Department of English and Comparative Literature, American University in Cairo

الجميلو المقدسفيخبرتيالدينو الفن/ The Beautiful and the Sacred in Art and Religion

Author(s): سعيد توفيق andSaid Tawfik

Source: *Alif: Journal of Comparative Poetics*, No. 23, Literature and the Sacred / الأدب والمقدس (2003), pp. 8-30

Published by: Department of English and Comparative Literature, American University in Cairo and American University in Cairo Press

Stable URL: http://www.jstor.org/stable/1350086

Accessed: 23/06/2014 13:38

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Department of English and Comparative Literature, American University in Cairo and American University in Cairo Press and *Department of English and Comparative Literature, American University in Cairo* are collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Alif: Journal of Comparative Poetics.*

http://www.jstor.org

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

الجميل والمقدس في خبرتي الفن والدين

سعيد توفيق

تمهيد

لا تتناول هذه الدراسة ظاهرتي «الجميل» و«المقدس» بإطلاق، وإنما تتناولهما كما تتجليان أساساً في خبرتي الفن والدين. وتسعى هذه الدراسة إلى تأكيد أن هاتين الخبرتين كانتا في الأصل ملتحمتين ومرتبطتين بوشائج قربى عديدة، ولكنهما - لأسباب تاريخية سياسية - قد بُوعِد بينهما وأصبحتا منفصلتين، بل متناقضتين ومتصارعتين أحياناً. ولهذا، فقد قسمنا هذه الدراسة إلى جزأين رئيسين: الجزء الأول يتناول الصور المتباينة للتعارض والصراع بين الجميل والمقدس في خبرتي الفن والدين، باعتبارها صوراً تعكس في كلتا الحالتين وعياً اغترابياً، أي وعياً لا يعي أصل موضوعه ولا يفهم ماهيته. أما الجزء الثاني فيحاول الكشف عن الصلات الماهوية الكائنة بين الجميل والمقدس، وبيان تجلياتها التاريخية في الفنون المختلفة بما في ذلك الأدب. ولا ينبغي أن يستفاد من هذا أننا نتبنى هنا منهجاً تاريخياً يسعى إلى استقصاء شتى الوقائع التاريخية التي تجلى فيها الصراع بين الظاهرتين، وتلك التي تجلى فيها التلاحم والوئام بينهما؛ فمنهجنا - بخلاف ذلك - تأويلي ظاهراتي، أي منهج يسعى إلى تأويل الصراع بين الظاهرتين، وإلى استبصار الصلات الماهوية بينهما كما تتجلى تاريخياً في بعض من نماذج الفن أو وقائعه.

وربما يكون من الضروري - قبل أن نشرع في بحثنا هذا - أن نحدد أولاً المدلول الذي نستخدم به كلمتي «الجميل» و«المقدس» هنا. إن مفهوم «الجميل» the beautiful مفهوم غامض، فضفاض، شديد التعميم؛ فهو يشير إلى موضوعات متباينة قد تكون بينها صلات، ولكنها لا تعبر عن الجميل على نحو واحد أو وفقاً لمعيار ونظام واحد. وإلا فما هو المعيار المشترك بين الجمال في زهرة أو امرأة ما والجمال في سيمفونية أو عمل فني أدبي ما (ولا شك أن المسألة تصبح أكثر تعقيدًا عندما نستخدم كلمة «الجميل» في سياق آخر أخلاقي أو ميتافيزيقي كأن نتحدث عن جمال الخُلق أو الجمال الإلهي). وربما يرى البعض أن الجميل ينطوي على بداهة: فالموضوع الجميل هو الموضوع الذي يثير متعتنا وإعجابنا، ننجذب إليه ويستولي علينا، دون أن ننتظر من ورائه تحقيق أية رغبة أو منفعة ذاتية. وهذا صحيح بلاشك. ولكن «ما» يثير متعتنا وبهجتنا في الطبيعة ليس هو بالضبط ما يثير متعتنا وبهجتنا في الفن. وهذا يعني أن

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

منطق الجمال في الطبيعة غير منطق الجمال في الفن. حقاً، إن الفن قد يستلهم أحياناً الجمال الطبيعي الخام أو الغفل، ولكن هذا الجمال في الفن يصبح أكثر تعقيداً ولا يخضع إلا لقوانين الفن الخاصة به. وعلى هذا، فإننا نستخدم كلمة «الجميل» هنا لا للدلالة على مفهوم الجميل بإطلاق، وإنما للدلالة على مفهوم «الإستطيقي» the aesthetic، أي الجميل في الفن the beautiful in art. ونحن نعني بهذا المفهوم الأخير: التعبير بلغة الفن - أي بواسطة قيمه الفنية والجمالية - عن موضوع ما متمثل في فعل التمثيل الفني ومن خلاله.

وإذا كان «الإستطيقي» هو موضوع الفن، فإن «المقدس» the holy or the sacred هو موضوع الدين. حقاً إن مفهوم القداسة أو المقدس - فيما يرى رودلف أوتو R. Otto - قد انتقل تطبيقه إلى مجال آخر، وهو مجال الأخلاق، إلا أنه ليس بذاته مستمداً من هذا المجال. إنه موضوع ينتمي إلى مجال الدين، وهو ينطوي على عناصر أو «لحظات» خاصة به تماماً تجعله بمنأى عن العقلاني، ولا يمكن الإفصاح عنه، ولا يقبل الوصف، بمعنى أنه يمتنع على الفهم بلغة التصورات. وهذا يصدق أيضاً على مقولة الجميل إذا كنا بصدد الحديث عن مجال آخر من الخبرة.[١] والحقيقة أن أوتو عندما يتحدث عن المقدس باعتباره ذلك «الآخر كلية» "the wholly other"،[٢] فإنه لا يعني بذلك ذلك الآخر الذي لا يمكن معرفته، وإنما يعني ذلك الآخر المختلف عنا تماماً من حيث صورته وأصله، أو ذلك السر الذي يند عن نطاق كل ما هو معروف لنا، يند عن نطاق المألوف والمتعقل، ومن ثم لا يمكن استيعابه في مفاهيمنا المجردة أو تصوراتنا المتعقلة؛ لأنه «مما يضيق عنه نطاق النطق أو الكلام» إذا استخدمنا تعبيراً صوفياً للغزالي. وعلى الرغم من أن المقدس باعتباره سراً من شأنه أن يبعث فينا حالة من الرهبة أو الخوف الممتزج بالإجلال ويثير فينا شعوراً بالضآلة إزاءه فإنه يثير فينا أيضاً حالة من السحر التي تستولي علينا وتجذبنا إليه في نوع من الحب الممتزج بالدهشة. ونحن نشعر بأن هناك مسافة بعيدة تفصلنا عنه، ولكننا نشعر أيضاً بقربنا منه، وحنيننا إليه، ورغبتنا الدائمة في اللجوء إليه والاستعانة به.

المقدس إذن هو موضوع الدين على الأصالة، بمعنى أنه ما يميز الوعي الديني أو الخبرة الدينية بما هي دينية. فهو لا ينتمي إلى الأخلاق أو إلى أي مجال آخر خارج نطاق الدين. بل إن الأخلاق نفسها يمكن تصور قيامها بمنأى عن الدين، فيمكن تصور إمكان قيام أخلاق عقلانية (أي يبرهن العقل على مشروعيتها) بمنأى عن الدين، ويمكن تصور قيام أخلاق فطرية تهتدي بنور العقل الطبيعي أو الحس الفطري. ولكن لا يمكن تصور قيام ما يسمى بالدين الطبيعي أو الفطري، طالما أن الأخلاق ليست هي ما يؤسس ماهية الوعي الديني. ومن هنا يمكننا القول إن أوتو كان على صواب تماماً حينما رأى أن الدين الطبيعي أو الفطري أمر لا وجود له، طالما أن الدين في حقيقته هو خبرة بالمقدس أو هو ميلنا لمعرفة المقدس على نحو ما تنبثق وتتجلى في التاريخ.[٣] حقاً إن الدين ينطوي أيضاً على موقف قيمي من الحياة، طالما أنه ينطوي على سلم من القيم التي تحدد مراتب الأشياء والأفعال ومنازلها، ولكن هذا التدرج في سلم القيم يُسلمنا في النهاية - كما يقول

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

حسن طلب[٤] - إلى قيمة عليا وهي القداسة التي تكون منبع القيم جميعاً، والتي يصدر عنها في نفس الوقت سائر صور القداسة الجزئية أو الفرعية. فهناك قداسة الموجود الأسمى وهو الله - القدوس أو قدس الأقداس - الذي تتفرع عنه سائر القداسات الأخرى، فنقول على سبيل المثال: حديث قدسي، وروح القدس، والعائلة المقدسة، والوادي المقدس، والبيت الحرام، إلخ. وبهذا المعنى يمكن القول إن المقدس هو ما يمتلك صفات مستمدة من علاقته بالإله في مقابل الدنيوي أو المدنس the profane.

ومع ذلك، فمن الضروري أن نلاحظ أن ما هو دنيوي لا يعني بالضرورة ما يكون مدنساً. حقا إن كلمة profane مستمدة من الأصل اللاتيني profamus الذي كان يعني حرفياً ما هو خارج المعبد، ولكن هذا لا يعني أن كل ما يكون دنيوياً أو خارج المعبد يوصف بأنه مدنس لا شأن له بالمقدس؛ وإنما يشير فحسب إلى كل ما هو متجرد من علاقته بالديني والإلهي أو المقدس. وهذا يعني أن المقدس له تجلياته في كثير من أشكال حياتنا وفيما نضفيه من معنى وقوة وخصوبة على خبراتنا الإنسانية: كالطقوس والأساطير والمعتقدات التي نؤمن بها. فالمقدس - فيما يرى مرسيا إلياد Mircea Eliade - عنصر في بنية الوعي، وليس مرحلة في تاريخ الوعي، والحياة الإنسانية - حتى في أدنى مستويات الثقافة البائدة - هي في حد ذاتها فعل ديني؛ «لأن الحصول على الغذاء والحياة الجنسية والعمل، هي أمور كان لها قيمة قدسية».[٥] وإذا كان أوتو قد فهم المقدس باعتباره ذلك «الآخر كلية»، فإنه لم يكن يعني بذلك - كما سنرى فيما بعد - أنه غير قابل للتجلي في عالمنا وخبراتنا الإنسانية، بل نظر إلى الجميل باعتباره قادراً على التعبير عن المقدس وعن المشاعر المقترنة به. فالحقيقة أن المقدس بوصفه قيمة عليا لا يمكن أن يكون متعارضاً أو متصارعاً مع قيمة أخرى كالجميل؛ فهذا الصراع لا يمكن أن يكون متأصلاً في طبيعتيهما، إذ هو لا ينشأ إلا إذا انقسم الوعي على نفسه، وتم تزييفه بفعل عوامل تاريخية. وهذا هو ما حدث بالفعل، وهو ما سوف ننشغل به الآن لنقف على فهم أشكال هذا الصراع ومبرراته.

أولاً: أشكال الصراع بين الجميل والمقدس

لا يتخذ التعارض والصراع بين الجميل والمقدس أو بين الفن والدين شكلاً واحداً، ولا يرجع دائماً لأسباب لها طبيعة واحدة، ولكنها في كل الحالات ليست أسباباً متأصلة في طبيعة أي من الظاهرتين أو ماهيتها، وإنما هي أسباب تاريخية طرأت على الوعي وأفسدت فهمه وتأويله لكل منهما بصور متباينة في حدتها. وفيما يلي سوف نرصد الصور أو الأشكال الأساسية لهذا التعارض والصراع بين الظاهرتين، دون أن نلتزم بترتيبها وفقاً لتتابعها الزمني في التاريخ.

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

١ – انفصال الفن عن الدين (علمنة الفن)

ربما يكون هذا الشكل هو أقل أشكال الصراع بين الفن والدين حدة، ومع ذلك فربما يكون أكثرها امتداداً واتصالاً في الزمان، وأبعدها عمقاً وشمولاً في التأثير. إن هذا الصراع الخفي أو السكوني الذي يتخذ صورة الانفصال السلمي أو المسالم بين الفن والدين، ترجع جذوره إلى التقاليد المتوارثة من ثقافة عصر النهضة الأوروبية التي ظلت سائدة حتى القرن التاسع عشر، وربما لم يتحرر الفن – وبالتالي وعينا الجمالي – من تأثيرها تماماً إلى يومنا هذا. والطابع المميز لثقافة هذا العصر هو روح المغامرة المدفوعة بالرغبة في اكتشاف الطبيعة وعالم الإنسان بمنأى عن سلطة الدين. لقد سعى الفن – شأن العلم والفلسفة – إلى التحرر من الدين، وهو في سعيه هذا عكف على الاهتمام بالدنيوي وإغفال المقدس. وبذلك تم استبعاد المقدس أو الدين من مجال الدنيوي، ووقع الانفصال بينهما؛ فالدين أصبح ينظر إليه نظرة ارتياب: «فالدين دائماً إمبريالي . . . إنه يطلب دائماً كل شيء لنفسه. وهو على الأكثر يمكن أن يتسامح مع دعاوى الفن والأخلاق والعلم، ولكنه لا يمكن أن يعترف بمشروعيتها المستقلة».[٦] وبذلك تم استبعاد الدين من مملكة الجميل بفعل إرهاصات روح علمانية في الثقافة الأوروبية.

ولقد توطدت هذه الروح في العصر الحديث بفعل فلسفة التنوير، وبات العلم ينظر إلى الدين باعتباره شيئاً من الماضي، وراحت فلسفة الأخلاق تؤكد استقلاليتها وتحررها من القيود الدينية، كذلك نزع الفن إلى تأكيد استقلاليته التامة عن الدين، وعن أن يكون أداة لخدمة الدين أو لتحقيق أي وظيفة أخرى خارج ذاته، فغايته القصوى هي التعبير عن «الجميل في ذاته». ومن هنا نشأت دعوى «الفن من أجل الفن» l'art pour l'art، وسادت دعاوى النزعة الشكلانية formalism في النظرية الجمالية خلال النصف الأول من القرن العشرين، وهي دعاوى تؤكد على مقولة «الشكل الجمالي» aesthetic form باعتباره غاية الفن ومصدر متعته، فالفن «صورة معبرة بذاتها» لا نحتاج في تمثلها وإدراكها إلى شيء يقوم خارجها.

وهذه النزعة التي ينتهي فيها الفن إلى استقلاله التام عن الديني والمقدس هي ما يسميه ڤان دى ليو Van der Leeuw «علمنة الفن» secularization of art. وهي مسألة سوف نعود إليها بالتفصيل فيما بعد حينما نبين تفسيره لعملية الانفصال التدريجي للفنون عن أصلها المقدس. غير أن الفيلسوف الألماني هانس–جورج جادامر Hans-Georg Gadamer (١٩٠٠–٢٠٠٢) يفهم هذه النزعة الحديثة في الفن فهماً في سياق أشمل من مجرد مفهوم «علمنة الفن»، فهو يفهمها باعتبارها «حالة اغترابية للوعي الجمالي» alienation of aesthetic consciousness. والوعي الجمالي الاغترابي هو الوعي الذي يربطنا بخاصية الشكل الجمالي سلباً أو إيجاباً، من خلال الحكم على الشكل الفني الذي قد نقرّه ونستحسنه أو ننكره ونرفضه. ولأن علاقتنا بالفن قد تحددت على هذا النحو، فإن فن القدماء الذي يكشف عن الديني والمقدس كما بين لنا هيجل Hegel، لم يعد مفهوماً لنا أو يلقى قبولاً لدينا؛ ومن ثم افتقد دلالته الأصلية، وتجرد من قيمته بالنسبة

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

للوعي الجمالي.[٧] وهكذا فإن الوعي الجمالي – فيما يرى جادامر – قد أصبح وعياً اغترابياً عندما أسس نفسه على فكرة الجميل فحسب، ناسياً أن الجميل ليس مفهوماً مجرداً ومستقلاً بذاته، فهو ليس مجرد «مظهر جمالي» يخاطب الوعي. فمثل هذا الفهم للجميل وللفن فهم حديث نسبياً، ولا يكمن في أصل الفن كما تجلى في عالم القدماء حينما كان يقول شيئاً ويعبر عن عالمهم الديني والأسطوري والاجتماعي. ولذلك يرى جادامر أننا ينبغي أن نتجنب في فهمنا للفن تلك المفاهيم الشائعة من قبيل: المظهر واللاواقعية والوهم والسحر والحلم. فلو كان الفن كذلك لكانت خبرتنا بالفن خبرة تفقد مصداقيتها عندما نرتد إلى الواقع، فما كان سحرياً سوف يفقد سحره، وما كان حلماً سوف نصحو منه ويفقد مصداقيته عند اليقظة. وبذلك يصبح وعينا الجمالي مغترباً عن واقعنا وعالمنا باعتباره شكلاً من أشكال الروح المغترب عند هيجل.[٨]

غير أن عملية الانفصال بين الفن والدين أو بين الجميل والمقدس لا تعني – كما بين لنا فان دى ليو – أن العنصر الديني أو المقدس قد تم استبعاده نهائياً وإلى الأبد من سائر الفنون في العصر الحديث، بل إننا يمكن أن نلتمس أحياناً شواهد على استعانة الدين بالفن باعتباره الأكثر قدرة على توصيل المقدس، كما نلمس شواهد على إبقاء بعض الفنون على شيء من المقدس، وإن كانت هذه الشواهد – كما سنرى فيما بعد – لا تجسد الوحدة الأصلية بين الجميل والمقدس كما كانت في عالم القدماء.

٢ – عداء الدين للفن

إن الانفصال المسالم أو السلمي بين الفن والدين في الغرب لم يحدث فجأة، وإنما سبقه صراع مرير وموقف عدائي صريح اتخذه الدين إزاء الفن. وربما كان الأصوب أن نقول إن هذا العداء لم يكن من جانب الدين في حد ذاته، وإنما من جانب الوعي الديني أو تأويل الدين في مرحلة تاريخية معينة، وهو تأويل كانت توجهه في الغالب دوافع سياسية معينة، ويحكمه سياق حضاري معين. والملاحظ بوجه عام أن هذا العداء تجاه الفن يظهر دائماً في فترات التدهور والنكوص الحضاري، وشواهد ذلك كثيرة في التاريخ.

لقد حدث هذا العداء حينما كان الفن مطالباً بتبرير مشروعيته في ثقافة الفترة المتأخرة من عصر القدماء التي تميزت بخصومتها لفن التصوير التمثيلي على نحو يستدعي الأسى، حتى إن فناني العصر كانوا يتحسرون على أن زمنهم قد ولّى. ولقد حدث موقف شبيه بهذا فيما يرى جادامر «عندما فرضت الإمبراطورية الرومانية على عالم الفترة المتأخرة من عصر القدماء تقييداً وإخماداً نهائياً لحرية الخطابة والتعبير الشعري. وهو الأمر الذي كان موضع رثاء تاستوس Tacitus في محاورته الشهيرة عن انحطاط فن البيان التي تحمل عنوان 'محاورة في فن الخطابة'».(٩)

وقد حدث هذا أيضاً مع حركة تحطيم الأيقونات Iconoclasm التي نشأت داخل الكنيسة في القرنين السادس والسابع مطالبةً بتحريم الأيقونات في العبادة، أي تحريم التصاوير والتماثيل التي تصور المسيح والحواريين والعائلة المقدسة، والتي تعد

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

من الإبداعات المميزة للفن البيزنطي المسيحي. وكانت هذه الحملة موجهة في الأصل ضد الكنيسة الشرقية، وخاصة الكنيسة البيزنطية والأرثوذوكسية الروسية واليونانية؛ إذ كانت ممارسة الشعائر في هذه الكنائس تتضمن الاعتقاد بأن هذه الصور المتخيلة تسهل عملية الاتصال بين المتعبد والشخصيات المقدسة التي يتوجه إليها بالصلاة؛ ومن ثم فقد رأى أنصار هذه الحملة ضرورة إزالة هذه الصور من الكنائس باعتبارها مناسبة للوثنية، ولكن شيئاً فشيئاً أصبحت الحملة موجهة ضد الصور نفسها. ولقد ساند بعض الأباطرة منذ القرن السابع وحتى التاسع هذه الحملة، وسنوا القررات بشأنها بدعوى تطهير الشعيرة من الوثنية، ورغبة في ضرب رهبان الكنيسة وآبائها الذين عارضوا الحملة واتهموا بعض هؤلاء الأباطرة بأنهم يضعون أنفسهم في جانب الشعيرة المحمدية، وأنهم برفضهم لهذه الصور إنما ينكرون الطبيعة الإنسانية للرب وإمكانية تجلي الوحي الإلهي في الصورة البشرية للمسيح. ولا شك أنه كانت هناك جهود مناهضة لهذه الحملة من جانب بعض الأباطرة، وخاصة من جانب الإمبراطورة إيرين Irene في سنة ٧٨٧ والإمبراطورة تيودورا Theodora في سنة ٨٣٢، ولكن هذه الجهود لم تفلح في إيقاف هذه الحملة.

ولقد حدث هذا العداء الديني للفن ولازال يحدث في عالمنا الإسلامي. والواقع أن هذا الصراع نشأ منذ البداية مع نزول القرآن نفسه حينما وصف بعض المشركين القرآن بأنه شعر ووصفوا محمداً (صلعم) بأنه شاعر، وهو ما أنكره القرآن ومحمد نفسه. ومن هنا فقد أساء بعض الفقهاء تفسير الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التي تتحدث عن الشعر، وشنوا حملة على الشعر والشعراء بلغت حداً وصفوا فيه الشعر بأنه «رقي الشيطان»، ووصفوا الشعراء بأنهم «كلاب الجن» (قاصدين بالجن هنا شيطان الشعر). بل زادوا أو تزيدوا على ذلك حتى فسروا المقصود بـ«لهو الكلام» على أنه يعني الغناء. ولا شك أن هذا لم يكن موقف كل الفقهاء، ولا كان هو الموقف في كل الأوقات، كما أنه لم يفرض تقييداً على فن الشعر أو إخماداً له، بل إنه يمكن القول - مع حسن طلب[١٠] - بأن الشعر منذ البداية قد رد على هذه الحملة بأن ظل مخلصاً للجمال ومقدساً له حتى وإن بدا في ذلك مظنة الكفر والإلحاد. ومثال ذلك حينما سجد الفرزدق لبيت شعر سمعه من معلقة لبيد، فلما عوتب على ذلك قال: هذا موضع سجدة في الشعر أعرفه كما تعرفون مواضع السجود في القرآن.

غير أن الروح العدائية للفن تتجلى الآن في عالمنا الإسلامي في صورة بشعة لا تعكس حالة اغترابية للفن أو ما أسماه جادامر بـ«اغتراب الوعي الجمالي»، بقدر ما تعكس حالة اغترابية للدين أو ما يمكن أن نسميه من جانبنا «اغتراب الوعي الديني». لقد بلغت هذه الروح ذروتها في تحطيم حركة طالبان لتماثيل بوذا، ولكن يسبق هذه الصورة المتطرفة - ويتجانس معها في الوقت نفسه - رؤى أخرى شائعة في عالمنا الإسلامي تنظر إلى الفن على أنه مجرد لعب ولهو ينبغي تحريمه: فالنحت تشخيص ووثنية، والباليه مجرد عُري، أما الموسيقى فهي مزامير الشيطان، من يستمع إليها سوف يصب في أذنه الحديد المصهور يوم القيامة! والفن في جملته رجس من عمل الشيطان، أو هو المدنس المدفوع بروح انفلاتية أو إباحية بالمعنى الأخلاقي. وليس أدل على ذلك من ظاهرة اعتزال الفنانات للفن

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

في نوع من إعلان التوبة. إن هذه الظواهر العدائية للفن وأشباهها لا يمكن تفسيرها إلا من خلال روح أو وعي ديني اغترابي يكمن خلفها. وأنا أعني باغتراب الوعي الديني هنا تحول الخبرة الدينية إلى خبرة بطقوس شكلانية مجردة من طاقتها الروحية، وإلى التزام بمجموعة من الأوامر والنواهي، خبرة مقترنة بالزجر والنزعة السلطوية: أعني سلطة الدين أو الدين الذي يُراد له أن يتحول إلى سلطة. إن الدين هنا يصبح ديناً عبوساً كئيباً؛ وروحه تصبح مليئة بالتجهم والزجر والعقاب والكف والتحريم. وهذه الروح تفصح عن نفسها في مظاهر عديدة: كالالتزام بالحجاب في مظهره الشكلي الذي يكاد يجعله حجاباً للرأس أو للعقل، والتفنن في وصف عذاب القبر والتلذذ به، ونبذ خبرة الفن؛ ومن ثم نبذ خبرة الجميل الذي يقدم نفسه من خلال الفن. ونحن في هذه الحالة نكون إزاء دين جديد مصنوع في علاقة ما مع السلطة، فالسياسة هنا تختفي تحت عباءة الدين: سواء كان الدين هنا هو الدين الذي يسعى لأن يكون سلطة باسم الأصولية (مع ملاحظة أن معظم الحركات الأصولية كالوهابية والإخوان المسلمين نشأت موجهة بأغراض سياسية)، أو كان الدين هنا هو الدين الذي تستخدمه السلطة محاربةً للفكر والإبداع باسم الابتداع، وتوظيفاً مغلوطاً لمأثور الحديث النبوي «كل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار». ومن الطبيعي أن تكون مثل هذه الروح الدينية معادية لروح الفن والإبداع الفني، وهي تسلمنا في النهاية إلى تفريغ خبرتي الفن والدين معاً من مضمونهما الروحي.

٣ - تديين الفن

يتخذ الصراع بين الفن والدين أحياناً شكلاً آخر يتمثل في الدعوة إلى عملية «تديين الفن». وقد يبدو هذا المفهوم الأخير بالنسبة للنظرة السطحية المتعجلة مفهوماً لا يعبر عن صراع بين الفن والدين، وإنما يعكس حالة من المصالحة أو المواءمة تنهي الصراع بينهما. ولكن هذا أبعد ما يكون عن الصواب. فإذا كان الشكل الأول من الصراع يتمثل في خصومة الفن مع الدين ونزعته إلى الاستقلال التام عنه، وإذا كان الشكل الثاني من الصراع - كما رأينا - يتمثل في عداء الدين للفن ونزعته إلى نبذه أو رفضه وإنكاره، فإن الدعوة إلى «تديين الفن» هي - في حقيقة الأمر - شكل آخر من الصراع ينزع إلى تطويع الفن للدين، وجعله خادماً في ساحة الدين. والواقع أن عملية استخدام الفن كأداة في خدمة الدين لا تختلف في جوهرها عن عملية استخدام الفن كأداة في خدمة السياسة أو الأخلاق أو أية إيديولوجية، فهي تشبه هذه الحالات الأخرى من حيث إنها أيضاً تخفق في فهم طبيعة الفن باعتباره له قوانينه الذاتية الخاصة به التي تحكم عملية إبداع الجميل، وتسعى بخلاف ذلك إلى تكريس الصراع بين الفن والدين أو بين الجميل والمقدس حينما تتصورهما خصمين في معركة لابد أن يستوعب فيها أحدهما (الدين) الآخر (الفن). وفي مثل هذه الحالة فإن الدين يكون هو المنتصر دائماً؛ لأن الدين هنا يمارس إمبرياليته حينما يسعى إلى السيطرة على الفن. ومن ثم، فإن عملية تديين الفن تعكس شكلاً آخر من أشكال «اغتراب الوعي الديني».

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

ولا شك أن مفهوم «تديين الفن» هو مفهوم سائد في ثقافتنا الإسلامية الراهنة. غير أننا ينبغي أن نحتاط هنا بحيث لا نخلط بين مفهوم «تديين الفن» الشائع في الوعي الإسلامي الاغترابي الراهن، وبين مفهوم «الطابع الديني للفن» على نحو ما تجلى في العصور الوسطى المسيحية والإسلامية، وهو ما نلمسه - على سبيل المثال - في فن التصوير المسيحي أو في ما يسمى بالفن الإسلامي. حقاً، إنه ليمكن القول إن الروح الدينية كانت لها الغلبة في العصر الوسيط المسيحي، حتى إنه كان يُنظر إلى أمور الدنيا باعتبارها شأناً من شؤون الدين، وكان من نتائج ذلك أن تقلص دور كثير من الفنون، وكانت الغلبة لفن التصوير المسيحي وفن المعمار المكرس لدور العبادة كالكاتدرائيات والكنائس، في حين تقلص دور فن النحت إلى تزيين واجهات هذه الصروح المعمارية وأعمدتها. ولكننا لا ينبغي أن نتناسى أبداً أن إبداعات الفن المسيحي تشهد بأن الفن هنا ظل يمارس حريته، أي يعبر بطرائق وأساليب الفن الخاصة عن الروح الدينية وعن المقدس كما يتجلى في الدين المسيحي. إن المقدس هنا لم يبطل الجميل، وروح الدين لم تبطل روح الفن، بل إنها تتجلى فيها. إن فن التصوير المسيحي - الذي كان رافائيل Raphael وكوريجيو Coreggio من أعظم أساتذته - يقدم لنا مثالاً جيداً هنا. فنحن عادة ما نجد في لوحات هذا الفن تصويراً للمسيح طفلاً مع أمه السيدة العذراء وقد أحاط بهم القديسون أو حفتهم الملائكة، كما نلمس في عيونهم حالة من السكينة والهدوء الباطني العميق تعكس نظرة «إسكاتولوجية» للعالم، أي نظرة لا تتشبث بهذا العالم وترى السعادة باعتبارها «أخروية» لا تتوقف على ما يمكن أن يصيبنا من مواتاة الحظوظ في هذه الحياة الدنيا.

وعلى نفس النحو ينبغي أن ننظر إلى الفن الإسلامي باعتباره فناً كان قادراً على أن يجد أساليبه الخاصة في التعبير عن المقدس وعن الروح الدينية في الإسلام. ولذلك، فإننا نؤكد هنا ضرورة التمييز بين مفهوم «الفن الإسلامي» ومفهوم «أسلمة الفن»؛ فهذا المفهوم الأخير المطروح بصورة ساذجة في ثقافتنا الراهنة هو الذي يندرج بوضوح تحت مفهوم «تديين الفن». والذين يتبنون الدعوة إلى هذا المفهوم يسيئون إلى الفن باسم الدين، فهم يسيئون فهم طبيعة الجميل في الفن وينظرون إليه من خلال منظور أخلاقي، فتراهم على سبيل المثال ينظرون إلى اللوحات أو التماثيل التي تصور شخوصاً فيها شيء من العري باعتبارها مناقضة للتعاليم الأخلاقية للإسلام، غافلين أو متغافلين عن حقيقة هامة وهي أن الشخوص المصورة في أي عمل فني ليست شخوصاً واقعية، وإنما هي صور متخيلة. والدعوة إلى «أسلمة الفنون» ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدعوة إلى ما يسمى بـ«علم الجمال الإسلامي»، وهي دعوة ساذجة تحاول التماس جماليات للفنون الإسلامية انطلاقاً من الكتاب والسنة. ولهذا نجد أن بعض من يدعون إلى هذا المفهوم يحاولون فرض مفهوم أخلاقي مستمد من الخطاب الديني حينما يتحدثون عن جماليات فن المعمار الإسلامي على سبيل المثال، فها هو ذا أحدهم يقول في هذا الصدد: «ومن الجماليات الإسلامية أن لا تطاول في البنيان، فهو يكشف عن حرمات المنازل الواطئة، ومظهر من مظاهر الاستكبار في الغنى، وتعميق الفروق الطبقية، وإيذاء للمستضعفين يعادل الاختيال والمشي في

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

الأرض مرحاً».[١١] ولا شك أن مثل هذه النظرة ليست غافلة فحسب عن جماليات فن المعمار الإسلامي ولا شأن لها بها، بل إنها غافلة أيضاً عن فهم حقيقة الخطاب الديني؛ من حيث إن الخطاب الديني الإسلامي - أو أي خطاب ديني آخر - قد يحثنا على تقدير الجمال مثلما يحثنا على تقدير العلم، ولكن ليس من ماهيته أن يبين لنا كيف يمكن دراسة إبداع هذا الجمال في الفن أو تذوقه أو تقييمه، تماماً مثلما أنه يكون محايداً إزاء إجراءات ونظريات العلوم الطبيعية والرياضية. ولذلك فقد بينا تفصيلاً في دراسة أخرى تهافت مثل هذا المفهوم المسمى بـ«علم الجمال الإسلامي».[١٢]

ثانياً: الصلات الماهوية بين الجميل والمقدس وتجلياتها في الفنون

١ - اتحاد المادي والروحي في خبرتي الجميل والمقدس

إن التعارض بين خبرتي الفن والدين قائم في الأذهان على تصور نوع من التناقض المتأصل في ماهية كل منهما: فخبرة الفن خبرة بشيء عيني محسوس، بينما خبرة الدين خبرة بشيء روحاني لا مادي. وإذا كان الفنان يتعامل مع المرئي والمحسوس ويخاطبنا من خلالهما، فإن المؤمن يتطلع إلى اللامرئي وإلى الإلهي الذي يكون بطبيعته خارج هذا العالم ولا يقبل التجسد في صورة من صوره الحسية، فهو لا يقبل التعبير إلا من خلال «الكلمة». ومن هنا يمكن أن نفهم محاولة هيجل في الربط بين الخبرتين حينما ذهب إلى تعريف الفن بأنه «التجلي المحسوس للفكرة»، مع الأخذ في الاعتبار أن الفكرة هنا قد تعني الروح الكلي أو العقل أو الوعي أو الإلهي؛ وبذلك يكون الفن تجلياً محسوساً لفكرة لامادية. ولكن هذا الجمع بين المحسوس والفكرة، بين المادي والروحي، يظل منطوياً في باطنه على تأكيد التناقض بين الفن والدين، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن هيجل يرتب الفنون ترتيباً هرمياً بحسب قدرة المادة الحسية في التعبير بوضوح عن الروح فيضع فن المعمار الذي يستخدم المادة الحسية الكثيفة الصلبة المعتمة في أدناه، في حين يضع الموسيقى والشعر في أعلاه. ومع ذلك، فإن الفكرة أو الروح لا يمكن لها أن تتجلى - حتى في حالتي الموسيقى والشعر - بمنأى عن المحسوس، عن الأصوات والكلمات نفسها. فالفن هنا لا يكون أقل تحرراً من المادة الحسية، ومن ثم أكثر قدرة على التعبير عن الروح كما ظن هيجل، بل إنه في تعبيره عن الروح يكون ملتحماً بالمادي وبالمحسوس.

ومن هنا يرى ڤان دى ليو أن الفن لا يمكن أن يبلغ المستوى «الروحاني» الخالص؛ لأنه لا يمكن أن يتحقق بدون شيء ما مرئي أو مسموع أو ملموس. كذلك فإن الدين يتطلع إلى شيء آخر غير هذا العالم، ولكنه مع ذلك لا يتحقق من خلال شيء ما فائق للحس supersensual؛ «فعندما يريد الدين أن يعبر عن ذاته، فإنه - شأنه في ذلك شأن الفن - لا يستطيع أن يفعل ذلك بدون وسائط مادية. فبدون الأسطورة والرمز، وبدون 'الاكتساء' بكلمات وحركات ونغمات، لا يمكن للدين أن يوجد».[١٣]

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

والحقيقة أن هذا الاتحاد بين الروحي والمادي قد تجلى في سائر الفنون التي كانت في الأصل ملتحمة بالديني أو بالمقدس. ولعل الرقص هو أول الفنون الذي تجلى فيه الاتحاد بين الديني والجمالي لدى الإنسان البدائي، بل إنه لم يكن هناك حتى وجود لهاتين الكلمتين، وإنما هناك فقط شعور بقوة المقدس والتعبير عنها في الفعل الإنساني. والفعل الإنساني هنا لا يحتاج في تعبيره عن المقدس إلى أي وسيط مادي يخترعه الإنسان، فالإنسان لا يحتاج هنا إلا إلى بدنه. ومع ذلك، فإنه يستطيع من خلال هذا البدن التعبير عن سائر انفعالات الروح من أدناها إلى أعلاها كما تتبدى في سائر الأفعال الدنيوية: في القنص، والزراعة، والصراع، والحب، والموت. وفي فعل الرقص تتلاشى الحدود بين الجسم والروح؛ فالجسم يحرك ذاته روحياً، والروح تحرك ذاتها جسمياً. وتجليات المقدس في فعل الرقص نجدها في الرقص السماوي، وفي رقصة الموت، وفي سائر طقوس الرقص التعبدي التي كانت تمارس داخل المعابد كفعل من أفعال التطهير النفسي. وأهم ما يميز طقوس الرقص هنا أنها تقوم على فعل المشاركة الجماعية، وهي طقوس لم تكن مقصورة على الإنسان البدائي، بل كانت تتجلى لدى الفراعنة واليونان، واستمرت حتى العصر الوسيط. بل إنه ليمكن القول بأن الحضارة الحديثة – وبوجه خاص في منطقة شرق آسيا – لازالت تحمل آثار هذا الرقص الديني أو المقدس، ومع ذلك فإن الرقص الديني في عصرنا – فيما يرى ڤان دى ليو[١٤] – لم يعد قادراً على التعبير عن المقدس، وهو ليس أكثر من عملية تأمل انعكاسي للماضي.

ولقد ظل الرقص حافظًا للديني والمقدس إلى أن جاء الرقص الثنائي couple-dance الذي يؤكد بوضوح الانفصال التام بين الرقص والطقس الديني، «فالرقص الثنائي هو اختراع حديث يضع ممارسة الحب الجنسي موضع الطقس التعبدي. ومع هذا التطور أصبح الرقص مدنساً تماماً، مهما احتفظ بطقوس داخل بنيته، ومهما ارتبط بظواهر من قبيل: هتك المستور والاقتراب والانفصال».[١٥] إن الرقص في صورته الحالية يؤكد استقلالية البدن، يؤكد القدرة على التلاعب بهذا الوسيط المادي الذي هو البدن حينما يعبر عن مهارته الخاصة كما لو كان حرفة خاصة تُمَارس لإبهار كثرة من جمهور المشاهدين. ولذلك يقول ڤان دى ليو: «لا شك أن البدن قد انتصر الآن، ولكنه بدن بدون روح، بدن يحتفل بانتصاره في قاعة الرقص».[١٦]

وقد نشأت الدراما والموسيقى نشأة دينية أيضاً، وارتبطتا بالرقص ارتباطاً وثيقاً في عالم القدماء. لقد نشأت الدراما في حضن المعبد، في حضن طقوس عبادة الإله ديونسيوس التي كانت تعبر عن الألم التراجيدي من خلال مشاركة المتعبدين في الرقص والتمثيل على توقيعات الموسيقى في نوع من الاحتفال الديني، إذ لم تكن هناك خشبة مسرح تفصل بين ممثلين وجمهور من المشاهدين. ولا شك أن المسرح الحديث في عالمنا الراهن يحاول إحياء فكرة المشاركة هذه من خلال إحياء الطابع الاحتفالي للمسرح الذي يعمل على كسر المسافة التي تفصل بين خشبة المسرح والممثلين من جهة والجمهور من جهة أخرى. ولكن هذا غالباً ما يحدث على مستوى الشكل الفني فقط، فالمضمون الروحي الذي يتمثل في قدرة الفن على التعبير عن المقدس والإلهي هي قدرة قد توارت.

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

لقد كان الجميل والمقدس إذن ملتحمين في خبرة القدماء: في الرقص السماوي، وفي التمثيل الاحتفالي، وفي الموسيقى التي كان يعتقد الفيثاغوريون أنها تقوم بنوع من التطهير الديني، بل كانوا يعتقدون أن الكون نفسه عدد ونغم، وأن هناك ألحاناً سماوية تصدر عن حركة الأفلاك، وإن كنا لا نسمعها. والحقيقة أن الوحدة بين الجميل والمقدس قد واصلت تحققها في العصر الوسيط بعد انقطاع بفضل حركة الإصلاح الديني في القرن السادس عشر؛ لأن قرار الكنيسة آنذاك قد مدّ الفن – وخاصة فن التصوير – بشرعية جديدة، وكان له أثره فيما بعد على مشروعية صور القص والشعر. ولقد كان إنجيل الفقراء biblica pauperum أحد العوامل الحاسمة في تبرير مشروعية الفن في الغرب فيما يرى جادامر:[١٧] فهو قص تصويري للإنجيل قد أعد للشخص الفقير الذي لم يكن بمقدوره أن يقرأ باللاتينية أو يعرف شيئاً منها؛ وبالتالي لم يكن بمستطاعه أن يتلقى الرسالة المسيحية بفهم تام. كذلك برز – بفضل حركة الإصلاح الديني – نوع من الموسيقى قائم على إحياء لغة الموسيقى من خلال النص، على نحو ما نجد ذلك لدى يوهان زيباستيان باخ J. S. Bach. وهو بذلك يواصل تراث الموسيقى المسيحية الذي يبدأ بالكورال الذي كان بمثابة وحدة تجمع بين تراتيل لاتينية ولحن جريجوري متوارث عن البابا جريجوري الأكبر Pope Gregory, the Great.

والحقيقة أن الوحدة بين الجميل والمقدس قد واصلت تجلياتها أيضاً في فن التصوير في العصر الحديث، ولم تكن مقصورة على فن التصوير المسيحي. فكثير من لوحات فن التصوير الحديث – كما نلمس ذلك بوضوح في لوحات ڤرنر شولتس Werner Scholz – كانت تستدعي أساطير القدماء التي تصور فكرة القدر والقربان: ضربة القدر التي يمكن أن تصيب أياً منا مثلما أصابت البطل التراجيدي الذي تصوره اللوحة باعتباره ضحية قربانية.[١٨] غير إنه من الصحيح أيضاً القول إن الفن عموماً منذ قرنين من الزمان وحتى عصرنا الراهن أصبح يميل بشكل متزايد نحو التخلي عن المقدس. ومن هنا يمكن أن نفهم توصيف هيجل للفن بأنه «شيء من الماضي»: فهو بالتأكيد لم يكن يعني بذلك أن الفن في عصره قد بلغ نهايته أو موته، وإنما كان يعني أن الدور الذي كان يضطلع به الفن في تمثل العالم الإلهي والتعبير عنه لم يعد متحققاً. فهذا الدور قد توارى عندما تحول الفن عن تمثل المطلق أو الروح في تجلياته، وانصرف عن تمثل الحقيقة الموضوعية إلى ذات الفنان، والذاتية هي العنصر الذي يفقد فيه الفن روحه وهويته.

إن الفن أصبح ميالاً إلى الاستغراق في تجريد خالص أو في نزعة شكلانية تقوم على التلاعب بالوسائط المادية. وقد واكبت ذلك صيحات تبريرية تنادي بأن الفن ينبغي أن يكون من أجل الفن. وأصبح الفنان يقدم حرفة ما لجماعة ما في مكان ما، فنان له جمهوره الخاص المحدود. وكل هذا قد أفضى إلى ما أسماه جادامر «الحالة الاغترابية للفن المعاصر». فالفن لم يعد قادراً على تمثل الديني والمقدس والأسطوري، وعمل على تحطيم الوحدة الأصلية بين المادي والروحاني التي كان يعبر عنها دون إشكال. وربما يكون هذا هو مأزق الفن المعاصر الذي يحاول الخروج منه.

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

٢ - الجليل في الفن كأحد تجليات المقدس

يتجلى الجليل في الفن مثلما يتجلى في الطبيعة. ولقد عني بدراسته كثير من الفلاسفة وعلماء الجمال من أمثال: ڤينكلمان Winckelmann، وإدموند بيرك E. Burke، وكانط E. Kant، وشوبنهاور A. Schopenhauer. ولقد ميز كانط بين الجلال الحركي dynamical sublime الذي يكون موضوعه «عظم القوة» في الطبيعة، والجلال الرياضي mathematical sublime الذي يكون موضوعه «عظم المقدار» أو اتساعه الهائل، وإن كان شوبنهاور قد أضاف نوعاً ثالثاً من الجلال يسميه «الخلق الجليل» the sublime character. ولكن كليهما اعتبر كلاً من الجليل والجميل موضوعين للحكم والتأمل الجمالي. ولا شك أن الشعور بالجلال الرياضي بوجه خاص الذي يكون موضوعه الكون الهائل يمكن أن ينشأ أيضاً إزاء موضوعات محددة في المكان ذات اتساع هائل أو ارتفاع شاهق. فهو يمكن أن ينشأ - مثلما لاحظ شوبنهاور[١٩] - عندما نتأمل المكان بأبعاده الثلاثة، كما يكون في حالة تأمل قبة كنيسة واسعة وشاهقة الارتفاع، مثل: قبة كنيسة القديس بطرس في روما، والقديس بولص في لندن. كما أن الشعور بالجليل هنا قد ينشأ عن عامل زمني في موضوع التأمل، كما هو الحال في الموضوعات التي يتعاظم عمرها الزمني وتواصل وجودها عبر الزمان في نوع من التحدي بحيث نشعر بأنفسنا تتضاءل أمامها، ومع ذلك نتأملها في متعة، ومن أمثلة هذه الموضوعات: الجبال شاهقة الارتفاع، والأهرامات المصرية، والأطلال الهائلة للآثار العظيمة.

غير أن مثل هذا التحليل لدى كانط وشوبنهاور - على عمقه وطرافته - يطلعنا على شكل من أشكال تجلي الجليل في الفن وصلته بالجميل، ولكنه لا يمس الصلة بين الجليل والمقدس في الفن إلا من بعيد، وبطريقة غير مباشرة من خلال التأكيد على فكرة القوة والعظمة التي تتجلى فيهما. ولكن قبل أن نحاول الكشف هنا عن الصلة بين الجليل والمقدس في الفن بصورة أكثر وضوحاً، فقد يكون من الضروري تأكيد أولاً أن مفهوم «الجليل» أصبح ينظر إليه في بعض الدراسات الجمالية المعاصرة على أنه شكل من أشكال القيمة الجمالية التي يمكن أن تتجلى في الفن. فالقيم الجمالية عند رومان إنجاردن R. Ingarden[٢٠] على سبيل المثال تتخذ أشكالاً عدة: فمنها ما يكون ذا طبيعة عقلانية، ومنها ما يكون ذا طبيعة صورية أو شكلانية، ومنها ما يكون ذا طبيعة عاطفية (كالمبهج والمحزن والمأساوي والجليل). وهو يصف خاصية الجليل في العمل الأدبي باعتبارها خاصية أو كيفية من الكيفيات الميتافيزيقية (ومنها أيضاً الساحر والمخيف والمقدس)، وهي الكيفيات التي تبدو في العمل الفني الأدبي كما لو كانت مجالا شعورياً يحلق فوق رؤوس الناس والأشياء والأحداث، وهي كيفيات لا تتواجد إلا في الأعمال الأدبية التي تكون لها قيمة عظمى.

ولا شك أننا نستطيع أن نتحدث عن صلة الجليل بالمقدس في كثير من الفنون: فالموسيقى على سبيل المثال يمكن أن تتجلى فيها هذه الصلة من خلال ما يعرف بالألحان السماوية، والألحان التي تستعرض آلام الإله في الاحتفالات الدينية القديمة،

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

والألحان التي تعبر عن الألم التراجيدي الذي يجسد معاناة الجهد السامي الذي يحتقر كل سعادة عابرة تافهة أو لذة وقتية فانية ويتعالى عليها. ومع ذلك، فما من شك في أن الفن الذي يعبر بوضوح وعمق عن الصلة بين المقدس والجليل في الفن، إنما هو فن المعمار. وفي ذلك يقول أوتو: «في كل مكان تقريباً نجد أن أكثر وسائل الفنون فاعلية في تمثل المقدس هي 'الجليل'. وهذا يصدق بوجه خاص على فن المعمار الذي يبدو أنه أول الفنون التي تحقق فيها الجليل».(٢١) فتجليات الجليل في فن المعمار ترجع إلى عصور سحيقة في التاريخ حينما كانت كتل الصخور الضخمة تستخدم للتعبير عن قوة إلهية تكون ماثلة أو حاضرة هنا بفعل قوة سحرية، ولكنه حضور جامد. أما حضور الإلهي أو المقدس بدافع التعبير عن الشعور، فلم يبدأ إلا مع المصريين القدماء، فلا مجال للشك - فيما يرى أوتو(٢٢) - أن الشعور الخالص بالمهابة والعظمة الطاغية وأبهة الإيماءة الجليلة، كان بمثابة مرحلة جديدة في تطور الوعي بالإلهي والمقدس تم بلوغها في مصر مع بناء المصاطب والمسلات والأهرامات والمعابد وأبي الهول، وهي جميعاً أبنية أرست الشعور بالجليل، وأرست معه ومن خلاله الشعور بالمقدس الذي يخفق في الروح. غير أن الجليل يمكن أن يعكس المقدس في صور أخرى من فنون الحضارات المختلفة. ففن الصين والتبت - المحكوم بالطاوية والبوذية - يتميز بـ«طابع سحري» ينطوي على قدر كبير من الخصوبة والعمق، ويستولي علينا مباشرة. أما في الغرب فإن الفن الذي يعبر بوضوح عن المقدس من خلال الشعور بالجلال فهو المعمار القوطي.

وعلى هذا يمكننا القول إن فن المعمار ينطوي في أصله على المقدس. وهذا القول من جانبنا يعني بالضرورة تجاوز كل من النزعة الوظيفية الخالصة والنزعة الشكلانية الخالصة في فهم الأصل في فن المعمار. حقاً، إنه ليمكن القول إن فن المعمار قد نشأ مدفوعاً بأغراض عملية وظيفية من حيث مراعاته لمتطلبات الوظيفة وظروف الطقس والمكان، تماماً مثلما إنه يمكن القول - في مقابل ذلك - بأن فن المعمار ينطوي بطبيعته على قيمه الفنية والجمالية الخاصة به والتي تكمن في التلاعب بالمادة الحسية لأغراض التشكيل الجمالي المستقل عن الوظيفة. ومع ذلك، فإن كلا هذين الموقفين على خطأ من حيث إنهما يسيئان فهم الأصل في فن المعمار. إن المعمار الذي نشأ كدور للعبادة - على سبيل المثال - هو معمار لا يؤدي وظيفة تقوم خارجه، إنه ليس مجرد مكان للعبادة، بل إنه ينطوي في باطنه على وظيفته باعتباره تجلياً للمقدس. كذلك فإن الجمال الذي ينطوي عليه البناء المعماري هنا ليس مجرد تلاعب بالمادة الحسية أو تشكيل جمالي خالص يفي بأغراض المتعة الجمالية؛ لأن الجميل هنا يتحد بالجليل لأجل التعبير عن المقدس.

إن المعبد - فيما يرى هيدجر Heidegger - لا يصور أو يمثل شيئاً خارجه شأنه شأن أي عمل فني، ولكنه ينطوي على - ويكشف عن - عالم يؤسسه على أرض. فما المقصود بالعالم، وما المقصود بالأرض هنا؟ يقول هيدجر:

> إن المبنى المعماري - وليكن معبداً يونانياً - لا يصور شيئاً. إنه فحسب ينتصب هناك في وسط الوادي المتشقق الصخور. إن المبنى ينطوي في

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

داخله على شخص الإله، وهو في هذا التحجب يجعله يظهر بوضوح في الفناء المقدس من خلال الرواق المفتوح. فبواسطة المعبد يكون الإله حاضراً في المعبد.(٢٣)

وهذا يعني أنه من خلال المعبد يهبط الإله إلى الأرض. وليس المقصود بالأرض هنا ذلك الكوكب الأرضي الذي نعيش عليه، وإنما الأرض هنا رمز للوسيط المادي الذي فيه يتكشف عالم، وعليه يتم إرساء هذا العالم. إن الأرض هنا هي ذلك الطابع الشيئي في العمل الفني، تلك الحجارة التي تنتصب هناك في المكان، وهذا العنصر الشيئي في العمل الفني يبقى بطبيعته متحجباً، ومع ذلك فإنه يكشف عن عالم إلهي كما تمثل لدى شعب ما وأرساه فنان ما. والعنصر الشيئي هنا لا يشير إلى شيء في الخارج. إنه يجلب العالم الإلهي إليه بحيث يصبح منطوياً عليه، تماماً مثلما أن الكلمة الشعرية لا تتجه نحو الخارج وإنما تجلب الخارج إلى الداخل، تجلب الوجود إلى بيت اللغة.

إن المعبد هنا يكشف عن عالم إلهي، أي عن الألوهية كما تمثلت في وعي شعب ما في عصر ما. والعالم الإلهي لدى اليونان – على سبيل المثال – له خصوصيته؛ فنحن هنا أمام كثرة من الآلهة، كل منها مسؤول عن شأن من شؤون الحياة يسيره ويحكمه: فهناك إله للحرب، وإله للزراعة، وإلاهة للحب، وأخرى للصيد والقنص، وهناك ربات للعدالة والقصاص، وربات الفنون التسع، فلكل فن ربة تحميه، وفوق هؤلاء الآلهة جميعاً هناك كبيرهم زيوس الذي يتدخل أيضاً في شؤون البشر، حتى إنه كان يرسل صواعقه على معبده حينما يغضب. وبسبب هذا الاتصال المباشر بين العالم الإلهي والعالم الإنساني، كان لابد للمعبد اليوناني أن يكون منفتحاً على السماء بلا حائل (ولهذا السبب أيضاً أمكن تجسيد الآلهة في صورة إنسانية خالصة من خلال فن النحت). كذلك يمكننا القول إن المعبد الفرعوني قد عبر عن العالم الإلهي كما تمثل لدى قدماء المصريين: ولا شك أن الإحساس بالجلال الإلهي يتجلى لنا هنا من خلال الإحساس بالضخامة الهائلة للمبنى ولأعمدته التي ترتفع محلقة حتى تشرئب أعناقنا إليها، ومن خلال تلك التماثيل الهائلة للملك الإله التي تتصدر المبنى أحياناً لتشعرنا بالضآلة إزاءها، والتي نلمس في نظرة شخوصها إيماءة العلو وكأنها تستشرف الأفق البعيد غير المرئي، أفق الخلود.

ولا شك أن الوعي بالألوهية يتلون من عصر إلى آخر، ومن هنا يرى هيدجر(٢٤) أننا عندما نشاهد في الخبرة سكينة الطراز المعماري الإغريقي، وظلمة الطراز المعماري الروماني، والأبراج المرتفعة والدعامات المحلقة في الطراز القوطي، والعبوس الكئيب للطراز البروتستانتي المبكر، فإننا نكون في حضرة كثرة متنوعة من الآلهة، وكثرة مختلفة من أشكال العبادة. ولا ينبغي فهم المعنى المراد هنا فهماً سطحياً باعتباره دالاً على الشرك أو الإلحاد، فإن المعنى المراد هنا هو أن الطرز أو الأشكال المعمارية المتنوعة لدور العبادة تجسد أشكالاً متنوعة من الوعي بالألوهية من خلال وعينا بالجليل والمقدس. وليس مناط الأمر هنا أننا ننسب خاصيتي الجليل والمقدس للإله أو نحملهما عليه، بل إن الإله نفسه هو الذي يكون حاضراً فيما نشاهده ونخبره من جلال وقدسية. وإن كلمات من

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

قبيل «المحراب» و«المذبح المقدس» و«قدس الأقداس» أو ببساطة «بيت الله»، إنما تشير إلى جلال شأن هذا العالم الذي يكون كذلك؛ فقط لأنه قد نُذِر لله بواسطة عقيدة أو إيمان شعب وعمل فنان. وربما يكون هذا هو سر الإحساس بالرهبة والخشوع الذي يلازمنا عند مشاهدة دور العبادة وتأملها باعتبارها تجليات للعالم الإلهي. وبدون هذا المعنى، فإن الصرح المعماري هنا لن يكون شيئاً سوى كومة من الحجارة، أو متحفاً، أو مخلفات أثرية لأسلوب ماض من الحياة.

وبطبيعة الحال فإن دور فن المعمار ليس محدوداً في التعبير عن العالم الإلهي، ولكنه بالتأكيد لابد أن يكشف عن عالم ما، عن رؤية شعب ما وحضارة ما للعالم: للسماء والأرض والمكان. غير أن الحقيقة المؤكدة التي تكشفت لنا مما سبق هي أن أصل فن المعمار قد تجلت فيه الوحدة بين الجميل والمقدس: الاحتفاء بالمقدس. فهل يمكن القول إن التطور الذي لحق بهذا الفن قد أبقى على هذا الأصل وعمل على حفظه؟

إن الإجابة عن تساؤلنا السابق يمكن أن نلتمسها لدى ڤان دى ليو؛ إذ يقول:

> لم يعد البيت معبداً. وفي هذا الشأن فإن الاغتراب ينبثق من ناحيتين: أولاً من الدين الذي لم يعد يرغب في أن يحفظ آلهته في بيت الفن، وثانياً من الفن الذي يرغب في أن يبني بيته الخاص الذي يمكن أن يقيم فيه بمفرده. فالبيت لم يعد معبداً، والواقع أن المعبد لم يعد بمقدوره أن يوجد. فالإله يبلغ من العظم حداً لا يمكن معه أن يقيم في بيت صنع بالأيادي، هكذا يقول الدين.[٢٥]

ومن الواضح أن ڤان دى ليو يشير ضمنياً هنا إلى ما أسميناه من قبل باغتراب الوعي الديني واغتراب الوعي الجمالي معاً: ففن المعمار لم يعد منشغلاً بالتعبير عن العالم الإلهي، فالبيت لم يعد معبداً يتجلى فيه الإلهي أو المقدس، وإنما هو في أحسن الأحوال مجرد دار للعبادة؛ «فلقد حل الآن بيت المصلي محل بيت الإله. فالإنسان لم يعد يبني مكاناً مقدساً، وإنما بدلاً من ذلك يبني لنفسه مكاناً يمكن فيه أن يصلي للإله في هدوء».[٢٦] بل يمكن القول إن بيوت الله لم تعد تمثل حتى دوراً للعبادة، فالمتعبد الآن - كما يقول ڤان دى ليو - لم يعد يتعامل حتى مع كنيسة، وإنما مع صروح معمارية مخصصة للتهذيب لا تختلف في شيء عن قاعات المؤتمرات.[٢٧]

إن شيئاً شبيهاً بهذا يحدث الآن في عالمنا الإسلامي؛ فلم يعد المسجد بيتاً لله، وإنما مجرد مكان يصلح لممارسة الصلاة، بل إن الوعي الديني الاغترابي قد أفسح المجال للاستعاضة عن المسجد بأي مكان آخر لأجل ممارسة الشعيرة الدينية، استناداً إلى حديث الرسول (صلعم) «وجعلت لي الأرض مسجداً»، وهو حديث يعطي رخصة وإباحة لممارسة الشعيرة في أي مكان عند الضرورة، ولكنها رخصة أصبحت تستخدم بترخص، حتى إن الصلاة أصبحت تمارس دون استحياء في أماكن أشبه بالجراجات أسفل العمارات أو حتى في الشوارع ولو كان ذلك بجوار أكوام القمامة! وهذا ما نشاهده في بعض البلدان

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

الفقيرة كمصر. وفي مقابل ذلك فإن البلدان الغنية – التي تنفق بسخاء على بناء المساجد، تُنشئ مساجد واسعة تتسع لأكبر قدر من المصلين، وتحوي قاعات للدرس والتعلم والمكتبات وكأنها أشبه بمباني المدارس والجامعات، إنها مساجد بلا روح.

وخلاصة القول من مجمل ما تقدم أن هناك صلة ماهوية حميمة بين الجميل والمقدس تتجلى بوجه خاص في فن المعمار، ولكن هذه الصلة تظل شيئاً من الماضي في الأغلب الأعم.

٣ – لغة الأدب ولغة المقدس

إن الصلة الماهوية بين الجميل والمقدس تتجلى في صور متنوعة خصبة عندما ننظر إليها على مستوى اللغة: اللغة الشعرية التي تسكن فيها ماهية كل من الأدب والمقدس، وينتمي إليها أصلهما البعيد. والحقيقة أن كلمة «الشعر» في معْناها الأصلي عند اليونان كانت تعني حرفياً «الصنع من خلال الكلمة»، وكانت كلمة «الثيولوجيا» تعني حرفيًا «الكلام عن المقدس»، ولما كان الكلام عن المقدس هو الكلام المعني بتصوير العالم الديني والإلهي عند اليونان من خلال لغة الأسطورة، ولما كان الشعراء هم الذين اضطلعوا بنقل وتوصيل هذا التراث الأسطوري من خلال لغة الشعر؛ لذلك رأى جادامر أنه من المستحيل تماماً التمييز بين اللغة في الحالتين كما تمثلت في عالم القدماء. وهو في ذلك يقول:

> إن السؤال الذي يكون مطروحاً في هذه الصيغة «لغة شعرية أم دينية؟» لهو سؤال يكون حتى دون اللياقة عندما نكون في مواجهة تقاليد الفكر الهندي أو الصيني؛ لأننا ها هنا لا نستطيع حتى أن نسأل عما إذا كنا نتعامل مع الشعر أم الدين أم الفلسفة. فمن الواضح أن الجدال المشحون بالتوتر بين التقليد الديني والتقليد الشعري من ناحية، وبين دعاوى العلم والفلسفة المنبثقة حديثاً من ناحية أخرى – من الواضح أن هذا الجدال هو سمة مميزة للتطور العقلي والروحي في الغرب. وهذا التوتر هو على وجه التحديد ما أدى في النهاية إلى التمييز بين الكلام الشعري والديني.(٢٨)

لم تكن اللغة في الأصل تعرف هذا التمييز الحديث بين لغة شعرية ولغة تحمل طابع الديني والمقدس؛ إذ كانت الحدود تتماوه بينهما؛ ولذلك يقول جادامر أيضاً: «سوف يكون أمراً خلواً من المعنى أن نسأل إذا ما كان ينبغي من حيث المبدأ اعتبار لاو – تسي Lao-tze شاعراً أم معلماً دينياً أم فيلسوفاً».(٢٩)

ولكن أين نلتمس مكمن الأصل في الصلة بين لغة الشعر ولغة الديني أو المقدس؟ إن الكلمة في الأصل كان لها طابع مقدس، بحيث يمكن أن نتحدث عما يسميه ڤان دى ليو بالكلمة المقدسة the holy word:(٣٠) ففي العصور القديمة كانت الكلمة تُغنَّى، فالأغنية تُنشَد أثناء العمل، وخاصة تلك الأعمال التي تسير على وتيرة

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

إيقاعية منتظمة. وكان هذا يرجع إلى الإيمان بأن للكلمة قوة باطنة فيها، وأن مصدر هذه القوة لا يكمن في المعنى بقدر ما يكمن في الإيقاع الذي يولد قوة سحرية للكلمة تجعلها أشبه بلغة التابو. ولم يكن هناك في مرحلة الحياة السحرية البدائية ما يمكن أن نسميه بفن لفظي خالص، فهناك فقط فن إيقاعي لا يمكن أن نضع فيه حدوداً فاصلة بين الكلمة والموسيقى والرقص. وحتى عندما يكون للكلمة مضمون، فإن الإيقاع تكون له قوة طاغية. والإيقاع يمارس قوته عندما يستعين بالوزن والتكرار والقافية والعودة إلى القرار، وهذه الوسائل جنباً إلى جنب مع الصورة المتخيلة تمثل الأغراض التي نسميها بالأغراض الجمالية، وهي ما يحفظ للكلمة قوتها السحرية وصلتها بالمقدس.

ولا شك أن الكلمة المقصودة هنا هي الكلمة الشعرية باعتبارها الكلمة التي تحمل طابع لغة المقدس بكثافة؛

> فالشاعر – بالمعنى الدقيق – يكون ميثولوجياً، خالقاً للكلمات. إنه لا يستخدم الرطانة التي عادة ما نسميها «لغة الحياة اليومية». فهو لا يتحدث باستخدام «مفاهيم» أو «تجريدات»، فما نكتبه ونتحدثه كلغة في حياتنا اليومية، إنما هو لغة قد اغتربت عن طبيعتها الأساسية وسُلب منها سحرها.(٣١)

إن الكلمة المنطوقة كانت في الأصل تُسمى epos (وهي كلمة تعني حرفياً القصيدة الغنائية)، بينما كانت كلمة Logos تعني النثر prose والعقل reason؛ ولذلك يرى ڤان دى ليو أن الكلمة الشعرية المرتبطة بالمقدس هي الكلمة المغنَّاة، أما الكلام النثري فهو يمثل مرحلة ذبول الأغنية. ولكن لحسن الحظ – فيما يقول – أن النثر يخترقه الشعر دائماً، وأن الكلمة المقدسة لم تتوار كلية.(٣٢)

ومع ذلك، فلم يكن الشعر وحده – أو الأغنية – هو ما يحمل طابع المقدس، وإنما يمكن أن نلتمس هذا الطابع في الحكاية الخيالية fairy tale قبل أن تستحيل إلى الشكل الفني الذي نسميه القصة القصيرة. فالحكاية الخيالية – فيما يرى ڤان دى ليو(٣٣) – كانت تروى أثناء العمل أو الصيد باعتبارها ذات تأثير سحري نافع على العمل الذي يُمَارس. ولم يكن البطل هنا يحمل اسما، فهو نمط يحمل غالباً اسم «جو» الشائع، والخبرة التي يمر بها البطل هي نفس الخبرات التي يمر بها – أو يتمنى أن يمر بها – كل منا: الميلاد والعيش والزواج. والموت يقدم هنا في شكل مغامرة في بلاد بعيدة أو في طاعة سيد قاس. والزواج يتم تبجيله باعتباره إنقاذاً لأميرة جميلة أو عثوراً بعد فترة طويلة من البحث على زوج كان يُعتقد أنه مفقود، إنه بحث مُخْلِص. وحتى الميلاد كان يسمو إلى منزلة «الميلاد الإعجازي». ولكن عندما استحالت الحكاية الخيالية إلى الشكل الفني للقصة القصيرة، اكتسب الأبطال أسماءً، وأصبحت الأحداث محددة مكانياً وزمانياً. فبعد أن كانت الأشياء حية والكلمات تمثل شيئاً والرجال بمثابة أنماط لنوعهم، أصبحت الكلمات تشير إلى معناها في القاموس وأصبح الرجال مجرد رجال، وهكذا يتم التحول إلى الشخصاني

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

والذاتي والسيكولوجي بمنأى عن الديني والمقدس.

ولا شك أن كلام ڤان دى ليو هنا يمكن أن يثير اعتراضات كثيرة عن حقيقة الأدب وقيمه الفنية والجمالية، لعل أهمها أن قيمة الأدب - بل وكل فن - لا تكمن في تمثل النمط العام أو الدلالة الكلية في حد ذاتها بقدر ما تكمن في التعبير عن العام أو الكلي فيما هو شخصي، أي في حالة خاصة متفردة، ولعل لغز الفن وسره يكمن في التعبير عن العام في الخاص في نفس الوقت. ومع ذلك، فإننا لو حاولنا أن نتفهم روح موقف ڤان دى ليو هنا لتفهمنا مقاصده؛ فما يقصده هنا هو أن الأدب ينأى عن الديني والمقدس عندما يستغرق في الشخصي بمعنى الجزئي والعابر والدنيوي الخالص. ولذلك فإنه يرى أن الوحدة بين الأدب والمقدس لا يمكن أن تنحل تماماً إلا في بعض الأشكال الأدبية التي تستغرق في هذه الأمور الجزئية التافهة بدعوى التجديد في الشكل الأدبي. وهو في ذلك المعنى يقول:

> ولا شك أن الرابطة [بين الأدب ومجال الديني والمقدس] لا يمكن أبداً أن تنحل تماماً. ففي كل أدب هناك رمزية، وحتى المعنى القاموسي لكلمة ما يمكن أن يكون له معنى أعمق من المعنى الذي يظنه التلميذ عندما يطالعه. فالأدب المطلق، أي فن البيان المستقل بذاته، سوف يعني نهاية كل أدب. وإن كنا نجد بالفعل اقتراباً من هذا الحد في نوع معين من النزعة الطبيعية، فضلاً عن الرواية السيكولوجية الحديثة المصقولة بإتقان. فيروى أنه كان هناك في العصر الذهبي للنزعة الطبيعية الفرنسية كتاب قدم وصفاً لحياة رجل ما خلال يوم واحد، بما في ذلك أدق خصوصيات قضائه لحاجته، وتناوله للغذاء.. إلخ. ومثل هذا لا يصبح فناً؛ لأنه يمكن أن يكون أي شيء إلا أن يكون فناً. وكتابات مارسيل پروست M. Proust - مهما كانت تلقى إعجاباً باعتبارها تحليلاً نفسياً - ليس لها دائماً صلة وثيقة بالفن.(٣٤)

وعلى وجه الإجمال يمكن القول إن ما يمكن أن نستفيده من كلام ڤان دى ليو عن الكلمة المقدسة - التي تتجلى فيها الصلة بين الأدب والمقدس - هو أنها ترتكز على عنصرين أساسيين هما: القوة السحرية للكلمة بفضل إيقاعها، ورمزية الكلمة. ولا شك أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين هذين العنصرين في كل من لغة الأدب ولغة المقدس. وفهم هذا الأمر على نحو كاف يتطلب مزيداً من الإيضاح والتحليل.

إن «الرمز» مفهوم أساسي بالنسبة للغة كل أدب ولكل ما نصفه بأنه «إستطيقا» أو «لغة إستطيقية». فلغة الأدب ليست مجرد تراكيب صوتية مشحونة بالإيقاع الذي يبلغ ذروته في لغة الشعر، بل هي لغة تستند أساساً إلى الرمز كشكل من أشكال المجاز. فما المقصود بالرمز هنا؟ وربما يمكننا هنا أن نستعين بجادامر الذي يفهم اللغة الرمزية للأدب باعتبارها لغة قصدية intentional language، أي لغة تقصد معنى على نحو يشبه الإيماءة حينما تقصد معناها: فلغة الأدب - باعتبارها لغة قصدية - تشير دائماً إلى معنى،

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

أي توجهنا نحو شيء من العالم والوجود الذي تعيّنه أو تعنيه الكلمات. ولكننا مع ذلك لن نجد هذا المعنى (أو الشيء الذي تعنيه الكلمات) خارج اللغة، فالأدب «يمتلك دائماً نوعاً من الهوية بين المعنى والوجود، على نفس النحو الذي به يربط السر المقدس بين المعنى والوجود في وحدة واحدة».[٣٥] ومعنى هذا أن المعنى لا يتجه خارج صوتيات اللغة ليعين وجوداً ما؛ لأن اللغة هنا تجلب الخارج إلى الداخل، وهذا يتحقق في أسمى صورة في لغة الشعر التي تجلب الوجود إلى بيت اللغة، فاللغة هي مسكن الوجود.

والحقيقة أن الطابع الرمزي لا يميز لغة الأدب وحدها؛ لأن كل خبرة بالفن – كما بين لنا جادامر – هي أيضاً خبرة بالرمزي، بشرط أن نعي أن الرمزي لا يشير فحسب نحو معنى، وإنما هو يسمح لهذا المعنى بأن يقدم ذاته من خلال فعل من أفعال التمثيل. والتمثيل هنا لا يعني أن هناك شيئاً ما يكون ماثلاً نيابة عن شيء ما آخر كما لو كان إحلالاً له بدلاً منه أو بالنيابة عنه؛ ومن ثم يتسم بحالة من الوجود أقل شرعية من الأصل الذي عنه ينوب. بل الأمر على العكس من ذلك؛ فإن ما يكون ممثلاً يكون هو نفسه ماثلاً وحاضراً في فعل التمثيل، فالمعنى المتمثل هنا ليس معنى قابلاً للاستبدال. وهذا يسري تماماً على العمل الفني: «فالعمل الفني وفقاً لخاصيته في عدم القابلية للاستبدال irreplaceability لا يكون مجرد حامل لمعنى كما لو كان هذا المعنى يمكن نقله إلى حامل آخر».[٣٦] وهذه الخاصية من التفرد وعدم القابلية للاستبدال التي تجعل لغة الفن تخاطبنا بطريقة غير قابلة للاسترداد بلغة التصورات أو بأية لغة أخرى، هي ما يجعل للعمل الفني سحراً وغموضاً ويمنحه «عبقه الخاص» (بتعبير ڤالتر بنيامين Walter Benjamin). وربما يفسر لنا هذا فيما يرى جادامر «الإحساس بالغضب الذي نستشعره عند 'انتهاك حرمة' الفن. فتحطيم عمل فني ما يثير فينا دائماً شيئاً من الشعور بتدنيس المقدسات الدينية».[٣٧]

وإذا كانت خاصية «عدم القابلية للاستبدال» تميز كل عمل فني، فمعنى هذا أنها تسري بالضرورة على لغة النص الأدبي. ومن هنا يسمي جادامر النص الأدبي بـ«النص المحايث» eminent text تمييزاً له عن أي نص لغوي آخر؛ فهو لا يماثل – على سبيل المثال – الملاحظات المكتوبة التي ندونها على محاضرة ما أو الخطاب الذي نكتبه بدلاً من رسالة شفوية. ففي مثل هذه الحالات تحيلنا الصيغة المكتوبة إلى الكلام الأصلي وتتجه وراء ذاتها، وفي مقابل ذلك فإن «النص المحايث هو نص نقصده بوصفه نصاً، حتى إننا نشير إليه باعتباره شيئاً ما 'يبقى مكتوباً'».[٣٨] فلغة النص الأدبي إذن تتميز بأنها لا تحيلنا إلى شيء وراء ذاتها، وبالتالي لا يتم تحققها ولا تحتاج إلى تأييد بواسطة أي شيء آخر بخلاف ذاتها؛ ومرجع هذا إلى الوحدة الكائنة بين الصوت والمعنى في النص، وهي وحدة تبلغ ذروتها في النص الشعري الذي تكون فيه ثقل هذه العلاقة في جانب الصوت. وهذا هو السبب في أن جادامر يستعير وصف لوثر Luther لكلمة النص المقدس بأنها كلمة «تبقى مكتوبة» that stands written، ليبين لنا كيف تتجلى هذه الصفة على أوضح نحو في الكلمة الشعرية التي تبقى شاهدة على نفسها ولا تحتاج إلى أي تصديق أو برهان من خارجها، فهي تبقى لأجل ذاتها، وما تستحضره يكون ويبقى ماثلاً فيها.[٣٩]

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

إن ما يمكن أن نستخلصه من هذا أن ماهية الشعر أو الشعرية هي على الأصالة ما يمكن أن نسميه «فن القول في المقول»، وكل أدب عظيم يشارك في هذه الحالة الشعرية بصورة أو بأخرى. ولكن الأهم أن نلاحظ أن هذه الشعرية هي ما يميز أيضاً لغة النص الديني. والنص القرآني بوجه خاص يعد خير شاهد على ذلك. ولا نعني بذلك أن النص القرآني هو شعر، فالحقيقة أن بعضاً من الإعجاز والروعة في هذا النص يكمن في أنه ليس بشعر ولا هو بنثر خالص، ومع ذلك فهو حافل بالشعرية في أكثر صورها كثافة. وربما بسبب هذه المفارقة، كان النص القرآني يمثل أعجوبة لغوية لمن نزل فيهم وبلغتهم: حالة شعرية خالصة ومكثفة بدون شعر.

ولو عدنا إلى لغة الرمز في الأدب لنتبين ما فيها من صلة قرابة بلغة المقدس عموماً، لقلنا إن لغة الرمز في الحالتين يكتنفها اللاتحدد والغموض، فالرمز في الأدب – كما يبين لنا جادامر – هو لغة إيحائية تلميحية تشبه غموض نبوءة كهنة الآلهة التي تلمح ولا تصرح أو تفسر:

> فما دفع أوديب إلى قدره المحتوم ليس خطأً أحمق حفزته قوة خبيثة، ولا هو رغبة مدنسة في نقض الحكم الإلهي، وهو ما أودى به في النهاية إلى الهلاك. فمعنى النبوءة في هذا النوع من التراجيديا يكمن في كون البطل يمدنا بمثال إيضاحي نموذجي على غموض القدر الذي يهدد كلاً منا.(٤٠)

والحقيقة أن الطابع الرمزي الذي نجده ماثلاً في لغة الأدب هو الطابع الرمزي نفسه الذي يميز التجارب الدينية العميقة التي تنطوي على مشاعر وانفعالات وأفكار غامضة لا سبيل إلى نقلها أو ترجمتها بلغة التصورات أو الأفكار المجردة. حقاً إن الرمز هنا له وظيفة تمثيلية وهي تعيين المرموز إليه، ولكن المرموز إليه لا يكون واضحاً تماماً، وإنما يكون ملتبساً بالعواطف والمشاعر التي تذوب فيها الأفكار والموضوعات المتمثلة. ومن هنا يمكن أن نفهم لماذا يلجأ المتصوفة – في تجاربهم الدينية التي يصوغونها نثراً أو شعراً – إلى لغة الرمز للتعبير عن مشاعرهم ومواجيدهم (كرمز المرأة للتعبير عن العشق الإلهي، ورمز الخمر للتعبير عن حالة السكر المقترنة بهذا العشق). وينبغي أن نلاحظ – فضلاً عن ذلك – أن التعبير الرمزي في اللغة لا يقتصر فحسب على الجانب الشعوري من التجربة الدينية، وإنما يمتد ليشمل الجانب المعرفي منها؛ ففكرة الخطيئة الأصلية – على سبيل المثال – مرتبطة برموز من قبيل: شجرة المعرفة، والأفعى، والشيطان نفسه. فالأفكار التي لا تقبل البرهنة العقلية يتم التعبير عنها بصورة رمزية. ونحن نعايش الرمز هنا ونؤمن بصدق دلالته دون حاجة إلى برهان أو تصديق عقلي.(٤١)

والحقيقة أن الرمزية تتبدى أيضاً في رمزية الحروف وصوتيات الكلمة وقدرتها على التسمية: تسمية الأشياء وتشخيصها، وهي مسألة قد أفاض فيها الأشاعرة والمتصوفة في فهمهم للنص القرآني.(٤٢) بل يمكننا القول إن النص القرآني كان شاهداً بذاته على هذا الأمر: فبعض السور القرآنية تبدأ بحروف، بل إن أول سورة مطولة بعد فاتحة الكتاب وهي سورة البقرة تبدأ بحروف أ ل م، وكأنها تشير بذلك إلى إعجاز الكلام المؤلف من نفس

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

الحروف التي تقوم عليها لغة العرب، وتنبه الأذهان إلى أن الحروف هنا تشكل الكلمة التي لا تكون مستهلكة أو مستخدمة كمجرد أداة لتوصيل معان، وإنما تكون كلمة بحق حاضرة ومتجلية بذاتها كفن للبيان في أسمى صوره، يتشكل فيه الكلام على نحو معجز بحيث لا يمكن استبداله على أي نحو آخر.

ومن الشعراء والفلاسفة أنفسهم من تأملوا خبرة اللغة التي تتجلى فيها قدرة الكلمة على التسمية، أي على تعيين وإظهار الموجود. وهذا ما نجده على سبيل المثال في قصيدة شتيفان جورج Stefan George بعنوان «الكلمات» التي تنتهي أبياتها السبع بالبيت الذي يقول فيه: «عندما تبطل الكلمة فلا شيء يمكن أن يكون». وهذا هو البيت الذي يتوقف هيدجر عنده طويلاً ليجد فيه مناسبة لتأملاته في ماهية اللغة التي تهب فيها الكلمة وجوداً للشيء، لا بمعنى خلقه وإنما بمعنى إظهاره.(٤٣) والكلمة هنا ليست مجرد إشارة صوتية تدل على شيء ما، وإنما هي أشبه بقدرة تعزيمية للكلمة أو الاسم – (الكلمة التي تسمي) – تجلب الشيء إلى حالة حضور، إنها تكشف عن وجود الموجود أو عن الموجود كما يتجلى في نور الوجود، وبالتالي فإنها تكشف عن المقدس الذي يفهمه هيدجر باعتباره نور الوجود الذي يُضيء الوجود. والشاعر هو الشخص الذي يمتلك تلك الخبرة الفريدة باللغة التي تكون قادرة على استدعاء المقدس. إن الشاعر هو الشخص الذي يكون قادراً على تسمية المقدس، إنه يحمل الرسالة الإلهية أو المقدسة للبشر حينما يكشف عن نور الوجود في الموجود، وبذلك يجعل الإلهي يقيم على الأرض: «فلكي يمكن للشاعر أن يسمى المقدس، يجب عليه أن تكون له صلة فريدة بالوجود، وهي تلك الصلة التي يكشف فيها الوجود عن ذاته باعتباره مقدساً».(٤٤) ذلك الوجود أو المقدس الذي يشع في الموجودات ليُظهِر نوره لعامة البشر الذين يستهلكون الكلمات في استخدامهم للغة بسبب نسيانهم أو إغفالهم للوجود، ولذلك يأتي الشاعر ليذكرهم به حينما يسميه لهم.

كلمة أخيرة

من الضروري أن نؤكد في ختام هذه الدراسة أن مجمل تأملاتنا وتحليلاتنا السابقة لم تكن تهدف إلى إثبات حالة من الوحدة بين الجميل والمقدس بحيث تتماهى الحدود بينهما، وإنما كانت تهدف إلى التعرّف على الحدود والصلات المشتركة بينهما. وإذا كان الفن في الأصل يحمل طابعاً مقدساً، فإن هذا لا يعني أن ماهية الفن تكون مستغرقة في المقدس أو في الدين باعتباره مجال المقدس. فلكل من الفن والدين مجاله الخاص: فالفن له استقلاليته وقوانينه الذاتية؛ ومن ثم فإنه لا يكون مكرساً لخدمة الدين ولا مستوعباً فيه، ومع ذلك فإن كل فن عظيم يكشف بصورة ما عن صلة ما بالمقدس، ويقدم لنا شكلاً ما من أشكال تجلياته. ولعله قد تبين لنا بوضوح أن دراستنا لا علاقة لها بالدعوة إلى تديين الفن أو استخدامه كأداة في خدمة الدين، وإنما تتعلق في المقام الأول بتأكيد الصلة الحميمة بين الفن كمجال لتجلي الجميل والدين كمجال لتجلي المقدس. ولا شك أن نسيان هذه الصلة الحميمة وعدم فهمها قد أفقدهما معاً خير ما فيهما وأجمله.

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

الهوامش

(١) راجع:

Rudolf Otto, *The Idea of the Holy*, trans. John W. Harvey (New York: Oxford UP, 1972) 5.

(٢) **المرجع السابق**، ص ٢٣ وما بعدها.

(٣) **المرجع السابق**، ص ص ١٧٦-١٧٧.

(٤) حسن طلب، **المقدس والجميل: الاختلاف والتماثل بين الدين والفن** (القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ٢٠٠١)، ص ص ١٥-١٦.

(٥) راجع:

Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas* (Chicage: Chicago UP, 1978), part I, xiii.

(٦) راجع:

Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty*, trans. David E. Green (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1963) 3.

(٧) مقدمة كتاب هانس-جورج جادامر، **تجلي الجميل ومقالات أخرى**، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة سعيد توفيق (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧)، ص ص ١٧-١٨.

(٨) **المرجع السابق**، ص ص ٢٧-٢٩.

(٩) **المرجع السابق**، ص ٦٨.

(١٠) حسن طلب، **سبق ذكره**، ص ١١٣.

(١١) عبدالفتاح رواس قلعة جي، **مدخل إلى علم الجمال الإسلامي** (بيروت: دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩١)، ص ٥٥.

(١٢) سعيد توفيق، **تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي** (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧).

(١٣) فان دي ليو، **سبق ذكره**، ص ١٨٠.

(١٤) **المرجع السابق**، ص ٣٦ وما بعدها.

(١٥) **المرجع السابق**، ص ٤٩.

(١٦) **المرجع السابق**، ص ٧٤.

(١٧) جادامر، **سبق ذكره**، ص ٦٨ وما بعدها.

(١٨) لمزيد من التفصيل هنا انظر: **المرجع السابق**، مقال «الصورة والإيماءة»، ص ص ١٧٥-٢٠٢.

(١٩) انظر: تفصيل ذلك في كتاب سعيد توفيق، **ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور** (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣)، ص ١٦٤ وما بعدها.

(٢٠) راجع:

Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, trans. George G. Grabowicz (Evanston: Northwestern UP, 1973) 288 ff.

(٢١) رودلف أوتو، **سبق ذكره**، ص ٦٥.

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

(٢٢) **المرجع السابق**، ص ٦٦ وما بعدها.

(٢٣) راجع:

Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art," *Poetry, Language and Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper and Row Publishers, 1975) 41.

(٢٤) **المرجع السابق**، ص ٤٢.

(٢٥) ڤان دي ليو، **سبق ذكره**، ص ١٩٩.

(٢٦) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.

(٢٧) **المرجع السابق**، ص ٢٠١.

(٢٨) جادامر، **سبق ذكره**، ص ٢٨٣.

(٢٩) **المرجع السابق**، ص ٢٨٤.

(٣٠) ڤان دي ليو، **سبق ذكره**، ص ١١٥ وما بعدها.

(٣١) **المرجع السابق**، ص ١٢٢.

(٣٢) **المرجع السابق**، ص ص ١٢٨-١٢٩.

(٣٣) **المرجع السابق**، ص ص ١٢٩-١٣٠.

(٣٤) **المرجع السابق**، ص ١٣١.

(٣٥) جادامر، **سبق ذكره**، ص ١٦٨.

(٣٦) **المرجع السابق**، ص ١١٦.

(٣٧) **المرجع السابق**، ص ١١٧.

(٣٨) **المرجع السابق**، ص ٢٨٦.

(٣٩) **المرجع السابق**، ص ٢٢٨ وما بعدها.

(٤٠) **المرجع السابق**، ص ١٧١.

(٤١) انظر تفصيل ذلك في: حسن طلب، **سبق ذكره**، الفصل الثالث، ص ص ٩٩-١٠٢.

(٤٢) انظر: **المرجع السابق**، الفصل الأخير، ص ١١٧ وما بعدها.

(٤٣) انظر تفصيل ذلك في كتاب سعيد توفيق، **مقالات في ماهية اللغة وفلسفة التأويل** (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢)، ص ص ٤٩-٦٠.

(٤٤) راجع:

James Perotti, *Heidegger on the Divine: The Thinker, the Poet and God* (Ohio: Ohio UP, 1974) 100.

This content downloaded from 62.122.72.104 on Mon, 23 Jun 2014 13:38:30 PM
All use subject to JSTOR Terms and Conditions