

آلِفا نُوي

قَمَّات

التشابك

كيف يجعلنا الفن والفلسفة ما نحن عليه

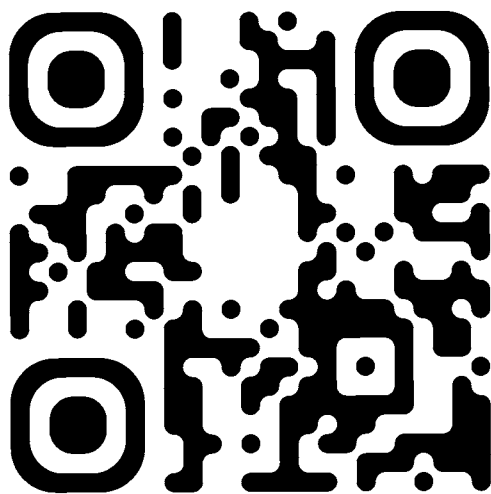
ترجمة: الحارث النبهان



آلفا نوي

التشابك

كيف يجعلنا الفن والفلسفة ما نحن عليه



سجل في مكتبة

اضغط! الصفحة

SCAN QR

الكتاب: التشابك، كيف يجعلنا الفن والفلسفة ما نحن عليه

تأليف: آلفا نوي

ترجمة: الحارث النبهان

عدد الصفحات: 272 صفحة

الترقيم الدولي: 978-614-472-279-4

الطبعة الأولى: 2024

مكتبة
t.me/soramnqraa

هذه ترجمة مرخصة لكتاب

THE ENTANGLEMENT by Alva Noë

Copyright © 2023 Princeton University Press

"All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the Publisher."

الناشر

دار التنوير

لبنان: بيروت - الرملة البيضاء - بناية بنك لبنان والخليج - الطابق الثاني

هاتف: 009611797434

بريد إلكتروني: darattanweer@gmail.com

تونس: 16 الهادي خفشة - عمارة شهرزاد - المنزه 1 - تونس

هاتف وفاكس: 0021670315690

بريد إلكتروني: tunis@dar - altanweer.com

موقع إلكتروني: www.daraltanweer.net

موقع إلكتروني: www.daraltanweer.com

آلفا نوي

مكتبة

t.me/soramnqraa

التشابك

كيف جعلنا الفن والفلسفة ما نحن عليه

ترجمة

الحارث النبهان



المحتويات مكتبة

t.me/soramnqraa

7	تمهيد
11	القسم الأول
13	1. الفن في العقل
28	2. تشابكات محلية
37	3. الرقص مُجسِّدًا
52	4. أنماط الرؤية
86	5. موقف الكاتب
109	القسم الثاني
111	6. المأزق الجمالي
131	7. أجسادٌ هَشَّةٌ
156	8. الأسلوب الوجودي
177	9. صوب علم جمال من أجل التشابك
202	10. إعادة توجيه ذواتنا
213	القسم الثالث
215	11. مشكلة التسرُّب
235	12. الطبيعة ما بعد الفن
243	شكر وتنويه
247	الهوامش

تمهيد

إن أردت رؤية شيء جديد فسِرْ في الدربِ نفسها كلَّ يومٍ.
مثل صيني

الحياة والفن متشابكان. غايتي في هذا الكتاب أن أتوصل إلى فهم هذه العبارة البسيطة، فضلاً عن استكشاف واستطلاع آثارها المدهشة ذات الأهمية الكبيرة^(١).

إن قلنا إن الحياة والفن متداخلان فنحن لا نقول فقط إننا نصنع الفن انطلاقاً من الحياة - إن شئنا القول، إن الحياة تزود الفن بالمادة الأولية - بل نحن نعني أيضاً أن الفن يشتغل على هذه المواد الأولية ويغيّرها. الفن يجعل الحياة جديدة. ونحن نصير في عالم الفن شيئاً مختلفاً. ومما له أهمية كبرى معرفة أن عالمنا كان على الدوام عالم فن.

ثمرة من ثمرات هذه المعرفة: الفن مهمٌ جداً. نحن لم نتوصل بعد إلى فهم الفن ومكانته في حياتنا؛ ولن نفهم أنفسنا حق الفهم إلى أن نعرف كيف نقدر ما في الفن من قوة توليدية، تغييرية، بل ما فيه من قوة اعتناق أيضاً.

ثمرة أخرى: بما أن الطبيعة البشرية هي مادة الفن، فإن ثمة أمراً خاطئاً حقاً في الكلام عن الطبيعة البشرية أصلاً. نحن أسئلة، لا إجابات؛ ونحن في هذا الأمر مثلنا مثل الأعمال الفنية. نحن ظاهرات جمالية. وحتى نفهم ذواتنا ونعرفها، علينا أن نخوض استطلاعاً جمالياً في تلك العملية الجارية التي هي الذات التي نكونها.

ليس من غايتي قول كلمة «لا» للعلم، ولا حتى للعلم الذي يدرس

البشر. فهدفه هو أن أقول «نعم» للفن ولأهمية الموقف الجمالي الذي يقيمه ويديمه.

أقاوم في هذا الكتاب نزوعًا ظاهرًا في جماعات فكرية كثيرة، وفي ثقافتنا الشعبية العامة، إلى التقليل من قدر الأسلوب ومن قدر الفهم الجمالي من خلال ربطهما ربطًا خاطئًا بالموضوعة من ناحية وبشيء أشبه بالمسرة الطبيعية (إن كانت ثمة مسرة طبيعية)، من ناحية أخرى. فإذا لم نتوصل إلى فهم للجمال يكون أفضل وأكثر غنى وأكثر قابلية للتصديق، فليس في وسعنا أن نأمل في تطوير إنتاج فهم كافٍ للكائن البشري.

الكائنات البشرية منظّمة على وجه العموم. وهي منظّمة خاصّة من خلال العادات والتقاليد والتكنولوجيا والبيولوجيا. هذا التنظيم هو ما يسمح لنا بامتلاك العالم وبالتلاؤم معه. ومن غيره، لا وجود لحياة بشرية، بل لعله لا وجود لأية حياة على الإطلاق.

لكن هذا التنظيم يضع لنا حدودًا، فهو يبقينا أسرى ويرسم لنا حدود ما نعتبره «عاديًا»، ويضع لحدسنا حدودًا. وما من سبيل إلى تخليص أنفسنا مرة وإلى الأبد من كل شكل من أشكال اللاحرية التي تجعلنا ما نحن عليه. بل إن أجسامنا نفسها، أجسامنا التي نفكر فيها من حيث هي عمليات كيميائية وعمليات عصبية، معدّة من أجل الانتظام والحفاظ على الذات. قد يبدو أمرًا خياليًا ورومانسيًا، أمرًا غير علمي، بل حتى أمرًا سخيفًا، الإصرار على أن للفن ولل فلسفة قدرة على عتقنا لا من واقع التنظيم جملة بل من أنماط بعينها، أنماط الوجود المعتادة التي تُكوّننا الآن. لكن هذا هو زعمي: الفن والفلسفة هما سيبلانا إلى إعادة تنظيم أنفسنا.

يهدف كل من الفن والفلسفة إلى نوع من البهجة والوجد، إلى اعتناق تام من الحالات التي تقيّدنا. الفلسفة تستهدف الأفهام؛ هذا صحيح. والفن يرمي إلى المسرة الجمالية. لا بأس. لكن هذه خصائص سطحية. فالفن والفلسفة يتطلبان منا إجهاد أنفسنا وصنع أنفسنا من جديد، جماعة وأفرادًا.

بعد فترة قصيرة من بداية عملي على كتاب عن الفن والطبيعة البشرية حمل بعد ذلك عنوان «أدوات غريبة» وصدر أواخر سنة 2015، سألتني واحد من أصدقائي إن كنت في سبيلي إلى التخلّي عن فلسفة العقل. فاجأني هذا السؤال. كان يبدو لي واضحًا تمام الوضوح أن مشكلة الفن: ما هو، وكيف يشتغل، ولماذا هو مهم، وسؤال التجربة الجمالية خاصة، وما هي - مشكلة مركزية في نظرية العقل. وفي هذا الكتاب، أحاول شرح ما يجعل الأمر هكذا.

آلفا نوي

بيركلي

أغسطس 2022

مكتبة

t.me/soramnqraa

القسم الأول

الفن في العقل

نجد في بداية التاريخ نصبًا استثنائية لفن عصر الباليوتيك. هذه النُصبُ مشكلة قائمة أمام نظريات تطوّر البشر كلها واختبارٍ دقيقٍ لصدقها.
ر. ج. كولينغود

العيش في التشابك

كتب كولينغود الكلمات الواردة أعلاه قبل نحو مئة سنة من الآن⁽¹⁾. إن التحدي الذي يطرحه واضح. إذا كنا نصنع الفن منذ فجر تاريخنا، فالفن ليس نتاجًا لذلك التاريخ بل هو واحد من صنّاعه. أحاول في هذا الكتاب أن أتعامل مع هذا التحديّ تعاملًا جادًا. قد لا يأتي الفن أولًا. وكيف له أن يأتي أولًا؟ لكنه وصل عند البداية وما كان ممكنًا للبداية أن تكون من غيره. ليس الفن شيئًا مضافًا، وليس مجرد تكملة ثقافية، بل هو جزء أساسي مركزي مما يجعل الثقافة ممكنة. وكما كتب كولينغود أيضًا: «الفن هو النشاط الأول للعقل، وهو النشاط الأساسي»⁽²⁾. هذا، في الوقت عينه، حكم في شأن الفن وحكم في شأن العقل: ليس الفن إضافة لاحقة إلى المخزون البشري، والعمل الفتي، (صُنعه واستخداماته)، متم إلى طبيعتنا الأساسية من حيث نحن كائنات بشرية. لعلك تظن أن العقل «البدائي» يجد أقصى تعبير طبيعي عنه في الغناء وفي الرقص! لكن المسألة ليست هنا. لا أعني القول إننا لم نكن نغني ونرقص منذ بداياتنا. لكن الفن أوسع كثيرًا من الرقص والغناء. فالفن

بمعناه الحقيقي نوع من التأمل والمقاومة. والفن سخرية. والفن، بكل ما فيه من حضور مادي واهتمام بالأشياء المادية، وبكل ما فيه من ارتباط بالصنع والبناء والفعل، وأيضًا بالغناء والرقص، نشاط أشبه بالفلسفة منه باللعب: هو شاق، وهو ذو متطلبات كثيرة. يهدف الفن إلى البهجة وإلى التحول. الفن يهزّ عوالمنا هزًّا.

كان كولينغود مقتنعًا بأن للتاريخ مكانة مركزية في عمل الفلسفة. لست أقوم ببحث تاريخي في هذا الكتاب. لكن ثمة أحجية شبه تاريخية كامنة في قلبه. فنحن نواجه منذ البداية أحجية مفاجئة في شأن الأصول. فكّر في هذا: نجد إقدامنا على تدوين كلماتنا أمرًا طبيعيًا؛ ونعلم كيف نفعل هذا. ولكن، كيف فعلناه أول مرة؟ بل كيف توصلنا إلى فكرة أن الكلام الذي هو جسدي متدفق، والذي هو مرتبط بالتنفس وبالعلاقات الاجتماعية، يستلزم نوعًا من الوضوح والبنية كي يكون قابلاً للتدوين كتابة؟ المسألة على النحو التالي: التفكير في أن الكلام يمتلك نوعًا من التعبير الأصيل يعني أيضًا التفكير فيه من حيث إنه مكّون من أجزاء، من أجزاء مجمّعة ومعاد تجميعها؛ أي إنه يعني التفكير فيه باعتباره قابلاً للتدوين. والظاهر أن فكرة قابلية اللغة للكتابة لا بد أن تكون قد وُجدت قبل اختراع الكتابة نفسها. فقبل وجود الكتابة، كان موجودًا بالفعل، موجودًا منذ البداية، «مسلك كتابي» أو «موقف الكاتب». (هذا موضوع الفصل الخامس).

ثمة معضلة مماثلة تنشأ عندما نلتفت إلى اللوحات والصور (هذا ما أتناوله في الفصل الرابع). ومثلما يقول لنا كولينغود إن علينا عدم نسيانه، فإننا نصنع اللوحات وندرسها منذ ما لا يقل عن أربعين أو خمسين ألف سنة، أي منذ الزمن الذي تدعونا الأسباب كلها إلى الثقة بأننا كنا موجودين على هذا الكوكب... أو حيوانات مثلنا تسكن العالم وتعيشه مثلما نفعل. ولكن، كيف تعلمنا أن نفعل هذا؟ كيف اكتسبنا القدرة على تأمل الأحوال التي نجد فيها أنفسنا بالقدر اللازم من الانفصال عنها بغية رؤيتها كأنها

ليست أكثر من مشهد أماننا أو لوحة قابلة لأن نجعلها ثابتة ولأن ندونها كتابة، أي لأن نصفها ونصورها؟ ما عادت هذه القدرة على النظر المنفصل عن الموضوع مدهشة لنا لأننا نعيش مع الصور واللوحات، ولأننا عشنا معها دائماً. نعلم كيف نستخدمها وكيف نفكر في العالم المنعكس فيها، العالم الذي تثبتت تلك اللوحات، العالم الملتقط فيها، حتى إن كانت قلة صغيرة منا فحسب قادرة على صنعها على نحو جيد تماماً. على أن من شأن هذا الميل إلى النظر نحو العالم وكأنه مُجسّد تصويرياً أن تكون مستحيلة الوجود، بل من شأنها حتى أن تكون غير ذكية حقاً، لولا حقيقة أن الموقف التصويري يسبق (بمعنى من المعاني) اختراع الرسم والتلوين، هذا إن لم يكن أيضاً ثمة توفر مسبق للقدرة على فهم الصورة.

تواجهنا هذه الأحجية المتصلة بالأصول حتى عندما نلتفت إلى مجالات في حياتنا يبدو للوهلة الأولى أن لا توطّط فيها للتقنيات كالرسم والكتابة، أو أية تقنيات أخرى. البشر كائنات تمارس الجنس. ولعلنا نظن أننا نبلغ، في حالة الجنس نفسه، نوعاً من مبدأ أساسي طبيعي. ذلك أن للجنس سماتاً، مثلما قد نفكر، نابعة من الجسد مباشرة وعلى الفور. تبدو علامات التهيّج الجنسي، كزيادة تدفق الدم وإفراز السوائل وانتفاخ الأنسجة وحتى طبيعة النشوة الجنسية نفسها، نقاطاً ثابتة من الناحية البيولوجية، وهي تبدو نقاطاً متماثلة لدى الناس في كل مكان وفي كل زمان. لعل الأمر هكذا. لكن الحرص واجب حتى في هذا الأمر. فالجسد في حد ذاته حامل للأسلوب وحامل للمعنى، بل إن خبراتنا الجسدية نفسها يتخللها ما قد تجوز تسميته «تصور المرء عن ذاته». وبما أن الجنس فعل نقوم به مع شخص آخر، فإننا نقوم به دائماً في ظل نوع من التصور الذاتي لمن نكون ولما نفعله مع الشخص الآخر أو ضمن صلتنا به. ما عاد ممكناً أن نتغاضى عن الثقل الاجتماعي وثقل التصورات في ما يتصل بالعلاقة الجنسية البشرية بأكثر مما نستطيع التغاضي عن ذلك في ما يتصل بحياتنا اللغوية. ما معنى أن يكون المرء شخصاً متكلماً، جسداً لغوياً، في غياب مشاركته

وفهمه معنى مساهمته في التواصلات اللغوية مع شخص آخر؟ طيلة زمن وجود الأجساد البشرية، على ما يبدو، كانت هذه الأجساد حوامل للمعنى الذاتي وللمعنى القائم بين الذوات (معبرًا عنهما من خلال ما ندعوه نمطًا أو أسلوبًا)، وهذا ما لا نجد انعكاسًا له في الفيزيولوجيا المحض. إذا، فالجنس أيضًا أمر نفعله أو نقوم به كأننا مستهلكون له، وكأننا مشاركون في ثقافة واسعة، ثقافة من أفكار وصور. فما الذي يمكن أن يغرينا بانتهاج طريقة مختلفة في التفكير؟ (يتناول الفصلان السابع والثامن، على التوالي، كلاً من الجسد والأسلوب).

تذكرنا هذه الأحجيات في شأن الأصول بمفارقة «مينو - Meno»⁽³⁾ التي وضعها أفلاطون. فحتى تتعلم أمرًا جديدًا، لا بد لك من التعرف عليه عندما تصادفه. إن كنت غير قادر على هذا، فينبغي أن تكون تعرفه أصلاً. وقد وضع أوغسطين مسألة مماثلة في كتابه «المعلم - The Teacher»⁽⁴⁾. فلا يمكن تعليم الطلبة أي أمر لا يدركون له معنى. أي إن الطالب هو الحكم، لا المعلم. الحل الذي يطرحه أفلاطون، وأوغسطين أيضًا، هو أن المعرفة موجودة قبلاً. ومهمة البحث والاستطلاع، أو مهمة المعلم، هي جعل ما نعرفه قبلاً معرفة باطنة يصير ظاهرًا.

والحل الذي أطرحه يشبه الحلين اللذين طرهما. فنحن في حاجة إلى النظر وإلى رؤية العالم من منظور منفتح بفعل الكلام وبفعل الكتابة، وبفعل القدرة على التصوير والتصور، وكذلك بفعل القدرة على الاجتماع، وذلك حتى نصير لدينا إمكانية لاختراع هذه الأمور أو للتوصل إلى امتلاكها. وهذا صحيح، لأن هذه الأمور، بمعنى من المعاني، موجودة لدينا دائماً. كنا دائماً، ولا نزال، مجموع الأمور التي هي نحن. هذا هو مكمّن قوة التحدي الذي يطرحه كولينغود. ولكن، هل هذا مما يمكن تصديقه؟

قد يكون من الأفضل القول إن حقيقة وجود نُصب الفن الباليوتيكي في حد ذاتها تعني أن علينا التوغل أكثر في الماضي، عشرة آلاف سنة كي

نصل إلى أي شيء مما يستحق اعتباره بداياتنا الحقيقية. فالفن، مثلما أفكر فيه، على الأقل، غير قادر على أن يكون شيئاً حاضراً وقت ذلك الفجر، وهذا لأنه أشد تعقيداً من أن يكون حاضراً وقتها. الرؤية، والرقص، والكلام، والجنس... نعم. لكن، ليس الفن. وسوف يتضح لنا أن هذه النتيجة يؤكد لها الاعتراف بأن الفن ينبغي أن يكون نتاجاً من نتائج الثقافة في حين أن تلك النشاطات الأخرى -الكلام والرقص والجنس والقدرة على الإدراك- نشاطات طبيعية. إن كنت تحسّ دواراً، فهذا لن يفيدك في استعادة توازنك. وأنت لا تستطيع العودة في الزمن خلفاً بالقدر الكافي. البشر ليسوا آلات، وليسوا بهائم أيضاً. نحن لا نؤدي ما نؤديه من أمور طبقاً للقواعد ولا نتيجة العادة؛ نحن نعيش طبيعتنا الجنسية التي هي غير قابلة للفصل عن بقية الأفكار والمواقف والقيم وما لدينا من إدراك لذاتنا. على نحو مماثل، نحن لا نكتفي بالنخير أو البربرة، بل نتكلّم، وعندما يكون هناك كلام فهو لا يقتصر على التواصل بل ينطوي على سوء التواصل أيضاً، ولا مفر أيضاً من وجود كلام يتناول الكلام؛ وثمة أيضاً مزاح وسخرية باستخدام المفارقات الكلامية. الفكرة هي أن الرؤية والرقص والكلام والجنس ليست أفعالاً بسيطة ولم تكن كذلك في يوم من الأيام: هي أفعال معقدة منذ البدء. (أو، في وسعنا أن نستعير صياغة شائعة ضمن بعض الدوائر الفلسفية: هي أفعال معقدة في الأصل وعلى الدوام). وهذا يعني أنها أفعال تساهم في الفن وأنها كانت تساهم فيه على الدوام، ومن خلال هذه المساهمة تصير هذه الأفعال ما هي عليه.

عند هذه النقطة، قد تكون الاستجابة متمثلة في القول إننا في حاجة إلى الرجوع في الزمن خلفاً أكثر من ذلك إذا أردنا أن نكون وجهاً لوجه مع الحيوانات الطبيعية، مع الأجساد الحية فحسب، أي مع الكائنات التي نحن هي حقاً وفعلاً. لكن هذا بدوره غير مجدٍ. وذلك أننا، نحن الهومو سابيان (الإنسان العاقل *Homo sapiens*) المنتمون من الناحية النفسية إلى عصرنا الحديث، هم الكائنات التي تتكلّم وتطهو الطعام وترتدي الملابس؛ نحن

نستخدم الأدوات ونصنع الصور. فهنا، تعيش طريقتنا المتميزة وتتبدى في العالم وسط هذا المخزون من التنظيم التقني البارع، تنظيم العقل البشري. وإذا ظننا أنه يكفي أن نبتعد كثيرًا عائدتين في الماضي على أمل التوصل إلى تفسير من نكون أو ما نكون، فسوف نضيّع أنفسنا.

وإنه لأمر شديد الإغراء أن نفكر في أننا نستطيع تمييزًا قاطعًا بين ما نفعله في المقام الأول، كأنه من فعل الطبيعة أو من فعل العادة، وبين طرائقنا التي هي في المقام الثاني، أي الطرائق التي نفكر فيها ونعيش تجربة أدائها. فأن نكون ذوي طبيعة حيوانية فحسب يعني، كما يقتضي التفكير، أن نؤدي أداءً جيدًا على المستوى الأول من غير أي مساهمة على المستوى الثاني. بالتالي، يُفهم معنى أن يكون الكائن حيوانًا، على أن هذا الكائن لديه نقصٌ بعينه عند مقارنته بواحد من الناس. وبالترافق مع هذا، يُنظر إلى طبيعة الكائن البشري على أنها ما يتشاركه عامة مع الكائنات التي هي «مجرد» حيوانات. لكن، فلنتناول الآن الاكتشاف الذي هو فكرتي الموجهة: في الكائن البشري يكون المستويان، أو المقامان، متشابكين، فما من وجود للمقام الأول من غير المقام الثاني، فضلًا عن أن الثاني يرتدّ راجعًا، أو نازلاً، ويؤثر في الأول. لا يعني هذا أن علينا أن نتخلّى عن التمييز بين الاثنين، لكنه يعني أنه ما من أمل يُرتجى من عزل «طبيعتنا الحقيقية» ضمن «جوهر» نشترك فيه مع الحيوانات فيصير ممكنًا تفسيرنا عن طريق البيولوجيا وحدها. نحن متشابكون، ونحن أنفسنا نتاجات لهذا التشابك.

أسبقية الضن

قلت في ما تقدم إننا كنا على الدوام، ولا نزال، الأشياء التي هي نحن. لكن من الأدق القول إننا أنفسنا حادثة أو واقعة. فعندما ظهرنا أول مرة (أيما يكن مكان ذلك الظهور)، فقد ظهرنا لا باعتبارنا كائنات ذات عادات فحسب، بل أيضًا باعتبارنا كائنات ذات عادات تتضمن عاداتها نفسها أفعال المقاومة الخاصة بها. هذا هو التشابك. فالأمور التي نعرفها أفضل معرفة،

الأمر التي تجعلنا ما نحن عليه - قدراتنا العقلية وشخصياتنا - مصنوعة من قبل الفن، أو من قبل الفن والفلسفة. إذًا، ذواتنا هي مادة الفن نفسها. ونحن نعيش في التشابك.

سأحاول جعل هذا الأمر أكثر وضوحًا.

أبدأ بحقيقة أن الحياة البشرية مكوّنة بفعل نشاط منظم. والنشاط المنظم هو ميدان العادة؛ وهو نشاط متقن ناطق بالذكاء، فضلًا عن جملة من قدرات إدراكية معقّدة أخرى، كالانتباه مثلاً. لكنه أيضًا نشاط ذو طبيعة أساسية، بمعنى أنه، في آنٍ واحدٍ، تلقائي وتأسيسي من حيث علاقته ببقية النشاطات والأهداف. الإرضاع الوالدي والكلام والمشي كلها أمثلة على النشاطات التي هي أساسية وتأسيسية معًا. وعادة ما تكون هذه النشاطات أيضًا نشاطات موجّهة بالأهداف⁽⁵⁾. تلعب التكنولوجيا دورًا خاصًا من حيث صلتها بالنشاطات المنظمة. وذلك أن الأدوات والتكنولوجيات ذاتها معتمدة على أن تكون مدمجة إدماجًا شديدًا بأنماط النشاط المنظم. وكل أداة أو تكنولوجيا، ثمة ما يوافقها من ميادين النشاط المنظم. وكثيرًا ما تكون النشاطات المنظمة متجمعة من حول نشاطات استخدام الأدوات وصنع الأدوات. الكتابة وقيادة السيارة مثالان جيدان على ذلك.

وجود الأدوات والتكنولوجيات والنشاطات المنظمة شرط سابق للفن، بل هو أيضًا شرط سابق للسخرية. لا يستهدف الفن مزيدًا من الأدوات أو التكنولوجيات ولا يستهدف تنظيمًا أفضل. بدلًا من ذلك، يعمل الفن مع هذه الترتيبات التأسيسية الاعتيادية ويصنع الفنانون فنهـم انطلاقًا منها. إذًا، فلنعد إلى الرقص الذي هو موضوع الفصل الثالث من هذا الكتاب. لا يرقص فنانون الرقص مثلما يرقص بقيتنا في الحفلات والأعراس، بل هم يأخذون فعل الرقص نفسه ويصنعون منه فنًا. وبدلًا من الاقتصار على عرضه أمام الناس، هم يكشفون عما هو، عن طبيعته، أي عن أنه نشاط منظم. وعلى هذا النحو، يعرضون أنفسهم أمامنا.

أو... فلنستخدم مثالًا آخر: التصويرية - صنع الصور واستخدامها

(في أي وسط من الأوساط، كالتصوير الضوئي أو الرسم بالقلم أو الرسم بالألوان أو الوسائط الرقمية، إلخ). وذلك أن التصويرية، في واقع الأمر، نشاط تواصل مستقر ومتجذر، وقد كان كذلك على امتداد آلاف السنين. نحن بارعون في استخدام الصور سواء أكان ذلك في المجال الشخصي أم في التعاملات التجارية. فلنفكر في صور السيارات التي تعلن عنها الشركات، أو في صور الدجاج والبروكولي التي يعرضها السوبر ماركت في نشرته الأسبوعية، أو في صورة الجدة الموضوعة على رف الموقد، أو في صور السيلفي التي نلتقطها معًا في مباراة لكرة القدم، وذلك فضلًا عن فيض الصور المتدفق أمامنا عبر وسائل التواصل الاجتماعي وغيرها. تحمل هذه الصور رسائل ظاهرة أو باطنة، ويكون معناها ومحتواها وما تظهره مؤكدًا (عادة) بفعل هذه الرسائل التي ترافقها. نادرًا ما نكون في حاجة إلى التفكير مرتين - لا يكاد يكون في هذه الصور، ما يستلزم التفكير فيه مرتين عندما تأتينا كي ندرك ما تعرضه علينا أو ما تقوله لنا. على أن الفن التصويري أمر مختلف عن ذلك تمام الاختلاف. ليس الفنان مساهمًا فحسب في اقتصاد صنع الصور، بل هو متأمل فيه، أو كاشف له، وهو يضعه موضع العرض. (ملاحظة: قد لا يكون هذا كل ما يفعله الفنان التصويري، تمامًا مثلما يكون مصمم الرقصات مهتمون بما هو أكثر كثيرًا من الرقص في حد ذاته. فعلى سبيل المثال، يكون الفنانون من مختلف الأنواع، مصمم الرقصات والرسامون خاصة، مساهمين في ثقافة فنية؛ وفي كل حالة تقريبًا، يستهدف الفن فنًا آخر).

من هنا، تكون الممارسات الفنية مرتبطة بصنع النشاطات، بالفعل البشري وباستخدام الأدوات، لأن هذين الأخيرين شرطان مسبقان للفن ويشكلان الأرضية التي تنبثق منها صيغ الفن المختلفة أو وسائظه المختلفة وتقوم بعملها عليها. يصنع مصمم الرقصات الفن من الرقص، ويصنع الفنانون التصويريون الفن من استخدام الصور. وأما الكتاب الأدبيون فهم، من ناحيتهم، يصنعون الفن من المواد الأولية المعطاة بفعل الحقيقة

الواقعية الأساسية التي مفادها أن الكائنات البشرية تنظم أنفسها، أو تجد نفسها منظمة، من خلال الكلام والإخبار والكتابة. على أن الفن في حد ذاته ليس «نشاط صُنع» فحسب. فالفنانون لا يصنعون الأشياء بغية تجاوز التكنولوجيا أو التصنيع، ولا لأنهم قادرون على فعل ذلك على نحو أفضل أو على نحو يكون أشد «إثارة للبهجة من الناحية الجمالية». هم يصنعون الأشياء، في آخر المطاف، لأننا صانعون، أي لأننا كائنات تتخذ حياتها شكلاً من خلال الأشياء التي تصنعها ومن خلال الطرق التي تجد نفسها من خلالها منظمة إلى حد كبير نتيجة ما فعلته أو نتيجة ما صنعته. فمن خلال الصنع، ومن خلال إظهار ما تعتبره صنائعنا أموراً مفروغاً منها، يضعنا الفن «في واجهة العرض». وهو يفعل هذا بطرق تغيّرنا وتحرّرنا، في آخر المطاف، من قيود العادة ومن قيود الشخصية والطبع.

فكيف يكون هذا؟

هنا ما يُظهر على نحو أكثر جلاء ما أدعوه تشابكاً.

يرتد الفن راجعاً ويغير الحياة التي هو (الفن) تمثيل فني لها⁽⁶⁾. ولنأخذ حالة تصميم الرقصات مثلاً على ذلك. كيفية رقص الناس في أيامنا هذه عندما يكونون في حفلات زفاف أو في نوادٍ؟ إنها كيفية متشكلة بفعل صور الرقص التي تأتيتهم من خلال فن تصميم الرقصات. وذلك أن رقصنا، رقصي ورقصك، يتضمّن فن الرقص، وإن يكن ذلك تضمناً غير مباشر⁽⁷⁾. وعلى مر الزمن، وتتابع الأجيال، يأخذ التشابك بين الرقص وفن الرقص مفعوله. ليس التشابك كبيراً إلى حد يُمحى معه تماماً الخط الفاصل بين فن الرقص، أو فن تصميم الرقصات، وبين ما نفعله في الأعراس. لكن ذلك الخط نفسه يصير الآن مشكلة ويصير مصدر حيرة وتساؤل. ثمة مثال مأخوذ من التاريخ الحديث لفن الرسم: فكّر في التبادل الخصب، في مدارس الفنون وفي عالم الفنون، بين ما يسمى «فنوناً جميلة» وبين الفنون التجارية، وذلك في فترة أواسط القرن العشرين (على سبيل المثال، باوهاوس، ووارهول)⁽⁸⁾.

ما أجادل فيه، وما آمل في إثباته في الفصول اللاحقة التي تناول الرقص وفن الرقص، والرؤية واللوحات، والكلام والكتابة، والجسد أيضًا، هو أن التكنولوجيا هي نمط وجود التنظيم؛ وهي أرضية للعادة. التكنولوجيا ثقافة. لكن الفن (مثلما أفكر فيه هنا) ليس «مزيّدًا من التكنولوجيا»، وهو ليس «مزيّدًا من الثقافة». الفن يرفض الثقافة من خلال تشويشه على مسار اشتغالها المعتاد. بهذا المعنى، يحرّرنا الفن من الثقافة. وهو يفعل هذا من خلال كشفنا أمام أنفسنا (يعرض أمامنا الطرق التي نحن منظمون بها من خلال التكنولوجيا وعادات الصنع)، ومن خلال فعل ذلك بطرق تزوّدنا بالموارد اللازمة للمضي قدمًا بطريقة مختلفة. فالفن يشعّ أمامًا ويرتد خلفًا ويفسد تنظيم ما هو منظم، فيسمح، آخر المطاف، بإعادة تنظيم الحياة التي هو تمثيل لها وردة فعل عليها. هذا التشابك بين الحياة واللاحية، بين التكنولوجي والتأملي، أي هذا العمل «التخريبي» الذي يقوم به الفن، يصير أساسيًا للحياة نفسها أو، على الأقل، أساسيًا لشكل حياتنا البشرية المتميزة عن كل حياة أخرى⁽⁹⁾.

الأمر الذي يتعيّن علينا أن ندركه إدراكًا جيدًا، وعلى نحو ما نمتنع عن فعل ذلك، هو أن التكلّم والرؤية مشكلتان بالنسبة إلينا لأنهما نشاطان منظمّان يحكمان من غير قبول من جانب المحكوم، إن كان لنا استخدام هذا التعبير. هذه الحقيقة هي ما يفسّر الحاجة المحسوسة إلى فن بصري وفن لغوي، وإلى الفلسفة أيضًا. نحن كائنات تتصرّف بموجب العادة، لكننا لسنا مقتصرين على ذلك. نحن كائنات تقاوم العادة، مثلما أشرت أعلاه، مقاومة نشطة على الدوام أو، على أقل تقدير، تضع عاداتها موضع تساؤل. نحن غير محكومين بقواعد تحدّد لنا كيف نتكلّم أو كيف نخبر العالم المادي، ولا حتى كيف نخبر أجسادنا. لكن ثمة قواعد، وهي قواعد تثير ضيقنا.

السخرية، مثلما يتضح، شرط مسبق للكلام المباشر مثلما أن الكلام المباشر شرط مسبق للسخرية. يعني هذا أنه لا يمكن وجود استخدام

مباشر للغة واضح لأية غاية على الإطلاق، إن لم تكن هناك أيضًا إمكانية التكلّم بلغة لعب أو هدامة أو متسائلة. الفكرة هنا ليست عارضة، بل هي في صلب الفهم. فمن شأن شكل من أشكال الحياة اللغوية لا يتيح أي حيز للعب اللغوي أن يكون بعيدًا بعدًا جذريًا عن حياتنا البشرية وعن لغتنا البشرية. فإمكانية السخرية، بالنسبة إلينا، شرط لإمكانية الأشياء التي نفعلها بالكلمات، شرط لتلك الإمكانية نفسها. ويمكن لنا القول، مثلما قد يقول بعض الفلاسفة، إن السخرية شرط مسبق متعالٍ من شروط حياتنا معًا.

فلنقارن بين زعمي هذا وبين ما طرحه الفيلسوف دونالد ديفيدسون من أن على الحيوان، حتى تكون لديه قناعات، أن يمتلك تصوّرًا عن تلك القناعات، ولا يمكن أن يمتلك الحيوان ذلك التصرّو، إلا إذا امتلك فهمًا كاملاً للمعنى الحقيقي والرائف؛ وهذا لأن القناعة ليست مجرد سجل لما هي الأشياء عليه بل استجابة وموقف، وهذا ما يطرح على الدوام سؤالًا عما إذا كانت الأشياء مثلما يُعتقد أنها هي⁽¹⁰⁾. رأى ديفيدسون أنك في حاجة إلى لغة كي تكون لديك الموارد اللازمة لتشكيل هذا النوع من الإدراك الغني للاعتقاد، وهذا ما جعله يرى أيضًا أن الحيوانات غير اللغوية ليس لديها قناعات. هذه طريقة استفزازية، ولعلها مفرطة القوة، للتأكيد على نقطة أقل منها استفزازًا: ما من شيء في حياة الحيوانات غير اللغوية يوحي بأنها ينشغل بالها بما إذا كانت قناعاتها صحيحة⁽¹¹⁾. هذا أمر لا يقلق وجودها ولا يشير فيه أي اضطراب.

سأحاول الآن بيان أن المرء، كي يكون واحدًا ممن يستخدمون اللغة، عليه أن يكون حساسًا إزاء جملة واسعة من المتطلبات (هي ما يدعونها متطلبات معيارية ذات صلة لا بسؤال «كيف نتكلّم؟» وحده، بل أيضًا بسؤال «كيف ينبغي أن نتكلّم؟») التي تجعل لزامًا علينا أن نمتلك قدرة النفاذ إلى شيء نمتلك قدرة النفاذ إليه في واقع الأمر، ألا وهو الكتابة بصفتها نظامًا مقوّنًا لتمثيل ما نفعله عندما نتكلّم⁽¹²⁾. وعلى نحو مماثل، فإن التصويرية (وهي ما ننظر فيه في الفصل الرابع من هذا الكتاب) طريقة

للعمل مع ما نراه وللتفكير فيه على نحو حساس لمقدار ما يشتمل عليه فعل الرؤية عندنا من هشاشة وإشكالية. من هنا، بهذه الطريقة وبطرق أخرى، نصير مدركين أن الحقيقة تفترض السخرية، وأن الحياة تفترض إمكانية الفن، أو أنها شرط مسبق له، على أقل تقدير. نحن نصنع الفن انطلاقاً من الحياة؛ هذا صحيح. لكن، ومثلما نفهم الآن، نحن أيضاً نصنع الحياة انطلاقاً من الفن. الفن واحد من الشروط الأولية للحياة. الفن لا يأتي أولاً... لا يأتي أولاً بالمعنى الزمني. لكن الفن لا يأتي لاحقاً. ما من تكنولوجيا للصور وما من تطبيق لكتابة التواصل اللغوي من غير فن. وإذا استعرنا أسلوب تعبير مؤرخ الفن ويتني ديفيس نقول، إننا، نحن أنفسنا، لا نرقى إلى مستوى التفكير والوضوح البصري والوضوح اللغوي إلا عندما نرقى أيضاً إلى مستوى الرسم والشعر والفلسفة⁽¹³⁾. فالفن شرط لإمكانية وجود حياتنا مثلما نعرفها.

ومن وجهة نظر التشابك، والعيش في التشابك، فإن كلامنا وبصرنا ورقصنا وأجسادنا والجنس أيضاً يتبدى لنا بالفعل أن الفن يغزوها ويتخللها. ليس في مقدورنا إخراج الفن والفلسفة من تجربتنا الأساسية في الحياة. فلا بد للمرء من العودة إلى زمن متخيل ما قبل التاريخ كي يعيش تجربة غير متشابكة بهذه الطرق وغير متشابكة من جديد بكل من الفن والفلسفة.

جنة عدن

كلمة وجيزة أخرى في هذا الأمر، في تاريخنا المتخيل ما قبل التاريخ. «في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله»⁽¹⁴⁾. تلتقط هذه العبارة المأخوذة من الكتاب المقدس الفكرة المطروحة هنا. مع الكلمة، يكون كل شيء معطى. وذلك أن الكلمة تفترض الأمر كله، أي الكلمات كلها، وكذلك كل تفكير في ما تعنيه الكلمات وكل الرجاءات والأعذار، لكنها تفترض أيضاً تلك العلاقات والقصص الخاصة بالحياة

وبالموت. تبدو هذه الفكرة الواردة في العهد الجديد متوقّعة تمامًا في تفاصيل سفر التكوين. فأدم مصنوع ضمن علاقة مع الله، ثم تظهر حواء، وتظهر الأفعى، وتظهر الحيوانات الأخرى كي لا يكون آدم «وحيدًا». الشرط الاجتماعي واحد من شروط العشرة الاجتماعية حتى إن كان أيضًا، قبل فعل العصيان العظيم، حالة سذاجة طفولية. لكن تلك القزمة الواحدة من التفاحة جعلت البراءة تضيع وأعلنت بداية الحياة الشاقة الأكثر نضجًا، حياة من المحن والصعوبات، أي الحياة التي نعرفها جميعًا. كان فعل العصيان هو ما جعل آدم وحواء في نزاع مع الله الذي يتكلّم إليهما ويعطيهما أوامره مثلما يفعل أب، أو مثلما يفعل شخص؛ ثم إن فعل العصيان هذا هو الذي كان أول ما أعطاهما «إدراك الذات». فبعد عصيانهما الله، اختبأ منه وحاولا التهرب من الانتقاد وراحا يلومان الأفعى ويلوم كل منهما الآخر. الآن، صارا يعرفان كلاً من الخجل وقرينته الشهوة، وكذلك صارا يعرفان وشوك الموت.

نستطيع رؤية أن آدم وحواء خرجا من جنة عدن شخصين متكوّنين تكوينًا تامًا، مدرّكين ذاتيهما، مدفوعين بحوافزهما. ما كان ينقصهما شيء مهم مما يمكن أن ندعوه مجتمعًا أو مدنية؛ لكن مجتمعهما كان مؤلفًا من شخصين اثنين. ما كان ينقصهما شيء غير مزيد من الأطفال. وبطبيعة الحال، أتى إنجاب مزيد من الأطفال بأول جريمة قتل، قتل هابيل على يد قابيل. لكن، ومع أنها حادثة جديدة من نوعها، فقد كانت تلك الجريمة الأولى، وكذلك شكلها وإمكانيتها، حاضرة حضورًا قبليًا في المشهد الأخلاقي والانفعالي الذي نشأ بالفعل لحظة الطرد من الجنة.

قد يعترض أحد على القصة التوراتية اعتراضًا قائمًا، بالتحديد، على أنها تزيّف ما كان بالتأكيد إنجازًا من إنجازات الارتقاء الطبيعي منذ زمن بعيد، وما كان كذلك ارتقاءً ثقافيًا جرى على امتداد عشرات آلاف السنين. على أن هذه القصة، قصة آدم وحواء، تبدو كأنها تلتقط حقيقة أن بني البشر ليسوا نظامًا عضويًا اكتسب الوعي في وقت لاحق، وهذا ما لا تستطيع

التقاطه أي قصة عن الارتقاء؛ إلا أنها تمثيل منفرد للوعي بوجوه كلها، الاجتماعي واللغوي والنفسي الأخلاقي، منذ البداية. («فردانية ديناميكية» إن استخدمنا عبارة هيرلي⁽¹⁵⁾).

لا أظن أننا نشتط كثيرًا إن لاحظنا أن الفن ماثل في ثنايا سفر التكوين كلها. الله هو الصانع، هو الفنان، ونحن صنيع يده. وسفر التكوين سرد لقصتنا، سرد بطريقة نفهمها، أي إنه قصتنا نحن لا كما يرويها الله بل كما نرويها بأنفسنا. يعني هذا أننا صرنا نفهم أنفسنا طبقًا لقصة ابتكرناها بأنفسنا واختلقنا فيها أصولًا لنا.

ومما يستحق الملاحظة أن هذه القصة البسيطة التي لا يتجاوز طولها بضع فقرات قصيرة، تتنبأ بجوانب بعينها مما سيصير في ما بعد معروفًا في الفلسفة باسم «مشكلة العقل / الجسد». كان بعض المفكرين المسيحيين الأوائل يجادل في أن الرغبة الجسدية واحدة من عقابيل السقوط من الجنة. لكن، وبما أن ما من شيء يحدث من غير سبب وجيه، ولما كان كل شيء يحدث يكون آتيًا من الله، فلا بد أن تكون الرغبة الجسدية أمرًا وجيهاً، أمرًا حسنًا. وهي أمر وجيه، حسنٌ وطبيعي، لأنها، على وجه التحديد، شيء علينا أن نقاومه وأن ننكره. يحتل هذا النوع من التفكير المسيحي موقعًا هو سلف مذهب المادية الطبيعية. الدافع الجنسي دافع فطري، ولا بد لنا من التعامل معه. لكن ثمة مفكرين آخرين، يمكن القول إنهم أتوا بعد ذلك وإن أوغسطين كان واحدًا من أبرزهم، لديهم صورة لا سبيل بموجبها إلى أي استبعاد مباشر واضح لحاجتنا أو رغباتنا أو إلى أي تعداد مباشر لحاجتنا أو مسراتنا أو دوافعنا، انطلاقًا من شرطنا الطبيعي. فبحسب أوغسطين، كان الحب والزواج مقدّرين لنا أصلًا منذ أن كنا في جنة عدن⁽¹⁶⁾. لقد كان السقوط من تلك الجنة نتيجة العصيان، وعقابنا (مثلما يراه أوغسطين)، هو تشويه وقسر للإرادة ينجم عنهما أن الجنس والحب والزواج كلها لم تعد حقوقًا مكتسبة بالولادة لا تثير أية مشكلات، بل صارت أمورًا صعبة لا بد لنا من العمل عليها لمحاولة إنجازها. وفي نظر أوغسطين، يكون

التضارب نفسيًا، لا جسديًا؛ وهو غير قابل لإرجاعه إلى شرطنا الجسدي. إرادتنا مشوّهة ونحن الآن في خلاف مع أجسادنا ذاتها. الضعف الجنسي من ناحية، و«الاحتلام الليلي» من ناحية أخرى دليلان على أن ما من سيطرة لنا على ما نفعله وعلى أننا لسنا في تناغم مع ذواتنا. هذا نصيبنا، وهذا عقابنا. لقد فقد العقل والجسد ما كان بينهما من تكامل في جنة عدن. ما يهمنا بالنسبة إلى غاياتنا هنا هو أننا سنكون في حاجة للعودة إلى أيامنا الأولى في الجنة كي نعثر على ذواتنا التي كانت قبل أن يزودنا التشابك بما يلزم لأن نصير ما نحن عليه الآن: بشر بكل ما في الكلمة من معنى. هذه ليست إلا طريقة أخرى للقول إن الكائن البشري لم يكن موجودًا قبل التشابك.

تشابكات محلية

لا يستطيع الفنان ولا يجوز له أن يعتبر أي أمر من الأمور مفروغاً منه، بل عليه أن ينفذ إلى قلب كل إجابة ويكشف السؤال الذي تخفيه.

جيمس بولدوين

تلقى الفكرة القائلة إن الطبيعة والثقافة متشابكتين قبولاً واسعاً لدى كل من الأنثروبولوجيين وعلماء الإدراك، بل تكاد تكون فكرة مبتذلة. فما يجعل لنا خصوصية (بحسب تعبير بويد)، أو ما يكون مفتاح نجاحنا (بحسب كلمات هنريش)، ليس ما هو في داخلنا، أي ما في عقولنا، بل تلك الأساليب التي تعلمناها كي نتعاون واستراتيجيات الذكاء الموزَّع التي أتقناها، وما لدينا من أدوات وتكنولوجيات⁽¹⁾. ففي حد ذاته، ليس الفرد البشري أكثر من قرد عارٍ يُستبعد أن يحقق نجاحاً يفوق ما يحققه طفل رضيع إن قذفنا به في صحارى أستراليا أو في أدغال أميركا الجنوبية. وأما عندما يكون مرتدياً ملابسه، مجهَّزاً، مدرَّباً، مسلحاً بثقافة الجماعة، مصحوباً ببشر آخرين، فهو يصير كائنًا لا يُقهر. نحن سادة الأنواع كلها، لكن هذا ليس لأنني ذكي جداً أو لأنك ذكي جداً. إنه اشتغال الـ«نحن» القادر على تفسير ما يحققه البشر من نجاح تكيفي⁽²⁾.

هذه الفكرة القائلة إن الإنسان نوع من «إنسان آلي طبيعي» [المقصود هنا بتعبير «إنسان آلي» هو ما نراه في القصص والأفلام من كائنات حيّة تتمتع بقدراتٍ خارقةٍ لأن بعض أجزاء أجسادها ميكانيكي، أو لأن ثمة كمبيوترات مزروعة فيها]؛ وإننا نتاج ما قد تجوز تسميته تشابكا بين الطبيعة

البشرية والابتكار البشري مثلما يقول فلاسفة كثر من بينهم دونا هاراواي وأندي كلارك، هي فكرة مركزية بالنسبة إلى ما أدعوه «التركيب الجديد»⁽³⁾. أنجزت البيولوجيا الحديثة قدراتها التفسيرية القصوى وأنجزت وصف الحياة وتنوعها وأصولها، وذلك بفضل «التركيب الأصلي» أي الدمج بين الارتقاء الدارويني وبين علم الوراثة الذي جاء به ماندل، وأيضًا بعون من البيولوجيا الجزيئية الحديثة التي ظهرت أواسط القرن العشرين. أما إذا أردنا تفسير العقل البشري، فثمة كثيرون ممن يعتقدون الآن أننا في حاجة إلى «تركيب جديد» أي إننا في حاجة إلى الجمع بين البيولوجيا، كما نفهمها، وبين نظرية الارتقاء الثقافي. ذلك أن ظاهرة الانتقاء الثقافي، وأنماط المشاركة الثقافية والتغيير والتحول الثقافيّن، لا المورثات أو الانتقاء الطبيعي، هي ما تفسر ظهور الإنجازات المعرفية التي ينفرد بها البشر؛ وهذه عملية لعلها بدأت، مثلما ذكرنا سابقًا، منذ قرابة مئة ألف سنة. فالثقافة، التي هي أشبه بطبقة تأتي فوق طبقة البيولوجيا، هي القادرة على تفسير كيف صرنا بشرًا.

لست أقلل من أهمية هذا الترتاب بين البيولوجيا والثقافة⁽⁴⁾. لكنني أستهدف في هذا الكتاب ظاهرة مختلفة. ففي حين أن هذا النوع من التشابك «مؤنسن» من أجل أغراض التفسير العلمي، فإن التشابك الذي في ذهني أكثر جذرية، وهو يشدنا في اتجاه معاكس ويرغمنا على الإقرار بحدود ما نستطيع استخدام العلم لتفسيره.

أكرر قولي إن الحياة البشرية منظمة. وفي وسعنا تركيز انتباهنا على تنظيمها عند مستويات مختلفة. فعلى سبيل المثال، في وسعنا أن ننظر إلى تنظيم الخلايا، أو إلى أنظمة كبيرة تعمل في الجسد (من قبيل منظومة الدوران، ومنظومة التنفس، ومنظومة المناعة). بل من الممكن اعتبار الجسد البشري منظومة مادية وأن ينصب اهتمامنا على أساليب اشتغال الفيزياء عليه واشتغالها ضمن نطاقه.

أو يمكن أن نفكر في مستوى التنظيم الذي ندعوه «العادات»⁽⁵⁾. فمهما

تكن الصعوبة التي نواجهها في اكتساب ما لدينا من مهارات -مهارات من قبيل الحركة واللغة والقراءة والكتابة، وغير ذلك- فهي تتخذ هيئة عادات بينما تكبر. الأمر المميز في العادة هي أنها ميل إلى الفعل أو الأداء، إلى التحرك أو الاستجابة، وإلى اتخاذ موقف من أمر من الأمور؛ وهذا هو الميل إلى التجميع أو الرؤية أو التصنيف ضمن مجموعات، أو حتى الإحساس، الذي يفعل فعله من غير قيد، وكأنه يتصرف من تلقاء ذاته. فالعادات مُمكنات وعقبات في آنٍ واحد، وهي طرق نجد أنفسنا، من خلالها، منظمين.

ثمة فكرة هي نوع من الخيال، فكرة الشخص الذي يتجاوز قيود العادة ويعلو فوقها. بعض الأحيان، يكون أمر من هذا القبيل ممكنًا بالفعل. يستخدم الطبيب الجراح في عمله قائمة تحقق بحيث يتم تدقيق أساليب عمله المعتادة من خلال كل ما يتوفر من معلومات جديدة عن «أفضل الممارسات». ويصح قول الأمر عيه على رواد الفضاء أو على أي شخص يعمل ضمن بيئة غريبة.

لكن من السهل رؤية أن العادات، والمهارات خاصة، هي الركيزة التي تجعل أي نوع من أنواع الفعل أو العزم أو الكفاية في العمل أمرًا ممكنًا. بالتالي، ليس ثمة شيء من قبيل «الوجود المتحرر من العادة». صحيح أن رائد(ة) الفضاء يحرك كل قدم من قدميه حركة متأنية ويتحقق من نفسه بكل عناية وانتباه، لكن ما يجعل هذا النوع من الاهتمام ممكنًا هو وجود أساس من الأساليب المعتادة في التفكير والتعامل مع الأشياء والتفكير والفعل. فلنفكر في ذواتنا المعتادة على أنها ذواتنا التي كانت عند البداية. هذه هي الطريقة التي نجد بها ذواتنا. فأن أكون شخصًا، أي شخصًا مفكرًا فيه على هذا النحو، أمر مختلف عن أن أكون آلة أوتوماتيكية أو إنسانًا آليًا؛ لكن كوني شخصًا، يعني أنني متأثر بكل شكل من أشكال النزوعات الأوتوماتيكية. وعلى نحو ما، يعني أنني عبد لنزوعي إلى الأتمتة.

إن التكنولوجيا -سواء أفكرت فيها من زاوية ضيقة أم من زاوية

واسعة- مرتبطة بالوجود الأوتوماتيكي، وهي بالتالي مرتبطة باللاحرية. فتعلّم استخدام أداة من الأدوات يعني استخدام نُتف من العالم تتيح للمرء أن يوسّع ركيّزة تنظيمه الأساسي. تسمح لنا الأدوات ببلوغ مسافات أبعد، وإدارة الأشياء بقوة أكبر، وبقطعها بقدر أكبر من النجاح، وبالتحرّك هنا وهناك، وكذلك بالارتحال إلى مسافات أكبر، وهكذا دواليك. فالأدوات والتكنولوجيات -الأقلام والأحذية والسيارات والكمبيوترات ومركبات الفضاء والخرائط والمرايا والملاعق والملاقط والفؤوس- تكون، على هذا النحو، مُنظّمات لنا؛ وهي تفرض علينا عادات جديدة لأن استخدامها والاستفادة منها يستلزمان أن تكون هذه العادات موجودة لدينا.

وبما أن العادات تُكوّننا، تُكوّننا بالمعنى الحرفي للكلمة، وتجعلنا ذلك النوع من الكائنات الذي هو نحن، فإن التكنولوجيا تعيد صنعنا من خلال تنظيمنا بطرق جديدة. من هنا، يكون تاريخ التكنولوجيا هو عينه تاريخ الأساليب الجديدة للوجود البشري والصيرورة البشرية، الطرق الجديدة في أن نكون منظمين.

من هنا، قد يكون مبررًا لنا الكلام على التشابك بين الطبيعة البشرية والتكنولوجيا⁽⁶⁾. وإذا فكرنا في التكنولوجيا من حيث هي ثمرة الثقافة (مثلما ينبغي أن نفكر فيها)، ففي وسعنا القول إن الطبيعة البشرية متشابكة مع الثقافة ومع الوجود البشري، وهذه ظاهرة بيولوجية - ثقافية. هذا ما دفعني إلى القول في كتابي «أدوات غريبة» إن الكائنات البشرية كائنات ثقافية بطبيعتها.

والآن... الفن كما أفهمه ليس بتكنولوجيا. بل إن الفن، الذي يعمل دائمًا باستخدام ثقافة التكنولوجيا المادية، لا شأن له بالتنظيم أو بالانتظام أو بإرساء عادات جديدة. بدلًا من ذلك، يهدف الفن إلى إزعاج العادات وبث الاضطراب فيها. فالفن نوع من أنواع النشاط الانعكاسي⁽⁷⁾. إن الأعمال الفنية -سواء أكانت لوحات أم صورًا أم رقصات أم أغنيات، أم غير ذلك- تمثيل لنا واستكشاف من خلال إعادة الاشتغال على المواد

الأولية لتنظيمنا وانتظامنا. لا أعني القول إن الفنانين، دائماً وفي كل يوم، بشر ثوريون، ففكرة «الطليعة» فكرة عارضة مؤقتة. على أن العمل الفني نفسه - ولنقل إنه عمل الرسام - يمكن أن ينتهي به الأمر إلى أن يكون ثورياً وإلى أن يكون مُحَرَّرًا.

فلنأخذ كمثال، رسم خنزير مصنوع في سولوايزي قبل تسعة وأربعين ألف عام لكنه لم يُوثَّق إلا في الآونة الأخيرة بصفته أقدم لوحة موجودة في العالم كله⁽⁸⁾. لا نكاد نعلم شيئاً عن سبب إنتاج هذه اللوحة. لكن، إن افترضنا أنها عمل فني، فنحن نعلم على الأقل أنها بادرة تعبر عن نوع من أنواع الاهتمام؛ وأظننا نعلم أن هذا الاهتمام مرتبط ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر بالرؤية والصنع، وبالخنزير أيضاً. فإذا تجرّدنا من كل ما لا نعلمه، أظن أن في وسعنا افتراض أن من شأن هذا الشيء المصنوع أن يستدعي أسئلة مثل: ما هو؟ ماذا يبيّن؟ ما طبيعة الشيء الذي يبيّنه؟ كيف تتحوّل الطبيعة، أو يُعاد تحديدها، نتيجة فعل الرسم هذا؟ وعلى أية حال، ما هي الرؤية التي تتبيّن من خلال الصورة؟ وما الذي تم إنجازه من خلال صنع اللوحة، أو مما يُصنع ضمن إطار التعبير الجمعي؟ وما هو الأسلوب الصحيح للتعبير؟ وكيف تراه أنت؟ وكيف تقوم به على نحو صائب؟ وإذا فكّرنا في هذا الخنزير من حيث هو بادرة تواصلية في حيّز الرؤية والصنع، فكيف يكون تلقي هذه البادرة؟

بطبيعة الحال، من الممكن أيضاً ألا يكون هذا الرسم عملاً فنياً على الإطلاق وليس أكثر من حركة داخل منظومة ترميزية أو سجل أو علامة أو إحصاء أو تحذير، أي إنه ليس شيئاً موجوداً بغية النظر إليه وتأمله بل بغية الاعتماد عليه والركون إليه، شيء تكفي ملاحظته أو الانتباه إليه. يعني هذا أنه يمكن لاستخدامات هذه اللوحة أن تكون «تكنولوجية» بمعنى أن الغاية منها قد تكون التنظيم وليست إماطة اللثام عن أسئلة لا تزال غير مكشوفة. إن كانت التكنولوجيا تأتي في المقام الأول، مثل كل شيء مستقر على مستوى العادات، فإن الفن ممارسة من المقام الثاني. ولا بد لقيم

التكنولوجيا من الاهتمام بالأساليب التي تضع بها ذلك المقام الأول موضع العرض والإظهار - مَنْ نحن وما نحن، وما الذي نراه أو نحتاج إليه أو نحسّه أو نهتم به؛ أي الانتظام الباطن الذي يجعلنا ما نحن عليه.

إن جعل ما هو باطن ظاهراً، هذا الكشف عن ذواتنا أمام ذواتنا، هو منبع ما للفن من قدرة على إعادة الانتظام. وذلك أن نمذجة أنفسنا في العمل الفني (إن أردنا إدراج هذا الأمر ضمن المثال السابق، يكون المقصود أن كل ما لدينا من افتراضات أو أسئلة غير منتبّه إليها، في شأن الخزائير ورؤية الخزائير وصنع الخزائير ورعاية الخزائير، تصير ظاهرة أمامنا) تعني إمدادنا بموارد، بل من المحتمل جداً أن ترغمننا على أن نُحدث تغييراً في سيرنا قُدمًا. ففن الخزائير يكون بالنسبة إلينا منبعاً للتفكير وإعادة التفكير في علاقتنا بها ورؤيتنا لها، وكذلك رؤيتنا صور خزائير أخرى، وهكذا دواليك، أي إننا نفكر ونعيد التفكير في ذواتنا من حيث صلتها بذلك كله. من هنا، فإن لفن الخزائير، في واقع الأمر، قدرة على تغيير حياتنا في المقام الأول، لا في ما يتصل بالخزائير وحدها، بل أيضاً بصور الخزائير وأفكارنا عنها وأمور كثيرة أخرى.

على هذا النحو، يمارس فن المقام الثاني ارتداده عائداً، أو نازلاً، إلى المقام الأول (إن شئنا استخدام عبارة هاكينغ) ويغيّر حالة انتظامنا المعتاد على المقام الأول⁽⁹⁾. يغيّر التمثيل الفني ما هو مُمَثَّل. وعندما يفعل هذا، فإن أموراً باطنة جديدة تتكوّن وتتطلّب بدورها عملاً انعكاسياً جديداً من أعمال الكشف، أي إنها تتطلّب مزيداً من الفن... وهكذا تتواصل دائرة التأثير والتأثر. على أن الأمور تظلّ أشدّ تعقيداً، في واقع الأمر، لأن المقام الأول - حياتنا في صلتها بالخزير، وأيضاً النشاطات المتصلة باستخدام صورته - كان قد تصوّر مسبقاً، منذ البداية، إمكانية إعادة التمثيل والتقديم على المقام الثاني، والحاجة إليها. لا يعدو صنع فن الخزائير عملية تفعيل القدرة الكامنة على السخرية والتعقيد ووعي الذات التي كانت كلّها في حيّز الإمكان في كل ما لدينا من أمور ذات صلة بالخزائير. يعني هذا أن

المقام الأول لم يكن أبدًا، ولم يكن في الحقيقة، مقامًا أول فحسب. فانعكاس المقام الثاني علي أحوال وجودنا، أي على ما في المقام الأول من عادات ونشاطات مُنظمة، وغير ذلك، شرط لإمكانية وجود تلك النشاطات نفسها. هذا مرتبط ارتباطًا وثيقًا بحقيقة أنه مهما تكن قدرتنا على الكون قدرة متصلة بعاداتنا، فنحن لسنا على الإطلاق آلات أو بشرًا آليين. وقد يكون هذا مرتبطًا أيضًا بفكرة أن ما من آلة، مهما كان أداؤها هذا العمل أو ذاك حسنًا، يمكن أن تبلغ يومًا حد التفكير أو الوعي الحقيقيين. لا يرمي ما تقدم من قول إلى التخلي جملةً عن التمييز بين المقام الأول والمقام الثاني. فنحن في حاجة إلى هذا التمييز حتى إن لم يكن ذلك إلا لكي نستطيع وضع الظاهرة الجديدة المهمة، ظاهرة تشابكهما، موضع النظر الدقيق. فالمقام الأول والمقام الثاني -أي العادة والتكنولوجيا أو الحياة من ناحية، والفن من ناحية أخرى- مقامان متشابكان. وهذا التشابك ذو أهمية بالغة، وهو الظاهرة التي تشكّل موضوع هذا الكتاب. وذلك لأن هذا التشابك (ليس التكامل بين الكائن البشري والمُنتج الثقافي، بل تحوّل طرق انتظامنا من خلال مقاومة انعكاسية للطرق التي نجد أنفسنا منتظمين وفقًا لها) هو المفتاح إلى فهم طبيعتنا الحقيقية. أو، بالأحرى، هو مفتاح فهم ما يجعل الطبيعة (فكرة طريقة ثابتة لوجود الأشياء، طريقة وُجدت وستبقى) تفقد أثرها المباشر على الصانعين المبدعين، أي علينا.

والآن، فإن جزءًا مما يخلق صعوبة في إبقاء هذا التشابك الجذري بين الفن والطبيعة بمعزل عن التشابك الأكثر خصوصية الكامن في «نظرية التركيب الحديثة»، هو أن التكنولوجيا (التي تنظم) والفن (الذي يعيد التنظيم) كثيرًا ما يكونان متطابقين من الناحية المادية. فعلى سبيل المثال، نرى أن «الخنزير/الأداة» و«الخنزير/العمل الفني» مختلفان اختلافًا جذريًا بالفعل، لكن من الممكن أن يتداخلًا معًا في موضوع واحد. أو، فلننظر في مثال آخر: إذا اعتبرنا الكتابة تكنولوجيا من أجل تمثيل الكلام (هذا تبسيط سوف أصححه عندما أتطرق إلى اللغة في الفصل الخامس)، فإن

الكتابة أداة من أدوات التنظيم؛ وتصير اللغة بنية اعتيادية مكوّنة من توأمة عادات الكلام وعادات الكتابة. إذا نظرنا إلى الكتابة على هذا النحو نجد أن الكتابة ثقافة وأن الكتابة تكنولوجيا وأن الكتابة مُنظَّم، وأن الكتابة نظام صارم التحديد. لكن من الممكن أن تكون الكتابة شيئاً آخر، من الممكن أن تكون فناً، ومن الممكن أن تكون وسيلة لتمثيل ما نفعل وما نكون -كشف ذواتنا أمام ذواتنا- وذلك بطرق تغيّرنا تماماً من خلال إعادة تنظيمنا ومن خلال تحطيم القواعد والنظام الصارم. من الممكن زرع الكتابة فينا من خلال المدرسة بحيث تكون وسيلة لتنظيم شخصياتنا اللغوية وإدارتها. لكنها أيضاً أداة تسمح لنا بتناول تفكيرنا وكلامنا وحديثنا ومجاداتنا ومشاعرنا وتتيح لنا التأمل فيها كلها والعمل معها. يعني هذا أن الفرق بين الكتابة بصفتها فناً والكتابة بصفتها تكنولوجيا، الفرق الذي هو مهمة الحفاظ على هذين الاثنين منفصلين، يصير في حد ذاته واحدة من ظواهر التشابك؛ وواقع الأمر أنه يصير مسألة جمالية.

سأقول المزيد في كيفية استخدامي كلمة «جمالي» في القسم الثاني من هذا الكتاب (في الفصلين السادس والتاسع خاصة). لكن الفكرة الأساسية هي أن الأمور الجمالية متنازع فيها دائماً، وأنها تكون على الدوام مهمة باكتساب نظرة أكثر وضوحاً، أو باكتساب نظرة مختلفة، إلى ما هو موجود بالفعل؛ وهي تهتم بوضع ما ندركه بالفعل (أو ما نعرفه) موضع التركيز أو موضع تركيز جديد أو مختلف.

حقيقة هذا التشابك الجذري بين الفن والحياة هي التي تجعل مهمة فهمنا ذواتنا مسألة جمالية؛ وكما سأبيّن في مكان لاحق، فإن الفن والفلسفة هما اللذان يزوداننا بأفضل الوسائل لفهم هذه العملية، عملية فهم الذات.

فلنلخص ما سبق: أستخدم مصطلح «التشابك» للإشارة إلى الطرق التي يتغيّر فيها ما نحن عليه بفعل عمل التأمل، وبخاصة عمل الفن، وعمل الفلسفة أيضاً. قد يصح القول إننا، من حيث «طبيعتنا» الأساسية جداً،

كائنات تتغير بفعل مقاومة تأملية خلّاقة للطرق التي نجد أنفسنا منتظمين بها بفعل الاعتياد، مقاومة وقدرة على التأمل تتجليان في الفن وفي الفلسفة. والمشكلة التي نواجهها من حيث نحن طلبة يدرسون أنفسهم هي «ضبط أنفسنا» أثناء فعل تغييرنا أنفسنا. هذه المسألة مسألة جمالية، وذلك على نحو لن يلبث أن يصير أكثر وضوحًا.

على نحو ما، سوف تكون الفصول من الثالث إلى الخامس دراسة حالات عيانية. أحاول بيان أن الرقص والرؤية والكلام متشابكة مع تصميم الرقصات واللوحات والكتابة على التوالي. هذه أشكال مختلفة من التشابك كل واحد منها متميز عن غيره. وفي الفصول الخمسة التالية (التي يتكون منها القسم الثاني من الكتاب)، ألتفت إلى الجسد، وأيضًا إلى الجماليات والأخلاقيات والأسلوب. وفي الفصول الأخيرة من الكتاب (أي في القسم الثالث منه) سيكون موضوعي مسألة طبيعة الطبيعة.

الرقص مُجسِّدًا

لقد تعلمنا أن نحب الأشياء التي نحبها الآن كلها.
فريدريك نيتشه

طفلة في السابعة أو في الثامنة من عمرها بدأت تحرك جسدها عندما ترقص بحساسية واضحة إزاء ما هو منتظر منها. لعلها شاهدت فيديوات للمغنيين بيلي إيليش وتايلور سويفت؛ ثم إنها رقصت مع أمها أيضًا. لديها مخزون من الصور والشخصيات يزودها بإدراك حسي، لما يبدو لها صحيحًا. ومما تجدر ملاحظته أن ما يبدو صحيحًا متصل اتصالاً وثيقًا بما سيبدو صحيحًا في أعين الآخرين، وكذلك بحساسيتها (وإن تكن حساسية غير مُعَبَّر عنها) إزاء كيفية استجابة الآخرين لها. الطفلة الصغيرة متماهية مع جسدها ومع حركاتها؛ ومن غير أي تعمد، تبذل الجهد كي تجسِّد طبيعة الحركة التي رأتها لدى آخرين، طبيعة الحركة التي لعلها لم ترها إلا في الصور. وهي تفعل هذا تلقائيًا.

ما تفعله هذه الراقصة ليس ثقيلًا عليها، فاندفاعها الحيوي في رقصتها اندفاع طوعي، ولعلها تجده تمرينًا رياضيًا ممتعًا أو مدخلًا إلى واقع اجتماعي تحقق فيه ذاتها. لكن ما تنجزه، ما تحققه، ليس بأقل من تجسيد لصور أو لأفكار في تصميم الرقصات لم تأت بها من عندها. رقصها الحر غير المقيّد هو جسدها نفسه في واقع الأمر، هو محل التشابك بين دافعها الفطري إلى الحركة وبين فكرة، أو صورة أو نموذج متاح للجميع، هو تمثيل فني أو «رقصي» لما ينبغي أن تكون عليه الحركة وكيف يُنتظر أن

تبدو. عملية الارتداد الدائري الديناميكي هذه تكرر نفسها فيها وفينا جميعًا على امتداد فترة تاريخية إلى أن يصير هذا الشيء التلقائي الذي ندعوه رقصًا شيئًا ليس مصنوعًا ومُعادًا صنعه على الدوام فحسب بل أيضًا، وبطريقة من الطرق، شيئًا نصادفه أو نجده أمامنا، أي شيئًا معطى قَبْلًا.

هذا مثال على نوع من التشابك هو عينه هدف هذا الكتاب.

الرقص وفن الرقص، تمييز ومشكلة

هذه الراقصة ذات السنوات الثماني تحب أن ترقص. الرقص مُستولٍ على لُبّها. والواقع أن الرقص نشاط فيه براعة، نشاط يؤديه كل يوم بشر كثيرون على نحو تلقائي من غير تدريب حقيقي. ويحدث فعل الرقص ضمن أجواء مختلفة. ففي حفلات الزفاف، يرقص الناس كي يحتفلوا؛ وهم يرقصون أيضًا كي يعبروا عمّا في المناسبة من معنى شهوداني. وفي النوادي، ينخرط الناس في جنون من اللعب والتفريغ الجماعيين، ولا يكاد يكون ممكنًا تعداد الحاجات والغايات الكثيرة المختلفة التي تحفز الناس في حلبة الرقص العامة. لكن ما من شك في أن القائمة طويلة وما من شك في أنها تضم الجاذبية والرغبة وحب المرء أن يرى الناس وأن يراه الناس، فضلًا عن الدافع إلى القرب اللصيق من الآخرين.

الرقص نشاط بشري منظم؛ وهو مثل النظر والمشي والكلام وقيادة السيارة^(١). فهذه كلها نشاطات تستلزم مهارة، وهي نشاطات متجذرة اجتماعيًا أي إنها مرتبطة باهتمامات ومرام أكثر اتساعًا لدى من يقومون بها. وعلى سبيل المثال، نقود السيارة كي نذهب إلى العمل، أو كي نذهب إلى التسوق. وحتى عندما نقوم بهذه النشاطات التي هي غايات بذاتها - كأن نخرج في نزهة مثلاً - فإن ثمة أطرافًا من القيم والاهتمامات نسعى إليها (نمشي كنوع من التمرينات الرياضية، أو كي نصقّي أذهاننا، أو أسباب أخرى)، وهذا ما يصح أيضًا على الرقص.

على غرار المشي وغيره من النشاطات، يمكن القول إن الرقص

«اعتيادي» بمعنيين اثنين على أقل تقدير. أولاً، ثمة راقصون بحكم العادة بمعنى أنهم يرقصون على نحو منتظم، أي إنهم يرقصون كثيرًا. ثانيًا، وهذا أمر لافت أكثر مما سبق، بالنسبة إلى أكثرنا، بل ربما بالنسبة إلينا جميعًا، كيف نرقص أمر تحكمه العادة. رقصنا في خلاف مع فكرتي التخطيط والتعمد. فبقدر ما نبرع بالرقص، يكون ذلك من خلال ترك أنفسنا على سجيته فتتحرك من غير اهتمام لا لزوم له بما نفعله. نحن نرقص فحسب. وبهذين المعنيين، يكون الرقص تعبيرًا تلقائيًا عن مهارة الشخص وأسلوبه. فكيفية رقصنا متصلة بمن نحن وبما نحن؛ وهو شيء موجود فينا، لكنه أيضًا شيء اعتدناه مثلما، إلى حد ما، اعتدنا أسلوبنا في الكلام (كاللهجة مثلًا).

أقول إنه نشاط اعتيادي، لكن هذا لا يعني أنه من غير تفكير. فأن رقص جيدًا يعني أن تظهر نوعًا بعينه من الذكاء. فالرقص ليس حركة فحسب بل هو، عادة، حركة ضمن تناسق مع الآخرين، ومع الموسيقى أيضًا. وهو يستلزم انتباهًا (انتباهًا إلى النغمة والإيقاع وإلى الكلمات)، لكنه أيضًا، وعلى نحو أكثر تعميمًا، حساسية إزاء التوقيت والإيماءات والتعبيرات والمشاعر والعلاقات الاجتماعية وروح النكتة وغير ذلك. وعلى غرار بقية النشاطات المنظمة، يكون الرقص خليطًا من الحساسية والقيود، من الحيوية الإدراكية ومن القيود والإسارات المعتادة⁽²⁾.

ما قلته عن الرقص حتى الآن كافٍ لأن يصير ما في ذهني واضحًا: الرقص نشاط فيه مهارة، وهو شخصي موجود فينا، لكنه أيضًا موجود في جملة واسعة من الأحوال المختلفة في الحياة الاجتماعية. وأود الآن أن أقيم تضادًا بين الرقص وبين فن الرقص الذي لا أرى فيه شيئًا مما ذكر أعلاه.

فلنلاحظ، على سبيل البداية، أن محترف الرقص ليسوا مجرد أشخاص يفعلون ما يفعله بقيتنا عندما نرقص، بل هم يرقصون مقابل المال. يسهل تخيل أن هناك «راقصين محترفين» بهذا المعنى. وفي واقع الأمر، كان

وجود شركاء رقص يمكن استئجارهم عماد عمل صالات الرقص خلال فترة الحرب العالمية الثانية. وعندما نتكلم عن محترفي الرقص مثلما نفعل عادة (سواء أكانا نعني محترفي الرقص الكلاسيكي الأوروبي أم الصيني أم الباليه الهندي، أم الرقص المعاصر، وسواء أكانا نفكر في فرقة روكيت أم في بيونسيه أم مايكل جاكسون)، فنحن نتكلم على بشر لهم بالرقص علاقة من نوع مختلف تمامًا عن علاقتنا المعتادة به أو عن الناس الذين يرقصون عادة.

ليس الأمر مقتصرًا على أن فناني الرقص يعتمدون على نوع من التدريب الخاص، ولا على أنهم يبذلون جهدًا كبيرًا كي يبلغوا مستويات رفيعة من البراعة، ولا أنهم يعتمدون على معرفة حسنة بدقائق الحركات، معرفة بعيدة عما نفعله عندما نرقص في حفلة. هذه كلها أمور عارضة؛ فبعد كل حساب، ثمة أشكال من الرقص مهمة وحيوية تستغني لا عن البراعة وحدها بل أيضًا عن مفردات حركات الرقص التخصصية الموجودة في تقاليد فن الرقص؛ فهؤلاء الفنانون يصنعون أعمالهم انطلاقًا من الرقص الذي يمارسه الناس كل يوم أو حتى من الأفعال والحركات اليومية المعتادة⁽³⁾. الفكرة هنا أكثر عمقًا وجوهرية من هذا كله؛ وهي أيضًا أكثر دقة ومخاطلة. فن الرقص ليس، أبدًا، رقصًا فحسب، وذلك حتى عندما يبدو كذلك تمامًا.

فلأوضح هذا الأمر.

مثلما قلت قبل قليل، الرقص نشاط منظم. وهو نشاط في المقام الأول، أي إنه شيء نفعله. وعلى النقيض من ذلك، فن الرقص ممارسة قائمة في المقام الثاني. وهو الذي يضع الرقص، أو فعل الرقص، في الحلقة؛ وهو يقدم «قوانين» أو يعرض (أستخدم هنا كلمة أتفادى استخدامها عادة) تمثيلات للرقص في الحلقة. وهكذا نستطيع رؤية أن فن الرقص أو تصميم الرقصات - إلى حد كبير، أستخدم هذين التعبيرين على التبادل - هما ما يضعاننا «موضع العرض والإظهار»، وعلى نحوٍ أخص يظهران حقيقة

متصلة بنا، حقيقة أننا راقصون. فن الرقص يكشفنا أمام ذاتنا من خلال وسيلة هي الرقص.

من المفيد، لغايات بعينها على الأقل، التفكير في علاقة فن الرقص بالرقص على أنها تشبه علاقة الشقة السكنية النموذجية في مجمع سكني بأية شقة أخرى مستأجرة أو جاهزة للإيجار. فالشقة النموذجية ليست أكثر من نموذج. إنها مثال نموذجي عن بقية الشقق. ولا حاجة بها إلى أن تكون أفضل من الشقق الأخرى أو إلى أن تكون مختلفة عنها من أية ناحية مهمة بالمعنى المادي. قد لا تكون هذه الشقة أكثر من شقة مختارة عشوائيًا. لكن ما يجعلها نموذجية (أي ما يجعلها نموذجًا يمثل بقية الشقق) ليس أمرًا ماديًا وليس أمرًا أصيلًا فيها، بل هو طبيعة استخدامها، ولا شيء غير ذلك. هكذا هو الأمر أيضًا في ما يتصل بفن الرقص والرقص الموجودين كثيرًا في حياتنا. فن الرقص تجسيد نموذجي للرقص، لا لأنه رقص أفضل (مع أنه قد يكون كذلك)، ولا لأن فيه أي اختلاف مهم من الناحية المادية عن الرقص الاعتيادي (قد لا يكون فيه أي اختلاف: الراقصون على المسرح قد لا يفعلون أكثر مما يمكن أن نفعله في حفل أو في نادٍ). وكما رأينا في مثال الشقة السكنية النموذجية، ليست الطبيعة الجوهرية لفن الرقص منبع تميزه من حيث كونه نموذجًا، بل منبع ذلك هو طريقة استخدامه. قد يرقص أي واحد منا في حفل زفاف كي يحتفل بالمناسبة أو كي يؤكد على المودة والقرب، أو حتى كي يحاكي بعض حركات الرقص المألوفة، وذلك على نحو يبين نوعًا من ثقافة رفيعة⁽⁴⁾. لكن الراقص على المسرح لا يفعل شيئًا من هذا على الإطلاق، فهو ليس منخرطًا في ذلك النوع من التبادل الثقافي الذي ندعوه رقصًا بل هو شخص يجعل ذلك موضع عرض وإظهار؛ يفعل ذلك بصفته فنانًا ويقاربه من خارج الإطار المعتاد للرقص. فن الرقص/ تصميم الرقصات رقصٌ متم إلى المقام الثاني، «رقص تجريبي»، أو قد يكون من الأفضل القول إنه «دراسة» في الرقص. فالفنان يضع الرقص نفسه موضع العرض والإظهار، وفي الواقع هو يقدم نموذجًا أو تمثيلًا لما

هو الرقص بالنسبة إلينا (أو لما يمكن أن يكونه، أو لما قد يكونه، أو لما
كانه حتى الآن).

الرقص «متشابكًا»

إذًا، ما العلاقة بين تصميم الرقصات أو فن الرقص، وبين الرقص؟
الآن، يبدأ هذا السؤال باكتساب طبيعة أشد كثافة وأفضل تمثيلًا للأمر كله؛
وهذا لأن ما نتكلم عنه حقًا هو: ما علاقة الفن بالحياة؟
أطرح إجابة فيها مفارقة هزلية. إن لفن الرقص كل العلاقة بالرقص ولا
علاقة له بالرقص. ففن الرقص لا علاقة له بالرقص لأنه، بصرف النظر عما
يكونه فن الرقص، ليس مزيدًا من الرقص فحسب. فالرقص وفن الرقص
يشغلان في حياتنا موضعين مختلفين اختلافًا جذريًا. وذلك أن الرقص
نشاط منظم في حين أن فن الرقص أشبه بجنس من أجناس الفلسفة. لكن،
ولأن فن الرقص يكون بلا معنى لولا حقيقة وجود الرقص بصفته نشاطًا
منظمًا في حد ذاته فإن لفن الرقص كل العلاقة بالرقص.

بل إن العلاقة بين الرقص وفن الرقص وثيقة أكثر مما تقدم. لعل الرقص
متميز عن فن الرقص تميزًا قطعيًا، أي إنه متميز عن تصميم الرقصات،
مثلما أسلفنا. ولكن، في الوقت عينه، يكون الرقص مشتملاً على تصميم
الرقصات⁽⁵⁾. كانت هذه نتيجة تأملاتنا في شأن تلك الفتاة ذات السنوات
الثمانية أو التسع. وهذه هي ظاهرة التشابك. فما نفعله عندما نرقص يكون
تجسيدًا لأفكار فن الرقص أو لتصميم الرقصات. يحدث هذا على نحو
تلقائي طبيعي جدًا، ولا نستطيع تفاديه. وبدوره، يقدم لنا هذا معلومات
إضافية جديدة في شأن تصميم الرقص الذي يهتم بدراسة ما نفعله عندما
نرقص. فن الرقص يغير الرقص، والرقص يغذي فن الرقص. هذه العلاقة
الارتدادية هي منبع التشابك الذي نسعى إلى شرحه وتوضيحه.

حقيقة التشابك بين الرقص وفن الرقص تعني أن كليهما ينبغي أن يكون
حيًا وحاضرًا في كل فعل من أفعال الرقص مهما يكن رقصًا ساذجًا. ثم

إن الفنان المجتهد الذي يؤدي على الخشبة يصنع فناً من مواد هي من قبيل الحافز نفسه الذي يدفع تلك الفتاة الصغيرة إلى الرقص. وبالطريقة عينها، قد يكون الراقصون المراهقون في حفلة من الحفلات، في وقت من الأوقات، أشخاصاً يرقصون فحسب، أشخاصاً يساهمون في الواقع الاجتماعي والتطلعات المتصلة بالرقص مع صديق من الأصدقاء أو من أجله، لكن من الممكن أن يكونوا، بطريقة من الطرق، أشخاصاً يصنعون فناً، وذلك لأنهم قد يكونون أيضاً، وبصرف النظر عما إذا كانوا يفكرون في هذا الأمر أو لا، أشخاصاً يضعون أنفسهم ويضعون الرقص في حد ذاته موضع العرض، وذلك على نحو يشوش اشتغال وظائف الرقص المعتادة. بالتالي، فالرقص موجود في كل مكان. هذه هي حقيقة أن الرقص وفن الرقص متشابكان.

على أننا نرتكب غلطة كبيرة إذا حسبنا أن هذا التشابك يعني أن الفرق بين الرقص وفن الرقص يزول ويتهاوى. فالاختلاف الحاد بين الاثنين شرط مسبق للتشابك نفسه الذي يمكن أن يبدو كأنه يهدد التمييز بين الاثنين بالخطر. ومما له أهمية حاسمة، مثلما أكدت آنفاً، أن التمييز بين الاثنين يكون على مستوى الأفكار والمفاهيم، وأن من الممكن أن يظهر في الممارسة مشوشاً، لكن هذا ليس مما ينتقص من حقيقته أو من أهميته. من نتائج التشابك أنه من غير الممكن، لي ولك ولأي شخص آخر، أن نرقص بطريقة خالصة من تأثير فن الرقص وتاريخ فن الرقص. فذلك الارتداد (إذا استخدمنا من جديد تعبير هاكينغ) والترسب (إذا استخدمنا تعبير هوسرل) موجودان ومستمران منذ زمن بعيد جداً وبقدر كبير من الطاقة التوليدية بحيث يتعين على المرء أن يقوم بأمر يستحيل القيام به - كالعودة إلى جنة عدن مثلاً، أي العودة رجوعاً إلى ماضٍ متخيل منتم إلى ما قبل التاريخ - كي يكون شاهداً على دافعنا «الطبيعي» و«الحقيقي» إلى الرقص وكي يدرس اختلافه عما صار عليه هذا الشيء الذي ندعوه رقصاً (أمرٌ اشتغلت عليه الثقافة وهضمه الناس وتمثلوه).

ومن جديد، ليست المسألة أننا غير قادرين على التفريق بين الرقص وفن الرقص. نحن قادرون على هذا، وينبغي علينا فعله لأن التعبيرين متماثلان إلى ميدانين مختلفين من ميادين الحياة. ولا هي مسألة مقتصرة على أن حقيقة تشابكهما تجعل من المستحيل، في أحوال كثيرة، التمييز بين ما يجري في الديسكو وبين ما يجري على خشبة المسرح، ولا على حقيقة أن التشابك هو الذي يجعل الرقص/ فن الرقص أمرًا ذا مغزى من كل نواحي مغزاه.

لا! هذه هي زبدة الأمر: بالنسبة إلينا، ليس للرقص من حيث هو ظاهرة أنثروبولوجية أية طبيعة ثابتة بمعزل عن تشابكه وعن تاريخه. يعني هذا أننا لا نستطيع أن نأمل بوضع الرقص في حد ذاته، من حيث هو حقيقة طبيعية في حياتنا، موضع دراسة وتحرُّ من حيث هو ظاهرة طبيعية. الرقص لا طبيعة له؛ وهو شيء يتغير ويتحول، شيء هويته تعتمد على وجود الفن. ليس معنى هذا القول إننا غير قادرين على دراسته أو على دراسة أي وجه آخر من وجوه ذواتنا. هذا ما نفعله عندما نخلق تصميم الرقصات، أو عندما نتفلسف. ومما له أهمية حاسمة أن حقيقة التشابك تسلط النظر على الحدود الكائنة بين العلم الإيجابي وبين الحاجة التي لا مفر منها إلى وسائط الاستكشاف التأملي التي هي الفن والفلسفة.

إلحاح الفلسفة وفنّ الرقص ونشوتهما

يؤدي الرقص إلى تعزيز ظهور فن الرقص الذي يمنحه بدوره موارد جديدة؛ وهذا التكرار الدائري التوليدي يدفعنا صوب الأمام. والتشابك بين الفن والحياة -متمثلًا من خلال ما كنت أتأمل فيه عندما تكلمت عن الرقص وعن تصميم الرقصات- هو ما يعطي وجودنا الثقافي بعده التاريخي الضروري.

يرتد تصميم الرقصات نزولاً ويعيد صنع الرقص. لكن الدافع إلى تصوير الرقص نفسه، إلى إنتاج صور كتابية/ تصميمية للرقص، يبدو أنه،

مثلما ألمحت سابقًا، ناشئ تلقائيًا عن فعل الرقص. فلماذا ينبغي أن يكون الأمر هكذا؟

فلنتذكر أن الرقص، مثلما أفكر فيه، اعتيادي وأنه وظيفي على نحو باطن مضمّر. فنحن نرقص كي نحتفل، أو نغازل، أو نمارس ضربًا من ضروب الرياضة الجسدية، أو أي أمر آخر. والرقص، مثله مثل الأكل أو الجنس أو الكلام، عادة ما تكون له غايات متعددة؛ لكنه ليس، أبدًا، من غير غاية. وعلى نحو مماثل، الرقص فعل اعتيادي؛ فنحن لا نختار، ولا نستطيع أن نختار، الحركات التي تأتينا على نحو طبيعي أو التي نحسّها مناسبة في لحظة من اللحظات. وعلى أية حال، فإن هذا النزوعات الناجمة عن العادة تحكم ما نستطيع فعله، بل حتى ما نرغب في فعله، في حلبة الرقص. إنها تصف مجال إمكانياتنا. العادات التي يمكننا امتلاكها من الرقص هي التي تقيّدنا أيضًا وتمنعنا من تجاوزها.

وهكذا يكون الدافع إلى إنشاء نماذج تصميمية عن ذواتنا عندما نرقص -الدافع إلى صنع الفن انطلاقًا من الرقص- هو، بالضبط، نتيجة الحقيقة المزدوجة التي مفادها أننا لا نعلم ما نفعله عندما نرقص ولا نعلم سبب فعلنا له، وفوق ذلك أننا نبدو غير قادرين على فعله بأية طريقة مختلفة. وتصميم الرقصات، من خلال مخالفته الكيفية التي يمكن أن يتخذها رقصنا من غيره، لا يكتفي بكشف ذواتنا أمام ذواتنا، بل هو يحزّرنّا أيضًا أو، على أقل تقدير، يمكّننا من فعل الأشياء بطريقة مختلفة ويمكننا من متابعة ذلك (قد لا يعني هذا شيئًا أكثر من أن تصير لدينا عادات جديدة).

النشوة هدف الفن. وأنا لا أعني بهذا عاطفة أو مشاعر أو مسرة، مع أن الفن قد يوفر هذا كله. يرمي الفن إلى الإطلاق أو التحرير، ومرماه أن يُبطل حالة الركود التي هي مألوفنا، معتادنا، الحالة التي نركن إليها. تصميم الرقص وغيره من الأشكال الفنية يستهدف تجاوز الذات، أي كسر حالة الركود أو الثبات التي تبقينا في إسارها وتجعلنا ما نحن عليه.

وبعيدًا عن تجريد تصميم الرقص مما له من «شحنة عاطفية»⁽⁶⁾،

فأنا أسعى إلى إبراز دافعه الأولي من خلال تقديمه على أنه (بشكل من الأشكال) فلسفة، فدافعه في حد ذاته عاطفي، أو شعوري، لكنه ليس مقتصرًا عليه وحده بل هو دافع مشترك بين الفنون كلها بما فيها -بحسب فهمي- الفلسفة أيضًا.

انطلاقًا من هذا المنظور، تكون الفلسفة بدورها فنًا من الفنون. فلننظر في أن الفلسفة تفعل بتفكيرنا وبكلامنا ما يفعله تصميم الرقص برقصنا. والواقع أنها توقف تفكيرنا، أو تغلقه، أو تقاطعه. وهي تأخذ هذه الأفعال الحقيقية -الكلام والرقص والمجادلة- وتصنع نماذج لها وتنظر إليها من جوانبها وتصنفها، أو «تعيد توجيهها» إليها بحسب العبارة التي اختارها هوسرل⁽⁷⁾. وإعادة التوجيه الفلسفية هذه مُنتجة مثلها مثل إعادة التوجيه التي يقوم بها فن تصميم الرقص. إنها تغير طريقة تفكيرنا أو رقصنا. إنها تغير ما نحن عليه.

ملاحظة نيومان ومعنى «تصميم الرقص»

ألصق الرسام بارنيت نيومان ورقة عند مدخل معرض بيتي بارسونز للفنون، وذلك بمناسبة معرضه المنفرد الأول في مدينة نيويورك سنة 1950. وكانت في هذه الورقة ملاحظة يدعو بها زائري المعرض إلى التقدّم من لوحاته والنظر إليها عن قرب، لا من مسافة بعيدة. هذا الفعل الذي قام به نيومان، فعل توجيه الزائرين، فعلٌ ينتمي إلى تصميم الرقص. لكن ما يجعله منتميًا إلى تصميم الرقص ليس أن صاحبه أراد توجيه حركة الجمهور أو موقفه، أو التحكم بها. بل إن تصميم الرقص في ملاحظة نيومان هذه كامن في طريقة تأثيرها، فهي «تفسد» أو تقاطع، أو تشوش ما كان الزائرون سيميلون تلقائيًا إلى فعله لولاها⁽⁸⁾.

لا أدري ما أراده نيومان من ملاحظته تلك. لعله أراد أن يختبر الناس أمرًا لا يستطيعون اختباره إلا عند النظر إلى اللوحات عن قرب. لكن ما فعله كان حصّ الزائرين على التصرف خلافًا للعادة. تُلمي علينا العادة أن

نتراجع مبتعدين عن لوحة كبيرة معلقة على الجدار كي نتملّاها، أي إننا نعدّل «أنفسنا» بغية اتخاذ مسافة مثلى للنظر إلى اللوحة، مسافة من شأنها أن تسمح لنا برؤية ما يثير اهتمامنا جملة، برؤيته كله. ليست عملية الإدراك العادية مكونة إلا من هذا النوع من الفعل الذي لا نفكر فيه ومن هذه التعديلات الصامتة التي هي ضرورية لنا إن أردنا النظر إلى العالم جيداً، إن أردنا التلاؤم مع ما يشغل اهتمامنا. نحن نحدّق، ونضيّق أعيننا، ونلتفت، ونقترب أو نخطو مبتعدين. جامع الطوابع ينحني كي ينظر إليها عن قرب. وعندما يتحدّث اثنان من الناس فهما يتخذان وضعية تسمح لكل منهما برؤية الآخر. لا مبالغة في القرب، ولا مبالغة في البعد. وما من حاجة هنا إلى استخدام أداة قياس. ففي كل حالة من الحالات، نحس ذلك التوتر الذي ينبئنا بأننا لم نهتد بعد إلى الوضع الأمثل، ونحن نبذل ونعدّل إلى أن يرتخي ذلك التوتر؛ نفعل هذا بطريقة طبيعية من غير تفكير، لكن بقدر كبير جدّاً من البراعة. ومن جديد نقول، لا مبالغة في القرب ولا مبالغة في البعد... فقط، المسافة المناسبة للحالة المعنية⁽⁹⁾. فالرؤية، مثلها مثل غيرها من وسائل الاستكشاف الحسي، متجسّدة في مهارات من هذا القبيل. نحن نأتي بالعالم إلى حيث نستطيع أن نراه جيداً. ونحن نجد لأنفسنا مدخلاً إليه. ونحن لا نتأمل صوراً في رأسنا عندما نرى، بل نعمل كي نرى ويكون ذلك العمل هو الرؤية عينها. وأرضية ذلك العمل، أي ما يجعله ممكناً، هي معرفتنا وخبرتنا الجسدية، وفهمنا لما لدينا من فضول وحب استطلاع، وما لدينا من حاجات، وأيضاً ما لدينا من حساسية إزاء السياق المعني.

ليست الغاية من ملاحظة نيومان - كما أفهمها - تنظيم حركتنا في المعرض الفني، بل هي إفساد تنظيم حركتنا، وهي إشاعة الاضطراب في وضعياتنا المتخذة مسبقاً كي يتحكم بنا العمل الفني المعلّق على الجدار، وكي يحرّكنا. لقد خلق نيومان وضعاً جديداً، وضعاً من أوضاع تصميم الرقصات، وضعاً نجد أنفسنا فيه مدعوّين إلى أن نفعل، بالضبط، ما يقودنا فهمنا واعتيادنا إلى عدم فعله. إنه يدعونا إلى عدم اتخاذ نقطة الرؤية

المثلى، بل إلى مقاومة فعل ذلك. وهو بهذه الطريقة يرغمنا على الاستجابة إلى لوحاته لا بصفته مواضيع ينبغي تحرّرها بل من حيث هي أوضاع، أو مناسبات نجد أنفسنا فيها غير معيّنين، غير منظمين، ونجد أنفسنا فيها على عكس ما ألفناه. هذا هو «تصميم الرقصات» الكامن في ملاحظة نيومان.

من المهم أن نقدّر العادة حق قدرها، وأن نقدّر الفعل الذي يتم من غير تفكير فيه والتوافق البارع مع العالم بحيث نفعل ما نعرف فعله ونستطيع فعله، فهذا ليس أمراً سيئاً. إنه إنجازنا؛ ومن غير هذا الإنجاز، ما كان للحياة البشرية أن تكون، بل ما كان للحياة الحيوانية أن تكون أيضاً. في صورة ديوي: الحياة هي صنعُ المرء ذاته وتجاربه وخبراته صنعاً دورانياً من خلال الفعل والتعرّض والتلاؤم الذكي مع آثار فعل المرء ذاته على ذاته⁽¹⁰⁾. نحن كائنات ذات عادات، بكل ما في الكلمة من معنى.

لكن مما له أيضاً أهمية حاسمة قبولنا أننا كائنات ذات عادات، فنحن أيضاً محدّدون ومقيّدون. نحن مثل غريغور سامزا الذي يستيقظ فيجد أنه الآن حشرة. نستيقظ فنجد أننا محكومون بالأسلوب الذي نحن منتظمون فيه. صحيح أن هذا الانتظام يمكّننا ويزيدنا قوة، لكنه يُعجزنا ويُقعّدنا أيضاً. فالانتظام ضرورة وجودية، وهو ضرورة بيولوجية أيضاً، لكنه يظل مشكلة على الرغم من ذلك كله.

ليس هدف التوجيه الذي كتبه نيومان في ملاحظته في ذلك المعرض الفني إنتاج تجربة جديدة أو مختلفة، وذلك مهما يكن ما أراده بها، بل هو «إفساد» ما يجعل التجربة المعتادة ممكنة. والحق أن ما يؤدي وظيفة الإفساد تلك هو، بالضبط، أساس أهليتنا من حيث نحن أصحاب ملاحظة وإدراك، وذلك بمعنى أننا كائنات بشرية واعية. ليس ما يقدمه هذا الإفساد والتشويش لطبيعتنا (لطبائعنا كلها)، بتجربة جديدة، ولا برؤية جديدة، بقدر ما هو كشف أمام ذواتنا عن الطرق الكثيرة جداً التي، من خلالها، تجعلنا أنماط تلاؤمنا ومشاركتنا المعتادة المألوفة ما نحن عليه.

وقد أتيت بمثال نيومان هذا كي يكون إطلالة سريعة على معنى «تصميم

الرقص». هذا التصميم يفسد الانتظام، أو يبطله. وبفعله هذا، يهيج الميدان بما يسمح لنا بإعادة التنظيم والانتظام. فتصميم الرقص مشروع لإعادة الانتظام، مثله مثل الفلسفة.

تصميم الرقص: مفهومان متباينان

بطريقة من الطرق، يمكن اعتبار فكرة أن تصميم الرقص متصل بالتنظيم واحدة من الأفكار الشائعة. وقد سمعت من يقول إننا جميعًا «مُصمِّمون» طيلة الوقت. لكن هذا نصف صحيح فقط. فما يصيبه هذا القول من حقيقة هو أننا، مثلما لاحظنا آنفًا، كائنات بشرية منظمة بفعل العادة والتركيبية البشرية وتركيبية الجسد والتعلم أيضًا، منظمون بفعل التكنولوجيا وبفعل بيئاتنا. عندما نفكر في تصميم الرقص بهذه الطريقة ونرى أنه مرتبط بحقيقة انتظامنا الماثلة دائمًا، يصير في وسعنا القول، على سبيل المثال، إن الجنرال في الجيش مصمّم رقص، أو إن أنماط حركة السيارات في مدينة من المدن ظاهرة تنتمي إلى تصميم الرقص. بهذا المعنى لمصطلح «تصميم الرقص»، يكون كل موضوع موضوعًا تصميميًا من خلال ما يطرحه أو يستدعيه، وذلك بحسب ما ذهب إليه مصمم الرقص ويليام فورسايز⁽¹¹⁾. فالمواضيع كلها -مقابض الأبواب واللوحات التي على الجدران، وأي شيء آخر- تدعونا إلى أمر من الأمور وتحركنا بمعنى من المعاني. من هنا، وفق هذا الفهم، فإن ما ندعوه تصميمًا في أي ميدان من الميادين -الأثاث والتصنيع والعمارة- يكون على الدوام نوعًا من هندسة تصميم الرقص. وعلى هذا النحو نفسه، يصير جائزًا لنا التفكير في أن «صناعة المسرح» في حد ذاتها هادفة إلى تصميم نظر الجمهور وانتباهه، والتفكير في أن العمارة تصميم لعيشنا الفعلي في بُنى من ابتكار البشر. وبهذا المعنى أيضًا، يكون الارتقاء نفسه، أو بالأحرى الارتقاء المشترك بين الحيوان والبيئة، حادثة تصميمية أو عملية تصميمية.

عندما ننظر إلى مصمم الرقص على أنه من يتولى القيادة، من يتخذ

القرار في شأن الخطوات التي يؤديها الراقصون، على سبيل المثال، وعندما ننظر إلى راقص جيد على أنه شخص تم تدريبه على أداء ما يطلبه مصمم الرقص، على أداء الحركات، على اتباع الخطوات، على تنفيذ الخطوة... عندما نفكر على هذا النحو وعندما نتكلم على هذا النحو، فنحن ننظر إلى مصمم الرقص على أنه مرتبط بالتنظيم بهذه الطريقة التي ألفناها واعتدناها.

وهذا التصور عن مصمم الرقص الذي يراه شخصٌ يصمم حركاتنا المتناسقة يلتقط أيضًا (التقاطًا جميلًا) الحقيقة المفاجئة بعض الشيء، حقيقة أن لتصميم الرقص ميدانًا واسعًا من التطبيقات يتجاوز الرقص نفسه. وبموجب هذا التصور، يكون تصميم الرقص ممارسة تنظيمية، ويكون تخطيطًا وضبطًا. إنه أمر أشبه بالطباق والجناس في اللغة... ترتيب حوادث من هذا النوع في المكان وفي الزمان، مثلما يقول فورسايز. أكرر القول إن هذا الفهم يلتقط أيضًا حقيقة أن التنظيم أمر مهم، إن أردنا التعبير عن الأمر تعبيرًا بسيطًا. وهو الشرط المُلزم الموجود في كل مكان، شرط الكائنات البشرية، شرط أن نكون منظمين، شرط يقضي بأن تكون الكائنات البشرية كلها، والكائنات الحية كلها، بفعل طبيعتها نفسها، محكومة بأوضاعها وبعاداتها.

لكني، نظرًا لهذا كله، أقترح تصورًا مختلفًا.

صحيح أن تصميم الرقص مرتبط بالتنظيم وبالانتظام، لكن ليس على النحو الذي من شأن هذه الصورة المألوفة أن تجعلنا نفكر فيه. وذلك أن تصميم الرقص لا يقع في ميدان التنظيم. وهو لا يقع ضمن الاختصاص العام الذي هو فرض التنظيم. فمصمم الرقص ليسوا مهندسين للسلوك أو للحركات على النحو الذي يمكن جدًا أن يكونه المصممون، بل لعملية الارتقاء نفسها، على غرار عملية الارتقاء نفسها.

يعتبر تصميم الرقص التنظيم أمرًا مفروغًا منه. وهو يجعل افتراضًا مسبقًا له هذه الحقيقة الأساسية، بل البيولوجية أيضًا، حقيقة أننا محكومون

بالعادات وبالأوضاع، أو بأشكال أخرى من الضبط الاجتماعي. وهدف تصميم الرقص، أي مشروعه، ليس أن يقلبنا رأسًا على عقب ولا أن ينظمنا تنظيمًا أفضل، بل أن يقاطع أو يفسد أو يخرب صيغ التنظيم التي تُكيّفنا، تلك الصيغ التي هي موروثة، مألوفة، غير مرئية، غير ملحوظة. والتصميم يميّط اللثام عن طرق جميلة أحيانًا، قبيحة في أحيانٍ أخرى، عن الطرق التي نحن منظمون بموجبها دائمًا؛ وهو يفعل هذا على نحو ينبغي أن يكون قادرًا على تغييرنا.

هنا مكن قيمته ومنبعها. فتصميم الرقص مهم لا لأننا تواقون إلى رقص أفضل أو إلى أشكال أفضل من المشاركة المنظمة (حتى إذا كنا، بعض الأحيان، تواقين إلى ذلك). هو مهم لأننا، بالنظر إلى أننا راقصون وبالنظر إلى أننا تجسيدات متحركة للتنظيم وللعادة، في حاجة إلى تحرير أنفسنا من ذلك كله⁽¹²⁾.

مكتبة
t.me/soramnqraa

أنماط الرؤية

أين نرى، إن لم يكن لدى الانطباعيين، تلك الغمامات الضبابية البنية التي تزحف هابطة في شوارعنا فتجعل مصابيح الغاز غير واضحة، وتقلب البيوت إلى ظلال وحشية؟ ولمن ندين بالفضل، إن لم يكن لهم ولمعلمهم، في رهبتنا إزاء الضباب الفضي الجميل الذي يظهر فوق نهرنا ويحوّل الجسور المنحوتة والسفن المتأرجحة إلى أشكال واهية من جلاله مضمحلة؟ التغير الاستثنائي الذي حلّ في مناخ لندن خلال السنوات العشر الماضية عائد كلّ إلى هذه المدرسة الفنية من دون غيرها.

أوسكار وايلد

اللّوحات والصور ضمن سياقها

ثمة لعبة أطفال جماعية عتيقة الطراز. يمد كل طفل من الأطفال يده داخل كيس من ورق بني لا تظهر للعين محتوياته. والمهمة هي تسمية ما يمسكه الطفل بيده داخل الكيس. حتى الأشياء المنزلية المألوفة، كالمشط أو غطاء الزجاج أو الكشتبان أو الريشة أو الإسفنجة أو الملعقة، يمكن أن تكون مبعث حيرة سارة. فعندما تمسّ اليد تلك الأشياء، يمكن أن تحسبها مجرّأة غير متجانسة، يمكن أن تحسبها خصائص فارغة من معناها. وقد تكون لحظة إدراك الحقيقة مبعث نشوة وسرور. وتحت لمسة يدك، تُجمّع الخصائص أنفسها وتصير كليات متكاملة. وهذه الأشياء - الأشياء في ذاتها، لا خصائصها المعزولة - تبدو لك في إدراكك.

عندما نأتي إلى اللوحات يلعب السياق دورًا مهمًا، دورًا خفيًا على

نحو مماثل. فنادرًا ما نصادف لوحات لا تكون مهمتها المقررة لها مسبقًا غير جليّة. وعادة ما تأتي اللوحات، سواء أكانت مطبوعة أم في الإنترنت، من غير كلام يرافقها. وحتى في حال عدم وجود كلام، كثيرًا ما تكون في اللوحات وظائف خطابية أو تواصلية ظاهرة تمامًا. صورة الزوجة والطفل التي تزيّن مكتبك، أو صفحتك في فيسبوك، والصورة التي على جواز سفرك، والصورة المنقطة لدجاجة في القرن في إعلان على صفحات صحيفة، وأشكال الحيوانات في كتب الأطفال. نعلم مسبقًا غاية هذه الصور، وما الذي تعرضه في الأحوال العادية. نادرًا ما تثير الصور واللوحات حيرتنا.

أما إذا أزلنا السياق، فإن ما يكون في الأحوال العادية صورة، صورة تعرض شيئًا أو تمثل شيئًا، يصير معضلة من الناحية البصرية، ويصير بعض الأحيان شيئًا غريبًا، بل... قد يصير عملاً فنيًا.

لماذا تثير الصور اهتمامنا؟⁽¹⁾ لماذا نصنعها ونستخدمها وننظر إليها؟ يتراءى لي أن ثمة إجابات كانت كثيرة عن هذه الأسئلة، إجابات كثيرة بكثرة ما لدى البشر من أسباب للإظهار والعرض والنظر. قد تكون اهتماماتنا شخصية، وقد تكون اهتمامات بالعلوم أو بالهندسة أو بالتعليم أو بالسياسية. وليس من مهمة نظرية في الصور واللوحات أن نخبرنا شيئًا عن سبب عدم استمتاع الآباء والأمهات بلعبة «اصطياد بيضات عيد الميلاد» من غير تصويرها، أو لماذا يميل العشاقون هذه الأيام، حتى عندما يتعانقون، إلى ترك الذراع مبسوطة بغية التقاط صورة سيلفي قد ينشرونها لاحقًا عبر وسائل التواصل الاجتماعي. تُصنع الصور وتُستخدم ضمن ما نستطيع وصفه بأنه طرق كثيرة معقدة. وأظن أن ثمة «سيكولوجية صور» واسعة، أو «اقتصاد صور»، أو «أنثروبولوجيا صور»، وهذا أمر متفرع ومتغير، شائع وتاريخي، مثله مثل حياتنا نفسها.

على أن هذا لا يعني أننا لا نستطيع التوصل إلى تعميمات مهمة من الناحية النظرية. فالصورة مهمة للإظهار، أو للوضع موضع العرض.

والسياق المعني الذي تنجح الصور من خلاله، أو تفشل، في أداء وظيفتها في العرض والإظهار سياق تواصلية. نحن نستخدم الصور كي نظهر شيئاً، كي نريه للآخرين. وعلى الرغم مما في النماذج المستمدة من علم النفس أو من علم الأعصاب في شأن كيفية اشتغال الصور من إغراء، فإن الصور تظل غير قادرة على أداء وظيفتها التصويرية بمفردها. لا تستطيع الصورة تزويد نفسها بكلام عنها؛ ومن غير الكلام، لا تعود الصورة صورة بل تصوير شيئاً فارغاً أو إخفاقاً تصويرياً. وبطبيعة الحال، لا نرى أكثر الأحيان شرحاً مباشراً للصورة. في تلك الحالة، تكون في السياق أوجه أخرى تؤدي وظيفة الشرح بحيث تعلم مسبقاً، إن جاز القول، ما أنت ناظر إليه⁽²⁾.

ثمة شكل آخر من أشكال لعبة الكيس التي وصفناها آنفاً، تلعب باستخدام الصور. صور لأشياء مألوفة، لكنها ملتقطة من زوايا غير متوقعة أو غير مألوفة؛ وهذا ما يجعلها، من غير أسباب واضحة، أجساماً باعثة على الحيرة، لا صوراً. إنها تفقد ما بها من شفافية.

وعلى الرغم مما طرأ من تغيرات في الوسائط التصويرية في العقود القليلة الماضية، وكذلك في القرون القليلة الماضية، مما أدى إلى تغيرات شديدة السرعة في ما نفعله بالصور عادة، تظل الحقيقة أن الكائنات البشرية ما فتئت تصنع صوراً منذ أن وجدت كائنات بشرية، أو بالأحرى طيلة الفترة التي كان فيها ما ندعوه «كائنات بشرية حديثة من الناحية النفسية» (على سبيل التمييز بين الناحية النفسية والناحية التشريحية)؛ أي منذ أكثر من أربعين ألف سنة. تلعب الصور دوراً في تنظيم نشاطات العرض والإظهار التواصلية والبصرية منذ عهود ما قبل التاريخ.

والآن، ومثلما أشرت من قبل، ليست الصور كلها أعمالاً فنية، تماماً مثلما أن اللوحات أو الصور الفوتوغرافية أو المنحوتات ليست كلها أعمالاً تصويرية. فهل ثمة أهمية خاصة، أو قيمة خاصة، مرتبطة بالأعمال الفنية التصويرية؟ وإن كان الأمر هكذا، فما الذي يفسر هذا التميز الخاص؟ الشكل العام للإجابة واضح: ليست الصور الفنية، في حد ذاتها،

تحركات أو إيماءات أو تبادلات تقع ضمن اقتصاد الصور المعقد، متعدد الطبقات، المتصل بشكل وثيق بالحياة، ذلك الاقتصاد الذي أشرت إليه آنفاً. بهذا المعنى، هي ليست أدوات تعمل ضمن سياق تواصلية تحدده غايات العرض والإظهار، ولا هي مقيدة بقيوده. والأعمال الفنية التصويرية ليست مثل الصور التي نراها في ألبوم عائلي أو في صحيفة أو مجلات أو في نشرات دعائية في الإنترنت، وهي ليست أجمل من ذلك ولا أكثر تجديداً ولا أكثر نبلاً أو سمواً من حيث موضوعها. لكنها، أيضاً، ليست غريبة تماماً عن تلك المنشورات. فكرتي هي أن اللوحات والصور الفوتوغرافية وأعمال الفن التشكيلي التي هي تصويرية، أعمال مهمة لا لأنها صور خاصة متميزة بل نتيجة الأهمية الخاصة التي تحوزها الصور في حياتنا ونتيجة الطبيعة المتميزة لمكانة الصور في حياتنا. فضلاً عما تقدم، وكما اعتزم التوضيح في ما يلي، تقوم الصور التي هي أعمال فنية بما يلي: تضعنا وتضع ما نؤديه من نشاطات لصنع الصور موضع العرض والإظهار، وذلك على نحو يمكننا من فعل ذلك كله بطريقة مختلفة.

الفن على اتصال وثيق بالصنع والإنشاء والفعل والتجميع والتشكيل والتصنيع؛ وأنا أتكلم هنا على وجه التعميم. فلماذا؟ أقول إن السبب لا يكمن في أن الفنانين ملتزمون بصنع أشياء خاصة. فالسبب هو أن للصنع أهمية خاصة عندنا. ونشاطات الصنع هي التي تجعلنا ما نحن عليه... أي التكنولوجيا بالمعنى العام، لكن أيضاً أشكال النشاط التي لا تعتبر، على وجه العموم، نشاطات تكنولوجية أو نشاطات قائمة على الاستخدامات، وذلك من قبيل النظر والتكلم. فبموجب المعنى الذي أرمي إليه، الأداة الغريبة عنا (أي تلك التي لا نعلم وجه استخدامها) ليست بأداة على الإطلاق مع أنها قد تماثل واحدة من الأدوات من الناحية المادية؛ ثم إن عملها وقيمتها كامنان في طريقتها في إمطة اللثام عن السبل التي بها تجعلنا الأدوات ما نحن عليه.

وكما رأينا في الكلام على الرقص وتصميم الرقصات، فإن صنع الصور

من حيث هو فن لا علاقة له أبدًا، وله كل العلاقة، بالصور. لا علاقة له بها لأن الأعمال الفنية التصويرية ليست صورًا على الإطلاق، بل هي أدوات لإظهار هذا الأمر أو ذاك، أدوات مستخدمة ضمن هذا السياق التواصلية أو ذاك. وأيضًا، لها كل العلاقة! هذا لأن فن الرسم، وغيره من الفنون التصويرية، لا يمكن أن يكون له معنى لولا الدور التنظيمي المركزي الذي تلعبه الصور في حياتنا.

ليس مقصودًا بهذا الكلام أن يكون نوعًا من الدوغما، فأنا أحاول وصف الظاهرة. إن الأعمال الفنية -ولنلق الآن مع الصور- أشياء محيرة، فنادرًا ما تكون كذلك الصور التي نراها في الصحف أو في الإعلانات. والواقع أنني سأمضي إلى القول إنها موضوعات فلسفية. لا يمكنك أبدًا أن تكتفي بقول ما تبيته الصورة التي هي عمل فني مثلما تستطيع أن تقول ما تبيته الصورة التي في جواز السفر. وحتى عندما تستطيع ذلك -كأن تقول مثلًا: «هذا بورترية عشيقة الدوق الذي رسمه ليوناردو دا فينشي»، أو «هذا بورترية رسمته توين أوجيه أودوتولا لشقيقها» - فإنك لا تكاد تكون قد بلغت، حتى في أحسن الأحوال، بداية لمس معاني الصورة أو اللوحة من حيث هي عمل فني. فضلًا عن هذا، عندما نكون ضمن إطار الفن، فما من وجود أبدًا لوظيفة أو لمجموعة وظائف ممكنة كقيلة بإرضاء الأسئلة والصعوبات وعدم القدرة على استيعاب ما نجده ماثلاً أمامنا في العمل الفني؛ وما من وجود أبدًا لكتابة أو لشرح يمكن أن يكون ذا صفة مرجعية. إذًا، بهذا المعنى، الفن تشويش وإزعاج. دائمًا. أينما كانت، تبدو الصورة التي هي عمل فني كأنها صورة لكنها لا تؤدي وظائف تصويرية كالتي يجوز لنا توقعها ضمن سياق آخر. عندما أقول هذا، لا أعني أن الفن يجعلنا دائمًا نجفل أو نستثار أو نحس بصدمة. فمن شأن الفن الذي يفعل هذا أن يكون فنًا طليعيًا أو فنًا حديثًا بطريقة محدودة الأفق. المكانة التي تحتلها الصور واللوحات وغيرها من الأعمال الفنية التصويرية في حيز صنع الصور في حياتنا مكانة أشبه بتلك التي تحتلها السخرية إزاء الكلام

العادي المباشر (مثلما رأينا في فصل سابق). هما أمران مختلفان، لكن كل أمر منهما يفترض الآخر افتراضاً مسبقاً.

الخص ما تقدم: علينا أن نميز بين صنع الصور وصنع الأعمال الفنية التصويرية. وأنا أميّز بين طرق استخدامنا الصور في حياتنا العادية (إنترنت، صحف، ألبوم الصور العائلية، الإعلانات، الكتب المدرسية، مخططات مشروع إنشائي، الهندسة...)، وبين الطريقة التي تتفادى بها الصور الاستخدام المباشر وتتجنبه عندما تكون أعمالاً فنية. إذًا، يكون الرسم من حيث هو فن متميماً إلى المقام الثاني؛ وهذا ما يضع صنع الصور واستخدام الصور، اللذين هما نشاطان من المقام الأول، موضع العرض والإظهار، وسوف أحاول تبين أنه يفعل ذلك بطرق كفيلة بإدخال تغيير على نشاطات المقام الأول ذاتها، أو (سوف تتضح أهمية هذا من خلال ما سوف يأتي) بإدخال تغيير على نشاطات أخرى من المقام الأول قريبة من هذا النشاط أو متصلة به. أو يمكن التعبير عن الأمر بقدر أكبر من الإيجاز: إن استخدام فن الصور (أي الرسم) واستخدام الصور التي هي صور فحسب أمران متشابهان⁽³⁾. مكتبة سُر من قرأ

بدائل خبيثة

التصويرية خلفية دائمة الحضور في رؤيتنا؛ ونحن نتعامل معها على أساس أن وجودها مفروغ منه ونفشل في ملاحظة الطرق التي تصوغ بها معنى الرؤية وتشكله. إنها تشكل تجربة الرؤية، وتشكل تنظيرنا في ما يتصل بالرؤية. ومن الممكن أن يستدعي اكتشافنا مسألة الاعتماد على الصورة، وكذلك اكتشافنا السبل المختلفة لهذا الاعتماد على الصورة بذل جهد كبير لإعادة التوجيه. وهذا جهد يترتب على وعينا البصري بذله.

تذكرنا مؤرخة الفنون، آن هولاندر، بالسبل التي تستطيع الصور بها أن تنظم، خفية، نشاط النظر. ففي كتابها «الرؤية من خلال الملابس»، تلفت هولاندر النظر إلى حقيقة إلى أننا عندما ننظر إلى أنفسنا في المرآة يكون

ذلك أحيانًا كأننا ننظر إلى أنفسنا في صورة؛ فنحن نعتبر أنفسنا ممثلين تصويريًا في ذلك الذي نراه في المرأة⁽⁴⁾. وهي تشير إلى أننا عندما نتفحص أنفسنا بهذه الطريقة نعمد، أول الأمر، إلى تمالك أنفسنا ضمن إطار المرأة كأننا نستعد لنوع من صورة ذاتية مؤقتة (هذا ما قد ندعوه اليوم «صورة سيلفي»). والصورة، كما تقول هولاندر، «تعطي المعيار الذي يتم به تقييم الإدراك المباشر»⁽⁵⁾. فأن ترى نفسك في المرأة -بحسب هولاندر- يعني أحيانًا، على الأقل أحيانًا، طريقة في النظر والرؤية معتمدة على الصورة ومتعلقة بها. إنها طريقة في الرؤية صارت متاحة لنا بفضل حقيقة أن لدينا صورًا وأنا بارعون في استخدام تلك الصور بحيث تكون وسائل للعرض والإظهار. ونحن نقابل أنفسنا في المرأة مقابلة مباشرة وفق النموذج الذي ننظر به إلى الصورة، وكذلك وفق نموذج صنع الصورة أو تركيبها.

ففكرة أن الرؤية هي نظر إلى صورة، وأن تجربة الرؤية نفسها نحسها كأنها نوع من النظر إلى ما هو ضمن إطار، فكرة متجذرة عميقًا في تجارب المقام الأول التي لا نفلح حتى في ملاحظتها والانتباه إليها. فلننظر في فقرة من كتاب «جين إير»، فقرة من بين فقرات كثيرة كان من الممكن أن أختارها من ذلك الكتاب أو من غيره، فقرة تقدّم لنا سردًا عما تراه جين عند وصولها، في تلك الحالة، إلى مكان عملها الجديد.

رفعت رأسي وجالت عياني على واجهة الفيلا. كان علوها ثلاثة طوابق، وأبعادها غير كبيرة جدًّا؛ عزبة واحد من النبلاء، لا مكان إقامته الدائم: سور ذو فتحات على مدار السقف يمنحها مظهرًا خلابًا. واجهتها الرمادية متميزة تميزًا واضحًا عن خلفية من أوكار الغربان التي يطير ساكنوها الناعقون... يطرون بعيدًا عند التلال... كوخ صغير سقوفه ضائعة بين الأشجار، يعاني مشقة في وقوفه على واحد من سفوح هذه التلال: كنيسة المنطقة على مقربة من ثورنفيلد؛ وقمة برجها العتيق تلوح من فوق رابية صغيرة واقعة

بين البيت وبواباته... كنت لا أزال مستمتعة بهذا المشهد الهادئ وبالهباء النقي الذي يسرّ النفس... وكانت عيناى تجوبان واجهة الممر الرمادي الواسع وأنا أعجب لهذا المكان الرائع الذي تسكنه سيدة صغيرة وحيدة مثل السيدة فيرفاكس، عندما ظهرت لي تلك السيدة في الباب⁽⁶⁾.

المفاجئ في هذه اللغة الوصفية لا يقتصر على انفصالها عن المشهد الموصوف ومحاولتها النظر إليه كأنما من بعيد وكأن هذا فعل من أفعال الاستطلاع، بل هو أيضًا حقيقة أن شارلوت برونتي تكتب كأنها تصف صورة ماثلة أمام عينيها أو كأنها تكون تلك الصورة أو تؤلفها؛ تكتب وكأن العالم صورة يُراد استيعابها. وأنا منساق إلى استخدام كلمات هولاندر من جديد: «تعطي الصورة المعيار الذي يتم به تقييم الإدراك المباشر».

ففي كلمات برونتي نلتقط لمحة من الكيفية التي تقوم بها التصويرية بتشكيل مقابلاتنا البصرية مع أنها، بطريقة من الطرق، تفعل ذلك خفية⁽⁷⁾. لا يعني هذا أن برونتي مخطئة في أسلوب تجسيد ما تراه جين، أو في تجسيد كيف تختبر نظرات جين ما هو ماثل أمامها. على أن ثمة أمرًا ساذجًا على نحو ما (إذا نُظر إليه على نحو بعينه، على الأقل) ماثلاً في افتراض أن الرؤية في حد ذاتها، أو الرؤية الحقيقية، يمكن أن تكون ذلك فحسب، وأيضًا... الرؤية ليست أكثر من ذلك بالنسبة إلى جين وبالنسبة إلى برونتي وبالنسبة إلينا، وذلك بفضل تشابك بين البصري والتصويري، تشابك هو، في آنٍ واحد، جليٌّ وخبيء وإشكالي أيضًا. فوصفنا ما نراه أمر بالغ التعقيد يتطلب تفاوضًا؛ ومما يستحق الملاحظة أننا، وعلى نحوٍ ما، نفشل في ملاحظة هذا الأمر أو الانتباه إليه.

هذا النوع من «ضعف الحساسية» إزاء المفاوضات الجارية «تحت الأرض» التي قد تكون ضرورية، حتى من أجل وضع الحياة البصرية موضع التركيز، أمر مفاجئ في أعمال فلاسفة وعلماء إدراك كثيرين. فعلى

سبيل المثال، يؤكد ب. ف. ستروسن أن التجربة البصرية تقدّم نفسها من حيث هي ووعي بـ «المواضيع، المدركة إدراكًا متنوعًا، المتموضعة في حيز عام، والتي يتواصل وجودها مستقلاً عن تصوراتنا عنها، تصوراتنا التي هي مشوّشة وعابرة نسبياً»⁽⁸⁾. ففي رأي ستروسن، النظر هو استيعاب كيف هي الأشياء أمام المرء أو من حوله. وبرأيه، ينبغي للتعبير عن الطبيعة المحايدة، المباشرة، غير المنحازة نظريًا، لفعل الرؤية أن يتخذ الصيغة التالية التي هي صيغة تقريبية: «بدالي، بشكل معقول، تمامًا كأنني أرى ذلك المشهد»، أو «يمكن وصف تجربتي البصرية بالقول إنني رأيت ما رأيته، بفرض أنني رأيت شيئًا، بصفته مشهدًا يتصف بما يلي...»⁽⁹⁾. وهو لا يطرح هذا على أنه نظرية، بل بصفته شرحًا أو توضيحًا لـ «الوعي العام» الذي فيه «يقوم الوعي البصري»، وهذا توضيح لما يدعوه «واقعية الحس السليم الحقيقية»... هذه وجهة نظر من شأنها أن تُنشّط تجربة الرؤية عندنا⁽¹⁰⁾.

وعلى غرار برونتي، يتناول ستروسن التجربة البصرية من حيث هي تجسيد لموقف «التأمل المنفصل عن الموضوع»؛ فنحن نرى ما يجري حولنا كأنه مُصوّر من أجلنا، كأنه حياة ساكنة أو «طبيعة صامتة»، صورة ملتقطة كي ندرسها ونتمعّن فيها. وأظن أن ستروسن كان ممكنًا أن يشعر بالدهشة، أو ربما يشعر بالحرَج، إذا لفت أحد نظره إلى مدى ما في تشخيصه عملية الرؤية العادية للحياة اليومية من طابع «تصويري». وبكل تأكيد، من الممكن توجيه هذا الاتهام. فكلّمته المفضلة، «مشهد»، مصطلح مأخوذ من المسرح - تركيبة من التصميمات والدعائم مرتبة بحيث تنتج لدى النظارة انطباعًا بعينه، فتَظهر لهم على هذا النحو أو ذاك وهم جالسون في أماكنهم، وهم مقيّدون بأماكنهم. فأن نصف الرؤية بأنها ووعي «المشهد المائل أمام عيني المرء، يعني أننا نفشي مقارنة ضمنية بين الناظر، أو الرائي»، وبين الشخص الجالس في مسرح يتأمل ما لا يعدو أن يكون ترتيبات على الخشبة أو ديكورات تصويرية، وكأن الرؤية منفصلة دائمًا، أو كأنها تجربة محايدة في قدرات ملاحظة ما هو مظهر فحسب.

يؤكد الفلاسفة، ومنهم جون كامبيل، على الواقع الإدراكي لـ«المنظر» الذي نراه كما في قوله: «نحن نرى المنظر من هنا»⁽¹¹⁾. لكننا ننسى حتى أن «المفهوم العادي» لـ«المنظر» هجين وأنه شبه تصويري من حيث إدراكه. تعبر آغاثة كريستي عن هذا تعبيراً ذكياً طريفاً. فثمة لحظة يضطر فيها محققها البلجيكي هيركيول بوارو ومساعدته الموثوق الكابتن هاستينغز إلى السير في درب ريفية كي يمضيا في تحرّياتهما. يهتف هاستينغز عند بلوغهما واحدة من القمم في الطريق⁽¹²⁾:

«انظر إلى هذا، يا بوارو! انظر إلى هذا المشهد!».

«نعم، مناظر لطيفة جداً، يا هاستينغز. لكن من الواجب أن تكون مرسومة من أجلنا حتى نستطيع دراستها في دفء البيت وراحته». ويمضي بوارو في الكلام: «لهذا ندفع أجراً للرسام كي يرى هذه الأحوال التي أمامنا نيابة عنا».

وعلى غرار هاستينغز، يصف ستروسن رؤية «البدائل الخبيثة» التي تحل محل العالم التصويري من أجل عالم نعرفه من خلال تجربتنا الإدراكية. معنى هذا أنه يحوّل تأمل صور الطبيعة الصامتة (على سبيل المثال، إجاصة وخوخة في طبق على طاولة معروضتان من أجل إمعاننا النظر فيهما... رؤية مجمّدة) ويجعلها صالحة من أجل رؤية «بيتية». فبالنسبة إلى ستروسن تكون التجربة البصرية، بالضبط، نوعاً من تفحص العالم من بعيد، وكأن النظر إلى شيء من الأشياء يعني وضعه ضمن إطار. ومن هذا المنطلق، تكون الرؤية طريقة في التفكير بالتجربة مثلما هي مُمثلة في اللوحة أو في الصورة.

من المهم الانتباه إلى أن هذا «المفهوم التصويري المُرمّز» للرؤية لا يقف عند حدود تشكيل نظرياتنا عن الرؤية -أي تحديدها بوصفها تجربة تأمل المشهد تأملاً منفصلاً عنه- بل يتجاوز ذلك إلى فكرة «ما نراه»، أي المشهد أو لوحة «مواضيع مدركة إدراكاً متنوعاً» لكل منها علاقة مختلفة مع غيره. ليست فكرة «الموضوع» في حد ذاتها فكرة نستطيع اعتبارها أمراً مفروغاً منه

ضمن إطار حياتنا الإدراكية. فمن زاوية مفهوم أكثر فينومينولوجية، أو أكثر نشاطاً، ليس العالم تجميعاً بسيطاً لا إشكال فيه، تجميعاً لمواضيع كي نجدها ونؤطرها ونتحرّرها وكأننا واقفون أمام العالم، مثلما قد نقف أمام محتويات واجهة متجر من المتاجر. فافتراض أن الأمر على هذا النحو يعني الاعتماد على ما يدعوه ميرلو بونتي «انحياز العالم»⁽¹³⁾. نحن في حاجة إلى مفردات أكثر غنى كي نستطيع فهم ما هو موجود في العالم البصري الذي هو، في آخر المطاف، العالم الذي فيه نعيش، الذي عليه نعتمد، وليس مجرد شيء ننظر إليه أو نتحرّره، إن جاز قول هذا. وأيضاً، لدينا الأماكن التي نتحرّك عبرها، «الميادين» التي نعمل فيها ونلعب، «الأرضيات» التي نقف عليها، «الأثاث» الذي نستخدمه، «الأدوات» التي نؤدي بها مهامنا، الأحذية والملابس التي نرتديها؛ لدينا أنواع كثيرة من المجالات والإمكانات الجيسونية والمعدات الهيدغرية⁽¹⁴⁾. تبدى لنا البيئة المحيطة بهذا التنوع كلّ. وثمة أنواع كثيرة من طرق متباينة نقابل بها الأوضاع التي نجد أنفسنا فيها. وفكرة أن وضعاً من الأوضاع، أو وسطاً من الأوساط، إن استخدمنا تعبير ميرلو بونتي، أشبه بمائدة مجهزة بمواضيع منفصلة مدركة إدراكاً متنوّعاً ولها قدرة على تزييف التجربة لا تقل قوتها عمّا لفكرة أن ما نراه جميعاً، في الحقيقة، هو بيانات حسّية من القدرة على فعل ذلك. وهذه فكرة جاهزة من أجل «مؤسّسة الصور»، وأظنها أيضاً معتمدة عليها، بل هي أول ما يجعلها متاحة⁽¹⁵⁾.

من جديد، يكاد يكون الأمر كأن الصورة، التي هي أداة للتقاط العالم الذي نراه والتفكير فيه (وبالمعنى الحرفي، شيء نرسمه أو نخطّطه أو نشكّله أو نصمّمه)، تحل محل التجربة نفسها، لكنها تحلّ محلها خفية. نظن أننا نصف تجربتنا أو نتحرّرها أو نحدّد خصائصها في حين لا نفعل شيئاً غير تخيل صور. سوف نتابع المضي إلى التأمل في أمثلة أخرى من هذا النوع، أمثلة على البدائل الخبيثة، أو الخفية. نحن نفكر في الكلام من حيث هو مشبع بخصائص الجمل حسنة الكتابة والتشكيل. ونحن نصف طريقة تقديمنا كلامنا لأنفسنا فنعتقد مخطئين أننا نصف الكلام نفسه. أو

على غرار ما استطلعناه في الفصل السابق، ننظر إلى ما لدى تلك الراقصة الصغيرة من تعبيرات تلقائية فرحة ونفشل في ملاحظة أنها، في حقيقة الأمر، مستودع لنموذج مُقرّ فنيًا لما يُفترض أن يكون عليه الرقص.

أكتب حتى الآن كأن غايتي أن أدين ستروسن بغلطة وقع فيها أو كي أثبت أن الرؤية، من حيث طبيعتها الحقيقية، ليست تصويرية بأي شكل من الأشكال، والتي قد يبدو أن ستروسن يفترضها من غير أن يقصد ذلك. لكن ستروسن ليس مخطئًا عندما يصف التجربة البصرية بأنها تحرّر للمشاهد بأكثر مما كانت إميلي برونتي مخطئة من حيث أسلوبها في الوصف المشاهد والتصويري. إن كان ثمة غلطة هنا، فهي غلطة التفكير في أن المرء، ببساطة ومن غير أدنى قدر من الافتراض المسبق، إن جاز القول، يعلم ماهية الرؤية بالنسبة إلينا حقًا - فينومينولوجيتها الحقيقية - في حين أنه لا يفعل شيئًا غير أن يتأمل في الأمر الذي نفعله عندما نرى، أي يتأمل في أسلوب الرؤية، وهذا أسلوب معتمد اعتمادًا شديدًا على الصورة من حيث هي معيار لما نفعله عندما نرى، وبالتالي، معتمد على إيديولوجيا كاملة في النظر أو على «جهاز ثقافي» للنظر. الغلطة، إن كان ثمة غلطة هنا، هي سذاجة غير صادقة تترك المرء يظن أنه لا يفعل شيئًا غير أن يقول كيف هي الأمور في حقيقتها - فلنقارن: تحديد الاختلافات بين الأولاد والبنات - في حين يفشل، في الوقت نفسه، في ملاحظة أن المرء يكون مساهمًا في صنع التشابك.

رؤية الطبيعة الصامتة، مثلما يحددها ستروسن، غير كافية أبدًا إذا اعتبرناها نموذجًا للرؤية محكمًا تمام الإحكام. لكنها تصف وصفًا ممتازًا نوعًا واحدًا من أنواع الرؤية؛ وهي تسمّي نمطًا منفردًا من أنماط الرؤية. فوق هذا، هي نمط من أنماط الرؤية لا نستطيع العيش من دونه. لا نستطيع العيش من دونه بأكثر مما نستطيع العيش من دون مواضيع أو من غير مفاهيم عن تلك المواضيع. نحن في حاجة إلى تلك المواضيع. فعلى سبيل المثال، نحن في حاجة إلى مشاهد. الفكرة هنا هي أننا في حاجة إلى صور كي يصير ممكنًا أن تكون لدينا مواضيع.

ولدينا هنا مواصفتان اثنتان. الأولى، هي أن ثمة مفاهيم متنافسة عن الموضوع. ففي وسعنا التفكير في المواضيع على أنها قائمة بذواتها وعلى أنها كيانات مستقلة تواجهنا بصفتنا أفرادًا «ذوي خصائص متعددة». لكن ثمة أيضًا مفهومًا عن الموضوع، أو عن الشيء، الذي هو أقرب إلى أداة أو قطعة أثاث أو خلفية أو وسيلة من وسائل حياتنا العملية. إنها مواضيع، بالمعنى الأول لا بالمعنى الثاني، تصوير متاحة لنا، إن أمكن القول، بفضل الصور. الثانية، ما من شيء أقوله هنا ينبغي اعتباره موحياً بأن التصويرية مسؤولة وحدها عن فهم الموضوع بهذه الطريقة. ومن المؤكد أن اللغة بدورها، بما فيها من فاعل ومفعول ومن وظائف ومضامين، ومن تعبيرات منفردة، مقيدة بالموضوع مثلما تكون التصويرية مقيدة به وليس بأقل من ذلك⁽¹⁶⁾.

نلخص ما تقدم بالقول إن «رؤية الطبيعة الصامتة» عند ستروسن نمط من الوعي المفاهيمي معتمد على الصورة. وفكرته (وكذلك طبيعة الفكرة نفسها التي يفشل في تقديرها على الرغم من صلاحيتها) فكرة جمالية لأنها إقراره الحساس بأهمية طريقة النظر، تلك الطريقة التي نعرف العالم من خلالها بصفته مكوّنًا، إن جاز القول، من لوحة من المواضيع، لوحة مثبّته من أجلنا كي نراها، فهي بالنسبة إلينا كأنها صور معلقة على جدار.

الموقف التصويري

ستروسن هو من يدعونه فيلسوفًا «واقعيًا مباشرًا». غايته متمثلة في أن يبيّن (في مواجهة المتشكّكين أو غيرهم ممن يمكن أن ينكروا قدرتنا على معرفة العالم معرفة مباشرة من خلال الإدراك الحسي) أننا لسنا في حاجة إلى حجة نبرر بها الزعم القائل إن رؤيتنا الأشياء تبدو، على الأقل، أنها تقدم إلينا العالم الموجود في الإدراك الحسي. فالتجربة في حد ذاتها، أو ما يُدعى أحيانًا بالظاهراتية (الفينومينولوجيا)، تتيح لنا، بحسب رأيه، تأكيدًا مباشرًا لفكرة أن الإدراك الحسي هو علاقة مباشرة بالموضوع. وغايته هي مقاومة ما يعتبر أنه (على الرغم من عدم استخدامه هذه الكلمات) تصويرية

كامنة منتمية إلى نظرية «البيانات الحسية» (sense-datum) التي تقول إن تجربة الإدراك الحسي تظهر للوعي، بشكل صحيح إلى حد كبير، وأصيل إلى حد كبير، على أنها مقابلات مع ألوان وأشكال مسطحة ومع بيانات حسية محض. وعندما نتكلم في حياتنا اليومية على الرؤية كأنها مقابلات مع المواضيع ذاتها فنحن نقدم على استدلال غير واع و«نذهب إلى ما بعد» ما نراه حقاً. إن فكرة «الطبيعة الصامتة» لستروسن معروضة بصفتها أطروحة نقيضاً، أو بوصفها تريباقاً، على الأقل، لما يراه تشوّهًا شديدًا في طبيعة الرؤية اليومية. والنظرة التي يعارضها نظرة التقطها الفنان الناقد جون روسكين التقاطاً جميلاً عندما كتب في خمسينيات القرن التاسع عشر في «دليلك إلى تعليم نفسك الرسم»⁽¹⁷⁾:

كل ما تستطيع رؤيته في العالم من حولك لا يظهر أمام عينيك إلا على صورة تركيبة من بقع من ألوان مختلفة لها تدرجات متعددة. نحن لا نرى إلا ألواناً مسطحة...

هذا الذي في يدك تعلم من خبرتك، وتعلم باللمس، أنه كتاب. وأما في عينك، فهو ليس إلا بقعة من بياض عليها تدرجات وبقع متنوعة.

الآن... منهج روسكين منهج تصويري، بل هو منهج تصويري مرتين. فأولاً، هو مهتم بالصور منذ البداية حتى النهاية. غايته أن ينصح الطلبة في كيفية النظر إلى الأشياء إن كان لهم أن ينجحوا في تمثيلها تمثيلاً تصويرياً⁽¹⁸⁾. لكنه، ثانياً، يزعم أن الرؤية الموصوفة وصفاً صحيحاً ليست أبداً أكثر من مقابلة لتلك الأنواع من الخصائص التي نعمل بها عندما نصنع أنواعاً بعينها من الصور؛ ومن أمثلة ذلك، «بقع من ألوانٍ متدرّجة»، أو «بقع مسطّحة من لون». على الرغم من وجود اختلاف غير قليل بين هذه «البقع المتدرّجة» وبين «أجسام لها خصائص متعدّدة» عند ستروسن، فليس صعباً رؤية أن ستروسن ومنظر «البيانات الحسية» الذي له موقف مخالف، واقعان كلاهما تحت هيمنة الصور. كل ما في الأمر أن لديهما فكرتين مختلفتين تمام الاختلاف في شأن الكيفية التي تقوم بها الصور

(بما هي أشياء نصنعها ونتحرّاه) بمساندة ودعم مراحل الفعل البصري. أو، قد يكون للمرء أن يقول: هما يعملان بموجب فهمين مختلفين لـ«ما هي الصورة»⁽¹⁹⁾.

يتهم الواقعيون المباشرون من أمثال ستروسن منطري «البيانات الحسية» بالتزوير الصفيق (قد نذكر من أولئك المنظرين كلاً من هيوم وبيركلي وراسل وآير، فضلاً عن روسكين). والواقع أننا نستطيع الإقرار بأنهم مذنبون بما اتهموا به، على الأقل إذا اعتبرنا أن ما يصرون عليه هو أن الطريقة الحقيقية الوحيدة، أو الطريقة الدقيقة الوحيدة، للكلام عن التجربة البصرية هي طريقة تقصر نفسها على بقع مسطحة من اللون، وعلى أشباه ذلك، بمعنى أننا إذا اعتبرنا أن لديهم رأياً مفاده أننا نخطئ وصف ما نراه (نخطئه بمعنى الكلمة الحرفي) عندما نذكر مواضيع من قبيل «وعل» أو «إجاصات». أرى أن هذا الرأي يبدو سخيلاً. فالحق أن الأمر ناتج عن العادة وعن عملية تحول أو انتقال: نبدأ وصف ما نراه لكن الأمر ينتهي بنا إلى تفحص سطوح لوحات متخيّلة، هي تمثيل لما نراه. نحن ننظر إلى العالم بعين رسام. لكننا ننسى أننا نفعل ذلك.

على أن ثمة طريقة أخرى لفهم ما يجري هنا. لقد اكتشف روسكين، واكتشف ستروسن، (وقد يمكن القول إنهما اكتشفا من غير قصد)، «نمطاً في الرؤية» أي طريقة في تجربة ما نراه، أي ما هو متاح لنا بفضل ما لدينا (قد لا يكون لدينا غير هذا) من سلاسة وطلاقة في ما يخص تعاملنا مع الصور. هذا اكتشاف أصيل. فما من شيء سخيّف أو مضلل في الإقرار الأصلي من جانب منظر «البيانات الحسية» بأن من الممكن، على سبيل المثال، أن ينظر المرء من حوله وأن يتأثر لا بأشكال الأشياء بل بخطوطها العامة فحسب؛ فنحن ننتبه أحياناً إلى المظهر الخارجي البيضوي (كما نراه من حيث ننظر إليه) لطبق مدور بدلاً من الانتباه إلى دائريته. في وسعنا الإقرار بهذا الأمر من غير قبول التأكيد الدوغمائي الذي يطرحه منظر «البيانات الحسية» إذ يقول إننا لا نرى في الحقيقة إلا الشكل البيضوي، وإن الاستدارة

نوع من موقف، أو هي شيء نستنتجه استنتاجًا. لسنا مضطرين إلى ترك دوغما نظرية «البيانات الحسية» تفرض علينا نظرتها الكامنة فيها، النظرة القائلة إننا نرى الأجسام أو المواضيع، لكننا نرى أيضًا أشكالها الجانبية والخارجية، وألوانها الظاهرة، وهيئاتها وأحجامها الظاهرة⁽²⁰⁾. على نحو مماثل، نستطيع رؤية مصابيح الشارع، لكننا نستطيع أيضًا أن نستمتع بمأ يحدث عندما نضيّق أعيننا فتنشأ في ما نراه أشعة وتلألؤ وضباب مضيء. هذه هي الحقيقة في نظرية «البيانات الحسية»: نحن لا نرى تلك «البيانات» فقط، لكننا نستطيع رؤيتها عادة ونفعل ذلك أحيانًا.

الظاهر أن ستروسن وروسكين متفقان في ما لديهما من سوء فهم لطبيعة خلافهما. يحدّد كل منهما نمطًا مختلفًا من أنماط الرؤية، ويعتبر كل منهما مخطئًا أن هذا اكتشاف لمعنى الرؤية الحقيقي، لطبيعتها الحقيقية، لكن كلاً منهما، في الحقيقة، بعيد جدًا عن كل ما له علاقة بالطبيعة من حيث هي حيز وجود مستقل عنا، ولعله حيز غير متأثر بأمور من قبيل الثقافة. والحق أن خلافهما خلاف جمالي. إنه خلاف جمالي متكرر في هيئة خلاف متصل بميتافيزياء التجربة أو بطبيعة العقل. إنهما يقتفیان آثار التشابك.

مفهوم الصورة الملتقطة

هما ليسا وحيدَين في هذا الأمر. فهذا المفهوم نفسه، مفهوم أن الرؤية تأمل للصورة في الذهن موجود عند سقراط الذي ذهب إلى القول بأن الوعي البصري مقيّد بحدود «الآثار المباشرة الحاصلة في العقل نتيجة كونه غير مقيّد» بجسم فعلت فيه البيئة المحيطة فعلها؛ فنزوعنا إلى إطلاق أحكام في شأن «الأشياء الواقعة خارجنا» ليس إلا نتيجة العادة والاتفاق⁽²¹⁾. إن لهذا المفهوم عن الرؤية - مفهوم الصورة الملتقطة - أهمية تتجاوز أهميته التاريخية. فهو يحظى بمساندة نشطة من جانب فلاسفة وعلماء معاصرين. على سبيل المثال، يقول جيس برينز إن الوعي البصري ناتج عما يدعوه، مثلما دعاه راي جاكندوف، «تمثيلات على المستوى الوسيط

في النظام البصري»⁽²²⁾. ذلك المستوى الذي في ذهنه هو مستوى التمثيل الحسابي (computational) الذي يوافق ما كان ديفيد مار قد أطلق عليه «مخطط 1/2 - د»⁽²³⁾ (the 2½-D sketch). هذا «المخطط» إيصال عصبي لما نراه بالفعل، أو للكيفية التي تبدو عليها الأشياء، أي إنه شيء أشبه برسم خط يجري من خلاله تمثيل الحجم والشكل المنظورين/ النسبيين الخاصين بموضوع بعينه. والأمر ذو الأهمية البالغة في ما يتصل بالمخطط المذكور هو أنه يُفترض أن يكون مجرد تمثيل لما تبدو عليه الأشياء؛ وهو ليس تمثيلاً للأشياء في حد ذاتها، ولا لما يمكن أن تكون عليه الأشياء بأية طريقة مستقلة عن الإدراك. هو ليس أكثر من صورة.

يقول برينز إنه نوع من أنواع التمثيل التصويري الذي نعيه بصرياً عندما نكون واعين أو متبهرجين بصرياً. هو ليس حبات من الطماطم، بل بنية مظهر بعينها، بنية يلتقطها رسم أو صورة التقاطاً تاماً فتعطي محتوى التجربة البصرية. من الواضح أن هذه الطريقة بالتفكير في طبيعة الرؤية لا تشمل الصُور وحدها، بل تشمل أيضاً نوعاً من المقارنة الضمنية بين الرؤية ورؤية الصور. والواقع أن الإحالة إلى الصور هي إحالة حرفية محددة طالما أن المنظر منحصر ضمن إطار من حيث التمثيلات و«المخططات».

إن مفهوم الصورة الملتقطة المطبق على الرؤية مفيدٌ جداً لعلم الإدراك حتى عندما يكون موضع تنصّل وإنكار. ولنعطِ مثلاً واحداً: في ورقة بحثية كتبها في الآونة الأخيرة كل من كوهن ودينيت وكانويشر، يُطرح السؤال التالي: ما عرض حزمة تجربة الإدراك الحسي؟⁽²⁴⁾. إنهم مهتمون بمقارنة نوع بعينه (بحسب فهمهم الأمور) من النظرة الساذجة القائلة إنك عندما ترى تتمتع بوعي كل ما في المشهد الذي أمامك من تفاصيل. واعتماداً على عمل تناول «عمى التغيرات» والظواهر المرتبطة به، يجادلون بأن للتجربة البصرية «مجموعة» محتويات؛ وهذا يعني أن تلك المحتويات يمكن أن تمثل «حشداً» أو «مجموعة أشخاص» من غير أي «وصف» تفصيلي لكل واحد من أفراد المجموعة⁽²⁵⁾. هذه حيل لا يجهلها كل من

له معرفة بالرسم. فعلى سبيل المثال، يستطيع الرسام الانطباعي دينا أن يرسم رفوف مكتبة غاصة بالكتب والأوراق ويستطيع أن يقنعا بوجودها في اللوحة من غير أن يظهر فعلاً تفاصيل كل كتاب من الكتب. لكن ما لا يبدو أن كوهن ورفاقه يقرّون به هو أنهم، بعيداً عن خدش صورة الرؤية، لا يفعلون شيئاً غير تجويدها إذ يقترحون، من حيث الجوهر، أن الصور البصرية ليست «انطباعية» بأكثر مما هي «واقعية». فسؤالهم نفسه «ما عرض حزمة تجربة الإدراك الحسي؟»، أي عن مدى ما تتمتع به التجربة البصرية من غنى من ناحية المعلومات، سؤال يفترض مسبقاً وجود ما يشبه فكرة قناة بين العالم والعقل ينتقل خلالها تمثيلٌ للشيء المرئي، كأن يكون إحالة تصويرية، على سبيل المثال⁽²⁶⁾.

المقاربة النشطة

في كتابي الأول، هاجمت بشدة فكرة أن الرؤية تصويرية⁽²⁷⁾. الانطباع الذي يتشكل في شبكية العين ليس صورة. هو ليس مصنوعاً. لا يستطيع أحد أن يراه. والرؤية ليست عملية في الدماغ حيث ينتج الدماغ تمثيلات داخلية تشبه الصور. وفينومينولوجيا^(*) التجربة البصرية ليست كمثال الصورة؛ يعني هذا أن العالم لا يظهر في وعينا البصري منتظماً واضح الصورة، ولا تظهر تفاصيله شديدة الوضوح، انطلاقاً من المركز حتى المحيط كما يمكن أن يتبدى لنا ذلك في رسم أو لوحة أو صورة فوتوغرافية. نحن لسنا كاميرات. العين، والرأس، والرقبة، والجسد، والحركة. نحن نرى من خلال ذلك كله، وهذا لا يحدث إلا بفضل حوافزنا وحب استطلاعنا ومشاعرنا ودوافعنا.

لا أزال أرى أن هذا صحيح من حيث الأساس. وقد ذهبت إلى القول

(*) الفينومينولوجيا، الظاهراتية، علم الظواهر: دراسة هياكل الخبرة أو الوعي، أي دراسة ظهور الأشياء في التجربة، أو الطرق التي يتم بها اختبار الأشياء. هي التجربة الواعية كما يتم تجربتها من وجهة نظر ذاتية.

بأن العالم يتبدى للوعي لا من خلال «هنا» ولا من خلال «تمثيله»، بل يتبدى «متاحاً»، يتبدى «في متناول اليد». والخصائص المختلفة، أو الطرق المختلفة التي تكون للأشياء في تبدّيها لنا - بالبصر أو بالسمع أو باللمس - خصائص منسجمة مع الطرق المختلفة التي نكون بها قادرين على النفاذ إلى الأشياء، وهي قابلة للتفسير بتلك الطرق. وهذا كله معتمد على الأشياء نفسها، على طبيعتها، على العلاقة بيننا وبينها، لكنه معتمد أيضاً - وهذا أمر في غاية الأهمية - على أجسادنا ومهاراتنا وأوضاعنا واهتماماتنا. نحن نحقق حضور العالم، ونحن نفعل هذا على نحو ديناميكي نشط معتمد على أنواع المعرفة المختلفة وعلى الفهم والملكات الحسية، فضلاً عن اعتماده على ما لدينا من قدرات مفاهيمية. أما فكرة أن الرؤية مثل رؤية الصور، بمعنى أننا نرى أمام أعيننا صورة شديدة التفصيل، حسنة التركيز، بالغة الوضوح لمشهد من المشاهد ونستمتع بها، فأنا لا أزال مقتنعاً بأنها فكرة غير قابلة للتبرير من خلال التأمل في الظاهرة نفسها؛ فهذا تحيز نظري مولود من افتراض قبلي مفاده أن الرؤية تصويرية.

لكن ثمة أمراً لم أتمكن أبداً من تفسيره على نحو يرضيني، ألا وهو السبب الذي يجعل المفهوم التصويري المشكوك فيه المتشبه برؤيته الخاطئة مستعصياً على الموت على الرغم مما يأتيه من نقد مني ومن ميرلو بونتي وأوستن وجييسون ودينيت ولاتور⁽²⁸⁾. هذه الحقيقة، حقيقة الألق دائم الجاذبية الذي تتسم به صورة «الصورة» يستلزم تفسيراً.

نحن الآن في موقع يسمح لنا بقول بضع كلمات في هذا الصدد. إن الطرق التصويرية في تفكيرنا في الرؤية ترفض أن تموت لا لأن الفينومينولوجيا البصرية تصويرية حقاً، وأيضاً ليس لأننا ضحايا وهم شبه إدراكي يجعلنا نعتقد مخطئين أن الفينومينولوجيا تصويرية في حين أنها ليست كذلك. لا، لن يموت وعي الصورة لأننا نعيش في عالم من الصور ولأننا عشنا في عالم من الصور طيلة عمر جنسنا. وقد تعلمنا أن نستخدم طلاقاً في التعامل مع الصور لا كي نفكر في ماهية الرؤية فحسب، بل كي

نرى أيضًا. نحن نرى، حرفيًا، بالصور، بعض الأحيان على الأقل، تمامًا مثلما قد نفكر أحيانًا باستخدام الكلمات أو باستخدام الرموز المدوّنة.

لذا، يتضح أن ثمة بالفعل معنى تكون الرؤية بموجبه تصويرية، بعض الأحيان ومن بعض النواحي، على أقل تقدير. ومما يشير العجب أن هذه الحقيقة، حقيقة أن التجربة البصرية يمكن أن تكون تصويرية بعض الأحيان، ليست متعارضة مع الفكرة الأساسية (بل هي ناتجة عنها)، فكرة المقاربة النشطة... أو، هذا ما صرت الآن مقتنعا به. فطبقًا لفكرة المقاربة النشطة، يكون التصور نشاطًا منظمًا في التعاطي مع البيئة المحيطة بالاستفادة من مهارات الوصول أو النفاذ إلى تلك البيئة (المفاهيم والمهارات الحسية)⁽²⁹⁾. تؤدّي اشتراطات الوجود الحسية المختلفة، أو حتى التضاد بين التصوّر والتفكير، إلى تباينات في الطرق التي نستخدم بها فهمنا. إن تنوعات الحضور أو الوجود متوافقة مع ما في العالم من أنماط انخراط ذكي مختلفة. فالتجربة، بحسب هذه المقاربة، ليست شيئًا يحدث فينا أو يحدث لنا، بل هي شيء نفعله. وهي شيء نصنعه، أو نقوم به. ونحن نفعل هذا بالاستفادة من الموارد المتاحة لنا في الأوضاع التي نجد فيها أنفسنا. ومن بين تلك الموارد الأدوات والتكنولوجيات، بما فيها اللغة، وبما فيها الصور (لم لا؟) التي تشكل جزءًا من عالمنا المعروف ومن البيئة التي تحملنا.

فإذا فهمت المقاربة النشطة فهمًا سليمًا، يتبين أنها تتنبأ وتفسّر، بل حتى تستلزم أن نعترف بإمكانيات أنماط التجربة البصرية - أنماط النفاذ المُحقّق إلى ما هو موجود - التي تكون أنماطًا تصويرية.

لا يعني هذا تراجعًا بأي شكل من الأشكال عن رفض فكرة صورة الصورة، أو فكرة الصورة اللقطة، التي رأينا أنها لا تزال حية تمامًا في ميادين علم الأعصاب الخاص بالرؤية، وعلوم الإدراك، وفلسفة التصورات. لكن من الضروري إعادة التفكير في ما تُخطئ فيه هذه المقاربة المتجذرة، وكذلك في ما تصيب فيه.

لقد لاحظنا أن ثمة بدائل خبيثة قائمة بين الصورة والتجربة. فنحن نصف إحداهما في حين نريد أن نصف الأخرى. لكن مما له أهمية حاسمة ملاحظة ما يلي: الواقع أن هذه هي الغاية من الصور!

نحن نفكر في الصور التي نراها على أنها ظواهر طبيعية، شيء يشبه الانعكاسات بعض الشبه. شيء ينشأ، بطريقة من الطرق، نتيجة طبيعة الأشياء. ونحن ننسى أن الصور ليست إلا أشياء نصنعها؛ إنها من صنع مهارة نمتلكها؛ هي تكنولوجيا. وهي أدوات تصويرية مستخدمة لإثبات وجهات نظر أو لتوضيح أفكار، أو بغية وضع شيء من الأشياء موضع العرض، بغية إظهاره. لكنها لا تستطيع إنجاز هذه الوظائف إلا نتيجة طريقة استخدامنا لها، وعلى وجه الخصوص لأننا نستخدمها بدائل عن الأشياء فتكون حوادث رؤية الأشياء هي ما يهّمنا.

الصورة نوع من أنواع الرسوم البيانية. وحتى نفهم طبيعتها الأساسية، فإن من المفيد أن نقارنها بالكلمات المكتوبة التي هي أيضًا نوع من أنواع الرسوم البيانية. وذلك أن «الديكتوغراف» (أي الكلمة المكتوبة) هو بديل أو وسيط عن الكلمات المنطوقة وعن أساليبنا في استخدامها. نتعامل مع الرسم الذي على الورق كأنه هو الكلمة، فنستخدم هذه الوسيلة رمزًا للتفكير في أنفسنا وفهم أنفسنا فهمًا أفضل من حيث نحن مستخدمو الكلمة. هذا الاستبدال ليس استبدالًا واعيًا تمامًا، لكنه ليس استخدامًا غير مقصود، ولا هو استخدام خاطئ. فالكتابة تسمح للكلام ببلوغ ذرى أعلى؛ واللغة و«الغرافين graphein» (الكتابة) متشابكان تشابكًا تامًا. بطبيعة الحال، يمكن أن يكون الاستبدال مضللًا. فالكتابة على الورقة ليست كمثل الكلمة المنطوقة التي هي سائلة، متبدلة دائمًا، سياقية دائمًا، مجسدة تمامًا، نشطة، ذات طبيعة مرتبطة بحركات المتكلم. وأما إذا تركنا الرمز المكتوب يصير كلمة، أو تركناه يقوم بمهمة وسيط لنا في فهم ذاتنا، فهذا

أمر متطرّف يمكن أن يكون فعله شديد الخطورة (هذا يشبه قليلاً السماح لبضع علامات على الورق أو على الخشب بأن تقوم مقام الرب)⁽³⁰⁾.
يصح قول الأمر عينه على الصور. نحن نستخدم الصور من أجل أفعال تواصلية. والصورة نوع من نموذج نختار جعله وسيطاً، أو بديلاً عن الشيء الذي نريد إظهاره، أو عن طريقة رؤيتنا شيئاً من الأشياء. نقول: انظر إلى هذا السطح! أو نقول: انظر إلى جدتي! أو: انظر إلى هذا الممرض الجلدي! نستخدم الصورة كي تكون بديلاً عن فعل الرؤية المعني أو عن الشيء المعني الذي تهّمنا رؤيته. ونحن نفعل هذا بقدر من التروّي. أعني أن ممارستنا هذا الفعل معتمدة، إن جاز القول، على الإصغاء السليم. ونحن نعلم متى يكون مفيداً أو مناسباً أن نستخدم الصورة بديلاً ناجحاً عن الشيء الذي يهّمنا. وتاماً مثلما لا نخطئ لون خشب البالسا، أو حجمه، في نموذج مصغّر من النماذج المعمارية فنخلط بينه وبين لون المبنى الجاري تمثيله من خلال هذا النموذج، أو حجمه؛ ونحن ندرك - إدراكاً عاماً - كيف نستخدم الصور كي نبين السمات التي تهّمنا وكي نظهرها⁽³¹⁾.
ومثلما يعزز الدكتوغراف (أداة هاتفية قديمة) إمكانيات الكلام لدينا، كذلك توسّع الكتابة التصويرية ما لدينا من موارد للرؤية توسعة كبيرة جداً لأنها تعطينا أدوات للتفكير في تجربة الرؤية عندنا بطرق جديدة. الصورة مختلفة اختلافاً كبيراً عن ذلك الشيء الذي يمتد امتداداً مؤقتاً ويتحول ويتلوّن بفعل انتباهنا، وتغزوه مشاعرنا، الشيء الذي ندعوه «نظراً». مع هذا، وبفضل الصور، نجد أمراً طبعياً أن نفكر في «الرؤية» على أنها شيء أشبه بالصور، أو على أنها تمثيلات للعالم مؤطرة وواضحة (كما في مفهوم «الطبيعة الصامتة») أو، بدلاً من ذلك، على أنها مسطحة خالية من المغزى التمثيلي كما في فكرة «عين الرسام». الأمر ذو الأهمية البالغة الذي ينبغي الانتباه إليه هو أن هذه ليست مجرد فكرة عن الرؤية - أو نوع من خيالات المُنظرين - بل هي منبع لعملية الرؤية. فالرؤية تصير شيئاً مختلفاً في عالم الصور. (مثلما، أيضاً، تعود فتصير جديدةً في عالم اللغة).

عندما يدلي مفكرون من أمثال ستروسن أو روسكين أو ديكارت أو مار أو برينز، بل حتى دينيت، بمزاعمهم في شأن هذا التصور المطلق أو ذاك في الفينومينولوجيا الإدراكية الحسية، فهم يفضحون قلة حساسيتهم إزاء التشابك بين البصري والتصويري وكذلك قلة حساسيتهم إزاء الطرق التي نصنع بها، ونعيد صنع، ما تكونه الرؤية في عالم الصور (الذي هو أيضًا، ودائمًا، عالم الفن). إنهم يخلطون بين ما لدينا من نماذج مقرّرة من أجل التفكير في ما نفعله عندما نرى (أو عندما نتكلّم، أو نرقص)، وبين شيء من قبيل «طبيعة» هذه الأمور التي نفعلها. من المهم أن نقدّر حقيقة أن الفلسفة، مثلها مثل علم الإدراك، تسعى إلى استخدام الطرائق العلمية للتوصّل إلى معرفة طبيعة شيء من الأشياء أساءت فهم خصائصه إساءة تامة.

من التصويرية إلى المرئية

قد يرفض بعض القراء الإيحاء بأن التكنولوجيا والفن -مهما يكونا تغييريّين- قادران على أن يكون لهما أثر في أمر أساسي جدًّا في تركيبنا البيولوجي، ألا وهو الرؤية نفسها. وبكل تأكيد، إن كانت الصور تمارس تأثيرها على رؤيتنا، فهي لا تفعل هذا -على الأرجح- إلا بطرق ثقافية موضوعية؛ وهي تترك الرؤية، من حيث هي ظاهرة طبية أو ظاهرة بيولوجية، من غير أن تمسّها.

لا بأس... هذا هو موضع الاهتمام في دراستنا. إن التشابك بين التصويرية والرؤية ضاغط على الفكرة القائلة بأن الرؤية البيولوجية أو الطبيعية أمر موجود بالفعل. فهل نستطيع عزل الرؤية الطبيعية عمّا لها من «خليط» أكثر ميلًا إلى أن يكون جماليًا⁽³²⁾؟

كي نرى ما يحملنا على التعامل الجاد مع إمكانية وجود تشابك بين الرؤية والصور، علينا أن نسلّك خط تفكير موازيًا يتناول اللغة.

لست أراها قفزة كبيرة جدًّا أن نؤكد أن اللغة تشكّل التفكير والتجربة. ولعل آثار التأثير اللغوي ليست موجودة في كل فكرة أو تجربة. على أن

ثمة تجارب تبدو معتمدة على اللغة ليس فقط بمعنى أنها تكون من تجارب اللغة نفسها - كأن نحكي قصة، على سبيل المثال - بل لأنها تجربة، أو فكرة، تعتمد على موارد لغوية (كلمات، أو مصطلحات، أو مفاهيم، إلخ)، كي تستطيع أصلاً أن تكون تجربة أو فكرة. فلننظر مثلاً في عبارة من قبيل «لم يعودوا يجعلون تلامذة المدارس الابتدائية يحفظون جدول الضرب»، أو «لقد كان في المستشفى يوم رأس السنة الماضية، وظل هناك أسبوعين كاملين». إن كانت لديك لغة، فلا صعوبة في إدراكك هذه الأفكار. لكن من غير الواضح على الإطلاق ما قد يعنيه هذا الكلام عند شخص أو حيوان في غياب اللغة.

والآن... ما يجعل هذا مثيراً للاهتمام، أو ما يجعله ذا صلة بموضوعنا، هو حقيقة أن اللغة كائن ثقافي؛ ومع أنها ليست نتاج ابتكار أي شخص بعينه لأنها شيء صنعناه ونصنعه معاً أو شيء تطوّرنا معه. ليس هذا القول إنكاراً لحقيقة أن اللغة تعتمد على البيولوجيا البشرية. فاللغة، بحسب علمنا الآن، ظهرت أول مرة لدى بني جنسنا منذ خمسة وسبعين ألف سنة أو منذ مئة ألف سنة، وذلك بعد ظهور «الإنسان العاقل» (*Homo sapiens*) الحديث من الناحية التشريحية⁽³³⁾. وقد اقتضى الأمر مسافات طويلة من الزمن الثقافي قبل أن يبدأ البشري الحديث من الناحية التشريحية مسيرة صنع اللغة. وبعد ذلك، راحت اللغة بدورها تتغير قدراتنا على التفكير والتجربة، تلك القدرات التي لا ريب في أنها مستندة إلى تكويننا البيولوجي. صار التفكير واللغة متشابكين بمعنى أن التفكير، وبقدر ما يستفيد من موارد اللغة، يصير بدوره شيئاً مختلفاً عما كان.

فلنتذكر أن ثمة أدلة (مثل لوحات الكهوف في شوفيت ولاسكو، كما يذكرنا كولينغود) على أن ممارسات صنع العلامات التصويرية، بما في ذلك صنع الصور، متجذرة عميقاً في ما قبل تاريخنا، وفي تاريخ بني جنسنا، مثلما أن اللغة متجذرة فيهما؛ وتظهر التصويرية في هذا المشهد، في سجل ما قبل التاريخ، في الوقت عينه تقريباً الذي شهد ظهور اللغة والتفكير.

من هنا، لعلّ ما يصح على اللغة والتفكير، يصح أيضاً على الصور والرؤية. الفكرة أن الرؤية يُعاد صنعها في إطار «التصويرية» بما يشبه طريقة إعادة صنع التفكير في إطار اللغة، أو بما يشبه طريقة إعادة صنع الكلام ضمن إطار نشاط الكتابة، مثلما سنرى في الفصل التالي.

أنماط العالم

لقد تفحصت ودرست التشابك بين التصويرية والرؤية، أي الطرق التي صنعت بها الصور وفن الصور ما تعنيه الرؤية وأعادا صنعه. ونحن الآن في وضع يسمح لنا بالتقاط وفهم «أنماط الرؤية» التي يكون بعض منها معتمداً على الصورة بمعنى أنه محمول على معرفتنا السالفة بالصور، ومستند إليها... معرفة يضع الفن التصويري نموذجها.

لكن عليّ قول المزيد كي أشرح فكرة أن للرؤية أنماطاً متنوّعة. لا ريب في أن الرؤية شيء «بُنِي» في أدمغتنا وفي أجسادنا على امتداد مرحلة ارتقائنا كلّها. ومثلها بُنِيَ ما لدينا من وسائط أخرى للإدراك الحسي من قبيل السمع واللمس والذوق والشم. هذه عمليات عضوية وليست طرُقاً في ارتداء الملابس أو في تزيين أنفسنا. فكيف يمكن أن تكون لهذا علاقة بالنمط، أو بالأسلوب؟

بغية الإجابة عن هذا السؤال، لا بد لي من مقاربته من ناحيتين اثنتين. من ناحية أولى، ليست الرؤية وغيرها من وسائط الحسّ عمليات تجري فينا (مع أنها تعتمد على عمليات تجري فينا)، بل هي نشاطات منظمة (مثل الكلام أو الكتابة أو المشي)، وبالتالي فهي خاضعة للتنوّع في الأسلوب. ومن ناحية أخرى، صرنا ميّالين إلى غنى الأسلوب وأهميته باعتباره ظاهرة في حد ذاته. غايتي من إدخال الأسلوب، أو النمط، في المناقشة، ليست متمثلة في تجريد الإدراك الحسي أو الحياة العقلية من مكانتهما العضوية بل هي تقديم الأسلوب كي يصير فئة أساسية لازمة حتى من أجل فهم الظواهر البيولوجية. وأخيراً، عليّ أن أشرح الآثار الواسعة المترتبة على

هذه الفكرة - هذا ما اعتبره اختراقًا كبيرًا - أي الفكرة القائلة إن الرؤية ظاهرة أسلوبية مثلها مثل غيرها من وسائط الحس.

فلنبدأ ببعض الاعتبارات العامة في ما يتصل بالأسلوب أو النمط. تميل أسرة العلماء المهتمين بالعقل إلى إهمال ظاهرة الأسلوب. والأسلوب، أو النمط هو، في آخر المطاف، أمر متصل بما هو رائج (الموضة). لكن الحقيقة أن الأسلوب فئة مفاهيمية إدراكية ذات أهمية كبرى.

ففي معناه الأصلي، يشير المصطلح (Styl) إلى القلم الذي نستخدمه لإحداث علامات؛ وبالتوسعة بات يشير إلى طريقة بعينها يمسك بها المرء قلمه ويحركه، أو حتى إلى جسده. إنها لحقيقة خام - إن كان ثمة حقيقة خام - أنك تستطيع التعرف على الناس من خلال الآثار التي يصنعونها. ثم إن الأمر لا يقف عند هذا الحد: الناس الذين يشتركون في صنع العلامات أو في الكتابة مبالون إلى استخدام القلم بطرق متماثلة إلى حد لا تصعب رؤيته أو تمييزه. فمن خلال الكتابة وحدها، يمكن أحيانًا أن يلمح المرء لا هوية الكاتب وحدها، بل يلمح أيضًا زمن الكتابة ومكانها. يصح الأمر نفسه على الفن في كل تنويعاته ويصح أيضًا، بطبيعة الحال، في ميدان الملابس والأثاث وغير ذلك من ميادين التصميم. على أن النقطة المهمة تظل أكثر عمومية وأكثر أساسية: يحمل النشاط البشري علامة أسلوبية محسوسة تشير إلى صانعه.

والأسلوب مصفوفة تسمح وتمنع في آن واحد. يستطيع كثيرون منا أن يدركوا، من غير صعوبة، الاختلافات بين أنماط الملابس وتصنيف الشعر في حقبات مختلفة، كالخمسينيات والستينيات والسبعينيات والثمانينيات. هذه الاختلافات الأسلوبية واضحة جدًا؛ وهي محسوسة. وأما إذا نظرنا إليها من مسافة تاريخية أكبر، فسوف تفقد هذه الاختلافات وضوحها. ومن المحتمل تمامًا أن يكون شخص في سن الشباب في يومنا هذا غير قادر على رؤيتها إلا إذا كان واحدًا من أصحاب المعرفة المتخصصة القادرين على رؤية الفرق، وعلى الاهتمام بالفرق، بين نمط ملابس البشر في سبعينيات القرن التاسع عشر وبين نمط ملابسهم في تسعينيات ذلك

القرن. ومن الممكن أيضًا أن يؤدي «الانزياح» الثقافي إلى إعماء العين عن فوارق مهمة: ما يجده شخص صيني أمرًا بارزًا من ناحية الذوق والأسلوب يمكن أن تغفل عنه عين شخص في ألمانيا فلا تلاحظه حتى إذا كانت عين شخص من الجيل نفسه. وهذا النوع نفسه من العمى إزاء الأسلوب يمكن أن يظهر عندما نكون بعيدين أكثر مما ينبغي، وأيضًا عندما نكون قريبين أكثر مما ينبغي. ففي ظني أن الأمر يستلزم عينًا مدربة تدريبًا حسنًا بغية التقاط النواحي الدقيقة التي تحمل فيها الملابس المصممة في أيامنا هذه علامات خفية قد تكون منبئة بذوق قد يظهر يومًا من الأيام. ما هو موجود اليوم من أنماط الملابس يصعب تمييز تلك العلامات فيه لأنها موجودة في «الخلفية»، إن جاز قول هذا؛ وهي تعتبر أمورًا مفروغًا منها فتمارس أثرها من حيث هي أرضية عامة. لكن الزمن يمضي والأرضيات العامة تتغير، وما كان غير مرئي وغير بارز يصير واضحًا، بل يصير شديد البروز. هذا هو السبب الذي جعل الناقد الفني بيتر شيلداهل يكتب قائلًا، إن ما هو مزيّف ليس إلا طبقًا من الأفضل أن يُقدّم حارًا (فكرة طرحها في الأصل نيلسون غودمان)⁽³⁴⁾. يسهل تقدير أهمية هذه الفكرة عند النظر إلى الأفلام. وعادة ما يصير جليًا، على الفور، عندما يتم إنتاج عمل تلفزيوني أو سينمائي تدور حوادثه في زمن مضى. تسهل رؤية أن أفلام الويسترن، أفلام مصورة في سبعينيات القرن العشرين، مع أن قصصها تجري في تسعينيات القرن التاسع عشر؛ فما كان غير مرئي في السبعينيات -الخيارات التي لم تكن خيارات حقًا لأنه لم يكن متوقّرًا غيرها، وذلك من قبيل التعامل مع الملابس والشعر- صار عدم ملاحظته أمرًا غير ممكن الآن. ومن الصعب، بل قد يمكن القول إنه مستحيل، أن يتجاوز المرء حدوده الخاصة في ميدان الأسلوب والذوق لأن ما نفعله ميّال بطبيعته إلى أن يترك أثرًا منبئًا بما نحن، (ومن نحن، ومتى)⁽³⁵⁾.

نحن جميعًا، جميعًا من غير استثناء، إلى هذا الحد أو ذاك، حساسون إزاء الذوق... في الفنون والملابس والكلام والتصميم والمسلك وغير

ذلك. وأيضًا، نحن جميعًا، إلى هذه الدرجة أو تلك، منخفضو الحساسية في كل أمر من هذه الأمور. فهذا ميدان من الممكن فيه أن يصل المرء بما لديه من قدرة على التمييز إلى حد ممتاز، لكن من الممكن أيضًا أن يهملها ويتخلى عنها. ذلك أن تلك القدرات، قدرات جمالية من حيث طبيعتها. هذه الحساسية الجمالية إزاء الأسلوب لها ميدان تطبيق أوسع كثيرًا مما أشرنا إليه حتى الآن. إنه واحد من الاكتشافات الكبيرة لدى كل من هوسرل وميرلو بونتي. ففكرة أن ما هو موجود في مجال الإنسان (أو بالأحرى ما هو موجود من أجلنا) يتسم بالأسلوب، فكرة بارزة عند هوسرل الذي كتب قائلاً: «كل ما هو موجود معًا في العالم له طريقته الشاملة، المباشرة أو غير المباشرة، في أن يكون معًا. ومن خلال هذا، لا يكون العالم كلية فحسب بل وحدة تجمع فيها كل شيء، يكون كلاً كاملاً (مع أنه لا نهائي)»⁽³⁶⁾. يصف هوسرل هذه الوحدة بأنها «أسلوب شامل»، ويصفها أيضًا بأنها نوع من أنواع العادة الدنيوية.

في كتابه «فينومينولوجيا التصور»، يتابع ميرلو بونتي البناء على فكرة هوسرل ويتوسع فيها. ففي نظر ميرلو بونتي، ثمة فهم يكون فيه للعالم أسلوبه الاعتيادي المفهوم في الظهور، أي إن له نمطه أو أسلوبه. وهو يقول: «أعيش وحدة العالم تمامًا مثلما أدرك أسلوبًا»⁽³⁷⁾. يشرح هذا على النحو التالي:

هذه الوحدة [وحدة العالم] تضاهي وحدة الفرد الذي أدركه إدراكًا دليلاً لا سبيل إلى إلغائه، وذلك قبل أن أكون قد استطعت إعطاء وصف لطبعه أو هيئته لأنه يحتفظ بالأسلوب نفسه في كل قول وفي كل فعل له حتى إذا غيّر وسطه أو آراءه. الأسلوب سبيل محقق إلى التعاطي مع الأوضاع التي أراها أو أدركها في فرد من الأفراد⁽³⁸⁾.

بحسب ميرلو بونتي، تجتمع المواضيع معًا، لا من حيث هي كومة من الخصائص بل بنوع من التكامل الطبيعي أو من الوحدة الطبيعية التي هي أمر مضاهٍ تمامًا لما يدعوه أسلوبًا. وهذه الوحدة، هذه الطريقة في الوجود

وفي الاستجابة، واضحة لنا؛ ولدينا حساسية مباشرة إزاءها. من هنا، يكون واضحًا أن ثمة «أسلوبًا» في ذهنه عندما كتب:

وحدة الشيء، بما هو أبعد من خصائصه المتجمدة كلها، ليست طبقة أساس، ليست كمية مجهولة فارغة ولا هي موضوع مُلَازِم للشيء، بل هي تلك اللكنة الفريدة الموجودة في كل شيء فرد، نهج فريد في الوجود تكون فيه خصائص الشيء تعبيرًا ثانويًا. فعلى سبيل المثال، تعبّر هشاشة الزجاج وقساوته وشفافيته ولمعانه عن نهج فريد في الوجود⁽³⁹⁾.

وتابع قائلاً:

وإذا رأى شخص مريض شيطانًا، فهو يشم رائحته أيضًا ويحس ناره ودخانها، لأن هذه الوحدة ذات المعنى «الشيطاني» ليست شيئًا غير ذلك الجوهر المضطرب الكبريتي اللاذع. فثمة في الشيء رمزية هي رابطة بين الخصيصة المحسوسة وبقيّة الخصائص، ويكون اللون بدوره الشيء الخارج من ذاته، وهو ضرورة قبلية أن يكون جسمًا شديد الحرارة أحمر اللون، وأن يجعله فرط اهتزازة مضيئًا⁽⁴⁰⁾.

الواقع أننا نستطيع أن نفهم من فقرات كهذه الفقرة التي أوردتها الآن أن «الأسلوب» عند ميرلو بونتي لا يكتفي بلعب دور مؤشر يسم الإنسان، بل هو أيضًا -إن جاز القول- يحل محل الكلام على الضرورة وعلى الشرط المسبق. فالأساليب، أو الأنماط (إلى حد شبهه جدًا بفكرة فتغنشتاين عن العلاقة النحوية)، تقوم بدور وسيلة للوصول إلى ما كان في أذهان مفكرين آخرين عندما كتبوا عن «المعيارية النمطية»، بمعنى الحقيقة الإدراكية أو بمعنى القدرة التحليلية، وأيضًا بمعنى «التركيب القبلي».

مما له أهمية بالغة أننا، في نظر ميرلو بونتي، لا نحكم ولا نستنتج ولا نتوقع ولا نعتقد ولا نعلم أن المشهد الطبيعي المائل أمام أعيننا يخفي من

خلفه مشهداً آخر يخفي بدوره مشهداً ثالثاً، وهكذا دواليك؛ فما نراه في هذه الحالات «يعلن» عن مغزاه فيتيح بهذا إحساساً بحضور ما هو، في الواقع، خارج مجال الرؤية، أي بما هو ليس حضوراً له أو ليس أمراً مقابلًا له. وعلى نحو مماثل، فإن ما قد كان (أي الماضي) «يُعلن»، ضمن حدود، ما سيكون هو المستقبل أو، على الأقل كما يمكن أن يقول ميرلو بونتي، نمطه العام. وفي سعي منه إلى شرح هذه الفكرة كتب ميرلو بونتي: «عالمي يمضي محمولاً على خطوط تتلمس مسبقاً، على الأقل، نمط ما هو موشك على أن يكون»⁽⁴¹⁾.

بالتالي، فالنمط أو الأسلوب في نظر ميرلو بونتي، كما في نظر هوسرل، مرتبط بالمعنى وبالانساق. يتبدى نمط العالم من خلال طريقة المواضيع والأوضاع الضمنية في الإشارة كل منها إلى الآخر، في إعلان كل منها عن الآخر، أو في مضيتها معاً، أو في الطريقة التي يكون بها أسلوب شخص من الأشخاص في الفعل تعبيراً، بطريقة من الطرق، عما هو أو عمن هو. ولهذا فإن العالم الطبيعي نفسه، بحسب ميرلو بونتي، هو «أفق الآفاق كلها ونمط الأنماط كلها»⁽⁴²⁾.

الحساسية إزاء الأسلوب (النمط) حساسية إزاء المعنى، لكنها ليست تماماً علاقات متبادلة قابلة للتحديد قائمة بين الأشياء، وليست علاقات متبادلة تمنح عالمنا وحدته. بالتالي، فإن نوعاً بعينه من فهم العالم ونوعاً بعينه من أنواع الحساسية إزاء معناه الحقيقي يكونان، بالضبط، مسألة أسلوب. وهذا النوع من الفهم فهمٌ جمالي⁽⁴³⁾.

انماط فئة من الفئات، لا أنواع جنس من الأجناس

هذا ما يعيدنا -أخيراً- إلى التصوّر، أو إلى الإدراك التصوري. إن من بين العقبات التفسيرية الكبيرة التي واجهت نظريات التصوّر التقليدية عقبة متمثلة في تقديم سرد غني عما بين الوسائط الحسية من علاقة واختلاف. فمن ناحية أولى، يكون واضحاً أن الرؤية شيء واللمس والسمع والشم والذوق أشياء أخرى. أما من ناحية ثانية، فقد ثبتت صعوبة التقاط ماهية الحوادث العصبية المتصلة بتجارب هذه الوسائط الحسية المختلفة

المسؤولة عما هو بينها من اختلافات محسوسة. ففي ما يتصل بالتجربة الواعية، تظل الأنظمة العصبية عصيّة على التفسير. هذه هي الفجوة التفسيرية الشهيرة الواقعة بين الدماغ والوعي⁽⁴⁴⁾.

على أن هذه المسألة برمتها، مسألة تفسير الطبيعة المحسوسة للتجربة من حيث علم الأعصاب وحده، مسألة يهون أمرها عندما نلقي نظرة جادة على فكرة أن «البصري»، على سبيل المثال، لا يشير إلى شيء موجود في الرأس - أي إلى ذلك النوع من الأشياء الذي يمكن أن يكون خصيصة من خصائص الخلايا، أو تجمعات الخلايا - بل يشير على وجه التحديد إلى طريقة في التعاطي مع العالم... طريقة في الفعل في العالم وفي الفعل معه. فأنت لا تنظر داخل شخص يرقص كي تكتشف ما يجعل رقص التانغو مختلفاً عن رقص السوينغ. تنظر إلى ما يفعله الراقص، إلى ما يفعله بطريقة مختلفة، ضمن ترتيبات النشاط الذي يقوم به، وذلك بغية التقاط الفرق بين الرقصتين. وعلى غرار هذا، يمكن قول الأمر نفسه على الإدراك التصوري وإن يكن ذلك بقدر أكبر من العمومية. فبغية فهم الفرق بين الرؤية وغيرها من وسائط الحس، لا ننظر إلى ما يجري داخلنا بل إلى السبل المختلفة التي يتخذها تعاطينا البارِع مع العالم الذي من حولنا⁽⁴⁵⁾.

فوسائط الحس المختلفة - انطلاقاً مما تقدّم - هي بالضبط أنماط متميزة للتعاطي مع العالم. والواحد منها مختلف عن بقيتها من حيث إنه نمط بارِع مختلف من أنماط التعاطي المجسّد مع الوضع. ومن وجهة النظر هذه، الواقع أن التضاد بين التصوّر والفكرة (أي التمييز بين رؤية تمثال الحرية وبين التفكير فيه)، يصير تضاداً أو تبايناً أسلوبياً. إنه اختلاف في سبل إدراكنا حضور العالم ووجوده، وبين أنواع المهارات التي نستعين بها، وكذلك طريقتنا في الاستعانة بكل واحدة منها⁽⁴⁶⁾. إذا فكّرنا في المشكلة التي تواجهنا على أنها مشكلة فهم كيفية تمكّنا من عيش العالم (تجربة العالم)، فالإجابة هي أننا نستطيع هذا من خلال تعبيرنا الفعّال عما لدينا من مهارات ومعارف من أنواع مختلفة بغية النفاذ إلى العالم.

تمنحنا منهجية «المهارات والأساليب» هذه قصة واضحة عن الاختلاف بين الرؤية واللمس، أو بين التفكير والتصور، لكنها تسمح لنا أيضًا بأن نضع يدنا على شيء أشد رهافة، ألا وهو أن حقيقة هذه التباينات والاختلافات التي نبذل الجهد في تفسيرها يمكن أن تبدو عشوائية، أو متفلتة منا، أو قابلة لأن يحل الواحد منها محل الآخر فيأخذ مكانه.

فلنفكر، بعد كل حساب، في أن رؤية شيء من الأشياء من زاوية بعينها هي، على أية حال، ليست إلا التفكير فيه؛ ففي أحيان كثيرة جدًا، يعني التفكير في أمر من الأمور أن نتأمله بأعيننا. وعلى غرار ذلك، عادة ما تعمل وسائط الحس الموجودة لدينا عملاً مشتركاً سلساً ويكون لكل منها أثره على الآخر. أوليست تجربة تذوق قطعة طماطم باردة متميزة تميزاً تاماً عن الإحساس الدقيق بقوامها ونسيجها اللذين يميزانها، وكذلك عن درجة الحرارة عندما يهرسها اللسان والأسنان، ثم نبتلعها؟ وهل يكون انطباعك البصري عني عندما نتكلم معاً أمراً منفصلاً عما تسمعه مني؟

لكن، إن كانت الفوارق المطروحة -مع أنها حقيقية جدًا- فوارق أسلوبية، فلا ينبغي أن نجد ما يفاجئنا في أنها تبدي لنا هذا القدر الكبير من النسبية و«الليونة الشديدة» والتأثر بالسياق. هذه علامة مميزة للأسلوب. فأنت قادر على تحديد هوية شخص عندما تنظر إليه من الخلف، وذلك من خلال طريقته في المشي، أو من خلال تصفيفة شعره أو طبيعة حركاته؛ لكن ما يكاد يكون مستحيلًا هو أن تستطيع تقديم شرح وافٍ عما في تلك المشية، أي عن ذلك الشيء الذي مكنك من التقاطه بصفته شيئاً مختلفاً عن مشية شخص آخر، أي بصفته شيئاً ملازمًا لطريقة مشي الشخص المعني، لا لشكله العام ولا لهيئته ولا لأي شيء آخر، فهو شيء معبر تعبيراً شديد التميز عن هذا الشخص بعينه، عن «طريقته في الوجود». أنت قادر على رؤية ذلك الشيء، لكنك غير قادر على «قوله». الأسلوب يقاوم كل محاولة لجعله جلياً ناطقاً.

هذا ما يعيدنا إلى اكتشافنا ذي الأهمية البالغة. مشكلة الوسائط الحسية

وطبيعتها ليست إلا مشكلة نمط أو أسلوب، وهذا ما يجعلها، آخر الأمر، مشكلة جمالية. إذًا، كي نعالج هذه المشكلة علينا أن نستخدم وسائل جمالية. وذلك أن «الجمالي» هو في المقام الأول مسألة نقل ما تعرفه أصلاً، أو ما هو موجود أصلاً، إلى نوع جديد مختلف من أنواع التدقيق. الاختلافات الأسلوبية حقيقية؛ وهي ملموسة تمامًا. لكنها، إلى حد كبير جدًا، كائنات سياقية، كائنات معتمدة على زاوية النظر، وهذا ما له علاقة مهمة جدًا بطبيعتها الجمالية. فما ينبثق ويتبدى في سياق من السياقات يمكن أن يكون تمييزه شبه متعذر في سياق آخر. ولنأخذ مثالاً على هذا. ففي سنة 1979، كانت فرقنا «سكس إستولز» و«توكينغ هيدز» خصمَيْن لموسيقى نيل يونغ، على سبيل المثال، أو لموسيقى بورس سبيرينغستين. لكن الناس اليوم ينظرون إلى الأمور من مسافة بعيدة، ولعلمهم ينظرون إليها من منظور مختلف تمام الاختلاف، وقد يكونون أكثر انتباهًا إلى ما بينها من وحدة أسلوبية. يرى البشر اليوم الأمور على نحو مختلف، لكن من غير الممكن القول إنهم، بأي معنى نهائي موضوعي يأخذ كل شيء في الاعتبار، مخطئين في نظرتهم. من هنا، يمكن القول أيضًا في شأن ما هو جمالي: الفوارق الجمالية حقيقية، لكنها فوارق «هشة»؛ وهي موضع خلاف.

ثمة نتيجة أخرى لمفهوم «الجمالي» نكتشفها الآن: إذا كانت الاختلافات بين وسائط الحس، أو بين التصور والتفكير، فوارق أسلوبية، فهي إذًا فوارق جمالية؛ وإذا كانت فوارق جمالية، فهذا يعني أنها ليست ثابتة أو نهائية أو قابلة للتعديل بحسب الرغبة.

إذًا، نعود بهذه المناقشة إلى نقطة البداية فنرى أن النقاط نفسها سارية أيضًا (مع إدخال ما يلزم من تعديل) على التنوعات البصرية في الأسلوب، تلك التنوعات التي نظرنا فيها على امتداد هذا الفصل. ثمة أساليب في الرؤية. وعلى سبيل المثال، كان تركيزنا منصبًا على الأساليب المعتمدة على الصورة، وعلى «رؤية الذات في المرأة» عند هولاندر، وعلى «رؤية

الرسام» عند روسكين، وعلى «رؤية الطبيعة الصامتة» عند ستروسن. ولكن... إنه لمن «طبيعة الوحش» أن ما من عدد ثابت لهذه الأساليب! لهذا السبب، فإن من العبث أن نصرّ على تعداد حصري للأساليب أو على تصنيفها بحسب ما يتمتع به كل واحد منها من أهمية أساسية. وقد يكون أمرًا مغريًا اقتراح فكرة أن أنماط الرؤية التصويرية أقل أهمية، على نحو ما، أو أقل «طبيعية» من أنماط الرؤية التي هي أنماط غير تصويرية. مما له أهمية كبرى (كما رأينا) أن تكون لدينا أيضًا أنماط في الرؤية غير تصويرية. ففي نهاية المطاف، ثمة كثير من «الرؤية» مما قد يكون غير تأملي وغير مستهدف أمرًا بعينه. فأنا أستخدم عيني كي أعثر على حذائي، وكي أضع قدمي فيه، وكي أربط شريطه، لكن هذا الإشراف البصري على أفعالي يكاد يكون أدنى من عتبة الملاحظة. ما من تأمل وما من وعي في الهيئة أو المظهر. ولعل من الأفضل القول إن رؤيتي - كما هي تشغل هنا، في «البريّة»، إن جاز القول - يتلعبها انشغالي بما أفعله. ولدينا مثال آخر على ذلك: اللاعب البارِع لا يدرس الكرة، ولا يتفحصها، ولا يفكر فيها، بل حتى لا يراقبها. لا يكاد يتخذ موقعه قبل أن تبلغ الكرة المكان الذي، يعتقد، أو يعتقد مدرّبه، أنها ستكون فيه؛ ويكون عند ذلك مستعدًا لأن ينطلق بها. إنه «يُبقى عينه على الكرة». إنه يوائم شخصه كله، رذفيه، وقدميه، وعينه، ويديه، مع الكرة المتحرّكة.

لكن «الرؤية في البريّة» ليست أكثر انعزالًا عن آثار ما نقوم بفعله أو صنعه، أو نهتم به، من انعزال رؤيته المعتمدة على الصورة، مع أنها معزولة نسبيًا عن «التصويرية» نفسها (هذا ما يجعلني أدعوها «لا تصويرية»). هذه طريقة في النظر متعلّقة بالمهمة المعنية، لكن المهمات المختلفة، كلعِب الكرة أو وضع القدمين في الحذاء، مهمات متشابكة أيضًا؛ فأن تكون الرؤية معتمدة على المهمة يعني أنها طريقة في الرؤية مسنودة بما هو دنيوي (مسنودة بالمعنى الحرفي للكلمة)، والمقصود بهذا أنها بنيات ومعانٍ من صنع الإنسان تشكّل الأماكن التي فيها نستقر ونقيم⁽⁴⁷⁾.

الأمم كلها بدأت الكلام كتابة لأنها كانت في الأصل بكاء.

فيكو، «العلم الجديد الثالث» 429 م

كل اختيار للكلمات عامي. إنه علامة على منزلة اجتماعية.

جورج إيليويت

بعض الأحيان، تلبس الأسئلة الفلسفية أو المفاهيمية لباس أسئلة تاريخية. فسؤال «ما هي الحياة؟»، على سبيل المثال، قد يتنكر على هيئة سؤال عن أصول الحياة، سؤال عما وقع عندما أصابت صاعقة تلك الحمأة البدئية⁽¹⁾. هذا ما يشبه الموضوع الذي نتناوله في هذا الفصل. متى بدأنا، من حيث نحن ثقافة أو من حيث نحن جنس، استخدام اللغة المكتوبة، ولماذا؟ على أن اهتمامي الأول ليس تاريخيًا. فما يتناوله هذا الفصل هو «ما الكتابة، وما علاقتها بالكلام المنطوق أو باللغة عامة؟». هدفي الأول متمثل في بيان الطرق التي تكون اللغة بها ظاهرةً من ظواهر التشابك.

اللغة موضوع مألوف كثيرًا عند الفلاسفة من شتى المدارس. وعلى النقيض من هذا، تكاد الكتابة تكون محل إهمال تام في الكتابات التحليلية⁽²⁾. تكاد تكون مهملة، لكن ليس تمامًا. لقد ابتكر فريجي نظامًا في الكتابة أسماه «*Begriffsschrift*» («الخط - المفهوم»)، وكانت الغاية أن تؤدي هذه الكتابة المهمة على نحو أفضل مما تؤديه الكتابة التقليدية بحيث تصير الهيكلية الحقيقية للأفكار والعلاقات المنطقية بينها جلية⁽³⁾. لقد رأى فريجي أن المنطق والرياضيات يقضيان بهذا. في فلسفته الأولى،

ذهب فتغنشتاين، الذي كانت مشاغله فلسفية أكثر من مشاغل فريجييه، إلى أن الطرح (دعاه «الفكرة») هو علامة دالة على طرح أمر «في علاقته الإسقاطية بالعالم»⁽⁴⁾. أظن أن فتغنشتاين لم ينتبه إلى التمييز بين العلامة المنطوقة وبين نسختها المكتوبة. لكن الظاهر أنه كان مقتنعاً، مثله مثل فريجييه، بأن الوضوح الفلسفي ممكن إحرازه من خلال استخدام أسلوب غير مُبهم في تمثيل لغتنا، بل لعله ظن أن الأمر يستدعي هذا؛ والمقصود باللغة هنا هو نظام الكتابة عندنا. هذه الأفكار عمود مركزي من أعمدة فلسفة فتغنشتاين اللاحقة أيضاً (الأفكار التي يتعين على الفلسفة أن تجعلها غير مبهمة، أو أن تجعلها تمثيلات قابلة للملاحظة، أو نماذج وتخطيطات وصوراً لـ«قواعد النحو» التي عندنا). وأظن أننا نستطيع اعتبار هذا أمراً يرقى إلى المطالبة بأن تحظى الكتابة بعناية الفلاسفة⁽⁵⁾.

الكتابة والكلام، النظرة التبسيطية

بما أن ثمة وجهة نظر رسمية في شأن العلاقة بين اللغة والكتابة، في الفلسفة التحليلية وفي علم اللغويات المعاصر، فوجهة النظر تلك هي أن اللغة (مُفكِّراً فيها الآن من حيث هي كلام أو من حيث هي قدرة على الكلام) والكتابة (مفكِّراً فيها من حيث هي وسيلة تعبير عن اللغة) ليست بينهما علاقة لافتة أو مهمة. الكلام فعل بيولوجي، سمة من سمات بني جنسنا؛ وهو ما أنعمت علينا به جيناتنا، فضلاً عن كونه أمراً يشترك فيه البشر جميعاً. أما الكتابة فهي ابتكار ثقافي، هي تكنولوجيا، وهي أمر لا يتجاوز عمره، في أحسن الأحوال، بضعة آلاف من السنين. أنت لست في حاجة إلى كتابة حتى تتكلم؛ وأنت لست في حاجة إلى كتابة حتى إن أردت أن تصنع شعراً أو أغنية (مع أن هذه من الفنون الأدبية). أكثر لغات الماضي لم يكن مكتوباً. وحتى في يومنا هذا، لا يزال متكلمون كثيرون غير قادرين على الكتابة. بما أن الأمر هكذا، فسوف تكون وجهة النظر الرسمية محقة، وسوف تكون الكتابة أمراً يعترض سبيل الوصول إلى فهم

طبيعة اللغة فهمًا واضحًا. هذا لأن الكتابة كما يفترضون - تمثيلٌ للكلام يشوبه نقص كبير. قد تلتقط أنظمة الكتابة بعض سمات لغتنا المنطوقة (من قبيل انتظام الكلمات، مثلًا)، لكنها تترك سمات غيرها من غير أن تمسها (من قبيل هيكلية الجملة. مثلًا، كيفية اشتراك «ال» و«ولد» معًا في صياغة وحدة كلامية هي «الولد يغني»)⁽⁶⁾. ونقول أخيرًا، إن الكتابة، من حيث هي أداة ثقافية من أجل تمثيل الكلام، كما يفترضون، تقليدية وتوجيهية إلى حد كبير، وهذا ما يغيب حقيقة أن اللغة، من حيث هي ظاهرة طبيعية، ليست أي شيء من هذه الأشياء كلها.

فما العلاقة بين الكلام والكتابة بحسب هذه النظرة التبسيطية الشائعة؟ باختصار: نحن مستخدمو لغة بحكم طبيعتنا، والكتابة تكنولوجيا من أجل تضخيم قدراتنا اللغوية الطبيعية وتوسعتها. الكتابة تسمح لنا بأن «نكلم» بشرًا لا تبلغهم أصواتنا أو لا يستطيعون رؤية إشارات أيدينا؛ والكتابة تتيح لنا تسجيل ما نفكر فيه كي يبقى بعدنا؛ والكتابة تسمح لنا بتتبع ما نقول أو ما قلنا فتصير القوانين ممكنة، ومثلها تصير العلوم والرياضيات والفلسفة. الكتابة تكنولوجيا تحويلية - بحسب تعبير عالم البيولوجيا باتيل - تصح مقارنتها بالنار وبالعجلة⁽⁷⁾. لكنها تكنولوجيا، أي إنها ابتكار مُحَوِّل ثقافيًا. أما اللغة نفسها، قدرتنا على الكلام، فهي غير ذلك... هي تعبير طبيعي عن الطبيعة البشرية المشتركة الأصلية.

تتسم هذه النظرة البسيطة بتبسيط مبالغ فيه؛ وأود أن أشرح سبب قلبي هذا.

فلننظر في العبارة القائلة إن الكتابة طريقة في تمثيل الكلام وفي التقاطه، وإنها توسّعه. هذا ليس صحيحًا تمام الصحة. لعله واحد من استخداماتها! إلا أننا على معرفة بأنواع من الكتابة التي هي ليست - بالمعنى ذي الصلة بموضوعنا - كتابة لغوية على الإطلاق. فكتابة النوتة الموسيقية طريقة في كتابة الموسيقى؛ وهي ليست طريقة في كتابة الكلام. إن كانت الكتابة الموسيقية طريقة في التعبير عن الأفكار، فإنها أفكار متميزة بكونها

موسيقية وبكونها غير قابلة للتعبير عنها باللغة المعتادة. الرموز الرياضية مثال آخر. نحن لا نكتب بالإنكليزية ولا بالعربية عندما نبرهن على نظرية في الرياضيات. صحيح أنك قادر على قراءة البرهان بصوت مسموع، قادر على قراءته بصوت مسموع بأية لغة تعجبك! لكن ما تقرأه ليس موجودًا في اللغة المعنية مع أنك تقرأه بها.

لا يصعب تصديق أن الأصول العميقة للكتابة يمكن العثور عليها في زمنٍ ماضٍ عائدٍ إلى أوائل الحقبة النيوليتية «أي منذ نحو أحد عشر ألف سنة»، وذلك ضمن إطار القيام بنشاطات ليست غايتها ترميز الكلام أو تمثيله بل تسجيل وقائع، أو حسابات، أو قوائم، أو إحصاءات. والاحتمال الأرجح أن يكون الكتب الأوائل محاسنين أو «عدّادين» تنحصر أهمية ما كتبه ضمن نطاق جماعاتهم أو أقوامهم أو ذريتهم⁽⁸⁾.

إن صح هذا، فقد تكون الكتابة، وبمعنى مفاجئ، مستقلة عن الكلام. لا يعني هذا أنه كان في ذلك الزمان كتبة ليسوا متكلمين أيضًا. لكن المعنى هو أن الكتابة الأولى لم تكن مستخدمة لغايات لغوية (أي لغايات كلامية أو لتمثيل ما نفعله عندما نتكلم). وهذا يعني بدوره أن الكتابة الأولى لعلها لم تكن نتيجة من نتائج الكلام على النحو الذي تفترضه وجهة النظر التبسيطية.

على أن ثمة معنى ثانيًا، بل هو معنى أكثر عمقًا، يمكن بموجبه أن تكون الكتابة مستقلة عن الكلام. فعلى النحو الذي نفكر فيه الآن، كانت أساليب الكتابة الأولى تكنولوجيات من أجل التناول المباشر والمعرفة المباشرة للعالم أو لمجال من مجالات الاهتمام أو المصلحة؛ ولم تكن هذه الكتابات تتناول العالم أو المجال المعني من خلال تمثيل أساليبنا اللغوية في فعل ذلك. بهذا المعنى، هي منسجمة مع الكلام نفسه، ولعلها كانت تُعتبر، في حد ذاتها، وبطريقة من الطرق، نوعًا من أنواع اللغات، أو ربما نوعًا من «التلغية»، أي تحويل الأمر إلى ما يشبه لغة.

بالتالي، فلعلّ أنظمة الكتابة الأولى كانت، هي ذاتها، أشبه باللغة،

وكانت، بالمعنى المتسق مع هذا تكنولوجيات مستقلة عن الكلام. ومن المهم أن نلاحظ أيضًا أنه على الرغم من صعوبة تصوّر كائنات قادرة على استخدام تكنولوجيات صنع الصور وحفظ السجلات لكنها غير قادرة على الكلام، فما من سبب قوي يدعونا إلى الاعتقاد بأن قدرة تلك الكائنات على الكلام كانت أسبق، أو أقدم، من قدرتها على الكتابة. وبقدر ما نستطيع استخلاصه من السجلات الأثرية، نعلم أن الكلام والنشاطات التصويرية قد ظهرت كلها معًا منذ نحو أربعين أو خمسين ألف سنة. ولعل من الممكن تمامًا أن يكون الكائن القادر على الكلام هو وحده القادر على ابتكار تدوين العلامات. لكن من المرجح أن تظل هذه الفكرة نفسها صحيحة إن قلبناها. الكلام والكتابة قديمان قدم الجبال... على الأقل، بالمعنى العام المتصل بالتصويرية وتدوين العلامات.

والواقع أن من الممكن جدًا أن يكون ما هو تصويري أقدم عهدًا وأكثر أساسية. فالحيوانات تصنع، وهي تفعل، وهي تتصرف. لكن التصرف والصنع والفعل مِثَالَةٌ كلها، بحكم طبيعتها، إلى أن تترك آثارًا. فمثلاً، كان فعل المشي من هذه النقطة إلى تلك مرة بعد مرة كافيًا لأن يصنع أسلافنا دروبًا («رسموا دروبًا بمشيهم»). بل ثمة صعوبة حتى في أن نفكر في أفعال الكلام والالتقاط والأكل والتغوّط وغير ذلك من أشكال التعامل مع العالم لم تكن لتتبدى لاحقًا على هيئة تزيين للبيئة المحيطة وإعادة تصميم لها.

التجارب والخبرات أيضًا نشاط من نشاطات الصنع. نحن نصنع خبراتنا وتجاربنا. والتجربة هنا، أو الخبرة، وأنا أردد بهذا ما قاله ديوي، عملية دائرية من الفعل ومن عيش آثار ما فعله المرء، عملية تتطلب منا تتبعًا للطرق التي أدت بها أفعالنا إلى تغيير الأوضاع التي نجد أنفسنا فيها⁽⁹⁾. إذًا، يمكن التفكير في الوعي البشري، بصفته عائلة من أساليب الفعل وأساليب فرض أنفسنا في الواقع، أي بصفته تصويريًا في أصوله.

وإنه لمن الموحى، إن لم يكن أكثر من ذلك، تذكير أنفسنا بأن أول الوقائع في بلاد اليونان القديمة في عالم الكتابة أو الرسم أو الخط،

كانت في الواقع إشارة إلى جرح أحدثه سهم مدبب في جسد بشري⁽¹⁰⁾.
فالكثابة الأولى، ضمن تراثنا الأدبي، كانت جرحًا. الكثابة، أو الرسم،
مستقرة أسسها في أمر تأسيسي، في أمر اجتماعي، ألا وهو النزاع.

على أن ثمة اعتبارات أخرى تنحو إلى تفضيل أولوية الثقافي على
كل من اللغوي والتصويري، إن لم تنح تمامًا إلى تقديم التصويري على
اللغوي. وفي ذهني الآن ذلك الإجماع المتنامي على القول بأن اللغة
والتصويرية وصنع العلامات والملابس، وكذلك مجموعة واسعة من
الأدوات المعقدة ونشاطات الصنع (بما في ذلك القدرة على السيطرة
على النار)، ظهرت أول الأمر في العصر الباليوليتي الأعلى منذ زهاء
خمسين ألف سنة⁽¹¹⁾. الحقيقة ذات الأهمية البالغة هي أن هذا أتى بعد
أكثر من مئة وخمسين ألف سنة من الظهور التشريحي، وبالتالي الفيزيائي
(وبالتالي العصبي) للإنسان العاقل. من هنا، يصعب كثيرًا الشك في أن
الحوادث الواقعة على امتداد تلك الفترة الزمنية كلها كانت حوادث ذات
طبيعة ثقافية. وبالنظر إلى أن هذه الحوادث كان من أثرها تمكين البشر
من طرق جديدة في العيش والتفكير والإحساس والفعل - من غير هذا،
كيف لنا أن نصف ما للغة والصور من أهمية ثورية؟ - فالظاهر أن العقل
الحديث هو، بمعنى حقيقي تمامًا، نتاج الإنجاز الثقافي البشري (أو
الارتقاء الثقافي البشري) منذ نحو خمسين ألف سنة مضت. والظاهر أن
هذا كله، هذا الظهور لأقراننا المُجَرَّبِينَ، قد وافق زمن بداية الكتابة؛ على
الأقل، إذا فكرنا في الكتابة (أنصح بأن نفعل هذا) باعتبارها مستقلة عن
الكلام مستقرة جذورها في نشاطات صنع العلامات.

خلاصة هذا كله تتمثل في أن وجهة النظر التبسيطية تظهر لنا غير
مرضية على الإطلاق. الكتابة أمر، والكلام أمر آخر. هذا صحيح. هذا
جيد جدًا، حتى الآن. وأيضًا، من غير شك، كان استخدام الكتابة لغايات
لغوية واضحة تمام الوضوح - أي استخدام الكتابة لأداء أفعال لغوية فضلًا
عن استخدامها في تسجيل اللغة - كان ابتكارًا ثقافيًا متأخرًا جدًا. على أن

الكتابة في حد ذاتها، بالمعنى الموسع، معنى النشاطات التصويرية المتمثلة في الخربشة والتسجيل ووضع العلامات والرسم، وربما أيضًا البصاق ورش الرذاذ والقطع والنقع، أي تلك النشاطات المستخدمة لغايات لها أهمية إدراكية، قد سبقت اللغة من ناحية ونشأت بمعزل عن أي تطبيق لها على اللغة. فضلًا عن هذا، من الممكن أن تكون الكتابة، وفق هذا المعنى الموسع، أشد ارتباطًا بأصول البشر، بل بأصول الوعي البشري، من الكلام نفسه.

ليس لدى وجهة النظر التبسيطية التي تفترض أن الكلام واقع إلى أحد جانبي الخط الفاصل بين الطبيعة والثقافة، وأن الكتابة واقعة في الجانب الآخر، أي شيء يسندها. ليس هذا فقط لأن الكلام والكتابة متشابكان تشابكًا تامًا، بل أيضًا لأن هذا التعارض نفسه بين الطبيعة والثقافة في حاجة إلى إعادة النظر فيه؛ على الأقل انطلاقًا من افتراض أن الكلام والكتابة، والتصويرية مثلهما، من إنجازات مرحلة شديدة التأخر في تاريخ بني جنسنا (أي إنهما لم يتخذا شكلًا إلا بعد آلاف السنين من اكتسابنا شكلنا الجسدي الحالي).

دوغما الكتابة

مما تقدّم، لا يعود السؤال شبه التاريخي الذي بدأت به: «متى اخترعنا الكتابة، ولماذا؟»، بل يصير: «لماذا وقع لنا في لحظة من لحظات تاريخنا الثقافي أن نطبق مجموعة أدوات تصويرية موجودة لدينا على حالة الكتابة؟»⁽¹²⁾.

قبل محاولة تشكيل إجابة عن هذا السؤال، أود أن يتجه اهتمامنا إلى ناحية أخرى، قد تجعل وجهة النظر التبسيطية مفرطة في التبسيط. فلنسلم أولاً بأن «اللغة المكتوبة»، كما نفكر فيها عادة، أمر حديث وبأن الكلام قديم. بهذا المعنى، على أقل تقدير، يكون الكلام قد سبق الكتابة. لكن هذا يترك إمكانية مفتوحة أخرى - إمكانية أود أن أفكر فيها تفكيرًا

جاءًا- ألا وهي أن تصورنا عن اللغة، وكذلك تجربتنا المعاشة في الكلام وفي استخدام اللغة، تصور معتمد على الكتابة.

فمن المفاجئ جدًا أننا، نحن الذين نعيش في عالم الكتابة، نجد التفكير في الكلام على أنه شيء نستطيع تدوينه أمرًا طبيعيًا تمامًا. ففي نظرنا، كأن العالم المكتوب على الورق، أو على شاشة كمبيوتر، أو على لوح، صار هو نفسه، تمامًا، العالم الذي فيه نعيش. هذه هي صورة العالم، أو لعلمها وجه العالم!

يبدو لنا أمرًا طبيعيًا أيضًا أن تكون الكلمات هي تلك الأشياء التي نستطيع تهجئتها. نحن نستطيع كتابتها. ونحن لا نستطيع كتابة أي صوت قديم. نحن لا نكتب ولا ندون صفير الريح ولا تشقق الأرض. هذه أصوات ليست لها تهجئة. لكن الكلمات تأتي، أو يبدو لنا أنها تأتي، مع تهجئتها المرتبطة بها⁽¹³⁾.

فما الذي يأتي أولًا؟ الأصوات في حد ذاتها، أم الأحرف التي نختارها بالرجوع إلى تلك الأصوات؟ هذه مسألة صعبة. والإمكانية التي أود أن أفكر فيها تفكيرًا جاءًا هي أن الأصوات، الآن على الأقل، تظهر لنا مثلما تظهر بفضل ما تعلمناه من طرق للعب معها، أو إدراكها حسيًا؛ ومما له أهمية كبيرة أن تكون الكتابة أداة مهمة، بل لعلها هي الأداة المهمة لهذا الإدراك. نحن لا نقف خارج الكلام عندما نقوم بفعل التهجئة مثلما قد نقف خارجه إذا كنا نحاول ترجمة رموز غريبة عنا. فالتهجئة، مثلها كمثل غيرها من أوجه الكتابة، شيء نفعله داخل اللغة. التهجئة لعبة لغوية مثلما قد كان يمكن لفتغنشتاين أن يعبر عن الأمر⁽¹⁴⁾. ولا ينبغي أن يكون مفاجئًا لنا في شيء أن تجربتنا في الكلام شديدة الارتباط بالكتابة. فمن الصعب التفكير في أية تكنولوجيا أخرى يفرض تعلمها وإتقانها على الأطفال فرضًا شاملًا بهذا القدر الكبير من الإجماع الثقافي، وذلك منذ نعومة أظفارهم وعلى امتداد سنوات تعليمهم كلها. نحن نقش الكتابة على أطفالنا، وننقش معها طرق التفكير في ما نفعله عندما نتكلم، تلك الطرق المتوجهة بالكتابة أصلًا.

هذا ما يشير سؤالاً آخر: هل يكون في وسعنا أن نتراجع عن «التوجه الكتابي» كي نختبر ما بنا من قدرة في اللغة، أو كي نختبر ما بنا من قدرة على الكلام والسمع، بمعزل عن صورة التكلم والكلام التي تزودنا بها الكتابة. سيكون هذا سؤالاً يحاكي السؤال التالي: ألا يمكن أن نعيش جنسانيتنا بمعزل عن الطرق التي نظم بها كل من الثقافة والدين والإيديولوجيا ذواتنا الجنسية؛ أو هو يشبه أيضاً: هل نستطيع عيش العالم البصري كأننا لم نعش في ثقافة يكاد العالم البصري فيها يكون موضوعاً من تصورات بصرية لا نهاية لها؟ أو، بالمعنى نفسه، وكي نربط الأمر بمناقشة فلسفية أكثر تقليدية، يصير السؤال شبيهاً بالسؤال التالي: هل من وجود لوعي حسي واقع خارج متناول فهمنا الحسي؟ مَعْقِدُ الأمر هنا ليس نفسانياً. هذه أسئلة أنطولوجية. ومنها سؤال: «ما هي اللغة؟». فما هو لغة، في الواقع، وكما يبدو، هو أن فهمنا للغة متشابك مع نشاط تمثيل اللغة في صورتها الكتابية. على أن هذه الأسئلة، أيضاً، وبطريقة من الطرق، أسئلة وجودية: هل هي إمكانيّة حيّة، بالنسبة إلينا، أن نمارس الكلام، وأن نتكلم ونستمع، بمعزل عن التشابك الذي بين الكلام والكتابة؟ يشبه فعل هذا الأمر عيش الجسد وكأن ما من أدوار جندرية تطوّرت تاريخياً، أو هو يشبه عيش حركة الرقص وكأنّ أشخاصاً من أمثال فريد أستير وجيمس براون، أو ذلك الصبي في الصف العاشر الذي يستطيع أداء رقصة «الروبوت» لم يوجدوا أبداً.

هذا ما صار واضحاً حتى الآن: تتابع علوم اللغويات مسارها وكأن ما لدى المتكلم أو السامع من حدس في شأن «قواعدية اللغة» يمكن اعتباره أشبه بنقاط بيانات ثم يجري استخدامه بغية إعادة هندسة طبيعة القدرة الكامنة التي هي معرفة اللغة، قدرة يُفترض أن تكون مستقلة عن الكتابة وعن الثقافة. إن من الأكثر احتمالاً، على ما أرى، أن يعكس ما لدينا من حدس درجة تمثّلنا ما يدعوه هاريس «تصور اللغة عند كاتب النصوص»، أي طريقة التفكير في اللغة بعد الكتابة أو تبعاً لنموذج عما هي اللغة وعما هو الكلام، نموذج جعلته الكتابة نفسها متاحاً⁽¹⁵⁾. ولنأخذ مثلاً على هذا

ملاحظة بسيطة مررنا عليها مرورًا عابرًا ضمن ما تقدّم من كلام، ملاحظة مفادها أن أنظمة الكتابة الأبجدية التقليدية لا تُبدي (لا تبيّن) هيكلية الجملة مثلما تُبدي نظام ترتيب الكلمات. يبدو هذا صحيحًا. ولكن، هل هذه حقيقة واقعة نصل إليها بالاستقلال عن معرفتنا اللغة الكتابية؟ وهل فهمنا أن «ال» و«ولد» تشكيلان معًا وحدة واحدة في شأن كيفية التكلم، وحدة مستقلة عن الكتابة؟ أم إن الكتابة نفسها، ودوغما الكتابة نفسها، هما منبع هذه الفكرة التي تبدو لنا طبيعية جدًّا، الفكرة القائلة إن الكلام مكوّن من وحدات من الممكن تركيبها وإعادة تركيبها؟

مفارقة الكتابة

فلنعد الآن، بعد إزاحة تلك المقدمات عن طريقنا، إلى السبب الذي جعلنا نبتكر اللغة الكتابية، وكيف ابتكرناها. يعني هذا أن نعود إلى السؤال شبه التاريخي الذي بدأت به.

لقد نظرنا من قبل في ما تقوله النظرة التبسيطية في هذا الصدد: اللغة الكتابية شديدة الفائدة فحسب. وعلى غرار النار والعجلة، كانت منافع استخدام الكتابة كافية لتفسير كيفية ظهورها إلى حيّز الوجود وكيفية المحافظة عليها من جيل إلى جيل. على أننا خضنا في هذا الأمر بقدر كافٍ لأن نبدأ تقدير ما يجعل هذا الكلام غير مرض من حيث هو تفسير لا ابتدائنا الكتابة، أو لمحاولتنا الكتابة. لكن علينا الآن أن نتابع الخوض في هذا الأمر مسافة إضافية.

ما من صعوبة في رؤية كيف يمكن أن نطبق براعتنا التصويرية على مهمة تدوين الكلام عن طريق الرموز إذا كنا نرى أصلًا أن الكلام مصنوع من وحدات بنوية قابلة للتجميع، وإعادة التجميع على نحو له قواعد تحكمه. على أن التفكير في الكلام على هذا النحو يعني بالفعل تفكيرًا فيه، بالضبط، بصفته شيئًا قابلاً للكتابة، أو بصفته شيئًا يجري التعبير عنه من خلال الكتابة. والواقع أن هذا يعني، إن كنت مصيبًا، أننا نفكر في

الكلام وفي قدرتنا على الكلام بطريقة لا يمكن إلا أن تكون قد صارت متاحة لنا أولاً على نحو مفاهيمي وذلك بفضل وجود الكتابة من حيث هي تكنولوجيا. ولكن، سيبدو لنا عند ذلك أنه ينبغي علينا أن نعرف كيف نكتب كي نبتكر الكتابة أصلاً. بالتالي، لم تُخترع الكتابة على الإطلاق. وإن كنا نكتب الآن، فقد كنا نكتب على الدوام.

على هذا النحو، نواجه الآن ما أدعوه «مفارقة الكتابة»؛ وكما أشرت (في الفصل الأول)، تصح مقارنة هذه المفارقة بمفارقة «Meno» عند أفلاطون أو بمفارقة «المعلم» عند أوغسطين.

فلنتوقف لحظة كي نتذكر أن ثمة طرقاً أخرى للتفكير في الكلام غير هذه الطريقة التي جعلتها الكتابة تبدو جلية، وجعلتها تبدو طبيعية. الكلام حركة في آخر المطاف. هو حركة اجتماعية منطوية على مهارة وغاية وعلى حساسية إزاء الموقف. والكلام أمر نقوم به مع الآخرين، وعندما نفعل هذا نحرك أفواهنا وحناجرنا ونكيف تنفسنا وإيقاعاتنا وهيئتنا وتوجهنا. بهذا المعنى، تكون ثمة مشتركات كثيرة بين التكلم واللعب الحر بالكرة، أو ربما بينه وبين الرقص، وهي أكثر مما هو مشترك بينه وبين الجمل المطبوعة على ورقة. أما كيف نستخلص الفكرة من الكلمات وترتيب الكلمات والعبارات وبنية العبارات انطلاقاً من تلك الممارسة السلسلة لحركة تستهدف أداء مهمة، فهذا هو «اللغة في البرية»، مثلما قد يجوز التعبير عن ذلك. فلنأخذ مثلاً آخر، ألا وهو الرقص: كيف السبيل إلى تدوين الرقص؟ ما فتئ مصممو الرقصات يحاولون تدوينه، لكنني أقول إنهم ما فتئوا يفشلون في تلك المحاولات. فمن أين يمكن البدء⁽¹⁶⁾؟

قد تقع الآن في إغراء القول إن الفرق بين اللغة والحركات غير اللغوية هو أن اللغة واضحة بيّنة، جوهرياً وعلى نحو ظاهر. بنيتها مصنوعة مكونة من أجزاء؛ وكي تكون واحداً من مستخدمي اللغة يعني أن تتحسّس هذا الجلاء وهذا الوضوح المتجليّين (هذا ما ذهب إليه هامبولدت) على مستويين اثنين (مستوى صوتي ومستوى تركيبى... بل على مستوى دلالي أيضاً).

ولكن، ألا يمكن قول الأمر نفسه في شأن أجسادنا في حركتها؟ أوليس جسد الحيوان الحي مثال حقيقي على شيء بائن، على شيء واضح أو جلي؟

هذا ما اتضح حتى الآن: اللغة تيار متحرك من النشاط البشري. وكى ندونها، علينا أن ندرکها على أنها ذات بنية وعلى أنها متميزة... لكن فعلنا هذا يعنى بالفعل أن نتخذ من اللغة موقفًا يرقى إلى اعتبارها مكتوبة أو قابلة للكتابة، على أقل تقدير.

بغية فهم مكانة الكتابة في حياتنا اللغوية، وبغية تكوين تصور كافٍ للغة، علينا أن نجد مخرجًا من هذه المفارقة. هذا ما سوف أحاول فعله في بقية فصول هذا الكتاب. وسوف تكون استراتيجيتي، إلى حد ما، استراتيجية أوغسطينية أو أفلاطونية. سأحاول بيان أن ثمة معنى يمكن القول بموجبه إن اللغة كانت على الدوام مكتوبة؛ أو بالأحرى، كنا منخرطين (نحن، مستخدمي اللغة) في شيء هو «معادل أخلاقي للكتابة». لذا، ولهذا السبب، لم نكن يومًا مضطرين إلى مواجهة الكلام - أي إلى الوقوف جانبًا والتساؤل عن طريقة تسمح لنا بتدوينه - وذلك بالطريقة التي تفترضها المفارقة، أو تقتضيها. على أنه سيكون ثمة استنتاج أبلغ أثرًا وأبعد مدى. سوف أقول إن اللغة منظمة عن طريق الكتابة؛ لكن الكتابة أحد إنجازات الفن والفلسفة.

لكن... مهلاً! كيف يمكن أن يصح قول إننا كنا نكتب على الدوام إذا كان تطبيق التكنولوجيا التصويرية على الكلام حادثة فيها نزاع وإذا كانت حادثة قريبة العهد، مثلما نعلم في حقيقة الأمر؟

سوف يكون مفيدًا لنا، كأسلوب في صياغة المشكلة صياغة أفضل، أن نتذكر أسلوب تفكير المناطق عند تناولهم اللغة الرسمية.

اللغة الرسمية، أي ذلك النوع من الأنظمة التي يعمل المناطق بها، مؤلفة من عدد محدود من الرموز الأولية، أو الذرية، ومن منظومة قواعد أو إجراءات غايتها أن تحدد، في أي تسلسل من الرموز، إن كان

ذلك التسلسل رمزاً بدوره، أي إن كان «صيغة حسنة التشكيل» بحسب اصطلاحات المناطق. إن كان كذلك، فهذا حسن؛ وإن لم يكن، فإن قواعد اللغة تحظره. وهكذا الأمر أيضًا في ما يتصل بالمعنى. فلكل رمز من الرموز الأولية مهمة متصلة بالمعنى، أو له «قيمة دلالية»، وثمة قواعد غايتها أن تحدّد، بالنظر إلى المعنى أو القيمة الدلالية لكل رمز، معنى كل صيغة من الصيغ حسنة التشكيل أو قيمتها الدلالية. وإذا كان ثمة رمز أو علامة تفتقر إلى المهمة السليمة، أو إذا كانت الرموز مُجمّعة على نحو يخالف القانون، فسوف تكون هذه لغة لا معنى لها، بل ستكون «لا لغة». ثمة قدر لا يستهان به من فلسفة اللغة ومن علم اللغويات يتبنى، على نحو تقريبي، هذا التصور عن اللغة الذي صيغ في الأصل من أجل اللغات الرسمية. تتولد اللغة بفعل القواعد. وما لا يتولد بفعل القواعد يكون «لا لغة». وترمي الدراسات التجريبية إلى جلاء ما في اللغة من قواعد وتمثيلات، مثلما اعتاد تشومسكي أن يدعوها، كافية لتحديد اللغة وقابلة أيضًا، بالتالي، لأن يُفكّر بها من حيث إنها تخبرك ما تعرفه عندما تكون تعرف لغة من اللغات⁽¹⁷⁾.

فلنتأمل حقيقة أن اللغات الفعلية (من النوع الذي نستخدمه الآن) ليست على هذه الشاكلة أبدًا، وذلك من ناحية مهمة واحدة على الأقل. هي ليست لغات تحكمها القاعدة على النحو الذي عرضته قبل هنيهة؛ بل هي، بالأحرى، لغات تستخدم القاعدة، أي إن مستخدمي اللغة يستفيدون من القواعد في توجيه أنفسهم، وفي انتقاد استخدام اللغة عند غيرهم، وفي الفصل في المنازعات، وكذلك في التفاوض في تعاملاتهم مع الآخرين⁽¹⁸⁾. إن من السمات المميزة للغة الحقيقية حقيقة أنها دائمة الاصطدام بالحياة وباحتمال سوء الفهم الذي هو ماثل في كل لحظة. والقاعدة العامة هي أن سوء التفاهم لا يقاطع اللغة ولا يقسرنا على الخروج منها مثلما قد يرى بعض اللغويون أو بعض المناطق. فبالنسبة إلينا، ما من «خارج»، بل إن سوء التفاهم أو سوء الفهم يكون على الدوام فرصة لمزيد من اللغة، أي

لمزيد من نشاطات لغوية حصراً كنشاطات الشرح أو التوضيح أو التبرير. لا يكتفي مستخدمو اللغة بالسير على غير هدى والتصرف طبقاً للقواعد التي تحكمهم، ويقع لهم أحياناً أن يخطئوا الكلمات وأن يجدوا أنفسهم منبوذين إلى ما يمكن تشبيهه بفضاء خارج لغوي. وذلك أن مستخدمي اللغة يستخدمونها، منذ البداية نفسها، لإقامة المعنى في مواجهة سوء الفهم. نحن نعرف المصطلحات؛ ويعارض الواحد منا طريقة استخدام الآخر لها؛ ونحن نشرح ونوضح ما تعنيه كلمة من الكلمات أو ما يعنيه مصطلح من المصطلحات. والواقع أن انعكاس مجال التقييم على اللغة واسع جداً مثلما يرى ب. ف. ستروسن في كتابه الذي تناول النظرية المنطقية⁽¹⁹⁾. نجد بعض أجزاء الخطاب واضحة، ونجد أجزاء أخرى منه ضبابية، وأجزاء أخرى مازحة، وأجزاء أخرى بليدة، وهكذا دواليك. إن للتفكير النقدي في الكلام ميادين متميزة كثيرة تنبسط داخل اللغة: المنطق، والخطاب، والأسلوب، والفكاهة، والفصاحة، وغير ذلك. حتى الأطفال الصغار جداً يدركون هذا. فمن أول استخدامات اللغة، التي نرى الأطفال يعثون بها، هي أسئلتهم عن المعنى ومحاولاتهم تقديم شروحات أو تعريفات. إذًا، الشرط الضروري لأن يكون المرء واحداً من مستخدمي اللغة هو أن يكون شخصاً يتخذ موقفاً في اللغة، شخصاً يقض مضجعه إساءة استخدامها ويرى نفسه مدعواً إلى اقتراح تصويبات؛ إنه شخص يتلاءم مع الفوارق ويتكيف معها. وهذا ما يجعلني أقول إن اللغة نشاط يستخدم القواعد (بل قد يكون أيضاً نشاطاً يخلق القواعد)، وهذا مخالف للقول إنها نشاط تحكمه القواعد. ولهذا أقول إن كون المرء واحداً من مستخدمي اللغة (مهما يكن ما يفعله غير ذلك) يعني أن يكون شخصاً يفكر في اللغة. فلنتخيل متكلمين لا يفعلون شيئاً غير متابعة الكلام، لا يفعلون غير التفكير في ما عناه هذا الشخص أو ذاك، أو في ما قد عناه. ألا يعادل هذا تخيل شيء لا يشبه اللغة البشرية الحقيقية على الإطلاق. (ربما تكون «اللغة التي ستستخدمها الآلات لغة على هذا النحو»).

التعثر في الكلام، والمجادلة، والفصل في المنازعات، والابتكار، والشرح، والتوضيح، ومحاولة التوصل إلى شكل أفضل من أشكال التعبير... هذه وسائط في متناول استخدام اللغة اليومي المعتاد. وفئات التصويبات، والأسئلة عن كيفية المتابعة أو عما هو ملتزم بقواعد النحو وما هو غير ملتزم بها، والتعامل مع حالات سوء الفهم، هذه كلها نشاطات نقوم بها داخل اللغة ونختلف فيها داخل اللغة، وهي لا تدعونا إلى الانتقال إلى نشاط يقع خارج اللغة يستهدف إعمال قواعد النحو، مثلما قد يرى المناطق. لقد اقترح هوبرت دريفوس أن ثمة تضادًا حادًا بين مباشرة النشاطات والمهمات الواقعة في المقام الأول وبين قطع، أو مقاطعة، تلك النشاطات بغية التفكير في مراقبة الذات⁽²⁰⁾. عندما نكون في التيار، نتصرف فحسب؛ ولا يأتي التفكير والتأمل إلا عندما يحدث انقطاع أو توقف.

أنا متفق مع دريفوس من حيث إن علينا توخّي الحذر كي ندرأ عن أنفسنا نزعة «ثقافية» أو «معرفية» تذهب إلى أن النشاط البشري لا يرقى إلى مستوى الفعل إلا عندما ترافقه أفعال نفسانية مقصودة قائمة على التأمل والتقييم المنفصلين عن الموضوع⁽²¹⁾. لكن المفارقة (مع إبقاء مثال اللغة في الذهن) كامنة في أن وجهة نظر دريفوس منصاعة انصياعًا تامًا لما في نموذج المناطق من تكلف واصطناع. فمعارضة دريفوس فكرة التدفق والانقطاع منسجمة انسجامًا تامًا مع مفهوم المناطق عما هو كائن داخل اللغة وما هو كائن خارجها. إن استخدام اللغة للحكم على اللغة ولتنظيمها، وللتأمل فيها أيضًا، واحد من الأنماط الأساسية الواقعة في المقام الأول. فالقلق في شأن اللغة، والتأمل فيها، واتخاذ موقف الكاتب منها، لا يعني مقاطعتها، بل إعمالها. اللغة تحتوي على نظريتها الخاصة بها (metatheory)؛ بل من الأفضل القول إن اللغة تحتوي دائمًا، منذ البداية، على مسألة «كيفية المتابعة»، فضلًا عن مسألة «ما هو جار الآن». قد يكون التأمل في اللغة والمجادلة فيها أمرين واقعين في المقام الثاني، لكنهما محتويان أصلًا في اللغة من حيث هما ظاهرتان من المقام الأول.

ومن المفيد، على ما أظن، أن نقارن حالة اللغة بنمط آخر من التعامل البارع مع العالم، ألا وهو الإدراك الحسّي نفسه.

لقد قال فتغنشتاين في كتابه «الرسالة» إن العين هي حدود المجال البصري⁽²²⁾. هذا قول خاطئ: إن ما نقوم به من «تعديلات» على العين (أي ما يطرأ على العين من تغيرات كي تبصر جيّدًا)، والحاجة إلى تعديل العين، والصعوبات التي تواجه تعديل العين، كلها معطاة ضمن طريقتنا في الرؤية. فالرؤية ليست أن يكون المرء متلقّيًا لصورة تأتيه من حقل رؤيته المحيط به، بل هي أن يكون فاعلًا في تلقّيها؛ فحقل رؤيته هو ميدان اللعب. المُدرّك من خلال النظر واقع ضمن مجال اللعبة البصرية.

فلنتأمل: نحن نحتل بيئة محيطية مشوّشة فيها تفاصيل كثيرة. أعمدة وبشر وقطع أثاث وأجسام تحجب الرؤية. لكن من النادر أن نحس العالم مغلقًا أمامنا بفعل هذه العقبات؛ وهي لا تحول بيننا وبين الرؤية بأكثر مما قد تحول درب وعرة بينك وبين التجوّل في المكان. نحن نحرك أعيننا، ونحرك رؤوسنا، ونحرك أجسادنا، تمامًا مثلما نصصح مواضع أقدامنا على الدرب كي تظل خطواتنا ثابتة. وعلى هذا النحو، نظل على اتصال بالعالم. ليس مقصودًا بهذا القول أننا نرى من خلال تلك العقبات، أو عبرها. هذا ما لا نستطيعه. ما نستطيعه هو المحافظة على قدرتنا على الوصول حتى إلى ما لا يقع الآن ضمن مجال رؤيتنا. نحن نعرف بصريًا ما يزيد كثيرًا عما هو مرئي بالمعنى الدقيق للكلمة⁽²³⁾.

لاحظ إقليدس أنك لا تستطيع استيعاب شكل جسم صلب معتم من جوانبه كلها مرة واحدة. وأنا أحاول الآن التذكير بأن عدم القدرة هذا ليس عجزًا ولا قصورًا؛ فالحقيقة أنه مرتبط بطبيعة الطريقة التي يستطيع الجسم أن يظهر لنا بها بصريًا. إن مقابلة إدراكية حسّية بينك وبين الجسم بطريقة لا يكون فيها أي جزء من أجزائه مخفيًا، ليست شكلًا من أشكال المقابلة البصرية، ولا يمكن أن تكون كذلك. وذلك الشكل بعينه من «الهشاشة»، بمعنى أن واحدًا من جوانب الجسم يحجب جانبًا غيره عن الرؤية، فتدخل

مجال رؤيتك وجوه مختلفة وتخرج منها أثناء حركتك - مقابلة تنتمي تمامًا إلى أسلوب الإدراك الحسي الذي ندعوه «بصريًا». هذا جزء من الأجزاء المكونة لشرط الوجود البصري. على هذا النحو، تكون الرؤية «هشة» على نحو بالغ الوضوح.

إن وجود أجزاء غير مرئية في الأشياء التي نراها، مثله مثل وجود الأرض التي نقف عليها، أمر نداوره ونتغلب عليه.

يصح قول الأمر نفسه على التكلم وعلى الكلام. فالمتكلمين لا ينقلون أفكارهم بأكثر مما تنقل البيئة المحيطة صورها. فالكلام - مثله مثل الرؤية - عملية تفاعلية جارية، وهو تفاوض ومداورة. سوء الفهم، وقلة الوضوح، والغموض: هذه هي مادة اللغة نفسها، تمامًا مثلما أن العتامة والانسداد يكونان الرؤية.

«موقف الكاتب»

نعود الآن إلى المفارقة نفسها وإلى السؤال شبه التاريخي: كيف وصلنا إلى اللغة المكتوبة ولماذا؟

خلاصة ما كنت أطالب بأن نتفكر فيه هي: كي يكون المرء واحدًا من مستخدمي اللغة يعني أن يكون مهتمًا بأسئلة عن اللغة، وهذا ما يستلزمه استخدام اللغة، من المتكلمين ومن السامعين، يستلزم أن يسعوا إلى تخيل أو تصور ما سيفعلون عندما يتكلمون. إذًا، على هذا النحو، يكون الكلام دائمًا، ضمن مجرى الأمور المعتاد، مهتمًا بأن يدوّن نفسه، أي بأن يصوغ نموذجًا عن نفسه أو صورة عن نفسه، بأن يخلق ما دعاه فتغنشتاين «تمثيلًا جليًا» هو، بطريقة من الطرق، نوع من صورة. اللغات تستدعي الكتابة، تستدعي أن «ندوّن» أنفسنا. يصح هذا على اللغات كلّها، يصح دائمًا، لأنه المحرك المعياري للغة ذاتها. اللغة تطالب بالتفكير، ويطلب التفكير بأن نصوغ طرقًا للتفكير باللغة. وما ندعوه «لغة مكتوبة» يكون بأن «نستورد» ونطبق على هذه المهمة طرائق تصويرية موجودة لدينا. اللغة المكتوبة ابتكار

مهم، لكن هذا الابتكار ليس إلا ابتكارًا تقنيًا. فاللغات كلها، سواء أكانت لها أنظمة كتابية أم لم تكن لها أنظمة كتابية، لديها من الموارد والوسائل ما يسمح لها بأن تأخذ الموقف التفكري، موقف الكاتب، من الكلام نفسه. والكتابة بالمعنى الحديث - أي استخدام وسائل تصويرية لتدوين الكلام - ليست إلا واحدة من طرق حل المشكلة التي هي موجودة، في واقع الأمر، قبل هذه الوسيلة، تلك المشكلة الناشئة عن الطبيعة المعيارية للغة نفسها، أي عن استخدام القواعد. وأخيرًا، تفيدنا الكتابة في تقديم تمثيل واضح لما نفكر أننا نفعله عندما نستخدم اللغة.

وهذا ما يتيح لنا حل المفارقة: نحن لا نواجه مشكلة اختراع الكتابة أو اكتشاف بنيتها كأنها آتية من الخارج. لقد كنا نكتب اللغة على الدوام. لأن كونك متكلمًا يعني أنك مشارك في مهمة تمثيل نشاطاتنا الكلامية أمام أنفسنا؛ وفي نهاية المطاف، هذا هو معنى الكتابة.

قد يكون لنا أن نصوغ الفكرة على النحو التالي: موقف الكاتب شرط للكلام نفسه. فالكلام، بطبيعته، معني بالكتابة نفسها (أي إنه معني بنمذجة اللغة من حيث هي نشاط) استجابةً للتحديات المعيارية التي هي تحديات داخلية بالنسبة إلى اللغة. هذا مُتسق مع الزعم بأن ما من كتابة من غير كلام. لكنه يتيح لنا أيضًا اكتشافًا أشد إثارة للدهشة والحيرة، اكتشافًا مفاده أن ما من كلام من غير كتابة (أو من غير «موقف الكاتب»)، وذلك للأسباب التي يبيّنها⁽²⁴⁾.

من هنا، نرى أن الكتابة والكلام، مع أنهما أمران مختلفان، يأتيان معًا، ونرى أنهما أوثق ارتباطًا مما نظن. بطبيعة الحال، وما إن تصير لدينا فعلًا تلك التكنولوجيا التصويرية التي هي الكتابة الأبجدية، حتى يبدأ تفاعل توليدي جديد ويبدأ تأثير متبادل بين الكتابة والكلام، وتبدأ الكتابة نفسها بأن تصير قادرة على توسعة تلك العملية وعلى تسريعها. ذلك أن وجود طرق لتمثيل كيفية كلامنا، أو لتصويرها (هذا ما يُصطلح عليه بـ«الكتابة») يمارس أثره على كيفية كلامنا، وهذا ما يغيّر بدوره ما نقدم أنفسنا على أننا

نفعله عندما نتكلم؛ أي إنه يغير الكتابة أيضًا. وهذا بدوره يقود إلى مزيد من التغير.

الكلام أمر والكتابة، أو اتخاذ «موقف الكاتب» من الكلام، أي الاهتمام بتمثيل الكلام، أمر آخر؛ لكن الأمرين كليهما يصيران، في الزمن التاريخي وفي الثقافة، متشابكين تشابكًا لا فكاك له. وحتى نفهم طبيعة تشابكهما، لا بد لنا من فهم الفارق المفهومي بين الخيطين المتشابكين، الكلام والكتابة. لكن فهم طبيعة تشابكهما هو، بطريقة من الطرق، الاكتشاف المهم.

إذا كنت مصيبًا، يتضح لنا أن اختراع اللغة المكتوبة كان، في نهاية المطاف، عملاً في خدمة الفلسفة أكثر منه عملاً في خدمة أنواع من الوسائط أكثر رتابة وإضجاءً، من قبيل تيسير تسجيل الأشياء أو كتابة الرسائل أو تمكين تطور العلم أو البيروقراطية الحكومية، فهذه كلها آثار جانبية. لقد كانت الغاية متمثلة في محاولة إظهار بنية لغتنا كي نستطيع معرفة ما نفعله عندما نتكلم. كانت الكتابة دائماً مهمة بأن نكتب أنفسنا، بأن ندون أنفسنا. وكان هذا مشروعًا، بل كان المشروع المركزي في الفلسفة كلها من أرسطو حتى أوستن ودافيدسون مرورًا بفتغنشتاين وفريجه.

والواقع أن هذا كان مشروع سقراط أيضًا. كثيرًا ما يقال إن فلسفة سقراط كانت فلسفة «حوارية»؛ ونذكر هنا محاورات أفلاطون الأولى بما لها من شكل حوار أصيل. لكن الحقيقة أن سقراط لم يكن محاورًا جيدًا على الإطلاق. لقد كان سقراط «مُستنطقًا»، ولم يكن هدف استنطاقاته استكشاف الأفكار من خلال الكلام، بل مقاطعة الحوار. كان سقراط يطالب محاوريه بالكف عن المتابعة، بالكف عن التصرف انطلاقًا من عاداتي التفكير والكلام، وذلك بحيث يخضعون هاتين العادتين لتقييم نقدي. والحق أن ما كان سقراط يطالب به (بكلمات ليست كثيرة جدًا)، هو أن يُطبقوا أفواههم وأن يكفوا عن الفعل وأن يشرعوا في الكتابة، أي أن يشرعوا في التفلسف.

لقد ذهبت في ما تقدم أعلاه إلى أن عيشنا اللغة وممارستها إياها وتصورنا عن مكانها في حياتنا أمور كلها معتمدة على الكتابة. كانت هذه «نتيجة سالبة» مهمة، وذلك خاصة في ما يتصل بما توصل إليه العمل في ما يُدعى «اللغويات العلمية». الأحكام اللغوية في شأن السلامة القواعدية وحسن الصياغة، ومحاولة صياغة مبادئ أو قواعد تشكّل كفايتنا اللغوية... هذه كلها «لعبة بيسبول داخلية» إن كان للمرء أن يقول هذا. نحن في الداخل، ونحن مقيمون في 'العالم الكتابي'، وعندما نطلق أحكامًا في شأن اللغة، نفعل هذا بصفتنا مشاركين، لا مراقبين. هذا ما يجعل اللغويات علمًا توجيهيًا بطبيعته الأصلية نفسها، لا علمًا وصفيًا مثلما يؤكد كل لغوي «علمي». ما من شيء يبين الأثر النسوي للمكانة السامية المنسوبة إلى نموذج العلم الإيجابي أكثر من قدرتها على أن تقودنا إلى الاقتناع بأننا مراقبون محايدون يبنون النظريات على أساس الأدلة التي أمامهم في حين أننا، في حقيقة الأمر، مشاركون يمارسون الفعل انطلاقًا من تقييمات من داخل النشاط نفسه في ظل إتقان ضمني، أو باطني، للمعايير الثقافية ذات الصلة.

لا يعني هذا إنكارًا للحقائق الواقعية! فثمة حقائق لغوية تجد تعبيرًا أصيلًا في أحكامنا، على سبيل المثال، في شأن بنية العبارات والجمل، أو في شأن تركيبها القواعدي. لكن هذه ليست «بيانات» يصح الاستناد إليها بأكثر مما يصح الاستناد إلى أي شكل من أشكال الاستجابات الجمالية. فالحق أنها نقاط للبدء، أو «دعوات» إلى استيضاح ما يجعلنا نستجيب على هذا النحو، أي مثلما نستجيب، لهذا الشيء الذي صنعناه أو لهذا الفعل الذي قمنا به. فالواقع اللغوي أكثر صلة بعلم الجمال منه بعلم النفس. سوف أهتم في موضع لاحقًا بتفصيل مفهوم «علم الجمال» الذي أشتغل عليه هنا.

لكن لدينا أيضًا بضع نتائج إيجابية. كنت أقول إن الكلام، بطبيعته
عينها، يحتوي في ذاته، كل لحظة من لحظاته، قلقًا في شأن معايير ومحدّداته
الخاصّة به، وعلى نحو أكثر تعميمًا أقول إن به قلقًا في شأن ما نفعله عندما
نتكلّم. نحن لا نستخدم اللغة فحسب؛ نحن نستخدم اللغة كي نفكر في
اللغة ونتأمل فيها، كي نمثّل اللغة، كي نصوّر اللغة؛ ونحن نفعل هذا لا
انطلاقًا من كوننا مراقبين غير معنيين بل من حيث نحن متكلّمين نجد
ذواتنا ماثلة في مشهد معياري قسماته الطوبولوجية مُحيرة، غير مؤكّدة.
فأن يكون المرء واحدًا من مستخدمي اللغة، يعني أن يكون متّخذًا «موقف
الكاتب»، أي إنه مضطلع بمهمة اختراع الكتابة من حيث هي وسيلة لجعلنا
أكثر وضوحًا مع أنفسنا علنًا نتوصل إلى تلاؤم أفضل مع تحدي متابعة
السير قدمًا.

والآن، هذه اللحظة من استخدام الكتابة لحظة فلسفية مثلما رأينا في
ما تقدم. نحن ضائعون. ونحن نفكر ونتأمل راجين أن «يُعثر علينا». نحن
ساعون إلى تمثيل أنفسنا أمام أنفسنا لعنا نفهم أنفسنا، ولكن أيضًا لعنا
نحرّر أنفسنا من تلك الطرق كلها التي تسيطر علينا بها العادة وتسيطر علينا
بها التلقائية. و«موقف الكاتب» الذي، كما ذهب في المناقشة من قبل،
هو سابق على الاستخدام الجديد للوسائل التصويرية بغية إماطة اللثام عن
شخصياتنا اللغوية أمام ذواتنا، هو موقف فلسفي.

على أن هذه الصلة الرابطة بين الكتابة والفلسفة تشير إلى صلة أكثر
اتساعًا، صلة قائمة بين الفن والفلسفة. فلننتبه أيضًا إلى أن الفلسفة بدورها
واحد من نشاطات الصنع. تستخدم الفلسفة اللغة والكتابة كي تجعلنا
معروضين أمام ذواتنا، ظاهرين أمام ذواتنا؛ أو، بحسب تعبير فتغنشتاين،
تهدف الفلسفة إلى إنشاء تمثيلات جليّة واضحة. ومما له أهمية بالغة أن
هذا التعبير، في كتابات فتغنشتاين، ليس تعبيرًا مجازيًا فحسب. فاهتمامه
منذ البداية كان اهتمامًا بمشكلات الكتابة (مع أنه لا يطلق عليه هذا الاسم
دائمًا)؛ وقد رام ابتكار علامات ووسائل تصويرية بغية الجلاء والتوضيح

والإظهار والتبيين. فالفلسفة، بين يدي فتغنشتاين، مصرّة -بالمعنى الحرفي تمامًا- على اختراع الكتابة، أي العثور على طرق لاستخدام العلامات وصنع العلامات من أجل تمثيلنا أمام ذواتنا لغاية واضحة ألا وهي جلاء تشوّشنا وتمكيننا من فهم ذواتنا فهمًا أفضل. فتمامًا، كما يسعى مصمم الرقصات إلى كتابة الجسد الراقص، يسعى الفيلسوف إلى كتابة ذواتنا، إلى كتابة الجسد اللغوي المتكلّم المفكر.

لقد أشرنا قبل قليل إلى أن سفراط، الذي كان بعيدًا كل البعد على أن يكون «محاوّرًا»، كان داعيًا إلى أن يتوقّف الكلام الذي هو كلام فحسب، وذلك كي يمكن لنا أن نبدأ الكتابة. على أن الكتابة الفلسفية (ننظر الآن إلى تاريخ الكتابة الفلسفية الممتد قرونًا) ميدان معركة؛ فالفلاسفة ينتقدون ويحللون ويستحثون. وأما ما لا يفعله الفلاسفة فهو الوصول إلى اتفاق في ما بينهم. ولكن، كيف لهم أن يصلوا إلى اتفاق؟ ليس الاتفاق ما يسعون إليه، بل الإقناع، أو يمكن القول إنه «المكالمة والحوار». إنهم يسعون إلى رؤية العالم بعين جديدة؛ وهذا مشروع جمالي.

تتكرّر النصوص الفلسفية في هيئة رسائل وتظهر بمظهر مجادلات، لكنها «نقاط مسجّلة» في حقيقتها. نحن «نلعب» نقاطنا الفلسفية وندوّنها رجاء أن يلعبها الآخرون أيضًا فيضطرب انتظامهم وقد -نأمل هذا- يُعاد انتظامهم بفعلها⁽²⁵⁾.

القسم الثاني

المأزق الجمالي

الفن هو ما يجعل الحياة أكثر منه إثارة للاهتمام.
روبرت فيليو

كان تركيزنا منصبًا حتى الآن على الفن وعلى الطرق التي يرتد أو ينعكس بها الفن رجوعًا فيغتر العادات والتكنولوجيات التي هي مواد الخام والتي هي منبعه. على أن التشابك يمضي، في واقع الأمر، إلى ما هو أعمق حتى من هذا. وذلك لأن المأزق الجمالي - أو «العمى الجمالي»، مثلما سأدعوه - أوسع انتشارًا وأثرًا من الفن ومن صنع الفن؛ وهو أساسي وأصلي مثله مثل واقع وجود الوعي نفسه. فالجمالي احتمال حي، وهو فرصة، وهو مشكلة حيثما وجدنا أنفسنا. نحن وميدان تجربتنا كلّ، وكذلك عالمنا، لسنا بأكثر من الأعمال الفنية التي نصنعها قابلية للفحص والتدقيق. نحن لسنا ثابتين، ولا مستقرّين، ولا مُعرّفين، ولا معروفين؛ وحقيقة محاولتنا وضع ذواتنا ووعينا وعوالمنا موضع التدقيق تُعيد تنظيمنا وتغيّرنا. نحن ظاهرة جمالية.

أعود إلى هذه الأفكار على امتداد الكتاب كله⁽¹⁾. لكن من المهم أن أقول الآن أمرًا إضافيًا في هذا الصدد - وذلك كي ألقى ضوءًا على الطريق التي سنمضي فيها بحيث نكون على بينة مما نحن عنه باحثون.

من الإدراك الحسّي إلى العمى

أنت تنظر في مجهر. أنت ترى بياضًا في بياض. أنت تضبط العدسة

العينية. على نحو متدرج، يظهر لك شيء ويصير واضحًا. خذ هذا الأمر نموذجًا، أو تشبيهًا، من أجل كيفية التفكير في المشكلة الأساسية، مشكلة الوعي الناجم عن الإدراك الحسي. الإدراك الحسي هو نشاط يرمي إلى جعل العالم واضحًا. والكثير من التعديلات التي نجريها تقع تحت عتبة الوعي أو الانتباه، فأكثر هذه التعديلات مستقر في العادة وفي المهارة، وفي الأسلوب أيضًا.

سوف أعتبر أمرًا مفروغًا منه (مع أنه أمر نستطيع المجادلة فيه) أن الرؤية الحقيقية، أو الإدراك الحسي، ليست مجرد مسألة أنماط من المعلومات البصرية التي تبلغ العين والدماغ. فالرؤية، كما أفترض، نوع من أنواع المعرفة، وهي إدراك لا لمظهر الشيء فحسب، بل لماهيته أيضًا. (لست أشك في أن الرؤية معتمدة على المعلومات البصرية التي تصل إلى العينين وإلى الدماغ، لكنها معتمدة أيضًا على ما هو أكثر من ذلك).

إن من بين المهارات التي نعتمد عليها من أجل الأفعال والتعديلات التي يتكون منها إدراكنا الحسي هي: (1) المهارات الحركية الحسية (أي الفهم العام للكيفية التي تنتج بها حركات المرء ما هو حسي وتكيفه)⁽²⁾؛ (2) الأساليب التصورية (المعرفة العملية بكيفية مباشرة الأمور والتعامل معها، فضلًا عن المعرفة العقلية في شأن ماهية الأمور)⁽³⁾؛ وأخيرًا، (3) معلومات عامة، بحسب التعبير الذي أستخدمه، عن توجهنا الفعّال⁽⁴⁾. نحن لسنا مراقبين محايدين. نحن أصحاب توجه فعال إزاء الأوضاع والأشياء. فثمة أشياء تجتذب الفضول والرغبة وتمتصهما وتثيرهما في حين أن ثمة أشياء أخرى تثبّطهما وتقاومهما. فكل تمييز، وكل حساسية، ليس إلا استجابة لما له أهمية. كل تمييز مستقرّ في قلب الاهتمام.

إن من الأخطاء التي تصوغ طرقنا الملازمة لنا في تفكيرنا بالإدراك الحسي فكرة أن هذا الإدراك، من حيث الأساس، مسألة حكم، أو موقف. فعندما نرى، نفترض أننا نرصد أول الأمر شيئًا، مجرد شيء، ثم ندرج ذلك الشيء ضمن مفاهيم وفئات وقيم (جذاب، مُنفر، أو غير ذلك)⁽⁵⁾.

لكنني أشتغل هنا على فكرة مختلفة. فمن الأفضل أن نفكر في هذه كلها -المفاهيم والمهارات والمواقف والتقييمات- من حيث هي وسائل نحزر من خلالها وصولاً مباشراً إلى العالم الذي من حولنا، أو «نفاذاً» إليه. إنها «تصحیحات» أو تعديلات يتكون الإدراك الحسي منها. إنها قدرتنا الكبيرة على التعامل مع الأمور وعلى التصحيح وفق هذه الأبعاد المذكورة أعلاه، بل ربما وفق أبعاد أخرى، مثلما نفعل عند استخدام المجهر... قدرة تسمح لنا بأن نجد شيئاً. تلك هي الوسائل التي نستخدمها كي نجعل كل شيء واضحاً لنا. نحن لا نرى الشيء أول الأمر (أو الوضع) ثم نصنّفه؛ فإتقاننا التصنيفات شرط نفرضه على الشيء، أو على الوضع، الذي يظهر أمامنا. قد يكون الإدراك مفهوميّاً، بعض الأحيان، لكن هذا لا يعني أنه حُكمي؛ وهو ليس فعلاً مُسنداً إلى شيء موجود مسبقاً. فلنفكر في تفكيرنا من حيث هو أساليب «نلتقط» بها ما هو هناك لا من حيث هو قواعد من أجل تصنيف ما نرصده رصداً مسبقاً⁽⁶⁾. يتضح الآن أن هذه كلها -الأحكام، والعمليات المفاهيمية الخاصة بوعينا الحي- تنتمي إلى مستوى العادة. أو، في وسعنا استخدام اللغة التي استخدمناها في الفصول السابقة: إنها تنتمي إلى المقام الأول. ونحن نستخدم هذه المهارات والأساليب والتقييمات استخداماً تلقائياً غير مرهق لنا كي نعرف العالم، أي كي نكون في علاقة مع العالم من حولنا.

على أن العادة تخذلنا بعض الأحيان إذ نجد أنفسنا مفتقرين إلى الفئات التصنيفية وإلى المهارات والقدرات التي نستند إليها، وكذلك إلى التوجهات النفسية، فلا نستطيع استكناه ما نصادفه ولا نستطيع حتى أن نميزه أو نفرده عن غيره أو نهتم بأمره. ففي بعض الأحيان، يقاوم العالم التصنيف ويقاوم قدراتنا العقلية. ومن الأمثلة الجيدة على هذا تجربة سماع كلام غير مألوف أو رؤية كتابة غريبة. ففي هذه الحالات، لا يقدم إلينا الوضع شيئاً نعرفه من قبل. وعلى نحو ما، نعيش هذه التجربة أيضاً عندما نصل مكاناً جديداً أو عندما ندخل وضِعاً لا سابق عهدٍ لنا به. عند

حدوث هذا، لا يعود لدينا شيء غير أنفسنا ويكون علينا أن نبذل جهدًا حقيقيًا كي نعلم أين نحن أو كي نعلم ما يجري من حولنا. يكون علينا أن نتكلف المشقة كي يصير العالم واضحًا لنا.

هذا هو «المأزق الجمالي» أو «العمى الجمالي». فالعمى الجمالي، على المستوى الأكثر أساسية، أي على مستوى مهمته وجوهره، هو بذل الجهد في إعادة توجيه أنفسنا - إن أردنا استعارة هذه الصورة من هوسرل⁽⁷⁾ - علنًا نعلم ونرى. أو قد يجوز القول إنه إحراز تمثيل واضح، بحسب التعبير الذي استخدمه فغنشتاين⁽⁸⁾. (أعود إلى هوسرل وفتغنشتاين في الفصل العاشر من هذا الكتاب). فالجمالي هو عنوان الحركة المتسمة ببذل الجهد، الحركة من الرؤية إلى الرؤية بشكل مختلف، أو من عدم الرؤية إلى الرؤية، أو من عدم الفهم إلى الفهم.

عند التفكير في العمى الجمالي بهذه الطريقة، لا يعود انهيارًا أو انقطاعًا للتعديلات والتصحيحات الإدراكية المعتادة المنتمية إلى المقام الأول، بل يصير أداة لها أو يصير لحظة من لحظاتها. سنعود إلى هذه الفكرة في الفصل الحادي عشر. إن الدعوة إلى بذل الجهد بغية استيضاح العالم احتمال حي قائم دائمًا، وهو احتمال ليس غريبًا في حد ذاته. فالتعديلات والتصحيحات الإدراكية التلقائية المعتادة التي يتكون منها فهمنا العالم المحيط بنا متشابكة مع التحديات الأكثر صعوبة التي يطرحها علينا مقابله الجمالي.

الفن وعَرَضُ غموض العالم

فلنسأل الآن: ما الصلة بين الجمالي - مفهومًا بصفته احتمالًا يفرض نفسه، لكن أيضًا بصفته فرصة أو إمكانية في حياتنا الإدراكية المعتادة - وبين الفن، أو الممارسة الفنية⁽⁹⁾؟

الفن، أو الممارسة الفنية، وأيضًا الفلسفة، أو الممارسة الفلسفية، طريقة لتناول الجمالي تناولًا أكثر مباشرة ولتحريره ولدراسته. ففي الفن

والفلسفة، نحن نبحث عن فرص لأن نضع أنفسنا في وضع حرج، لأن نجد أنفسنا فاقدى الحول، لأن نصير في مواجهة «عدم قابلية الوضع للفهم». والموضوع الفني، في صيغته الأشد نقاء، شيء لا نستطيع التعرف عليه. لا نعلم ما هو. وهذا يشبه تمامًا ما نراه في الفلسفة عندما ننسّق أوضاعًا نجد فيها أننا لا نعلم ما يمكن أن نفكر فيه أو أن نقوله⁽¹⁰⁾. فلتأمل هذه الحالة: أنت ذاهب إلى معرض فني. اللوحات المعلقة على الجدران غير مألوفة. أنت لا تعرف شيئًا عن الفنان ولا عن أسلوبه. غالبًا ما يكون هذا النوع من المواجهات هزيمة لك. لا تخاطبك الأعمال الفنية بشيء، ولا يستلفت شيء انتباهك أو يسحرك. تبدو الأعمال الفنية لك كأنها متشابهة كلها. وقد تجد نفسك ضجرًا. وبما أنك شخص كثير المشاغل، غارق في غمرة الحياة، فمن الممكن أن تجد في نفسك ميلًا إلى الذهاب إلى معرض فني آخر، أو من الممكن أيضًا أن يتحوّل انتباهك إلى الناس الذين من حولك. هذه الحالة من «الفراغ» وعدم القدرة على التواصل مع ما تراه، هذه الحالة من «اللامعرفة» أو من عدم القدرة على رؤية ما ينبغي أن تراه، حالة شديدة الغنى كثيرة الممكنات حتى إن كان فيها تحدّ لك، حتى إن كانت مضجرة أو مزعجة. إنها الشكل الأساسي من أشكال العمى الجمالي. أنت غير قادر على أن ترى. أنت غير قادر حتى على أن تكون راغبًا في الرؤية.

لكن... لنفترض أنك ارتقيت إلى مستوى هذا التحدي. ولعل الصديقة التي معك تخلق في نفسك حافزًا لأنها تعرف هذه الأعمال وتهتم بها فتوجه انتباهك إلى هذه الخبيصة أو تلك، في هذه اللوحة أو تلك. ومن الممكن أن توحى لك بما قد يمثله العمل الفني وبما يُظهره وبما يُغفله، أو بشيء من تاريخه أو أصله أو علاقته بالتاريخ أو بالأفكار. وقد تكتفي الصديقة بدعوتك إلى ملاحظة طريقة صنع اللوحات، أي إلى ملاحظة طريقة تطبيق الألوان، أو التناسبات الهندسية، أو إلى الانتباه إلى تعامل الفنان مع هذا اللون أو ذاك. والآن، أنت تطرح أسئلة وتلقي نظرة أشدّ تدقيقًا وانتباهًا. أنت لا تكتشف أي شيء جديد. والحقيقة أن ما من شيء

كان مخفياً عنك عندما تمعّنت في الأعمال الفنية أول مرة. لكنك تنظر فيها الآن فتحوّل اللوحات تحت ناظريك، إن كنت محظوظاً، أثناء بذلك جهداً كي تعرفها. فحيثما كان من قبل استواءً وحيثما لم تكن هناك بنية، صرت ترى الآن بنية واضحة، وترى عمقاً، وترى معنى. فمن خلال فعلك أنت، بهذه الطرق، تكون كأنك «تُشغّل» العمل الفني، إن جاز قول هذا، وتجعله يُظهر لك نفسه. أنت تأتي به إلى حيز الإدراك. وأنت تعيد تنظيم نفسك من خلال النظر إليه، وفي الوقت نفسه تعيد تنظيمه أيضاً. لقد انتقلت الآن من اللارؤية إلى الرؤية، أو من الرؤية إلى الرؤية بطريقة مختلفة. وهذه النقلة، هذا التحول وإعادة الانتظام، هي ما يشكل قوام «الجمالي»⁽¹¹⁾.

انطلاقاً من هذا المثال، تنطرح فكرتان اثنتان. الأولى هي أن جزءاً مما قد ندعوه «معنى الفن»، أو قيمة الفن، لا بد أن تكون له علاقة أو صلة بالطرق التي يجعلنا بها نضبط أنفسنا متلبسين بفعل الوصول إلى الجمالي، أو بفعل التلاؤم مع المأزق الجمالي، أي بتلك الطرق التي تتيح لنا رؤية أنفسنا غارقين في هذه الحركة الانتقالية من اللارؤية إلى الرؤية، أو من الرؤية إلى الرؤية بطريقة مختلفة. والفكرة الثانية فكرة متممة إلى قيمة الفن التي تتيح لنا أن نرعى ونطوّر ونحسن قدرتنا على فعل هذا، وأن نتلاءم مع الجمالي، وأن نعيد تنظيم أنفسنا علناً نرى رؤية أصيلة، وعلناً نجد ما ينبهنا، في مواجهة الواقع، إن صح القول، إلى حقيقة من حقائق الحياة مفادها أن علينا أحياناً أن نفعل هذا، وأنا نجد أنفسنا أحياناً في حالة عمى جمالي.

ينبثق سؤال لافت: إن كانت الأعمال الفنية أشياء لا نعلمها ولا نعرفها ولا نعرف كيف نراها، وإذا كان فعل هذا مرهقاً لنا، وإذا كان عكس ما اعتدناه، فما الذي يخلق لدينا دافعاً يحدو بنا إلى التعاطي مع الأعمال الفنية وإلى القيام بهذا العمل كله، أو إلى بذل هذا الجهد كله؟ لماذا نهتم بالفن، ولماذا يعجبنا أصلاً؟ سوف أدعو هذا التساؤل «السؤال الجمالي». ما هو أساس الدافع الجمالي؟ على نحو ما، غاية هذا الكتاب كله التوصل إلى إجابة عن هذا السؤال⁽¹²⁾.

لكن ثمة سؤالاً آخر أوثق صلة بما نحن فيه: لماذا نتخذنا العادة⁽¹³⁾؟ أو، ما هو ذلك الشيء، بالضبط، الذي يفشل عندما تفشل العادة؟ ما هي منابع عدم قدرتنا على الرؤية؟ ثمة إجابة مباشرة واضحة. ففي بعض الأحيان، لا تكون لدينا معرفة أو مهارة أو توجه بالقدر الكافي لجعل ما هو موجود هناك واضحاً لنا. لا نعرف كيف «نقرأ». ليس لدينا ما يلزم لإجراء التعديلات والتصحيحات الضرورية. ففي آخر المطاف، علينا أن نتعلم كيف نرى؛ علينا أن نتعلم كيف ننظر وكيف ننتبه.

هكذا يكون الأمر عندما ننظر إلى عمل فني مصنوع بحيث يكون غامضاً، مثلما أكدنا قبل قليل. فالعمل الفني فرصة لحالة مثمرة من حالات الغموض؛ وهو يقدم إلينا فرصة التوصل إلى فهم كيف نرى معنى في العمل الفني نفسه. نحن في حاجة إلى إعادة تنظيم أنفسنا حتى يُسلم العمل الفني نفسه لنا. ومثلما قلنا سابقاً: هذا واحد من منابع قيمة الفن نفسها: الفن يفرض علينا أن ننقل إلى ما وراء المألوف، إلى ما وراء ما هو متجذر فينا من طرق في النظر والتفكير والفعل، وفي الوجود أيضاً، إن شئنا مزيداً من التعميم، تلك الطرق التي تقيّدنا وتبقينا، أن ننقل بطرق كثيرة جداً، ضمن إسارها. لا شك في أن الفن لا يمنحنا فرصة الوجود المتحرر من العادة. لكنه يتيح لنا فرصة عيش أنماط انتظام مختلفة.

لكن ثمة المزيد في هذا السؤال المتصل بفشل العادة أو خذلانها. فلنفكر من جديد، وليكن هذا مثالاً أيضاً، في حقيقة أنني قد أجد نفسي غير قادر على رؤية أو فهم طرق غريبة بعينها في الكلام أو في الكتابة. لا بأس... هذا لأنها غريبة عليّ. الأمر واضح! وأنا لا أعرفها، بل ربما لم أنتبه إليها أبداً من قبل. وفي حالات كثيرة، سيكون أمراً عديم المنطق أن يلومني أحد لأنني لا أعرف لغته أو لأنني غير قادر على قراءة كتابته أو فهم كلماته. ليس في وسعك أن تلوم شخصاً على جهله! هذا صحيح، لكن من المهم ملاحظة أن السؤال عن اللوم قد لا يكون في كل حالة سؤالاً في غير محله... حتى في هذه الحالة. ففي بعض الأحيان، قد يكون في أحد

الأشخاص شيء، إن لم يكن خاطئًا تمامًا، فهو على الأقل غير مريح من الناحية الجمالية. وقد يكون ذلك الشخص زائرًا موجودًا هنا بينكم لكنه لا يشارككم لغتكم ولا يبذل أي جهد كي يتعلم كيف يشارككم إياها. ما لا يستطيع هذا الزائر رؤيته وما لا يستطيع فعله ولا فهمه هنا يشير إلى نوع من مسافة جمالية بينه وبينكم لأن من المحتمل أن يكشف لا عن بعده عنكم فحسب، ولا عن اختلافه عنكم فحسب، بل أيضًا عن لا مبالاته بهذا كله. أو... فلننظر في حالة «الشخص الشاذ». بعض الناس في «العالم السوي» لا يستطيعون الرؤية، أو لا يستطيعون فهم ما يرون، أو لا يستطيعون التسامح مع ما يبدو لهم أنهم يرونه عندما يجدون أنفسهم في هذا الموقف. هذا نوع خاص جدًا من أنواع المآزق الجمالي، أو قد يجوز القول إنه فشل جمالي، وهو على علاقة وثيقة بما قد ندعوه أيضًا فشلًا أخلاقيًا، أو، على الأقل، تحديًا أخلاقيًا.

هذه النتيجة - فكرة أن الإدراك بعدًا أخلاقيًا - آتيا مباشرة من نقطة البداية القائلة إننا، عند الإدراك، نعمل عملاً مباشرًا فاعلاً لإحراز حضور العالم. فثمة، في آخر المطاف، عادة تأسيسية أو أساسية تحكم كيفية تبيننا أننا قادرون على محاولة جعل العالم واضحًا أمامنا، وأنا راغبون في محاولة ذلك. فالإدراك مرتبط ارتباطًا وثيقًا بمن نحن وبما نحن وبمشهد شخصيتنا وحياتنا المشتركة نفسها. لكن المآزق الجمالية عقبات تحول بيننا وبين متابعة الأمور على المنوال نفسه؛ وهي فرص لمعرفة العالم بطريقة مختلفة، فرص قد تكون فيها حمولة أخلاقية.

هذه الفكرة تساعدنا في تقدير أن ثمة أمرًا مضملاً جدًا في تشبيه استخدام المجهر الذي تطرقت إليه من قبل. وذلك أن العالم يصير أشبه بالشريحة التي نضعها في المجهر ونصير كأننا مراقبون فضوليون، لا أكثر.

العمل الفني يعترض السبيل

الحقيقة الأساسية في شأن الفن هي أنه «لا - شيء»، أو أنه أداة غريبة.

إنه «شيء» لا نستطيع رؤيته ولا نستطيع التعرف عليه، شيء من غير اسم أو تصنيف. إنه يفتقر إلى «المفهوم»، مثلما قد يقول عنه كانط؛ وبالتالي فلا سبيل إلى معرفة ما هو فنصير مضطرين، بطريقة من الطرق، إلى الارتداد رجوعاً إلى ذواتنا وإلى النظر في ذلك السؤال نفسه: ماذا عن دافعا الأخلاقي - عاداتنا وطرق وجودنا - الذي يعترض سبيلنا؟ من هنا يكون التعاطي مع عمل من أعمال الفن تعاطياً مع الذات، وتعاطياً مع الآخرين أيضاً؛ ومهمة التعاطي الجمالي مع العمل الفني تقتضي نوعاً من إمالة اللثام عن الذات أمام الذات، وهي إمالة مثالة، بطبيعتها نفسها، إلى تنبيهنا وإلى إعادة تنظيمنا. ومن جديد، هذا هو ما يجعل الفن والفلسفة (بحسب فهمي) ممارسات لإعادة التنظيم أو الانتظام، وهذا هو ما يجعلها تتيح لنا شيئاً أشبه بالانعقاد: تحررنا من الطرق التي بها وجدنا أنفسنا، في واقع الأمر، منتظمين بفعل العادة والثقافة والتاريخ، بل حتى بفعل البيولوجيا⁽¹⁴⁾. لكن علينا الآن الإقرار بأن القسم الأكبر من المقابلات الفنية، في مجتمعنا، هي (بالضبط) مقابلات مع مواضيع تأتينا في واقع الأمر وهي «مسماة مسبقاً» أعمالاً فنية. وذلك أننا نجدتها في أماكن خاصة بالفن - متاحف ومسارح ومعارض وصالات لبيع الأعمال الفنية - ونحن نقاربها متطلعين أصلاً إلى أفق تجربة خاصة، تجربة ندعوها «تجربة جمالية»، تستطيع هذه الأعمال أن تسببها فينا. إذًا، لا يكون أمرًا مفاجئًا إن فكرنا في المأزق الجمالي، أو في العمى الجمالي وتحدياته على أنه يطرح علينا شيئاً أشبه بمشكلة في إطلاق الأحكام، الأحكام الجمالية خاصة. ها هو العمل الفني أمامنا: الآن، فلنقيمه ولنقرر إن كان جميلًا أو أصيلاً، أو إن كان مهمًا أو عظيمًا أو جادًا... فهل هو عمل ناجح؟ وكأننا نعلم أصلاً معنى هذا السؤال في ما هو متصل بعمل من أعمال الفن!

الحقيقة أن هذا ما نفعله - ننظر ونتناقش ونتساءل عما في الأعمال الفنية من جمال وعظمة وأصالة وقوة، وهكذا دواليك. لكننا صرنا الآن في موقع يسمح لنا برؤية أن هذا النشاط، أي أن هذه الكلمات كلها وهذه

المناقشات كلها، إلهاء عن العمل الحقيقي الذي هو قوام الجماليات الفنية. العمل الفني غير معروف وغير مرئي، وهو غير حاضر حضوراً ثابتاً أو فورياً كي يكون «موضوعاً» آمناً. العمل الفني الحقيقي (على غرار اللوحات المعلقة على الجدران في مثال المعرض الفني) لم يجد بعد سبيلاً إلى الظهور. من هنا، يكون الاشتغال الجمالي الحقيقي سابقاً على أفعال التنبؤ كلها، أو على أفعال الحكم كلها. الاشتغال الجمالي، مثله مثل التصحيحات الإدراكية، هو العمل الذي ينبغي القيام به قبل أية أحكام محتملة. والتجربة الجمالية تحدّد مهمّة «إحراز الموضوع» التي هي مهمة سابقة على أي فعل من أفعال التقييم الصريح للموضوع. ليست المهمة الجمالية مهمة تقييم الموضوع بل هي مهمة «إحراز الموضوع».

نستطيع مما تقدّم أن نخرج بنتيجة مفادها أنه لا تجوز إقامة تماثل بين المقابلات الجمالية وإطلاق الأحكام في شأن ما إذا كان عمل من الأعمال الفنية جميلاً أو أصيلاً أو عظيمًا. فتلك أحاديث مهمة، لكنها ضعيفة الصلة بالتحدي الجمالي الحقيقي الذي هو شيء يأتي قبل ذلك كله. التجربة الجمالية الحقيقية هي عمل من أعمال إعادة الانتظام في مواجهة ما هو غير معلوم بعد.

ليست القيم الجمالية الحقيقية تفضيلاً أو جمالاً أو عظمة أو أصالة أو قدرة على التأثير فينا. القيم الجمالية الحقيقية، مثلما هي الحال بالنسبة إلى الإدراك وعلى نحو أكثر تعميمًا، سابقة على ذلك كله مثلها مثل المهارات والمواقف والمواقف والتوجّهات الشعورية الأساسية التي تتيح لنا جلب ما هو موجود في العمل إلى حيّز الرؤية. الفن مساهم في الجمالي، لكن الجمالي سمة عامة من سمات حياتنا معاً في هذا العالم⁽¹⁵⁾.

لكن حقيقة الأمر هي أن المسألة لا تفتأ تصير أشدّ تعقيداً مما تقدّم. ذلك أنه يتضح لنا (هذا ما سنزيده استطلاعاً في الفصلين 9 و10)⁽¹⁶⁾ أن ما نفعله عندما نحاول إطلاق أحكام على الأعمال الفنية - أحكام من قبيل «هذا عمل فني عظيم/ غير عظيم»، ليس في الواقع إلا نوع من سبيل مموّهة

من أجل الاشتغال على رؤية الأعمال الفنية بمزيد من الوضوح، أو من أجل وضعها موضع التركيز. كان هذا في ذهن فتغنشتاين عندما قال إن المهم في الجماليات ليس ما إذا كان العمل الفني يعجبنا أو لا يعجبنا، بل لماذا: لماذا تستجيب للعمل الفني على هذا النحو؟ ما أسبابك؟ هذا ما يوحى بدوره بأن الاشتغال الجمالي الذي أنت في حاجة إلى القيام به هو وصف ما تراه، والعثور على كلمات تقول بها ما تلحظه وما تجده لافتًا. وهذا العمل، أي محاولة استعراض العمل الفني ووصفه وتقييمه، عمل هش، متردد، غير مكتمل ولا سبيل إلى اكتماله. لكنه عمل مثمر أيضًا، مثمر بالمعنى التالي: فعل التفكير والنظر والكلام على ما تراه يغير ما تعلمه وما تراه. فبعد هذا الجهد، صرت الآن قادرًا على الرؤية... أخيرًا.

والواقع أن هذه السمة الإنتاجية واحدة من أشد السمات ملازمة للنظر الجمالي. فما هو مميز في مقابلة عمل من أعمال الفن أو في أية مقابلة جمالية هو أننا نعيد إنتاج العمل، ونعيد إنتاج أنفسنا من خلال النظر والوصف والاستنتاج. نحن نعيد تنظيمه ونعيد تنظيم ذاتنا.

من هنا، نعود أدراجنا إلى الفكرة القائلة إننا متشابكون مع الفن، بل أكثر من ذلك، نحن أنفسنا، بطريقة من الطرق، نوع من أنواع العمل الفني. يعني هذا أننا، في ذاتنا، مثلنا مثل الأعمال الفنية، كائنات ترفض طبيعتها أن تكون معلومة إلا أن وجودها يتكشف ضمن نشاط العمل من أجل المعرفة والرؤية. وهذا يعني تمامًا أننا مشكلة جمالية. ولا شك في أننا نصادف هذا الأمر كلما حاولنا القيام بأمر بسيط، من قبيل «قل ما تراه»، أو «قل ما تحسّه»، أو «قل ما تريده». لدينا الكثير جدًا مما نقوله في معرض الإجابة عن هذه الأسئلة، ونحن من غير أية سبل مقبولة للاستقرار استقرارًا نهائيًا على واحدة من الإجابات الممكنة الكثيرة. ما من اختبارات نستطيع إجراءها، وما من مسوحات دماغية نستطيع دراستها كي نصل إلى قرارة ذاتنا. نحن جماليون. نحن أعمال فنية قيد الإنجاز.

لا شك في أن هذا واحد من أسباب -أطرح هذا الأمر على الهامش مع

أنه مركزي حقًا في مشروعِي كله - ميل علم العقل البشري (كيفما حدّناه: علم الأعصاب، علم النفس الإدراكي، علم طب الأعصاب، إلخ) إلى أن يبقى ليس غير ناضج تمامًا أو غير متّهِ فحسب، بل إلى أن يبقى، بطريقة من الطرق، علمًا لم يكذب بعد. لست أريد القول إنه لا ينبغي لعلم المعرفة أن يوجد، أو إنه لا يمكن أن يوجد. لكني أريد القول إنه ميدان جمالي مثله مثل الفن والفلسفة⁽¹⁷⁾.

كلمة أخرى على الهامش: هذه الاعتبارات تساعدنا أيضًا في فهم سبب عدم إمكانية معرفة الجمالي لدى شخص آخر، أي سبب عدم قدرتنا على التوصل إلى تحديد فهم موثوق للخصائص الجمالية في العمل الفني استنادًا إلى شهادة شخص آخر⁽¹⁸⁾. فالتجربة الجمالية - هكذا هي طبيعتها - غير قائمة على التوصل إلى معرفة أن في العمل الفني خصيصة من الخصائص، كالجمال مثلاً، أو أن له هذه الأهمية أو تلك. لو كان هذا ما يقوم الفهم الجمالي عليه، فسوف يكون ممكنًا لك أن تتعلّمه من خلال القراءة، أو أن تتعلّمه من خلال مرجعية مفترضة عن الأعمال الفنية التي تحمل هذه القيمة الجمالية أو تلك، وعن الأعمال الفنية التي لا تحملها. لكن هذا يخطئ فهم الجمالي، على الأقل وفقًا لوجهة النظر التي أبنيتها هنا. فالتجربة الجمالية تشير، إن كان هذا يشير إلى أي شيء، إلى ممارسة موسّعة مؤقتًا هي ممارسة التعاطي مع الذات ومع البيئة المحيطة بهدف الانتقال من اللارؤية إلى الرؤية، أو من الرؤية إلى الرؤية بطريقة مختلفة. إنها التجربة في حد ذاتها، أو بذل الجهد لإحراز الموضوع أو العمل... هذا هو الأمر المفتاحي. الجماليات مهمة بمهمة تصحيح ذاتها. ومثلما فهم ديوي، ليست مهمتنا أن ندرك ما يجعل هذا الموضوع أو ذاك الموضوع خاصًا. فالموضوع في حد ذاته ليس خاصًا. والفن يعمل من خلال إتاحة الفرصة لنا كي نشغل على ذواتنا. هذا ما عناء ديوي عندما قال إن الفن تجربة⁽¹⁹⁾.

وهذا لا يعني إنكار (هذا مهم جدًا) أن ما يقوله الآخرون ويفكّرون فيه

ويكتبونه، أي ذلك السياق الواسع من النقد الذي يوفر خلفية لكل مقابلة لنا مع أعمال فنية، لا يصوغ استجاباتنا ولا يجوز له أن يصوغها. عليه أن يفعل هذا، بالطبع، لكن «الاستجابة» لعمل من أعمال الفن ليست إلا بداية التجربة الجمالية، التي هي مكونة، في الحقيقة وإلى حد كبير، من أن يصير المرء مشاركاً في العمل التأملي، عمل النقد الذي بدأ قبل ظهورك بزمن طويل وسوف يستمر بعد ذهابك. ليس الاشتغال الجمالي شيئاً نقوم به، عادة، بأنفسنا. لقد رأينا هذا في مثال المعرض الفني: صديقتك هي التي ساعدتك في رؤية العمل. لكننا، أيضاً، نكون عادة بصحبة أصوات معلمينا وشركاننا ومرجعيات أخرى. وإلى حد ما، يكون التعاطي مع العمل تعاطياً مع هذه الأصوات أيضاً.

إحراز الموضوع

إن اشتغال ما هو جمالي، مثله مثل اشتغال الإدراك الحسي، إن شئنا التعميم، هو اشتغال من أجل إحراز الموضوع⁽²⁰⁾. وذلك أن الفن والجمالي منشغلان بأسئلة الجمال والأصالة والصدق، وغيرها، لكن على نحو ثانوي، أو على نحو اشتقاقي. فالقيمة الحقيقية التي تكون عاملة في المواءمة الجمالية هي قيمة سابقة على إطلاق أحكام من هذا النوع.

على هذا النحو، فإن تحرير الجمالي من أي صلة بالفن غير الصلة العارضة، فضلاً عن أية صلة بالجمال، يتيح لنا تقدير أن الجماليات تحدّد العمل التحويلي المتمثل في الاشتغال على القيم التي نعتبرها قيمًا مفروغاً منها في إقامة علاقاتنا بالمواضيع والناس وفي إقامة علاقاتنا بعالمنا. فالعمل الحقيقي للجماليات هو، تحديداً، تعديل القيم وتصحيحها، وكذلك تصحيح المهارات والتوقعات والفهم، أي تلك الأمور التي بها وحدها نستطيع أن نجعل العالم أكثر وضوحاً لنا.

فالجماليات، منظوراً إليها على هذا النحو، تعاطٍ عامٌّ مع القيمة، وهذا يعني أنها اشتغال أخلاقي⁽²¹⁾. أشرنا من قبل إلى أن الجماليات، مثلها مثل

الممارسة الفنية والفلسفية، مفعمة بدلالة أخلاقية. وعلى نحو سالب، يكون هذا لأن الحدود الأخلاقية، بالمعنيين الضيق والواسع، قد تكون هي التي تُعرّف المقابلات مع المآزق الجمالية التي نجد أنفسنا واقعين فيها (مآزق متصلة، على سبيل المثال، بلغات أجنبية أو بمقابلات مع أشخاص قد يبدو لنا شاذين). ولكن، على نحو إيجابي أيضاً، لأننا نعيد صنع أنفسنا وعوالمنا، فرادى ومجتمعين، من خلال انخراطنا الجمالي. نحن نعيد صنع ذواتنا، أو أراوحنّا.

والآن... إن كنت واحداً ممن ينزعون إلى التفكير في أن «الجمالي» متعلق بما يعجبنا، أو بما لا يعجبنا، أو بتفضيلاتنا، أو بما نراه جميلاً، أو بما يبعث في نفوسنا خشوعاً، أو بما يثير مشاعرنا (مثلما يقول فلاسفة كثيرون)، فقد تبدو لك فكرة أن الأخلاقيات جمالية فكرة تُهَوّن من شأن النزاع الأخلاقي ومن أهمية المعضلة الأخلاقية وإلحاحها.

أما إذا كنت ترى أن الجمالي أمر ضروري وأنه لحظة أساسية من لحظات حياتنا بصفتنا أشخاصاً مدركين مفكرين (مثلما شرحت الأمر هنا)، وإذا تقبّلت ما أحاول تبيانه في هذا الكتاب من أننا نقوم بتحويل أنفسنا والجماعات التي نعيش فيها من خلال الممارسة الفنية والفلسفية، أي من خلال المباشرة الجمالية، فسوف تقبل أن ما من أي قدر من التهوين في رؤية أن الأخلاقيات مستقرة في الجمالي.

الفكرة الموحّدة هنا هي أن الجمالي والأخلاقي متحدان في الأمر التالي: نحن نُعمل القيم عندما نضع العالم موضع التركيز؛ ونحن نغيّر قيمنا أثناء بذلنا الجهد لفعلنا ذلك⁽²²⁾.

أرى أن المفتاح كامن في إتاحة المجال أمام أن تكون المآزق الأخلاقية، مثلها مثل المآزق الجمالية، دعوة إلى نظر متجدّد وإلى انتباه لصيق وإلى فضول سخّي قد يصح القول أيضاً إنه فضول مُحَبّب. فالأخلاقيّ، مثله مثل الجمالي، ميدان من ميادين حياتنا، نجد أنفسنا فيه مدعويين إلى مواجهة حدودنا؛ وهذا معناه مواجهة النواحي التي نجد فيها أن طرق تنظيم حياتنا

وتزوّدُها المؤلف بالموارد غير كافية لأن نعلم، لأن نعلم واثقين، كيف نتابع السير قدمًا.

ليس في وسع الحجج المنطقية، وليس في وسع العلم التجريبي أن يقررا لنا ما ينبغي علينا فعله في مواجهة هذا العمى أو الشلل. لكن الفن والفلسفة قادران على هذا. إلا أنهما ليسا قادرَيْن عليه من خلال إعطائنا مبادئ نستخدمها في اتخاذ القرار أو نستند إليها بحيث نطلق أحكامًا - لا تفعل المبادئ والحجج المنطقية غير تغذية «الفرن» الجمالي بالوقود - بل من خلال منحنا فرصًا للرؤية بطريقة مختلفة كي نعلم أفضل وكي ندخل في علاقة مع المواضيع التي تعترض سبيلنا، أي مع الناس ومع المشكلات⁽²³⁾. ها هنا مثال أستعيّره من آيريس مردوخ⁽²⁴⁾.

امرأة ما فتئت تنظر إلى من اختارها ابنها شريكة لحياته على أنها شخص أدنى منه. وهي مصرّة على النظر إليها نظرة استصغار بعين ناقدة غير مُحبّة. في لحظة من اللحظات، وبفعل وقوع بعض الأمور، تسنح لها فرصة إعادة النظر في تلك الصورة القاسية التي رسمتها لكتّنها. تصير الآن قادرة على إعادة رؤيتها من جديد فتجدها منبعًا نشطًا داعمًا يضيفي على حياة ابنها سعادة وحبًا. في وسعنا استخدام هذه الأقصوصة، مهما يكن الوصف الذي فيها شحيحًا، كي تكون نوعًا من مثال عام على شكل الموقف الأخلاقي الأصيل. عندما أقرأ مردوخ، أجد أن هذه هي فكرتها بالضبط، فليست وقائع المسألة في شأن تلك الكتّة بالأمر المهم كثيرًا هنا. فالوقائع تكاد تكون أشد رهافة من أن يستطيع المرء أن يصنفها ويروزها ويحكم عليها. الأمر المهم هو الحماية ووعيها، أي العالم مثلما تعرفه وتوجد فيه. ففي لحظة من اللحظات، تصير الحماية قادرة على رؤية كتّنها من جديد؛ لقد أنجزت النقلة الجمالية من عدم الرؤية إلى الرؤية، أو من الرؤية إلى الرؤية بطريقة مختلفة. لقد أحرزت الموضوع فأعادت التعرف على ذاتها وأعادت صنع علاقتها بكتّنها.

يعني التفكير في الأخلاقي بهذه الطريقة تقدير، وكذلك إدراك، جماليته الأساسية وطبيعته القادرة على إعادة التنظيم أو إعادة الانتظام.

قد يحسب المرء أن الأخلاقي غير قادر على الغوص في الجمالي غوصًا عميقًا إلى هذا الحد. لكن اهتمام الحماية برؤية كُتِّتها على نحو مختلف ليس اهتمامًا خاملًا، إن جاز القول، بغية حدوث تحول ذاتي. إنها مدينة لكُتِّتها بأن تنظر إليها من جديد. وطالما ظَلَّت مصرّة على رؤيتها بعينين منحازتين أو ظالمتين، فسوف تكون مستحقة اللوم، وسوف تكون مخطئة، أو سيئة. وعلى أية حال، ليس الأشخاص مجرد أشياء نسعى إلى رؤيتهم رؤية أكثر وضوحًا⁽²⁵⁾. على أن هذا الانتقاد يفقد قوته ما إن نتخلّى عن فكرة الإدراك نفسها من حيث هو، بطريقة من الطرق، أمر افتراضي منفصل عن القيمة؛ وهذه هي الفكرة نفسها التي لا أزال، على امتداد هذا الفصل كله، أدعو إلى نبذها.

فلنتأمل الأمر التالي: ليس الوعي حزمة ضوء نلقيها، في اتجاه هذا الأمر أو ذاك، فضيء طبقًا هنا، أو طفلًا محبوبًا هناك، أو جارًا، أو ازدحام سيارات في الطريق. وذلك أن من الأفضل التفكير في الوعي الإدراكي على أنه شيء أشبه بنوع من المشاركة. ففي كل حالة من الحالات، يكون الوعي الإدراكي ثنائي الاتجاه، ويكون علائقيًا على نحو أصيل، لكنه يكون أيضًا متعدد الوسائط، دائمًا وأبدًا. أنا لا أرى ابنتي ثم، بعد أن أفعل ذلك، أحكم على قيمتها وأهميتها بالنسبة إليّ. فطريقة إحساسي بها - كيفية حضورها أو وجودها في حد ذاتها، كيفية ظهورها أمامي - هي تجسيد أهميتها بالنسبة إليّ. وتمامًا مثلما لا أُنْبِه إلى هشاشة البورسلان، ثم أعدّل شدة إطباق يدي تبعًا لذلك. حساسية لمستى هي ما تجعلني أدرك رقة البورسلان وهشاشته، فأصير أعرفه، أي إنني أدخل علاقة معه. فتنوّع الطرق التي يمكن أن تكون بها الأشياء حاضرة بالنسبة إلينا يقابله تنوع الطرق التي نتعامل بها مع الأشياء ونستجيب إليها استجابة فاعلة ماهرة⁽²⁶⁾. ومن جديد، ليست الأشياء موجودة كي نلاحظها ثم - بعد ذلك - نقيّمها. نحن نقيّم الأشياء في ملاحظتنا لها؛ فالتقييم والملاحظة متشابكان. نحن نرى بطريقة مختلفة أولئك الأشخاص الذين نحبه ثم نرى الآخرين الذين

لا يهتمنا أمرهم. القيم متقدمة، أو سابقة، على المقابلة بيننا وبين الموضوع؛ وذلك لأنها مترسّخة في العلاقة التي هي المقابلة بيننا وبين الموضوع، ولأنها تجد تعبيراً عنها في تلك المقابلة. إنها وسائل «نحاول» من خلالها إحراز الموضوع، أو الشخص، ونحاول جعله حاضراً أو موجوداً بالنسبة إلينا. إذاً، لا يعني اقتراحي أن الأخلاقي جماليّ انتقاصاً من الأخلاقي، بحيث يصير مجرد معرفة إدراكية. بل هو إقرار بأن المعرفة الإدراكية معرفة أخلاقية أصلاً لأنها، بالفعل، من عمل القيم⁽²⁷⁾.

هذا كله متسق مع فكرة أن ثمة ما يشبه التزاماً، (بل هو التزام أخلاقي في واقع الأمر)، بأن نعرف علاقاتنا، أو بأن نراها على نحو أفضل، أو بأن ندركها إدراكاً أكثر اكتمالاً. لقد كانت الحماية في مواجهة التزام بأن تبذل جهداً أكبر في علاقتها بكتتها. لكن هذا الالتزام لم يكن شيئاً مفروضاً عليها من فوق، إن جاز قول هذا، أو من خارج العلاقة نفسها. فالالتزام، أو الإلزام، تعبير عن العلاقة الحيوية بين الحماية وكتتها. وإذا أردنا التعميم نقول إن الالتزامات، من هذا النوع، التزامات داخلية بالنسبة إلى صلتنا بعلاقاتنا الشخصية وبعلاقاتنا بالعالم، تلك الصلة التي تشكّل كُنْهَ عيشنا.

فلنقارن هذا الأمر بحالة لاعب البيسبول الذي يجد صعوبة في التسديد. يجرب الأمر ويعدّل وضع قبضته على المضرب. يتلاعب بكيفية إمساكه مضربه - هل يرفعه إلى مستوى كتفيه أم يخفضه إلى ما تحت ردفه؟ - وهو يعمل على وضعية جسده وعلى الطرق المختلفة لاستخدام موطئ قدميه بغية إتقان توقيت الضربة. يشغل لاعب البيسبول على نفسه بغية أن يضرب الكرة، أي بغية أن يكون في علاقة مع الكرة. أمر حسن أن يفعل اللاعب هذا. لكن حسنه غير ناجم عن أمر واقع خارج ما هو شخصي شديد التحديد، ما هو مستقر ثقافياً، هو حياة ملازمة للبيسبول... إنه أمر داخلي يسمح لنا بالقول إن ثمة قيمة أخلاقية في التصويب الجيد. ليست لقيمة تصويب الكرة من أرضية غير حقيقة أن ذلك الشخص لاعب بيسبول، أو أن البيسبول هو «حياة» ذلك الشخص الواحد الذي هو مهتم

باليسبول. إن كان ثمة أمر مطلق هنا، فهو لا يمكن أن يكون غير: أمر حسن أن تكون للمرء حياة!

أن تعلم/ ترى/ تحرز الآخر في علاقة... هذه كلها من بين العمليات الأساسية في الحياة. فنحن «نُفَعِّل» أنفسنا بالعلاقة مع الآخرين في هذا العالم. وهذا يساوي القول إننا نفشل في ذلك دائماً، وإننا نخوض تلك المخاطرة دائماً. العمل النشط من أجل إدراك أفضل، أكثر صحة، هذا هو قوام «متابعة المضي في الحياة».

من المهم تذكّر أن الحماية ليست مفصولة عن الكنة؛ فالكنة ليست موضوعاً مدرسياً تدرسه الحماية وتتأمله. وذلك لأن الحماية منخرطة بالفعل في التعايش مع الكنة وفي التعاطي معها... تشارك كل منهما في هذا التعايش وفي هذا التعاطي. وهو ليس ناجماً عن اختيار الحماية، فهي لم تتق كتنها من بين الموجودات جميعاً كي تكون موضوع اهتمامها، تماماً مثلما لم تختار ابنها من بين أشخاص كثيرين، ولم تقرّر بعد ذلك أن تحبّه. ومن جديد، تعني المعرفة هنا شيئاً أشبه بالتبادل والتواصل. ثمة مثال أفضل مع أن فيه حمولة من معانٍ مختلفة: لا تختار الحماية كتنها بأكثر مما يختار الطفل الرضيع الأم التي تلده؛ لكن على كل طفل أن يتعايش مع واقع عملية الولادة تلك، وعليه أن يتعامل مع ما ينتج عنها مع أن ما من أحد منا يتذكّر شيئاً من هذا.

وبالمقارنة، من الممكن أن يبدو الفن شيئاً مرهفاً، شيئاً نختاره لأنه الخيار الأمثل. فهل تكون رؤية عمل من أعمال الفن وفهمه أفضل من عدم رؤيته؟ هل ثمة ما يلزمنا بمعرفة عمل فني وبالتعامل معه؟ من المؤكد أننا نستطيع أن نشيح بوجوهنا ونمضي مبتعدين في حالة الفن، لكننا لا نفعل ذلك عادة في ما يتصل بعائلاتنا وبالعلاقات الشخصية المهمة الأخرى. لا شيء يجبرنا على تلمّس طريقنا في مكان مظلم حيث نستطيع أخيراً أن نواجه تحدّي عدم إمكانية معرفة الشيء الفني. خلافاً لذلك، لا بد للحماية من التعامل مع الكنة، ولا بد لها من التعامل مع نفسها بحيث تستطيع التعامل مع كتنها؛ وهذه مهمة أكثر إلحاحاً تتوقّف عليها أمور كثيرة.

هذا صحيح. لكن من المفيد هنا تذكُّر أن الأعمال الفنية، مثلها مثل النكات الناجحة، محاولات يقع في أحيان كثيرة أن تكون فيها قوة تفاجئنا وتلفت انتباهنا. وعندما يحدث هذا، يحدث لأن تلك الأعمال الفنية، مثلها مثل معظم علاقاتنا الشخصية، تعمل أيضًا انطلاقًا من النسيج نفسه ومن مادة حياتنا نفسها. نحن قادرون على تجنب الفن تمامًا مثلما نحن قادرون على تجنب «الاشتغال على» علاقاتنا. لكن هذا ليس إلا تهريبًا. وهو يستحضر الأساس الأخلاقي للحافز الجمالي، تمامًا مثلما نحن عاكفون على استحضار الطبيعة الجمالية لما هو أخلاقي.

لعب الفلسفة

ذهبت في كتابي «أدوات غريبة» إلى أن الفلسفة والفن نوعان مختلفان من جنس واحد اسمه «ممارسة إعادة التنظيم». غايتهما هي تحريرنا من الطرق التي نجد بها أنفسنا، من غير تفكير، كائنات عالقة حيث هي. والفلسفة تتحدّك طالبة منك ألا تبقى على رأيك بل أن تضع ما تعتبره مفروغًا منه موضع التساؤل عما تفكر، على سبيل المثال، في الحرية أو المسلك الأخلاقي أو الضمير أو الإرادة الحرة. فما يقيمه الفيلسوف من خلال عمله ليس حقائق ولا أطروحات، بل هو نقاط من أجل التفكير فيها. ولهذا، نحن لا ندرس الفلسفة من خلال تعلم قوائم من الأفكار أو المزاعم؛ ونحن لا نشغل بالنا، خاصّة، بإخراج الأفكار أو المزاعم الزائفة من دائرة التفكير والنظر. ففي الفلسفة، لا يتصل الأمر أبدًا بالغاية النهائية حتى عندما يبدو ذلك موضع اهتمام الفلاسفة أكثر من أي أمر آخر. ففي الفلسفة، مثلما فهمها ديوي، لا وجود أبدًا لنتيجة مكتملة تأخذها معك إلى البيت، ولا وجود لخلاصة تستطيع تطبيقها واستخدامها هنا وهناك مثلما تفعل في العلوم وفي الرياضيات⁽²⁸⁾. والفلسفة بالنسبة إلينا أشبه بنوتة موسيقية نستطيع -نحن الطلبة والزملاء، الجماعة- أن نعزفها أو أن نرفض عزفها، أو نتمنى أن نستطيع معرفة كيف نعزفها، أو أن نعثر على طريقة

للكف عن عزفها. وعندما يلتزم الفيلسوف بعمله، يكون هذا لأنه يحسّ قيمة التحرّر من العادات المقيّدة التي يتيحها له عزف تلك النوتة.

لست أقول هذا كي أنكر أن الفلسفة مشروع عقلاني وأنها تتعامل مع الأفكار والمشكلات الحقيقية، أو أنها تستخدم الحجة والتحليل كي تصل إلى قرارة الأشياء. لا... الأمر المفاجئ فعلاً في الفلسفة - مثلما تجسّدت وتمثّلت في حوارات أفلاطون الأولى - هو أن الجزء الأشد صعوبة في العمل ليس كامناً في التوصل إلى إجابة بقدر ما هو كامن في العثور على الأسئلة التي تتيح التوصل إلى إجابات. هذا ما يجعل كتب الفلسفة تبدأ عادة بفيض من الأخطاء المرتبكة في الماضي. عليها أن تقنع القارئ بأن ثمة حاجة حقيقية لمزيد من المساهمات، وأن تقنعه بأن ثمة مشكلات تستحق الانتباه إليها. أمر مدهش آخر في العمل الفلسفي هو أننا لا نقيس غناه ونجاحه من حيث مدى استطاعته تقديم حل مستقرّ ثابت للمشكلات التي يهتم بها الفيلسوف. هذا لأن ما من عمل فلسفي استطاع تحقيق ذلك يوماً من الأيام... لا لأن الفلاسفة متشبثون بآراء خاطئة، أو لأن لديهم أغراضاً خفية، أو لأنهم بليدون أو غير مستعدين لقبول ما يخالف آراءهم، أو غير مباشرين بالحقيقة، بل لأن المشكلات الفلسفية، مثلها مثل كل شيء في ميدان الجماليات، مشكلات عصيّة على الحجج الحاسمة. وقد احتفى وايزمان بهذا الأمر إذ كتب: «ما من مشكلة فلسفية تنتهي بما كان ينبغي بيانه»⁽²⁹⁾.

فالمشكلات الفلسفية أمر غير هذا تماماً. إنها فرص لنا كي نعيد تنظيم ذاتنا، ونحاول رؤية ما نعرفه قبلاً، لكن بطريقة مختلفة... أن نحاول تغيير أنفسنا. الفلسفة، ومثلها الفن، استجابة لـ«نداء الأعمى»، أي لعدم القدرة على معرفة كيفية المتابعة؛ فالعمى مشكلة حية ماثلة في الحياة اليومية. لهذا السبب، تكون حياتنا مشكلة من الفن والفلسفة والجمالي معاً، ويعاد تشكيلها بها كلها. لا سبيل إلى وجود مناقشة جادة مع أنفسنا - سواء أكان ذلك في العلوم الطبيعية أم في العلوم الإدراكية، أو في أية علوم أخرى - تنشأ كي تتجاوز هذه الحقيقة الرائعة التي يمكن أن تكون مُحرّرة: نحن أنفسنا ظاهرات جمالية موجودة دائماً في خِصَمِّ الصيرورة.

أجساد هشة

كتابة الشعر الحر أشبه بلعب كرة التنس من غير شبكة.

روبرت فروست.

ها نحن هنا، بألوان الضريق!

كان لدى ديكارت تطلّع عظيم إلى أن يحرر نفسه من التقاليد، وأن يحيط بالكتب واللغة والمعرفة لعله يستطيع أن يعيد إنشاء وتكوين فهمه للعالم انطلاقًا من الصفر، ولعله يستطيع فعل ذلك على نحو أصيل لم يسبقه إليه غيره. إن لمن المفارقة أنه فعل ذلك، وإلى حد كبير، كي يشكل تقاليدنا الأدبية والفلسفية. فأول ما نطالب تلامذتنا بقراءته هو تأملات ديكارت التي يقلل فيها من قيمة ما يستطيع المرء تعلمه من قراءة الكتب.

ولكن، ماذا إن كانت كل صورة في ذهنك صورة أعيد إنتاجها، أو تدويرها، من الأشياء التي رأيناها من قبل وفكرنا فيها معًا؟ ماذا إن لم تكن أفكارك ومشاعرك حاضرة من أجل وعيك إلا من خلال الطريقة المعبر عنها تعبيرًا جزئيًا، الطريقة التي تجعلها اللغة ممكنة؟ أزع جانبًا تلك الكتب والتقاليد كلها، الرواسب (مثلما سماها هوسرل)، وأزع التشابكات، فلا يكون ما يبقى لديك وعيًا خالصًا، أو ذاتًا حقيقية، بل مجرد قوقعة فارغة تحاكي شكل المكان الذي كان مُرادًا للذات أن تكون فيه - يكاد المرء يقول: ذاتا.

الظاهر أن فيكو، عدو المذهب الديكارتي المتحمّس، قد فهم هذا. فما نعرفه أفضل معرفة هو العالم الاجتماعي الذي صنعناه معًا. إن سيرة فيكو الذاتية، التي هي نقيض واضح لسيرة ديكارت الذاتية «خطاب في المنهج»،

مكتوبة بصيغة الشخص الثالث الغائب ومؤلفة أساسًا من سرد عن حياة مُعاشة. إنها قَصٌّ عن أشخاص التقاهم، وعن كتب قرأها وأحاديث خاضها. ومن المغربي القول إن هذه القصة محكية «من الخارج». ولكن، قد يكون من الأفضل أن نقرأها بصفتها سخرية من تطلّعات المرء السخيفة إلى محاولة البقاء على ما هو في حين يُقصي، في الوقت عينه، حياته الدنيوية الفعلية⁽¹⁾. اكتشاف فيكو هو نقيض اكتشاف ديكارت. ففي نظر ديكارت، يكون ما أستطيع معرفته أفضل معرفة وبأقصى قدر من الموثوقية هو ذاتي الخالصة. وأما فكرة فيكو فهي أن ما أعرفه أفضل معرفة وبأقصى قدر من الموثوقية هو ما أصنعه أو ما أفعله. وأنا لا أكاد أصنع، أو أفعل، شيئًا بذاتي. أنا كائن يصير ما هو عليه ضمن دينامية مساهماتي في العالم الذي من حولي. وذلك العالم - هذا أمر ذو أهمية حاسمة - ليس عالمًا هندسيًا؛ إنه العالم الذي لا يكون متاحًا لي، هو نفسه، أو لنا، إلا بفضل التقليد، إلا بفضل التشابك، إلا بفضل اللغة والشعر وحقيقة أنني أعمل وأعيد تدوير واستخدام الموارد التي نتشاطرها جميعًا كي ننتج أسلوبنا الخاص في الوجود. وتماّمًا مثلما لا تكون النصوص مفهومة لي إلا إذا كنت قادرًا على القراءة، فإن كتلة العلاقات ذات المغزى، الكتلة التي لا حدود لها التي تُعرّف حياتنا معًا ليست متاحة لي إلا بفضل اندماجي باللغة، وأيضًا بفضل اندماجي بالأنماط والمواقف السائدة في المنزل الذي نشأت فيه، فضلًا عن مدرستي ومحطات الراديو وشاشات التلفزيون والملاعب والحمامات والقطارات، أي بالأشياء التي هي كلها علامات على الأماكن التي يبدأ فيها وجود كل واحد منا.

تتمين فكرة أن الوعي نفسه مساهمة في التقليد الذي فيه عادات ومعرفة وشعر يعني أن يكون المرء في موقع يتيح له اكتشاف أهمية جديدة للجسد... مع أن من المستبعد أن يكون فيكو قد مضى بالفكرة هذا الشوط كله. وهذا لأن قدرتي على القراءة، وقدرتك، وقدرتنا، شرط من شروط أن يكون العالم مفهومًا لنا. ومثله شرط أن نستطيع الكلام. ومثله شرط

أن نستطيع الرؤية. ومثله شرط أن نستطيع الفهم. ومثله شرط أن نستطيع الملاحظة. ومثله شرط أن نستطيع الأكل. ومثله شرط أن نستطيع التكيف والتلاؤم. سلسلة القدرات والمعارف والمهارات، وما يقابلها من حالات فشل وعجز عن الفعل، وما قد يرافق هذا أحياناً من إحساس بالخزي، شيء نحتمله ونحمله، وهو ليس شيئاً مثل «الذوات الديكارتية»، شيئاً لا جسد له، شيئاً لا ينكشف حقاً إلا في غياب ما لتعاليم العالم من وزن، بل هو تحديداً شيء منتم إلى العالم جسدياً وثقافياً مثلما هو فاعل فيه. الذوات عند فيكو (خلافًا لمقابلاتها عند ديكارت) أشبه بلاعبين في فريق من فرق البيسبول. انظروا إلينا! ها نحن نقف هنا، نرتدي ملابسنا الرياضية، بألوان الفريق. لسنا أصحاب أجساد فحسب، وكأن أجسادنا مركبات نرتحل فيها... ديكارت نفسه فهم هذا. لسنا مطابقين لأجسادنا وحدها إلا إذا لم نعن بذلك شيئاً غير أننا متمثلون من حيث قبتاعتنا وعضلاتنا البارزة وطريقتنا في المضغ والبصق وارتداء الملابس. الأجساد التي هي نحن ليست مجرد أجساد -ليست مجرد مادة ممتدة، أو أي شيء آخر- إنها اللاعبون، لاعبون فقط لأنها أتت مجهزة ومستعدة للعب. إنها قادرة على اللعب. وهي مهمة باللعب. وهي راغبة في اللعب. عين لاعب البيسبول ترى أن المهاجم قد تقدّم مسافة بعد القاعدة الأولى. ولاعب الوسط ينثني مثلما ينثني شريط من المطاط عندما تُرمى الكرة. ويجري، ويلتقط الكرة، ويرمي الكرة فيتلقفها اللاعبون ثم يتخلّصون منها. جسد هذا اللاعب مندمج بعالمه، مندمج اندماجاً عارفاً، فاعلاً، قديرًا. ليس عقل اللاعب شيئاً من خلف جسده، أو من تحته، أو شيئاً مُعَبَّرًا عنه فيه، أو شيئاً موجوداً بفضله. فالجسد يدي نوعاً من استيعاب مُضمَر يدعو ميرلو بونتي «الحركية» أو «القصدية الحركية». إذا، كان ديكارت مخطئاً في شأن الجسد -إنه متوجه أصلاً صوب العالم بطريقة عارفة، قديرة، ذكية؛ الجسد ظاهرة ذهنية- لكنه كان مخطئاً في شأن العقل أيضاً: هو ليس شيئاً يُظهر منطقة منفصلة عن المكان الذي يقيم فيه الجسد؛ فعقل من غير جسد أشبه بلاعب بيسبول لم يمارس اللعبة

في حياته كلها. وتماثلاً مثلما تحدث أفكار لاعب البيسبول في الملعب وفي اتصال مع ما يواجهه في اللعبة من خيارات، يصح الأمر نفسه على الأفكار... هي أفعال في الملعب الدنيوي.

ذهب ميرلو بونتي إلى أن الجسد مخطط حركة، أي إنه بنية ديناميكية مُعرّفة بما تستطيع فعله ومُعرّفة أيضاً بما لا تستطيع فعله. لكن، وكما أشرنا من قبل، ليست القصدية الحركية مقتصرة على الطرق التي نتحرك بها. فنحن مجهزون جسدياً لهذا العالم بطرق أخرى أيضاً. الشهوة، والرغبة، والفضول، والاهتمام، والنفور، والازدراء، وربما الخوف أكثر من أي شيء آخر. نستطيع القول إن الجسد البشري مُوجّه، أو إنه ذو توجه، تماثلاً مثلما نتكلم على التوجه الجنسي. هذا التوجه - في صلته بالعالم الحقيقي - ليس شيئاً أكبر أهمية وأكثر أساسية من العقل، وليس شيئاً تحته أو قبله. إنه العقل في اشتغاله⁽²⁾.

فأن يكون للمرء جسد، جسد بعينه، جسد متعلم، متشكل، قدير، هو أن يكون له توجه. وفي الجسد أمور بعينها تكون بارزة كي تستقطب الانتباه، كي تستدرج استجابة، كي تتيح فرصاً، أشياء كي يغلق الآخرون الاحتمالات وكي يطرحوا عقبات لا سبيل إلى تجاوزها. إن كان العالم أغنية، فالجسد هو ذلك المجال من الطرق الذي نستطيع بها، عن علم، أي بمهارة، الاستجابة إلى الموسيقى في الحركة وفي اللعب. نحن أجسادنا!... حتى مع إننا لسنا أجسادنا فحسب.

لست أقول إن الجسد هو الذي يقرّر التوجه، وذلك بمعنى أنه هو الذي يولّده؛ فنحن غير قادرين على أن نفسر ما يجعل للناس توجهات مختلفة في العالم، ونحن لا نستطيع تفسير حقيقة أنهم، بمعنى من المعاني، يشغلون عوالم مختلفة، وذلك عن طريق الاكتفاء بالإشارة إلى الاختلافات المادية بين أجسادهم. فالجسد القدير المتحرك هو التوجه نفسه، لا سبب التوجه؛ إنه ما بنا من مقدرة على جعل العالم يفتح. والعالم ليس إلا ذلك الذي يصير متاحاً بفعل التوجه، أي بفعل الجسد. هذه نقطة مهمة على مستوى المفاهيم وعلى مستوى السياسة. سوف أوضح هذا الأمر.

من الجليّ، بحسب ظنيّ، أن لدى الناس مجالات مختلفة من التجربة والخبرة، وأن هذه الاختلافات قد تقتضي الاختلافات الجسدية بطرق ظاهرة تمامًا، أي إن الاختلافات في تركيب الجسد، وأيضًا الاختلافات في ما يدعونه أحيانًا صورة الجسد، أي الاختلافات في مظهرنا، والاختلافات في أساليب وطرق عيشنا ما نحن عليه، لها كلها علاقة بالهيئة التي نظهر بها. فالنادي الليلي المزدهم الغاص بأشخاص يستندون إلى طاولات صغيرة يمكن أن يبدو في نظر البعض مكانًا لطيفًا دافئًا، لكنه يمكن أن يبدو مكانًا مزعجًا أو غير آمن بالنسبة إلى شخص له ساقان ضعيفتان أو إلى شخص يعاني صعوبة في المشي. المطعم القائم إلى جانب الطريق، المطعم نفسه، يمكن أن يتيح لمسافر من العرق الأبيض مكانًا يلجأ إليه، لكنه قد يكون في نظر مسافر من العرق الأسود مكانًا لا يريحه دخوله. من هنا، يكون من المغري القول إن الجسدين المختلفين عند الشخص المعوّق وعند الشخص الأسود يحدّدان عالمين مختلفين، سبيلين مختلفين في الظهور، إمكانيّتين مختلفتين، واقعين انفعاليّين مختلفين. تصيب هذه الفكرة أمرًا صحيحًا: للأجساد المختلفة إمكانيّات مختلفة وقدرات مختلفة على الفعل وحالات مختلفة من عدم القدرة على الفعل (بما في ذلك الموانع والمحظورات، إلخ)، وحرّيات مختلفة، وقيود مختلفة، وبالتالي، توجهات مختلفة، أي عوالم مختلفة.

على أن هذا التشخيص مبالغ في بساطته؛ فهو يُغفل حقيقة أن المعوّقين وغير المعوّقين، والأشخاص البيض والسود، والرجال والنساء، يتشاركون عالمًا واحدًا حتى إن صح القول إن ذلك العالم الذي يتشاركونه عامرٌ بالعقبات والانسدادات والانقطاعات والاختلافات. لكن، ومثلما يبدو لنا ما هو واقع خلف أفق نظرنا أمرًا خارج مجال الرؤية أو أمرًا أبعد كثيرًا من أن نستطيع رؤيته، فكذلك تبدى الاختلافات ذات الأهمية الاجتماعية بصفتها غير مرئية، أحيانًا، أو بصفتها مواضع لا تحظى بالاهتمام؛ وقد تبدى من خلال إهمالها. امتلاك جسد يعني إبحارًا عبر آفاق المحتمل -أستطيع السير الآن، لكن من المحتمل ألا أستطيع السير بعد سنة واحدة. أستطيع الشرب الآن، لكن

غثيًّا سيصيني في ما بعد إذا بالغت في الشرب. لكن هذا يشتمل أيضًا على الاحتمالات والإمكانات الاجتماعية؛ فالجسد بنية في فضاء الاحتمال الاجتماعي. وثنائيات من قبيل، أبيض/أسود، امرأة/رجل، معوق/غير معوق، تستثير، عادة على الأقل، عمليات وصيرورات مناوئة. وذلك أن من المعتاد أن يكون لكل تعبير من هذه التعبيرات معنى متّصل بالتعبير المقابل. عندما ينضم طفل صغير إلى هذا العالم ويبدأ تعلّم مصطلحات وتعبيرات من هذا النوع، لا يكون معنى ذلك أنه يتعلّم تصنيف الكيانات الموجودة بحسب ما لها من خصائص. فهو يتعلّم (حتى إن كان ذلك مُضمرًا) أمرًا عميقًا مهمًّا، أمرًا مخيفًا أيضًا، في شأن شكل الواقع نفسه. فعلى سبيل المثال، من الممكن ألا تكون عند طفل صغير أبيض اللون أية فكرة عن «السود»؛ وهذا ما يجعل مواقفه وسلوكه، وإحساسه بالأمان، غير قائمة على «آرائه» في شأن العرق. وأما إذا كان الطفل «طبيعيًّا»، وكان طفلًا ذكيًّا، وحساسًا، فمن الممكن أن «يتعلّم» أن أحواله الطبيعية - راحته وأمانه - في تعارض، بطريقة من الطرق، مع «السود»؛ وهذا ما قد يصير، بالنسبة إلى ذلك الطفل، نوعًا من «الآخريّة» (من «الآخر») المتقلّبة المضطربة. على هذا النحو، يصير الطفل نتاجًا لشيء قد ندعوه عنصرية؛ وذلك أن «وضعه الطبيعي» وقدرته الإدراكية يكادان يوجبان هذا. يبدأ الطفل «معرفة» أن الانتماء العرقي مهم، أن اللون مهم لأن له أهميته في آخر المطاف. يبدأ الطفل فهم (أو نستطيع القول إنه يبدأ «امتلاك») الآفاق المدلّهة في حياة السود والبيض. لكن من الممكن أيضًا أن يبدأ في نفسه نشوء بذور مقاومة لهذا الميل، وذلك بفضل اشتغال تلك الحساسيات عينها. من الممكن أن يكون ميرلو بونتي نفسه قد مال إلى اعتبار أن ثمة أمرًا «منتهيًا» أو مفروغًا منه ألا وهو أن هناك جسدًا معياريًّا واحدًا، جسدًا طبيعيًّا، جسدًا مثل جسده، جسد رجل أوروبي غير معوق؛ ولعله تخيل أن تنظيم الجسد في العالم وعلاقته بالعالم هما، تقريبًا نفسيهما بالنسبة إلى كل إنسان... دائميًا وعلى مر الزمن. إن من شأن هذا أن يقود إلى افتراض آخر مفاده أن الجسد يفسّر بنية الوعي البشري ويفسر العالم.

لكن، ومن جديد، يمكن أن تكون هذه غلطة. فمهما يكن ما رآه ميرلو بونتي، يظل الأمر المهم تقديره هو أن نظام التفسير والشرح يمضي في الاتجاه الآخر أيضًا. نعم... الجسد ينتمي إلى الطرق التي نُعمل وعينا بها من خلال أعمالنا وذواتنا وإعمالنا عوالمنا. لكن هذا غير سابق على الوعي المتاح بصفته موردًا قد نستطيع، مستعنيين به، أن نأمل في تفسير وعينا... هو ليس سابقًا بأكثر مما يكون البيانو سابقًا على الموسيقى التي نصنعها به. بطبيعة الحال، نحن نستخدم البيانو كي نصنع موسيقى، لكن البيانو آلة لصنع الموسيقى (بالمعنى الحرفي تمامًا) آلة لا بد لوجودها من وجود ثقافة موسيقية قبلها. يصح الأمر نفسه على ما يتصل بالجسد. الجسد ثمرة الوعي، تجسده عينه أو تحققه، وليس شيئًا «طبيعيًا» قبل ذلك كله. ها هنا حقيقة أخرى في شأن الجسد، حقيقة نلاحظها في أحوال كثيرة: إنه مرئي. إن كنت قادرًا على رؤيتي فأنت قادر على رؤية جسدي. الجسد ظاهر. إنه كاشف. فعادة ما يكشف جسدي عما أكون: يكشف إن كنت أسود اللون أو أبيض اللون، إن كنت شابًا أو عجوزًا، إن كنت رجلًا أو امرأة، إن كنت معوقًا أو غير معوق، ويكشف أيضًا إن كنت شيئًا غير هذه الأشياء كلها أو، إن جاز القول، يكشف أنني - عن قصد، «لست/ ولا». هذه هي الأشياء التي نستطيع رؤيتها أو، على أقل تقدير، الأشياء التي نعتبر أننا نستطيع رؤيتها.

هذه الملاحظة شديدة القرب مما أظنه كان أول أفكاره الفلسفية الأكثر شخصية والأكثر أصالة. تساءلت عندما كنت صبيًا في الثالثة عشرة عن القدرة التغيرية لدى الأشخاص الآخرين. وذلك أن حقيقة وجود شخص آخر - حتى إن كان شخصًا غريبًا تراه في القطار - تعيد تعيين الوضع الذي تجد فيه نفسك على نحو أساسي. قد تكون جالسًا هناك تقرأ كتابًا، أو ترشف شرابًا. لكن إحساسك بوجودك هناك، طبيعة الجو نفسها من حولك، يتغير إن كان شخص آخر موجودًا هناك. فأن تكون مرئيًا، أن تكون مفتوحًا أمام شخص آخر، يعني أن تكون نشطًا وأن تتشبط؛ ويكاد الأمر يكون أشبه بأن وجود الآخرين يبتث شحنة في الجو فتدب الحياة في الحيز الذي أنت

موجود فيه. إن كانت هذه الظاهرة غير مفاجئة لك، فاعلم هذا لأننا شديدو
الاعتقاد على الآخرين، أو بالأحرى لأن وجود الآخرين حقيقة من حقائق
الوضع المعتاد لأننا نواصل دائماً التزامنا بالحيز الاجتماعي، ذلك الحيز
الذي نكون فيه مرئيين، معرّضين للتقييم، حتى عندما نكون وحدنا.
يصف فرانز فانون في كتابه «جلد أسود، أفنعة بيضاء»، الصادر سنة 1952،
تجربة نموذجية جداً، تجربة يحاول التفكير فيها، آنذاك، من حيث هي «السعة
عابرة». إنه في فرنسا؛ وصبي صغير يراه في الشارع: «ماما، انظري! إنه زنجي.
أنا خائف!». لا يتراجع ألم الجرح عندما توبّخ الأم طفلها - «ششش! سوف
تثير غضبه». ثم تعتذر من الرجل: «لا تعره التفافاً، يا سيدي. هو لا يدرك
أنك متمدن مثلما نحن متمدّون»⁽³⁾. يدرك فانون أن كون المرء منظوراً إليه
على هذا النحو، محدّداً على هذا النحو، ومصنفاً ومُدرّكاً بصفته نوعاً بعينه
من الكائنات، يعني تغييره وجعله مختلفاً عما قد يمكن أن يكونه في أحوال
أخرى أو، على أقل تقدير، يعني أن يصير مُهدّداً بفعل هذا التغيير الهدام.
حالة الجسد نفسها تتأثر بهذا. كتب فانون قائلاً: «في عالم البيض، يواجه
الإنسان الملون صعوبة في الإفصاح عن هيئة جسده. صورة جسد الشخص
سالبة فقط، إنها صورة الشخص الثالث الغائب. وكل ما هو كائن من حول
الجسد يحكمه جوٌّ من ريبة واضحة». ثم يفسّر هذا... «كنت قد أنشأت هيئة
عنصرية - تاريخية من تحت هيئة الجسد. والبيانات التي استخدمتها لم
أستمدّها من 'بقايا مشاعر وأفكار من طبيعة ملموسة أو حركية أو عميقة،
أو بصرية' بل استقيتها من الآخر، من الأبيض الذي نسجني من ألف تفصيل
من التفاصيل ومن ألف حكاية وقصة»⁽⁴⁾. أن يكون المرء خاضعاً لأن يُرى
بهذه الطريقة يعني أن يصيبه جرح وهو أن يعيش المرء ذاته بصفته مصنوعة
من قبل أشخاص آخرين، أو حتى أسوأ من ذلك، مصنوعة بحيث تصير
موضوعاً فحسب: «جئت هذا العالم وبني قلق يدفعني إلى اكتشاف معنى
الأشياء؛ وكانت نفسي تواقّة إلى أن تكون في أصل العالم. وها أنا الآن هنا،
ها أنا موضوع من بين مواضيع أخرى»⁽⁵⁾. إنه يصف الألم ويعطيه تعبيراً:

أعيد جسدي إليّ مهزومًا، محطّمًا، معادًا صنعه، يجلّله الحداد
 في هذا اليوم الشتوي الأبيض. الزنجي حيوان، والزنجي سيئ،
 والزنجي شرير، والزنجي بشع؛ انظروا! إنه زنجي. الزنجي
 مرتعش، الزنجي مرتعش لأن بردًا أصابه؛ والصبي الصغير مرتعش
 لأنه خائف من الزنجي. الزنجي مرتعش لبرده، ذلك البرد الذي
 تتجمّد له العظام. والصبي الصغير الجميل مرتعش لأنه يحسب
 الزنجي مرتعشًا غضبًا. الصبي الأبيض الصغير يجري ويرتمي بين
 ذراعي أمه: «ماما! سوف يأكلني الزنجي»⁽⁶⁾.

يتكلّم فانون هنا على أمر محدّد ملموس، على أمر مدّمر محدّد من
 الناحية التاريخية، يتكلّم على تجربته وكذلك على تجارب أشخاص سود
 كثير. وهو يصف ما يدعوه «تجسيدًا خانقًا لما هو مجرد»، يصف عملية
 لا يجري فيها إحراز الذات ضمن حيّز اجتماعي بقدر ما يجري في ظل
 احتمال كبير جدًا لأن يتم إنكار أن للمرء ذاتًا. لست أتجاهل هذه النقطة
 ولست أهمل خصوصيتها الوحشية عندما أحاجج، على الرغم من ذلك،
 بأن الظاهرة التي يصفها فانون قد تكون أكثر عمومية: يبين فانون كيف أن
 هيئة الجسد وصورة الجسد تُخترقان معًا... ما نستطيع فعله وما نكونه،
 والصورة التي لدينا عن ذواتنا عندما نجعلها مرئية للآخرين، ذواتنا بصفقتها
 وسائط، وذواتنا بصفقتها مواضع فحسب. وهكذا أصير وتصير ونصير،
 بالنسبة إلى ذواتنا، وبحسب كلمات فانون، (مع أن فيكو كان من الممكن
 أن يفكر هكذا أيضًا)، شيئًا «منسوجًا من ألف تفصيل وحكاية وقصة».

نسيجٌ هشٌّ، كثيفٌ، ذو طابعٍ ذاتيٍّ مشتركٍ

كتبت في ما تقدم عن وضوح العالم أمامنا. لكن ثمة أمرًا: العالم هو
 هذا كله. إنه نسيج هشٌّ، كثيفٌ، ذو طابعٍ ذاتيٍّ مشتركٍ. وهذا مثال بسيط.
 أنظر إلى ثمرة طماطم. أرى جانبها الذي يواجهني، لكن لدي إدراكًا، أو
 إحساسًا، بوجود الجوانب التي لا أستطيع رؤيتها الآن. إنها محجوبة عن

نظري، غائبة بمعنى من المعاني، لكنها حاضرة بالنسبة إليّ. لدي إحساس بصري لا ريب فيه بأنها حاضرة. هذا لأنها موجودة بالنسبة إليّ، لأنني قادر على النفاذ إليها مع أنها، من حيث الظاهر، خارج مجال رؤيتي. وأنا أدرك، على سبيل المثال، أن حركة بسيطة من رأسي أو من عيني ستكون كافية لأن أرى ما هو الآن مختفٍ عني. قدرتي البصرية مكونة من حقيقة أن لدي الآن منفذاً بصرياً (منطوياً على مهارة)، منفذاً يوصلني إلى ما يتجاوز ما هو مرئي لي بالمعنى الدقيق لهذا التعبير. هذه العلاقة قائمة بفعل ما أستطيع القيام به، بفعل مهاراتي الحسية - فهمي الضمني أنني أكتفٍ علاقتي الحسية وأصوغها بحسب ما هو موجود هناك - وذلك عن طريق الحركة، لكن أيضاً عن طريق أشكال أخرى من الإدراك العملي والمفاهيمي (مثلاً، معرفة ماهية الشيء، والغاية منه، ومعرفة كيفية التعامل معه تعاملًا فاعلاً. وأخيراً، اهتمامي به).

إلا أن ثمة المزيد والمزيد مما يمكن قوله على تنوعات وجود ثمرة الطماطم أو حضورها. فلنبدأ بهذا الأمر: ما أراه شيء يستطيع الآخرون رؤيته أيضاً؛ وعلاقتهم بثمره الطماطم جزئية، ديناميكية، مُفعَّلة مثلها مثل علاقتي بها. إذاً، ثمرة الطماطم، هذا الشيء الذي أنظر إليه الآن، موضوع لعالمنا المشترك الذي يجري استجلاء معناه الحي، والذي لعل معناه الحي يجري استجلاؤه بطريقة مختلفة لدى كل واحد منا، أو لدينا جميعاً. من هنا، فإن ثمرة الطماطم، وبقدر ما هي بسيطة، تصير مسرحاً كبيراً؛ إنها تشتمل على ميدان من الاحتمالات، والاختباءات، والانكشافات. فأن أرى ثمرة الطماطم، يعني أن أحرز نفاذاً إلى هذا الشيء، يعني أن أتصرّف عن علم في ضوء تعدد وكثرة طرق إحراز النفاذ إلى ما هو هناك، أو إلى الجزء الخاص بي هنا، الآن، وقبل الآن أيضاً، وبعد الآن، ومن جانبك أيضاً، الآن، ثم في المستقبل. وأنا لا أستطيع امتلاك ثمرة الطماطم إلا لأننا -ال«نا» المختلفة كلها- قادرون على أن تكون لنا هذه المقابلة معها. إن الطبيعة البسيطة، الواضحة، الأولية، الكاذبة لقصتي هذه تفترض قبلاً كل ما هو ممكن الوجود من تجارب واحتمالات أخرى وكل ما هو ممكن الوجود من طرق لحدوث هذه الصلة أو هذا الاحتكاك. من

هنا، يكون النسيج الكثيف لعالمنا المرئي محتويًا، أو متضمنًا، هذه القدرات وهذه الشروط التمكينية القائمة في صلتنا بثمررة الطماطم. وتكون متضمنة بدورها الطريقة التي تكون بها هذه الأمور كلها - هذه الشروط التمكينية، وهذه المهارات، وهذه الدوافع - أمورًا ممكنة وتكون بها أمورًا هشة. فالمشي يشتمل على احتمالات التعثر والسقوط؛ وتعاملنا مع ثمرة الطماطم يشتمل على طرق ممكنة مختلفة كثيرة لفشلنا في فعل هذا.

على وجه العموم، يتسع العالم ويتضخم كلما تعلّمنا. نحن نوسّع مدانا - هيئتنا الجسدية، من خلال تعلم مهارات جديدة أو اكتساب تكنولوجيات أو أدوات جديدة، ولكن أيضًا من خلال اكتساب لغات جديدة... وما من سبب يحول بيننا وبين فقدان ما نكتسبه. يكبر الناس وتتقدّم بهم السن. يفقدون حدة قدراتهم. والأمور التي كانوا قادرين، في ما مضى، على فعلها من غير تفكير تصير الآن تحديًا لهم. حتى الكلمات التي كانت دائمًا حاضرة جاهزة لأن يستخدمها المرء، يمكن أن تخاطله وتتفلت منه وتتركه صامتًا. على هذا النحو، تنفتح الآفاق وتغلق، تتسع وتضيق. لكن هذا يحدث على مستويات متصلة بالأفكار والمفاهيم. من الممكن أن تتعلم شيئًا... شيئًا عن التاريخ أو عن العمارة أو عن الموسيقى أو عن الناس... الآن، تصير قادرًا على الفهم أو المعرفة أو السماع أو التعاطف بطرق لم تكن قادرًا عليها من قبل. يستطيع عالم النبات رؤية ما لا أستطيع رؤيته⁽⁷⁾. ويستطيع لاعب الشطرنج أن يميز على الرقعة وضعيات لا أستطيع تمييزها. لكنني أستطيع أن أصير عالم نبات أو لاعب شطرنج. أستطيع أن أفتح أمامي آفاقًا جديدة. ولنتذكّر أن هذه ليست آفاقًا في المعرفة والفهم فحسب، بل هي آفاق في الاهتمام والفضول، والإثارة. أهمية أي أمر ومغزاه أمران «يعلوان ويهبطان». أنت تظهر لي، أيضًا، في أفقي، وكذلك يفعل هو، وكذلك تفعل هي، وكذلك يفعلون هم، وكذلك يفعل بشر بعيدون عني كل البعد. إنهم موجودون جميعًا، وهم موجودون جميعًا بالنسبة إليّ بصفتهم يشغلون - مثلما أشغل - منفذًا ديناميكيًا إلى النسيج الهش الكثيف الديناميكي، نسيج ما هو موجود.

أستطيع رؤية أن ذلك الجانب من ثمرة الطماطم الذي هو خبيء عني وظاهر لك. إنه حاضر بالنسبة إليّ؛ أو أن حضوره الممكن بالنسبة إليك جزء مما هو محجوب في خفائه عني. من هنا، تكون قدرتي على الرؤية نوعاً من الحساسية إزاء قدرتك على الرؤية، أو إزاء عدم قدرتك الآن على الرؤية، أو إزاء عدم قدرتك على الرؤية إطلاقاً. الأجزاء الخفية من ثمرة الطماطم حاضرة بالنسبة إليّ لا بصرياً فحسب بل من حيث هي سمات لمشهد منفتح بفعل تعدّد القدرات وتعدّد انعدام القدرات وتعدّد المعارف والقصص. ما هو ظاهر بالنسبة إليّ له جوانب مخفية ومعانٍ متعدّدة ولديه في ذاته إمكانية الكشف عن هذه الأجزاء الخفية. لكنه يحمل أيضاً المعاني التي سيمتلکها دائماً من أجل الآخرين، «الآخرين» الذين لديهم قدرة على النفاذ إلى أنواع أكثر أو أقل، أو إلى أنواع مختلفة من الأشياء التي أفعلها، وذلك نتيجة اختلاف أجسادهم وخلفياتهم وما لديهم من قدرات ومن انعدام قدرات ومن توارخ مختلفة. كل ما هو موجود يكون محاطاً إحاطة حية بمجال كل ما هو ممكن، لا بالنسبة إليّ فقط، بل بالنسبة إلى كل شيء وكل كائن عاقل وُجد في يوم من الأيام. وهذا كله وُضع في الحركة بفعل ديناميكية تأملنا وتفكيرنا.

فلأشرح هذا الأمر: نجد سهلاً علينا التفكير في أن ثمة ثقافات بريئة أو ساذجة موجودة أو كانت موجودة، ثقافات لم يمسها أحد، إن جاز قول هذا، لم تمسها معرفة أنها اعتبارية وأن ثمة بشراً يمكن أن يأتوا، بشراً يقومون بالأشياء على نحو مختلف ومن الممكن أن يجدوا أساليب تلك الثقافة منفردة. نتابع على المنوال نفسه ونتخيل أن اصطدام الثقافات بهذه الطريقة يصير لحظة ذات أهمية وجودية عظيمة. فلنفكر في ما هو مُتخيل تخيلاً شديداً الغنى في كتاب «العالم الجديد» لتيرنس مالک: شعب بعينه لم يتوقع وجوده أحد يرى أول مرة على الإطلاق شيئاً لا سبيل إلى تخيله، شيئاً نعلم (نحن) أنه سفن تظهر في الأفق وتقترب ثم ينزل منها رجال من طبيعة مختلفة أشد الاختلاف. ما إن يوجد الواقع الحي، واقع التعدّد، حتى تصير غير قادر على استعادة البراءة والسذاجة اللذين كنت تعرفهما قبل الاكتشاف.

ولكن، ماذا لو كانت هذه السذاجة المفترضة تصورًا خياليًا؟ في هذا الكتاب، أعارض وهم النشاط والعادة البشريين المنظمين في المقام الأول - الرؤية فحسب، والتكلم المحض، والرقص العفوي - اللذين لا تعرقلهما معرفة ولا مخاوف ولا تردد ولا شكوك. ماذا لو كان للوعي البشري، بطبيعته ذاتها، تعددية أصيلة فيه، إن جاز القول، أصيلة في بنيته نفسها التي هي، في آخر المطاف، بنية من آفاق هشة متداخلة متقاطعة متغيرة على الدوام⁽⁸⁾؟

هذا السؤال عن السذاجة، هذا السؤال كله ينبثق الآن بصفته واحدًا من أطروحاتنا المركزية. إن واقع تشابكنا حقيقة ترقى إلى فكرة أن من المستحيل أن يكون البشر ساذجين... من المستحيل أن يكونوا ساذجين حقًا. فحتى تكون واحدًا من مستخدمي اللغة (مثلما ناقشت من قبل) يعني أن تكون عندك حساسية إزاء الطرق التي تطرح بها اللغة المشكلات، وبالتالي فإنّ لديك حساسية إزاء الحاجة إلى الوسائل للتعامل مع هذه المشكلات ولتذليلها. وأن تكون قادرًا على الرؤية يعني أن تكون لديك حساسية إزاء كل الطرق التي تطرح بها الرؤية المشكلات؛ وهو يعني أنك في حاجة إلى أن تنتقل وتتحرك وتسترق النظر وتمعن النظر، وكذلك إلى أن تبذل جهدًا كي تحرز نفاذًا إلى ما هو موجود. وما نراه، وما نعتبر أننا نفعله عندما نرى، يتشكّل بفعل «التصويرية». بالتالي، فإن حياتنا البصرية تتطلب حساسية إزاء ثقافة صور أكثر اتساعًا، ثقافة متشابكة مع الفن في آخر المطاف. وعلى غرار ذلك، يكون الرقص (حتى إن كان حرًا وحتى إن كان من غير إشراف أو تعليم) مشكلاً بفعل فن الرقص، أي بفعل «الرقص» نفسه، وذلك مثلما رأينا في الفصل الثالث. فكل راقص يفعل شيئًا هو على الدوام فن، وهو على الدوام ليس فنًا. يصح قول الأمر نفسه على سرد القصص. فسرد القصص هو، في الوقت نفسه، تكنولوجيا إدراكية وطريقة معتادة في متابعة الحوادث وتنظيمها وجعلها ذات معنى. على أن سرد القصص يمكن أيضًا أن يكون سبيلًا إلى تحرير أنفسنا من سرد القصص،

أي من عادات التفكير والكلام، من الطرق التي نجد أنفسنا منظمين بها، أي من الطرق التي يعتمد عليها سرد القصص الاعتيادي الكائن في المقام الأول. وبفضل التشابك الذي يعرّفنا، يتبين أن كل قصة هي، على الدوام وفي وقت واحد، من حيث الإمكان على الأقل، فن وتكنولوجيا، أداة للتنظيم وأداة «غريبة» من أجل إفساد التنظيم وتشويشه. النتيجة التي تتمخض عنها هذه الاعتبارات كلّها: نحن لسنا ساذجين ولم نكن يوماً من الأيام ساذجين، فالسذاجة غير متوافقة مع شكل حياتنا الذهنية نفسه. ما من تجربة تبلغ من البساطة حد عدم امتلاك جوانب خبيثة ومعان مقترحة ينتمي اختباؤها، أو الإيحاء بها فحسب، إلى الطبيعة الجلية المكتملة للتجربة نفسها⁽⁹⁾. الإقرار بأن للعوالم أساليب «كثيفة» بهذا المعنى كان أمراً أدركه هيغل عندما أقرّ بما في أبسط التجارب والخبرات من تعقيد شكلي... فعلى سبيل المثال، هذا أحمر لأنه، إن كان أحمر، ليس أي لون آخر، وهو لا يمكن أن يكون لونين معاً، لكن من الممكن ألا يكون على هذا النحو دائماً أو يمكن أنه لم يكن على هذا النحو دائماً، أو يمكن أنه لم يكن على هذا النحو في ظل شروط أخرى مختلفة وفي أزمان مختلفة⁽¹⁰⁾. الحقيقة الذرية ليست ذرة على الإطلاق، بل تموج في دفع زاهر من الدلالات والتداعيات.

المغزى الاجتماعي للجسد

ما علاقة هذا كله بالجسد؟ الجسد العارف الماهر المحدود الاجتماعي المتبصر ليس أمراً مُعطى، ليس أمراً سابقاً على العوالم التي نبنيها وقائماً في أساسها. والجسد في حد ذاته ينتمي إلى العالم، واحد من معانيه، معلّم من معالم طبوغرافيته. لكن، ماذا عن البيولوجيا؟ ماذا عن العلاقة بين الجسد والبيولوجيا والظاهرة الدنيوية، ظاهرة الجسد التجريبي؟ ألا تعمل حقائق البيولوجيا -الحقائق الصلبة الخاصة بالوراثة والجينات والفيزيولوجيا والأمراض والشيخوخة- على تقييد الجسد ووضع حدود له، وكذلك على تقييد نمط العالم والحد منه؟ أليست بيولوجياتنا الطبيعية

هي التي تجعلنا ما نحن عليه حقًا... متعددي العوالم، متعددي الثقافات، متعددي التواريخ؟

الآن، من الواضح أن لا وجود لجسدين اثنين - جسد بيولوجي حقيقي، وجسد يتخذ شكله في عيشنا، أي الجسد الدنيوي. فالجسد الدنيوي جسد بيولوجي أيضًا. تمامًا مثلما أن لاعب البيسبول ليس شابًا مفتول العضلات فحسب، بل هو أيضًا عضوية بيولوجية يصيبها المرض أحيانًا. ووجودنا البيولوجي ليس أساسًا لوجودنا الدنيوي إن كان معنى هذا أننا نستطيع تفسير ما يجعل حياتنا الدنيوية مثلما هي اعتمادًا على حقائق البيولوجيا. وفي الوقت عينه، نكون مخطئين إن فكرنا في أننا لسنا، حقًا، في ذاتنا، كائنات بيولوجية. مكتبة سر من قرأ

هذه أيضًا لحظة أخرى من لحظات ظاهرة التشابك، ومن لحظات فهمنا للتشابك، من حيث هو حقيقة بنوية من حقائق وجودنا توفر لنا الموارد اللازمة لفهم كيف نحن بيولوجيون، حتى إذا لم نكن بيولوجيين فحسب، أو حتى إذا لم نكن بيولوجيين فقط. تناولنا هذا الأمر في الفصل الخامس من حيث علاقته بالكلام وبالكتابة. يقولون إن التكلم أمر طبيعي. ويقولون إن الكتابة أمر ثقافي. لكنني اعترضت على ذلك قائلاً إن الكتابة شيء نصنعه في وجه التكلم؛ إنها استجابة للحاجة إلى أن نمثل لأنفسنا ما نفعله عندما نتكلم، وهي أيضًا شيء لا سبيل إلى وجود الكلام من غير وجوده. والكتابة لا تترك الكلام على الحال الذي تجده عليها. ففي عالم الكتابة، نحن نتكلم على نحو مختلف. تمامًا مثلما نرى بطريقة مختلفة في عالم الصور، تمامًا مثلما نرقص بطريقة مختلفة في عالم الرقص، كما سبق وأوضحنا.

من هنا، قد يمكن القول إننا نعيش بطريقة مختلفة في «عالم الحياة أو «العالم - الحياة» (حيث يكون المقصود هنا بكلمة «نعيش» الإشارة إلى عيشنا من حيث نحن عملية عضوية بيولوجية؛ ويشير تعبير «عالم الحياة» إلى نسيج المعنى الكثيف الذاتي المشترك). والواقع أن هذه الفكرة - فكرة أن الكائن البشري قد جرى «تكبيره» وإعادة تنظيمه وجعله

شيئاً جديداً نتيجة الثقافة - قد صارت الآن، كما ذكرنا في الفصل الثاني، فكرة شائعة في علم البيولوجيا وفي علوم الإدراك⁽¹¹⁾. فعلى سبيل المثال، من الملاحظات المألوفة أن الجسد البشري قد تعدّل، بل تحوّل، بفعل الحياة الثقافية. والأنظمة الغذائية تقدّم إلينا مثلاً جاهزاً على هذا الأمر. صار الناس اليوم، على وجه الإجمال، أكبر حجماً وأكثر قوة مما كانوا قبل فترة لا تتجاوز بضع مئات من السنين، ناهيك عن بضعة آلاف من السنين قبل ظهور الزراعة المنظمة. لقد تغيرت أجسادنا على مر القرون مع ظهور فرص أتاح لنا سياقات صرنا فيها قادرين على التكيف مع مواد غذائية جديدة؛ كما تغيرت كيميائنا الحيوية بفعل الشروط الجديدة لانظامنا الاجتماعي. نحن لدينا أيضاً حساسيات وأمراض (كالداء السكري مثلاً) كانت غير شائعة في ماضي بني جنسنا، وهذا أمر مرتبط بحقائق مستجدة كثيرة، من بينها أننا الآن نشرب وندخن ونعيش حياة أكثر ميلاً إلى السكون وقلة الحركة، بالمقارنة مع الحياة التي عاشها أسلافنا.

أو... فلننظر في حقيقة أن بني البشر يعيشون، تقريباً، في كل مكان على وجه الأرض، وهذا على الرغم من ضعفنا النسبي في التكيف مع بيئات كثيرة نحقق فيها نجاحاً كبيراً. الحقيقة أن جنسنا مزدهر بيولوجياً، وهو مهيمن أيضاً بسبب الطرق التي نتظم بها اجتماعياً، ومن بينها مثلاً أننا نتجاوز بمجموعنا ما يستطيعه أي واحد منا بمفرده⁽¹²⁾. هذه ظاهرة بيولوجية ثقافية، وهي تشير في اتجاه حقيقة أننا «ثقافيون» بالطبيعة، أو أن بيولوجيتنا متشابكة مع ثقافتنا.

لكن، ومثلما أكدت من قبل، ينصبّ تركيزي في هذا الكتاب على نوع مختلف من أنواع التشابك، نوع أشد جذرية. فالأمر الذي لم تمسه هذه الأمثلة الكثيرة على التفاعل بين الثقافة والبيولوجيا هو حقيقة أن البيولوجيا نفسها لها وجه بشري وأنها مشكلة بالنسبة إلينا. نحن عضويات؛ ونحن منظمون (هذا هو الشرط الحيواني)، منظمون على المستوى الخلوي وعلى مستوى العضوية البيولوجية كلها. انطلاقاً من وجهة النظر هذه (التي

هي وجهة نظري)، لا تكون الثقافة في حد ذاتها إلا مزيدًا من التنظيم، مزيدًا من الضبط، مزيدًا من العادة؛ إنها مجرد تغير في البيئة المعطاة مسبقًا، أو المشهد الذي لا بد لنا من تكيف أنفسنا وفقًا له، ذلك المشهد الذي نكون، بالعلاقة معه، قادرين على إسناد أنفسنا. لكن هذا ليس كل ما نحن عليه. فالكائنات البشرية تقاوم العادة أيضًا. ونحن نجعل أنفسنا شيئًا جديدًا عن طريق صراعنا مع القيود التي تحكمنا. هذا أمر فاعل في حياتنا بصفتنا راقصين وبصفتنا متكلمين وبصفتنا مدرّكين.

في وسعنا الوصول إلى فهم أفضل لكيفية اشتغال هذه الظاهرة هنا في علاقتها بالبيولوجيا وبالعالم الدنيوي، وذلك من خلال الالتفات إلى مثال هو ذلك الموضوع المألوف المهم، موضوع الجندر وعلاقته بالجنس. الجنس مهم بالنسبة إلينا. أعني هنا البشر الفاعلين الجنسيين من النوع المألوف. والجنس شيء يشغلنا، بالمعنى الحرفي للكلمة، وينظمنا... من الدورات الهرمونية الشهرية إلى أنماط الإثارة الجنسية إلى الشعر والعضلات إلى خصائص الأعضاء الجنسية. والجنس وعملياته كلها مبادئ تنظيمية تشكّلنا، و«تسبّب لنا مشكلة في الوقت عينه»، وذلك إذا استعرنا عبارة باتلر الذكية⁽¹³⁾. هذا أمر بالغ الأهمية. الجنس أمر علينا أن نتعامل معه تمامًا مثلما علينا أن نتعامل مع الكلام والرؤية والرقص.

أما الجندر (في صيوراته وعملياته كلها) فأنا أرى أنه ينتمي إلى الخصائص الجنسية، أي إنه ينتمي إلى أساليبنا المألوفة، الراسخة بهذا المعنى، في التلاؤم مع الجنس؛ الجندر هو أسلوبنا في فعل الجنس. فتمامًا مثلما نخلق الكتابة وندوّن أنفسنا كي نتدبّر وجودنا بصفتنا متكلمين، نخلق أنماطًا من أنفسنا، أنماطًا «جنسانية» ونفكر في أنفسنا ضمن العلاقة بهذه النماذج كي نتدبّر وجودنا الجنسي ونديره. هذا هو معنى الجندر. الجندر مختلف عن الجنس. على أن الجندر اعتراف بالجنس واستجابة له (استجابة تكون قلقة في أحيان كثيرة). والأنواع الجندرية نماذج للذوات الجنسية التي نصنعها والتي نجسدها بعد ذلك بغية التلاؤم. لكن هذا ليس

كل شيء. فالمعايير الجندرية (مثلما يدعونها) نصوص أو نماذج من أجل «كيف ينبغي أن نكون»؛ ومن الممكن القول إنها «نوتات». نحن نعزف هذه النوتات. والجندر أمر يجري إعماله (أو يجري «أداؤه» بحسب تعبير باتلر). يعني هذا أننا نعمل الجسد، أو الشخص، الذي هو من هذا الجندر أو ذاك فنصيره (تمامًا مثلما نعمل أنفسنا راقصين أو متحدثين، إلخ). ومما له أهمية كبيرة أن حقائق حياتنا المجندرة لا «تهبط» أو «تدنى» إلى حقائق جنسية (مثلًا، حقائق عن الحيض والحمل وشعر الجسم وحجمه، وعن الأعضاء الجنسية)، ولا هي تطفو حرة من تلك الحقائق⁽¹⁴⁾. وفي الوقت نفسه، إن لحقائق حياتنا المجندرة صلة قوية جدًا بهذه الحقائق الجنسية لأن الجندر شيء نفعله عن علم في وجهها كلها.

طرحنا في الفصل الرابع سؤالاً مفاده: ما علاقة الرسم، بصفته فنًا، بالصور. وكانت إجابتي، كل شيء ولا شيء. لا شيء لأن الأعمال الفنية ليست مجرد صور، ليست كذلك أبدًا. وكل شيء لأن حضور الصور الكبير في حياتنا هو ما يعطي الصور المرسومة بصفته فنًا معناها كله. وقد قمت بالأمر نفسه في ما يتصل بالرقص وفن الرقص، وما علاقة كل منهما بالآخر؟ كل شيء، ولا شيء. والآن، نستطيع هنا أن نقول الأمر نفسه على العلاقة بين الجندر والجنس: الجندر لا علاقة له بالجنس، وله كل العلاقة بالجنس. لا علاقة له بالجنس لأنه ليس مطابقًا للجنس، ولا مُحدَّدًا بالجنس، ولا مقررًا بالجنس. كيف يمكن هذا؟ كيف يمكن لأية سمة من السمات البيولوجية أن تضبط، أو أن تتحكم بكيفية إعمالنا ذاتنا، حيواتنا العملائية؟ كيف يمكن للبيولوجيا أو للرؤية أن تقرر، على سبيل المثال، موقع الصور في حياتنا؟

وفي الوقت نفسه، فإن للجندر كل العلاقة بالجنس لأن ما يحفره هو العلاقة الحقيقية المضطربة بيننا وبين أجسادنا؛ فأجسادنا تنظّمنا وتحاول أن تبقى في أسرها. نحن نصوغ لأنفسنا صورًا جندرية عما نحن عليه، صورًا ترتد نازلة وتعيد صنعنا في صورتها⁽¹⁵⁾.

تشابك الجنس والجندر هو أفضل ما يفسر الشعار النسوي الذي يُنسب أحياناً إلى سيمون دو بوفوار، ذلك الشعار القائل إن الجندر هو المغزى الاجتماعي للجنس. لقد كتبت دو بوفوار: «لا يولد الإنسان امرأة، بل يصير امرأة»⁽¹⁶⁾. لا يجوز أخذ هذا على محمل أنه يعني أن الجنس والجندر لا علاقة لكل منهما بالآخر لأن الجنس أمر من صنع الطبيعة، ولأنه أمر سابق، معطى بيولوجياً، في حين أن الجندر، أمر مُنشأ إنشَاءً. الحقيقة أنه ينبغي فهم هذا الكلام بمعنى أن الجندر شيء أشبه بمجرى حياتنا الجنسية، أو بمجرى حياتنا مع الجنس. وهذه طريقة أخرى في قول: الجندر والجنس متشابكان مثلما أن الفن والحياة متشابكان. انطلاقاً من هذه النظرة يكون هناك، في واقع الأمر، شيء يخص الجندر، شيء يشبه الفن، من حيث الإمكان على أقل تقدير (أو هو شيء أشبه بفنون الأداء)⁽¹⁷⁾. النقطة المهمة في ما يتصل بالتشابك هي أن لدينا أمرين مرتبطان معاً في عقدة واحدة؛ هما أمران متميزان، لكن فك التشابك بينهما غير ممكن. يعني هذا أن علينا أن نعود إلى جنة عدن، إلى زمن متخيل ما قبل تاريخي لم يوجد أبداً، كي نعثر على الجنس قبل أن يُصنع ويعاد صنعه بفعل صور الجندر عما بالجنس - تماماً مثلما يكون عليك أن تعود إلى جنة عدن كي تعثر على رؤية غير متأثرة بالتصويرية، أو كي تعثر على كلام غير متأثر بـ«موقف الكاتب»، أو كي تعثر على رقص غير متأثر بتصميم الرقصات (مثلما ناقشنا في الفصول 3 و4 و5). هذه هي الحقيقة، مثلما أرى، في الفكرة القائلة إن الجنس مُجندر بالفعل، بحسب رأي باتلر. لا يقف الأمر عند حقيقة أننا نرى الجنس من خلال عدسة الجندر، كما يطرح ثوماس لاكور⁽¹⁸⁾، فالفكرة هي أن الجنس، بطبيعته ذاتها، هو حقيقة من حقائقنا تتطلب أن نصارع وأن نبذل الجهد كي نعثر على عدسة ننظر إليه من خلالها؛ إنه يطرح علينا تحدّيات. الجندر هو الشكل الذي يتخذه هذا الصراع مع الحقيقة الواقعية الوجودية للجنس.

هذه الاعتبارات متصلة كلها، كما يبدو لي، بالجنس بمعناه الآخر أيضاً، أي بممارسة الجنس، أو بالجماع. لقد كان على أسلافنا القدامى

أن يمارسوا الجنس، تمامًا مثلما نمارسه نحن؛ يُفترض أنهم كانوا يبلغون الذروة الجنسية وأن هذه الذروة لديهم كانت ممتعة مثلما تكون عادة. وكانوا أيضًا يمارسون الجنس من غير بلوغ الذروة؛ وكانوا يواجهون حالات من الضعف الجنسي أو العجز الجنسي. كانوا يعيشون الجنس ما نعيشه؛ والمهم أن عيشهم الجنس، تمامًا كما هو عيشنا إياه، لم يكن أمرًا معطى بيولوجيًا فقط، بل مهمة اجتماعية متصلة بالعلاقات الاجتماعية، مهمة كانت ملوثة، أو ملطخة (إذا استخدمنا كلمة ج. ريد ميلر) بأنواع المواقف والقيم التي ترافق التعاملات الاستجابية كلها (من أمثلتها الحب والغضب والضجر والغيرة والإثارة والخوف).

أنا متفق مع باتلر. فالجنדר بالنسبة إلى الجنس، مثلما تبين لنا باتلر، ليس كالثقافة بالنسبة إلى الطبيعة، ذلك أن الجنس مجندر بالفعل. فبحسب باتلر، «هو أيضًا الوسيلة الاستطراذية/ الثقافية التي تُنتج 'الطبيعة المُجنَّسة' أو 'الجنس الطبيعي'، وترسخ بصفاتها 'استباقية'، سابقة على الثقافة، سطحًا محايدًا سياسيًا تفعل عليه الثقافة فعلها». ثم تمضي باتلر إلى طرح السؤال، «إذًا، كيف يكون الجندر في حاجة إلى أن تعاد صياغته كي يشمل علاقات السلطة التي تنتج أثر الجنس الاستباقي، فتخفي تلك العملية نفسها، عملية الإنتاج الاستطراذي؟»⁽¹⁹⁾.

لكنني أود التعبير عن هذه الفكرة على النحو التالي: عالمنا عالم مجندر؛ وقد كان هكذا على الدوام. (تمامًا مثلما كان على الدوام عالمًا تصويريًا، وتدوينيًا، وفيه تصميم للرقصات). يعني هذا أننا كنا «منذ البداية» نسعى إلى تمثيل ذواتنا لذواتنا من حيث نحن كائنات تمارس الجنس. نحن نفعل هذا من خلال تكريس ما نفعله عندما نمارس الجنس. وهذا التكريس -هذه النماذج، أو النصوص، أو النوات- تترد نازلة فتغيّر الظاهرة التي تزعم أنها ليست أكثر من إعادة تمثيل لها. وما يدفع بهذه العملية قدمًا هو، في النهاية، الحاجة إلى التحرر، والرغبة في الانتشاء. ما أنا معجب به في نظرة باتلر هو ديناميكيتهما وفهمها «استطراذية»

المسألة كلها، وهذا ما له علاقة، في نظري، بطبيعتها الجمالية. الجنس مشكلة بالنسبة إلينا؛ وهو سؤال وليس إجابة؛ وهو ليس شيئاً نستطيع، في أي وقت، اعتباره مفروغاً منه. الجنس نزاع. وأما ما يبدو لنا، نحن الفلاسفة، أو «نحن» على نحو أكثر تعميماً، من أنه من الممكن اعتبار الجنس أمراً مفروغاً منه (بصفته «متقدماً استباقياً»)، فهو نابع من «استبدال خفي» آخر للجنس عندما نُعرِّفه من خلال نموذج الجندر، أي من حيث هو شيء بيولوجي فحسب، وهذا ناتج عن الواقع الإشكالي الذي يمثله بالنسبة إلينا في الأصل.

الجندر في صراع دائم مع واقع الجنس الوجودي. لهذا السبب، فإن المفاهيم الجندرية (مثلاً، «رجل» و«امرأة») تُخاتل محاولة تعريفها. وهي لا تُخاتلها لأنها مفاهيم ملتبسة أو غامضة، أو لأن معناها دائم التغير من سياق إلى سياق (هذا ما ذهب إليه البعض)، بل بالأحرى لأن مفاهيم الجندر مفاهيم مؤقتة على نحو لا فكاك منه⁽²⁰⁾. فالجندر، ومعه مفاهيمه، قائم دائماً في وسط صيرورة الوجود. ومن هذه الناحية، هو أشبه بالفن والفلسفة، لكنه أيضاً (هذا ما ذهبت إليه) أشبه بالتجربة البصرية وبالرقص والتكلم⁽²¹⁾.

«حلم التجسد المحايد من الناحية الأخلاقية»

هل الجنسانية مبنية ضمن فكرة كون المرء امرأة⁽²²⁾؟ هذا ما يراه بعض المفكرين: أنتِ امرأة إن كانت لديك سمات تشريحية بعينها، وبالتالي فأنتِ قادرة على لعب دور بعينه في الإنجاب الجنسي؛ وأيضاً إن كنت، بناء عليه، مُخضعة أو منظوراً إليك على أنك تستحقين منزلة اجتماعية خاضعة. البطيركية وكون الإنسان امرأة أمران مرتبطان⁽²³⁾.

قد يبدو هذا متطرفاً. فهو لا يهدّد فقط باستبعاد الكثير من النساء من مجاله - على سبيل المثال، النساء غير القادرات على تنشئة الأطفال أو النساء اللواتي تنشئن أطفالاً، أو النساء اللواتي ليس لديهن «تشريح أنثوي»، أو اللواتي يُفترض أن ذلك التشريح الأنثوي غير موجود لديهن - لكنه يعرّف «المرأة» بطريقة من شأنها أن تجعل أي نضال من أجل مساواة

جندرية حقيقية، تجعله بضربة واحدة، نضالاً من أجل التخلص من النساء⁽²⁴⁾!

إلا أن مفكرين كثيرًا ممن يعتمدون هذه المقاربة اعتمادًا جادًا يطرحونها لا كي يفسروا، إن صح التعبير، أو يوضحوا جوهر أن يكون الإنسان امرأة، بل كي يُبرزوا -على وجه التحديد- أن لا وجود لهذا الأمر وأن كون الإنسان امرأة شيئًا إشكاليًا، شيئًا سياسيًا، وبطريقة من الطرق شيئًا متاحًا لمن يريده⁽²⁵⁾.

وأنا متفق مع هذا. فالجندر أمر جمالي. نحن لم نعد قادرين على أن نحلل (تحليلًا نهائيًا قاطعًا) ما هو الرجل، أو ما هي المرأة، بأكثر مما نستطيع تقديم شرح عن الجمال يناسب كل حالة أو بأكثر مما نستطيع تقديم شرح لمغزى عمل من الأعمال الفنية. وهذا لا يعني عدم صحة أن مفهوم المرأة، على سبيل المثال، مرتبط بالجنسانية وبالبطيركية. قد يكون هذا صحيحًا وقد يكون مستحقًا أن يقال. وقد يكون نافعًا، من الناحية السياسية أو من الناحية العاطفية، أو من أية ناحية أخرى، طرحُ هذا الأمر في العلن. لكن ذلك لن يكون، ولا يمكن أن يكون، نهاية الكلام فيه. هو ليس إلا بداية. إن جزءًا مما نُحدثه من خلال متابعة الحديث والنقاش -هذه هي العلامة المميزة للجمالي- هو إعادة تنظيم ما تعنيه كلمة «امرأة» أو ما نستطيع أن تعنيه أو ما يمكن أن تعنيه.

مع إبقاء هذا في الذهن، دعونا نسأل: هل لنا حرية التخلي عن استخدام الجندر من حيث هو طريقة في النظر إلى الناس، طريقة في التعبير عنهم وفي تصنيفهم، في التعبير عنا وفي تصنيفنا؟ هل نستطيع (هل ينبغي لنا) أن نحرر أنفسنا من الجندر⁽²⁶⁾؟

فلنتأمل في الاكتشاف، أو الاختراع، الذي مفاده أن من الممكن أن يكون الإنسان امرأة لها قضيب، أو أن الإنسان، كي يكون امرأة فعليًا، يلزمه أن يكون من غير قضيب، أو أن الإنسان يستطيع أن يكون امرأة «سوية» تحب رجلًا له مهبل. هذه الأمور، (ضمن إطار اهتمامات هذا الكتاب)، إنجازات

جمالية تنتمي إلى المقام الأول، أي إنها، إلى هذا الحد أو ذاك، إعادات تنظيم جذرية لماهية وكيفية معرفتنا العالم من حولنا. وعلى النحو نفسه، نستطيع تقدير أن الناس غير الملتزمين بالجندر (كما يدعونهم) هم (من بين كل الأشياء الأخرى التي قد يكونونها) أشخاص ثوريون. أفعالهم واختراعاتهم وتحقيقهم ذواتهم أمور تحريرية، لا من أجل أنفسهم فحسب، بل من أجل كل من يمكن أن يحسّ حيرة أو ارتباكًا أو تشوّشًا أو عجبًا أو سحرًا أو نشوة في مواجهة هذه الطريقة، التي من الواضح أنها طريقة جديدة، في أعمال المرء ذاته في العالم الذي نتشاركه. الثورة التي يُحدثونها هي، بمعانٍ كثيرة، ثورة جمالية (حتى إن كانت ثورية من نواح أخرى أيضًا).

آمل، الآن أن يكون القارئ على ثقةٍ من أنني، عندما أتكلّم هنا على الإنجازات الجمالية، لا أقلل من شأن قصص الناس المتحولين جنسيًا أو من شأن سير حياتهم أو أو فهمهم ذواتهم. فالجماليات، مثلما أطوّرها في هذا الكتاب، أمر وجودي. وأنا لا أحاول بأية طريقة أن أبعد الأمر كله عن ميدان العدالة وحقوق الإنسان.

لكن ثمة مزيدًا مما يمكن أن يقال: الناس يرفضون، ويعيدون صنع، ويعيدون تشكيل، ويعيدون تكوين، ويعيدون التفكير في الجندر بطرق جديدة - هذا خيار، وثمة حاجة إلى هذا الأمر - تحديدًا لأن الجندر والجنس أمران مهمّان. وهما مهمّان لأننا، في واقع الأمر متشابكون مع الجندر، ولأننا كائنات منسوجة من الطرق الكثيرة التي نحن معروفون بها لأنفسنا من خلال مقابلاتنا مع الآخرين، ومع أفكار عمّا يُفترض أن نكون. وأما ما لا نستطيع فعله فهو: لا يستطيع أحد أن يقرّر، وكأن ذلك على أساس الأخلاقيات أو السياسيات أو النظريات، أن يوقف إضفاء قيمة على الجندر، أو أن يقصر الأمر على الاهتمام بحقائق عن «التشريح فحسب»، على سبيل المثال (الأعضاء الجنسية والشعر والجلد والشكل والمقاس، إلخ). الأمر هكذا حتى عندما يمكن أن يبدو لنا فعل ذلك إلزاميًا، حتى إذا اقتنعنا أن من غير المقبول أخلاقيًا أن نترك الحقائق المتّصلة بجسد

شخص من الأشخاص تحكم كيفية رؤيتنا له أو كيفية عيشنا ذواتنا. لماذا؟ لأننا -أريد هنا أن نعود من جديد إلى أطروحة ج. ريد ميلر- وكما سأعبر عن الأمر، «مجسدون ديناميكيًا»⁽²⁷⁾. أجسادنا ليست مجرد أوعية من أجل احتواء شخصياتنا، أو وسائطنا، أو أرواحنا غير المجسدة. فتجسّدنا هو عينه كيفية نشاطنا المشترك مع العالم وتموضعنا فيه وعيشنا إياه. وهذا الجسد المعاش مصنوع ومعاد صنعه من خلال تعاطينا مع أشخاص آخرين؛ من خلال طرق عيشنا ذواتنا معهم وعبر أنظارهم؛ نحن منسوجون وموضوعون معًا، بموجب الصورة التي قدمها فانون، «انطلاقًا من ألف تفصيل وحكاية وقصة». نحن متشابكون؛ نحن عمليات من صيرورة التكوّن؛ نحن منتجات مقاومة الشروط التي نجد أنفسنا فيها.

إن تخيلنا أنفسنا غير مقيّدين بفهم الذات المتنامي في وجه ما هو مشترك من نماذج ونصوص وصور، وأيضًا ما هو مشترك من مواقف مسبقة وتعصّبات، يعني حقًا تخيّل عدم وجود تلك الدراما المستمرة التي يكونها الشخص. هذا أشبه بتخيّل موسيقى مصنوعة في غياب ثقافة موسيقية بكل ما في تلك الثقافة من توافقات وأساليب واستراتيجيات اعتادها الناس. فالموسيقى المجردة من تجاوبها مع تلك الحمولة كلها لا تكون موسيقى. وعلى غرار الموسيقى، نحن اختراعات ذات امتداد زمني عارض ونحن من صنائع الأسلوب (سوف أتوسّع في مناقشة هذه الفكرة لاحقًا).

إن التخلص من الجندر انطلاقًا من أنه نوع من أنواع الزيف المبالغ في تعصبه، أو في بعده عن الحقيقة، هو أمر (إن فكرنا فيه من زاوية بعينها، على الأقل) لم يعد خيارًا حيًا بالنسبة إلينا بأكثر مما يمكن أن يكون خيارًا حيًا بالنسبة إلى مؤلف الموسيقى عندما يحاول صنع موسيقاه خارج الزمن والتقليد، وخارج ميراث استخدام الآلات الموسيقية وتاريخها، وكأن الموسيقى لم يكن لها من وجود قبله⁽²⁸⁾.

لكن ثمة أمرًا ذا أهمية حاسمة: إن في الموسيقى تطوّرًا وتغيّرًا، بل حتى ثورة. والثورة الموسيقية مصنوعة من الداخل بفعل إبطال التطلّعات

المألوفة بما يحفز تطلعات جديدة، وأنواعًا جديدة من حب الاستطلاع. وعلى النحو نفسه، من الممكن أيضًا أن يكون هناك تغير وتطور وثورة في ما يتصل بهوياتنا. ليس في مقدورنا أن نكف عن الاهتمام بالتشريح، سواء أكان ذلك في أنفسنا أم عند الآخرين. لكننا قادرون (من خلال ما اعتبره عملًا جماليًا) على التوصل إلى تغيير كيفية عيشنا تشريحنا وكيفية عيشنا ذواتنا⁽²⁹⁾. ما يصعب علينا فعله هو الإقرار بما نجسّده، بما صار جزءًا منا بالفعل، بما نحن متشابكون به، متشابكون إلى حد كبير يخلق رغبة عند البعض منا في نبذه؛ ومثلما يطرح ميلر، نحن أنفسنا «موروثات» مهما حلمنا بـ«تجسد محايّد أخلاقيًا». أظن أن هذا ما يعنيه ميلر، على ما أظن، عندما يكتب أننا -الرجال والنساء والرجال المتحولون جنسيًا والنساء المتحولات جنسيًا، والرجال السود والنساء السوداوات- «إنشاء تاريخي على مثال منطق أسطوري ضروري لا سبيل إلى دحضه يقول إن ما هو شائع في الملبس والسلوك ليس إرتيبيًا تركيبيًا من الذاتية والمادية والقيمة»⁽³⁰⁾. كان ممكنًا لأوغسطين أن يعبر عن الأمر بالقول إنه «خطيئتنا الأصلية».

نحن لسنا فنانين كلنا. لسنا ثوريين كلنا. لسنا متحولين كلنا. فكثيرون منا يتابع سيره، معظم الوقت وإلى حد كبير، غير منشغل البال بتلك التعديلات كلّها، التي اضطلعنا بها كي نعبر عن أنفسنا. من هنا، لا بد لنا من تذكّر أننا جميعًا صانعون متلبسون بصنعنا ذواتنا. وصنعنا هذا يحدث دائمًا ضمن علاقة مع أفكار وصور ونوتات ونماذج لما يعنيه أن يكون المرء شخصًا من نوع بعينه؛ ولا وجود أبدًا لطريقة وحيدة لفعل ذلك. فإما أن نرتدي معطف الصور النمطية، أو نلقي بذلك المعطف في حجرنا، أو نحمله على أكتافنا؛ ونحن نقلبه فنجعل باطنه ظاهره، أو نأخذه إلى الخياط كي يعدّله، أو من الممكن أن نرميه ونمضي ظانين أننا لا نحمله معنا. لكن تجاهله ليس خيارًا لنا.

مكتبة

t.me/soramnqraa

الأسلوب الوجودي

كيف ينبغي أن يكون الشخص؟

أمضيت سنينَ كثيرة في طرح هذا السؤال على كل من ألتقيه. وكنت في ترقب دائم كي أرى ما سيفعلون في أي وضع من الأوضاع بحيث أستطيع فعله بدوري. وعلى الدوام، كنت أصغي إلى إجاباتهم كي أستطيع أن أجعلها إجاباتي أيضًا، إن أعجبتني. كنت ألاحظ طريقة ملبس الناس، وطريقة تعاملهم مع أحبّتهم... وفي كل شخص، كنت أجد شيئاً أحسده عليه. في وسع المرء أن يكون معجباً بأي شخص يكون هو ذاته. ويصعب عدم الإعجاب بهذا عندما يكون كل شخص شديد البراعة فيه. لكن، إذا فكرت فيهم جميعاً على هذا النحو، فكيف لك أن تختار؟

شילה هيتي

الفن يعمّ حياتنا وينتشر فيها. لسنا جميعاً فنانين... ليس بالمعنى المهني. لكننا نشغل جميعاً في حيز من المغزى يفتحه الفن أمامنا. فالفن التصويري يجعل الرؤية ممكنة. وتصميم الرقصات يجعل الرقص ممكناً. والتعبير البياني عن أنفسنا (ذلك النوع الخاص من الرسم الذي ندعوه كتابة) يجعل اللغة ممكنة. بدأنا في الفصل السابق فهم أن الجسد نفسه ظاهرة جمالية وأنا (هذا ما سأحاول شرحه الآن) تجسيد للأسلوب وتحقيق له.

فلنتذكر فكرة هولاندر: كيفية عيشك جسّدك المكتسي متشكلة جزئياً بفعل ألفتك لتمثيلات الجسد المكتسي في تاريخ فن الرسم⁽¹⁾. لكن هذا يعني أنك عندما تنظر إلى نفسك في المرآة، بل حتى عندما تقدّم على خيارات في شأن كيفية اكتسائك، فأنت تخطو خطوة في حيّز فني، وأنت تعزز

التشابك: ما رأيته من قبل - هذا غير مقتصر على الناس المرتدين ملابسهم وعلى صورهم، بل يمتد أيضًا إلى التمثيلات الفنية لأشخاص آخرين يكتسون ملابس - يمارس تأثيره على ما تحسّه وما تفعله، وعلى ما يقدم نفسه إليك بصفته خيارًا أو خيارات، وهذا كله يقود بدوره إلى إنتاجك مادة خامًا جديدة من أجل صنع الفن. أنت لست فنانًا. لكنك حي، وأنت مساهم في مشروع فني. فتمامًا مثلما يمكن أن تكون طريفًا من غير أن تكون واحدًا ممن يحترفون فن الكوميديا، يمكن أن تؤدي عملاً فنيًا من غير أن تكون فنانًا.

لقد كانت هولاندر مصرة على أن اهتمامها منصبّ على الملبس والجسد، أي إنه - بالضبط - غير منصبّ على الموضة أو الأسلوب، أي غير منصبّ على فنون الخياطة وما شاكل ذلك⁽²⁾. لكن الأمر الذي لعلها لم تفكر فيه هو أن الأسلوب بهذا المعنى الضيق الذي نضفيه على صناعة الملابس أو على عالم الأزياء، أو لعلنا نضفيه أيضًا على عالم موسيقى البوب، ليس إلا حالة خاصة من ظاهرة من ظواهر الأسلوب أشد كثافة وأكثر عمومية ووجودية. هذه الظاهرة هي أن عمل الفن الحقيقي منصبّ على الاستكشاف والتدبر. لقد صنع بعض الفنانين (لعل ما من أحد سبق وارهول في هذا) أسلوبًا وموضة ذات شعبية واسعة مثلما يتبين في كل عالم من عوالم التجارة، ومثلما يتبين أيضًا في احتفاء ثقافتنا بالمشاهير وصولًا إلى مادة عملهم نفسها. لكني، عندما أقول إن الفن يشغل على مشكلات الأسلوب ويستهدفها، لا أقصد حصر الفكرة بوارهول وبلحظة بعينها من لحظات الفن في القرن العشرين. إنني أعني أمرًا أشد ثباتًا وأكثر استمرارًا. على الدوام، يشغل الفن على الأسلوب. الفن محل تتألق فيه الأساليب وتشتع وتتلاأ وتفعل ذلك على نحو تواصل ي يكون دائمًا بحسب الخطاب عينه وبحسب منطق يُظهره الفن في ميادين أخرى في حياتنا (مثلًا، الأزياء، وموسيقى البوب، إلخ). وما يفسر هذه الحقيقة، وفي الوقت نفسه يساعدها في فهم منابع أهمية الفن في حياتنا، هو أن الأسلوب مبدأ مُنظَّم لحياة البشر كلها.

نعيد في هذا الفصل التقاط خيوط مناقشتنا لمشكلة الأسلوب التي كانت في آخر الفصل الرابع. ما هو الأسلوب، وما علاقته بالفن وبالطبيعة؟ وسوف نصل إلى أنه بفضل الأسلوب، تلك الظاهرة الجمالية الضاربة في القدم، ترفض حياة البشر أن تقدم نفسها على أنها موضوع ثابت لعلوم الطبيعة.

الأسلوب، التقدم

ليس بنو البشر مجرد كائنات ذات عادات؛ فنحن مخلوقات من صنع الأسلوب أيضًا. وقول هذا يعني قول شيء أكثر من أن لدينا محدّدات للهوية من خلف كل شيء نفعله، أو أن ثمة معايير أو انتظامات ذات طبيعة إحصائية تكون فريدة عند كل واحد منا، أو عند كل جماعة من جماعاتنا، أو عند جماعات منا في زمن بعينه. نحن ليست لدينا أساليب فحسب مثلما لدينا بصمات أصابع. نحن نسكن أساليبنا؛ ونحن نعمل أساليبنا⁽³⁾. إذًا، أن يكون لدى المرء أسلوب يعني أن «يسكن» طريقة مرئية في فعل أمر من الأمور. إن لهذه الفكرة المهمة أجزاء متعدّدة.

أولاً، الأساليب مرئية، أو يمكن القول بالأحرى إنها محسوسة؛ ويعني هذا أنها تُظهر أنفسها في ما نفعله، تظهرها على نحو يتيح للآخرين أن يتعرّفوا على شيء منها. فطريقتك الفريدة في الكتابة والمشي وإشغال مكانك في الغرفة تشعّ من حولك وتجعل الآخرين يرونها. أتخيل أنني في غرفة مع زملائي. وكل منهم مشارك في الجماعة بعينه أو عينيها، وبالوضعية ونبرة الصوت، وذلك بطريقة واضحة.

ثانيًا، الأمر ذو الارتباط الوثيق بالنقطة الأولى هو أن الأسلوب ليس محسوسًا فحسب، بل هو قابل للفهم أيضًا. قد تكون الكمبيوترات قادرة على التنقيب عن البيانات كي ترصد كل ما تستطيع عين الإنسان رؤيته من أشكال؛ وهي تكتشف المعاني الخفية فيها. لكن الأسلوب ليس خفيًا ولا خبيثًا. إنه جلّي ظاهر حتى إن لم يكن تمامًا ظاهرة بائنة على السطح. وهو

ذو معنى على الدوام. وأما قول إن الأسلوب قابل للفهم فهو يوازي قول إنه تداول للمغزى متاح للآخرين، متاح لذواتنا أيضًا. جزء من هذا نابع من حقيقة أن الأسلوب يضعنا في علاقة بين الواحد منا والآخر، وذلك على نحو يشبه ما قد تفعله الأغاني المختلفة في ألبوم واحد عندما تعمل معًا كي تعرّف كل منها الأخرى وتحدّدها. وأكثر من هذا... فالواحد منا يدرك أسلوب الآخر؛ وحساسيتنا إزاء الأسلوب واحدة من الطرق المهمة التي يكون بها كل منا قابلاً للفهم عند الآخرين. يقرأ الواحد منا الآخر لأن لدينا عيوناً أسلوبية... بمعنى أن لدينا عيوناً ترى.

قلت في ما تقدم إن الأساليب مرئية وإنها ظاهرة يمكن التعرف عليها من غير تأخير، وهي أيضًا قابلة للتقليد. هذه نقطة مهمة جدًا. فنحن ينسخ الواحد منا الآخر من غير رحمة. نحن كائنات مُقلّدة حقًا، مثلما لاحظ أرسطو؛ ونزوعنا إلى «النسخ» اهتمام دافع للأسلوب وشاغل له؛ كل ما نقلده أسلوب⁽⁴⁾.

النقطة الثالثة هي أننا نسكن الأسلوب، مثلما قلت من قبل. ولهذا الأمر وجوه مختلفة. الأسلوب عفوي؛ وهو يُظهر نفسه من خلال طرقنا في فعل ما نفعله؛ وهو يجد تعبيرات اعتيادية. ليست لدينا قدرة مباشرة على الاختيار في ما يتصل بالأسلوب. من الممكن أن يتطور أسلوب واحد من الناس، وهذا أمرٌ لا ريب فيه؛ ويستطيع المرء أن يختار (من خلال التعلم، على سبيل المثال) أن يغير بعض سمات أسلوبه. لكنك لا تختار أسلوبك، وإذا اخترته فأنت تختاره بمعنى خاص فريد، بمعنى أن هذا يشبه اختيارك لهجة بعينها من لهجات لغتك نفسها.

رابعًا، نكون عادة متبهيين إلى الأسلوب لأنه العدسة، ولأنه الفلتر الذي نستطيع من خلاله إنجاز اتصال ناجح مع العالم من حولنا، في الفعل أو الإدراك أو الكلام أو التفكير. ومما له أهمية حاسمة أن هذا يعني أن الواحد منا حسّاس إزاء أسلوبه. لست أعني أننا نكون متبهيين إلى الأسلوب بالمعنى المعتاد لهذا التعبير، أي مثلما نكون متبهيين إلى عيوبنا وهيئتنا

ووضعنا وغير ذلك من السمات التي يعرفنا الآخرون بها. لكن أساليبنا -طرقنا الأساسية في أن نكون فاعلين في العالم- تكون مُفعَّلة بواسطتنا، وهي مُفعَّلة من قبلنا في حيز من المعنى بالنسبة إلى الآخرين، وهكذا هي تمثلنا أيضًا مثلما تمثلنا الطرق التي نقدّم بها أنفسنا أمام الآخرين. فأن يكون لديك أسلوب يعني، بالضرورة، أن تكون في علاقة مع الآخرين وأن يكون لديك تصور للذات مُكبّر اجتماعيًا. قد تكون الأساليب محض تطلّع، بعض الأحيان؛ لكن كونها محض تطلّع يظل كافيًا لأن تعمل عملها. لعل الأمر هكذا في ما يتصل باللهجات. لديك إحساس بما يبدو لك طريقة صحيحة في الكلام، وهذا الإحساس هو ما يشكل كيفية تكلمك. أنت تصير ما تعتقد أنه أنت أو ما يُفترض أن تكون. وهكذا أيضًا نصير رجالًا ونساء، ونصير لرجالًا ولا نساء، وهكذا دواليك. هكذا أيضًا نصير اختصاصيين مهنيين وعازفي موسيقى ومواطنين، وخلاف ذلك.

النقطة الأخيرة هي أننا نعبر عن ذاتنا ونؤديها من خلال الأسلوب، وبما أن الأسلوب يظهر في كل ما تفعله، إذا فنحن أنفسنا معرّضون دائمًا للنقد ومنتبهون إليه. لقد تكلم فيكو عن «النقد الحديث» من حيث هو منهج أساسي في الفلسفة. كما استخدم هوسرل مصطلح «فينومينولوجيا» للإشارة إلى محاولتنا إعادة توجيه أنفسنا صوب أنفسنا وصوب كل واحد من الآخرين. على أن التعبير الذي أفضّله هو «جمالي». فالأسلوب يحدّد مجالًا من مجالات ما هو بشري، وهذا المجال بدوره ميدان للنقد الجمالي. الأسلوب مشكلة جمالية، وهذا ما ينبغي التأكيد عليه من أجل المنتجين ومن أجل المستهلكين (ونحن دائمًا منتجون للأسلوب ومستهلكون له). فإدراك الأسلوب والفشل في إدراك الأسلوب، أو في أعمال الأسلوب، مسائل جمالية، وهي نجاحات وإخفاقات جمالية. أذكر القارئ من جديد: لا يعني قولنا إن هذه مسائل جمالية أن الأمر متصل بما نحب رؤيته، أو بما يسرنا، أو بما نراه سليمًا، أو بما نراه منسجمًا. هذه مسائل جمالية لأنها تقدم إلينا فرصًا لرؤية جديدة، لحساسية أكثر تهذيبًا، لتحويل ذاتنا من

خلال فعل إظهار الاهتمام أو الإعجاب أو التشابه أو التضاد أو المعارضة أو التوافق. هذه مسائل جمالية لأنها نوع بعينه من أنواع المسائل المطروحة علينا ولأننا في حاجة إلى أداء نوع خاص متميز من العمل من أجل وضعها ووضع استجاباتنا لها موضع الظهور.

على أن تعبيرات الأسلوب هي مسائل فنية أيضًا، أو يمكن أن تكون مسائل فنية مثلما رأينا من قبل. فمهمة المسائل الفنية (هذا ما ناقشته في هذا الكتاب وفي كتاب «أدوات غريبة») هي إمطة اللثام عن ذواتنا أمام ذواتنا، وهي فعل ذلك بطرق تمكنا من التغير وإعادة الانتظام ومن أن نصير شيئًا مختلفًا. الفن اشتغال مفعم بنشوة، اشتغال ذو هدف اعتاقي. التكنولوجيا تستعبدنا؛ والفن يعمل كي يحررنا.

أقول الآن إن الأسلوب -مثلما أفهمه هنا- مساهم في حوار يشبه الفن. الأسلوب يشع في حياتنا؛ إنه رمزنا، صورتنا، الوجه المرئي لما يراه الآخرون فينا، ولبنيتنا. الأسلوب قوس يصف ما نحن عليه، لكنه يظل موجودًا هناك كي يراه الآخرون وكي نراه نحن، بصفته شيئًا نستطيع تحقيق كنهه على نحو أكثر اكتمالًا، أو على نحو مختلف، أو أننا نستطيع أخيرًا أن نحاول رفضه ونبذه. الأسلوب والحياة متشابكان؛ وهذا التشابك -هو تعبير عن وعي الذات الأساسي لدينا- هو الذي يجعل بني البشر، دائمًا، شيئًا قيد الصيرورة، شيئًا غير ثابت، حتى بالنسبة إلى ذواتهم.

الأسلوب شرط لا غنى عنه من أجل النشاط البشري. ليس ممكنًا أن يكون البشري من غير أسلوب. لكن من المؤكد أنه يمكن، مثلما لاحظ وولهايم أن يفشل فنان في إحراز أسلوب مميز، وأن يظل غير قابل لأن يتميز عن غيره، وغير مرئي، أي أن يفشل في سبر مشكلات الأسلوب سبرًا فاعلًا أو عميقًا. لكن هذه ليست حالة من حالات «اللاأسلوب»؛ إنها حالة من حالات عدم وجود أسلوب فردي. وهذا يعني حقًا أن أسلوب ذلك الفنان لا يتناول «الأسلوب» تناولًا فاعلًا، ولا يعث به، ولا يلعب به بالطرق التي يسعى إليها⁽⁵⁾.

الفن والفلسفة تعبير (في عالم الحياة المهنية البشرية) عن أسلوبنا المنتج اليومي، أي عن انخراطنا غير المهني به بمعنى أنه انخراطنا البشري بالطرق التي يشير بها كل واحد منا ونشير بها معًا استجابة للآخر مثلما تفعل الحشرات المضيئة... نُظهر ونعرض وندرك ونتلقى ونؤدي حيواتنا كلها. نحن نصنع نماذج، ونحن نتأثر بالنماذج التي نصنعها والتي نراها. وتماثًا مثلما لا تجد نفسك مضطّرًا إلى أن تكون فيلسوفًا كي تتأمل أفكارك نفسها تأملًا فلسفيًا، فكذلك لا تجد نفسك في حاجة إلى أن تكون فنانًا كي تعمل، مثلما يعمل الفنان، بنشاط ماهر، فتصنع وتفعل وتعبّر. والواقع، مثلما ناقشت من قبل، أن القدرة على التفكير الفلسفي أو الفني، أي القدرة على التفكير التأملي، في ما يفعله المرء وفي ما يفكر فيه، قدرة مرتبطة بما يعنيه التفكير وبما يعنيه الفعل. فالموقف الفني، أو الموقف الفلسفي، جزء مكوّن من أجزاء الموقف الطبيعي.

يقدر هوسرل هذا الأمر، وعبارة «الموقف الطبيعي» مستحقة له. ترمي الفلسفة إلى «التحقيب»، إلى حصر افتراضات الحياة العادية. لكن إعادة توجيه المرء نفسه صوب عالم الحياة بهذه الطريقة لا يعني اعتناق مذهب الشك ولا يعني التخلي عن العالم أو فقدانه، بحسب ما يقول هوسرل. ففي آخر المطاف، تحدث عملية التحديد «خلال الزمن المهني». نحن نقوم بها في الوقت المخصّص لها، إن جاز استخدام هذا التعبير. وبعد العمل، نذهب إلى البيت ونكون مع أسرنا ونستأنف انشغالاتنا المنزلية واهتماماتنا الأكثر عمومية.

إلا أن هوسرل يقدر أيضًا أن الممارسة الفلسفية لعملية الحصر التي تشغلنا، نحن الفلاسفة، طيلة النهار -رعايتنا في أنفسنا ذلك التأمل الجمالي لما هو معتاد لدينا من التزامات وافتراضات ومشاعر ومواقف وقيم- تؤدي في النهاية إلى تحويل جذري جدًا (أي تعيد تنظيم) عالم الحياة وموقفنا إزاءه. تستطيع مواصلة الاهتمام بالأمور التي تحبّها وتقيمها. لكن الأشياء لا يمكن أن تكون، من جديد، مثلما كانت تمامًا. سوف يكون مظهرها

قد تغير. فالأمور ستبدو لك الآن كأنها مواضيع وخصائص من الممكن لك أن تتخذ منها موقفًا شديد الاختلاف. وإمكانية هذا النوع، هذا النوع بالضبط، من الانفصال وإعادة التوجه ينبغي الآن وينبغي دائمًا، أن تظل حية في الأشياء. بطريقة من الطرق، يكون الأفق قد اكتسب أبعادًا جديدة. النقطة التي أفترق فيها عن فكرة هوسرل العميقة الجميلة هي إصراري على التشابك. يعني هذا أن إعادة تنظيم نسيج التجربة بفضل ظهور «الموقف الجمالي» - هذا مصطلح أستخدمة الآن كي يحيط بالموقفين الفلسفي والفني معًا - ليس شيئًا يحدث حدوثًا نهائيًا، ليس شيئًا يحدث كله معًا إن جاز القول، نتيجة عمل فلسفي لشخص واحد في القرن العشرين. لا، فحياة البشر سلسلة من الحقب، والتأمل الجمالي (كما أستخدام هذا المصطلح الآن) مستقر ضمن بنية التجربة المعاشة. نحن نصنع فنًا ونصنع فلسفة منذ البداية - نخلق من أنفسنا نماذج أو تمثيلات واضحة (بحسب تعبير فتغنشتاين) نفهم أنفسنا بها. ومن الأشكال التي يتخذها عمل الصنع هذا مساهمته في الصيرورات النشطة غير القابلة للإيقاف، صيرورات الأسلوب في الفعل والإدراك البشريين.

الهوية هي الأسلوب

نصل الآن إلى ذروة الأمر:

الهويات الحيوية التي نطلق من خلالها صفات رجل/ امرأة، أبيض/ أسود، شاب/ عجوز، معوق/ غير معوق، هي وحدات أسلوبية. فامتلاك هوية من هذا النوع أو ذاك - وبطبيعة الحال، نحن نمتلك هويات كثيرة - هو استبطان طرق للوجود والفعل مرئية قابلة للفهم، إن شئنا استخدام هذه الصياغة التي أوردتها آنفًا. لدينا هويات لأن لدينا أجسادًا فاعلة تعبر عن ذواتنا تعبيرًا معتادًا في مواجهة الآخرين وفي مواجهة كثرة الطرق التي يعرفونها بها، وكذلك في مواجهة خلفية تاريخ ما. الأسلوب هو شرط الوجود الأكثر عمومية عند الكائن البشري.

والأسلوب لا يخفي نفسه. فنحن قادرون، أكثر الأحيان، على أن نكون واثقين من تعرفنا على من يكون شخص من الأشخاص أو ما يكون شخص من الأشخاص من خلال مظهره وأفعاله. والناس ينظّمون أنفسهم أسلوبياً؛ هم يظهرون أنفسهم ويؤكدون أنفسهم بالصوت والهيئة والمظهر والوقفة والموقف والملبس والموسيقى واللهجة... أي بالجسد، في حقيقة الأمر. وفي الوقت نفسه، ليس الأسلوب شيئاً أشبه بجوهر عمومي أو محدّد. هو ليس شيئاً خفياً أو داخلياً، ليس «DNA»، ليس إحساساً مميزاً؛ بل هو بالأحرى قوس من تجانس ينظم ما يفعله الشخص (بما في ذلك مشاعره). وبالطبع -هذا مهم- لا يتكلّم كل نيويورككي مثلما يتكلّم النيويوركي، ولا يتصرف كل شخص أسود «تصرف شخص أسود». الأسلوب جمالي دائماً. والأساليب معايير من شأن وجودها نفسه أن يجعلها موضع تساؤل. إن «سطحية» الأسلوب الظاهرة هي، بالضبط، ما يجعله ملائماً إلى هذا الحد من أجل التنقيب عن المغزى الدنيوي (والسياسي) لهويات البشر. الأساليب حقيقية ومُتخيّلة (بمعنى من المعاني)؛ ظاهرة مرئية لكنها تختفي على نحو مرئي وتكون دائماً ظرفية فحسب. الأسلوب ليس أبداً سطحيّاً لا يتجاوز عمقه ثخانة الجلد، وذلك حتى عندما يكون موجوداً دائماً، موجوداً هنا، موجوداً على السطح كي نراه وكي نجرّبه. فعرق الشخص، على سبيل المثال، شيء تستطيع رؤيته أحياناً، ويستطيع أن يجد تعبيراً عنه في طريقة كون الشخص وفي طريقة اشتغاله. لكن هذا لا يعني أنه ينبغي أن يكون كذلك، ولا أنه كذلك دائماً. لا بد من قدرة حقيقية على الحكم كي يستوي الأمر. ونحن هنا في منطقة تشبه المنطقة التي يكون فيها «الذوافة» حيث لا بد من حساسية إزاء الظلال الخفية في المعنى والموقف والإشارة⁽⁶⁾.

ومما له أهمية كبيرة أن الأساليب مكشوفة، ظاهرة، قابلة للتعرف، وأنها مرئية، متاحة، قابلة للفهم. نستطيع أن نخمّتها تخميناً، ونستطيع أن نقرأها، وأما إذا كان المرء غير قادر على ذلك فهو شخص مغلق، منقطع، غير عارف. ما نقرأه، وما نلاحظه، عندما ندرك أنّ أسلوب الشخص هو من

يكون ذلك الشخص وما يكون ذلك الشخص. الشخص هو التعبير عن الأسلوب؛ هذا معنى أن يكون للمرء أسلوبه. والأساليب تجد تعبيرها لا في كيفية كلام الشخص ومشيه وأكله وملبسه وحسب، بل أيضًا في كيفية معرفتها، معرفتها هي، هذا العالم واستجابتها لهذا العالم.

إن من الوظائف الأولى للتعليم، سواء أكان تعليمًا رسميًا أم غير رسمي، إعطاءنا قدرًا على رؤية الأسلوب. هذه فكرة كان يمكن أن يعبر عنها فيكو. ففي حين أن سقراط، بمنهجه العلمي، حاول جاهدًا إرجاع كل استطلاع إلى ما يشبه برهانًا هندسيًا، أصرَّ فيكو على نوع الذكاء، أو الفطنة المميّز الذي يتكوّن وينمو من خلال لعب الأطفال من ناحية ومن خلال تعاطيهم الأدب والخطابة والشعر والرسم من ناحية أخرى. تمنحنا سعة الاطلاع وكثرة المعارف قدرة على رؤية الأسلوب. ومما له أهمية حاسمة أن الأسلوب، كما رأينا، كليّ الوجود في الحياة البشرية (ليس مقتصرًا أبدًا على عالمي الفن والأزياء). ونحن نُعَمِّلُ الأسلوب. الأسلوب يعطي اسمًا لحالة وجودنا في العالم، لحالة وجودنا المتحركة، المتطورة، المتميّزة على الرغم من ذلك. طرق الوجود هي، في حد ذاتها، مفاتيح مرئية متاحة للآخرين فضلًا عن أنها تنعكس عائدة إلينا فورًا على هيئة صور أو نماذج أو خيارات أو مشكلات. ومنذ البداية، نستجيب للطرق التي نجد أنفسنا منعكسين بها في الآخرين. فلنتذكر فكرة فرانز فانون القائلة إننا منسوجون «من ألف تفصيل وحكاية وقصة»، لكن ذلك كله مُعطى في أصوات البشر الآخرين؛ وفي أصوات أولئك الآخرين نتوصل إلى تكوين الصوت الخاص بنا.

حيث يوجد أسلوب (كما أشرنا) تكون موجودة أيضًا إمكانية التقليد. فالطرق التي يتحرك بها المرء، وأحواله، وكلامه، وإيماءاته، وهيئته، تنتشر كلها بين الناس مثلثة تنتشر العدوى. على أن ما يجعل للتقليد خصوصية في حياتنا هو الأسلوب. فالناس يقلدون من خلال «سرقة» الأسلوب ومن خلال اللعب به. لا يعلم الأطفال الكلام فحسب، بل يتعلمون أن يتكلّموا

بهذه الطريقة المميزة أو بتلك؛ ويتعلمون كيف يمسون مضرب البيسبول أيضًا، لكن بأسلوب لاعبيهم المفضل. وعندما يتعلمون الكلام واللعب، يتعلمون أيضًا كيف يقلدون المظهر والموقف⁽⁷⁾.

فلنفكر في السؤال التالي: لماذا تكون لبعض الناس لهجة نيويورك؟ قد تقول إن هذا لأنهم ترعرعوا في نيويورك، ولهذا يتكلمون مثلما يتكلم الناس في نيويورك.

من الواضح أن هذا صحيح، لكنه لا يتعمق في الأمر تعمقًا كافيًا. لا يتكلم النيويوركيون بطريقة واحدة؛ وعلى أية حال، فإن النيويوركي العادي ليس مقيّدًا بكلام بقية النيويوركيين وحده، ولا حتى بطريقة كلام والديه وأفراد عائلته وأصدقائه⁽⁸⁾. فالكتب والموسيقى والتلفزيون والراديو والأفلام والإنترنت، فضلًا عن الناس الذين يلتقيهم الإنسان في المتاجر أو العمل أو المدرسة أو القطار أو الملعب يتيحون له جميعًا منفذًا إلى طرق مختلفة في الكلام. سمعت ذات مرة شقيقتين هولنديتين تعيشان في لندن. أظن أن كبرى الفتاتين كانت في الثالثة عشرة عندما انتقلتا للعيش في لندن، وكانت الصغرى في الحادية عشرة. بعد أن كبرتَا، صارت الشقيقة الصغرى تتكلم بلكنة شمال لندن كأنها من أهل تلك المنطقة. وأما أختها الكبرى فصارت تتكلم الإنجليزية بلكنة هولندية يسهل تمييزها.

كان ذلك، تقريبًا، كأن كل واحدة منهما اتخذت خيارًا مختلفًا: اختارت الشقيقة الكبرى أن تحافظ على إحدى الهويتين، وفضلت الصغرى الهوية الأخرى، الهوية الجديدة. والأمر الحاسم هنا هو أنه، مع الاختيار، مع التماهي، تأتي طريقة في الوجود، في الكون أو، على أقل تقدير، طريقة في الكلام... وهذا يعني أسلوبًا.

لكن هذا لا يمكن أن يكون صحيحًا. الأساليب إمكانيات واحتمالات وجودية؛ لكن، وكما أكدنا قبل قليل، نحن لا نستطيع اختيار أساليبنا كأننا نختارها من قائمة خاصة بالأساليب مثلما تكون قائمة الأصناف في مطعم. وذلك أن حركاتي وتصرفاتي التي تميزني، وكيف أظهر أمام الناس بصفتي

أنا، أنا نفسي، ليست أمورًا في مستطاعي أن أقرّها مهما تمنيت أن أستطيع ذلك. ليس في مستطاعي، ولا في مستطاع أي شخص غيري، أن أتبنى هوية أخرى غير هويتي سواء أكانت هوية عرقية أم غير ذلك. وعلى سبيل المقارنة، فلنفكر في هذا الأمر: يولد واحد من الموسيقيين عند مفصل تاريخي؛ وهذه الحقيقة تحكم المعاني الممكنة التي يمكن أن تكون لأفعاله الموسيقية؛ وهي تحكم كيف يستطيع هذا الموسيقي أن يصغي إلى الموسيقى، وأن يسمعها أو يعيشها. ما من وجود موسيقي (وما من وجود بشري، في واقع الأمر) يقع خارج حقل الوقائع والحقائق الأسلوبية.

وعلى المنوال نفسه، نجد أنفسنا، من غير مقدّمات، على مرأى من الآخرين، فنعدّل ذواتنا المرئية بحسب ما يقتضيه الوضع؛ لكننا لم نخلق ذلك الوضع، بل ورثناه أو اكتسبناه، أو من الأفضل القول إننا وجدنا أنفسنا فيه فحسب. وهكذا يكون الأمر في ما يتصل بالجسد ومعانيه. نحن «مُسرّجون» إلى ذواتنا وإلى أجسادنا. لست أريد القول إنني غير قادر على تغيير جسدي بمليون طريقة مختلفة؛ فالملبس والزينة، والعمليات الجراحية التجميلية، والأنظمة الغذائية، والتمرينات الرياضية، كلها طرق نغيّر بها ذواتنا ونعدّلها. إلا أن ما لا نستطيع ضبطه والتحكم فيه إلا جزئيًا، في آخر المطاف، هو الشرط أو السياق الأكثر اتساعًا، أو التاريخ الذي يعطي جسدي/ ذاتي المعنى الذي يستطيع أن يمتلكه، تمامًا مثلما كان الأمر في مثال الموسيقي الذي سقته قبل قليل.

إذًا، نحن لا نختار هوياتنا؛ ولا نستطيع تبنّيها ولا اختيار أن نرفضها أو نبنّدها؛ نحن لا نختار أساليبنا. فلنتذكر الشقيقتين الهولنديّتين... لعل أفضل ما نستطيع قوله هو أن كل فتاة منهما وجدت نفسها ميالة إلى اختيار أحد الخيارين، أو لعلها وجدت نفسها مضطّرة إلى اختياره؛ وقد نتج عن ذلك أن صارت كل واحدة منهما، تلقائيًا، شخصًا من نوع مختلف.

مع هذا، لا تكون الصلة بين الأسلوب والهوية والواسطة منقطعة انقطاعًا تامًا. لقد قال بليسرن إنك لا تستطيع أن تبكي أو أن تضحك قصدًا،

لكن الحيوان الذي يستطيع أن يفعل الأشياء قصدًا هو الوحيد القادر على البكاء أو الضحك⁽⁹⁾. يبدو لي أن هذا يصح على الأساليب أيضًا. فثمة أمر غير متسق في الفكرة القائلة إن شخصًا يمكن أن يتخذ أسلوب شخص آخر، أو هوية شخص آخر، أو قصد شخص آخر أو غايته. لكننا لا نمتلك أساليب إلا لأننا قادرون على فعل الأشياء قصدًا. ليست للحيوانات البرية أساليب، حتى إن كانت لها طرقها المميزة لها، أو الخاصة بها، في فعل الأشياء. فالأسلوب لا ينتمي إلا إلى من تكون حيواتهم التجريبية منظمة بفعل أسلوب من الأساليب. والأسلوب يقتضي مشاركة ووساطة مهمما يكن إلزاميًا ومهما يكن مفروضًا فرضًا، حتى عندما لا يقتضي قبولًا حقيقيًا، أو حتى عندما لا يتيح إمكانية قبول حقيقي أصيل.

نعود الآن إلى سؤالنا: لماذا يتكلم بعض الأشخاص مثلما يتكلم النيويوركيون؟ الإجابة، على نحو تقريبي، هي أنهم يتكلمون على النحو الذي يفهمون ضمنيًا أن الناس الذين مثلهم مُنتظر، أو متوقع منهم، أن يتكلموا به. يصح الأمر نفسه -على ما أظن- من أجل عائلات مألوفة أخرى من فئات الهوية، وذلك من قبيل أسود/أبيض، أو سوي/شاذ، وهلم جرا⁽¹⁰⁾.

الفكرة هي أن امتلاك هوية غير مقتصر على أن يكون المرء على حال بعينها، أو من نوع بعينه؛ فامتلاك هوية، إلى حد ما على الأقل، يعني أن يفكر المرء في نفسه على أنه من نوع بعينه من الأشخاص، فهو أن يكون لديه دافع، إن صح القول، طبيعي خالٍ من أي تظاهر أو ادعاء يحدو به إلى الكلام والتصرف والسلوك بطرق يعتبرها مميزة لذلك النوع من الأشخاص الذي يعتبر نفسه منه⁽¹¹⁾.

الفكرة القائلة إن مفاهيم الهوية مفاهيم معيارية جوهريًا، وأنها أشبه بنماذج أو بسيناريوهات جاهزة، وأنها تترد رجوعًا وتوفر أدوات لفهم الذات بالنسبة إلى من هم واقعين ضمن إطارها، فكرة عائدة إلى هاكينغ⁽¹²⁾. يدعو هاكينغ المفاهيم الشبيهة بهذا -نيويوركي، رجل، أستاذ- «مفاهيم

مُتَحَلِّقَة». تعطينا المفاهيم المتحلقة مثالاً واضحاً على ظاهرة هي في قلب بحثنا... ظاهرة التشابك. لكننا نكتشف هنا نتيجة جديدة: المفاهيم المتحلقة تدل على الأساليب؛ إنها علامات لها. والواقع أن هذه هي الآلية (أو المادة) الرئيسية لتحلقها، أو لارتدادها رجوعاً أو نزولاً. استطلعنا في فصول سابقة فكرة أن للرؤية أساليبها وأن الشروط الحسية أساليب نفاذ ماهر إلى ما هو موجود. لكننا نرى الآن أن الأسلوب (الذي هو مفهوم جمالي على امتداد هذا كله) يتخذ مكانه الجدير به تماماً في قلب بحثنا، أي في قلب أي بحث أو استطلاع في الكائن البشري.

كانت كلمة «أسلوب» تعتبر كلمة سيئة. ذلك أنها متصلة بميدان الموضة؛ والموضة من ناحيتها، ضاربة جذورها في النزعة التجارية وفي الرأسمالية. يفكر مؤرخو الفن في الأسلوب من حيث هو بقية عتيقة من طريقة عتيقة الطراز، طريقة «مظلمة»، في التفكير في الفن، طريقة جديدة بـ«ذوافة النيذ» و«هواة جمع المقتنيات» لا بالمؤرخين الحقيقيين. لكنني أرى أن فكرة الأسلوب قد وقعت ضحية تجاهل وإهمال وسوء فهم، لكنها وجه مركزي بالغ الأهمية من وجوه الحياة البشرية، وهي مفتاح إلى فهم عقولنا وعوالمنا.

ليس الأسلوب أمراً بيولوجياً... على الأقل، ليس طبقاً لأي قبول مُتبصّر في هذا العالم. الأسلوب جماليّ. ليس هذا بمعنى أن عليه أن يكون أمراً ذا صلة بالموضة أو بما يعجبنا، لكن بمعنى أن الأسلوب يحدث في الحيّز الواقع بين الذاتية والموضوعية؛ فالأسلوب عصيّ على البرهان، يُنكر البرهان، لكنه يرحّب بالبصيرة والفتنة والذكاء. الجدل والإقناع، والخلاف، واستحالة الاتفاق، كلها تنتمي انتماء حقيقياً إلى حيث يكون الأسلوب. بنو البشر يصنعون الأسلوب. والواقع، بالفعل، أننا حركات في الأسلوب، أو عمليات في فضاء الأسلوب. ولهذا لا نستطيع التفكير في الكائن البشري من حيث هو مُثَبَّت، مُستنفذ بفعل الطبيعة. ولهذا... إذا كان لنا أن نفهم ذاتنا، فعلينا أن نكون فنانين، وعلينا أن نكون فلاسفة⁽¹³⁾.

مثلما نعلم جميعاً، تفوقت الكمبيوترات الآن على بني البشر تفوقاً كبيراً في الألعاب، كالشطرنج مثلاً؛ وهي تثبت قدرتها في مختلف أشكال المهمات التمييزية (كالتشخيص الطبي، على سبيل المثال). والكمبيوترات قادرة على تأليف الموسيقى بحسب أساليب الفنانين المختلفين؛ ولا يستطيع المستمعون العاديون معرفة أن تلك الأعمال الموسيقية ليست من صنع الإنسان. وأثناء جلوسي هنا وكتابتي هذه الكلمات، ثمة خوارزميات تعلم آلي (GPT-3، على سبيل المثال)، قادرة على إنتاج كتابات نثرية وغيرها من أنواع النصوص (كالشعر مثلاً)، نصوص غالباً ما يصعب تمييزها عن كتابة الكائن البشري الحي الحقيقي⁽¹⁴⁾.

والمدهش في هذه الأنظمة الجديدة أنها تكتسب قدراتها عن طريق التدريب القسري، أي إنها تبدأ بأن يكون سلوكها عشوائياً فتتلقى مكافآت نظير «النقلات الصحيحة» فيؤدي بها هذا، من خلال تغيرات في تثقيل الروابط والصلات، إلى أن تصبح أميل إلى القيام بتلك النقلات من جديد⁽¹⁵⁾. هذه العملية، مكررة مرة بعد أخرى، توفر قاعدة بيانات غنية بما هو كافٍ للتعلم، ولا يلزم شيء غيرها كي «يدرك» النظام كيف يتابع سيره في الميدان المعني. والآلات تفعل هذا حتى من غير أن تكون مضطرة إلى امتلاك نظرية في الشطرنج، أو ما يشبه ذلك مما قد يكون مبرمجاً فيها. فما تفعله (بالمعنى المحسوس جداً) يتجاوز برمجتها ويتجاوز معارف مبرمجها.

يستحق الأمر أن نذكر أنفسنا بأن المهمات التي يكون النظام مدرّباً عليها هي مهماتنا نحن؛ وبأن التصحيحات التي يتم تزويد النظام بها كي يتعرّف على قوة روابطه أو نجاعتها تأتيه من خلال تدخلنا. ومما يستحق تذكره أيضاً أن ما في مساهمات الكمبيوترات من جدّة ومفاجأة، أي من قيمة (لقد ثَوّر التعلم الآلي الشطرنج، على سبيل المثال) هو من عندنا أيضاً.

لكن الكمبيوترات، مع كل ما لها من قدرة وكفاية، تظل عبيدًا لمخططات التنظيم والأداء التي ابتكرناها من أجلها. اكتشف غاليليو في شبابه واحدًا من المبادئ الأساسية في الفيزياء من خلال مراقبة الحركة النواسية لثريا معلقة من السقف. إذًا، فنحن نتعلم عن أنفسنا وعما نفعله من خلال النظر إلى ما تنجزه الأشياء التي صنعناها.

والآن، قد يكون ثمة اعتراض على هذا: الكمبيوتر ليس ثريا، وكل ما قلناه على الكمبيوتر يمكن أيضًا أن يقال، إلى هذا الحد أو ذاك، على بني البشر. فالبشر بدورهم يكتسبون مجالهم الواسع من القدرات والكفايات الإدراكية (من ممارسة الألعاب إلى تأليف الكتب)، أي من خلال «تدريبهم»، من خلاله تحديدًا؛ ففي نهاية المطاف، هذا هو معنى التعليم. من هنا، يكون البشر أيضًا -بمعنى من المعاني- عبيدًا للمعايير والنماذج والتوقعات، وعبيدًا للقيم والمتطلبات الخاصة بالثقافة التي يجدون أنفسهم قد وُلدوا فيها.

على أن ثمة فارقًا: الكمبيوترات، التي هي ليست كائنات حية، ليست لديها كلاب من أي جنس من الأجناس. الكمبيوترات لا تبالي بأي شيء. والأمور لا أهمية لها بالنسبة إليها. واقع الأمر أنها لا تفعل حقًا أي شيء. وعلى وجه الخصوص، هي لا تلعب الشطرنج ولا غيره من الألعاب، ولا تعطينا تشخيصات طبية. نحن الذين نجهّزها ونشغلها. والكمبيوترات لا تتبّع أية قواعد أو أنظمة... لا تفعل ذلك بأكثر مما تفعله الساعة الرملية؛ فالساعة الرملية مبنية بحيث تكون حركة حبات الرمل مفيدة لنا في تتبّع حركة الزمن؛ ونحن نستخدمها كي نتبّع الزمن. أما هي فليست معنية بتتبّع أي شيء.

ولكن، ألا تبين فكرة أن الكمبيوترات قادرة، على الأقل، على محاكاة ذكائنا أن ذكاءنا ليس مثلما نفهمه؟ ألا يبيّن هذا أننا لسنا «خاصين» أو أننا لسنا متميزين تمامًا؟ في الحقيقة... نعم ولا. نحن لسنا «خاصين» كثيرًا، لكننا خاصون «بطريقة خاصة». هذا ما نحن محتاجون إلى فهمه.

من شأن المقارنة أن تكون مفيدة. لنفترض أننا اكتشفنا أن عددًا كبيرًا من لوحات فيرمير المفضلة لدينا، في واقع الأمر، لم يرسمها فيرمير على الإطلاق، بل هي من صنع فرد من أفراد أسرته لا نعرف له اسمًا (لنقل إن ذلك الفرد ابنته. هذا بالفعل ما قال به بنيامين بنستوك في كتابه الساحر الصادر سنة 2009)⁽¹⁶⁾. في مواجهة هذه المعلومات، قد نتوصل إلى استنتاج مفاده أن الكثير من لوحات فيرمير المفضلة عندنا ليست أبدًا من صنع فيرمير. وقد نحتمي باكتشافنا فنانًا جديدًا، امرأة، موهبة سرية؛ بل قد نقول أيضًا إن تلك الفنانة كانت المنبع الحقيقي لما حظي به فيرمير من نجاح وشهرة كبيرين. على أن ثمة خيارًا آخر: قد نعيد التفكير في ما يعنيه أن تكون اللوحة «لفيرمير» أو أن تكون لوحة «من صنع فيرمير». فلعل ما يجعل لوحة من اللوحات «لفيرمير» ليس هو (إن جاز القول) مسألة «مَن صنعها»، وذلك بحيث لا يعود السؤال «مَن الذي رسمها؟» يعني سؤالًا عن اليد التي اشتغلت على القماش. فعلاقة العمل الفني بمبدعه ليست مثل علاقة أثر القدم بالقدم التي صنعت ذلك الأثر. ليس العمل الفني «بقية» متخلّفة عن شيء من الأشياء؛ فتلك القطعة من رداء يسوع المحفوظة مع الذخائر الكنسية ليس لها أي مغزى إلا لافتراضنا أنها قطعة من رداءه⁽¹⁷⁾. وإذا علمنا أنها ليست ما هو مزعوم عنها، فسوف يعني هذا علمنا أنها لا تمتلك شيئًا من القيمة التي نعزوها إليها. لكن اللوحات ليست كذلك؛ أو ليست «مضطرة» إلى أن تكون كذلك، على الأقل. فقد تكون الحقيقة أن ما من أحد قادر على صنع «علامة» تضاهي ما كان يصنعه يوهانز فيرمير. لكن من الممكن أيضًا أن يكون معنى العمل - العمل الذي يؤديه في حيز الفن - أقل من ذلك ارتباطًا بكيفية إنتاجه المادي. من جديد، من الممكن أن يتضح لنا أن السجلات البيوغرافية تثبت أن العمل من صنع الابنة، لا من صنع الأب، الابنة التي كانت «المحرك الأول» في مشروع الأسرة الفني. وفي وسعنا تخيل أن والدها كان «الرجل الذي في الواجهة» كي يستطيع بيع الأعمال التي هي من إنتاج امرأة لقاء قيمتها الحقيقية ضمن إطار الثقافة القائمة التي لا تقيم كبير شأن لما تنتجه النساء. لكن، لنفترض

أيضاً (فلنفترض جدلاً) أن ابنته كانت فنانة متدربة عنده وأنها، بصفتها متدربة، عملت معه ومن أجله فنّدت رؤيته الفنية التي هي مميزة له. ليست معرفة هذا مثل معرفة أن لوحاتها لم تكن «لوحات فيرمير»، وبالتأكيد ليس هذا دليلاً على أنها أعمال زائفة، أو احتيالية، أو مُقيّمة تقييماً خاطئاً على أنها من أعمال الفنان العظيم نفسه.

اقتراحي هو أن ننظر إلى «وساطة» الكمبيوتر وإلى «إبداعه» بالطريقة عينها. فتماماً مثلما قرّنَ فيرمير ابنته إلى نير مشروعه الفني (افتراضاً)، نحن نقرن الكمبيوترات إلى نير مشاريعنا. وتماماً مثلما نتخيل أن ابنة فيرمير كان ممكنًا لها أن تمارس تأثيرها على عمل والدها، فمن الممكن أن نسمح لتلك الأنظمة الآلية حتى بأن تبلغ حد تغيير أساليب عملنا، بل حتى طرق فهمنا ميدان العمل أو ميدان الإبداع⁽¹⁸⁾. لكن ما من سبيل غير مفهوم «التوسط» و«الإبداع» الزائف يمكن أن يجعل فكرة «البقية الباقية» تقودنا إلى إعادة التفكير في «مَن يفعل ماذا؟».

ومما له أهمية حاسمة أن حقيقة كوننا قد لا نكون قادرين على تمييز إن كان شيء من الأشياء مكتوبًا بيد كائن بشري أو من خلال برنامج في الكمبيوتر ليست حقيقة ذات عواقب نظرية على الإطلاق⁽¹⁹⁾. فقبل كل شيء، إن كانت للنص المكتوب قيمة، فإن له قيمة بفضل العمل الذي يؤديه في فضاء أفكارنا واهتماماتنا. والأمر الثاني هو أن «من أنتج العمل» أو «ما الذي ولّده» لا يُسبغ «أصالة تأليفية» (لأسباب التي ناقشناها آنفًا)، ولا يُثبت مفهوم «البقية» أو «الأثر الباقي»⁽²⁰⁾.

لكن ثمة إمكانية لم نناقشها بعد ولم نفكر فيها. ماذا لو توصلت تلك الآلات المدربة على «جسد» الثقافة البشرية الواسع كله إلى تصميم روايات وأفلام وقصائد وأغنيات تعبر، بالنسبة إلينا، عن ذروة ما له أهمية عندنا؟ ماذا إن صارت الآلات فتاني المستقبل (وأيضاً صحافيي المستقبل وأطباء المستقبل، إلخ)؟

هذا غير ممكن حدوثه، لكن ليس لأن من غير الممكن أن يتم تكليف

أنظمة الذكاء الاصطناعي بمهمة كتابة الروايات وصنع الأفلام، وليس لأن ما يجعل فيلمًا أو رواية عملاً ذا خصوصية هو أنه من إنتاج يد بشرية. فلنتذكر نافورة دوكامب! لا علاقة لليد البشرية بها⁽²¹⁾. لكن ما يظل أكثر اتصالاً بالفكرة هو أن «الشيء في ذاته»، المُنتَج المصنوع من خلال الكمبيوترات، ليس عملاً منقطع العلاقة، بالضبط، بقيمته الفنية، بل هو عمل يكاد يكون منعدم القيمة. فالعمل الفني «ليس شيئاً». العمل الفني فعل تواصل يهدف إلى النشوة. وهو، في الوقت عينه، استجابة إلى تاريخ وإلى حاجة محسوسة وإلى حساسية إزاء وضع يجد كل من صانع الفن وجمهوره نفسه فيه. العمل الفني أشبه بنكتة. إن كانت النكتة طريفة، وإن كانت ذات مغزى، فليس هذا إلا لأنها تمس اهتمامات البشر، أو لأنها تضايقهم أو تفاجئهم على نحو واضح. إن كانت النكتة طريفة، وإن كنا نفهمها، فهي لنا، وهي «منا». وأما «كيف صُنعت تلك النكتة؟»، فهو أمر لا علاقة له، أو له علاقة بسيطة جدًا، بأهميتها أو بمعناها. وعلى وجه الخصوص، ليس مما له أية أهمية أن يكون قد عُثِر على النكتة مكتوبة على لفافة ورق عتيقة أو إن كان قد أتى بها كائن قادم من الفضاء الخارجي أو إن كانت مُولدة من خلال نظام تعلّم آلي مُدَرَّب على قاعدة بيانات تشمل العالم كله. هكذا هو الأمر في ما يتصل بالفن. إن كان شيء من الأشياء فنًا، فهو فن بفعل هذه الحقيقة عينها. إنه إنتاج بشري (طريقة إنتاجه، أو واسطة إنتاجه، لا أهمية لها أبدًا). وذلك لأن العمل الفني ليس نتيجة من نتائج أصوله، وهو ليس عملاً فنيًا بفضل ما فيه من خصائص أصلية ملازمة، ولا حتى بفضل ما له من أثر فني (فلنتذكر أن إعلانًا تجاريًا ناجحًا تراه في التلفزيون يمكن أن يجعلك تبكي، وأن ما من شيء أشد تأثيرًا على الناس من البروباغاندا والمواد الإباحية مع أنها، في الأحوال المعتادة، ليست فنًا)، بل فقط بفضل ما يتيح لنا أن نفعله. لا تستطيع عبارات بمثابة شعارات من قبيل «لا يكون الشيء فنًا إلا بالعلاقة مع الناس» أن تلتقط الفكرة وتعبّر عنها تعبيرًا حسنًا. لكن هذا صحيح. فالفن تفاعلي، والفن لا يكون إلا ضمن سياق بعينه.

لكن، إن كنا نبحث عن أثر للإنسان، عن سمة ترسم خطأ أحمر فاصلاً بين البشر والكمبيوتر، فإن علينا أن ننظر إلى ما هو أبعد من الجسد والأسلوب. فالكمبيوترات ليس لها أجساد، وليس لها أساليب.

فلنتذكر أننا «نسكن» الأسلوب، وأنا نعرفه، وأنه بالضبط صورتنا الذاتية المشتركة وطريقتنا في الظهور أمام الآخرين (من حيث الإمكان، على أقل تقدير). ليس الأسلوب مجرد «إخبار» يتيح لك معرفة أنني الطرف المسؤول («هذا هو توقيعه!»)؛ فالأسلوب هو المفهوم الذاتي الذي أستخدمه كي أحكم صيوري. إنه القانون الذي أخضع ذاتي له. والأسلوب يعبر عن نفسه في الأمور التي أفعلها والتي هي تحت عتبة فعلي الواعي لها، سواء أكان ذلك في هيتي أم وقفتي أم مظهري أم ابتسامتي أم في جسدي. لا يستطيع إلا كائن ذو جسد أن يكون له أسلوب لأن الأسلوب ظاهرة تجسّد، ظاهرة تجسّد بامتياز. لا يستطيع أن يكون له جسد إلا كائن ذو عالم لأن الجسد هو وجودنا الملموس بصفتنا لابين في العالم، العالم الذي تنفتح معانيه (بدورها) من خلال ما نستطيع فعله جسدياً ومن خلال ما نستطيع الاضطلاع به جسدياً.

الأسلوب تعبير عن حقيقة أن البشر لا يستطيعون أبداً أن «يفعلوا» فحسب. فأفعالنا رحلات في فضاء اجتماعي يتجاوب فيه ما نفعله مع المعنى الاجتماعي. فحركة أو إيماءة أو تصرفاً من أي نوع يمكن أن يكون حاملاً أو ناقلاً للأسلوب فقط إذا كان له مغزى بالنسبة إلى الوسيط، مغزى يتجاوز المتطلبات العملية للوضع أو للمهمة. لا يكتسب ما نفعله أسلوباً إلا بقدر ما تكون لدينا حساسية إزاء ما نفعله من حيث هو «محسوس ومدرك» عند الآخرين، وبالتالي بقدر ما هو نمط محتمل من أنماط التواصل والتبادل بيننا وبينهم. إذا، فلنفكر في الأمر التالي: البشر الذين هم عمي تماماً منذ الولادة لا يساهمون في شرط بصري بعينه من شروط العرض أو الظهور الأسلوبي؛ هم يومئون بأيديهم ورؤوسهم ويستخدمون تعابير وجوههم، وهذه التعابير مرئية بطبيعة الحال. لكنهم لا «يراقبون»

هذه الحقيقة عن أنفسهم من خلال عيونهم، أو من خلال الخصيصة البصرية تحديدًا إن جاز القول. ولهذا، يكون من الممكن أحيانًا معرفة أن واحد من الناس أعمى من خلال رؤية إيماءاته، لا أكثر⁽²²⁾. لا يدخل العميان هذا الفضاء الأسلوبى⁽²³⁾. هذه الفكرة عمومية تمامًا. فمن تبدأ بتعلم عزف البيانو، مهما تكن ماهرة، لم تدخل الأسلوب بعد لأنها ليست، حتى الآن، في موقع يسمح لها بفهم ما تفعله مثلما يفهمه شخص آخر. بطبيعة الحال، هذا بالضبط ما تتعلمه تلك العازفة الآن. فالأسلوب مولود من حلقة من وعي الذات المؤرَّع، وهو معتمد على اكتساب المهارة.

لا تحول الكمبيوترات من دون الحركة الحلقية الراجعة ومن دون التشابك، أي من دون ما يجعل الحياة البشرية ما هي عليه، وذلك حتى إذا ظهرت في المستقبل كمبيوترات التعلم العميق الجبارة التي هي غير موجودة بعد. ففي آخر المطاف، ليست للكمبيوترات غايات. وأهم من هذا، أنها لا تسعى إلى فهم الذات، وبالتالي فهي لا تفعل شيئًا لإعمال الطرق التي تمثل بها أنفسها من حيث هي كائنات. على أن الكمبيوترات، مهما لها من أهمية حيوية يمكن أن تجعلها امتدادات تكنولوجية لعملنا، لن تدخل أبدًا حيز الكائن البشري.

المفارقة أن هذا الاتجاه في المحاجة يؤيد، بطريقة من الطرق، مزاعم الذكاء الاصطناعي الأساسية. لا، لن تصير الآلات ذكية على الإطلاق أو، بالأحرى، لن تصير ذكية إلى حد أن تكفّ عن كونها آلات وتصير «ليست آلات» بل قوى ناشئة حريصة على التكيف في هذا العالم الاجتماعي المشبع بالمخاطر، هذا العالم الذي هو مألوف جدًا بالنسبة إلينا. لكن الحقيقة التي تتضح الآن هي أننا، نحن بني البشر - ومع أننا لسنا آلات - منتجات من بين منتجات نشاط الصنع البشري. نحن هو الذكاء الاصطناعي.

صوب علم جمال من أجل التشابك

الأدب والفلسفة نهران يجريان معًا مسافة بعينها.

جملة منسوبة إلى ستالي كافيل

(لهيلاري بوتنام)

إماطة اللثام عن الأسئلة

لعل هذا ما كان في ذهن ميرلو بونتي عندما كتب، «ما من شيء أشد صعوبة من أن نعرف، على وجه التحديد، ما نراه»⁽¹⁾. إنَّ محاولتك وصف تجربتك، أو محاولتك تثبيتها، أو محاولتك التفكير فيها أو تعريفها، ليست مهمة مما نستطيع إنجازه أو إدارته على نحو محدّد قاطع. لسنا بعد الآن بقادرين على تقديم وصف مكتمل، أو قصة مكتملة، لعمل من أعمال الفن، لشيء هش لا يزال قيد الحدوث، لموضوع من مواضيع التأمل.

ماذا ترى الآن؟ إن كنت تحسب هذا السؤال سهلًا أو واضحًا، فذلك لأنك لم تحاول يومًا من الأيام، لم تحاول حقًا، أن تجيب عنه. فما لم تكن قد قرّرت من قبل ما ينبغي اعتباره ملاحظته أو ذكره أمرًا مهمًا، أو ما لم تكن قد قرّرت من قبل ما هو مهم، فإن السؤال المذكور لا يكاد يحمل أي معنى. نحن غير قادرين على تثبيت تجربتنا، بالكلمات أو بالفكر، لأنها تجربة غير ثابتة ولأنها تجربة غير منتهية أو ناجزة. إنها عملية صيرورة، أو هي نشاط، أو مقابلة واستجابة ومزيدٌ من المقابلات، وذلك كله ممتزج بالتأمل واكتشاف الذات والمفاجأة. ليست التجربة معطيات أو حقائق نعلمها. إنها

حدوث. ومما له أهمية حاسمة أن التجربة هي حدوثنا نحن، صيرورتنا نحن، وهي كوننا قد أَلَفنا الأوضاع التي نجد فيها أنفسنا وصرنا منخرطين فيها، صرنا مصنوعين فيها من جديد. إن ترك هذا كله (اندماجنا التام في «حيث نحن») يصير موضوعًا لتأملنا يستلزم شيئًا أشبه بمنهج أو، على أقل تقدير، يستلزم قدرًا كبيرًا جدًّا من إعادة التوجّه. وهذا هو مطلب علم الجمال.

ومما له أهمية كبيرة أيضًا أن هذه مشكلة يضطلع بها الفن نفسه. وذلك أن الأعمال الفنية هي، في آن واحد، مواضيع للتجربة وفرص لنا كي نضبط أنفسنا متلبسين بفعل عيش التجربة. فالفن يُشغل التجربة البشرية. الفن يعمل مع التجربة البشرية. والفن يغيّر التجربة البشرية. وتاريخ الفن، تاريخ الفن الحقيقي، مثله مثل تاريخ الفلسفة، ليس إلا تاريخًا للصنع وإعادة الصنع، لا صنع أشياء فحسب، بل أيضًا صنع سياقات ومجالات من المغزى، وصنع عوالم. من هنا، هو سبيل إلى صنع أنفسنا وإلى إعادة صنع أنفسنا.

وهذا يجعلنا، نحن بني البشر، شيئًا مصنوعًا (بمعنى من المعاني)، بل هو يجعلنا في واقع الأمر شيئًا مصنوعًا من قبلنا نحن. نحن ذكاءٌ اصطناعي (مصنوع). نحن مشكلة من مشكلات الفن. والحقيقة الحاسمة في شأن أي عمل من أعمال الفن هي أنه «ما هو»، وأنه موجود كي يُعرَف؛ وما من شيء خبيء (إذا أردنا استخدام عبارة فتنغشتاين)⁽²⁾. الاكتشاف، والكشف، والتعبير الواضح نفسه، تنشأ كلها من اكتساب فهم جديد لما جرى الكشف عنه كي يُرى، وليس من اكتشاف معلومات جديدة⁽³⁾.

إذًا، يصحّ الأمر نفسه على دراستنا ذاتنا. فما نحن في حاجة إليه هو استجابة متكاملة لذواتنا. إن من شأن معلومات عن الجملة العصبية، أو عن الجينوم، أن تزودنا بعناصر جديدة من عناصر الأحجية التي نواجهها؛ لكنها لا تقدم لنا إجابات على الإطلاق. فالأحجية نفسها - أي ما نعتبر أننا نحاول الإجابة عنه - أحجية دائمة التغير. وهنا يكمن اهتمامنا آخر

الأمر: لا في الإجابات، ولا في البيانات المتنكرة في صورة أفكار، بل في الأسئلة التي «تخفيها» الإجابات، مثلما يقول جيمس بولدوين⁽⁴⁾. عندما يكون الموضوع هو ذواتنا، نجد أننا نواجه تعقيداً مضافاً مفاده أننا لسنا موضوع البحث فقط، ولسنا المفسرين فقط، بل الصانعون أيضاً. نحن نتائج صنعنا أنفسنا ونتائج إعادة صنعنا أنفسنا وذلك، على وجه الضبط، من خلال نشاطات من قبيل استطلاعنا ذواتنا وتحريتنا لها. نحن حتى الآن منتجات لما نفعله، وطالما ظل الاستطلاع الجمالي لذواتنا يغير كيفية فعلنا الأشياء، وبالتالي يغيرنا نحن أيضاً، فإن فعل استطلاع ذواتنا نفسه فعل إنتاج بناء. من هنا، لا يكون مفاجئاً أن تجد النظريات الفلسفية ونظريات علوم الأعصاب، بل حتى نظريات البيولوجيا، غير قادرة تماماً على جعل الموضوع الذي تعالجه موضوعاً ثابتاً مستقراً.

إنني أحاول إقناعك بأن الكائن البشري ظاهرة جمالية. وإن كان لنا أن نفهم ذواتنا - ليس فقط معنى أن يكون المرء راقصاً، بل أيضاً معنى أن يرى وأن يتكلم - فإن علينا أن نضطلع بالبحث والتحري الجمالي في ذواتنا. أحاول في هذا الفصل (بناء على المناقشة التي احتواها الفصل السادس) أن أتابع تفسير مفهوم «الجمالي» اللازم لإيفاء هذه المزاعم الجريئة حقها.

الانتقال إلى ما بعد مفهوم «الزناد»

«الأمر الجمالية» هي، بحسب أسلوب الكلام المعتاد، أمور متصلة بالذوق أو بالتفضيلات. وعلم النفس التجريبي (أو أبناء عمومته... علم الإدراك، وعلم الأعصاب الإدراكي، وعلم النفس العصبي) غالباً ما يُعتبر الفئة العامة التي يجري تصنيف الظواهر الجمالية تحتها. عندما يتكلم الناس عن أهمية «الجماليات»، كما يكون مثلاً عندما يشتررون سيارة أو بيتاً أو ملابس، فإن أذهانهم تكون متجهة إلى القيمة التي يعزونها إلى مظهر هذه الأشياء أو شكلها بالتقابل مع وظيفتها أو كفايتها أو مدى ملاءمتها هذا الغرض أو ذاك.

فما علاقة الفن بالجمالي انطلاقاً من هذا الفهم المتعارف عليه؟
يفترض أن تكون العلاقة وثيقة جداً - مثلما استطلعنا من قبل في الفصل
السادس من هذا الكتاب - لكنها تكاد تكون على الدوام مُنشأة إنشاءً خاطئاً
على امتداد خطوط ما أدعوه «مفهوم الزناد». فتبعاً لمفهوم الزناد، تكون
الأعمال الفنية محفّزات تطلق زناد نوع خاص من «حادثة» في الوعي، ألا
وهي التجربة الجمالية. وللأعمال الفنية خصوصيتها لأنها مصمّمة خاصة
كي تولد استجابة جمالية⁽⁵⁾.

مفهوم الزناد خاطئ من الناحيتين. فالتجربة الجمالية لا يجري إطلاق
زنادها فيها. والأعمال الفنية ليست «زناداً». لا تُطلق الأعمال الفنية تجارب
جمالية لأنه، بالمعنى المتصل بهذا الأمر، لا وجود حقاً لتجارب جمالية.
يعني هذا أن التجارب الجمالية ليست «حوادث» في الوعي - كأنها طنين
في أذن المرء - تبدأ وتتوقف بالارتباط مع التعرّض للمحفّزات.
ثمة عدد من الاعتبارات التي تؤيد هذا الزعم:

1) ليست تجربتك الجمالية في ما يتصل بلوحة من اللوحات، على
سبيل المثال، مطابقة للتجربة الحسية لتلك اللوحة. فمن ناحية
أولى، لا تتوقّف التجربة الجمالية عندما تحوّل بصرك بعيداً عما
تراه (كي تقرأ النص المكتوب على الجدار، أو كي تكلم صديقاً
لك عن اللوحة، أو كي تسجل ملاحظاتك عما تنظر إليه، أو كي
تنظر إلى لوحة أخرى في المعرض نفسه). ومن ناحية أخرى، من
الممكن أن تتملّى اللوحة فتعجز عن أن تكون لك استجابة جمالية
من أي نوع. الرؤية شيء، والتجربة الجمالية شيء آخر. يصح الأمر
نفسه على الفن في وسائطه الأخرى.

إن من الأعمال الفنية ما قد يتعمّد استهداف إحداث تأثيرات حسّية/
عصبية (على سبيل المثال، أعمال تشارلز آتلس، أو بعض أعمال
الموسيقى الإلكترونية). حتى في هذه الحالات، يبدو أمراً مشكوكاً

فيه أن يكون الأثر الحسي هو التجربة الجمالية لأنه ليس إلا فرصة من أجل تجربة جمالية.

(2) قد تظن أن التجربة، إن لم تكن حسية، فلا بد أن تكون إدراكية أو انفعالية أو جسدية أو تجربة تعاطف، أو تجربة حركية، أو أي شيء آخر. على أن الأمر المفاجئ في التجربة الجمالية هي أنها، في الأحوال المعتادة، هذه الأمور كلها معًا على الرغم من أنها ليست أيًا منها بالضبط، أو بالكامل. فالتجارب الفنية متعددة الوسائط على نحو كثيف: هي حسية، إدراكية، جسدية، ثقافية، بيولوجية؛ وهي فردية، لكنها مشتركة أيضًا.

(3) لنفترض أنك تقرأ قصيدة، أو أنك ذهبت إلى المسرح. في وسعك أن تستخدم ساعة توقيت كي تقيس الزمن الذي تستغرقه قراءة القصيدة، أو الزمن الذي تستغرقه مشاهدة المسرحية. لكنك لا تكون قد قست زمن استمرار تجربتك الجمالية. فما الزمن الذي تستغرقه تجربتك الجمالية؟ هل هو زمن استمرار المسرحية؟ هل هو الزمن الذي تمضيه مفكرًا في المسرحية؟ هل هو «كلما» فكرت فيها؟ هذه الأسئلة لا يستقيم معناها تمامًا؛ وهذا ما يبين أن التجربة الجمالية ليست «مخلوقات ذات طبيعة زمنية» مثلها مثل نوبات الصداق.

لا يعني هذا أن التجارب الجمالية ليس لها طابع زمني. ما أقترحه هو أن التجارب الجمالية لا تشبه نوبات الصداق، ولا تشبه الحوادث الحسية، بل هي أشبه بأنماط من الاهتمام أو الفضول وحب الاستطلاع أو العناية بأمر من الأمور. ليست التجربة الجمالية شيئًا من ذلك النوع من الأشياء التي تحدث مرة واحدة في لحظة من الزمن، بل هي شيء لا يحدث مرة واحدة وينتهي في لحظة من الزمن، وذلك للسبب نفسه الذي يجعل اهتمام المرء بقضية سياسية أو ميله العاطفي إلى شخص من الأشخاص أو التزامه بعلاقة من

العلاقات شيئاً غير قابل للتحديد على هذا النحو. على أن هذا لا يعني أن التزاماتنا واهتماماتنا، أو أن عنايتنا بأمر من الأمور، لا يمكن أن تتغير ولا أنها أمور حادثة خارج الزمن.

(4) وليست الاستجابة للعمل الفني مفردة، ولا ثابتة. هذا أمر مهم. فالاستجابات الأولى ميثالة إلى أن تكون متغيرة (أن تجد العمل الفني يستغرقك، أو يضجرك، أو يشير عجبك، أو أن تجده من غير معنى، أو «أن تحبه»). ليس في مستطاعك أن تشير إلى أثر واحد، إلى استجابة واحدة ثم تحاول أن تفسر حدوثها أو أن تشرحه. (يقال أحياناً إن الاستجابة الأولية صائبة بمعنى أنها تتنبأ بالاستجابة النهائية المستقرة. لكن الحقيقة أن ما من وجود لأمر من هذا النوع).

(5) التجربة الجمالية متنوّعة، مثلما رأينا قبل قليل، لكنها تتنوّع عادة ضمن إطار «الحديث» و«النقد». فنحن نضع الأعمال الفنية موضع التركيز من خلال التفكير المشترك فيها ومن خلال الكلام عنها ومن خلال الثقافة المشتركة. فالتجربة الجمالية، بما أنها ظاهرة فردية تماماً، هي في الأساس تجربة نقدية أو استطرادية - أي إنها تنبسط في فضاء التفكير والكلام، في فضاء من النقد، مثلما قد يعبر عن الأمر كل من كانط وماكدويل⁽⁶⁾ وبالتالي، وبمعنى مهم، هي ليست خصوصية ولا فردانية. (ملاحظة: القول إنها ظاهرة نقدية لا يعني القول إنها ثقافية بالكامل، ولا حتى على نحو مهم).

(6) إن عثورك على كلمات تعبر بها عن تجربتك الجمالية فعل إبداعي في حد ذاته، وقد يكون فعلاً انفعالياً أيضاً؛ وهو ليس شيئاً من الممكن الاكتفاء باعتباره منتهياً أو مفروغاً منه، ولا هو شيء نفعله عادة من تلقاء ذاتنا، أو بمفردنا، أو في استجابة محصورة بيننا وبين العمل الفني، استجابة منظوراً إليها بصفته حافزاً «ذرياً» لا تعدد فيه. نتوق إلى أن تكون لنا تجربة فنية، ونفعل ذلك دائماً بصفتنا (أصلاً) أفراداً في ثقافة، وعلى وجه الخصوص، بصفتنا أفراداً في ثقافة فنية.

(7) أخيرًا، لا تأتي التجارب الجمالية مجانًا، أو مقابل الثمن المدفوع من أجل الدخول إلى المعرض الفني أو المسرح أو غير ذلك. قد نفشل في تكوين أية استجابة للعمل الفني. بل من الممكن أيضًا أن نفشل في إدراكه حسيًا حتى عندما ننظر إليه أو عندما يبدو لنا أننا ندركه بحواسنا. قد يكون فعل هذا صعبًا، وقد نحتاج أحيانًا إلى بذل الجهد فيه. نحن في حاجة إلى أن نكون مهتمين بالأمر. لكننا لا نستطيع أن نكون مهتمين على الدوام، وبكل شيء. وفي بعض الأحيان، نكون في حاجة إلى تعليمنا كي نستطيع الاهتمام (تعليمنا من قبل العمل الفني نفسه، على سبيل المثال، أو من قبل أصدقائنا، أو من قبل النقاد).

نوجز ما تقدّم فنقول إن «مفهوم الزناد» منطلق من مفهوم غير واقعي للتجربة الجمالية، وكذلك من نوع من عمل نقدي أو انخراط نقدي مع قيم المرء (من بين أمور أخرى) التي هي «مطالب» في حد ذاتها. فلتتأمل الآن في هذا المفهوم الغني لما يقدمه العمل الفني إلينا ولما تستطيع تجربتنا الجمالية مع الفني تحقيقه.

الإمكان الجمالي في الحياة اليومية

التجربة الجمالية غير منحصرة بالفن. وقد ناقشنا هذا الأمر في الفصل السادس من هذا الكتاب. فالعالم عامر بفرص ونزاعات جمالية⁽⁷⁾. وفي كل مكان، ثمة مناسبات للاستجابة الجمالية وللانخراط الجمالي. لكن، وعلى الرغم من صحة القول بأن ثمة قيمة جمالية يمكن العثور عليها في كل مكان تقريبًا، وإن العالم غني بفرص الاشتغال الجمالي حتى خارج ميدان الفن، فإن الحقيقة العميقة في شأن الجماليات والحياة اليومية هي أن ثمة بشرًا كثيرين (ليس دائمًا، لكن في أوقات كثيرة) ليسوا مبالين إلا بالسمات العملية المباشرة لما هو من حولهم، بل هم أيضًا - من وجوه بعينها - غمّي إزاء كل ما عدا ذلك.

هذا صحيح حتى عندما نكون، بالفعل، ضمن إطار فني. أأست ترى، بعض الأحيان، بشرًا يمشون مسرعين في ردهات المتاحف، وقد يكونون في طريقهم إلى موقع بعينه، أو إلى المقهى؟ أو لعلهم يكونون غافلين عما هو حولهم لأنهم غارقون في أحاديثهم. تعطينا هذه الصورة فكرة جيدة، على ما أظن، عن كيفية التعامل الجمالي مع الحياة اليومية. فمهما يبلغ الإمكان الجمالي في الحياة اليومية، تظل عيون أكثرنا تنظر إلى الأرض. نحن لا ننظر إلى ما هو أمامنا. وإذا نظرنا ورأيناه، بالمعنى الأمثل، فنحن غير قادرين على رؤيته حقًا بمعنى فهمه أو الانخراط فيه. ليس هذا لأن فينا عيبًا أو خللاً، بل لأن هذه هي طبيعة «الوحش»: الإدراك الحسي لا بد له من عمل نقوم به؛ ومثلما أشرنا آنفًا، أنت لا تحصل على العوض الجمالي لمجرد أنك دفعت ثمن بطاقة دخول المعرض الفني، أو دخول الحياة اليومية.

قال يوجي بيرا ذات مرة: «في وسعك أن ترى الكثير من خلال الملاحظة». لكن النكتة هي أن الملاحظة ليست سهلة، فهي في حاجة إلى جهد وإلى فضول وحب استطلاع؛ وهي تتطلب النظر إلى الأشياء وتتطلب استنطاق الأشياء. هي تتطلب تفكيرًا. هي تتطلب نوعًا من الكدح. وعادة ما تتطلب أيضًا وجود أشخاص آخرين؛ يعني هذا وجود إطار طبيعي لأن معظم المقابلات الجمالية القوية مع ما هو من حولك يكون ذا طبيعة اجتماعية (مقابلات مع أعمال فنية، أو مع منظر غروب الشمس). يلفت واحد من الأصدقاء نظرك إلى تعدد ظلال اللون الأخضر في النباتات ويقول إن هذا ناتج عن اختلاف أعمار الأوراق وكذلك عن اقتراب بدء فصل الربيع... فترى!... ألم تكن هذه الاختلافات في اللون بائنة لك؟ أو، من الممكن أن يشير أحدهم إلى الخيمة القماشية التي تشكّل غطاء باص للجولات السياحية، فتستطيع -الآن- أن تراه وأن تكون معجبًا بالطابع المختلف الذي يضيفه على هيئة الباص كلها. فتعلمك أن ترى يعني تعلمك أن تهتم بالأشياء؛ والعالم يغصُّ بعائلات مختلفة من الأشياء التي تستطيع أن تكون مهتمًا بملاحظتها.

إذًا، صحيح أن ثمة فرصًا للاستجابة الجمالية موجودة في كل مكان. وصحيح أن الاستجابات الجمالية غير محصورة بالأعمال الفنية. لكن من الصحيح أيضًا، مثلما رأينا قبل قليل، أن للفن صلة خاصة بالجمالي، وعلى وجه التحديد، ليست تلك الصلة فرصة يفترضها «مفهوم الزناد». الفن يطلق زناد الجمالي؛ وهو يعمل معه ويجعله «مشكلة»، لكن هذا ما أعنيه: الأعمال الفنية تتيح مناسبات من أجل العبور المتميز من عدم الرؤية إلى الرؤية، أو من الرؤية إلى الرؤية على نحو مختلف، وهذه هي السمة المميزة للجمالي. ثم إن الأعمال الفنية تؤدي أمرًا آخر أيضًا. تتيح لنا الأعمال الفنية فرصة «ضبط أنفسنا متلبسين بفعل ذلك فحسب». أي جلب العالم نفسه، أو العمل الفني، إلى حيث يكون الوعي مركّزًا. فالفن يجعل الجمالي فرصة للتحري ويجعلنا، في الوقت عينه، فرصة من هذا النوع؛ والتجربة الفنية تتيح إمكانية اكتشاف الذات. الأعمال الفنية ليست «زنادًا» فحسب. إنها تعرضنا أمام أنفسنا.

الاشتغال الجمالي: منتجٌ وهشٌّ

ألتفت الآن إلى وجهين مهمّين من أوجه العمل الفني، أو النقد، ليسا مفهومين، حتى الآن، إلا فهمًا سيئًا أو فهمًا جزئيًا فقط (تطرقنا إلى هذين الوجهين تطريقًا عارضًا في وقت سابق، في الفصل 6). الأول هو أن الاشتغال الجمالي، أو النقد، مثلما سادعو نشاط التناول النشط لمواضيع الإمكان الجمالي، أو في مواجهة العمى الجمالي، عملٌ منتج. فالاشتغال الجمالي لا يركنا على الحال التي وجدنا عليها.

فلنعد الآن إلى مثال المعرض الفني الذي استعنت به منذ قليل: تذهب إلى معرض في وتنظر إلى أعمال فنية ذات أسلوب غير مألوف أنتجها فنان لا تعرفه. يحدث أحيانًا، في أوضاع من هذا النوع، أن يفاجئك عمل فني إذ تراه مسطحًا أو غامضًا لا يوحي لك بشيء. أنت لا تفهمه. وهو عمل غير مفهوم. لكنك لا تقلع عن المحاولة. تمنع النظر أكثر من ذي قبل، فلعلك

تتذكر موضوعًا مشابهًا آخر رأيته من قبل. تقرأ عنوان العمل الفني فتعطيك قراءته فكرة. يتناهى إلى سمعك صوت واحد من الناس في المعرض الفني عندما يقول شيئًا عن ذلك العمل... عن كيفية صنعه. أو من الممكن أن يكون معك صديق فيدور بينكما حديث عما تريانه في العمل الفني. الآن، من الممكن أن يحدث أمر لافت. يفتح العمل لك؛ ويكشف عن وجهه أمامك؛ وتصير الآن قادرًا على رؤية ما فيه وعلى الإعجاب ببنيته. الآن، يصير العمل الفني حاضرًا لك، ويصير ذا معنى.

ما الذي أحدث هذا التغيير فيك؟ هذا الفهم الجديد؟ ليس الألفة فحسب، بل الاشتغال الجمالي... أنت تنظر، وأنت تفكر، وأنت تتكلم. أنت تصف. وفي فعلك هذا، أنت تعيد تنظيم نفسك، أو يُعاد تنظيمك، وأنت تعيد تنظيم العمل الفني. يصير العمل الفني معادًا تنظيمه بالنسبة إليك. تستطيع الآن رؤية ما لم تره من قبل، وتستطيع رؤية ما رأيته من قبل، لكن بطريقة مختلفة.

فكيف يغير الاشتغال الجمالي تجربتك؟ وعلى وجه التحديد، ما الذي يغير؟ لست أرى إلا أمرًا واحدًا: الاشتغال الجمالي يعطيك فهمًا جديدًا (مثلما ألمحت من قبل)، يعطيك فهمًا غير مكوّن من اكتشاف شيء جديد (مرة أخرى، أستخدم عبارة فتغنشتاين، «ما من شيء خبيء»)، بل من الإعجاب بالطرق التي صار بها كل ما كان مفتوحًا أمام الرؤية منسجمًا معًا وبدأ يصير ذا معنى.

مهما يكن ما نقوله في شأن هذا الأمر، يظل من اللافت أن ما يحدث ليس مقتصرًا على الفهم أو التعرف، بل هو ممتد أيضًا إلى حقيقة أن الإطار الفني (إنه المعرض الفني في مثالنا هذا) يقدم لنا فرصة لحدوث هذا، أو يقدم لنا فرصة لأن نفعل هذا. الفن يضبطنا متلبسين بفعل جلب العالم إلى دائرة تركيز الوعي. وبكل تأكيد، هذا واحد من منابع القيمة التي يتمتع بها الفن. على هذا النحو، يغيّرنا الاشتغال الجمالي. وأظن أنه يفعل أيضًا أمرًا من هذا القبيل على نطاق أشد اتساعًا. وسوف أعطي مثالًا شخصيًا على

هذا الأمر: أستطيع تذكر أول مرة سمعت فيها أغنية «Never Mind the Bollocks» لفرقة «Sex Pistols». لا بد أنني كنت وقتها في الصف الثامن، وكنت في مكتبة المدرسة. كان صديقي مايكل أستور قد أتى بهذا التسجيل فاستمعنا إليه معًا في واحدة من الحجرات الصغيرة في المكتبة. أتذكر كيف حسبت الأمر كله نكتة. نكتة غريبة، لكنها نكتة على أية حال. ما سمعته لم يكن موسيقى، لم يكن موسيقى مثلما نستطيع القول إن ثمة موسيقى في أعمال «Led Zeppelin» و«Rolling Stones» و«Diana Ross» و«Mahler» و«Beethoven». وما هو لافت حقًا أن أعمال «Sex Pistols» تبدو الآن، اليوم، (لا في أذني وحدها بل ربما في آذان الثقافة الموسيقية عامة)، موسيقى تكاد تكون كلاسيكية بمعنى أنها منضوية تمامًا ضمن خط موسيقي فيه سوابق واستعارات واضحة، وله أثر واضح على ما أتى بعده. واليوم، قد يبدو صعبًا تمييز الطرق التي بدت لي هذه الأغنيات بها، آنذاك وعلى نحو غير صحيح، واقعة خارج حدود ما هو معروف.

يمكن القول إذاً إن للاستجابة الجمالية تاريخًا⁽⁸⁾. فمهما تكن للفن من منابع قيّمة أخرى، فإن واحدًا من تلك المنابع هو أن العمل الفني يتيح لنا فرصة للعمل الجمالي؛ وهذا الاشتغال الجمالي يغيّرنا. وبدورها، تجعل هذه التغيرات التي تصيبنا لزامًا على الفنانين أن يصنعوا أنواعًا جديدة من الأعمال الفنية. وهكذا دواليك. الفن يغيّرنا، وهذا ما يسوق الفن نفسه إلى التغير فيغيّرنا من جديد. ويمضي الأمر على هذه الشاكلة. يتبين لنا أن لدينا تاريخًا نتيجة حقيقة (نتيجتها جزئيًا) أن للفن تاريخًا.

أعود إلى مثال المعرض الفني: يفيدنا أيضًا تذكير أنفسنا بأن ما يطالبنا الفن به ليس ثابتًا، وذلك بمعنيين مختلفين.

فأولاً، ومثلما أشرنا من قبل، ليس ما يطالبنا به الفن ثابتًا أثناء المقابلة الأصلية الأولى وحدها. يعني هذا أن الاستجابة الأولى لما تراه أو تسمعه أو تلتقيه ليست -في أحسن الأحوال- إلا فرصة للاشتغال الجمالي، أي إنها فرصة لذلك النوع من الملاحظة والاستنطاق الفطّنين اللذين من شأنهما

أن يغيرا استجاباتنا. وذلك أن الاشتغال الجمالي - النظر والإحساس والمجاملة والنقد والحديث - في مستطاعه دائماً أن يعيد تنظيم إحساسنا بما هو صائب، أو بما يطالبنا العمل الفني به. استجاباتنا الأولية نقاط بدء؛ وهي ليست نتائج نهائية. يصح هذا على تجربتنا مع الأعمال الفنية، لكنه يصح أيضاً على تجربتنا مع المادة الجمالية في ميادين أخرى. فمصمم الحدائق أو مصمم الديكورات قادر، مثلاً، على تمكيني من رؤية حديقة أو بيت بطرق جديدة.

ثانياً، كما لاحظنا من قبل، ما يطالبنا به الفن يمكن أن يتنوع على امتداد طيف زمني واسع (حياة واحد من الناس، أو حياة جماعة من الناس، أو تاريخ الثقافة كله، إلخ).

ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه الطبيعة الأساسية غير الثابتة للاستجابة الجمالية أو للتجربة الجمالية، هي التي تولّد أهم أسباب ما أدى إلى أن تلقى التناولات التجريبية للجماليات وعلم الجمال، وإلى حد كبير، فشلاً كبيراً⁽⁹⁾. يعتبر علماء النفس وعلماء الأعصاب المهتمين بالفن أمراً مفروغاً منه أن الاستجابات الجمالية نقطة ثابتة، ثم يحاولون فهم أسبابها وشروطها. لماذا يحب الناس «س»؟ أو لماذا لا يحب الناس «ع»؟ أو ماذا يجري فينا، أو ماذا يجري لنا، عندما تحدث التجربة الجمالية. لكن ما يحبه الناس، وما لا يحبونه، وما يكون ارتقاءنا الجمالي، أمور متغيرة من خلال ما يكون لدينا من اهتمام. وهي تتغير من خلال التأمل، ومن خلال الحديث، ومن خلال النقد، وكذلك من خلال ما في تاريخ الثقافة من مقابلات لهذه الأمور، أي من خلال الممارسات المشتركة للتأمل والمناقشة، ومن خلال تقييم الأعمال الفنية وغيرها من المشكلات أو المعضلات الجمالية، ومن خلال التعليم أيضاً. ليس الأمر مقتصرًا على أن ما يعجبنا، أو ما نحبه، يتغير وينتقل. الفكرة هي أن الاستجابة الجمالية (هذا ما تمت الإشارة إليه آنفًا) تنبسط ضمن إطار الكلام والتفكير المنخرطين معها، وكذلك النظر الفاعل... أي ضمن إطار النقد. والنقد نفسه أمر إبداعي أصيل (النقد

بمعنى الانخراط في متطلبات الفن بهدف محاولة العثور على كلمات تقول ما نراه وتوضح استجابتنا الجمالية). وأيضًا، ليس في التجربة الفنية ما نستطيع فهمه على مستوى الدماغ. وذلك أن لها علاقة قوية بالصدقة والتعليم والثقافة وغير ذلك. نحن نصنع تجربتنا الفنية. تجربتنا الفنية لا «تحدث فينا».

لا يصير هذا أقل صحة عندما ننظر في أمثلة أشد بساطة، في استجابات أكثر أساسية من قبيل استجاباتنا إلى الأحاسيس الجسدية والطعوم وما إلى ذلك. مخالب القطة تخدشني. وفنانة الوشم تجرح جلدي بأدواتها. فحتى إذا افترضنا جدلاً أن هاتين الحادثتين متشابهتان تمامًا من حيث طبيعتهما الحسية، فإن المعنى الجمالي لهذين الأمرين لا تستتبعه تلك الخصائص الحسية (كالإحساس بالخدش)؛ ولا تكون الظاهرة الجسدية أمرًا ثابتًا، مرة وإلى الأبد.

إذًا، نكرر ما تقدّم من قول: النقد عملية منتجة... النقد الذي هو النظر الفعّال، والتفكير والكلام في الفن أو في غيره من الميادين، والوصف فحسب.

ألثفت الآن إلى سمة ثانية من سمات النقد، وهي سمة بالغة الأهمية، فضلًا عن كونها، بحسب ظني، مفهومة فهمًا غير صحيح. الواقع أنها لم تُعط اسمًا من قبل! النقد، أو الاشتغال الجمالي، هَشٌّ.

وأنا أعني بهشاشة الاشتغال الجمالي، أو بهشاشة النقد، حقيقة أنه (قبل كل شيء) داخلي بالنسبة إلى الموقف الجمالي الذي أفهم دائمًا أنه ليس شيئًا يمكن إرغام الآخرين على القبول به، مهما يكن إحساسي بقوة التزامي الجمالي إحساسًا طاعيًا. فالأمر ليس مقتصرًا على أن عدم الاتفاق الجمالي أمر غير قابل للحسم: إنه غير قابل للحسم منذ اللحظة الأولى. أقوم هنا بتوسعة فكرة كانط الشهيرة. لقد أدرك كانط أن ميدان الجمالي ميدان مُتنازَع فيه نتيجة (جزئيًا، على الأقل) اشتغال مبدئين متضادّين متخاصمَيْن. الأول أن الاختلاف الجمالي حقيقي وملموس... نحن نطلق

مزاعمنا الجمالية (بصوت عمومي). والثاني، أن الاستجابة الجمالية هي، في آخر المطاف، مسألة إحساس. هي ميدان لا سبيل فيه إلى تقرير من يكون محقًا ومن يكون مخطئًا وما من وجود لوسيلة قادرة على الفصل في النزاع⁽¹⁰⁾.

فلنتأمل في هذه التجربة الذهنية: لنفترض وجود شعب يعتبر أن أحكامه التي يعتبرها أحكامًا جمالية قائمة لديه على أساس أنها نوع من الأحكام قابلة للشرح أو لتسوية الخلاف، شعب يرى أن هذا مجال يمكن فيه أن يكون الأمر صحيحًا أو خاطئًا. من وجهة نظر كانط، تكون غلطة هذا الشعب غلطة إبستمولوجية من حيث الأساس، أو لعلها تكون غلطة ثقافية. يظنون أن الجماليات مثل الهندسة أو مثل ميادين أخرى يمكن فيها إحراز معرفة إيجابية. وهم مخطئون في هذا الأمر.

إلا أن من عواقب ما أدعوه «هشاشة» حقيقة أن هؤلاء الدوغمائيين لا يفلحون حتى في أن تكون لديهم استجابات جمالية حقيقية على الإطلاق. إنهم عمي إزاء طبيعة الجمالي ذاتها وليسوا مجرد بشر مفرطي الثقة في السلامة المستقلة لاستجاباتهم الجمالية. ذلك أن انفتاح الجمالي وعدم قابليته للتقرير هما شرط وجوده ذاته.

الهشاشة أمر شائع في ميادين أخرى في الحياة وفي الفكر أيضًا، وذلك كما رأينا من قبل. فعندما نتكلم، على سبيل المثال، نخاطر دائمًا بأن يُساء فهمنا، فنجد أننا في حاجة دائمة إلى أن نكون مستعدين لإعادة صياغة الكلام، أو توضيحه، أو استخدام كلمات أخرى، وهكذا دواليك. فأن يكون المرء متكلمًا يعني أن يكون مفتتحًا على متطلبات التعديل والإصلاح اللغويين⁽¹¹⁾. إن في ميدان الإدراك الحسي ما يشغل على هذا النحو أيضًا: ما من جسم يمكن إدراكه حسيًا بكليته من جوانبه كلها في وقت واحد. وكل شيء تراه يحجب عن نظرك ما يقع خلفه. فالرؤية تُمكن وتُعجز. فأن ترى، إذًا، يعني أن تكون حساسًا إزاء الطرق التي لا تقابل بها العالم إلا مقابلة جزئية، وذلك بفضل ما نقوم به من استكشاف أو «محاولة» فاعلين.

إن من شأن لغة لا تقبل أية تجزئة للتواصل ضمن اللغة نفسها أن تكون أشبه بإدراك بصري يكون كل شيء فيه قابلاً للرؤية من جوانبه كلّها في وقت واحد. ستكون تلك اللغة لغة، أو إدراكاً، مفتقرة إلى الوجه الأساسي من بين وجوه الهشاشة، وستكون غير قابلة للتعرف عليها بصفاتها لغة (أو إدراكاً حسيّاً) بالمعنى الذي نعرفه. (لعل هذا ما ستكون عليه لغة الكمبيوتر أو رؤية الآلة).

على أن ثمة طريقة ثانية تُظهر بها نفسها هذه الهشاشة المميزة للنقد. فمثلما رأينا في ما سبق، ليست استجاباتنا الفردية الجمالية ثابتة أو مستقرّة. هي ليست ثابتة أو مستقرّة لأنها تتغير مع مرور الزمن. قد تعجبك قصيدة عندما تقرأها أول مرة، لكن من الممكن ألا تعجبك بعد ذلك، والعكس بالعكس. إلا أن الاستجابات الجمالية قد تكون غير ثابتة وغير مستقرّة بمعانٍ أخرى أيضاً. ومن الممكن أن يكون لا بد من اشتغال -اشتغال جمالي، اشتغال النظر والتفكير والتكلم- حتى كي تبدأ تقييمات المرء واستجاباته الجمالية تبلورَها وتركّزها. فبمعزل عن حقيقة أن التجارب الجمالية حوادث واعية تنطلق داخلنا، نظل في حاجة إلى أعمال تجاربنا الجمالية. ونحن لا نفعل هذا مع مرور الزمن فحسب، ولا مع الآخرين فحسب، ولا انطلاقاً من خلفية تاريخية فحسب، بل أيضاً مع بذل جهد كبير، بعض الأحيان. نحن في حاجة إلى إحراز الاستجابة الجمالية إحرازاً. من المهم جداً إدراك أن هذه هي، بالفعل، فكرة الهشاشة: إنها تنتمي إلى تفهّمنا الذاتي لأن الأمر متّصل باستجاباتنا الجمالية. نحن نتفهم أن استجاباتنا الجمالية غير ثابتة وأنها قابلة لإعادة النظر فيها، ونتفهم أيضاً أنها شيء أشبه بأن يكون فرصة.

ليس مقابل ثمن الدخول

ومثلما رأينا من قبل، ثمة رابطة خاصة بين الجمالي والفن. لكن ما هو مفاجئ أكثر من ذلك أن ثمة رابطة بين الفن والفلسفة أيضاً. فالمشكلة

الفلسفية أحجية ناشئة من عدم توافق بائن بين أشياء مختلفة نجد أنفسنا مقتنعين بها اقتناعًا وثاقًا. عبّر فغنشتاين عن الأمر على النحو التالي: مشكلة فلسفية لها شكل: لا أعلم أي سبيل أتخذ⁽¹²⁾. ليس هذا ناجمًا عن شحّ في المعلومات، ولا عن خطأ تجريبي، بل عن أننا مشوّشون وغير قادرين على رؤية سبيل واضح إلى رؤية حل المشكلة. عادة ما تكون لازمةً هنا عملية إعادة توجيه للمشكلة، عملية إعادة تفكير في معنى ما يفترض المرء أنه يعرفه، تحليل جديد لما هو تحت أنف المرء مباشرة. ما يلزم هو فهم جديد مكوّن، في واقع الأمر، من رؤية الأمور بطريقة مختلفة، أو من رؤية بطريقة جديدة لما كانت متاحةً رؤيته منذ البداية.

المشكلات الفلسفية فرص جمالية. نحن لا نحصل على إجابات أو على نتائج مستقرّة عندما تصل أبحاثنا واستطلاعاتنا إلى ختامها، بل نتوصّل إلى رؤية الأمور بطريقة مختلفة؛ أي إن الأمور تصبح منظورًا إليها بعين جديدة. فعملية المحاججة والتحري عملية «تحويلية» في حد ذاتها، وبالتالي فهي عملية منتجة حتى إن كانت أيضًا، وعلى الدوام، عملية هشة. قد تكون شديدة الصرامة حتى لو لم تُتخَ أبدًا أي شيء من شأنه أن يكون برهانًا أو عرضًا تبيينيًا. قد تكون مقنعة مع أنها غير مُلزِمة أبدًا. قد تكون عقلانية مع أنها، أيضًا، حساسة إزاء ما قد يكون بنا من دوافع مختلفة تجعلنا راغبين في قول هذا الشيء أو ذاك، أو في التأكيد على هذا الشيء أو ذاك. هذه السمات العامة متّفقة تمام الاتفاق مع شكل المشكلات الفلسفية المعيارية من قبيل مشكلة الإرادة الحرّة (كيفية رؤية التوافق بين حريتنا الظاهرة وبين فهمنا الترابط العارض للظواهر الفيزيائية) أو، بمزيد من التعميم، عندما نحاول التوفيق بين ما يقوله لنا العلم عن الواقع المادي وبين تصوّرنا اليومي المعتاد عن العالم الذي من حولنا.

سوف يكون مفيدًا لنا أن ننظر في واحدٍ من الأمثلة بقدر أكبر من التفصيل مع أنه ليس مثالًا حديث العهد تمامًا⁽¹³⁾. فلنأخذ حالة العدد. يقول الرياضي الفيلسوف غوتلوب فريج إن التعبيرات العددية هي تعبيرات عن

مفاهيم⁽¹⁴⁾. فتعبير من قبيل «عربة الملك تجرّها أربعة خيول» لا تعبّر عن عربة الملك، ولا عن الخيول، ولا عن عدد تلك الخيول. هي ليست معبّرة عن عربة الملك لأن عربة الملك ليس فيها شيء هو «أربعة» ولا هي أيضًا تعبّر عن الخيول. فالخيول ليست كلها أربعة مثلما قد تكون كلها بنية اللون، على سبيل المثال. ولا هي تعبّر عن مجموعة الخيول لأن تلك الخيول ليست، جوهريًا، أربعة بأكثر مما هي ستة عشر (لها ست عشرة قائمة) أو ثمانية (بما أن لها ثماني أعين). لا... فما نتحدث عنه عندما نتحدّث عن عدد الخيول التي تجر عربة الملك هو مفهوم «الحصان الذي يجر عربة الملك»، وما نقوله عندما نقول إن هناك أربعة خيول هو أن هذه الفكرة صحيحة في ما يتصل بأربعة أفراد، أربعة فقط. يُكمل فريج هذا التحليل: أولاً، في ظل توفر ترميز جديد من أجل التعبير، أي من أجل الإظهار البياني لهذا التحليل وجعله واضحًا صريحًا (الحساب المُكَمَّل، أو مثلما يدعوه، النص / الفكرة)؛ ثانيًا، بتحليل أكثر عمومية للوجود وللتكميم؛ وثالثًا، بحجة مستقلة مفادها أن الحساب يمكن أن يكون مشتقًا من المبادئ الأساسية في المنطق⁽¹⁵⁾.

لا سبيل إلى المجادلة في أن اقتراح فريج اقتراح متين، وفي أن ثمة أسبابًا لقبوله. كان فريج نفسه يرى أن هذه ليست إلا حقيقة في شأن طبيعة الأفكار المعنية التي تمتلك ما لها من هيكلية، وأنها ليست إلا حقيقة عنا نحن، حقيقة أننا قادرون على استيعاب هذه الأفكار وبنياتها. إن لدينا «منبعًا منطقيًا للمعرفة»، مثلما كتب⁽¹⁶⁾. فعندما نعبر عن العدد في «فكرة/ نص»، نجعل بيتًا ما كان خفيًا، أو نجعل ظاهرًا ما كان باطنًا في تفكيرنا وكلامنا العاديين، في أنماط المناقشة المنطقية المعتادة لدينا.

ما هو مفاجئ وما هو ليس بأقل وضوحًا من حقيقة الطبيعة المتينة لما ذهب إليه فريج، هو الأمر التالي: إنه لا يسمح بأي برهان قائم بذاته. قد تكون محاججات فريج مقنعة، لكنها ليست نهائية أو قاطعة؛ وهو لا

يستطيع إرغامنا على الموافقة على ما هو، في نهاية المطاف، زعمٌ عنا نحن، أي زعمٌ عما نعينه نحن، عما ننتويه نحن، عن كيفية فهمنا كلامنا وتفكيرنا. فتحليل فريج ليس رياضياً في حد ذاته، بل هو بالأحرى منتمٍ إلى النثر الذي يُسند العمل الرياضي ويحفّزه إلى أن يصل غايته⁽¹⁷⁾.

من هنا، يكون تحليل فريج، الذي هو ثمرة عمل فلسفي، كائنًا من صنع الـ«في الوسط» - في الوسط بين الذاتي والموضوعي - أي حيث تُقيم الجماليات. نستطيع رؤية هذا عندما نتأمل كم يمكن أن يبدو سخيًّا الإصرار على أن - مثلما قد يكون فريج نفسه وقع ضحية إغراء تصديقه - حقائق التحليل الفلسفي لها المكانة العامة نفسها التي تكون للتحليلات في علم الكيمياء، على سبيل المثال. وسوف يكون مما لا يقل عن ذلك سخيًّا الإصرار (هذا ما فهمه فريج جيّدًا) على أن هذه ليست أكثر من حقائق نفسية عن كيفية اشتغال العقل.

إذاً، فما هو الموضوع الذي يتناوله فريج؟ ما هو ميدان بحثه؟ ما الذي يحلّله التحليل الفلسفي؟

سوف أقترح الإجابة التالية: موضوع فريج الحقيقي، الأرضية التي ينطلق منها بحثه، هو الطريقة التي نجد أنفسنا منظمين بها (ضمن الميدان المعني)، أي عادات التفكير والكلام المشتركة في ما يتصل بالأعداد، تلك العادات التي هي مُنظّمة لنا مسبقًا. كانت فكرة فريج متصلة بتنظيم وبنية عادات التفكير والكلام عندنا، حيث يشتمل هذا على كل ما قد نفهمه، نحن أنفسنا، من المعايير ذات الصلة بالأمر. يدعونا فريج إلى التفكير في كيف ولماذا نتكلّم مثلما نتكلّم، وإلى تقييم ذلك، ويدعونا إلى فعل هذا من داخل نشاط التفكير في شأن التكلّم. إنه يستهدف ميدانًا فيه نعيش ونفعل بسذاجة وبثقة، إن جاز قول هذا، ويحثنا على التأمل، من الداخل، في أنواع المبادئ والأسباب والأفكار والأحاسيس التي تحرّكنا.

أحاول إقناع القارئ بأن عمل فريج، مثله مثل الأعمال الفلسفية المهمة

كلّهما، عمل جمالي على نحو مباشر واضح مثلما نستطيع الآن أن نرى، وذلك بحسب المعنى الذي أفهمه من تعبير «جمالي». ميدان اهتمامه الجمالي هو ميدان «البنية العملية». وهو يعمل كي يقدّم لنا لمحة عامة، أو «تمثيلاً واضحاً»، لذواتنا، وذلك بقدر ما نكون داخل مجال العادات والمهارات والمواقف والقناعات التي نجد أنفسنا مقرونين إليها مسبقاً ونكون مستقرين فيها ومالكين لها. لا سبيل إلى وجود أي نشاط - أو وجهة نظر - بالاستقلالية عن تقرير أي شيء مما تقدم، وذلك لأن الالتزامات القبليّة هي ما يشغل هنا، ولا شيء غيرها. يقدّم إلينا فريج طريقة جديدة في فهم ذواتنا، أو في تحديد موقعها، بالعلاقة مع البنية العملية التي نجد أنفسنا فيها بالفعل، على غرار فتغنشتاين، وكذلك على غرار سقراط، يبدأ فريج (بالضبط) حيث يبدأ الفن دائماً، أي من الطرق التي نجد أنفسنا منظمين بها، وبعادتنا وبهذا الميدان من ميادين الحياة أو ذلك. ليس هذا لأن الفن، بالضرورة، يتناول أي شيء من ذلك، بل لأنه هكذا فحسب... الطرق التي نجد بها أنفسنا نفعل شيئاً من الأشياء ونتكلّم ونفكّر ونرى. هذا ما يوفر موادّ الفن الأولية. فلنتذكّر دراسات حالتين عيانيتين تطرّقا إليهما في ما سبق:

الرسم. يصنع الناس لوحات. وهم يستخدمون صوراً. ونحن نفعل هذا منذ آلاف السنين، تماماً مثلما كنا نتكلّم ونفكّر ونرقص منذ آلاف السنين. نحن مساهمون في اقتصاد التبادل القائم على الصورة. فالصور أدوات للإظهار، تكنولوجيا لعرض الأشياء. ونحن نستخدمها لغايات كثيرة مختلفة. فعلى سبيل المثال، نستخدم الصور كي نعرض شيئاً نريد بيعه، أو كي نسجل ما جرى، وهكذا دواليك. ومما له أهمية حاسمة أن الفنانين الذين يصنعون اللوحات ليسوا مجرد فنّانين مساهمين في العرض والاقتصاد، وهم ليسوا مجرد أشخاص يتابعون «أعمال الإظهار» هذه مثلما أدعوها⁽¹⁸⁾. وهم ليسوا، في حقيقة الأمر، أشخاصاً يصنعون الصور

على الإطلاق. إنهم يصنعون فنًا انطلاقًا من الصور، أي إنهم يصنعونه انطلاقًا من حقيقة أننا منظمون بفعل الصور وأن الصور تحتل في حياتنا مكانًا تنظيميًا ذا أهمية وجودية. والرسم، من حيث هو فن، يضع هذا كله موضع العرض، ويفعل ذلك بطرق تقدم لنا الموارد اللازمة لصنع أنواع جديدة من الصور، من أجل التفكير بطريقة جديدة في المكانة التي تشغلها الصور واللوحات في حياتنا. يبدأ الرسم بالعوادات وبالطرق التي نجد أنفسنا منظمين بها بفعل الصور، وبعد ذلك يعيد تنظيمنا.

تصميم الرقصات. الناس يرقصون. والرقص نشاط منظم. إنه نشاط مبني من العادات. على أن فن الرقص ليس رقصًا فحسب. ففن الرقص يضع الرقص على المنصة. وهو يضع على المنصة حقيقة أننا راقصون، أننا منظمون بفعل الرقص. إنه يضعنا على المنصة. وهو يتيح تمثيلًا لذواتنا التي ترقص. فلنفكر في هذا كأنه تدويننا أنفسنا، أو كأنه مدخل إلى تمثيل واضح، كأنه ترميز جديد (مثلاً، النص / المفهوم). وهذا التمثيل لذواتنا يغيرنا لأنه يقدم لنا موارد جديدة من أجل التفكير في ما نفعله عندما نرقص. أي إنه يقدم لنا، أخيرًا، طرقًا جديدة في الرقص. أنت ترقص بطريقة مختلفة في عالم فيه فن الرقص. وفن الرقص يرتد متحلّقًا ويغيّر الرقص الذي هو تمثيل له.

إن الاشتغال الفلسفي (الاشتغال الفلسفي من النوع الذي اضطلع به فريج) جمالي بالطرق نفسها، تمامًا، التي يكون بها فن الرقص وفن الرسم جماليين. إنه استطلاع وتحرّر لتنظيمنا، وهو سكننا القبلي في نظام من العادات والمهارات والنشاطات والنزوعات. والتجربة الجمالية انخراط، من الداخل، بتلك الأمور كلها. والاشتغال الجمالي هش ومنتج لأنه، على وجه التحديد، عمل إعادة تنظيم أنفسنا. وهذا هو أيضًا منبع طبيعته «البينية»، فلا هو موضوعي تمامًا وهو ذاتي تمامًا.

مفارقة فيكو/ دريغوس

ما عدت أكتب بقدر ما أقرأ ذلك الكتاب الذي هو الذات التي أكونها.
ديلمور شوارتز

الفن والفلسفة (بطريقتهما الخاصة)، نشاطان من نشاطات الصنع. وقد يجوز للمرء القول إن كلاً منهما متجه صوب صنع اللوحات والموسيقى والنصوص والأداء المسرحي، أي صنع كل ما يقوم بدور «تمثيلات واضحة» فيتغنشتاينية لذواتنا ويقوم بدور إعادة توجيهنا أو إعادة تنظيمنا⁽¹⁹⁾. لكننا، نحن أيضاً، مصنعون من خلال نشاط الصنع هذا عينه. وهذا تشابك. فالمقام الثاني يُحوّل (إن صحّ القول) المقام الأول فيعزز الحاجة إلى محاولات جديدة على مستوى المقام الثاني. الفن والفلسفة غير منتهيين أبداً. ونحن غير منتهين أبداً. نحن نتيجة هذا الارتقاء الذي لا ينفك يمضي دائماً. فلنلاحظ أن هذا مختلف عن ذلك النوع من الارتقاء الثقافي الذي يتصوره البيولوجيون والأنثروبولوجيون، الارتقاء الذي ورد ذكره في الفصل الثاني من هذا الكتاب. فهم يقولون بأن الارتقاء الثقافي يصير مهمناً حيث يقصّر الارتقاء البيولوجي الذي يحدث بفعل الانتقاء الطبيعي. ما يجعل هذا القول خاطئاً هو ما فيه من «خفض» ضروري للفن والفلسفة بحيث يصيران ثقافة فحسب. وكأنهما ليسا إلا طريقتين من جملة الطرق التي نجد أنفسنا منظمين بها. الفن والفلسفة ليسا كذلك. إنهما، على وجه التحديد، وفي ذاتيهما، نمطان للبحث والتحري وعلان من أفعال مقاومة الطرق التي نجد أنفسنا منظمين بها. إنهما ممارستان في ميدان إعادة التنظيم وإعادة الانتظام⁽²⁰⁾. أو، بالأحرى، إذا حاولنا إعادة صياغة هذا الفكرة بطريقة تعتبر وجهة نظر التشابك محسومة، فإن الثقافة نفسها، بالنظر إلى تشابكها مع الفن، لا يمكن أبداً أن تكون هي وحدها ظاهرة من ظواهر المقام الأول؛ فالتشابك يعيد صنع الثقافة من حيث هي، نفسها، دائماً، محلّ للتنافس بين التكنولوجيا المحض (بما فيها من تقسيمات) والفن (بما فيه من اعتاقات).

لكن، فلنركز الآن على المغزى الثنائي لكلمة «صنع»: نحن صانعون ونحن خاضعون للتحوّل أي، بذلك المعنى، خاضعون لأن نُصنع من جديد بفعل نشاط الصنع الذي هو نشاطنا نحن.

نستطيع هنا أن نتبع فيكو الذي يبدأ، مثلما أشرنا سابقاً، بالملاحظة الغنية البسيطة (إن جاز اعتبارها بسيطة) التي مفادها أن البناء لديه نوع خاص من المعرفة بما يبنيه. هكذا هو الأمر بالنسبة إلى الفنان أيضاً. إن للفنانين معرفة خاصة بلوحاتهم لأن كل علامة على الـ «صفحة» هي علامة من علامات حركاتهم، أو أثر لها، أو بقية باقية منها. لا يمكن أن يكون في هذا الأمر أي شيء غامض. وبالتضاد مع ذلك، عند فيكو، يصعب الفرار من الغموض عندما يواجهنا ما نفعله، لا ما نصنعه، أي عندما يواجهنا ما لا نعلمه من الداخل. فالعالم الطبيعي، على سبيل المثال، غير قابل للفهم بالنسبة إلينا، وذلك تحديداً لأننا لسنا مسؤولين عنه؛ فهو ناتج عن عمل الرب. وأما الأشياء التي صنعت من قبلنا - سواء أكانت ملابس أم مباني أم طرقاً أم مؤسسات اجتماعية أم عادات بشرية - فنحن قادرون على معرفتها، بل نحن في الواقع قادرون على معرفتها بما للخالق من سلطة مرجعية، وذلك لأننا نحن خالقوها بكل ما للكلمة من معنى.

هذا اقتراح ساحر. وهو يكاد يكون «قلباً» ساخراً لرأي ديكارت من أن ما يعرفه شخص من الأشخاص أفضل معرفة هو «السبل الخاصة» لوعيه ذاته⁽²¹⁾. ليس ما نفكر فيه هو ما نعرفه أفضل معرفة؛ فعند فيكو، ما نعرفه أفضل معرفة هو ما نصنعه. ومن المهم القول إن ما نصنعه يشتمل على الثقافة نفسها، وهذا شيء نصنعه، قبل كل شيء، ضمن إطار حياتنا الاجتماعية مع الآخرين. وانطلاقاً من وجهة نظر فيكو يكون علم الطبيعة عمل «أشخاص غرباء»؛ فأنت في حاجة إلى العلم عندما توجه شيئاً لم تخلقه بنفسك. لكنك لست في حاجة إلى الموقف العلمي، بل لا تكاد تستخدمه، عندما تكون في ألفة تامة مع الأشياء التي هي من صنعك أنت. الآن... يجوز القول إن هذا غير مقنع أبداً، من أحد أوجهه. صحيح أن من يبنى لا يكون في حاجة إلى طرائق علمية كتلك التي بسطها ديكارت في «مقالة في المنهج» كي يعلم ما يبنيه، أو ما تبنيه. على أن هذه الطرائق نفسها هي، على وجه التحديد، ما قد نكون في حاجة إليه كي نفهم، على

سبيل المثال، إن كانت البنية التي أقمناها مستقرة أو موثوقة... إن كانت، على سبيل المثال، قادرة على الصمود في وجه ريح قوية. إزاء هذا الأمر، نجد عند فيكو إجابة مقنعة، بحسب ما أرى. صحيح أن العلم قادر على القيام بدور مساند لاختبار نشاط البناء ولضبطه، لكن نشاط البناء نفسه نشاطنا نحن، وهذا ميدان لا حاجة فيه، ولا مكان فيه، لتدخل العلم. هذه الفكرة فكرة منتجة: إنها تفسّر، على وجه التحديد، ما يجعل العلم غير قادر على تأكيد مرجعيته وسلطانه في ميدان البشر (بصرف النظر عن الدعاية التي تقول غير هذا).

إلا أن ثمة اعتراضاً أشد عمقاً على ما يطرحه فيكو. فكثير جداً مما نفعله يكون نشاطاً ماهراً، نشاطاً معتاداً، مثلما أكدنا في أماكن كثيرة. لكن هذا يعني أننا نتصرّف في أحيان كثيرة من غير مراقبة للذات أو، على الأقل، من غير تروٍّ أو «تساوٍ» ذاتي. والواقع أننا، بحسب دريفوس، نكون في أحسن أحوالنا عندما «نفعل» خارج مجال رقابة تفكيرنا، أي عندما تكون لدينا خبرات ومهارات راسخة تسمح لنا بأن نكتفي بـ«ترك الأمر كله يحدث»⁽²²⁾. عندما يتحدّث عن الفنون القتالية، يقول لي أحياناً معلم تاي تشي الذي يدرّبني: عندما تصل إلى حرف «ر» في كلمة «فكر» يكون الألوان قد فات. من هذا المنطلق، نحن نحزّز إتقاناً حقيقياً عندما نتخذ مما نصنعه ونفعله موقف «اللاتفكير». وذلك كأن من يفعل الأمور التي أفعلها ليس أنا، بل جسدي، أو شخص مجهول أجسده الآن. أصابعي هي التي تعلم كيف تعثر على مفتاح حرف «ف» في لوحة المفاتيح، لا أنا، وهذا تماماً مثلما يسمح جسد لاعب البيسبول المدرب جيداً لصاحبه بأن يصيب بمضربه الكرة المقذوفة بسرعة شديدة إلى حد يجعله حتى غير قادر على رؤيتها. فالخلق الحقيقي، الإبداع الحقيقي - انطلاقاً من وجهة النظر هذه - يحدث عندما نكف عن التوسط ونترك مهاراتنا المنفصلة عن شخصنا تتولى مقاليد الأمور. فأن تكون مبدعاً يعني أن تكون محللاً للتناغم والانسجام اللذين تعرفُ متطلباتُ المهمة المطروحة كيف تلتقطهما. هذا

الالتقاط - الانخراط في ما تتطلبه المهمة - هو منبع الإتقان وهو، في الوقت عينه، ما يعترض سبيل فهم أو معرفة ما نفعله عندما نفعله. يعني هذا أن فيكون يمكن أن يكون قد فهم الأمر على نحو مقلوب. فعلاقة المبدع بالعالم علاقة آنية جدًا، عملية جدًا، عفوية جدًا، اعتيادية جدًا، وذلك بحيث لا تترك مكانًا لكل ما يشبه الاستقصاء أو الاستطلاع أو العلم أو المعرفة، ولا تكون في حاجة إلى شيء من ذلك كله. وأما من تكون له فرصة أفضل في إحراز فهم حقيقي لما نفعله فهو ليس الصانع، أو الفاعل، بل المراقب المحايد، المُنظر، وذلك على وجه التحديد عندما نكون صانعين أو مبدعين متمتعين بالخبرة.

فمن المصيب إذا؟ فيكون أم دريفوس؟ من جهة أولى، لدينا علاقة حميمية خاصة بما نصنعه أو بما نبذعه، بأفعالنا وصنائعنا؛ ونحن حائزون نوعًا من «مرجعية معرفية» في ما يتصل به. هذا ما لا سبيل إلى إنكاره. وأما من ناحية أخرى فلا سبيل أيضًا إلى إنكار أن منبع «مرجعيتنا هذه» يكون، بعض الأحيان، نوعًا من ترك الأمر يجري فحسب، نوعًا من استسلام للعادة والمهارات يجعل أعمالنا، بطريقة من الطرق، غامضة حتى بالنسبة إلى ذواتنا. الصنع والإبداع نوعان من أنواع المعجزات.

لدينا هنا ما يكاد يكون مفارقة: فلندعوها «مفارقة فيكو/ دريفوس». فمن جهة أولى، يكون الصانع أو المبدع في أفضل وضع لمعرفة ما يكتبه. ومن الجهة الأخرى، المؤلف الجيد هو من يعلم كيف «يترك الكتاب يحدث»، أو يترك الكتاب يكتب نفسه. لكن، في هذه الحالة، لا يكون المبدع هو صاحب الوضع الأفضل لمعرفة الكتاب. قد يبدو لنا أننا في حاجة إما إلى التخلي عن فكرة فيكو القائلة إن لدينا معرفة خاصة بعملنا، أو إلى التخلي عن زعم دريفوس القائل إن الخبرة تتطلب غياب توسط صاحبها.

على أن الحل يأتي، في واقع الأمر، عندما ندرك التشابك بين التأمل، من ناحية أولى، وبين الفعل، من ناحية ثانية.

ومما له أهمية حاسمة، بالتعارض مع دريفوس، أن الانخراط في أمر

من الأمور لا يستبعد التأمل فيه. فحتى أكثر من يسرون في الجبال خبرة يمكن أحياناً أن يتعثروا. لكن التعثر لا يعني الكف عن السير ولا يعني انقطاعه. التعثر والحاجة إلى بذل قدر من الانتباه إلى ما تفعله ليسا انقطاعاً أو مقاطعة لانخراطك الماهر في فعله بل هما لحظتان طبيعيتان من لحظاته أو وجهان طبيعيان من أوجهه. وهذا ما يفتح إمكانية لأن يكون كل من دريفوس وفيكو نصف مصيب. إن لنا علاقة خاصة بفعلنا الإبداعي. لكن هذا ليس لأنه محل تأمل، بل لأنه اهتمام من اهتمامات التأمل، وذلك على نحو فريد. على أن الانخراط الماهر - الإتيقان، الإبداع - أمر كبير بما هو كاف لفهم هذه الطبيعة «العامة بالاهتمام». مكتبة سُر من قرأ

ليس سهلاً أن نعلم ما نفعله عندما نفعله، أو أن نعلم أنفسنا في عملية الصيرورة. لكنه ليس أمراً مستحيلاً. نحن نعيش في التشابك، وبالتالي فنحن دائماً وبالفعل مشكلات إزاء أنفسنا (مثلما يقول هيدغر). لكن هذا التحدي - مشكلة وضعنا ذواتنا موضع التركيز من أجل التأمل فيها - هو المشكلة الجمالية نفسها مثلما رأينا سابقاً. نحن قادرون على معرفة ذواتنا في فعل الكينونة والصنع، ونحن قادرون على معرفة ما نفعله أو ما نصنعه. إلا أن «المرجعية الإبداعية» عند فيكو ليست هي ما يضمن هذه المعرفة مثلما لا تضمنها وجهة النظر «المنفصلة» في شأن العلم. ما يلزمنا هو تبني وجهة نظر متميزة عن الاثنتين، ألا وهي وجهة النظر الجمالية. ما يلزمنا هو إعادة توجيهه في ما يتصل بذواتنا ووجودنا وفعلنا. إعادة توجيهه هذه، وما ينتج عنها من «إعادة تأهيل»، أو من اعتناق، هي عمل الفن. وهذه هي المشكلة الجمالية.

إعادة توجيه ذواتنا

أين نعثر على ذواتنا؟ نعثر عليها في سلسلة لا نعلم نهايتها، ونعتقد بأن لا نهاية لها. نحن نصنع، ونحن نعثر على ذواتنا على درجة من درجات سلّم: ثمة درجات تحتنا، درجات يبدو أننا قد صعدناها؛ وثمة درجات أعلى منّا، درجات كثيرة صاعدة صوب الأعلى إلى أن تغيب عن أبصارنا. لكن الجنّي الذي يقول المعتقد القديم إنه واقف عند الباب الذي دخلناه وإنه يعطينا كأس النسيان كي نشربها، كي ننسى فلا نروي قصصنا، يمزج تلك الكأس مزجاً شديداً فلا نستطيع أن ننفض عن أنفسنا خمولها ونعاسها الآن، في وضوح النهار.

رالف والدون إمرسون

التحديد عند هوسرل

يستخدم هوسرل مصطلح «إعادة التوجيه»؛ وسوف يكون مفيداً أن ننتبه فترة وجيزة إلى تعامله مع هذه الفكرة الحاسمة. فمفهوم هوسرل عن وجهة النظر الفلسفية، أو عن أن وجهة النظر تلك صارت متاحة من خلال نشاط متميز هو نشاط التأمل الفلسفي الذي يدعوه «التحقيب» (= التحديد)، هو مفهوم جمالي بالمعنى الذي أنشأناه هنا. هذه فكرة أشار إليها هوسرل في مواضع مختلفة، لكن الظاهر أنه صار يقلّل من شأنها؛ ولعل ذلك لأنه فشل في إدراك مغزاها وأهميتها⁽¹⁾.

يبدأ هوسرل بالعالم الحي. هذا هو الوسط المعروف الذي نعتبره أمراً مفروغاً منه، فهو معطى قبلاً، مثلما يعبر هوسرل عن الأمر، ونحن قادرون

على التفكير فيه بصفته المكان الذي نجد فيه ذاتنا قبل أن نطرح أسئلة وقبل أن نصنع علم الطبيعة؛ وهو العالم المعتاد الذي نعرفه قبل اشتغالنا بالفلسفة أو بالفيزياء. نحن نسكن العالم الحي. إنه سياق حياتنا عينه. يقول هوسرل:

العالم الحي، بالنسبة إلينا نحن الذين نعيش فيه مستيقظين، موجود بالفعل دائماً، موجود قبل وجودنا، وهو «أرضية» كل ممارسة، سواء أكانت ممارسة نظرية أم فوق نظرية. العالم معطى قبلاً بالنسبة إلينا، نحن الأحياء الذين هم دائماً، على نحو ما، ذوات مهتمة عملياً، لا عَرَضاً بل دائماً وبالضرورة. العالم معطى قبلاً من حيث هو الميدان العمومي للممارسة الفعلية والممكنة، ومن حيث هو أفق. فأن نعيش يعني دائماً أن نعيش في يقينية العالم. والحياة المستيقظة هي أن نكون مستيقظين إزاء العالم، أن نكون دائماً ومباشرة «واعين» للعالم ولأنفسنا من حيث نحن نعيش في العالم، نَحْبِرُه فعلياً ونؤثر فعلياً في يقينته، في يقينية العالم ذات الوجود الحقيقي⁽²⁾.

العلم نشاط نقوم به؛ وهو مهنة من بين مهن كثيرة. بهذا المعنى، يكون العلم الطبيعي نفسه ظاهرة من ظواهر العالم الحي، أو من عالم الحياة، وليس طريقة في الخروج من العالم اليومي المؤلف بغية التوصل إلى فهم للواقع يكون أكثر صحة. نحن في العالم الحي عندما «نمارس» العلم. من هنا، تكون الفكرة القائلة إن العلم يمكن أن يضعف ثقتنا في واقع العالم الحي فكرة غير مقبولة بالنسبة إلى هوسرل. والواقع أن هذا التمييز نفسه، التمييز بين الواقع والوهم، بين الحقيقة والزيف، بين الذاتي والموضوعي، تمييزٌ مقام داخل العالم الحي، تمييزٌ يفترضه قبلاً؛ وهو تمييز لا تطبيق له في العالم الحي («أو في الواقع ذاته»)⁽³⁾. لكن العالم الحي ذاته - العالم المعتاد، المُعْطى قبلاً، اللاإشكالي - يمكن أيضاً أن يُجعل مشكلة. فنحن من العالم وفي العالم مثلنا مثل أي شيء من الأشياء الموجودة فيه؛ ونحن

أيضًا - هذا بالغ الأهمية - موجودون بصفقتنا شروطًا لإمكانية العالم، مثلما يمكن أن يعبر هوسرل عن الأمر. ففي نهاية المطاف، العالم هو ميدان ما هو موجود بالنسبة إلينا. هل نستطيع أن نصل إلى فهم الطرق التي يمكن أن يعيش بها البشري هذا العالم الحي وإدامته مثلما هو: عالم معتاد، مُعطى قبلاً، لا إشكاليًا؟ كيف لهذا أن يكون ممكنًا؟ كيف نستطيع أن ندفع إلى المقدمة ما هو، على نحو لا مفر منه، خلفية لحياتنا ذات نهاية مفتوحة، متنوعة من غير حدود، لا جدال فيها أبدًا؟ كيف نستطيع أن نجعل ذاتنا، نحن الذين نكون، في الوقت عينه، مواضيع في العالم ودائمًا شروطًا لإمكانيته نفسها، كيف نجعل ذاتنا مواضيع للبحث والاستطلاع؟ قد يكون مشروع الإجابة عن هذه الأسئلة مشروعًا مستحيلًا كمثل محاولتك التقاط نفسك وأنت تنظر في المرأة إلى نفسك: تستطيع رؤية نفسك في المرأة، وعندما تفعل هذا، ترى نفسك في انعكاسك من الخارج من حيث أنت شيء فحسب. ما لا تستطيعه أبدًا هو أن ترى نفسك وأنت ترى نفسك. على أن من الممكن تعريف العالم الحي، مثلما يفكر هوسرل. وهذا ليس لأننا نستطيع بالفعل إخراج أنفسنا منه -نحن غير قادرين على هذا- أو لأن ثمة حياة قبله، أو لأن ثمة حياة خارجه؛ فهذا لا وجود له. لكن ما نستطيع فعله هو إعادة توجيه أنفسنا بالنسبة إليه أو، بالأحرى، إعادة توجيه أنفسنا فيه. ومن جديد، يستخدم هوسرل المهنة مجازًا⁽⁴⁾. أنا مبالٍ بأطفالي؛ وأنا مهتم بأمهم؛ لكن من الممكن، من حيث المبدأ على الأقل، أن أنظر إليهم نظرة محايدة غير منطلقة من اهتمامي بهم. (على سبيل المثال، إذا طلب مني أن أقوم بدور الحكم في مباراة رياضية يشارك فيها أطفالي). فعندما أفرض عقوبة على ابني (بسبب مخالفة يرتكبها في مباراة بيسبول)، لا أنظر إليه من حيث هو ابن لي بل من حيث هو لاعب تُوجب أفعاله في الملعب إنزال عقوبة به. لست أفقد عاطفتي نحو ابني؛ ولست أكف عن كوني أبًا له؛ لكنني وضعت قبعة الحكم على رأسي وتوليت هذه المهمة فصرت قادرًا على إعادة توجيه نفسي، بل على إخراج نفسي، في واقع

الأمر، حتى مما أحبه حبًا شديدًا. وعندما تنتهي المباراة، أخلع قبعة الحكم وأستأنف التزامي الأعز إلى قلبي، التزامي الذي هو أشبه بمهنة أخرى: أب لابني. على غرار هذا، عندما نحدّد العالم من خلال التأمل، أي عندما نضطلع بمهمة «التحقيب»، نطالب أنفسنا لا بأن نكف فعلًا عن الاهتمام بالعالم الحي الذي من حولنا، أو عن إيماننا به، بل نتبنى وجهة نظر، أو نتخذ موقفًا، على نحو مؤقت فحسب... فقط خلال «الزمن المهني».

اتخاذ هذا الموقف المنفصل، «غير المهم»، يعني اتخاذ موقف جمالي. فالانفصال، وعدم الاهتمام، والتأمل، كلها علامات دالة على الموقف الجمالي مثلما كان كانط يرى، وكان محقًا في ذلك. وهكذا، فإن الفلسفة، مثلما مارسها هوسرل، نشاط جمالي إن هي مورست على هذا النحو⁽⁵⁾.

على أن هوسرل كان مدرّكًا أيضًا أهمية أمر آخر: إعادة التوجه الجمالية، أو موقف الموضوعية المتعالي، لا تتركنا مثلما وجدتنا، بل تُغيّرنا. قد يكون ذلك الموقف متخذًا خلال «الزمن المهني»؛ فعندما ينتهي يوم عملنا، نعود إلى انشغالنا المعتادة، وإلى جزئياتنا واهتماماتنا. إلا أن الأمر ذا الأهمية الفائقة هو أن كل شيء يكون قد تبدّل، على الرغم من ذلك. فما إن تدرك أن من الممكن أن تكون لك علاقة بالعالم معادًا توجيهها، بالعالم الذي نعتبره أمرًا مفروغًا منه، حتى تظهر لك تلك الحقيقة: إن إمكانية إعادة التوجيه تلك، إمكانية الانفصال، واحدة من حقائق العالم نفسه، أو وجهه من وجوهه، أو أفق من آفاقه. لإعادة التوجيه، أو التوجه، تأتي معها بـ«تحول مهم»، بحسب تعبير هوسرل الذي كتب ما يلي:

بصفتي فينومينولوجيًا، أستطيع بالطبع، في أي وقت، أن أعود إلى الموقف الطبيعي، أي إلى المتابعة الواضحة المباشرة وإلى اهتماماتي الفلسفية أو غيرها من اهتماماتي الحياتية. وأستطيع، مثلما كنت من قبل، أن أكون فاعلاً من حيث أنا أب أو مواطن أو

موظف، أو «أوروبي صالح»، إلخ، أي أن أعود إلى كوني كائنًا بشريًا ضمن جماعتي البشرية وضمن عالمي. أعود مثلما كنت من قبل، لكن ليس تمامًا مثلما كنت من قبل. وذلك لأنني لا أستطيع أن أستعيد السذاجة القديمة مرة أخرى. أستطيع فهمها فقط. تصير أفكارى وغاياتي المتعالية غير فاعلة، ولا شيء أكثر من ذلك؛ لكنها تواصل كونها أفكارى أنا⁽⁶⁾.

على هذا النحو، نحن نغير العالم بأن نتخذ منه موقفًا فلسفيًا، أي بأن نتخذ منه موقفًا جماليًا. نرى هكذا أن هوسرل قد توقع ظاهرتنا الأساسية: ظاهرة التشابك.

فتغنشتاين متناولاً الفن والفلسفة

إن للمقاربة التي أعتمدها هنا إزاء الجماليات، وإزاء الفلسفة، جذورًا في قراءتي كتابات فتغنشتاين الفلسفية. وأود أن أعرض هنا مناقشة وجيزة لتناول فتغنشتاين كلاً من الفن والفلسفة. كان ما كتبه فتغنشتاين في الفن قليلاً جداً⁽⁷⁾. لكنه قال أكثر من ذلك في ما يتصل بالاستطلاع الجمالي. «في الجماليات، لا يكون السؤال: 'هل يعجبك هذا؟'، بل 'لماذا يعجبك هذا؟'»⁽⁸⁾. وقد شرح هذا الكلام بقوله: «الجماليات وصفية. وما تفعله هو أنها تلفت انتباه المرء إلى سمات بعينها، وهي تضع الأشياء جنبًا إلى جنب بحيث تعرض هذه السمات وتُظهرها⁽⁹⁾. غاية الاستطلاع الجمالي هي أن يعرض بمزيد من الوضوح ما هو خبيء على الرغم من ظهوره، وذلك بمعنى ما هو ليس خبيئًا على الإطلاق. ومنهجيته مكوّنة أساسًا من صنع 'أنواع عجيبة من المقارنات'»⁽¹⁰⁾.

مفهوم فتغنشتاين عن الجمالي واقع تمامًا ضمن الخط الذي انتهجه كانط. فعنده، مثلما عند كانط، يكون علم الجمال مكوّنًا من العثور على كلمات لقول ما يراه المرء كي يفسر استجاباته أو كي يبررها. فبالنسبة إلى فتغنشتاين وإلى كانط، يحدث علم الجمال في فضاء النقد، فضاء فيه

إمكانية نشطة للاختلاف وفيه تكون الخلافات مهمة وتكون منبعثة من القلب.

قد يبدو هذا، على نحو ما، صورة غير عميقة لعلم الجمال لولا حقيقتين مهمتين اثنتين (كانت هاتان الحقيقتان، بالفعل، ظاهرتين في مناقشتي). أولاً: في نظر فتغنشتاين، كما في نظرنا، يكون الانخراط الجمالي -أو النقد- ديناميكياً، ويكون متيجاً؛ وبحسب مصطلحاتي، يعيد الانخراط الجمالي تنظيمنا. «يُلفت انتباهنا إلى سمة بعينها، ومنذ تلك اللحظة فصاعداً، نرى تلك السمة»⁽¹¹⁾. على أن عثورنا على الكلمات التي نقول بها هذا، والتي نصف بها ما نراه، ونجري بها المقارنات، هذا كله يغير ما نراه، أو يغير كيف نراه؛ وهو يُحدث طريقاً من عدم الرؤية إلى الرؤية، أو من الرؤية إلى الرؤية على نحو مختلف.

المهم في هذا الأمر أن الأحكام الجمالية (ردود الأفعال، والاستجابات، والأحاسيس) ليست ثابتة ولا مستقرة؛ وهي ليست مجرد «نقاط بيانات» تسجل قوة العمل الفني وقدرته على أن يُحدث فينا تأثيرات عارضة. فالأحكام الجمالية، بالأحرى، سُبل نستهل بها النظر والاستنطاق والمقارنة والملاحظة والتذكير، أي كل ما يتكوّن منه الاستطلاع والبحث الجمالي. ولا تكون نهاية النقد شرح البيانات التي بدأنا بها بل شرح تغيراتها. من جديد، يرمي النقد إلى إعادة التنظيم.

في مناقشته هذه المسائل والمسائل المتصلة بها، يهاجم فتغنشتاين (بكل ما في المقابلة النقدية الفطنة من حماسة) الفكرة القائلة إن علم الجمال يمكن أن يكون موضوعاً لعلم النفس التجريبي أو لعلوم الدماغ. ففي نظره، يكون على الآراء القائلة إن الأعمال الفنية تطلق زناد الاستجابات الجمالية المنضبطة وإن علم الجمالي ينبغي أن يستهدف هذه الآثار وأو ردود الأفعال فكرة تمثل غلطة جوهرية⁽¹²⁾. لا نكون مهتمين بما له آثار عارضة علينا عندما نسأل -على سبيل المثال- عما يجعلنا نحكم على عمل فني مثلما نحكم عليه. علم الجمال ليس اسماً لميدان

تجريبى بل لشيء أشبه بالانضباط «الانتباهي»⁽¹³⁾. ففي علم الجمال، نطرح توصيفات، ونلفت الانتباه إلى تفاصيل، ونجري مقارنات، وعلى هذا النحو نجلب ما نراه إلى حيز التركيز، تركيزنا وتركيز الآخرين أيضًا. بهذه الطريقة، «نُعلّم» الآخر أن يرى ما نراه. يشرح فتغنشتاين هذا بقوله، «يحدث كثيرًا جدًا أن ألفت انتباهك إلى فوارق واختلافات بعينها... ما أفعله إقناع أيضًا. إذا قال لي أحدهم، 'لا وجود لأي فرق'، وقلت له، 'بل ثمة فرق'، فأنا أقنعه وأنا أقول له، 'لا أريدك أن تنظر إليه على هذا النحو'!»⁽¹⁴⁾. فبالنسبة إلى فتغنشتاين تكون غاية الاستطلاع الجمالي كامنة في جعل ما هو ظاهر تمامًا مرئيًا للعين. نحن ننخرط في النقد -نُصِف ما هو موجود، ونجري مقارنات- وبفعلنا هذا، نجعل من الممكن استيعاب أو ملاحظة أو إدراك ما هو موجود حقًا، ما هو موجود أصلاً. النقد يجعل العمل الفني واضحًا جليًا (قابلًا للرؤية)؛ وبهذا المعنى، يفتح لنا الموضوع الذي هو موضوع الانتباه الجمالي.

ثانيًا: الفلسفة في حد ذاتها جمالية (وهي ديناميكية ومنتجة) بهذا المعنى نفسه تمامًا: ترمي الفلسفة إلى التنظيم من خلال الوصف. والفكرة ليست أن الفلسفة بحث في علم الجمال... من شأن هذا أن يكون سخفًا! فمشكلة الإرادة الحرة، أو مشكلة (مشكلات) العقل / الجسد، ليست مشكلات عن الفن أو عن الإدراك البصري. بالأحرى، الفكرة هي أن «فضاءات» الفلسفة المضطربة تظهر على صورة مشكلات جمالية... وهنا، يمكن أن نذكر مشكلة الإرادة الحرة أو مشكلة العقل والجسد. ليس هذا بمعنى الحاجة إلى معالجة المظهر أو الجمال أو التفضيلات أو الفن. هذه ليست أمورًا جمالية بهذا المعنى. إنها جمالية بالمعنى الأشد كثافة، بالمعنى الذي أحاول توضيحه على امتداد هذا الكتاب كله: تكون المشكلة جمالية عندما تكون عناصرها كلها موجودة، موجودة أمامك، متاحة للنظر، لكنك لا تفهم كيف تتفق معًا ولا تستطيع أن ترى حقًا كيف هي موجودة معًا. المشكلة التي نواجهها عندما نواجه مشكلة جمالية هي

رؤية ما هو هنا، ما هو ماثل أمامنا، والاشتغال الجمالي الذي نقوم به يرمي إلى وضع ما هو موجود أمامنا موضع التركيز.

والآن... بالنسبة إلى فتغنشتاين فإن مشكلات الفلسفة مشكلات جمالية بهذا المعنى تمامًا. وقد كان ممكنًا له أن يقول إننا مفتقرون إلى نظرة عامة واضحة لمشكلة من المشكلات، أو لميدان، أو لمنطقة، أو لمشهد مفهومي. من خلال الوصف والمحاكاة، ومن خلال النظر مليًا والتفكير والانتباه، نحاول إحراز رؤية واضحة لتلك المشكلات، مثلما يمكن أن نحاول إحراز نظرة واضحة إلى عمل من أعمال الفن. ترمي الفلسفة إلى ذلك النوع بعينه من أنواع الفهم المكوّن، على هذا النحو، من إدراك الروابط وملاحظة الاختلافات. إذًا، ترمي الفلسفة إلى تكامل وفهم جماليين.

الفلسفة وعلم الجمال مرتبطان معًا في نظر فتغنشتاين؛ وما يوحدتهما هو فكرة التمثيل الواضح. لقد كتب قائلًا:

ثمة منبع رئيسي لإخفاقنا في الفهم ألا وهو أننا لا نحرز نظرة واضحة إلى استخدام كلماتنا... قواعد اللغة عندنا مقصورة في ما يتصل بهذا النوع من الوضوح. والتمثيل الواضح ينتج ذلك الفهم تمامًا، الفهم المكون من «رؤية الصلات والترابطات». من هنا تأتي أهمية العثور على حالات وسيطة، ومن هنا تأتي أهمية اختراع هذه الحالات.

إن لمفهوم التمثيل الواضح أهمية أساسية بالنسبة إلينا. إنه يميز شكل القصة التي نقدّمها وطريقتنا في النظر إلى الأشياء. (هل هذا «Weltanschauung» = النظرة إلى العالم عند فرد أو جماعة من الناس؟) (15).

من هنا، ترمي الفلسفة إلى جعل طرقنا في الكلام وفي التفكير واضحة عند عرض أو تمثيل الميادين التي نجد فيها أنفسنا في حيرة من أمرنا.

لقد قارن فتغنشتاين بين اللغة وبين مدينة كبرت وازداد تعقيدها على مر عشرات السنين من غير أية خطة. وقد كتب أيضًا أن المشكلة الفلسفية، مثلما أشرنا من قبل، تكون لها صيغة «لا أعلم كيف أسير»، وهذا معناه: «أنا ضائع»⁽¹⁶⁾. ما يلزمنا هو معرفة أين نحن. لا بد لنا من خريطة أو تمثيل واضح للمشهد المفهومي الذي نجد أنفسنا فيه. إذًا، بالفلسفة ترمي، مثلما يرمي الفن، إلى التوضيح، ترمي إلى التمثيل، إلى الإظهار.

أظن أن معظم قراء فتغنشتاين كانوا ميالين إلى الظن أن فكرة التمثيل الواضح مستخدمة في تفكيره بمثابة تشبيه، وكأن العمل عبر مشكلة فلسفية يشبه تسلق مرتفع شاهق وبلوغ قمته حيث يستطيع المرء أن يرى مشهدًا واضحًا للأرض في الأسفل. لقد اعترضت على هذا الفهم من قبل (في الفصل الخامس). ففي نظر فتغنشتاين، كانت الفلسفة نشاطًا من نشاطات الصنع، الصنع التصويري. وبالعودة إلى هذا الموضوع، يجدر بنا التشديد على أن فتغنشتاين كان، في فهمه أنّ الفلسفة ترمي إلى صنع تمثيلات واضحة، وعلى نحو ظاهر تمامًا، يصوغ تصورًا للفلسفة يقربها من الفن نفسه. والواقع أننا قد نستطيع القول، في ما يتصل بفتغنشتاين، إن الفلسفة - كل فلسفة، لا فلسفته وحدها - تكون على الدوام فلسفة تصويرية... إن اقتضى الأمر ذلك. يعني هذا أن الفلسفة ترمي إلى اختراع الوسائل اللازمة لتمثيل ما يَحِيرُنا. بالفلسفة تلمس طرقًا من أجل تدوين، أو بسط، أو إظهار، أو رسم ما يثير حيرتنا وارتباكنا، وذلك بحيث تتيح لنا راحة وخلصًا.

هذه النظرة إلى الفلسفة واضحة بالفعل في كتابات فتغنشتاين الأولى. وذلك أن كتابه «المقالة» يمكن أن يُقرأ بصفته شرحًا للترميزات المُخترعة عند كل من فريج وروسيل⁽¹⁷⁾. فعلى غرار فريج وروسيل، رأى فتغنشتاين أن اللغة تُخفي البنية الحقيقية للفكر وللعلاقات المنطقية. وأما فكرة أن ثمة منطقتًا كامنًا - فكرة أن اللغة «منتظمة تمامًا مثلما هي» - فهي نقطة ثابتة عند فتغنشتاين إذ إن النظام المنطقي هو نفسه شرط لصنع المعنى وشرط للفهم⁽¹⁸⁾. لكن حقيقة أن اللغة تَنْتَهك، ظاهريًا، ذلك المنطق المخفي،

فهي منبع معظم أسباب التشوش الأساسية. وبغية تفادي هذا الأمر، قال فتغنشتاين إننا في حاجة لا إلى لغة أكثر اكتمالاً - هذا أمر لا وجود له - بل إلى طريقة في كتابة لغتنا وتدوينها (ترميز أو «Zeichensprache»، أو «Begriffsschrift»، أو مفهوم / نص مثلما دعاه فريج)، وذلك بحيث تُظهرُ على نحو أكثر إتقاناً ما هو حاضر بالفعل من تحت اتّساق تركيب الجملة المنطقي وقواعد اللغة المنطقية. يعني هذا أننا في حاجة إلى طريقة أفضل، أشد وضوحاً، لتمثيل لغتنا ولتمثيل ذواتنا أمام ذواتنا ومن أجل ذواتنا.

والآن... ببعض الأساليب، يتجاوز فتغنشتاين هذه الفكرة في كتاباته اللاحقة. فمن المعروف على نطاق واسع أنه صارت لديه شكوك في فكرة أنه قد يُوجد في اللغة تركيب جملة منطقي بالمعنى الذي نفهم به هذا الأمر من خلال أعمال المناطق. وصار ميالاً إلى الاستعاضة عن الكلام على الترميز بنوع جديد من التركيز على ألعاب اللغة التي، بدورها، تدفع إلى الواجهة بتلك الطرق التي تضرب بها اللغة جذورها في النشاط وتكون مستقرة في السياق متشكّلة بفعل الاهتمام وبفعل الوضع⁽¹⁹⁾. على أنه لا تجوز المبالغة في التشديد على هذه التطويرات. ففي كتابه «المقالة»، كان فتغنشتاين قد شدّد على أن «اللغة العامية جزء من العضوية البشرية، وهي ليست بأقل منها تعقيداً».⁽²⁰⁾ ونرى في عمله اللاحق، الذي هو ليس بأقل أهمية من سابقه، أن تركيزه كان على جعل اللغة واضحة جليّة (أو على جعل كل ما له صلة باللغة جليّاً، أي التفكير والعلاقات المنطقية والحيرة والتشوش). ومن البداية حتى النهاية، تظل مهمة الفلسفة عند فتغنشتاين مهمة كتابتنا أنفسنا. المشكلة ليست في اللغة. المشكلة، بالأحرى، في الصورة التي لدينا عن اللغة، في طريقتنا في تمثيلها أمام ذواتنا، أو بالأحرى في محدودية طرقنا في تمثيل ذواتنا وتمثيل حياتنا باستخدام اللغة، وذلك أمام ذواتنا. نحن نفشل في تمثيل ما نفعله، أو في تمثيل ما نعبر عنه باللغة، أمام ذواتنا. وبالتالي، كان عمل الفلسفة وصار عمل الفلسفة، في نظر فتغنشتاين أن تبتكر طرقاً أفضل في الكتابة وطرقاً أفضل في تمثيلنا ذواتنا

أمام ذواتنا. (كلمة «أفضل» ليست مستخدمة هنا بأي معنى نهائي، أو بمعنى أن ذلك أمر يُدخل كل شيء في اعتباره، بل فقط ضمن العلاقة باحتياجاتنا واهتماماتنا التي نحسّها في اللحظة الراهنة).

ومما له أهمية حاسمة عند فتغنشتاين - هو يتجاوز كانط في هذا الأمر - أن هذا مشروع جمالي ليس بمعنى أن ما يستلزمه هو أن نتخذ، أولاً، موقفاً جمالياً إزاء منابع حيرتنا - كمثّل الموقف الذي نتخذه إزاء الأعمال الفنية، أو كمثّل الموقف الذي يمكن أن يتخذه الفنانون إزاء العالم - بل أيضاً أن نتخذ، ثانياً، ومثلما رأينا، ما يمكن أن ندعوه موقفاً فنياً، أي موقف الصانع. ففي كتابه «المقالة» سعى فتغنشتاين سعيًا ملموسًا إلى ابتكار طرق أفضل في الكتابة، وذلك بمعنى أنها طرق أفضل في تصوير ذواتنا، أو إظهارها، أو وضعها موضع العرض. لكن لديّ ملاحظة: هذه الطريقة في بيان طبيعة فكرة فتغنشتاين عن الاشتغال الفلسفي لها أيضًا فائدة ممتازة من أجل التقاط العمل الفني أيضًا. فالأعمال الفنية ليست لوحات أو قصصًا فحسب؛ إنها حركات أو نقلات في ممارسة جعل الأمور واضحة، في ممارسة وضعها موضع العرض، في ممارسة كشف النقاب عنها، في ممارسة إظهارها والدفع بها إلى الواجهة.

الفلسفة عمل إبداعي خلّاق، مثلها مثل الفن. والاشتغال الفلسفي، مثله مثل الاشتغال الجمالي، ميدان نلتفت فيه لا إلى العالم ولا إلى داخلنا، بل إلى الطرق التي بها نجد أنفسنا منظمين. إن للفلسفة والفن قدرة على إعادة تنظيمنا.

القسم الثالث

مشكلة التسرب

لم يُصنع قط أي شيء مستقيم انطلاقًا من طينة البشر المُعوجة.
كانط.

المحل الديناميكي للتشابك

يذهب الفيلسوف ثوماس نيجل إلى القول إن ما في العلم من عدم قدرة على تفسير الوعي والحياة ليس نقصًا نظريًا معزولًا بل نقصٌ «يغزو فهمنا الكون كله وتاريخه»⁽¹⁾. هذا لأنه ينتمي إلى «صورة العالم التخمينية الشاملة التي يتم الوصول إليها من خلال الاستقراء، انطلاقًا من بعض اكتشافات البيولوجيا والكيمياء والفيزياء»، وذلك بحيث ينبغي أن يكون ممكنًا إعطاء وصف علمي موحد لكل شيء في الكون، بما في ذلك نحن⁽²⁾. وأما حقيقة أن ذلك الوصف الموحد غير متوفر وأننا لا نزال في حاجة حتى إلى رسم خطوطه العريضة، فهو أمر يشير -في نظر نيجل- إلى أن ثمة شيئًا غير كامل، أو غير كافٍ، أو شيئًا خاطئًا في شأن نقطة بداياتنا نفسها. لقد أدمجنا المادية في علومنا على أدنى مستوى؛ ونتيجة ذلك، لا نستطيع علمنا إفساح حيز للعقل والحياة. ما يلزمنا -بحسب نيجل- هو أن نعيد فعل الأمر من جديد، وهذا ما يشبه «مادية مُنتجة»، لكن من غير المادية؛ وذلك بمعنى أننا في حاجة إلى وصف اختزالي لكل شيء، لكنه وصف مؤسس على حجارة بناء لا مادية (وربما على -كما يزعم أيضًا- مبادئ أولى غائية).

أطرح في هذا الكتاب مقارنة شديدة الاختلاف. العلم في حالٍ حسنةٍ، تمامًا مثلما هو الآن. على أن المشكلة هي أننا لم نتوصل بعد إلى فهم حقيقة أننا، نحن أنفسنا، لسنا موضوعًا ملائمًا لهذا الأمر الذي ندعوه علمًا. نحن محل ديناميكي للتشابك. نحن مشكلة بالنسبة إلى ذاتنا. نحن الشيء الوحيد الذي لا يقبل أية نقاط ثابتة من أي نوع.

لا يعني قول هذا تقليلًا من شأن العلم أو إنقاصًا من أهميته. فما أقوله لا يفعل شيئًا غير الإقرار بأن ثمة أسئلة أصيلة ليس من عمل العلم أن يجيب عنها. وأنا متفق مع كولينغود عندما يكتب أن «العلم الطبيعي -منظورًا إليه من حيث هو جزء من أجزاء التفكير البشري، أو شكل من أشكاله- اهتمام متواصل قادر على طرح مشكلاته الخاصة به، وعلى حل تلك المشكلات بطرائقه هو، وكذلك على انتقاد الحلول التي يقدمها بأن يطبق عليها معاييرها هو: بكلمات أخرى... ليس العلم الطبيعي نسيجًا من خيالات أو اختلاقات، أو من أساطير أو سفسطة، بل هو بحث عن الحقيقة، وهو بحث يلقي جزاءه دائمًا»⁽³⁾.

لكن ثمة أمرًا في غاية الأهمية، وهو أن كولينغود يتابع قوله: «العلم الطبيعي ليس، مثلما تخيل أصحاب المذهب الإيجابي، المجال الوحيد للتفكير البشري ولا الشكل الوحيد للتفكير البشري الذي يمكن قول هذا عنه، وهذا ليس حتى شكلاً من التفكير مكتفيًا بنفسه أو منغلقًا على نفسه، بل هو معتمد من أجل وجوده ذاته على أشكال أخرى من التفكير مختلفة عنه، على أشكال لا يمكن اختزالها أو إرجاعها إليه»⁽⁴⁾.

ماذا يمكن أن يكون هذا الشكل الآخر من أشكال التفكير؟ إجابتي ذات شقين؛ وأنا أفرق عن كولينغود عند هذه النقطة. العلم معتمد من أجل وجوده نفسه على فهم لا علمي. أعني بهذا اهتماماتنا ومشاريعنا وقيمنا فوق العلمية، وكذلك قبل العلمية. لقد كان غاليليو ونيوتن وآينشتاين بشرًا لديهم ما هو شائع لدى البشر جميعًا من هشاشات وتطلعات وطموحات. وعندما لا تدخل حقائق الحياة اليومية مناقشات العلماء النظرية

ومحاجباتهم بصفاتها مقدّمات منطقية، فإنه يكاد يكون مستحيلًا نسيان أن العلم اضطلاع بشري، نوع من أنواع العمل، مهنة، وذلك بحسب تفسير هوسرل. وبطبيعة الحال، يقع أحيانًا أن تكون الحقائق المتصلة بالإدراك وبالمدرّك، حقائق القياس - على سبيل المثال - في حاجة إلى أن تُلاحظ بصفاتها مقدّمات منطقية في المحاجة العلمية. نجد هذا التأمل الذاتي في نظرية النسبية وفي نظرية الكم. ونراه أيضًا بطرق عملية أكثر، وذلك من خلال واقع أن العلم الحقيقي يعتمد على استخدام معدات وتجهيزات حقيقية تباع وتُشترى، وأنه خاضع لما به من حدود للأداء. تضم كل ورقة علمية قسمًا متصلًا بمنهجيتها؛ ولهذا سبب وجيه.

وثانيًا، مثلما كنت أحاجج على امتداد هذا الكتاب، فإن وجهة نظر اللاعلمي وقبل العلمي، موقف «المعتاد»، موقف «عالم الحياة» لدى هوسرل، ليس ساذجًا بطبيعته الأصلية، ولا هو غير منحاز من الناحية النظرية، إن جاز قول هذا. فحيث يوجد جسد وإدراك حسي ولغة وعرق وجنس ورقص، توجد أيضًا فلسفة، ويوجد فن. إذًا، وحقًا، الفلسفة والعلم، أو ما يجمعهما وما هما مشتركان به - أي: الموقف الجمالي - هما ما يُساند العلم وما يُمكنه ويديمه؛ وهكذا نستطيع القول مرددين صدى كلمات كولينغود إن العلم يعتمد على شكل التفكير الذي هو فن وفلسفة؛ فالفن والفلسفة مختلفان عن العلم ولا يمكن اختزالهما إليه.

العلم بصفته تقنية

من الممكن حمل هاتين الفكرتين معًا في وقت واحد:

البيولوجيا والكيمياء والفيزياء طرق فاعلة، متميزة حقًا، من طرق العمل من أجل الحقيقة ومن أجل اكتساب معرفة بماهية الأمور وكيفية اشتغالها وبما هو موجود؛

...و

العلم الطبيعي، مُفكِّراً فيه بصفته مُكوِّناً من البيولوجيا والكيمياء
والفيزياء، ليس سبيلاً وحيداً من أجل الارتقاء إلى الحقيقة والفهم؛
والفن والفلسفة سيّلان إلى ذلك أيضاً.

لقد كنت مصرّاً حتى الآن على أن الفن والفلسفة متميزان عن العلم،
وأنهما غير قابلين للاختزال إليه. لكن هذا لا يعني أن هذين الميدانين
المتميزين مستقلان استقلالاً تاماً كل عن الآخر، أو أنهما غير متّصلين
أبداً. فالحقيقة أنهما متشابكان، وهما متشابكان -في واقع الأمر- بالمعنى
نفسه تماماً الذي ما فتئت أعمل على بسطه وتوضيحه في هذا الكتاب. الفن
والفلسفة متشابكان مع الحياة ومع العلم. ولهذا الأمر تبعات واسعة فيما
هو متصل بفهمنا العلم وبفهمنا الطبيعة، وكذلك فيما هو متصل بفهم سبب
إمكانية وجود علم طبيعي لكنه ليس علماً بنا نحن (على الأقل، ليس علماً
شبيهاً بالفيزياء). دعوني الآن أحاول شرح هذا!

لا تكاد تكون ثمة حاجة إلى القول إن العلم ليس منهجاً سحرياً يوفر
نافذة مفتوحة نستطيع من خلالها التقاط لمحة من الواقع الحقيقي. إنه،
بالأحرى، مسلك منظم لصنع النظريات وجمع المعارف. فنحن نطرح
أسئلة ونلتمس إجابات. ليس العالم مثل بحرٍ يمضي في البحر على غير
هدى، بحرٍ يكتشف مصادفة أن ثمة جزيرة أمامه، أو أن ثمة أمواجاً عالية
في ذلك الاتجاه. العالم أشبه بملاح ماهرٍ يستخدم خرائطه ومعداته وما هو
متوفّر لديه من بوصلات وآلات السّدّس، وما إلى ذلك، كي يصل إلى وجهة
يقصدها. قد يقع الملاح في أخطاء كبيرة -مثلما وقع لكولومبوس، على
سبيل المثال، عندما وصل إلى ما اعتقد أنه بلاد الهند- لكن عمله المكوّن
من خطوة بعد خطوة قائم على الاختيار، وعلى البيانات والفرضيات
والتوقعات والتطلعات والآمال؛ وهو عمل بعيد أشد البعد عن أن يكون
عاطلاً أو خاملاً أو قائماً على المصادفات. صحيح أن العلم ليس انفتاحاً
شفافاً عن العالم، لكنه يسمح لك بأن تعلم عن العالم من خلال نأيك عنه

بانتباهك وتوجيهه صوب النموذج الذي لديك عن الميدان المعني. يتعلم العالم ما يجري من حوله عن طريق دفن رأسه بين كتبه وأدواته⁽⁵⁾. إن ظننت أن العالم الذي هو عالم حياتك اليومية عالم من اللاواقع، على نحو ما، وأن الصحيح هو الأشياء التي تكشفها النظريات العلمية، فقد تكون هذه غلطة فجّة؛ لكنها غلطة يقع ضحيتها كثير منا، بعض الأحيان. وهي غلطة تصح مقارنتها بالفكرة الضالة القائلة إن الجندي الذي يصوّب سلاحه إلى هدفه من خلال النظر في المنظار تكون الصورة التي يراها في منظاره هي هدفه الحقيقي، وإن مقاتلي العدو وتحركات الجنود الحربية من حوله ليست إلا أشياء من نسج الخيال. بطبيعة الحال، لا يعني هذا أن ننكر لحظة واحدة أن منظار السلاح يتيح لنا رؤية أفضل ويتيح لنا أن نرى إلى مسافة أبعد وبقدر أكبر من الدقة. التضاد هنا لا يقع بين المظهر أو الواقع، أو بين الوهم والحقيقة، بل بين أساليب مختلفة للنفاذ الفاعل إلى أوضاعنا وإلى ما هو موجود. وثمة غلطة لا تقل عن الغلطة السابقة غرابة (مع أنها عكسها، على نحو ما)، ألا وهي أن نتمسك بأن «الموقف الطبيعي» من العالم الحي هو ذاته نوع من أنواع الموقف النظري. وذلك لأنه لا البيوت التي هي في ذلك الشارع، ولا مشاعر جيراني، ولا «آلهة هوميروس»، مجرد كيانات مطروحة نظريًا مثل الكواركات أو الأوتار الفائقة⁽⁶⁾. إن من شأن رأي من هذا النوع أن يسطّح وأن يشوّه (هكذا سأعتبر عن الأمر) تعدّد الطرق المختلفة المتوفرة لدينا من أجل إحراز إمكانية الوصول إلى ما هو موجود، ومن أجل جعله حاضرًا⁽⁷⁾. والأمر ذو الأهمية البالغة أن ثمة مواقف مختلفة وسبل مختلفة للمعرفة. هذه النقطة الأخيرة منسجمة بدورها مع الملاحظة القائلة (مثلما يعتقد كائن)، إن ثمة حقيقة في البراغماتية، أي إن العلم امتداد للحياة، وأنه يتابع أهدافها العملية لكن بوسائل مختلفة، بوسائل تخصصية، في واقع الأمر.

لكن النقطة المهمة -الآن- هي أن العلم نشاط من النشاطات. إنه شيء يفعله الناس. لست أعني هذا من الناحية الرسمية فحسب، من باب

تسجيل حقيقة رياضية؛ أعني هذا من ناحية ملموسة، أي من ناحية ذات معنى أنثروبولوجي. فالعلم نشاط من النشاطات، مثله مثل التجارة أو الحكومة أو الزراعة؛ وهو اضطلاع بمهمة؛ وهو «اهتمام متواصل»، مثلما عبّر كولينغود عن الأمر. ومما له أهمية كبرى أنه نشاط منظم، مثلما قلت من قبل. وقد يكون لنا أن نضيف أنه نشاط معياري أيضًا؛ وهذا بمعنى أنه يعمل وفق معايير وأنه يهتم أيضًا، بعض الأحيان و«في طريقه»، بأن يتحدى تلك المعايير كي يعيد تقييمها. العلم تقنية.

لكن الفلسفة والفن ليسا كذلك. هما ليسا تقنية؛ وهذا ما يعني أنهما ليسا نمطين من أنماط العمل متسمين بالمهارة أو بالانضباط وأنهما لا يعملان وفق معايير نجاح مستقرة راسخة ولا وفق معايير تشغيلية. يطرح العلماء أسئلة وينتجون إجابات. على النقيض من هذا، يطرح الفلاسفة والفنانون إجابات بحثًا عن أسئلة خبيثة (إن استخدمنا عبارة جيمس بولدوين التي وردت في الفصل الثاني). يدرك العلماء معاني إجاباتهم؛ وهم متفقون -على الدوام، تقريبًا- على ما يصح اعتباره دليلًا يؤيد إجاباتهم أو ينقضها. والنجاح والفشل مصطلحان لهما معنيان مباشران واضحان عندما نكون في ميدان العلم. إن الأمر ليس هكذا في ما يتصل بالمنتجات الفلسفية وبالأعمال الفنية لأنها غامضة على نحو مثير، أحيانًا على الأقل⁽⁸⁾.

وعلى غرار العلم، لكن ليس على غرار الفن أو الفلسفة، يكون التصميم تقنية أيضًا. فالتصميم (على الأقل، مثلما أستخدم هنا مصطلح «تقنية»، كي يكون مشتملاً على كل من الحرفة والتكنولوجيا) يعتمد على رؤية واضحة لمهمته؛ وهذا ما يعني بدوره أنه يستطيع الاتكال مطمئنًا على مقاييس النجاح والفشل⁽⁹⁾. فالمهندسون العاملون على هاتف آيفون، على سبيل المثال، قادرون على أن يعددوا أهدافهم تعدادًا واضحًا (أن يكون هاتفًا خفيفًا، صغير الحجم، سهل الاستخدام، «مغريًا»، سهل حمله باليد من أجل التواصل والتقاط الصور واستخدام الوسائط المتعددة)، فضلًا عن كونهم قادرين على تعداد القيود التي يعملون في ظلها (مثلًا، التكلفة،

وتوفر المواد، وجدوى الإنتاج، والمنافسون). قد تكون التجديدات مفاجئة كأنها أشبه بعاصفة إبداعية مثلما يحدث عندما يدرك واحد من الناس أن من الممكن الجمع بين جهاز تشغيل الموسيقى (iPod) والهاتف الذكي؛ وأما في ما يتصل بالتصميم، فنحن نظل محصورين ضمن حيز الوضوح الموضوع مسبقاً. نأتي بحلول للمشكلات التي اتضحت لنا قبلاً.

إذاً، فالتصميم والفن عالمان منفصلان. مع ذلك، ما من وجود للفن من غير تصميم. قد يجوز لنا القول إن الفن ردة فعل على التصميم، وإنه محاولة للتشويش على يقينيّاته ولتحريك ما يعتبره من الثوابت. ففي نهاية المطاف، يصنع الفنان فناً انطلاقاً من التصميم، أي إنه يصنعه انطلاقاً مما هو مغروس فينا، من حياتنا التي توجهها الوظائف. لكن الفن يمارس أيضاً تأثيره على ما يبدو عليه التصميم، بل حتى يشكّل المخيلة، ويشكّل فهم الذات عند المصممين. فالمصممون يصممون في عالم منفتح لهم بفعل الفن. لذا، وتاماً مثلما لا وجود للفن من غير التصميم، لا وجود للتصميم من غير فن. الفن والتصميم متشابكان مثلما ذهبت من قبل. ولهذا السبب، يكون من المستحيل أحياناً أن يقرر المرء، في ما يتصل بعمل من أعمال التصميم، ما إذا كان هذا فناً أم تصميمًا. (يزدهر عمل المعماريين عند نقطة التشابك هذه).

نصل الآن إلى رؤية التشابك بين الفلسفة والعلم، مثلما رأينا التشابك بين الفن والتصميم. يقيم كوهن (Kuhn) تضاداً بين العلم المعتاد والعلم الثوري⁽¹⁰⁾. فالعلم الثوري صيغة متغيرة، نشاط من نشاطات إعادة التقييم والتقدير، ومن إعادة الاختراع في واقع الأمر. لكن هذا لا يعني أكثر من أن العلم الثوري شيء فيه ما يشبه الفلسفة. ويزدكرنا هذا بفكرة يسهل أن يخطئها المرء: قد يكون العلم والفلسفة ميدانين مختلفين، كليتين مختلفتين في الجامعات، وقد يتلقيان دعماً من ممولين مختلفين ويستخدمان جمعيات ومجلات مختلفة بغية نشر أعمالهما. وأما في حقيقة الأمر، فإن التشابك بين العلم والفلسفة كبير إلى حد يجعل العلم والفلسفة يسيّمان لحظات

مختلفة، أو وجودها مختلفة، من مشرونا الحياتي الواحد. الفلسفة تحدث داخل العلم لأن العلم في حاجة إلى فلسفة مثلما أن الفلسفة في حاجة إلى العلم. إنهما اثنان، لكنهما كأنهما واحد... إنهما متشابكان.

مشكلة التسرب

ينبع جزء من الدافع الذي حدا بي إلى تأليف هذا الكتاب من قلق عندي، أثاره الاعتراف بحقيقة أنه من الممكن أن يبدو لنا أننا فشلنا مرة بعد مرة في جعل علم العقل ينطلق بحيث يكون علمًا متماسكًا صارمًا. هذه الفكرة لنيجل، وأنا أوافقها. لم يشهد علم النفس على الإطلاق أي اكتشاف أو اختراق تصح مقارنته باكتشاف العالمين واطسون وكريك بنية جزيئة الـ (DNA). لقد قام علم النفس بعلم مدهش من حيث جمع البيانات والحقائق، لكنه لم يستطع أبدًا إرساء مبادئ تأسيسية. وهكذا يظل الكائن البشري، والوعي، والذاتية، والقيمة، أمورًا مفتوحة للتساؤل، بل تظل كلها أمورًا غامضة حتى في وقتنا هذا وبعد انقضاء ذلك الزمن كله، تمامًا مثلما كان نيجل مصيبيًا في التشديد عليه. فما السبب في هذا؟ المشكلة غير كامنة في أن علم النفس لا يزال شابًا، وغير ناضج، ولا هي كامنة في أن علوم الطبيعة قد بلغت مرحلة نضجها. المشكلة أعمق من هذا وأشد لفتًا للانتباه أو... هذا ما أقول به: الكائن البشري ظاهرة جمالية؛ وهو ليس ظاهرة طبيعية بأي معنى نستطيع اعتباره مضمونًا أو منتهيًا أو مفروغًا منه. والمفاهيم والأفكار البشرية كائنات من صنع التشابك. ففي ما يتصل بالإدراك الحسي والوعي والحب والجنس والذاكرة والجسد، لا وجود لنقاط ثابتة أو لأماكن مستقرة يمكن البدء بها، ولا وجود لسبل من أجل التحرك صوب الأمام. وها هي طريقة أخرى للتعبير عن هذه المشكلة: في «علم الإنسان» الذي سيكون، وبالتضاد مع الفيزياء، مثلًا، لا نستطيع أبدًا أن نعلم تمام العلم كيف «نثبت» مادة البحث.

لكني لا أفتأ ألح على أن الفيزياء متشابكة أيضًا. لا ينبغي أن يكون هذا

مفاجئًا. فمفاهيم العالم الفيزيائي، مفاهيم من قبيل الجسم والفراغ والزمن والقوة، هي مفاهيمنا أيضًا، مفاهيم مستخرجة (مثلما يمكن لهوسرل أن يقول) من تربة عالمنا الحي الخصبة. لكن علينا أن نسأل عمّا يحول بين الطبيعة الجمالية للإنسان وبين التسرّب إلى العلم الطبيعي بحيث تمارس أثرها الضار فيه؟ ما الذي يسمح للفيزياء بأن تكون «علمًا إيجابيًا» خلافًا لعلم النفس؟

إلا أن ثمة تسرّبًا بالفعل، وثمة إمكانية للتسرّب المحض؛ قد تكون الحالة الأولى خطيرة، على الأقل في ما يتصل بقابلية سؤال من الأسئلة لأن يخضع لمعالجة العلم الطبيعي؛ لكن الحالة الثانية لا ضرر فيها، بل هي ضرورية في واقع الأمر. الحقيقة أنها شرط لإمكانية العلم نفسها.

كي نفهم هذا، دعونا نبقي مع وصف كولينغود العلم بأنه «اهتمام مستمر»، وذلك بمعنى أنه شيء يشبه عملية مربحة تجري على نحو حسن⁽¹⁾. هذه استعارة ذات طابع توجيهي. وذلك أولاً لأنها تضعنا في قلب واقع العلم المعاش الملموس الأنثروبولوجي من حيث هو اضطلاع بشري. أما من ناحية ثانية، فهي تسمح لنا بفهم أن ما من شيء مُخلَق، أو «اتفاقي»، أو نسبي فحسب، أو ذاتي فحسب، في ما يتصل بحقيقة نجاح العلم. نعلم تمام العلم ما نعينه عندما نقول إن العمل ناجح، تمامًا مثلما نعلم ما نعينه عندما نقول إن العلم ناجح. فالعلم يوفّر لنا الفهم والمعلومات الصالحة للعمل بموجبها. العلم يشفي الأمراض ويرسل البشر إلى القمر، وغير ذلك. لكن نجاح الأعمال، هنا والآن، ليس بضمانة لنجاحها في المستقبل. وواقع الأمر أن إمكانية النجاح نفسها، على ما يبدو، معتمدة على تقبّل خوض المخاطر وتقبّل احتمال الفشل. هكذا هو الأمر في ما يتصل بالعلم.

والآن، العلم ناجح؛ وهو ناجح لا على الرغم من حقيقة أنه ينطلق من الحياة البشرية التي هي إشكالية والتي هي مكوّنة من جماليات وفلسفة، بل بفضل هذه الحقيقة. فلتأمل في أن العلم، في واقع الأمر، يكون دائمًا

في «تفاوض» مستمر مع أصوله الفلسفية ذاتها. ليست في ذهني حقائق أولية عن المواقف والأفكار الصريحة الظاهرة عند العلماء ولا عن سوسيولوجيا العلم نفسها؛ وليست في ذهني اعتبارات تاريخية من قبيل أن العلم الطبيعي تشكّل، في حقيقة الأمر، بصفته فرعاً من فروع الفلسفة وأن «المنهج العلمي» - إن وُجد حقاً شيء من هذا القبيل - هو منهج فلسفي⁽¹²⁾. وليس في ذهني حتى أن العلم لديه تصورات عن تاريخه مكتوبة في الكتب التعليمية التي تعرض عمل العلم على خلفية نظرية «النظرية» بصفته شيئاً تطور، ربما بفضل الثورات، انطلاقاً من نظرية سابقة. ما أعنيه أمرٌ أكثر وضوحاً من هذا كله بقدر كبير. يمارس العلماء الفلسفة بالفعل حتى إن كانوا لا يدعونها بهذا الاسم عادةً، وحتى إذا كانوا لا يفعلون هذا إلا في حالات استثنائية. تأملات آينشتاين في التزامن في النظرية النسبية الخاصة تأملات فلسفية. والواقع أنها أسئلة «قواعدية»، مثلما لاحظ فغنشتاين، أي إنها استكشافات عما يمكن أن يكون معنى قوله بالترزامن. المجادلات في شأن تفسير ميكانيكا الكم وفي شأن التوحيد بين ميكانيكا الكم والنظرية النسبية العامة لها شكل فلسفي عام، أي إن لها شكلاً جمالياً (هذا بالمعنى الذي أستخدم كلمة «جمالي» وفقاً له). وعلى نحو مماثل، يصعب القول إن دراسة الزمن في علم الفضاء ودراسة أسئلة ما إذا كان «الانفجار العظيم» ليس، في الحقيقة، «ارتداداً عظيماً»، ليست شكلاً متميزاً من أشكال الاستطلاع والبحث الفلسفي⁽¹³⁾. وها هو مثال آخر: تطرح نظرية الأوتار آفاق ظهور علم «ما بعد تجريبي»؛ ولعل هذا ليس إلا فلسفة تحت اسم آخر.

نصل الآن إلى أن الأمر اللافت في الأمثلة من النوع المذكور أعلاه، ألا وهو أن الفلسفة تنشأ داخل العلم ومن أجل العلم. هذا ما يجعلني أقول إن العلم في «تفاوض» مع أصوله الهشة نفسها القائمة في الجهد البشري الساعي إلى المعنى وإلى الفهم. لكن مما لا يقل عن هذا استرعاءً للانتباه، ومما لا يقل عنه من حيث أهمية التشديد عليه، هو أن الطبيعة التفسيرية،

شبه الفلسفية، لبعض المشكلات في الفيزياء ليس من شأنها أبدًا أن تنتقص من الفيزياء جملة أو أن تضع موضع الخطر، إن جاز القول، مكتشفات فيزيائية راسخة مستقرة التي من بينها، على سبيل المثال، أن لذرة الذهب عددًا ذريًا محددًا. هذا الزعم الأخير صحيح، وما من وجود لوجهة نظر خارج العلم نستطيع عن طريقها تقديم نقد ذي مغزى لتلك الحقائق والمكتشفات الثابتة تمامًا. فعلى سبيل المثال، سيكون من باب الكلام الفارغ أن يجادل المرء في أن العدد الذري لذرة الذهب ليس 79، وذلك لأن العلم، في نهاية المطاف، ظاهرة ثقافية فريدة. إن من شأن مجادلة من هذا النوع أن تكون غير منطقية لأنها أشبه بالمجادلة، على أرضية مماثلة، في أن أغنية من الأغنيات لا تبدأ حقًا بمفتاح آمينور.

ومما يفيدنا في أن نفكر في الفيزياء على أنها «تنوس»، أو تتأرجح، بين قطبين اثنين. القطب الأول هو التقنية؛ فعندما تكون الفيزياء عند هذا القطب، تكون ميدانًا لأسئلة وإجابات واضحة، تكون منطقة وضوح غير إشكالي. والقطب الآخر هو الفلسفة، أو الفن، وهو منطقة الموقف الجمالي حيث تكون الأسئلة الجيدة هي الأسئلة التي لا سبيل أبدًا إلى الاستقرار على إجابة قاطعة عنها. عندما يكون التسرب كبيرًا، تتجه الحركة صوب القطب الفلسفي. هذا هو المكان الذي يمكن فيه أن نتساءل عن ظهور الزمان أو أن نطرح أسئلة من قبيل: هل كان «الانفجار العظيم» «ارتدادًا عظيمًا» في واقع الأمر؟ ولكن، عندما يكون اهتمامنا منصبًا على الوزن الذري للذهب، أو للحديد، فإننا نتحرك صوب القطب الآخر، قطب التقنية. وهنا، لا تكون للأسئلة التفسيرية قيمة. الفكرة هي أن الفيزياء تكون متصلة، على الدوام، وإلى هذا الحد أو ذاك، بواحد من هذين القطبين. نرى الآن أن هذا التشابك ذو الأهمية الكبيرة بين الفيزياء والفلسفة داخل الفيزياء نفسها يشبه التشابك بين الفن والتصميم داخل التصميم نفسه. وهذا التشابك، في ذاته وبذاته، لا يؤدي أبدًا إلى الطعن في صدقية المكتشفات العلمية وصحتها؛ وفي غياب هذا التشابك، لا يكون لدينا علم على الإطلاق.

يحتاج البعض بالقول إنه، إذا كان العلم منغرسًا في الثقافة ومتشابكًا مع الفن والفلسفة، وإذا كان نشاطًا بشريًا، فإن من شأن هذا أن يقوّض الزعم القائل إن العلم معرفة أصيلة حقيقية. ففي أحسن الأحوال، لا يكون العلم أفضل من الدين، فهو ليس إلا ممارسة أخرى لها أنطولوجيتها العشوائية الخاصة بها.

لكن، لماذا نقول هذا؟ العكس تمامًا هو الصحيح. فحتى أصيب هدفًا باستخدام قوسي وسهمي، لا بد لي من فعل شيء من الأشياء، لا بد لي من التركيز ومن التسديد. وحقيقة أنني شخص مُجسّد، شخص مستقر في وضع ثقافي غني، ليست عائقًا في وجه تمكّني من النجاح أحيانًا. والواقع أن ذلك الانغراس في الثقافة لا يقف عند حد تزويدي بالوسائل الفيزيائية - القوس والسهم، والتدريب أيضًا - بل يزوّدني أيضًا، وفي المقام الأول، بدافع يحدو بي إلى إصابة الهدف. والعلم والإدراك الحسي بدورهما نشاطان بشريان هادفان إلى ضمان معرفة العالم.

تزوّدنا الحياة البشرية بأهدافنا؛ لكنها لا تزوّدنا بالأهداف وحدها، بل بمجموعة واسعة من الترابطات والاهتمامات ذات المعنى تصير بفضلها الأسئلة والأهداف والأقواس والسهام والأفعال من أي نوع قابلة للفهم. لكن ما من شيء نسبي، أو ذاتي، أو اتفاقي فحسب، أو خيالي على الإطلاق في مسألة ما إذا كنت سألجح في إصابة الهدف بسهمي. يقدم دريفوس (الذي أتناول في الصفحات التالية ما جاء به من تطوير لهذه الأفكار) مثال المطرقة والخشب والحديد التي هي مصنوعة منهما⁽¹⁴⁾. المطرقة موضوع ثقافي، لكن الخشب والحديد لهما طبيعة مختلفة عن طريقة استخدامنا لهما. نستطيع أن نصيب الهدف الإدراكي وأن نتوصل إلى فهم هذه الطبيعة، ومن الممكن أن نفشل في ذلك. وما يدفعا إلى فعل هذا يعكس شيئًا متعلقًا بنا نحن. فأسألتنا عن الخشب والحديد هي أسألتنا

نحن، في آخر المطاف. أما إذا كنا نفلح في إصابة الهدف فهذا، من جديد، أمر متصل بما ننجزه ضمن علاقتنا مع العالم المادي نفسه.

من هنا، يكون ممكنًا (بحسب دريفوس)، فهم أن العلم اضطلاع بشري، وذلك مع تبيننا - في الوقت عينه - ما يدعوه كل من دريفوس وتشارلز تايلور «واقعية متينة» عندما يتكلمان عن العالم الطبيعي... على سبيل المثال، عن أشياء من قبيل الذهب والحديد والخشب، وهكذا دواليك. فلنلق الآن على هذا الرأي نظرة أكثر إمعانًا.

يقول دريفوس إن ما يدعوه «تلاؤمًا ماهرًا» هو توجهنا الأساسي، الأولي صوب العالم. نحن ننجز مهمة الوقوف منتصبين القائمة على الرغم من الجاذبية، لا بفعل التفكير، ولا بفعل التحليل، ولا بفعل اللغة، ولا بفعل الثقافة، بل بفعل نوع من التحكم بالجسد، أي بفضل نوع من الاستجابة للجاذبية الأرضية نفسها. من هنا، يكون هذا هو مثال، أو نموذج، الخبرة والمسعى البشريين على امتداد الطيف كله. فالكائن البشري القادر هو الذي يكون متوجهًا إلى العالم بهذه الطريقة، وهو الذي يتخذ العالم القرارات الصعبة من أجله، إن جاز قول هذا.

نحن لسنا في حاجة إلى التفكير في المكان الذي نقف فيه عندما نتكلم، فنحن نجد أنفسنا منجذبين تلقائيًا إلى البقعة المناسبة؛ وهذا ما يتكرر في حياتنا كلها. إن التلاؤم الماهر واحد من إنجازات «الالتقاط الأمثل»، وهذا ما نجده في مجالات شديدة التنوع في الحياة. فلننظر إلى لاعب الشطرنج الذي هو «مُعَلِّم» حقيقي، أي إلى اللاعب الذي يترك رقعة الشطرنج تتكلم: الوضع القائم على الرقعة هو ما يحثه على القيام بالنقلة التالية. واستنادًا إلى هيدغر، وكذلك إلى ميرلو بونتي، يكون شرط الوجود الأساسي لطريقة ظهور العالم لنا هو ما به من «جاهزية» غير مُفَكَّر فيها.

والأمر اللافت في هذا التوجه إلى العالم، الذي هو توجه التلاؤم الماهر، أنه توجه عصبي على الشرح وعلى الظهور الواضح؛ إنه منطقة من مناطق الإحساس، لا التفكير... منطلق من منطقة نكون فيها مُقَادِين في ما

نفعله من قبل «إحساس» بما هو صائب⁽¹⁵⁾، أو من قبل إحساس بدائي بما هو مناسب للمقام⁽¹⁶⁾، أو من قبل إحساس بالتوتر يرتخي عندما تقارب الحالة المثلى ضمن الوضع المعطى. هذه الحقيقة هي ما يفترس، في نظر دريفوس، وجود حدود لما هو مُستطاع إنجازه من قبل علم الإنسان. العلاقات الإنسانية أمر مرتبط بالوضع وبالسياق؛ ومن هنا، فهي تقاوم محاولة جعلها واضحة أو مباشرة. فمن شأن فعل هذا أن يُضفي تشوّهاً على علاقة انخراطنا في العالم ومن شأنه أن يغيّر طابعها الأصلي.

على الرغم من هذا، وكمثل حال الوعي الإدراكي الحسي بالمواضيع، يتم إحراز هذه الأمور كلها، في نظر دريفوس، من خلال مقاطعة ما بنا من تلاؤم ماهر، مقاطعة ميلنا المحسوس فحسب إلى الالتقاط البصري، ومن خلال التوصل إلى «موقف منفصل» إزاء العالم وإزاء الوضع الذي نحن فيه. ما يحدث عندما «تنفصل»، وبحسب عبارات هيدغر، هو أنك «تخرج من العالم» أو «تخرج من السياق»⁽¹⁷⁾. فأنت تقلل الاعتماد القائم بين ماهية الأشياء وبين السياق الذي تكون فيه أنت وتكون فيه تلك الأشياء. فهذا الانفصال يقاطع ما دعاه هوسرل «العالم الحي»، لكنه يفتح منطقة من الحضور، أي الكون منظوراً إليه من حيث هو حيّز من كيانات ومن صيرورات أيضاً، الكون الذي يمكن أن نتخذ منه موقفاً علمياً.

وفي نظر دريفوس، يكون تحليل كل من بوتنام وكريبكه لمرجعية مصطلحات «النوع الطبيعي» ومعناها مَورِداً من أجل تفسير كيف يمكن أن تكون ممارساتنا الاجتماعية وانغراسنا الثقافي مساندين للواقعية⁽¹⁸⁾. إن من الممكن أن يكون الكلام والتفكير في الماء، على سبيل المثال، مقادير بفعل مفهومنا (أو صورتنا النمطية) العَرَضِي المحدد ثقافياً لما هو الماء - فمثلاً، هو سائل ينساب من الصنبور ويملاً الخزانات، سائل له مظهر وطعم خاصان، وهكذا دواليك. على أن هذا المفهوم، ومهما يكن حاكماً في ما يتصل بكيفية تفكيرنا وبكيفية كلامنا، ليس مفيداً إلا في التحديد الدقيق للمرجعية التي نتكلم عنها. وما إن تصير لدينا مرجعية ثابتة بالفعل - ما إن

ينحصر تركيزنا بالماء ذاته، في هيئة عيّنة موجودة لدينا بالفعل - حتى نصير قادرين على ترك الأمر للعالم، للواقع، كي يثبت طبيعة الموضوع الحقيقي لكلامنا وتفكيرنا. نحن نتكلم على الماء (H_2O)، حتى إذا كنا لم نسمع أبدًا بشيء اسمه H_2O ، بل حتى إذا كنا لم نكتشف بعد التركيب الجزيئي للماء، أو حتى إذا كنا جاهلين هذا الاكتشاف. ومن جديد، لا يمكن أن يكون هناك اهتمام بالماء، ولا أفكار عن الماء، ولا كلام على الماء، ولا مشكلة متصلة بطبيعة الماء، ولا نظريات عن الماء، لولا وجودنا، نحن البشر. لكن طبيعة الماء تظل أمرًا مستقلًا عنا.

لا تقتصر أهمية هذه النظرة على أنها توفق بين حقيقة أن العلم بشري وبين المحتوى الواقعي للعلم، فهي تفعل هذا بطريقة يمكن أيضًا أن تفسر ما يجعلنا غير قادرين على التوصل إلى نتائج علمية في ما يتصل بالميدان البشري. فخلافاً للماء، نحن أنفسنا نقاوم التفسير، وهذا لأننا نقاوم جعلنا «طوع البنان» أو «حادّثين» فحسب.

ثمة سمة مفاجئة في رأي دريفوس - وأنا لست واثقًا مما إذا كان هذا الانتقاد يمكن أن يمتد إلى هيدغر وميرلو بونتي - ألا وهي أنه يمكن أن يفشل في إفساح متسع لظاهرة التشابك مع ما لهذا الأمر من عواقب مهمة. بما أن دريفوس يحصر اهتمامنا بـ «المستوى الأرضي» المفترض، فهو إذاً ميّال إلى إهمال الطبيعة الهشة لحضور العالم، الطبيعة الهشة على نحو لا مهرب منه، وذلك إضافة إلى إهماله انخراطنا الماهر بالعالم. لا وجود لحالة «التقاط أمثل»، لا وجود لها حقًا. أو، بالأحرى، يمكن القول إن الالتقاط الأمثل مشكلة في حد ذاته (لعلها مشكلة مثالية)، فكل شيء يتم إنجازه هو شيء عملي دائمًا. فحتى أبرع اللاعبين يحار في أمره أحيانًا ويجد نفسه في حاجة إلى التساؤل عما يستدعيه الوضع الموجود أمامه على الرقعة؛ وقد يسقط متسلق الجبال مهما يكن واسع الخبرة. هذه ليست «انهيارات» في التلاؤم الماهر الجاري على «المستوى الأرضي» ولا هي انقطاع لجريانه، بل هي، في ذاتها، ليست أكثر من تنويعات من هذا

التلاؤم. هي لحظات تفكير صغيرة، حقبات صغيرة، كالتى عند هوسرل، تتخلل حياتنا العادية المنخرطة مع العالم. نحن، بالفعل، متشابكون على «المستوى الأرضي».

هذا لا يعني أننا لا نستجيب للعالم، أو أننا لا نحرز «انفتاحًا» عليه، إن شئنا التعبير بهذه الطريقة. لكنه يعني أننا، حتى في حياتنا اليومية، لا نستطيع فرارًا من الجمالي، من الحاجة إلى القيام بعمل النظر، بل حتى من الحاجة إلى بذل الجهد بغية وضع ما هو موجود موضع التركيز (لفهم كُنْه ما هو موجود). يصح الأمر نفسه على العلم، أو يصح عليه شكل آخر من أشكال الفكرة نفسها. فالعلم أيضًا مزيج من «النفاذ» و«الحدوث». نحن لا نرى الكواركات، هذا صحيح، لكن عدم رؤيتنا لها لا يستتبع أنه ليس لدينا نفاذ حقيقي إليها. وعلى سبيل المقارنة، نحن لا نرى مشاعر شخص آخر، لكننا نكون متبهرجين إليها انتباهًا مباشرًا، بكل تأكيد. هي ليست «أوضاعًا»، بل سمات للمشهد الذي يظهر أمامنا لحظتها. إنها في متناول أيدينا. لكن الكيانات النظرية تكون، أحيانًا، على هذا النحو أيضًا. نستطيع أن يكون لنا نفاذ حقيقي إليها - من خلال الاعتماد عليها للحصول على نتائج ملموسة، على سبيل المثال - أي إلى تلك الكيانات التي هي كيانات نظرية فحسب. دريفوس محق (ومثله هيدغر) في التأكيد على الاختلاف بين «الجاهزية تحت اليد» («النفاذ») وبين «الحضور تحت اليد» («الحدوث»). لكن هذه ليست مناطق اختلاف ثابتة أو مستقرة، بل هي ميول إشكالية تستدعي التفاوض دائمًا ولا توجد إلا ضمن إطار التشابك والهشاشة. وكل شيء يتبدى لا من حيث هو هذا الشيء أو ذاك، بل، بالأحرى، من حيث هو نوع من القلب الدائم بين «الحضور تحت اليد» وبين الحضور فحسب. لا تكون المطرقة أبدًا «حاضرة تحت اليد» فقط؛ وبالتوافق مع هذا، لا تكون الإلكترونات التي في المطرقة (إلكترونات المعدن والخشب اللذين صُنعت منهما) افتراضية بالكامل. وفي الحقيقة، لست أقول هذا إلا كي أعيد صياغة ما كنت مصرًا عليه طيلة الوقت: لا وجود لنشاط في المقام

الأول، نشاط اعتيادي فحسب، غير واع بنفسه (سواء أكان ذلك نشاط النظر أم السير أم الكلام، أم أي شيء آخر)، وهذا بسبب التشابك. فالمقام الثاني يسكن داخل المقام الأول بصفته واحدًا من إمكانياته الحية لا بصفته «مُنشَطًا» لتنويعاته المتناغمة. لا يعني هذا أننا عبيد للتأمل، عبيد يفرطون في التفكير؛ فما يعنيه هو أن التفكير والفعل، العقل والحياة، متشابكان. حالة إعمال الفكر واحدة من أنماط التوجه إلى العالم، وهي ليست بنت الانفصال عن العالم. ومما له أهمية حاسمة أن التقلبات الدائمة لما هو موجود - الأشياء تظهر لنا حينًا بهذه الطريقة، وحينًا بطريقة أخرى - هي وضعنا الأساسي، وضعنا الأساسي الإشكالي.

الإنسان الفيلسوف - الجمالي

الظاهر أن «الواقعية المتينة» عند دريفوس تلعب على ما بنا من استعداد مفرط الحدة لعزل منطقة العمليات غير الإشكالية المتصلة بقابلية الفهم المباشر عن منطقة التأمل المنفصل. المنطقة الأولى تعطينا «العالم»؛ والمنطقة الثانية تجعلنا منفتحين على التأمل العلمي في «كونٍ» مستقل عن العقل.

ولكن، ماذا يحدث عندما تنهار هاتين المنطقتين وتسقطان كل صوب الأخرى نتيجة التشابك؟ أو، يمكن التعبير بشكل أفضل من خلال القول: ماذا يحدث عندما نُقرّ بأن كل منطقة منهما هي ضربٌ من تنويع موضوعي على الأخرى، ولا سبيل أبدًا إلى عزل وضعنا - بهذه الطريقة - إلى منطقتين متميزتين بسبب التشابك؟ ماذا يحدث عندما نقبل أن مآزقنا، في نهاية المطاف، مآزق جمالي؟

في ظل هذه الظروف، لا نخسر توفر وضعيات مختلفة - المنخرط والمنفصل، و«الاعتيادي» غير المفكر فيه «مقابل ما هو مُفكر فيه» - فليس علينا إلا قبول ما في هذه الحالات من هشاشة أساسية وقبول، أيضًا، حقيقة أن مشروعنا التأملي في التفريق بينهما، هو ذاته، يقاوم الثبات. والحق أن

إقامة هذه التمييزات في ما يتصل بما لدينا من أنماط مختلفة للوجود في العالم تعني المشاركة في نوع من تمرين جمالي - فلسفي.

أظن أن هذا النقد يطال أيضًا كلاً من بوتنام وكريبكه. ففكرة أننا نستطيع أن نفصل فصلًا حاسمًا بين «ما نتكلم عنه» وبين مفاهيمنا وأفكارنا وتصوراتنا وصورنا النمطية عما نعنيه بكلامنا (وهي كلها شَرطية، بل قد تكون فوضوية، غير منهجية) ليست إلا فكرة دوغمائية. المشكلة في فكرة أن الأسماء التي نطلقها على المواد، كالماء مثلاً، متصلة بتلك المواد اتصالاً مباشراً كأنها لصاقات عليها، هي مشكلة أن ما من لصاقات من هذا القبيل، ما من لصاقات أبدًا؛ والمشكلة أيضًا هي أن النماذج التي نستخدمها كي نشرح ما نعنيه تكون منتمية لا إلى حقل «المرجع» بل إلى لغتنا نفسها⁽¹⁹⁾. في وسعنا القول إن ما من عالم ممكن لا يكون الماء فيه H_2O ، في حين يكون ممكنًا وجود عوالم ليس الماء فيها ذلك السائل الذي يجري في أنهارنا وبحيراتها، إلخ. لكن، هذا ليس إلا من أجل تحديد التزاماتنا المعيارية؛ وهو ليس «تبصُّرًا» في الواقع، إن جاز قول هذا.

هكذا هو الأمر في ما يتصل بـ«الواقعية المتينة» أو في ما يدعوه بوتنام «واقعية طبيعية». لكن من المهم القول إن ما من شيء من هذا يستطيع أن يكون سببًا وجيهًا لإنكار واقعية أي شيء؛ ولا أسعى في انتقاد هذه الأفكار إلى تقديم نفسي على أنني أروِّج لأي شيء «ضد واقعي». الماء هو H_2O . وللذهب وزن ذري هو 79. ليست حقيقة هذه المزاعم معتمدة على تفسير فلسفي لوضعنا الميتافيزيقي، وليست حقيقة مزاعم دريفوس معتمدة على ذلك التفسير، وليست المزاعم التي أقوم ببسطها عبر هذه الصفحات معتمدة عليه.

ولكن، لعل ما «يقع تحت النار» نتيجة هذه الاعتبارات المذكورة هنا هو الصورة التي يقدّمها نيجل، صورة علم مكتمل موحد يشمل كل شيء، بما في ذلك نحن. يتكلم كل شيء في صالح الوزن الذري للذهب. لكن ما من شيء أبدًا يتكلم في صالح فكرة أن الحقائق المتصلة بالحياة البشرية

وبالوعي ينبغي أن تكون نابعة، إن جاز القول، من النظرية نفسها التي تخبرنا بالبنية الذرية للذهب. فعندما تكون حياتنا هي الرهان، عندما نكون عند قطب العلم/ الفلسفة، يرين الصمت على العلم الطبيعي. على أن هذا لا ينقص شيئاً من صدقية وحيوية وموثوقية ما يقوله لنا العلم عندما نعمل على أمور تقع عند القطب المقابل⁽²⁰⁾.

العلم واللاعقلانية

إن في الإجراءات القانونية قواعد شديدة الدقة والتحديد في ما يتصل بالأدلة، فضلاً عن قواعد تحكم من يمكن أن يتكلم وكيف يمكن أن يتكلم وطبيعة الإفادات التي يجوز له أن يدلي بها. فعلى سبيل المثال، ليس مسموحاً للمتهم في قضية جنائية منظورة أمام محكمة علنية أن يعبر عن رأيه في الاتهامات الموجهة إليه، أو إليها. توضع قواعد الخطاب والمحادثة العادية جانباً، وتُفرض قواعد أخرى، قواعد خاصة. وأما القول إن تلك القواعد والإجراءات الخاصة مصطنعة أو غريبة أو مقتصرة على حالات خاصة، فهو ليس مما يمكن اعتباره حجة ضد الأسلوب القانوني في تناول الأمور. وذلك لأن هذه الإجراءات المصطنعة الغريبة هي التي تضمن ذلك النوع الخاص من الثقة والصلاحية التي نروم توفرها في الإجراءات القانونية.

العلم شبيه بهذا أيضاً، ولو قليلاً. ففي المختبر نفسه، يمكن أن تتوفر حرية في الحديث والابتكار والمجادلة وتبادل الآراء والتعبير الخلاق. لكن هذا كله يختفي من خلال فرض ما نستطيع أن ندعوه، مثلما يقول ستريفنز: «قاعدة الشرح الحديدية»، التي هي، على وجه التقريب، فكرة أنه لا يجوز -على سبيل المثال- نشر أية نتائج لا تؤيدها التجربة⁽²¹⁾.

وعلى نحو ما، يبدأ كل من العلم والقانون بإبعاد القواعد اليومية المعتادة الخاصة بالتبادل والحديث العقلاني بين الناس. يبدأ العلم والقانون بإقامة «ألعاب لغة» جديدة. ما من شيء مجازي في هذا. لكنه

يعني أن ثمة ما هو «متعنت» في العلم وطرائقه بل، بطريقة من الطرق، يعني أن ثمة شيئاً غير عقلاني فيه⁽²²⁾. يبدأ العلم بأن يرفض اللعب وفق القواعد المعتادة للعقلانية والمنطقية، القواعد التي تشتغل في حياتنا اليومية. وإذا حاول واحد منا أن يعيش وفق قواعد العلم، أو وفق قواعد القانون، ضمن أسرته أو حياته العملية المعتادة، أو حتى في مكاتب العلماء ومختبراتهم واستوديواتهم، فسوف يعتبره الجميع -محققين- شخصاً فيه قدر من الحماقة وقلة الحساسية ومن اللاعقلانية واللامنطقية.

نبلغ الآن ذروة الأمر: نحن أنفسنا ظواهر جمالية دائماً وأبداً. ومن شأن إلغاء ما هو غير مستقر، غير مقرر، غير مؤكد، في ميدان الإنسان أن يكون شيئاً أشبه بمحاولة فعل هذا في ميدان الفن. إذا، يبلغ العلم نوعاً من التناقض عندما يروم جعلنا، نحن أنفسنا، موضوعاً له. رسم الخطوط الفاصلة، التدقيق الشديد، المحاجة المنطقية القائمة على الأدلة فقط... هذه أمور تؤدي عملها جيداً في مجال العلم، بل هي الأمور التي تتيح وجود العلم، لكن ما من سبيل إلى أن يكون لها تطبيق ذو مغزى على الكائن البشري من حيث هو ظاهرة؛ ولن يفعل هذا شيئاً غير تشويه ذلك الكائن، بل حتى تشويهه على نحو استبدادي. بدلاً من حصر الجمالي، ما يلزمنا هو أن نغوص فيه إن كان لنا أن نعرف ذاتنا.



نتيجة هذه الاعتبارات متلخصة في أن الترسيب شرط أولي للعلم الطبيعي وليس خطراً عليه على الإطلاق. وتشابكنا (أي حقيقة أن العلم الطبيعي والفلسفة متشابكان وأن الجمالي يتخلل الحياة البشرية كلها) ليس عائقاً في وجه علم الطبيعة بقدر ما هو التربة التي يستطيع أن يضرب جذوره فيها وأن يزدهر.

الطبيعة ما بعد الفن

الشعر هو الاسم الذي نستخدمه كي لا ينشغل بالناس بما نخشى الإقرار به.
تشارلز برنشتاين

مخلوقات من خلقنا نحن

ماذا يحدث عندما نعرض أمام كل عين من العينين متبهاً بصرياً مختلفاً؟ لنقل إننا نعرض للعين اليسرى وجهًا وللعين اليمنى بيتًا. في تسعينيات القرن العشرين، جرى التفكير في هذه المسألة بغية توفير طريقة يدخل بها البحث العلمي ميدان الترابطات العصبية للوعي⁽¹⁾. بدلاً من رؤية امتزاج أو اختلاط بين الصورة والوجه، لوحظ أننا نعيش حالة من التناوب: تارة بيت وتارة وجه، تارة بيت وتارة وجه. كانت ديناميكيات هذه التقلبات لا إرادية وبدت كأنها تعكس منافسة بين تمثيلين ذهنيين على الهيمنة في الوعي، منافسة بين الوجه والبيت. يتفق بعض النشاط الجاري في الدماغ، النشاط الذي يحدث أثناء هذا النوع من التجارب، مع هذا المنبه أو مع ذاك ويمكن التفكير فيه على أنه تمثيل لبيت أو لوجه... هكذا نوقش الأمر. على أن بعض النشاط سوف يكون متفقاً مع حركات هذين التمثيلين دخولاً إلى الوعي وخروجاً منه. كان مرجوًا، على هذا النحو، أن نستطيع استخدام المنافسة بين العينين بمثابة مبضع لاكتشاف ذلك المكان في الدماغ حيث يحدث الوعي ذاته، أي «إضاءة» هذا التمثيل تارة، وذاك التمثيل تارة أخرى أخرى.

مشكلة هذا الاتجاه في التفكير، مثلما يحتاج إيفان ثومبسون، ومثلما أحاجج أيضًا، هي أنه مستند إلى وصف خاطئ للتجربة ولما يُدعى «المنافسة بين العينين»⁽²⁾. فبدلاً من النظر إلى التجربة وإيلائها انتباهاً حقيقياً، افترضوا أنها متفقة مع نموذج قَبلي لديهم عما ينبغي أن يكون الأمر عليه. وقد تجاهلوا خاصة حقيقة أن تجربة «المنافسة» نفسها ظاهرة «إيجابية» في حد ذاتها وليست مجرد حالة من التنقل جيئة وذهاباً بين حالتَي إدراك حسيّين آخرين مستقلتين، أي حالة البيت وحالة الوجه⁽³⁾. وذلك أن عيش «التنافس» غير مقتصر على رؤية البيت التي تتناوب مع رؤية الوجه تناوباً عشوائياً، بل هي تجربة بأسرها، تجربة فريدة من شيء خاص هو الطبيعة الخاصة المتميزة للوعي البصري، طبيعة التناوب وعدم الاستقرار. لا يمكن اعتبار تجربة التنافس سلسلة متقلبة من تجارب A و B، فهي مكونة من شيء أشبه بتجربة ذات امتداد مؤقت، تجربة ما وراء اللااستقرار النشط A/B.

من المفيد أن نقارن بين هذا النوع من الحوادث البصرية المتناوبة الغريبة غرابة حقيقية وبين ما يحدث عندما ننظر إلى رسم ملتبس، أو غامض، وذلك من قبيل رسم «البطة-الأرنب» الشهير لجاسترو. ستلاحظ هنا أيضاً منافسة بين طريقتين في رؤية الرسم؛ وهنا أيضاً، تعيش ما دعاه فتغنشتاين «المظهر-التحول» (التقلب بين البطة والأرنب، وبين الأرنب والبطة) وسيظل إمكان حدوث تحولات لاحقة حياً في رؤيتك. أنت الآن «تعيش» الرسم بصفته رسماً ملتبساً على نحو فاعل. أن تعيش تجربة التنافس هذه يعني أن تكون في حالة ثالثة، في حالة «الاكتفاء بترك التقلب يحدث». وهذه الحالة متميزة عن تلك السلسلة من الحالات التي لا ترى فيها إلا شكلاً واحداً، ثم شكلاً آخر؛ إنها حالة التباس غير مستقرة لها طبيعتها المميزة الخاصة بها. فتجربة الشكل الملتبس نوع من الوحدة التجريبية وليست حالة شيء مركّب من جزأين تجريبيين.

هذه الاعتبارات كافية لهدم الحجج القائلة بالترابطات العصبية للوعي.

فالمراء لا يستطيع تحليل حادثة كلية إلى مكوناتها... على سبيل المثال، مُكوّن متوافق مع البطّة أو مع الوجه، ومكوّن متوافق مع الأرنّب أو البيت، ومكوّن ثالث متوافق مع ما يجعل هذا المكوّن أو ذاك واعيّا. وما يجد المراء فيه مشكلة هو حادثة في الوعي لا يتناوب مكوناتها المختلفان فحسب، بل يخترق كل منهما الآخر ويُغيّيه. نحن نعيش المنافسة، اللااستقرار، مقاومة الإمكانات المختلفة نفسها.

والآن، تشترك التجارب كلها مع تجارب التنافس هذه بما سوف أدعوه «مقاومة سالبة». الوعي ديناميكي ومتعدّد بهذه الطريقة فحسب؛ وهو مكوّن من مقاومة الوعي نفسها، ومقاومة ما يبدو عليه من استقلالية. نحن نسكن تجاربنا، إن تركنا أنفسنا ننتبه إلى هذا الأمر؛ وهذا ما يشبه كثيرًا أن نسكن بحرًا عاصفًا، أن تُطوّح بنا الأمواج هذه الناحية وتلك.

فلنلقِ على هذا الأمر نظرة أكثر تدقيقًا. تخيل أن كل ما يظهر لك - هذا الجسم، أو هذا اللون، أو هذه الأصوات، أو الروائح، أو الأشخاص، أو أي شيء - لا يظهر لك أبدًا إلا بصفته الوجه المقابل لك فحسب من شيء يتجاوز وجوده الحقيقي ما تستطيع معرفته معرفة مباشرة. تظهر لك الأشياء أثناء حركتك، لكنها تغيب عنك أيضًا. لا يكون انكشاف ما هو موجود أمام استطلاعاتنا الفضولية أكثر من لحظة من لحظات اختفائه أو انغلاقه. هذا ما يصح على الأشياء، كهذه الأشجار التي تتجاوز أجسامها ما نستطيع رؤيته عندما نلقي نظرة عليها. لكنه يصح على الخصائص أيضًا، وذلك من قبيل اللون البني لجذوعها؛ فللون بدوره بنيته ووجوهه الخبيثة وميله إلى الانكشاف والظهور مع حركتنا أو مع تغير الإنارة. ما من شيء، وما من خصيصة، يبلغ حدًا من البساطة بحيث يُظهر تماثله الحقيقي أو يُظهر عدم اختلافه. الواقع أن العكس تمامًا هو الصحيح. فكل خصيصة، وصولًا إلى أصغر شيء نستطيع تخيله، تكون متلوّنة ومتنوّعة من غير حدود. ثمة حيز مكاني وبنية وظل وتفاعل مع المحيط. ونحن لا نستطيع معرفة شيء غير «الوجه»، وذلك الوجه يشير دائمًا، أو يوحي دائمًا، لا إلى الجسم الخبيء

وحده، بل أيضًا إلى المشهد الذي لا نراه، إلى الكل، إلى الوضع الذي لا حدود له.

عمل الوعي، عمل الإدراك الحسي، عمل غير منتهٍ أبدًا، وهو عمل جزئي دائمًا، غير ناجز، غير مكتمل. وكحال السباح الذي تسوقه أمواج عاتية، نحن نفعل (ننظر ونستكشف ونرى)، لكن ما ننجزه ليس نتاج توسطنا في حد ذاته بقدر ما هو نتاج ظروفنا.

افترض أنك تسير في غابة في يوم من أيام الشتاء. الأشجار باسقة، نحيلة، عالية، ممتدة صعودًا، عارية، وأغصانها التي تشبه العصبونات متطاولة كأنها تحاول أن تبلغ السماء. إنها كتلة، تشابك، فوضى. لكن ثمة أشجارًا تفصل أنفسها عن تلك الكتلة العمياء؛ إنها تستجمع أنفسها أمام عينيك وتقف متميزة عن التشابك العام. العصبونات متحدة في أجساد شجرات منفردة على خلفية كتلة عمياء من أغصان متشابكة. ثمة عدم تميز وتداخل يظهران لك في لحظة من اللحظات؛ وفي اللحظة التي تليها، تفصح الأشجار عن ذواتها، أو تحرز قدرًا من التحديد والوضوح. أنت لا تفكر في شيء من هذا كله. وأنت لا تناقشه انطلاقًا من تشابه اللون والشكل وصولًا إلى تكامل الأجزاء. الأمر، بالأحرى، هو أن الأشجار تجعل أنفسها واضحة أمام عينيك، أو أنها تعلن عن أنفسها. في لحظة من اللحظات، تكون أمامك طبقة من الأشجار وأجزاء الأشجار، وفي اللحظة التي تليها تصير الأشجار حرة، كاملة، فردية.

هذا المثال الذي استعرتة من عند ميرلو بونتي يبرز إبرازًا قويًا أنه يوجد نوع من الديناميكية حتى في حادثة النظر والرؤية نفسها، نوع من الدفع والجذب، نوع من الوضوح واللاوضوح⁽⁴⁾. لا يكون شيء من هذا من فعلنا نحن كأنه من ثمار توسطنا. فنحن نصادف هذه القوى داخل الوعي نفسه مثلما نصادف قوى فيزيائية في البيئة المحيطة بنا. هذه قوى طبيعية. هذه هي الطبيعة في العقل. هذه هي الطبيعة على حالها تمامًا. هذه هي المقاومة التي فينا. هذه هي طبيعتنا.

إذا، التجربة نفسها مقابلةً مع الطبيعة (مع طبيعتنا) وتكيفٌ معها. فماذا تكون الطبيعة غير ما هو أمامنا، منفصل عنا، متجاوز إيانا، مقيد إيانا... وأخيرًا، مقاوم إيانا، مقاوم مقاصدنا ودوافعنا وحب اطلاعنا؟

لكننا نصل الآن إلى ذروة الأمر. وذلك أن هذه المقابلة مع الطبيعة مثلما تظهر جلية في هيئة المقاومة السالبة المألوفة جدًا - شكل التجربة الواعية نفسها - هي مقابلة جمالية. إنها، تمامًا، مثال الجمالي. ومثلما أحاجج دائمًا، من الخطأ أن نفرط في الربط بين الجماليات وبين ما يعجبنا، أو بينها وبين المسرات والمتع الناتجة عن الاستحسان الحسي. ثمة شيء من هذا القبيل - بالطبع - لكنه ظاهرة ثانوية. الجمالي اسم لعملية جارية أبدًا، عملية جلب ما هو موجود إلى حيز تركيز هش دائمًا؛ هو الحركة الخاضعة دائمًا لإعادة التخمين، الحركة من عدم الرؤية إلى الرؤية، أو من الرؤية إلى الرؤية على نحو مختلف. الجمالي هو الأعمال الهشّ المنتج (لكن، المتشابك أيضًا) لوعينا ذاته.

نحن نقابل الطبيعة ونقابل ذاتنا، ونعملهما، معًا... ذواتنا بوصفها طبيعية، دائمًا وفي كل مكان. الوعي ظاهرة جمالية، والجمالي هو مدخلنا الأول، الأكثر مباشرة، إلى الطبيعة، وهو واقع يتجاوزنا. لكن المقابلة (في اللحظة الواحدة نفسها) مع الطبيعة التي تشتمل علينا هي أيضًا مقابلة مع «ما نحن»، مع طبيعتنا.

إن كان هذا صحيحًا فهو يعني أن تجربتنا الخاصة بنا - التحدي الأساسي الذي نواجهه منذ البداية - تجربة جمالية بل هي، بطريقة من الطرق، تجربة فنية. إنها «أحجية الأحجيات، الأحجية التي ندعوها وجودًا»، مثلما يقول وولت وايتمان⁽⁵⁾. نحن نصنع أنفسنا. ونحن ننظم أنفسنا. ونحن نفعل هذا، جزئيًا على الأقل، من خلال تمثيل أنفسنا أمام أنفسنا. هذا التمثيل تمثيل هشّ: هو لا يفلح أبدًا في تفادي المنافسة، تفادي وجود تغير الوجه، أو وجود تخمين ثان. وهو منتج: إنه عمل من «صنع الذات» وأيضًا «صنع العالم»، وذلك لأننا نغير أنفسنا ونغير، في الفعل نفسه، ما هو موجود

حولنا. وهو متشابه لأننا نفعل هذا كله دائماً في مواجهة خلفية بعينها هي الأوضاع التي نجد أنفسنا فيها، الأوضاع المشتملة بالفعل على كل شيء حدث من قبل بما في ذلك تمثيلاتنا الذاتية الماضية.

قد يكون صحيحاً أنه يقودنا توقُّ إلى «التقاطِ أمثل»، مثلما قال دريفوس... أو يقودنا إحساس بالسعي إلى ما هو ملائم، ما هو صائب، أو يقودنا نوع من معيارية بدائية، بحسب تعبير غينسبورغ⁽⁶⁾. على أن ما هو ملائم، أو ما نحسه صائباً، ليس إلا أمراً مؤقتاً، متغيراً، و«الالتقاط الأمثل» ليس، في نهاية المطاف، إلا أمراً مختلاً.

والآن... الفن - (وفي ميادين أخرى، الفلسفة أيضاً) - هو استجابتنا الأصلية لهذه المواجهة الجمالية مع المقاومة، أي مع الطبيعة. كل عمل من أعمال الفن يستكشف قناة من قنوات نشاطنا الذهني. وكل عمل من أعمال الفن يؤدي تلك الحركة المنتجة، وإن تكن هشة، حيث نأتي بالعالم إلى حيز الوعي من أجل إدراكه حسياً ووضعه موضع التركيز من أجل الوعي نفسه. وكل ما يجري في الوعي العادي من تقلبات وحركات واندماجات وانحلالات هو مادة الفن.

عندما نتكلّم عن الفن والفلسفة، من الطبيعي أن نفكر في عالم الفن اليوم وفي الفلسفة الأكاديمية وفي تاريخيهما. لكن الفن والفلسفة أكثر أولية من ذلك. فالفن هو أيضاً عمل الوعي نفسه. الفن هو صراعنا الأكثر مباشرة مع الواقع الجمالي لطبيعتنا نحن ومع الواقع الجمالي للطبيعة نفسها. الفن هو تجاوزنا مقاومة الوجود المعطاة قبلاً. الفن هو إنجاز الشجرة وإنجاز علاقتنا بالشجرة. الفن هو اختراع الرؤية، وهو اختراع اللغة.

يذهب البعض أحياناً إلى أن الفن ضاربٌ جذوره في قوانين الدماغ، وإلى أن هذا يجعل الفن معطى طبيعياً⁽⁷⁾. لكن هذا القول يتناول الأمر على نحو مقلوب. فالموقف الجمالي (الفن والفلسفة) مُفترض قبلاً ومُعْتَبَر أمراً مفروغاً منه عندما يشرع عالم الأعصاب بالتنظير. والموقف الجمالي أكثر أساسية من العلم، وأكثر أساسية حتى من الصراع العملي من أجل

البقاء، ذلك الصراع الذي يحفز الحيوان على جسر الهوة بين هنا وهناك بحيث يستهلك أو يتكاثر؛ وهو أكثر أساسية من الحافز الذي يدفعنا إلى بناء المأوى الذي يقينا المطر والشمس والبرد.

تلك هي الصورة التي يقدمها نيجل عن نظرية علمية تحيط لا بالعالم الفيزيائي وحده، بل أيضًا بكل شيء موجود، بما في ذلك الحياة، وبما في ذلك الوعي. الآن، صرنا قادرين على أن نبدأ حقًا فهم ما يجعل هذا الأمل عقيمًا. فالأمر غير مقتصر على عدم قدرتنا على «تثبيت» ذواتنا بغية دراستها وغير مقتصر على عدم قابليتنا للتفسير أو الاختزال. وهو ليس مقتصرًا على أننا أحجيات جمالية لا تقبل حلًا نهائيًا. الفكرة هي أن كل وعي، حتى وعي علماء الطبيعة أنفسهم، يعاني الانتقالات والاندماجات الكاليدوسكوبية بفعل مقاومة الطبيعة نفسها. نحن أسئلة تطرحها الطبيعة؛ ولا تفعل الإجابات شيئًا غير أن تعترض الطريق. والموقف الجمالي هو الموقف الأول مثلما هو الموقف الأخير أيضًا.

علاقتنا الأولية، الأكثر أصالة، بالطبيعة، وكذلك بذواتنا، علاقة جمالية. ويعني هذا أن التجربة نوع من الشعر. إنها إبداعية، ونحن إنتاجها الهش الذي يديمها. هذا ليس عائقًا في وجه المعرفة العلمية، وليس سببًا للشكوك لا في ما هو متصل بالأشجار ولا في ما هو متصل بالناس ولا في ما هو متصل بالثقوب السوداء. نحن نحرز العالم من خلال النشاط المنظم، ونحن هي عملية الإحراز هذه عينها.

مكتبة

t.me/soramnqraa

شكر وتنويه

أنا من أنصار الرأي القائل إن الفلسفة ليست صنع العُقد بل هي عمل منصبٌ على حل العقد. لكنك تكون أحياناً في حاجة إلى فيلسوف كي يريك أن فيك عقدة لا تعلم بأمرها. هذا واحد من الأسباب التي تجعل الفلسفة، إن كانت فلسفة جدية، تبدأ دائماً من البداية وتسعى جاهدة إلى تفادي الشكليات وتفادي كل ما يتظاهر بأنه محلول أو واضح وضوحاً مصطنعاً أو بأنه مستقر ومقرر بالفعل. وإضافة إلى الفضول وحب الاستطلاع، لا يلزم المرء كي يكون فيلسوفاً شيء آخر غير الصبر وقدراً من مهارة الأصابع (من أجل الكتابة).

لا ترد كلمة «تشابك» في كتابي «أدوات غريبة». إلا أنني بدأت في غضون أسابيع من نشر الكتاب في أواخر سنة 2015 استخدام هذا المصطلح كي ألتقط ما صرت أدرك سريعاً أنه الهم المركزي في ذلك الكتاب: كيف يرتد الفن متحلّقاً ويغير ما هو تمثيل، وكيف يكون هذا أمراً منتجاً ويكون أمراً «محرّراً» من حيث الإمكان. إذاً، فـ«التشابك» نتيجة، أو عاقبة. لكن الحق أنه يصنع بداية جديدة، وأن الأمر ينتهي به إلى أن يشمل منطقة شديدة الاختلاف فيصل إلى أماكن غير مرتقبة ولا متوقعة.

كان لهوبرت ل. دريفوس حضور حي في ذاكرتي أثناء تألّيفي هذا الكتاب؛ وأنا أهديه له. فالأحاديث التي دارت بيننا خلال آخر خمس عشرة سنة من حياته هي التي جعلتني أبدأ تناول بعض المواضيع والأفكار التي أستطلعها هنا. أنجزت المسودة الأولى من هذا الكتاب خلال فترة وباء كوفيد خلال 2020 - 2022، لكن الأفكار التي في ذهني كانت قد بدأت تتبادر إلى تفكيري خلال ندوة تناولت «طبيعة الطبيعة» أقمناها معاً في بيركلي في ربيع

سنة 2014 (حضر الندوة كلاوس كورسيلوس وب. سكوت روس ودافيد شواريز وإيفان ثومبسون ولورنس ويشلر، وآخرون). وقد أقيمت ندوة أخرى مع مؤرخ الفن ألكسندر نيجل حملت عنوان «أسئلة الأسلوب»، وذلك في مدينة نيويورك في خريف 2011 (أقيمت الندوة بشكل مشترك في كل من مركز الخريجين ومركز جامعة نيويورك للفنون الجميلة). وكان لبعض ما عمرت به الندوة من أفكار وتطلعات أثر في هذا الكتاب أيضًا. وقد قرأ ألكسندر مسودة أولى وأبلغني بانتقاداته التي أنا شاكر لها.

وكانت لحماسة الناقد الفني المؤرخ بليك غوبنيك وانتقاداته النشطة الحيوية فائدة كبيرة لي. أنا ممتن لذلك لأنّ تجربتي في تأليف هذا الكتاب كان يمكن أن تصبح شيئًا شديد الاختلاف لولا مساندته ولولا ما لديه من حب اطلاع نشط.

لم أصادف عمل ج. ريد ميلر إلا في المراحل الأخيرة من تأليف كتابي هذا، لكن هذه المصادفة زودتني بفهم أفضل لحجم مشروعني وكان لها أثرها على النسخة النهائية منه. أنا مدين لميلر.

أصدقاء وطلبة وزملاء كثر ساعدوني في العمل الذي بُذل في هذا الكتاب؛ وإنه ليسرني أن أنتهز هذه الفرصة كي أذكر أسماءهم وأشكرهم حتى إن كانت مهمة إيفانهم حقوقهم لما قدموه من مساهمات كثيرة مهمة بالغة الصعوبة. ففي حين أن ما بي من قصور هو الذي قرر حدود هذا الكتاب، فأنا الآن سعيد بأن أعبر عن امتناني، بالإضافة إلى الأشخاص الذين ذكرتهم آنفًا، لكل من د. إيفا لوتشيا باكهاوس وسكوت كوان والبروفيسور بينغيت مولاندر والبروفيسور أندريا نوكافيتش ود. ب. سكوت روس ود. جوتشن شوف. أشكر أيضًا نيشا دوبريل لما ساهم به من مناقشة قيّمة ولما قدمه لي من مساعدة في الإعدادات الأخيرة لهذا المخطوط. كما أشكر أليك لين الذي أعدّ ملاحق الكتاب. تعلمت الكثير جدًّا من التبادل النقدي في شأن بعض الأفكار الواردة في هذا الكتاب، وذلك مع كل من البروفيسور جورج بيرترام والبروفيسور هورست بيرديكامب

والبروفيسور نويل كارول والبروفيسور ويتني ديفيد والبروفيسور ستيفان ديفيس والبروفيسور آن إيتون والبروفيسور لوكا جيلاني والبروفيسور دانييل م. كروس والبروفيسور بول غاير والبروفيسور إدوارد هاركورت والبروفيسور كريس هيتون والبروفيسور جون هايمان والبروفيسور مايكل كريمر والبروفيسور توماس ليدي والبروفيسور وارن نيديتش والبروفيسور كاري نولاند والبروفيسور إيزكيال دي إيزكيال دي باولو والبروفيسور جيس برينز والبروفيسور توماس ريكرت والبروفيسور نانسي س. ستروفر والبروفيسور تالبوت تايلور والبروفيسور يورغن ترابانت والبروفيسور تيليو فيولا والبروفيسور ر. جاي والاس، بالإضافة إلى د. سكوت ديلاهونتا وديبرا هاي وويليام فورسايف ود. ساينه مارينبرغ ولورانس ويشلر. أشكر الفنانة كارين شيف لتعرفني من خلالها على المقتطف المأخوذ من أوسكار وايلد، ذلك المقتطف الذي افتتحت به الفصل الرابع من هذا الكتاب.

وأقدم شكري أيضًا لأعضاء «مجموعة يوم الجمعة» في جامعة بيركلي، ومنهم (إضافة إلى بعض من ذكرتهم سابقًا) غريسون آبيد وإيمانويلا أندريولي وأيوكو آرتدوتشي وساتيلين دولان وجيس هوبلر ود. غابرييل جاكسون وجوزيف كاسمان - وروبرت دي ميل وتيغوي موريس وروبر ريمر ود. ماريان شريفي ود. دافيد شواريز، وأيضًا عدد من طلبة جامعة بيركلي الآخرين ممن قدّموا مساهمة كريمة في كتاباتي، ومن بينهم ديني تشافيز وكيثي كوين وكريس كايمان وتوم كوزلوفسكي وهنري شميدت وكارولين إيلان سايمون وكولمان سوليس وإلينا وانغ وجيانكيو يانغ.

شكر خاص أقدمه إلى الدكتورة مارييل غودو نظير صداقتها ومساندتها. وأنا ممتن لما قدّمه إلي روب تمبيو ومات روغال في منشورات جامعة برينستون من مساندة. أخيرًا، ما كنت لأستطيع تأليف هذا الكتاب من غير مساندة أسرتي. شكري العميق لزوجتي نيكول بيزل نوّي، ولولدي أوغوست وأوليسس، وكذلك لابنتي أنا. أشكر أيضًا أخي ساشا، وأشكر أبي وأمي، هانس وجوديث.

ومثلما ترد الإشارة في هوامش الكتاب، قمت باقتباس أجزاء من
الفصول الثالث والرابع والخامس، بعد الاستئذان، من كتابات منشورة
أخرى أذكرها هنا:

نوي، ألفا. (2016) «ملاحظات نيومان، التشابك ومطالبات فن
الرقص: رسالة إلى مصمم رقصات». في «النقل في الحركة:
إدخال التكنولوجيا في الرقص»، من تحرير مايكه بليكر، 228 -
236. نيويورك: روتلج.

نوي، ألفا. (2017) «الفن والتشابك في كتاب أدوات غريبة: رد
على نويل كارول وأ. و. إيتون وبول غاير». الفلسفة والبحث
الفينومينولوجي 94، العدد 1 (كانون الثاني): 238 - 250.
نوي، ألفا. (2017) «موقف الكاتب». في التعبير الرمزي: الصورة
والكلمة والجسد بين الفعل والمخطط، من تحرير سايبه مارينبرغ،
73 - 87. برلين: دي غروت.

نوي، ألفا. (2020) «في كتاب ألفا نوي، أدوات غريبة. الفن والطبيعة
البشرية. دقة ورد على النقاد». المجلة الإيطالية لعلم الجمال 48،
العدد 4: (https://doi.org/10.7413/18258646144).

نوي، ألفا. (2021) «التشابك والنشوة في الرقص والموسيقى
والفلسفة: رد على كاري نولاند ونانسي س. ستروفر وثوماس
ريكرت». الفلسفة والخطاب الجدلي 54، العدد 1: 64 - 80.

مكتبة
t.me/soramnqraa

(1) المادة التي هي موضوعي في هذا الكتاب ليست ما يدعوه آينشتاين: «الفعل المخيف في البعيد»، الذي هو أمر يميز سلوك جزيئات الكوانتوم. ولست أستخدم مصطلح «التشابك» مثلما هو مستخدم عند علماء الكمبيوتر بغية التقاط حقيقة أن التكنولوجيا اليوم قد تجاوزت في تعقيدها ما هو ممكن للشخص أن يلتقطه. مفهوم التشابك هذا، وبفضل داني هيليس، نوقش في آربسمان سنة 2016. فالأقرب إلى روح ما أضطلع به هنا هو «نظرية التشابك المادي» لمالا فوريس (مالا فوريس، 2014)، وإلى نظرية التشابك عند هودر (هودر، 2012). إذ إن كلا منهما يستطلع كيف تكون الأشياء والأدوات والتكنولوجيات والمادة الثقافية مرتبطة كلها بالإدراك البشري والتنظيم الاجتماعي، وكذلك بالأصول الارتقائية. أنا معجب بهذا العمل - العمل الذي يمكن التفكير فيه من حيث هو تنوعات تطويرية على موضوع «العقل الممتد» (كلارك وتشارلمرز، 1998؛ كلارك، 2008، وكذلك نوي، 2009، ونوي، 2015) - لكن، ومثلما سيصير واضحًا، ينصب تركيزي هنا على أمر مختلف. حتى إن كان بدوره أمرًا تكميليًا.

الفصل الأول - الفن في العقل

- (1) كولينغود 1924، 52. أشكر نانسي س. ستروفر (2020) لأنها لفتت انتباهي إلى كتابات كولينغود في ما هو متصل بمشروعي.
- (2) كولينغود 1925، 14.
- (3) انظر «مينو» لأفلاطون في أفلاطون 1981.
- (4) أوغسطين 1995.
- (5) النشاط المنظم موضوعة مركزية في كتاب «أدوات غريبة» (نوي، 2015) في الفصول من واحد إلى أربعة خاصة.
- (6) هاكينغ 1999. يلعب «التحلق» دورًا مركزيًا في تفكير هاكينغ وقد كان واحدًا من المصادر بالنسبة إلي. المفاهيم التي نستخدمها في تصنيف أنفسنا لا تقف عند حد

- توزيعنا إلى مجموعات، بل هي تزودنا أيضًا بموارد من أجل تحقيق عضويتنا في المجموعة أو الفئة. أعود إلى هذه الفكرة على نحو أكثر مباشرة في الفصل الثامن من هذا الكتاب. أما الآن فسوف أشير إلى القرابة بين مفهوم هاكينغ عن التحلّق (المفاهيم والآثار) وبين فكريتي القائلة إن الفن يتحلّق عائداً، أو مرتداً، ويغيّر ما هو تمثيل له.
- (7) فهم مماثل لـ «الإدماج» يلعب دوراً مهماً لدى دي باولو وكوفاري ودي جايجر في «أجساد لغوية»، 2018. أعود إلى هذا الأمر في هامش لاحق.
- (8) انظر غوبنيك (2020) بيوغرافيا وارهول من أجل مناقشة ممتازة لهذا الأمر.
- (9) يطوّر جورج بيرترام (2019) فكرة أن الفن ممارسة تأملية. ثمة نقاط اتصال عديدة بين أفكاره التي نُشرت أول الأمر باللغة الألمانية في سنة 2014 وبين أفكاره.
- (10) دافيدسون 1982.
- (11) تقدم هيلاري بوتمان (1992) زعمًا مماثلاً: ضعيفة هي الأدلة المشيرة إلى أن الحيوانات تبالي بأن تكون مصيبة، وذلك بالتقابل مع أن تكون ناجحة فحسب. وذلك أن المقاربات الارتقائية للإدراك لا يبدو أن لديها من المصادر ما يُسند هذا الفكرة، أو هذا الاختلاف بين الأمرين. ذات مرة، قال لي العالم اللغوي جيفري بولوم (كان ذلك في حديث شخصي جرى بيننا عندما كنا معًا في جامعة سانتا كروز)، إن ثمة أمرًا في القروء العليا، بل حتى في القروء التي هي أشد براعة من الناحية الرمزية، ألا وهو عدم إحساسك أبدًا أنها شديدة التوق إلى إخبارك شيئًا. يبدو لي أن هذا صائب، وأنه ذو معنى.
- (12) أليس ممكنًا أن نتكلم في ظل عدم وجود كتابة؟ ألم يكن لدى البشر كلام قبل الكتابة؟ هذا هو الموضوع الذي أتناوله في الفصل الخامس من هذا الكتاب. إجابتي، على نحو مختصر، هي أنك مضطر إلى الكتابة - على الرغم من أنك قادر على الكلام من غير كتابة - وهذا بمعنى أن ما من لغة في غياب طريقة للتفكير في الكلام تُجعل واضحة جلية من خلال أنظمة كتابية (موقف الكاتب).
- (13) ديفيس 2011.
- (14) جون 1: 1.
- (15) هيرلي 1998.
- (16) انظر «الجسد والمجتمع» لبراون (2008/1988)، للاطلاع على مناقشة بعض الأطروحات الواردة في الكتاب المقدس مما تم التطرّق إليه هنا. وفي ما يتصل بأوغسطين خاصة، انظر الصفحة 404 وما يليها.

الفصل الثاني - تشابكات بيتية

- (1) انظر بويد 2018؛ هنريخ 2016.

- (2) بين الفلاسفة، يحمل لواء هذه الفكرة دانييل دينيت. انظر دينيت 2018، إضافة إلى دينيت 1995.
- (3) هاراواي 1991؛ كلارك 2003.
- (4) في ما يتصل بهذا الاستخدام لمصطلح «تراتب»، وهو مصطلح يعجبني كثيرًا، انظر ستيرليني، 2010.
- (5) انظر غاروانا وتيسا 2021 للاطلاع على مراجعة مفيدة للأعمال الأخيرة التي أنتجها الفلاسفة وعلماء الإدراك في ما يتصل بالعادة.
- (6) في هذا الموضوع، انظر نوي 2015؛ مالا فوريس 2014؛ هودر 2012.
- (7) هذه موضوعة مركزية في كتاب برترام «الفن والممارسة البشرية» (برترام 2019).
- (8) كما ورد لدى بروم وآخرون، 2021.
- (9) هاكينغ 1999.

الفصل الثالث - الرقص مُجسّدًا

- (1) النشاط المنظم موضوعة رئيسة في كتاب «أدوات غريبة» (نوي 2015).
- (2) لقد استكشفت باربرا مونتيرو الطرق التي تفسح فيها الخبرة والمهارة متسعًا للتأمل وتسند؛ انظر خاصة مونتيرو 2016.
- (3) إن أردنا أمثلة، فقد يكون لنا أن نذكر الرقص الطليعي المعزول إلى كنيسة جودسون، هذا يشمل إيفون رانيير وستيف باكستون وديورا هاي، فضلًا عن أشخاص آخرين، لكن أيضًا ليزا نلسون. ومن أجل مثال مختلف معاصر أكثر من المثال السابق، انظر في أعمال جيروم بل.
- (4) أفكر هنا في شخصية تينا فيني من «ثيرتي روك»، ليز ليمون التي يقع كثيرًا أن تندفع في رقصة ساخرة تعرض من خلالها غناها الثقافي.
- (5) مفهوم الاشتمال هذا، الذي هو مفهوم بالغ الأهمية بالنسبة إلى فهمي التشابك، يظهر ظهورًا واضحًا عند دي باولو وكوفاري ودي جايفر (2018)، مثلما أشرنا سابقًا. إنهم يقيمون تضادًا بين «الاشتمال» وبين مفهومين متصلين بالأمر، لكنهما مختلفان، ألا وهما مفهوم «التجسد» و«التجسيد». ينصب تركيزهم على اللغة، وبخاصة على «التوتر القائم بين ما في الوساطة المتجسدة من تأكيد للذات عبر الانخراط في العالم الاجتماعي المادي وبين تأكيد السبل الاجتماعية التفاعلية التي تعيد إنتاج طرق الكينونة البشرية والتي هي متجسدة في الأجساد البشرية» (212). كي نضع الأمور مثلما ينبغي أن تكون، نحن ننجز فردانيتنا عن طريق اندماجنا في عالم اجتماعي مادي وعن طريق سبل لا سيطرة مباشرة لنا عليها؛ ونصير ذاتنا أكثر فأكثر من خلال الاتصال بالجماعة الأكبر.

- (6) قدمت كاري نولاند (2021) هذا الانتقاد اللافت لطرحي العام.
- (7) فكرة أن الفلسفة ترمي إلى «إعادة التوجيه» موضوعة ثابتة على طول الخط عند هوسيرل (1970/1945) وذلك، على سبيل المثال، عندما يتكلم على «إعادة توجيه التحقيق» (176)، انظر الفصل رقم عشرة أدناه من أجل الاطلاع على مزيد من مناقشة هذا الأمر.
- (8) يستطلع بلاك غوبنيك (2009) كيف تتلاعب لوحات المناظر الطبيعية والمدنية الهولندية بوضع الرائي بالعلاقة مع اللوحة التي على قماشة الرسم نفسها.
- (9) لقد طور كل من دريفوس (2005/2014)؛ وشون د. كيللي (2005) هذه الأطروحات المتصلة بالتوتر المعياري والتوق إلى نقطة تحكّم مثلى، وذلك في قراءتهما ميرلو بونتي.
- (10) ديوي 1934.
- (11) يستكشف فورسايت مفهوم «الموضوع الكاريوغرافي»: في (<https://www.williamforsythe.com/essay.html>).
- (12) يعيد هذا الفصل الاشتغال على مادة منشورة سابقًا لدى نوي 2016، 2020، 2021.

الفصل الرابع - أنماط الرؤية

- (1) انظر إيتون 2017 للمزيد من الاطلاع عن هذه النقطة.
- (2) على الهامش: إن الصور، ضمن الإطار الخطابي الملائم، تؤطّر انتباهك وتصوغه؛ إنها تحل مشكلة ما ينبغي توجيه الانتباه إليه. وهذا واحد من الأسباب التي تجعل الرقص في فيلم من الأفلام «كائنًا» من طبيعة مختلفة تمام الاختلاف عن الرقص الذي نشاهده حيًا. عندما تشاهد رقصًا حيًا، تكون في حاجة إلى أن تقرر ما تنظر إليه، ويكون جزء من عمل مصمم الرقصة أن يُفَعِّلَ، بالضبط، انتباه المشاهد. لكن مخرج الفيلم، أو الكاميرا، يتخذ هذا القرار بدلًا منك عندما تشاهد رقصة في فيلم. (يظل الرقص من أجل فيلم مسألة مختلفة). أتناول هذه النقطة الأخيرة في: نوي 2021.

- (3) هذا الجزء من هذا الفصل مقتبس من نوي 2017.

(4) هولاندر 1978.

(5) هولاندر 1978، 391.

- (6) برونني 1847/2007، 117 - 118. ثمة مقطع آخر من مكان لاحق في رواية «جين إير»: «انحنيت فوق السور ونظرت إلى بعيد في الأسفل، جالت عيناى على الأرض المنبسطة كأنها خريطة؛ المرج المتألق المخملي يعانق قاعدة القصر الرمادية،

والحقل الواسع كأنه منتزه ترقطه أخشاب عتيقة؛ والغابة المحمرة الذابلة يقسمها ممر نامت فيه الأعشاب ظاهرة تزيد الطحالب اخضراراً أكثر مما تزيد أوراق الأشجار؛ الكنيسة عند البوابة، والطريق، والتلال الوادعة، كلها تستريح في شمس اليوم الخريفي؛ والأفق تحدّه سماء لازوردية بشوش، ترصعها غيوم بيضاء لؤلؤية كالرخام. ما من سمة استثنائية في المشهد، لكنه سار كله. عندما أشحت بوجهي عنه ودخلت الباب المجلل، لم أكد أستطيع رؤية سبيلي كي أنزل السلم؛ بدت لي العلية سوداء كأنها قبو إن قارنتها بذلك القوس من هواء أزرق، القوس الذي كنت أنظر إليه، وبذلك المشهد الذي تنيره الشمس، مشهد الأجسام والمراعي والتلة الخضراء التي تشغل القاعة مركزها، التي كنت أنظر من فوقها محبورة». (125 - 126).

(7) استخدام كلمة «خفية» مأخوذ من عند هوسرل. ففي «أزمة العلوم الأوروبية» (1954/1970، 48 وما يليها)، يذهب هوسرل إلى القول إن غاليليو يستبدل خفية مفهوم الطبيعة المصاغ رياضياً بمفهوم العالم المعتاد الذي نسكن فيه (عالم الحياة).

(8) ستروسن 1979، 44.

(9) ستروسن 1979، 43 - 44.

(10) ستروسن 1979، 53، 54.

(11) هذا ما يقوله الفيلسوف جون كامبيل في المشهد أو المنظر: «لدينا المفهوم المعتاد للمشهد، وذلك عندما نأخذ واحداً من الناس ونصعد به درجاً جبلية مصرين على أنه سوف 'يستمتع' بالمشهد'. بهذا المعنى، من الممكن أن يزور تلك البقعة نفسها آلاف الأشخاص ويستمتع كل منهم بالمشهد نفسه. وأنت تصف التجربة التي يمرون بها بذكر المشهد الذي به يستمتعون. وفي الصورة العلائقية، هذا الأمر نفسه هو وصف الطبيعة الظاهرية لتجاربهم» (2002، 116).

(12) هذه السطور مأخوذة من الحلقة الأولى من المسلسل التلفزيوني البريطاني «بوارو *Poirot* - أغاثا كريستي»، «مغامرة طباح كلافا».

(13) هذه الفكرة عن انحيازات العالم فكرة موضوعية مركزية في «فينومينولوجيا الإدراك» لميرلو بونتي (ميرلو بونتي، 1945/2012).

(14) جيسون 1979؛ هيدغر 1929/1962.

(15) ثمة مفاهيم أخرى عن الموضوعاتية وعن سبل أخرى لصوغ مفهوم الجسم لا تنطلق من الصور. فعلى سبيل المثال، ذهب فريجي إلى القول إن الأعداد أجسام لأننا نسميها، ولأننا نقول عنها أموراً، فمثلاً، من الممكن أن يحيط عدنان بعلامة «=». هذان العددان جسمان، بحسب هذا المفهوم، يتبعان صيغة منطقية. هذا

المفهوم المنطقي للجسم ليس مفهوماً معتمداً على الصورة، بكل تأكيد؛ وهو بالأحرى مفهوماً معتمداً على اللغة. وفي الحالين، الأجسام «مصنوعة من أجل» الأنماط التي نستخدمها في تمثيلها، إن جاز قول هذا. يعود الفضل إلى مات بويل في إثارة هذا الاتجاه في التفكير. من أجل الاطلاع على المزيد في ما يتصل بمفهوم الأنطولوجيا من حيث هي تتبع صيغة منطقية، انظر ريكييت 1986.

(16) لا يجوز لنا أن ننسى «logos». يعود الفضل إلى إيفا لوتشيا باكهائوس في طرح هذه الفكرة مع أنها لم تستخدم كلمات كثيرة جداً. وأيضاً إلى شين باتلر الذي انتقدني وفق خط التفكير هذا، وذلك في حوار مفتوح في جامعة جون هوبكينز سنة 2017.

(17) روسكين 1857/1971، انظر ص 27 وص 28.

(18) يكتب روسكين (1857/1971، 27)، «القوة التقنية في اللوحة معتمدة كلها على مدى تعافينا مما قد يجوز أن أدعوه براءة العين؛ والمقصود بهذا أن نتخلص من نوع من التصور الطفولي لهذه البقع اللونية المسطحة التي لا نرى فيها أكثر من ذلك ولا نعي ما تشير إليه،... وهذا مثلما يرى رجل أعمى إن وُهب البصر على نحو مفاجئ».

(19) يصور ميرلو بونتي في «شك سيزان» (1948/1964)؛ الرسام سيزان على أنه يطور بديلاً للمذهب الانطباعي، من ناحية، ويطور كذلك ما يدعوه مقارنة كلاسيكية للرسم، من ناحية أخرى. «مهمة» سيزان، على غرار مهمة ميرلو بونتي، ترقى إلى العثور على طريق ثالثة بين التجريبية والثقافية. هذا التحدي الفينومينولوجي يحدده ميرلو بونتي بصفته سعيًا للوصول إلى نوع جديد من اللوحات.

(20) تقدم إيفا باكهائوس (2022) زعمًا من نوع مماثل. وهي تقول إن الخطيئة التي تُحْدَق بنظريات الإدراك الحسي هي ميل تلك النظريات إلى أن تكون تراتبية، أي إلى افتراض أن ثمة شيئًا من قبيل رؤية أساسية وأن ثمة مستويات أعلى من الرؤية معتمدة على الإدراك الذي هو إدراك أساسي. وهي تحتاج ضد هذه الفكرة بالقول إن التجربة الإدراكية الحسية تكون على الدوام مفتوحة، غير مثبتة، متعددة، كثيرة الجوانب. ومثلما أفعل أنا، تقترح إيفا باكهائوس أن التجربة الإدراكية الحسية أشبه بحالة لا «تثبت» لفرصة جمالية. وأيضاً تنتقد باكهائوس أعمالها السابقة -خاصة: الرأي القائل إننا، حين نرى، نرى كلاً من «كيف هي الأشياء» و«كيف تبدو الأشياء من هنا»، أي الفكرة التي قمت بتطويرها في كتابي «الفعل في الإدراك الحسي» (نوي 2004)- وذلك على أساس أنها تعتبر أمرًا مفروغًا منه أن الرؤية المنظورية (وعى الكيفية التي تبدو بها الأشياء فحسب)، رؤية مثبتة بطريقة من الطرق وأنها تجربة أساسية، فنحن لا نعرف إلا كيف هي الأشياء، في الرؤية، من خلال إدراك الكيفية التي تظهر لنا بها. هذا نقد منصف (قدمه أيضاً، وإن بصيغ مختلفة قليلاً، كل

من كامبيل [2008] وكيلي [2008]). لكن، ومثلما كتبت في ردّي على انتقاداتهم: «في الحقيقة، ليس جزءاً من رأيي أن وعينا المظاهر أمر أساسي أو أولي... فالمظاهر في حد ذاتها تنتمي إلى بيئتنا؛ إنها وجوه لما هو موجود، لطريقة وجود الأشياء. نحن نرى كيف تبدو الأشياء ثم نرى الأشياء نفسها؛ ونحن نرى الأشياء نفسها من خلال رؤيتنا كيف تبدو أو كيف تظهر لنا (من هنا أو من هناك). إن ما يربط بين هذين الوجهين من وجوه التجربة هو الفهم. أنا لا أرى أولاً كيف يبدو الشيء ثم أستنتج أن الأشياء هي كذا وكذا. فكيفية وجود الأشياء يمكن أن يتبدى لي في تجربتي الإدراكية الحسية لأنني أفهم ما أراه؛ وهذا يعني أنني أرى كيف تبدو الأشياء، لكن مع الفهم. الرؤية نشاط من نشاطات استكشاف كيفية كون الأشياء، وذلك من خلال استكشاف كيف تبدو. فالرؤية ليست شيئاً يحدث داخلنا؛ إنها طريقة للانخراط في العالم. وهي تنبسط في العالم». (نوي 2008، 691).

(21) كان ديكارت مقتنعاً بأننا في حاجة إلى «التمييز بين ثلاث درجات من الاستجابة الحسية». وهو يشرح هذا بقوله: «الأولى مقتصرة على التنبيه المباشر للأعضاء الجسدية بفعل أجسام خارجية؛ ومن الممكن ألا يكون هذا مكوّناً إلا من حركة جسيمات تلك الأعضاء، وأي تغير في الشكل والموضع ينتج عن هذه الحركة. الدرجة الثانية مكونة من الآثار المباشرة الحادثة في العقل نتيجة اتحادها مع العضو الجسدي الذي يقع عليه التأثير بهذه الطريقة. تشمل هذه الآثار على إدراك الألم والمسرة والظمأ والجوع والألوان والصوت والطعم والرائحة والحر والبرد، وما هو على منوال ذلك، وهذا نابع من الاتحاد ومن اختلاط العقل بالجسد مثلما هو مشروح في 'التأمل السادس'. والدرجة الثالثة مشتملة على الأحكام المتصلة بالأشياء الواقعة خارجنا، تلك الأشياء التي اعتدنا إدراكها خلال سنواتنا السابقة - أحكام تحدث بفعل حركة هذه الأعضاء الجسدية». (ديكارت 1641/1984، 294 - 295). ففي نظر ديكارت، يكون الوعي البصري ظاهرة من ظواهر «الدرجة الثانية»، وهي ظاهرة مدركة من حيث الأساس بصفاتها نوعاً من صورة في العقل.

(22) بيرنز 2012؛ جاكيندوف 1987.

(23) مار 1982.

(24) كوهن، دينيت؛ كانوشر 2016.

(25) في ما يتصل بـ «عمى التغيير»، انظر أوريجان ورينسينك وكلارك، 1996، 1999؛ رينسينك وأوريجان وكلارك 1997؛ سايموز وليفين 1997؛ أوريجان ونوي 2001؛ نوي 2004. الفكرة الأساسية هي أن المراقبين كثيراً ما يفشلون في رؤية، أو في ملاحظة، ما قد نتوقع أن ملاحظته سهلة، أي التغيرات الكبيرة في ما يجري أمامهم مباشرة.

(26) الشكر لغريسون أبيد على مناقشة كوهن ودينيت وكاونيشر 2016.

(27) نوي 2004.

(28) هدم هذا التصور هو، إلى حد كبير، هدف ميرلو بونتي 1945/2012؛ وأوستن

1962؛ وجيسون 1979؛ ودينيت 1991؛ ولاتور 2016؛ بالإضافة إلى نوي 2004.

يسمي لاتور تصور اللوحة «داء الهولنديين» (2016، 316). وهو يقول مازحًا إن

ديكارت ولوك أمضيا وقتًا طويلاً جدًا في النظر إلى لوحة طبيعة صامتة هولندية

خلال رحلاتهما إلى هولندا، وإن نموذج الحياة الصامتة كان له أثر في فهمهما

طبيعة الرؤية. ثم نقلنا هذا المرض الثقافي إلى من أتوا بعدهما، أي إلينا.

(29) نوي 2004، 2012، 2015. أعود إلى هذا المفهوم عن الرؤية ومهارات النفاذ،

وذلك في الفصل السادس.

(30) من هنا، ليس من المفاجئ وجود مجادلات لاهوتية مهمة في شأن ما إذا كان أمرًا

مشروعًا السماح للتمثيلات أو للعلامات بأن تنوب عن الرب.

(31) فكرة أن التمثيلات هي بدائل فكرة طورها غومبريتش في «تأملات في حصان

الطفل» (1963). تعتبر أهمية الاستبدال ومنطق الاستبدال موضوعة مركزية عند

نيجل وود 2010.

(32) يقول مؤرخ الفن هنريخ وولفلين (1929/1932) إن «الرؤية نفسها لها تاريخها».

يسط ويتني ديفيس الأهمية الكاملة لهذا الزعم -الذي أنا متفق معه- وذلك

عندما يقول إن الرؤية في حد ذاتها لها تاريخ فني. فمثلما يكتب ديفيس معلقًا

على رأي وولفلين الذي يعتبر نفسه متفقًا معه، «أساليب التصوير -المتموضعة

ثقافيًا وتاريخيًا طرق محدّدة من أجل صنع التمثيلات التصويرية- وقد كان لها أثر

مادي على الإدراك البصري البشري. إنها تشكل ما قد تجوز تسميته، حرفيًا، طرق

الرؤية» (2011، 6، التشديد في الأصل). أنا متفق تمامًا مع هذا الكلام.

(33) تاترسال 2017، 2019.

(34) شيلداهل 2013؛ غودمان 1948.

(35) شركة «فاكتوم آرت» حالة مهمة. فتحت قيادة آدم لوي، تخصص هذا الفريق الذي

يتخذ برشلونة مقرًا له في إعادة إنتاج الأعمال الفنية لا بقصد تزويرها بل بغية حفظ

تلك الأعمال، أو بغية تسهيل أمر رؤيتها من قبل جمهور ليس متاحًا له الوصول إلى

الأعمال الأصلية. بالتالي، كان من الملائم أن يختاروا، عندما أعادوا إنشاء كنيسة

بورغريني في المتحف الوطني في لندن سنة 2016، إدخال مقابس كهربائية تعود

إلى القرن العشرين فكانت إضافات لاحقة على عملهم. لقد أعادوا إنتاج الكنيسة،

لكنهم أعادوا إنتاجها مثلما هي اليوم بالنسبة إلينا. (في الواقع، كانت هناك بضعة

اختلافات - وكانت النسخة المعاد إنتاجها أصغر من النسخة الأصلية).

- (36) هوسرل 1954/1970، 31.
- (37) ميرلو بونتي 1945/2012، 342.
- (38) ميرلو بونتي 1945/2012، 342.
- (39) ميرلو بونتي 1945/2012، 333.
- (40) ميرلو بونتي 1945/2012، 333.
- (41) ميرلو بونتي 1945/2012، 439.
- (42) ميرلو بونتي 1945/2012، 345.
- (43) في ما يتصل بمفهوم الأسلوب عند ميرلو بونتي، انظر ماثيريني 2017.
- (44) ليفين 1983؛ وانظر أيضاً هيرلي ونوي 2003.
- (45) لقد ذهبت إلى القول بأنك لا تستطيع قراءة طبيعة التجربة انطلاقاً من الحقائق العصبية وحدها، وذلك أن الحقائق العصبية لا تحكم التجربة إلا بمقدار ما تكون هي نفسها محكومة من قبل السياق الواسع للنشاط ومن قبل وضع الحيوان صاحب الإدراك الحسي. انظر هيرلي ونوي 2003؛ أوريغان ونوي 2001؛ نوي 2004 و2009، وذلك من أجل الاطلاع على المزيد في ما يتصل بهذا الأمر.
- (46) هذه فكرة كنت أول من تناولها في كتابي «تنويعات الحضور» (نوي 2012).
- (47) مثلما ورد ذكره في هامش سابق، طرحت فيه كتابات أخرى (من بينها: نوي 2004 و2012) أن الرؤية تستلزم حساسية إزاء الخصائص المنظورية، أي إزاء الطريقة التي تبدو بها الأشياء من مكان من الأماكن؛ ومما له أهمية كبرى أيضاً توفر تلك الحساسية إزاء الطريقة التي تبدو بها الأشياء من موضع يتغير أثناء حركتك. فالمعرفة الحسية الحركية هي، على وجه التحديد، التعبير المناسب لهذه القدرة البارعة. لقد اهتمني كيللي (2008) بإسقاط مفهوم الرسام عن الرؤية التأملية المنفصلة على الرؤية العادية. والآن، يبدو صحيحاً أن الرؤية المنظورية - مثلما أفكر فيها - هي رؤية شبه تصويرية، أو أنها، ضمن منطق المناقشة الحالية، رؤية معتمدة على الصورة. لكن هذا ليس طرحاً نظرياً من جانبي. ثقافتنا البصرية هي ثقافة تصويرية، وفيومينولوجياتنا تصويرية أيضاً (بعض الأحيان!).

الفصل الخامس - موقف الكاتب

- (1) أستلهم هنا إيفان ثومبسون (2007) الذي ذهب إلى أن الفجوة التفسيرية الأصلية ليست فجوة بين العقل والدماغ، بل بين الحياة والمادة.
- (2) هذا هو التقليد الذي تلتقيت تعليمي ضمنه. والأمر ليس هكذا في تقاليد أخرى ضمن الفلسفة الأوروبية. انظر، على سبيل المثال، جاك ديريدا (1967/1997)، الذي يتناول الموضوع تناولاً مباشراً ويتنبأ ببعض الأفكار التي أقوم بطرحها في هذا الفصل.

- (3) فريجييه 1879.
- (4) فتغنشتاين 1922، 3، 12.
- (5) فتغنشتاين 1953، 122.
- (6) المثال مأخوذ من عند رادفورد 1981.
- (7) باتيل 2008.
- (8) انظر د. شماندت - بيسيرات 1978، وذلك للاطلاع على بعض الأدلة التي تؤيد هذا الزعم، وذلك بالإضافة إلى هاريس 1986.
- (9) انظر ديوي، 1934، الفصول من 1 إلى 3 خاصة، وذلك من أجل هذا التصور عن التجربة.
- (10) انظر كاتوني 2017 للاطلاع على المزيد في هذا الأمر.
- (11) ساند غائه 2017.
- (12) هاريس 1986.
- (13) تثير أنظمة الكتابة غير الأبجدية أسئلة لافتة بهذا الخصوص، لكنني غير قادر على تناولها هنا.
- (14) فتغنشتاين 1953، 7.
- (15) هاريس 1986.
- (16) هذا زعم مُختلف فيه. جرت محاولات كثيرة مختلفة، بعضها أكثر نجاحًا من بعضها الآخر، بغية تطوير تدوين للرقص. ومما لا شك فيه أن تسجيل العلامات -مفهومًا على نحو شديد الاتساع- جزء أساسي من عمل معظم مصممي الرقص. على أن ما هو مُختلف فيه يمكن إيجازه على النحو التالي: ما من سبيل إلى تدوين حركات الإنسان التي تمارس الضبط على تجربتنا في الحركة البشرية بحيث تصحّ مقارنتها بالطرق التي تصوغ بها الكتابة الكلام أو بالطريقة التي تصوغ بها النوتة الموسيقية الموسيقى.
- (17) تشومسكي 1980.
- (18) طرح كل من بيكر وهاكر 2014 فكرة مماثلة.
- (19) ستروسن 1959.
- (20) دريفوس 2014.
- (21) لعل هذه هي وجهة نظر ستانلي 2011.
- (22) فتغنشتاين 1923/ 1933، انظر 5، 6331.
- (23) هذه موضوعة أساسية في كتاب «الفعل في التصور» (نوي 2004) وفي كتاب «تنوعات الحضور» (2012).
- (24) لا تقتصر فكرتي على أننا نمارس الكلام عبر النص مثلما يقول ديريدا

(1967/1997). فكرتي هي أنه سواء أكانت أممانا نصوص أم لم تكن أممانا نصوص، أكانت لغتنا «مكتوبة» أم غير مكتوبة، فإنه ينبغي أن نكون قادرين بالفعل على أن يكون لنا موقف إزاء نشاطنا، ويعني هذا - مثلما أعبر عنه - معادلاً أخلاقياً للكتابة. وهذا ما يؤدي إلى أنه يتعين علينا إشغال موقع «موقف الكاتب». (25) يعيد هذا الفصل الاشتغال على المادة المنشورة سابقاً في (نوي 2017) ويوسّعها.

الفصل السادس - المأزق الجمالي

- (1) - أعود إلى هذا الأمر في الفصل التاسع خاصة.
- (2) مثلما حاججت في كتاب «الفعل في التصور»، (نوي 2004)؛ وانظر أيضاً أوريغان ونوي 2011.
- (3) التصورات - مثلما طرحت في كتاب «تنوعات الحضور» سنة 2012، هي في ذاتها أشبه بمهارات حركية حسية، بمهارات الوصول. انظر أيضاً نوي 2015.
- (4) تقيم سارة أحمد (2006) صلة بين «التوجه المكاني» و«التوجه الجنسي». وأنا مدين لعملها في ما يتصل بملاحظات في شأن التوجه الفاعل في النص. أشكر أيضاً مارييل غودو (محادثة). ففي عمل نشرناه معاً، استكشفت مع غودو الطرق التي يشير فيها شيء من قبيل التوجه الفاعل إلى شرط الوجود الأساسي للقصدية، الشرط الذي يبدو حاضراً حيثما توجد حياة.
- (5) لا بد من بذل جهد بغية مقاومة هذا الإرث الحكمي الذي يحمله مفكرون كثيرون، وذلك مثلما ناقشنا في الفصل الرابع... شيء أشبه بفكرة «أن ترى يعني أن تصوّر»، حيث يجري التفكير في التصوير وفق نموذج الصورة الفوتوغرافية أو كأنه تسجيل أو انطباع لا يتم عن طريق توسط الحكم. ليس الإدراك الحسي حكماً، لكنه أيضاً ليس صورة ذهنية.
- (6) كانت هذه فكرة جيسون (1979) المركزية في ما يتصل بالإمكانات. ما يحمله جسم من إمكانات يكون متاحاً للمرء مباشرة، في الإدراك الحسي، ليس بأقل من شكل الشيء أو حجمه. ويعني هذا أن المرء ليس مرغماً على تحليل فعل إدراك الإمكان، مثلما كان فودور وبولوشين (1981) مصرّين عليه، من حيث هو إدراك حسي مباشر للجسم X بالإضافة إلى تمثيل ذلك الجسم X بصفته يتيح لنا هذا الأمر أو ذاك. ففي نظر جيسون، إدراك الإمكانات ليس نوعاً من «الرؤية ك...». من هنا، فهو مباشر وهو، بالمعنى الذي أقصده، غير تنبؤي؛ انظر نوي 2015 من أجل المزيد في هذا الصدد. ومن أجل الاطلاع على مناقشة عامة متبصرة للتوفّر، انظر تشيميرو 2009؛ ريتفيلد وكيفرستين 2014.
- (7) انظر الفصل العاشر لمعرفة المزيد عن تصور هوسرل لإعادة التوجه الفلسفي.

(8) فتغنشتاين 1953، 122.

(9) بيرز أماننا سؤال آخر مثلما سنرى: ما المغزى الأخلاقي لهذا كله؟

(10) بحسب تعبيرى فى كتاب «أدوات غريبة» (نوي 2015)، يقول العمل الفنى: «أبصرنى إن استطعت!». هذا هو شعاره.

(11) ورد ما هو قريب من هذه الفقرة ومن الفقرة التى سبقتها فى كتابات سابقة لى (مثلاً: نوي 2012/2015) النسخة الواردة هنا تبين أنى مدين لجوتشن شوف.

(12) أشكر كوليمان سوليس على المناقشة المفيدة لهذه المسألة.

(13) أشكر سكوت كوان على دفعى إلى هذا الأمر.

(14) انظر «أدوات غريبة» (نوي 2015)، الفصل الرابع.

(15) هذه الاعتبارات تمكنا من فهم عبارة ديوي الشهيرة: «بفعل واحدة من الغرائب

الساخرة التى يحدث كثيراً أن تظهر خلال مجرى الأمور، صار وجود أعمال

الفن التى يعتمد عليها تشكيل نظرية جمالية عائقاً فى وجه ظهور نظرية عن هذه

الأعمال» (1934، 1).

(16) انظر أيضاً نوي 2021.

(17) علم الإدراك ميدان جمالى فى حد ذاته. هذه حقيقة يتجاهلها علم الإدراك فيضـر

بنفسه كثيراً. عندما نكون فى فضاء الجمالى، نشتغل وفق نوع مختلف من أنواع

العقلانية، وهذا ما فهمه كانط. نقدم أسباباً، ونطرح أرضية، ونقدم حججاً. لكن

ما هو متم إلى طبيعة هذه الأسباب والأرضيات والحجج ذاتها هو أنها لا يمكن

أبداً أن تكون حاسمة. نستطيع أن نقنع، لكننا لا نستطيع أن نبرهن. يصح هذا على

الأعمال الفنية، لكنه يصح علينا أيضاً لأننا، بدورنا، مواضيع جمالية. هذا هو قلب

المشكلة الثقافية فى ما يتصل بعلم الإدراك. وسوف يكون أمراً دوغمائياً وغير

عقلانى أن نفكر فى أننا نستطيع أن نبرهن، مثلاً على أن عملاً من أعمال الفن متمتع

بمغزى جمالى. لكن مما لا يقل عن ذلك دوغمائية ولا عقلانية فى أن نفكر أننا لا

نستطيع، إن جاز القول، فى إعطاء وصف حصري للإدراك الحسى، أو للإدمان.

لا نستطيع استخدام العلم بغية تفادى الجمالى. وهكذا، فإن ثمة أمراً خاطئاً، بل

من المحتمل أن يكون احتيالياً، عندما يقول لك عالم يرتدى ثوباً أبيض من تكون

(مثلاً، أنك أنت دماغك). (كما بين كاييلتو [2022]، من الممكن أن يكون علم

الأعصاب، وعلى الرغم مما لديه من فهم لذاته، علماً يتطور صوب شيء يشبه ما

أدعوه فضاء جمالياً. يعطى الدماغ الفكرة والإطار؛ وأما ما هو الدماغ، وما نحن

أنفسنا حقاً، فهذا شيء نخترعه جمعياً).

(18) هذا موضوع قديم من مواضيع المناقشة فى الجماليات؛ للاطلاع على بحث مفيد

فى هذا الأمر، انظر غينسبورغ 1998/2015.

(20) فى ما يتصل بهذا التعبير، «إحراز الموضوع»: خلال تدريبات تاي تشى التى أمارسها، نعمل كثيرًا كى نسترخى. ماذا؟ قد تعترض على هذا... هل تعمل كى تسترخى؟ أليس هذا أمرًا غير متسق؟ فى نهاية المطاف، الاسترخاء مسألة ترك الأمر وعدم بذل جهد. لكننا، فى تاي تشى، لا ننظر إليه على هذا النحو. ليس الاسترخاء عدم فعل أى شىء؛ وهو ليس انهيارًا. إنه أمر أكثر من ذلك رهافة، نوع من الوعى يرافق غياب الجهد وغياب قصد صريح. وعلى أية حال، فإن الاسترخاء - مثلما صرت أفكر فيه، على الأقل (استنادًا إلى أساليب ودراسات البروفيسور تشينغ مان تشينغ، وبنيامين لو، ولينزى ويليامز... لكن أظن أن الأمر كله راجع إلى لاو تسى) هو أمر ينبغى أن نحزره، أن ننجزه. هذه مقارنة مفيدة كى أوضح ما أعنيه أعلاه، فى النص، فى شأن إحراز الموضوع. فى هذه الحالة، ليس ما يتم إحرازه، إن جاز قول هذا، مجرد صلة عارضة بل هو بالأحرى شىء أشبه بعلاقة أو، مثلما أعبر عنه أدناه، أشبه باتحاد.

(21) قد يصح أن نقول مع فتغنشتاين، «الأخلاقيات والجمال أمر واحد» (1922، 6، 421). وهو يكتب أيضًا فى تلك الفقرات نفسها، «من الواضح أن الأخلاقيات لا يمكن التعبير عنها. الأخلاقيات متعالية». والفكرة التى أمضى إلى تطويرها فى هذا الفصل تتيح سبيلًا إلى فهم فكرة فتغنشتاين: ليست القيم أجسامًا موجودة فى العالم، بل هى شرط لإمكانية أى عالم على الإطلاق، وهذا لأنها الوسائل التى نحرز بها حضور العالم. لكنى مختلف مع فتغنشتاين فى الأمر التالى: هذه القيم، الميول الموجودة فى الخلفية حيث نحرز العالم، يمكن أن تكون مشكلة بالنسبة إلينا، وهى مشكلة بالنسبة إلينا بالفعل. والواقع أن هذا، على وجه التحديد، ما يجعل عمل الأخلاقيات والجماليات واحدًا: نحن نعمل بـقيمنا بحيث يمكن أن نتغلب على العمى؛ وهذا عمل جمالى.

(22) هذا الأسلوب فى التفكير فى الأخلاقى اقترحه علىّ ج. ريد ميلر فى «إزالة الوصمة: الأخلاقيات والعرق» (ميلر 2017).

(23) قد يكون التفكير فى المبادئ أحد السبل المفضية إلى منحنا فرصًا للرؤية على نحو مختلف؛ وهذا ما أتناوله فى الفصل العاشر.

(24) مردوخ 1971، 17.

(25) أشكر كلًا من كيتى كوين وكوليمان سوليس لاقتراحهما هذه المشكلة، وأيضًا لأنهما عرفاني على أعمال إيريس مردوخ.

(26) تنوعات الوجود، والسبل المختلفة التى يمكن أن تتبدى الأشياء بها، هى الموضوعة المركزية فى كتابى «تنوعات الوجود» الصادر سنة 2011.

(27) تكتب مردوخ، «على مستوى الوعي العام الجاد ومستوى التأمل العادي غير الفلسفي في طبيعة الأخلاق، يكون من الواضح تمامًا أن حُسن الخلق مرتبط بالمعرفة: ليس بالمعرفة غير الشخصية، شبه العلمية، بالعالم المعتاد، مهما تكن تلك المعرفة، بل بمفهوم صادق دقيق لحقيقة الأمر، فطنة سليمة صبور واستكشاف لما يواجه المرء، وهذا لا يكون نتيجة أن يكتفي المرء بفتح عينيه بل نتيجة نوع بعينه من أنواع الانضباط الأخلاقي الذي هو أمر مألوف بكل تأكيد». (1971، 38)، وأيضًا «أستخدم كلمة 'انتباه' التي أستعيرها من سايمون ويل، كي أعتبر عن فكرة النظرة المنصفة المحبة الموجهة إلى واقع فردي. أظن أن هذه هي العلامة الصحيحة المميزة للوسيط الأخلاقي الفاعل». (34).

(28) يكتب ديوي: «في تجربة ثقافية، تكون للنتيجة قيمة في حد ذاتها. من الممكن استخلاصها على هيئة صيغة أو على هيئة 'حقيقة'، ومن الممكن استخدامها باستقلالها التام من حيث هي عامل مساهم في أبحاث أخرى، ومن حيث هي دليل مرشد. وفي عمل فني، لا وجود لشيء من هذا النوع، لشيء مفرد كافٍ بذاته. فالنهاية، النتيجة النهائية، تكون ذات مغزى لا من خلال ذاتها بل بصفاتها تكاملًا مع الأجزاء. ليس لها أي وجود غير هذا» (1934، 57).

(29) وايزمان 1959، 372. وهو يتابع القول... «مهما يكن قويًا، فهو لا يفرض قوته. لا وجود للتتمّر في الفلسفة، لا باستخدام عصا المنطق ولا باستخدام عصا اللغة».

الفصل السابع - أجساد هشة

(1) أستاذ هنا إلى عمل يورغن ترابنت الرائع «علم الإشارات العتيقة الجديد عند فيكو» (2004).

(2) من جديد، أفكر هنا في المقارنة التي أجرتها سارة أحمد (2006) بين التوجه الخاص والتوجه الجنسي، وذلك في عملها «فينومينولوجيا المثلية: توجهات، ومواضيع، وآخرون». من المدهش أن الحيوانات غير البشرية تبدي التوجه الذي أتناوله بكلامي.

(3) فانون 1952، 90، 93.

(4) فانون 1952، 91.

(5) فانون 1952، 89.

(6) فانون 1952، 93.

(7) هذه فكرة تستطلعها سوزانا سيغل (2006)؛ انظر أيضًا وجهة النظر المخالفة التي طُرحت في دريدستكه.

(8) على وجه التقريب، كانت كل حركة قومية أو حركة دينية متشددة خلال المئتين

المنصرمتين من السنين مولودة لا من الرضا وحب الذات، بل بمثابة ردة فعل على إدراك مرفوض مفاده أننا لسنا خاصين. نحن لا نعكف على اختراع ماضيها ولا على اختراع تاريخنا ووجدتنا إلا عندما يكون ذلك كله، بطريقة من الطرق، شيئاً من الماضي أو -على الأقل- شيئاً تتهدده المخاطر.

(9) أقدر ما ورد في ما يتصل بهذا الأمر في «الفعل في الإدراك» (2004) الذي كان من أبرز مساهماته النشطة -في ما يتصل بي، على الأقل- فكرة أن الحضور أمر بصري (مثلما أضعه هنا). لقد ذهبت إلى القول إن ما من خصيصة تبلغ من البساطة حدًا يجعلك قادرًا على استيعابها كلها مرة واحدة، بنظرة واحدة. فالخصيصة فرصة كي تنظر هنا، ثم تنظر هنا، كي تكون مشدودًا إلى ما يظل ميدانًا من الإمكانيات. وتماثلًا مثلما تكون في الجسم أجزاء خبيثة، فإن الألوان (على الوجه الذي تظهر به) بنات من الحضور والغياب. فمعرفة لون من الألوان تعني معرفة ما يخفيه عنك الآن. وهذا ما يجعلني أرفض مفهوم «qualia» (لحظات التجربة الذاتية الواعية) للتجربة. (10) انظر تعليق براندوم (2019) على كتاب «فينومينولوجيا الروح» لهيجل، وذلك لاستطلاع الأفكار القريبة من هذا الأمر.

(11) سوف أعود إلى هذه الموضوعة في مكان لاحق. من أهم الخصوم الأنثروبولوجي روبرت بويد (2018)، وعالم الأحياء الارتقائي جوزيف هنريخ (2016). وانظر أيضاً دانييل دينيت (2017).

(12) بالنسبة إلى هذه النقطة، انظر بويد 2018؛ هنريخ 2016؛ دينيت 2017.

(13) انظر عمل باتلر الصادر سنة 1990 بعنوان «مشكلات الجندر».

(14) من المهم الإشارة إلى أنني، هنا، أعني بكلمة «جنس» شيئاً بشرياً مألوفاً، شيئاً يعيشه الإنسان منذ البلوغ فصاعدًا، أي الحيض والحمل وشعر الجسد، إلخ، فنحن نقابل هذه الأشياء وحدنا ونقابلها في علاقة مع الآخرين. لست أتكلم على DNA ولا على أية محدّدات نظرية للجنس.

(15) هاكينغ 1999.

(16) دو بوفوار 1949/1953، 273.

(17) في دراستها المعمّقة التي تناولت دو بوفوار، تبين سارة هيناما (2003) أن مشروع دو بوفوار ليس «بنائياً»، بل هو مشروع فينومينولوجي، وهو مشروع على منوال هوسرل في واقع الأمر. وأما رأيي الخاص في الأمر، الرأي الذي أبسطه في فصل «أجساد هشة»، فهو متسق مع دو بوفوار في ظل هذه القراءة. إن التعبير الجسدي عن الاختلاف الجنسي هو، في حد ذاته، شيء متشابه؛ لكنه وجه عميق من وجوه تجربتنا المعاشة وغير قابل للانفصال عنها.

(18) يقول لاكور 1990، إن الجنس، مثلما يفهمه علماء البيولوجيا اليوم، لا يصير

- موضع التركيز بصفته ظاهرة بيولوجية في مواجهة الخلفية الثقافية للأفكار عن النساء والرجال والفوارق بينهما. ففي أواخر القرن التاسع عشر، وليس قبل ذلك، طبقًا لما يقوله لاكور، ترسخت فكرة أن لدينا جنسين اثنين. وأيضًا، أعتمد هنا على روبرغ 2020. انظر أيضًا براون 1988/2008 من أجل المزيد عن التصورات القديمة في ما يتصل بالجنس والإنجاب.
- (19) باتلر 1990، 7؛ ورد عند آستا 2018، 57.
- (20) انظر سول، 2012؛ وانظر كذلك بيتشر 2013 من أجل استطلاعات لفكرة أن كلمة «المرأة» كلمة ملتبسة أو أن معناها يشهد اختلافات منهجية بحسب السياقات المختلفة.
- (21) يؤكد الفيلسوف ألكس بايرن (2020) أن المرأة هي الأنثى البشرية البالغة، تمامًا مثلما تكون الثعلبة أنثى الثعلب. الجندر جنس، والجنس بيولوجيا. فالأنثى البالغة التي تتولى دورًا وسلوكًا ذكوريين من الناحية الاجتماعية ليست «أنثى-رجل»، بل هي امرأة تتصرف كرجل. لكن هذا لا يؤدي إلا إلى إنكار حقيقة أن الكائن البشري، خلافًا للكائن الثعلبي، كائنٌ متشابك. النساء مختلفات جدًا عن الثعلبات لأنهن بشر ولأن البشر يصيرون ما هم عليه، جزئيًا، في ظل تأثير الطريقة التي ينظرون بها إلى أنفسهم. لا يعني هذا أن البشر لديهم «شيك على بياض» في ما يتصل بتقرير «ما هم». بل هو يعني أن الحقائق الخاصة بما يكونه الشخص ليست سابقة على تجربته لذاته ولا هي مستقلة عنها.
- (22) هذه العبارة مأخوذة من ج. ريد ميلر (ميلر 2017، 31).
- (23) ثمة مثال بارز على مفكرة قريبة العهد تطرح هذا الزعم التأسيسي، ألا وهي هاسلنغر (2002، 2012).
- (24) ينتقد جينكينز (2016) هاسلنغر انطلاقًا من أرضية مماثلة.
- (25) هكذا أفهم هاسلنغر والتزامها لا بمشروع تحليلي تمامًا، بل بمشروع «تحسيني». لقد كتبت: «أنا متعاطفة مع إعادة تفكير راديكالية في الجندر وفي الجنس. وعلى نحو خاص، أعتقد بأن علينا رفض استخدام التشريح أساسًا أول لتصنيف الأفراد، وذلك أن أي تمييزات بين الأجساد الجنسية الإنجابية تميز سياسي على نحو مهم جدًا، وهو تمييز خاضع للنزاع» (هاسلنغر 2012، 243). أشكر كلاً من ديمي تشافيز وأندريا نوكوفيتش لمناقشة هذه النقاط ونقاط أخرى متصلة بها.
- (26) هذه إعادة صياغة لسؤال ميلر (2017) على الرغم من أن تركيزه منصب على العرق. «انطلاقًا من الروايات التي تبدو كلها مقبولة من الناحية المنطقية، فإن فكرة الأجساد الموسومة عرقياً أو غير ذلك يمكن أن تنطق بالحقيقة الجديرة بالدوات تظل مفتقرة إلى أي تبرير عقلاني، وذلك أن خطابها يُساق بلغة الخيال

والتشاؤم الإثني» (30). مع هذا فإن حلم «التجسيد المحايد عرقياً» لا يكاد يكون قد ظهر حتى الآن. وهو يتساءل إن كان ممكناً «للتجسد الموسوم بالعرق وغيره من المؤشرات المادية يمكن أن يكون شاهداً على الخصائص العرقية للذات» (29). هذه النظرة تلتفت إلى العرق، لكن من الممكن أيضاً أن تصلح لاستكشاف الجندر وذلك بصفته «إنشاء تاريخياً لمنطق أسطوري ضروري غير قابل للدحض يرسم ترتيباً تركيبياً للذاتية والمادية والقيمة» (34).

(27) ميلر 2017 تعبير «التجسد على نحو ديناميكي» من عندي، وليست من عند ميلر. (28) بطبيعة الحال، من الممكن تماماً أن يكون في هذا العصر الجديد، عصر الجماليات العصبية، مؤلفون موسيقيون يحاولون فعل هذا تحديداً: صنع موسيقى مستجيبة لـ«الأحاسيس الخالصة» أو لـ«الصوت الخالص»، أو ربما لـ«الطبيعة»، موسيقى غير متأثرة بالثقافة الموسيقية المشتركة. سمعت في الآونة الأخيرة موسيقى من الإكوادور يقول إن الطيور هي أساتذته. الظاهر أنه نسي مقدار المعرفة والذاكرة الثقافية المتجسدتان في الفلوت نفسه الذي يحاول به جاهداً أن يحاكي أصوات الطبيعة.

(29) عيش المرء ذاته، من الداخل، يمكن أن يكون نوعاً من إبحار خطير، مخيف، مثير، مغامر، غير طوعي، عاطفي عبر فضاء من الصور والأفكار المتصلة بما هو المرء أو بما ينبغي أن يكون، أو قد ينعطف إلى فكرة الوجود. هذا أمر مُعبر عنه تعبيراً قوياً في رواية «اللاتحول، بيبي» لتوري بترز (2021). (30) ميلر 2017، 34.

الفصل الثامن - الأسلوب الوجودي

(1) هولاندر 1978. لقد ناقشت هذا النص المهم في مكان سابق - في الفصل الرابع. (2) دعوت هولاندر إلى إلقاء محاضرة في الأسلوب وعلاقته بالموضة وذلك في ندوة عن الأسلوب أقيمتها سنة 2012 بالتعاون مع ألكسندر نيجل، وذلك في مركز الخريجين في جامعة نيويورك وفي معهد جامعة نيويورك للفنون الجميلة. كانت استجابتها حادة مع تصحيح مفاده أن كتاباتها عن الملابس لا علاقة لها بالموضة أبداً، وكان هذا أمراً مميزاً لها، أمراً متناسباً مع ظاهرتها غير اللافتة. (3) أقدم شكري إلى كل من ليليان وايلد وكريستان هيدجز على الحديث الذي جرى بيننا في هذا الأمر.

(4) يكتب أرسطو (1920) في كتابه «الشعر»، «المحاكاة أمر طبيعي عند الإنسان منذ الطفولة، وهي واحدة من نقاط تفوقه على الحيوانات الدنيا فهو الكائن الأكثر ميلاً إلى المحاكاة في العالم كله، وهو يتعلم أولاً من خلال المحاكاة والتقليد.

أمر طبيعي أيضًا أن يجد متعة في أعمال التقليد. حقيقة هذه النقطة الثانية ظاهرة بفعل التجربة: مع أن المواضيع نفسها يمكن أن تكون رؤيتها مؤلمة، فنحن نستمتع بمشاهدة تمثيلاتها الواقعية جدًا في الفن، وذلك من قبيل أشكال الحيوانات الدنيا والأجساد الميتة» (4).

(5) وولهييم 1979. انظر: هوبكينز وريغل (2021)، للمزيد في مسألة كيف يُحرز الفنانون أسلوبًا فرديًا.

(6) يذكرنا ميلر بأن التطلع إلى أن يكون عُمى الألوان مثالًا اجتماعيًا سياسيًا هو، على نحو من الأنحاء، تطلع إلى نوع من الأمانة. ففكرة أن على المرء أن يتعلم كي يرى أفضل، أو كي يرى بمزيد من الثقة، وأنه بفعله هذا يمكن أن يتعلم كيف يتغاضى عن العرق (على سبيل المثال، لكن النقطة نفسها تظل سارية على وجوه الهوية البشرية الأخرى وعلى التجسد الثقافي) تمثل فشلًا في إدراك الطرق المتميزة التي يكون بها العرق، مثله مثل معالم الأسلوب الأخرى، مرتبطًا ارتباطًا لا سبيل إلى فهمه - بالضبط - بالكيفية التي ننظر بها حقًا، ويكون معبرًا عنها أيضًا... أي بـ«كيف نحن» على نحو مرئي. انظر ألكوف (2006) للاطلاع على وجهة نظر مختلفة.

(7) في ما يتصل بالأسلوب والتقليد، تأمل هذا الأمر المأخوذ من «معاني الأسلوب: الشعر قبل التفسير» (2017، 173) لجيف دولفن، «صنع الأسلوب هو السبيل الوحيد إلى معرفته: الزعم وصفي، فمعرفته هي وجود إحساس بتشابهاته وتجربة تلك التشابهات بصرف النظر عما إذا كان المرء سيتصرف بموجبها أم لا. لكنه أيضًا معياري، تعليمي، قريب إلى الـ«إيميتاتيو» الإنسانوي. كي تعرف الأسلوب، جرّبه؛ وكي تعرف الصانع، قلده. المقابلة مع الأسلوب هي دائمًا مع «كيف» والمعرفة هي معرفة الكيفية». موضوع دولفن هو الأسلوب معبرًا عنه بالشعر، لكن الكتاب دراسة في الأسلوب، وذلك على وجه العموم. ثمة اهتمام مركزي عند دولفن هو تناقضات الأسلوب، التناقضات التي يظهر بعضها في مناقشتي هنا: الأسلوب بوصفه شيئًا يميزنا مع أنه، أيضًا، يجمعنا معًا، وهذا على سبيل المثال.

(8) من المرجح وجود تنوع، حتى ضمن الأسرة. ففي حالتي أنا، كانت أمي من مواليد بروكلين، وترعرعت في لونغ آيلاند؛ وكان أبي وأقاربه من المهاجرين. أما أنا فقد نشأت في مدينة نيويورك، لكنني لم أكتسب لكنة أبي الألمانية ولم أكتسب من أمي لكنة لونغ آيلاند ولا اللكنة المحلية لدى أصدقائي وأساتذتي.

(9) بلسنر 1961.

(10) ذات مرة، جرى حديث في هذا الأمر بيني وبين مالكوم غلادويل. وفي ذلك الحديث، على ما أذكر، عبّر غلادويل عن فكرة مماثلة للفكرة التي أبسطها هنا.

(11) في وسعك أن ترى حساسية نشطة منتجة إزاء الأساليب ظاهرة في البرنامج

- التلفزيوني ذي الشعبية الواسعة «المخبز البريطاني العظيم». إن من السمات اللطيفة في هذا البرنامج أن الخبازين المنافسين يعكسون دائماً نماذج متنوعة من المجتمع البريطاني، ومن الأبعاد الظاهرة إلى جانب ذلك الوجود الدائم لتنوع مدهش في اللكنات. وبصفتي مشاهداً، يصعب ألا تفاجئني تلك اللكنات المحلية المختلفة؛ حتى إن بعضها يصعب عليّ فهمه. لكن من الملاحظ أيضاً أن المشاركين أنفسهم غالباً ما ينطرقون إلى ذكر لكناتهم ويناكف الواحد منهم الآخر لأنه يتكلم بطريقة مختلفة. فعلى سبيل المثال، تعبّر واحدة من الشخصيات عن مشاعر التضامن مع شخصية أخرى، وذلك استناداً إلى أصل محلي مشترك يظهر من خلال لكتيهما. ما أود لفت الانتباه إليه هو كيف أن الطرق المختلفة في التكلم لا تتعايش جنباً إلى جنب فحسب في ذلك البرنامج (أو في المجتمع الواسع)، فهي متعايشة جنباً إلى جنب لكنها تكون في مقارنة دائمة وتضاد في ما بينها. يتبّه كل شخص (ويعجب، أو حتى ينزعج، على ما أظن، إزاء هذا الإظهار العلني للاختلافات). وهذا ما ينبغي أن يصح أيضاً على المنتجين الذين هم قيّمون -حرفياً- على هذا الشكل بعينه من أشكال التنوع. إن البرنامج أشبه بدرس في كيفية تحقيقنا ما هو متوقّع منا (وأيضاً في معنى ذلك) إزاء الكيفية التي يُفترض أن نتصرّف بها وأن نتكلم بها. يستكشف البرنامج استكشافاً مباشراً الطرق التي تكون بها اللغة متشابكة، وكذلك الأسلوب على نحو أكثر تعميماً.
- (12) هاكينغ 1999.
- (13) أغنتم الفرصة كي أعتبر عن شكري لألكسندر نيجل لقاء أحاديث مفيدة كثيرة في الأسلوب.
- (14) طُلب مني في الآونة الأخيرة أن أشارك في اختبار يجريه إريك شويتز غيبيل وزملاؤه، وذلك بالتعاون مع صديقي دانييل س. دينيت الذي كان أستاذاً. كان مطلوباً من المشاركين في الاختبار التمييز بين الملاحظات التي أدلى بها دينيت فعلاً والملاحظات المنسوبة إليه لكنها من صنع نظام معالجة النصوص «المُدَرَّب» انطلاقاً من مجموع كتاباته. كان أدائي حسناً إلى حد معقول إذ عرفت الإجابة الصحيحة سبع مرات من أصل عشر. لكن هذا يعني أنني أخطأت ثلاث مرات فحسبت النصوص التي اختلقتها الآلة نصوصاً من صنع دينيت نفسه.
- (15) انظر دي سوتوني 2019، وميتشيل 2020، للاطلاع على عرض مفيد من أجل غير الخبراء في العمل ضمن هذا الميدان. وانظر: سميت 2019، للاطلاع على نقد ساحق للمزاعم المبالغ فيها في ما يتصل بالذكاء الاصطناعي. النقد الكلاسيكي الأصلي لمزاعم الذكاء الاصطناعي موجود لدى دريفوس في «ما الذي لا تزال الكمبيوترات غير قادرة عليه» (1972/1992).

(16) بينستوك 2009.

(17) في ما يتصل بتصور الفن من حيث هو قديم، انظر: نيجل 2018؛ وانظر أيضًا: مناقشة كل من نيجل وبينستوك في نوي 2021.

(18) بالتأكيد، هذا أهم تطوّر في أبحاث الفنون والألعاب في الذكاء الاصطناعي: فهمنا كله للشطرنج ولما يُعتبر نقلة جيدة تغير بفعل لعب الكمبيوتر. بالتالي، ما تفعله الكمبيوترات يرتد متحلّقًا ويغيّر تصورنا نفسه عن ماهية هذه اللعبة. وما من سبب لعدم رؤيتنا تحولات مماثلة أو، على الأقل، تأثيرات مماثلة في حياتنا، وذلك بفعل ما نستطيع تعلمه من الكمبيوترات ومن طريقة أدائها الأمور بطريقة مختلفة عن أدائها في ميادين أخرى. حجتني هي أن هذا مهم وأنه رائع، لكنه لا يغير شيئًا مهمًا. لا وجود للذكاء الاصطناعي.

(19) يطرح شون د. كيللي فكرة مماثلة (2019).

(20) لقد ذهب كوبنيك (2013)، إلى القول بأن العمل المزوّر نفسه (إن كان ناجحًا في نسخ أسلوب العمل الأصلي) هو، إن فهمناه فهمًا صحيحًا، نقلة أصيلة مفتوحة في فضاء الفنان، تنويع على مواضيعه، أو مواضيعها. في موضوع استخدام المرجعية التأليفية كي تكون محلاً لصنع الفن، انظر كتاب كوبنيك «وارهول» (2020).

(21) ليس في الحقيقة. ففي نهاية المطاف، وضع توقيعه مستخدمًا اسمًا مستعارًا. ثم إن المبوّلة مدارة بزواية قدرها 180 درجة عن توجهها المعتاد في صورة ستغليتز الشهيرة العائدة لعام 1917، فضلًا عن وجود تأثيرات لافتة (انظر: ويشلر، 2014 للاطلاع على مزيد من مناقشة هذا الأمر). على أية حال، قد يكون ستغليتز هو من أدار المبوّلة. أشكر بليك كوبنيك على هذه الملاحظة (في حديث بيننا).

(22) ليس العمى أمرًا يفهمه غير الأعمى فهمًا جيدًا. فمعظم المصابين بالعمى لديهم رؤية جزئية من نوع أو آخر. وأنا أستخدم تعبير «العمى العميق» كي أشير إلى الغياب القوي للرؤية بما يكفي لتعذّر استخدام العينين في كل عملية تلاؤم إدراكية حسية، تقريبًا. أعتمد هنا على كتابات جورجينا كليغ (1999، 2005).

(23) الفكرة التي أطرحها محدودة المدى. ففي «لمس الصخرة»، يلتقي جون هال (1990)، الذي هو مصاب بعمى عميق في ذلك الوقت، امرأة يجدها جذابة. وعندما تنصرف المرأة، يلتفت إلى صديقه ويسأله: هل هي مليحة؟ وهو يشير إلى سخافة هذا السؤال. المظاهر أمر سطحي ليس له مقدار ما ننسبه إليه من أهمية... وعلى أية حال، هو أعمى، وهو غير قادر على التمتع بالمظهر. مع هذا، يظل ارتباطه بفكرة أن لها مظهرًا حسنًا، وبالتالي أن لديها نوعًا بعينه من «المركز» الاجتماعي المرئي بصريًا، يظل التزامًا لا يستطيع عماءه أن يخففه.

الفصل التاسع - صوب علم جمال من أجل التشابك

- (1) ميرلو بونتي 1945/2012، 59.
- (2) فتغنشتاين 1953، 435.
- (3) هذه ليست شكلية. فمعرفتنا الوضع العام الذي تم صنع العمل فيه يمكن أن تتغير العمل بالنسبة إلينا، ويمكن أن تتغير موضع بحثنا عن مغزاه أو أهميته وأين نعتقد أن أثره يحدث. على سبيل المثال، انظر في لوحات سوزان فلادون التي كانت موضوع معرض في بارنز في فيلادلفيا في 2021/2022. تكتسب هذه اللوحات حياة جديدة كاملة عندما نعلم أن الفنانة معروفة جيدًا لا من حيث هي رسامة بل بصفتها موديلًا تعمل مع رسامين كبار (كلهم رجال). ما من معلومة غريبة عندما يكون الأمر متصلًا بالفن، وبالتالي فإن ما من شيء شكلائي في الأوضاع التي أقوم باستكشافها. لكن الرأي (مثلما أضعه) رأي ضد تجريبي. البيانات التجريبية ليست بيانات قابلة للتصرف على الإطلاق. والمقابلة الفنية، دائمًا، مقابلة مع شيء في حاجة إلى وضعه موضع التركيز. البيانات تغذي الأحجية، لكنها لا تعطي حلولًا لها.
- (4) بولدوين، 1961/1968، 670: «لا يستطيع الفنان، ولا يجوز له، أن يعتبر أي أمر مضمونًا أو مفروغًا منه، لكن عليه أن يشق طريقه إلى قلب كل إجابة وأن يكشف السؤال الذي تخفيه الإجابة».
- (5) مفهوم الزناد مفهوم معياري شائع جدًا في ميدان «علم الجمال العصبي». وأنا أقدم تقييمًا نقديًا لعلم الجمال العصبي في نوي 2015. للاطلاع على تقييم أحدث عهدًا وأقل نقدية، انظر كاييلتو، 2022.
- (6) كانط، 1790/1978؛ ماكديل، 1994.
- (7) هذه موضوعة في عمل لثوماس ليدي (2012)؛ ويوريكو سايتو (2010، 2020).
- (8) قد يكون مدهشًا لبعض المؤرخين أن تكون نقطة من هذا النوع في حاجة إلى إثبات.
- (9) هذا زعم مختلف فيه، وأنا أتابعه بقدر من التفصيل في كتاب «أدوات غريبة» (نوي، 2015).
- (10) كانط 1790/1978.
- (11) هذه النقطة مضمرة في مناقشة موقف الكاتب وحدود صورة المناطق عن اللغة، المناقشة الواردة في الفصل الخامس. وهي أيضًا موضوعة من موضوعات بحث لغوي حديث العهد للكاتب ن. ج. إنفيلد (2017) ومعاونيه، وأخص منهم بالذكر مارك دنجمانس (مثلًا، دنجمانس، توريرا وإنفيلد، 2013)، وهو عمل أناقشه في نوي، 2018.

- (12) فتغنشتاين 1923، 123.
- (13) هذه الفقرة مأخوذة من نوي، 2012.
- (14) فريجييه 1884/1978.
- (15) انظر: كيني 1995، من أجل لمحة عامة عن مساهمات فريجييه في المنطق وفي فلسفة الرياضيات.
- (16) فريجييه 1979، 269.
- (17) كان هذا النوع من الملاحظات مميزًا لبورتون درين ووارن غولدفارب اللذين كانا أستاذين من أساتذتي (الأول عندما كان في جامعة بوسطن، والثاني في جامعة هارفارد).
- (18) نوي، قيد الإعداد.
- (19) مثلما ناقشت في الفصل الخامس... مناقشة فتغنشتاين التي سأتابعها في الفصل التالي.
- (20) نوي 2015.
- (21) ترابانت 2004؛ كريغ 2019.
- (22) دريفوس 2014.

الفصل العاشر - إعادة توجيه ذواتنا

- (1) على سبيل المثال، انظر رسالة هوسرل، 1907 إلى الكاتب هوفمانثال التي كتب فيها: «هذا المنهج [أي المنهج الفينومينولوجي] يستدعي اتخاذ موقف إزاء الموضوعانية وهذا ما يقودنا من حيث الأساس بعيدًا عن الموقف 'الطبيعي'، وهو ذو صلة وثيقة بالموقف ووجهة النظر اللذين يكون فكك بموجبهما، من حيث هو فن جمالي بحث، هو الذي يقودنا بالنظر إلى المواضيع المماثلة وإلى العالم المحيط كله». من أجل استطلاع غني لهذه المسألة، انظر: كوان، 2020.
- (2) هوسرل 1954/1970، 142 - 143.
- (3) هوسرل 1954/1970، 143. وهو يكتب أيضًا، «الميزان الذي نراه، والعلامات على الميزان، إلخ، كلها مستخدمة من حيث هي أشياء موجودة بالفعل، لا من حيث هي خيالات؛ من هنا، فإن ما هو موجود بالفعل في العالم الحي، موجود بصفته شيئًا صحيحًا، يكون افتراضًا». (125/226).
- (4) هوسرل 1954/1970، 136.
- (5) بحسب فهمي «عدم الاهتمام»، وذلك في السياق الكانطي المعني، فإنه يعني الإنصاف، والالانحياز، والحياد، لكنه لا يعني انعدام الاهتمام (بمعنى انعدام الفضول وحب الاستطلاع). من الممكن أن يكون المرء مهتمًا بشدة بنتيجة من النتائج مع كونه «لا مهتمًا» بها.

- (6) هوسرل 1954/1970، 210.
- (7) للاطلاع على استطلاع قيم لفلسفة لدى فتغنشتاين، انظر: شاف، 2019.
- (8) فتغنشتاين 1979، 38.
- (9) فتغنشتاين 1979، 38.
- (10) فتغنشتاين 1979، 38.
- (11) فتغنشتاين 1979، 38.
- (12) إنها الغلطة التي تتصدّر ما يدعونه اليوم علم الجمال العصبي وما يدعونه أيضًا فلسفة تجريبية. انظر: نوي، 2015 وكابيليتو، 2022، وذلك للاطلاع على مزيد من مناقشة علم الجمال العصبي.
- (13) مثلما طرح توم كوزلوفسكي (محادثة شخصية).
- (14) فتغنشتاين 1967، 27.
- (15) فتغنشتاين 1953، 122. في مراجعته الأخيرة لترجمة أنسكونب كتاب «تحريرات فلسفية»، ترجم هاجر تعبير «Übersichtliche Darstellung» إلى «تمثيل قابل للرؤية» بدلًا من «تمثيل واضح».
- (16) فتغنشتاين 1953، 123.
- (17) فتغنشتاين 1922/1933.
- (18) انظر على سبيل المثال فتغنشتاين، 1922، 5، 5563. وفي كتاباته السابقة في المنطق - ملاحظات من شهر آب 1914 - أصرّ فتغنشتاين على أن «المنطق عليه أن يرفع نفسه بنفسه» (فتغنشتاين، 1961، 2).
- (19) انظر: نوي (1994) للاطلاع على شرح هذه الموضوعات الفتغنشتانية.
- (20) فتغنشتاين، 1922، 4، 002.

الفصل الحادي عشر - مشكلة التسرّب

- (1) نيغل 2012، 3.
- (2) نيغل 2012، 4.
- (3) كولينغود 1945، 175.
- (4) كولينغود 1945، 175.
- (5) فكرة معروضة عرضًا جميلًا من خلال لوحة رامبراندت «صف د. تولمب للتشريح». يصور الفنان الطلبة وهم ينظرون لا إلى الجثة ولا إلى ما يعرضه الأستاذ، بل إلى الكتاب؛ وذلك أن الكتاب هو وحده ما يستطيعون من خلال أن يفهموا ما هو موجود أمامهم، أي ما لا يستطيعون فعل شيء غير رؤيته فحسب إذا كانوا من غير كتاب. أتناول هذا الأمر في نوي، 2021.

- (6) ملاحظات كوين الشهيرة، (1951/ 1953، 42 - 46) في هذا الأمر خلافًا لما سبق.
- (7) أشكر لويز ميلر لقاء مناقشة هذه الفكرة (في سنة 1984 أو 1985).
- (8) سمعت ذات مرة أستاذ فلسفة شهير يشرح أمام جمهور من الخريجين خلال مأدبة عشاء أن راسل كان فيلسوفًا أعظم من فغنشتاين، وذلك لأن الأخير كان غير واضح، بل قال متذمرًا إنه يعتمد الغموض. كان كلامه خاطئًا مرتين، بحسب وجهة نظري. فقبل كل شيء، ينبغي أن تكون الفلسفة غامضة، إن كانت فلسفة. يعني هذا أنها تشتغل من خلال إشاعة الاضطراب في ما هو معتبر مفروغًا منه، وذلك من خلال تشويش عادات التفكير والكلام التي بها نجد أنفسنا منظمين. الأمر الثاني هو أن من الخاطئ جدًا اعتبار راسل فيلسوفًا واضحًا إلا بمعنى سطحي جدًا. في ندواته في جامعة بوسطن أوائل التسعينيات، كان دربين يحب التشديد على أن وضوح راسل السطحي ليس إلا هراء مقتنعا؛ وكان يقرن بين هذه الملاحظة وبين احتفائه بأهمية راسل الفلسفية.
- (9) بعض القراء، وأخص بالذكر منهم أصحاب الاطلاع الواسع في ميدان الثقافة الفنية، يمكن أن يكون لديهم اعتراض على استخدامي «التصميم» بصفته ليس فنًا إذ إنني أربطه بالهندسة وبحل المشكلات بدلًا من إعادة التنظيم والتحويل والتشويش أو المقاطعة. هذا ليس مجرد تلاعب بالكلمات. فالحقيقة المفاجئة في ما يتصل بالظاهرة التي أوجه الانتباه إليها -تميز ما أدعوه «فنًا» عن «التصميم»- هي حقيقة التشابك الموجود بينهما. فإن كان لك أن تقدّر التشابك الغني المنتج الواضح بين الفن والتصميم، فإن عليك أن تبدأ من فهم واضح للفرق بينهما. يمكن القول إن تمايزهما شرط لإمكانية تشابكهما.
- (10) كاهن 1962.
- (11) كولينغود 1945.
- (12) بغية الاطلاع على استطلاعين حديثين مختلفين تمام الاختلاف لمسألة «المنهج العلمي»، انظر: كويلز 2020؛ وستريفنز 2020. بشكل عام، لدى كويلز شك في وجود أمر من هذا الأمر، في حين يعتقد ستريفنز أن الالتزام من جانب العالم بـ«قاعدة التفسير الحديدية»، أي بضرورة القدرة على اجتياز الاختبار، هو ما يعد الأرضية من أجل الإنجازات العلمية الاستثنائية. يذهب ستريفنز إلى القول بأن ثمة ما هو دوغانتي، بل حتى لا عقلاني، في هذا الالتزام بقاعدة القدرة على اجتياز الاختبار. وكما يوحي العنوان الذي وضعه، فإن هذا الالتزام اللاعقلاني قد عزز العلم بكل ما فيه من قدرة وسطوة.
- (13) مثلما يقترح سمولين، 2013.
- (14) انظر: دريفوس 1991، 1991؛ دريفوس وتيلور، 2015.

- (15) في شأن المعنى المحسوس، انظر جندلين، 1968. انظر أيضاً: بيزل، 2022.
- (16) «المعيارية البدائية» هي الفكرة المركزية في عمل حنة كينسبورغ؛ انظر: كينسبورغ، 2015/2006.
- (17) هيدغر 1929/1962، 94/65، 106/75، 147/112. انظر أيضاً: دريفوس، 2017/1991؛ 2017/1991.
- (18) بوتمان 1975؛ كريك، 1980.
- (19) هذه هي الفكرة في مناقشة فتغنشتاين الشهيرة لـ «المتر المعياري» في «استطلاعات فلسفية» (1953، 50). في ما يتصل بالمتر المعياري، لا نستطيع القول إن طوله متر واحد ولا أن طوله ليس مترًا واحدًا. وفي ما يتصل بوظيفته المعيارية، فهذا هو شرط وجود معنى لعبارة «متر واحد» أو لعبارة «هذا شيء طوله متر».
- (20) مما له صلة بهذا الأمر، كما يقول دوبريه (2020)، أن العلم متعدد؛ فالتفسير في البيولوجيا مختلف جدًا عما نجده في الجيولوجيا أو الكيمياء أو في علم البيئة. لا وجود لنظرية من أجل كل شيء.
- (21) ستريفنز 2020.
- (22) هذا مثلما يقول ستريفنز، 2020؛ العنوان الفرعي الذي وضعه هو: «كيف خلقت اللاعقلانية العلم الحديث».

الفصل الثاني عشر - الطبيعة بعد الفن

- (1) انظر، على سبيل المثال: كريك، 1996؛ كريك وكوخ، 1995، 1998؛ لوغوئيتس 1999؛ لوغوئيتس وشال، 1998؛ وليوبولد ولوغوئيتس، 1996، 1999.
- (2) نوي وثومبسون، 2004.
- (3) قد يكون من شأن تفسير جزئي أن يفسر اعتماد بعض التجارب المعنية على «تقارير» مستخلصة من إلكترونيات مغروسة في أدمغة قرود بعد تسكينها وإعطائها مواد مخدرة.
- (4) انظر: ميرلو بونتي، 1945/2012، 17-18.
- (5) والت وايمان، «أغنية عن ذاتي»، وذلك في «أوراق العشب» (1855/1950، 26).
- (6) كينسبورغ، 2015/2006.
- (7) أي، زيكي، 1999.

مكتبة

t.me/soramnqraa

التشابك

لماذا تكون الطبيعة البشرية ظاهرة جمالية،
وما حاجتنا إلى الفن والفلسفة كي نفهم أنفسنا.

يعارض الفيلسوف آلفا نَوَي المفاهيم القائلة إن الفن ليس إلا فضولاً ثقافياً محضاً، وإن الفلسفة قد فات زمانها بفعل العلم. ويقدم طريقة جديدة في التفكير في الطبيعة البشرية وفي حدود العلم الطبيعي في ما يتصل بفهم الإنسان، وكذلك في ما للفن وللفلسفة من دور أساسي في محاولتنا معرفة ذاتنا. وعبر "التشابك"، يستطلع نَوَي تعذر إمكانية الفصل بين الحياة والفن والفلسفة، ويذهب إلى أننا هوناً كثيراً من شأن ما تعنيه هذه الحقيقة الواقعة في ما يتصل بفهم الطبيعة البشرية. تزود الحياة الفن بمواده الأولية، لكن الفن يعيد صنع الحياة بأن يوفر لنا موارد من أجل العيش على نحو مختلف. والواقع أن الطبيعة البشرية نفسها ظاهرة جمالية؛ والفن (الذي هو سبيلنا الأكثر أصالة ومباشرة إلى تناول الجمالي والانخراط فيه) هو الطريقة الأكثر صدقاً لفهم ذاتنا. هذا كله يشير إلى أن الطبيعة البشرية ليست واحدة من ظواهر الطبيعة. فلا البيولوجيا ولا علوم الإدراك ولا الذكاء الاصطناعي بقادرة على أن تروي قصتنا كلها؛ ونحن لسنا بقادرين على تحديد ذاتنا وفهمها بأكثر مما نستطيع تثبيت معنى العمل الفني أو الاستقرار على معناه. ثم إن الفن والفلسفة هما وسيلتنا إلى تحرير ذاتنا من إसार العادة والتقليد والتكنولوجيا والثقافة، بل حتى من إसार البيولوجيا.

في سياق طرحه هذه المزاعم التي تستفز الفكر، يستطلع نَوَي أمثلة كثيرة على التشابك في الأعمال الفنية وفي الرؤية والكتابة والكلام والتكنولوجيا والرقص، كما يلقي نظرة فاحصة على مجموعة واسعة من المساعي العلمية الرامية إلى تفسير الكائن البشري.