أخرى من العلاقات- يقول هوبز أيضًا إن الإنسان يمكن أن يكون

مثل إله لغيره من البشر. وهذا يعني أن البشر يرغبون فطريًا في البقاء أحياء وبالتالي هم، وبشكل غريزي، حذرون، وشرهون، وقلقون على مجدهم، ويتنافسون مع بعضهم البعض بسبب تلك الشهوة. هم، فطريًا في حرب يخوضونها، بعضهم ضد البعض الآخر. وفي ظل غياب قوة مُلزمة، كالدولة التي تفرض القانون على الجميع، هم يثأرون للدفاع عن أنفسهم ويدافعون عن أنفسهم كي يثأرون.

«في الواقع هو قانون غير مكتوب لكنه غريزي (...). بمقتضى هذا القانون تكون كل الوسائل مشروعة للحفاظ على حياتنا حال تعرضها لاعتداءات أو لطعنات قاطع طريق أو عدو».

(شيشرون: «دفاعًا عن ميلون» Plaidoyer pour Milon)[15]

11 تُرجم هذا الكتاب إلى العربية وصدر في جزأين بعنوان «إنسان مفرط في إنسانيته» بتوقيع محمد الناجي ومن إصدارات دارأفريقيا الشرق- المغرب (٢٠٠٢).

12 توماس هوبز Thomas Hobbes (٥ أبريل ١٥٨٨ - ٤ ديسمبر ١٦٧٩)، فيلسوف وعالم رياضيات انجليزي. ويعد كتاب «اللفياثان: الأصول الطبيعية والسياسية لسلطة الدولة» Le Léviathan من أشهر مؤلفاته ونشره عام ١٦٥١. واللفياثان كائن بحري خرافي له رأس تنين وجسد أفعى، ويرد ذكره مرات عديدة في الكتاب المقدس. وقد تُرجِم الكتاب ضمن مشروع «كلمة» ونُشر مع دار الفارابي- لبنان.

13 أوردت المؤلفة الأهواء المذكورة في المتن بالإنجليزية إلى جانب المعني الفرنسي، وحِرصنا على الاحتفاظ بها داخل النص المترجم إلى العربية.

14 Homo Homini Lupus مثل لاتيني يشير إلى أن الإنسان هو ألد عدو للإنسان.

15 شيشرون Ciceron (١٠٦-٤٣ قبل الميلاد)، خطيب وفيلسوف روما الأشهر وأبرز شخصياتها المثيرة للجدل، كان من أهم المدافعين عن القانون الطبيعي ونصّه المقصود هنا نُشر بعنوان «دفاعًا عن ميلون».

الحق في الدفاع عن النفس

حادثة أذاعتها كل الإذاعات أثارت نقاشًا محتدمًا حولها دار بين ماريك وسمير. خبّازة أزعجها أن ترى صِبيَة مؤذين يقتحمون حانوتها ويسرقون من البضاعة المعروضة، فسحبت سلاحًا وأطلقت عليهم الرصاص فأصابت مراهقًا منهم إصابة مميتة. الموت لأجل «قطعة كرواسون[16]». «كان يسرق، هو المخطئ! يزعم ماريك- لكن في النهاية لا نمتلك الحق في قتل الناس هكذا! ثم، الأمر لا يستحق، فهو لم يهدِّد حياتها ولا حتى خزينتها! يعترض سمير- ما أدراك، ربما كانوا ينوون قتلها، كانت تدافع عن نفسها!

يعترض سمير- لا نمتلك الحق في تطبيق العدالة بأنفسنا! ومع ذلك توجد قوانين! لسنا في الغرب الأمريكي![17]

- إذن أنت تقول إننا لا نمتلك الحق في الدفاع عن أنفسنا؟».

هل نمتلك الحق في الدفاع عن أنفسنا في حال تعرّضنا للاعتداء؟ تبدو الحجّة الأولى لماريك منطقية: لن تُطرح مشكلة الدفاع الشرعي عن النفس في حال غياب الاعتداء والمعتدي. لكن ثمة اعتداء وقع، اعتداء ظالم، لأن الاعتداء يقع على حياتنا، على حرّيتنا وممتلكاتنا؛ إذن من العدل أن نردّ الهجوم وندافع عن أنفسنا. ورغم ذلك لا بدّ أن نميّز بين الحق في البقاء على قيد الحياة والحق في توقيع العقاب على الجاني.

الدفاع الشرعي لا يرادف العقوبة. نحن لا ندافع عن أنفسنا فقط لأنهم اعتدوا علينا من دون وجه حق، نحن ندافع عن أنفسنا لنظل أحياء: ما يجعل «الدفاع الشرعي عن النفس» فعلًا عادلًا هو تلك الضرورة المتعلّقة بحماية أنفسنا «وليس بسبب الظُلم الذي اقترفه من عرَّضنا للخطر أو بسبب جُرمه»، هكذا يكتب جروتيوس المشرِّع الهولندي (القرن السابع عشر)[18] في كتاب حق الحرب والسلم (الكتاب الثاني، الفصل الثالث). وهكذا تأسس مبدأ الدفاع الشرعي عن النفس: استخدام القوة في مواجهة القوة لحماية أنفسنا. وسواء تعلّق الأمر بمجرم تعرَّض لنا عن غير عمد، أو بمجنون غير مسؤول عن أفعاله يهددنا، يظل للفرد الحق في الدفاع عن نفسه، الدفاع عن حياته. لكن ما الذي يُمثّله هذا الحق بشكل أكثر تحديدًا ما الذي يرتكز عليه؟

في روما، ٥٣- ٥٢ قبل الميلاد، وكانت فترة شديدة الاضطراب، تولى شيشرون الدفاع عن ميلون المتهم بقتل كلوديوس، أبرز منافسيه السياسيين. التقى ميلون وكلوديوس معًا على طريق أبيان[19] وبصحبتهما الحراس، وأعطي ميلون الأمر بالإجهاز على كلوديوس الذي لجأ إلى أحد النُزُل بعد أن أصيب أثناء العراك. ولأن شيشرون كان رواقيًا يتبنى مبادئ القانون الطبيعي في حيثيات دفاعه عن موكله: «في الواقع هو قانون غير مكتوب لكنه غريزي؛ (...) أخذناه من الطبيعة نفسها؛ استقيناه من رحمها؛ الطبيعة هي التي

ألهمتنا إياه، لا الدروس ولا الأحكام الأخلاقية علمتنا كيفية تطبيقه؛ لاحظناه بالإحساس؛ وولجت إليه أرواحنا» (pour Milon reyodialP ٤). هذا القانون الذي «نشعر به» بحسب شيشرون، يوجد في كل مكان: هو أساس الغريزة عند الحيوانات التي تدافع عن حياتها ضد محاولات قنصها، هو ضرورة أن يرد «البرابرة» القوة بالقوة، ولهذا عقدت الشعوب «المتحضرة» اتفاقيات لضمان حماية كل منها. هو أيضًا قانون يتبعه «الحكماء» (الفلاسفة) فهم على دراية بطبيعته المنطقية؛ في الواقع، الطبيعة في نظرهم كون منظَّم بشكل منطقي يأمر الكل بحب ذاته والسهر على سلامتها. ما يأمر به النظام الطبيعي واجب يتمثل في الدفاع عن النفس (Plaidoyer pour Milon، ١١).

لأجل أن ندافع عن حياتنا ومصالحنا هل يمكن أن نصل إلى حد قتل البادئ بالشر؟ ما الذي تنص عليه القوانين المكتوبة لو تمسكنا بما يسمى «قانون وضعي»؟ لا يسمح أي قانون بالقتل. مع ذلك، يوجد الحق في الدفاع عن النفس بالفعل في العديد من التشريعات: في فرنسا، يوضح القانون «أنه ليس ثمة جريرة أو جرم حال أن يكون القتل، الإصابات، والضربات بسبب ضرورة فعلية تطلّبها الدفاع الشرعي عن النفس أو عن الآخرين» (مادة ٣٨ من قانون العقوبات لعام ١٨١٠). المشكلة إذن ليست في معرفة وجود الدفاع الشرعي عن النفس من عدمه، لكنها تكمن

في معرفة هل يوجد دفاع شرعي عن النفس في حالة بعينها مقارنة بحالة أخرى. لا بد أن يتوافق الدفاع الشرعي عن النفس مع القانون الذي يحدد ويوضح ممارسته: لا يجب أن نفعل ما نريد من دون معرفة موقفنا من العدالة بحجة أن لدينا الحق في الدفاع عن النفس؛ لا بد وأن يتوفر لدينا الرد أمام القانون حول الطريقة التي دافعنا بها عن أنفسنا وعن نتائج أفعالنا. لو مات إنسان فلست أنا من يحدد ما إذا كان ما قمت به من دفاع عن النفس شرعيًا أم لا، فمن يفعل ذلك هو ممثل النيابة أو القاضي. «الغرب الأمريكي» كما قال سمير يمثل صورة لدولة غاب عنها القانون بخلاف قانون الأقوى أو الأكثر سرعة في إطلاق الرصاص. لا يجب إذن الخلط بين الدفاع الشرعي عن النفس والدفاع الذاتي البسيط عنها.

سؤال آخر يضاف إلى ما سبق، كان سمير هو من طرحه أيضًا ويتعلّق بتقدير درجة الدفاع النسبية بالنظر إلى الهجوم: هل من حقنا قتل أحدهم لأنه سرق قطعة كرواسون؟ عُدِّل القانون المدني الفرنسي عام ١٩٩٣ معتبرًا أنه لا مجال للحديث عن دفاع شرعي عن النفس «في حال عدم التناسب بين وسائل الدفاع المستخدمة وجسامة الاعتداء». بناء عليه تتوفر دومًا حالة من عدم التناسب عند ارتكاب جريمة قتل دفاعًا عن ممتلكات مادية.

القتل من أجل قطعة كرواسون فعل غير مبرَّر. لكي

نتذرَّع بالدفاع الشرعي عن النفس لا بد أن يكون رَدّ الهجوم للضرورة القصوى وفي لحظة الاعتداء ذاتها وفي حضور المعتدي وبشرط عدم توفر أي وسيلة لحماية أنفسنا؛ لا بد أيضًا أن يكون الرد مقصودًا (وليس قتلًا لا إراديًا)؛ لا بد إذن أن يكون هذا بمثابة فعل بوسعي الاعتراف به، أي يمكنني إعلان مسؤوليتي عنه- إلى الدرجة التي تجعل المحكمة لا ترى أي خطأ فيه وتُبرئ ساحتي منه.

وقد شهدت حالة صاحب مرأب في أود[20] كثيرًا من الجدل منذ ما يقرب من الثلاثين عامًا صاحب المرأب هذا تعرض منزله الريفي للسطو نحو عشر مرات حتى أطلق عليه وبحق «منزل تكساس». وبعد أن غلبه الغيظ، صنع شركًا تمثل في حشو جهاز راديو صغير بالبارود ووضعه في خزانة الحائط. وعلق خارج منزله لوحات تحذيرية: «يُحظر الدخول – خطر الموت». بعد عام، وفي الليل، أثناء غيابه، تسلل لِصّان إلى المنزل بعد أن هشّما الباب الرئيسي وكسرا الخزانة الحديد الموصدة بالمفتاح؛ وأمسك أحدهما بالراديو الصغير وأداره، وأصيب إصابات بالغة مات على إثرها في المستشفى، بينما خرج الآخر مشوَّهًا أيُعَدّ هذا دفاعًا شرعيًا عن النفس؟ كان لدى صاحب المرأب وسائل أخرى لحماية نفسه من السرقات؛ كان غائبًا ساعة وقوع السطو؛ وقام، فضلًا عن ذلك، بوضع جهازه قبل حدوث السرقة. إذن دفاعه لم يكن لضرورة وهو لم يقم به

لحظة وقوع السرقة. ورغم ذلك، يشهد جهازه القاتل على نيّته في إصابة معتدٍ محتمل: يمكنه إذن الاستناد إلى الدفاع الشرعي عن النفس؛ ولكن بما أن شركه قد قتل لصًا وأصاب آخر بينما لم تتضرر حياته هو، كان عليه الدفاع عن أفعاله أمام محكمة. وفي نهاية الأمر، حُكم عليه بالبراءة عن فعل يقع بين الدفاع الشرعي والدفاع الذاتي عن النفس.

ما سبق يعني أن المسافة التي تفصل بين الدفاع الذاتي عن النفس والثأر، دقيقة جدًا برتراند هاينز بيرسون، إحدى شخصيات فيلم كاترين بينيه، «Les Jeux de la Comtesse Dolingen de Gratz»[21] يُظهر كيف تُحرّك الرغبة في الثأر من يسعى إلى الدفاع عن ممتلكاته. يحكي بوقاحة أثناء عشاء اجتماعي كيف أن لصًا وبعد أن دخل إلى بيته عبر المدخنة، يسرق منحوتات لملائكة يعد هو من كبار هواة جمعها. وذات ليلة، يتربص في انتظار وقوع سرقة جديدة، وأخيرًا يتمكن من مشاهدة سارقه. ويلاحظ بوجه خاص أن السارق بعد نزوله من المدخنة يخرج من الباب. أغلق هاينز إذن فتحة المدخنة تمامًا بالقضبان الحديد قبل أن يغادر بيته لعدة أسابيع. وعاد السارق ذات ليلة من الطريق نفسه، وفك الحبل الذي يستخدمه في النزول... وعلق ومات جوعًا وعطشًا خلف القضبان.

تعيّن القوانين الموجودة حدود الدفاع الشرعي؛

تحددها في الضرورة وفي درجة الدفاع الذي نقوم به صونًا لأنفسنا. ولكن لماذا توجد مثل هذه الحدود؟ يرى أعضاء الرابطة الوطنية للبنادق[22] ان هذه الحدود تتعارض مع حقوقنا. جماعة الضغط الأمريكية القوية هذه تدافع عن حق الفرد في امتلاك سلاح ناري واستخدامه في الدفاع عن النفس من دون أي قيود. ويعتقد خصومهم، على العكس منهم، أن تعميم حيازة السلاح تزيد من العنف بدلًا من جعله أقلّ وتساهم في تعريض الناس للخطر أكثر من حمايتهم. مضمون ذلك الجدل كان موضوع فيلم مايكل موور Bowling for Columbine[23] الذي أخرجه بعد أن نفّذ تلميذان مدجّجان بالسلاح مذبحة في مدرستهما.

القوانين إذن قد يشوبها النقص أحيانًا ولن يكون بوسعها نجدتنا، خصوصًا حين يكون الخطر الذي يهددنا وشيك الوقوع. في هذه الحالة، يأتي دورالقانون الذي اعتبره شيشرون طبيعيًا ليسمح لنا بالسهر على سلامة حياتنا. وفقًا لشيشرون كل الوسائل صالحة «للحفاظ على حياتنا في حال تعرضها لاعتداءات أو طعنات قاطع طريق أو عدو. لأن القوانين تصمت حين يتعلّق الأمر بالأسلحة؛ لا تأمرنا بانتظارها لأن من ينتظرها سيصير ضحية لعنف ظالم قبل أن تقدّم هي له عونها المنصف».

وهذا لا يعني أن ثمة تناقضًا بين القوانين المكتوبة والقانون الطبيعي. يمكن للقانون أن يسمح باستخدام

القوة، لأنه، وكما يقول جون لوك[24]، وُضعت القوانين لأجل سلامتي: هي تسمح لي إذن بالدفاع عن نفسي، وهذا يعني أنها تسمح لي «بالحق الممنوح في حالة الحرب، قتل من يهاجمني والذي لن يوفِّر لي الوقت أبدًا كي أستدعيه أمام قاضينا المشترك» («الحكومة المدنية» Traité du Gouvernement Civil، الفصل الثالث). بحسب لوك، تقع حالة الحرب عندما لا نتمكن من اللجوء مباشرة إلى القاضي أو إلى الحماية التي توفِّرها لنا القوانين، حين يداهمنا الاعتداء وفي مواقف التهديد المباشر. وهكذا يتخيل لوك أنه يوجد في طريق موحش وأن رجلًا جرّد سيفه وطلب منه صرّة نقوده: «يمكنني وبشكل مشروع قتل هذا الرجل» يؤكد لوك (الفصل الثامن عشر). لماذا يحق له قتل هذا الرجل حتى قبل أن يُلحِقَ هذا الأخير به أي ضرر، ولم يكن قد سرق منه أي شيء بعد مع تأكيده أنه لن يلحق به أي شر حال تقديمه للنقود؟ «صرة النقود مقابل الحياة»، الشعار معروف: اللص يهددني حتى لو أكّد لي أنه لا يريد إلا مالي. هو يرغب في إذلالي، وفي أن يجعلني تحت رحمة قوَّته؛ وهذا يعني أنه يسلبني حريتي، ومن ثم فإن الضمان الوحيد لحياتي أن أمتلك الحق في قتله للدفاع عن حياتي (الفصل الثالث).

لا تتحقق حالة الحرب إلا وقت الاعتداء. المعتدي هو من أوجد حالة الحرب هذه ولولاه لم تكن لتقع؛ وهي تتوقف بمجرد أن تتوفر لدي الوسيلة للجوء إلى القضاة

وحين لا أكون بعد مهددًا ويتخيل لوك حالة أخرى: يطلب من رجل الاحتفاظ بصرة نقوده التي يوجد فيها مائة جنيه حتى ينزل من فوق حصانه. لكن حين يطلبها ثانية يرفض الرجل ويستلّ سيفه ليدافع بالقوة عن هذه النقود، ما الذي يتوجب عليه فعله؟ يرى لوك أنه لا يحق للمالك الشرعي إصابة أو قتل اللص. ففي واقع الأمر، كانت حياتي مهدّدة في حالة اللص على الطريق الموحشة ولم يكن يتوفر لدي الوقت للجوء إلى القوانين- والتي لن تعيد بحال من الأحوال لي حياتي لو لم أكن قد دافعت عن نفسي حينها. بالمقابل، «في الحالة الأخرى لم تكن حياتي معرَّضة للخطر، يمكنني اللجوء إلى القضاء، وأن أحصل على ما يرضيني بشأن المائة جنيه» (الفصل الثامن عشر).

برّر لوك إذن قتل المعتدي استنادًا إلى القانون الطبيعي، أو إلى عقل كل إنسان والذي يفرض عليه الحفاظ على نفسه؛ ومن خلال مخالفة حالة الحرب للصواب، التي تسمح باعتبار المعتدي مثل حيوان متوحش- أي أنه لا يخضع للقوانين ولا تتوفر لديه أي قواعد باستثناء القوة والعنف.

أما توماس هوبز فيرى أن حادث الاعتداء الفعلي لا يصنع حالة الحرب: تمامًا مثل الطقس الرديء، لا تسببه زخة أو زخّتان من المطر إنما تحدثه القابلية المستمرة لهطول الأمطار، حالة الحرب أيضًا تقوم على «استعداد مؤكّد للمعركة»؛ أي توفّر مناخًا من العداوة والكراهية

حتى من دون معركة يستمر لوقت طويل يحول دون تغييره (اللفياثان، الجزء الأول، الفصل الثالث عشر). بالرغم من ذلك، في حالة الحرب تلك، والتي هي في نظر هوبز أيضًا حالة الطبيعة- يتصرف البشر وفق المنطق العقلي. يتأسس هذا المنطق على قاعدة عامة مؤدَاها أن «على كل إنسان بذل قصارى جهده سعيًا إلى السلام بقدر ما يملك الأمل في تحقيقه؛ وإذا لم يحصل عليه بوسعه أن يبحث عن كل مساعدات وفوائد الحرب ويستخدمها» (اللفياثان، الجزء الأول، الفصل الرابع عشر). حالة الحرب تجعل حياة البشر «منعزلة، بائسة، مؤلمة، بهيمية وقصيرة» (الفصل الثالث عشر). يأمر العقل أيضًا بضرورة ايجاد طريقة للخروج منها، أن يكون ذلك لأجل الحفاظ على حياته ذاتها. وهكذا يدرك العقل أن السلام المدني الذي يُمنح تأسيسًا على عقد أقره الجميع هو أفضل وسيلة للتخلص من استمرارنا في الحذر ومن الاستمرار في حياتنا بشكل غير مأمون وشاقّ خوفًا من الموت العنيف. الحق في الدفاع عن النفس بالقوة في مواجهة القوة يظل بالرغم من ذلك حقًا طبيعيًا ملازمًا لكل فرد.

لا أحد يرغب في العيش في عالم أفلام «Mad Max»[25] التي أخرجها جورج ميلر، أو في أجواء كتاب «الطريق» «La Route» الذي وضعه كورماك ماكارثي[26]. وكانت الدول التي سقطت ضحية للحرب الأهلية قد قدمت لنا صورة عن كل فظائع العالم الذي لا

تحكمه القوانين. لدينا الحق الطبيعي في الدفاع عن أنفسنا. لكن هذا لا يعني أن نتجاوز القوانين التي وضعناها حتى لو كانت تقيّد وتحدّ القانون الطبيعي القائل بأن على كل كائن بشري الحفاظ على حريته، وممتلكاته، وحياته. كيف يمكن التوفيق بين حق كل فرد في الحفاظ على حياته وضرورة العيش معًا في ظل قوانين مشتركة؟ لا يأمر العقل بقتل من يعتدي علينا، يوصي القانون بفعل كل ما يمكن لأجل حمايتنا حين يداهمنا خطر فعلي. العقل لا يبرر الدفاع الذاتي عن النفس المنتهِك للقانون، العقل يفرض إيجاد قوانين تجنبنا اللجوء إلى الدفاع الذاتي عن النفس كحلّ وحيد. لو كان الغرب الأمريكي صورة لدولة الطبيعة، دولة يغيب عنها القانون، فلن يكون أمام الجميع سوى الاعتماد على قوته. أليس الحل الأفضل هو أن يفرض علينا العقل البحث عن مصلحتنا بحيث تتحقق هذه المصلحة بالضرورة عبر غيرنا من البشر؟ لو لم تَحِدْ القوانينُ من ممارسة الدفاع الشرعي عن النفس سيُصبغ هذا الأخير بصبغة ثأر يسعي إلى ما هو أكثر من دفاعنا عن النفس، يسعى إلى أن يجعل العدو يدفع ثمن تجاسُرِه على القيام بهجومه، أو ثمن الخوف الذي جعلنا نشعر به. لأننا حين ندافع عن أنفسنا نُلحق بالعدو ما نخاف أن يلحقه بنا، لكن لا يكون خوفنا دائمًا في محله. وهكذا يمكن لإنسان بداعي الخوف، ولأن في حوزته سلاحًا أن يقتل طفلًا دخل بيته من دون إذن لاستعادة

كُرَتِهِ.

«لو استطعت أن تقتل،
لمجرَّد الرغبة في ذلك،
رجلًا في الصين فترث
ثروته في أوروبا،
وبيقين يفوق المنطق
بأنه لا أحد يعلم أبدًا
ما يمكن أن يحدث،
هل تتمنى أن ينتابك
الشعور بمثل تلك
الرغبة؟».

(شاتوبريان، عبقرية المسيحية)

---

16 الكرواسون: فطيرة على شكل هلال.

17 الغرب الأمريكي Far West المقصود به غياب القانون والنظام العام كما كان يحدث في الغرب الأمريكي، وكان يطلق عليه أيضًا الغرب المتوحّش، وذلك في الفترة من منتصف القرن التاسع عشر وحتى بدايات القرن العشرين.

18 جروتيوس Hugo Grotius (١٥٨٣ – ٢٨ أغسطس ١٦٤٥)، فيلسوف ومشرّع الجمهورية الهولندية، دافع عن القانون الطبيعي.

19 طريق أبيان La voie Appienne، طريق شقَّه الإداري الروماني أبيوس كلوديوس سايُكس في عام ٣١٢

ق.م زمن الجمهورية الرومانية ويُعد من أوائل الطرق الرومانية الاستراتيجية.

20 l'Aude إقليم فرنسي يقع في جنوب فرنسا ويُنسب اسمه لنهر أود.

21 فيلم فرنسي أخرجته كاترين بينيه وعُرض عام ١٩٨١.

22 الرابطة الوطنية للبنادق (National Rifle Association (NRA)، منظمة أمريكية تدافع عن الحقوق المدنية ونشر حيازة الأسلحة وحملها في الولايات المتحدة الأمريكية، وتُعد الأقدم من نوعها (تأسست في نيويورك ١٨٧١).

23 Bowling for Columbine. فيلم وثائقي أمريكي أخرجه مايكل موور وعُرض عام ٢٠٠٢ وانتقد فيه عنف المجتمع الأمريكي المعاصر من خلال الوقوف على الأسباب الرئيسية لمذبحة وقعت بثانوية كولومباين العليا في عام ١٩٩٩ وتحليل غيرها من أعمال العنف المسلحة في الولايات المتحدة الأمريكية. وحاز الفيلم على العديد من الجوائز منها جائزة الأوسكار لأفضل فيلم وثائقي.

24 جون لوك John Locke (١٦٣٢ - ١٧٠٤)، فيلسوف ومفكر سياسي إنجليزي. من أشهر مؤلفاته الكتاب المذكور في هذه الفقرة Traité du Gouvernement Civil، «الحكومة المدنية» وكذلك من كتبه المهمة «رسالة في التسامح».

25 سلسلة أفلام مغامرات أسترالية لعب دور البطولة فيها الممثل الأمريكي ميل جيبسون. عُرض الجزء الأول منها في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٨٠.

26 الطريق La Route، رواية للكاتب الأمريكي كورماك ماكارثي احتفي بها النقاد والجمهور عند نشرها عام ٢٠٠٦ في الولايات المتحدة الأمريكية وحازت جائزة البوليتزر للأعمال الروائية لعام ٢٠٠٧، كما تحوّلت إلى فيلم سينمائي أخرجه الأسترالي جون هيلكوت.

قتل الموظف الصيني الكبير[27]

سيندي وكريم يشرعان في ذكر السرقة التي وَقَع عَمّ وخالة سيندي ضحية لها. يتخيلان أنهما في مكانهما، وتصرخ سيندي: «أنا لو دخل عليّ لص وقبضت عليه فلن يخرج حيًا- يااااه! تهتف نادا- لكن لا يحق لك ذلك! يرد كريم.

- وماذا عن حق الدفاع المشروع عن النفس؟»، ترد سيندي.

عبّرت سيندي وهي تمزح نوعًا ما عن عنف مكسوٍّ بمظهر الحق؛ لكن تعبيرها لم يكن إلا تعبيرًا ينمّ عن رغبة في القتل.

نجد نفس هذه الرغبة بالتدمير في خطاب من يثأر. «لقد ثأرت لنفسي مليون مرة»، يمكننا أن نقول ونحن نمزح: بوسعنا الكلام عن رغبتنا في الثأر التي نشعر بها حين نبغض شخصًا لما ألحقه بنا، لكننا لا نباشر فعلًا ضده، يكفينا فقط لذة التخيّل. حصيلتنا تبلغ مليون قتيل لكن فقط في ذهننا! يمكن أن تظهر الرغبة في القتل من خلال تلطيف الكلام[28]، من عيّنة «ليأخذه الشيطان!»، وهي طريقة مخفِّفة لقول ما لا نتجاسر على قوله وهو «يا ليته يموت!»، ولكن أيضًا بطريقة صريحة: «لأذبحنّه بيدي!»، «سأعدمه!»، «سأذهب لأقتله!».

لكن لماذا كل هذا القَدر من الكراهية، بالرغم من أننا لم نتعرّض لأي اعتداء؟ ولماذا نحتَدّ بمثل هذه السهولة

وبمثل هذه الوحشية بالرغم من أنه لا تتوفر لدينا أقل نِيّة لتنفيذ ما نقول؟ دونما شك، ولأننا لن ننتقل إلى الفعل، بوسعنا القتل بالفكر أو بالقول من دون أن ينالنا عقاب، هذا لا يُضِرُّ أحدًا وتتجلى هذه الرغبة بالقتل في المواقف الطبيعية جدًا: كم من الشتائم كِلناها في داخلنا لمن يسيرون ببطء شديد أمامنا على الطريق حتى لو لم نكن في عَجَلةٍ من أمرنا! فضلًا عن ذلك هذه الرغبة شائعة جدًا لكي تتأكد يكفي أن تتصفّح على الانترنت المقالات المتعلقة بالحوادث المرعِبة منها بوجه خاص (قتل، اعتداء): تفيض آراء وردود فعل القراء المتفاعلين حول المصير الذي يستحقه المتهمون بهذه الرغبة في القتل، حتى في تلك التي تدخّل المشرفون على المواقع لتنقيتها. بعد كل شيء، نقول لأنفسنا، ما هي إلا كلمات نتبرَّأ منها لو تعامل معها أحد بشكل جِدّيّ. من ناحية أخرى، فإن هذا ما يردده المشتبه فيه في الأفلام البوليسية حين يذكّروه بما قاله الشهود الذين سمعوه وهو يهدّد الضحية بالقتل.

بالرغم من ذلك، هل يتعلّق الأمر بالفعل بمجرد مزحة غير ذات دلالة؟ كان سيجموند فرويد محقًا حين قال: «يمكننا قول كل ما نريد ونحن نمزح، بما في ذلك الحقيقة». لكن المشتبه فيه الذي ربما يكون قد قرأ فرويد يمكنه أن يوضح لرجال الشرطة الذين يعتبرونه مُذنبًا: «رغبت في أن أراه ميتًا لكن ما كنت لأقتله أبدًا أقوالي لا تعبّر إلا عن رغبة القتل التي نحملها جميعًا

داخلنا من دون أن نعترف بها، ومزاحي يكشف تلك الحقيقة ولا يكشف جُرمي».

كانت الرغبة في القتل محورًا للعديد من الأفلام البوليسية، وأفلام الرعب، وكذلك أفلام الغرب الأمريكي. بل إن عنوان أحد تلك الأفلام حملها صراحة «الرغبة في القتل» Death Wish وهو فيلم للمخرج ميكائيل فاينر[29] عُرض عام ١٩٧٤ وحمل بالفرنسية عنوان «Un Justicier dans la Ville»[30]. وفي المشهد الأخير من الفيلم وبعد أن قتل العديد من الأشرار، تظاهر البطل – وقد لعب دوره الممثل تشارلز برونسون- بأنه يطلق الرصاص عبر حركة من أصابعه على صبيين من صبيان الشوارع على الجانب الآخر من الطريق، وهو يبتسم. كانت هذه اللقطة فضيحة في تلك الفترة لأنها بدت تحمل معنى بعينه: «أحب القتل»؛ لكنها يمكن أن تعني أيضًا: «الثأر ليس إلا لعبة يلعبها الأطفال»، أو «الرغبة في الثأر تعني أن تصبح قاتلًا». وتكمن الحقيقة في عمليات القتل المتخيَّلة تلك أننا نفكر بمثل تلك الخِفَّة وبشكل لا واع، بحسب فرويد، في كوننا نتمنى جميعًا موت الآخر حتى لو كانت تربيتنا الأخلاقية والمدنية تقف ضد تلك الرغبة (مثل الاعتبارات الحالية المتعلّقة بالحرب وبالموت).

كيف لنا أن نتمنى في لا وعينا موت الآخر؟ يقول فرويد إن هذا يرجع لميول تبقى في الغالب خفية حتى على وعينا ذاته ولا ندركها إلا بشكل غير مباشر بسبب

مزحة أو بعد جملة قيلت من دون تفكير. طبقات تحضّرنا التي تغلّفنا، بفضل التربية التي تلقيناها وبسبب الضغط الاجتماعي المُمارَس ضدنا، هي التي تحول دون ظهور نوازعنا البدائية. ويقول لنا فرويد إن هذه النوازع ليست جيدة أو سيئة في ذاتها ولكنها نوازع استنكرها وقَهَرها المجتمع. يدين وعينا الأخلاقي رغبتنا في قتل الآخر، أو يُفَضِّل تجاهلها؛ لكن هذا لا يعني غياب تلك الرغبة داخل روحنا وفي فكرنا. يتعلّق الأمر إذن بحقيقة نفسية حتى لو لم تصبح حقيقة فعلية – وإلا لكانت الإنسانية اختفت من على وجه الأرض!

من أي شيء تتكوَّن تحديدًا تلك النوازع؟ يكتب فرويد: «نقتل باستمرار عبر رغباتنا اللاواعية، وفي كل ساعة، كل من نقابله في طريقنا وقد أساء إلينا أو أذانا». تنبع الرغبة في القتل إذن من استعداد سِرّيّ، من ميل داخلنا يجعلنا وبسهولة نفكر، من دون الالتفات إلى النهي عن القتل (لا تقتل)، في قتل ذهني لكل من يزعجوننا. حين تستحوذ علينا الرغبة في خنق أحدهم، من دون أن نفكر لدقيقة في فعل ذلك، لكن كما لو كان ذلك ممكنًا بمجرد طرفة عين من دون أن يكشف أحد الأمر، يُدعى ذلك قتل الموظف الصيني الكبير، في عصر الإمبراطورية في الصين القديم. وكان هونوريه دو بلزاك في الأب جوريو قد نَسَب هذا التعبير لروسو. راستينياك شاب لا ثروة له لكنه طموح لدرجة أن اسمه صار معنى لـ«الوصولية». يسأل صديقه بيانشون، طالب

طب شاب هل قرأ روسو: «هل تتذكر المقطع الذي سأل فيه قارئه ماذا سيفعل في حالة ما تحقق له الثراء بقتله، وبمجرد الرغبة، موظفًا إمبراطوريًا كبيرًا في الصين ودون أن يتحرّك قيد أنملة من باريس؟». وأجاب بيانشون الحكيم مازحًا أنه قتل من قبل ثلاثًا وثلاثين موظفًا إمبراطوريًا صينيًا.. ولكنه، مكسوًا بالجدية، لن يفعل لأنه ليس بحاجة أن يصبح ثريًا لكي ينعم بملذات الحياة. أما راستينياك فكان من الممكن إغوائه: فوترين الهارب من سجن الأشغال الشاقة يسدي له خدمة بأن يعرض عليه قتل شاب. خطّط لموت الشاب تريفير وكأن ذلك وقع عن طريق الخطأ أثناء مبارزة يتم تنظيمها؛ وكل ذلك ليتزوّج راستينياك بفيكتورين، الشقيقة الصغرى لتريفير التي تعشقه والتي ستصبح الوريثة الوحيدة. هذا العرض أربك راستينياك وجعله يطلب النصيحة من بيانشون. رغبته اللاوعية في القتل اتخذت عنده وجه فوترين.

تتملكنا جميعًا الرغبة في قتل من يعيقنا، و«بمقياس رغباتنا وأمانينا اللاوعية، لن نكون إلا عصابة من القتلة»، كما قال فرويد. لكن السؤال لا يزال مطروحًا: لماذا كل تلك الكراهية؟ ما الذي يطلق غضبنا رغمًا عنا إلى الدرجة التي نرغب فيها في قتل من يكدّرنا؟

إحدى شخصيات الفيلم الكوميدي «الملفّ ٥١» «Dossier ٥١» لجون بيير ملفيل[31]، ويدور حول الجاسوسية وحِيَلها، يتحمس بطريقة كاريكاتورية:

«سرقني متشرِّد صغير، فقلت تاك-تاك-تاك-تاك (كلامه كان مصحوبًا بإشارات إطلاق نار من رشاش)؛ نشلتني أيها الولد الصغير، تاك-تاك-تاك-تاك (الإشارة نفسها)؛ وخرَّبت سيارتي، تاك-تاك-تاك-تاك (الإشارة نفسها)..... هههه، أوييه... ربما... حدث هذا أم لم يحدث؟». كان بوسعنا أن نجيبه أن خدشًا على هيكل سيارة لا يبرّر القتل. ولا حتى السرقة. ولكن ماذا تقول عن اغتصاب طفل؟ يمكننا بهذه الطريقة الدخول في مسائل تتعلّق بالضمير عارية من الصحة من خلال دراسة المواقف حالة حالة... لكن قبل أن نخلص إلى قول إن المغتصب يجب أن يُقتل بأشد صنوف العذاب، لا بد أن نلاحظ أولًا في كلام الشخصية، ومهما كان نوع الاعتداء المُرتكب، أن الرد هو نفسه. ليس إذن طبيعة الاعتداء ولكن وجود الاعتداء هو الذي يولّد هذا السلوك العنيف وإن كان متخيَّلًا في نظر هذا الرجل، لا يكون الأذى إلا ظلمًا لا ريب فيه مهما كانت درجة خطورته، ولا يتطلب إلا ردًا واحدًا: الموت، (حتى لو قال أحدهم كلمة «ربما» لأجل أن يخفف نوعًا من حدّة حديثه كما لو أنه يريد منا ألا نأخذ هذا الكلام على محمل الجد). ما الذي يجعله يفور غضبًا خفية إلى هذه الدرجة؟ ما الذي يُطلق هذه الرغبة في القتل داخلنا من دون وعي مِنّا وبشكل يتجاوز مسألة الدفاع الشرعي عن النفس؟ لأننا نعتبر أي خطأ يمسّنا بمثابة جريمة.

ولأجل تفسير هذه الرغبة الملازمة في القتل، يشير

فرويد إلى ما يعرف بلا وعينا: «يقتل لا وعينا من أجل التفاصيل»، وهذا بعينه قانون دراكونيان الصارم، الذي يحمل اسم المشرِّع الأثيني دراكون[32]، لأنه حتى السرقة البسيطة كان يعاقب لأجلها بالموت، لا وعينا «لا يعرف عقابًا آخر للجرائم إلا الموت». أي ضرر يلحق بنا يكون في نظر لا وعينا بمثابة جريمة «مساس بالجلالة»، أذى لحق بسيادة ذاتنا المطلقة. وكان سينيكا قد أوضح من قبل في كتابه عن الغضب «De la Colère» أن مقدرتنا على الشعور بالإهانة لأدنى سبب تعود إلى حب مفرط للذات: «نعتبر ذواتنا محصَّنة حتى من قِبَل أعدائنا؛ كل واحد يحمل داخله روح أمير، يريد أن يُمنح كل ضمانة لشخصه ويبعد عنه أي شيء ضدها»[33] (الكتاب الثاني، الفصل ٣١، المقطع١). بالطبع لا يتعلّق الأمر هنا بأمنية يمكن صوغها بوضوح ولكنه يخصّ رغبة تمكث في الغالب غير مُدركة، يطلق عليها فرويد اللاوعى، وهي تدل على ذلك الجزء الخفى في ذواتنا، هذا «الجزء المظلم» الذي تعلّمنا أن نقمعه.

في فيلم دافيد كرونبرج[34] تاريخ للعنف «A History of Violence» نشاهد توم ستال، مواطن أمريكي مسالم، أبٌ وزوجٌ صالحٌ يمتلك مطعمًا للوجبات الخفيفة ويعيش في مدينة أمريكية صغيرة نائية. وذات مساء اقتحم قاتلان مطعمه واستعدا لاقتراف مذبحة. وخلال بضع ثوان نجح ستال في الإجهاز عليهما ببراعة مدهشة. في البداية يترك المشاهد نفسه تنخدع: اعتاد

دومًا على أفلام الحركة الأمريكية بحيث لا يشعر بالدهشة من التطور المفاجئ في الحوادث، من دون أن يعترف بصعوبة تصديق ما يراه. مواطن عادي يقع ضحية اعتداء لكنه يسيطر على الموقف بشكل مُعجِزٍ ويقضي بسرعة متناهية على من أراد القضاء عليه: أي شيء أكثر ألفة من هذا الأمر مع صعوبة تصديقه في الوقت ذاته؟ إنه مألوف لأنه يتعلّق بشكل مباشر بمشهد متفَقٍ عليه ومعتاد في السينما الأمريكية، حيث ينتصر الطيب على الشرير. ويصعب تصديقه، لأنه وحسب النظرة الواقعية، أو ظاهر الأمور، لا يمكن أن يتحول المواطن المسالم هكذا وبشكل إعجازي إلى قاتل بارع.

على مستوى الخيال، يفيدنا هذا المشهد وطريقتنا في تلَقّيه. لو كنا قد انخرطنا عفويًا في ما يُروى لنا حتى لو تم ذلك من دون إدراك، فلأن هذه الرواية تشبع ولَعَنا بالقدرة المطلقة، تلك التي تنشِّط روح الثأر: تمنح صورة الانتصار الفوري على عنف جائر وتحول دون تقويض سيادتنا. الأعمال المتخيلة، الأدبية والسينمائية التي ثرينا، كما يقول فرويد «رجال يموتون وعلى استعداد أن يُميتوا آخرين»، تسمح لنا أن نحيا أكثر من حياة في الوقت نفسه. يحدث هذا نوعًا في ألعاب الفيديو: نقتل الآخر بمَرَح، من دون أن ننال عقابًا كما لو كنّا في منصة إطلاق في عيد شعبي؛ لكننا نموت لو اقترفنا خطأ ومع ذلك يمكننا اللعب من جديد، الأمر الذي لا يحدث في الحياة الحقيقية. نحن بحاجة إلى مثل هذه الحيوات

المتعددة لأنها تصالحنا مع ذلك الذي لا تتخيله ذاتنا ولا تقرّه: أن نموت. وهكذا، وبالتماهي مع الأبطال، نموت أكثر من مرة متتالية بطريقة غير مؤذية ونبقى أحياء.

وفي بقية فيلم «تاريخ للعنف» نكتشف أن ستال هو قاتل يدعى جوي كوزاك؛ تخلى عن حياته السابقة حين التقى بزوجته كي يبدأ من جديد. يمكن أن يكون مشهد المطعم دالًّا بطريقة رمزية: بوسعكم الاعتقاد بأن الأمر يتعلّق بمواطن مسالم، لكن اقتحام العنف الخالص لحياته بعث من جديد في داخله الإنسان العنيف الذي كانه. إذ يوجد عند أيّ كائنٍ كان، بما في ذلك الهادئ والعذب والمتحضّر، عنفًا سريًا وخفيًا حاضرًا داخل كل واحد منا. في العمل المتخيل، يقوم البطل بأمور تظل رغبات غير واعية عند البشر العاديين وتسمح لهم بالتفكير فيها. لا يكتفي الفيلم برواية قصة بعينها، قصة بسيطة، لكنه يروي بالأحرى الأصول التكوينية أو دائرة العنف البشري (التاريخ). سواء متكوِّر في داخلنا، أو مُدجَّنًا من خلال العائلة والعمل، العنف قادر وفي ظروف غير محتملة أن يغزو وأن يستمر إلى الحد الأقصى في الفيلم، ستال/كوزاك قتل كل أبطال حياته القديمة. وحين يهدأ العنف وتعود الحياة إلى مجراها الطبيعية، يستحم ستال يتطهّر نوعًا ما، بعد آخر جريمة قتل اقترفها ويعود إلى الإنسانية بأن يجلس إلى الطاولة العائلية حيث احتُفظ بمكان له فيها من جديد. نحن لسنا توم ستال؛ نحن نكتفي بالقتل، وبشكل متكرر،

ولكن بطريقة لا ضرر فيها، بالطريقة نفسها التي نقتل فيها الموظف الصيني الكبير.

«بسبب ضعفنا نكره
عدوَّنا، ونفكر في الثأر
منه، وبسبب تكاسلنا
نهدأ فلا نثأر أبدًا».
(لابروييز، كتاب الطبائع)

---

27 ترجمة لـ Tuer le Mandarin.

28 تلطيف الكلام، أي التعريض اللطيف في الكلام باستبدال كلمة أو عبارة قاسية بغيرها تكون خفيفة.

29 Michael Winner (١٩٣٥-٢٠١٣)، مخرج ومنتج بريطاني.

30 Un Justicier dans la Ville (عادل في المدينة)، وعادل هنا بمعنى من يتولى بنفسه تطبيق معايير العدالة.

31 جون بيير ملفيل Jean Pierre Melville (١٩١٧-١٩٧٣)، هو مخرج فرنسي اسمه الحقيقي Jean-Pierre Grumbach جون بيير جرومباك لكنه اختار لقبه الشائع نسبة للكاتب الأمريكي المعروف Herman Melville هرمان ملفيل (١٨١٩-١٨٩١) مؤلف الرواية الشهيرة Moby-Dick «موبي ديك » والتي نشرت عام ١٨٥١.

32 دراكون Dracon: مُشرع إغريقي وضع أول

مجموعة قوانين مكتوبة في أثينا القديمة نحو عام ٦٢١ قبل الميلاد.

33 سينيكا Sénèque: لوكيوس أنّايوس سينيك المعروف بـ«سينيكا»، فيلسوف وخطيب وكاتب تراجيديات مسرحية روماني.

34 David Cronenberg مخرج وممثل كندي ولد في تورنتو عام ١٩٣٥.

الرغبة في الثأر، والثأر

نحلم بالثأر حين يضربنا الغضب ونتخيل سيناريوات خالية من العيوب؛ والأمور كلها تجري كما نريد. لكن تبدأ المصاعب مع اختبار الواقع حين نقرر التحرّك إلى الفعل. تحكي سليمة كيف جهّزت في رأسها كل ما أرادت أن تقذفه في وجه مَنْ أهانها وآذاها بشدة لكنها أدركت أيضًا أن الأمور لم تتم كما تخيَّلتها... تلجلجت، أحمرَّ وجهها، ولم تنجح في تلفّظ كلمات ثلاث من خطابها الذي رَتّبته بامتياز؛ لم تفعل شيئًا من المشهد الذي توقعت القيام به؛ ربما خوفًا من رد الفعل، خشية أن تبدو غريبة أو لخجلها، هي لا تعلم السبب. كانت ترغب بالفعل في الثأر لكنها لم تستطع تنفيذه. ونتيجة لهذا، تستمر في القول، وتستمر في التفكير وتلوم ضعفها. «لا تفكّري في ذلك أبدًا ستمرضين هكذا»، تنصحها صديقتها بلا طائل. رغبة الثأر المقترنة بشعور العجز تتحول عند سليمة إلى استياء: تفكر باستمرار في أحاسيس اللوم التي تحركها وهذا يثير غيظها؛ لكنها تستمر في تخيل كيف يمكنها الثأر.

عدم الثأر يضاعف إذن من معاناة سليمة، فهي تعاني من الضرر الذي لحق بها، وتعاني كذلك من عجزها عن الثأر. تحنق وبوسعها استعادة المقطع الطويل الشهير لدون دياج، في رواية «السيد» لبيار كورناي، العاجز هو نفسه عن الثأر من الصفعة التي تلقاها من الكونت جورماس: «يا للغيظ، يا لليأس،...»، حتى لو أظهر بقية

المقطع أن ضعف دون دياج هو في المقام الأول ضعف جسدي: «... يا للشيخوخة العدوة!». والحالة هذه، لو لم تكن تعوزنا القوة، كيف بوسعنا أن نفسر عوزنا للشجاعة؟ كيف يمكننا الاستمرار بهذا الشكل المِلِحّ في الثأر من دون أن ننتقل إلى مرحلة الفعل، أو بالأحرى بهذا الشكل من اليأس بحيث لا نكون مستعدين للقيام به لكي نبرأ من الضغينة؟ هل يتعين علينا التخلي عن الثأر؟ هل يمكننا ذلك حقًا حين يولّد العدول عن الثأر ذاته هذا الشعور بالضغينة؟

هاملت يماطل ولا يتوقف عن لوم نفسه على «ثأره الشديد البطء». يلوح له طيف أبيه من جديد، في الوقت المحدد، كي «يحفّز عزمه الشديد الوهن»، فمثل تجسيدًا للخزي الذي يشعر به لأنه لم يتصرّف بعد: «وهذا التفكير لو حلّلناه وقسمناه إلى أقسام أربعة/ لوجدنا أن الربع عقل والأرباع الثلاثة جُبن/ لست أدري لماذا أعيش وأقول لنفسي: «لا بد لي أن أفعل هذا/ ومع ذلك فإن لدي الأسباب والقوة والوسائل للقيام به...» (شكسبير، «هاملت» Hamlet، الفصل الرابع، المشهد الرابع)[35]. في المشهد الأول يكشف طيف والده ملك الدانمارك خيانة عمه كلاوديوس وأمه: قتل كلاوديوس أخاه لأجل أن يصير ملكًا ويتزوج الملكة التي يقيم معها علاقة، لكن كل ما فعله هاملت، حتى هذا الحين، هو إيجاد ذرائع مختلفة ليؤجّل اللحظة التي يقتل فيها عمه ويثأر لوالده. لماذا كانت تعوزه الشجاعة؟ ما الذي كان

يمنعه من التحرك؟

عن هذا السؤال قدّم المقطع الثالث من المشهد الثاني هذه الإجابة: «يجعلنا التفكير جبناء» وهكذا فكر كثيرًا «أكون أو لا أكون...». لو كان ذلك هو السؤال لم يتوفر السبب للتوقف عن التفكير؛ لكن ليس ثمة سببًا للشروع في الفعل. وعلى العكس من هاملت، فإن لايرتس الذي قتل هاملت أباه بغير قصد لم ينخر الوسواس في صدره ليجنّبه الثأر: «ليسقط الضمير والتديّن إلى هوة سحيقة!/ إني أتحدى اللعنات ولا أرهبها/ هذا موقفي الذي لن أتحول عنه/ سأضحي بالدنيا والآخرة مهما كانت العواقب/ لكي آخذ بثأر أبي إلى أبعد الحدود» (الفصل الرابع، المنظر الخامس). رأي لايرتس في الثأر وسيلة يتقبّل بها العزاء في والده: «إنه لمما يبعث الدفء إلى قلبي العليل/ أن أعيش وأقول له في وجهه: «أنت اقترفت هذا!» (الفصل الرابع، المشهد السابع). في هذه الأثناء، يعاني هاملت من معاناة اللافعل، يعاني من وجوده ومن فكره. هاملت يفرط في التفكير، بينما لايرتس لا يفكر كثيرًا: كان مستحوذًا عليه تمامًا من قبل كلاوديوس الذي استخدمه كي يتخلص هو من هاملت.

نوعان من البشر يجسّدهما في ما يبدو كل من هاملت ولايرتس: إنسان لا يفكر إلا في الثأر حتى ينال مراده، وإنسان آخر يرغب في الثأر لكن لا يقدم على تنفيذه. في كتاب «مذكرات رجل القبو» Notes d›un Souterrain، لفيدور دوستويفسكي[36]، يرسم السارد

صورة لهذين النوعين. من يثأر بالفعل هو «رجل مباشر»، «رجل فعل»: لو تملّكت منه الرغبة في الثأر، «لن يحلّ محلها أي شيء» داخله «طالما استمرت»، هو «يتقدم مباشرة صوب الهدف، من دون أي إجراء آخر، مثل ثور هائج، قرونه مستعدة؛ وليس بوسع شيء أن يمنعه إلا أن ينصب أمامه جدار»، هو مثل «حيوان»: لا يفكر لكنه يفعل. أما أولئك الذين ليس بوسعهم الثأر فينتمون للنوع الآخر من البشر، إنسان «الفكر واللافعل»، «مُفرط الوعي»، لا يتوقّف عن التفكير في ذاته وفي ما يقلقلها: موسوس ومتردد. يرتاب في الأسس التي يبني عليها ثأره، على العكس من «رجل الفعل» الذى» ببساطة، يري الثأر أمرًا صائبًا».

هل يمكن الذهاب إلى القول بأن الإفراط في التفكير هو السبب في العجز عن الفعل؟ أو، في المقابل، أن الوهن هو الذي يؤدي إلى الوعي المفرط؟

الضغينة هي أن تحيا دومًا في ظل الإهانة التي تلقيتها، أن تؤجج باستمرار الغضب ضد من أهانك، أن تُنضِجَ وتعيد إنضاج الحنق الذي ولّده عجزك عن الثأر. في كتابه «إنسان الضغينة» l'Homme du Ressentiment [37] وصف ماكس شيلر[38] هذه التجربة مثل مرارة تلج ذاتنا بدرجة من العمق تمنعنا من التعبير عنها ولا يكون بوسعنا أن نترجم رغبتنا في الثأر إلى أفعال. مرارة، كَرَب، غل، وحقد: تولّد كل تلك الكلمات مذاقًا مرًا، مذاقًا زنخًا يُخلّف ذكرى راسخة وحادة

للإهانة التي لم نثأر لها والتي رغبنا في الثأر لها. الضغينة هي إذن شعور فائق القوة يمكث فينا ويغذيه وعينا ذاته، وعي تعـس يديم تعاسـته، وعي ينهش نفسـه ويعذبها. يصف نيتـشه في «أصل الأخلاق وفصلها» La Généalogie de la Morale [39] إنسان الضغينة بأن له روحًا «مُلتبسة»؛ «وأن فكره يهوي الخفايا، والأعذار، والتواري (...) وأنه يجيد الصمت، وعدم النسيان، وأن يبخس قدر نفسه بشكل موقت، وأن يُذِلّها» (الفقرة العاشرة من المبحث الأول).

نجد عن هذا وصفًا صحيحًا في «مذكرات رجل القبو»، والتي كان السارد فيها هو نفسه صاحب المذكرات «رجل القبو»، الإنسان مفرط الوعي الذي يجعله وعيه عاجزًا عن الثأر وحيث يوخز ضعفه، في المقابل، وعيه أكثر فأكثر. تحت الأرض هو الذي يجسِّد وعيه وعي يذلّ نفسه وهو يكشط باطنه. حقير وصغير كل شيء إذن في نفسه. رجل القبو عاجز عن الثأر ومع ذلك «ربما تجعله الرغبة الخسيسة وهي تثير نفوره، لرد الإهانة بإهانة مثلها، يهذي بشكل أكثر نفورًا» من رجل الفعل. يلوم نفسه على جبنها ودناءتها؛ يشعر بنفسه مُداسًا من الآخرين رجال الفعل، الذين لا وسواس لهم ويسلكون مسلك الأقوياء. ضعيف ومذعور، يشبه فأرًا حكم عليه بالفرار إلى مخبئه. «هنا في قبوه العفن، مقرف، فأرنا المهان، خائر القوى، المُستهزَأ به، يغرق باستمرار في حنق رزين وقارص وقبل أي شيء، حنق

متواصل»، يجترّ الإهانة «في أدَقّ تفاصيلها الأكثر جلبًا للعار، مضيفًا في كل مرة إهانات من عندياته، مشينة أكثر وأكثر ويسلِّم نفسه وهو في غضب عارم إلى تبرّم وإلى سُخط صنعهما فكره المجاوز للحد».

وحتى لو ثأر، يكون ثأره غريبًا ومثيرًا للشفقة هو أيضًا وهكذا يشاهد ذات مساء في أحد المطاعم، ضابطًا قويّ البنية يتعارك مع رجل آخر ويلقي به من النافذة. يدخل إثر ذلك إلى المطعم مأخوذًا بالرغبة في العراك هو الآخر – أي بالرغبة في أن يعرف الضابط أنه مساوٍ له، ويمكنه أن يتلقى الضربات. لكن الضابط يتجاهله وبلا اكتراث يمسك به ويزيحه مثلما نفعل بشيء يعيق طريقنا ليستأنف من جديد لعب البلياردو. حينها لم يفكر رجل القبو إلا في الثأر لنفسه. ولأنه كان كثيرًا ما يتقاطع مع الضابط عند طريق نيفسكي[40] حيث يعترض مروره، بيّت عدم الإذعان له بعد ذلك وقرّر أن يدفع الرجل، ويكون بذلك على الأقل في الشارع مكافئًا له تمامًا وستستمر استعداداته للقيام بهذا الأمر لمدة عامين! حتى يحين اليوم الموعود. وأخيرًا ينتهي من مشروعه ويغتبط: «سأعود إلى بيتي وأنا كامل الثأر، من الكل. سأسبح في السعادة. ومنتصرًا سأنشد الألحان الإيطالية». هذا النصر كان من التفاهة بحيث إن الضابط، الذي دُفع دفعة خفيفة جدًا لم يعرف شيئًا عن ما مَسّه من إساءة، ولا حتى عن الثأر. يتعلّق الأمر إذن بثأر «خفيّ»، «يحدث يومًا بيوم»، ثأر من الخفة بشكل

يجعله غير موجود من الأساس، خيالي تقريبًا بهذا الشكل اخترع رجل القبو عدوًا يجهله: صنع منه رجلًا شريرًا لكن هذا «الشر» مفبرك، مُنتج «في محلول إنبيق[41] الكراهية الشرهة». كما قال نيتشه واصفًا رجل الضغينة (أصل الأخلاق وفصلها، الفصل الأول، المقطع١١). حقد رجل القبو صنعه الشعور بالدونية والرفض المُحب للثأر لأجل هذا الشعور؛ هو مزيج من ازدراء الذات والمطالبة بالتقدير، من العجز والحاجة إلى الشعور بالقوة.

وأمام الضعف والتواضع كما يعبر عنها بالضغينة، لا يكون بوسعنا محاكمة روح الثأر تلك، اسم الروح الفعلي. لو كان الثأر وإرادة الثأر من الأمراض، يكون الثأر الفعلي والمنجز أفضل للصحة من الشعور بالضغينة: «التفكير في الثأر وانجاز هذا الثأر مثل حمى قوية لا تلبث أن تزول لكن أن تفكر في الثأر من دون أن يتوفر لك لا القوة ولا الشجاعة على تنفيذه فهذا يؤدي إلى مرض مزمن، يسمم الجسد والروح» (نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته، الفقرة ٦٠). مرض حاد أن تثأر، أما أنك ترغب في الثأر ولا تفعله فذاك مرض مزمن. يستمر المرض الأول لوقت قليل ولا يتمكن من الكائن الذي مَسّه؛ المرض الثاني يدوم طويلًا ويؤثّر بقوة في كل كيان من مَسّه. ضغينة رجل القبو تطرد، كما يقول دوستويفسكي، «الحياة المفعمة بالحيوية». لكن يظهر من من يثأر لنفسه، على الأقل، قوة وحيوية أكبر.

الثأر الفعلي أفضل إذن من الرغبة في الثأر من دون تنفيذه؟ يُنظر إلى الشعور بالضغينة باعتبارها أمرًا سلبيًا؛ لكن بشكل عام لا نضفي، لهذا السبب، على فعل الثأر قيمة، بل على العكس. طوال الوقت يعتبر الثأر أمرًا سيئًا من الأفضل التخلّي عنه. لكن ماذا يعني قولنا إنه لا يتعين علينا أن نرغب في الثأر وأيضًا لا ينبغي لنا أن نثأر بالفعل؟

بحسب الأخلاق الشائعة وتصورها للخير والشر، يكمن الشر في النيّة التي تدير أفعالنا. أن نثأر بالفعل، أو أن نكتفي بنيّتنا في الثأر من دون أن ننتقل إلى مرحلة الفعل. نمتلك في الحالتين نيّة سيئة، نيّة إلحاق الضرر بالآخر. يضاف إلى هذه الملاحظة الأولى، ملاحظة أو تقييم آخر لا يتعلّق بالنية ولكن يرتبط بالنتائج: أن نثأر بالفعل سيكون أمرًا أسوأ مقارنة بالتفكير في الثأر والرغبة فيه من دون القيام به. لكن نيتشه يعتبر التقييمين السابقين «قصر نظر». لماذا يختلف في نظره الثأر عن الرغبة في الثأر واعتبارهما أمرين مختلفين تمامًا في حالة من يرتكب فعل الثأر مباشرة ومن دون تردد تكون إرادته نشطة وتوجد بأكملها في الفعل ذاته. يتساوى الفعل والإرادة في هذه الحالة. أما في حالة من يرغب في الثأر ولا يثأر تكون إرادته ضعيفة لا شك طالما أنها لم تتحول إلى فعل حقيقي. حين يفيض بالحقد ويعجز عن الفعل، «يصبغ الإنسان أفعاله المتعلّقة بالثأر بطابع روحاني»؛ يحوّله إلى فكرة

خالصة، بقدر ما أنه لا يستطيع تطبيقها. هو يوجه ما يملكه من قوة يسيرة إلى نفسه: يجعل ذاته تعاني، يعذّبها، هو لا يمتلك إلا قوة رد الفعل Force Réactive. يفصل الرجل الذي يشعر بالضغينة إذن وبهذا الشكل بين قوة الفعل Force d'Agir وما يمكن أن تنجزه وتقوم به، وإرادة الثأر لشيء ما، لا يوجد إلا في فكره. هو يحتفظ بسر ثأره في صدره من دون أن ينشر الشر من حوله لكنه يبذر الشر في نفسه التي بين جنبيه.

إذن، ما قيمة تصوراتنا عن الخير والشر طالما لا يمكننا التمييز بين الثأر والرغبة في الثأر؟ يطرح نيتشه السؤال بشكل آخر في أصل الأخلاق وفصلها: «ما أصل تصوراتنا عن الخير والشر؟». قدم نيتشه افتراضًا قلب أحكامنا الأخلاقية المسبقة. من وجهة نظره، الأخيار هم في الأساس ليسوا من يقدمون خدماتهم للآخر، بل هم الأكثر قوة، الأسياد، النبلاء، الذين يسمون من يسيطرون هم عليهم الأشرار والخبثاء. ثم تم عقلنة التفوق السياسي للأقوياء على الضعفاء بفضل طبقة الكهنة الذين انفصلوا عن المحاربين من النبلاء، وابتكر هؤلاء الكهنة المثاليات وأضفوا قيمة على الحياة الشخصية والروحية. ومن دون تلك المساهمة «سيكون تاريخ البشرية شيئًا سخيفًا». لكن ضعفهم «ولّد داخلهم كراهية بشعة، شريرة، ذهنية وحقودة» ضد الأقوياء (الفصل الأول، فقرة ٧). تحوّل حقدهم إلى قيم أخلاقية

وقواعد حياتية، ومن أحكامهم القيمية ولدت القيم السائدة: «(...) ويؤكدون: «البؤساء هم فقط الأخيار؛ الفقراء، العجزة، الصغار هم فقط الأخيار (...)؛ بالمقابل، أنتم الآخرون، أنتم النبلاء والأقوياء، أنتم إلى الأبد الأشرار، المتوحشون، النهِمون، الشرِهون (...)». أنتجت «الخدعة المحبة للثأر» هذا الانقلاب الكامل في قيم الأقوياء. الرجل الذي يضمر الضغينة نجح في تحويل سلوكياته الخاصة إلى فضائل: «وتحول العجز عن الانتقام، كذبًا إلى «طيبة»؛ إلى وجل خسيس، وذُلّ». باختصار، حوَّل عجزه عن الثأر إلى نَهي، وعدم القدرة على الثأر إلى عدم الرغبة في الثأر إلى نهي وطيبة مثالية يمكن، كما يقول لنا نيتشه، أن تتسبب في العفو عن المسيء (فقرة١٤) أو إلى حب الأعداء.

تقول الاخلاق الشائعة، بحسب نيتشه، تلك المستوحاة من اليهودية والمسيحية، إنه لا يجب الثأر وينبغي التخلّي عن الرغبة في الثأر. لكنها تجهل أنها ولدت من حقد الضعفاء، أنها أخلاق عبيد وانها تدين الثأر لأسباب خاطئة. وفقًا لهذه الأخلاق، لا نطلب الثأر ولكننا نتركه للرب، ليرمي «الأشرار» في الجحيم حيث يكابدون عذاب جهنم، والذي تم وصفه كما في مشهد تتلذذ برؤيته. وهنا يقتبس نيتشه مقطعًا طويلًا من عالم اللاهوت اللاتيني ترتليانوس[42] يُظهر سادية الرؤية المسيحية للجحيم: «لكن هناك المزيد من المشاهد (...) إني لأبتهج وأنا أشاهد هذا الحشد من الأمراء مفرطي

القوة الذين كانوا ممَجدين وهم يئنون ومعهم جوبيتر نفسه[43]! وكذلك حكام الإقاليم[44] الذين كانوا يجذفون على اسم الله وهم يتلاشون في لظى النيران بضراوة أسوأ من تلك التي أهانوا بها المسيحيين! ومعهم أيضًا هؤلاء الفلاسفة الحكماء، الذين تأكلهم النار وتحمر جلودهم أمام أتباعهم الذين كانوا يلقّنونهم أن لا وجود لشيء اسمه الروح (...)، أستمتع بهذه المشاهد أكثر مما أشعر بها في الحلبة، وفي المسرح وفي جميع الملاعب» (الفقرة ١٥). هذه اللذة التي يشعر بها الرجل أمام معاناة الملعونين، الذين يعاقبهم الرب، تُظهر أن روح الثأر، حتى لو سعينا لمَحوها، دائمًا تكون حاضرة وبقوة وأنها تقيم في المكان الذي لا نتوقّع كثيرًا أن نشاهدها فيه، على سبيل المثال في النصوص واللوحات التي تصف يوم الحساب.

«حسنًا يا فتيات
الجحيم، هل أياديكنّ
مستعدة؟
تلك الأفاعي التي
تطلق فحيحها فوق
رؤوسكن ستكون من
نصيب مَنْ؟».

(راسين، أندروماك[45] Andromaque)

---

35 اعتمدنا في ترجمة هذا المقطع على النسخة المعربة من «هاملت» Hamlet مسرحية وليام شكسبير

الشهيرة ضمن إصدارات المنظمة العربية للعلوم والثقافة التابعة لجامعة الدول العربية، الطبعة الثالثة، نشر دار المعارف، والمقطع فيها يقع ضمن مقاطع المشهد الخامس من الفصل الرابع.

36 «مذكرات رجل القبو» Notes d'un Souterrain، ونُشرت هذه القصة بعنوان "في قبوي" ضمن الأعمال الكاملة للأديب الروسي فيدور دوستويفسكي Fyodor Dostoyevsky (١٨٢١-١٨٨١) التي ترجمها إلى العربية سامي الدروبي..

37 «إنسان الضغينة» l'Homme du Ressentiment، ولفظة Ressentiment تحمل كذلك معنى الحقد، وفضّلنا استخدام كلمة "ضغينة" لأنها تدل على تغلغل الحقد وتمكّنه من النفس أكثر من الفكرة التي يطرحها المعنى المباشر للحقد.

38 ماكس شيلر Max Ferdinand Scheler (١٨٧٤-١٩٢٨)، فيلسوف ألماني اهتم بالظاهراتية درس الطب والفلسفة وعلم الاجتماع وله آراء سياسية مؤثرة.

39 «أصل الأخلاق وفصلها»، وهوعنوان كتاب نيتشه La Généalogie de la Morale في نسخته المعرَّبة الصادرة عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بتوقيع حسن قبيسى.

40 طريق نيفسكي La Perspective Nevski: الشارع الرئيسي في مدينة سان بطرسبورج الروسية.

41 الإنبيق: جهاز تقطَّر به السوائل.

42 كوينتس سبتيموس ترتليانوس Quintus Septimius Tertulianus (نحو ١٦٠ إلى ٢٢٠ م)، أول من كتب كتابات مسيحية باللغة اللاتينية، كان يدافع عن العقيدة المسيحية في مواجهة الهرطقات لهذا يعتبر في الفكر المسيحي أب علم اللاهوت في الكنيسة اللاتينية.

43 جوبيتر Jupiter، ملك الآلهة الرومانية وإله السماء والبرق في الميثولوجيا الرومانية.

44 المقصود الأقاليم الرومانية.

45 جان راسين Jean Racine (١٦٣٩-١٦٩٩)، شاعر ومسرحي فرنسي في زمن لويس الرابع عشر في القرن السابع عشر، وتعد أندروماك Andromaque من أشهر مسرحياته التي تعالج موضوع الحب في شكل مأساوي يجد جذوره في الحروب الطروادية واقتبسها راسين عن الإغريقي يوروبيدس.

أن يحتدم غضبك[46]

تلعب ألكس لعبة من ألعاب سلسلة Fatal Fury[47]، ثم تنادي على أختها مالي:

«تعالي وشاهدي، سأطلق الآن غضبي الشديد!».

- «ماذا ستفعلين؟».

- «Power Geyser»[48].

اقتربت مالي وقد أثارها الفضول وشاهدت على الشاشة شخصًا يضرب الأرض بلطمات قوية مطلِقًا اللهب. «قوة الغضب، تشرح ألكس، هي» ضربة مميزة «ينفّذها بطلي حين يحتوي العمود الذي تشاهدينه هنا على أكبر قدر من الطاقة؛ وهو يزيد شيئًا فشيئًا كلما تزداد الضربات التي يوجهها أو يتلقاها خلال المعركة، هذا مذهل!». ومن دون أن تتأثر على الإطلاق، تعود مالي إلى النسخة اليونانية من اللعبة وهي تقول في نفسها إن تاريخ الإلياذة يتضمّن، كأفضل ما يكون، كل الألعاب المتعلّقة بالمعارك.

أخيل[49] الفائر غضبًا ولكي يثأر لموت صديقه باتروكولوس حارب الطرواديين وقد تملكه غضب لا حد له وصفه هوميروس هكذا: «مثل حريق هائل ماجَ عبر الأودية العميقة لجبل مقفر (...)، قفز أخيل في كل الاتجاهات، يطلق قبضته، شبيهًا بالآلهة، منقضًا على ضحاياه». يذبح بقوة، ولا يلتفت لتوسّلات من يطلب الصفح: «أحمق هو من يطلب العفو! لا يعلم أنه لا مُجيب له. لا يتعلق الأمر برجل وديع وليّن الجانب، لكن

برجل فار غضبه». (الإلياذة، النشيد ٢٠). سَورة غضب أخيل المُهلكة تقارَن بقويي الطبيعة، تقارَن بالنار؛ لكن حتى الطبيعة لا تحتمل مثل تلك المذبحة التي لا تُبقي ولا تَذَر. وهكذا، طفح نهر سكاماندروس بجثث ضحايا أخيل بعد أن ألقاها فيه فلم يعد بوسعه مواصلة جريانه وصبّ مياهه في البحر؛ لهذا نطق بصوت بشري وعاتبه: «يا أخيل إنك تتفوق على كل البشر لفرط قوَّتك، لكنك تتفوق عليهم أيضًا بأفعالك السيئة». المعركة التي خاضها أخيل كانت بحسب وصف هوميروس معركة تفوق ما يفعله البشر؛ لكن فيها أيضًا ما هو غير إنسانى. نجح أخيل في قتل هكتور وجهًا لوجه. لكنه رفض الاتفاق الذي اقترحه عليه هكتور قبل المبارزة والذي يقضي برَدّ جسد المنهزم إلى معسكره؛ وحين انتصر أخيل وفي احتدام غضبه الطافح يجر كل صباح ولمدة اثني عشر يومًا جثة هكتور خلف عربته يدور بها حول قبر باتروكولوس. عندئذ تتدخل الأرباب الساخطة ويأمر زيوس[50] أخيل بإعادة جسد هكتور إلى أبيه لأجل الجنازة.

يتعلّق الغضب الجامح إذن بهذا السلوك المكتسح، هذا العنف المتطرِّف والذي لا حَدَّ له الذي يهدف إلى الثأر لضرر لا يمكن التكفير عنه ولا يعوَّضه شيء. فوق طاقة البشر وغير إنساني في الوقت ذاته، قدسي وحيواني، يظل الغضب الجامح فظاعة تخصّ البشر. كيف يمكننا تفسير هذا الغضب الشديد وشَطَطه؟ أيتعلق الأمر بحالة

غير طبيعية من الغضب المغالى فيه؟ أم أنه أمر طبيعي أن يكون الغضب مجاوزًا للحد وأن يقود إلى حالة من الغضب المحتدم؟ السؤال نفسه يمكن طرحه بشأن الثأر، الذي يلعب الغضب فيه دورًا محوريًا: هل «تجاوز الحد، هذا العنف الذي يصنعه الإنسان للإنسان» هو تعبير عن المغالاة في الثأر؟ كما يتساءل بول ريكور في كتابه «العادل، العدالة وفشلها» «Le Juste, la justice et son échec»[51] «أم أن الثأر هو في حد ذاته ضرب من المغالاة؟».

بوسعنا أن نتساءل بداية عن مصدر تعبير الغضب المحتدِم. «سورة غضب حقيقية!»: تعبير نفكر فيه أحيانًا لتوصيف أولئك الذين بدا وكأن الجنون قد مَسَّهم فيدمّرون كل ما ما يحيط بهم؛ «الذين استشاطوا غضبًا» يرادفون في المعنى «الإيرينيات»[52] اليونانية وفقًا للحكاية الأسطورية، ولدت الإيرينيات من الدم المراق على الأرض والذي كان مصدره العضو الذكري لأورانوس[53] الذي خصاه ابنه كرونوس. ويمثلن ألوهية مُعَذِّبة تلاحق بلا كلل الجرائم، خاصة تلك المرتكَبة بحق الأباء. الإيرينيات ثلاث: تسيفوني «الثأر»، ميجايرا «الكراهية» وألكتو «عديم الرحمة»[54]. هن يسكنّ في الجحيم بعد أن بغضهم البشر والأرباب. أشكالهنّ بشعة: ضفائرهنّ من الثعابين، أعينهنّ محتقنة بالدماء، ومعهنّ أسواط لأجل تعذيب المجرمين بشكل يقترب من الجنون، ومشاعل لمطاردتهم ليلًا ونهارًا حتى بلوغ

الجحيم.

في التراجيديا التي كتبها أسخيلوس[55] بعنوان اليومنيديات[56] يقول أبولو إن الإيرينيات يمثّلن كل الشر المتحقق تحت مسمى العدالة، يقول لهن وهو يطردهنّ من معبده: «مكانكنّ هناك حيث تذبح العدالة الرؤوس، حيث تُقتلع العيون، حيث تُنحر». الإيرينيات تجسّدن هول الانتقام ولكنهن يمثلن كذلك روح الثأر العنيدة، القادرة على توليد حروب لا رحمة فيها. شبيهات الآلهة تلك تمتلكن قوى تفوق قوى البشر لكنهن ترمزن أيضًا إلى ما يشعر به الإنسان الذي يتعرض للإهانة: تجسّدن ما تتطلبه عدالة لا شفقة فيها، لا استجابة فيها للظروف المخفّفة، لا تخضع لتحقيق تتباهى الإيرينيات بأنهنّ يعفين الأرباب من إنجاز هذه العدالة. أن يحتدم غضبك يعني أنه لا وجود للعدالة إلا في ظل ثأر قاسٍ، مروّع وأعمى. تمكنت أثينا[57] ربة الحكمة التي نصبها عقلها رَبّة، في نهاية المسرحية، من «عقلنة» الإيرينيات وتحويلهن إلى يومينيديات، أي إلى «راجيات خير». ولكن، وبشكل عام، لا يستجيب المحتدم غضبًا إلى العقل، لأن سَوْرة الغضب تعني غضب مجنون ولا يمكن السيطرة عليه ويمكن أن يكون غضبًا فرديًا أو غضبًا جماعيًا ببراعة يترجم فريتز لانج[58] في فيلم بعنوان «Fury» معنى غضب الجموع الشديد والمحتدم، الذين يعدمون بلا محاكمة من يعتقدونه مذنبًا لأنهم رأوا الشرطة توقفه. يشجب هذا الجنون القاتل الذي خلّف،

في الولايات المتحدة الأمريكية في الثلاثينات من القرن الماضي، أكثر من ستة آلاف عملية إعدام بلا محاكمة من دون عقاب من قام بها. وفي الفيلم، تريد مجموعة عادية من الناس الثأر لجريمة بتصفية حسابهم مع أحد المحبوسين داخل السجن، بدون إجراء أي شكل آخر من أشكال المحاكمات ومن دون الحاجة إلى أي دليل، كأنهم حشد من الإيرينيات.

أن يحتدم غضبك يعني أن تتجاوز الحد الأقصى من الغضب: هل يعني هذا تجاوزك ما هو أبعد من الثأر؟ غضب أخيل ضد هكتور، على سبيل المثال، تحوّل إلى غضب مجنون محتدم حين انتهك جثة هذا الأخير. كيف لميت أن يشعر بأننا نثأر منه؟ حين مات وقعت عليه العقوبة الأخيرة، ولن يكون بوسعه بحال المعاناة من جديد. يكفي هذا لإهماد أي دافع للثأر كما كتب أرسطو (كتاب الخطابة، Rhétorique, livre II, chap. III)[59]. تجاوز أخيل إذن حقوق الثأر.

في الكونت دو مونت-كريستو «Le Comte de Monte-Cristo»، رواية ألكسندر دوما[60]، يقرر إدموند دانتس، وتحت اسم مونت-كريستو، الثأر من الذين ألقوا به في السجن دون وجه حق. أحدهم ويسمى فيلفور وقبل أن يمسّه الجنون يكشف لمونت-كريستو عن جثة ابنه الصغير: «أنظر! أرَوَيْتَ ثأرك؟». وأمام هذه الضحية البريئة والذي تسبب ثأره في موتها بشكل غير مباشر، ارتاب الكونت في المنطق الذي تستند إليه أفعاله وشعر

بالشفقة: «أه! فليكفي هذا، يقول، فينجو آخرهم» أي الشخص الأخير على قائمته السوداء، ومن دون شك أكثرهم دهاء. دونجلار كان سيتعرض لثأر أقل وحشية. لو كان ثمة علاقة بين الثأر والشفقة، فإن هذا يعني أنه يمكن تلطيف حدة هذا الثأر ويمكن تخليصه من المغالاة. لا بد أولًا أن يرى من يقوم بالثأر الكوارث التي أحدثها والتي أحيانًا يتعذر إصلاحها حتى يقرر فيما بعد الكف عن ثأره، لكن غالبًا بعد فوات الآوان، وبعد أن يكون الآخر قد عانى كثيرًا هل هذا يعني أن الثأر دائما ما يكون قد ذهب بعيدًا جدًا مهما كانت النقطة التي توقف عندها، وأنه هو في حد ذاته ضربًا من المغالاة وتجاوز الحد كما يقترح بول ريكور؟ ولأجل العثور على إجابة لا بد من دراسة الغضب القابع في قلب الثأر.

لا يقود الغضب بالضرورة إلى الرغبة في الثأر. يمكن أن يتملّكنا الانفعال، والغضب، والغضب السريع لأتفه الأسباب، والنزق، وأن يتقلّب مزاجنا ليصبح سوداويًا وأن نصير صخّابين، ووجهنا كالحًا، وقلبنا قاسًا...، نحقد على العالم أجمع أو على شخص بعينه. قام أفلاطون، وروسو، والقديس أوغسطين، على سبيل المثال، بتوصيف غضب الأطفال الصغار، الذين يضربون الأرض، ويزعقون، ويبكون بلا توقف ويبذلون في ذلك طاقة لا يمكن تصوّرها. لم يُسيء إليهم أحد، لكنهم، لا ريب، يسخطون على ضعفهم وعجزهم.

أن تبدأ في الغضب: يعني ذلك الاندفاع الذي لا

يصاحبه أي تفكير ولا يخضع للإرادة. يزداد هذا الشعور داخلنا بشدة: وهكذا نقول: «نشعر بالغضب يتصاعد»، أو أننا «تصرفنا تحت وطأة الغضب»، كما لو أن حرارة مفاجئة لفَحتنا. لكن لو قلنا، تحديدًا إننا بدأنا نغضب فإن هذا يتطلب مشاركة نشطة من جانبنا. لا يمكن أن نقول إن حيوانًا يغضب بل هو يتفاعل بشكل مباشر مع المعاناة، يمكن أن يكون عدوانيًا بفعل الغريزة وبوحشية لكن الحيوان لا يدرك الإهانة ولا يسعى لمعاقبة كائنًا من كان. الشعور بالغضب الذي هو الرغبة في الثأر لإهانة ما يخص الإنسان العاقل. يقول القديس توما الأكويني في كتابه «الخلاصة اللاهوتية» (Somme théologique, Ia.IIb) [61] مُعلقًا على أرسطو، إنه ولكي تظهر فكرة الثأر، لا بد من التعقل ولو بقدر يسير جدًا: العقل هو الذي يعيّن لنا ما تسببه الإهانة من أذى ويسمح لنا بتقدير العقاب المستحق لمن وجَّهَ لنا تلك الإهانة. يمكن القول مع أرسطو، واستنادًا إلى وجهة النظر السالفة، «إن الغضب يستجيب على نحوٍما إلى العقل».

لكن حين نغضب بالفعل وتتأجج فينا الرغبة في الثأر هل نظل نستمع إلى العقل؟ يحدّد أرسطو الظروف التي تسمح بالتخلي عن الغضب والتحلي بالهدوء من جديد، (الخطابة، الكتاب الثاني، الفصل الثالث). منها أن من أساء إلينا لم يكن يقصد الإساءة، أو أنه اعتذر وبكل تواضع عن الإهانة، أو أنه لا يزدرينا بالفعل، وغير ذلك.

في النهاية يتعلّق الأمر ببعض الظروف الخارجة عن إرادة الإنسان الغاضب. ليس العقل هو من يوقف الغضب إنما الأسباب التي أدت إلى الغضب هي التي تتلاشى. وأحيانًا لا يكون لما سبق تأثير. في فيلم Fury لفريتز لانج، غضب الجموع هو الذي أحرق السجن، ويظن الجميع أن جو[62]، البريء الذي ينجو بالكاد من الإعدام من دون محاكمة، احترق وهو حي. وأثناء محاكمة من أشعلوا الحريق، اعترفت سيدة بأنها المسؤولة وأبدت ندمها علانية. ويضغط أشقاء جو عليه ليكشف الحقيقة بأنه لا يزال على قيد الحياة وأن يتخلى عن رغبته في الثأر. وأمام رفضه يقولون له: «لتكن إنسانًا»؛ «أنت أيضًا في مثل وحشيتهم!». في هذا الجزء من الفيلم، يستمر وجه سبنسر ترايسي[63] الذي يلعب دور جو في التقلص ويبدو معذّبًا حقيقةً بوجه رجل غاضب بشدة. الرجل الغاضب يجمح، ويفقد السيطرة على نفسه: كيف يمكنه أن يكبح ما هو موجودٌ في داخله وخارج عنه في الوقت ذاته؟ لا يمكن أن يتولّد الغضب إلا في ظل العقل؛ لكنه أيضًا بمثابة عدو للعقل، كما يقول لنا سينيكا في كتابه «عن الغضب» «De la Colère».

الغضب ليس دومًا اندفاعًا لا يصاحبه أي تفكير يستولي علينا ويُفقدنا إرادتنا، ولو حدث ذلك فلأننا تركناه يحدث. ثمة مشاعر لا نستطيع التحكّم فيها وليس بوسع العقل أن يجنّبنا الإحساس بها: على سبيل

المثال انتصاب شعر رؤوسنا عند سماع أخبار سيئة (عن الغضب، الكتاب الثاني، الفصل الثاني، ٢-٥). حين نُهان، تربكنا الإساءة ونشعر بأننا نتعرض لهجوم. ولا يُعد هذا الشعور غضبًا إنما هو يمهِّد فقط لهذا الغضب. والحالة هذه، لو شرعنا في الغضب إثر تعرّضنا لاعتداء نفكر بلزوم الثأر: الغضب هو «إثارة للروح التي تسير طواعية وبكامل إرادتها نحو الثأر».

لو استولى الغضب على الروح، فإن ذلك يحدث لأنها أقرّت به. فالروح، وبحسب سينيكا، لا تنقسم إلى جزء عقلاني وآخر غير عقلاني يتصارعان معًا ولكنّ الجزأين بوسعهما الاستجابة إلى بعضهما البعض. الروح التي تسمح لنفسها ببلوغ الغضب لم تعد غاضبة ولكنها تصير روحًا لا معقولة. فقط من المحتمل التوقف عن الغضب في بعض الأحوال الخارجية. وإلا لن يكون أمام الروح من يجنبها بلوغ مرحلة الإثارة إلى حيث نريد أن نثأر ليس لو كان لذلك ضرورة إنما للثأر بأي ثمن. من يريد الثأر إذن «ينتصر على العقل» ليس الغضب هو الذي انتصر عليه، لكنه هو الذي أراد أن يغضب وأن يجعل غضبه ينتصر على عقله. ومن هذا الغضب الذي لا حد له يصف سينيكا صورة مؤثرة له: «يمكننا تصوير الغاضب هكذا: عيناه تلمعان، نسمع له فحيحًا هديرًا أنينًا الأسنان تصر، يصير الجو مضطربًا بفعل صرخاته المرعبة، يحرك الرماح في يديه بلا خشية أن يلحق بهما الأذى، فظًا مضرجًا بالدم، تغطيه الندبات، شاحب الوجه من فرط

الضربات التي يكيلها، يمشي بلا هدى، يغطيه دخان كثيف، يركض بلا توقف، مكتسحًا يبذر الهلع، تنهشه دومًا كراهيته للجميع، وبوجه أخص يكره نفسه، نفسه التي، لو لم يكن أمامها إلا ذلك لكي تؤذي، ترغب أن تقلب، ببغض وبمقت، الأرض، البحر والسماوات». (عن الغضب،XXXV ،II، ٥).

ولا يكون الغضب الذي يقود إلى الثأر، بحسب ما يعتبره سينيكا، إلا احتدامًا لأن الغضب بطبيعته «تَوَاق إلى القصاص»، هو تعبير عن «رغبة لا إنسانية في خوض الحرب، متعطشة للدماء وللموت». (I,I,١). ويمكن لهذه الرغبة أن تصير وحشية «لا تفعل الشر بسبب الإهانة» ولكنها على استعداد لتلقي الإهانة ليكون بوسعها ارتكاب الشر». (II,٧,٢). الإهانة، بحسب هذا التصور، ليست إلا ذريعة للتوحش، وهذا ما تشير إليه طبيعة الثأر المتشددة التي ترفض أي مصالحة. يتجلى ما سبق في حالة عوليس[64] الذي يكشف في نهاية الأوديسا، وفي الصالة التي اجتمع فيها كل من أراد استمالة زوجته بينيلوبي في فترة غيابه، عن هويته الحقيقية ويقتل بسهمه أول من رغب في ذلك، عندئذ أراد الآخرون واقترحوا عليه التعويض طالما أنه عاقب المسؤول الأول عن نهب ممتلكاته: «سنُذهب عنك ما أنت فيه، أطلب ما تشاء من ذهب أو فضة في طول البلاد وعرضها ما يعوِّضك عمَّ أتينا عليه أكلًا وشربًا في بيتك وسيقدم لك كل واحد منا غرامة قدرها

عشرون بقرة. وما دام لن يجد قلبك في ذلك سلواه، لن يكون بوسعنا إلا الإقرار بأنك محق في غضبك» (الفصل ٢٢). لكن عوليس لا يوافق؛ بوسعهم منحه كل ثروتهم وثروة عائلاتهم لكنه كان سيستمر في قتالهم عن آخرهم. «وهكذا ينقضّ عليهم من كل جهة، يسقط من سعوا وراء زوجته، وكان سقوطهم مصحوبًا بصوت مرعب لجماجم تطقطق، تسقط في أنهار من دم أريق على الأرض» (الفصل ٢٢).

«الثأر، كما يكتب سينيكا، إقرار بالمعاناة»، لكن أي شيء يعاني منه من يثأر؟ يبدو أن غضبه الشديد هو العلاج الوحيد الذي يملكه لمداواة آلمه؛ لأن أي تعويض مقترَح لا يكفي للتخفيف من هذا الألم. يتساءل الكونت دو مونت-كريستو: هل كان الحق في جانبه وهو يسعى للثأر. يعود إلى قصر IF[65] ويقرأ على حائط زنزانته التي حُبس فيها من قبل، «كتابة تذكّره بضرورة الثأر»، ويقول لنفسه: «يا إلهي لتحفظ ذاكرتي». في نظره، من الضروري أن يبقى الماضي حاضرًا وأن يظل الجرح القديم ماثلًا في فكره على الدوام؛ وبهذه الطريقة يمكنه أن يتابع ثأره ويستمر في اعتباره عملًا مشروعًا هل يكون الغضب الذي ينشد الثأر بمثابة حضور مرضي للذاكرة، ونمو مفرط لإرادة تتشبث بفكرة عدم نسيان أي شيء؟ رغم ذلك لا تمنع حالة عدم النسيان تلك العفو، بل هي الشرط اللازم للعفو: لو كان الدّين يسقط من تلقاء نفسه بسبب النسيان، لا يوجد ما يمنع من الصفح.

وهذا أمر آخر يعاني منه طالب الثأر المحتدم غضبه.

في رواية إميل زولا[66] « الوحش في الإنسان» «La Bête Humaine»[67] يعلم روبو أن الوصيّ الشرعي على زوجته الشابة سيفيرين والمُحسن إليها هو نفسه من اتخذها عشيقة له منذ أن كانت في السادسة عشرة من عمرها. «ما جرى بين هذا الرجل وزوجته كان مثل ألم رهيب، مثل نار تتخذ من صدره مقرًا لها ويتعذّر إهمادها. هو لا يعاني معاناته المخيفة تلك إلا لعجزه عن منع ما حدث في الماضي». يشعر روبو بالضغينة ليس للفعل الذي وقع لكن لأنه وقع. وقع الفعل الذي كان من المحتمل جدًا ألّا يقع؛ قُضي الأمر، ولا يمكن أن يكون ما جرى خلاف ما جرى. من هذا تحديدًا وبعد كل حساب، يعاني من يثأر أكثر ما يعانى: تُعاني إرادته كونها حبيسة الزمن، ليس بمستطاعها الرجوع إلى الماضي ومحو «ما حدث». لا يمكن الإمساك بالماضي أبدًا الماضي تجمَّد ولا يمكن زحزحته، الماضي لا رجعة فيه ولا يتعذّر إصلاح ما وقع فيه. تثأر إرادته لنفسها أيضًا من «كل من يحتمل أن يعاني جراء عدم استطاعتها هي العودة إلى الوراء» (نيتشه، هكذا تكلم زرادشت Ainsi Parler Zarathoustra، فصل «عن الخلاص»)[68]. يلزم من يسعى إلى الثأر من يُحمِّلهم المسؤولية عن الألم الذي يوجعه، ولكي يجعلهم يعانون أيضًا ليس لما ارتكبوه بالفعل ولكن لأنهم كانوا السبب وراء معاناته. يضرب روبو سيفيرين. وبعد أن فاض اضطرابًا وغَضَبًا

لا يتوقف عن ترديد «ماذا بوسعي أن أفعل؟». حتى يعثر على الوسيلة التي يثأر بها من الماضي: تعذيب الوصي على زوجته. وتمثل مشروعه في ما يليس: تحويل الماضي إلى مستقبل مقتنعًا أنه سيسيطر على الزمن بهذه الطريقة. المستقبل هو الزمن الوحيد الذي بوسعه التعامل معه، في حين يظل من المستحيل محو الماضي. هكذا تتمثل إرادة الثأر عند من احتدم غضبه. هذه الإرادة التي انعتقت وتحررت من عجزها عبر الجنون كما يقول لنا نيتشه. «بهذه الطريقة فقط يقع الثأر: أن تواجه الإرادة الزمن، أن تواجه هذا «الذي كان». الغضب الجامح، في النهاية، لا يوجد في آثار أو نتائج الثأر المفرط، لكنه يوجد في جوهر كل ثأر، غضب جامح يُقاتل عبثًا زمن ولّى لا يستطيع أن يغيِّر ما حدث فيه. هذا الغضب المحتدم والجامح لا يعني السلطة التي يهيمن بها الانفعال على العقل، ولكنه يعني العجز عن الحياة في الزمن الآتي.

«الغضب الذي يتصاعد
في قلب الإنسان أكثر
عذوبة بكثير من
العسل الذي يسيل
قطرة قطرة».

(هوميروس، الإلياذة [69]Iliade)

---

[46] ننوّع في هذا الفصل في ترجمة تعبير être en

fureur، ولفظة fureur، بين الاحتدام غضبًا وسورة الغضب، و«يستشيط غضبًا»، و«الفائر غضبًا» والغضب الشديد، والغضب الجامح.

47 Fatal Fury: لعبة معارك شهيرة من ألعاب الفيديو.

48 Geyser يعني أصل الكلمة النبع الفوار من الماء الساخن (الحمَّة).

49 أخيل: Achille، بطل إغريقي أسطوري من أبطال حرب طروادة وهو ابن «بيليوس» البشري وحورية البحر «تيتيس». وبحسب قاموس الإحالات الضمنية يرمز أخيل للغضب، فبحسب الإلياذة تشاجر أخيل أثناء حرب طروادة مع قائده أجاممنون بعد أن استولي على غنيمته المحظية بريزييس. وانسحب أخيل وقد غمره الغضب إلى خيمته ورفض مواصلة القتال. وبعد موت صديقة المقرب له باتروكولوس على يد البطل الطروادي هكتور احتدم غضبه، وبدافع الانتقام قتل هكتور وجرَّ جسده وراء عربته حول أسوار طروادة. انظر: قاموس الإحالات الضمنية، تحرير أندرو ديلاهونتى، شيلا ديجنن وبيتي ستوك، ترجمة: أيمن حلمي، عاطف عثمان وأحمد الروبي (القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤)، ص.٢٤-٢٥.

50 زيوس Zeus هو في الميثولوجيا الإغريقية حاكم العالم وكبير آلهة الأولمب، ونظيره هو جوبيتر عند الرومان، وهو إله السماء والصاعقة. وبحسب الأسطورة

كانت إيماءة واحدة من رأسه تكفي لتحقيق كل رغباته وتزلزل جوانب جبل الأولمب حيث تسكن بقية الآلهة. انظر: أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية (القاهرة، مؤسسة العروبة للطبع والنشر والإعلان، ط٢، ١٩٨٨).

51 بول ريكور Paul Ricoeur (١٩١٣-٢٠٠٥): فيلسوف فرنسي متخصص في التأويل من أشهر مؤلفاته كتاب الزمان والسرد (٣ أجزاء)، والكتاب المذكور هنا «العادل، العدالة وفشلها» Le Juste, la justice et son échec دراسة نشرت عام ٢٠٠٦ أي بعد وفاته بعام واحد، وفيها يقدم ريكور معالجة نظرية لفشل النظام العقابي في تحقيق العدالة.

52 الإيرينيات Érinyes: قوي الظلام في العالم السفلي بحسب الأساطير الإغريقية.

53 أورانوس Ouranos: يرمز للسماء في الأساطير الإغريقية وهو الابن البكر لجايا أو الأم الكبرى التي تجسّد الأرض.

54 Tisiphone، Mégère، Alecto، ترجمة ل تسيفوني «الثأر»، ميجايرا «الكراهية» وألكتو «عديم الرحمة.

55 أسخيلوس Eschyle: (٥٢٥ ق.م - ٤٥٦ ق.م)، مسرحي يوناني تخصص في كتابة التراجيديات ذات المضامين المأساوية.

56 اليومنيديات أو «ربات الخير» Les

Eumenides: من أشهر مسرحيات أسخيلوس مع ثلاثية أوريست.

57 أثينا Athéna: ربة الحكمة وإلهة الحرب في الميثولوجيا الإغريقية.

58 Fritz Lang: مخرج أمريكي من أصل ألماني، وفيلمه Fury (الغضب) من أهم أفلامه، وأخرجه عام ١٩٣٦.

59 كتاب الخطابة: Rhétorique وقد ترجم إلى العربية بتوقيع عبدالقادر قنيني (المغرب: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٨).

60 ألكسندر دوما Alexandre Dumas: روائي فرنسي من أشهر أعماله (الكونت دو مونت-كريستو، والفرسان الثلاثة) التي كتبها بالاشتراك مع أوجست ماكيه، ونشرت في الفترة مبين ١٨٤٤ و١٨٤٦، وهي رواية واقعية مستوحاة من حوادث حقيقية. وفيها يسعى البطل إلى الانتقام ممن زجوا به في السجن افتراء عليه.

61 كتاب «الخلاصة اللاهوتية» (Somme Théologique) للقديس توما الأكويني، وقد صدر باللغة العربية في خمسة مجلدات، وترجمه من اللاتينية إلى العربية الخوري بولس عواد، وطبع في المطبعة الأدبية ببيروت سنة ١٨٨١.

62 Joe اسم البطل في الفيلم.

63 سبنسر ترايسي Spencer Tracy: ممثل أمريكي

(١٩٠٠-١٩٦٧)، أحد نجوم ما عرف بالعصر الذهبي لهوليوود.

64 عوليس عند الرومان هو نفسه أوديسيوس في الميثولوجيا الإغريقية بطل ملحمة الأوديسا للشاعر هوميروس.

65 قصر أثري يقع في مدينة مرسيليا الفرنسية تم استخدامه كسجن على مدار ٤٠٠ عام.

66 إميل زولا Emile Zola (١٨٤٠-١٩٠٢): روائي فرنسي يعد من أشهر الأدباء الفرنسيين وأكثرهم شعبية.

67 La Bête Humaine: رواية نشرت عام ١٨٩٠ استندت إلى بعض الحوادث الواقعية وقدمت إلى العربية بعنوان «الوحش في الإنسان» إعداد وتحليل وتقديم د. رحاب عكاوي، دار الحرف العربي، ٢٠٠٥.

68 Ainsi Parler Zarathoustra: كتاب نيتشه الشهير، وهو عمل فلسفي مكتوب بصيغة روائية نشره في الفترة بين (١٨٨٣-١٨٨٥) وقُدم إلى العربية في أكثر من طبعة بعنوان «هكذا تكلم زرادشت»، ومن طبعات الكتاب الحديثة الصادرة بالعربية نسخة ترجمها علي مصباح من الألمانية (منشورات الجمل). والجزء المقتبس هنا من فصل بعنوان De la Réduption «عن الخلاص».

69 Iliade أو الإلياذة: ملحمة الشاعر اليوناني هوميروس Homère (القرن الثامن قبل الميلاد) الذي

كتب أيضًا ملحمة الأوديسا Odyssée، وقد أصدر المركز القومي للترجمة بالقاهرة عام ٢٠٠٨ ترجمة لملحمة الإلياذة من اليونانية أنجزها أحمد عتمان، لطفي عبد الوهاب يحيى، منيرة كروان، السيد عبد السلام البراوي وعادل النحاس. وكان المجمع الثقافي (أبو ظبى) قد نشر الملحمة بترجمة لممدوح عدوان عن النص الإنجليزي صدرت عام ٢٠٠٢، أما أول نص بالعربية للإلياذه فكان بتوقيع سليمان البستاني عام ١٩٠٤.

أن ترضى

«ردّ الشر بمثله شرّ، وبالنسبة لي أنا لا أحبّذ الثأر كثيرًا» هذا ما يؤكده بول. هو يدين العنف مهما كانت الأسباب. وتزيد ليا: لكن أليس الثأر نوعًا من ردّ الشر بمثله؟ الثأر في نظرها عقيم ووحشي، لأنه السبب «في معاناة الآخرين وجعلهم يعانون لأجل المعاناة ولا شيء أكثر». أليس الثأر بمثابة رد الشر بمثله، كما لو أن هذا الشر غاية في ذاته؛ هل للثأر أهداف أخرى؟ لكن الثأر يُسبّب الشعور بالراحة، تزُدّ بيتي. بالنسبة لها لو كان الثأر هو السبب في معاناة الآخر فإنه يحقق لمن يقوم به الشعور باللذة. بهذا المعنى، يُضفي الثأر شعورًا بالراحة. هل نثأر إذن لنشعر باللذة أم نثأر لأجل إلحاق الضرر بالآخر؟ هل نثأر لأجل أنفسنا أم نثأر ضد الآخر؟ يُقال إن ثأرنا لا يكون إلا لأجل الشعور بالرضا؟ لكن من أي شيء يتكوَّن ذلك الرضا؟

في فيلم « في عينيه» «Dans ses yeux» للأرجنتيني خوان جوسيه كامبينيلا[70]، يشرع بطل الفيلم بنيامين إسبوزيتو القاضي المتقاعد في كتابة مذكراته. في هذا السياق، يعود إلى وقائع جريمة قديمة تتعلّق باغتصاب وقتل معلمة شابة منذ خمسة وعشرين عامًا وفي أحد مشاهد «الفلاش باك»، وهي كثيرة في الفيلم، نشاهد موراليس زوج الضحية لحظة القبض على جوميز القاتل وقد اعتراه القلق حول مصير هذا الأخير. يؤكد موراليس لإسبوزيتو عدم سعيه للثأر، لأنه

ضد عقوبة الإعدام. يعني الثأر له أن يدفع جوميز ثمن الدم الذي أراقه ويعني ذلك إعدامه. لكن ليس هذا ما يتمناه، هو فقط يريد أن تُنجز العدالة متمنيًا أن يُعاقَب القاتل بالأشغال الشاقة المؤبدة. وهو ما حدث بالفعل.

تقع جريمة القتل تلك ونتائجها القضائية بين عامي ١٩٧٤ و١٩٧٦ في فترة مضطربة من تاريخ الأرجنتين انتهت بسيطرة ديكتاتورية عسكرية قمعية بشكل فظيع. وحين يدخل جوميز السجن، يقدم خدماته للشرطة وللسلطة الجديدة التي سريعًا ما تُفرِج عنه. حينها يصبح رجلًا مأجورًا ينفذ أعمالًا خسيسة تقوم بها الميليشيات المعروفة بـ«كتائب الموت»، وتتعلق مباشرة بالاغتيالات السياسية في كل أرجاء البلاد. ولم يحتمل موراليس امتناع العدالة بهذا الشكل؛ ونراه يراقب جوميز خفية.

وتعود الديمقراطية بعد خمسة وعشرين عامًا لكن يتم العفو عن جرائم الحكومة العسكرية، التي استمرت في قمعها حتى عام ١٩٨٢، وفقًا لقانون «التوقف الكامل»[71] الذي واجه اعتراضات شديدة. ولكي يتمكن إسبوزيتو من الاستمرار في تأليف كتابه يزور موراليس الذي يغادر العاصمة لينسحب من العالم في بيت منعزل. ويفهم إسبوزيتو في النهاية أن موراليس، كرجل عنيد لا يستسلم أبدًا اختطف جوميز ساعيًا للثأر وحبسه طيلة هذه السنوات من دون أن يعرف أحد فِعلَته.

يعتقد من تُحرِّكه رغبة قوية في الثأر من عيّنة

موراليس أن ثمة ما يبرر رغبته. هو لا يريد أن يلحق الأذى بخصمه لمجرد الأذى، إنما يريد الأذى باعتباره عمل خير، أي باعتباره عملًا مشروعًا: من يثأر، كما يكتب القديس توما الأكويني، «يعتبر أن ما فعله من شر عمل صائب يفيه مقدار من الخير». كتاب «الخلاصة اللاهوتية» (Ia.IIae المسألة ٤٦). ربما لا يمثل الثأر العدالة على أكمل وجهها، لكنه يُشارك فيها وعلى هذا الأساس لا يكون بمثل هذا السوء الذي تُلحقه به الأخلاق الشائعة. ولهذا السبب كان موراليس مقتنعًا بأنه لا يسعى إلى الثأر لكنه يطلب العدل ليس إلا.

يعتبر موراليس أنه عاقب جوميز بما يستحقه بالفعل أكثر مما يعتقد أنه ثأر منه. أن تُعاقِب معناه أن تُذيق الآخر ما يؤلمه، ما يجعله يعاني، كتعويض عن الألم والمعاناة التي كان هو السبب فيهما. فطالما أن مؤسسة العدالة قد فشلت حين حررت جوميز، ينجز موراليس العدالة لأجله هو، أي تحمَّل بنفسه مسؤولية تنفيذ عقوبة السجن المؤبد التي صدرت بحق جوميز. ولكن بتنفيذه بنفسه لهذه العقوبة، لم يقدم فقط بديلًا لحكم قضائي؛ لكن يتعلّق الأمر أيضًا وتحديدًا بثأر أراحه وأرضاه حين حبس جوميز. أراد أن يدمر حياة جوميز كما تدمرت حياته ومع ذلك لم يقتله، لأنه لو فعل لانتهى الأمر ببساطة. يُكرِّس حياته إذن لأجل إعداد «حياة بلا حياة» لجوميز مثلما صارت إليه حياته منذ وفاة زوجته، وهكذا يُصبح هو جلاد جوميز وقاضيه، وذهب

معه إلى أبعد من العقاب الذي كان بوسع المؤسسة القضائية أن تنزله به. هو قاضٍ لأنه الوحيد بالفعل الذي يقضي بأن جوميز لن يكون بوسعه أبدًا الاعتراف بخطئه والإصلاح من نفسه لذا يتعين أن يظل حبيسًا إلى آخر يوم من حياته. وهو جلّاد لأنه لم يعاقبه بالأشغال الشاقة المؤبدة لكن بالإبعاد الكامل عن عالم البشر ومنعه إلى الأبد من الاتصال بأيّ كائن كما هو الأمر المُعتاد حدوثه في السجن الرسمي؛ وهكذا يجعل من نفسه حارسه الصامت، يزوّده بالطعام ليُبقيه حيًا كما نفعل مع حيوان: « كل ما أطلبه هو أن يتحدّث معي» يتوسل جوميز من أعماق محبسه جوميز المثير للشفقة، الخاضع والذي شاخ قبل الأوان.

يبقى الثأر مختلفًا عن العقوبة، حتى لو ترادف أحيانًا معناه مع معنى العقوبة، هو حاضر ليس لأجل أن يعاني أحدهم، كما هي العقوبة؛ ولكنه حاضر، كما يكتب أرسطو: «لأجل من يقوم به، لأجل أن يرضى «الخطابة» (الكتاب الأول، الفصل العاشر، ٤). بوسع أي أحد إنزال عقوبة بآخر لكن من دون أن يُضمر له حقدًا: يحكم القاضي بلا ضغينة على المذنب. الثأر، بالمقابل، يجعل من العقوبة مسألة شخصية بحتة. يستهدف من ألحق بنا الأذى لكن ليس لرَدّ السيئة بمثلها بل فقط لأجل أن نثأر منه. «الرد بالمثل ليس إساءة ولكن ثأرًا» يقول لنا أرسطو مرة أخرى. الثأر يتأسس على فكرة تحقيق الشعور بالراحة عند مَن يقوم به أكثر من استناده إلى

فكرة ضرورة عقوبة المذنب. أي أن راحة من يقوم بالثأر ورضاه هما الهدف الأساسي منه. موراليس ثائر لنفسه بحصر المعنى: هو لا يسعى إذن لأن يكون عادلًا يحل محل العدالة العاجزة، هو لا يثأر لجريمة وقعت ارتكبها شخص ما من دون أن يلحق به أي عقاب؛ هو لا يعاقب إلا عن جريمة كان هو نفسه ضحيتها. هو لا يعاقِب، فضلًا عن ذلك، في شخص جوميز عضو قديم من أعضاء «فرق الموت» عمل في خدمة ديكتاتور ظالم؛ لكنه يجعل جوميز يكفِّر عن الشر، الذي لا يمكن التكفير عنه، من حياته هو.

حصل موراليس إذن على ترضية بعد توقيع العقوبة جزاء الجريمة التي ارتُكبت؛ لكنه وجد نوعًا آخر من الرضا والاشباع نابع من لذة خاصة بفعل الثأر. في الواقع، تحوَّل غضب موراليس إلى كراهية راسخة لكن ليس إلى الحد الذي يؤدي إلى القضاء على مصدرها: وهكذا كان بوسع موراليس الاستمرار في التلذّذ من معاناة جوميز. لكن ما أساس اللذة التي تتحقق لمن يقوم بالثأر؟ كيف يمكن فهم لذة تتحقق بمكابدة الآخر المعاناة؟

استحضرت هرميون هذه اللذة في مسرحية «أندروماك» لجان راسين. كان عليها أن تتزوج بيروس الذي قطع معها عهدًا أن يفعل. هي تحبه؛ لكن بيروس يحب أندروماك ووعدها بانقاذ ابنها من اليونانيين الذين يسعون وراءه ليقتلوه لو وافقت على الزواج منه.

وتوافق أندروماك لأجل أن تنقذ ولدها وكانت قررت الانتحار بعد إتمام الزواج: منذ ذلك الحين تعيّن على بيروس حماية الطفل. وهرميون، التي ساءها حنث بيروس بقسَمه لها، تنفجر بالوعيد، وتخيلت نفسها تقتل بيروس بيديها في المكان عينه الذي كان سيشهد زواجه من أندروماك:

«أيّ لذّة في أن أثأر بنفسي لإهانتي/ أن أسحب يدي المصبوغة بدم الحنث باليمين/ أزيد معاناته وأزيد سعادتي/ أن أشاهد في عينيه الميتتين غريمتي تختفي» (IV,٤).

تلذذت هرميون من فكرة الثأر ذاتها: تحيا ثأرها بالتفكير فيه، وهذا يمنحها اللذة مقدَّمًا بشكل تخيلي نوعًا ما، ما دام لم يقع شيء بعد، كما يحدث في الحلم. وكلما زاد الأذي الذي بوسعها أن تلحقه ببيروس، كلما زادت لذة ثأرها. لكن أي أذى هو؟ أذى قتله في ما يبدو. رغم ذلك، ترتكز لذة الثأر عند هرميون بشكل أقل في موت متخيل لبيروس في حين ترتكز أكثر في تخيل ما تعتبره معاناته القصوى. تقرر أن تمنعه، وهو يموت، من تأمل أندروماك. أن تسلبه هذا العزاء الأخير، وفي المقابل تمنحه موتًا مظفَرًا كلي القدرة عبر قَسَمات وجهها الذي تحمله في هذا كله يتمثل ثأرها. يضاهي عذاب الانفصال، في عينيها، الألم الذي خَبِرته من هجرانها، من تركها وحيدة. هي لم تُرِد قتل بيروس لكنها رغبت في أكثر من ذلك: أن تحلّ في عينيه مَحلّ

أندروماك وإلى الأبد. يعود جزء من لذتها إلى أن ما تخيَلته فكرًا كان هو ما رغبت فيه بتلهّف: ألّا يري بيروس غيرها وأن تختفي أندروماك تمامًا عن ناظريه، عن وجوده. ولأن ذلك كان مستحيلًا كان عليها أن تجد دافعًا مختلفًا للذة: أن تتخيل بيروس ينفصل بشكل لا مَفَرَّ منه عن أندروماك من خلال موته. وهكذا لن يجتمع مع هرميون إلا في لحظات موته على الأقل، لكنه أبدًا لن يجتمع بأندروماك.

لو لم ترغب هرميون إلا في موت بيروس لكان في ذلك إشارة على أنها تكرهه. أن ترغب في تدمير الآخر، أن ترغب في تلاشيه، هذا تحديدًا ما يميز الكراهية بحسب أرسطو (الخطابة، الكتاب الثاني، الفصل الثالث). لكن يكشف المشهد الأخير من المأساة عن حب هرميون لبيروس أكثر من كراهيتها له لأنها لامت أوريست الذي ثأر لها بالفعل على قبول عرضها على الفور بقتل بيروس وهو ما كانت مقتنعة به في بداية الأمر. يُضاف إلى ذلك أن الكراهية ليست في حاجة لأن تظهر بشكل علني؛ والحالة هذه، تريد هرميون قتل بيروس أمام الجميع، بشكل احتفالي، من دون أن تختبئ أو تتصرّف خفية مثل أحد القتلة. الغضب هو ما استولى عليها في الأساس، الغضب الذي يعرّفه أرسطو هكذا: «الرغبة المؤلمة في الثأر بشكل علني لازدراء تجَلّى علانية حيث نعيش وتحت نظر أقاربنا، ولم يكن لهذا الازدراء ما يبرره» (الخطابة، الكتاب الثاني، الفصل

الثاني، ١). بيروس أذَلَّ هرميون علانية حين حنث بقَسَمه وشعرت هي بالألم والحزن إثر تلك الإهانة. هي تريد محو هذا الأذى واستعادة كرامتها بشكل علني: هي أبعد من أن تكون مجرّد امرأة حزينة تعاني في صمت، لذا تشرع في الغضب والثورة على ما جرى لها. يُخفف لذة تصور ثأرها قليلًا الألم الذي تُحدثه الإهانة: هكذا يصير الثأر تلذّذًا من لحظة التفكير فيه. لكن لماذا يمثل إعلام الآخر بثأرنا منه جزءًا من لذة الثأر ذاته؟ بيروس في نظر هرميون متّهَمًا بالحَنْثِ في اليمين ومتهمًا كذلك بالخيانة وبالتمرد في مواجهة اليونانيين ويرفض أن يمنحهم ابن أندروماك وهكتور هذا الطروادي ابن بريام الذي قتل الكثير من اليونانيين في حرب طرواده. أوريست هو الذي يلعب دور ممثل اليونانيين ويطلب من بيروس تسليم ابن أندروماك؛ لكن أوريست يحب هرميون ويوافق باسم هذا الحب أن يتولى مهمة ثأرها ويقتل بيروس. وتطلب منه هرميون توصية أخيرة: «(...) ليعلم أنه غير وفيّ وأنه تمت التضحية به لأجل كراهيتي (...) يضيع ثأري لو لم يعلم حين يموت أن هرميون هي من قتلته». يتعيّن أن يعرف بيروس أن موته كان فقط بسبب هرميون حتى لو أن أوريست هو من ضربه. ليعلم أن أوريست ليس إلا الذراع المسلح لثأر هرميون وأنها هي الفاعل الحقيقي في موته. وهكذا، لم يكن أوريست هو من وجّه الضربة المميتة لبيروس بل إنّ اليونانيين المنتشرين في المعبد هم من

تحرّكوا قبله: «الخائن مطوَّق من كل الجهات، ولا أجد منفذًا لأوجّه له ضربتي»، يشرح أوريست لهرميون (٧, ٣). خُذل ثأرها تمامًا لأن موت بيروس لا يكفيها كي تُشبع رغبتها في الثأر منه.

في كل حالة ثأر، سواء على المسرح أو في الروايات أو في السينما، من الضروري لمن يثأر إطلاع من يوجِّه له ضربته عن هويته والسبب في فعلته. لن يكتمل ثأره إلا بهذا، بل أسوأ من ذلك، سيضيع ثأره وسيفشل لو مات من يُراد الثأر منه قبل وصوله الفعلي إليه. لو أصيب بسوء ألحقه به غيره، أو وقع له صدفة، وهي الحالة الأفضل، يمكن أن يغتبط لما وقع له ويقول «أحسن!». بل يمكن أن يذهب للتفكير بأنه: «تحقق ثأري»؛ لكن التفكير السلبي لا يساوي الفعل الإيجابي: أن يتكفّل ثأره بنفسه وأن يُعلِم الآخر بهذا الثأر. هكذا يقرر عوليس إهانة السيكلوب[72] بوليفيموس بعد أن يكتمل ثأره ويهرب من الكهف الذي حبسه فيه هو ورفاقه ليأكلهم واحدًا تلو الآخر. يستخدم عوليس الحيلة. يقنعه أن اسمه «لا أحد» ويجعله يثمل وينتهز فرصة نومه ليفقأ عينه الوحيدة بوتد مُحَمّى؛ ويصير السيكلوب أعمى، ولا يستطيع رؤية مساجينه وهم يهربون. هيّج السيكلوب وهو يزأر من الألم حشود السيكلوب فجاؤوا لمساعدتهم لكنه لم يقدم أي جواب عن أسئلتهم التي أرادوا من خلالها معرفة من ضربه إلا بردّ واحد: «لا أحد!». ويركب عوليس ورفاقه أخيرًا

السفينة فكانوا بذلك من الناجين. ولكي يجعل البطل من ثأره فعلًا مكتملًا يكشف عن اسمه الحقيقي وهو يصرخ: «سيكلوب، لو اقترب منك أحد الهالكين وسألك عن مصدر الألم الذي اقتلع عينك، أخبره أن الذي أذهب بصرك هو ابن لايرتس، نعم! الرجل الذي استولى على طروادة، رجل إيثاكا، عوليس!» (الأوديسا، النشيد التاسع)[73]. ومجازفًا بانقلاب السفينة، يهزأ عوليس من السيكلوب الذي يشرع في ضرب ماء البحر بغضب شديد. ينتصر، هو، الرجل الضعيف في مواجهة وحش هائل. يثأر لفقدانه رفاقه من الذين اختُزل وجودهم في إمداد السيكلوب بالطعام؛ لكنه قبل أي شيء كان يريد أن يُظهِرَ له قدرته، هو عوليس الظافر الطرواديّ، الوحيد، المنفرد والمخادع.

أن يثأر بنفسه وأن يكشف عن هويته للآخر معناه أن يُظهر له أن الألم الذي أوجعه كان هو مصدره، هو الذي ألحق به السوء من قبل. يريد من يثأر أن يُشهر في وجه خصمه لذته التي تملّكته من إلحاق الأذى به ردًا عن الضرر الذي ألحقه هو به من قبل؛ أن يُطلعه، عبر الألم، أنه ليس الوحيد الذي يُكابد، ويُهان أو يُسَبّ ويظل سلبيًا لا يفعل شيئًا ولكن أيضًا من يعرف كيف يتفاعل من جديد أي يتحرك ويصير إيجابيًا بدوره في مواجهة مصدر الإهانة ولا يتجمد في موقعه كضحية. يريد من يثأر أن يُحيط من ذَمَّه وازدراه وأذَلّه علمًا بتفوقه عليه.

تختلط الراحة التي نشعر بها من جديد حين نثأر وتمتزج دومًا بالفائدة التي نعتقد أننا حققناها حين نثأر للإهانة والشتيمة التي ألحقت بنا. نشعر بلذة الثأر لأنفسنا ونحن على قناعة تامة بصواب ما نفعل حين نردّ الشر بمثله. لكن هل يمكننا مع ذلك الزعم بأن العدالة تُنجز حين نفعل ذلك بأنفسنا؟ حين نحقق العدالة لأنفسنا؟ في الواقع، نحن، حين نمنح الحق في توقيع العقوبة على من رأيناه مُذنبًا نقارن مقدار الألم الذي نذيقه إياه بوزن الألم الذي تسبب به لنا نحن أولًا لكن أي قدر من المعاناة إذن يمكن أن يذوقه المُذنب يكون كافيًا لتعويض الضحية عن حرمانه من كل ما شكل كيانه، من فقدانه لكل ما يمنح حياته معنى، من بتر سعادته الذي لا يُعالج كما في حالة موراليس؟ إنها آلام لا تُعوَّض. رغم ذلك، يتصرف من يثأر كما لو كان ذلك مُمكنًا يتصرف بـ«تفاؤل شرس» على حد تعبير عالم النفس آدم فيليبس[74]. تعود لذة الثأر إلى ذلك الأمل الذي لا يخبو في أن ثمة دومًا إمكانية لتعويض الخسارة والمعاناة والشعور الكامل بالراحة والرضا. ولكن، في الحقيقة، لا تكفي المعاناة التي يكابدها المُذنب أبدًا تبدو، إذن، لذة السعادة، وعلى الدوام، موقوفة التنفيذ، في انتظار إشباعها. والحالة هذه، يمكن للذة الثأر أن تتخذ شكل القوة التي تمت في النهاية استعادتها من جديد: أن تسترد نفسك وقيمتك، أن تتأكد من قدرك من دون أن يُختزل الآخر في المقابل ليصير

عَدَمًا فقط يكفي هذا الأخير أن يعلم من كان السبب وراء ما يحدث له.

«سيد جويوم، يتأمل حالته ويُغير رأيه، ويقترح في قرارة نفسه أن يثأر لها بأقل ضجيج، وبأقل فضيحة، مُحقِّقًا منافع كثيرة».

(لا فونتين، صانع الأذن ومُضلِح القوالب، Contes et Nouvelles en vers, Le Faiseur d›oreilles et Le Raccomodeur de moules)[75]

---

70 خوان جوسيه كامبينيلا Juan Jose Campenella: مخرج أرجينيتي مولود عام ١٩٥٩ أخرج العديد من المسلسلات التلفزيونية، كما أخرج للسينما عددا من الأفلام منها فيلم Dans ses yeux»» (في عينيه) المقتبس عن رواية للكاتب إدواردو ساشيري Eduardo Sacheri، عُرض الفيلم عام ٢٠٠٩، وحصل على جائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبي عام ٢٠١٠.

71 قانون التوقف الكامل La Loi du Point Final:

قانون صدر للعفو عن العسكريين المتورطين في جرائم اغتيالات واختفاء قسري خلال الحكم العسكري في الأرجنتين الذي استمر حتى عام ١٩٨٢.

72 السيكلوب: Cyclope عملاق أسطوري ذو عين واحدة في جبهته وفي الأساطير الإغريقية هو ابن بوسيدون إله البحر وعدو عوليس (أوديسيوس).

73 Odyssée الأوديسا لهوميروس. وكان دريني خشبة قد عالج هذه الملحمة وصدرت عن مكتبة دار الكتب الأهلية بميدان الأوبرا بالقاهرة عام ١٩٤٥، ثم أعادت دار التنوير نشرها عام ٢٠١٣.

74 Adam Philips: مفكر ومحلل نفسي بريطاني ولد عام ١٩٥٤، وضع مجموعة متنوعة من الكتب في ميدان الطب النفسي. وفرض نفسه في هذا الحقل لتميز أفكاره وجِدّتها، وآخر كتبه «أن تصبح فرويد: صناعة المحلل النفسي»، وهو من إصدارات جامعة Yale.

75 لا فونتين Jean de La Fontaine (١٦٢١-١٦٩٥): من أبرز كتاب القصص الخرافية وأكثرهم شهرة في الأدب الفرنسي، والقصة المذكورة هنا بعنوان "صانع الأذن ومصلح القوالب".

أن تنتقم لنفسك

«لو ثأرنا لأنفسنا بشكل لطيف لن يكون ثمة موتى». لو استمعنا لما يقوله تيو، نادرًا ما يكون الثأر العادي مُرًّا وقاتلًا هو يري أن الثأر بلطف يعني ببساطة القيام بمقلب أو حيلة تتعلق بالآخر، حيلة من عملته نفسها. يمكن للثأر العذب أن يتشابه مع انتقام الواحد لنفسه[76]: يمكن أن نسمع هذا التعبير خصوصًا في المجال الرياضي وفي مجال الألعاب، أو للإشارة إلى أنشطة مشابهة للتي تحدث في المباريات أو عند اللعب مثل المناقشات والانتخابات السياسية تحديدًا.

معني أن ينتقم لنفسه يرادف دون شك معنى أن يثأر لنفسه، لكن بدلالة أكثر إيجابية لا توجد في معنى الثأر: حين نثأر أو حين ننتقم، كما قلنا من قبل، فهذا يعني الرد بالمثل؛ لكن الانتقام (بمعني الانتصار من) يمكن أن يكون برد الخير بمثله: وهذا معناه «بشرط المعاملة بالمثل»[77] وهذا ما يُقال حين نستفيد من مساعدة شخص ما. أما الثأر فلا يرد الشر إلا بمثله. ولكن هذا لا يمنع أن الانتقام بمعنى المعاملة بالمثل يعني هو أيضًا شر يلحق بآخر ولكن يكون مقداره أقل: لا نهِب الهدايا، ولكن أيضًا لا نصل إلى حد القتل. «أن ينتقم لنفسه»، هل هو ضرب من ضروب الثأر المُتحضِّر، وهو أكثر قبولًا بكثير من الثأر الحقود والحانق؟ ألن يكون ثأرًا «من أجل الضحك»؟

«سأفاجئه من حيث لا يتوقع»[78]، «سأصفّي حسابي

معه»[79]، «لن يخسر شيئًا وهو ينتظر»[80]: من ينتقم، حتى بعذوبة وبلطف، لا يضحك، مع ذلك، علانية. من المؤكد أنه «يضحك كثيرًا من يضحك أخيرًا»؛ لكنه يبدأ بضحكة صفراء وهو في كامل غضبه من الضربة التي تلقاها. ثم، يمكن أن يكتفي بالحيلة حتى لو كان ذلك بعيدًا تمامًا عن البراءة ويبدو خاليًا من المعني ومن دون أن ينتهي ذلك بشَرّ، على العكس من الذي يدمِّر كل شيء حوله. وبالتصرف بهذا الشكل، يلعب من ينتقم لنفسه دوره؛ لكن، في هذه الحالة، من دون أن ينتصر أحد، ويمكن لمن يكون هدفًا للثأر أن يلعب شوطًا إضافيًا ليثأر بدوره. لا يهم إذن من يفوز: يقود انتصار أحدهما إلى «رد الآخر ثأرًا»، ومعنى هذا حسب تعبير العصور الوسطى إمكانية رد الثأر، أي الثأر من الثأر. وهكذا لا تنتهي اللعبة، كما يمكن أن تكون نهايتها سيئة. هي لعبة مرايا، حيث يرد الثأر على الثأر إلى ما لا نهاية.

الأخذ بالثأر أو لا فنديتا[81]، الظاهرة الموجودة بين بعض العائلات أو بعض القبائل، نموذج لظواهر الانتقام الذي لا نهاية له والتي كلما استمرت كلما ازدادت دموية، وكلما ازدادت دموية كلما تكرَّرَت أكثر. لا تكمن المشكلة إذن في إمكانية وقوع ثأر عذب ومُخفَّف ولكنها تكمن في التصعيد الذي يبدو حتميًا للعنف الذي يقوم به من «حلَّ عليه الدور» في الانتقام.

لكن لماذا لا يكتفي من يثأر، وهو غالبًا ما يحدث، بانتقام واحد فقط؟ لماذا يتكرر دومًا الانتقام ويشكل

مستمر؟

مـــن ضمن حـــكايـات جون دو لا فونتين وقصـصه الشعرية قصة عنوانها «صانع الأذن ومُصلِح القوالب» عن السيد جويوم وزوجته أليكس الشابة الجميلة جدًا البريئة والساذجة. تحمل أليكس منذ بضعة شهور من زوجها الذي يذهب في رحلة. يستغل جاره أندريه غيابه ليغوي أليكس من خلال إقناعها أن الطفل التي تحمله في أحشائها غير مكتمل. ويقترح عليها، على سبيل الخدمة، أن يُكمل الطفل، وأن يزوِّده بالأذن التي تنقصه! وحين يعود جويوم تخبره أليكس بالمعروف الذي صنعه له جاره... جويوم «المحتدم غضبًا» يستل سلاحًا ليقتل زوجته، ثم يهدأ ويقرِّر نصب فخ لأندريه: يطلب من زوجته أن تجعله يزورها بحجة أن زوجها غائب. ويكون أندريه موجودًا في الغرفة في اللحظة التي يختارها جويوم بحيث يبدو وكأنه عاد للتو إلى بيته مُحدثًا جلَبة كبيرة. على الفور، يختبئ أندريه في مخدع النوم. ويحبسه جويوم في الغرفة ويستل سلاحًا ويفكر في بادئ الأمر أن يقتله... لكنه يغيّر رأيه ويقرِّر الانتقام بدوره للخديعة التي تعرّض لها هو وزوجته أليكس وذلك باستدعاء زوجة أندريه إلى الغرفة. ويخبرها بما فعله زوجها: «سأفعل، لو استطعت، مثلما فعل/ في غيابي صنع أذنًا/ ولأجل طفل زوجتي سألعب دوري بأفضل ما يكون/ أنتقم لنفسي وأفكر في التالي/ أنوف أولادك كلها صغيرة؛/ والسبب دون شك القالب الذي

شبك فيه:/ وأنا أجيد إصلاح القوالب[82]». يضاجع إذن زوجة اندريه في حين يظل ذلك الأخير قابعًا في مخدع النوم، وهو سعيد للخروج من المشكلة من دون أن يخسر الكثير: مؤكد أنه صار ديوثًا لكنه لم يفقد... «أذنيه»! وجدت زوجة اندريه هي أيضًا بحسب لا فونتين، عزاءها، طالما لم تدفع هي وزوجها شيئًا للتراضي، أي لم يدفعا شيئًا نظير ما وقع من زنا وفقًا للتقاليد حينها.

كاد جويوم لمرتين أن يستعيد شرفه كزوج، المرّة الأولى بأن يقتل زوجته والمرة الثانية بأن يقتل العشيق؛ لكنه وجد في النهاية طريقة أكثر لطفًا للثأر، ووفقًا للا فونتين «لا بد أن تكون غاية في الحكمة للتصرّف بهذه الطريقة». السارد، بروايته لهذه القصة المضحكة، يدافع في الحقيقة عن ثأر لا غالب فيه ولا مغلوب ولا يستخدم العنف الجسدى، حتى لو تعلّقت المسألة بالشرف.

يدور فيلم «الشرطي» Le Limier لجوزيف ل. مانكيفيتز[83] أيضًا عن قصة انتقام شخصين، لا يسعى فيها الزوج إلى الثأر من زوجته التي هجرته لكنه يريد الثأر من العشيق الذي تجرأ وأخذها منه. في بداية الفيلم، يقرر أندريه ويكي أحد أثرياء الأدب البوليسي البريطاني استدعاء كوافير شاب يدعى ميلو تيندلي إلى حيث يقطن في أحد البيوت الجميلة الأرستقراطية. أصل تيندلي متواضع فهو ابن صانع ساعات مهاجر من

إيطاليا وأمه مزارعة وينجح اجتماعيًا ويتخذ مارجريت زوجة ويكي عشيقة له.

يثأر ويكي، المحب الكبير للأحاجي والخِدع، لنفسه من تيندلي عبر حيلة بارعة: ينجح في توريط تيندلي بالتظاهر بقيامه بسرقة مجوهرات يمتلكها ويحتفظ بها في خزنة آمنة. وبفضل هذه السرقة المزيفة أي التي لم تقع أصلًا سيقبض ويكي قيمة التأمين وسيتمكن تيندلي من الاعتناء بمارجريت المُسرفة. لكن وفي وسط العملية، يُنهي ويكي اللعبة: يُهدد تيندلي بسلاحه ويقذف في وجهه كل ما يحمله له من ازدراء. ويعتقد تيندلي أن نهايتة حانت، ويتوسّل إليه أن يتركه ويفقد وعيه جراء «ضربة» المسدس. ولم تكن الضربة إلا رصاصة «فشنك»[84]. ينجح ويكي في واقع الأمر باستخدامه لهذه اللعبة القاسية جدًا في إذلال خصمه أيما إذلال لأنه أفقده كرامته في مواجهة موت مزيَّف. لكن تيندلي، غداة اليوم التالي، يثأر بدوره لنفسه ويفوز بالجولة الثانية ويخدعه بطريقة بارعة: تنكّر في زي محقق بوليسي جاء يسأل ويكي بشأن اختفاء تيندلي ويتهمه في النهاية بقتل هذا الأخير. ولأنه لم يتمكن من الدفاع عن نفسه بإعلان الحقيقة يشرع ويكي في الهرب. عندئذ يكشف تيندلي عن نفسه ويجعل من ويكي أضحوكة. « استعدت شرفك؟ مباراة متعادلة؟ واحد للجميع؟». يقترح الأرستقراطي على الكوافير الشاب معترفًا في النهاية بخسارته. وكان لا بد أن

يتوقف اللعب عند هذا الحد بروح رياضية.

لكن يرفض تيندلي وقد فاض به الغضب: «الشرف! كلمة لا أزال أجهل معناها، لكن ما أعلمه جيدًا أنني تعرّيت أمامك وأنك بالفعل أخفتني إلى حد الموت». ليس ثمة تعادل بينهما إذن؛ ومع ذلك انتقم تيندلي حين عامل ويكي بالمثل. ما الذي يطالب به ويكي أكثر من ذلك في مواجهته؟ أيّ ثمن آخر يريده أن يدفعه؟ يقول تيندلي لويكي ما يريده منه في هذا المشهد المثير: هو لا يريد استعادة شرفه في شكل مبارزة لا فائدة منها، لكنه يريد «ترميم» كرامته بردّ الخُزي بخزي مثله.

لا يتعلق الأمر إذن بتحقيق توازن في القوي لكن يتعلّق باستعادة القيمة بمحو قيمة الآخر ورد الازدراء بازدراء مثله.

يعود فعل «ذَلَّ» إلى كلمة لاتينية هي humus وتعني الأرض أو التراب، والمقصود بذلك أن تضع أحدهم في موضع أكثر انخفاضًا من الأرض ذاتها أي أن تحط من شأنه.

في النهاية تيندلي يُقنع ويكي أنه قتل عشيقة هذا الأخير وأنه ترك في الغرفة التي يتواجد فيها كل منهما أربعة أدلة يتعين عليه اكتشافها قبل قدوم الشرطة الوشيك. وبفضل هذه الخدعة الثانية، يهزم تيندلي مرة أخرى غريمه وهو ما يمنحه في النهاية فرصة إذلاله: يسخر من فحولته، ويلومه كونه شخصًا مرذولًا»، يقلل من قيمة رواياته البوليسية «عمل حياته كلها». ويكي،

المذلول والخائف على شرفه، أي على سمعته، يقتل تيندلي برصاصة حقيقية هذه المرة خشية أن ينشر هذا الأخير ما جرى بينهما في كل مكان. يقول تيندلي إنه يجهل معنى كلمة شرف لكن هذا لا يعني أنه لا يمتلك عِزّة نفس في مواجهته مع ويكي: يبدو أن رهان صراعهما الثنائي تمثّل في خطر الحط من قدر كل واحد منهما في نظر الآخر. لكن ما معنى «الشرف»؟

الشرف كما يفهمه ويكي يعني في المقام الأول الاعتبار، التقدير، أو السمعة التي نتمتع بها وسط أندادنا. يمتلأ صالون بيت ويكي بأشخاص أقرب إلى الآلات، يتفرّجون في الواقع، بين الصمت والصخب، على هذا الرجل الذي يواصل التمثيل في مشاهد هو مبتكِرها. وبالرغم من ادعائه الأرستقراطية؛ لا يُعدّ ويكي من ذوي الحَسَب والنَسَب؛ فشرفه لا يتأسس على وجوده الأخلاقي لكنه تحدد واختُزل في المظهر الاجتماعي. يشعر ويكي بالانتماء إلى طبقة أعلى ويريد معاقبة تيندلي، هذا الذي هو في مقام أدنى والذي تجاسر صلفًا على مهاجمته بأن سلبه زوجته. هو فقط يزدري هذا «الإيطالي بعينيه الزرقاوين»، «حديث النعمة الذي يعتقد أن كل شيء مباح له»، والذي وفقًا لوجهة نظره يستحق أن يُلقَّن درسًا لأن «الامتياز الاجتماعي لا يُشرى». لكن الشرف لا يتمثل فقط في حيازة هذا التقدير، إنما يتكوّن أيضًا عبر القانون أو القاعدة[85]، أي مجموعة القواعد التي نحصل من

خلالها (...) على هذا التـقدير وهذا الاعتبـار (ألكسي دو توكفيل، «عن الديمقراطية في أمريكا» الجزء الثاني، القسم الثالث، الفصل الثامن عشر). [86]

بكلام آخر، ما قُدر كونه منافيًا للشرف أو ما قُدر كونه جديرًا بالاحترام وبالشرف، يتوقف تقدير المقبول والمرفوض على القيم التي تتبناها جماعة أو طبقة ما. قانون الشرف هذا بحسب ويكي هو ما رفضه تيندلي وأنكره حين يقول له ساخرًا في سياق الفيلم: «أنا وأنت لا ننتمي إلى العالم نفسه».

تتأسس قواعد الشرف التي تتبناها جماعة ما على قيم خاصة بها. في قصة «الكابتن فراكاس» Le Capitaine Fracasse للكاتب تيوفيل جوتييه[87]، يصير البارون دو سيجونياك ممثلًا كوميديًا ويصمد أمام ضربه بالعصا: «ثأر الكوميديان لنفسه لكن الرجل النبيل لم يفعل». وبحذر شديد جدًا ولكن بأمر الشرف يكشف عن نفسه لأجل أن يبارز الدوق الذي قاد عملية ضربه بالعصا». وكما تلاحظ الممثلة الكوميدية زبربن، «هؤلاء النبلاء (...) يبدو كأنهم خرجوا من ضلع جوبيتر؛ لأقلّ كلمة تنتصب غطرستهم ولا يكون بوسعهم الصبر على الإهانة مثلما يفعل غير النبلاء». شرف النبلاء يستصرخ الدم في ما يبدو، كما يقول ماركيز دو بريير صديق سيجونياك: «يُستعاد الشرف بالدماء». ومع ذلك لا تتشابه قواعد النُخب في كل الدول. النبالة الفرنسية، على سبيل المثال، تعتبر العمل أمرًا شائنًا، في حين،

وكما يُسجل توكفيل، الشائن هو عدم العمل بالنسبة للنخبة الأمريكية في القرن التاسع عشر.

هذه القواعد خاصة وليست عامة، أي أنها تبتعد تقريبًا عن القواعد التي يمكن أن تطبَّق على الجميع. هي تختلف، كما يقول لنا دو توكفيل، عن «القوانين الأخلاقية التي يتبناها عموم البشر: يمكن لعصابة من الأشرار أن يكون لها قانون شرف، لكن هذا القانون يبتعد تمامًا عن قاعدة الأمانة المتفق عليها بشكل عام. الشريف والأمين لا يتماثلان. يمكن أيضًا لهذه القواعد أن تتعارض أكثر من القوانين الأخلاقية التي يتبناها الجميع مع بعض القيم التي تعتبر عالمية مثل حقوق الإنسان. في بعض المجتمعات التقليدية، يسخر قانون الشرف من هذه الحقوق، خصوصًا تلك التي تتعلّق بحقوق النساء: تُضرب الشابات اللاتي يُشَك في إقامتهن علاقات جنسية خارج إطار الزواج، أو ببساطة لأنهن تحدثن مع فتيان، وتتعرضن لبتر أحد أعضائهن أو للتشويه أو للقتل، فيقعن بذلك ضحايا لما يُطلق عليه جرائم الشرف كما يحدث حتى الآن في كثير من الدول. أخيرًا يتعارض قانون الشرف في الفانديتا الكورسيكية[88]، وبحسب ما استعرضها أدب القرن التاسع عشر، مع القانون المدني وهو القانون الذي يحكم كل المواطنين في بلد ما. وهو الأمر الذي ذكر نابليون بونابرت به بارتولوميو في بداية رواية «لا فنديتا» «La Vendetta» لبلزاك في مشهد من المشاهد التي [89]

سماها في الرواية مشاهد من الحياة الخاصة: «ليكن الكثير من الثأر! تظن أنه لا يوجد في باريس رجال مقاومة، وأنك لو لعبت بالخنجر لن يكون ثمة عفو يُرجى. هنا يحمي القانون كل المواطنين ولا نقيم العدالة بأيدينا». «لا فنديتا» ككل ثأر دموي، تكشف عن عدالة خاصة تدينها العدالة العامة. في حالة الفانديتا أو الثأر الدموي، يقع الثأر بين العائلات أكثر مما يقع بين الأفراد، ويتأسس الشرف بكامله في ما يبدو على الثأر نفسه «لأن الكثير من العائلات تضمر الكراهية لبعضها البعض بسبب عادة قديمة حتى إن حكاية سبب القضية الأساسية وراء تلك الكراهية يتلاشى للأبد» (بروسبير ميريميه، كولومبا، Colomba)[90]. ببساطة، يقول السارد في رواية «كولومبا» أن ثمة دمًا بين بيتين. بيتان يتواجهان منذ عدة أجيال. لا يطلب الشرف الثأر بسبب إهانة ما، إنما يطلب الثأر لذاته. وهذا هو السبب وراء هذه النزاعات الموروثة التي لا تنتهي. لا يقع الثأر على المُذنب، بل يقع على أحد أفراد العائلة العدو ويتم اختياره كيفما اتفق. وهكذا بارتولوميو ولأجل أن يثأر لموت اثنين من أبنائه قتل كل أفراد عائلة بورتا، وقيِّد آخرهم، وهو طفل يبلغ السادسة من عمره، في سريره لأجل أن يقضي في الحريق الذي اندلع في منزله. لكنه ينجو...

بشكل عام، تبدو لنا قواعد الشرف الخاصة تلك صِيَغًا عتيقة وهمجية. هي صِيَغ عتيقة، لأن الشرف مفهوم

بَطُل استعماله وصار ينتمي إلى ماضٍ اختفى مع اختفاء المجتمع الإقطاعي. وهي همجية، لأن الاعتقاد بعدم المساواة (بين الرجال والنساء على سبيل المثال) يمكن أن يؤدي إلى تبرير العنف غير المقبول. «اختلاف البشر وعدم المساواة في ما بينهم هو الذي أوجد الشرف؛ وهو يضعف بقدر ما تُمحى تلك الاختلافات ويتلاشى مع تلاشيها» يشرح دو توكفيل. لكن عن اختلافات وعن أي لا مساواة نتحدث؟

في أمريكا، على سبيل المثال، يمسّ تحريض فتاة ملوَّنة على الخلاعة بالكاد سمعة الأمريكي، أما لو تزوجها «فإنه بذلك الفعل ينزع عنه شرفه»: الزواج المختلط، غير مشرِّف من وجهة نظر التمييز العرقي، لكن الأمر اختلف بعد إقرار المساواة بين البيض والسود. مثال آخر: في فيلم «الشرطي» Limier حين يرفض تيندلي الشرف بحسب مفهوم ويكي له، هو يرفض في الواقع عدم تطبيق المساواة على مستوى المجتمع ويرفض الفروق الطبقية. تتأسس اللامساواة، بالنسبة لتيندلي، على مزايا تُمنح بالميلاد لا مكان لها في المجتمعات الديمقراطية حيث تسود المساواة وحيث تختفي الطبقات الاجتماعية. لم يعد هناك بشر من أصل كريم[91]، لم يعد يوجد إلا الرجال الأحرار والمتساوين في الحقوق، والذين بوسعهم جميعًا وكمبدأ، أن ينشدوا مواقع أفضل في المجتمع. لا ينتمي تيندلي لعالم ويكي، لأن عالم هذا الأخير اختفى؛ الكوافير الشاب ذو التجارة

المزدهرة يعيش في عالم يعتقد بأن الثراء فيه، وليس الميلاد، هو الوسيلة الوحيدة للصعود الاجتماعي. في هذه الحالة، لماذا لم يكفِ ويكي أنه انتقم من تيندلي؟ لماذا كان في حاجة لجولة أخرى؟ لأنه يريد الثأر لكل فئته من أصحاب السيادة المتغطرسين من الأثرياء والأرستقراطيين. في الواقع، تزعم الطبقات الميسورة أنها تحتفظ بامتيازاتها وتنسب إلى نفسها الحق في توزيعها، بأن تختار هي من تتكرَّم عليه بهذا الشرف. تيندلي يريد الثأر لنفسه من تلك الغطرسة التي اشتهر بها الإنجليز «الأصيلين» التي تزدري من صاروا «إنجليزًا»، كما لو أن هذا الأمر يستحيل حدوثه. وبرفضه الدخول في اللعبة، يرفض قواعد «اللعبة الاجتماعية» كما يفهمها ويكي، ولا يكفيه أن يحسن وضعه بشكل ما من خلاله ويتم قبوله في الطبقات الأعلى: «سينتصر آل تيندلي وسيحين الدور على الآخرين ليخسروا!» يقول له مُعلنًا النصر المُقبل للفقراء على الأغنياء. هو كان يسعى في ما يبدو إلى ثأر اجتماعي: أن يظفر بدوره بالسيادة على الطبقة التقليدية السائدة.

« الشرف كلمة لا أزال أجهل معناها...». ورغم ذلك، وطالما أن تيندلي يريد أن يجعل ويكي يدفع ثمن ما أذاقه من ذُلّ، فهذا معناه أنه يمتلك شرفه أو بالأحرى أن لديه عِزّة نفس.

لم يعد الشرف دالًا في تلك الحالة، على مظهر يرتبط

بطبقة عليا أو بجماعة خاصة، ولكنه يعني بكل بساطة ما يفرضه الاحترام وتتطلبه الكرامة الشخصية. الأمر لم يعد يتعلّق بفكرة الاحتفاظ بمكانته وسط أنداده داخل مجموعة تتقاسم القيم نفسها، ولكن يرتبط بالحق في اعتراف الغير بما يمتلكه، وبطريقته في العيش، واختياراته الشخصية. كل واحد يعتزّ بنفسه، على سبيل الشرف، أي كل واحد يُضفي معنى على قيمته الخاصة، على سموّه، وهو ما يمنحه الحق في تجنيب ذاته أي ازدراء أو تحقير.

عزة النفس هذه، مع ذلك، لا تتأسس فقط على تقدير الذات: لكنها ترتبط أيضًا بانشغالنا بنظرة الآخرين عنا. في هذا الأمر تحديدًا يلتقي كل من تيندلي وويكي حتى لو لم يقتسما القيم نفسها: المهم في ما يتعلق بحبهم الخاص لنفسيهما أن يتم الاعتراف بهما من الآخرين وأن يحظيا باحترامهم. لهذا يثأران يُقال «الثأر» باليونانية بهذه الطريقة timôria من timê أي (الشرف، المجد، السمعة). في ظل سعي كل واحد منهما بالتناوب للتفوّق على الآخر، يُظهر الواحد منهما كيف أن الآخر يعنيه، حتى لو كان يرغب أن يحط من قدره وأن يمحقه. لا مكان لهزل هنا، فلم يعد الانتقام في شكله المُخفَّف كافيًا بحال.

جان جاك روسو[92] في كتابه «خطاب في أصل التفاوت بين البشر» Discours sur l’origine de l’inégalité parmi les hommes[93] يصف الحب

الشخصي أو الحب الخاص[94] بأنه الاستشاطة غضبًا لأجل الشعور بالتميّز. وهو يختلف عن حب الذات[95] الذي يتجه بالكامل نحو الذات نفسها لا مباليًا بحكم الآخرين. الحب الخاص أو الشخصي هو ذلك الشغف الاجتماعي الذي نطالب من خلاله الآخرين بالاعتراف بنا والذي يجعل لنا حضورًا خارجيًا خاصًا أي يجعلنا حاضرين في نظر الآخرين خارج إطار ذواتنا. يكفي أن تتزعزع حالة المطابقة التي كثيرًا ما نتمنى حدوثها بين الصورة التي نملكها عن أنفسنا وحكم الآخرين علينا حتى يتولّد داخلنا الغضب والرغبة في الثأر. نميل عندئذ إلى الثأر الذي يزداد عنفًا كلما كنا تابعين ومعتمدين على رأي الآخرين لتعيين قيمتنا وهويتنا. نكون أيضًا أكثر حبًا للثأر حين تتعرض صفاتنا التي نشك نوعًا في تحلّينا بها للنقد: يزداد غضبنا لو اتهمنا أننا لا نملك هذه الفضائل أو لا نملك أيًا منها أو هي فينا ولكن بقدر قليل (...) لأنه حين يُظن أننا نمتلك الفضائل التي كانت مثارًا للسخرية، لا نحفل بالأمر من الأساس» (أرسطو، الخطابة، الكتاب الثاني، الفصل ٢، المقطع ١٤).

بشكل عام، يقابل الفلاسفة بين الشرف والفضيلة، ويعيد دو توكفيل قول ذلك بعدهم: «لا يتحقق الشرف إلا بشكل علني عام، وهو في ذلك يختلف عن الفضيلة، التي تدين بوجودها لذاتها هي وتكتفي بشهادتها». لو كان تقديرنا لِذاتنا من دون أثر من إعجاب ومن دون تواضع زائف، ولو تمكّنا من تقدير ذاتنا بحكمنا الصحيح،

فإن الوعي بتقديرنا الشخصي لِذاتنا هذا يكفينا ولا نكون بحاجة لأن نلحق به اعتبار وتقدير الآخرين. تكمن قوَّتنا في هذا الاستقلال وهذا التجرد وعدم الاكتراث. أما الثأر لأنفسنا يكون على العكس من ذلك اعترافنا بضعفنا؛ ويكون حطًا من علو النفس وكِبَر الروح وفقًا لسينيكا (عن الغضب، الكتاب الثالث، الفصل ٥، المقطع ٧) ومع ذلك يمكن الاعتراض على ما سبق بهذا النحو: كيف يمكننا الاحتفاظ بتقديرنا لذاتنا لو لوَّثها الآخرون ولو أذاقونا الذلّ؟ يبدو الثأر هنا لازمًا لإعادة تقديرنا لذاتنا، ولو تغاضينا عن فعله لانحطّت ذاتنا أكثر فأكثر. لكننا نردّ على ذلك بالقول إنما نزيد في ضعف أنفسنا لو كنا من ذوي الحساسية في مواجهة ازدراء الآخرين، يعني هذا أننا نضع ذاتنا في مرتبة أقل من الآخرين كما يضعوننا هم في تلك المرتبة. تكمن القوة إذن في التوقف عن الشعور بالازدراء، بازدراء الازدراء، وهذا أفضل من عدم اكتراثنا بالأمر؛ وإلّا لننتقم لأنفسنا أكثر من انتقامنا الفعلي من الآخر لو لم نستطع عدم الرضوخ للإهانة.

هكذا تلعب كاترين دونوف[96] في فيلم «الجَرّة» Potiche[97] للمخرج الفرنسي فرنسوا أوزون دور زوجة رجل صناعة ثري من برجوازيي الخمسينات من القرن الماضي. تجسد دونوف نموذج المرأة الخاضعة وكانت تُدعى مدام بويول التي يخونها زوجها ويُذِلّها، لكنها ترضى بقَدَرِها لأنها تقرر أن تعيش سعيدة كما تشرح

لابنتها التي عاتبتها لأنها ارتضت أن تلعب دور «الجَرّة». وإثر إضراب قام به العمال الغاضبون ضد زوجها - لعب دوره الممثل فابريس لوتشيني- صاحب المصنع المتسلط والظالم الذي احتجزوه لفترة، يسافر في رحلة استجمام. وتضطر سوزان بويول وبلا استعداد أن تحل محله وتتولى إدارة المصنع في ظل عدم وجود مرشحين آخرين للمنصب وتُثبت أمام دهشة الجميع أنها تبتعد عن أن تكون مجرد جرة أو إبريق. وتظهرعلى العكس أنها سيدة أعمال ممتازة وتحظى، كمديرة للمصنع، بتقدير أكبر من الذي كان لزوجها. تكشف لها السلطة التي آلت إليها حقيقة ذاتها وينتهي بها الأمر إلى الاشتغال بالسياسة حيث رشحت نفسها للانتخابات النيابية. وفي نهاية الفيلم، نراها في مشهد ابتهاجي وفي قمة مجدها تُغني في مدح الحياة على كلمات المطرب جان فيرا[98]. لم تثأر سوزان يول من زوجها إنما ثأرت لنفسها.

«أيها الملاك المُفعَم
بالطيبة، هل تعرف
الكراهية،
والقبضات المتشنّجة في
الظلام ودموع المرارة،
حين يُعلن الانتقام نداءه
الجهنّمي

ويجعل من نفسه قائدًا
لقـوانا؟».

(بودلير، أزهار الشر Les Fleurs du Mal، قصيدة «تعاكس»)[99]

---

76 الانتقام لنفسه Prendre sa Revanche: المقصود هنا الرد المباشر على الهجوم أو الاعتداء الذي يوجّه للشخص المقصود، والمعنى أن ينتصر لنفسه أكثر من أن يثأر لها وهو معنى من معاني فعل Revancher، أما معنى الثأر فيرتبط أكثر بالدم. ففي لسان العرب يعني الثأر الطلب بالدم.

77 À Charge de Revanche.

78 Attendre au tournant.

79 Je lui garde un chien de ma chienne

80 Ne rien perdre pour attendre أي «لن أنسى وسأنتقم منه في ما بعد».

81 لا فنديتا La Vendetta: كلمة من أصل لاتيني تعني الثأر الخاص الذي يجري بين العائلات.

82 المقصود هنا القوالب التي تُصَب فيها المواد على اختلاف أنواعها لتأخذ شكل القالب.

83 فيلم بريطاني انتاج ١٩٧٢ من إخراج الأمريكي ذي الأصل البولندي Joseph L. Mankiewicz (١٩٥٩-١٩٩٣)، ومعنى Limier الشرطي.

84 Balle a Blanc: رصاصة فيها كمية من البارود

بدون مقذوف تطلق صوتًا ودخانًا فقط..

85 ترجمنا هنا كلمة code بالقانون أو القاعدة.

86 ألكسي دو توكفيل Alexis de Tocqueville (١٨٠٥-١٨٥٩)، مفكر ومنظر سياسي فرنسي من أهم كتبه «عن الديمقراطية في أمريكا» De la Démocratie en Amérique المذكور في المتن. وقد نشر هذا الكتاب على مرحلتين، المرحلة الأولى عام ١٨٣٥ والمرحلة الثانية عام ١٨٤٠ واهتم دو توكفيل في كتابه بمعالجة موضوع المساواة بشكل متعمّق. أنظر: جوزيف إبستاين، المُرشد إلى الديمقراطية - القاهرة، كلمات عربية، ٢٠١٠.

87 رواية «الكابتن فراكاس» Le Capitaine Fracasse للكاتب الفرنسي تيوفيل جوتييه Théophile Gautier (١٨١١-١٨٧٢)، تدور أحداثها إبّان حكم الملك لويس الثالث عشر في الفترة بين (١٦٣٧-١٦٤٣) وتحكي عن مجموعة من المهرّجين والممثلين الهزليين يقدمون استعراضات في باريس، وكان المجتمع الباريسي يعتبرهم من مرتبة أدنى، وينضم إليهم سيجونياك وهو نبيل فرنسي أشهر إفلاسه ويقع في غرام إيزابيل التي كانت واحدة منهم.

88 «لافنديتا» الكورسيكية، أي الثأر كما يمارَس في جزيرة كورسيكا الفرنسية التي تقع في البحر الأبيض المتوسط غرب إيطاليا وجنوب شرقي فرنسا.

89 قصة لبلزاك نشرها عام ١٨٣٠ وتعد جزءًا من

مشاهد الحياة الخاصة الواردة في ملهاته «الكوميديا الإنسانية». تقع حوادث القصة في الفترة من ١٨٠٠ حتى ١٨٣٠، وفيها يقتل بارتولوميو آل بورتا بدافع الثأر ويغادر إلى باريس، وكان قد نجا من فعلته لويجي بورتا الذي يتزوج من جينفرا ابنة بارتولوميو.

90 رواية «كولومبا» Colomba للروائي الفرنسي بروسبير ميريميه Prosper Mérimée (١٨٠٣-١٨٧٠)، تدور حوادثها في جزيرة كورسيكا عن امرأة شريرة تدعى «كولومبا» تريد أن ينتقم شقيقها أورسو ديلاريبيا لمقتل والدهما.

91 ترجمة لتعبير: Les gens bien nés

92 جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau (١٧١٢-١٧٧٨)، فيلسوف فرنسي مهّدت كتاباته لقيام الثورة الفرنسية. من أشهر كتبه «العقد الاجتماعي»، وقد أعادت دار التنوير نشره في طبعة مع إضافات وهوامش.

93 كتاب وضعه روسو ترجمه بولس غانم إلى العربية بعنوان «خطاب في أصل التفاوت وفي أسسه بين البشر» (المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩). طبع الكتاب لأول مرة في لغته الفرنسية عام ١٧٥٥ ويتضمن خطابًا وجهه الفيلسوف الفرنسي إلى أكاديمية ديجون ردًا عن سؤال كانت قد طرحته هو: ما أصل التفاوت بين البشر وهل يجيزه الناموس الطبيعي؟

94 الحب الشخصي أو الخاص ترجمة لـ Amour-

.Propre

95 حب الذات: Amour de Soi.

96 كاترين دونوف: Catherine Deneuve، ممثلة فرنسية مولودة بباريس عام ١٩٤٣ وتُعَدّ من أبرز ممثلات جيلها. حازت العديد من الجوائز من مهرجانات سينمائية دولية (كان، فينيسيا وبرلين)، مثلت العديد من الأفلام التي لاقت نجاحًا كبيرًا من أبرزها Indochine (الهند الصينية)، وفيلم Le Dernier Métro (المترو الأخير).

97 فيلم من انتاج فرنسي- بلجيكي مشترك، عُرض في نوفمبر ٢٠١٠، و «Potiche» تعني «الإبريق» أو «الجَرّة» التي توجد في المنزل للزينة، وهي كناية عن المرأة التي لا شخصية لها. تم تصوير الفيلم بالكامل في بلجيكا.

98 Jean Ferrat (١٩٣٠-٢٠١٠)، مطرب وملحن فرنسي قام بتلحين أشعار كثيرة للشاعر الفرنسي الشهير أراجون. من أشهر أغانيه أغنية بعنوان C'est beau la vie»» (جميلة هى الحياة)، عام ١٩٦٤.

99 اعتمدنا ترجمة هذا المقطع من قصيدة «تعاكس» للشاعر الفرنسي شارل بودلير Charles Baudelaire (١٨٢١-١٨٦٧) من ديوانه أزهار الشر Les Fleurs du Mal كما أنجزها الشاعر رفعت سلام الذي ترجم أعمال بودلير الكاملة وصدرت عن دار الشروق المصرية عام ٢٠٠٩.

التنافس

في مأساة شكسبير التي تحمل اسم بطلها، يأمر عُطيل[100] تابعه أياجو أن يقتل كاسيو الذي اعتقد أنه كان عشيقًا لزوجته دزدمونه؛ ثم ذبح دزدمونه بيديه وانتحر حين علم أنه ثأر لنفسه بلا حق. وكان أياجو السبب وراء تلك الدراما، فهو الذي كذب وتآمر وتسلط على عطيل إلى درجة أشعلت معها في نفسه تلك الغيرة القاتلة. لكن لماذا كل هذا الشر؟ الغيرة في ما يبدو هي السبب. شك أياجو أن عطيل ضاجع زوجته إميليا فأراد الثأر منه: «يُقرض هذا التفكير أحشائي كسُمٍّ معدنيّ؛ ولا، ولن تهدأ روحي إلا لو رددت له الضربة بمثلها فنتعادل، امرأة بامرأة، وإن لم أنجح في ذلك فعلى الأقل سأثير في نفس عطيل غيرة جامحة لا يسيطر عليها عقل». ليس بوسع أياجو، باعتباره تابعًا أن يسلب عطيل زوجته؛ وفضلًا عن ذلك، هو بالفعل لم يفكر في ذلك الأمر. لا نتحدث إذن في حالة عطيل عن امرأة مقابل امرأة لكن بالأحرى عن غيرة مقابل غيرة: سيقذف في قلب عطيل سُمًّا يقرضه، سيفعل كل ما بوسعه ليُثير جنونه بفعل الغيرة. ولعجزه عن أن يطال زوجته، سيتفنن في أن يجعله موقنًا بأنها قد خرجت عن طوعه. لكن لماذا تصير هذه المباراة صراعًا حتى الموت حيث لا يمكن كبح الغضب ولا التخفيف من حدته؟

يكشف المشهد الأول من مسرحية عطيل عن المشاعر

التي تحرك أياجو، فبخلاف غيرته كزوج، كان يشعر بالغيظ، انتابه إحباط شديد لأنه لم ينجح أن يصير ضابطًا مُلازمًا لعطيل بالرغم من دعم ثلاثة من كبراء المدينة له؛ سيظل إذن مُعلمًا وسيشغل كاسيو، الذي لا يُضمر له إلا الاحتقار، المنصب الذي رغب به هو. عندئذ يترك أياجو الحقد على غريمه يتغلغل داخله: «هذا الفلورنسي (...) الذي لم يسيّر كتيبة واحدة في معركة ولا يعرف عن إدارة المعارك أكثر مما تعرفه امرأة عانس! خبرته نظرية استقاها من الكتب (...) وما حياته العسكرية إلا مثل زَبَد لا نفع فيه. لا يهم! المهم أنه نال الحظوة!». أياجو هو من كان يستحق هذا المنصب: «وأنا، المشهود لي ما فعلته في رودس وقبرص وبلاد مسيحية ووثنية كثيرة، سأظل مكاني لا أبرحه وسيحل محلي حامل الكتب ورجل الحسابات!». يشعر أياجو بالحسد والكراهية إضافة للغضب. شعوران يحوّلان، في نظره، التنافس مع الخصم إلى شرٍّ مطلق. هو ينشد موت كاسيو وجنون عطيل ليعوِّض خسارته الشخصية.

ما الذي يحوِّل الثأر ليصبح مدمِّرًا بهذا الشكل؟ لماذا لا يتوقف طالب الثأر، بل يستمر في ثأره حتى يدمّر خصمه ولو أدى ذلك إلى تدمير نفسه؟

تحكي رواية بلزاك «النسيبة بت» La Cousine Bette[101] عن قصة ثأر إليزابيت فيشر المرأة العانس الملقبة «بت» من عائلتها وبالأخص نسيبتها آدلين زوجة البارون هيلو. تستطيع هورتنس ابنة آدلين أن تسلب

منها وينسيسلاس وهو من اعتبرته عشيقها الشاب. كونت بولندي منفي ساعدته بت وكانت على علاقة معه لمدة خمس سنوات. وتنجح بت عبر الدسائس والحيل أن تفصل هورتنس عن وينسيسلاس ودفعت به إلى أحضان فاليري مارنيف، المتواطئة معها، التي أغوته واتخذته عشيقًا حققت بت إذن ثأرها بحسب ملاحظة فاليري التي قالت لها: «اكتمل ثأرك (...) وذرفت هورتنس ما لديها من دموع وهي تلعن اليوم الذي سلبتك فيه وينسيسلاس». وتجيبها بت: «طالما لم أصبح بعد «مدام الماريشال» فكأنني لم أصنع شيئًا» كانت تريد أن تتزوج شقيق البارون هيلو، الماريشال هيلو، كونت فورزهايم.

ما الذي تريده أكثر من شر توقعه بهورتنس تعويضًا عن الأذى الذي لحق بها؟ ترغب أولًا وبوجه خاص أن يضرب الشر آدلين. حين علمت بنبأ زواج هورتنس، لم يكن الثأر من الفتاة الشابة رد فعلها الأول، لكنها أرادت الثأر من آدلين نفسها: «آدلين أنت من سيدفع الثمن، سأجعلك أكثر قُبحًا مني». ثأرت بت في الواقع من نسيبتها حين تزوجت زواجًا مميزًا جعلها ترتقي في المجتمع لكن ذلك لم يكن كافيًا لا تتحقق السعادة في نظرها إلا بتعاسة آدلين ولن يكتمل ثأرها إلا بتحقيق هذا الشرط. تدبّرت أمرها وجعلت جارتها فاليري تبتزّ البارون هيلو الذي كانت هي عشيقته أيضًا فتسلبه كل الأموال الممكنة حتى يُفلس وتضطر آدلين للعمل حتى

تعيش: «ستُكفر عن سعادتها، وسأسعد أنا وأنا أتذكر طفولتي. الأيام دُوَلٌ، ستعيش هي في البؤس وسأصبح أنا كونتيسة فورزهايم!».

هي تتذكر طفولتها: أيقظ زواج هورتنس الكراهية التي تضمرها بت لآدلين، هي تحسد نسيبتها، الأكثر جمالًا والأكثر موهبة والتي أُعفيت لهذا من أعمال المزرعة وذُللت بشكل فَجّ. تعتبر بت أن عائلتها ضحت بها في الماضي ورأت أنها بذلت نفسها لفائدة آدلين: «ضربوني ودلّلوها! ملابسي كانت شبيهة بملابس الخادمات أما هي فارتدت ملابس السيدات، كنت أكنس الحديقة وأقشر الخضروات، أما هي فلا تحرّك أصابعها العشرة إلا لتتزين! وهكذا «ظل الحسد مخبوءًا في أعماق قلبها، كبذرة طاعون يمكن أن تنمو فتبيد مدينة بأكملها، بمجرد أن نفتح بالة الصوف التي ترتديها والمكبوسة فيها». وخلال سنوات، لم يتوفر لبتّ «أي أسباب للصراع مع نسيبتها وللمقارنة معها بعد أن شعرت أن آدلين تتفوق عليها في نواحٍ كثيرة»؛ لكن زواج هورتنس ووينسيسلاس أعاد من جديد فتح بالة الصوف... تريد بت الآن تدمير العائلة وجعلها رمادًا تُصبح عنوانًا لـ«الكراهية والثأر من دون مصالحة». ولأنها أفرطت في الحرص على النجاح، فشلت في الثأر وماتت محاطة بالعائلة التي كرهتها عائلة صارت من جديد ثرية وسعيدة ولن تعلم أبدًا ما نسجته لها بت لأجل تقويضها.

يتشابه كل من أياجو وبت في كراهيتهما، وبشكل جزئي في شعورهما بالحسد: يعانيان من سعادة الآخرين. خير الآخر هو شر بالنسبة لهما؛ ما يمتلكه الآخر أو ما يُسعده يؤذى الحسود فيشعر بالحزن والألم. تولد الكراهية من رحم حسده: يريد الأذى للآخر ويبتهج لبؤسه. Invidia باللاتينية تعني في الوقت ذاته «العداء» و«الغيرة»، و«الكراهية»، و«الحسد». يأتي أصل الكلمة من invidere أي «ينظر بعداء»، «ينظر بعين شريرة». أياجو مثله مثل بت يحسدان الآخر على سعادته. حين يحسد أياجو كاسيو، يرى في الخير الذي لحق بكاسيو شرًا له: لم يكن هو المُفضل عند عطيل. اختيار كاسيو كان في نظره الطريقة التي أنكر بها عطيل مزاياه الخاصة. حقيقة أنه لم يتمكن من بلوغ الرتبة التي تمناها تجعله يشعر بالمهانة. وهكذا لم يرد حقًا موت كاسيو ولكنه أراد تدمير عطيل المسؤول عن ترقيته. حسد أياجو حسد خاص بمغترٍّ بنفسه تعرّض للإحباط، وأثاره بشدة عدم حصوله على المنصب الذي رأى أنه يستحقه بحسب الفكرة التي كوّنها عن تميّزه الخاص. أما بت، فقد عانت ولمدة طويلة من حسد يصيب من هم أكثر تواضعًا الذين يضعون أنفسهم في موضع أدنى، ويشعرون دومًا أنهم أقل منزلة من الآخرين: سعادة آدلين المتغطرسة في نظرها ذكّرتها من جديد بحقيقة عدم كفاءتها وجعلتها تشعر بالازدراء والضِعة. تسبح حينها في الضغينة وتجترّ حقدها، هي

التي لم تنجح أبدا في نيل أي شيء من أسرتها خلاف شَفَقة مُحسنة عوضًا عن التقدير والاعتبار. ومع ذلك تجدد شعورها بالحسد الذي سيطر عليها في طفولتها حين شكلت آدلين لها ضررًا حال دون أن تحظى بت بحب أكبر في اللحظة نفسها التي ينقلب فيها الموقف: «أصبحت عيشة آدلين وهورتنس ضَنَكًا تصارعان البؤس بينما تحوز النسيبة بت القبول في المجتمع وتصير ذات نفوذ». وهكذا تشرع بت في حب ذاتها: وتصير تعتني بوضعها، وتُلقي على نفسها التحية حين تنظر في المرآة وهي تردد لقبها «السيدة الكونتيسة أو مدام الماريشال».

ولكن هل الحسد الذي يُضمَر لشخص ما يتسبب حتمًا في كراهيته وفي الرغبة في الثأر منه كحالة إياجو وبت؟ هل يمكن أن نحسد من دون أن نكره؟

لا يصير التنافس بين خصمَين يَغار أحدهما من الآخر أو يحسده بالضرورة حربًا بين عدوَّين كما كشفت شخصية أخرى من النسيبة بت هي شخصية سلستين كريفل، التاجر المتقاعد فاحش الثراء. هو يريد الانتقام من البارون هيلو، مُحِبّ النساء، الذي أفلس بسبب نزواته وسلبه عشيقته جوزيفا. ولكي يثأر، يريد كريفل أولًا أن يغوي زوجة البارون هيلو؛ ويعرض بفجاجة على آدلين الجميلة والفاضلة أن تمنحه عطاياها مقابل ٣٠٠ ألف فرنك قيمة مهر هورتنس: «سأقول يومًا لهيلو: سلبتني جوزيفا، وأنا أخذت منك زوجتك!...»، إنه

قانون «تاليون القديم!». وترفض آدلين وتطرده. ثم يعلم كريفل أن جوزيفا تهجر هيلو بعد أن نهبته تمامًا لأجل دوق ثري وأن هيلو يتودّد بعدها إلى امرأة «معتبرة» هي فاليري مارنيف. حينها يصرخ كريفل قائلًا: «أي مهزلة (...) لو كنت قد سبقته!». ولكي يفعل ذلك، اشترى وبكل بساطة فاليري «كما نشتري مسدسًا لنقتل به خصمنا». الأمر الذي عاتبته عليه. هدف كريفل الوحيد هو التلذذ بإخبار هيلو أن فاليري عشيقته هو أيضًا في الوقت الذي اعتقد فيه هيلو أنها له وحده. وهو الأمر الذي تحقق له أخيرًا فشكّل له نصرًا «(...) لقد تعادلنا أيها المسكين». ومع ذلك، لم يعامل كريفل هيلو كعدوّ أبدًا حتى حين تنافسا معًا على فاليري بل تصالح معه في وقت ما ولم يكرهه قط.

لا يملك كريفل في مواجهته له إلا ماله. يحسد هيلو على مواهبه كمغوٍ للنساء يظل وسيمًا رغم تقدمه في العمر. ألم ينجذب هيلو إلى سيدة مجتمع يريدها كريفل لنفسه هو الذي لم يحصل من قبل أبدًا على امرأة «معتبرة». أما جوزيفا عشيقته القديمة فلم تكن إلا امرأة تعيش على مفاتنها. هيلو أصابه بالغيرة، لهذا يعمل بهمّة كي يحصل على ما يمتلكه هذا الأخير ويفتقده هو. وأوجدت هذه المنافسة حالة من الإشباع والفخر حين كسب رهانه. في هذه الحالة تحديدًا حين لا يشعر من يثأر بالكراهية يكون الهدف من الثأر أن يحقق للنفس انتصارًا أكثر من سعيه للشر. يُحسّن كريفل من

موقعه، يُصحح مساره من جديد. حين انتزع هيلو جوزيفا منه، أصابه الاحباط وشعر أن سعيه كان دون المستوى: وحين يأخذ فاليري من هيلو، ينتصر من جديد بعد أن خسر من قبل. كان قد وقع لكنه ينهض ثانية. لم يكن الهدف تدمير منافسه، ولكنه كان يسعى لإرضاء نفسه.

الكراهية التي حركت أياجو وبت لم تكن هي نفسها التي حرّكت كريفل، تلك الكراهية التي تسعي إلى إبادة الخصم، وتتخذه عدوًا عرف كريفل الغيرة والحسد ولكن بتصور يختلف عن تصور أياجو وبت: يحارب لأنه يشتهي ما عند الآخر، في حين سعى كل من أياجو وبت للنَيل من الذي قد انتزع منهما ما اعتقدا أنه ملك لهما. لو لم يكن، وبحصر المعنى، ثمة ثأر يهدف إلى الخير وثأر يبتغي السوء، يوجد بالمقابل تنافس لا أذى فيه وتنافس يؤذى. التنافس الذي يسميه اليونانيون **Eris** أي «الخلاف»، «الصراع»، «النزاع». يؤدي حسدك للآخر إلى درجة كراهيته والرغبة في أن يلحق به السوء إلى نوع من تنافس «شرير يؤجج القتال والحرب التي لا خير فيها» بحسب وصف هِزيود[102]. وفي المقابل، المنافسة الخيرة ووفقًا لهزيود أيضًا في كـتابه «الأعمال والأيام» **Les Travaux et les Jours** هي التي «تُحفّز على العمل»، وتدفع كل واحد للحصول على ما يمتلكه الآخر ولا يمتلكه هو:«لا شيء أكثر فائدة للإنسان إلا مثل هذا التنافس المشروع. وهكذا يكدّ

الفنّان ليتفوق على فنّان مثله، ويكدّ العامل ليتفوق على عامل مثله، (...) ويكد الموسيقي ليتفوق على موسيقي مثله». ولكي يوضحوا الفرق جيدًا احتفظ علماء اللاهوت في القرون الوسطي بمعنى كلمة غيرة استنادًا إلى معنى كلمة همة Zele المشتقة من zelozus اللاتينية، من Zêlos اليونانية وتعني «حرصًا شديدًا»، «مزاحمة»، «منافسة». تعني الغيرة من الآخر الشعور بالحزن لأنك لا تمتلك ما يمتلكه، لكن التنافس الشديد الذي يولّده هذا الحزن يبقى مشروعًا ويأخذ شكل مزاحمة لا ضرر فيها. نسعى إذن لمحاكاة غريمنا والتعادل معه.

يهمنا في حالة الصراع الذي لا ضرر فيه، ومهما كان نوعه، أن نصير الأفضل أكثر من حرصنا على هزيمة خصمنا. لا نبتهج حين يسقط الخصم ولكن حين نفوز، نسعى إلى التطوير من أنفسنا وتحسينها أكثر من حرصنا على الحط من الآخر. ولو كان الأمر يتعلّق بغضب ينشد الفوز وليس هيجانًا شريرًا في مواجهة الخصم فإن ذلك يستدعي أن يكون موضوعًا للتربية. هو موضوع قابل للتعلم كما يقول لنا سينيكا في كتابه «عن الغضب» عن تربية الصبيان: «حين يتعارك مع أقرانه، لا يجب أن نسمح له بالاستكانة وبالاحتدام غضبًا لكن لنسهر على أن يصير رفيقًا سليم الطوية وهو يواجه منافسيه المألوفين له، وأن يعتاد أثناء المعركة على عدم الإتيان بشر، أن يعتاد على النصر، وفي كل

مرة يتفوّق فيها ويصنع فعلًا حقيقًا بالمديح، لا تسمحوا له بالانتشاء من فرط الثناء عليه، لأن بعد الفرحة العادية يأتي الفرح العظيم، وبعد الفرح العظيم يحل الغرور وتقدير للذات مبالَغ فيه» (٥,II,XXI).

التنافس مع الآخر هو صراع نتحرّك فيه وفقًا لفكرة ترتبط بحكمنا على ذاتنا وهي التي سماها سينيكا «تقدير الذات». لكي نقدر أنفسنا حق قدرها وندرك قيمتها، لا بد فيما يبدو أن نقارن بيننا وبين الآخرين. ولكن يتسبب التنافس أو المقارنة في خسائر أكبر مما يحققاه من نفع لو بالغنا في تقدير الذات أو بخسنا قدرها كحالة كل من أياجو وبت. ما الذي نحتاجه إذن كي نتنافس؟ (ما حاجتنا إذن للتنافس؟). يتخيل سينيكا الحشود في الساحة العامة[103]: «يغيب السلام وسط كل هؤلاء الرومان؛ الواحد منهم ولأجل منفعة لا تكاد تُدرَك، يُساق نحو خسارة الآخر؛ لا يحقق فائدة إلا من خلال ضرر يصيب الآخر؛ يكرهون السعداء، ويزدرون التُعساء؛ (...) تَخِزهم رغبات متنوعة، يريدون تدمير كل شيء لأجل لذة أو غنيمة لا وزن لهما. يشبه الوجود مدرسة تجمع فيها المجالدون[104]: فيها نحيا معًا وفيها نتقاتل». (٢,II,VIII).

«كنت لأصبح أفضل الناس
وأكثرهم رحمة لو كنت
أقواهم، ولكي أخمد في

نفسي كل رغبة في الثأر
يكفيني فقط اليقين
بقدرتي على الانتقام
لنفسي»
(جان جاك روسو، أحلام
يقظة جوّال منفرد، الجولة
السادسة)[105]

---

100 عطيل Othello، شريف مغربي قائد في جيوش البندقية، وهو بطل المسرحية التي نشرت لأول مرة عام ١٥٦٥ واستمد شكسبير قصتها من مجموعة حكايات نشرها الكاتب الإيطالي جيرالدي سبثيو تحت عنوان «مائة حكاية».

101 النسيبة بت La Cousine Bette، رواية كتبها هونوريه دو بلزاك، ونُشرت لأول مرة مسلسلة في جريدة Le Constitutionnel السياسية الفرنسية في الفترة من أكتوبر إلى ديسمبر ١٨٤٦ ثم صدرت في كتاب عام ١٨٤٧ وتُعدّ جزءًا من Scènes de la vie parisienne (مشاهد من الحياة الباريسية) من قسم Les Parents pauvres (الآباء الفقراء) من الكوميديا الإنسانية La Comédie humaine. وتُرجمت هذه الرواية عام ١٩٨٨ إلى العربية بعنوان «النسيبة بت» بتوقيع شهيد صقر (منشورات عويدات – بيروت).

102 Hesiode: هزيود أو هزيودس، شاعر إغريقي

كتب مجموعة من الأناشيد والقصص الأسطورية من أهمها Les travaux et les jours (الأعمال والأيام).

103 Forum: الساحة العامة أو الميدان العام في روما القديمة.

104 المجالدون Gladiateurs: المصارعون الرومان، وكانوا يتقاتلون حتى الموت لأجل إمتاع الناس في روما القديمة.

105 تُرجم هذا الكتاب الذي ألفه جان جاك روسو في الفترة من ١٧٧٦ حتى ١٧٧٨ إلى العربية بعنوان «أحلام يقظة جوّال منفرد»، بتوقيع ثريا توفيق وراجعه صالح جودت وصدر في طبعتين الأخيرة منها عام ٢٠٠٩ عن المركز القومي للترجمة. والكتاب آخر مؤلفات روسو لأن جولته الأخيرة التي تحمل رقم ١٠ هي جولة لم تكتمل لوفاته.

أن تظن نفسك رَبًّا

« أريد أن أكبر لأتمكن من القضاء عليها». كانت تلك أمنية الطفل رومان (٤ أعوام) التي تعبِّر عن يأسه بعد أن تعرّض للترويع من إحدى معلماته. وبعد عدة سنوات سيتمتع بمغامرات الأبطال الخارقين. باتمان أو الرجل الخفاش الثائر الليلي، أو سوبرمان مُنقذ الأرواح البشرية الكائن الفضائي القادم من كريبتون. ولكن لماذا نحلم صغارًا وكبارًا بقوة أولئك الأبطال؟ لأن قوّتهم فائقة و«أكبر» منا بكثير. يتميّزون بقدرات غير مألوفة يتمكّنون بفضلها من هزيمة الأشرار؛ خصالهم بها قدر من القوة الإلهية. ينشدون العدالة، عدالتهم الخاصة، خارج إطار عدالة المحاكم والقوانين السائدة.

الشخصية المتنبّهة والمتيقظة في الأفلام الأمريكية هي أيضًا وجه آخر من وجوه العدالة ولكنها أكثر إنسانية وأكثر عنفًا في الوقت ذاته: تقتل الأشرار ولا تكتفي بالتصدي لهم كما يفعل سوبرمان على سبيل المثال. لا يتمتع المتيقظ بقوة فائقة لكنه وبكل بساطة لا يخشى أحدًا مثلما نشاهد في فيلم À Vif للمخرج جوردان نيل[106]، وكان من ينشد العدالة فيه سيدة تلعب دورها جودي فوستر التي لم تكن بحال إلا إنسانة عادية. تتعرّض البطلة إيريكا بين إلى اعتداء يموت فيه خطيبها وتُصاب هي إصابات بالغة ولتشعر بالأمن تقتني

مسدسًا في البداية، لم تستخدم هذا المسدس إلا للدفاع مع نفسها لكن ينتهي الأمر بها في ما بعد إلى قتل شقي واسع الإجرام لم تستطع الشرطة إيقافه لعدم كفاية الأدلّة لذا نسمعها تصرخ في الفيلم: «أنتم مَنْ بَذَر الشرا!». تزداد قوتها شيئًا فشيئًا وتنتقل من حالة الدفاع الشرعي إلى القتل باسم العدالة: ولن يوقفها بعد ذلك شيء أبدًا وتسمع بحكم وظيفتها كمقدمة أخبار صباحية بإحدى محطات الإذاعة ردود أفعال عديدة حول هذا «المتيقظ» الذي يجهل الجميع هويته ولكن الذي يتماهى الكثيرون معه أيضًا ويصنعون منه بطلًا: «عليه أن يتكفّل بزوجي السابق»؛ «يقوم بعملية تنظيف». تسمع أيضًا أراء أكثر انتقادًا: «عمليات قتل من دون حكم»، «يوجد في الشوارع من يظن نفسه رَبًّا».

المُحب للعدالة سواء كان إنسانًا أو بطلًا فائقًا يظن نفسه رَبًا أو وكيلًا للرب. هل لأنه يمتلك قدرات فائقة تشبه القدرات الربانية؟ إيريكا بين مع ذلك لا تمتلك مثل هذه القدرات. هل لأنه يُنجز عدالة يرى فيها العدل الإلهي؟ لكن ماذا عن ماهية تلك العدالة وكيف يعتقد أنها عدالة ربانية؟ ولو كنا نمتلك نحن البشر قدرات شبه ربانية فأي نوع من العدالة سنُطبّق؟

الثراء الذي لا ينفد هو ما يصنع قوة البطل الذي يثأر، لو لم يكن مصدر هذه القوة مصدرًا غير بشري أو لو

عادت تلك القوة إلى قدرات بشرية تم تطويرها إلى أقصى درجة. كانت هذه هي حالة إدموند دانتس، بطل رواية كونت دو مونت-كريستو لألكسندر دوما. تعرض إدموند دانتس للنكران باعتباره مواليًا خطيرًا لبونابرت من قبل رجلين هما دانجلارا وفرناند موندیجو، وكانا يغيران منه أشد الغيرة. يُسجن من دون محاكمة في قصر IF على يد المأمور جيرار دوفيلفور الذي كان متيقنًا من براءته لكنه كان يحافظ على مصالحه الخاصة. ويخرج إدموند بعد أربعة عشر عامًا ويستعيد كنزًا ضخمًا كان رفيقه في السجن فاريا رئيس الدير قد أخبره عن المكان المخبوء فيه على جزيرة مونت-كريستو. وسينشغل لمدة عشر سنوات في الثأر من الرجال الثلاثة. وفي قصة مصوَّرة نشرت حديثًا لبواسوري، جويوم وجوزيزاك[107] بعنوان دانتس كان البطل الشاب فيها ويدعى ألكسندر أقل براءة من إدموند؛ كان يعمل مضاربًا بالأسهم المالية في أحد المصارف واستغله من يرأسونه في العمل هم ومَنْ تواطأ معهم من رجال أعمال. وبعد أن يقع في الشرك، كان عليه تحمل مسؤولية خسارة مالية فادحة سمحت بثراء من استغلوه من دون عقاب ويُسجن هو لجريمة قتل لم يرتكبها. ولم يكن المعادل لفاريا رئيس الدير حكيمًا واسع، العلم ولكنَّ رجلًا بارعًا في الكمبيوتر سيكون بوسعه أن يُخلص الرجل الشاب بأن يُمكِّنه من

الوسائل التي تساعده على الثراء بشكل كبير من خلال البورصة وأن يمتلك بهذه الطريقة ما يمكن للنقود أن تتكفل به وكل ذلك لخدمة ثأره.

يمكن إذن لمن يثأر أن يُنفق بغير حساب: يجعل له عيونًا في كل مكان من خلال شراء الجواسيس ويمتلك ألف ذراع لكي يُنفِّذ بشكل شبه فوري كل خططه. «أعلم جيدًا يا شيطان، أنك ولجت إلى ليل الماضي فقرأت فيه على ضوء أجهل مصدره كل صفحة من صفحات حياتي!» يصرخ موندليجو في وجه مونت-كريستو في رواية دوما. هذا الثراء الفاحش يعادل رمزيًا القدرة الربانية المطلقة، لأنه يمنح من يمتلكه السلطة اللانهائية والإحاطة الكلية بكل شيء. من يمتلكه يقدر على كل شيء ويعلم كل شيء. ويوقن أن المذنب مذنبٌ بالفعل ويتمكن من الكشف عن مُخططاته الأكثر سوادًا يصنع الثائر، الذي ليس في الحقيقة إلا إنسانًا عاديًا أوهامًا حول قوّته الشخصية. يرتكب في الغالب خطأ معاقبة البريء وتجاهل المذنب الحقيقي. كانت جولي كيلين في فيلم «La Mariée» في حداد على زوجها ويليام إيريش لكنها تقتل أربعة رجال من خمسة اعتبرتهم مسؤولين عن موته، تقتلهم رميًا بالرصاص أمام عتبة الكنيسة التي شهدت مراسم زواجهما. ويُقبض عليها في اللحظة التي همّت فيها بقتل الخامس. ويعاتبها المفتش وانجلر على عدم استعانتها بالشرطة التي تحقق في

الجريمة واكتشفت القاتل الحقيقي: «احتضنتِ ثأركِ وغذّيتِه مرارة، وبقوة بالغة وبنفس أبيّة لم تطلبي منا المساعدة. هي نفسها، ومن دون أن تعلم، كانت توجّه مسدسها قبل ذلك بأيام قليلة نحو قاتل زوجها لكنها لم تُردِه...

مونت-كريستو، كلّي القدرة، يرى في ثروته الطائلة علامة ربّانية؛ منحه إيّاها الله لتنفيذ مخططات كبيرة، هو الوكيل المُخوَّل له الفعل، الذي بوسعه أن يؤكد: «الله معي وهو يساندني»، «أنا وكيل عن العناية الإلهية لأجل مكافأة الأخيار»، يقول بعد أن يُنقذ موريل، رئيسه القديم؛ «أوكلني الله المنتقم لأجل معاقبة الأشرار» يصرخ حين يشرع في ثأره. وكما يلاحظ أمبرتو إيكو[108] في كتابه من «السوبرمان إلى الإنسان الأعلى» De Superman au Surhomme[109] أنزل ألكسندر دوما مونت-كريستو، البريء الذي يُنفِّذ ثأره، منزلة مُنجز العدالة المبعوث من عند الله.

لكن من أي شيء تتكوَّن تلك العدالة الذي يظن أنه يُنجزها باسم الله؟

هذه العدالة، عدالة مُحبة للثأر بحسب تعبير جوتفريد فيلهلم ليبينتز[110] (مقالات في الثيوديسيا Essais de Théodicée، القسم الأول، ٧٣-٧٤). هي عدالة تعاقب المُذنب الذي اقترف فعلًا سيئًا أي فعل يعرف أنه يستوجب العقوبة، وأن يكون قد اقترفه عمدًا؛ عدالة لا

تُنجز بهدف إصلاح المُذنب، ولا لتقديم مثالٍ يردع من يشاهد ما يُكال للمُذنب من عذاب، ولا حتى لأجل محو آثار الشر الذي اقترفه؛ ولكن وببساطة بموجب «مبدأ خاص بآداب المجتمع» يعتبر أن ارتكاب الفعل السيئ يستوجب العقوبة وأن المكافأة تنتظر من فَعَل الخير وفقًا لسنن الله. ويمكن لتلخيص ذلك التصور القول إنه لو تركنا الظلم بغير عقاب لعَمّت الفوضى الكون. كل ما فعله مونت-كريستو هو أنه أعاد النظام من جديد، بمعاقبة أعدائه وبتدمير الأشرار: يضع من يحب إنجاز العدالة نفسه خارج إطار القوانين الموجودة ويُنجز عدالته هو معتقدًا أنه يُنفّذ عدالة أكثر سُموًّا عدالة كاملة، عدالة مثالية الله هو مرجعها. يعتقد أنه لو وقعت جريمة فلا بد من معاقبة من اقترفها ولا بد من الثأر لها وهذا هو القانون الوحيد الذي يعلو كل القوانين ولا بدّ من الخضوع له.

في فيلم La Nuit des Juges[111] للمخرج بيتر هايمز يضطرّ القاضي ستيفن هاردين الذي لعب دوره الممثل مايكل دوجلاس[112] ولكي يضمن مراعاته للشرعية إلى رفض دليل تم الحصول عليه بشكل غير شرعي ويحرر إثر ذلك مجرمين قتلا طفلًا في نظره وحتى ذلك اليوم كان يكفيه قول «إنه القانون» أو «هذا مخالف للقانون». يختلط «الصحيح» إذن مع «الشرعي» الذي يوافق القانون. صار إذن عدم توقيع

العقوبة على المجرمين مشروعًا لكنه كان يؤمن مع ذلك بأن هذا الأمر ليس إلا شرًا لم توفر له كتبه القانونية الإجابة عن سؤال الخير والشر، إجابة تتعلّق بما هو صحيح من وجهة النظر الأخلاقية.

وبعد أن وقعت جريمة جديدة قتل فيها طفل آخر، يقرر أن يصبح عضوًا في غرفة القضاة وهي محكمة تعلو كل المحاكم. محكمة سرّية تتكوّن من تسعة قضاة من أعلى الدرجات القضائية هم الذين ينطقون بالعقوبات المقررة بما فيها عقوبة الإعدام على كل المجرمين الذين اضطرت العدالة العادية إلى إطلاق سراحهم إثر خطأ في الإجراءات أو لأي سبب قضائي إضافي آخر وهم تقريبًا لا يتداولون ويصوتون على العقوبة المقررة بالإجماع. وهكذا يوافقون على موت المجرمين قاتلَي الطفل اللذَين اضطر هاردين إلى إطلاق سراحهما.

ويعرف هاردين في ما بعد أن من تم اعتبارهما قاتلَي الطفل واللذين سينفَّذ بحقهما حكم الإعدام ليسا هما القاتلَين الفعليَّين. ولم يكن أمامه إلا إبلاغ الشرطة لوقف تنفيذ الحكم. ويتعيّن عليه في الوقت ذاته أن يشي بهذه المحكمة السرية. هذه المحكمة التي اعتقدت بقدرتها، وكأنها الرب، على التمييز بين المذنب وغير المذنب؛ لكنها حلّت من دون وجه حق محل عدالة البشر. ولو كان من الظلم عدم معاقبة المذنب، فمن

الظلم أيضًا معاقبة البريء. لم يعد أمام هاردين إذن أي سبيل آخر سوي الثقة في عدالة البشر.

تتحقق صحة الحكم القضائي عبر إجراء شكلي يكون بمثابة الضمان لكل من اعتُبر مذنبًا أو متهمًا بارتكاب جرائم. يتعيّن أن يصدر هذا الحكم بعد مواجهة بين الأطراف المعنية للتعرف على حججهم. ولا يمكن تزييف الأدلة بادّعاء اليقين بأن المشتبه فيه مذنبًا بالفعل؛ حتى لو كان الحق إلى جانبنا كمفتش الشرطة هانك كوينلان في فيلم La Soif du Mal للمخرج أورسون ويلز[113]. يعتاد هانك كوينلان على تزييف الأدلة التي تسمح له، وفي ظل غياب أدلة موضوعية لا ريب فيها، باتهام شخص ما يقتنع تمامًا بأنه هو المذنب. كان يلزم توفّر أدلة بصورة شرعية. لكن تلك الأدلّة المطلوبة لم تكن أبدًا مؤكّدة، ويتمثّل هدف المحكمة في ضرورة تحقيقها وليس الثأر من المشتبه فيه: هي تسعي إلى الحقيقة ولا تسعى إلى مُذنبٍ بعينه في حين يميل العدد الأكبر إلى البحث بشكل عام عن متهم. في فيلم Le Glaive et la Balance للمخرج أندريه كايات[114] يوجه الاتهام إلى ثلاثة أشخاص بخطف وقتل طفل. لكن يتم التأكد بأن من ارتكب الجريمة خاطفان اثنان فقط وهذا يعني وجود متهمَين اثنين فقط من المتهمين الثلاثة المشتبَه بهم. وإثر ذلك يتم تبرئة الثلاثة معًا لأنه كان يستحيل على القضاة تحديد من هو البريء بالفعل

من بينهم. ويعدم الحشد الذي يرفض الحكم الرجال الثلاثة عند خروجهم من المحكمة.

أن يعلن عن نفسه وكيلًا عن الله يعني أنه يعتقد انه يعلم يقينًا من هو المذنب؛ وأنه يعلم أيضًا ماهية العدل بشكل مطلق، العدالة كما صاغها الله وأرادها. ومع ذلك ما الذي يعرفه عنها؟ العدالة الإلهية البعيدة جدًا عن أن تكون مُجبَة للثأر ربما تكون أكثر رحمة وتبتعد عن القسوة التي لا تلين؛ وربما لم يفرض أي دين عدالة ما بعينها. وفي مواجهة جريمة لم تترتب عقوبة بشأنها، يكون أمرًا مريحًا الاستعانة بالضمانة الإلهية لأجل ادعاء الحق بأن تحل محل عدالة بشرية غير ناجزة. ولكن ليسوا إلا بشرًا أولئك الذين يحتمون وراء اسم الله، يصدرون أحكامًا بشأن ما يعتبرونه من العدل أو ما يرونه غير عادل.

ولنُقِرّ، مع ذلك، بأن ثمة عدالة ذات طبيعة ربانية. وكما يقول روسو: «الله منبع كل عدالة، هو مصدرها الوحيد؛ ولكن لو كنا ننجح في تلقّيها من مقامها الأعلى، لن نكون بحاجة لا للحكومة ولا للقوانين» (العقد الاجتماعي، الكتاب الثاني، الفصل الرابع). لن يكون بوسع البشر إدراك مثل هذه العدالة المتعالية؛ وإلا لكان القانون الرباني معروفًا من الجميع ومُطبَقًا بالإجماع. ولأنهم لا يملكون شيئًا منه، يتعيّن على البشر اختراع العدالة والاتفاق حولها. يلزم إذن الاكتفاء بالعدالة البشرية،

وفقط البشرية. ولا يتعلّق الأمر، مع ذلك، بعدالة درجة ثانية، قليلة الشأن، فاشلة بالضرورة وناقصة دومًا فلو كان الأمر كذلك، ستكون عدالة ظالمة في ذاتها مهما كان شكلها. لابد أن تكون العدالة البشرية صائبة نوعًا ولكن كيف يمكن للعدالة أن تكون في غير محلها؟ على كل الأحوال، لا تكون العدالة البشرية خاطئة لسبب وحيد مَرَدَه إلى الإنسان. لأي سبب إذن تعتبر العدالة غير صائبة وظالمة في بعض الأحيان؟

لنأخذ نموذج مايكل كولهاس، تاجر الخيل في القرن السادس عشر، البطل الذي حملت رواية ألّفها هاينرش فون كليست[115] اسمه ونشرت عام ١٨١٠. يقع هذا الرجل الطيب في صراع مع أحد النبلاء الألمان – سيد ساكسوني- يحجز خيوله بمقتضى حجة خاطئة ويعيدها له في النهاية لكن في حالة سيئة ولم تكن تصلح إلا للذبح. ويشرع كولهاس في إثبات حقه عبر المحاكم، ولكن من دون جدوى، لأن الخدعة اكتملت حين يتضامن معه الأسياد الإقطاعيون ويدعمون، من دون وجه حق، النبيل الساكسوني. وتموت زوجة كولهاس وهي تحاول التوسّط له عند أمير ساكسونيا. كولهاس حينها «يصوغ قرارًا قضائيًا أعلى يتهم فيه النبيل فينزل فون ترونكه بموجب سلطة قد حازها أخيرًا» يقضي بأن يأتي النبيل الألماني ويقوم بتسمين خيوله بنفسه في اسطبله خلال ثلاثة أيام. وبعد انقضاء

المدة المحدّدة، فإن كولهاس، الذي لم يشعر بترضية، يتناول أسلحته ويحضر مجموعة من الأجراء ويحرق قصر النبيل ويقتل رجاله.

«رئيس الملائكة ميكائيل[116] الذي عاقب بالحديد والنار (...) الفساد الذي انغمس فيه العالم» وهكذا يُصبح مُنجزًا للعدالة. وهو يطارد النبيل الهارب، يبذر الرعب في العالم، يُنصِّب كولهاس نفسه «سيدًا انعتق من الإمبراطورية والعالم وخضع لله وحده». هو لا يعتبر نفسه مُحبًّا للعدل ينزل نفسه منزلة الرب ولكن يرى نفسه فردًا من مقام أعلى، مستقل بالفطرة. ويشرح كولهاس للوثر الذي لامه على وحشيته «طالما رفض المجتمع حماية القوانين، لن يعدَّ أمامه إلّا هراوته كي يحمي نفسه». ينجز العدالة بالسلطة الوحيدة التي يملكها «بموجب القوة» التي قال إنه يمتلكها منذ ميلاده. ليس لأنه نبيل، فهو مواطن عادي، تاجر من عامة الشعب، لكنه ولد رجلًا وله، بفعل الميلاد هذا، حق طبيعي يسبق أي قانون خاص. وضع نفسه خارج القانون، كما لو أنه عاد إلى الطبيعة الأولى، لأنه يمتلك قوة طبيعية يمكن أن يضعها في مواجهة المجتمع: حق المحاكمة العادلة وحماية القوانين، الحق أن يُحكم عليه بشكل مستقل عن سلطان الأسياد، الحق في ألّا يخضع إلا لقوانين المجتمع، شريطة أن تُطبَّق على الوجه الصحيح. هذا ما فعله أمير براندبورج المنتخَب الذي

حكم عليه بالعدل، بأن أعاد له خيوله في صحة ممتازة؛ لكنه قضي عليه بالموت، بقطع الرأس، موت جدير بأرستقراطي – لأنه حمل السلاح ضد الدولة؛ وهو الحكم الذي يقبله مايكل. بإقامة العدالة البشرية، يريد البشر أن يضمنوا على المستويين الشخصي والعام الحرية والمساواة. عدالة بشرية تعاقب على الجريمة وتمنع الثأر وتمنع إنجاز البشر عدالتهم بأنفسهم.

لماذا نواصل الحلم بقدرات الأبطال الكلية من مُنجزي العدالة ما دام يتأسس المجتمع على احترام حقوق الإنسان؟ وماذا سنفعل لو امتلكنا مثل هذه القدرات؟ هل سنصير من الثائرين لأنفسهم؟ وحتى في مثل هذه الحالة، فثمة شيء ما لن تحيط به قوتنا هو فعل الجريمة ذاته. لن يكون بفعل طالب الثأر أن يمنع لحظة حدوث الجريمة، لن يكون بوسعه محو الماضي. لا يمنع القانون بداهة وقوع الجريمة. يستند فيلم **Minory Report**[117] للمخرج ستيفن سبيلبيرج إلى هذا التوهم الخاص بالقوة المطلقة: توقيف المجرم قبل ارتكابه الجريمة، وهو الأمر الذي تفعله مجموعة تمتلك القدرة على الإدراك المسبق يكون بوسعها «رؤية» الجريمة قبل أن تقع بالفعل. هل نحن بصدد فكرة الحلم بقدرتنا على فعل كل ما نريد. يعارض الحلم بالقدرة الكلية فكرة الحرية والمساواة، طالما أنه حلم بالسلطة المطلقة على الآخرين- إنها اللامساواة بامتياز- هو حلم خاص بفرد

واحد يفعل ما يريد- بامتلاكه قوة يفرضها على كل الآخرين، الخاضعين له تمامًا هو حلم بالاستبداد.

يتخيّل روسو في الجولة السادسة من «أحلام يقظة جوّال متفرّد» أنه يمتلك القوة التي توفرت له بفضل خاتم جيجس[118]. وهي القصة التي رواها أفلاطون في كتابه «الجمهورية» La République (الكتاب الثاني، ص. ٣٥٩-٣٦٠)، وهي حكاية عن الخاتم جيجس وراعٍ صغير من قرية ليديا. اكتشف هذا الراعي ذات يوم «جثة لرجلٍ عارٍ جسده أكبر من جسد أي رجل عاديّ وكان في أحد أصابع يده خاتمًا من الذهب». يأخذ الخاتم ويشهد اجتماع الرعاة، ويعرف أنه لو أدار موضع فصّ الخاتم، يمكن أن يختفي أو لا يختفي بحسب إرادته. وسيستفيد من تلك القوة ليغوي الملكة، ويقتل الملك، ويستولي على السلطة. تتيح قوة الخاتم الحرية المطلقة، أي أن يفعل الواحد كل ما يريد. ومن يملك هذه القدرة شبه الربانية، «سيتاح له أن يأخذ ما يريده، من دون خشية، وعلى مستوى الأماكن العامة سيكون بوسعه ولوج المنازل ليقيم علاقات مع من يريد. يقتل، ويحرر من يريد من الأغلال التي كانت تكبّله، وأن يتصرف على غرار البشر لكن باعتباره أشبه بإله».

يعترف روسو أنه في ظل وجود هذا الخاتم، سيتصرف الإنسان بشكل مسلٍّ كطفل بوسعه فعل بعض الأعاجيب. يمكنه أيضًا من دون شك إساءة استخدام

سلطته بالقيام ببعض الألعاب الجنسية، بالطريقة الواردة في كتاب «مجوهرات واشية» Bijoux indiscrets لديدرو، وهو الكتاب الذي نقرأ فيه عن امتلاك أحد السلاطين خاتمًا يمنحه سلطة التحدث مع الأعضاء الجنسية للنساء... ويقود هذا كله إلى الخلاصة التالية: «بتأمل الوضع، اعتقد أنه من الأفضل لي التخلص من خاتمي السحري هذا قبل أن أرتكب به بعض الحماقات». يُحيلنا الخاتم أقوياء، يجعلنا من أصحاب القوة المفرطة إلى درجة نصبح معها ضعفاء، عاجزين عن مقاومة أقل قدر من نزواتنا: «إن من ترتفع به قدرته فوق مستوى البشر يجب أن يتعالى على مَواطن الضعف الإنساني، وإلا فلن تُجدي قوته المفرطة في الواقع إلا في أن تهوي به إلى منزلة أدنى من مستوى الآخرين ومن المنزلة التي كان من المحتمل أن تكون له إن ظل مساويًا لهم».

يمنح هذا الخاتم، مع ذلك، شكلًا مختلفًا من الحرية أخّاذًا بطريقة لافتة: أن تكون مستقلًا عن الآخرين، بعيدًا عن سلطاتهم؛ ولكن لو لم نستخدمه في السيطرة على الآخرين- أي أن نجعلهم عبيدًا لإرادتنا، بإخضاعهم لرغباتنا-، فلن يفيد هذا الخاتم في شيء. في الواقع، لكي تستخدم الخاتم عن بصيرة لا بد أن تكون حرًا وقويًا بمعنى آخر- ألا تكون بحاجة إليه أصلًا «لكي أخمد في نفسي كل رغبة في الثأر يكفيني فقط اليقين

بقدرتي على الانتقام لنفسي». وبحسب روسو، الحياة الاجتماعية، بجعلها البشر ضعفاء وبحاجة إلى بعضهم البعض، هي التي تؤجّج رغبتهم في الثأر والسيطرة. يُظهر الحلم بالقدرة الكلية عجزنا.

الأبطال الخارقون[119] يواسوننا كوننا من البشر العاديين. فكما أوضح أومبرتو إيكو، هم يمنحوننا إمكانية الحلم بأن الجراح التي يسببها الظلم يمكن أن تُعالَج وأنه في نهاية الأمر يمكن للضحايا أن يثأروا لأنفسهم. هم يستخدمون قوّتهم الفائقة[120] في خدمة الغير، لأنهم و«بشكل طبيعي، جميعهم من الأخيار بالفطرة، ومن أصحاب الأخلاق، يحترمون القوانين الطبيعية والبشرية». لا ينتفعون بقوّتهم لأجل مصالحهم الخاصة، ولا لتشييد ديكتاتورية؛ ولا يسعَون أيضًا إلى قلب نظام العالم وجعله أكثر عدلًا ينظّم سوبرمان حفلات خيرية لكنه لا يمحو الفقر من العالم كما يلاحظ أومبرتو إيكو. ثم، وبالرغم من قدراتهم الفائقة، يظل هؤلاء الأبطال وحدهم. ربما يصنع المجتمع ضعف البشر ولكنه هو أيضًا من يصنع قوّتهم. تغيير المجتمع، تطويره نحو المزيد من العدالة، ليس هذا من شأن من يبحث عن تحقيق العدالة بنفسه ولا هو من شأن الإنسان الفائق، ولكنه من شأن البشر جميعهم معًا أن نكون معًا هو ما يُشكّل بشريتنا - لا يمكن أن نصير بشرًا من دون بشر- أن نكون معًا هو مصدر قوّتنا الفعلية.

وبهذا المعنى لا يكون الإنسان ذئبًا بالنسبة لغيره من البشر ولكن بمثابة إله: لا يكون مصدرًا لإلحاق الضرر والإزعاج فقط ولكن مصدرًا للمساعدة ولفعل الخير أيضًا إذن يُمكننا أن نُلقي بخاتم جيجس.

«من يريد أن يعاقب لا يجوع ولا يعطش»

(مونتاني، المقالات، Les Essais، عن الغضب)[121]

---

106 فيلم عُرض عام ٢٠٠٧ من إخراج الأيرلندي جوردان نيل، وعنوانه الأصلي بالإنجليزية The Brave One ولعبت دور البطولة فيه الممثلة الأمريكية جودي فوستر.

107 بواسوري Boisserie مؤلف قصص مصورة، وجويوم وجوزيزاك Guillaume وJuszezak رسامين للقصص المصورة.

108 أمبرتو إيكو Emberto Eco: أكاديمي وروائي إيطالي ولد عام ١٩٣٤، لقيت روايته اسم الوردة (١٩٨٠) شهرة واسعة، وتحولت إلى فيلم سينمائي لقي نجاحًا كبيرًا له دراسات عديدة في السيميائيات وعن فترة العصور الوسطى، تُرجم العديد من أعماله الأكاديمية والأدبية إلى اللغة العربية. من أحدثها كتاب «لا نهائية القوائم، من هوميروس حتى جويس»، ترجمة ناصر

مصطفى أبو الهيجاء من إصدارات مشروع كلمة، أبو ظبي.

109 كتاب «من السوبرمان إلى الإنسان الأعلى» De Superman au Surhomme نُشر عام ١٩٩٢.

110 جوتفريد فيلهلم ليبينتز Gottfried Wilhelm Leibniz (١٦٤٦-١٧١٦) فيلسوف ورياضي ألماني وضع مجموعة متنوعة من المؤلفات، منها كتابه «تأملات في المعرفة والحقيقة والأفكار»، وكتاب «المقال في منهج الفلسفة واللاهوت»، والكتاب الذي ذكرته المؤلفة «مقالات في الثيوديسيا» Essais de Théodicée المنشور عام ١٧١٠. والثيوديسيا فرع من الفلسفة يناقش مشكلة الشر ويبحث فيها.

111 فيلم من أفلام الدراما البوليسية أخرجه الأمريكي بيتر هايمز وعُرض عام ١٩٨٣.

112 مايكل دوجلاس Michael Douglas ممثل أمريكي (ولد عام ١٩٤٤)، حاز جائزة الأوسكار مرتين.

113 فيلم بوليسي انتاج أمريكي اسمه الأصلي The Touch of Evil عُرض عام ١٩٥٨ وهو من إخراج الممثل والمخرج والمنتج الأمريكي أورسون ويلز Orsen Welles (توفي عام ١٩٨٥).

114 فيلم من إنتاج فرنسي- إيطالي مشترك، عُرض عام ١٩٦٣ من إخراج الفرنسي أندريه كاييت André Cayette (١٩٠٩-١٩٨٩)

115 هاينريش فون كليست Heinrich Von Kleist ، كاتب وشاعر ومفكر ألماني (١٧٧٧ - ١٨١١)، ألّف القصة والرواية والمسرح ودراسات نظرية عن السعادة وعملية تكوين الأفكار.

116 رئيس الملائكة ميكائيل، ويوصف بالقائد الميداني لجيش الله في المسيحية، وهو أول رؤساء الملائكة السبعة، إضافة إلى غبريال ورافائيل من المذكورين في الكتاب المقدس وسوريال وصداقيال وسراتيال وأنانيال.

117 فيلم أمريكي من أفلام الخيال العلمي (تدور أحداثه عام ٢٠٥٤)، عُرض عام ٢٠٠٢ وأخرجه الأمريكي الشهير ستيفن سبيلبيرج.

118 l'Anneau que Gygès: خاتم جيجس.

119 ترجمة لـ: Super- héros.

120 ترجمة لـ Super-pouvoirs.

121 ميشال دو مونتاني Michel de Montaigne (١٥٣٣-١٥٩٢)، فيلسوف فرنسي ألّف طوال حياته كتابًا واحدًا حاز مكانة رفيعة ضمن الكتب الفلسفية، هو كتاب «المقالات» Les Essais. وكان الكتاب خلاصة فكره في الحياة والبشر، وكان قد بدأ كتابته أثناء عزلته الاختيارية التي قررها لنفسه والتي أتاحت له التأمل العميق الذي ترجمه في مجموعة المقالات تلك والتي نشرت في ثلاثة مجلدات.

العقاب والثأر

يعاقَب كيفن من معلّمه للفرنسية. يعتبر ذلك ثأرًا من المعلم لأنه يتكوَّن لديه انطباع أن هذه العقوبة تعسّفية ومبالَغ فيها: ما وقع عليه كان يمكن أن يقع على تلميذ غيره؛ ومن الواضح أن المعلم كان قد وصل إلى درجة لم يسيطر فيها على نفسه. كان ثمة جلَبة في الفصل وأزعجه جدًا أعلاهم صوتًا وكان كيفين. «لكن لست أنا فقط من يتكلّم!». يعترض بشدة؛ يطلب منه المعلم مراعاة النظام ويوجّه له إنذارًا «أنا لا أبالي بالأمر» يتأفف كيفن بصوت مسموع. والنتيجة: عقاب يفرض عليه البقاء لمدة ساعتين في الفصل في غير أوقات الدراسة. هل عاقبه المعلم على تطاوله أم أنه ثأر لنفسه لأنه كان غاضبًا على كيفن كما اعتقد هذا الأخير؟ كمبدأ عام، وُضعت العقوبة في المدرسة ليس لأجل العقاب في حد ذاته ولكن لمتطلّبات التربية. لابد أن يتعلم كيفن كما يشرح له المستشار التربوي الالتزام بقواعد السلوك داخل الفصل وتطبيق قواعد النظام الداخلي واحترام معلمه. وفي اليوم التالي، اعتذر كيفن لمعلّمه الذي يقرر بعد أن تناقش معه أن يسحب ساعات عقابه لأنه اعترف أنه أنزلها به تحت تأثير الغضب. «كما يقول مونتانى، يُضيف المعلّم وهو يبتسم، هذا ليس من الإصلاح في شيء إنما هو ثأر»..

وما يسري على العقوبة في المدرسة يسري على كل عقوبة تأديبية ترتبط بعلاقة تراتبية. هكذا يحكي

سينيك هذه القصة الطريفة المنسوبة إلى سقراط: «لا تعاقب وأنت شديد الغضب لأن العقوبة ستفيد المذنب أكثر لو صدرت عن حُكمٍ عقليّ. ولهذا قال سقراط لعبده: «كنت سأضربك لو لم أكن غاضبًا». لقد أجَّل العقوبة الإصلاحية لعبده إلى وقت أفضل، وفي هذا الوقت كان يصلح هو من نفسه. مَن بوسعه إذن أن يُسكّن غضبه إذا كان سقراط نفسه لم يتجاسر على التخلّي عن غضبه؟» (سينيك، عن الغضب، الكتاب الأول، الفصل الخامس عشر، الفقرة ٣). من الأفضل إذن عدم إنزال العقوبة في حالة الغضب الشديد. إنزال العقوبة تحت تأثير الغضب يمكن أن يكون بمثابة الجريمة. بيسون، الأرستقراطي الروماني من الأعيان، استشاط غضبًا وحكَم بالموت على جندي رجع بعد تلقّي تموينه من دون رفيقه؛ وفي الوقت الذي كان سيوقع القائد العقوبة عليه عاد رفيق الجندي المحكوم عليه من جديد ورجع الثلاثة إلى بيسون[122]. وكان هذا غاضبًا بشِدّة ومغتاظًا وحكم على ثلاثتهم بالموت. «جعل الثلاثة مذنبين لأجل بريء واحد»، يُعلّق مونتاني (المقالات، الكتاب الثاني، الفصل ٣١، عن الغضب): المذنب الأول لأنه كان قد حُكم عليه، المُذنب الثاني لأنه عاد متأخرًا جدًا ولأنه كان السبب في إنزال العقوبة بالأول، والمُذنب الثالث وهو القائد لأنه لم يُنفّذ الأوامر.

يمكن للثأر أن يتجلّى في إطار العقوبة التأديبية التي يوقعها من يملك السلطة على من هو أقل رتبة منه،

لأنهما يواجهان بعضهما البعض في علاقة ثنائية. في المقابل لا يكون الأمر كذلك حين يتعلّق الأمر بالعقوبة القضائية. في هذه الحالة، القاضي هو الشخص الذي يتوسط بين المدَّعِي والمدَّعَى عليه وهو يعاملهما بالمساواة. ولو تملك الغضب من القاضي ستنعدم صحة حكمه وسيكون ظالمًا بامتياز حتى أن مونتاني كتب الجملة التالية: «لا بد، ومن دون خلجة من شك، أن يعاقَب القاضي بالموت إذا ما حاكم مجرمًا تحت تأثير غضبه». إصدار الحكم، حين يتعلّق الأمر بالقضاء، لا بد أن يقع في غياب الغضب مع امتناع أي رغبة في الثأر من المجرم. في هذه الأحوال، لا تكون العقوبة ثأرًا.

وبالرغم من ذلك، وحتى لو غاب الغضب، ألا يجسّد الحكم القضائي إرادة تتعلّق بضرورة أن يدفع المجرم ثمن جرمه؟ ألا نقول إنه يتعيّن أن يعاقَب المجرم على ما فعله وأنه يستحق عقوبة تتناسب مع جرمه؟ أليس هذا تحديدًا سبب وجود العدالة؟ نتقاطع هنا من جديد ولأجل تحديد العقوبة الصحيحة بالفكرة المتعلّقة بالعقوبة المناسبة (العين بالعين والسن بالسن) الخاصة بقانون تاليون يُطالب هذا القانون أيضًا بالثأر. هل علينا أن نخلص في النهاية إلى أن إرادة العقاب تعادل الثأر؟

يستند إيمانويل كانط إلى هذا التصوّر العام للعدالة في «مذهب الحق» (La Métaphysique des Mœurs، الجزء الأول، الكتاب الثاني)[123]، وهو يبحث في سبب وطريقة العقاب. كانط لا يعد العقوبة فعلًا

صائبًا لأنها تفيد المجرم – وتُصحِّح مساره- أو تفيد المجتمع لأنها تدافع عنه؛ ولكن تُعَدّ العقوبة صائبة لأنها ترتبط بالضرورة بالفعل الذي تم ارتكابه: «العقوبة القضائية (...) لا يمكن اعتبارها أبدًا وبشكل مُبسَّط وسيلة لتحقيق خير آخر، لا للمجرم ذاته ولا للمجتمع المدني، ولكن لا بد أن يتم توقيع العقوبة عليه فقط لأجل سبب وحيد هو أنه اقترف جُرمًا». إذن لا تبرَّر العقوبة باعتبارها تحقق أي هدف، هي لا تتعلق بالمستقبل ولكنها ترتبط بالماضي. عوقب المُذنب لأنه ارتكب جريمة وليس لكي لا يرتكبها أبدًا في ما بعد. ودرجة العقوبة تتحدد هي أيضًا وفقًا لقانون تاليون: لا بد أن تتساوى العقوبة مع الجريمة في ميزان العدالة. كان كانط أيضًا من أنصار تطبيق عقوبة الموت على القاتل.

«الشر غير المستحِق الذي تُنزله بأحد آخر من الشعب، إنما هو شر تُنزله بنفسك، ولو أهنت أحدًا تهين نفسك؛ ولو سرقت أحدًا تسرق نفسك، ولو ضربت أحدًا تضرب نفسك؛ ولو قتلت أحدًا تقتل نفسك». تبدو هذه الصيغة أقل غرابة لو قورنت بأقوال أوريست في «حاملات القرابين»، Les Choéphores لأسخيلوس[124] في اللحظة التي تهيأ فيها لقتل أمه كليتمنستر ليثأر لموت أبيه أجاممنون التي قتلته: «يبدو يا صغيري أنك تريد قتل أمك. أنا حين أفعل لا أقتلكِ لكن نفسك تقتلين». أوريست هو الذي قتل فعلًا كليتمنستر، هي لم تنتحر؛

ولكن؛ بالنسبة لأوريست ارتدت جريمة القتل التي اقترفتها بحق أجاممنون وبشكل آلي عبر حركته الذاتية عليها ذاتها. إنه «الأثر العكسي»[125]، أو عودة الأشياء إلى وضعها الصحيح، وكما لو كان القاتل هو المسؤول الوحيد عما جرى له. وبالنسبة إلى كانط، بفضل العقوبة، يحقق الأثر العكسي ضمنيًا الثأر: أنت عوقبت لأنك رغبت بإرادتك ليس أن تتم معاقبتك ولكنك أردت فعلًا مستوجبًا للعقاب؛ فبدلًا من القانون الذي يحظر القتل، وضعت أنت بنفسك قانونك، الذي أمر بالقتل؛ من خلال العقوبة؛ وطبقت نفس هذا القانون خاصتك عليك أنت.

الثأر مثله مثل العقوبة يمثل ردًا على أو بالأحرى ردًا من الفعل الذي وقع أولًا إهانة كان أم جريمة. هما يتشابهان من حيث البنية. وهكذا، وبقيامه بالثأر، أصبح أوريست مقترفًا لجريمة قتل جديدة مستدعيًا بفعلته هذه «الكلاب الثائرة» الخاصة بأمه، تلك الرّبّات اللواتي تطاردن القتلة. حلت المحكمة في عينيه محل الثأر الخاص، وهي التي تصدر العقوبة. هذه الكلمة مصدرها يوناني Poinê من اللاتينية Poena وهي كلمة تعني في معناها الأول «كفّارة عن جريمة قتل»، ثم «مال، فدية تدفع للتكفير عن جريمة قتل»؛ ثم معنى أكثر تجريدًا: «تعويض، عقوبة، قصاص» لنصل إلى معنى «العقوبة القضائية» وكذلك إلى معنى «المعاناة». لا يجب الخلط بين العقوبة الموقّعة من طرف القضاء العقابي وبين الأضرار والفوائد المدفوعة إلى الضحية

والمقدّرة بالمال؛ لكنها تقاس قبل أي شيء بالمعاناة: التي يحدثها نزع الحرية- أو بالموت في الدول التي لا تزال تطبق عقوبة الإعدام. لكن ألن تكون العقوبة في النهاية ومن خلال مبدأها ذاته هي أيضًا ثأرًا مُتنكّرًا يأتي من جديد ليضيف إلى شر موجود شرًا جديدًا يستوجب هو أيضًا الإدانة؟

هذا ما يسعى ليُظهره فيلم المخرج كرزيستوف كيشلوفسكي، «الوصايا العشر»[126]. تتوجه الوصية الخامسة التي جاء فيها «لا تقتل» والتي تندرج ضمن الوصايا العشر التي أمر الله بها موسي كما نشاهد في الفيلم ضد جهاز العدالة ذاته لتوضح الرعب الذي يُمثّله الحكم بالإعدام. يُشنق لازار ياتزك ابن العشرين عامًا في هذا الفيلم لأنه قتل سائق تاكسي. ويقدم المحامي الشاب الذي يتولى الدفاع عنه مرافعة ضد الحكم بالإعدام. ويزور المحامي القاضي بعد المحاكمة بعد أن ارتاب قلبه أنه لم يُحسن الدفاع عن موكله ويخبره القاضي أن مرافعته لن تؤثّر في اتهام ياتزك وأن الحكم بإعدامه كان «ضروريًا». تلك الضرورة المذكورة تتعلّق بقانون تاليون الذي يقضي أن القاتل يُقتل، ولكن هل تنحصر العدالة في ذلك فقط؟ هل هي العدالة ذاتها التي تنصّ على احترام كرامة الأشخاص؟ يعتقد كانط أنه بقتل القاتل نُشرّفه بالحفاظ على كرامته كإنسان حر، بما أننا نطبق عليه القانون الذي قام هو نفسه بتطبيقه. يُظهر إعدام ياتزك مع ذلك كيف يؤدّي تطبيق هذه

العقوبة إلى انتهاك كرامة السجين حين نشاهد الطقس الراسخ الذي بمقتضاه يقف أربعة حراس عند باب الزنزانة ثم يقبضون على الرجل الشاب وكأنه بهيمة متوحشة تخرج من قفصها لتُساق إلى المذبح. قانون تاليون الذي يُبرر العقوبة والمعاناة التي يكابدها المجرم لن يؤدي إلا إلى معاملة الإنسان كحيوان؛ وهو ما يتناقض مع الطريقة التي حوكم بها قبل أن توقَّع عليه العقوبة والتي عومل على أساسها باعتباره إنسانًا حرًا.

إرادة العقاب المؤسسة على قانون تاليون تقود إلى حالة اللاإنسانية نفسها الناتجة عن الثأر. ويكمن جوهرها، كما يبدو، في رد الشر بشر مثله كجوهر الثأر أيضًا لماذا إذن يكون بوسع العقاب أن يحقق العدالة أكثر مما يُحققها الثأر طالما أن الاثنين يخضعان لقانون تاليون؟

يزعم الثأر تطبيق قانون تاليون. إذن هو صائب من حيث مضمونه طالما أن ما يريده يتمثّل في محو الإساءة عبر إجراءات انتقامية كما يقول جورج فيلهلم هيجل في «أصول فلسفة الحق» Principes de la Philosophie du Droit.[127] الثأر عمل في ذاته وليس ثأرًا من الجريمة التي وقعت: يحدث الثأر ليس فقط لأجل دفع ثمن ما وقع من ضرر ولكن أيضًا لأجل دفع ثمن المعاناة والإذلال وخيبة الأمل التي يُخلّفها ذلك الضرر. يكشف الثأر إذن عن إرادة ذاتية ويكمن في الصيغة الذاتية لإرادة هذا الثأر ظلمه ومجاوزته الحد:

تعتبر تلك الإرادة وبشكل لا عقلاني التعدّي على حقها تعدّيًا على العدالة بشكل عام. يطلب من يثأر العدالة، ولكنه يتصرف بالضرورة بشكل متطرف مثلما فعل مايكل كولهاس في رواية كلايست، فهو الذي تسبب في اندلاع حرب أهلية وعرض البلاد للحديد والنار لأجل اثنين أو ثلاثة من خيوله التي سلبت منه بغير حق، ولأن المحكمة لم تنصره عبر عدالتها. هذا الأمر موغل في اللاعقلانية في حين يلزمه موضوعية وعدم تحيّز لأجل تحديد الجريمة والتعويض العادل عن ارتكابها. لا تحكم المحكمة إلا من خلال الجريمة التي وقعت واستنادًا إلى قوانين تُطبَّق على الجميع وليس عبر المعاناة التي تكابدها الضحية؛ تنطق بحكم يتعلّق بشكل واضح وحصري بالجريمة التي تتحدد بالنظر إلى جسامتها، ويتم تكييفها وفقًا لقانون موجود يخصها (هيجل، القواعد الأولية لدراسة الفلسفة، Propédeutique philosophique، المحاضرة الأولى، الفقرة ٢١)[128]. الإساءة أو الإهانة التي تستوجب توقيع العقوبة على مصدرها يتم فقط من خلال قانون يخصّها. وبهذا الشرط فقط تكون العقوبة منطقية. ولكن ماذا لو أُهينت القوانين ذاتها؟

إهانة القانون خطأ ولا بد من التمييز بينها وبين الضرر الذي لحق بالضحية. لن يتمكن على سبيل المثال سائق أرعن قتل شخص ما على الطريق من الإفلات من فعلته تلك حتى لو بادر بتعويض عائلة الضحية بمبلغ كبير من

المال؛ إذ لا بد أن يُحاكم لكي يعاقَب على تجاوزه السرعة المحددة وعلى فعل القتل الذي تسبب فيه. وهذا يعني أن التسويات الخاصة والتعويضات المالية لا يكفيان أبدًا في نظر القانون الجنائي. يستوجب انتهاك القانون العقابي حتى لو يكن ثمة ضحية. في فيلم رايموند دوباردون الوثائقي « الغرفة العاشرة، جلسات الاستماع» ١٠e chambre, instants d'audience [129] نشاهد سيدة تحاكَم لأنها كانت تقود سيارتها تحت تأثير الكحول التي تعاطتها بشكل فاق القَدر الذي يسمح به القانون بحسب ما أكد تحليل دمها. وتساءلت لماذا يحاكمونها: لم تفهم أن مخالفتها القانون فعل يستوجب العقاب حتى لو لم تُسفر تلك المخالفة عن ضحايا، وحتى لو لم يقع حادث بالفعل. فحتى لو لم تُحدِث أي أضرار مادية أو بشرية فهي قد فعلت أمرًا يستوجب اللوم: هي انتهكت القانون بكل بساطة. وهكذا، تغير الجريمة تكييفها: من ضرر لحِقَ بالضحية إلى انتهاك للقانون يستوجب العقاب.

وفقًا لبول ريكور في كتابه «العادل، العدالة وفشلها» ترتبط العقوبة التي تفرضها الدولة بمنطق الجريمة ذاته وليس فقط بمنطق التعويض. تطبيق العدالة إذن أمر تقوم به العدالة العامة بحسب فكرة العقد الاجتماعي الذي يفترض أنه عقد بين الجميع يضمن حماية حقوقهم. الدولة فقط هي من له الحق في العقاب ولذلك يصبح أي فعل من أفعال الثأر أمرًا محظورًا لا

يمكن في الواقع في الحالات التي يتم توقيع العقوبة بشأنها وفقًا للقانون أن ننجز العدالة لأنفسنا سواء أكان ذلك عبر الثأر العنيف أو من خلال تسوية ودّية مع من اعتدى علينا. كل ثأر إذن هو ظلم؛ والعقوبة فقط فعل صائب لأنها شرعية. لكن لا بد، إضافة إلى ذلك، ولكي تُنجز العدالة أن تُلحق العقوبة بالمذنب قدرًا من الأذى يساوي الأذى الذي تسبب فيه. لكن هل يمكن أن يحدث ذلك؟ وكيف يمكن قياس جَسَامة جُرمٍ ما؟

يمكن بسهولة الإقرار بأن جريمة السرقة أقل جَسَامة وفَداحة من جريمة القتل؛ لكن كيف يمكن المقارنة بين جريمتي سرقة؟ كيف يمكن تبرير أن سرقة سيارة، أو كمبيوتر أو شاحنة مصفَّحة تنقل ١١ مليون يورو هي أكثر جسامة من جريمة سرقة أخرى؟ كيف يمكن الوثوق من أن جريمة سرقة ما تستحق شهر، أو ستة أشهر أو خمسة أعوام سجن؟ هل توجد تسعيرة محددة لكل جريمة ولكل جنحة؟ توجد هذه الحالة في الولايات المتحدة الأمريكية، فلكي تكون العقوبة ملائمة لا بد أن نفهم أولًا حجم الجرم الذي تُمثّله. نشاهد في الفيلم الوثائقي «٩ متر مربع لأجل شخصين» ٩M² pour deux للمخرجَين جوزيف سيزاريني وجيمي جلاسبرج[130] أحد المسجونيين وهو يشرح لزميله الظروف التي حوكم فيها بالسجن ٧ أعوام. وكان حوارهما كما يلي: «لا بد أن تدفع الثمن في اللحظة التي تصبح فيها غبيًا لكن لماذا سبعة أعوام وليس أربعة

أو خمسة أو ثلاثين عامًا ما الذي يساويه عام من الحبس؟ (...) ثلاثة فرنكات تساوي رغيف عيش. أنت أيضًا لك قيمة... العام في السجن يساوي ثلاثماية وخمسة وستين يومًا من الحبس».

وهكذا، السارق حين يسرق يسرق نفسه كما يقول كانط. فحين يعتدي أحدهم على الأملاك والمقتنيات فكأنه يقول لنفسه: «أنا أنكرت ملكية الآخر طالما أنني أخذت ما لا أملكه وهذا ينفي إمكانية التملك؛ أنا أيضا لن يكون بوسعي أن أقتني أو أملك شيئًا». لهذا يُحرم السارق من كل ممتلكاته ويوضع في السجن. ويقضي قانون تاليون، ببساطة، أن يُعيد ما سرقه أو ما يساوي قيمته. وتُعد بداهة الخمسة أعوام سجنًا مع الأشغال الشاقة التي حوكم بها جان فالجان لسرقته رغيف خبز كما نقرأ في «البؤساء» Les Misérables لفيكتور هيجو[131]، عقوبة غير متناسبة بالنظر إلى قيمة الشيء المسروق؛ ولكن في التشريعات التي كانت سائدة في تلك الفترة، لم يكن يقضي الحكم الصادر على السارق أن يعيد قيمة ما أخذه ولكنه يعاقَب على فعل السرقة ذاته سواء أكان ما سرقه ماسة أربعين قيراطًا أم رغيف خبز يساوي جنيهين.

نلاحظ إذن أن قانون تاليون الذي يقضي بمعاقبة من ارتكب جريمة على جرمه يؤدي بشكل عكسي إلى أن تتجاوز العقوبة الجريمة الأصلية نفسها. حين تخضع العقوبة إلى منطق الجرم المرتكب (دفع ثمن انتهاك

القانون وليس ثمن الضرر الناتج عنه) وتصبح فرصة المساواة بين الجريمة والعقاب أمرًا صعبًا لكن مبدأ المساواة هو الذي يُشكل أساس العدالة الجزائية المسماة «التعويضية» التي تجعل الجاني يدفع بشكل عادل ثمن جرمه. لا بد أن تساوي المعاناة الناتجة عن سجن المتهم بالضبط الشر الذي اقترفه.

لكن كيف يمكننا ادعاء القدرة على حساب ذلك بقدر كبير من الدقة؟ فضلًا عن ذلك وحتى لو استطعنا القيام بهذا، حتى لو تمكّنا من التقييم الدقيق لحجم المعاناة التي يفترض أن تكون مساوية للجريمة، كيف يكون بوسعنا تبرير كل ضروب المعاناة الأخرى التي لا يمكن حسابها والتي يكابدها المسجون؟ يُظهر لويك واكونت في كتابه «معاقبة الفقراء» [132] Punir les Pauvres أن تأثير السجن على المسجونين لا يحدث فقط خلال فترة العقوبة ولكنه يمتد أيضًا في ما بعد حين يتم الإفراج عنهم؛ السجن أيضًا يجعل العائلة تعاني لو ظلت تلك العائلة مرتبطة بالمسجون، أو أنه يُزيد من معاناته لو فقدها بسبب حبسه؛ وذلك من دون حساب الظروف الصعبة التي تصل إلى أن تكون ظروفًا شائنة في بعض السجون.

لو كانت العقوبة صحيحة، تكون صحيحة حين تطبَّق من دون زيادة أو نقصان[133]، لكن يبدو أن الظروف الفعلية التي يتم فيها توقيع تلك العقوبة تجعل تطبيق هذا المبدأ مستحيلًا النظرية التي تجعل من العقوبة

تعويضًا عن الجريمة المرتكبة تصطدم باستحالة تطبيق قانون العين بالعين الذي تدّعي تطبيقه. هل من الضروري إذن اعتبار العلاقة بين العقوبة الموقَّعة والفعل المُجرّم قانونًا تعسفية بشكل كامل ويستحيل تعيينها بشكل منطقي؟

يري هيجل في كتابه «أصول فلسفة الحق» Principes de la philosophie du droit أن هذه العلاقة ليست بالضرورة تعسفية لكنها بالمقابل ضرورية ولكن بشرط عدم السعي إليها عبر التساوي بين الجريمة والعقوبة. ارتكاب الجريمة يعني الاعتداء على الأشخاص وممتلكاتهم، يعني انتهاك حق كل مواطن في الأمن، أمن يخص ممتلكاته ويخص حياته. المجرم عمومًا ينتهك حق الفرد ويمحوه بشكل ما، ينفيه، وهو يقترف جريمته. يستدعي النفي أو انتهاك الحق هذا، المتأصل في الجريمة مهما كان نوعها منطقيًا محوه ونفيه بدوره لأجل أن يؤسس هذا الحق من جديد. لا تعني العقوبة، تحديد معين للغرامة، السجن أو الإعدام ولا تعني عقوبة معينة تتحدد بناء على جريمة بعينها بشكل يحقق التكافؤ بينهما؛ ولكن العقوبة قبل أي شيء تعني محو وإلغاء من ألغي حق الفرد في الأمن. الجريمة والعقوبة ترتبطان إذن ببعضهما البعض من خلال اتصال ضروري: «(...) ليست العقوبة مع ذلك إلا تَجَلٍّ للجريمة، أي النصف الآخر الذي يفترض النصف الأول وجوده بالضرورة» (الفقرة ١٠١). لا تضاف العقوبة إلى الجريمة

ولكنها تُستدعى من خلالها. لا يعني العقاب إذن إرادة إلحاق الأذى لأن أذى آخر قد وقع؛ العقاب «يعني فقط إلغاء الجريمة و(...) محوها ليس لأنها أحدثت ضررًا ولكن لأنها انتهكت الحق باعتباره حقًا» (الفقرة ٩٩).

ليس من المهم ما سيدفعه المجرم تحديدًا ثمن فعلته، ولكن المهم هو ضرورة أن يدفع هذا المجرم ثمن ما اقترفه من جرم، أي الفكرة التي تقول بأن الجريمة تستوجب عقابًا وهكذا، لا يسمح هذا دائمًا بتحديد نوع و«جرعة» العقوبة التي توقّع بشكل فعلي على المجرم. في الواقع يظل هذا التحديد والتعيين الكَمّي والكيفي تقريبًا فكما يلاحظ بول ريكور في كتابه «العادل، العدالة وفشلها» المعاناة التي يكابدها المُذنب من خلال العقوبة التي توقّع عليه تظل في جوهرها لا عقلانية وغير مبررة. وتظل قدرتها على محو الجريمة في مصاف الألغاز.

«لو يتم الثأر لقتل بقتل آخر، فإن الموت ينتظرك بيدي وبيد أوريست، هما يثأران لأبينا. لو كان موته عدلًا فسيكون موتك هو الآخر عدلًا»

(يوروبيدس، إلكترا، [134]Électre)

---

122 بيسون Pison (Caius Calpurnius Piso)،

أرستقراطي روماني نفاه نيرون وكان قد حاك ضده مؤامرة كلّفته حياته إذ أجبره نيرون على الانتحار.

123 إيمانويل كانط Emmanuel Kant (١٧٢٤-١٨٠٤)، فيلسوف ألماني كتب في نظرية المعرفة وعلاقتها بالعقل، تجلّت أفكاره في مجموعة من كتبه المشهورة ومنها "نقد العقل المحض"، "نقد العقل العملي" و"نقد مَلَكة الحكم"، ويعد كتابه La Métaphysique des Mœurs أو "ميتافيزيقا الأخلاق" الذي يُستشهد به هنا، من أهم أعماله ونشر عام ١٧٩٥ وعالج فيه في جزأين مذهب الحق ومذهب الفضيلة.

124 ترجم لويس عوض هذه المسرحية ضمن ثلاثية أوريست بالإضافة إلى أجاممنون والصافحات. وآخر طبعة من الثلاثية صدرت ضمن سلسلة ميراث الترجمة عن المركز القومي للترجمة (٢٠٠٩).

125 ترجمة لـ: Effet boomerang.

126 كرزيستوف كيشلوفسكي (١٩٤١ - ١٩٩٦)، مخرج وكاتب سيناريو بولندي من أهم السينمائيين في العالم، يُعَدّ فيلمه الوصايا العشر من أبرز أعماله.

127 جورج فيلهلم هيجل Georg Wilhelm Friedrich Hegel (١٧٧٠-١٨٣١)، من أهم الفلاسفة الألمان. مُنظر الفلسفة المثالية الأبرز، من أبرز كتبه التي ترجمت إلى العربية «المدخل إلى علم الجمال: فكرة الجمال»، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة - بيروت

١٩٧٨، و«ظاهريات الروح» ترجم مصطفى صفوان بعض الفصول منه بعنوان «علم ظهور العقل» ١٩٨٠، دار الطليعة – بيروت. ثم صدرت ترجمة جديدة كاملة للكتاب بعنوان «فنومينولوجيا الروح» ترجمة فتحي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٦. والكتاب المذكور هنا تُرجم إلى العربية عام ١٩٩٦ بعنوان «أصول فلسفة الحق» وترجمه د. إمام عبد الفتاح إمام الذي ترجم العديد من أعمال هيغل ونشرتها دار التنوير التي نشرت معظم أعمال هيجل.

128 مؤلف لهيجل يضم أهم تصوراته الفلسفية عن الوعي والأخلاق وفلسفة الطبيعة والمنطق الجدلي، يضم محاضرات ألقاها في الفترة من ١٨٠٩ إلى ١٨١١.

129 رايموند دوباردون Raymond Depardon، مصور ومخرج وصحافي فرنسي مولود عام ١٩٤٢، والفيلم الوثائقي المذكور عُرض عام ٢٠٠٤ وعالج فيه دوباردون حكايات ١٢ حالة من الذين صدرت بشأنهم عقوبات قضائية متنوعة عن جرائم اقترفوها.

130 فيلم فرنسي عُرض عام ٢٠٠٦، ويحكي عن مسجونَين يتقاسمان زنزانة واحدة ويدور حوار بينهما عن أوضاعهما.

131 البؤساء Les Misérable أشهر روايات الأديب الفرنسي فيكتور هوجو Victor Hugo نشرت عام ١٨٦٢.

132 Punir les Pauvres "معاقبة الفقراء"، كتاب

لعالم الاجتماع الفرنسي لويك واكونت المحاضر في جامعة كاليفورنيا ببركلى.

133 المقصود هنا أن العقوبة ولكي تكون صحيحة ومشروعة لا بد أن تتساوى وتتعادل مع طبيعة الجريمة المرتبكة والتي تسببت في وجودها.

134 الكترا Électre مسرحية ليوروبيدس.

تطبيق قانون تاليون

«العين بالعين، والسن بالسن» تبدو هذه الصيغة الواردة في الكتاب المقدس تجسيدًا ممتازًا للثأر. وتعود إلى ما يُعرف بقانون تاليون Talion. و«تاليون» من Talis التي تعني «مِثل»: ضرر بمثله، عقوبة بمثلها. الرد بالمثل على من يُهين، أو على من يقتل، بالقدر نفسه ووفقًا لمبادلة صارمة رد«القتل بقتل مثله والإهانة بإهانة مثلها» كما تكتب الملكة في آتالي Athalie لراسين[135] (الفصل الثاني، المشهد السابع): وهو ما ينص عليه تاليون والذي يُشكّل الثأر.

استناد الثأر إلى قانون تاليون يجعله فعلًا مشروعًا عدلٌ أن تدفعَ ثمن الدم. قتل أجاممنون ابنته إيفيجيني لكي يُخفّف من غضب الآلهة. ثم يُقتل على يد زوجته كليتمنستر التي أرادت الثأر لابنتها. وفي مسرحية «إلكترا» لسوفوكليس[136] تزعم كليتمنستر أنها تصرفت بكل عدل. إلكترا شقيقة إيفيجيني لفتت نظر أمها إلى أن العدالة التي تنشدها ستكلّفها موتها بالضرورة: «ألهذا السبب مات «أجاممنون» بيدك؟ لكن وفقًا لأي قانون؟ لتأخذي حذرك، حين ترفعين قانون تاليون إلى مقام القانون الكوني ألا تؤذين نفسك ثم بعد ذلك تندمين. لأنه في النهاية، لو أن الموت يعوَّض بموت آخر، ستكونين أنت، ولأنك ترغبين في تحقيق العدل، أول من تموت».

ومع ذلك، هل يتطابق الثأر مع قانون تاليون؟ في

قصة كتبها موباسان بعنوان « الأب ميلون Milon Le Père» تدور أحداثها أثناء الحرب الفرنسية- الألمانية عام ١٨٧٠ يثأر فلاح نورماندي عجوز من البروسيين الذين احتلوا بيته والمنطقة بأكملها بأن يقتل الجنود من الخيالة مع هبوط الليل حال قدومهم بمفردهم أو في أعداد قليلة جدًا للاستكشاف. وحين قُبض عليه كان قد قتل منهم ستة عشر فارسًا، ويبرّر فِعلَته أمام الكولونيل البروسي الذي وجّه له الاتهام: «ثمانية منهم لأجل أبي وثمانية لأجل ابني، تعادلنا (...) جئتم إلى بيتي وأمرتم ونهيتم كما لو كنتم في بيتكم. أنا ثأرت للآخرين». وكان والده في واقع الأمر قد مات أثناء الحرب التي خاضها نابليون الأول ضد البروسيين قبل ستين عامًا مضت؛ أما ابنه فقد قتله البروسيون أيضًا لكن منذ شهر مضى. لم تكن حياة تلك التي سعى الأب ميلون إلى أخذها عِوَضًا عن حياة أخرى فقدها لكنه أخذ عمر ثمانية رجال. لا يتم الثأر إذن بدقة متناهية كما ينصّ القانون المذكور في الكتاب المقدس: «تأخذ نفسًا بنفس، عينًا بعين، وسنًا بسن، ويدًا بيد ورجلًا برَجُل،...» (سفر الخروج، الفصل ٢١). يُحدِث الثأر بالمقابل ولأجل التعويض عددًا أكبر من الخسائر التي نجمت عن الفعل الأصلي، وليست خسارة واحدة مكافئة له. قانون تاليون أو العين بالعين، الذي يفرض تناسبًا صارمًا بين الخسارة التي وقعت والعقوبة المفروضة بسببها، يُجبر على القياس، أما الثأر فيكون في الأغلب فعلًا متجاوزًا للحد.

وهكذا يمكن التمييز بين الثأر وقانون تاليون حتى لو أن الاثنين يستدعيان تلك المبادلة بين الضرر المتحقق وتعويضه.

ولهذا السبب لا يُعَدّ قانون تاليون شريعة متسامحة؛ وحتى لو كانت الإجراءات الانتقامية التي تتخذ ضد المتهم تكون بفضله قابلة للقياس لكنها تظل لا تتمتع بالشفقة، مثلها مثل الانتقام الذي يُحدثه الثأر. شايلوك تاجر البندقية في المسرحية التي كتبها شكسبير بالعنوان نفسه[137]، يكره للغاية التاجر أنطونيو بسبب الإهانات التي أذاقها إياه كونه يهوديًا وحين يطلب أنطونيو منه قرضًا يرضى بجزاء يوقّع عليه في حال عدم الدفع يقضي، كما يطلب شايلوك، بأن يأخذ رطلًا من لحمه من أي جزء من جسده، وبحيث تكون الإصابة مميتة قدر المستطاع. يوافق أنطونيو الواثق من قدوم سفنه المحمَّلة بالبضائع إلى الميناء في وقت قريب على هذا الاتفاق المرعب. ويوجد هذا النوع من البنود الجزائية بوحشيتها البالغة في القانون الروماني المسمى «قانون الألواح الاثني عشر» والذي يعود تاريخه إلى عام ٤٥٠ قبل الميلاد ويقضي بحق الدائن في قتل المدين المتعثر وأن يقطع جسده عوضًا عن دَيْنِه (اللوح الثالث). وحين يُفلس أنطونيو، لا يستجيب شايلوك للدعوات المطالِبة بالشفقة ويطالب بلا رحمة بمستحقاته لدى حاكم البندقية. ولحسن الحظ، تتنكر بورسيا الفتاة الشابة المرتبطة بأنطونيو في هيئة دكتور

في القانون وتردّ على صرامة أنطونيو بصرامة مثلها، وتقرّر أنه يحق له أن يأخذ بشكل دقيق جدًا ما هو مستحق له لا أكثر، وبالتالي لن يكون بوسعه سكب الدم طالما أن هذا لم يكن منصوصًا عليه في العقد وإلا يفقد كل ممتلكاته.

يفقد قانون العين بالعين مع ذلك وحشيته بمجرد استبدال الانتقام الجسدي بتعويضات مالية وبوجود تعريفة تقدّر بالنقود تُدفع كتعويض عما لحق من أضرار. وهكذا لا يُعوَّض فقدان العين بعين مثلها لأننا لا نفقأ عين من فقأ عين شخص آخر ولكن نطلب منه ثمن العين التي فُقئت. وفقًا لرافائيل دراي في كتابه «أسطورة قانون تاليون Le mythe de la loi du talion»[138]. ستصبح الصيغة المشهورة «العين بالعين والسن بالسن»: «العين بقيمة العين». ثمة ثمن لكل شيء حتى للحياة وثمن الأخيرة ليس بالضرورة أن تكون حياة أخرى.

بدا هذا التعويض الرقمي بعيدًا عن التعويض الذي طالب به الضحية وهو ينشد الثأر. ألن يكون هذا بمثابة «ثأر بلا ثأر»؟ يبدو الثمن المدفوع وكأنه قد خلّص المتهم بسهولة من دَيْنه ولم يجعله يعاني بالقدر الكافي ولا يحقق العدالة للضحية بشكل فعلي. يستجيب هذا التعويض مع ذلك دائمًا لمنطق «الدفع بالمقابل» (payback بالإنجليزية، wiedervergeltung بالألمانية، بمعني آخر قانون تاليون) المتعلق بالثأر.

يملك التعويض أيضًا الميزة الضخمة المرتبطة بتصالح الطرفين الحاضرَين وتجنب حدوث «فنديتا»، أي سلسلة من الثأر والثأر المضاد بينهما، وبلا نهاية. هذا النظام من تسوية النزاعات والضبط الاجتماعي أطلق عليه المتخصصون في علم الإنسان والمؤرِّخون «العدالة العقابية» وفقًا لما ورد في كتاب «الانتقام» (La vengeance) الذي أشرف عليه رايموند فيرديه، ولأجل تمييزه عن الثأر الذي لا يخضع لقانون ولا قواعد. فالثأر في المعنى الأول يقترب من العدالة القبلية كما يطلق عليها. على سبيل المثال، تقترح قبيلة على قبيلة أخرى تقديم فتاة للزواج كتعويض أو مجموعة من الماعز... أما الثأر في شكله الثاني، والذي يُعتقد في عدله لأنه يستند إلى قانون تاليون فعدالته تُطبق بلا تبصّر وبلا تعقّل فيبتعد على العكس وبسبب من شططه عن العدل. لكن العدالة العقابية والثأر يشتركان بالرغم من ذلك في المنطق التعويضي نفسه، أن تدفع المستحق عليك.

ولكن هل يكمن هنا معنى لعدالة يمكن أن تتحقق على اختلاف أنواعها عبر نسخة جديدة نوعًا من قانون تاليون؟ هل تطبيق تاليون بحصافة وتطبيق منطقه المتعلق بالدفع بالمقابل من دون العنف الذي يولّده الثأر يكفي لإنجاز العدالة بمعنى التصرّف وفقًا للعدل؟

ولكن ماذا لو كان قانون تاليون ذاته ظالمًا أولًا سيكون من الصعب علينا الإقرار بذلك: أليس من العدل الكامل

رَدّ الدين؟ يُقدّم لك معروفًا، تُمنح شيئًا ما، ويكون عليك تقديم معروف آخر، تُقدّم هدية: سيكون عدلًا ردّ الخير بخير مثله، ردّ الخدمة بخدمة مثلها. يُشكل هذا الأسلوب من الهِبَة والهِبَة التي تُمنَح بالمقابل رباط صداقة. أما الذي يعتدي عليك ويلْحق بك ضررًا أو أذى فسيكون من العدل أن تردّ له الضربة بمثلها. ستكون مدينًا له ليس بما هو إيجابي ولكن بما هو سلبى. في تبادل الهبة والهبة المقابلة تتساوى الأرباح؛ أما في الثأر فتتساوى الخسائر. حتى إنه بوسعنا القول إن الثأر يناظر فعل التبادل. سيكون عدلًا إذن أن نُلحِق الضرر بأحدهم، لأن هذا دَينَه واجب السداد. وبالتالي، سيكون عدلًا رد الخير لأصدقائه والشر لأعدائه، وفي هذا تحديدًا معنى العدل الذي دار بين محاوري سقراط في الكتاب الأول من «جمهورية» أفلاطون.

لكن كيف يمكن القول إن إلحاق الأذى بأحد ما ليس إلا ضربًا من ضروب العدالة؟ كيف يكون بوسعنا تأكيد أن إساءة معاملة أحد ما سلوكًا عادلًا حين نسىء معاملة حصان أو كلب نجعل الحيوان عنيفًا أو صعب المراس، نصيّره أسوأ مما كان مقارنة بسلوك «كلب جيد» أو «حصان جيد»، أي بالنظر إلى خصائصه التي تميّزه. بالطريقة نفسها تكون إساءة معاملة الإنسان السبب في جعله أسوأ، أي تجعله ظالمًا بالنظر إلى صفاته التي تميّزه كإنسان وبخصاله الحميدة التي يتمتع بها. المربّي أو صاحب الكلب، لا يفعل مثل هذا الأمر ويُسيء إلى

الحيوان. الأمر ذاته مع الإنسان العادل فهو لا يستطيع أن يقترف ما يتنافى مع عِلمه، عِلمه بما يندرج ضمن أفعال العدل: الإنسان العادل لا يمكن أن يوقع شرًا بإنسان. «في أي حال من الأحوال، لا نرى من العدل أن نؤذي أحدًا أيًا كان». يُلخِّص سقراط الأمر في الكتاب الأول من «جمهورية» أفلاطون. يرفض أفلاطون على لسان سقراط إذن قانون تاليون باعتباره موغلًا في الظلم. وهو يفعل ذلك بصراحة أكبر في محاورة كريتون Le Criton حين يذكر المبادئ التي تُنظّم سلوك الإنسان العادل وكان سقراط في نظره رجلًا عادلًا ليس كمثله عادل في صنف البشر.

في هذا الحوار، كريتون، وهو صديق قديم لسقراط، يذهب إليه في محبسه ويخبره باقتراب تاريخ تنفيذ الحكم بإعدامه ويأمره بالهرب حيث أعَدّ كل شيء في سبيل إنجاح هروبه. يرفض سقراط ويسعى إلى أن يوضح لصديقه السبب في موافقته على الخضوع للحكم الظالم الذي أصدرته المحكمة ضده. ليس لأن هذا الحكم ظالم سيسمح سقراط لنفسه أن يصبح ظالمًا بالمقابل. ففي هذه الحالة سيكون مقترِفًا لظلم يتمثل في عدم خضوعه للقوانين. بالنسبه له «ليس المهم الحياة ولكن المهم أن تحيا صالحًا» (الفقرة ٤٨)، أي عادلًا المهم قبل كل شيء السهر على تحقيق عدالة روحه وفكره. أن تقترف ظلمًا بحق الآخر، أن تُسيء إليه، أن تجرحه، أن تُسيء معاملته فهذا كله يعني أنك

تؤذي نفسك. يتعيّن إذن عدم ارتكاب أي ظلم حتى لو تعرضت أنت للظلم كحالة سقراط ويتعين أيضًا عدم رد الظلم بظلم مثله، ولا رد الشر بشرّ آخر. يدرك سقراط غرابة ولا معقولية مبادئه: «أعلم جيدًا أن القليل جدًا من البشر يتقاسم معي هذا الرأي، ويستمر على تلك الحالة» (فقرة ٤٩). وأبدًا لا يتعلق الأمر، بما يشبه حالة المسيحي الذي يدير خده الأيسر لمن ضربه على خده الأيمن، بتجنّب إضافة شر جديد لشر وُجِدَ من قبل، ولا بالكَدّ لأجل زيادة الخير في العالم. يتعلّق الأمر عند سقراط بالحفاظ على النظام الداخلي لروحه، وصَلاحها، وتجنب إفسادها بإلحاق الشر بآخر. الروح المتناغمة وغير المضطربة هي شرط الحياة الصالحة.

لن نثأر بعد ذلك، ليكن هذا الأمر. لكن حين يقترف أحد ما شرًا لا بدّ من معاقبته على فعلته تلك. هل يمكن ألّا نعاقب أبدًا أيًا كان بحجة عدم إلحاق الأذى به ولأجل أن نصون حُسن ترتيب نظامه الروحي؟ لا تكمن المشكلة هنا: إذا توقفت العدالة عن أن تكون رَدّ الشر بمثله (والإحسان لمن أحسن)، لو كانت تعني تحديدًا تحسين الروح، ستُبرّر العقوبة أيضًا بهذا التصوّر للعدالة. نحن لا نعاقب لأن خطأ ارتُكب، نحن نعاقب لأجل إصلاح المذنب. لا تُسيء العقوبة معاملة المُذنب بإجحافه، ولكنها تعالجه. يذكر سقراط في حوار آخر من محاورات أفلاطون، هي محاورة جورجياس (Gorgias)، مشكلة العقاب ويدعم فكرة أخرى غير

معقولة أوردها بعد أن تحاجج مطولًا مع بولوس (Polos): ليس فقط من الأفضل مكابدة الظلم من اقترافه ولكن من الأفضل أيضًا معاقبة المذنب بدل تركه من دون عقاب. تطبيق العقوبة لا يكون بهدف المجازاة ولكن باعتبارها علاجًا وحتى لو كان العلاج موجِعًا كما في الطب: «هل تريد أن تقول لنا إن دفع أحدهم ثمن خطأه يُخلّصه من الشر الذي هو بمثابة السوء الأعظم؟ نعم هو يفعل ذلك وفي الواقع، يُجبرنا تحقيق العدالة بهذا الشكل على أن نصبح أكثر حكمة وصوابًا وهي مثل الدواء الذي يعالج الشر» (٤٧٨). لكن ماذا لو كان المريض لا يستجيب للعلاج؟ عندئذ ستكون العدالة لكي يعتبر، كما في الجحيم، يُستفاد من أكثر المجرمين مقتًا وخاصة الطواغيت منهم في إخافة النزلاء الجدد في سجون هاديس (Hadès).[139]

يسمح نقد أفلاطون لقانون تاليون بالتنديد بالثأر وانتقاماته على المستوى الأخلاقي وبشكل نهائي، ويسمح كذلك باستبعاد أي فكرة للثأر عن فعل العقاب ذاته. العقاب لأجل صالح المُذنب: هذا النوع من العدل لا يُنجز لأجل القانون ولا لأجل الضحية، إنما لأجل المُذنب ذاته. قطعًا تظل كثير من الأسئلة مطروحة بخصوص هذا الموضوع؛ لكن على الأقل، يحرِّضنا أفلاطون، ولا يزال إلى اليوم، على أن ننتبه إلى «تبرير لعقاب لا يضع في حسبانه المُدان»، كما يذكر بول ريكور في كتابه «العادل، العدالة وفشلها».

«ليس بوسع البشر الصفح
عمّن لا يستطيعون عقابهم،
وهم يعجزون عن معاقبة
من يتضح أنه غير قابل
للصفح عنه».

(حنة أرندت، شرط الإنسان الحديث، Condition de l'Homme Moderne)[140]

---

135 آتالي: تراجيديا كتبها راسين ونشرت علم ١٦٩١، وهي مسرحية تستند إلى الكتاب المقدس وتحاكي التراجيديا الإغريقية.

136 إلكترا من أهم مسرحيات سوفوكليس، وترجمتها من اليونانية إلى العربية منيرة كروان، وصدرت عن المركز القومي للترجمة عام ٢٠٠٧.

137 مسرحية تاجر البندقية Marchand de Venice، كتبها ويليام شيكسبير في الفترة من ١٥٩٦ و١٥٩٧.

138 «أسطورة قانون تاليون»، ومؤلفه رافائيل دراي المحاضر في العلوم السياسية، وهو فرنسي يهودي من أصل جزائري، له أطروحات مثيرة للجدل.

139 هاديس Hadès ملك العالم السفلي وفقًا للأساطير اليونانية.

140 حنة أرندت (١٩٠٦-١٩٧٥)، فيلسوفة ألمانية، لها عدد من المؤلفات التنظيرية من أهمها «في العنف» و«أسس التوتاليتارية» وكتاب «في الثورة» والكتاب

المشار إليه هنا Condition de l’Homme Modern

«شرط الإنسان الحديث» نُشر عام ١٩٥٨.

الصفح

حكى ليو أمس إلى الأطفال الذين يتولى حراستهم قصة سندريلا كما رواها شارل بيرو[141]. صفحت البطلة فيها عن شقيقتيها من الأب الشريرتين، بل كانت السبب في أن تحقق لهن السعادة: ورغم كل شيء ينتهي الأمر على خير، ويتصالح الجميع، وتنسى سندريلا كل المعاناة التي خُبِرَتها بسببهن. لكن كيف نفسّر تصرف سندريلا رغم أنه من المعتاد أن يعاقَب الأشرار في القصص التي نحكيها للأطفال؟ هل يعني الصفح نسيان كل شيء؟ يعني الصفح التخلي عن الثأر: بدلًا من أن نجعل الآخر يدفع ثمن الشر الذي فعله بنا، نقرر، كما يقال في الغالب، إسقاط الدَّين، الصفح عنه، أن نتصرف وكأن شيئًا لم يكن، كأن شيئًا لم يقع. ننهي طواعية ما حدث لنا؛ نخالف بطريقة غير مقصودة القاعدة الصارمة التي تفرض ضرورة توقيع العقوبة على الجرائم التي ارتُكبت، وتسديد الدَّين. العفو هو عكس الذاكرة المحمَّلة بالضغائن التي لا تنسى شيئًا والتي تتطلع إلى أن تجعل المعتدي يدفع الثمن. يعني الصفح أن نقول إن ما حدث هو «من الماضي، ولم يعد حاضرًا وتم نسيانه». ولكن هل يعني ذلك أنه بوسعنا القول إن الشر الذي وقع لم يعد موجودًا وحاضرًا كما لو أنه، وبشكل أوضح، لم يعد شرًّا هل يعني العفو إخلاء ساحة المُذنب، وتبرئة من أساء إلينا، والتصرف وكما لو أنه لم يكن ثمة أيّ إهانة أو أيّ ضرر وقع؟ هل، حقًا أن الصفح يعني النسيان؟

من ضمن المعاني التي نجدها في القاموس لـ«الصفح»: «اعتبار الإساءة وكأنها لم تكن»، أي تجاهلها وعدم الالتفات إليها. سيكون للصفح هنا المعنى نفسه للنسيان: بالطريقة نفسها التي لا ندرك فيها كم الساعة لا ندرك وقوع الإساءة. ومع ذلك، هل يمكننا بالفعل اعتبار الإساءة وكأنها لم تكن؟ لو كنا نتخلى هكذا عن الثأر لأنفسنا، ألن يكون ذلك تجسيدًا للضعف؟ ألا يعني ذلك أننا لا نتحلى بالشجاعة في مواجهة الآخر؟

وبالعكس، يمكننا اعتبار أن في عدم الرد على الإساءة قوّة: نمتلك بكل بساطة القوة الكافية لعدم التأثر إطلاقًا بمن يريد أن يجرحنا. يمر هذا بنا لكن من دون أن يبلغنا. الفلاسفة الرواقيون يسمون هذا الضرب من اللامبالاة سموّ النفس.

أن تكون من ذوي النفس السامية، بحسب سينيكا في كتابه «عن الغضب» يعني حرفيًا امتلاكك لنفس عظيمة وقوية (باللاتينية magnus animus)، لا تتأثر بأي إهانة ولا تتسبب أي إساءة في معاناتِك. «من كبر النفس أن تزدري الإساءات»، يكتب؛ لكنه لم يمنع نفسه من أن يضيف: «الثأر الأكثر إهانة هو اعتبار المُسيء غير جدير بثأرنا» (عن الغضب، الكتاب الثاني، الفصل ٣٢، الفقرة ٣). يحصر هذا التوضيح على الفور كِبَر وسموّ النفس لمن أراد لنفسه ألا يتأثر كثيرًا بالإهانة بحيث لا يدركها: يعني هذا الشكل من عدم الاكتراث في الواقع الثأر بالتظاهر بعدم الثأر، بالرد على الازدراء

بازدراء أكبر منه.

النسيان ليس أكثر من كونه رفضًا للالتفات للإهانة والاهتمام بها واعتبارها وكأنها لم تقع لنا الأمر الذي نادرًا ما يحدث، أو هو لا يحدث أبدًا نسعي بالأحرى إلى التقليل من الإهانة، وإلتماس الأعذار للمُسيء، وأن نجعله غير مسؤول عن تصرفاته (باللاتينية Ex causa): لا يدرك ما يفعله، لم يكن يشعر بنفسه لحظة إساءته. ولو كان صحيحًا أن بوسعنا نسيان الإهانة فذلك وبكل بساطة لأنها لم تعد موجودة: لو كانت الإهانة قد وقعت ولم تعد موجودة فلن يتوفر أمامنا شيء للصفح عنه.

النسيان هو إذن قوة لكنه يختلف عن مَلَكة الصفح. في الواقع، حين نصفح نحتفظ في ذاكرتنا بسبب الصفح وندرك طبيعته خطأ، اعتداء، جرح من دون تجاهله ومن دون التخفيف منه. وحين نقول: «أنا أصفح عنك، الأمر لا يستأهل، لا شيء»، فعن أي شيء نصفح تحديدًا لا يعني الصفح نفي الخطأ أو الإهانة. «أصفح عن ما ارتكبته» وليس «لأنك لم ترتكب شيئًا من الأساس». لا يحدث الصفح إلا بسبب وجود خطأ وإهانة حدثتا بالفعل. ولن يكون للصفح معنى لو اختفى كل من الخطأ والإهانة مع الزمن وذابا.

الصفح لن يعني شيئًا أيضًا حين نقرر عدم الحديث عنه: «لا أريد أبدًا أن أسمع من يتكلم عما جرى، انتهى الأمر، لنقفل هذا الموضوع!». النسيان بناء على أمر، أو

العفو قسرًا بحسب تعبير بول ريكور «الذاكرة، التاريخ، النسيان» (La Mémoire,l'Histoire, l'Oubli)[142] ليسا إلا «ظلال عفو»: يمحو النسيان المتعمَّد الماضي. يمنع الرجوع إليه أو ذكره بأي شكل كان. وقد يتعلَق ذلك بحكايات شخصية ولكنه يتعلق كذلك بالتاريخ العام خصوصًا المرتبط بالحروب الأهلية. فلأجل إعادة السلام، تصدر السلطة قانونًا للعفو يكون من شأنه نفي الماضي عبر مسح أخطاء الجميع وتجنب الملاحقات، وهو ما حدث مع العفو عن أعضاء كومونة باريس[143] بعد تسع سنوات من قيامها، والعفو الخاص بوقائع التعاون بعد الحرب العالمية الثانية... مرسوم نانت[144] الذي أصدره هنري الرابع لإنهاء الحروب الدينية والذي ينص على: «أولًا ذاكرة كل الأشياء التي فعلها الطرف أو الطرف الآخر بداية من شهر مارس ١٥٨٥ حتى تولينا العرش (...) لن تنشط وستظل تلك الأشياء كامنة وكأنها لم تقع. ولن يُسمح أو يجوز الحديث عنها، وكذلك لن يُسمح بإجراءات قضائية أو ملاحقة من خلال أي محكمة أو سلطة قضائية أيًا كانت. المادة الثانية: لندافع عن كل أمورنا (...) من تجديد الذاكرة بشأنها (...) بعقاب المخالفين جزاء مخالفتهم حالة السلام وتعكيرهم السلم العام». لا يتعلَق الأمر بالصفح ولكن بتجنيب الذاكرة مثل هذه الحوادث المهولة: كان مفروضًا اعتبارها وكأنها لم تكن.

إذن لا يعني الصفح النسيان، وهو لا يوجد إلا لأننا

نتذكر ما ارتكب من خطأ.

ومع ذلك لو لم يطمس الصفح الماضي فهو ينفصل عنه ويحرر، في الوقت ذاته، مَنْ يصفح ومن يُصفح عنه. بوسعنا الاعتقاد بأن الصفح يعني إظهار الإنكار للذات أن تتوارى وتضحي لصالح الآخر. بالتخلي عن ثأرنا، نبدو وكأننا ننفصل عن ذاتنا لنلحق بالآخر. ويحررالصفح، في هذه الحالة، وبتركه للثأر، المُهان قبل أي أحد آخر كما تقول لنا حنة أرندت في كتابها «شرط الإنسان الحديث». من يصفح يستعيد نفسه من جديد ويشفى جرحه أو يصبر على ما فقده أكثر من كونه قد أنكر ذاته أو ضحى. هكذا يعبر رجل عجوز في فيلم No Country for Old Men للأخوين كوهين[145]: « تفقد أشياء أخرى في الوقت الذي تمضيه في السعي إلى استعادة ما أُخذ منك. وبعد قليل، يكون من الأفضل لك أن تتوقف».

وفي فيلم «Le Fils» للأخوين داردين[146]، يوافق أوليفييه الذي يدرب الأحداث من المجرمين على أعمال النجارة داخل مركز لإعادة التأهيل على تعليم فرنسيس هذه الأعمال؛ ثم نفهم من أحداث الفيلم أن هذا الصبي كان هو الذي قتل طفل أوليفييه الصغير. يريد أوليفييه الثأر. وتحين الفرصة ولكنه يتخلى عن ثأره ويصفح في النهاية عن فرنسيس حين يطلب هذ الأخير وصايته عليه، وكان لا يعلم أنه والد الطفل الذي كان قد قتله. يوافق أوليفييه على تحمل مسؤولية الصبي الشاب،

وأن يعلمه مثل ولد جديد يتولى تربيته. يقطع الصفح الصلة بالماضي ويفتح من جديد آفاق المستقبل.

في مسرحية سينا Cinna [147] لكورناي يقدم الكاتب نموذجًا للصفح كان سينيك قد حكى عنه من قبل في كتابه «عن الرّحمة De la clémence»[148]. في المسرحية يتواطأ سينا مع آخرين على موت الإمبراطور أوجيست. في الواقع، تمد إيميلي، التي كان أوجيست قد قتل والدها من قبل، يدها إلى سينا بشرط أن يثأر لها. لكن تُكتشف المؤامرة بفضل الوشاية وخيانة أحد المتآمرين. يعي أوجيست جيدًا في مسرحية كورناي أن خيانة سينا الذي كان يعتبره ابنًا له، ومخاتلة إيميلي التي كان يعتبرها هي أيضًا ابنة له، كانتا نتيجة لكل أفعاله التي اقترفها أثناء الحرب الأهلية للاستيلاء على السلطة: جرائم، ونفي بلا محاكمة، وكل أشكال التجاوزات. «تأمّل ذاتك، أوكتاف، وكفَّ عن الشكوى./ ماذا! أتريد أن تُرحم وأنت لا ترحم!» (IV, ٢): أوجيست، يخاطب نفسه باسمه الذي كان له قبل أن يصبح إمبراطورًا (أوكتاف)، يذكّر نفسه هكذا بتاريخه الدموي. وهكذا يقرر الصفح عن سينا بل ترقيته إلى قنصل.

بحسب حنة أرندت، يسمح الصفح لنا بالتخلص من «الموقف غير القابل للانعكاس» الذي تتسبب فيه أفعالنا ونتائجها، وأن يعيد مَنحنا نحن البشر الأحرار سلطة الفعل من جديد أي سلطة الابتكار التي تميز قدرة الإنسان على الفعل. بدلًا من أن ننغلق في فعل ماضوي

وأن نضطر إلى التصرف استنادًا إليه إلى ما لا نهاية، يُعَدّ الصفح بمثابة رد فعل يسمح لنا أن ننتقل من جديد إلى الفعل. لن يكون ثمة مؤامرات أخرى على أوجيست بعد فعله الذي تمثل في رحمته بسينا وكَرَمه تجاهه. نرى إذن أن الصفح يقطع الصلة بالماضي لكن من دون أن يمحقه: يفتح من جديد المستقبل ليس لكي يبدأ كل شيء وكأن شيئًا لم يكن من قبل، ولكن لأجل «بداية جديدة». هو ليس نسيانًا للذات ولكنه شرط لجماعة جَدَّدَت نفسها.

يكمن في فعل يصفح معنى المنح[149]، وباللاتينية donare/perdonare، وبالإنجليزية gift/forgive، وبالألمانية geben/vergeben. والصفح الحقيقي هو الذي نمنحه بغير شروط صفح نمنحه من طرف واحد حتى في حالة عدم طلبه؟ يكون هذا فيما يبدو مثل هِبَةٍ فعلية طالما أننا لا ننتظر شيئًا في المقابل وطالما أننا لا نهدف من ورائه إلى شيء. يصفح أوجيست في حين يتحمّل سينا باعتزاز مسؤولية فعله، من دون أي ندم وبثبات ينتظر العقاب. لكن هل يظل، مع ذلك، الصفح هِبَة غاية في التجرد من جانبه؟ اكتفى أوجيست بكل الدم الذي أُريق؛ لكن رحمته لن تكون إلا ظلًا للصفح لو لم تكن إلا «قساوة أصابها الوهن» كما يقول لنا سينيكا (عن الرحمة، XI ,I, ٢). وحين يعلم أن من كشف له المؤامرة هو نفسه كان خائنًا خائن خان الخائنين، يشعر أوجيست بغضب شديد يتصاعد داخله:

لم يكن أمامه أي سبيل آخر في مواجهة كل هذه الاعتداءات إلا أن يظهر كونه السيد، وذلك من خلال سيطرته على نفسه. ويعلن بسموّ «أنا سيّد نفسي وسيّد الكون» (سينا، الفصل الخامس). كان فعله مُجردًا لأنه لم يكن ينشد حتى السلام. وكانت زوجته ليفي قد نصحته بالرحمة باعتبارها نوعًا من الفطنة السياسية: طالما أن الصلابة قد ولّدت المؤمرات والخيانات، لنجرّب إذا العذوبة، وهكذا يوطد سلطته التي تواجه اعتراضات شديدة عبر الرحمة التي جعلت الجميع يعجبون به (الفصل الرابع، المشهد ٣). لكن أوجيست لم يكن يسعى لتوطيد سلطته على الآخرين: يستجيب صفحه لمصلحة عليا هي سلطته على نفسه. ولذلك يكون من أثره أن يولّد اعترافًا شديدًا بالفضل من جانب أولئك الذين أرادوا قتله.

بوسعنا الصفح لكل الأسباب الممكنة، لكن يظل الفعل حينها نفعيًا حتى لو كان يستجيب لهدف نبيل. ولو لم يعد إلّا فعلًا ليس له إلّا معنى واحد وغير مشروط فهو يظل فعلًا كريمًا وينتج آثارًا حسنة؛ الصفح يعني التبادل بين البشر، وهو، من جهة أخرى، يتم في الغالب بعد إلحاح. لكن ماذا يعني طلب الصفح؟

«سامحني»، نقولها لنبدو أكثر تهذيبًا حين ندفع أحدهم: «عفوًا»، نصرخ بها بشكل يقترب من قلة اللياقة وقد بدا علينا الغضب، لكي يفسحوا لنا الطريق. بالطبع ليس هذا المعنى الضعيف المقصود من الصفح حين

نتحدث عن طلب الصفح، سواء بلياقة أو قِلّه لياقة، من شخص ما جرحناه. الكلمة لها جلال عظيم وذات معنى عريض بحيث نُفضل عليها كلمة أخرى هي اعذرني أو أعتذر وهي أقل لياقة. تعد تلك الصياغات أقل جاذبية وهي بالكاد تنفي التهمة عنا، لو قدرنا أن «الاعتذار» يعني اعتبار الخطأ غير مقصود؛ وأن الخطأ الذي نعتذر عنه لم يكن خطأنا تقريبًا يوجد إذن في طلب الصفح إقرار باقتراف الإهانة أو الخطأ، اعتراف.

طلب الصفح يعني تبكيتًا للضمير وإبداء الندم لما فعلناه، والذي ندرك جيدًا إنه لم يكن يُفترَض بنا فعله. هو، على الأقل، مثل انحناء للروح: نطأطئ الرأس لتأكيد طلبنا للصفح في تذلّل. في القصص والروايات نجثو أو ننحني حتى نلامس الأرض. في نهاية قصة شارل بيرو، تنطرح الشقيقتان الشريرتان أرضًا عند قدمَي سندريلا «تطلبان منها الصفح عن أفعالهما السيئة التي عانت منها». وفي رواية «جاك القدري وسيده» جاك Jacques le fataliste et son maître[150] القَدَري وسيّده لديدرو، فإن ديز أرسيس الشابة، والتي صارت بالفعل ماركيزة، تطرح نفسها عند قدم زوجها في مشهد مؤثر وقد «ألصقت جبهتها بالأرض». وكان الماركيز قد علم لتوه كيف أن مدام دو لابومراي عشيقته السابقة قد ثأرت منه لأنه هجرها حين «هيأت» له بامتياز امرأة مثالية، من عائلة محترمة، بدت شديدة الوقار، فقيرة وغاية في الورع ليقع في

حبها في حين أنها لم تكن إلا بَغي حوّلتها لأجل هذا الهدف: أن ينجذب إليها ويتزوّجها. وحين يعلم الماركيز حقيقة من تزوجها يغادر بيته ويغيب لفترة من دون أن يقرر شيئًا وحين يقابل الماركيز من جديد تلك التي صارت زوجته يرجوها أن تنهض لكنها ظلت جاثية: «وبدلًا من أن تنهض، تقدمت إليه على ركبتيها، وكانت كل أعضائها ترتعش، كانت شعثاء، افصل جسدها عن منحنيًا ويداها مطروحتين على جانبيها. ترفع رأسها ثانية، ونظرتها معلّقة بوجهه ووجهها يفيض بالدموع».

الاعتراف بالخطأ يعني نصف الصفح كما يقال. هل يعني هذا أن نصف الصفح يملكه من يطلبه، والنصف الآخر يملكه من يمنحه؟ طلب الصفح يعني تقريبًا الحصول عليه مع الاقتناع الواضح، رغم ذلك، بعدم جدارة استحقاقه. من يشعر أنه اقترف خطأ يقدم عبر ندمه إشارة إلى أنه غيّر اتجاهه، وأنه رجع، رجع عن خطأه، وانه توجه ثانية نحو من أساء التصرف معه. متخلصًا من شره الذي اقترفه من قبل، يطلب من الآخر أن يُحِلّه منه بشكل نهائي. «آه! لو كان بوسعك قراءة أعماق قلبي لترى كيف صارت أخطائي الماضية بعيدة عني»، تقول الماركيزة لزوجها. للوهلة الأولى، يبدو مثل هذا التحول غير معقول. كيف يمكن للشخص الذي ارتكب الخطأ أن يصبح هو ذات الشخص الذي ندم عليه؟ سيد جاك الذي يسمع من فم مضيفتهم هذه القصة يشك فيه: «أسألكم يا مضيفتنا الرائعة ما إذا

كانت الفتاة التي تآمرت مع الشريرتين (أمها ومدام لابوميراي) هي نفس المرأة التي تتوسل والتي نشاهدها مطروحة عند قدمَي زوجها؟». يبدو التحول من شرير إلى طيب يندم على خطأه، كما لو أن ذلك الخطأ لم يقع منه ولا يعود إليه أمرًا غير مُرجّح.

ومع ذلك، اشتقاقيًا تعني كلمة الندم في المفردات اللاهوتية (باليونانية Metanoia): «تغيير جذري في الفكر». وبشكل عام يُعتقد بأن طلب الصفح فيه تصنّع، ويحدث نشدانًا للغفران. والحالة هذه، من يصفح يعتقد حقًا أن ثمة ندمًا: يساعد المتوسِّل على النهوض، وهكذا يلغي، بحسب بول ريكور، المساحة الشاسعة بين خسّة الخطأ وسموّ الصفح. بالطيبة والحب فيما يبدو «سندريلا (...) تُنهِض (شقيقتيها الشريرتين) وتقول لهما وهي تعانقهما إنها صفحت عنهما من صميم قلبها وترجوهما أن يبادلانها حبًا كبيرًا وللأبد». بالحب صفحت سندريلا عنهما لأنها لم تكن جميلة فقط بل طيّبة أيضًا؛ وشقيقتاها مع ذلك لا يمكن اعتبارهما شريرتين إلى الحد الذي يحول دون أن يطلبا منها الصفح. وفي «حكاية حب» Conte d'amour لديدرو، يخاطب الماركيز زوجته: «انهضي، يقول لها الماركيز بهدوء، صفحتُ عنكِ لحظة الإساءة ذاتها. أحترم زوجتي في شخصك، أنت شريفة وسعيدة وتصرّفي باعتباري أنا أيضًا كذلك، انهضي. أرجوك، زوجتي، انهضي وعانقيني؛ مدام لا ماركيز، انهضي، ليس هذا

مقامك؛ مدام ديز أرسيس، انهضي...». وحين ينهض من نال الصفح تنهض معه كرامته.

يبدو من يصفح أنه قد تسامح مع كل شيء. لكن كيف يمكن لسندريلا أن تصفح، فبالإضافة إلى الصفح تبدو أيضًا كريمة وتزوج شقيقتيها إلى رجلين معتبرين من رجال القصر؛ هنا يتعلق الأمر بتسامح مفرط، غفران يتجاوز الحد؟ كيف يمكن للماركيز أن يواصل حياته مع زوجته بدلًا من أن يحبسها في دير؟ في نسخة سندريلا التي كتبها الأخوين جريم[151]، كان الأمر يستحق العقاب: فقأت الحمامتان اللتان حطتا على كتفَي سندريلا أعين الشريرتين يوم زواجها. ولم يحتفظ المؤلفان ويتمسكا بما ورد في نسخة ألمانية أكثر قسوة من القصة حيث ترقص الشقيقتان وهما تنتعلان حذاءين بهما نار حامية حتى الموت! وفي قصة ديدرو يكتفي الماركيز بحبس حماته. لم يذكر ديدرو الحب ولكن الاحترام الذي يكنّه الماركيز للمرأة الشابة: هو لا يوقر البغي السابقة، لكنه يحترم زوجته في شخصها، تلك التي تحمل اسمه، والتي كان قد رغب بلهفة أن يتزوجها. حين يُنهض زوجته، يكشف لها ماهيتها، كما تقول حنة أرندت (شرط الإنسان الحديث)، بالتجرد تمامًا عن ما يُحتمل أن يكون عليه الشخص الذي نحبه، عن مميزاته وعيوبه وأيضًا عن نقائصه وتجاوزاته». يرتبط الصفح بقوة بفكرة مؤدّاها أن الشخص يساوي أكثر من أفعاله الماضية وأنه لا يُختزل في خطأ.

وما يجعل من الصفح هبة، سواء مُنح بطلب أو لا، ليس غياب عنصر التبادل فيه، ولكن كونه يمتد ليشمل العفو عن كل شيء. الصفح الخالص، بحسب التقليد الديني، يحمل معنى المحبة، من charis والتي تعني باللاتينية الإحسان. الصفح الخالص يغفر كل شيء مثله مثل المحبة التي «لا تنسب الشر لأحد، لا تفرح بالظلم، بل تفرح بالحق، إنها تستر كل شيء، وتُصدِّق كل شيء، وترجو كل شيء، وتتحمل كل شيء» (بولس، الرسالة الأولى إلى مؤمني كورنثوس، ١٣)[152]. أن الله ليس وحده فقط من يَعفو. على العكس، فعل العفو لا بد أن يتم تبادله بين البشر وهو الذي يمكّنهم، وبعده فقط،، من أن ينشدوا عفو الله عنهم». في فيلم Mission لرولاند جوفيه[153] والذي لعب بطولته روبرت دي نيرو مُجسّدًا شخصية رودريجو ميندوزا المرتزق تاجر العبيد. لم يكن بوسع البطل الصفح عن نفسه التي سوّلت له قتل أخيه، وهو يبارزه، بفعل الغيرة والغضب. ويقرر أن يفرض على نفسه كفّارة: يجرّ بالة ثقيلة جمع فيها سلاحه وعتاده – ويرمز ذلك من دون شك إلى ثقل الخطأ الذي اقترفه في حياته الماضية – خلال رحلة مضنية في الغابة الأمازونية ليلحق بإرسالية أقامها اليسوعيون. ويقوم أحد الأخوة من اليسوعيين المرافقين له وقد فاض شفقة أمام الاختبار الذي يفرضه رودريجو ميندوزا على نفسه بقطع الحبل ليخلّصه من هذا الحمل الثقيل. لكن لم يحدث شيء لأنه يلتقط

الحبل ثانية وفقط في نهاية رحلته يتخلّص منه: يتعرف عليه الهنود حيث كان هو من يأسرهم ليبيعهم كعبيد ويهددون بقتله، وبناء على أمر الزعيم، يقطع من كان يستعد لذبح ميندوزا الحبل بسكينته. لم يتحرر ميندوزا فقط من قتل أخيه، ولكنه يتحرر من كل ماضيه كقاتل. يضحك ويُعانق ويعاد دمجه في الجماعة البشرية. وفقًا لحنة أرندت، الصفح عمل جماعي يتعلّق بقرار حر خاص بالبشر الآخرين: توقف ميندوزا على الآخرين كي يعيد اكتشافه لذاته، ليصبح «الشخص الذي يمكن أن يشمله الصفح لهذا الاعتبار».

الصفح يعني التخلي عن الثأر، ولكن لأجل أن نتمكن من الصفح ربما يتعين أن نتملك القوة على الثأر. ففي الواقع، وكما يلاحظ نيتشه، «العفو خاصية من هم أكثر قـوة» (أصل الأخلاق وفصلها،II،١٠). لكن في مواجهة الظلم الذي يكابده الضعيف كيف له أن يتصرف في حال استبعاد امكانية الثأر؟ لن يتبقّى أمامه إذن إلا الخضوع، غاضب ربما ضد عجزه؟ يكنُّ جان فالجان كراهية ضد المجتمع الذي حكم عليه بالأشغال الشاقة مدة ١٩ عامًا بسبب سرقته رغيف خبز. يشعر بغضب شديد ضد المصير الجائر الذي لحق به حتى مع اعترافه بعدم أحقيته في سرقة هذا الرغيف، رغم جوعه ورغم بطالته. و«يتساءل ما إذا كان للمجتمع الحق في أن يحصر إلى الأبد رجلًا فقيرًا بين نقص وشطط. نقص يتمثل في عدم التحاقه بأي عمل وشطط في العقاب».

السخط هو سبب غضبه: «غضب ربما يكون جنونيًا وعبثيًا: يمكن أن نثور بالخطأ؛ لكننا لا نسخط إلا لو كنا نشعر بأن الحق معنا في جانب من الجوانب. كان جان فالجان يشعر بالسخط». (فيكتور هوجو البؤساء، القسم الأول، الكتاب الثاني، الفصل السابع). السخط وسيلة للتصرف في مواجهة الظلم الذي نكابده؛ نشعر بالجور المتمحور فقط على الذات والذي يمكن أن يمتزج بالحقد. ولكن لو سَخِطنا بسبب الظلم الذي يكون ضحاياه من هم أكثر ضعفًا على اختلافهم، يتجاوز السخط حينها الرغبة في الثأر؛ لأن الفرد يتجاوز نفسه؛ وعلى العكس، يظل الثأر بوجه خاص مسألة شخصية بين الذات وبين آخر.

يجعل روسو في كتابه إميل Emile أو عن التربية De l'education[154] (الكتاب الأول) من الشعور بالظلم «شعورًا فطريًا في قلب الإنسان». وهكذا يوجد ما يشبه الاضطرام الطبيعي، مبدأ حاضر داخلنا منذ الميلاد يتعلّق بسخطنا ضد من يهيننا، وهو ما يمكن أن نسميه القلب. وتتدعّم هذه الحساسية الأولية، بحسب روسو، عبر تجاربنا المتنوعة المرتبطة بالظلم بداية من الظلم الذي يحيف بنا فنعاقب رغم أننا لا نستحق العقاب. حينها نشعر بأننا محقون فيما يعترينا من غضب ونتأثر من الجور الواقع علينا ولكن هذه التجربة تجعلنا نتأثر بالقدر ذاته بالظلم الذي يلحق بالآخرين. هل يحدث ذلك بسبب الشفقة؟ نشفق في الواقع على ما يُصيب

الضحية من سوء، نتماهى مع من يعاني، نضع أنفسنا مكانه ونتخيل أن ما جرى له قد يجري لنا في ما بعد. ولكن عندما نسخط في هذه الحالة، يكون السبب في غضبنا هو ما وقع للآخرين، حتى لو كان الأمر لا يعنينا، وهنا لا نهتم إلا بالآخر. وهكذا يرفض روسو الظلم بشكل عام من اللحظة التي عوقب فيها بقسوة فترة مراهقته على كسره مشط في حين لم يكن هو من كسره: «هذا الشعور، المرتبط بي في الأساس، ترسخ عندي مُحررًا من أي مصلحة شخصية فقلبي يشتعل لمشهد أو حكاية يرتبطان بكل فعل ظالم مهما كان موضوعه أو مكان وقوعه كما لو كان تأثيره يشملني. حين أقرأ عن شراسة طاغية وحشي، وعن البشاعة الحادة لقسيس مخاتل، أتمنى أن أذهب لأطعن هؤلاء البؤساء ولو كان بوسعي أن أفعل ذلك مئة مرة لفعلت. (الاعترافات[155] Les Confessions، الكتاب الأول).

ومع ذلك، هل يكفي الشعور بالظلم لمقاومته؟

لو كان بوسعنا أن تثور ثائرتنا دفاعًا عن الفقير في مواجهة القوى، هل يكفينا التمرد بالكلام أو بالتخيل كما فعل روسو في شبابه. ألا يعني الاستنكار والسخط الالتزام بفعل شيء حتى لو كان ذلك في حدود وحتى يمكن تغيير الواقع غير المقبول؟ ألا يعني الاستنكار الاعتراض على الأقل على هذا العالم الظالم لو لم يكن بوسعنا تغييره؟ ألا يعني الاستنكار المقاومة إيجابية كانت أم سلبية؟ حين نتمرد على الظلم الواقع علينا أو

على الآخرين لا يكون التزامنا بذلك لذاتنا أو لبعض الآخرين، ولكننا نلتزم لأجل البشرية جمعاء. وبهذا الشكل لا يعني التمرد ثأر المحرومين. فكما يقول ألبير كامو «يوجد فقط تماثل مع المعنيين بالأمر واتخاذ موقف معهم. ولا تخص القيمة التي يتم الدفاع عنها الفرد وحده. لكنها لا بد وأن تتشكل، على الأقل، من خلال البشر جميعًا في التمرد يتخطى الإنسان نفسه ويركز في الآخر ومن وجهة النظر تلك يعد تضامن البشرية موضوعًا ميتافيزيقيًا». (الإنسان المتمرد L'Homme Revolté)[156]. ويعبر كامو عن هذه الفكرة بأسلوب موجز: «أنا أتمرد، إذن نحن موجودون». حين يتمرد العبد، وفقًا لكامو، يرفض وينقلب على وضعه: يتمرد ضد موقف يعاني منه حتى اللحظة ولا يقبل به، لنفسه أو لغيره، لا يقبل أن يعاني منه أي إنسان في نهاية الأمر وذلك باسم «الكرامة والجمال الذي يتقاسمه هؤلاء البشر»، وباسم طبيعة تخص الإنسان أو تخص الكائن الميتافيزيقي المتمثل في الإنسان. هو لا يدافع عن قيمته الإنسانية الخاصة به ولكنه يدافع عن القيمة الإنسانية عمومًا؛ هو يقاوم، كما يقول كامو أيضًا «لكي يوجِد ماهيَّتنا ويُبقي عليها». ما يبرر التمرد هو أنه يكشف «ما يوجد في الإنسان وما ينبغي الدفاع عنه دائمًا». عبر الثأر ندافع عن سلامة الفرد، وعبر التمرد ندافع عن البشرية.

---

141 Charles Perrault (١٦٢٨-١٧٠٣)، أديب فرنسي

اعتبر من كبار كتاب القرن السابع عشر واشتهر بحكاياته الشعبية المستندة إلى التراث الشفوي الفرنسي.

142 «الذاكرة، التاريخ، النسيان» La Mémoire,l'Histoire, l'Oubli، كتاب نشره بول ريكور عام ٢٠٠٠، وصدرت ترجمته إلى العربية عام ٢٠٠٩ بتوقيع جورج زيناتي عن دار الكتاب الجديد المتحدة - في بيروت.

143 كومونة باريس La Commune de Paris، حكومة بلدية ثورية أدارت باريس لأكثر من شهرين بداية من منتصف مارس ١٨٧١ وقامت نتيجة لخسارة نابليون الثالث الحرب مع بروسيا ودخول الجيش البروسي فرنسا ومحاصرته لباريس. وقد انتخب تسعون ممثلًا في هذه الكومونة وأعلنت حكمها على كامل فرنسا.

144 مرسوم نانت L'Édit de Nantes، أول اعتراف رسمي بالتسامح الديني قامت به دولة أوروبية كبرى وقّعه ملك فرنسا هنري الرابع في مدينة نانت في ١٣ أبريل ١٥٩٨ بعد خمسين عامًا من الصراعات الدينية.

145 فيلم أمريكي مقتبس من رواية للكاتب كورماك مكارثي تحمل عنوان الرواية نفسها، عُرض عام ٢٠٠٧ وحاز جائزة الأوسكار وهو من كتابة وإخراج الأخوين كوين (جويل ديفيد كوين وإيثان جيسي كوين).

146 «Le Fils" (الابن) فيلم فرنسي بلجيكي مشترك عرض عام ٢٠٠٢، سيناريو وإخراج البلجيكيين الأخوين

داردين (جان بيير داردين ولوك داردين).

147 سينا Cinna، تراجيديا كتبها كورناي، وعُرضت على المسرح في باريس عام ١٦٤١ ونشرت عام ١٦٤٣.

148 عن الرحمة De la clémence. نص كتبه سينيكا بعد وصول الإمبراطور الروماني نيرون إلى الحكم ليذكّره بفضيلة الرحمة.

149 Pardonner يصفح وDonner يمنح.

150 Jacques le fataliste et son maître (جاك القدري وسيده)، رواية للكاتب الفرنسي دنيس ديدرو كتبها في الفترة بين ١٧٦٤-١٧٨٠. وترجمت هذه الرواية إلى العربية بتوقيع حسن عبد الفضيل وصدرت في سلسلة آفاق عالمية التي تنشرها الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، ٢٠١٤) بعنوان "جاك القَدَري".

151 الأخوان جريم Les frères Grimm: يعقوب وفيلهلم جريم قاما بتجميع عددًا من القصص الشعبية الألمانية ونشراها في كتاب. وقد استغرقا في تجميع هذه القصص، بحسب منى الخميسي، التي ترجمتها إلى العربية عن الألمانية، أكثر من نصف القرن من عام ١٨٠٦ وحتى ١٨٥٧. أنظر: حواديت الأخوين جريم، ترجمة منى الخميسي، القاهرة، المركز القومي للترجمة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩.

152 اعتمدنا في ترجمة هذا المقطع من العهد الجديد على نسخة الكتاب المقدس، كتاب الحياة (الطبعة الخامسة، ١٩٩٤).

153 فيلم درامي تاريخي أخرجه البريطاني رولاند جوفييه وعرض عام ١٩٨٦ وحاز في السنة نفسها جائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي.

154 كتاب ألّفه روسو، يعد من أهم الكتب في مجال التربية، وصدر بعنوان إميل أو عن التربية Emile, De l'Education، ويعرض فيه روسّو لرؤيته التربوية من خلال قصة الطفل إميل ونشره عام ١٧٦٢. صدرت ترجمة من الكتاب إلى العربية بعنوان إميل والتربية أنجزها عادل زعيتر ونشرتها دار المعارف (القاهرة) عام ١٩٥٦.

155 كتاب الاعترافات Les Confessions، سيرة ذاتية لروسو كتبها بنفسه لتغطي ٥٣ عامًا من حياته حتى سنة ١٧٦٧. وقد صدرت عام ٢٠١٣ ترجمة حديثة من الكتاب عن المنظمة العربية للترجمة ببيروت بتوقيع خليل سركيس.

156 كتاب وضعه الكاتب الفرنسي ألبير كامو Albert Camus (١٩١٣-١٩٦٠)، ونشرت ترجمته إلى العربية بعنوان «الإنسان المتمرد» بتوقيع نهاد رضا، وصدر عن منشورات عويدات (بيروت).