

مطارحات فكرية بين أشكال السيطرة عند رجال الدين والاستقلالية لأعلام الفن

دراسة سوسيوثقافية حول علاقة الفن بالدين

Intellectual pursuits between the forms of control of the religious men
and the artistic emblematic figure

(Sociocultural study, About the relationship of art to religion)

بن عزة أحمد¹، سعادي محمد ياسين²

¹Benazza Ahmed, ²Saadi Mohammed Yassine

¹ahmed.epst@gmail.com

²mohammed13yass@gmail.com

¹⁻²مخبر أنثروبولوجية الأديان ومقارنتها دراسة سوسيو أنثروبولوجية،

قسم الفنون، جامعة تلمسان،

تاريخ القبول: 2019/11/22

تاريخ الارسال: 2019/10/21

ملخص:

تخضت دراسة الأديان والمعتقدات، والكيفية التي تتكون التشكيلة الثقافية لشخصية الإنسان في المجتمع، ودور الفن في شرح المعتقدات الدينية باهتمام خاص لدى مختلف العلوم، وإن هذا الارتباط بين الفن والدين قَمِينٌ بالتأمل، ثم إن علاقة رجال الدين بأعلام الفن، هي قضية تَارجحت بين الائتلاف تارة وبالاختلاف غالباً، وليس عَجَباً أن نراها يتناصبان على مطارحات كثيرة أهمها حدود حرية الفنان في اختيار موضوعه الجمالي عند ربطه بالحكم الأخلاقي شريطة أن لا يكون الفيصل في تفسير نجاح العمل الفني أو فشله، وغيرها من الأحداث التي لا يلتقيان فيها إلا جفاءً وعداءً، بالرغم من أنهما كانا فيما مضى يفعلان الشيء ذاته، وأمام هذا السياق دعانا حديث الساعة إلى المساهمة في إعادة سبر المتداول منه والأقل تداولاً، والخوض في إبراز مدى صحّة الوعي عند كلا الفريقين، كما يتحتم علينا عدم إقصاء العوامل المشتركة بين الديانات، حتى نتعرف إلى المعنى الكلي والقدر المشترك الذي يجمعهما، وبالتالي يتسنى لنا نحن كدارسين معرفة

¹ المؤلف المرسل: بن عزة احمد ahmed.epst@gmail.com

فتيل النزاع الفكري الإيديولوجي، الذي شتّب بينهما وشابت عليه عاداتهم منذ قروناً، ومحاولة تفكيك المأزق لإيجاد المخرج، فرما كلاهما ظلم الدين والفن معاً.

كلمات مفتاحية: السيطرة، رجال الدين، الحرية، أعلام الفن، المأزق، المخرج

Abstract:

The study of religions and beliefs, how the cultural composition of the human personality is formed in society, and the role of art in explaining religious beliefs with special interest in various sciences, and that this link between the religious men and the artistic emblematic figure, is an issue that has swung between It is not surprising that we see them competing on many points, the most important of which is the limits of the artist's freedom to choose his aesthetic theme when linking it to moral judgment, provided that he is not the one to explain the success or failure of the artwork, and other events in which they meet only dryly. And hostility, even though they were in the past doing the same thing, and in the face of this context we were invited by the talk of the hour to contribute to the re-sounding of the trader and the less-traded, and to go into highlighting the validity of the awareness of both groups, and we must not exclude the factors common between religions, so that we know to The total meaning and common destiny that unites them, so that as we as teachers can learn about the fuse of the ideological intellectual conflict, which has marred them for centuries, and try to dismantle the impasse to find a way out, perhaps both of them have wronged religion and art.

Keywords: Control; religious; freedom; emblematic artistic figures; the impasse, the way out.

مقدمة:

حصل الالتقاء بين الفن والمعتقد الديني منذ القدم وتأثرتا بعوامل انتماء مكتسبة كالأفكار والمصالح الطبقية، وبين تطلعات أوجدتها الحضارات المشدودة لأوتاد ماضية والفخورة بذاتها، وأبقت هذه الصلة بينهما الوفاء للأصل ومستودعا للخصوصية، فقد كان الفن مثلما أكدته دراسات العلماء والمؤرخين، حاجة ملحة لتلقيين الدين عندما يعجز نقل تعميمات العلم والمعرفة، وقد مارسه بعض رجال الدين كأداة للممارسة الدينية، لكن كلما أحسنّ هذا الفريق الأخير بخطورة الفن، اعتبروه تقليدًا دوغماتيًا وسعوا إلى إلغاء مادته الدسمة من تاريخ الفكر، ثم إن من الأمور التي لا جدال فيه أنه ما كان متصلاً بالوجدان، فإنه عرضة لأن يقع الناس فيه على طرفين نقيضين، بأن يكون المنجز الفني، يبحث عن حرية مطلقة دون أية قيود، فضلاً عن سعي الفنان

الدعوى لإيجاد معايير متعمدة، يخلع فيها عذاره ويذيب حواجز المشروع والممنوع، ويجعل من أعماله حقلاً يتعدى فيه على الذات الإلهية، وعلى حرية الغير بدعوى حرية التعبير، فلا واجب يحكمه، ولا ضمير يؤنبه ولا ديناً يهذه، ولا قانوناً يردعه، فقط بدعوى أن مجال الفن للفن، أو أنه قد أتى اليوم الذي تنازلت فيه هذه الأعمال عن مُقدّساتها، إلى فسحة من الإبداع والحرية. هنا يثور الجدل وينشئ الوعي للوقوف عند اللقاء بين هاذين النقيضين منهجاً وأسلوباً، بين إفراط أولئك وتفريط هؤلاء، في رغبة أن يكون لكل منهم ما يتصل بالحياة تحت سيطرته، وأنهم أصحاب الكلمة الأخيرة فيما يعرفون ولا يعرفون.

الإشكالية: يتفرع من هذه المقدمة قراءات علمية مختلفة، كقيلة بان تمتعنا بقدر معقول، لوصف هذه الظاهرة والصراعات الناجمة، أهمها: كيف يمكن رصد أشكال العلاقة الممكنة بين الدين والفن؟ ولماذا عرفت هذه العلاقة تشنجات عبر التاريخ؟ ولماذا الإصرار على التحريم والعداء في الفن عن غيره من العلوم؟ ثم كيف شكّل الفن التعايش بين الشعوب وتجاوزت الأديان من خلاله، في ظلّ صدام الهويات والأجناسات وغموض الأهداف؟ وهل يعجز الإبداع الفني أن يلي حاجيات المتلقي في حدود الأخلاق؟

بمذه التساؤلات نكون قد وجدنا النافذة التي نرى من خلالها إنتاج أو إعادة تفكيك هذه المعضلة.

الفرضيات: - إن زيادة الصراع بين رجال الدين وأعلام الفن، أجبج من الشحنات السلبية ورفع من وتيرة التنافر، مما أدى إلى تواصل الجدل بالفعل الاحتجاجي ورد الفعل، الخارج عن الآداب العامة وعدم الاستفادة من المناقشة العلمية الرزينة.

- ما يحدث من جدل بين هذه العلاقات، لا بأس لها، إذ لا تعدو في نهاية الأمر محطة انتقالية ساعدتنا على فهم أبعاد هذه الشخصيات، وربما مثل هذه الحسارة، هي التي نحتاج إليها أكثر.

منهجية الدراسة: استعان الباحثان بالمنهج التاريخي في تتبع العلاقة الثنائية بين الفن والدين، ثم المقارنة عند الاستقراء والاستنباط، ومن ثم تحليل التساؤلات للإجابة عليها والتحقق من الفرضيات، وصولاً إلى نتائج في الخاتمة كما هي مجسدة بالتفصيل، و في الأخير المصادر و المراجع.

أهداف الدراسة: تهدف هذه الدراسة إجمالاً إلى إثراء هذا الموضوع الحساس والذي تخلو منه رفوف بوابة البحث الالكترونية المعتمدة بالجزائر وحتى رسائل ومذكرات المكتبات الجامعية، وهذا لصعوبته والتحسس من عدم التطرق إليه بطريقة موضوعية علمية، وإن وجد فإنه من الصعب دراسته بحيادية، كون المجال الفني يختلف عن غيره، في طبيعته غير جامدة بل نابضة ومتحركة، ويتأرجح بين الموضوعية والذاتية، كما أنّ مجال الفن

يرتبط في ذات الوقت بالعديد من فروع المعرفة، كالفلسفة، وعلم النفس، والتاريخ، والأنثروبولوجيا...، وقد منحه هذا التنوع والاختلاف بُعداً دينامياً ليس من باب التناقض أو عدم ثباته كما يظن البعض، بقدر ما هو إثراء لقيم الجمال وتنوع للجهود الإبداعية والدراسات العلمية.

تبذل الجهود العلمية المتخصصة في الجامعات محاولة التطرق لهذا الجانب من الموضوع، لاسيما خارج الجزائر، ولكن دراستها تكون من جانب واحد فقط، بمعنى نجدها قراءة أيديولوجية في المجتمعات صادرة إما عن توجه علماني أو أصولي، فأقصيا القراءات المخالفة لهما والمختلفة عنهما، أدت بالعقل والإحساس إلى العجز عن ملاقة الوقائع، وهو ما يسعى إليه الباحثان نحو خوض إرساء وتبيان المستوى الذي يرقى بمستوى البحث في مجالات الفنون والآداب جميعاً، إضافة للثقافة وللحضارة وللمجتمع الإنساني المشترك دون الكيل لجانب على حساب الآخر.

علاقة الدين والفن بين الالتحام الدائم وجولات المصاولة

1 مسائل أولية في المصطلح والتعريف:

إن صياغة تعريف واحد من شأنه إرضاء كل الآراء المتصارعة حول الدين والفن هو أمر في غاية الصعوبة، فمن الضروري منذ البداية تحديد ما نعنيه بما ثم نعمل على استخدام المصطلحات عبر دراستنا التي نحددها بالتتابع، فحينما نستخدم كلمة دين، تدّين أو مقدّس فإنه يفترض التباين والتناقض في المجال الاجتماعي إذ يتحكم في جملة المناص الثقافية لحياة المجتمع، فهو ظاهرة فكرية اجتماعية رافقت الإنسان البشري منذ البداية في تكوين ماهيته، باعتباره إحساس بالاتصال بين العقل الإنساني وما ينجم عن ذلك من شعور في الوجدان بالغبطة والطمأنينة، وعليه " فالدين والتدين تشير إلى أي شيء جدير بالاحترام الضميري ويستحق السعي إليه، وإلى أي شكل من أشكال التقوى وإصلاح الديني، وتشير كلمة مقدس فضلاً عن معاني أخرى، إلى الاحترام أو الإجلال الممنوح للأشياء المقدسة، وإلى الأشياء المكرّسة لشخص ما، لمكان ما، لغرض ما، لعاطفة ما، وهلمّ جرّاً" (وليام د. هارت، 2011، ص 26)، أما في اللغة العربية فإن الدين يتداخل مع مفاهيم أخرى أهمها الملة والمذهب وبصدد التفرقة بينهما يوضح الجرجاني قائلاً " الدين والملة متّحدان بالذات، ومختلفان بالاعتبار، فإن الشريعة من حيث إنها تُطاع، تسمى: ديناً، ومن حيث إنها تجمع تسمى ملة، ومن حيث أنها يُرجع إليها تسمى مذهباً. وقيل: الفرق بين الدين والملة، والمذهب: أن الدين منسوب إلى الله تعالى، والملة منسوبة إلى الرسول، والمذهب منسوب للمجتهد" (الجرجاني السيد الشريف، 2006، ص 99)، فيجوز

ظهرت المسألة الدينية عند 'إميل دوركايم' مع بداية القرن التاسع عشر، خصوصاً مع صدور كتابه 'الأشكال الأولية للحياة الدينية'، الذي أعطى نكهة لدراسة الدين نكهة العلم، بأن الدين يُشكّل الرّحم الذي وُلدت منه الحضارة ويُعتبر الشكل البارز للحياة الاجتماعية، فالدين "يتضمن في ذاته منذ البداية كل العناصر التي أدّت إلى انبثاق مختلف تمظهرات الحياة الاجتماعية. إذ انحدر العلم والشعر من الأساطير والحكايات، وانحدرت الفنون التشكيلية من الزخارف الدينية وحفلات القداس، وخرج القانون والأخلاق من رحم الممارسة الطقوسية. فلا أحد يستطيع فهم تصورنا للعالم، وتصوراتنا الفلسفية للروح والخلود والحياة، إن لم يكن على دراية بالمعتقدات الدينية التي تمثل صورتها الأولية" (Emile Durkheim, 2001, p. 236)، كما أكّد على ضرورة التمييز القائم بين المقدس والدنيوي، وأقرّ أنه من السهل التعمق في الطبيعة الأساسية للدين في إطاره البدائي، الموسوم في صورته الأكثر نقاءً، إذ يتجلّى الانسجام الفكري والأخلاقي في الضمير الجمعي، على عكس المجتمع الحديث أين احتلّ نطاقاً ضيقاً وازداد صعوبة في نفس الوقت برؤى جديدة، أخرجته من اللاهوت إلى الناسوت، ومن المتعالي إلى المحايثة ومن الغيبي إلى عالم الشهادة، فأنزله من برجي العاجي إلى صميم الحياة الإنسانية، كما ارتبط الشعور الديني بجعل العقل والوطن والحرية، لصيقون بالمقدس، كما أن 'تايلور'، يُدكّر الباحث في مجال الأديان بأن "المتطلب في دراسة المنهجية لأديان الشعوب البدائية، هو وضع تعريف بدائي للدين، دون التوكيد على الإيمان بكائن أعلى، لأن ذلك من شأنه أن يخرج المعتقدات البدائية من دائرة الدين، فمن الأفضل وضع حدّ أدنى لتعريف يقتصر على الإيمان بكائنات روحية، -والمقصود هنا عند تايلور بالكائنات الواعية والآلهة، العفاريت والجن-، التي تمتلك قوى وخصائص تفوق ما لدى البشر...، ولذلك فإن العلاقة معها تتميز بمحاولة التأثير عليها واستمالتها للوقوف إلى جانب الإنسان، سواء بالكلمات المناسبة أو الذبائح والتقدمات وما إليها" (فراس السواح، 1994، ص 24 و 25)، أما بخصوص تعريف الدين الذي اشتهر به عند علماء المسلمين، فهو وضع إلهي يرشد إلى الحق في المعتقدات وإلى الخير في السلوك والمعاملات، "فالتعريف الإسلامي، يصرح بأن الدين وضع إلهي وليس من إيماء النفس أو تخيل العقل أو تنظيم الإنسان، فالله سبحانه وتعالى أنزل الدين الحنيف وأوحى (إلى آدم وحواء، ثم إلى أنبيائه/رسله)، بمبادئه وتعاليمه، وأنه عقيدة وشرعية، ويُراد به النظام الكامل الذي يدّعن فيه المرء لسلطة عليا، ثم يقبل إطاعته وإتباعه ويتقيد بمحدوده وقواعده وقوانينه" (محمد الزحيلي، 1991، ص 20 و 21)، فالمعتقد الديني الحقيقي هو على الدوام معتقد لجماعة معينة من البشر يقتصر عليها ويميزها عن باقي الجماعات، و"يمكننا القول بأن تاريخ الأديان من أكثرها بدائية

إلى أكثرها ارتفاعاً، عبارة عن تراكمات من تجليات الحقائق القدسية، فليست ثمة انقطاع لاستمرار الظهورات الإلهية بدءاً من تجلي القدسي في شيء ما، كالحجر أو شجر وانتهاءً بالتجلي الأعلى" (فiras السواح، مصدر سابق، ص 28).

إن المجتمع يحتاج إلى روابط وتشريعات ونوع من التكافل والسعي إلى إقامة مجتمع فاضل وينفي من صفوفه الرذيلة، وإنشاء الوشائج بين أصحاب الدين الواحد، وإن تئات بهم الديار والبلدان والأوطان، لذلك نجد أن " للدين أهمية بالغة في حياة البشر، فما من سلطة تضاهي سلطان الدين، في سيطرته على الأفراد وزجرهم وكبح جماح غرائزهم " (طه الهاشمي، 1963، ص 09)، لكن تسييس/أدلة، المقدس الوارد تاريخياً، يتأثر ويرتبط بأشكال الشمولية السياسية والاجتماعية، والتي تقابله بالمقابل أشكال من البوازع الدينية، بسبب ما يقابلنا من التابوهات، أو كما يقول دوركايم مجموع طائفة التحريمات، التي تتكاثر في طقوس الثقافات البدائية، من أجل العزل الدائم بين المقدس والدنيوي ومنع اختلاطهما، مثل التحريمات المتعلقة بالنظر وباللمس أو النطق، أو الخوض في موضوعات تتفرع منها، كانتقاد الميماليك أو مدح الرؤساء، أو الدفاع على فكر مخالف فكرياً لدى عامة المجتمع، كالكتابة عن الجنس أو تصوير الجسد العاري، أو امتهان بعض الحرف التي يراها مثلاً بعض البدو من الإسفاف، إذ من العار أن يُقال عن أحد أنه جزار أو حائك فذلك يضاهي في مخيالهم الثقافي، بأنه ضعيف يحصل على قوته بعرق النساء، ولا يحصل عليه بحدّ السيف والقوة، " فمن الممكن القول في هذه المناسبة إن الشخصية الحضرية تقوم على الإنتاج بينما تقوم الشخصية البدوية على الاستحواذ، وشتان بين أخلاق الإنتاج وأخلاق الاستحواذ، مع أنه لا يجوز لنا أن نلوم البدو على أخلاقهم، فالأخلاق ليست سوى صورة من صور تكيف الإنسان لمحيطه، فلو نشأ أحدنا منذ طفولته بين البدو، لما استطاع أن يتخذ لنفسه أخلاقاً أخرى" (علي الورد، 2007، ص 13 و 17)، فما أشار إليه علي الورد هنا، للتفريق بين المتحضّر الذي راج سوقه الفكري والمادي ويصعب عليه العيش من غير مهنة، وبين من كان ضعيفاً يعيش في البدو داعياً إلى قيم أخلاقية كالعدالة والمساواة، فجغرافية الأخلاق لدى البدو تقاس فيها أخلاق الرجولة بقياس الغلبة، على حد قول الشاعر: (ونشرب إن وردنا الماء صفواً ويشرب غيرنا كدراً وطيناً)، وهي الأنانية المستبدة التي تتحكم في سلوكنا وأحكامنا وتغوي إرادتنا وتغلّفها بالقداسة. وانطلاقاً من هذه التراكمات لبعض المعتقدات والتقاليد والطابوهات (كلها أو بعضها)، يحاول المبدع الفنان/الأديب، أن يتبناها في مواضيعه الفنية، باعتبارها مجالات تثير في نفس المتلقي الفضول، وتغري المنتجين الفنيين للغوص في كل ما

هو غريب وشاذ، فتلقى التصدي من رجال الدين سواء أكانت مؤسسة دينية أو جماعة مستقلة، لمثل هذه الخطوط الحمراء التي لا يقبل المجتمع بتجاوزها أو الحديث عنها، بغض النظر عن مدى كونها مبررة أو حتى متناسقة مع القوانين والشرائع، وعلى هذا النحو تبدأ العلاقة المعقدة بين الدين والفن، عندما تتعلق المشروعات الخلقية بمؤيدات مقدسة تنبع كتشريعات عند بعض الديانات، وعند البعض كونها منوطة بالعلاقات الإنسانية المتبادلة، باعتبارها (الأخلاق)، شأنًا دنيويًا تنظمه التقاليد والأعراف السائدة دونما مؤيدة من قوة قُدرية ما، وهو ما لا يستقيم مع ما جاءت به ديانات أخرى، كالإسلام على وجه الخصوص، إذ لا يخفى على من له أدنى إلمام بالإسلام والفكر الإسلامي، أهمية السؤال الأخلاقي الذي اشتهر بين المسلمين في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم، عن بعثه لإتمام مكارم الأخلاق وقد قدمه القرآن الكريم نموذجاً وقُدوةً للناسي به في مجال الأخلاق، مما طرح السؤال الأخلاقي مبكراً في التراث الإسلامي وافتتح به المسلمون حقلاً بحثياً علمياً أسّموه علم الأخلاق، يحملها ابن عربي في أوصاف الإنسان التام الجامع لحاسن الأخلاق وطريقته التي بها يصل إلى التمام، " بالذي لم تفته فضيلة ولم تشته رذيلة، وهذا الحدّ قلّما ينتهي إليه إنسان، وإذا انتهى إليه كان بالملائكة أشبه منه بالناس، وإن كان عزيزاً بعيد التناول، فإنه ممكن، وهو غاية ما ينتهي إليه إنسان ونهاية ما هو مُنتَهى له، بأن يكون مُتفَقِّداً لجميع أخلاقه ومُتَبَقِّضاً لجميع عُيوبه، مُستعملاً لكل فضيلة، ملْتَذِلاً بمحاسن الأخلاق... يرى التمام دون محلّه والكمال أقلّ أوصافه" (محمد الدين بن عربي الحاتمي الطائي، 1994، ص 54 و 55).

لكن فارق التضاييف في وصف الأخلاق وتميزها انقسم فيه المسلمون إلى اتجاهين لا يقل أحدهما خطورة عن الآخر وكلاهما قد ظلما الأخلاق والدين معاً: " اتجاه يتمسك بتراث السلف الصالح بخلافه، ويرى أن العلم كلّ العلم لدى السلف، مُتَوَهِّجاً أن شرط العلم والمعرفة هو الوقوف بأكبر قدر ممكن على الدقائق والطرائق العلمية لكلمات القدماء، ذاهباً إلى أنّ التجديد من البدع العلمية، واتّجاه آخر ارتقى بكامله في أحضان الحداثة وراح يدور في مسارب العصر من دون أن يكلف نفسه عناء النظر إلى التراث، وبأن الاهتمام بالماضي العلمي وآراء الأولين والمؤسسين للعلوم هو من الرجعية، ضائين أن الحقيقة تكمن في التجديد وطرح الآراء الحديثة المبتكرة" (محمد تقي إسلامي ومجموعة من المؤلفين، 2012، ص 13 و 14)، فوضعوا أخلاقاً دهرية أنزلوها رتبة الدين، فتعثروا في استيعاب مضامين ما يقلدون، ومن ثم يغالون في تصديق ما يتبعون، لحدّ صفة الإعجاز والتقديس، فأحدهما مبتلى بالقصور الفكري وعقدة الحَقارة، والثاني يعاني من الخيلاء والغرور

العلمي، مع أن " الأحكام الأخلاقية في القرآن الكريم ليست معلقة على الجزاء الأخروي وحده ولا هي أوامر مطلقة لا تقبل التعقل والفهم، بل تستند لبراهين عقلية ولمقاصد إنسانية، وتراعي الأحوال الواقعية للإنسان، وتعالج سلوكه عبر منهجية تربوية مرنة ومُتدرّجة" (السيد ولد أباه، 2014، ص 160)، فيحاول رجال الدين طرّق في الغالب سُلم الأمر النهائي، فاتحين باب مبحث المقاصد لتعليل الغاية من جميع الأعمال الفنية والأجناس الأدبية، وإن فتح باب التأويل كله والأخذ بالظاهر دائماً وعلى مصراعيه بدون حذر واحتياط، قد يؤدي إلى الزلل والعبث بالنصوص ومتابعة الأهواء، ويصبح الحكم الشرعي باصطلاح الأصوليين بفضل اكتسابها صفة المشتغل بالعلم الإلهي، إلى تكوين النظام الاجتماعي للمجتمع، وفرض أفكار ذات معتقدات دينية، فنشأت لرجال الدين حركات تدافع عن أفكارهم تحت غطاء سياسي أو ديني أو أي توجه أيديولوجي آخر، " فالإسلام وإن خُلا من التنظيم التراتبي للسلطات الروحية، قبل الفصل بين الكنيسة والدولة، إلا أنّ هناك هيئة من علماء الدين، من اللاهوتيين الذين يشرفون على الدين الحق، وعلى تطبيق الشريعة الدينية في علاقتها مع سلطة الدولة، وهو ما سبّب في التضيق على الاختلاف المشروع، وفي توظيف المقدّس لصالح السلطات الزمنية" (المصدر نفسه، ص 05)، ولم يكن الأمر محتضناً بالإسلام فهذه الكنيسة لها أيضاً " حركة مدافعة عن الدين، يمكن تشبيهها بدفاع سقراط على سبيل المثال، إذ يمثل ردّه على اللذين قاموا باتهامه، هي بنفس الطريقة التي عبّرت بها المسيحية عن نفسها، بلغة إجابات على اتهامات معينة، فأُولئك الذين فعلوا ذلك بطريقة نسقية أو مذهبية كان يطلق عليهم اسم المدافعين عن الدين" (بول تلس، 2012، ص 71)، وحينما نتحدث عن خلق الفن وممارسة الفنون فغالبا ما يشار إلى تاريخ إنسانية متحرّرة، حاولت أن تخلق لنفسها عالماً خاصاً متميّزاً عن عالم الواقع، إلى دائرة الوعي والحرية، يخلق الفنان بمقتضاها عالماً مختلفاً عن الطبيعة، يمكننا من فهم العالم من حولنا، وفي ذلك يشير ميرلوبونتي 1908-1961 Marleau Ponty إلى أن الفنّ لديه لغة خاصة تنبع من دلالة أصلية للفعل التعبيري من حيث هو ظاهرة إنسانية عامة، ندرك من خلالها ونفسر بقية الظواهر، ونفهم عالم الموجودات من حولنا، فإذا كان التصوير ممكناً، فما ذلك إلا لأن حبال الكينونة التي يلمحها الرسام في الشيء ويثبها على قماش اللوحة، ماهي في الحقيقة إلا ظواهر وخبرات نزلت إلى عالمنا، فحدث لقاء خصب بين الفينومينولوجيا كمنهج والفن كموضوع وبالتالي يرجع الفضل للفن حينما يكشف لنا بصورة جلية عما شعرنا به في الخفاء، ولا يتأتى ذلك في شكل محسوس متجسّد، إلا بالصورة المتخيلة على الأشياء من حولنا.

2 علاقة الولاء

لم يكن بين الدين والفن إلى عهد قريب إلا القطيعة البائنة والمشاحنة، وقد شاع هذا اللون من الالتحام والصدام، فتراهما يتناصبان على حدود الحرية والالتزام والأخلاق، بالرغم من أنهم كانا يشتركان في الخطأ والهدف ولسنا في حاجة إلى نذكر آراء الفلاسفة وعلماء الاجتماع والأنثروبولوجيين في دور الفن في المجتمع، سوى بأنهم قد استقروا في دراستهم على أنه يمكن التوصل من خلال العمل الفني إلى معرفة منحى الحضارة وإلى المكونات الأساسية للعقل الإنساني، وكيف خدم الاثنين معًا الحضارات القديمة، " فمع العصر الحجري الجديد انتقلت التفرقة بين فن ديني وفن دنيوي إلى أيدي فئتين متباينتين، والشيء المؤكد هو أن الرجال وحدهم، والكهنة والسحرة قبل غيرهم، هم اللذين كان يُعهد إليهم بمهام الفن المتعلق ببناء القبور ونحت الأصنام فضلًا عن أداء الرقصات الدينية، التي أصبحت الآن، الفن الرئيسي في عصر حيوية الطبيعة، هذا إن جاز أن يُطبق نتائج البحث الأنثروبولوجي على الأوضاع السائدة في عصر ما قبل التاريخ" (أرنولد هاووزر، 2005، ص 37 و 38)، فالعلاقة بين الدين والفن كانت منذ سنين متكاملة، لعب فيها الفن دور شرح المعتقدات الدينية، وإن هذا الارتباط قَمِينٌ بالوقوف والتأمل، إذ " ارتبط الفن بالدين منذ أقدم العصور، واكتسب قيمًا منه بقدر ما أكسبه الدين رصانةً وأحكامًا، فرسالة الدين تطلبت وسيلة للوصول إلى المتدينين فتحرك قلوبهم و تهز مشاعرهم وتستثير حواسهم وتتحدى عقولهم وكان الفن وسيلة لهذا" (محمود البسيوني، 2006، ص 156)، فصّرح أي حضارة إنسانية لم يكن لأنّ ينهض أو أن يؤتى ثمر قيمته من دون أن يستند إلى الدين والفن، وقد فرضت هذه الحقيقة نفسها ذا تأثير بالغ في الحياة النفسية لأفراد المجتمعات، ولو أنه لا يتحقق دائما بنفس الدرجة والعمق ولا أيضا جرّاء نفس الأسباب، فقد قامت هذه العلاقة على مُنْحَنِي يفضي إلى حقائق أولية تؤكد أن " الفن والدين مرتبطان ارتباطاً عضويًا، بوصفهما ظاهرتين تحاولان تقديم تفسير موحد للعالم وللتطور الاجتماعي والروحي، والعالم الانجليزي 'غ.ريد' يقول: لا يمكن أن يوجد فن عظيم، أو مراحل فنية مهمة من دون أن تكون ملتزمة بديانات كبيرة، كما يؤكد علماء ومنظرو علم الجمال على أن علاقة الدين بالفن، هي نفسها العلاقة بين الفن والأخلاق" (بشير خلف، 2009، ص 42 و 43 و 44)، كما يرى 'جوستاف لانسون' أنهما أبديًا تماسكًا ومنطقتًا من سواهما " فمنبع الفن يرجع إلى الدين، فهو الدافع والحرك للفنان لكي يعبر، والمثال على ذلك ما فعله مايكل أنجلو ودافنشي ورافائيل وغيرهم من فناني عصر النهضة" (بهاء الدين يوسف غراب، 2010، ص 40)، ولم يكن مانعًا أن يكون الفنان ناسكًا

أو راهباً أو كاهناً، أو إماماً ومُحدثاً فقد صَنَّف المقرئ دليلاً لِسِير المصورين في كتابه 'ضوء النبراس في ذكر أخبار المتذوقين من الناس'، يشير فيه إلى نوادر الفنانين المسلمين والعرب ومنافستهم في الإبداع الفني ويصف خبراتهم التقنية كالتعبير عن العمق وإبراز التضليل والنور، كما رسموا الجوّاري بحرية في دواوين الأمراء وقصورهم، فوجدنا أن شيخ الزهاد الحسن البصري، كان خطّاطاً يُدْع ما شاء من خطّ الثُلث، ويحيّ الصوفي كان من كبار الخطاطين، وحتى بعد أن انفصل الدين عن الدولة، ظهرت عند أغلب أعمال الفنان روائع مستقلة لا يمكن أن ينكرها ذو بصيرة، معتمداً على ذاتيته، وإن تأتّى ذلك بمقدار فإنّه لا يمكننا التّغاضي على أن في الحياة جمالاً مطلقاً لا تختلف فيه أذواق متفرقة، ففي مجملها انفتاح على ثيمات ذات دلالات مطلقة، تحاصر المخيلة لدى العارف بالجمال الفني، بأن " القيمة الفريدة للعمل الفني الحقيقي، تعود في أصلها إلى العقيدة والشعائر الدينية، وهذا الأساس العقائدي، مهما أوغل في القدم لا يزال قائماً كعقيدة انتزع منها جوهرها القدسي، حتى في أشد أشكال عبادة الجمال دنساً" (بيتر بروكر، 1995، ص 83 و84).

إذا كان بإمكاننا العودة إلى وراء نجد أنّ الفن المصري القديم نوع خاص يتسم في طبيعته بأنه سرمدى دائماً مادامت الحياة بعد الموت، وهي ما دفعت الفنان إلى استخدام أفضل الخامات وأكثرها قدرة على الصمود في وجه الزمن، بحكم أنه فنّ عقائدي لا يرتبط بزمن معين، لذلك " أدّى اعتقاد المصريين في قيمة الرسوم السحرية إلى تصوير طقوس العبادة المختلفة على جدران المعابد أو المقابر، رغبة في أن تتجدد دائماً الخدم الإلهية، بواسطة الرسم" (محرم كمال، 1937، ص 04)، بل يمكن تشبيه الفن الفرعوني بالقانون والدستور الملزم الذي يحدد القواعد الأساسية لشكل عصور الأسر المصرية " لأن الفنّ المصري فنّ ملكي مركزي ارتبط بمركز الحكم أو عاصمة البلاد، ولهذا اقترن أسلوب الفنّ باسم العاصمة التي احتوت الإنتاج الفني، فجاء فناً متجانساً توحد فيه الأسلوب الفني والفكر والعقيدة، فالأسلوب هو أسلوب الفن الرسمي للدولة في كل عصر من العصور المصرية القديمة" (سعيد حري، 2014، ص 19)، أما النزعة البشرية في الديانة اليونانية والاعتقاد أن آلهتهم تختص بالعواطف الإنسانية مثلها مثل البشر، فقد كانت بارزة في جمال فن الصورة المثالية للرشاقة والتناسب، ومهما تحرّروا إلى حدّ ما من سيطرة الكهنوت، بحكم أنّهم ماديّين وواقعيّين، إلّا أنه وبمجرد أن يستضيف الفنان اليوناني الدين في عقله، سيوفر له طابعاً يتماشى هذا الفهم ليتلاءم مع ثقافته وشؤون معتقداته الروحية، فلا نكاد نجد في آثار اليونان الأقدمين عمراً أو تمثالاً أو لوحة تشكيلية وجدارية، أو كتاباً، أو مسرحية، لا يمتّ إلى الدين بصلّة في موضوعه، أو في غرضه الأدائي والقولي، إلّا وكانت الإلهامات المبدعة

نابعة من الدين " إذ كان النشاط الروحي يذكرنا حتمًا بالدين، وهو ما يُكذّب الزعم القائل بأن ليس لدى اليونان شيء روحي، فمن المستحيل لأمة أنتجت فن اليونان وشعرها أن تكون ذات نظرة في الدين سطحية دائمًا، مثلما أنه من المستحيل لهم ألا يكونوا قد استعملوا عقولهم في التفكير بأرباب هومر[•] وربّاته، فلم تكن مُحَرّمة ولا كان الجمهور يستنكرها، لقد أحبّوها ولعب بها خيالهم، ووجدوا من خلالها طريقهم إلى ما يجمع كل دين شرقيًا كان أو غربيًا" (إديث هاميلتون، 1997، ص 41)، فالفن عند اليونان يلتقي فيه العقل والروح بالتساوي كما أن "الحرية اليونانية لم تكن سائبة ولم يكن يفرضها الحاكم، بل هي نتيجة السّجال الديمقراطي الذي يفضي في النهاية إلى أن يرى الفرد إرادته، بمعنى أن كل مواطن أسهم في صياغة هذه الحرية..، ففي سلوك الإغريق العملي والكتابي، نلاحظ فيه السّعي إلى التفوّق على من قبله، في الرياضة والفنّ والعلم والأدب والأخلاق والعمارة..نحو الأسمى أو الأكمل" (المصدر نفسه، ص 08 و 11)، أما في عهد الأقباط فكانت بوادر ظهور الأثر السيكولوجي في الفن بادية، ومردّد ذلك أن أصبح له وظيفة اجتماعية تخاطب الجماعة والسمات الإنسانية التي تعبر عن المثل العليا من داخل الكنيسة، "فالفن القبطي أو بالأحرى فنّ الرّهبة المسيحية، في العصر القبطي إبان حكم اليونان والرومان لمصر، وصل ذروة المجد وبلغ شأنًا عظيمًا، وارتفع نجمه على أيدي رهبان الكنيسة الأقداد، الذين كانوا يشرفون عليه ويولونه رعاية تامة، ويُضخّون بكل غال ونفيس في سبيل رفع شأنه، حتى أصبح فنّا يضارع كثيرًا من الفنون" (ليبب يعقوب صليب، 1963، ص 18)، فكل ما يؤثر في النفس من أحاسيس والتأثيرات عند الأقباط تعني لهم فنّ، فالوعظ فنّ والتمثيل والأدب والتصوير فن..، ذاك أنه يحتوي على الترددات والطقوس، وهو ما يؤكده ليبب يعقوب قائلاً: " إذا ما قلنا بأن كنيسة طقسية فقد يتسرب إلى الأذهان لأول وهلة أن العبادة فيها بلا روح، مع أن الله روح، واللذين يسجدون له بالروح والحق ينبغي أن يسجدوا..، ثم أليس من يستخدم الناموس السحري أو السينما لتوضيح الحقائق الدينية، هي نفس الفكرة التي يقوم عليها وجود الأيقونات في الكنيسة" (المصدر نفسه، ص 04 و 07)، والتي تطالعنا بالبورترهات المرسومة على الزجاج والجدران والأسقف، وتضعنا أمام فن لا يبحث عن تفخيم الجسد بقدر ما تبحث عن حضور الروح، فذيق الفن القبطي في العالم، أثر في الكثير من الفنون التي

• هوميروس Hómēros: الشاعر الملحمي الإغريقي في ق 08 قبل الميلاد، اشتهر كمؤلف 'للإلياذة' التي تتركز حول الحرب 'الطراودية'، وكمؤلف 'الأوديسة'، التي تروي مسعى 'أوديسوس' للوصول إلى موطنه 'إيتاكا' وعودته لموطنه بعد سنوات من المتاهة والمغامرة.

جاءت من بعده كالفن الإسلامي، أما علاقة الفن بالدين عند المسلمين، فيؤكد عليه أغلب العلماء، أنه المقياس الصادق لحضارة الإسلام، فلقد "كان الفن الإسلامي انعكاساً تجريبياً واضحاً لعقيدة الدين الإسلامي، انعكس في الأرابيسك والرسوم الهندسية التي تكسو المنابر والجدران والمصاحف وكل الفنون الفرعية الإسلامية" (محمود البسيوني، 2006، ص158)، ومع عصر النهضة حاولت الكنيسة بالطبع مطابقة نفسها مع مملكة الرب، انطلاقاً من منظور إبداعات الفنانين وتوظيف أسرار تأثير الفن بلغاته وأنواعه "فأصبحت الكنيسة هي الجوهر الثقافي للحياة والقوة التي حدّدت سائر العلاقات الفردية وسائر التعبيرات المختلفة، في الفن والمعرفة والأخلاق والعلاقات الاجتماعية والعلاقات بالطبيعة، وسائر أشكال الحياة الإنسانية الأخرى" (بول تلتش، 2012، ص 176)، واستحوذها على المظاهر الحياتية تجسد من خلال الفنون البصرية على وجه الخصوص، ذات مواضيع يحمل نسقها الفني رموزاً ودلالات، تختزل تمثلاً فحوى القيم الدينية المسيحية، وتتولد عنها رغبة لدى المؤمن الانقياد نحو تعاليم الدين المسيحي، "ففي كلمات يوحنا المعمدان في إنجيل 'لوقا' 12، 49' (عن المسيح: '...إني جئت لألقي نارا على الأرض وما أريد إلا اظرامها)، تشير إلى تلقّي التلاميذ في عيد النصر، نار الروح (إشعال الشمع)، في العديد من الرسومات، التي تحيط شُعْل متموجة، إما لثالوث في قبة الكنائس، وإما العذراء والطفل رمزا للمجد مع مفهوم للروح المقدس" (فيليب سرنج، 1992، ص 345)، وهذا يظهر الغنى الكبير لتوظيف الرسومات والأيقونات في الجدران والأسقف والزجاج والخشب في الكنيسة لتشجيع الاعتبار الديني عبر الفن، فمعظم السمات التي تنسب عادة إلى الفن في العصر الوسيط، يعود إلى العنصر الوحيد الذي يسود العصور الوسطى، قبل هذا التحول الحاسم وبعده، وهو النظرة إلى العالم بطريقة مبنية على أساس ميتافيزيقي، إذ ظل محتفظاً بطابع ديني وروحي عميق، كونه تعبيراً عن عصر ظلّ يتمسك بعمق بالمسيحية في مشاعره، وكهنوتياً في تنظيمه، فصار الرسم ثيمة إيضاحية للنصوص الدينية، بتوليف متعدّد على المخطوطات وبجشو الزجاج الملون والزخرفة، والأيقونات.

بما أن الحقيقة سيدة الغرور لا تتجلى لأي باحث، فمن نافلة القول أن نشير إلى السيكلولوجية الحديثة التي أقرّت بأن الدين فُطهر للإنسان، الذي قد يحتاج إليه لكبح جماحه الشيطانية/المنحرفة، لأن الإنسان بطبعه قليل الحضور مع العالم المثالي في إطار التنوع الثقافي البشري، فتظهر الحاجة للمشارك الأخلاقي، ليس من باب تذويب هذا التنوع أو إجبار الإنسان على جعله آلة طوع، فلا أحد يستطيع أحد أن يلغي الاختلاف في المجتمع، فهو أيضاً الأصل في سنن الحياة، ولذلك قيل في الحكمة (تُعرف الأشياء بأضدادها)،

إذ الجمال لا يعرفه الفنان إلا بالقبح والفقيه لا يعرف الخير إلا بوجود الشرّ، ولا الحكمة من العدل إلا بوجود الظلم وهكذا، فلولا الاختلاف لانتفى مفهوم التكامل والسمو والبحث عن الأفضل والأحسن، ومن ثمّ فإن السعي نحو الفضائل وحمل الناس عليها يجد المتتبع لأثرها أنه أمام أساس ديني، يظهر فيما أقرته الكتب السماوية، ومن هذه الماهية اللاهوتية المخصصة للأخلاق، تسعى إلى تحقيق انسجام وتوافق طبيعي بين النفس والجسم، وبالعقل يستطيع الإنسان أن يسعى لتحرير نفسه من قيود الإسفاف طلباً للكمال، فترجيح المشترك الأخلاقي على سواه، بُغية توجيه المتلقي صوب الصالح العام وتعزيز علاقة الاحترام المتبادل، تُسهم ولو بتفاوت، في القضاء على بؤر التطرف ومنايع العنصرية بأشكالها المختلفة، وهو الجانب الذي اعتبر أحد أعمق المشكلات واعقدها بين رجال الدين والفنانين، حينما بدأت الحركات الفلسفية والتنويرية الرفض الكلي للقيم التي يشعر بها الإنسان " حول هذا القانون الأخلاقي والحقيقة الأزلية الأبدية، الذي يشبه القانون الرياضي" (عبد الرحمان بدوي، 1979، ص 35)، بأن دعت الإنسان ليعود إلى فرديته وذاته فحسب، وبأن يُترك لوجوده التّاقص، حقّ ممارسة حريته المطلقة بعيداً عن القيم التقليدية، وهو ما تأثر به الفنانون والأدباء إلى حدّ بعيد.

3 صولات المواجهة

يتمحور إذن تضارب رجال الدين والفنانين في كونه على طرفي نقيض، وهذا ما عرفتّه الديانات المختلفة كالمسيحية، باعتباره الحدث الذي قصّم غرى الصلّة الحميمة بين الفن والدين على مدى خمس قرون" إذ شهدت انقساماً حول الموقف من الفنّ باتجاهين : اتجاه الأكثر تزمناً وقطيعة مع الفن، من حيث رفضه للطبيعة الجمالية الفنية لدرجة رفض حق الفن من البقاء والوجود، والاتجاه الثاني الذي يرى ضرورة التعايش مع الفن، بل اتخاذه سلاحاً مهماً في تثبيت دعائم المسيحية وأركانه، والإجماع يكاد يتحقق اليوم من قبل اللاهوتيين المسيحيين على ضرورة إخضاع الفنانين لمتطلبات الكنيسة، وتحويل الإبداعات الفنية إلى أداة مساعدة، لسيطرة الكنيسة وتوطيد السلطة الدينية والزمنية لها" (بشير خلف، مصدر سابق ص 43)، لكن هذه الفردية أنتجت كذلك تشابه كبير بين المطارحات، والتي هي علاقة النفور والخصام، حتى مع حركة الأصولية المسلمة إذ نجد أن " نزعة الفن الحديث هي نفس النزعة التي انتابت الفكر البشري في بداية كل تطور وتقدم، وليس بالغريب أن الرأي الغالب في كثير من الأحيان، هو الرأي السائد السلفي، وخاصة في الشعوب المتخلفة التي تلتزم وتحفظ بالشكل الأخلاقي للتأكيد على موروثات السلف، والتي تحجب أنظارهم عن اكتشاف عالم غير

واقعهم الذي يعيشون فيه، هذه السلفية الفكرية هي إحدى عوائق التطور والتقدم في عصرنا الحديث، وقد أصبحت السمة المرضية والظاهرة الفعالة في الشعوب المتخلفة" (صالح رضا، 2005، ص 82)، وفي محكّ المقارنة والتحليل وجدنا أن مكانا الاختلاف تنطلق من كون " الأديان تبحث عن الحقيقة والفن يبحث عن الجمال، وفرق بين الحقيقة التي تتقيد بها حقيقة، وبين الجمال الذي لا يتقيد بشيء، لأنه هائم طليق يسبح في عالم الخيال، ثم هناك الناحية الخلقية، فالأديان تحرص على الأخلاق، والفن يكره القيود كلها بما فيها قيود الأخلاق" (محمد قطب، 1983، ص 05)، وهو ما يخشاه رجال الدين من تأثير الأعمال الفنية التي لا تبالي بتلك القيم، إلا أنه وبالرغم من هذا الحصار المفروض على الفنانين، لم يتوقفوا من الإبداع والخصوبة حتى في ظلّ آراء الأصولية الأشدّ تزمّتاً من الفن، أما ما زاد الأمر أكثر تعقيداً هو ولوج الفتوى والتشريع الديني في المجال الفني، جعل بعض الفنانين والكتاب سواء مسلمين أو غير مسلمين، يتذمرون ويرفضون أصوات رجال الدين جملة وتفصيلاً، التي جاءت على نحو " أخي المسلم : أفقّ من غفوتك وارجع إلى ربك واعتزل أهل الفن والفساد، ففيهم ومعهم الهمّ والنّغم والحزن" (صبري بن محمد عبد المجيد، ب.ت، ص 17)، أو على نحو " هناك من يقول أن الأغاني تنشط الجسد، وأنها تنمي الفكر، وأنها تقوي الذكاء، وأنها ..، وهي من المعاصي وما أكثرها اليوم...، فيا أخي الملتزم! إن ابتعادك عن مثل هذا هو حقيقة من حقائق التزامك، وضرورة من ضروريات استقامتك" (عبد الله بن عبد الرحمن الجبرين، 1414هـ، ص 25)، فبهذه التحريمات التي تم إلحاقها مع أي اختلال يصيب الفنان/الأديب، جرّاء عدم التعادل بين القيم الدينية وبين المظاهر المادية، قائم على حساب مقدار ربح وخسارة الفنان لفنّه، ومع إبقائه مشدوهاً أمام الضبابية المرعبة التي تربض في أعماقه وتورق مشاعره، نشأ الالتزام في الفن أو الأدب، بالدرجة الأولى مرتبطاً بالعقيدة، منبثقاً من شدة الإدمان بها، أو صادراً في جميع أشكاله وأحواله عن إيديولوجية معينة يُدين بها المفكر الملتزم.

وإذا ما عرّجنا على فهم الفن في الإسلام لدى رجال الدين والتربية والتنشئة الإسلامية، نجد تعريف الفن مثلاً عند 'صالح أحمد الشامي'، ينطلق من صياغة الفن على مقاس فقهي إسلامي، القادر على قبوله ذهن المعلم والمتعلم وفق توجه الشريعة والتربية الإسلامية، إذ يرى أن "الفن لا مجال فيه للباطل من الوثنيات والخرافات والأوهام والأساطير، وهو من مجال التحسينات، وهو يأتي بعد الضروريات وبعد الحاجيات...، ثم إن الفن في التصور الإسلامي وسيلة ولا غاية، فليس الفن للفن، وإنما الفن لخدمة الحق والفضيلة والعدالة وفي سبيل الخير، وهو فوّق العبث فحياة الإنسان ووقته أثمن من أن يكون للعبث، الذي لا طائل تحته" (صالح أحمد الشامي،

ص 213 و 215 و 216)، وعلى هذه المعايير والحدود الوضعية للفن، وتحديد مكانة ذات أساس تفاضل علمي مع علوم أخرى، أو بأنه ليس من ضروريات المجتمع، زيادة على إقصاء مرجعيات ومصادر الفنان (كالأساطير، والإلياذة، والثقافة الشعبية...)، وهي الارتكازات التي يستلهم منها الفنان إبداعاته، يعتبرها الفنانين أسباباً متنكّرة وإجحاف في حق قيم الجمال، لا يختلف عن طغيان الكنيسة والتدخل السافر الذي مارسه في مجالات الفنانين في العصور الوسطى الأوروبية، ثم إنه حتى من الناحية العلمية فقد أظهر التقدم العلمي في كل خطوة يخطوها إلا وقد استعان التدريس والتعليم بالأسطورة وحسبنا هنا أن نعيد إلى الأذهان النتيجة التي خلص إليها 'بوركر' " بأن الفن كان أكثر أهمية وحسماً من الدين بالنسبة لطريقته في النظر إلى الحضارة، وقد صرح بجلاء في خطاب له سنة 1842، أن التاريخ كان عنده مجموعة من الإنشاءات الجميلة التصويرية، فقد رجع في النهاية سواء في عمله مؤرخاً أو باحثاً إلى تاريخ الفن" (أرنست كاسيرد، 1997، ص 86)، وليس للوقت الحالي متسع ما نضيفه في سرد فروع الأنثروبولوجيا ودورها في التعليم، مثلما لا يوجد ما يبرر من ربط التعريف بالأعمال الفنية بكونها فن وثني، فكثرة المسائل الفقهية التي يجب مراعاتها عند معرفة ماهية الفن الإسلامي، هو إلحاقه بمسألة التحليل والتحرير، والتفاف آراء المحدثين حول آثار الفنانين واشتغالهم على الفن كما يشتغلون في الفتوى، وانكباب حتى الفقهاء في تأليف الكتب حول الفن، زادت من حدة الرقابة على الفنانين، وصلت إلى حدّ إصدار الفتوى أو الدعوة إلى سحب العمل من النشر وتحريم أو تكفير صاحبه، وهو ما يقابله أعلام الفن بالرفض القطعي، وطلب فتح المزيد من الحريات، وعند هذا الحدّ الذي يطالب رجال الدين من الفنان والمثقف، بعدم الحديث أو الخوض في أمور الدين بحجة أنهم ليسوا أهل اختصاص، فكذلك الأولى بالسلفية أن يُتموا استكمال القصور الموجود في بعض أقسام المعرفة الثقافية والفنية، وبعدم التدخل في شؤون الفن، إلا بعد استشارة أهل الفن والمبدعين.

ولكن أليس للفنانين أيضاً حُرّعات وترهات يخرج بها الفنان عن دائرة حسّه وشهوّه وعن جميع مداركه ووجوده، تبرز سبب تلك السّهام التي صوّبتها الحركات الدينية نحو أهل الفن على الرغم ما بها من قسوة، يبدأ انه تقريب المتباعد الذي لا يرى إلا منقطعاً عن الآخر ليكشف حقيقة التعامل بمكّاليّين، واعتبار تلك القسوة سوى ردّ فعل طبيعي تجاه مبالغاتهم في العمل الإبداعي، حينما تسرّبت في غفلة تستشعر ديبب المتلقي التائه لتسترعيه باهتمامات الاختلاقات الطوباوية، كالجنس وتقرير بعض المقاطع السينمائية لعلاقات جنسية والتحيز في الصورة أو الإساءة إلى الأنبياء والقديسين بدعوى النقد وحرية التعبير، إذ كثيراً ما نجد

قد انصبت أساساً لرويض الجمهور في تقبل الإباحية في أبشع صورها، ليألف الجمهور الفُبْح والانفلات وفقدان القيم في مختلف الأعمال الفنية، حتى ينصهر فيها المختلف مع المؤلف؟، محددين لأنفسهم غايات جمالية تظل في برج عاجٍ، وفق عقيدة وجماعة من المختارين والنخب، وما أكثرهم الذين انساقوا ليغصوا في تيارات غامضة كالجماعات السرية 'Ésotérisme'، لجعل مجال الفن من أكبر مجالات المضاربة في الابتداع بدل الإبداع، الأمر الذي سيتطور فيما بعد من خلال القوى التي تجمعها المصالح والهدف الواحد، والنكوص نحو مستويات النفس العتيقة، فتضمّر وظيفة الفن في الهرم الاجتماعي والوظيفة الإنتاجية للفنان، أين أصبح الفنان بلا محتوى أو كما أستمها الفيلسوف المعاصر الإيطالي 'جورجيو أغامبين 1942'، بكسر أو قطع الوحدة الأصلية للعمل الفني، بأن تترك هذا الصدّع والجدل جوانب الحكم الجمالي على جهة وعلى الجانب الآخر الذاتية الفنية دون محتوى، أي دون المبدأ الإبداعي الخالص، وأمام تحديات هذا السياق، لم يبق إلا توثيق الشهادة التي مفادها "إذا كان الرسام أو الروائي يرفض أن يصبح بدوره مجرد دغامة، فعليهما أن يرفضاً استعمالهما بوصفهما علاج لهذه الاستعمالات، عليهما أن يُساءلاً قواعد فن الرسم أو السرد كما تعلّماها من أسلافهم، وعندئذ سيظهر لهما على أنهما كانا بمثابة وسائل للخداع أو الإغواء والاطمئنان، منعهما أن يكونا حقيقيين" (جان فرانسوا ليوتار، 2016، ص 43 و 44)، ولم يتمكنوا في ضوء الثقافة السائدة من مقاومة استلاب جمال ثقافي صنعته ظروف وثقافة بيئة أخرى، يجري الآن تثبيتها في المصطلح الفني والأدبي والاجتماعي وتوطيدها ثقافياً بحجة أنه عملاً أدبياً أو فني معاصر، بدرجة لم يتم فيها إتقان معايير القيم والسلوك، لاسيما وأن "أولئك اللذين يرفضون إعادة فحص أو مراجعة قواعد الفن، في الحقيقة يصنعون مجدداً في التقليد الجماهيري عبر الربط بواسطة قواعد جديدة، بين رغبة مُرضية مستوطنة بالواقع مع أشياء ووضعيات قادرة على أن ترضيها، فالبورنوغرافيا والفيلم هي استخدام الصورة لهذه الغاية، فتصبح نموذجاً عاماً بالنسبة إلى فنون الصورة والسرد، اللذين لم يرفعا تحدياً ضدّ وسائل الاتصال الجماهيري" (المصدر نفسه، ص 44)، وكان ذلك إيذاناً بطمس الفنان عن تحقيق مظاهر ثقافية، تُكَمِّل ما كانت تتجه إليه من قبل، نحو الأشياء الأكثر إغراءً وإغواءً والأبعد احتمالاً هي الأكثر تأثيراً وإقناعاً، إذ أن بداية سؤال الإستيطيقا مع العصر الحديث وصولاً إلى الفن المعاصر لم يعد ما هو الجميل، بل ما الفن والأدب؟، وهي صيرورة ثابتة لإفلاس مهنة الفنان والأديب معاً، ناهيك عن القحّة التي وصلت بمعي بعض النقاد في تمجيد الفراغ المتدني للأعمال الفنية، وكان الأجدر بهم عدم المبالغة في مثل هذا المحاباة والتنميق، أو على الأقل بعدم الوقوف موقف الرّيبة والحيادية وفق

ما تُثَمِّلُهُ عليهم ضمائرهم، بأن يتعاطوا مع العمل الفني/الأدبي، بنقد هؤلاء الفنانين/الأدباء، وفق معايير النقد الأدبي والذي يراعى فيه على أدنى تقدير الصدق الفني، إنَّ هم تحرَّجوا من الصدق الأخلاقي، أمم " من يعتبرون أنفسهم فنانيين توقفوا عن البحث عن الجمال أو الكمال واستبدلوا الوقاحة بالموهبة، وهذا ليس سعيًا شاقًا، فيمكنك تحقيقه ببساطة عن طريق خلع سروالك، أو الكشف عن صدرك على الملأ، أو إلقاء قصيدة عن الاستمناء ومسرحيات اللقاءات الجنسية، وسرير مليء بالواقيات الذكرية المستعملة، وأخرى تدور بالكامل حول رجلين يلويان خصيتيهما بأشكال مختلفة،...، فهل يصحَّ هذا في الفن؟" (تشارلز باسترناك، 2017، ص220).

ما علَّه 'تشارلز باسترناك'، بأن الإسفاف والابتذال الفني أصبح حاليًا القاعدة وليس استثناءً، فبعدما كان يتجلى الفن في أبهى خلَّته صار يتجلى على عواهنه، بسبب هجرة الجنون المقدَّس بالفن والإبداع الحقيقي والراقي، ونحن لا نعي من خلال هذا التوضيح حتمية العودة إلى القديم أو إلى التمسك بألية النوستالجيا لرفع المزاج وتحسين الحالة النفسية للذين يتمسكون بالأصالة، و بالضَّجر تحت وطأة الأنين نحو الأزمنة الغابرة، بل على الإطلاق وبالعكس تمامًا، وإنما نقصد العمى الذي تغشَّت به المعاصرة والتناول البارد لأهل الفن مع الفن (من فنان، الجمهور، المؤسسات الثقافية الفنية، متاحف.. مع البنية الأصلية للعمل الفني)، بأن تخلَّت عن ذلك الديناميكي الحيوي في الحاضر القريب من الأصالة، وهو ما تحدَّث عن بوارده في العصر الحديث المؤرخ 'يوهان' " بأن العصور الوسطى معروفة من جميع الضروب الفنية، الرِّفيع منها والخسيس والجادَّ منها والهزلي، حينما التقى منها الدِّيني والدُّنيوي المدتَّس، وكانت مهمة الفن تزيين وزخرفة الحياة آنذاك بالفنِّنة واللون، واشترك الأدب الروائي مع الفن بتجميع التصاویر الماجنة، كلوحة 'روجير فان درفايدن' للمرأة في حمام، وقد وقف رجلان يسترقان النظر" (يوهان هويزنجا، 2015، ص 237 و 270)، ليبين بأن فن تصوير الجسد العاري في الأجناس الأدبية (لاسيما اللوحات التشكيلية)، لم يكن دائمًا محافظا على دلالاته الجمالية، وأن حبَّ الفن من أجل الفن، لم يتولد عن استيقاظ ألم الروع بالجمال، ولكنه نما وتطور كنتيجة للإنتاج الفني المفرط الوفرة، ويعكس واقع الحياة وفكر ذلك المجتمع، وأنه يرجع لإنكباب المتلقي على ذلك النوع من الفن.

بهذه المساءلة الخاصة الممتدة إلى نواحي أخرى، ظلَّت الحرية غير متاحة للفنانين التي مُنعوا منها، كما أن أشكال سيطرة رجال الدين بقت كتوجه ظهر يُعَلِّمهم فيها عن الصواب، أدى إلى فهم خاطئ ومخالفة المراد من الفن والدين، فكلاهما في ضريح ملُخود، وضيق مرصود، وهو نزاع تَمَسَّك به كل طرف على أن فهم

الحق في صحة ما يراه، هو الحق الذي كفل له من بسط النموذج الأوحده وإرغام الإنسانية كقطيع يحتاج لرأع وعصا يقودها بفكره، فذاك زاهد في حق هذا وهذا فيه أزهد منه فيه، انطلقا الاثنين من أفق ضيق أو قصر للنظر، وهو " فهم ضيق للدين والفن على سواء، إذ أن الدين يلتقي في حقيقة النفس بالفن، مع أن كلاهما انطلاقاً من عالم الضرورة، فكلاهما شوق مجتّح لعالم الكمال وكلاهما ثورة على آليات الحياة" (محمد قطب، 1983، ص 05)، فظَلَمَا معهما جمهور التلقي، بجمعجة دون طحين، لا هو إلى التقدمية بقريب ولا هو إلى الرجعية ببعيد، فإما تطرف ومغالاة، يقلل فريق من أهمية الفن ومحاولة إقصائه من تشعبات الحضارة الإنسانية، " فترفض الأصولية المتشددة، التسامح مع المخالف في الرأي، وكل أشكال الحداثة الثقافية، مثل الموسيقى والغناء والنحت والرسم وجميع الفنون التمثيلية، والاعتراف بثقافة واحدة فقط هي الثقافة الدينية القائمة على سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، والصحابة وقصص أبطال الفتوحات الإسلامية، ولا تعترف بالقومية العربية ولو كانت من اعرق وأقدم القوميات في التاريخ، وهو في الحقيقة مشروع سياسي للإسلام السياسي" (أشرف منصور، 2010، ص 182)، فحيثما تفشل المجتمعات النامية في حلّ مشاكلها بالطرق التي تكفل للجميع حرية الرأي والاختلاف، إلّا ولجأت تلقائياً إلى الدين مستخدمة إياه كإيدولوجيا وذريعة للمقاومة والصراع، كما قد يبالغ الطرف الثاني في إكساب الفن قدسية وأهمية كبيرة، فيغامر بالقول أن الفن يستطيع تغيير مجرى التاريخ وجغرافية الكون، وبالتالي محاولة الذهاب بعيداً في القول في استقلالية الفن وانفصاله التام عن الحياة، أمر يدحضه الواقع ويكذبه التاريخ فليس هناك ثمة ظاهرة قائمة بذاتها لها وجودها الخاص بها واكتفائها الخاص بها، لا تتأثر بغيرها من الظواهر، وكلما حاول هذا الوعي البائس عند كليهما العثور على ماهيته وجدها في ضده لا في نفسه، إذ مما لا شك فيه أن لكلاهما شتطحات وهفوات ومطبات وقد يتّسمان بالصواب أو الخطأ في ظل بعض الشروط والظروف والنوع والقياس، وكلاهما يوظف خطأً على المقاس، تارة باسم الحرية وتارة باسم الدين من أجل التعبئة وإثارة الجماهير.

هنالك أكثر من مشهد فعلي يدلّنا على حصول ذلك، فمثلاً عرفت منحوتة المرأة العارية بعين الفؤارة بولاية سطيف بالجزائر، التي أغضبت رجال الدين وزادت أعلام الفن إصراراً، وانزلت حدّة المشاحنة إلى التخريب، لا يزال يطالعا بين الحين والآخر من بعض الدعاة بفتاوى ضد هذا التمثال، فالبعض ينظرون إلى أن التمثال وصمة عار في المجتمع الجزائري، وأنها صور وأنماط أفكار إباحية، خلفها المستعمر طالما أنها تجسّدت مفاتنها أمام المارة ولا يجوز النظر إليها، خصوصاً وأنها بالقرب من المسجد العتيق، وبين من يرى

التمثال رمز للحياة وأن الحدث اعتداء على الفن والثقافة، وبأنه مقصدًا سياحيًا وجماليًا، يعكس حضارات الشعوب وتفتخر بها الأمم المتحضرة لتخليد رموزها الوطنية والثقافية، بعيدًا عن كونها معلمًا دينيًا أو عودة للديانة الوثنية، تختلف عما فعله إبراهيم عليه السلام بها في زمن الوثنية، لإقناع قومه أن تلك الأصنام لا تستحق العبادة، أو كما حطّمها النبي محمد صلى الله عليه وسلم في فتح مكة وتُحَا الصور ماعدا صورة عيسى ومريم، بالإضافة إلى مشاهد وحوادث مشاهمة، لم تسلم منها تماثيل الشخصيات البطولية من النقد الارتجالي ومن محاولات التخريب، كما حدث من قبل لتمثال الأمير عبد القادر الجزائري في العاصمة الجزائرية، وتمثال جمال عبد الناصر في مصر و صدام حسين في العراق، أو كما فعلت طالبان من قَبْل، بالتماثيل في أفغانستان تنفيذًا لأوامر زعيمهم الملا محمد عمر، بل حتى مجسّات الحيوانات لم تسلم هي الأخرى من هذه الثقافات لدى المسلمين/العرب، وهذا لم يكن ليس إلا غيظ من فيض في مجتمعاتنا العربية والإسلامية، فما نراه من زيارة الأضرحة والتمسّح ببركة قبائها بأن لها قدسية خاصة، بل تُعدّ المنطقة الخالية منهما مغضوبًا عليها وتنقصها البركة، وصل التبجيل لها إلى صبّ الأموال عبر منافذ الفتوحات الموجودة منها، ويزداد حراك مداخلها مع مواسم الأفراح والزواج والإعلان عن نتائج المسابقات، أو تحويلها إلى عيادة طبية مختصة، يتوجه إليه كل من يمسّه الأذى في جزء من أجزاء جسمه أو عرف ضيقًا نفسيًا، بل تعدت إلى أذهان المسؤولين ونخبة المجتمع، طالبين المدد والعون، للبقاء أو الظفر بالمنصب المعهود أو الكرسي المأمول، ويتعهدون بجزل الهدايا والعطايا والندّور في حال نجاحهم ووصولهم إليها، ما هو في الحقيقة إلا تفسير انفصامي وترجمة حيّة للعقل الخرافي الوهمي. ولا تخالطنا الشكوك بأن هذه المجتمعات المتخلفة التي تتعثر عن مواكبة قراءة فن عالمي وتلوم الآخرين على التخلف، هي نفسها المجتمعات التي تفضل انتظار المسيح لينقذها ويخلصها بدل أن تأخذ مصيرها بيدها وتواجه مشاكلها بنفسها، فيبدو ميلها جليًا في صَبّها جهود التدمير على الفن، وهي أيضا المجتمعات التي لا تردّد، في حمل المطرقة وتكسّر الأماكن التي تعتبرها عورة، خاصة الوجه والصدر والفخذين، بسبب أن تلك الأماكن حتى لو كانت منحوتة في الصخر، فهي تثير الذكور والإناث جنسيًا، وهي أيضا الحقيقة التي لا يتكلم عنها أحد في مجتمع الطابوهات نفسها بالقول أنه "إذا كان المتأمل للعمل الفني شخصًا غير عالم بأمر الفن ورأى صورة امرأة عارية فهو يذهب إلى ما يتمثل في اللوحة والصورة أو التمثال، ويقيم الصورة في وجه الملذات الجنسية فحسب، الذي يمتلأ به خياله، أما التذوق الحقيقي للفن فهو على العكس تماما، إذ ينظر

إليها من ناحية بنائيتها وخطوطها وألوانها دون أن يتطرق خياله إلى رغباته الجنسية" (محمد عزيز نظمي، 1995، ص 22).

يستخدم رجال الدين على أكثر مستويات الفكر بدائية، كي يتعاملوا مع الخبرات والتطورات، بهدف الإقناع أو إخضاع الشعوب فكرياً لمطامحهم أيضاً، مثلما تعيق الأصولية المتعصبة والتطرف الديني، التقدم في معظم أنحاء العالم وفي شتى العلوم، بدل تعديل سلوك الفرد وتوجيهه توجيهاً إنسانياً روحياً، مقترية من الدوغمائية إلى الموقف الإقصائي، وهي لازالت متواجدة مادامت قوانين المدن وأعرافها وتقاليدها تتشكل بالدرجة الأولى على قوانين سلطة القصر والقهر ورغباتها، قبل أن تُستمد من رغبات الشعوب وآمالهم وتطلعاتهم، فهي أشبه بعالم يحكمه التواطؤ، في مستويات متعددة، مؤلفة دلالات وبؤر دوامية، ولو نرجح قليلاً لاستشراف ما يخفيه الباطن والبائن بين الفكر النظري والواقع الحي المعاش للفكر الديني، " يندهش مثلاً الدارس لتاريخ البغاء كيف دخل الدين على الجنس، وأصبح العهر والتقاء في زجاجة واحدة، فقد جعل البغاء عملاً مقدساً وواجباً دينياً تؤديه المرأة في المعبد، وتاجرت المرأة بثديها داخل المعبد حتى لا يجوع الكهنة...، إذ يقول جيمس وعدد آخر من العلماء، أن منازل البغاء حلت محل المعابد المقدسة، وظلت في العصور الوسطى مع بداية انتشار المسيحية في أوروبا بقايا صلة دينية بين البغاء والكنيسة" (أشرف توفيق، 1998، ص 15)، وبمباركة وبتزكية من رجال الدين، كان انتهاك الجسد المستباح من مظاهر التشريف والتعظيم والتكريم، إذ "كان في أوروبا في العصور الوسطى، للسيد الإقطاعي، الحق المتوارث من الملوك والأمراء، إزالة بكّارة الفتيات في إقطاعيته، ليلة زفافهنّ، والذي كان يطلق عليه 'jus noctis primae'، فاستطاع صاحب السلطة تحت اسم الواجب المقدس، أن يمارس الجنس خارج الزواج، على أساس أن الآلهة قد منحته القوة الخارقة" (المصدر نفسه، ص 13)، كما امتدت الكنيسة إلى ما في جيوب الفقراء من الزهيد من المال إن توفر ليسرقوه باسم صكوك الغفران، تحت مسميات التبرك والتقرب إلى الله، فثمة نزعة لا تقل حتميتها في أذهان رجال الدين على مرّ التاريخ، بأنهم الوحيدين ممن يمتلك حق المعرفة وعلى قتامة السرّ، وأي محاولة لتغيير بناء المجتمع أو إعادة النظر فيما يلاءم ما طرأ على الشعوب من تطور، يعتبر إنقاص وتعدي لحدود الشرائع، وهم اللذين سرقوا قوت الوطن بتسييس وتوظيف الدين في الحكم، وتمنعوا بخيراته دون أن ينبري أحد ليوقفهم.

إنّ مشاهد الإعدام في التاريخ الإسلامي ليست بمنأى عن جرائم الكنيسة، التي اقترفتها أسلافنا ضد العلماء والفلاسفة والفنانين على مرّ التاريخ، يتذرّعون بحجج الزندقة لتبرير القتل، مستدلين من تأريخ كُتبت

أوراقه على المقاس، فقد تداول على أحمد بن حنبل ثلاثة خلفاء من المسلمين يسلطون عليه أشدّ العذاب من شرق الأرض إلى غربها، وقد صُلب الحلاج وقطعت أطرافه من خلاف وفُصل رأس الخُزاعي عن جسده وقُتل ابن المقفع قتلةً لم يقتل بها أحد من قبله ولا من بعده في تاريخ البشرية، إذ قُطعت أجسامه إرباً إرباً ثم رُميت إلى النار تشوى قطعة بقطعة أمام أعينه، وكذلك اتهم بشار بن بردّ بتهمة الزندقة، كما حوكم 'إل غريكو' Le Greco 1614-1945 الإغريقي، بدعوى تشويه الملائكة إذ أطال أجنتها في لوحاته أكثر مما يسمح به اللاهوتيين، وكذلك الفنان باولو كالياري Paolo Caliari المدعو فيرونيز Veronese، لأنه صوّر أشخاصاً يرتدون ثياباً مزركشة لامعة خالية من الميل إلى الشفقة الدينية في لوحته 'العشاء السري عند ليفي'، إذ بعد الانتهاء منها تم استدعاءه للاستجواب في محاكم التفتيش المقدسة للسبب ذاته، بسبب تصويره المسيح جالساً مع جُبة من رجال الضرائب، يكتنفه جنود سكارى وسودّ وأقزام ومجانين والحراس والأرستقراطيين والسفيرين والكلاب، التي لم تتوافق مع رغبة رجال الكنيسة، فمُنح فترة لإعادة رسم اللوحة، وأعاد تسميتها 'العيد/وليمة في بيت ليفي' 'The Feast in the House of Levi' •، كما واجه الفنانين والمفكرين مواجهة غير متكافئة من قوى مشابهة ذات صبغة سياسية، وقف وراءها رجال الساسة والدين، " فلو ألقينا نظرة على الفن في ظل الاستبداد، لوجدنا أن الأخير يؤسس عملياً للابتذال والتفاهة بالشعارات الوطنية الطنانة، بينما يُفرغ تلك القيم عملياً من محتواها، ويقرب أشباه الفنانين والعبيد، ويحارب الموهوبين والأحرار، ظناً منه أنه يستطيع جعل الفن يتاكل من داخله. ويؤسس بدوره لجمهور قطيعي ساذج، بلا ذائقة، يتقن التصفيق، ويستجمل القبيح المصطنع، ويستقبح الجميل الحقيقي، فتتشكل عبر سنوات الاستبداد الطويلة ذائقة حاضنة، وحامية لفن السلطة وفنانيها، ومناخ معادٍ للفن الحرّ الديمقراطي الأصيل" (غسان الجباعي، ب.ت، ص 33)، فهذه العروض التاريخية الحيّة أيّاً كان انتماءها، كالظاهرة المسرحية في جوهرها، لا تختلف عن أجناس أخرى من الفن، التي بحكم طبيعتها الجماعية في ممارسة فعل التحرر من على خشبة المسرح، بمهمات يستحيل التنبؤ بها قبل حدوث العبودية، تنشأ الضرورة إلى نقلها إلى الجمهور بحالة حاملة لدى الفنان وسعيه الثوري من أجل العمل على تحقيق الحرية، وترجم الصراع بتحرر ذهن المتفرج من العبودية ولو لحين رفع الستار، هي تجربة لتنوير الوعي، تستهدف في أضعف حالاتها خروجاً مؤقتاً عن حدود الواقع، إذ وبمجرد " ولادة ظاهرة مسرحية،

• لوحة فيرونيز على الرابط التالي: <https://www.wga.hu/art/v/veronese/06/8levi.jpg>

التي تبدأ في مشاغبة النظام وتحديه، يبدأ عندها النظام في مقاومتها ومحاولة تكبيلها وتقليم أظافرها، أو قد يرى في صالحه استئناسها وتبنيها لتدعيمه، وهو يستخدم في ذلك إجراءات عدّة، ليس أقلّها شأنًا عبارة المسرح المحترم، أي الذي يحترمه الوجهاء وأصحاب الهيمنة لأنه يحترمهم ولا يمس مصالحهم" (نهاد صليحة، 1989، ص 25)، وعلى حدّ قول 'صليحة نهاد' فإنه حتى الكوميديا الإباحية التي تناولت في صورة النصّ الدرامي بالجلّ، كانت في الحقيقة فضّح تلك الشخصيات البطولية التي كانت تتشّدق بالمثل العليا، ومحاولتها إخضاع المسرح للمؤسسة الحاكمة، فقدمت لنا الكوميديا الدرامية تعليقًا ساخرًا لادّعاء لزيّف أصحابها، أما عند المجتمعات العربية فلا مجال لإسقاط ثقافة هذا النمط من الفن على الركح المسرحي حتى يفهم المعنى من ذلك، فحسبنا القول والإقرار بأنه "كان لفنانينا العرب محاصرة دينية لحريتهم، وهناك محاصرة استعمارية، وهناك محاصرة ديكتاتورية ناجمة عن طبيعة الحكم في بعض الأنظمة، وهناك أيضًا محاصرة اجتماعية بأثر من الأعراف والتقاليد السائدة وشيوع الأمية، وانصراف أكثرية الشعب العربي للحصول على لقمة العيش، وأيضًا ممن لا يرون في الفنون قاطبة إلا ضروبًا من الترف الذي لا سبيل لهم إليه، إلا في أشكاله البدائية والشعبية، المؤثرة بمستواهم الثقافي الضيق، وضمن قدرتهم على تقبله والانفعال به وبأثر من عوامل متوارثة" (بلند الحيدري، 1989، ص 38).

هذه المطارحات كشفت اليوم عن المضحك المبكي، المبكي عن تلك المذابح في حق رجال الفن والفكر، والمضحك حين تبرز البشاعة بأنها كانت بسبب الزندقة أو أنها جزاء السخرية، فمرد هذا المنع والتّجر لا يعود إلى التعاليم الدينية المحددة والمعروفة لدى الداني والقاصي، بل بدرجة أكبر إلى عصر تأثير الثقافة الهلينية على الثقافة الإسلامية، التي حوّلت الديانة الإسلامية إلى ديانة علمية، فدفعت بالمحدثين السّنة الكبار في ظلّ المتوكّل إلى محاربة المفكرين، حين أحسّ الفقهاء بالحاجة الماسة إلى الفردانية والتجرد عن باقي مناهج الدين والأساليب الأدبية والفنية، وهو "ما دفع بالمحدثين إلى تأويل أعمال وحركات الرسول بذاك المعنى، وهؤلاء المحدثين على الرغم مما نشعروهم من مظاهر روحية في الثقافة الهلينية، فقد كانوا يشكلون طرفًا من موجة رفض الفلسفة والعلم الإغريقي، التي كانت قد تطورت على يد المعتزلة، والتي كانت نصيرًا للعودة إلى التقاليد والعلوم العربية، وهكذا فإن الصور كانت في الرسم والفسيفساء أو التماثيل تبدو إغريقية أي مناقضة لصفاء الأصالة العربية في الإسلام" (عفيف البهنسي، 1998، ص 93 و 94). وما أشبه اليوم بالأمس حينما يتم نقد للشخصيات المسؤولة بفن الكاريكاتير أو بالقلم، فتأكد صحة تغريب الفنان مرتين مرة في حياته ومرة في

اغتياله، يُضحّي بغربة الرّوح لأجل بقاء ريشة الوطن حرة وأبيّة، فتسلب روحه لوأد الكلمة وخنق صوته، فمن لم يسر على هوى الخلاف والإمارة سرّاً و جهراً أو رفض المبايعه أو اختلف بفكره مع رجال الكهنة والدين فتهمته الزندقة، وهي تهمة لن تزيد عن فُقاعة أو عن بالونة هواء تتطاير هنا وهناك، لترميم فجوات التبرير ولستر عورات القمّ، تحت مسميات مصادرة الفن باسم المقدس، فحتى الإيمان لم يعرف منه عند البعض إلا قشوره الزائفة، حينما علّق عليهم فولتير، بأن الكهنة الذين يعيشون على كدّ وتعب الشعوب وهم في راحة وكسل، هم اللذين يتنافسون على بيع وشراء الدّم واقتناء العبيد، ويوحون للشعوب بالتعصب المذموم، ليتمكّنوا من سيادتهم والسيطرة عليهم وينشرون بينهم الخرافات والأساطير، ليس من أجل أن يخافوا من الله، بل لكي يخافوا رجال الدين، فجاءت بعض الأعمال الفنية لفضح السلوكيات الشنيعة لرجال الدين والكهنة على اختلاف مذاهبهم وعقائدهم، التي نصّبت نفسها حسيب وحاسبت الناس حتى على نتائج قرائحهم وبُتات أفكارهم، وجالت على المرأى بلا رقيب، وعلى حدّ قول (منصور عبد الرحمان، 1981، ص2) فإنه " إذا ما كُرس الفنّ من أجل مضاعفة وتأكيد سعادة البشر، والسعي لخلاص المضطهدين والمُسحوقين، من أجل توسيع نطاق تجاوبنا اتجاه بعضنا البعض، أو إلى تصوير الحقيقة فيما يتعلق بأنفسنا وبالعلاقنا بالعالم المحيط بنا، بالدرجة التي نتحصّن بها في هذا الزمان، فإن هذا الكون يكون في حقيقة الأمر فناً عظيماً، خصوصاً إذا ما أضاف لذلك كله شموله واحتوائه على روح الإنسانية"، المشتركة.

إن الفن يستطيع أن يعمل تحت الأغلال لمدة طويلة، لكن العقل لا يستطيع تقبل ذلك، خاصة إذا ما تحقّقنا من الخسارة الكبيرة للعالم جرّاء سيطرة رجال الدين على الفن المصري القديم، وما تعليق أفلاطون على ذلك الخسران إلا رثاءً لكل المقاصد والأغراض، فعلى حدّ قول ثروت عكاشة، ظلّ الفنّ المصري يعاني من استبداد السلطة الكهنوتية، من تشويه للصورة الإنسانية والتضحية بالإنسان من أجل الآلهة والتضحية بالفرد ومن أجل الدولة، والتضحية بالفنان من أجل التقاليد، حتى استطاعت هذه السلطة الكهنوتية بعد ثلاث آلاف عام أن تحمّد روح التلقائية وأن تعين على انتشار الشكلية والتخلف، كما تساءلت 'إديث هاميلتون 1867-1963 Edith Hamilton' في أبحاثها " إلى أيّ نتيجة كان الفن المصري سيصل لو سُمح له بالتطور الحرّ؟، لولا الكهنة اللذين كانوا يتدخلون بتجربة الروح، فأقاموا نموذجاً ثابتاً يجب على الفن أن يتلاءم معه، وقد مرّت قرون كثيرة، قبل أن تظهر النتيجة الكاملة لسيطرة عقيدة الكاهن على روح الفنان، فلم يكن يسمح للرّسام أو الفنان أن يخرق الأشكال التقليدية، أو يبتكر أشكال جديدة" (إديث هاملتون، 1997،

ص 47)، وهو ما أفضت إليه التجربة اليوم بأن " جعلت حرية الفنان العربي مهددة، بل ملغية إلغاءً تام، باسم الدين ومن قبل المتزمتين، ممن أولوا ما وقعوا إليه من الأحاديث الكريمة حسب أمرجتهم الخاصة، فالأخذ بتحريم التصوير كان خشية أن يؤدي إلى العودة إلى عبادة الأصنام ومضاهاة الله تعالى، فضلاً عن كراهية الترف في الجامعة الإسلامية الناشئة، التي ساد فيها شعار الزهد والتقشف والجهاد" (بلند الحيدري، 1989، ص 39 بالتصرف).

أثر سياق علاقة غير قمعية بين الفن والدين لتوجيه الإنسانية

انطلاقاً من هذا التصور الموضوعي لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاهل الفكر والتراث الفني للأديان الأخرى، وتأثيرها على الفكر العربي وعلى نشأة الأمة الإسلامية وحضارتها، فجميعها تشترك في الانتماء لرسالات سماوية والانتماء للأوطان والانتماء إلى الفضاء الإنساني العالمي، وتمثل أرضية للتعايش المشترك، فقد كان المسيحيون عماد النخبة المثقفة في الحضارة العربية، وساهموا في ازدهارها، مثل حنين ابن إسحاق وحيي بن عدي، وسويرس بن المقفع، وقدامة بن جعفر، وغيرهم من المسيحيين، وفي المجال الفني ارتقت وانتشرت الأنماط المعمارية الإسلامية بفضل المستعربون من أفراد الشعب الأسباني إبان الحكم الإسلامي بالأندلس، في نقل الحضارة الإسلامية من الأندلس إلى أوروبا، " إذ ظلّ المستعربون بالأندلس يمارسون فنونهم المختلفة، حتى جاء المرابطون والموحدون إلى الأندلس فكان اضطهادهم للمستعربين سبباً في هجرهم إلى الشمال المسيحي" (مارغريتا لوبيز غوميز، ب.ت، ص 1478)، " فنقل المستعربون إلى مهجرهم الجديد في الشمال الكثير من عادات المسلمين وفنونهم" (كريستي أرنولد، 1984، ص 12)، وكذلك الفنانون المسلمون المدجنون اللذين بقوا بإسبانيا بعد سقوط الأندلس، فكانت تربطهم إلى جانب المصاهرة رابطة النسب، فعملوا على بعث ذوق متجدد في فنون العمارة بأسلوب الفن المدجن، 'L'art Mudéjar' " حيث كان المدجنون يحتفظون بما تبقى من تراث آبائهم، وأجدادهم المسلمين في مختلف الفنون والصناعات فاشتغلوا بزخرفة الكنائس والقصور، خاصة في أنحاء إسبانيا" (كرم البديري أحمد مسعود، 2005، ص 42)، لذلك يخطئ الكثير ممن يتصورون أن لا وجود لدور الفن في التواصل والحوار الحضاري، ومن المصحف أيضاً أن نشيد فقط بدور الفن الإسلامي في هذا التواصل ونكر إسهام فنون الأديان الأخرى في ذلك، أو بأن علاقة الإسلام بأهل الكتاب قائمة على الكراهية و سوء المعاملة. إن توطيد العلاقة بين الفن والدين يقدم لنا مفهوم لرؤية العالم، أين تتو الحياة في جذر كل منا نحو نظرتة للعالم، حينما خدم أحدهما الآخر، للإحاطة بالوسط الذي يحدد تقدم معرفتنا

لسلوك الأفراد والتفسير العلمي لفعل التفكير، لأجل تبسيط الحياة وفكّ الأجوبة، على الأسئلة والألغاز التي تعترضنا، وهذا ما ظهر في القرآن الكريم، وفي سفر أيوب، وباقي الكتب السماوية، فجاءت به تراتيل الصلوات في التراجيديات اليونانية، ومع رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وفي الملهاة الإلهية لدانتي أليغييري، وفي أناشيد غوته وشيلر والرومانسيين، وفي موسيقى فاغنر، وفي مسرحية فاوست لغوته وشكسبير، وكذا في الزخرفة والخط وسائر طبوع الفن الإسلامي، والطقوس والشعائر الدينية، أما بخصوص التفاضل العلمي فيقول 'جيل دولوز' " بين الفنّ و العلم والفلسفة، لا فضل لأحد هذه المجالات على الآخرين، فكُلّها إشتغالات خلاقة، ويتضح عندئذ أنّ مقياس الإبداع، يمثل أداة جيدة صالحة للتنبؤ بالإبداع، سواء في مجال الفنّ أو الأدب أو العلم، بشكل أفضل بكثير من الوسائل الأخرى، التي تستخدم للتنبؤ بالإبداع في هذه المجالات، وهذا يرجع لأنّه بُني بطريقة عمليّة تجريبية تعتمد على التمييز بين الفنانين وغير الفنانين، وهذا ما أتاح له الوصول إلى درجة كبيرة من الصدق العلمي، أثناء استعمال الفنّ لدراسة الصفات الشخصية للمبدعين" (حسن أحمد عيسى، 1979 ص 196)، ولولا الاكتشافات الفنية والأثرية للحضارات القديمة عن أنماط التعبير المختلفة، لما أدركنا من خلاله المعتقدات وديانات الشعوب والأمم، بل إن غياب الفن في مجتمع ما، يصبح أقل فاعلية على المسرح الحياتي مكتفياً بالتأمل والملاحظة، وبسياقات لا تمتلك الرحابة وتقبل الآخر " وهذا ما يحدث عندما يتبع المرء طريقاً لا يريم عنه مدى عصور، إننا مخلوقات مركبة مصنوعة من نفس وجسد وعقل وروح، وعندما يتركز اهتمام الناس في شيء ويهملون الأشياء الأخرى، فإن الكائنات البشرية التالية تتطور تطوراً جزئياً فتعمى عيونها عن نصف ما تقدمه الحياة ومعظم ما يحويه العالم" (إديث هاميلتون ، مصدر سابق ص 25).

إن الفنان مرتبط بواقع الإنسان مما يجعل العمل الإبداعي في الفن محكوماً بشرط إنساني، وبالتالي لا يمكن الحديث عن حرية التعبير والإبداع مع انتفاء الوعي والمسؤولية والذاتية الفردية والجماعية، فباسم حرية الرأي والتعبير تنتهك أيضاً الحريات، حينما يختلط معناها وحصرها أحياناً بين مطلب راقى وأحياناً أخرى تافهاً تسوده الضبابية والفوضى، و إنّ الحرية في الفن والتمتع بها، جعلت للفنان والأديب المتنفس الوحيد الذي يرسم ويصور ويكتب ثم ينتج، كل ما تَرْفُضُهُ تلك القوانين الوضعية التصريح به، فقضية " الحرية التي تتجسد فيها أعلى مراتب الجمال في الحياة والفن والفكر والعلم، والتي لا تناقض النظام، هي الحرية التي تختار أن تسير ضمن نظام متميز، والفوضى هي أن تفقد كل اختيار ضمن منظومة فاسدة، فالحرية تصبح مقبولة ضمن مقاييس ثابتة تتجاوز الزمان والمكان، ولا تعبت بها أمواج الحياة المتقلبة، وأذواق الناس المتضاربة وأزياؤهم

المُبدلة " (عزيز العرابوي، 2016، ص 4)، كما نجح أيضا هيغل في مواجهة هذه المعضلة بين الحرية والحدود أو بمعنى الالتزام في الفن، رابطاً إياهما ببعض، إذ أنّ المعالم التي ترسم نتاج الفنان، ترجع أولاً وأخيراً إلى نوع العلاقة والقضايا التي تجمع الحرية والالتزام ثم يتناولها الفنان، والذي سماه بالمضمون الموضوعي للذات، بمعنى أن حرية الفنان الحقيقية وأصالته تستندان إلى قدرته على فهم وترجمة حقيقة واقعه، الذي يُقدّرُه ويتقبله بمحض إرادته، دون أن يفرض عليه بقوة خارجية وجبرية، وإذا رجعنا بعقارب الزمن إلى فترة الاستقلال بالجزائر، عند بداية تطور فن النقد الأدبي الجزائري، نجد أن محمد مصايف، حاول توجيه الجماهير إلى واقع انساني وأدبي أفضل، إذ أدرك كيف يمسك العصا من الوسط، فلا يُغلب الفن بوصفه فناً لا يحتكم إلى القيم، فإذا ما خرج عن رسالته النفعية فهو سفسطة لا تغني فتياً، ولا هو ينتصر لأدلة الفن، فتصبح عندئذ المعادلة غير متوازنة من جهة أخرى، قائلاً (محمد مصايف، 1983، ص 13) " في نظري الالتزام في الفن، ليس التزاماً بقضايا اجتماعية، أو سياسية فحسب، بل هو التزام بهذه القضايا وبقضايا الفن الذي يُدرس، والالتزام الذي يفرق بين هذه القضايا، التزام خاطئ مزيف، لأنه التزام يخدم أحد الجانبين على حساب الآخر، يخدم الفن على حساب القضية، أو القضية على حساب الفن، وكلا الالتزامين لا يخدم الحركة الأدبية الجزائرية، الحركة التي عليها أن تسهم في تطور المجتمع الجزائري والأدب العربي في آن واحد" (المصدر نفسه).

إن الضرورة الجمالية تستدعي تجريد مهمة الفنان من التهذيب والتربية، لأنها وظائف ومهام لمهن أخرى، لها زوايدها وأصحابها، وهذا الرأي أيضاً يستحق المدافعة عنه باعتباره برنامجاً فنياً، فمن غير المعقول أن يكون الفنان إماماً أو راهباً، بل " إن مهمة الفنان/الأديب، نحت الجمال ورسم الصور والأخيلة الباهرة، من أجل بعث المتعة والسُرور في النفس، وليست مهمة الأدب أن يخدم الأخلاق ولا أن يُسخر لقيم الخير أو المجتمع، إنه هدف في حد ذاته، فحسبه في ذلك بناء الجمال ليكون بمثابة واحة خضراء يُستظلُّ بها من عناء الحياة" (آلاء علي الحاتمي و سمير عبد المنعم، 2016، ص 131)، فهُم الفن استخراج الجمال ونحته من مظاهر الطبيعة أو محاكاتها، أو خلعه من نسيج الخيال، وهذا الرأي على غرابته فإنه وُجد في التراث العربي القديم، ويمنّ نصّ عليه ' قدامة بن جعفر'●، في كتابه 'نقد الشعر'، إذ يرى أن للشاعر الحق في أن يسلك أيّ سبيل من سبيل الأغراض، حميداً ومذمومها، وأن شعره قد يحمل صفة الجودة وصفات القبح، شريطة أن

● قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي، ولد في البصرة في القرن الثالث الهجري، حوالي 260 أو 276 هـ، الموافق لعام 889 م، وتوفي عام 337 هجري، الموافق لسنة 948 م.

يأتي عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة وبأن يضرب في أي فج من فجاج المعاني، وأن يعتني بتجويد شعره، فعيوبه اللحن وزيادة الوزن، فليس في ذلك إلا مراعاة الأذواق والنزول على حكمها، وهو الاتجاه الذي دعا إليه الجاحظ في رفع إقامة الوزن وتخيير اللفظ، فانعكس في كتبه وصوره الهزلية عن الشخصيات ووصفه للمرأة، أي عدم الخلط بين القيمة الجمالية للفن والقيم النفعية واهتمامات الحياة الأخرى، ثم إن الخير مرتبط بالعالم الواقعي فحين أن قيم الجمال تتطلب مزج الواقع والانزياح نحو الخيال، كما أن بتر الصلة بين الفن والأخلاق، لم تخل من فلسفة الفلاسفة المعاصرين، ولم يُحتمل 'بنديتو كروتشه'، ما لا يطبق المبدع الفني سوى أن " الفنان فتان لا أكثر، أي إنسان يحب أن يعبر.. لا فيلسوفاً ولا أخلاقياً، قد تنصب عليه صفة التخلق من حيث هو إنسان خلاق، فلا نستطيع أن نطلب إليه إلا شيئاً واحداً، هو التكافؤ بين ما ينتج وما به يشعر، وعلى الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المبتعد، لا موقف القاضي ولا موقف الناصح، وما الناقد إلا فنان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول، فيعيش حدسه مرة ثانية، ولا يختلف عنه إلا في أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية" (بنديتو كروتشه، 2009، ص 14)، ولكن سحب مطلق لهذه الرؤية الفلسفية لكروتشه والتمسك بكونها معياراً أوحداً، فإنها تفتقر إلى الدقة، لا من حيث المنطق ولا من حيث تواجدها في علم الأناسة، إذ من غير المعقول أن يعيش الفنان لوحده معزولاً عن مجتمعه، وإن وعي الفنان في خلق وتحديد الإنسان، هو الحرية عينها، ولا بأس من أن يكون وعي الفنان مُحتمل بمستوى من الثقافة والفلسفة والحيادية، فكما ذكر ليف تولستوي " إن المؤلفات الفنية هي تلك التي كما لو كان المؤلف يحاول إخفاء نظراته الشخصية، علماً أنه يظل وفيًا لها في كل مكان، حيث تنكشف هذه النظرة، ومن هذا المنظور يمكن تعريف حرية الفنان الحقيقية: أن الفنان لا يرسم الواقع كما هو مستقلاً عنه وبلا مشاركة منه، لأنه غير مطلوب منه أن يقدم تقريراً عن معركة فرضت عليه، بل هو أحد المؤثرين في هذه المعركة، له حصته من المسؤولية" (رياض عوض، 1994، ص 101 و 102)، ثم إن هذا الأثر الفني يبقى دائماً من صنع الخيال، فالموضوع الجمالي في الفن ليس بالضرورة حقيقة، فالفنان بإمكانه أن يخلق من صورة ذهنية غير قابلة للاتصال بالخارج، ونستطيع في الآن نفسه من تأمل عمله الفني، إنما الحقيقة الواقعة هي ضربات الفرشاة على اللوحة والألوان التي التصقت على الخامة، " فالمصور لم يحقق صورته الذهنية بل أعطى عنها شيئاً مادياً (Analogon)، وهكذا لا بد من أن تكون اللوحة شيئاً مادياً حتى يزوره الموضوع الجمالي من وقت لآخر (عندما يتخذ المشاهد موقف المتخيل)" (علي أبو ملح، 1990، ص 109).

نلاحظ أن فكرة الصدام تناولت في طياتها مشكلة الحرية، وما عاناه الفنانون العرب والمسلمون من أزومات فكرية حادة، أخذنا إلى استقراءات عدة منها أن العرب لم يميلوا إلى الفن التشكيلي، لأن هذا النوع من الفنون يتطلب الاستقرار الذي ينشده الفنان والتفتح على ثقافة الآخر لتخليد الأحداث التاريخية الكبرى فناً ورسمًا، مما يشدد لأحكام النزعة النفعية فقط، ومع العصور الوسطى وتأثر رواد الفن التشكيلي للدول العربية بالفن الاستشراقي والاتجاه نحو الاستلهام من ثقافة الغرب، وجد الفنان العربي/المسلم مواجه بسياسات استعمارية وإجاءات تسلطية دينية، شكّل لديه نوع من النقص والكبت والحرمان، فكان السبيل والمنفذ لبتز هذه القطيعة سوى أن يدرس على أيدي فناني الغرب وأن يتعلم لغتهم ويتتقن بمفرداتهم التشكيلية، وهو بالفعل ما انتهجه أغلب الفنانين من الدول العربية، بأن لجأ كل فنان إلى الدول الأوروبية حتى في عزّ الاستعمار والاستيطان الغربي لبلادهم، كالفنانين الجزائريين، بغية التطلع على عالم الفن وإعداد أنفسهم والعودة من جديد متبنيًا كل فنان على حدا حركات وأفكار فنية، لكن العودة كانت بنوع من الازدراء مع تاريخهم على ضوء التخلف الذي كان تعاني منه مجتمعاتهم، فهناك من استطاع أن يطور إبداعه ويذيع في الآفاق، وهناك من سقط في التقليد، كما يتعين علينا الإقرار بمحدودية الخيال الإبداعي لدى الفنانين في تلك الفترات، ولا نجانب الصواب حتى في الوقت الحالي، من عجزهم عن تصوير لوحة ضخمة أو جدارية، وفق مقاييس الفن الواقعي تمثل مشهدًا من تاريخنا العربي والإسلامي، بكل المكونات البشرية والديكور، فمنهم لم يدرس فن التجريد، إلا لتغطية هذا العجز، والبعض الآخر خوفًا من دخول جهنم أثناء تصوير الأشخاص والذي اختلف فيه حتى الكثير من رجال الدين، وبالتالي بقاء الفن منحصرًا في مثل هذه الظروف، أدى إلى إضعاف الثقة والجمود أمام التراث والتاريخ الثقافي، كما يصفه 'ثروت عكاشة'، بتضييع ثروات تراثية ضخمة، خرجت من بين أيديهم وذهبت لغيرهم، "فسخرية الأقدار تجلت في أن الإرث التمدني الثري جدا للمسلمين، قد خصب الفكر الأوروبي وزرع فيه بذور نهضته، فحين شهد الشرق على الخسارة التدريجية لهذا الإرث أو على حدّه بقوة، فمنذ بداية القرن العاشر تم الإعلان عن إقفال أبواب التأويل وتجميد العقيدة السنية التي أصبحت مهيمنة" (جورج قرم، ب.ت، ص 07)، مثلما يوضحه 'ريتشارد ايتنكهاوزن' في كتابه فن التصوير، بأن زيادة على هذا العداء للتصوير والذي كان سببا في تضائل الاهتمام بالفن، فإنه ناتج أيضا عن سيطرة الحكم العثماني، والتي فرضت على هذه الدويلات نوع من الحظر والحصار 'Embargo'، بأن فصلتها على التواصل مع العالم الخارجي ومواكبة الحضارة العالمية من جديد، ناهيك عن "إهمال العديد من الكتب الأدبية والعلمية

التي وجدت في القرن الحادي عشر والقرن الثالث عشر، من ذكر أسماء الفنانين المسلمين والعرب، وهذا الإهمال دليل واضح بأنهم ليسوا بأكثر من صنّاع صِغَار محكومين بإرادة غيرهم" (المصدر نفسه، ص 39)

خاتمة:

مهما غلبت إحدى القراءات على الخطاب السائد لأحدهما، فإننا حرصنا عليه بإضاءة أطرافهما المعيّبة وثناياهما المعتمّة التي لا يمكن تجاهلها أو تطبيعها أو تزيينها، وبهدم مركزية رجال الدين المتعصبين وأعلام الفن المتهورين، لأنه من المؤكد أن تتلاشى الأفكار الجامدة والمتزمتة، ومن اليقين أيضاً أن تتهاوى الأفكار التي راهنت على التفحص دون تقييد من منطلق الحرية المطلقة، وإن أدّجّ الفن سواء أكان تسييساً من سلطة الدولة أو من خلال تأثير عقيدة كهنوتية تعتبر مرفوضة، فالفنان حرية ترتيب هذه المواضيع حسب أولوياتها الزمنية أو طبيعة منتظرات الجمهور، كما ليس مشروطاً أن يكون الفن خادماً للأخلاق وأن يتخذ منه الوعظ الإرشادي، إذ قد ثبت عدم جدارته كما ذكرنا، فهناك أيضاً القراءات الضيقة للعمل الفني لدى عامة طبقات المجتمعات، وصل حدّ تأويل النخبة المفكّرة بأنه حتى تلك اللوحات الفنية للمناظر الطبيعية إبان الاحتلال جاءت خدمة للاستعمار وللحركة الاستيطانية، سوى لأنها من توقيع فنانين مستشرقين، وبأن نواياهم لم تكن سليمة!، هي في الحقيقة مبالغة غير صحيحة، إذا لم يتوافر أساس موضوعي لقراءتها وتحليلها تحليلاً فنياً ونقدها فنياً، كما أن الأمثلة كثيرة وموجود في الحياة نستحيل معها عندئذ ربط الفن بالمنفعة دائماً، كأن نقصي من الفن تصوير الشرّ مثلاً، أو تحريم تصوير شيء غير نافع، فقد أمرنا رسول الله (ص)، بقتل بعض الحشرات والحيوانات كالوزغ، بل إن قتله سنّة وفيه أجر عظيم، فرسم الفنان مثل هذه الحشرات الضّارة والغير نافعة ليس معناه أنه خالف المشرّع أو السنّة، وقد وردت بعض الأحاديث التي تداولها طلاب العلم، وبقيت جدار منيعاً أمام الإبداع الفني، إذ وبعد رَدِّخ من الزمن اتضح أنها ضعيفة وموضوعية انتشرت بين الخطباء والوعاظ، كالتي وردت عن النبي محمد(ص) في امرئ القيس، بأنه يجيء يوم القيامة حاملاً بيده لواء الشعراء وهو يقودهم إلى النار، ثم ضعفه الأرناؤوط كون إسناده ضعيف جداً، وضعفه الألباني في ضعيف الجامع، كما أن الإمام الذي يؤمّ دور العبادة سوف يفشل بلا شكّ أثناء نزوله إلى ميدان غير ميدانه إذا ما عرض عليه " بأن يحكم على لوحة مثل ' لوحة القبض على المسيح' The Taking of Christ للفنان مايكل أنجيلو بسبب تلك القُبلة وسيمائيتها، في مشهد تمنّع المسيح من القُبلة ورغبة يهوذا، فالقُبلة مع رجل في جزئيتها هنا تعني الخيانة..، أو لوحة 'La Charité romaine' للفنان بول روبنس عن صورة شابة في مقتبل العمر تمنح ثديها لعجوز،

والتي يبدو فيها المشهد مع أول نظرة، أنها تحمل التهكم ويراه البعض فعلاً غير أخلاقي، واشتمزاز وسخرية من الفنّ، ولكن مع الإطلاع على القصة، تتحول الحادثة من النفور والغربة إلى التفسير المفعم بأرقى المعاني الإنسانية، إذا ما أخذ المتلقي نظره عن ثدي المرأة وشفتي الرجل" (بن عزة أحمد وبدير محمد، 2019، ص 302)، والأمر سيان حينما نجد أن بعض الفنانين قد سَخِرُوا من الطابوهات والتقاليد بأشعارهم وفرشاتهم وأقلامهم، فهذا لا يعني أن دعوة الفن للفن كانت إباحية وغير أخلاقية، فالعمل الفني ليس دائماً تعبير عن النوايا بل ينصبّ في علاقته بالذات المدركة لموضوع العمل الفني، كالقصة الخرافية الشيقة فهي لا تحتاج إلى مغزى أخلاقي، وإن التقويم الجمالي أساسه الوحيد الأخلاق الذي لا يجعل الجميل جميلاً، إلا إذا انصاع للأخلاق، أو اعتبار الفن هو نتيجة من نواتج أخطاء الإنسان الأولى، هي تأكيد نعتبه بداية باليقين أنه أمراً مستبعداً، فوظيفة الفنان هي أيضاً الصدق في التعبير بالموضوع لا بالمضمون، وفي هذا يكمن جوهر الفن وعظمته فهو المجال الرحب للحرية الإنسانية، ولكن في نفس الوقت وجب أن لا نغالي في تطبيق المعيار الشخصي أو المعيار الاجتماعي كما شرحنا سابقاً، بأن يترك الأثر الفني مفتوحاً على خدمة دعاية مستهدفة ومحددة، فينحرف نحو مسلكٍ آخر خدمة لأجندات وأفكاراً معينة.

تأكدنا من أن هذه المعضلة تجرّية مفيدة وقدوة ضرورية لمعرفة النواتج والمآزق وقفزة نوعية، تسمح لنا بمعرفة الصيغ المستقبلية التي تحملها المرحلة والتجربة الجديدة، والتي ستلغي سابقتها، فتناول رجال الدين للمسائل الفنية تناولا جافاً، وإخضاعها لماديتهم وطُرُقهم و يجبرونها جبراً، فإنه من المؤكد سوف لن يسلم من سوء الفهم وخطورة النواتج، كما أن الفن لا يلبث أن يتمرد عليها وينفر منها، فالأكيد أن علاقتهما لها قيمة كبيرة، لا من حيث هو تمام وتراسل فحسب، بل لأنه يزيد من استمتاعنا بالموضوعات الدينية والفنية، وتفتح أمام المتلقي أو الدارس والباحث آفاقاً جديدة، فلولا أحدهما ما كان للآخر أن يشتبه الثاني.

قائمة المراجع:

مجلة أنثروبولوجية (الأويان) المجلد 16 (العدد 02 بتاريخ 2020/06/15)

ISSN/2353-0197

EISSN/2676-2102

1. عبد الله بن عبد الرحمن الجبرين (1414هـ)، حقيقة الالتزام ، دار الوطن للنشر.
2. Emile Durkheim(2001), Sociologist and Philosopher (Critical Studies in the Humanities), Dominick LaCapra , Aurora, Colorado: The Davies Group, Second Ed.
3. إديث هاميلتون(1997)، الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا.
4. إديث هملتون(1997)، الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا.
5. أرنست كاسيرد(1997) ، في المعرفة التاريخية ، ترجمة أحمد حمدي محمود، ط02، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
6. أرنولد هاووزر(2005)، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، جزء 01، ط01، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر.
7. أشرف توفيق(1998)، العالم السري للنساء : جرائم المرأة من ملفات القضاء ومحاضر الشرطة، ط1، مكتبة رجب القاهرة.
8. أشرف منصور(2010)، الرمز والوعي الجمعي: دراسات في سوسيولوجيا الأديان، ط01، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.
9. آلاء علي الحاتمي و سمير عبد المنعم القاسمي(2016)، علم الجمال : مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان.
10. بشير خلف(2009)، الفنون في حياتنا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر.
11. بلند الحيدري(1989)، الإبداع وحرية الفنان العربي، الملتقى الثاني للإبداع العربي، مجلة الآداب، المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات، بامكة، دمشق، العدد 10، أكتوبر، السنة 37
12. بن عزة أحمد وبدير محمد(جويلية 2019)، لغة الجسد العاري بين أحكام الجمالية ومداول الإسفاف: دراسة نقدية في تمثيلات الجسد عبر الفن التشكيلي، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، المركز الديمقراطي العربي، برلين، العدد08.

مجلة أنثروبولوجية (الأويان) المجلد 16 العدد 02 بتاريخ 2020/06/15

ISSN/2353-0197

EISSN/2676-2102

13. بنديتو كروتشه (2009)، المجلد في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.
14. بهاء الدين يوسف غراب (2010)، أنثروبولوجيا الفنون، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة.
15. بول تلتش (2012)، تاريخ الفكر المسيحي من جذوره الهلينستية واليهودية حتى الوجودية، ترجمة وهبة طلعت أبو العلا، ج1، مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة.
16. بول تلتش، تاريخ الفكر المسيحي من جذوره الهلينستية واليهودية حتى الوجودية، ج1، ترجمة وهبة طلعت أبو العلا، مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة، 2012، ص 71
17. بيتر بروكر (1995)، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب غلوب، ط 1، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي .
18. تشارلز باسترناك (2017)، ترجمة زينب عاطف، جوهر الإنسانية، مؤسسة الهنداوي سي آي سي ، المملكة المتحدة.
19. جان فرانسوا ليوتار (2016)، في معنى ما بعد الحداثة : نصوص في الفلسفة والفن، ترجمة السعيد ليبي، ط1، المركز الثقافي العربي.
20. الجرجاني السيد الشريف (2006)، التعريفات، مؤسسة الحسني، الدار البيضاء المغرب، ط 1 .
21. جورج قمر (ب.ت)، حرية التأويل، مفتاح العلمانية في الإسلام : اختلاف الإشكاليات العلمانية بين أوروبا والعالم العربي، مكتبة التنوير، مقال منشور في اللوموند ديبلوماتيك.
22. حسن أحمد عيسى (1979)، الإبداع في الفن والعلم، الكويت: عالم المعرفة، ط1
23. رياض عوض (1994)، مقدمات في فلسفة الفن، ط1، جروس برس ، لبنان.
24. سعيد حري (2014)، الأساليب والاتجاهات في الفن المصري القديم: 3800 ق.م- 332 ق.م، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
25. السيد ولد أباته (2014)، الدين والسياسة والأخلاق: مباحث فلسفية في السياقين الإسلامي والغربي، ط1، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، كانون الثاني.
26. صالح أحمد الشامي (1988)، ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية في الإسلام: الطبيعة _ الإنسان _ الفن، ط1، المكتب الإسلامي، بيروت.

27. صالح رضا(2005)، ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر، هيئة مصرية عامة للكتاب، مصر.
28. صبري بن محمد عبد المجيد(ب.ت)، الضلال والتضليل الفني، رسالة مسجد التوحيد، القرآن والسنة بفهم سلف الأمة.
29. طه الهاشمي(1963)، تاريخ الأديان وفلسفتها، منشورات دار الحياة، بيروت.
30. عزيز العريايوي(2016)، مفهوم الحرية في الفكر الغربي والإسلامي: رؤية بانورامية، مركز الدراسات والأبحاث، مؤمنون بلا حدود.
31. عفيف البهنسي(1998)، الفن الإسلامي، ط02، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا.
32. علي أبو ملحم(1990)، في الجماليات: نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان.
33. علي الوردي(2007)، الأخلاق: الضائع من الموارد الخلقية، ط01، شركة دار الوراق للنشر المحدودة.
34. غسان الجباعي(ب.ت)، الفن والثورة السورية، مركز حرمون للدراسات المعاصرة، الدوحة، قطر.
35. فراس السواح(1994)، دين الإنسان: بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، منشورات علاء الدين، دمشق، سوريا.
36. فيليب سرنج(1979)، الرموز في الفن -الأديان - الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط01، دار دمشق، سوريا، 1992، عبد الرحمان بدوي، فلسفة العصور الوسطى، ط01، دار القلم، لبنان.
37. كرم البدري أحمد مسعود(2005)، أثر الزخرفة الإسلامية على العمارة والنحت والتصوير في عصر النهضة، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار.
38. كريستي أرنولد(1984)، كريستي أرنولد، تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، ترجمة زكي محمد حسن، ط01، دار الكتاب العربي، سورية.
39. لبيب يعقوب صليب(1963)، الفن القبطي في العصر اليوناني الروماني، ج01، مطبعة قاصد خير، القاهرة، مصر.
40. مارغريتا لوبيز غوميز، إسهامات حضارية للعالم الإسلامي في أوروبا عبر الأندلس بموسوعة الحضارة الإسلامية في الأندلس تحرير سلمى الخضراء الجيوس، ج02، ط01، بيروت.
41. محرم كمال(1937)، تاريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، الجمهورية العربية المصرية.

42. محمد الدين بن عربي الحاتمي الطائي (1994)، الأخلاق لأبن عربي، حققه وقدمه عبد الرحمان حسن محمود، ط01، عالم الفكر.
43. محمد الزحيلي (1991)، وظيفة الدين في الحياة وحاجة الناس إليه، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية.
44. محمد تقي إسلامي ومجموعة من المؤلفين (2012)، المدارس الأخلاقية في الفكر الإسلامي، تعريب عبد الحسن ببهاني بور، ط01، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، لبنان.
45. محمد عزيز نظمي سالم (1995)، الفن بين الدين والأخلاق، ج01، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر.
46. محمد قطب (1983)، منهاج الفن الإسلامي، الطبعة الشرعية السادسة، دار الشروق، القاهرة
47. محمد مصايف (1983)، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
48. محمود البسيوني (2006)، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب للنشر و الطباعة، القاهرة، ط 03.
49. محمود البسيوني (2006)، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب للنشر و الطباعة، القاهرة، ط 03.
50. منصور عبد الرحمان (1981)، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، ط1، الناشر المعارف بالقاهرة.
51. نهاد صليحة (1989)، الحرية والمسرح، الإبداع وحرية الفنان العربي، الملتقى الثاني للإبداع العربي، مجلة الآداب، مؤسسة عربية سورية لتوزيع المطبوعات، برامكة، دمشق، العدد 10، أكتوبر، السنة 37
52. وليام د. هارت (2011)، إدوارد سعيد والمؤثرات الدينية للثقافة، ترجمة قصي أنور الزديان، ط1، كلمة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي.
53. يوهان هوينجنا (2015)، عبد العزيز توفيق جاويد، اضمحلال العصور الوسطى : دراسة لنماذج الحياة والفكر والفن بفرنسا والأراضي المنخفضة، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة.