

الصور: من الخلود إلى جمالية الزوال

في «البدء كانت الصورة...» زمناً طويلاً قبل ابتكار الإشارات والحروف، واستمرت وأصبح لها كيانه المستقل بعد اكتشاف الكتابة. ومنذ البدايات، ارتبطت الصورة بالوجود اللامرئي والعالم الروحاني: فلها قوة السحر في حضارات ما قبل التاريخ، وهي وعاء للروح الخالدة لدى المصريين القدامى، وآلهة تجسدت في براعة وإتقان فن الإغريق. استمدت الصورة سلطتها من أهمية دورها إذ هي وسيلة تتجاوزها القوى المهيمنة دينية كانت، سياسية، فلسفية، عقائدية أم اقتصادية. أما في زمن العولمة، أمست الصورة العامل الأهم في إنتاج وبناء القناعات، وبالتالي شكلت الأداة والوسيلة للسيطرة وبسط السيادة على العالم.

يرمي هذا البحث إلى إلقاء الضوء على انتصار الصورة عبر التاريخ رغم المخاطر التي اعترضتها، وكيف أنها تجاوزت أدق المحن ووجدت سبل الاختراق لكل المحرمات، الدينية منها بشكل خاص. كما يتناول تحليل التحولات التي عصفت بالصورة، وكيف أتت من داخل منظومتها بالذات، مضيئة إلى دور الدافع الاقتصادي الذي شكل عاملاً أساسياً في مسيرة الصورة. ويعالج البحث تحديداً «الصورة الفنية»، كاشفاً عن محطات تاريخية لها مدلولات،

هند الصوفي عساف

وعن أزمات ونكبات تغلبت فيها الصور وتقلبت **متحورة** وفقاً للمزاجيات والقناعات السائدة، محاورة بحججها بهدف بسط سلطانها.

أما في زمن العجز الذي نمر به، فقد تجاوزت الصورة الخطاب الديني، إذ لم يتمكن هذا الأخير إلا أن **يتحايل** معها مشرعاً وجودها. هذا الوجود بات حتمياً في ظل الثقافة المعاصرة حيث الصورة «ضرورة ثقافية عصرية».

نبدع كل يوم آلاف الصور، نغتال بعضها، نحكم على البعض الآخر بالإعدام، أو بالاحتيايل، بالتحوير أو بالتجدد، من أجل صناعة معان مغايرة. كم متراكم من الصور تمر وتختفي في عصر باتت جماليته تركز على فلسفة **الفناء والزوال**...

بين الزيف والمحاكاة

يُعتبر أفلاطون أول من تنكر للصورة على أساس أنها زيف. فالصورة الحسية التي صنعتها يد الإنسان هي محدودة ولا يمكن أن تصل إلى المشابهة الكاملة، وإلا لم **تعد صورة**. لا يمكن أن يكون الأصل وصورته واحداً، تماماً كالعدد ١٠، إنه بالتحديد ١٠، إذا ما أضفنا إليه أو طرحنا منه أي شيء يصبح تلقائياً مختلفاً. حكم على الصورة إذاً، مهما بلغت من الكمال، أن تتسم بقدر من السطحية، أو على حد تعبير سقراط، أن تبقى على مسافة مع الأصل. رفض أفلاطون الصورة كوهم و«خدعة-البصر» Trompe-l'oeil، فالفن يوقظ الهوس والشغف لدى الناظر، وفيه من الجدية والتأثير على الآخرين ما لا يسمح بترك الفنان على هواه. والمحاكاة هي خدعة للأطفال وللجهل ممن لا يستطيع أن يميز بين الأصل و«المماثل». إذاً، فالفنان مخادع يستعمل الحيل كوسيلة سحرية، مصور يقلد الأصل الخالد.

يوافق أفلاطون على أن الصورة الفنية يجب أن تقوم على المبادئ اللاهوتية وعلى الفضيلة كالخير، كما أنه يعطي للفنان والفن المقام الرفيع، لأن هدفه الأول هو تمثيل الإلهي والتقرب منه. إن هذه الإرادة ولو سامية في مآربها لكنها مستحيلة في تحقيق هدفها... لذلك تراه يلوم فن «المحاكاة»، إنه «واهم»، ويستعيز عنه في جمهوريته بالزخرفة لما لها من علاقة بالعلوم الرياضية التي ترفع بالعقل الإنساني وتقرب به خطوات باتجاه العقل الأول. في الوقت ذاته، يبرر أرسطو فن المحاكاة لأنه حقيقة **لما هو موجود أصلاً**، فالفنان يقلد الفعل الإلهي ويتوق أن يتساوى معه.

مالت الفلسفة منذ الإغريق إلى اعتبار الصورة زيفاً... وظل الفن «وهماً» على حد

قول «نيتشه»...

الصورة حرّمها الإله الواحد

شكلت الأديان السماوية نظرة جديدة تجاه الصور وقد حرمت التصوير سواء أتي ذلك بشكل مباشر أو من جراء اختيار وتوجه عام للمؤمنين...

أ- اليهودية

منذ أقدم العهود، ارتبطت الصورة الفنية بالقدسية وبأشكال الآلهة، وغالبا ما اقترن انتشار مفهوم الإله الواحد على أيدي الأنبياء والمرسلين بفعل تحطيم الآلهة المجسدة والمصورة. لقد نهت «التوراة» بالمطلق عن صناعة التماثيل والصور مما على الأرض وفي داخلها ومما في السماء (سفر الخروج ٢٠ / ٤-٦)، «لا تسجد لهم ولا تعبدهم لأنني أنا الرب، إلهك الغيور...»، كما أمرت بتحطيم المذابح المصورة والأصنام في المناطق والبلاد التي احتلها أو سوف يحتلها المؤمنون اليهود (سفر الخروج ٢٣ / ٢٤ و ٣٤ / ١٢-١٤)، وشجبت عبادة صور الطبيعة والحيوان والإنسان وغيره من المخلوقات كالآفلاك، كما شجبت الطقوس التي كانت تقام لها (سفر اللاويين ٢٦ / ٢٨ وسفر التثنية ٤ / ١٥-٢٠). يوصي موسى قومه بكتابة التعاليم الدينية والممنوعات على ألواح الطين بدءاً بتحريم الصور أو وضعها في الأماكن المقدسة. يبدو جلياً أن الهدف الأساسي هو تحصين الشعب وترفعه عن عبادة الوثن (idole) (بمعنى التجسيد الخاطئ لشيء غير موجود، واتخاذ طقوس خاصة لعبادته، وذلك خلافاً للصورة بمعنى icône التي تشير إلى تمثيل ما هو موجود أصلاً ولو بشكل خاطئ). وقد دلت مصطلحات الكتاب المقدس على «كذب وتفاهة ولعنة» هذه الصور. كما شمل التحريم التعويذات وغيرها من الأشياء والأشكال المصنوعة من المعادن السائلة والمذوبة. وإذ إن الطقوس المتوجهة للوثن تنفي حقيقة الإله الحق، فقد هدد العهد اليهودي بمعاقبة المرتدين إلى الأوثان (٢٥، ١-١٣)، الذين يقدمون الأضاحي والأولاد لها. كما طال التحريم مجرد الانحناء أمام هذه الآلهة/الوثن، ولو بهدف الشرب أو اقتلاع شوكة من الرجل، أو حتى التقاط غرض ما كان قد وقع على الأرض بجوارها. في هذا السياق كتب أحد اليهود المتأثرين بالفلسفة اليونانية في الإسكندرية (القرن الأول قبل الميلاد)، أن الله عاقب الفراعنة الذين يقدسون الحيوانات البائسة بأن أرسل إليهم الجراد والضفادع ليرشدهم إلى الخطأ الذي أسسوا عليه معتقداتهم. ويستدرك هذا المؤمن أن عباد الوثن توقفوا عند مخلوقات الله وفشلوا في التأمل «بخالق» هذه المخلوقات. كما يستنتج أن هذا الأمر يتكرر بالنسبة للحرفي الذي يصنع شكلاً من خشبة بائسة لا حول لها ولا قوة ليعطيها القدرة والسلطة وهي الضعف والعجز بالذات. إذ، إن الإنسان هو الذي يحمل الأشكال معاني تفوق قدرات هذه الأخيرة، إذ لا يمكنها أن تهب أي شيء

إلا ما أراد الإله الحق. وما الشعبان الذي رفعه موسى في الصحراء والذي شفى اليهود من لسعة الحيايا إلا إشارة تذكر بالوصايا وبالإله المخلص، المدلول هنا هو الإله الشافي وليس الشعبان، لكن الطقوس التي رفعت للشعبان فيما بعد موسى، استبدلت الإله الحقيقي بالرمز الذي أصبح «وثناً» (٢ الملوك ١٨ /). لأجل ذلك، أرسل الرب «اذكيا» الذي حطم الشعبان وصحح المفاهيم...

رغم كل هذه التحريمات، لم يكن العالم اليهودي صحراء تشكيلية، فقد تضمن الكتاب المقدس استثناءات للقاعدة العامة. هناك نصوص وصفت الأثاث المقدس بـ صور تحمل ظلالاً (سفر الخروج ٢٥ / ١٨-٢٠): «تعمل ملاكين من الذهب، ... جناحيهما مفرودتين ومتقابلين، ... يسكن بينهما «الوجود/الحضور المقدس»، وهنا (في هذا المكان) أتلاقى معك». ولكن، يجب أن نستدرك إلى أن هذه الصور «المشرعة» في الفضاء «التحريمي» المطلق لم تكن تهدف إطلاقاً تصوير الرب بذاته، بل فقط التعبير عن إرادته بأن يكون قريباً من المؤمنين...، وما الملكان هنا إلا حماة للوجود الإلهي المفترض أن يكون فقط مكاناً ضمن المساحة الممتدة بينهما.

في مثل آخر تناولت النصوص «بناء الهيكل» واصفة كيف استخدم سليمان المعماريين والحرفيين الأجانب، وكيف جسد الملكان بأحجام عملاقة، «وتوجت الأعمدة بالأشكال النباتية، والرمان والأزهار، وارتكز البحر على ١٢ ثوراً» (الأخبار ٢ / ٣-٤). عملياً ليس ما يدل على أن سليمان قد خضع لأي محاسبة على هذه الإنجازات التصويرية المحاكية للواقع في رحاب الهيكل، وذلك رغم التحفظ اليهودي في هذه المرحلة (ما بعد النفي وإبان الحروب الرومانية).

أما في عصور لاحقة، فقد سمح ببعض الصور «الفنية» وصور الوثن المحرمة إذا ما كانت غايتها الكسب المادي الشريف شرط أن تجنب عبادتها. وهنا يجب التنويه إلى أن هذه الصور وإن وجدت لدى اليهود، إلا أنها لم تكن يوماً في موضع التقديس، حتى ولو كانت صوراً للملوك، وإلا سوف تدخل في هذه الحال ضمن دوائر المحرمات والوثنيات.

خلال العصور المسيحية الأولى، عرفت الأيقونوغرافيا اليهودية عصرها الذهبي وتأثرت بالنماذج والرموز الإغريق/رومانية كما برزت في رسومات «كنس دورا اوروبوس»/القرن الثالث م (كورنيش الهيكل، أوراق وعناقيد العنب المتدللية والتي بلغ حجمها أحياناً مقاسات الإنسان بالحجم الطبيعي). إنما كان الهدف الأساسي يقتصر إلى نشر التعاليم الدينية من خلال مشاهد مستوحاة من العهد القديم: إبراهيم، النبي الياس والقدرة الإلهية المتجسدة بيده حين يعيد الحياة إلى ابن الأرملة ذات السحنة الرومانية.

ويجدر بنا الإشارة هنا أن هذه الفضفضة في التصوير بدأت بالأفول في القرن الخامس ليس فقط بسبب الهجمة ضد التمثيل النابعة من داخل اليهودية، بل أيضاً تأثراً بمعضلة الصورة المسيحية الداعية إلى تحطيم الأيقونات، وبشكل أدق، عندما أعيد النظر في التحريم الإسلامي المتصاعد والقاضي بالنهي عن صناعة الصور.

ترشدنا نصوص العهد القديم عن الخالق، عن شكله، فحين يرددها المؤمن ليلاً نهاراً، سوف يعلم المزيد عنه. فحين سأل موسى الرب أن يريه عظمته، أتى الوحي بأنه «لا تستطيع أن تراني لأن الأنس لن يتمكن أن يعيش إذا رأني (سفر الخروج ٣٣ / ١١-٢٥) و أيضاً: «إن وجهي لا يمكن أن يظهر، ولكن تراني من الخلف»، بمعنى آخر، تلمس عظمة الله... فأمام الله يقع الإنسان أو يحجب نظره، أو يغطي وجهه، و«من رآه يهياً له أنه على صورة رجل عال ومتعال». خبأ إيليا عينيه خوفاً من أن يقع نظره على الله، وخرّ موسى ساجداً أمام رهيبته.

لم تكن الصورة الإلهية مقبولة لدى اليهود علماً أن الفنان يتوق دوماً إلى هذه الصورة التي ترفعه إلى العلا. وحيث إن لأدم شكلاً هو امتداد للإله وفقاً للنص، فقد تضمن العهد القديم عنوانين متشابهين: **التحريم القاطع للصورة من جهة والتأكيد على وجود «صورة» للإله من جهة أخرى**. إنما وبفعل التحريم فقد استعملت هذه الأخيرة في الحسابات الفلسفية و«القبالية» Kabale (تفسير التوراة على الطريقة التقليدية اليهودية المبنية على الإشارات والرموز والأرقام والسحر...).

في البلاد المسيحية، اكتفى اليهود ببعض الكتب المصورة التي لم يكن لها فعلياً أي مبرر مباح لدى الرايين بما تشتمت من تركيز المصلين، لكنها لم تحرم فعلياً لأنها لم تتطلب أي شكل من أشكال الطقوس. قد نستنتج كيف أن التحريم اليهودي لاقى طريقه في التحوير من داخل منظومته بالذات (صورة آدم امتداد لصورة الرب)، حتى توصل إلى اختراق «المحرم بذاته». لكننا إذا ما راجعنا التاريخ فإننا نجد فنانيين من اليهود أكثر مما وجد فن يهودي، خلافاً للفن الإسلامي الذي تأكد بوجوده أكثر من الفنانين المسلمين.

ب- المسيحية

في العهد الجديد وفي كتاب المزامير العديد من الآيات التي تدين الأصنام والتمثيل، نذكر على سبيل المثال «أعمال الرسل ١٧/٢٩ ورومية ١/٢٢، ورسالة يوحنا الأولى ٥/٢١، ورؤيا يوحنا ٢٩، وكتاب المزامير ١١٥/٨-١». لكن قول المسيح «من رأني، قد رأى الأب» يؤكد على أن الإنسان قد ولد على صورة الله (المقدمة ١ / ٢٦-٢٧)، «الأب الذي لم يره أحد» حسب إنجيل يوحنا، والذي «لا يمكن

لأحد أن يراه» وفقاً لـ «مار بولس». فالمسيح هو صورة الأب، الإله غير المرئي من قبل المؤمنين.

كيف عبر المؤمنون عن صورة المسيح منذ البداية، هذا ما سنحاول إيجازه من خلال ما ورد في مراجع تاريخ الفن وفي سيرة وحياة السيد المسيح. سمح المسيح لمار لوقا (وهو ما زال يعتبر شفيع المصورين) أن يصوره^(١)، ويحكى أن هذه المبادرة كانت الأولى من نوعها في عهد التحريم اليهودي. في حادثة أخرى، يرسل المسيح بصورته إلى الملك «أغبر»، بناء لرغبة هذا الأخير. وقد ذكر يوحنا الدمشقي أن الرسام الذي أرسل بمهمة تصوير المسيح لم يستطع ذلك من كثرة النور المشع من وجهه الإلهي. فوضع «السيد» غطاء على وجهه، انطبع الشكل عليه ومن ثم أرسلت الصورة إلى الملك «الأغبر». بمعنى آخر إن النور «الإلهي» المصدر لا يمكن أن يتراءى في الصورة لأنها ذات شكل ومصدر إنساني. هكذا بدأت قصة الأيقونة التي ستأخذ فيما بعد أبعاداً جديدة في الشرق.

تكاثرت الصور بهدف السرد الديني الهادف إلى تعليم الجهلة. بداية لم يكن لها أي بعد مقدس، كانت تذكر، تمجد وتعلم بمصطلح أدق. وإذا ما حاول أحدهم تصوير الإله/الأب، كان يلجأ إلى الرموز، فيضع العرش ويترك المكان فضاء فارغاً داعياً إلى حضور الإله المقدس. تعاضم شأن الصور فيما بعد وتعدد استعمالها، ففي الحروب اعتبرت تقديساً يرمز إلى حضور المسيح ومباركته وقدراته الإعجازية (نذكر تحديداً الأيقونة التي بعثها الرب لقبيلة الملك آبله الخامس، فحققت هدفها وتم الانتصار على الأعداء)، في الكنائس ازدانت الأواني الطقوسية بصور المسيح والعداء لتكتسب المزيد من القدسية.

في هذه العصور الأولى من الفن المسيحي، سمح الأباطرة بعبادة الصور الدينية وغالباً ما وُضعت بجوار صورهم الشخصية التي كانت تقام لها طقوس «وثنية» تمجد سلطتهم (عادات متوارثة منذ العهد الروماني القديم، تقتضي وجود التصاوير أمام الشمعدان أو في استعراض شعبي عام). فدخلت الصور الدينية في برنامج هذا التكريم بعد اعتناق الأباطرة للدين المسيحي، وازدادت سلطتها حتى باتت تنسب إليها العجائب والدمي والحزن والفرح الخ.

في هذا المناخ، تفاقم السجال بين مؤيدي الصورة ومناوئها. فتشبث البعض بمبدأ الناموس التوراتي/اليهودي الراض للتصوير، فيما رأى البعض الآخر في الفن

Jansen: *History of Art*, Londres, Thames, 1992.

(١)

الوسيلة الأفضل لنشر الدين. وفي القرن الثامن ميلادي، تصدرت قضية الصورة الدينية واجهة الحياة الكنسية والمدنية متحولة إلى حرب أهلية ومناظرة جدلية في اللاهوت دامت زهاء ١٣٠ سنة. فانتصر «محطمو» الصور وأتلفوا ما حصلوا عليه في البداية، ولم ينج إلا القلة منها والموجود في الأماكن البعيدة والمناطق التابعة للفتح الإسلامي (سيناء)^(٢).

استهدفت حملة تحطيم الصور المستفيد الأول، أي الأديرة المنتجة لتلك الصور والتي تمارس سلطة على المؤمنين من جراء تعاضم قدرة الصور وبركتها ومعجزاتها. فتعقدت العلاقة الملتبسة بين السلطتين الزمنية والدينية من جهة، وتعمق النزاع القائم على مستوى السياسة الخارجية بين الإمبراطورية الرومانية والقسطنطينية من جهة أخرى. وعلى حد قول الباحثين، كان للإسلام المتصاعد الأثر الأكبر في إعادة فتح ملف الصورة من جديد، وذلك بناء على طروحاته المتمثلة في النظرة البائسة والدونية لها... وإذ أمر الخليفة يزيد بتدمير الصور الموجودة في المناطق التي استولى عليها (عام ٧٢١ م)، أخذ الإمبراطور ليون الثالث المبادرة نفسها عام ٧٢٥ م، لإزالة الصور الدينية مبتدئاً في دارته حين استبدل صورة المسيح الموجودة فوق الباب البرونزي بالعبارة التالية: «السيد المسيح لا يتحمل أن يصور دون صوت، دون حياة، ب مواد دنيوية زائلة ومنبوذة في الكتب المقدسة»^(٣). سجال طويل أسفر عن نقاشات ومناظرات غنية شكلت أدبيات الصورة في الشرق المسيحي. وقد أوليت الطقوس المرافقة للأيقونة شأن أهم من الصورة بحد ذاتها. لذلك قامت هذه الحركة الإصلاحية بمناهضة الصور المقدسة والطقوس «الوثنية» التي كانت تقام لها، دون أن تتدخل في مسألة الفن أو الصورة الفنية. هذا وحصل أن استبدلت هذه التصويرات بنماذج من الزخارف النباتية والحيوانية التي لا تتصادم مع أي تشريع ديني، بينما ظلت الفنون التي تتعلق بـ صور الأباطرة تحديداً مستمرة، كما أمر المشرعون بتواصل الطقوس «التراثية» لها. وفي السياق نفسه، استبدل الزعماء الصليب الموجود في صك النقود بصورهم التي أصبحت على وجهي العملة، مما يفسر مدلول العبارة التي نُقشت مكان صورة المسيح: «تمجيد المواد الزائلة ودون حياة تتعارض مع الطقوس الدينية، والصورة هي محاكاة الأصل، وبين عظمة الأصل وزوال المواد المستعملة في الصورة، هنالك مفارقة يمكن أن يقبل بها إذا كانت الصورة في عتاد الفن الدنيوي (للإمبراطور)، إنما لا يمكن للفن المقدس أن يتنازل إلى هذا المستوى، لا يمكن لأي صورة صُنعت بيد إنسان أن تكون مطابقة

Ibid.

(٢)

A. Besançon: *L'Image Interdite*, Paris, Fayard 1994.

(٣)

للأصل الإلهي. لكن الصورة الإمبراطورية تعبر عن حقيقة وشرعية السلطة الزمنية». يقول كونستانتان الخامس «لا يمكن تصوير الطبيعة الإلهية للمسيح وإلا نكون نناقض عقيدة الطبيعتين في شخصه». في حال شخصت فقط الطبيعة الإنسانية نكون قد جردناه من الفعل الإلهي المتوحد بها... والإلهي هو سمو وتعال لا يمكن للتصوير أن يأتي بمثله أو حتى بما يشبهه.

عودة إلى يوحنا الدمشقي «عميد الأيقونة» المنتصرة، فهو يشبه الصورة بما هي مواد فانية بالكتابة (الحبر والورق)، ومع ذلك هنالك عبادة للكتاب المقدس، مصدر الخلاص والحقيقة والعقيدة، الأمر ذاته ينطبق على استعمال الأواني «المقدسة» في إقامة الصلوات. ولكن الحل النهائي لهذه المعضلة أتى على لسان بطريك القسطنطينية «نيسفور» الذي أفصح أن تصوير الجسد لا يحوي هذا الجسد، بل فقط ما يعقل ويفهم بشكله، والأيقونة صورة مصنوعة ليست من طبيعة النموذج لكنها تحاكيه، هي وعاء للفعل الإلهي، وهو البادئ حين تجسد في صورة إنسان...

بعد هدر الدماء، وبعد تبريرات لا نهاية لها، عادت الصورة منتصرةً بمجدها، ووضعت في خدمة الكنيسة. وتعددت الأيقونات وكأنها كتب مفتوحة تذكر بالله، موضوعها القداسة، ولها الإكرام، وأبطالها عالم السموات. إنها حامل للقوة والسلطة، ينحني المؤمن أمامها، يصلب، يصلي، يتأمل. لذلك باتت مباركة تعرض في كل مكان، فهي مسبب للمعجزات السماوية برموز أبطالها... ولا يقال «صورت الأيقونة»، بل «كتبت الأيقونة»، مما يرجعها إلى التعاليم والكتب. الصورة هنا أداة تأمل، وسيط للنفس البشرية التي تقتلع ذاتها من العالم المحسوس تائقة إلى عالم الإشراق الإلهي.

من أين جاءت خصائص الصورة/الأيقونة ذات الملامح الغريبة! من داخل فنان غرق في التأمل ليعبر روحانياً عن الحضور المقدس. جسد لا دور له يتوارى خلف الثياب، وجه يسرق النظر دائماً وهو مرآة الروح، عينان حزينتان مؤججتان بحواجب مقوسة تتوجهان للناظر، جبين عريض تسكن فيه الروح المقدسة ويدل على الحكمة والذكاء، أنف طويل، رفيع وجدي يوحى بحساسية فائقة، وخطود عالية تعكس التقشف والتصوف. أما الفم فهو مغلق والصمت يغلف الأحداث في الصورة. واللحية تعبر دائماً عن المجد... ألوان الأيقونة غالباً ما تكون أصفر ترابياً يرمز إلى التقى والتعالي، والأضواء فيها لا تعكس ظلالاً، فهي تستمد نورها من داخلها وليس من أي مصدر خارجي آخر، إنها قوة تتواصل باتجاه المشاهد فيتأجج الإيمان في قلبه.

من جهة أخرى، في الأيقونات نماذج طبيعية مبسطة ومحورة، وعمارة لا تنقيد بوحدة المنظور، فكل من العناصر له منظوره وملكه الخاص. تجسد الأيقونة ما لا تريده

أن يكون تجريداً مطلقاً أو محاكاة. إنها نافذة توحى بوجود و رؤية معاً. إنها فن و سمو «عابر» للتمثيل والتجريد معاً، شيء ما وراء التمثيل والتجسيد، نقي، طاهر، صاف، يعبر عن تفرد وخصوصية، شيء يختلف عن مسيرة الفن المسيحي في الغرب. إن كل شكل فني يطمح للتعبير عن «اللامرئي»، أو على حد قول أفلاطون «يهدف أن يكون ترجمة أصيلة ومرئية للعالم الإلهي»، وكل صورة هي انعكاس للبعد الديني/العقائدي/الفلسفي المحيط بها، في هذا السياق ترفض الأيقونة العالم الخارجي الملموس ولا تجسده. نعم، هنالك قلة من الأيقونات الجيدة فنياً، لكنها بالإجماع إلهية تتساوى في استعمالها الديني، ولو أنه يوجد تراتبية ما في درجات قدسيتها أو إنجازاتها الإعجازية التي اكتسبتها بعلاقتها الجدلية مع المؤمنين.

تعزو «م.ج مونزان»^(٤) في كتابها «الصورة الأيقونة والاقتصاد» انتصار «حزب الصورة» إلى العامل الاقتصادي (وتعني بالاقتصاد كل ما يتعلق بإدارة وحكم الأمور العامة للمؤمنين). الصورة متمكنة في تحكمها بأموال الناس نظراً لقدرتها على التأثير، خاصة أنها تترجم شريعة السماء وتتوجه للشعب الجاهل (الوثنيين في جهلهم). إذاً، كان لا بد للقائد والزعيم إلا أن يستعمل هذه الصورة كوسيلة، وكان لا بد أن يستمر الوثن ليتمكن السلطان... بهذا المعنى، تعتبر الصورة استمراراً للوثن. فالوثن يعني بالدرجة الأولى موت الإله وحدود قدرته...

إن تاريخ البشرية حافل بهذه الصور، وكلما حطم وثن، ظهر آخر. قد نحتقر وثناً، وقد نتنكر لآخر، ورغم كل شيء ما زال «الوثن السياسي» مستمراً ومتغلباً في المجتمعات الحضارية.

في العام ٨٤٣ م، أغلق نهائياً ملف الصورة/الأيقونة، وحسنت المصطلحات بين الصورة/القداسة والصورة/الوثن في الشرق المسيحي.

لم يقع الغرب المسيحي في مجابهة الصورة ولا في نقاش شرس حول الصورة الإلهية كما حصل في الشرق. الصورة وسيلة إيضاح، هداية وتعليم لمن لا يقرأ، إنها ليست للعبادة بل للتعلم عما يجب عبادته. هي كتاب يحمل لغة تقنع، تدغدغ العواطف، تدافع، تتهم وتشعل الإيمان في القلوب التائهة... تقدس الصور بما تعبر عنه، فحين يبدأ الشرقي بصلاة التطهر قبل المباشرة بفعل الرسم، لا يعبر هذا العمل في الغرب عن فعل ديني بذاته، إنه صنعة كغيرها من الصناعات.

من جهة أخرى، رفض بعض «علماء الدين» الفن والصور لما هو تعبير عن غنى

M-J. MONDZAIN, "Image, icône, économie", Paris: Seuil, 1996, pp. 222-227.

(٤)

وترف (الثياب الثمينة والمزركشة، المجوهرات المذهبة وغيرها لرجال الدين المخالفة للتقشف المسيحي) أمام الفقر المستشري في المجتمع.

لقد باشرت حوادث الشرق بتقسيم العالم المسيحي عقبها خطوات لاحقة مع الإصلاحيين البروتستانت الذين شجبوا تعليق الصور وتقديسها منذ عصور النهضة. تمحور الإصلاح الديني في الغرب برفض الصور التي تحمل اعتقاداً خاطئاً، وبرفض صور الإله الذي لا نراه بعين الجسد، معيدين الاعتبار لأقوال العهد القديم بما هي أصول الدين. فظهرت أماكن العبادة من الصور، حيث لا أجر إلا في تمجيد الله تماماً كما كان الحال في الكنيسة الأولى. لم يكن المفكر اللاهوتي الإصلاحية «كالفن» ضد الفن لكنه هاجم الصور داخل الكنيسة. نتج عن ذلك تغيير هائل في مسيرة الصورة/ الفن. فلم ترع الكنيسة البروتستانتية الأعمال الدينية لتزيين الكنائس، وتوجهت مواضيع الصور الفنية من الديني إلى الدنيوي ولو أنها احتفظت بالمضمون القدسي ولو بشكل مجازي. مما دفع العديد من الفنانين إلى العمل لدى البلاط والطبقة الأرستقراطية وأصحاب المجموعات من أجل تزيين الصالات، وابتداع أشكال جديدة من المواضيع كالطبيعة الصامتة ومشاهد «النوع» Scènes de genre، في داخل البيوت والمناظر الطبيعية... فعندما تفرغ الكنائس من الصور تمتلئ المتاحف بالأعمال الفنية... هذا ما حصل تحديداً. وإذا ما استعرضنا قرون النهضة عامة، إصلاحية كانت أم محافظة، نرى أن القيمة الفنية والجمالية أصبحت عاملاً أساسياً يتصدر تصنيف الصور الدينية. مما قصر المسافة بين العمل الديني والدنيوي. وبات الفنان من هذا المنطلق وسيطاً للإيمان، له وجوده المتعظيم يوقع الصور بعد أن كان عبداً منلولاً بمهارته أمام الخالق في القرون الوسطى. فهو أيضاً العبقري (Genius) الذي بقدرته يستمد الوحي من السماء، يخرق الممنوعات والمحرمات.

ومنذ عصر النهضة ونحن ننتفض من نهضة ونتفاعل مع أخرى. كلاهما «كانت وهيغل» Kant & Hegel ينعين التصوير ولو بمفاهيم مغايرة، الأول من حيث المبدأ والثاني بشكل غنوصي (أو عرفاني أي قائم على فلسفة إدراك كنه الأسرار الربانية) أدى به إلى استشراف «نهاية الفن». فلم يعد من وجود للصورة الإلهية، ولا للإله الذي نعرفه من خلال تاريخ الفن...

يرى «كانت» السمو في الليل والجمال في النهار، ويوافق على مبادئ النهي عن التصوير كما بدت في الوصايا. ويعتمد «هيغل» على الفكر الأفلاطوني ويرى أن هدف الفن هو التعبير عن الإله. فالفن وهم وخدعة، والحقيقة هي انكشاف الحجاب عن الإله. أما السمو فهو الفن المقدس بامتياز، ولا ينسجم مع الصورة. ولا يمكن إيجاد الصورة

المرئية التي تليق بالخالق وليس من صورة نهائية له لأنه غير نهائي، إنه «مفهوم». الفن هو «جميل»، لكن نقل الطبيعة بات مرفوضاً لأنه من الماضي...

تابع الفن مسيرته بالتطور والزحف والبحث عن ذاته حتى تكونت منظومته الحداثية التي توجت في بدايات القرن العشرين بانتصار التجريد المطلق. تتخلى الصورة عن المحاكاة ببطء مع الانطباعيين الذين موهوا الشكل، فيقول «مونييه» Monet: «أريد أن أرسم الهواء الذي يجمع ما بين الجسر والبيت... الهواء والجمال هما (اللامعقول) المستحيل L'Impossible»، والهواء هو من العناصر التي لا نستطيع رؤيتها بالعين المجردة، إنه مادة تجريدية بامتياز، إنه الجمال بحد ذاته... أما «بودلير» فإنه يحاكم «مانيه» Manet: «هذا الفنان الذي قتل التصوير». وعندما أتى التكعيبيون، كسروا العناصر المصورة وقسموها مساحات مشتتة للنظر، ومن ثم أدخلوا عليها التقميش المتعدد، وحوروا الصورة ولو أنها ما زالت بحال يمكن المشاهد من التعرف على بعض فصولها. كما ركز المستقبليون على الحركة والسرعة والصوت الصاخب للحياة العصرية بعناصر مجازية، وحرر الوحشيون والتعبيريون اللون بعلاقته مع الطبيعة من كل القيود، وبشكل أثار حفيظة الناظر.

هذه الخطوات باتجاه التجريد تشكل حلولاً جزئية، إذ للتجريد بعداً آخر مستمد من الروحانيات واللامرئيات. يتكلم «كاندنسكي» Kandinsky عن «الضرورة الثقافية» لعصر ما، وعن السمو بالتعبير الفني ليصل إلى مستوى الموسيقى هي التي يمكن اعتبارها «تجريداً» شاملاً بالمطلق (بمعنى أنه ليس لها شكل محسوس)، وهي قمة الفنون، ويبحث مالفيتش Malevitch عن أقصى مرتبة في الفن ويجدها في التعبير عن «اللاشيء»... تماماً كالفضاء في فنون اليابان والشرق الأدنى، وكالهواء الذي سبق وتكلم عنه «مونييه»، فيقول: «كي نصل إلى روح التصوير يجب إزالة الأشياء». إذا ما أراد المصور أن «ما بعد الصفر»، إلى حضارة متجددة. كلاهما «كاندنسكي ومالفيتش» اختاراً مناهضة الصورة المرئية والمصدر كان الفكرة الإلهية.

تحولت الصورة إلى أرقام وعمليات حسابية بالغة في التوازن مع «موندريان» Mondrian، وإلى صورة وهمية للأشعة الملونة لدى «دولوني» Delaunay. وتواصل التجريد في حقبات لاحقة ومعاصرة وبات طرازاً رائجاً وهدفاً بذاته.

لا يمكن أن نعتبر «التجريد» مدرسة فنية كسائر المدارس الأخرى كالانطباعية أو التنقيطية أو التكعيبية. لقد اعتبره الرواد ثورة، أو تحولاً Mutation وتغييراً كاملاً شاملاً ليس للتصوير فقط، بل لكل الاتجاهات الفنية التي تلتها والتي كانت تتوق بشكل أو بآخر أن تدنو وتنجذب إليه. أحدثت صورة «التجريد» نقطة الانشقاق والقطيعة

Rupture التي فعلت عملية الانتقال نحو منظومة جديدة اتخذت الصورة فيها أشكالاً هجينة، إلى أن توجت مسيرتها في بيانات وعروضات الصورة «الافتراضية»، Image Virtuelle. فاستبدت هذه الصورة بالمشاهد غير أبهة بقدراته وأصبح تاريخ الفن تاريخاً للمواد الزائلة والقيم المحتضرة والروحانيات المفقودة والسوداء...

عبثاً ما تحاول الصورة الطبيعية أن تحيا في كنف هذا النظام التجريدي المتجدد بأشكاله وأنواعه وطرزه. فتبدو شخصيات «مدام توسو» أشباحاً حُكِمَ عليها مسبقاً بالإعدام، صور قطعت علاقاتها بالمنظومة الدينية التي بدورها استقلت عن الطبيعة. نشهد اليوم تباعداً بين الفن الديني والديني، تفككاً يُحول (بضم الياء) الفنان وفرديته إلى ما هو «قدسي»، يستعير من الأديان كلها رموزاً وأوثاناً، ينتج صوراً تجريدية وغريبة على مسافة من الديني والديني، تتطلع أن تكتسب بعداً قدسياً، والمقدس حكماً في خارجها...

عودة إلى التاريخ فقد تمّ فعلياً اغتيال الصورة على أيدي الدادائيين الذين رفعوا شعار «ضد الفن» ولواء «اللا فن»، مشاهد استفزازية بنيت على الأهواء والمزاج والصدف غير المنطقية. وأكمل السرياليون المسيرة حين دبت الحيرة لدى المشاهد الدؤوب ليتفهم هذه الصور التي تجاوزت العالم المحسوس بتشعب المواضيع في العمل الواحد، إذ عبّر هؤلاء عن بيئة من وحي الخيال، أبطالها مخلوقات غريبة تجاوزت التشكيل الواقعي.

وفي الزمن الحاضر الذي تنبأ له «هيغل» بموت الصورة/الفن، نرى أن صورة الماضي لم تكتمل، وصورة الحاضر مركبة مفككة مفصلة على ما قبل التاريخ وما بعده، بحيث «فقد الفن هالته» كما قال «بانجامان». فنعيش مرحلة تشهد إفراطاً في إنتاج الصور، ومداً متدفقاً وهائلاً من الأشكال يحبط من يبطن على اللحاق به، ويهزم من لا يملك القدرة على مخاطبة بلغة نقدية. الصورة-المد، Image-Flux، كما تلقبها ك. غلوكسمان C. Buci Gluxmann^(٥)، هي إشارة إلى المجتمع المعاصر، حيث الزائل/العابر والمتغير تعبير عن زمن العالمية، عن زوال الهويات المحلية التي تفقد مرجعيتها الثابتة، وتقتلع أصولها بيدها من الجذور. إنه منطلق التكنولوجيات الحديثة وحكم الميديا، صور تولد «الشغف» لدى الناظر الذي لم يعد يناقش ويحاور، يتلقى فقط. ومن البديهي القيام بدراسة معرفية عن ظاهرة هذه «الثقافة»، ثقافة الصورة/المد، دراسة قد تلقي الضوء على التماثل والتبادل القائم «ما بين الثقافات» في الكون الواحد.

C. BUCI-GLUCKSMANN, "Esthétique de l'éphémère", Paris, Galilee, 2003.

(٥)

هذه الصور المتكسرة، الزجاجية، Image - Cristal، على قول «دولوز»، تجمع أو تفصل، فيها كل أزمنة الماضي والحاضر، تتحرك بين الهالة Aura من جهة، والإشارة من الأخرى. إنها وشم في المعارض، ومسار للإضاءات والانعكاسات. هي فن لزمان معلوم، ليست «تجسيماً» بل أشلاء مركبة، متطايرة متكررة، ومتغيرة باستمرار (وفقاً للمواد المستعملة التي تعكس جمالية الشفافية والميوعة، فيدهش من يقع نظره على واجهات الأبنية الزجاجية في فن العمارة لما تدفق عليه من مشاهد متغيرة... هذه الصور المعاصرة المتحولة بسرعة مذهلة هي بدوية بامتياز، في رحيل دائم، إنها حامل لجمالية «الفاني والزائل والوقتي والعابر» Esthétique de l'éphémère...

ج- الإسلام

من الهند إلى المغرب، تنوعت الصورة لكنها تمايزت بشخصية واحدة في طرازها بعد الفتح الإسلامي. أمسى الوثن، مجسماً كان أم مجرداً (كالأنصاب وهي حجارة وجدت في الصحراء متعالية واتخذها العرب قبل الإسلام كإشارة إلهية مقدسة) اللعنة الكبرى.

ارتكز التحريم على الآية (٩١ / ٢٤)، «الله الخالق...» الدالة على الأسماء الحسنى التسعة والتسعين. حين كانت اليهودية على حافة «التمثيل» الذي حرّمته الوصايا لتجنب الخلط بين الصورة والوثن، اعتبر الإسلام بمعناه «التسليم والإطاعة لله» أن أي شراكة من خارجه إلى تركيبته المتعالية والمختلفة تخالف روحية التوحيد وكأنها عودة مجدداً إلى تعددية الآلهة. لم يكن القرآن محرماً للصورة بشكل مباشر وواضح. لقد نهى عن الأنصاب والأصنام والأزلام، وحده الله هو الخالق، الباري، والمصور دون مثال مسبق ومعين كما يصور الفنان، ولا يجوز مشاركته في عملية الخلق، ولا محاكاة عمله. فقد ذكر القرآن إبراهيم وحرّقه للأصنام، وسليمان والجن الذين أقاموا له محارب للتماثيل (المفروض أنها محرمة)، وعيسى ابن مريم الذي «خلق» لكم من الطين كمثل «الطير»... سوف يسأل المصور يوم القيامة أن ينفخ الروح فيما صور، ما لا يستطيع أن يقوم به إلا الله/الخالق (يعطي الروح) و«الباري» (يعطي الشكل). إن مفهوم «الله» كما ورد في القرآن يجعل منه البعيد/القريب والذي يحير المؤمن في محاولته لأن يتصوره. الكتاب «كلام الله»، والرسول وسيط غير إلهي في طبيعته، ولم يكن «مثله أحد»، وكل ما يرشدنا إليه هو فقط «اتجاه»، نحو الكعبة. هذه المعطيات حققت الكفاية لرفض تصوير الله أو كل ما يقدر بشكل يمهد له أن يتحول إلى «وثن». لقد احتكر إله اليهود حق الإدلاء بشكله الآدمي، وجسد المسيح هذه الإشارة الإلهية، ولكن لا تتزاحم أي صورة صنعها الإنسان لإله اليهود القريب ولا لإله الإسلام البعيد. فالله نور

السموات والأرض، يفنى كل شيء سوى وجهه، لا يراه المؤمن إلا من وراء حجاب (٧٠٠٠٠ حجاب من النور والظلمات، ٤٠ / ١١,٥٠)، مما ينهي عن كل نظرة تحمل تعبداً وثنياً.

أما عن «الأحاديث»، وهي كثيرة فقد كان لها الدور الأهم في بناء الموقف الإسلامي من الصور^(٦). «الملائكة لا تدخل بيتاً فيه تصاوير»، بهذا الأمر حسم الحديث النبوي موقفه من الصورة وأمر الصحابة بتحطيم الأصنام في المدن التي دخلوا إليها، كما أمر بإزالة الستار المصور من البيت كي تدخل إليه الملائكة، وشجب مقابر ملوك الحبشة لأنها مصورة ومنقوشة، وتكلم عن عقاب الله للمصورين (إذ يطلب إليهم يوم القيامة بنفخ الروح في صورهم)، كما كره الفن من حيث هو ترف، لكنه تساهل مع لعب الأطفال المجسمة ويورد الأزرقى أنه أنقذ من الهلاك صورة للعدراء مريم والمسيح عندما حطمت صور الكعبة (من بين ٣٦٠ صنم). هل يرجع ذلك إلى كون المسيحيين من أهل الكتاب ولا يجوز إثارة حساسيتهم واستفزازهم بعقائدهم، أم أن الرسول فرّق بين الأيقونة والوثن (الأيقونة صورة مغايرة لما هو موجود حقاً، والوثن صورة لما هو غير موجود فعلياً)!! لا يغير ذلك من أن الأحاديث كارهة للصورة أكثر من القرآن، وتعاقب المصورين كما تعاقب المومس.

من وجهة نظر مغايرة، رأى المتصوفة في الأيقونة طريقاً إلى الله، فالصورة وسيط يتوجه إلى الخالق، إن أصاب يكون أيقونة وإن أخفق يكون وثناً. يعتبر «ابن عربي» في «الفتوحات المكية» أن البيزنطيين أخذوا بفن التصوير نحو الكمال عندما عبّروا عن الطبيعة الفانية للسيد المسيح في الوقت الذي كانوا فيه يركزون على التوحيد الإلهي. وقد جاهد هذا المفكر للتوفيق بين الأيقونة المسيحية و«الأيقونة الفكرية» وهي الصورة في الفن الإسلامي، بناء على مبدأ التآرجح بين «التنزيه والتشبيه» لمعرفة الله^(٧). ينطلق من الحديث «أعبد الله وكأنك تراه»، و«أنت شكله وهو روحك»، لذلك يتفحص المتصوف الصورة في مخيلته، إنها سبب اللذة الجمالية: «...وحين تقرر أن تجمد هذه الصورة التي تتأرجح في مخيلتك بين الظاهر والباطن بين التنزيه والتشبيه، تجازف في تحويل أيقونتك إلى وثن قد تهوي إليه في العبادة...»، ويستخلص أن الصورة شكل ومضمون، وبتعبير أدق أيقونة فكرية دون تجسيد حسي.

O. GRABAR, "La formation de l'art islamique", Paris: Flammarion, 1987.

(٦)

H. GOMBRICH, "L'art et l'illusion", Paris, Gallimard, 1996.

(٧)

توارت الصورة اليهودية بعد إجراء «العهد» مع الله الذي لا يبيح صوراً أمام حضوره، لأنه الإله الغيور، بينما توارت الصورة في الإسلام نتيجة التحريم الذي تم من جراء غياب «العهد». نستنتج مما ورد أن الصورة تتحدى وحدانية الله، لذا فإن «إعدامها» كان خياراً للأمة والفقهاء معاً. أضف إلى أن تزامن الجدل على الصورة مع «أزمة الصورة البيزنطية» قد دفع بالتأكيد المجتمع الإسلامي الناشئ إلى تبني «عنجهيات» فكرية حاسمة:

١ - أولاً من أجل تثبيت ذات وهوية «مختلفة» وإذا صح التعبير متميزة.

٢ - وثانياً من العبرة التي أخذوها من دروس الماضي (المرتدين من أهل الكتاب كما وردت في أساطير الأولين)،

٣ - وثالثاً لتجنب أي ممارسة قد تخلط بين الصورة والوثن.

يقول العلماء إن الترفع عن المحاكاة هو نتيجة حتمية لمسيرة العقل البشري بعد قرون نهت عن عبادة الوثن. من هذا المنطلق يعبر خيار المشرعين عن ضرورة تاريخية في زمنها أكثر من كونه قضية فقهية وتشريعية. الصورة ولو لـ «عمر» هي مصدر ازدياء واحتقار وتجاوز لفلسفة التوحيد. وحين كان الشعر والشعراء تحديداً غير مستحبين في الكتاب، فقد تجاهلهم الفقهاء لأنهم لم يتقدموا بتجريح يطال صلب العقيدة، واستمر الشعر الفن الأساسي والأولي في بلاد المسلمين.

أُتلف الخلفاء الرسومات في قصورهم وفي بلداتهم، حتى أن بعض الكنائس الشرقية قد استبدلت صورها بتزيينات نباتية وحيوانية (فلسطين، الأردن...). وقد كان لليهود الدور الملتبس في إثارة الفتن بين المسلمين والنصارى من أجل التخلي عن التصاوير في أماكن الصلاة...

ولكن، وكما ورد سابقاً، فإن كل محرم يبحث عن «تحايل» نابع من داخله يمكنه من الدفاع عن وجوده. فقد وجد تصوير إسلامي كان تعبيراً عن سمو باتجاه الواحد. وكان المقدس الكامن في خلفية العمل يفرغ الفن من صفته الدنيوية العابرة، خلافاً للفن البيزنطي المقدس والمتمثل بذاته. إننا نستدرك أن الإجراءات التي أخذت في كلا العقيدتين قد تعادلت في هدفها وإن تناقضت في شكلها. الفن الإسلامي جامع للعلوم والحساب والرياضيات والأدب والفلك والكيمياء، ليعبر عن ذاته وفكره. قد يكون بكل ما يحمل من رموز ومعان يقصد الهروب من التجسيد المحرم، لكنه أيضاً وفي الوقت نفسه يعبر عن كل ما يوحد الله. مواضيعه اقتصرت على التصوير العلمي ومجالس الحكام، على الخيام والقرى، الأحصنة والجمال، القصص الأدبية والغرامية. صورته محورة للواقع تجمل الكتب والمنمنمات، وترافقها الأحرف المقدسة والزخرفة التي

اتخذت أرقى أشكال التجريد: مثال أفلاطوني رائع لا يقابله جمال مماثل. إنها حامل لدلالات روحانية: المعنى الآخر للصورة، المعنى الذي يتضمن المحمول الثقافي. لقد اقترن مفهوم الزخرف لدى الفقهاء بالتفاهة لما يعبر عن البذخ والترف والجهل (زخرف القول)، وعن الرجل الجاهل وعن المرأة بموقعها الدوني بشكل عام، لأن الإسلام الحقيقي يدعو إلى البساطة والتقشف تماماً كسائر الأديان السماوية الأخرى.

لكن الزخرف هنا يحمل رموزاً روحانية، إنه صورة «لا بداية لها ولا نهاية» وهذه من صفات الله، تدخل على فضاء اللوحة فتحجب كل الأبعاد إلا البعد «الواحد»، فهي الجنائن والحدائق المزخرفة بالعناصر النباتية المحورة، ذاكرة للجنة الموعودة، قد يلتقي في رحابها العاشقان في انبهار مطلق لآيات الجمال وفي انسلاخ من العالم الأرضي وتوق للعشق الإلهي. وهي الأثواب المزركشة تكون حاجباً ممانعاً لكل تمثيل شهواني.

اعتبرت المنمنمات من الفن التصويري الدنيوي الذي ازدهر بتشجيع من الحكام، وكانوا يتبارون في اقتناء المجموعات... لكن الديني والدنيوي منظومة متكاملة في الإسلام، وكلاهما ساهما في تحوير الصورة، كما تحايلا على التزمّت الذي لحق بها فيما بعد...

النهضة وإحياء الصورة

عندما أعلن الإمام الشيخ محمد عبده مباركة الإسلام للصورة عام ١٩٠٢، لدورها في ترقية الحس والذوق الجمالي^(٨)، لم يكن يعرف قط أنه أصدر الحكم بالإعدام على الصورة الإسلامية المحورة والتي ترعرعت منذ ١٤٠٠ عام في إطار فكري / فلسفي / جمالي وتشكيلي. للمرة الأولى يشرع الدين للصورة الفنية الوافدة من الغرب إلى وفي مجتمع مختلف ثقافياً، تتمحور حركته حول الفكر الديني الذي يفصل القرارات دون نقاش.

قد يعتبر هذا الاجتهاد ثورة باتجاه فصل الدين عن الدولة. فحين زيارته لصقلية حيث أعجب بمتاحفها، وبالمقابر والآثار والصور والتمائيل التي تحفظ التاريخ، شبه الإمام الرسم بـ «الشعر»، وهو غير مباح أصلاً، لكنه استمر لأنه ليس «ترفاً» بقدر ما هو ديوان الأمة. وحيث إن عصر الشرك قد زال، فإننا معنيين بأهمية ترقية الذوق العام. أرسل الشيخ كتابه لنشره إلى صاحب مجلة المنار الشيخ محمد رشيد رضا وهو ما

Dédales, Paris: Maisonneuve & Larose, 1997, N°2, Abdelwahab MEDDEB, "L'icône (٨) mentale", pp. 45 et suite. Voir aussi Ibn ARABI, cité par A. Meddeb, "La trace, le signe", Beaugé & Clément, "L'image dans le monde arabe", Paris: CNRS, 1995, p. 111.

زال خارج البلاد. بدهاء كبير يتحكم المفتي في خطابة القارئ واضعاً نفسه في تصرفه للنقاش والمخاطبة، حاسماً أمر الصورة وشرعيتها الحديثة. هذا المشتزع نفسه الذي منذ بضع سنوات (١٨٩٣) وعقب وفاة علي باشا مبارك رفض إقامة تمثال له معللاً ذلك بأن الأمة ترى في التماثيل إهانة لا تكريماً.

الهدف ليس ترفاً بل ضرورة حضارية علمية وثقافية تبرئ المشكلة الدينية، إذ «يمكن للمسلم أن يمزج بين التوحيد والمحاكاة». يواصل الشيخ استدلاله بالقول إنه إذا كانت الصور أداة وسيطة للوثن، أقول لك بأن لسانك أداة للكذب، أوجب قطعه من أجل تحريم الكذب؟...

هل تمت هذه الفتوى بتنسيق مع السلطة الزمنية آنذاك؟ هل قامت من أجل تفعيل برنامج التغريب الذي بدأ به «محمد علي» في مصر؟ حتماً هنالك مرحلة النهضة العربية ومحاولتها في اللحاق بالتقدم الحاصل في العالم مع الحفاظ على الهوية. في الحقيقة، يجدر بنا أن نتساءل عن ردة الفعل العامة التي لاقاها هذا الاجتهاد الجريء. وينبغي حكماً البحث والتنقيب في هذه الحقبة التاريخية لدراسة هذه النقطة وهي جديرة بالاهتمام...

ومنذ ذاك الوقت، ألحق بهذه الفتوى اثنتان متممتان، واحدة للسماح بالتصوير الفوتوغرافي والأخرى لفيلم عن السيرة النبوية «الرسالة». وأمست الصورة المجسدة حاجة ملحة، كثيرة الاستهلاك في المجتمع العربي، وكأنه لم يكن هنالك سابقة تشريعية. لذلك فقد أثارت المشاكل على غير سعيد. فإذا كان الخلفاء لم يشعروا يوماً بضرورة عرض صورهم في البيوت أو في الأماكن العامة أو غيره، فإننا نشهد اليوم كثافة من الصور في مجتمعاتنا منذ نفاذ هذا الاجتهاد، خاصة فيما يخص تمجيد الحكام الزمنيين. الصورة/الوثن عادت مجدداً كما أصبح الغرب مرجعاً أساسياً تتمثل به فيما يخص إنتاج واستهلاك الصور.

وفي مجتمع لم يحل أزوماته مع ذاته، في مجتمع لا تزال العلاقة فيه ملتبسة بين الدين والدنيا، في مجتمع يعيش حالة انفصام في علاقته بين تاريخه وتراثه، لا تزال الصورة عرضة للسجال تبحث عن هويتها الضائعة بين دوائر الانتماءات المتأزمة.

يجب أن ننتظر قرناً آخر من الزمن لإعادة فتح ملف الصورة من جديد في زمن لم يعد ينضبط بأي إيقاع، في زمن ما بعد الحداثة.

التوجهات المعاصرة في الخطاب الديني

قُدِّر للعلاقة مع الصورة في المجتمعات العربية المتغيرة أن تتبدل. نشهد اليوم

وجهات نظر مختلفة: منها «المتحررة» وقد تبنت وجهة نظر الأزهر مع التقيد أحياناً بالثقافة المجتمعية المحافظة، (رسم العري لا يزال يلاقي رفضاً بشكل عام من قبل المجتمع وحياء من قبل الفنان)، ومنها «الأصولية» التي تتفرع بدورها إلى عدة طروحات. أمسى المشهد العام أمام عقدة من التناقضات التي يصعب تأطيرها بين النظريات والتطبيق.

يشرع البعض للصورة وفقاً للهدف الذي ترمي إليه وليس للشكل الذي تتخذه حتى لو أنها تطرأت إلى حياة الرسل والأنبياء المحرمة أصلاً والتي كانت تعتبر ولم تزل من المحرمات لدى فئة الإسلام المعتدل والمتمثل بالأزهر... يتوافق الغالبية على أن «التجسيم المبرح» يؤدي إلى الوقوع في الفخ الوثني. فإذا ما أعجب الفنان بعمله، سوف يكون له نظرة متعالية متفاخرة فيما أبدع، هذه «النظرة» هي محرمة في فلسفة العقيدة لأنها تضاهي فعل الخالق (إرادة القوة). تماماً كما فعل النبي إبراهيم حينما قبل بالتضحية بابنه وتخلي عن «إرادة القوة»، وعيسى ابن مريم عندما رفض أن يتسلح بما أوتي من شأن وأن يتساوى بالإله... يرفض العلامة السيد «محمد حسين فضل الله» هذا التصرف بذاته معتبراً إياه «مياً وثنياً»، تماماً كما يرفض قدرة «الأضرحة»، وهي صور يؤمها المؤمنون للتبرك وللتوسط بينهم وبين الله فيما يتضرعون إليه. إنها «نظرة وثنية» تحض على عبادة الشخص. من ناحية أخرى، يعتبر العلامة أن الصورة وسيلة من وسائل الحس الاجتماعي ويمكن استعمالها من أجل النضال في واقع سياسي محق. النتيجة واحدة: لم يعد من مجال لرفض الصور، لا بل إنها أداة عصرية للنضال من أجل مصلحة الأمة. فالمشكلة ليست في الصورة نفسها بل في السياق العام لما تمثله. يبرر العلامة استعمال الصورة في خدمة الضرورات السياسية والدينية (صور الأئمة)، ويرفض في الوقت نفسه صورة الفنانين والأبطال الرياضيين التي يلهث وراءها الشباب (مظاهر الوثنية الحديثة). يذكرنا هذا التناقض بنظرية «مونزان» التي ترى في انتصار الصورة وسيلة الحاكم وضرورة الحكم، خاصة أن الإنسان بضعفه لا يزال كالبدائي، لم يتحرر من الوثن (ولو أنه زيف).

أما «محمد عمارة» وهو المفكر باسم الإسلام الأصولي السني، فإنه يقول إن الفن التشكيلي الذي هو من صنع الإنسان ليس محرماً في الدين، مذكراً فقط أن الصورة تشتت من تركيز المصلين، وأن الرسول قام بحملة تحطيم الأصنام والصور في المدينة قبل الذهاب إلى فتح مكة، وقد ارتكز على قول للرسول شبّه فيه المصور بالكافر. كما أنه يشجب عامل «الترف» بشكل عام كغيره من المشرعين في كل الأديان، معتبراً أن الفن ليس من الأوليات في برنامج الإنماء لدولنا الفقيرة. من جهة أخرى يرى «عمارة»

أن المجتمعات ما قبل الإسلامية لم تكن لتشجع الفن التجسيمي «لمزاج ثقافي محلي»^(٩)، هذا المزاج ظل سائداً طوال العصور الماضية... وقد استشهد باللجنة التي أرادت القيام بتمثال لعلي باشا مبارك تكريماً لأعماله. وبعد النقاشات استبدلته بفتح مدارس لأطفال الفقراء. لأن الأمة تنظر «باحترار» للتماثيل...

وإذ إننا تجاوزنا حقبة الارتداد إلى الوثن لأنه صفة لزمن ولي، يرى المفكر والمجتهد «عمارة» أنه لا ضرورة لفن هو فقط تقليد للغرب. من هذا المنطلق، فإنه يركز على أهمية الإبداع الفني الذي يتقيد بقيمنا الأخلاقية، معتبراً أن مهمة الفن في المرحلة الحالية هي انتشار الحضارة والدين لأننا في حالة صراع مع العالم. إذاً، فالصورة في هذا المنظار ليست ترفاً، إنها ضرورة وجود وسمو للبشر.

أما صوت الخليج فله مزاجه الخاص. في بيان نشر في الصحف، سمحت الجهات الدينية بالصور التي لا نفس لها، والصور الموضوعية على الهوية ورخصة السواعة وغيره من البطاقات، وصور المجرمين والمطلوبين لإلقاء القبض عليهم، وكل ما تحتاج إليه العلوم كالطب...

كما يسمح للبنات باللعب المصنوعة من الخرق: ولا يجوز شراء اللعب الأجنبية للأطفال ولا سيما البنات السافرات لعدم إفساد المجتمع، ويسمح بالصورة إذا قطع رأسها لأنها تصبح كالجماد لا روح فيه...

في الحياة العصرية لم يعد ممكناً الاستغناء عن الصور التي باتت ضرورات يومية. ولردات الفعل الأصولية دلالات ومعانٍ جديدة بالذکر وإن بدت ساذجة أحياناً. في الكويت، أصدر الشيخ عبد القادر المدقور فتوى تمنع شراء اللعب مثل «باربي» لشكلها التمثيلي الممنوع دينياً. فليس طرازها شبيهاً بعالم الطفل وليس لها أبعاد تربوية. قد يكون من المفيد هنا مقارنة وجهات النظر هذه بمقاربة «بارت» Barthes المفكر والفيلسوف الغربي الذي أفصح عن وجه نظر تربوية وجديرة بالاهتمام فيما يخص «باربي» ومثيلاتها^(١٠). اعتبر «بارت» أن هذه اللعب تشكل خطراً تربوياً فاضحاً، لأنها تتعامل مع الطفل وكأنه راشد، تحضره أن يكون مستهلكاً بدل أن يكون حالماً بمعالم الكون الذي يريد أن يحققه! ينتقد «بارت» في مكان آخر المواد التي صنعت منها هذه اللعب، متهماً إياها أنها تفتقر إلى الدفء، في الوقت الذي أتى الفقهاء على كره هذه المواد لمرونتها في التمثيل والمحاكاة.

(٩) M. ABDO, "Oeuvres complètes", Bey: Dâr al Ma'rifa, 1972, T. II, p. 204. Revue par Mohammad 'Amâra.

(١٠) M. AMARA, "L'Islam et les Beaux-Arts", Le Caire: Dâr al Shurûq, 1991, pp. 109-148.

الصورة المشرعة تحتوي على «أكثر من وثن»

يجد الخطاب التشكيلي الديني نفسه أمام حائط مسدود في هذه الحقبة. فبينما يدين الفكر السني الأصولي هذا الفلتان للصور ويحصرها بالضرورات، (صورة هوية وجواز سفر...)، يذهب الفكر الشيعي داعياً إلى تحرير الصورة لتشمل الأنبياء والمرسلين شرط أن تجسد الأفاق التي عاشها العظماء. باختصار، يؤسلم الخطاب المعاصر الصورة من جهة، ويظل تائهاً حائراً متناقضاً مع ذاته في استهلاكه لصور باتت سلطتها تفوق كل اعتبار. وبين النظرية والتطبيق، نقع في تناقضات حادة. تتحرر الصور من أي رقابة لمبررات السلطة. فلم تستعمل الصورة يوماً كأداة لنشر الدين، ولا للبروباغندا السياسية، كما هي عليه الآن. لكنه ما من أحد يتصدى للصورة/الفن إذا ما التزمت بحدود الأخلاق المتعاهد عليها. وقد يكتفي الفنان الملتزم بصور تعالج المناظر الطبيعية «ولو مجسمة»، لكن مبدأ التقشف يبقى أساسياً في كل الاحتمالات.

إن المحرمات التصويرية هي مربكة ولم تعد مقنعة بالقدر الكافي، وللفنانين وجهات نظر ليست إلا انعكاساً لهذا الواقع. فالإي مدى بقيت الصورة الإسلامية مرتبطة بالتحريم أمام موجة الصورة المركبة أو المجمععة Image de synthèse، والصورة الافتراضية؟ هذا ما سوف نحاول الجواب عليه من خلال التحولات التي قلبت كل المقاييس.

سمح بالراديو والتلفزيون في بعض الدول العربية لأنهما أثبتا قدرتهما على بث «الآيات الشريفة». ولم تزل السينما متعثرة في العديد من البلدان العربية. فقد رفض «مصطفى العقاد» أن يصور للمشاهد وجه الرسول في فيلم «الرسالة». وقد رُفعت مؤخراً دعوى قضائية ضد المخرج المصري «يوسف شاهين» عن فيلم «المهاجر» الذي يعالج قصة «شبيهة» و«مستمدة» من قصة النبي «يوسف»، علماً أن المخرج احتال مسبقاً على هذه المعضلة بتبديل أسماء أبطال القصة.

من زاوية الثقافة الأخلاقية والأدبية في المجتمعات المحافظة، هنالك حدود في العري والتعري في الصورة العربية بشكل عام (سينما، فنون تشكيلية...). غالباً ما نشاهد على الفضائيات العربية إعلاناً يصورُ بشكليين مختلفين وفقاً للفتة التي يتوجه إليها. لا تغيير في الكلام ولا بالصوت أو بالموسيقى أو السيناريو أو بالمؤدين، ما يختلف فقط هو الثياب والحشمة.

في المسلسلات العربية والمصرية خاصة، تجسيد لأخلاقية معاصرة محافظة للشخصية العربية الإسلامية مبنية على القيم السائدة مما يسهل تسويقها خاصة في الخليج العربي. أما الإدانة العامة التي وجهت «لسلمان رشدي» لعدم ضبط صور

ضمن الأعراف والقيم السائدة، فينبغي أن لا نرى فيها تعدياً لحرية التعبير فقط، إنها فعل مماثل لإدانة البابا للأغاني والأفلام المثيرة والمهيجة والمحرضة جنسياً التي تؤديها «مادونا».

في المحترفات الأكاديمية الوطنية، يغيب «الموديل» العاري أو يستبدل بشخص محتشم فوق عمر معين. يقول «الحمودي»: «إن شعوري الديني هو وراء الأشكال المجردة التي أبدعها، الفن هو شبيه بالتعبدي...» لم يكتب الحمودي هذه الكلمات بناء على تعصب ديني وهو من رواد عصر الحداثة العربية، بل كفنان يحاول البحث عن هويته ضمن قناعات زمنه. ويقول فنان آخر (لا يريد ذكر اسمه): «أحب رسم «العري»، وصور البورتريه Portrait، لم أعد أجرؤ على ذلك تجنباً للحرام. ويقول ثالث «أميل إلى التجريد الذي يتوافق وقناعاتي الدينية». ويرى البعض في المنظر الطبيعي حلالاً ولو مجسم/ محاكي للطبيعة. ولا تزال غالبية المعاهد الشرعية لا تهتم بالفنون الإسلامية ولا تضمها إلى مقررات التخرج في كلياتها.

يخيل إلينا أنه منذ بداية القرن العشرين، بات العرف العام الديني يصاغ باتجاه الحفاظ على القيم الأخلاقية في الصور بدلاً من إعدامها (كما هو الحال الناثر على الإعلام الفاسد). فقد التحريم أبعاده الأولية ونسي مبررات العهود الأولى، وتحايل بحججه النابعة من تركيبته الداخلية كما في السابق، حتى باتت أوثانه الجديدة تلهث وراء قيم الغرب التكنولوجي بدلاً من أن تكتفي بالتكنولوجيا بحد ذاتها.

إن النظم الدينية كانت دائماً مناهضة للصورة ولو بدرجات أو بأشكال متعددة. لكن على حد قول «أ. بوزانسون» Besançon، «لا يوجد صورة لا تحتوي على أكثر من وثن»، ومن يقع في فخ الوثن غالباً فهم الشعب والعامّة، إذ يختصر دور المثقف على مناهضة هذا الاستغلال.

الصورة وثن يستمد قوته من داخله، لها قوة السحر وصفة الخلود. وقد أصبحت في زمن الطباعة «خلقاً» من قبل فنان عبقرى. أما في عهد الفيديو، جاءت الصورة الافتراضية مركبة/مجمعة بمساعدة الآلة التي طالما أدهشت الناظر بمآثرها المتفوقة... والصورة هنا ما زالت مرتبطة أيضاً بالاقتصاد، إذ هي مرآة للثورة التقنية والتكنولوجية، إنها إشارة لعالم لم يعد الفن فيه يعني الكثير... فكل ما ينتج بات فناً يصنفه السوق.

في عالم الحقيقة الافتراضية، Réalité virtuelle، يبلغ حجم استعمال التصميم في صناعة الصور (Image/Design) معدل ٢٥٪ من بين الاستعمالات الحاسوبية الأخرى. هذه الصورة لها هالتها بالنسبة للمستهلك. ففي العمارة مثلاً، تطورت عمليات

تركيب الصور الرقمية بشكل مذهل، يمكننا الآن إعادة تركيب بناء مهدم واكتشاف تقنيات عمارته فقط من خلال معرفة المخطط الأرضي له. كما أصبحنا نزور المتاحف «الافتراضية» Musée Virtuel، من خلال الكمبيوتر. ووصلنا إلى زمن نستطيع أن نحقق فيه مشاريع فنية عملاقة، تعرض على شاشات كبيرة، يتلقاها العالم برمته على شاشاته الصغيرة، فيها من الصور ما هو متحرك، متزاحم، وله الصوت واللحن والكلمة. إلا أن هذا الإنجاز لا يدوم، ينتهي بمجرد انتهاء العرض، «جمال زائل»، في عالم متحرك، مواده سريعة العطب، زائلة، تتحكم ببقاء العمل الفني وطول سيرته.

يبدو لنا المنظور التكنولوجي واعداً في العشرين سنة القادمة، بحيث يمكن إلغاء المسافات والعمل في «محترف رقمي» رواه فنانون من كل أنحاء المعمورة. هذا الحدث قد يدفع فناني العالم الفقير من المشاركة في صناعة صورة الغد بدلاً من الاكتفاء في استهلاكها أو تقليدها. فلا يزال إنتاج الصورة والصوت حكراً على البلدان المتقدمة التي تبتدع العروض الثقافية للإنسانية، والثقافة أيضاً مرتبطة مناظرة بعامل الاقتصاد (تسويق الحاجات الاستهلاكية التي تنتج مثلاً في مناسبات خاصة كذكرى بيتهوفن، أو دالي حالياً...).

ما ينبغي أن نجازف به حالياً هو اتخاذ المبادرات الجريئة والجدية في مجتمعاتنا المتعوقة تكنولوجياً من أجل التسلل في مغامرات فنية عالمية، لتكون لنا صور وحضور ومشاركة في مجال الإبداع (تحتل أميركا الصدارة العالمية في استعمال الصورة الرقمية بمعدل ٢٧٪، وسائر أوروبا ٣٥٪، أما آسيا فمعدلها يبلغ فقط ٢٠٪...).