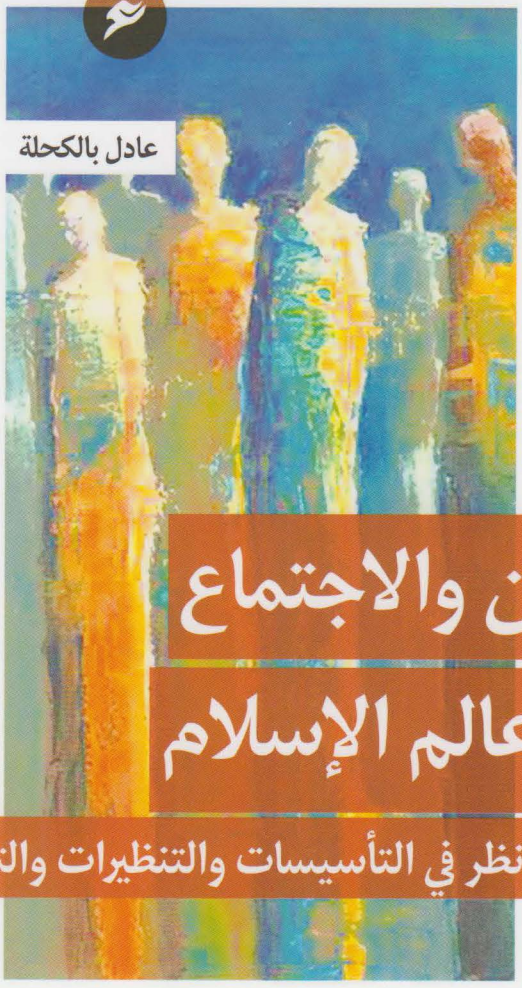
إضافيات



عادل بالكحلة

الفن والاجتماع في عالم الإسلام

إعادة نظر في التأسيسات والتنظيرات والتجارب

دار المعارف الحكمية
Dar Al maaref Alhikmiah

مكتبة
مؤمن قريش

الفن والاجتماع في عالم الإسلام

إعادة نظر في التأسيسات والتنظيرات والتجارب

الفن والاجتماع في عالم الإسلام

إعادة نظر في
التأسيسات والتنظيرات والتجارب

الدكتور عادل بالكحلة

© جميع حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

ISBN 978-614-440-051-7

[٢٠١٦م – ١٤٣٧هـ]

دار المعارف الحكمية
Dar Al maaref Alhikimiah

العنوان: لبنان – بيروت – سان تيريز – سنتر يحفوفي – بلوك c - ط ٣
تلفاكس: ٠٠٩٦١٥٤٦٢١٩١ – email: almaaref@shurouk.org

تصميم:
only
Create

إخراج فني
إبراهيم شحوري

طباعة
DB UK 00961 3 336218
شركة ديوق العالمية للطباعة والتجارة العامة ش.م.م.
info@dboukart.com

بسم الله الرحمن الرحيم

المحتويات

الإهداء ٩

المقدمة العامة

١. إعادة طرح لمشكلية الفن في عالم الإسلام ١٣
٢. أهم المقولات في نموذج القراءة ١٦
٣. مسائل الموضوع ووسائل جمع المعلومات ٢٥

الفصل الأوّل
إعادة نظر في تأسيسات الفنون في الإسلام

١. توجيه القرآن الكريم للحقل الفني ٣١
٢. علم الاجتماع الخلدوني يناقش تأسيس إمة الأدب في الإسلام ٥٤
٣. الأمد النحلي لابن عباس وسَوْقه الهيمني تجاه الحقل الفني ٦١
٤. بيت الحكمة توجّه السَّوْق العباسي لتوجيه الحقل الفني: مثال الكِنْدِيِّ وعوامل الإخفاق ٧٥
٥. إعادة تأسيس رِبْعَة الحقل الفني في الإسلام: موقعيّة جلال الدين الرومي ٨٣
٦. إمَّةُ الرُّنَا (=الموسيقى) لدى العِرْفَانيين: حالة محيي الدّين بن عربي ١٠٠
٧. إمّة الخصوصيّة المسرحيّة في العالمية الإسلامية الأولى ١٢٠
٨. إمَّة الرسم في الإسلام (رمزيات الرسم الإسلاميّ المُنَمْنَمِي) ١٤٣
٩. خاتمة الفصل ١٦٨

الفصل الثاني
الثَّقِفُ وأطروحة الفن في العالم الإسلامي المعاصر

١. من العالم العربي ١٧٣
٢. من إيران ١٩٥
٣. من أوروبا الشرقية: الفنّ والاجتماع والخبرة الفرديّة عند علي عزّت بيگُوفيتش ٢١٣

الفصل الثالث

تجارب فنية في العالم الإسلامي:
بين العالمية الإسلامية الأولى وإمكانيات لعالمية إسلامية ثانية

١. إناسة الفن الإفريقي في نظر شيخ عنت جوپ ٢٢٥
٢. تجارب في الفن التصويري ٢٣٧
٣. تجارب في الفن السينمائي ٢٧٧
٤. تجارب في الفن المسرحي ٣٢٢
٥. تجارب في الفن الموسيقي ٣٤٢
٦. خاتمة الفصل ٣٦٧

الخاتمة العامة ٣٦٩
المصادر والمراجع ٣٧٥

الإهداء

إلى روحي، وباب زماني،

هل آخذ بابًا إلى بابك، أم أنك لا تنفتح إلا لأهل الجمال؟

خذ ما شئت، فلقد أعطيتني كل شيء!!!

إلى عزيزتي رحيمة، وعينيّ نرجس ومحمد حسن.

إلى أستاذي إحميدة النّيْفر ورفاقنا بالرابطة التونسية للثقافة والتعدد.

المقدمة العامة

١. إعادة طرح لمشكلية الفن في عالم الإسلام

تعني لفظة «**فـن**» لـدى أكثر مستعمليها منـذ أكثر من ستين سنة بالعالم المعاصر جملةً من الأنشطة كالموسيقى والمسرح والرسم والنحت والشعر والرواية والسينما... ويعتبر الناس والمختصون أن «بعض الأشياء فنية بوضوح تام وأخرى ليست كذلك»[١] في سياق خلفيةٍ جوهرها الفن. لكن أكثر أطروحات علم الاجتماع تختلف مع هذه الأفكار التي تبدو بَدَهِيّة في تناولها ماهية الفن؛ فهي ترى عدم وجود خصائص فنية ذاتية ودائمة؛ أي قطعية. فصفة الفنية «صفة توسم بها من قَبْلُ بعض الجماعات المعنية بالشأن الفني»[٢]، سواء كان المجتمع شاملًا أو منتجًا تلك القطعة، بقصد أو دون قصد، وربما كانت الصفة محل نزاع، أو كانت محل توافق أو تواطؤ. وتميل أطروحات علم الاجتماع إلى ربط العمل الفني بما هو سياسي أو ديني أو ثقافي

---

(١) ديفيـد انجليـز، «التفكير في الفن سوسـيولوجيًّا»، ضمن: ديفيـد انغليز وجون هغسون، **سوسيولوجيا الفن: طرق للرؤية**، الصفحة ٣٢.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٣٢ أيضًا.

أو معاشيٌّ، وبسياق الاختيارات التاريخية. وإنه من الضروري عدم فصل العمل الفني عن تلك اللوازم وتلك الاختيارات، لأن فصله عنها يعني عدم فهمه وجعله شأنًا متحفيًّا محنطًا لا حياة له.

ويرتاب الباحثون الاجتماعيون والإنسانيون في ترتيب الأعمال الفنية إلى «جيدة» و«غير جيدة»، ويرفض عدد هام منهم النظر إلى فنون مُنتَحَلات الشعوب والطبقات والأجيال والجنسين نظرة تطورية من الأسفل إلى الأعلى، أو نظرةً مركزيةً تعتبر اختيارًا فنيًّا لنحلة ما هو المركز وغيره من فنون النِّحَل تدور حولها ضرورةً، إلا إذا أثبت البحث الموضوعي تلك التبعية وذلك الاقتداء، كما يرفضون مفاضلة الباحث الاجتماعي لأنواع الفنون ويعتبرونها تدخلًا تعسفيًّا.

إن ما يهمنا هنا هو محاولة فحص التأثير المتبادل بين الفن والاجتماع، ومن المفيد محاولة فهم العمل الفني في سياقه الثقافي العام. ولكن من الضروري هنا التدقيق في محتوى الناحلة ونشأتها وأرانها[١] التاريخي مع اعتبار الاختيارات الجمعية والسلطوية وحتى الفردية في تشكّلها. فالفن عالم خاص ولكنه ينتمي إلى عالم أشمل، وقد يكون ذا بعد نسبيّ وقد يكون ذا تبعية نسبية للحقول الاجتماعية الأخرى.

ويبدو في نظر الكثير من الباحثين أن «كل عمل عظيم ينتج عن الدين ويعبر عن رؤية للعالم مماثلة للدين وموازية له على اعتبار أن العمل الفني فهم مصغر للكون؛ أي نموذج أو إشارة لعالم لم

(١) الأرَان: (Noun) Dynamique, Dynamic.

يُنْظَر إليه من خلفية فهم كلّي»[١]. وبهذا الاعتبار، إذا ضاع الدين والرؤية الدينية الكونية تموت النشاطات الفنية (والرمزية عمومًا) في اللحظة ذاتها[٢]، ومن غير الممكن تقديم العمل الفني سلعةً سياحيةً منسوخةً لأنها ستكون متوافقةً مع الطلب الإسقاطي للشائع فلن تكون وليدة سياق ثقافي طبيعي. وتماهي الفن بالدين «كان عبد ودائمًا إلى الدلالة على التسامي»[٣]، وعن إيجاد توسل يتجاوز الموت، وقد يكون توسطًا لمزيد النجاعة في الالتزام أو التفاوض الاجتماعيين. بناءً على هذه المقدمات سنُعْنى في هذا التحقيق بمعرفة تعيّنات الدين في الفن وتعيّنات الفن في الدين، وبمعرفة الشروط الإضافية المكيّفة للحقل الفني وشروط الحقل الفني المكيّفة للحقول الاجتماعية الأخرى، من خلال حالة الدين الإسلامي.

وذلك ابتداءً من النصوص الأساسية للإسلام (القرآن أو الحديث النبوي) والفُهُوم الإخبارية والفقهية والعرفانية والسياسية لتلك النصوص والموجِّهة للممارسات، محاولين تتبع الممارسات الفنية في علاقتها بالسياق الاجتماعي تأثيرًا وتأثرًا، توجيهًا وخضوعًا. وسنحاول الأمر نفسه في مقاربتنا للفنانين باعتبارهم فاعلين اجتماعيين يُوَجِّهون ويوجَّهون. وذلك سواء في العالمية الإسلامية الأولى أو في العالم الإسلامي المعاصر، أو في المبشرات بعالمية إسلامية ثانية ممكنة.

---

(١) فيليب لابورت تولرا وجان بيار فارنييه، **أثنولوجيا، أنثروبولوجيا**، الصفحة ٢٥١.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٥١.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢٥٢.

لقد نُظِر طويلًا إلى عالم الإسلام بما هو عالم فقير من الفن ومُفْقر للفن، وملغ له، من قِبَل بعض العائشين ضمنه وبعض العائشين خارجه؛ ولقد آن الأوان لكي نعالج هذا الحُكم من خلال تقليب الزوايا من البسيط إلى المركّب أحيانًا، ومن المركّب إلى البسيط أحيانًا أخرى، ومن الفن أحيانًا إلى الفنانين أخرى. إنها محاولة لا تدّعي إلا جدّيتها وجدَّتهَا، ولكنها غير ضامنة بالضرورة لاستقرار نتائجها أو صحّتها المطلقة، فالمهم أن نفكر ولا ندع غيرنا يفكر لنا.

٢. أهم المقولات في نموذج القراءة

٢. ١. ما النِّحْلَة؟

«النِّحْلَة» أو «المُنتَحَل» مفهوم خلدوني يعني جملة الأنشطة والرموز المشتركة والاتجاهات الفنية والحقوقية والأخلاقية التي تميز فردًا أو جماعةً أو طبقةً أو وسطًا أو جيلًا أو جنسًا، فيلزم بها نفسه ويتملكها لتكون ميراثه ونَسَبَه.

فالنِّحْلَة المعاشية هي الاختيار الكسبي بما يساوقه من «الأقوات والملابس والمساكن وسائر الأحوال والعوائد»[١]. أما الاختيار الكسبي في حد ذاته، فيسميه ابن خلدون «**انتحال**»: «العرب لبداوتهم لم يكونوا مهرة في ثقافته [البحر] وركوبه»[٢]، فهي المعرفة المهنية والتجربة التقانية. والنِّحْلَة من المعاش قرينة

(١) عبد الرحمن ابن خلدون، **المقدمة**، الصفحة ١١٦.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٢٥.

رئيسة في التصنيف الاجتماعي الخلدوني: «اختلاف الأجيال في أحوالهم إنما هو باختلاف نحلتهم من المعاش»[١].

ومن أصناف الانتحال «النِّحْلَة العلمية» أو «النِّحْلَة من العلم»، فالعمل العلمي هو في الأصل انتحال «للقراءة والأخذ من المشايخ والأئمة»[٢]، وهو يختلف من جيل إلى جيل، ومن أُمَّة إلى أخرى، ومن طور من أطوار الدولة إلى آخر، ومن إقليم بالعالم إلى آخر. ومن النِّحْلَة عند ابن خلدون، انتحال الألقاب الملكية والشارات والمواكب[٣]، وانتحال الفضائل[٤] والرذائل، وانتحال الشعر الذي كان له المرتبة الأولى لدى العرب في «العناية بانتحاله»[٥]، وانتحال الموسيقى والغناء[٦]، وخَصَّصَ لفن الموشحات العنصر الأخير من المقدمة، ذاهبا إلى أن انتحال التلحين في الصدر الأول من الإسلام لم يكن «قادحًا في العدالة والمروءة»[٧].

وقد تناول ابن خلدون في **المقدمة** التَّنَاحُل، وهو التبادل النِّحْلي، فقد استعار الانتحال الإسلامي الكثير من عناصر النحل الأخرى، كالكيمياء، والفلسفة التي أَكَّدَ على «فساد مُنْتَحَلِهَا»[٨] في

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١١٦.
(٢) المصدر نفسه، الصفحتان ١٢١ و٤١٠.
(٣) المصدر نفسه، الصفحات ٢١٤ و٢١٥ و٣٢٧.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٢٤٦.
(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٢٨٧.
(٦) المصدر نفسه، الصفحة ٤٦٦.
(٧) المصدر نفسه، الصفحة ٤٦٦.
(٨) المصدر نفسه، الصفحة ٤٣٥.

نظره، والعلوم الطبيعية...

ولكنَّ أبا الريحان البيروني كان سابقًا على ابن خلدون في دراسة الانتحال، بل كان همه الرئيس في كتابه **في تحقيق ما للهند من مقولة**، إذ كان ابن خلدون مُرَكِّزًا على علم اجتماع الدولة. وقد كان بحث البيروني قائمًا على مفاهيم دقيقة في تحقيقه «رموز نحلتهم وموضعات ناموسهم»[١]، سبّاقًا إلى مفهوم «الرمز»، معتمدًا العيان لا الخبر، والمقارنة مع النحل الدينية الأخرى، قاصدًا «الحكاية المجردة من غير ميل»[٢]؛ أي النقل الدقيق دون تحامل. ولتحقيق ذلك كان من الضروري أن يعرف لغة الهنود وينقل كتب البراهمة من مصادرها[٣].

٢. ٢. ما الحقل الفني؟

الحقل هو جزء من العالم الاجتماعي، وهو «حيز من المواقع والمواقف واتخاذ المواقع الفعلية والممكنة»[٤]، له قوانينه الخاصة التي تميزه عن الحقول الأخرى، ولكنه قد يخضع لتحديدات اجتماعية من خلال البنية النوعية للحقل. إنه فضاء هيمنة ونزاعات على المواقع. ومن خلال الشكل الخاص لتنظيم الممارسات والامتثالات التي يفرضها الحقل «يقدم على العناصر الفاعلة شكلًا شرعيًّا لتحقيق رغباتها مؤسسًا على شكل خاص من الإيمان»[٥].

---

(١) البيروني، **في تحقيق ما للهند من مقولة**، الصفحة ٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٤.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٦.

(٤) بيار بورديو، **قواعد الفن**، الصفحة ٣١٢.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٣٠٨.

ويرى بورديو أن منتِج قيمة العمل الفني «ليس الفنان، ولكن حقل الإنتاج بوصفه عالَمًا من الإيمان»[١]. فالإنتاج الفني يوجد باعتباره موضوعًا رمزيًّا حاملًا للقيمة إلا إذا كان معروفًا ومعترفًا به؛ «أي قد تأسس اجتماعيًّا باعتباره عملًا فنيًّا بواسطة متلقين مزودين بالاستعداد الجمالي»[٢]. كما يؤكد بورديو ضرورةَ أن لا نعتبر داخل الحقل الفني الفنانين وحدهم، بل كذلك النقاد ومؤرخي الفن والناشرين والتجار ومدارس الفن، وغيرهم.

٢. ٣. ما «الرِبْعَة»؟ وما رِبْعَة الحقل الفني؟

«الرِبْعَة» هي حالة فرد أو جماعة، في إطار دولة أو ولاية أو مؤسسة، سامحة له بتدبير شؤونه الخاصة، دون تبعية ظاهرة أو مطلقة للولاية المركزية. فهي امتثال قدرة تسمح للذات بأن تكون «رِبْعِيّةً»، غير تابعة للآخر، مشتغلةً ومتطورةً «باستقلال» عن الآخر. إنها لا تحمل بالضرورة قطيعةً مع الآخر، ولكنها تحتمل الكثير من السيادة الظاهرة على الذات بالذات. وعكسها «الخَوَلية»[٣]، وهي سيادة الآخر أو الإطار الأوسع على الذات بقوانينه وقدراته ورموزه واستحكام تبعيتها بالاستلزام والاسترهاب. و«رِبْعَة الحقل الفني» هي تفادي هذا الحقل المطالب الخارجية للحقول الأخرى، تنامي القدرة على صياغة قوانينه وغاياته الخاصة به.

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٣٠٨.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٣٠٨.

(٣) مفهوم خلدوني إذ يقول ابن خلدون عن العرب في علاقتهم بشعوب الإسلام الأخرى: «صارت أمم العجم خَوَلاً لهم»، ابن خلدون، مصدر سابق، الصفحة ٢٧٩.

في كتاب **قواعد الفن: نشأة الحقل الأدبي وبنيته**، خصص بورديو جهده لدراسة سيرورة تربيع الحقل الأدبي الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ميلاديًا باتجاه السلطات السياسية والمعاشية الثقافية. فكانت فكرة «**الفن للفن**» في تحليل بورديو تأكيدًا لحقِّ الكتابة والإنتاج الفني دون التزام سياسي ودون ضغط معاشي ليكون الحقل الفني «عالَمًا على حِدَة (من طراز فريد)، خاضعًا لقوانينه»[١]، بعيدًا عن أطروحة الفن التجاري «الذي شجعه بذخ النظام الإمبراطوري[٢] خاضع على نحو مباشر لما يريده الجمهور»، وبعيدًا عن أطروحة «**التيار الواقعي**» أو «**الفن الاجتماعي**» الالتزامي المرتبط بالأحزاب. ثم تقدم الأمر إلى ربعية الحقل الفني تجاه الحقل الفني الآخر وتجاه الخطاب الشارح له، فالرسامون مثلًا وصلوا إلى سَوْق[٣] ملائم يسمح لهم «باستخدام رجل الأدب دون أن يستخدمهم، وبأن يتفادوا علاقة الدونية البنيوية تجاه منتجي ما بعد الخطابات (الخطابات الشارحة) حيث يضعهم مركزهم منتجين لأشياء خرساء بالضرورة، وتجاه أنفسهم في المحل الأول»[٤].

ويلاحظ بورديو أن سيرورة الحقل الفني نحو درجة أكبر فأكبر من **الرِبْعَة** تتساوق مع تعميق تمايز صيغ تعبيره وانكشاف تدريجي للأشكال الملائمة، الأكثر استقلالًا عن الحقول الأخرى كالحقل الديني والدولة، فلا يستجيب لوظائف محددة سلفًا من قِبَلِها.

---

(١) بيار بورديو، **قواعد الفن**، الصفحة ٨٣.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١١٣.

(٣) سَوْق: «استراتيجيا» في اللغات الأوروبية.

(٤) بيار بورديو، **قواعد الفن**، الصفحة ١٩٤.

٢. ٤. مقولة الإمّة[١]

لقد نحت ميشال فوكو مقولة «**الإبِسْتِـمَه**»[٢] قاصدًا به نسق العلاقات التي تربط «بين الممارسات الخطابية التي تفسح فضاءً»[٣] لصيغ معرفية (علمية، فنية، تقانية)، وعند الاقتضاء لأنساق معقدة. فهي مجمل العلاقات التي نستنبطها من خلال الانتظامات الخطابية[٤]، وهي الشرط للنسق المعرفي-الموقعي تفتح على الاختلاف وتباين المواقف داخل الحقل الواحد.

أما **الإمّة**، كما أَقْتَرِحُهَا، فهي النواة المركزية التي تتحكم في النسق المعرفي-الموقعي واعيًا كان أو غير واع، واعيةً كانت أو غير واعية.

إنها العنصر الأهم في النسق المعرفي الموقعي، محدِّدةً في الآن نفسه دلالة هذا النسق وتنظيمه ومدى قدرته على التوجيه والتأثير الاجتماعيَّين وهي قائمة على وظيفتَين أساسيتَين:

١. الوظيفة التوليدية: فهي العنصر الذي به تُخلق العناصر المكونة للنسق المعرفي-الموقعي داخل الحقل الاجتماعي المعين، فيتخذ شكله ودلالته بتلك الإمّة، وبها تأخذ عناصر النسق العرفي-

---

(١) هذه المقولة الانتزاعية، ركّبناها من التوليفة بيـن مقولة جان كلود أبريك (النواة المركزية للامتثال)، ومقولة ميشال فوكو (الإبِسْـتِمَه)، من أجل الإمساك بأران الحقل الفني المقصود وأران فاعليه.

(٢) الميم هنا بالإمالة.

(3) J-C Abric, «Représentations: Aspects théoriques », in: Pratiques sociales et représentations, P.22.

(4) Michel Foucault, Archéologie du savoir, P.250.

الموقعي معانيها وقيمها.

٢. الوظيفة التنظيمية: فالإمّة تحدد طبيعة الصِّلات التي تجمع بين عناصر النسق المعرفي-الموقعي في الحقل. فهي العنصر الجامع للنسق فتجعله قارًّا تشكيكيًّا.

فالإمّة هي النواة المركزية بالنسق المعرفي-الموقعي، تجعله قادرا على التأثير في الحقل الخاص أو تغييره أو الإقامة فيه، وربما التأثير في المواقع الأخرى أو حتى في الحقول المجاورة الأخرى. فهي تنظّم الإپسْتِمَه وتبنيها جاعلةً إياها متميزةً عن بقية الإپستمات.

وتتكون **الإمّة** من أنماط ثلاثة من العناصر:

١. العناصر المعيارية: وهي العناصر المرتبطة بالتاريخ الجمعي أو الفردي ونسق القيم بالكيان الجمعي أو الفردي وهي التي تحدد الأحكام واتخاذ المواقع المرتبطة بالإپسْتِمَه، مكونة الإطار المرجعي للإبستمه، وانطلاقًا منها يكون تقييم **المشروعية** الاجتماعية لها.

٢. العناصر الوظيفية: إنها عناصر مرتبطة بتسجيل النسق المعرفي-الموقعي ضمن الممارسات الاجتماعية والإجرائية، أو إحداها. فتحدد تلك الممارسات التي لها **مشروعية** الظهور عندما يتواجه الأفراد والجماعات مع موضوع الإپسْتِمَه، خالقةً مشروعيتها الخاصة، ذات الرِبْعَة التشكيكية أو ذات التبعية، تجاه الإپسْتِمَه المهيمنة.

٣. العناصر المختلطة: ولها بعد مزدوج، معياري ووظيفي في الآن نفسه، متدخلةً في توجّه الممارسات وإنتاج الأحكام معًا[١].

---

(١) ج.ك. أبريك، مصدر سابق، الصفحتان ٣٥ و٣٦.

٢. ٥. مقولة الثَّقِف

الثقف صفة مشبهة، يقول ابن منظور: «رجل ثَقْفٌ وثَقِفٌ وثَقُفٌ: حاذق فهِم، وأَتبعوه فقالوا: ثقْفٌ لقْفٌ. وقال أبو زياد: رجل ثقْف لقْف رامٍ راو. اللحياني: رجل ثقْفٌ لقْفٌ، وثقِفٌ لقِفٌ، وثقيف لقيف، بيِّن الثقافة واللقافة. ابن السكيت: رجل ثَقْفٌ لَقْفٌ إذا كان ضابطًا لما يحويه قائمًا به. ويقال: ثَقِفَ الشيءَ وهو سرعة التعلم. ابن دريد: ثقِفت الشيء حذَقته وثقِفته إذا ظفرت به. قال اللّه تعالى: ﴿فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي ٱلْحَرْبِ﴾ (**الأنفال**، ٥٧). وثقُف الرجل ثقافةً أي صار حاذِقًا خفيفًا مثل ضَخُم، فهو ضَخْم، ومنه المثاقفة. وثقِف أيضًا ثَقَفًا مثل تعِبَ تَعَبًا أي صار حاذِقًا فطِنًا[١] فهو ثَقِف». أمّا «ثَقِفٌ» فهو اسم مفعول؛ أي من كان ثَقِفًا لا بإرادة عصامية، وإنما بإرادة جبرية وموضوعية حصرًا. ولذلك سنستعمل صيغة «ثَقِفٍ» لأنها مطلقة، وليست قائمةً على فهم إسقاطي لظهور هذا الكائن الاجتماعي.

وليست فئة الثُّقَفاء فئةً مهنيةً، مثل الأطباء والصحافيين والمحامين. إنها فئة تنتمي «إلى قمة»[٢] اجتماعية، فبعض عناصرها قريبون إلى السلطة السياسية أو المعاشية، حتى إذا لم يكونوا جزءًا «من الطبقة المسيطرة أو الموجهة»[٣]، وبعضهم الآخر على قطيعة معها إلى حد التهديد المتبادل.

---

(١) ليس بالضرورة أن تكون النِّحلة والانتحال حِذْقًا وفطانةً. فإذا وَصَف الباحث الاجتماعي والإناسي النِّحْلَةَ بأنها انتحال كان إسقاطيًا وذا حكم مسبق وتحكّمي.

(٢) جيرار لِكْلَرْك، **سسيولوجيا المثقفين**، الصفحة ١٤.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٤ أيضًا.

إنهم «من أصحاب البلاغة»[١]، يطلِقون خطاباتهم عن حقول متنوعة. وهم من أهل «الفضاء العام»، باصطلاح هاترماس. فهم «محترفو الكلام والكتابة والاستبطان والتحليل والعمل العقلي»[٢]. فهم يمتلكون انتزاعًا ثقافيًّا خصوصيًّا؛ أي محمولًا للفرد الثقف أو لجماعته الثقفة (بيت الحكمة، إخوان الصفاء، حلقة فيانا، مدرسة فرنكفورت...) وقد يكون نبيًّا أو حكيمًا أو عارفًا أو فنانًا أو حاملًا لجملة من هذه المحمولات.

ويمكننا تعريف الثّقِف بأنه: «من يبدع النِّحْلَة ويوزّعها ويمارسها»[٣] فهو يساهم في الممارسة الثقافية الانتزاعية للعالم الرمزي الخاص بالإنسانية، «المتضمن للفن والعلم والدين»[٤]، فهو يعتني بالقيم المركزية في المجتمع؛ أي بإمّته الثقافية والامتلالية[٥]. فإذا اهتم بمجمل تلك القيم المركزية؛ أي إذا راقب الإمّة المجتمعية مجازفًا بنقد جذورها القصوى وارتباطاتها السلطوية والميتافيزيقية كان **ثَقِفا كليًّا**. فإذا كان هذا الثقف الكلي غير مستنفر لذكائه الجمالي والعقلي، فحسب، بل لِزَمَنِهِ الشخصي وجسده واستعماله للحمى إلى حد المجازفة بحياته وربما بحياة بيئته (جماعةً فكريةً أو فنيةً، العائلة، الأصدقاء...) كان **ثَقِفًا ملتزِمًا**؛ أي حاملًا لبعد سياسيّ وربما

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٥ أيضًا.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٦.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٦.

(٥) راجع مفهوم «المِلّة» (والامتلال) في: ابن خلدون، **المقدمة**، الصفحتان ١٩٨ و٢٠١. مثلا. وهي أقرب إلى «الإيديولوجيا» في الاستعمال الحديث.

نقضيّ للإمّة والسلطة السائدين، فهو يمزج الذكاء الكلي الخاص بالخبرة الدنيوية والمناضَلة الدائمة والمتراكِمة عبر أطوار. فهو ليس ثَقِفًا منسحِبًا، لا يهمه الناس، يعيش الهمّ الكلّيّ والشأن العام، بالمطلبية والاحتجاجية والتحسيس والاستماع للآخرين والتفاوض والانخراط الحزبي والنقابي والمُقاومي والثوري والحركي...فهو متوتر، قبولًا ورفضًا، في صِلاته بالعالم.

هذا العمل يسعى -كما فعل فْرَنْكَاسْتِل[1]- تشكيكيًّا[2] إلى القطع مع تاريخ الفن، بما هو مُصادرة على أنّ الآثار الفنية وأساليبها ذات تطوّر ذاتي. فهو يجتهد لأن يعيد بناء السيرورات والتجارب والقيم الفنية، ضمن تاريخيتها الجدلية، الجمعية والفردية معًا، بحثًا عن إمَّتِها بما تحمله من نواة مركزية تُوجِّه تلك الرؤى والتجارب.

٣. مسائل الموضوع ووسائل جمع المعلومات

بدايةً نريد إعادة اكتشاف إمة الفن في النص الإسلامي التأسيسي، ثم نمرّ إلى إعادة اكتشاف الفاعلين الاجتماعيين بالحقل الفني في الإسلام، بين العصر القريب من الزمن التأسيسي للانتحال الإسلامي وعصر ما بعد «الاستقلالات» وتأسيس الدولة الوطنية بعالم الإسلام من حيث التواريخ الفردية والجمعية التي أنتجتهم، ومواقعهم بالحقل الفني والحقل الثقافي عمومًا والحقل السياسي، وإماتهم الخصوصية ضمن الأران الاجتماعي الشامل.

---

(1) P Francastel, Peinture et société, oeuvre1, P.15–16.

(٢) «التشكيكي» هو «النسبي» في لغة عصر «النهضة» العربية وما بعده.

وللوصول إلى هذه الأغراض، توخينا الاعتماد على الوسائل التالية:

١. جمع النصوص الشاهدة على تأسيس الحقل الفني أو إعادة تأسيسه أو على تحديد المواقع داخله، وقد نظرنا إلى النص باعتباره خطابا، أي نسقا معرفيا ذا موقع في الأران والصراع الاجتماعيَّين والثقافيَّين، وذا شبكة من المقولات تحمل إمة تنظم تلك المقولات وتراتبها وتبنيها.

٢. انتزاع الرابط بين التاريخية السياسية والثقافية لشعوب عالم الإسلام (الفاعلين الجماعيين) وتجاربها الفنية، منتزعين الإمّة التي نظمت تلك التجارب ومنحته دلالاتها وتمايزها التشكيكي عن بعضها، سياقا أو فهما للموقف الفني للنص المؤسس أو وظيفة اجتماعية وسَوْقية.

٣. محاولة إعادة بناء السِّير الأرانيّة للفاعلين الفرديين ضمن سياقات مختلفة ومتقاطعة في الآن نفسه: العائلي والسياسي والمعاشي والحمويّ.

٤. إعادة اكتشاف أطروحة الفن لدى المفكر المسلم المعاصر، ضمن إعادة بناء شبكية تفترض إمّة تنظّم تلك الأطروحة وتُراتِبُ عناصرها الرّهانيّة وتبْنِيها.

وقد سعيتُ أيضًا إلى تغطية أكثر ما يمكن من الاختيارات الفنية (الموسيقى، الشعر، الرقص، المسرح، التصوير، السينما...)، حتى تكون الرؤية أشمل، ومن ثمة أعمق، لكي أستطيع في المنتهى أن أثبّت افتراضي أن الإمّة المركزية التي تشق أطروحاتها وتجاربها جميعًا واحدة تشكيكيًّا، وقد اختبرتُ ذلك مع الفاعلَيْن: الفردي والجماعي.

٤. التغطية الحِمَوِيّة

حِمَويّة هذا العمل هي العالم الإسلامي، أثناء **العالمية الإسلامية الأولى**[١]، وبعد «الاستقلالات» عن الاحتلالات الغربية.

هناك عالم إسلامي على الخريطة الثقافية والأديانية للعالم، ولكننا مازلنا لا نجد عالميةً إسلاميةً ثانيةً. فالعالمية، ليست بالضرورة خاضعةً للتحمية الأكثرية، فهي بناء اقتداري متدامج، ثقافيًّا ومعاشيًّا وسياسيًّا وعسكريًّا يُغطّي حمًى واسعًا من العالم، فالعالمية الإسلامية لا تفترض قدْرًا من تكامل العالم الاسلامي ورِبْعَتِه، بل أيضًا وجهةً تأثيريةً واسعةً في سيرورة العالم.

لقد سعيتُ إلى تغطية حِمَوِيّة تراعي في الآن نفسه الأحْمِيَة المركزية في إنتاج أطروحة الفن وتجاربه في عالم الإسلام (الحجاز، مصر، إيران، الشام) وكذلك الأحمية المُهَمَّشَة توقيفيًّا (مالي التاريخية أي إفريقيا الغربية الإسلامية، والسودان، والبُسْنَة[٢] بأوروبا الشرقية الإسلامية وداغستان، مثلًا)، مُبَيّنًا فرادة تلك الأحمية المهمشة توقيفيًّا في إنتاج أطروحة الفن وتجاربه، لتصبح في نهاية العرض ليست أقل مركزيةً مما اعتبر مركزيًّا وتوقيفيًّا.

---

(١) هذا المصطلح دشّنه أبو القاسم حاج حمد في كتابه **العالمية الإسلامية الثانية**، ولكنه لم يجعل منه مقولة علمية، إذ لم يقدّم تعريفًا لها.

(٢) هكذا كُتِب اسم هذه البلاد عندما كتب أهلها لُغَتَهم بـ «**الأعجمي**» (أي بالهجاء العربي متلائمًا مع نطق حروفها).

الفصل الأوّل

إعادة نظر في تأسيسات الفنون في الإسلام

١. توجيه القرآن الكريم للحقل الفني

١. ١. الإطار العمودي العام

إذا رجعنا إلى الموقع القرآني تجاه مواقع الإنتاج الفني، فسنجد أنه يفترض إمكانية الإنتاج الفني دينيًّا، أي إمكانيته واجبًا في السيرورة الدينية باعتباره فرض كفاية إنتاجًا وفرضٌ استيعابًا، فالفنانون كانوا يعملون باسم داود جميعا: ﴿ٱعۡمَلُوٓاْ ءَالَ دَاوُۥدَ شُكۡرٗاۚ﴾ (**سبأ**،١٣). فداود وسليمان النبيان الإبراهيميان (ومحمد من السّياق الإبراهيمي) ينظمان الحقل الفني ضمن المنتحل الشُّكْرِي أي السياق الديني الإبراهيمي تدشينًا. فسليمان يتجاوز الانتظام التشكيلي داخل السياق النحلي البابلي واليوناني و«القرَشي» المتعيّن في «**الأصنام**» التي حاربها النبي إبراهيم: ﴿وَتَٱللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصۡنَٰمَكُم بَعۡدَ أَن تُوَلُّواْ مُدۡبِرِينَ﴾ (**الأنبياء**،٥٧)، وكذلك «اللغو»: ﴿وَٱلَّذِينَ هُمۡ عَنِ ٱللَّغۡوِ مُعۡرِضُونَ﴾ (**المؤمنون**،٣).

إنّ المتعين التشكيلي الإبراهيمي – السليماني – المحمدي، لا يسمّى قرآنيًّا «**أصنامًا**»، بل يسمّى: «**تماثيل**» إذ يتمثل المشكور برموز أرضية، وأما «**الأصنام**» فهي تصنم الأرضي مشكورًا متعاليًا:

﴿يَعْمَلُونَ لَهُۥ [سليمان] مَا يَشَآءُ مِن مَّحَٰرِيبَ وَتَمَٰثِيلَ وَجِفَانٍ كَٱلْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَٰتٍ﴾ (**سبأ**، ١٣).

أما الممارسة الموسيقية الشُّكْرية الإبراهيمية-الداودية-المحمدية، فهي تقف على أن اللّه تعالى نفسه يستعمل عُدّةً موسيقيةً في مركزها الآلة النفخيّة: «الصّور» التي يقترن نفخها بإعلان بداية المرحلة النهائية للتاريخ البشري، أي مرحلة «**وراثة الصالحين**»، ثم بإعلان القيامة. وقد اعتبر المتن القرآني وجود شِعرَين: شِعر «**الهيمان**» (الغالب عليه عدم الإقتران بالفعل اليومي) وشعر «**الانتصار**»: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ * أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ * وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ * إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُواْ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُواْ مِنۢ بَعْدِ مَا ظُلِمُواْ وَسَيَعْلَمُ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ أَىَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ﴾ (**الشعراء**، ٢٢٤-٢٢٧). وإن تأكيد الممارسة المحمدية الأذَانَ وقراءةَ القرآن الكريم بالأصوات الجميلة والمُجمِّلة له لا يكون إلا قيامًا على مقامات موسيقية (=مقامات رُناويّة)، ولكنه قيام غير متكلف ويعلن أنه متشبث بالطبيعية (الفطرة) ومعبّر عنها.

لقد جاء «**الصُّورُ**» في المتن القرآني ١١ مرة في كل الأجزاء (**الأنعام**: ٦، **الكهف**: ١٨، **المؤمنون**: ٢٣، **يس**: ٣٦). وكان النبيّ داود أَمْيَلَ في عُدّتِه الموسيقية للآلة النفخية: «الناي»، وقد كان العرفانيون ومنهم الرومي أميل إليها وما قصيدة «**شكوى الناي**» الشهيرة إلا مثال على ذلك، وإن لم يُقْصُوا الآلة الوترية والملمسية والقَرْعية. لقد استطاع داود بالدعاء الموسيقي وآلته أن يُوَحِّد العالم، بناسه وجباله وطيره إذ «**يؤوّبون**» معه أي يرجّعون أنغامه منتشين «**بالفضل**» الإلهي عليه وهو الموهبة الموسيقية الخارقة للعادة: ﴿وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُۥدَ مِنَّا فَضْلًا يَٰجِبَالُ أَوِّبِى مَعَهُۥ وَٱلطَّيْرَ...﴾ (**سبأ**، ١٠).

ولذلك كان من الطبيعي في هذا السياق الإبراهيمي المنصوح[١] إمّيًّا أن يكون الطير هو الحيوان الوحيد الذي حاز فضاءً واسعًا جدًّا في النص الحديثي المتناول للحيوان، بل هو الحيوان الوحيد الذي كان في هذا النص موضوع وصف دقيق ومطوّل وخاصةً الطاووس الذي لا يحمل صوتًا فحسب بل مَشْهَدًا أيضًا، إذ اعْتَبَر هذا النص الطيور «خَلْقًا عجيبًا من حيوان ومَوَاتٍ» (سواء حيًّا أو ميتًا)، «ومن أَعْجَبِهَا خلقًا الطاووس»، ليجعل رأسه «قَلْعًا دَارِيًّا عَنَجَهُ نُوتيُّه»، (جذبه السَّمَّاك فرفعه)، و«مَخْرَجُ عُنُقِهِ كالإبريق، ومَغْرِزُهَا إلى حيث بَطْنِهِ كصبغ الوَسْمَة اليمانية...»، و«أَقَلُّ أجزائه قد أَعْجَزَ الأوهام أن تدركه»، ثم يأتي بعده في الذكر «الخُفَّاش»[٢].

١. ١. أ. مقولة الخيال القرآنية

للنفس الإنسانية – حسب صدر الدين الشيرازي – قوّتان: قوة عاملة تبعث بدن الإنسان على الحركة، وهي «العقل العملي»، وقوة عالمة، وهي تدرك الكلّي، وتحتوي التصورات والتصديقات، وهي «العقل النظري». وللقوة العاملة، الحواس الخمس الظاهرة، والحواس الخمس الباطنة (الحس المشترك والمفكرة والحافظة والوهم و**الخيال**) [٣] للمجرد من هذا العالم. فمن الممكن أن يكون

(١) المَنصوح: هو الفضاء (أو الكيان) الذي لا يحمل تفاوتًا أو تناقضًا أوتشاخصًا. وفي الاستعمال العربي المحدث يقولون: «المتجانس» وهو خطأ، لأن «المتجانس» مع غيره هو الذي يحمل جنسه.

(٢) أحمد الشريف، **المختارات**، الصفحات ٢٣٥ إلى ٢٣٨ والصفحات ٢١٦ إلى ٢١٨.

(٣) عبد اللطيف العبد، «مفهوم الخيال في فلسفة الحكمة المتعالية عند صدر الدين =

حتى لأمور لا وجود لها في العالم الخارجي. وهو له قدرة على تصور الجمع بين الضدين، عكس الصور المادية[١]. وهو متميز بوظيفة الحفظ، أما الحس المشترك فوظيفته القبول[٢] عند صدر الدين الشيرازي. فلقد كان الخيال بين فضاءَي العقل والحس ينافس العقل «في تفسيره للموجودات الطبيعية وغير الطبيعية»[٣] ضامنًا لوجود العالم الواقعي نفسه، وليس انعكاسًا له فيصبح الخيال الفني عين الجِد.

يتعرض محيي الدين بن عربي إلى السيرورة المُجاهدية التي تزْهِص بضمير يستطيع امتلاك خيال محمدي. فهو يرى أن اتخاذ **المكان الشرقي** من قِبل مريم بنت عمران تأكيد لضرورة اختيار المكان المقدّس شرطًا أوّليًّا لتهيئة الخيال المحمدي، إذ أن مكان العالم القدسي سهّل اتصال مريم[٤] «بروح القدس عند تجردها وانتباذها عن ممكن الطبيعة ومقر النفس وأهلها، القوى النفسانية والطبيعية»[٥]. فالمكان المقدس يهيئ **الاحتجاب** عن القوى **الوهمية** السائدة، الذي يسمح بالاتصال **بروح القدس**، بما هو مُلْهِمَات الطهارة والتطهير. فهذا الحجاب (=الباب) «هو حظيرة

= الشيرازي»، ضمن: **المُلَّا صَدْرَا والفلسفة العالمية المعاصرة**، الصفحة ١٦١.

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٦٣.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٦٠.

(٣) محمد المصباحي، «مقارنة الخيال عند الشيرازي من خلال فلسفة ما بعد الحداثة»، ضمن: المصدر السابق، الصفحة ٨١.

(٤) «المريم» في السريانية من المرأة المعلمة.

(٥) ابن عربي، **تفسير القرآن الكريم**، المجلد٢، الصفحة ٥.

القدس الممنوع من أهل النفس بحجاب الصدر الذي هو غاية مبلغ علم القوى المادية ومدى سيرها. وما لم تترقّ إلى العالم القدسي بالتجرد لم يمكن إرسال روح القدس إليها»[١]. فالعودة إلى أصل **الضمير** تستدعي رياضات تؤدي إلى جعله صفحةً مطهرةً تستطيع استعادة ذلك الأصل القابل لوَصْل الروح القدس وإفاضاته.

هنالك، يصبح **الخيال** مقبلًا، ضمن درجات **المحمدية**، وتكون إمكانية رؤية الروح القدس «بشرًا سويّ الخلق، حسن الصورة، لتتأثر نفسها به وتستأنس، فتتحرك على مقتضى **الجبلّة**، ويسري الأثر من الخيال في الطبيعة فتتحرك شهوتها، فتنزل كما وقع في المنام من الاحتلام وتنقذف نطفتها في الرحم فيتخلق منه الولد»[٢].

ويؤكد ابن عربي أن الوحي قريب من المنامات الصادقة، «فكل ما يُرى في **الخيال** من الأحوال الواردة على النفس الناطقة المسماة في اصطلاحنا: قلبًا. والاتصالات التي لها بالأرواح القدسية يسري في النفس الحيوانية والطبيعية وينفعل منه البدن»[٣]. فالخيال الذي يعيشه المرتاض هو معايشة لحقيقي، وقدسي، وارتقائي، في الآن نفسه، وهو من **الحقيقة المحمدية** الاكتمالية الوَلاّدة–الولود، وذلك هو شرط الفني في القرآن: ﴿وَٱذۡكُرۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ مَرۡيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتۡ مِنۡ أَهۡلِهَا مَكَانٗا شَرۡقِيّٗا * فَٱتَّخَذَتۡ مِن دُونِهِمۡ حِجَابٗا فَأَرۡسَلۡنَآ إِلَيۡهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرٗا سَوِيّٗا﴾ (**مريم**، ١٦و١٧). وبذلك يكون المُنتَج الفني

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٥ أيضًا.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٥ أيضًا.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٥ أيضًا.

عيسويًّا، بما هو آية جمالية ورحمة نفعية في الآن نفسه: ﴿وَلِنَجْعَلَهُۥٓ ءَايَةً لِّلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِّنَّا ۚ وَكَانَ أَمْرًا مَّقْضِيًّا﴾(مريم،٢١). فهذا الأمر جار دائمًا، (مَقْضِيًّا)، إذا توفّر شرط التهيئة المكانية والارتياضات السَّوْقيّة بإمامة زَكَرِيَّاوِيَّة. قال جمال الدين النقشبندي: «ما كان لصدّيقيّة مريم بنت عمران عَلَيْهِمَاٱلسَّلَامُ أن تكون لولا معرفة زكرياء عليه السلام بمكانها بظهر الغيب، ولولا غلبته عليه السلام في تسابقه مع أولياء آخرين على كفالتها. فالكفالة هي تربية الولي للولي وإمامته عليه حتى تظهر ولايته. وتلك هي الإمامة الزّكرِيّاويّة»[١].

١.١.ب. مقولة الحقيقة المحمدية

الحقيقة المحمدية مقولة قرآنية عرفانية، تعني الكمال الإنساني، أو الإنسان الكامل[٢]، وهو ما يجب في نظر العرفانيين **امتثاله** تشكيكيًّا، ولكن بمراكمة تدريجية مستمرة ومتجددة، من أجل تحققها أكثر فأكثر في **السالك الكادح**. فكلما كانت الغاية هي الأفضل، كانت الهمة إليها أكثر حرارةً والحركة نحوها أكثر جدًّا، ولن تكون غاية أفضل من تجسيد **الحقيقة المحمدية** تشكيكيًّا وتدريجيًّا في الممكنات الإنسانية. وليس هنا معرض استدلال العرفانيين على هذا، ولكن المطلوب هنا أن عبد الكريم الجيلي يذكّر بما يتناقلونه من أن أحدًا من الكُمّل لم يتعيّن «بما تعيّن به محمد، صلى اللّه عليه وسلّم، في

(١) جمال الدين النقشبندي، **عيون أنباء العرفاء**، الصفحة ١٥١.

(٢) مصطلح **الإنسان الكامل** دشّنه ابن عربي برسالة قصيرة بهذا العنوان، ثم توسّع في محموله، ليشتهر به، عبد الكريم الجيلي في رسالته المشهورة، **الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل**.

هذا الوجود من الكمال الذي قُطِع بانفراده فيه، شهدت له بذلك أخلاقه وأحواله وأفعاله وبعض أقواله، فهو **الإنسان الكامل**»[١]، وهو «يقابل السماء الثالثة بخياله، ويقابل السماء الثانية بفكره، ويقابل السماء الأولى بحافظته»[٢].

ويضيف جمال الدين النقشبندي الهندي: «فأسماؤه هي سر علم آدم، واستغفار آدم كان باستشفاعه به، وكل الأنبياء والرسل كانوا يستحضرون حقيقته الأكملية ليحققوا ما طلب اللّه تعالى منهم على أفضل الوجوه، وكانوا يبشرون به واحدًا بعد واحد»[٣]. فالخيال الأفضل عند العرفانيين هو الخيال الذي يمتثل أكثر **للحقيقة المحمدية**.

وفي تلك الحالة الإبداعية المَخاضيّة، قد يصبح جبريل سُفليًّا بالنسبة إلى الخائل/الفنان، بعد أن كان عُلويًّا مُلْهِمًا في أول سيرورة الارتياض: ﴿فَنَادَىٰهَا مِن تَحْتِهَآ أَلَّا تَحْزَنِى قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا﴾(مريم، ٢٤). فـ**إلقاء السمع** إلى الأمر الإلهي يؤدي إلى جعل المرتاض صاحب **شهود**، أي صاحب خيال متحقق: ﴿إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِمَن كَانَ لَهُۥ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى ٱلسَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ﴾ (ق، ٣٧). وبذلك فإن المعنى الباطني الذي أركزه **الحق البديع** في الإنسان سيُدركه «بفضل **همته** الخاصة»[٤]. **فإلقاء السمع** هو «وظيفة مَلَكَة **التخيل** في مرتبة الوجود»[٥]، وهو «الحضرة الخاصة

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٠٧.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢١١.
(٣) جمال الدين النقشبندي، **عيون أنباء العرفاء**، الصفحة ٧٤.
(٤) هنري كربان، **الخيال الخالق في تصوف ابن عربي**، الصفحة ٢٣٠.
(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣٠ أيضًا.

بالعارف»[1] الذي يؤدي إلى مصداق «أُعبُد اللّه كأنك تراه». وقد علّق أحد الأولياء قائلًا: «وهل كنت عابدًا إلهًا لم أره !»، ثم أضاف: «لم أره بلحظات العيون وإنما رأته خطرات القلوب». فالحضور الخيالي لهذا **الشهيد** هو رؤية مباشرة «لما لا يمكن رؤيته بالحواس، وهو أن يكون شاهدا مُصَدِّقًا»[2]. فالارتياض لدى المؤمن البسيط حتى الولي، «يتم من خلال تنامي قوة الاستعداد **للاستحضار الخيالي**، بدءًا من النظر العقلي **بالتمثيل**، مرورًا بالرؤية في المنام (**الرؤيا**)، إلى التحقيق في مقام **الولاية**،حين يصبح **الشهود الخيالي** شهودًا بالقلب، أي رؤية بعين **البصيرة**، وهي شهود الحق ذاتَهُ بذاته، حيث القلب هو الجارحة»[3]، أي هو العين، التي بها يصبح الشاهد مشهودًا، مارّينَ من علم اليقين إلى عين اليقين، فحق اليقين، وكذلك المِصْدَاق/المَجْرى الفني.

من هنا، كان تثمين المفسّر والحكيم ابن عربي لدور الصورة في الروحانية، بما هي تَجلّ متجدد لخلّاقية الحق وحُسْنِيّتِهِ، وبذلك يكون النبي والفنان **لسان الحق**.

١. ١. ت. مقولة الخلق الجديد

يستعيد ابن عربي مقولة «**الخلق الجديد**» القرآنية: ﴿أَفَعَيِينَا بِٱلْخَلْقِ ٱلْأَوَّلِ ۚ بَلْ هُمْ فِى لَبْسٍ مِّنْ خَلْقٍ جَدِيدٍ﴾ (**ق**، ١٥). وهو يدعو للانخراط في إمكانية الخلق المتجدد الأنطولوجية، علاوة على

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣٠ أيضًا.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣٢.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣٢ أيضًا.

الانخراط العفوي في الخلق الفيزيقي. ولكن الخلق الأنطولوجي مشروط بـ**المشيئة**، أي الإرادة الحرة-المتحررة باستمرار، أي بالهمّة «من حيث الوظيفة التي تؤهلها لإنتاج شيء منفصل عنها (**خيال منفصل**) يستمر في واحدة أو أكثر من **الحضرات**، طالما حفظته الهمة فيها»[١]. ومن مصاديق هذا الخيال الارتياضي المستعيد **للحقيقة المحمدية** تكمن إنتاجاته الفنية، فالعقل القرآني مودع فينا-في نظر العرفانيين- ولكنه يطلب **الهمّة** المجاهدية، ويستشهد ابن عربي هنا بالمسيح بن مريم: «لا تقولوا: (العلم موجود في السماء، مَنْ ينزل به؟)، ولا (في تخوم الأرض، من يصعد به؟) ولا (من وراء البحار من يعْبُرُ ويأتي به؟)، بل العلم مجعول في قلوبكم، تأدّبوا بين يدي اللّه بآداب الروحانيين يظهر عليكم»[٢].

وعـودة الظهور، أو تجديد الخلق، لا تعني تكرار المطابق، «فبين الظهورات لا يوجد غير **التشابه**»[٣]. وهذا ما يدل عليه في النص القرآني تعجُّب الملكة بلقيس اليمانية، إذ أنها على علم ببعد المسافة تقول ﴿كَأَنَّهُۥ هُوَ﴾ (**النمل**، ٤٢)، فهو فعلًا «هو من جهة العين بتفرده المحدد في العلم الإلهي، ولكنه ليس كذلك من حيث وجوده المتجسد أمام سليمان»[٤].فتعجُّب بلقيس اليمانية من التخييل الفني السليماني يَجْمَعُ بين الكثرة والوحدة. وقد كان الفن العماري السليماني ممسكًا بأبعاد عميقة من **الخيالية الشُّكْرِية**

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣٢ أيضًا.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٩٧.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣٧.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣٨.

جعلت الملكة تدخل الصرح المبلّط بالزجاج لتحسبه حجرة ماء فرفعت لباسها كي لا يبتلّ، وكان سليمان بذلك يريد تفهيمها «أن عرشها الذي تعرّفت عليه للتوّ كان نفُس من الطبيعة، أي تفهيمها أن كل شيء مدرك في كل حين، هو (**خلق جديد**)، وأن الاستمرار الظاهر منشؤه تجلّي أمثال ومتشابهات»[١]. فالصورة **الشُّكْرِية** ليست خدعيةً، بل هي جدّية بما أنها يقظة، وإنما **الفنان الشُّكْرِي** «يمدّها بقدرتها الرائعة»[٢]. فهي لا تمتد في ذاتها، وليست مقتصرةً على ذاتها، «فالصورة الشفافة وحدها تتيح التأويل، أي تسمح بالعبور من عالم الحواس إلى الحضرات العُلوية»[٣].

وعليه، فإن وظيفة الهمّة، وضع ملكة التخيل تحت تصرّفها «لتدرك العالم المتوسط، وترقى بالمعطيات الحسية إليه، وتحيل الغلاف الخارجي إلى حقيقته، لتتيح بذلك للكائنات والأشياء أن تتحقق مظهريتها»[٤].

وإذا كانت «الحياة الدنيا» منامًا، أي من منزلة المنام كما جاء في الحديث النبوي: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبَهوا»، فهي خيال يتطلب تأويلات غنيةً. والزيادة في العلم ﴿وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا﴾ (**طه**،١١٤)، ليست استزادةً كمّيةً بل ستكون استزادةً كيفيةً، أي تعبيريةً وتأويليةً، لكي يكون اللّه تعالى لدينا ﴿كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ﴾ (**الرحمن**،٢٩). وتلك هي وظيفة **الخيال الفعّال**، الدافع **لتجديد**

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣٨.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣٨.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣٩.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣٩.

الخلق الإنساني، فلن يكون معبودًا محتفظًا به، إذ ﴿كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُۥ﴾(**القصص** ٨٨) وبذلك لن يكون فن **العالمية الإسلامية الأولى** هو فن **العالمية الإسلامية الثانية** في المظاهر، وإذا اتفقنا في الحقيقة، بل لن يكون فن هذا **الفنان الشُّكْرِي** هو فن ذلك **الفنان الشُّكْرِي** لأن «الطرق إلى اللّه بعدد نفوس الخلائق»، كما جاء في الحديث المحمّدي.

إن الكعبة باعتبارها أرقى مقامات **الفن الشُّكْرِي**-العبادي في الأطروحة القرآنية، هي «**التمثيل** الحسي [الأرقى] للهيكل المتأمل في خيال المؤمن»[1]. هنالك بمرحلته الأخيرة، الممكنة، أصبح النبي إبراهيم إمامًا ﴿قَالَ إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَامًا﴾ (**البقرة**،١٢٤)، وهنالك كانت أولى تجليات النبوة المحمدية، أرقى النبوات والحكمات، وهنالك كان معراج بنت أسد المقترن بتسهيل ولادتها للحيدرة، وهنالك كان اللقاء المشهود الذي كان لمحيي الدين بن عربي مع الصورة الأنثوية التي تجلت فيها الحكمة الشهودية. ولقد كانت الكعبة في منمنمة **العالية الإسلامية الأولى** مركز العالم المُسَوّر، المزروع أشجارًا وأزهارًا، لأن المؤمن يعتقد أن الكعبة هي مركز الجنة نفسها مثلما هي مركز الأرض، فحتى الحجر الأسود من ذلك المكان الميتافيزيقي.

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٧٤.

١.٢. سورة الشعراء: سورة إِمَّةِ الخيالي في النص القرآني

١.٢.أ. الحقيقة المحمدية والخيال المحمدي

سورة الشعراء هي السورة المختصة في تحديد الموقف القرآني من الخيالي والإبداعية الجمالية. إنها سورة الفنانين ومنتجي الخيال باعتبار أن الفنان شاعر.

لقد شرحنا أطروحة القرآن الكريم في أن الخياليّ هو القوة القادرة على توجيه فعل الفرد والجماعة. ويرى ابن عربي أن محفّز سورة **الشعراء** هو «أنه عليه السلام لما رأى عدم اهتدائهم بنوره استشعر أنه من جهته لا من جهتهم، فزاد في الرياضة والمجاهدة والفناء في **المشاهدة**»[١] من أجل تحسين أشكاله التبليغية والتخييلية. فلقد شك في تبليغه: وَسائل وكيفيةً، أي في بلاغته وخياله التعبيري، فاجتهد في الرياضة الصلاتية ليصفو خياله أكثر، إلى حد «البُخُوع»[٢]. ولكن السورة تؤكد ذاته، مطمئنةً له، بأنه هو ﴿ٱلْمُبِينِ﴾ (**الشعراء**، ٢)، أي الإنسان الأكمل في خياليّه وتعبيريته، حتى استطاع أن يقول: «أُوتيت جوامع الكلم». فتكون (ط.س.م)، في الآية١، هي في تفسير ابن عربي علامات على صفاته الأكمل في الجنس البشري؛ إذ أن «(ط) إشارة إلى الطاهر، و(س) إلى السلام، و(م) إلى المحيط بالأشياء بالعلم. و(الكتاب المبين) – الذي هذه الأسماء والصفات

---

(١) ابن عربي، **تفسير القرآن الكريم**، المجلد٢، الصفحة ٨٧.

(٢) ﴿**لَعَلَّكَ بَاخِعٌ نَّفْسَكَ أَلَّا يَكُونُوا مُؤْمِنِينَ**﴾ (**الشعراء**،٣)، أي أشفق على كيانك أن تُهلكه لعدم إيمانهم وفواته..

آياته[1] – هو الموجود المحمدي الكامل ذو البيان والحكمة»[2].
وقد أكدت السورة أن **الآية التعبيرية**، المكتملة في إقناعيّتها وجماليتها ضرورية، ولكنها قد لا تكون كافيةً للإيمان بمحمول **الآية**، سواءً كانت ماديةً أو كتابيةً، طبيعيةً أو مُبْدَعَةً إنسانيًّا: ﴿إِن نَّشَأْ نُنَزِّلْ عَلَيْهِم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ ءَايَةً فَظَلَّتْ أَعْنَـٰقُهُمْ لَهَا خَـٰضِعِينَ * وَمَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مِّنَ ٱلرَّحْمَـٰنِ مُحْدَثٍ إِلَّا كَانُوا۟ عَنْهُ مُعْرِضِينَ * فَقَدْ كَذَّبُوا۟ فَسَيَأْتِيهِمْ أَنۢبَـٰٓؤُا۟ مَا كَانُوا۟ بِهِۦ يَسْتَهْزِءُونَ * أَوَلَمْ يَرَوْا۟ إِلَى ٱلْأَرْضِ كَمْ أَنۢبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ زَوْجٍ كَرِيمٍ[3] إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَـَٔايَةً ۖ وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُم مُّؤْمِنِينَ﴾ (**الشعراء**، ٤–٨). فلا بد للجمالية الإنسانية إذا استُدركت أن تتأمل الزوجية بما هي قيام الوجود على العشيقية، من الحالة الذريّة حتى الاستمرار الإنساني، فالكينونة حتى المادية منها، تتأبى على الصراعية ولا تكون إلا بـ «كرامة الزوجية» أي جمالها الطالب للوحدة والحياة.

فالرسالي مُطالَب بإبداع **الآية التعبيرية** عن رسالته أو المجمّلة لمحمولها، ولكن الإيمان يبقى مرهونًا بمدى استعداد المتلقي.

١.٢.ب. بين الخيال الموسوي والخيال السحري

تُقَدِّمُ السورة قلق موسى، النبي الشّامي–المصري، مِثْلَ النبي محمد، على احتماله عجز آيته الخيالية–التعبيرية: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّىٓ أَخَافُ أَن يُكَذِّبُونِ * وَيَضِيقُ صَدْرِى وَلَا يَنطَلِقُ لِسَانِى﴾ (الشعراء، ١٢و١٣)،

(١) الآيات هي الرموز والعلامات والصُّوى (=المعالم).
(٢) ابن عربي، المصدر السابق، الصفحة ٨٧.
(٣) من معاني «الكريم»، الجميل جدًّا: «مرْضيٌّ في حُسنه وبهائه»، فخر الدين الطريحي، **مجمع البحرين**، المجلد ٦، الصفحة ١٥٢.

خاصةً وهو مثقل بقتل غير مقصود ومسترهب للمؤسَّسة الخيالية-التعبيرية بالدولة الكلانية، أي مؤسّسة «**السحر**».

وهنا تتدخل رياضة النبي لتلقّنه مراتب أخرى في **الخيالية-التعبيرية** (**الشعراء**، ١٥و١٦و١٧). فالخياليةـالتعبيرية لطالب التغيير مهددة بامتثال الخياليةـالتعبيرية السائدة، فقول النبي موسى: ﴿وَيَضِيقُ صَدْرِي﴾ (**الشعراء**،١٣)، أي صدر خياليته، لإمكانية اقتداره على التحرر من الخيالية «الخارجة عن طور الفكر والعقل»[١]، إذ لبث «التفرعن» و«الاستبداد»[٢] بمصر قرونًا. وعندما يقول النبي موسى:﴿وَلَا يَنطَلِقُ لِسَانِي﴾ (**الشعراء**،١٣)، إنما يعبّر عن خوفه من عدم وصول خطابه إلى المتلقين لأن آيته اللسانية «على خلاف ما تعوّدوا به ونشؤوا عليه، من الحكم العلمية الداعية إلى مراعاة التعديل في الأخلاق دون الفناء بالإطلاق»[٣]. ولذلك ستكون مهمة هارون أن يؤدبهم «بالمعقول ويسوسهم بما يسهل قبولهم له»[٤]. ولابدّ لكل رسول من هارون، في نظر ابن عربي.

لكن **الآية البرهانية** في الخطاب الموسوي جوبهت بتشويه المستبد له بأنه ﴿لَمَجْنُونٌ﴾ (**الشعراء**، ٢٧)، وأغرى الإعلام والفن السحريَّين، رغم أنه اعتمد التعبير ﴿بِشَيْءٍ مُّبِينٍ﴾ (**الشعراء**، ٣٠). ولما اكتشف أهل الإعلام والفن السحريَّيْن أن الآية التعبيرية الموسوية ﴿تَلْقَفُ﴾ (**االشعراء**، ٤٥) إبداعيتهم، سجدوا لرسالته: «فلما

---

(١) ابن عربي، مصدر سابق، الصفحة ٨٨.

(٢) استعمل ابن عربي المصطلحَين في المصدر المذكور صفحة ٨٨.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٨٨ أيضًا.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٨٨ أيضًا.

تحيّرت النفس الفرعونية وقواها، وعجزت وخافت أن يخرجها من أرض البدن، ويدفع شرها فسادها ورياستها فيها، ويمنع تسلطها واستيلاءها، بعثوا الدواعي الشيطانية، واستنهضوا البواعث النفسانية إلى مدائن محال القوى **الوهمية والتخيلية**، وأحضروا سحرتها لإلقاء الوساوس والهواجس بآلات **المغالطات والتشكيكات** وجمعوها لوقت الحضور وجمعية جميع القوى النفسانية والبدنية والروحانية في توجُّه السر إلى حضرة القدس. فألقوا **حبال التخييلات والوهميات** وعصيّ الهواجس والوساوس لتوهم الغلبة بعزة فرعون النفس الأمارة [بالسوء] وقوته، **رجاء التعظيم والمنزلة والتقريب** في صدور الرياسة **والسلطنة**»[1].

وتلك هي **خطيئة** الإعلامي والفنان عند ابن عربي، أن يخدم بآيته الوهميات والهواجس وأن يرجو القرب من السلطة السياسية أو المالية: ﴿فَلَمَّا جَآءَ ٱلسَّحَرَةُ قَالُواْ لِفِرْعَوْنَ أَئِنَّ لَنَا لَأَجْرًا إِن كُنَّا نَحْنُ ٱلْغَٰلِبِينَ[2] * قَالَ نَعَمْ وَإِنَّكُمْ إِذًا لَّمِنَ ٱلْمُقَرَّبِينَ﴾ (**الشعراء**، ٤١ و٤٢). ولذلك يكون الفن أحد وسائل «**الاسْتِرْهَاب**»: ﴿قَالَ أَلْقُواْ فَلَمَّآ أَلْقَوْاْ سَحَرُوٓاْ أَعْيُنَ ٱلنَّاسِ وَٱسْتَرْهَبُوهُمْ وَجَآءُو بِسِحْرٍ عَظِيمٍ﴾ (**الأعراف**، ١١٦) ولكن الآية الحقانية، الموسوية، تلقفت آيتهم الوهمية-الإيهامية بواسطة «ثعبان القوة القدسية، بقوة التوحيد، وابتلع مأفوكاتها بنور التحقيق. فانقادت سَحَرَة الوهم والخيال والتخيل إذ فقدت آلاتها، وآمن بنور اليقين في متابعة موسى القلب وهارون بالعقل بربهما، فبقيت مقطوعة الأرجل والأيدي عن السعي في أرض البدن

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٩١.

(٢) سورة الشعراء، الآية: ٤١.

(...)»[1].

ومن هذا الموقف، أخذ موسى إعلامي مصر وفنانيها إلى «ليل هدوء الحواش وسكون القوى النفسانية إلى الحضرة الوحدانية والعبور من بحر المادة الهيولانية»[2]، فلقد أخذهم من فوضى التخييل **الاسترهابي** والوهم و«الواقعية» المادية إلى هدوء الحواس فسكون القوى الخيالية الذي يسمح بإبداع الآيات الفنية والإبداعية الشُّكْرِية.

١. ٢. ت. الخيال الإبراهيمي والخيال النّمْرُودي

نظرت **سورة الشعراء** بعد ذلك في تفنيد النبي إبراهيم للخيالية-التعبيرية **الصنمية**، أي استخدام الإنسان للنحت الحاجب «عن ربه، الموقوف معه عن كماله، إذ الغير لا يوجد عنده إلا في التوهم»[3]. وإشكال سورة **الشعراء** حسب ابن عربي ليس في الصنمية التوهمية-الإيهامية فحسب، وإنما في تعبيد ذلك لطريق خدمة «التفرعن والاستبداد»: «فالباعث على عبادته الشيطان والغالب على عابِدِهِ: الظلمُ والعُدْوَان»[4] وطلبُ المعاش من أهل الرياسات والسلطنة بواسطة **مغالطة** الرعايا. فلقد كان همّ النبي إبراهيم طيلة سيرورته الدعوية البحث عن تطوير «**لسانه**»، أي نظام خطابه وجماليته، بأن يكون «**صادقًا**»: ﴿وَٱجۡعَل لِّي لِسَانَ صِدۡقٖ فِي ٱلۡأٓخِرِينَ﴾ (**الشعراء**،٨٤)، و«حِكْمِيًّا»: ﴿رَبِّ هَبۡ لِي حُكۡمٗا﴾ (**الشعراء**،٨٣)؛ باحثًا عن الاجتماع الصلاحيّ: ﴿وَأَلۡحِقۡنِي بِٱلصَّٰلِحِينَ﴾ (**الشعراء**،٨٣)، فحتى إن لم يستطع

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٩١.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٩١.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٩٢.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٩٢.

إنشاء الاجتماع الصالح، يكون مُمَهّدًا له، ومن ثمة ملحقًا به. فإشكال النبي ابراهيم على النحت في عصره العراقي النمرودي السائد ليس بما هو فن، وإنما بما هو فن غير مصنَّفٍ في اللسان الصدّيقيّ-الحِكَمّي-الملتحق **بالصّالِحيّة**.

١.٢.ث. صدام الخيالي الرّسالي والخيالي العبثي

لسان نوح الفني، كان في هذا السياق، بما هو ﴿رَسُولٌ أَمِينٌ﴾ (**الشعراء**،١٠٧) يؤدّي إليهم من «الحِكَم والمعاني اليقينية غير مخلوطة **بالوهميات**»، مدافعًا بذلك الاختيار **اللساني** عن ضرورة عدم «**طَرد**»[١] أحد بالاجتماع، فلقد رفض تصنيف بعض الاجتماع (الأرذلون) ﴿إِلَّا ٱلَّذِينَ هُمْ أَرَاذِلُنَا بَادِيَ ٱلرَّأْيِ﴾ (**هود**، ٢٧)، وهم في قاع تراتبه، داعيًا إلى أفقية الاجتماع، أي إلى ﴿ٱلْفُلْكِ ٱلْمَشْحُونِ﴾ (**الشعراء**،١١٩) بما هو اجتماع ليس فيه «**طرد**» وتصنيف بـ«الأرذلية»[٢].

كانت **آية الخيالية-التعبيرية** للنبي هود، في صدام هي أيضًا مع **آيات الفن العبثي**: ﴿أَتَبْنُونَ بِكُلِّ رِيعٍ ءَايَةً تَعْبَثُونَ * وَتَتَّخِذُونَ

---

(١) {وما أنا بطارد المؤمنين} (**الشعراء**، ١١٤).

(٢) توصيف اجتماع النجاة بالفلك: ﴿فَأَنجَيْنَٰهُ وَمَن مَّعَهُۥ فِى ٱلْفُلْكِ ٱلْمَشْحُونِ﴾ (**الشعراء**، ١١٩) نجده في حديث النبي محمد بتعبير «السفينة»: «مَثَلُ الْقَائِمِ عَلَى حُدُودِ اللَّهِ وَالْوَاقِعِ فِيهَا، كَمَثَلِ قَوْمٍ اسْتَهَمُوا عَلَى سَفِينَةٍ، فَأَصَابَ بَعْضُهُمْ أَعْلاهَا وَبَعْضُهُمْ أَسْفَلَهَا، فَكَانَ الَّذِينَ فِي أَسْفَلِهَا إِذَا اسْتَقَوْا مِنَ الْمَاءِ، مَرُّوا عَلَى مَنْ فَوْقَهُمْ، فَقَالُوا: لَوْ أَنَّا خَرَقْنَا فِي نَصِيبِنَا خَرْقًا، وَلَمْ نُؤْذِ مَنْ فَوْقَنَا، فَإِنْ يَتْرُكُوهُمْ وَمَا أَرَادُوا هَلَكُوا جَمِيعًا، وَإِنْ أَخَذُوا عَلَى أَيْدِيهِمْ نَجَوْا وَنَجَوْا جَمِيعًا» (البخاري، **الصحيح**، الحديث عدد ٢٤٩٣).

مَصَانِعَ لَعَلَّكُمْ تَخْلُدُونَ﴾ (**الشعراء**، ١٢٨ و١٢٩) فإشكاله على فنهم أنه **عبثي**، دون هدفية صالحيّة، وأنه قائم على «الريع»، أي هو من فائض **بخسهم** المعاشي في مبادلاتهم، ليعيدوا بتلك الآيات استرهاب المبخوسين بفنهم المعظم وهميًّا لِعاد، مما يوهم بمشروعية بطشهم: ﴿وَإِذَا بَطَشْتُم بَطَشْتُمْ جَبَّارِينَ﴾ (**الشعراء**، ١٣٠). وكذلك كان أهل مدين في صنعهم ﴿ٱلْأَيْكَةِ﴾ (**الشعراء**، ١٧٦) أي صنع «شجر ملتفّ»[١] وقد كان آيةً عجيبةً في زمانهم، لكنها لم تكن لغاية تَقَوِيَّة-صلاحية بل ليسحروا بها الآخرين فلا يرون أنهم ممنوعين من **البخس**، أي فائض القيمة ﴿وَلَا تَبْخَسُواْ ٱلنَّاسَ أَشْيَآءَهُمْ﴾ (**الشعراء**، ١٨٣). ومِنْ إشكال النبي صالح على **اللسان الفني** لثمود أن نَحتهم نحتُ «فراهة». و«الفَرِهُ» هو «الأَشِرُ البَطِرُ»[٢] أي الكافر بالنعمة غير الشُّكْرِي لها، ففنّهم لم يكن **شُكريًّا**، بل **رَفاهيًّا**، بغاية **استرهاب** الناس و**سحرهم**.

هذا في حين أن إمكانيات **الخيالية التَقْوِيَّة** راسمةٌ في المكان: ﴿طَلْعُهَا هَضِيمٌ﴾ (**الشعراء**، ١٤٨) أي «مُنضمّ بعضه إلى بعض قبل أن ينشقّ عنه القشر»[٣] وكانت آية صالح، أن ربي كائنًا حيًّا جميلاً يستحق المعاملة العدلية، وكان «**ناقةً**»، و«**النِّيَاقَة**» هي الجمال والتأنّق[٤] والاستجادة، طالبًا: ﴿وَلاَ تَمَسُّوهَا بِسُوٓءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابُ يَوْمٍ عَظِيمٍ﴾ (**الشعراء**،١٥٦). ولكن كان اختيار المِلّة الثمودية عقر

---

(١) فخر الدين الطريحي، **مجمع البحرين**، المجلد ٥، الصفحة ٢٥٦.

(٢) المصدر نفسه، المجلد ٦، الصفحة ٣٥٤.

(٣) المصدر نفسه، المجلد ٦، الصفحة ١٨٦.

(٤) ابن منظور، **لسان العرب** (دار صادر، ٢٠٠٣)، الجزء ١٤، الصفحة ٤٦٤، مادة نَيَقَ.

«**النّياقة**»، أي **الأصل الاستجمالي** الإنساني، وإنما عقروا أنفسهم في اللحظة التاريخية نفسها، وعند النبي محمد أن «الناقة» هي «رمز للنفوس المتنوّقة، أي المتجملة بالفضائل والمراتب الوجودية والخيالات الكمالية. ولذلك]وُصِف[عاقر ناقة صالح بقاتل الولي ومريد الولي»[1] ويعيد جمال الدين النقشبندي ما ذكره النبي في حواره مع الولي، إذ سأل: «أتدري من أشقى الأولين؟» ثم أجاب: «عاقر ناقة صالح» ثم سأل: «أتدري من أشقى الآخرين؟»، ثم أجاب مشيرًا بيده إلى لحية الولي ورأسه: «من خضب هذا بهذا»[2].

أما المِلّة السَّدُومية، وهي أصل المِلّة المَلَئكَانية-الأموية-التَّيمية ببلاد الشام، فلقد توهمت النياقة المنكحية مثليةً، وبذلك هم ﴿عَادُونَ﴾ (**الشعراء**، ١٦٦) معتدون على الأصل الاستجمالي الإنساني وليس على جنس الإناث فحسب: ﴿أَتَأْتُونَ ٱلذُّكْرَانَ مِنَ ٱلْعَٰلَمِينَ * وَتَذَرُونَ مَا خَلَقَ لَكُمْ رَبُّكُم مِّنْ أَزْوَٰجِكُمْ ۚ بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ عَادُونَ﴾ (**الشعراء**، ١٦٥و١٦٦). وهم بذلك إنما دمّروا أنفسهم بأنفسهم لأن هذه **الخيالية** لا تسمح بحياة الجنس البشري، أي هي نافية لأصل الوجود.

تصل **سورة الشعراء** إلى تَعَيُّن **الحالة المحمدية** في الخيالية الرسالية، فتؤكد أن النبي **كتاب مبين** حاملٌ **كتابًا مبينًا**، أي إن مستوى تعبيريته وإقناعيته عال جدًّا، يسمح له بتربية نبي قادر على إنتاج كلِم يبين التنزيل. وقد جاء التبشير **بالكتابَين**: ﴿وَإِنَّهُۥ لَفِى زُبُرِ ٱلْأَوَّلِينَ﴾ (**الشعراء**، ١٩٦). فالمتلقون المترفون القُرَشِيُّون

(١) جمال الدين النقشبندي، مصدر سابق، الصفحة ٧٣.

(٢) ابن عربي، مصدر سابق، المجلد الأول، الصفحة ٢٦٢.

لتبيان النبي يقتنعون به ولكنهم يجحدونه. ولكي لا تسقط مكانتهم لدى العرب إذ يصلهم علوّ التعبيرية القرآنية والتعبيرية المحمدية المبيّنة («الحكمة»[1] في لغة سورة **الجمعة**)، استخدموا **فن الشعر** لمضاهاة التعبيريتَيْن وتشويههما، مستثمرين ميل العرب لفنَّي الشعر والرُّنَا[2]، موظِّفين **مالهم السياسي-المِلّي** لأصحاب المواهب الذين يَودّون «**الأجر**» و«**التقريب**» من أهل الترف كما كان سحرة مصر، (**الشعراء**، الآيتان ٤١ و٤٢) وهنا «**تتنزل الشياطين**» على هؤلاء الفنانين، «لأن تنزلهم لا يكون إلا عن **استعداد** قبول النفوس لنزولها **بالمناسبة** في الخبث والكيد والمكر والغدر والخيانة وسائر الرذائل، فإن مدركات الشياطين من قبيل **الوهميات** و**الخياليات**»[3] ﴿هَلْ أُنَبِّئُكُمْ عَلَىٰ مَن تَنَزَّلُ ٱلشَّيَـٰطِينُ * تَنَزَّلُ عَلَىٰ كُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ * يُلْقُونَ ٱلسَّمْعَ وَأَكْثَرُهُمْ كَـٰذِبُونَ﴾ (**الشعراء**، ٢٢١ إلى ٢٢٣). وكذلك متلقّو إنتاج هؤلاء الشعراء **الغاوين** (أي غير الملتزمين/الرساليين)، لا يمكن أن يستجيبوا **لشعرهم الغاوي** إذا لم يكونوا هم أنفسهم **غاوين** من قَبْلُ، أي غير التزاميين في حياتهم وكاذبين من قبلُ: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ [في بيئتك يا محمد] يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ [فليس لهم التزام في الحياة، حتى يكونوا ملتزمين خياليًا وفنيًا] وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾ (**الشعراء**، ٢٢٤ إلى ٢٢٦). فهؤلاء الفنانون

---

(١) ﴿هُوَ ٱلَّذِى بَعَثَ فِى ٱلْأُمِّيِّـۧنَ رَسُولًا مِّنْهُمْ يَتْلُوا۟ عَلَيْهِمْ ءَايَـٰتِهِۦ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ ٱلْكِتَـٰبَ وَٱلْحِكْمَةَ وَإِن كَانُوا۟ مِن قَبْلُ لَفِى ضَلَـٰلٍ مُّبِينٍ﴾ (**الجمعة**، ٢).

(٢) الرُّنَا هو «الموسيقى» في اللغة اليونانية.

(٣) ابن عربي، مصدر سابق، الصفحة ٩٤.

يركبون «المزخرفات من القياسات الشعرية والأكاذيب الباطلة سواء كانت موزونةً أم لا، فيتبعهم **الغاوون** الضالون في ذلك، ويأخذون عنهم التزويرات والمفتريات»[1]. فالشعر إذًا أراد أن يكون من الخيال الإنساني، أي من الإنسان، وليس من الخارج الشيطاني، عليه أن يكون متحررًا من **الغواية**، و**الهيمان**، والأوْلى قرآنيًّا أن يكون صاحبه - حسب تفسير ابن عربي - ذا **مشيئة**، غير خاضع **للمال السياسي-المِلّي**، مطهّرًا لذاته، متماهٍ **بالخيال القرآني**، وخيال **الكتاب المبيّن** له (وهو الخيال التعبيري المحمدي)، مؤمنًا - أي غير جاحد بالحقيقة القرآنية-المحمدية التي تريد صلاحية العالم - منتصرًا للمظلومية والقسط، قارنًا **القول الخيالي بالممارسة الماعونية** والممارسة السياسية العدليّة. فالقطيعة الفنية حسب **سورة الفنانين** لن تكون إلا في ﴿ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُواْ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُواْ مِنۢ بَعۡدِ مَا ظُلِمُواْۚ﴾ (**الشعراء**، ٢٢٧)؛ أي إن الالتزام الشعري بالإنسان (لا بالخارج الشيطاني) لا يبدأ بالظاهر اللساني بل يبدأ بـ**تَخْلِيَة** كيان الشاعر من حب «**الأجر**» و«**التقريب**» للسلطة المالية والسياسية، ثم **تحليته** بالإيمان والممارسة المُناضلية الصلاحيّة والانتصار للمظلومية، إذ أن المشكلة الجوهرية في نظر **سورة الشعراء** كيانية وليست فنية أو تقنية. هنالك فحسب، في نظرها، يكون الفنانون «الذين يَنْظِمُون المعارف والحقائق والآداب والمواعظ والأخلاق والفضائل وما ينفع الناس ويفيد، ويهيج أشواقهم إلى الطلب ويزيد»[2]. ومن تحرر من «أفق الوهم إلى جانب القدس،

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٩٦.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٩٤.

وتنورت نفسه بالأنوار الروحية ومصابيح الشهب السيوحية، وأرق عقله بالعقل الفعال، وتلقى المعارف والحقائق في العالم الأعلى»[1]. ثم عرف العروض المتوفرة للجميع، كان فنان الإنسان لا فنان الشياطين.

ترد سورة **سبأ** (سورة القرية الفاضلة القرآنية) هي الأخرى إمّة الفن القرآنية باختزال دال، لا مثيل له في كامل النص القرآني. فهي تعتبر أن التجربة الفنية الشُّكْرِية مع النبي «الموسيقي» (=الرُّنَاوي، المؤلف الموسيقي) داود، والنبي التشكيلي (=التصويري) سليمان. فلقد آتاهما رب القرآن الكريم (فضلًا)، أي ما هو خارجي مجمّل، يظهر الكمالات الباطنية، تجسّد في الحالة الداودية في خلّاقيته الرُّنَاوية التي سمحت له بجعل الكائنات «**مؤوبة**» (=مُرَجِّعَة) لزَبْرِه «الموسيقي» (=لتأليفه الموسيقي)، فحتى الجبال تتفهّم **زَبْـرَهُ** وتتذوّقه، وتشارك فيه الطيور تلقيًا وإضافةً وتماهيًا، فحتى الحديد يلين عند سماعه للزبر «الموسيقي» الداودي: ﴿وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُۥدَ مِنَّا فَضْلًا ۖ يَٰجِبَالُ أَوِّبِى مَعَهُۥ وَٱلطَّيْرَ ۖ وَأَلَنَّا لَهُ ٱلْحَدِيدَ﴾ (**سبأ**، ١٠).

أما **الفضل** السليماني، فمِن تَجَسُّدِه أن زَبْـرَهُ تتفاعل معه الرياح، أي «ريح الهوى النفسانية»[2] كما اكتشف ابن عربي، المبنيّة على الجريان الشُّكْرِي؛ وقد كان ما هو ﴿وَمِنَ ٱلْجِنِّ﴾ (**سبأ**، ١٢)، أي ما **جنّ** من «القوى الخيالية»[3] لفناني الشام ﴿مَن يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ﴾

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٩٤ أيضًا.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٥٣.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٥٤.

(**سبأ**، ١٢)، أي «بحضوره في التقديرات المتعلقة بإصلاح النفس واكتساب العلوم»[١]، ﴿بِإِذْنِ رَبِّهِۦ﴾ (**سبأ**، ١٢) أي «بتسخيره إياها له وتيسير الأمور على أيديها»[٢]، ﴿وَمَن يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا﴾ (**سبأ**، ١٢) بالميل إلى الزخارف الإيهامية-الشيطانية ﴿نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ ٱلسَّعِيرِ﴾ (**سبأ**، ١٢) «بالرياضة القوية وتسليط القوى الملكية»[٣] على حِماه التخييلي. فكان فنانو بلاد الشام بالتجربة السليمانية ﴿يَعْمَلُونَ لَهُۥ مَا يَشَآءُ﴾ (**سبأ**، ١٣)، أي وفق امتثاله للمشيئة الإنسانية مجرّدةً، ﴿مِن مَّحَٰرِيبَ﴾ (**سبأ**، ١٣) أي عمارة دينية، ﴿وَتَمَٰثِيلَ﴾ (**سبأ**، ١٣) أي نحت ورسم وغير ذلك من التشكيلات. وكل تلك الأعمال ليست ترفيهًا، بل كانت استجابةً لحاجة إنسانية مركوزة ﴿ٱعْمَلُوٓاْ ءَالَ دَاوُۥدَ شُكْرًا﴾ (**سبأ**، ١٣)، إذ تندرج في إصلاحات الكمالات الموجودة باستعدادات الإنسان. فمن مكونات القرية الفاضلة القرآنية حسب سورة **سبأ**، أن يكون فيها خيالات فنية ضرورية لصلاحها واستمرارها، فبذلك وغيره من المكونات تكون سبأ قريةً طيبةً ﴿لَقَدْ كَانَ لِسَبَإٍ فِى مَسْكَنِهِمْ ءَايَةٌ جَنَّتَانِ عَن يَمِينٍ وَشِمَالٍ كُلُواْ مِن رِّزْقِ رَبِّكُمْ وَٱشْكُرُواْ لَهُۥ بَلْدَةٌ طَيِّبَةٌ وَرَبٌّ غَفُورٌ﴾ (**سبأ**، ١٥)، ولا تكون ﴿بَلْدَةٌ طَيِّبَةٌ﴾ في فهم ابن عربي إلا «باعتدال المزاج والصحة»[٤]، **فالشُّكْرية** السليمانية «امتدت في سبأ مع بلقيس فكان إمدادها بالخيالات النورية»[٥].

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٥٤.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٥٤.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٥٤.

(٤) المصدر نفسه، المجلد ٢، الصفحة ٤٧٤.

(٥) جمال الدين النقشبندي، مصدر سابق، الصفحة ٣١.

٢. علم الاجتماع الخلدوني يناقش تأسيس إمة الأدب في الإسلام

لم يكن همُّ ابن خلدون في مقدّمته إلّا إنشاء علم اجتماع سياسي يتناول نشأة الدولة وتطوّرها في المجال المغربي والعربي، فلم يكن اهتمامه بالمهن والثقافة والمعاش والفنّ والشعر وغيرها إلّا خدمةً لهذا الغرض المركزيّ، وهو ما أوقع نظريّته في الاجتماع الأدبي في التسرّع. لقد قسم تاريخ الشعر العربي إلى مراحل توازي التطوّر السياسي لحِمَى العالمية الإسلامية الأولى.

٢. ١. المرحلة الأولى: مرحلة الاستقطاب المُضري والتوجيه العكاظي

يُؤكّد ابن خلدون، كغيره من دارسي النِّحْلَة العربيّة أنّ «الشعر كان ديوانًا للعرب فيه علومهم وأخبارهم وحكمهم»[١] و«كانوا يقفون بسوق عُكاظ لإنشاده، وعرض كلّ واحد منهم ديباجته على فحول الشأن وأهل البصر[٢] لتميّز حوله....»[٣].

ولكنّ حصر ابن خلدون للشعر العربي في الشعر المُضري يُقصي الشعر اليماني بلغاته السبئيّة والحميريّة وغيرها، والشعر الحضرمي والشعر العُماني، والشعر البحراني، وغيرها من الفضاءات الشعريّة التي كانت بلغات عربيّة غير مُضريّة[٤]. ولكن من الأكيد

---

(١) ابن خلدون، **المقدمة**، الصفحة ٤٨٧.

(٢) هم النقاد.

(٣) ابن خلدون، مصدر سابق، الصفحة ٤٨٧.

(٤) من سوء الحظّ لم تنل تلك الفضاءات الشعريّة غير الناطقة بالمُضريّة اهتمامًا لا =

أنّ المركزيّة المُضريّة-العُكاظيّة ساهمت في جعل هذه الفضاءات تتعارف وتتلاقح، يتنامى كلّ واحد منها ويطلب **اتّحادًا إيلافيًّا** لوحدات الحِمى اللغوي العربي. فمن الأكيد أنّ هذه المركزيّة المُضريّة-العُكاظيّة عمّقت الإحساس بضمير عربيّ واحد وديوان نِحْليّ واحد متعلّق بقطبيّة الكعبة، الدينيّة والمعاشية، ولكن في الوقت نفسه عزّزت النِحَل الشعريّة واللغويّة الخصوصيّة. ويمكن أن تكون هذه المركزيّة قد ساهمت في إقصاء من لا ترضى عنهم قُريش والقبائل من المتمرّدين والهامشيّين والصعاليك والنساء.

ويرى ابن خلدون أنّ الشعر العربي قبل الإسلام «كان رُؤساء العرب منافسين فيه»[1]، ولكنّ الكثير من أصحاب المعلّقات، بل ربّما أكثرهم، كعنترة بن شدّاد وعلقمة بن عبدة وطرفة بن العبد، ليسوا من الرؤساء. وليس من الضروري أن تكون معلّقات الكعبة التي يُميّزها سوق عُكاظ هي محلّ «المناغاة» والأرْقويّة كما يرى ابن خلدون وغيره من الدارسين، إذ هي جيّدة دون شكّ، ولكن ليس من الضروري أن تكون الأجود. ويعترف ابن خلدون نفسه أنّ الذي «كان يتوصّل إلى تعليق الشعر من كان له قدرة على ذلك بقومه وعصبيّته ومكانه في مُضر»[2]. فلم يتعلّق الأمر بـ «فحول الشأن وأهل البصر» فحسب، بل بقي في جدل مع عصبيّة أصل الشاعر ومدى قُرْبها من المركزيّة المُضريّة (القُرشيّة) ومساهمتها في حماية الطريق التجاري

= في الماضي ولا في الحاضر من مؤرّخين وأركيولوجيّين وإثنوغرافيّين.... يقول ابن خلدون: «وكان في حِمْيَر شعراء متقدّمون....».

(١) ابن خلدون، مصدر سابق، الصفحة ٤٨٧.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٤٨٧.

القُرشي ومدّه بالدعم العنفي في الصراعات القبليّة.

وربّما فرضت النِّحْلَة القُرشيّة-المُضريّة ذوقها الأنطلوجي والجمالي فلا يمكن أن نجد في عُكاظ حِوارًا شعريًّا تامًّا، باعتبار أنّ رغبة الشاعر ارتبطت بالمكافأة الماليّة القُرشيّة والشهرة العربيّة، إضافةً إلى رغبته في تعليق قصيدته على أستار البيت المقدّس، الأمر الذي جعله يُضمّن شعره نِحلة المكافِئ القُرشي وإعلائها لنيل رضاه أكثر من الاهتمام بنحلته هو، أو تأتي قصيدته هجينًا لا تحمل الحقيقة النِحليّة للشاعر.

٢.٢. المرحلة الثانية: مرحلة الاندهاش بالقرآن

يعتبر ابن خلدون أنّ العربَ، «فجر الإسلامِ»، قد انصرفوا عن الشعر «بما شغلهم من أمر الدين والنبوّة والوحي، وما أدهشهم من أسلوب القرآن ونظمه، فأُخْرِسُوا عن ذلك وسكتوا عن الخوض في النظم والنثر زمانًا»[١]. وربّما وجد ابن خلدون في مواقف قريش من القرآن ما يؤيّد رأيه، فلقد اعتبره بعضهم، كالوليد بن المغيرة وعتبة بن ربيعة، «سحرًا» و«شعرًا» غير معهود.

لكنّ هذا الإدهاش لم يصل إلى حدّ الإخراس والإسكات والانصراف عن الشعر، بل بالعكس، ظهر الشعر القرشي لأوّل مرّة في التاريخ العربي. فرغم أنّ قُريش تُشْرف على سوق عُكاظ تنظيمًا وتمويلًا، لم نجد الشعراء القرشيّين فيه، ولم تشتهر قُريش، بوصفها مركز العرب، بالشعر، بل انصرفت إلى التجارة والسياسة والسيادة الدينيّة (السدانة والسقاية). وكان ظهور القرآن والنبوّة المحمديّة

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٤٨٧.

قادِحًا لحربٍ نِحليّة، ومثّل فن الشعر السلاح الرئيس في هذه الحرب الداخليّة، ممّا أفرز خطابَيْن شعريَّيْن، أحدهما يُبْرِم للملّة الجديدة ويُعْلِي من شأنها، وآخر يُدينُها ويَنْقُضُها: فكان شعر عليّ بن أبي طالب مؤلَّفًا من المديح والغزل في بنت عمّه النبي والفخر والأخلاقيّات، من ناحية، وقابله هجاءٌ فاحشٌ في النبيّ على لسان عبد اللّه بن الزبعري[1].

وإذا كان شعر النساء غائبًا عن سوق عُكاظ، فقد أفرز ظهور القرآن والنبوّة المحمديّة ظهور شعر هند بنت عتبة الموجّه ضدّ المِلّة الجديدة، وشعر صفيّة بنت عبد المطّلب المؤيّدة لملّة ابن أخيها. وكان ظهور صوت الشعر الإناثي في مكّة أمرًا مثيرًا للانتباه، فلقد كانت المكانة الإناثيّة المُضريّة دونيّةً جدًّا مقارنةً بالمكانة الإناثيّة في يثرب واليمن.

ويرى ابن خلدون أنّه «لم ينزل الوحي في تحريم الشعر وحظْره»[2]، وهو خطأ فادحٌ؛ إذ أنّ موقف النصّ القرآني من الشعر، كموقفه من الفنون التصويرية والموسيقى، موقفٌ مزدوِجٌ يحرّمُ ويُحلّل في الآن نفسه. فموقف ابن خُلدون مستغربٌ لأنّه صادرٌ عن فقيهٍ معتبرٍ. لقد حكمت سورة **الشعراء** بأنّ الشعر العربيّ السائد إغوائيّ: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ * أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ * وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾ (**الشعراء**، ٢٢٤ إلى ٢٢٦)، وقد نادت

(١) عبد اللّه بن الزبعري السهمي: كان قبل أن يُسلم من أشد خصوم النبي صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ والمسلمين بيده ولسانه، فكان يهجو المسلمين بشعره، ويحرّض الكفار عليهم، ويُدافع عن قريش، هرب إلى نجران باليمن عند فتح مكة سنة ٨ هـ. وقد أهدر الرسول دمه ثم عاد معتذرا وأعلن إسلامه، وتوفي حوالي ١٥ هـ.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٤٨٧.

بجيل جديد من الشعراء ﴿إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُواْ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُواْ مِنۢ بَعۡدِ مَا ظُلِمُواْۚ وَسَيَعۡلَمُ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ أَيَّ مُنقَلَبٖ يَنقَلِبُونَ﴾ (**الشعراء**، ٢٢٧)، أيْ بشروطٍ نِحليّة جديدة.

وميّز ابن خلدون عمر بن أبي ربيعة فحسب، في المرحلة النبويّة-الراشديّة، رغم تأخّره عنها، مشيرًا إلى أنّه «كثيرًا ما يَعْرِضُ شعره على ابن عبّاس»[١] وهو فقيه تلك المرحلة. وبذلك أقصى، دون إقناع من الفن وعلم العمران أعلام تلك المرحلة ككعب بن مالك وعبد اللّه بن رواحة وحسّان بن ثابت وابن أبي طالب وصفيّة بنت عبد المطلّب والمخضرمين ككعب بن زهير والخنساء وعدي بن حاتم الطائي والحطيئة.

٢. ٣. المرحلة الثالثة: مرحلة المُلْك والدولة العزيزة

إنّها مرحلة الدولة الأمويّة وصدر من دولة بني العبّاس. وفيها تقرّب الشعراء العرب من ملوك المرحلة بالشعر المدحي من أجل «أعظم الجوائز»[٢]، وقد كانت تلك الجوائز غير محابية في نظره، بل «على نسبة الجودة في أشعارهم»[٣]. ولكنّه يؤكّد في الوقت نفسه أنّ ذلك في جدل مع «مكانتهم من قومهم»[٤] ومع قرب قومهم من العصبيّة الحاكمة. وقد دعّمت الجوائز السلطويّة الرقيّ الفنّي للشعر العربي وكان أهل العصبيّة الحاكمة يشهدون الشعر: «يطّلعون منها على

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٤٨٧ (وعرض ابن أبي ربيعة طبيعي لأنه فهم أن المرحلة تتطلب المشروعية العَبْدَلية).

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٤٨٧.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٤٨٧.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٤٨٧.

الآثار والأخبار واللغة وشرف اللسان، يطالبون وُلدهم بحفظها»[1]، فيدخل الشعر في التنشئة السياسيّة لوليّ العهد خطابةً واطّلاعًا نحلة المحكومين وسيطرةً على عقولهم ومشاعرهم. ويستشهد بالرشيد الذي كان صاحب معرفة بالشعر «والرسوخ فيه والعناية بثقافته والتبصّر بجيّد الكلام ورديئه وكثرة محفوظه».

ولكن ابن خلدون بقي يركّز على الشعر المرتبط بالحِمى البلاطي والسلطوي، ولم ينتبه إلى الحِمى الشعري الاعتراضي نِحَليًّا وسياسيًّا واجتماعيًّا (الُدريّون، الخوارج، الشيعة)، ولا إلى أسواق الشعر الجديدة كالمربد، والأحمية الشعريّة النسائيّة (أي التي ينظّمها نساء) كمجلس عائشة بنت طلحة ومجلس سكينة بنت الحسين اللذين سَعَيَا إلى توجيه الموقع الشعري. فتركيزه على علم اجتماع السلطة العربيّة، جعله يُعمّم بإفراط ويُقصي الأحمية الزبيرية والدولة القرمطية، الشعريّة غير السلطويّة. ولم يتابع الشعر المرتبط بالسلطات التي لا يحبّذها دينيًّا، باعتباره عالم دين استزلاميًّا. فهذه الاستزلامية تجعله يُقصي الشعر الاعتراضي باعتبار أنّ مبدأ الاعتراض لديه مخالف للمعيار الديني المؤسّس للطاعة. فكأنّ الشعر لديه ليست له إلّا وظيفة للتعامل مع المركز التجاري (قريش) أو السياسي (الدولة العزيزة) وطلب المكافأة الماليّة، ولا يمكن أن تكون حاجةً فرديّةً وجماعيّةً.

٢. ٤. المرحلة الرابعة: مرحلة الإمارة الأعجميّة: (بنو بُوَيْه....)

تتميّز هذه المرحلة بسيطرة الأمراء العجم على السلطة في العالم

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٤٨٧.

الإسلامي، وأصبح فيها الشاعر إمّا أعجميًّا أو متعلّمًا للعربيّة. وهنا سيضعف الشعر حسب ابن خلدون، فالمتلقّي لا يستطيع التقييم لأنّه أعجميّ، والشعراء متعلّمون للعربيّة والشعر العربيّ صناعةً، فاللسان لم يعدْ «لسانهم من أجل العجمة وتقصيرها باللسان»[١]، ولم يعد «أهل الهمم والمراتب» راغبين في نظم الشعر، إذ أصبح «تعاطيه هُجنةً في الرئاسة ومذمّةً لأهل المناصب الكبيرة»[٢]. وهذا تعميم خاطئ، إذ المعتزّ، الخليفة العبّاسي والعبّاس بن الأحنف العبّاسي والشريف الرضي، صاحب النقابة، كانوا من الشعراء الكبار، ولم ينقص قرض الشعر من مكانتهم الاجتماعيّة.

وأمّا امتثال ابن خلدون شعر هذه المرحلة بأنّه دون الشعر السابق عربيّةً، فهو أمر لا دليل عليه فنيًّا ولغويًّا. واتّهامه بأنّ غرضه «في الغالب إنّما هو الكذب والاستجداء»[٣] فهو ينطبق على كلّ الشعر الذي ركّز عليه من المرحلة الأولى، وهو بقصر نظره على شعر البلاط لا ينتبه إلى الشعر الذي لا علاقة له بالاستجداء في هذه المرحلة كشعر المعرّي وابن سينا وابن الفارض وابن عربي والحلاّج والشافعي والرضيّ، في الأغراض الفلسفيّة والعرفانيّة والغزليّة والسياسيّة والاحتجاجيّة. فإهداء ابن عربي **تُرجمان الأشواق** لأستاذته ومعشوقته نظام بنت أبي الرجاء الأصفهاني مثلًا لا يحمل مضمونًا استجدائيًّا أو تكسبيًّا.

أمّا جعله الأمير الأعجمي والشاعر ذا الأصل الأعجمي قاصرَيْن

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٤٨٧.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٤٨٧.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٤٨٧.

عن التعامل مع الشعر العربي تلقّيًا أو قرضًا، فهو ينمّ عن موقف عصبيّ عنصريّ لا دليل عليه، كموقفه العصبيّ-العنصريّ من السود وأهل السواحل. ولقد وفّرت «ظروف الحريات غير المسبوقة في العهد البويهي البيئة الملائمة لدخول الفكر الإسلامي والشعر العربي سياقات لم يعهداها من قبل»[1].

٢. ٥. خاتمة

لعلّ ابن خلدون أوّل من انتبه إلى أنّ الفعل الشعريّ، وإن كان حدثًا فرديًّا، أصلًا، فإنّ له شروطًا اجتماعيّةً، ركزّ على السياسيّة منها. ولكنّه نظر في الاجتماع الشعريّ المرتبط بالسلطة الذكوريّة التغلبيّة، الشرعيّة في تعبيره السنّي، فأهمل كلّ الشعر غير المرتبط بها، بل عمّم السنن الاجتماعيّة لذلك الشعر ليجعلها شروط كلّ الشعر العربي.

٣. الأمد النحلي لابن عباس وسَوْقه الهيمني تجاه الحقل الفني

٣. ١. ظهور السَّوْق العبَّاسي

أمد عبد اللّه بن عباس المُنْتَحليّ ليس العصر الذي عاش فيه، وإنما **الحِمى** الزمني المِلّي الذي ساد فيه مَقعدُ ابن عباس الهيمني، وهو يندرج ضمن سَوْق العائلة العباسية، بدايةً من العباس بن عبد

(١) محمد سعد الدين، «الشعر والسلطة في العهد البويهي»، مجلة **دراسات عربية**، (بيروت: نوفمبر/ديسمبر ١٩٩٣)، الصفحة ٢٣.

المطلب حتى اغتصاب الخلافة والهيمنة السياسية، وقد دعم عدد كبير من المحدِّثين والثُّقفاء موقع ابن عباس المِلّي بدايةً من «عكرمة البربري» الخارجي إلى مسلم النيسابوري والبخاري والسيوطي وغيرهم.

لم يُسْلم العباس بن عبد المطلب والنبي في مكة، وشارك في مدد قريش لإنقاذ قافلتها التجارية من المقاتلين المسلمين، ولم يكن مجبرًا على المشاركة إذ لم يكن بالأمر نفير عام، فأُسِرَ بمعركة بدر. ومن الواضح أن عدم إسلامه يعود إلى خوفه من خسارة موقعه المالي-المعاشي ضمن المشروع المعاشي المحمدي الذي يرفض الاكتناز والدُّولَة، والذي أعلن منذ النصوص القرآنية الأولى بمكة رفضه للربا، في حين أن ثروة العباس لا تقوم على التجارة فحسب، بل خاصةً على المراكمة الربوية. ولم يستطع النبي القضاء على ربا عمه العباس إلا بمفاجأته عن طريق إعلانه أمام الجميع بخطبته في حجة الوداع: «قضى اللّه أنه لا ربا»[1].

وقد بقي العباس حانقًا على تدهور موقعه المعاشي والاجتماعي ببَسط محمد لولايته على مكة، إذ وجد أن الموقع الرمزي لابن أخيه الفقير، أرفع من مقعده الاجتماعي، ففاخره بمقعد السقاية، فكان التدخل النصي: ﴿أَجَعَلْتُمْ سِقَايَةَ ٱلْحَآجِّ وَعِمَارَةَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ كَمَنْ ءَامَنَ بِٱللَّهِ وَٱلْيَوْمِ ٱلْآخِرِ وَجَٰهَدَ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ ۚ لَا يَسْتَوُۥنَ عِندَ ٱللَّهِ ۗ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلظَّٰلِمِينَ * ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَهَاجَرُوا۟ وَجَٰهَدُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ بِأَمْوَٰلِهِمْ وَأَنفُسِهِمْ أَعْظَمُ دَرَجَةً عِندَ ٱللَّهِ ۚ وَأُو۟لَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْفَآئِزُونَ﴾

(١) ابن هشام، **السيرة**، الصفحة ٢٢٦.

(**التوبة**، ١٩ و٢٠).

لقد اضطر العباس وبنوه سَوْقًا تدميريًّا تجاه هذه التراتبية الجديدة، وتجاه هذا الناموس الذي حشرهم مع «الظالمين» المكيين وحذرهم من الاستمرار في موالاتهم: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَتَّخِذُوٓاْ ءَابَآءَكُمۡ وَإِخۡوَٰنَكُمۡ أَوۡلِيَآءَ إِنِ ٱسۡتَحَبُّواْ ٱلۡكُفۡرَ عَلَى ٱلۡإِيمَٰنِۚ وَمَن يَتَوَلَّهُم مِّنكُمۡ فَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلظَّٰلِمُونَ﴾ (**التوبة**، ٢٣). فلقد فضحت سورة **التوبة** ولاء العباس وبنيه للعشيرة والمال الربوي والتجارة غير الخاضعة لشروط السَّوْق المحمدي: ﴿قُلۡ إِن كَانَ ءَابَآؤُكُمۡ وَأَبۡنَآؤُكُمۡ وَإِخۡوَٰنُكُمۡ وَأَزۡوَٰجُكُمۡ وَعَشِيرَتُكُمۡ وَأَمۡوَٰلٌ ٱقۡتَرَفۡتُمُوهَا وَتِجَٰرَةٞ تَخۡشَوۡنَ كَسَادَهَا وَمَسَٰكِنُ تَرۡضَوۡنَهَآ أَحَبَّ إِلَيۡكُم مِّنَ ٱللَّهِ وَرَسُولِهِۦ وَجِهَادٖ فِي سَبِيلِهِۦ فَتَرَبَّصُواْ حَتَّىٰ يَأۡتِيَ ٱللَّهُ بِأَمۡرِهِۦۗ وَٱللَّهُ لَا يَهۡدِي ٱلۡقَوۡمَ ٱلۡفَٰسِقِينَ﴾ (**التوبة**، ٢٤).

وإن حاول الخليفة الرابع، ابن عم عبد اللّه بن عباس، تجاوز التأسيس العمري للمقعد النِّحلي العَبْدَلي فيضعه في منصب سياسي، لكن الصراع بين الرجلَين سرعان ما نشب مبتدئًا برسالة من أبي الأسود للخليفة جاء فيها: «عاملك وابن عمك قد أكل ما تحت يده بغير حق». وبعد رسالة استيضاحيّة أولى يطلب الخليفة من ابن عمّه كتابة موارده ومصاريفه فيعلن صفعته في وجه الخليفة، متهمًا إياه بسفك دماء المسلمين وحب السلطة: «واللّه لأن ألقى بما في بطن هذه الأرض من عقيانها ولجينها وبطلاع ما على ظهرها، أحب إلي من أن ألقاه وقد سفكت دماء الإمّة لأنال بذلك الملك والإمارة، فابعث إلى عملك من أحببت». ثم جمع ما في بيت المال (ستة ملايين درهم)، واستعان بأخواله الهلاليين بالبصرة ليفر إلى

مكة حيث يوسّع على نفسه. لقد عرف أن الزمان لم يعد في صالح ابن عمّه، فأصبح يحاول مد الجسور مع معاوية («انتهزتَ الفرصة» بلغة الخليفة) بعد رسالته الأخيرة للخليفة، والتي يعلن فيها اتهامه لنِحْلَة الخليفة بالأسطورية: «لئن لم تَدَعْني من أساطيرك لأَحْمِلَنّ هذا المال إلى معاوية يقاتلك به»[١]. وهو إذ يدعو الخليفة الخامس (الحسن بن علي) إلى المقاومة المسلحة التي كانت موضوعيًّا انتحاريةً، وإذ يخذل الحسين ويدعوه لبيعة يزيد إنما يريد تشويهه بالبيعة، بل إنما يؤسس سَوْق العائلة العباسية لتحطيم السَّوْق السياسي والنحلي العلوي وتسليك سوق العائلة العباسية[٢]، ثم كانت «الفرصة» بالانهيار الديمغرافي للبيت العلوي[٣]، ليعلن البيت العباسي أنه جزء من «أهل البيت»[٤] رغم أن مصاحبة ابن عباس للرسول لم تدم سوى سنتَين وهو طفل بين الحادية عشرة والثالثة عشرة، ورغم أنها لم تنتج سوى ١٠ أحاديث تقريبًا[٥]، فهو تابعي (نقل عن الصحابة) أكثر مما هو صحابي، فتتلمذ على كثيرين وتصرّف في إرثهم وخاصةً ابن خالته خالد بن الوليد المخزومي

---

(١) الطبري، **تاريخ الأمم والملوك**، الجزء الرابع، الصفحة ٤٧٧.

(٢) كانت العلاقات جيدةً مع البيت السفياني، ولكن الاختلافات تراكمت مع البيت المرواني.

(٣) لم يكن هناك عباسي واحد يوم ٦٣/٠١/١٠هـ، رغم أن الرحلة بدأت بالمدينة ومكة.

(٤) انظر تأويل الراوي الحصين بن سبرة للحديث في **صحيح مسلم**، المجلد ١٥ - ١٦، الصفحة ١٨٠.

(٥) الطبري، مصدر سابق، الصفحة ٤٦ (يرى الغزالي في **المستصفى** أنها أربعة أحاديث فقط).

وسعد بن عبادة والعباس بن عبد المطلب وعبد الرحمان بن عوف وعثمان بن عفان وعلي ومعاوية وعائشة وكعب الأحبار الذي سمّى ابن عباس «حَبْر الأُمّة» والذي جعله على «رأس المفتين بالمدينة».

لقد بدأ الانشقاق العباسي عن البيت العلوي بفرار عبيد اللّه بن عباس والي صنعاء أمام عدد قليل جدًّا من الجواسيس، لا من الجنود، مما جعل رأس البيت يتهمهم مبكرًا بالمعصية والخيانة و«تفرقكم عن حقكم، وبمعصيتكم إمامك في الحق (..) وخيانتكم (..) وفسادكم، فلو ائتمنت أحدكم على قعب لخشيت أن يذهب بعلاقته»، بل يعلن الفتور العاطفي بين البيتَين:« اللهمّ إني قد مللتهم وملّوني وسئمتهم وسئموني فأبدلني خيرًا منهم»[1]، فـ«ليس لي معين إلا أهل بيتي»[2]، أي أبناؤه وبناته.

٣. ٢. التخويل العَبْدَلِي للحقل الفني

يعترف عبد اللّه بن عباس في تفسيره بالإمكانية الإسلامية للفن التشكيلي، فالتماثيل في الآية ١٢ من سورة **سبأ** هي بتبسيطية عبد اللّه بن عباس «صور الملائكة والنبيين والعُبَّاد، لكي ينظر إليهم الناس فيعبدوا ربهم على مثالهم»[3]. ولكنه في موقعه الاجتماعي-الإفتائي يتجاهل هذا الأصل القرآني لأن مصلحته العائلية وسَوْقِه العائلي يقتضيان هذا التجاهل.

---

(١) عبد اللّه السلقيني، **حبر الأمّة عبد اللّه بن عباس ومدرسته في التفسير**، الصفحتان ٧١ و١٦٧.

(٢) صبحي الصالح، **شرح النهج**، الصفحة ٦٧.

(٣) عبد اللّه ابن عباس، **تنوير المقباس من تفسير ابن عباس**، الصفحة ٤٥٢.

فإذا تأملنا حوار الفنان التشكيلي مع ابن عباس نكتشف أن الحقل الفني كان يغلب عليه موقع **الخَوَلية** لقوة المال (الحقل المعاشي والحقل السياسي) ولضرورة تسليع المنتج الفني، فقد قال الفنان التشكيلي لابن عباس: «إنني إنسان إنما معيشتي من صنعة يدي، وإنني أصنع هذه التصاوير»[١]. فهو ليس منخرطًا ضمن المُوَلّد المِلّي الذي يقترحه الموقع القرآني-الفني (المولِّد الشُّكْرِي)، بل هو منخرط ضمن المُولّد المِلّي المعاشي-الإخلادي، ومن ثمة هو خاضع لرغبة صاحب المال وذوقه وسَوْقه الاجتماعي-السياسي.

وهذا ما جعل غالب الإنتاج الفني في العصر النِّحلي العَبْدَلِي (لابن عباس) في تبعيّة وراثية للنحلة الساسانية والنِّحْلَة الهلّينية. فالرّسوم الحائطيّة لقصر الوليد بن عبد الملك الصحراوي صوّر بعض الحياة اليومية والحيوان والنبات جميعًا «بأسلوب هلّيني» مع خليط من التعابير الساسانية والبرهمية[٢]. والتأثير الساساني واضح في العمل الفني بالقصور العباسية، كقصر سامراء، ومن أطرف رسومه «ما وجد بجناح الحريم، وتضم مناظر راقصات وموسيقيين وحيوانات وطيور (..) ورسمت صور الأشخاص والنباتات في هذه المناظر وفقًا للتقاليد الفنية الساسانية»[٣]. فالإنتاج الفني كان مجعولًا لإعادة إنتاج حياة السلالة الحاكمة والمترف، المانّ، اليومية وهيمنتَيهما السياسية والمعاشية والثقافية[٤]، ولم يستطع أن

---

(١) محمّد روّاس قلعة جي، **موسوعة فقه عبد الله بن عباس**.

(٢) م. س. ديماند، **الفنون الإسلامية**، الصفحة ٣٧.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٣٧ أيضًا.

(٤) الأمر نفسه نجده في المنحوتة العبيدية بالمهدية.

يتمثل الموقع النِّحْلِي القرآني وسَوْقه الفني، أو لم يَسْعَ إلى ذلك. فالقطيعة كانت واضحةً مع الموقع النحلي القرآني، وانحاز الحقل الفني – عمومًا – إلى الموقع النحلي للخلافة في صراعها النحلي مع الاعتراضية الاجتماعية. وحين احتج أبو ذر الغفاري لدى الخليفة الثاني، على بناء معاوية بن أبي سفيان لقصر الخضراء بدمشق، تعلل الوالي الأموي بأن هذا الإنشاء الفني هدفه جعل البيزنطيين يقفون إجلالًا للإنشاء، ومن ثمة يَرْهَبُون المسلمين، فشكره الخليفة وأيده ضاربًا الموقع النحلي للغفاري مرة أخرى[١]. فقد كان ذلك الخليفة المؤسِّسَ الأول **لمشروعية** النِّحْلَة الاستزلامية للإنتاج الفني. فليس صحيحًا أن قصر الخضراء سيجعل البيزنطيين يَرْهَبُون المسلمين لأنهم يملكون أعظم منه، ولأنهم انهزموا أمامهم منذ أكثر من عَقْد. فالصحيح أن هذا الإنشاء الفني سيجعل المسلمين والشاميين مسترهبين أمام معاوية ويخضعون لسَوْقه الهيمني أكثر فأكثر.

وفي رد ابن عباس على سؤال الفنان التشكيلي، لم يرجع «حبر الأُمّة» و«المفسّر الأوّل للقرآن» إلى القرآن، بل رجع إلى ذاته وتكلم باسمه الشخصي لا باسم مؤسس **المشروعية** الدينية (النبي محمّد). ولم يسأله أسئلة تعيّن اتجاهات الفتوى كَأَنْ يستفهم: «ماذا تُصَوّرُ؟»، بل صدمه دون رصانة إفتائية: «أدنه... أدنه... إني سمعت رسول اللّه (صَلَّىٰٱللَّهُعَلَيْهِوَسَلَّمَ) يقول: «من صَوَّرَ صورة في الدنيا كُلِّفَ يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ»[٢]، رغم أن التدخل النبوي هذا كان في فتح مكة وهو يحطم «أصنام» المصورين بالكعبة

(١) الطبري، **التاريخ**، الجزء ١، الصفحة ١٣٢.

(٢) محمّد رواس قلعة جي، مصدر سابق، الصفحة ١٩٦ (نقلاً عن **سنن** البيهقي)

وخارجها، وهي متعلقة بالآلهة التي حاربها إبراهيم قبل محمد.

ولكننا نكتشف أن موقف ابن عباس الإفتائي هذا ليس مبدئيًّا، وإنما يندرج ضمن سَوْق اجتماعي-سياسي تجاه الحقل الفني. فصدمة ابن عباس للفنان التشكيلي – إذ كان موقفه غير إقناعي، بل قمعي استثاري بقوله: «أدنه... أدنه» – هيأت لـمُرَادّة غرائزية طبيعية إشفاقية على المصير بعد الموت. فقد قال الراوي: «فربا لها الرجل ربوةً عظيمةً». وهنا يتدخل الدهاء السَّوْقي لابن عباس ليُحَوِّل إشفاق الفنان من النار إلى إشفاق ابن عباس (غير الحقيقي) على مصيره المعيشي بهذا الحظر، لينقذه من نار الإله ويدخله جنة ابن عباس الأرضية، فيكون ابن عباس حاميًا له من الدين وناره وإلهه ومُحَمَّدَهُ، فيتجاوز موقف هذا النبي ليؤسس موقفه: «ويحك، إنْ أبَيْتَ إلا أن تصنع، فعليك بالشجر وما ليس فيه روح»[1]. ويضيف في ثقة لأحد المُصَوّرين: «الصُّورَة الرأسُ، فإذا قُطِعَ الرأس فليس بصورة»[2]. وبذلك تسبب عبد اللّه بن عباس في **ارتباك فني** طيلة أكثر من أرْبَعَةِ قرون، إذ أصبح الموقف الفني **تلفيقيًّا**، أي ساسانيًّا أو هلّينيًّا بِخَصْيٍ من ابن عباس وليس موقفًا فنيًّا **أصيلًا**. فقد أعاق التحام الموقف التشكيلي بالموقع القرآني الفني ذي الأصالة الشُّكْرِية لمدة طويلة. فكان موقفًا فنيًّا هجينًا، مَعُوقًا، مُحْبَطًا، حاملًا لشعور بالخطيئة. وقد كانت مصطلحية فتوى ابن عباس في قطيعة مع مصطلحية الموقع الفني القرآني، بل مشوهةً ومحولةً له أحيانًا،

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٩٦.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٢٥.

فهو يقول: «من السحت أجر صور التماثيل»[1]، فالسحت ضمن مصطلحية هذا الموقع يتهدد صور الأصنام لا صور التماثيل. فقد دشن عبد اللّه بن عباس عهد خَصْيِ المتخيّل التصويري للمسلمين، فلم يكن منتميًا – غالبًا – طيلة أكثر من أربعة قرون للموقع الفني القرآني ولا منخرطًا طبيعيًّا – دون شعور بالخطيئة – بالسياق الساساني-البابلي أو السياق الهلّيني-البيزنطي.

فظاهريًّا، تبدو الفتوى العَبْدَلية إرضاءً للفنان التشكيلي، ولكنها في الحقيقة إرضاء لهوى المفتي في إعادة تأسيس المِلّة الإسلامية وإعادة توجيه الحقل الفني وفق السَّوْق النِّحْلِي للعائلة العباسية التي تريد الهيمنة السياسية والمعاشية-الرِّبَوِيّة على مدًى طويل، تَبْييتًا لاغتصاب المِلّة الإسلامية والخلافة بفرض هيمنة ابن عباس التأويلية. فابن عباس يقدم نفسه جنةً تعيذ المسلمين من «نار» محمد وابن عمّه، فيكون لزامًا على الفنانين أن يردّوا إلى عائلته الجميل وتبادل المُعطى معها.

إن الموقع الفني القرآني يقوم على **المُوَلّد الشُّكْرِي** المتحرر من **الخَوَلية** أما السَّوْق الهيمني (ومنه السَّوْق الهيمني العباسي)، فهو يقتضي مشروعًا خَوَلِيًّا، يقطع مع هذا الموقع، بل ينبغي للمنتجين الفنيين أن لا يعرفوا هذا الموقع أصلًا، لأن موقع **المعيشة** هو الذي يخدم السَّوْق الهيمني أما الموقع الشُّكْرِي فهو الذي يُثَبِّتُ **رِبْعَة** الحقل الفني إذ لا يجعل ممكنًا دينيًّا إلا إذا كان رِبْعِيًّا.

وكان ابن عباس يعترف بحِلّيّة الممارسة الإنشادية الموسيقية

(١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إذ ينقل الخبر عن عائشة: «زوّجَت عائشة ذات قرابة لها من الأنصار فجاء رسول اللّه صَلَّىٰٱللَّهُعَلَيۡهِوَسَلَّمَ فقال: «أهديتم الفتاة؟»، قالوا: «نعم»، قال: «أرسلتم معها من يغني؟»، قالت: «لا»، فقال رسول اللّه صَلَّىٰٱللَّهُعَلَيۡهِوَسَلَّمَ: «إن الأنصار قوم فيهم غزل، فلو بعثتم معها من يقول: «أتيناكم أتيناكم فحيونا نحييكم»...»[1].

ولكنه ينفُثُ البلبلة في نفس المسلم في الموقف من الممارسة الموسيقية، فلا يجعله متيقِّنًا، واضح الرؤية: «قال رجل لابن عباس: ما تقول في الغناء، أحلال هو أم حرام؟ فقال: لا أقول حرامًا إلا ما في كتاب اللّه. قال: أفحلال هو؟ فقال: ولا أقول ذلك. ثم قال له: أرأيت الحق والباطل إذا جاء يوم القيامة فأين يكون الغناء؟ فقال الرجل: يكون مع الباطل. فقال له ابن عباس: اذهب فقد أَفْتَيْتَ نفسك»[2]. فابن عباس لا يَعْرِف، ولا يريد أن يعترف بذلك إذ سيفقد بذلك موقعه الهيمني التوجيهي، كما أنه جاء في زمن أصبحت فيه الممارسات الشعرية والنغمية أدوات في السياق الاعتراضي للبيت السفياني الذي أصبح ابن عباس مستزلمًا له إلى حدِّ جَعْل معاوية له «أفقه من مات وعاش»[3]، فمن الضروري جعلُها حرامًا، مُفَسّرًا ﴿لَهۡوَ ٱلۡحَدِيثِ﴾ (**لقمان**، ٦) المحرم بالغناء و﴿سَٰمِدُونَ﴾[4] التي في مقام البغض الإلهي بمعنى «الغناء» في

---

(١) ابن ماجه، **السنن**، الجزء الثالث، الصفحة ٦٥.

(٢) ابن القيم، **إغاثة اللهفان من مصايد الشيطان**، المجلد الثاني، الصفحة ٢٤٣.

(٣) عبد اللّه السلقيني، مصدر سابق، الصفحة ١٦٦ (قالها معاوية لعكرمة البربري).

(٤) «سامدون» في نظره حميرية رغم أن الأصل «س م د» موجود في اللغة المضرية، نقول: «سامد الرّأس» (انظر تفسيره للآية ٦١ من سورة **النجم**).

حين أنهما بعيدان لغويًّا عن ذلك، وفي حين أنه يعترف لسائله عن الغناء أنه لا يرى في القرآن الكريم موقفًا من «الغناء»، يكون خبره عن عائشة تفريجًا لما يجعله ابن العباس مكبوتًا، فالسياق الكَبْتي هو الأصلح في التوجيه النِّحْلي عادةً، وبذلك يكون سَوْق ابن عباس مع السائلين عن الممارسة الموسيقية هو سوقه مع السائلين عن الممارسة التصويرية.

فإذا كان ابن عباس يتظاهر بتحريم الصورة، لكنه يُعْلِن البلبلة إذ يقول دون عودة إلى نص قرآني أو نص محمدي: «الصورة الرأس، فاذا قُطِع الرأسُ فليس بصورة»[١]. وإذا كان يحرّم صُنْع الصُّوَر وأخذ الأجر عليها فإن المُسَوَّر بن مخرمة يدخل عليه فيجد بين يديه «كانونًا عليه تماثيل» فاستغرب ذلك لأنه يعلم موقفه المعلن قائلًا: «ما هذه التصاوير في الكانون؟!»، فقال ابن عباس متحايلًا: «لا جرم ألم تر كيف أحرقها بالنار؟» فلما خرج واصل تحايله ليقول: «اقطعوا رؤوس هذه التصاوير التي في الكانون!»، فقطعوها[٢]. فاذا كانت حرامًا فِعْلًا فلماذا اقتناها وهناك كوانين دون تصاوير؟ وإذا كانت النار مُحلّلَة لها حسب إجابته لابن مخرمة فلماذا يضطرب أمام الحاضرين ليزيدها حِلّيّة بقطع رأسها أيضًا؟ ! إنه السَّوْق العائلي العباسي يقتضي جعل الدّين مناقضًا للنّزعات الفطرية الطبيعية وجعله مُنَفِّرًا، لأن الذي جاء به محمد ضرب رِبَا العباس وهيمنته المعاشية والسياسية «غدرًا» ولأن عليًّا مُمَثّله «الأسطوري» – حسب رسالة ابن عباس – ضَرَبَ إمكانية المراكمة المعاشية لابن عمه وإمكانية

(١) محمد روّاس قلعة جي، مصدر سابق، الصفحة ٤٧٨ (نقلاً عن **سنن** البيهقي).
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٤٧٩.

الهيمنة السياسية الهاشمية باتجاه القُصْوَويّ.

٣. ٣. المَوْقع التّيْمَوي يستثمر الموقع العَبْدَلِي

يعيد أحمد بن تيْمِيّة إنتاج المِلّة الحرّانية-المَلَكانية، داخل الامتلال التشبيهي/التجسيمي للإله، الشاذ عن الامتلال الإسلامي العام، وضمن الامتلال الاجتماعي-المعاشي غير الماعوني في الإسلام.

فينتقي من إمّة الفن العَبْدَلية الوجه التحريمي، تمامًا كما كان أجداده المَلَكانيون يحرّمون الأيقونيّة. ولكنّه إذ يحرّم التصوير الشّكري يُثْبت التصوير «العَبَثي» بلغة سورة **الشعراء**. فهو يزعم أن النبي المُمْتَثل هُوَاميًّا لديه يروي أن اللّه يجمع يوم القيامة الناس في صعيد واحد ليقول لهم:«ألا كل أُنَاسٍ ما كانوا يعبدون!»، ويبقى المسلمون. ذلك في حين «يُمَثَّلُ لصاحب الصليب صليبه، ولصاحب النار ناره، ولـ**صاحب التصوير** تصويره، فيتّبعون ما كانوا يَعْبُدُون». وهكذا فالصليب والإله الناري، والصُّوَرُ-الأصنام، في الامتثال التّيْمَوِي، الهُوَامي، تصبح ذات وجود موضوعي، حقيقي، وجديرة بالإنتاع في يوم الجزاء وإعلان الحق. وبذلك يمنح الموقف التيموي مشروعية للتصوير غير الإسلامي في الوقت الذي يحرّم فيه التصوير الإسلامي. وذلك ما فعله الخليفة الأموي والخليفة العباسي، إذ يحرّمان التصوير «الإسلامي» في الخارج، ويُبيحان التصوير «غير الإسلامي» في البلاط.

وباعتبار أنه محيّز للإله، يقول إنه يطلع على هؤلاء المسلمين طالبًا منهم أن يقتدوا بالأكثرية: «ألا تتبعون الناس؟!» فاللّه في امتثاله الهُوامي يُغوي الناس. ولكن هؤلاء، مسلمي «شيخ الإسلام»، يسبّون اللّه قائلين له: «نعوذ باللّه منك. اللّه ربنا»، ويضيفون:

«نريد أن نرى ربّنا!» لأنهم مجسّمون، تيْمَوِيُّون، تحييزيون للإله وغير تجريديين. وهنالك «يتوارى»، ولا ندري لماذا، «ثم يطلع عليهم» مرة أخرى، «فيعرّفهم نفسه»[١]. ذلك في حين أن القرآن يُصرّ أنه: ﴿لَّا تُدْرِكُهُ ٱلْأَبْصَٰرُ﴾ (**الأنعام**، ١٠٣)، وأن معرفة اللّه أمر فطري مباشر: ﴿قَالَتْ رُسُلُهُمْ أَفِى ٱللَّهِ شَكٌّ فَاطِرِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ﴾ (**إبراهيم**، ١٠).

ينطلق أحمد بن تيمية من مصادرة أن »ما خلقه اللّه سبحانه من أنواع الحيوان والنبات والمعدن (...) فإن بني آدم لا يقدرون أن يصنعوا مثل هذه الدواب»[٢] والتناقض بيّن هنا، لأن الخَلْق من عدم ليس الصنع، فإذا علّم اللّه الإنسان الصيغة السيرورية لخلق تلك الكائنات ، فإن خليفته في الكون يستطيع صُنعها، وقد سعى العالمان المسلمان جابر بن حيّان وابن الهيثم وغيرهما إلى ذلك[٣]. والمُستخلَفُ لن يكون جديرًا بصفته إلا إذا كان منفّذًا لكل القدرات التي أوْدَعَها فيه المستخلف، ولكن أحمد بن تيمية يغالط (بلغة علم المنطق) إذ يُجانِسُ بفتوى أخرى بين الصُّنع والتصوير: «لا يستطيع الآدميون أن يصنعوا مثل ما يخلقه اللّه سبحانه وتعالى، وإنما يشبّهونه ببعض هذه الثمار، كما قد **يصنعون** ما يُشبه الحيوان حتى **يُصوّروا** الصورة كأنها صورة حيوان»[٤]. ولمّا كان يَعْلم أنه يُغالِط

(١) أحمد ابن تيمية، «رسالة إلى أهل البحرين في رؤية اللّه»، ضمن **مجموعة فتاوى ابن تيمية**، الصفحة ٦٠.

(٢) أحمد ابن تيمية، «مسألة عمل الكيمياء هل تصح بالعقل أم تجوز بالشرع »، المصدر نفسه، الصفحة ٥٢.

(٣) جابر ابن حيان، **كتاب التجميع: تكوين إنسان بصناعة الكيمياء**.

(٤) أحمد ابن تيمية، مصدر سابق، الصفحة ٥٢.

تَجنّب كلمة «صُنع» مع تصوير الثّمار مستعملًا كلمة «تشبيه» كأنه هو لا يُشبّه اللّه بالإنسان إذ يجعل له أعضاءً وحيِّزًا (جهة).

لقد غالط إذ جعل المصوّرين خالقين، لأنه في هذه الحالة سيكون النبي ذا خطيئة إذ صوّر صورة المسجد النبوي بالمدينة قبل صُنعه. وقد غالط إذ جعل الرسول يلعن كل المصوّرين، إذ قال: «مَنْ صوّر صُورة كُلّف أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ»، إذ قالها أمام أصنام الكعبة، فهو يقصد مصوّريها ولا يقصد جنس المصوّرين جميعًا، وهذه هي مشكلة الانتقائية تجاه الحديث النبوي والقرآن الكريم: ﴿ٱلَّذِينَ جَعَلُواْ ٱلْقُرْءَانَ عِضِينَ﴾ (**الحجر**، ٩١).

وهو يعود بنفس الفتوى للمغالطة مدّعيًّا أن تصوير النبات والمعادن جائز، كما شرّع ابن عباس، لأنها لا تملك «رُوحًا». وهذا أمر فيه اختلاف، لأن الكثير من المفكرين المسلمين بالعالمية الإسلامية الأولى[1] والكثير من علماء النبات اليوم يرون أن للنبات روحًا. ثم يواصل في التناقض ليشرعن تصوير الحيوان والإنسان إذا قُصَّ الرأس، فيصبح «لا يبقى فيها روح فيُصَفَّى من الجمادات»[2]. ولقد أعلمني أحد الأصدقاء في طرابلس ليبيا عام ٢٠٠٨ أن جاره السلفي المتديّن حديثًا عَمَد إلى دُمى ابنته الحيوانية والإنسانية، اللدائنية، وطفق يقصّ رؤوسها، رغم أن الرسول ﷺ رخّص في كل دمى الأطفال. فالمُشَبِّه للّه، يحمل هُوَامًا أن «التصوير» هو «خلق»، بينما العربية وخاصةً عربية القرآن ليس فيها ترادف. ولذلك

---

(١) **توحيد المفضَّل**، المجلس الثالث.

(٢) أحمد ابن تيمية، مصدر سابق، الصفحة ٥٢.

ليس غريبًا أن يُحَطَّمَ تمثال طه حسين بمصر، وأن يُقطع رأس تمثال المعرّي في معرّة النعمان بسوريا وتمثال أبي تمام الطائي في درعا بسوريا يوم ٢٠١٣/٠٧/٠٩ وتمثال السيدة مريم للطائفة المسيحية بقرية القنبة بسوريا، من قِبَل التيْمَوِيّين، وليس غريبًا أن تصدر من مجلس الإفتاء الأعلى بالمملكة العربية السعودية فتوى إزالة مجسّم للأحصنة بالمملكة، هذا في حين لم يحطَّم تمثال واحد من تماثيل مدن بلاد فارس التي يحكمها فقهاؤها منذ عام ١٩٧٩م.

٤. بيت الحكمة توجّه السَّوْق العباسي لتوجيه الحقل الفني: مثال الكِنْدِيِّ وعوامل الإخفاق

ورث الفيلسوف يعقوب الكِنْدِيُّ جاه أجداده ملوك كندة، وجاه جدّه الأشعث بن قيس الذي تمرّد على الرّسول ولكنه حاز عفوه وتشريفه مرّة أخرى ثمّ ارتد وحاز عفو أبي بكر وتشريفه والزواج من أخته، وكان من أعوان عليّ والحسن ولكنه خانهما، وكان من أعوان معاوية بن أبي سفيان في ما بعد، ولكنّ ابنه محمد بن الأشعث (الذي أمّه أخت الخليفة أبي بكر) ناصر الزبيريّين فقتل، بيْد أن ابنه عبد الرحمان حاز ثقة الحجّاج فولّاه، ورغم هذا تمرّد عليه.

انتمت الأسرة، ومنها الفيلسوف، إلى المشروع السياسي المِلّي العباسي من أجل انتزاع السلطة من الأمويّين فكان بعضهم عمالًا، وآخرون أصحاب شرطة، وكان إسحاق بن الصباح، والد الفيلسوف، والي الكوفة في عهد المهدي، ثمّ تولّى الشرطة زمن الهادي والرّشيد، وفي قصر الإمارة بالكوفة كان ميلاد يعقوب

الكِنْدِيِّ، ورغم وفاة أبيه فقد نشأ مترفًا.

لقد كانت العائلة العباسية ذرائعيةً، فللاعتراض على المِلّة الجبرية التي فرضتها العائلة الأمويّة[١]، تحركت في عديد من الاتجاهات الثقافية، خاصةً أن المؤسس، عبد اللّه بن عباس كان ذا طرح ترجرجي قابل للتلوّن، فعكرمة البربري مولى عبد اللّه بن عباس كان قد دسّه سيّده بالخوارج[٢] لاحتواء حركتهم في السياق العباسي وقد تنقّل بين الأمصار لنشر دعوتِه، وكان علي ابن عبد اللّه بن عباس مندسًّا بين الخوارج حتى اعتبر منهم، في سياق اندساسي قرشي بالخوارج لتوجيه عدد من الحركات السياسية المتناقضة لإسقاط العدوّ الأمويّ (خالد بن سلمة بن العاص والوليد بن كثيْر المخزوميان وغيرهما[٣]، وقد كان لابن عباس موقعية مركزية في المِلّة الخوارجية فكان هو الرّاوي الأوّل في المُسْنَد الخوارجيّ الرّئيس: **مسند الإمام الربيع بن حبيب**[٤]. وكان واصل بن عطاء عباسي التوجه السياسي، وقد أرسل دعاته إلى الأمصار تحت شعار أبيات صفوان الأنصاري، جامعًا بين العباسية والاعتزالية[٥]، وكان بعض أهل القانون والفقه والحديث ذوي توجه عَبْدَليّ، وبقيت الدولة العباسية مترجرجةً بين ترجرجات القول العَبْدَليّ حسب المرحلة السياسية ومتطلباتها.

---

(١) محمد روّاس قلعة جي، مصدر سابق، الصفحة ٤٧٩.

(٢) عبد اللّه السلقيني، مصدر سابق، الصفحتان ١٣٢ و١٣٣.

(٣) محمّد ابن عقيل، **العتب الجميل على أهل الجرح والتعديل**، الصفحات ١٤٦ و١٣٨ و١٥٥.

(٤) **مسند الإمام الربيع بن حبيب**.

(٥) جاسر القاضي، **بدايات الاعتزال**، الصفحة ١٨.

وقد كانت بيت الحكمة مؤسّسةً ملّيّةً سياسيةً عباسيةً[1] مهمتها لملمة المكونات التي تستطيع ضرب بقايا العقيدة الجبرية الأموية وكذلك أطروحة أبي عبد اللّه المدني بالخصوص، عن طريق تطوير الجدل الاعتزالي واستدماج الفلسفة الإغريقية والفارسية ما قبل الإسلامية، ولذلك كان انتقال الجاحظ والكِنْدِيِّ من البصرة إلى بغداد، معاصرَين قرابة أحد عشر خليفة من قوة الدّولة إلى بداية ضعفها.

لقد أحسّ المأمون أن خطورة أبي عبد اللّه المدني في مبناه العقلاني الرِّبْعِيّ تتطلب مؤسسةً تبني عقلانيةً إغريقيةً-هلّينيةً متفاعلةً مع النص المؤسس بإمكانها تحطيم العقلانية المدنية وميراثها.

وقد وجد الكِنْدِيُّ نفسه على رأس أحد جناحَي الظهير المِلّي للدولة العباسية، أي الجناح الاعتزالي-الفلسفي قبالة الجناح الحديثي-التقنيني، ثم قبالة الجناح العسكري التركي، ويرى الطبري أن إقصاء أحمد بن المعتصم عن الخلافة يعود إلى أنه «صاحب الكِنْدِيِّ الفيلسوف، والكِنْدِيُّ عدوّ لمحمد وأحمد ابنَي المنجم»[2]، وقد كانا مستزلمَين للقادة الأتراك بالمال، وكانا متحالفَين مع الجناح الحديثي-التقنيني.

لقد كانت جُلّ مُصَنَّفات الكِنْدِيِّ وأهمها بطلب من الخليفة

(١) بعد استنفاد مهمتها، اختلقت الخلافة العباسية مؤسسة المحدّثين التشبيهيين، ثم اختلقت النظاميات، ودائمًا لبناء ملّة تعبّئ الناس على الولاء للدولة والصّدوف عن الأطروحة الصادقية.

(٢) أبو جعفر الطبري، مصدر سابق، الجزء ١٢، الصفحتان ١٢و١٥.

العباسي، فالحقل الفلسفي كما دشنه الكِنْدِيُّ، كان يبغي خدمة الحقل السياسي، فكان كتابه الأهم إلى الخليفة المعتصم في **الفلسفة الأولى** معلنًا أن الفلسفة «أعلى الصناعات الإنسانية منزلةً وأشرفها منزلةً» و«ينبغي لنا أن لا نستحي من استحسان الحق واقتناء الحق من أين أتى، وإن أتى من الأجناس القاصية عنا والأهم المباينة لنا»[١].

يرتب المحقق الموسيقي يوسف شوقي مصنفات الكِنْدِيِّ الموسيقية زمانيًّا على الوجه التالي: **الكتاب الأعظم في التأليف، فرسالة في النسبة الزمانية**، ثم **رسالة في صناعة الأقوال العددية، فرسالة في خبر صناعة التأليف**، ثم **كتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشر أوتار**، فرسالة **في اللحون والنغم**، فرسالة **في أجزاء خبرية في الموسيقى**، وقد ضاعت مصنفاته الثلاثة الأولى التي من المرجح أنه كتبها في عهد المأمون[٢].

كان الكِنْدِيُّ يكتب مصنفاته عمومًا، وفي الموسيقى أيضًا، للخليفة المعتصم أو لتلميذه المفضل المرشح للخلافة، أحمد بن المعتصم، في أكثر الأحيان.

وهو يوجه للعباسي الحديث «باحترام شديد»، ويدعو له بطول العمر، ويطلب له التأييد من اللّه تعالى[٣]، فيقول: «أطال اللّه مدة أعوامك، وجدد أيامك، محبورًا في ظلها، ومسرورًا في

---

(١) الكندي، **رسائل الكندي الفلسفية**، الجزء ١، الصفحتان ٩٨ و٩٩.

(٢) التأليف بمعنى التأليف الموسيقي.

(٣) يوسف شوقي، **رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف**، الصفحة ٢٣٢.

كنّها». ورسالته إنما هي استجابة لسؤاله ومطلبه: «فهمتُ ما سألت أيدك اللّه (..) رأيت إجابتك إلى ذلك فأوجز القول مع إصابة المعنى، وتقريبه من مرادك، ليسهل لك بذلك الفهم»[١]. فالمصنّف في الموسيقى لدى الكِنْدِيِّ إنما هو أساسًا لخدمة شهوة الخليفة ومتعته الحسية-السمعية، ولذلك كان خِبْرِيًّا (تقنيًّا) أكثر منه فلسفيًّا.

فرسالة **في اللحون والنغم** ألّفها لأحمد بن المعتصم، وهي خاصة بدراسة آلة العود، نظريًّا وعمليًّا[٢] فبدأ بوصفها، ثم بيّن كيفيات التدريب العملي عليها وفق اللحون (المقامات) السبعة. فيناقش النغم مفردةً أولًا، أي درجةً درجةً، ثم على طرفي الأكتاف، أي كل اثنَين متشابهَين، ثم يناقش الجمع، أي الجنس المركب من أربع نغمات، وأخيرًا يناقش المقام، وهو تركيب من جموع[٣].

وقد تناول العلاقة بين الأبراج وتركيب العود، فالحمل والسرطان والميزان والجدي تناظر الملاوي لأنها متقلبة، والثور والأسد والعقرب والدلو تناظر الدساتين لأنها ثابتة، والجوزاء والسنبلة[٤] والقوس والحوت تناظر الأوتار الأربعَة[٥]. ويتناول مشاكَلَةَ الأوتار للطبائع، فالبُم يناظر الأرض، ومن الطبائع الجزئية المرة السوداء، والمثلث يناظر الماء، ومن الطبائع الجزئية البلغم،

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢١٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٩٧.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٩٩.

(٤) بتأثير الغزو الثقافي الغربي أصبح برج السنبلة يُدعى «برج العذراء».

(٥) المصدر نفسه، الصفحة ١٩٩.

والمثنى يناظر الهواء، ومن الطبائع الجزئية الدم، والزير يناظر النار، ومن الطبائع الجزئية المرة الصفراء[١].

وفي كتاب **المصوتات الوترية**، بدأ بالعناصر الخمسة التي هي الطبعية الكلية[٢] التي تناظرها أصابع اليد الخمسة والكواكب الخمسة ودوائر العرض الخمسة والأصوات المنطقية الخمسة، ليمرّ إلى ذِكر الآلات الصوتية وسائر أعداد الأوتار وكيفية إظهار الأوتار لأخلاق النفس، تأييدًا لمطلب الخليفة والعائلة العباسية في الحسية ومتعتها: «فهمت ما سألت، أيدك اللّه من رسم وقول وجيز في إيضاح العلة في المصوتات الوترية وكمية أوتارها التي تشد عليها وكيفية ترتيبها وأصناف الإيقاعات وأزمان النقرات، وما يلزم الموسيقاري في استعماله إياها»[٣]، رابطًا بين هذه الحسية الموسيقية والكواكب (الأشخاص العالية)، من أجل ترسيخ هذه المتعة العباسية نحليًّا: «وإذا كان عامة أهل دهرنا من مستعملي هذه الصناعة الموسيقية الأغلب عليهم لزوم عادة جارية، قصد إصابة موافقة من يحضرهم لتصويبها، من غير علم من الفريقَين بالسبب والعلة التي من أجلها صنعت تلك المصوتة بتلك الصورة، وكيف وقعت تلك الكمية من عدد الأوتار وترتيب التأليف، وما يولده كل وتر منها في النفس بالحاسة السمعية من الشجاعة والجبن، ويؤثره في الكيموسات من التلطيف والتنظيف وما الذي كان غرض الفلاسفة في أن صبغوها بأصباغ مختلفة، فصارت على

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٠٠.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٠٥.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٣١، نقلاً عن فارمر.

ألوان شتى، ومذهبهم أن جعلوها بتلك المقادير من الرقة والغلظ وربط الدساتين، وأين يوضع كل واحد منها الأخص به»[١].

وقد كانت مناظِرةً لعناصر النار والهواء والماء والأرض والفلك «إذ أطلعهم فكرهم على إيقاع آلات صوتية وترية، توسّط بين النفس وتأليف العناصر، وصنعوا آلات وتريةً تناسب تأليف الأجساد الحيوانية، ويظهر منها أصوات مشاكلة للتركيب الإنسي، ليظهروا بذلك للعقول الذكية مقدار شرف الحكمة وفضلها»[٢].

أمّا في رسالته في **خبر صناعة التأليف**، فيستعرض «المسافات الواقعة بين النغمات المتتالية»[٣]، مطبّقًا ذلك على أوتار العود، مفصّلًا الأساليب والمصادر الأمثل في صنعها، مدخلًا وترًا خامسًا على العود للوصول إلى الديوان المضاعف بدون حاجة إلى الانتقال، من الحصول على الجمع الكامل اليوناني (..) مضطرًّا لإدخال دستان سماه «المجنب» على قياس ١١٤ سنت، بين دستان المطلق والسبابة[٤]، ولم يختلف في نتائجه بالسلّم الموسيقي عن نتائج إسحاق الموصلي، وإن اختلفا في أصور أخرى لا تؤثّر في أبعاد السلم الموسيقي[٥]، وإن كان الأول محترفًا والآخر مؤلفًا وباحثًا وعازفًا. فمن الواضح أن الفيلسوف كان في خدمة الاحتراف والتطبيق بموسيقى البلاط، يوفر النظرية ليطبقها إسحاق الموصلي

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٤٢.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢١٠.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢١٠.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٤٢.
(٥) المصدر نفسه، الصفحة ١٨٩.

حسب الذوق العباسي، مؤكدًا ضرورة أن يكون الشعر المساوق للفن «خاليًا من عيوب النظم، متسق الإيقاع والعروض»[١] مناميًا للإيقاع الثقيلة المناسبة للمخزن من الغناء والإيقاعات الخفيفة للمطرب منه والمعتدلة المناسبة للمعتدل منه[٢].

لقد كانت بيت الحكمة خَوَليّة للعائلة العباسية إذ خدمت أحد رهاناتها في ضرب أطروحة أبي عبد اللّه المدني، فكانت في مثال الكِنْدِيِّ، فيلسوف الموسيقى، خادمةً للحسية الشهوانية للعائلة بالتقانة الموسيقية، علاوةً على رسائل بيت الحكمة في التقيين والتخويل الزنوي للجسد الإمائي خاصةً مع علمها الجاحظ الذي ألّف **رسالةً في القيان والجواري** لتكون الجارية جسدًا مخوّلةً للإمتاع الصوتي المقنن والإمتاع الرقصي وللإمتاع المنكحي المتنوّع[٣].

ولكن العائلة العباسية كانت مضطرةً للتخلي عن رهان بيت الحكمة منذ العصر الثاني للمتوكّل، والاعتماد على الرهان «الحديثي» التخويلي، إذ تبين الضعف التعبوي لبيت الحكمة وأهمية التجييش الغرائزي للجماهير لدى الرهان «الحديثي» التخويلي، فجمع محمّد بن موسى بن يعقوب بن المأمون «فُتْيَا عبد اللّه بن عباس في عشرين كتابًا»[٤]، ثم جمع الظاهريون، مستزلمو العباسيين التاجرَيْن الكبيرَيْن محمد بن اسماعيل وابن الحجّاج ليأمروهما بانتقائية حديثية حادة تفرضها السلطة إلى الأبد.

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٨٩.

(٢) أبو عثمان الجاحظ، «رسالة القيان»، ضمن: **رسائل الجاحظ**.

(٣) عبد اللّه السلقيني، مصدر سابق، الصفحة نفسها.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٥. إعادة تأسيس رِبْعَة الحقل الفني في الإسلام: موقعيّة جلال الدين الرومي

ولد جلال الدين البلْخي الرومي، على أكثر التقديرات، عام ١٢٠٧ م. في بلخ بآسيا الوسطى، وتوفي عام ١٢٧٢ م. في قونية بالأناضول، تأثر مبكرًا بفريد الدين العطار، الشاعر العرفاني، ولكن الحدث العظيم الذي غيّر حياته وفنه جذريًا كان لقاء شمس الدين التبريزي، الدّرويش الغريب.

لقد كان جلال الدين الرومي **ثَقِفًا كُلِّيًّا**، إذ شكّل نفسه باعتباره وعيًا تأسيسيًّا، كان على مقربة من أهم معضلات الإسلام والمسلمين والصراع التاريخي: القضايا العقائدية، والسلطة، ومخاطر الأمم، ومعاناة الأصناف المهنية المهمشة، والمجاهدات النفسية، وقضايا الممارسات الفنية، وغيرها ضمن تجربة استكشافية متكاملة العناصر[١].

لقد أعاد جلال الدين البلخي الرومي تأسيس **رِبْعَة** الحقل الفني، فأثبت قدرته على صياغة قوانينه وغاياته، فيكون متماهيًا بالحاجات الأصلية والنص التأسيسي، في تجانس يكاد لا يعرف القطيعة، ولا بتوجه بقواعد الحقل السياسي أو الحقل المعاشي ومواقع السيطرة الاجتماعية والمِلّية.

٥. ١. الممارسة الفنية ملمحًا من ملامح الأنطولوجيا اليومية

لا يُفاضل جلال الدين الرومي بين ممارسات بناء الذات، فكلها

(١) إيفا دي فيتراي ميروفيتش، **جلال الدين الرومي والتصوف**، الصفحة ١١.

جميعًا هي نفسها بوجوه شتى، وهي جميعًا متكاملة.

فموسيقى الكمان وموسيقى الآذان هما أمر واحد، يؤدي إلى أمر واحد، وينشئ كيانًا متجانسًا واحدًا. يكتب الأفلاكي، رفيق جلال الدين الرومي: «بعد ظهيرة أحد الأيام كان أحد الموسيقيين يعزف على الكمان، وكان الشيخ يستمع بانتباه كبير. دخل أحد الأصدقاء فقال: كفّ عن هذا، فإن المؤذن يؤذن لصلاة العصر. فقال جلال الدين: لا، فإن هذا أيضًا صلاة العصر، كل منهما يتحدث إلى اللّه. وهو يريد الأول ظاهريًا لخدمته، والثاني لحبه ومعرفته»[١].

يلتقط الكيان الرومي الإحساس الجمالي-الفني في أبسط ملامح الحياة اليومية، كما في أرقى الحركات الأفلاكية والكونية.

لقد كان مارًّا أمام دكان المزخرف، صلاح الدين زركوب، «وعندما ترامى إلى سمعه إيقاع الطارقين أخذ في الرقص، أشار الشيخ إلى العمال ألا يوقفوا الطّرْق، واستمرّ الرقص من منتصف الصباح حتى صلاة العصر» [٢]. ومرةً أخرى، كان الشيخ في الريف، فذهب إلى مطحنة ولكنه بقي مدةً طويلةً حتى قلق عليه أصحابه، فذهبوا يبحثون عنه، ولما دخلوا المطحنة رأوه «يؤدي الرقص الديني أمام حجر الرحى»[٣]. فلقد استدمج موسيقى الرحى ضمن موسيقاه الباطنية، داخل كيانه. لقد قال للباحثين عنه: «بسم اللّه،

---

(١) المصدر السابق، الصفحة ٦٩.

(٢) نقلت ذلك عن الأفلاكي إيفا دي فيتراي ميروفيتش، مصدر سابق، الصفحة ٦٩.

(٣) كلود ليفي ستروس، **النظر، السمع، القراءة**، الصفحة ٨٨.

أليس صحيحًا أن حجر الرحى يقول: سبوح! قدوس!. قال رفيقه صدر الدين: القاضي سراج الدين وأنا سمعنا على نحو واضح تمامًا أن الحجر كان ينطق بهذه الكلمات»[١]. كانت يقظته بالحياة عالية الدرجة، مما جعله لا يتعالى على حياة الطَّحَّان والمزخرف والموسيقي العامّي والجمالية العامّية. ينقل كلود ليفي ستروس أن الموسيقيّ شابانون كان متأثرًا بعظَمة البدايات التي يجعلها مؤسسةً للفن العظيم: «إن الجمالات العظيمة التي وجدها أولئك الذين مهدوا للفن، تكون صحيحةً بقدر ما يتم العثور عليها، عمومًا بلا عناء. إنها نوع من البيّنة الطبيعية»[٢]. ويلاحظ شابانون عن موسيقى الملاحين والفلاحين المتهدّجة: «إنهم يغنون الأحزان بغبطة»[٣]. ودوبوفيه، الرسام الفرنسي، لا ينكر ماهو غير متوقع في «الفن الخام» بالممارسات التصويرية، بل يعيد إليه الاعتبار: «الفن الحقيقي هو دائمًا حيث لا نتوقع، حيث لا يفكر فيه شخص ولا ينطق باسمه. فالفن يرفض أن يكون معروفًا ومحيًّا باسمه»[٤]. إن الفن الخام باعتباره المظهر التعبيري الفوري والعفوي الذي دون البنى الفوقية الجمالية، يستمر تماسكه مما يبدو غير متماسك فيه[٥].

لقد اكتشف جلال الدين البلخي الرومي الإحساس

---

(١) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٢) نقلت ذلك عن الأفلاكي إيفا دي فيتراي ميروفيتش، مصدر سابق، الصفحة ٦٩.

(٣) كلود ليفي ستروس، مصدر سابق، الصفحة نفسها.

(4) Théroz Michel, L'art brut, éd, skira, Genève, 1975, p.18. Encyclopédie de l'art, p.4.

(5) Encyclopédie de l'art, La pochothèque Garzanti, Milan, 1986, p.4.

الجمالي-الفني بامتثاله الفن الخام وللبدايات الفنية بين الطبقات العامية، ومن ثمة اكتشف **رِبْعَة** الحقل الفني، وحقيقة الموقع الإلهي-الديني-الكوني من الإحساس والممارسة الفنيَّين المؤسسَين للفن المركّب، إذ وقف على العنصر الفن دون تجاذبات ملية ولا إسقاطات صراع اجتماعي ومواقع الحقل السياسي وإشراطات التكسب.

٥. ٢. الممارسة الفنية ملمحًا من ملامح الأنطولوجيا الإيمانية المحتوية للإنسان الخام

يعيد جلال الدين الرومي كل ممارسة فنية عرفانية إلى أصل كوني-ديني. فهي «خيال» التصوير الإلهي والقول الإلهي: «لكن مقصده من الاستماع إلى صوت الرباب، كالمشتاقين، خيال ذلك الخطاب الإلهي»[١].

وإذا كان اللّه تعالى في القرآن الكريم يقدّس آلة «**الصُّور**» الذي يُعْلن به انتصار المظلومين في آخر القرون ثم يعلن به القيامة، فإن الاستعمال العرفاني للمزمار سيكون تأسيسًا على الصّور الإلهي: «لأن صوت المزمار وهدير الطبل شبيهان نوعًا ما بصوت الصور الشامل»[٢]. ومن ثمة كان الناي الآلة الرئيسية لدى النبي داود. فلقد جاء في الحديث النبوي: «تشبّهوا بأخلاق اللّه»، واللّه نفسه «**مُصَوّرٌ**»، فمن الطبيعي أن يكون عاشقه «مصوّرًا»، ويجعل جلال الدين الرومي كل قبول إنساني لملامح الجمال والبدايات الفنية

---

(١) إيفا دي فيتراي ميروفيتش، مصدر سابق، الصفحة ٧٥.

(٢) **الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف**، الصفحة ٢٣٧.

طبيعيًّا مركوزًا في الأصل التكويني، وهو الأصل الديني بتعبير آخر، إذ لا قبيح واقعيًا: «ويقول المؤمنون الصادقون: (إن تأثير الجنة جعل كل صوت قبيح رائعًا). فنحن جميعًا أجزاء من آدم، وقد سمعنا هذه الألحان في الجنة»[1]. فهو يرى أننا جميعًا سمعنا النداء الإلهي: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ﴾ (**الأعراف**، ١٧٢) قبل خلقنا، وكل نداء إنما هو تكوين موسيقي، في عودة فينومينولوجية إلى الآية القرآنية: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنۢ بَنِىٓ ءَادَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ ۖ قَالُوا۟ بَلَىٰ شَهِدْنَآ ۛ أَن تَقُولُوا۟ يَوْمَ ٱلْقِيَـٰمَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَـٰذَا غَـٰفِلِينَ﴾ (**الأعراف**، ١٧٢).

فالاستجابة للجمالي والفني، إنما هو العودة إلى الأصل صافيًا: «ورغم أن الماء والطين [في أجسادنا] قد غمرانا، يظل من هذه الألحان يعود إلى ذاكرتنا. أما وقد مُزجت بداء الكُرب، فأنى لهذه الأصوات العالية أو الخفيضة أن تحبونا الطرب؟».

ولذلك جاء السماع غذاء للعاشقين، إذ فيه «خيال الاجتماع»[2]. من هنا يكون الجمالي والفني استعادةً للإنساني، وتأسيسًا للتوازن في إعادة بناء الذات الفردية والجمعية:

«السماع طمأنينة لروح الحياة

ولمن يعرف أنه روح لروحه

ومن يريد أن يصحو،

هو الذي ينام وسط البستان.

---

(١) إيفا دي فيتراي ميروفيتش، مصدر سابق، الصفحة ٧٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٧٥.

(..)

من لم ير جوهره ومن كان القمر خافيًا عن عينيه،

كيف تكون به حاجة إلى السماع والدُّفّ؟!»[١]

لقد عرف جلال الدين الرومي «يقينًا تأثير الموسيقى في النفس»[٢]، واعتبره استجابة لاستعدادات تكوينية-أصلية. وقد أكد ذلك في مناقشته لذوي الإرث الفقهي لعبد اللّه بن عباس وورثائه الحديثيين: «صوت الرباب هو صرير باب الجنة الذي نسمعه. لقد قال المنكر: نحن أيضًا نسمع الصوت نفسه، لكننا لا ننفعل مثل مولانا. قال حضرة مولانا: ما نسمعه نحن هو صوت فتح باب الجنة، وما يسمعه هو صوت الإغلاق»[٣].

ولذلك كانت آثار جلال الدين الرومي لا تخلو من استعمال الصور المجازية للآلات الموسيقية، خاصةً الناي، علاوةً على الرباب والقيثار والسرناي والقانون وآلات القرع والإيقاع والمقامات[٤]. وقد أثرت المولوية في فني الرسم والخط منذ «النسخة الأولى من المثنوي، مزدانةً بالذهب والزخارف، ومكتوبةً بأكثر الخطوط جمالًا، وموشاةً بتطريزات تغطي ضريح الشيخ وأصحابه»[٥].

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٧٩.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٧٥.

(٣) أورد الخبر جامي في **نفحات الأنس** (نقلا عن آني ماري شـيمل، مصدر سابق، الصفحة ٣٥٧).

(٤) إيفا دي فيتراي ميروفيتش، مصدر سابق، الصفحات ٦١ إلى٦٥.

(٥) إيفا دي فيتراي ميروفيتش، المصدر السابق، الصفحة ٦٠.

٥. ٣. كيف أعاد جلال الدين الرومي تأسيس الممارسة الفنية؟

إن جلال الدين إذ يعيد تأسيس فهمنا للممارسة الفنية إنما يعيد تأسيس فهمنا للدين والرسالة المحمّدية. «يرى الرومي أن النبي أخبر عليًّا مرةً بأسرار سأله ألا يذيعها. ولأربعين يومًا، ظل علي يحاول ضبط نفسه. وأخيرًا، عندما عزّ عليه ذلك، ذهب إلى البرية وأدخل رأسه في فم بئر، وأخذ يقص عليه هذه الأسرار جميعًا[١] وإبان ابتهاجه سقط لعابه في البئر. بعد أيام بدأت قصبة بالنموّ في البئر، نمت سريعًا يومًا إثر يوم، ثم جاء راع فقطع هذه القصبة، وجعل فيها عددًا من الثقوب، ثم أخذ يعزف بها أثناء رعيه الغنم، غدا عزفه مشهورًا، فقدم الآلاف لسماعه وعلت أصواتهم بسرور على صوت موسيقاه. حتى الجِمال عملت دائرةً حوله. وانتشرت القصة على نحو سريع، ثم أتت إلى مسمع النبي الذي طلب أن يؤتى بالراعي، وبعد بضع مقدمات موسيقية، استبدّت النشوة بالجميع. قال النبي: (هذه الألحان تفسيرات للأسرار التي أخبرت عليًّا بها). وهكذا، فإذا كان واحد من الذين ينشدون الطهارة خِلوًا من الطهارة فلن يستطيع الاستماع إلى الأسرار التي تتضمنها ألحان الناي، ولن يستطيع الاستمتاع بموسيقاه، ذلك لأن الإيمان متعة وهيام»[٢].

إن جلال الدين الرومي، **الثَّقَفُ الكُلِّيُّ**، يضع نفسه هنا وريثًا لثَقِفٍ كُلِّيٍّ كبير. فجلال الدين الرومي في هذه القصة هو «الراعي»

---

(١) من العجيب أن هذا الخبر موجود بالإرث الشعبي التونسي ومغزاه يقتصر هناك على ضرورة الحفاظ على السر.

(٢) إيفا دي فيتراي ميروفيتش، مصدر سابق، الصفحة ٦٥.

الذي التقط «لعاب» حيدرة، أي ما وراء خطابه الديني كما في كثير من الروايات، بوساطة الموسيقى: «ثمة طرق كثيرة توصل إلى اللّه، أما أنا فقد اخترت طريق الرقص والموسيقى»[١]، فابن أبي طالب نفسه له رقصه، فقد جاء في صحيحي البخاري ومسلم أن النبي قال لعليّ: «أنت منّي بمنزلة هارون من موسى» فحَجَلَ، والحَجْلُ هو «أن يرفع المرء رِجْلًا ويقفز على الأخرى من الفرح»[٢].

ولكن لهذا الطريق الموسيقي والحَجْل الذي اختاره الرومي، طريق خاص متميز، مُنْبَنٍ على الأصل، على البداية. فالفن دائمًا فنّانِ اثنانِ في الظاهر:

«جبريل يرقص في عشق جمال الحق

والعفريت يرقص في عشق شيطانه»[٣].

لكن كيف يمكن لصاحب الممارسة الفنية أن يمْتَثِلَ زَفَنَ جبل سيناء من الوجد فأصبح دكًّا، وزفن إبراهيم في النار وزفن عيسى وحجل علي؟

«الأغصان بدأت بالرقص كالتائبين

والأوراق تُصَفِّقُ كالمطربين»[٤].

يرى الرومي أن الدعوة إلى السماع تجيء من السماء، ومن ثمة

---

(١) إيفا دي فيتراي ميروفيتش، المصدر السابق، الصفحة ٦١.

(٢) ابن الأثير، **جامع الأصول من أحاديث الرسول**، الجزء ٩، الصفحة ٢٤٦.

(٣) آني ماري شيمل، مصدر سابق، الصفحة ٣٧١.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٣٧٢.

تكون الموسيقى ويكون الرقص قائدَين للعاشق إلى السماء: «أينما وضع العاشق قدمه انفجر ينبوع الحياة»[١].

في استيعاب لحركة أيوب ﴿ٱرۡكُضۡ بِرِجۡلِكَۖ هَٰذَا مُغۡتَسَلُۢ بَارِدٞ وَشَرَابٞ﴾ (ص، ٤٢)، ولقد مضى الحلاّج في رواية الرومي «راقصًا في أغلاله إلى المشنقة» وقد كانت أمنيته أن يموت كذلك[٢]. فالحركة المطردة للرقص الدوَراني تشير إلى حركة الحياة، ليكون العارف مشتركًا في الحياة الإلهية، مصدر كل الحركات:

«لا يرقص أحد لا يكون قد رأى لطفك،

فحتى في الأرحام يكون للأطفال رقص بسبب لطفك

ماذا في الرحم؟ وماذا في العدم؟

فحتى في اللحد يكون للعظام رقص بسبب نورك».

من هنا يكون الرقص الجبريلي، أو الرقص الحقيقي كما يراه الرومي، قاعدة كل حركة:

«نحن الناي وموسيقانا منك»[٣].

«يا ضوء النهار، اطلع! فالذرات ترقص

يسمعك، سأقول لك أين سيأخذك الرَّفَنُ.

كل الذرات في الهواء وفي الفيافي،

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٣٧٤.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٣٧٤.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٣٦١.

وليكن هذا معلومًا، كالمجانين.

وكل ذرة، سواءً كانت سعيدةً أو بائسةً

في تحابٍّ مع الشمس التي لا تستطيع أن تقول عنها شيئًا»[1].

فرقص العارف إنما هو من جنس الرقص الكوني:

«أيها المسلمون، من رأى خرقةً ترقص دون بدن؟

الخرقة ترقص بفعل الجسد، والجسم يرقص بفضل الروح،

وعشق المعشوق قيّد عنق الروح بحبل».

يتناول محمد چلبي رمزية الرقص المولوي في قصيدة طويلة مؤوّلًا كل تقنياته:

«لتعلم أن لهذه الحلقة وجهَين مختلفَين، ضع الأول يمينًا والثاني يسارًا

وجه اليمين هو العالَم الخارجي، ووجه اليسار هو العالَم الباطني

وإزاءه يوجد محل الإنسان، إذ الإنسان هو مرآة الرحمان

والنقطة تطور طول الحلقة الخيالية، تدور لتعود إلى نفسها

عندما تعود النقطة إلى نقطة البداية، تتلاشى كل الأغصان من تلقاء نفسها.

فكل ما هو غير اللّه، من كائنات ممكنة، لتقُل إنها نقطة».

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٣٦١.

أما تأويل إسماعيل الأنقراوي، النثري، فلا ينسى في إضافاته التفاعل اللفظي واليدوي-الرأسي بين المريدين وشيخهم في الحلقة مشدّدًا على مقولة «السلام» التي تختم كل دورة من الدورات الثلاث، وعلى أن تلك الدورات تتمثل روحيًّا وجسديًّا ﴿فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ﴾ (**البقرة**، ١١٥).

ولقد كانت «الموسيقى الحق» سماعًا، لأن الأمر استُمع إليه في الأصل، في حركة القلم، في نداء «كُنْ»، وهذه الموسيقى هي موسيقى العرس، أما «ما يشبه الموسيقى وليس منها، فهو موسيقى المأتم» لأنها تقتل الفطرة؛ أيْ أمل الإنسان بما هو إنسان:

«اِمض إلى السماع حيث يكون ثمة عرس

ولا تنشده في المأتم، فذلك مكان للألم».

والأمر مرتبط بجوهر الذات:

«من لم ير جوهره،

ومن كان القمر خافيًا عن عينَيه،

كيف تكون به حاجة إلى السماع والدّفّ؟!».

فينبغي في نظر الرومي، العودة إلى عمق الداخل، وهذا يتطلب صفاءً وتصفيةً، و**رِبْعَةً** تجاه «الإضافات الشيطانية». وهنا نقف على **رِبْعَة** الإنسان شرطًا **لرِبْعَة** الفن:

«سرّ من الأسرار مستتر في إيقاعات الموسيقى

ولو كشفته لتزلزل العالم»[١].

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٣٦١.

مع الفنون التصويرية، نجد نفس المسار الرومي، مسارًا يعتمد ضرورة **رِبْعَة** الإنسان شرطًا **لرِبْعَة** الفن، عبر الصفاء والتصفية والحفر في البدايات.

على الإنسان، في نظر الرومي، أن ينظر إلى التصاوير «المرسومة على الجدران بأشكال وألوان فتانة، ثم بعدئذ عليه أن يدير عينَيه نحو النافذة، لأنه بالضوء الذي ينبعث من هذه النافذة العالية فقط تصير الصور المرسومة حيةً وتكتسي سحرها الخاص».

«الجهات الست هي الحمام، والنافذة هي عدم المكان

وعلى قمة النافذة جمال البطل

ذلك الجمال الذي يضيء الدنيا كلها»[١].

فبالضوء نجعل الرسوم «رسومًا حقيقيةً»، فالضوء يعني الروح والتصفية. ولذلك فإن الرومي يدعو المصوّر المسلم، المصوّر السليماني-المحمدي، أن لا يبحث عن كثرة العناصر والألوان والأشكال، بل أن يبحث عن البسيط، كبساطة اللّه، وعن الواضح والصافي والعميق:

«إذا كنا أصفى من الروح الطاهر،

فلماذا نكون ممتلئين بالصور مثل الصين؟!»[٢].

يتجاوز الرومي الحمام الأموي-البيزنطي ويتعالى على امتثال الفرس للصين الصنمية عظيمة الفنون التصويرية بسبب امتلاء

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣١.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣٧.

التصوير فيها، ليعرض التصوير «**الرومي**»، أي التصوير الحق في نظر جلال الدين الرومي، إنه يجعل مُصَوِّرِيّ الصين في مسابقة مع مصوري الرومي التماثيليين، ولكنهم أخفقوا فيها. فقد أخذ الفريقان غرفتَين، وأخذوا من الملك، المشرف على المسابقة مائة لون، ليزيدوا عليها كل يوم، بينما لم يتخذ المصوّرون الروميون سوى الإرادة الصّفائية:

«قال الروميون: (لا يحتاج عملنا إلى أي لون أو صبغ. لا نحتاج إلا إلى إزالة الصدإ من الجدران). أغلقوا الباب وبدؤوا بصقل الجدران التي صارت لامعةً وصافيةً كالسماء. ثمة فرق بين كثرة اللون وغياب اللون. ذلك أن اللون كالغيوم، وغياب اللون كالقمر. وأي ضياء وبهاء تراه في الغيوم، فاعلم أنه يجيء من النجوم والقمر والشمس»[١]. وهنا نكتشف أن نعت «الرومي» لديه ليس نسبة إلى الروم أوبلاد الروم، وإنما نسبة إلى «الروم»، وهو الطلب والعشق[٢] ونسبة إلى «الروم»، وهو «الحركة المُختَلَسة المُخفاة، لضرب من التخفيف»[٣]؛ أي إن التصوير المطلوب عند جلال الدين هو مُنتَجات العشق الكوني والإرادة العرفانية التي تتواضع مع البشرية حتى تبدو«مُختَلَسَةً مُخفَاةً».

كان الصينيون الصنميون متيقنين من فوزهم، وخلب مشهدهم لبّ الملك. ولما مضى إلى مصوّري الروم وأزال الستار الحاجب

(١) إيفا دي فيتراي ميروفيتش، مصدر سابق، الصفحة ١٨١.
(٢) الطريحي، مصدر سابق، المجلد ٦، الصفحة ٧٦.
(٣) المصدر نفسه، المجلد ٦، الصفحة ٧٦.

بين الغرفتَين تَغيّر رأيه:

«وقع على الجدران انعكاس تصاوير الصينيين فقد صُقلت الجدران جيدًا،

كل شيء رآه السلطان (في حجرة الصينيين)

كان أكثر روعةً وبهاءً

هنا استوى المشهد على كل كيانه

الرُّومِيُّون، يا ولدي، هم الصوفية، الذين ليسوا بعلماء، وليس عندهم كتب ولا علم أوراق

لكنهم صقلوا قلوبهم وطهروها من الرغائب والطمع والجشع والكره

وصقل المرآة هو حقًّا القلب الذي يتلقى ما لا يعدّ من الصوَر

وإلى هذا الحد يحتفظ موسى في داخله بالصورة غير النهائية التي لا شكل لها، لغير المرئي المنعكس في صميم قلبه

رغم أن هذه الصورة لا تتسع لها السماء ولا الأفلاك ولا الأرض التي تهجع على ظهر الحوت

ومع أن هذه الأشياء جميعًا محدودة ومعروفة، اعلم أن مرآة القلب لا حدود لها

(..)

تتلقى هذه القلوب مائة صورة.. وأية صوَر؟ فإذًا أستطيع أن أقول: رؤية اللّه»[1].

---

(١) المصدر نفسه، الصفحتان ١٨١ و١٨٢.

يبدأ المسار التصويري العرفاني في تصفويته بقبول المرئي ليجعله أجمل، ليصل في آخر مراحله إلى غير المرئي؛ تمامًا كالمسار السماعي إذ يبدأ بسماع طبيعي يتفاعل مع اليومي والمحسوس والتقني-الآلي استجابةً للحظةِ ﴿كُن﴾ (**يس**، ٨٢) التي يربيها الموسيقي العرفاني، ثم يكون السماع الروحاني بالاستماع إلى «صريف الأقلام الإلهية في لوح الوجود» فالسماع الإلهي إذ يكون فيه التماهي بالموسيقى الإلهية نفسها ليقع القول الإلهي في إرادة الموسيقي العرفاني[١].

وهذا ما يفرض على الفنان العرفاني، في نظر الرومي، أن يكون ﴿كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ﴾ (**الرحمن**، ٢٩)، تمامًا كمعشوقه، اللّه، في حركة مشي مستمرة لا تنتهي:

«إن العالم كالمرآة، وعشقك هو الصورة الكاملة

أيها الناس! من ذا الذي رأى جزءًا أكمل من الكل!

لتمش على قدميك كالعشب، ففي هذا الحبيب يكون الحبيب

وحده راكبًا كالوردة، وأما الباقون فمشاة»[٢].

فكل مَصْوَرَة، هي خطوة صغيرة على طريق تكامل العاشق ومعرفته، ولذلك عليه أن يتناسى المَصْوَرَة الناجزة، لينطلق في إنشاء ذاته مرة أخرى بإنشاء مَصْوَرَة جديدة، وينبغي أن يكون الأمر بوتيرة متسارعة:

---

(١) محيي الدين ابن عربي، **الفتوحات المكية**، الجزء الثاني، الصفحة ٤٠٨.

(٢) مصطفى غالب، **جلال الدين الرومي**، الصفحة ١٤٥.

«إنني مُصَوّر نَقَّاش، أضع في كلّ لحظة تمثالًا. ولكن في هَزّتك أصْهَر كلّ هذه التماثيل

وإنني لأَخْلُقُ مائة نقش وأبثُّ فيها الروح، فإذا ما رأيت تصويرك ألقيت بها جميعًا في النار

هل أنت ساقي الخَمَّار أم أنت عدوّ اليقظة؟ أم إنك الذي يُخَرِّبُ كل دار أقيمها؟

لقد صُبَّتْ النفسُ فيك وأصبحتْ مفترجةً بك، وإني لمدللٌ هذه النفس مادام شذاك قد علق بها»[1].

ولذلك سيكون طين التمثال وترابه هو العشق المتنامي، وليس مجرد الطين، وإلا فإن المَنْزِلَ الفني يصبح خرابًا. فالعمل الفني الرومي/الرومي، جدل لا ينتهي وبحث لا ينتهي، وحداثة لا تنتهي وما كان بالعالمية الإسلامية الأولى شكلًا ليس ملزمًا بَعْدها: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلْإِنسَٰنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلَٰقِيهِ﴾ (**الانشقاق**، ٦).

«وكل قطرة تنبثق من دمي لتقول لترابك: إن لوني هو لون حبي، وأنا الشريكة في عشقك، وبدونك يكون هذا القلب خرابًا في مَثْوَى الماء والطين

فلتدخل المنزل أيها الحبيب، وإلا فإني تاركه»[2].

هذا تمامًا كما في المنزل الموسيقيّ:

«أيها الحبيب، إنني لم أر طربًا في الكونَين بدونك لقد رأيت

---

(١) المصدر نفسه، نفس الصفحة.

(٢) مصطفى غالب، المصدر السابق، الصفحة ١٢٧.

كثيرًا من العجائب، ولكنني لم أر عجبًا مثلك»[1].

وعلى هذا المسار تكون **رِبْعَة** الفن، لا تنفك عن **رِبْعَة** الإنسان وعن **رِبْعَة** الدين والنص الديني المؤسس، في المبنى الرومي.

٥. ٤. خاتمة

لقد استطاع مولانا جلال الدين البَلْخِي الرُّومي (أو«الرّومي» كما رأينا)، أن يزحزح الموقع العَبْدَلِي العَبَّاسي وموقع بيت الحكمة العباسي في تخويل الحقل الفني، منتصرًا لأبي عبد اللّه المدني بعد أكثر من أرْبَعَة قرون، إذ كان في **رسالة المعاش** قد أدْمَجَ القيمة الفنية ضمن الحراك القيمي معترفًا للممارسة الفنية بربعتها المعاشية والثقافية.

لقد كانت الممارسة الفنية في الرهان العَبْدَلي مهدَّدَةً إما بالإحساس بالذنب وبالتلفيقية التي عاشها الرسم الإسلامي في بداياته[2]، أو بالإلغاء، لكن إعادة التأسيس مع مولانا جلال الدين الرومي كانت تعني تأسيس الحداثة الفنية ربما لأول مرة في التاريخ الفني، وبذلك نصل إلى خطإ ألكسندر پاپا دوبولو في أن ابن عباس كان يقترح «أسلوبًا خياليًّا (..) لم يُتّبع في الجملة» إذ كان الرسامون في نظره «أبرع وأصدق من ابن عباس»[3] بل بالعكس تسبب موقفه في تعثر بداية الفنون الإسلامية لتتأخر زمنًا آخر، إذ

(1) Meyarovitch) Eva De Vitray(, Anthologie du soufisme, PP, 189–195.

(٢) ألكسندر پاپا دوبولو، **جمالية الرسم الإسلامي**، الصفحتان ٣٤ و٣٥.

(٣) كان پاپا دوبولو هو مكتشف وجود الرسم الإسلامي في العصر الحديث، ولكنه لم يستطع التعمق كثيرًا في مضمونه وخلفياته.

فرض على الفنانين التكسب والخَوَليّة السياسية. فلقد كان العرفان، وخاصةً مع مولانا، وراء إبداعية الرسم الإسلامي تقنيًّا (الحلزونية) وإميًّا (عدم الواقعية والنزعة الرموزية)، وكذلك بقية الفنون (الزّفَن، المسرح، الخط، الرُّنَا...).

٦. إمَّةُ الرُّنَا (=الموسيقى) لدى العِرْفَانيين: حالة محيي الدّين بن عربي

لقد اعتقد بعض المفسرين أن ﴿لَهْوَ ٱلْحَدِيثِ﴾ و﴿قَوْلَ ٱلزُّورِ﴾ في آيتَين بالقرآن الكريم، يعنيان الغناء. والآيتان هما: ﴿وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَشْتَرِى لَهْوَ ٱلْحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ﴾ (**لقمان**، ٦) و﴿فَٱجْتَنِبُواْ ٱلرِّجْسَ مِنَ ٱلْأَوْثَٰنِ وَٱجْتَنِبُواْ قَوْلَ ٱلزُّورِ﴾ (**الحج**، ٣٠).

ويؤكد سيد محمد حسين، أن هذا الموقف التفسيري مجرد تطبيق وجري، أي إن الغناء الموجود في عصر أصحاب هذا الموقف التفسيري، بمجالس الخلفاء والمترفين مطابق لمقولتَي لهو الحديث وقول الزور القرآنيتَين. فحرمة الغناء كما يقول الفيض الكاشاني «ليست حرمةً ذاتيةً وإنما هي حرمة ناشئة من أن مضمونه **من** قول الزور ولهو الحديث»[١]. فالغناء والرُّنَا (=الموسيقى) حرام إذا كان محمولهما قول الزور لخدمة شهوات الخليفة والمترف السياسية والمنكحية والتسلطية والتعبوية ولهو الحديث لإلهاء العامة والثقفاء عن القيم المركزية والمصالح المشتركة.

---

(١) علي حسن غلوم، «مرجعية القرآن في الاستنباط الفقهي»، في مجلة **الاجتهاد والتجديد** (بيروت: صيف ٢٠١١م./ ١٤٣٢ه.)، الصفحة ٤٧.

ولكن التأسيس الإسلامي لإمة الرُّنَا في الإسلام، لا تقوم على الحلال والحرام لأنهما تابعان لتأسيس لا قائمتَين به، ولا تقوم على أصل المُباح باعتبار أن «الأصل في الأشياء الإباحة»؛ فالتأسيس يقوم على اعتبار الرُّنَا (أو السماع أو «الموسيقى» باللغة اليونانية) أصْلًا مما يتقوّم به الإنسان بما هو إنسان، وعليه أن لا يدخل عليه نشاز الحرام حتى لا يتفسخ هذا الأصل القوامي، كليًّا أو جزئيًّا.

ولذلك تدور إمَّةُ الرُّنَا (=الموسيقى) عند محيي الدين ابن عربي بين مقولتَي الجمال والحب، بين مقولتَي الإرادة والطلب. وللرُّنا في نظره مراتب، بإمكانها أن تكون إحدى وسائل العارف للتكامل.

٦. ١. مقولة حب الجمال مقولة تأسيسية للعمل الفني

يرى محيي الدين بن عربي أنّه «من أَحَبَّ العَالَمَ لجماله فإنما أَحَبَّ اللّه»[١]، فليس للحق تجلٍّ إلاّ العَالَم. ولذلك يعتبر أن الوجود «كله جمال ذاتي وحسنه عَيْنُ نفْسِه إذ صنعه صانِعُهُ عليه»[٢]، فحنين العارف والمحب إنما هو لموطن التجلي من حيث التجلي لا من حيث الصور «كالتولع بمنازل الأحبة من حيث هي منازل لهم خاصةً لا من حيث هي منازل»[٣]، وهو يميّز بين جمال مطلق وجمال مقيد عرضي، «فالجمال المقيّد يدرك بأوّل وهلة وإدراك الجمال المطلق

(١) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، الجزء ٣، الصفحة ٤٥٠.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٣) ابن عربي، **ذخائر الأعلاق**، الصفحة ١٣.

يُحتاج فيه إلى غور بعيد، وقعه يشق بها الرائي حجاب الطبع إلى إدراك الجمال الإلهي المودع في ذلك القبح»[١]. والقبح في نظر ابن عربي تشكيكي، فما نراه قبيحًا هو رتبة في الجمال، فما في الكون إلّا الجمال كأن «الحق يبشر نبيه ويقول له: «يا محمد ما بيني وبينك إلا صورة الحسن والجمال»[٢]، و«لقد حبب إليه ما يقرّبه من ربه»[٣].

ولما كان الحب الطبيعي في نظر ابن عربي سببه النظر أو الاستماع، يُصوِّر المحبُّ المحبوبَ في خياله **بالقوة المصوِّرة** وقد تكون صورة المحبوب مطابقة لواقعه أو دون ذلك أو فوقه، «وذلك ما يستدعي أحيانًا تصوير منْ ليس له صورة أو تصوير من لم يشهد له صورة وإن كان ذا صورة. وفِعْل الحب في هذه الصورة أن يُعظِّم شخصها، حتى يضيق محلّ الخيال عنها فيما يُخَيَّلُ إليه فتُثْمِرُ تلك العظمة والكِبَرُ أحوالًا»[٤].

ومن شأن الحب الطبيعي في نظر ابن عربي أن يُكوّن الصُّورة التي انطبعت في خيال المحب على مقدار المَحالّ الحاصلة فيه، «بحيث لا يفضل عنها منه، ما يقبل به شيئًا أصْلًا، وإن لم يكن كذلك فما هو صورة الحب. وبهذا تخالف صورةُ الحب سائر الصُّوَرِ»[٥]. وفي هذه الحالة يتزايد الحب للمحبوب، ويصير المثال

---

(١) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، الجزء ٢، الصفحة ٥٧٤.

(٢) ابن عربي، **المسامرات**، الصفحة ٨٢.

(٣) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، الجزء ٤، الصفحة ٢٩٥.

(٤) المصدر نفسه، الجزء ٢، الصفحة ١١٥.

(٥) المصدر نفسه، الجزء ٣، الصفحة ٤٥٠.

المصوّر محرِّضًا للمُصَوَّرِ «على طلب من صوّرهُ على صورته»[١].

ومَن استفرغ في حب المعاني المجردة، أصبح في نظر ابن عربي لا يشكو الفراق، فيصبح «الحبّ هو سبب الجمال»[٢]. وأرقى تلك المعاني هو الإله، «وهو الجميل، أو هو الجمال والحب» فِعْلًا لا بالقوة[٣].

٦. ٢. لماذا سمّى ابن عربي «الرُّنَا» سَماعًا؟

يفرّق ابن عربي بين الوجود وبين الكوْن. فالوجود هو حالة المخلوقية عمومًا، والكون هو أن تكون للموجود حياة ووظائف وإذ كان «الحب أهل وجود العلم، [فإن] **السماع** سبب كونه».

فقد كُنَّا في نظر ابن عربي «في جوهر العماء»[٤]، ولم يكن شيء إلّا لمّا قال الحق كلمة ﴿كُنْ﴾ (**يس**، ٨٢) «سَمِعَ، **فالْتَذَّ** في **سماعه**، فلم يتمكن له إلّا أن يكون. ولهذا السماع مجبولٌ على الحركة والاضطراب والنقلة في السامعين[٥]، ومن هنا كان **زَفَن** (=رقص) أهل العرفان: «فَمِنْ هنا أصل حركة أهل السماع، وهم أصحاب وَجْد»[٦].

---

(١) المصدر نفسه، الجزء ٢، الصفحة ٣٢٦.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٣٢٦ أيضًا.

(٣) المصدر نفسه، الجزء ٣، الصفحة ٤٢٨.

(٤) المصدر نفسه، الجزء ٣، الصفحة ٤٢٨.

(٥) المصدر نفسه، الجزء ٢، الصفحة ٤٢٨.

(٦) المصدر نفسه، الصفحة ٤٢٨.

فإذا كان الوجود من اللّه و«كان السماع المقيّد بالنغم»، كان من الضروري أن يكون الحاضرون «على قلب واحد، وألاّ يكون فيهم من ليس من جنسهم، فلا يحضرون إلا مع الأمثال»[١].

ويقسّم ابن عربي **السماع** إلى سماع مطلق وآخر مقيد، «فالمطلق هو الذي عليه أهل اللّه، ولكن يحتاجون فيه إلى علم عظيم بالموازين، حتى يفرّقوا بين قول الامتثال وقول الابتلاء (...) والمقيد هو السماع المقيد بالنغمات المستحسنات، التي يتحرك لها الطبع بحسب قبوله»[٢].

وبذلك يكون أَرَانُ[٣] البحث الرُّتَاوِي (= البحث «الموسيقي» باللسان اليوناني) ذا ثلاث مراحل: السماع الطبيعي، فالسماع الروحاني، فالسماع الإلهي.

٦.٣. مراحل اكتمال السّماع في الإنسان

٦.٣.أ. المرحلة الأولى: السماع الطبيعي

يرى ابن عربي أن أصل الرُّتَا (=الموسيقى) هو سماع الإنسان كلمة ﴿كُنْ﴾ (**يس**، ٨٢): «لما كان سبب حُبّنا الحقَّ سماعُ كلامه، لهذا نتحرك ونطيب عنه سماع النغمات»[٤]. إنه يصمّم «الموسيقى» في الوجود، فهي في الأفلاك، وهي في حركة الدولاب والأوراق والمياه،

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٣٦٧.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٣٦٧.

(٣) الأران: Dynamic, Dynamique (Noun).

(٤) المصدر نفسه، الجزء ٢، الصفحة ٣٣١.

وهي في آلات الرُّنَا أي في كل حركة، «فإن السكون عدم».

وهو يرى أن «الوزن الطبيعي إنما يؤثر في ما تركّب في نظره، عند ورود النغمة وتعلق السمع بها إذا صادفت محلَّها، ذلك الطرب أو الأثر الذي يجده السامع في نفسه، فسلطانها قوي، وذلك لقوة أصلها الذي تستند إليه»[١].

الطبيعة عند ابن عربي رِبْعَة «الرطب واليابس والبارد والهواء والنار». ولذلك كانت الرُّنَا قائمةً في الأخلاط نغمةً في آلة مخصوصة «في علم الألحان والأوزان بالبمّ والزّير والمثنى والمثلث»[٢] ما شيء حركة فرح وحركة بكاء. وقد اعتبر شعيب الباكَني **الداغساني** (القرن ١٩م.) أنّ سر اختيار بعض أهل العرفان «استماع أصوات المزامير هو أن نظرة هؤلاء الأكابر إلى أصل المقصود، ووجدوا بصفاء الفطرة أن المقصود الأصلي يخلص الحقيقة الإنسانية عن قيود البشرية، وحصل كلام هذا المعنى في استماع أصوات المزامير، فاختاروا ذلك».[٣]

وتكون حركة السامع، أي «الموسيقى»[٤] أو المتذوق، «فلكيةً» أي متماهيةً في نظر ابن عربي بحركة الكون، إذا كانت صادقةً عن فناء، ملكيةً»[٥]، فإن كانت «نفسيةً» أي وهميةً، منحصرةً بانحصارية

(١) المصدر نفسه، الجزء ٢، الصفحة ٣٣١.

(٢) المصدر نفسه، الجزء ٤، الصفحة ٢٧٢.

(٣) شعيب الباكَني، **طبقات الخواجكان النقشبندية وسادات المشايخ الخالدية المحمودية**، الصفحة ٢١٥.

(٤) ابن عربي، **الفتوحات**، الجزء ٢، الصفحة ٣٦٧.

(٥) المصدر نفسه، الجزء ٢، الصفحة ٣٦٨.

النفس، في اصطلاحه، «فليست بقدسية، وعلامتها الإشارة بالأكمام، والمشي إلى جانب، والتصرف بين راجع وذاهب»[1].

وهذه الحالة «الرُّنَاوية» الدنيا، يُعْتَبَرُ صاحبها في حالة غير «موسيقية» بالفعل: «ومن هذه حالة فما سمع، ولا أثر فيه الموقع بما وقع. فمثل هذا ادعى سماع الإيقاع في الأسماع وماله وجود، فهو من أهل الحجاب، والمحجوب مطرود»[2]، كما وضّح شعيب البَاكَني **الداغستاني**. وفي هذه الحالة، عوض أن يرى الإنسان المحبوب بالرُّنَا، يصبح محجوبًا عنه بوهم الرُّنَا.

ويُوَضِّحُ ابن عربي ذلك الوَجْد بالآية القرآنية والشعر من صاحب نغمة يوفّيها حقها في الميزان، فإذا كان السامع «ممّن يجد قلبه في النغمات (...) لحسن صوت القارئ، ولا يجد قلبه فيه عندما ذلك الوجد، ولا على ما يجد فيه من الرقة في الجناب الإلهي، فإنه معلول، وتلك رقة الطبيعة»[3] لأن السماع الطبيعي لا يكون معه عِلْمٌ أصلًا.

٦. ٣. ب. المرحلة الثانية: السماع الروحاني

مُتَعَلّق السماع الروحاني عند ابن عربي هو«صرف الأقلام الإلهية في لوح الوجد المحفوظ من التعبير والتبديل»[4].

في الوجود كله في نظره كتاب مسطور فالأقلام تنطق وآذان

---

(١) المصدر نفسه، الجزء ٢، الصفحة ٣٦٨.

(٢) المصدر نفسه، الجزء ٨، الصفحة ٢٦٨.

(٣) المصدر نفسه، الجزء ٢، الصفحة ٣٦٧.

(٤) المصدر نفسه، الجزء ٢، الصفحة ٣٦٧.

العقول تسمع، والكلمات ترتقم فتشهد، وعين شهودها عين الفهم فيها بغير زيادة»[١].

إن السماع الروحاني صادر كالكون عن ذات ويد وقلم، فيكون الوجود للنفس الناطقة في سماع صريف تلك الأقلام، في ألواح القلوب بالتقليب والتصريف، والسماع الروحاني «يكون معه علم ومعرفة في غير مواد جملة واحدة، كما قال رسول اللّه، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، في الوحي:«أمّا أَشَدُّه عليه فيأتيه كصلصلة الجرس»»[٢]. فالمطلوب للارتقاء من السماع الطبيعي إلى السماع الروحاني هو «الفهم أوَّلًا» وذلك «بحركة النفوس العقلية وإن كان للطبيعة فيها أثر في أصل وجودها»[٣].

فالنفوس العاقلة تصل إلى الرُّتَا الروحانية بواسطة الفهم، أي بانتقال السامع «إلى حال يعطيه سماعه» فهو مجبور على «الحركة»[٤] وحركة الإنسان حتى تكون بالفعل، ينبغي أن «تسلم له باللّه».

إن السامع في حالة السماع الطبيعي يجد عند النغمات المستطابة، علامة الحركة الدورية فإذا أصبح من أهل السماع الروحاني «فإنه يجد في كل مسموع، فإن المسموعات كلها نغم **عنده**»[٥] فيصبح الوجد أكثر امتلاءً بكل الكيان الفردي والجماعي.

---

(١) المصدر نفسه، الجزء ٢، الصفحة ٣٦٧.

(٢) المصدر نفسه، الجزء ٤، الصفحة ٧٠.

(٣) المصدر نفسه، الجزء ٤، الصفحة ٧٠.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٧٠.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٧٠.

وفي السماع الطبيعي، قد تكون للسامع حركة محسوسة وقد لا تكون، وأما في حالة الرُّنَا الروحانية «فلا بد منها»[١] فيصبح «الرَّفن» (الرقص) حالة وجد، ولكنه ليس كالزمن الطبيعي، وخاصةً الزمن الطبيعي المتوهَّم.

٦. ٣. ت. المرحلة الثالثة: في الزَّبْرِ[٢] «الموسيقي»: السماع الإلهي

هذه الرُّنَا تعني عدم الانحصار «في النغمات المعهودة في العرف، فإن ذلك الجهل الصرف»[٣]، فهو أعلى درجات السماع المطلق، وهو ذو مراتب لا تنتهي «إن السماع سَارٍ في كل موجود وهل ظهر عن كل إلا الوجود؟»[٤]. وهذا السماع هو السماع في أعلى مراتب الفعلية، حيث يكون «الكون كله سماع، عند صاحب الأسماع»[٥].

السماع الإلهي هو «سماع مطلق» من الرُّنَا المعهودة، ولا يكون إلا لمن تحقق بالحق، فإنه ما خص بل كن «كونًا من كون، ولا توجهت على عين دون عين. فالكل قد سمع، بما قد صدع، فمن قيد السماع بالأوزان والتلحينات المقسمة بالأوزان، فهو صاحب جزء لا صاحب كل، وهو على مولاه كَلٌّ (..) ولهذا لا يُضبَطُ فيه»[٦].

---

(١) المصدر نفسه، الجزء ٤، الصفحة ٣٦٨.

(٢) الزَّبْر: composition.

(٣) ابن عربي، **الفتوحات**، الجزء ٤، الصفحة ٣٦٨.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٣٦٨.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٣٦٨.

(٦) المصدر نفسه، الصفحة ٣٦٨.

فالسماع الإلهي، لا يقتصر كالسماع الروحاني على التماهي بالكون، بل أن يصبح الزّابِرُ (المؤلف الموسيقي) الكون نفسه، بل أن يفني نفسَهُ والكون فلا يكون في يقينه إلا اللّه، فيكون «بالحق تحقق فالسماع المطلق يؤثر فهم المعاني»[١]، فيصبح السماع صادرًا «عن الروح (...) وهي غير متميزة فهي فوق الفلك»[٢]، فمن «عرف نفسه فقد عرف ربه»، كما أكّد النبيّ.

ففي حالة «الموسيقى الإلهية» يقف ابن عربي على أن «الوارد الإلهي برفع الوسائط الروحانية يسري في كلية الإنسان ويأخذ كل عضو كل جوهر فرد فيه، حظه من ذلك الوارد الإلهي، من لطيف وكثيف»[٣].

فالسماع الإلهي يكون «من كل شيء وفي كل شيء وبكل شيء، وهو لمن كان الحق سمعه الذي يسمع به»[٤]. فهو يستدمج الكليات لا الأجزاء.

ومن ثمة يكون أول الكون «موسيقى» ﴿كُنْ﴾ ليتناهى باكتناه ﴿كُنْ﴾ حتى يستسلم لها حُبًّا: «فليس للعبد على الحقيقة إلا السماع وكلام المخلوق سماع. فلا يرمي العارف ولا يهمل شيئًا من كلام المخلوقين (...) فالعارف يقبله وينزله في المنزلة التي عينها اللّه على لسان الشرع والحكمة لذلك القول»[٥].

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٣٦٨.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٣٦٨.

(٣) المصدر نفسه، الجزء ١، الصفحة ٢١٠.

(٤) المصدر نفسه، الجزء ٣، الصفحة ٤.

(٥) المصدر نفسه، الجزء ٣، الصفحة ٤.

فالسماع الإلهي يصدر عن الطبع والعقل معًا، وهو كفيل في نظر ابن عربي بما هو ضروري بالمساهمة في إيجاد مراتب ما يسميه عبد الكريم الجبلي «أنواع الإنسان الكامل».

إنه لمن الصعب أن نجد تأسيسًا للموسيقى، كتأسيسها في السياق الإسلامي، بل لعلنا لن نجد لتأسيسها بالفعل، لا بالقوة إلا فيه. باعتبار أن شرط وجودها بالفعل هو **الرِبْعَة** وإمكانية التكامل دون عوائق وتعطيل ولقد وجدنا هنا برنامجًا عرفانيًّا إسلاميًّا ينتزع مشروعيته من مقولة الإنسان أصلًا ولا يعرف منتهًى.

٦. ٤. إمّة الزّفن في العرفان وفي اختيار العالمية الإسلامية الأولى

يسمى التعبير الجسدي عند المتصوفة «الزَّفَن» والرقص و«الحَجْل»، وغير ذلك. والزفن مباح أصلًا إلا ما أخل بتلك الُمباحية من محرمات في ممارسته كما يؤكد أبو حامد الغزالي[١] والنووي والعز بن عبد السلام والأستاذ أبو منصور فإن «جعفرًا وزيدًا وعليًّا حجلوا لما قال لهم رسول اللّه صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ما قال من الثناء عليهم»[٢]. وقال الإمام النووي في **المنهاج**: «ويُباح رقص ما لم يكن بتكسّر وتثنّ كهيئة مخنث»[٣]، وذلك على الرجال والنساء. والأمر فيه «باختلاف الأشخاص والأحوال والأماكن»[٤]. ويشترط الأستاذ أبو منصور عدم

(١) محمد الشاذلي التونسي، **فرح الأسماع برخص السماع**، الصفحتان ٦٧ و٦٨.
(٢) هادي العلوي، **مدارات صوفية**، الصفحتان ١٧٤ و١٧٥.
(٣) المصدر نفسه، الصفحتان ١٧٤ و١٧٥.
(٤) المصدر نفسه، الصفحتان ١٧٤ و١٧٥.

التكلف فيه، أي أن يكون تلقائيًا ومرادّةً تفاعليةً: «تكلف الرقص على الإيقاع مكروه»[١]. وقد كان عز الدين بن عبد السلام «يرقص في السماع. ذكره غير واحد عنه في طبقات الشافعية»[٢]. ولكن شيوخ التربية التصوفية يشترطون أن لا يكون من تدبير المريد، بل يجب أن يكون لديهم من تدبير سوْقي-تربوي من الشيخ: «فإن أشار به شيخ اعتُمِد وإلا فلا»[٣].

فمن الواضح أن أمر الزفن يتجاوز المُباحية إلى الطبيعية والضرورية والتربوية. وهناك تقسيم أدوار في حلقة «**السّمَاع**» بين «**القوّال**» أي المؤدي للشعر والرُّنَا، و«الزافنين»، فمن يمارس دورًا لا يمارس الآخر. وحتى إذا لم يرقص السالك جسدًا، عليه أن يرقص باطنًا، وقد كان الجُنَيْد[٤] يَسْكُنُ وهو في محضر السماع، فسألوه عن ذلك فتمثّل بالآية القرآنية: ﴿وَتَرَى ٱلْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِىَ تَمُرُّ مَرَّ ٱلسَّحَابِ ۚ صُنْعَ ٱللَّهِ ٱلَّذِىٓ أَتْقَنَ كُلَّ شَىْءٍ ۚ إِنَّهُۥ خَبِيرٌۢ بِمَا تَفْعَلُونَ﴾ (**النمل**، ٨٨) مانحًا للآية قدرات هيمنيةً أكبر إذ جعل «الجبل» وهو السالك المتقدم وجعل «الجمود» حالة السكون السلوكي في محضر السماع وجعل «المرور» هو السلوك النشيط باتجاه المطلق. وقد فسّر الغزالي ظهور اللحن بتذكّر لحظة ﴿كُنْ﴾ (**يس**،٨٢)، أي التماهي بالمطلق في تجلياته: «وفي القلب فضيلة شريفة لم تقدر

(١) المصدر نفسه، الصفحتان ١٧٤ و١٧٥.

(٢) هادي العلوي، المصدر السابق، الصفحتان ١٧٤ و١٧٥.

(٣) المصدر نفسه، الصفحتان ١٧٤ و١٧٥.

(٤) تصوُّفُ الجُنَيْد مُعْتَمَدٌ في المذهب المالكي-الأشعري-الجُنَيْدي ببلاد المغرب. جاء في متن ابن عاشر: وفي طريقة **الجُنَيْد** السالكِ.

قوة النطق على إخراجها باللفظ فأخرجتها النفس بالألحان، فلما ظهرت سرت [النفس] وطربت إليها، فاستمعوا من النفس وناجوها وتركوا مناجاة الظواهر»[1].

وقد وضع أبو حامد الغزالي شروطًا تربويةً تجعل السماع ناجعًا في ترقي السالك، لخّصها هادي العلوي كالتالي:

«١. مراعاة الزمان ومفاده أن يراعى فيه حالة فراغ القلب له فلا يكون وقت الطعام أو الجدال أو الصلاة أو صارف من الصوارف التي تشغل القلب عنه.

٢. مراعاة المكان فلا يكون في شارع مطروق أو موضع كريه الصورة أو فيه سبب يشغل القلب يعني تخصيص مكان للغناء يمكّن من تركيز الاستماع إليه مع ملاءمة الوسط.

٣. نوعية الحاضرين، فلا يكون بينهم منكرو الغناء من أهل الدين المفلسين من لطائف القلوب فحضورهم مستثقل في المجلس. ولا متكبر من أهل الدنيا يفرض على الحاضرين مراعاته ومداراته، ولا متكلف متواجد من أهل التصوف يرائي بالوجد والرقص وتمزيق الثياب فكل ذلك مشوشات.

٤. أن يكون المستمع مصغيًا إلى ما يقول القائل حاضر القلب قليل الالتفات إلى الجوانب متحرّزًا عن النظر إلى وجوه الحاضرين لملاحظة ما يظهر عليهم من آثار الوجد وأن يكون مشتغلًا بنفسه ومراعاة قلبه متحفظًا عن حركة تشوّش على أصحابه قلوبهم. بل

---

(١) أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، كتاب آداب السماع، عن: هادي العلوي، **مدارات صوفية**، الصفحة ١٧٣.

يكون ساكن الظاهر (الظاهر لا الباطن) هادئ الأطراف متحفظًا أيضًا عن التنحنح والتثاؤب ويجلس مطرقًا كجلوسه في فكر وأن يتماسك عن التصفيق والرقص وسائر الحركات على وجه التصنع والتكلف والمراءاة»[١].

ويربط محمد چلبي[٢] في حواراته الشعرية بين الدرويش والملك **الزّفن الشُّكريّ** بتنمية رغبة العودة إلى الأصل الإنساني وتكريسه.

«قال الآخر: هل يرقص الموت بهذا العالم؟ ما الذي يُعِدُّ له المكان ليرقص؟

قال الآخر: في الحين الذي يدخل فيه صوت الصّور، يقوم الأموات ليَرْفِنُوا»[٣].

فمحمد چلبي يستعيد في الدنيا صورَ الإله: ﴿ يَوْمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِ﴾ (**الأنعام**،٧٣). فالزَّبْرُ الإلهي بالصُّور يتطلب تلقائيًّا مُرادّةً من النفس والجسد الإنسانيَّين. والمُرادّة من المرتاض الرسالي، ستكون حركةً عشقيةً، بين الخوف والرجاء، بين الحب والرهبة. وقَرْنُ محمد چلبي لهذه الحركة بالموت الظاهري، إنما هو قرن بالحياة الحقيقية، في استعادة للحديث النبوي الذي يعتبر أن الحياة الدنيا، بين الموت والحياة، أي نوم، في حين أن الآخرة هي الحياة إذ أن «الناس

---

(١) أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، كتاب آداب السماع، عن: هادي العلوي، **مدارات صوفية**، الصفحة ١٧٣.

(٢) بالكتابة النطقية: مَهْمَتْ تَشَلَبِي، ولكننا خيّرنا الكتابة «الأعجمية» أمانة.

(3) Meyarovich (E.D), opcit.

نيام، فإذا ماتوا انتبهوا» كما جاء في الحديث النبوي. يسأل الملك العرفانيّ: «ما هو سر الزّفن الدائري للمولوية يا صديقي؟» فيجيبه: «ما هو سر من أسراره، هذا ما يمكن أن يكفي، يجب أن تذهب إلى مصدر مجيئه». فهو تلقين نفسي-جسدي مُمنهج للعودة إلى الذات مجردةً من الإضافات الشيطانية:

«قال الآخر: إنه سر الأصل والعودة، وعرضه هو خميرة لمُعَلّمنا.

قال الآخر: انظر إذن. ما هو سر الشبح الذي هو كشمس في سرّه.

قبل أن يخلق العالم، لما لم يكن مخلوق ولا إنسان كان اللّه كنزًا خفيًّا، لا أحد غيره يا ملك !

لم يكن معه إلا أسماء وصفات. ما كان غيره إلا العدم بجوهره.

أراد أن يُعرَف بصفاته، فأَمَر وخلق بالكاف والنون.

صنع يا ملك مرآةً، ورأى اللّه ذاته بصفاته.

الإنسان هو مرآة اللّه هذه. انظر إليه بذكاء، فما هو مرئي هو اللّه، وأسماؤه وصفاته».

إن محمد چلبي هنا، يضع لاختبار العالمية الإسلامية الأولى من الزفن، مقدمةً امتلاليةً، تبدأ بمبدإ العالم ومبدإ الإنسان، الذي هو جوهر هذا العالم ومجلاه، مستعيدًا الحديث النبوي: «كَانَ اللّهُ وَلَم يَكُن شَيءٌ غَيرُهُ، وَكَانَ عَرشُهُ عَلَى المَاءِ، وَكَتَبَ فِي الذكرِ كُل شَيءٍ، وَخَلَقَ السمَوَاتِ وَالأَرضَ»[1].

(١) رواه البخاري في **صحيحه**، الحديث عدد ٣١٩١.

فلا يمكن للغريمة الإلهية بخلق العالم أن تحقق غرضها إلا بإيجاد الإنسان:

«قيل إن هذا الجوهر المَحْض هو نقطة، ومن سرعة تطوره تأتي الممكنات.

لتعلم أن لهذه الدائرة وجهَين مختلفَين، ضع واحدًا يمينًا وآخر شمالًا.

واجهة اليمين هو العالم الخارجي، وواجهة الشمال هو العالم الباطني.

وقبالته مكان الإنسان، فالإنسان هو مرآة الرحمان بالنسبة إليه»

ليس هنالك بالنسبة إلى المجتهد النُّبُوّي العرفاني إلا «**نقطة**»، هي نقطة الأصل الإنساني، التي عليه أن يبحث عنها بعد أن يجلّي كل ما يمكن أن ران عليها من كُدُورات تاريخية. يقول محمد چلبي:

«تتطور **النقطة** طوال **الدائرة الخيالية**، فتدور لتعود لنفسها. لما تعود النقطة لنقطة البداية، تضمحل كل الأغصان تلقائيًّا. إنما **تتطور** طوال دائرة خيالية، كما يتطور العلم حول المعرفة. كل ما هو غير اللّه، أي ممكن [الوجود] يسمى نقطةً. لما يعود الممكن إلى أصله، يضمحل كل ما هو غير اللّه، ويبقى جوهره المحض»[1].

فلن يكون اختيار جلال الدين البلخي-الرومي، وأتباعه، في الزفن الشُّكْرِي-الداودي، إلا **تأويبًا**، أي ترجيعًا للحركة الميتافيزيقية: ﴿يَٰجِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُۥ وَٱلطَّيْرَ﴾ (**سبأ**، ١٠). ولن تكون مسيرة السفر الفنية،

(1) Meyarovitch (Eva De vitray), Anthologie du sofisme, p.190.

إلا ضمن سياق حركة السفر المجاهدية-الارتياضية الشاملة، وإلا لن تكون، فالعرفانيون الشُّكْرِيون هم «**طيور**» وعليها من أجل إنسانياتها أن «تطير» لكي تصل تلك النقطة[١]، اعتمادًا على «**الجبال**»، و«الجبال» في التأويل العرفاني هم الأولياء المربّون.

فالشيوخ العرفاء يعتبرون أن للكون شكل دائرة، وهذه الدائرة ناتجة عن حركة نقطة، أي الحركة الجوهرية لكل ممكن. والمطلوب من الإنسان أن يكتشف نقطته الجوهرية، أي مَطْلَب وجوده كما أرادت المشيئة الجمالية القصوى ليعيد خلق نفسه. وهنا يستعيد العرفاني الآية القرآنية: ﴿كَمَا بَدَأْنَآ أَوَّلَ خَلْقٍ نُّعِيدُهُۥ﴾ (**الأنبياء**، ١٠٤).

ولذلك يجعل العرفانيون نشأتهم الأنطولوجية على الركح، ليَروْها تربويًّا، ثم يغادرونها للعودة إلى النقطة: ﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلْإِنسَـٰنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلَـٰقِيهِ﴾ (**الانشقاق**، ٦). فيلتقون في نقطة بدايتهم. وذلك عبر أطوار مجاهدية ثلاثة: طور علم اليقين، فطور عين اليقين فطور حق اليقين[٢]. وفي كل طور يكشف اللّه تعالى لعشاقه عن ذاته تحت اسم «السلام»، وهو أحد أسمائه الحسنى. فالمطلوب هو سلام الإنسان وسعادته[٣].

يُدخلنا الرَّقَّانُ[٤] المولوي بالقرن السابع عشر الميلادي، إسماعيل الأَنْقَرَاوِي، إلى ورشة تربية الإنسان في الطريقة العرفانية.

---

(١) انظر هنا: فريد الدين العطار، **منطق الطير**.

(2) Meyarovitch (E.D), op.cit, p. 195.

(3) Ibid, p. 195.

(٤) الرّقّان =Le chorégraphe .

وهي ذات حمًى تربوي يناظر الحمى الأنطولوجي: «فالشيخ الذي يأتي مكانه ويبقى هناك شبيه بنقطة أصل الكينونة»[١]. فهو أكثرهم تجرّدًا، أي أكثرهم قربًا من حقيقة **الإنسان الكامل**، أي الحقيقة المحمدية، أقرب إلى نقطة الجوهر الإنساني، أما المريدون «الذين على يساره، الذي يرمز للعالم الباطني، فنقارنهم **بالعقول** القابلة للظهور. يأتون من هذه الناحية، بصمت، ودون حركات، فيقتربون من الشيخ، الذي يمثل نقطة أصول الكائن، يقدمون له التمجيد بوضع أياديهم على بطونهم، ويطلبون بلغة موحاة أن يسمح لهم بالذهاب نحو الجهة اليمنى، وأن يدوروا حول مركز ذواتهم، كل واحد حسب **استعداداته الخاصة**»[٢]. فهم زمرة، ولكنهم فرديات، بيد أن تلك الفرديات متكاملة، متعاونة، وعلى الشيخ أن يراعي الاستعدادات المختلفة في سيرورته التربوية.

يلهمهم شيخ **محفل الأنس**، الإرادة المنشئوية، حتى يكونوا أهل عزائم[٣]، أي ممتلكين لكيانهم لا مملوكين للخارج، فيقول: «دُرْ حَوْل مركز كينونتك، وتحرّك على مشيئتك، فيجيبونه: سمعنا أمرك وأطعناه، فقد بدأنا الدوران حول أنماطنا البدئية، والتحرك حول مراكز ذواتنا»[٤].

فيدورون حول مراكز ذواتهم، متقدمين درجةً درجةً، طاوين

---

(1) Ibid, p. 195.

(2) Ibid, p. 195.

(٣) عزيمة: Décision. أما المشيئة فلا يمكن ترجمتها بـ liberté لأن المصطلحَين ذوي محمولَين مختلفَين تمامًا.

(4) Meyarovitch (E.D), op.cit, P.195.

نصف الدائرة، التي ترمز للعالم الخارجي «للوصول إلى الموضع الذي هو قبالة الشيخ، وهو يرمز إلى درجة الإنسان»[١]. ويواصلون الدوران دون انقطاع، حتى يطْووا الجانب الأيسر من الدائرة، درجةً درجةً، مدركين درجة النقطة. وفي هذه المرة، ينقل لهم **سلام اللّه**، بالمعنيَيْن، أي السلم والتحية، عارضًا لهم سرّ اسم «**السلام**» قائلًا: «سلام اللّه عليكم، أنتم الذين تدورون حول مركز الارتباط. لقد حفظ اللّه لكم خطراتكم ونيّاتكم من العصيان، وأخذ بكم بسلام إلى **الأصل الحقيقي**»[٢].

وهنا يتقدم الشيخ نحوهم إلى درجة تواضعية، هي درجة «**الهبوط**» أو درجة «**النزول**» «فاللّه تعالى الذي يتواضع لخلقه، ويرضى بالقليل من طاعاتهم، يأمر الشيخ بالهبوط إلى أقل مُريديه»[٣] وهنا يزيد السلام الداخلي للمرتاض، «فهو يحظى برضا اللّه وبرضا ﴿ٱلَّذِينَ أَنۡعَمَ ٱللَّهُ عَلَيۡهِم مِّنَ ٱلنَّبِيِّـۧنَ وَٱلصِّدِّيقِينَ وَٱلشُّهَدَآءِ﴾ (**النساء**،٦٩)، الذين أمرهم اللّه تعالى بأن يأخذوا بأيديه»[٤].

وبذلك تتم **الدورة الأولى**، فتبدأ **الدورة الثانية**، «حتى يطابق الشكل المضمون الذي ذُكر آنفًا»[٥]. وهي تتميز حسب إسماعيل الأنقراوي بحرارة وانتشاء ووجد واكتشافات إنسانية، أكبر «لأن أكثرية

---

(1) Meyarovitch (E.D), op.cit, P.195.

(2) Meyarovitch (E.D), op.cit, P.195.

(٣) جمال الدين النقشبندي، **عيون أنباء العرفاء**، الصفحة ٧٣.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٧٣.

(٥) إسماعيل الأنقراوي، نقلاً عن إيفا دي فيتراي ميروفيتش، مصدر سابق، الصفحة ١٩٥.

المشاركين أدركوا درجة تجربة اليقين»[١]. وفيها، لما يصل الحال إلى قمته في تقدير المربي/المعلم، يرسل لهم **سلام اللّه** المطابق لهذا **الحال**، عارضًا **غيبه** وخصوصياته حتى يروها قائلًا: «سلام اللّه عليكم، أنتم الذين **تسافرون** على طريق المحبة والصداقة. رفعت العناية [الإلهية] عين رؤيتكم، وأنتم [الآن] تشهدون غيب الدورة و**المركز الحقيقي**»[٢].

وبعد ذلك، يبدؤون **الدورة الثالثة**، وبها «يجدون في حب اللّه تعالى، **حسب درجاتهم** واستعداداتهم»[٣]. وبذلك تنكشف حقيقة «**حق اليقين**» لدى بعضهم، و«**علم اليقين**» لدى بعضهم الآخر، فيصبحون لا يستحضرون في أحوالهم إلا هيمنة اللّه، متحققًا فيهم حقيقة الآية: ﴿فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ﴾ (**البقرة**، ١١٥)، حسب معيش الرّفّان الشُّكْرِي إسماعيل الأنقراوي.

تنتهي الدورة الثالثة هي أيضًا، بوجه جديد لاسم «**السلام**»، واصلًا إلى الموضع الذي يرمز إلى «**درجة النزول**»، مسلّمًا عليهم للمرة الثالثة: «سلام اللّه عليكم أيها العشاق العارفون، دوراتكم انتهت، وغيوبكم وصلت إلى النضج. لقد أحضر اللّه تعالى لكم حقيقة اليقين والتأمل في نقائها التأملي منه، رب العالمين»[٤].

إن التربية العرفانية، ترى أنه لا سلام للإنسان، دون هيمنة **مشيئته** على خياله وجسده معًا، فلا يمكن لها أن تكون على أحدهما

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٩٥.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٩٥.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٩٥.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٩٥.

فقط، بل إنها ترى أن الزّفن يجعل جسد المؤمن **مُمْتَثِلًا** القيم والفضائل المطلوبة، فإذا امتثلها الجسد كانت الروح طيّعةً. وبذلك يخدم الزفن الصلاة، فهي إمامه، وهو خادمها التربوي المُهَيّئُ لها، إذ هو وضوؤها، أو هو وضوء وضوئها. قال جمال الدين النقشبندي، الهندي: «إذا امتلكت جسدك، فستكون روحك للصلاة أطوع»[1]. وهنالك يكون السلام بالمشيئة الإنسانية، وهي لا تكون إلا جماعيةً وِفْقَ توجيه مُعَلِّمٍ عارف.

٧. إمّة الخصوصيّة المسرحيّة في العالمية الإسلامية الأولى

«النور حجاب»
محيي الدين بن عربي

سؤالنا هنا العمل يتعلّق بالبحث عن إمكانيّة وجود خصوصيّات في الأجناس المسرحيّة الأسلافيّة: مخيالًا، وتنظيمًا اجتماعيًّا، وفضاءً ورسالةً.

وهدف هذا العمل ليس في تقنيّات الفنّ، بل هو يندرج في إناسة فنّ، محاولًا أن تكون مقاربته تاريخيّةً/ ثقافيّةً/ تحليليّةً- نفسيّةً، متعدّدة الأبعاد. وذلك ضمن البحث عن الخصوصيّات في إمكانيّة صراعها مع الإخضاع الثقافي الكوني الغربي.

(١) جمال الدين النقشبندي، مصدر سابق، الصفحة ٧١.

٧. ١. كيف كان المسرح في العالمية الإسلامية الأولى

لقد اكتشف ألكسندر بابادوبولو[١] أنّ الرسم الإسلامي لم يكن محاكيًا للطبيعة وأحداثها، ولا إيهاميًّا، بل يحاول تجاوزها وخلق طبيعة أخرى، أو رسم باطنها غير المرئي ومنطقها الكوني.

ولكن الأمر يمكن تعميمه على كلّ فنون الإسلام، باعتبار أنّ الفنّان المسلم يسعى لامتثال الحديث النبوي: «تشبّهوا بأخلاق اللّه»، والخلق الذي يريده هنا هو الخلاقيّة، تمامًا مثل المسيح الذي يخلق كهيئة الطير ويحيي الموتى ويبرئ الأكمه والأبرص[٢]، إذ هو يريد خلق الحريّة المجنّحة وإحياء ما مات في نفوس العامّة وإبراء عللها وانهزاماتها.

ولذلك لم يجد المعرّبون ضرورةً لنقل المسرح اليوناني[٣]، باعتبار أنّه كان محاكيًا إلى درجة التشويه في **الكوميديا**، أو إيهاميًّا إلى درجة الأسطرة في **الدراما**.

فإذا كان الفنّ اليوناني، محاكاةً للطبيعة، كما اكتشف أرسطو، فإنّه لدى المسلمين إعادة خلق لها أحيانًا، أو اكتناه لجوهرها أحيانًا أخرى، أو خلق آخر في بعض الحالات، وفي كلّ الحالات، إنّما كان الفنّان المسلم يمارس فنًّا استبطانيًّا لذاته أو للآخر دون قمع لذات المتفرّج.

---

(١) كتابه **جماليّة الرسم الإسلامي**، ترجمة علي اللواتي.

(٢) **آل عمران، الآية ٤٩**.

(٣) تمامًا مثلما لم يجدوا ضرورةً لنقل الرسم والنحت والشعر اليونانيّة.

إنّ المسرح باعتباره جنسًا تعبيريًّا يعتمد الحركة والحوار على الركح، كان استنباطيًّا. وأشكاله الرئيسة ثلاثة «القره گوز» وفانوس الخيال، وخيال الظلّ.

٧. ١. أ. «القره گوز»[١] (أو مسرح الدمى المكشوفة)

إنّه مسرح غير ضوئي فيمكن أن يكون نهاريًّا، يعتمد الدمى. ولم تكن تلك الدمى تتجاوز الثلاث، عادةً[٢] وهو موجّه إلى الكبار عادةً[٣].

وكلمة «قره گوز» تعني في اللغة التركيّة «العين السوداء»، لأنّ هذا المسرح العاميّ انطلق من رؤية الحالة الاجتماعيّة والسياسيّة بعين سوداء، ناقدة، ساخرة، متبرّمة.

---

(١) «گ» حرف حنكي شديد مجهور، يكتبه أهل شمال إفريقيا هكذا عادة: «ق». ولكنّني كتبته كذلك لأنّ الكلمة تركيّة، والترك يكتبون هذا الصوت كذلك في كتاباتهم بالأحرف العربيّة.
يضيف علي إبراهيم أبو زيد، في **تمثيليّات خيال الظلّ**: «أرباب المساخر من أصحاب ألعاب بهلوانيّة وترويض حيوانات وحواة» (الصفحة ٢٩)، ولكن أمرهم بعيد عن التحديد الدقيق للفعل المسرحي؛ كما يضيف «صندوق الدنيا» أو «صندوق العجب»، ذا الفتحات الزجاجيّة، ولكنّه لا يعدو عرض رسوم شخصيّة ملونة ووصفها سريعًا.

(٢) ولكن هذا العدد لا يمثّل في حدّ ذاته نقصًا أو سذاجةً. إنه اختيار أسلافيّ، وإن كنّا غير مضطرّين للاكتفاء به، رغم أن حشر الركح بعدد مهول من الدمى قد يعني تشتيت الذهن، وخاصّةً ذهن الطفل، وقد يعني نزعةً عسكريّةً وإمبرياليّةً لاحتواء الجمهور، تمامًا مثل النزعة الأركستراليّة في الموسيقى الحديثة.

(٣) هذا على عكس اختيارنا اليوم، إذ أصبح مسرح الدمى مشروطًا بالطفولة. لقد كان الأطفال يمرّون بشبه مسرح هو «صندوق الدنيا» وألعاب الأعياد. فيبدو أنّه كان هناك إهمال لما نسمّيه اليوم «مسرح الطفل».

ولكن من سوء الحظّ، لم يُعثر إلى حدّ اليوم، عن نصوص له، حتّى يمكن نقده، إذ أنّ شيوع الأميّة لعدّة قرون متأخّرة، جعل الارتجال أو التفكّك سائدَيْن.

٧. ١. ب. فانوس الخيال (مسرح الرسوم الظلّي)

يعتمد على رسوم ذات بشر وحيوانات وأحداث، وعلى ستار يثبت في مصباح كبير محيط بها من كلّ ناحية في شكل مستدير، وتوضع داخل المصباح عدّة شموع؛ فإذا سطعت تلك الشموع في الظلام أصبحت المرسومات أشباح كبيرةً واضحةً، ثمّ يُدار حول نفسه، فيدور الستار، وتتعاقب الأحداث[١]، والتي يمكن أن تكون مصحوبةً بحوارات.

ولكن يبدو أن خيال الظلّ كان منتشرًا أكثر من فانوس الخيال.

٧. ١. ت. خيال الظلّ: (أو مسرح الدمى الظلّي)

إنّه مسرح يعتمد جدليّة الضوء والظلام والتصوير، ويحتاج إلى «مكان محكم يمكن أن يركّز الضوء فيه على وسائل التمثيل. ومع ذلك، فقد اتّسم بنوع من المرونة في الحركة تجعله صالحًا لأن يؤدّى في فناء الدار أو داخل فسطاط معيّن. ولذلك كان من وسائل إحياء المواسم وحفلات الزواج والختان»[٢].

فانوس الخيال وخيال الظلّ لا يُعرضان في فضاءات مخصوصة،

(١) علي إبراهيم أبو زيد، **تمثيليّات خيال الظلّ**، الصفحة ٣٦.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٤٠.

كالمسرح اليوناني والروماني، «بل في أكثر الأحيان في خيام متنقّلة من الخيش أو أحواش تسوّر بالخشب. وكان التمثيل يجري على ستار من القماش الأبيض الذي ينعكس عليه من الخلف ظلال دمى من الورق المقوّى أو الجلد المضغوط، وقد وُضِع خلف تلك الدمى مصباح يعكس ظلالها على الستار.... وهذه الدمى مكوّنة من أعضاء تتحرّك بواسطة مفاصل»[١]. ويتحكّم صاحب خيال الظلّ المُخَايل، الجالس خلف الستار، في دُماه بواسطة خيوط مرتبطة بأجزائها، وأحيانًا يكون العرض كلّه، من صاحب خيال الظلّ وحده، وأحيانًا يكون بمساعدة آخر له. ولم يكن «فنًّا ساذجًا سطحيًّا، بل كان فنًّا معقّدًا» متوسّلًا بالتصوير والألوان والموسيقى والحركة والكلام.

وقد تفنّنوا في صنع الدمى، مادّةً، وتوجيهًا لشخصيّاتها. وتفنّنوا في ابتكار الركح والشاشة والإطار الخلفي وأسلوب التحريك.

ومن أهمّ مصطلحات هذا الفنّ «المُخايَل» أو «الخيالي»، و«المعلّم» أو «الرئيس»، و«المقدّم» و«الحازق» و«الرّخْم» و«القُور» و«القَوْصَرة»[٢]، و«الاستقبالة» و«الختام» و«**البابة**»...

«المُخايَل» أو «الخيالي»، فهو محرّك الدمى، لأنّه يتوسّل بـ«الخيال» أي بالصورة الظلّيّة وعادة ما يكون عددهم غير متجاوز للخمسة.

وأمّا «المعلم» أو «الرئيس»، فهو منظّم العمل[٣].

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٤٠.

(٢) «قَوْصَرَة»: هي أيضًا التسمية العربية لجزيرة «پنتلاريا» جنوب صقلية.

(٣) المصدر السابق، الصفحة ٤١. التسمية نفسها في مصارعة «الْكَرَاشْ». انظر: =

وأمّا «المقدّم» فهو الذي يعرض «الاستقبالة».

وأمّا «الحازق» فهو المخايل ذو الدمية الفاصلة بين «المَشَاهد» بحركاتها المضحكة، وشخصيّتها البليدة أحيانًا.

وأمّا «القُور» فهو الفتحات المستديرة في الستارة.

وأمّا «القَوصَرة» فهي «شبه عقد تظهر على الشاشة عند «الاستقبالة»، على أعمدة دقيقة «الصنع»، ذات قنادل وثريّات[1].

و«الاستقبالة» هي الاستهلال، وكثيرًا ما يكون شعريًّا.

و«الختام» هو «النهاية».

أمّا «**البابة**» فهي العمل الواحد المكتمل من «خيال الظلّ»[2]، وقد تراوحت بين الشعر والسجع والكلام العادي، محتويةً على عدّة مشاهد.

وقد تناولت البابات النقد الاجتماعي والسياسي والمعاشي والقصص الديني فقد كانت سلاحًا فنيًّا بيد الطبقات السفلى وكان بعضها محرّضًا على القتال أثناء الحروب الصليبيّة، مثل بابة «حرب العجم»، وقد أُعجب صلاح الدين الأيّوبي بهذا النوع حتّى كان يحضر

= عادل بالْكَحْلَة، «الكَرَاشْ: مصارعة تقليديّة من الساحل التونسي على طريق الاقراض»، ضمن: **إيبْلاَ، العدد ١٧٩**، (تونس: ١٩٩٧)، الصفحتان ٣٩ و٤٠.

(١) المصدر السابق، الصفحات ٤١ و١٦٧ و١٩٣ و١٩٤ و١٩٥.

(٢) يرى شهاب الدين الخفاجي أنّ «البَابَة» من الدخيل، وتعني «النوع». انظر: علي إبراهيم أبو زيد، مصدر سابق، الصفحة ١٩٢.

عروضه[1]. وكان بعضها محرّضًا على الأخلاق الحسنة ونقد الأخلاق السيّئة.

وإن كان أكثر شخوصها بشرًا، فإنّنا لا نعدم وجود حيوانات، أحيانًا، كالتماسيح والأسماك؛ ويتعرّض نصّ «البابة» للتحسين من عصر لآخر، ومن «معلم» لآخر.

٧. ٢. «الحَكَوَاتي» [أو «الفْداوي» أو «القَوَّال»] ليس جنسًا مسرحيًّا

هذا الجنس يتمثل في أداء رجل واحد، وأحيانًا امرأةً مسنّةً. أما أداء الرجل، فيكون في أيّ مكان متناولًا الملاحم والمآسي والحكايات الأدبية؛ وأمّا أداء المرأة المسنّة، فيكون في الحكايات الدينيّة أو الخرافات البيتيّة الموجّهة للأطفال عادةً. وقد يكون الأداء بسيطًا ساردًا وربّما بالتباكي ندمًا على ذنوب البشر، أو بدهن الوجوه بالزيت والكمّون تبيانًا للخوف من اليوم الآخر، أو بالحَبْو تقريبًا لعبور الصراط[2]، وذلك يعني تماهيًا بالنصّ المكتوب، الذي عادةً ما يكون جوهره موروثًا.

وإذا كانت القصّة دنيويّةً، كان على الجمهور دفع مبلغ زهيد من المال؛ وإذا كانت دينيّة، كان العرض مجانيًّا.

---

(١) سلوى بكر، «أثر الفتح العربي في المسرح المصري»، في: مجلّة **الفكر العربي** (بيروت: يوليو/سبتمبر، ١٩٩٢)، الصفحة ١٤٣.

(٢) فريديريكه بانقيك، «الحكواتي في المسرح العربي المعاصر: نمط قديم يتجدّد»، في: مجلّة **الآداب** البيروتيّة (أيلول/تشرين الأوّل، ١٩٩٧)، الصفحتان ٩٧ و٩٨.

وقد يتجاوز أمر هذا العرض الفعل المسرحي باعتباره بثًّا لمتلقّ. فإذا كان بيتر بروك المخرج الإنكليزي يتحدّث عن تقمّص الجمهور للأحداث التي يسردها الراوي في التعزية العاشورائيّة المعيدة لإنتاج ذاكرة معركة كربلاء، فإنّ جواد الأسدي المخرج والباحث العراقي يتحدّث عن مدينة كاملة.

هذا نصّ بيتر برُوك يوضّح التقمّص الجماهيري، من مشاهدات له عام ١٩٧٩:

«رأيت في قرية إيرانيّة نائية.... جمهورًا ضمّ أربعمائة قروي هم مجموع سكان القرية. كان القرويّون جالسين تحت شجرة، وراحوا يتحوّلون من نوبات الضحك الصاخب إلى نوبات الإجهاش في البكاء الفعلي على الرغم من معرفتهم اليقينيّة لخاتمة القصّة. ولدى استشهاد [الحسين].... لم يكن ثمّة أيّ اختلاف بين الماضي والحاضر. إنّ حدثًا جرى سرده كذكرى من ذكريات التاريخ، حدثًا مضى على وقوعه ستّمائة سنة، ما لبث أن انقلب إلى واقع فعلي ينتمي إلى تلك اللحظة. لم يكن بمقدور أحد أن يرسم خطًّا فاصلًا بين مستويات الواقع المختلفة. كان ثمّة نوع من أنواع التقمّص: ففي تلك اللحظة بالذات، كان [الحسين] يستشهد مرّةً أخرى أمام أنظار أولئك القرويّين»[١].

لم يكن جنس الحكواتي مسرح الممثّل الواحد على النمط الغربي. كان جنس سرد مؤثّر جدًّا، فيه من المسرحي والخطابي

(١) ذكر ذلك فريديريكه بانثيك في المقال الآنف الذكر، عن مقال: «التعليم الأني: حديث مع بيتر بْرُوك»، مجلّة **باربولا**، المجلّد **الرابع**، العدد **الثاني**، ١٩٧٩، الصفحة ٥٢.

والنّدبي والشعريّ ومن عناصر أخرى، وحقّق نتائج في الجمهور، قد لا تتحقّق في جمهور المسرح الغربي.

فلقد استطاع الراوي أن يجعلهم يرون الأحداث «عيانًا» تحدث الآن. ومن ثمّة فهذا الشكل الفنّي ليس شكلًا بسيطًا وساذجًا، باعتبار احتوائه الكليّ للنفوس.

أمّا جواد الأسدي، أصيل مدينة كربلاء العراقيّة، فيتحدّث في شكل مذكّرات عن طفولته[1]:

«نبدأ من المدينة السواد، حيث عاشوراء قلبه الإنشادي في كلّ سنة، وفي كلّ سنة منذ الأوّل من عاشوراء حتّى عشرته، نرتدي الدشاديش السوداء ثمّ نحمل السيوف، حفاة الأقدام نخبّ الشوارع خبًّا، نرتوي بماء اللّه له ونحمل المشاعل على ظهورنا، ثمّ ننطلق في الليل عراة الصدر كي نلطم ما تيسّر لنا من يد تشقّ الهواء شقًّا، وصدر يستقبل الضرب بنشوة ومتعة....» هناك راوٍ في الجامع، ولكن كلّ المدينة بكلّ فضاءاتها، كأنّما تصبح «قبّة آلام وندب وعويل وصراخ (...) كلّ منطقة لها رجالها ومديروها الذين يقرّرون بدء انطلاقة التعزية، ويرسمون لها مسارها، من أيّ شارع ستبدأ وإلى أيّ مكان ستصل، وفي أيّة نقطة سيتمّ الاختراق. ودائمًا كان في كربلاء شارع عريض وواسع (شارع العبّاس) سيكون هو الشارع الرئيس الذي ستمرّ منه جوقات التعازي، بهذا المعنى هناك عدد هائل من القراءات، ينطلق حسب الترتيب المسبق والمتّفق عليه (....) إنّ أوّل جوقة تسلّم للجوقة التي تليها نهاية الجملة من تصديتها الإنشاديّة».

(١) أبو جعفر الطبري، **تاريخ الأمم والملوك**، الجزء ١، الصفحات ٦١ إلى ٦٥.

ثمّ تنطلق «**التشابيه**». كتب جوّاد الأسدي: «إنّ اختيار أحد الفتيان في حارة ما في كربلاء لتمثيل دور مسلم بن عقيل مثلًا، يعني أنّ هذا الفتى لا بدّ أن يشبّه نفسه بمسلم بن عقيل (....) ثمّ اختيار نوعيّة الملابس والدرع والسيف والحصان (....) وكلّ منطقة [من المدينة] تختار واقعةً محدّدةً [من المعركة] كي يتمّ تجسيدها (....) تجري التمارين في البيوت وفي ساحات جرداء مسيّجة (....) شخصيّات تطرّقت في تقمّصها حتّى الموت، أي أنّها اندمجت موتًا، أو ماتت اندماجًا، بين الخيول تصبح بأقوى ما لديها من عنوان وجنون، وضاربو الطبول ينقرون بهستيريا مجنونة، والمبارزات جارحة تدفع إلى المشهد الدموي الحقيقي، ويكون الحريق..... قوسَين أو أدنى (....) يندمج الناس في المشهديّة اندماجًا حقيقيًّا فنرى ونسمع تبادلًا في العائلة بين المتفرّجين وبين فتيان التشابيه (...) حتّى يصبحوا هم الشخصيّة المتجسّدة [أبو ذرّ الغفاري، مسلم بن عقيل، الحرّ الرياحي،...]».

ويتحدّث جوّاد الأسدي عن الاستعداد لليوم العاشر منذ الصباح الباكر، فـ«اليوم ليلًا سيحمل الفتيان السيوف والطبول والنقارات، اليوم ليلًا ستكون المدينة مثل عربة بألف حصان تجرّ المذبح نحو السماء...». إنّه امتزاج الدنيوي والمقدّس، الواقعي بالطقوسي، المعقول باللامعقول.

و«بعد المذبح الدامي العاشورائي، تسترخي المدينة تنثقل روحها، تلوى رقبتها وتغفو في حزن أبدي. ينفضّ الناس [بعد معيش لحظات الذبح للرجال والأسر للنساء]، منهم من يذهب إلى بيته، ومنهم من ينام على الرصيف، وآخرون تأكل قلوبهم يقظة مبهمة (...) تطفأ كلّ أنوار المدينة، ظلام جليل يلفّ كربلاء، الناس حفاة، يحملون شموعهم وبهدوء شديد»... «ومن جديد، تأتي نساء بني

أسد وحدهنّ، مجسّدات في حفيداتهنّ، «لأنّهنّ النساء الوحيدات اللواتي تجرّأن على دفن جسد الحسين الذي بقي في العراء أيّامًا معدودةً»[١]....

إنّه من الضروري أن نتساءل: هل «الحكواتي» بتأثيره الضخم شكل مسرحي؟

إنّه شكل تعبيريّ وسيط بين المسرح والفعل الواقعي،بين إعادة إنتاج الحدث وبين معاناته مرّةً أخرى.

فالحكواتي أو الـراوي، لا يحمل هنا خيـالًا، بقدر ما يحمل جذوةً وهمًّا. إنّه ليس مسرحًا ولا خطابةً، فهو جنس مستقلّ، فيه من المسرحي والخطابي، فهو ليس مسرحًا لأنّ التعبير المسرحي يتطلّب حركةً (لجسد أو دمية أو ظلّ)، علاوة على عناصر أخرى.

إنّ المسرحي في التجربة الفنية للعالمية الإسلامية الأولى، مرتبط بالخيالي، جوهرًا، وبالحركة. هذا الخيالي وركحيّته، يرتقي إلى الحكواتي، إلى فنّ سرديّ فيه من المسرحي.

ثمّ يرتقي الحكواتي ليَمْحُوَ نفسه ضمن الإحياء الكربلائي الجماعي. فكأنّ هذه الأجناس تمارين للذات الجمعيّة، تهيئةً لها للاستقلال والفعل المريد. فهذه الأشكال لا تريد محو الجمهور، فهي تشرّكه ليصنع معها النصّ والوجهة، ليتجاوزها معيدًا خلق نفسه أخيرًا.

لم تكن هذه الأجناس منفصلةً ومنعزلةً عن الذات الجمعيّة،

---

(١) جواد الأسـدي، مقاله «تكهّنـات في تأصيل المسـرح»، مجلّـة **الفكر العربي** البيروتيّة (يوليو/سبتمبر، ١٩٩٢)، الصفحات ٢٢ إلى ٣٨.

بل تماهت بها، لتتماهى بها هذه الأشكال بدورها، أيضًا.

٧. ٣. البناء الثقافي/ النفسي/ الاجتماعي للمسرح الأسلافي

إنّ الانتماء العامّي للأجناس المسرحيّة جعلها تكون بسيطةً في وسائلها الماديّة: دُمَى، وركحًا، ومتمّمات، مع إهمال شأن اللباس والأصباغ، وبذلك كانت تكلفة الإنتاج بسيطةً. فكان أمر حضورها سهلًا لأنّ العرض رخيص. ولذلك لم تكن هذه الفنون نخبويّةً، بل كانت عاميّة التوجّه، ولذلك كانت كلّ العامّة متمسرحةً في ثقافتنا، على عكس عامّة أوروبا مثلًا؛ حيث كانت تكلفة الحضور باهظةً باعتبار التنامي المفرط للاهتمام بالوسائل الماديّة والمتمّمات، فكان الثمن هذا بغية اصطفاء مستهلكي هذا الفنّ.

وهذا التقليل من شأن الوسائل، جعل المُخَايل يهتمّ رأسًا بالجوهر والباطني، ولذلك كان تأثيره أعظم من تأثير المسرحي الأوروبّي ثقافيًّا وسياسيًّا واجتماعيًّا.

من ناحية أخرى كانت هذه الأشكال المسرحيّة في قلب العامّة فضائيًّا فلم تنفصل عن يوميّهم ومكانيّهم، بل ارتبطت بطقسيّاتها وأحزانها وأفراحها التاريخيّة من جهة، ولم تنفصل عنهم بفضاء خاصّ (دار مسرح مثلًا)، بل كانت ممكنةً في كلّ مكان؛ وبعضها كان ليليًّا وآخر كان نهاريًّا، وإن كان التفضيل للّيل لأنه خلق أوّلًا في التصوّر العرفاني والجمعي[١]، ولأنّ «النور حجاب» كما اكتشف ابن عربي، إذ يحجب مَصْدَرَ النور.

(١) «تعلّقْ بالليل فهو شافع مشفَّع» (النقشبندي، مصدر سابق، الصفحة ١٠٣).

كما أنّ اعتماد هذا المسرحي كليًّا على «الخيال»، أي الصورة الظليّة، جعله مبدعًا أكثر، إذ يخلق واقعًا آخر، حلم يقظة متحرّك، يدخل العقول ساحرًا بسهولة، لأنّه من خياليّ تلك العقول وليس من خارجها، أي من الواقع حتّى وإن تناول ذلك الواقع نفسه.

فهي لا تتناول الوعي فقط، بل اللاوعي أيضًا، وليس ظاهر الواقع، بل باطنه الظليّ أساسًا، تمامًا كالفنون التصويرية آنئذ.

وهـذه الظلال المتحرّكة، هـي التـي جعلت تلك الجماهير مشاركةً في الحدث الفنّي، إذ هي تسبغ عليها متخيّلها وتأويلها الحالم الباطني؛ ففي ذلك الظلام المضيء بتلك الأشباح تحلم العامّة حيث أرادت لها السلطة أن لا تحلم، وتبدع حيث أرادت لها أن تكون سلبيّةً، وتتحرّك حيث أرادت لها أن تقبع.

فمسرح العالمية الإسلامية الأولى لم يكن مسرح الجسد المكشوف على الركح، بل كان مسرح الأصابع والأصوات مكثّفًا كلّ الجسد فيها، معتبرًا أنّ الأصابع والأصوات كلّ الإنسان.

فالجسد المكشوف ظاهرًا لا يكشف الإنسان في نظرهم، وإنّما يحجبه، إذ يكون الإنسان متوزّعًا في كلّ الجسد. وهو لا يكشف الواقع الاجتماعي/التاريخي والطبيعة، وإنّما يستنسخهما بتكرار وسطحيّة ومحايثة، ويجعل الفاعل قابلًا لأن يكون ساديًّا أو مازوخيًّا، في عبوديّة مطلقة لخالق المسرحيّة، ومن ثمّة تكون ازدواجيّة شخصيّة الفنّان، بين الساديّة والمازوخيّة والهستيريا، وسماحه لنفسه بالقيام بأدوار الشرّ والقمع هواميًّا، أو استنساخ أحداث الخير هواميًّا أيضًا، وبذلك تفقد تلك الأحداث معناها وحياتها. فلا أحد يستطيع استنساخ الآخر الظاهري بالجسد المتوزّع المنهك بـ«المخرج» إلّا بتماه هواميّ

ظرفي على الأقلّ، حاملًا تشويهًا وإماتةً لذلك الآخر جوهريًّا. ولذلك كان ممثلو المسرح الغربي «غالبًا ما يبدون في حالة من الوحدة والاكتئاب في حياتهم الخاصة (...) سيئي التّكيّف اجتماعيًا، غير ناضجين، واستعراضيين (...) مجموعة من العُصَابِيّين[١]، يبدؤون حياتهم جذابين وموهوبين، «لكنهم ينهونها في حالة من الاضطراب الواضح»[٢].

أمّا تكثيف الإنسان في الأصابع والأصوات، فإنّما يعني انكشاف جسده باطنًا، وانكشاف روحه حركةً ووجهةً، والغوص في باطن الواقع الاجتماعي.

فابتكار الدمى، يعني التأمّل في الواقع وتفكيكه وإعادة تركيبه عن بعد وقرب جدليَّين بمعاناة. أمّا ظاهرة الممثّلين/الأجساد الظاهرة، فتعني تكرار الواقع وحجبه والخضوع له واستبلاه «الممثّل» والمتفرّجين. ومن ثمّة التماهي اللاواعي بالواقع، حتّى مع نقده الظاهري، إذ سيكون هذا النقد في الذوق العربي القديم مدارةً ثقافيةً زائفةً. ولذلك أخذ الجمهور العربي مسافةً عن واقعه تؤهّله لخلق واقع أفضل.

فالدمى ظلالًا، تؤكّد مرّتَين أنّها خلق متخيّل، فلا ينغمس المتفرّج فيها ماحيًا ذاته، متوهّمًا، بل يبقى واعيًا، باحثًا عن الرمز. أمّا الممثّلون/الأجساد الظاهرة، فقد يحدثون إيهامًا يجعل المتفرّجين سلبيّين مشتّتين ذهنيًّا نظرًا لانعدام التكثيف الخلاّق للجسد.

---

(١) جلين ويلسون، **سيكولوجية فنون الأداء**، الصفحة ٣١٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٣١٦.

وتعتمد الأشكال المسرحيّة الأسلافيّة قلّة الشخوص (٥ على أقصى تقدير)، لأنّها تقاوم عسكرة المجتمع (الجند التركي في الدولة العبّاسيّة، التحكّم العسكري العبيدي والأيّوبي والعثماني....)، ولأنّ الفعل الفنّي يميل إلى التفرّد. ولذلك فإنّ ارتقاءها إلى الحكواتي، كان يعني الارتقاء إلى الوحدة، ثمّ كان الحلول في الجماعة، ليمحي المسرحيّ والسردي نفسيهما في الكونيّ كما في المسار العرفاني.

ومنظّم العمل في الأشكال المسرحيّة يدعى «المعلم» و«الرئيس»، نكتشف في اسمه البعد الحميمي والتربوي (**المُعَلّم**) والتنظيمي (**الرئيس**) داخل الجماعة المُخَايلة. فهو ليس «المُخرج» (أو الواضع على الركح)[١] للحدث الفنّي من العدم إلى الوجود، لأنّ ذلك يشترك فيه مع بقيّة المُخايلين، وهو ليس «**الخالق**»[٢]، لأنَّ خلق «البابة» أمر مشترك. بل أنّنا نجد مُخايلين ذوي أدوار متميّزة مسؤولة، في هذا الخلق؛ فهناك «المقدم» عارض «الاستقبالة»، وهناك «الحازق» محرض الحاضرين على الانتباه من حين إلى آخر، وهناك «الرّخْمُ» ذو الدمية الفاصلة بين «المشاهد»...

وهو ليس «**الواضع على الركح**»، لأنّ هذا المفهوم يحمل استعبادًا لعناصر الفرقة المسرحيّة، إذ يصبحون قطع شطرنج بيد لاعب واحد هو «المخرج»، يتلاعب بأجسادهم وأذهانهم.

فدور «المعلم» ليس هيمنيًّا، مطلق السلطة، فهو مجرّد «رئيس» ينظم، وليس «مخرجًا» أو «واضعًا على ركح» أو «خالقًا»

---

(١) Metteur en scène (بالفرنسيّة).

(٢) Créateur (بالفرنسيّة).

[غربيًّا] يهيمن ويمارس عنفه الفنيّ والثقافي، إذ هو «معلم» يرشد الجمهور ويحاوره.

فتكون الجماعة المُخايلة تدريبًا على التسيير الذاتي والولاية المشتركة بسيرورتها ونمط تنظيمها.

إنّ الأشكال «المسرحيّة» تدريب نحو الأشكال السرديّة الوسيطة (الحكواتي)، تمهيدًا للمعاش الجماعي الموحّد لجميع النفوس والمتجاوز للأشكال والتقمّصات، نحو معاناة الكينونة الإنسانيّة ماضويًّا ومستقبليًّا في نقطة الحاضر، فعلًا وممارسةً. وبذلك لن تكون هذه الأجناس استلابًا أو ممارسات اغترابيّة، تختزل الإنسان وتخنقه في قمقمها، بل تفجّر إبداعيّتها ملتحمةً برمزيّات العامّة ومثلها؛ ولمّا تتفجّر بتقمّص الجمهور لها، يكون قد تجاوزها نحو ذات أفضل نزّاعة. إنّها أجناس خلاّقة، لأنّها هامت بالذات الجمعيّة حتّى كان صحو تلك الأجناس ثمّ امّحاؤها حالّةً بذلك في الوفاء المتوهّج.

الممارسة	الممارس رأسًا	الأسلوب	الغائيّة
الأشكال المسرحيّة (فانوس الخيال، خيال الظلّ....)	القلّة المُخايلة	التفكيك أو الهدم	كشف الوجه المتناقض للإنسان والاجتماع
الأشكال السرديّة (الحكواتي، الراوي)	الفرد [السارد]	التأليفة (أو التركيب)	كشف الوجه الحسن أو تنوير الأبطال والعرفاء من أجل امتثالهم
الأحياء	الجماهير مُنَظَّمةً	المعيش والصيرورة	الخلق الذاتي

جدول سيرورة الأشكال المسرحيّة وشبه المسرحيّة نحو الإحياء الجماعي للذاكرة

فمن دلالات الدمية في هذا المسرح، عدم مركزة المسرح[1] وعدم إمبرياليّته، فيصبح المسرح استنطاقًا لا ناطقًا، فهي تعني نَمْنَمَةً وتكثيفًا لتيسير التأمّل وتغييرًا يسهّل الرؤية. أمّا المسرح الأوروبّي المهيمن، فهو يعتمد التكبير (كامل الجسد الظاهري)، فيتشتّت الذهن وتكون الإثارة غير هدفيّة، إذ يتحوّل الاهتمام من الموضوع رأسًا إلى صاحب العرض، وهذا ما يعني كبرياء المسرح ومحاكاته لظاهر الواقع في الآن نفسه.

إذ من دلالات الدمية في هذا المسرح، عدم مركزة المسرح وعدم إمبرياليّته[2]، فيصبح المسرح استنطاقًا لا ناطقًا، فهي تعني نَمْنَمَةً وتكثيفًا لتيسير التأمّل وتغييرًا يسهّل الرؤية. أمّا المسرح الأوروبّي المهيمن، فهو يعتمد التكبير (كامل الجسد الظاهري)، فيتشتّت الذهن وتكون الإثارة غير هدفيّة، إذ يتحوّل الاهتمام من الموضوع رأسًا إلى صاحب العرض، وهذا ما يعني كبرياء المسرح ومحاكاته لظاهر الواقع في الآن نفسه.

إنّ المسرح الأسلافي في النِّحْلَة العربيّة في حالة تناصح[3] مع

---

(١) في الغرب الحديث نجد مركزات عديدة: مركزة علم الاجتماع (sociologisme)، مركزة علم النفس (psychologisme)، مركزة الموسيقى، مركزة الرقص، مركزة الدين، مركزة الدولـة... بحيث تغدو الحيـاة، بهذه النظرة، شـيئًا واحدًا خاضعًا لمركز واحد.

(٢) في الغرب الحديث نجد مركزات عديدة: مركزة علم الاجتماع (sociologisme)، مركزة علم النفس (psychologisme)، مركزة الموسيقى، مركزة الرقص، مركزة الدين، مركزة الدولـة... بحيث تغدو الحيـاة، بهذه النظرة، شـيئًا واحدًا خاضعًا لمركز واحد.

(٣) التناصح هو عدم التفاوت وعدم التناقـض (Cohérance)، وكلمة «التجانس» =

الناس، وسائل وفضاءً وموضوعًا وتكلفةً تدبيريّةً. فكان، بلغة أدُرْنُو، وسيلةً «مقاومةً فنيّةً» بيد العامّة، ضدّ الهيمنة السياسيّة والطبقيّة الثقافية. ولقد كتب سعدي:

«إنّما يشرف جسم الإنسان بروح الإنسان،
فليس اللباس الجميل أمارة إنسانيّة.
إنّما يشرف جسم الإنسان بروح الإنسان،
لو أنّ الإنسان بعينه وفمه وأذنه وأنفه،
فبأيّ شيء يفترق إذن، عن نقش مرسوم في جدار؟!»[١].

إنّه مسرحُ عُمْقِ الإنسان، عمقِ الجسد، أي مسرح «الروح» أو النزعة الباطنيّة أو النزعة العرفانيّة، باعتبار أنّ الروح هي التحوّل الجدلي للجسد، كما وضّح ذلك صدر الدين الشيرازي في نظريّة الحركة الجوهريّة. ولذلك نجد هذا المسرح في استشهادات الشعراء العرفانيّين، فيقول عمر الخيّام مستشهدًا بـ«فانوس الخيال»:

«يا لهذا الفلك الدوار الذي يدور بنا
كأنّ به فانوس الخيال!
فالشمس مبعث الضوء، وهذا الكون مصباح
أمّا نحن فصور وأشباح في غدو ورواح»[٢].

ويقول وجيه الدين ضياء بن عبد الكريم (القرن الثالث عشر

= لا تعني «التناصح».

(١) ترجمة علي اللواتي.

(٢) عبد الكريم برشيد، «الاحتفاليّة بين التأسيس وإعادة التأسيس»، مجلّة **الفكر العربي**، العدد **٦٩**، الصفحة ١٠.

الميلادي) مستشهدًا بخيال الظلّ:

«رأيت خيـال الظـلّ أعظـم عبرة لمن كان فـي علـم الحقائق راقي
شـخوصًا وأصواتًا يخالف بعضها بعضًـا وأشـكالًا بغيـر وفـاق
تجـيء وتمضـي بابـةً بعـد بابـةٍ وتفنى جميعها والمحرّك باقي»[1]

فهذا المسرح متماه بنظام الكون وحركة الكواكب؛ وهو من أدوات الحركة العرفانيّة لتبليغ العبرة من أجل الرقيّ «في علم الحقائق». ولذلك لم يكن من الغريب تفضيل هذا المسرح لليل، لأنّ العرفاء يرَون أنّ الليل خُلِق أوّلًا قبل النهار، وقد كتب جمال الدين بن الجوزي: «تعلّقْ بالليل فهو خير مشفّع!». ولهذا السبب، كان رفض فقهاء السلطة لهذا المسرح الذي أسَّسَهُ العرفانيّون، فحرّموا الدمى لأنّها كانت سلاح مقاومة للهيمنة.

٤.٧. انهيار المسرح الأسلافي

إنّ انتشار الأميّة الثقافية ثمّ الألفبائيّة أدّى إلى ضعف نصوص المسرح وتدهور مضامينه وقيمته الفنيّة ونجاعته.

ثمّ مثّل احتلال نابليون لمصر (١٧٩٨ – ١٨٠١) صدمةً هائلةً للاّوعي العربي الإسلامي، إذ لم يتوقّع تلك الهزيمة التي لم تكن تتمثل في تفوّق التقانة العسكريّة الغربيّة فحسب، بل في تفوّق «حضاري» أشمل. ولذلك لم تكن انبهاريّة الجبرتي بنابليون وجيشه وعلمائه في الطبّ والآثار فحسب، بل في مسرحه الأوروبي أيضًا.

لقد اندهش الجبرتي، الشاهد المعاصر على الحملة المسرحيّة

(١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

النابليونيّة على مصر، بوجود بناية خاصّة بالعرض المسرحي ولوجود تذاكر وقاطع لها[١].

ثمّ حرص أهل السلطة بمصر على استقدام الفرقة المسرحيّة الأوروبيّة، خاصّةً الإيطاليّة إلى قصورهم، فزادت العامّة في الإعجاب بالمسرح الأوروبي إذ إنّ «العامّة على دين الملك» لاعتقادها الكمال في الملك والطبقات القائدة «اعتقاد الآباء بآبائهم والمتعلّمين بمعلّميهم»[٢].

وفي عام ١٨٤٧، كان أوّل تقليد عربي عملي للمسرح الغربي إذ أسّس مارون النقّاش (اللبناني) فرقته بعرض مسرحيّة **البخيل**، وقد كانت «مجرّد استنساخ رديء للمسرحيّة الفرنسية»[٣]. وقد أكّدت خطبة الافتتاح التي دشّن بها مارون النقّاش أوّل عمل مسرحي له على أنّ رسالته موجّهة إلى «تحيّة العارفين» في بلده باعتبارهم «الأسياد المعتبرين، أصحاب الإدراك الموقّرين، ذوي المعرفة الفائقة والأذهان الفريدة الرائقة، الذين هم عين المتميّزين بهذا العصر»[٤]. وهكذا كان الخروج من مسرح العامّة إلى مسرح النخبة والإقصاء. كما أكّدت خطبته على اندراجه المبدئي في التبعيّة الثقافية **للإفرنج**، إذ سيكون «مبرزًا لهم موشّحًا أدبيًّا، وذهبًا إفرنجيًّا

(١) هادي العلوي، **نظريّة الحركة الجوهريّة**، الصفحة ١٧.

(٢) ابن خلدون، **المقدّمة**، مصدر سابق، الصفحة ١٦٣.

(٣) محمد مسكين، «المسرح العربي الحديث بين ضياع الهويّة وغياب الرؤية التاريخيّة»، مجلّة **الوحدة**، العدد **٩٥/٩** (الرباط: يوليو/أغسطس، ١٩٩٢)، الصفحة ١٤.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١١.

مسبوكًا عربيًّا»[1]، وذلك من أجل «صلاحهم»، و«تهذيب الطبايع» بعد أن عاين «أهميّة» هذا الفنّ في جولاته «بالأمصار الإفرنجيّة»، كما جاء في خطبته.

لقد كانت الإقصائيّة والنخبويّة والتبعيّة متمثلةً في الدخول «بورقة معلومة»، فهذه الورقة تعني الاصطفاء والانتقاء للفنّ والنِّحْلَة والوافدين والدخول «إلى الزمن الحضاري الغربي» ونحلة السَّوْق[2] والرأسماليّة.

وقد تمثلت هذه الإقصائيّة، وهذه النقلة في الفضاء أيضًا، فلمّا لم تُبْنَ بعدُ دار المسرح، كان عرض العمل الأوّل في بيت مارون النقّاش. إنّ اختيار المنزل المُتْرَفِيّ «هو اختيار الهامش، هامش الواقع والنِّحْلَة العربيَّين....»[3].

ولقد كان التقليد لأوروبّا مسرفًا، إلى حدّ أنّ الرحالة الإنكليزي ديديد أركيو هارت يقول بعد أن رأى مسرحيّة مارون النقّاش الثانية «أبو الحسن المغفّل» متهكّمًا: «كان هؤلاء قد شاهدوا في أوروبّا أنّ للمسرح أنوارًا أماميّةً وتقوم في مقدّمته (كوشة) للملقن، فتوهّموا أنّها من لوازم المسرح الضروريّة، فألصقوها حيث لا حاجة إليها، وعلى ذلك وضعوا كراسي لجلوس الخليفة ووزيره ومرايا كثيرة للسيّدات (متأثّرين بما شاهدوه على المسارح الأوروبيّة)»[4].

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١١.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٢.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٣.

(٤) عبد الكريم برشيد، مصدر سابق، الصفحة ١٠.

وبذلك كان المسرح العربي الجديد مفرغًا من المحتوى الفكري والروحي و«الحضاري»، فهو «مجرّد شكل فقط، شكل غير تاريخي، لأنّه غير موصول بمراجع وأصول واقعيّة، ولعلّ هذا ما جعل وجوده يكون وجودًا هلاميًّا وشبحيًّا»[١].

وقد كان دعم السلطة العربيّة عظيمًا، لهذه الخطوة، وقد تمثل خاصّةً في بناء الخديوي إسماعيل دار الأوبرا بالقاهرة سنة ١٨٦٩، وافتتاحها بأوبرا «**ريكُولِتُّو**» للموسيقي «**فَـرْدِيّ**». ولم يكن افتتاح قناة السويس عام ١٨٧١ مجرّد انفتاح جغرافي على أوروبا، بل كان انفتاحًا ثقافيًّا أيضًا، فكان هناك تقديم أوبرا «عايدة» لـ«**فَرْدي**» على شرف الخديوي إسماعيل. وأصبحت القاهرة تموج كلّ سنة بفرق أوروبيّة تقدّم المسرحيّات الغنائيّة والاستعراضات الباليّة[٢].

إنّ «المغلوب مولع أبدًا بالاقتداء بالغالب»[٣] إذ يسعى إلى تقمّص الغالب، ليتوهّم أنّه منه، فينسى الهزيمة والضعة. [٤]

لقد كان المسرح الأسلافي قبل تدهوره وقبل الصدمة النابليونيّة، مثل كلّ الفنون الجميلة الأسلافيّة العاميّة، فنًّا باحثًا

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٠.

(٢) ابن خلدون، مصدر سابق، الصفحة ١٦٢.

(٣) أحمد سمير پيبرس، «قضايا المسرح العربي...»، مجلة **الفكر العربي** آنفة الذكر، الصفحة ١٩٢.

(٤) الأمر نفسه حتى في تحولات الاختيارات اللباسية بالمنتحَل العَوْمي، كما رسمته الباحثة آمنة الحرزي ضمن: عادل بالكحلة، «في تحولات البيئة البحرية بالمجتمع التونسي»، مجلة **العلوم الإنسانية** (جامعة البحرين، شتاء ٢٠٠٦)، الصفحة ١٥٩.

عن «الروح» عمّا وراء الظاهر، متأثّرًا بالتوجّه العرفاني، وبذلك كان سلاحًا عاميًّا موجّهًا ضدّ مؤسّسة الخلافة والتحكّم المُترفي والسياسي والفقهي السلطاني، بأدواته ومخياله المتساوقة مع المشروع العرفاني.

ولكن، ليس هناك حاليًّا تواصل مع جوهر هذا المسرح وأشكاله.

فالمسرح العربي المعاصر «شكل من أشكال التبعيّة الحضاريّة، كرّس القطيعة مع المراجع التراثيّة والحضاريّة لهذه البلاد الحافلة بمختلف الأنماط الفنيّة (...) لقد عرّفنا مسرح خيال الظلّ وأشكال من التعبير الجسمي والفنّي خصوصيّةً لم يقع التواصل معها...»[1].

فلا بد من نقلة، من فنّ المحاكاة، تلميذ المادّة، إلى فنّ الخلق والروح والاستبطان؛ من فنّ قمع جسد الممثّل إلى فنّ حريّة الجسد وتكثُّفه؛ ومن فنّ قمع «الجمهور» ومحاصرة خياله واستبلاهه بالنسخ «الواقعي»، إلى فنّ تحرير الجمهور ومساهمته في إيجاد مِخْيَالات مسرحيّة عديدة ومتنوّعة في الوقت الواحد؛ ومن الفنّ التدميري إلى الفنّ الباني والمتعدّد الأبعاد؛ ومن فنّ «الخداع» و«الإيهام»، إلى فنّ «الحقائق» «العُلويّة»، بلغة وجيه الدين ابن عبد الكريم، الشيخ التصوّفي.

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٤٨.

٨. إمَّة الرسم في الإسلام (رمزيات الرسم الإسلاميّ المُنَمْنَمِي)

٨. ١. النواة الرئيسية لإمّة الرّسم في الإسلام: السر الهندسي والسر العرفاني

تمثل ثنائية «الظاهر» و«الباطن» إحدى مقولات الامتلال الإسلامي السيادي. وقد استنبطت هذه الثنائية في الرسم الإسلامي المُنَمْنَمِي. فمن الواضح أن هذه المدرسة التصويرية مثلت العرفان في استخدامه الظاهر للحج إلى الباطن. فعندما يتناول الشاعر والرسام العرفانيان حب ليلي والمجنون، أو حب يوسف وزليخة، أو حب سليمان وبلقيس، إنما هو تمرين على الحب البشري من أجل النجاح في تمارين الحب الإلهي، قال قطب الدين الشيرازي: «نحن نتعلم الحب الإلهي في كتاب الحب البشري». وعندما يتناول الشاعر والرسام العرفانيان لعبة الصولجان، إنما يتناولان رمزيًّا المعالجة الجماعية للحياة لعِبِيًّا. وقد كان عديد من العرفاء مصوّرين.

وعندما يمركز النص السيادي الإسلامي والعرفان أعدادًا معيّنةً، يَمْتَثِلُها الرسم الإسلامي. فمن المعروف أهمية عدد سبعة[١] في هذا السياق الثقافي، وقد كان اختيارًا تصويريًّا في منمنمة «رجال سبعة يموتون عطشًا» (رسام مجهول، هراة، حوالي سنة ١٤٩٥م)، حيث نجد نسقًا امتثاليًّا للنفس المتعطشة إلى الماء الإلهي في صحراء الكَبَدِ والمجاهدة، وفي منمنمة «أبو زيد يعظ الناس» (الموصل، بين

(١) إخوان الصفاء، **الرسائل**، الجزء ٣، الصفحة ٧٣.

عامَي ١٢٢٢ و١٢٢٣). وفي منمنمة «ركْب السلطان» (المصوّر الجُنَيْد، بغداد ١٣٩٦) ومنمنمة «شيرين تتأمل صورة خسرو» (هراة، بين عامَي ١٤٩٤ و١٤٩٥م) ومنمنمة «مأدبة على العشب» (محمود المذهِّب، بخارى ١٥٣٧م) توظيف للعدد اثنَي عشر.

وفي رسم الوجوه البشرية الجميلة رجوع «إلى نظرية عُلْوِية مفادها أن كل جميل شاهد على الجمال الأعلى لخالقه ومذكّرٌ به»[١]، وذلك من تجليات الشُّكْرِية. فلقد خلق اللّه الإنسان ضمن هذه النظرية لكي يكتمل. وفي اختيار اللولبية استيعاب لمقولة عرفانية تؤكد على الدوران والعشق في كل مظاهر الحياة (الأفلاك، الطواف حول الكعبة، الرَّقن العرفاني، جاذبية القطب والإمام ومركزيتهما، مركزية الإنسان في الخليقة، مركزية اللّه...).

وكما يوظف الشعر العرفاني الخمر الذي ﴿لَا فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنزَفُونَ﴾ (**الصافات**، ٤٧)، إذ أنها من «خمور الإرادة والمعرفة والمحبة والعشق والذوق ومياه الحِكَمِ والعلوم»[٢]؛ وعدم التصدع عنها[٣] في حكمة ابن عربي هو أنها «كلها لذة لا ألم معها ولا خمار» لكون أهلها «واصلين واجدين لذة برد اليقين، شاربين الشراب الكافوري، فلا يذهب تمييزهم وعقلهم بالسكر ويغلب عليهم الحال»[٤] ونحن نجد في إضبارة الرسّامَين والعارفَين والشاعرَين:

---

(١) ألكسندر پاپا دوبولو، مصدر سابق، الصفحة ٦٦.

(٢) ابن عربي، **تفسير القرآن الكريم**، الجزء ٢، الصفحة ٢٩٣.

(٣) ﴿بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ * لاَّ يُصَدَّعُونَ عَنْهَا وَلاَ يُنزِفُونَ﴾، **الواقعة**، ١٨ و١٩.

(٤) ابن عربي، مصدر سابق، الصفحة ٢٩٣ أيضًا.

نقشبند[١] ونظامي هذه الرمزية الخمرية، وفي غيرها من إضبارات الشعر العرفاني والمُنَمْنَمَات المصاحبة له.

ويصبح العالم جميلًا، ويبلغ ذورة الجمال بـ «الإنسان الكامل»، وأعلى مراتبه «في معنى الإمام المستور المطابق لمعنى الفارقليط»[٢]. فكان رسم باطن «الأنبياء والأولياء»[٣]، وكانت «كثرة تصوير محمد وعلي وأصحابهما وأنبياء العهد القديم وعيسى والمتصوفة»[٤]، كجلال الدين البلخي/الرومي. وقد تجسد ذلك أيضًا في تصوير «الفارس المقاتل ضد قوى الشر»[٥] في رمزيات رستم وبهرام غور، وغيرهما، ولم يكونوا هم المقصودين، إذ أن العاشق المريد دائمًا يرمّز بهم إلى الأولياء كادحًا في سلوكه نحو المعشوق الأعظم. وبذلك تبلغ لولبية الرسم الإسلامي المُنَمْنَمِي ذروتها بامتثال لَوْلب عقول الكون، «لولب النبوءة والولاية»[٦]. وقد وصل هذا الرسم إلى الرعشة الميتافيزيقة بامتثال معراج الرسول محمد معشوقِهِ العاشق له حيث اطلع «على الأسرار الإلهية»[٧]، ذلك المثال الذي جاهد العارفون العاشقون من أجل التماهي به.

فالرسم ليس مُباحا فحسب، بل جعله الامتلال الإسلامي قائمًا

(١) «نَقْش-بَنْد» في اللغة الفارسية هو المُصَوّر.
(٢) ألكسندر بابادوبولو، مصدر سابق، الصفحة ٦٧.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٦٩.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٧٠.
(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٧٠.
(٦) المصدر نفسه، الصفحة ٧٠.
(٧) المصدر نفسه، الصفحة ٧١.

«بدور الحركة الصاعدة نحو العقول [=«**الأعراف**»] بفضل الهيكل الجوهري للأعمال الفنية، أي بفضل الدائرة السرية، وهي ذلك الشكل الرياضي والعرفاني معًا، وهو المخبأ في المعنى الظاهري والمجسد للحركة الحلزونية لهذا الخلاص»[١]. فاللولب يحوّل المعنى الباطني للرسم الإسلامي «صلاةً حقيقيةً ترفع الروح إلى اللّه»[٢]. وهنالك كان لأول مرة في تاريخ الفن بالعالم أجمع، بل في المرة الحقيقية، إعلان الحداثة التصويرية.

٨. ٢. إمّة التصوير عند النبي محمد

كان الرسول يحرص على التصويريّ في اجتماعيته. فقد كان يقتني زرابي وستائر تحمل رسومًا. ولمّا تُوصِلُهُ تلك الرسوم مع كل عناصر الحياة الأخرى إلى الصلاة، يُخفيها ويغطيها، لكي تصبح جميع تلك العناصر سائلةً متمازجةً في كيانه العظيم، أي يستدمجها لتصبح جميعها مشاركةً في العبودية الصلاتية. فتغطية الرسم هي مزيد تعبيده إذ يصبح متخيّلًا سائلًا مركوزًا لا مجرّد محمول، إذ أن العابد ينبغي أن يتناسى أنويّته لينسجم أكثر مع سيولة الكون ليكون عبدًا[٣]. فعندما يقول الرسول: «أفلا أكون عبدًا شكورًا؟!» إنما يواصل المنطق الجمالي النُّبُوِي العريق: ﴿ٱعۡمَلُوٓاْ ءَالَ دَاوُۥدَ شُكۡرٗاۚ﴾ (**سبأ**، ١٣) وكان يُوَفِّرُ رسومًا ونحوتًا للأطفال، ضمن حكمته التربوية، بمنزله نفسه.

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٧٢.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٧٢.

(٣) الزرقاني، **شرح الزرقاني على الموطإ**، الجزء ٤، الصفحة ٩٨؛ وابن حجر العسقلاني، **فتح الباري**، الصفحة ٣٣٢، وغيرها.

ومن حرص الرسول على التصويريّ-الشُّكْرِيّ، المتعالي، كانت حَرْبه على الصَّنمية والأصنام ورعايته للتماثيل الشُّكْرِية. ولذلك حطّم في فتح مكة النحت الخادم للوهم والخضوع للسلطة، بينما استبقى التشكيل المتماهي بالأنبياء ورسالاتهم إذ أعلن إعجابه بتصْويرٍ جَمَعَ بين المسيح وأمّه موضوع داخل الكعبة[١]، ومبقيًا عليه. وقد حرص رسول اللّه ألّا يكون محطّمو الأصنام إلّا أصحابها أنفسهم عندما يقتنعون بالإسلام، لا أطرافًا خارجيّين[٢]، حتى يكون ذلك بإرادة المشيئة لا بالقهر الخارجي، فالأمر يتعلّق بتحطيم الصّنمية الباطنية قبل كل شيء.

«نقل أبو الوليد الأزرقي عن عطاء بن أبي رباح: «أدركت فيها تمثال مريم مزوّقًا في حجرها عيسى مزوّقًا(...) وكان تمثال عيسى ومريم عَلَيْهِمَاٱلسَّلَامُ في العمود الذي يلي الباب (...) فقلت لعطاء: متى هلك؟ قال: في الحريق، في عصر ابن الزبير»[٣].

ونقل عن عمرو بن دينار: «أدركت في بطن الكعبة قبل أن تهدم [في عصر ابن الزبير] **تمثال** عيسى ابن مريم وأمه»[٤].

عن نافع بن شيبة بن عثمان أن النبي صَلَّىٱللَّهُعَلَيْهِوَسَلَّمَ قال: «ياشيبة أمحُ كل صورة إلا ما تحت يدي». قال: «فرفع يده عن عيسى بن مريم وأمه»[٥]، «فرأى صورة إبراهيم فقال: (قاتلهم اللّه جعلوه

(١) الأزرقي، **أخبار مكة وما جاء فيها من آثار**، الجزء الأول، الصفحة ٦٢.
(٢) راجع: ابن هشام، **السيرة**، في أحداث ما بعد فتح مكة.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

شيخًا يستقسم بالأزلام)، ثم رأى صورة مريم فوضع يده عليها وقال: (امحوا ما فيها من الصور إلا صورة مريم)» [1].

فلقد كان النبي محمد يريد إعادة تأسيس الإمّة التصويرية النُّبُوّيّة-العرفانية، معيدًا الارتباط بالشُّكْرِية الإبراهيمية والشُّكْرِية الداودية-السليمانية: ﴿يَعْمَلُونَ لَهُۥ [المصوّرون] مَا يَشَآءُ مِن مَّحَٰرِيبَ وَتَمَٰثِيلَ وَجِفَانٍ كَٱلْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَٰتٍ ۚ ٱعْمَلُوٓاْ ءَالَ دَاوُۥدَ شُكْرًا ۚ وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِىَ ٱلشَّكُورُ﴾ (**سبأ**، ١٣)، فالأمر مرتبط **بالمشيئة الإنسانية** ﴿مَا يَشَآءُ﴾ ويُكَرِّسُ لها في سياق شُكْرِيّ. وأهمُّ ما يُشْكَرُ اللّه عليه في نظر ابن عربي هو إرساله محمدًا ﴿رَحْمَةً لِّلْعَٰلَمِينَ﴾ (**الأنبياء**، ١٠٧)، أي إيجاده النبوة والكمال في نوع الإنسان، ومن ثمة كان إعجاب الرسول بذلك التمثال ذي الموضوع النّبُوِيّ. ولكن النبي محمدًا لم يجد الوقت الكافي الذي يسمح له بالإشراف على ممارسات تطبيقية لهذه الإمّة إذ سرعان ما توفي.

وبناؤه لمسجده بالمدينة كان قائمًا على تَصَوُّر وتصميم تصويريَّين، تمامًا كتصوير إبراهيم وإسماعيل صورة الكعبة قبل تنفيذها، ولقد كان إبراهيم محطِّمًا للأصنام ليكون مُؤَسِّسًا للتماثيل الشُّكْرِية.

ولم يكن التصوير بعيدًا عن شعر مجنون ليلى، قيس بن المُلَوَّح؛ إذ مازالت طبعات ديوانه تَسْتَنْسِخُ خُطُوطَهُ ونقاطه على

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها. الخبر إذن قويّ إذ جاء عن ثلاثة رواة مختلفين، وقد وثّقهم الذهبي في **سير أعلام النبلاء**، الصفحة ٧٩ والصفحة ٣٠١، وكذلك الألباني. ونافع بن شيبة هو أحد وَرَثَة مفتاح الكعبة بأسرة جده عثمان بن طلحة العبدري الذي ثَبّته الرسول بشرفه. وأصحاب مفتاحها هم أعلم الناس بما فيها.

رمل الصحراء. ولم يكن التشكيل بعيدًا عن شعر الحَلَّاج وتأملاته النثرية، إذ ما زالت طبعات **طواسينه** تستنسخ تصوُّراته التصويرية بطاسين المشيئة وطاسين الأسرار في التوحيد وطاسين التنزيه، وقد قدّم شروحًا لتنقيطه وخطّه[١].

والرسول نفسه كان من تصوِريّي الرمل، إذ «خط رسول اللّه صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ في الأرض أرْبَعَةَ خطوط، وقال: أتدرون ماهذا؟ (...) فقال الرسول: أفضل نساء أهل الجنة خديجة بنت خويلد وفاطمة بنت محمد وآسية بنت مزاحم امرأة فرعون، ومريم ابنة عمران». و«خط الرسول خطًّا وقال: هذا الإنسان....» [٢]. فلقد كان اتجاه الرسول **تجريديًّا** بالخط الرملي، في رفعه النساء الكاملات في البشرية والإنسان الكامل والاتجاهات الممثلة للإنسان، ولتصويرية الرمل المكرّرة من الرسول إلى قيس بن الملوَّح فالحلَّاج، سرٌّ عِرْفاني. يقول العارف الموسوي: «وأمَّا التراب الذي هو أصل نشأة الإنسان، قال عزَّ وجلَّ من قائل: ﴿مِنْهَا خَلَقْنَـٰكُمْ﴾ (**طه**، ٥٥)، وقال جل جلاله: ﴿فَلَمْ تَجِدُواْ مَآءً[٣] فَتَيَمَّمُواْ صَعِيدًا طَيِّبًا﴾ (**النساء**، ٤٣)، فإنّه لكي تُفكر في ذاتك، لتعرف من أوجد وممّ أوْجد ولِمَ أوجدك، فترفع التكبر من رأسك لأنّ التراب هو الأصل»[٤].

ولعلنا اليوم في حاجة إلى حداثة تصويريّة ما، تقوم على

---

(١) الحلاَّج، **الديوان** ومعه **الأخبار وكتاب الطواسين**، الصفحات ١٠٥ إلى ١١٠.

(٢) أحمد ابن حنبل، **المسند**، الجزء ١، الصفحة ٢٩٣.

(٣) قال الرسول: «مثل المؤمن المخلص كالماء»، **مصباح الشريعة**، الصفحة ٢١.

(٤) العارف الموسوي، **صلاة العارفين**، الصفحة ٨٥.

التنقيط والخطوط بشرط أن تكون لها إمّة عرفانية-اجتماعية معمقة تحمل هموم عالمية إسلامية ثانية. ولقد شمل التصوير في حِمى العالم الإسلامي الرسم بالكتب، والزرابي والستائر والنقود، وغيرها من المُستعملات. وباعتبار أن المغرب كان لعدّة عوامل أقل إنتاجًا للكتاب من المشرق، برز تصويره في الزربية والستار والنقود[1] أكثر، علاوةً على أن المالكية المهيمنة على الكتاب أعاقت التّصوير فيه، فكان التصوير مهنة الحائك والنسّاج والبَنّاء في بلاد المغرب.

٨. ٣. مُعَطِّلات ظهور التصوير الإسلامي

لقد تعطّل ظهور الرسم الإسلامي بالشام طيلة العهد الأموي، وذلك لتحالف السلطة الأموية مع رؤساء المذهب المسيحي المَلَكاني، المذهب الذي كان طويلًا مذهب الكثير من القياصرة، وأهمّ هؤلاء الرؤساء يوحنّا الدمشقي. فلقد كان المذهب المَلَكاني أكثر المذاهب رَوْمَنةً للمسيحية، في جعلها مانحةً **لمشروعية** كل سلطة وفي جعل المسيح ذا طبيعة واحدة، هي الطبيعة الألوهية. فهو المذهب المسيحي الأكثر تحييزًا للإله، ولكي لا يكتشف المؤمنون هذه النزعة التحييزية التي تقتضي تلقائيًّا إلغاء الألوهية، كان من الضروري منع الأيْقُونات في هذا المذهب[2].

---

(١) تم العثور على نقود ترجع إلى عهد الخليفة الثاني، تحمل صورة ملك ساساني، غير مَمْحُوّة، مضافًا إليها آية قرآنية فحسب. فلو كانت حرامًا لطُمِسَتْ.

(٢) لا يُمكن تبرير منع الأيقونات بعامل معاشي هو حاجة الدولة البيزنطية للذهب، لأنّ بإمكان رؤساء الدّين تحريم صنع الإيقونات من الذهب وتحليلها بما سوى الذهب.

ورغم أن الشام، ذات الأكثرية المسيحية بالعهد الأموي وحتى القرن الرابع الهجري، ذات تعددية مذهبية، فإن الدّولة الأموية خيرت الانحياز المطلق للمذهب المَلَكَانِي، مذهب السلطة البيزنطية، فأيّدتها في اضطهاد الفرق الأخرى، رغم أن شرط قبول الفِرق المسيحية الشامية الأساسي للفتح الإسلامي كان توفير الحرية المذاهبِية الممنوعَة في العهد الروماني-البيزنطي. ولـمَّا عزمت بيزنطة على تحطيم التماثيل والأيقونات بالكنائس، دعمتها السلطة الأموية، بل حرّمت على المسلمين الأمْرَ نفسه.

فلم يكن الأمر نهايةً في التدين أو تزمتٍ، فيزيد الأوّل أو الوليد بن عبد الملك اللّذان حاربَا الرَّسم والنحت مزَّقا مصحف القرآن؛ ولم يكن يزيد الثاني وهشام يعرفان الموقف الديني عندما حظرا تصوير الكائنات الحية مطلقًا، ولا لهما مستشارون يعرفون الدّين الإسلامي. وقد طلب الملوك الأمويّون من بنّائي قصورهم نحت إلهة الماء الإغريقية وكذلك فينوس[١]. وقد استمرّ تجاوز التصويرية القرآنية-المحمدية مع الملوك العباسيين، حتى مع الذين تعاقبوا على بناء قصور سامرّاء، وهم الذين ادعوا منذ عهد المتوكل أنّهم من «أهل الحديث» الذين يحرّمون التصوير أصلًا، إذ كانت الرسوم الحائطية بأجنحة الريم بتلك القصور «تضمّ مناظر راقصات وموسيقيين» بمجالس خمر الخليفة[٢]، وكذلك الأمر نفسه في جداريات العمارة العبيدية بإفريقية. وقد كانت خليطًا من العناصر الساسانية والهلّينية ولا تحمل حداثةً تشكيليةً[٣].

(١) م.س ديماند، **الفنون الإسلامية**، الصفحة ٣٦.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٣٧.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٣٨.

ولقد تحالفت المالكية الشمالية-الإفريقية مع الموقف السياسي للأمويين فقبلت مِثْلَهُم عقبة بن نافع وهمّشت موسى بن نصير[١]، وأدانت كُسَيْلَة والكاهنة المظلومة، وتبنّت موقفهم من الممارسة الفنية، فحرّمت التصوير العالم، أساسًا. ولكن المرحلة الموحدية رغم سقوطها إلى حد كبير، جعلت التصوفية الجُنَيْدية مركوزةً، فبقي التصوير غير العالم.

لقد حطّم عبد اللّه بن الزبير، حاكم مكّة بين ٦٤هـ. و٧٣ هـ، صورة المسيح ووالدته، التي تركها الرسول في فتح مكة، إذ كان ابن الزبير يريد أن يُجانس الرسولية في التشريع، ومنه التشريع التشكيلي والجمالي. فرفض تخطيط الكعبة كما أراده الرسول[٢]، وكما حطّم محمد تشكيلية الاستقسام بالأزلام والصنمية حطّم هو تشكيلية محمد الشُّكْرِية، ولكنه لم يجد الوقت الكافي لبناء تصويرية جديدة. ومن ناحية أخرى، كان عبد اللّه بن الزبير، القرشي، يريد أن ينتقم هُواميًّا، لملّة قبيلته، قريش، ومَجدها السياسي والمعاشي، وتصويريّتها الكهانية التي استخدمتها للهيمنة المِلّية على العرب. وبتحطيم عبد اللّه بن الزبير لصورة المسيح وأمّة تأجلت انطلاقة

---

(١) رغم أن سيرة ابن نصير حسنة مع السكان، وهو الذي أعادهم إلى الإسلام بعد «الردّة» عنه؛ ورغم أن ابن نافع كان قاسيًا معهم إلى حد اضطرارهم لقتله.

(٢) ذلك في حادثة شهيرة، إذ تنازعت قريش في شأن الحجر الأسود، فرضوا بمحمد الشاب حَكَمًا. ولم تكن عند قريش مشكلة تمويلية تجعلها ترضى بتخطيط الرسول، ومن المعروف أن الكعبة - نفسها - مملوءة ذهبًا وفضةً. فهل النبي أقل إبراهيميةً من ابن الزبير؟ وهل هو يعرف الحلال والحرام أقل من ابن الزبير حتى يرفض ابن الزبير تخطيطه للكعبة؟!!

المَصْوَرَة الإسلامية، أي إنها ما إن بدأت حتى أُجهضت، باعتبار أن تلك الصورة أرادها الرسول محمد عَلامةً على بداية التصوير الإسلامية. كما أنه بذلك أجهض بداية العِرْفانية الإسلامية، باعتبار أن سلطة ابن الزبير الكُلاَنية كانت تُحارب كل نزعة سياسية نُبُوّية باعتبار أنها نزعة سياسية مفتوحة على الإمكانيات والاختيارات المستقبلية، بينما كانت سلطته نهائية لا تقبل التعددية والإمكانيات ولا تقبل مشاركة النساء (فقد كانت الصورة تجمع بين رجل نُبُوّي وامرأة نُبُوِّية) إذ بقي ابن الزبير مُحْبَطًا من معارضة أم سَلَمة زوج الرسول له وإدانتها لنزعته الانقلابية ومن خلعها **المشروعية** عن سلوكه السياسي مبكرًا.

أما الأوزاعي الذي قدّم فتواه لعبد الملك بن مَرْوان ليقتل غيلان الدمشقي «لأنّه معتزلي خبيث»[1]، واعتبر سلطة عبد الملك ودينه قويمَيْن، فقد اعتبر أن كل تصوير حرام. وهو يصدر في كل ذلك من أصوله المَلكانية التي تؤمن بأن الملك، كلَّ ملك، وضعه اللّه ولا يجوز أن يُعترض عليه، كما كان يتصور اللّه كالمَلَكانيّين إنسانًا ذا يدَين وقدمَين ورأس؛ واستمرَّ في الرفض المَلَكاني للتصوير، خاصةً وأنه مستزلِمٌ للعائلة الأموية المُتحالفة مع بيزنطة المَلَكانيّة.

ولكن السلطان **أَكْبَرْ**، وهو مفكر إسلامي من القرن الميلادي السادس عشر، كان يؤكّد أن محاكاة المُصَوّر للطبيعة أمر مستحيل، لأن ذلك يتطلب تصوير كل بقعة بتفاصيلها، من الداخل والخارج. ويذكر مؤرخه ووزيره ومربّيه **أبو الفضل** أنه كان يقول: «لقد بدا لي أن

(١) الشهرستاني، **الملل والنحل**، الصفحة ٨٢.

للرسام طريقةً خاصةً في الإقرار باللّه تعالى لأنه عندما يصور كائنًا حيًّا، وعندما يصور أعضاءه عضوًا عضوًا، يحس أنه غير قادر على منح الذاتية لعمله. وهومضطر في هذه الحال إلى التفكير في اللّه تعالى واهب الحياة، وبذلك تزداد حكمة الرسام»[١]. وبهذه الحجة أحلّ السلطان المفكر، الفقيه، **أكبر**، الصورة المُفرَدَة التي عرفت ازدهارًا كبيرًا في الهند المغولية في القرن الميلادي السابع عشر.

٨. ٤. تطور إمّة التصوير في العالمية الإسلامية الأولى

لقد أعاق الموقف المتذبذب لعبد اللّه بن عبّاس من إمّة الفن في الإسلام تفهّم ذوي الحسّ الفنّي لتلك الإمّة. ثم جاء عبد اللّه بن الزبير ليجتث كل مسعى تفهّمي تجاهها.

ولقد أدّى الحلف الأموي-البيزنطي-الملكاني المبكّر إلى مزيد تعميق هذه القطيعة مع إمّة الفن في الإسلام. وبقي الفن التصويري مسموحًا به داخل القصور الأموية والعباسية فحسب، ويستوي في ذلك يزيد بن عبد الملك، قاتل الأيقونيين النصارى، مدمّر الأيقونات، بحُكْمِ حلفه البيزنطي-الملكاني[٢]، والمتوكّل العباسي الذي «استقدم المصوّرين النصارى لزخرفة جدران قصره بسامراء. وإحدى مرسوماتها تمثل-حسب اعتقاد ياقوت-كنيسةً وأساقفةً»[٣].

---

(١) أ. بابادوبولو، **جمالية الرسم الإسلامي**، الصفحة ٣٧.

(٢) كانت بيزنطة المَلَكانية ضد الأيقونيين والأيقونات لعوامل غير دينية.

(٣) الهامش ٢٢، من:

= Djelloul (Néji), «Images sacrées dans l'Islam médiéval: Mohammad,

لقد كان التقارب بين المانويين ومؤسسي الدولة العباسية بحكم أنهم مجوس، «والمجوس أهل كتاب»[١]، يُعَامَلون معاملة النصارى واليهود، وبحكم أنهم سليلو دولة عريقة هي الدولة الفارسية القديمة يمكن أن يساهموا في تأسيس الدولة العباسية المناوئة للتقليد الأموي-البيزنطي-الملكاني[٢]. وكان بإمكان ذلك التحالف أن يؤسس لنشأة مَصْوَرَة عباسية، إذ أن ماني نبي المجوس، كان مصوّرًا من أعظم مصوّري التاريخ الإنساني، وقد اجتهد أتباعه في الحفاظ على الطابع اللطيف الذي طبع به التصوير الإيراني على عكس الطابع الضّخامي للتصوير الصيني والمصري-القديم. ولكن الخلاف السياسي بين العباسيين وأنصارهم المانويين، ثم اضطهادهم لهم، أدى إلى ضياع تلك الفرلم يستطع الإيرانيون وسكان آسيا الوسطى، المسلمون، أن يقبلوا مذاهب فقهية لم تُبْنَ أصلًا إلا لتعالج مشكلات الحجاز (كالمذهب المالكي) أو تعالج مشكلات ذوي الأصول النجدية والحجازية بالعراق (كالمذهب الحنبلي)، بل كانوا مستعدين لتبني مذاهب فقهية تستطيع أن تستوعب أكثر رحابة إشكالاتهم الاجتماعية والمعاشية التي ورثوها عن الدول

= Jésus et Gabriel dans la peinture mongôle et timouride», in: Ben Abid Saadallah (Lamia), Icônographie et religions dans le Maghreb antique et médiéval, l'institut supérieur des métiers du patrimoine, Tunis, 2010.

(١) ذكر ذلك كثير من العلماء كالمفسر البغوي والشافعي والمحدث عبد الرزاق الصنعاني، معتبرين أن ماني نبي حرّف الناس كتابه ثم أضاعوه.

(٢) **رسالة الصحابة** لعبد الله بن المقفع - وهو مسلم من أصل مانوي - والتي منحها المنصور العباسي، تحمل صراحةً تحالف الطبقة المترفة بإيران مع مؤسسي الدولة العباسية.

الفارسية القديمة[١]. فكان من الطبيعي أن يقبلوا مذهب عالِم الدين الإيراني، أبي حنيفة الكابُلي[٢](من كابُل بأفغانستان المعاصرة)، وكان من الطبيعي أن لا يقبلوا مذهب المجسّمة/المشبّهة في العقائد، الذي تبناه سياسيًّا وظاهرًا المتوكل العباسي، لأنهم ورثوا اتساع الإشكال العقلي منذ قرون عديدة، قد تَرجِع إلى النبي إبراهيم العراقي نفسه. كما لم يقبلوا التلفيقة «الاعتزالية-التجسيمية» التي ارتآها الرّكْن الثّقف بالبلاط العباسي عَهْد المتوكل، والتي استطاعت أن تكسب تحميةً واسعةً، امتدت حتى بلاد المغرب.

وبذلك هيمنت على الحمى الشرقي للعالمية الإسلامية الأولى الحنفية-الماتريدية، وتحت مشروعيتها كان النحت السلجوقي في إيران والعراق وسوريا والأناضول، وكان النحت الأيوبي والمملوكي بمصر وسوريا. وكانت هناك «موضوعات آدمية»[٣] في النحت السلجوقي بإيران (بين القرنَين الحادي عشر والثالث عشر الميلاديَّين)[٤]. وقد كانت الأشكال الآدمية والحيوانية على المباني والقناطر وأبواب المدن الكبيرة، بالنحت السلجوقي[٥]. وكانت منحوتات **داغستان** الإسلامية بين القرنَين الثاني عشر

---

(١) انتبه إلى ذلك، محمد الرابع الحسني الندوي، **أضواء على الفقه الإسلامي**، الصفحة ١٩.

(٢) كان أبو حنيفة هو نفسه، مُضْطَهَدًا من المؤسسين للدولة العباسية، زمن اضطهاد المانويين، باعتبارهم جميعًا فرسًا من الطبقة المترفة التي سلحت أبا مسلم الخرساني.

(٣) م.ديماند، **الفنون الإسلامية**، الصفحة ٩٦.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٩٩.

والثالث عشر الميلاديَّين «قريبة الشبه بمثيلاتها السلجوقية» المنحوتة بالأناضول[١]، وقد كانت تلك المنحوتات الداغستانية التي صوّرها مُصوّرون يحملون المذهب الشافعي، ذات «موضوعات آدمية ونباتية ومجموعات حيوانية وكائنات خرافية وكتابات عربية»[٢]، مازجةً العناصر التركية بالعناصر القَبْقِيّة[٣] العديدة.

وإذا حافظت الأشعرية دون وعي على الموقف الأموي-البيزنطي-المَلَكاني والموقف العباسي المحطم للوجود المانوي بما يحمله من عِدّة مؤكِّدات كمَصْوَرَته (وهو موقف سياسي-احتياطي لا ديني)، فإن الحنفية-الماتريدية لم تكن مشحونةً بذلك اللاوعي السياسي التأسيسي، ولذلك واصلت في مُبَاحِيّة الإسلام تجاه الفنون التصويرية. وحين ضعفت المشاحنات السياسية للتأسيس الأموي والتأسيس العباسي ظهرت المدرسة البغدادية في التصوير العالِم، بينما استمر التصوير العاميّ حيث تمثيل الإنسان والحيوان إلى حد بعض العرائية في مصر وبلاد المغرب تحت أنظار المؤسسة الدينية، المالكية-الأشعرية، خاصةً مع خفوت وهج أصلها السياسي باستعارتها «الجنيْدية»[٤] أي التصوف عمومًا، وهو الذي قدّر الخيالية. فلم يظهر تصويرٌ عالِم ببلاد المغرب إلا بالعهد العبيدي، وكذلك لما سادت العقلانية **بالامتلال**

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٠٣.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٠٤.

(٣) «بلاد القَبْق» هي «بلاد القوقاز» في الاصطلاح العربي الحديث ذي القطيعة مع عربية العالمية الإسلامية الأولى.

(٤) نسبة إلى الجُنيْد، وهو متصوّف عاش ببغداد في القرن الثالث هجري.

الموحّدي، فكان ظهور إضبارةً تصويريةً لرواية **بياض ورياض**، ضمن التقليد العراقي، بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديَّين، وقد كان ذلك الامتلال الموحّدي مجدِّدًا في الأشعرية، أمْيَل للتصوفية الجُنيْدية والتعقل[1].

فمن غير الصحيح أن الإسلام سنيًّا[2] قد اتخذ موقفًا تحريميًّا، بالمطلق، من تصوير الانسان والحيوان، فحيثما هيمنت الماتريدية-الحنفية كان التصوير العالِم، وحيثما ضعف الوهج السياسي للتأسيس السياسي للمذهب المالكي-الأشعري، والشافعي-الأشعري وكانت الاستعارة النسبية للرؤية التصوفية للعالم كان ازدهار التصوير العاميّ، بل ربما بعض التصوير العالِم. بينما شذ المذهب التجسيمي-الحنبلي عن الإسلام سُنّيًّا ليصبح غير سُنيّ، ولكنه في نهاية الأمر أقلويّ، وكان تأثيره الثقافي محدودًا.

ومن غير الصحيح أن الإسلام سنيًّا حرّم تمثيل النبيّ محمد، والأنبياء عمومًا، والصحابة والأولياء. ففي العهود الإيلخاني والتيموري، والمغولي-الهندي، وهي عهود **ماتريدية-حنفية** بإيران وآسيا الوسطى والهند، وكذلك بالدولة العثمانية الحنفية-الماتريدية، اشتغل المصوّرون «لأمراء ووزراء وعلماء دين سنيّين، ليعملوا منمنمات تمثل محمدًا وعيسى» وأهم أنبياء

---

(١) انظر: عادل بالكحلة، «إمكانية الذات الأمازيغية بين التماثل والتنوع»، ضمن: عبد الوهاب حْفَيظ [مقرّر]، **التنوع والتماثل: أي دور للتنمية والتنشئة والثقافة؟**.

(٢) ليس هناك إسلامات، بل هناك إسلام بامتثالات متعدّدة.

القرآن الكريم، والكثير من الصحابة[١]. وقد تجنّب المصوّرون في منمنماتهم تلك حَجْب ملامح الوجوه لهؤلاء المقدسين، بل كانت قسمات الوجوه واضحةً جدًّا.

أما الإسلام شيعيًّا-إثني عشريًّا، فقد كانت له مدرسة تصوير عظيمة بالعهد الصّفويّ، مبيحًا تمثيل النبي محمد والأنبياء، و«لكن بكثير من التقييدات (صُوَر مُلَمِّحة، وجوه مُقَنَّعة أو مَمْحُوّة)»[٢]، في تضادّ مع الرُّخْصِيّة الكبيرة للمدرسة السنية في تصوير النبي محمد والمقدسين عمومًا. بل إن المنمنمات المعمولة في نهاية العهد الصفوي، أصبحت تتعامل مع رسول اللّه، باعتباره «كائنًا أثيريًّا أو نورًا بسيطًا»[٣] لتأثر المدرسة أكثر فأكثر بالرؤية العرفانية للعالم، مما جعل بعض الباحثين ينعت تمثيل المقدّسين بمدرسة التصوير الشيعية-الإثني عشرية بـ«الخجول»[٤]، على عكس «واقعية» مدرسة التصوير السنية في علاقتها بالنبي والمقدسين، والعرائية التشكيكيّة في التصوير العاميّ المصري.

فالاعتقاد السائد أن تصوير الإسلام شيعيًّا أكثر «تسامحيةً» تجاه صور المقدسين، اعتقاد خاطئ تمامًا، ويفتقر إلى البحث العلمي.

فلما تحطّمت **الحنفية-الماتريدية** بالدولة العثمانية لتأوُّبِها

---

(1) Djelloul (Néji), op.cit, P.267.

(٢) ناجي جلول، مصدر سابق، الصفحة ٢٦٨.

(٣) ناجي جلول، مصدر سابق، الصفحة ٢٦٨.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٢٦٨.

التدريجي منذ القرن الثامن عشر الميلادي، وضعف مؤسستها الدينية لتبعيتها الدائمة للسلطة العثمانية؛ وبآسيا الوسطى لغزوها من قبل الدولة الروسية، القيصرية ثم الماركسية-الستالينية، وما رافق ذلك من محو ثقافي وامتلالي؛ وبالهند لتأورب الدولة المغولية-الهندية تدريجيًّا قبل أن يسقطها البريطانيون، وتراجع للمؤسسة الدينية الإسلامية الهندية أمام إغراء المال الحنبلي-التشبيهي، فلم تَعُد تلك المؤسسة تتبنى علنًا الماتريدية-الحنفية-التصوفية بقدر تَوَهُّبِها النسبيّ أو الكليّ. ذلك ما جعل مدرسة التصوير السنية تنقرض.

هذه المحاصرة التحموية الحنبلية-التشبيهية للحموية المعاصرة للإسلام شيعيًّا، جعلته يتّقي في إعلانه عن التصوير. فمثلما تظاهر الحلّي العراقي، (المتوفى سنة ١٢٧٥م.) بالتقيّدية تجاه الصورة لأنه يعيش ضمن حموية حنبلية-تشبيهية ضاغطة، أصبح المجتهد الإثني عشري يتظاهر بالخجل تجاه التصوير عمومًا وتصوير المقدسين خصوصًا. بل هو مُمْتَثِل للموقف الحنبلي- التّيمويّ-الوهابي من الصورة في كثير من الأحيان، لأن المُهدَّد في كثير من الأحيان يتبنى مواقف المهدّد ليخفّض عن دفاعيته النفسية الضغط. والسينما الإيرانية في تمثيلها الواضح لوجوه المقدسين، هي بين انفكاكها شبه المطلق عن الأصل العرفاني-التجريدي للفن الشيعي-الإثني عشري بحكم عدم وعيها به، وبين امتثال المجتهد لإمّة الفن في الإسلام ولجوئه إلى الموقف المتخارج الناحي نحو إعادة المضاعفة[1]

(١) المضاعَفة: Doublage.

بتضْبيب الوجوه المُمَثِّلة للمُقدَّسين، في امتثال واضح للموقف الحنبلي-التّيمويّ الذي يرى تمثيل المقدّس هو المقدّس نفسه، وهو هُوَام لا محل له، إذ يمكن تمثيل المقدس بعدّة وجوه وعدة أطروحات إذا لم نكن «واقعيين» و«ثباتيين» في مَصْوَرَتنا.

لقد نشأ التصوير السني للنبي والمُقدَّسين «خاليا من الأبعاد والظل، ولكن بهاجس كبير تجاه الحقيقة التاريخية»[1]، فهو مقيّد تمامًا بظاهر القصص القرآني وأهم نصوص السيرة النبوية. وقد جمعت منمنمات **جامع التواريخ** لعالم الدين السنّي، والمؤرخ، **رشيد الدين** «بين صُوَر محمد وبوذا وماني ونوح وإبراهيم وعيسى وحَوَارِيِّيه، مُدمِجة بذلك غَزْوَ المغول داخل حركة ذات ميل عالمي»[2]. وبذلك أصبح منحدرو هولاكو قاتل آخر خليفة عباسي ببغداد، الخلفاء الشرعيين إذ «نصّبهم رسول اللّه بالمدينة عام ٦٢٢م.»[3]، وقد رسّخ التأكيد التصويريُّ الذي رافق ذلك التأكيد الكلاميَّ **بجامع التواريخ** تلك المشروعية النبوية المُدَّعَاة.

بعد البدايات غير «الإسلامية» في العالمية الإسلامية الأولى في المَصْوَرَة (نصرانيةً، مانويةً...)، منحصرةً في بلاطات الخلفاء وقصور الوزراء والأغنياء، بدأ التصوير الإسلامي سنّيًّا، زخرفيًّا، وكان في جانبه العالِم قَبْل عصر مغول إيران والعراق، منحصرًا أكثر في البلاطات والقصور أيضًا، ونجده في النقوش الحائطية، «بينها

(1) Djelloul (Néji), Ibid, P. 294.

(٢) هو «السلطان الأكبر» بلغة ابن خلدون.

(٣) ناجي جلول، الصفحة ٢٩٤، عن **جامع التواريخ** لرشيد الدين.

عدد فيه صور أحمية مُفْرَدَة، وموضوعات من الأساطير ومناظر البلاط»[١]. ثم زاد التصوير الإسلامي السّنّي في عالميّته بعصر مغول إيران والعراق (من أواخر القرن الثالث عشر إلى القرن الرابع عشر ميلاديَّين)، وذلك نتيجة إعجاب سلاطين المغول بالانتحال الصيني ومَصْوَرَته. وقد تأثر المُصوّرون الإيرانيون آنئذ «بطابع **الواقعية** في المناظر الطبيعية الصينية، كما تأثروا بالأساليب الصينية في فن التصوير ذاته»[٢].

ولقد أنشأ عالِم الدين والمؤرخ الماتريدي-الحنفي، **رشيد الدين**، ضاحيةً قرب تبريز سمّاها «رشيدي» على اسمه، أقام بها الدّور والدكاكين ومصانع الورق والفنادق والمستشفيات، وكذلك المصوّرين، من عديد الأجناس، وخاصةً من الصين. ولذلك كانت ملامح الأشخاص صينيةً ومغوليةً، وكانت الأساليب صينيةً، ولم تكن هنالك رِبْعة فنيّة شكلًا ومحتوًى، ولكن المهم أن التصوير الإسلامي مرّ من مرحلة إثبات المشروعية وتأكيد الوجود إلى مرحلة توطين العالمية والتحمية (ضاحية «رشيدي» وغيرها من الأَحْمِية السلطانية).

وبالرغم من أن الأسرة الإيلخانية، ليست إيرانيةً، إلا أنها ساعدت على الدخول في مرحلة جديدة، هي تركيز بدايات **الرِّبْعَة الانتحالية-الشّكْليّة**، فشجّعت مصوّري البلاط على تصوير نسخ من مخطوطة **الشاهْنامة** (كتاب الملوك)[٣] للفردوسي. وقد ظل هذا الأثر العظيم مَصْدر إلهام للمصوّرين قرونًا عديدةً. وقد أصبحت

---

(١) م.ديماند، **الفنون الإسلامية**، الصفحة ٤٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٤٦.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٤٩.

العناصر الصينية والعناصر الإيرانية «تظهر جنبًا إلى جنب»[١]. ومع المصور قوام الدين حسن، بالنصف الأول من القرن الرابع عشر ميلادي، بدأت «سيادة الأساليب الإيرانية»[٢]، أي **الرَبْعة الشكلية**.

في القرن الخامس عشر، مع مدرسة التصوير الإسلامي السنّي التيمورية، ظهرت **التّحْمية الفنية** لِمدينةِ هـرَاة[٣]، وظهر المصوّر الإيراني بالمعنى الرِّبْعِي، كالمصوّر الجنيْد، والمصور خَلِيل الذي اعتبره معاصروه النقاد «يلي ماني مباشرةً»[٤] في فن التصوير. فلم يعد هناك شعور بالدونية الشكلية أمام المصوّر الصيني، ولكن مازال هناك شعور بالدونية الشكلية-نِسْبِيًّا أمام المصوّر الإيراني ماني. كما ظهرت ثورة مضمونية، إذ بالعصر التيموري فحسب كان الامتثال التأسيسي للإمّة الإسلامية الأولى في التصوير. فمع استمرار تصوير **الشاهْنامه**، تخلَّصَ المصوّرون الإيرانيون من الشكلانية بتبنيهم **للعرفانية**، إذ كانوا منخرطين في الطُّرُق الصوفية، وعلى تواصل يومي مع تربية الشيوخ والأولياء، فوجّهوا «عنايةً أكثر نحو تصوير كتب **الشعر العاطفي والتصوفي**، الذي نظمه مشاهير الشعراء الإيرانيين، أمثال نظامي وسعدي»[٥] وجامي الذي عاصر المصورين ونقدهم أثناء تصويرهم أشعاره. وابتكرت مدرسة هراة في تصوير هذه الأشعار «**أسلوبًا تعبيريًّا** يتفق مع طابعها العاطفي والغنائي»[٦]. فلقد أقدمت

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٥٠.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٥١.

(٣) مدينة من الحِمَى الإيراني-التاريخي. هي اليوم ضمن أفغانستان.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٥٣.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٥٥.

(٦) المصدر نفسه، الصفحة ٥٥.

مدرسة هراة على ثورة شكلية وثورة مضمونية، وكانت الأشكال الآدمية الصغيرة التي كانت نتيجة **امتثال** الحكمة العرفانية وتصوّرها للعالم، «من صميم هذه المدرسة حوالي منتصف القرن الخامس عشر الميلادي»[1]. فقد تم الانتقال من **تباعد** الماتريدية-الحنفية عن التدخل الفني، إلى **التدخلية الاستيعابية للعرفانية**.

أبدع عالم الدين السُّنّي، الوزير، الشاعر، الموسيقي، المصور، **مير علي شيرنوائي**، ولكن أشهر أشهر مصوّري هذا العصر هو **كمال الدين بهزاد**، الملقب بـ «معجزة العصر». وقد كتب عنه المؤرخ خواندمير: «وضع بهزاد أمامنا من روائع صُوَرِه وفنه العجيب النادر، ما يحاكي ما أبدعته ريشة المصور الكبير ماني، وطمست أعماله الفنية ذكرى غيره من مصوّري العالم، وفاقت صُوَر غيره من الفنانين، بفضل ما وُهِبت يَده من موهبة سحرية، وانبعثت الحياة في الجمادات بما كمن بين شعرات فرشاته من عبقرية ونبوغ»[2]. وهكذا لم يَعُدْ المصور الإيراني المسلم دُونَ المصوّر الإيراني ماني، ولكنه ليس مغرورًا، رغم ذهابه في **الرّبعة المضمونية-الانتحالية** بعيدًا عن ماني المعروف.

لقد تسببت **الانتشارية العرفانية** بالحِمى الإيراني، في التحول التدريجي الذي أفضى إلى التشيعية، وقد ساهم في ذلك فن التصوير علاوةً على المؤسسة التصوفية الشعبية والمتصالحة مع البلاط. لذلك لم يكن غريبًا، أن مدرسة هراة بعد تحمية إسماعيل الصفوي لها، ضاعفت من تعبئتها الامتلالية والانتحالية. ولم

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٥٧.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٥٧.

يكن غريبًا أيضًا أن ينتقل، عميدها **بَهْزَاد** إلى العاصمة الجديدة. ونظرًا لإدراك إسماعيل الصفوي لأهمية فن التصوير لمشروعه/ مسعاه التاريخي، ماضيًا ومستقبلًا، أخفى بهزاد والخطاط محمود النيسابوري أثناء حربه مع العثمانيين سنة ١٥٤١م. «شاكرًا اللّه بعد المعركة إذ أنقذ له حياتهما»[١]. لم يستغلا فرصة الحرب للهرب إلى الماتريديين الأحناف العثمانيين، لأن عرفانيتهما كانت تقتضي منهما البقاء في تعبئة المرحلة التاريخية الجديدة التي مهّدا لها. وقد أسس إسماعيل الصفوي معهدًا لفن التصوير وفنون الكتاب، وكان قيّمُهُ بَهْزاد[٢]. وقد تميز أسلوب بهزاد «بدقة التنفيذ وحيوية الحركات وذاتية الوجود والاستغناء عن التفاصيل، وخاصةً في رسومه الأخيرة، وتعدد لون البشرة والمزج العجيب بين الألوان»[٣]، وهي«تنطق بذاتية واضحة من حيث التعبير والحركة»[٤].

لقد كثرت الصُّوَرُ المُفْرَدَة[٥] للولي والشيخ العرفاني والصوفي والسلطان والوزير في المدرسة الصَّفَوِيّة نظرًا لتأكيد العرفانية الفرد مثل تأكيدها الجماعة. وقد التقط المصور **رضا عباسي** (مُصَوّر الشاه عباس) مَيْل النبي **للرسم التخطيطي**، فأدخل المدرسة الصفوية مرحلة جديدة هي «تأثرها بأسلوب الكتابة الخطية من حيث تكونها من عدة خطوط منحنية وقصيرة»[٦]، علاوةً على تميّزه

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٥٧.

(٢) أسس الشاه عباس معهدًا آخر للتصوير بأصفهان، عاصمته الجديدة.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٥٩.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٥٨.

(٥) الصورة المفردة: Portrait.

(٦) المصدر نفسه، الصفحة ٦٦.

«بدقة الملاحظة لكثير من شؤون الحياة»[1]. فمع الصفويين، خرجت العرفانية إلى الجماهير علاوةً على اكتساحها النخبة الثَّقِفَة لتعبّر عن نفسها بوضوح ودقة أكثر فأكثر.

وقد كانت المدرسة الصفوية مؤثرةً في المدرسة المغولية-الهندية، التي بقيت كالمدرسة التيمورية بين الماتريدية-الحنفية والعرفانية. فقد حَمى الشاه طهماسب السلطان المنفيّ همايون (١٥٥٠-١٥٥٦)، وعند رجوعه إلى كابُل سنة ١٥٤٩ كان معه المصوّران العرفانيّان-التّشيّعيّان عبد الصمد الشيرازي ومير سيد علي؛ وقد كان بهزاد قبلهما مبجل الفن في فترة السلطان بابر، المتفلسف وعالم الدين. وقد واصل السلطان **أَكْبَرْ** في تأسيس مدرسة هندية-مغولية ذات تأثر صفوي، وقد ذكر مؤرخه ومربيه ووزيره الإيراني ذو المنزع العرفاني، **أبو الفضل**، أن **أكبر** جمع المصورين لتصوير المخطوطات الشعرية والنثرية، الغزلية والعرفانية، الإيرانية، و«كان تصوير المتصوّفين والنساك الهنود وهم يحادثون الأمراء والأشراف من أحب الموضوعات عند رجال الفن»[2] في هذا العصر. وكان المصور أبو الحسن الإيراني ابن المصور أقا رضا من أشهر مصوّري السلطان جهانجير، خالعًا عليه لقب «نادر الزمان».

وإذا اختارت المدرسة المغولية-الهندية، المسار التيموري، في امتثاله العرفاني، فإن المَصْوَرة[3] العثمانية خَيّرت أن تبقى ماتريدية-حنفية، أي مُتَباعدة عن المضمون والشكل معًا. ولذلك

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٦٦.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٧٣.

(٣) من المبالغة الحديث عن «مدرسة عثمانية» في التشكيل، فهناك مَصْوَرة عثمانية فحسب.

لم يكن تركيًّا، ولا أناضوليًّا، إذ أن المصوّرين الإيرانيين الأقل إبداعيةً في مدرسة هراة، الذين كانوا غير واعين بسَوْقها العرفاني، إذ كانوا مجرد زخرفيين تحوّلوا إلى اسطمبول ليعتنوا خاصةً بالصور المفردة للسلاطين والوزراء، ولتكون أعمالهم خارج ذلك قليلةً جدًّا (المصور شاه قولي، المصور ولي جان التبريزي..). وكان إلى جانبهم المصورون الأوروبيون، وأشهرهم الإيطالي **جنتلي بلّيني** الذي صوّر السلطان محمد الفاتح. ثم أصبح الأوروبيون هم الأكثرية المطلقة. وكان وجود المصور ذي الأصل التركي، والأناضولي، نادرًا جدًّا، فلم يتوطن التصوير بالدولة العثمانية لارتداده إلى المرحلة الزخرفية للتصوير الإسلامي.

لقد تأثرت المؤسسة الدينية الماتريدية-الحنفية بالهند بالتعبئة الوهابية بالجزيرة العربية (مدرسة عليكرة، مدرسة لِكِنْهُو...)، حتى أصبح عَالِم الدين الحنفي الماتريدي في كثير من الأحيان متحنبلًا-وهّابيًّا. وذلك ما أضعف المشروعية الدينية للتصوير الإسلامي السني-الهندي حتى انقرض شيئًا فشيئًا. فلا يعود انقراضه إلى تأثر بالمدارس الأوروبية، فلقد كان التفاعل التصويري موجودًا بين الهند المغولية وإيران الصفوية، من جهة، والواقعية الأوروبية من جهة أخرى، ولكن ذلك لم يؤدّ إلى انقراضهما.

وقد استمر ازدهار المدرسة الصفوية طول القرن الثامن عشر، ولكن هيمنة المدرسة الأخبارية المعارضة للتعقل والمتأثرة دون وعي بالوهابية والتدهور العلميّ العامّ بالعالم الاسلامي[1]،

(١) دخلت الهند المغولية وإيران الصفوية والدولة العثمانية بدايات الثورة الصناعية، =

لمدة معيّنة، أدّيَا إلى تسرب الموقف الأموي-العباسي من الصورة للتذهن الفقهي الإثني عشري، فضعفت مشروعية الصورة، ومن ثمة تدهورت المقدرة الإبداعية بالحِمى الإيراني. وحتى إن انهزمت المدرسة الأخبارية بعد قرن واحد ورجوع السيادة للمدرسة الأصولية، فإن آثار ذلك القرن مازال الكثير منها عالقًا إلى اليوم. ومع توهّب محيط ذلك الحمى وتيُّمِه، فإن من الضروري أن تتظاهر المؤسسة الدينية الإثني عشرية بتبنّي الموقف التّيْمَوي من الصورة، إن لم تَتَبَنّه فعلًا، إذ «المغلوب مولع أبدًا بالاقتداء بالغالب» كما ذكر ابن خلدون.

٩. خاتمة الفصل

لقد بيّنت النصوص التأسيسية للإسلام (القرآن الكريم والحكمة المحمدية) الاتجاهات البانية لإمّة الفن في الإسلام، وخاصةً منها سورة **الشعراء** (=سورة الفنانين). وقد افترضت تلك النصوص أن إمّة الفن المرفوضة لديها تتميّز بـ«الاسترهابية» و«العبثية» و«الوهمية» وحب المنزلة والتقريب وخدمة «التفرعن»، على حد تعبيرها.

وقد حاول النبي محمد بآية خطابه التبييني، وموسيقيّة الأذان، واتجاهه التصويري التخطيطي، وتصويره لمخطّط المسجد النبوي، وتشجيعه لشعر انتصاري، وإبقائه على منحوتة مريم والمسيح بالكعبة، ودَعْوَته لتنغيم قراءة القرآن الكريم، أن يؤسّس لمُمارسات

= ولكن «سرعان» ما كان التراجع عن تلك المُنْجَزات.

خطاب فني مُحْدَث وفق إمّة الفن القرآنية، ولحداثة فنيّة تقطع مع مُحاكاة الطبيعة والاغتراب الاجتماعي.

ولكن ذلك سُرعان ما أُحبِطَ، لوفاة النبي المبكّرة، في جنينيّة العالمية الإسلامية الأولى، ولقدرة قريش على الالتفاف على التأسيس الثقافي-الامتلالي-السياسي-المَعاشي المحمدي الوليد، عن طريق التوجيه الامتلالي (الدور العَبْدَلي، دَوْر بيت الحكمة، التحالف المِلّي الأموي-البيزنطي-المَلَكاني الذي استمرّ مع التّيْمَوِيّة...).

ولكن مؤسَّسة حكمة أبي عبد اللّه المدني، تم امتدادها بالحركة العرفانية (إعادة استكشاف النصوص التأسيسية مع ابن عربي والرومي والأنقراوي وبَهْزاد ورضا عباسي ومحمد چلبي ومحمد بن دانيال...)، استطاعا تجاوز الالتفاف والطَّمْس الانقلابيّين والاستعادة التشكيكية للإمامة الثقافية والفنية للعالمية الإسلامية الأولى، وقد كان لذلك إثباتات وقرائن وتجارب عديدة.

الفصل الثاني

الثَّقفُ وأطروحة الفن في العالم الإسلامي المعاصر

١. من العالم العربي

١. ١. من محمد عبده إلى محمد قطب (الصعود والنزول)

مع محمد عبده كانت بداية تأسيس لفكر إسلامي مُحْدَث يقطع مع قرون الأُميّة الثقافية والألفبائية. ومعه لم يكن الحكم الفقهي شأنًا فَوقيًّا تسلّطيًّا، بل كان قائمًا على تفهّم للواقعة ثم عرضها على النصوص التأسيسية للإسلام.

ففي مسألة التصوير، لابد في منهج محمد عبده من معرفة الرسم والراسم، إنه يقول: «إن الراسم قد رسم، والفائدة محققة لا نزاع فيها. ومَعنى العبادة وتعظيم التمثال، أو الصورة، قد مُحِيَ من الأذهـان»[١]. وبذلك يكون ذا استدلال عقلي، والقرآن منحاز للعاقلين. وأمام استشهاد بعضهم بحديث: «أشدّ الناس عذابًا يوم القيامة المصوّرون»، فيقول عنه مجادلًا: «إن الحدث جاء في أيام

(١) عبـاس محمـود العقـاد، **عبقـري الإصـلاح والتعليـم: الإمام محمـد عبده**، الصفحة ٢٦٣.

الوثنية، وكانت الصّور تُتَّخَذُ في هذا العهد لسببَين. الأول: اللهو، والثاني: التبرك بمثال من تُرسَمُ صورته من الصالحين. والأول مما يبغضه الدين، والثاني مما جاء الإسلام لمحوه. والمُصَوِّر في الحالَين شاغل عن اللّه أو ممهد للإشراك به. فإذا زال هذان العارضان وقُصِدت الفائدة، كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النباتات والشجر في المصنوعات، وقد صُنِع ذلك في حواشي المصاحف وأوائل الصور ولم يمنعه أحد من العلماء»[١]. فإذا أصرّ المُجادل المُحرِّمُ في أنّه مظنّة العبادة يحاججه محمد عبده بقوله: «إن لسانك أيضًا مَظنّة الكذب، فهل يجب ربطه مع أنه يجوز أن يَصْدُقَ، كما يجوز أن يَكْذِبَ؟!»[٢]. ويضيف أن التصوير يمكن أن يكون «من أفضل وسائل العِلم»[٣] في العلوم الطبيعية والهندسية والثقافية والطب.

ولم تنشأ النهضة الموسيقية المصرية من فراغ، «بل مهَّدت لها كتابات الشيخ محمد عبده وغيره من روّاد الفكر السياسي الذين وضعوا بدايات عصر التنوير»[٤].

وقد كان الشيخ من أوائل «من شجّعوا الموسيقار داود حسني عندما سمع بموهبته الغنائية، وتوقّع له مستقبلًا كبيرًا في

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٦٣.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٦٣.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢٦٣.

(٤) أسامة عفيفي، «الموسيقى العربية الكلاسيكية: الخلفية التاريخية، النهضة وظهور محمود درويش»، ضمن موقع:
www.arab-music.tripod.com/classic-arab-music-history.

عالم الفن والموسيقى»[١]. وقد تحقّق توقّع الشيخ فيه حتى قيل إن داود حسني «المؤسس الرئيسي للتراث الخالد لفن الموسيقى المصرية»[٢].

لقد كان محمد عبده من ﴿قَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾، وكان مجتهدًا يذهب مباشرةً إلى الواقع والنص. ولذلك كان من الطبيعي أن يكون مبدعًا في أي حفل يُقَارِبُهُ.

بعد نصف قرن، كانت قدرة التَّوَهُّبِ على الاختراق اللاواعي لتفكير الثَّقِف الإسلامي، تدريجيًّا، حتّى توصّل إلى ابتلاعه في كثير من الحالات. مع محمد قطب نكتشف أن فن الإسلام هو«الفن الذي يَرْسم صورة الوجود من زاوية التصوّر الإسلامي لهذا الوجود»[٣]، ولكنه يرى أن «العرب لم يستفيدوا من القرآن ولا من الإسلام في إنتاجهم الفني»[٤] معللاً ذلك بأن«بناء العقيدة الجديدة في داخل النفوس وفي واقع المجتمع ومجاهدة القوى المُحتشدة في طريق هذا البناء»[٥] كانا يتنفدان «الطاقة الحيوية كلها، ولا يدعان فيها فضلةً تُدَّخَرُ للتعبير الفني»[٦].

فالفنّيّ لديه هو من «الفضلة»، وليس صميميًّا. وهو يتناقض إذ كيف يمكن للبناء أن يكتسح كل «واقع الحياة» بتعبيره، ويبقى

---

(١) أسامة عفيفي، ضمن الموقع السابق.
(٢) أسامة عفيفي، ضمن الموقع السابق.
(٣) محمد قطب، **منهج الفن الإسلامي**، الصفحة ٦.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٦.
(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٦.
(٦) المصدر نفسه، الصفحة ٦.

الفني دون هذا الاكتساح؟!! لا تفسير لذلك! هل الفني في مكان ناء «مستقل». وهو يحتمل، مثل ابن خلدون، وربما كان قد قرأ ذلك عنه، إن العرب كانوا في لحظة اندهاش من القرآن، فتوقّفوا عن التعبير الفني[١]. ولكنه تهَرّب من الحفر في ذلك الاحتمال والبحث عن مصاديقه.

بيْد أنه، إذ يُقْصى شعراء العرب من إمكانية امتثال التصوير الإسلامي جعل **طاغور**، الشاعر الهندي البرهمي، وجون ميلنجتون، المسرحي الإيرلندي، في «نماذج الفن الإسلامي»[٢] فهو إذ يُقَيّدُ شروط فن الإسلام في بداية **منهج الفن الإسلامي**، يفاجئنا بقَبُولِه العرفانيّ محمد إقبال، في حين أنه يرفض مبدئيًّا العرفانية بشروطه المنحصرة، ويقبل سكينة بنت الحسين في حين أن مجلسها الأدبي قَبِل كل شعر عصرها لكي تستطيع المساهمة في توجيهه.

ولكنه يبقى انحصاريًّا إذ لا يكون فن الإسلام لديه إلّا «في القصة والشعر والبحث والمقالة والخاطرة»[٣]، أي الأدب فحسب. وقد استبعد النحت والزّفن، علاوةً على الرسم «بوصفهما فَنَّيْنِ يعبّران عن طريق الجسد وحده، فيُخلّان بشرط من شروط الفن الإسلامي»[٤]. وهو أمر غير صحيح في كل الحالات، كما مرّ بنا. «أما السينما، ففي اعتقادي أنها آخر فن يمكن أن يدخل في نطاق الفن الإسلامي، لا لأن السينما في ذاتها مُحَرَّمة، ولكن لأنها

---

(١) ناقشنا ابن خلدون في ذلك.

(٢) محمد قطب، المصدر نفسه، الصفحة ٢١٢.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢١٢.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٢١٢.

بصورتها الحالية، الهابطة، العارية، المنحلّة، بعيدة جدًّا عن الجو الإسلامي»[1]، رغم أن الأدب المصري المعاصر له نفسه يحمل تلك الأوصاف، في نظره. أما المسرح الذي استشهد به فهو الأدب المسرحي، إذ أن المسرح يستعمل الجسد هو أيضًا. وأما الموسيقى فقد صمت عنها كليًّا.

إن أطروحة **منهج الفن الإسلامي** فقيرة جدًّا، ولا يمكن أن تؤسس لمشروع/مسعى لفن إسلامي لضبابيتها وتوهّبها الضمني.

١.٢. أطروحة الفنّ عند عماد الدين خليل

١.٢.١. المفكّر والأثر والفنّ

عماد الدين خليل، مفكّر ومؤرّخ وكاتب مسرحي وروائي وشاعر، من العراق. ركّز في اختياراته التأريخيّة على ما يراه «نافعًا» لاعتبار من أجل إعادة القيام العربي-الإسلامي: دراسة في السيرة، ملامح الانقلاب الإسلامي في خلافة عمر بن عبد العزيز، ونور الدين محمود، والإمارات الأرتقيّة في الجزيرة والشام: أضواء جديدة على المقاومة الإسلاميّة للصليبيّين والتتر، والمقاومة الإسلاميّة للغزو الصليبي: عصر ولاة السلاجقة في الموصل. ومن ثمّة تقدّم نحو: إعادة كتابة التاريخ الإسلامي ثمّ نحو التفسير الإسلامي للتاريخ، الذي كان فيه متفلسفًا في التاريخ، لا مؤرّخًا، متأثرًا في ذلك بـ**القرآن الكريم** و**مقدمات في التفسير الموضوعي للقرآن الكريم**.

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢١٢.

وإن كانت نزعته في الدراسة التأريخيّة تميل إلى عدم المِهْنيّة الترفيّة، بل إلى التأريخ الاعتباري الصالح للتوظيف التعبوي ضدّ الحصار الإمبريالي المعاصر للعالم العربي-الإسلامي، إلّا أنّ انتقائيّتة جعلته لا يرى في السلاجقة والزنكيّين والأيّوبيّين سوى الوجه المقَاوَمي، ولا يرى الوجه الاستبدادي-الوراثي لجميعهم، ولا الوجه التدميري لما يسمّيه «التعبير الذاتي»[1] أي الحريّات الفكريّة والدينيّة ولنموّ الحكمة والعلوم النظريّة والتطبيقيّة (قَتْلُ صلاح الدين الأيّوبي للحكيم العرفاني الكبير شهاب الدين السُهْرَوَرْدِي مثلًا دون جِناية بل لمجرّد أنّه حكيم عرفاني، **والنّظامية** السلجوقية التي كانت مؤسّسة تعبئة امتلالية لا مؤسسةً أكاديميةً-حِكْميةً...).

أمّا في جهده الإبداعي، فقد كتب عدّة مسرحيّات، مثل: **المأسورون**، و**الشمس** و**الدنس**، و**العبور**، و**معجزة في الضفّة الغربيّة**، و**المغول**، وله عدّة مجموعات شعريّة مثل **جداول الحبّ واليقين** **ورحلة في المصير** وعدّة روايات مثل: **الإعصار والمئذنة**.

وقد دعته ميوله الإبداعيّة (في المسرح والشعر والرواية) إلى اكتشاف النقد الفنّي والنقد الأدبي، فمرّ إلى ابتداع أطروحة في العمل الفنّي. فكان في ذلك عمله الرئيس: **في النقد الإسلامي المعاصر**، وكذلك **الطبيعة في الفنّ الغربي والإسلامي**، **وفوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر**، **ومدخل إلى نظريّة الأدب الإسلامي**. وقد غطّت هذه الأطروحة المسرح والأدب بدرجة أولى، والرسم والتشكيل عمومًا بدرجة ثانية.

---

(١) انظر الفصل الأوّل من: **النقد الإسلامي المعاصر**.

١. ٢. ٢. الفنّ والفنّ الإسلامي

يرى عماد الدين خليل أنّ «الفنّ هو رسالة في الحياة»[١]. ويؤكّد أنّ دوره في مسار «الكدْح» الإنساني «لا يقلّ خطورةً عن دور الإيمان الحيّ بربّ الحياة (...) بل إنّه يشكّل إحدى القواعد الكبرى لهذا الإيمان، فاللّه سبحانه جميل يحبّ الجمال: أنشأه في ملكوته، ورسمه في مسرح كونه، ونحته في قوام الإنسان والخلائق، وكتبه في قرآنه العظيم، ولحّنه في علاقة الإنسان القائمة على التوافق والتناغم مع الكون والحياة والأشياء»[٢].

لقد بدأ تعريف عماد الدين خليل شبه «عادي»، أي يكاد يكون متوافقًا مع أيّ تعريف قاموسي أوروبي-غربي، لكنّه يدمجه دون قصد أو بوعي في سياق مصطلحيّة عرفانيّة («**الملكوت**»)، بيْد أنّه يتخوّف ويتهرَّبُ من العمق العرفاني، فلا يعود إلى القاموس والمدوّنة العرفانيّتَين ولا يشرح الماهية الملكوتيّة، في أيّ من رسائله في نظريّة الفنّ.

ثمّ ينساق في اختيار فنونه، فيبدأ بالرسم والمسرح، فالنحت، فالكتابة الأدبيّة، ثمّ الرُّنَا (الموسيقى)، وهو بذلك يقصي دون وعي فنونًا أخرى، كالرَّقَن (الرقص) والسينما. وهو هنا، لا يبرّر الاختيار ولا يبرّر الإقصاء.

إنّه يؤكّد أنّ «الإنسان المسلم فنّان بطبيعته»[٣] فهو يتعامل مع

---

(١) عماد الدين خليل، **في النقد الإسلامي المعاصر**، الصفحة ٣٩.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٣٩.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٣٩.

النصّ القرآني المقدّس «ليجد في سُوَره وبين آياته الإعجاز الفنّي المقدّس، والآفاق الجماليّة المتناسقة، والصور التعبيريّة الرائعة (...) وهي تكاد تجسّد ما تحكي عنه شخوصًا تأخذ بمجامع القلب»[١]. ولكنّه يُنكر أن يكون فن كان بالمعنى «التاريخي» فنًّا إسلاميًّا، «فالفنّ الإسلامي ليس بالضرورة ذلك الذي قدّمه المسلمون في رسومهم ونقوشهم وزخارفهم التي افتقدت في الكثير من الأحيان القاعدة النفسيّة، وارتكزت على الجانب الجمالي المجرّد، ففقدت تأثيرها النفسي واستفزازها للكينونة الإنسانيّة»[٢]. ولكنّه لم يُدلّل على نفيه هذا بأيّ مثال من مُنَمْنَمَة أو مِحْراب أو خطٍّ أو رُنا (موسيقى) أو زَفَن (رقص).

إنّ عماد الدين خليل مصرّ على أنّ الفنّ التصويري «الذي قدّمه المسلمون في تاريخهم لا يعني - في كثير من جوابنه - فنًّا إسلاميًّا بالمفهوم التصوّري-العقيدي»[٣]، ولكنّه، مرّةً أخرى لم يُشخّص لنا تلك الجوانب «الكثيرة». وهو يصرّ على أن ذلك الفنّ التصويري «لا يعدو أن يكون -في ما عدا بعض الحالات - محاولات جماليّةً تفتقد الكثير من العناصر الفنيّة». ويضيف أنّ الزخارف والفنون العماريّة والمساجد بالمساجد «لم تتعدّ، في معظم الأحيان، النطاق الهندسي الجمالي إلى المعاني والرؤى التي فجّرها الإسلام في قلوب أتباعه وعقولهم ووجدانهم»[٤]، ويصرّ على

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٤٠.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٤٣.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٤٤.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٤٦.

أنّ التجربة التصويرية كانت بسيطةً فقيرةً جماليًّا. ولكنّه، مرّةً أخرى لم يعرض بعض تلك «الحالات»، ولم يدلّل، ولو قليلًا، على الافتقاد للكثير من العناصر الفنيّة والمعاني العقديّة. فالبحث العلمي أكّد بعديد الأمثلة التجربة التصويرية للعالميّة الإسلاميّة الأولى للتصوّر العقيدي الإسلامي وممسكةً بالكثير من العناصر الفنيّة الخصوصيّة وتماهيها بذلك التصور العقيدي في المراحل الناضجة (الأخيرة) من تلك التجربة.

يصرّ عماد الدين خليل أنّ التجربة التصويرية للعالميّة الإسلاميّة الأولى «لا تستمدّ توجيهًا من فكرة الإسلام عن الإسلام والعالم، بل إنّ بعضها يناقض -أحيانًا- أبسط مفاهيم الإسلام الفنيّة. وهكذا، أيضًا، نجد أنّ فنون الزخرفة والتصوير القديمَيْن ليسا فنًّا إسلاميًّا، بالمفهوم العميق الصحيح، ولو كانت محفورةً على المحراب، لأنّها لا تعبّر عن نظرة شاملة للكون والحياة والإنسان، ولأنّها ترتكز على القيمة الجماليّة فحسب، دون أن تعتمد -إلّا بمقدار ضئيل- تجربة الفنّان الباطنيّة، ولأنّها لا تعكس بنضج عناصر **الملكوت**، حيث تظهر عظمة اللّه وقدرته الخلاّقة كأروع[1] موحٍ للفنّان؛ ولأنّها لم تعبّر، في أكثر الأحيان عمّا عبّرت عنه صور القرآن الفنيّة: عن النفس الإنسانيّة الاجتماعيّة والواقع الاجتماعي والطبيعة الخارجيّة وبعدَي المكان والزمان»[2]. ولكن لا أهميّة لهذه الأحكام ما دامت غير منبنية على أمثلة وأدلّة. كما أنّ اتّهامه تلك التجربة التصويرية بعدم «استخدام

(١) الكاف هنا خطأ لغويّ فادح، بل يبطن ذلك خطأً عقيديًّا.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٤٤.

إمكانات التجريد»[1] تفنّده القراءة المعاينة التي قدّمها ألكسندر بابا دوبولو. فلقد وقع عماد الدين خليل في فخ القراءات الاستشراقية الابتسارية وفي الموقع العَبْدَلي والموقع التّيْمَوي بالتوجيه الامتلالي الناكص للغلبة المليّة القرشية والأموية.

من ناحية أخرى يقدّم المفكّر مصادرةً مفادها أن «الإنسان المسلم منفتح بكلّ إحساسه ومشاعره على قيم الكون والإنسان والعالم، بأوسع أطرها، متفاعل بكلّ وجوده مع جوهر هذه القيم»[2]، ولكنّه لم يقدّمها على أسس استدلاليّة - فلسفيّة، بل بإطلاقيّة يؤكّدها تكرار لفظة «كلّ» وما يرادفها مثل «أوْسَع»، وتؤكّدها فضفاضيّة الألفاظ وعدم إحالتها على معاني دقيقة ك «قيم الكون» و«جوهر هذه القيم». فلم يُدلّل على أنّ هذه التصوّرات الإسلاميّة تجعل من الإنسان «دونما تكلّف، إنسانًا حسّاسًا تتحرّك أعماقه بشتّى المعاني التي تستهدف التعبير وتتخذ الوسائل من أجل إخراج تلك التجارب الشعوريّة بأسلوب جمالي مؤثّر»[3]، ليكون الفن الإسلامي في نظره «أوسع نظرة جماليّة منفتحة على الإنسان والآفاق، لأنّ نظرةَ (الإسلامي) في جوهرها نظرة كونيّة، ولأنّ الإنسان المسلم إنسان كوني لا تحدّه حدوده الإقليميّة أو العنصريّة، أو حتّى الأرضيّة»[4].

وبذلك بقي عماد الدين خليل ضمن خطاب تعبوي إنشائي

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٤٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٣٩.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٣٩.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٤٠.

غير فلسفي، غير تنظيري، فضفاض المعاني («شتّى» «أوسع»)، غير محتكم إلى مقولات (مفاهيم) واستدلال عقليّ. فهو يصادر على مدلول الفنّ الإسلامي باعتباره فنًّا «يهفو لأن ينسجم ويتفاعل مع هذا الكون الذي هو بضعة منه... [من أجل] التطوّر الدائم المتّجه إلى اللّه العظيم. فكما تعبر عناصر الكون عن نفسها بأسلوب جميل (...) كذلك الإنسان، يستهدف التعبير عن تجاربه ووجوده وعلاقته بالناس والأشياء بنفس الأسلوب»[١]. فالمشكل أنّ الإنسان المسلم كان في العالميّة الإسلاميّة الأولى، وكان «يمدّ يدَيه فجر كلّ يوم إلى القرآن الكريم، هذا المعلّم المتفرّد، ليجد في سُوَره وبين آياته الإعجاز الفنّي المقدّس، والآفاق الجماليّة المتناسقة» كما يقول عماد الدين خليل[٢]، ولكنّه يصرّ على أنّ هذه التجربة لم تفرز فنًّا «إسلاميًّا»، وهو لم يتفطّن إلى وقوعه في مفارقة: فلماذا هذا الإنسان المسلم لم يفرز فنًّا «إسلاميًّا»؟ بل كيف لا يفرز فنًّا «إسلاميًّا»؟

فلقد وقع عماد الدين خليل في دَوَر خطير، لافتقاره إلى الخطاب المنطقي الفلسفي مرتكسًا إلى الخطاب الأدبي الشعري واللغة الخطابيّة الحماسيّة، علاوة على افتقاره إلى دقائق تاريخ الفنّ في العالميّة الإسلاميّة الأولى، فتجربته باعتباره مؤرّخًا سياسيًّا لم تجعله مؤرّخ فنّ. أما انحصار اختصاصه في التاريخ الإسلامي الأوّل (ما قبل الحديث)، فقد أعاقه عن اكتشاف الرسام الذي رسم القرآن منذ ستينيات القرن العشرين الميلادي، المصري محمد حجي. وحتى إن اصطدم بوجوده، فإن عائقًا إبستيمولوجيًا يمنعه

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٤٠.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٤٠.

من معرفته هو مهادنته للموقع العَبْدلي والموقع التّيْمَوي بالصراع المعرفي الإسلامي وخجله المعرفي منهما، إذ يُحَرّمان رَسْم القرآن لأنهما يُحَرّمان مُقاربته ضمن الصراع الامتلالي-السياسي عليه.

وهو إذ يؤكّد على الخصوصيّة، نجده يصادر على أنّ «الفنّ الإسلامي فنّ منفتح على شتّى المذاهب الفنيّة، ما دامت منسجمةً في اتّجاهها وتفاصيلها على حركة الكون والإنسان الإيجابيّة في سبيل الحقّ والعدل الأزليّين، وفي إطار الجمال المبدع، بعيدًا عن التزييف والكذب والتناقض». فهو «مَرِن، بحيث يتّسع لكلّ المذاهب، ويزيد عليها في سعة نظرته الكونيّة وعمقها وشمولها»[1]. وهكذا ينزع عماد الدين خليل، دون وعي، عن الفنّ «الإسلامي» هويّته وخصوصيّته الضميريّة. فهو «(**رومنسي**) حين يعبّر عن أعماق الإنسان المؤمن وعن تجاربه الشعوريّة المتنوّعة التي تنبثق عن الإيمان باللّه، وعن الحبّ الكبير الذي يتفجّر عن هذا الإيمان ويتّجه صوب كلّ الناس وكلّ الأشياء... إنّه (**واقعي**) حين يعلن ثورته الانقلابيّة على كلّ القيم المنحرفة عن الصراط المستقيم، وعلى كلّ الطواغيت التي لا تقرّها وحدانيّة اللّه (...) (**واقعي**) حين يصرخ في وجوه القوى المتسلّطة التي تعذّب الإنسان بالظلم الاجتماعي وبالتناقض الطبقي بشتّى مستوياته، وبخنق حريّته والاستهانة بكرامته (...) كما أنّه (**وجداني**) في تعبيره عن أعمق مجريات الإنسان النفسيّة وأحداث عالمه الباطني، تلك التي تسعى به دومًا إلى التناغم والتآلف والتعاطف مع سائر الخلائق والأشياء»[2].

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٤١.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٤١.

إنّ عماد الدين خليل بإعلانه عن «فضفاضيّة» هذا الفنّ «الإسلامي» واحتوائه لكلّ المذاهب الفنيّة المعاصرة (**الرومنسيّة والواقعيّة والوجوديّة**...)، مع ما نعرفه من إنكاره وجود فنّ «إسلامي» تاريخيًّا، إنّما يصادر دون وعي على أنّ هذا الفنّ غير ممكن بوجود الكتاب القرآني وحده، بل هو غير ممكن إلّا **بالعالميّة** والإبداعيّة الغربيّتَين. فينبغي أن ننتظر ظهور المذاهب الفنيّة الغربيّة لتلتقي بالإنسان المسلم فيظهر الفنّ «الإسلامي». ولذلك لا يمكن أن يوجد في العالميّة الإسلاميّة الأولى. وكلّ ما في الأمر، حسب عماد الدين خليل، أنّ الفنّ «الإسلامي» «سيؤسلم» هذه المذاهب الفنيّة، فالإنسان المسلم لا يمكن أن يخلق فنّه بنفسه، بل بإجراء تدخّل على المذاهب الفنيّة للآخر الغربيّة فيها يكون «فنّه»: «يأبى تأليه الإنسان (كلاسيكيًّا)، وانحرافه الذاتي الأناني (رومنسيًّا)، وتمجيد لحظات الضعف البشري (واقعيًّا)، وتصوير الانحراف الفكري أو النفسي أو الأخلاقي (وجوديًّا)... فليس ثمّة عبث ولا جدوى كما يرى (كامو)، وليس ثمّة لا معقوليّة للحياة والوجود، كما يرى (كَفْكا)؛ وليس ثمّة حريّة أخلاقيّة مطلقة من كلّ قيد، كما يرى (سارتر)؛ وليس ثمّة تناقضات نفسيّة، لا نهاية لها، تنتهي دائمًا، بالضياع، كما يرى (دستويفسكي)، ذلك أنّ الفنّ الإسلامي يستمدّ تجاربه الباطنيّة من خلال الحقيقة لا الزيف، ومن الاستقامة لا الانحراف»[1]. وهنا تكون مفارقة دون استدلال، إذ يمنع عماد الدين خليل إنسان العالميّة الإسلاميّة الأولى من فنّ «إسلامي»، ولو بوجه معيّن، ليفتحه على غير الإنسان المسلم في القرن العشرين ميلاديًّا، فهو «ليس وقفًا

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٤٢.

على المسلمين وحدهم من الفنّانين»، فهو «تصوّر كونيّ إنسانيّ مفتوح للبشريّة كلّها، لأنّه يخاطب الإنسان من حيث هو إنسان، ويلتقي معه كذلك من حيث هو إنسان»[1]. فإذا كان قابلاً لاستيعاب غير المسلم، فلماذا لم يستوعب مسلم العالميّة الإسلاميّة الأولى؟ ذلك ما لم يجب عنه عماد الدين خليل.

وإذا كانت أطروحة عماد الدين خليل في الفنّ تريد أسلمة المذاهب والممارسات الفنيّة الغربيّة، فلماذا هي ترفض أسلمة الممارسات الفنيّة للعالميّة الإسلاميّة الأولى؟! هل هي أبعد عن جماليّة الإسلام من جماليّة الغرب؟! هل جماليّة الغرب أقرب للأسلمة؟! هل سقط عماد الدين خليل في المركزية الأنوية العربية دون وعي؟ ذلك هو مأزق أطروحة عماد خليل الأساسي وتناقضها المركزي.

إنّه يرى أنّ إطار هذا الفنّ «إطار كونيّ، ملتزم، وإنسانيّ إيمانيّ، وثوريّ توحيديّ، وأخلاقيّ إيجابيّ»[2]، ويرى أنّه ذو «مرونة» في المحتوى والشكل. فلماذا لم يكن «مرنًا» مع التجارب الجماليّة لإنسان العالميّة الإسلاميّة الأولى فيحتويها بشكل ما؟

ذلك من نقاط ضعف أطروحة عماد الدين خليل في الفنّ، فلم تستطع أن تَبْنيَ حكمةً في الفنّ، أي أطروحةً ذات استدلال عقلي، منطقي وتاريخي وفلسفي وحدْسي، وبقيت مجرّد عناوين وخواطر غير مُحْكَمة، وإن كانت متقدّمةً في جرأتها النسبيّة ومحاولتها

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٩٨.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٩٨.

التنظيريّة. فهي غير قادرة على أن تكون واقعيًّا دليلًا للممارسة الفنيّة، وإن كانت قد تمنحها بعض الإضاءات القليلة والمحدودة في طريق ذلك.

١. ٣. الفن في فكر محمد أبو القاسم حاج حمد

يرى أبو القاسم حاج حمَد أن «البدايات الجمالية هي المقدمة الحضارية لكل الشعوب، وهي ما يبقى بعد التواصل. وعبرها يتطور الإنسان من معاني الصياغة الكونية إلى الهندسة والتجريد»[١]. وقد كانت الخصائص التكوينية للغة العربية إطار الإبداع القرآني، وتجسدت قمة إبداع العربي في نظره (ونظر أكثر المتابعين) في الشعر. وهو يرى أنهم لم يعرفوا النحت والرسم: «أما الموسيقى فقد كانت بدائيةً جدًّا»[٢]. وإذا كنّا قد لا نناقش في أن الشعر هو أكثر الفنون جاذبيةً بالضمير العربي القديم، فإننا نناقش كون رُنَا هذا الشعب «بدائيةً» ورُنَا نظيره «راقيةً، فالأمر تشكيكي، ذَوقي، ولا يجوز علميًّا أن ننعت بعض الشعوب بالبدائية[٣]، لأنّ لا شعب كان «بدائيًّا» على الإطلاق، بل إن الضمير الديني يجعل مبدأ الإنسان «آدميًّا»، أي في علاقة بالإلهي. فهنا لم يكن أبو القاسم حاج حمد، علميًّا ولا مستندًا إلى الديني، كما يؤكد في كتاباته.

---

(١) محمد أبو القاسم حاج حَمَد، **العالمية الإسلامية الثانية**، الصفحة ٢٣٢.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣٢.

(٣) راجع: ابن سينا، **الشفاء/ الرياضيات**، الصفحة ٦. كما أن الإناسة المعاصرة ترفض هذه الأطروحة.

من ناحية أخرى، كان للعرب موسيقاهم، منذ ظهورهم[1]. وكان لهم رسمهم على الملابس والبُسُط ومَرَاكبهم، كما كان لهم رسمهم ونحتهم في كنائس اليمن والبحرين.

وهو يرى أن للمجوّزين للفنون التصويرية إنما يعتمدون على القرآن الكريم، في ما رواه عن سليمان وعيسى (**سبأ**، ١٢ و**آل عمران**، ٤٩)، وأن المحرّمين يعتمدون حديثًا متَّفقًا عليه وآخر مرفوعًا. وهو هنا يجد «فارقًا كبيرًا بين ما أتى به القرآن وما أسنده الرواة إلى الرسول، وكان بإمكاننا حل المسألة في هذه الحدود بتكذيب مُسْنَدات الأحاديث لأنها متعارضة مع نص قرآني، والرواة -كما يُعْلم- ليسوا أنبياء مهما تحققا من مصادر الإسناد»[2].

وهو لا يكتفي بهذا النقد، بل يضيف: «هناك في البدء فارق كبير بين (خلق) اللّه [الذي يرفضه الحديثان] و(فعل) الفنان. فالإبداع الجمالي البشري يخرج بقوة الأحاسيس الوجدانية، وغير المعاناة إلى عالم الواقع (الظاهر). أما الخلق الإلهي فإنه يتنزل مباشرةً من علم الأمر ولا يتدرج عبر الأحاسيس والمعاناة (...) ثم إنه لا القرآن ولا الأحاديث النبوية تسند إلى الإنسان في فعله كينونة الخلق (...) لذلك لا يُمكن أن يُسند الرسول إلى المصوِّرين في الخطاب الإلهي لهم فعل (خلق): «أحيوا ماخلقتم»، بل «أحيوا ما صنعتم». أما قول عيسى بلسان القرآن: ﴿أَنِّيٓ أَخۡلُقُ لَكُم مِّنَ ٱلطِّينِ كَهَيۡـَٔةِ ٱلطَّيۡرِ﴾ في معنى آخر يُفهم ضمن تركيب الآية ٤٩، من سورة **آل عمران**، فعيسى لم يدَّعِ خلقًا في حدود التشكيل المادي للطين

---

(١) راجع: هنري جورج فَارْمِرْ، **تاريخ الموسيقى العربية**.

(٢) محمد أبو القاسم حاج حَمَد، مصدر سابق، الصفحة ٢٤٠.

بهيئة الطير، ولا يستطيع عيسى أن يدَّعِي ذلك منطقيًّا لأن التشكيل (وعاء)، والوعاء يجب أن يأتي متلبسًا بدقة متناهية بوعاء الحياة التي ستملؤه، وهذا من فعل اللّه وحده إذ يعجز أي فنان أن يأتي بالشكل مطابقًا لحقيقته»[١].

أما شك أبو القاسم حاج حَمد في سَند الحديث، فلم يأتِ وِفق استدلال علمي، وإن كان خطا خطوةً نقديةً جيدةً تنفي معصومية السند حتى وإن كان على شرط شيخَين طلبتْ منهما الدولة الطاهرية (رديفة الدولة العباسية) غرْبلة الأحاديث النبوية كما تقتضيها مصالح السلطة بعد انهيار تحالفها مع المعتزلة وتهديد الحنابلة لمشروعيتها. وأمّا الهروب إلى نقد المضمون، ففيه الكثير من التعسف اللغوي، ففعل «خَلَقَ» من الواضح في آية سورة **آل عمران** منسوب إلى إنسان هو عيسى. فليس هناك مانع من الرجوع إلى الظرف التاريخي الذي يفترضه ورود الحديث النبوي، وقد كان أثناء تحطيم الرسول للأصنام المبثوثة داخل الكعبة، ومن الواضح أنها ليست تماثيل سُليمانية (سورة **سبأ**)، بل هي متعلقة بالعبادة، ولذلك استثنى الرسول صورة النبي عيسى مع أمّه مريم من عمية التحطيم. وقد قال أحمد الرازي الجصّاص أن المقصود بهؤلاء، المصّورين فئة منهم، وهم «منْ شبَّه اللّه تعالى بخلقه»[٢]، وهو يتبنى ضمنيًّا المماثلة بين التجسيم والتشكيل، موعزًا ذلك دون استدلال مباشر-لتأثر العرب بالمِلّة اليهودية. ويجعل حاج حَمَد النوويّ وغيره مُحِقّين في بلوغ مستوًى متشدد في هذه المسألة

(١) محمد أبو القاسم حاج حَمَد، مصدر سابق، الصفحة ٢٤١.

(٢) أحمد الرازي الجصَّاص، **أحكام القرآن**، المجلد ١-٢، الصفحة ٣٧٢

«بحكم المتعلقات الفكرية التاريخية التي يعيشها في القرن السابع حين كان التخوف دائمًا في تأثير الأفكار المجوسية والتجسيدية وغيرها قائمًا في الدولة، وبعد أن تسربت إلى صميم الفلسفة الإسلامية بعض باطنياتها»[١]. وهذه مصادرات خطيرة، إذ لم يستدّل على تهوّد النووي، ولا على تأثير الأفكار المجوسية والتجسيدية في الدولة والفلسفة، ولا على نقائية التفكير العربي ومُهَاتَريّة المنتحلات الأخرى وانحرافيتها، ولا على أفضلية التفكير العربي وعدم التقائه مع المُنتحلات الأخرى في الكثير من العناصر. ففي بعض متن حاج حمد مركزية أنوية عربية.

ودون أن يَحُلَّ مشكل الإمّة الفنية في القرآن الكريم والحكمة النبوية والممارسة المُسلميَّة، أي في ما سمَّاه دون مَفْهَمَة «العالمية الإسلامية الأولى»، يقفز إلى متطلبات «العالمية الإسلامية الثانية» (التي لم يحدّدْ متى تبدأ، ولا متى تُعلِنُ الأولى نهايتها)، في تأسيس إمَّةٍ فنية جديدة: «هكذا يُمكن القول أن العالمية الإسلامية الثانية تملك حريةً مطلقةً». في بناء أطروحتها الحضارية منها والفنية، ولكنه لم يبيّن إجرائيًّا ذلك.

وإنه إذ يُقرّ أن بداية العالمية الإسلامية الثانية لا تأتي إلا عبر «النقد المنهجي القرآني»[٢]، لكنه لم يقرأ القرآن قراءةً مقوليةً، بل إجماليةً-سياقيةً، ولم يتفطن إلى السورة وَحْدَة قراءة ليكتشف سورة الفنانين (سورة **الشعراء**) فيجوس خلالها مقوليًّا ونَسَقيًّا.

---

(١) محمد أبو القاسم حاج حَمَد، مصدر سابق، الصفحة ٢٤٣.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٦١٩.

١. ٤. أطروحة الفن عند طارق رمضان

يرى طارق رمضان أننا لا يمكننا أن نختزل الفن الإسلامي «بسلسلة من الإجابات والدوافع الدينية التي يتم التعبير عنها بقليل من اللياقة والاحترافية (وبطريقة صبيانية في الأغلب)، أو بالتذكير بالمبادئ التي يتعيّن احترامها وبالأعراف التي يتعيّن عدم تخطيها»[١].

إنّه يبدأ بديله بإحالتنا على الآيات القرآنية: «جاء في القرآن أن ﴿ٱلرَّحۡمَٰنُ ۞ عَلَّمَ ٱلۡقُرۡءَانَ﴾ (**الرحمن**، ١ و٢)، لكنه منحنا القدرة على التعبير: ﴿عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ﴾ (**الرحمن**، ٤). فحياتنا اليومية تظهر لنا باستمرار أن هذه القدرة تنبع من حاجة عميقة، على اتصال عميق بالطبيعة البشرية. وبمنحنا هذه القدرة على التعبير (البيان)، يمنحنا اللّه الوسيلة لتحقيق ذواتنا من خلال الكلمات والصور والموسيقى وسائر الفنون الأخر التي تمكننا من نقل عالمنا الداخلي وعواطفنا وأرواحنا وإيحائها ومصاحبتها ورعايتها واكتشافها وحمايتها»[٢].

إننا نقف هنا على وضع طارق رمضان لمفارقة القرآن مع البيان، باستعماله لأداة الاستدراك «لكن». فلم يستطع أن يمنحنا تصورًا ينسجم فيه القرآن والبيان دون استدراك وتفارق. فلقد قفز على المشكلة الفقهية، ليترك الفقهاء الاتباعيين على حق إذ لم يفند لهم قولًا. وقد كان عليه أن يفنّد أدلتهم «الجزئية» فيثبت جزئيتها، والمشوّهة فيثبت تشويهها. ولم يُعد قراءة إمّات محمد

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٢٧.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٢٥.

قطب وعماد الدين خليل وعلي عزت بيگُوفيتش، وغيرهم، ولعله لم يَسْع للاطلاع على بعضها، بادئًا إمّه من قاعدة صفرية. ولم يقدر على بناء إمَّة فن إسلامي انطلاقًا من النص القرآني، إذ بقي جزئيًّا معتمدًا على مقدمة سورة **الرحمان** وحدها؛ وقلب معادَلة الفقهاء (تبعية العمل للإيمان) لتصبح «إنّ الإيمان بحاجة إلى الفن»[١] دون أن يثبت ذلك فلسفيًّا ومنطقيًّا، فمن الواضح أنه دون تكوين فلسفي، إذ لم يَعُدْ إلى إمّات الفن لدى ابن سينا وابن عربي.

وعِوض أن يتأكّد من أطروحة أن المسلمين في القرون ما قبل الغزو الأوروبي-الغربي لم يمارسوا فنًّا إسلاميًّا، قَبِلها دون تقصّ. وعِوض أن ينقد المحاولات الفنية لـ«أبو الجود» (محمد منذر سَرْمِيني) و«الترمذي» السوريَّيْن ذوَي الاتجاه الطربي، والأعمال المسرحية لعماد الدين خليل ونجيب الكيلاني، يقفز مباشرةً إلى إنتاج الموسيقيَّين سامي يوسف ويوسف إسلام (كات سْتِيفنز قبل إسلامه). والأوّل يستخدم موسيقى أوروبا الغربية لاحتواء موضوعات «إسلامية»، والثاني يستخدم الإيقاع الغربي المرافق لنصوص مرتبطة بالموضوعات «الإسلامية»، وهي موضوعات اتباعية تفتقر إلى الإبداعية في الحالتَين. وقد اعتبر أن الحالتَين «يشجعان على التفكير في الدراسة الموسيقية، والأهم من ذلك دراسة موضوعات الأغاني وكلماتها التي تعتبر أنها تنسجم مع الأخلاق الإسلامية»[٢]. وقد قدّم إنتاجَي كريم سلمة (موسيقيّ أمريكي مسلم شاب يعزف الموسيقى الريفية)، والصوفيَّيْن الأمريكيَّين المقيمَين في إندونيسيا

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٢٥.

(٢) المصدر نفسه، من حاشية الصفحة ٢٢٤.

ذوَي «الموسيقى الشرقية/الغربية» التي «تنصهر» «مع الشعر الصوفي»[١]. وقد اعتبر أن هذه الإنتاجات هي «الخطوات الأولى»[٢] في ما تعتبره فنًّا إسلاميًّا. وهو رأي يفتقر إلى الإحكام النظري فلسفيًّا وكان ضمن مصطلحية العلوم الإنسانية دون استدلال، فهو مجرّد أحكام مسبقة وكلام حماس لا يمكنه أن يخرج بنا من أزمة الفكر الإسلامي المعاصر في تعامله مع الفن. وهو يفتقر أيضًا إلى المعرفة الموسيقية، فالإنتاجات الغربية ليس فيها بحث في النِّحَل الموسيقية لشعوب أوروبا الغربية؛ أما سامي يوسف فإنتاجه هجين لم ينتم إلى أصالة الموسيقى الهندية ولا إلى شعر محمد إقبال وحسين حالي وشاه عبد اللطيف، وغيرهم من الهنود العظماء، ولم يتعمَّق في موسيقى شعوب أوروبا الغربية التي كادت الحداثة البورجوزية تقضي عليها تمامًا، ولم يرتق إلى مستوى موسيقى بتهوفن وموزار، وبقي في مضامينه بعيدًا عن أحداث العالم العاصفة وهموم أُمَّة الإسلام المعاشية والسياسية والاجتماعية الثقافية.

أما اقتراح طارق رمضان استدماج إنتاجات العالم الفنية في الفن الإسلامي «باسم عالمية المبادئ» وباسم «الميراث الفني المشترك للمجتمعات والبشرية»[٣]، فهو مُبرَّرٌ إذا كان هذا الاستدماج ضمن أرَان أصالي-إبداعي متأكد الإمّة، غير متهافت في علاقته بالمرجع التأسيسي والعصر والمكان.

يلحّ طارق رمضان على أن العمل الفني المطلوب ليس «إنتاج

---

(١) المصدر نفسه، من الحاشية نفسها.

(٢) المصدر نفسه، من الحاشية نفسها.

(٣) المصدر السابق، الصفحة ٢٢٦.

أغان إسلامية تتحدث عن اللّه والرسول واحترام الآباء والأعراف، وما شاكل ذلك من أمور، فحسب، ولكن يجب التعبير من خلال الفن عن المشاعر والتجارب التي تشكل جزءًا من قلوب البشر وحياتهم اليومية»[١]. فما يجب أن يميّز الفن مرعيًّا بالأخلاق الإسلامية، في نظره، هو قدرته على التحدث «عن الذات والتطلعات والتناقضات والخير والشر، والبحث والخيانة، بنبل وصدق وحماسة. فيجب التوفيق بين الفن والحرية في قول كل شيء مع دعوة القلب والعقل إلى النقابي على الانحطاب الخلقي»[٢]. وبذلك لن يكون هذا الفن «أخلاقيًّا» بمعنى أنّه ينقل صورةً غير صادقة عن الواقع، بل يكون «أخلاقيًّا» بمعنى أنّه صادق يجرؤ على التعبير عن الواقع بخصوصياته وشموله. وهو بذلك يصل إلى النتائج نفسها التي توصل إليها عماد الدين خليل ونجيب الكيلاني، وكلاهما أهملهما رغم أنّهما حَاولا ممارسة ما آمنا به من إمّة فنّ. وتلك من مآزق الفكر الإسلامي المعاصر، إذ هو فكر غير تراكمي، فهو فكر انقطاعي لا يقوم على التساند والتناقد والتجاوز، فيكرّر نفسه، بل قد يُصاب من جرّاء ذلك بتراجعات قاتلة أحيانًا، خاصةً وأنّه يتكبر على إنجاز العرفانيّ المسلم بالعالمية الإسلامية الأولى وعلى التجارب المعاصرة لماليزيا وإيران وإفريقيا الغربية وغيرها، دون وجه حق. وإذا كان طارق رمضان يرفُض محاكاة المنتجات الفنية المفروضة من الغرب مع ادعاء «أسلمتها»[٣]، فإنّه بإعجابه بفن سامي يوسف الذي

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٢٩.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٢٩.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢٢٩.

وقع في هذا «المحظور»، إنّما يناقض نفسه مناقضةً عجيبةً؛ وهو إذ يقبل التلفيقية الفنية للصوفيَّيْن الأمريكيَّين المقيمَين بإندونيسيا إنما يعمّق هذه المناقضة.

لقد كان طارق رمضان فعّالًا نظريًّا في دعوته إلى إدماج المَشغل الفني في اهتمامات المسلم الذي يعيش الأزمنة الحديث، ومزيد البحث في تمهين الإنتاج الفني لديه حتى يصبح عالميًّا، بعيدًا عن «أسلمة» ساذجة للإنتاج الغربي وعن «إسلامية» تكراريه فقيرة. ولكنّ إمّته الفنية مازالت تفتقر إلى الإحكام النظري والاستدلال الفلسفي والمرجعية الدينية المُقنعة القوية، وإلى الالتفات النقدي لمن سَبقوه من مفكرين مسلمين معاصرين تناولوا الشأن الفني، وإلى التواضع النقدي أمام إنجازات العالمية الإسلامية الأولى الفنية وإنجازات فناني ماليزيا وإندونيسيا وإيران وتركيا المعاصرة، بما هي الشعوب الإسلامية الأكثر نجاحًا اليوم في العالم، وإلى إنجازات عربية لأمثال ابن وطنه الشيخ إمام عيسى وجارَيْه الشاميَّين «أبو الجود» و«الترمذي».

٢. من إيران

٢. ١. الفن في فكر علي شريعتي

كان **علي شريعتي** يؤكّد أنّ الفنّ «ذو ذات مقدّسة»[١]. والفنّ المقدَّس عنده ليس نوعًا من الفنون، ولكنّه يذهب إلى أن «الأثر

(١) زهراء رَهْنَوَرْد، **حكمة الفنّ الإسلامي**، الصفحة ١٩.

الفنّي الأصيل يكوّن مع العرفان والمذهب عائلةً واحدةً، إلّا أنّ طريقهما مختلف في المرحلة التي يعاني فيها العرفان والمذهب هاجس الانتقال من الأين إلى اللاّ أين، بينما يكون الفنّ في هذه المرحلة عبارةً عن محاكاة، وهذه المحاكاة ليست المحاكاة ليست كالمحاكاة الأرسطيّة المعبّرة عن تقليد الطبيعة، وإنّما هي محاكاة تعبّر عن ما وراء الطبيعة وعن الانسجام والتناغم الجميل في هذا العالم والتشبّه بجمال العالم. فالفنّ إذًا تقليد عن ما وراء المحسوس بهدف إيجاد ما هو غير موجود في الطبيعة رغم التنقيب عنه فيها»[1]. ويرى علي شريعتي أنّ الفنّ «ظهورٌ روحيّ لا يقنع بما هو موجود، فيستصغر الدنيا من حوله ويعتبرها قبيحةً جوفاء»[2].

لعلي شريعتي اهتمام كبير بالمسألة الفنية. وهي من المسائل القليلة التي لم يربطها بالدين أو بالمِلّة النضالية.

وقد هيمنت «الرومَنْسيّة» على رؤيته للفن، فقد كان فيها ذاتيًّا ومتخيّلًا، تراوح بين الحزن والقلق والمُرادات الحالمة والحنين للماضي الجميل.

إن دين شريعتي فرداني، وأحيانًا يضعه قُبالة الحرية. وذلك ما ينعكس حتى في منامه: «حلمت كأنني في الليل، وكانت الصحراء مظلمةً ومقفرةً. خرجت **وحيدًا فريدًا** من كهفي ببطن الجبل، واتجهت **وحيدًا** نحو فرسي لكي أسلك به طريقًا صحراويةً وعرةً، كانت تمرّ عبر **خَواء اليأس** الشتائي لتصل إلى سحن قزل قلعة»[3].

---

(١) المصدر نفسه، الصفحتان ٤٦ و٤٧.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٠.

(٣) علي شريعتي، **كفتوكوهاي تنهايي** [نقلاً عن: مجيد محمّدي، **اتجاهات** =

فلا حضور للناس هنا، بل هناك حضور لشريعتي وحده أمام السلطة المضطهدة له. وهو يقول: «أين يقف الدّين والأخلاق؟ وفي أي جبهة يحاربان؟ وما جبهة الحرية؟»[١] ففي أطروحته في الفن لم ير ضرورةً في البحث في موقع الفن في الدين، ولا في البحث في موقع الناس من الفن وموقع الفن من الناس.

ولكنه يعود ليؤكّد أنّ «وحدته» ليست خواءً وفراغًا وشعورًا بعبثية الوجود «كما انتهى إليه الفنانون المعاصرون، فأنا على النقيض من ذلك تمامًا. فلم أكن أشعر منذ البداية بالتوحد، بل كنت أشعر بالانفصال»[٢]، فقد كان يغوص «في حالة من اليأس القاتم واليقين والاعتقاد بالانفراد»[٣]. وهو ذو رؤية للفن منحصرة بالراهن، وليست تاريخيةً-مقارنةً: «إن الفن -خلافًا للماضي- ليس فرعًا من الحياة المرفهة لبعض طبقات الأغنياء والنبلاء المرفهين، ولا ترويحًا عنهم. فقد أصبح الفن في العالم المعاصر من أكثر الأمور الإنسانية ضرورةً وجديةً، خارجًا عن محدودية إطار قصور النبلاء ودائرة حياة الأغنياء الضيقة»[٤]. ولكن ذلك يحمل مصادرةً، فلم يسُقْ دليلًا على مَواقِعية الفن بين نِحل البشر على خلاف أزمانهم وأماكنهم، ومنهم المسلمون أنفسهم، فليس لعلي شريعتي بحث

= **الفكر الديني المعاص**، الصفحة ٩٠].

(١) علي شريعتي، **كفتوكوهاي تنهايي** [نقلاً عن: المصدر نفسه، الصفحة ٨٩].

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٥٦٧.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) علي شريعتي، **هنر براي موعود** (= الفن للمعاد)، [نقلاً عن: مجيد محمّدي، المصدر نفسه، الصفحة ٩٠].

عالمي في إمّة الفن في النصوص التأسيسية للدين الإسلامي وفي الاجتماع الأوروبي المعاصر، ولم يفترض أطروحةً في فن الإسلامي أو فن جديدٍ مساوقٍ لمرحلة أُمَّتِه المعاصرة.

وقد اعتبر علي شريعتي أن بإمكان الفن ممارسة دَور متقدم على دَور الفلسفة والفكر المعاصر، فللفن رسالة وليس الجمال قضيته: «ليس سليمًا أن نعتبر الجمال أساس الفن وأرضيته، بل الجمال هو أحد المناطق التي يجب أن يتجاوزها الفن لكي يصل إلى درجة أسمى»[١]، وهي الدّين. ذلك لأن الدّين «مَدخل نحو عالم يجب أن يكون (ولا يهمّنا وجوده أو عدمه)، في حين أن الفن نافذة. فالفن يقول: (نحن موجودون هنا، ولا نستطيع بالكون فيه) فهو يفتح نافذةً لكي يسحب العالم المثالي (عن طريق العين والنظر وغير ذلك) إلى داخل عالم قبيح وغير مثالي»[٢].

لكن إقحام شريعتي للدين على طريق الفن دون استدلال وغير مبّرر، وليس وفق تصوّر نسقي واضح. ولذلك فهو عندما يعرّف الفن بأنّه فضاء رؤية «العوالم الممكنة» غير دقيق، فهذا التعريف يمكن أن يشترك فيه تعريف ممارسات إنسانية أخرى. ويزداد تعريف شريعتي للفن لخبطةً واشتراكًا عندما يقول بأن الفن «تجلي الروح التي لا يشبعها الموجود، والتي ترى الوجود في مقابلها قليلًا وباردًا وقبيحًا»[٣].

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٠ [نقلاً عن: مجيد محمّدي، المصدر نفسه، الصفحة ٩١].

(٢) علي شريعتي، المصدر نفسه [نقلاً عن: مجيد محمّدي، المصدر نفسه، الصفحة ٩١].

(٣) علي شريعتي، مصدر نفسه [نقلاً عن: مجيد محمّدي، المصدر نفسه، الصفحة ٩١ أيضًا].

فهذا التعريف يتناقض مع التعريف الأوّل، إذ لا يعود الفن اكتشافًا للممكن، بل رفضًا للممكن، ليسقط في تصوّر **سارتر** للموجود بما هو أحمق وعارٍ من المعنى والروح، متبنيًا غربته «عن الأرض والسماء وما بينهما»[١]، فهو ليس منسجمًا مع الحياة نفسها لا مع السياسي والاجتماعي فحسب.

لقد كانت كتابات علي شريعتي في **حوارات التوحد** تشاؤميةً، تشنجيةً. إنّه يتحدث عن نفسه التي سَمَّاها شاندل بعد ضياع بعض إنتاجه الأدبي: «ساقه الاضطراب والحزن إلى حد الجنون. بدَأ بكتابة إنتاج جديد ظل ناقصًا تحت عنوان **دفاتر الحقيقة** في جزءَين، وهو الذي كان مقررًا نشره بعد موته، ويعدّ هذا الانتاج من أثرّ كتاباته **غرابةً وألمًا وسوداويّةً**»[٢]. وهو يتحدث عن تشنجيته داخل عائلته: «بعد تلك المشاجرة، هجرنا بعضنا (...) وقد اشتريتُ تذكرة سفر معاندةً لك. كنتُ أريدُ مغادرة البلاد نهائيًّا ودون عَوْدة، لأنني كنت **غاضبًا جدًّا**. كاد الأمر أن ينتهي بالفراق بيننا. كانت السنة العاشرة أو الثانية عشرة لزواجنا، ولكنني لم أكن بعدُ قد تعوّدت على حياة الأسرة والبيت، وكانت سلوكياتي لا تزال كسلوكيات الشبان العزاب. كنت طائشًا وذرائعيًّا ومتهربًا من البيت»[٣]. إنّه يتبنى ضمنيًّا «ثورة» **سارتر** على الدين: «إنني لا أحبذ الأخلاق القائمة على أساس الدين والتقاليد (...) إنني أحبّذ الأخلاقيات التي أنتخبها شخصيًّا ويختارها

(١) علي شريعتي، **هنر/ مجموعة آثار**، الجزء ٣٢، الصفحة ١٠٢.

(٢) علي شريعتي، **هنر براي موعود** [نقلاً عن: مجيد محمّدي، مصدر سابق، الصفحة ٩٣].

(٣) علي شريعتي، المصدر نفسه، الصفحة ١٤٩ [نقلاً عن: مجيد محمّدي، مصدر سابق، الصفحة ٩٢].

الإنسان لنفسه عندما يختار الإنسان شيئًا مقدسًا بوصفه مقدّسًا، فإنني أعتبر ذلك أساسًا للأخلاق»[١].

إنه يعترف: «لقد تورّطت في مأساة صعبة جدًّا» ويقول:«كم أنا قلق ! (...) هل فعلتُ حسنًا أم سيّئًا؟»[٢].

ولذلك لم يبلور أطروحةً في الفن أو علاقته بالدين والاجتماع، بل كان له مجرَّد تهويمات غير متماسكة، إلى حدّ تعرضها لإمكانية التناقض، خاضعةً كثيرًا لرومنْسية سارترية. ومن العجيب أن علي شريعتي تناول التشكيل الصيني بتفاصيل الخبير الناقد الفني[٣]، ولكنَّ التشكيل والممارسات الفنية الإسلامية لم تحظ في أعماله بأي التفاتة. ومن العجيب أن يتناول علي شريعتي بشيء من «التفصيل» اجتماعية الفن الأوروبي بين هيمنة الكنيسة والنهضة والعصر الحديث، ولا يحظى الفن واجتماعيته بعالم الإسلام بنظير ذلك إذ أهملهما تمامًا. يقول عن اجتماعية الفن الأوروبي «كان الفن أداةً لتجسيم صور القديسين أو تكرار صُوَر مريم والمسيح. وكان إبداع الفن محددًا بالقوالب والقيم التي يحددها القسيس، وهي تقتصر على الظواهر والعقائد الموجودة في الإنجيل والتوراة، وليس لأحد الحق في أن يصنع شيئًا آخر(...) وليس هناك **أعظم** من هذه الكارثة، وهي أن يقع الفنان في مخالب عديمي الفن»[٤]. وكلمة

---

(١) علي شريعتي، **الإنسان** [نقلاً عن: مجيد محمّدي، المصدر نفسه، الصفحة ٩٢].

(٢) علي شريعتي، **حوارات التوحد** [نقلاً عن: مجيد محمّدي، المصدر نفسه، الصفحة ٩٤].

(٣) علي شريعتي، **تاريخ الحضارة**، الصفحات ٣٣٩ إلى ٣٤٦.

(٤) النسائي، **السنن**، الصفحة ٦٣.

«أعظم» هنا ليست علميةً. وهو يُعَبّر عن إعجابه بالفن الأوروبي بعد خروجه عن الهيمنة الكنيسية ويعتبره فنًّا «**حرًّا**»، وهو حكم قيمي، وغير علمي، إذ لم يحدد لنا شريعتي مفهومه العلمي لتحديد «الحرّية»، إذ لم يكن هنا عالم اجتماع بل تحكميًّا مُنحازًا للتصوّر الليبرالي الرأسمالي للحرية: «...ثمّ تحرر الفنانون وكانت حريتهم قد وصلت إلى حدٍّ كانت فيه جميع التماثيل التي نُحتت بعد عصر النهضة تماثيل عاريةً»[١]. وبذلك تكون الحرية النَّحْتية ملازمةً في لا وعي علي شريعتي للعرائية.

٢. ٢. نظريّة الفنّ عند حسين نصر، ورضا أعواني، ومرتضى مُطَهَّرِي

يتوصّل الفيلسوف الإيراني المعاصر، **حسين نصر**، إلى وصف الحكمة «من خلال سيرورة التعريف بالفنّ الإسلامي»[٢]، ويرى أنّ هناك نوعًا من «التناظر والمحاكاة بين الطبيعة باعتبارها إبداعًا للّه وبين الإسلامي باعتباره إبداعًا للإنسان»[٣]، فالطبيعة مجال ذكر اللّه، والفنّ الإسلامي أيضًا، مجال لذكر «الأحد» وتسبيحه. وبذلك يؤكّد حسين نصر أنّ الحكمة هي «العلم الوحيد الذي يملك القدرة على معرفة الفنّ الإسلامي، لأنّ الحكمة ذات إلهام فوق فردي، يعود في النهاية إليه»[٤].

---

(١) علي شريعتي، **الإنسان والإسلام**، الصفحة ٢٣١ أيضًا.

(٢) المصدر السابق، الصفحة ٥٣.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٥٣.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٥٤.

ومن المنظّرين للثورة، كان **غلام رضا أعواني** ينقد مدينة أفلاطون التي تطرد الفنّانين، وينقد أرسطو القائل بالتباين بين الحكمة والفنّ: «إنّ الرؤية الدينيّة، وخلافًا لآراء المفكّرَيْن السابق ذكرهما، تقول بعدم التباين بين الحكمة والفنّ، وإن الفنّ والعرفان والحكمة المقصود بها الفلسفة، بالمعنى الحقيقي الإلهي، تعود إلى أصل واحد»[١]. ويرى أنّ الأعمال الفنيّة إمّا أن تكون تعبيرًا عن الحكمة أو أن تكون خطابًا عرفانيًّا مباشرًا.

أمّا عالم الدين ذو التوجّه الفلسفي، **مرتضى مطهّري**، فيرى ضرورة الفنّ من أجل تأسيس الحكمة، ويؤكّد أنّ الغربة يمكن أن تكون منشأً للمعرفة الجماليّة خلقًا وتلقّيًا باحثةً «عن الخلاص من قيود الوحدة والوصول إلى الخلود، وفي النهاية بإرادة أو بغيرها تحقيق الاتّصال باللّه»[٢]، فيكون الفنّ ظاهرةً قائمةً بذاتها، «تسعى لإضفاء الهدوء والتنظيم على الدنيا لتقلّل عبر ذلك من آلام غربة الإنسان»[٣]. ويؤكّد **مطهّري** أنّ الغربة باعتبارها «شعورًا ناتجًا عن الإحساس بعدم التجانس بين الإنسان وباقي الموجودات في هذا العالم، لأنّ جميع هذه الموجودات تمضي نحو الفناء، والإنسان وحده من بينها يمضي نحو الخلود»[٤]، ومن هنا يكون الشعور بالغربة فعّالًا لتأسيس العمل الفنّي، في نظره.

---

(١) نقلاً عن المصدر نفسه، الصفحة ٥٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٨.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٨.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٩.

٢. ٣. مصطفويّ الموسوي وحسّه الفنّي

يعتبر محمّد حسن رحيميان، مساعد مصطفويّ الموسوي وكاتبه الخاصّ طيلة ثلاثين سنة، أنّ مخدومه كان «فنّانًا بكلّ ما في الكلمة من معنى»، ويدلّل على ذلك بأنّه كان «ملمًّا بأنواع الفنون وشؤونها المختلفة»، مؤكّدًا أنّ فنّه «استوحاه من فطرته الطاهرة والمتعالية، ونمّاه وغذّاه بالتعليم والتربية» الدينيّة[١].

ممارسته الفنية الأبرز هي الشعر، وقد كانت أشعاره مجدّدةً ضمن الحكمة الشعريّة الإيرانيّة الإسلاميّة ذات الطابع العرفاني العميق:

«افتح الدَّنَّ أمام السُّكارى
تخلّ عن عشّاق الهواء،
وكالطفل الصبور في الكتّاب
تقبّل منّي رَمْزَ السُّكْرِ
ومثل سحاب الربيع في الرياض
اِمنح الهدوء، كن بصفاء الورد،
صرْ تاريخًا مصغّرًا لجماله
اسمعْ أخبار الألف قصّة،
ارفع الكأس، ثمّ اقرأ همسًا
على المُعْوِزين والشاربين حتّى السكر:
(يا نقطة عطف سرّ الوجود، اِرْفَع عن المحبّ كأس السُّكْر !)»[٢].

---

(١) محمد حسن رحيميان، **في ظلال الشمس**، الصفحة ١٧٨.

(٢) مصطفويّ الموسوي، **الفناء في الحبّ**، الصفحة. ٤.

ولكن مساعده محمد حسن رحيميان، لا يقصر ممارسة **مصطفويّ الموسوي** الفنيّة في شعره، بل هو يرى أنّ «الفنّ [كان] يتجسّد في كلماته ومؤلّفاته جنبًا إلى جنب مع العمل في ترويج مفاهيم الوحي ونشرها»[١]. وهو يدلّل على ذلك بأنّه لمّا استنتج كتاباته بالخطّ الفارسي المكسّر إذ لم يكن أهل الطباعة بالعراق يعرفونه، طلب منه مخدومه بلغة عالم بفنون الخطّ تحسين خطّه: «أفضل الخطوط هي تلك الموجودة عند الترك. في إيران وفي سائر أنحاء العالم وتركيا تقدّم العثمانيّون على الجميع في فنّ الخطّ»[٢]. وقد راقب تطوّره في هذا الفنّ، ولمّا أتقن النسخي والنستعليقة والثلث قال له: «كلا الخطَّيْن جيّدان»، بينما كانت تلك الخطوط ثلاثة، فمقصوده كان أبعد من ظاهر الخطّ، فهناك في نظره خطّ ظاهري وخطّ باطني وراءه، وهناك خطّ أوّل «هو الكتابة الجميلة لأنواع الخطوط الثلاثة»، وهناك خطّ ثان هو «الخطّ الفكري»[٣].

كما كان **مصطفويّ الموسوي** ذا ذائقة في فنّ الرسم أيضًا. ومساعده يقدّم مثال تأمّله دفتر رسم طفل في الصفّ الخامس الابتدائي، مؤكّدًا أنّ إحدى أوراقه كانت هي الأجمل، فتبسم، «ثمّ أصدر أمرًا بتقديم جائزة مناسبة لهذا الطفل الصغير من باب تشجيعه وحثّه على الإبداع وتقديرًا لأعماله» مع رسالةٍ خاصّةٍ له[٤].

وقد روى مساعده أن **مصطفويّ الموسوي** تلقّى لوحة رسمٍ

---

(١) محمد حسن رحيميان، المصدر السابق، الصفحة ١٧٩.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٧٩.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٧٩.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٨١.

«تُصَوِّر النبيّ الأكرم في زمان شبابه (...) ويُحْتمل أنّ أصل هذه الصورة قد رسمه الراهب[١] الذي التقى النبيّ الأعظم (صلّى اللّه عليه وآله) (...) واستطاع من خلال براعته الفنيّة أن يرسم هذه اللوحة على هذا النحو من الروعة والجمال، وتمكّن من تصوير الحالة العصاميّة، كما استطاع تجسيد الصورة شبيهةً بملامح رسول اللّه وصفاته التي نقلتها كتب السيرة إلى أصحاب الذوق الرفيع ومحبّي الفنّ»[٢] وقد اعتبر رحيميان أنّ مخدومه وأستاذه من «عشّاق الجمال]الذين [يجيدون إحضار صورة المحبوب الجميل في وجدانهم»[٣]. وفور وصول الهدية، أمعن النظر إليها «وعلى غير عادته (...) تفضّل دون تأمّل قائلًا: (ضعوها هنا!) مشيرًا بيده إلى مكان عال في الغرفة»[٤]، كانت «في النقطة المقابلة تمامًا لسريره» في غرفته الشخصيّة[٥]، وبقيت هناك حتّى آخر حياته، وكانت مورد علاقته واهتمامه «إلى حدّ أنّها تعتبر عنده اختيارًا لأيّ شخص يدّعي علاقته بصاحب الزمان، وكانت إحدى ثلاثة مواضيع سأل عنها (...) لأجل كشف الحقيقة»[٦]، وكان الغزل العرفاني الذي نظمه في آخر حياته «بتأثير هذه الصورة»[٧].

---

(١) هو الراهب بحيرا. وتلك الصورة يقتنيها السيّاح في بُصرى (بسوريا) التي ما زالت تعيد إنتاجها.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٨٠.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٨١.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٨٠.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة ١٨٠.

(٦) المصدر نفسه، الصفحة ١٨٠.

(٧) المصدر نفسه، الصفحة ١٨٠.

٢. ٤. مع سيد علي الحسيني

عالم الفن عند سيد علي الحسيني أوسع من ضبطه التقليدي. فهو مثلًا يطلب من العاملين بالراديو والتلفزيون أن يجعلوا عملهم »عملًا فنيًّا خالصًا«[١]. فالإعداد والتقديم والقراءة ينبغي أن تكون نظرةً بشكل جذّاب وصحيح، ويرى أن الخبر ينبغي أن يكون »في غاية الجمال والاتساع«[٢].

ويرى سيد علي الحسيني أنه «لا ينبغي الشك في حاجة الثورة إلى الفن»[٣]. ولقد كان مصطفى شمران، الإيراني، رفيق الثورة الفلسطينية، شاعرًا ومصوّرًا. ولقد سبق لسيد علي الحسيني مرارًا أن أكد أن لا «حظ لأي رسالة ودعوة وثورة وحضارة من التأثير والانتشار والبقاء إذا لم يطرح في شكل فني»[٤].

إنه لا يدعو الراديو والتلفزيون إلى تبني الموسيقى العسكرية: «فنحن لا نمرّ بحرب لكي نبث هذه الموسيقى (...) ولكن حرب السنوات الثمانية هي تاريخ بكامله» [٥]. وهو هنا يستشهد بالأدب الفرنسي الذي خلّد حرب المقاومة الفرنسية ضد المحتل الألماني، وكذلك بالأدب الروسي الذي خلّد الثورة الروسية، وهو ينبه إلى مرور الموسيقى الإيرانية بفتور إبداعي في نهاية الثمانينيات وبداية

---

(١) سيد علي الحسيني، **حديث الولاية**، الجزء ٢، الصفحة ٢٧٩.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٧٩.

(٣) إدريس هاني، «الاجتهاد الممانع في الثقافة والاجتماع»، ضمن: **المؤتمر الدولي: تجديد واجتهاد**، الصفحة ١٩٠.

(٤) إدريس هاني، المصدر نفسه، الصفحة ١٩٢.

(٥) سيد علي الحسيني، مصدر سابق، الصفحة ٢٧٦.

التسعينيات بعد نهاية الاحتلال الصّدّامي، وهو يدعو إلى تجاوز ذلك، لكي تساعد الموسيقى على استمرار حيوية الناس باتجاه البناء»[١].

إنه ينقد موسيقى ما قبل الثورة بأنها كانت تعاني من الناحية القيمية من ثلاثة عيوب رئيسية في نظره. فأخطرها «النزعة الحادة لدى بعضها وميلها الشديد باتجاه التحلل في اختيار المضمون والقالب»[٢]، فقد كانت الألحان «تتعرض للإساءة والإفساد»[٣] واستخدام الأساليب الرديئة أو غير المناسبة [٤]. وهذا العيب هو الذي يؤدي للعيبَين الآخرَين. أما العيب الثاني وهو في نظره أخطر من الثالث، هو «النزعة الشديدة إلى الموسيقى الغربية» [٥] وأما ثالثها خطرًا فهو أن الموسيقى الإيرانية الصرفة والفنية الكلاسيكية كانت توظَّف في خدمة المضامين السيئة والمفيدة معًا[٦].

إنه ليس ضد التناحل مع الموسيقى الغربية، وغيرها من الموسيقيَات، «فما أكثر ما تكون هناك موسيقى غربية لا نرى فيها أيّ نوع من التحلل والفساد والوضاعة وإثارة الشهوات والدناءة البشرية، بل نراها تحمل مضامين عرفانية سامية» [٧]، وفي تلك الحالة تكون الموسيقى الغربية أفضل من تلك الموسيقى المسمّاة

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٧٦.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٧٣.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢٧٣.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٢٧٣.
(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٦٣٦.
(٦) المصدر نفسه، الصفحة ٦٣٦.
(٧) المصدر نفسه، الصفحة ٦٣٧.

بالتقليدية[١].

ولكنه في الآن نفسه مصرّ على **الرّبعة الفنية**، إذ أن الموسيقى الإيرانية بإمكانها تلبية الاحتياجات والانتظارات المُتوَقَّعة من الموسيقى[٢]. فالبرنامج الإذاعي يتطلب موسيقى تلائمه، والموسيقى الإيرانية بإمكانها تلبية ذلك. وبث موسيقى غربية في ثنايا البرامج [التي تتناول العلوم والتِّقانة] يوحي لا شعوريًّا بالترابط بين المَباحث العلمية وبين المُنتحَل الغربي[٣]، ليترسخ الاعتقاد بأن الغرب هو العالم الحديث ولا يمكن أن يكون غيره عالَمًا حديثًا. ولكن ذلك لا يعني أن البديل هو حشر أي موسيقى إيرانية بتلك البرامج، بل لا بد من البحث الموسيقي الرّبعي للوصول إلى الملائم لها.

وهنا، على مذيعي الراديو والتلفزيون أن يطلبوا الألحان الملائمة لكل نوع من برامجهما من أركسترا طهران الكبرى، » وارفضوها إن لم تَسْتَمْرِئُوهَا. قولوا: (إن هذه لا تلائم. ألّفوا لحنًا آخر!). فربما كانت مراجعاتكم المتكررة هذه مما يحفّز ملحنينا ومنشدينا وعازفينا بعض الشيء، كي يبدعوا أشياءً جديدةً، فهم عادةً وراء أشياء قديمة»[٤].

فالموسيقيون، في نظره، إن لم يحفَّزُوا على البحث الدائم وخدمة الاحتياجات المتنامية يسقطون في اللهو والإلهاء، في

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٦٣٦.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٧٦.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٦٣٧.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٦٣٧.

حين أن بمقدور الموسيقى أن لا تكون لهوًا وعامل غفلة عن الحياة والأهـداف والحركة[١]. وهنا يستشهد بالفارابي الذي أبدع آلةً موسيقيةً فأضحك الجميع ثم أبكى الجميع [٢].

لا يمكننا أن نفهم موقع سيد علي الحسيني من أران الحقل الفني إذا جزّأنا هذا الموقع: متذوقًا ومشاركًا وناقدًا وفقيهًا وحكيمًا، بل هو كل ذلك معًا، أو هو ﴿حَكِيمٌ﴾ في الحياة (ومنها الفن) وفي ﴿ٱلْكِتَٰبُ﴾.

لقد جرّب قرض الشعر، «وولع بحافظ الشيرازي الذي تشرّب شعره، وهو لا يزال «طفلًا» [٣] بواسطة أُمِه. وهو متمكن من الأدبَين الفارسي والعربي، وله اطلاع جيد على كثير من الآداب بالعالم. وقد ترجم لسيد قطب، وهو أديب صعب النص. وقد ولع كثيرًا **ببؤساء** فكتور هيجو، معتبرًا إياها «قمة العمل الفني في السياق البشري» [٤]. وهو يأسف لأن الرواية الفارسية متخلفة بإيران عن سائر الأعمال الفنية، «رغم أن الأمة الإيرانية أبدعت ملاحم الفردوسي منذ ألف عام»[٥].

والفن عندما يكون دينيًّا لا يعني عنده تنميطًا، بل هو يلتقي مع القيم «التي نادت بها جميع الأديان والرموز الدينية والإنسانية»[٦].

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٦٣٧.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٦٣٧.

(٣) إدريس هاني، مصدر سابق، الصفحة ١٨٧.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٨٩.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة ١٨٩.

(٦) المصدر نفسه، الصفحة ١٩٢.

فالأمر مضمون وليس لغةً وشكلًا. يقول سيد علي الحسيني: «ليس من الضروري في الحوارات السينمائية أو المسرحية أن يكون ثمة اسم أو شكل يرمز للدين حتى يكون ذلك الفن دينيًّا. فبوسعهم التحدث في الفنون المسرحية أبلغ الكلام عن العدالة، وعندها سيكون الفن دينيًّا» [١].

إنه يؤكد الخطّ الدقيق بين «اللحن الحلال الطيب والطاهر» وبين اللحن «المكروه أو الحرام»، ولكن «إذا كانت الكلمات كلمات مثيرةً للشهوة، فإنها حرام مهما كان مغنيها، والصوت الجميل واللحن الجميل عندما ينطلقان لكي يشجعا شابًّا على ارتكاب العمل المحرم شرعًا هما حرام»[٢].

وهو يدعو إلى إنضاج المفاهيم العرفانية التي ينبغي أن تستوعب العمل الفني، لا أن تكون فضفاضةً غير دقيقة وغير واضحة لدى المنتج الفني [٣]، وفي الآن نفسه يدعو لأن تكون له القدرة على اكتساب متلقّين في المستقبل أيضًا[٤].

ومن المعروف أنه متذوق وناقد جيد للأعمال السينمائية، ولذلك يستأنس الكثير من أصحابها بآرائه وهم ما زالوا بصدد بنائها. وقد كان في كثير من المناسبات الفنية التي حضرها يعبّر عن «إحساس فني عارم بالدموع»[٥]، كما لاحظ المفكر المغربي **إدريس هاني**، فهو في أفلام الجيل الشاب يقول: «كثيرًا ما أثرت في

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٩٢.

(٢) سيد علي الحسيني، مصدر سابق، الجزء ١، الصفحة ٥٥٠.

(٣) المصدر نفسه، الجزء ١، الصفحة ٣٧٨.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٣٧٩.

(٥) إدريس هاني، مصدر سابق، الصفحة ١٨٦.

أفلامه وتمثيلياته إلى درجة البكاء تأثرًا وشوقًا»[١]. وهو يقول لبعض الفنانين التشكيليين:«في المنزل لديّ لوحة فنية للسيد فرشچيان، أهداها لي قبل عدّة أعوام، كلما رأيتها سالت دموعي»[٢]. ولذلك فإن موقفه من الفن التصويري ينبغي أن لا نكتشفه من موقفه الظاهري (الموقف الفقهي) الذي يصاغ بالاتقاء من البيئة الفقهية المحيطة السائدة داخليًّا وخارجيًّا، بل نكتشفه من تلك الدموع. وقبوله للوحات المصوّرين مثل فرشچيان يوضّح أكثر موقفه الفقهي-العرفاني من الفن.

وعليه، يجب أن نعيد قراءة موقفه الفقهي **المتشابه** من خلال تلك الدموع **المُحْكَمَة**. فرأيه الفقهي في الفن، مستند إلى إنسانيته ونقديته الفنية. فمحمود فرشچيان، يُصَوِّر كامل الجسم الإنساني، ولكن بامتثال بَهْزاديّ-عرفاني. وهو يقرّ أن لوحة فرشچيان تلك أضافت لمعايشته الحدث التاريخي إضافةً نوعيّةً مختلفةً. فتلك الدموع تجعله دون إشكال مع تصوير كامل الظاهر البشري والحيواني، مع مطالبة بعرفنة ذلك التصوير وتعميق بحثه، وهو الأهم.

فإذا فهمنا سيد علي الحسيني الناقد الفني المتذوق للفن، نستطيع أن نفهم حكمه الفقهي، لا أن نذهب إلى حكمه الفقهي دون معرفتنا بمواقفه الفنية: «إن جميع الحناجر الإنشادية تُخْرِجُ أنغامًا تنطبق على هذه الأجهزة (الإيقاعات) الاثنتي عشرة. إذن فهذه ليست محرّمةً، والموسيقى ليست سوى هذه الأنغام والإيقاعات

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٨٦.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٨٧.

والأدوار. وعليه فهي ليست محرّمةً إلا إذا داخَلها شيء محرّم»[1]. فهو يدعو، باعتباره فقيهًا يبني فقهه على **الحكمة**، إلى تجنب بحث شكلِ الموسيقى وإنما يدعو إلى تناول مضمونه. إنه ضمنيًّا يقطع مع بقاء الفقيه الجعفري أخباريًّا رغم ادعائه الأصوليّة ورغم الاندحار الظاهري للأخباريّة، فهو يرى أن الأصوليّة بما هي كذلك تقتضي قبل كل شيء استيعاب الواقع موضوعيًّا واستيعاب النص استيعابًا حِكميًّا وعرفانيًّا باتجاه «**الإنسان الكامل**». فهو يقف ضد بعض المجتهدين الإثني عشرية الذين يحملون رُهابًا من الهيمنة الفقهية التيموية على العالم الإسلامي المعاصر بسبب سيطرة المال النفطي حتى أصبح موقفهم من الفن ذا لغة تحليلية لكنها مُغْرِقة في التوريَة، وإلى حد أن بعضهم طلبوا تغطية وجوه الذين مَثَّلوا المقدسين بعد الخَرْط[2] السينمائي.

إنه يعتبر أن «الفنان قبل أن يكون فنانًا هو إنسان، والإنسان لا يمكن أن يكون إلا مسؤولًا»[3]. فهو يجعل العمل الفني رسالةً أخلاقيةً التزاميةً، ذات ارتباط بالخلفية الفكرية، ولكنه يقرّ أن العمل الفني مرتبط بربعة مُبْدِعِه، إذ أن «كل فنان هو لوحده عالَم»[4]. فرسالة الفن لديه لا تعني التنميط أو فجاجة «الوعظ»[5]، بل فيها

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٩٥ (هذه ليست فتوى، بل هي رأي فقهي ضمن أفق حِكْمِيّ).

(٢) الخَرْط: Tournage.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٩٧.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٩٨.

(٥) يروي فريد الدين العطار في **منطق الطير**، أن ابنة ملك الصين تراجعت عن عزمها الإسلام عندما تجاوزت الثغور الصينية مع العالم الإسلامي إذ سمعت =

من الفُرَادَة المنفتحة على الحياة والناس، تلك القراءة التي لا تشترط نموّها إلا بذلك الانفتاح على هموم الناس البسطاء[١].

٣. من أوروبا الشرقية: الفنّ والاجتماع والخبرة الفرديّة عند علي عزّت بيگُوفيتش

علي عزّت بيگُوفيتش هو فيلسوف ومفكّر اجتماعي، وُلِد سنة ١٩٢٥ في يوغسلافيا السابقة، حُكِم عليه بالسجن سنة ١٩٤٩ عقابًا على أعماله الثقافية والفكريّة. طغت عليه الصفة السياسيّة منذ سنة ١٩٨٩ عندما طالب بانفصال بلاده على يوغسلافيا. توفي سنة ١٩٩٣.

تعريف الفنّ عند علي عزّت بيگُوفيتش أمر صعب، بل غير ممكن، فهو «مثل الحياة يستعصي على التعريف[٢]، وهو يؤكّد أنّ «الفنّ لم يعد موجودًا»، ويستشهد ببيكاسو الذي يقول: «عندما أعرف شخصيًّا ما هو الفنّ، فلن أصرّح بذلك لأحد ما، فسأحتفظ بذلك لذاتي»[٣]. إنّه ممارسة ذات ملامح، لا حدود، في نظره. وهذه الملامح من الممكن مقاربتها باستبطان الخبرة الفنيّة، وبمقارنتها بالممارسة العلميّة والممارسة الدينيّة.

= صوت أذان كريه، فجمال الإسلام في نظر العطار يقتضي جمال التعبير عنه.

(١) سيد علي الحسيني، مصدر سابق، الصفحة ١٩٩.

(٢) علي عزّت بيگُوفيتش، **هروبي إلى الحريّة**، الصفحة ٣٣٣.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٣٣٣.

٣. ١. الفنّان والخبرة

يرى بيگُوفيتش أنّه لا يوجد تطوّر في العمل الفنّي ولا في تاريخ الفنّ: «كلّ فنّان يبدأ من جديد كأنّما لم يسبقه أحد بإبداع أيّ شيء من قبله، إنّه لا يستخدم خبرة أحد غيره، بل خبرته الخاصّة». ويرى أنّ في العلم عكس ذلك تراكمًا لخبرات الآخرين. أمّا خبرة الآخرين في الفنّ فتعني «التقليد والتكرار والأكاديميّة. أو بكلمة واحدة موت الفنّ»[١]. ولذلك لا يرى بيگُوفيتش أنّ فنّ العصر الحجري أقلّ قيمةً من فنّ الذري ضرورةً، بل ربّما تفوق عليه في بعض الحالات، معقولًا يؤمن بتصاعديّة وتراجعيّة في تاريخ الفنّ. ويستشهد ببيكاسو فيؤكّد أنّ المراحل الفنيّة التي مرّ بها لا تعني تطوّرًا من كمال إلى آخر بل هناك فقط بحث مستمرّ. ويؤكّد عدم وجود موسيقى خاصّة بالكبار وأخرى خاصّة بالصغار، ويستشهد بالاختبارات النفسيّة التي أُجرِيت على تعامل الصغار مع أعمال الموسيقيّين العظماء مثل بتهوفن وموزار والتي أفضت إلى أنّ الأطفال مثل الكبار؛ إمّا أن يفهموا تلك الموسيقى الكلاسيكيّة أو لا يفهمونها، تمامًا مثل الكبار. ويمكن أن تستعمل أداة لتعليم الأطفال الموسيقى كما يمكن أن تستعمل مقطوعات يعزفها العازفون الجادّون، كما أنّه يؤكّد أنّ الكثير من الأطفال بدؤوا فنّانين لكن لا يمكن أن يبدؤوا علماء عادةً: «بدأ بيكاسُّو الرسم وهو في الثانية من عمره، حتّى قبل أن يحسن الكلام. وكان يقرض الشعر سداسي التفعيلات عندما كان نظراؤه من الأطفال ينطقون أولى كلماتهم. ألّف موزار بعض مؤلّفاته الموسيقيّة

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٣٣٣.

في الكُنْشِرْتُو وهو لا يزال في السادسة من عمره»، ويؤكّد أنّ الكثير من الفلاّحين عندما ينتهون من العمل اليومي ينحتون تماثيل. فالفنّ في نظره ليس معرفةً بل هو فهم، وهو متاح لكلّ إنسان والتعليم فيه ليس دائمًا ضروريًّا: «إنّ فهم الفنّ والدين والأخلاق لا يأتي من الذكاء والمنطق وإنّما يأتي من الحياة الباطنيّة للإنسان».

٣. ٢. الفنّ والعلم

تؤكّد نظريّة المعرفة على معادلة الذات والموضوع. ولكنّ بيگُوفيتش، العرفاني رغم فلسفته، توحيدي، ولذلك ينتصر للفنّ في نفيه لهذه المعادلة. وهو يستشهد بالموسيقيّ فَگنار الذي يرى أنّ «للموسيقى منطقها الخاصّ» وأنّ «اصطراع الدوافع في الموسيقى يشبه صراع المبادئ في حياة إحدى المسرحيّات»[١].

وإذا كانت المهنة (ومنها مهنة العلِم) مخصّصةً للمستهلك، فإنّ الفنّ في نظر بيگُوفيتش مخصّص للمشاهد والمستمع. فالإنتاج المهني يستعمل القيم ومخصّص للجسد والحاجات المحدّدة، أمّا الفنّ فهو «ملاءمة بلا هدف»[٢] وهو «للروح والحاجات المحدّدة ويلبّي بعض الرغبات»[٣]. ولكنّهما معًا، ضروريّان «ويثبتان الطبيعة الثنائيّة للإنسان»[٤].

وإذا كان بالإمكان إيجاد نظريّات علميّة وتاريخ للعلم فإنّ

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٤١.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٤١.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢٤١.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٢٤١.

بيگُوفيتش ينكر وجود نظريّة للفنّ وتاريخ له: «يوجد فنّانون فقط، وأعمالهم في سياق متّصل، حيث يوجد اختلاف ولكن ليس تطوّرًا»[1]، ولذلك يرفض بيگُوفيتش إمكانيّة تحويل النصّ الأدبي إلى تشكيلات منطقيّة، أو مراحل تاريخيّة. أمّا العلم فيعرف تطوّرًا وله تاريخ. والفلسفة والعلم في نظره هما «معرفة العام» أمّا «الفنّ فهو معرفة الخاصّ»[2].

يرى علي عزّت بيگُوفيتش أنّ العلم والفنّ يشتركان في الكثير من الخصائص ولكنّهما يختلفان أكثر ممّا يشتركان: «العلم يسعى إلى اكتشاف القوانين واستخدامها، أمّا العمل الفنيّ فإنّه يعكس النظام الكوني دون أن يستفسر عنه». وهو يرى أنّ كلّ عمل فنّي يوحي إلى عالَم لم ننتمِ إليه ولم نخرج منه، وهو يرمز إلى ذلك العالم، إلى ذلك الماضي. أمّا كلّ علم فينتهي «إلى أنّه لا وجود للإنسان» فسيكون الفنّ «في صدام طبيعي مع هذا العالم ومع جميع علومه». ويرى أنّ هذه المعارضة هي معارضة دينيّة، فالدين والأخلاق والفنّ فرع سلالة واحدة».

إنّه يؤكّد الفارق بين نيوتن وشيكسبير، بين العارف بالآلة وبين الذي يعرف الإنسان و«قضيّة المصير الإنساني وغربة الإنسان في الكون وهشاشته والموت والخلاص من هذه المعضلات، لا يمكن أن يكون موضوع علم من هذه العلوم».

هذه الخصوصيّة الباطنيّة للفنّ تجعل عمل الفريق في البحث

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٤٩.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٣٣٠.

الفنّي غير ممكن إذ سيكون عملًا شخصيًّا، أمّا في العلم فإنّ عمل الفريق ممكن لأنّ موضوع العلم للتقسيم وحين ظهر العلم كان يبحث عن المتماثل والساكن والدائم، أمّا الفنّ فهو إنشاء جديد دائمًا:«العلم دقيق أمّا الفنّ فصادق»، «القصيدة الشعريّة لا هي وظيفيّة ولا متعلّقة بمصلحة ولا هي نظام اجتماعي»، ويؤكّد على عدم المنفعية في الفنّ، في حين أن الغاية المنفعيّة مُؤكّدة لديْه في العلم. فالعالم في نظره ينتمي إلى عصره، أمّا الفنّان فهو ينتمي إلى كلّ العصور والعالم الأوّل والثاني متفوّقان على العالم الثالث ولكنّهما ليسا بالضرورة كذلك في المجال الفنّي دائمًا وفي كلّ الحالات.

يرى بيگُوفيتش أنّ الفنّ والدين كلاهما يبحث في الحقيقة وفي اللّه. وهو يرجع إلى جذور الدين والفنّ فيجد وحدةً مبدئيّةً: «فالدراما أو المسرح ذات أصل ديني سواءً من ناحية الموضوع أو من ناحية التاريخ. كانت المعابد هي المسارح الأولى بمُمثليها ومَلابسها ومشاهديها. وكانت أوائل المسرحيّات الدراميّة طقوسًا ظهرت في مصر القديمة منذ ٤٠٠٠ سنة». ويؤكّد أنّ المسرح وليس اللاهوت كان وسيلة التعبير عن الدين الحقيقي والمشاكل الأخلاقيّة للبشر. ولقد كانت الرسوم الأولى والتماثيل والرقصات جزءًا من الشعائر قبل أن تنفصل في ما بعد عن العبادة لتظهر مستقلّةً، فكانت رسوم الصيد لدى الإنسان الأوّل صلاوات لكي ينجح في مهمّته وكانت الاحتفلات الدينيّة للهنود الحمر تحتفي برسم خطوط ملوّنة على الرمال.....

وهو يستشهد **بنشيد الإنشاد** الذي ألّفه النبيّ سليمان. وهو من أجمل الشعر في العالم. كتبه أحد أشهر أنبياء العالم القديم

ويرى أنّ الفنّ «يردّ دينه للدين بوضوح أكثر من خلال الرسم والنحت والموسيقى» حتّى في عصر النهضة والعصر الحديث. ويؤكّد أنّ الفنّ لا يمكن أن يكون إلحاديًّا، «فالإلحاد لا يمكن أن يفهم أبدًا جوهر الفنّ وطبيعته مثلما أنّ الدين لن يفهم العلم». فالاتّحاد السوفياتي الإلحادي كان يتقبّل موقف بيكاسّو السياسي المعارض لكنّه لم يقبل فنّه إذ أنّ الفنّ يبقى «رسالةً مقدّسةً، شهادةً ضدّ محدوديّة الإنسان ونسبيّته، تحدّيًا للرؤية الماديّة لكون بلا إله». ولذلك وضعت روايات «دوستويفسكي المسيحيّة ولوحات مارك شاجال في القائمة السوداء في الاتّحاد السوفياتي. ويقارن بيگُوفيتش بين إرهاب الفنّانين والمفكّرين باسم إلحاد الدولة وإرهاب محاكم التفتيش باسم الكنيسة. ولقد كان ستالين لا يحبّ الأفلام السينمائيّة التي تُعْنَى «بالموضوعات المعاصرة، فتكشف بذلك عن المصاعب والأذى والصراعات، بل كان مصرًّا على أن تُعْنَى الأفلام بعرض مناظر الاحتفالات والأعياد والاجتماعات والرقص الشعبي». وكان يشاهد جميع الأفلام قبل عرضها على الجمهور، إذ كان يعتبر نفسه الأب الوصيّ على الروس والعالم، واعتبرت توجيهاته قوانين. فكانت نتيجة ذلك الهبوط الحادّ في الأفلام كمًّا وكيفًا، وظهر الخوف من النقد السينمائي في الاتّحاد السوفياتي. وقد حُظِرت هناك روايات «دوستويفسكي» ولوحات «شاجال» لأنّها «شهادة ضدّ محدوديّة الإنسان ونسبيّته، خبرًا من النظام الكوني، منظورًا كونيًّا في كليّته وفي جزئيّاته، تحدّيًا للرؤية الماديّة لكون بلا إله»[1]. وهنا لا يرى بيگُوفيتش فرقًا بين إرهاب «الإزدانوفيّة» السْتالينيّة ضدّ الفنّانين

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٥٢.

والمفكّرين باسم إرهاب الدولة، وبين إرهاب محاكم التفتيش بأوروبا للمسيحيّة ضدّ المفكّرين والعلماء المسيحيّين والمسلمين واليهود، باسم مؤسّسة الدين الكنسي، لأنّ الاثنَين دون إله، فإله الكنيسة محنّط غير حقيقي فاقد للألوهيّة.

وهو يستشهد بحالة روسيا القرن التاسع عشر الفقيرة ونصف الأميّة ولكنّها استطاعت أن تقدّم للعالم بوشكين شيخوف، دوستويفسكي والزّبّار وتشايكوفسكي. ولكنّها في القرن العشرين لم تستطع أن تقدّم رائدًا واحدًا في مستوى هؤلاء الرواد، في حين أنّ العلم والتّقانة أصبحا من خصائص الاتّحاد السوفياتي إذ وقع قمع الحياة الفكريّة والفنيّة بفرض **الواقعيّة الاشتراكيّة** بينما الفنّ بطبعه لا يمكن أن يكون واقعيًّا بهذا المفهوم. ولكن يلاحظ في الوقت نفسه أنّه «بسبب التديّن المكبوت عند الشعب الروسي يمارس الشعب من خلال الأدب ما هو محرّم عليه ممارسةً من خلال الدين. فمع الإلحاد القهري يصبح الفنّ بديلًا للدين المكبوت».

لقد وُلد الفنّ في نظر بيگُوفيتش في رحم الدين. ولكنّ الفنّ كثيرًا ما ردّ دينْه للدين، فالكنائس هي أيضًا متاحف تضمّ رسومًا ونحوتًا، وهو يذكّر بأوپرا «هاندل» وهي أوپرا دينيّة عظيمة، وبإبداعات «دبوسي» و«استرافنسكي» التي كان أعظمها في موضوعات دينيّة؛ وكان «موندريان» -وهو أحد مؤسّسي الرسم التجريدي وعضو جمعيّة صوفيّة هولنديّة- يرى «في الفنّ نسكًا وتطهيرًا، ويعتبره وسيلةً للوصول إلى القيمة المطلقة»[1]، وقد طوّر «جان تورب»

(١) علي عزّت بيگُوفيتش، **الإسلام بين الشرق والغرب**، الصفحة ١٤٩.

الهولندي مقولات دينيّةً وأخلاقيّةً بواسطة تديّنه، وصنع «كلاين» لوحته «نشأة الكون» باستلهام الريح والمطر، فكانت أكثر ممارساته الفنيّة مغامرةً. فالفنّ في تأكيد بيگُوفيتش «إذا استبعدنا منه الغثاء، مقدّس وفوق-عقليّ»[١]، فنحن معه إزاء مسألة دينيّة.

وهو يُفنّد ما يُذهب إليه من أنّ الفنّ إبداع للجميل، فلا يمكن «أن نصف بالجمال الأقنعة الأرْتيّة أو أقنعة ساحل العاج، والتماثيل الصغيرة التي لا عيون لها والتي نحتتها «جياكومتي»، فهذه كلّها تعبير عن البحث الأصل عن الحقيقة، لأنّها تمثل شعورًا، إحساسًا جُوانيًّا، اتّحادًا بحدث كونيّ يتعلّق بمصير الإنسان. إنّها ببساطة شعور بالتسامي»[٢].

٣. ٣. خاتمة

إنّ كتابة بيگُوفيتش هي كتابة نضاليّة منذ بدايتها، وقد كانت مرافعته عن الفنّ مرافعةً عن الالتزام الفنّي في الحقيقة، أي عن «الفنّ الحقّ» كما جاء في استعماله. يقول علي عزّت بيگُوفيتش: «الشاعر الحقّ.. والفنّان الحقيقي، هو ملتزم، وحتّى عندما لا يرغب في ذلك. وفنّه إذا كان أصيلًا هو شهادة ضدّ الكذب. ومن هنا التزام الفنّان الذي لا مهرب منه»[٣]. وهو ضدّ الفنّ الأدبي الذي دعاه «مبتذلًا»، وهو الذي يركّز على الإثارة التجاريّة بتغطية الحسّي و«العشق» «الرخيص» والتفاؤل «الكاذب»، لأنّ «الأمور في الحياة

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٥٠.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٥٠.

(٣) علي عزّت بيگُوفيتش، **هروبي إلى الحريّة**، الصفحة ٣٣.

ليست هكذا، ولا حتّى في الأدب الحقّ»[1]، أي الأدب الالتزامي. ولقد كان بيگُوفيتش أكثر مفكّر مسلم، بعد جلال الدين البلخي في كميّة الصفحات وفي التنظير الأصيل الإبداعي للفن، فكلاهما عرفانيّان رغم الكثير من نقاط الاختلاف بينهما.

لكن مكمن الضعف الرئيس في شرح بيگُوفيتش لحكمة الفنّ، هو استدلاله بمئات الأمثلة من خبرات الفنون في العالم، وخاصّةً بخبرات الفنون في أوروبا الغربيّة والولايات المتحدة الأمريكيّة، ولكنّه لم يستدلّ سوى مرّة وحيدة عابرة بالفنّ العربي، بينما كان غرض كتابه في تأكيد «الإسلام» كيانًا متميّزًا «بين الشرق والغرب» كما في عنوان أهمّ كتبه. فلم نظفر فيه ولا في بقيّة كتبه بحكمة الفنّ الإسلامي، سواءً كان المقصود تجاربه التاريخيّة في الرسم والشعر والمسرح و«الزُّنَا» (الموسيقى). فلم يعُد إلى النصوص التأسيسية للإسلام (القرآن، الحديث المحمدي) في إمّتها الفنيّة، ولا إلى القراءة العرفانية في الموضوع فقد كان الحكيم بيگُوفيتش يريد حكمة الفنّ بما هو فنّ أي ما وراء الفن. ولذلك تبقى أطروحته، رغم أهميتها الإبستيمولوجية والفلسفية العظيمة، غير كافية للمرور إلى حداثة فنية إسلامية بالبُسْنَة والعالم الإسلامي عامةً.

٤. خاتمة الفصل

كان الثُّقفاء المعاصرون يتناولون مسألة الفن دون أن يفكّروا في المراكمة. فكل واحد منهم، كان لا يستمع للآخر «ليتّبع أحسن ما في الأقوال». وربما لو أقاموا حوارًا بينهم في الأمر لتبلورت أطروحة أرقى

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٣٣.

في فن الإسلام أفضل. وقد كانوا في قطيعة مع إمّة الفن في القرآن، أو يُسقطون عليه أزمتهم الاجتماعية-السياسية في انغلاق رومنسي أو تَوَهُّبي وكانوا متكبرين على التجارب الفنية بالعالمية الإسلامية الأولى، إما جهلًا، أو نفيًا دون استدلال وتدقيق. ولم تكن لهم في جلّ الحالات علاقة بالحقل الفني وفاعليه.

ورغم فرادة أطروحات الثقفاء المسلمين المعاصرين في الفن، إلا أنها تتميّز بقطيعتها التجاهلية لبعضها، فلا ثقِف يجادل الآخر في المسألة. وذلك ممّا يُضعف المراكمة في هذه الأطروحات، ومما يمنعها من تحقيق التحمية، أي الدخول في العالمية الإسلامية الثانية، ودفع الحركة الفنية.كما أنها تتميّز بالتماهي الكلي أو التشكيكي المُوَارَب بالأطروحة العَبْدَلية-التّيْمَوِيّة المُنْغَرس في الإمّة الأمويّة-العباسية للفن، بعد بداية تعقلية مع محمد عبده وعبد العزيز جاويش. وهي تتميّز بتكبّرها على إمّة الفن في القرآن والأطروحة والممارسة المحمديتين، فلم تتعامل نسقيًّا-منهجيًّا مع الحكمة القرآنية-المحمدية، بل انتقائيًّا. كما تكبّرت على التفهم العرفاني لتلك الحكمة، وممارسات العالمية الإسلامية الأولى فيها.

كما أنها في قطيعة تجاهلية للأران الانتحالي والامتلالي والسياسي والاجتماعي للعالم الإسلامي المعاصر. وذلك ما يعيقها عن التنظير لفنّ عالمية إسلامية ثانية، ومما يعيق ربعة الحقل الفني وتطويره وتحميته بالعالم الإسلامي المعاصر ودخوله عالميةً إسلاميةً ثانيةً.

الفصل الثالث

تجارب فنية في العالم الإسلامي: بين العالمية الإسلامية الأولى وإمكانيات لعالمية إسلامية ثانية

١. إناسة الفن الإفريقي في نظر شيخ عنت جوپ

١.١. المفكر شيخ عنت جوپ

إنه مفكر إفريقي من السنغال، مؤرخ بالأصل، لكنه ليس مؤرخًا تقليديًّا، بل هو باحث إناسي، ومنظّر اجتماعي-سياسي، ومناضل، علاوةً على أنه باحث تاريخي مجدّد علميًّا وذو نزعة تدخلية إذ أن نضاليته وجّهت مباحثه.

عام ١٩٦٠ بدأت سلسلة كتبه، بإصداره **وحدة إفريقيا السوداء النِّحْلية**[١] و**إفريقيا السوداء ما قبل الاستعمارية** و**الأسس المعاشية والنحلية لدولة إفريقيا السوداء الإيلافية**[٢]. وفي عام ١٩٦٧، أصدر **أسبقية الحضارات الزنجية: أسطورة أم حقيقة تاريخية؟**. وفي عام

---

(١) النّحْلة، بكسر النون، هي نظام خصوصيات جماعة أو فرد. استعمل ابن خلدون هذا الاصطلاح/ المفهوم بعيدًا عن السياق المفهومي الكلامي، ولكن القطيعة المعاصرة تدعوها «الانتحال»!

(٢) الإيلاف، في الاصطلاح العربي القديم هو «الفيدرالية» في اللغات الغربية.

١٩٧٧ ظهر كتابه **القرابة الوراثية للغة المصرية الفرعونية واللغات الزنجية الإفريقية**، وفي عام ١٩٨١ كان كتابه **حضارة أو بربرية**، وفي عام ١٩٨٨ كان كتابه **أبحاث جديدة في المصرية القديمة واللغات الزنجية - الإفريقية الحديثة**.

لقد أكّد في تلك الكتابات على مقولة رئيسة هي استقلال القارة الإفريقية سياسيًّا ومعاشيًّا ونحليًّا، ودعا إلى دولة «إيلافية» تشمل القارة جميعًا مقدّمًا أدلته على واقعية هذا المشروع وإمكانه.

وقد أكد طويلًا على الأصل الإفريقي للحضارة الإنسانية، وأن النِّحْلَة الإفريقية ليست على هامش النِّحْلات. وضمن هذا السياق، سعى شيخ عنت جوپ لتقدير الفن الإفريقي ماضيًا وحديثًا وإمكانياته المعاصرة، في الجزء الثاني من كتابه **الأمم الزنجية والنِّحْلَة**[١].

١.٢. نقد النظريات الغربية في الفن الإفريقي

نظر شيخ عنت جوپ في النظريات الغربية التي عالجت الفن الإفريقي، واكتشف أنها «تريد سلب إفريقيا منه» (الصفحة ٥٢٣). فرغم الثروة الفنية الضخمة للقارة، سعى الكثير من المختصين الأوروبيين الغربيين «لأن يجعلوا له أصلًا خارجيًّا» (الصفحة ٥٢٣). وقد أثبت شيخ عنت جوپ، أن «كل» الدراسات الغربية بصفة عامة، محددة بوجهة نظر مزدوجة:

---

(١) Cheikh Anta Diop, Nations nègres et culture, Tome II, Présence Africaine, Paris, ١٩٧٩.

١. التأكيد بجزم أعمى أن كل النّحلات الإفريقية حديثة، فلا قديم في إفريقيا السوداء.

٢. التأكيد أن أصل كل النّحلات الإفريقية التي لم يمكنها إنكار تاريخيتها، يعزى إلى سلالات من أعراق بيضاء (حاميون شرقيون وغربيون، عرب، أقريطشيون-ليبيون، معمرون إغريق ورومان، فنانو النهضة الهائمون...).

ويذكر من الدارسين الغربيين فْرُوبينيوس وأُولِبْرِختس وبُومان.

ويردّ شيخ عنت جوپ بأن «الفقر الثقافي الأصيل» للقارة لا يمكنه أن يُفسّر الدرجات العليا من الحضارة التي عرفتها إفريقيا، وأكد أن مقولة «الحاميون» ابتكار ملائم من المختصين الغربيين، على آثار الاستعلاء «الساميّ-الإسرائيلي» الأسطوري، هدفه رفع المزية الأخلاقية لكل «الحضارات» الإفريقية، وخاصةً الحضارة المصرية القديمة. فمقولة «الحاميون» لا تصمد أمام أدنى الحقائق التاريخية والجغرافية والسلالية واللسانية، ويعتبرها تشويهًا للتاريخ الإفريقي وللإنسان الإفريقي. فالنبي نوح حسب الأسطورة التوراتية «شرب من الخمر، فسكر، وتعرّى داخل خيمته، فشاهد حام أبو الكنعانيين عري أبيه، فخرج وأخبر أخوَيه اللذَين كانا خارجًا»[١]، فسترا عري أبيهما، ولما أفاق النبي من سكره وعلم ما فعله حام قال: «ليكن كنعان ملعونًا، وليكن عبد العبيد لإخوته»[٢]. ولذلك ينبغي أن يكون أبناء حام عبيدًا وكانت جلدتهم سوداء بسبب تلك اللعنة. ويتساءل شيخ عنت جوپ «إذا علمنا أن حام، حسب «التوراة» هو

(١) **الكتاب المقدس: كتاب الحياة**، جمع جي، بي، سي، الصفحة ٩.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٩.

سلف الزنوج (...) فكيف استطاع الاسم أن ينتهي إلى الدلالة على العرق الأبيض!؟» (الصفحة ٥٢٣)، فمن أبنائه نجد الكنعانيين مثلًا، وهم بيض.

ويلاحظ المفكر أن مع كل اكتشاف أركيولوجي جديد، تُحَيَّن الملامح المدهشة لغنى النِّحْلَة الإفريقية وإبداعيتها لتوافق موجةً جديدةً من النظريات ذات العصبية العنصرية، هدفها اغتصاب تلك الثروات لمنحها لمهد افتراضي خارجي.

فأعمال السّبر المعمولة في «نيجيريا» للقيا القصدير أثناء الحرب، أفضت صدفةً إلى اكتشاف نحوت كثيرة من التراب المطبوخ، من القلز والحجارة، ذات توازن وصفاء يتحديان أعمال الفترة الإغريقية القديمة. ولكن «المختصين» عمدوا إلى «تجريد المكان الذي وجدت فيه كأنها سقطت من السماء» (الصفحة ٥٢٥). ويتعرض شيخ عنت جوب هنا إلى افتراض وليام فاك أن لحضارة اليوروبا القديمة مهدًا إغريقيًّا، بالرغم من الوقائع الموضوعية التي يعترف بها لفائدة الخصائص الإفريقية للفن الإلفاوي.

ويتعرض المفكر **لـجان بول لوبوف**، الذي جاء بعد **مرسال كريّول** ليتابع حفريات بحيرة «شاد» عن موقع حضارة ساووس القديمة، فيعزوها إلى «بحر متوسط ما قبل هلّيني» (الصفحة ٥٢٧)؛ ويتأمل قناعًا مكتشفًا في كبادة بالكمرون فيذكّره بصفة غريبة تربة مطبوخة بجبل فيلكوس بجزيرة أقريطش. فيستغرب مفكرنا قائلًا: «أقريطش جزيرة منعزلة عن القارات، ولم تعرف أشكالها الحضارية الأولى إلا في نهاية إمبراطورية مَمْفِيت (نحو ٢٠٠٠ ق.م. وغير ذلك)، ولا نرى كيف، دون تأثير مصر، ستخلق حضارة ما بعد نيلية؟!»(الصفحة ٥٢٧).

وتبلغ محاولات تدمير النِّحْلَة الإفريقية نقطة ذروتها عند تناولها إفريقيا الوسطى، مهد الفيل، »فلم تكن لها حق المزية المعنوية لعمل العاج» إذ جعلتها هذه النظريات مستوردةً من صحراء بلاد العرب» (الصفحة ٥٢٨).

ويخلص شيخ عنت جوب إلى أن هذه النظريات تشترك في:

– أنها مركّبة على **قاعدة خيالية** تمامًا، دون بينة موضوعية تسندها، فكانت جسورًا، مجّانيةً بإطلاق، هشةً، لا نفهمها إلا عندما نتذرع «بتربية غربيّة ملتوية على قاعدة، بتعليم توراتي أَلْفي» (الصفحة ٥٢٨).

– أنها بوعي أو دون وعي، كانت «كلها **تنحو نحو تدمير نِحلتنا**... فللهيمنة على شعب، ينبغي تدمير نحلته» (الصفحة ٥٢٨). فانتزعت المزية المعنوية من النِّحْلَة الإفريقية لكي «يجعلوننا نعتقد أننا غير مسؤولين»، «مغبونين»، إذ نحت نحو «تفريغنا من كل الكمون المعنوي الذي يحمله الوعي إلى شعب بتقليده النِّحْلي» (الصفحة ٥٢٩).

١.٣. كيف يرى شيخ عنت جوب الفنون الإفريقية؟

لا يكتفي مفكرنا بالتأمل في الواقع التاريخي للفن الإفريقي، بل يحاول أن ينظّر للفن الأمثل كما يراه. فهو من ناحية يبحث في تفردات الفن الإفريقي وخصوصياته التي تثبت أصالته، ومن ناحية أخرى ينقده ويطالبه بالتّناحل[١] أو بالتقدم إلى فضاءات اشتغال جديدة

(١) التناحل، هو تناصّ النِّحلات، أي «التثاقف» بتعبير قطيعي معاصر.

أو بامتثال التحولات الاجتماعية والسياسية والمعاشية الجديدة ليكون التزاميًّا.

١.٣.أ. النحت

في مسعى شيخ عنت جوب لتثبيت أصالة الفن الإفريقي، ركّز كثيرًا، كما أسلفنا، على النحت باعتباره أبرز الفنون الإفريقية مع الموسيقى.

ويرى مفكرنا أن ما يميّز النحت الزنجي في الجملة «هو حرية الفنان في الخلق التشكيلي، فالفنان متأكد من عبقريته وأثمن أصالة ابتكاراته، كما أن أعماله منجزة بانطباعية مبَسَّطَة» (الصفحة ٥٢٩). فهو ذو «حرية جريئة، وإيقاعات قوية، وإبداع تشكيلي ذي قيمة دائمًا» (٥٢٩). ويرى أن هذه الخصائص الثلاث تبقى ممزوجةً ببعضها بشدّة مهما كان النمط، من مصر القديمة القديمة حتى إفريقيا الغربية.

وهو يؤكد أن النحت الإفريقي لم يكن ذا اتجاه حتمي أي وثني، فقد كان دائمًا في خدمة العبادة والملك. وقد خدمت التماثيل هدفًا بدائيًّا هو أن تكون سندًا للمزدوج الذي لا يموت للسلف بعد موته الأرضي، ووضعت في المكان المقدّس لتكون موضوعًا للقرابين. ولم يظهر «الاتجاه نحو الصنمية أي الوثنية، إلّا حيث تنسى دلالة العبادة بقطيعة مع التقليد»(الصفحة ٥٢٩).

وقد بين المفكر أن النحت الإفريقي «كان دائمًا في خدمة قضية اجتماعية، مثلما يجب أن يبقى فقد أدرك الفنان الإفريقي الجميلَ والإستطيقيَّ عبر النّافع»(الصفحة ٥٢٩).

بهذا الاعتبار نفهم **غياب التشريح والأبعاد** بالمعنى الغربي للكلمة، عمومًا؛ فالهدف الجهوي للتمثال هو تحمّل مزدوج السلف، والمهمة الاجتماعية للفنان تنتهي مبدئيًّا منذ أن يبعث كائنًا بشريًّا معترَفًا به بما فيه الكفاية من الكتلة المادية غير المتشكلة،» فلا يهم أن تكون الساقان قصيرتان جدًّا، أو الصدر طويلًا، أو الوجه غير متشخص، فليس التمثال إلا رمزًا: رمز السلف العائد بين الأحياء»(الصفحة ٥٣٠).

هذا ما يفسر الموقف المتفق عليه منذ الكنغو حتى مصر، فإذا اكتشف الإغريق التشريح وأنجزوا أعمالهم النحتية وِفقه، فلأنهم عبدوا الطبيعة وكانوا ماديين، فكل شيء في نظرهم على الأرض، والإنسان إله عليها، ولما يصوّر نفسه بإتقان يحقق كل مثال الفنّان، إذ يعبُدُ الإنسان نفسه.

أمّا إفريقيا السوداء، ومنها مصر ذات الأصل الزنجي، فقد كانت تقليديًّا الميدان الأمثل للحيوية[١] التي تصغّر القدرة المتواضعة للإنسان، بحثًا عن إغنائه بالوسائل العينية الملائمة للتواصل مع القوى المتجاوزة للعالم الإنساني. ولكي يضمن الإفريقي حياةً ماديةً مناسبةً، يلتجئ إلى الممارسات الطقسية، فتكون ماديته ميتافيزيقية. ولذلك لم يلفت التشريح نظر التشكيلي الإفريقي إلا نادرًا. ولكن مع هذا العامل الديني، يضع الفنان الإفريقي في عمله «دون وعي، جزءًا من ذاته، يبدو في شكل حرية إبداعية للإيقاع التشكيلي المتنوع دائمًا»(الصفحة ٥٣١).

---

(١) الحيوية، هي مبدأ يقرّ أصلاً حيويًّا متعاليًا على الروح والجسم تتوقف عليه الأفعال.

وقد تحسس مفكرنا هذه التنوعية بدراسته مختلف الأنماط التصويرية الإفريقية، بتمييزه بين تيارَين تشكيليَّين: **التيار الواقعي** و**التيار التعبيري**، أما الأول فقد ساد بمدرسة **إلفي** ويضم مدرسة بِنِين، وداخل المدرستَين أساليب عديدة، متميزة بصفاء وتوازن وواقعية، متحديًا فن الفترة الإغريقية القديمة (القرن الرابع)، ولكنه **لا يعرف النزعة الطبيعية المفرطة** مثلها. أما **التيار التعبيري أو الهندسي**، فهو يتعارض مع التيار الواقعي، بحرية أكبر وبجرأة أكثر، فيعرض الوجه البشري **بعيدًا عن كل حقيقة تشريحيّة**، وقد ساد بالكنغو وبمجال الزّمباز وساحل العاج، وشمل أساليب وأنماط كثيرة.

وقد اقترح على النحاتين أن تكون أعمالهم منجزةً «بمواد أكثر دوامًا كخشب الآبنوس أو الصّوّان أو الدّيوريت والحُتّ أو الهاج أو المعدن أو الأشابة، أو الجُمّيز الذي رغم أنه خفيف إلّا أنه خشب لا يفسد» (الصفحة ٥٣٧). وأكّد أن على الفنان أن يكون متجذرًا في أصالة فن شعبه، وكذلك «في خدمة حاجات مجتمعه الذي ولده. ففي امتحان حاجات الشعب الإفريقي الأكثر إلحاحًا، راهنًا، ينبغي أن تجري(...) الموجة الجديدة لفنّنا» (الصفحة ٥٣٥)، أي أن يكون «فنّ عصره» (الصفحة ٥٣٥).

١. ٣. ب. الرسم

يعتبر شيخ عنت جوب أن الرسم الإفريقي هو أساسًا **رسم حركة** «إنه نموذجي بتركيبه، وبوادره الرياضية الظريفة» (الصفحة ٥٣٧).

ونضارته البدائية هي **لبوشيمان** إفريقيا الجنوبية. وفنهم في نظر مفكرنا زنجي بأصالة، فمهما قيل عن أصلهم الأصفر، فلن يغير ذلك من الأمر شيئًا، باعتبار درجتهم الحالية من التزنّج. فليس هناك

في رأيه صُفرٌ أصلاء، فهم هجناء قدامى من السود والبيض في الحقبة ما قبل التاريخية. وقد كان هذان العرقان معًا، جنوب فرنسا خاصةً، حسب الدراسات الإثنغرافية، وقد أفرز اتصالهما «إنسان شَنْسِلاَد» وهو سلف الصُّفر.

ويرى مفكرنا أن «في اليوم الذي يُهّيئ فيه الإفريقي تقنيةً ومَلْوَنًا[1] متنوعَين جدًّا أكثر من الأوربيين، لن يبطئ عن وضع حججه أكثر في هذا الميدان الفني أيضًا. إنما بفيض يبدأ حدوث ذلك بالكنغو البلجيكي مع الرسامين الشبان السود» (الصفحة ٥٣٧).

١.٣.ت. العمارة

من بين أنماط العمارة الإفريقية العددية، يبدو لشيخ عنت جوب اثنَين نموذجيَّين منها، نظرًا لخصوصيتهما وسهولة تكييفهما للعمارة العظيمة حجمًا، دينيةً ومدنيةً. وهما نمط **جِنّي** الذي اسْتلهم البناءات الدينية كالمساجد؛ ونمط المصحة المتعددة بدكار، في المجالات المدنية، وقد سايره مَعْلم معهد الفن بباريس وعديد من الدارات الخاصة. ويرى أن «خطوط الخُص[2] المنحنية، المستغلّة بعلم، يمكن أن تقود أيضًا إلى إنتاج مماثلة» (الصفحة ٥٣٨).

١.٣.ث. الموسيقى

إفريقيا هي ربما أرض الإيقاع. ورغم ذلك لم تسمح الظروف الاجتماعية بعد بوجود موسيقى سنفونية إفريقية؛ فلم يسمح الجهل

---

(١) المَلْوَن هو لوحة ألوان الرسام.

(٢) الخُصّ هو المسكن «البدائي».

الإفريقي في نظر مفكرنا، بأن يحلل علميًّا الأصوات الموسيقية، وبفحصها، وبتحسس روابطها التناغمية، لتجميعها في ما بعد ضمن توليفية عمارية عالمة انطلاقًا من حساسيتها. ولكنّ ذلك «لن يبطئ كثيرًا: وسنفونية البؤس الاجتماعي، وآلام كل أنواع شعب يكافح بضراوة وشجاعة من أجل حريته لن تخلف دويّها بآذاننا» (الصفحة ٥٢٩).

وربما كانت إفريقيا هي الأم البعيدة للجاز، ولكنه مقتنع «بأنه لما يبدأ الإفريقي في وضع الموسيقى حسب مناهج غريبة، يصل بسهولة إلى تعبير، لا يفتأ أن يكون له بعض الشيء المشترك فيه مع الجاز، في ميدان الحساسية، وستكون له مع ذلك لا أدري ما هو أكثر منه فخرًا وجلالًا وكمالًا وقوميةً. فالموسيقى الإفريقية ينبغي أن تعبر عن نشيد الغاب وقدرة الظلمات والطبيعة، وعن النبل في الألم مع كل الكرامة الإنسانية»(الصفحة ٥٢٩). وفي انتظار ذلك، يشدد على أنه ينبغي على الأفارقة، «في كل مرة يرونها ممكنةً، أن يعيدوا تجميع الأناشيد والإيقاعات التي يجدونها، وأن يسجلوها دون إهمال أدنى هواء»(الصفحة ٥٢٩).

١.٣.ج. الشعر

يدعو مفكرنا إلى رفع جهلنا بوجود شعر مكتوب بلغة البلد حسب القواعد المحددة جدًّا لفن شعري. ويأخذ هنا مثال شعر **الوَلَف** الديني «الذي يمثل المعالم الأدبية الأولى للغتنا [بالسنغال]، ومن ثمة الأسس الأولى لثقافتنا القومية بالسنغال. فالشعر الوَلَفي الحالي لا يخضع في شيء إلى الشعر الملحمي للعصر الوسيط بالغرب. إنه مثله يستعير من الروح الدينية، من الصوفي، من النداوة الساذجة، ويَعكس

لغةً مازالت واقعيةً، ولكنها تحوي إمكانيات. ويمثل الشعر الولفي ما يمكن اعتباره تفوقًا شكليًّا على مثيله بالعصر الوسيط لأنه استطاع إستيحاء الفن الشعري العربي الكائن من قبل»(٥٣٩). [وقد قدّم القواعد الشعرية الولفية من مستخلص نص غير مطبوع لقريبه].

ولكنه يؤكد أنه إلى جانب هذا الشعر الديني المترجِم للحالة النفسية الحالية للجماهير، ينبغي أن يوجد «شعر تربوي باللغة الإفريقية، لم يُخلق بعد وهذا الشعر سيصبح عمل الأفارقة، الذين بامتلاكهم لذهنية حديثة وناجعة بأوربا، واقتنعوا أن الوسيلة الأكثر إقناعًا هو تكييف شعبهم لظروف الحياة الحديثة (...). وينبغي إدراج ذلك، بصفوف اللغة الأم، فبواسطة الوسيلة الأكثر دلالةً ينبغي **إدراج أنظمة التفكير التي تمثل إلى حدّ الآن سر التفوق العقلي المدّعى للغرب**. فيمكن بهذا المسرب وضع الذهنية الإفريقية كلها في الصميم مع كل المشكلات العقلية التي تحرّك الذهن الغربي الحديث. والأمر يصبح أكثر دلالةً ونجاعةً في حالة نثر باللغة الإفريقية. فالأدب الحديث المكتمل هو الضروري في إفريقيا، ويكون قائمًا على مباني في النثر كما في الأبيات»(الصفحة ٥٤٢).

١.٣.ح. المسرح

يرى مفكرنا أن المسرح الفلكلوري لمدرسة **وليام بنتي**، لن يكون في أي حال، معتبرًا مسرحًا إفريقيًّا أصيلًا، إذا ما فكرنا في الظروف الخاصة التي ولدته[١]. فيمكنه أن يمثل أكثر مصدر توثيق للمسرح

(١) نقص الحرية والتكوين التقني للتلاميذ، على الأقل تحت بيار (Beard) [ملاحظة من الكاتب].

الإفريقي المستقبلي. فالتعبير الأهلي ينبغي شيئًا فشيئًا، أن يأخذ خطوةً على التعبير الأوروبي.

ويشدّد أننا «إذا أردنا ترجمة آثارنا الأصيلة للتواصل مع الآخرين، لكي نحمل إليهم شيئًا، لكي نجعلهم يعرفوننا، نطرح على وعيهم مشكلات تشغلنا، ولكن العكس ينبغي أن يوجد. فينبغي أن نفكر في ترجمة المسرح الغربي إلى اللغة الإفريقية، وسيكون هامًّا أن نرى ماذا ستمنح مثل هذه المحاولات» (الصفحة ٥٢٦). ولكنه لم يبيّن إن كان الإفريقي عرف في الماضي مسرحًا.

١.٤. خاتمة

لقد سعى شيخ عنت جوب بحس إناسي نقدي، وبقدر كبير من الموضوعية، بأن يثبت أصالة الفن الإفريقي، مؤكدًا تميزه على الفن الغربي بتجاوز الطبيعة، والحرية الجريئة، والإيقاع القوي، وتوسّل المقدّس وقد طالب الفنانين الأفارقة المعاصرين بامتثال هذه الخصائص مع مُنَاحَلَةِ الفن الغربي والإنشداد إلى قضايا العصر الاجتماعية والسياسية. وقد كانت استنتاجاته في الممارسة الفنية الإفريقية مطابقةً إلى حد كبير لأطروحة الفن في الإسلام بنصوصه التأسيسية.

ولكنه إذا كان متوسعًا في تناول النحت خاصّةً، والرسم والأدب، فإن دراسته للمسرح والعمارة وخاصةً الموسيقى، تبقى محدودةً كمًّا.

وإذا كان عميقًا جدًّا في تأويل الفن الإفريقي بالمُقَدّس الحيوي، لم يسْع إلى توسيع دائرة تأويله بما فيه الكفاية، لتشمل

المقدّس المسيحي والإسلامي الذي انشدت إليه فنون الحبشة والنوبة المسيحية والإسلامية، وفنون مالي وبلاد الحَوْسَا، وغيرها. فمن الأكيد أن الدينَين أضافا للموقف الفني مع امتثال الإرث الحيوي قليلًا أو كثيرًا. كما أنّ التأكيد التناحُلي لمفكرنا كان دائمًا على المجال الغربي، ولم يلتفت في أكثر الأحيان إلى المجال العربي أو الهندي (مثلًا) رغم أنهما تناحلا قرونًا عديدةً مع المجال الإفريقي. وهو ما تجاوز المفكر المالي الكبير أَمادُو هَمْپاتِي بَا.

٢. تجارب في الفن التصويري

٢.١. إِمَّةُ الفن التشكيلي في مالي (=إفريقيا الغربية الإسلامية)

خلفت بعض الشعوب الإفريقية المتفرقة في أنحاء القارة آثارًا فنيةً تتبدى في عدد كبير من المنحوتات والتماثيل والرسوم المصورة على الجدران أو الصخور المستوية، ويعود أقدم ما عثر عليه منها في إفريقية المدارية إلى القرن الثالث للميلاد، حيث عثر في بعض مكامن القصدير الحالية في نيجيريا على بعض الأدوات الفنية، وعلى أجزاء متنوعة من التيجان والتماثيل والمقاعد الحجرية التي تعود إلى حضارة النُّوك، كما عثر في الجنوب الغربي من نيجيريا على بعض المقاعد المصنوعة من الكوارتزيت، والتماثيل الحجرية، وبعض الأدوات الفِلِّزية التي تعود إلى ما بين القرنَين الثامن والعاشر للميلاد، واكتشفت على الضفة اليسرى من نهر النيجر وفي شمالي إفريقيا آثار ومخلفات حضارية كثيرة كالتماثيل المصنوعة من الطين المشوي التي تشبه التماثيل المكتشفة في مناطق غربي إفريقيا. وعثر في المنطقة الممتدة بين بحيرة شاد ونيجيريا والكمرون على

مواقع أثرية فيها قطع من الطين المشوي والفلّز تعود إلى المدة الواقعة بين القرنَين العاشر والسادس عشر للميلاد.

ولقد أسلمت مالي (أي إفريقيا الغربية الإسلامية) على يد المُتصَوّفة ولم تُسلم على يد «الفقهاء» الظاهريين، أي قبل الاحتلال المرابطي بأكثر من قرن ونصف. وكانت مالي مالكيةً توقيفيًّا، من حيث خطاب السلطة الرسمي والخطاب الظاهري لخطبة يوم الجمعة. ولكنها عمليًّا كانت صوفية. فلقد كانت مالي تَعيش دائمًا تحت وطأة الخُوَافِ من المالكي، لأنّه حطم مملكة «مالي» سنة ١٥٩١م. (الاحتلال السعدي)، رغم أن مالي في كلتا الحالتَين لم تكن مهدِّدةً للمالكي.

إن التظاهر بالمالكية في مالي هو فاعلية دفاع سَوِيّة تهدف إلى امتصاص التهديد المالكي وما يحمله من خطر واقعي بالإبادة نتيجة تجربة تاريخية أليمة (العدوانية المرابطية-السعدية)[١]. وهذا التظاهر يأتي ضمن تكوين تسوية مع هذا الخطر الواقعي، فهناك إرضاء خارجي للعدوانية، إن لم يكن أحد أشكالها. وذلك ما يُفسر الإنتاج المالي الضعيف تشكيكيًّا في المدرسة المالكية، والإبداع الهام داخل تصوف العالم الإسلامي، ويتجلّى خاصةً في حكمة بَنْدِيَاغَارَا[٢]. وترجع أصول الجماعات المعروفة باسم التلّيم والدُّوغون والبمبارة إلى المنطقة المسماة اليوم مالي، وتفاعلت مع بيئتها وطبيعتها وأفادت من توافر المواد الأولية في إبداع روائعها الفنية.

---

(١) احتل المرابطون جزءًا من شمال مالي عام ١٠٥٥م.، وحطّم السعديون السلطان الأكبر لمملكة مالي سنة ١٥٩١م.

(٢) تقع بَنْدِيَاغَرَا في ولاية مُوبتي جنوب غرب جمهورية مالي راهنًا.

وقد حلت جماعات الدوغون محل جماعات التلّيم وحافظت على تراثها الفني في الغابات المنتشرة فوق صخور بَنْدِيَاغَارَا قرب مدينة تنبكتو. وتعدّ الدُّوغون من أهم جماعات إفريقيا في ميدان فن النحت الذي يعود فضل إبداع معظم روائعه إلى فئة «الحدادين»، وقد أثرت تقنية مهنتهم في النحت الخشبي وخطوطه القاسية بحسب رأي وليم فاغ في كتابه **المنحوتات الإفريقية**. وكانت الكهوف التي استخدمها الدوغون مقابر لموتاهم خير مساعد في المحافظة على المنحوتات الخشبية الجميلة[١]. وفي الطريقة التي جعلت العمل المعاشي عبَادةً ومؤسسات دينيةً كاسبَةً. وهي تسوية مع السلطة الاستبدادية تاريخيًّا بمالي، المتماهية مع الاستبداد المالكي ببلاد المغرب[٢] علاوةً على امتثالها الاستبدادية المصرية-الفرعونية منذ قرون عديدة.

لقد أسلمت مالي (إفريقيا الغربية) مبكرًا، وربّما كان إسلامها عبر الاتصال بحَبَشَة جعفر الهاشمي ورفاقه المهاجرين الذين بقي الكثير منهم بالحبشة، وكان لهم بعض التأثير وصلات تصاهر بالأحباش. ويعود هذا التبكير، الذي لم يُصبْ بانتكاسات، كما حصل في إسلام إفريقيا قبل موسى بن نُصير، إلى أنّ دين مالي كان من قبل دخول الإسلام المحمّدي يؤمن بإله واحد للكون، وبانسجامية هذا الكون لاصراعيته كما في الكون الإغريقي الذي أثّر

---

(١) جبريل تمصير نيان، **تاريخ إفريقيا العام: حضارات إفريقيا القديمة**، الجزء ٧، الصفحة ٣٩٠.

(٢) تغيّر ذلك نسبيًّا بالهيمنة الموحدية وامتثال التصوفية-الجُنَيْدِيّة توقيفيًّا، بعد «تصلب» مرابطي-صنهاجي.

في تشكيل كسموغونية إفريقيا الشمالية[1].

لقد استوعب الإسلام المحمّدي دينَ مالي، فاجتاف مساحةً واسعةً منه بحكم تطابقه مع أساسيات الإسلام. وقد كانت القراء التصوفيّة-العرفانية للإسلام هي المنسجمة مع مبدإ إسلام مالي، وكان ذلك المبدأ يرغب في إكمال «الدين السابق»، ذي النزعة العرفانية.

ولذلك لم يكن فن مالي (إفريقيا الغربية الإسلامية) فنًّا متماهيًا بالامتلال العِرفاني ومُسْتوعِبًا لموقف السيادة الإسلامية من الفن.

وقد تنوعت ضروب الفن التشكيلي بهذه البلاد، وكانت موادّه من رمل وخشب وجلد وحديد وذهب ونبات حسب خاصيات البيئات الطبيعية بها.

وقد كانت أهم قوانينه: «نعومة الخطوط، ووضوح الرسم، والتحدي شبه الثابت للحقيقة التشريحية، صادرةً عن رؤية للعالم ورمزية، وذوق لفن معْلِن جدًّا لتجريدّيته»[2]. وكل هذه القوانين متماهية بالمبدإ التصوفي-العرفاني لإسلام مالي. فلقد أكّدنا اتجاه الفهم العرفاني للإسلام نحو اللطف والنعومة («غلبتْ رحمته غضبَهُ»)[3]، والبحث في جماليته عن وضوح المُنَمْنَمَة، وتجاوز

---

(١) لوساطة التجارة الإغريقية تأثير محدود، ولكنّ التأثير الإغريقي تعاظم بالاحتلال الروماني ثم بالمسيحية الرومانية المفروضة على بلاد المغرب

(2) Tamsir Niane (Djibril), le soudan occidental aux temps des grands empires (XI–XVI siècles), p. 210.

(٣) راجع مثلا: ابن عربي، **التجليات الإلهية**، الصفحات ٨٠ إلى ٨٢.

«الواقعيّة» والوقوف على تجريدية العالم ورمزيته ضمن رؤية باطنية شاملة للعالم وحياة الإنسان. وقد كان تأثير الإسلام واضحًا في الفنون الزخرفية، «فللخط العربي في ذاته قيمة فنية يقينية»[١] لدى الماليين، ولقد كان لهم «نصيبهم في هذه القرية. فالخط الكوفي، هناك، كما في الشرق الأوسط، اسْتَعْمَله الفنانون كثيرًا في زخرفة اللوحات والأرائك وأطباق النحاس»[٢]. وقد رسم المصوِّرون الماليون «منْ يَحْمِلون حكمةً دينيةً»[٣]، دون «واقعيّةٌ» مبتذَلة، بواسطة حرير أخضر، ضمن أُطرٍ «وعمق ذي درجة لونية مختلفة»[٤].

ولقد كان للنحت الخشبي والحديدي موضع الصدارة، بعد فن الخط العربي. وهو متجسد في الأقنعة والتماثيل أساسًا[٥].

إن الروائع الحديدية المكتشفة في مالي تدل على خبرة مجتمع البمبارة في ميادين هذه الصناعة وعلى مهارتهم اليدوية وذوقهم الفني ومتطلبات مجتمعهم من الفن. وتدل روائع صناعة الفخار المكتشفة في موقع موپتي على مدى إدراك ذلك الصانع الفنان إمكانات مادة الصلصال. وتجدر الإشارة إلى أهمية الأقنعة والتماثيل وتنوعها ووظائفها في الحياة الروحية والاجتماعية. ومن أشهر الروائع الفنية التي أبدعها فنانو مالي:

---

(١) جبريل تمصير نيان، مصدر سابق، الصفحة ٢١٠.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢١٠.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢١١.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٢١١.

(٥) لم يكن للصُّنغاي نحت لأنّ بيئتهم ليس فيها خشب وحديد، فمنطقتهم كانت تحتوي على الرمال في الصحراء.

– تمثال زوجَين جالسَين وقد وضع أحدهما يده على كتف الآخر.

– تمثال «النومّو» رافعًا يدَيه.

– تماثيل ثلاث نساء إحداهن جالسة القرفصاء، والثانية متشابكة القبضتَين، والثالثة متجملة بطوق.

– روائع فنية حديدية تنتهي في أعلاها بأشكال تماثيل مبسّطة متميزة بحركة الأيدي، تستخدم في الطقوس.

– مقعد ذو قوائم، ثماني قوائم منحوتة[١].

وللفن دور في جعل المالي دائم الاستعداد لتجاوز نفسه، ليكون دائمًا باحثًا عن «**الإنسان الكامل**»، فإذا حقق مقامًا طلب آخر. فهو في الوظيفة الثقافية، ليس قناعًا، بل سَابرًا للباطن، وأداةً تربويةً لمعرفة باطن الذات. وهو يتبدّى في الجمهور مصحوبًا بالموسيقى، وأحيانًا يتكلم، ويعبّر عن نفسه بالرَّقَن، فهو فن كامل يجمع التمسرح والشارعية والموسيقى والرَّقَن، والجسد مع الروح، والمرئي بالعين مع غير المرئي. ولكل طريقة تصوفية موسيقاها وزفنها[٢].

أمّا التماثيل، فقد اشتهر رسم البجع رمز الأسفار البعيدة، وهو ترديد ماليٌّ لـ«السِّيُمْرغ» في الاشتراكات العِرفانية[٣]، وكذلك البُراق باعتباره رمز المعراج المحمدي في أعلى درجات «**الإنسان الكامل**»؛

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٣٩٢.

(٢) يختلف متصوّفة مال في عدد «جوهرة الكمال» بين ١٢ و١٤.

(٣) فريد الدين العطّار، **منطق الطير**.

وكذلك الظبي الذي كلّم الرسول (ويسمى تِي-وَر لدى البمبارة)، وكان بعضها يعيد الموقف العرفاني الذي يجعل كل الكائنات ذات أرواح، فكان تقليد رسْم «مَامِي وَتَ»، ذات الوجه النسائي والجسم الثعباني أو السمكي المتموّج، وفي ذلك «**شُكْرِية**» بجمالية الماء في الحياة. وباعتبار الهفوّ العرفاني نحو زوجية الحياة، كان التأكيد في النحت المالي على تمثال الفتاة والمرأة، النصفي، وقد أصبح ضمن الرُّؤية التصوفية للعالم مستور الصدر. إنه يكشف التوازن التشكيكي الكبير في العلاقة بين الإناث والذكور في المُنْتَحل المالي.

ولكننا لا نستطيع أن نختزل الفن المالي في الأقنعة والألوان القوية والتماثيل والزفن. فجوهر الجميل لدى المالي هو في النظيف، كما يقول ابن بطوطة .

وكذلك في عنايته بأشياء حياته جاعلًا إياها آثارًا فنيةً، كالعكّاز المنحوت بيد العجوز، والاحتفالات، وأسلحة الذهب، بل حتى أَمْشاط الخشب والعاج والملاعق والجفان كالجواب، والكراسي المنزلية[1]. أليس العارف لا يكون إلاّ إذا «لم يَحْتَجْ إلى مثيله في المخلوقية، وكان خادمًا لشريكه في المخلوقية»[2].

فليس بالفن المالي **شِرْكية**، كما يَدَّعي الإسقاطيون الأوروبيون[3]، والإسقاطيون العرب الذين لا يرون فنًّا إلاّ ما هو جزيري

(١) جبريل تمصير نيان، مصدر سابق، الصفحة ٢١٩.

(٢) قطب الدين الشيرازي، **مدارج السالكين**، الصفحة ٣٤.

(٣) لقد سَرق الأوروبيون أكثر الآثار التصويرية المالية، لا ليزينوا بها متاحفهم في الحقيقة، بل لجعل مالي دون تاريخ ثقافي وفني، فتبدأ من الصفر مع فن المستعمر، أو إعادة إنتاج تلك الآثار دون خلفيتها الامتلاكية، الإسلامية =

ضبطه الوالي الأموي صَخر الدُّوسي على المدينة، إذ كان مُوَلِّية الأموي مع وزيره يوحنا الدمشقي، مع تحريم الفنون التصويرية. فلقد قبل الماليّ الإسلام المحمّدي مبكِّرًا،ولم يرتدّ عنه كما حدث لدى بعض أهل الجزيرة أو بلاد الأمازيغ، وذلك لأنّه كان مسلمًا بالقوّة في تديّنه «ماقبل الإسلامي». ولقد أصبحت المواهب النحتية والرسومية المالية، أكثر كمِّيًا، وأكثر أنواعا (بإضافة إلى فن جديد هو فن الخط العربي، الذي يكتب اللّغة العربية، وكذلك اللّغة «الأَعْجَمي»[1] أي اللّغات المالية بالحرف العربي المطوّع لها، وقد حفِظها الحرف العربي أكثر بعد أن كانت غير مكتوبة، وجعل بعضها قادرةً على توحيد إفريقيا الغربية كالبَمْبَارِيَة والفولانية، وعلى الارتباط أكثر بالعالم من خلال عالم شاسع هو العالم الإسلامي).

والأهم في موضوعنا، هو أن الفنون التصويرية المالية أصبحت بالإسلام المحمدي، أوسعَ رُؤيةً ذات مواضيع كونية واجتماعية أهمّ وأعمق وأكثر ارتباطًا بمجمل شعوب العالم وأكثر قدرةً على شفاء الإنسان المالي من صَدَماته التاريخية وأدْوائه والتكامل به انتحالًا وسجِيَّةً، فلقد أغناه ذلك الإسلام فنيًّا، بينما أفقرت مؤثرات أوروبا الغربية الاستعمارية فن إفريقيا الغربية الحديثة (الموسيقى، النحت خاصةً)، إذ ناهضه المستعمر والمبشر طويلًا، وجرّدت تلك المؤثرات «النحت التقليدي من مهابته، ودَمرَّت الطبقات القديمة التي كانت ترعاه وتوصي به، أي الملوك [والطرق الصوفية] والجمعيات

= العرفانية، بمَسْخٍ تَسْييحيٍّ، فظهرت بالمنتجات السياحية المالية المعاصرة تمثال صدر المرأة العاري لأنّه ينسجم مع الرغبة الاغتصابية للمستعمر.

(١) هكذا دون تأنيث في استعمالات اللغات المالية وكذلك البسنوية والإيرانية والداغستانية.

السرية، ونصَّبت مكانها طبقةً من حديثي النعمة الذين يفضّلون اقتناء السيارات (...)»[1].

٢. ٢. الرسام ناجي العلي: السياق الاجتماعي للفنان الفلسطيني معاناةً والتزامًا

٢. ٢. أ. أهمّ محاور السيرة

ولد ناجي العلي عام ١٩٣٦ من أسرة فلاحيّة بسيطة شاركت في ثورة فلسطين عام ١٩٣٦ أيضًا وكان في الثانية عشرة من العمر عندما انهزمت القرية أمام عصابات الهاغانا الصهيونيّة التي أجبرت من بقي حيًّا على المغادرة إلى لبنان.

استقرت الأُسرة في لبنان في إحدى القرى الجنوبيّة تحت الأشجار مدّةً ثمّ في ضيافة أحد فقراء البلدة قبل التحوّل إلى المخيّمات القريبة من صيدا. تلقّى تعليمه الأوّل في مدرسة اتّحاد الكنائس المسيحيّة، ثمّ في المدرسة المهنيّة في طرابلس ولكنّه سرعان ما انخرط في مدرسة لتعليم الرسم، وبدأ أوّل رسومه على جدران بيوت المخيّم. ودرّس الرسم بالكلية الجعفرية في مدينة صور، ولم يغادر ناجي العلي المخيّم إلّا لظروف العمل والسفر مجبرًا كما حدث له بعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان صيف ١٩٨٢.

تأثّر ناجي العلي في شبابه بالحركات القوميّة العربيّة لأنّها جعلت القضيّة الفلسطينيّة محور اهتمامها المعلن، وقد نما وعي

(1) Muntu (John): L'homme Africain, p. 201.

ناجي العلي السياسي بها.

٢.٢.ب. أهمّ محاور المسار الفنّي

أوّل الإنتاج الفنّي لناجي العلي كان جدران المخيّم في محاولة لتثبيت الانتماء المكاني لفضاء هشّ ومفروض وليس مختارًا ولا ينتمي أصلًا لسكّانه. فالعمليّة تثبيت هووي وجِمَوي لِذات مهتزّة ومنغمسة في الشعور بالهزيمة. وقد كان ناجي العلي يسكن المخيّم كلّما عاد إلى لبنان. لقد بدأت أعماله الكاريكاتوريّة في مجلّة **الطليعة** الكويتيّة عام ١٩٦٣ ثمّ جريدة **السياسة** الكويتيّة ١٩٦٩ حتّى عام ١٩٧٤، ليصبح رسّامًا في جريدة **السفير** اللبنانيّة في ذلك العام. لقد اختار ناجي العلي الرسم الهزلي لا الرسم «الجدّي». وفي ذلك توفيق نفسي إذ أنّ الذات الممزّقة وغير المنتمية إلى المكان وإلى الزمان لا تستطيع أن تكون منسجمةً مع الواقع فستكون علاقته به مرضيّةً إذا لم تنجح إلى تشكيل واقع آخر خيالي أو السخرية من ذلك الواقع حتّى تصبح علاقتها به أقلّ عدوانيّةً؛ إذ يقلص الهزل الكثير من عوامل الانحراف والنزعة التدميرية فيمتصّها ويحوّلها إلى شيء من الإيجابيّة. كما يمكن أن يكون اختيار الرسم الهزلي أسلوبًا في استنطاق واقع مغلق متكتّم أي هو وسيلة لكشفه وجعله واضحًا ومرئيًّا. فالواقع العربيّ كما يؤكّد ناجي العلي في المقالات الصحفيّة والحوارات هو واقع معتّم عليه لا يقدّم إلّا نظرة السلطة التي تغلّفه.

رغم أهميّة ما قدّمه ناجي العلي من أعمال في الكويت فقد كانت أعماله في **السفير** هي الأكثر تميّزًا وحضورًا. وذلك لعدّة عوامل أهمّها:

- طبيعة الحريّات المتاحة في لبنان رغم الحرب الأهليّة.

– كون لبنان في تلك الفترة ساحةً رئيسيّةً من ساحات العمل الوطني الفلسطيني.

– عودة ناجي العلي للعيش في مخيّم عين الحلوة الذي لم تتغيّر الحياة فيه كثيرًا كما كانت عليه قبل بروز الحضور الفلسطيني.

– تطوّر التجربة الفنيّة لناجي العلي إذ تمرّس طويلًا في الكويت على الفنّ الكاريكاتوري فتعرّف على مفرداته واستنبط مداليلها بوعيه الشخصي وتعاطفه معها.

لقد وسّع ناجي العلي في لبنان معاركه أوسع من ساحة معاركه في الكويت، فأصبح بإمكانه أن لا يشنّ الحرب على إسرائيل وحدها، بل كذلك على القيادات الفلسطينيّة والعربيّة وغير العربيّة التي تؤخّر الحلّ للمنظمّة الفلسطينيّة، وهذا ما جعل دائرة الأعداء حوله تتوسّع فأُجبر على المغادرة من جديد إلى الكويت. ولكن الكويت أصبحت أقلّ احتمالًا للرجل إذ تدهورت الحريّات الفنيّة والفكريّة أكثر في العالم العربي بعد عام ١٩٨٢ فاضطرّ لمغادرة العالم العربي وتمضية بقيّة حياته في لندن لكن ذلك لم يطُل إذ وقع اغتياله عام ١٩٨٧.

لقد نشرت وكالة الاستخبارات الإسرائيليّة عام ٢٠٠٠ قائمة لأسماء «الإرهابيّين» وكانت زلّة لها معناها أن يكتب اسم ناجي العلي بينها.

٢. ٢. ت. تأثير المسرح والسجن في رسم ناجي العلي

قبل ممارسة ناجي العلي فنّ الرسم كان ممارسًا للمسرح في بعض المخيّمات والنوادي في منطقة صيدا وخاصّةً في مقهى محمّد كريم

بمخيّم عين الحلوة.

ولقد كانت الكثير من لوحاته إن لم تكن كلّها مقاطع من مسرحيّات طويلة وعميقة وفيها الكثير من الجمل والكلمات التي تثبت تمكّن ناجي العلي من لغة الشارع ونبضه ومسرحته لما يدور في المقاهي. وقد ساهم تعطيل العمل المسرحي لناجي العلي بل القضاء عليه أمنيًّا وقانونيًّا في ظهور فنّه الكاريكاتوري تعويضًا عن فنّه الأوّل. ولذلك ظهر فنّه الثاني في قالب مسرحي وحواريّ تشكيلًا وكلمات مكتوبةً. فلوحة الرسم العادي لا نجد فيها عادةً كلمات مكتوبةً.

وقد أتاحت إيقافات السجن التي قامت بها الشرطة اللبنانية ضدّ الكثير من القوميّين اللبنانيّين والفلسطينيّين في جعله يجد ملاذًا تنفّسيًّا في الرسم، فكانت خطاباته بقلم الرصاص على جدران السجن أو على علب السجائر. فالسيجارة هي تعبير «عن رجولة مفقودة مستعادة» كما كتب صديقه **بُلَنْد الحيدري**. وأوّله رسم احتفظ به ونشره وكان في الأصل على علبة سجائر كان رسم زميله في الاعتقال **سعيد الأسدي** عام ١٩٦١، ظهر فيه وجهه معلّقًا على **صليب** وبرز فيه **الهلال** على جانب أذنه اليسرى.

٢.٢.ث. المَحَاوِر الرئيسيّة لرسوم ناجي العلي

كان من الطبيعي أن يبحث العلي عن توقيع مناسب باختيار توقيع اسمه في البداية، ثمّ أصبح يرسم دون توقيع. ثمّ اختار **الصليب** قبل أن يضعه ضمن دائرة أو في مستطيل. وبعد هزيمة ١٩٦٧ ظهر توقيعه المشهور «حنظلة». وقد كان في البداية يشبه الضفدع،

ودون أشواك على رأسه الأصلع، ثمّ أصبح يكتسب شيئًا فشيئًا ملامح ثانية ليكون حافي القدمَين وثوبه قصير مرتفع وذو شوك نافر على رأسه، ومديرًا ظهره للناظر.

لقد كان رمز ناجي العلي طفلًا، لأنّه يعتبر نفسه بريئًا في نقده وصادقًا في ما يشعر به. ويعتبر أنّ شعبه طفل اعتُدي عليه من الكبار في العالم. وقد كان هذا الطفل مشروعًا ينضج بالمرارة كالحنظل لأنّ واقعه مرّ فسيكون عَرضه لواقعه مرًّا أيضًا. وقد كان هذا الطفل يشبه الضفدع إذ رُمِيَ به في مخيّمات تشبه المستنقعات، وأُجبِر على التأقلم مع الأوضاع الجديدة وأن لا يعيش عيشة الأطفال الأسوياء، فحنظلة ليس طبيعيًّا. ولكنه انتهى طفلًا يراه ناجي العلي ذا «١٠ سنوات» فلقد هُجِر وعمره ١٢ سنة وراء الحدود اللبنانيّة، وقد كان ناجي العلي مثل حنظلة حافي القدمَيْن مرقّع الثوب. فحنظلة هو ناجي العلي وهو الفلسطينيّون يديرون ظهورهم لهذا الواقع الذي يرفضونه والذي فرض عليهم أن يبقوا دون نموّ سليم. ولذلك كان شعر رأسه غير تامّ بل هي أشواك لا يملك غيرها لمناطحة هذا الواقع.

في نظر الناقد والكاريكاتوري عبد الحليم حمّود، ليس في عمل ناجي العلي «سريالية»، وإنما نزعة تمرّد في أصل طبعه، «فكانت أعماله بمثابة احتجاج على صنمية الكاريكاتور وصمته»[١]. وقد اعتمد إفراط التبسيط أحيانًا، من أجل توسيع دائرة متلقي فنه، كما كانت له «رسوم ذهنية تأملية ذات منحى فلسفي اكتئابي،

(١) ضمن موقع عبد الحليم حمّود.

وبنفَس راق طليعي يحاكي أجواء السريالية إلى حد بعيد»[1]. كما اعتمد الخطابة المباشرة أحيانًا والمُلصَق أحيانًا أخرى.

لقد اكتشف ناجي العلي أن أهم فلسطيني في التاريخ هو عيسى بن مريم، المسيح، ولذلك اعتبره رمزًا لبلاده، وباستدعائه استدعى والدته مريم، للتعبير عن مأساة شعبه المعاصرة. وقد كانت النسوة في أعماله قريبةً من وجوه الأيقونيّة المسيحية. وحضرت مريم المجدلية في أعماله أيضًا.

ولكنه اختزل المسيح في لحظة صلبه فحسب، فلم يستحضره مقاومًا للاستعمار الروماني ضمن الحركة الزيلوتية، وهي حركة شامية مسلحة، ولم يستحضره عائدًا إلى العالم، مشاركًا في حركة إعادة العدل للعالم. فكان حضور المسيح لديه اختزاليًّا، ولم يضع عيسى بن مريم ضمن سياقه التاريخي المكتمل، مبدأً ومنتهًى، ولذلك لن تكون رمزيته مقاوميةً، بل ستكون مجرد تأكيد على المظلومية.

لقد مارس ناجي العلي النقد، غير مُراعٍ للأُطُرِ التوقيفية، على عكس الكثير من زملائه الذين حمّلوا كاريكاتورهم «مضامين نقديةً تمتلك خاصية امتصاص النقمة، أكثر منها تحريضيةً»[2].

وقد كان باحثًا عن غير المسبوق، مستعينًا بالرسم الشعبي والأمثال الشعبية، وقد تعامل مع البسيط الممتنع حتى احتار النقاد: «أهُم أمام رسم بسيط فعلًا ومنطلقًا، أم هي مقدرة عند الفنان على

---

(١) ضمن موقع عبد الحليم حمّود.

(٢) عبد الحليم حمّود، «قراء نقدية في رسوم ناجي العلي»، في موقعه www.afcartoon.com.

محاكاة الأسلوب البسيط الطفولي؟!»[١].

وكانت ملامح حنظلة «بتكاوين طفولية بريئة، أما حركته فبدا عليها الالتباس»[٢]، وكان أبعد عن الجمال[٣]، وقد حمل حنظلة وجهَين، «وجهًا ليكون شاهدًا على الأحداث، وآخر ليكون شاهدًا على ناجي العلي نفسه»[٤]. ولم يغب أبدًا عن رسوم العلي، وإن تطوّر، ولكنه غاب عن رسمَين خطّهما بعد رحيل المغنية أم كلثوم[٥] فقد كان أسير كآبتها واغترابها.

٢.٢. ج. خاتمة

لقد كان ناجي العلي **ثَقِفًا شاهدًا** على عصره في مواجهة سلطات متعسّفة مرئيّة وغير مرئيّة. انتمى إلى المؤسّسة وكان خارجًا عنها حتّى لفظته ولم تعد تحميه (المؤسّسات الصِّحافيّة). وكان ثَقِفًا أخلاقيًّا رفض الانتهازيّة حتّى لدى المناضلين الفلسطينيّين. ولم تعترف المؤسّسات الفلسطينيّة بموقع الرسّامين، ولذلك لم ينتقد اتّحاد الكتّاب والصحفيّين الفلسطينيّين مقتله وصمَت عليه. لقد كان فنّ ناجي العلي الساخر يحمل الكثير من التجديد والحداثة. وقد استطاع متابعة الأحداث لتيسير فهمها ولم يغب عنها. فالحريّة وفنّه والتاريخ لا تنفصل عن بعضها البعض.

---

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر نفسه.

(٤) المصدر نفسه.

(٥) المصدر نفسه.

لكن التشاؤم، وعدم القدرة على التواصل مع غيره من الفنانين، وعدم قدرته على استيعاب المسيح إلا في مصلوبيته ومظلوميته (إذ لم يستوعبه حكيمًا فلسطينيًّا يوجّه الحياة[١])، وعدم قدرته على التواضع أمام التجربة الفنية للعالمية الإسلامية الأولى؛ جعلت فنّه فنًّا مضغوطًا، وغير قادر على انتاج نِحلة فلسطين بما هي نِحلة المسيح المقاوِم **الزِّيلوتي** للاستعمار الأوروبي.

٢. ٣. عبد الحليم حمّود: رسّام دائم البحث

وُلِد في «أنصار»، بجنوب لبنان سنة ١٩٧٤م.

لم يكن لسياقه العائلي والمدرسي محفّزات مباشرة له على ممارسة الرسم. ولكن والدته أخبرته «أنها كانت ترسم على الثوب الذي تخيطه بالصوف أشكالًا جميلةً ومتوازنةً دون تخطيط مسبق»[٢]. فلقد استعار منها[٣] ملاحظاتها الجمالية والذوقية، كما استعار منها مركزية العفوية الذوقية وعدم التوقيفية في الاختيار التصويري، وهو من إرهاصات الاختيار الكاريكاتوري، الذي يتطلب الأمْرَين.

كان «تلميذًا كسولًا، وكان الرسم ملاذًا»[٤] يعوّض به ضعفه وكرهه للمقررات المدرسية، «وكان الرسم بابًا للتمايز بين الرفاق وعنوانًا لتعزيز الهوية الشخصية»[٥].

---

(١) انظر مثلا: هيجل، **حياة يسوع**.

(٢) من مراسلة عبد الحليم حمود لمؤلف هذا الكتاب بتاريخ ٢٢-٠٦-٢٠١٣.

(٣) مع فضل مخدر أيضًا كان تأثير الأم أكبر من تأثير الأب.

(٤) من مراسلة عبد الحليم حمود لمؤلف هذا الكتاب بتاريخ ٢٢-٠٦-٢٠١٣.

(٥) من المراسلة آنفة الذكر.

في سياقه العائلي، كان أخوه عالم دين، وكان له الدور الكبير في تربيته. وكان ذلك الأخ ضمن «مناخات دينية رحبة غير متزمتة»[١] كما كتب لي الرسام. فلم يسمع كلامًا حول تحريم التصوير «مباشرةً أو مواربةً»[٢]. وقد اكتشف أمر التحريم صدفةً من مراجع عديدة، «أهمها مجلة **النقطة** التشكيلية التي خصصت عددًا خاصًّا حول تحريم اللوحات عند الديانات»[٣]. ولما تصاعدت المساحة الوهّابية-التّيموية بالإنترنت والتلفزيون، أوجب على نفسه سؤال تحريم التصوير، فاتصل بالمؤسسة الدينية العاملية لتأتيه الفتوى: «ما تقوم به مقبول شرعًا، نظرًا لكون ما [تقوم] به يُعتبر بابًا من أبواب النقد البنّاء: ﴿**ٱلَّذِينَ يَسۡتَمِعُونَ ٱلۡقَوۡلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحۡسَنَهُۥٓ**﴾ (**الزمر، ١٨**) »[٤]. صحيح أن البيئة العاملية لا تُحَفِّزُ مباشرةً على الفن وضروريته، بل لها حضانة له وإن كانت غير مُفَعَّلة، في الأقل لم يكن مصوّرًا يحمل شعورًا بخطيئة الحرام، كالكثير من مصوّري العالم الإسلامي المعاصر.

طبعه النَّفُور من التوقيفية، منذ المرحلة المدرسية، جعله ينفر من العمل المهني الرتيب، فكان«الرسم عنوانًا رابطًا [لديه] بين الحرية والوظيفة»[٥].

وفي يفاعته لم يطالع الكتب، وإنما الصحف والمجلات، وكان

---

(١) من المراسلة آنفة الذكر.
(٢) من المراسلة آنفة الذكر.
(٣) من المراسلة آنفة الذكر.
(٤) من المراسلة آنفة الذكر.
(٥) من المراسلة آنفة الذكر.

ينفق جل مدخوله المالي في اقتنائها، حريصًا عليها: «كأنني أقضي صلاةً فاتتني»[١]. فالدوريات الخبرية أشبعت رغبته في معرفة «كل الأخبار والعناوين: من السياسة إلى الثقافة والرياضة والفن والدين»[٢]. وفي تلك الدوريات انبهر بفن من فنون الرسم، هو الكاريكاتور: «...ولطالما بهرتني رسومات ناجي العلي في جريدة **السفير**، ونبيل قدّوح في جريدة **الحقيقة**، ورشيد قاسي في مجلة **الفرسان**، وملحم عماد في **الكفاح العربي**»[٣]. أصبح لا يرسم على حواشي كراساته المدرسية، وإنما على أطراف تلك الدوريات التي يقتنيها: «وكأنني أضيف مادةً مطبوعةً إلى الصفحة»[٤] وبذلك أصبح رسامًا كاريكاتوريًّا، صحافيًّا، محترفًا، مِخْياليًّا، إذ ألصق جسده الراسم بورق الدورية. كما اكتسب وعيًا التزاميًّا، أَرِنًا، واعيًّا، وليس وعيًّا هواميًّا مساوقًا للكتب. فقد أصبح رسّامًا وكاريكاتوريًّا دون دخول أي معهد أو أكاديمية.

وبذلك تبلور لديه وعي بالفن بأنه «خير محاكاة للحياة وتشعباتها، لأنه يغرف من السائد والواقعي، لكنه يعطيه لمسة الهالة ويرتقي بالأشياء والأحداث لتصبح لائقةً بأن تدوّن للتاريخ. فالفن بالنسبة إليّ جسر يربط الواقع المنطقي مع الميتافيزيقي الخيالي[٥] والاستفساري»[٦].

---

(١) من المراسلة آنفة الذكر.

(٢) من المراسلة آنفة الذكر.

(٣) من المراسلة آنفة الذكر.

(٤) من المراسلة آنفة الذكر.

(٥) الخيالي ليس الوهمي كما مرّ بنا في تناول سورة الفنانين.

(٦) من المراسلة آنفة الذكر.

أما الكاريكاتور، فهو لديه فن عدم الصراحة والتخفي وهو «فن صِدامي، نزق، هزلي، تهكمي، يستخرج مكبوت المتلقي من دهاليز الدماغ المعقدة ليُدخلها تحت شربكة الأملس، ثم يعيد عجنها مع خميرة البهجة أو الفرحة، أو الحبور، أو السرور، أو المرح أو الجذل، حسب الطلب. كل هذا لتنفخ مكنونات النفس في الأفران الملتهبة، وما أكثرها»[1]. فهو ليس اكتئابيًّا ولا انحصاريًّا مثل محبوبه ناجي العلي.

إنه رسام دائم البحث فنيًّا وفكريًّا، وليست هناك نهايات متوقعة لمشروعه. وهو متين الارتباط بتحولات واقعه الاجتماعي-السياسي.

إنه شاعر[2] وإعلامي وناقد فنّي ورسّام. فهو يستوعب الحديث النبوي: «إن للنفس إقبالها وإدبارها»، فقد يستغرق في تنفيذ رسم، ثم ينصرف عنه بعد أيام لكتابة مقالة، ليعود إلى الرسم بإقبال جديد، حلّاق، فنفسه «تسعى **للانعتاق** من دائرة محدّدة إلى دائرة أخرى، وهكذا. فاليوم قد أقول إن الشعر هو خلاصي، ثم ستراني أنحاز إلى الرسم بعد شهر». فهو ليس عبدًا لفن معيّن، بل الفن هو فضاء ممارسة انعتاقه، ولن يكون كذلك إذا مارسه وهو مضغوط أو مُكْرَه أو مُرْهق أو لا يستطيع التفكير فيما يفعله وفي مآل فعله.

إنه يرفض أن يكون عمله الإعلامي والفني «أبواقًا وأدوات

---

(١) محمود شاهين، «الثقافة والفنون في مرآة الكاريكاتير»، جريدة **البيان**، دبي، ٢٠١٠/٠٦/٢٦.

(٢) هو شغوف بشعر محمود درويش ودارس له. له: **محمود درويش: حناجر تلتقي لتكتمل الصرخة** (بيروت: دار البحار).

تصفيق»، كما يطلب الفرعون من سحرته الاسترهابيين، ولذلك كانت عناوين كتبه وأعماله التشكيلية «ملأى بالنقد والتقصي إلى درجة الفضح، دون الانحدار نحو ما يُعرف بالصحافة الصفراء». وهو يرى أن الآيات القرآنية كانت بلغتها وأمثالها «تقدّم مثالًا ناصعًا وعَملانيًّا حول آلية عمل الإعلام وطرق تقديم الأفكار والمحفّزات، في قالب لغوي بليغ ومتقشف».

لقد اختار الكاريكاتور، من دون فنون التصوير الأخرى «لأنه فن لا يلتزم بالقواعد التشريعية والظل والنور، فكان حريةً على حرية، وهروبًا مقنّنًا ومدروسًا من كل ما هو قاعدة ثابتة»[1]. وبذلك يكرّس الكاريكاتور بحثه في الانعتاق الفردي والجمعي، ويلتقي دون قصد مع إمّة الرسم لدى العرفانيين والنبي بما هي إمّة تتجاوز محاكاة الطبيعة والتتلمذ المطلق لها. والكاريكاتور لديه ليس تشويهًا للجسد البشري، وهذا أخوه، عالم الدين، يتأمل دائمًا رسومه ولم يقاربها يومًا بأنها تشويه، وكذلك **المنار** التي اشتغل فيها بالكاريكاتير اليومي مباشرةً، لم يلاحظ له فيه علماء الدين المراقبون للمحطة ملاحظةً إغماطيةً، فهم أصوليون وليسوا أخباريين.

إن عمله في دوريات فنية ورياضية ومعاشية وثقافية وطفولية، ومحطات تلفزيون موّجهة للكبار وأخرى للصغار، جعله ينوّع تجربته بين النقد السياسي والاجتماعي والتعليم للفن، وجعله شغوفًا بفنّه لا عَبْدًا له أو تكراريًّا له، مدقّقًا معرفته في «اهتمامات الناس وميولهم وعلاقاتهم باللباس والشهرة والكاريزما والقائد والسلعة والمال والحب

(١) من مراسلته معي، الآنفة الذكر.

والمقاومة والدين، وغيرها»[١] وهو «لا يظن أنها عناوين متناقضة بل يراها سلسلةً مترابطةً بشكل معقّد، ولكنه متماسك»[٢].

إنه يشتغل في فنه، بمشيئته، ولكن وِفق أفق عالِم. ولقد كتب كتابًا معمّقًا في الكاريكاتوري فنًّا وتاريخًا، مليئًا بالتوثيق والإحالات[٣]، وله بعض المعرفة بتصوير العالمية الإسلامية الأولى: «قد يقول قائل إن العينَين الواسعتَين والفم الصغير سمة عُرفت بها رسوم الفن العباسي والعربي بالعموم، وهي وجهة نظر محقة. ذلك أن الفنان العباسي والبيزنطي تبلورا في الوقت ذاته تقريبًا، بعد مرحلة هجينة تضمنت تأثيرات من الأساليب الهيلينية إلى الساسانية فالرومانية. وهو تشابه في المنبع، لابد أن تظهر نتائجه على الأسلوبَين في الرسم». ولكنها تبقى إشارةً عابرةً لفن العالمية الإسلامية الأولى، فعلى عبد الحليم حمود أن يتواضع مع تجربتها ويكتشفها، ليكون أكثر انتماءً. كما أن معرفته بإمة الفن في القرآن الكريم والممارسة المحمدية وفي الأطروحة العرفانية، ستجعل تجربته الفنية أغنى وأكثر ارتباطًا بالميتافيزيقي والاجتماعي-التاريخي.

٢. ٤. فضل مخَدَّر: عالم دين يرسم

بدأ حيدرة الهاشمي تأسيس الحس الجمالي بوصفه المطوَّل للطاووس. وقد التقطت ذلك الجمالية القرمطية فكان تمجيد الطائر في المَصْوَرَة البحرينية، إذ كان نقش الطائر على الجص منصوبًا على

(١) من مراسلته آنفة الذكر.

(٢) من مراسلته آنفة الذكر.

(٣) عبد الحليم حمود، **الكاريكاتير العربي والعالمي**.

قبة قبر أبي سعيد[1]، وكان إيحاء الطاووس نازلاً من ثقب قبة جامع بهاء الدين العاملي بأصفهان. فالطائر هو رمز للتعالي العرفاني الناهد **للإنسان الكامل**، وهو رمز لنيل الولاية والرئاسة. ولكن الجمالية العلوية لم تجد فرصتها التاريخية الأولى إلا مع التأسيس الصفوي. ومع السقوط الصفوي، بل سقوط التعقلية الإسلامية نهائيًّا متزامنًا مع ذلك السقوط (مَنْع علاء الدين الطوسي من التفلسف في اسطمبول) كانت الفرصة التاريخية الوحيدة لانتصار التَّيْمَوية على الماتريدية والأشعرية، بل حتى على الجعفرية أحيانًا كثيرةً، جعل الحِموية الماتريدية -الأشعرية-الجعفرية سابقًا تقبل تحريم الصورة لأن الصورة تفضح التجسيمية التَّيْمَوية للألوهية. وذلك الانتصار، كان مما جعل المنجزات الصفوية في تأسيس الرسم الاسلامي تضمحل لتصل إلى النقطة الصِّفرية. مع فضل مخدّر نجد رجلًا من المؤسسة الدينية الجعفرية. فهل ظهوره كان وصلًا لما انفصل؟ هل هو استعادة حداثة لإمّة التصوير في الإسلام؟ ما خصوصية أن يكون عالم الدين مُصَوِّرًا؟

إنه من مواليد قرية البابلية[2] عام ١٩٦٧.

والده كان فلاحًا، وشبه أمّيّ، دفعه أهله للعمل في بيروت وهو دون البلوغ، بيّاعًا للخبز والورق وغيرهما، مما جعله يعيش صعوبات تنْشِئوِية واندماجية ومراهقة صعبة، ثم عمل سائقًا للشاحنات

---

(١) محمد الناصر صدّيقي، **القرامطة من القرن الثالث إلى القرن الخامس الهجريَين**، الصفحة ٤٩٥.

(٢) جمعت هذه المعطيات السّيَريّة من الرسام نفسه، أثناء زياراته لاتحاد الكتاب التونسيين بتونس وأثناء زياراتي لبيروت، بين عامَي ٢٠١١ و٢٠١٢.

الكبيرة في الكويت. والدته أميّة كانت محافظةً على الصلوات، على عكس الوالد. لم تكن لوالده ولا لوالدته ميول تشكيلية، حتى التقليدية. ولكن العائلة اشتهرت بذكائها اليدوي، ولذلك كانت هي التي أدرجت التقانة الفلاحية الأوروبية للقرية، تجهيزًا وإصلاحًا.

صلّى الطفل فضل وهو ما زال دون البلوغ، فلما بلغ عاش مراهقةً صعبةً مع الرفاق. وعندما عاد إلى الصلاة بالكويت، وعمره حوالي ١٦ سنةً، كانت عودته بتأثير جيرانه الوهابيين، وأصبح يحضر معهم درسَيْ الخميس والجمعة. ولم تتفطن الوالدة لهذه التنشئة الثانوية المستجدة، إلا لما تأخر عن صلاة الظهر بالمسجد، فصلاها في الدار على الطريقة الوهابية. وعلى الفور طلبت من الجار العامليّ أن يأخذه إلى المسجد الذي يصلي هو فيه.

وفي سن السابعة عشر التحق بالمدرسة الجعفرية ببيروت. وقد استطاع فيها الأستاذ العراقي أن يجعل جل الأساتذة متديّنين، ثم التحق بهم التلاميذ بعد أن كانوا يعيشون معهم قطيعةً عاطفيةً. ولما كان تقليد الأستاذ لمرجع «محافظ»، كان تقليد الشاب فضل كذلك.

في الكويت كانت حصص الرسم من أمتع حصص المدرسة. اكتشفه معلم مصري هاوٍ للفن التشكيلي فسعى لصقل موهبته. وفي العطلة الصيفية كانت الإدارة تفتح المدرسة للأنشطة الترفيهية فكان دائمًا يختار الفن التشكيلي.

وهو يكشف في مقطع سيريّ من كتابه **شِقْشِقَةُ قَلَمٍ** عن صلته بالأستاذ أسامة، أستاذ الرسم: «عرف محبتي للرسم ورغبتي في التعليم، وأعطاني من الاهتمام الكثير، مما دفعني لأكون أحد

أبرز الطلاب على مستوى المدرسة عمومًا في الرسم وفي سائر النشاطات المتعلّقة بهذه المادة»[١]. ولم تكن الصلة صلةً تعليميةً مهنيةً فحسب، بل كانت تحمل الكثير من العاطفي. فالأستاذ ظاهرًا «كان قاسيًا بتصرفاته كقسوة تقاسيمه وميلان حاجبيه إلى العبوس»[٢]، ولكن التلميذ فضل يتجاوز الظاهر ليصل إلى ما يعتقد أنه باطن أستاذه: «اكتشفت بعد مدة ليست بالقصيرة أن مظهره الخارجي خالف قلبه الممتلئ بالرقة والشفافية»[٣]، ليكتشف أيضًا أنه يحمل صفة القدرة على صنع الجمال التي يعتبرها التلميذ من أهم ما يميّز الإنسان الأفضل، فالأستاذ أسامة يستحق الاهتمام «لبريق الألوان على لوحاته وسلاسة أنامله المتدفقة فنًا وحبًّا وطبيعةً غنّاء في رسوماته التي فاقت حدود رغباتي في تعلم الرسم ودقة التعبير من خلاله»[٤].

لقد أصبحت للتلميذ فضْل حظوة لدى الأستاذ أسامة جعلته يستطيع أن يعدّل من سلوك الأستاذ «القاسي» قليلًا. لم يرسّخ الأستاذ في تلميذه حب الفن فحسب، وإنما سؤال الفن أيضًا، إذ قال له: «عليك دائمًا أن تسأل نفسك: من يحرّك من؟ من يحمل من؟»[٥].

اختصّ في العلوم الدينية عن حب وعزم، معجبًا بمحمد رضا

---

(١) فضل مخدر، **شِقْشِقَة قلم**، الصفحة ٩٧.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٩٧.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٩٧.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٩٧.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٩٩.

المظفر ومحمد باقر الصدر. ليست له مكتبة ورقية كبيرة، ولكنها ذات غلبة للأدب القديم وخاصةً المحدث النهضوي والجَمْهَرَات[١] بالعربية، ولكنه بصدد توسيع مكتبته الإلكترونية. وقد كانت مذكرته في الماجستير في الفلسفة السياسية عن الفَارابي، وهو يعد رسالة دكتوراه. غلبت عليه صفة «الأديب»، منوّعًا تجاربه الأدبية، من الخاطرة إلى الأقصوصة والشعر، وأخيرًا الرواية رواية **إسكندرونة**، وله شبكات علائقية كثيفة بالأدباء في لبنان وسوريا وتونس وغيرها، متقلدًا مسؤوليات تنظيمية بينهم.

لم يتخل في مرحلة عمرية أو مرحلة ملّيّة من حياته عن الفن التصويري. وهو لا يرى تناقضًا في الاختصاص في العلم الديني والفن التصويري، وبين العمامة والريشة.

وقد كان يعمّق دراسته في الفن التصويري عند الفنان زهير الحَمَوي سنة ١٩٩٦ ببيروت، وقد أصبح مُعمّمًا، مشتغلًا في حقل الدعوة والكتابة الدينيَّين. وهو يعتقد أن دعوة القرآن والنبي إلى تأمل الجمال صريحة مستشهدًا في مقال له بجريدة **السفير** بثلاث آيات: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾ (**النحل**، ٦)؛ ﴿أَفَلَمْ يَنظُرُوٓاْ إِلَى ٱلسَّمَآءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَٰهَا وَزَيَّنَّٰهَا وَمَا لَهَا مِن فُرُوجٍ﴾ (**ق**، ٦)، ﴿وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِى ٱلسَّمَآءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّٰهَا لِلنَّٰظِرِينَ﴾ (**الحجر**، ١٦)، وبحديثَين نبويَّين: «إن اللّه جميل يحب الجمال» و«إن أجمل الجمال: الشعر الحسن ونغمة الصوت الحسن»[٢]. وهو يسترجع

---

(١) الجَمْهَرَة باللغات الأوروبية: Encyclopedy.

(٢) فضل مُخدّر، «الفنون الجميلة في الإسلام وتحديات المرحلة»، **السفير**، ٢٠١٢/٠٩/٢٨، الصفحة ٧.

في المقال نفسه محمد قطب إذ يماهي بين الحق والجمال، وهو استرجاع هام، إذ أن المنتمي إلى مدرسة محمد قطب لا يعود إلى الجعفري عادةً، أما الجعفري فيسمح لنفسه – دون خوف من إمكانية رفض طوْفيّته – فالفن في نظر فضل مْخدّر لا يراه كذلك إذا «حمل غايةً ساميةً ومنفعةً»[1].ولكنه لم يسترجع عماد الدين خليل ومرتضى مطهّري وطارق رمضان.

إنه يتنزّل من ضرورية الفني، إلى مُباحيّته وإمكانية وقوعه في الحِرميّة، متنقلًا بين التغني والتمثيل والشعر. وهو في المقال نفسه يبدي حماسته لما يراه نجاحًا لبنانيًّا في إسلامية الموسيقى الأركسترالية والسينما، «وإنْ كان كل ذلك يحتاج إلى تطوير، إلا أنه أنموذج حي لفنون جميلة إسلامية تلقفتها ساحة الوجود الإنساني في محيطها بكبير لهفة، وتفاعلت معها، واعتبرها الوسط الثقافي اللبناني والعربي محل احترام»[2]. فهو لا يزيد جذريًّا في نظرية الفن، وإنما يدعو إلى مزيد المراكمة.

لقد كانت له رغبة شديدة في رسم الإنسان كاملًا، لكن مرجعيته كانت ترفض ذلك. وفي اليوم الذي سمع بوفاة صاحبها أخذ قلمًا ورسم إنسانًا كاملًا، إذ حرّر بذلك مكبوته.

ولقد كانت له مجموعة كبيرة من اللوحات، ولكن في عدوان سنة ٢٠٠٦ وضعها في مدرسة ابتدائية فتلفت باستعمال شاغليها لها. ولم يقم بأي معرض ولكنه زيّن كتبه الأدبية برسومه، وقد كانت

(١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

متنوعة الأدوات: الفحم وقلم الرصاص والممحاة والألوان المائية، بالأبيض والأسود أحيانًا وبالألوان جميعها أحيانًا أخرى.

إن الذي يهمّ في تجربة فضل مْخدّر ليس الفني، فهو **انطباعي**[1]، وليس له مواضيع ابتكارية (طبيعة في حالة نشاط أو في حالة جامدة، صُوَر مُفرَدة، خُطاطات...). وهي ليست مسلّطةً على اليومي والمستقبلي والثوري، وليست حاملةً لقلق وجودي واضح. ولكن الهامّ أنه عالم دين يمارس الفن التصويري، ويشاركه في ذلك عالما دين عامليّان يسكنان قريتهما (على عكس فضل مْخدّر الذي هو بين المدينة والقرية). فطَوْفيّتُه ومؤسسته الدينية تحمل حمايةً ضمنيّةً للفن التشكيلي والفن عمومًا، وليست لهما عدائية تجاه الفن، إذ أنهما يَعْلَمَان بممارسته الفنية (كتبه المحلاّة برسومه وجدران منزله كذلك) ويعلمان أنه عمّق علمه الفني وهو حامل للعمامة بالعاصمة نفسها.

ولكن غلبة صفة الأديب على ممارسته الفنية وعدم تفكيره إلى حد الآن في المراكمة الكميّة للممارسة التصويرية وعدم خطّه لمدرسة خاصة به في البحث التشكيلي الغائب كثيرًا عن لوحاته، وكذلك عدم مبالاة طوْفيّته ومؤسسته الدينية بإنتاجه التشكيلي – ربما خوفًا من الطوْفيّة الأخرى ومؤسستها الدينية المعاديتَين للفن

(١) الانطباعية مدرسة تصويرية ظهرت بين عامَيْ ١٨٧٤ و١٨٨٦، بأوروبا الغربية، مسجّلة القطيعة الأوروبية الغربية لأول مرة مع الفن «الواقعي»، ولكنها لا تعني القطيعة الكلية معه. إنه مذهب تشكيلي ينافح عن الانطباعات الحرة وحراك الظواهر أكثر من الطابع القار والتصوّري للأشياء، وأساسية النور وتصريف الألوان.

عمومًا والفن التشكيلي خصوصًا استمرارًا للموقف الأموي/التيموي – كلها تجعل تجربته التصويرية دون مستقبل واضح. صحيح أن أحد أبنائه شغوف بالفن التشكيلي، ولكنه لم يستطع نشر هذا الشغف بطوْفيّته أو لم يفكّر فيه رغم أنه يرى أن البحث الفني «من أخطر ما يواجهه الإسلاميون في هذه المرحلة»[1]. وبذلك تضيع فرصة أخرى على طوْفيّته بما هي طوْفيّة ثورية، عقلانية، تأسيسية لعلوم الإسلام وفنونه، لتكون فرصة فضل مُخدّر إلى حد الآن دون مستقبلٍ وارثٍ.

كان فضل مخدّر **انطباعيًّا** في أكثر الحالات، أي خاصةً عندما يستعمل الألوان، وذا «**فن ساذج**» – بما هو ممارسة تشكيلية لا تعود إلى الفن العالِم («الأكاديمي» أو «الطليعي»)، مبتعدة كثيرًا عن قوانين الأبعاد – لمّا يستعمل قلم الرصاص والممحاة والفحم. والتشكيل «الساذج» مقصود، إذ يريد أن يقرّب الرسم ممارسةً واهتمامًا إلى أوسع جمهور، فيصبح هذا الفن قريبًا من الطبيعة والعصامية، ويدخل ضمن عادات الطفل والشاب والكهل المسلمين. والأهم أن علماء الدين عندما يصبحون فنانين سيتغير العالم الإسلامي جذريًّا.

(١) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

٢. ٥. محمد حَجّي: رسام يقرأ القرآن وشَعْبَهُ: مالك الأشتر يرجع إلى ولاية مصر

٢. ٥. أ. عوامل صنع المسلك الإبداعي - الالتزامي

إنه من مواليد قرية سندوب، بريف الدلتا، قرب مدينة المنصورة سنة ١٩٤٠.

لقد رسّخت بيئته الأولى العوامل الأولى على صنعه رسّامًا ومشاركًا اجتماعيًّا في الآن نفسه. إنه يقول: «انطبعت بداخلي لوحات من صور الطبيعة المرئية والمسموعة. كنت أنام وأصحو عليها. من مساحات الحقول التي تمتد بلا انتهاء تحرسها نخيلات رشيقة بتيجانها المروحية (...) أشاع البهجة والحلم والتأمل والحزن أيضًا بداخلي»[١]. كما يقول: «شاركت بفعالية وواكبت كل التحولات التي شهدتها قرية سندوب»[٢] ولذلك لن يكون فنانًا للفن، بل سيكون فنانًا مشاركًا في النزاع الاجتماعي.

لم يكن محمد حجي في مراحل عمره في قطيعة مع مُنْتَحَلِ شعبه المصري: «بحكم نشأتي الريفية، كان القرآن الكريم هو الكتاب الذي يحكم حركة الحياة اليومية في حياة المسلمين يَمْتَثِلُونه ويُحَكِّمونه في جميع قضاياهم وشؤونهم الخاصة والعامة»[٣]، «تشبّعتُ بعالم شعب تتابعت صُوَرُه في مخيّلتي، من رسوم

(١) انظر موقع الرسام.
(٢) انظر موقع الرسام.
(٣) انظر موقع الرسام.

وكتابات وكنت أطالعها على واجهات البيوت الطينية، يدور معظمها حول **عودة الحجيج**، ومستنسخات تباع بأسواق القرى في **الملاحم الشعبية** و**القصص الديني**: تصاوير لأبي زيد الهلالي، وعنترة، وسيف اليزن، وسفينة نوح، وآدم وحوّاء، وكبش إسماعيل أو كبش الفداء. وكانت تلك الصورة الأخيرة تتصدر معظم منادر بيوت القرية، يضعها الاباء للأبناء، ربما عَمْدًا، لما تَحْمِل من فكرة **الطاعة**، طاعة سيدنا اسماعيل لسيدنا إبراهيم (...). من هنا اخترت الالتحاق بكلية الفنون الجميلة»[١] فلقد نشأ في بيئة صوفية-عرفانية تنزع للتضامن الاجتماعي.

ولقد كان محمد حجي طيلة عمره إسماعيليًّا، امتثاليًّا، لمُنْتَحَل قريته وشعبه. فلم يأخذ إسلامه عن مؤسسة أو جماعة، بل عنه. ولم يأخذ فنّه عن مصدر آخر سوى مِنْه، إلا إذا أدمج المَصْدر في ذلك المُنْتَحَل. ولم يختر مواضيعه إلّا من هواجس قريته وعموم شعبه (الفقر، الدين، الثورة، العدل، الاستبداد، التدهور الفلاحي، فلسطين...)، فلم تكن مواضيع متعالية على مُنتَحَل عموم شعبه وهواجسه.

تنجيد بيته[٢] نجد فيه المؤثرات الأصلية والطارئة في فنّه، من أواني الخزف ومنحوتات زجاجية وتماثيل صغيرة وأقنعة إفريقيا السوداء، وكذلك أعمال بيكاسو[٣] الذي أحدث قطيعة تشكيلية حقيقية مع الفن الروماني-اليوناني «الواقعي»، على عكس «القطيعة» المحتشمة

---

(١) انظر موقع الرسام.

(٢) زاره الناقد التشكيلي صلاح بيصار فلاحظ تلك المُقْتَنيَات.

(٣) بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣) هو مؤسس المدرسة التكعيبية في الفن التشكيلي.

للانطباعيين. كما تأثّر بمشاهدة «رسوم التاسِيلي، [و هي] رسوم صخرية، تُعتبر أهم رسومٍ صخرية في العالم»[١]، وكانت عيناه بصيرته تُتابعان المُتميّز في البلدان التي سافر إليها، فكانت له مثلًا إضبارة[٢] عن الحياة في ليبيا لمّا زارها سنة ١٩٩٤.

وهو لا يرسم بعض أقاصيص نجيب محفوظ **أحلام فترة النقاهة** في حياته، حتى يكون متكسّبًا، بل بعد وفاته، لأنه يريد متابعة مُنْتَحَل شعبه وهواجسه في ذلك البحث التصويري، الاستنباطي للسردي.

٢. ٥. ب. رسّام ذو مشاركة نضالية

إنه ثَقِفٌ ملتزم، مناضل، بمعنى أنه مجازِف من أجل قضية، فهو يرفع نفسه بمستوى المُجمَل الجمعي (بالقطر أو بالإمّة أو بالعالَم)، «مهمِلا الحاضر لضمان أفضل للمستقبل»[٣]. وقد يرجع الالتزام الفردي إلى تاريخ شخصي أو تاريخ عائلي، أو تاريخ محلي، وقد «يقتضي حياة الأقربين»[٤] وقد لا ينفصل عن العلاقات المعقودة والمقامة داخل الجمعي[٥].

ولذلك نجده فاعلًا في الحركة الاجتماعية، عضوًا في نقابة الصّحافيين، وفي نقابة الفنانين التشكيليين، والجمعية الجغرافية المصرية.

---

(١) التاسِيلي هي سلسلة جبلية تقع بولاية إليزي في الجنوب الشرقي للجزائر.

(٢) الإضبارة: Album.

(3) Ion (Jacques), la fin des militants ?, p. 30.

(4) Ion (Jacques) et autres, Militer aujourd'hui, p. 71

(5) Ibid, p. 71.

وقد اختار مهنة الصحافة، ضمن توجّهه النضالي. وذلك «عن قصد وسبق، لإيمانه الشديد بأن تتحول اللوحة من خلال الوسيط الطباعي إلى آلاف اللوحات. تطالع القارئ، تدخل كل بيت، وتكتفي بأصل واحد يُحاط بهالة من القداسة»[١]. فالإبداع التشكيلي في نظر محمد حجّي «أن تجد اللوحة طريقًا تقتحم به جمهورًا أكثر اتساعًا من المَعَارض»[٢]. فانخرط في صحيفتَي **روز اليوسف** و**صباح الخير**، مساهمًا بلوحات جمعت بين الخيال والواقع، وبين التجريد والتشخيص، وكثافة الرمز «في مواجهة التسلط ودكتاتورية الحاكم وسيادة النظم الفاسدة وتغني للعمل والحرية والديمقراطية»[٣].

تراوحت أعماله بين الرسم الصحافي وفن الكتاب وبين لوحة الحامل، حتى استعمال الوسيط الأنترنيتي. فالمهم عنده هو الوصول إلى أوسع سَوَاد من الناس. ولذلك لم يفكر في المَعَارض إلا بعد أربعين عامًا من الإبداع.

٢. ٥. ت. سيرته الفنية

كان اتصاله بمصطفى محمود سنة ١٩٧٠ في مجلة **صباح الخير** محطةً نوعيةً في حياته الفنية. فرسم **تفسيره العصري للقرآن** بما هو بصيرة عرفانية وبصيرة حداثية في الآن نفسه، أي بما هو عودة إلى القرية المتماهية بالقرآن وبما هو تماهٍ بالوجود المطلق والعالمية. لينقل تجربته تلك معه إلى كتاب، لما تم ذلك التفسير.

---

(١) من مقال صلاح بيصار، «رسام القرآن محمد حجي»، ضمن موقعه.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر نفسه.

ولكنه وسّع تلك التجربة الثنائية، فذهب إلى القرآن وحده. وقد ابتعد في تلك التجربة، كما في كل تجاربه، عن **فن المحاكاة**، وعن التشخيص الذي استمر طويلًا لدى المسلمين تبسيطيًّا وزخرفيًّا. فجاءت أعمالها كما قال عنها: «محاولة أخرى **بلغة رمزية** استجابةً للصور الصوفية والروحية الموجودة في القرآن. ولقد أثار القرآن مشاعر من الحب الصوفي، فصوّرتُ ٣٣ لوحةً لـ٢٣ آية، جميعها في كتاب من إخراجي، يحمل عنوان **رسام يقرأ القرآن**، بمعنى رسام يتأمل ويتمثل القرآن الكريم»[١].

وقد اعتبر الناقد التشكيلي صلاح بيصار أن **رسام يقرأ القرآن**: «تسابيح تشكيلية تتألق فيها جماليات اللون والإيقاع والتكوين في عالم يشع بالبهجة والفرح الصوفي. عالم يعانق الآيات برموزه وينفذ إلى عُمْقها بكائناته الحميمية من ورقة شجر، وطائر على إناء، أو كتكوت[٢]، أو عصفور على غصن، أو سنبلة، أو وردة. أشكال فيزيقية وميتافيزيقية **عضوية** و**هندسية**، مثقلة باللون في مَلامس ناعمة بألوان الفلوماستر، تناغم في تآلف وتضاد. فيبدو الأسود مشبعًا بالأحمر الطوبي[٣] ويخترق الأحمر الناري في جرأة امتداد الأخضر، وبتداخل الأصفر مع البرتقالي، وينساب الأخضر السندسي سابحًا في زرقة لا نهائية. وقد أسهم في ثراء السطوح ووضوح العناصر بكثافتها

(١) جاء ذلك في موقعه.

(٢) لا نقول في الفصحى «كتكوت»، بل «فرخ» أو «ليْل».

(٣) ذلك يذكّر بلون طوب المنازل الريفية الذي تماهى به المعمار حَسن فتحي، معمار الأصالة والفقراء. كما عكس هذا الاختبار تماهي محمد حجي بمنتَحل قريته وريفه العِماري، ومن ثمة القرآني.

الثقيلة استخدام حجّي لأقلام الجاف الملونة مع الفلوماستر. فكان هذا الحوار الناعم الشفاف بين الأضواء والظلال»[1]. هذا الاحتفال الألواني الزاهي، يشي بطرب الطفل-الشاب محمد حجي بالكُتّاب واحتفال قريته بالقرآن وتبجيلها للتصوف والمتصوفين.

٢. ٥. ث. محطة «شمال/ يمين» أو «العار»

هذه الإضبارة-الكتاب محطة بحثه الاستنباطي في مُنتحل الاستبداد ووسائله سنة ١٩٨٤ جمعت رسومًا له مع قصائد لشعراء عرب من أكثر البلدان العربية ناقدةً للاستبداد. فجاءت بإيقاع ساخر تجسد غولًا مدججًا بأدوات قمع لا حد لها (...) في صُوَر تنوّعت في حدّتها وقتامتها. تشكيلات سوداء، تضافرت فيها الرموز وتشابكت، تعكس ثقل اللحظة وبطء الزمن، رموز من الغشم والجهالة مسلحة بكافة الأدوات في مواجهة البراءة والحرية»[2]، فهنا ندّد بالاستبداد وفضحه سواء أعلن نفسه يمينيًّا ويساريًّا أو ما بينهما.

وإذا كان في إضبارة رسام يقرأ القرآن، منتشيًّا، زاهي الألوان، فلقد سادت القتامة على شمال/يمين إذ لم يستعمل الأسود والأبيض «حتى يكون تأثيره الدرامي أكثر فاعليةً خاصةً في هذا العصر المتسم بالضراوة والذي تشابكت فيه صور التعذيب والقهر وظلم الإنسان لأخيه الإنسان». وقد حاول في إضبارته هذه أن يدوّن وثيقةً تضاف إلى وثائق الفن الثوري، «وقد كان مما أثارني في ذلك الوقت تلك الفعلة الشنعاء التي أقدم عليها دكتاتور الشيلي أوغستو

---

(١) صلاح بيصار، مصدر سابق.

(٢) المصدر نفسه.

بينوشه، المسؤول عن مقتل رئيس الشيلي سلفادور ألندي بعد اقتحام القصر الرئاسي، والشاعر بابلونيرودا (...) وقد جمع مثقفي الشيلي بالملعب وقام بإعدامهم، ومن بينهم الموسيقار كارا»[1].

٢. ٥. ج. المحطة الفنية الأولى: الوفاء لسَنْدُوب

كان عليه منذ بداية دراسته العالمة للفن التشكيلي أن يفكر كما قال في «الوصول إلى الناس بما تعلمتُ من فن وكيف أنقل إلى أبناء قريتي وهو الأهم في ذلك الوقت الإحساس والامتلاء بالجمال بالإضافة إلى توعيتهم لينهضوا لمناصرة قضايا التنمية والتحرر والقضاء على الفقر والأمية، خاصةً أن المجتمع في ذلك الوقت كانت تسوده روح التفاؤل والأمل والنهوض والتخلص من آثار الاستعمار البريطاني والملوكية وما تبع ذلك من تخلف اجتماعي».

وكانت البداية بالرسم على الجدران بالقرية بوسائل بسيطة غير مكلفة من ألوان جيرية كانت تفسد في الغالب بعوامل الطقس وعبث الأطفال الصغار ثم «أصدر مع طلبة متعلمين مجلةً حائطية عَنْوَنَهَا بـ«**جرنال سندوب**» وكانت بمساحة ٧٠X١٠٠ سم، كانت رسومها بالحبر الصيني ثم اتسعت لتصبح ٢٠X٤ من الأمتار، أي جدارية ضخمة. وكانت تتصدر واجهة أحد شوارع القرية، على خشب حبيبي. وقد استمرت نصف شهرية بانتظام، طيلة ١٠ سنوات حتى عام ١٩٦٨، مناقشةً الشؤون العامة الحيوية التي تهم تلك الفترة بالقرية وهو يعتبر تلك التجربة «من أهم التجارب الثورية

(١) حسن فتحي، المعمار، أيضًا كان يفكر كذلك، في الفترة نفسها.

التي شهدها الريف في تلك الفترة»[١].

لقد كان عليه أن يختار بين لوحة الحامل والمعرض وبين أن يكون له حضور في الصراع الاجتماعي والثقافي في تلك المرحلة المصيرية المليئة بالتحولات، خاصةً وجمهور المعارض لا يتعدى آنئذ سَوَادًا صغيرًا من جمهور الفنون الأخرى ولا يخرج من فضاء القاهرة. فاختار قريته أوّلًا، فجهتها، ثانيًا، ثم اختار العمل بالصحافة حتى يستجيب لتلك التحولات ويكون فنه خادمًا لها.

لقد شارك في تأسيس مجلة **المنصورة**، وهي تجربة متميزة خارج العاصمة، ونموذجية في الصحافة الجهوية، مختارًا التحقيق المرسوم، قائمًا بدورَي الرسام والمعلق معًا. وكانت اللوحات المرافقة تحاول أن تكون «تحقيقات تقترب من الطابع التوثيقي مع **سحنات** تعبيرية[٢] تنحاز إلى **البسطاء**، حتى يمكن أن تصل إلى طبقات هذا المجتمع في الريف المصري»[٣].

وفي عام ١٩٦٥ انتقل إلى مجلة **الطليعة** ثم **روز اليوسف** و**صباح الخير** لينتقل من مشكلات سندوب إلى مشكلات كل البلاد المصرية. وقد قام منذ أواخر الستينات من القرن العشرين بتحقيقات مرسومة ضمن رحلات لخارج مصر. كما قام برسم مسلسل قصص الأنبياء لمعهد جاد عام ١٩٦٩. وفي بداية السبعينيات توجه نحو تقديم

---

(١) من الموقع ذاته.

(٢) التعبيرية اتجاه تشكيلي وموسيقي وأدبي بالقرن العشرين يرتبط بكثافة التعبير، وبأس اللمسة وروابط الألوان الغريبة في خدمة الكثافة التعبيرية وتصوّر متفائل بالمصير الإنساني عمومًا.

(٣) من الموقع ذاته.

الفن بواسطة الكتاب من أجل الوصول إلى أوسع سواد من الناس.

٢. ٥. ح. الثورة في فلسطين ومصر

كانت النزعة الثورية متأكدةً في محمد حجي سواءً وهو يشتغل بالصحافة، أو يتوسط الجدال أو الكتاب أو الأنترنت. وبحكم تردده على سندوب، كان يلاحظ التدهور الذي ينتاب الحياة القروية من تآكل الأراضي الزراعية وانكماش زراعة المحاصيل التقليدية، فيرسم محتجًّا وموعّيًا.

وهو متابع لأحداث حركة التحرر الوطني الفلسطيني، وفي كل متابعة كان يضيف لوحةً إلى إضبارته المتعلقة بهذه الحركة. ولعله يصدره في كتاب أو بموقعه، إذ أصبح عدد لوحاتها معتبرًا. وحين اندلعت السّيرورة الثورية بمصر في ٢٥ يناير عام ٢٠١١، تتابعت أعماله «في كثافة **تعبيرية** تسجل تلك اللحظات الفارقة في حياة الثوار»[١]، وهو يقول إنه عاش طول عمره يحلم بتلك الثورة [٢].

٢. ٥. خ. خاتمة

لعل محمد حجّي يأتي في أعلى قائمة الرسامين المتماهين بإمة الفن في الإسلام اليوم[٣]. وهو ذو نزعة تعبيرية[٤]، ولكن ذات أصالة ذاتية ومصرية، ولا نجد فيها محاكاةً للمدرسة التعبيرية الأوروبية-الغربية.

---

(١) من الموقع ذاته.

(٢) من الموقع ذاته.

(٣) كان الرسام الجزائري محمد راسم مجرد زخرفي، رغم أنه من المقاومين للتغريب الذي مسّ الفن التشكيلي الغربي محافظًا بأناقة على فن المُنمْنَمَات.

(٤) أكّد ذلك الناقد التشكيلي صلاح بيصار.

ولكننا نلاحظ ازدواجًا في اختباراته. فعندما ينقد الاستبداد ويستبطن «الثورة» المصرية أو الفلسطينية أو ينقد الاجتماع والمعاش، لا نحس مباشرةً انه يقرأ القرآن. وعندما يقرأ القرآن لا نجد في مواضيعه القرآنية مواضيع اجتماعية أو معاشية أو سياسية، بل يكتفي بالمواضيع الاتباعية بالمُنْتَحَل المصري العام، كسِيَر الأنبياء، دون محاولة واضحة لإعادة فهمها في ضوء الصراع الاجتماعي الدائر آنئذ واليوم. ولكن تجاوز هذه الازدواجية أمر سهل لديه، لأنه لا يصل حدّ التناقض، بل الصفتان الموضوعيتان متكاملتان.

لقد مارس الفن بما هو رسالة اجتماعية من أجل البسطاء وأوسع سواد من الناس، ولكن المؤسسة الدينية مازالت مترددةً تجاهه، فقد أصدر منذ عام ١٩٨٤، كتابه/إضبارته **رسّام يقرأ القرآن**، وقد اتفق مع دار سيراس للنشر بتونس على طبعه، ولكنه مازال لم يحصل على موافقة الأزهر، وهناك عدة مواقع أنترنتية تَسلُّفيّة تتهمه بالتجديف على الإسلام بواسطة رسمه، وهو مخالف لواقع الحال، في حين أن الكتاب/الإضبارة نفسه كان محل احتفاء بمعرض طهران لفنون القرآن (القرآن في مرآة الفن) في تشرين الأول عام ٢٠٠٤، مما يعني اختلافًا في موقعَيْ جناحَيْ الإسلام من الممارسة الفنية والجمالية[١].

جاءت في رسالة مالك الأشتر، والي مصر، توصية مركزية بطبقاتها السفلى: «اللّه اللّه في الطبقة السفلى، من الذين لا حيلة لهم

---

(١) قناة **طيور الجنة** للأطفال تحرم الآلات الموسيقية ولا تبحث موسيقيًّا كثيرًا فالممارسة التلحينية فيها ليست عالِمَة، أما قناة **طه** فهي تحلل الآلات الموسيقية ولها بحث موسيقي عالم ومعمّق وكلاهما متوجه للأطفال.

والمساكين والمحتاجين وذوي البُؤْسَى والزَّمْنَى (...) وأشعِرْ قلبك الرحمة للرعية[١] والمَحَبَّة لهم»[٢]. ولكن يد الاستبداد تدخّلت وقَتَلت مالك الأشتر جسدًا ومشروعًا/مسعًى. يأتي محمد حجّي مالكًا أشتر جسدًا ومشروعًا، برسالة لا محتوى لها جوهريًّا إلا الطبقات السفلى لمصر. وبذلك، أساسًا، خرج من **عقدة أوبرا عايدة** التي هيمنت على الإنتاج الفني المصري المُصنَّف منذ نهاية القرن التاسع عشر.

جاء **محمد حجّي**، الرسام المصري، لكي يعيد التأسيس، في زمن هيمنة **الإمّة** التصويرية الغربية بالعالم العربي هيمنةً مطلقةً. فكان له بثمانينيّات القرن العشرين ديوانان تشكيليان، الأول كان فيه مُكْتَنِهًا لإمّة الاستبداد (**شمال/يمين**[٣])، والثاني كان فيه مُكْتَنِهًا للكثير من أبعاد إمّة القرآن الكريم: **رسام يقرأ القرآن**. وفي الأول لا يمكن اعتباره كاريكاتوريًّا، بل كان عابرًا يوسفيًّا لبشاعة الاستبداد العربي وتبعيته، إلى حدّ جعله «يتقيؤ تقززًا واستعظامًا تشكيليَّيْن، ويجبرنا على التخلّص من الاستعدادات للخضوع»[٤]. وفي الثاني قام بعمل فني غير مسبوق (إلّا في نثر العرفانيين وشعرهم وخواطرهم) في **عبور** الكثير من المعاني القرآنية الرئيسة في رؤية استبطانية وشهودية (فَلْقُ الحب والنوى، القيامة، عواقب الظلم، قلب النبي،...). وفي العملَين لم

(١) الحسن الحرّاني، **التحف**، الصفحة ١٠٠ والصفحة ٩٠.

(٢) الرعيّة هم المَرْعيُّون من قِبل أهل الولايات الجيّدة. فإذا كان الناس غير رعايا سُمُّوا «خَوَلا» (راجع **مقدمة** ابن خلدون في اصطلاحيتها).

(٣) أصدرته دار سيراس التونسية عام ١٩٨٤.

(٤) منصف بن حمدة، «محمد حجّي: أول رسام يرسم القرآن»، جريدة **القدس العربي**، لندن، ١٩٩٩/١١/٢٣، الصفحة ٦.

يكن «واقعيًّا» / ظاهريًّا مطلقًا، ولم يكن استنساخيًّا للظّاهر المراوغ، أو متكسّبًا من الفنّ، بل كان **عبوريًّا-يوسفيًّا**، التزاميًّا، **انتصاريًّا**، يبحث «في البطن وبطن البطن إلى سبعين بطنا[1]».

٦.٢. خاتمة العنصر

من خلال الحالات الفنية المعاصرة التي اصطفيناها، نلاحظ أن إمّة الالتزام التصويري العربي المعاصر محتجبة تمامًا عن إمّة الاختيار التصويري بالعالمية الإسلامية الأولى، وهو محتجب أيضًا عن إمّة الفن في النصوص التأسيسية للإسلام.

فمحمد راسم، الجزائري، لم يكن ممتثلًا الإمّة التشكيلية للعالمية الإسلامية الأولى، فبقطع النظر عن تلفيقيته المُنمنمية-الواقعية، لم يكن مُكتنهًا للخلفية الغنوصية لتشكيلية العالمية الإسلامية الأولى، ولم يكن أفقه إلا زخرفيًّا، فلا علاقة لعمله بالواقع الجزائري الأَرِن.

ليس المطلوب من الالتزام التصويري الإسلامي المعاصر أن يكون ذا امتثال تامّ لتشكيلية العالمية الإسلامية الأولى، وإنما المطلوب منه أن يوجد لحالاته الإفرادية أرضيةً مُوَحَّدةً نسبيًّا وأن يُعَمِّق صِلاته بالواقع، وأن يُنهي القطيعة التجاهلية مع الإرث التصويري، لأنها تعني القطيعة مع اللاوعي الانتحالي للإمّة المتحكمة إلى حد كبير في ممارساتها المستقبلية. فتجاهل ذلك الإرث أو احتقاره، إنما يعني عدم الاستفادة من ثرائه وعدم السماح له بالتطور، وجعل التجارب الحديثة في قطيعة مع بعضها البعض، ومع إمكانيات التأثير في المستقبل المُنْتَحَلي للأُمّة.

---

(١) حديث نبوي شريف يصف مراتب القرآن الكريم

٣. تجارب في الفن السينمائي

٣. ١. إِمَّة السينما الالتزامية في إفريقيا الغربية: حالة الطفولة والنِّحْلَة في أثر سليمان سِسّه

للسينما في إفريقيا الغربية (مالي التّاريخية) تأسيس يعود إلى أواسط القرن العشرين، وهو تأسيس التزامي بقضايا القارة والإقليم، وتميّز بقدر كبير من الفنية والإبداعية وكذلك البناء على الرمزيات الثقافية الموروثة. وللسينما هناك اهتمام شعبي ومهرجانات ذات صيت عالمي كمهرجان وَغَدُوغُو (بوركينا فاسو).

٣. ١. أ. الطَّرح الإفريقي الغربي لمشكل الطفل

بالنسبة إلى الأسود الإفريقي، ليس المرئي إلّا تمظهرًا للخفي للذي ينشِّط الظاهر، و«يمنحه لونًا وإيقاعًا وحياةً ومعنًى»[١].

يحمل الناشئ الإفريقي الغربي الذي يرعى دَوابّه مَطَرَةً[٢] من كَرْنِيب ذات جوف مزخرف. وليس هذا الشيء ذا دلالة منفعية صِرفة، بل هو ملخصّ موجز وترتيب للعالَم. «فالتخديدات التي تتقلص هي الفضاء معيّن الاتجاهات الأصلية، وامتثال الفيضان الكوني بالمياه المستقبلية»، وروح الحامل تنجو منها بفضل نفسها طافيًا فوق التيارات. وفوق المياه تتجاوز النجوم والحيوانات والزواحف والأسماك والعصافير وأعلى من ذلك مَلْوَنٌ لعدد من

(١) Eny (p.), L'enfant dans la pensée traditionnelle de L'Afrique Noire, p. 14.

(٢) إناء معدني يحوي الماء.

المثلثات مضبوط جيدًا، يمثل أصناف الكائنات الاثنتَين والعشرين. والشارات متقاطعة النجوم تسجل موقع السماء الأخيرة. والوعاء نفسه، مع هذَين الانتفاخَين يمثل، دون تدخل اليد، الأرض الدنيا التي تعلوها السماء، والتي تصل عُنق الزجاج. فالمعَّاز يحمل العالم في عنقه بخيط مطَرته[١].

فبالأشياء التي يتحكم بها الطفل الإفريقي-الغربي تُرِيهِ نِحلته بُعْدَها الرمزي، جاعلةً إيّاه منتظمًا في نسقها، بما هو كونٌ منظم ومتحرك. فبالشيء والحركة يتعلق المعني، «إذ أننا نعيش الرموز التي تعبر عن نفسها متخفيةً داخل مادّي أو داخل أفعال»[٢].

الطفل في مُنْتَحَل إفريقيا الغربية مجعول في ارتباط بالمطلق الأُلُوهِي. فهو يصل الطفل بالماء، فالماء الذي يأتي من الفوق هو العنصر الأكثر ارتباطا بالألوهية، وقبل أن يولد الإنسان الصغير كان أحد سكان السماوات[٣].

يصبح الطفل في مُنْتَحَل إفريقيا الغربية نشيطًا داخله بكونه طفلًا، فحضوره مبرّر في كل احتفال بميلاد شيء أو انتظار، كالتحكم في الحبّة والدخول في الحصاد الجديد.

إنّه كائن بصدد الصنع والدخول في النضج، فهو في رابط مع كل حقيقة في حالة شروعه، فهو مجعول في صلة بكل ما هو في حالة ابتداء ونشأة وميلاد وبكل ما هو في حالة صيرورة. ولذلك كان

---

(١) ب إرني، مصدر سابق، الصفحة ١٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٥.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٣٣.

منح الأطفال وحدهم أدوارًا ذات طابع طقوسي، في أكثر الحالات، في الحياة الفلاحية و«الصناعية» والثقافية.

٣. ١. ب. سياق عمل سليمان سِسّه

وُلِدَ سليمان سِسّه بباماكو (مالي) عام ١٩٤٠. وهو سينمائي وفوتغرافي وإسقاطي[١]، اشتغل بالمصلحة السينماتُغرافية بوزارة الإعلام، وخَرَطَ لها ٥ وثائقيات و٣٠ تحقيقًا. ورغم اشتغاله مع مصلحة تابعة للحكومة إلّا أنّه ثقف، رِبْعِيّ والتزاميّ. إنّ مسار سليمان سِسّه السينمائي هو دائمًا بحث لا ينتهي عن ضبط أفضل للصورة. يقول عام ١٩٧٨: «حتى الآن مازال من المستحيل تحديد الهوية الثقافية لأَغْشِيَتِي[٢] مازلنا لم ندرك بعد النضج»[٣].

بين ستينيات القرن العشرين وأواسط السبعينيات كانت السينما الإفريقية مصاحبةً لليقظة الفكرية والسياسية بالقارّة الإفريقية التي خرجت من الاحتلال الأوروبي المباشر أو ما زالت بصدد مقاومته. ومنذ السبعينيات، كان اتّجاه سينمائي آخر يتبلور (**إكسالا** للسنغالي صُمبان عثمان عام ١٩٧٥، **طبيب غفيره** للنيجيري مصطفى جوب عام ١٩٨٣...).

وبإنجاز سليمان سِسّه **يِيلين**[٤] كان إنجاز تغيير جذري. وهو لا

---

(١) الإسقاط: Projection.

(٢) الغشاء، ج. أغشية: Pellicule ou Film.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٣٧.

(٤) «يِيلين» هو الضوء في اللغة البمبارية. وسليمان سِسّه ليس بمباريًا بل فلاني، ولكنه يستعمل اللغة الوطنية الأولى لأنّه وحدوي.

يضع القارّة باتجاه الغرب، ولا يضع الحداثة أمام «التقليدية»، كما اعْتيد، إذ «لا يعارض إفريقيا بشيء، بل يضعها قَبْلًا»[1]. فبسينمائه أصبحت إفريقيا مجعولةً سينما. فقد كانت الرمزيات الإفريقية من أمثال وأشعار ودين وأسطورة غائبة، فجعلها في صلب المتخيَّل السينمائي؛ وأصبح التناقض في صلب الفضاء الإفريقي نفسه.

٣. ١. ت. كيف يقدّم سليمان سِسّه الطفولة؟

أفلام سِسّه تربط السينما بالإرث الرمزي والفني وبالسياسي الجاري، في هذا الإقليم من العالم الإسلامي، إفريقيا الغربية، أو مالي التاريخية في **ييلين** كان الابن متعارضا مع أبيه، ولم يكن أكثر «تقدميّةً» منه. ثم أتى **وَاتِ**[2]، ليعارض **ييلين** إلاّ ظاهريًّا، إذ هو يمتد به. فقصة الجدّ تحكم كل حَبِكة الفلم، في بحث الطفلة «نَنْدِ».

وهي لا تهتم بمتابعة الماضي، بل تسبقه وتحتويه، في حاضر القارة بجنوب إفريقيا وساحل العاج والصحراء، دائريًّا وتحت الأرض، «فلأوّل مرة يتلازم التاريخ والجغرافيا بالسينما، متسعَيْن مراعيَيْنِ هذه الدائرية الجامعة لإفريقيا»[3].

٣. ١. ث. الطفولة في «واتِ»

«وَاتِ» كلمة بَمْبَارِيّة، لكنها عربية الأصل وتعني: «وقْت». فالسينمائي سليمان سِسّه، المؤمن بوحدة مالي، الدولة المعاصرة

---

(١) Chikhaoui (T), «Au commencement était l'Afrique», in : A.T.P.C, Souleymane Cissé, p. 7.

(٢) «واتِ» هو الوقت في اللغة البمبارية.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٧.

ومالي التاريخية كذلك، يبحث من لغة موحّدة وجدها في البمبارية، ولا يهمّه إن لم تكن لغته الأصلية. وهو يبحث عن الموحّدِ الثقافي، فأجهد نفسه في الرمزيات الإفريقية-الغربية. وهو يريده بحثًا عن «واتِ»، عن الوقت، حتى تستطيع هذه الـ«مالي» أن تدخل الوقت من جديد.

في بداية الفلم، لـمَّا حكتْ الجدة روايـةً إفريقيـةً عـن نشأة الكون، كـان الأطفـال وحـدهم المنصتين إليـها، فلم ينصت إليها الكهول والشيوخ والشبان.

فليس أمل سِسِّه معلَّقًا في أيّ من تلك الأجيال إلّا في جيل الطفولة، فما على مالي إلّا أنْ تبدأ من جديد، وما على الأطفال إلّا أن يكونوا بُناتها متحملين عبء همّها الحضاري المعاصر برؤية محدثة.

ولكن كيف ترى الحكمة المالية نشأة الكون؟ وكيف ترى نشأة مالي؟

في البدء، كان بلال. إنّه ليس بلال بن رباح الإفريقي-الشرقي، العبد ثم المسلم الحر مؤذن الرسول، وإنّما «بلال بُونَام» الإفريقي-الغربي، سلف «كَيْتَ»، خادم النبي المخلص، كان له سبعة أبناء، الأوّل اسمه كذلك: «لَوَّلُ»، انطلق من المدينة المقدسة وذهب ليستقر لدى المَنْدِه[1]. فإسلام مالي، حسب هذه الرؤيا،

(١) المَنْدِه (مفردها مَنْدِكَا) هي شعوب من إفريقيا الغربية من أصل مالي، تعيش أساسًا في السنيغال ومالي وساحل العاج وغانا وغينيا بيساو وبوركينا فاسو وموريتانيا. وتسميتها الاستعمارية هي «مَنْدِنْغ».

ليس مالكيًّا-سَعْديًّا، وليس مالكيًّا-مرابطيًّا، أي بأمر غزويّ، بل باختيار متماهٍ بالنّبوة، أي هو اختيار عرفاني.

أمّا دولة مالي العظيمة، فقد بدأت لمَّا «لَوَّلُ» جاء من المدينة المقدسة ليستقر بالمَنْدِه، فإسلام المَنْدِه هو البذرة الأولى للدولة أي وحدة إفريقيا الغربية، وأمّا التأسيس فقد بدأ بالطفولة.

فأحد أحفاد «بلال بُونَام»، كانت له ثلاث نساء، إحداهن أنجبت طفلًا ذا طفولة طويلة وصعبة. «ففي الثالثة من عمره مازال يمشي على أربع (...)، ولم يكن له من الجمال الكبير لأبيه نَارِي فماغان، وكانت له رأس كبيرة يكاد لا يستطيع حملها، وعيناه كبيرتان (...) كان قليل الثرثرة ويقضي طول اليوم وسط الكوخ»[1]. فصعوبة الطفولة هي تمامًا مأساة الطفلَين وَات ونَنْدِ اللذَين بحثا عن حكاية النشأة في واقعهم، لا خارجه.

مع وَاتِ، طُرحت علاقة القارة بحاضرها، بوقت يستحثنا سِسِّه لإعادة التّفكير فيه. استعادت نَنْدِ النشأة لما كانت هي مهددةً في وجودها، ولما كان عليها أن تُنقذ عائشة؛ أي أكثرية أمّة الإسلام، باعتبار أنّ عائشة-زوجة الرسول مؤثرة في إمَّة الإسلام تأثيرًا بالغًا. كانت نَنْدِ تنصت جيّدًا لما يحيط بها، «ولكن أفق إدراكها يتخطى الحدود العادية»[2] بوعي وحدوي.

فانخراط نَنْدِ في النِّحْلَة المالية لا يُفْقِدها معنى الحقائق العينية الراهنة، بل جعلها تقع على فُهوم مختلفة باختلاف السياقات

(1) Tamsir Niane (Djibril).

(2) Chikhaoui (T), «Au commencement était l'Afrique», p. 12.

(إفريقيا الجنوبية، وساحل العاج، والصحراء الكبرى). وهناك يكون النص مانحًا اقتدارًا على استيعاب الواقع، لا واجهةً للصراع وعدم الفهم والتأثير.

فتماسك **وَاتِ** ينبغي أن لا نبحث عنه في مسار نَنْدِ، وإنّما في تمايز الحقيقة الاجتماعية والسياسية وشعرية المشهد، في توزع الأدوار بين الجدَّة ونَنْدِ وعائشة المطلوبة للتجديد. فلقد كان الجفاف باعثًا على «سببِ نزولٍ» للقاء نَنْد مالي بعائشة إفريقيا والعالم الإسلامي والعالم الثالث عمومًا.

في **ييلين**، كان صراع الأب مع ابنه طرحًا لمُشكل الإرث الإسلامي. فالأب يتّهم ابنه باغتصاب تمائم كُومُو وأسراره لكيْ يقدر على التأثير. لقد اضطر نِيَانَنْكُورُو على الفرار بحثًا عن خال له يستطيع تفسير الغضب الأبوي واستعادة جَناح كُورِه ذي التأثير. وكانت كل محطة بمساره منمّيةً لقدرته على الحركة والإمساك بالواقع إلى حيث ينبغي.

إنّ في **واتِ** استعادةً لموقع الطفل الناشئ بالحكمة المالية. «لقد تولى الابن الوحيد لصاحب مملكة تُول-هيل. كان ثملًا جدًّا بالسلطة، فأراد ممارستها دون حدود (..) ودون الاصطدام بانذارات الشيوخ الخالدة»[1]. فأصبح ليأمر كل شباب القرية بقتل آبائهم، وكذلك فعلوا إلّا واحدًا قاد أباه إلى مغارة ليراه كل ليلة مقدّمًا له مأكله ومشربه. فأصبح كل مرة يأتيهم بطلب مُعجز مهدّدًا إيّاهم بالقتل إن لم يفعلوا، وفي كل مرّة كان الشاب الوفي يأتيهم بحل

(1) Hampâté Bâ (A.), Contes des sages d'Afrique, p. 44.

الورطة القاتلة -عـادةً- من أبيه الشيخ. فلما كانت المرة الأخيرة عرف الطاغية الشاب أن وراء الحلول العبقرية لن تكون إلا «تجربة حياة طويلة يمكن أن تُلهم حكمةً مثل هـذه»[١]، ووعدهم بأنهم إذا عرف الحقيقة أن يجعل الشيخ ملهم الحلول في مقام عال وشريف لديه، إذ «أن ملكًا محرومًا من المستشارين الشيوخ شبيه بقوّة عمياء وخبط عشواء على طريق الانتحار»[٢]. وبذلك اعترف الملك الشاب بأخطائه وعدم تجربته، «واتّخذ الشيخ مستشارًا له بقية حياته (...) ومنذ ذلك الحين-كما قيل- أصبح الملوك الأفارقة يحيطون بمجلس الشيوخ»[٣].

كان سليمان سِسّه قاتلًا لجلّ الشيخوخة المالية، فليست كلها حكمةً. وكانت الحكمة الحكائية المالية، كذلك قاتلةً لجلّ الشيخوخة المالية، إذ أن الشباب لم يعارض الملك في قتلها، إلّا في جانبها الحِكْمي، ولم يظهروا حنقًا عليه طيلة حياته الظالمة؛ ولم يتمردوا عليه حين اعترف أمامهم بأخطائه، ولم يكن من بينها قتل الشيخوخة في عمومها. فلا بدّ بالحكمة المالية من قتل القديم، إلّا الفاضل فيه، من تقديم الشاب وتمليكه مع توطيد الاستشارة للشيخ.

ومن ثمّة، فما قبل «الإسـلام» ليس كله إسلامًا، بل ينبغي التحري في ما يجب قتله منه. وفي مرحلة سيادة «الإسلام» العائشي (كما أشار فِلْم سِسّه) ليس كل ما فعلته مالي جيّد وحِكْمي. فلا بد من صياغة حِكْمية للإمَّة القابلة لتقدم الأمّة ول «وَاتِ» ها الآتي

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٥٧.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٧٨.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٩٩.

القابل لإخراجها من الفقْرَيْن: المعاشي والرمزي.

٣. ٢. الالتزاميّة في الفنّ السينمائي بإيران: الفاعل الفنّي بين شروط السيرة الشخصيّة وشروط المجتمع

٣. ٢. أ. المسألة والمشكليّة

وُلدت السينما الإيرانيّة خارج إيران، في بلاد البنغال بالهند، «على أيدي أثرياء إيرانيّين كانوا يوظّفون أموالهم في صناعة سينما إيرانيّة (محليّة)، ولكنّها مطعّمة بالتوابل الهنديّة، في أحياء خاصّة بمهاجرين إيرانيّين كانوا يعيشون في الهند»[١]. وطيلة العصر الشاهنشاهي، بقيت سينما مهملةً لدى النقّاد، محدودةً جدًّا كميًّا، وفقيرةً كيفيًّا.

فلمّا كانت ثورة عام ١٩٧٩، أصبحت سينما هامّةً جدًّا عالميًّا، على مستوى المؤسّسة النقديّة الغربيّة وعلى مستوى مهرجانات السينما الغربيّة الكبرى، لدى نقّاد السينما وتجّارها، حاصدةً عشرات الجوائز ومحطّ نظر كثير من الكتّاب المختصّين. لقد أصبحت مدرسةً، ذات تنوّعات داخلها، حاملةً مميّزات خاصّةً.

فإلى ماذا يعزى هذا الأمر؟ كيف يمكن للثورة في أيّ مكان بالعالم أن لا تُفقر الفنّ بتدخليّتها؟ وهل إنّ هنالك مجال حريّات يسمح بفرصة إبداع؟ أم إنّ القادة الجدد متفهّمون للفنّ فرَعوا تأسيسه الالتزامي، أم هم مهملون له فنما خارج ساحتهم؟

سنحاول هنا تلمّس إمكانيّات للإجابة، متّخذين بعض الأدلّة، من سِيَر ومشاهدات لأعمال سينمائيّة ومن توجيه لبعض الدراسات

(١) فجر يعقوب، **عباس كيارستمي: فاكهة السينما الممنوعة**، الصفحة ١٤.

النقديّة، لتفهّم السياق النِّحْلِي والقانوني والسَّوْقي والإبداعي.

٣. ٢. ب. السينما في إيران ما قبل النزعة الالتزاميّة

ازدهر الإنتاج السينمائي في إيران في أواسط الأربعينيّات من القرن العشرين، إذ كان بالبلاد «أكثر من ٥٤٠ قاعة عرض تقدّم إلى متفرّجيها مختلف أصناف الأفلام» التي منها الثمانون شريطًا التي كانت تنتجها الشركات المحليّة، والتي كانت رديئةً مضمونًا وتقنيات، باحثةً عن الإثارة اعتمادًا على «بطولات صبيانيّة تثير الاستهزاء لبلاهتها» أو اعتمادًا على الميلودراما العاطفيّة الساذجة[١] مقحمةً ثلاث رقصات خصر أو نحو ذلك، ضمن أفلام غنائيّة استعراضيّة، كان محمد رضا بهلوي نفسه معجبًا بها ومشجّعًا لها.

فقد كانت السينما في إيران طيلة الخمسينيّات، وحتّى أواخر الستينيّات «مجرّد موجات متتالية من الأفلام التجاريّة»[٢].

٣. ٢. ت. ظهور الالتزام السينمائي وسيرورته في إيران

في نهاية الستينيّات من القرن العشرين، كانت أقليّة من الشبّان تريد انتهاج الالتزام السينمائي، وقد تزامن ذلك مع تصاعد النضال ضدّ الاستبداديّة في أعقاب الإطاحة بحكومة مصدّق عام ١٩٥٣ وتبلور الأطروحات التنظيريّة للبدائل التحرريّة[٣].

---

(١) محمد الكامل، «في السينما الإيرانيّة»، مجلّة **رحاب المعرفة** (تونس، سبتمبر- أكتوبر، ٢٠٠٢)، الصفحة ٧٥.

(٢) عمر المدني، «السينما الإيرانيّة: هذه السينما التي لا حدود لها»، مجلّة **الفنّ السابع** (تونس، سبتمبر ١٩٩٩)، الصفحة ٥.

(٣) آمال السُّبكي، **تاريخ إيران السياسي بين ثورتيْن (١٩٠٦- ١٩٧٩)**، =

وقد استطاع بعض هؤلاء الشبّان اجتلاب دعم وزارة الثقافة والتلفزيون الشاهنشاهيْن. ولكن أفلامهم كانت نخبويّة مضمونًا وتقنيّات، متأثّرين بالموجة الفرنسيّة الجديدة في تحسين التقنيّات، فلم يستطيعوا إقناع الجمهور العريض بتلقّي خطابهم[١]، بينما اختار عبّاس كيارستمي الاستقلاليّة التنظيميّة، فأسّس سنة ١٩٦٩ مركز السينما في **معهد التنمية الفكريّة للأطفال والشبّان**، فكان أقرب للنجاح من الآخرين.

عشيّة الثورة، كانت السينماءات في العالم تعيش منعرجات هامّةً جدًّا. فقد أفَلت سينما بلدان أوروبا الشرقيّة-الاشتراكيّة بينما كانت تعيش سينما أوروبا الغربيّة صعوبات في الإنتاج، أمّا سينما أمريكا الجنوبيّة والعالم الثالث فكانت تعيش عطالةً وفي بعض الحالات توقّفًا تامًّا[٢].

وقد اختلفت السينما الإيرانيّة «كثيرًا بانتقالها من عهد الشاه إلى عهد الثورة لما أصبحت تطرُقُه من قضايا وكذلك الاحتفاء بمخرجيها من الشباب»[٣]. فتقدّمت صناعة السينما «تقدّمًا مذهلًا»[٤]، متميّزةً «بالبساطة في بسط الأفكار التي تكون نابعةً من صميم الحياة اليوميّة في البلاد، وتتمّ معالجتها بكلّ هدوء واتّزان، وبالإمكانيّات التقنيّة المتوفّرة. وهي بذلك تصل إلى تحريك

= الصفحات ١٨٩ إلى ١٩١.

(١) محمّد الكامل، مصدر سابق، الصفحة ٧٦.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٧٦.

(٣) عمر المدني، مصدر سابق، الصفحة ٥.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٣٧.

العواطف الإنسانيّة الكامنة في الأعماق بدون أن يشعر المتفرّج مهما كان اتّجاهه أو ميولاته أنّ ذلك الموضوع لا يهمّ مجموعةً معيّنةً من الناس، بل هو موجّه إلى الجميع ونابع من أيّ مكان يوجد به بشر»[١].

وقد ابتعدت هذه السينما «عن الإبهار وعن الألغاز والرموز الغامضة» والخلوّ من المحاولات الإغرائيّة. وكانت تداعياتها «متعلّقةً بمجموعة منسجمة وخالية من التعقيد وبعيدة عن الرمزيّة والإبهام لتقوم بقمع الحوادث واجتثاثها بجزميّة خاصّة»[٢]. وتحوّل الحضور المِلّي فيها إلى «إشارات ماهرة ومعقّدة ومتعدّدة الأبعاد»[٣]، ككلّ فنون الثورة.

وقد أدّى ارتباط فنون الثورة بالزمان ومنعرجات التجربة الثوريّة إلى إضفاء طابع زماني عليها مؤطرة بالتاريخ غير متعالية عليه[٤]. فهي من ناحية تصبو إلى الميتافيزيقا، وهي من ناحية أخرى مهتمة بالمسائل الواقعيّة الاجتماعيّة والإنسانية.

وتتبدّى الصورة الجماليّة فيها «بالتحقّق العيني المرموز والدالّ على الوصل بين الاتّجاهَين» متكوّنةً «عبر التطوّر التجرُبي للأسلوبيّة العالميّة المتداولة»، فهي «جزء من الفنّ الإسلامي إلّا أنّه بلُغة جديدة يقدّم التجربة الدينيّة من خلالها بتعبير جماليّ جديد»[٥].

وقد كانت العاطفة الشخصيّة (الفرديّة) في تلك الفنون شبه

---

(١) محمد الكامل، مصدر سابق، الصفحة ٧٦.

(٢) زهراء رَهْنَوَرْد، **حكمة الفنّ الإسلامي**، الصفحة ١٤٢.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٤٣.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٥٧.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة ١٦٥.

مفقودة خلال العقد الأوّل من عصر الثورة، «وهذا يعود إلى التوجّه التامّ نحو أهمّ الخصوصيّات الإنسانيّة وأبرزها، ألا وهي العاطفة التي تشمل العشق والهيام والغضب والبغض وسائر الأبعاد العاطفيّة الأخرى»[١]. ولكن هذا التوجّه يبرز في العقد الثاني «في قالب من أنواع العشق والسلوكيّات الشخصيّة»[٢].

أمّا الغاية والمثال في تلك الفنون فهو الأخلاق، دون «غضّ الطرف عن موضوعات المرحلة الراهنة، والتي هي وليدة الظروف المعاشية والاجتماعيّة والثقافية في القرن الأخير، وخصوصًا المسائل المتعلّقة بالبناء النفسي والدوافع الإنسانيّة»[٣]. فواجهت تلك الفنون مسائل العشق والصداقة والخيانة والفظاظة وانتحال الشخصيّات والتواصل والفحشاء والسرقة.

وبذلك تخلّصت السينما في إيران من سمة «سينما شبّاك التذاكر»[٤] المجعولة لأغراض المضاربة والربح، وسِمة «السينما النخبويّة» أيضًا، كما اقتربت من الأطفال بعد أن كانت بعيدةً جدًّا عنهم أو مهمِلةً لهم.[٥]

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٤٠.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٣٧.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٤٢.

(٤) انظر هذا المصطلح في: ألكسندر كارغانوف، **السينما بين الإيديولوجيا وشبّاك التذاكر**، الفصل الأوّل (رغم أنّ هذا الكتاب يحتاج إلى كثير من النقد)؛ وعماد عبد الرزاق، «السينما الإيرانيّة»، في جريدة **القدس العربي** (لندن، ٢٠٠٠)، الصفحة ١٠.

(٥) عماد عبد الرزاق، «السينما الإيرانيّة»، في جريدة **القدس العربي** (لندن، ٢٠٠٠)، الصفحة ١١.

ومن السينمائيّين الذين كانوا من الفاعليّين الاجتماعيّين للثورة محسن مخملباف، ومن الذين لم يكونوا كذلك عبّاس كيارستمي.

وقد كانت الآثار الأولى لمحسن مخملباف تعالج «الأحداث المتعلّقة بالثورة والحرب»[1] أساسًا، مثل **المقاطعة** أو **حمار في حصار**؛ وفي فلمه **حديقة الزجاج** بقي جسد الشهيد إذ لم يمسّه تلف بعد مضي سنين على استشهاده. وفي الفصل الأخير من **بائع الخردة** «تعبر السيارة التي تحمل الساعة في اللحظة الأخيرة من عمر هذا البائع، ليكون ذلك تعبيرًا عن كشف حجاب القضاء والقدر، وعن حالة من الغيب والباطن ودخوله المباشر في العالم الآخر واستقبال مجموعة من الآثمين لهذا البائع في ذلك العالم»[2]. فقد جمع فنّ مخملباف بين اتّجاهَين، كغالب فنّاني الثورة، فهو من جهة يصبو ويتطلّع إلى السماء وما وراء الطبيعة والعوالم القدسيّة (السماوات)، ومن جهة يهتمّ بالمسائل الواقعيّة الاجتماعيّة (الأرض). وسنحاول، هنا، أن نركّز نظرنا على الفئة الثانية من السينمائيّين الإيرانيّين، فئة غير المنخرطين في الثورة، مختارين حالة عبّاس كيارستمي. لقد بقيت هذه الفئة في حالة صمت وترقّب طيلة فترة المخاض الثوري (١٩٧٨ – ١٩٨٠)، منتظرةً نتيجته ومراقبةً توجّهات القادة الجدد ومواقفهم تجاه الفنّ. فلمّا اطمأنّوا إلى «إيجابيّتها»، كان التحوّل العظيم في الخطاب السينمائي الإيراني.

---

(١) زهراء رَهْنَوَرْد، مصدر سابق، الصفحتان ١٣٦ و١٣٧.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٤٨.

٣. ٢. ث. الولاية المركزيّة والمخرج السينمائي والرهانات الإمبرياليّة

لقد كان السينمائيّون الفاعلون الاجتماعيّون ضمن الحراك الثوري يعرفون موقف قادة الثورة ومنظّريها من الفنّ، بل كانوا من منتجي نظريّة الفنّ مع هؤلاء القادة، كمحسن مَخْمَلْباف.

أمّا السينمائيّون الذين كانوا خارج الحراك الثوري، فقد بقوا مدّةً، وإن كانت قصيرةً، منذ اندلاع الأحداث الثوريّة عام ١٩٧٨ حتّى حوالي عام ١٩٨٠، ليتأكدّوا أنّ القادة الجدد ليسوا من أعداء الفنّ، بل من المنظّرين له، وإن كانوا يتّفقون في عناصر من أطروحتهم مع أطروحة هذه الفئة من السينمائيّين ويختلفون في أخرى. فلمّا أن عرفوا أنّهم مع حريّات لا تُقارن مع التضييق في العصر ما قبل الجمهوري، شاركوا في السياق الفنّي-الاجتماعي الجديد، بل وجدوا إمكانيّات للانتقاد والاعتراض ضمن آفاق جماليّة، لا تحدّها إلّا الحدود الأخلاقيّة العامّة جدًّا. فقد سمح النظام الجديد بوجود «مخرجين غير راضين عن مستويات في الأداء السياسي والاجتماعي في بلادهم»[١]، ومن البراهين على ذلك **طعم الكرز الممنوع** لكيارستمي. فكانوا ينهالون على «حجم المشاكل في القاع (...) ويغوصون في سراديبها غير الورديّة»[٢]، بل إنّ سينمائيي الحراك الثوري كانوا أيضًا من الناقدين، رغم أنّهم جزء من النظام بطريقة أو بأخرى. فقد كان النظام الجديد «يحمل عناصر ديمقراطيّة

(١) فجر يعقوب، **عباس كيارستمي: فاكهة السينما الممنوعة**، الصفحة ١٦.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٦.

لا يمكن أن تتوفّر في دول الجوار (الدول العربيّة، آسيا الوسطى، باكستان...)»[١].

إنّ في تشجيع النظام إنتاج حوالي ثمانين فلمًا في العام، ربّما كان يريد دعايةً له، رغم أنّ عبّاس كيارستمي يستبعد ذلك[٢]، ولكن بعض السينمائيّين، ومنهم كيارستمي، يريدون بإكثارهم من الإنتاج وتنويع أطروحاته وتقنيّاته «دعايةً للأمّة الإيرانيّة [إذ] يظلّ الشعب أكثر أهميّةً، خاصّةً أنّ وسائل الإعلام الغربيّة تحاول أن تنمّط كليشيهات أخرى عن الشعب الإيراني، ونحن نبرز الوجه الآخر من خلال انتحال الإمّة الإيرانيّة وحضارتها»[٣]، رغم أنّ كيارستمي نفسه لا ينكر أن «الدولة الإيرانيّة سوف تحصل على إيجابيّات من هذا الإنتاج الوفير»[٤].

إنّ كيارستمي هنا يؤكّد نزعته الوطنيّة مرّةً أخرى، بعد أن أثبتها مرّةً أولى إذ «لم يغادر بلاده حتّى في ظروف الحرب العراقيّة-الإيرانيّة»[٥]، وبإمكانه وزملائه أن يقولوا الكثير ممّا يريدون، إن لم يكن كلّه «تحت شمس بلادهم (...) دون لفّ أو مداورة»[٦].

وقد انشغلت المؤسّسة النقديّة الغربيّة وأهمّ مهرجاناتنا بالتعرّف على قوّة السينما الإيرانيّة ما بعد الثورة «بأساليبه هو، فقد يجد نغمًا هنا أو هناك، أو قتامةً في روح الصورة، أو ما هو ممنوع

---

(1) Chaudrin)F.(, Iran et la démocratie, p. 42.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٦٢.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٦٢.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٦٢.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة ١٧.

(٦) المصدر نفسه، الصفحة ١٤.

هنا ومرغوب هناك»[١]. وقد حصدت السينما الإيرانيّة حتّى سنة ٢٠٠٢ أكثر من ٣٠ جائزةً عالميّةً، ومنها سعفة مهرجان **كانْ** الذهبيّة لكيارستمي عن فلمه **طعم الكرز** عام ١٩٩٧، رغم أنّه «ليس الأفضل في يقينيّة المخرج»[٢]، فقد كان المانح الغربي للجائزة لا ينظر إلى فنيّة الفلم بقدر ما ينظر إلى اعتراضيّته السياسيّة. ولكن يبدو أن الغرب أخفق في «بحثه عن مخرجين معارضين (...) ولهذا خفُت حماسه تجاه [المخرجين الإيرانيّين] في الآونة الأخيرة. ففلم **قندهار** لمحسن مَخْمَلْباف مُنِع من قبل عمدة مدينة فرنسيّة تستضيف مهرجانًا فرنسيًّا»[٣]، ممّا قد يمثّل تراجعًا غربيًّا تشكيكيًّا.

ولكن وراء جري بعض المخرجين الإيرانيّين وراء المهرجانات الغربيّة محاذير عِلاَوةً على الحوافز. فمهرجان كان مساوق لحضور «باقة من عارضات الأزياء والممثّلات اللواتي ساهمن على مدى أعوام في الأفلام الدعائيّة لمستحضرات التجميل لُورْيال» الصهيونيّة[٤]، ومن الممكن في السهرات أن تتقدّم أي ممثّلة شابّة مجهولة «إلى حلبة الرقص التي تغصّ بالفنّانات المشهورات، وتبدأ في التخلّي عن ثيابها على إيقاع الموسيقى الصاخبة» التي أعدّها المنظّمون[٥]؛ ويمكن أن تفعل الأمر نفسه الممثّلة المشهورة «بحركات

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٤.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٤.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٥.

(٤) نبيل مسعد، «كانْ خارج المسابقة: حرّاس متوتّرون وجميلات يشعلن الليل»، مجلّة **الوسط**، لندن، ١٩٩٨/٥/٢٥، الصفحة ٥٦.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٥٧.

جريئة، بطريقة حالمة جدًّا على أنغام فرقة موسيقيّة عزفت ألحان فِلْمِهَا، وتغازل نجمًا أمريكيًّا في أسلوب يصعب تجاهله أو عدم رؤيته»[١]. وهذا ما يعني سقوطًا أخلاقيًّا لسينمائي «فضيلةٍ»، كما يُدعى السينمائي الإيراني في مجلّة **كرّاسات السينما** النقديّة.

يعترف كيارستمي أن «المتدينين مهتمّون بمشاهدة وجوههم في السينما»، وأنّهم «اكتشفوا سحر السينما بعد الثورة، لأنّها كانت محرّمةً لديهم قبلها، فقد كانت إباحيّةً ونتجت عن العنف. والآن بعد الثورة تغيّر الوضع. ولذلك هم يستمتعون بمشاهدة وجوههم ونمط معيشتهم في السينما»[٢]. وإذا كان عبّاس كيارستمي منزعجًا من غضب بعض المتديّنين على إكثاره من استعمال الموسيقى الكلاسيكيّة الغربيّة[٣]، فإنّ ذلك لا يعود لعامل فقهي. فهذا علي الحسيني، الفقيه المرجعي المعاصر يكتب: «ما كانت من الموسيقى تعدّ بنظر العُرف من الموسيقى اللَّهْوِيّة المتناسبة مع مجالس اللهو والباطل، فهي الموسيقى المحرّمة، بلا فرق في ذلك بين الموسيقى الكلاسيكيّة وغيرها (...) والموسيقى التي ليست كذلك لا بأس بها في نفسها»، «ممّا يكون لغرض عُقَلائيّ مباح (...) ولا مانع من تعلّم العزف وتعليمه في نفسه لذلك»[٤] وهو يعتبر أنّ

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٥٧.

(٢) فجر يعقوب، مصدر سابق، الصفحة ٦٢.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٦٤.

(٤) سيد علي الحسيني، **أجوبة الاستفتاءات: العبادات والمعاملات**، الجزء ٢، الصفحتان ٢٠ و٢٥.

«تشخيص الموضوع (التحريمي) موكول إلى نظر المكلّف العرفي»[١] وحده، لا إلى أيّ طرف آخر. وهو يُبدي سنة ١٩٨٧ إعجابه بإنتاج الموسيقيّ توكُّلي وبفرقته، ومنهم «هذا السيّد على الناي المنفرد، لأدائه الهادئ والمؤثّر. وهكذا يجب أن يكون العزف»[٢].

فلن يكون الاحتراز الذي كان بصدد ذوق عبّاس كيارستمي إلّا إفراديًّا، لا عن موقف فقهي، ولا يمكن أن يصل إلى الحظر القانوني مطلقًا. فهذا الاحتراز يصدر عن نزعة تشبثيّة بالموسيقى المحليّة.

ويرى عبّاس كيارستمي أن الفنّ والدين «لا يمكن أن تكون لهما نقطة مشتركة. فالفنّ يدلّل ويحلّل ويسائل، أمّا الدين فيفرض شيئًا»، وأنّ الدين «لا يؤثّر في الجميع»[٣]. ولكنّه يتناقض مع نفسه ليقول بإطلاقيّة: «أظنّ أنّ الدين والفنّ يستطيعان اتّخاذ مصير مشترك، رغم الوسائل المتضاربة تمامًا»[٤]. وفي هذا الرأي إطلاقيّة حادّة، فلا يحمل نسبيّةً أو دقّةً فلسفيّةً أو استدلالًا. فمن الواضح أنّ عبّاس كيارستمي لم يقرأ شيئًا لعلي شريعتي ومرتضى مطهّري وحسين نصر وعلي الحسيني، في نظريّة الفنّ، حيث نجد تقاربًا، بل امتزاجًا في بعض الأطروحات، بين الفنّ والدين باستدلال فلسفي متعدّد النِّكات. وذلك يعني «دلال» «طفل» سينما الثورة، كيارستمي، دون «عقوق» بُنُوّيّ أو «انشقاق» عائلي.

فإذا كان منظّرو الثورة قد قاربوا الفنّ، فإنّ عبّاس كيارستمي

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٠.

(٢) سيد علي الحسيني، **الأدب والفنّ**، الصفحة ٥٩.

(3) Petite bibliothèque, Abbas kiarostami, p. 77.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٢٠.

وبعضًا من زملائه لم يقاربوا الأطروحة الدينيّة. ولم يتواضعوا معها، رغم أنها عقلانية إلى حد كبير في سياقهم. وهذه الفجوة، وإن كانت من المستحيل ضمن شروط التوازن بالمجتمع الإيراني المعاصر أن تؤدي إلى قطيعة، فإنّها قد تعني بعض إعاقات التكامل فيه.

٣. ٢. ج. علم اجتماع القانون السينمائي وورطة الرِبْعَة

يمكننا التأكيد، دون مجازفة، أنّ الثورة سمحت بإيجاد قطيعة فنيّة ساهم فيها الفنّانون الفاعلون في الثورة والفنّانون غير الفاعلين فيها، وذلك نتيجة وجود نظريّة فنّ واسعة الأفق ومتعدّدة الإمكانات والتأويلات لدى قادة الثورة، ووجود سَوْق فنّي لديهم تميّز بتصنيفيّة غير قمعيّة وإن كانت مميِّزةً للفنّانين الفاعلين في الثورة.

ومن الملاحظ أنّ قادة الثورة قاربوا الفنّ والفنّانين، فجنّبوا البلاد **الكارثة الفنيّة**، كما يحدث في جلّ الثورات: «كانت روسيا في القرن التاسع عشر دولةً فقيرةً ونصف جاهلة، ومع ذلك استطاعت أن تقدّم للعالم يوشكين وتشيخوف وتولستوي ودستيوفسكي وتشايكوفسكي. أمّا النصف الثاني من القرن العشرين، فلا نستطيع أن نشير إلى فنّان واحد أو كاتب واحد على مستوى الكتّاب الرواد في الأدب الروسي (...) لقد بدأ صعود نجم العِلم السوفياتي وانحطاط عصر الفنون بعد قيام الثورة. فقد أنجبت روسيا السوفياتيّة علماء طبيعة وعلماء ذرّة وسياسيّين ومنظّمين، ولكنّها لم تنجب شعراء ولا رسّامين ولا مؤلّفي موسيقى»[١]. على عكس ذلك جنّب القادة الجددُ البلاد القطيعة مع الفنّانين، بل أسّسوا بذلك لميلاد سينما

(١) علي عزّت بيگُوفيتش، **الإسلام بين الشرق والغرب**، الصفحتان ١٥٣ و١٥٤.

عالميّة، سينما التزام وفضيلة، وإن كان بعض «أطفالها» «يتدلّلون» فينكرون أبوّة الميلاد وأمومته.

عام ١٩٧٩، كان بالإمكان الرهان على مستقبل الفنّ السابع بإيران. فلقد أحرق الاعتراض الثوري نصف القاعات، ولم يبق إلّا حوالي ٢٢٠ منها بداية الثمانينيات، رافضًا السينما السائدة منذ بداية القرن، لا تحت مدّعى تحريم لاهوتي للصورة المتحرّكة في الإسلام، ولكن «لفُحشها وللرمز الغربي الذي تمثله»[١]. فما إن عاد **مصطفويّ الموسوي** بعد سنوات الإجلاء، أعلن عكس كلّ انتظار غربي وتوهّبي أنّه «ليس ضدّ السينما، وإنّما ضدّ الفحشاء التي تحملها»[٢]، فللسينما الحقّ في الوجود في تصوّر القادة الجدد، بشيوخهم وكهولهم وشبابهم، بشرط أن تكون «مطهّرةً» و«مؤسلمةً» و«قاطعةً صلاتها الأصليّة بالغرب».

ولكن تعريف «سينما مطهّرة» و«سينما مؤسلمة» بعيد عن أن يكون دقيقًا. وذلك قد يوحي ظاهرًا بالضبابيّة في تصوّر القادة والفاعلين السينمائيّين. ففي ندوات عامّة نظّمها «المركز الفنّي» و«وزارة الثقافة والإرشاد» عام ١٩٩٦ في مدلول «السينما الإسلاميّة»، تراوحت الإجابة بين «عرض التاريخ الإسلامي» ولكن هذا التباين المداليلي يسمح بعدم التحكّميّة والتسلّطيّة وعدم فرض تصوّر مغلق عن الموضوع، ويسمح بتطوير الإبداعيّة في التصوّر والممارسة التجريبيّة ضمن نظام سياسي

(1) Devictor (Agnès), «le cinéma iranien: un cinéma islamique plus politique que religieux», in Dakhlia (J.) (dir.), Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam: Des arts en tensions, p. 341.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٣٤١.

وأخلاقي وملّي مختلف جذريًّا.

على المستوى القانوني، تُرجم المدلول إلى مراقبة «دقيقة» ظاهرًا لأخلاق الفلم وظهور النساء فيه. ولكنّ ذلك عكس الانتظار العامّ، لم يؤدّ إلى تجفيف مصادر الإبداعيّة، بل بالعكس ساهم في خلق نمط خَرْط واختيارات جماليّة مستحدثة في الضّبط[١] والتركيب[٢] والألوان والمناثرة بهذا الجعل الأخلاقي/ القانوني، لتمنح خصائص لسينما إيرانيّة ضمن بنية الفلم نفسها. ولم تكن المراقبة الأخلاقيّة تستهدف بنية الفلم وحدها، بل كذلك نظام التلقّي بالقاعة «لإزاحة كلّ إحساس بالاضطراب محرّض بالنظر أو مستدعى بجوّ أو رموز لدى المتفرّج»[٣].

وهذا الجعْل الأخلاقي المفروض على الصورة لا يهمّ مضمون الفلم وبنية الصورة والتلقّي فحسب، بل كذلك سيرورة إعداد الفلم، إذ أنّ القانون يفرض أن يكون الخرْط ضامنًا لما سمّاه «الأخلاق الجيّدة لدى الممثّلين والتّقون»[٤].

وعلاوة على التدخّل السياسي في القطاع بإحداث القوانين وتطويرها من عقد لآخر، فقد ظهر أيضًا على المستوى التنظيمي ومرّةً أخرى، كان الأمر بعيدًا عن الاحتكاريّة، فقد كان التنظيم تعدديًّا وغير خاضع ليد واحدة. فهناك مؤسّسات سينمائيّة تابعة للجهاز

---

(١) الضّبط = Cadrage.

(٢) التركيب = Montage.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٣٥١.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٣٥١ [التِّقْنُ ج. تُقون: technicien].

الرئاسي: مؤسّسة الفارابي، ومؤسّسة السينما التجريبيّة ومؤسّسة السينمائي الإيراني، ومهرجان فلم الفجر، وللكثير من الوزارات أقسام إنتاج أفلام كوزارتَيْ الصحّة والفلاحة، وأخرى تابعة للمرشد كالمركز الفنّي، التلفزيون، وهناك أيضًا مؤسّسات ذات رِبْعَة[1] كمعهد التنمية الفكريّة للأطفال والشبّان الذي تجاوز اتّهامات الثورة له وتصالح معها بعد تكوين مجلس على رأسه (من أعضائه وزيرا التربية والثقافة ورئيس التلفزيون) وله ميزانيّة ذات رِبْعَة.

أمّا التّمويل، فبعد تعطّل مصادره السابقة بين عامَيْ ١٩٧٩ و١٩٨١، وهي المتأتّية من مداخيل توزيع الأفلام الأجنبيّة و«الشعبيّة» التي حُظِرت، كان من الضروري أن تكون مأسسة القطاع وتنظيمه أن توفّر المصادر الجديدة من الدولة والمؤسّسات ذات الرِبْعَة، وأن تنتهج سَوْق إنتاج قليل التكاليف الماليّة والاعتماد على الفلم المحلّي أوّلًا وأخيرًا. وهذا ما أجبر الفاعلين السينمائيّين على الاعتماد على الإبداعيّة والذكاء الفنّي أكثر من الاعتماد على رأس المال أو الجسد، ممّا يعني أيضًا المساهمة في منح خصائص لسينما جديدة، مختلفة جذريًّا، وذات قطيعة فنيّة مع السيرورة السينمائيّة في العالم.

وإذا كان الموجِّهون الجدد يعتزمون منذ البداية مقاومة الفلم الأجنبي إلى حدّ حظره، ويقترح «سينما إسلاميّة» لا توجد في أيّ مكان على الكوكب، فليس لهم إلّا اختيار وحيد هو دفع عُدَّة إحياء القطاع ماليًّا، علاوةً على إبداع مأْسَسَة تنظيميّة وقانونيّة ملائمة. وكلّ ذلك كان يُدعّم سيرورة الميلاد الجديد، التي سمحت

(١) الرِبْعَة = Autonomie.

بإسقاط[١] بصري نموذجي لمثاليّات المجتمع الجديد، فحتّى في فلم كيارستمي أين «لا نجد المسجد، ولا الأذان، ولا مشاهد رمضان (....) ولا إطراءً ولا تمجيدًا للشهيد، ولا طفلًا ميّتًا بالحرب»[٢]، نلاحظ أنّ كيارستمي «وجد اللّه في حدّ الطبيعة»[٣]، وحتّى مسؤولي وزارة الإرشاد يعترفون باسم النظام أنّ كيارستمي «وُفِّق إلى إدراك المقدّس»[٤]، وقد كان عمله السينمائي في رأي النقّاد «أثرًا مقدّسًا»[٥] وقد كان لعلاقة كيارستمي بمحسن مخملباف، أكثر من معنى في فِلْم «**كْلَوْزْآپ**»، في اتّجاه التقارب بين السينمائيّين وفي اتّجاه الوصول إلى مدلول ما، وإن كان تعدّديًّا لـ«سينما إسلاميّة». ولكنّ هذه السينما في كلّ الأحوال لا تحمل حسب النقّاد دلالةً دِعائيّةً فظّةً للنظام، «فلم يُنشأ فلْم في منافحة ولاية الفقيه»[٦]، فالمهمّ حصرًا هو «عَكْسُ [٧] المعايير الإسلاميّة التي تنظّم المدينة على الشاشة»[٨]، والتلاؤم بين الجعل الأخلاقي والإبداعيّة الفنيّة، أي ما سمّته مجلّة **كرّاسات السينما** «سينما فضيلة».

---

(١) عَكْسٌ = Projection.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٣٥٨.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٣٥٨.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٣٥٨.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٣٥٨.

(٦) المصدر نفسه، الصفحة ٣٥٩.

(٧) عكْسٌ = Projection.

(٨) المصدر نفسه، الصفحة ٣٥٩.

٣. ٢. ح. سَوْق القادة الجدد تجاه الممارسة الفنيّة عامةً والممارسة السينمائية خاصةً

يرى **علي الحسيني** أن سقوط المَلَكية الشاهنشاهيّة غيّر «اتّجاه كلّ شيء وهيّأ الأرضيّة اللازمة لتطوّر الفنّ»[١]. فمبدئيًّا، ليس القادة الجدد ضدّ الفنّ والمهمّ في نظرهم هو «توجيهه بالاتّجاه الصحيح والسليم. فقدْ فَقَدَ الفنّ الباطل دعامته وحصل الفنّ الحقّ على ميدان التحرّك وإمكانيّة تفتّح براعمه»[٢]. وقد جاء ذلك في رسالة منه إلى المهرجان المسرحي الجامعي بتاريخ ١٩٨٤/١١/٥.

وهو يؤكّد أنّ قضيّة السينما «لا تنفصل عن عموم قضايا الفنّ (...) فمن الطبيعي أن نولي الفنّ هذه الأهميّة باعتباره وسيلةً متفوّقةً»[٣]، بل هو والقادة الجدد يولون «قيمةً كبيرةً للعمل السينمائي المطلوب، وقيمته هي أكبر من أكثر الفروع الفنيّة الأخرى، لأنّ أسلوب إبلاغه لرسالته أفضل وأبرز وأكثر تاثيرًا من غيره»[٤].

ولكنّهم يولون احترامًا وتقديرًا للعمل السينمائي «الذي يحقّق المقاصد التي يؤيّدها الإسلام والثورة»، في حين أنّهم يرؤن «أن نرى لها قيمةً أصلًا، ونغض النظر عن النمط الحالي من هاتَين الحالتَين المتقدّمتَين إذا افترضنا وجود مثل ذلك إذ أنّ لكلّ فلم رسالة وكلمة ما يعرضها بصورة مباشرة أو غير مباشرة؛ وحكم هذا النمط يتّضح من

---

(١) سيد علي الحسيني، **الأدب والفنّ في التصوّر الإسلامي**، الصفحة ١١٩.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١١٩.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٢٢.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٢٣.

معرفة حكم العمل السينمائي النافع أو الضارّ»[١].

وهو يرى أن «الجاذبيّة عنصر أساسي في الفلم»[٢]، إذ أنّ الفلم الذي يحمل أفضل مضمون ورسالة لكنّه يفتقد الجاذبيّة «عاجز عن تحقيق أي شيء وتبليغه»[٣]، وهو يفنّد فكرة أنّ الفلم الذي يحمل رسالةً ساميةً ينبغي أن يتّجه باتّجاه انعدام الجاذبيّة، وذلك لا يعني أنّه يضع المضمون في الدرجة الثانية سواءً في الشعر أو في السينما، بل «يجب أن يكون الاهتمام به في الدرجة الأولى شريطة أن يقترن بالتقنية الفنيّة المطلوبة إذ بدونها لا يكون مفيدًا، فيما لا يمكن إنكار أنّ التبليغ هو المهمّة الأساسيّة للعمل الفنّي»[٤]. فلن تكون محذورات بالعمل السينمائي سوى «ما يخالف الفطرة الإنسانيّة السليمة والقيم المفيدة والضروريّة»، حسب رأيه، ولكنّه يؤكّد أنّ درجة القبول «ترتبط بمستواها» الفنّي[٥].

٣.٢.خ. سَوْق القادة الجدد تجاه الممارسين للفعل السينمائي

يصنّف **سيد علي الحسيني** الممارسين للفعل السينمائي إلى طائفتَين «الأولى هي العاملة في جانبه النِّحلي، والثانية المتكفّلة بالجانب الفنّي والتقني»[٦]. وهو يرى أنّ أهل الطائفة التقنيّة «يمكن

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٢٣.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٢٤.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٢٤.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٢٥.
(٥) المصدر نفسه، الصفحة ١٢٦.
(٦) المصدر نفسه، الصفحة ١٢٦.

أن يكونوا أكثر نفعًا» و«يستطيعون القيام بأعمالهم بصورة أفضل ممّا يقومون به الآن لو أرادوا خدمة الشعب، ونحن نسمع أنّهم أكثر رغبةً في العمل للأفراد الذين لا ينسجمون مع الثورة بتلك الصورة، فهم يهتمّون أكثر بعملهم معهم ويسخّرون خبرتهم الفنيّة بدرجة أكبر»[١].

وضمن الطائفة الأولى يعترف **سيّد علي الحسيني** بأهميّة الممثّلين إذ هم الذين «يجذبون الأنظار» في العمل السينمائي، ولكنّ وجودهم ما زال ثانويًّا بالنظر إلى مكانة المخرجين وكتّاب السيناريو وأمثالهم، «فيجب البحث بشأن هؤلاء أكثر»[٢]. ويصنّفُ المخرجون في بداية انتصار الثورة إلى «فنّانين ثوريّين» و«فنّانين غير ثوريّين». أمّا الأولون فيرى دعمهم وتأييدهم «ووضع الإمكانيّات تحت تصرّفهم والتعريف بهم وإقامة (...) المهرجانات الفنيّة لتوسيع خبراتهم وتجاربهم وتعليمهم، وتطهير ميادين العمل من العناصر المعرقلة لنموّهم وتقدّمهم»[٣]. أمّا المخرجون الآخرون فيرى أنّ على الحكومة «التعامل بحذر وذكاء (...) مع الذين يمكن أن يستخدموا العمل السينمائي والفلم وسيلةً ضدّ الجمهوريّة (...) فلا يمكن وضع قسم كبير وشديد التأثير من قنوات التغذية النِّحليّة للشعب (...) بأيدي أشخاص لا يؤمنون بهذه الثورة التي تقوم على أسس أرقى المقاصد التي عرفها العالم المعاصر»[٤]. ولكن ذلك لا يعني انّه مع تكفّل الحكومة بكافّة الاستثمارات في العمل السينمائي، فهو ليس «مربحًا

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٢٧.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٢٧.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٣٢.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٣٣.

ماليًّا بالصورة السريعة المطلوبة أو لكثرة المشاكل التي تعترضه»[١]، فهو يقترح «أن يدير القطاعُ الخاصُّ العملَ السينمائي شريطة أن يكون تحت إشراف الحكومة»[٢]، رغم أنّ «القطاع الخاصّ يفكّر بأرباحه التجاريّة، في حين أنّ الحكومة تعمل من موقع المسؤول، والعمل السينمائي هو من المجالات التي تتعرّض إلى الانحراف حتمًا إذا كان هدفها هو الربح المالي وحده»[٣].

وهو ينقد حالة الممثّلين السينمائيّين في تلك المرحلة بقوله: «إنّ البعض لا يتمتّعون بمستويات فنيّة عالية، وسبب شهرتهم يرجع غالبًا إلى جوانب عاميّة مبتذلة، وهم في الوقت نفسه غارقون في المظاهر القبيحة. وهؤلاء، دون شكّ، يضعفون أيّ مضمون لأيّ فلم حتّى إن كان قويًّا»[٤]. وهو يؤكّد هنا أنّه لا يصدر عن فتوى شرعيّة، ولكنّه يؤكّد أنّ «حضور الممثّل رجلًا كان أو امرأةً الذي لا تحمل أذهان الناس عنه سوى الصور السيّئة والمناظر الزنويّة القبيحة المبتذلة [في العهد الشاهنشاهي] التي تجعل الشاب المؤمن وحتّى الفرد العادي (...). إنّ هذا الحضور هو أمر سلبيّ، فحتّى لو جاء هذا الممثّل ليفتح القرآن ويفسّر آيةً منه، فلا شكّ أنّه سيضعف مفهوم هذه الآية والرسالة التي تحملها، لأنّ الناس لا يصدّقونه، إلّا أن تُضاف **إلى هذه الحالة أشياء أخرى**، يجب التفكير بشأنها»[٥].

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٣٣.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٣٣.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٣٤.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٣٤.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة ١٢٨.

ويرى أنّ بين الممثّلين يوجد صنف ثان يجمع «من ليست لهم سوابق [سلبيّة في العهد الشاهنشاهي]، في حين أنّ مستواهم الفنّي وعملهم السينمائي لا يقلّ عن أولئك إن لم يكن أفضل»[١]. والسَّوْق الذي يجب أن يكون مع هذا الصنف في نظره هادفًا إلى «الانتفاع منهم بدرجة أكبر وفتح ميادين الحضور لهم ومساعدتهم في إظهار طاقاتهم الفنيّة؛ كما يجب الانتفاع أكثر من الوجوه الجديدة»، فهم قادرون على التحوّل إلى «فنّانين جيّدين»، «فإذا توجّهنا إلى القدماء فقط، وملأنا بهم ميادين العمل الفنّي فإنّ الشابّ الثوري لن يجد فرصةً له، بل قد يأنف من المشاركة في عمل ما مع الممثّل الفلاني الذي لا يحترمه لسوء سوابقه»[٢].

فالأهمّ في هذا السَّوْق الذي يقترحه **سيّد علي الحسيني** هو «فسح المجال أمام العناصر الشابّة والثوريّة، أي أمام الذين يؤمنون بأنّ الثورة قد اكتسبت القوّة اللازمة لتغيير العمل السينمائي وإيجاد تحوّل في الأفلام وشخصيّاتها. فليدخل هؤلاء ميادين العمل لكي يصبح لدينا مستقبل سينمائي (...) فالعناصر القديمة قلّما يخلصون للثورة، بل قلّما يقفون موقفًا محايدًا»[٣]. وهو يرى أنّ المخرج الذي «يتجاهل مشاعر الشعب وقيمه والذي لا زال مُعرضًا عن الاستفادة من فنّه من أجل خدمة الشعب، حتّى إذا قام بعمل ما ينجزه بصورة يخلط فيها الصالح بالفاسد لكي يستطيع الاعتذار إذا عاد بَخْتَيار يومًا. فمثل هذا، من الأفضل أن لا يقوم بإنجاز شيء أصلًا»[٤].

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٢٩.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٢٩.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٣١.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٣١.

إنّه لا يعارض استيراد الفلم الأجنبي «إذا انسجم مع مقولات نِحْلَتِنا. لكنّني أشاهد ما يعرض في التلفزيون وأسمع ما يُعرض في دور السينما، فأرى مع الأسف أنّ كثيرًا من الأفلام الأجنبيّة التي تُجْلب غير صالحة، ليس من جهة محتواها فقط، بل حتّى من الزاوية الفنيّة، فهي ضعيفة للغاية وتسبّب الملل والضجر»[1]. وهو إذ يعبّر عن ابتهاجه بازدياد عدد الأفلام الإيرانيّة بين عامي ١٩٧٧ و١٩٨٥ م. ش. من ستّة أفلام سنويًّا إلى ستّين فلمًا، فإنّه يؤكّد ضرورة إيجاد تغيير جذريّ في أصل السينما الإيرانيّة «بفسح مجال العمل أمام العناصر الموهوبة الموالية حقّا للثورة ولمصالح البلد وليست أجنبيّةً عنها، (...) وإخراج العناصر المضادّة للقيم (...) [بحيث] يتعوّد المتفرّج على عدم توقّع مشاهد عنف ومناظر مبتذلة (...) فيجب إيجاد سعي حقيقيّ لأعمال الإبداع الفنّي الحقيقي في الفلم ومتابعة تأثيره وإيجاد المضامين الحقيقيّة المطلوبة. فإذا تحقّق هذا، تحقّق معه تحوّل أساسي في العمل السينمائي»[2].

٣. ٢. د. حالة عبّاس كيارستمي: الفاعل الفنّي والشروط السِيرِيّة والموضوعيّة

- ترجمة:

وُلد عبّاس كيارستمي بطهران عام ١٩٤٠. مال منذ طفولته إلى الرسم، فبقي يمارسه حتّى في كبره. اشتغل لفترة قصيرة موظّفًا إداريًّا في مركز شرطة، وقد اكتسب فيها خبرةً اجتماعيّةً واكتشف

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٣٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٣٧.

فيها بعمق العنف الشاهنشاهي جعلته يستقيل. بين سنتَيْ ١٩٦٠ و١٩٦٨ شارك مشاركةً محدودةً في توظيب أفلام روائيّة طويلة. وفي تلك الفترة انخرط في كليّة الفنون الجميلة.

وفي سنة ١٩٦٩، أسّس مع أحد معارفه مركز السينما في **معهد التنمية الثقافية للأطفال والشبّان**. ويعود لهذا المركز الفضل في بروز عديد من السينمائيّين[١]، وقد أنتج أفلامه فيه. وهو يصرّح أنّه ما كان ليهتمّ بالسينما إلّا أنّ الآخرين يهتمّون بها كثيرًا[٢].

وقد بدأ بالفلم الإشهاري. وفي سنة ١٩٧٠، بدأ عبّاس كيارستمي إبداع أفلام قصيرة. وكانت تتمحور دائمًا حول حياة الأطفال ومشكلاتها. وقد بقيت الطفولة «موضوعه التميمي. وقد عرف كيف يطوّر بوسط غير ملائم ودون وسائل أثرًا أكثر من مؤثّر»[٣]. فأنتج سنة ١٩٧٠: **الخبزة والشارع**، وفي عام ١٩٧٢: **الاستراحة**، وفي عام ١٩٧٣: **التجربة**، وفي عام **١٩٧٤: المسافر**، الذي كان أوّل فلم طويل له وفي هذه المأساة الصغيرة، من أسود وأبيض، طفل يفعل كلّ شيء، من إزعاج رفاقه إلى تعطيل سير الدروس لتحقيق هدفه وهو الحضور في مباراة فوت-بول بالعاصمة. «وهنالك نجد الاهتمام الذي يسيطر على كلّ سينما كيارستمي: التربية – احتكاك الطفل بالعالم، هذا الاحتكاك الذي لا يجد تفهّمًا من الكبار،

---

(١) انظر مقال محمد الكامل، «في السينما الإيرانيّة»، مجلّة **رحاب المعرفة** (تونس، سبتمبر-أكتوبر، ٢٠٠٢)، الصفحتان ٧٧ و٧٨.

(2) Finey (F), « Kiarostami le passeur», in Cahiers du cinéma, p. 16.

(3) Taga (Rim), «L'enfance comme elle peut » in : kiarostami encore et toujours.

والمُشاطر للضرورة المثاليّة للكذب»[1].

وهكذا بدأ كيارستمي في نقده التربوي ومعارضته العنف المسلّط على الأطفال منذ العهد الشاهنشاهي. وأصبح وفيًّا إلى هذه الطريقة الواقعيّة الجديدة الأولى (أو الواقعيّة الشعريّة) التي منها استعيرت كلّ أفلامه، ليعرض حكايات حقيقيّةً وثائقيّةً.

- التحليل السّيري:

منذ فصله السابع أو السادس كان يأخذ أوراقًا ويرسم بأقلام الزينة ولكنّه لم يكن رسّامًا جيّدًا، وفي المدرسة كان تلميذًا كثير الرسوب، صموتًا وخجولًا ومنعزلًا. ومن فصله الأساسي حتّى الفصل السادس «لم يكلّم أحدًا حتّى بكلمة واحدة»، باعترافه[2].

ومنذ بلوغه الثامنة عشرة انفصل عن عائلته واضطرّ إلى التكسّب ولم يكن لديه أيّة فكرة لكي يصبح سينمائيًّا. فكلّ شيء صنعته الصدفة. كان تلميذًا حين أخفق في مناظرة الرسم للدخول إلى كليّة الفنون الجميلة فأصبح موظّفًا بشرطة المرور. لقد كان في متجر لصديقه حاملًا حذاءه حين طلب منه هذا الصديق أن يصاحبه إلى جسر قريب فأعلمه أنّه يحمل زوج حذاء لا يسمح له بالذهاب فأهداه زوجًا جديدًا كان على قياسه. اتّجه نحو القنطرة ثمّ إلى منزل أحد الأصدقاء يدير ورشة رسم فسجّل في دروسه ودخل المناظرة من جديد لينجح رغم أنّ النتيجة التي تحصّل عليها لم تكن ممتازة،

---

(١) انظر فرنسوا فيناي، مصدر سابق، الصفحة ١٦.

(2) «Qui êtes-vous monsieur kiarostami?», in Cahiers du cinéma, Paris, 1995, n° 493.

وتحصّل على الإجازة في الفنون التصويرية بعد ١٣ سنة وطيلة تلك المدّة بقي موظّفًا بإدارة شرطة المرور أو عون مراقبة لتوسيع الطريق. ثمّ بدأ يعمل في الإشهار، وفي البداية كان رسّامًا ومزخرفًا إشهاريًّا مشتغلًا بين كثير من الورشات، أو مزخرفًا بعض الكتب والمعلّقات. ويومًا ذهب إلى المؤسّسة الرئيسة لإنتاج الأفلام الإشهاريّة، واقْتُرِح أن يكتب «اسْكَتْشا» عن سخّان ماء، وفي الليل ألّف قصيدةً عن سخّان ماء، وبعد ثلاثة أيّام كانت المفاجأة أن عرض التلفزيون مقطعه الإشهاري، فكانت بدايته سينمائيًّا إشهاريًّا. وشيئًا فشيئًا كتب اسكتشات جديدةً لأفلام أخرى، ومن عام ١٩٦٠ إلى عام ١٩٦٩ كان له أكثر من ١٥٠ فلمًا إشهاريًّا.

ولم يكن يستعمل فيها ممثّلات، فكلّ المشاركين في التمثيل الإشهاري لديه من الرجال، وفي ذلك العصر الشاهنشاهي حتّى إذا أرادوا إشهار إطار سيارة ينبغي أن تكون هناك امرأة في وقت كان فيه عالم الإطارات وتركيب السيّارات رجاليًّا[١].

ما زال كيارستمي يحبّ تلك الأفلام الإشهاريّة رغم التزاميّته اليوم، ورغم محدوديّتها في التوقيت، فخلال دقيقة واحدة يجب تكثيف المقدّمة وموضوع الرسالة. فالفنّ الزخرفي الذي تمكّن منه في الكوميديا ساعده على اختراع الأفكار باستمرار. إنّه يعتقد أنّ «الفنّ الزخرفي هو أبو كلّ الفنون».

أمّا تمكّنه من الجينريك فقد كان محطّةً انتقاليّةً ضروريّةً من النشاط الزخرفي إلى إخراج الأفلام غير الإشهاريّة. فَعَبْر اشتغاله

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٨١.

على الجينريك اكتشف الكاميرا[1].

كان أوّل فلم سينمائي عام ١٩٦٩ إذ طلب منه مدير **مؤسّسة التنمية الثقافية للأطفال والشبان** أن ينجز بعض الأفلام لهذه المؤسّسة مؤكّدًا له أنّه قادر على إنجاز أفلام غير إشهاريّة. فطلب كيارستمي أن يبني أستوديوهات ويجهّزها لأجل تأسيس قطاع سينمائي، ودام الأمر تسعة أشهر ثمّ أنجز فلمه الأوّل «**الخبز والشارع**».

إنّ هذا العنوان يثير المُشاهد فهو يضع الروابط المقبولة تقليديًّا موضع سؤال باعتبارها بدهيّةً بين الشخصيّات، أو عمومًا بين المناظر التي تكون آخرَ فنيًّا، فيصبح الشارع الفضاء الذي يدور فيه الفعل، ويصبح الخبز المادّة المساعدة على الفعل، وتصبح الشخصية الرئيسة في القصّة وإلى حدّ ما كلبًا، بينما يضع الفلم تنويهًا بعناصر ثانويّة. فهذا الشريط القصير يقترح توزيعًا آخر للأدوار متحرّرًا بعمق من التوزيع التقليدي.

- الحكمة الطفوليّة في سينما عبّاس كيارستمي: نماذج ثلاثة:

أصبح كيارستمي بطل البيداغوجيا النقديّة بواسطة الأطفال الذين ينقلون بيداغوجيا الكبار. فحسب رأيه: «رسالة الفنّان هي جعل الآخرين واعين، والفنّان ينبغي أن يكون مراكبيًّا بين الشعب والدولة، يُعْلِم الدولة بموضوع الشعب؛ ولكي يساهم في الإصلاحات الضروريّة ينبغي أن يقدّم إلى المسؤولين معلومات صحيحةً». ولكن بعيدًا عن كلّ تعليم دغمائي كان في أفلامه السهولة المباشرة،

---

(١) ذكر القاموس الفرنسي **لاروس** الصادر عام ١٩٤٨ أنّ Camera كلمة من أصل عربي: قُمْرة.

والسخرية الخفيّة، والتردّد بين الخيالي والوثائقي، وبين الحقيقة والمتخيّل.

وفي كلّ أفلامه كان دائمًا يؤكّد تفوّق حكمة الأطفال على حكمة الكبار. ففلم **أين منزل صديقي**؟ تتسبب عقوبات المعلم في ضرورة تحوّل الطفل إلى قرية بعيدة يسكنها صديقه الذي سلّفه كرّاسه ولم يعده إليه رافضًا توصيات أمّه وتوصيات الناس الذين نصحوه بالعودة؛ وكلّ توجيهات الكبار كانت غير دقيقة وخاطئة أما توجيه طفل له فكان صائبًا ودقيقًا رغم بساطته. وإذا كان بطل **أين منزل صديقي**؟ طفلًا، فإنّ في فلم **وتستمرّ الحياة** يستعيد الكهل الحالة الذهنيّة للطفل يحدّد له موقفه تجاه العالم. في هذا الفلم عالم مولد من جديد بعد الزلزال الذي هدّ القرية. ومنذ بداية الفلم كان الابن يزعج أباه بأسئلته فينهره عندما سأله عن ميتافيزيقا الجراد. ولكن ساعتها يتفطّن الأب إلى قيمة أسئلة الطفل. فالطفل يركز على مظاهر الحياة والصمود في حين أن الأب والكبار يركزون على مظاهر الموت...

إن عدم توافق العَالَمَيْن؛ عالم الكبار وعالم الصغار، يجعل الكبار غير قادرين على احتواء الحياة في جوهرها، وما على الكبار سوى أن يفعلوا مثل هذا الأب بأن يصبح طفلًا من جديد. إنّ سينما كيارستمي عُملت على الطفولة ومن أجلها، ولكن أيضًا عن تجاوز حدود الذات.

- الطفولة في: الخبزة والشارع

في أثره الأوّل هذا، كان الشارع هو الفضاء الذي يدور فيه الفعل، وكان الخبز مادّةً مساعدةً. وكانت الشخصيّة الرئيسيّة هي الطفل

على حدّ الكلب، مع وجود تنويه بالعناصر الثانويّة.

في هذا الأثر يُبطل كيارستمي الصيغة العاديّة لتوزيع الأدوار. فيقترح توزيعًا آخر، إذ الخبزة والشارع والطفل تتموقع في الصعيد نفسه. فلا أحد منها محدّد مسبّقًا عندما يدخل في علاقة مع العنصرَيْن الآخرَيْن، ولكنّ هذه العلاقة نفسها تحدّده. «فالطفل والكلب ليسا حبيسَيْن لعلاقة نزاعيّة، والشارع لا يتحدّد بالإطار الفضائي الذي يحتوي النزاع، والخبرة ليست عنصرًا سحريًّا لحلّ الأزمة. ولكنّ الخبرة تبرز في لحظة لا ننتظر أبدًا أن نراها فيها»[1]. أمّا الشارع، فهو يتحرّر من وظيفته الاحتوائيّة للأحداث، ليأخذ نصيبًا في الفعل. وكلّما دخل عنصر جديد الركح، يضيء وجه الطفل بشعاع أمل في تجاوز أزمة خطر الكلب. ولكن هذا الشعاع سرعان ما ينطفئ. أمّا الرجل ذو الأحمرة والرجل ذو الدراجة، فيمرّان كأنّهما إنذار بحضور الكلب، وحتّى العجوز الذي بدا في الأوّل مستجيبًا لأمل الطفل، يحوّل وجهته في اللحظة الحاسمة. وقد تطابقت رجعة الكلب مع توقّف الموسيقى التي توبعت بعد حين قصير بصمت تامّ. فانطلاقًا من هذا الحين أصبح الفضاء السمعي حقل فعل لدى الشارع.

ينقسم البناء الدرامي إلى أربع متتاليات[2]. تتمثل المتتالية الأولى في الحالة الأصليّة التوازنيّة لطفل جذلان يعود إلى منزله، كعادته. والثانية هي لحظة أزمة، تتمثل في حضور الكلب الذي

(1) H. Mansouri, «De la liberté du regard », in: spécial Abbas kiarostami, Association tunisienne de la promotion de la critique cinématographique, Tunis, Sans date, p. 25.

(٢) المتتالية هي سلسلة من اللقطات تكوّن جزءًا من قصّة بفلم سينمائي.

يمنع الطفل من المرور، فيبتعد وينتظر في طرف النهج. والثالثة هي المحنة التأهيليّة حيث الطفل يقرّر هزيمة خوفه فيختبر سلاح الخبز. أمّا الرابعة فهي المحنة الافتخاريّة حيث يقابل الكلب شجاعة الطفل بصداقته[١].

يبدو امتياز الفلم في بساطته، فالموسيقى تصاحب الفعل لتسمح لنا باستدماج الحالة الباطنيّة للشخصيّة؛ ولا تصمت إلّا قليلًا لإبراز أصوات الشارع أو نباح الكلب. ويرافق ذلك غياب تامّ للحوارات، فالأحداث تعبر الحقل السمعي كأنّها عارض.

تؤكّد متتالية الانتظار على فكرة كثيرًا ما يركّز عليها عبّاس كيارستمي في أفلامه، وهي التناقض الحادّ بين عالم الطفل وعالم الكبار. فالعالم الثاني يتميّز بسرعته وجهله المطبق بالعالم الأوّل، إذ لم ينتبه المارّة الكبار لأزمة طفل الفلم، أمّا العجوز فينخرط جزئيًّا في فضائها، لكنّ هذا الانخراط عرضيّ وسرعان ما يتلاشى دون أثر إيجابيّ، فصمَم العجوز هو رمز لصمم عالم الكبار تجاه وضعيّة عالم الأطفال.

هذا التناقض يجعلنا نقف على مجانبة الكبير الحياة الحقيقيّة وعلى إدراك الطفل لها. فلقد سمح حضور الحيوان الخطير للطفل بمغادرة اليومي واكتشاف قدرته على الرؤية. فوقوفه أمام الكلب كان وقوفًا تأمليًّا لمعاينة الحلّ. بعد ذلك كان على طفل آخر أن يتحلّى بالشجاعة نفسها لكي يتجاوز الأزمة نفسها.

في فلمه الأوّل هذا، أعلن عبّاس كيارستمي منذ البداية

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٦.

انخراطه في بيداغوجيا نقديّة من ناحية، وفي فضيلة الفنّ عبر حكمة الطفولة وبراءتها من ناحية أخرى، ليتجاوز سينما إيرانيّة رانت عليها رذيلة الفنّ ونِحْلة الإخلاد طيلة الستينيّات والسبعينيّات.

لقد انتصر في فلمه هذا لرؤية الأطفال للعالم محرّضًا الكبار على اكتشافها وتفهّمها وتجاوز صدّهم واحتقارهم لها. وفي ذلك بداية نقد للنظام التربوي السائد، سواءً كان رسميًّا-مدرسيًّا تابعًا للدولة الشاهنشاهيّة أو الدولة/الثورة في ما بعد، أو لا شكليًّا، محرّضًا على تجاوز سلبيّة الكبار ونزعتهم الإخضاعيّة.

إنّ التعارض بين الكبير والطفل يكشف عن فخّ السرعة الذي يسقط فيه الكبير والذي يجعله يمرّ إلى جانب الحياة الحقيقيّة. فنظرة الطفل فقط هي التي تجبر المشاهد على التوقّف وتأمل الوجود. وقد كان ينبغي حضور كلب وحضور خطر لكي يكتشف الطفل حكمته ويعتمد على بساطة الطفولة عوض الاعتماد على الكبار الذي يرفض عالم الصغار.

- الطفولة في: أين منزل صديقي

يرتكز البناء الدرامي في هذا الفلم على مسار شخصيّة طفوليّة رافضة إخضاع الكبار. فيرفض طاعة توصيات أمّه وينطلق إلى قرية بُستة لإنقاذ صديقه من عنف النظام المدرسي الذي ورثته دولة الثورة عن الدولة الشاهنشاهيّة. لقد عاقب المعلّم الطفل نعمت زاده، ذا السنوات الثمانية لأنّه نسي مرّةً أخرى. فمن جديد أجبر على القيام بواجبه المدرسي على ورقة منفصلة، وهُدِّد بالطرد. ولكن ما إن دخل رفيقه أحمد منزله، حتّى أدرك أنّه حمل سهوًا كراس نعمت زاده. ورغم رفض أمّه، اتّخذ أحمد سبيل قرية صديقه. ولكنّ الطريق

كانت طويلةً وصعبةً، والعنوان غير دقيق، والوقت الذي يفصل عن حصّة الغد قصير جدّا. سيتحوّل هذا السباق البسيط إلى مساحة ينتج فيها الطفل أحمد كينونته بنفسه وبإصرار مؤثّر.

يبدو **أين منزل صديقي؟** فلمًا واقعيًّا. فصاحبه نفسه يقول: «أريد أن يكون لفلمي الجوّ الأمين للواقعيّ. أريد أن أقدّم الحقيقة». فلا نجد أي اصطناع في هذا الكون الكيارستمي، من صرخة الرضيع الذي يفيق بغرفة الفصل مرورًا بطريقة غسل أم أحمد التقليدي[١]. وهو من خلال حكمة الطفل يُبدي فظاظة الكبار وعنفهم النِّحلي. فجدّ أحمد يقضي نهاره في مراقبة الغادين والرائحين وأفعالهم، والمعلّم الثوري ما زال يستبطن قيم المدرسة الشاهنشاهيّة وأساليبها الإخضاعيّة، والكبار لا تهمّهم قيم الصداقة ولا يُشجّعون الصغار على امتثالها وممارستها.

والفلم من ناحية أخرى، فلم في الحبّ والصداقة، باعتبار أنّهما سبيل ضروريّة إلى خلق الذات وتكاملها، فلم تكن المحن التي مرّ بها الطفل أحمد في الطريق ذلك المساء وتلك الليلة سوى اختبارات وتحدّ جوهريّ لحكمة الطفل الذي يكافح من أجل قضيّة نبيلة في نظره[٢].

يواجه أحمد العقبات، الواحدة تِلو الأخرى، من الدرب الريفي

---

(١) انظر:

R. Taqa, «L'enfance comme elle peut», in: kiarostami, encore et toujours, Association tunisienne de la critique cinématographique, 2002, p. 14.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٥.

الصعب إلى التوجيهات الخاطئة المضيعة للوقت، إلى خشونة الكبار المفرطة، دون أن نجد مبالغات في مواقفه. وعندما يسيطر الليل المظلم على الدرب، يرينا كيارستمي هذا الرجل الصغير في منزله.

وضمن ذلك كان كيارستمي يحاول جعل المتفرّج داخل متعة نقل الوجوه الجديدة إلى خيط المتتاليات، كلّما أقدم على خطوة جديدة. وهي إمّا وجوه الكبار الفظّة أو وجوه الأطفال مبتسمةً.

إنّه «فلم عُمل عن الطفولة ومن أجلها. ولكن أيضًا عن تجاوز حدود الذات»[1]. فأحمد يذهب بعيدًا داخل ذاته، وفي عمق قواه الطفوليّة متجاوزًا إعاقات النِّحْلَة الكباريّة من أجل إنقاذ صديقه من الرفت، أحد المظاهر الكبرى لعنف النظام المدرسي وإخضاع الكبار. وهو فلم في النقد السياسي، مؤكّدًا على ضرورة الاعتراف بحريّة الطفل وحكمته والتحاور معه، فتوجيهات الكبار لأحمد كانت خاطئةً إذ لم يقوموا بمجهود جدّيّ لفهم مطلوبه، أمّا الأطفال فسرعان ما فهموه وكان توجيهه دقيقًا صائبًا.

رجع السينمائيّ يَخْرِطُ في أماكن **أين منزل صديقي؟** المدمّرة بالهزة الأرضيّة الرهيبة التي ضربت الجهة. صوّر الفلم بعد ٨ أشهر من الكارثة، وافترُض أنّه يجري في اليوم الثالث من الزلزال. يقول كيارستمي: «إنّه خيال عُمِل باعتباره وثيقةً. الناس يحبّون أن يعتقدوا في ما يرونه، ومن ثمّ الأهميّة الرقيقة المبطَّنَة للخيال بواسطة الطابع الوثائقي. إنّه قصد شخص يبحث عن أبنائه في الأنقاض، ولكنّه وجد نفسه هنالك. لقد تغيّر جذريًّا، لأنّه لاقى أناسًا لهم هذه الإرادة الخارقة للعادة من أجل

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٦.

مواصلة الحياة، لإعادة الحركات العاديّة للحياة: لقد أخرجت عجوز برّادًا من تحت الأنقاض التي يرقد تحتها زوجها وولدها، سحبت زربيّة، وجعلت تطبخ الشاي. هذا حدث لي فعلًا»[١].

- الطفولة في: وتستمرّ الحياة

وتستمرّ الحياة هو صدًى لـ: **أين منزل صديقي؟**، فهو عودة إليه، ومولَّد عنه.

في **وتستمرّ الحياة**، يعود عبّاس كيارستمي إلى قرية أحمد الذي كبُر بعد الزلزال الذي ضربها.

رجع السينمائي إلى الحِمَى السينمائي السابق، ولكن إذا كانت الشخصيّة المحوريّة في **أين منزل صديقي؟** طفلًا، «فإنّ كهلًا في **وتستمرّ الحياة** يستعيد الحالة الذهنيّة لطفل يحدّد له موقفه تجاه العالم»[٢]. في **أين منزل صديقي؟** يرفض الطفل طاعة توصيات أمّه وينطلق إلى پشته، وفي **وتستمرّ الحياة**، بعد أن يغادر الكهل الطريق الرئيسة، غير مبال بالكبار الذين نصحوه بالعودة، يتّخذ طريق الطفل في الاتّجاه المعاكس. فالفلمان يشتغلان على المبدإ نفسه: رفض هادئ لنحلة الكبار والاقتراب من حكمة الصغار.

نعيش في **وتستمرّ الحياة** ضمن عالم يولد من جديد من بلبلة الزلزال منظورًا إليه من رجل أفرغ نِحْلته الكِبَاريّة محاولًا امتثال حكمة الأطفال.

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٤.

(2) H. Mansouri, «Où situer la limite entre la naïveté et la sagesse chez Abbas kiarostami?» in: spécial Abbas kiarostami, p. 17.

منذ بداية الفلم كان الابن يستفهم أباه وهو يَسُوْق السيّارة، فيحطه بأسئلته في كونه الخاصّ، ومن التساؤل عن الجراد وهجرته «إلى حدّ المعرفة الإنسانيّة: الميتافيزيقا ومسائل الموت والحياة وإرادة اللّه»[١].

كانت رؤية الطفل أصيلةً، منفصلةً عن الرؤية الكِبَاريّة. فرؤية الكبار منخرطة في جغرافيا الزلزال وتاريخه، في حين أنّ رؤية الطفل «تقطع مع كلّ تاريخه لتتموضع في مستوى الأوّلي (وثمّة غير الزمني) ومستوى الكوني»[٢]. لكنّ الطفل، وهو يريد إبداء الجرادة لأبيه حجب عنه الطريق وكاد يتسبّب في حادث. إنّه تصادم السائد بين عالم الصغار وعالم الكبار.

يحطّ الأب في لعبة أسئلة وأجوبة طفوليّة، فيضع عالمه ضمن «تعايش مع عالم طفله، ثمّ ينخرط فيه»[٣] العَالَمُ الكباري، لترتسم علامة عدم توافق بين العالمَيْن.

يحرّر الطفل الجرادة حزينًا على موقف أبيه، ليتعلّم المتفرّج الكبير «أنّ الحياة ليست في العظمة المتّصلّبة والحسود تجاه الطبيعة التي تبقى دائمًا أقوى وصُرَعَةً أكثر. فالحياة تكمن في التواضع. فبفضل رؤية الطفل نتعلّم أنّ الحياة هي دائمًا هنا، قويّة بهشاشتها الظاهريّة مثل هذه الجرادة الصغيرة التي لا يستطيع الزلزال أن يفعل لها شيئًا، يرجّع صدى الحادث الصغير، حادث الطريق، صدى الحادث الكبير، الزلزال، لكي يتلقّن الأب/الكبير فنّ

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٩.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٩.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٩.

الرؤية عبر رؤية الطفل.

- كيارستمي: الوعي واللاوعي والحدود

لم يعش كيارستمي طفولةً جديدةً، ولم تكن له علاقة بالأطفال، كما عاش طفولةً مدرسيّةً مخفقةً، فهو يعيش بأطفاله اليوم طفولةً ناجحةً تعويضيّةً عن طريق الإبداع السينمائي؛ فنجاحه في الحياة هو نتيجة الإخفاق والإصرار على الإخفاق، إذ أنّه تحصّل على الأستاذيّة في الرسم بعد ١٣ سنةً. فالطفل الحكيم في سينمائه هو الطفل عبّاس كيارستمي ينتقم لإخفاقه إبداعيًّا ولإخفاقه العاطفي طفولةً وعائلةً. كما أنّ اللاوعي الجمعي الإيراني يجعل من الكثير من الأولياء والأئمة حكماء منذ الطفولة فأحد أئمّة الشيعة (محمد الجواد) بدأت إمامته وعمره عشر سنوات وآخرهم (محمد المهدي) لما كان عمره خمس سنوات، فلا وعيه دينيٌّ رغم وعيه.

ومهما كان إفراط كيارستمي في التأكيد على تسرّع الكبار وتكبّرهم على الصغار فإنّ سينماءه تعتبر نموذجًا لفضيلة الفنّ، فهو على الأقلّ يحمل التزامًا معيّنًا ونظرةً نقديّةً للحياة تريد أن تتقدّم بها. فالسينما التربويّة أدخلت كيارستمي إلى الإبداع المتأسّس على المصداقيّة الفنيّة معتمدًا على وسائل تقنيّة ودراميّة بسيطة.

ولكن مع كلّ نجاحات كيارستمي بقي يعمّم ويقف موقفًا نمطيًّا ساكنًا لم يتغيّر تجاه الكبار، وذلك يعني عدم تنويعة الرؤية وعامل إفقار لعمله الفنّي. فقد كان غير متواضع مع نِحْلة العامّة، الذين يدّعي أنّهم «الأكثر أهميّة»، وغير متواضع مع الكثير من شرائح المجتمع واتّجاهاتها، رغم أنّه يعلن: «إذا كان الفنّ يرغب في تغيير الأشياء واقتراح أفكار جديدة، فلن يصل إلى ذلك إلّا بفضل الإبداع

الحرّ للذي نتوجّه إليه: المتفرّج»[1]، ولكنّه تعالى على هذا المتفرّج وتكبّر على إنجاز الناس الاجتماعي إذ لم يرصد التغيير الكبير الحاصل منذ سنة ١٩٧٩.

كانت مرجعيّات كيارستمي النظريّة والفنيّة تقتصر على شكسبير وشيوران وكُسْلر وفِلّيني، ولم يجد الفضاء غير الأوروبي إلّا هامشًا ضيّقًا لعُمر الخيّام الإيراني ويوسف شاهين المصري (الذي كان قد ذكره نتيجة ضغط الصحافي صاحب المقابلة). واقتصرت مرجعيّته الجغرافيّة على السويد وإيطاليا وفرنسا واليابان والولايات المتّحدة الأمريكيّة[2]. فلا نجد في خريطته العالم الإسلامي والعالم العربي مطلقًا.

أمّا استعادته لرمزيّة بلده فقد غلبت عليها الانغلاقيّة التعصبيّة والقطع مع ١٥٠٠ سنة من الإسلام الإيراني إذ يقول: «لم يفعل الدين شيئًا سوى استعادة الفكر الإيراني القديم»[3]، وهو حكم متسرّع إذ أنّ الدراسات المتخصّصة أكّدت أنّ التحوّل النحلي والاجتماعي والمِلّي في إيران «بعد الفتح العربي الإسلامي كان جذريًّا»[4]. فما زال كيارستمي ذا نكوص إلى إدارة شرطة المرور، أي إلى إخلاديّة النِّحْلَة الشاهنشاهيّة. ولكن رغم ذلك يحمل لاوعيًا دينيًّا لأهميّة الطفولة الإماميّة المعصومة، وهو مدين لسَوْق الثورة السينمائي وحريّاته وقطيعته مع السَّوْق السينمائي الشاهنشاهي.

---

(1) Cahiers du cinéma, «Abbas kiarostami», op. cit., p. 37.

(٢) المصدر نفسه، الصفحات ٧٠ و٧٩ و٨٠ و٧٧ و٥٣ و٧٦.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٨٢.

(٤) مرتضى مطهّري، **الإسلام وإيران**، الجزء ١، الصفحة ٢٣.

٣. ٣. خاتمة

لقد استطاعت الممنوعات البصريّة أن تصنع الحداثة التصويرية لأوّل مرّة مع الرسم والنحت الإسلاميَّيْن في العصر الوسيط، كما لاحظ ألكسندر بابادوبولو[١]؛ وقد استطاعت مرّةً أخرى، في الحالة الإيرانيّة أن تصنع القطيعة السينمائيّة والسينما المختلفة عالميًّا. قد فنّد التصوّر الديني العربي الذي رأى أنّ السينما هي «آخر فنّ يمكن أن يدخل في نطاق الفنّ الإسلامي»[٢]، فقد أصبحت أوّل فنّ يمكن أن يدخل فيه، وأن يتفوّق فيه عالميًّا، بعد التفوّق التشكيلي الوسيطي، ولكن بمداليل غير حصريّة، بل تعدّديّة بتعدّد الممارسين.

ولقد كانت الصورة التي فرضها الغرب عن إيران سيّئةً جدًّا منذ عام ١٩٧٩، ولم تكن للقادة الجدد إدارة في جعل السينما صورةً أخرى عن إيران في الغرب. ولكنّ النقّاد ومنظّمي المهرجانات الغربيّين اكتشفوا صدفة «سينما مؤَلِّف إيرانيّة ذات حداثة سينمائيّة بعيدة عن القواعد السرديّة الوهميّة وسيناريوهات مفكَّر فيها جيّدًا وتشجّعها الدولة»[٣]، لتصبح السينما «سفير إيران بالغرب مُمارِسةً دورًا سِفَارِيًّا وتعارفيًّا غير منتظر، وفارِضةً صورةً عن إيران أخرى، مستقلّةً عن النظام»[٤].

---

(١) ألكسندر بابادوبولو، **جماليّة الرسم الإسلامي**، الصفحة ٨ والصفحة ٩٩.

(٢) محمد قطب، **منهج الفنّ الإسلامي**، الصفحة ١٣٦.

(3) Devictor (Agnès), opt. cit., p. 342.

(4) المصدر نفسه، الصفحة 342.

٤. تجارب في الفن المسرحي

٤. ١. المسرح في إيران: بين الفتح والثورة

٤. ١. أ. تداعيات الفتح الإسلامي على المسرح

اتّخذ المسرح في إيران بعد الفتح الإسلامي اتجاهات مختلفة جذريًّا عمَّا كان عليه قبله. فقد كان وسيلةً لتحريض جيوش الملوك على التوسع والقهر[١]، ووسيلةً للسخرية من الملوك المعادين لإيران من يونانيين ورومان[٢]. وظهر فيه مسرح يمجّد الخيانة الزوجية[٣]. ولكن ظهر فيه أيضًا مسرح «يصنعون فيه مجسَّمًا للوجه من العجين أو من الطين، ويضعونه وسط الطريق، ويخدمونه كما يخدمون الملوك ثم يحرقونه في النار»[٤]. فهو مسرح مضادٌّ للمسرح المهيمن، يضع الملك/الكسرى على العرش، ثم يقتله، في تحريض للشعب على الملوك/الأكاسرة. وذلك من الممهِّدات التحريضية التي أدّت بتراكمها إلى تحالف الضباط الديالمة والمَبْخوسين الفلاحيين مع الفاتحين المسلمين العرب بزعامة الداعية سلمان الفارسي من أجل إسقاط الدولة الساسانية[٥]. فقد طلب الإيرانيون في البداية إسلامًا سياسيًّا يُسْقط الطغيان الكِسْروي نهائيًّا، قبل أن يبدؤا في طلب إسلام شامل بتعقل وتفهم منذ نهايات القرن الثاني للهجرة. وهناك

---

(١) فاطمة برجكاني، **تاريخ المسرح في إيران: منذ البداية إلى اليوم**، الصفحة ١٢.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٥.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ١٨.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٨، عن عماد الدين العروبني، **عجائب المخلوقات**.

(٥) إدوارد بْرَاون، **تاريخ الأدب في إيران من الفردوسي إلى سعدي**.

ظهر تدريجيًّا **نَمَايش** (=مسرح) إسلامي إيراني، له مصطلحيته الخاصة التي تميّزه عن المسارح الأخرى: **تَمَاشَا**، هو المسرحية التي «تُعرض في اجتماعات الناس عند العصر»[١]، بعد انتهاء أعمال المعاش؛ و**تَمَاشَاكَاه** أو **تَمَاشَاخانه** هو محل العرض[٢]. وانتهى مسرح الملوك ليدخل مسرح العامة وحده مراحل تطور غير محدودة، متفهمًا الناس «على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية وتنوع لهجاتهم»[٣]، جامعًا المحاكاة والمحاورة والموسيقى والرقص والألعاب البهلوانية، ساخرًا أحيانًا من الطبقات الدنيا وأحيانًا من الطبقات العليا، في الساحات أو حول أحواض المنازل[٤]، ثم في المقاهي بأواخر العهد الصفوي فالزندي والقاجاري.

ومن أشهر مسرحيات المحاكاة: قصة الشيخ صَنعان التي تفاعل معها فريد الدين العطار، وقصة **الدراويش الأرْبَعَة** الذين عشقوا صورة فتاة جميلة فتوجهوا إلى الهند من أجلها، وقصة البطل الأصلع الذي يسعى لإنقاذ فتاة من السحر ليُسلّمها لعاشقها[٥]. وكلها قصص من تأليف العرفانيين كفريد الدين العطار. وكانت أهمية التمثيل فيها بأهمية النص الذي تحرَّر الممثلون تشكيكيًّا زيادةً وتحويرًا. وقد تميّزت إيران بمسرح التعزية ومسيراتها منذ العهد البويهي، وبعضه كان نسائيًّا حيث تقوم الممثلات بأدوار الممثلين

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٩.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ١٩.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢١.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٢٣.
(٥) فريد الدين العطار، **منطق الطير**، الصفحة ٤٣٣.

مثلما أن في مسرح التعزية الرحالية يقوم الرجال بأدوار النساء. وبذلك أصبح للإيرانيين، كما يرى السائح الأوروبي سرحان مالكم «أنواع المسرح، لكننا لا نجد لديهم الأنواع الموجودة في البلدان الأخرى»[١]. كما كان هناك مسرح سياسي، اشتهر خاصةً بمسرحية الشاه سليم للسخرية من السلطان العثماني سليم.

وبعض ذلك المسرح في المحاكاة، وبعضها الآخر في الدمى، والآخر في خيال الظل.

وقد تناوله العرفانيون في دواوينهم كنِظاميّ وعمر الخيّام وفريد الدين العطار وأسديّ الطوسي وحافظ الشيرازي[٢]. فأسديّ الطوسي مثلًا ينصّ على أن «الطبيعة علَّقت ستارَين، تظهر فيهما صور وظلال مختلفة حسب أشكال الموجودات»[٣].

٤. ١. ب. المسرح الديني ومسرح التعزية

للمسرح في التاريخ الإيراني أهمية كبيرة، خاصةً ما يتناول سير النبي وأهل بيته، وأبرزه **مسرح التعزية** الذي يترافق مع يوم العاشر من محرم، ذكرى صراع الحسين بن علي بأصحابه القليلين مع جيش يزيد بن معاوية. وقد تأسس مسرح التعزية في إيران بتأثير أوّلي-من سَلْمان الفارسي، قائد إسقاط الطغيان الفارسي، ووالي المَدَائن في عهد عمر بن الخطاب، الذي كان ذا هوًى علوي حتى قال عنه

(١) فاطمة برجكاني، مصدر سابق، الصفحة ٣٤.

(٢) المصدر نفسه، الصفحتان ٣٦ و٣٧.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٣٦.

الرسول: «سلمان منّا أهل البيت»[١]. وقد بدأ تبلور **مسرح التعزية** أو **شبيه** في الاصطلاح الإيراني، باعتباره تعزية مواساة وتعاطفًا مع حفيد النبي وعائلته وأصحابه الذين سَحَقهم اليزيديون، انطلاقًا من عهد معز الدولة الديلمي-البويهي إلى وضوحه الفني في عهد الصفويين، هؤلاء الترك الذين أغراهم علماء دين لبنانيون بالتشيع (الكركي، بهاء الدين العاملي...). وقد كانت الفرق المسرحية امتثال السيرة البشرية منذ خلق آدم حتى دخول الإمام الرضا مدينة طوس (مَشهد) وتسميم المأمون له، مرورًا بتحطيم علي بن أبي طالب لبقايا الطغيان الفارسي-الساساني، مركّزةً على المأساة الكربلائية[٢].

لقد استطاع الرحالة خوتشكو لـمّا زار إيران القاجارية سنة ١٨٣٣ أن يجمع إضمامة كبيرة من نصوص المسرح الديني ومسرح **شبيه**، راصدًا ألحانها وألوانها الشعرية؛ بينما لاحظ الرحالة الفرنسي دي غوبينو بين سنتَي ١٨٥٥ و١٨٥٨، وبين سنتَي ١٨٦١ و١٨٦٣ «أن معظم المخرجين[٣] كانوا يكتبون النصوص أيضًا، وأحيانًا يعطون سروحًا قبل بداية العرض وأحيانًا أثناءه»[٤]. وقد أسقط هنا مقام **المخرج** الأوروبي على مقام **الرئيس** المسلم. وقد كان أكثر كتاب نصوص **شبيه** يقدمونها دون توقيع، لأن النص يُكتب جماعيًّا وبتراكم تاريخي. ولكن حفظ لنا التاريخ بعضهم كالخواجة حسين علي

(١) العسقلاني، **الإصابة في تمييز الصحابة**، الجزء السادس، الصفحة ١١٣.
(٢) فاطمة برجكاني، مصدر سابق، الصفحة ٢٢٤.
(٣) لا وُجود للمُخرج في مسرح المسلمين بالعصر الوسيط، كما لا حظنا من قبل.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٢٢٧.

خان ميرزا تقي تعزيه ردات وابنه ميرزا باقر (المدعوّ: معين البكاء) والسيّد عبد الباقي بختياري والسيد مصطفى ميرعزا وابنه آقا سيد كاظم ميرغم، وهم من العهد القاجاري[١]. وقد كان لهم إلمام جيّد بالموضوع القرآني والحديثي «ولهم علاقة بعلماء الدين في عصرهم»[٢] فلعلماء الدّين دَعْمٌ لهذا المسرح واهتمام. وقد ساهم مسرح التعزية في حفظ الموسيقى الإيرانية وانتشارها مقاماتٍ وأدَاءً[٣] أكثر من الأنشطة الفنية الأخرى، إذ هو فن متكامل يجمع الكيثر من الألوان الفنية.

مع الحداثة التغريبية، منذ أواخر العهد القاجاري وخاصةً مع البهلويِّين (رضا ومحمد رضا)، كان التدهور المُتنامي للخصوصية المسرحية الإيرانية.» كانت حكومة رضا شاه تضغط على نوعَين من المسرح. أولهما: المسرحيات التقليدية الشعبية كالتعزية والتقليد؛ فهذه المسرحيات حُظرت دون إعلان الحظر رسميًّا. والثانية: المسرح الذي أنْشئ على الطراز الأوروبي-الغربي، الذي أُوجد جهاز الرقابة من أجل الإشراف عليه. وقد وضع وقوى الأمن، ومن ثمّ وُضع قانون للرقابة»[٤].

فلقد أصبح من صلاحيات جهاز الشرطة «التدخل في المسارح والأفلام والكتب والمجلات وأمور أخرى»[٥]. وبذلك تم التدمير

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٢٧.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٢٧.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢٢٨.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ١٦١.
(٥) المصدر نفسه، الصفحة ١٥٩.

التدريجي لمنجزات الثورة الدستورية.

وبذلك تكرَّس المتغرّب تقنيًّا حيث ظهر «المخرج»/ «الخالق»، حاملًا مضامين قومية تحاول تأكيد المَسعى الپهلوي لفصل إيران عن العالم الإسلامي وتاريخها الإسلامي، لتصبح جزيرةً أوروبيةً منفصلةً عن القارة الأوروبية حاملةً حنينًا ساسانيًّا ومجوسِيًّا، معلنًا حنقَهُ على الفتح الإسلامي (الذي لم يكن لولا تحالف الضباط الديالمَة وسَلْمان الفارسي). في آخر مسرحية **پَرْوين الفتاة الساسانية** الصادق هدايت يضع الفاتح العربي يده اليسرى حول رقبة پَرْوين ويده اليمنى تحت ذقنها، وحتى لا يجعلها سبيّةً أخذت خنجره لتنتحر به دون أن تنبس بصرخة ألم [١].

أما آخر العصر الپهلوي، فهذا بهرام بيضايي مثلًا، يتعرف على التعزية طفلًا، ثم يقوم بدراسات معمَّقة في المسرح الإيراني الأصل (التعزية، التقليد، الدمى، الحكواتي...) وتاريخ البلاد ليتّجه نحو مسرح متأصل ذي مدلولات فلسفية وعرفانية عميقة، لإبراز متطلبات العصر الراهن الاجتماعية والسياسية منفصلًا عن نفوذ المسرح الغربي[٢].

مع الثورة (١٩٧٨-١٩٧٩) دخل المسرح الإيراني مرحلة تحوّل جذري إذ تخلص **بالمشروعية** الثورية من القيود-من ناحية، ومن فروض التغريب - من ناحية أخرى.

كانت الثمانينيات لنقد المعضلات الاجتماعية والفردية، بلغة

(١) المصدر نفسه، الصفحة ١٦١.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢١٤.

يومية-واقعية، لكنها كانت دون المطلوب نصًّا وفنّيّات، إلى حدّ المباشرة أحيانًا مع غياب للفرد[١]. وبداية التسعينيات تكرّس البحث في الفني، وتعمّقت هوية المسرح الإيراني، إلى حدّ الإفراط في النظرة التجريدية والفلسفية والعرفانية أحيانًا. لكن منذ سنة ١٩٩٦ أصبح هناك تركيز شديد «على القضايا الاجتماعية الراهنة»[٢]، وبواقعية ليست مباشرةً، وإن كانت دقيقةً وتفضليةً، وتحسّنت كفاءة المسرح وتكامل فيه المسرح مع السينما والموسيقى والرقص والرسم والشعر، وقد دخل بهرام بيضايي في هذه الفترة مرحلةً إبداعيّةً جديدةً، وظهر فيها جيل شاب. أمّا سنوات حرب صدّام حسين على البلاد فقد عرفت أيضًا **مسرح الدفاع المقدّس**، مترافقةً مع ورشات عمل فيه.

لقد أصبح بإمكان المسرح في إيران أن يكون ذا **ضمير أصيل**[٣]. فقد رجعتْ **خيمة شاه بازي**، ذلك اللون المسرحي الذي انقرض منذ ٧٠٠سنة، إذ «منذ عام ١٩٨١، بعد الثورة الإيرانية بثلاث سنوات، أصبحنا نجري مهرجانًا لصور **خيمة شاه بازي**[٤] وفوانيسها وأنماطها بمركز مسرح الدمى المبني حديثًا»[٥]. وقد ساعدت وزارة الثقافة على إنشاء عديد من الفرق والمهرجانات والورشات والمراكز

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢١٤.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢١٥.

(٣) ضمير أصيل =Identité authentique.

(4) Charibpour (Behrouz), «Entry to the; realm of puppet thowz in Iran» in: Atebai (Mohammed) [director],Theatre in Iran 2010, p.49.

(٥) هو عروض ظلال الدمى. وله إخوة ٨ مثل **يَهلَوَان كاشال** (نوع من مسرح دُمى القفافيز)، و**خيال بازي** حيث اقترن الدمى بالشاشة، وشاه سليم بازي وغيرها.

التعلمية المتعلقة بمسرح الدمى، الموجَّهة للكبار والصغار. وقد ساعدت الوزارة على ترميم عمارة **مَسَارح التعزية** ونشرها في عديد من المدن والقرى التي لم تكن فيها هذه العمارة، وهناك مهرجان عالمي يُقام مرةً في السنتَين في المسرح التقليدي والطقوسي. أشهر مهرجان لمسرح التعزية يُقام في قرية قودجان بمحافظة أصفهان، وقد بُني مَسْرحها الأصيل من النذور الشعبية؛ «و**للتعزية** جمعية أيضًا، أنشأها باحثون وممثلون في **الشَّبيه خانه**»[1].

ولنا أن نُشير هنا إلى اهتمام **پيتر بْروك**، البريطاني، و**جينيو بَرْبا**، الإيطالي، بالإمكانيات الإبداعية لمسرح **التعزية**. ولكن عدم الاهتمام الكافي بترجمة الآثار المسرحية الإيرانية المعاصرة عائق رئيس أمام عدم تحول المسرح الإيراني المعاصر إلى مسرح عالمي. كما أن شغف الإيرانيين بالسينما عائق هام أمام عدم انتشاره بصفة أكبر أمام الجماهير. ومازال **مسرح التعزية** مختفيًّا لم يفكروا بعد في جعله أقل تكلفةً إعداديةً وتمويليةً، ومازال البحث العلمي فيه دون المطلوب فلم يخرج بعد من مواضيعه الإتباعيّة ليصبح مسرحًا دينيًّا يشمل دقائق عصرنا. فمسرح التعزية في حاجة إلى تسجيله بمنطقة الأمم المتحدة للتربية والثقافة باعتباره فنًّا تراثيًّا إيرانيًّا، وهو في حاجة أيضًا إلى مزيد تجذيره في اليوميّ من حياة الإيرانيين أيضًا.

(1) Naserbaklt (Mohamed Hossein), «Traditional performing arts in Iran», in: Atebai (Mohammed) [director], Theatre in Iran 2010, p.38.

٤. ٢. مقاربة روجِه عسّاف المسرحيّة: البناء الثقافي

«رأيت أنّ تجربة الناس هي أفضل مدرسة»
دوميتيلا دوشنغارا

٤. ٢. أ. من هو روجِه عسّاف؟

إنّه منظّر و«مخرج» مسرحي لبناني، بدأ مسيرته المسرحيّة ممثّلًا ذا ملّة يساريّة وشارك في عدّة أعمال تستعمل اللغتَيْن العربيّة والفرنسيّة، ولكنّه كان ضدّ التعبير بالفرنسيّة «وكان يعيش حالة صراع بين ما يؤدّيه بهذه اللغة وحاجته إلى التعبير باللغة العربيّة»[١]. ثمّ دخل مدرسة «استرازبورغ» للفنّ الدرامي بفرنسا متأثّرًا بأطروحات جَانْ دُفِينْيُو وبِيتَرْ بْرُوكْ. وبعد تخرّجه، عاد إلى لبنان ليشترك في تأسيس مُحْتَرف بيروت للمسرح عام ١٩٦٧ مع الممثّلة اللبنانيّة نضال الأشقر، وقد «انحصرت أهداف المحترف في التخلّي عن الصيغة الأوروبيّة للمسرح وفي البحث عن أساليب وصيغ محليّة، مبتكرة، قادرة على استقطاب جمهور واسع»[٢].

وبعد أن أنتجت الفرقة مسرحيّات في النقد السياسي الهزلي، «اكتشف أنّ هذا المسرح لا يتحقّق هدفه في التواصل مع الجمهور»[٣]، فغادر العاصمة متوجّهًا نحو ضواحيها وقرى الجنوب

---

(١) من مقدمة حوار وطفة حمادة معه في **الفكر العربي**، العدد ٦٩، الصفحة ٨٣. [ورغم هذا الحبّ للغة العربيّة، كيف يكون اسمه فرنسيًّا (روجيه) ولا يكون عربيًّا؟!].

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٣٤٢.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٣٤٢.

اللبناني والمخيّمات الفلسطينيّة «حيث خاض تجربةً سياسيّةً واجتماعيّةً خصبةً»[1] كانت نتيجتها تأسيس **مسرح الحكواتي** عام ١٩٧٧.

عام ١٩٧٩ اعتنق روجِه عسّاف الدين الإسلامي، وقد أكّد أنّ لهذا الاعتناق تطويرًا لتوجّهاته المسرحيّة، ولكن الرجل بقي غير مُعْتَرَف به إلى حدّ واسع لدى الطائفتَين الإسلاميّتَيْن بلبنان وخارجها، بل بقي اسمه غير معروف عادةً، إلّا لدى نخبة العاملين في المسرح.

إنّ الرجل يحاول الانتماء إلى نحلته المرجعيّة والالتزام بهموم الناس وخاصّةً منها همّ الاحتلال الإسرائيلي. لكنّه رغم ذلك ما زال فنّانًا غريبًا، وإحساسه بالغربة كان منذ أن كان مناضلًا يساريًّا، إذ عاش مشكل العلاقة مع الجمهور ونحلته، فأدرك عمق الانفصال بين تكوينه المسرحي الأوروبي وموروث الجمهور وواقعه.

لكنّه يبدو اليوم، بعد تحوّلاته عام ١٩٧٩، عميق الغربة أيضًا. فأكثر رفاقه الماركسيّين القدامى لم يعودوا معترفين به، لأنّهم لا يتّسعون للاختلاف. والطائفة الشيعيّة-الجنوبيّة التي حاول الانتماء إليها نحليًّا ومسرحيًّا، تبدو غير مبالية كثيرًا بما يطرح، وذلك لعدم إيلاء بعضها أهميّةً للفنون الجميلة، ولاستقلاليّته السياسيّة لدى بعضها الآخر؛ بل إن بعضها الآخر لا يعرف اسمه تمامًا، بل يستغرب

---

(١) انظر كذلك كتاب محمّد سويد، **أفلام الحرب الأهليّة اللبنانيّة، السينما المؤجّلة**، الصفحتان ١٢٢ و١٢٣؛ وحوار سلوى الحاج معه في **المنبر** البيروتيّة، عدد أكتوبر، ١٩٩١، الصفحات ٥١ و٥٢ و٥٣.

أن يكون رجل باسم «روجِه» من أهل دينه.

وأمّا الطائفة السنيّة بالبلاد، فغير معترفة به أيضًا. وذلك إمّا لإهمال بعضها للفنون الجميلة، أو لأنّه لم ينتم إليها حسب آخرين، بل إنّ بعضها يجهل انتماءه الجديد، بل ربّما يجهل اسمه تمامًا.

فكان من الضروري أن أحاول إخراج هذا الاسم إلى الضوء، إخراجًا نقديًّا.

لقد عاش روجِه عسّاف منذ بداياته مشكل العلاقة بين الباثّ والمتقبّل في الفنّ المسرحي: تقنيةً وانتحالًا ومخيالًا، ومؤكّدًا أن المسرح السائد منعزل عن السيرورة الاجتماعيّة فضاءً (الكواليس، التنجيد [الديكور]، المتمّمات، اللوازم، خدعة الإضاءة...)، وواقعًا اجتماعيًّا (الزمن الوهمي/الإيهامي...).

لقد اعتبر أنّ في هذا الخطاب إعادة إنتاج لخطاب السلطة السياسيّة والدينيّة والتدمير الطبقي والهيمنة الكونيّة. ومن إقراره بأنّ لكلّ مجتمع نحلة خصوصيّة تفرز الأشكال التي تتيح له إمكانيّة رؤية نفسه باعثة الحياة في مواد ذاكرته الجماعيّة، سعى إلى تحديث «الحكواتي» القديم رغم إقراره بأنّه ليس شكلًا مسرحيًّا.

فهل كان المسعى مقنعًا نظريًّا وتطبيقيًّا؟

٤. ٢. ب. لماذا رفض روجِه عسّاف المسرح الأوروبي؟

يرى روجِه عسّاف «أنّ نشأة المسرح الغربي تعبّر عن مشروع المدينة المركزيّة الذي ابتكرته أثينا وطوّرته روما ثمّ العواصم الأوروبيّة الحديثة، وهو مشروع يبرز إلى الوجود بقدر ما تفرض المؤسّسة المدنيّة نفسها مرجعًا وحيدًا وأوحد لحياة الإنسان بمجمل مستوياتها (الفكريّة

الاجتماعيّة والمعاشية)، أي بقدر ما تتحدّى المدينة الآلهة وتقلع الإنسان عن تكامله في الكون وتحلّ غصبًا وقسرًا محلّ الأسلاف والطبيعة في الوصاية على الإنسان»[١].

ففي هذه المدينة كان انقطاع الإنسان عن القيم «التي تربطه بالكون والحياة الجمعيّة» والإله، وعندئذ «لا بدّ من لغة جديدة (في الأسلوب والتعبير) تخاطب الإنسان/الفرد باسم المدينة وتسوّغ سلطة مؤسّساتها ومنطق وجودها. لا بدّ من وسائل فنيّة تعبّر عن القيم والمقاييس الحديثة التي ينبغي تعميمها على المجتمع»[٢].

وقد كان المسرح، من وسائل الاستجابة لهذه المهمّة «من خلال تمثيل مأساة الإنسان بصراعه مع القوى «القديمة» (الآلهة، القدر، الإقطاع، وفظائع المجتمع غير المنتظم في عقلانيّة المدينة/الدولة....)، أو تمثيل مصائب الخروج عن ضوابط المدينة ومعايير المواطنة، ليستهزئ «بالشاذّين» أو ليرتعب منهم، وذلك على مسرح وهمي يوهم الناس بواقعه ويحصر فيه الزمن والواقع ليفرض عليهما سيادة العقل»[٣].

ولذلك كان الممثّل في هذا المسرح متخليًّا عن كيانه الحقيقي (شخصيّة الممثّل الحقيقيّة)، «في سبيل تركيب كيان آخر (الدور، الشخصيّة الوهميّة)، مفترضًا أنّ هذا الكيان الجديد سيُظهر حقيقةً لم تكن بيّنةً قبل حدوثه»[٤].

---

(١) روجه عسّاف، **المَسْرَحَة، أقنعة المدينة**، الصفحة ٥١.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٥١.

(٣) المصدر نفسه، الصفحتان ٥١ و٥٢.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٥٢.

لقد كانت المدينة في المجتمعات الأوروبيّة القديمة طاغيةً ولكن سيطرتها على البيئة المحيطة لم تكن مدمّرةً، أمّا الأنظمة الأوروبيّة الحديثة (مع بروز الملكيّات المطلقة)، فقد أضفت صفات المدينة على المناطق، وفرضت على «الإمّة» القوميّة تجنيسًا موحّدًا يعمّم النظام الذي يحكم داخل المدينة المركزيّة[١]، فتحطّمت بنى القرابة و«تعلمنت» القوّة لتتكرّس سيادة تكتّل النخبة المدينيّة، وليظهر نظام منطق يسيطر على مجمل العلاقات الإنسانيّة، «إذ لا يراهن على أخلاقية المواطنين، بل على فعّالية المؤسّسات الحكوميّة»[٢].

ثمّ أكملت الثورة الصناعيّة و«الاستعمار» السيرورة، وأصبح النظام «الغربي» مشروطًا بالتفوّق الحربي الساحق على الشعوب الأخرى، ليواصل مشروعه الكوني في التعدّي على الطبيعة، وقطع علاقة الإنسان بها وتفكيك العلاقات الاجتماعيّة[٣].

وفي هذا السياق التدميري، كان تطوّر المسرح الأوروبي الحديث، فلقد اخترعه مهندسون وصانعو آلات كانوا يعملون عند الأمراء الإيطاليّين في عصر النهضة. «ومنذ عهد قريب، نشأت فنون العرض الحديثة (السينما، التلفزة....) في حجر المجتمع الصناعي، وابتكرها تقنيّون، فهندسوا أشكال الصور التي تموّن خيال الإنسان المعاصر»[٤].

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٧٣.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٧٤.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٥٦.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٧٧.

فمنذ بداية عصر النهضة، دأب الكثير من ثقفيّي الأوروبيّين على تجاوز الشكل المسرحي الشعبي (الميستير) السائد في التظاهرات الموسميّة، واستعادة المسرح اليوناني باقتباس تمثيليّات مقتبسة عن الأدب الإغريقي واللاتيني لا علاقة له بالواقع الاجتماعي الجاري، فكان مسرحًا «خداعيًّا» و«إيهاميًّا» بتعبير روجِه عسّاف. وكان ممارسةً استلابيّةً تضادّ الحريّة. وقد ترافق ذلك مع تطوير الرُّكُوح لتكون منعزلة أكثر عن الجمهور، وتطوير التَّنْجيد (الديكور) وفنّ السيطرة على جسد الممثّل واستعباده، واستخدام الإنارة الكهربائيّة لمحاكاة الإضاءة الطبيعيّة، وبذلك حصرت الرؤية الإنسانيّة في «الهندسة الغرافيّة».

لقد مرّر المسرح الأوروبي الحديث خطاب السلطة المدينيّة، ليسخر من الريفي والعاميّ والمزارع، وليرفّه عن الطبقات القائدة. فلم تكن مراحل تطوّره «إلّا نتف ثرثرة مسليّة أحيانًا ومحتدّة أحيانًا أخرى، بين ضيوف عاطلين عن العمل في وليمة مملّة»[١]، ضمن «ثلاثمائة سنة من الكدّ والزعيق. وبقي المسرح صنفًا من مستحضرات التجميل التي تستهلكها الطبقات الوسطى الأوروبيّة والفئات التي هذّبت شهيتها الفكريّة على طرازها»[٢]. وبذلك كان المسرح «يستحوذ على كيان من لحم ودم ويفصله عن الحياة في حديث مغلق أمام جمع بشري أوقف مؤّقتًا حياته»[٣].

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٧٨.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٨٤.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٨٤.

وهنا يقف روجِه عسّاف على تضادّ مطلق بين المسرح الأوروبي السائد والأسس الثقافيّة لمجتمعنا وطموحات الأكثريّة فيه، وهنا يلتفت إلى التراث.

٤. ٢. ت. نظرة روجِه عسّاف إلى تراثنا وبديله المحتمل

بقدر ما كان الرجل تحليليًّا، وتفصيليًّا، في تناوله للمسرح الأوروبي وإطاره الثقافي التاريخي، بقدر ما كان مقتضبًا سريعًا، في تناوله للتراث العربي الإسلامي وعلاقته بالمسرح.

إنّه يرى التراث ملازمًا للحياة الجمعيّة «بما يعنيه التراث من تعبير الأفراد عن وجودهم في جماعة، ومن تعبير الجماعة عن حضورها في الكون»[١]. فهو «واقع فكريّ حيّ (...) ولا يعدله أمر من أمور الحياة الاجتماعيّة في تثبيت الهويّة وإتمام التلاحم الشعبي»[٢].

ولكنّه دون بحث متأنّ، يرى «عدم وجود المسرح في الحضارة العربيّة الإسلاميّة» و«غيابه الصريح عنها»[٣] و«جهل المجتمع الإسلامي مهنة التمثيل المتمثلة في التشخيص الخيالي»[٤]... بل يرى أنّه: «لا داعي للمسرح»[٥] في حركة «الحضارة الإسلاميّة»، «إذ أنّ الجماعة لا تمثل إلّا بالجماعة نفسها، وليس هناك من حيّز يعزل

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٦٤.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٦٤.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٥٦.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٥٦.
(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٥٦.

فيه جزء منها للبتر والتطهير»[١].

وهنا لا يقع روجِه عسّاف في خطأٍ تاريخي فحسب، بل يتناقض مع نفسه أيضًا. فإذا كان في مداخلاته التنظيريّة يؤكّد على ضرورة الانتماء الكامل إلى النِّحْلَة العربيّة الإسلاميّة، فما معنى إصراره على ممارسة المسرح في حين أنّه في نظره ليس فنًّا متماهيًا بنِحْلَتنا، بل لا يمكنه أن يفعل في نظره؟!

وإذا كان المسرح فنًّا «لا داعي له»، فما معنى ممارسة روجِه عسّاف له؟

إنّه يعترف بأنّ جنس الحكواتي ليس مسرحًا، فهو في نظره «حكاية ممسرحة»[٢]. ولكن كيف يكون التمسرح في هذه «الحضارة» ولم يكن فيها «المسرح»؟ كيف يكون «الفرع» دون «الأصل»؟.

ثمّ يتناقض مع نفسه، إذ يبحث عن مسرح بديل. ولكن إحساسه بالوقوع في مأزق تنظيريّ، يجعله يدعوه بـ«مسرح محتمل»[٣]، أي هو مسرح هُلامي غير واضح المعالم، خاضع للتجريب وإعادة التجريب لكن دون أفق أو منهج واضح ولا تلمّس لجوهر فنّي.

إنّه يدعو إلى منهجيّة «الممثّل/الحكاية». وهي لا تبدأ العرض بانقطاع زمني وتقسيم مكانيّ، «إنّما يدعو الممثّلون تدريجيًّا الحاضرين إلى مشاهدة الحكاية المُمَسرحة». وينبغي

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٦٢.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٠.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢٨.

على الممثّلين، طيلة العرض تدبير التواصل بين الحاضر والماضي والجمهور والحكاية، بين الواقع والذاكرة، وصيانته. ويشترط روجِه عسّاف أن تكون بين الممثّلين والمشاهدين وشخصيّات الحكاية إحساسًا وتراثًا وأحلامًا مشتركةً[١].

فمهمّة «**الحكواتي**» المُمَسْرَح، هي «التنقّل بين مستويَي التمثيل على خشبة المسرح من جهة، واشتراك الجمهور اشتراكًا فعليًّا عن طريق مخاطبته خطابًا مباشرًا من جهة أخرى، أضف إلى ذلك أنّ الحكواتي يؤدّي دور الكورس حين يعلّق على الأحداث الجارية فوق خشبة المسرح»[٢].

إنّ هذه المنهجيّة تتجاوز «الحكواتي» لتجعله يخضع للرؤية المسرحيّة الغربيّة، إذ «يروي ويحكي، فيحيا مشاهد الحكاية وشخصيّاتها ولا تمحي شخصيّته وراء الدور، ولا يختفي وجهه وراء القناع، إنّما **يحاكي ويقلّد** ويمثّل ويستحضر الأحداث والأحاديث، وفي الوقت نفسه يعبّر عن شعوره ويحتفل مع الناس»[٣].

إنّ التغرّب الذي يحاربه الرجل بقوّة، يقع فيه دون أن يشعر. فهو يسقط في فنّ المحاكاة والتقليد الأرسطي/اليوناني/الأوروبي، وبذلك يبتعد عن التوجّه الرمزي والإيحائي والخَلقي والعرفاني للمسرح الأسلافي. وهو يُمَسْرِح الحكواتي تمامًا ويشوّهه، في حين أنّه فنّ مستقلّ، فيه من المسرحي والخطابي والشعري والنُّدبي،

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٨.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٢٨.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٢٠.

وهو بذلك «يُغرّب» الحكواتي ويفرغه من مضمونه الأصلي الحقيقي.

إنّ روجِه عسّاف في نهاية الأمر، يجهل، من سوء الحظّ، المسرح الأسلافي أجناسًا وجوهرًا ثقافيًّا، وينتصر بلا وعي للمسرح الأوروبي السائد، مسرح الجسد المكشوف المتشظّي، الذي يتحكّم فيه المخرج بعنف، بعيدًا عن المسرح الأسلافي، مسرح الجسد المُكثَّف في الأصابع والصوت. وبذلك ينتصر لمسرح المحاكاة، بعيدًا عن مسرح الرمز وجوهر ما فوق المادّة.

قال سعدي:

«لو أنّ الإنسان بعينه وفمه وأذنه وأنفه

فبأيّ شيء يفترق إذن عن نقش مرسوم في جدار؟!»

إنّ روجِه عسّاف واع بارتباكه ومأزقيّته، فقد كتب: «البحث عن أصول قد يُبنى عليها العمل المسرحي في مجتمعنا يصطدم بمسائل مُرْبكة على الصعيدَيْن التاريخي والاجتماعي. فمن جهة تتناقض فكرة عموميّة المسرح باعتباره مظهرًا كمظهر لعبقريّة الشعوب مع غيابه الصريح عن الحضارة الإسلاميّة. ومن جهة أخرى، تتنافر الممارسة المسرحيّة بشكلها المعلوم مع السلوك الذي يحمده الناس الذين لم يصهر حسهم وعقلهم في كور النِّحْلَة الغربيّة ولم يطرَّق على سندانها بعد»[1].

فكان الحلّ الذي ارتآه، غير واقعي، وهو مَسْرَحَةُ شكل سردي هو «الحكواتي»، أو بالأحرى تغريب هذا الجنس الفنّي.

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٣٣.

٤. ٢. ث. خاتمة

لقد بقي روجِه عسّاف «**خالقًا**»، «**واضعًا على ركح**»، على النمط الغربي، متعسّفًا على فنّ غير مسرحيّ وإن كان فيه من المسرحيّ (جنس «الحكواتي»)، ولم يُصبح «**مُعَلِّمًا**» أو«**رئيسًا**» ضمن السياق الثقافي العربي الإسلامي.

إنّه من الضروري أن يبحث في وجود المسرح الأسلافي («القره كَوُز» و«فانوس الخيال» و«خيال الظلّ»...) بتواضع، محاولًا تفهّم انحداره من الرؤية الكونيّة العرفانيّة، ليخرج من مأزقه الفنّي والتنظيري الحالي. إنّنا ننتظر منه الكثير، لأنّه ذو نزعة بحثيّة ومعاناة كينونيّة لا تني عن إعادة التخلّق، ولأنّه لا يتكبّر على أمّته التي خلقت «القره كَوُز» و«فانوس الخيال» و«خيال الظلّ».

قد يكون روجِه عسّاف خالقًا لجنس مسرحي جديد، وإن كان هجينًا ومشوّهًا لفنّ الحكواتي؛ وقد يكون في ذلك إبداع في رأي بعضنا؛ ولكن هذه الممارسة غير متساوقة مع المسرح الأسلافي، وناسفة ومتجاوزة له، ومحتقرة لإبداعيّته وخلفيّته الثقافيّة. كما أنّها متناقضة مع ما يدعو إليه روجِه عسّاف من قطع مع التبعيّة والتهجين الثقافيَّيْن والفنيَّين، مع المهيمن الغربي، ومن امتداد وتماهٍ كلّيَّين مع نحلة الإمّة دون تكبّر واحتقار لها.

إنّنا نتوقّع الكثير من هذا الرجل، فقد أعلن أنّه لم يتّخذ ورفاقه «الشكل الوحيد والأخير الذي سنعمل ضمنه»[١]. بقي أن لا يبحث

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٢.

فقط عن أشكال أخرى كانت فعلًا في النِّحْلَة الأسلافيّة، بل أن يبحث أيضًا في الجوهر الرمزي والمخيالي للمسرح الأسلافي، حتّى لا يبقى الأمر ممارسةً لأشكال، بل يمرّ إلى امتثال الجوهر.

لقد كان المسرح الأسلافي قبل تدهوره وقبل الصدمة النابليونيّة، مثل كلّ الفنون الجميلة الأسلافيّة العاميّة، فنًّا باحثًا عن «الروح» عمّا وراء الظاهر، متأثّرًا بالتوجّه العرفاني، وبذلك كان سلاحًا عاميًّا موجّهًا ضدّ مؤسّسة الخلافة والتحكّم المُترفي والسياسي والفقهي السلطاني، بأدواته ومخياله المتساوقة مع المشروع العرفاني.

ولكن، ليس هناك حاليًّا تواصل مع جوهر هذا المسرح وأشكاله.

فالمسرح العربي المعاصر «شكل من أشكال التبعيّة الحضاريّة، كرّس القطيعة مع المراجع التراثيّة والحضاريّة لهذه البلاد الحافلة بمختلف الأنماط الفنيّة (...) لقد عرّفنا مسرح خيال الظلّ وأشكال من التعبير الجسمي والفنّي خصوصيّةً لم يقع التواصل معها...»[1].

فلا بد من نقلة، من فنّ المحاكاة، تلميذ المادّة، إلى فنّ الخلق والروح والاستبطان؛ من فنّ قمع جسد الممثّل إلى فنّ حريّة الجسد وتكثُّفه؛ ومن فنّ قمع «الجمهور» ومحاصرة خياله واستبلاهه بالنسخ «الواقعي»، إلى فنّ تحرير الجمهور ومساهمته في إيجاد مخيالات مسرحيّة عديدة ومتنوّعة في الوقت الواحد؛ ومن الفنّ التدميري

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٤٨.

إلى الفنّ الباني والمتعدّد الأبعاد؛ ومن فنّ «الخداع» و«الإيهام»، إلى فنّ «الحقائق» «العُلويّة»، بلغة وجيه الدين ابن عبد الكريم.

٥. تجارب في الفن الموسيقي

٥. ١. أحمد فؤاد نجم وإمام عيسى: الصداقة وثنائيّة الغربة الاجتماعيّة والفنيّة

ينحدر نجم من عائلة قرويّة فقيرة وقد اضطرته الظروف إلى أن ينزح إلى القاهرة في جويلية ١٩٥٢ التي سجّلت انقلاب الضابط العسكري «جمال عبد الناصر» على حكم عائلة «محمد علي باشا»، وقد كان متفائلًا جدًّا بهذا الحدث السياسي. ولكن الأحداث تسارعت لتنفي عنه هذا التفاؤل ممّا أهّله لكي يصبح فيما بعد صاحب «موقف» وفنّانًا ملتزمًا. ولكن العائق في طريق ذلك كان تماهيه بالفنّ الغنائي السائد آنئذ وخاصّةً الذي يؤدّيه «سيّد درويش» و«أم كلثوم» و«نجاة الصغيرة».

لكن هذه العقدة بدأت تنقشع بتهجّمه على «كلب» «الستّ» (الستّ أمّ كلثوم) الذي عضّ طالبًا فحرمه من إجراء الامتحان ولم تتحمّل «الستّ» نفقات علاجه. فهذه القصيدة تمثل انفكاكًا من عقدة السلطة الثقافية من ناحية ومن عقدة السلطة السياسيّة ومن المِلّة الناصريّة من ناحية أخرى. فهذه الحادثة صدمت الشاعر بحقيقة التمايز عن محاباة في عهد الاشتراكيّة لا تشمل كبار القوم فحسب بل حتّى كلابهم. لقد أصبح «أحمد فؤاد نجم» شاعرًا التزاميًّا بتأثير إرهاصات أربعة.

٥. ١. أ. الإرهاص الأوّل السياق الاجتماعي-المعاشي

لقد كانت وظيفة أحمد فؤاد نجم موظفًا صغيرًا بوزارة السياحة، لم يكن أجره يفي بحاجاته، بل لا يمكن أن يسمح له حتّى بالزواج رغم أنّه في عهد الاشتراكيّة الذي دشّنه «جمال عبد الناصر». ويسجّل أحمد محمد فؤاد نجم في مذكّراته أنّه اضطرّ لعدم تسديد معلوم الكراء في الكثير من الأحيان، فأطرده صاحب العمارة. وقد كان يسكن حيًّا فقيرًا جدًّا يُدعى «خُوشْ قَدَمْ» الذي يسكن فيه إمام عيسى بعد أن انحدر من قريته «أبو التمرّس». وقد لاحظ أنّ المحسوبيّة هي التي تسمح للمرء بالترقّي داخل مؤسّسته، فحتّى العامل البسيط الذي كان يشتغل داخل القصر الملكي أصبح موظّفًا كبيرًا داخل الوزارة بعد خروجه من القصر بحصول الانقلاب الناصري، مكتشفًا أنّ الوظائف ما زالت لا تسند بحسب المميّزات المهنيّة والكفاءات والشهائد العلميّة بل حسب مدى القرب من أهل النفوذ سواءً في عهد النظام السابق أو في عهد النظام الناصري. فأصحاب النفوذ في العهد الملكي لم يخسروا مواقعهم، بل تحوّلوا وانخرطوا في النظام الاجتماعي الجديد.

فلقد كانت تنمو عناصر نقديّة للسلطة والأحوال الاجتماعيّة في وعي أحمد فؤاد نجم.

٥. ١. ب. الإرهاص الثاني: الانفكاك من السلطة الفنيّة المهيمنة

لقد انفكّ الموظّف الصغير من السلطة السياسيّة وأجهزتها الدعائيّة المبشّرة بالاشتراكيّة والإصلاح المعاشي والاجتماعي ولكنّه كان شديد التعلّق والتماهي بالسلطة الفنيّة القائمة. فقد كان بحسب

تعبيره «من دراويش الستّ أم كلثوم.... عاشق صبابة ومغرم متيّم بصوتها السماوي الساحر». وقد جعله هذا السحر يغرم بها وبملحّنيها إلى حدّ الكذب على رفاقه بأنّ له علاقات بشعرائها وموسيقيّتها وقد كان مغرمًا بالسينما السائدة والتي كانت في جلّها غنائيّةً إلى حدّ أنّه لا يميّز بين الواقع والسينما أحيانًا، بل يسقط على الواقع الكثير من الصور السينمائيّة وهذا الإسقاط قد يعيق الفهم للأحوال السائدة. فهو مثلًا يشبّه مدير الشؤون الماليّة في مؤسّسته بأحد أبطال أفلام الريحاني، وهو يشبّه السكرتير الخصوصي بـ «كفّارْ مكّة إلي بْيطْلَعُوا في التلفزيون فتلك الأفلام كانت لا تختار إلّا أبشع الوجه لامتثال هؤلاء الكفّار». لقد كانت علاقته بالفنّ السائد علاقةً مرضيّةً استهاميّةً لا تسمح بإنتاج قطيعة ثقافيّة وشاعر ملتزم، إلى حدّ أنّه سلّم قصيدةً ضعيفةً في العروض العربي إلى أخي «بليغ حمدي» زميله في المؤسّسة ولكن من حسن حظّه كان رفض «إمام عيسى» فيما بعد إذ أنّ المحاكاة في نظره لا يمكن أن تصنع شاعرًا حقيقيًّا.

٥. ١. ت. الإرهاص الثالث: التعرّف على الشيخ إمام عيسى

لقد عرّف أحد زملاء أحمد فؤاد نجم على «إمام عيسى» الذي يساكنه الحيّ نفسه وقد كان مجرّد عازف في بعض الفرق الموسيقيّة المحليّة ومنشدًا في بعض فرق الإنشاد الديني. وقد استمع في شقّة «إمام» إلى عزفه على العود فاكتشف قدرته على عديد الإضافات إذ لا يبقي القطعة الموسيقيّة على حالها بل يجتهد في زخرفتها فأكّد له أنّه موسيقيٌّ كبير إذا وثق من إمكانيّاته. لقد كان «إمام عيسى» مريضًا حسب مواصفات الأطبّاء النفسيّين، ووجد في اكتشاف أحمد فؤاد نجم له وصداقته المعالج النافع.

لقد كان «إمام عيسى» طفلًا من عائلة فقيرة بريف على حدود الصعيد وقد كان مثل أبيه منشدًا دينيًّا جميل الصوت حافظًا للستّين حزبًا. ولكنّ أمّه أخطأت إذ عالجت رمده بطريقة اعتباطيّة، فتسبّبت في عماه. وقد أصبحت علاقتها بابنها علاقةً مرضيّةً يشوبها الخوف والندم والحسرة، علاقة لا تسمح لهذا الطفل أن يصبح رجلًا واثقًا من نفسه فلم يصبح صاحب قرار إلّا لمّا أصبح صديقًا لأحمد فؤاد نجم. وقد سمح له نبوغه السريع في العلوم الدينيّة بالتحوّل إلى الأزهر في نهاية الطفولة وبداية الشباب ليواصل دراسته الدينيّة. ولكن سرعان ما بدأت الإحباطات إذ كان جلّ شيوخه يتأفّفون بملاحظاته واستفساراته ونقده لبعض أفكارهم في العلوم الدينيّة، كما أنّ تنقّله مع المنشدين والموسيقيّين أثار استنكار «الجمعيّة الشرعيّة» (جمعيّة الأحباس) فأطرد دون سابق إعلام أو إنذار من المبيت الأزهري، ووجد نفسه في شقّة نديّة متهالكة «بحيّ خُوشْ قَدَمْ» ولكن الإحباط الأعمق كان من اغتصابه من قبل مدير فرقة لم يكن يعرف حتّى اسمه.

لقد كانت هذه الواقعة مسبّبةً أثرًا جارحًا وأليمًا فقد كانت مرتبطةً أيضًا بعمليّة استغلال (سحب المبالغ التي تحصّل عليها من المستمعين). وقد كان ذلك سببًا في عزوف الشيخ عن الزواج. لكن تعرّف «إمام» على «سعد» ثمّ على «نجم» جعله يكتشف بنفسه إبداعيّته ليكوّن فرقةً تتكوّن من ثلاثة أفراد أحدهم ملحّن ومنشد وآخر شاعر ومردّد وثالث ضابط إيقاع ومردّد علاوةً على أنّه رسّام شعبي. وبذلك أصبح «إمام عيسى» موسيقيًّا مشهورًا، بل إنّه كوّن موسيقيًّا كبيرًا هو القصبجي الذي ساكنه غرفته مع «أحمد فؤاد نجم» قبل أن تنضمّ إليهم «صافيناز كاظم» لمدّة قصيرة لزواجها

بـ«أحمد فؤاد نجم».

لقد أصبح العازف موسيقيًّا بفضل «أحمد فؤاد نجم» كما أصبح الشويعر شاعر مباريات «الأهلي» و«الزمالك» شاعرًا حقيقيًّا إذ رفض «إمام عيسى» قصيدته التي أرادها لـ«بليغ حمدي» وطالبه بتأليف ما أجمل. فالشويعر أصبح شاعرًا باكتشاف إمام عيسى وصداقته له.

أصبح «فؤاد نجم» شاعرًا غزليًّا ممتازًا ذا شهرة بتشجيع من «إمام عيسى» الذي أشهر أشعاره بواسطة موسيقاه. ولكنّه لم يصبح شاعرًا ملتزمًا وكذلك «إمام عيسى» لم يصبح موسيقيًّا ملتزمًا إلّا بالانفكاك نهائيًّا على السلطتَيْن الفنيّة والسياسيّة عن طريق حادثة الطالب «إسماعيل».

٥. ١. ث. الإرهاص الرابع: حادثة كلب «الستّ»: إرهاص القطيعة

إنّها حادثة فنيّة سياسيّة في الآن نفسه. لقد كان الرجلان يعتقدان في الاشتراكيّة الناصريّة لكن الطالب «إسماعيل الخلوصي» كذّب الأمر فقد تعرض إلى عضّة من كلب أم كلثوم فخسر إمكانيّة إجراء الامتحان في مدرسته الرياضيّة وأرهقت عائلته الفقيرة بالمصاريف العلاجيّة، لكن وكيل النيابة كان له رأي آخر في حيثيّة مَحْضَر خالدة: «حيث أنّ الخدمات التي قدّمتها أمّ كلثوم للدولة كفيلة بأن تعفيها وكلبها من المسؤوليّة الجنائيّة أمرنا بحفظ التحقيق».

وباعتبار أنّ الطالب هو ابن حيّ الرجلَيْن استشاطا غضبًا على النظام السياسي برمّته مثل بقيّة الجيران وبذلك أصبحا فنّانيْن ملتزمَيْن بالصداقة وبالحيّ الشعبي، ومن ثمّة بالإمّة. فالالتزاميّة تقتضي تأكيد الانتماء. وكانت بداية الالتزام مع أغنية «كلب الستّ»:

«هَيِّصْ يَا كَلْبِ السِّتّ هَيِّصْ
لِكْ مَقَامَكْ فِي البُولِيسْ
بُكْرَة تِتْوَلِّفْ وَزَارة لِلْكِلَابْ
يَخْدُوكْ رَئِيسْ
إنت تِسْوَى في النيابة تسعمائة م الغَلابة
طَبْ يا ريت يا فُوكسْ كُنّا
تربطنا القرابة
إنتَ فِينْ والكلْب فينْ
إنْت كده يا اسماعيل
طبْ دَا كَلْبْ الستّ يا ابني
وإنت تطلع ابن مين؟!»

لقد عرّض الثنائي في هذا العمل الفنّي بـ «الرَّيِّسْ» وبالوزارات وبالبوليس وبالسلطة الفنيّة ذات رمز «السِّتْ» التي لا «سِّت» غيرها لتكون القطيعة الفنيّة/السياسيّة التي أفرزت مسار التزاميّة الثنائي. فكانت عاقبة هذه الأغنية التي انتشرت انتشارًا سريعًا في الأحياء الشعبيّة غضب «الرَّيِّسْ» وأدخل الرجلَيْن السجن ثلاث سنوات بدون محاكمة. وفي السجن سمعا بتلاعب «عبد الحليم شبانة» بأموال الدولة ورغم ثبوت الإدانة كان تدخّل «الرَيِّسْ» من أجل إعفائه من المسؤوليّة الجنائيّة فوثّقا الحادثة. ولكن عند خروج الرجلَين من السجن كانت صدمة هزيمة ١٩٦٧ فنطقا بتهكّم صريح وواضح على «الرَّيِّسْ» مباشرةً فأدخلهما السجن مدى الحياة ولم يخرجا إلّا بعفو أصدره نائب «الرَّيِّسْ» عند وفاته عام ١٩٦٩ (محمد أنور السادات). ولكن هذا العفو لم يوقف النقد الاجتماعي والسياسي المستمرّ من الرجلَيْن،

فطالهما العقاب السجني مرّات كثيرة في عهد الرئيس الجديد[1].

٥. ١. ج. خاتمة

كان «أحمد فؤاد نجم» شابًّا متأثّرًا بالاشتراكيّة الناصريّة منذ انقلاب ١٩٥٢ وكان شاعرًا شعبيًّا يعبر النفوس الرياضيّة وأراد أن يصبح شاعرًا غزليًّا على النمط السائد إذ كان متأثرًا بالموسيقى والسينما المهيمنَيْن وبدأ بالتهيئة لمشروع «زواج اقتصاديّ».

ولكن صدمته بخواء الدعوة الناصريّة واستمرار نفوذ الأغنياء القدامى وظهور سادة جدد جعلته يبدأ في تغيير لا وعيه. وكانت الانطلاقة الحقيقيّة للشاعر الغزلي بتعرّفه على «إمام عيسى». وكانت حادثة الطالب «إسماعيل الخلوصي» هي انطلاقة الشاعر الالتزامي التي كانت ضريبتها طرده من الشغل وبداية رحلته مع السجون ولكنّه كان بالإمكان أن يكون شخصًا مغمورًا لو استمرّ مساره الأوّل. فالمسار الجديد جعل منه فاعلًا اجتماعيًّا بارزًا في المجتمع المصري.

أمّا «إمام عيسى» فلم يكن في الحسبان أن يصبح فنّانًا مشهورًا وفاعلًا سياسيًّا خطيرًا إذ كانت البداية الطفوليّة تُرهص بكائن مترهّل عالة على الناس إذ عاش قمعًا أبويًّا وتدليلًا أموميًّا زائدًا على الحاجة لا يصنع سجيّيّةً مستقلّةً معتمدةً على نفسها؛ إذ كانت الأمّ تحت وطأة عقدة الذنب تجاهه، وكانت الصدمة الكبرى في حياته أن رماه أبوه في القاهرة في كفالة **الجمعيّة الشرعيّة** وهو ما زال لم يبلغ.

---

(١) رجعنا إلى: أحمد فؤاد نجم، **الفاجُمي**.

وكانت الصدمة الأخيرة من طفولته اغتصابه من طرف مجهول بعد أن استغلّه طيلة ليلة في الإنشاد الديني. وكانت بداية تأكيد هذه الذات المهتزّة بحفظه للقرآن والتزامه الديني وإعجاب الناس بصوته، ثمّ تأكيد سكّان الحيّ الجديد على ضرورة تعلّمه العزف وقد قبل ذلك بعد إلحاح فتجاوز عقدة العمى، ثمّ كانت انطلاقته الفنيّة باكتشاف «أبو النُجُومْ» للمؤلّف الموسيقيّ فيه. وأصبح في ما بعد موسيقيًّا التزاميًّا احتجاجًا على الأخلاقيّات السيئة التي عانى منها وعلى النظام السياسي والاجتماعي والمؤسّسة الفنيّة التي مجتمعةً كرّست تلك الأخلاقيّات. وكان عدم زواجه شكلًا احتجاجيًّا أيضًا، كان إرهاصًا بسلوك تعويضيّ إبداعيّ. فإصراره على مواقفه السياسيّة والفنيّة رغم دخوله السجن عدّة مرّات إنّما يُنبئ باكتمال سجيّه وتأكّدها وتخلّصه من عقدة الدونيّة تمامًا...

إنّ صداقة الرجلَيْن السياسيّة والفنيّة صداقة متميّزة ومضها أحمد فؤاد نجم في قوله: «أهمّ من العلاقة المتينة كانت العلاقة الإنسانيّة بيننا كلّ يوم تنمو وتتوثّق كلّ يوم عن اللّي قبله وبدأنا نحكي ونتحاكى». فقد قامت هذه الصداقة على التفريع والاعتراف بالطرف الآخر، فحكاية إمام عيسى عن آلامه الدفينة ساهمت في تطهّره منها وعلاجه من عقدة الدونيّة نهائيًّا، وثقة أحمد فؤاد نجم في حُكم إمام عيسى الفنّي والسياسي جعله يتجاوز السلطة الفنيّة والسلطة السياسيّة القائمتَيْن. ولم يكن تناقض النزعة الإلحادية لدى الشاعر في شبابه والإيمان الشديد للشيخ ليمنع نموّ هذه **العلاقة الإنسانيّة**. فلقد كانت الصداقة لديهما أقوى من المِلّة.

فبإمكان الصداقة أن تبدع إبداعًا. ولنا في جلال الدين الرومي وشمس الدين التبرزي، وحيي الدين بن عربي والقونوي، ونيتشه، وفغنار، أمثلة ليس لها نهاية.

٥. ٢. الالتزام الموسيقي في لبنان: السياق السياسي والفني والاجتماعي

الموسيقى الالتزاميّة هي موسيقى غير عاديّة في منتجيها وإنتاجها وسياقها السياسي والاجتماعي والفنّي، فهي موسيقى على هامش الموسيقى الأكثريّة. وذات همّ محوري هو الهمّ السياسي والاجتماعي والحضاري، فحتّى إن تناولت قضايًا فرديّةً مثل العاطفة فهي لا تعزلها عن هذا الهمّ المركزي إشارةً أو تلميحًا أو ضمنًا. وهذه الموسيقى الالتزاميّة يمكن أن ينتجها فرد أو جماعة ويمكن أن تكون بتوجيه حزب سياسيّ أو حركة اجتماعيّة.

٥. ٢. أ. ظروف انطلاق الموسيقى الالتزاميّة في لبنان

لقد ظهرت الموسيقى الالتزاميّة في ظرف تاريخيّ دقيق في تاريخ لبنان، هذه الدولة التي لم تكن موجودةً تاريخيًّا واختلقها الاستعمار الفرنسي عندما احتلّ الشام الشمالي ليقسمه إلى اثنَين (سوريا ولبنان) لتصنع الظروف هذه الموسيقى باعتبارها أداة صراع ضدّ آليات الضبط الاجتماعي الثقافي-السياسي الهش، إلى جانب أدوات مسرحية وسينمائية وروائية وتصويرية.

يرجع ظهور الكتّاب والثُّقَفَاء والفنّانين الالتزاميّين في لبنان الذين تجاوزوا مقولة **الفنّ للفنّ** أو **الفنّ للمتعة والتكسّب** إلى توتّر الواقع الاجتماعي اللبناني وتطوّر الحركة الوطنيّة الديمقراطيّة التي تحالفت مع الحركة الوطنيّة الفلسطينيّة. فضعف الدولة اللبنانيّة وتنوّع طوائفها الكثيرة (أكثر من ٧٣ طائفةً) الذي لا يسمح بهيمنة طائفة واحدة، كما أنّ الحضور المكثّف للحركة الوطنيّة الفلسطينيّة بشعرائها وفنّانيها وحسّها النقدي الثقافي والسياسي وجد مساحته

الواسعة في لبنان، ممّا جعل اللبنانيّين يتأثرون أكثر من بقيّة الشعوب العربيّة بالحضور الشَّتاتي الفلسطيني، خاصّةً وأنّ الضعف العسكري اللبناني هو أفدح ضعف في الجيوش العربيّة ممّا يسمح بتعديّات إسرائيليّة بدأت عام ١٩٤٨ (عام تأسّس إسرائيل) ولم تنته إلى يومنا هذا (قرية الغجر مقسومة إلى جزء لبناني وآخر إسرائيلي، ومزارع شبعا...). ويلاحظ عبيدو باشا أنّ الصراع بين الفرنكوفونيّة العروبيّة بلبنان[١] ساهم كثيرًا في انبثاق الموسيقى الالتزاميّة وقد كان هذا الصراع في قلب الفرنكوفونيّة إذ أنّ المعارضين لها والمساهمين فيها ساهموا في تشكيل هذه الهويّة الثقافيّة.

لقد كانت الدولة هي المالك الوحيد لوسائل الإعلام كتلفزيون لبنان وإذاعة لبنان في بلاد بقيت محكومةً بنسبة أمّيّة عالية «مما دفع الأحزاب الناشئة إلى الانتباه إلى ذلك بحيث فرغت أطرها لكي تعلّم في مناطق مكتظّة سكانيًّا ومحرومة». وضبط الصراع مع الدولة الفرنكوفونيّة في إطارها الثقافي أجّل اندلاع الصراع السياسي، فبين النظام الديمقراطي والديمقراطيّة فارق شاسع. فلقد كانت الأحزاب الوطنيّة مضطرّةً لتحمّل أعباء اجتماعيّة (بناء مستشفيات، ومعالجة الفقر، ومعالجة الأميّة، والتكوين المهني...) ومعالجة مشكلة الهويّة (محاربة الفرنكوفونيّة) ليتأجّل موضوع الحريّة السياسيّة خاصّةً مع ضغط الغزو العسكري الإسرائيلي.

(١) مدارس البعثة الثقافيّة الفرنسيّة ومدارس الكنائس الفرنسيّة والأوروبيّة هما المصدران الأساسيان لانتشار الفرنكوفونيّة بلبنان.

٥. ٢. ب. المنظّمات الشيوعيّة تصنع الموسيقى الالتزاميّة

عشيّة الحرب الأهليّة اللبنانيّة (عام ١٩٧٥) كانت **منظّمة العمل الشيوعي والحزب الشيوعي** اللبنانيّتان يصنعان فنّهما الالتزامي بالتعاون مع **الحركة الوطنيّة الفلسطينيّة** وشعرائها (محمود درويش، سميح القاسم...). كان في البداية **أحمد قعبور** ثمّ ظهر خالد الهبر ثمّ ظهر **مرسال خليفة** قادمًا من فرنسا. وسرعان ما أصبح مرسال خليفة «الطفل المدلّل» لدى الحركة الشيوعيّة الالتزاميّة، ممّا أثار أحمد قعبور وخالد الهبر، حسب عبيدو باشا، وهو شاهد عيان مشارك: «أثار مجيء مرسال خليفة من فرنسا إلى التجربة (التجربة الالتزاميّة الشيوعيّة) إثر انتهاء الجولة الأولى من الحرب الأهليّة اللبنانيّة لغطًا كثيفًا بين أفراد التيّار الغنائي السياسي حين وجدوا في حركة الانتقال حركةً وصوليّةً أو ترتيبًا يريد دفعهم إلى الصفّ الخلفي في القافلة بهدف وضع خليفة في مقدّمتها إذ أنّ الأغنية السياسيّة لم تؤجّل الهموم الشخصيّة للعاملين فيها، ولم تؤجّل تضارب همومهم الفنيّة، بل على العكس من ذلك تمامًا، حيث دفعتهم هذه وتلك إلى خوض حروب صغيرة بتكتيكات واستراتيجيّات أوصلت إلى حدوث ربح وخسارة وذلك قبل أن تقع خسارة كبرى في الاجتياح الإسرائيلي (١٩٨٣) وتتهدّد الأغنية السياسيّة بالإلغاء»[١].

لم يكن مرسال خليفة في البلاد بعد، ولم ينس الجمهور حضور **الكورس الشعبي**» الممتاز وقائدها **أحمد قعبور** إذ أدّى أفراد الفرقة التابعة **لمنظّمة العمل الشيوعي** مجموعةً من الأغنيات المعبّرة عن الاستبسال وإن كانت بكلمات وألحان حزينة:

---

(١) عبيدو باشا، **موت مدير مسرح: ذاكرة الأغنية السياسية**، الصفحة ٢١.

«يحكون في بلادهم
يحكون في شجن
عن صاحبي الذي مضى
وعاد في كفن»

ثمّ كانت الأغنيات الرائجة وخاصّةً «أناديكم» عن نصّ للشاعر الفلسطيني توفيق زياد عارضت تلحين **الشيخ إمام عيسى** للنصّ نفسه. لقد كان الهمّ تنافسيًّا بين «أطفال» الحركة الشيوعيّة «همًّا تنافسيًّا مطبوعًا ببراءة المرحلة، فقد كنّا فتيانًا صغارًا، ووجدوا أنفسهم في مواجهة حرب انضوؤا فيها بالروح والجسد... إلّا أنّ البراءة بقيت محكومةً بخبث شخصي خفيف لأنّه بريء هو الآخر، ولو أنّ هذا لم يمنع **الحزب الشيوعي** من محاولة استئثار التجربة بطرق مختلفة فمن دعوة إلى لقاء جماهيري يستغلّنا فيه إلى توزيع قمصان قطنيّة طبعت عليها شعارات فنيّة أو إيديولوجيّة. كشفت العمليّة قبل أن تؤدّي إلى مساجلات سياسيّة ضيّقة ما دامت أنّها أوصلت إلى اتّهامات عاطفيّة واسعة من هنا فإنّ التجمّعات الغنائيّة ليست إلّا ستارًا للقاءات الشبّان بالفتيات. أمّا نحن فانهمكنا بحصر حركة الحزب بأوصاف راديكاليّة لأنّنا أولاد المنظّمة واندفع أحدنا ليطالب بأجر زهيد فلمّا لم يف الأهل بوعد سحب كلّ الأطفال عقابًا للأهل....» [1].

فالملتزمون لم يكونوا بعيدين كليًّا عن التكسّب ولو في شكل أجر زهيد، إذ يطالبون بالأجر وأحيانًا يُضرِبون على الأب (المنظمة والحزب)

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٦٥.

للضغط عليه، خاصّةً وأنّهم اكتشفوا أنّهم أهمّ المنخرطين بالمنظّمة والحزب بحيث أنّهم يمثّلون القناة التعبويّة الرئيسيّة للجماهير.

لقد تنازع أفراد التجربة وتنازعتهم أحزابهم وتنظيماتهم، ولكن كان الصراع ضدّ الفرنكوفونيّة بموسيقى مُفَرْنَسة أو خاضعة للموسيقى الغربيّة سواءً كانت تباعيةً (مرسال خليفة) أو معاصرةً (أحمد قعبور وخالد الهبر). وفي الأثناء ظهرت قصيدة **محمود درويش** «سجّل أنا عربي» لحّنها خالد مكداشي لخالد الهبر تحت هاجس صراع هويّة ببلاد ممزّقة. ثمّ لحّن **وليد غلميّة** «ما همّ أن نموت» في دويّ لصرخة الحرب، وهي قصيدة لـ شي غيفارا، الثائر الكوبي، بعد ترجمتها. أمّا «سجّل أنا عربي» فقد لحّنت في مناسبة الذكرى الخمسين لانطلاق **الحزب الشيوعي اللبناني** بينما القصيدة الثانية ترجمها أفراد «**محترف بيروت للمسرح**» (**روجِه عسّاف**) لإدراجها في مسرحيّة «**ماجدولون**».

فالأمميّة والقوميّة يتلازمان في هذه الحركة الالتزاميّة وقد كانت **مجدلون** تتناول القضيّة الفلسطينيّة واللبنانيّة والعربيّة والأمميّة عام ١٩٧٣ (عشيّة الحرب الأهليّة اللبنانيّة)، ووظفت الموسيقى الالتزاميّة التي ظهرت للتوّ مسرحيًّا مع **روجِه عسّاف** الذي أخرجها لأوّل مرّة للجمهور مشهدًا. وذلك يعود إلى هواجس المرحلة والتمرّد على الجاهز في البحث عن نظم جديدة. ثمّ ظهر «**الكورس الشعبي**» سنة ١٩٧٥ الذي سرعان ما دخل هموم الحرب الأهليّة، ولكن **عسّاف** بقي متواصلًا مع الموسيقى الالتزاميّة في فرقته الجديدة (**فرقة الحكواتي**) إذ لحّن مرسال خليفة أغنيات مسرحيّة «**بالعبر والإبر**» كما لحّن مقدّمة مسرحيّة «حكايات عام ١٩٣٦» ليبدأ أغنياته ذات الطابع الشعبي مع روجِه عسّاف.

لقد اعتمد مرسال خليفة الطرب العربي في البداية رغم

بعض التأثّر الفرنسي وكانت أغلب إنتاجاته تعتمد النصّ الشعري وبعضها باللهجة الدارجة. وكانت جملته الموسيقيّة في الغالب سهلةً وراقصةً وعلى الصوت المفرد في الأداء فكانت «أحنّ إلى خبز أمّي» و«جواز السفر» و«أجمل الأمّهات» و«ريتا»، ثمّ تنوّعت الحركة الموسيقيّة لديه بظهور غنائيّة **أحمد العربي** التي يقول عنها «عندما كتبت غنائيّة أحمد العربي كنت أفكّر أن يكون مناخ فكري يتّجه نحو نظرة إلى الموسيقى أكثر إنعاشًا.... في العلاقات بين الكلمة والموسيقى، وبين الموقف الدرامي وبين الموقف الموسيقي. أنا أتعامل مع القصيدة من موقع المؤلّف الموسيقي، أرفض أن أكون صانع جملة موسيقيّة لقصائد شعريّة فلقد تعلّم خليفة الكثير في تجربته بعلاقته بمسرح روجِه عسّاف.

أمّا **أحمد قعبور** فلم يصدر الكثير من الأشرطة. امتازت ألحانه بالإيقاعات السريعة البعيدة عن أجواء الطرب، وحاول أن يخرج عن الموسيقى الداخليّة للشعر بصياغة إبداعه اللحني وإيقاعاته الخاصّة «ولكن مستفيدًا من أجواء الشعر من أجْل أن يتطابق الحسّ اللحني بعاطفة الشعر». ولقد سبق **مرسال خليفة**. ولكن الحركة الشيوعيّة أصبحت «تدلّل» **خليفة** أكثر، فالتجأ **أحمد قعبور** إلى الشريط السينمائي حيث ظهر إبداع أحمد قعبور التصويري التعبيري في شريط «**المنجم**» إذ بدأ مقدّمة الفيلم «بإيقاع موسيقي بطيء يسدل ثوبًا من الحزن على بيروت المعذّبة، كذلك كان يعبّر باقتدار عن مشاهد القلق المتمثّلة في الخروج في ظروف القنص بإيقاع متواتر فاستخدم آلة التشيلو بأصواته الغليظة ليعبّر عن الحزن العامّ والفلوث برقّته ونواحه والقيتار الذي لا يغيب عن ألحانه لخلق جوّ عاطفي والبيانو بإيقاعه وقوّته. وقد خلق جوًّا أوبيراليًّا في المقدّمة

كما تحدّث بأشعار بُرِخْت المسرحي ليصنع بعدًا دراميًّا على العمل الفنّي كلّ ذلك مضاف إليه موسيقى الرصاص وانفجار القنابل خلق موسيقى الألم والقلق التي كانت مرافقةً الكاميرا في فيلم **الملجأ**».

وبذلك تجاوز مرحلة استعمال الشعر الفرنسي وتجاوز مرحلة الكتابة والتأليف لفائدة **الحزب الشيوعي الفرنسي** نفسه في اسطوانته الأولى. ولكن آلاته كلّها ليست عربيّةً، فكلّها آلات غربيّة وكلّ المقامات غربيّة أيضًا.

فلقد ازدوج المعيار في الحركة الشيوعيّة الالتزامية اللبنانيّة ووقعت مقاومة الهيمنة الفرنكوفونيّة بفرنكوفونيّة أخرى شعرًا أو آلات أو مقامات أو روحًا. ثمّ ظهرت انشقاقات داخل الملتزمين بدأت بمجيء **مرسال خليفة**: «جاء مرسال خليفة إلى بيروت رمزًا جاهزًا لم يعش الحرب، لقد تشكّى منه الجميع إثر وصوله إلى المدينة الخارجة توًّا من الجولة الأولى من الاقتتال الأهلي حاملًا «**وعودًا من العاطفة**»، وتجمّد نشاط **الكورس الشعبي** لمغادرة خمسة أعضاء أو ستّة منهم جذبهم مرسال خليفة وخالد الهبر إلى فرقتَيهما، إلّا أنّ **الكورس الشعبي** لم يحقّق مردودات ماديّةً كبرى لأفراد الفرقة أو لأسباب أخرى. إنّه دخول على خطّ الأغنية السياسيّة واستمرار للحرب الداخليّة التي اندلعت في جمهوريّتها بقيادة الأحزاب والمنظّمات الشيوعيّة وأصبحت الأغنية السياسيّة هي التي تحتضن أحزاب اليسار عكس البداية»[1]. فانشقّ **خالد مكداشي** عن **الكورس** بحثًا عن بنية موسيقيّة جديدة **بفرقة السلام** محاولًا استيعاب الواقع

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٤١.

العربي الجديد ومحتويًا على «طرب وسعادة وفرح وحزن وشاعريّة وحماس» مستفيدًا من **سيّد درويش** و**الشيخ سلامة حجازي** اللذَين لم ينتميا إلى الحركة الشيوعيّة، وتعاملا مع الراقصات المومسات باعتبارهنّ جواري من النوع الحديث، وبذلك يتناقض مكداشي الماركسي مع ضميره المِلّي لأنّ المِلّة الماركسيّة تضادّ العبوديّة والفيوداليّة.

٥.٢.ت. مصائر «الأطفال المدلّلين»

ظهر مرسال خليفة منافسًا فعليًّا **لزياد الرحباني**، مستلهمًا المعطى الرحباني في الموسيقى وقد أسّس بدعم من **الحزب الشيوعي فرقة الميادين** التي افتكّت الكثير من أفراد الفرق الموسيقيّة الشيوعيّة الأخرى، مما ساهم في خلخلتها، إذ استقطب العناصر الأبرز في العزف والأداء، وأجبر قادتها على إعادة الهيكلة. وقد عاب عليه منافسوه أنّه لم يعان من الحرب الأهليّة إذ عاش في فرنسا، ثمّ عاش مؤقّتًا عام ١٩٨٠ في الجزائر، فعلاقته بلبنان والبلدان العربيّة بتعبير عبيدو باشا «ارتباط صوفي».

وإذا كان يعتبر التجربة الرحبانيّة ملهمةً واعتبر الرحابنة معلّمين، إلّا أنّه ظهر مختلفًا في علاقته برفاقه «الأطفال المدلّلين»، كما كان دكتاتورًا في **فرقة الميادين**، فهو الأوّل والآخر في هذه الفرقة. وقد صحّت توقّعات الرفاق/ «الأعداء» فيه، تلك التوقّعات التي حملتهم على الهجوم عليه «بوصفه رمزًا جاهزًا جيء به من أوروبا لكي يحجز الكرسي الأوّل في الأغنية السياسيّة الضيّقة، فبعضهم يرى أنّ وجهة نظره راديكاليّة محدّدة، في حين وجدها الآخرون همًّا شخصيًّا ولا مَرَام لها إلّا دفش الآخرين إلى خارج مساحة التأليف في

المساحة الجديدة». فلم يهادنهم وتسبّب لهم في مشاكل تنظيميّة كما تسبّب «تدليله المفرط» من طرف الحزب في تراجع نسبيّ لشعبيّتهم الفنيّة، ولم يستطع أكثريّة رفاقه/ «الأعداء» القبول بتفوّق إبداعي عليهم إذ ركّزوا أكثر على «تدليله» وتمييز روجِه عسّاف («طفل الحزب» هو أيضًا) في تراجع تلك الشعبيّة.

ولكن شعبيّة مرسال خليفة هي أيضًا تراجعت لعاملَين:

– انشقاقه عن الحزب الشيوعي والمِلّة الماركسيّة ممّا جعل الحركة تعتبره «طفلًا عاقًّا»، فتكفّ عن دعمه والتعريف به وإشهاره بل تحاول القدح في فنّه وسلوكه.

– تراجع المِلّة الماركسيّة لدى الشباب اللبناني بارتفاع «نضج» ملّة الإسلام الشيعي المقاوم، ممّا جعل زعيم الحركة الفنيّة الشيوعيّة روجِه عسّاف نفسه يتحوّل إلى الإسلام الشيعي المقاوم منذ سنة ١٩٨٠. وقد تدعّم هذا التراجع بسقوط الاتحاد السوفياتي وانهيار المِلّة اليساريّة في العالم (إلى حدّ كبير). هذا ما جعل **مرسال خليفة** فردانيًّا أكثر ونخبويًّا أكثر في مضامينه الموسيقيّة وفي جمهوره، بعد سنة ١٩٩٠. أما أحمد قعبور، فقد اقترب، مثل روجِه عسّاف من الإسلام الشيعي المُقاوم، فأصبحت المنار تثبت بعض أعماله (مثلما تفعل مع بعض أعمال مرسال خليفة)، وأصبح مخصصًا لكثير من جهده البحثي في العمل للأطفال فأنتج لقناة **طه** الكثير من الأعمال ذات الاتجاه التعبيري. وبذلك بقي أحمد قعبور فقيرًا، لأن **طه** فقيرة، بينما اتجه رفيقه مرسال خليفة إلى الغنى لأن قناة **الجزيرة** التي اقترب منها غنية.

٥. ٣. مرسال خليفة: موسيقي عرفاني متأخر من عصر الأولياء

ولد مرسال خليفة بعمشيت شمال لبنان. هو ابن سائق سيارة حتمت مهنته عليه أن يكون أقرب لأمه وأكثر تأثرًا بها، ومستشعرًا هول ضعف حضوره. أما جده لأبيه، يوسف خليفة، امتاز بإبداعاته اليدوية بصنعة تركيب مصائد الأسماك حتى دعي **يوسف القفص**، ونظرًا لتماهي الطفل مرسال به كان مائلًا مبكرًا لتحريك أصابعه، وكان عازفًا بارعًا للناي وجميل الأداء للعتابة والميجانة، فرسّخ في حفيده الميل المبكر للموسيقى، والنأي بها عن الايقاعية المفرطة إذ أن الناي ينفرد كثيرًا عن آلات الإيقاع في الاستعمال العربي والشرق – أوسطي. وكان سماكًا ماهرًا، رسّخ بمهنته تلك في حفيده متخيلية الاتساع الذي قد يوهم مستقبلًا بالسنفونية والموسيقى الانطباعية الحالمة والفردانية. وعندما توفي وعمر مرسال عشرة أعوام، بدأ يبحث عن الموسيقى بديلًا عن فقدان جدّه عازف النّاي، ودعمته والدته ماليًّا في الدخول لمعهد الموسيقى الوطني ببيروت وعمره ١٥ سنةً. لكنه رغم دعمها المالي كان مضطرًا للتكسب الموسيقي بالمطاعم والمصايف رغم استهجانه في قرارة نفسه هذا العمل لأن هاجس مرتاديها الطعام والشراب لا تذوق الموسيقى[١].

عاش مرسال خليفة القمع الفرنكوفوني مبكرًا، بمدرسة ابتدائية في عمشيت، اذ أجبر على تعلم الفرنسية قبل العربية، وكان القائم يعاقب التلاميذ بصرامة إذا رآهم يتكلمون العربية، فعاش التناقض » بين البيت والشروال والقفص والأغنية وبين المدرسة ولغتها الوافدة

(١) مؤسسة التعاون، **مرسال خليفة وفرقة الميادين**، الصفحة ٦.

علينا وإيقاعها وسلوكها الأرستقراطي و موسيقاها الغربية»[١].

ولذلك شبَّ طفلًا عنيدًا، اعتراضيًّا، محرضًا زملاءه على تغيير النمط التقليدي في المنهج المدرسي. ولما تحسنت ظروف الأسرة المالية دخل المدرسة الابتدائية الحكومية التي اندمج في نحلتها، فيقول عنها: «أشعرتني بالانتماء لعروبتي[٢]». وبذلك اكتسبت الاعتراضية إرهاصات عروبيةً في بدايات تخلق ضميره، ولكن ليس من المحسوم تخلصه من بعض براثن المرحلة الابتدائية السابقة التي قد تراوغ لتتمكن.

وقد سمحت استعداداته الاعتراضية العروبية ذات القالب الحداثي إلى المرحلة الابتدائية الأولى، إلى تقبل مِلَّة ماركسية متكيفة مع القضايا العربية وناهضة بها، وهو طالب ومدرس بمعهد الموسيقى، فأطردته إدارة المعهد تعسفًا عام ١٩٧٥. ومما كرّس حساسيته تجاه الدين أن ذلك الطرد كان على يد عالم دين مسيحي ذي نزعة فرنكوفونية. ولكن الطرد سمح له بأن يصبح أكثر تحرّرًا من البيئة الموسيقية العالمة المتغربة من حيث أهداف الإنتاج بعيدًا عن مشاغل الامتهان وإشراطاته، وإن كان لا يعني تحرّرًا مطلقًا.

وعند بداية الحرب الأهلية اضطرّ لمغادرة عمشيت ليستقرّ في بيروت، فأعاد تجربة فرقة عمشيت لتظهر فيه تجربة **فرقة مرسيل خليفة والميادين**، فقد أصبح منبوذًا في القرية لسيطرة اتجاهات

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٧.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٩.

سياسية غير وطنية بها رغم انتشار أعماله الفنية بها[١].

كانت لمرسال خليفة حسّاسية سلبية تجاه الدين بسبب استعلاء بعض أعلامه على يوسف القفص وما يمثله من رمزيات شعبية، «وكانت بكنيسة عمشيت أماكن مخصّصة لأصحاب السموّ وأخرى للشعب الكريم»[٢] وبسبب عدم بلورة الكنيسة لموسيقى كنسيّة عربية وتبنيها للموسيقى الرومانية/الغربية، وبسبب اتهامات الماركسية (التي تبناها مرسال خليفة) للدين. ولكن كانت حساسيةً ايجابيةً تجاه الدين في الآن نفسه، إذ يقول عن موسيقاه: «هذه الموسيقى أقرب إلى الواقع الذي خبرته (...) ألحان الحياة لا الألحان الاتباعية منذ أيام طفولتي الأولى حينما كنت أستمع بشغف عارف إلى الترنيمات والتراتيل والتجويد»[٣] ، فقد بقي مرسال خليفة مسيحيًّا مسلمًا في قاعدته الثقافية والضميرية، حانًّا إلى ترنيمات الكنيسة وتراتيل قارئي القرآن الكريم بل مجوّديه أيضًا، إذ أن التجويد أكثر تعميقًا لموسيقية القرآن الكريم.

إن عمله الموسيقي في نظره لا يتناول «طبقات» ما أو رموزًا ماركسيةً ولا يقوم على مقولة «الطبقة» أو «الصراع» بل إن خطابه حول موسيقاه يقوم على مقولة «الإنسان » ومقولتَي «العالمية» و«الحياة»

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٩.

(٢) جريدة **الطريق الجديد**، «حديث مع مرسال خليفة»، تونس ١٩٨٢/٦/٢٦، الصفحة ٦.

(٣) عبد الله بلقزيز، «مقابلة مع الفنان مرسال خليفة»، ضمن **المستقبل العربي**: نوفمبر ٢٠٠٢، الصفحة ٩٦.

و«الحب» و«المصالحة مع المجتمع والدفاع عنه»[١]. فالعرفان المسيحي/الإسلامي يقوم على المقولات نفسها بما هو مرافعة عن **الإنسان الكامل** والألفة بالكون. وهذا الخطاب حول موسيقاه قائم على نزعة إنسانية منفتحة تعددية معارضة مبدئيًّا لنظام الحزب الواحد الممثل للطبقة الواحدة. ولذلك لم يكن مرسال خليفة ماركسيًّا أبدًا[٢]، بل كان منذ بدايته مسلمًا/مسيحيًّا منتميًا إلى لاهوت وعرفان تحرريَّين، ناكصًا إلى المسيح الذي انخرط في حركة الزّيلوتيين، تلك الحركة الشّاميّة المسلحة التي قاومت الاحتلال الروماني

إن عرفانية مرسال خليفة تجعل خطابه حول موسيقاه يحيلها إلى «التوازن» و«النظافة» و«عدم اليقينية» و«عدم التصنيف» تمامًا مثل الإمّة العرفانية المحيلة إلى المطلق والحلولية مقام الحيرة والطهارة والتسليم لإله العالمين (رفض التصنيف وطلب الحلول) ولذلك هو يطلب «موسيقى نظيفة»[٣] كما يفعل العرفاني إذ يطلب «السماع الإلهي» و«السماع المطلق»، وكان خطابه في موسيقاه مطابقًا لها بالمطلق والأفق المسيحاني: «مازلنا ننتمي إلى ذلك الأمل الذي يتصل بالمستقبل حنينًا»[٤]، وتكون فيه الموسيقى

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٩٧.

(٢) الماركسية نفسها حسب هادي العلوي هي خطّ ديني-صوفي احتجاجي، كما كان المتصوفة من قديم (انظر كتابه: **مدارات صوفية**، مصدر سابق، الصفحات من ١٤٧ إلى ١٥٣).

(٣) عبد الله بلقزيز، المصدر السابق، الصفحة ٩٧.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٩٧.

هي البديل لا السياسي ولا المعاشي: «أذهب إلى الموسيقى لأن الموسيقى هي البديل المتاح لي للتعبير عن كل شيء لم يتحقق بعد»[١].

وهنا يتبرأ العرفاني من البديل الماركسي ومن الجزئي ليتماهى بكل شيء عندما تكون الموسيقى بما هي تجلّ للمطلق، تجليًا لكل شيء، كما يتبرأ من المعاشي والصراعي باحثًا مثل العرفاني عن العشق: «بين فعل الحرية وفعل الحب خيط سري من الحياة العصية على الوصف (...) ولنفسد على الحياة استسلامها ولنعيد صياغتها»[٢]، وفي هذا السياق ينتصر كالعرفاني للموسيقى الآلية لا للغناء بما هي أكثر ارتباطًا بالمطلق[٣].

إنه متماه بالثقافي والتخيلي والأخلاقي نتيجة بداياته المسيحية-الإسلامية، إلى حد أنه يجعل المادي والجسدي روحيَّين، فالجسد عنده مقترن بـ «الهمس».

و«النجوى الداخلية» و«التجليات»[٤]، وهي صور عرفانية. وهذا الجسد «يعانق العالم كله»[٥] و«الصفاء»[٦] فلا يكون فيزيقيًّا بل ميتافيزيقا متحررةً من المكان، ولا يكون معاينةً جزئيةً بل بحثًا دينيًّا في الكليات. وهو مشروع مسعى لعلاقات ذات إمَّة عرفانية

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٨٦.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة ٨٦.
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ٨٧.
(٤) المصدر نفسه، الصفحة ٩٣.
(٥) المصدر نفسه، الصفحة ٩٥.
(٦) المصدر نفسه، الصفحة ٩٥.

بين الرجل والمرأة، فالجسد عنده «حوار لا حدود له بين الرجل والمرأة»[1] في تماه بالمطلق خارج المكان والزمان والوضعي، طالبًا «حب المخدع» نافيًا حب الشارع والماخور فهو حب بالشروط الأخلاقية. واقترانه بامرأة متفلسفة لا عالمة معاش في هذا السياق.

ولكن رغم ذلك ما زال العرفاني، المسلم-المسيحي-العربي، مرسال خليفة، لم يحسم تناقضات طفولته بعد، فتبدأ تناقضاته باسمه الشخصي الأوروبي المفروض عليه (مرسال)، وبإغرائية السلطة اذ أن اسم الفرقة ينبغي أن يكون مركبًا أي مرتبطًا باسمه **(فرقة الميادين ومرسال خليفة)**، كما أن الإنتاج فيها والتدبير بقيا متعلقَين به وحده، وكذلك إغرائية المردود المالي للإنتاج الموسيقي إلى حد السقوط إلى المال النفطي القَطَري، وهو مال كثيرًا ما ذمّه سابقًا.

وقد انتصر في عروبته الموسيقية للعود، الآلة المميزة للإنتاج الموسيقي القَصْري والمترفي، مهملًا آلات القرية والريف ومدينة العامة، وخاصةً منها الناي، ناي يوسف القفص. وانتصر لأندلس القصر والترف مهملًا أندلس العامة والعرفان وابن عربي وابن مسرة والتفلسف والمشروع/ المسعى الإنساني الإصلاحي السياسي (ابن رشد، ابن طفيل، ابن عربي...) وهو يريد موسيقى عربيةً في قوالب غربية عاكسًا بذلك شعورًا بالدونية، ومعوضًا بضجيج السنفونية الإصغاء للهزيمة المِلّية، ويبحث في تراث عربي موحد في حين أن تراثنا تشقه تناقضات حادة، فهو لا يملك نظرةً نقديةً له.

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٩٥.

إنه يقرّ أنه يريد الهروب الى الأمام: «خاطيًا إلى الأمام دون النظر إلى الوراء[١]»، ذلك ما يجعله عاجزًا عن فهم مكونات الماضي الذي يحتوي نسبةً هامةً من حاضرنا ومستقبلنا وذلك ما يجعله أيضًا مشروعًا/مسعًى ثقافيًّا ما زال مكبوتًا، يعاني من التناقضات ومحدودية الاعتراف بالأصل الهووي للضمير الجمعي. فمرسال خليفة رغم جرأته مازال غير جريء بل فيه من الجبن الإنساني الكثير، ولكنه مازال حاملًا لاستعدادات هائلة من القدرة على بناء المشروع/ المسعى الحضاري القادم، بشرط أن يعترف دون مكابرة أنه عرفاني، مسلم-مسيحي، عالمي، بإمكانه التماهي بمقولة **الإنسان الكامل.**

إنه قادر على التعالي الميتافيزيقي والتاريخي، فهو الذي ألّف كتابًا موسيقيًّا بعنوان «**سماع**»، وهو عنوان يؤكد قاعدته العرفانية[٢] الأصيلة. ولقد انتبه عبيدو باشا[٣]، رفيقه في الالتزام الثقافي السياسي، مبكرًا إلى مظهره التصوّفي (اللحية العاشقة والنّحول ودوام الحيرة[٤]، وانتبه محمد حسين فضل اللّه إلى غربته

---

(١) المصدر السابق، الصفحة ٩٥ أيضًا.

(٢) نلاحظ تجذّر الإمّة التصوّفية بالفرق الموسيقية الالتزامية بالمغرب الأقصى، كفرقة **ناس الغيوان وجيل جيلالة**، من استنجاد باللّه لتجاوز محنة الأمّة، ومدح النبي والأولياء، سواء في أغان تقصد ذلك مباشرةً، أو تُضمّنه ضمن أعمالها الاحتجاجية. ذلك من صدى قدرة التصوفيّة الجُنَيْدية على استيعاب المالكية ببلاد المغرب. يقول ابن عاشر إن **متنه**:

في عقد الأشعري وفِقْه مالكِ وفي طريقة الجُنَيْد السالكِ

(٣) عبيدو باشا، مصدر سابق، الصفحة ٦.

(٤) جاء في الحديث النبوي الشريف: »اللهم زدني حيرة! اللهم أرني الحقائق كما هي!«.

وأصالته فوقف أمام تحريم المفتي وبعض أعلام الدين لأغنيته» **أنا يوسف يا أبي**« (واستعماله لآية قرآنية فيها) ليثبت نضاليته اليوسفية وحقه في التماهي بالقرآن الكريم ويعلن حلالية ذلك الاستعمال من أمثاله . وقد كان مرسال خليفة هو الذي تعالى **للحلاج**[١] ليلحّن له وحده من دون كل الموسيقيين:

يـا نسـيم الريـح قولـي للرّشـا لـم يزدنـي الـوِزْدُ إلا عطشـا[٢]

فمهما يكن من أمر، فإن مرسال خليفة (وكذلك الشيخ إمام عيسى) أقرب إلى **إمّة** الفن في الإسلام من محمد منذر سرميني (أبو الجود) مضمونًا إذ «حضّ على طعام المسكين»[٣] واحتج على «منع الماعون» و «**أَكْل** التراث أكلًا لمّا»[٤] وصَوَّرَ حياة بائع الخضر وسائق التّكسي وتهديد حياة الطفل الفلسطيني واللبناني تحت الاحتلال الصهيوني، بينما غَفل أبو الجود عن كل ذلك مصرًّا على فهم الدين بعيدًا عن **سورة الماعون** و**سورة الفجر**، ومصرًّا على فهم الفن بعيدًا عن **صور** إسرافيل وناي النبي داود. فلا قيامةً فنيةً دون آلات موسيقية إسرافيلية، ودون تماه بقضايا الحياة اليومية، دون

---

(١) كانت بنت الحلاج زوجة أحد قادة الدولة القرمطية، وكان أحد دعاتها.

(٢) الحلاج، **الديوان**، الصفحة ١٤٤.

(٣) ذلك تضمين لسورة الماعون التي تُحدّد المكذِّب بالدين بأنه ﴿فَذَٰلِكَ ٱلَّذِى يَدُعُّ ٱلْيَتِيمَ﴾، أي على حق المحروم من العمل في الطعام واللباسي والغذائي والسكني (والمعنى نفسه نجده في سورة **الفجر**).

(٤) ذلك تضمين لسورة الماعون التي تحدد الساهين عن الصلاة بأنهم ﴿**الَّذِينَ هُمْ يُرَاءُونَ * وَيَمْنَعُونَ الْمَاعُونَ**﴾ (والمعنى نفسه نجده في سورة **الفجر**).

تباعد عن فهم الدين كما فهمه الشيباني والماوردي في القصر الذي يوجّه **المُنْتَحَل الإخلادي**.

٦. خاتمة الفصل

رغم المحاولات الجادة لإنتاج ربعة فنية، مستقلة عن العالمية الغربية الحديثة تشكيكيًّا، إلا أن هذه الربعة الفنية لا نجد فيها عالميةً إسلاميةً، أي ليس بين هذه التجارب تفاعل تحموي يضم جدلًا على الحِمى الإسلامي. فالمراكمة بين فناني العالم الإسلامي المعاصر واستمرار التجربة الواحدة تطوّريًّا أمر شبه مستحيل.

كما أن ارتباط هذه التجارب بإمة الفن في القرآن والأطروحة المحمدية-الداودية-السليمانية، شبه مفقود أو هو مجرّد «اجتهادات» فردانية لا تتسم بالتناول النسقي للنصوص التأسيسية وللتفهم العرفاني لها.

كما أنها ذات ارتباط ضعيف أو منعدم بالعالمية الإسلامية الأولى، فلا مراكمة لإنجازاتها. فهي تعيش قطيعةً تجاهليةً لها. فالمطلوب من هذه التجارب أن تفكر في تجادلها البَيْني، وتعميق حِمَويّتها وانغراسها في إمة الفن في الإسلام إبداعيًّا، وأن تتفهم أكثر الإنجاز العرفاني والمتطلبات الاجتماعية والثقافية والسياسية الجارية.

الخاتمة العامة

ما زال العالم الإسلامي المعاصر لم يدخل عالميته بَعْدُ، أي لم يَبْدَأ عالميةً إسلاميةً ثانيةً بَعْدُ. فهي تتطلب وَعْيَهُ بذاته أوّلًا (ومن الوعي بالذات الوعي بضميرها الفني المتدامج)، ودرجة ما من التوحد والتكامل التشكيكيَّين.

لقد اكتشفنا أن الامتثال المسلم المعاصر لعلاقة الفن بالإسلام والاجتماع، بعيد جذريًّا عن الواقع التاريخي، فأثبتنا وجود إمّة فن أصيلة في النصوص التأسيسية (القرآن الكريم والفكر النبوي)، وأثبتنا ان المحاولة المحمدية لإيجاد مصاديق عينية لهذه الإمّة كانت تتطلب رصيدًا زمنيًّا-تربويًّا كافيًا لم يكن متاحًا للنبي إذ أنه توفي. ورغم استطاعة السلطة الالتفاف الثقافي على دلالات النصوص التأسيسية على المستوى الفني والجمالي (الموقع العَبْدَلي، بيت الحكمة، المشروع الطاهري، النظاميات...)، ورغم الاصطفافات السياسية التي فرضت ازدواج السلطة في موقفها الفني والجمالي، إلا أن الحركة العرفانية استطاعت أن تبسط مقاومتها الثقافية، ومنها ما يهم الفني والجمالي.

بعد سُبات حضاري طويل، كانت استقلالات دول العالم الإسلامي المعاصر، ومعها استمر التماهي الفني والجمالي بالغالب.

ولكن ذلك لم يمنع ظهور تجارب التزامية تريد أن تُسَاوق الإرادات العامة في التغيير. وقد تفاوتت هذه التجارب في العمق ومدى فهم الواقع والبحث الفني. ولكنها اجتمعت في استمرار قطيعتها مع إمّة الفن في الإسلام، وعدم وعيها بأطروحة الفن وتجاربها بالعالمية الإسلامية الأولى، وفي قطيعتها مع بعضها البعض. ولذلك اتسمت بالفردانية، وعدم قدرتها على الانتشار بالعالم الإسلامي، ومحاصرتها بعدم المشروعية الدينية من القائمين على الدين، وعدم قدرتها على التكامل مع التجارب الأخرى وعلى الاستمرار بعد مبدعيها. إنها، وإن كانت تجارب ثرّةً، إلا أنها ستبقى بلا مستقبل، إذا لم تكن واعيةً بضرورة الابتداء في عالمية إسلامية ثانية بتجاوز تلك العوائق.

١. لقد حاولنا في هذا العمل أن نعيد النظر **جذريًّا** في علاقة الفن بالإسلام: نصوصًا تأسيسيةً وتجربةً بالعالمية الإسلامية الأولى (ووظيفية الحركة العرفانية فيها) وأطروحات الفن لدى الثقفاء المسلمين المعاصرين، وبعض التجارب الفنية الفردية والجمعية بالعالم الإسلامي المعاصر، وفق خطة منهجية-نقدية.

٢. لقد وقفنا على إمة الفن في القرآن الكريم من خلال سورة الفنانين (**سورة الشعراء**) مبرزين الصُّوَى[١] التي نراها رئيسيةً – فيها، ومعالم نقده لإمّات الفن الأخرى. وقد رفدنا ذلك بالبحث في الاتجاه الفني المحمدي، توجيهًا وتدخّلًا عَمَليًّا.

٣. وقفنا على المحاولات الالتفافية السَّوْقيّة على إمة الفن في الإسلام بالعالمية الإسلامية الأولى، مبرزين تنوّع أساليبها، وتكيّفها

---

(١) الصُّوَّةُ: Repère.

مع التحولات التاريخية.

٤. وقفنا على أصالة السَّوْق التدريجي للحركة العرفانية من أجل انتزاع توجيه الحقل الفني من السلطة والاستزلام الثُّقَفَائي الرديف لها.

٥. اخترنا مجموعةً من الثقفاء المسلمين المعاصرين لنقف على الأصاليّ والاستمراري والانقطاعي في أطروحاتهم تجاه الفن، ومدى قربهم وابتعادهم عن إمة الفن في القرآن الكريم، ووظيفة الفن بالإجتماع المعاصر في نظرهم.

٦. حاولنا تنويع مجالات الممارسات الفنية بالحقل الفني بالعالم الإسلامي المعاصر، وكذلك البيئات الحاضنة، لنقف على درجة غناها، وتنوع تأويلها للنصوص التأسيسية المتعلقة بالخيالي والفني، وارتباطها العام بالدين والأرآن الاجتماعي والسياسي.

وفي نهاية هذا العمل، نسجّل عدم رضانا عنه رغم الجهد المبذول فيه، لنقف مرةً أخرى على ضرورة إعادة النظر في إعادة نظرنا بالفن والاجتماع في عالم الإسلام.

كتب ماكس فيبر: «أما في ميدان العلم، فيعلم كل امرئ أن نتاجه سيشيخ (...) ذلك أنه ليس لأي نتاج علمي «ناجز» معنًى آخر غير خلق مسائل جديدة. فهو يرغب إذًا في أن يتم تجاوزه وأن يشيخ. وعلى من يريد أن يخدم العلم أن يستسلم لهذا القدر». وقد جاء في القرآن الكريم: ﴿ٱلَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ ٱلْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُۥٓ﴾ (**الزمر**، ١٨).

المصادر والمراجع

الكتب:

- أ.بابادوبولو، **جمالية الرسم الإسلامي** (تونس: مؤسسات بن عبد الله، ١٩٧٩).
- ابن الأثير، **جامع الأصول من أحاديث الرسول** (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٨٠).
- ابن القيم، **إغاثة اللهفان من مصايد الشيطان** (بيروت: دار المعرفة، دون تاريخ).
- ابن بطوطة، **الرحلة المسمّاة: تحفة النظّار في غرائب الأمصار** (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٧هـ.).
- ابن حجر العسقلاني، **فتح الباري** (بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٤).
- ابن سينا، **الشفاء/ الرياضيات**، (القاهرة: المطبعة الأميرية، ١٩٥٦).
- ابن عربي، **التجليات الإلهية** (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢).
- ابن عربي، **المسامرات** (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٣).
- ابن عربي، **تفسير القرآن الكريم** (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠١).
- ابن عربي، **ذخائر الأعلاق** (بيروت: دار المنتخب، ١٩٧٨).
- ابن ماجه، **السنن** (بيروت: دار الكتاب العربي، دون تاريخ).
- ابن منظور، **لسان العرب** (دار صادر، ٢٠٠٣).

- ابن هشام، **السيرة** (دمشق: دار ابن كثير، ١٩٨٩).
- أبو القاسم حاج حمد، **العالمية الإسلامية الثانية** (بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٤).
- أبو عثمان الجاحظ، **رسائل الجاحظ** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤).
- أحمد ابن تيمية، **مجموعة فتاوى ابن تيمية**، (القاهرة: دار الوفاء، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ./١٩٩٧م.).
- أحمد ابن حنبل، **المسند** (بيروت: دار التراث، ١٩٦٨).
- أحمد الرازي الجصَّاص، **أحكام القرآن** (االقاهرة: ١٣٤٧هـ.).
- أحمد الشريف، **المختارات** (بيروت: دار الكتاب اللبناني).
- أحمد فؤاد نجم، **الفاجُمي** (القاهرة: مكتبة مدبولي الصغير، ١٩٩٥).
- إخوان الصفاء، **الرسائل** (بيروت: دار صادر، ١٩٧٧).
- إدوارد بْـرَاون، **تاريخ الأدب في إيـران من الفردوسي إلى سعدي** (القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، الطبعة الأولى، ١٤٢٤ هـ.).
- **أعمال المؤتمر الدولي: تجديد واجتهاد** (بيروت: معهد المعارف الحكمية، ٢٠١١).
- الأزرقـي، **أخبار مكة وما جاء فيها من آثار** (مكة المكرمة: الـمطبعة الماجدية، ١٩٣٣م).
- الإمام الصادق، **مصباح الشريعة** (بيروت: دار التعارف، ٢٠٠٠).
- البيروني، **في تحقيق ما للهند من مقولة** (بيروت: مكتبة المدرسة، ١٩٧٦).
- الحسن الحرّاني، **التحف** (بيروت: دار الأعلمي، ١٩٩٦).
- الحلّاج، **الديوان** ومعه **الأخبار وكتاب الطواسين** (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨).
- الذهبي، **سير أعلام النبلاء** (بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠٠١).

- الربيع بن حبيب، **مسند الإمام الربيع بن حبيب** (سلطنة عمان: مكتبة الإستقامة، ١٩٩٨).
- الزرقاني، **شرح الزرقاني على الموطإ** (القاهرة: دار العروبة، ١٩٦٨).
- الشهرستاني، **الملل والنحل** (بيروت: دار المعارف، ١٩٦٩).
- الطبري، **تاريخ الأمم والملوك** (بيروت: دار التراث العربي، ١٩٧٦).
- العارف الموسوي، **صلاة العارفين** (بيروت: دار التعارف، ٢٠٠١).
- ألكسندر پاپا دوبولو، **جمالية الرسم الإسلامي** (تونس: مؤسسات بن عبد اللّه، ١٩٧٩).
- ألكسندر كارغانوف، **السينما بين الإيديولوجيا وشبّاك التذاكر** (لبنان: دار الطليعة، ١٩٧٩).
- الكندي، **رسائل الكندي الفلسفية** (القاهرة: ١٩٥٠).
- المفضّل بن عمر، **توحيد المفضَّل** (بيروت: مؤسسة الوفاء، ١٩٨٣).
- النسائي، **السنن** (بيروت: دار معين، ٢٠٠٢).
- آمال السُّبكي، **تاريخ إيران السياسي بين ثورتيْن (١٩٠٦-١٩٧٩)**، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد ٢٥٠، (الكويت، أكتوبر ١٩٩٩).
- إيفا دي فيتراي ميروفيتش، **جلال الدين الرومي والتصوف** (طهران: وزارة الثقافة، ١٤٢١ه.ق.).
- بيار بورديو، **قواعد الفن**، ترجمة إبراهيم فتحي (القاهرة: دار الفكر للدراسات، ١٩٩٨).
- جابر ابن حيان، **كتاب التجميع: تكوين إنسان بصناعة الكيمياء** (جَبْلَة/ سوريا: بدايات، ٢٠٠٧).
- جاسر القاضي، **بدايات الاعتزال** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٢).
- جبريل تمصير نيان، **تاريخ إفريقيا العام: حضارات إفريقيا القديمة** (الرباط: منظمة اليونسكو، ١٩٩٥).

- جلين ويلسون، **سيكولوجية فنون الأداء**، سلسلة **عالم المعرفة** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، حزيران، ٢٠٠٠).
- جمال الدين النقشبندي، **عيون أنباء العرفاء** (لكهنو/الهند: المطبعة النعمانية، ١٩٢٣).
- جيرار لِكْلَرْك، **سسيولوجيا المثقفين** (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦).
- ديفيد انغليز وجون هغسون، **سوسيولوجيا الفن: طرق للرؤية**، ترجمة ليلى الموسوي، مراجعة محمد الجوهري، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٤١ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٧).
- روجِه عسّاف، **المَسْرَحَة، أقنعة المدينة** (بيروت: دار المثلّث، ١٩٨٤).
- زهراء رَهْنَوَرْد، **حكمة الفنّ الإسلامي** (دمشق: المستشاريّة الثقافيّة، ٢٠٠١).
- سيد علي الحسيني، **أجوبة الاستفتاءات: العبادات والمعاملات** (بيروت: دار الميزان، ٢٠٠٣).
- سيد علي الحسيني، **الأدب والفنّ في التصوّر الإسلامي** (بيروت: المستشاريّة الثقافيّة، دون تاريخ).
- سيد علي الحسيني، **حديث الولاية** (مؤسسة الهدى، ١٩٩٠).
- شعيب الباكَني، **طبقات الخواجكان النقشبندية وسادات المشايخ الخالدية المحمودية** (دمشق: دار النعمان للعلوم، ١٩٩٦).
- صبحي الصالح، **شرح النهج** (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢).
- عباس محمود العقاد، **عبقري الإصلاح والتعليم: الإمام محمد عبده** (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي).
- عبد الحليم حمود، **الكاريكاتير العربي والعالمي** (بيروت: دار الأنوار، ٢٠٠٤).

- عبد الحليم حمود، **محمود درويش: حناجر تلتقي لتكتمل الصرخة** (بيروت: دار البحار).
- عبد الرحمن ابن خلدون، **المقدمة** (دار الجيل، ٢٠٠٥).
- عبد الكريم الجيلي، **الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل** (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٧).
- عبد اللّه ابن عباس، **تنوير المقباس من تفسير ابن عباس** (بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة ٢، ٢٠٠٤).
- عبد اللّه السّلقيني، **حبر الأمّة عبد اللّه بن عباس ومدرسته في التفسير** (القاهرة: دار السلام، ١٩٨٦).
- عبد الوهاب حْفَيظ [مقرّر]، **التنوع والتماثل: أي دور للتنمية والتنشئة والثقافة؟** (تونس: مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، ٢٠٠٧).
- عبيدو باشا، **موت مدير مسرح: ذاكرة الأغنية السياسية** (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥).
- علي إبراهيم أبو زيد، **تمثيليّات خيال الظلّ** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥).
- علي شريعتي، **تاريخ الحضارة** (بيروت: دار الأمير، ٢٠٠٧).
- علي شريعتي، **هنر/ مجموعة آثار** (تهران: دفتر تدوين وتنظيم آثار).
- علي عزّت بيگُوفيتش، **الإسلام بين الشرق والغرب** (مونيخ/الكويت: مؤسّسة بافاريا/مجلّة **النور** الكويتيّة، ١٩٩٤).
- علي عزّت بيگُوفيتش، **هروبي إلى الحريّة** (بيروت/دمشق: دار الفكر المعاصر-دار الفكر، ٢٠٠٢).
- عماد الدين خليل، **في النقد الإسلامي المعاصر** (بيروت: مؤسّسة الرسالة، ١٩٨١).

- فاطمة برجكاني، **تاريخ المسرح في إيـران: منذ البداية إلى اليوم** (بيروت: مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، ٢٠٠٨).
- فجر يعقوب، **عباس كيارستمي: فاكهة السينما الممنوعة** (دمشق: دار كنعان، ٢٠٠٤).
- فخر الدين الطريحي، **مجمع البحرين** (بيروت: دار الهلال، ١٩٨٩).
- فريد الدين العطار، **منطق الطير** (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٤).
- فضل مخدر، **شِقْشِقَة قلم** (ديوان الكتاب، ٢٠١٠).
- فيليب لابورت تولرا وجان بيار فارنييه، **أثنولوجيا، أنثروبولوجيا** (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤).
- قطب الدين الشيرازي، **مدارج السالكين** (بيروت: دار الترث العربي، ١٩٦٣).
- كتابه **جماليّة الرسم الإسلامي**، ترجمة علي اللواتي (تونس: مؤسّسات بن عبد الله، ١٩٧٩).
- كلود ليفي ستروس، **النظر، السمع، القراءة** (بيروت: دار الطليعة، ١٩٩٤).
- م.س ديماند، **الفنون الإسلامية** (القاهرة: دار المعارف، الطبعة ٣، ١٩٨٢).
- مجموعة من الباحثين، **المُلَّا صَـدْرَا والفلسفة العالمية المعاصرة** (طـهـران: مؤسسة الحكمة الإسلامـيـة لصدر الـديـن الـشـيـرازي، ١٣٨٢هـ.ش.).
- مجيد محمّدي، **اتجاهات الفكر الديني المعاصر** (بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠١٠).
- محمّد ابن عقيل، **العتب الجميل على أهل الجرح والتعديل** (نشر المجمّع، ١٤٢٧هـ).
- محمد أبو القاسم حاج حَمَد، **العالمية الإسلامية الثانية** (بيروت: دار

المسيرة، ١٩٨٤).
- محمد الرابع الحسني الندوي، **أضواء على الفقه الإسلامي** (دمشق: دار القلم، ٢٠٠٥).
- محمد الشاذلي التونسي، **فرح الأسماع برخص السماع** (تونس/ طرابلس: الدار العربية للكتاب، ١٩٩٥).
- محمد الناصر صدّيقي، **القرامطة من القرن الثالث إلى القرن الخامس الهجريَين**، أطروحة دكتوراه، قسم التاريخ، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، ٢٠٠٦.
- محمد حسن رحيميان، **في ظلال الشمس** (بيروت: المركز الثقافي، ١٩٩٢).
- محمّد روّاس قلعة جي، **موسوعة فقه عبد الله بن عباس** (بيروت: دار النفائس، ١٩٩٦).
- محمّد سويد، **أفلام الحرب الأهليّة اللبنانيّة، السينما المؤجّلة** (بيروت: مركز الأبحاث العربيّة، ١٩٨٦).
- محمد قطب، **منهج الفن الإسلامي** (بيروت/ القاهرة: دار الشروق، ١٩٨٣).
- محيي الدين ابن عربي، **الفتوحات المكية** (بيروت: دار الفكر، ١٩٨٧).
- مرتضى مطهّري، **الإسلام وإيران** (بيروت-لبنان: دار الميزان، ١٩٩٣).
- مسلم بن الحجاج النيسابوري، **صحيح مسلم** (بيروت: دار الفكر، ١٩٨٧).
- مصطفويّ الموسوي، **الفناء في الحبّ** (بيروت-لبنان: دار الملاك، ١٩٨٩).
- مصطفى غالب، **جلال الدين الرومي** (بيروت: مؤسسة عز الدين، ١٩٨٢).
- مؤسسة التعاون، **مرسال خليفة وفرقة الميادين** (بيروت: مؤسسة التعاون، دون تاريخ).

- هادي العلوي، **مدارات صوفية** (دمشق: دار المدى، ١٩٩٧).
- هادي العلوي، **نظريّة الحركة الجوهريّة** (بيروت-لبنان: دار الطليعة، ١٩٨٢).
- هنري جورج فَارْمِرْ، **تاريخ الموسيقى العربية** (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٩٠).
- هنري كربان، **الخيال الخالق في تصوف ابن عربي** (بيروت: دار المعارف الحكمية، ٢٠٠٦).
- هيجل، **حياة يسوع** (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٩).
- يوسف شوقي، **رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف** (دار الكتب المصرية: ١٩٩٦).

المصادر الأجنبية

- Atebai (Mohammed) [director], Theatre in Iran 2010, ed. The 28 eth Fadjr international theatre festival, Tehran, 2010.
- Chikhaoui (T), «Au commencement était l'Afrique», in : A.T.P.C, Souleymane Cissé, 1998, Tunis.
- Dakhlia (J.) (dir.), Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam: Des arts en tensions, éd. Kimé, Paris, 2006.
- Encyclopédie de l'art, La pochothèque Garzanti, Milan, 1986.
- Eny (p.), L'enfant dans la pensée traditionnelle de L'Afrique Noire, le livre Africain, Paris, 1964.
- Finey (F), Cahiers du cinéma, Paris, décembre, 1991.
- Hampâté Bâ (A.), Contes des sages d'Afrique, seuil, paris, 2000.
- Ion (Jacques), la fin des militants?, ed. de l'atelier, ed.ouvrières, Paris, 1997, Paris.
- J-C Abric, «Représentations: Aspects théoriques », in: Pratiques sociales et représentations, PUF, Paris, 1994.
- Meyarovitch (Eva De vitray), Anthologie du sofisme, Albin Michel, Paris, 1995.
- Muntu (John): L'homme Africain, seuil, Paris,1961.
- P Francastel, Peinture et société, oeuvre1, Denoêl, Paris, 1977.
- Petite bibliothèque, Abbas kiarostami, Cahiers du cinéma, Paris, 1997.
- Tamsir Niane (Djibril), le soudan occidental aux temps des grands empires (XI-XVI siècles), ed. présence Africaine, paris, 1979.
- Théroz Michel, L'art brut, éd, skira, Genève, 1975.
- Chaudrin (F.), Iran et la démocratie, éd. du sud, Paris, 2004.
- Cheikh Anta Diop, Nations nègres et culture, Tome II, Présence Africaine, Paris, 1979.
- Michel Foucault, Archéologie du savoir, Gallimard, Paris, 1969.

دوريات:

- مجلة **الاجتهاد والتجديد** (بيروت: صيف ٢٠١١م./١٤٣٢هـ.).
- مجلّة **الآداب** (بيروت: أيلول/تشرين الأوّل، ١٩٩٧).
- مجلة **العلوم الإنسانية** (جامعة البحرين، شتاء ٢٠٠٦).
- مجلّة **الفكر العربي** (بيروت: يوليو/سبتمبر، ١٩٩٢).
- مجلّة **الفنّ السابع** (تونس، سبتمبر ١٩٩٩).
- مجلّة **الوحدة**، العدد **٩٥/٩** (الرباط: يوليو/أغسطس، ١٩٩٢).
- مجلّة **باربولا**، العدد **الثاني**، ١٩٧٩.
- مجلة **دراسات عربية** (بيروت: نوفمبر/ديسمبر ١٩٩٣).
- مجلّة **رحاب المعرفة** (تونس، سبتمبر- أكتوبر، ٢٠٠٢).
- نشرية **إينلاّ**، **العدد ١٧٩** (تونس: ١٩٩٧).

الفن والاجتماع في عالم الإسلام

إعادة نظر في التأسيسات والتنظيرات والتجارب

يحاول المؤلف في هذا العمل أن يعيد النظر جذريًّا في علاقة الفن بالإسلام: نصوصًا تأسيسيةً، وتجربةً بالعالمية الإسلامية الأولى - ووظيفية الحركة العرفانية فيها - واستعراضًا لأطروحات الفن لدى الثقفاء المسلمين المعاصرين، وبعض التجارب الفنية الفردية والجمعية في العالم الإسلامي المعاصر، ذلك كله وفق خطة منهجية نقدية، تطرح المبادئ النظرية مورد المعالجة، ثم تقدم قراءتها النقدية استنادًا إلى نماذج تطبيقية وواقعية للأنموذج مورد الطرح.

وبناءً على ذلك، فإنه يجوز لنا أن نقول إنه عمل غير مسبوق.

ISBN 978-614-440-051-7

دار المعارف الحكمية
Dar Al maaref Alhikmiah