الفن الاسلامي
بين اللغة والصورة

شربل داغر

الفن الاسلامي
بين اللغة والصورة

إصدارات دائرة الثقافة، حكومة الشارقة 2018 م

توطئة

يعنينـــي، في هذه التوطئة، أن أُبرز باختصار ما قام عليه درســـي في ميدان الفن الإسلامي، ولاسيما اشتغالي في فلسفة هذا الفن. وذلك لأن كتبي وبحوثي ليســت موصولة مســبقاً بهذا الســبيل الدراسي أو ذاك، وإنمــا تتعين فــي خطة بحثية مخصوصة. هذا ما يثير الســؤال حكماً: ما صلة هذه الخطة بســبيلَين معروفَين في درس الفن: فلســفة الفن، وتاريخ الفن؟

أوضــحُ، بداية، أن درســي لــم يقم، ولا يتنزل في صورة مســبقة في أي من الســبيلَين المذكورين. فلم أنطلق في مســعاي، لا من نظر فلسفي على حدة، ولا من نظر تاريخي قائم بنفسه، وإن كانت تتقاطع، في كتبي وبحوثي، شــواغل الفلســفة والتاريــخ وغيرهما. هذا عنى،

فـي عملـي، بداية مخالفة، مـا تأتتْ من لـزوم التقيد أو اتبـاعِ واحد مـن السـبيلَين، أو من جمعِهمـا، وإنما مما يمكن تسـميته بـ«المعاينة التكوينية» لما أطلقتُ عليه: متن الفن الإسلامي.

لم يقم درسـي على تناول فلسـفي – محـض، إذا جاز القول – لا لفلسـفة الفن عموماً، ولا للفن الإسـلامي خصوصـاً، إذ اعتبرت أن خطاباً سـائداً في هذا النطاق يتحكم به نسـق «المدارس» و«العقائد» الفلسـفية، وهو ما قد يناسـب البعض فـي «توجيه» الفن وأسـاليبه، لا في درسـه الوضعي. كمـا اعتبرتُ أيضاً أن خطابـاً آخر صاحبَ الخطـاب «العقيدي» المذكـور، وهو الخطاب الفلسـفي «المجرَّد»، الـذي جعل الفن متعيِّناً في «ماهيـات» ماورائية، أو في «علامات» ماثلـة في العمل الفني (دالةٍ علـى «عبقرية» الفنان الفجائية والمحيلة علـى صنيعه نفسـه). هذا الخطـاب يُخفي، في الحالَيـن المذكورَين، وجود الفن الإسـلامي، وهو أن له تكوينَيـن مختلفَين، وإن متعالقَين، بـل أن له «وجودَين»: وجود متعيِّـن في بيئات إنتاج هذا الفن وقبوله (أي الإسـلامية)، ووجود ثانٍ، لاحـق زمناً على الوجود الأول، وهو الوجـود الـذي انبنى فيه لهـذا الفن متن جديد، آخر، فـي المجتمعات الأوروبية، ثم الغربية.

مثل هذه «المعاينة التكوينية» – وقد توصلتُ إلى تحديدها بوصفها موضوعـاً بحثيّاً – هي التي تحكمتْ بمسـار الدرس، من جهة، وهي التي اسـتدعتْ (بمعنى ما)، من جهة ثانيـة، المنهج الذي له أن يعالج هذا الموضوع البحثي. ويعني هذا أن المنهج الدراسي المتبع في كتبي

وبحوثــي ليس فلســفيّاً، أو تاريخيّاً، مثلما هي متاحــة، أو مطروحة، في الســبل الدراسية الســارية. وهو ما أخلصُ منه إلى النتيجة التالية: مــن دون اســتخلاص هذا المتــن، بين قديمه ومتأخــره، من تاريخه، من خطابه، هنا وهناك، لا يســتقيم الدرس في الفن الإســلامي، لا في فلسفته، ولا في تاريخه.

هذا ما قادني إلى جعل «التداول» نســقاً فلســفيّاً عاماً لهذا الدرس، إذ توصلــتُ إلى بنائه بما يناســب مهمات «الاســتخلاص» المذكور. ففي «التداول» انبنتْ علاقات بين هذين الوجودَين، وانتهت إلى أكثر مــن عملية «نقــل» من بيئات إلى أخــرى خارجها؛ كمــا انتهت هذه العلاقات إلى «إســقاط» الخطاب المتعالــق مع هذا المتن المادي، أي خطابه المخصوص في بيئتــه، في ثقافته، بينما كان يجري «تأليف» خطــاب مســتلحَق له، إن جاز القول، في البيئــة التي حلَّ فيها. وعنى هذا، في حسابي، أن ما حصَّلَه هذا المتن، بقديمه أو متأخره، من قيمة أو شرعية أو معنى أو مكانة، في تاريخ الفن أو فلسفته، متولدٌ في هذا التــداول، ومحكــومٌ به، فيصدر عنه، ويصبُّ فيــه. فماذا عن التداول (pragmatisme)؟

لهــذا اللفظ الإصلاحــي ترجمات متعددة فــي العربيــة: التداولي، الاستعمالي، النفعي، إلا أن ما درج في الاستعمال هو: التداولي. يتحدر اللفظ من الإغريقية ويعني في جذره (pragma): حاصل «البراكسيس»، أي العمل. إلا أن الحديث عن التداولي، بوصفه منظوراً فلسفيّاً، لا يسلم من الاختلاف والاجتهاد في النظر: منه ما يصل التداول بنظرية اللغة،

ومنه ما يصله بالفلسفة، والجمالية. هذا ما ظهر في القرن التاسع عشر، في الولايات المتحدة الأمريكية، وبلغ تطوراً ملحوظاً بعد الحرب العالمية الثانية في أكثر من بيئة ومسعى دراسي.

يعني التداول، كمنظور فلسفي، الاقتراب من الملموس، من العيني، من الخصوصي، من العمل، والابتعادَ عما هو «ثقافي» و«عقلاني» بصورة مسبقة. وهو منظور «أمبريقي» في المقام الأول، ويُعنى بمعاينة الوقائع، والأعمال، والسلوكات، وفهمِها، ما يمكن اختصاره بالقول التالي: ليس هناك من صحيح إلا ما له نتائج فعلية في العالم. هذا ما يجعل التداولية تبتعد، بل تعارض، الفلسفات المبنية على المعرفة، لتقيم العمل الفلسفي في علاقةِ معاينةٍ للجاري، وتوجيهِ طاقات الإنسان، ولاسيما الذكاء، لبناء القدرة على التصرف في الواقع. وهذا يعني الابتعاد عن الفكر الديكارتي وعن العقلانية، من دون التخلي عن المنطق. ذلك أن التفكير في الشيء يعني التعرف إلى مجمل مفاعيله العملية، لأن هذه المفاعيل هي التي تحدد معنى الشيء المفكَّر فيه. هكذا تصبح الأفكار أدوات تفكير، أما الحقيقة فلا وجود لها في صورة مسبقة، بل تتكشف تدريجاً في التجربة.

هي، في ذلك، فلسفة عملية، نشطة، تناهض المنظورات الماورائية القائمة على مبدأ «التأسيس»، وهو المبدأ الذي حكم الفلسفة بين أرسطو وديكارت (Descartes) وجون لوك (John Lock) وديفيد هيوم (David Hume)، وانبنى عمليّاً على: الحدس، والمعطيات الحسية، و«الأوائل» المؤسِّسة.

نشــأ هذا المنظور مع الفيلسوف الأمريكي: شارل ساندرز بيرس (Charles Sanders Pierce)، (من مواليد العام 1878)، وهو ما تابعَه معه علــى اتفاق واختلاف بينهم: ويليام جايمــس (William James) وجون ديوي (John Dewey) وغيرهما. وعنى المنظور، في إجماله، أن لا وجود لـ«الحقيقة الموضوعية»، ما دام أننا لا نقوى على فصل الفكرة عن شــروط إنتاجها الإنســانية. هذا ما جعل ديوي، على سبيل المثــال، يتعامل مع التداولية بوصفها أقرب إلى «فلســفة اجتماعية». وهي، وفق هذا المنظور، لا تنظر إلى الإنسان، مثل ديكارت، بوصفه «ذرة» بــل إلى كونه متفاعــلاً مع غيره؛ وأنه، بذلك، محدَّدٌ بما يحيط به.

ومن فلاســفة هــذا المنظور أيضاً: ألكســندر بايــن (Alexander Bain)، الــذي اعتبر «الاعتقاد» مثل «عادة في العمل»؛ وهو ما كان بيــرس قد عمل عليه، أي «كيف يتم تثبيــت الاعتقاد». يكتب بيرس: «إن اعتقــاداً أو رأيــاً فعليّاً لا يعدو كونه شــيئاً يَبني عليه أي إنســان مــا يؤهلــه للقيام بفعل، أي هــو عادةٌ بالتالي»؛ وهــو ما جعل جان – بيــار كوميتي (Jean – Pierre Cometti) ينظر إلى التداولية بوصفها «فلســفة الاعتقــاد». هكذا قام منظــور بيرس ومن تبعَــه على قناعة مفادها أن البشــر يتبعون اعتقادات، وهي تســتجرُّ عادات، ما يفضي إلــى أعمال بعينهــا. لذلك نظر بيرس إلى الاعتقــادات، ليس بوصفها مبــادئ أولى مؤديــة إلى المعرفــة، وإنما بوصفها فرضيــات لها أن تخضع للنقد. هكذا يكون بيرس قد جعل من النظر إلى الأشــياء محلَّ

الفكر؛ وهكذا لا يكون الفكر أكثر من معرفة عملية.

كما تشكل التداولية فرعاً من اللسانية، وتُعنى بعلامات اللغة، وجُملِها وتراكيبها، على أن معانيها مرتبطة بسياق استعمالها. فهي تدرس اللغة من ناحية العلاقات التي يصوغها مستعملو اللغة في الجُمل والتراكيب اللغوية؛ هي إذاً نظرية «استعمالية» اللغة. تقيم هذه النظرية اللسانية التمييز بين: الفعل اللساني (الذي بموجبه نتلفظ ملفوظاً أو قولاً)، وبين الملفوظ نفسه (أي ما يقال)، وبين تفهُّم الملفوظ، وبين المتلفظِ الذي ينتج القول، وبين متلقي الملفوظ.

يتعالق الحديث عن «التداول» حكماً مع منهجَين معروفَين، بل بين دلالتَين متباينتَين للفظ عينه: بين «التداولية» وفق الاقتصاد السياسي، وبينها وفق المنظور اللساني لـ«استعمالية» اللغة. فقد عنت «التداولية»، عند كارل ماركس وعدد آخر من الاقتصاديين، البحثَ في «قيمة» اللوحة، بوصفها «سلعة» أو «بضاعة»، ما جعلها في نطاق «قطاعي» وضيق، ولم يدرجها في الوجود الاجتماعي الكلي، مثلما تنبهَ لذلك علماء أناسة، مثل مارسيل موس (Marcel Mauss) وغيره. فالأعمال الفنية، مثل مصنوعاتٍ غيرها، تنتقل بين عيون البشر وأيديهم، مثل «الأشياء الاجتماعية (التي هي) قيد الحركة»، ما يجعل «قيمتها» بالتالي تتعدى الشأن المالي الصرف، وعلاقات الاستهلاك والحاجة. كما عنت «التداولية» معنى مختلفاً في اللسانيات، وفي الجماليات أيضاً، إذ أشارت إلى منهج متبع، موسوم بـ«الفلسفة التحليلية» (ابتداءً من إنجلترا)، ويقوم على فحص

المسـائل الجمالية بوصفها مسـائل لغوية في المقام الأول، كما يكتب أحد منظريها هارولد أوسبورن (Harold Osborne): «إن إضاءة (أو «إراءة») المفاهيم تتحقق في صورة أساسية في الانتباه إلى الممارسة اللغوية، ذلك أن عدة اشـتغالنا المفهومية تَظهر في اللغة، والمفاهيم لا تعدو كونها «متحجِّرة» في أشـكال الكلام التي نقوى بواسـطتها على التحاور» [1]. وإذا كنتُ قد تعاملت مع مفاهيم هذه المدرسـة، إلا أنني ابتعـدت عن منحاها «المنطقـي الخالص»، ما دام أنها «لا تلتفت إلى تحقق القول في وضعية اجتماعية مخصوصة، ولا ضمن إطار ثقافة تاريخية، هي غير الثقافة الأوروبية بالضرورة» [2].

أخذت، إذاً، بهذَين المنهجَين الفلسفيَّين، من دون أن أتقيد بهما، بل قام اتكالي عليهما وفق قراءة نقدية، ليس طمعاً بالجدل الفلسفي، وإنما تلبيـة لما يسـتوجبه البحث ويطلبه في حاصـل «المعاينة التكوينية». كمـا لم أقصر المنهج علـى فهم لغوي محض، وإنمـا عاملتُ الأبنية اللغويـة بوصفها «حاملـة» معانٍ ودلالات متعيِّنة في الاسـتعمالات والقيم التاريخية – الاجتماعية.

هكـذا وجدتُ أن أعمـال الفن هي، قبل أي تعريـف، «أعمال يتمُّ تناقلهـا»، وإن ينتهي بعضها إلى «الحفـظ الختامي» (في المتحف)؛ وهي مصنوعات بالتالي تشـترط، في المنهج، مقاربات تأخذ بأسباب النظر الأناسـي والاقتصادي السياسـي وغيرها. وقمتُ لهذا الغرض ببناء سـبيل دراسي تعيَّن في مسارَين: مسار الملكية، ومسار المعنى. وإذا كان الحديـث ورد عنـد بيـار بورديـو (Pierre Bourdieu) في

عمليتَيــن متباينتَين فإنه اتخذ في درســي ســبيلَين متباينَين ومتعالقَين، فضلاً عن أنني تبينتُ وأقمتُ ثلاث محطات في كل مسار منهما.

هكــذا يكون «الفن» – بعيداً عن تعريفاته المجردة أو «التقنية» – هو ما يبلغه من «صفة»، وفي التداول حكماً [3].

إن التوصل لبناء هذا المنهج لم يستقم بالتالي من دون قراءة نقدية (وتاريخيــة ضمناً) للخطاب الفلســفي في الفـن، وللخطاب التاريخي فــي الفن؛ وهو مــا أدى إلى بناء خطة بحثية وفـق حاصل «المعاينة التكوينية» تمثلت في ثلاثة استهدافات:

– إعــادة النظر: تقــوم على نقد تكوين المتــن والخطاب الغربيين عن الفنون القديمة، الإســلامية وغيرها، على أنه البداية اللازمة لهذه الخطة البحثية.

– توســعة النظر: درسُ الفن والخطــاب القديمين ضمن إطارهما الاجتماعــي والفلســفي المخصــوص، من دون قصــره على الجانب التقني وحسب.

– قلبُ النظر: درسُ الفن والخطاب القديمين بما يتعدى نطاقاتهما وتعريفاتهمــا المتأخرة بلوغاً إلى ما كانه الفن، أو الخطاب عنه قديماً، ما يقيم البحث في حدوده القديمة، لا الظاهرة وحســب، وإنما الخافية أيضاً.

وهي اســتهدافات تتعالق مع الخطاب الفلســفي (وتعالج مسائله)،

ومـع الخطاب التاريخي (وتعالج مسـائله) فـي درس الفن، ما يجعل الاسـتهدافات ترسـم بناءها الخصوصي في النظـر، وتخرج بالتالي علـى أنظمة الخطـاب المقرة في العلوم الإنسـانية، فتنتقدها ولا تتقيد بها، بل تقترح سبيلاً آخر لدرس قضاياها.

لهـذا يمكن القول، إن وجهتي في درس الفن الإسـلامي تشـترط قـراءة «تكوينية» له، تُظهر العمليات التـي «أنتجتْه من جديد»، بما يخالف وجوده الأول، سـواء في متنه المادي أو في خطابه المناسـب له. وهذا يعني أن للمنهج الدارس ألا يتناول متن الفن الإسـلامي كما هـو مصنف في متحـف، أو مدروس في خطاب، وإنمـا أن يتبين ما كان عليـه ومـا آل إليـه. وهو ما يعني منهجياً عدم التسـليم المسـبق بحاصـل الخطـاب في الفـن الإسـلامي، والعمل علـى فحصه وفق مقاربـة تتحقق من «تكوين» المتن، ما يجتمـع في منهج «التداول». فـ«حقيقـة» الوجود الأول للفن الإسـلامي مضت؛ وأقصى ما يطمح إليه الدارس هو الاقتراب التاريخي والفلسـفي والمادي منه، آخذاً في عين الاعتبار أن «حقيقته» خضعت للتداول وانبنت فيه، ولاسيما في المتحف والخطاب الأوروبييـن. ولا يقوم هذا «الاقتراب» بالخروج على علوم ومناهج في الإنسانيات، وإنما على البناء معها وبها، ولكن وفق استهدافات بحثية تناسب طبيعة الموضوع البحثي نفسه.

لا يسـع الدارس بالتالي – إن طلب الأمانـة بالمعنى البحثي – أن يُسـقط من درسه هذا التكوين المزدوج للخطاب الفلسفي في الفن (في مكوِّنيـه الأوروبي، ثم العربـي، تبعاً لما نـدرس)، ولا أن ينتقل إلى

محاججــة أو اقتراح فلســفيَّين بهنــاءة الباني علــى أرض أكيدة. وهو تشــكيكٌ لازمٌ أيضاً في الخطاب العربي، إذ قام على «الاســتقراض» واقعاً، ما يجعل السؤال ضرورياً في نطاقه: أهناك قولٌ فلسفي ممكن في العربية في نطاق الفن بالاتكال على خطاب الغير؟ وهو ســؤال لا يقــوم على مخاطبة «عنصرية» أو «ماهويــة»، وإنما يطلب التحقق المزدوج، لأن في هذا ما يبني «شرعية» القول الفلسفي و«صحته».

ويزيــد من الحاجة إلى نقد هذا الخطاب الفلســفي كونه «قُبل» في الخطــاب العربي، من دون مســاءلة في أحوال كثيرة؛ وهي مســاءلة لازمــة ما دام أن الخطاب المذكور نشــأ في ثقافة، وفي ســياق، وفي تداول، ما يحتاج إلى تبينٍ وفحصٍ من ناحية تكونه وانتظامه واشتغاله، من جهة، وإلى درسٍ من جهة تناســبه مع فنون الغير، بما فيها «الفن الإسلامي»، من جهة أخرى.

إن غيــاب هــذا التحقيق قــد يعني، في أحــوال، «تدبيــج» القول الفلســفي ليــس إلا، أي انتظامــه الشــرحي أو التفكــري المجرد، من دون انتظــام علاقة لازمة بين «الفــن» (متعيناً في وجودَيه التاريخي والاجتماعي) وبين «الخطاب» عنه. بل كشــفَ درسي عن وجود ما أســميته بـ«مســتور الفن»، أي ما يخفيه العمل الفني والخطاب الفني من عمليات جارية فيه، وسابقة عليه، و«تستقبله»، ما يمحضه قيمته، أو أســاس قيمته؛ وهو «المســتور» الذي يخفيه الخطاب عن الفن، إذ ينسب هذه القيمة إلى «التولدات الانبثاقية» لدى الفنان، أو إلى «ولع» المقتني بما يشتريه ويراكمه...

لهـذا اتجهَ مسـعاي في الـدرس إلى فحص تاريخ تشـكل «متن» للفن الإسـلامي؛ وهو ما جـرى تاريخيّاً في بلـدان أوروبية مختلفة؛ ويعـود إلـى مقتنيها وكُتابها دورُ بناء هذا المتـن، المادي والخطابي، بين القرن الخامس عشـر ومطالع القرن العشـرين. فتسمية هذا الفن: «الفن الإسـلامي»، والإقـدام على تجميع مـواده وفرزِها وعرضِها وحفظِها قام وفق مبادرات ومقترحات متعينة لدى مقتنيها ودارسـيها المذكورين.

يطلـبُ هذا الكتـاب، بفصوله المختلفة، وجهة دراسـية تقوم على توسـعة النظر التاريخي وتقويته إلى الفن الإسـلامي؛ وهو أحوج ما يحتاجـه درسُ هـذا الفن. ويعنـي النظر التاريخي، فـي هذا المجال، الكشـف عن المصادر التـي للتاريخ أن ينهل منهـا، وأن يضعها في منظور موافق.

هـذا ما عنى منـذ كتابي الأول، «مذاهب الحسـن: قراءة معجمية – تاريخيـة للفنون في العربية»، الانصرافَ إلى مواد اللغة والأدب، إلى جانب مواد الفن نفسها، لاستجلاء ما تشتمله من معطيات مناسبة لإقامة أسباب هذا النظر. ويزيد من الحاجة هذه كون الخطاب الغربي انصـرف، في أحوالـه الغالبة، إلى منهـج تتنازعه نزعتـان: آثارية وتفسـيرية، علـى حسـاب النظر التاريخـي (ما سـيتمُّ تناوله في هذا الكتاب).

يقيـم أكثر من فصل في الكتاب علاقات غير مسـبوقة في الدرس

الغربـــي تحديداً للفن الإســلامي بين: الصــورة والأدب، حيث إن هذا الخطاب «استقبل» مواد الفن الإسلامي وفق سياقه الدراسي الخاص، وجعلــه فناً «تطبيقيّــاً» لما كان يتعيــن في «عالي» البنــاء الفني في تجاربــه، وهو: فن الرســم (وما انتهى إليه بعد ذلك في التشــكيل، ثم حاليّــاً في الفن البصــري). وما هو جدير بالانتباه فــي هذا المجال – بعيداً عن صحة أو خطأ التقابل بين فنَّين مختلفَي التكوين والمنظور – هو أن الخطاب الغربي راح يتعامل مع المادة الفنية الإسلامية بطرق دراسية مشــابهة لدرسه فن اللوحة (أو التمثال وغيره)، طمعاً بإنزال الفن الإسلامي في «تاريخ الفنون العام» ابتداءً من اللحظة التي بلغتها تجارب «الفن» في أوروبا تحديداً.

حصَّل «الفن الإسلامي»، في ذلك، رتبة ومكانة أكيدتَين، إذ جرى تعيينــه مثل فن «وســيط» و«انتقالي» بين فنــون الحضارات القديمة وفنون أوروبا، أو بين فنون الشــرق الأقصى وفنون المتوسط. كسب الفن الإســلامي في هذه العمليــة، إذ أُدخل (بمعنى مــا) إلى «عالمية الفــن»، وبات في عــداد «الحضــارات الكبرى»، التــي باتت تتعين (منذ القرن الثامن عشــر) في «فنونها» التصويرية خصوصاً (والتي تناســب سياســات الإظهار والعرض والقيمة، ســواء فــي القصر أو فــي المتحف الناشــئ). هكذا جــرى الإقرار – بعد جــدل – بأن هذه المــواد المتفرقة المجلوبة من البيئات الإســلامية ليســت مواد طريفة وغريبة ومخالفة لما هو معروف في البلاط الأوروبي وحسب، وإنما باتت تتحدد فــي «متن» جامع لها، وأنها ترتقي إلى «الصنيع الفني»

(objet d'art). بـات هذا «الفن» بالتالي دالاً أو تعبيراً عن «مجموع حضاري»، ممتدٍ وفق امتداد النفوذ الإسـلامي في أربعة قرون، بين المغرب العربي والشـرق الأقصى، بلوغاً إلى آسـيا الوسـطى. هكذا «نزل» الفن الإسـلامي في منظومة، و«استقبلتْه»، في أمور تصنيفه ودرسـه، مناهج وقيم وأسـاليب متأتية من تبلـور التجربة الأوروبية نفسـها، في إنتاج الفن وتصنيفه ودرسـه. هذا ما جعل الفن الإسلامي يتعيَّن في فن «دوني»، ثم «تطبيقي»، فأصبح بالتالي «ظلاً لغيره»، وعلى الرغم منه.

هكذا أختصرُ بجُمل قليلة ما سبق لي أن درسته في كتب وبحوث، لكي أخلص منه إلى تبيان الناتج التالي، وهو أن ترتيب الفن الإسلامي، ولاسـيما فهمَه، لـم ينعما دوماً بما يناسـبه ويحتاجه من درس موافق لسياقه التاريخي.

مـع ذلك، نقع فـي الخطاب الغربي الدارس للفن الإسـلامي على مساعٍ قامت على تدبير «تاريخ» له، لكن ما قامت به لم يتعدَ ما قام به مؤرخو الأدب العربي من الأوروبيين، وهو إيجاد «تقابل مُلزم» بين العهد السياسي وبين العهد الأدبي: هذا ما نجده في كثير من المساعي التاريخية في فهم هذا الفن، ما يمكن أن نشير إليه بهذا التحديد اللافت للمؤرخ الفني الفرنسي جورج مارثيه (Georges Marçais)، إذ يكتب في مسـتهل كتابه: «الفن المسلم» (L'art musulman): «إن تتبُّع هذا التطور الفني (للفن المسلم، حسب لفظه) يجد نسقه في التاريخ السياسي للعالم المسلم» [4]. هذا «التناسب» أوجدَ أسباب صلة في عالي العلاقة

(إذا جاز الوصف) بين الفن والتاريخ، لكنه أقام عمليّاً نظاماً توضيبياً في الخصـوص، وأبعدَ الفن عن جاري الحراك البشـري: كما لو أن الـدارس الأوروبي كان يُقدِّم للملك مرآة فنية يرى فيها إلى نفسـه في صـورة الغير (الملوك الآخرين)، وهو ما التقى مع مرآة أخرى، هي مرآة النخب المتعلمة والفنية كذلك.

لسـتُ، في هذه الكلمـة التمهيدية، فـي موضع كتابـة نقد للنزعة التاريخيـة الأوروبية (ثـم الغربية) في درس الفن الإسـلامي، وإنما كنت أريد من تناولها – السـريع بالطبع – أن أشـير إلى أن المناحي التاريخية المناسبة بقيت محدودة، واكتفت في الغالب بالمصادر المادية لهـذا الفن، مـن دون المصادر الكتابية. هذا ما شـدَّدتُ عليه في أكثر من كتـاب وبحث، وهو أن الخطاب الغربي الدارس للفن الإسـلامي قلما اعتنى باسـتبيان تاريخ الفن الإسـلامي ابتداءً من مصادر الثقافة العربية، ومن كتبها، بمن فيهم الفلاسفة المسلمون أنفسهم.

يمكـن القـول، إن مجمـوع فصـول الكتـاب انبنى وفـق منظور تاريخـي، واجتماعـي ضمنـاً، يتنبـه إلى مكوِّنَـي هذا الفـن: القرآن والتـرف؛ وإذا كان المكـوِّن الأول قد حظي باهتمام الدارسـين، فإن المكـوِّن الثاني بقي خارج دائرة البحث في أحوال كثيرة. والجمع بين هذين المكوِّنين مسـعى مزيد لوضع هذا الفن في سياقه التاريخي كما الاجتماعي المناسب.

لقد طاول الدرسُ في الكتـاب نطاقات وتجارب وإنتاجات مختلفة

فــي هذا الفن، ولاســيما في الخط والتصوير والمخطــوط، ابتداءً من مصادر كتابية عربية (إضافة إلى مخطوط صيني قديم ونادر)، فضلاً عن معاينة أعمال من الفن الإســلامي، ومنها مخطوط يمني يُكشــف عنه للمرة الأولى. فتقوم غالب فصول الكتاب على إقامة علاقة درس بيــن الأدب والفن: بين المَقامة والصورة، بين الحكاية والصورة، بين القصيــدة والصورة؛ بل تنبهَ الدرسُ إلى وجود علاقات «أعمق» بين اللغة والفن، ما جعلني أتحدث عن «أســاس لغوي» لهذا الفن، وأتبين وجــود علاقات «أعقــد» بين اللغــة والوجود نفســه، حيث إن درس اللغة العربية نفســها في الخطاب (الفلســفي، الصوفــي...)، قد يكون «العــوض» أو «البديــل» عن درس الوجود، كما هــو عليه عادة في الخطاب الفلسفي، ولاسيما الإغريقي، ثم الأوروبي.

كما توقف الدرس كذلك عند فنٍّ قلما انصرف إليه الدارسون وهو «خيال الظل»، لمعرفة أســباب اتصالــه (أو عدمها) مع تجارب الفن الإســلامي الأخرى. إلا أن الدرس لم يكتفِ بتناول مواد هذا الفن، بل توقف كذلك عند الخطاب الذي عملَ على تفســيره، وعلى إدراجه في أنظمة التفكير والاعتقاد.

ولقد نشرت في نهاية الكتاب ثلاث مقابلات صحفية متوسعة معي حول مسائل هذا الفن، بعد أن اعتبرتُها مكمِّلة ومحيطة بالقول الخاص في هذا الكتاب.

المدخل:
بين المنهج التاريخي والمنهج الآثاري

يمكن أن أفتتح كلامي عن الفن الإسلامي بالحديث عن «غربتَين»: غربــة هذا الفن في وجوده المــادي، وغربتُه في الخطاب الدارس له. فمــواد هذا الفن جــرى انتزاعها في الغالب من أمكنتهــا، في بيئاتها، وجــرى نقلها بل «إعادة إنتاجها»، حيــث هي اليوم في متاحف العالم ومجموعاتــه. كما أن وجــود هذا الفن في الخطــاب تعين في كتابات غرَّبتــه بدورهــا عما كان عليه فــي ثقافته المحدِّدة له. لهذا ســأتناول معالجة هاتين الغربتين بالوقوف خصوصاً عند مشــاكل في الخطاب عــن الفن الإســلامي، ولاســيما المشــاكل المتأتية مــن المنظورَين: الآثاري والتاريخي.

أنطلــقُ، بداية، مما ميَّــزَه أندريه مالــرو (André Malraux) بين

متحـف «خيالي» [5] ومتحف «قائم»، مثل اللوفر وغيره؛ وهو تمييزٌ أسـتعيره لملاحظـة مفارقة أشـد وأدهى: بين الفن فـي ذاته، إذا جاز القـول، وبينه فـي أمكنة حفظه وعرضه، وبينـه وبين الخطاب عنه. وهـو تمييـزٌ أخذه مالرو – علـى ما أرى – من تمييـز والتر بنيامين (Walter Benjamin) بيـن وجـود الفـن في «هالتـه»، أي في قيمته الأولـى، إذا جاز القول، وبين ما ينتهي إليه في إعادة إنتاجه في العهد التكنولوجي.

وهي أكثر من مفارقة لو تناولتُ درس الفن الإسلامي. إذ لو طلبتُ معاينة هذا الفن لتحققتُ منه في وجود ثلاثي:

– وجوده حيث هو موجود، أو كان له أن يكون موجوداً فيه.

– وجـوده في متاحـف ومجموعات عرض، بيـن بلدانه الأصلية وبلدانه المالكة أو الغاصبة له أحياناً.

– وجوده في الخطاب، لكاتبيه المختلفين، بين أجانب ومحليين [6].

وجـود ثلاثـي، إذاً، تبعاً لسياسـاتِ دولٍ ومؤسسـات وأفراد، في عمليـات تاريخيـة قديمة ومسـتمرة، ما قـد يهدد أو يبدل أو يناسـب وضعية هذا الفن. إلا أنني سـأكتفي، في هـذا المدخل، بتناول وجوده في الخطاب تحديداً، ما يشـير، ضمـن هذا العرض، إلى تعالقات هذا الخطـاب مع الوجوديـن الآخرين. كما اخترتُ كذلـك النظر إلى هذا الخطاب وفق منظورَين أو منهجَين اشتغلا على درس الفن الإسلامي، وهمـا: المنهج الآثاري والمنهج التاريخي. لماذا هذين المنهجين؟ هذا

ما سيسعى المدخل إلى إبانته، إلى إبراز لزومه، إلى تأكيد جدواه. فماذا عنهما؟.

بين منهجَين

يُنتِج المنهج الآثاري، في أبسط تعريف له، خطاباً عن الماضي، كما يوضح ذلك الجذر الإغريقي القديم لاسمه (archéologie). وهو ما لا يتعارض مع المنهج التاريخي، الذي يُعنى، في جانب من دوره، بوضع خطاب عن الماضي؛ بل يمكن القول، إنهما منهجان متقاربان ومتكاملان، بمعنى ما.

إلا أن عملَ كلٍّ من هذين العِلمين مختلف: ينطلق المسعى الآثاري من كشف متبقيات الماضي لفحصها ودرسها، فيما ينطلق المسعى التاريخي خصوصاً من النصوص؛ لكن هذا لا يمنع الآثاري من استعمال النصوص بدوره، ولا أن يستعمل المؤرخ مكتشفات الآثاري. وإذا كان علم الآثار متأخراً عن علم التاريخ، فإن هذا لا يُغيِّب كونه (أي الآثاري) قد شهدَ، منذ نهايات القرن التاسع عشر، في بناء خطابه وعدته المفهومية والإجرائية، تطوراً كبيراً، انتهى بعالم الآثار الأمريكي والتر تايلور (Walter Taylor) إلى القول: «عِلمُ الآثار ليس التاريخ، ولا الأناسة. وهو يَتعيَّن، كممارسة مستقلة، في منهج، وفي مجموعة من الطرق التقنية المستخدَمة في تجميع أو في «إنتاج» معلومات ثقافية». وهو ما قاد أعداداً من الدارسين إلى التمييز بين عِلمٍ آثاري «تقليدي»، وهو المعتني بدراسة متبقيات

الثقافات ما قبل التاريخية، أي التي لم تعرف الكتابة، وبين عِلمٍ آثاري «تاريخي»، وهو الذي يُعنى بدرس الثقافات الكتابية [7].

لـو طلبتُ تلخيص التمايز بيـن العِلمين، ابتداءً من ميشـال فوكو (Michel Foucault)، لقلت بأن عِلم الآثار ينطلق من الأشـياء صوب الكلمات، فيما ينطلق علم التاريخ بالعكس: من الكلمات صوب الأشياء. كيف يمكن فحص ما قام به هذان المنهجان في درس الفن الإسلامي؟

هـذا ما يمكن البدء بدرسـه من خلال التحقق التالـي: لم يتمَّ جمع مواد الفن الإسـلامي إثر أعمال تنقيـب، إلا في أحوال قليلة، ما يعني أنه لم يكن ميدان تنقيب وحفائر، وبالتالي ما الذي دعاني إلى الحديث عن منهج آثاري في التعامل مع الفن الإسلامي؟

يكفي زائر متحف اللوفر أن يتفرَّج ملياً على عدد من معروضاته، لكـي يتحقق من أن بعضها «مُقتطع» مما كان يؤلِّفُه مادياً حيث كان: جزء من حائط، من إفريز وغيرها، التي تشـير إلى كيفية نزع العمل من أرضه، ومن سياقه أيضاً. وهو ما بلغَ في ألمانيا حدود نقل واجهة بكاملها من «قصر المشتى» إلى أحد المتاحف في برلين، على ما هو معروف...

هنـاك، إذاً، عمليـة انتقال غير طبيعية فـي بعضها من وجود إلى آخـر، وهناك عملية انتقال أخرى تصيب العمل الفني الإسـلامي في وجه آخر من وجوده، وهو أنه يخضع لمقتضيات عرض هي ليسـت من طبيعته، ما أجمعه في عدد من الأمثلة:

– الخاتم، أو الزي، أو الصحن وغيرها خرجت من وجودها، من نطاق استعمالها، إلى غيره، إلى مقتضيات الحفظ والعرض.

– المزوَّقة، أو غيرها من صور المخطوطات، باتت منتزعة من متنها المادي، ومعروضة كما لو أنها أعمال مفردة، قائمة بنفسها، شبيهة باللوحات [8].

هذا ما قادني إلى الحديث عن «إعادة إنتاج» الفن الإسلامي. وهو ما يحدث في العرض نفسه، حيث إنه يبدل ويحول النظرة إلى العمل؛ وهو ما قاله مالرو (عن الفن الأوروبي) عندما تحدث، على سبيل المثال، عن أن المسيح المصلوب بات «منحوتة».

هذه التغيرات التي تصيب العمل الفني الإسلامي ما كان لها أن تحدث، بين نقل وعرض، في نطاق الأعمال الفنية، إذ تمَّ شراؤها ونقلُ ملكيتها وفق عقود واتفاقات، كما أنها تبقى كما كانت عليه بين بلد وآخر، بين جامع وآخر، وهو ما يضمن وجودها في صورة ثابتة، لا تغيير فيها في كل مراحل وجودها. أما في الأعمال الفنية الإسلامية، في قسم منها، فالأحوال مختلفة، ما له صلة بالنسق الآثاري الذي تحكم تاريخياً ومادياً وعَرْضياً بالتعامل مع مواد الفن الإسلامي [9].

الفن في الخطاب

غير أن هذا النسق الآثاري لم يقتصر على عمليات التحويل الجارية على العمل الفني، وإنما تخطاها ليطاول درس العمل وفهمه،

أي كيفيــة إدراج الفن الإســلامي في الخطاب، بيــن خطاب تاريخي وجمالي وغيرهما. فماذا عنه؟

أُعطــي مثالاً يعرفه القارئ في الغالب، وهو «مقامات» الحريري مــن تصوير الواســطي: وقعــتُ على أكثر مــن دراســة ومقالة عن هــذا المخطوط المصــور، منذ «اكتشــافه» في العــام 1899 من قبل المستشــرق الفرنســي شارل شِــفِر (Charles Schefer)، من دون أن أجد فيها ما يشــير، إلا لماماً، إلى المقامات نفســها: قلما يتمُّ الكلام عن هــذا النوع الأدبي المخصــوص، وعن جانبه الســردي، وإنما جرى عرضُه وفحصُه مثل عمل مصور، من دون صلة لازمة بين الصور. دُرس مخطوط الواســطي مثل عمل أثري قديم، لا نملك أي معلومات تُشــير إليه مــن قريب أو بعيد؛ درســوه مثلما ينصــرف الآثاري إلى ذلك مــع النقوش والحفائر والمتبقيات. وهو مــا يمكن قوله في غالب مواد الفن الإســلامي، حيث جرى وصفها، وفحصها، بما يفيد توثيقها أو ضبط صلات نســب بينها وبين أعمــال معروفة، أي كما لو كانت أعمالاً آثارية.

تقول العبارة المأثورة: «يُكتب التاريخ تبعاً لمصادره»، هل تصحُّ هــذه في الخطاب عن الفن الإســلامي؟ عاد هذا الخطــاب أحياناً إلى بعــض مــا قاله ابــن خلدون في «البنــاء»، أو بعض مــا ذكره بعض الإخباريــن، أو الجغرافييــن أو الرحالــة وغيرهم. كمــا تمت العودة خصوصــاً إلى حديث نبوي عــن «معاقبة» المصورين في الآخرة... أما ما عوَّلَ عليه واضعو هذا الخطاب فهو مشــابهٌ لعمل الدارســين،

إذ انطلقوا من المادية الآثارية المجموعة، واستنطقوها وصنفوها بما يناسب وضع تاريخ ما. وهو – لو اقترب منه الدارس – لتبين أنه تاريخ تقنيات ومواد وأساليب في الغالب، ويشير أحياناً إلى بعض الأخبار السياسية، ولكن من دون أن يتناول غيرها مما كان له أن يوفر للمقاربة التاريخية موادها وتفاسيرها المناسبة. وهو ما أجمعُه في القول بإبعاد واضعي خطاب الفن الإسلامي لمصادر الثقافة العربية كمادة لازمة في وضع هذا التاريخ، وفي فهم هذا الفن. هذا ما أجمعُه في عدد من الأمثلة: هل نجد في الخطاب عن الفن الإسلامي ما قالته الفلاسفة عن «المحاكاة» أو ما قاله علم الكلام وغيره عن «القيم المعنوية»؟ وماذا عما قاله الفارابي عن التماثيل في الهند؟... وهناك غيرها الكثير ما يجتمع في أنواع من المصادر القديمة: منها ما يتصل بالتاريخ الديني والسياسي والاجتماعي والاقتصادي، ومنها ما يتصل بالصناعات وترتيبها، ومنها ما يتصل بالمصادر الفكرية والفلسفية. وأذكر بعض هذه الكتب المحققة، مثل: «المخترع في فنون من الصنع» للملك المظفر يوسف بن عمر بن علي بن رسول، و«ما يحتاج إليه الصنّاع من أعمال الهندسة» لأبي الوفاء البوزجاني المهندس، وكتاب «الموشى» للوشاء، وكتاب «التحف والهدايا»، وكتب الحسبة [10] وغيرها.

ما يتضح هو أن المنطق الآثاري تحكمَ في بناء النسق التاريخي لخطاب الفن الإسلامي: فقد تعامل الدارسون مع هذا الفن كما لو أنه فن «قديم»، يعود إلى ثقافة «غير كتابية» (أي التي لم تخلِّف كتابات

عـن صناعاتهـا وثقافتهـا)، فيما كان الفن الإسـلامي، عند مباشـرة الأوروبييـن الكتابـة عنه، فناً حياً، من جهـة، ويتمتع بمصادر كتابية وغيرها عنه، من جهة ثانية.

هـذا ما يدعونـي، إذاً، إلى الوقـوف المقرَّب عند مصـادر ثقافية عربية (إسـلامية)، سـواء فـي كتب الحسـبة والتاريـخ وعلم الكلام والفلسفة والبلاغة وغيرها. وهو ما طلبتُه في ثلاثة أمثلة كتابية للتدليل على ذلك: عند الجاحظ في مسـألة «محاسـن الأمم» في الصناعات، وعند الجرجاني في مسألة «النَّظم الحسَن»، وعند إخوان الصفاء في «صناعة الزينة والجمال».

الجاحظ: «محاسن الأمم»

أتوقف، لهذا الغرض، عند ما قاله الجاحظ في «رسـالة» وحسب من رسـائله المعروفة، وهي «مناقب التـرك» [11]. يقول الجاحظ في «البخـلاء»، عملاً بالشـعار المعـروف في زمانه، في أوسـاط أهل المهـن، وهـو أن «الصناعة نسـب»، وهو يُتبعُه فـي تصنيف الأمم والصناعات، واجداً في النسـب القبلي أساسـاً لبناء القـوم، وتالياً في نسـبة الصناعة إلى قوم. هكذا توقف عند أحوال الصناعات، ولاسيما بيـن الأمـم الداخلة في الإسـلام، أو المجـاورة لهـا والمتفاعلة معها بالتالـي. ينطلـق، إذاً، من كون الأمم تختـص بصناعات، بعدد منها، على حسـاب غيرها، مـا يجعلها تتمايز وتتفاضل فـي ما بينها، وهو ما يجمعه في اللفظ «محاسـن الأمم»: «إن كلَّ أمةٍ وقرنٍ، وكلَّ جيل

وبني أب وجدتهم قد برعوا في الصناعات، وفضلوا الناس في البيان، أو فاقوهم في الآداب، وفي تأسيس المُلك، وفي البصر بالحرب؛ فإنك لا تجدهم في الغاية وفي أقصى النهاية، إلا أن يكون الله قد سخَّرهم لذلك المعنى بالأسباب، وقصرَهم عليه بالعلل التي تُقابل تلك الأمور، وتَصلح لتلك المعاني؛ لأن من كان منقسم الهوى، مشترك الرأي، ومتشعب النفس، غير موفر على ذلك الشيء ولا مهيأ له، لم يحذق من تلك الأشياء شيئاً بأسره، ولم يبلغ فيه غايته، كأهل الصين في الصناعات، واليونانيين في الحِكَم والآداب، والعرب فيما نحن فيه ذاكروه في موضعه، وآل ساسان في المُلك، والأتراك في الحروب. ألا ترى أن اليونانيين، الذين نظروا في العلل، لم يكونوا تجاراً ولا صناعاً بأكفهم» (م. ن. ص 1، 67).

هذا التعالق بين النسب والقبيلة والقوم والأمة والصناعة يحيله الجاحظ على سبب إلهي، واجداً أن توزع المناقب والحذاقة على الأمم يعود إلى عللٍ أوجدَها الله فيهم، ودون غيرهم، بدليل أن هذا القوم برعوا في هذا الفن من دون غيره، مثل اليونانيين الذين برعوا في الفلسفة، لا في التجارة ولا في الصنع اليدوي. وهو ما يفسر، في حسابه، اشتهارَ أمة بصناعة دون أخرى، وهو ما يُقدِّم لنا لوحة واسعة عما كانت عليه حسابات الصنع بين الأمم: الصينيون معروفون في الصناعات (اليدوية)، واليونانيون في الفلسفة والآداب، والفرس في المُلك، والأتراك في الحروب.

كما توقف الجاحظ عند أحوال الصناعات في صورة أكثر تحديداً،

مثـل حديثه عن اليونانيين: «كانـوا أصحاب حكمة، ولم يكونوا فَعَلة؛ يُصـوِّرون الآلة، ويخرطون الأداة، ويصوغون المُثُل ولا يحسـنون العمل بها، ويشيرون إليها ولا يمسُّونها، ويرغبون في العلم ويرغبون عن العمل» (م. ن. ص 69). كما يتحدث عن صناعات الصين: «هم أصحاب السـبك والصباغة، والإفراغ والإذابـة والأصباغ العجيبة، وأصحاب الخرط والنحت والتصوير، والنسـخ والخط، ورفق الكف في كل شيء يتولونه ويعانونه، وإن اختلف جوهره، وتباينت صنعته، وتفاوت ثمنه» (الصفحة نفسها).

ما يعرضـه الجاحظ عن الصينييـن واليونانيين لافـتٌ للغاية، إذ يقيـم تعارضاً تاماً بيـن هاتين الأمتين، فيخص الصنـع اليدوي، مثل إنتـاج الخطـوط والصباغة والنحـت وغيرهـا، بالصينيين، والصنع التصـوري، مثل فكـرة التمثال، لا صنعـه، أو فكـرة الأداة العاملة، لا إنتاجها، باليونانيين. وما يسـتوقف الـدارس، في هذه الأقوال، هو الوقـوف، لا على اعتقـادات الجاحظ وأهل زمانه التـي ينقلها، وإنما أيضاً على ما راج في أسـواق البصرة وبغداد وغيرها من صناعات متميزة، معروفة على أنها من صنيع هذا القوم أو ذاك [12]. ولكن ماذا عن صناعات العرب أنفسهم؟

يَعـرض الجاحظ لأحوال العرب في معرض التفاضل بينهم وبين اليونانييـن، وهـو جمـعٌ غير مفاجئ أبـداً، إذ إن الجاحـظ ينظر إلى العرب على أنهم أقرب، واقعاً، من اليونانيين منهم إلى الصينيين. فهم أبعـد من الصينييـن، إذ لم يكونوا مثلهم «فَعَلَة»، عـدا أنهم لم يكونوا

تجـاراً ولا صناعـاً، ولا أطباءً ولا حُسّـاباً، ولا أصحـاب فلاحة أو زرع، ولا أصحاب جمع وكسـب، ولا أصحاب احتكار. وهم أقرب، بالتالـي، إلى اليونانيين، إذ اختصوا بـالآداب، و«وجهوا قواهم لقول الشـعر وبلاغة المنطق، وتشـقيق الكلام وتصاريف الكلام، بعد قيافة الأثر وحفظ النسب، والاهتداء بالنجوم، والاستدلال بالآفاق، وتعرف الأنواء، والبصر بالخيل والسـلاح وآلة الحرب، والحفظ لكل مسموع والاعتبار بكل محسـوس، وإحكام شـأن المثالب والمناقب، بلغوا في ذلـك الغاية، وجـازوا كل أمنية. وببعض هذه العلل صارت نفوسـهم أكبـر، وهممهم أرفع من جميع الأمم وأفخر، ولأيامهم أحفظ وأذكر» (م. ن. ص 69 – 70).

يمكـن التحقق، في هذا الكلام، من أن الجاحظ لم يخصص العرب بصناعـات يدوية لافتة، إلا في صناعة السـيوف. كما ميَّزَ كذلك بين المسلمين وأهل الكتاب والروم، فجعل هؤلاء يمتازون بحذاقة قوية في الصناعات اليدوية المختلفة، وهو ما يَرِدُ خصوصاً في رسالة الجاحظ «الرد على النصارى». ففي هذه الرسـالة يفيد الجاحظ أن النصارى والروم لا يعرفون الحكمة ولا البيان، بل «حكمة الكف» وحسب، بما فيها «من الخرط والنجر والتصوير، وحياكة البزيون (أي: السندس، أو رقيـق الديباج)»، مقيماً التفريق بينهم وبيـن اليونانيين، داعياً إلى عدم الخلط بينهم، مثلما يفعل العوام. ويفيد كذلك، في هذه الرسالة، أن منهم من عمل في دواوين السـلاطين (منذ العهد الأموي، في الشـام، كمـا في مصر، عند الأقباط، كما هو معروف)، أو فرَاشـين للملوك،

وأطبـاء للأشـراف، وعطارين وصيارفـة وغير ذلـك. كما يتحدث عـن بعض المهن التي أجاد فيها اليهـود، مثل مهنة الصباغ والحجام والقصاب وغيرها.

يمكـن التحقق، في كتابات الجاحـظ، إذاً، من ورود معلومات تفيد عـن أحوال بعض الصناعـات، وعن صلات بعض الأقـوام بها، أو عـن اعتقادات أهل زمانه بهذه الصناعـات والأقوام؛ وهي معلومات مـا لبثت أن تأكدت فـي «توثيق» عدد من منتجات الفن الإسـلامي، التي كشـفتْ عن عمليات التداخل والتشـارك التي أدت إليها التجربة الإسـلامية، سـواء في العراق أو في الشـام أو في مصـر وغيرها، والتـي جمعت التراثات المحلية (الرافدينية، الفارسـية، البيزنطية...) في توليفة جديدة أملتْها اشـتراطات العقيدة الناشـئة، من جهة، وطلبُ التميز في العيش الناعم والرغيد، من جهة ثانية.

توليفات حسنة وجديدة، يتداخل فيها النفيس من المواد مع العجيب فـي الصنـع، وهو ما يَجمعه الجاحظ في قول واحـد يُظهر فيه انبهارَ الدمشـقيين بالتوصلات الفنية الجديدة المتحققة، إذ يحارون في نسـبة هذا الصنيع المدهش، وإلى أي عوامل: وقول الدمشـقيين: «ما تأملنا قط تأليف مسجدنا، وتركيب محرابنا وقبة مصلانا إلا أثار لنا التأمل، واسـتخرج لنا التفرس، غرائبَ حسـن لم نعرفها، وعجائب صنعةٍ لم نقف عليها. وما ندري أجواهرُ مقطعاتِه أكرمُ في الجواهر، أم تنضيد أجزائه في تنضيد الأجزاء؟».

عبد القاهر الجرجاني: الحُسن في الخطاب

لـم يَعُـدْ الخطاب الســاري عن الفن الإســلامي، إذاً، إلــى ما قاله الجاحظ، ولا إلى ما قالته مصادر عربية في متونها الفلسـفية (نظرية «المحاكاة» ذات الأســاس الإغريقــي)، أو الكلامية («صفات الله»)، أو التاريخيــة (تقاليد البلاط)، أو الاقتصادية (كُتب الحسـبة وغيرها) أو الاجتماعية («الظرفاء»، كُتب الهدايا والتحف وغيرها) وغيرها.

هــذا ما يمكن تناولُــه بالعودة إلى ما قاله عبد القاهر الجرجاني في كتابَيه: «دلائل الإعجاز» [13] و«أسرار البلاغة» [14]. ما يثير الانتباه، بدايــة، هــو أن الجرجاني يُولي الصور والنقوش والنســج والصباغة وخلافها من الصناعات عناية متأنية ولو مقتضبة، ويســتعين بها كحد وصفــي ومعياري لمقاربــة أجناس الأدب. ففي غيــر مجال، يتحدث الجرجانــي عن كون دارســي الأدب «اســتعاروا» النســج والوشــي والنقش والصباغة لنفسِ ما اســتعاروا لــه «النظم»، أي يَجعل – بعد سابقيه، على ما يؤكد – الصناعات أساساً لتبين قانون «النظم»، الذي تقوم عليه فكرته النقدية في الأدب وإعجاز القرآن.

هــي مقابلة بين الأدب والفن نجدها عنــد أكثر من ناقد أدبي قديم، مثــل القاضي الجرجاني: «الكلام أصوات محلها من الأســماع محل النواظــر من الأبصار» (في «الوســاطة بيــن المتنبي وخصومه»)؛ أو عنــد حــازم القرطاجنــي: «(...) المســموعات التــي تجــري من الســمع مجرى المتلونــات من البصر»؛ أو عند ابن ســنان الخفاجي:

«إن الحـروف التي هي أصـوات تجري من السـمع مجرى الألوان من البصر» (في «سـر الفصاحة»)، إلـى غير ذلك من الأقوال التي تُظهر وجود تعالقات نسقية بين أنواع الأدب والفن، ما يتصل بعملها، وبنسبتها إلى حسابات عليا، جمالية ودينية وغيرها.

يقول الجاحظ عن الشـعر إنـه «جنس من التصويـر»، ما يقرِّبُه مـن الفكر الإغريقي قي حديثه عن «المحاكاة» (mimésis)، أسـاس نظرِهم الجمالي. وهو ما يفيض في الكلام عنه فيلسوف مثل الفارابي فـي حديثه عـن «الأقاويـل الشـعرية» بوصفها مـن «المحاكيات» وغيرهـا. وهي أقوال تقيم تقابلات بين أنواع من الإبداعات المختلفة، ما يتعدى المقارنات العملية أو الوصفية ليبلغ مسـائل في فلسـفة الفن في صورة مؤكدة.

هذا ما اجتمعَ في أعمال ابن البواب، على سبيل المثال، بين الخط والهندسـة، أو بين الموسـيقى والخط عند «إخوان الصفاء...»، أو ما ظهـرَ من علاقات بين الصـورة والأدب في مخطوطات مختلفة، من «كليلة ودمنة» حتى «المقامات».

ما يسـتوقف عند الجرجاني هو إقامة التشـبيه بين الوشي والنقش من جهـة، والرياض من جهـة ثانية: «كذلك إذا نظرتَ إلى الوشـي منشـوراً وتطلبت لحسنه ونقشه واختلاف الأصباغ فيه شبهاً حضرك ذكـر الروض ممطـوراً مفتراً عن أزهاره، مبتسـماً عن أنواره» (م. ن. ص 158). وهو ما يستعيدُه في الحديث عن «شبيه النقش والوشي

في الحلل بأنواع الرياض»... التشـبيه مدهش، اتَّبعَه لاحقاً غير كاتب ودارس، حتـى إن البعض لم يتأخر عن ذكر الروض، بل الفردوس، وجعلَه أسـاس مشـابهةٍ مع المشـهد الذي عاد ويعود إليـه غير فنان إسلامي في نتاجات فنية مختلفة على الجدران أو السجاد.

إلا أن الأميـز فـي اشـتغال الجرجانـي البلاغي هو أنـه عاد إلى صنوف الفن الإسـلامي لكي يدرس بواسـطتها فنون القول: «إنه نظم يُعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وإنه نظير الصياغة والتحبير والتفويـف [15] والنقش وكل ما يقصد به التصوير» (م. س، ص 41). ما اسـتوقفَ الجرجاني هو أن الفن كتابةٌ بدوره، إذ يتخذ شكلاً تتابعياً، شكلاً «نَظْمياً»، مثل الخط. ويفيد، في ذلك، أن الكلام اتخذَ، لاندراجه فـوق حوامل مادية للكتابة، مـا يقوم عليه الصنع الفنـي فوق حوامله الخصوصيـة. فمـا يراعيه في النظم هو «سـبيلُه في ضـمِّ بعضه إلى بعض»؛ وهو سـبيلٌ يجده متحققاً فـي كل نوع «يُقصد به التصوير». أَوَصلَ الجرجاني بذلك إلى ما يتعيَّن شكلياً أو جمالياً بين الضربين؟

يـدرس الجرجانـي حالَ المنظوم بعضه مع بعـض، بحكمِ تجاورِ الـكلام وتتابعِه، متوقفاً عند تفرقه، أي انقسـامه إلى أجزاء وعلامات وكلمـات، مثل «لآلئ» منثورة (حسـب تشـبيهه)، كمـا يتوقف عند تجمُّعِهـا، حيـث إن الناظم «لا يَبغي أكثر مـن أن يمنعَها (أي اللآلئ) التفرقُ»، بعد أن «خرطَها في سلك». وهو جمعٌ قلما نجده عند غيره، فضلاً عن أنه يتحدث عن «الأصباغ»، و«التفويف» (وهي تعني، في ما تعنيه، طريقة في التلوين)، و«الهيئة»، و«الصورة»، و«مقادير»

الأصباغ و«مزجها»، وغيرها الكثير مما يندرج في مصنوعات الفن المادي والبصري.

هكـذا جعل من علاقـات الألفـاظ بعضها ببعض شـبهاً بعلاقات الأصبـاغ بعضها ببعض: «إنما سـبيل هذه المعاني سـبيل الأصباغ التـي تُعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصبـاغ، التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسـج، إلى ضـرب من التخير والتدبر في أنفس الصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يتعدَ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب. كذلك حال الشـاعر والشاعر فـي توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم» (م. ن. ص 70). ومن يطلب التدقيق في أقوال الجرجاني، يتحقق من أنـه يعـرف العمليات الفنية عـن قرب، وما تقوم عليـه من خيارات، ولاسـيما فـي حديثه عـن «ضربٍ مـن التخيـر والتدبـر»، أي إلى الخافـي من القرارات والعمليات التي يُقدم عليه الصانع الفنان. فهناك «تخيـر» بين جملة من المتيحات والممكنـات، وهناك «تدبرٌ» كذلك أي مـا يُجريه الصانع من حلولٍ أثناء قيام العملية نفسـها. هكذا يتكلم عـن «أنفس الأصباغ»، ثم عن «مواقعـها»، و«مقاديرها»، و«كيفية مزجهـا»، و«ترتيبه إياها»... وهي عمليات متتابعة لما يجريه الفنان من خيارات وطرقِ عملٍ، أي ما يجعل هذا الفنان «يَهتدي» إلى غير مـا اهتـدى، أو ما حصـلَ لصاحبه، بحيث «جاء نقشُـه من أجل ذلك أعجبَ، وصورتُه أغرب».

يعـدِّد الجرجانــي، إذاً، العمليات الفنية المتعاقبــة، كما ينتهي أيضاً إلــى تبين مؤداها، فيميز بين الجيد والأجود، بين ما يتحقق حسـنُه من «الوفـرة»، وما يتحقق مــن «القوة المركزة»: «واعلــمْ أن من الكلام مــا أنتَ ترى المزيَّة في نظمه والحسـن، كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضــمُّ بعضُها إلــى بعض، حتى تَكثر في العين، فأنــتَ لذلك لا تُكبر شأنَ صاحبه، ولا تَقضي له بالحذق والأستاذية وسعةِ الذرع وشدَّةِ المنة (أي القوة)، حتى تســتوفي القطعة (...). ومنه ما أنتَ ترى الحسن يَجم عليكَ منه دفعة، ويأتيك منه ما يملأ العين غرابة» (م. ن. ص 70)..

تطــرق الجرجاني، في ثنايا كتابَيــه المذكورَين، إلى عمليات الفن على أنها عمليات «نَظْم»، مثل الكلام. كما أشار إلى عدد من الأجناس الفنية المعروفة في زمنه (النسيج والوشي والنقش وخلافها)، وتوصلَ أيضاً إلى الحديث عن فن «تنزيهي»، أي ممتنعٍ عن التشبيه والمحاكاة، إذ يقــول: «كمن نضدَ (أي جمع) أشــياءً بعضها على بعض، لا يريد في نضدِّه ذلك أن تجيءَ له منه هيئةً أو صورة، بل ليس إلّا أن تكون مجموعــةً فــي رأي العيــن» (م. ن. ص 76)؛ وهــو، علــى ما يمكن التبين، تعريفٌ بسـيط ولكن شديد التعيين: الامتناع عن فن «تجيء له منه هيئة أو صورة».

بــل يبلغ الأمر بالجرجاني حداً أعلى، لا نعلم أن أحداً ســبقه إليه، وهــو إجراء مقابلة بين الصَّنم الحســن والنَّظْم الحســن: «فقد عرفتَ قضيــة الأصنام وما عليــه أصحابُها من الافتتان بهــا والإعظام لها، كذلك حكمُ الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكلُه من البدع، وبوقعُه

فــي النفوس من المعاني، التــي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب، والمبين المميــز والمعــدوم والمفقود في حكــم الموجود المُشــاهَد (...)، حتى يكسب الدني رفعة، والغامض نباهة» (م. س. ص 310).

لا يكتمــل هذا الكلام من دون ذكر شــاهد آخر مــن الكتاب عينه، «أســرار البلاغــة»، إذ يمكــن الانتبــاه إلــى أن الجرجانــي يعامــل المصنوعات العجيبة بلغة، بألفاظ اصطلاحية، ونسق تأليفي غير بعيد عمــا تعرفه العربية اليوم في تعاملها مع مــواد الفن الحديث، كما في هذا القول: «إن من الكلام ما هو كما هو شــريفٌ في جوهره كالذهب الإبريــز، الذي تختلف عليه الصور، وتتعاقب عليه الصياغات، وجلُّ المعول في شــرفه علــى ذاته، وإن كان التصوير قــد يزيد في قيمته، ويرفــع في قدره. ومنــه ما هو كالمصنوعــات العجيبة من مواد غير شــريفة، فلها – ما دامت الصــورة محفوظة عليها لــم تنتقض، وأثر الصنعــة باقياً معها لم يبطــل – قيمة تغلو ومنزلة تعلو، وللرغبة إليها انصبــاب، وللنفوس بها إعجاب، حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها، وضامت الحادثات أربابها، وفجعتهم فيها بما يســلب حسنها المكتسب بالصنعــة، وجمالها المســتفاد من طريق العرض، فلــم يبقَ إلا المادة العارية من التصوير، والطينة الخالية من التشــكيل، ســقطت قيمتها، وانحطت رتبتها، وعادت الرغبات التي كانت فيها زهداً، وأوســعتها عيون كانت تطمح إليها إعراضاً دونها وصداً، وصارت كمن أحظاه الجد بغير فضل كان يرجع إليه في نفسه» (م. ن. ص 40 – 41).

«إخوان الصفاء...»: منظومة الفنون

جمعَ الجرجاني، وقرَّبَ، وقارنَ بين فنون مختلفة تجمعُها النظرية الجماليــة، اليوم، فــي متنها النظري والعملي. وهو مــا لم يبلغ التبلورَ النظري بل التصنيفي الذي يمكن إيجاده في هذه الوقفة الثالثة والأخيرة، في الحديث عما نسـميه اليوم بمنظومة الفنون، أي كيف تتدرج الفنون بعضهــا مــع بعض في تراتبية (أو في «تصنيــف»، كما قالت التآليف العربيــة القديمة) ذات أســس دينية أو فلســفية أو فنيــة أو غيرها. هذا ما درسَــه الغزالي وابــن خلدون، وهو ما بلغَ حــداً عالياً في التعريف والتصنيف مع إخوان الصفاء في حديثهم عن الصناعات [16].

ينطلق «الإخوان» من خمسة معايير يُجْرون على أساسها ترتيب المصنوعات البشــرية، وهي معايير اتخذوها عمــاداً لهم، ملاحظين مــا تقوم عليه كل صناعــة. فالصنائع «يتفاضــل بعضها على بعض مــن عدة وجوه»: أحدهــا من جهة الهيولى التي هــي الموضوع فيها (مثل صناعة الصاغة والعطارين)؛ ومنها من جهة مصنوعاتها (مثل صانعــي آلات الرصد)؛ ومنها من جهة الحاجــة الضرورية الداعية إلــى اتخاذهــا (وهي ثلاثة في حســابهم: الحياكة والحراثــة والبناء)؛ ومنهــا من جهة منفعة العمــوم (مثل صناعة الحمامين والكناســين)؛ ومنها من جهة الصناعة نفسها (مثل صناعة المشعبذين والمصورين والموسيقيين). وهي تصنيفات تحتاج إلى تبيان وإيضاح.

ينصــرف «الإخوان» إلى تصنيــف الصناعات وفق عدة معايير،

منها، بل أولها: تصنيفها حسب «موضوعها»: هناك صناعات تستند إلـى الماء في مادتها (مثل صناعة الملاحين والسـقائين والروائين)، ويسـتند غيرهـا إلـى التراب (مثـل صناعة حفـار الآبـار والأنهار والقنـي)، أو إلى النار (مثل النفاطين والوقّادين والمشـعلين)، أو إلى الهواء (مثل الزمّارين والبوّاقين والنفّاخين). ثم يعمد «الإخوان» إلى جمع عنصرَين من العناصر الأربعة مدخلاً للتصنيف، مثل صناعات المـاء والتراب (عند الفخّارين والغضّارين والقدوريين)؛ أو ينطلقون مـن مـواد مختلفة، مثل اعتماد أحدِ الأجسـام المعدنيـة في صناعات الحدّاديـن والصفّارين والرصّاصين؛ أو أصول النبات من الأشـجار والقضبان والأوراق في صناعات النجَارين والخوَاصين والبوَارين؛ أو على لِحاء النبات في صناعات الكتّانيين ومن يعمل القِنَّب والكاغد؛ أو على ورق الأشجار وحبِّ النبات في صناعات الدقّاقين والرزّازين والنوّائين وغيرها الكثير.

هـذا الترتيـب إحصائـي لا يفيد الكثيـر عن أحـوال الصناعات، طالما أنه يعتمد على المادة أساسـاً للتصنيف، بخلاف أسس التصنيف الأخـرى. ومنهـا النظرُ إلـى الصناعات بحسـب الحاجـة إليها، في مسـعى تكويني (أناسـي في لغة اليوم)، مثل الحديث عن الصناعات «في القصد الأول»، على ما يقولون، وتشـير إلى احتياجات الإنسان الأولـى، ويعيِّنونها في ثلاثة: الحراثـة والحياكة والبناء. وتعتبر، في حسـابهم، أعلى الصناعات، وقائمةً بنفسـها، إذا جـاز القول، ذلك أن «سائرها (من الصناعات) فتابعة وخادمة ومتممة».

أمـا معاييـر التصنيـف الأخـرى، فإنها توفـر نظـراً مختلفاً إلى الصناعـات البشـرية؛ وهو نظـرٌ يرى إلى المصنوعات نفسـها، في مـا يقوم عليـه جهد الصُّنّاع فيها، وفي احتياج الإنسـان إليها. يتحدث «الإخـوان» عـن معيارَيـن اثنَين يقعان في أسـاس عمليـة الصنع، ويجعلان منها أساسـاً لـ«التفاضل»؛ وهما معياران يتطلبان قدراً من الدرس والجلاء، ذلك أن «الرسـائل» لا تشـرح كفايـةً المقصودَ من تمييز الصناعات «من جهة الصناعة»، و«من جهة المصنوعات».

يمكـن القـول، إن هناك صناعـات تمتاز عن غيرهـا بأن أحوال الصُّنـع فيهـا تبدلُ من حال المادة التي تَعمـل عليها، فيأتي المصنوع مختلفاً في صورته عما كان عليه في هيولاه، ويوفرُ صنعُه كذلك قيمة تبادليـة أكبر ممـا كان عليه في حالته الأولـى. ويمكن التأكد من ذلك في مصنوعات الاسـطرلابات: «فإن قطعةً من الصفر قيمتها خمسـة دراهم، إذا عُمِل منها اسـطرلاب يسـاوي مئة درهم، فإن تلك القيمة ليست للهيولى، ولكن لتلك الصورة التي جُعِلَت فيها».

يمكن القـول كذلك، إن هناك صناعات تمتـاز عن غيرها، لا في موادها، ولا في تحولها إلى مصنوعات ذات قيمة صنعية وتبادلية، ولا في الاحتياج إليها أو الانتفاع منها، وإنما في صناعتها نفسها. ذلك أنها صناعة «حاذقة» مثل صناعة المشعبذين والمصورين والموسيقيين. فمـا «الحـذق» الذي يتحدثون عنه؟ ما يجمع بيـن الصناعات الثلاث االمذكورة في «الرسائل»؟

وجـب الإيضاح، بدايـة، أن «الإخوان» لا يخصـون الصناعات الثـلاث المذكـورة وحدها بهذه المرتبة، لكنها الوحيدة التي يشـيرون إليها بأمثلة وإيضاحات. فالشـعبذة «ليست شيئاً سوى سرعة الحركة وإخفاء الأسباب التي يعملها الصانع فيها؛ حتى إنه، مع ضحك السفهاء منهـا، يتعجب العقلاء أيضاً من حذق صانعها». وهذا ما يقولونه عن صناعـة المصورين كذلك: فهـي صناعة لا تعـدو كونها «محاكاة» ليس إلا، لصور المصنوعات الطبيعية أو البشـرية أو النفسـانية، إلا أنهـم يتقنونها إتقاناً جيداً، و«يبلغ مـن حذقهم فيها أن تَصرفَ أبصار الناظرين إليها عن النظر إلى الموجودات أنفسها، بالتعجب من حسنها ورونـق منظرهـا». يمكن التحقق، إذاً، من كـون «الحذق» هو وجه التفاضـل الذي تفوز بها هذه الصناعات عن غيرها؛ ويبلغ هذا الحذق مبالـغ عالية، لنا أن نراها في قلة المواد التـي تحتاجها أحياناً، أو في تعويلهـا على هيولى غير مادية، مثل الموسـيقى، أو في القدرة على الصنع والمحاكاة.

يُستحسـن الانتباه، أخيراً، إلى تفاضل آخر، يُقيمه «الإخوان» بين الصناعـات، ويقوم على مراجعتها على أسـاس من ضرورتها أم لا: هنـاك، من جهة، صناعات أتتْ بالقصـد الأول، أي دعتْ الضرورة إليها، وأخرى جلبتْ منفعة عامة، أو تميزتْ بصنيعها اللافت؛ وهناك، مـن جهة ثانية، صناعات لا تدعـو الحاجةُ إليها أبداً، بل هي «عديمة النفع» تماماً، وهي «صناعات الزينة والجمال»، التي تحظى بمقادير عالية من الحذق والتوفُّق. فما هي؟

لا نجـد فـي «الرسـائل» تعريفـاً وافيـاً عـن «صناعـة الزينـة

والجمال»، سوى القول إنها تخالف غيرها من الصناعات «النافعة» و«الضرورية»، والإشارة إلى بعض صناعاتها: «أما صناعة الزينة والجمال فهي كصناعة الديباج والحرير وصناعة العطر وما شاكلَها». المعلومات مقتضبة، على الرغم من توافر عناصر دالة فيها. هي، إذاً، مصنوعات نفيسة ومتصلة بتحسين الهيئة المظهرية والتأنق الشخصي، مما يقع في «الجمال المزيد»...

كما تحفل «الرسائل» بمعلومات ثمينة متفرقة عن جوانب كثيرة مما هو عليه الفن في إنجازاته المادية والبصرية، فأكتفي بذكر بعضها، مثل هذا الخبر: «يُحكى أن رجلاً، في بعض المواضع، عملَ صوراً وتماثيل مصورة بأصباغ صافية وألوان حسنة براقة، وكان الناظرون إليها يتعجَّبون من حسنها ورونقها، ولكن كان في الصنعة نقصٌ حتى مرَّ بها صانعٌ فارهٌ حاذقٌ، فتأملَها فاستزرى بها وأخذ فحمة من الطريق ومثل بجانب تلك التصاوير صورةَ رجل زنجي، كأنه يشير بيديه إلى الناظرين. فانصرفتْ أبصار الناظرين بعد ذلك عن النظر إلى تلك التصاوير والأصباغ، بالنظر إليه والتعجب من عجيب صنعتِه وحسنِ إشارته وهيئةِ حركته».

كما أجد في متن «الرسائل» ما يدلُّ على عمل المصورين لجهة الأصباغ نفسها، فأكتفي بذكر التعريف التالي: «من أمثال ذلك أيضاً أصباغ المصورين، فإنها مختلفة الألوان، متضادة الشعاع، كالسواد والبياض والحمرة والخضرة والصفرة، وما شاكلَها من سائر الألوان: فمتى وُضعت هذه الأصباغ بعضها من بعض على النسبة، كانت تلك

التصاويـر براقةً حسـنةً تلمع، ومتى كان وضعُها على غير النسـبة، كانت مظلمةً كدرةً غير حسنة».

كما يمكن التنبه في متن «الرسائل» إلى ما يشير إلى «الأطراف» الثلاثـة في العملية الفنية، وهم: الصانـع والبائع والمقتني: «واعلمْ يا أخـي أن الناس كلهم صناع وتجار أغنياء وفقراء، فالصناع هم الذين يَعملون بأبدانهم وأدواتهم في مصنوعاتهم الصورَ والنقوشَ والأصباغ والأشكال، وغرضُهم طلبُ العوض عن مصنوعاتهم، لصلاح معيشة الحياة الدنيا. والتجار هم الذين يتبايعون بالأخذ والإعطاء، وغرضُهم طلبُ الزيادة فيما يأخذونه على ما يعطون. والأغنياء هم الذين يملكون هذه الأجسـام المصنوعة الطبيعية والصناعية، وغرضُهم في جمعها وحفظها مخافة الفقر».

تاريخ الفن الإسلامي: مهمة مفتوحة

يعتـرف أولغ غرابـار (Oleg Grabar)، في أحـد كتبه الأخيرة، بأن كتابة «تاريخ» للفن الإسـلامي لا تزال «مهمة مسـتحيلة» [17]؛ ويفيـد أيضـاً أن إحدى دور النشـر العالمية قررتْ، فـي حينه، كتابة مـادة تعريفية بالفن الإسـلامي ولكن مـن دون تاريخه. هذا ما يطرح السؤال: لماذا ما يصحُّ في كثير من الفنون في العالم لا يصح في الفن الإسلامي؟ ويزيد من جدوى هذا السؤال أن من يطرحُه يُعدُّ من كبار دارسـيه. هناك مشكلة أكيدة، إذاً، وتتعدى مجهودات باحث أو مؤرخ وآخر. لماذا؟

ذلــك أن كتابة التاريخ لا تحتاج إلى المــواد الأثرية وحدها، وإنما إلى النصوص، كما سبق أن قلتُ، وهو ما لم يحصل في سابق الدرس في الخطاب عن الفن الإسلامي، إلا في النادر. وهو ما حاولتُ الإبانة عليه فــي هذا المدخل، حيث اخترتُ ثلاثة أمثلة (الجاحظ، الجرجاني و«إخوان الصفاء»)، لا نجد ذكراً لها في هذه المدونة، فضلاً عن أنها (أي الأمثلة الثلاثة) تفيد في درس هذا الفن، بين عملياته وتقويمه.

كانت للمنهج الآثاري نتائج ومنافع إيجابية في «قيد» الفن الإسلامي، مــا تعين في عدة علوم، مثــل: درس النقــوش (épigraphie)، ودرس النصوص القديمة (paléographie)، ودرس كتابات القبور (épitaphe) وغيرهــا؛ وهــو ما ناســبَ عمــلَ الجامعين ثــم الحافظيــن [18]. وهي ممارســات علمية أفادَ منها بناءُ المجموعات الفنية، ثم بناء المتاحف: البناء المادي والبناء التعريفي. ولهذا أقول بأن مهمة كتابة تاريخ الفن الإســلامي لا تزال مهمة مفتوحة، مطروحة على الدارسين، ولها أن تنبني على مصادر هذه الثقافة، الكتابية والاعتقادية والفلســفية، فضلاً عن المادية منها.

أخلــص، ختامــاً، إلى طرح الســؤال التالي: كيف يمكــن التعامل مــع هــذا الواقع «المحــرَّف» (إذا جاز القول) للفن الإســلامي؟ وهو ما أصوغه في عدة أســئلة منهــا: أللجماعات والبيئات التي «تغرَّب» عنهــا فنُهــا (بالمعنى المادي)، أن تســتعيده إذا مــا كان «مغتصباً»؟ ألهــا أن تطالــبَ به، ببعضه على الأقل، ضمــن الحملة العالمية، التي ترعاها اليونيســكو، لإعادة الممتلكات الثقافية إلى مواطنها الأصلية؟

أم أن للدول المعنية أن تقبل بهذا الواقع المحوَّل، خصوصاً وأن مواد هـذا الفن محفوظة في متاحف العالم بصورة لائقة، وتندرج في فنون العالم؟ وماذا عن الدرس المناسـب للفن الإسلامي؟ ألا يتوجب درسه وفـق مصـادره الكتابية، في أنواعها المختلفـة؟ ألا تكون هذه المهمة مفتوحة للدارسـين العرب والمسـلمين، قبل الغربيين الذين يصرفون مجهـودات بينـة في هذا الـدرس، وإن تنبني أحياناً على أسـس غير سليمة، أو لا تتوافر فيها دوماً شروط الفهم المناسب لمواد هذا الفن؟.

الأساس اللغوي للفن الإسلامي

أللفـن الإســلامي علاقة لازمــة بالوجــود وبالمعاينة؟ ألــه علاقة بالتاريخي، بالزمني؟ أم أن علاقاته تندرج في ما لا يتعين في زمن، أو وقائع، بل في مشاهدة ذات طبيعة أخرى؟ ما صلة الفن بالتالي بالذاكرة، بالأثر؟ أللفن صلة بجمالية التمثيل، وبجمالية الحضور بالتالي؟

هذا ما أريد عرضه وامتحانــه انطلاقاً من مدونات عربية قديمة، ســواء في الشعر أو في النص الصوفي، أو في مواد الفن (البصري) المادي. فما يمكن القول؟

الذاكرة بين معاينة وقراءة

لــو جرتْ العودة إلى معاني لفظ «ذاكرة»، في الفرنســية مثالاً لا

حصـراً، وإلى أحد الكتب الأساسـية الأخيرة في هذه المسـألة، وهو كتـاب بول ريكور: «الذاكـرة، التاريخ، النسـيان» [19]، لوجدتُ هذا الكاتب ينطلق في درس الذاكرة من مقترحَين إغريقيَّين:

– واحـد أفلاطونـي، يقول بالتمثيل الحضوري لشـيء غائب، ما يدعو إلى اشتمال الذاكرة بالخيال.

– وثانٍ أرسـطي، يقول بتمثيل شـيء سـبق التقاطُـه، وحفظُه أو اكتسابُه، ما يجعل مسألة الصورة تندرج في التذكر.

ما يجمع هذين الصنفين، هو تعويلُهما معاً على منظور «التمثيل»، الذي يعني – مهما تعددتْ أو تباينتْ دلالاته – تذكُّرَ ما سبق، أو تخيُّلَ ما هـو واقع خارج النظر، ولكن على أنه ممـا يمكن التقاطُه بصرياً، أي مما وقع أو يقع للعين، فتتعرفُ إليه أو تشبهُه بغيره. وهو ما يمكن جمعَـه في الكلام عن «وجودية الذاكـرة»؛ أي أنها تحتفظ بما هو في الوجود، مما عرفتْه وحفظتْه، ومما تقبلُ به وإن غاب عن ناظرها [20]، والذي لا يعدو كونه صيغة أخرى من الشبيه، من البَدَل.

هذا يعني أن الذاكرة تحفظ وتسـتعيد، تاماً أو ناقصاً، ما سـبقَ أن وقـعَ تحت عينيها، وأُزيحَ من أمامهـا. وهذا يعني أنها تتمثل ما غاب عنهـا، أي تتخيلـه. إلا أن ما تتخيله ليس معـدوم الوجود، بل هو من المعين الإنسـاني[21]. وما يجمع الصنفين يقوم على الحفظ نفسـه، ما يجعل الذاكرة فعلاً إنسـانياً، موصولاً بالزمن، وما يجعل العلاقة بين الحافـظ والمحفـوظ متعينةً بالضـرورة في الوجود، فـي ما يصادفه

الإنســان، ويقعُ له، ويحتفظُ به، أو يتخيلُه بعـد فقدان أثره. وما يجمع الصنفين واقعاً هو الوجود نفسه، محلُّ الظهور، بما يتأتى منه، ويعود إليه. يمكن الخلوص، من هذا، إلى التشديد على التالي:

– الذاكرة إنســانية، ومنها النســيان، وتســتجمع مــا حُفظ – على نواقصه وأحواله وإسقاطاته – مما حدث في الزمن.

– الذاكرة قد تستعيد ما سبق أن احتفظتْ به، أو قد تتخيلُه، أي تبني شيئاً من المعين الإنساني نفسه [22]. وماذا عن «الذاكرة» في العربية؟

«الذِّكْر: الحفظُ للشــيء تَذَكُّرُه. والذِّكر أيضاً: الشــيء يجري على اللســان (...) يكون الذكرى بمعنى الذِّكر، ويكون بمعنى التذكُّر (...) (وهي) نقيض النسيان (...). قال كعب بن زهير:

«أَنَّى أَلَمَّ بكَ الخيال يَطيفُ ومطافُه لكَ ذُكْرةٌ وشُعوفُ»

(...) الذكر ما ذكرتَه بلســانك وأظهرتَه (...). واســتذكر الشيء: درسَــه للذِّكر. والاستذكار: الدراسة للحفظ. والتذكر: تذكرُ ما أُنسِيتَه. وذكرتُ الشــيء بعد النســيان وذكرتُه بلساني وبقلبي، وتذكرته (...). والذِّكــر: الصيت والثناء (...). والذكْرُ: الكتاب الذي فيه تفصيلُ الدين ووضــعُ الملل، وكلُّ كتاب من الأنبياء، عليهم الســلام، ذكر. والذكر: الصــلاة لله والدعــاء إليه والثناء عليه (...). الذكــر: الصلاة، والذكر قراءة القرآن، والذكر التسبيح، والذكر الدعاء، والذكر الشكرُ، والذكر الطاعة» (ذ ك ر: «لسان العرب»).

إن العودة إلى الألفاظ الاشتقاقية والاستعمالات اللغوية والدلالات المختلفة للجذر: ذ ك ر، انطلاقاً من ثبت «لسان العرب»، تُظهر، في تتبـعٍ ومعاينةٍ كميَّتَيـن، كونها تتحدث عن فعل لغوي في مقام أول، لا عـن فعـل بصري، وعن فعل داخلي – نفسـي، لا وجودي – عياني. هـذا يبطل العلاقة بالزمن، التـي تُقيمها الذاكرة مع أثر حاصل وقابلٍ للمعاينـة والتحققِ منه، أي الأثر المُسـتَبقى في حافظة الصور، بينما يقيم الذكر العربي علاقةً بالنص اللغوي، على أساس القراءة والتلاوة، ولأغراض تتعين في الشـكر والدعاء والثناء والمتعة التقرُّبية من الله (بفعل ذكره).

يعمد غير فيلسـوف إغريقي، مثل سـقراط وأرسـطو وغيرهما، إلى تشـبيه عمل الذاكرة بعمل الصانع على كتلة من شـمع، أو بعمل المصور الزيتي في إنتاج الصورة – الشَّـبَه وغيرها من المعاينات – الأوصاف التي تُحيل على فنونٍ مادية الصنع، وتتصل بمبدأ المحاكاة. وهـو ما يمكن قلبُه، أو اسـتعمالُه في وجهة أخرى: مـن الذاكرة إلى الفن. فقد يكون الفن شكلَ استعادةٍ أو تخيُّلٍ لما كان، أو لما كان بإمكانه أن يكـون، ولما حدثَ أو لما يمكن تصديـق إمكان حدوثه: هذا يصح فـي الرواية، في اللوحة، في القصيدة وغيرها، ويجعل الفن موصولاً بالوجـود العياني، أو التصديقي، كما سـبق القـول. وهو ما يتعين في وجه صلة أخرى جرى إسـقاطُها أعلاه، وهو أن تعريف الذاكرة في صنفَيه يتعين في «التمثيل»، في عرض المحفوظ أو المتخيل.

ينبنـي هذا التفسـير ويخفي في آن أسـاسَ قيامه، وهو أنه يسـتند

إلى أســاس ظهوري، عياني، صُوَري، للوجــود، وللمحفوظ منه، أو المتخيــل عنه. فالَرْض أو الظهور الفنيــان لا يكونان إلا ببناء صورة عنــه: الفن تمثيل الوجود، أو «محاكاة الطبيعة»، مثلما قالت الفلســفة الإغريقية، والفلســفة الغربية تأسيســاً عليها. وهو ما يمكن تناوله في مســألة، وهي شــكل العمل الفني، أو ظهوره المادي، كشــكل متعين لعلاقة يطلب البحثُ تعيينَها ودرسَها.

لو شــئتُ اختصــار طرقٍ في العرض، لا فــي التفكير، تصلُ بين الذاكرة والفضاء في نطاق الفن، وأساعد في درس للفن العربي القديم خصوصاً، لقلتُ بأن ما درستُه في الفكر الإغريقي يتعين في المعاينة أساســاً للذاكــرة، وأن الذاكرة تعتنــي بالأثر أو بالمطبــوع، بوصفها إحساســاً أو معرفة بشيء، فيما وجدت «الذكر» في العربية يحيل في غالبــه على أفعالِ تلاوةٍ لغوية متكررة؛ و«التذكرَ» يحيل على معرفة مــا لا يُعــرف من خلال تأويل النص الديني. هذا ما يمكن رســمه في حركــة واقعة على خط الزمن، حيــث إن النص الإغريقي يتعامل مع الذاكرة بوصفها من الماضي (وهو ما يقوله ســقراط في هذه العبارة: «الذاكــرة (هي) مــن الماضي»)، انطلاقاً من لحظــة الحاضر، التي تتحقــق مما بقــي أو مما انطبع فيها من أحداث وغيرها. إلا أن رســم الذاكرة، في الكلام العربي، على خط الزمن يثير مشاكل تتطلب تبيناً ومعالجــة: المؤمن، إذ يعود، إلى تلاوة القرآن، يســتعيد كلاماً قديماً، ســابقاً علــى لحظة حضوره هــذه؛ إلا أن الذهاب فــي اتجاه النص لا يفيــد في التعرف إلى الماضي (فهو غير ممكن إلا في حدود ما تتيحه القَّصَص وأخبار الســالفين، ومنها ما ورد في القرآن نفســه)، بل في

«الكشف» عما لا يعرفه المؤمن، أو «التجلي»، ولاسيما للمتصوف، أي في نوع من استقبال المعرفة، التي هي محفوظة، سابقة، في «اللوح المحفوظ»، وفق العبارة القرآنية.

إن مثل هذا الكلام يثير مشاكل عديدة في تحديد الماضي والحاضر، المعاينة والتلاوة، التمثيل والتمثل، الغياب والأثر، والمعرفة والفن. فمشهد الذاكرة، في النص الإغريقي، لا يعدو أن يكون مشهداً صُوَرياً، تمثيلياً، شبيهاً أو محاكياً للمشهد الفني نفسه؛ أي أن العلاقات لا تقوم على استعارة مشهد، أو صورة من مسارٍ، لفهم مسار آخر، وإنما تُنبئ عما هو أقوى وأعمق من ذلك بينهما، وهي علاقات الذاكرة بالفن. فالفن لا يعدو أن يكون تمثُّلاً لما يمثل أمام العين، أو تتذكرُه، أو تتخيلُه، أو تسعى إلى استعادته.

هذا ما يمكن الوقوف عليه في مسار تاريخي طويل من الإنتاج الفني الإغريقي، الروماني، ثم الأوروبي فالغربي، وما يجتمع في مسار الفن التشبيهي، وفي مُنْقَلَبِه التشكيلي أيضاً، أي صورته الأخرى، الفن التجريدي [23]. وفق هذا المعنى، يمكن الخلوص إلى القول، وإلى التأكيد منذ بداية هذا الفصل، بأن سبيل الفن (الإغريقي، الأوروبي، الغربي) يندرج في مسار يُعيِّن الجمالية وفق منظور يقيم إنتاج الفن تبعاً لعلاقات بين الذاكرة والتعين المكاني (أو الفضاء)، وهو ما يحيل ضمنياً إلى مسألة الحضور العياني على أنه معين الفن. وهو ما أطلب امتحانه في السياق الإسلامي القديم، في ثلاثة ميادين: الفن (البصري) المادي، والنص الشعري، والنص الصوفي.

الفصاحة أساساً للتحسين

«قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل...»: سبق لي أن استوقفني مطلع هذه القصيدة لامرئ القيس، ووجدتُ، في هذا الصدر الشعري، ما يفيد عن معاينة وجودية وفنية لا تشبهها بأية حال ما عادت وكتبتْه قصائد أخرى، أموية وعباسية، في مدن دمشق وبغداد والكوفة وخراسان وغيرها، بعيداً عن الصحراء، وعن ذكراها كذلك. فالوقوف الأول وقوف وجودي، إذا جاز القول، فيما يمكن تسمية الوقوف الثاني بأنه لا يقوم على التذكر، بل على بناء «تقليد» شعري.

هذا ما اتبعتْه القصيدة الجاهلية في بعضها، إذ إن غيرها من القصائد – ومنها الموسوم بـ«المعلقات» – لم يتقيد به، ما يمحض الوقوف على الطلل قيمة تتعدى المقاربة الشعرية المحض. فالوقوف هذا معاينةٌ للحضور الجاهلي، حيث هو ثبوت وامحاء لما هو عليه الوجود الإنساني والمادي. وهو ما يمكن أن ألتمسه في «قيافة الأثر» أيضاً، إذ إنه تبعَ كعلم، أي كمعرفة مخصوصة، بل اقتضاه، مثل هذا الوجود بأحواله المتغيرة. ألا يمكن قول الشيء عينه في معرفة أخرى، جاهلية، وهي علم الفراسة، وفي قراءة أحوال النجوم وهيئاتها، وغير ذلك من المعارف الموصولة بمتابعة عيانية للوجود الجاهلي؟ ألا تسعى هذه المعارف كلها إلى قراءات متعددة لعلامات الحضور، بوصفها علامات الوجود، سواء المادي أو الخلقي (الإنساني) وغيرها؟

هذه القراءات موصولة بالمعاينة، بالحفظ، بالتحقق، أي بمسار

الزمن نفسه، وهو ما يمكن قوله في جانب كبير من القصائد الجاهلية، إذ هي تتحقق من معايشات، من التقاطات حسية، من أوصاف مادية، لما يحيط بها. فيما تنبئ القصيدة الأموية والعباسية (وغيرها، أي اللاحقة لها، التي اتبعت هذا «التقليد» الشعري)، ذات الوقفة الاستهلالية الطللية، عن مجافاة هذه النسبة إلى الوجود. ولو شئتُ التحقق من هذه الصلة بالوجود لوجدتُها، خاصة في العهد العباسي، في القصائد التي قطعتْ مع الوقفة الطللية تحديداً، ولاسيما مع أبي نواس وابن الرومي، حيث يمكن التحقق، في شعرهما خصوصاً [24]، من أن لهما شعراً أغنى وأبلغ دلالة مما يدرجُه النقد التقليدي والساري في تصنيف ميت وبليد، أي في «الخمريات» أو «الوصف»، فيما هو شعر يستعذب بناء معناه في المعايشة، ومنها المعاينة الوجودية.

في غير قصيدة لابن الرومي، يمكن التحقق من أن الشاعر يتذكر ويستعيد ما سبق له أن عايشه بنفسه. فهو في قصيدة موسومة بـ«العنب الرزاقي»، لا يصف هذا النوع من العنب، بل «وليمة عنب» اجتمعَ فيها مع صحب من العباسيين. وهو ما يمكن قوله في «تشمُّم» أبي نواس لأنواع من المشاوي في شوارع بغداد، أو غيرها الكثير من القصائد التي تتناول وجودها الإنساني والمادي تناولاً حسياً، بل شهوانياً أحياناً. إلا أن ما يقوله هذا الشاعر أو ذاك لا يقوم على التذكر، على نقل ما جرى، وإنما على بناء قصيدة لها جماليتها في بنائها، في ما تستولده من هذه الذكرى، أي في الفضاء الذي تستقيم فيه. ولو طلبتْ استعادة ما قاله أبو نواس، في معرض تعريضه

بالوقفة الطللية، لاكتفيتُ من عبارته بالدعوة إلى «الجلوس»، بدل الوقوف على الأطلال.

هذه القصائد تبقى قليلة، وتختلف مع غيرها – على ما أدافع في هذا العرض التحليلي – سواء في الشعر أو الفن (المادي) البصري أو النص الصوفي أو النص النقدي الدارس لهذا الفن أو ذاك. وهو ما يمكن إجماله في القول التالي: إن أنواع الفنون المختلفة سعتْ، ابتداءً من العصر الأموي تحديداً، إلى بناء «تقاليد» [25]، أو مرجعيات، للفن، بعد أن وجدتْ في «الفصاحة» أساساً لغوياً وجمالياً لها، ما تمثل في عمليات «جمع اللغة» وتقعيدها، والشروع في «تعليم» العربية ولأقوام غير العربية بدل اكتسابها التلقائي، وتصنيف الشعر الجاهلي في كتب ومختارات، ومنها «المعلقات» نفسها. وهو ما اجتمعتْ تداولاتُ في «المجلس»، سواء في البلاط، أو بين العلماء، أو في منتديات الشعر (مثل مربد البصرة وغيره)، أو اللغة، أو الجدل بين المتكلمين، وسطاً تداولياً لهذه الفنون.

إن الحديث عن «الفصاحة» لا يعدو كونه تسمية لغوية وأسلوبية لما هو أبعد من ذلك، وهو الاحتكام إلى مرجعية دينية، يُمثِّل القرآن نواتَها وعمارتَها. فهو في أساس القراءة والتعلم، والمناظرة والتفسير، والفقه والحكم، والعبادة والجهاد وغيرها من أنواع الممارسات والأعمال والإنتاجات، وهو ما يمكن إجماله في قول مقتضب وكثيف: القرآن بوصفه نظاماً للمحاكاة، بدل الطبيعة في الفكر الإغريقي. هذا ما يتجلى في نظرية «إعجاز القرآن»، وهي أعلى ما توصل إليه

الفكـر النقـدي القديم، منـذ الجاحظ وبعده؛ وهو إعجـازٌ واقع – وإن ينطلـق من «الكلام المنزل» – في «النَّظم»، في ضمِّ أسـباب الكلام بعضه ببعض، أي مما يفعله الكاتبون أساساً وإن لا يصلوه.

هذا ما يمكن قوله لو تمَّ التوقف عند مواد الفن (المادي) البصري، أي مما يسمى «الفن الإسلامي». وهو كلام يحتاج إلى قدر من التوسع والعـرض (إذ إن تعييـن هذا الفن هو محل جدال في ما انتهى إليه في تصنيفاتـه الغربية)، ما أعالجه في اسـتعراض عـدد من المواد مثلما هي متواجدة في التجارب والسياقات الإسلامية القديمة: هذه المواد لا تعـدو أن تكون قرآناً أو مخطوطاً أو آنية أو عمارة أو سـيفاً أو خاتماً وغيرها؛ وتشـتمل هذه المواد، فوق سـطوحها المادية، على أشـكال وصور ورسوم، ما يندرج في معالجات مختلفة ومصنفة، منها: الخط والزخرفة والتزويق وغيرها. وما يمكن التحقق منه في هذه المواد هو أنها تجتنـب أي معاينة وجودية لما تتولى معالجته فنياً. فالفن في هذه المواد لا ينبني تبعاً لمعاينة، ولا يستقي من الوجود، ولا من الذاكرة، أبنيته إلا إذا طلبنا الحديث عن «ذاكرة نقلية»، أي تقليدية، يستعيد بها الفنان ما سبق أن فعلَه غيره وقبله من الفنانين.

جعلَ بعـض النقاد من تحريم التصوير العبادي أساسـاً بنائياً لهذا الفـن، وخالفـوا في ذلك غير واقعة في فهم أسـس هذا الفن: توجد في الديانـات تحريمـات تُنهي عن هذا الأمر أو ذاك، وهـو ما تعيَّنَ، في الديانـة الإسـلامية، فـي التبعيد عن الوثنيـة تحديداً، إلا أنـه لم يمنع ممارسـات فنية غيرهـا، ومنها التمثيـل الوجودي كما فـي المزوقة

وغيرها. وإذا كان للديانة الإسـلامية هذا «المُحال» التصويري، فإن هذا النهي لا يكفي لتفسير الوجهة التعيينية التي وسمت الفن الإسلامي بهذه الهيئات والأشـكال أو تلك. فممارسـة الفـن تقوم على اختيارات (وإن بـدأت بممنوعـات في نطاق يعينـه)، وللفنانيـن أن يجدوا فيها أسـباباً محفزة ومنشـطة للفن [26]. وما يسـتوقف في هذه المواد الفنية المختلفة أمران، تبعاً لما أعرضه:

– هناك مشكلة قلما التفتَ إليها النقاد والمؤرخون، وهي أن تعيين هـذه المواد الفنية، أو تعيين فنيتهـا، لا يتطابق مع ما عُرف عنها في التراث العربي – الإسـلامي القديم، وهو ما أُجمله (وسـبق أن كتبتُ عنـه في عدد من دراسـاتي وكتبـي) بالقول التالـي: لا يطابق المتن الموسـوم بـ«الفن الإسلامي»، كما تمَّ تجميعه والكتابة عنه، وكما يتمُّ تدريسه حالياً، أصلاً موافقاً له في التراث الماضي؛ وهو بالتالي «متنٌ موضوع»، خاضع للمناقشـة فـي أقل الأحوال. وهو ما يتضح بعض الشـيء في هذه الأمثلة القليلة: مزوقة الواسـطي كما يجري درسُها، وكما تَرِدُ في الكتب الفنية، مقتطَعة من سياقها، مما كانت جزءاً صنعياً منه، أي الكتـاب المزوَّق. والخاتم الذي نتعرف إليه في واجهة صالة في متحف اللوفر، أو في كتاب التاريخ الفني، لم يكن على هذه الحال، بـل كان ملكاً لهذا أو لتلك، أي مما يندرج في مقتنيات فردية، ويصلح لعمليات خاصة بالزينة الآدمية. وهو ما يمكن قوله في عدد واسع من المواد الفنية، حيث إنها مواد اقتُطعت من سياقاتها، وتمَّتْ – كما كتبتُ فـي أحد كتبي («الفن والشـرق...») – «إعادةُ إنتاجها» بما يناسـب

العرض والحفظ والتذوق في المجتمعات الغربية.

هذا ما يصح في مواد فنية إسلامية – أي مصنفة كذلك – إذ إنها ليست إنتاجات فنية مخصوصة، متمايزة في أصنافها المادية عن عداها من المصنوعات: اللوحة الزيتية لا تشبه عداها في البيت، وكذلك المنحوتة، فيما يمكن القول إن المزوقة تشبه غيرها من الصور، والخاتم يشبه خاتماً آخر وإن أقل زخرفة منه، والآنيةُ آنيةً أخرى وإن كانت معدومة الزخرفة، والسيفُ المذهَّب يبقى سيفاً قبل أي شيء آخر... هذا يصح في الخط، إذ إنه يشبه غيره مما يفعله الكاتبون، وإن يتخذ عند المبرِّزين من الخطاطين صفات تحسِّنُه وتميِّزُه عن غيره.

– ما يستوقف، في هذه المواد الفنية أيضاً، هو أنها تنبني وفق منطق كتابي، تدويني. هذا يصحُّ في العلامات نفسها التي تنبني بها المادة الفنية: حروف، جمل، نصوص، أشكال هندسية أو خطية وغيرها؛ وهي تكاد تختصر وحدها – لو وضعت بعض الصور المزوقة التي ترد فوق الكتب أو بعض الجدران والأعمدة الإسلامية القديمة – العلامات التي ينبني منها العمل الفني. وهذا يصح أيضاً في «نظم» العلامات، أي في أشكال ضم بعضها إلى بعضها الآخر. ولقد استعرت لفظ «النظم» من الجرجاني لأدلل به على ما يصيب هذه العلامات في توليدها لهيئة العمل الفني الذي تظهر به للمتلقي. وهو ما كان الجرجاني قد فعله قبل ذلك، إذ طلب من النقوش أن تدلَّه وترسمَ له سبيل «النظم» في الأقوال اللغوية، إذ يقول في

كتابــه «دلائل الاعجاز»: «وكذلك كان (النظم) عندهم نظيراً للنســج والتأليــف والصياغــة والبناء والوشــي والتحبير وما أشــبه ذلك. مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضــع علــة تقتضي كونه هنــاك وحتى لو وضع في مــكان غيره لم يطلــع» [27]. ألا نرى بــأن الجرجاني، بخلاف غيره، يشــبّه المعطى الأدبــي بالمعطى المــادي الفني، أي يجعل من النموذج الفني أســاس المقارنة؟ إلّا أن الأهم في ما يقوله هو أنه ينظر إلى الوشــي والنســج على أساس «اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض»، أي علاقاتها؛ وهي علاقــات تقتضي وجــود هذه العناصر في أمكنــة بعينها دون أخرى. وهــي مقارنــة يلجأ إليهــا الجرجاني مرة ثانية في كتابه نفســه، حيث يتحــدث مرة أخرى عــن «النظم»، وهو أن «ســبيله في ضم بعضه إلــى بعض ســبيل من عمد إلــى لآل فخرطها في ســلك لا يبغي أكثر من أن يمنعها التفرق، وكمن نضد أشــياء بعضها على بعض لا يريد فــي نضده ذلك أن تجــيء له منه هيئة أو صورة بل ليس إلّا أن تكون مجموعة في رأي العين» (م. ن. ص 76).

لو اتبعتُ هيئة هذه الأعمال لتحققت من أن لها ســبيلاً نظْمياً يتخذ وجهة الكتابة في العربية، أي من اليمين إلى الشــمال، وهو ما يستمر فوق الســطح المادي للعمل الفني أياً يكــن تكوينه المادي: الفنان يخط فوق الســيف المذهَّب، فوق الآنية، فوق الجدار، في صورة متمادية، حتــى إنه يقيس دائرة الآنية أو الصحن الــذي يخط عليه، بحيث يأتي المكتوب موافقاً لمساحة العمل، فلا تنقص عنه أو تزيد عليه.

جمالية الغياب

هناك أساس لغوي، كتابي، للعمل الفني الإسلامي، سواء في علاماته، أو في سبيل اجتماعها الأسلوبي، وبالأساس في بنائه الجمالي. فما هو؟ سبقَ القول إن الفن الإسلامي يتجنب أو يبتعد منعاً أو صراحة عن المعاينة الوجودية، معوِّلاً على القرآن، بدل الطبيعة، أساساً للمعاينة، للذكر واقعاً. فكيف ذلك؟

احتاجتْ بعض عمليات هذا الفن ومعالجاته إلى توليدات واستخراجات هندسية لم تكن متاحة لأي فنان، ولا للصانعين الكبار منهم، لو لم ينصرف بعض المهندسين – على ما درستُ في كتابي «صناعة الزينة والجمال: الفن الإسلامي في المصادر العربية» – إلى وضع بعض الحلول الهندسية – الزخرفية، مثل رسم مربع في دائرة وغيرها من التوليدات العديدة والمعقدة. إلا أن غيرها من العمليات والمعالجات احتاجَ إلى مصادر أخرى، فما هي؟

إن عودة إلى المواد الفنية المدروسة تُظهر بأن الفنان يتقن، أو يجوِّد، أو يطلب التميز في مهارات صنعية بعينها، مثل التذهيب والتوريق والتخطيط والنقش والتوشية وغيرها. إلا أنها مهارات استندت إلى مواد كتابية (منها إيراد جمل أو سور وغيرها)، وإلى سبيل كتابي في الضم الأسلوبي، وإلى معاينات وتأملات دينية، بل تصوفية صادرة عن التأويل الديني، أو عن الرياضات الصوفية.

لقد عرفتْ المعتقدات، القديمة، ومنها ما قبل الإسلامية، تصوراً

لبناء الكون يستند إلى جعل الكون جسماً إنساني البنية، أشبه بما تقوله العربية القديمة عن علاقة الإنسان بما يعلوه، أي عن سقفه أو سمائه: تشير إلى سقف الخباء، أي إلى سمائه. وهو ما يمكن الوقوف عنده في الحديث عن «السماء ذات العمد» وخلافها مما ورد في القرآن وغيره. ويمكن التحقق، في تفاسير المتصوفة وغيرهم، من تصور لبناء الكون أساسه «الشجرة» («لا شرقية، ولا غربية»، وهي الواصلة بين السماء والأرض، أي «الإنسان الكامل»، كما قيل). وهو تصور أُطلقُ عليه – نقلاً عنهم – تسمية «العبور»، أي السفر والمعراج والطريق وغيرها مما يصل الأرضي بالعلوي، والظاهر بالباطن، ومما يجعل «التبعيد»، الذي هو في أساس التنزيه، ممكناً لبعضهم على الأقل. هذا ما يقوى عليه البعض، وما يسعون إليه، على أنه فعلٌ متميز وغير تلقائي أو بديهي، ويقوم على ممارسات وتجارب وأفعال. فما هي؟

القارئ، أو المتأمل، أو الزاهد وغيرهم من «الخاصة» [28] يَنطلق من القرآن أساساً يبني عليه أفعاله وأعماله وصناعاته. القرآن في لفظه، وفي تأويله، على أن ما يقوله خزانة معانٍ، ذاكرة محفوظة في «اللوح المحفوظ». ولكن ما يتأمله يقوم على «أعيان» («العرش»، «الشجرة»...)، على جُمل («ن والقلم»...)، على ألفاظ («العبور»، «التبعيد»...). ولكن ممَّ تتأتى هذه التحققات أو الأعمال الفنية [29]؟

هي تتأتى من القراءة اللغوية، من الوقوف على علوم اللغة والنثر والنظم والتأويل وغيرها. لهذا نرى أن كتابات المتصوفة والمفسرين والكلاميين تستند أساساً إلى هذه العلوم تحديداً، حتى إن أحد النحويين

وجد في الإعراب – على ما هو معروف – ما يضاهي به «الفلسفة»، أي الإغريقيــة. وهــو ما يحتــاج إلى أنواع دراســة مختلفــة: القراءة البصرية، اللغوية، المعايشــة الإحساســية وغيرهــا. فكيف ذلك؟ أين يتعين مصدر ما يقوم عليه العمل الفني؟ أمِن الذاكرة أم مِن غيرها؟

يتعين في الذاكرة، في قســم من هذه الأعمال، حيث يتعامل الفنان مــع المعطى القرآنــي، فيــورده وروداً يطلب منه إثباتــه، حضوره، إظهاره، ولكن في صورة محسِّــنة له عما هو عليه في الاعتيادي من ظهوره، أي في كتابة العامة.

يميز أهل البيان بين نوعين من المعارف: «المعارف الضرورية»، أي الناتجة عن الإدراكات الحســية والمعــارف الراجعة إلى الأخبار المتواتــرة؛ و«المعارف النظريــة»، وهي التي «تحصــل فينا عقب نظر». يقول البلاقلاني: «إنه علم يقع بعقبِ استدلالٍ وتفكيرٍ في حال المنظور فيه، أو تذكرِ نظرٍ فيه».

لا يعنــي النظر، إذاً، الفعل البصري وحســب، بــل التفكير أيضاً في «حــال المنظور فيه». هنــاك نظرٌ بالعين، وهنــاك نظرٌ بالقلب، حســب القاضي المعتزلي عبد الجبار في «شرح الأصول الخمسة». وهو مــا يمكن التحقق منه في أفعال ومشــتقات أخــرى، مثل: رأى، أبصــر وغيرهــا؛ وهي ألفاظ كان لها أن تفيد فــي المعاينة الفيزيائية، الوجودية، فيما يمكن التحقق من أنها تشــير، فــي العربية، في العديد من اســتعمالاتها ودلالاتها المستجدة والسارية بقوة في الكتابات، إلى

أفعال التأمل والقراءة والتفسير وغيرها. يقول ابن الرومي عن الخط:

«له شـــاهدٌ إن تأملتَه ظهرتَ على سره الغائب»

هـو فـن التأمل فـي الشـاهد (الأثـر اللغـوي، العلامة، الشـكل الزخرفـي...) للوقوف على جماله الغائب؛ أي أن جمالية العمل الفني لا تقـوم فيه إلّا بوصفه شـاهداً، أثراً، ظاهراً لباطـن أجمل، ولحقيقة أنصـع. لهـذا يمكن الكلام، مـن جهة، عن حيز تشـكيلي ينحصر في حدود الصفحة، أو في حدود القطعة الزخرفية، وعن حيز جمالي هو مجمل العمل الفنـي في علاقته بحقيقته الغائبة. فضاء فني، ولكن بعد أن بسطتْه يد الخالق: مكانه هو؛ لا يشاركه فيه أحد. ألا يقول الحلاج: «الخط أصله نقطة، فهو مجموعة من النقاط لذلك قلت: ما رأيت خطاً إلّا ورأيـت الله فيه»؟ وهو مـا يمكن ترجمته بالمعنى التالي: أخطُّ في كل مكان، لكي يكون الله حاضراً دائماً. إنه مكانه – مكانه هو، طالما أنـه موجود فـي كل مكان، في الحيز، في الفضـاء، قبل إنجاز العمل الفني وبعده، فيه وعبره.

يمثـل العمل الفنـي بمثابة تدوين أو نقش علـى حامل أبيض؛ ولا خلفية له سوى البياض، سوى الفراغ، سوى المكان الكلي، أي الكون الذي ينتشـر ويتمدد تبعاً لأبعاده الهندسـية ومواصفاته المادية: ترى العمـل الفني ينبسـط مع الجدار المسـطح، ويدور بشـكل دائري مع العامـود، ويتزوى في العمائر كما في التحف، وعلى سـائر الحوامل المادية من خزف ونسـيج وخشب ومعدن وحصى وحجر وفسيفساء.

بسـطَ الفنـانُ الوجودَ مثل ورقة، مثل جـدار، وتأكدَ من وجود الله فيه في كل جوهر فرد، في كل مسـاحة، فـي كل فضاء. فنٌّ يملأ الفراغ، من دون أن يَخلق إيهاماً بالمكان، أو إيهاماً بالعالم. فنٌّ يسـتولد طبيعة أخـرى للطبيعة، ويُحسِّـن ظاهرها، أو يعرضُها فـي أجمل صورها وهيئاتها. نقش وحسـب، آثار كتابية وزخرفية وحسب، تبلِّغ غيابه... الحاضـر، أو حضوره... الغائب. وهو ما يقـع، تبعاً للغة المتصوفة، بين «الوسم» و«الرسم». فما يعني هذا؟

قال بعض أئمة الصوفية، مثل الإمام القشـيري، إن الرسم والوسم همـا القدم والأزل، أو «هما صفتـان في الأبد مما جرى في الأزل»، أي بما قدر الله في الأزل من علم وخلق. فهو الأول والآخر، لا أزل له ولا أبد، ولا زمان ولا دهر، فالرسم والوسم ما أحدثه وما أجازه الأحد الصمـد القديم، وما حكم به في الأزل والأبد. ويرى صاحب «اللمع» أن الرسـم هو ما رسم به ظاهر الخلق برسم، أي بالمظهر الذي عليه المخلوقات علماً وشـكلاً، وذلك بظهور سـلطان الحـق عليه. ويرى بعض المتصوفة أن من اسـتولى عليه سـلطان الحقيقة لم يشـهد من الأغيار عيناً ولا أثراً، ولا رسـماً ولا طللاً، ويقال إنه فنى عن الخلق وبقـي بالحق. ويميز ابن عربي بيـن «علم الله» (وهو أبدي أزلي، لا فـي مكان ولا في زمان)، وبين «خلق الله» (وهو في زمان ومكان)، لذلـك فإن «الوسـم» لا يتغير أبداً، لأنه في سـابقِ عِلمِ الله، ولا يَطَّلع على عِلم ذلك أحد أبداً، فيما يتغير الرسم في ظهوراته، وهو ما يتعين الكلام عنه في «الأثر» أيضاً.

فالأثر للشيء هو ما يدلُّ على وجوده. واستخدمَ أئمة الصوفية لفظ «الأثـر» بهذا المعنى، أي العلامة الباقية لشـيء قد زال. فالصوفي، عندما يسلك طريق الرياضات والمجاهدات، تكون معارفه «ذوقية»، وليسـت عقلية ونظرية. ولذلك تقول الصوفيـة إن مَن مُنع من النظر اسـتأنسَ بالأثر، ومَن عدمَ الأثر، تعللَ بالذكـر. ومعنى ذلك أن الذي لا يسـتخدم منطق الجدل العقلي، وأسقطَ التدبير مع الله في أمره، فإنه يستأنس بالكشف والفتح، مشرقاً عليه من القدوة الطيبة، والأثر الكريم في شـكل إلهامات ومعارف وتجليات يُشـرق بها قلبه، وتَستأنس بها نفسُه. هكذا يقسم ابن عربي العلوم إلى ثلاثة:

– علم العقل، مـا يحصل بطريق الضرورة أو نتيجة نظر وبحث في دليل، بشرط الحصول على برهان.

– وعلم الأحوال، ولا سبيل إليه إلا بالذوق، ولا يستطيع الحصول على هذا العلم عن طريق العقل، فلا يقدر عاقلٌ أن يجده، أو يقيم دليلاً على معرفته، كالعلم بالوجد والعشق والشوق، وهذه العلوم من المحال أن يعلمها أحد، إلا أن يتصف بها ويذوقها.

– علوم الأسـرار، وهو للعلم الـذي فوق طور العقل، ويختص به الأنبياء والأولياء.

هكذا يعلـو علم المتصوفة علم العقـل، والمتصوف هو من يغيب عن حاله، وعما يحيط به من أشكال، فلا يهتم بها، لا هي ولا آثارها، منصرفـاً إلى «الحق» وحـده، إلى «الذكر»، وهو «اسـتحضار الله

فــي القلب مع التدبــر»، وهو نوع من التقرّب ومجالســة له من دون حجــاب. وعندما يســلك المريد الصادق طريق الله يكون ســلاحُه في المعرفة الذوقَ بدل الحس والعقل، وهنا يتجلى عليه، فيكاشف ويشاهد ويراقب بالذوق أو البصيــرة، وليس بالفكر والعمل. والدرجة الأولى التي يصل إليها الســالك هي المحاضرة، ثم المكاشــفة، وأخيراً يصل إلى المشاهدة. فالمحاضرة هي حضور القلب واستحضاره، وذلك عند تواتر البرهان، أي أن العبد المؤمن أو السالك، عندما يرى برهاناً من ربه يتواتر عليه ويستحضر قلبه، يطلع من وراء الستر، أو من وراء حجاب، ويســتعدُّ لتلقِّي الإلهام الإلهي. أما في المكاشفة فلا يحتاج إلى اســتيضاح، فالقلب قد أيقن أن ما يتكشــف له هــو الحق، وأنه واضحٌ لــه بلا افتقار إلى بيــان، أو تأملٍ لدليل أو برهان. أمــا الدرجة العليا، المشــاهدة، فيكون الولــي فيها قد حضره الحق إمــا كلاماً (أي صوتاً يســمعه)، أو برؤية عــن طريق البصيرة، ولا يمكــن أن يختلط عليه الأمر أو يشتبه فيه، ففي المشاهدة ينتفي الشكل والخلط والشبهة. وهو ما يجتمع، حســب بعــض المتصوفة، في «علم النــون»: «النون هو العلــم الإجمالي، يريد به الدواة، فإن الحروف، التي هي صور العلم، موجــودةٌ في مدادها إجمالاً، وفي قولــه تعالى: «نَ والقلم»، هو العلم الإجمالــي فــي الحضرة الأحديــة والقلم حضرة التفصيــل». وهو ما يصفه الشــيخ أبو نصر الســراج الطوسي، في صورة البحر الذي بلا شاطئ: «قلْ، لو كان البحر مداداً لكلمات ربي، لنفدَ البحر قبل أن تنفدَ كلمات ربي، ولو جئنا بمثله مدداً» [30].

بين الشَّرع والحُسْن

لا يسـع دارس الفن والجمال، إن طلبَ التحقق النقدي والتاريخي مما يُقدم عليه، أن يسـلك السـبل الدراسـية المتبعة، سواء في العربية أو في غيرها، لعرض وشـرح الفن والجمـال في الثقافة العربية، في قديمهـا أو في جديدها. ذلك أنها سـبل تحتـاج منهجياً إلى ما يَقيها من عثرات إعادة تأويل الماضي، بل من «إعادة إنتاجه» أحياناً، على ما تحققتُ [31].

هذا ما لا يصيب الدارسَ بالضرورة، إن سعى إلى تأريخ حضور اللوحة الزيتية، على سبيل المثال، في هذا البلد العربي أو في ألمانيا، إذ إنه يكون، في هذه الحالة، يتناول تاريخ ممارسة فنية بعينها، واحدة هنا أو هناك، وإن ذات اختلافات في الموضوع أو أسـلوب المعالجة.

هـذا مـا لا يمكن قوله في فن الماضي باليسـر نفسـه، حتى في نطاق الثقافـة الواحدة، فكيف إذا كان درسُ الماضي يمرُّ حكماً بدراسـة ما فعلتْه سياسـات الملكيـة وبناء المعنى الأوروبية فـي الثقافات المادية للغير.

هـذا مـا انتهيتُ إليـه في غير كتاب ودراسـة، إذ تأكـدتُ من أنه لا يسـع الدارس الوقوف على «الفن الإسـلامي»، على سبيل المثال، مباشرة بل عبر ما يتوافر، اليوم، من كتابات، بل من خطاب، له منشأ أوروبـي يعاين هذا الفن ويدرسـه ويصنفه منذ عـدة قرون؛ وهو ما تعين في «متن» مكتمل الملامح التأليفية منذ مطالع القرن العشـرين. ومعه يجوز السـؤال: أما عـاد ممكناً درس الفن القديم من دون درس الغير له، أي الأوروبيين تخصيصاً، ومنهم الألمان أنفسهم؟ وماذا عن دارسيه «المحليين»؟ ما حقيقة «ثقافة البدل» مِن «ثقافة الأصل»؟

فما نقع عليه من كتابـات، وما تتولاه بالتعليم معاهدٌ وكليات، وما تعرضُـه وتقدمه متاحف وصالات عرض، وما تبنيه هذه السياسـات المختلفة وتعرضه من «متن» عن هذا الفن القديم لا يعدو كونه ناتجاً عن عمليات تاريخية قديمة ومستمرة، موافقة لاحتياجات أوروبية في الملكيـة، وفي بناء خطـاب «عالمي« النزعة. هذا يصحُّ في ما جرى جمعُـه من مواد هذا الفن في الدور والمتاحف الأوروبية؛ وهذا يصحُّ فـي ما تـمَّ وضعُه من معنى لهـذا الفن. فلقد ترافقـت عمليات الجمع المـادي بعمليات وضع المعنى في نوع مـن التكافل المتلازم بينهما، فـي قصور ودُور الملـوك والأغنياء والتجار قبـل صالات المتاحف

وصالات العـرض، في باريس ولندن وميونيخ وغيرها، قبل القاهرة والكويت والمغرب وغيرها.

لا يسـعني في حدود هذا الكلام أن أعرض لهذا التاريخ المطوي، فهو يحتاج لاسـتعراض ما يزيد على خمسة قرون متصلة من الطلب الأوروبـي علـى امتلاك مواد مـن الثقافـات المادية لعـدد كبير من الشـعوب والثقافات، ومنها العربية والإسـلامية، ومـا رافقَ ذلك من مسـاعٍ لتفسـير هذه المواد، لتأريخها وتقويمها، ولـ«تشريع» الإقبال والتنافـس عليهـا، بما فيها إدراج هذه الفنون فـي «فنون الحضارات الكبرى» التي شهدتها الإنسانية في تاريخها المعروف.

العائد، اليوم، إلى كتب تاريخية أو موسـوعات فنية مختلفة، وفي غيـر لغة وثقافـة، يتحقق من أن للفـن القديم، ومنه الفن الإسـلامي، مكانـه الأكيـد فيها، بل مكانتـه المعتبرة. وهو ما لـن يجده على هذه الصورة لو عاد إلى الوراء، إلى كتابات سـابقة؛ بل سـينتبه، في مدى هـذه المراجعة، إلى أن هذا الفن، في مواده وخطاب معناه، كان محلَّ جـدلٍ واختلافٍ وتنافسٍ، تجدُ أسـبابها في الخطاب الأوروبي نفسـه حول الفن والجمال، قبل أن تتأتى من الثقافة المحلية التي تصدر عنها هذه الفنون القديمة. ولهذا أسوق عدداً من الأمثلة على ما أقول:

يتعين هذا الفن تحت تسمية «الفن الإسلامي»، وهو تعبير لا نعثر عليـه في الكتابات العربية والإسـلامية قديماً، ولا نعثر عليه بالمقابل في اللغات والثقافات الأوروبية قبل بدايات القرن العشرين، إذ نافسته

في أوروبا تسميات أخرى، مثل: «الفن المحمدي»، و«الفن العربي» وغيرهـا من التسـميات، مـن دون أن يكون لهذه التسـميات بدورها أصول عربية أو إسلامية.

هذا في التسـمية، ولكن ماذا لو تمَّ البحث في محتوى هذا الخطاب الموضـوع عـن «الفن الإسـلامي»، أي ما يشـتمل عليـه من مواد وحسب؟ تتوزع مواد «الفن الإسلامي» في الكتب والموسوعات على إنتاجـات بعينها (مثل العمارة والكتاب والخط وغيرها)، فيما لن نجد هذا الترتيب قائماً، وفق هذا التصنيف، في الكتب العربية والإسلامية القديمة.

مـاذا لو ننتقل إلى صالات العـرض والمتاحف: يعرض المتحف خاتمـاً فاطميـاً، فيما نعلم أن هـذا الخاتم لم يكـن معروضاً على هذه الصورة، بل كان ملكاً لسلطان أو وزير، أي في «خزانته»، في عداد ملكيته الفردية واستعمالاته. وهو ما يمكن التحقق منه في صورة أكبر لو اتجهنا إلى «متحف طوب قابي» في إسطنبول، حيث المعروضات الفنيـة هي متبقيات من مقتنيات السـلاطين. وهو ما يمكن العودة إليه أيضاً في أي كتاب فني يتحدث عن الصور في المخطوطات القديمة، فنجـد الصور المصاحبة لمقامات الحريري، ومن رسـم الواسـطي، معروضة فيه مثل صور مشـابهة لصـور اللوحات الزيتية، فيما هي جزء من كتاب، وتفيد في تقديم معناه...

يمكننـا أن نعدد الأمثلة، والتـي تفيد أننا أمام عمليـة تتعدى تقديم

فـن فــي صورة مجدَّدة، إذ تطاول بنيته، فــي تركيبها كما في معناها. وهي أكثر من أمثلة، إذ تشــير، قبل ذلك، إلى مسار من العلاقات بين أوروبا (والولايات المتحدة الأمريكية، منذ القرن العشرين) والبيئات العربية والإسلامية، قديمٍ ومستمر، وانتهى في حاصله إلى اعتماد هذا «المتن» عن الفن الإســلامي في بيئاته نفســها، سواء في الكتابات أو في المعاهد والكليات وغيرها.

هذا المســار متعدد الأوجه، أعاد ترتيب فن الماضي، مثلما «أعاد إنتاج» مواده في بعض الأحوال، فضلاً عن أنه أعاد وضع معناه، بين تاريخ وتقويم ونظر جمالي إليه. وهو ما أنتهي منه إلى هذه الخلاصة: وجب التمييز بين «متحفية» الفن الإســلامي (أي ما هو محفوظ منه، ومعــروض، بما فيهــا طريقة عرضه، أو بناء معنــاه)، وبين وجوده التاريخي، بما فيها أشكال تقديمه في البيئات التي أنتجتْه واستعملته.

غيــر أن هــذه المراجعة – وإن ســريعة ومقتضبــة – لا تلغي في حســابي، ولا تُغيِّب أساســاً، ما وفرتْــه إعادة تأويــل الماضي الفني، الأوروبية المنشــأ، من فوائد جمة على الفن الإســلامي نفسه. ومنها، بــل أولها أن هذا الفن لم يكن موجوداً على هذه الصورة، فيما مضى، وإنمــا فــي صور مختلفة: مــا يجتمع، اليوم، في كتــب الفن، على أنه مجموع مواد وأنواع وأســاليب الفن الإســلامي لــم يكن مجتمعاً على هذه الصورة في الكتابات القديمة، ولا في التعامل مع هذه المواد، ولا في تثمينها، بالمعنى المادي أو التقويمي. ولا أبالغ في القول إن ذهبتُ إلى التأكيد بأن «الفن الإسلامي»، كما هو اليوم، صياغة أوروبية لفن

قديم، سـواء في مواده وأنواعها، أو في تقويم هذا الفن ودرسـه. وهو ما يدعوني إلى الفصل بين ما كان عليه هذا الفن، وما هو عليه اليوم.

إلا أن هذا لا يقودني إلى إغضاء النظر عما وفره الدرس الأوروبي لهذا الفن، على الرغم من تشوهاته ونواقصه وإعادة ترتيبه للماضي؛ ذلك أنه درسٌ أتاح – وإن إثر عمليات تصنيف وفرز وإقصاء وجدولة مـن جديد – توفير تاريخيةٍ توثيقيـة لمواد مختلفة من إنتاج الحضارة الإسـلامية لـم تكن متاحة لها في ما مضى. وهـي تاريخية لا تقتصر علـى بناء تاريخ مادي للمواد، وإنما أيضاً على تلمس التعاملات التي شملت هذه المواد في مجتمعاتها.

إن هـذه الفائدة ثمينة لأي درس لهذا الفـن (خاصة أنها مصحوبة بحفظ مـواد كثيرة من المواد الفنية في المتاحـف الأوروبية وغيرها في العالـم)، وباتت مكملة بمعنى ما، وضروريـة بالتالي، لهذا الفن. وهي فائدة لا يسـتقيم نفعها، إن لم تصاحبها قراءة نقدية لهذا الإسـهام الأوروبـي (والأمريكـي) فـي حفظ هذا الفن ودرسـه: قـراءة تَحْفظ وتتخلـى، تسـتبقي وتبعد، فـي مراجعتها النقديـة. إلا أن القراءة هذه تحتاج للإجابة عن سـؤال أساسـي قبل عمليات التنحية والاسـتبقاء، وهو التالي: لا يناسـب «متن» الفن الإسـلامي، فـي صورته المقرة حالياً، واقعاً تاريخياً للفن في البيئات الإسلامية؛ وهو إن ناسبَه جزئياً – وهو كذلك – فإن التعامل معه كان يندرج في سـياقات اسـتعمالية وتقويمية مختلفة عما هو عليه اليوم. فما العمل؟

هـل نطلب قراءة الماضي الفنـي على ضوء ما انتهى إليه تصور

الفـن، بما فيــه تصور فن الغير، وفق المنظــور الأوروبي، المتأخر، للفنون، في ترتيبه وتقويماته؟ أم نطلب قراءة الماضي الفني الإسلامي وفـق مــا كان عليــه منظور الفن فــي المجتمعــات والثقافــات، التي كانــت تنتجه وتتداوله، آخذيــن في عين الاعتبار إســهام الأوروبيين (والأمريكيين) بدورهم و«إضافاتهم» في درس هذا الماضي الفني؟

أميــل طبعاً إلى الخيــار الثاني، متنبهاً إلــى أن الدرس الأوروبي (والأمريكــي) لهذا الماضــي الفني تجنب غالبــاً درسَ هذا الفن وفق الثقافة والاعتقادات والاحتياجات التي حددتْه في بيئاته، وانســاق هذا الدرس إلى علاقــة «آثارية» بهذا الفن: التحقــق التاريخي والتوثيقي منه، من صنعه، من مواده، من تواريخ وأمكنة صنعه وغيرها، على أن يجــد فــي الماديــة الآثارية هذه ما يــدل على «فنية» هــذه المواد. وهــو درسٌ قــد ينجح في تدبيــر تاريخ فني، آثــاري الصيغة، إلا أنه لــن ينجح بالضرورة في توفير تفســير جمالي مناســب له. فتقويمات وأحكام الجمال (أو «الحُسن»، حسب العربية القديمة)، بين استحسان واســتقباح، لا تقــوم لها قائمــة، إلا بالقدر الذي يعــود فيه الدرس إلى فحص الاعتقادات والتعاملات الاجتماعية والفردية حول مواد بعينها تــمَّ تمييزهــا عن غيرها، فــي النظر كما في الاقتنــاء، في الحفظ كما فــي التنافس عليها. فقــد تحكمتْ بالــدرس الأوروبــي (والأمريكي) للجانب الجمالي إسقاطات وضرورات متأتية من صراعات الخطاب الأوروبي على تحديد «الفن» وتعريفه وتشريعه بالتالي، ومنها الجدل القديــم والدائم – أكاد أقــول – في الخطاب الأوروبــي (والأمريكي)

حول «تحريم» التصوير في التاريخ الإسلامي. وهو جدلٌ، بعيداً عن التحقق التاريخي من هذه المسألة، ينطلق أساساً من امتناع الأوروبي عـن تصور صورة غير الصورة التمثيليــة، بل ينطلق أيضاً من تقيد الأوروبــي بمفهوم للفن يجعله في «الصورة»، وفي مبدأ «المحاكاة» حصراً. فكيف العمل؟

القرآن أساساً للفن

تفيد الأخبار أن الخليفة معاوية (680. م) كان يرسـل من الشـام، عاصمة خلافته، قافلة إلى البصرة، مدينة الفقهاء والعلماء، لكي يتيقن من حسن تفسـير أحد الأحاديث النبوية، فيما تفيد أخبار القرن التاسع عشر أن أكثر من خليفة عثماني طلبَ، بل تباهى بتعلم أصول فن الخط. هذا ما لم يكن غريباً من حاكم حكمَ بقوة الشرعية المستندة إلى الديانة الإسلامية؛ وهو ما يمكن أن نتوقعه، إن لم نتثبت من أخباره، في أكثر من ممارسـة وصنع وتفكر في تجارب المجتمعات الإسلامية. ويمكن لمتتبع أخبار الجماعة الإسـلامية الأولى، في عهد الخلفاء الراشدين، أن يتحقـق مـن أن القرآن الكريم أصابته، بعـد الانتهاء من جمعه في «كتاب» في عهد الخليفة عثمان بن عفان، عناية فائقة في إخراجه إلى المسلمين، وتوزيعه على الأمصار. وهي عناية تكاد أن تكون العملية الفنية الإسـلامية الأولى، إذا وضعنا جانباً العمليات المعمارية الأولى التـي جرى بموجبها «تحويل» بعض الكنائس والمعابد إلى مسـاجد، أو إلى بناء بعضها في صور مبسطة توافق شعائر الديانة الجديدة.

إلا أن هـذه العنايــة تتعـدى الالتفاتة إلى كتاب أو مسـجد لتشـمل ضروب الحياة المختلفة، بما فيها من إنتاجات وسلوكات وقيم، لها أن توافق وتستلهم منظور الديانة التوحيدية؛ وهو ما يمكن التحقق منه في «متبقيات» مختلفة من هذه العهود البعيدة. غير أن ما يسترعي الانتباه في لزوم العلاقة بين الدين والفن، بل بين القرآن تخصيصاً والفن، هو أن الدارسـين لم يولوها الأهمية الحاسـمة التي لها، بل أولى بعضُهم الشـأنَ السياسـي، أي تعاقب السـلالات الحاكمة فـي الأمبراطورية العربية – الإسـلامية، اهتماماً يزيد على البعد الديني نفسـه. بل يبدو هذا الفن في عدد كبير من الدراسات أشبه بفن استقى أشكاله وصوره وهيئاته من سجلات شكلية وحسب.

يتحدث غير فيلسـوف، مثـل الفارابي وابن سـينا وغيرهما، عن «المحاكاة» أساسـاً لغير صنيع فني، فيحتفظون بهذا المبدأ المسـتقى من التفلسـف الإغريقي لتعيين أنواع فنية، إلا أنهم يبتعدون عنه كذلك في تعييـن غيرها: يتحدث الفارابي، في «كتاب الموسـيقي الكبير»، عـن الألحان فيجـد بعضها شـبيهاً بالمحـاكاة التي تصيـب التماثيل والتزاويق «على ما كانت عليه التماثيل القديمة التي كانت العامة فيما خـلا من الزمان يعظمونها علـى أنها مثالات للآلهة». ويجد الفارابي ألحاناً أخرى لا توافق مبدأ المحاكاة، إذ إن «سـبيلها سـبيل التزاويق التي لم تجعل محاكاة لشـيء بل صيغت صياغة لها منظر لذيذ فقط». هناك، إذاً، «منظر لذيذ»، لا بفعل المحاكاة، وإنما بفعل آخر. ألا تعود «صياغـة» المنظر «اللذيذ» إلى مـا قاله الناقد عبد القاهر الجرجاني

عـن جمــال «النَّظم»، أي عن بناء الجُمل في الكتابة، إذ شـبَّهَ الجملة الجميلــة بعمــلِ من «نضد (أي: جمع) أشــياء بعضهــا على بعض لا يريــد في نضــدِّه ذلك أن تجيء له منه هيئةٌ أو صورة، بل ليس إلا أن تكـون مجموعة في رأي (أي: ما تــراه) العين»؟ ألا يعين الجرجاني بذلك عمــل كثيرين في الفن الإســلامي، مثــل المزخرفين وغيرهم، ممــن جمعوا أشــكالاً فنية، لم يطلبوا منها «أن تجــيء له منه هيئة أو صورة»، أي انتفاء مبدأ المحاكاة الطبيعية؟

ذلــك أن الفارابــي مثــل الجرجاني قصــرا، بعد فلاســفة إغريق عديدين، مبدأ المحاكاة على الطبيعة نفسها، أي على تمثلِ هيئتها، فيما يمكــن الحديث عن محاكاة أخرى، لا تتأتى من هيئة أو صورة، وإنما تجتمع وحســب في «رأي العين»، ويحدث منها «منظر لذيذ». وهي محــاكاة لنا أن نتحقــق من وجودها في صناعات وإنتاجات إســلامية عديدة، وتجد أساسها المادي والجمالي والبنائي – على ما أقترح – في القرآن. فكيف ذلك؟

لــم تعرف ديانــة أو اعتقاد صلــةً بكتاب، وبلفظــه خصوصاً قبل معنــاه، مثل صلــة التجارب الإســلامية بكتابها المقــدس. وهي صلة تعدت النطاق الديني والشعائري نفسه، لتتناول بنية هذا الكتاب نفسه، أي طريقة مثوله للناظر إليه، أي القارئ. هذا ما نعرفه عن المعالجات التــي طاولت هيئــة القرآن منذ عهــود مبكرة، وما أصابــه في هيئته المادية من معالجات شكلية تناولت ترتيب السور، وتوزيع الآيات في فقرات، وما دخلَ إلى ألفاظه من حركات لتمييز بعض حروفه، فضلاً

عن نظام الصفحة القرآنية، بين تنظيم للسور وتزيين لأطر الصفحة نفسها. وهو ما يجتمع في المنظور الجمالي – على ما أقترح – تحت تسمية: «الفصاحة»، إذ إنها لا تعين العناية التي أصابت اللغة العربية عموماً، وأساليب كتابتها وخطبتها وغيرها، وإنما عينت أيضاً عناية جمالية تتعدى اللغة نفسها لتشمل «الفن» ومفاهيم الجمال عموماً في التجارب الإسلامية.

الحديث عن «الفصاحة» حديث عن بناء «تقاليد» ومرجعيات يتمُّ الاحتكام إليها، ما تمثَّلَ في العهد الأموي: في عمليات جمع اللغة وتقعيدها، والشروع في تعليم العربية لأقوام غير عربية بدل اكتسابها التلقائي، وتصنيف الشعر الجاهلي في كتب ومختارات، ومنها «المعلقات» نفسها. وهو ما اجتمع تداولُه في المجالس، سواء في البلاط أو بين العلماء، أو في منتديات خاصة بالمتأدبين. غير أن الحديث عن «الفصاحة» لا يعدو كونه تسمية لغوية وأسلوبية لما هو أبعد من ذلك، وهو الاحتكام إلى المرجعية الدينية، التي يمثل القرآن نواتها وعمارتها. فهو في أساس القراءة والتعلم، والمناظرة والتفسير، والفقه والحكم، والعبادة والجهاد وغيرها من أنواع الممارسات والأعمال والإنتاجات. وهو ما أجملُه في قول سريع: القرآن نظاماً للمحاكاة. هذا ما نجده في نظرية «إعجاز القرآن»، وهي أعلى ما توصل إليه الفكر النقدي القديم، منذ الجاحظ وبعده؛ وهو إعجازٌ واقع – وإن ينطلق من «الكلام المنزل» – في «النظم»، في ضم أسباب الكلام بعضه ببعض، أي في ما يفعله الكاتبون أساساً وإن لا يصلوه.

هـذا ما يمكن التحقق منه في مراجعة الأعمـال الفنية التي أخذت من القرآن، ومن الكتابة عموماً، مادة لها: فالخط يسـتعيد مجمل سوَر الكتاب الديني، أو آيات منه وحسب، وصرف خطاطون لهذه العمليات والمعالجـات مجهودات عديدة وتوليديـة للخطوط بعضها من بعض، مثلما صرف دارسـون لهذه المجهودات عنايات تحليلية مناسبة، بين تأريخ لها وتقويم لحسـنها وشرح لطرقها. وما يستوقف في هذا الأمر يتعدى نشـأة فن غير معروف في التجارب السـابقة على الإسلام، بل نشـأة فن إسلامي صرف ومبتكر، ليشمل مكانة القرآن، أو محوريته، في مجهودات وفعالية النشـاطات والعمليات المختلفة التي أَقدمَ عليها كُتاب وصُناع وذواقة وغيرهم.

فلقد جعل بعـض النقاد من تحريم التصوير العبادي أساسـاً بنائياً لهـذا الفـن، وخالفوا في ذلـك غير واقعـة في فهم أسسـه: توجد في الديانات تحريمات تنهي عن هذا الأمر أو ذاك، وهو ما وقعَ في الديانة الإسـلامية في محاربة الوثنية تحديداً، إلا أنه لم يمنع ممارسـات فنية غيرهـا، ومنها التمثيل الوجودي كمـا في المزوقة وغيرها. وإذا كان للديانة الإسـلامية هذا «المُحـال» (l›impossible) التصويري، فإن هذا النهي لا يكفي لتفسير الوجهة التعيينية التي وسمت الفن الإسلامي في هذه الهيئات والأشكال أو تلك. فممارسة الفن تقوم على اختيارات (وإن بـدأت بممنوعـات في نطاق يعينـه)، وللفنانيـن أن يجدوا فيها أسـباباً محفِّزة ومنشِّـطة للفن. ذلك أن قراءة بعض الدراسات الغربية عن الفن الإسـلامي تظهر بأن الفنان المسلم كان في وضعية المراقَب

المقمـوع أو المكبوت دومـاً، الذي لا يقوى على ممارسـة التصوير التشـبيهي، فإذا به «يتحايل» على الممنـوع ويطوع خبرته الفنية في الزخرفـة أو في الخط وغيرها، غيـر قادرين في هذه الكتابة – واقعاً – عـن تصور صناعات وأسـاليب فنية غير التـي عرفوها وجعلوها أساس الفن الوحيد.

ما يستوقف في مواد فنية إسلامية عديدة هو أنها تنبني وفق منطق كتابـي، تدويني. هذا يصح في العلامات نفسـها التي تنبني بها المادة الفنية: حروف، جمل، نصوص، أشـكال هندسـية أو خطية وغيرها؛ وهـي تكاد تختصر وحدها – لو وضعتُ بعض الصور المزوقة التي تَـرِدُ فـوق الكتب أو بعض الجـدران والأعمدة الإسـلامية القديمة – العلامـات التي ينبني منهـا العمل الفني. وهذا يصح أيضاً في «نظم» العلامات، أي في أشـكال ضمِّ بعضها إلى بعضها الآخر. ولو اتبعتُ هيئـة هذه المـواد الفنية، لتحققتُ من أن لها سـبيلاً نَظْمياً يتخذ وجهة الكتابـة بالعربيـة، أي من اليمين إلى الشـمال، وهو ما يسـتمرُّ فوق السـطح المادي للعمل الفني أياً يكن تكوينـه المادي: الفنان يخطُّ فوق السـيف المذهَّب، وفوق الآنية، وفوق الجـدار، وفي صورة متمادية، حتـى إنه يقيس دائرة الآنية أو الصحن الـذي يخطُّ عليه، بحيث يأتي المكتوب موافقاً لمساحة العمل فلا تنقص عنه أو تزيد عليه.

يقول ابن الرومي عن الخط:

«له شـاهدٌ إن تـأملتَه ظهرتَ على سرِّه الغائب»

وهـو قولٌ في الفـن عموماً، إذ إنــه فنٌّ التأمل في الشــاهد (الأثر اللغوي، العلامة أو الشكل الزخرفي...). أي أن جمالية العمل الفني لا تقوم فيه إلّا بوصفه شاهداً، أثراً، ظاهراً لباطن أجمل، ولحقيقة أنصع. لهذا يمكن الكلام، من جهة، عن حيز فني ينحصر في حدود الصفحة، أو فــي حــدود القطعة الزخرفية، وعن حيز جمالــي هو مجمل العمل الفني في علاقته بحقيقته الغائبة. فضاء فني، ولكن بعد أن بسـطتْه يدُ الخالق: مكانه هو، لا يشاركه فيه أحد. ألا يقول الحلاج: «الخط أصله نقطــة، فهو مجموعة من النقاط لذلك قلــتُ: ما رأيتُ خطاً إلّا ورأيت الله فيــه»؟ وهو ما يمكن ترجمتــه بالمعنى التالي: أخطُّ في كل مكان، لكي يكون الله حاضراً دائماً. إنه مكانه – مكانه هو، طالما أنه موجود فــي كل مكان، في الحيز، في الفضاء، قبل إنجاز العمل الفني وبعده، فيه وعِبْره.

يمثــل العمل الفنــي بمثابة تدوين أو نقش علــى حامل أبيض؛ ولا خلفية له سوى البياض، سوى الفراغ، سوى المكان الكلي، أي الكون الذي ينتشــر ويتمدد تبعاً لأبعاده الهندســية ومواصفاته المادية: ترى العمــلَ الفني ينبســط مع الجدار المســطح، ويدور بشــكل دائري مع العامــود، ويتزوَّى في العمائر كما في التحف، وعلى ســائر الحوامل المادية من خزف ونســيج وخشــب ومعدن وحصى وحجر وفسيفساء وغيرها.

بسطَ الفنان القديم الوجود مثل ورقة، أمثل جدار، وتأكدَ من وجود الله فيــه، في كل جوهر فرد، في كل مســاحة، في كل فضاء. فنٌّ يملأ

الفراغ، من دون أن يخلق إيهاماً بالمكان، أو إيهاماً بالعالم. فنٌّ يستولد طبيعــة أخــرى للطبيعة، ويُحسِّــن ظاهرَهــا، أو يعرضُهــا في أجمل صورها وهيئاتها. نقشٌ وحســب، آثار كتابية وزخرفية وحسب، تبلِّغ غيابه... الحاضر، أو حضوره... الغائب.

الغلبة ورِقَّة الأحوال

يقول ابن خلدون في «مقدمة» تاريخه: «ذلك أن الأمة إذا تغلبتْ، وملكــت ما بأيدي أهــل المُلــك قبلها، كَثُر رياشُــها ونعمتهــا، فتكثر عوائدهــم ويتجاوزون ضرورات العيش وخشــونته إلى نوافله ورقته وزينته، ويذهبون إلى اتباع من قبلهم في عوائدهم وأحوالهم، وتصير لتلــك النوافل عوائد ضرورية في تحصيلهــا، وينزعون مع ذلك إلى رقة الأحوال في المطاعم والملابس والفرش والآنية، ويتفاخرون في ذلك، ويفاخرون فيه غيرهم من الأمم، في أكل الطيب، ولبسِ الأنيق، وركوب الفاره، ويناغي خلَفُهم في ذلك سلفَهم إلى آخر الدولة، وعلى قــدر ملكهم، يكون حظُّهم من ذلك وترفُّهُم فيه، إلى أن يبلغوا من ذلك الغاية التي للدولة، إلى أن تبلغها بحســب قوتها وعوائد من قبلها ســنةُ الله في خلقه».

يعايــن ابن خلدون أحوال الأمم، إلا أنه يســتند واقعاً إلى ما عرفَه وقــرأه من أحــوال الأمة الإســلامية نفســها، بين ما كانــت عليه في «بداوتها» وخشــونتها في الجاهلية، وما بلغتْه في عهودها السياســية المختلفــة، من أحوال رغد وثروة وتمــدن وغيرها. وهو بهذا المعنى

يفتتــح إمكانَ درس الفن بدرس الترف نفســه: الربط قائم في منظوره بين الغنى المادي والتحســن الذي يصيب أحوال العيش الإنساني، بين مأكل وملبس ومســكن وزينة وغيرها. فبفعل الغنــى المرتبط بالغلبة تبلغ المصنوعات حالات عليا من الجودة والأناقة وغيرها. فمن خلال ملاحظة أوجه المعاش نفســها، يعاين ابــن خلدون ويتحقق من وجود تمايز في الصناعات نفسها، بين ما تكون عليه في تلبية الحاجة، وبين مــا يمكن أن تصل إليــه، إذ تلبي احتياجات التــرف والتمدن، بما فيه تأثرها وأخذُها عن غيرها من الشعوب والأمم التي غلبتْها واستتبعتْها.

ما يستوقف الدارس، في تتبع أحوال الفن القديم، هو تناسبها الشديد مــع احتياجات النمو والتوســع التي اقتضاها «الفتح» الإســلامي، إذ عاشــت شــعوب وثقافات وأمم في نطاق جديد، واحد، وفق تنظيمات إداريــة وسياســية، وعمرانيــة بالتالي، فضلاً عــن أن الديانة الجديدة اقتضــت، فــي شــعائرها وممارســاتها وطقــوس إدارتها السياســية والدينية، إعادة تعيين وتحديد جديدين للمكان، لوظائفه، وللاحتياجات فيه، سواء في السكن أو التنقل أو التسوق أو التعلم أو غيرها. اجتماع جديــد، إذاً، ولا يكفــي، والحالــة هــذه، الحديث عن أن هذا المســجد «اســتعار» عاموداً إغريقياً فــي بنائه، بل الحديث عما اندرج فيه هذا العامود، وعما لبَّاه من احتياجات في البناء، وعما ظهرَ عليه في هيئته الفنية الجديدة.

هذا ما نعرفه عــن وظائف العمران الجديد (المواقع المخصوصة بالقصر والمســجد والسوق، ومواقع السكن بالنســبة إليها) في المدن

المبنيــة حديثاً، في الكوفة تحديداً، ثم على نطاق أوســع وأشــد تبلوراً مــع بنــاء مدينة بغــداد في العهد العباســي. وهو ما نعرفــه في نطاق «الدواويــن» الحكوميــة، ومــا طلبتْه من ممارســات بعينها، من خطٍّ ومسكِ دفاتر حسابية، وما اقتضتْه المراسلات نفسها، باسم الخليفة أو الوالي، من أنماط كتابية، فنية تليق باسم صاحبها، وتُبرز بأدوات الفن مكانتــه: الخط العربي، بقدر ما احتاجَه القرآن الكريم نفســه، اقتضتْه كذلك صورة السلطة لنفسها، ولعلاماتها الدالة عليها.

كما تحدث ابن خلدون أعلاه، أخذت الدولة الإســلامية الناشئة من الشــعوب والثقافات والفنون المادية التي غلبتها ما احتاجت إليه منها، وفق ضروراتها وتطلعاتها، وتعاملَ الفنانون والمهندســون والصناع وغيرهم مع ما غنمته شعوبهم مثل مواد للعمل، ناقلين أحياناً، ولاسيما في العهود الإســلامية الأولى (في بعض فنون العهد الأموي)، أشكالاً وهيئــات فنيــة معروفة في هذا الفــن أو ذاك (من بيزنطي وفارســي وإغريقي وغيرهم) إلى السياق الإسلامي.

هذا ما نقله ابن المقفع في كتاب عربي، «كليلة ودمنة»، عن الأدب الفارسي، نقلًا عن الأدب الهندي. وهذا ما نقله مهندسون ومزخرفون فــوق جدران «الجامع الأموي الكبير» في الشــام، أو ما فعلَه غيرهم فــي مســجد عقبة بن نافــع في القيروان. هــذا ما اعتمــدَه كُتاب أقباط فــي دواوين الحكم، قبل أن يتــم «تعريب الدواوين»، أي جعل الكتابة عربية فيها، ويتولاها عرب مسلمون بأنفسهم.

بهذا المعنى يمكن الحديث عن الفن الإسلامي بوصفه أقوى وأوسع صيغ الفن «المعولمة» في زمانه، بعد أن أخذَ واستوعب وحوَّرَ وجدَّدَ أساليب قديمة ومجرَّبة في البناء والزخرفة والخط والوشي وغيرها عند شعوب وثقافات وفنون عديدة: ففي بناء المسجد والقصر شيء من الكنيسة والقصر الروماني، وفي الآنية ورسومِها شيء من صناعة الصين، وفي تزويق صفحات القرآن شيء من تزيين الأناجيل البيزنطية، وفي أنواع الزخرفة المختلفة، الكتابية أو الهندسية أو اللاحقة بأوانٍ وأدوات وغيرها، أشياء من زخارف فارسية وقبطية ورومانية وغيرها. إلا أن الجديد في أمر هذه التعالقات، هو أن الصيغ الفنية الجديدة، الإسلامية، حلَّتْ بدورها مكان صيغ الفن التي أخذت عنها، وفي بلدانها. وهو ما بلغَ، ولاسيما في العهود العباسية، حداً عالياً من التبلور الناجز، بحيث يصعب على الدارس تفكيك العمل الفني، وإعادته إلى شيء من الأصول والصيغ التي أخذ منها، بل باتت صناعات الفن الإسلامي وليدة نفسها، بهذا المعنى.

لهذا وجب ربطُ درسِ الفن بدرس الترف الإسلامي نفسه، وباحتياجات الفئات النافذة والمتنعمة فيه من علاماتِ ملكيةٍ وظهورٍ علني لهيئتها، تبرزُها وتميزُها عن غيرها: إن قراءة كتاب «الأغاني» وحده تفيد في الوقوف على أوساط وأحوال اجتماعية، دالة على التمدن وصنوفه، وتنعقد حول الخليفة أو الوالي، مثلما تنعقد في «مجالس» الخاصة كذلك. هذا ما يمكن الانتباه إليه، منذ العهد الأموي، في ما كان ينعقد حول الخليفة من جلسات شعرية، أو بين الشعراء أنفسهم في

ما بينهم، أو في بيت إحدى المغنيات أو أحد العازفين. هذه الجلسات كانت «مغلقة»، ومحصورة العدد، إلا أن أخبارها كانت تتنقل عبر الشهود أو الرواة وغيرهم، ما جعلها حلقات متقطعة ومتصلة في آن، يتمُّ فيها نقاش أشكال الاستحسان (أو الاستقباح) بين أعضائها، والتي لا تلبث أن تنتقل وتعمم إلى غيرها، إلى الغائبين عنها تحديداً، ما يجعل منها أحكاماً ذوقية معمَّمة. بل بلغ الأمر نطاقَ الأفراد أنفسهم، ونطاق الجمال الطبيعي نفسه، بدليل أن مصعب بن الزبير (647 – 690 م) أتى بأحد الشعراء إلى حيث تقيم زوجته الجميلة، عائشة بنت طلحة، وقال له: «أَفتدري لِمَ أدخلناكَ؟»، فأجابه الشاعر بالنفي، فقال له مصعب: «لتُحدث بما رأيتَ». ويحفل كتاب «الأغاني»، الذي استقيتُ منه هذا الخبر، بأخبار واسعة تفيد عن احتياج أفراد مختلفين إلى تبليغ ما يملكونه أو ما يتمتعون به من جمال أو ثروة، أو صوت جميل، أو شعر ساحر، إلى غيرهم، عبر الشعر تحديداً، بوصفه أداة الذيوع الاجتماعي الأكثر اعتباراً وقيمة.

ما نجده في جمال الأشياء المصنوعة من مواد نفيسة وصنع حاذق وأشكال مبتكرة، نجده في سلوكات الأفراد أنفسهم، في طلبهم الشديد على الظهور الاجتماعي المتميز، والذي يتمثل في الزي والعطر والأكل والسكن، مما تحفل به الكتب والأخبار القديمة، ولاسيما في العهد العباسي. بل بلغ تدفق الترف حداً، كانت تختار فيه إحدى المتنعمات النومَ على قبول إحدى الجواهر الفريدة: فقد نقل كتاب «الأغاني» عن مصعب، المذكور أعلاه، أنه دخل يوماً على عائشة

بنت طلحة، «وهي نائمة متصبحة ومعه ثماني لؤلؤات قيمتها عشرون ألـف دينار، فأنبهَها ونثرَ اللؤلؤ في حجرهـا. فقالت له: نومتي كانت أحب إليَّ من هذا اللؤلؤ». بل يحار العائد إلى قراءة هذه الكتب القديمة فـي معرفة أنواع الأقمشـة والأثواب والعطور والسـيوف والجواهر وغيرهـا التي تذكرها، والتي تنسـبها إلى بلدان منشـئها العديدة، ولا يحسـن هذا القارئ نسبتَها إلى ما هو معروف منها حالياً، بل يجد أنها أوسع منها بكثير.

لهذا وجب البحث، إذاً، عما بين القرآن والتمدن من علاقات ضمن التجارب التاريخية، وفي أحوال المجتمعات المعنية. فلا يكفي الحديث وحسـب عما أوجبه الدين الإسلامي من شعائر وعبادات وممارسات أو مـن أبعـاد روحانية، وإنما عما أوجبه التمدن نفسـه، وبدوره، من عـادات وسـلوكات وصراعات وعلامـات. فلا يسـتقيم الحديث عن الدين من دون الترف الذي لازمه في السياق الاجتماعي والتاريخي، وبين الشـعوب والجماعات والأفراد. كما لا يستقيم البحث في «فنية» هـذا الإنتاج أو ذاك، من دون ملاحظة التقاطعات بل التشـابهات في المعالجات، التي تصيب في الوقت عينه ما هو خاص بإنتاجات الدين وما هو خاص بإنتاجات الدنيا أيضاً. بل يسـتطيع الباحث، إن شـاء، أن يقيـم نوعاً من المقارنـة اللافتة بين إنتاجـات متباعدة، مثل كأس ومخطوط وسـيف وآنية وغيرها، فيجد أساليب المعالجة متقاربة، إن لم تكن واحدة في بعض الأحوال. فما يقوم به الخطاط فوق ورقة، يقوم بـه المهندس فوق جدار في مسـجد، بانياً بذلك جمالية الورقة ونسـقَ

السطر. وهو ما يستعيده بدوره صانع الأواني والسيوف وغيرها، تبعاً لأشكالها وأحجامها. فما يجمعُ ويفرق بين هذه الفنون المختلفة؟ أهو فنٌّ واحد، ولكن فوق حوامل مادية مختلفة؟ أهي فنون مختلفة، ولكن مشتركة في بعض المفردات والمعالجات؟ ما يعين «الفن» أساساً؟ ما الذي يميز بين «الفن» وغيره من الأعمال البشرية؟.

نظام الفنون

يتحقق العائد إلى كتاب عمانوئيل كَنط (E. Kant) الشهير، «نقد ملكة التذوق»، من أن الفيلسوف وصلَ وقطعَ بين أنظمة مختلفة لترتيب الفنون عموماً، ولاسيما في النطاق الأوروبي، إذ استعرض فنوناً، مثل تنظيم الحدائق أو المحادثة الصالونية، أو اللوحة الزيتية والتمثال، في سياق كتابي واحد. غير أن هذا التوقف عند هذه الفنون لن نجده مجموعاً عند غيره بعد هذا التاريخ، وسنجد نظام «الفنون التشكيلية» يتقدم على نظام «الفنون الجميلة»: وهو ما أطلقُ عليه تسمية «عهد الرسم» الذي بات القيمة العليا في نظام الفنون. وهي قطيعة أخرى بعد غيرها، تلي سقوط القسمة القديمة (التي راجت في «عصر النهضة» الأوروبي) والمميزة بين «فنون يدوية» (arts mécaniques) و«فنون حرة» (arts libéraux). ذلك أن الفلاسفة والفنانين، مثل الذواقة والمقتنين، تنازعوا حول ترتيب الفن، وحول تشريعه، فأسقطوا فنوناً ورفعوا غيرها.

لقد ناسبَ الدرسُ الأوروبي للفن الإسلامي، منذ أواسط القرن

الثامن عشـر، قيامَ «الصورة» نمطاً أعلـى للفن في أوروبا؛ وهو ما يمكن الانتباه إليه منذ كتابات المؤرخ الألماني جون جواشـيم وِنْكلمن (Johann Joachim Winckelmann)، (1717 – 1768)، الـذي جعلَ من درس الرسم أساسَ درس الفن. وهو ما يمكن التحقق منه في عدد من قواميس الفن، التي راجت منذ مطالع القرن التاسـع عشر، والتي تذمـرَ واضعوهـا من توجيهات الناشـرين، ومن طلبِهـم إدراج مواد الموسيقى وغيرها من «الفنون الجميلة» في مداخل القاموس، فيما كان واضعو القواميس يرغبون في تخصيص القواميس للرسـم ومشتقاته الفنية، تحديداً وحصراً. هذا ما يفسر تحكمَ هذا العهد، «عهد الرسم»، بمنظور درسِ «الفن الإسـلامي»: هذا ما قصر دارسـيه الأوروبيين على معاينة مواد من دون غيرها من الإنتاجات الإسـلامية، وهذا ما جعل التقويم الجمالي محصوراً، هو الآخر، بهذه المواد الفنية من دون غيرها. ولكن ماذا تقول الكتابات الإسـلامية القديمة في نظام الفنون، أو في «تصنيفها»؟

إن العـودة إلى الكتـب العربية القديمة، ولاسـيما كتب «تصنيف العلـوم»، تُظهـر عدم وجـود عِلْم أو عـدة علوم مختصـة بالفن، أو بـ«الحُسـن» (أو الجمـال)، فيما خلا حديث «إخـوان الصفاء»، في «الرسائل»، عن «صناعات الزينة والجمال»، التي تشمل الصناعات المترفـة خصوصاً، من إنتاج الحرير والديباج والعطر وما شـابهها. ولـو بحثنـا في هذه الكتـب عن مـواد وتحاليل تتنـاول «الفن»، كما نعينه اليوم، أو في القرون السـابقة، مثل تعيينـات «الفنون الجميلة»

و«الفنون التشكيلية»، لوجدنا أن ما يناسبها من فنون في الثقافة المادية القديمة متوزعٌ في علوم وفنون مختلفة: ففي كتاب للكندي (وهو من أوائل «المصنفين» العرب)، «كتاب ماهية العلم وأقسامه»، يصنف الموسيقى والهندسة في باب الرياضيات، وهو التصنيف عينه الذي اعتمدَه الفارابي والخوارزمي وابن سينا والغزالي وغيرهم. كما يتحدث الفارابي وابن سينا عن «صناعة التزويق»، أو عن «الوشي»، ولكن من دون أن يدرجا هذه أو تلك في عِلم أو فن بعينه.

يمكننا أن نعدد الأمثلة، عند هذا الفيلسوف القديم أو ذاك، إلا أنها كلها تفيد أنه كان للصناعات المختلفة، وللعلوم التي تدرسها، أنظمةُ ترتيب، وحساباتُ اعتبار مختلفة في تلك العهود القديمة، عدا أن ثقافة تلك العهود، مثل معايير التقويم (بين استحسان واستقباح)، كانت تصرف جهودها وتفكيرها إلى صناعات وقيم، وإلى استهدافات مرجوة أو متوخاة منها، هي غير الاستهدافات التي تحرِّك هذه الثقافة أو تلك، في عهود أخرى، مثل عهودنا الحالية. وهو ما يحتاج إلى عرض وشرح مطولين يُظهران، من جهة، المكانة المتواصلة لـ«الصورة» في التراث الإغريقي – الروماني، ثم المسيحي، بلوغاً إلى اللوحة الزيتية، الصالونية الطابع، ابتداءً من «عصر النهضة» في أوروبا، ويُظهران، من جهة ثانية، في سياق المقارنة عينها، أن «الصورة» لم تحظَ بمثل هذه العناية في التجربة الإسلامية، لحسابات عبادية (النهي عن عبادة الصور والتماثيل الوثنية)، وأخرى اعتقادية وفلسفية، إذ تقع الصورة في أدنى الهيئات والأشكال المحسوسة،

التـــي يمكـــن التعويل عليها في بنـــاء المعرفة بالمقارنـــة مع العلويات والمجرَّدات.

احتياجات واســتهدافات مختلفة ومتغيــرة، من دون أن يكون الفن غائبــاً، ولا تذوق الجمال معدوماً. ففي الوقت الذي يتمُّ فيه القول بعدم وجــود نظام لترتيب الفن في الثقافة العربية – الإســلامية القديمة، لا يمكننا إغفال أن هذا «الفن»، بأنواع مختلفة وعديدة، كان موجوداً في تلك المجتمعات، في سلوكات الجماعات والأفراد، وإن لم يحظَ بعناية كتابيــة قوية. فالقصور والدور الفاخرة والســيوف الســاحرة والكتب المصورة والأواني الجميلة والأقمشــة والأثواب الباهرة والمصاحف الشــريفة الفتانــة وغيرها مما يتــمُّ حفظَه، اليوم، وممــا يثير إعجاب الملايين من البشر، تمَّ صنعُه وامتلاكُه والتنافسُ عليه في تلك العهود القديمة. ومع ذلك، لا نجد في الكتابات القديمة ســوى نبذات قليلة عن المســجد الأموي الكبير في دمشــق، أو عن قبــة الصخرة في القدس، فيما لا نعثر أي كلام عن مزوقات الواســطي الذائعة الصيت... بينما نجد آلاف الصفحات في شــرح قصائــد المتنبي، أو مئات الآلاف من الصفحات في الأحاديث النبوية.

فروقٌ وحســابات متغيــرة، إذاً، عــدا أن قلة العنايــة (فضلاً عن فقــدان مخطوطــات ومخطوطات قديمــة)، بصناعات وســلوكات لا تعني بالضرورة عدم عناية الجماعات والأفراد بها، في الممارســات والعادات. ويزيد من حدة هذا التباين أن ما ندرجه، اليوم، في تســمية «الفــن» (و«الفنــون») كان ينــدرج فــي غالبه في تســمية «الحرف

والصناعات»، وهو ما أدرجَ له غير فيلسوف قديم باباً في تصنيفاته. إلا أنــه باب يقع فــي أدنى مرتبــات المعرفة، في ثقافة كانت تســعى إلــى بناء نظرية للمعرفة – الحق، تجمــعُ فيها بين التوحيد والتجريد، أي الابتعــاد عــن التفرق والتبعثر في أصول المعرفة، وعن الحســي المضلل والمشوِّه لكينونة الموجودات.

لو كان لنا أن نطبق على الجمال الإســلامي ترتيباً للفنون يناســب المقترحات الأوروبية في درس فنونها، لكنا وجدناه في قســمة الفنون بيــن «يدويــة» و«حرة»، لا فــي ترتيب «الفنــون الجميلة»، ولا في «الفنــون التشــكيلية» خصوصــاً. ذلــك أن العائــد لــدرس الماضي الإسلامي، في كتاباته المختلفة، يتحقق (على ما درستُ في أحد كتبي) من وجود نطاقَين من الممارسات والإنتاجات، ومما يلحقها من أحكام وتقويمات، يمكن تلخيصها في التمييز بين الشــاعر والصانع اليدوي. فالشــعر لا يرقاه أي فن فــي عالم العرب كما في عالم الإســلام، ولا يدانيــه أي اعتبار: هــذا يصحُّ في الإقبال عليه، وتداوله بين البلاطات وبيــن الوراقيــن، وهذا يصحُّ في تذوقه والحكم عليه، ســواء في كتب التفســير والجمع لمواده وشــعرائه، أو في الاحتكام إليه في تقويماتٍ وأحــكام تطلب الجــودة والتميز بيــن الصناعات البشــرية المختلفة. وهو ما يمكن قوله في الغناء، الذي بلغ منذ العهد الأموي شــأناً عالياً فــي الإقبــال عليه، بين تخصص أفــراد به، وتميزهم فيــه، وإنتاجهم لأساليب مخصوصة فيه، وبين انتظام حلقات الاستماع إليه، سواء في البلاطات والمجالس أو في أمكنة احترافية وفي عروض مخصوصة،

يرافـق الغناءَ فيها العزفُ والرقص أحياناً، على ما تحفل الأخبار عن ذلـك فـي مجلدات «الأغانـي». واللافت في فنَّي الشـعر والغناء هو اجتماع الكلام عنهما في كونهما عملَين شديدَي التميز، لدرجة نعتِهما بأوصـاف وأفعال الجن تحديداً. فكيف نميز بين صناعة وصناعة؟ ما الذي يجعل من صناعة ما «فناً»؟ ما يجمع ويفرق بين الفنون؟

وجب التمييز، بداية، بين ممارسات مختلفة في الصناعات عموماً، بين ممارسات تطلب الحذاقة في إنتاجها، فضلاً عن غنى موادها نفسه في بعض الأحيان: التمييز بين سـيف مبتَكـر الصنع ومزيَّن بأحجار كريمـة وبين سـيف «عادي»، إن جاز الوصـف. وهو تمييز يقع في مجمـل الصناعـات، إلا أنه يبلغ في بعضها درجـات عليا من الصنع الحـاذق، فضلاً عن إقبـال المتنعمين والذواقة عليـه، أي على أنواع محـددة وأكثر من غيرها فيه: هذا ما يصحُّ فـي إنتاجات زينة المرأة (حلى، عطور، زي...) وزينة الرجل (سـيوف، خواتم، زي...): هذا مـا اجتمـعَ في أحد كتبي في لفظ «الشـارة»، العربـي القديم، ومعناه «اللباس والهيئة الحسنة».

إن أنـواع الصناعات هذه معروفة في غالبهـا منذ العهد الجاهلي في شـبه الجزيرة العربيـة، إلا أنها بلغت تنوعـاً ودرجات تفنن عليا في التجارب الإسـلامية، خاصة وقد دخلتها تأثرات ومعالجات متأتية من فنونِ شـعوب أخرى. وهـو ما يمكن قوله في المأكل والمشـرب والمسكن كذلك، أي في كل ما يوافق عيش الإنسان، وظهوره، وتذوقه لأطايب الحياة. هكذا ازدان الإنسان، مثل محيطه وأدواته، بمسحة من

تـرف مزيـن؛ وهو ما أجمعُه، في العهد الإسـلامي، فـي نطاق «فن المتـاع»، أي الفنـون والمعالجات اللاحقة بكل ما يمكن للإنسـان أن يملكه ويقتنيه، لنفسه أو لبيته، لعيشه كما لظهوره.

كما وجب التمييز كذلـك بين صناعات مادية، «عادية» أو حاذقة (مثلمـا ذكـرتُ للتو)، وبيـن صناعـاتٍ غيرها، «عقليـة»، إذا جاز الوصـف. أي وجب الحديث عن صناعات ذات طبيعة أخرى، وذات مواد مختلفة، تحتاج في إنتاجها إلى قدرات العقل والمخيلة والعاطفة، وإلى خبرات الثقافة بمعناها الاختصاصي الضيق: فما يدعو للتعجب والدهشـة فـي زي جاريـة، أو في «طلـة» أحد الفرسـان، هو غير التعجب والدهشـة في مجلس أو في بلاط عند سـماع قصيدة أو لحن، أو عنـد رؤية قرآن مـزوق وغيرها. هنا الحواس تشـترك في تذوق الكتـاب أو القصيدة وغيرها، مثلما تشـترك الحواس في تذوق جودة الصنع أو غرابة الشكل وغيرها في الصناعات المادية الحاذقة، إلا أن الحواس تستدعي، في تذوقها للصناعات «العقلية»، معايير استحسان (واسـتقباح) ذات حمولات ثقافية اختصاصية، وقد تمَّ التنافس حولها وتقعيدها في أوساط مهنية ضيقة تنعقد دوراتها، قبل الكتب ونقدِ النقاد والفلاسفة، في البلاطات والمجالس والمنتديات.

هـذه الصناعات «العقلية» عُرفت فـي الجاهلية، إلا أنها بلغت في العهد الإسلامي مكانة متبلورة، رافقتْها وعززتها صناعة الورق نفسه منذ مطالع العصر العباسي. فقد اجتمعَ للصانعين العقليين حاملٌ مادي (الورق المأخوذة صناعته من الصينيين)، حافظٌ في صورة مسـتديمة

لإنتاجاتهم؛ بل عززَ توافرُ هذا الحامل المادي حفظَ الأخبار والنقاشات وبلورة المعايير بين أهل المهنة نفسها: هكذا نجد في عداد الوراقين خيرة الكاتبين، من الجاحظ إلى أبي حيان التوحيدي. وهكذا نشـأت علاقات خصبة وجديدة، بين نقل الأخبار الشـفوي وبين تدوينها، وبين التدوين نفسـه وبين التفكير في الكتابة نفسـها، وبين المجالـس والاجتماعات وبيـن تأليف الكتـب، وبين مصادر التأليف (من نقل ومعايشـة) وبين فسحة الكتاب الداخلية بوصفها مكاناً للتحاور والتنافس.

قـد يكون فنُّ الخـط خيرَ علامة دالة على التغيـرات الجديدة التي أصابت الفنون والصناعات في العهد الجديد، إذ إن الخط كان معروفاً فـي نطاق ضيق ومحدود في الجاهلية، ثم بلغ مع ديانةٍ لها «كتاب»، وفي «لسان عربي مبين»، ضرورات جمالية، فضلاً عن ضروراتها العبادية والتعليمية والثقافية. ففي الخط تجتمع الممارسة اليدوية (بكل مـا تطلبه من مهارات وخبرات وتقنيات) بالممارسـة العقلية (بكل ما تطلبه من قراءة وثقافة وذائقة)، كما يجتمع المادي بالروحاني، والشاهد بالغائب. وبالخط اجتمع القرآن بممارسات المتأدبين، فضلاً عن متاع المتنعمين. ولقد بلغ فن الخط حدوداً عالية في التميز الأسـلوبي تُشـبه ما عرفه الشـعر والغناء، قبله ومعه، ولاسـيما فـي تفرعه إلى أنواع وأسـاليب ومعايير لإبداء الحكـم والتقويم. بل يمكن التحقق من وجود نظام جمالي متشـابه بين هـذه الفنون المختلفـة، إذ قامت على أنماط مسـبقة (البحر ونوع القصيدة في الشـعر، الصـوت ونمط الغناء في الغنـاء، الكتابة ونوع الخط في الخط)، ينطلق منها الفنان في عمليات

تأليـف، وتجعـل عملَه يقوم على الاتبـاع والتجديد فـي آن، بما يتيح تقيده بمعايير أسـلوبية وجمالية، من جهة، وإجادته فيها وتميزه فيها، من جهة ثانية. هكذا يقع الفنان – لو طلبتُ مقارنته بالموسـيقي – بين واضع الموسـيقى وبين مؤديها، بين زرياب وغيره من العازفين، أو بين بيتهوفن وهربرت فان كاريان.

هذه العلاقـات بين النمط الجمالي والفني السـابق وبين «الأداء» تَحكـمُ أيضاً علاقـة الباني بالبناء، إذ يقوم عمله، من جهة، على التقيد بوظيفة البناء وبأشـكال متبعة فيه ومستحسنة، ويقوم، من جهة ثانية، على التحسين والتنويع ضمن القواعد المتبعة.

يمكـن التحقـق من وجود هذه العلاقات بين النمـط، أو «التقليد»، وبيـن «الأداء»، في هذه الفنـون، وفي غيرها أيضاً، مثل الصناعات اليدوية، إذ أخذ صانعُ السـيف بما كان يفعله صانعُ الآنية، واستحسنَ بدوره أشكالاً ومعالجات موجودة في هذا المصنوع أو ذاك (ما يتمثل، على سـبيل المثال، فـي الزخرفة وغيرها). وهذا مـا يمكن قوله في «فـن النثر» أيضاً، إذ بلغ في العهد الجديد مكانة عالية، وعرفَ تفنناً في أسـلوب الصياغة شـبيهاً ومتأثراً بما عرفتـه الفنون الأخرى، لا العقلية وحسب، وإنما المادية أيضاً، مثل الزخرفة تحديداً: طلب كاتبو النثـر المجيدون نمطـاً إيقاعياً للجملة وللجُمل فيما بينها، على سـبيل المثال، مسـتقى من السـجع، المعـروف في الجاهليـة، ولكن المتأثر أيضـاً بإيقاعات الشـعر والغناء وبفنون الزخرفـة أيضاً، بما فيها من أنسقةِ توالٍ مبتكرة ومتشابهة في آن.

غيــر أن ما يميز فنون الشــعر والنثر والخــط والغناء والبناء عن غيرها، خصوصاً عن الفنون المادية واليدوية، هو أن الفنون المذكورة بلغــت في أخبار فنانيها، وفــي نقد إنتاجاتها، وفي تبلور معايير الحكم على جودتهــا، حدوداً عليا، ما اجتمع في تمييزها عن غيرها بالتالي. وهــذا ما يمكن التحقق منــه في كتب الماضي الفنــي، إذ إنها متفاوتة القيمــة والحجم بين هذه الفنون وتلك، بين كثيــرة عن الفنون العقلية، وقليلــة عن الفنون المادية واليدوية. وهو مــا يَظهر أيضاً في المواقع المتباينــة التــي حظيــتْ بها هذه الفنــون أو تلك في كتابات الفلاســفة والعلماء، إذ جعلــوا «الحرف والصنائع» في أدنى الصناعات، وهي التي تناسب الفنون المادية واليدوية، كما أطلقتُ عليها.

الرفع من الجمال

غابَ أعلاه أيُّ كلام عن الصورة، وعن فنها، سواء في الرسم أو في النحت؛ بل يبدو الكلام أعلاه غريباً لمن اعتاد، بين عربي ومســلم وأجنبــي، على النظر إلى الفن القديم ضمن نطاق «الفن الإســلامي» وحســب، ما يدعو إلــى طرح الســؤال: أنتحدث عن الفنــون عينها؟ أنستبدل فنوناً بفنون؟ أنُسقط فنوناً ونُعلي من غيرها؟

قــد يكــون الحديث عن الصورة مدخــلاً مناســباً، ومؤجَّلاً كذلك، للإجابــة عــن هــذه الأســئلة وغيرها، بعــد أن تحولت الصــورة إلى قضيــة نزاعية، قديمة ومتجددة، فــي النظر إلى هذا الفن القديم. وهي نزاعيــة في كتابات الأوروبيين، ثــم الغربيين، قبل أن تكون في جدل

المسلمين أنفسهم، على ما تحققتُ ودرستُ. ففي كتابات أوروبية عديدة، من كتابات الحُجّاج والرحالة الأوروبيين و«المذكرات» التي وضعها دارسون لبعض الملوك في أوروبا حول «خزائن» السلاطين العثمانيين وعاداتهم وسلوكاتهم، إلى نصوص التأريخ والنقد الأوروبية الأولى، استوقفت الصورةُ فضولَ هؤلاء الكتاب. هذا ما يفسر نقلهم لأخبار عن «كراهية المسلم» للصورة، وهذا ما سعوا إلى تفسيره بالعودة إلى أحاديث نبوية، أو إلى تفسيرات فقهية وغيرها، قبل أن يتوقفوا، ولاسيما في كتابات القرن التاسع عشر، مدققين ومحققين في وجود الصورة فوق حوامل مادية في إنتاجات إسلامية قديمة: هكذا كانت الصورة الإسلامية مشبوهة أو مشكوكة الوجود، وإن جرى بعد وقت التحققُ من وجودها، وتمَّ درسُها كذلك.

لهذه «الشبهة» أسباب عديدة، يتأتى بعضُها من الفن القديم نفسه، حيث حار الدارس الأوروبي بين معرفته عن نهي الديانة الإسلامية للتصوير العبادي، وبين تأكُّدِ الدارس (والمقتني قبله) من وجود صور إسلامية في مخطوطات، وفوق جدران عباسية في سامراء، أو فوق أوانٍ فاطمية وغيرها. ويتأتى بعض هذه الأسباب كذلك من تعامل الأوروبي مع هذا الفن، مواد وتفسيراً، إذ تحكمت به اعتيادات وأحكام حددت الفن، ولاسيما في سياسات الذواقة والمقتنين، بل ربطته بالصورة. وهو ما اشتدَّ خصوصاً في «عهد الرسم»، كما سبق القول، الذي وافقَ في سياسات المقتنين الأوروبيين منذ أواسط القرن الثامن عشر، وقبل الفلاسفة والنقاد، الإقبالَ القوي على اقتناء

اللوحة الزيتية (فضلاً عن التمثال والمحفورة وغيرها).

لقد طلب الأوروبي، التاجرُ قبل الدارس، اللوحة الزيتية أو شبهَها في السياق الإسلامي؛ ولم يتأخر، بعد تحققه من قلتها، عن إنزال غيرها (من الفنون المادية واليدوية، التي تحققَ من توافرها الكثير في المجتمعات الإسلامية) في مراتب الفنون «الدنيا» أو «التطبيقية»: كان في مقدور هذا الأوروبي – وقد عرف الصورةَ من الجدارية إلى اللوحة – إيجاد أسباب تربط فنه بالفن الإغريقي – الروماني، لا بالفن الإسلامي على أي حال! لهذا أقبل الأوروبي على شراء مواد إسلامية عديدة، غير مبالٍ بما كانت تندرج فيه من معانٍ وقيم وترتيب للفنون نفسها، ولاسيما في عهود كان يلتحق فيها الدارس الأوروبي بالمقتني، بل يخدمه كتابياً، ويُوثِّق مقتنياته ويُروِّجها واقعاً، قبل أن يجعلَها في عهود أخرى محلَّ درسٍ قائم بذاته. فماذا عن علاقة الصورة بالفن تعريفاً؟

يفيض المجال، في هذا الفصل، عن تتبعِ ودرسِ المسار الذي اتخذته الصورة في النظر الفلسفي الإغريقي، وعن تتبعِ ودرسِ المسار الذي بنتْ عليه دراسات أوروبية مفهومَها للفن وللصورة منذ «عصر النهضة». وهذان مساران مختلفان، إلا أن عملية «الإحياء» الأوروبية أوجدت أسباب صلة واستمداد بينهما، فيما همَّشتْ وأسقطتْ من حسابها الجمالية الإسلامية وغيرها، التي انبنتْ وفق معايير أخرى، لم تكن الصورة في أساسها، بل «مكروهة»، صنعاً وتفلسفاً. وهو اختلافٌ في اللحظة التاريخية، بما تطلبُه من مواد وتفاسير، لها

أن تبني عليها، أو أن تتجنبها، وتحطَّ من قَدْرها. ووجب البحث بالتالي في هذه اللحظة التاريخية على أنها مصدر سوء الفهم والتشكيك والتبخيس التي أصابت الفن القديم، ولاسيما في منظوره الجمالي: كان في مقدور الدبلوماسي والتاجر والذواقة الأوروبي شراء مواد إسلامية بعينها، من دون أن يطلب نسبتها الجمالية بالضرورة، ما جعل هذه المواد، في عدد من الأحوال، «متروكة» لظاهرها المادي والشكلي وحسب، من دون أي قيم مزيدة لاحقةٍ بمعناها أو بجماليتها. هذا ما لم ينجح الدارسون، بعد المقتنين، في إيجاد أسباب تفسيره المناسبة، بما فيها علاقة الصورة بالفن. فما يمكن القول فيها؟

أقبلَ الدارسون في الغالب على تفسير «كراهية» العقيدة الإسلامية للصورة بكراهيتها، بل بمنعها للتمثيل الوثني، في الصورة أو في التمثال وغيرها. وهو تفسيرٌ مقبول طبعاً، إلا أنه لا يكفي لتفسير كراهيةٍ امتدتْ مفاعيلُها إلى الخطاب نفسه، بعد الصنع، وإلى خطاب المتكلمين والفلاسفة المسلمين فضلاً عن خطاب الفقهاء. فلقد اجتمعتْ، انطلاقاً من القرآن، أسبابُ موقف فلسفي وجمالي، لا عبادي وحسب، أدى إلى تبعيد الجمال عن الحسي والملموس، وإلى رفعه صوب المجرَّدات والكليات.

إن هذا الجدل، الذي انتهى إلى تأكيد المنزع التنزيهي في النظر، رقَّى الله، ومنعَ الاقتراب منه بما فيها تصويره، ومنعَ أيضاً تقريبَه من عداه، بما فيها تشبهُه بغيره. وهي ترقية وجدتْ في الخطاب الفلسفي الإغريقي ما مدَّها بأسباب أخرى، غير عبادية، موصولة بتحديد

نظرية المعرفة. فالمتابع لإسـهامات علماء وفلاسفة مسلمين عديدين يتحقق من أن خطاباتهم جعلت من الحس (بما فيه الرؤية بالعين) أدنى مرتبة في نظام المعرفة، ومن الصورة علامةً مضللة لمعرفة الوجود نفسـه، فكيف بالماوراء! وهو تنزيهٌ نجد أسـبابه الأولى في الخطاب الإغريقي، إذ شـهدَ هذا الخطـاب، منذ أمبيدوكل علـى الأقل، تبعيداً لصـورة الله عن أي صورة بشـرية: البحث عـن «فكرة» الله، لا عن صورتـه. وهو ما تمثل في النظر الأفلاطوني في جعل «عالم المثل» مصدراً لما بلغه الوجود من نسخ «متدهورة» عنه.

إن انشـغالات الفكر أو الفن متغيـرة، إذاً، وتتعين وفق احتياجات مختلفـة، تاريخية، لنا أن نبحث فيها عن الجمال، وعن القيم والمعاني التـي يختزنهـا ويدلل عليهـا. فالجمال أعلى مـن أن تبلغه عين، وأن تحدده صفة، وأن يتعين في هيئة بعينها، وأن يكون مصنوعاً بالتالي. وهو ما لم يبلغه الجمال في تعيينات دينية واعتقادية وفلسـفية سـابقة عليـه؛ وهو بهذا المعنى ذهابٌ أبعد في «التبعيد» الإغريقي، يبلغ حد القطيعـة الناجزة معه، ويمثّلُ، في تاريخ النظريـات الجمالية، مكانة غير مسـبوقة لـ«الجمال» و«الجمالية». لهذا يمكن القول بأن الظاهر الجميـل، الذي تبدو به إنتاجات الفن القديم، ولاسـيما المادية واليدوية منها، لا يتأتى من حذاقة الصانع وحسـب، ولا من نفاسة المواد فقط، وإنما يتأتى أيضاً من باطنٍ ماورائي، هو مصدر الجمال تحديداً.

جمـال الباطن، جمال الظاهر، إلا أنه جمال تاريخي أيضاً، شـملَ شعوباً عديدة، وطوال قرون وقرون، تزيد على 13 قرناً، ما يُعدُّ، في

حـد ذاته، عهداً فنياً مديداً، قلما عرفتْه الحضارات والفنون المعروفة. وهي فنون لم تنقطع مع سـقوط السـلطنة العثمانية، بل تجددَ بعضُها، واتخـذَ حوامـل ماديـة جديدة لـه، مثل اللوحـة والرسـم والمحفورة والمنحوتة وغيرها. فالعائد، اليوم، إلى فنون رائجة في بلدان إسلامية وعربية عديدة، يتحقق من أنها اسـتعادت صلـة حية ببعض مصادر هذا الفن القديم، وأمدَّتْه بالتالي بأسباب بقاء وتجدد.

القيم الجمالية في الفن الإسلامي

لا يسع الدارس مباشرةَ درسِ «القيم الجمالية في الفن»، في إطاره العربي والإسلامي في صورة هينة وميسرة [32]، إذ إن تتبعَ ألفاظ العنوان المقترَح لهذه المحاضرة يثيرُ في حد ذاته مشاكل مفهومية عديدة، يمكن للدارس أن يختصرها بالقول: إن الحمولات التعيينية التي تشتمل عليها هذه الألفاظ متأتية من خارج الثقافة التي أنتجتَها. ويحتاج درسُ هذه المصاعب، بالتالي، إلى شيء من التحقيق، بل من التنقيب الأثري في استعمالات اللغة العربية، وفي الاعتقادات المواكبة لها. فما المراد من القيم، بداية، وهو اللفظ – العماد في المطلوب من المحاضرة؟

العودة إلى اشتقاقات «ق و م» في العربية، ابتداءً من «لسان

العرب»، تعرضُ جداول وعلاقات بين معانٍ ودلالات، تلتقي حول «الأخلاقيات»، وتبتعد عنها، وفقاً لحمولات قائمة في الاعتقادات أو في المفاهيم. من هذه المعاني ما يجعل القيمة موصولة بثمن، أو بـ«استقامة»، «لا زيغ فيها»، و«لا مَيل عن الحق»؛ بل يفصل أحد معانيها بين الحق والباطل «على استواء وبرهان»... ولو شاء الدارس التوسع لذهبَ صوب غيرها، مثل الألفاظ الاشتقاقية التالية: «قَوْم» (أي الجماعة من الناس)، فضلاً عن «القيام على أمر» (مثل التوافق على أحكام ومعايير وسلوكات وغيرها)، أو عن «الإقامة»، أي التوطن في مكان ما، بما يشتمل عليه من تعيينات في الوجود، وغيرها الكثير. وهذا ما لا يمكن الاكتفاء به (في نوع من الطمأنينة الراكنة إلى موروث لغوي واعتقادي)، إذ إن في تضاعيف حمولات عنوان هذه المحاضرة ما يشير إلى جداول فلسفية وفنية سارية في الخطاب العربي المعاصر، ابتداءً من الخطاب الغربي، حول الفن والجمال.

هذا ما يمكن أن يجريه الدارس من نقد لغوي ومفهومي لألفاظ أخرى في العنوان، مثل الجمالية والفن، أو التحقق من معنى الصفة: عربي وإسلامي. وهي ألفاظ تشير في صريحِ استعمالِها الحالي إلى منظور قد لا يناسب، أو لا يصدر بالضرورة عن الثقافة التي يطلب معاينتها: هذا ما يتضح جلياً في دلالات الفن والجمال البينة في العنوان. كما لم تتعين الثقافة العربية أو الإسلامية وفق هذه الصفة وتلك إلا ابتداءً من خطاب استشراقي عنها. هل يكون العنوان بذلك

نوعاً من إعادة تأويل مسبقة لما هو موضوع تبين ودرس؟ هل يكون الأمر مسألة تأويل وحسب (لتصحيح أو لتعديل)، أم أنه إعادة إنتاج له؟ وكيف يكون العمل؟

القيمة صعبة التحديد، واقعاً، لأنها شرط إمكان أي تعليل، أي تشريع، استناداً إلى ما قاله ماكس فيبير (Max Weber)، وهو أن القيمة «أفضلية أساسية غير قابلة لأي بلورة عقلانية». لهذا يتحدث عن «تعددية قيمية»، ويستعمل لهذا الغرض لفظاً فرنسياً (polythéisme)، يشير إلى تعدد الآلهة، إلى تعدد المرجعيات، ما يشير، في حسابه، إلى صعوبة حصول توافقٍ أو تفاهمٍ مؤديَين إلى تراضٍ أو تصالحٍ بين خيارات «أكسيولوجية» (أي شاملة للقيم الأخلاقية، ومنها الجمالية) لدى الأفراد أو الجماعات البشرية.

الحديث عن القيمة يقود، إذاً، إلى اتجاهات متعددة، ومتباينة، في القراءة الجمالية والتشكيلية، ما يمكن للدارس إجماله في وجهتَين:

– واحدة تجعل القيمة ماثلة في بنية العمل الفني، وتصدر عنها، من مواصفاتها، من صنعها.

– الأخرى تجعل القيمة ماثلة في خارج العمل الفني، قبل داخله، على أنه النظام الجامع للكون كما للعمل الفني؛ وهو نظام التعالي، السابق على العمل الفني والضامن له في آن.

هذا ما يصوغه الدارس في تعيين مفهومي آخر: إن الحديث عن القيمة يشتبك في منظورين: إلهي وأخلاقي، من جهة، وذوقي وفردي،

مــن جهة ثانيــة. ألا يقيم الدرسُ بذلك لبســاً بين قيمــة اعتقادية للفن، وأخرى بصرية؟ وهو ما يمكن للدارس تناوله ســريعاً بإثارة المسألة التالية: حفلتْ الجدالات الكلامية والفلسفية، منذ القرن الثاني الهجري على الأقل، بنقاشــات، منها ما اتصل بـ«صفــات» الله، وما تعيَّنَ في تسمية فرقة كلامية إسلامية، هي «الصفاتية». هذا الجدل تحدَّدَ قديماً فــي نقــاش الإلهيات، فيما يندرج، اليوم، في نقــاش الجماليات. فكيف يمكن توجيه القراءة؟

يحتاج الدرسُ إلى أكثر من قراءة، وفي غير اتجاه. هذا ما يتوقف الــدارس عنــده، فــي وقفة لغويــة ثانية، عنــد لفظ آخر، هــو الجمال نفســه، اللصيق بـ«القيم» المذكــورة. فالوقوف عند الجمال في الثقافة الأوروبيــة بات ممكناً، ومعبَّــدَ الخطوات، منذ «كنــط» على الأقل، ويندرج في جداول وســبل واتجاهــات، تتلاقى وتتخالف ولكن ضمن متن واحد يجعل لـ«الجمال» خطاباً، متعيناً في إنتاجات الفن أكثر من توأمه السابق، وهو الطبيعة. وما يخفف من سطوة هذا الخطاب، ومن لزومه، هو أنه خطاب متبدل ومتغير في آن، بدليل أن الشاغل الجمالي بات يتقيد أكثر بالفنون «التشــكيلية» منــه بالفنون «الجميلة»، إذ قلما يعتنــي، على ســبيل المثال، بــدرس الرقص أو الغنــاء... وما وجبت ملاحظتــه أيضاً هو أن هذا الخطاب قامَ بعملية مزدوجة ومتداخلة في آن: معاينة الفن، من جهة، وإعادة النظر فيه، ولاسيما القديم منه، بما فيه الفن الإسلامي، من جهة ثانية.

إلا أن إعــادة النظر في الفن الإســلامي لم تتــمّ كفايةً بما يمكِّن من

الانـدراج سـلفاً في جدل قائـم ومفتوح. ولا تزال تحـولُ دون إجراء إعـادة النظـر هذه مصاعـبٌ متأتية مـن حاصل الـدرس الأوروبي فالغربي لهذا الفن. فهو درسٌ، في إجمالِه (في كلام سريع عنه)، يقوم علـى توثيق إنتاجي لمواده، وتعريفٍ وصفي لأعماله ولأسـاليبه تبعاً لتحقيبات سلالية، فيما يفتقر هذا الدرس إلى طروحات جمالية مناسبة لـه. المصاعـب عديدة، إذاً، والورشـة مفتوحة، ما يدعـو إلى الحذر والحيطة، وإلى تجنب أي تسـرع في نقل الخطى في ميدان بكر، في شقه الجمالي خصوصاً. فكيف السبيل؟

يقترح الدارس لذلك الوقوف عند إنتاج فني بعينه، يتبين فيه ما هو محلُّ عنايةٍ واهتمامٍ وتركيزٍ وتقديرٍ بالتالي، ما يمكن تسميته بالقواعد التـي يرتضيها ويطلبُها هذا الإنتـاج في صنعِه كما في فنه. والوقوف عند هذه القواعد، والمعززُ بتتبعها في إنتاجات فنية أخرى ومتنوعة، سـيُمكِّن الدارس من فحص هذه القواعد بوصفها «أفضليات»، انتهى الفـن إلى تمييزها عن غيرها، أي إلى تثمينها، وإلى اعتبارها العلامة الدالـة على ما يرتئيه ويُذيعه بوصفـه «الجميل». كما ينطلق الدارس من هذا التحقق العياني، في الصنع الفني، إلى معاينة ما يقوله الخطاب نفسـه، في الجمال، في ما هو تعليل لهذه الأفضليات، سواء في الدين أو في الرأي، في التفسير أو في الحكم، لدى مجموعة أو أفراد ضمن الجماعة المعنية بتشـريع هذه الأفضليـات، وإقرارِها ضمن القواعد «الأكسيولوجية» في مجتمعات وثقافات بعينها.

الابتداء بهذا المخطوط سـيكون منطلقاً لدرسِ خطابات إسـلامية

(بلغة عربية) اعتنتْ بتعريف الجميل (أو الحَسَن)، وبمعاينته، والحُكم عليه، ما يتيح التعرُّف إلى القيم، كما تحددُها وتطلبُها بالتالي هذه الخطابات المختلفة. وهو ما يُعينُه الدارس في التعريف التالي: القيمة هي ما يقرُّه التذوق (أو الحُكم) الإنساني على أنه جميل، وهو ما يصدر عن أفراد أو أطراف أو مجموعات، في أقوال وسلوكات وأحكام وتشريعات وكتابات وغيرها؛ ويستند هذا التذوق (أو الحُكم) الإنساني في بنائه إلى استلهامات ومعايير وقواعد، بين مرغوبات وممنوعات، اتخذَها من خطابات الدين أو العقل أو الذوق أو غيرها، ما يندرج في المثال الجَمْعي، التلقائي في مجتمعات قديمة. وهو ما يمتحنه الدارس في ثلاث وقفات: واحدة عند القرآن، وثانية عند خطاب صوفي، وثالثة عند خطاب فلسفي.

1 – بين المسجد والخلافة

ينطلق الدارس، لهذا الغرض، من مخطوط نادر في «المكتبة الوطنية» في باريس، محفوظٍ في قسم المخطوطات (ملحق تركي: 190)، والموسوم بـ«المعراج نامه»، الذي يعود في إنتاجه إلى القرن الخامس عشر، في هرات، في خراسان [33]. وتتيح دراسة هذا المخطوط الوقوفَ على وجوه مختلفة من هذا الفن القديم، بين صناعته وفنيته ومنظوره الجمالي.

ينتسب هذا المخطوط إلى تقليد تصويري، راج خصوصاً في بلاد فارس أو في بيئات إسلامية في شرق آسيا، لجهة التصوير

الآدمي في النطاق الديني، ويعود في غالبه إلى قرون متأخرة. سبق للدارس، في كتابه «مذاهب الحسن: قراءة معجمية – تاريخية للفنون في العربية»، أن تناول جوانب من هذه المسألة، وانتهى فيها إلى لزوم تبين تاريخيتها، ما يعني وجود ممارسات تباينت بين حقبة تاريخية وأخرى، خاصة أن التصوير نفسه لم يقع في أساسيات العبادة الإسلامية، كما في السلوكات العبادية المسيحية، على سبيل المثال. يعني هذا، بدايةً، أن النص القرآني، والسلوكات العبادية المتصلة به، لم تدعُ إلى التصوير (وما يرافقُه من ممارسات فنية مثل النحت وغيره)، بل نهتْ عنه بوصفه يحاكي الخالق في صنعه، في نقد صريح للاعتقادات والسلوكات الوثنية، بوصفها تقوم على تمثيل الإله في عمل بشري، هو الصنم تحديداً أو ما يشابهه [34]. هذا ما سبقَ للدارس أن أجملَه في القول التالي: «لم يُعرف (...) في أي مبنى ديني إسلامي، منذ سنوات الهجرة الأولى وحتى أيامنا هذه، أي صورة آدمية» (م. ن. ص 247). وهو ما يجد قرينة أخرى له، في نطاق الخلافة أيضاً، منذ العهد الأموي، بين الأعوام 72 و74 و77 للهجرة، في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان، الذي أصدرَ ثلاثة أنواع من الدنانير (بعد تخليه عن العملات الساسانية والبيزنطية): حملَ الدينار الأول رسم ثلاثة أشخاص، وحملَ الثاني رسم الخليفة (واقفاً بلباسه العربي، وعلى رأسه عمامة، وتقبض يدُه اليمنى على سيف في غمده)، وحملَ الدينار الثالث آيات قرآنية وحسب، من دون صورة أو شكل.

إذا كان نطاقا المسجد والخلافة، في العلاقة العمومية التي تُلزم

هذا وذاك بالجماعة، حافظاً على الامتناع التصويري التشـبيهي، فإن نطاقـات أخرى، قد تخص الخلفاء، أو بعضهم، في نطاقات عيشـهم، بيـن حمام وردهة وغيرها، لم تتقيد دومـاً بالامتناع المذكور. هذا ما يصحُّ في حمام أو اسـتراحة أموية، أو في صور منحوتة على أعمدة عباسية، وغيرها من العلامات الدالة على نطاق خصوصي، إذا جاز القـول، في سُـكنى الخلفاء. وهـو ما يمكن قوله عـن إنتاجات أخرى حاملة للصورة، في هذا النطاق الخليفي الخصوصي، والذي تمثَّلَ في تبلور تقاليد بلاطية، مستحسِـنة لأنـواع وإنتاجات فنية، طلبَ بعضُها الصورة جزءاً مكوناً له.

لنعدْ إلى المخطوط: إن الوقوف عليه يفيد في التعرُّف إلى صناعته المخصوصـة، أي على هذا الجمع، بداية، بين فنون وفنانين مختلفين لإنتاج عمل واحد، فيما يتمُّ التمييز بينهم في دراسات اليوم، وفي تقسيمات الفـن والفنانين. فقد تعاونَ على إنتاجه الشـاعر مير حيدر، والخطّاط مالك بخشـي، ومزوقوق مختلفون (حسب دارسي المخطوط)، عملوا على تصوير إحدى وسـتين مزوقة. والكتاب، في أساسه، مترجَم عن العربية، ووضعَه شـعراً في التركية الشـرقية الشاعر حيدر، وجرى تخطيط النص بالوريغية (لغة في تركيا الوسطى، متحدرة من الآرامية القديمة)، فضلاً عن شروح مصاحبة له بالعربية والتركية، وتعليقات فارسـية. والجمعُ بين فنانيـن وبين أصول مختلفـة للعمل الفني، بين لغوية وكتابية واعتقادية وفنية وغيرها، يشـير إلى التكوين التاريخي المتعـدد، المتلاحق والمتنوع والمتباين، للفن الإسـلامي، في إجماله

أو في تجاربه المختلفة بين عربية وفارسية وعثمانية وغيرها. وهو ما يجعل مهمة الدارس لتاريخية الفن الإسلامي، ولجغرافيته أيضاً، شديدةَ الصعوبة والتبين والمعالجة.

ما يمكن ملاحظته، في هذا المخطوط كما في غيره، هو انتسابه إلى تقليد بلاطي أكيد، وإلى نشاطية مميزة عرفَها بلاط الشاه روخ، في مطالع القرن الخامس عشر، في مقرِّ حكمِه، في هرات، عاصمة خراسان، طوال نصف قرن تقريباً (1404 – 1447). فقد أحاطَ نفسه بنخبة من الشعراء والفنانين والعلماء والموسيقيين وغيرهم، كما أنشأ مشاغل سلطانية عملَ فيها مزوقون وخطاطون ومذهِّبون وغيرهم، مما كان يُغني مكتبته الزاخرة والمتميزة بالمخطوطات النادرة والمزوقة في بعضها.

هذا ما كان يجتمع في «خزانة»، في مقتنيات الحاكم، لقيمته الكتابية كما الفنية. وهو ما كان يلتقي مع عنايات أخرى، تَظهر في متطلبات الفن السلطاني، أو البلاطي، مثل قصيدة المدح، والحُلَّة الفاخرة، والسيف المحلَّى، والآنية النادرة وغيرها. الصورة والآية القرآنية تحيلان في هذا المخطوط على الدين، لكنهما تندرجان في صناعة كتاب، في علاقاتِ تواكلٍ قامتْ بين البلاط والفن. فلقد بلغ هذا الفن قيمتَه في البلاط، وقبل أي نطاق تداولي آخر، ما أعلى من الطلب عليه، من التفنن فيه، ومن التباري بين صُنّاعه، وفق قواعد متبعة في إنتاج هذا المخطوط أو ذاك. وهو ما يمكن تسميته بـ«التقاليد»، أو بـ«العمود» في الشعر العربي القديم، والفصاحة، في اللغة العربية.

المخطـوط مطلـوب لأنه محلُّ اقتنـاء من الحاكم، ومحـلُّ تنافسٍ ومباهـاةٍ بين الحُكام (وغيرهم من أصحاب السـلطة والنفوذ والقوة)، إلا أنه ينتسـب، في تحديد قيمته العالية هذه، قبل الطلبِ على الاقتناء والتميـز، على الثقافـة الكتابية التي ثبتَها الاعتقـادُ ابتداءً من القرآن، وأعلى من قيمتها الدينية والجمالية في آن.

2 – بين صنع وصنع

وجب التمييز، إذاً، بين كتاب وكتاب، بل بين المخطوط والكتاب، علـى أن الصـلات بينهما متباينـة ومتداخلة في آن. فهـذا المخطوط يستند، في أساسه، إلى كتاب ديني، هو في أساس صناعة مخطوطات عديدة ذات تطلبات فنية. وهي صلات تتعدى الموضوع نفسه، لتشملَ صناعة المخطوط نفسـه، ذلـك أن الدارس يتحقق مـن عناية أولاها الفنان (شـاعراً أو مصوراً أو مزخرفـاً أو مذهباً أو مورقاً وغيرهم) لموضوعـه لا تختلف في بعضها عما هي عليه العناية بالقرآن. فماذا عن القرآن؟

عرفَ شبه الجزيرة العربية، قبل الإسلام، عنايات ومهارات ذات صلـة بصناعة متقنة للكتاب، وهو ما تحفلُ به أشـعار جاهلية عديدة، فضـلاً عن المعرفة التاريخية المسـتجدة، التـي أتاحتْ الوقوف على شيء من هذه العنايات: هذا ما بلغتْه التجربة الإسلامية في احتكاكاتها المختلفة، خارج شـبه الجزيرة العربية، في مدى الفتح، مع التجارب البيزنطية والفارسية والقبطية وغيرها. وهي أكثر من بداية تاريخية،

إذ تشـير إلى بداية تكوينية، وجب البحث فيها عن سند أول في تعيين هذا الفن.

ذلك أن الفن الإسـلامي يتعين، في الدراسـات الحالية، في وجوده المتحفـي، وتتعينُ جماليته في هذا الوجود المتحفي كذلك، فيما وجُبتْ العودة إلى هذا الفن في سياقاته ما قبل المتحفية. وجُبتْ العودة خصوصاً إلـى القـرآن، فهو بديل الوجـود المادي الذي نقع عليـه في المنظور الإغريقي – الروماني (لو طلب الدارس إجراء مقارنة ومقايسـة في هذا الموضوع). ذلك أن الصلة بالكتاب، وبلفظه خصوصاً قبل معناه، شـديدة في علاقة المسلمين بكتابهم المقدس. وهي صلة تعدَّتْ النطاق الديني والشـعائري نفسـه، وتناولتْ بنية هذا الكتاب نفسه، أي طريقةَ مثولـه للناظر إليـه، أي للقارئ. هذا ما يمكـن معرفته عن معالجات طاولـتْ هيئةَ القرآن منذ عهود مبكرة، وما أصابَه، في هيئته المادية، من معالجات شكلية تناولت ترتيب السور، وتوزيع الآيات في فقرات، ومـا دخلَ إلـى ألفاظه من حركات لتمييز بعـض حروفه، فضلاً عن نظام الصفحة القرآنية، بين تنظيم السور وتزيين أطر الصفحة نفسها.

هذا ما يلتمسـه الدارس، أو يتحقق منـه كذلك في «كتابية» العمل الفني المادي، إذ يتبع العملُ شـكلَ الكتابة: يتبعُها وفق نسق معروف، مسـبوق، من اليمين الى الشـمال، تبعاً لسيرورة الحروف وفق نسقها المقترح. كذلك في الزخرفة الكتابية أو الهندسـية أو النباتية وغيرها، إذ يتبعُ رسـمُها شـكلاً كتابياً مأخوذاً من اللغة، وإن تشابكت وتداخلت السطوح والعلامات والأشكال. هذا ما يقوله ابن عبد الله ابن المعتز:

«فدونَكَــهُ موشّــى نَمْنَمَتْــه وحاكتْــه الأنامــلُ أي حوكِ

بشــكلٍ يؤمن الاشــكال فيه أن سطوره أغصانُ شوكِ»

هي علاقات تقوم على نســق أفقي أساساً، هو نظام تتابع الحروف والكلمات من اليمين إلى الشــمال، وعلى نسق عامودي أيضاً، يتصل بانعقاد علاقات الحروف العربية بعضها ببعض بين أشــكال حروفية أفقية (الباء، الياء...)، وأشــكال حروفيــة عامودية (الألف، الميم...). طلبَ الخطّاطُ من الخط الحُســنَ قبل الوضوح، وهو ما ذهبَ إليه ابن مقلــة، إذ بحث، في الحرف، عن صفات لخَّصَها في أمرين: «حُســن التشكيل»، وذكرَ فيه: التوفية والإتمام والإكمال والإشباع والإرسال؛ و«حُســن الوضــع»، وذكــرَ فيــه: التوصيــف والتأليف والتســطير والتنصيــل. هذا مــا نتبينُه عيانياً في الأشــكال الزخرفية، حيث طلبَ المزخرِف إنشــاءَ علاقات بين الوحدات المختلفــة، مُخضعاً ذلك كله لطراز قياســي تكراري، نجــده ماثلاً في القطعــة الزخرفية الواحدة، ومتكرراً على هذه الصورة في غير قطعة زخرفية على الجدار نفسه.

يقول أبو الحسين بن أبي البغل عن الأقلام:

«يُخَطُّ بها سوادٌ في بياض فتحســبُه بياضاً في ســواد»

أما المأمون فقد قال عن الجارية منصف، وقد رأى في يديها قلماً:

«أصمٌّ سميعٌ ساكنٌ متحركٌ يَنال جسيمات المدى وهو أعجف»

وهي معانٍ قريبة أيضاً مما قاله ابن المعتز:

«أبلــهُ غيــر لبيــب وهو في حــال اللبيب

ســاكنٌ يــردي حديثاً مثل أعراض الرقيب

نمقتُــه الكــفُّ حتــى هو كالوشي القشيب»

الخط أصمُّ إلّا أنه ســميع؛ هو ساكنٌ غير أنه يروي حديثاً: إن هذه الثنائيــة تصف مفارقة الخط، بين حضــوره المادي – حتى «الأبله» حســب ابن المعتز – ، وبين معناه القدسي، الديني، الفائق القيمة. وما يســتوقف كذلك هو مفارقة أخرى، تشــكيلية صرفة، تقوم على علاقة الساكن بالمتحرك، كما يشير إليها المأمون، أو علاقة السواد بالبياض، كما يتحدث عنها أبو الحسين أعلاه. الخط لا يستدعي القراءة وحسب، بل «يخاطب اللحظ» أيضاً.

هكــذا اتخذ المخطوط الفني من القرآن مثالاً له، ومن الخط نســقاً ناظماً ومشــتركاً، بمــا يجمعُه ويفرِّعُه في زخارف وأشــكال وصور وغيرهــا. هذا مــا ينطلق من كتاب، من آية، من قصة، لكي يتعين في إنتــاج ذي مواصفــات فنيــة: لا ينطلق من وجود مــادي، إذاً، بل من وجــود نصي، إذا جاز القول. وهذا يجتمــع في يدَين، كما في خزانة، بمــا يتيح للعين أن ترى فيما تقرأ، وأن تقــرأ فيما ترى؛ وهي إذ تقرأ أو تــرى تقــوم بعمل متصــل، لا «لحظوي»، وإن تســتوقفها صورة أو اســتطالة فــي حرف. هذا مــا يجتمع في متعة الجلــوس لكتاب، أو الوقوف المتصل لرؤية زخارف جدارية...

هكــذا يقوم العمل الفني على تمثُّلٍ، لا على تمثيل، على تصوُّرِ ما

يمكن أن يكون عليه، لا على ما هو عليه. إلا أن في التمثُّلِ ما يساعد، ما يحرِّض، ما يشجع على الارتقاء، على الارتفاع إلى ما يليق بما هو خلف الحروف، خلف الاسم. ذلك أن إنتاج العمل لا يتطلب المعاينة، أو المحاكاة، وإنما التطلع إلى بلوغٍ هو أشبه بالسَّفر، بالتوهم، ولكن من دون سفر، من دون انتقال، ما يمحض العمل الفني صفات تقع في كمال الموجودات، لا في حقيقتها (أو في حقيقتها المصفاة من العارض والزائل والمشوَّه، التي يمكن أن تقع فيها أي محاكاة لموجودات). وهو ما يتعين في صفات النقاء والدقة والوضوح التام.

إنه فنُّ تمامِ الموجودات، وإن كانت خافيةً على العين الناظرة، ولا يصور ما يرى، بل ما يقرأ ويرى فيه. والموجودات موجودة طالما أنها ملفوظة؛ وهي متعينة في الكتاب – أي كتاب – قبل أن تكون من هيولى أو من شكل – مادة.

أعود إلى المخطوط من جديد: يُشكِّل الكتاب، في مساره، رحلة دينية، إلا أنها رمزية كذلك، أشبه بالمسارات التأسيسية لغير سلوك واعتقاد ومفهوم. وهو ما يمكن البحث عنه في التجربة الصوفية كذلك: طبعاً يوفِّر الدرس التاريخي معلوماتٍ ضافية تُحدِّدُ التجربة الصوفية في سياقات وأطر، سابقةٍ على الإسلام نفسه، سواء في التجربة الفارسية، أو في التجربة المسيحية وغيرهما.

يقول ابن عربي: «العارف في هذا السَّفر النائم، فيما يرى في نومه، وهو يعرف أنه في النوم». وما يباشرُه المتصوف من

ممارسات ومجاهدات، ومن أفعال التلاوة والصلاة والصيام والتأمل، ومـا يقوم به مـن كتابات، بوصفها مكابدةَ المعنى وتكشُّـفَه، هذه كلها عمليـات تؤدي إلى التعيين ولكن بالتسـمية، وإلـى التعبير ولكن من دون الصـورة. فالحقيقة المدرَكة من عالم الغيب كشـفٌ يتحصَّل لهم في المجاهدة والخلوة والذِّكْر، لا بالتدليل أو الحس أو البرهان. فهناك من «اقتدوا واتبعوا»، وهناك من تكشَّـفَ لهم مـا يُخفيه الحجاب، أو الإدراك الخارق.

هـذا مـا أطلقَ عليـه الدارسُ فـي أحد كتبه تسـمية «المناسـبة» و«التبعيـد»، بعـد أن لاحظَ، منذ ما قبل القرآن، وجود أنسـاق فكرية واعتقادية طلبتْ التناسـب، وفق مقادير ونِسب، بين العلوي والسفلي، ما اجتمعَ في «وسائط» و«متقربات» عديدة. وهو ما بلغَ في الملفوظ القرآنـي حداً تبعيدياً ما بلغَه أي نسـق فكري واعتقادي سـابق عليه، وهو القطيعة – وإن أبقى المناسبة – بين العلوي والسفلي، بين الوجود والماوراء. وهو ما يمكن تلخيصه في عبارة موجزة ولكن كافية.

3 – الوقفة الفلسفية

يعود الدارس مرة أخرى إلى المخطوط عينه، ويتسـاءل: ما صلة المعراج بالارتقاء، بالترقية، بتصعيد الوجود إلى مآله، إلى الماوراء، إلى حقيقة متعالية؟ يقول الأشـعري: «إن الله واحدٌ ليس كمثله شيء، وليس بجسم ولا شبح ولا جثة ولا صورة ولا لحم ولا دم ولا جوهر ولا عرض (...) ولا يوصف بشـيء من صفات الخلق الدالة على حدثهم

(...) لم يزل أولاً سابقاً متقدماً للحادثات، موجوداً قبل المخلوقات، ولم يزل عالماً قادراً حياً، ولا يزال كذلك» [35].

هكذا يكون الله اللاتعينَ عينه، على أنه سببُ التعيينات ومُوجدُها. هكذا تنتفي الصفات الدالة عليه، وهو عين الموجودات. هذا ما جعلَ الله أبعد من أن تطاله عين، أو وصف، فلا يتجسم في صورة. وهو بالتالي أبعد من أن يكون في صفة (أو صفات) قابلة لأن تكون قيمة بعينها، ومنها القيم الجمالية. مثل هذا المنظور أتاح وجودَ نطاق للتفكر الجمالي، ولكن بوصفه نطاق الإلهيات، قبل أن يكون نطاق الأخلاقيات، أو عالم الموجودات نفسه أو المصنوعات، بين مستقبَحة أو جميلة. فكيف يتعين الجميل في ما هو غير إلهي؟ وهو ما يمكن تناوله عبر أسئلة أخرى: كيف يتعين جمال المصنوعات أو الأقوال أو السلوكات وغيرها؟ هل يقع الجميلُ في أمر من دون آخر، أم في كل ما يصدر عن الإنسان ويعتبره جديراً بتثمين وتشريع؟

التفلسف الإغريقي جعلَ من المحاكاة أساسَ كل تعيين للجمال، فوجدَ في الطبيعة تمامَ الجمال. بل أقام هذا التفلسفُ، مثل أنساق اعتقادية أخرى، نوعاً من المناسبة، كما سبق القول، بين العلوي والسفلي، بين المثالي والحسي. وإذا كان أفلاطون وجدَ في الغائب، في ما لا يمكن معاينته، أي في «عالم المُثل»، مصدراً ومثالاً للجمال، فإن غيره من الفلاسفة اكتفى بالطبيعة موضوعاً لإمكان معاينة الجميل، والتوفق بصورة عنه.

هـذا ما بلغَ، في القرآن، حداً تبعيدياً قاطعـاً، إذ فصلَ بين العلوي والسـفلي، وإن أبقى على العلوي مصدراً للسـفلي. هذا ما قطعَ إمكان التوسـط، أو التقرُّب، إلا أنه جعل المعراج ممكناً، أي السَّفر من دون سَـفر. هـذا ما أبقى الجمـال في نطاق محكم الإغـلاق، لا يبلغه أحد، ولا يتعين في ما هو قابل للنقل أو المحاكاة. وهو ما يمكن معاينته في صورة الجنة تحديداً: فقد حفل القرآن بسُـوَره وآياته بمشـهدية واسعة عـن الجنة، شـديدة التعيين، بل محسوسـة، تعينُها كمـكان، وتصيب المتنعمين فيها. المشـهدية إخبارية ذات أبعاد زمانية ومكانية وعمائر وشخوص وعلاقات سـردية، ونجد عرضاً وشرحاً لها في الأحاديث والتفاسـير، وما يبلغ في القَّصص الإسـلامي، ولاسـيما بين العامة، سرداً ساحر التخييل أحياناً. إلا أن ما تضمنَه القرآن لم يكن موضوعاً لمحـاكاة، ولا لمعاينـة، إلا في نصوص قليلة، مثـل «كتاب التوهم» للمحاسـبي، أو «رسالة الغفران» للمعري، أو عند بعض المتصوفة، وفـي بعض أحوالهم. الجنة ظلت، مثل مفهوم الجمال الإلهي، ممتنعة الوصـف، ممتنعة التأليـف، على أنها مما يُعـرف: و«ظُنَّ خيراً ولا تسأل عن الخبر». فكيف يتعين جمال المصنوعات وغيرها، كما سبق الطرح؟

تحـدثَ غير فيلسـوف، مثـل الفارابي وابن سـينا وغيرهما، عن المحـاكاة أساسـاً لغير صنيع فني، فاحتفظوا بهذا المبدأ المسـتقى من التفلسـف الإغريقي لتعيين أنـواع فنية، إلا أنهم ابتعدوا عنه كذلك في تعيين غيرهـا: تحدث الفارابي، في «كتاب الموسـيقي الكبير»، عن

الألحان فوجد بعضها شبيهاً بالمحاكاة التي تصيب التماثيل والتزاويق، كما وجد ألحاناً أخرى لا توافق مبدأ المحاكاة، فإن منها «ما يحصل عنها في البصر منظر أنيق فقط» [36].

هناك، إذا، «منظر أنيق»، لا بفعل المحاكاة، وإنما بفعل آخر. ألا يعود تأليف المنظر الأنيق إلى ما قاله عبد القاهر الجرجاني عن جمال «النَّظْم»، في «دلائل الإعجاز»، أي عن بناء الجُمل في الكتابة، إذ شبَّه الجملة الجميلة بعمل «التنضيد» (كما يسميه)، أي التي تجمع أشياء بعضها على بعض، فلا يجيء له من عمله «هيئة أو صورة»، بل أن تكون «مجموعة في رأي (أي: ما تراه) العين»؟ وهو الذي يتحدث عن «الإسناد» في الجملة، الذي يفيد في أمرِ غيرها من عمليات التأليف النظمي، إذ يشدد الجرجاني على «أن ذلك الإسناد وتلك النسبة إلى ذلك الأول إنما كان من أجل هذا الثاني، ولما بينه وبينه من الاتصال والملابسة» (م. س. ص 79). وهو ما يُجريه الحسن بن علي بن أحمد الكاتب من مقارنة بين الموسيقى والخط، إذ يجد أن عملَ المغني يشبه عملَ الخطاط، حين يعمد إلى «إحكامِ عيون الخط وبعض الحروف دون بعض فيصرف إليها عنايته، مثل العينات والصادات والحاءات والنونات» [37]. ألا يعين الكاتب، أو الجرجاني قبله، عملَ كثيرين في الفن الإسلامي، مثل المزخرفين وغيرهم، ممن جمعوا أشكالاً فنية، لم يطلبوا منها «أن تجيء له منه هيئةٌ أو صورةٌ»، أي انتفاءُ مبدأ المحاكاة الطبيعية؟

ذلك أن الفارابي، مثل الجرجاني، قصرا، بعد فلاسفة إغريق

عديدين، مبدأ المحاكاة على الطبيعة نفسها، أي تصوير هيئتها، فيما يمكن الحديث عن صناعة أخرى، لا تتأتى من هيئة أو صورة، وإنما تجتمع وحسب في «رأي العين»، ويحدث منها «منظر أنيق». وهو منظرٌ يتحقق الدارس منه، سواء أكان مستمعاً أو ناظراً، على أن في ما يتلقاه موضوعاً لـ«التذاذ»، لـ«طرب». وهو عملٌ على بناء المنظر يستند إلى مقومات لا تقع في الشَّبَه، وإنما في «النَّظم»، كما قال الجرجاني، أي في توافر علاقات مختلفة من التقديم والتأخير وغيرها. وفي هذا القول تأكيدٌ باكر لما سيقوله بول كلي بعد قرون عديدة، وهو التعويل على جمالية «التقديم»، (présentation)، أي ما تعرضُه للعين العلاقاتُ بين أشكال وألوان، بدل جمالية «التمثيل» (représentation)، أي ما تعرضُه للعين من إعادة تصوير لما يقع خارجها.

هكذا يتحقق العائد إلى المخطوط، موضوع الدرس، وإلى أعمال فنية مشمولة بهذا الدرس، من أن نظم العلاقات بين مواد العمل الفني، هو الذي يوجِّه عملَ الفنان في مخطوطه: يعتني المزوِّق، على سبيل المثال، برسم جانب من مسجد، إلا أنه يرسمه فوق الورقة، إذا جاز القول، أي بما يناسب موضعتَه مع غيره من العناصر المؤلفة لمشهد المزوقة. وهو الجهد عينه الذي يبذله الخطاط إذ يتبع الآنية في شكلها الدائري، أشبه بورقة، لكي يبسط عليها حروفه المتتابعة.

هكذا يتعين العمل الفني فوق ورقة، فوق جدار، فوق معدن، فوق خشبة، على أن يتكفل الفنان بتدبير الأسباب الفنية التي لها أن تجمع

عناصـر العمل فوق السـطح المـادي. هذا ما جعلَ الصيغ الهندسـية الدقيقـة قوالـب أو أشـكالاً ثابتة لبناء الأشـكال والمسـاحات، أشـبه بالعروض للشـعر العربي القديم. وهو ما يفسـر كذلك التنوع الهائل، والشـديد التمايز، الذي بلغته الزخرفة الإسـلامية، والتي أفادَ غيرُ فن إسلامي من تخريجاتها وتوصلاتها الشديدة التعقيد.

بهذه الكلمات يخاطب سقراط السفسطائي جورجياس (في الحوار الحامل اسمه): «في اسـتطاعتكَ، كيفما شئتَ، أن تتمثل المصورين، أو المعماريين، أو بناة السفن، أو غيرهم من أهل المهن (...): إن كلَّ واحد منهم يقيد نفسـه بنظام ما، ويجعلُ فيه لكل شيء مكانَه الذي له، ويُلزم هذا الشـيء بأن يوافق الشـيء الآخـر، وأن ينضبط هذا بذاك بما يجعل المجموع (الأشـياء) عملاً يُحقق نظاماً وترتيباً». وهو كلامٌ يمكن سـوقه وجعله مناسباً للكلام عن النظام الجمالي الإسلامي، وما اقتضاه من ترتيب لعناصر العمل الفني وفق مقتضيات هذا النظام. هذا النظـام تعين في صفات، مثل الحُسن والجودة والحذاقة وغيرها، على أنهـا تتدرج في ترتيبٍ يطلب الكمـال والتناغم والنقاوة بين عناصره. وهـو ترتيب، بالتالي، ينطلق من أولويـة النظام المتعالي على غيره، فيما يتعين النظام الجمالي الحالي في نظام آخر، بات يطلب من الذوق الفردي مرجعاً له. وهو ما جعلَ القيم التشكيلية تتمثل في العمل الفني نفسه، لا في جمال متعالٍ، في ماوراء، يحيل عليه ويتمثله ويستوعبه فـي آن. وهو ما يسـميه لوك فيـري بـ«فردانية الجميـل» [38]؛ وهو يعني، في حسـاب الدارس، أن الذوق بات رهن التداول الاجتماعي،

المفتوحِ على الخصام والتنافس، وإن يتعين في أفراد.

مثـل هذه التداولية الجمالية انتقلت، في مرجعيتها، إلى الثقافة بدل الدين، وهو ما يتمثل – في ما يتمثل – في التعيينات التي باتت تصيب الفن القديم نفسه، في صفاته اللاحقة والمحددة له: ألا يمكن نسبة الفن، بوصفه إسـلامياً أو عربياً، إلى هذا النظـام الثقافي تحديداً، الذي بات يكفل أكثر من الدين قيمَ هذا الفن؟

إن الجمال في الله، وفق القرآن، إلا أنه يعيش بالبشـر أنفسهم ولهم كذلـك، بما يتدبرونه تاريخياً، وبما يناسـبهم وفق حاجاتهم وأذواقهم، علـى ألا يعارض صراحة – في مناخـات الاعتقاد القديمة – القواعد الصريحـة في الدين. وهـو ما تعينَ في فن المصحـف، وفي ما تبعه من تقاليـد في البلاط، وفي تجارب المتصوفـة، وفي جدل الكلاميين والفلاسـفة، على مقادير من الاجتهاد، ضمن نطاق التمثل، كما سبق القـول. لهذا فـإن الحديث عن الجمـال القديم يتعين فـي الحديث عن الإلهيات، عن مكانة شـديدة التمايز، منزَّهة عن أي ماهية أو وصف أو صفات تجعلها ملتبسـة مع غيرها أو ذات صلة بها. كما يتعين هذا الجمـال القديم في مبحث واقع في «الصناعـات»، في صفات بعينها تطلب التناسـب والتمام والكمال والدقـة والتناغم بين عناصرها. ذلك أن العمل الإنسـاني يبتغي بلوغ تمام الحقيقة في ما يعتني به ويعمله: فهو، إن صوَّرَ، طلبَ أن تكون صورته تامة، بما يغلِّب دوماً الصورة العقليـة على الصـورة البصرية. وهـو ما يميز، عنـد التوحيدي في «المقابسـات»، بين من «ينظر إلى الأشياء»، فـ«يحار» في ما يبلغه

منها من صور، لحسيتها المملوءة بالتشوّه والسقم، وبين من «ينظر في الأشياء»، الذي «يتأنى في نظره، وتأنيه يبعث على التصفح البالغ، والتصفح البالغ يؤديه إلى الصحيح من السقيم». هكذا يمتنع الناظر عن «عَكْس» (وفق لفظ التوحيدي)، أي عن نقل ما يراه «عما هو به»، إذ إن في ذلك ما يشوّه حقيقة المنظور إليه. ذلك أن الحس مضلل، ومنه ما يتأتى من الصورة وبها؛ وللصناعة أن تنأى عن ظاهر الأشياء، وتعلو به إلى ما يمكن أن تكون عليه «حقيقتها». لهذا فإن صفات، مثل الحذق والتوفية وحسن الوضع والتأنق وغيرها، أو الانفعالات النفسية الجالبة للذة أو للطرب، لا تتعين في الصنع، في العمل، إلا بالقدر الذي يسعى فيه الصانع إلى «إصابة المقادير»[39]. وهو سعيٌ يقوم على «نظر» مزدَوج، كما سبق القول، ما جعل الفن يتعدى الصنع أو الحذق، ويتخطى المطابقة مع سابق أو معلوم أو معروض، للناظر أو للناقل، ليطاول بعداً مكوناً له، غائباً عنه فيما يتمثله. وهو كلامٌ في أن يكون للفن ما يتعداه ويشمله في آن، ما يحفزه ويبقيه مفتوح الاحتمالات، على حقيقته الغائبة أبداً.

اللغة بديلاً عن الوجود، والخط بوصفه رسماً

يتناول الـدرسُ، بداية، مسـألة بحثية تطاول إجمالـي درس الفن الإسـلامي، ومنه الخط العربي. هذا ما يتعين في ثلاث وقفات بحثية، يمكن تلخيصها كما يلي:

1 – إعادة النظـر: تقوم على نقد تكوين المتن والخطاب الغربيين عن الفنون القديمة، الإسـلامية وغيرها، على أنه البداية اللازمة لهذه الخطة البحثية.

2 – توسعة النظر: درسُ الفن والخطاب القديمين ضمن إطارهما الاجتماعـي والفلسـفي المخصـوص، من دون قصـره على الجانب التقني وحسب، مثلما يصيب درس الخط العربي خصوصاً.

3 – قلبُ النظر: درسُ الفن والخطاب القديمين بما يتعدى نطاقاتهما وتعريفاتهما المتأخرة بلوغاً إلى ما كانه الفن، أو الخطاب عنه قديماً، ما يقيم البحث في حدوده القديمة، لا الظاهرة وحسب، وإنما الخفية أيضاً.

***

ما يقوم به الدارس في هذا الفصل يندرج في المهمة الثالثة: قلب النظر. ويتناول لهذا الغرض مجموعة من الكتابات الصوفية على أنه سيرى إليها، في تكوينها وأبنيتها ومقاصدها، وفق منظورات يجمعُها في قول إجمالي: اللغة بديلاً عن الوجود، والخط رسماً للوجود وتحسيناً له، والتأليف كشفاً للجمال.

يبتعد الدرس، إذاً، عن السبيل المكرَّس والمتَّبع لدرس الخط العربي، وهو السبيل الفني والتاريخي في درسه. فقد سبق للدارس، في غير كتاب ودراسة [40]، أن تناول أو قام بمساعٍ مماثلة، ما لا حاجة لترداده. طلبَ الدارس، في هذا الفصل، «قلبَ النظر»، إذاً؛ ويريد من ذلك الإشارة، بداية، إلى أن المؤلِفين القدامى (وما وصلَ من مؤلفاتهم) توسعوا في درس الجانبين الفني والتاريخي للخط العربي [41]، ما لا حاجة لاستعادته أو التفصيل فيه أو تفنيده.

ينطلق الدرس من مسعى آخر، وهو الانتباه إلى أن اللغة – العربية تحديداً – شكلت أساساً معرفياً للتفلسف، عند عدد من المؤلِفين، ولاسيما المتصوفة منهم؛ وإلى أن الخط – العربي تحديداً – شكلَ

أساسـاً لرسـم الموجودات والكائنات. وهما توصـلان يفتحان النقاش الواسع والمعقد – والمبتكر ربما – في المسألة الجمالية الإسلامية.

أبنية اللغة، أبنية الوجود

هذا ما يسـعى إليه الدرس، بداية، بالوقوف عند اللغة، قبل الخط؛ بالوقـوف عنـد العربية اللازمة، سـواء في اللغة أو فـي الخط، وفي ما يتعداهما خصوصـاً. فنظرية المعرفة، نظرية الوجود، تنبني على معرفـة اللغة – العربيـة تحديداً –، على أنها أقوال مُرْسـلة. وهذا ما يتعين في النشـوء، قبـل الطبيعة، في حركة التنفـس بوصفها حركة التلفظ.

تعينتْ نشأة الوجود عبر حركة النَّفَس الإلهي، كما يتمُّ الكلام عبر التلفُّظ الإنساني، حسب ابن عربي: القول أساس الوجود، إذ إن أساس العقيدة هو القول المُنْزَل. فالعلاقة بين الله والوجود ليست علاقة خلقٍ وإبداعٍ وحسـب، وإنمـا هي حركة تنفُّس، وتحتاج إلـى اللغة لفهمها، وللتحقق من كيانات وجودها: «أولُ كلام شـقَّ أسماعَ الممكنات (أي: الموجودات في حالـة ثبوتها داخل العلم الإلهي) كلمة: كُنْ، فما ظهر العالَـمُ إلا عن صفـة الكلام، وهو توجُّهُ نَفَـس الرحمن على عينٍ من الأعيان، ينفتحُ في ذلك النفس شخصية ذلك المقصود، فيُعبِّر عن ذلك الكـون بالكلام، وعن المتكوِّن فيه بالنَّفَس» [42]. وهو ما يوضحه أحد الدارسين، عن ابن عربي، في هذه الكلمات: «الموجودات هي كلمات الله، وهي الصورة العينية المحسوسة والمعقولة الموجودة» [43].

هـذا ما يطاول حركاتِ الحروف أساسـاً. ذلك أن حركات النَّفَس، أو الكلام الإنســاني، تنقســم، عند ابن عربي، إلــى حركات بين: رفع وخفـض ونصب؛ كذلك تنقســم مقاطــع الكلام أو النَّفَـس العلوي إلى ثلاث حركات بين: علوي (وهو الغيب)، وسفلي (وهو عالم الشهادة)، ومتوســط (وهو البرزخ الــذي يجمع بين العالميــن). وكما أن النَّفَس الإنســاني – العربي واقعاً – يمتدُّ عبر ثمانية وعشــرين حرفاً، كذلك يمتدُّ النَّفَس الإلهي عبر ثماني وعشرين مرتبة وجودية. هذا ما قاد ابن عربي إلى أن يخصص في «الفتوحات المكية» قســماً واسعاً للكلمات والحروف والحركات؛ ذلك أن للحروف قيمة أنطولوجية، وكل حرف يربط العارف بمنزلة من منازل العالم.

الإشارة: ما دون اللغة

أوضحَ الكلام أعلاه لزومَ العلاقة بين اللغة والوجود. وهو ما تعينَ في النشــأة عبر التنفس، ما يجعل القولَ، بل التلفظ، أســاسَ التكوين، انطلاقــاً من العبــارة القرآنية: «كُنْ». كما يتضمــن الكلام أعلاه بناء علاقــة بين القول واللغــة، من دون تمييز بين طبيعتَيهما، إلا من جهة وظيفتَيهما: اللغة عمومية فيما القول مخصوص [44]. ولكن ما يستوقف المتصــوف في هذه العلاقة هو الجانب الإرســالي في القول، على أن معالجة الصوفي للتخاطب، للتبليغ، تتعدى نطاق القول، لتبلغ أنســاقاً أخرى، منها التكالم أو التبالغ بغير نســق، ومنها بل أهمها – عند ابن عربي – الإشارة.

يقـول ابن عربي: «كلُّ إشـارة تلوحُ في الفهم لا تسـعها العبارة؛ اعلـمْ أن أهـلَ الله (أي: الصوفية) قد جعلوا الإشـارة نداءً على رأس البعـد، وبوحـاً بعين العلة. ولكن في التقسـيم، في الإشـارات، يَظهر فرقان: وذلك أن الإشارة التي هي نداء على رأس البعد، فهو حملُ ما لا تبلغه العبارة. كما أن الإشارة للذي لا يبلغه الصوت، لبعدِ المسافة، وهو ذو بصر، فيُشـار إليه بما يُراد منه فيفهم. فهذا معنى قولهم نداء على رأس البعد. فكلُّ ما لا تسعه عبارة من العلوم، فهو بمنزلة من لم يبلغْه الصوت، فهو بعيد عن المشـير، وليس ببعيد عما يراد منه، فإن الإشـارة قـد أفهمتْه ما يفهمُه الكلام، أو يبلغُـه الصوت. وقد علمنا أن المشير إذا كان الحق، فإنه بعيدٌ عن الحدِّ الذي يتميز به البُعد: فهذا بعدٌ حقيقـي لا بد منه. ولا يكون الأمر إلا هكذا. فلا بد من الإشـارة وهي اللطيفة: فإنه معنى لطيف لا يُشعر به» (م. س.، ج 2، ص 504).

كما يقـول ابن عربي، في موضع آخر مـن «الفتوحات المكية»: «الإشارات عبارات خفية، وهو مذهب الصوفية» (م. ن.، ج 4، ص 336). هكذا يكون المتصوف لا يدرس وحسب أنساق التخاطب، وإنما يدرس أيضاً نسـق الصوفية في التخاطب. وما يشـير إليه المتصوف هو أن لغة الإشارة لا تصلح إلا مع القربى؛ وفي مثل هذه التوصلات إشـارات ودلالات وخلفيات عديدة، على الرغم من بسـاطة القول في ظاهره.

فلغة الإشـارة كان لها، في ترتيبٍ منطقي لأنسـاق التخاطب، أن تكون في أدنى الأنسـاق، لا في أعلاهـا، ولا أن تكون، في كتابة ابن

عربـــي، ذات قيمة عاليـــة. وهو ما لا يتحقـق إلا لأن الفعل العقيدي، الإســـلامي، يتعين أساســاً في القول التخاطبي، إذ العقيدة هي «أقوالٌ مُنزَلة». غير أن مثل هذا التأسيس المعرفي والفلسفي والتأويلي، على أساس تنزيلي، ينتقل، في التجربة الصوفية، إلى تخاطبية أخرى، هي التي تنشـــأ بين المتصوف و«المتكلِم» في نصوصه (ما ســـتتمُّ العودة إليه لاحقاً، ولاسيما عند النفري في «المواقف»).

لهذا احتاجتْ فرق الصوفية إلى لغات أخرى، مثل الخط والدوائر والألوان، ولاســيما إلى الأشكال الهندســية، ولغات الحركة والرقص والترانيـم والموســيقى وغيرهـــا. إلا أنهـــا ليســـت لغـــات، واقعاً، بل «شـــيفرات»، أي لغـــات اصطلاحية، وترقى بالتالي إلـــى لغة الكناية والرمـــز، لا إلـــى لغة التواصـــل الاجتماعي، ولا إلى لغة الاســـتعارة والتخييل.

أما إعلاء قيمة الجانب الإشـــاري في الكلام، فيعزز ويعطي مثالاً آخـــر عن الجانب القولي لهذه المنظورات، إلا أنها تبقى تخاطبية بهذا المعنى، أي أســـيرة ومحددة بأطراف التكالم؛ وتبقى ســـياقية كذلك، إذ تربط الكلام بســـياقه بالضرورة. هكذا لا تبلغ لغة الإشارة مرتبة اللغة «العاليـــة»، إذا جـــاز القول، ولأن تكون قابلـــة للتعلم (إلا في نطاقات المريديـــن وحدهم ومـــن دون غيرهم) والتعليم والتناقـــل. هذا ما يحدُّ من أثرها، وما يكشف عن «خشيتها» من السلطة (اللغوية والسياسية والبلاغية القائمة)، فلا تتعرض لها وتتجنبها واقعاً.

«نبوية» التأليف

تفيد التوصلات السابقة أن الخطاب الصوفي يتمثل في بنيته الكتابية بالإرسال النبوي.

يتوقف الدرس، لهذا الغرض، في لحظة أولى، عند كتاب «المواقف...» للنفري [45]: كلُّ «وقفة» في هذا الكتاب، بل كلُّ مقطوعة كتابية فيه، تبدأ بجملة: «قال لي»؛ واللافت في كل مقطوعة أنها تحتاج في أكثر من جملة فيها إلى تكرار الجملة عينها: «قال لي»، ما يُعطي إشارة أولى على أن الأساس التأليفي لهذا الكتاب قولي، لا كتابي. فكلُّ مقطوعة أعدادٌ من الأقوال، وليست قولاً متصلاً. بهذا المعنى ليست المقطوعة تدويناً كتابياً لقول أو أقوال، بل هي تجمعُ ما اجتمعَ في «لحظة» (أي في لحظات زمنية متصلة ومتقطعة)، أي في التجربة الصوفية نفسها. وفي ذلك تحاكي المقطوعة أو تنبني وفق الاجتماع القولي، المتفرق والمتصل، الموجود في عدد من سور القرآن.

يقول لسان الدين ابن الخطيب: «والصوفية يذكرون الله بأي نوع شاؤوا من الأذكار، حتى تشعر نفوسُهم بمدلول ذِكرهم، وتنفعل لذلك انفعالاً شديداً، تغيب به عن المحسوسات، فيحصل لها حظٌّ من المشاهدة بحسب قوة الحال وضعفها. ويكون الإدراك لذلك ذوقياً لا علمياً نظرياً» [46].

يتوقف الدرس، في لحظة ثانية، عند ابن عربي، وينقل عنه ما

ذَكــره في ترجمة (ســيرة) أحد المتصوفة، الكومــي: كان إذا قعد بين يديــه وبين يدي غيره من شــيوخه «يرعد مثــل الورقة في يوم الريح الشديد»، ويتغير نطقُه، وتتخدر جوارحُه، حتى يعرف ذلك من حاله. وكانت بين ابن عربي والكومي علاقة روحية حميمة، لدرجة أن ابن عربــي، إن تمناه، وهو في بيته، لمســألة تَخطر لــه، كان يراه أمامه، فيســأله ويجيبه ثم ينصرف [47]. ومن المعروف أن ابن عربي تعلَّم – على ما أفاد بنفسه – من المتصوف موسى بن عمران الميرتلي كيفيةَ تلقي الإلهامات الإلهية، وأنه كان يقرر أموراً تبعاً لما يراه في المنام، مثلما فعلَ قبل ذهابه إلى الشــرق، حيث إنه رأى لزوم ذلك في منامه، قبــل أن يُقدم عليه (م. ن. ص 113 – 114). كما أخبرنا ابن عربي أنه كان يرى غير متصوف في منامه، مثل الحلاج وذي النون المصري والشــبلي وغيرهم. وهو ما يجتمع عند القشــيري، في «رسالته»، في التمييز بين: لوامع، وبــوادر، وطوالع وخواطر وغيرها. وهي ألفاظ متباعدة تركيباً، ولكنها متقاربة دلالياً، إذ تشير إلى أفعال انبثاقية غير اعتياديــة أو تلقائية، بــل مفاجئة؛ وهي ألفاظ متقاربــة مجازياً إذ هي كنايات أو استعارات (حسب وجهة التفسير) لفعل التنزيل الرباني.

الاحتياجات إلى الخط

يتمثــل هذا المنظورُ القرآنَ في غير وجه من وجوه هذه المســألة. وهو ما سبق للدارس أن أبانه ودافع عنه، في دراسات وكتب مختلفة، وهو أن القرآن، بتكوينه ومواده وهيئته ومبناه، يمثل أســاسَ التمثل –

وأياً كان، معرفة أو فلسفة أو فناً وغيرها –، في سلوك التأليف، وفي بنية التأليف بمتعلقاتها كلها (من مواد وهيئة وغيرها). هذا ما يمكن للدارس معاينته في الخط، على أنه يلاحظ وجود احتياجات مختلفة ومتداخلة له، ما يُدخله في تاريخية متصلة ومتبدلة في آن. وهو ما يحتاج إلى التوقف:

للخط – العربي تحديداً – قيمة أنطولوجية، كما سبق القول، بل قيمة «كوسمولوجية»، حسب قول منصف عبد الحق (م. س. ص 143)، وهو ما سبقَ الوقوف عنده أعلاه. بهذا المعنى يقيم الخط وصلاً لعلاقة بين «اللوح المحفوظ» والوجود، بين الكلمات والكائنات، بين الخط (أو الفعل التدويني) والرسم (بوصفه تعيين المحسوسات والأشكال).

غير أنه كانت للخط احتياجات واستعمالات إسلامية مختلفة، وتمثلتْ في أنواع إقبالٍ متعددة عليه عند النخب الحاكمة والنافذة، كما عند صُناع الكلام أيضاً. وهو ما تعينَ في احتياج ديني، بل مظهري للدين، منذ العهد الإسلامي الأول، ما يمكن الإشارة إليه بالقول: احتاجتْ هذه النخب، على اختلاف مواقعها واحتياجاتها في الحكم والنفوذ، إلى أن يكون لأساس حكمِها وسلطتِها مصدرٌ، أساسٌ، مستقى طبعاً من القرآن. بل أكثر من ذلك، وهو أن يكون التباهي بكِتاب هذه النخب، أي القرآن، وبإظهاره على الأشهاد، في العلن، مساوياً على الأقل لما كانت عليه الهيئات المظهرية (ومنها «الهيبة» الرسمية والرمزية) لغيرها من الجماعات، ولاسيما لـ«أهل الكتاب»،

ولكتبهم المعروفة بهيئاتها «الجميلة»، ولاسيما عند المسيحيين: للإسلام «كتابُه»، وأتى في «لسان مبين»، هو اللسان العربي، وله أن يظهر في هيئة تمييزية له من جهة التدوين، وتدرجُه في السياق التداولي لما كان عليه، في ذلك العهد، الظهورُ الحسن للمثول اللفظي.

هذا ما يمكن قوله في احتياجات إسلامية أخرى، تالية، تعينتْ في لحظة ما بعد «تعريب الدواوين» [48]، حيث باتت العربية، بعد أن شكلتْ أساس الدين، أساسَ السلطة وأساسَ التأليف والخط في آن. هذا ما ترويه، منذ هذه اللحظة، المعاني المتداخلة التي اشتملَ عليها لفظ «الكاتب»، حيث عنى في الوقت عينه: ماسكَ دفاتر المالية (الخراج وغيره)، والمدوِّنَ الرسمي، والكاتبَ المأذون، والوراق، والمترسل وغيرها. وهي وظائف مختلفة ومتداخلة، تشير إلى وظائف السلطة الناشئة، وإلى احتياجاتها، بما فيها الفنية والأسلوبية. هكذا وجب البحث عن «تفرع» الخطوط العربية الأولى في هذا النطاق السلطاني (كما يحلو للدارس تسميته)، وفي السياق المهني والتمثلي عينه الذي استدعى نشأة «الترسل الفني» [49].

غير أنه يتوجب البحث أيضاً عن لحظة ثالثة في هذا المسار (ابتداءً، على سبيل التعيين لا الحصر، من العهد العباسي)، تمثلتْ في اتساع فنون الخط، في تفرع شجرته الوارفة، وفي استعمالاته في نطاقات وسياقات مختلفة، خارج النطاق الديني والسلطاني. وتتعين هذه اللحظة في بلوغ فنون الخط نطاقات وسياقات جديدة، غير السابقة، في النطاق العلني للمجتمع، عند فئاته المختلفة، وفي أساليبِ وطرزِ

عيشِــها وفي مقتنياتها: بات فن الخط، في هذه اللحظة، فناً إســلامياً، علنياً واجتماعياً بالضرورة؛ ولقد اســتفاد، من جهة تقنياته وتوصلاته وصيغــه، مــن الحاصل العلمي الإســلامي، فــي العلــوم الموصولة بالرقم (مثل الحســاب وغيره)، أو الموصولة بالمساحة (مثل الهندسة وغيرهــا). كمــا بلغ فن الخــط، بل «نفذ» إلى ســبل العيش والظهور في حياة المجتمعات الإســلامية، إذ بات علامة «حسنة» على الزي، والآنيــة، والســيف، والجــدار، والخاتم وغيرها الكثيــر (ما توضحه إنتاجات الفن الإسلامي المتنوعة في موادها وتقنياتها وأساليبها). بات الخط بالتالي قيمة أسلوبية في حد ذاتها، تجعل من ورود الخط، أو من نزوله فوق الحوامل المختلفة، دالاً حكماً على الحُسن.

لا يكتمل هذا المسار، في احتياجات وتحسينات فن الخط وأساليبه، مــن دون الوقــوف عند لحظة رابعــة، هي اللحظــة الصوفية. هذا ما سبق الوقوف عنده، في قسم منه وحسب، في الكلام أعلاه عن العمق أو الســند اللغوي والخطي لنظرية الوجود نفســها. وهو ما يحتاج إلى توسع إضافي، بل إلى تناول مزيد يطاول، على سبيل المثال، التجليات الصوفيــة، أو تطبيقاتها، في فن الخط وأســاليبه. وهــو ما يجتمع في حديثٍ عن تأثرات خطية عديدة على فناني الخط، ولاسيما عندما من تمثلوا من الخطاطين في تجاربهم الخطية مثال «الإنسان الكامل».

«تجريد التوحيد»

انبنى المنظور الصوفي أعلاه على علاقة بين القول واللغة، وهو

مـا يحتاج إلى تبين ومناقشـة مزيدين. هذا ما يلحظـه الدرسُ ويُعيِّنه في مفارقة تأسيسـية ذات مسـتويات مختلفة، بيـن الأصل والوجود، بيـن النَّفَس والشـكل، وبين الخط والرسـم. فالقـرآن معطى بدئي، لا يَقبـل ولا يَحتـاج إلى خارجـه، ولا لأي فكر لأن يفسـره. هو معطى يُؤخـذ به، ويُبنى عليه طبعاً، غير أنه يحتاج – مع ذلك، وفي ما عملَ عديدون على تفسـيره – إلى غيره، بما يفسـره: فكيف للغة الواصفة (métalangage) – لو اسـتعرتُ ألفاظ اللسـانية الحديثة – أن تصف، أن تُعيِّن اللغة الكونية، التدشينية؟ كيف للفرع أن يفسر الأصل؟ كيف لـ«الكثرة» أن تفسر «الواحد»؟ هذا ما يمكن صوغه في أسئلة أخرى: كيف للخلق، حسب لغة المتصوفة، أن يصف، ويعين «الحق» نفسه؟ كيف للشاهد أن يعين الغائب؟ وهو ما يمكن نقله إلى سياق آخر: كيف للتجسـيم والتشـبيه أن يعينا التنزيه، أو «تجريد التوحيد»، كما تقول عبارة ابن عربي الجميلة والدقيقة؟

ما يستوقف في هذه المسألة، التي يعالج الدرسُ وجوهها المختلفة، هو أنها تنشـأ وفق مفارقة تحتاج إلى تبين: إذا كان ظاهرُ هذا التأليف (أو التفكير) الصوفي يُعطي الأولوية للنسـق الشـفوي، إلا أنه يرتكز ويطـور المنطـق الكتابي وينطلـق منه واقعاً. هذا مـا يمكن تبينه في صـورة أخرى: اللافت في هذه العملية التأليفيـة (التفكيرية) المعقدة، هـو أن الكلام الإنسـاني يصبح دليلاً على العالـم الإلهي، لا العكس، على الرغم من أنه يقول العكس.

هـذا ما يمكن معالجته في مفارقة تطاول علاقة التنزيه بالتشـبيه،

ابتـداءً مـن النفـري. يحافظ النفـري، فـي «المواقف»، علـى مبدأ «التنزيــه»، فيجعل الرؤية ممكنة إذا ما أطرقَ المؤمن إلى قلبه. غير أن الموقف هذا – العقيدي والمتعاهَد عليه، إذا جاز القول – يتعدل في غير «موقف»، وهو ما يمكن تسميته بسياقات التخاطبية، وبمتعلقاتها المسـرحية والسـردية. ففي «موقفٍ» يقول النفري: «أوقفَني في بيته المعمـور، فرأيتُه وملائكته ومن فيه يصلـون، ورأيته وحده...» (م. س. ص 39). كمـا يقـول فـي موقف آخر: «قال لي جـاءكَ العرش، وجاءتْكَ حَمَلته، فحملوه بقوتي فسبحَتْني ألسنتُهم...» (م. ن. ص 96). ذلك أن «المواقف» تتوزع في بعضها في سردية، تحتمل وتقوم على الانتقال من مكان إلى آخر، ومن سـياق إلـى آخر، بما يعنيه ذلك من تعيينـات مكانية ووصفية، مخلةٍ بمعنى ما بالتنزيه. فلِلَّه مكانه أحياناً، وله «مجلس» و«حَمَلة» العرش وغيرها من محددات تعيِّنه وتصفه، عدا أنها تُدرجه في سـياقات سـردية بين أطراف مختلفين. ولكن هل العين تعيِّن وتصف وتشبِّه بالتالي؟

يمكـن الوقوع في كتابات ابن عربـي، في «الفتوحات» وغيرها، علـى تحديدات وتعيينات، ما يشـير إلى خروقات لمبـدأ التنزيه. هذا يدعو إلى طرح السؤال نفسه من جديد: هل العين تُعيِّن وتصف وتشبِّه بالتالي؟

هذا ما سـمح به بعض المتصوفة، ابتداءً مما قاله بعض المؤلفين، كالمحاسـبي في «كتـاب التوهم» أو غيره ممن نقلـوا أخبار الوعاظ والإخباريين عـن «الجنـة»؛ وهـو ما كان يـروج ويُنْعش أوسـاطَ

المقاتليـن المسـلمين فـي عمليات «الفتـح» من دون شـك. غير أن أوصاف المتصوفة تقع في ما أسميه بـ«التشبيهية المجرَّدة». فما هي؟ وماذا عنها؟

يلاحـظ القارئ أن عـدداً من الأمكنة التي يسـوقها النفري أو ابن عربـي (وغيرهما أيضاً) تنطلق من ألفاظ القرآن نفسـه، ما يعني أن لها وجوداً يختلف بالضرورة عن غيره، مما يقع خارج القرآن، وعن أي تعيينات مكانية ومحسوسـة. هذا ما يَظهر بوضوح أشـد عند ابن عربي: العيـن عنده «كتابية» بمعنى ما، تكتب عما لا يعرفه غيرها، وبمـا لا يصل إليـه غيرها، وهو ما تصـلُ إليه، وتبلغُـه انطلاقاً من «الكشف»، من «الوقفة» عند النفري.

ذلـك أن ما بلغَـه ابن عربي، على سـبيل المثال، لا لـون له (إلا الأبيـض في أحـوال)، وهو يكاد أن يكون شـيئاً غير اللـون، أو هو – حسـب النظريـات الكيميائيـة للون – الألـوان كلهـا، أي اللالون واقعـاً، وفي كل الأحوال. وهو مـا يمكن تتبعه والتحقق منه عند غير متصـوف، إذ يبلغون «الحلول» أو «الفنـاء في ذات الله»، ولكن من دون أن يصـل أي تعيين فيزيائي أو بصري لهذا التعيين؛ وهذا يعني أنها عملية «وصفية» و«تشبيهية» كذلك، ولكن بأدوات غير تشبيهية: تنزيهية صورةً وتشبيهية طبيعةً.

مـا يأتي بـه المتصوف يبقى كتابـيَّ الطابع، أي لا يخلُّ بأسـاس التنزيه الإسـلامي. يكتـب الغزالي: «كذلك قد تهـبُّ رياحُ الألطاف،

وتنكشفُ الحُجب عن أعين القلوب، فينجلي فيها بعضُ ما هو مسطور في اللوح المحفوظ. ويكون ذلك تارةً عند المنام، فيعلم به ما يكون في المستقبل (...). وينكشفُ أيضاً في اليقظة حتى يرتفع الحجاب بلطف خفي من الله تعالى، فيلمعُ في القلوب من وراء ستر الغيب شيءٌ من غرائب العلم تارة كالبرق الخاطف» [50].

لكن وجب، مع ذلك، طرح السؤال: من أين تتأتى القدرة على الوصف، القدرة على الكتابة نفسها؟ وهو السؤال كذلك: هل يقوى المتصوف (أو غيره من المؤلفين) على معرفةٍ، على وصفٍ، من خارج المعاينة نفسها؟ فالمتصوف، وإن يتحدث عن غائب أو عن سر، هل يقوى على تعيينٍ من خارجِ ما يعرفه ويدركه ويقع بين يديه؟.

الجمال بين شَرْع وطَبْع

في اليونان القديمة، كان الشاعر والكاهن والملك العادل «ملاكَ الحقيقة» (aléthéia)؛ وكانت لهم صلات بالغيب، ويبصرون اللامرئي، وينطقون «بما كان وما يكون وما سيكون». وهو ما يمكن معرفته عن العلاقة المعقدة والحيوية بين الشاعر والجن، منذ الجاهلية: ألا تكون كنية الشاعر الأعشى، «أبو بصير»، دلالة على فرط معاشرته لعالمَي الجن والأنس؟

يمكن القول، إن التنزيل القرآني وسَّع من مفهوم الوحي القديم،

عـدا أنه غيَّرَ محتواه. إلا أن الـكلام النبوئي يظلُّ، وإن تنوعتْ طرقُ تنفيـذه، صياغـةً لفظية لخطاب الآخر اللامرئـي. و«تضحي العبارة النبوئية، حسب أحد الدارسين، تمثيلاً لسماع لا يُرى، أو تمثيلاً لرؤيا لا تُسمع[51].

يمكن العودة إلى طرح السـؤال مـن جديد: من أين يتأتى التعيين؟ وهو صيغة لأي سـؤال في المعرفة، أو في الوجود، أو في الفن، في هذه المنظورات الإسـلامية، ما يمكـن طرحُه في هذه الصيغة أيضاً: من أين يتأتى الحُسْن؟

وجب التمييز في هذا المجال بين الحَسَـن والحُسْـن، وبين الحُسن والمصنوعات والأقاويل الحسـنة. وهو ما بلغَ عند ابن عربي حدوداً تمييزيـة وتعريفيـة على قدر عالٍ مـن التبلور، ولاسـيما في تمييزه بين «الجـلال» و«الجمال»، ما أفرد له كتابـاً بعينه، «كتاب الجلال والجمـال». يقول ابن عربي: «الجـلال لله معنى منه إليه، وهو منعنا مـن المعرفة بـه تعالى، والجمـال معنى يرجع منه إلينـا، وهو الذي أعطانا هذه المعرفة التي عندنا به، والتنزلات والمشاهدات والأحوال ولـه فينا أمران: الهيبـة والأنس» [52]. ويقول في مراتب هذا الجمال: «إن لهذا الجمال علواً ودنواً. فالعلو نسـميه جلال الجمال، وفيه يتكلم العارفـون، وهو الذي يتجلى لهم ويتخيلـون أنهم يتكلمون في الجلال الأول الـذي ذكرنـاه، وهذا جـلال الجمال قد اقترن معـه منا الأنس، والجمـال الـذي هو الدنو قد اقترنت معه منـا الهيبة» (م. ن. ص 3). كما يقول: «واعلمْ أن القرآن يحوي على جلال الجمال وعلى الجمال،

فأما الجلال المطلق فليس لمخلوق في معرفته مدخل ولا شهود، انفردَ الحـقُّ به، وهو الحَضْرة التي يرى فيها الحق سـبحانه نفسـه بما هو عليـه، فلـو كان لنا فيه مدخـل، لأحطنا علماً بالله، وبمـا عنده، وهذا محال» (م. ن. ص 4).

يميّز ابن عربي، إذاً، بين ثلاثة مستويات أو مراتب:

1 – الجلال، وهو الجمال في نفسه ولنفسه، وهو الخاص بالخالق و«ينفرد به».

2 – جـلال الجمال، وهو أقرب ما يتوصل إليه العارف من جمال العلوي، ويتوافر له معه «الأُنس»، أي القربى في «الحَضْرة».

3 – الجمـال، وهو أدنى المراتب هذه، ويتوجب على العارف فيه «الهيبة»، أي تهيبُ ما يتحقق من وجوده في جَمال الصنع والخلق.

لا يحتـاج الـدارس إلـى كبيرِ شـرحٍ لكي يتحقق مـن أن خطاب ابن عربي متسـق فـي منظوره الإجمالي، سـواء لله أو للخلق، حيث إنـه يحافظ دومـاً، وفي كل أمر، على ما يؤكـد «الواحد» في وجوده وصفاته، ما لا يشـاركه به أحد، ومن دون أن تقع أي «مناسـبة» بينه وبيـن غيره، وبينه وبين الموجودات والمصنوعات. لهذا يحافظ على مبدأ «التبعيد» (كما أسـماه الدارس في أحد كتبه)، وهو أن يكون الله أسـاسَ أي تعييـن، وأي خلـق، وأي صنع، ولكن مـن دون أن تدخل هذا أو ذاك أي «شـبهة» في اشـتراكٍ أو مشـابهة أو مناسبة. في ذلك تكون قطيعةٌ ناجزة بين العلوي والمحسـوس، فيما عرفت منظورات

أخـرى قبل الإسـلام، «التبعيدَ» بدورهـا، ولكن مـن دون أن تقطع صلاتها بـ«المناسبة». ففي التفلسف الإغريقي (ابتداءً من أميبدوكل)، وفـي المتن المسـيحي (في تمييز المقام «الوَسَـطي» الـذي للأيقونة بين دنيويتها وبشـريتها، وبين سماويتها وروحانيتها، في آن)، جرى الاحتفاظ بمبدأ «المناسبة» ضمن «التبعيد»، إذا جاز القول.

هذه القطيعة الإسـلامية الناجزة أدَّتْ، من جهـة، إلى بناء نطاق، فلسـفي، كلامي، تصوفي، وغيره، خاص بالألوهية، وأدَّتْ، من جهة ثانية، إلى جعل أي مبحث، في الفلسفة، في علم الكلام، في التصوف، وفي غيره، مبحثاً لازماً في نطاق الألوهية بالضرورة.

هذا ما جعل مسـألة تعيين (أو تعريف) الجميل، أو الحَسن، مسألة ميسرة وإشكالية في آن: ميسرة، لوجود نطاق للجمال، بل للجلال، كما يقول ابن عربي؛ وإشـكالية، لقطع المناسـبة بين العلوي والسفلي. هذا ما وجد حلاً له، عند ابن عربي، في وضعية «البرزخ»، الذي يتوسط بين عالمين، من دون أن يتصلا حكماً؛ وهو ما جعلَه يتحدث كذلك عن «العلو» و«الدنو». غير أنه درس المسـألة عينها، ضمن نطاق آخر، هو نطاق المعاملات الإنسـانية؛ وهو ما لا يُعيره الدارسون اهتمامهم في الغالب. فقد توقف ابن عربي عند الأوصاف الوضعية التي يقوم بها الشـرع، أي ما ينهى عنه وما يدعو إليه، وعند ما يستسيغه «الطبع»، أي الإنسـاني، فيرى فيه كمالاً أو نقصاً، جمالاً أو قبحاً وغيرها. وهو سبيل في النظر يستبقي ميداناً للحسن الإنساني بالتالي، وإن يقصره في بعضه على الشرع نفسه، ويوسعه ليشمل الطبع الإنساني.

يخلص الدارس، في هذا الكلام، إلى ما سبق أن أبانه في غير كتاب ودراسة، وهو أن القرآن – فضلاً عن موجبات التمدن الإسلامي بعد «الفتح» – يُمثل في التجربة الكتابية، والفنية، والجمالية، أساسَ ومرجعَ أي تفكير وتأليف، وأي إنتاج: القرآن هو للممارسات الإسلامية ما كانته الطبيعة، عبر المحاكاة (mimésis)، للتفلسف الإغريقي.

القرآن معطى أنطولوجي، لا الكتاب وحسب، ولا العقيدة وحسب. وهو معطى الوجود، والماهية قبل أي تشكل، أو في تشكلها. هو الفعل المؤسِّس، فلا يتعين، ولا يوجد أساساً، إلا بفعل تلقائي، متأصل من ذاته وبذاته، إذا جاز القول (sui generis)، كما تقول العبارة اللاتينية. يقول الحلاج: «في القرآن عِلمُ كل شيء، وعلمُ القرآن في الأحرف التي في أوائل السور، وعلمُ الحروف في لام الألف، وعلمُ لام الألف في الألف، وعلمُ الألف في النقطة، وعلمُ النقطة في المعرفة الأصلية، وعلمُ المعرفة الأصلية في الأزل، وعلمُ الأزل في المشيئة، وعلمُ المشيئة في غيب الهو، وعلمُ غيب الهو «ليس كمثله شيء»، ولا يعلمه إلا هو».

عين القصيدة، بين التصويري والكتابي

جرى التوقف في الفصول السابقة عند أنواع مختلفة من الخطاب العربي القديم لمعرفة إمكان إبلاغه عن الفن الإسلامي، وهو ما أستكملُه في هذا الفصل وفق منحى آخر، وهو سؤال الشعر العربي القديم نفسه عن علاقته بهذا الفن. ستكون الوقفة، في هذا الفصل، لسؤال شعر ابن الرومي عن علاقته بالفن.

تعقُّب ابن الرومي

أنحو، في هذا الدرس، وجهة مغايرة للدرس الحالي في الفن الإسلامي، إذ أطلب سؤال الأدب العربي القديم عن الفنون. وهو ما أستهلّ الكلام في موضوعه بمثلَين، للتدليل بواستطهما على إخبار تاريخي مفيد يوفِّرُه الشعر في درس الفن.

قال الشاعر عبدة بن الطبيب:

«(...)

وقـد غدوتُ وقـرنُ الشـمس منفتقٌ
ودونَـه مـن سـواد الليـل تجليـلُ

إذا أشـرفَ الديكُ يدعو بعض أُسْرتِه
لـدى الصبـاح وهـم قـومٌ معازيـل

إلـى التجـار فأعدانـي بلذتـه
رِخوُ الإزار كصدر السـيف مشمول

خِـرْقٌ يَجِـدُّ إذا مـا الأمـرُ جـدَّ بـه
مُخالـطُ اللهـوِ واللـذاتِ ضِلّيـل

حتـى اتَّكأنـا علـى فُـرْشٍ يُزَيِّنُهـا
مـن جيِّـدِ الرَّقْـمِ أزواجٌ تهاويـل

فيهـا الدجـاجُ وفيهـا الأُسْـدُ مُخْدِرَةٌ
مـن كلِّ شـيء يُـرى فيهـا تماثيـل

فـي كعبـةٍ شـادَها بـانٍ وزَيَّنَهـا
فيها ذُبالٌ يُضـيء الليلَ مقتول»[53].

تعود هذه القصيدة إلى الشـاعر المخضرم عبدة بن الطبيب، الذي أدركَ الإسـلام؛ وهو أسـود حاربَ في المدائن ضد الفرس، من دون

أن يُعلم تاريخ ميلاده، ولا تاريخ وفاته. وتفيد الأخبار أنه قال قصيدته بعد معركة القادسية في العام 13 للهجرة، وقد وردتْ في عدد كبير من المصادر.

قال عبدة القصيدة بعد رحيله من بابل، وإثر إصرار حبيبته على البقاء في المدائن، ما تعيَّنَ في عدة وقفات، بين رحيله عنها، وتذكُّره لها، وعزمِه على نسيانها، وسفرِه فوق ناقته، ومخاطر الرحلة، وخروجه للصيد، وتمضية الوقت عند الخمّارين... ما ورد أعلاه من أبيات يخصُّ هذا القسم من القصيدة، حيث يصف الشاعر مجلس الشراب، والفراش، والتصاوير، والسماع وغيرها. ويتحدث الشاعر، بعد نعت فرسه، عن انتقاله إلى «التجار»، أي الخمارين، حيث يمضي وقتاً ممتعاً بين شرب وغناء ونظر بما يحيط به: يلتقون في «كعبة» (بناء مربع) مزيَّنة، ويجلسون فوق فرش «مرقومة» (أي ذات رسوم ووشي)، لها ألوان مختلفة، وفيها صُوَر (للدَّجاج والأُسود وغيرها)... لا يحتاج الدارس إلى شرح مستفيض لكي يتأكد من أن القصيدة تشتمل على تعيينات دالة على الصنع الفني في العهد الجاهلي (من صُور وغيرها)، وفي مطالع العهد الإسلامي.

أما المثل الثاني، فأستقيه من نقد الشعر، من عند العلوي ابن طباطبا، إذ يصف ما على الشاعر أن يكون عليه: أن «يكون كالنسّاج الحاذق الذي يُفوِّف وشيَه بأحسن التفويف، ويُسْديه، ويُنيره، ولا يهلل شيئاً منه فيُشِينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويُشبع كل صبغ منها، حتى يتضاعف حسنُه في العيان» [54].

مــا يتضح، في هذا القول، إلى إخباره الفني، أن الناقد لجأ إلى تشــبيه الشــاعر بالصانــع الفني، بين نســاج ونقاش. أهما مثــلان نادران في المتون القديمة أم أن الدرس أغفلَ العودة إليها؟

هذا ما أطلبُ البحث عنه عند الشــاعر ابن الرومي، حيث أمكنني التحقق من وجود أشــكال من العلاقات بيــن التصويري والكتابي في شــعره، ما يدل على تاريخية الفن الإسلامي، من جهة، وعلى جمالية خصوصية، تقوم على التواكل بين الشعر والعين، من جهة ثانية.

يســتند درسُ الفــن إلى أعمال الفن نفســها، بطبيعــة الحال، وإلى الخطاب عن الفن (من فلسفة وتاريخ ونقد)، إلا أن هناك مصدراً آخر قلما يتمُّ الانتباه إليه، وهو مواد الأدب خصوصاً، واللغة عموماً. وهو قول يصح كثيراً في أكثر من فن، بما فيها الفن الإسلامي.

هذا مــا عملتُ عليه، منذ كتابي الأول في درس الفن الإســلامي، وهو: «مذاهب الحسن: قراءة معجمية – تاريخية للفنون في العربية». هــذا ما اتَّبعتُه فــي جميع كتبي في هذا النطاق؛ وهــو ما أنتقل به نقلة جديدة تقوم على معاينة ما يشــتمل عليه شــعر ابــن الرومي من مواد دالــة على هذا الفن. وقد يرى البعض في تعويلي على مواد «الأدب» المختلفــة تعويضاً عن ناقص في مواد التاريــخ الفني الصرف؛ وهو نقص أكيد في مواد من دون غيرها: لم نجد الكثير عما يفيد عن أعمال الزخرفة، أو الصورة، أو العمارة وغيرها، فيما وجدنا مواد في الخط والموســيقى وفي مســائل عديدة متصلة بـ«الحُســن». إلا أن تعويلي

على «الأدب» يستند خصوصاً أو ينبع بالأحرى من معرفة مناسبة لهذا الفن، وللسياقات المادية والتاريخية والجمالية التي أنتجته؛ فهذه السياقات اتسمت أو انبنت، في أكثر من وجه من وجوه إنتاجها وتصورها وبنائها، وفق علاقات خصبة ومتشعبة بين «الكتابي» و«التصويري»، كما أشدد على ذلك.

طلبتُ التوقف عند ابن الرومي (221 – 283 هـ)، (836 – 896 م)، لاتساع مدونته الشعرية وتنوعها، ولخصائص فنية متعددة بانت في شعره، وتوافق هذا الدرس. فديوانه يعد من أكبر الدواوين العربية [55]، إن لم يكن أكبرها، بدليل أن مجموعة من الدارسين المعاصرين تعاونوا واشتركوا في شرح ديوانه ذي المجلدات السبعة [56]. ولكن أي جديد يمكن قوله في شعر ابن الرومي؟

وردتْ أخبار كثيرة عنه تناقلَها الكتاب القدامى، مثل: ابن العماد في «شذرات الذهب»، وابن خلكان في «وفيات الأعيان»، والخطيب البغدادي في «تاريخ بغداد» وغيرهم. وهو ما يصح في كثيرين من الكتاب الحديثين، مثل: عمر فروخ وعبد الغني حسن وعباس محمود العقاد وغيرهم، فضلاً عن أن كثيرين اعتنوا بتحقيق ديوانه وشرحه. قيل الكثير في ابن الرومي، وعملوا على ربطٍ تلقائي بين قصائده ووقائع حياته، خالصين إلى رسم نفسي تبسيطي لشخصه، مما جعله «غريباً»، أو «طريفاً» في أحسن الأحوال. وما كان جديراً بالبحث، أي إبراز اختلافه عن غيره، في شعره كما في سلوكاته، تحول إلى تناول غرائبي له، ما جعله خارج النموذج واقعاً: هكذا تحدثوا، من

حيث لا يدرون، عن النظام المقر، عن الهوية «السوية» للشاعر، لا عن ابن الرومي بأي حال.

فقد حفلت حياته بالمآسي والنكبات، واتسمت سلوكاته ومواقفه بمقادير واسعة من التشكي كما من النفور، ما يصح كثيراً في قول المرزباني: «قلَّتْ فائدته من قول الشعر، وتحاماه الرؤساء». فقدَ الشاعر عائلته تباعاً (من أبيه إلى أمه بلوغاً إلى أخيه الأكبر وخالته، ثم إلى زوجته وأولاده الثلاثة)، مثلما فقد ممتلكاته بين حريق وجراد وخلافها، ما جعل المدح ينقلب في أحوال إلى هجاء، أو إلى عتاب... وما يستحق درساً، ابتداءً من قول المرزباني وغيره، هو الوقوف على صعوبة المدح في عصره، ولاسيما عند الشعراء المقتدرين، إذ باتت شروطه صعبة أو غير مقبولة عند بعضهم. وهذه الصعوبة تتلاقى مع تبلور نزعة «فردية» في الشعر، تجعل القصيدة طريقة الشاعر المخصوصة في التعبير (الذي يتخذ ملامح ذاتية في أحوال عديدة)، في التموقع، بل في «الخلوص إلى القصيدة» أشبه بكيان وجودي للشاعر أمام صعوبات الوجود والعيش.

إلا أن هذه الأخبار والتفاسير التي اتصلتْ بها – سواء أصحت أم أخطأت – لم تصرف عنايتها إلى القصيدة نفسها، إلى أبنيتها، مكتفية بشروحات حولت الصورة في شعره إلى طرفة، أو إلى إجادة في الوصف ليس إلا. طلبتُ، إذاً، في درس ابن الرومي، وجهة أخرى، ونظرت إلى شعره نظرات مختلفة، بين تاريخية وجمالية. ما يمكنني قوله، في تمهيد هذا الفصل، هو أن حاصله سيكشف عن جدواه

وفائدتــه في الدرس. ولقد وجدت إمكانية الاســتفادة مــن هذه المدونة الشعرية في ثلاث مسائل:

– الإخبار عن الفن.

– احتفاء القصيدة بما تراه العين.

– تبادلات جمالية بين القصيدة وغيرها من الفنون.

ما يمكن التوقف عنده، بداية، في درس الديوان، هو كونه يشــكل مدونــة واســعة تســاعد في التعــرف إلى بصريــة الفن فــي العصر العباســي، ولاســيما بصرية القصيدة، ما يجعلني أتحدث عن: «عين القصيدة». فكما درســتُ، في الســابق، «كتاب العين»، أطلبُ في هذا الفصــل التعاملَ مع ديــوان ابن الرومي بوصفه حامــل مادة إخبارية بدوره؛ وهو مــا يحتاجه الدرس، في جميع الأحوال، طالما أن مدونة الإخبار عن الفن الإسلامي في المصادر العربية محدودة ومتناثرة...

غيــر قصيدة فــي ديوان ابن الرومــي تتحدث عما يمكن تســميته بـ«أنواع» الفن، ما يتعين في عدد منها، مثل: الخط، والتمثال، والدمية، والغناء، والتزويق، والوشــي، والزينة، والبسط، والعمائر والرياض وغيرها [57]. هذا يســتجمع ويدل على أنــواع هذا الفن كما انتهينا إلى التعريــف بها في القرنيــن الأخيرين في المجموعــات الفنية الخاصة وفــي المتاحــف المختلفــة. وابن الرومــي لا يذكرها ذكراً وحســب، وإنمــا يتناول أوجهاً مختلفــة منها، بما يدل عليها، وعلــى إنتاجاتها، وممارسيها، وطرق صنعها، وما يخصها من ألفاظ اصطلاحية.

هكذا أمكن التعرف، على سبيل المثال، إلى عدد من المصنوعات، مثل: السراج، والقلم، والدينار، والقدح، والسيف، والكتاب المختوم وغيرها. وأمكن التعرف كذلك إلى استعمالات فردية واجتماعية تخص العلاقات بهذه المصنوعات، ما يشير إلى خيارات ذوقية، وإلى قيمِ استحسان أو استقباح وغيرها.

وابن الرومي، في ذلك، لم يُبقِ شيئاً إلا وعاينه، من الإنسان إلى الطبيعة مروراً بالوجود نفسه. هكذا كتب في الدار، والرحلة، والمأدبة، متوقفاً في الشوارع وأمام الوجوه أو المشاهد والسلوكات. وهو ما يصح في معاينة الشمس، أو ثمار الطبيعة من: عنب، وموز، ومشمش، ورمان، ونرجس وغيرها، ومن: سمك، وبيض، ودجاج، وقطائف وزلابية وغيرها. كما لم يدعْ ابن الرومي كائناً إنسانياً لافتاً في شكله إلا ورسمه شعراً، من: أحدب، وأصلع، وثقيل، وصاحب وجه طويل، ولحية كثة، وأنف ضخم، وخباز وقالي زلابية وغيرهم. يقول فيه ابن خلكان إنه يغوص على المعاني «النادرة»، فيستخرجها من مكامنها ويبرزها في أحسن صورة، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى آخره، ولا يُبقي فيه بقية: يُكتفى من هذا القول البلاغي السمة بإدراج صنيع الشاعر في سباق «الجودة» ليس إلا، من دون أن يتمَّ الانتباه إلى ما يختزنه قول ابن خلكان، ويُخفيه، في مشهد خلفي، من صورة أخرى للقصيدة والشاعر، وهي صورة الشاعر الذي يُمسك بالقصيدة إمساكاً يكاد أن يكون فردياً قبل أن يكون بلاغياً (وفق هذه القواعد أو تلك، بتوافق أو اختلاف مع الشعراء قبله أو مع مزامنيه)،

مـا يدلُّ على طريقة في عيش الحياة نفسـها، وفـي التموقع في زمنه كذلـك. طريقة في العيـش لا يغيب فيها «تلذذ» ابـن الرومي ببعض ما عاشـه، وإن غلبت عليها الشـكوى والتذمر والأسـى... ولا يكون الهجـاء في ذلك إقبالاً أو تجديداً في نوع شـعري معروف وحسـب، وإنما يكون سـبيلاً في «حوارية» مع أفراد بعينهم، اشتكى منهم وبلغَ معهم الخصومة، أو مع أوضاع اجتماعية وإنسـانية قلما وجد فيها ما «يُكافئ» اعتزازه بنفسه وبصنيعه الشعري.

تبادلات جمالية

«يونقُ العينَ حسـنُ ما في...»، يقول ابن الرومي، وهو ما يمكن قولـه في غالب شـعره، إذ إن القصيدة عنـده تصدر عن عين، لا عن وجـدان، في المقـام الأول. وهو مـا يحتاج إلى توسـعة في العرض والشرح، ما أجملتُه في القول: احتفاء القصيدة بما تراه العين.

وجب القول، بداية، إن العصر العباسي شهد مع مجدديه، من أبي تمام إلى أبي نواس خصوصاً، نقلة كبيرة تمثلت في تغير موضوعات الشعر، أو أنواعه: هذا ما ظهر في تعديل أنواع معهودة، مثل المدح، أو في ابتداء أنواع جديدة، مثل شـعر الطرديـات والزهد والتصوف والمجـون والغلمان وغيرها. وإذا كان الشـعر العربي القديم لا يوفر صورة على درجة من الشـفافية عما كانه الإنسان والمجتمع فيه، فإن ذلـك يختلـف مع العصر العباسـي، حيث بتنا نتعرف فيـه إلى المدن والأحيـاء والناس، على اختلاف مراتبهم وطبقاتهم، وإلى سـلوكاتهم

وأذواقهـم وقيمهم وغيرها. وهو ما تعين أيضاً في تغير أبنية القصيدة نفسـها، حيث باتت تتوافر فيها «وحدة للموضوع»، التي قلَّ وجودُها في الشـعر سـابقاً. بل ظهر في هذه الأبنية شكل سردي لافت، ابتداءً من أبي نواس، ما يعني، في هذا المستوى أيضاً، انفتاح القصيدة على الزمـن الجاري. وهو ما اتخذ سـبيلاً بيناً قام على إبـراز «فردانية» الشاعر نفسه: للقصيدة ذاتٌ متفردة تَصدرُ عنها وتتكفل بها؛ والشاعر كائن شعري، لا صوتٌ مخدوم لغيره من القبيلة إلى الخليفة.

هـذا ما اتضح أعـلاه في الكلام عمـا كانت قصيـدة ابن الرومي تسـميه وتعينه وتسـعى إليه في المشـهد العباسـي اليومي، في أمكنة بعينها من رياض وقصور وبساتين وحانات ودور وأسواق وغيرها. وهو ما يتضح أكثر في الحسية العالية التي يطلبها الشاعر في قصيدته كما في مشـاعره: هذا ما يظهر في عالي حزنه ورقته عند رثاء ابنه الأوسـط، أو في التغني الساحر بصوت وحيد المغنية. وهو ما يَظهر في استعماله المقذع، الشخصي للغاية، للهجاء. هذا ما يبلغ في قصائد الحب تعبيرات لا تستغرق في وصف الحبيبة، أو في تعبيرات الفراق أو الشـوق، كما في تقاليد الغزل العربي، وإنما نلقاه يتوجه إلى حبيبة بعينها، إلى ما يجري بينه وبينها، إلى ما يأمله منها.

إذا كان ابـن الرومي شـريكاً مجدداً مع غيـره في تجليات الإبداع العباسـي، فإنـه بلغَ، في فن الوصف، ما لم يبلغـه فيه أحد. فالوصف كان أضعف الفنون في الشعر العربي، يقوم به البعض من باب اللزوم ليـس إلا. ويعـود ذلك إلى جملة من الأسـباب، أختصرُها بالقول: إن

فن الوصف ما كان يستجيب لأي نفع استعمالي، في الرزق والجاه والمكانة، عدا أن ملكة الوصف لم تكن مستحسنة، هي الأخرى، إلا لأغراض تعيينية وتعريفية، إذا جاز القول.

قيل الكثير في كون ابن الرومي شاعراً واصفاً، وفي أنه كبير الشعراء العرب في هذا الفن الشعري. وقيل في الوصف إنه فن دوني لو لم يصرف له ابن الرومي عنايته الشعرية الخالصة. فهو لم ينصرف، مثل سابقيه، إلى الوصف التقليدي، وإنما وسَّع من موضوعات الوصف توسعة قوية، حتى لتكاد عينه الشعرية تصوّر كل ما وقعت عليه. بل يمكن القول، إن مدونة شعره تشكل أوسع مرآة عن أحوال المجتمع العباسي في القرن الثالث الهجري خصوصاً.

ولكن يمكن القول أيضاً، إن إقبال ابن الرومي الشديد على الوصف أتى تعبيراً عن احتياجاته الجمالية المتنامية. هكذا تأتي العين بالمشهد، بما تَنظر إليه، إلى متن القصيدة، مثلما يأتي الفنان التشكيلي (لو جاز التشبيه والمقارنة) بعناصر العالم الخارجي ليجعل منها عالماً داخلياً، كما في قوله: «أيامَ أستقبلُ المنظورَ مبتهجاً»... أو في قوله:

«إن العيون لتشتاقُ الرياضَ إذا
ما الزهرُ أشرقَ فيها وهو مشتبكُ»

لو تمَّ التوقف عند قصيدة مدح، يتبين أن الشاعر ينصرف إلى وصف دار الممدوح وصفاً يقوم على معاينة البناء والأقسام الداخلية فيه والرياض المحيطة به، فضلاً عن زينته الداخلية، قبل التوقف

لقـول بعـض الكلام المدحي فـي صاحب الدار. وهو مـا يقوم به في قصيدة تتوقف عند حفلة صيد، فتراه يُقبل على وصف حاله النفسـية، وأحواله مع أصحابه، وانتعاش نفسه أمام مغيب الشمس، قبل الحديث عـن الطيور والرماة وغيرهم. وهو ما يفعله في مأدبة، أو في وصف عنب، كما لو أنه يقوم بتصوير «طبيعة صامتة» في الفنون التشكيلية.

هذا ما يتعين في «تشكيلية» القصيدة عند ابن الرومي، إذ نلقاه في كثير من شـعره، يتوقف عند ألوان ما يتحدث عنه، بل تتعين الأشياء والموجـودات في صفات لونيـة كما في أقواله هـذه وغيرها الكثير: «تَخايلُ في حُمرٍ وصفرٍ»؛

«ولازورديـــــةٍ تـزهـو بزرقتها
وسـط الرياض على حُمر اليواقيتِ

كأنهـا وضعـافُ القضـب تحملُهـا
أوائلُ النار فـي أطراف كبريتِ»...

وهو ما يتعين في ملاحظة أشـكال الأشـياء التـي يقوم بوصفها، حتى أنه يرى إليها في أحوال عديدة مثل سطور الورق، أو مثل آيات القرآن المزينة:

«محفوفـةٌ شـهوة النفـوس علـى
أحسـنِ نضيـدٍ تـروقُ مُبصرهـا».

أو:

«فكأنــه ورق المصاحـف زانــه
نقـطٌ وشـكلٌ فـي خلال عشـور».

يذهب ابن الرومي أبعد في تصوير المشــهد، إذ ينتبه إلى حركيته الداخلية، كما في وصف الأحدب الشهير، أو في وصف أنف عمرو، أو فــي كيفية عمــل قالي الزلابية، أو الخباز... وهو يتمهل في وصف مــا لا يوصف، ما لا يراه إلا بعينــه الجمالية، إذا جاز القول، كما في وصف صوت وحيد المغنية:

«تـتـغـنـى كـأنـهـا لا تـغـنـي
من سكون الأوصــال، وهي تُجيدُ

لا تـراهـا هـنـاك، تـجـحـظُ عينٌ
لــك مـنـهـا، ولا يَـــدِرُّ وريــدُ

مـن هُـــدُوٍّ، ولـيـس فـيـه انـقـطـاعٌ
وشـــجـــوٍّ، ومـــا بـــه تـبـلـيـدُ

مـدَّ فـي شـأوِ صـوتـهـا نـفـسٌ كا
فٍ كـأنـفـاس عـاشـقـيـهـا مـديـدُ

وأرقَّ الـــدلالُ والـغـنـجُ منه
وبـــراه الـشَّـجـا، فـكـاد يبيدُ

فـتـراه يـمـوت طـــوراً، ويحيا
مُـسْـتَـلـذٌّ بـسـيـطُـه والـنـشـيـدُ

فيه وشـيٌ، وفيه حليٌ مـن النغـ
مِ مَصـوغٌ، يختال فيه القصيدُ».

إلا أن ما يسـتوقف في شـعر ابن الرومي يتعدى هذا كله ليشـمل مواطن الحسـن في القصيـدة، وكيف أن الحسـن (أو الجمال) يتبادل علاقـات تقوم علـى تفاعلات بيـن القصيدة وغيرها مـن الفنون، ما يعكس صورة أوفى عن الفنون، وعن مذاهب الحسن فيها. وجدتُ في شعره تعبيرات شديدة الحسية، إذ يحيل في أكثر من بيت، في أكثر من قصيـدة، على الحواس كلها، أو يمعن في تذوق كل حاسـة لمباهجها، ما يسـتثير مشـاعر الفرح كما الحزن، العتـاب أو الهجر، أو التذوق التلـذذي بالمتـع المختلفة. كما يحيل أيضاً على تعالقات أو تشـاكلات بين فنون مختلفة، ما هو دال في حد ذاته على الذائقة الفنية والجمالية: بين الخط والزينة الشخصية، بين الصورة الدينية المسيحية والتمثال، بين وشي الثياب والخط وغيرها الكثير. وهو ما يحتاج إلى شيء من العرض، قبل درسـه. فإن طلب الشـاعر حديثاً في العتاب شـبَّهَه بما يفعله الخط فوق صفحة الماء:

«كأننـي كلمـا أصبحـتُ أعتبُـه
أخـط حرفاً على صفحٍ مـن الماءِ».

كما يقوم باسـتعمال ألفاظ: «الشاهد» و«الغائب» السارية في متن الفقه والتأويل للحديث عن القلم:

«لـه شـاهدٌ، إن تأملتَـه ظهرتَ على سره الغائب».

وإن أراد الشـاعر الحديثَ عن كلام ممدوحه وجد فيه ما يجده في نظام الموسيقى القائم على النِّسب، كما نجد ذلك عند الفارابي وغيره:

«يَـزيـنـهـا بـإشـاراتٍ ملحنةٍ
كأنهـا نغـمُ التأليـف ذي النسـب».

إلا أن ما يستوقف خصوصاً في شعره هو أنه يستعمل فنون الخط ويدمجها بطرق التقليب في الألفاظ العربية:

«يـا عمـرو: لـو قُلِبَتْ ميمٌ مسـكنة
بـاء محركـةً لـم تخطَـأ الفُقَـرُ

فـإن ضنِنـتَ بميـمٍ (...) صاحبهـا
فبـدِّلْ العيـنَ غينـاً أيهـا الغَمَـرُ

ولا تميلـنَّ عـن عَمـرو إلـى عُمرٍ
فينتضـي لك مـن أكفانـه عُمَـرُ».

أو في قوله:

«ما أنصفَ الآسَ بالياسـمين مُشبِهُه
والآسُ منـه مـكانُ اليـاء مفقـودُ

والياسـمينُ إذا حصَّلـتَ أحرفَـه
فاليـأسُ منه مـكانَ الياءِ معـدودُ».

أو قوله:

«ما كابدَ الأسـرَ عـانٍ في يدي زمن
إلا رجـا بـكَ فـاءً واصلـتْ كافـا

ولا وأى عنك حسـنُ الظـن موعدَه
إلا غدت وهي حـاءً واصلت قافا».

ولقد تحققت من أن هذا التبادل بين الخط واللغة، بين الخط والذوق عموماً، يجده الدارس في شعر أبي نواس قبل ذلك، إذ يقول:

«قـد كسَّـرَ الشـعر واوات، ونضده
فوق الجبين، وردَّ الصاغَ بالفاء» [58].

كما يقول أبو نواس:

«لـه عقربا صُدغٍ، علـى وردِ خده،
كأنهمـا نونـانِ مـن كف عاشـقِ».

(أبو نواس، م. ن.، 2، 155).

كما يقول أيضاً:

«فصبَّ فأبـدتْ، ثم شـجت، فكُتبتْ
ثمان من الواوات يضحكن في سطرِ»

(م.ن.، ص 1،452).

هذا يعني أن بعض الغلمان والظرفاء في العصر العباسـي أقدموا على تصفيف شعورهم وفق أساليب الخط العربي وتزويقاتها. وهو ما

عُرف في نطاقات مختلفة في العيش العباسي، حيث نلحظ تشاركات لافتة، بين الزي والخط، بين الغناء والترف، بين الظُّرف والتحضر، ما سبق للدارس أن درسه بتوسع في كتاب: «الفن الإسلامي في المصادر العربية: صناعة الزينة والجمال».

عين من وراء

يقول ابن الرومي:

«والفؤادُ الذكيُّ المُطرق المُعـ
ـرضُ عينٌ يرى بها من وراءِ»

يتبين في هذا البيت كيف أن ابن الرومي يجعل للفؤاد، أي للقلب، صفات هي التي للعقل عادة، أو للحواس: أي أن تكون للفؤاد ملكة الذكاء والقدرة على التأمل والاستعراض؛ بل يجعل للفؤاد عيناً ترى، مما يقع لناظره أمامه وخلفه أيضاً. هذا الازدواج الذي يراه ابن الرومي في العين نجده متعيناً في اللغة العربية نفسها، حيث تقول العربية: «نظر إلى...»، و«نظر في...». أي تجمعُ العربية بين عين البصر وعين البصيرة؛ وهو ازدواج وتثنية يمكن التحقق منهما في أحوال عربية، لغوية وشعرية عديدة. ولكن ما يُستحسن التنبيه إليه هو أن ابن الرومي لم يجمع بين العينين وحسب (وهو ما فعله غيره قبله وبعده)، وإنما أعاد للعين البصرية دورَها وحيزَها من العمل والبروز والتألق. ذلك أن عين العقل، أو عين الباطن، سادت على

عين البصر سـيادة تكاد أن تكون كلية، ما جعل المعاينة في حد ذاتها مسـقطة أو محتقرة أو دونية. هذا ما نجـده في أقوال علماء الكلام أو الفلاسـفة وغيرهـم ممن جعلوا النظر بالعين درجـة دنيا من درجات المعرفة، كما عند الغزالي، أو جعلوه حاملاً لصور مضللة ومشوهة، كما عند ابن الهيثم.

ابن الرومـي أعاد للعين الناظرة فرصتها في أن تكون عيناً رائية للوجود والإنسان، بل عيناً محتفية بما تستحسنه ويروق لها من مناظر وهيئات. وهو ما نجده بيناً في بعض الشعر العباسي، حتى عند شعراء مثل البحتري، الذي يصرف مجهودات بينة في إبراز جمالات البركة لـدى الخليفة المتوكل، على سـبيل المثال. وهو مـا يقع عليه الدارس المدقق في تجليات التعبير الشعري العباسي إذ يُعنى بالمعاينة، بالسرد، بالتعبير الحسـي والالتذاذي بالحيـاة، ما يصوغ جمالية ذات تعبيرات دنيوية وبشـرية بالتالـي. قد يظن البعض أن الجماليـة تُعنى بالجمال فقـط، فيما تعنى كذلك بالقبـح، مثل قطبين متلازمَيـن وإن متنابذَين. ذلك أن الجمالية تجد في الانفعال نفسـه، أيـاً كانت تعبيراته، مصدراً لها، سواء تَكشَّف عن مشاعر فرحة أو حزينة وغيرها. وهو ما يمكن تبينه في وجه آخر من المسـألة، إذ يميّـز علماء الجمال أو يتمايزون فيمـا بينهم بين من يَصدرون عن نظرة «متوسـعة» للفنون (كما عند الفيلسوف كنط، على سبيل المثال، أو عند علماء متأخرين في الأناسة الجمالية)، ومن يَصدرون عن نظرة «ضيقة» إلى الفنون، كما نلقاها فـي غالب الخطاب الفنـي الحالي، الذي يعين الفنون في ممارسـات

بعينها ومن دون غيرها، وفي ثقافات من دون غيرها.

لا يخفى عن ذهن المتابع كوني أنتسب إلى النظرة الأولى، «المتوسعة»، التي رافقت نظراتي في الفن الإسلامي وغيره من الصناعات والممارسات. كما لا يغيب عنه كوني وجدت في القرآن والترف ركنين مكونَين لهذه التجارب المختلفة، مثلما أدرس وأشدد في أكثر من كتاب ودراسة ومحاضرة. وتندرج دراستي هذه في المنظور نفسه، متوقفاً هذه المرة عند شاعر، ما يقع حكماً في أي مقاربة جمالية. يقول ابن الرومي:

«همومي مُحَدِّثاتي، وبستا نيَ ثماره الخروبُ».

هذه الجملة: «همومي مُحَدِّثاتي»، يمكن أن تكون عنواناً بل تفسيراً لأي تجربة جمالية، قديمة أو حديثة، حيث إن الهمَّ – وهو الوجه الآخر للخفة الجميلة – ينبوعُ الشعر، بل ينبوع الفن الأكيد. فالشاعر يَصدر عما يشغله، لا عن ضرورات «العمود» الشعري ومتطلباته. هذا ما يتعين في إمساكٍ يكاد أن يكون إفرادياً بغالب القصيدة، إذ تتحول عند ابن الرومي، في أي موضوع كان، قصيدةً في أحوال الشاعر وشواغله. وهو ما يلخصه في مفارقة يعايشها نفسياً واجتماعياً، بين كون الشعر عالي الفنون وبين كونه «كاسداً» في زمنه، إذ يقول:

«ولم أرَ مثل الشعر يَنْظِمُ للعلا
فنون الحُلى، لو أنه غيرُ كاسدِ».

كما يقول أيضاً:

«أمـا رأيـتَ الدهـر كيـف يجري؟

يُظهـر مـا أكتمُـه مـن عمـري

بأحـرفٍ يخطُّهـا فـي شـعري

يمحـو بهـا غـضَّ الشـبابِ النضرِ

إذا محـا سـطراً بـدا فـي سـطرِ».

وهـو مـا يمكن التحقق منه فـي ثنايا كتابة كثيرين خارج الشـعر نفسـه، من أبي العلاء المعري إلى أبي حيـان التوحيدي، حيث يبرز خطاب المثقف لنفسـه، في شـكواه مما يحصل له، في مناجاته لفسحة الكتابة نفسـها، في عنايته المتزايـدة بجمالية ما يكتبه، ما يجعل ورقة الكتابـة مدونة ذات نبـر فردي واحتياج خصوصـي، وتكون بالتالي تجربة جمالية بالمعنى التام للكلمة، بين القول والوجود.

ملحق:
شواهد من شعر ابن الرومي

كأننـــي كلمــا أصبحــتُ أعتبُــه
أخط حرفاً علــى صفحٍ من الماء

(1، 161).

لـــه شـــاهـــدٌ، إن تـأمـلـتَـه
ظهـرتَ علــى ســره الغائــب

(1، 228).

فيهــا حلاوةُ ظرفٍ غيــر منتحلٍ
إلــى فخامةِ علــمٍ غير مؤتشــبِ

يَـزيـنـهـا بـــإشـــاراتٍ مـلـحـنـةٍ
كأنهـا نغـمُ التأليـف ذي النسـب

(...)

فمـا تطايـرَ كالمخلـوق من شـررٍ
ولا تواقـرَ كالمنحـوت من خشـب

(1، 264).

لهـا منظـرٌ في العين يشـهدُ حسـنُه
على مَخْبرٍ يُهدي السرور إلى القلبِ

(1، 281).

لـه حُبُـكٌ إذا اطـردت عليـه
قـرأتَ بهـا سـطوراً فـي كتـابِ

(1، 368).

دُرُّ صهبـاءَ قـد حكـى دُرَّ بيضـا
ءَ عـروبٍ كدميـة المحـرابِ

تحمـل الـكأسَ والحُلـيّ فتبـدو
فتنـة الناظريـن والشـراب

(...)

يونـقُ العيـنَ حسـنُ مـا فـي أكفٍّ
ثـم تسـقي، وحسـنُ مـا فـي رقاب

(1، 413).

همومـي محدثاتي، وبسـتا نـيَ ثمـاره الخـروبُ

(1، 487).

أيـامَ أسـتقبلُ المنظـورَ مبتهجـاً
ولا أحـنُّ إلـى المذكـور مكتئبـاً

(1، 512).

يُلقـى العجيـن لجينـاً مـن أناملـه
فيسـتحيل شـبابيكاً مـن الذهـبِ

(1، 542).

بنفسـجٌ جُمعـت أوراقُـه فحكـى
كُحـلاً تَشَـرَّبَ دمعـاً يـومَ تشـتيتِ

ولازورديـةٍ تزهـو بزرقتهـا
وسـط الرياض على حُمر اليواقيتِ

كأنهـا وضعـافُ القضـب تحملُهـا
أوائـلُ النـار فـي أطـراف كبريتِ

(1، 615).

كأنمـا القلـم العلـوي فـي يـده
يُجريـه فـي أي أنحاء الأمـور نحا

(2، 87).

ذو صـورةٍ قمريـة بشـرية
تسـتنطق الأفـواهَ بالتسـبيحِ

وإذا تأمـلَ نفسَـه لـم يقتصـر
منهـا علـى التصويـر والتشـبيح

(2، 141).

تتغنـى كأنهـا لا تغنـي
مـن سـكون الأوصال، وهـي تُجيدُ

لا تراهـا هنـاك، تجحـظُ عيـنٌ
لـك منهـا، ولا يَـدِرُّ وريـدُ

مـن هُـدُوٍّ، وليـس فيـه انقطـاعٌ
وشـجوٍّ، ومـا بـه تبليـدُ

مـدَّ فـي شـأوِ صوتهـا نفـسٌ كا
فٍ كأنفـاس عاشـقيها مديـدُ

وأرقَّ الـدلالُ والغنـجُ منـه
وبـراه الشـجا، فـكاد يبيـدُ

فتراه يموت طـوراً، ويحيا مُسْـتَلذٌّ بسـيطُه والنشـيدُ

فيــه وَشْــيٌّ، وفيــه حَلْــيٌ مــن النغـ
ـمِ مَصــوغٌ، يختــال فيــه القصيـدُ

(2، 578 – 579).

ولــم أرَ مثــل الشــعر يَنْظِـمُ للعــلا
فنــون الحلــى، لــو أنــه غيرُ كاسـدِ

(2، 631).

ما أنصفَ الآسَ بالياسـمين مُشـبهُه
والآسُ منــه مــكانُ اليــاء مفقودُ

والياسـمينُ إذا حصَّلـتَ أحرفُـه
فاليــأسُ منــه مكانَ اليــاءِ معدودُ

(1، 654).

بُنيــتْ بالمرمــر المســ نــون والتبــر النضــار
ولُبــابِ الســاج لا بــل بيلنجــوج* القمــاري
واكتســتْ ثــوبَ بيــاضٍ ليلُــه مثــل النهــار

(3، 97).

* يلنجوج: عود الطيب، منسوب إلى: قمار، مكان إنتاجه.

ذا تماثيلٍ حسانٍ من صغارٍ وكبارِ
نشرتْ أسرةُ كسرى دستبنداً* في دوارِ
أو رماةً في طرادٍ خلف سربٍ أو صوارِ

(3، 102).

ورازقيٍّ مَخْطَفِ الخصورِ
كأنه مخازن البلور
قد ضُمَنتْ مسكاً إلى الشطور
وفي الأعالي ماءُ وردٍ جوري
لم يُبقِ منه وهجُ الحرور
إلا ضياءً في ظروف نور

(3، 164).

يا عمرو: لو قُلِبَتْ ميمٌ مسكنة
باء محركةً لم تخطأ الفُقَرُ

فإن ضنِنتَ بميمٍ (...) صاحبها
فبدِّلْ العينَ غيناً أيها الغَمَر

---

* دستبند: رقص المجوس.

ولا تميلـنَّ عـن عمـرو إلـى عُمرٍ
فينتضـــي لـك مـن أكفانــه عُمَـرُ

(3، 209 – 210).

محفوفـةٌ شـهوة النفـوس علـى
أحسـنِ نضيـدٍ تـروقُ مُبصرهـا

(3، 367).

أمــا رأيــتَ الدهـر كيـف يجـري؟

يُظهـر مــا أكتمُــه مـن عمـري

بأحـرفٍ يخطُّهـا فـي شـعري

يمحـو بهـا غـضَّ الشـبابِ النضر

إذا محــا سـطراً بـدا فـي سـطر

(3، 392).

تَخايـلُ فـي حُمـرٍ وصفـرٍ كأنهـا
زرابـيُّ وشـيٍ نمنمتْهُـنَّ عبقـرُ

مـرادٌ لمرتـادِ السـرور ومرتـعٌ
بــه سـمعٌ للسـامعين ومنظـرُ

(3، 436)

وبـدا بـه الجـدري فهـو كلؤلـؤٍ
فـوق العقيـق منضـدٍ مسـطورِ

(...)

فكأنــه ورق المصاحـف زانــه
نقـطٌ وشـكلٌ فـي خـلال عشـور

(3، 440).

فبِـع الأنيـس مـن الأنيـس فبيعهـم
– وأبيـك – أكيـسُ للأريب الأكيس

هـل مـا ترى مـن منظر أو مسـمع
أو مطعـمٍ أو منكـح أو ملبـس

إلا وهـم شـركاء فـي مُتعاتـه؟
فمَن السـليم من الشـريك الأشكس؟

(3، 616).

فـأمـا إذا نـاديـتـهـم لـمُـلـمـةٍ
فنـادوا التصاويرَ التي فـي الكنائس

(3، 640).

كأن خبـوء الشـمس ثـم غروبهـا
وقـد جعلتْ في مَجنـح الليل تمرضُ

تخــاوصُ عيــنٍ من أجفانهــا الكرى
يُرَنِّــقُ فيهــا النــوم ثــم تغمــض

(4، 112).

كــالــبــحــر يــرســبُ فــيــه لــؤلــؤه
ســفلاً، وتطفــو فوقــه جيفــه

(4، 372).

مــا قلــتُ فيــه «كأن» إلا أعــوزتْ
أشــباهُه فعجــزتُ عــن تكييفِــه

لكننــي اســتفرغتُ فــي تشــبيهه
جهــدَ المُطيق، وحدتُ عــن تحريفه

(4، 405).

مــا كابدَ الأســرَ عانٍ فــي يدي زمن
إلا رجــا بــكَ فــاءً واصلــتْ كافــا

ولا وأى عنك حســنُ الظــن موعدَه
إلا غــدت وهي حــاءً واصلــت قافا

(4، 441).

تــرى أصفرَهــا الفاقــ عَ فــي أبيضهــا المونــقِ

كعيـن الناظـر الضاحــ كِ فـي محجـره المشـرق

(4، 501).

يُرَفعـن أصواتــاً لدانــاً، وتــارة
يُنَمْنِمْـن وشـياً غير وشــي الحوائك

(...)

غناءٌ ووجهٌ مونقان كلاهما (...)

ورقاصــةٍ بالطبل والصنــج، كاعبٌ
لهــا غنــجُ مخنــاثٍ وتكريــهُ فاتــكِ

(5، 114 – 116).

إن العيــون لتشــتاق الريــاضَ إذا
ما الزهرُ أشــرقَ فيها وهو مشــتبكُ

(5، 184).

بـيـنـهـا غـــــادةٌ تـــشـــارك فيها
بهجــةَ الشــمس صــورةُ التمثــال

(5، 475).

خــذهــا كــأوشــيــة الــريــا ض وفــوق أوشــية الرقوم

مـطـبـوعـةً مـصـنـوعـةً تختـال في الحقـل الضموم

(6، 356).

وباذنجـانُ محشـيٌّ تُـراه يعـومُ كعنبرٍ فـي دهنِ بان

(7، 191).

مـغـنـيـةٌ حـقـاً بـإسـقـاط نقطة
إذا مـا شَـدَتْ ظلتْ وأشـداقُها تُلوى

(7، 221).

لابـنـة الـوائـلـي وسـواسُ حَـلـيٍ
آخـرَ الليـلِ فـوق صـدرٍ خلـي

ولـمـن تـيـمـتـه وسـواس هـمٍّ
سـائرِ الليـلِ تحـت صـدر شـجي

(7، 265).

الواسطي، ذلك المجهول

أطلب، بعد الوقفة السـابقة، درسَ علاقة مختلفة بين الأدب والفن، وهي العلاقة التي أقامَها أكثر من مصور ومزوق قديم مع فن المقامة، وهو ما أعالجه في أشـهر الأعمـال التصويرية، وهو عمل المصور يحيى الواسـطي على مقامات الحريري [59]، فضلاً عن كشـفي لعمل تصويـري في اليمن متصل بالمقامات (ما لي عودة إليه في نهاية هذا الفصل).

بين الدين والتاريخ

يعترف أولغ غرابار (كما سـبق القول) بـأن كتابة «تاريخ» للفن الإسلامي لا تزال «مهمة مستحيلة»، ويفيد أيضاً أن إحدى دور النشر

العالمية قررت، في حينه، كتابة مادة تعريفية بالفن الإسلامي من دون تاريخه. هذا ما يطرح السؤال: لماذا ما يصح في كثير من الفنون في العالم لا يصح في الفن الإسلامي؟ ويزيد من جدوى هذا السؤال أن من يطرحه يُعد من كبار دارسيه. إذاً، هناك مشكلة أكيدة، وتتعدى مجهودات باحث أو مؤرخ وآخر. لماذا؟

لا يسعني، في هذه المراجعة، الإجابة عن هذا السؤال وغيره، وإنما يعنيني، بعد طرحه، الوقوف عند بعض أسبابه. وهو ما أختصر الكلام عنه بالحديث عن هذا الفن بين الدين والتاريخ. فماذا أريد أن أقول؟

إن العائد إلى كتب التاريخ المتوافرة عن الفن الإسلامي يتحقق من أنها تستند إلى تاريخ التقنيات والمواد والأساليب، مع مقادير متفاوتة من النظر التاريخي. فهي كتب ودراسات عالجت مواد الفن لجهة توثيقها، ووصفها، ودرس أساليبها، من دون أن تعنى إلا بالقليل بجوانب التاريخ نفسها، السياسية والاجتماعية والجمالية.

ذلك أن ما استوقف الدارسين، ولاسيما الأوروبيين، بين القرن الثامن عشر وبدايات القرن العشرين، تعين في:

– توثيق مواد الفن، ما خدمَ حاجات الجامعين والحافظين وغيرهم.

– درس صلة هذا الفن بالدين الإسلامي (: ما سمح به، ما طلبه، وما منعه من هذا الفن).

– درس صلة هذا الفن بالشعوب التي أنتجته، ما حدد هويته بالتالي بين عربي وفارسي وتركي وغيره.

طبعاً، لم يغب المنظور التاريخي والآثاري عن هذه المساعي، إلا أن هـذا الخطـاب بقي محدداً بحاجات أخرى لـم يكن في أولها وضعُ تاريـخ له. يضاف إلى ذلـك، أن وضع هذا التاريـخ يحتاج إلى مواد ومسـاعٍ تحليلية أخرى مـا كانت متوافرة أو مطلوبـة في ذلك العهد. وهو مـا أختصره بالحديث عن أن الخطاب عن الفن الإسـلامي تقيد بمنظور آثاري، كما لو أن هذا الفن لا يشـتمل على ثقافة محيطة به، ومفسرة له. فماذا أريد القول؟

من يَعُد إلى كثير من الكتب والدراسات عن الفن الإسلامي يتحقق مـن أنهـا قلما تعود إلـى كتب الثقافة العربية، بين سياسـية وفلسـفية وكلاميـة واقتصاديـة واجتماعيـة وبلاغيـة وغيرها. فتاريـخ الفن الإسـلامي لا يمكن أن يـدرس من دون كتب التاريـخ العام، أو كتب الحسـبة، وأخبار الخلفاء والظرفاء والصنـاع والمقتنين وغيرهم في العهود الإسـلامية المختلفة. كمـا لا يمكن وضع خطاب جمالي وفني مناسب لهذا الفن من دون درس ما قالته الفرق الإسلامية، بين كلامية وغيرها، وما قاله خطاب الفلاسـفة والبلاغيين ونقاد الشعر وغيرهم عن الشعر والمحاكاة والتنزيه والحسن وغيرها.

هـذا يقود إلى طرح السـؤال الأساسـي: هل لبى الفن الإسـلامي حاجات الدين تحديداً أم لبى كذلك حاجات في التاريخ (في الحُكم، في

الثقافــة، في الذوق...)؟ وإذا كان هذا الفــن قد تقيد بضوابط الدين (ما يجعله فناً واحداً) فهل تفاعل مع تجارب الشــعوب الإسلامية وثقافاتها وحقباتها التاريخية المختلفة (ما يجعله فناً متعدداً ومختلفاً)؟

هذا ما أثيره في عدة مسائل:

– لا يختلــف اثنان في أن علاقة الفن الإســلامي بالدين، من جهة الشعائر والمساجد وغيرها، لم تختلف في الغالب في مختلف العصور، وفي المذاهب الإسلامية المختلفة.

– يتبيــن، مــن خلال متابعــة أعمال فنية إســلامية مختلفة، وجود خلافــات وممارســات في تصوير الهيئــة، ومنها هيئــة الخلفاء، بين مذهب إسلامي وغيره، وبين عصر وآخر، وبين بيئة وأخرى.

– يمكن ملاحظة اختلافات بين الحاجات الفنية للبلاطات الإسلامية المختلفة بين عصر وآخر، وبين بلد وآخر.

– يتضح أيضاً أن الفن الإســلامي لم يلبِّ حاجات الدين والشعائر وحســب، وإنما لبى حاجات واقعــة في الحكم، في التميز الســلطاني والاجتماعــي، وفي بناء منظومة فنية وجمالية، ما أجمله بالقول: الفن بين الدين والترف.

وهو ما يقودني إلى القول بأن كتابة تاريخ للفن الإسلامي لا يمكن قيامهــا مــن دون منظورين متلازميــن ومتكاملين لــه: منظور واحد و«عابــر للتاريخ»، من جهة، ومنظور متعدد ومختلف تبعاً للعصور والبلدان المختلفة، من جهة ثانية.

مسألة الصورة

شكلتْ علاقة الصورة بالفن الإسلامي مسألة إشكالية، وأنا لا أطلب معالجتها هنا، وإنما أريد طرحها كمثل أتبين فيه المشاكل التي طرحتها أعلاه. فكيف ذلك؟ ذلك أن درس علاقة الصورة بالكتاب تتيح معرفة الموقف الديني من الفن، من جهة، والموقف من التاريخ، من جهة ثانية. ما أثيره في عدة أسئلة: هل تقيد فن الكتاب بالقيود الدينية أم تخلص منها أم حوَّلها؟ هل تفاعل الفنان في الكتاب مع حاجات الزمن والتاريخ والسياسة وغيرها؟

طلبت، في هذا المجال، الوقوف عند مخطوط شهير، بل قد يكون أشهر مخطوط مصور وضعه عربي، وهو مخطوط الواسطي، إذ قام بالعمل على «مقامات الحريري» (في العام 1237 م). وقد طلبت الوقوف عنده واجداً أنه يستحق دراسات مزيدة تفيد في معرفته، وفي معرفة هذا الفن عموماً.

سأبدأ، أولاً، بالتسمية نفسها: أطلق الدارسون الفرنسيون على هذا العمل الفني وغيره اسم: (Miniature)؛ وهو ما احتفظتْ به أكثر من لغة في أكثر من بلد إسلامي، مثل إيران التي تتحدث بدورها عن «مينياتور». أما في الدرس العربي، فقد اقترح الكاتب بشر فارس، في خمسينيات القرن الماضي، تسمية هذه الأعمال بـ«المنمنمة»، وقد علل ذلك أمام «المجمع العلمي» في القاهرة. وما انتهيتُ إليه، في التدقيق اللغوي والتاريخي، هو أن التسميتين، الفرنسية ثم العربية،

تسـميتان مقترحتان، من جهة، ولا تسـتندان إلى سند قديم في الكتابة العربية، من جهة ثانية. فكيف ذلك؟

لنبدأ بالتسـمية الفرنسية المقترحة: لا يحتاج الدارس إلى علم كثير لكي يلحظ بأن هذه التسـمية مسـتقاة من التجربـة الفنية الإيطالية (ثم الأوروبيـة)، وتـدل على أعمال فنيـة بعينها، ما يمكـن ترجمته (في العربيـة) بالأعمال التصغيرية. أي أنها أعمال فنية تقوم على تصوير مشـهد أو غيره في قياسـات مصغَّرة فوق حاملـه المادي. وهو ما لا يناسب مخطوط الواسطي، حيث إن أكثر من صورة فيه تحتل صفحة بكاملها، أو صفحتين أحياناً، عدا أنها تحفل بكثير من تفاصيل المشهد أو الهيئـة الـذي تصوره وتتمثله. وقد يكون منشـأ هـذا الالتباس في التسـمية الفرنسـية (وغيرها في أوروبا) يعود إلـى ارتباط الصورة بالمخطوط، وهو ما كان معروفاً عن الفن التصغيري في الكتب الفنية الأوروبية، ولاسـيما المسـيحية، بداية. ماذا عن التسمية العربية، أي ما اقترحه بشـر فارس؟ لماذا اقترح تسميةً، وعمل واقعاً على ترجمة اللفظ الفرنسـي؟ أما كان في مقدوره العـودة إلى ما قالته العربية عن هذه الأعمال الفنية؟

عاد بشـر فارس (كما يشـرح ذلك في اقتراحه للمجمع اللغوي في القاهرة) إلى جذر: «نمنم» في العربية، وهو يشـير إلى الخط الدقيق والصغير بالتالي، ما يبدو، من جهته، تقريباً من اللفظ الفرنسـي، في مسعى تحلُّ فيه الترجمة محلَ الاسم الموضوع لهذا النوع الفني. ولقد وجـدتُ بالعودة إلى مدونة عربية قديمـة وجود لفظين لهذه الأعمال:

واحـد مذكور في مخطوط الواسـطي، يتحدث فيـه عن أنه «صورَ» مقامـات الحريـري، ما يشـير، فـي اسـتعماله إلى عدم وجـود لفظ مخصوص بهذا النوع، وهو ما يجعل عمله يندرج – إن جاز الاستنتاج – تحت مسـمى: الصور الكتابيـة (وهو اللفظ الأول الذي اسـتعملته الكتابات الفرنسية عند الكشف لأول مرة عن هذا المخطوط). إلا أنني وجدت ابن المقفع يلجأ، قبل ذلك، في مطلع كتاب «كليلة ودمنة» إلى لفـظ آخر، وهو «التزويق» للحديث عن الطـرق الفنية المختلفة التي تمَّ بواسطتها إخراج الكتاب ومعالجته بشكل فني مناسب. ولقد وجدت في ما كتبه المقريزي، بعد وقت، ذكراً للكتاب التالي: «ضوء النبراس في أخبار المزوقين من الناس»، إلا أن الكتاب لم يصل – للأسف –، لكن عنوانه يشـير – ولو بشـكل غير حاسـم – إلى عمل المصورين على الأرجح، وهو ما كان يتعين في الكتب خصوصاً. لهذه الأسـباب وغيرها اقترحت تسـمية أخرى، مسـتندة إلى هـذه الحجج وغيرها، وهي: «المزوقة»، أو «الصور الكتابية».

صلة الصورة بالكتاب

لنتوقف، الآن، عند المخطوط نفسه. أول ما يستوقف، في ما قرأتُ من كتب ودراسات عن عمل الواسطي، هو أن الدارسين أسقطوا من تحليلهـم كون العمل كتاباً في صنعه وأساسـه. وهـو ما تمثلَ في أول مرة جرى فيها عرضُ المخطوط، في باريس، في العام 1928، حيث لجـأ المنظمون إلى عرض أجـزاء منه، أي في صور متفرقة... وهو

ما يمكن تتبعُـه في أمثلة تاريخية أخرى، بما فيها درس وعرض هذا المخطوط في مجلات وكتب وغيرها، حيث جرى «فرطُ» المخطوط (إذا جـاز القـول)، وتمَّ العمـل معه كما لو أنـه مجموعة من الصور الشبيهة بنسق اللوحة الزيتية المفردة، والمعروضة فوق جدار.

هـذا مـا يمكـن التحقـق منـه أيضاً فـي الكتابـات التي درسـتْ المخطوط، إذ يشـير الدارسـون إلى مؤلف المقامات، وربما يذكرون بعض المعلومات عن المقامة، عن هذا الفن السردي المميز في الأدب العربي القديم، إلا أنهم لا يتعدون ذلك لمعرفة أسباب الوصل والفصل بيـن الكتـاب (أو المقامة) والصورة. قد يشـير بعضهـم إلى الراوي في المقامة (الحرث بن همام)، وإلى شـخصيتها الأساسـية (أبو زيد السـروجي)، أو إلى أسـاليب «الكيدية» السـارية في الحكايات، وقد ينصـرف بعضهم إلـى الحديث عـن حكاية هذه المقامـة أو تلك، إلا أنهم لا يدرسـون كيف «تنزل» الصورة، وأين «تنزل»، في المقامة، ولا يتسـاءلون عن أسباب نزولها وشكل نزولها، وغيرها من الأسئلة الواقعة في عمل المصور، وفي تدبيره لصنيعه الفني.

قـام عـدد من الدارسـين بإدراج صنيع الواسـطي مـع غيره من المخطوطـات ذات الصـور، مثـل «كتـاب الحيـل» أو «عجائـب المخلوقـات» أو كتب الطـب والميكانيكا وغيرهـا. كما جرى جمعُه بالصور الكتابية في الفن المسيحي القديم، وبالفن الفارسي القديم، وهو جمعٌ يخفف من تميز عمل الواسطي، على ما انتهيت إلى التحقق. وهو ما يمكن قوله أيضاً في تنسيب عمله إلى فن المزوقات، من دون تمييز

دقيق بين عمله وعملها. وهو ما أدرجه في عدد من الملاحظات:

يختلف عمل الواسطي عن غيره في أنه لا يعتمد البناء الفني المعروف في صور المخطوطات، وهو «البناء الاصطلاحي»، كما أسميه: يقوم على توزيع الصفحة إلى أشكال هندسية – معمارية، ويتمُّ إنزال مفردات التصوير أو هيئاته فيها، وهو شكلٌ بنائي معروف منذ العهد البيزنطي في تصوير المخطوطات. وهو ما نجده في الصور الكتابية في المخطوطات الفارسية كذلك...

أما في عمل الواسطي، فالأمر مختلف تماماً، وهو ما أدللُ عليه بعدد من الملاحظات المستندة إلى صور مختلفة: لا يؤلف المشهد المصوَّر في المخطوطات الفارسية، على سبيل المثال، مشهداً واقعياً، إن جازت التسمية، متتابعَ الفقرات ومربوط الصلة بين أجزاء الصورة. بينما نجد الصور عند الواسطي تصور لقطة من مشهد، إن جاز القول، بكل ما تشتمله من عناصر قابلة للتصديق. فالشخوص المصوَّرة تحتاج دوماً إلى ما تقف عليه، ولا تطير في فضاء أثيري غير محدد: تحتاج صور الواسطي إلى أرض، أو إلى بحر، لكي يستقيم حضورها التصويري. بل يمكن الحديث عن أن بناء الصورة يتوافر فيه أكثر من مستوى (أول، أو ثانٍ، أو أبعد، كما يقال في التصوير الأوروبي ذي البعد المنظوري)، بحيث إن أشياء أو هيئات تتقدم على غيرها، أو تقع خلف غيرها، بتناوبٍ وتعاكسٍ لونيين في الغالب. ويكفي (في ملاحظة بسيطة) أن نحصي أعداد الجِّمال في صورة، وأعداد رؤوسها، لكي نتحقق من أن عدد القوائم أكبر، ما

يعني أن الواسطي يصور ما تراه العين عياناً، أمامه، إذا جاز القول؛ بـل يعني هـذا أن عينه المبصرة تصور ما لها أن تراه، إذ تقوى على رؤيـة القوائم (وهي تقع في أمام الصـورة)، فيما لا تقوى على رؤية أجسامها وربما وجوهها (لأنها تقع في خلفية أو وراء ما يصوره).

هذا ما يناسـب أيضاً فـي الحديث عن البناء الإطاري، الهندسـي – المعمـاري، الذي تتخذه بعض صور الواسـطي إطـاراً جامعاً لها: العلاقـات بين هذا الشـكل أو ذاك في البناء العـام للصورة مترابطة، وترسـم مشـهداً واقعياً، حيث يقف هذا أو ينام فعلاً فوق ذاك، أو يقف هـذا تحت الخطيب الذي يعلو الدرج وغيرها من الصلات المترابطة في كلية المشـهد بالتالي. كمـا أمكن التحقق من وجود صور كثيرة لا تحتاج إلى أي إطار (مستطيل طولياً) كما في غالب الصور الفارسية، وإنما هي تكتفي في بنائها المصور بجالسَين وحسب.

لو طلب الدارسُ التدقيق المزيد في عمل المصوِّر وأسلوبه لأمكنه التحقق من أن الواقعية، التي أتحدث عنها، تشـمل وجوهاً عديدة فيه. قلما يتخيل الواسطي، وإنما يورد عناصر من مشاهد معروفة في بيئته: النخيل، والأشـجار المثمرة، والجمال، والزي الرجالي أو النسـائي، والسفن، والبيارق، والسـتائر، والخيم، والكتب، والبيوت، والقصور وغيرها. كما ترد الوجوه، بين نسـائية وذكوريـة، بألوان مختلفة في السحنة، فضلاً عن الحيوانات والأسماك وخلافها. كما أمكن ملاحظة أن للشـخوص المصورة حركات تقوم بهـا، بأيديها وأقدامها، ما يبعد عنهـا الجمود فـي كثير من المخطوطات المصـورة القديمة. وهو ما

يمكن تبينه أيضاً في «تعابير» الوجوه، حيث إنها تشـارك في التعبير عما يحصل في المقامات...

ما يتوجب الوقوف عنده بشكل أوسع، هو مواقع الشخوص المختلفة في البناء السـردي المصـور، إذ تبدو أحياناً مجتمعـةً على بعضها، ملتفة وفق الوجهة عينها، وصوب الراوي على سبيل المثال؛ أو نرى بعضهم يتشاركون في وجهة النظر، فيما تختلف وجهة نظر غيرهم، ما يرسم مشهداً متبايناً وموحد الاجتماع السردي والتصويري.

«خيارات» المصور

لم يكن الواسـطي مزيناً أو شارحاً بالصورة للمقامات، وإنما كان شـريكاً في صنعها. فهو فنان له لغته في التعبير، وله خياراته كذلك. وهو ما نتج (في درسي) من تتبعي للعلاقات بين اللغوي والتصويري، فأمكنني ملاحظة أن الواسـطي وجد للشـخص الأساسي في المقامة، أبي زيد السـروجي، هيئة تخصه، تتكرر في صورة أكثر من مقامة؛ وهو في ذلك يسـتبق ما عرف لاحقاً في التصوير من شخصيات هي عماد الكتاب أو الكتاب المصور، كما في فن «الشرائط المصورة».

كمـا تـمَّ التنبـه إلـى أن الواسـطي يختـار «وضعيـات» بعينها للتصوير، بل يستحسـنها لسـبب واقع في خيارات المصور نفسـها: يختـار أقدام الجمال، أو البيـارق المرفوعة، أو تكويـرات العباءات في أزياء الجالسـين، أو أغصان الأشـجار المثمرة وغيرها، بوصفها

عناصر قابلة للتشـكيل، ولإحداث متعة فنية وجمالية متأتية منها، من تشكلها أمام عين الناظر.

يستوقف، في إحدى الصور الكتابية، كيف أن الواسطي لا يتورع عن رسم امرأة عارية البطن والفخذين في عملية الوضع، بل تعرض جسـدها في وضعية غير مستسـاغة في الإظهـار الاجتماعي للمرأة وللصورة. كيف ذلك؟ كيف سـمح الواسطي لنفسـه بمثل هذا الأمر؟ هل بلغ به المنزع الواقعي هذا الحد؟

يمكـن إثارة أسـئلة مزيدة من ناحيـة تصوير الوجوه والأجسـام وغيرهـا، ما كان لا يقبلـه الفقهاء في العهد الأمـوي، حين أنبوا أحد الخلفـاء بعد أن أظهرَ صورته فوق قطعة نقدية: كيف تغير الأمر؟ ما محـددات الفن بين الدين والتاريخ؟ وما محددات الفن بين الحاجة إلى الصورة والحاجة إلى الكتاب؟

يختلف المؤرخون في تعيين تاريخ هذه الأعمال الكتابية المصورة، وإن وجـد الكثير من الدارسـين مخطوطـات منها ابتـداءً من القرن الثاني عشر. وما يعنيني طرح السؤال عنه هو التالي: في مخطوطات مصورة عديدة (الطب، الميكانيكا وغيرها) يتضح المقصد الشـرحي للصـورة، إذ تخـدم غيرها وتسـاهم في عرضه، وهو مـا بلغ أحياناً حدود وضع الأسـماء بالعربية فوق أجزاء من الصور لتوجيه القارئ في مطالعته.

لهـذا السـبب وغيـره وجـب التنبه إلـى أن الحاجة إلـى تصوير

«مقالب» أبي زيد السـروجي في المقامات، وقبلها – وإن في صورة أقل – في تمثيل «أسـرار» عالم الحيوان في «كليلة ودمنة»، تختلف عما طلبه المقصد التوضيحي المذكور. لماذا الحاجة إلى التصوير في هذه المخطوطات، وهي تختلف تماماً عما كان معمولاً به، في التقاليد التصويريـة عند مانـي (القرن الميـلادي الثالث)، أو فـي التصوير المسـيحي (البيزنطي وغيـره)؟ ألهذا صلة بكون هـذا العمل الأدبي المقصود يتعين في السرد؟ بل يمكن توجيه السؤال وجهة أشد دقة: ألا تكون صلة الصورة بالنص السـردي ذات علاقة بكون المقامة أساساً تسـجلُ وتـدوّنُ وقائع وأفعـالاً متعينة في مجريـات الزمن التاريخي والاجتماعـي؟ ألا تكون احتياجات المقامة إلـى مرجع حكائي زمني هي التي أفضت إلى أن تكون للصور بدورها تطلبات زمنية (تاريخية واجتماعية وغيرها)؟ ذلك أن الدارس المدقق يتحقق من وجود أعمال تصويريـة عديدة لـ«مقامات» الحريري، مـا يُظهر عناية مزيدة من المصورين كما من مقتني المخطوطات المصورة أو طالبيها.

الأسـئلة عديـدة، وتحتاج إلـى درس مزيد، إلا أن فـي الإجابات عنهـا ما يقود الدارس إلى تبين قيام كيـان كتابي وتصويري له صلة بالزمن الجاري. هذا ما يخفف من العتمة التي يقيم فيها: متى لا يعود الواسطي مجهولاً؟

هكذا نظروا إلى صور الواسـطي وفـق إنتاجات الفن الأوروبي، التصغيري، من جهة، والشارح للكتب، من جهة ثانية، ما أبعدهم عن رؤية هذا العمل الفني رؤية موافقة لطبيعته، ولما طلبه الفنان فيه.

أمكننـــي، من خلال هذه الملاحظات والمعاينات المقربة لمخطوط الواسطي، إظهار أن فهمَ فن الواسطي وغيره يحتاج إلى درس مزيد، وإلى تصويب تاريخـــي وفني وجمالي في النظر إليه وفي فهمه الفهم المناسب. فدرسُ الواسطي وغيره يقتضي، بداية، النظر إليه وفق فهم متجدد لعلاقة الصورة بالكتاب، حيث إنها باتت تبتعد عما كان معروفاً في الصور الكتابية في الفن المسيحي القديم، وفي الفن الفارسي القديم. وهـــي تغيرات تتأتـــى من احتياجات جديدة فـــي التصوير، في «آداب الحكـــم»، كما تقـــول اللغة العثمانية فـــي العهود العثمانية وســـلوكات الحكم. وهي احتياجات تترافق كذلك مع صلة باتت متاحة، بل مطلوبة ومستحســـنة مع الزمن، ما بات يستدعي مقداراً كبيراً من الواقعية في التصويـــر. وهو ما يَظهر كذلك في تبلـــور مكانة جديدة للفنان تتيح له مقاديـــر من التدبير في معالجات فنه، فيبتعد أو يخرج عما هو معهود ومتبع.

مخطوط يمني

من يعد إلى كتاب ثروت عكاشـــة المذكـــور يتحقق من وجود عدة مخطوطـــات مصـــورة لمقامات الحريـــري، وهو ما ذكره دارســـون آخرون أيضاً. هذا مدعاة إلى ســـؤال افتتاحي: ما ســـبب هذه الوفرة؟ أتعود إلى عدوى فنية لدى بعض الحكام، وقد لباها عدد من المصورين في بيئات مختلفة (ما كان يتمُّ تداوله وانتشاره في بلاطات الحكم)؟

إذا كان الجـــواب إيجابياً على الســـؤال المطروح، فإن ذلك يرتبط

بوجود مخطوطات مصورة عديدة عائدة إلى زمن الواسطي نفسه، ولكن ما يمكن القول في مخطوط يمني لاحق على هذا العهد؟

هذا ما توصلتُ إلى طرحه بعد وقوعي على مخطوط يمني يرقى إلى العام 1121 هجرياً (: 1709 ميلادياً)، على ما يرد في نهاية المخطوط [60]. لم تكن العودة إلى المخطوط ميسرة، إذ إنني حصلت على مجموعة وحسب من صوره، من دون أن تكون ذات جودة عالية، ما صعَّبَ مشاكل استثمار معطيات المخطوط. وما زاد من هذه المشاكل هو أن أحد الشراح (أو أكثر) زاد على نص الكتاب، بخط أحمر، شروحات بعض الألفاظ والتراكيب اللفظية الصعبة... كما أضيفت هوامش بخطوط أخرى على جوانب المخطوط، ما قد يعود إلى إثبات ملكية المالك (أو المالكين المتتابعين)، على ما كان يتبعه القدماء.

ما ورد في الصفحة الأخيرة من المخطوط يساعد في تبين عدد من المعلومات: مثل تاريخ صنع المخطوط (1121 هـ)، واسم الفنان الذي تكفل به (: «بقلم العبد الفقير المذنب الحقير محمد ابن حسين (دغيش؟)»؛ كما يتضح أن أحد التجار هو الذي طلب إعداد هذا المخطوط: «بعناية الأخ في الله العبد الصالح التاجر الرائج عماد الدين يحيى بن عبد الرحمن (العجل؟) عجَّلَ الله له أسباب السعادة وجعله من عباده...». غير أن المخطوط – في حدود ما أمكنني الاطلاع على بعض أوراقه – يشكو من خلط وعبث النساخ والشراح، والمالكين لنسخته هذه، إذ جرى التدخل والإضافة في أكثر من ورقة، وبخطوط مختلفة.

فـي مقـدور الـدارس التأكيـد علـى أن أوجه الشـبه قائمـة بين المخطوطيـن، وهو ما يتجلى خصوصاً في البناء الفني العام لكليهما. يتضـح، فـي بدايـة المخطوط اليمنـي، أن الفنـان أطلق عليه اسـم: «المقامات الحريرية» كما الواسـطي. كما يَظهر أيضاً أن التتابع بين الخطـوط والصـور، من دون فراغـات بينها، يمثل وجه شـبه آخر؛ فلا تشـكل المقامـة الواحدة وحدة خطية متمايـزة، إلا من جهة بروز عنوانهـا بحرف خطي مختلـف وأعرض من الخـط المتبع في نص كل مقامـة، فيمـا قد ترد المقامة بعد غيرها مباشـرة مـن دون فراغ بيـن نهاية مقامة وبدايـة أخرى. كما ينحو المخطـوط اليمني صوب بنـاء للصفحـة يجمع بين الخط والصورة، علـى أن ترد الصور، إما في وسـط الصفحـة أو في أعلاهـا، وفق تدبيرات لا يقـوى الدارس دائماً على استجلائها أو فهمها. غير أن فنان المخطوط اليمني يخص عبارة: «وأنشد» بمكان في وسط السطر والصفحة، قبل أن يورد، بعد ذلك، الأبيات الشعرية، ما يعد شكلاً من التصميم الفني، وهو ما سبقت ملاحظته عند الواسـطي. كما يتبيـن أن المخطوط اليمني يتوقف قبل انتهاء الجملة في نهاية السـطر («ونثـروا...») لإيراد صورة، ثم لا يلبث في أسفل الصورة أن يورد بقية الجملة السابقة («... العجوة»). كما أمكن التنبه، في بداية أكثر من مقامة، إلى أنه يورد بالخط الأحمر عبارة: «قال الحرث بن همام»، تمييزاً لها عن خط المقامة نفسه.

إلا أن الاختلافـات تظهر لجهة الصنع الفنـي، إذ لا يمكن مقارنة المخطوط اليمني بصنيع الواسـطي، الذي يبدو شـديد التميز والتمكن

والتجدد في صنعه الفني. وأول ما يستوقف في فنية المخطوط اليمني هو عدم عنايته بما قام به الواسطي وهو «إدراج» موضوع الحكاية المصورة في سياق طبيعي وعمراني مناسب لها، بحيث يمكن تسييقها (من سياق) بأكثر من معنى: فني، وتاريخي واجتماعي. فإذا كان الدارس توصل إلى تبين علاقات بينة في مخطوط الواسطي بين المرجع الحكائي في المقامات وبين التخيل «القابل للتصديق» أو المناسب لها، فإننا لا نقع على شيء مماثل في المخطوط اليمني. فالصور في هذا المخطوط «تقع» أو «تنزل» على خلفية بيضاء، هي لون الورقة نفسها، فتبدو صور الأجسام والهيئات الإنسانية «مقصوصة» فعلاً و«مسقطة» إسقاطاً تاماً، ما قد يشير – في هذا المخطوط، لا في مخطوط الواسطي (كما سبق الشرح) – إلى أنها تعود إلى نماذج معدة لدمى «خيال الظل» (كما سيرد الحديث عنه في الفصل التالي). فأطراف الأجسام والهيئات محددة بخطوط بارزة، كما لو أنها مقصوصة أو منفذة بمسطرة في بعض الأحيان.

أما الوضعيات الحكائية فهي قلما ترسم مشهداً سردياً، إذ هي تبرز خصوصاً جلسات حكائية، ما يجتمع في جلسة اثنين في صورة وجاهية في الغالب. كما لا يتورع فنان المخطوط اليمني عن تكرار مثل هذه الجلسات الوجاهية أكثر من مرة، فوق بعضها البعض في الورقة الواحدة. هكذا تختفي من الصور أي شجرة، أي حيوان، أي مكان اجتماعي أو وظيفي بعينه (دار، قصر، مكتبة، تنور، سفينة وغيرها، كما في مخطوط الواسطي). كما تختفي صور الحيوانات

والطيور (جمال، أحصنة، طيور، سمك وغيرها الكثير في مخطوط الواسطي)، فيما يظهر الجمل أحياناً في المخطوط اليمني، وفي رسم ضعيف للغاية؛ كما يورد في هذه الورقة صوراً مصغرة لحيوانات أخرى، مثل الحصان والأيل والأرنب وغيرها، بأشكال فنية ضعيفة للغاية.

كما يقوم أحياناً بإيراد جملة تفيد عن الشخوص الماثلة في الصورة: «صورة أبي زيد السروجي وتلميذه...» وغيرها، من دون قدرة على الجزم ما إذا كان إيراد المعلومة الشرحية يعود إلى الفنان نفسه، أم إلى شُرّاح لاحقين. وقد يكون الوقوف على إحدى هذه الصور مفيداً لشرح بنائها التصويري: ففي ورقة ترد صورة في القسم السفلي منها، مسبوقة بالجملة التالية: «صورة دار الكتب وأبو (وأبي) زيد والحارث بن همام وغيرهم ينظرون في الكتب») [61]؛ وهي عبارة تفيد أكثر من محتويات الصورة نفسها، إذ لا نتبين أي مبنى أو دار في الصورة، فيما يُختصر المكان في جلسة وبضعة كتب ليس إلا.

إلا أن فنان المخطوط اليمني يعنى أحياناً بلون الأجسام والهيئات عناية ظاهرة وقوية، فلا يسلم أي ثوب من زركشات وتلوينات متعددة، ما يعطي الصورة بعداً حيوياً، وإن تزيينياً وحسب. كما أمكنني التنبه إلى أنه عمد في إحدى الأوراق إلى رسم بيت يمني تحديداً، وهو البناء المتعدد الطوابق ذو الشكل المعروف منذ قرون، والذي يمتاز بكثرة نوافذه وزخرفات حيطانه.

بين خيال الظل وصورة المخطوط

انســاق درس الفن الإســلامي، في مســاعٍ عديدة، إلــى تجزئة هذا الفن في إنتاجات وممارســات وعهود مــن دون الاهتمام – في الغالب – بالتقاطعات والتبادلات بينها. نجد في كتاب أو دراســة كلاماً عن أن الخطاط كان مزوقاً أو مزخرفاً، أو أن الخطاط تعاونَ مع المصور، أو أن المهندس احتاج إلى معونة خطاط... إلا أنها أخبار متفرقة، متقطعة، لا تبلغ المعاينة الوافية لواقع هذا الفن إنتاجاً وفنانين وممارســات. وقد يكون درس علاقات «خيال الظل» بالفن الإســلامي من أقوى الأمثلة عن قيام عتمة واسعة في نطاقات الفن المختلفة. فماذا عنها؟

خيال الظل: في ظلال التاريخ

كتابــات عربية عديدة متأخــرة تناولت «خيال الظــل» بالعرض

والتتبـع والتحليـل، ولاسـيما في التجربـة المصريـة، المعطوفة أو المرتبطـة بهجرة ابن دانيـال الموصلي إلى القاهرة فـي العام 1267 (هرباً من غزو المغول)، على ما أوردتْ بعض كتب التاريخ القديمة. أيجد الدارس، في المتون القديمة، ما يفيد عن هذه الصنعة الفنية؟

يحتاج الدارس إلى تقصٍ واسـع فـي المواد القديمة، وإلى العودة، بدايـة، إلـى بعض المعاجـم أو كتب التفسـير، على مـا توصلتُ في البحـث والتحقيق. يحتاج إلى الابتداء بلفظين متعالقين: «المشـعوذ» و«المشـعبِذ»، اللذيـن قـد يكونـان لفظاً واحـداً، جـرى تقليبهما في الاسـتعمال اللغـوي تقليبـاً ثنائياً، علـى ما يلحظ الـدارس في أحوال واستعمالات لغوية أخرى في تاريخ الألفاظ العربية.

فالليـث يقول (على ما نقل ابن منظور عنه في «لسـان العرب») إن: «الشـعوذة والشعوذي مستعمل، وليس من كلام أهل البادية»، ما يعني اسـتعماله، من جهة، وعدم اشـتقاقه من جـذر عربي، من جهة ثانيـة. وهو قولٌ قد يعنـي أن اللفظ «دخيل»، لم يعرفـه أهل البادية، وإنمـا دخل إلى كلام العرب في مناطق أخـرى، من جراء الاختلاط مع أقوام وقبائل أخرى.

هذا ما يجده الدارس في أعداد من الألفاظ التي راجت في استعمال العرب القديم، من دون أن تكون متحدرة من صيغة اشـتقاقية عربية، ما يشـير حكماً إلـى دخولها إلى العربية من لغـة أجنبية على اتصال بهـا. وهو ما يمكـن للدارس أن يتعقبه، على سـبيل المثال، في كتاب

أبي منصـور الثعالبي: «ثمار القلوب في المضاف والمنسـوب»، إذ يفيد، في الباب 18: «أبو العجب: كنية المشعبذ، وقد قيل: المشعوذ من الشـعوذة»؛ ثم يتابع: «ولا أصل لها في العربية» [62]. يؤكد الثعالبي، بل ينقل ما سـبق لليث أن قاله؛ ويقيم الجمع – من دون تفسـير – بين اللفظين: «المشـعوذ» و«المشـعبذ»، ما يفيد – كما أقترح التفسير – عـن عملية التقليب التي أشـرتُ إليها. وفي إمـكان الدارس أن يذهب أبعد في هذا المسـعى، إذ يتنبه إلى أن الاسـتعمالات الأولى، الواردة في المتون، تتحدث عن «المشعوذ» و«الشعوذة»، فيما يتحقق من أن استعمالات لاحقة راحت تتحدث عن: «المشعبذ» و«الشعبذة»، ما قد يرسم مسار التقليب اللغوي المذكور، من جهة، وانتقالات بينة من لفظ إلى آخر في الاستعمالات الكلامية، من جهة ثانية.

التوصل إلى هذا الأمر مفيد في السياق اللغوي أكثر منه في التاريخ الفنـي، الذي يـدور التحقيق فيه. فمـا قيل في التعريفـات الموصولة باللفظين المذكورين؟ لا يفيد الليث شـيئاً عن معاني هذه الألفاظ، فيما نجـد غيره، بعده، يتحدث عن: «السـرعة والخفـة» في تحديد العمل المقصود. يكتب «إخوان الصفاء...» في «الرسائل»: «الشعبذة ليست شيئاً سوى سرعة الحركة، وإخفاء الأسباب التي يعملها الصانع منها؛ حتـى إنه، مع ضحك السـفهاء منها، يتعجب العقـلاء أيضاً من حذق صانعها» [63].

كما يقول الثعالبي عن «الشـعبذة»: «هي السـرعة والخفة (...)؛ وهـي مخاريق، خفة فـي اليد، وتصوير للباطل فـي صورة الحق».

وهو ما يَرِدُ في عمل المفسِّر ابن كثير في «تفسير القرآن العظيم»، إذ يفيد في مجال التعريف بالسحر وأنواعه: «التخييلات والأخذ بالعيون والشعبذة، ومبناه على أن البصر قد يخطئ، ويشتغل بالشيء المعين دون غيره؛ ألا ترى أن المشعبذ الحاذق يُظهر عملَ شيء يُذهل أذهان الناظرين به، ويأخذ عيونهم إليه، حتى إذا استفرغهم الشغل بذلك الشيء بالتحديق ونحوه، عملَ شيئاً آخر، عملاً بسرعة شديدة، وحينئذ يُظهر لهم شيئاً آخر غير ما انتظروه، فيتعجَّبون منه جداً»[64].

ما يتضح في كلام ابن كثير، وقبله في كلام الثعالبي، أن التعريفات تنحو صوب وصف العمل المقصود، المتمثِّل في خفة اليد، ما يطلق عليه اليوم: «أعمال الخفة»، التي يتحصَّل منها خداعُ العين، فترى ما ليس موجوداً، أو مختلِفاً عما هو عليه. وهو ما يمكن للباحث أن يجده، قبل ذلك، في «الترجمان في غريب القرآن»، إذ يقول في النوع الخامس من السحر: السحر يُقال على معاني خداع وتخيلات، لا حقيقة لها، «كما يفعله المشعبذ بخفة يده»، و«لا يتمكن البصر من رؤية ذلك». ولقد اتضح، في هذه التعريفات المختلفة، استعمال متكرر للفظ: «المشعبذ» (بدل «المشعوذ»)؛ كما اتضح أن عمله يقوم على الخفة وخداع البصر، كما سبق القول.

أعمال الخفة هذه لا ترقى – على ما أمكنني التحقق – إلى الحقبة الإسلامية، بل هي معروفة قبل ذلك، بدليل ما ورد في الأخبار والأحاديث، في كتاب أبي عساكر عن «تاريخ مدينة دمشق»، عن ذي الخمار عبهلة بن كعب، الذي كان «كاهناً شعباذاً» في اليمن، حسب

التعريـف الوارد عنــه، والذي قام بأول «ردة» في الإســلام في عهد الرسول: «كان يُريهم الأعاجيب، ويَسبي قلوب من سمع منطقه»[65].

وهو ما اســتمرَّ في العهود الإســلامية، بدليل الخبر الذي ورد عن إتيان الخليفة المتوكل بأحد المشــعبذين الهنود للإيقاع بالإمام الهادي، وغيرهــا من الوقائع التي تشــير إلى أعمال اليــد الخداعية، والتي لا تتصل بـ«خيال الظل». فلماذا الحديث عنها؟

آثار كتابية

إن هذا التعقب والفحص المتلازمَين أظهرا وجود تداخلات لغوية، بل قلباً لغوياً من لفظ إلى آخر؛ وهو ما توصلَ إليه الدارس، إذ لاحظَ تداخلاً بين عمل صاحب الخِفَّة (الذي جرى الحديث عنه أعلاه) وبين عمل آخر هو ما سيتمُّ التعرف إليه أدناه، وهو: إنتاج الصور المضلِّلة، إذا جاز القول. فقد ورد، في أكثر من شاهد لغوي قديم، وعند أكثر من كاتب، اســتعمال مختلف للفظ «المشعبذ»، كما يمكن للدارس التحقق منها أدناه.

يكتــب أبــو حامد الغزالــي (450 هـ – 505 هـ) فــي «إحياء علوم الديــن»: «إنما أنتَ مثــل الصبي الذي ينظر ليلاً إلى لعب المشــعبذ، الــذي يُخــرج صوراً مــن وراء حجــاب، ترقص، وتزعــق، وتقوم، وتقعد، وهي مؤلفة من خِرَق؛ لا تتحرك بأنفسها، وإنما تُحرِّكها خيوط شَعْرية دقيقة، لا تَظهر في ظلام الليل، ورؤوسُها في يد المشعبذ، وهو

محتجـبٌ عن أنظار الصبيان؛ فيفرحـون، ويتعجبون، لظنِّهم أن تلك الخِرَق ترقص، وتلعب، وتقوم، وتقعد، وأما العقلاء فإنهم يعلمون أنَّ ذلك تحريـكٌ، وليس بتحرُّك، ولكنهم ربمـا لا يعلمون كيف تفصيلُه، والـذي يعلم بعـضَ تفصيله، لا يعلمه كما يعلم المشـعبذ، الذي الأمر إليه، والجاذبة بيده» [67]. يتبين، إذاً، انتقال في اللفظ الواحد من معنى إلـى آخر، وأن الغزالي يتحدث عن عمل آخر للمشـعبذ، وهو صانع: «خيال الظل»، كما يُسمى اليوم، فيصف عمله وأدوات عمله وغيرها.

هـذا مـا يجده الـدارس عند ابن عربـي (558 هـ – 638 هـ) في «الفتوحات المكية»، بعد أكثر من مئة سـنة، وفق المعنى المستحدَث: «ما في الوجود إلا الله تعالى وأسـماؤه وأفعاله، فهو الأول من الاسـم الظاهر، وهو الآخر من الاسـم الباطن (...). فسبحان الظاهر الذي لا يخفى، وسـبحان الخفي الذي لا يظهر، حجبَ الخلق به عن معرفته، وأعماهـم بشـدة ظهـوره. فهم مُنكـرون مقرون متـرددون حائرون مصيبـون مخطئون. والحمد لله الـذي منَّ علينا بمثل هذه المشـاهد، وجـلا لأبصارنا هذه الحقائق، فلم تقع لنـا عين إلا عليه، ولا كان منا اسـتنادٌ إلا إليـه، لا إله إلا هـو العزيز الحكيم. ومـن أراد أن يعرف حقيقـة ما في هذه المسـألة فلينظرْ في خيال السـتارة وصوره، ومَن الناطق في تلك الصور عند الصبيان الصغار، الذين بعدوا عن حجاب الستارة المضروبة بينهم وبين اللاعب بتلك الأشخاص والناطق فيها. فالأمـر كذلك في صور العالم والنـاس، أكثرُهم أولئك الصغار الذين فرضناهـم، فتعرف من أين أتـى عليهم. فالصغار فـي ذلك المجلس

يفرحــون ويطربون والغافلون يتخذونه لهواً ولعباً، والعلماء يعتبرون ويعلمــون أن الله مــا نصبَ هذا إلا مثــلاً. ولذلك يخرج في أول الأمر شــخصٌ يُســمى الوصّاف، فيخطب خطبة يُعظِّــم الله فيها ويمجده، ثم يتكلــم على كل صنــف من الصور التــي تخرج بعده مــن خلف هذه الســتارة، ثم يعلــم الجماعة أن الله نصــب هذا مثلاً لعبــاده، ليعتبروا وليعلموا أن أمر العالم مع الله مثل هذه الصور مع محرِّكها، وأن هذه الستارة حجاب ســر القدر المحكم في الخلائق. ومع هذا كله يتخذونه الغافلــون لهواً ولعباً، وهو قولــه تعالى الذين اتخذوا دينهم لهواً ولعباً. ثم يغيــب الوصاف وهو بمنزلة أول موجود فينا، وهو آدم (ع)، ولما غاب، كان غيبته عنا عند ربه خلف ستارة غيبة، والله يقول الحق وهو يهدي السبيل» (ج 3، ص 68).

يســتعيد ابن عربــي ما قاله الغزالــي، ويأتي بالمشــعبذ ويعرض عملــه، لكي يتحدث عن «تحريــك» الله للعالم والموجودات، ما يعني أن اللفظ عينه («المشــعبذ») بــات يُعيِّن عملَيــن مختلفَين، أو انتقلت حمولتــه من صنع إلى آخر، أي من أعمــال الخفة إلى أعمال الصور المتحركة. إلا أن في كلامَيهما ما يفيد عن عمل المشعبذ نفسه، عدا أن ابن عربي يتوسع في شرح هذا العمل. وهو ما يُقدِّم دليلاً غير مسبوق علــى معرفة متوطنة بعمل «خيــال الظل» في هذه المجتمعات، ما له أن يصحح التاريخ المتداول عن هذا الصنيع الفني.

فقد انســاق غيــر دارس، عربــي وأجنبي، إلى تعييــن تاريخ هذا الصنيع ابتداءً من القرن الميلادي الثالث عشــر، مستندين تحديداً إلى

ما قام به شـمس الدين ابن دانيال مـن أعمال مأثورة في هذا المجال، ومـا بقـي لنا من نصوصه لعـروض «خيال الظـل»؛ وهو ما يمكن العودة إليه في عدد من الكتب والبحوث [68].

كما وجدت، في تفسير ابن كثير، ما يشير إلى معرفته بعمل خيال السـتارة، إذ يقول، في معرض حديثه عن أنواع السحر: «عمدوا إلى تلك الحبال، والعصي، فحشـوها زئبقاً، فصارت تتلوى بسبب ما فيها من الزئبق، فخيل إلى الرائي أنها تسعى باختيارها» [69].

كما تحققت مـن ورود الحديث بصورة وافية عن «خيال الظل»، وفـق هذه التسـمية، في قصيدة ابـن الفارض (576 هـ – 632 هـ)، المعروفة بـ«التائية»، إذ يقول فيها:

«وشاهدْ إذا استجليتَ نفسَك ما ترى
بغيـر مـراءٍ فـي المرائـي الصقيلةِ

أغيـرُكَ فيهـا لاح، أم أنـتَ ناظـرٌ
إليـكَ بهـا عنـد انعـكاس الأشـعةِ

(...)

وإيـاك والإعـراض عـن كل صـورة
مموهـــة أو حالـــة مســـتحيلة

فطيـف خيـال الظـل يُهـدي إليك في
كـرى اللهـو، مـا عنه السـتائر شـقت

تــرى صور الأشـياء تُجلــى عليك من
وراء حجــاب اللبــس فــي كــل خِلعة

تجــمعـت الأضـــداد فيهـــا لحكمــه
وأشـــكالها تبـــدو علـــى كــل هيئـــة

صوامــت تبــدي النطــق وهي ســواكن
تحــركُ، تهــدي النــور، غــير ضويــة

وتضحــكُ إعجابــاً، كأجــذلِ فــارحٍ
وتبكــي انتحابــاً مثــل ثكلــى حزينــة

وتنــدبُ إن أنّــتْ علــى ســلب نعمــة
وتطــربُ إن غنــتْ على طيــب نغمة»

...

الأكيد في قصيدة ابن الفارض هو تسـميته لهذا الفن باسـمه الذي يبـدو أنه بات «مقرّاً» ومسـتعملاً في عهده، عـدا أنه يصف الصنيع الفنــي بما يدلُّ على مــا يحدث في العرض، من بكاء أو ضحك، تبديه هــذه الدمية أو تلــك. وهو، في ذلك، يتحدث عما تعكســه الحجب من صور للأشـياء، أشـبه بالمرايا الصقيلة. وإذا كان من لبس في بعض المعاني والدلالات، فهذا يتأتى من طلب التشـبه المتوسـع الذي طلبَه ابن الفارض، بعد غيره، بين خيال الظل وعلاقة الله بالموجودات في العالم. ومع ذلك، يبقى السؤال: من أين تعرّف العرب والمسلمون إلى هذا الصنيع الفني؟.

هـذا السـؤال طرحَـه أكثر من باحـث، مـن دون أن يخلص إلى إجابات ناجعة في هذا المجال. وقد وجدت أن نسـبة هذه الأعمال إلى العلاقات الإسـلامية – الهندية هي التفسير الراجح، على ما أدافع في هذا الفصل. ففي كتاب «كليلة ودمنة»، ذي الأصل الهندي، دليل أول عن هذه العلاقات، وهي تتعين في كتاب مصور، على ما هو معروف. هذا ما يجده الدارس في أكثر من خبر أو شاهد، إذ يتحدث أحد الأخبار عن أن المتوكل أتى بمشـعبذ هندي للإيقاع بالإمام الهادي؛ كما يذكر ابـن كثير في «تفسـيره» معرفته بالصور التي تنتجُهـا الهند: «منها الصـور التي تصورها الروم والهند، حتى لا يفرّق الناظر بينها وبين الإنسان، حتى يصورها ضاحكة وباكية (...). فهذه الوجوه من لطيف أمور المخاييل». كما يذكر الفارابي قبله معرفته بالتماثيل لدى الهنود، وغيرها من الدلائل التي تشير إلى صلة متمادية معرفة وإنتاجاً بالفن الهندي، تصويراً ونحتاً. وماذا يمكن القول في كون الصينيين قد نقلوا هذا الفن إلى البيئات العربية – الإسـلامية؟ ماذا لو كان بعض التجّار العرب والمسلمين قد أتوا بها من هناك؟

ورد فـي «نهاية الأرب» للنويري، نقـلاً عن الثعالبي في «لطائف المعارف»، أن «أهل الصين خصـوا بصناعة الطرف والملح وخرط التماثيـل»؛ كما ورد في «كتاب البلـدان» لليعقوبي أنه كان في بغداد، منـذ نهاية القرن الهجري الثاني، سـوق خاصة لبيـع التحف الصينية: أهي مما كان يسـتورده التجّار من الصين أم هي مما بات ينتجه صنّاع

محليـون بعد أن أخذوها عن بعـض الصينيين، ممن أقاموا وعملوا في بغداد نفسـها؟ فقد وردت أخبار، في نـص صيني تاريخي، عن وجود فنانيـن صينيين عنـد العرب في منتصف القرن الميـلادي الثامن، بعد وقوعهم في الأسر؛ وقد علّموهم، حسب النص، نسج الأقمشة الحريرية وصناعة التحف الذهبية والفضية، فضلاً عن فنون النقش والتصوير.

يفيد بول بيليو، في دراسـته الموجزة ولكن المفيدة [70]، أن العرب كانـوا يثمّنـون مصنوعـات الصين منذ القرن التاسـع علـى الأقل، أي قبـل تأثيـرات الصينييـن في الفن الفارسـي في العهـد المغولي: فالخـزف الصينـي كان معروفاً في العراق، ويتـمُّ تقليده فيه؛ وهو ما يذكـره الجاحظ بدوره في معرض حديثه عـن الصناعات التي امتاز بها الصينيون: «هم أصحاب السـبك والصباغـة، والإفراغ والإذابة والأصبـاغ العجيبة، وأصحاب الخرط والنحت والتصوير، والنسـخ والخـط، ورفـق الكف في كل شـيء يتولونه ويعانونـه، وإن اختلف جوهره، وتباينت صنعته، وتفاوت ثمنه» (في إحدى رسائله المذكورة أعـلاه)... إلا أن ما يكشـف عنه الدارس الفرنسـي، هـو توافر نص صينـي يرقى إلى القـرن الثامن الميلادي، ويُسـتفاد مما ورد فيه أن المسـلمين هزموا الجيش الصيني، بقيادة الجنرال كاو سيين – تشي، قـرب موقع تالاس، في العـام 751. وهو مـا أوردَه مؤرخون عرب بدورهـم، إذ تحدثوا عن أن جنوداً مسـلمين هزمـوا قوات صينية في سـمرقند، وتعرفـوا إلى الورق، حسـب الطريقة الصينيـة، في عداد أغراض القوات الصينية المنهزمة.

بيــن هؤلاء أســيرٌ لعبَ دوراً مهمــاً في هذه العلاقــات، وهو: تو هوان، الــذي اقتيد إلى العراق، وبقيَ فيها بين العام 751 والعام 762، وصنــعَ فيها عــدداً من التحف الصينية، فضلاً عن أنــه علَّمَ عدداً من الصنّاع المحليين «أســرار» مهنته؛ ثم ما لبث هذا الأســير أن هرب من بغداد وعاد إلى كانتون من جديد فوق ســفينة تجارية، وكتبَ فيها سيرته المذكورة... إلا أن نصَّ سيرته ضاع، لكن قريبه تو يكو ضمَّن كتابــاً له مقاطع من هذه الســيرة، ولاســيما في الفصــول: 191 و192 و193، وهو الكتاب المجموع الذي اســتمرَّ فــي كتابته بين العام 766 والعام 801.

ولقد وجدتُ مناســباً نقل المقطع المقصــود: «أما عن مِهن صُنّاع نســيج الحرير الخفيف، وعن صائغــي جواهر الذهب والفضة، وعن المصورين، فإن العمال الصينيين هم الذين شرعوا في هذه الأعمال؛ وهما في مجال التصوير: فان شو ولييو تسو، المتحدران من العاصمة ســي – نيان – فو، وفي نســج الحرير: يو هوان ولو لي، المتحدِّران من هو تونغ» (م. ن. ص 111 – 112). يدافع الدارس الفرنســي عن فكرة مفادها أن الأســير الصيني، الذي حلَّ في الكوفة، بداية، قد بالغ في إظهار دورهم التأسيســي في صناعات العهد العباســي، مستدركاً أن دَورهم، في مجال نسج الحرير، قد يكون أكيداً في مدينة الكوفة.

ومــا يقوله النص الصيني القديم ذكرَه الجاحظ (كما ســبق القول) من دون الأسماء الصينية، وهو ما يرسم في صورة مقربة بعضاً من هذا المســار القديم. ومعه نعاود طرح السؤال: أتعرَّفَ العباسيون إلى

صناعــة الدمى مِن هؤلاء الأســرى؟ أم أن علاقاتهــم بالهنود – وهي قائمة وقوية في ذلك العهد – هي التي مكَّنتْهم من ذلك؟

لا يسع الدارس بتَّ هذه المسألة، بين أصلَيها (الهندي أو الصيني)، إلا أن فــي إمكانه الوقوف على صلــة الحكاية بالعرض الفني، إذ هي صلة مناســبة للحديث عن هذه العلاقات، من جهة، وعن هذا الصنيع الفنــي، من جهة ثانية. فمن يتفحص بناء «خيــال الظل» يمكنُه التنبه إلــى انتظام الصلة البنائية، التي يقوم عليها، بين حكاية وعرض فني. وهــو ما اجتمع، منذ كتاب «كليلة ودمنــة»، بين حكاية وصورة فنية لها.

إلا أن الدرس يتطلب وقوفاً إضافياً، يتعدى مســألة المصدر نفسه، ليتناول مســألة «اســتقبال» المســلمين لهــذا الفن، أيــاً كان مصدره. فعملُ المشــعبذين يحتاج إلى فحص مزيد لجهة تناسبه أو عدم تناسبه مع البناء العقيدي الإســلامي في مســألة الصــورة: يتضح، ابتداءً من الشــواهد المذكورة أعلاه، أن عملَ المشعبذين كان يتجه إلى الأطفال خصوصــاً من دون غيرهم. كمــا يتضح كذلك أن إنتاج مواد العرض الفنــي لا يبلــغ إنتاج المصنوعــات الفنيــة، أو النحتيــة، ذات الأبعاد الثلاثــة، وإنما هي مواد ذات بعدَين، فلا تقع في «التجســيم» بالتالي. كمــا في إمكان الــدارس أن يلاحظ أن فــي كلام الغزالي وابن عربي أعلاه ما يشير إلى أن انتظام عمل المشعبذين يقوم على «التحريك»، أي علــى افتعال حركــة والقيام بهــا، لا على «التحــرُّك»، مثلما هو عليــه عملُ الله، التلقائي والطبيعي في العالــم وبين الناس. هكذا يميز

الغزالي مثل ابن عربي بين العملَين، بل يتوسع ابن عربي في عرض عمـل «الوصّاف»، أي «محـرِّك» الدمى، ويقارنه دينيـاً بدور آدم. كما يعرض ما يقوم المشعبذ به قبل مباشرة العرض، ولاسيما شرحه للصور، ولكونها «مثلاً» ليس إلا، ما يشير إلى أن عملَ صانع الدمى «يوافق» الشرع الديني، ولا يخالفه أبداً. وماذا عن الاسم، بداية؟

قد يكون الاسم الشائع حالياً، «خيال الظل»، هو مقلوب التركيب: «ظل الخيال»، الذي يناسب واقع هذا الصنيع الفني؛ إلا أنني أجد في كلام ابن عربي أقربَ سند لغوي لهذه التسمية، إذ يتحدث عن «خيال الستارة»، وعن «صوره». أما «خيال الظل»، فقد ورد بصيغته هذه فـي قصيدة ابن الفـارض أعلاه. ومن المعروف ورود اسـم آخر في مصـر متصل بهـذا الفن، وهـو: «بابة»، الذي يُطلـق على العرض نفسـه، ولاسـيما على النص المعد للعرض. ماذا عن ظهور هذا الفن في الديار الإسلامية؟

يختلـف المؤرخون فـي تعيين تاريـخ «دخول» هذا الفـن إليها، فالبعض يتحدث عن العصر العباسـي، وغيره مثل شوقي ضيف عن القرن السادس الهجري (م. س. ص 64)، فيما يتأكد مثل هذا الحضور في القرن الميلادي الثالث عشـر، مع ظهور ابن دانيال الموصلي في مصـر. فقد حفظت المتون ثلاثة نصـوص لابن دانيال، هي: «طيف الخيـال»، و«عجيـب غريـب»، و«المتيـم والضائع اليتيـم». ومن المعروف عنه أنه رحل عن الموصل هرباً من اجتياح المغول للعراق، ووصل إلى القاهرة في العام 1267، في عهد السلطان الظاهر بيبرس.

ويتضح من دلائل مختلفة أنه كانت لابن دانيال صنعة متطورة، ما تعكسه معلومات عن أسماء بعض دماه: عجيب الدين الواعظ، وعسلية المعاجيني، وعواد الشرماط، ومبارك الفيال، وزغبر الكلبي، وناتو السوداني وغيرهم [71].

لقد عمدتْ الباحثة الإيطالية فرنشيسكا ماريا كوراو، في دراسة بعنوان: «بضع ملاحظات على هامش البحوث في الأدب «الشعبي» العربي»، إلى درس صلات هذا الفن («خيال الظل») وغيره من وجهة نظر أدبية، وضمن إطار «أدب الهزل»، بين المجون والسفه. وتوقفتْ عند صلات بينة بين هذا الأدب (الجاحظ، أبو القاسم الأصبهاني، أبو حيان التوحيدي وغيرهم) و«خيال الظل»، كما يتضح، على سبيل المثال، في الصلات المثبتة بين التوحيدي وابن دانيال، ولاسيما في الليلة الثامنة عشرة من كتاب «الإمتاع والمؤانسة»، التي تستجمع أخباراً عن المومسات والمثليين الجنسيين والساحقيات وغيرهم، وهو ما سيتناوله ابن دانيال بدوره. هذا ما يتناوله بدوره أبو القاسم الأصبهاني في «محاضرات الأدباء»، في الفصل السادس عشر، الموسوم بـ«في المجون والسخف» [72]...

كما يتوافر، في مصر تحديداً، تاريخٌ متتابع لهذا الصنيع الفني، يتعيَّن في عدد من صناعه، مثل: جعفر الراقص من القرن الخامس الهجري، قبل ابن دانيال في القرن السابع الهجري، والذهبي وابنه محمد في القرن الثامن الهجري، وابن سودون في القرن التاسع الهجري، وداود العطار المناوي وعلي نخلة والشيخ سعود في القرن

الحادي عشــر الهجري، وحسن القشــاش ودرويش القشاش في بداية القرن الرابع عشر الهجري، ومحمد أبو الروس ومحمود علي صالح ومصطفى الروبي في أواخر القرن نفسه، وأحمد الكومي والفسخاني فــي بداية القرن الخامس عشــر الهجري، وأخذَ عنهما حســن خنوفة الذي توفي في العام 2004 الميلادي. وهي سلسلة مصرية تفيد أن هذا الفن تواصل واســتمر في العصريــن الأيوبي والمملوكي، ثم في عهد أســرة محمد علي بلوغاً إلى مطالع القرن العشرين. بل ينسب البعض دخول هذه الصناعة الفنية إلى البلاد العثمانية ابتداءً من مصر نفسها، إذ نقلوا بعض فنانيها إلى إسطنبول لإقامة هذه العروض.

يتضح، من مصادر مختلفة، أن فن خيال الظل عَرف، خاصة في العهدين الأيوبي والمملوكي، انتشــاره الواسع وتطوره الأكيد، بحيث يقوى الدارس على إجراء ســياق تاريخــي متتابع لهذا الفن في مصر بما فيه أخبار فنانيه المعروفين [73]. ويشير نصار، في كتابه المذكور، إلى أن هذا الفن بلغ من «المرونة في الحركة» ما جعله قابلاً للعرض في فناء الدار أو داخل فسطاط معين، وبات بالتالي وسيلة «من وسائل إحياء المواسم وحفلات الزواج والختان وما إليها» (م. ن. ص 334). وهو ما ترد أخباره في تاريخ ابن أياس وغيره.

هذا ما بلغ دمشــق بدورها، على ما ينقل ســعد الله ونوس عن فخر الديــن البارودي، في شــهادة حية عن خيال الظــل، في مقدمة كتاب: «خيال الظل وأصل المســرح العربي» لحســين ســليم حجازي، في نهاية القرن التاســع عشر ومطالع القرن العشــرين: «كنا نتردد على

محلات خيال الظل، المعروف باسم قهوة كراكوز (...). فكان مدير اللعبة يضع في صدر المقهى ستاراً من قماش، في وسطها قطعة مدورة من القماش الأبيض، في أسفلها رفٌّ من خشب، يوضع عليه سراج من فخار بنار زيت الزيتون، ويقف الرجل خلف الستارة التي يسمونها «الخيمة»، ويمسك بيده عصا رفيعة يحرك رسوم أشخاص من الجلد، إذا وضعت على الشاشة ظهر خيالُها مجسماً من عكس النور عليها من الخلف، ثم يتكلم الرجل، ويحرِّك الخيال، فيبدو وكأنه يتكلم، وكان يبدل صوته حسب أصوات الرسوم» [74]. وقد يكون «دخول» هذا الفن إلى سوريا متأتياً من تركيا العثمانية نفسها، بدليل تسمية العرض بـ«الخيمة»، وهي التسمية المأخوذة من التسمية التركية: «خيمة كراكوز»، الذي هو التعيين التركي (العثماني) لهذا الفن بعد وصوله إليها. ومن اللافت، في التركية، أن تسمية هذا الصانع هي: «خيالي» [75]، وهو ما يلتقي مع اسم «المُخايِل» في التجربة المصرية.

معاينة فنية

يقوم هذا الفن على الرسم بالقصِّ، ما شاع عند الهنود والصينيين. ولقد اتُّخذتْ شخوص خيال الظل من جلود البقر، ويصورون منها، ثم يصبغونها، على ما تقتضيه ألوان الوجوه والثياب وأجسام الحيوانات. أو هي من الورق المقوَّى في قطع صغيرة، مدهونة بألوان قاتمة، كي لا ينفذ النور منها، ثم يجعل لكل قطعة عوداً أو قضيباً صغيراً أو

قصيراً، ليتمكن محرِّك الدمى بواسطتها من تحريك القطعة بسهولة.

قد يكون مفيداً الاستدلال بما حفظته بعض المتون العربية من تعيينات لبعض مشاهير هذا الفن: الأمير مسعود (– 1127)، الماهر في القص والتصوير والتزويق، «لا يلحقه أحد في ذلك».

ومنهم: اللخمي (– 1352)، الماهر بدوره في فنون النقش ورسم الهياكل والزركشة والتطعيم. ومنهم: تغري بردى، البارع في الرسم بالقص. ومنهم: محمد شمس الدين الرسام (في القرن الخامس عشر)، المشهور في التذهيب وعمل المزهرات وقصِّ الورق [76] وغيرهم.

ومن يعد إلى عدد من كتابات المستشرقين، خصوصاً في القرن التاسع عشر، وفي عدد من المدن، يتحقق من انتشار هذا الفن، وإقبال العائلات عليه، سواء في القاهرة أو في إسطنبول نفسها: «كنت أقصد بيرا (Péra)، لكي أستعيد محاورة الأوروبيين. ذات يوم، استوقفَني ملصق كبير عن المسرح، موضوع على الحيطان، ويعلن افتتاح الموسم المسرحي. سيبدأ (الموسم) مع فرقة إيطالية لمدة ثلاثة شهور، وكان أحد الأسماء يلمع بأحرف كبيرة، بوصفه «النجم» المسرحي في هذه الفترة: إنها روزي–تاكشيناردي، مطربةُ روسِّيني (الموسيقي الإيطالي) في أحلى أيامه، والتي خصصَ لها ستاندال (الكاتب الفرنسي) صفحات جميلة» [77]. كما يذكر فولني أيضاً أسماء فنانين أوروبيين آخرين، ممن جذبتهم «شمس الشرق»، فقدموا فيها عروضهم المسرحية والغنائية. ويفيد كذلك أن هذه العروض كانت تُقدم في «مسرح بيرا»

نفســه، أو أمام السلطان، وأنه كان من الصعب الحصول على بطاقات الدخــول، بعد أن يتمَّ توزيعها للبيع في الفنــادق والمقاهي التي يرتادها الأوروبيون. كما يصف المســرح نفســه، الذي حضــر أحدَ عروضه، برفقة مدير صحيفة بالفرنسية تصدر في إسطنبول...

لكن فولني يتوقف خصوصاً، في حديثه عن المسرح، عند عروض «الكراكوز»، ويعلمنا أن الفرنســيين حينها كانوا يعلمون بوجود مثل هذه الدمى. لكنه يتضايق من كون هذه العروض تُقدَّم للشبيبة، مشيراً إلى أن أربــاب العائلات كانوا يتفاخرون بكونهــم «يَهبون» أولادهم فرصــةَ التمتــع برؤية هــذه العروض، التــي تصلح لهــم تربوياً، في حســابهم. يقع المســرح في «ســاحة سيراســكييه»، ويعرض عمل: «كراكوز، ضحية عفته» بالأحرف العريضة على المدخل. والعرض قسمان: واحد مخصص لكراكوز، والثاني (الذي يؤديه أربعة ممثلين) بعنــوان: «زوج الأرملتين»، والذي هــو عبارة عن عمل تهريجي – هزلي من فئة الأعمال الموســومة: «تقليــد». يصف فولني الممثلين، الذين يتكفل بعضهم بأدوار النســاء، مضيفين على رؤوســهم شَــعراً بضفائــر طويلــة، فضلاً عن تكحيــل عيونهم وتلوين أيديهــم بالحناء الأحمر. ويتوسع في الوصف، متحدثاً عن أسعار الدخول، التي يرفع معدلَها بعض «الأفندية» إن شــاؤوا؛ كما يتحدث عن مرفقات رســم الدخول، إذ تتيح لرواد المســرح تناولَ شراب القهوة والدخان مجاناً: الصالة تتســع تباعاً لزوارها، من دون امرأة واحدة، فيما استقدمَ خُدَّام المنازل أولاد العائلات...

نجد كلاماً آخر يفيد في التعرف إلى كراكوز عند المستشرق تيوفيل غوتيه، ويشــرح فيه العرض الذي يتم في حديقة، ويتوقف خصوصاً لوصف دمية الكراكوز نفسها، من ألوان وعلامات مضخَّمة في هيئته وداعية للمرح (م. ن. ص 540 – 542). كما يتحدث عما يقع عليه في مقهــى، ومنها تصاوير الفن: «الكل يعرف أن القرآن يمنع التصوير، مــا يتقيد به الأتــراك تماماً، وينظرون إلى إنتاجات الفنون التشــكيلية مثل منتجات وثنية: هذا في المبدأ، إلا أنهم أقل تشدداً في واقع الأمر، ذلــك أن المقاهي مزينة بأنــواع مختلفة من المحفورات (الفنية)، ذات المستوى الفني الضعيف، ما لا يصدم أبداً التشدد الإسلامي». ويمكن التعــرف، في وصفــه، إلى بعض هــذه الأعمال: عمامــة الدراويش الراقصين مرســومة بحروف عربية، وموضوعة فوق حامل مادي؛ وأُســود وغيرها من رسوم الحيوان (التي يعود بعضها للفنان فيكتور آدم)؛ ومُحاربون من خراسان بشــواربهم المميزة، وفوق أحصنتهم؛ نابليون في إحدى معاركه؛ وأسماء الله والإمام علي بحروف جميلة مع زخرفات بعضها نباتــي؛ وصورة محمد علي، حاكم مصر؛ وغيرها من الموضوعات الفنية الكثيرة، الموضوعة في أطر بأســعار باخسة (م. ن. ص 517 – 518).

دمى آسيوية

تفتخر «مؤسســة الشــرق» (Fundacao Oriente)، في لشــبونة، بمجموعاتها الفنية الدائمة الخاصة بالشرق (تمَّ افتتاح متحف المؤسسة

فـي العام 2008)، المتوزعة في غير فـن، ومنها «خيال الظل»، وقد خصَّصـتْ كتابـاً تعريفياً بمجموع مـواد هذا الفن فـي المتحف [78]. وتملك «المؤسسـة» ما يزيـد على 14 ألف مادة من مـواد هذا الفن، ما قـد يجعلها المجموعة الأكبـر في العالم، خصوصـاً وقد أدرجتْها فـي سياسـات المتاحف والعـروض. ومن يعد إلـى معروضات هذه المجموعـة [79]، يتحقق من توزُّعها في عـدة بلدان، هي التالية: الهند (فـي أربع ولايـات)، وأندونيسـيا، وماليزيـا، وتايلانـد، وكمبوديا، والصين، وتركيا.

من يتوقف أمـام معروضات هذه المجموعة النـادرة، يتحقق من كونها تنتسب إلى الفن نفسه، مع اختلافات وتنوعات بين هذه التجربة وتلك. هذا ما يَظهر في الأحجام، في الرسم، في التلوين، أو في الهيئات المتباينِة للدمى نفسـها (بين قريبة من الهيئات الآدمية، وبين تشويهها العَمْدي في بعض الأحوال)، إلى غير ذلك من السمات الدالة على هذا الفن، الذي اعتبرته منظمة اليونيسكو مؤخراً في عداد فنون العالم.

من يتابـع المواد التعريفيـة بهذه التجارب، في كتاب المؤسسـة، يتحقق من حصول تدقيقات تاريخية وفنية مزيدة لها، مشـفوعة بآخر الكتب والدراسـات عنها، ما لا حاجـة لعرضه، لأنه يتعدى مراد هذا الفصل. ويعود تاريخ هذا الفن، حسـب بعض دارسـيه، إلى أكثر من ألفي سـنة: بدأ في الصين في عهد أسـرة هان الغربية بين العام 206 قبل المسيح والعام 220 قبل المسيح، ثم ازدهرَ في تواريخ أُسر صينية حاكمة غيرها. ومن يدافع عن هذه النشأة يستند – في ما يستند إليه –

إلى التسمية الأجنبية التي جمعتْ بين الظل والصين، كما في التسمية الفرنسية: (ombres chinoises)، ما معناه: «الظلال الصينية». إلا أن دارسين آخرين ينسبون نشأته إلى الهند، وإلى طقوس دينية فيها، بداية، قبل أن تتحول إلى صنيع فني قائم بنفسه، للإمتاع والتسلية. وهو ما يربطه بعض الدارسين بملحمة «المهابهاراتا»، التي استلزمتْ، في تقديمها على أوسع نطاق بشري، مثل هذه العروض الفنية، كما يبدو.

ما يَظهر، في هذه النشأة، بعيداً عن أوليتها، سواء في الهند أو في الصين، هو التباين الأكيد بين بداياتها وتجلياتها اللاحقة، حيث إن هذه العروض ناسبتْ، في تجاربها الأولى، الطقوس الدينية، أو العروض الحكائية، ما كان يخصُّ الكبار تحديداً. بينما ينتبه الدارس إلى أن تجليات هذا الفن اللاحقة، على ما يتضح في أكثر من نص عربي قديم، أو في بعض التجارب العراقية والمصرية والتركية (العثمانية)، تخصُّ الأطفال تحديداً، أو في المقام الأول. كيف جرى مثل هذا التحول؟ ما دواعيه؟ أتكون الخشية من «إحياء» الدمى مانعاً من دون عرضها على الجميع، واقتصار عرضها بالتالي على الصغار من دون غيرهم؟

قد يكون هذا التفسير ممكناً، إلا أن الباحث يلاحظ كذلك أن إنتاجات ابن دانيال المعروفة، والتي بلغتنا، اتسمت بالنقد الاجتماعي، ما يتعدى بالتالي عروض الأطفال. أيعني هذا تحويلاً مستجداً لهذا الفن؟ أيعني هذا تملُّكاً «شعبياً» له، يُبعده عن عيون القضاة والحكام، مثل تجليات وإنتاجات أخرى مما راج في ثقافة وتقاليد العامة؟ أيعني

هـذا وجود الفن عينه بصيغتَين متباينتَين ومتزامنتَين، واحدة للصغار وأخرى للكبار؟

بعيـداً عن الأصل والتسـمية، قـد يكون «بلوغ» هـذا الفن الديار العربية والإسلامية متأتياً، من هذا البلد أو ذاك، وفق مسار التفاعلات بيـن المنطقتَين. وهو مـا قادني، في هذا الفصل، إلى ترجيح وصولها من الهند إلى العرب في العهد الإسلامي، كما سبق القول...

لـ«خيـال الظل» تقليد صُنعي وعَرضي وفني سـابق على تواجده في الديار العربية والإسـلامية، وهو ما يتطلب مزيداً من الدرس في تاريخٍ لا يزال قسـمٌ كبير منه طيَّ النسـيان والإهمـال. ولقد بان، في خلال العرض أعلاه، أن لهذا الفن وجوده الأكيد، منذ العصر العباسي على الأقل. وما يسـتوقف في تتبع مسـار هذا التاريخ، والتوقف عند بعض وقائعه وعلاماته، هو أن حديث الصورة – أياً كان شكلها – لم ينقطع منذ هذا العهد في هذه الديار.

إلا أن الحديـث عن الصورة الإسـلامية يعـود إلى ما قبل العصر العباسـي واقعـاً، لو وضعنا جانبـاً الفترة الصراعيـة حولها في عهد بعض الخلفاء الأمويين. وما أُشدِّدُ عليه، لجهة العصر الأموي، يتعين في مجموعـة من العلامات والوقائع الدالة على هذا المسـار، وتؤكد إيرادَ (أو جوازَ إيراد) صورة الخليفة فوق القطعة النقدية. وهو صراعٌ تعيَّـنَ – على ما درسـتُ – فـي فترة بناء «هيبـة» الدولة وصورتها الرمزية، في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان وصولاً إلى عهد ابنه،

الخليفة هشـام. فقد دارَ صراع حول وجوب امتلاك الدولة الإسلامية لعملة خاصة بها، بدل اسـتعمال العمـلات المتوافرة، ما جعل الخليفة يلجأ إلى محاكاة سـكِّ العملة، كمـا كانت عليه عند الرومان والفرس، وما يقتضيه السـكُّ من إنزال لصورة الحاكـم. وهو قد عرفَ – على مـا هو معلوم – تجليات مادية مختلفـة للعملية (ليس هنا مجال تتبعها وسردها)، وانتهتْ واقعاً إلى اعتماد عملة من دون صورة [80].

هذه الواقعة التأسيسـية قد لا تكون تأسيسـية لأشكال تجليات الفن الأخرى، إذ عرفنا، في أكثر من موقع أموي، ولاسـيما في قصورها في بادية الشـام (في الأردن حالياً)، وجوداً للصورة الآدمية وغيرها (مـا اعتُبر مثـل امتدادٍ أو تحويلٍ للفن الرومانـي والبيزنطي في الفن الإسـلامي الناشئ). إلا أن من يتابع أخبار المتون، ومن يعاين بعض المحفوظـات الأثرية، يتحقق من وجود الصورة، سـواء في الكتاب، والبيـت، والقصـر، من قبل فنانيـن حفظَ لنا التاريخ بعض أسـمائهم كذلك.

كمـا يتبين الدارس، في العصر العباسـي، وفـي صورة متزايدة، اقتـرانَ الصورة بالكتاب، من جهة، واقتـرانَ الصورة بالحكاية، من جهة ثانية. ولقد حظي الدرس بعدة معطيات دالة على هاتين السمتين: مـا توافرَ من كتب مصوَّرة، طبية وجغرافيـة وأدبية وغيرها، يمكن تتبعه ابتداءً من القرن العاشـر الميلادي، ما يناسب العصر العباسي، إذاً، إذا أخذنا من كتاب «النجوم الثابتة» لعبد الرحمن الصوفي (903 – 986) علامـةً دالـة في هذا المسـار [81]. وهو ما اسـتمرَّ حضورُه

وإنتاجــه، بل اطَّــرد في العقود والقرون التالية. هذا ما بلغ، في الحقبة العثمانية، حداً أقوى وأشــد، إذ بات الســلطان يحتــاج – كما كتبت – إلــى «صورة فنيــة مأذونة»، باتت في عداد «هيئــة» الحكم الرمزية والإشــهارية. هذا التلازم بين الصورة والكتــاب ترافقَ تاريخياً وفنياً مــع تلازم آخــر، بين الحكاية والصــورة، ما يتعين ابتــداءً من كتاب «كليلــة ودمنــة» لمترجمه ابن المقفع (حوالــي 720 – حوالي 756)، وبلغ مع يحيى الواســطي، فــي تصويره لـ«مقامــات» الحريري في القرن الثالث عشر، تجليه الأجمل.

الدمية والكتاب

خصَّت «مكتبة فرنســا الوطنية»، في العام 2001، معرضاً مرفقاً بكتاب عنوانه: «فن الكتاب العربي: من المخطوط إلى كتاب الفنان»، يتنــاول بالصورة والتحليــل جوانب من هذا التاريخ، مــن فن الكتابة إلــى فن الصورة في المخطوط العربي – الإســلامي خصوصاً. ولقد توقفتْ الدارســة دومينيك كليفنو، في هذا الكتاب، في معرض تناولها لهــذه الصــور، عند جانب قلما أشــار إليه الدارســون، وهو ما يمكن صوغه في السؤال التالي: أهناك صلات، وأي صلات، بين التصوير في مخطوطٍ وبين رســوم «خيال الظل»؟ وهو سؤال لازمٌ، طالما أن صانعي الدمى يحتاجون إلى رسم أشكالها، ما يُقرِّب عملَهم بالضرورة مــن عمل الرســامين والمصوِّريــن، فضلاً عن أن بعــض الصانعين جعــلَ الدمى ملونــة كذلك. الدارســة كليفنو لا تــدرس التصاوير من

هذه الزاوية، بل تكتفي بإشـارة، في متـن مقالتها، إلى هذه الصلة، إذ تكتب: «هناك نسخة أخرى (لتصوير «مقامات» الحريري، غير التي أنجزهـا الواسـطي)، تعود إلى الربع الثاني من القرن الثالث عشـر، وإلى شـمال العراق على الأرجح [82]، وتشتمل على صور إيضاحية تتأتـى، على الأرجـح، من تأثيرات مصدرُها صـور الدمى الخاصة بـ«خيال الظل»، والتي كانت منتشـرة بقوة فـي المجتمع العربي في ذلك العهد» [83].

هـذا ما يتكرر في صفحة أخرى مـن الكتاب، ملحقة بمقالتها، في التعليـق على مزوقة واردة في المخطوط المصور، الذي تحدثت عنه كليفنـو. التعليق يعود لآني فرناي – نوري، وتتحدث فيه، في صورة أوضح، عن الصلة المذكورة، إذ تكتب: «إن تأثير خيال الظل ظاهر: التقاطيع الشـكلية (للدمى)، ولاسـيما لأبي زيد، تبدو مسقطة إسقاطاً علـى الورقـة، وقابلة للانتزاع من الأرض (التـي تقف عليها، والتي لـم يتـمّ تحديدها)، كما أن النبتة (في جوار أبـي زيد) تبدو موضوعة وضعاً في الفضاء» (م. ن. ص 136).

مـا تقوله الدارسـة يسـتدعي التوقـف، والتدقيق، من دون شـك، خصوصـاً وأن مثل هذه الأقـوال تقترح جديداً في التفسـير. وهو ما يمكـن لأي دارس قبوله، خصوصاً وأن التجـاورات هذه طبيعية، قد تتأتى من مصورِ أيِّ مخطوط، أو من أيِّ صانعٍ للدمى (ومن راسمِها فـي المقـام الأول). ويزيد من قيمة هـذا الاقتراح كون الممارسـتَين تندرجان في السـياق التاريخي عينه (خصوصاً القرن الثالث عشر)،

وربما في البيئة نفسها، أي البيئة العراقية تحديداً.

ما «يبدو» (حسب قولها) للدارسة، يمكن أن يبدو لأي ناظر إلى المخطوط المذكور، وهو أن تفاصيل هيئة أبي زيد تبدو قريبة من هيئة الدمى، ولاسيما لجهة وقوع الرسم فوق خلفية بيضاء، ما يجعله «مُسقطاً»، أو مقحماً، أو مزيداً على الرسم، أي من خارجه. إلا أن هذا الاستنتاج يستند واقعاً إلى ما «يبدو» للعين، من دون استناد إلى ما هو معروف عن الفنَّين، ولاسيما لجهة الصنع الفني في كليهما. فإن ينزل الرسم على خلفية بيضاء، قد لا يكون الدليلَ على «إسقاط» ما، إذ قد يعود الأمر، وببساطة، إلى أن تقاليد التصوير في تلك العهود ما كانت تُخفي كونها ترسم الصور فوق الورق، ما يجعلها تحتفظ بلونه الطبيعي. وهو ما يلحظه الدارس في كثير من تصاوير المخطوطات، وهو لا يُشكِّلُ دليلاً بالتالي على استعمال المصوِّر لأشكال رسوم الدمى فوق الورق المخطوط.

كما يقوى الدارس كذلك على ملاحظة عدة أمور واقعة في بناء مشهد الهيئات الإنسانية، سواء في الدمى أو في المخطوطات المصوَّرة: منها أن الشخوص المصوَّرة تتخذ وضعيات شديدة التبدل بين صورة وأخرى، بين جالسة أو واقفة، أو فوق حصان، أو ممدَّدة على سرير، وغيرها من الوضعيات التي تقوم على «ثَنْي» تفاصيل الجسم المطلوب تصويره... وهو ما لا تلبيه الدمية المصورة من دون شك، التي تحتفظ بشكل ثابت قابل للتحريك الخفيف ليس إلا. إلى هذا، في إمكان الدارس أن يلاحظ أن أحجام الهيئات المصورة في

المخطوط تتعدى في بعض الأحيان الأحجام التي تبلغها الدمى، حيث هي ذات مقاسات أكبر في المخطوطات المصورة، منها في الدمى.

ومع ذلك، يبدو اقتراح الدارســتَين الفرنســيتَين ممكناً في عدد من المخطوطــات المصورة، إذ تبدو صــور الهيئات فيها قصيرة الحجم، من جهة، عدا أنها تبدو كذلك، من جهة ثانية، في وضعيات «جانبية»، ما يُســهِّل وضــعَ الدمية فوق ورق المخطوط، ونقلَ تقاطيع جســمها. وهو ما أمكنني تبينه في المخطوط اليمني المذكور في فصل ســابق، حيث تبدو صور بعض الشخوص متتابعة ومنفصلة في الوقت عينه، «مُســقطة» فعلاً فوق الورق، عدا أنها قصيرة الحجم... فيما لا نقوى على قول الشيء عينه مع صور الواسطي في «المقامات».

وتبقى الملاحظة الأهم في هذا السياق: لِمَ لا يكون مصور الهيئات هو مصور الدمى أيضاً؟ أليس في إمكان فنان المخطوطات القيام بعمل فن الدمى، وهو صاحب القابليات الفنية المناسبة؟ الجواب إيجابي عن هذا الســؤال، علــى الرغم من أن صُنع الدمى يحتــاج إلى عمل مزيد على عمل المصور، وهو إنزال الرســوم فــي هيئة «ميكانيكية»، أي آلية، إذا جاز القول.

الشــراكة ممكنــة، على الأرجح، مــن دون أن تعنــي بالضرورة اســتعمال الفنان لهياكل الدمى في أشــكال صور المخطوطات. وهي شراكات يتحقق منها الدارس في أكثر من صنيع فني قديم في التجارب الإســلامية، بين الزي والآنية والجداريــة وغيرها. وهو ما يتعين في

صيـغ أو مقترحات، يتكفل بها «المعلِّم» في محترفه، ويطلب تنفيذها مـن الصنّـاع العاملين معه، أو هي مما يتـمُّ تناقله من صيغ فنية، بعد استحسـان الحاكم أو المقتني أو المتذوّق لها، ما يمكن أن يشكل نمطاً مستَحسـناً في فترة حكم، أو في منطقة بعينها، ما يقترب مما يسـمى «الأسلوب» في الأزمنة الحديثة.

يتحدث ابن الجوزي عن مجالس القصاصين فيكتب: «إنما يستمع مـن هـؤلاء على سـبيل الفرجة» [84]؛ وهـو جمعٌ بين قـول الحكاية وتخيُّلهـا مـن قبل سـامعيها، فكيف لا يكون هناك جمـعٌ بين ما تقوله الحكاية وما يمكن للتصوير أن يقوم به ابتداءً منها؟

هـذا الجمـع يحتاج إلى درس مزيد، بل يحتـاج الدرس إلى ما هو أبعـد من ذلـك، طبقاً لقول ابن الجوزي، وهو أن أي ثقافة لا يمكن أن تعيـش من دون صورة، مـن دون إظهار الهيئات والأشـكال، وبقوة الرسم واللون. فالأدب، أياً يكن نوعه الأدبي، يحتاج إلى الإظهار، من القصيدة إلى الحكاية، وهو ما يحتاجه أي نمط «إخباري» هو الآخر، إذ يتطلب تعيينات تخص المكان والزمان والشخص وغيرها.

«حدود» الفن المخترَقة

تبدو صورة «الحدود» مناسبة للحديث عن «الفن والحرية»، أي عن علاقات الفن بما يحرِّمه، أو يهدده، أو يمنعه، أو يراقبه وغيرها من الممارسات المقيدة له. فما الحدود؟

لا نقوى على التبضع والشراء في الأمكنة الواقعة ضمن الحدود التي ننتقل إليها من دون تبديل عملات، عدا أن الحدود تطلب وجود سفراء، أي وسطاء، يتمُّ قبول (أو عدم قبول) أوراق اعتمادهم، واللجوء إليهم في حالِ خرقِ أحد المسافرين قانوناً قد لا يكون سارياً في بلده، وإنما في البلد الذي حلَّ فيه. كيف لنا أن ننظر إلى الواقفين في الصف أمام شرطة الدخول عند الحدود؟ أنحتاج إلى جواز السفر لكي نكون «موجودين»؟ وماذا لو سرنا في شوارع إنجلترا وفق

القوانين المتبعة في الطرق الفرنسية، أي وفق المسموح به والممنوع عنه فيها، لا في إنجلترا؟ هل يعني ذلك أننا على خطأ، وأي خطأ بالتالي؟ ما تعني التمايزات؟ ما قيمتها؟ ما تساوي في حساب الطبيعة الإنسانية، وفي حساب التدبيرات والقوانين المقرَّة ضمن حسابات مخصوصة؟ هل نسير بالمقلوب، أم لا نحسن السير، أم لا نعرف المشي، إذا أخَلَّينا بنظام السير في إنجلترا؟ كيف لنا أن ننتبه إلى وجود «الحدود» هذه؟ كيف لنا أن نعرفها؟ هذا ظاهرٌ بين الدول، في خطوط مادية، ملوَّنة أحياناً، تشير إلى الفصل بينها، ولكن كيف نتبين الحدود بين المناطق الرمزية، أي الواقعة في اعتقادات البشر وتمثلاتهم، ومنها الفنون؟.

أربعة انتقالات لحدود

يُفضل الدارسُ الكلامَ عن «حدود»، لأنه يرى أن ألفاظ «الحرية» أو «الرقابة» أو «التحريم» أو «النهي» أو غيرها تحدُّ الكائن في نطاقات دلالية، وربما ثقافية واعتقادية، فيما يبقى لفظ «الحدود» مجرَّداً، من دون حمولات أخلاقية ودينية، بعد تغيُّر حمولاته عن معانيه الإسلامية القديمة. فلفظ «الحدود» صالحٌ لتناول الحالات كلها، التي تطلب الفصل وتأكيد القوة بين المناطق الاعتقادية. كيف لا، ونحن لو تجولنا في عدد من المناطق الإنسانية التي وقعتْ فيها ممارسات ووقائع لفصل «الحدود»، لوجدنا أنها حافلة بالشواهد على انتقالات الحدود هذه، بين ثقافة وأخرى، بين طور تاريخي وآخر،

وضمن الثقافة الواحدة. وقد انتهى الدارسُ إلى رسم أربعة انتقالات، أو أربع محاولات لرسم حدود في المعتقدات والفنون.

لو تمَّتْ العودة إلى الكتابات القديمة، في الإغريقية والعربية، لتنبهَ القارئ إلى أن لفظ «الجن» (Genius)، مشترك بينهما، ولعله من أصل يوناني اعتمدتْه العربية (ثم اللغات الهندية – الأوروبية نقلاً عن اليونانية)، ويعني، في هذه اللغة أو تلك، «التابعَ»، قبل أن تتفرع منه دلالات قرنَتْه بـ«العبقري» و«الجنون» و«التميز» وغيرها. هو «التابع»، إلا أنه هو الذي يمدُّ غيره، الشاعرَ تحديداً، بالكلام «البليغ» و«النفيس»، ما يميزه عن الكلام «العادي» و«المشترك» بين البشر: كلام منفصل عن غيره، ومعيَّنٌ على أنه الأجمل والأسمى والأصح. كيف لا، ونحن نعرف أن عدداً من الشعوب لم يتأخر عن قتل الشاعر، بل العرّاف، الذي كان يُخطئ في أقواله، أي تنبؤاته. فنحن نتبين في هذا الطور تعايشاً وتنافساً، ثم انفصالاً، بين «الكاهن» (والعراف والساحر) وبين الشاعر، يؤدي إلى احتلال الثاني وظيفة الأول.

ما يمكن قوله، والالتفات إليه، هو كون الشعراء القدامى طلبوا عبر الجن «اختراق» الحدود، التي كانت تفصل بين عالم البشر وعالم الخفاء (حتى لا أطلق عليه تسميات أخرى): أن تقول شعراً متميزاً يعني أنك تجلبه من مكان لا يصله أحد («وادي عبقر» في الجاهلية العربية)، ولا يقوى على اجتياز حدود أي كان، بل توجد قوى وسيطة، هي «الجن» تحديداً، التي تنقل الكلام من الحيز الخفي إلى حيز البشر. كلامٌ ممهور بقوة الخرق التي تسهِّلُه قوى غير

بشـرية، قد تكون مسـموعة من دون أن تكون مرئية، مثل العديد من المخلوقات التي عرفتْها أسـاطير الشـعوب عن أنصاف الحيوانات – أنصاف البشر.

هذا ما نعرفه عن الشـعر، كما عن الغناء، في عدد من الأسـاطير القديمة (مثل أسـطورة أورفيوس)، والتـي تُحدِّثنا عن «أصوات» لا مثيل لها، متميزة، أي من صنيع الجن، ما لا يقوى البشـر على فعله. هـذا ما أجد أخباره في العربية القديمـة وأخبار الجاهلية واعتقاداتها، بين الشـعر والجن، وبين الغناء والجن. هـذا يصح في الغناء كما في العـزف: «العزيـف: أصوات الجن ولعبُهـم، وكلُّ لعبٍ عزفٌ» [85]. وأجد في كتاب المسـعودي «مروج الذهـب ومعادن الجوهر» أقوالاً وأوصافـاً عديدة عـن هذه الأصـوات الخصوصية والمميـزة: «أما الهواتـف فقد كانـت كثرت عند العـرب، واتصلـت بديارهم، وكان أكثرهـا أيام مولـد النبي – صلى الله عليه وسـلم – وفي أولية مبعثه. ومن حكم الهواتف أن تهتف بصوت مسموع وجسم غير مرئي (...). وقد كانت العرب قبل ظهور الإسلام تقول: إن من الجن من هو على صورة نصف الإنسان، وإنه كان يظهر لها في أسفارها وحين خلواتها وتسميه شقاً» [86].

هذا ما يمكن تبينه في مجال الرؤية أيضاً، حيث إن الجن «يُري» البشـر صوراً وأطيافاً لا يرونها عادة، بل قد تصيبهم «الخَطْفة» من جرّاء ذلك. إلى هذا، فإن الجن، ومنها إبليس، تُقدم على صنع أعمال، منهـا نحت الأنصاب وغيرها مما يعد أعمالاً متميزة ومجلبة للشـر،

طالما أنها تأتي بصور وهيئات من مناطق «محظورة».

نتبين كذلك أن للجن مواضعها: لها موضع في البادية، هو «عبقر» (ويرد في القرآن)، ولها «منازل» أيضا «يُكره النزول بها» طبعاً. ونتبين أن الشعراء «يهيمون» في هذه المواضع: فالشيطان «يستهوي» الشاعر، بحيث يصبح «حيراناً هائماً»، ذلك أن الشيطان «فتان»، له قدرة على أن «يخبط» الإنسان، أي أن «يمسَّه بأذى»، و«يجنه»، و«يخيله»، عدا أنه «يخطر» في قلب الإنسان، أي يوصل إليه «وسواسه». ونعرف أن الجن، أي عدداً منها، يلازم عدداً من الشعراء: مثل أبليس لامرئ القيس، ومسحل للأعشى وغيرها. والجن «يسترق» السمع، من جهة، أي «يقرب من السماء، فيستمع، ثم يذيع»، أي وساوسه. كما أن الشاعر يسترق السمع للجن، من جهة ثانية، أي يذهب إلى لقائهم، ويذيع، هو بالتالي، هذه الوساوس. وتسمي العربية هذه العملية بـ«الختل»، أو «الاسترق»؛ ونحن نجد في هذا الأمر الأسباب التي أدت إلى تشكيك الإسلام بالشعر. وهي أسباب تجد في «الاسترق» إلى عالم غير منظور انصرافاً إلى السوء واقتراف الخطأ.

لقد طلبت الديانة الإسلامية القطيعة مع الشعر بوصفه منبعاً اعتقادياً، وعدم اعتباره بالتالي مصدراً للمعرفة. وهو ما نجده بيناً في قول مأثور لعمر بن الخطاب: «كان الشعر علمَ قوم لم يكن لهم علمٌ أصحُّ منه». ولكن ما الذي «يُبلغه» الشيطان للشاعر؟ أو عما يبحث الشاعر في «عبقر»؟ كيف يتحقق الاتصال بين الطرفين؟

نجد في أخبار العرب القديمة أقوالاً تفيد عن العلاقات «المحرَّمة» أو «الخاطئة» التي أقامها أعداد من البشر، مثل الشعراء والمغنين والنحاتين والعازفين وغيرهم، مع الجن ولاسيما مع إبليس. وهي علاقات «اجتياز»، عبر وسيط، لمناطق يُراد فصلها عن غيرها، أي عن عالم البشر، فلا تقع في متناولهم. كما لو أن العمل اختراقٌ لمنطقة غير منظورة، وللشيطان وحده قدرة اجتيازها، هو الوسيط بين عالمَين، بين العيني والخفي. كيف لا يكون وسيطاً متنقلاً، وهو طيف، أي إمكان صورةٍ لا تتحقق إلا بعد قبول الإنسان لها؟ كيف لا يملك هذه القدرة، ولعينه نفاذٌ سيئٌ على البشر! إبليس هو هذه القدرة على الإتيان بأعمال، بصور، ليست لكل البشر، بل لعدد منهم ممن أقاموا الحوار معه، ممن جعلوا أطيافه صوراً، ووساوسه أشعاراً. إلا أن هذه العلاقة تُخيف بقدر ما تُعجب. وهو ما ننتبه إليه في حمولات الخوف والفزع والروع التي تقترن بالجمال في العربية: «الروع: الفزع. راعني هذا الأمر يروعني، وارتعت له، وروعني فتروعت منه. وكذلك كل شيء يروعك منه جمال أو كثرة. تقول: راعني فهو رائع» (في «كتاب العين» للفراهيدي). وهو ما نجده أيضاً في تعريف «الهول» و«التهاويل» خصوصاً، التي تعني في آن زينةَ الوشي والتصويرَ والسلاحَ. ويجمع الشاعر، في صفاته، في العربية القديمة، بين «العَفْرتة» و«الشيطنة» و«الخبث»؛ وهي صفات «مستقبحة». وهو ما نقع عليه في دلالتَي «السحر»: تُعيِّن، من جهة، «كلَّ ما كانَ من الشيطانِ فيه معونة»، وتُعيِّن، من جهة

ثانيــة، التوفُّــقَ في الأمور القولية، أو «البيان فــي الفطنة». نقع، إذاً، علــى تعريفات تقوم على حــدود من التنازع والتشــارك في آن، هي الحدود عينها التي تقضي بعبور الإنســان لحدود، لممنوعات، مخيفة بقدر ما هي مرغوبة، خافية بقدر ما هي ساحرة.

أقــول ذلــك لأفيد أن «الجــن» كان الصيغــةَ الأولى للفنــان، هذا «الوســيط» بين عالمَين، وهــذا المخلوق الثنائي النَّسَــب. ونحن نجد في مســار انتقاله، مثل مســار انتقال دلالات هذا اللفظ (من الجن إلى العبقري المتميز)، شــيئاً من مســار البشــر فــي اعتقاداتهم عن الفن، وعن ســبل الوصول إليه. كان الجــن يجلب «الكلام» (أو الأصوات، أو الصور) مــن أمكنة خفية، لا يقع عليها النظر، ولا تبلغها الأدوات الصناعية (مثل الآلات، أو قرض الشعر وغيرها): المدهش والساحر يقعان في جهة غير منظورة.

إن صــور «التابــع» و«الوســيط» و«ناقــل الــرؤى والأخبار» وغيرها، نلقاها في آداب ومعتقدات العديد من الشــعوب، ما لا نحتاج لذكــره الآن؛ وهي كلها تفيد عن طلب الفصل، عن طلب التمايز عما هــي عليــه حال الإنســانية. وهو طلــبُ الفن الأول: طلــبٌ يقوم على التميز، ويتوســله في الابتكار، أي الاختلاف مع السَّــوِي والاعتيادي من صنائع البشر.

«حدود» الإنسان الداخلية

أطلتُ الكلام عن الجن، لأنها تُمثِّلُ الصيغة الأولى لقيام «الحدود»

فــي المعتقدات، خاصة أن الفنانين ســعوا في هــذا الطور، وإلى غير رجعة في تاريخ البشــرية، إلــى تعيين كلامٍ غير الكلام، وصورٍ غير الصــور، وأصواتٍ غيــر الأصوات المألوفــة والاعتيادية، على أنها «عبور»، ولو عبر وسطاء في هذا الطور، لمناطق محظورة، ممنوع اجتيازها. وهو ما ســنعرفه في انتقالة أخرى تليها، وأجدُ معالمها في مدى الفلســفة الإغريقيــة والأديان التوحيدية، وتقوم برســم «حدود» أخرى، وبتعيين «ســببٍ واحد»، أو «علةٍ أولى» للكون والظاهرات، أو «الله الواحد» في التفسير الديني. مع هذا التفسير سنتعرف، ولأول مرة ربمــا، إلى صورة طوبوغرافية للكون، وعلى وعي بحجمه، إذا جــاز القــول، أي بحدوده بالتالي: كونٌ ينقســم إلى عالمَيــن متباينَين، هما: عالم المُثُل وعالم النســخ المتدهورة (حسب أفلاطون)، والسماء والأرض في الأديان التوحيدية.

ســتصبح الحدود، في هذا الطــور، بين عالمَين: علوي وســفلي، بل بين الســماء والأرض. تتضح الحــدود الجديدة من دون أن تنقطع أســباب الصلة بين العالمَين، ما يتمثَّل في «المقايســة» و«المناسبة» بين العالمَين، بين الكامل والجزئي، وبين المثالي والمنحط. هذا ما أقعُ على أخباره وشــواهده في اجتهاد الفنانين، في حُســنِ تصوير غضب زوش أو جمــال فينوس، أو في طلبِ الفنانين للـ«أدلة» المتوافرة عن الوجــود الأســمى. لم تعدْ الصــور (والأصوات والكلمــات وغيرها) موجــودة في أمكنــة خفية، لا يصل إليها إلا الوســطاء، وإنما هي في أمكنة بعينها (السماء حصراً)، ولا نبلغها إلا في تتبع الكتب المقدسة، والتمعن في معانيها.

سـنقع، فـي انتقالـة ثالثة، علـى حدود أخـرى، تقع بيـن الفنانين والطبيعة، سواء الإنسـانية أو الجامدة، مع احتفاظٍ بفكرة «المقايسة» و«المناسبة». وهي انتقالة ستصبح فيها للفنون قواعدها الداخلية التي تحتكـم إليها، أي محدداتها الخاصة، وهو ما تختلف فيه كل ثقافة وفن عـن غيرها مـن الثقافات والفنون. كما سـتصبح لهـا «قوانينها»، لا «محرماتها»، التي سـتُعيِّن الحدود الواجـب احترامها، أو التقيد بها. والقوانين هذه قد تكون أسلوبية (أسس النوع الفني، أو قواعده المقرة)، أو اجتماعيـة (عدم التعرض لـ«الأخلاق العامة»)، أو سياسـية (عدم التعـرض للنظام القائـم) وغيرها، مما بات، في جـزءٍ منه، خاضعاً للمحاكـم، أي للأخـذ والرد، والقبول والاسـتئناف، ومنهـا ما أصبحَ بمثابـة «اللامفكر به» في ثقافة ما، أي «أنويتها المخصوصة»، التي تجعلهـا ترى إلى فنونها وآدابها وأسـاليبها وقيمها الإبداعية على أنها قوانين العالم بأسره، أو قِبلة التطور فيه.

انتقلـتْ الحـدود، إذاً، وباتت تقوم فوق الأرض، بين أيدي البشـر خصوصـاً: «الحقيقة» موجودة في «الطبيعة»، الإنسـانية والجامدة، وما على الإنسـان سـوى تتبعِهـا، والتنبـهِ إلى قوانينهـا وظواهرها وأعراضهـا. ولـم يعد الفن إخباراً وسـرداً وتزييناً، بـل بات محاكاة ونقلاً واسـتعادة وترتيبـاً لما يمكن أن يكون عليـه العالم في صورته الطبيعيـة، على أنها الصورةُ الفنية: يتـمُّ هذا الانتقال في حدود واقعة على الأرض، هذه المرة، وبين الإنسان والموجودات.

أما ما شهدناه مع أدب دوستويفسكي وكشوفات فرويد خاصة، فهو

انتقالة رابعة، هي الحالية، إذ باتت «الحدود» قائمة في الإنسان، بينه «واعياً» و«لاواعياً»، أي في نفسه، بين نفسه ونفسه، وبين عوامل جسده المتضاربة. فما عاد «عبقرياً»، كما في عهد الرومانسية الظافر، ولا «ناطقاً أكيداً من أقواله»، كما في العهد السحري، ولا «شاهداً» على الحقيقة التي يستجمع قراءتها، كما في العهد الديني. أصبح الفنان هشاً، متصدعاً، ضعيف البنية؛ وفي ضعفه هذا قوتُه الإبداعية. فكيف يمكن الحديث عن حال «الحدود» راهناً، ولاسيما في السياق العربي والإسلامي؟.

النزاع على الصورة

يجري الحديث أحياناً عن «تحريمات»، فيما أستحسنُ الحديث – كما سبق القول – عن حدود، بالمعنى الساري الحالي لهذا اللفظ، ذلك أن التحريمات تطلب تمايزات، وتقع على تشابكات مع المقدس خصوصاً، ما صرنا نلقى آثاره، على هذه الشاكلة، في فنون اليوم، بالإضافة إلى أن «سارق النار» ما عاد يتعرض للقتل المبرم. طبعاً نحن نقع على «متبقيات» من هذه التحريمات في هذه الثقافة أو تلك، إلا أننا انتقلنا إلى عهد «المدنس»، والدنيوي، إذا جاز القول. ولقد بدا لي مفيداً في هذا المجال أن أتبين قضية شغلت الباحثين والفنانين في الثقافة العربية والإسلامية، وهي مسألة «تحريم الصورة»، أو النزاع عليها. فما يمكن القول فيها؟

علينا أن نقول، بداية، إن المسيحية لم تجعل من الصورة مجالاً لتمايز

بين العلوي والسـفلي، بين المثالي والمنحط، بين الكامل والجزئي؛ وما كنا نشـاهده في المعابد الوثنية، وفـي القصور والدُّور، من فن تمثيلي، سـنجده في الكنائس وبيوت العبادة والدُّور والقصور المسـيحية، ولكن لموضوعـات مختلفة. أما في التجارب الإسـلامية فقد برزت الصورة بوصفها «مسألة»، ومجالاً لتمايز، ولحدود. فما الحدود هذه؟

ماذا لو نتوقف، بداية، أمام دلالات الصورة في القرآن: ترد ألفاظ عديدة مشـتقة من «صور» في عدد من سور القرآن، في استعمالات اشتقاقية مختلفة، ويرد مرة واحدة لفظ «المصور»، من دون أن تكون المعانـي متباينة بينها. فالفعل «صور» مخصـوص في هذه الصور بالخالـق وحده – هو «المصور»؛ كما يُعيِّن الفعلُ فيها تصورَ الخالق للمخلـوق، أي لصورته قبل الخلق؛ عدا أن صورة المخلوق السـابقة علـى الخلق، والموضوعة من الخالـق، لا تخضع لأي صورة، لأي أصل، بل هو «المصور»، يصورُها وحده، و«كيف يشاء».

أخـرجُ من هذا العرض بنتائج بينة تفيـد أن المصور هو الخالق، وأن الصـورة هي هيئة الإنسـان قبـل خلقه وبعـده، وأن الخالق هو الـذي يضعها بنفسـه من دون إيعاز أو سـابق صـورة أو مثال. هذه الاسـتعمالات الدلالية تحدُّ بالتالي من الاسـتعمالات التي كانت عليها مشـتقات «صور» في عربية الجاهلية، بل تقصرُها على مجال بات خارج النطاق الإنساني. إن هذه المعاني المستجدة التي أتبينها (والتي كانت من دون شك محلَّ تفسير واجتهاد وتعليق من المفسرين والفقهاء المسلمين بعد وفاة الرسـول خصوصاً، ولكن في أيامه أيضاً) تتعالق

مع تفسيرات لا تنهي عن التصوير بوصفه فعل الخالق وحده وحسب، بل أتبين أيضاً سبب النهي في أمر آخر، وهو الصلة بين «الروح» (بالأحرى الكائنات الحية) والصورة.

تبينا في هذه المصادر كونها واجهت، بين أخذ ورد، المسائل عينها، ومنها بل أولها وضعُ نظرية الحقيقة – الحق: تقديمُ تفسيرٍ واحد للكون على أساس تفكري – اعتقادي. فنحن نشهد، بعد تعدد الآلهة عند الإغريق وغيرهم، ووفرة الأصنام في الكعبة، تبلورَ أنظمةٍ تفسيرية تجعل «الخالق» واحداً: هو «المبدأ» أو «العلة الأولى» عند الفلاسفة الإغريق، و«الله» الواحد عند الأديان التوحيدية الثلاث. كما نتبين تبارياً واجتهاداً في التوصل إلى تفسير جامع، لا لهذا الميدان أو ذاك، بل في الأساس للمبدأ الناظم لكل شيء، بعد أن توصل التفكر إلى الإقرار بوجود «سبب واحد» خلف هذه الظواهر كلها. هكذا نلقى في تعيينات كلِّ تفسيرٍ جامع، مهما اختلفت تعييناته، عدداً من المقولات والقضايا الواحدة، مثل مسألة «المناسبة» بين العلوي والسفلي، التي احتلتْ مكانة خاصة في عمليات التفكر والتعيين. كما انتبهنا إلى وجود «المناسبة» في الفكر الإغريقي، ولاسيما عند أمبيدوكل وبعده، أي ما يناسب (أو لا يناسب) الله في صفاته؛ ثم ما لبثنا أن تبينا «المناسبة» في غير نظام تفسيري: عند المسيحية في الخلاف اللاهوتي الشهير بين «طبيعة» (و«طبيعتَي») الله و«مشيئته» (و«مشيئتَيه»)، بين الأرثوذوكسية والكاثوليكية؛ وعند المسلمين في المقالات المختلفة بين «الصفاتية» و«المشبهة».

نلاحظ، إذاً، بين هذه الأنظمة تقارباً، أي سعياً يتأكد من نظام

إلى آخر، لإجراء عملية «تبعيد» بين العلوي والسفلي: التبعيد أساساً للتعيين. ويصل هذا التبعيد إلى حدٍّ أكبر مع عدد من الفرق الإسلامية، التي لم تقمْ بعملية تبعيد، بل بعملية قطع ناجز بين النطاقين، من دون «وسائط» أو «متقربات» (حسب لغة الصابئة). ويزيد من حدة هذا القطع كونُ مفاهيمِ التعيين واحدة للنطاقين: جسم، هيولى، صورة، عرض، كم وغيرها. فلا تسمي العلوي، ولا السفلي، بصفات تخصه، بل تسوق التعيينات نفسها، ولكن في مجال نفي أو إثبات، كما في هذا القول للأشعري عن المعتزلة: «إن الله واحد ليس كمثله شيء، وليس بجسم ولا شبح ولا جثة ولا صورة ولا لحم ولا دم ولا جوهر ولا عرض (...) ولا يوصف بشيء من صفات الخلق الدالة على حدثهم (...) لم يزل أولا سابقاً متقدماً للحادثات، موجوداً قبل المخلوقات، ولم يزل عالماً قادراً حياً، ولا يزال كذلك» [87].

يستوقف، في تتابع هذه المقالات المختلفة، القطعُ الذي مثله التفكير الإسلامي في مسألة تعيين الصلة بين العلوي والسفلي. فما حقيقة القطع هذا؟ نقع في هذه المقالات على أفكار مثل «التنزيه» و«التسبيح» و«التوحيد» وغيرها، وهي تعيينات تطلب «خلوصَ» الله إلى ذاته وحدها، من دون أي شراكة من أي نوع كان؛ مثلما تطلبُ أيضاً التمنعَ عن وصف الله، و«تبرئته» عما يصفه به «المشركون».

إعلاءٌ، إذاً، من قيمة العلوي إلى درجة يصعب معها، بل يستحيل، إمكانُ التعيين نفسه، أو التقرب، أو «التوسط»، كما يمكن لنا أن نتبينها في الأنسقة التفكرية الأخرى.

تتنـاول هـذه التعيينات مسـألة «المناسـبة»، ولكن بعـد أن تلغي أساسَـها، أي إمكانَ إجـراءِ مقابلةٍ بين العلوي والسـفلي، بين الإلهي والإنسـاني. المقابلة ليست ممكنة، بل أكثر من ذلك: التوهم نفسه غير ممكـن، هو الآخر، وهو ما نقع عليه في تعيين «البدع»، وهو إحداث شيء لم يكن له من قبل خلقٌ ولا ذكرٌ ولا معرفة. والله بديع السماوات والأرض ابتدعهمـا، ولم يكونـا قبل ذلك «شـيئاً يتوهمهما متوهمٌ»، و«بدع الخلق». فما فعله الله وما أحدثه «بدءٌ تام»، لا أصل له، مهما كان هـذا الأصل، حتـى لو كان توهماً أو مجرد ذكر. فبعد أن سـعى الفلاسفة أو اللاهوتيون إلى تعيين الصفات «الكاملة» أو «المتناغمة» أو «الصحيحة» في «واحد» بعينه وحسـب، نجد عدداً من التعيينات الإسلامية يمتنع حتى عن مجرد التسمية أو الوصف أو التقرب.

إلا أن بعض المقالات الإسلامية، ولاسيما عند المتصوفة وغيرهم، سـعى إلى «التقرب» و«الوصف» الشـديدين: «فلما أكلوا وشـربوا وخلعـت الملائكة الخلع وطيب مطر السـحاب، شـخصت أبصارهم وتعلقـت قلوبهم ثـم برفع الحجب؛ فبينما هم في ذلك إذ رفعت الحجب فبدا لهم ربهم بكماله، فلما نظروا إليه وإلى ما لم يحسـنوا أن يتوهموه ولا يحسـنون ذلك أبداً لأنه القديم الذي لا يشـبهه شيء من خلقه، فلما نظروا إليه ناداهم حبيبهم بالترحيب منهم وقال لهم: مرحباً يا عبادي، فلمـا سـمعوا كلام الله بجلاله وحسـنِه غلـب على قلوبهـم من الفرح والسـرور ما لم يجـدوا مثله في الدنيا ولا في الجنة، لأنهم يسـمعون كلامَ من لا يشـبه شـيئاً من الأشـياء» [88]: هكذا نتحقق من صعوبة

«الوصف» حتى حين تتحقق «المشاهدة بالعين». غير أن هذا التمنع لا يعني موقفاً استكانياً بالضرورة، ولا تسليمياً وحسب، بل يقوم على الإعلاء الذي لا يحدُّه فوق ولا تحت، وعلى الاعتبار الذي لا يحدُّه أي اعتبار: إنه لا يوصف وحسب، بل هو فوق الوصف. إنه ليس كاملاً فقط، بل هو الكمال الذي لا نبلغ أبداً مقدار كماله أبداً. ما يمكن قوله هو أن الإعلاء من الله، وجعلَه خارج التناول، في صورة وصفية أو تقريبية، لم يعطل التفكر، بل جعل النطاقين متباينين تماماً.

هكذا جرى تجنبُ الحس مثل التمثيل، مما كان له أثره القوي على صناعة الصور، كما على المقالات التفكرية التي تخصها، وهو ما يقوله الباحث الفرنسي آلان بيزنسون في حديثه عن أن الإسلام جعل الصورة «مستحيلة التصور بسبب المفهوم الماورائي لله» [89]. إن موقف المسلمين المتشددين، بل الناهين للتصوير العبادي، ولوصف الله، يعني واقعاً رفعَ الله في الاعتبار، في التصور، بحيث لا يدانيه أحد: فصلُ الله عن الحسي، وفصلُ الخلق عن المصنوعات. هناك شيء لا يحدُّه وصف، ولا تشعر به حاسة. وما قام به المتصوفة من أوصاف ومشاهدات يأتي، ولو مختلفاً، في تتابع النسق التفكري الذي جعل الجميل، في ماهيته ومادته، خارج البشر. ولكن ماذا عن حال «التحريم» راهناً؟

أعلى الإسلام، إذاً، من فكرة الله، من صورته، من صوته، من كل صفاته وأفعاله، بحيث أعدم وألغى «المقايسة» و«المناسبة» بين العالمَين، التي سبق أن تحدثت عليها، والتي كانت تجعل «الحدود»

قابلة للعبور والاجتياز والخرق بسهولة. إن قوة «التبعيد» التي نجدها في التفكر الإسلامي، وضعف «التبعيد» في المعتقدات الأخرى، هما اللذان يفسران الحال المختلفة للصورة بين هذه الثقافة وتلك. إن هذه المناعة نلقاها في التفكر الإسلامي، مثلما نلقاها في اليهودية أيضاً، اللتين وقفتا موقفاً متشابهاً من تحريم التصوير. فنحن نعرف أن اليهود الأصوليين يمتنعون في أيامنا هذه حتى عن الذهاب إلى السينما، والوقوع على صورها «المضللة»!.

يمكن القول، إن تحريم الصور والتماثيل في المساجد الإسلامية لا يزال متبعاً، مثله مثل تحريمات نلقاها في الأديان الأخرى، ولو من طبيعة مختلفة: هذا يصحُّ في عبادة الأيقونة وغيرها من الرموز والصور الدينية التي نقع عليها في الدور والمعابد وغيرها. وعلينا في هذا السياق ألا «نفاضل» بين هذا التحريم وذاك، بل أن ننظر إليها على أنها «حدودٌ» ممنوعٌ اجتيازها، سواء أكانت تتصل بالصورة أو بمنعها، كما هو عليه الحال في الإسلام، أو بعبادتها وترويجها، كما هو عليه الحال مع المسيحية. فإنزال صورةٍ في مسجد، أو تصويرُها على حائط فيه، لا يقل جرماً في الحساب الإسلامي عن دوس صورة المسيح أو تمزيقها في الحساب المسيحي.

علينا أن ننظر، ضمن هذا المفهوم، إذاً، إلى مسألة «تحريم الصورة» في السياق الإسلامي، أي أن ننظر إليها تبعاً للمحددات التي تقيدت بها. وهذا ما يمكن قوله في «المصير السعيد» الذي عرفته الصورة في المجتمعات الغربية، أي النظر إليها ضمن المحددات

التـي جعلت الصـورة والتمثال اسـتكمالاً، على المسـتوى التنفيذي، للتقليد الإغريقي – الروماني، وتأكيداً على المستوى العقائدي للدعوة المسـيحية. أي أن الصورة المسيحية، والحالة هذه، تعبير ديني، وفي المقـام الأول؛ أي تقـع عليها الحـدود والقيـود والتحريمات؛ وهو ما نعرفه عن المعارك الدموية والجدالات الصاخبة التي طاولت الأيقونة في التاريخ المسيحي.

تدعوني هذه الملاحظات إلى التنبه إلى طبيعة القيود والتحريمات والنواهـي والأوامر وغيرها، وإلى النظر إليهـا بعيداً عن محتواها، في وظيفتها وحسـب. فما هـو تحريم في هذا المعتقـد ليس كذلك في المعتقد الآخر، ولا يجـوز، والحالة هذه، إجراء «مفاضلة»، ولو في صـورة عفويـة غير مقصودة، بين هـذا وذاك. فالمصيـر «الباهر» للصورة في البلدان ذات الثقافة المرجعية المسيحية لا يعود إلى تذوّق رفيع للفن التشـبيهي، أو التمثيلي، في ذاته، بل لأن الديانة طلبت هذه الصـور والتماثيـل في طقوسـها الدينية. ونحن لو طلبنـا مقارنة بين «الحدود» المسيحية والإسـلامية لوجدنا أن التي طلبَها الإسلام أرفعُ وأشـدُّ مما هي عليه في المسـيحية، إذ نقلتها من الحسـي والتشـبيهي إلـى التجريدي والمثالـي، بعد أن حافظت المسـيحية على الصلات، التـي تحدثنا عنها منذ أفلاطـون، بين العالم العلوي والعالم السـفلي، وبعد أن أقامت المسـيحية البيزنطية موقعاً «توسطياً»، هو الأيقونة، بين العالمَين هذين. والأساسـي في أمر هذه «الحدود» هو النظر إلى وظيفتها، لا إلـى الأغراض والرموز التي تصيبها، والسـؤال يبقى: أيـن هي «حدود» المقـدس والمدنس في كل معتقـد، وفي كل ثقافة؟

ونطرح السؤال في صيغة أخرى: ألا يزال للصورة مكانها المحظور أو الشاغر في المجتمعات الإسلامية؟.

الصورة المحجَّبة

لا نقـع، اليوم، على صـور وتماثيل في أمكنة العبادة الإسـلامية (ولـو أننا نقع أحياناً في بعض المجتمعات الإسـلامية، الآسـيوية أو الإيرانيـة، وهو ما تحتفظ به المجتمعات هذه من ماضيها الديني حتى أيامنا هذه: نذكر في هذا السـياق أن أحد المخرجين، مصطفى العقاد، امتنـع في فيلم «الرسـالة» عن إبراز صورة الرسـول نفسـه؛ وهذا مـا يصح في مسلسـلات تلفزيونيـة أخرى أيضاً. كما نعلـم أيضاً أن الضجة التي أثيرت في مصر حول فيلم «المهاجر» ليوسـف شاهين، وحول أغنية لمارسـيل خليفة مستقاة من قصيدة لمحمود درويش، في بيروت، تتذرع بأسباب من المعين الاعتقادي عينه، ولكن في سياقات سياسـية متأزمة، بعيدة عن الدين نفسـه. كما نعلم كذلك بأن عدداً من الأكاديميـات والمعاهد الفنية العربية باتت تمنع، بعد سـماح وإقرار، تصوير «الموديل» العاري في محترفات التدريب الفني؛ وهذا ما بلغ بدوره المعروضات والمشتريات، في الصالات الخاصة أو الحكومية. هذه «الحدود» المستجدة تنهل من مسألة «تحريم التصوير» العبادي، وتعوّل عليها في المخيلة والذائقة، وفي ترويج فنون أو أساليب، وفي تبخيس غيرها.

هكـذا نجد فـي نزوع العديد مـن الفنانين العرب والمسـلمين إلى

الخط العربي في التشـكيل، وإلى تنشيط الممارسات الزخرفية، سواء علـى الورق أو على الجدران أو على الكتب، تقيداً، بل تطويعاً للنهي الإسـلامي عن التصوير العبادي. هو مماشـاة على الأقل لصنف من دون آخر في التصويـر، وهو الدلالة أيضاً على عدم اختراق الحدود القديمة، الدينية والفنية، المعينة للممارسة الفنية في الماضي القريب.

نتسـاءل بالتالـي: هل يقع التجديد في الأسـلوب، في المعالجة، أم في ما تتيحه اللوحة من رؤى، قد تكون صادمة في ما تعرضه أو في مـا تحجبه؟ فكم من الأعمال الفنية قد تكون «مهددة» لأسـاليب الفن، مثل «ثورة» الفن التجريدي على سـبيل المثال على الفن التشـبيهي، فيما هي مسالِمة للعين في مرجعياتها ومألوفها! في إمكاننا أن نتساءل كذلـك عـن مدى إسـهام صنـوف التجريديـة العربية، مـن حروفية وزخرفيـة وغيرها، في «غسـل» العين العربية، فـي تجديد ذائقتها، وتبديـل صورها الفنية المألوفة. ذلك أن بيـن صور اللوحات والعين المتلقية لها تاريخاً اجتماعياً، لا فنياً ولا أسـلوبياً وحسب، من التلقي، أي مـا يثيره في العين الباصرة من صور مودعة، متخيلة، مشـتهاة، محجوبة وغيرها. ألا تزال «الحدود» قوة منع في الراهن؟

نقـع على متبقيات من هذه الحالات المنعيـة والرقابية في صورة جماعية ومسـبقة في مجالات الفنون، إلا أنها تبقى مهددة بالزوال أو بالتطويع، مثلما حصل مع الدعوات الناهية عن الموسـيقى في الأيام الأولى من الثورة الإيرانية. وهذا يصح أيضاً في حال الروائي سلمان رشـدي، التي تحتاج لبعـض العرض والتفصيل: قـد توحي للبعض

«الفتوى» الصادرة في حق رشدي، والتي تجيز هدر دمه، بأننا لا نزال نعيش في إطار قديم يتم فيه فصل الحدود بين الممكن إخباره وغير الممكن إخباره، ويتم فيه أيضاً الجمع التعسفي بين «الخبر» (من صحيح وفاسد) و«التخيل السردي» (وإن المستند إلى وقائع وأخبار). وهو ظنٌّ خاطئ، لا لأن الحالة هذه نادرة، بل لأنها تتصل أيضاً بما يمكن تسميته، حسب دوركهايم، بـ«الإدارة الدينية للمقدسات»، في سياق تنازعي يشمل دولاً بعينها، خلف خنادق رمزية ومادية. فمهما قيل عن طبيعة هذه الفتوى، فإنها لا تعدو كونها «تدبيراً إدارياً»، ولو أنه تدبير رهيب يقضي بالموت، ولا تنفذه جهة بعينها مولجة بحراسة القوانين، بل أي مؤمن كان، وفي أي مكان!.

علينا، بالتالي، أن نبحث عن أسباب هذا الصراع في أمور واقعة في علاقات الشرعية بالسلطة، والدين بالسياسة، ليس بين الدول وحسب، أو بين دولة وأخرى، وإنما في الأساس بين «مديري المقدس» بوصفهم يتكفلون بإدارة المؤمنين أنفسهم. ولا يغيب عن بالنا، إذاً، حقيقة الضغط البين والأكيد الذي تمارسه هذه التدابير الدينية على معتقدات المؤمنين حتى أيامنا هذه، ما يمكن أن نجمله بعدم وجود الفصل الناجز بين الدين والدولة، وبين الحدود والقانون.

إن التشاركات بين الحدود المختلفة ليست جديدة، ولا ناشئة، طالما أنها تتصل بطرفين يقعان بين العالم وتمثله من جهة، وبين النظام الترتيبي والإخضاعي الذي تقوم عليه أي قائمة للمنوعات، من جهة ثانية. فبين الطرفين علاقةُ تحكمٍ تنتج عن طلبِ إخضاعِ العالم لنظام

يُعيِّنُ المسموح به وغير المسموح به. وهو إخضاع يواجه «الفن» بالضرورة بوصفه «وسيطاً» بين هذا العالم وبين صورته، سواء أكانت لغوية، أم تشكيلية، أم فوتوغرافية، أم سينمائية. وإذا كانت الحدود عنت في حساب المعرفة التاريخية انتقالاً بيناً من عهد «السحر» إلى عهد «الدين»، فتغيرت بينهما، أو ارتقت الحدود هذه إلى عهد أعلى، فإن هذا الانتقال – على صحته، وقد تناوله عدد من علماء الاتنولوجيا والاجتماع والسلوكات البشرية – لا يلغي الحقيقة التالية، وهي أن البشرية تنتج، على اختلاف مشاربها وثقافاتها واعتقاداتها، أو تتدبر حدوداً أخرى، ولو أنها تتفاوت، أو قد تبدو أشد توتراً بين ثقافة وأخرى.

إن صورة الفنان القديم (سارق النار، أو جالب الأخبار والأقوال البعيدة والخارقة، وعابر الحدود بين العوالم) باتت بعيدة عنا، ومن مخلفات التاريخ القديم. تخفُّ أو تتساقط الحدود، فلا يبقى سوى بعض حمولاتها، أو الآثار المترتبة عنها في بعض السلوكات الحالية، ومعها تخفُّ طاقة الإيهام الشديد التي للفن: لم يعد الفنان «رائياً»، ولا «ناطقاً»، بل ذاتاً منفصمة ومتصدعة؛ ولم تعد تقديمات الفن «شهادة» أو «دليلاً» عن حقيقة أو عن حق، وإنما هي مدونة عن عالم جواني تشتبك فيه الحدود وتختلط. هل انتفت الحدود بالتالي؟

لا، ذلك أن البشر والثقافات والاعتقادات تبدِّلُ حدودها، على أن في التبدل ما يشير دوماً إلى خرق الإنسان المتمادي لها، حيث إننا نرى في الحدود الواقعة في النفس الإنسانية ما يبلبل، ولو في صورة غير ناجزة، معالم الحدود هذه.

ملحق

مع أنطوان أبي زيد:
الخطاب الجمالي القديم خطاب في ذات الله وصفاته

كتبَ الدكتور أنطوان أبو زيد: «لشـربل داغر في الفن الإسلامي دراسـات في التكوين النظري والمهني واللغـوي لهذا الفن. هنا نعثر على تتبع للكتابات والآثار معاً، كما نعثر على مَفْهَمَة للفن الإسلامي، وبحث عن التوسـطات والصلات بين المقـدس واليومي، بين الديني والمهني. دراسـات شـربل داغر هي أيضاً قراءة معاصرة وخاصة، وداخلية للفنون الإسلامية» [90].

● كيف تفسرُ اهتمامكَ المتزايد بالفن، سواء القديم أو الحديث، وقد بدأت شاعراً ودارساً للشعر؟

– الجـواب مفاجئ، لو عـدتُ إلى تقصي الحوافز الأولى، إذ إنني انطلقتُ صوب اللوحة الزيتية، التجريدية تحديداً، وانشغلتُ بدراستها

بعد إقامتي في باريس منذ العام 1976، تبعاً لدواعٍ شعرية خالصة. فقد راعني في اللوحة هذه كونها تنبني وفق قوام خاص، يتحدد فيها، فوق مساحتها الخاصة، غير آبهة بخارجها. وهو ما كنتُ أجرِّبُه في كتابة القصيدة، من دون أن أستوعب مقتضياته كفاية، في تلك السنوات اللبنانية السابقة على انفجار العنف، التي حملتنا وجعلتنا نسبح في مائها ظانين حينها أننا نقودها وفق وجهات مدروسة ومحكمة، فيما كنا طلقتَها الأولى التي تطايرت شظايا...

إلا أن الواعز الأول هذا – الذي ترافقَ مع إعدادي للدكتوراه الأولى عن الشعر العربي الحديث في «السوربون» – اشتملَ كذلك على متابعات مهنية، قوامها الكتابة التشكيلية في الدوريات العربية، وبلغَ في طور لاحق التخصصَ الأكاديمي الخالص، إذ جعلتُ من الجمالية في التجربة العربية – الإسلامية القديمة موضوعاً للدكتوراه الثانية.

لا يسعني طبعاً، وأنا أستعيد باختصار هذا المسار، أن أقصرَه على تفسير واحد، إذ إنني تقلَّبتُ فيه بين وجهات مختلفة، لم يكن أقلَّها الخروجُ من قراءة العمل الفني في حدوده الداخلية، البنيوية كما يقال، إلى قراءة ترى إلى الصنيع الفني على أنه أثرٌ تداولي، لفظي أو مادي، يقع عليه التنافس والتثمين بين الأفراد والجماعات.

- ألم تكن معنياً بالتالي باستخراج معالم جمالية عربية قديمة؟

– حركتْ بحوثي وكتبي في الجمالية شواغل منهجية وثقافية:

كيف لنا أن ندرس الماضي؟ هل نقرُّ ونعتمد المتن الدراسي الأوروبي الخاص بالثقافة العربية – الإسلامية القديمة؟ هل نرى إلى الخطاب الفلسفي، ومنه الخطاب الجمالي، في مبناه المخصوص والمغلق أم إليه بوصفه مدونة في متن أوسع، هي التآليف التي تستجمع أساليب الذوق ومعايير الاستحسان والاستقباح في عهد ما؟ هل نكتفي بالنظر إلى النص (وقد يكون قصيدة، أو حلية، أو ثوباً...) في علاقاته البنائية، ونتغاضى عن كونه يصدر ويقع في دورة تداول تتعداه وتُحدِّدُه في آن، عدا أن واضع النص يطلب تعييناً لنفسه ولصنيعه في الدورة هذه؟

وفق هذا المنظور، لا يعود الخطاب الفلسفي المعني بالجمال المدونةَ الوحيدة لدراسة الصنيع الفني ومعايير الجمال، وإنما تتعدد المدونات لتشمل تآليف أخرى، تؤلف بمجموعها المتن. وهي تآليف نجدها في مدونات مفاجئة أو غير متوقعة، مثل المعجم على سبيل المثال. فلقد سعيت في كتابي «مذاهب الحسن: قراءة معجمية – تاريخية للفنون في العربية» إلى تتبع مسميات الحُسن ومعاييره في تبادلات الأفراد والجماعات وسلوكاتهم وأقوالهم وعباراتهم، كما ثبَّتَها المعجم عنهم، في «كتاب العين» للخليل بن أحمد في مثالي هذا.

وفق هذا التوجه، أبتعدُ عن منظورَين ورثناهما عن الكتابات الأوروبية: تأويلي وآثاري. يقضي الأول بإجراء تفسير – مسبوق بالمواقف الجاهزة غالباً – لآيات قرآنية وأحاديث نبوية، على أننا نجد فيها التفسير «الروحاني» و«الحضاري» وغيره لهذه الفنون؛ ويقضي الثاني بإجراء تفسير يقوم على تدبير تاريخية مادية، وقائعية

إذا جاز القول، للُقى أثرية يحكمُها التقطع والتشظي والغياب.

• أنـت تنتقد بالتالـي وتعيد النظر في الطريقة التي تمَّ فيها، غربياً خصوصاً، تصنيف الفنون والثقافات القديمة.

– علينا أن نقف وقفات متأنية لدراسـة الخطاب الفلسفي القديم، إذ إن مدوناته المختلفة يقع فيها التباين والتفاوت وعدم الانسجام التأليفي والمعرفـي في أحـوال عديدة. فهذا الخطاب، ولاسـيما فـي مدوناته الأولـى ابتداءً من الكندي، يبـدو خطاباً مبتدَعاً، إذا جاز القول، أي لا أصل له في ثقافته بل في غيرها، في الثقافة الإغريقية. وهو في ذلك، إذ يتحـدث عن قضايا ومسـائل، يتقيد ويحتذي علـم «الأوائل»، فلا يُنشـئ بالتالي خطاباً له درجات مـن المعاينة والتتبع والفحص لما قد ينطلق منه في بيئته ويندرج فيه. لكننا لا نستطيع أن نقول الشيء عينه على كل الفلاسـفة القدماء، ولا على مجمل تآليفهم: إن فيلسـوفاً مثل الفارابي لا يصنف العلوم في «إحصاء العلوم» وفق تصنيف الإغريق وحسـب، وإنما يضيف إليها علوماً هي من نتاج ثقافته ودراسته، مثل علم الحروف على سبيل المثال.

– أيعنـي هـذا أننا نجد في القسـم المبتكر أو التاريخـي، إذا جاز القول، في المدونة الفلسفية مادة تعيننا في فهم الجمالية القديمة؟

= علينـا، واقعاً، أن نفصـل بين ثقافتنا وثقافتهـم، بين منظوراتنا ومنظوراتهـم، فـلا يحـدث التداخل والبلبلـة، وتنعدم الرؤيـة أو يقع فيها التشـويش. هذا ما درسـتُه في عدد من كتبي، سواء في «مذاهب

الحسـن...»، أو في «الفن الإسـلامي في المصـادر العربية: صناعة الزينـة والجمال»، في معالجتي لتصنيـف العلوم والصناعات، حيث أبنـتُ أنه تصنيـف مختلف عن جدولة علومنـا وصناعاتنا حالياً. ولا يجوز بالتالي أن ننزل ما قالوه، على سـبيل المثال، في الموسيقى في فنَّي الغناء والموسـيقى، كما ندرسـه اليوم. وعلينا أن نبتعد عن عادة سـارية، أوروبية أساسـاً، وباتت رائجة في كتاباتنـا، وهي «تصيُّد» مواد ونبذات ونتف من التراث القديم وإنزالها، من دون قراءة تاريخية مناسبة، بما يوافق منظوراتنا الثقافية والفنية والجمالية، اليوم.

● فـي «... صناعة الزينة والجمال» أفردتَ بحثاً حول الهندسـة كما رآها العرب والمسـلمون، فكيف تقـوِّم نظرتهم الخاصة والفريدة إلى عمل الهندسة الراقي؟

– هذا ما يجد تطبيقه فعلاً في تباين نظرتهم ونظرتنا إلى الهندسة: لـم يكن المهنـدس عالم بناء فقط، وإنما عالـم دارس لحركة الكواكب والأفلاك. بل يمكننا القول إن انشغالهم هذا استأثر بمجوداتهم التأليفية والعمليـة، بدليل أنه بلغنا منهـم مدونات عديدة عن علم الفلك، فيما لم نعثر إلا على أخبار وطرائف عن العمائر الإسلامية.

هـذا ما نتحقـق منه في الكلام عن الحُسـن عمومـاً، إذ إن الكلام الجمالـي القديـم كلام فـي ذات الله وصفاتـه، لا فـي المصنوعـات وصفاتها. هذا ما يُربك في القراءة؛ وهذا ما يدعو إلى الحذر والتحوط في قراءة المدونات القديمة.

لا يعنـــي هـذا عدم وجـود تعالقات بين كلامهم عـن العلوي وبين معاينتهم ومعرفتهـم بالمصنوعات اليدوية، الواقعـة تحت أنظارهم، في زمنهم. ولعل كتاب «الموسـيقى الكبيـر» للفارابي خير دليل عما أقول، إذ إن هذا الكتاب يسـتجمع في مادته أصولاً متأتية من مصادر مختلفـة، بعضُها يقوم علـى تتبع الخطاب الإغريقـي وتمثلِه والتفكُّرِ به والوضعِ انطلاقاً منه، وبعضُها الآخر يقوم على معايشـة الفارابي وتتبعِه ومعرفتِه بفنون العزف على العود، على سبيل المثال.

● ولكـن ألم يكن لانصـراف الفنانين الغربيين في القرن التاسـع عشـر إلى الاستشراق، سواء في اقتباس موضوعات لوحاتهم، أو في دراسـة العلماء منهم للفن الإسـلامي، دورٌ في الكشـف عن الجمالية العربية بقوامها الكامل؟

– يـروق لـي الجمـع في سـؤالك بين دراسـة الأوروبيين للفن الإسـلامي، من جهة، وبين انصرافهم إلى الأسـلوب الاستشراقي في التصوير، من جهة ثانية. إذ إن الجمعَ بينهما واقع، على ما أظن، في عمليـة تملُّكية، مادية ورمزية في آن. وهو تملُّكٌ يؤكد مركزية الذات بقـدر مـا يلحق بها غيرَها، فيسـتدخلُه ويُدرجُه في نسـقه الحضاري ذي التلاوين والسـبل المختلفـة والمتجددة في آن: فـدرسُ مواد الفن الإسـلامي سـبقَه وتبعَه امتلاكٌ فعلي لمواد وفيرة من هذه الصناعات الفنيـة، وهـو امتـلاكٌ مثبَّتٌ ومصـانٌ ببطاقـات تُعرِّفُ بـه وتوثِّقُه، وبتواريخ إجمالية وعينية تمحضُه قوة التاريخ الأكيد والثمين بالتالي. وأدى درسُ هـذا الفـن إلـى إنزاله في سـياق الحضارات الإنسـانية

الكبـرى، وفقاً لتقاليد ثقافيــة وتاريخية تعيِّنُها العيـن الكاتبة والمحللة والمصنِّفة تبعاً لمركزيتها.

● بالمقابـل بـأي قدر كشـفَ الخطـاب النقدي والجمالـي، القديم والمعاصر، عن خصوصية الجمالية العربية برأيك؟

– إذا كان الخطاب الجمالي، اليوم، يمدُّنا بمواد تفيد في قراءة معالم السـجال الراهن حول نظام الحُسـن (أو الجمال) ومعاييره في التداول الاجتماعـي، كمـا يتمثَّله ويصوغُه فلاسـفةُ جمالٍ وفنـونٍ في النطاق الفلسـفي، فإن هذه المدونات الفلسفية عصية في العهد القديم، إذ ينشغل بعضهـا بمـا لا يعنينا اليـوم، عدا أن فهم هذه المدونات يتطلب نسـيان ثقافتنا وتذوقنا الحالي، أو التغاضي عنها. لهذه الأسـباب وغيرها يكون لازماً علينا الانصـراف إلى مدونات أخرى في العهد القديم، يمكن لها أن تمدَّنا بما ينير سبل الذوق والاستحسان فيما مضى: هكذا توقفتُ في أحد كتبي عند جماعات «الظرفاء» في العهد العباسي، التي قامت على استحسـان مشارب وملابس وسـلوكات بعينها، كما قامت على امتلاك خصال وشـمائل يمكن حسبانها في معايير الحسن الخلقي تحديداً. وهو ما يرسم دورة الحسن في تبادلاتها المختلفة في عهد بعينه.

● ما الذي تقصده بنقدك لـ«النسـق الآثاري» الذي قام عليه درس الغرب للفن الإسلامي؟

– تحكمتْ بالدراسـات الأوروبية، ثم الأمريكية، للفن الإسـلامي مقتضيات النسق الآثاري، وهو ما أقرَّ به كبير دارسي الفن الإسلامي

مــن الغربييــن، أولغ غرابــر، إذ أفاد فــي مطالعة ختاميــة عن الفن الإســلامي، فــي أحد كتبه الأخيــرة، أن هذا الفن لا يعــدو كونه البناء المعماري في المقام الأول. والتشــديد على المعمار الإسلامي لا يعني الإشــادة بعظمة هذا الفن في العمائر الدينية والمدنية وحســب، وإنما يعني أيضاً تقيدَ هذه الدراســات بكل ما هو موجود ومتوافر، على أنه العينة الأكيدة والراســخة عن هذا الفن. وهو منظور يســتجمع سلسلة من المواقف التشــكيكية بهذا الفن، وفق حجج مختلفة: فلو اتبعنا ســبل دراســة الفن الإســلامي في الكتابات الأوروبية، منذ القرن الســادس عشــر (وهو ما يشــكل مادة كتابي القادم)، لوجدنا أنها شَكَّكَتْ، بداية، فــي وجود هذا الفن، ما يعكــس تعرُّفَها المتقطع والتدريجي بمواد هذا الفن وأساليبه وأنواعه؛ ثم ما لبثتْ أن شَكَّكَت في «قدرة العربي على الإبداع» الفني، كما يقول أحد النقاد الفرنسيين في حينه، إلى غير ذلك من الحجج التي جعلتْ ميدان الفن الإســلامي موضوعَ معاينةٍ وتحقق وتثبــت وتدقيق، إلى أن اســتقرَّ متنُــه في العقدين الأوليــن من القرن العشــرين، كما استقرَّت تسميته في صيغتها الحالية، السارية حتى في الكتابات العربية والإسلامية، وهي: «الفن الإسلامي».

الغريــب في الأمر هو أن الدارســين الأوروبيين تعاملوا مع مواد هــذا الفن على أنها من «اللُّقى الأثرية»، كما يقال، أو من «الأوابد»، فيما كانت إنتاجات هذا الفن ماثلة للعيان، ويقع فيها التجديد والابتكار في القرون، السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر، أي في العهود التي تعرَّفَ فيها الرحالة والدارســون الأوروبيون إلى

مواد الفن الإسلامي في نواحي السلطنة العثمانية المختلفة.

أفادنا هذا «النسق الآثاري» في جوانبه التوثيقية، إذ وفَّر لمواد الفن الإسلامي بطاقات تعريفية، دقيقة وموثقة، وهو ما نستفيد منه كفاية، اليوم، في دراساتنا وتنقيباتنا، بعد أن استفاد منه وطلبَه أصحاب المجموعات الفنية الإسلامية والتجار والسماسرة والقيمون على المتاحف من الأوروبيين في عمليات ضبط التواريخ، وهي كذلك عمليات ضبط القيمة المادية والتداولية لهذه الإنتاجات. غير أن هذا النسق لا يُغيِّب عنا عواقبه التحليلية، وهي أنه لا يُسلِّم بالفن إلا عند توافر مواده، فكيف إذا ترافق هذا التحقق مع مواقف تشكيكية!.

● مع ذلك تجد للمستشرق ماسينيون، على سبيل المثال، إسهاماً كبيراً في الكشف عن أنماط عمرانية في المدن العربية قديماً كالخطط والأسواق والحسبة وغيرها. فماذا تقول؟

– كان لدراسات ماسينيون وغيره عن «الصناعات» دورها الأكيد في الوقوف على عمل هذه الفئات الاجتماعية، وعلى طرقها في الصنع، وعلى شمائلها وخصالها، وعلى «أسرارها» المهنية. وهي دراسات منقوصة حتى أيامنا هذه، طالما أن المواد المتوافرة عنها قليلة، إذا ما قيست بما خلَّفته لنا التآليف القديمة عن الشعر أو الخط أو الموسيقى وغيرها. يضاف إلى هذا أن الشقة كانت قائمة بين بيئات العلماء ومدونات العلوم وبين بيئات الصناع وخبرات الصناعات وطرقها، ما دعاني إلى العمل على دراسة هذه الشقة،

وعلــى التحقق منها، ســواء بين العلماء والصنــاع، من جهة، أو بين المدونــات الكلاميــة والفلســفية وبين واقــع المصنوعات نفســه، من جهــة ثانية. هكذا اســتوقفني في أحد كتبي مخطــوط محمد أبي الوفاء البوزجاني المهندس، «ما يحتاج إليه الصناع من أعمال الهندسة» في القرن الرابع الهجري، ودرســتُه وتوقفت عند معالم هذا الاتصال بين عالِــم وصُناع، بل بين طرق «برهانية»، كما يســميها، وأخرى تقوم «على العين»، أي على خبرة الصانع اليدوية.

- أتعتقــد أن أبحاثــك فــي الجماليــة العربية هي من قبيــل إعادة الاعتبار إلى الإرث الفني العربي باعتباره صنيعاً حضارياً؟

– أنطلــقُ، في عملي هذا، من حســابات بحثية، لا تبجيلية في هذه الجهة، ولا تبخيســية في تلك الجهة، وإن أدى هذا العمل، واقعاً، إلى إعادة اعتبار «حضاري»، أو ما شــئت من الصفات والنعوت. ولهذا لا تتحكم بعملي نزعة ماضوية، بل وضعتُ في تقديم كتابي «مذاهب الحســن...» هذا القول لنيتشــه: «بأقوى ما في الحاضر من قوة علينا أن نفســر الماضي». وما أطلبُه، من هذه العــودة إلى مواد الماضي، يتعيَّن في نقدي المســتمر، في أوجه مختلفة، لثقافة «عصر النهضة» المستمرة في حاضرنا الكتابي والقيمي. لذلك يمكن إدراج عملي هذا، مــع أعمــال أخرى لي عن اللغــة العربية في البيئــات اللبنانية أو عن الشــعر العربي الحديث أو عن «الحروفيــة العربية» ضمن إطار ما يمكن أن أسميه بـ«نقد المثاقفة». والثقافة التي أنتقدها – ثقافتنا الحالية – اســتَدْخَلت في أبنيتها وقيمها وجداولها وتصنيفاتها المتنَ الأوروبي

الخاص بدراسة حضارتنا وثقافتنا، ما غيَّبنا، من جهة، عن ماضينا وعن صلتنا به، وما جعلنا، من جهة ثانية، نقع في الاحتذاء والتشبُّه والتقليد. لهذا أحدد غرضي بأنه النقد من أجل الإسهام المتجدد في الابتكار، لا النقد من أجل عودة روحنا الحالية إلى ماضيها الأثير.

● إن نظرة الغرب في هذا المضمار «آثارية»، كما قلتَ، فماذا تنفع النظرة الأناسية (أو الأنتروبولوجية) بالمقابل؟

– هناك من أطلق على مسعاي هذا تسمية «المسعى الحضاري» في فهم الفن الإسلامي، إذ أعدتُ الصنيع الفني إلى بيئته بمعناها العام. وهناك من وجد فيه «مسعى أناسياً»، إذ أعدتُ النظر في الفن، وجعلتُه قرينَ العمل الإنساني، أياً كان، ونظرتُ كذلك إلى الصانع نظرتي إلى أي فنان... وعلى الرغم من قربي من المسعى هذا، فإنني أجد في كلامي عن «النسق التداولي»، أو «الدورة التداولية»، مبتغاي، وإن كانت هذه التسمية تشكو من ضبابية وقلة تحديد.

يعنيني في التداول أن النص (أو اللوحة، أو الحلية، أو الزي، أو القصيدة) وغيرها من الصناعات، أياً كانت قيمتها أو طبيعتها، تصدر في أسباب نشأتها وصنعها عن مقاصد فردية، مادية ورمزية، ذات هيئات وأعراض اجتماعية في التحاور والتأثير والفعل. كما يعنيني كذلك أن مواد التداول هذا يقع عليها التنافس في الحيازة، وفي التثمين بين استحسان واستقباح، من الكلام الاعتيادي بين البشر إلى خطابات الفلاسفة. ما يعني أن علينا دراسة النص في حدود بنائه المخصوص،

وفــي حــدود تناصيته مــع غيره (بما فيهــا من أســاليب وأنماط ذوق وتفاعل وتأثر مع أشــكال وطرق صنع ســابقة أو مزامنة)، وفي كون النص أثراً تبادلياً يقع في أوجه الاستعمال بين البشر.

من هنا وجب علي التوقف، لا عند المدونات وحسب، ولا مقارنتها ولحظ آثار التفاعل فيما بينها وحسب، وإنما التوقف أيضاً عند مجلس الخليفــة أو الأمير، ومجالس العلماء ومســامرات الأدبــاء والظرفاء وغيرها، بوصفها دورات تبادل دالة بدورها.

- وكيف تبينَ لك أن ثمة مجالاً للجمالية العربية بعد؟

– لا يعنيني إلصاق صفة ما بالجمالية، أياً كانت، عدا كوني أعمل على نقد المتن الجمالي نفسه. فالمتن الجمالي تاريخي وثقافي في آن، وتبعاً لكل ثقافة: فما يعتبره اليابانيون جديراً بالتثمين وبتصدر الفنون عندهــم، مثل تنســيق الأزهار أو حفل الشــاي، لا يعــدُّ حتى في باب الفنــون اليدويــة أو الدنيا في أوروبا. إلى هذا، فــإن جداول الفنون أو ترتيبَها خضعت لتغيرات لافتة قلبتْها رأســاً على عقب في أوروبا في القرون الخمسة الأخيرة، بين فنون «يدوية» و«عقلية»، و«عظمى» و«دنيا»، و«جميلة» و«تشكيلية»، عدا أنه جرى في عهد لاحق إلحاق فنون بها مثل التصوير الفوتوغرافي والسينما والشرائط المصورة.

الخطاب الجمالي مقيَّدٌ بظروفه بالتالي، ولا يَغيب عنا أن الخطاب الجمالــي الغربــي، الذي يُقدِّم نفســه علــى أنه «العالمــي» و«الأكثر تقدمــاً»، لا يعدو كونه فناً محلياً، وإن بلغ حدود انتشــار دولي كبيرة،

وبات محلَّ جاذبية واقتداء من شعوب وثقافات عديدة.

● أليس للاكتشافات الأثرية المعاصرة دور في إضاءة بعض الجوانب في هذه الجمالية العربية؟

– طبعاً لها تأثير كبير، إذ إنها لا تعمّق معرفتنا بأمور فقط، بل تصححها كذلك. هذا ما يمكن قوله عن عدد من الكشوفات الأثرية التي يعمل عليها دارسون أمريكيون، ولاسيما في الأردن، وعن عدد غيرها في شبه الجزيرة العربية مما يعمل عليها دارسون محليون؛ فالكشوفات الأخيرة عن المواد النقدية فيها كشفت لنا أموراً غير معروفة عن أساليب الخط العربي في عهده الإسلامي الأول، على سبيل المثال.

● ما الصلة برأيك بين الدراسات الجمالية الكبرى في الغرب (هيغل، شلنغ، إيكو وغيرهم) وبين أبحاثك في الجمالية؟

– أنفصلُ أكثر مما اتصل بما ذكرتَ من دراسات أوروبية، ذلك أنني أنحو نحواً مختلفاً، إذ أميل إلى مقاربة غير فلسفية، وإن لا أعدمها تماماً، للصنيع الفني: أستحسنُ الكلام وأوسعه ليشمل الذوق وأساليب العيش، في الوقت الذي يقصر فيه غيري حديثه على الفن والجمال. وإذا كانت توافرت للخطاب الجمالي الأوروبي الحديث والمعاصر أسبابٌ أقامتْه على أسس ومعايير وتاريخ في التفكر، فإن الخطاب الجمالي القديم لم ينعم بها على هذه الحال لكي نسعى، مثلما سعى أومبرتو إيكو في كتابه عن جمالية القرون الوسطى، ولاسيما

في كتابات القديس أوغسطينوس، إلى الإقرار بوجود خطاب جمالي متمايز وحاصل فعلاً. ففي الكثير من كلام القدامى عن «الجميل» أو «الحسَن» كلام عن الخليق بالحُسن واقعاً، أي الجدير به، وهو ما وجدناه في كلام المعتزلة كذلك. وفي هذا السياق علينا أن نقر بأن «الجميل» القديم، إذا جار القول، ينحصر في ميدان «عالم المثل» أو «الواحد» أو «الله»، ولا يمكن إطلاقه على مصنوعات بشرية حادثة، مثل مصنوعات الفنون، إلا من باب التشبه، أو أنها مصنوعات «متدهورة» عن عالم المثل، أو أنها وُجدت بفعل خالق «مكَّن» الصانع من فعلها، حسب عبارة أبي حيان التوحيدي.

• أتكون وجدتَ نقاط تشابه بين فئات الصناع العرب وفرق المهندسين في الغرب إبان القرون الوسطى (كما في رواية «بندول فوكو» لأمبرتو إيكو)؟

– أذكر أنني، عند زيارتي لمتحف «فِرَق الصُّناع» في مدينة تور الفرنسية في نهاية السبعينيات، توقفتُ عند العبارة اليونانية التي تتصدر بهو المتحف: «من لا يد له، لا عقل له». ووجدتُ في المصنوعات الحاذقة التي يعرضها المتحف من صنعِ حرفيين فرنسيين قدامى، في القرون السابقة، ما كان بإمكاني نسبته إلى هذا الشعب أو ذاك، طالما أن اليد الصانعة تجتهد في عملها على توليد أساليب في الصنع تَخفى على غيرها، وتتفوق عليها كذلك، وتُحدث الدهشة.

إنها «أسرار المهنة»، كما يقولون. وهي العبارة عينها التي استعدتُها، في زياراتي الأولى للمغرب، في السنوات عينها، حين

رحتُ أتحقق من الألفاظ المستعملة في أوساط الصناع القدامى، في فاس أو غيرها، إذ هي ألفاظ عامية لم تفحصها ولم تغربلها دراسات اللغويين، ولا المفكرين أو علماء الجمال. وهذا ما خبرتُه في مصر حين حدثني أحدهم في «خان الخليلي» عن «تعشيق» الخشب في «المشربيات»، أو عن «عين الإمام» للفتحات الضيقة في الخشب. وهي وقائع متعددة لفعل واحد، وهو أن الصناع، ولاسيما في العهود القديمة، كانوا يتوارثون المهن، وبالتالي «أسرارها»، عدا أن عدداً من البيئات ما كانت تجيز تغيير المهن، بل تتوارثها ضمن العائلة الواحدة: هكذا بقيت «أسرارها» ظاهرة للعيان، من دون أن نفكَّها أو أن ندخلها في باب تحليلي صريح.

● أشرتَ في مقدمة كتابك «... صناعة الزينة والجمال» إلى المتن الكبير الذي يشكل الحامل الأول للتراث الجمالي في العربية، فماذا تعني به؟

– أطلقت على خاتمة كتابي هذه التسمية التالية: «خاتمة بمثابة مقدمة»، إذ طلبتُ فيها كلاماً يطلب إعادة إطلاق مشروعي البحثي في اتجاه مجالات جديدة. وهو ما قلتُه فيها في كلامي عن «الميدان المفتوح» للفن الإسلامي، إذ إن عملي في هذا الميدان يقوم على إعادة النظر، من جهة، وعلى توسعة النظر، من جهة ثانية. فما عاد يكفيني الوقوف عند الزخرفة، بل بات يعنيني لحظ التشابه البنائي بينها وبين «المقامات» وأساليب التزويق النثري، كما نلقاها عند الجاحظ، على سبيل المثال، وكما درستُها في كتابي هذا.

هكذا أقول إن المدونات متعددة، وبأن المتن مفتوح وقابل لزيادات تبعاً لتوافر نصوص غير محققة أو آثار غير مكتشفة بعد، أو لتدبير قراءات تُحْسِن وصلَ هذه النصوص ببيئاتها، تؤُحْسِن رصد شبكاتها التناصية.

● ألا ترى حاجة إلى التعمّق في كل مظهر من مظاهر الحضارة العربية: الهندسة، الزخرفة، التصوير، الصناعة؟

– يعني هذا طبعاً إمكان التعمّق في كل ميدان، على الرغم من معرفتنا بأن التفاوت في التوثيق والتأريخ صفة لازمة لهذه الميادين. فالكتب القديمة أعلت من علوم وصناعات، وصرفت لها مجهودات عديدة في التصنيف والدرس، وحطت من غيرها، فلم تخصها بالجهد اللازم. فديوان الشعر العربي القديم لا يضاهيه أي متن، من دون أن يعني هذا أن انشغالات المؤلفين طابقت أو ساوت انشغالات فئات واسعة من المجتمع. فالغنى الهائل في أشكال «التمدن الإسلامي»، الذي بلغتنا أخباره، وبقيت بعض مواده، لم يُحفظ في كتب مصنفة عديدة. لهذا سعيت في كتابي «مذاهب الحسن...» إلى تدبر سبل جسورة في التتبع والمعاينة، تقوم على فحص اللغة بديلاً عن فحص الموجودات أحياناً وعلامةً عنها.

● ما الذي ثبت لك من مقاربة مجالَي الهندسة والصناع؟ وفي الهندسة النظرية والعملية؟ أيكون الفارق بينهما راسخاً برسوخ التحضر؟

– لعلنـا نجد في كتابات «إخوان الصفاء» – وهو ما خصصت له الدراسـة الأبـرز في كتابي «... صناعة الزينـة والجمال» – التعبير الأجلى عن العلاقات المعقدة بين الهندسـة النظرية والهندسة العملية، ما يُعيِّن في مفاهيم اليوم شأنين مختلفين. فلقد طلب «إخوان الصفاء»، مثل عدد غيرهم وقبلهم من المؤلفين القدامى، علاقات مقايسة وتناسب بين العلوي والأرضي، بين الهندسي الكوني وبين الهندسي الأرضي، بيـن جغرافية الكواكب والأفـلاك وبين هيئة الموجودات وأشـكالها. وهي علاقات طلبَها الفكر القديم، قبل العهد الإسـلامي، في المزدكية وغيرها، وسـألَ فيهـا عن مصـدر الموجودات وصورِهـا في عالم علوي يُحرِّكها ويَصنعها على صورته ومثاله. واللافت في هذا الفكر القديـم كونه يتحدث عن عالم علـوي غير خاضع للمراقبة والمعاينة، فينسـب إليه أصول الأشكال والصور، فيما كان يعاين ويراقب عالماً أرضيـاً يصنعـه ويتحقق من موجوداته، غير واجد فيه سـوى صور «متدهورة» (وربما «مثالية»، ولكن لا يعترف بها على هذه الشاكلة) عن العالم التام والحسن.

● الهندسـة فـنُّ التنزيه بدلاً من فنون التشـبيه؟ أهـذه صلة أكيدة توثقـت بفعل تأثر الهندسـة بالفقه الإسـلامي القائم علـى عدم مقاربة الشكل الإلهي في أمور الفن؟

– لا يمكننا نسـبة الهندسـة إلى التنزيه، إذ إن أشكالها سابقة على العهد الإسلامي، ونلقاها في غير تراث فني من الحضارات التي غلبها الإسـلام أو أخذ منها؛ عدا أن تزايد الطلب على الهندسـة يجد أسبابه

فـي سياسـات «الفتح»، وما لحقها من أسـباب تمدن، معـززٍ بالغنى المـادي الذي يجد صوره فـي الزخرفة المزيدة للعمائر الإسـلامية، على اختلافها. ولقد أبانت لنا عمائر إسـلامية عديدة، سـواء في بادية الشـام في العهد الأموي، أو في قصور سـامراء في العهد العباسـي، اشتمالَها على صور آدمية، مصوَّرة أو منحوتة، وفي وضعيات لاهية وراقصـة وغيرها، ما يشـير، في هذه العمائر علـى الأقل، إلى تقيد الفنـون بحاجات وطلبات وأسـاليب، تجد أسـبابها فـي الغنى المادي الفاحش الذي عرفته العهود الإسـلامية، وفي تأثر أساليب الذوق عند الخلفاء والأمراء العرب بتقاليد سلطانية سابقة عليهم وراقت لهم، بعد إجراء بعض التحويرات أو التحسينات عليها.

● أيسـعنا القـول بوجود انفصال بيـن المديني والفنـي، باعتباره مبتذلاً، وبين المقدس في الصناعات، مثل الهندسة؟

– لا يمكننـا الفصـل الحاد بيـن جانب من الصناعـات، على أنه مديني وقد يكون مبتذلاً أو مدنساً، وبين جانب آخر مما يقع في الديني والمقدس، ذلك لأن أسـاليب الزخرفة، على سـبيل المثال، نجدها هي ذاتهـا فـي هذه أو تلك مـن الصناعات. يدعونا هذا إلـى الوقوف عند وظائـف الصناعات بوصفهـا الدليل على صفتهـا ومعناها. فقد نجد كتابـات كوفية على لباس، وعلى حائط مسـجد، وعلـى آنية، ما يقيم الفصل بين الشـكل والوظيفة في العمل الفني، وما يجعل الفن بالتالي متعيِّنـاً فـي وظيفته، لا في شـكله. وهو فصلٌ خفَّفَ مـن تمايزه الفن الحديث في عدد من تجاربه.

● ومـاذا عن «الظرفـاء» الذين تتحـدث عنهم نقلاً عـن الكاتب الوشاء؟ أيشبهون الـ(dandy)؟

– استوقفني في كتاب الوشـاء وقوفه عند «الظرفاء» في العصر العباسي، وهي فئة تميزت بخصال وسلوكات جعلت منها، في حسابي، الفئة التي أعلتْ بل وضعتْ أسساً للتمايز تقوم على الجوانب الجمالية المتنوعـة تحديداً: فـ«الظريف» هو من يأكل كذا، ويلبس كذا، ويقول الشـعر كذا، ومن يمتلك الأواني أو المجالس الفلانية، المصنوعة في هـذه المدينة أو تلك، ما يشـير – لأول مرة بهـذا الوضوح الناجز في التاريخ العربي القديم – إلى بلورة أسـس للجمال تتعدى الشأن الإلهي والدينـي، ولا تنحصـر كذلـك بالأغنيـاء وحدهـم، إذ لا تقتصر هذه الأسس على الملكية، بل على الأخلاق كذلك.

● لفتني أمر الظرف والظرفاء في كتبك: أتكون هذه الظاهرة دالة على مقدار تحضر العرب الجمالي؟

– الكلمة سـارية في غير بيئة عربية، ولكن بعد أن تدهور معناها مـن دون شـك، وفقد بريقه الأخلاقي الناجـز، إذ تحولَ «الفتوة» إلى محتال في أحوال، أو متسلط على حي أو محلة في أحوال. ولعلنا نجد في صيغ «الفتوة» القديمة تبلوراً لنزعات فردية ما كان يتيحها النظام القبلـي والأبـوي في أشـكال اعتيادية؛ وهو تبلورٌ يقـوم على التمايز عن النظام القائم، سـواء فـي إنتاجه لقوته العنفية أو فـي تعيينه للقيم والسلوكات.

• أتنتمـي الجماليـة العربية، في مظاهرهـا المختلفة، إلى التمدن العربي أم إلى الإرث الجمالي القديم؟

– لعل «الظرف» هو أعلى ذروة بلغها الحسـن العربي القديم، بل الحديث كذلك، إذ إننا لا نجد في بلداننا علاقة نوعية ومتمايزة للحسن تنفصل عن الحسن الطبيعي والمادي: فالغني في بلادنا هو من تظهر علاماتـه النافرة عليه، لا «الخفية» أبداً، بمـا هي مقتنيات وعلامات بارزة للعيان...

إذا كان الأخلاقي عامة، أي الإلهي والديني والشرعي، يحدد أسس الجمـال القديم، فإننا نجد في تجربة المتصوفـة تعييناً جديداً له، يحيد بـه عن المعنى المقر، ويجعل «التجربة» التصوفية، تجربة الفناء في ذات الله وقـول المخاطبات والشـعر وغيرها، فعـلاً جمالياً: بحدوثها نفسـه، بما تثيره في نفـس المتصوف من انفعالات، وبشـمولها على دلالات تُعـدِّد وتُكثر من المعنـى الجمالي، وتبلغه إلى متلقين آخرين، مشمولين بالانفعالات بدورهم.

أما اليوم، فإننا نسـتطيع أن نقلب الآية تماماً، إذ إن الانفصال عن الأخلاقي بمعناه أعلاه، بل العمل ضده وإنتاج جمالية معادية له، بات قانـون الجميل المعاصر: بعد طول إعـلاء للفن وإبعاد عن الأرضي والإنسـاني، بات الحسـي والعيني والبصري و«البشع» و«الكريه» و«الوسـخ» و«البذيء» العلامات التي تنهـل منها جمالية الفنون في أيامنا هذه.

مع علي الديري:
الحِلْيَة واللوحة والقصيدة تعبيرات تداولية

كتب الأستاذ علي الديري: شربل داغر «أنوات» (جمع أنا) لا تكفُّ عن التحاور والتبادل والتنقل والترحال بقلق معرفي وهجس إبداعي. أنوات تلتقي في ذات واحدة تضطرم بالشعر والنقد والترجمة والجمال والمعرفة. أنوات تُنقِّب عن الجمال والحسن ومعاييرها الثقافية ضمن سياقاتها التاريخية، عبر تركيبة منهجية تزاوج بين مختلف العلوم الإنسانية والنقد والجماليات واللسانيات والأناسة. يبحثُ شربل داغر في هذه السياقات عما يسميه بـ«النسق التداولي» للنص؛ والنص يتجلى في عدة أشكال: حلية أو لوحة زيتية أو قصيدة أو غيرها من الصنائع الإنسانية، التي يمنحها الإنسان قيمة، من خلال النسق التداولي. وهو نسق يشير إلى ما يتداوله البشر ويتبادلونه من مصنوعات مادية وعقلية بين تذوق واستعمال وحيازة لها.

ينطلق هذا الحوار من كتابه المهم: «مذاهب الحسن: قراءة معجمية – تاريخية للفنون في العربية» ليطل على الإشكاليات المعرفية المتعلقة بمشروع قراءته لـ«الفن الإسلامي» [91]:

● يبدو من كتابيك: «مذاهب الحسن: قراءة معجمية – تاريخية للفنون في العربية» و«الفن الإسلامي في المصادر العربية: صناعة الزينة والجمال»، أنكَ تشتغل على مشروع طموح، يهدف إلى إعادة قراءة المفاهيم الجمالية التراثية. هل لكَ أن تحدثنا عن سيرورة هذا المشروع؟

– ينـدرج كتابا «مذاهب الحسن...» و«الفن الإسلامي في المصادر العربية...» في مخطط بحثي وكتابي أعملُ عليه منذ سنوات بعيدة، ويقوم على إعادة النظر في متن دراسي مكرَّس، هو ما نسميه بعد الأوروبيين بـ«الفن الإسلامي»، لا لنقده وحسب في مستوياته المختلفة، وإنما لتوسعة النظر إلى ما يعينه هذا المتن، وما يغفله في آن في التجارب التاريخية العربية – الإسلامية، أي سبل الذوق والاستحسان فيها، بما فيها التفكر الفلسفي.

فالفن الإسلامي بات، في الدراسات والمعاهد والجامعات، الأجنبية كما العربية، فناً مثبتاً ومشرعاً في آن، ويخفي – على ما أظن، وأسعى إلى البرهنة – تاريخيته المخصوصة، أي تاريخ تشكله كمتن دراسي ذي أعراض خاصة تُحدِّدُ وتُعيِّن الثقافة التي كوَّنَتْه، أي الثقافة الأوروبية في القرن التاسع عشر تحديداً، قبل تعيينه وتحديده لموضوعه الخصوصي، أي الفنون الإسلامية.

مخططي البحثي والتأليفي ينطلق من ضرورة إعادة النظر، ومن توسعة النظر في آن، في مجال الفن الإسلامي والجماليات العربية القديمة، ويتعيَّن في خطة التأليف الحالية في ثلاثة كتب، هي التالية وفق مسار البحث، لا وفق خطة الإصدار: كان لهذا المخطط أن يظهر في صورته الجلية لو تمكنتُ قبل الكتابين المذكورين أعلاه من إصدار المحطة الأولى في مخططي هذا، وهو الكتاب الذي أعمل عليه منذ سنوات، وقبل هذين الكتابين، وما انتهيت منه بعد، آملاً إعداده وإصداره في السنتين المقبلتين [92].

● ما الغرض من هذا الكتاب؟

– أدرس في هذا الكتاب تشكُّلَ الفن الإسلامي كمتن دراسي في الكتابات الأوروبية، وفي المواد الفرنسية تحديداً، منذ نهاية القرن السادس عشر حتى مطالع القرن العشرين حيث تأكدَ هذا المتن، واستقرَّ في صورته التي بلغتنا وأقرَّتْها الدراسات الحالية. وهو بحثٌ شاق أعود فيه إلى مواد خرجت من التداول منذ قرون، عدا أن كتب الفن الإسلامي المعروفة «ردمت»، هي الأخرى، مثل هذا التاريخ. وتبدو عودتي إلى المواد القديمة هذه، أي الكتب والرسوم التخطيطية والدراسات والمقالات والكراريس وأدلة المعارض وغيرها، مثل جولة آثارية في عهد قديم.

هي عودة لازمة يتكشف فيها أن هذا المتن الدراسي مقيّد تاريخياً في مبناه، أي يتعين وفق الشروط المخصوصة بالثقافة التي بنته، أي

الثقافة الأوروبية، قبل معطياته المادية والتاريخية. وهو ما أجمله في أقوال سريعة، هي التالية: تحكمَ بهذا المبنى النسق الآثاري في التحقق من مواد الفن وفي دراسته؛ وأسقطَ واضعو هذا المتن الدراسي من الأوروبيين على الفنون هذه، في توثيقهم لها ودراستها وفرزها والتفكر في مسائلها الجمالية، أبنيةً في النظر متأتية من تاريخ الفنون وفلسفاتها في أوروبا؛ وتغافل هؤلاء الدارسون، أو لم يولوا نصوصاً عديدة من الثقافة العربية القديمة لها نصيبها في تفسير وفهم هذه المواد...

- ما هو الكتاب الثاني في الخطة هذه؟

– كتابي الثاني هو «الفن الإسلامي في المصادر العربية...»، وأدرسُ فيه الفن في إطار مسألة «الصناعة»، وفي النطاق الاجتماعي والتاريخي لتشكُّل فئات الصُّناع؛ كما أقوم بوقفات نقدية في عدد من المواد الكتابية القديمة، واجداً فيها مسارات استدلال لتقويم الفن الإسلامي ولمسائل النظر الجمالي فيه. لهذا السبب وغيره يعود الكتاب لمساءلة الفن الإسلامي، سواء في إنتاج المجتمعات لأعماله وصناعاته، أو في الدلالات التي خصوا بها بعض هذه الأعمال من قيم ومعانٍ واشتراطات. هكذا يتعرف الكتاب إلى «الفن» في العمل الإنساني، أياً كان، وفي عدد منها تحديداً، على أن المجتمع في تبادلاته واستحساناته (واستقباحاته) ميزها عن غيرها، وجعلها محل ندرة وتنافس وتثمين.

إنها عودة نتعرف فيها إلى أحوال الجماعات الحرفية، في نشـأتها وشروط عملها والقيم التي حركتها، متحققين من كونها بلغت درجات عليا من التنظيم، وإن تكتمتْ في أحيان كثيرة على أسـرارها المهنية. كمـا أتوقف فيـه عند بعض مؤلفـات قديمـة (الجاحـظ، التوحيدي، الجرجاني...)، متناولاً المسائل التي استوقفتْهم، مثل: الطبيعة والفن، معايير الحسـن وشـروطه، التقليـد والإبداع، العلـوي والدنيوي، الله والصانـع، البصر (الفيزيائي) والبصيـرة (الاعتقادية)، وغيرها من المسـائل الثنائية التي تقع في صميم الفكـر الفني، وفي العلاقات بين الحسن المتعالي والحسن الأرضي.

كشفتْ لي هذه القراءة المتعددة الأوجه عن لزوم النظر في اتجاهات وميادين أخرى، بعيدة عن المواد الأليفة لدراسة الفن الإسلامي، وهو ما أجملته في الكتاب الثالث وفق خطتي، وهو «مذاهب الحسـن...»: هـذا الكتاب ينطلق مـن اللغة العربيـة محفوظة في «كتـاب العين» (الموضـوع فـي القـرن الهجري الثانـي) لكي يتحدث عـن الوجود الإنسـاني والمـادي، في مصنوعاته واستحسـاناته، كمـا درجتْ في التبـادل الكلامي والكتابي. وهو مسـعى في الدرس والنظر لا يتوقف عند المتن المخصص، قديماً أو حديثاً، للفن الإسلامي، بل قبله وبعده، أي في نطاق التبادل في الجماعات، في اقتنائها وتنافسـها، وفي سبل وسـلوكات ذوقها، وعملِها على صياغة أسـسٍ للتمايز الاجتماعي أو الاعتقادي عبر مصنوعات وسـلوكات، تقع في حياة البشـر وسكنِهم وزيِّهم وتفنُنِهم وغيرها.

● أيعني هذا اكتمال المخطط البحثي؟

– لا، فالمخطـط الدراسـي مفتوح، ويعني هذا، في حسـابي، أن ميـدان الفن الإسـلامي، وما يسـبقه ويتعـداه في نطاق الـذوق والفن عمومـاً، قابلٌ لدراسـات وتآليف متعددة أخـرى، مني أو من غيري، لسببين على الأقل:

السـبب الأول هو أن إعادة النظر وتوسـعتَه هذه كشـفت مجالات جديدة غير مستثمرة بعد في البحث والكتابة، عدا أنها تستوجب كذلك قراءات نقدية لطرق في البحث أو التفسير، سارية أو مقرة.

أمـا السـبب الثاني، فهو أن دراسـاتي هـذه كشـفت تباينات بين تعامل الجماعات والأفـراد والمذاهب الاعتقادية أحياناً مع مواد الفن وسلوكات الذوق وبين الخطابات النقدية أو الفلسفية وغيرها عنها، كما كشـفتْ تباينات بين ترتيب الفنون القديم وبين ترتيبه الحالي الساري. ويمكننا أن نتحدث كذلك عن تباينات أخرى، هي محل درس ونقاش، إذ تضع مسـألة الجمال قيد التفكير، في حاضرنا قبل ماضينا. وهو ما أسعى إليه، في نطاق آخر، وهو اشتغالي في تاريخ الفنون الحديثة في العالم العربي، وفي التفكير في مسائلها.

● هل لك أن تعرفنا بالمنعطفات التي شـكلت سـيرتك العلمية، في تقاطعاتها مع سيرتك الذاتية؟

– قـد يبدو للبعـض أن وضع كتاب مثل «مذاهب الحسـن...» أو «الفن الإسلامي في المصادر العربية...» أو غيرهما من كتبي اشتغالٌ

فــي الماضي المحض، فيما هو ينطلق من أسـئلة الحداثة، ويعمل في نطاق رهاناتها كذلك. بل يمكن نسبة هذا العمل إلى نقد المثاقفة، حيث إنــه يعيـد النظر في حاضر الكتابــة العربية (والأجنبيــة) عن الفنون وسبل الذوق في الحياة العربية. وهو نقد يطاول وجهاً من أوجه ثقافة النهضة المســتمرة حتى أيامنا هذه، وهي ثقافة لم تقرّ وحســب بنظام المعارف والفنون والعلوم ذي الأســاس الأوروبــي، بل عملتْ كذلك على «اســتدخال» مترتبات الجدولة والتبويب (والتفسير أحياناً) التي خصَّ بها هذا النظام ثقافة العرب (والمسلمين) الماضية.

● ما تقصد بـ«الاستدخال» هذا؟

– يكفــي للدلالة الوقوف عند لفظيــن – عمادين في الثقافة العربية المعاصرة: لفظ «الأدب» يعني حالياً إنتاجات اللغة، ولاســيما الشعر والنثــر وغيرهما، فيما كان يعني قبل القرن الماضي التربية والتعليم. هذا ما يمكن قوله عن لفظ «الفن» أيضاً، إذ عنى الغصن والفرع من الشــيء أو من العلــم أو من الكتاب، قبل أن يعني فــي الثقافة العربية الراهنة النتاجات البصرية المستحسَنة (الجميلة) تحديداً.

● لنعد إلى السؤال السابق عن علاقة الكتابة بالسيرة.

– الكتابــة، أيــاً كانت – وهو ما توصلتُ إليــه بعد طول عراك – اختبــار في المجهول، على أنه فــي البحوث ينطلق مما هو معروف، وفي الشــعر مما يبدو أقل وضوحاً. كان بيكاسو يقول: «أنا لا أبحث، بــل أجد»، بمعنى أنــه لا يصرف الجهد طلباً لكنــز مفقود، أو وديعة

كامنــة، لا يلبــث أن يعثــر عليها بعد طــول تنقيب وتعــب، وإنما هو العمل، المستمر والمتمادي، مثل أي صانع، على أنه يتوصل فيه إلى ما يقنعه، إلى ما يقر به، واجداً فيه لقياه – أخيراً – ، أشبه بمسافرَين – كما قلت في قصيدة – يتعرفان على بعضهما البعض في نهاية الرحلة المشتركة (...).

• إنك تشــتغل الآن في النقد التشكيلي والإبداع الشعري والترجمة والبحــوث التاريخيــة، التي تقــارب من خلالهــا موضوعات متصلة بعلوم مختلفة. كيف يتسنى لك الدخول على هذه التشعبات؟

– الســؤال عن المنهج صعب في أي نطاق دراســي في هذه الأيام المبلبلة في غير مجال، فكيف في عدد مجتمع من النطاقات، مثلما هي حالي! وهو أصعب الأسئلة، من دون شك، طالما أننا لا ننتج مناهجنا بقدر ما نقتدي بما ســبقنا، سواء في العهد الإسلامي القديم أو في عهد الحداثة. ولكن يعنيني، قبل الإجابة عن هذا الســؤال، أن أعرض لعدد من الأفكار الأولية الممهدة لجوابي.

ســاورَ بعــض باحثينــا الاعتقاد بــأن مآلنــا مطابق تماماً لمســار الحداثة في أوروبا، عاجلاً أو آجلاً، وأنه مســارٌ منطلق صوب حداثة تصاعدية الإيقاع والتطلع، ولم يبقَ علينا – والحالة هذه – سوى الأخذ بالمناهــج الغربية واختبارهــا في أحوالنا وفق هــذا المنظور. إلا أنه تعتور هذا المنظور معايب عديدة، منها أنه ينزِّه مناهجه وعلومه عن تاريخيتهــا المقيدة لها، أو ينزعها عنهــا، محققاً الالتباس بين محليتها

وبيـن كونيتها، بين قدرتها علـى التعيين الوصفي فـي بيئاتها، وبين كونهـا وَصْفـة صالحة لكل زمان ومكان. ذلك أنه قد ثبت بأن مسـار الحداثة ليس مسـار تقدم متصاعد، بل هو مرشـح للتراجع والنكوص وغيرهـا. ومن معايب هـذا المنظور أيضاً هو أنه يقيـم خطاً فاصلاً بيـن عهد القدامة (وهو القرون الوسـطى) وعهد الحداثة، جاعلاً من تاريخه تاريخ البشرية بالتالي، عدا أنه، في قسمته هذه، يُغيِّب تحققات أو إنجـازات في عهد القدامـة، وفي تاريخه هو قبل تاريخ غيره، كما أنـه ينكر تراجعات في عهـد الحداثة، الذي لا يعود «ظافراً» في هذه الحال.

أسوق مثالاً واحداً عما أقول مستقى من دراستي: أتحقق في كتاب «الفن الإسلامي في المصادر العربية...» من تشكُّل فئة من «الظرفاء» في العهد العباسـي، تعود إلى غير فئة اجتماعية، فمنها الأمير والفقيه والشـاعر والجارية وغيرهم؛ أي أنها تتشكَّلُ وفق خيارات وسلوكات ذوقيـة وجماليـة، تتمايز بهـا عن غيرها مـن الفئـات والطبقات في المجتمع العباسـي. يشير تشكل هؤلاء «الظرفاء» إلى حراك ما، إلى تنـامٍ في الحساسـية الجمالية، وإلى تدبيرات فنية فـي الصنع والتأنق وغيرها، تسـبق بكثير تشـكلات مماثلة في تاريخ أوروبا، على سبيل المثـال، عـدا أن بيئاتنا ما لبثت أن تراجعت في مسـائل ظُرفها، وما عرفـتْ بالتالي مثل هذه الفئة المتميزة. لهذا أقول إن علينا، في مناهج النظر، الابتعـاد عن المنظور التاريخي التصاعـدي، والتعويل على وقفات ومحطات وتحققات من دون حكم معياري على وجهتها.

● أيعني هذا الانقطاع عن مناهج الغرب؟

– لا يوجد تاريخ منسق ومتتابع للحداثة، وليس علينا بالتالي الاصطفاف بالدور، واتباعُ إشارات السائق الحضاري. هذا يعني، في حسابي، علاقة نقدية ومركبة في آن بالثقافة الغربية: لنا أن نتعاطى معها، لا أن ننغلق عنها ونكتفي بمواقف معادية في صورة لا تعدو كونها في أحسن الأحوال نقداً سياسياً أو أخلاقياً، لا أكثر، أي أنها لا تطاول بأي حال أبنيةَ سيطرةِ هذه الثقافة على غيرها. فضلاً عن أن الانتقادات هذه لا تنتج ثقافة، ولا منهجاً، بل سلوكات وأخلاقيات في أحسن الأحوال.

هذا يصحُّ في بناء منظومة العلوم والمعارف، إذ إنني أميل إلى بناء نظري مركب ومتعدد الاتجاهات، إلى قراءات تأخذ في عين الاعتبار أن حدود العلوم والمناهج حدود اصطلاحية، لا واقعية ولا تاريخية في آن. أي أنها مما يفرضه منطق النظر والدرس، إذ يفصل ما هو متصل، ويغضُّ النظر عن مسائل أو ظواهر تقيداً بالحدود المنهجية هذه. وهو ما أعايشه في وجداني، في نزوعاتي، التي تبدو متناقضة، وأقصرها (وأقسرها كذلك) على هذا الفعل أو ذاك، من دون أن أستعيد دوماً حريتي التامة، أو انسياقي الحر وفق تطورات الموضوع أو الميدان.

● إلا أننا لم نتبين بعد في صورة جلية كيفية نظرك إلى المنهج، وإلى تعدد مقارباتك في الكتاب الواحد.

– لا يعني كلامي السابق أنني أطمح، وفق تصور مثالي أو

طبيعي، إلى تفسير «كلي»، وإنما يعني التعويل على نسقٍ في النظر، أدرجُــه فــي نقد ترتيبات العلوم وفق أســس معياريــة (كما في القرن التاسع عشر)، أو وفق حداثة بنيوية (كما في النصف الثاني من القرن العشرين). وهو ما سأعرض له في حديثي عن النص.

والنص قد يكون حلية أو لوحة زيتية أو قصيدة وغيرها من الصنائع الإنسانية، التي يمحضها الإنسان قيمة تتعدى حسابها المادي، وهو ما يجتمع عندي في الحديث عن النسق التداولي. وهو نسقٌ يشير إلى أن البشــر يتداولون ويتبادلون عدداً من المصنوعات، المادية أو العقلية، بين تذوق أو استعمال أو حيازة لها، ويبلغ الأمر التداولي أحياناً حدود التنافس على اقتنائها والتمايز بها.

هذا التعيين للنص (أو الحلية، أو اللوحة...) يندرج في ثلاثة أبنية، هي التالية:

– القراءة النصية: في أن النص يتمتع بأنظمة في «ضمِّ» عناصره بعضها إلى بعض، ما يســاعد في تدبير نســق في القراءة، وهذا يعني النص مفرداً، وفي «ذاته».

– القــراءة التناصية (والجمالية): في أن للنص تاريخاً مخصوصاً في البناء، أو «التَّنَصْنُص» (إذا جاز القول)، سواء في بنيته التأليفية، بين تقليدية وحديثة، أو في هيئته المظهرية، ما يوضح بنيته التناصية، اللازمــة والطوعية: هذا يعنــي النص في علاقاته بغيره من نصوص وخيارات أسلوبية وجمالية.

– القراءة الأناسية: في أنه أثر تبادلي، تخاطبي في مقاصده، ما يساعد في تدبير أسباب قراءة أناسية (أنتروبولوجية) ثقافية له، ويُعيِّن بنيته الاستعمالية، وهذا يصحُّ في مبناه التحاوري، أو في مبناه التقليدي (المستَبْقى، أو المطلوب) أو الحديث (العقد الطوعي، أو انعدامه): هذا يعني النص في اندراجه في تاريخه الاجتماعي – الاستعمالي.

• النص، في هذه الحالة، يصبح موضوعاً لمقاربات متعددة: هل تلغي بذلك الحدود أم تكرسها، سواء في النص الواحد أم بين النصوص والأجناس؟

– الحديث عن النص هو حديث أساساً عن الحدود: هذا ما قال به النقد الأدبي التقليدي في كلامه عن الأجناس الأدبية (والأغراض الشعرية كذلك في النقد العربي القديم)، وهذا ما توقفَ عنده بعض النقد الحديث، كما في دراسات جيرار جينيت، الذي جددَ النقاش مثلما وسَّعَه كذلك حول ما أسماه بـ«عتبات» النص. وهي تعيينات، سواء القديمة أو الجديدة، تشير إلى ما أسميه: «حدود» النص، أي ما يشير إلى أسواره، إذا جاز القول، وإلى بناه ومستوياته، وإلى أمور أخرى داخلة في تكوينه بالتالي.

إن مفاعيل الحدود، أينما تحققنا من وجودها، تجانبُ ما هو في طبيعة التجارب الإنسانية، على اختلافاتها، إذ إنها تَصدر عن فوضى، أو عن تشابكات، فيما تسعى الأجناس والأنواع إلى التنميط، إلى الإخراج، إلى الإظهار؛ وهي صياغات مختلفة لمسعى تثبيتي واحد.

وإذا كان لنا أن نكشف عن شيء من طبيعة هذه العملية التحويلية التي تنتهي بوضع حدود لما هو في أساسه متفلت وغريزي ومتحرك، فإن عمليات الترجمة كاشفة تماماً عن ذلك.

● أهـذا ما يفسـر، والحالة هـذه، صلاتك الأكيـدة والمتمادية مع الترجمة؟

– اختياراتي في الترجمة تعود إلى شواغل أدبية، إلى طلب مشاركة في نصوص أشـتهيها، فأتملكها، إذا جاز القـول، بفعل الترجمة: هذا ما يفسـر ترجماتي لرامبو في كتابي «العابر الهائل بنعال من ريح»، وبصورة أقل لـ«أنطولوجيا الشـعر الزنجي – الإفريقي»، أو إعدادي في السنتين المنصرمتين لكتاب من المختارات للشاعرة إندريه شديد، وآخر للشاعر راينر – ماريا ريلكه.

إلا أن ممارسـتي الترجمة قادتني إلى اختبارات واسـعة ومتمادية كشـفتْ لي الكثير مما يَخفـى أحياناً في غفلة الكتابـة، أو في الأفكار النقدية عنها. فقد أفادتني ممارسـتي الترجمة في التعرف المقرب إلى هويـة النص عموماً، ومكنتني من كشـف خرافة الحديث عن الماهية والأصـل. ما الأصـل؟ يعني أيضـاً: ما النص؟ ذلـك أن النص ليس تجسـيداً لماهية أو إعلاناً لأصل، وإنما هو مدونات مختلفة لها مقادير متباينـة من الوجود، بين التحقق والتشـهي، بيـن الحصول والتوهم، وبين المعاينة والرغبة.

الترجمـة تقـول في حاصلها إننا يمكن أن نكتب الشـيء عينه، أو

القريب منه، في صورة مغايرة، مختلفة، في كل مرة، عما هو عليه الأصل. بل تقول لنا الترجمة كذلك إنه لا وجود لأصل، بل لتوليفٍ، هو في نهايته تثبيتٌ وتشريعٌ لما كان في منطلقه، أو في عملياته، مجموعة من الاحتمالات، التي لا يقل فيها الواحد «أصالة»، أي صدوراً عن ذات كاتبة، عن الآخر.

تنطلق الترجمة من نصٍّ على أنه الذي نبدأ منه، أو أنه نقطة وصولٍ أو تحققٍ، وأنه قابلٌ في نهاية المطاف لتحققات أخرى، هي بعض ما يستبينه المترجم في أحوال الترجمة، إذ يستعيد أحياناً بعض ما عرض للكاتب الأصيل، إذا جاز القول، من أحوال وصياغات، وما تدبرَ من حلول تُخفي ولا تُخفي ما رتقَه أو تدبرَه.

لهذا أستحسن الحديث عن عملية التوسط، لا النقل، في الترجمة لأنها ترسم واقع العمليات الممكنة بين النصوص، من جهة، وفي النص نفسه، من جهة ثانية. وهو ما تُظهره عملية الترجمة، إذ إنها تقوم على وهم التطابق والتكافؤ بين نصين، بين نص معطى ونص للإتيان، طالما أننا ننتج دوماً (في ترجمة القصائد تحديداً) نصاً مختلفاً دوماً، مهما كانت درجة الأمانة والتطلب. فنحن حين نترجم نضع نصاً، وإن ينطلق من حاصل نصي (وهو اللفظ الذي أفضله على لفظ النص – الأصل، أو النص الأصيل).

● «الحُسْن»، كما تقول دراستك، من أقوى الألفاظ حضوراً، ويقع صفة محمولة في كل شيء: في النظر الطبيعي، في الهيئة البشرية،

في الصنيع الإنســاني... هل توفرت هذه اللفظة على صياغة فلسفية، تجعل منها مفهوماً يتميز عن بقية مفردات الجمال؟

– الألفاظ تُخْبِر مثل المواد، بوصفها حافظة، لا للمعاني والدلالات وحســب، وإنمــا كذلك للتغيــرات الحادثة فــي التبــادلات والتعيينات الكلاميــة فــي الجماعة اللســانية الواحدة. هذا يعني أن مســاءلة اللغة عن حمولاتها – وهي في أســاس بناء «مذاهب الحســن...» – تاريخ مخصوص عن إنتاجات المجتمع، في جيدها ورديئها، وعن الصفات التي يلحقها بهذه، أو يحجبها عن تلك.

كانــت العودة إلى اللغــة لازمة، إن صح التعبيــر، إذ إن متبقيات الفنــون وكتابات التاريخ لــم تحفظ دوماً ما يكفي لدراســتها. وهذا ما يمكــن قوله كذلك عن تصنيف الفنون، أو عن ترتيبها في منظومة، إذ لم نعرف في العربية ما عرفه الدارســون الأوروبيون، في تمييزاتهم القديمــة بين فنون «حرة» وأخرى «يدويــة»، وبين فنون «عظمى» وأخرى «دنيا»، ثم الحديث في الأزمنة المعاصرة عن فنون «جميلة»، ثم «تشــكيلية»، وعن الفن السابع (أي الســينما)، وغيره، الذي أُلحق بالفنون هذه.

والعودة إلى متون الكتب والتصنيفات القديمة (كما تحققت من ذلك أيضاً في «الفن الإســلامي في المصادر العربيــة...»)، لم تنعم علينا بنظــام خصوصي للفنون، ولا بمذاهب الحســن، أو تقويمات الجمال ومعاييره وقيمه: قد نقع على اجتماع الموســيقى بالهندســة، أو الخط

بالتزويـق، إلا أن هذه الاجتماعـات لم تبلور نظاماً مخصوصاً ضمن الثقافة العربية – الإسـلامية القديمة، من دون أن يعني هذا أن الأفراد ما كانوا يَجْتمعون على استحسـان (أو اسـتقباح) هذا الصنيع، أو هذا السـلوك، أو تلك الصفة... ذلك أن انشغالات الفكر – ومنها الانشغال بالحسـن، في معاييره وقيمه – قد تعنى بأمور من دون أمور، وأن ما تُعنى به قد لا يوافق اهتمامات الجماعة بالضرورة.

فالمفكرون الإسـلاميون القدامى توقفوا طويلاً عند الموسيقى، إلا أنها ما عنتْ، في حسـابهم، في غالب الأحيان، أشغالَ جميلة المغنية، أو عطـرد العـازف، أو زريـاب الموسـيقي وغيرهـم الكثيرين، بل توافقـاتِ النجوم والكواكـب في حركات الكون. وهـذا ما يمكن قوله في الهندسـة أيضاً، إذ عنتْ غالباً حركة الأفلاك، وبناء الاسطقسـات والعناصر والهيولى والصورة وغيرها.

اللافت في أمر الحسن، في انشغالات الفكر، فقهاً وكلاماً وفلسفة، هـو أن الكاتبين انصرفوا إلى دراسـة العلويـات، ومنها الروحانيات والإلهيـات، وإلـى تصعيدهـا، علـى حسـاب الدنيويـات، بمـا فيها المصنوعات والإنتاجات البشرية على اختلافها. وهو نهجٌ في السعي الفكـري، نتحقق منه منذ أمبيـدوكل (القرن الرابع قبل المسـيح) في الفكر الإغريقي، وأدى إلى تمييز الأرضي عن العلوي، بل إلى جعل العالم الأصيل والحقيقي في «عالم المُثل» (مثلما قال أفلاطون)، على أن صـور العالـم الأرضي «متدهورة» عنه. بـل بلغ الأمر بالأخير، بعد أمبيدوكل، حدود الخشـية ممـا يفعله «صُنّاع الصور» من صور

«مُضَلِّلة» عن عالم «الظهور»، ما له أن يُفسد المعرفة بالتالي.

وهو سعيٌ في الفكر بلغ مع الفكر المسيحي، ولاسيما في نسقه البيزنطي، حدوداً توسطية بين العالمَين، إذ جرى التعامل مع الأيقونة بوصفها من طبيعتين، إلهية وإنسانية في آن، وهو ما انتهى مع السعي الإسلامي إلى فصل تام بين العالمَين، وإلى جعل الحسن ممكناً في صفات الله وحسب.

● على الرغم مما يتوافر في المعجم من مدونات لغوية تعبِّرُ عن حسٍّ جمالي وإدراك فني للوجود، إلا أنها لا تتوافر على اشتغال نقدي أو فلسفي يُرجعها إلى سياق المعرفة، المشيدة بالنظر، الذي يجعل علماً قريباً مما عرف في ألمانيا بعلم الجمال. ما الأسباب التي حالت دون ذلك؟

– هذا ما واجهَه الدارسون الأوروبيون عند «تصنيف» الفنون الإسلامية، إذ لم يجدوا في المتون ما يُعيِّن هذا النظام، أو يكفله، لكنهم غفلوا بالمقابل عما تحدث عنه «إخوان الصفاء» في «الرسائل» عن «صناعة الزينة والجمال». إلى هذا، فإن قراءاتهم لهذه المتون اتسمتْ بتسرع، ما أتاحَ لهم الوقوف على التباين بين انشغالات الفكر وسلوكات الذوق في هذه الجماعات. وهو ما يمكن تسميته بـ«تاريخية المعرفة»، إذ إنها تتباين أحياناً بين ثقافة المختصين وبين سلوكات ومعتقدات الجماعات، كما تختلف المعرفة كذلك بين عهد وآخر ضمن الثقافة الواحدة.

أجـرى الدارسـون الأوروبيون علـى الفنون القديمـة تصنيفات وترتيبات، غير مستندة إلى أي أساس في الثقافة والصناعات المحلية، فما اسـتندوا، لا إلـى علوم القدامـى وتصنيفاتهم، ولا إلى سـلوكات الجماعـات وأذواقهـا، ولا إلى نظام جَمْعي بين هذَين الأساسَـين. بل أنزلـوا هـذه الفنون فـي جداول اسـتقوها من ثقافتهـم المخصوصة، فخصُّـوا العمـارة والخـط والصورة بفنـون، وهي كانـت على هذه الصـورة في ثقافتهم، وصنفوا الفنون الأخرى وفق أسـس الجنس أو الصنف (فن المعادن، الحلي...).

● إن دخولـك على موضوعك جاء عن طريق العلوم اللغوية التي قدَّمـتْ، بمنهجيتها الحديثـة المرتكزة على اللغـة، أدواتٍ وطرقاً في مقاربة العلوم الإنسانية لموضوعاتها. إلى أي حد يمكن أن يستفيد النقد التشكيلي الحديث من هذه المداخل؟

– في ندوة جرت في «المتحف الأردني» لمناقشة كتابي «مذاهب الحسـن...»، دعاني غير مشارك فيها، مثل الأميرة الدكتورة وجدان بن علي، رئيسة «الجمعية الملكية للفنون الجميلة»، والأستاذ إبراهيم شـبوح، أمين عام «المجمع الملكي للحضارة الإسـلامية»، والدكتور مازن عصفور والفنان الناقد محمد العامري، إلى الاستفادة من عملي علـى اللغة القديمة، ومن إعادة عرضها على التداول من جديد، وإلى اسـتثمار هذه اللغة في جداولها في تنشـيط قدرات لغة النقد التشكيلي: هـذا أمرٌ حصلَ جزء منه، في كتاباتي علـى الأقل، إذ أعدتُ عرضَ عدد من الألفاظ والصيغ العربية القديمة على التداول من جديد.

أسـوق في هذا المجال مثلاً كافياً في التعبير عن مقصدي: درجتْ الكتابـة العربية على اسـتعمال لفـظ «المنمنمة» للدلالـة على إنتاج تصويـري إسـلامي قديم مصاحب للكتاب، إثر اقتـراح قدمه الراحل بشـر فارس للمجمع اللغوي في القاهرة، في الخمسـينيات (من القرن الماضـي)، فيما وجـدت أن لفظ «التزويـق»، و«مزوقات الكتب»، هي اللفظ الأنسـب، والمسـتعمل في كتابات قديمة، مثل كتاب «كليلة ودمنة»، الذي عرف مثل هذه الصور المصاحبة للكتاب.

الأمر يحتاج إلى مجهـودات عديدة تتعداني في نهاية المطاف، إذ تشـترط مساهمات العديدين، من علماء لغة ومعجميين وعلماء جمال وغيرهـم. وهو أمرٌ كانت دعتْ إلى مناقشـته ندوة علمية في القاهرة شاركتُ فيها، إلا أن أخبارها ما لبثت أن انقطعت...

إلى هذا الشـق الاصطلاحي، يحسن بنا الانتباه إلى مسألة أخرى، شـديدة التعقيـد، وهـي أن التفكير بالحسـن القديم لا يُغيـب عن بالي انقطاعنـا عن درس الحُسـن الحديث، أو الحالي فـي مجتمعاتنا، ولا يقتصر الأمر بالتالي على النطاق التشكيلي فقط.

- ها أنت قد طرحت السؤال بنفسك: فماذا تقول؟

– تـزداد فـي صورة مطـردة المقاربـات التشـكيلية العربية في الصحف والمجلات العامـة أو الاختصاصية، على الرغم من ركاكة بعضهـا وضعـف عدته. ويتأتى هذا الاهتمام مـن تزايد مكانة الفنون الحديثـة في مجتمعاتنا من دون شـك، وهو تزايدٌ نتحقق منه حتى في

بيوت محـدودي الدخل، إذ نجد بعض إنتاجـات الفنون الحديثة يحتل مسـاحات فوق جدران البيـوت الداخلية. ونتأكد مـن المكانة هذه في تزايد عدد المقتنين للأعمال الفنية في غير بلد عربي، حتى إن بعضهم لا يتأخـر عن الدخـول في حلبة التنافـس مع المقتنين فـي العالم في صالات «دروه» و«سوزبيز» وغيرها.

غيـر أن هـذه المكانة لا تُغيِّب عن بالنا أنمـاط الذوق الطاغية في بيئاتنـا، والتي تبدو فيها الفنون الحديثة ناشـئة وطريـة العود، إذا ما قيسـت بالأموال والثروات الطائلة التي تصرف لشـراء سـيارات أو قصـور وغيرها من المقتنيات التي «تُظهـر» صوراً طبيعية للغنى، لا صـوراً رمزية، مثل اقتنـاء اللوحة أو غيرها مـن علامات الغنى «الخفية». وهذا يعني أن صورة الغنى لا تزال تنتسب إلى تصورات تقليدية.

• المجاميـع الدلالية الفنية التي اسـتخلصتَها مـن «كتاب العين» تتوزع بين: الشـعر، والشارة، والدمية، والكتابة، والغناء، والدار. ألا ترى أن الجسـد الذي أغفلته هذه المجاميع يمثـل ميداناً جمالياً خاصاً بأن يكون وحدة مستقلة ضمن هذه المجاميع؟

– يمكن القول إن النظام السداسي الذي ينتهي إليه كتاب «مذاهب الحسـن...» – أي الحديث عن سـتة مجاميع، هي: الدارة (العمارة)، الشـارة (اللباس والهيئة الحسـنة)، الصوت (الغناء)، الشعر، الكتابة والدميـة (التصوير والتمثيل) – قديمٌ ومسـتحدَثٌ في آن. أي أنه نظام

يستند إلى ما كانت تُقرُّه شواغل الفكر في أعمالها، وإلى تقويمات مبثوثة في الجماعة وسلوكاتها، كما تتبدى في مطالعات ومعاينات تاريخية واجتماعية لسلوكات الذوق في البيئات العربية – الإسلامية.

وهو «مقترح» يبتعد عما اختطه دارسو الفنون القديمة من الأوروبيين والغربيين، إذ إنهم وضعوا جانباً المتون المحيطة والمفسرة لهذه الفنون، وتعاملوا معها على أنها أشبه بالآثار القديمة، بل بالـ«لُقى»، أي المتبقيات وحسب من دون الثقافة والتفسيرات التي لها أن تُعيِّنها وتفسِّرَها في آن. هذا في الوقت الذي كانت فيه هذه الفنون موجودة ومستمرة ومتطورة (ولاسيما في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) في عدد كبير من البيئات العربية والإسلامية، عدا أنهم تجاهلوا نصوص الثقافة العربية – الإسلامية التي تحدَّدتْ بها هذه الفنون وتعينت فيها.

لهذا تكون قراءة الماضي، برفقة مواده المادية أو الكتابية، وعلى الرغم عنه في بعض الأحيان. إذ إن المتون ما حفظت دوماً من المواد والكلام ما يكفل القيام بتفسيرها، أو ما يدعم توثيق هذا الإنتاج أو ذاك. ذلك أن المتون انشغلت بأمور من دون أمور، وأعْلَتْ من شؤون وحَطَّتْ من غيرها، عدا أنها ألزمتْ كتابتَها بقيود عامة أو خاصة، مفروضة أو معتمَدة، ما شكل سدوداً دون بلوغ معرفة وافية ومتوازنة عن شواغل الجماعات والأفراد في العهود المدروسة. وهذا يعني أن قراءة الماضي يمكن، في بعض الأحوال، أن تتحول إلى قراءة مضادة له، أو محوِّلة أو معدِّلة لعدد من تقديراته وأخباره. هذا ما نراه في عدد

من كتب الأخبار التي تمدُّنا بمعلومات عن الماضي على الرغم عنه، إذا جاز القول، إذ تورد أخباراً مقتضبة أو تتطلب تفسيرات «تُظهر» معانيها الخافية أو المستترة، والتي لها أن تعيننا على النظر المجدِّد والمختلِف لهذا الماضي، أو لكيفيات تبويبه وعرضِه من قبل القدامى.

أما عن الجسد، فأنا لم أغفله، إذ إن المجموع الدلالي الموسوم بـ«الشارة» يشير إلى سلوكات الذوق، في تحسين الهيئة البشرية، في ظاهرها الجسماني، وفي زيِّها وغيره، ما يندرج تحت تسمية «الجسد الثاني»، سواء عند الرجل أو المرأة.

● يبدو الفنان التشكيلي العربي مهووساً تحت تأثير الآخر بالتعبير عن ذاته وفرادته، وذلك بتجريب الغريب واختراق المألوف، إلا أنه لا يتوفر على معرفة تبصره بالصيغة المتشكل فيها، أي الصيغة التي تجعل منه كائناً تشكيلياً. هل ترى أن مشروعك في وجه من وجوهه تفكيك لهذه الصيغة بالحفر في أعماقها وأنساقها؟

– يروقني في السؤال حديثك عن «كائن تشكيلي»، إذ إن فنانينا يغفلون عن كونهم «كائنات» في المقام الأول، ويعتقدون أن الأمر يقوم على اتباع خط أو رسم أو طريقة في الصنع، من دون معاناة أو مكابدة أو تجريب أو اختبار، أشبه بالسلع الجاهزة. بينما أجد، سواء في تجربتي الشعرية، أو من خلال مطالعاتي في سِيَر الفنانين، أو عند التحقق من مصادر إبداعهم، أن العلاقات خفية وقائمة بين الفن والحياة.

هذا ما أسوقه في الكلام عن العلاقات بين التثاقف والتجذر، أو بين التفاعل والابتكار، إذ إنهما زوجان لازمان، على ما أعتقد.

● تنطلق دراستك في «مذاهب الحسن...» من مقولة: «المعجم دالٌّ إنثروبولوجي وتاريخي في آن».

– طبعاً، ثقافتنا، لا معاجمنا وحسب، تشكو من نقصان في تاريخيتها، إذا جاز القول.

سعيتُ في مجهودات ومساعٍ قليلة ولكن أكيدة في كتاب «مذاهب الحسن...» تحديداً إلى «تتريخ» (أو تأريخ) بعض من ألفاظنا الدالة، إذا تثبَّتُّ من ورودها في «كتاب العين»، ما يُعيِّن حدوثَها والاحتياج إليها وتداولها في ذلك العهد التاريخي: اللغة مساعد توثيقي في هذه الحال، وإن كانت لا تملك التدقيقات التي تعرفها المعاجم الأوروبية.

إذا كان لي أن أحدد لدراساتي غرضاً فهو أن تطمح إلى تسييق (من سياق) الثقافة في تاريخها، أي جعلها كما كانت رهن أيدينا وعقولنا وأذواقنا، محكومة بطلباتنا وتطلعاتنا، ومحكومة بخبراتنا وسبلنا في الصنع والتصور.

● لقد أدَنْتَ الفصل بين واقع الصناعات التاريخي، وواقع الخطاب النقدي الفلسفي الجمالي المصاحب له. إلى أي حد أثَّرَت التفاعلات الثقافية والحضارية المتنوعة بين الثقافة العربية الإسلامية والحضارات السابقة عليها في ائتلاف أو اختلاف العلاقة بينها؟

– أتساءل في كتابي «الفن الإسلامي في المصادر العربية...» عن طبيعة العلاقات بين الخطاب النقدي وواقع الصناعات التاريخي والاجتماعي، مشككاً في التلازم بينهما. ولإيضاح ما أقول أتناول بالحديث علم «الكلام»: من المعروف أن هذا العلم نشأ إسلامياً في مدونات عربية، وهو بالتالي وليد تلازم بين المعتقد والتفكير به، وفق احتياجات تبدت لأعداد من المتعلمين تخصيصاً، وطلباً لتأكيد سلطةٍ وتمايزٍ في الجماعة عن الفقهاء منهم، ومحاكاة لهم في آن.

أتساءل، إذاً، ما إذا كانت العلاقات بين الفكر والفن في تلك العهود تنطلق من معاينات واستحسانات، أم من حسابات تأليفية أم من ضرورات نصية متأتية، على سبيل المثال، من الأبنية الفلسفية الإغريقية؟ ماذا عن حقيقة الحسن والبهاء والرونق وغيرها من الصفات التي يغدقها الفارابي أو غيره من الفلاسفة القدامى على الموجودات: أتعني ما كان يعاينه بناظرَيه، أم بعينَي اعتقاده، بمعنى أن مخلوقات الخالق تامة الوجود وحسنة أيضاً؟

العلاقات شائكة ومعقدة، إذاً، بين الوجود والخطاب، خاصة إذا عرفنا أن عالم العلويات هو العالم التام والجميل، وهو العالم الموجود خارج التناول والمعاينة كذلك. فمن أين أتى العلماء القدامى بأوصافهم هذه: أمِن «النص» وحسب، أم من معاينات تحققوها في صناعات ومصنوعات أمام أنظارهم؟

أما الحديث عن التفاعل بين الثقافات المختلفة، فلقد وجدتُ أفضل

معاينة ممكنة لها في كتابي «الفن الإسلامي في المصادر العربية...»، إذ إفردتُ القسم الأكبر منه لمراجعة نقدية لكتابات «إخوان الصفاء»، التـي تبدو، في مجمـوع تناولاتها ومواقفها، خلاصـة تفاعلية متأتية من متـون ثقافية مختلفة، وتعرض أصولَ نظريةٍ جمالية ذات توليف مبتَكـر بيـن مصادر فلسـفية ودينيـة واعتقادية متعـددة، ويرى فيها كاتبوها أسـس الجمال، سـواء في الكون أو الإنسان أو المصنوعات، وفق حركات تفاعل بينها، تُظهرها في تكوين «حيوي». وهي نظرية جمالية، متعالية، ترى الحسن دقيقاً، كما لو أنه عملية حسابية، وترى الحساب (بل العدد) تاماً، باهر التكوين والحصيلة مثل الحسن المادي.

هـذه القراءات المختلفة تُقـدِّم بالتالي قراءة نقدية، ضمنية، لما هو عليه «الفن الإسـلامي»، سـواء في بنائه الدراسـي أو في سبل عمله وتفسـيره؛ وتدعـو، إذاً، إلى الوقـوف المزيد على أحـوال الكتابات والمجتمعات التي صـدرت عنها هذه الفنون، فلا تتعامل مع إنتاجات هذا الفن مثل «لُقى» أثرية وحسب.

- ألا ترى أننا نعبر بدوالٍ عربية عن مدلولات غربية؟

– فـي السـؤال وصفُ حال، لا أنكـر حدوثه فـي كتاباتنا، ومنها كتاباتي طبعاً؛ بل أعتبر حدوث هذا الأمر دلالة حيوية، لا «تخوينية» أبداً. فأنا من دون هذا الكم الهائل من المعارف التي وثَّقَها لي ولغيري عـددٌ مـن الدارسـين الأوروبيـن والأمريكييـن، ومـن دون نهضة العلـوم والمناهج التـي جددوها وأصلحوها، لا أقـوى – واقعياً على

الأقل – على مباشـرة البحث والتأليف. وهـذا يُعيِّن حدوث تداخلات والتباسات بين الدال والمدلول، لا يجوز قصرها على علاقة «قالبية» واصطناعيـة واقعاً، وهو ما أمثله في هذا القول العامي: «الألفاظ لنا، والأفكار لهم».

لا يجوز كذلك، الحكم على العلاقة هذه بطريقة تعسـفية، إذ تُخفي أن كل ترجمـة هي وضعٌ جديد، مهما كانـت الأمانة. ذلك أن الكُتاب «يتملكون»، إذ «يسـتعيرون»، عدا أن تملُّكَهم يقوم بالضرورة على إعادة صياغة جديدة لما استملكوه، تبعاً لحاجات وتحويرات يُجرونها، في صورة واعية وغير واعية، على مواد المنطَلق.

أسـعى، إذاً، فـي هـذا المسـار مـن دون عقدة ذنـب، ولا تأفف، طالباً وحسـب الأمانة لموضوعي. وهو تعبيـرٌ أريد منه، لا الحديث عن شـروط قوميـة أو أخلاقية للبحث، بل عـن مقتضيات أجدها في ضرورات البحث نفسه.

● قراءة المعجم بوصفه نصاً دالاً على مدلولات فلسـفية، كما في دراسـة ميشيل إسحاق «المعاني الفلسـفية في لسان العرب»، أو دالاً علـى مدلـولات جمالية كما في دراسـتك، «مذاهب الحسـن...»، أو على أي مدلولات أخرى ربما تكشـفها الدراسـات القادمة، يثير عدة إشكاليات منها:

إن انتظـام المادة اللغوية داخل المعجـم لا يتطابق بالضرورة مع انتظـام طريقة اشـتغال عقل الأمة التـي يمثلها؛ العلاقـات المعنوية

التي يقيمها المعجم بين مشـتقات اللغة الطبيعية لا تتطابق بالضرورة مع العلاقات التي يقيمها العقل الفلسـفي مع مشـتقات اللغة الصناعية المنطقية.

مدلـولات الـدوال المترجمـة في علاقاتهـا مع مدلـولات الدوال العربية.

كما أن تعاملك مع المعجم قد أفرز لديك إشـكالات أخرى بطبيعة الحال... بودي أن أعرف كيف تعاملت مع هذه الإشكالات وأنت تقرأ معجم العين بوصفه نصاً دالاً؟

– صلة الشـبه غير قائمة بيـن كتابي والكتـاب المذكور، إذ إنني أعوِّل على تقنيات حديثة، مثل التعامل الدلالي والأناسـي مع المعجم، فضلاً عن أنني أنطلق من المعجم لبلوغ حراك الجماعات نفسها.

أقول هذا لأنصرف إلى مجموع ملاحظاتك التي تشـير إلى تباين بين لغة المعجم، من جهة، وبين لغة «عقل الأمة»، كما تسـميها، من جهة ثانية. والحديث هذا يتعلق، واقعاً، أو يخلط بين اللسان التاريخي وبيـن «لغـات» الخطاب، إذا جـاز القول. فما سـعيتُ إليه يقوم على التحقـق من الاسـتعمالات الحاصلة في المَلَكَة اللسـانية، والمثبتة في المعجـم، وعلى التحقق، في المعجم وغيره من المدونات، من الألفاظ الاصطلاحيـة، الفلسـفية والجمالية وغيرها، التي تشـير إلى كل فن بعينه، أو إلى سمات وصفات ومحددات تقع في غير صنيع فني. ولقد أبنتُ في «مذاهب الحسن...» التباين الحاصل بين «لغات» متطورة،

خاصــة بالخطاب الشــعري أو الكتابي، على ســبيل المثال، وأخرى ضامــرة، مثل خطاب التصوير وغيره. بــل أظهرتُ في هذا الكتاب، كما في كتاب «الفن الإســلامي في المصــادر العربية...»، فقرَ اللغة العربية في التســميات الاصطلاحية، فضــلاً عن أنها – إن وُجدتْ – فهــي لم تندرج أبداً في معاجم اللغة أبداً. أســوق مثــالاً على ما أقول: يــرد تعريف «المهندس» فــي «كتاب العين»، وهــو عينه الذي يرد فــي المعاجم اللغوية التالية حتى «لســان العــرب»، فيما عرفت مهنة المهندس تطويرات وإغناءات تعدت التعريف الســابق، وهو أنه يهتم بقنوات المياه!.

لفقر العربية هذا أسباب عديدة، يعود بعضها إلى أننا لا نقع – فيما خلا الشعراء والموسيقيين والخطاطين – إلا على «صناع» محدودي اللغــة الاصطلاحية أو العدة اللغوية المتبلــورة، وهو ما نلقاه في لغة «الصناع» حتى أيامنا هذه في المغرب تحديداً. ويضاف إلى هذا سبب آخــر، هو أن علماء اللغة والفلاســفة وغيرهم انصرفوا إلى دراســة فنون من دون غيرها، مثلما نلقى ذلك، على سبيل المثال، في «كتاب الموســيقى الكبير» للفارابي، الذي يســتجمع في متنه لغة اصطلاحية وتقنيــة، لا نقــوى اليوم على فهــم العديد من مفرداتهــا، إلا أنها تبدو شديدة التميز والتأكد والتبلور.

● تذهب إلى أن المجاميع الدلالية المســتخلَصة من مادة المعجم لا تبعد عما توصل إليه الفارابي في تعييناته الفلسفية، فهل يعني هذا أننا نتوفر على نسق فلسفي متبلور في علم الجمال؟

– هنـاك «تعالقـات»، كمـا قلـت، لا تطابقات أو توافقـات تامة. فالخطاب الفلسـفي، عنـد الفارابي أو غيره، لم يُقِـمْ نصاباً للجمال أو لقضاياه أو معاييره، وإنما أقام كلاماً عن الموجودات، أو عن صفات الله. ذلـك أن شـواغلهم، هو وغيره، تختلف عمـا نطالبهم به، أو عما نقسرهم على قوله في تأويلات متسرعة.

● أرى أن هنـاك نقاط التقاء بينك وبين طه عبد الرحمن، صاحب مشـروع «فقه الفلسفة» في اعتبار اللغة الطبيعية التي يتداولها الناس في تواصلهم مادة لتشييد نظام فلسفي، إذ إن هذه الاستخدامات تخضع لفلسـفة غيـر منظَّر لها، فهي لذلك تمثل معطـى بحاجة إلى أن تتولى الاشـتغالات الفلسـفية تشـييدها، وضمن هذه الاشـتغالات الفلسـفية بالإمكان تشـييد المفاهيم الفلسـفية أو تأثيل المفاهيم الفلسفية كما يقول طـه عبد الرحمن. فهل يمكننا على هـذا النحو تأثيل المفاهيم الجمالية لتشييد فلسفة جمالية تنطلق من سياقنا الحضاري والثقافي؟

– مسـعى طه عبـد الرحمن منطقي في المقام الأول، فيما أسـعى أن أكـون في مجـالات أخرى. ولا أقـول إن مسـعاي «تأثيلي»، أو «تأصيلـي»، مثله، وإن كانت مسـاعي «التأثيل» و«التأصيل» قابلة للاستفادة منه.

مع أنطوان أبي زيد:
الاستشراق الأبقى مادي، لا وهمي

كتبَ الدكتور أنطوان أبو زيد: «سلكَ الأكاديمي والشاعر والناقد الأدبي والفني شربل داغر سبلاً متشعبة: تتلاقى جميعها في ما يشبه الموشور، الذي يُشكِّل شخصيتَه المبدعة والمثقفة على حد سواء. وبعد أن كان الناقد شربل داغر قد استهلَّ جهده في الجماليات بكتاب حول «الحروفية العربية»، وأردفه بكتاب «اللوحة العربية بين سياق وأفق»، ها هو يبلغ مدى مهماً في هذا الشأن بإصداره دراسته الضخمة، «الفن والشرق» (ما يقارب التسعمئة صفحة، في مجلدين)، التي تناولَ فيها إشكالية قلما عني بها النقاد الجماليون العرب على أهميتها وخطورتها. عنيتُ بها ملكية الفنون الشرقية عبر القرون الخمسة الأخيرة، من خلال الوثائق والدراسات والفهارس الغربية (الفرنسية تحديداً) التي كانت في متناوله. ويمكن القول إن الدراسة

المذكورة أرســت دعائم راسخة لجمالية الأثر والعلم الفنيين العربيين (أو الشرقيين) والإسلاميين، إذ لم يكتفِ الناقد برسم الأطر التاريخية التي أحاطت بالأعمال الفنية العربية والإسلامية، وإنما مضى إلى حد اســتنطاق المعايير النقدية الجمالية وخلفياتها الفلســفية والعلمية التي طالما حكمت النظرة الغربية إلى الفنون الشرقية [93].

• إلى ماذا تعزو التخبط أو الالتباس في مصادر الفن الإســلامي؟ أإلى النظرات الغربية إليه أم إلى طبيعته نفسها؟

– فــي الإمــكان طبعاً أن نطلــق صفة «التخبــط» أو «الالتباس» أو غيرهــا على المصادر هذه، إلا أنني أستحســن التمييز، بداية، بين مصادر مادية ومصادر خطابية للفن الإســلامي. وهي مصادر تشمل هذا الفن من ناحية وجوده المادي، وتشملُه كذلك من ناحية الخطابات التي عالجته بالدرس. وتتعين صفات «التخبط» و«الالتباس» وغيرها ابتداءً من العلاقات التي نشــأت، ســواء عند الغربيين أنفســهم أو عند العرب والمسلمين، مع هذه المصادر بنوعَيها.

هذا ما اســتوقفَني أثناء دراستي في باريس، في نهاية السبعينيات، إذ تعلمتُ عن آثار فينيقيا، وتعرفت إلى العدد الأوســع من بقاياها، في متحف «اللوفر»، وليس في «المتحف الوطني» اللبناني، الذي زرتُه في رحلة مدرسية قبل الحرب. وهو ما يمكن قوله في غير فن شرقي قديم، مثل آثار سومر وبابل والفراعنة، وفي الفن الإسلامي طبعاً.

أكتفــي بذكر عدد من الأرقام للتدليل على ما أقول: تملكُ فرنســا،

على سـبيل المثال، في متاحفها وحسـب، ما يزيد على خمسـين ألف مادة من الفن الإسـلامي، فيما لا تزيد مواد «متحف الفن الإسلامي» في القاهرة – وهو أكبر المتاحف العربية في نوعه – على ألف مادة. هـذا ما يصحُّ أيضاً في نقاد هذا الفن. إن عودة إلى فهرس كراسـويل الشـهير عن الفن الإسـلامي، على سبيل المثال، تُظهر بما لا يقبل أي مناقشـة أن العدد الواسـع من نقاد هذا الفن غربيون (ما يزيد على 45 ألف كاتب في الفهرس)، لا مسلمون بأي حال (بضع مئات وحسب). كيف حدث هذا؟ متى حدث هذا؟ ما صلة الدرس والنقد والتاريخ الفني بملكية المواد في المتاحف الغربية المختلفة؟

وهي أسـئلة وغيرها يمكن الجواب عنها ابتـداءً من لزوم التمييز بيـن وجود الفن في ذاته، إذا جاز القول، وبين وجوده المتحفي. وهما وجـودان مختلفان، على ما درسـتُ، ولا ترقى العنايـة ببناء الوجود الثانـي منهما إلا لمبادرات وسـلوكات أوروبية، بـدأتْ في الحفظ في «خزانـة»، في بيت، لدى المَلك والقاضي والأرسـتقراطي وغيرهم، وانتهـت إلى المتحـف الجامع لمجموع تمثيلي عن الفنون. ولا يسـع الدارس سوى التحقق من أن نوعَي المصادر هذه يتعينان في أوروبا، في الغرب عموماً، لا في بيئات الفن الإسلامي أساساً، بأثر من عملية تاريخية جارية ومتمادية منذ خمسـة قرون على الأقل، فيما لا ترقى عناية العرب والمسـلمين بهذا الوجـود الثاني إلا إلى العقود الأخيرة. وهو تباينٌ تاريخي واجتماعي في أساسه، لم يتعيَّن في إقبال أوروبي ثم غربي، سلمي وشرعي، على فنون الغير، وإنما في مجرى عمليات

تاريخية لم تسلم من الغصب العنيف والاحتيالي.

● ما علاقة الاستشراق بمسألة تخزين (أو تجميع) الفن الإسلامي ومحضه قيماً متفاوتة من قبل الغربيين؟

– أنطلـقُ في كتابي مما أسـميه «الاستشـراق الأبقـى»، أي مما طلبتْه سياسـات أوروبية في ملكية الغير، وفـي بناء ثقافة مادية، بين عهد وآخر، ابتداءً من القرن الخامس عشـر، الذي أجدُ فيه بداية صلة منتظمة، متسـقة، وإن متغيرة، بين أوروبا، ولاحقاً الولايات المتحدة الأمريكية، وبين هذه البيئات المعنية. فما اسـتوقفني في الاستشـراق يتعدى الصور المضلِّلة أو الزائفة عن الشـرق، التي اكتفى بها إدوار سـعيد، ويشمل التملك الفعلي لمواد واسعة من فنون الغير، مما جرى اقتلاعـه أو انتزاعـه من سـياقاته الماديـة والوظائفية لبنـاء متاحف وثـروات. إن زيارة لمتحـف اللوفر، أو لفهرس كراسـويل عن الفن الإسـلامي، كما قلـتُ، تُظهر، بما لا يقبل أي جـدل، بناء متن غربي عن هذه الفنون. وهو متن مادي يسـتند مثل توأم إلى متن تفسـيري، ويضاهيان بل يفوقان أي متن له في بقية العالم بما فيه الشرق نفسه.

هـذا ما بدأ في لحظـة أوروبية أُطلقُ عليهـا لحظة «الخروج إلى العالـم»، وعنتْ الفضول والتعرُّف والسـيطرة، والتي اتخذتْ شـكلَ الطلـبِ على «النـادر»: هذا ما يجتمع في أسـنانِ سـمكة غريبة في تونـس، أو أكـوازِ شـجر أرز في جبل لبنـان، أو موميـاء فرعونية وغيرهـا ممـا كان يطلبه صاحب «الخزانة». وهو مـا بلغَ، في عهد

ثانٍ، لحظةَ «الحملة على الشـرق»، أي اسـتهداف مواد الشـرق في صورة مسـتحْكَمة، ولاسـيما مواد آثاره العريقة. وبلغ هذا الطلب في عهـد ثالث مواد «الفن الإسـلامي» تحديـداً في نطاق اهتمام ناشـئ بالفنون التشـكيلية، أو ذات الأسـاس البصري واقعـاً. ويتوقف بحثي فـي الحرب العالمية الأولى، بعد أن تحققتُ من بلوغ هذه السياسـات الأوروبية حدودها القصوى، حدود نجاحاتها الأكيدة، وهي انتقال هذه السياسـات وثبوتها في بناء مؤسسـات مناسبة لها في البيئات الشرقية المعنية بها.

ما أرسمُه في الكتاب، في مجلدَيه، مشهدٌ فرنسي وأوروبي أساساً، قبل أن يكون مشـهدَ سياساتهم في الشرق. وأتحقق في هذا المشهد من الصراعات حول الفن، حول الملكية، حول المعنى، بين دول وجهات وأفـراد، وفق سياسـات ومعالجـات ومقاصد، وتبعاً لحركة السـوق المتناميـة. وهي حركة تبدأ في المضاربـات المالية حول مواد الفن، وتنتقـل وتكتمل وتتجدد فـوق صفحات الكتـب والصحف. وفي ذلك لا تتبدل أسـعار السوق وحسـب، بل معايير الحكم والنظر إلى الفن، بين تعريفات وتعريفات. هذا ما يفسـر وجود ثلاثة عهود، تسـتند إلى ترتيب مختلف، في كل عهد، لقسمة الفنون أو نظامها: فما جَمَعَ مفهوم الفن في العهد الأول، عهد النادر، يتعين في امتلاك الشيء المختلف، الـذي لا يملكه الغير. وما يجمعُـه في العهد الثاني، عهد العريق، فهو تملكُ مواد لها تمثيلٌ حضاري للماضي. وما يجمعُه في العهد الثالث، وهو عهد الرسـم، يقوم على إيلاء الشـكل أهميةً أولى في تعيين الفن

وتمييزه. هكذا جرى امتلاك وتفسير المومياء الفرعونية أو مزوقة الواسطي، على سبيل المثال، في العهود الثلاثة، إلا أن ترتيب كلٍّ واحدة منها اختلفَ بين عهد وآخر. وما أرسمُه في الكتاب هو الجواب عن السؤال: كيف امتلكتْ السياسات الأوروبية، تبعاً لعهودها هذه، ولتعريفاتها للفن، مواد الفنون الشرقية؟ وكيف أعادت إنتاجها بالتالي، بكل معاني الكلمة؟

- ما الذي لفتَك في الخطابات الغربية عن الفن الشرقي، بعهوده المختلفة، التي ذكرتها؟

– يشير كتابي إلى إعادة تموقع، إن جاز التعبير، في النظر إلى مسألتَي الفن والشرق. وهي غير ممكنة من دون إظهار المسافة التي تصل مشروعي وتفصله عما قام به إدوار سعيد، ولاسيما في كتابه «الاستشراق»: اختلفتُ معه في تعيين الحدود الزمنية للاستشراق، إذ طلبَها بين حملة بونابرت والحرب العالمية الثانية، فيما تحققتُ من أن الاستشراق بدأ قبل ذلك بثلاثة قرون على الأقل. واختلفتُ مع كتاب سعيد في تحديد متن الاستشراق، إذ أسقطَ منه المدرسة الألمانية وغيرها، وهو إسقاطٌ يطيح الحاصلَ الإيجابي للمدرسة الاستشراقية، الألمانية وغيرها، وإلا فكيف لنا أن نجيب عن السؤال التالي: كيف يحدث أننا ننتقد الاستشراق، ونستند إليه في كتبنا ومنظوراتنا؟ وهو سؤالٌ أُتبعه بغيره: لما لم يَعد سعيد إلى كاتب شرقي، أو إلى مقاربة شرقية (لو جازت مثل هذه الصفة)، ولا حتى إلى ابن خلدون، بل إلى ميشيل فوكو وغيره، في درس الخطاب الاستشراقي؟! أما الخلاف

الأساســي فيقع في اختلاف المقاربة بيننا، إذ تقوم مقاربته على إسقاط التاريــخ لصالــح النص، وعلــى التعامل مع النصــوص المختلفة من دون انتباه إلى طبيعتها وإلى اســتهدافاتها. فهو يخلط بين سرد روائي وخطبة سياســية، ويجعل لهما الفاعلية نفســها. كما يقيم تقابلاً وجاهياً بين النحن والآخرين، بين الشرق والاستشراق، فيما يحتاج الأمر إلى معاينــة ذات طبيعة مختلفة: معاينة لا تُســقط المعرفة، من جهة، ولا تُقيمنا في مواجهة ثنائية حول الهوية، من جهة ثانية.

- هل للتعريفات الفلسفية للفن دورٌ في تصنيف العمل الفني؟

– طبعاً، وابتداءً من خطاب عمانوئيل كنط على الأقل في الخطاب الأوروبي. ففلاسفة عديدون انصرفوا إلى درس الفن، بوصفه ما يثير الانفعــال الجمالي على أنه دالٌ على الوجــود وعلى الماوراء. هذا ما بلغَ حدوداً تمييزية شــديدة في القرن التاســع عشر، مع أرنست رينان وهيبوليت تاين وجوزف أرتور غوبينو، الذين جعلوا «العرق» أساساً لمعاينة الفنون ودرسِها، وللتمييز بينها واقعاً. كما بلغَ الدرس الفلسفي للفن حدوداً بالغة منذ نيتشــه وهايدغر وصولاً إلى ديريدا إذ قطع فيها مع الوجود، ومع الماوراء أحياناً، لينصرف واقعاً إلى علاقة وجاهية بيــن الدارس والعمل الفنــي، أي إلى علاقة باتت تَختصر بنفســها ما يمكــن أن يكون عليه الفــن في ماهيته، وبات يتعيَّــن أصلُ الفن، كما يقول هايدغر، فيه، لا في أي ماهية أخرى.

ما استوقفَني، في هذه المراجعة، هو أن فلسفة الفن باتت تنصرف

في صـورة مزيدة إلى نظرية مجرَّدة، خالصـة، تتوهمُ حصول قيمة الفـن فيـه، فوق صفحتـه، إذا جاز القـول، لا في التـداول الذي ينعم بـه، أو لا ينعم به، خارجـه. أليس جديراً بالانتبـاه والدرس كيف أن الفيلسـوف ينصرف إلـى درس فنان معروف، وأحذية شـهيرة، مثل أحذيـة فان كوخ، أي إلى فـن «مُقرٍّ» به خارج التناول الفلسـفي له، وقبله، فيما يسـعى هذا الجهد الفلسـفي إلى إقناعنا بأن علينا أن نبحث عن موجبات الإقرار بفنيته في العمل الفني نفسه، في عملياته السرية والباطنيـة، التـي تبدو أقـرب إلى منطـق العجائب منهـا إلى منطق العمليات الاجتماعية، بما فيها عمليات الفن والفلسفة أيضاً.

ما أريد قوله هو أن الفلسـفة وأجناس الخطاب المختلفة تساهم في التشـريع، في محض القيمة للفن، فيما تقوم بفحصه ودرسه. وهي في ذلـك تبعِّد وتقـرِّب بين الفنون المختلفة، وضمـن الفن الواحد، وتُعلي وتُسـقط. أي أنها تسـاهم في التداول بدورها، بـل تتبعُ حركة الاقتناء نفسـها أحيانـاً وتتقيد بها: أليـس لافتاً أن عدداً كبيراً من الفلاسـفة ما عادوا يعتنون بالشـعر مصدراً للتأمل والتفكر، لصالح الفن التشكيلي تحديداً، من سـارتر ومرلو – بونتي وهايدغر إلى جاك ديريدا؟ أليس فـي هذا دلالة على بلوغ العمل التشـكيلي، منذ نهايات القرن التاسـع عشر، هذه القيمة المتفاقمة في التداول؟

- ثمـة علاقة أكيدة بين الملكية الفنيـة التي تقصيتَها وبين صورة الغرب المالك عن الآخر المختلف: ما هي أهم ملامحها برأيك؟

– هـذا مـا تناولتُه في خمسـة قـرون، في ثلاثة عهـود فنية، تبدأ بخـروج أوروبـا إلـى العالم. وهو الـذي عنى لها اكتشـافَ الأرض فـي جغرافيتهـا المتنوعة والمترامية، وفي كنوزهـا المختلفة، وفي موادهـا وكائناتهـا ومصنوعاتهـا المتباينة. واجتمعَ هـذا العهد تحت باب «النادر»، وهو يُعيِّن حسـب تعبير شـهير للكاتب لابروبير: «ما أملكُـه، ولا يملكه غيري». ويشـتمل على مـواد وكائنات مختلفة من أعشـاب وحيوانات ومصنوعات مختلفة. وهو ما تَعيَّن خصوصاً في «الخزانة»، التي كانت أشـبه بمتحف مصغَّر في الدار الفردية. وهو ما كان يتمُّ التعرُّف إليه في الزيارات، أو في الكتب التي وُضعت عن هذه المجموعات النادرة.

أمـا العهـد الثاني، فهو عهـد الحملة على الشـرق، التي بدأت مع حملة بونابرت الشهيرة على مصر، واجتمعتْ تحت باب «العريق». واشـتملَ هذا العهد على مواد الماضي، سـواء أكانـت من المبني أو المصنوع، مع عناية خاصة بالجانب الشكلي والمادي والبصري فيها. هـذا مـا تعيَّنَ خصوصاً فـي دَور المتحف، الـذي كان صالةَ عرض كبيرة لمنتخبات مختارة من فنون العالم، ومنها الشرقية.

أما العهد الثالث فهو عهد الرسم، وجرى فيه الطلب على مواد الفن الإسـلامي تحديداً. واشـتمل هذا العهد على مـواد مصنوعة من دون غيرها، وهي التي تتوافر فيها عنايةٌ بالشكل، وتخاطبُ البصر تحديداً. وهـو ما تعيَّنَ في صالة العرض العموميـة، والتي رافقتْها صالونات بيتية في القرن التاسـع عشر، وشـملتْ معروضاتها خصوصاً فنون

الرسم من دون غيرها، مثل اللوحة والمنحوتة والشكل المعماري تحديداً.

يمكن القول إن حاصل العملية التاريخية هو أكثر من عملية جلب، وأقرب إلى إعادة إنتاج للفنون المعنية. فلقد تبدَّلَ الطلبُ على الفنون الشرقية بين عهد وآخر، تبعاً لتغيرات واقعة في الملكية، كما في تعريفات الفن عند المالكين والنقاد والفلاسفة وغيرهم. وهو تبدلٌ خضعَ، إذاً، لحسابات واقعة في المشهد الغربي تحديداً، قبل المشهد الشرقي. العملية لم تكن سهلة، إذاً، ولم تسلم الفنون الشرقية منها، لا في ملكيتها ولا في معناها.

● ألا تزال هذه الصورة تنطوي على قدر من التبعية أو الصراع؟ وما يترتب عمله في استرداد المقتنيات، اليوم؟

– لم يكن الغرض من كتابي الدرس التاريخي المناسب لجلب الفنون الشرقية، القديمة كما الإسلامية، إلى خارج سياقاتها وحسب، وإنما أيضاً فتحُ هذا «الملف»، أي فتحُ النقاش العمومي كما العلني حوله. ذلك أن في هذا التاريخ ما يحتاج إلى معالجة، إلى «تصفية حساب»، كما يقال، بعد أن تبينتُ في هذا التاريخ صفحات دامية، وعمليات سرقة وغصب واحتيال، قبل أن تكون عمليات انتقال سلمية وشرعية.

لقد شابت عمليات الجلب سرقات واحتيالات ووضعُ يدٍ وغيرها، فهل يمكن إصلاح ما جرى؟ يتحقق المراقِب من صعوبة إعادة

المقتنيـات الفنية إلى بلادهـا الأصلية، على الرغم مـن توارد أخبار بيـن الفينـة والأخرى، تتحدث عـن إعادة بعض الأعمـال الفنية إلى بيئاتهـا الأصلية. إلا أنها أمثلة قليلة، ويكون فيها الجرم «مشـهوداً»، كمـا يقال في لغة القضـاء. وماذا عن الأعمال الفنية الأخرى، التي لا تملك متاحف غربية عديدة عنها سوى معلومات تواريخ وصولها إلى المتحف، لا عن سلامة شروط شرائها أو وصولها؟

يتمُّ الحديث في العالم، اليوم، عن مصالحات ملحة وضرورية، عن عمليات غفران لازمة، وعن النسيان المطلوب للماضي الاستعماري الكريه. من دون شـك، ولكن بعد كتابة هـذا التاريخ، على ما أقترح. أسـوق مثالاً على ما أريد، مسـتقى من أبشـع العمليات الاستعمارية، وهي تجربة جنوب إفريقيا الاستعمارية المتأخرة: قامتْ المحاكم فيها، بعد إزالة الحكم العنصري، باسـتنطاق الوقائـع، وصدرتْ الأحكام، على أن المحاكمة اقتصرت فيها على قول الوقائع، والتدقيق فيها ليس إلا: قـولُ الظلم والإفصاح عنـه كافيان لحصول الغفران. المشـابهة جريئة ومتطرفة من دون شـك. لعلي أحلم بإجراء مثل هذه المحاكم، بفتـح هذه «الملفات»، التـي تحول دونها موانع القـوة، لا العدل ولا الصلح من دون شك.

ما أقترحه في هذا المجال هو عقدُ محاكمات رمزية وحسب، على أن أفعال المحاكمة تقوم على الاعتراف وحسـب: الغفران، ونسـيان الماضي، ولكن بعد التعرف إلى أخطائه.

● النادر والعريق، على ما تصنف بعض هذه الفنون، هما تقييمان يختصـــان بالغـرب وحده: هـل لهذين التقويمين حضــور مماثل لدى العرب في ثقافتهم القديمة؟

– لا يســعنا نقـل التصنيفات من ثقافة إلــى أخرى، ولا التثبت من وجودها الدائم في هذه الثقافة أو تلك، ذلك أن تقويمات الفن، تقويمات الـذوق، متحولة فــي الغالب، ومتغيــرة أحياناً. فما توقفـتُ عنده في ســلوكات المقتنين والدارسين الأوروبيين قادني إلى ملاحظة عنايات خاصة تمثلت في «النادر»، في «العريق»، وفي «الرسم». ولا يمكن الدارس القول بوجود تطابق أو تماثل بين هذه ومثيلات لها في الثقافة العربية والإسلامية، ولاسيما من جهة «العريق». فهذا الشاغل ناشئ في أوروبا نفسها، على الرغم من عنايات إغريقية معروفة، ولم تعرفه الثقافة العربية والإســلامية من جهة موادهــا القديمة والمتبقية، وإنما مــن جهة التعرف أحياناً إلــى جوانب من الآداب والثقافات والتواريخ عند الشــعوب الأخرى. ويمكن القول إن العناية بالنادر عرفته بعض السلوكات العربية والإسلامية قديماً، وتمثل خصوصاً في الطلب على مواد ثمينة، من جواهر ومخطوطات وغيرها.

● اعتبــرتَ «التداول» الأســاسَ الذي شــيَّدتَ عليــه منهجك في مقاربتك الفنون الشرقية: هل بلغَ بك ما أردت؟

– اســتندَ عملــي إلى مقاربــة أقمتُها حــول اللفـظ الاصطلاحي: «التــداول». وهي مقاربــة انطلقت من منهج «التــداول» المعروف،

إلا أنني وسَّعْتُه وأخذتُ به صوب وجهات جديدة، غير المعروفة. قام هذا المنهج عند مؤسسيه على منظور لساني، فيما اتجهتُ به صوب مقاربات أناسية واقتصادية وغيرها. أي أنني أقمت التداول في الأبنية الاجتماعية، بما تقوم عليه من تعاملات، على أنها هي التي تمحض الأشياء، والاعتقاد بها، القيمة بمعانيها كلها.

لقد قام كتابي مثل باب له مصراعان، متصل ومتباين في آن، بين الملكية والمعنى. فدرسُ الفن، حالياً بشكل خاص، أَسقطَ مسألة الملكية من حساباته، فيما يتعين الفن – على ما درستُ – في اكتسابه مثل هذه الصفة (أي «الفن»، أو الفن «المتميز»، أو غيرها من الصفات)، في عمليات تداوله المختلفة. وهو ما جعلتُه في نسق دائري، فلا نتبين أوله من آخره، مثل الحية التي تُمسك بذيلها دائماً. أُعيد بذلك الفنَّ إلى حيث هو، إلى عمليات تناقلِه في الملكية المادية، قبل أن يصبح معطى أنطولوجياً أو فلسفياً فوق مكاتب التحليل والنظر، بما يبدِّلُ طبيعته الجارية بين أيدي البشر، قبل التجاذبات المجرَّدة والمثالية عن الوجود والماوراء.

هكذا جعلت الفن يتعين في سيرورة للملكية تبدأ، في ما يتعلق بموضوعي، في عمليات إعادة إنتاجه (إذ ينتقل من وجود مادي إلى معالجة إنتاجية جديدة له في بيئته الجديدة)، وتنتقل إلى عمليات تناقله وتملُّكِه بين الأفراد وفي المجموعات، في عمليات العرض ومضاربات السوق، وتصل إلى حفظه الختامي في المتحف، في ممتلكات الدولة على أنها في مصاف الخلود. كما جعلتُ الفن يتعين في سيرورة

ثانيــة، ملازمة للأولى، هي سـيرورة المعنى، وتقوم في محطة أولى علــى «وضع المعنى»، أي علــى اقتراح تفسـيرات وتقويمات، هي أقرب إلى أن تكون إعادة تأليف لمعناه ومن خارج الثقافة التي تكفلت بــه. وتقوم في محطــة ثانية على «اجتماعية المعنــى»، أي على قيام مؤسســات وأفراد، بتكليف منها، على تدبير معنى للفن، في سـياقات اجتماعية تطلبُه وتذيعه وتروِّجه. وتقوم، في محطة ثالثة، على «عائد المعنــى»، ذلك أنه يجلب نفعاً أكيداً بــدوره، بين النفع الثقافي القومي والنفع المادي الصرف العمومي كما الفردي.

● مــا هي برأيــك أهم العوامل التي أدت إلى تسـريع دورة تداول الفنون الشرقية، أي من الشرق إلى الغرب؟

– هــذا مــا يمكن طرحــه في جملة أسـئلة: ما الذي حرَّكَ فرنســا وغيرها من البيئات الغربية لجلب مواد من فنون الشرق؟ وما الداعي إلى صياغة تفسـيرات، نقدية أو تاريخية أو فلسـفية، لهذه الفنون؟ ما الذي جعل مواد مأخوذة من فنون الشرق تكتسب قيمة، مالية واعتبارية وغيرها، لدى الفرنسي أو البريطاني؟ وهل القيمة هذه هي عينها التي للمواد الشرقية في بيئاتها الأصلية؟ ما أثر عمليات الجلب على الفن؟

هذا ما يمكن تتبعه بأسـئلة أخرى مثل هذه: ماذا عن وجود الفنون الشــرقية فــي بيئاتها المنتِجــة لها، في محلات وجودهــا الأول، وفي وظائفها النفعية، وفي تعبيراتها الجمالية وغيرها؟ ماذا عن وجود هذه الفنون، بعد نقلها إلى بيئات جديدة، إلى أمكنة عرض أخرى؟ ماذا عن

اندراجهـا في ملكيات، في عمليات شـراء وبيع وتناقل جديدة لها؟ ما هو أثرُ هذه العملية المركَّبة، عمليةِ الجلب والاسـتقبال الغربية، على واقـع هذه الفنون الشـرقية؟ هل بقيتْ الفنـون محافظة على وجودها الأول؟ هـل تبدلت؟ أي تبديلات؟ أهو نقلٌ وحسـب لها أم إعادة إنتاج لها؟ أهو إظهارُ أو تأكيدُ تفسيرٍ سابق لهذه الفنون أم إعادة صياغة له؟

هـذا ما اجتمَعَ في عوامل مختلفة تعينـت في الاقتناء، في البروز، في حفظ الأثر، قبل أن يصبح العامل المالي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر عاملاً مهيمناً في سياسات الإقبال على مواد هذا الفن.

● ألا تعتبر سـبقَ الغـرب إلى تصنيف الفنون الشـرقية بين نادر وعريق ورسم شأناً مرتبطاً بتنامي المجتمع المدني الغربي؟

– أفضـل التمييز بين سـلوكات مدنية ومجتمـع مدني عند درس هـذا السـؤال. فالعناية بالفـن، باقتناء مواده، وحفظِهـا وعرضِها في البيت، سـواء أكان قصراً أم بيتاً أم صالة عرض، يرقى في التجربة الأوروبيـة، على ما درسـتُ، إلى انتقالٍ جرى بين الكنيسـة والبيت. وهو اقتصرَ، بداية، على بيوت بعضهم، ولاسـيما الملوك والأمراء، وتعيَّنَ في احتياجٍ اجتماعي، ومدني بالتالي، لا ديني بأي حال.

وهو ما بلغ لحظة ثانية، هي بناء «المتحف» نفسه، حيث إن بناءه لبى في التجربة الفرنسـية خصوصاً احتياجات مجتمعٍ مدني ناشـئ، طلـبَ القيمون عليـه جعلَ الفن في خدمة التربية الجمهورية وتنشـئة المواطن.

● تتحـدث عن سياســات الاتجــار وآليات تملــك الغربيين للتحف الشرقية، فما هو الطابع المهيمِن عليها؟

– تبيــن لي في البحــث أن العناية المالية بالفن لم تشــكل شــاغلاً اســتثمارياً قبــل الربع الأخير من القرن التاســع عشــر، وهو الطابع المهيمِن على سياســات الاتجار بالفن منذ ذلــك الوقت، بل بلغَ حدوداً متفاقمة جعلت لبعض الأعمال الفنية، النادرة في سياق التنافس، قيمة مالية عالية قريبة إلى أسهم الشركات في البورصة.

لقد بلغَ الفن هذه التعاملات، أو بات مادة فيها، بعد أن جرى تناقل مــواد الفن في ســوق، لا بين أفراد وجهات محــدودة العدد والنطاق، وعبــر جهات وســيطة عديدة، تبلغ أحياناً المزاد العلني. اتســع نطاق التعامــل بمواد الفــن، وما عاد يقتصر على أوســاط البلاط، ولا على نطاق الأديرة والكنائس. كما عرف الفن خصوصاً طابعاً عمومياً، أي يخــصُّ عموم الناس. أي لم يعد المالــك مقتنياً للوحة، وإنما لحاملٍ أو وســيطٍ ثقافي وجمالي يخصُّ غيره أيضــاً. وهو ما كتبه فيكتور هيغو إذ قال، في أحد كتبه، إنه لا يحق للمالك الفعلي التصرف بما يملك، إذ إن قيمة العمل تتخطاه وتشمل المواطن عموماً.

ويمكن التحقق من العمومية التي بلغَها الفن في وجه آخر، وهو أن المالك بات ينظِّم مجموعته الفنية ويعرضها في بيته، مثل متحف باكر، أو آخر، غير المتحف الرســمي، وينظم مواعيد لزيارتها لمن يشــاء. لــم تعد مجموعــة الفن في عداد خزانته، ومــن ممتلكاته الخاصة، بل يتوجب عليه عرضها، ويدع غيره يمتلكها بعين المشــاهدة والمعالجة

البحثية، فضلاً عن أنه كان يشهرها مثل ميدالية لمكانته الاجتماعية.

لقـد بلغت هذه العمومية حداً أقوى في القرن العشـرين، تعيَّنَ في ما أَطلق عليه أندريه مالرو تسـمية «المتحف الخيالي»، أي قدرة أي إنسـان، عبر تقنيات الاستنسـاخ، على تخزين ما يشاء من مواد الفن غير المملوكة منه.

● لقد أدى الرحالة الغربيون إلى الشـرق دوراً حاسـماً في تكوين صـورة الآخـر المختلف: إلى أي حد كانت هذه الصورة حاسـمة في المجـال الفني؟ وهل كان الاستشـراق سـابقاً وحتمياً على اسـتعمار الغرب للشرق؟ وإلى أي حد؟

– لا يمكن القول بأن الاستشـراق سـبقَ وأوجبَ استعمار الغرب للشرق، إذ إن سياسات الاستهداف تعدت هذا الخطاب، وإن استعملته. كمـا وجـب التمييز بين عهود وعهود في الاستشـراق، حيث تغيرت الاحتياجات فيها: بين حاجات التعرف الفضولي إليه، وحاجات النهل من ثقافته وعلومه وسبل عيشـه أحياناً، وحاجات التعرف إليه بهدف تكوين ثقافة عنه، بما فيها الثقافة المادية... ولا يعدو أن يكون الاستعمار اللحظة الأخيرة في هذا المسار، ولا يختصر بحركته بالتالي مجموع السياسات والاستهدافات السابقة، وإن استوعبَها وأفاد منها.

لقد أنهيتُ كتابي مع الحرب العالمية الأولى، حيث بلغت السياسات الاسـتعمارية حـدود نجاحـات أكيدة، وهـي قبول نخـب عربية بها، ولاسيما قبول خطاب الغير عن ثقافتها.

● هل تعتبر أن لنشوء المتاحف في فرنسا صلة بالتحول العلماني في تبادل التحف الشرقية؟

– تكلم أندريه مالرو منذ أربعينيات القرن الماضي عن «المتحف الخيالـي»، وطلبَ منه الحديث عن ملكية الفرد الخيالية لمواد مختلفة من الفـن الحديث أو القديم. وهي ملكية احتماليـة، رمزية، أراد منها مالرو الكلام واقعاً عن أثر آلة النسـخ، والصورة الفوتوغرافية، على الفـن المحفوظ، إذ تُمَكِّن هـذه الآلات أيَّ فرد من امتلاك صورة عن الأصل المحفوظ فـي المتاحف في الغالب، بما يؤلِّف متحفه الخاص. غيـر أنني أريـد من فكرة مالـرو أن أوجهها صـوب وجهة أخرى، وهي السـؤال عـن الملكية الفعلية، لا المتخيلة وحسـب، للفنون. ذلك أننـي أرى – في نوع من التشـبيه المبسَّـط ولكن الـدال – أن علاقة المتحف الخيالي بالمتحف الفعلي تشـبه علاقة الورقة المالية بـ«البنك المركزي» في بلد ما. فالذي يكفل قيمة العملة ليس ما فيها، بل وجود ودائـع مصرفية وغيرها في البنـك المركزي. وهو ما يمكن قوله في قيمة الصورة المستنسِخة أو المصوِّرة للوحة أو المنحوتة، إذ لا تتوافر لها من دون أصلها، من دون القناعة بوجودها في مكان محتجِب ولكن موجود، وهو المتحف الذي يضمن حفظ القيمة الختامية للعمل الفني.

● كيـف تُفسـر إنكار الغربيين صفة «الفن» علـى الأعمال الفنية العربية لدى بعض الكتاب وفي بعض الخطابات؟

– درسـتُ في الكتاب مشـهد الفن في أوروبا، وتالياً في الولايات

المتحدة الأمريكية، بوصفه المشهد الذي تحكمَ بإعادةِ إنتاجِ مشهدِ الفن الشـرقي، بمواده وعهوده وأسـاليبه وتعريفاته المختلفة. وهو مشـهد أوروبـي تعيَّنَ فـي احتياجات من الثقافات الماديـة للغير، وحددتْه أو أوجبتْه سـجالاتٌ ونقاشات فلسفية واجتماعية حول الفن نفسه، وحول تراتبية صناعاته المختلفة. ولقد أصاب الفن الإسلامي النقاش الأقوى، والنصيـب الأوفـر، طالما أنه تعيَّنَ في عهد لم يعـد فيه المقتَنى الفني مادة في خزانة مقفلة، وإنما شـيئاً معروضاً على العين العمومية. أي في عهد بات فيه العمل الفني مادة مبسوطة لعين الدارس فوق مكتبه، مثـل أي مادة فـي المختبر. هذا ما اعتنى به الفيلسـوف مثل المؤرخ والدارس وغيرهم من أصحاب مقاربات العلوم الناشـئة، وباتت للفن فيـه «لغة» جديـرة بالبحث مثل غيرها من لغـات المجتمع التعبيرية والرمزية والتاريخية.

هكـذا كان لمواد الفن الآخـر، المختلِف، الشـرقي مثل غيره من فنون الشـعوب الأخرى، أن تندرج في سـياقات اسـتقبال غربية، في الاقتنـاء كما في الـدرس، وفق احتياجات وممكنـات الجمع والتحليل والتصنيف والتقويم. في هذه السـياقات ظهرت المزوقة، أي الصورة الكتابية الإسـلامية، دونية على اللوحـة الزيتية، والتصميم المعماري لقصر أو مسجد دون ما بلغته قواعد البناء القوطي، على سبيل المثال. ولقد كان لسياسات التقويم والتمييز هذه أن تتفاقم، إذ ظهر الكثير منها في عهد استعمار بلدان أوروبية عديدة لمجتمعات شرقية: كيف يمكن للفكـر الغالب، الفكرِ الباحث عن لزوم اسـتعماره لغيره، أن يقرَّ بأن

فنــون المغلوبين جديرة أو مســاوية، أو ربما شــديدة التميز والتوفق، بالمقارنة مع فنون الغالب!

● أين يقع كتابك هذا في سياق ما كتبتَ قبله؟

– هذا الكتاب يصل متأخراً، في حســابي. كان لي أن أصدره، أن أنهــي كتابتــه قبل غيره من كتبي الأخرى في الفن. إلا أن الخطة التي وضعتُهــا للكتاب كانت طموحــة للغاية، بدأتُ بها في باريس وأنهيتها في لبنان، بعد عودتي إليه.

كان لــي أن أبدأ بهــذا الكتاب، بعد أن توصلت أثناء دراســتي في باريــس إلــى خلاصة مفادها أن أي عربي لا يقــوى، واقعاً، إن طلبَ الــدرس الجدي لثقافته، إلا على الابتداء من أوروبا، من خطابها الذي وضعتْــه عن هــذه الثقافة. هذا الخطــاب لازمٌ، وهو جــذاب وفعّال، فضــلاً عن ذلــك، وإن كانت لي فيه آراء نقدية تطاولــه في مبناه كما فــي توصلاته. العــودة لازمة إلى هذا الخطــاب الأوروبي في درس الماضــي والحاضر العربييــن، في درس الأدب كمــا في درس الفن وغيرهــا من إنتاجات هذه الثقافــة. البوابة لازمة، وإن نبذَها البعض، الذين لا يتوانون عن نقدها أو تبعيدها، فيما هم لا يتوقفون عن النظر إليها، كما في المواقف الأصولية أو التأصيلية تحديداً من هذا الخطاب الأوروبي والغربي.

● يشــتمل كتابك على نقد صريح للاستشــراق، بما فيه نقد إدوار سعيد لهذا الخطاب، كما تقترح الخروج منه. كيف ذلك؟

– ينتهي كتابي إلى اقتراح طريقة في التعامل مع الخطاب الاستشراقي، وإلى طرح السؤال التالي: كيف يحدث أننا ننتقد هذا الخطاب ونستند إليه؟ وهو سؤال مربك، بطبيعة الحال، ويقيمنا واقعاً في الخسارة الدائمة، في الاستتباع الحضاري و«المنهجي»، إذا جاز القول، طالما أنه يقيمنا في مواجهة مختَّة سلفاً. هناك مسافة قائمة، من دون شك، بين الشرق وبين الخطاب الاستشراقي عنه. وهي مسافة تقوم على تشويه واختلاق وتزوير وغيرها، إلا أنها تقوم أيضاً على توفير معطيات أخرى تقع في أساس ثقافتنا الحالية. لنفتحْ أي كتاب مدرسي، أي قاموس، أي كتاب جدي في ثقافتنا، سنجد أنه مبني على أساس العديد من التوصلات في الخطاب الاستشراقي. كيف ذلك؟

هذا يصحُّ في درس الفن الإسلامي كما في درس الأدب العربي. وفي غيرهما أيضاً. ذلك أننا تغافلنا عن كون الخطاب ينبني وفق مستويات، وفق «إبلاغات»، كما أُسميها في كتابي. وهي إبلاغات ثلاثة في النص عن الفن: إخباري، وصفي، وتقويمي. ذلك أن هذا النص تتخللُه وتبنيه وتخترقه معطيات من الإبلاغات هذه، مما يصحُّ فيه النظر والحكم: في الإبلاغ الإخباري يمكن التحقق من الصحة والخطأ، فإن قال الخطاب الاستشراقي إن الواسطي رسم مزوقاته هذه بين العام كذا والعام كذا، فنحن قادرون ربما على تصحيح هذه المعلومة أو على القبول بها. وهذا ما يصحُّ جزئياً في الإبلاغ الوصفي، إذ يقوم، في بعضه، على وصفٍ قابلٍ للتخطئة أو للقبول، فيما يصعب الأمر في جزئه الآخر. أما في الإبلاغ التقويمي، فهناك

الخلاف الأشد والأصعب، إذ ينبني هذا الإبلاغ على أحكامٍ قيمةٍ، وعلى منظورات تستند إلى اعتقادات ومعايير متباينة، ولاسيما بين ثقافة المنشأ، من جهة، والثقافة الغربية، من جهة ثانية. إن الكثير من عمليات سوء الفهم والنقد الشديد للخطاب الاستشراقي يقع في هذا الإبلاغ تحديداً، على ما تحققتُ ودرستُ.

يبقى أن أشير إلى نقطة أخيرة، وهي أنني أفضل الحديث عن «المثاقفة بالمقلوب»، بدل الحديث عن الاستشراق، وأقصدُ، من هذا المفهوم، الحديثَ عن خطاب طلبَ منه صاحبُه، أي الأوروبي، درسَ ثقافة الغير، وانتهى إلى أن طلبَ واقعاً «الأستذةَ» هلى أهلها وأصحابها. لهذا أختمُ قولي كما يلي: الاستشراق مشروع غلبة مفتوح ومتجدد، ومشروع مستحيل في آن، طالما أنه لا يُنشئ أصلاً بديلاً عن الشرق، بل يحتاج إليه دوماً. بهذا المعنى يمكن القول بأن الاستعمار وصلَ متأخراً إلى الشرق، فيما وصل مبكراً إلى أمريكا، على سبيل المثال، فأطاحَ ثقافاتها المحلية، واقتصرَ العملُ الاستشراقي واقعاً – عدا عمليات النهب – على مساعٍ في التأثير، في النفوذ، في جلب منافع. لهذا يمكن القول بأن الخطاب الاستشراقي خطاب ملازم لثقافتنا، وقد يكون مفيداً ومحرِّضاً لنا، لو أحسنّا القراءة والتعامل معه.

● كيف ترسم خطاً مستقبلياً لتطور النقد الفني والجمالي الخاص بالفنون الشرقية في بلادنا؟

– السؤال كبير بحجم مهمة جسيمة، وتتعداني بطبيعة الحال. أعتقد

بــأن هذا النقد لا يزال فــي بداياته، على الرغم مــن مجهودات قيِّمة، وبدايات واعدة في القرن العشرين لأحمد تيمور وبشر فارس وحبيب زيــات وغيرهم. طبعاً ازدادت وتنامت الدراســات النقدية والتاريخية المتصلة بالفن العربــي الحديث، إلا أنها لا تزال بعيدة خصوصاً عن المقاربات التاريخية والاجتماعيــة اللازمة لهذا الفن. فهي تقوم غالباً علــى تناولات تأريخية الطابــع، أي وقائعية، تــؤرخ للفن بأن تجعله تاريــخ سِــيَر الفنانين المعروفين فيــه. كما تفتقر هذه الدراســات إلى إسهامات الشاغلين في شــؤون الفكر والفلسفة خصوصاً. ويستوقفني كثيراً، في ما أقرأ وأتابع، أن عدداً كبيراً من الباحثين العرب يتصدون لدرس «التراث»، كما يســمونه، ويبنون بل يستخرجون منه، حسب زعمهــم، تكوينات معرفية له وعنه، فيمــا لا يجد الذوق ولا الفن ولا القيمــة موضعاً في هذه الأبنية المعرفية. هذا مدعاة للشــك في مجمل ما يقومون به، وفي صحة بنيانه، قبل أن يكون نقصاً أو محلاً شاغراً وحسب في هذه الأبنية.

الهوامش:

1 – Harold Osborne: The concept of creativity in art, The british journal of aesthetics, N 19, 1979, p 224 – 231.

2 – شربل داغر: «مذاهب الحسن: قراءة معجمية – تاريخية للفنون في العربية»، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، بالتعاون مع الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عَمان، 1998، ص 407.

3 – يمكن العودة، للتعرف المزيد والمدقق إلى هذا المنظور في درس الفن، ولاسيما الإسلامي منه، إلى كتابي: «الفن والشرق: الملكية والمعنى في التداول»، في جزئه الأول، وفي بابه الأول.

4 – Georges Marçais: L'art musulman, Quadrige – P U F, 2 édition 1981, (1962), Paris, p 9.

5 – André Malraux: Le musée imaginaire, Gallimard, Paris, 1965.

6 – يمكن الحديث عن وجود رابع، هو كيفيات تمثل هذا الفن لدى الأفراد والجماعات.

7 – هناك تمايزات واختلافات بين العلماء في تعيين عِلم الآثار، حيث إن العلماء الأمريكيين (وغيرهم أيضاً) يجعلون منه خاصاً بالمجتمعات الإنسانية، ويُدرجونه في فروع علم الأناسة، فيما يحتفظ علماء آخرون، ولاسيما في أوروبا، بالفحص الآثاري كعلم قائم بنفسه، ومستقلٌ عن غيره.

8 – لم تُعرض مقامات الحريري بتصوير الواسطي لأول مرة في العالم، في العام 1928، في باريس، كعمل واحد كتابي مصور، وإنما تمَّ عرض أجزاء من المخطوط وحسب، كما لو أنها صفحات أو أعمال مستقلة، قائمة بنفسها، ما قرَّبَ عرضَ هذه الصور الكتابية من عرض اللوحة.

9 – يمكن العودة إلى ما أوردتُه – بتوسع – من معلومات وتحاليل عما أصاب بعض مواد الفن الإسلامي إذ جرى «انتزاعها» من سياقها المادي، وتمت عملية «إعادة إنتاجها» في

المتحف، في كتابي: «الفن والشرق: الملكية والمعنى في التداول».

10 – يمكـن العـودة إلى ما جمعه ودرسـه كوركيس عواد: «الحسـبة فـي خزانة الكتب العربية»، 1943.

11 – الجاحظ: «مناقب الترك»، في: «رسـائل الجاحظ» (مجلدان)، تحقيق: عبد السـلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964، ص 50 – 86، الشاهد: ص 67.

12 – هذا ما سـيتمُّ الوقوف عنده في فصل تالٍ عند الحديث، في مطالع العصر العباسـي، عصر الجاحظ، عن أثر بعض الأسرى الصينيين في إغناء سوق بغداد وغيرها بإنتاجاتهم.

13 – عبـد القاهر الجرجانـي: «دلائل الإعجاز»، راجعه وصححـه: محمد عبده ومحمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978.

14 – عبد القاهر الجرجاني: «أسـرار البلاغة»، تحقيـق: محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، 1991.

15 – نـوع من التوشـية: يلاحظ فيه الرِّقة وتعدد الألوان مـع وجود البياض بينها؛ وقصر البعض هذه الألوان على خطوط بيض وحمر.

16 – إخوان الصفاء وخلان الوفاء: «الرسائل» (4 مجلدات)، دار صادر، بيروت، د. ت.

17 – Oleg Grabar: Penser l'art islamique, une esthétique de l'ornement, Albin Michel, Paris, 1996.

18 – يمكـن درس النمـوذج التأسيسـي في ما أسـماه سلفسـتر دو ساسـي بـ«الوصف» (description)، وهو العمل الموصول بـ«أكاديمية النقوش...».

19 – Paul Ricoeur: La mémoire, l'histoire, l'oubli, Seuil, Paris, 2000.

20 – هذا ما يلتقي بما تحدث عنه النقد الروائي في «القابل للتصديق» (le vraisemblable).

21 – هـذا مـا يمكـن قوله عن الفن السـوريالي، من جهـة، وعن روايـات وأفلام الخيال العلمي، من جهة ثانية، حيث إن السبيلين الفنيين، وإن تحدثا عن صور أو مشاهد أو وقائع لـم تحدث، فإن عناصر الطـرح أو الظهور الفني تبقى من معين ما يدركه الإنسـان، وما يتعرف إليه وإن لم يعرفه أبداً، وليست له بالتالي القدرة على تذكره، عنصراً أو علاقات.

22 – فـي نوع «اسـتقبالي» – بخلاف «اسـترجاعي»، كما يقال في سـبل الوصول إلى الذاكرة، وإلى استعادتها – لما كان في وسعِ الماضي أن يكون.

23 – فـي بدايات الكلام عـن ظهور الفن التجريدي في التجـارب الأوروبية، في العقدين الأولين من القرن العشرين، جرت تسميته بأنه فن غير تشبيهي، أو «لا تشبيهي»، أي غير منقطع الصلة بالتالي بالفن التشبيهي نفسه.

24 – كيف يمكن فهم قصيدة «فتح عمورية» لأبي تمام: أهي قصيدة في معاينة معركة زمنية، أم هي قصيدة في المدح؟ ماذا عن قصيدة البحتري في بركة المتوكل: أهي قصيدة في وصف ما يعاينه ويعجبه أم في المدح؟ ألا تشير ان، هذه وتلك، إلى بروز خطاب في شخص الخليفة، في تأكيد صورته، ما يبعدهما عن المدح التقليدي (مدح صفات الممدوح)، ويقربهما من قيام خطاب «سلطاني» قوامه صورة الخليفة وإنجازاته؟

25 – هذا ما يصحُّ في «العمود»، وفي غيره من قواعد الصنع الفني. وهو ما يصعب تأريخه، إذ يضيع في غياهب الزمن، ويتسلسل في تضاعيف الأعمال الفنية المختلفة، بين اتباع واختلاف في الجنس، في الغرض وغيرها.

26 – إن قراءة بعض الدراسات الغربية عن الفن الإسلامي تُظهر بأن الفنان كان في وضعية المراقَب المقموع أو المكبوت دوماً، الذي لا يقوى على ممارسة التصوير التشبيهي، فإذا به «يتحايل» على الممنوع، ويطوع خبرته الفنية في الزخرفة أو في الخط وغيرها، غير قادرين في هذه الكتابة – واقعاً – عن تصور صناعات وأساليب فنية غير التي عرفوها، وجعلوها أساس الفن الوحيد.

27 – عبد القادر الجرجاني: «دلائل الإعجاز»، م. س. ص 40 و41.

28 – وجب التمييز، عند المتصوفة، كما في الحسابات الاجتماعية الواقعة في طبقات المجتمع الإسلامي وفئاته، بين الخاصة والعامة، حيث إن الأولى هي القادرة على السعي العلمي الأبعد، فيما تعجز الفئة الأخرى عن ذلك، وتبقى عند حدود الصور الظاهرة وحسب.

29 – كما يمكن الحديث عن تجارب جمالية، مثل تجارب الذكر والشطح والمناجاة وغيرها.

30 – الشيخ أبو نصر السراج الطوسي: «اللمع»، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، القاهرة، دار الكتب الحديثة، مكتبة المثنى، 1960، ص 442.

31 – قام هذا الفصل، في أساسه التأليفي، على دراسة بالعربية والألمانية، بتكليف من «المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم» (الألكسو)، لتقديم الفنون في الثقافة العربية، خاصة بالكتاب التعريفي بمعرض فرانكفورت الدولي للكتاب، حين حلَّ العالم العربي، في العام 2004، ضيفاً عليه؛ ولقد استعاد الدارس في هذه الدراسة قسماً من دراسة سابقة: «الأساس اللغوي للفن الإسلامي» (المنشورة في هذا الكتاب): نُشرت هذه الدراسة في الكتاب «منارات الثقافة العربية» المخصص للمعرض الدولي.

32 – محاضرة في مقر منظمة اليونيسكو (باريس)، في 17 أيار – مايو 2005، بدعوة من «المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون» (الألكسو).

33 – عدت إلى هذا المخطوط مطبوعاً طباعة جيدة وملونة في:

Mirâj Nâmeh: le voyage miraculeux du prophète, présenté et commenté par: Marie – Rose Séguy, Draeger éditeur, 1977.

34 – شربل داغر: «مذاهب الحسن: قراءة معجمية – تاريخية للفنون في العربية»، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء بالتعاون مع الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عَمان، 1998.

35 – أبو الحسن الأشعري: «مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين» (مجلدان)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا (لبنان)، ص 155.

36 – الفارابي: «كتاب الموسيقى الكبير»، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمود أحمد الحنفي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت. القاهرة، ص 62.

37 – الحسن بن أحمد بن علي الكاتب: «كتاب كمال وأدب الغناء»، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة: محمود أحمد الحنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص 78.

38 – Luc Ferry: Homo Aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique, éd. Grasset et Fasquelle, Paris, 1990, p. 20.

39 – هذا التركيب اللفظي وجده الدارس مستعملاً، وفق هذا المعنى، عند الجاحظ كما عند التوحيدي.

40 – في: «الحروفية العربية: فن وهوية» (1991)، و«مذاهب الحسن: قراءة معجمية – تاريخية للفنون في العربية» (1998)، و«الفن الإسلامي في المصادر العربية: صناعة الزينة والجمال» (1999)، و«الفن والشرق» (2004)، ولاسيما في الجزء الثاني الموسوم: «الفن الإسلامي» وغيرها.

41 – منها، على سبيل التذكير: «صبح الأعشى» للقلقشندي، و«الفهرست» لابن النديم، و«رسالة في علم الكتابة» و«الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيان التوحيدي، و«وفيات الأعيان» لابن خلكان، و«أدب الكتاب» لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي وغيرها الكثير.

42 – محي الدين ابن عربي: «الفتوحات المكية»، تحقيق وتقديم: عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: إبراهيم مدكور، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراسات العليا بالسوربون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج 2، ص 181.

43 – منصف عبد الحق: «الكتابة والتجربة الصوفية»، منشورات عكاظ، الرباط، 1988، ص 76.

44 – هذا ما يشبه التمييز الذي أجراه فرديناند دو سوسور لاحقاً بين «الكلام» و«اللغة».

45 – محمد بن عبد الجبار بن حسن النفري: «كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات له أيضاً»، طبعة بالأوفست، مكتبة المثنى، بغداد، عن الطبعة الأولى: حققها: أرثر يوحنا أربري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1934.

46 – لسان الدين ابن الخطيب: «روضة التعريف»، تحقيق: محمد الكتاني، دار الثقافة، بيروت، 1970، ج 2، ص 495.

47 – محي الدين ابن عربي: «روح القدس»، مطبعة العلم، دمشق، 1970، ص 80 و81.

48 – يتطلب الأمر دراسة مزيدة، على قيمة الجهد التدشيني الذي أبانه محمد عابد الجابري في كتبه حول «نقد العقل العربي»، ولاسيما في تشديده على لحظة «تعريب الدواوين».

49 – أي فن كتابة الرسائل، التي لنا أن نجد فيه، مع مهنة الوراقة، من الجاحظ إلى أبي حيان التوحيدي، أساسَ تبلور النثر فناً وأساليب متمايزة.

50 – أبو حامد الغزالي: «كيمياء السعادة»، مكتبة الجندي، د. ت. ص 87.

51 – عادل خضر: «الأدب عند العرب»، منشورات كلية الآداب بمنوبة، دار سحر للنشر، تونس، 2004، ص 246.

52 – محي الدين ابن عربي: «رسائل ابن عربي، كتاب الجلال والجمال»، طبعة أولى، حيدر آباد، 1961، دار إحياء التراث العربي، ص 3.

53 – المفضل بن محمد بن يعلى الضبي: «المفضليات»، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، الطبعة السادسة، بيروت، لا تاريخ، ص 143 – 144.

54 – ابن طباطبا: «عيار الشعر»، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، الرياض، 1985، ص 43.

55، 56 – ابن الرومي: «الديوان» (سبعة مجلدات)، شرح: مجيد طراد وغيره، دار الجيل، بيروت، 1998.

57 – يمكن العودة إليها في الشواهد الكثيرة المرفقة بهذا الفصل في ختامه.

58 – أبو نواس: «شرح ديوان أبي نواس»، تحقيق: إيلي الحاوي، منشورات الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني – دار الكتاب العالمي، بيروت، 1987 (مجلدان)، ص 1، 34 – 35.

59 – ما كان لهذه الدراسة أن تقوم لولا عمل الفنان ضياء العزاوي – مشكوراً – على إصدار طبعة «وفق الأصل» لمخطوط الواسطي، مثلما هو محفوظ في «المكتبة الوطنية» بباريس؛ وتقوم هذه الدراسة على مقارنة بين «مقامات الحريري» (عدتُ إليها في طبعة

صادرة عن دار بيروت للطباعة والنشر، 1985، وقدمها: عيسى سابا)، وبين «المقامات الحريرية» التي خطَّها وصورَها يحيى الواسطي (بعد أن قامت دار «تاتش آر» في لندن بإصدارها وفق الأصل).

60 – مكَّنني الفنان اليمني حكيم العاقل من الاطلاع على نسخ مصورة من المخطوط، لدى زيارة لليمن (2010)، من دون أن تتاح لي زيارته من جديد، ولا العمل على تحقيق المخطوط ودرسه، كما كان محسوباً في حينه مع وزارة الثقافة اليمنية.

61 – أمكن التنبه، في أكثر من موضع في المخطوط اليمني، إلى أخطاء إعرابية بينة، ما قد يشير إلى كون الفنان من الصناع غير المتمكنين من العربية تماماً؛ كما أمكنني التنبه إلى كون الفنان قد أورد، في أكثر من تعليق صورة، ذكراً وإظهاراً للحارث بن همام في الصورة، فيما هو «الراوي» وحسب في المقامة، لا دور له فيها غير الحكي، أي أنه وظيفة فنية ليس إلا.

62 – أبو منصور الثعالبي: «ثمار القلوب في المضاف والمنسوب»، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ص 250.

63 – «إخوان الصفاء وخلان الوفاء»: «الرسائل»، (4 مجلدات)، دار صادر، بيروت، د. ت. ص 1، 290.

64 – ابن كثير: «تفسير القرآن العظيم»، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، طبعة خامسة، 1997، ج 1، ص 139.

65 – أبو عساكر: «تاريخ مدينة دمشق»، دراسة وتحقيق: محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العمروي، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1995، ج 49، ص 483.

66 – البخاري: كتاب الطب، باب السحر، الحديث رقم 5763.

67 – أبو حامد الغزالي: «إحياء علوم الدين»، دار المعرفة، بيروت، مجلد 4، ص 98.

68 – أكتفي بذكر بعضها وحسب: ابن أياس: «بدائع الزهور في وقائع الدهور»، تحقيق: محمد مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة؛ وشوقي ضيف: «الفكاهة في مصر»، القاهرة، 1985؛ ولطفي أحمد نصار: «وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، وعبد الحميد يونس: «مسرح خيال الظل» وغيرها.

69 – ابن كثير: م. س. ج 1، ص 544، في تفسير سورة البقرة.

70 – Paul Pelliot: «Des artistes chinois à la capitale abbasside en 750 – 762», T'oung Pao, 1928, N 26, pp. 110 – 112.

71 – يحتفظ القسم الإسلامي في متحف برلين بدمية من العصر المملوكي، وهي مما استعمل في عروض ابن دانيال، حسب بعض الدارسين (لطفي أحمد نصار، م. س. ص 340).

72 – Francesca Maria Corrao: « Quelques observations en marge des recherches sur la littérature ʻpopulaireʻ arabe », in: « Proceedings of the 17th congress of the UEAI », Thesa, St. Petersburg, 1997, pp. 46 – 61.

وللدارسة الإيطالية أكثر من بحث في هذا المنحى الدراسي، منها:

Francesca Maria Corrao: « Women stories in the mamluk age: loves and struggles to survive", "Proceedings of the Arabic and Islamic sections of the 35th international congress of asian and north African studies" (ICANAS), Part 2, Budapest, 1997, PP. 101 – 110.

Francesca Maria Corrao: Ibn Danial's shadow plays, an example of cultural tolerance in the early mamluk age", in: "Proceedings of the colloquim on logos, ethics, mythos in the middle east and north Africa (L E M)", part 2, Budapest, 1995, PP. 13 – 28.

73 – لطفي أحمد نصار: «وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك في مصر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الصحافة، القاهرة، 1999، ويخصص الفصل الثالث من كتابه لخيال الظل: ص 332 – 363.

74 – حسين سليم حجازي: «خيال الظل وأصل المسرح العربي»، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1994.

75 – يتضمن كتاب فاروق سعد: «خيال الظل العربي» (شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1993) أوسع مادة عما ورد عن «خيال الظل» قي المتون العربية القديمة وصولاً إلى العصر الحديث: راجع خصوصاً: ص 279 – 324.

76 – يمكن العودة إلى كتاب سعد المذكور أعلاه للوقوف على «شخوص» خيال الظل: راجع خصوصاً: ص 373 – 412.

77 – استقيت هذا الشاهد وغيره من كتاب جامع لعدد واسع من رحلات المستشرقين في القرن التاسع عشر:

Le voyage en Orient » (anthologie des voyageurs français dans le Levant au » 19 siècle), (dir: Jean – Claude Berchet), Robert Laffont, Paris, 1985, p 501.

78 – Fundacao Oriente: Asian shadows, Lisbon, 2014.

79 – هذا ما قمتُ به في الشهر الأول من سنة 2015.

80 – يمكن العودة إلى كتابي: «مذاهب الحُسن...»، الذي عالجَ بتوسع هذه المسألة: م. س. ص 442 – 452.

81 – ما وصلنا عن هذا الكتاب هو النسخة التي عمل عليها ابن الصوفي، ونفذها في العام 1009.

82 – المخطوط محفوظ في «مكتبة فرنسا الوطنية»، تحت الرقم (arabe 3929).

83 – يمكن العودة إليها في:

« L'art du livre arabe, du manuscrit au livre d'artiste», Bibliothèque nationale de France, Paris, 2001, p 114.

84 – ابن الجوزي: «كتاب القُصاص والمذكّرين»، قدم له وحققه وعلق عليه: محمد بن لطفي الصباغ، المكتب الإسلامي، بيروت، طبعة ثانية، 1989، ص 185.

85 – الخليل بن أحمد الفراهيدي: «كتاب العين» (8 أجزاء)، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1988.

86 – المسعودي: «مروج الذهب ومعادن الجوهر»، (مجلدان)، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1989، ص 1، 469.

87 – أبو الحسن الأشعري: «مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين» (مجلدان)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا (لبنان)، 1990، ص 155.

88 – أبو عبد الله الحارث بن أسد المحاسبي: «كتاب التوهم»، قدمه ودرسه: عبد الكريم اليافي، مجلة «التراث العربي»، سنة 11، 1990، عدد 14، ص 7 – 33، الشاهد: ص 30.

89 – Alain Besançon: L'image interdite, Fayard, Paris, 1994, p 111.

90 – حوار مع الدكتور أنطوان أبو زيد، في صحيفة «السفير»، بيروت، 8 أيلول – سبتمبر من سنة 2000.

91 – حوار مع الأستاذ علي الديري، في مجلة «البحرين الثقافية»، البحرين، العدد 32، نيسان – أبريل من سنة 2002.

92 – صدر الكتاب في مجلدين: «الفن والشرق: الملكية والمعنى في التداول»، المجلد الأول: «العريق والنادر»، والمجلد الثاني: «الفن الإسلامي»، عن المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 2004.

93 – حوار مع الدكتور أنطوان أبو زيد، في صحيفة «السفير»، بيروت، 8 تموز – يوليو من سنة 2005.

ثبت المصادر والمراجع

1 – كتب عربية

ابــن أياس: «بدائع الزهور في وقائع الدهــور»، تحقيق: محمد مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

لسان الدين ابن الخطيب: «روضة التعريف»، تحقيق: محمد الكتاني، دار الثقافة، بيروت، 1970.

ابن الرومي: «الديوان» (سبعة مجلدات)، شرح: مجيد طراد وغيره، دار الجيل، بيروت، 1998.

ابن طباطبا: «عيار الشــعر»، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، الرياض، 1985.

محي الدين ابن عربي:

«الفتوحــات المكية»، تحقيق وتقديــم: عثمان يحيى، تصدير ومراجعــة: إبراهيم مدكور، المجلــس الأعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراســات العليا بالســوربون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

«روح القدس»، مطبعة العلم، دمشق، 1970.

«رســائل ابن عربي، كتاب الجــلال والجمال»، طبعة أولى، دار إحيــاء التراث العربي، حيدر آباد، 1961.

ابن كثير: «تفسير القرآن العظيم»، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، طبعة خامسة، 1997.

أبو حامد الغزالي: «إحياء علوم الدين»، دار المعرفة، بيروت، مجلد 4.

أبو عساكر: «تاريخ مدينة دمشق»، دراسة وتحقيق: محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العمروي، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1995.

أبو نواس: «شرح ديوان أبي نواس» (مجلدان)، تحقيق: إيلي الحاوي، منشورات الشركة

العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني – دار الكتاب العالمي، بيروت، 1987.

إخوان الصفاء وخلان الوفاء: «الرسائل» (4 مجلدات)، دار صادر، بيروت، د. ت.

أبو الحسن الأشعري: «مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين» (مجلدان)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا (لبنان)، 1990.

أبو منصور الثعالبي: «ثمار القلوب في المضاف والمنسوب»، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة.

الجاحظ: «مناقب الترك»، في: «رسائل الجاحظ» (مجلدان)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964.

عبد القاهر الجرجاني:

«دلائل الإعجاز»، تحقيق: محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي ومحمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978.

«أسرار البلاغة»، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، 1991.

محمد القاسم الحريري: «مقامات الحريري»، قدمها: عيسى سابا، دار بيروت للطباعة والنشر، 1985.

زكي محمد حسن: «السيرة في الفن الإسلامي»، مجلة «المقتطف»، أيار – مايو 1940، القاهرة، ص 488 – 491.

عادل خضر: «الأدب عند العرب»، منشورات كلية الآداب بمنوبة، دار سحر للنشر، تونس، 2004.

شربل داغر:

«الحروفية العربية: فن وهوية»، شركة المطبوعات الشرقية، بيروت، 1991.

«مذاهب الحسن: قراءة معجمية – تاريخية للفنون في العربية»، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء بالتعاون مع الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عَمان، 1998.

«الفن الإسلامي في المصادر العربية: صناعة الزينة والجمال»، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء بالتعاون مع «دار الآثار الإسلامية»، الكويت، 1999.

«الفن والشرق: الملكية والمعنى في التداول» (مجلدان)، المجلد الأول: النادر والعريق، المجلد الثاني: الفن الإسلامي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 2004.

فاروق سعد: «خيال الظل العربي»، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1993.

المفضل بن محمد بن يعلى الضبي: «المفضليات»، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، الطبعة السادسة، بيروت، لا تاريخ.

شوقي ضيف: «الفكاهة في مصر»، القاهرة، 1985.

الشيخ أبو نصر السراج الطوسي: «اللمع»، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، القاهرة، دار الكتب الحديثة، مكتبة المثنى، 1960.

منصف عبد الحق: «الكتابة والتجربة الصوفية»، منشورات عكاظ، الرباط، 1988.

ثروت عكاشة: «التصوير الإسلامي الديني والعربي»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1977.

كوركيس عواد: «الحسبة في خزانة الكتب العربية»، بغداد، 1943.

أبو حامد الغزالي: «كيمياء السعادة»، مكتبة الجندي، د. ت.

أبو نصر الفارابي: «كتاب الموسيقى الكبير»، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمود أحمد الحنفي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت.، القاهرة.

بشر فارس: «منمنمة دينية تمثل الرسول من أسلوب التصوير العربي البغدادي»، منشورات المجمع العلمي المصري، الجزء 51، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، 1949.

الخليل بن أحمد الفراهيدي: «كتاب العين» (8 أجزاء)، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1988.

الحسن بن أحمد بن علي الكاتب: «كتاب كمال وأدب الغناء»، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة: محمود أحمد الحنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975.

أبو يوسف الكندي: «رسائل الكندي الفلسفية»، محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1950.

المسعودي: «مروج الذهب ومعادن الجوهر»، (مجلدان)، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1989.

لطفي أحمد نصار: «وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.

محمد بن عبد الجبار بن الحسن النِّفَّري: «كتاب المواقف، ويليه كتاب المخاطبات»، تحقيق: أرثر يوحنا أربري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1934، نسخة عن الطبعة الأولى، مكتبة المثنى، بغداد.

يحيـى الواسـطي: «المقامـات الحريرية»، نسـخة طبق الأصل للمخطـوط المحفوظ في «المكتبة الوطينة» بباريس، وقامت بإصدارها دار «تاتش آر» في لندن.

2 – كتب أجنبية

«L'image dans le monde arabe» (dir.: G. Beaugé et J. – F. Clément), C N R S éditions, Paris, 1995.

Alain Besancon: L'image interdite, Fayard, Paris, 1994.

Umberto Eco: Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin, P. U. F., Paris, 1993

Luc Ferry: Homo Aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique, éd. Grasset et Fasquelle, Paris, 1990

Oleg Grabar: Penser l'art islamique, une esthétique de l'ornement, Albin Michel, Paris, 1996.

Martin Heidegger: L'origine de l'œuvre d'art, in: Chemins qui mènent nulle part, traduit, Flammarion, Paris, 1986

André Malraux: Le musée imaginaire, Gallimard, Paris, 1965.

Paul Ricoeur: La mémoire, l'histoire, l'oubli, Seuil, Paris, 2000.

Mirâj Nâmeh: le voyage miraculeux du prophète, présenté et commenté par: Marie – Rose Séguy, Draeger éditeur, 1977.

«L'art du livre arabe, du manuscrit au livre d'artiste», Bibliothèque nationale de France, Paris, 2001.

«Le voyage en Orient» (anthologie des voyageurs français dans le Levant au 19 siècle), (dir: Jean – Claude Berchet, Robert Laffont, Paris, 1985.

Fundacao Oriente: Asian shadows, Lisbone; 2014.

3 – دوريات عربية:

– حـوار مـع الدكتور أنطوان أبو زيد، صحيفة «السـفير»، بيروت، 8 أيلول – سـبتمبر 2000.

– حـوار مـع الكاتب علي الديري، مجلة «البحرين الثقافية»، البحرين، العدد 32، نيسـان – أبريل من سنة 2002.

– حـوار مع الدكتور أنطوان أبو زيد، صحيفة «السـفير»، بيـروت، 8 تموز – يوليو من سنة 2005.

– مجلة «فنون إسلامية»، دبي، العدد الأول، خريف 2009، ص 38 – 45.

4 – دوريات أجنبية:

Francesca Maria Corrao:

«Quelques observations en marge des recherches sur la littérature, populaire, arabe», in: «Proceedings of the 17th congress of the UEAI», Thesa, St. Petersburg, 1997, pp. 46 – 61..

« Women stories in the mamluk age: loves and struggles to survive", "Proceedings of the Arabic and Islamic sections of the 35th international congress of asian and north African studies" (ICANAS), Part 2, Budapest, 1997, PP. 101 – 110.

Ibn Danial's shadow plays, an example of cultural tolerance in the early mamluk age", in: "Proceedings of the colloquim on logos, ethics, mythos in the middle east and north Africa (L E M)", part 2, Budapest, 1995, PP. 13 – 28.

Zehava Jacoby, The beard puller in romanesque art: an islamic motif and its evolution in the West, in: Arte Medievale, periodico internazionale di critica d'arte medievale serie II,1 (1 – 2), 1987 Enciclopedia italiana Roma pp.65 – 83.

Paul Pelliot: «Des artistes chinois à la capitale abbasside en 750 – 762», T'oung Pao, 1928, N 26, pp. 110 – 112.

الفهرس

توطئة 5

المدخل: بين المنهج التاريخي والمنهج الآثاري 21

الأساس اللغوي للفن الإسلامي 47

بين الشَّرع والحُسْن..... 67

القيم الجمالية في الفن الإسلامي 103

اللغة بديلاً عن الوجود، والخط بوصفه رسماً 125

عين القصيدة، بين التصويري والكتابي.....145

ملحق: شواهد من شعر ابن الرومي 165

الواسطي، ذلك المجهول 177

بين خيال الظل وصورة المخطوط.....195

«حدود» الفن المخترَقة 225

ملحق: 247

– الخطاب الجمالي القديم خطاب في ذات الله وصفاته 249

– الحِلْيَة واللوحة والقصيدة تعبيرات تداولية.....269

– الاستشراق الأبقى مادي، لا وهمي.....299