الدكتور عزت السيد أحمد

# عفيف البهنسي والجمالية العربية

دراسات فلسفية وفكرية

الدكتور عزت السيد أحمد

# عفيف البهنسي والجمالية العربية

## دراسة وحوار

منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ٢٠٠٨م.

عفيف البهنسي والجمالية العربية ـ حوار وتقديم الدكتور عزت السيد أحمد
دمشق ، وزارة الثقافة ٢٠٠٨ . ـ ٢٣٠ ص . ٢٤ سم . (دراسات فلسفية وفكرية)

١ – ١٩١ س ي د ع ٢ – العنوان ٣ – السيد أحمد
٤ ـ السلسلة

مكتبة الأسد

# الإهداء

إلى الدكتور عفيف البهنسي

**أخاً وصديقاً ومفكراً**

وإلى عشاق الجمال

والباحثين في الجمال

وصانعي الجمال في الحياة

# الباب الأول

# محطات في الحياة

الفصـــل الأول: فـــي رحـــاب الحيـــاة
الفصـــل الثـــاني: الحفـــر فـــي التـــاريخ
الفصـــل الثالـــث: بـــين الفكـــر والفـــن
الفصـــل الرابـــع: البحـــث عـــن المســـتقبل
الفصـــل الخـــامس: الفـــن العربـــي

# الفصل الأول

# في رحاب الحياة

**أولاً:** ..... أمام مرآة الخطاب.

**ثانياً:** ..... في تاريخه الوطني والفني.

**ثالثاً:** ..... دراسته الجامعية.

**رابعاً:** ..... نشاطه الإداري.

**خامساً:** ..... أبحاثه ودراساته.

**سادساً:** ..... في قاعات التدريس الجامعي.

**سابعاً:** ..... الوظيفة والوجدان.

**ثامناً:** ..... في الإنسان والطبيعة والحياة.

**تاسعاً:** ..... الصواب والخطأ.

**عاشراً:** ..... الهواية وليس المهنة.

**حادي عشر:** ..... أسرته أولاً.

## أولاً: أمام مرآة الخطاب

بالكاد نجد عَبْرَ التاريخ مسيرة حياة مبدعٍ جَرَتْ على بساطٍ مُمَهَّدٍ سهل، إذ إنَّ كثيراً من العقبات والأزمات والعراقيل تقف في طريقه وتعيق مسيرته، حَتَّى يكاد يصحُّ التعميم بأنَّ مسيرة حياة أيِّ مبدعٍ هي مسيرة مشقَّة وتعب وعناء أكثر بكثيرٍ من أيِّ واحدٍ من النَّاس، وربما نجد من يضيف إلى ذلك أنَّ حجم النَّجاح يعادل في الواقع حجم الصعوبات التي يتعرض لها المبدع.

لَعَلَّ في هذا ما يوصلنا إلى أنَّ الكتابة عن أولئك الذين أغنوا مسيرتهم بالمنجزات، إنَّما هو بمعنى من المعاني كتابة عن صمودهم وتحدِّيهم الإعاقات والعقبات والعراقيل، ومن ثَمَّ هي كتابة عن النَّجاح في تحقيق رسالتهم التي تفرَّدوا في إعدادها وتنفيذها. ومع ذلك فإنَّ بعض الحرج سيعتري من يريد أن يكتب في سيرة **عفيف البهنسي** ومساراته، فهو يعتقد دائماً أنَّهُ لم يكن البطل الذي يقهر كلَّ التَّحدِّيات، ولا يزعم أنَّهُ فرد عصره الذي لا نظير له في مجاله، ذلك أنَّهُ حريصٌ على أن يسرد التَّاريخ بوصفه هو حصيلة جهده، لَعَلَّهُ يكون مثالاً ، أو لَعَلَّهُ يستطيع أن يجلي بعض الغموض واللبس في فهم إنجازاته.

أن أختصر الحديث عن فعاليته التي استمرت ثمانية عقود في عدد محدود من الصفحات، يبقى أمراً صعباً، ومع ذلك فإن ثمة إنجازات تسعفني في تلخيص هذه المسيرة الصعبة والممتعة، والتي ابتدأت منذ الخطوة الأولى وأنا مدرك السمت الذي سيوصلني إلى هدفي.

## ثانياً: في تاريخه الوطني والفني

أمام مرآة عرضها عقودٌ طويلةٌ من عمره ، وقفت أبحث عن ذاته من خلال السِّنين، فلم أجد أصدق من الكتب والدِّراسات والمحاضرات التي

حملت عبء أفكاره ومصادره الثقافية، التي وثَّقت رؤيته النَّظريَّة في مجال الفن والعمارة وفي موضوع الإبداع والتُّراث وعلم الجمال العربي. وإنني لأشهد أنَّ هذا الإنسان الذي تنعكس صورة حياته في مرآة عطائه، هو إنسانٌ بسيطٌ واضحٌ، ولكنَّ طموحه أكبر حجماً من عمره، فالزَّمن الذي يعيشه لا يمكن أن يحسبه تقويم الأيام و السنين، و إنما يحسب بتقويم ما أنجزه، وهذا هو شأن المبدعين الكبار الحقيقيين الذين يعتقدون دائماً أن الزمن أقل بكثير من أن يسمح لهم بأن يقولوا ما عندهم، وأن الوقت دائماً قصيرٌ جدُّ قصير.

وإذا ذكرت شيئاً عن الطُّموح فلا أعني به طموح المكاسب بل هو طموح العطاء، أتراني سأنصف هذا الباحث الجمالي الذي أحتار الآن من أي موقع سأستوقفه لأحاوره وأحاسبه.

أتراني سأرى إليه من خلال مرآةٍ محدَّبةٍ أدخل من خلالها إلى عقله، وإلى روحه، وطموحه؟! لا، يكفيني أن أقف أمام مرآة عطائه لأستشفَّ من دون مبالغةٍ أو شفعة، كشف هويَّة الإنسان الذي آمن بالحب أولاً وبالعمل ثانياً وبالوجدان ثالثاً.

طريقٌ طويلٌ شائكٌ صعبٌ، ولكِنَّهُ مستقيمٌ ينتهي بهدفٍ كبيرٍ، أسير فيه وأنا أتابع سيرته، منذ أن ولد بدمشق عام ١٩٢٨م إلى أن وقفت اليوم أمام مرآة زمانه في مكتبته العريضة.

في بيئةٍ ثقافيَّة تنتمي إلى أجدادٍ من الفقهاء والشُّعراء والمؤرِّخين، نشأ وقد رافقت حياته صعوبات العيش في ظروف الانتداب و الثَّورة، وفي ظروف الحرب العالمية الثَّانية، وكانت هذه الظروف سبباً في انخراطه مع أقرانه من طلاب المدارس الابتدائية والثَّانوية في العمل القومي، مشاركاً في المظاهرات والندوات المعارضة. ولقد شهد عام ١٩٤٥م سقوط زميله قتيلاً برصاص الفرنسيين، فعرف بعد ذلك أنَّ الحرِّيَّة

تؤخذ ولا تعطى؛ بل لا تؤخذ بالسَّهل اليسير وإنَّما تؤخذ بالتَّضحية والفداء، وكان طموحه أن ينتسب إلى الكليَّة العسكريَّة، فهي الطَّريق لترسيخ الحريَّة وتحقيق الوحدة العربيَّة التي ما يزال يراها مصيراً محتوماً للأمَّة لا بُدَّ من تعجيل إنجازه.

ولم يتحقَّق أمله في أن يكون عسكريًّا ممتهناً، ولكِنَّهُ دخل الجنديَّة من باب الخدمة الإلزاميَّة التي امتدَّت سنوات، وكانت مشاركته في حرب تشرين من أجمل لحظات حياته، ومن الجبهة كان يراسل جريدة الثَّورة يوميًّا، وما زالت العناوين الكبرى تتصدر صفحات الجريدة المحفوظة في مركز الوثائق تتحدَّث عن انطباعات مباشرةٍ للانتصارات التي حقَّقها المقاتل العربيُّ في معركة الكرامة، التي قضت على أسطورة التَّفوُّق الإسرائيلي.

لست أدري لماذا توقَّفت صورة هذا الرَّجل، الماثل أمامي في مرآة حياته، وهو يرتدي بزَّةً عسكريَّةً، أكان ذلك بوحاً صريحاً برغبته بامتهان، العسكريَّة أم كان إثباتا لقوله: «ثَمَنُ الحريَّة الشَّهادة». ولَعَلَّ الجواب هو ما تعبِّر عنه لحظة انفجار صاروخ على مقربة منه تجمعت شظاياه حوله وحال دون اختراقها جسمه كيس من الرَّمل. كانت هذه اللحظة تعادل الشَّهادة فعلاً، وما زالت شظيَّة تذكاريَّةً أقامها على قاعدةٍ خشبيَّةٍ أصبحت كتمثال من الفنِّ التَّجريدي، تزين مكتبه، تذكره أبداً بالشَّهادة التي لم يمنَ بها.

## ثالثاً: دراسته الجامعية

هكذا إذن لم يكن جنديًّا ممتهناً، بل آثر دراسة الحقوق وحصل بعدها على شهادة الاختصاص، وكان شعاره أنَّ الحقَّ مفتاح الحضارة، وأنَّ التَّعمق يف مفهوم الحقِّ ثقافة مهمَّةٌ ضروريَّةٌ لمباشرة الحياة والنَّجاح فيها، ولكِنَّهُ وقد مارس التَّصوير منذ طفولته، كانت هوايته الدَّافع الأقوى للتَّعمُّق في الفنِّ ممارسة ودراسة، ولم يكن أمامه إلا طريق باريس حيث الأكاديميات الفنيَّة والمتاحف، فدرس التَّصوير في أكاديمية

**أندره لوت** الفنان الفرنسي والمؤرخ، وتعلم منه أنَّ مصدر الفنون هو الشَّرق، فلقد قرأ لأستاذه مؤلفاته عن الفن المصري، وعندما انتسب إلى جامعة السوربون عام ١٩٥٢م كان موضوع رسالة الدكتوراه «الاستشراق والفن الحديث».

هكذا حدَّد طريقه الفني في اتِّجاهٍ واضحٍ، أن يدرس ما استطاع تاريخ الفنِّ العربيِّ الإسلاميِّ وأن يتعمق في جمالياته، سعياً وراء تأصيل الفن الحديث.

كانت الوحدة العربيَّة التي كثيراً ما هتف لها وسعى إليها، قد تحقَّقت عام ١٩٥٨م بَيْنَ مصر وسوريا بقيادة **جمال عبد الناصر**؛ الزَّعيم الذي تحلَّقت حوله الجماهير العربيَّة من المحيط إلى الخليج وقد آمنت به قائداً تاريخيًّا ملهماً يمكن أن يحقق النصر والوحدة.

## رابعاً: نشاطه الإداري

لأوَّل مرَّة تنشأ في سوريا، وهي حينها الإقليم الشَّمالي من الجمهورية العربية المتحدة، وزارة للثَّقافة، وعلى حداثته دعي للمشاركة في تكوين هذه الوزارة مع لفيف من كبار المثقفين من أمثال **إبراهيم الكيلاني، وعبد الله عبد الدايم، وصباح قباني،** وعهد إليه بمنصب مدير الفنون الجميلة.

من منبر هذا المنصب استطاع أن يوسِّع نشاطه الفني الذي ابتدأه منذ أن أسَّس جمعية أصدقاء الفن مع لفيف من الفنانين الرواد، مثل **محمود حماد وأدهم إسماعيل،** وكان أول عمل قام به تأسيس مراكز للفنون التَّشكيليَّة وللفنون التَّطبيقيَّة في أنحاء بلاده لصقل المواهب الفنية وتنميتها ورعايتها، ولكن الإنجاز الأكثر أهمِّيَّة كان في إنشائه معهد الفنون الجميلة عام ١٩٥٩م الذي أصبح كليَّة تضم العمارة، وابتدأ منذ ذلك الوقت بتدريس مادة تاريخ الفن والعمارة فيها حَتَّى اليوم، وكان كتابه تاريخ الفن والعمارة في العالم، مرجعاً لطلابه وطلاب كليات الفنون في الوطن العربي.

في نطاق عمله وتدريسه، تحمل مسؤوليَّة تشجيع الفنانين وتوسيع نشاطهم عن طريق المعارض الجماعيَّة والفرديَّة وعن طريق الاقتناء والتكليف فعزَّز متحف الفن الحديث ووزع أعمال الفنَّانين في الدَّوائر والسَّفارات، وعرَّف بها في كتب ومنشورات وبرامج إذاعية وتلفزيونيَّة.

إنَّ ما أنجزه في نطاق عمله الوظيفي مسؤولاً عن الفنون أولاً، ثُمَّ مسؤولاً عن الآثار والمتاحف أخيراً، ما زال ماثلاً يحمل أثره في المتاحف التي أنشأها وفي المكتشفات التي تحقَّقت، وفي أعمال حماية الآثار وترميمها والتَّعريف بها عن طريق المعارض الأثرية الضَّخمة، التي جابت أنحاء العالم من اليابان إلى الولايات المتحدة مروراً بأوروبا، ولأوَّل مرَّةٍ أصبحت حضارة سوريا واضحة أمام ملايين المشاهدين مقروءة من خلال الكتب التي نشرت بلغات مختلفة، يعترف بعراقتها وأهميتها علماء الجامعات العالمية والباحثون.

وعندما شعر بتضخم مسؤولياته دعا إلى إنشاء تجمع للفنانين، وانتخب أوَّل نقيبٍ للفنون الجميلة. وكان هدفه تحقيق ديمقراطيَّة النَّشاط الفني موازياً للدَّعم الرَّسمي.

## خامساً: أبحاثه ودراساته

كانت دراساته في الفنِّ قد وجدت معيناً خصباً لها في التُّراث الفنِّي الإسلامي. فانكبَّ على دراسته من زاوية تحديد جماليَّة هذا التُّراث، فكان مشروع رسالته الثانية دكتوراه الدَّولة في جامعة السوربون بباريس ١٩٧٨م.

وتتالت الدِّراسات تصدر في كتب مرجعية عن دور النَّشر العربيَّة، موضوعها الفن والعمارة والجماليَّة، وكان همُّه أن يسدَّ نقص المكتبة العربيَّة بمراجع تتحدَّث في تاريخ الفن وفي اصطلاحاته وفي فلسفته. وما زالت المعاجم التي صدرت له عن مجمع اللغة العربية بدمشق أو عن مكتبة لبنان عماد الباحثين والدارسين.

وما زالت مؤلفاته السَّبعون شاهدة على فكره، متاحة للقارئ في جميع المكتبات، من مكتبة الكونغرس إلى مكتبة الأسد.

## سادساً: في قاعات التدريس الجامعي

يقودنا الكلام على التَّعليم الجامعي إلى الوقوف قليلاً في قاعات التدريس والمحاضرات التي قدم فيها محاضراته، وتكاد لا تخلو جامعةٌ عربيَّةٌ لم يلتق بأساتذتها وطلابها، فكثيرة هي الجامعات العالميَّة التي شُرِّفَ بالمحاضرة فيها، مثل السوربون، وكامبردج، وأكسفورد، وهارفرد، ولوس أنجلوس، وطوكيو، وسدني، وغيرها.

لقد أمضى في مجال التَّدريس الجامعي في دمشق ما يقرب من أربعين عاماً، وكان سعيداً بدوره التعليمي، قريباً من طلابه معتزاً بوفائهم، وحيثما مضى المعلم يرى أصدقاء يكنُّون له احتراماً ومودة لا مرية فيها، إنَّهَا أشرف مهنة يقدم فيها المعلم رسالته الفكرية مخلصاً، وهو أشد من الآباء اعتزازاً بطلابه الذين يحققون مطامحه، بنبوغهم وتفوقهم.

## سابعاً: الوظيفة والوجدان

على أنَّ صاحبي لا يستنكر عمله الوظيفي فهو الذي اختاره ليكون حقلاً لتنفيذ أفكاره وأهدافه في تعزيز الحركة الفنية، وتأسيس المعاهد والمراكز، وإنشاء المتاحف وترميم الآثار، والحفر في الأرض لاكتشاف الحضارة والفن والتَّاريخ.

لم يكن صاحبي مع ذلك موظفاً تابعاً، وكثيراً ما كان يعلن في مؤتمراته الآثارية السنوية وفي مقالاته: «إنَّ ربَّ العمل هو الوجدان». وأنا أسمع كلامه هذا الذي أثار زوبعة من سوء الفهم، كنت أعرف أنَّهُ لا يعني الاستهانة بالسُّلطة بوصفها رب عمل، بل يعني عدم وجود ربٍّ العمل الفعلي الذي يحرص على إنتاجيَّة مصنعه (الدَّولة) كالوجدان، ومع أنني أعترف أنَّ الحديث عن الوجدان ليس سهلاً،

فهو يتطلَّب انتماءً وطنيًّا مطلقاً وسلوكاً أخلاقيًّا مثاليًّا، فإنَّني أرى معه أنَّ رب العمل الحقيقي ليس المدير أو الوزير، بل هو الوجدان؛ الوجدان الذي يدفع بالمقاتل أن يضحي بروحه ودمه من أجل الكرامة والحريَّة والشَّرف. ولَعَلَّ صاحبي كان يحمل بَيْنَ جنبيه في أثناء عمله شعور الجندي في ساحة الشَّرف، يدفعني إلى هذا التَّشبيه ما قرأته في مقالاته في جريدة الثَّورة أيَّام حرب تشرين التي تَغَنَّى فيها بالنصر وطرب له.

## ثامناً: في الإنسان والطبيعة والحياة

لا أدري لماذا ينتابني شعور بالتحيُّز لصاحبي، وبأنَّني أتمادى في وصفه مثالياً، مع أنَّهُ في مذكراته الخاصَّة التي ما زالت سريَّة، يعترف أنَّهُ ما زال في بداية الطَّريق للتَّعرُّف على حقيقة الإنسان، وأسرار الواقع الاجتماعي، وخفايا الطبيعة. وأنَّ أخطاءه لم تكن إلا نتيجة مغامراته في خوض الخفايا والأسرار من دون تحفُّظ أو خشية.

ففي نطاق الإنسان عرف بعد عقبات كثيرة أنَّ كلَّ إنسانٍ عالمٌ متفرِّد يريد أن يستوعب الكون كله، وأن المجتمع مؤلف من شخصانيات متفرِّدة مستقلَّة، ليس الاتحاد والتعاون سهلاً بينها. واستفاد من تجاربه، أن فهم الآخر يبدأ من تبرير مواقفه، مهما كانت مخالفة أو معارضة.

وفي نطاق الواقع الاجتماعي آمن بالتَّغيير ضمن حدود الحريَّة. وفهم أنَّ الأنظمة الحاكمة تسعى وئيداً لإلغاء الشعوب واعتقال المؤسَّسات. إنَّهَا لعبة عالميَّةٌ أشبه بلعبة الشطرنج. جميع الأحجار مرصودة لحماية الملك.

وفي عالم الطَّبيعة وجد نفسه أمام الله وجبروته، فكان يبحث عن الإعجاز في تكوين عناصر الحياة والوجود، فلم يجد أبلغ من صناعة هذا المطلق الأجل، الذي حقَّق الكمال والجلال والجمال في الطَّبيعة؛ فهل كان على خطأ؟!

## تاسعاً: الصواب والخطأ

لقد قيل إنَّ الأخطاء تتناسب طرداً مع العمل، وقيل أيضاً إنَّ ما هو خطأ هنا صواب هناك، لذلك لم يكن صاحبي يخشى الخطأ لأنه لم يكن يخشى الخطر. فإذا قيل إنَّهُ شجاع مغامر، فلم يكن ذلك على حساب الحقِّ والصَّواب، بل على حساب الأحكام التي تصدر عن حسد أو حقد، وهي حالات أصبحت مألوفة في مجتمع يتسابق باتجاه الكسب الأوفر والجهد الأقل، مستخفاً بكل عمل تأسيسي.

ومع أني على وفاق مع صاحبي في آرائه لأنني من أكثر النَّاس معرفة به وأكثرهم ثقة في أفكاره وأعماله، فإنني أقول: «جلَّ من لا يخطئ». ولو أتيح لي أن أقرأ سريرته، لوقفت على اعترافات بالخطأ، لا يخفف منها إلا شهادات التقدير التي أحرزها والأوسمة الرفيعة التي حملها من عشرات الدول مع ميداليات التكريم، هذه الوثائق التي يحتفظ بها في خزائنه وقليل من الناس من اطلع عليها، لَعَلَّهَا علامة ثقة بشجاعته في اختراق المخاطر والمواقع.

## عاشراً: الهواية وليس المهنة

يعترف صاحبي أنَّـهُ فنان هاوٍ، مع أنَّـهُ اشترك في العديد من المعارض، وأقام التماثيل البرونزية في الأماكن العامة بدمشق. إنها هواية لأنَّـهُ لم يسع إلى الكسب من عمله الفني، ولكِنَّهَا الممارسة التي تتوازى مع البحث الفني النَّظري الذي استأثر به. هذا البحث الذي صرفه عن الإبداع الأدبي

الـذي باشـره في شـبابه، عنـدما كتـب القصـة القصـيرة في مجلـة الآداب، وعنـدما نشر الشِّعر المنثور في مجلات مختلفة. والشِّعر المقفى في دواوين ثلاثة.

ويعتقد صاحبي بأهميَّة الفنِّ كهواية ، فهو رياضة نفسيَّة وتفريغ خيالي، وتزجية للوقت، ومتعة بالجمال الفني، عدا أنه تطبيق للفكر الجمالي إذا كان هذا الفكر شاغل صاحبه وهمه الأول.

وأنا أعرف سبباً آخر أبعده عن امتهان الفن، لم يعلنه هو، استنتجه الآن من بعض مواقفه، هو ظهور تيَّاراتٍ عبثيةٍ عدميَّةٍ أراد أصحابها أن يفرضوا أنفسهم على السَّاحة الفنيَّة بذريعة الحداثة التي سرت في الغرب؛ أو هو ظهور أدعياء الفنِّ الذين فرضوا أنفسهم في المعارض بقوة السلطة، أو فرضوا أنفسهم على مقاليد النَّقد والصحافة.

ولَعَلَّ هذا السَّبب كان شديد الوضوح إثر حادثة **لـؤي كيالي** . وهو فنان مبدع مرهف مثالي، تعرض لنقدٍ صحفي مغرض ابتزازي، سَبَّب له اختلالا عقليًّا وهذياناً، فأهمل نار لفافته فاحترق في سريره ومات. حادثة **لؤي** أثارت لديه شجوناً وأسئلةً كثيرةً عن وظيفة النَّقد، وعن أهلية النَّاقد ونزاهته، وعن أخلاقية الفنان ومثله، وعن الرعاية الحقيقية للإبداع. وكثيراً ما طرح هذه الأسئلة وهو يكتب عن **فان كوخ** الفنَّان الهولندي الذي كان ضحية سوء الفهم، مثل **لـؤي كيالي** وغيره، فمات منتحراً من دون أن يكسب من الدُّنيا بنساً واحداً. مع أن لوحة واحدة له بيعت مؤخراً بملايين الدُّولارات.

## حادي عشر: أسرته أولاً

أمام مرآة عطائه كنتُ أحاوره بهدوء، وظلَّ صامتاً، ثُمَّ لم يلبث أن خرج من المرآة ليدخل بيته في حي الرَّوضة بدمشق، حيث مكتبه ومكتبته، وحيث أقلامه

وريشه ومؤلفاته ولوحاته. ولكِنَّهُ كعادته، لم يكن متلهفاً للكتابة بقدر لهفته لأولاده، **إياد وأنس ويولا وكنان وعمر**، وعلى رأسهم زوجه؛ المصوِّرة التَّشكيلية **ميسون**. لقد كان أباً قبل أن يكون باحثاً أو أديباً أو فناناً، وأولاده الأربعة وابنته الوحيدة هم عالمه ومستقبله وهمه، وليس من حقي أن أنكر عاطفة أيِّ أبٍّ نحو أولاده، ولكني لن أنسى رعايته اليومية بمتابعة دراستهم وتشجيعهم وبمراقبة سلوكهم ضمن حدود الحريَّة والثِّقة والحب، حَتَّى حصلوا على أعلى الألقاب الجامعيَّة. وأنا أشهد بأنَّ حبَّ الأبناء وتقديرهم لأبيهم كان انعكاساً لهذه الرِّعاية وهذا الحب الصادق، وأعرف أنَّ الأب القدوة يساعد أبناءه على رسم مستقبلهم وتحقيقه. وكان عليه أن يترك المجال واسعاً لزوجه **ميسون**، لكي تأخذ حقَّها في ممارسة اختصاصها الذي تفوَّقت فيه منذ أن كانت طالبةً في كليَّة الفنون الجميلة.

# الفصل الثاني

# الحفر في التاريخ

**أولاً: ..... السفر معه إلى إيبلا**

**ثانياً: ..... أبحاثه الأثرية ونقائش إيبلا**

**ثالثاً: ..... نحو فكر قومي علمي**

## أولاً: السفر معه إلى إيبلا

من أبرز النَّشاطات التي كان وراءها الكشف عن آثار حاضرة إيبلا وعن مكتبة الوثائق التي ضمَّت خمسة عشر ألف رقيم فخاري مكتوب بأقدم لهجة عربية.

ولقد هزَّ هذا الكشف العالم بعد أن حاول الصهاينة استغلاله. وكانت معركة خاضها على المستوى العلمي والعالمي، انتهت بكشف المؤامرة وإظهار التَّاريخ التَّوراتي على حقيقته بوصفه تاريخاً أسطوريًّا يقوم على الادعاء والتَّزيف والتَّضليل.

لقد جرَّه العمل الأثريُّ إلى دائرة البحث عن حقيقة التَّاريخ القديم، واستطاع من خلال المكتشفات التي حقَّقها عددٌ كبيرٌ من البعثات الأجنبيَّة العاملة في سوريا وتحت إدارته، أن يوظِّف هذه المكتشفات لتصحيح تاريخ العهد القديم، بالاعتماد على الوثيقة المكتشفة مكتوبة أو مرسومة، من دون العودة إلى أحداث ليس لها قيمة تاريخيَّة أو حضاريَّة أَو اجتماعيَّة أو أخلاقيَّة، وردت متناقضة بأقلام الأحبار اليهودية، ولم تكن كتاباً مُنَزَّلاً.

ويجب أن نكشف هنا الغطاء عن المؤامرات الصهيونيَّة التي تعرض لها ممثلة في الكتابين الذين نشرا في أوربا عن إيبلا، وكانا ردَّ فعل على محاضرته في جامعة روما عام ١٩٧٦م، والتي تحدَّث فيها بالتَّفصيل عن مؤامرة جماعة (بناي بريث) الصهيونية، لتشويه مضمون الوثائق وتأويلها لمصلحة الصهيونية، مما دفعه بعد ذلك لتشكيل لجنةٍ واسعة من علماء اللغات القديمة في العالم، لدراسة وثائق إيبلا دراسة علميَّة، وكان هدفه دائماً أن يجعل علم الآثار مصدراً للتاريخ. وكان يرى أنَّهُ لا بُدَّ من عزل الأخبار الصهيونية والتراثية عن علم الآثار لأنها غير موثقة.

والحق أنَّ معركة العرب مع عدو اغتصب أرضهم فلسطين، مع ما تتطلب من تعبئة عسكريَّة لمقاومة الاحتلال العسكري، فإنَّهَا تتطلب تعبئة علميَّة موضوعيَّة لمقارعة الادعاء التاريخي التوراتي بالأرض من النِّيل إلى الفرات، عن طريق التنقيب الأثري للكشف عن الحضارات والشعوب والأديان التي تعاقبت على هذه الأرض، وليس من بينها أبداً حضارة إسرائيل.

ولقد سعى **عفيف البهنسي** إلى الاستعانة بعلماء العالم في عمليات التنقيب، وكان منهم من حمل مبادئ التاريخ التوراتي وآمن بها وعمل على تأكيدها، فكان هدفه أن تكون قناعة شعوب العالم بسراب التاريخ التوراتي التي أفرزت هؤلاء العلماء، قناعة علمية موضوعية.

ومن حسن حظه أن العلماء الذين عملوا في سوريا في حرية مطلقة وبدعم قوي، انقلبوا على الأوهام التوراتية، وأصبح الواحد منهم يخجل من الأسانيد التوراتية.

## ثانياً: أبحاثه الأثرية ونقائش إيبلا

إنني لأشهد أنَّ سياسة التَّوسع في البحث وتشجيع العلماء على التنقيب بحرية، كانت السَّبب في هزيمة علم الآثار التوراتي، ولقد وصلت هذه الهزيمة إلى الكيان الصهيوني ذاته، فلقد أعلن علماء الآثار الصهاينة في عام ١٩٩٦م عن إخفاقهم في العثور على آثار الهيكل، وأي آثار تعود إلى ما قبل العصر الرُّوماني.

وعلى صفحات مجلة العربي الكويتية كتب الدكتور **عفيف** مقالات وأبحاثاً عن هزيمة التوراتيين في إيبلا وفي القدس، وآخر بحث له كان عن فضيحتهم في لفائف قمران على البحر الميت.

يطيب لي أن أتابع معه الحوار في موضوع الآثار، وقد شغله عشرين عاماً. وكان همه أن يكشف عن الجذور الحضارية العربيَّة أولاً.

لقد تبيَّن له أنَّ الحديث عن العرب، وحضارتهم وتاريخهم يبدأ بالحديث عن ثقافتهم ولغتهم. ومنذ أن كشفت ألواح إيبلا عن قرابة لغتها باللغة العربية، وأنَّ هذه اللغة الإيبلائيَّة لم تكن إلا لهجةً عربيَّةً قديمةً محدودة المفردات، لا تختلف كثيراً عن اللهجات الأخرى في بلاد أكاد وآشور والكلدان وكنعان، عرف أنَّ دليل تاريخ العرب وهجراتهم ومعتقداتهم، يكمن في هذه اللهجات التي توحدت في لغة واحدة راقية غنية هي لغة قريش، لغة القرآن الكريم.

وقد نادى بإعداد معجم لهذه اللهجات يعتمد اللغة العربيَّة، وما زالت مجامع اللغة العربية تبحث عن علماء مختصين في اللهجات القديمة، لتحقيق هذا المشروع القومي الحضاري، ومن المؤسف أن تدريس هذه اللهجات في الجامعات العربية ضعيف أو يكاد أن يكون معدوماً.

## ثالثاً: نحو فكر قومي علمي

لقد كانت، هذه الحقائق سبباً في تكوين نواةٍ لفكرٍ قوميٍّ علميٍّ، يقوم على عدِّ الثَّقافة هي الحضارة، عندما ترتبط بالأمَّة، وأنَّ الحضارة هي القوميَّة عندما نتحدث في الأيديولوجية.

ونحن نقرأ له في عددٍ من الكتب التي صدرت في القاهرة وبغداد ودمشق وطرابلس، عن هذا الفكر، ونتساءل كيف نتحدَّث عن القوميَّة بعيداً عن الدم والعرق والعصبية كما ألفنا ذلك عند علماء الاجتماع، ثُمَّ نتحدث عن وحدة مفهوم الثقافة والحضارة مع أَنَّهَا قد تتداخل بقوميَّات متنوعةٍ.

ويجيب صاحبنا أنَّ التَّداخل حاصل فعلاً في مجال العلم، أمَّا في مجال الأدب والفن ولغتهما، فإنَّه يبقى مستقلاً يتعامل عن طريق الحوار، وليس عن طريق الاندماج والتداخل، ثُمَّ إنَّ الحديث عن العصبية كأساس للقوميَّة حديث فاسد لا يقوم على واقعٍ، ونحن عند الحديث عن القوميَّة لا نتصورها أمراً شعارياً أو مثاليًّا، بل عن واقع

يتمثَّل بتراث إنسان محدَّدٍ عَبْرَ مراحل التاريخ، هذا التراث هو واقع الأمة الذي يشخص هويتها عبر التاريخ.

ويجب أن أقف قليلاً هنا أوضح معنى التُّراث عنده، إذ كثيراً ما نجد تناقضات في تحديد مفهوم التراث وميدانه والمساحة التي يتحرك عليها، فكم قائل بأنه الدِّين، ومن قائل بأن الدين ليس من التراث، وغير ذلك كثير.

التراث الديني عند **البهنسي** ليس كلَّ التراث، فما قدَّمه السَّلف لا ينحصر في كتب الفقه، بل يتجاوزهما إلى علم الكلام والأدب والفن والعمارة، بل إن التُّراث بوصفه العطاء الإنساني المتحول عبر تاريخ الأمَّة، يخرج عن مصادر الشَّريعة التي تعدُّ من الثوابت، وليس الفقه إلا تأويلاً لهذه الثوابت.

# الفصل الثالث

# بين الفكر والفن

**أولاً: ..... بين حافتي الفقه والفكر.**

**ثانياً: ..... العودة إلى تاريخ الفكر.**

**ثالثاً: ..... في مجابهة الغزو الثقافي.**

**رابعاً: ..... بين التراث والحداثة.**

**خامساً: ..... البحث عن العربي.**

**سادساً: ..... مع التوحيدي.**

**سابعاً: ..... التوحيدي وفكره الجمالي.**

## أولاً: بين حافتي الفقه والفكر

إنَّ مسألة التَّفريق بَيْنَ الفقه الإسلامي الذي يحوم حول الثوابت، وبَيْنَ الفكر الإسلامي الذي شكل حضارة الإسلام، ما زال هم صاحبنا الذي توجه إلى الإسلام من خلال إيمانه به ديناً حضاريًّا يقوم على بناء الحضارة عن طريق الاجتهاد والبحث الدَّائم عن المجهول المطلق. وكان الله تعالى الواحد الأحد الذي لا شبيه له ولا مثيل، هو المطلق الذي أمر الإسلام بالإيمان به والسعي إليه للكشف عن أسراره من خلال مخلوقاته ومن خلال الكون. ومن هنا كان الإسلام ديناً حضارياً يقوم على العقل والعمل والانتماء والسَّعي للكشف والإبداع، وآيات الكتاب تشهد على معنى هذا الدين التَّوحيدي.

أتراني ابتعدت عن الهم الأساسي الذي يشغل صاحبي، هم الإبداع وعلم الجمال، وإنَّني انزلق للحديث عن الجانب الروحاني، الدَّاخلي في بناء شخصية هذا الإنسان الذي أحاوره اليوم؟

## ثانياً: العودة إلى تاريخ الفكر

الحقُّ أنَّ صاحبنا وقد أراد أن يصل ما انقطع بَيْنَ الحضارة والقوميَّة، لم يكن بوسعه إلا العودة إلى تاريخ الفكر الذي ما زال قابعاً وراء التُّراث مكتوباً أو مشخصًّا، ووجد أنَّ الفكر الإسلامي القائم على التَّوحيد يبقى مرجعاً شاملاً لتأويل التُّراث الفني وفهمه، تأويلاً جماليًّا وفلسفيًّا.

وهكذا تحدث عن العمارة الإسلامية بوصفها وعاءً لهذا الفكر، تمثل في عناصر الجوَّانية، والمقياس الإنسانيِّ، ومفهوم الفردوس الخاص. وتحدَّث عن التَّصوير من خلال المنظور الرُّوحاني الذي تجلى في أشعة الرُّؤية الرُّوحانيَّة المتوازية التي تتجاوز البعد الثالث والفراغ، وتحدَّث عن الزَّخرفة والرَّقش بوصفها صيغةً للتَّعبير عن المطلق

والوجود أو لممارسة الدُّعاء والذِّكر والتَّكبير وتحدَّث عن الخطِّ العربيِّ من خلال القيم الرُّوحانيَّة التي تجلت في تكوين الحرف العربي وتركيب الكلمات.

ولم يكن في ذلك من أتباع المذاهب الإشراقيَّة أو الصُّوفيَّة أو الأشعريَّة، بل كان يستخدم الرِّياضيَّات والقاعدة ممزوجة بالموقف الرُّوحاني الدِّيني الذي يصدر عن الإيمان بالمطلق غير المحدَّد وغير المنته، ولَعَلَّ هذا المعنى الأخلاقي للمثل الأعلى الكائن الواحد كان سبباً أوقع بعض النُّقاد بسوء فهم الموقف العلمي، الذي يتعامل بالحدس وليس بالإدراك العقلي المحض، أو بالشِّعريَّة الرُّوحانيَّة الحالمة. وَلَعَلَّهُ كثيراً ما تحدَّث عن الحدس بوصفه فعلاً وانفعالاً يصدر عن العقل والقلب، وبه فسَّر عمليَّة الإبداع وعملية التَّذوق.

## ثالثاً: في مجابهة الغزو الثقافي

لَعَلِّي لم أغادر مرفأ الحوار بعيداً فأنا ما زلت أنظر إلى وجهه في مرآة عطائه، فأقرأ على قسماته هموماً فكرية وقلقاً ثقافيًّا، فلقد حاصرته مسائل داهمت الإبداع العربي الذي انزلق إلى الاغتراب وفتت أواصره وقد تناثر متفكِّكاً في أنحاء البلاد، وكان عليه أن يقود أو يسهم في جَمْعِ المتناثر وتكوين المفكك. فلقد نشأ وحدوياً في مسيرته القوميَّة، وما زال وحدويًّا في دعوته إلى تأصيل الفنِّ الحديث، سعياً وراء إبراز الهويَّة الثَّقافيَّة، وصيانة الذَّاتية الحضاريَّة التي اجترحتها الظُّروف السِّياسيَّة القاسية التي كتمت أنفاس الكيان القومي ردحاً طويلاً من التَّاريخ.

لم يعد أمام المثقفين، وهو منهم، إلا الحديث عن التَّحرُّر الثَّقافي بعد أن تحقَّق التَّحرُّر السِّياسي، لقد عرف أن جيله كان قد انفتح على ثقافة اعتقد أَنَّهَا عالميَّة مجردة، فأراد أن يكون عالميًّا أيضاً، ولكِنَّهُ فطن فيما بعد إلى شراك الغزو الثَّقافي الذي داهم الفكر والفن، وعرف أنَّ الثَّقافة العالميَّة

ليست أكثر من ثقافة أوروبيَّة إمبرياليَّة، أتراه محقًّا في ذلك وتيار عريض من المثقَّفين هاجر بجسده أو بفكره أو بإبداعه إلى أوروبا (الإمبرياليَّة) وانتمى إليها هويَّةً وفكراً، من دون أن ينسى لغته وأهله الذين يرقبون مصيرهم في القرية البريئة، أو في فناء البيت المدني حيث يبتهلون بالدُّعاء للمغتربين بسداد الرَّأي وسداد الطَّريق .

هجرة الأدمغة أمرٌ يتحدث عنه اقتصاديو العلم، ولكن هجرة الإبداع يتحدَّث عنها الباحثون في التُّراث والذَّات الثَّقافيَّة.

أنا وهو لسنا نقيضين، فإذا كنت أعترف معه بالثَّقافة الأوروبيَّة فلسفةً وأدباً وفنًّا وأسعى إليها علماً ومعرفةً، فإنه من وراء مرآته يشفُّ عن تمسكه بتراثه وهويَّته، وعن خوف حَتَّى الرُّعب من طغيان هذه الثَّقافة المتدفقة كالسيل، محمولة على أكتاف أولئك الدَّاعين إلى عولمة الفكر والإبداع.

هذا هو همنا المشترك، فهل نحن الاثنين أمام بابين لا ثالث لهما؛ إمَّا باب الانفتاح حَتَّى التَّضحية بالذات، أو الانغلاق حَتَّى العودة إلى الماضي والسَّلف الصالح.

وبسمة تفاؤل أراها على وجهه من خلال مرآة عطائه، فأعرف أنَّهُ لا بُدَّ من باب ثالث ما زال مشرعاً، ومنه دخل ومضى إلى هدفه الثَّقافي بثقةٍ في نفسه، ولكن بشكٍّ في ثقة بعض رفاقه الذين عَبَّروا عن نضوب التُّراث، وعن تفتح الحداثة على آمال ثقافيَّة لا حدَّ لها.

## رابعاً: بين التراث والحداثة

أجدني الآن وأنا أقف معه في مرفأ الحوار مدعوًّا للتَّساؤل عن ماهيَّة هذا الطَّريق الذي سار فيه مطمئناً إلى ذاته معترفاً بذات الآخر مهما كان بعيداً عنه، حَتَّى ولو كان خصماً أو محاوراً غادراً.

تحدث صاحبي منذ الخمسينات عن التراث وتحدث أيضاً عن المعاصرة، وسرى هذا الحديث على لسان كثير من النقاد، وكانت آراؤهم متباينة في البداية ثُمَّ تقاربت مع الأيام. ولم يكن حديثه توفيقيًّا يجمع بَيْنَ المتناقضات، فلقد عرف أن في كلٍّ من هذين القرنيين بعضاً من القرن الآخر، ويكفي أن نسمعه يعرِّف التراث، بأنه تراكم الإبداع عَبْرَ تاريخ أمَّة، لنرى أن هذا التراكم مستمرٌّ حَتَّى اللحظة هذه، وأنَّهُ مستمرٌّ ما دام الإبداع قائماً، وأن ما هو حديث معاصر سيصبح غداً تراثاً. وأن قوام الذَّات الثَّقافية هو هذا التُّراث الذي يعيش معنا ومع آمالنا وطموحاتنا المستقبلية. فلا خوف إذن على المغتربين من التراث، فليس هوسجن الماضي، بل نافذة المستقبل، وإذا كان لا بد من الاعتراف بثقافة الآخر الذي قد يسبقني أو أسبقه، فإنَّ مجابهته لا تقوم على صراع الحضارات كما يقولون، بل تقوم على الحوار. وكثيراً ما نادى بالحوار واشترك في حلقاته مع مثقَّفي الغرب ومع المثقفين العرب المغتربين، وهو يعترف أنَّ حجة هؤلاء قويَّة، فهي تعتمد على إرثٍ ثقافيٍّ غنيٍّ ابتدأ منذ عصري النَّهضة والتَّنوير وسار صاعداً، ولكِنَّهُ وقد أتخم بإرثه وصل إلى نقطة الانفجار، وكثيراً ما وصفت الحداثة الغربيَّة بالانفجار، أو بالانقطاع عن التُّراث ورفضه مطلقاً.

كان انهيار الثَّقافة الغربيَّة أمام الحداثة، حجة عند صاحبي الذي انضمَّ لقراءة فكرنات ما بعد الحداثة، وقد وصلت إلى حدود الإقرار بالعودة إلى الجذور، ساعياً لتأكيد مسيرته باتجاه العودة إلى التراث وتسويغها، فهل كان ناجحاً؟

إن ما كتبه صديقي في مجال التَّأصيل جديرٌ بإعادة القراءة على ضوء مسيرة ما بعد الحداثة، هذا التَّيار الذي يزداد تواتراً في الغرب. فإذا كان الباحثون عن النَّجاة من عدميَّة الحداثة لم يحدِّدوا بعد طريقهم إلى ما بعد الحداثة، فإن صاحبي يزعم أنَّ هذا الطَّريق هو العودة إلى الجذور فعلاً، العودة

إلى الـذَّات، إلى التَّـاريخ، إلى الطَّبيعـة، إلى الإنسـان. فهـل هـذه دعـوة إلى العالميَّـة في عصر العولمة؟

## خامساً: البحث عن العربي

ثَمَّـةَ كاتـب صـهيوني لم يختلـف في خبثـه عـن مـزوري التَّـاريخ، وفي كتـابٍ لـه عـن إيـبلا جَـرَّح في الـدكتور **البهنسـي** لأنَّـةَ عـدَّ أنَّ اكتشـاف إيـبلا الـذي يعـود إلى الألـف الثالـث قبـل التـاريخ، يؤكـد أصـالة العـرب الحضـارية. تسـاءل هـذا الكاتـب كيـف يتحـدَّث **البهنسـي** عـن العروبـة منـذ فجـر التَّـاريخ، ولم يكـن للعـرب في الـبراري وجـوداً إلا متـأخراً في التـاريخ، ومتخلفـاً جـدًّا في الحضارة.

لقـد عـرف صـديقي، كمـا ذكـرت سـابقاً، أنَّ العـربي موجـود قبـل الأعـراب وقبـل الإسـلام في حضـارة بـلاد الرافـدين والشـام، مـن خـلال لغتـه الـتي كانـت لهجـة بدائيـةً متناميـةً، هـي بدايـة اللغـة العربيَّـة الـتي تكـاثرت بمفرداتهـا منـذ الأكـاديين ثُمَّ العمـوريين والإيبلائيـين وحَـتَّى الكنعـانيين والآراميـين. وأن هـذه اللغـة تشـكل نسـغ الحضـارة الـتي سميـت بأسمـاء الأمـاكن الـتي حبلـت بآثارهـا الـتي اكتشـفت مـؤخراً . وأنـا أثـق يـق أن اللغـة خـيرُ دليـل علـى وحـدة الثَّقافـة، ووحـدة الحضـارة، ووحـدة الهويَّـة القوميَّـة. وأعتقـد أنـيَّ لـن أجـد مخالفـاً لهـذه الحقيقـة. فـإذا كـان الأمـر علـى مـا قـرأت في كتبـه وأبحاثـه، فـإنَّني أسـتطيع أن أشـاركه القـول إنَّ الأمَّـة العربيَّـة والحضـارة العربيَّـة ابتـدأت مـع فجـر التَّـاريخ، وليسـت متـأخرة، ولم يكـن الإسـلام إلا ذروة في تـاريخ الأمَّـة العربيَّـة، شـعَّ بفضـل هـذه الأمـة علـى العالم.

هكذا يضعني صاحبي أمام مجالٍ تاريخيٍّ واسعٍ أعود إليه لكي استمدَّ أصالتي، من دون أن أقع في إسار مرحلة دون أخرى، مؤمناً أن هذا التَّاريخ واحد وإن تعدَّدت

حلقاته، وهذه الحضارة واحدة طالما هي محمولة على ثقافةٍ واحدةٍ ولغةٍ واحدةٍ وإن تعدَّدت لهجاتها.

## سادساً: مع التوحيدي

الجوانب الفكرية التي تبدو متعدِّدة في ثقافته، لا تجعله شارداً بعيداً عن تخصُّصه، فهو أولاً وأخيراً باحثٌ حضاريٌّ عربيٌّ كما يحلو له أن يُعرِّف بنفسه، ولقد اختار من الحضارة البحث في الفن، وهو إذا توقف في محطَّة علم الجمال العربي، فلأنه ما زال مؤمناً بأنَّ الفكر الإسلامي هو الخلفية الحضارية للإبداع العربي وغير العربي، وهو الخلفية الأيديولوجيَّة للنَّزعة القوميَّة التي ينتمي إليها. ولقد وَجَدَ في الفنِّ الإسلامي شاهداً على الفكر الإسلاميِّ، بل وصل به الأمر إلى حدود القول بالتعرف على الفكر الإسلامي من خلال الفن، ولذلك تعمَّق في الكلام عن جماليَّة الفنِّ الإسلاميِّ وفلسفته وتوسَّع في ذلك. وكثيراً ما عَبَّر عن طموحه لتأسيس علم جماليٍّ إسلاميٍّ مستقلٍّ عن علوم الجمال في أوروبا أو في الهند أو في أفريقيا، على افتراض وجود هذا العلم فيها. ولقد أكَّد طموحه هذا بتقديم نبذة عن مفهوم الإبداع والفن والجمال عند واحد من أبرز الباحثين العرب هو **أبو حيان التوحيدي**.

## سابعاً: التوحيدي وفكره الجمالي

يقول صديقي: «عرفت هذا المفكر عام واحد وسبعين وتسعمائة وألف، يوم كنت مديراً للمركز الثقافي لسنة واحدة ارتقب صدور قرار تعييني مديراً للآثار والمتاحف، العمل الذي أحبه، وكانت مكتبة المركز قد أتاحت لي أمرين؛ الأول أن أجمع من أخبار الأعلام والباحثين نبذاً عن كل من يحمل اسم **البهنسي**، فحصلت على قائمة نَسَبية تصلني **بأبي محمد الحسن**

**المهلب البهنسي** قبل ألف عام. والثاني أن أقرأ ما نشر من كتب **أبي حيان التوحيدي**، مثل الإمتاع والمؤانسة، والمقابسات، والإشارات الإلهية، ورسالة الكتابة وغيرها... وقد راعني ما في هذه الكنوز من ذخائر الفكر والفلسفة، على لسان معاصري **أبي حيان**، مثل **مسكويه، والسيرافي، والسجستاني**، صاغه ببيانه الأدبي الرائع؛ ومن المؤكد أنَّها حملت أفكاره ومواقفه».

أراد صاحبي أن يذكرني بإعجابه الكبير بهذا الكاتب الذي قيل عنه، إنَّهُ أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء. وأن يذكرني بما كتبه عنه، وقد اختار جانباً من فلسفته، هو جانب فلسفة الجمال، التي بدت خطاباً متكاملاً في جماليَّة الإبداع، متمثلاً في بلاغة النثر، وغنائية الشعر، وتناسب الصورة وتوازن الخط، وتناغم اللحن.

وجد صاحبي عند **أبي حيان** سنداً لمشروعه «تأسيس علم الجمال العربي الإسلامي». يستخلص منه عناصر هذا المشروع؛ مفهوم الفن وعلاقته بالنفس والطبيعة، ومسألة المحاكاة والتحوير والتجريد في الصورة، ومسألة الإبداع والإتباع، ومسألة التذوق والنقد الفني، ثُمَّ مسألة تصنيف الصور، وقضية منع التشبيه، وهو يعني بالفن؛ التَّصوير والخط والزخرفة والموسيقى والشعر.

ليس من حقي أن أستفيض في الحديث عن كتاب واحد من كتب صاحبي، ولكني وقفت قليلاً عنده، لأني أعترف بأسبقيته لاكتشاف عالم جمال عربي، لم يتح لغيره ممن سبقه في دراسة التوحيدي، أن يكتشفه بوصفه عالم جمال. بكتابه هذا أراد أن يقدِّم مادَّةً أساسيَّة ينطلق منها الباحثون العتيدون في علم الجمال العربيِّ الإسلاميِّ، ولقد حضَّ طلابه في الدِّراسات العليا، على اختيار واحدٍ من الكتَّاب المسلمين، **كالفارابي والأصفهاني**

**والجاحظ**، للتنقيب في آثارهم عن أفكار جماليَّة فنيَّة، وما زال المشوار طويلاً والمشروع متاحاً.

على أيِّ حال استطاع **البهنسي** أن يقدم رؤية متميزة، وقراءة كانت مرجعاً للباحثين، للفكر الجمال عند **التوحيدي**، ومن دلائل نجاح هذه القراءة وأهميتها صدور بحثه في الفكر الجمال عند **التوحيدي** في ثلاث طبعات كل طبعة منها مزيدة في الرؤية الشرح والكشف، الأولى كانت في بغداد، والثَّانية في دمشق، والثَّالثة في القاهرة.

# الفصل الرابع

# البحث عن المستقبل

**أولاً: ..... مستقبل الثقافة**

**ثانياً: ..... المستقبل السياسي**

**ثالثاً: ..... نحو تأسيس فكر فني**

**رابعاً: ..... قراءة العولمة**

## أولاً: مستقبل الثقافة

ما زلت أقف أمام مرآة عطائه وقد شدَّتني عيناه، أسبر فيهما رؤيته إلى المستقبل.

ولكن أي مستقبل؟

مستقبله هو وما زال يسير في طريق بعيد المدى؟

أم مستقبل العالم؟

أم مستقبل أمته؟

أم مستقبل الثقافة؟

مستقبل العالم الكارثي الذي يعيش على فوهة القنبلة الذرية، يتحدَّث عنه الفلاسفة المتشائمون، ويرسمه السَّاسة المغامرون، ومهما توسع المفكرون في الحديث عن المستقبل الكارثي للعالم، فإن صاحبي يدرك بحدسه أن الكارثة إذا حدثت فهي ستكون انتحاراً ولن تكون عدواناً، وكارثة شرنوبل مثالاً.

إنَّ ساسة العالم أشبه بالأطفال يتسلون بالألعاب النارية. ولَعَلَّهم كالبلهاء الذين يضُّنون على القنبلة الذرية الغالية الكلفة أن تنفجر هباءً على أرض غير أرضهم كما، تقول طرفة شعبية.

مستقبل الثَّقافة العربيَّة هو من أشد ما يقلقه، لأنَّهَ يعي جيداً أنَّ الثَّقافة عامل الوحدة العربيَّة الأول، وهي الطَّريق إلى الحوار العالمي، بل هي الوسيلة لهزيمة الصهيونية.

الثقافة عنده، هي الطَّريق لفهم الذَّات والآخر، ولبناء الإنسان العربي الأكثر كفاءة لمعايشة عصر متغير بتسارع صاروخي.

وفي كتابه العمران الثقافي، عرض خطة تمتد من التراث إلى الحداثة في عدد من المحاور؛ الأيديولوجيا، والذَّاتيَّة، والتُّراث، وحتميَّة التَّغيير، والمعاصرة العالمية، ولقد أشاد بالخطة الشاملة التي وضعتها المنظمة العربية للثقافة واعتبرها الطريق الصحيح لبناء ثقافة قومية مستقبلية لا بُدَّ من تنفيذها.

## ثانياً: المستقبل السياسي

أمَّا عن مستقبل أمَّته فلست أدري سبباً لطمأنينته، مع أنَّ الكيان الصهيوني يملك جميع الوسائل لدمار العالم، وتعلن عن استراتيجية العدوان على الآخرين بوصفها عقيدة ووعد إلهي. لقد توطدت لديه قناعة علميَّة بأن الكيان الصهيوني لا يملك أيَّ حقٍّ تاريخيٍّ في استمرار وجوده على أرض عربيَّة تهدد منها العرب جميعاً، وأن لغة علم الآثار التي يحسن قراءتها العالم، كفيلة بكشف هذه الحقيقة، ولذلك أمضى زمناً في البحث والتنقيب والنشر لتوضيح هذه الحقيقة، وتحمل في ذلك عنتاً وظلماً.

وهو يرى أنَّ الدَّعم العالميَّ العسكري الذي يتلقاه الكيان الصهيوني من أمريكا وغيرها دعمٌ عارضٌ، سيزول إذا ما وقف العرب متَّحدين في كفَّةٍ واحدةٍ في ميزان المصالح الدُّولية مع الشرق .

## ثالثاً: نحو تأسيس فكر فني

قراءة صديقي من خلال مرآة عطائه تتطلب زمناً لا أملكه الآن، ولكِنَّهَا فرصةٌ ثمينةٌ لأكتب مقدِّمة عن تاريخ نصف قرن من العطاء الفكري والفني، وكثيراً ما تجوَّلت في مكتبته باحثاً عن مصادر عطائه، منقِّباً في صفحات مؤلفاته، ساعياً لدعم باحثٍ يسعى لتأليف أطروحة عن فكره.

ما زلت ساعياً للتَّعريف به والكشف عن أفكاره الجماليَّة وتعميمها. وأراني هنا مشاركاً في التَّعبير عن الأسف لضعف الاهتمام بالفن نظرياً، حَتَّى من الفنانين والطلاب، فكيف من عامَّة القراء، وإذا كان منهم من سعى وراء تاريخ الفن للتَّعرف على المدارس والنجوم والمتاحف، فلم يكن هذا السعي ثقافياً، بل كان مهنياً أو أكاديمياً، ومع ذلك فهو يحاول أن يكتب ليسد نقصاً في المكتبة العربية، ولكي يؤسِّس فكراً فنياً راسخاً، ويدل على الطَّريق الأصح لقراءة الصورة وتحليل جماليتها، و ليجعل الفن وأساليبه أكثر شيوعاً وتعاملاً، في عالم تحكمه الآلة والكارثة والمال.

لَعَلَّ أبعد هدفٍ سعى إليه من وراء أبحاثه، هو تشخيص الحالة القوميَّة من خلال الإبداع الفني، بوصفها ظاهرة حضاريَّةً أكثر تماساً مع الإنسان. هذه الظاهرة التي سعى إلى دعمها وتعميمها عن طريق المؤسسات التي أنشأها، عن طريق الشواهد الفنية التي انتشرت في السَّاحات والحدائق، وعن طريق خوضه شخصياً غمار العمل الفني الإبداعي، تصويراً ونحتاً.

خرج صديقي من المرآة ليكمل مشواره في العمل العام، ليس كعامل في الدَّولة فلقد تجاوز السن، ولكن خبرته ساعدته في متابعة نشاطه في نطاق المنظمات الدوليَّة بوصفه خبيراً في حماية التراث، وها هو ينهي إشرافه على حماية مدينة صنعاء ممثلاً لمنظمة اليونسكو، ويستلم وشاحاً من الدرجة الأولى على خدماته، وها هو ينهي إشادة آبدتين في دمشق؛ صرح الشهيد، وبانوراما حرب تشرين، ويتلقى تقديراً على عمله.

وما زال يتابع التدريس الجامعي مشرفاً على أبحاث طلابه في الدراسات العليا. ولكن الكتابة ما زالت وسيلته لطرح أفكاره وتجميع شتات أبحاثه، وإذا كانت موسوعة التراث المعماري ومعاجم الفن والعمارة والخط

هـي أصـعب مـا أتـى عليـه وأنجـزه، فـإن مجموعـة مـن المؤلفـات مـا زالـت تمـلأ المكتبات العامة والخاصة.

## رابـعاً: قراءة العولمة

يستنكر صـاحبي مبـادئ العولمـة اقتصـادياً وثقافيـاً، ويراهـا دعـوة إلى هيمنـة الأقوى. هـي دعـوة إلى القضـاء على (الغـوييم) بحسـب التَّعبـير الصـهيوني، أي على الأقوام الأخرى التي إذا لم تكن قوية بمادتها، فهي قوية بإنسانيتها وتاريخها وحضارتها.

يـرفض **البهنسي** دعـوة العولمـة مـع اعترافـه بـتقلص المسـافات الثقافيـة في عـالم الاتصالات الظافر، ويرى أن العولمة تتحقق بالحوار والتبادل وليس بالهيمنة.

وكثيراً ما تحدث عن القطب الواحد وتعسفه بعد غياب القطب الآخر. وهو يعتقد أن عهد القطب الواحد الذي ينادي بالعولمة عهد قصير، فثمة أقطاب أخرى تعـدُّ نفسـها لمنافسـة هـذا القطـب، ومنهـا قطـب الأمـة العربيـة، وقطـب الشـعوب الإسلامية الناهضة.

هكـذا اكتشـف وئيـداً سـداد مسـيرته باتجـاه الأصـالة، وأراني أرفـض أن يـتهم بالشوفينية أو يتهم بالسلفية أو بالانعزالية، بل أراه أكثر المثقفين انفتاحاً على ثقافة العالم وثقافة المستقبل، ولكِنَّـهُ أكثرهم غيرة وحرصاً على ذاته التي تكونـت خـلال آلاف السنين ومنذ بداية التاريخ.

# الفصل الخامس

# الفن العزبي

**أولاً: ..... باتجاه مشروع مشترك**

**ثانياً: ..... تكون الفن العربي**

**ثالثاً: ..... خصائص الفن العربي**

**رابعاً: ..... الفنون العربية الإسلامية**

**خامساً: ..... الفن والدين**

**سادساً: ..... الرقش والزخرفة**

## أولاً: باتجاه مشروع مشترك

ما جمعني بالدكتور **عفيف البهنسي** أخاً وصديقاً خيوطٌ كثيرةٌ بدأت تلتف على بعضها بعضاً لتكون مشروعاً مشتركاً متشابهاً في كثير من خطواته وأهدافه. ولَعَلَّ في هذا ما راح ينحو بي إلى توطيد الصلة به أكثر فأكثر.

مشروع بناء علم جمال عربي الهوية والخصائص والمزايا هو المشوار الممتع الذي وجدته يجمعني بالدكتور **البهنسي** كُلَّمَا اقتربت منه أكثر، وكلما قرأت له المزيد. وأظنُّ أننا أحسنا اختيار الطريق.

وها نحن نمر على بساتين مزهرة، نقطف من كل حديقة روّيناها بعرقنا، زهرة أو ثمرة، نقدم ضوعها وغذاءها إلى أصحابه في الطَّريق البعيد المدى. ولا ندري متى ينتهي بنا المسير، ولكن لم يخامرنا شك بحسن اختيارنا لهذه الطَّريق. نفرش عليه حوارنا الطَّويل توضيحاً لمشروع مشترك في بناء علم الجمال العربي. سألته مرَّة:

- «**تتحدث عن الجماليَّة العربيَّة، فإلى أيِّ مدى يلتصق مفهوم (العربي) بالفن؟**».

قال: «عندما نطلق صفة «العربي» على الإبداع فإننا نهدف إلى تحديد هويته الثقافية وليس القومية بمعناها الدارج. فالإبداع العربي ليس هو إبداع جنس محدد هو الجنس العربي، بل هو إبداع منبثق عن فكر محدد نسميه الفكر العربي لأنَّهُ نشأ مع الزمن العربي وعلى الأرض العربية، وبالمنطق واللغة العربية، ولقد شارك في بناء الفكر العربي أجناس مختلفة القوميات، ولكِنَّهَا أجناس منتمية للفكر العربي، **فالفارابي وابن سينا** أغنيا الفكر العربي بالقوَّة ذاتها التي أغنى بها الثقافة العربيَّة كلٌّ **الكندي وابن عربي**، لأنَّ مصادرهم

جميعاً وأهدافهم كانت واحدة، وكانت وسائلهم، أعني اللغة العربية واحدة أيضاً».

هكذا إذن، فإن مصطلح (عربي) يعبِّر عن هويَّة ثقافيَّة، عن صفة ذاتيَّة حضارية. بل إنَّنا لا نفرِّق بَيْنَ مفهوم القوميَّة ومفهوم الحضارة، بيد أنَّ الأولى تعبِّر عن الذَّاتية الثَّقافيَّة، والثَّانية تعبِّر عن ثقافة محدودة مشخَّصة بآيات مكتوبة أو منقوشة أو مرسومة... فالكيان (العربي) هو كيان ثقافي موحَّد تاريخياً وفكرياً، وصفه العربي هي لتحديد هويته الثقافية.

إنَّ البعد الثَّقافي لمفهوم القوميَّة هو البعد الذي يميِّز النَّظرية القوميَّة العربيَّة عن غيرها من النَّظريات، وهو الأساس لبناء الفكر العربي المعاصر بعيداً عن العنصرية والشوفينية.

## ثانياً: تكون الفن العربي

في السياق ذاته سألته عن تكون الفن العربي قائلاً:

- **«الفنون العربيَّة الإسلاميَّة التي تملأ متاحف العالم القادمة من مواقع أثرية في بلاد الرَّافدين وسوريا ووادي النِّيل تشهد على عراقة الفنِّ على الأرض العربية. والسؤال الذي يفرض ذاته علينا هو: كيف تكون الفن العربي بعد الإسلام؟»**.

أجاب: «ظهرت الفنون الإسلاميَّة على أرض عربيةٍ واسعةٍ، وكانت ذات تقاليد فنيَّة أطلق عليها اسم التقاليد البيزنطية أو الساسانية، وهذه التَّسمية مستعارةٌ من هوية الحكم السياسي، ولكِنَّهَا لا تعني أَنَّهَا من صنع هذه السلطة أو تلك، بل هي من صنع الشعوب التي عاشت على هذه الأرض، ولقد دانت هذه الشعوب بعقائد هذه السلطة، بل إن العقائد هي تكوين فكري وروحي يصنعه الناس ليكون أساساً لنهوضهم الحضاري، وترك لنا أفذاذ من تلك الشعوب منشآت رائعة تحمل

آثار إبداعاتهم الرائعة، نراها حَتَّى اليوم في كنيسة أياصوفيا البيزنطية، كما نراها في آثار ساسانية مثل **بيرسيوبوليس** في إيران، أو في طاق **كسرى** في العراق، وفيها كانت الرسوم الرائعة التي وصفها **البحتري** في قصيدته السينية.

ومما لا شك فيها أن مثل هذه الأوابد كانت شاهداً على استمرار التقاليد الفنيَّة بعد ظهور الإسلام وانتشاره في هذه المناطق، ولكن استمرارها هذا لا يعني أنَّ الفنان في العهد الإسلامي قد استمدَّ منها، بل يعني أنَّهُ هو نفسه سواء أصبح مسلماً أم بقي على دينه، قد استمرَّ في صناعة فنٍّ أصيلٍ أراده لوظيفة دينيَّةٍ، ومدنيَّةٍ جديدةٍ.

إنَّ الأوابد الأولى التي نراها في المسجد الأقصى وقبَّة الصَّخرة والجامع الأموي وجامع القيروان بل وجامع قرطبة، كان قد أنشأها هذا الجيل الأول الذي استمر في صناعة الفنِّ التَّقليدي الذي انتقل من ظلِّ سلطة إلى ظلِّ سلطة أخرى، ولم يكن سهلاً أن يقيم الإسلام منذ ظهوره مؤسسات حضارية جاهزة تعتمد على مبادئ وردت في مصادر الشريعة، أو القرآن الكريم، أو السنّة. بل لقد اقتضى ذلك زمناً حتى استقرت فيه مبادئ هذه الشريعة في نفوس وعقول المجتهدين، وولَّدت أشكالاً من الفكر والنَّظريَّة وسمت مظاهر الحضارة بميسمها. أو كانت بطانة هذه الحضارة استخلصها المفكرون والكتاب والفقهاء، حتى أصبحت فلسفة قائمة بذاتها، متميزة عن غيرها من الفلسفات الشَّائعة، حسب اختلاف مبادئ الإسلام التَّوحيديَّة عن مبادئ دينية أو زمنية أخرى».

**هنا وجدت من الضروري أن أستكمل الإجابة بسؤال عن المرحلة التي بدأ فيها الاستقلال وبناء الشخصية. فقال مجيباً:**

«لم يمض زمن طويل حتى انقضت المرحلة الأولى التي مارس فيها الجيل الأول من أبناء أرض الإسلام استمرارية الفن التقليدي. وانتقلت الفنون الإسلامية إلى مرحلة ثانية لم يعد لهذه الفنون أية علاقة بمصادرها التقليدية

المحلية، وبرزت ملامح جديدة لهذه الفنون جعلتها متميزة موحدة، على رغم اختلاف التقاليد في مساحة متعاظمة من الأرض التي انتشر فيها الإسلام من الصين إلى الأطلسي، وحملت هذه الفنون سمة جديدة، وتكونت شخصية فن نستطيع التعرف على أسرار جماليته وفلسفته، من خلال الفكر الإسلامي والعقيدة الإسلامية.

ونعتقد أن هذه المرحلة كانت أهم مراحل تطور هذه الفنون، بل إنها تشكل الولادة المتكاملة لفن انفصل عن جميع الرواسب، لكي ينتمي لحضارة جديدة ويصبح أهم عناصر تكونها».

## ثالثاً: خصائص الفن العربي

تابعت الحوار معه في الموضوع ذاته، لاستيفائه قدر الإمكان، فكان من الضروري الحديث في خصائص الفن العربي، وربما يكون في هذه المسألة شيء من الخلافية أَو على الأقلِّ تعدد وجهات النظر، ولا عيب في أن يكون لكل باحث ما يراه من خصائص الفن، حَتَّى وإن كان ثَمَّةَ اختلاف في الرؤى، على أننا نفترض وجوب ألا تصل إلى درجة من التناقض أَو التقاطب التي لا يصحُّ معها تعدد الرؤى. قلت له:

**. يتصف هذا الفن بالوحدة والتنوع، كيف نفسر هذا التطابق؟**

أجاب: «المرحلة الثالثة كانت مرحلة التنوع، إذ لم يبق الفن جامداً أمام التحولات السياسية والاجتماعية التي تمت تحت ظل الإسلام في عالم واسع تقاسمته سياسات متعددة، فكانت الخلافة العباسية في بغداد والخلافة الأموية في قرطبة والخلافة الفاطمية في القاهرة. ثم ظهرت وحدات سياسية ذات نزعات قومية فارسية أو تركية. ولكن هذا الانقسام السياسي والنُّزوع القومي الشعوبي لم يحل دون استمرار العلاقات الثقافية والتجارية بَيْنَ

الشعوب الإسلامية، مما جعل الفنون التي تنوعت بتعدد الأنظمة السياسية، مرتبطة دائماً بالمبادئ الإسلامية ذاتها.

وهكذا فإنَّ التَّنوع الفني لم يُخِلَّ بوحدة الفن، بل استمرَّت الفنون موحدة، ولا يوجد من يخطئ في تحديد هويتها على امتداد الأرض أو على اختلاف أشكالها، سواء أكانت إناءً خزفياً أو مقبض سيف أو نقشاً في مخطوط».

## رابعاً: الفنون العربية الإسلامية

مع ذلك فإن المختصين في هذه الفنون، كما يرى **البهنسي**، مازالوا يُميِّزون بَيْنَ ملامح هذه الفنون واتجاهاتها، وهو يستعملون في تصنيفهم أسماء السُّلطات السِّياسيَّة التي تعاقبت. وهكذا فإن كتب تاريخ الفنون العربية تتحدث عن فن أموي وآخر عباسي. كما تتحدث عن فنِّ الأندلس وفنون الفاطميين وفنون الفرس والمماليك والأتراك العثمانيين حسب تقسيم جغرافي مختلط بتقسيم تاريخ سياسي، سعياً وراء توضيح لاتجاهات متنوعة لا بُدَّ من إقرارها، ولكنَّنا لا نستطيع أن نخرجها أبداً من إطارها الفلسفي الإسلامي الذي حدد أصولها الجمالية المستقلة عن أي أصل جمالي آخر. عندما كانت هذه الاتجاهات تَنْزلق إلى الاستمداد من أصول غريبة، كما تمَّ في المراحل الأخيرة للفنِّ الفارسي فإنَّ هذه الأشكال الفنيَّة تنفصل عن هويتها وترتبط بأصول غريبة.

## ٥- الفن والدين

من المشكلات المهمة التي تستدعي مساحات واسعة ومهمة من النقاش والحوار والبحث هي العلاقة بَيْنَ الفن والدين عامَّة والإسلام على نحو الخصوص، فما زال في هذه المسألة كثير من الالتباس والغموض وتناقض الآراء والمواقف، لن نطيل الوقوف عند هذه العلاقة هنا، فإنَّهَا تحتاج إلى

مساحة واسعة، ولكن لا بُدَّ من الوقوف على موقف البهنسي من هذه العلاقة، ولذلك سألته:

**. كيف تنظر إلى العلاقة بَيْنَ الفن والعقيدة؟**

قال: «الفنون العربية إبداعات تشكيلية نراها موزعة على أشياء استعمالية أو زخرفيَّة تجميليَّة، وهذه الأشياء قد تكون قراطيس في مخطوطات أو أوان من الخزف أو نسيجاً معداً للكسوة أو بسطاً وسجاجيد أو أدوات معدنية أو مكعبات زجاجيَّة فسيفسائيَّة وهكذا فإنَّ مادَّة الفنون الإسلاميَّة لم تكن اللوحة المجرَّدة المعدة للتصوير، أو كانت البرونز والرُّخام المعد للنحت كما هو شأن الفنون الأوروبية التي ظهرت منذ عصر النَّهضة، لأنَّ الفنون الإسلاميَّة كانت فنوناً إبداعيَّة تطبيقيَّة تمارس على أشياء استعماليَّة، وهكذا فإنَّ هذه الفنون مبثوثةٌ في طبيعة الأشياء تضفي على وسائل الحياة الجمال الذي يصنعه بمهارة فنان لا يكشف عن تميزه، لأنَّهُ كان محض صَنَّاعٍ ماهرٍ كغيره من أبناء جيله الذين يشاركون في بناء حضارة نمت مع نمو الحياة والفكر، ترفدها عقيدة شاملة، هي أساسي لمبادئ هذه الحضارة فنًّا وأدباً وعلماً ومن هنا كان نعت هذه الفنون بالإسلاميَّة، لأنها كانت تقوم على خلفية فكرية واضحة، مازالت صالحة لكل زمان ومكان لحيويتها وقابليتها للتَّطور».

متابعة للفكرة ذاتها سألته:

**. هل نقول إن تاريخنا كان قائماً على الحرية؟**

قال: «الآيات البلاغيَّة والفنيَّة تشهد أن الصِّراع الذي كان قائماً بَيْنَ القوة الثقافية والقوة السلطوية التيولوجية القامعة، هو الجدلية التاريخية الحقيقية التي اتسمت بها الحضارة العربية، وهكذا فإن أضعف العصور العربية لم تكن عصور غلبة السلطان التيولوجي بل انقطاعه عن الثقافة وانقطاع الثقافة عنه. إنَّ السلطان السياسي والديني لا يستطيع أن يصارع الإبداع بالقمع، ولكنه يستطيع أن يناقضه وأن يكفر به. وهذا

لا يعني القضاء على الإبداع، بل يعني مصادرته، والذين يهربون من معتقلات السلطان. هم المثقفون الذين يبحثون عن الإبداع خارج مكانهم وزنزاناتهم القمعيَّة عن طريق التَّصعيد الذي يتعالى عن الجزئيات إلى الكليات».

ثَمَّةَ فكرة تتصل بما سبق اتصالاً وثيقاً أحببت أن أتابع فيها فسألته:

**. إلى أي مدى توسع الفن في تمثيل الواقعية والتشبيه في الفن؟**

قال: «التَّصوير والنحت الذي يقوم على محاكاة الواقع وتجسيد صورة الإنسان هو من الفنون التي رفضها الإسلام، ولم تكن شكلاً من أشكال الحضارة الفنية الإسلامية، وهي مع ذلك لم تكن غائباً تماماً عن أشكال الفن الإسلامي، ففي بداية الإسلام ظهر الفن التشبيهي بوضوح على جدران القصور وأراضيها، كما في قصري الحير في الشام وقصر هشام (المفجر) في أريحا وقصر عمره في بادية الأردن، وظهرت مخطوطات في شمالي الشام والعراق تحمل مرقنات لصور آدمية مثل كتاب الحشائش **لديسقوريدس** وكتاب الأغاني ثُمَّ كتاب مقامات **الحريري**. ولم تكن هذه الصور مخالفة لمبادئ الإسلام في ذلك الوقت.

إن الاتجاه السائد لدى منظِّري الفن والفقهاء على السواء، هو أن الفنون العربية تبعاً لمفهوم التوحيد، تقوم على مبادئ روحانيَّة فكان التَّصوير المجرد الذي يقوم على تصوير المطلق، أو التصوير الرمزي الذي يذكر بالواقع لخدمة البيان العلمي أو التاريخي أو للتوثيق، على أن يكون هذا التصوير محرفاً عن الواقع، ولا يهدف إلى تكريم صاحبه. فالمبدأ التوحيدي يحرم محاولة العبد مضاهاة الله في عملية الخلق التي يختص بها الله تعالى.

وهكذا فإنَّ التصوير لم يكن محرماً، إلا إذا كان وسيلة لخلق الأصنام ونشر الوثنية وهي أمور كان يمكن أن يخشاها الإسلام في بداية ظهوره، ولكن وقد توطدت أركانه وتعمق الفقهاء في أحكامه، وتأصل الإيمان بالله

الواحد الأحد، وكانت السلطة الزمانية دينية بوقت معاً، تحمي الإسلام كما تحمي أرض الإسلام فإن التصوير لم يظهر إلا أداة للزينة والمتعة والتوثيق والتوضيح، وهو بهذا المعنى وعن طريق القياس ليس محرماً، ولم يكن غيابه إلا نوعاً من التشدد الذي دعا إليه بعض الفقهاء. ثم لم يكن ظهوره المحدود لكونه (خطيئة دائمة) كما يقول **بابا دوبولو**.

ولسنا من الذين يعتقدون أن ازدهار الرقش العربي والخط الجميل يعود إلى غياب التَّصوير التَّشبيهي وأسبابه المزعومة، بل إن الفكر الإسلامي الذي قام على الإطلاق في تحديد ماهية المعبود، قد أفرز فناً مطلقاً يعبر عن المطلق الأزلي، وليس فناً مشخصاً يعبر عن المحدد العرضي.

تنقسم الفنون العربية إلى قسمين أساسيين، فنون تشبيهية، وفنون مجردة، والفنون التشبيهية تقوم على تشكيلات إنسانية أو حيوانية أو نباتية لا تتطابق تماماً مع الواقع وإنما تمتاز ببعض التحريف، وهنا نتساءل علام كان هذا التحريف في تشكيل الواقع؟ إن الجواب على هذا السؤال إنما يتم على ضوء الفنون المعاصرة التي تقوم على تحريف الواقع بدءاً نم الانطباعية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر في فرنسا، ومروراً بالوحشية والسريالية، حتى وصولها إلى أقصى التحريف في التجريدية. الجواب على سبب التحريف هنا سهل قدمه لنا فلاسفة الفن المعاصر من أمثال **بريون** . Brion، **وسوفور** . Seuphor.

ويعتمد تعليل هذا التحريف على رغبة الفنان في إقحام ذاتيته على الموضوع، وتغليب موقفه من الواقع على الواقع المألوف لخلق شيء جديد لا وجود له في الطبيعة. والفن الإسلامي كان سباقاً في مجال تقديم واقع فني مختلف عن الواقع الطبيعي. إن مهمة الفنان المسلم هي تقديم رموز الأشكال الواقعية وليس محاكاتها، وهو يختار من الواقع ما يراه أكثر جدوى في بناء العمل الفني. ومع أن الهدف

من التصوير التشبيهي هو التعبير عن مضمون معين، فإن الفنان كان يشير إلى عناصر الموضوع بملامح تحمل صفة الإطلاق، وتترك للمشاهد حرية التحديد على اختلاف الأذواق والإرادة.

ومع ذلك فإن تفسير هذا التحريف قبل ظهور الاتجاهات الفنية الحديثة وتعليلاتها، كان يقوم على موقف الإسلام من التصوير. ولقد شدد المستشرقون على مسألة تحريم التصوير خشية مضاهاة الله في قدرته على الخلق، أو خشية الانزلاق إلى إقامة الأنصاب والأزلام والأصنام وعبادة الصور. وأطلقوا على هذا التحريف صفة «الاستحالة»، وأيدوا نظرياتهم بمحاولة الفنان إعدام صفة الحياة في صور الأشخاص عن طريق رسم خط يقطع الرأس عن الجسد كما في مخطوط **الحريري** الموجود في لينينغراد (١٢٣٥ م وغيره.

والجدير بالذكر أن نمط التحريف في التصوير التشبيهي، يكاد يكون واحداً في جميع الصور التشبيهية على اختلاف العصور، فالتشابه واضح بين الرسوم الجدارية في قصر الحير الغربي وقصر المفجر وقصير عمره، وبين المخطوطات التي نراها في مخطوط الحريري للمصور الواسطي أو مخطوط كتاب الأغاني، ولكننا نرى جمالية بيزنطية في رسوم المباني بينما نرى تأثيرات فارسية أو صينية في رسوم المخطوطات.

وشأن النحت لا يختلف عن شأن التصوير، فالمنحوتات التي لا تزال باقية من آثار القصور الأموية في متحف القدس (آثار قصر المفجر)، أو في متحف دمشق (آثار قصر الحير الغربي) توضح حدود التحريف عن الواقع، والتي تحاكي التحريف في التصوير، بل إن المنحوتات كانت ملونة كأنها مجسمة، كذلك كانت الصور غير المجسمة في الكعبة المشرفة على شكل أصنام نصف أسطوانية.

ولقد تراجع الفن التشبيهي تصويراً كان أم نحتاً في الغرب الإسلامي، وتحول في المشرق، أي في بلاد فارس، إلى فن المنمنمات وهو فن تصويري تشبيهي يعتمد على خلفية جمالية متميزة تقوم على الرمز والتحريف، ولكن بدقة ومهارة دون الاهتمام بقواعد المنظور العلمية التي كانت الفن الأوروبي يفخر بتطبيقها منذ عصر النهضة، وإنما هو منظور روحي إسلامي توضحت معالمه وأسسه.

أما تصوير المشاهد الطبيعية مما نراه في الجامع الأموي بدمشق، وفي قصر المفجر في أريحا، وهي مشاهد مؤلفة من فصوص الفسيفساء الزجاجي، فإنها صور محرفة عن الطبيعة أيضاً، ولكنها قريبة من معناها».

## سادساً: الرقش والزخرفة

نظراً لعلاقة الرقش والزخرفة بالموضوع، ونظراً لأنَّ بعض المستشرقين يرفضون ربط الرقش والزخرفة العربية بالإبداع، فقد وجدت من الضروري أن أقف على رأيه في هذا الموضوع فسألته:

**. يرى بعض المستشرقين أن الرقش العربي لا يختلف عن مفهوم الزخرفة ويخرج عن الصفة الإبداعية؟**

أجاب: «يبقى الفن التصويري المجرد، الغالب في التراث التصويري العربي والإسلامي، ويرجع ذلك إلى ارتباط الفن التصويري بالمعاني المطلقة التي ابتدأت تحديداً بمفهوم الله. فالله ليس كمثله شيء، فهو الكون والحق والسرمد، والمؤمن مشدود إلى الله بنواصي الإيمان والسعي إلى الكشف عن أسرار الوجود المطلق، وهذه العلاقة بين المؤمن وخالقه تبدو جلية في الرقش (Arabesque)، هذا التصوير الذي يحاول عن طريق الخط الهندسي أو الخط اللين النباتي، التعبير عن معنى الخالق، على أشكال نجمية جابذة نابذة،

أو على شكل أشرطة نباتية لا بداية لها ولا نهاية. وهي في كلا النوعين من الرقش الهندسي والنباتي المورق، أشكال تنسجم مع صفات الله التي وردت في كتابه الحكيم.

وتباع قائلاً: «يقول **غرابار**: إن الالتجاء إلى الرقش هو انتقال إلى مستوى القيمة الثقافية للعمل الفني، إذ يلغي العلاقة بين الشيء المرئي وبين دلالته العادية ومعناه المتداول، وهكذا فإن الصورة تتغير كلياً عن أصلها، ووراء الوظيفة الظاهرية للرقش يبدو نسق كامل من الإشارات والطابع الرمزي الكامل الذي يفرض نفسه علينا. ولكنه يترك لنا حرية التفسير. وعلى هذا فإن معان كثيرة تبقى قائمة في الرقش العربي بانتظار تفسيرها، مما يعطي الرقش قيمة تزويقية لا حد لها».

# الباب الثاني

# حوار في الجمالية العربية

الفصل السادس: تمهيد في الجمالية العربية

الفصل السابع: الخط والرقش والتصوير

الفصل الثامن: الفن والحقيقة

الفصل التاسع: مواقف نقدية

الفصل العاشر: الحوار الثقافي

الفصل الحادي عشر: الحداثة وما بعد الحداثة

الفصل الثاني عشر: في الفن والإنسان

الفصل الثالث عشر: تساؤلات

# الفصل السادس

# تمهيد في الجمالية العربية

أولاً: ..... في الأبحاث الجمالية
ثانياً: ..... الفكر الجمالي
ثالثاً: ..... توصيف الإبداع العربي
رابعاً: ..... الذاتي والموضوعي
خامساً: ..... الخلافية والتصعيد
سادساً: ..... الحدس والإبداع
سابعاً: ..... التذوق والحدس
ثامناً: ..... الرمز والتأويل

## أولاً: في الأبحاث الجمالية

**سؤال: أنا أحاورك الآن بوصفك مفكراً جماليًّا، كانت لك الكثير من الدراسات والأبحاث والرؤى، وتعلم أنني أفردت فصلاً من كتابي المذاهب الجمالية للحديث عن بعض رؤاك الجماليَّة. دعنا نستهلُّ الحوار الذي سيكون طويلاً وشاملاً إلى حدٍّ ما بالحديث عن أبحاثك الجماليَّة ومشروعك الجمالي.**

**جواب:** كان مشروعي الثقافي يشمل دراسة الفنون والعمارة والبحث في أسسها الجمالية مما أسس عندي مبادئ لعلم جمال عربي، يقف إلى جانب فلسفات جمالية تناولت فنون الغرب والشرق، واعتقد أن دراسة هذه المبادئ من الباحثين سيغني هذا العلم الوليد.

في كتبي الفنية انتقل من الخاص وهو النشاط الفني، إلى العام وهو البناء الثقافي القومي، فالفن بوصفه نشاطاً إبداعياً يؤسس لحضارة المستقبل، والتراث الفني والمعماري يمثل حضارة الماضي، ومهمة العمل الإبداعي أن يقوي أواصر العمل الثقافي بشموليته في الماضي والحاضر، وهذا ما نعنيه بالأصالة، فليس من مستقبل من دون ماضٍ، لأن الزمن واحد، والعطاء الإنساني مستمر مع هذا الزمن الواحد. هي سلسلة من العطاءات تتراكم في محطة الماضي لكي تسمى تراثاً، وتمتد مع الإبداع إلى المستقبل حاملة بذور تلك العطاءات، والإنسان المنتمي للتاريخ والحضارة، حاضر في جميع آنات الزمن، الماضي والحاضر والمستقبل. والماضي ليس زمناً ميتاً، بل هو حي وخالد ماثل في هذا التراث لقد كانت دراساتي تأسيساً لفهم علمي لمظاهر الحضارة التي نرى آثارها على أرضنا العربية، ولقد دعمت المكتشفات الأثرية قناعتي بأصالة هذه الحضارة في مجال الفن والعمارة، كما في مجال الثقافة والعلم، وكانت دعوتي في كتابي خطاب الأصالة في الفن والعمارة مبنية على دراستي لهذه الآثار واهتمامي في

معالجة حمايتها، وتقريب المسافة بينها وبين المتلقي، سواء أكان جمهوراً أو كان اختصاصياً أو مبدعاً . فالطريق إلى تحقيق الأصالة يمر من خلال معالم التراث الذي شاركت في بنائه أجيالنا المتعاقبة. لقد حاول جماعة من المفكرين والفنانين في الغرب أطلقوا على أنفسهم اسم المستقبليين أو الحداثيين التخلي عن الماضي وقطع كل صلة تربطهم بالتراث، فوقعوا في عدمية تائهة حتى أعلن الفلاسفة سقوط الحضارة الغربية بسبب هذه العدمية. وما نراه اليوم من مفاهيم (بعد الحداثة) يبشر بعودة إلى الجذور من خلال التاريخ والتراث. ونحن في شرقنا العربي لم نصل إلى العدميَّة التي وصل إليها الإبداع في الغرب، ولكننا لم نعط هذا الإبداع بعده التاريخي الذي يحقق أصالته.

على أننا لا نسعى وراء أصالة فنية تغلق الأبواب على الحوار الثقافي مع العالم، بل على العكس إن الجاهزية الثقافية الأصيلة أصبحت ضرورية لإنقاذ الإبداع من تشرده ولدعم التيار الجديد الذي ينادي بالعالمية، لرفد هذه العالمية بعطاء خاص، فالعالمية الثقافية تقوم على جماع الثقافات الأصيلة في العالم.

**سؤال: الدراسات الجماليَّة في الفكر العربي المعاصر ضئيلة قليلة، حتى إنَّ مفهوم الجماليَّة في الفكر العربي المعاصر لم يزل يعاني من اللبس والغموض عند كثير من الدارسين والباحثين، فمفهوم الجماليَّة مفهوم جديد، ولكن المضمون قديم، حسب رأيك متى بدأت الدراسات الجماليَّة في الفلسفة العربية والفكر العالمي عامَّةً؟**

**جواب:** البحث في الجمالية العربية، أو الإسلامية بصورة أعم، لم يظهر على ساحة النظريات الفلسفية بصورة مستقلة، ومع ذلك فإن التنقيب بَيْنَ صفحات مخطوطات المفكرين من أمثال **ابن سينا والفارابي والتوحيدي وابن عربي** يجعل احتمال استقراء جمالية خاصة بالفنون العربية الإسلامية، تقوم على الكمال وليس على الأذواق، أمراً ممكناً، وهذا ما تَمَّ لنا بعد قراءة ما بقي من آثار **أبي حيان التوحيدي**.

ولكن الفكر الجمالي الأرسطي القائم على مبدأ المحاكاة Mimesis والذي تسرب إلى قناعات بعض المفكرين المسلمين، كان المرجع الأساس لعلم جمالي ادعى واضعوه أنَّهُ يغطِّي فنون العالم، ولكِنَّهُ بدا واضحاً أنَّهُ مازال أسيراً للفكر الجمالي الفيثاغورثي القائم على الكمال الرياضي، والفكر الأرسطي الذي قام على الاكتمال العضوي، كما رأيناه في كتاب Aesthetics الذي وضعه **باومجارتن** عام ١٧٥٠م. وأراد به أن يفصل علم الجمال عن الميتافيزيقا، ويجعله موازياً لعلم المنطق، من جهة إخضاع الحكم على الجميل بالاعتماد على مبادئ عقلية وقواعد ومعايير.

ومع تضاؤل شأن الميتافيزيقا، أصبح للجماليات مكان الصدارة عند الفلاسفة المتأخرين من أمثال **أدورنو**، والذين اتفقوا على رفض الخطاب الوضعي، وإقرار الذاتية المحررة للفن بوصفه شكلاً وذاتية.

مقابل هذا التصعيد في تنظير الجمال الفني الغربي، كان لا بُدَّ من انبعاث تنظير مقابل لجمال فنِّيٍّ شرقيٍّ، أو إسلامي عربي، بدا واضحاً ومركزاً في أبحاث **أوليغ غرابار وألكسندر بابادوبولو**، وما زالت الدَّعوة ملحة لمتابعة البحث في الجماليَّة العربية، يتولاها باحثون وفنانون مبدعون من العرب والمسلمين.

النص الفني هو إنشاء إبداعي محمول على مساحة أَو هيكل، يقوم به الإنسان بفعل ذاته (أي النفس) وروحه (أي الطاقة الإنسانية)، ثُمَّ بحكم إدراكه الحسي، بحثاً عن الكمال الفني.

ومع أنَّ هذا النص يدخل في نطاق النشاط العملي Praxis، إلا أنَّهُ يتمتع بقيمة إنشائية Poiesis تجعله يسمو على العمل العادي حتى الماهر منه، بطرافته وعدم تماثله وتكراره، وهنا لا بد من التمييز بين الحرَفي الناسخ للشيء وبين الفنان الذي يتجاوز المحاكاة للوصول إلى ما وراء الطبيعة، حيث الجمال المحض، الجمال الفني

المطلق الذي لا يطابق شيئا من الأشياء، بل هو شيء جديد لا وجود سابق له. ولكِنَّهُ واقع يغيِّر الواقع.

لقد توارت الدراسة الجمالية التأملية أو الوصفية Spectaculaire، وظهرت مؤخراً الدراسة الجمالية الإنشائية Poïetique على يد **بول فاليري** منذ عام ١٩٧٥م، ثُمَّ توسعت الدراسات المنتمية للإنشائية على يد **باسّرون** Passeron . إن هذا التحول من التنظير إلى التحليل، أفسح في المجال لاقتحام عوالم لا حدّ لها من الإبداع الفني، مما أدى إلى الاعتقاد أنَّ لكل أثر فني جماليته الإنشائية الخاصة، كما يقول **باسّرون**.

## ثانياً: الفكر الجمالي

**سؤال: ركزت في كلامك على نشأة ة الجماليَّة وتطورها على صعيد الفكر العالمي، فلنبدأ الكلام في الفكر الجمالي العربي، ولا بأس من التركيز على مدى اختلافه عن الفكر الجمالي الغربي؟**

**جواب:** لا بأس... عندما قدم **أفلاطون** مبادئ فلسفة الفن كان يتحدَّث عن الفن الإغريقي، ذلك الفن القائم على قانون جمالي محدد تركز في أنظمة معمارية ثابتة في النظام الدوري والنظام الأيوني والنظام الكورنثي. وكان النحت يعتمد على نسب جمالية محدد ٧/١ أو ٨/١ أو ٩/١ وكان النموذج الجمالي الأمثل مأخوذ من النموذج الهرقلي، حتى الآلهة فكانت ذات جمال أولمبي. وامتدت قواعد فلسفة الجمال الأفلاطوني والفيثاغورثي حتى وصلت كمالها عند **باومجارتن**، وكان كأسلافه يعتمد الجمال الإنساني أساساً للجمال الفني.

لا يقوم الجمال في المفهوم العربي، على مقاييس الجمال الإنساني الرياضي، بل على مقاييس مطلقة، تبدت في الخروج عن الطبيعة وعدم الخضوع للواقع المادي، فكان الفن العربي، روحاني النزعة متحرراً من تأثير الواقع.

ولقد فسر سابقاً علماء الجمال هذا الفن على أنه بدائي، لأنَّهُ لم يصل إلى الكمال الرياضي، ولكنهم عندما وجدوا أنفسهم أمام فنون حديثة خرجت كلياً عن القاعدة والقانون، عادوا لتمجيد الفن العربي الإسلامي، كما مجدوا الفن الإفريقي والفن الأوقيانوسي والفن الصيني، ثُمَّ الفن العربي. وتبين لهم إن وراء كل فن فلسفة متميزة.

هكذا رأينا منذ البدء أن الخلفية الفلسفية للفن العربي متميزة عن غيرها من الخلفيات، وأنَّهُ بقراءة متعمقة للتراث الفني الإسلامي والعربي نستطيع أن نتعمق في مبادئ هذه الفلسفة.

**سؤال: هذا جميل، ولكن هل يمكن الحديث عن سمات خاصَّة لفلسفة الفن العربي؟ دعني أقل لك ما تعرفه، وهو أنَّ هناك الكثير من الخلاف في هذا الموضوع، فثمة من يرى أنَّ خصوصيَّة الفن واحدة في العالم كله، وثمة من يرى بأن فنَّ كلَّ أمة يختص بمزايا لا توجد في غيره. أين تقف أنت؟**

**جواب:** مسائل الفن العربي هي ذاتها مسائل الفكر العربي، ذلك أنَّ الفن موقف فكري يقدم بصيغة مبتكرة طريفة هي غير الصيغة الكتابية، وحَتَّى هذه الصيغة فإنها فنية عند العرب خلافاً لأمثالها في لغات العالم.

ولقد خرجت الصيغ الفنية عند العرب عن الأشكال التشبيهية المادية المحدودة إلى الأشكال المطلقة، وتساءل علماء الجمال التقليديون في الغرب كيف يفسر هذا النوع من الإبداع، لقد كان الحكم على هذا الفن ظالماً، إذ اعتبر زخرفة عفوية وتزويقاً، وكان سبب هذا الحكم غياب المفهوم الجمالي العربي في ذهن علماء الجمال،

بل وفي ذهن المبدع العربي الذي اندفع نحو الفن الغربي متخلياً عن فن لم يفهم بُعدَه الجمالي وفلسفته، هكذا اشترك المبدع العربي في التخلي عن فنه لسوء فهمه جمالية هذا الفن.

وعندما تحدثنا عن ضرورة العودة إلى أصولنا الفنية، والتحرر من المؤثرات الغربية، أدركنا أن دعوتنا تحتاج إلى دعم أساسي يقوم على إبراز الفلسفة الجمالية التي قام عليها الفن العربي الإسلامي، فليس من المقبول أن ندافع عن الفن التقليدي على أساس علم الجمال الغربي، فالذين فعلوا ذلك من النقاد والمستشرقين، وصلوا إلى حافة النفي الكامل لوجود فن إبداعي إسلامي، ولكن ظهور تيارات فنية غربية لا تقوم على أساس علم الجمال الغربي التقليدي ذاته، شكك في أهلية هذا العلم أن يكون علماً لجميع الفنون، فكان لا بُدَّ من البحث عن أسس جمالية لكل فنٍّ من فنون العالم، ومنها الفن العربي الإسلامي، ومع أن بعض المستشرقين قدموا دراسات موسعة في هذا المجال، نذكر منهم **غرابار وبابا دوبولو**، إلا أن هذه الدِّراسات استمدت منطلقاتها من الفنون السابقة للإسلام أو من الأفكار الصوفية التي بقيت خفية، ولا نعتقد أَنَّهَا تشكل خلفية الفن التصويري، والعيب الأساسي في هذه الدراسات أنها لم تستوعب الفكر الإسلامي استيعاباً كافياً ليكّون الفلسفة الجمالية لهذا الفن المختلف والمتميز عن جميع مظاهر الفنون العالمية.

إن علم الجمال العربي الذي نحاول تأسيسه ليس نظرية فلسفية، بل هو استقراء لمقومات الفن العربي الإسلامي، وإذا كانت وظيفة هذا العلم أن يساعدنا على فهم أسرار الجمالية العربية في الفن والعمارة، فإنه أيضاً يحدد معالم شخصية الفن الحديث في الحاضر والمستقبل، ولا يتم بناء النهضة الفنية بمجرد تقليد أشكال التراث، وإنما يتحقق بالانتماء الواعي لمفهوم هذا التراث، والفنان المعاصر الذي أراد أن يسهم في

بناء شخصية أصيلة في الفن، لا بد أن يعيش أولاً في مناخ الأسس النظرية والفلسفية لفنه التقليدي.

وعندما أتحدث عن الفن التقليدي فإنني لا أعني به الفن الإسلامي فقط، بل أعني الفن الذي ازدهر على هذه الأرض الواسعة منذ فجر التاريخ، وكان الفن الإسلامي ولا شك ذروة في تطور هذا الفن وتطور تلك الحضارة، والمكتشفات التي تمت في سوريا خلال العقدين الأخيرين، قد أكدت عراقة الفن وخصوصيته في هذه المنطقة.

## ثالثاً: توصيف الإبداع العربي

**سؤال: تختلف آراء المستشرقين في توصيف الإبداع العربي، فمنهم من يرى أنه يقوم على عرض ذَرِّيٍّ Atomique تحليلي غير قادر على التركيب والتجديد كما يقول رينان. وعلى النقيض يتهم آخرون الفكر العربي أنه تركيب أرسطي . أفلاطوني. ومع أن علم الكلام قد اعتمد الموضوعية والتركيب الفلسفي في كثير من مسائله، وأن ابن رشد كان أنموذجاً فذًّا للتعريف بالفكر التحليلي التركيبي، فهل كان الطابع التيولوجي لعلم الكلام، قد صرف المستشرقين عن النظرة الشاملة في أبعاد الفكر العربي للحكم عليه.**

**جواب:** يختلف الحكم على الفكر العربي في مجال القدرة على الخيال، فيرى **جيب**، أنَّهُ مما يلفت الانتباه في بعض فروع الأدب العربي، هو قدرة التخيل القوية المتأصلة. بينما يرى **رينان** أن الشُّعوب السَّامية تتصف بانعدام تام لقدرة التخيل.

ويتمتع القدسي بحيوية هائلة لا حدود لسلطانها، فهي متجددة تتحدى جميع المواصفات البشرية وجميع القوانين الطبيعية، إن شيئاً من اللامعقول يصبح معقولاً، وشيئاً من اللاموجود يصبح موجوداً أمام سحر القدسية. وليست الأسطورة حكاية

خرافية، بل هي فلسفة هذه القدسية. هي الصورة في أبسط أشكالها ترفرف كالنورس فوق الأوقيانوس المقدس يقتات من قوة الحياة فيه.

إن جميع الرموز الطقسية غير قادرة مع ذلك على تفسير معنى المقدس، ولكِنَّهَا قادرة فقط على الانتماء إليه، ولهذا فان الدين أيضاً مجال إبداعي لا نهاية له...

أليس الله قوَّة لا حدود لها؟ أليس هو المثل الأعلى والسر المطلق، وهو موئل المؤمنين جميعاً يسبحون بحمده، يستجلون من سره معالم الكون وخفايا الوجود؟...

**سؤال: لا أظنني سأبتعد عن بؤرة الحوار إذا سألتك عن الفرق بين الاكتشاف والإبداع من وجهة نظرك، فجوابك السابق أوصلني إلى هذا السؤال: إذا كان الإبداع اكتشاف غير المرئي والاجتهاد اكتشاف غير المعروف، فكيف تنظر إلى الفرق بينهما ومدداه؟**

**جواب:** لقد ناهض الفكر الإسلامي التقليدي إعادة القول بآراء الآخرين، ولقد قيل «إنَّ التقليد لا يثمر علماً». وهو باطل لأنَّهُ قول في الدين بلا برهان، وقال **السيوطي** «التقليد كفر، إلا إذا كان تطبيقاً لاجتهاد في أمر جائز». وفي كتابه «الرد على من خلد إلى الأرض وجهل أن الاجتهاد في كل أمر فرض» فيض من هذه الآراء.

كذلك تحدث المتكلمون في خطورة الإتباع، أي إتباع الغير من دون معرفة دليله، أو قبول القول بلا حجة.

ومن المؤسف أن ثَمَّةَ إغلاقاً لباب الاجتهاد قد ابتدأ منذ نهاية القرن الهجري الرابع، ولكن **السيوطي** رد على هذا الإغلاق بإعلانه أن الاجتهاد فرض، وبذلك أراد أن يتصدى للاتباعيين والتقليديين، مستشهداً بآراء **ابن تيمية** وبالإمام **الشافعي**، وأكد أن الاجتهاد في الإسلام فرض كفاية أقرته جميع المذاهب، ولا يمكن خلو الزمان من مجتهد، ويقول الإمام **علي بن أبي طالب**: «لن تخلو الأرض من قائم لله بحجة،

لكيلا تبطل حجج الله وبيناته، أولئك هم الأقلون عدداً، الأعظمون عند الله قدراً» وهذا النص من كتاب خلية الأوفياء.

**سؤال: الفرق بَيْنَ الاكتشاف والاختراع جزء من سياق سلسلة طويلة من الفروقات بَيْنَ الاصطلاحات المتشابهة، وكان لنا رأينا فيها في بعض الأبحاث، وكذلك كان لك رأيك في الفرق بين اصطلاحي الإبداع والخلق، وقد زدت على الآراء التي وقفت للتمييز بين الخلق والإبداع بأنَّ التَّميز الموجود في اللغة العربية بينهما ليس موجوداً في اللغات الأخرى. كيف نفسر ذلك؟**

**جواب:** الإبداع في الفن العربي ليس خلقاً فلقد حرم الدِّين مضاهاة الله في صفة الخلق، فالله هو الخالق المطلق وليس بمقدرة الكائن البشري الارتقاء إلى المرتبة الخالقة، أمَّا الإبداع فهو حالة نسبيَّة تتنافى مع الخلق المطلق، فالتَّعبير عن الجمال المتخيل ليس هو التماثل العقلاني الذي يعكس قوانين الطبيعة.

إن السُّلالات المتماثلة التي تشكل عناصر الكون من سلالات الكائنات الحية أو سلالات الكائنات الجغرافية، هي مخلوقات منتهية وكاملة، والاكتشافات أو التحويرات التي نجريها على السلالات هذه ضئيلة جداً، حَتَّى إننا لا نستطيع أن نتميزها إلا بمنظار المقدرة الإلهية. وما تمَّ خلقه تم على أكمل وضع، ولقد تَمَّ منذ الأزل وسيبقى حَتَّى الأبد، ولا يحدد الأبد إلا صانع الأزل. وليس بمقدور الإنسان وبخاصة في عالم الفن أن يتحدى النهايات العظمى في الكون الكامل، ولكِنَّهُ يستطيع أن يستثير الدهشة وهو يسلط أضواء لم تكن قد أسقطت على صيغة من صيغ الوجود. لذلك نتساءل، هل كان الإبداع العربي اكتشافاً إذا لم يكن خلقاً؟

وبحسب الفكر الإسلامي، فإنه بقدر ما يكون الإنسان عالماً مبدعاً يكون مؤمناً... وهكذا يحض الله على الإبداع لأن الإبداع تصعيد، ولقد عبر المتصوف عن هذا

التَّصعيد بالفيض، ولكن هذا الفيض الصوفي لم يقترن بالعمل بقدر اقترانه بالابتهال والتبتل ومحاولة دمج المخلوق بالخالق، وتوحيد الوجود، وهي حالات توافقية ترفض الخلافية.

## رابعاً: الذاتي والموضوعي

**سؤال: هذا التمييز بَيْنَ الخلق والإبداع خاصٌّ بك على أيِّ حال، وثَمَّةَ الكثير ممن يؤمن به ويعتقده. أنا ممن يرى في الفرق بينهما غير ذلك، وربما خلافه، ولن أطيل في ذلك الآن. دعنا ننتقل إلى الذاتي والموضوعي ومدى حضورهما في الفنِّ العربي. هل هما حاضران معاً؟ أم غائبان معاً؟ أم لأحدهما حضور على حساب الآخر؟**

**جواب:** أحترم رأيك واختلافك معي في الرأي، وهو أمر يخصُّك أيضاً. كان الإبداع ،كما تجلَّى في الفن والثقافة العربية موقفاً من جانب المبدع الذي لم يكن متميزاً في تاريخ الحضارة العربيَّة، ونادراً ما تحدث هذا التاريخ عن أسماء محدَّدة وعن تجارب مستقلة. ونحن لا نعرف هوية فردية لكل من أولئك الذين صنعوا روائع التراث التشكيلي والعمارة. ولكننا نعرف أن مجموعة غير محددة، أو جيلا من الأجيال يشارك في الروائع وإبداعها، فكما أن هذه الأعمال أبدعت للنَّاس جميعاً من دون تحديد، كذلك صنعها الناس جميعاً، وكلاهما، المبدع والمتلقي لم يكن محدداً، ولم يكن متميزاً بل كان منحلا في المجموعة الشعبية، ولذلك تمثل هذه الروائع فنا يعبر عن مجموعة الناس ويعبر عن هوية قومية محددة. وفي ذلك يقول **روجيه جارودي** في كتابه الإسلام أمن المستقبل: «بالنسبة لي فإنني أشعر دائماً، وبشكل حي، أن جميع المباني الإسلامية، قد بناها شخصٌ واحدٌ واستوحاها من الإيمان تلبية لدعوة اله واحد».

ليس الموقف الخلافي الذي يؤسس الدهشة الإبداعية، موقفاً ذاتياً على الرَّغْمِ من أنَّهُ نقيض الموضوعي، فالذات في الإبداع العربي حلوليّة، إنها الشيء من أجل غيره، من أجل الأسمى والأمثل، ولذلك فإنها غائبة في العمل الفني. ومن أجل هذا يصف المستشرقون الثقافة العربية إنها غير موضوعية، كما يقول **جيب**، ومن جهة معاكسة يدعي **ماسينيون** أنَّ الثقافة العربية بل الفكر العربي ليس ذاتياً، لقد نظر المستشرق إلى الإبداع العربي من خلال التقسيم الديكارتي للذاتي والموضوعي، ولم يستطع تفسير الثقافة من خلال عناصر الإبداع العربي التي تجعل الذاتي والموضوعي كلاهما معلق الوجود إلا في الحالات التي يخرج فيها الإبداع العربي تماما عن المعنى التيولوجي، إن ما قدمه الأشاعرة **وابن سينا والسهروردي** من أفكار هلينية، كان نذيرا يهدد التأسيس التوحيدي في الإبداع العربي. وكاد تحدي الإنسان للتوحيد أن يغير جميع المفاهيم الإسلامية لولا صمود السنة، ولكن الباطنية التي اعتدلت قليلا في بعض مذاهبها، انقلبت من المكتوب إلى الذاتي، وكانت علامة إبداعيَّة في مجال الخلافيَّة، ولكِنَّهَا قصرت عن كمال الإبداعي، لنكوصها عن التصاعدية إلى الشَّخصنة الإلهيَّة.

ويجب أن نستنتج من موقف الراديكاليين الأصوليين، أن عدم الخلافية في الإبداع أصبح قانوناً أصولياً. وبفقدان هذه الخلافية كعنصر إبداعي تَمَّ تجميد الإبداع. وبعد أن كانت الثقافة العربية مستقبلية حققت أروع المنجزات الحضارية أصبحت ثقافة ماضيّة. ولقد استطاع بعض الباحثين في مفهوم الإبداع العربي تلويث التراث بشبهة الماضية الرجعية، وحصره في مفهوم سلفي منته، هي محاولة لإلغاء الصفة الحضارية عن التراث من أنه مجموعة تجارب القومي عبر التاريخ.

**سؤال: هذه العلاقة بين الذاتي والموضوعي ذات تجليات أو تمظهرات كثيرة. اندماج الذاتي بالموضوعي إحدى هذه الحالات، ويبدو لي أو**

**أظنُّ أنك ترى أنَّ اندماج الذاتي بالموضوعي هو صورة من صور الوجود الصوفي؟**

**جواب:** ليس الاندماج موقفاً مناهضاً للمنطقي. إن علم الجمال الحديث في العالم قد يجعل هذا الاندماج مصباحاً ينير به عملية الإبداع الفني والأدبي، وهذا ما يفسر مقولة **رولان بارت** عن موت المؤلف.

لقد اندمج الخيالي والعقلي في عمليات الكشف الفني كما في الكشف العلمي، بل لقد أصبح الفنان وعالم الرياضيات شخصاً واحداً في الحضارة العربية، وأنا أعني ذلك حرفياً كما يؤكد **برونوفسكي**.

ولنأخذ مثالاً على ذلك نظرية **فيثاغورث** التي تقوم على أنَّ مساحة المربع المقام على وتر المثلث القائم الزاوية تساوي مجموع مساحة مربعي الضلعين القائمين في هذا المثلث، وهي نظرية مهمَّة جدًّا انتبه العرب إلى خطورتها، فهي تؤكد التماثل في مجال الحيّز، وإذا كان **فيثاغورث** قد قدم مئة ثور قربانا لآلهة الفنون تعبيراً عن شكره على الإلهام الذي قاده لاكتشاف هذه النظرية، فَلَعَلَّ الفنان العربي جمع المبدعين من الرسامين والرقاشين والنحاتين والراقصين والمغنين في صالة واحدة من صالات قصر الحمراء، لكي يجعلوا من نظرية **فيثاغورث** الرياضية المحضة صيغة إبداعية معاشة. وعلى جدران حمام القصر ما زالت بلاطات زخرفية بسيطة تبدو مكرورة، مؤلفة من مثلثات ذات أضلاع متموجة تشكل حيّزات متساوية بألوانها الخلافية الباهتة والعاتمة.

إن ثَمَّةَ حركة دورانيَّة تنتقل إلى العين عن طريق خداع البصر، فتبدو الحيّزات المتناوبة متحركة، فيحل الحيز الباهت محل الحيز العاتم، والعاتم محل الحيز الباهت، وهذه الحركة تتجلى في الفراغ تصاعدية، فالحيزات لا تأخذ شكلاً مثلثياً مستقيم الأضلاع، بل أن الأضلاع المتموجة تعطي الحيّزات شكلا

مروحياً وهي تتحرك باتجاه البعد الثالث، لأنها تدور حول محور واحد. لقد كان **ابن الهيثم** وراء هذه المثلثات، وَلَعَلَّهُ كان يشترك معه هؤلاء المبدعين لتنفيذ عمل فني وعلمي بوقت معاً.

وعلى الرَّغْمِ من قدسية الدين ولزوميَّة أركانه، فإنه ليس من كلامية كتبت تعدل ما كتب في الإسلام، وليست الحرفية التي تمسك بها أهل السنة هي وحدها التي كرست الوحدة، بل إن جميع المذاهب التي ظهرت لم تكن إلا إبداعات فقهية لمفهوم واحد.

تبدو تعددية الكلامية (علم الكلام ) في الدين، مع وحدة العبقرية، ميزة الثقافة في العالم العربي، لنأخذ على ذلك الفن كصيغة حسية، فإن التعددية والتنوعية في مدارسه وعناصره لا تتعارض مع الوحدة التي تماسكت على خلفية الإيمان بالقيم المثلى.

## خامساً: الخلافية والتصعيد

**سؤال: دعنا ننتقل إلى فكرة جديدة، هي ليست جديدة على أيِّ حال، وليست بعيدة عن موضوع حوارنا، إنها منبثقة من صلب إجاباتك ومرتبطة بالمشكلة الجماليَّة التي هي بؤرة حوارنا. لقد كررت الإشارة إلى التصعيد والخلافية أكثر من مرَّة، وهي مسألة جدُّ مهمة في حقيقة الأمر...كيف تنعكس الخلافية والتصعيد في الفن؟**

**جواب:** استطاع الإسلام أن يصور المثل الأوحد بعبقرية خارقة، فالله ليس كمثله شيء وهو واحد في السماء والأرض للعالمين جميعاً. إن الخطاب الفلسفي عاجز أمام معنى الله عن وضع صورة حسية يستطيع من خلالها إقامة صنم إيديولوجي. ولذلك فهو يتخلى للخطاب الحضاري الذي سيفسر معنى الله في قوة الطبيعة القبلية وقوة الإنسان البعدية.

وفي الثقافة العربية اتجه الخطاب الفلسفي أي علم الكلام نحو المثل، لكي يتابع مسيرة الكشف والإبداع. ولقد كانت لغة الكلام متجددة، وتساقطت ألفاظ

الجاهلية، ولم يبق على أبوا ب الديوان العربي إلا معلقات الشعر، وتجلت عبقرية العرب الإبداعية في الشكل والمضمون والمعنى، وما قدَّمه **الجاحظ والتوحيدي وابن خلدون** من فكرنات مبتكرة، تماثل ما قدموه من تسميات ولفظيات.

**سؤال: لنقف عند الخلافي. لقد تحدثت عن مبدأ الصيرورة وقلت إنه الطابع الحركي والمتغير في الفكر العربي. هل كل الحقائق واقعة تحت سلطة الخلافي أم ثمة حقائق تقع خارج الخلافي؟**

**جواب:** الخلافي هو الحالة المقابلة لأي موضوع، والحوار بَيْنَ الخلافي والموضوعي علامة حيوية في تاريخ الفكر. أمَّا التوافقي فهو الحالة التي يصبح فيها الموضوع حتمياً ومنتهياً.

في الفكر العربي مسائل حتمية خرجت عن دائرة الخلافية، كمسألة الخالق. وكانت ثَمَّةَ مسائل تعدُّ حتميَّة ثُمَّ جعلتها المعتزلة خلافيَّة، فأبدع الفكر العربي وعاش مرحلة الازدهار. وفي كلِّ مرَّةٍ تتسع فيها دائرة الخلافية تتسع معها دائرة الإبداع والكشف.

ولقد حض القرآن الكريم على التغيير والخلافية «**لكل أجل كتاب** (الرعد/١٢)». وهكذا فإنَّ الخطاب الثَّقافي كان يتنامى ويتجدَّد باستمرار مع تنامي الخلافية عبر التَّاريخ.

و«**كل يوم هو في شان** (الرحمن/٢٩)». على أنَّ الخلافية إذا كانت عنصر الإبداع الوحيد خارج حدود الفكر العربي، فإن عنصراً آخر هو التصاعدي Transcendental كان إفرازا للمفهوم الوحداني الذي اختص به الإسلام وحده.

**سؤال: ناهيك عن تواصلية الربط بين الخلافية والتصعيد، أنت تتحدث عن الخلافي وكأنه هو العملية الجدلية، أو أنه أحد موضوعات الجدل. هل أنا مصيب في تصوري هذا أم أن الأمر مختلف؟**

**جواب:** لا يمكننا أن نفسر جمالية الفن العربي وإبداعيته، إلا عندما ندرك هذه الثنائية التركيبية التي لا تدخل حتى تحت التركيب الديالكتي، لأنَّ التَّصعيدي ليس نقيض الخلافي، بل هو متمم له، وشكِّل التركيب مفهوم الإبداع. فإذا كان التَّصعيدي شاقولي الحركة والخلافي أفقي التفاعل، فإن تصالبهما يفسر حركيَّة الإبداع في الرَّقش العربي الهندسي، فالنَّجمة وهي تعبير عن (الواحد) في نسيج الرقش، مؤلفة من عنصري التصعيد والخلافية، ففي النجمة السداسية المؤلفة من مثلثين يمثلان تصالب التصعيد والخلافية، واحد ذروته إلى الأعلى يعبر عن التصاعدي وآخر ذروته إلى الأسفل يعبر عن الخلافي، كذلك النجمة الثمانية، هي تصالب وتركيب إبداعي، فهي مؤلفة من مربع يعبر عن الجهات الأربعة التي لا نهاية لها، لأَنَّهَا مطلقة وهي اتجاهات تصاعدية، ومربع آخر يعبر عن السلالة الطبيعية الخلافية في بنيتها، وعناصر هذه السلالة هي التراب والماء والهواء والنار.

وتتحقق هذه التركيبية الإبداعية بآلة ثنائية أيضاً، فالتَّصاعدية تتم عن طريق الوحي والخيال والعاطفة، أما الخلافية فإنَّهَا تتحقق بفاعلية معقولة . غير معقولة. وهكذا يشترك الحس والإدراك لتكوين آلة الإبداع التي أطلق عليها اسم (الحدس).

وبالحدس أيضاً نمارس المعرفة الفنية (التذوق) في الفن العربي، فالمتذوق يتلاقى مع المبدع في العمل الفني عن طريق واحد، فهو يمارس التصعيد ويبحث عن الخلافية ويتعلق بالعمل الفني الذي يتحقق فيه هذا الشرط

الإزدواجي، ويرفض الخلافيَّة فقط، كما يرفض التَّصعيديَّة التيولوجيَّة فقط، التي تنقلب إلى طقوسيَّة غير إبداعيَّة.

**سؤال: أننت تعيدني إلى ليبنتز وأفضل العوالم الممكنة، وقوله: «ليس بالإمكان أفضل مما كان»، وهو ليس أوَّل من قاله، فالمتصوفة المسلمون قالوا العبارة ذاتها تقريباً، والمتدينون عامة يؤمنون بهذه الفكرة، فهل يعنى هذا القول رفض أي علاقة بين التصاعدي والخلافي.**

**جواب:** كما أنَّ التَّصعيد يشكل الهيكل الرُّوحي للإبداع، فإنَّ الخلافيَّة تشكل الهيكل العضوي لعملية الإبداع، فالإبداع ينشد تغيير الواقع ولا يعنى بالبحث عنه كما هو، كما يفعل العلم، ولذلك فإن عملية الإبداع دينامية متحركة. والرقش العربي مثال على مفهوم الإبداع العربي. فالفنان الرَّقَّاش لا يهمه أن يبحث عن واقع الصورة، فهو يدرك الواقع بمنطقه المعقول أو غير المعقول، ولكن يهمه أن يغير هذا الواقع بصيغة تصاعدية أفقية، لأن التغيير الأفقي فقط هو تغيير ذو بعد واحد، وهو البعد السطحي، أما التغيير التصاعدي الأفقي، فهو تغيير حجمي ذو أبعاد متعددة. وهذا ما يفسر اختلاط الرقش العربي الهندسي بالرقش النباتي، وبالخط العربي في كل واحد. إن هذا المركب الإبداعي هو تغيير باتجاهات مختلفة، اتجاه ديني وأدبي وتصوري وطبيعي. وفي التصوير الترقيني والمنمنمات، فإن الصورة الوصفيَّة للكائنات والأحداث، تتمركب مع الصورة الرقشية والكتابة بالحرف العربي الجميل، لكي تؤلف صيغة تصاعدية . خلافية، مبدعة.

إنَّ الكائن البشري الذي ولدته على الأرض الخطيئة لمخالفته أوامر الرَّب . كما هي أسطورة الحياة . مرصود دائماً لخدمة المطلق وليس لخدمة النسبي، وفي كل عصر كان الإنسان فيه عبدا للطغيان الفكري كان العمل العادي المشوب بالخديعة والتدليس، والمتمثل بتكريم النسبي وسيلته الوحيدة لمهادنة الطغيان. وعندما يصبح الإنسان حراً

فإن البحث عن السر أي الإبداع يصبح الطقس الطبيعي الذي يمارسه في هيكل الحضارة.

## سادساً: الحدس والإبداع

**سؤال: في الحقيقة ثمة الكثير من النقاط التي أثرتها في مشروعك لتأسيس علم الجمال العربي، من ذلك على سبيل المثال أنك تحدثت عن الحدس بوصفه آلية الإبداع والتذوق، ما هي نقاط اللقاء والتقارب بين مفهوم الحدس الذي تتحدث عليه والحدس في الفلسفة الحديثة؟**

**جواب:** ليس من كتاب صادر عن مفكر مسلم أو عربي يفرد للجمال موضوعاً مستقلاً أو يتحدث عن علم الجمال وفلسفة الفن فيما عدا ما أورده **المقريزي** في مخطوط لم يصل إلينا، موضوعه التزويق وأخبار المزوقين. وفيما عدا كتابات متفرقة عن **الخط** بوصفه فنًّا له أسسه وجماليته وأساليبه. وعدا دراسات مستفيضة عن الشعر والموسيقى. ومن خلال ذلك قدم **الكندي والفارابي وابن سينا** رؤى جمالية فلسفيَّة موزعة لا بُدَّ من جهد لتجميعها واستقرائها.

أما الفكر الصوفي الذي انطبع بطابع الخيال الباطني فلقد كان حدسياً بذاته وتحدث عن الجمال الإلهي أكثر من حديثه عن الجمال الموضوعي.

كذلك نرى مفهوم الجمال عند **الفارابي وابن سينا** على أنَّهُ صفة لوجود الموجود وهو متعلق بالكمال. ولذلك فهما يتحدثان عن جمال الله وجمال المعقولات وهو الجمال الحقيقي المطلق وليس النسبي.

أما أبو حيان التوحيدي الذي تكلم عن الصَّنائع في كتبه على لسان كثير من معاصريه، فلقد قدم لنا من خلال ما وصلنا من مؤلفاته ما يمكن أن يسمى

بفلسفة الفن. فأقام قبل ألف عام علماً للجمال جديراً لتأويل الإبداع العربي وتعريفه.

ولقد قامت أفكار **التوحيدي** الجمالية على مفهوم الحدس الذي ظهر مؤخراً في الغرب على لسان كروتشه Croce، وسنحاول إيضاح ذلك من خلال كتبه.

منذ **أرسطو** كانت الطبيعة مصدر الإبداع وكان الفن محاكاة للطبيعة، واستقر هذا الرأي في أذهان فناني عصر النهضة حتى قال **ليوناردو دا فنشي** «على الفنَّان أن يكون عمله مرآة للطبيعة». ولكن هذا الرأي لم يكن راسخاً في أعمال الفنانين على اختلاف مشاربهم وتجاربهم

يقول **أبو حيان** في كتابه الهوامل والشوامل «إن إقامة الصناعات وإبراز الصور فيها يتم بمماثلة ما في الطبيعة بقوة النفس».

صحيح أن **أبا حيان** يجعل الطبيعة فوق الصناعة **الفن** وأنَّهُ يضع شرطاً للصناعة مماثلة الطبيعة، ولكِنَّهُ يربط هذه المماثلة بقوة النفس فهو بهذا يرفض محاكاة الطبيعة بمعزل عن تدخل الذات. ولا يتفق مع المبدأ الأرسطي الذي شرحه على لسان أستاذه **يحيى بن عدي النصراني** الذي ترجم كتب **أرسطو**.

يبدو أن **أبا حيان** استوعب جيداً مسألة المحاكاة وسار قدماً في مجال الحدس الفني وهو يستقرؤ المواقف والأفكار التي كانت سائدة في عصره، كأفكار **أبي سليمان السجستاني وأبي سعيد السيرافي** والتي عرضها في كتبه موافقاً أو معارضاً لها، وهنا نذكر رأي **كروتشه** في علاقة الفنان بالطبيعة «فالطبيعة عنده خرساء والفنان هو الذي ينطقها».

يقدم لنا **التوحيدي** فكراً فنيًّا مستقلاً عن المؤثرات الإغريقية يقوم على تفاعل النفس والطبيعة، أي تفاعل الذات والموضوع حدسياً وليس على أساس محاكاة الموضوع عقلياً. ويلتقي بذلك مع **كروتشه** الذي يرى «أمام الطبيعة

والأشياء نحن لا نملك إلا وعياً مبهماً ومشوشاً لإحساس كامن، وهذه المرحلة الأولى هي مرحلة الإدراك أي المعرفة العقلانية لحالات النفس إزاء أشياء محسوسة أو متخيلة، والمرحلة الثانية هي مرحلة التعبير وعلينا أن نخلص هذا التعبير مما يختلط به من مؤثرات».

يبدو مصطلح الحدس أكثر وضوحاً عند **كروتشه** منه عند **برغسون**. عنده يبدأ الحدس من المرحلة الأولى فهو معرفة وتعاطف وانفعال وإبداع، وهكذا فإن الإبداع حالة بسيطة غير معقدة وهي موحدة ولكنها تنتج تعدداً، والفن هو تعاطف مع الديمومة مع الحياة. وإذا لم يستعمل أبو حيان هذا المصطلح في كتبه فلقد كان يعنيه بحديثه . يقول في مكان آخر: «إن الكلام ينبعث في أول مبادئه إما عن عفو البديهة وإما من كد الرويّة وإما أن يكون مركباً منهما».

ولأن **كروتشه** هو من أكثر الفلاسفة التصاقاً بمفهوم الحدس فإن مقارنته مع **أبي حيان التوحيدي** من خلال الحدس ستوضح فلسفة **أبي حيان** الجمالية. ويلتقي المفكران في النقاط التالية:

- بالمثالية التي لا تخضع لقانون ولا تعتمد على المنفعة ولكنها تؤمن بالنفس **الذات**.
- بالنَّشاط الحدسي الجمالي والنشاط العقلي المنطقي وهما صورتا المعرفة.
- بالحدس وهو الشكل الأرقى المستقل للمعرفة بصورتيها الفعلية والفنية بل هو صفة مشتركة لكل معرفة إنسانيَّة.
- بالمنطق التابع للحدس، أما الحدس فلا يحتاج المنطق. فالمعرفة العقلية تتصف بصفة فنية حدسية، أما الفن فلا يتصف بصفة منطقية بالضرورة.
- بأن الفن حدس والحدس تعبير والتعبير لغة واللغة إبداع.
- أنه لا نثر بدون شعر لأنه لا وجود لمعرفة منطقية بدون حدس.

. بأن الحدس ليس إدراكاً فقط بل إدراك وتعبير، والتعبير يصوغ الإحساس أو الانفعال أو الإدراك.

ـ بأن الحدس يتجلى في وحدة الشكل والمضمون، وحدة الصورة والتعبير، وحدة الذات والموضوع.

. في أن المعرفة العقلية انتقال من المحسوس إلى التصور، وأن المعرفة الحدسية انتقال من الطبيعة إلى الصورة.

. الفن للفرح والتطهير والمعرفة.

. الجمال تناسب بين التعبير والوظيفة، بين الشكل والمضمون، بين الذات والموضوع

## سابعاً: التذوق والحدس

**سؤال: طالما أننا وصلنا إلى الفكر الجمالي المعاصر فمن الجدير بالإشارة إليه هنا أنَّ هناك تركيز اليوم على أنَّ المتلقي يشارك أو شريك في العمليَّة الإبداعيَّة، شريك في عملية إنشاء النص الفني، وهذا الأمر وحده يستحقُّ نقاشاً مطولاً، أسألك الآن في سياق هذه المشكلة عن علاقة التذوق الفني بالحدس.**

**جواب:** التَّذوق هو حالة انجذاب بَيْنَ الذات والأثر الفني، فالمتذوق يتحد بالطبيعة بتأثير النَّفس وذلك بأن يَنْزع عن الطبيعة المادة ويلتحم بها ، ويرى **كروتشه** أنَّ الحدس صفة مشتركة لكلِّ معرفة إنسانيَّة، لأن كل إدراك أو تصور أو معرفة هو بحد ذاته تعبير، أي إعطاء المحتوى شكلاً وبنية. وكان **أبو حيان** يقول: «لا قيمة لأية معرفة إذا لم تقترن بالتَّعبير». كذلك يقول **كروتشه:** «إنَّ التَّعبير بوصفه سمة الحدس هو الطريق للتحرر من الإحساسات المضطربة».

## ثامناً: الرمز والتأويل

**سؤال: جميلٌ أنَّك تستند إلى التراث كثيراً وترجع إليه في معظم الأمثلة، الحقيقة أنا أعدُّ ذلك أنموذجاً للأصالة. دعني أنتقل إلى الفكر المعاصر. يتحدث الفلاسفة المعاصرون عن الرمز والتأويل التشكيلي، كيف تنظر في علاقتهما بالفن العربي؟**

**جواب:** ليس الرَّمز تعبيراً عن الخوف من الواقع، بل هو التَّحدِّي الفنِّي، وما زال الفنَّان في كل عصر يتحدى الواقع والطبيعة، ويعبر عن ذلك برمز هذا التَّحدِّي، والرَّمز لكي يكون تحديًّا فعلا لابد أن يحمل بعض علامات الواقع والطبيعة والمعقول. إنَّ الرَّمز إذا كان غير معقول بحسب رأي المدافعين عن الواقعي، فهو يمثل الدور الإنساني المعقول في معالجة أسرار الواقع المجهولة. فالرمز الذي تجلى في ألف ليلة وليلة فتح أفاقاً لا حدَّ لها في الشرق والغرب على إمكانية التعايش بَيْنَ المعقول واللا معقول في عالم الثقافة والفن، ولقد تبدى ذلك أيضاً في المقامات وفي القصص الشعبي الذي يتحدث عن **عنترة بن شداد** وقصة **دليلة** المحتالة وابنتها **زينب** النصابة...الخ.

ولقد استطاعت الأسطورة في الأدب الصوفي أن تنصر الإبداع على العقل. إن إعجاز القرآن الكريم يتجلى في الفسحة الواسعة من التأويل الذي توزعت عليها آياته.

وكما يقول **محمد عابد الجابري** «إنَّ الخطاب القرآني إذ يستعمل الإشارة والرمز والاستعارة وغير ذلك فلكي يفسح المجال للتأويل» . ويذهب **محمد أركون** أبعد من ذلك إذ يرى القصص القرآني والحكايا التوراتية كلاهما، أنموذجاً رائعا من نماذج التَّعبير الأسطوري. ويعزِّز **الجابي** هذا الرأي بحماسة واضحة إذ يقول: «في كل كتب الساميين المقدسة توجد رموز ومواعظ مكيفة غاية التَّكيف مع حاجيات المخاطبين، فالرموز التي يأتي بها نبي من الأنبياء تصدر عن حدسه».

والتَّأويل فرصة المتلقي للمشاركة في عملية الإبداع، أي في تغيير الشَّكل الذي وضعه المبدع. فالتأويل هو تصور خلافي. ولذلك فإن التَّعددية هي من خصائص التَّذوق كما هي من خصائص الإبداع. وتتجلى الوحدة وهي الطابع الأكثر تمييزاً للفن العربي في ارتباطه بالإبداع، بعملية الكشف التصاعدية «أينما تولوا فثم وجه الله». كذلك تتجلى الوحدة في تأويل الكلمة والصيغة باتجاه تصعيدي وجمالي.

تقوم عملية التأويل على الحدس أي الإدراك الحسي، وليس على محاكمة منطقية عقلانية، إن وحدة البنية الحدسية بَيْنَ المبدع والمتلقي جعلت المبدعات العربية أكثر التصاقاً بالعربي وأكثر تعبيراً عن الثقافة الأصلية، فالثقافة العربية ليست تكوناً مستقلا يقع خارج الذات الإنسانية، بل هي الإنسان العربي ذاته. وهذا ما يفسر قولنا، إنَّ الثقافة والحضارة العربية هي التعبير الأكثر مطابقة للمقولة الشائعة **القومية** التي تلقحت في الغرب بجرثومة العنصرية.

إن مجال التَّأويل الواسع في الرَّقش العربي قد وسع أغراض الإبداع العربي التشكيلي وهي أغراض جمالية توحيدية بوقت معاً، ذلك أن الواقع يعدُّ عرضاً للجوهر، وفي الرقش كما في كل أشكال الإبداع، يبقى الرمز وسيلة للتَّعبير عن رؤية كونيَّة.

# الفصل السابع

# الخطُّ والرّقشُ والتّصوير

أولاً: ..... أهمية الرقش العربي.
ثامياً: ..... أهمية الخط.
ثالثاً: ..... الفن التشبيهي.
رابعاً: ..... الأطر الروحية.
خامساً: ..... المنظور الروحي.
سادساً: ..... إملاء الفراغ.

## أولاً: أهمية الرقش العربي

مضى زمن كان فيه المستشرقون الذين اقتحموا فن التصوير العربي سياحياً يفسرون الرَّقش العربي على أنَّهُ زخرفة وعجز وهروب من الحرام، وجاء زمن مختلف أصبح فيه الرقش عنواناً للحديث عن الإبداعية في الفن وعن التعبير عن المطلق الذي يتحدى النسبي. ولسنا ندري كيف يسوِّغ التجريديون في الغرب فنهم من دون أن تعتريهم رعشة الرعب من العبث الذي يقذفون بأشكاله في وجوه الجماهير المحتشدة أمام مواكب الفن التشكيلي.

ولكن الرقش العربي الذي وجد له مكانة مستحبة عند السلطة والشرع والتقاليد، لم يكن مجرد زخرفة، لقد تعاون الرقش مع الخط العربي في بناء أشكال أبداعية لا حد لها، ذات مضمون قدسي تصاعدي أو ذات بلاغية توضحها الآيات الخطية الرائعة التي أبدعها فنانون عباقرة، مثل **ابن البواب وابن مقلة**.

إن الحوار بَيْنَ الواقعي وغير الواقعي، وبَيْنَ المعقول واللامعقول الذي تجلى في أعمال الرقش والخط، يفسر الحوار بين المضمون والشكل، بين الحقيقة والخيال، كما يفسر صبوة الوجود إلى ما هو فوق الوجود.

ولم تكن مهمة الفنان العربي التقرب من الله عن طريق النجوى والذكر كما يفعل الصوفيون، بل عن طريق الحركة الجابذة النابذة التي تتمثل في الرقش الهندسي، وعن طريق المتتاليات اللينة التي استعارت صيغها من جمال الطبيعة ممثلا بأوراق وأزهار وفواكه تخلت تماما عن مادتها لكي تصبح رمزاً. والرمز في الرقش العربي والهندسي والنباتي، ليس رمزاً لشيء معين حصراً. وإنما هو رمز لحيوية معينة، هي حيوية الممارسة الإبداعية التي تريد أن تعبِّر بتشكيلات لا حد لها عن علاقة الإنسان بمثله الأعلى وبالمطلق.

وهـذا مـا يميـز الـرقش والفـن العـربي بصـورة عامـة عـن التجريـد في الفـن الغـربي. إن التجريدي يعبر عن اللاشيء أو يعبر الرقش عن شيء جديد لم يكن موجوداً سابقاً، وهو بذلك يبحث عن معنى الخلق في الإبداع.

وإذا كان المبدع التشكيلي العربي قد تجاوز الشكل الإنساني والواقعي في أعماله، فإنه سار في ذلك مع التقاليد التشكيلية القديمة، ومع مفهوم الإبداع الذي يرفض نقل الأشياء كما يرفض التوافقية والتبعية.

نتابع الحوار في الجمالية العربية مع الدكتور **عفيف البهنسي**، ونركز هنا على فنون الخط والزخرفة والرقش التشبيهي.

**سؤال: أشرنا فيما سبق إلى أنَّ العلاقة بَيْنَ الفن والدين علاقة شائكة تنطوي على كثير من المواقف واختلافات الرأي في كثير من مستويات العلاقة وموضوعاتها بَيْنَ الفن والدين. ناقشنا جانباً أَو بعض جانب من هذه العلاقة، ونحاول الآن أن نتوسع في جانب آخر. بغض النظر عن مدى صوابية القول فإنه يقال إنَّ تحريم الإسلام الفنَّ هو سبب إبقاء الفن العربي في نطاق التجريد. أريد فقط أن تناقش مسألة فن الرقش في هذا السياق.**

**جـواب:** على الـرَّغْمِ مـن التحـريم الـذي توضـح منـذ عهـد **المتوكـل** العباسـي والـذي اعتمـد على أحاديـث شـريفة يؤكـد **النـووي** صـحَّتها، ومنهـا قـول الرسـول صـلى الله عليـه وسـلم **لعائشـة** «يعـذب المصـورون يـوم القيامـة»، يـرى **أبـو علـي الفارسـي** أن قـول الرسـول الرسـول صـلى الله عليـه وسـلم يتجـه إلى منـع عمـل خطـير في مفهـوم الإسـلام وهـو تصـوير الله تصـوير الأجسـاد، وأن المنـع إِنَّمـا يقتصـر علـى ذلـك، وفي رأيـه أنَّ الحـديث الشـريف إنمـا يعـني «يعـذب المصـورون

الـذي يصـورون الله تصـوير الأجسـاد». إلا أنَّ أنصـار المنـع لعبـوا دوراً كبـيراً في عدم الاهتمام بالتصوير التشبيهي والانصراف إلى الفن التجريدي.

وقـد تكـون المـذاهب الدينيَّـة قـد مارسـت دورهـا في تشـجيع التشـبيه أو منعـه إذ إنَّ التشـبيه الفـني في منطقـة المـذاهب الشـيعية لم يكـن محرماً،بينمـا كـان في المنطقـة السـنية أقـل انتشـاراً وأوضـح ارتباطـاً بـالمنع الـذي تأكـد لـديهم مـن الحديث الشريف.

إنَّ مسألة التَّحريم أخذت كثيراً من اهتمام المستشرقين لتبرير الفنِّ التَّجريديِّ (الرَّقش)، أو لتبرير اختلاف الفنِّ الإسلامي التشبيهي عن الفن الأوروبي. مما وجه الباحثين في جمالية الفن الإسلامي باتجاهٍ خاطئٍ ومعاكس، فلم يستطيعوا تحديد معالم جماليَّة لفن التَّصوير التشبيهي أو غير التشبيهي بصورة مقنعة، لأنهم عدوا هذا الفن بديلاً اضطرارياً أو هو (فن الخطيئة) كما يقول **بابادوبولو**.

**سؤال: ربما لا يكون العرب أوَّل من ابتدع الزخرفة، ولكن الزخرفة العربية بعد الإسلام، والإسلامية عامَّة سارت في منحى متميز له معالم خاصَّة، بل ارتبطت الزخرفة بالفن العربي الإسلامي ارتباطاً وثيقاً. أين تقف هذه الزخرفة من العملية الإبداعيَّة حسب وجهة نظرك؟**

**جـواب:** العلاقـة بَـيْنَ التصـوير والـرقش في الفـن الإسـلامي مباشـرة، ونحـن نـرى في المنمنمات والترقين كيف تنقلب الأشياء إلى رقش، ثُمَّ ينفصل هذا الرقش لكي يصبح عنصراً فنياً بذاته يبقى يذكرنا بأصوله الطبيعية في التَّوريق ،ثُمَّ يصبح مجرداً تماماً في الخيط أي في الرقش الهندسي.

ويبدو التوريق ضمن شريط تتكرر فيه العناصر الشكلية مكونة موضوعاً منسجماً ليس له بداية ولا نهاية، فالصيغة تتكرر باستمرار وهي تصبو إلى الجوهر، إلى الواحد، بنوع من التسبيح أوبنوع من الذكر.وعلى هذا فإن الرقش كما يقول **غرابار** يقدم لنا

إشارات ورموزاً تفرض نفسها علينا،ولكنها تترك لنا حرية التأويل، أي أن معانٍ كثيرة تبقى قائمة في الرقش العربي،تنتظر تفسيرها، مما يعطي الرقش قيمة تذوقيَّة لا حدَّ لها.
ويقوم الرَّقش الهندسي على أشكال نجمية أولية أو مضاعفة ، ثُمَّ يستمر في خطوط وأشكال جابذة نابذة رائعة التكوين. وقد يبدو هذا العمل مجرد استرسال في تكوين خطوط إشعاعية، ولكن الأمر ليس كذلك، فالنجمة سواء كانت خماسية أو سداسية أو ثمانية، تعبر عن الكون أو عن الواحد الأحد (هو الأول والآخر) (وأنه هو يبدئ ويعيد).
فالنجمة السداسية مؤلفة من مثلثين، واحد يمثل الأرض وآخر يمثل السماء، ثُمَّ يندمجان في شكل واحد تمثيلاً للكون. والنجمة الخماسية تحمل نفس المعنى، ولكن باندماج أشد، أما النجمة الثمانية فهي مؤلفة من مربعين، الأول يمثل الجهات الأربعة والثاني يمثل العناصر الأربعة ((النار والماء والهواء والتراب)). واندماج المربعين في شكل نجمة ثمانية يعني الكون أيضاً.
ويتشعب من هذه النجمة أو تلك، خيوط وأشكال بصورة إشعاعية، وليس ممكنا أن نعرف ما إذا كان مصدر الخطوط هو البؤرة أو المحيط، فالأشكال تبدو في وميض مستمر ينتقل بين المركز والمحيط.
ويبدو الرقش الهندسي في كامل روعته عندما تتعانق وتتشابك النجوم في نسيج متكامل ملون أو مخطط، لا يخلو من معان بل هو يمثل الوجود بجميع كائناته، ولكن بشكلها الهيولي الجوهري، وليس بشكلها المادي.

## ثانياً: أهمية الخط

**سؤال: للخط العربي قصة طويلة وبديعة في هذا السياق. لقد ارتبط بالزخرفة والرقش من جهة، وكان الاهتمام بالخط العربي كبيراً حَتَّى كانت له فلسفته وخاصة من جهة دوره السامي في التعبير عن جلال الحق والمتعالي بذاته. وقد تحدثت في ذلك وبحثت فيه، كيف نظرت إلى دور الخط والرقش في بناء الجمالية العربية والإسلامية؟**

**جواب:** الخط العربي في مدارسه وأساليبه التي تطورت عبر تاريخ الإبداع العربي آيةٌ جمالية، لَعَلَّ العرب تفردوا بها وحدهم. ولقد دخل الخط العربي بوصفه فنًّا إبداعيًّا إلى جانب الأشكال العربية المجردة أو المحوَّرة بعد أن استقرت الشخصية الإبداعية العربية، واستقلت عن الشخصيات السابقة التي تركت طابعها في الآثار التي أعيد استعمال أجزائها في العمارة الأموية الأولى.

**سؤال: بغض النظر عن أنواع الخط المعروفة فإنَّ ممارسة فن الخط تتم من خلال أساليب متنوعة وقوالب مختلفة وإيقاعات متباينة وخلفيات مختلفة الألوان والأشكال يرى بعضهم أَنَّهَا كلها ذات دلالات فكريَّة وفلسفية وروحية أيضاً ألوان، وهذا يجعل قراءة النص الخطي أمراً صعباً إلى حدٍّ ما. مما يدفعنا إلى التساؤل، برأيك وقراءتك: ما مدى اختلاف آلية قراءة النص الخطي باختلاف هذه المؤشرات؟**

**جواب:** الفروق في أساليب الخط جلية ولكل أسلوب طابعه الخاص ومواقعه المتعيِّنة. فقلم الثلث كثير القواعد صعب الأداء وطابعه الفخامة. وخط النسخ أقل صعوبة ويمتاز بجماله ودوران بعض حروفه، وطابعه الأناقة والرسوخ. ويبتعد الخط الديواني عن هذين الخطين، فهو خط متحرك راقص وغنائي مرن طيع، يكتب معظمه فوق السطر. والخط الفارسي متراقص أيضا يتجاور فيه الغلظ مع الدقة في الحروف التي

تكتب بقصبتين، أو تنتقل اليد بقصبة واحدة من الدقة إلى الغلظ برشاقة وراحة. وخط الرقعة سهل سريع قليل القاعدة تكتب معظم حروفه على السطر. إلى جانب هذه الفروق الواضحة التي يجب على المتلقي إدراكها كي يستطيع قراءة النص الخطي قراءة صحيحة، كان لا بدَّ أن يكون الخطاط قد أوفى النص حقه من الوضوح والجمال والوحدة والتوازن والدقة.

ما زال الخط العربي فنا تشكيليًّا مستقلاً يقوم على الإبداع والتنوع، بينما استمرت باقي الخطوط في العالم تزويقا للنص اللغوي، تحكمت في صياغته الفرشاة في الكتابة الصينية، أو الريشة في الكتابة اللاتينية. بينما استمرت القصبة أداة يصنعها الخطاط، مواتية لرفع الكتابة إلى مستوى الخط الفني، وبخاصة قط القصبة التي يحتفظ الخطاط بسره.

ويبقى النص الخطي بوصفه فنا تشكيليا، جنساً مشاركاً لجميع أجناس الفنون الأخرى كالموسيقى والشعر والعمارة، ونستعير مصطلحات علم الموسيقى أحياناً، لتسهيل قراءة النص الخطي ضمن إطار جمالية الفن العربي.

هدف المتلقي من قراءة النص الخطي تحقيق المتعة الجمالية التي تتمثل في توازن القيم التشكيلية في هذا النص، من خلال التناغم (الهارموني) والإيقاع والقالب. ويجب الاعتراف أن هذه المتعة ليست عاطفية غريزية وليست عقلية تحكمية بل هي متعة حدسية يشترك فيها العقل والشعور،وتمثل بالارتقاء إلى سدرة المثل والقيم والجمال المحض. ومضمون المتعة الجمالية مركب من الإعجاب بالصنعة والأداء البارع، ومن السَّعادة التي تتحقق بالدخول إلى أعماق التركيبات والتكوينات الخطية المتناسقة بأبعادها و ألوانها وعلاقاتها وحركاتها، مما يوصلنا إلى ذروة الدهشة التي تصل إلى أعتاب الوجد الصوفي.

على أنه لا بد من سبر غور النص الخطي للنظر في البعد الفكري الجمالي الكامن فيه، فثمة منطلقات جمالية في النص الخطي قد تستعصي على القارئ العادي ولكنها تبقى ديدن الناقد الجمالي والفيلسوف.

كما يعتمد القارئ والمتلقي على ثقافته بضبط عملية القراءة الجمالية لنص موسيقي أو تشكيلي، فإن قراءة أي نص خطي تتطلب ثقافة ودربة وإدراكا معرفيا، وتبقى هذه القراءة أصعب من قراءة النص الأدبي، لأن عالم النص الخطي مشحون بتركيبات مجردة عمادها التعادل والتوازن.

**سؤال: ثَمَّةَ من يصف الخط بالموسيقى، مثلما يصفون العمارة، واللوحة... ربما استناداً إلى الفيثاغوريين الذين يقولون بأن الموسيقى هي التي تنظم الوجود. ولكن حقيقة نحن نرى لوحة الخط الجميلة وكأَنَّهَا معزوفة موسيقية تسيطر على أحاسيس المتلقي. كيف تفسر أنت هذه العلاقة التداخلية بين النص الخطي والموسيقيى، وخاصة في لوحات التركيب؟**

**جواب:** صحيح، تحدث النقاد الجماليون عن الأواصر الجمالية بين الخط والعمارة والموسيقى، والتي تخضع كلها لعلم الرقميات (ديجيتال) الذي يتمثل بالذبذبات الخطية واللونية والسمعية. ومنذ عهد **نيوتن** فإنَّ الألوان الطيفية السبعة تتقابل مع الأصوات الموسيقية السبعة. وأقر الموسيقيون مثل **كورسيكوف وبيتهوفن** العلاقة المباشرة بينهما، كذلك فعل المصور **بول كلي** في رسوماته التي تتضمن أحرفاً عربية أطلق عليها تسميات موسيقية.

لقد مضى زمنٌ طويل كان فيه المتلقي ينظر إلى اللوحة الخطية على أنها براعة في تجويد الكتابة. وامتدح الناقد أعلاماً في الخطِّ لوصولهم إلى أعلى مستوى البراعة والتجويد؛ من أمثال **المستعصمي وحمد الله وحافظ**. ولكن ما جاء به الخطاطون المتأخرون

من لوحات تركيبية عجز عنها الأوائل، وضع الناقد أمام لوحات لخطاطين اشتهروا بالتركيب من أمثال، **مصطفى راقم وسامي وسيد إبراهيم وهاشم وبدوي**، فكانت لوحات فنية يستعصي تكرارها، إذ تقوم على رصف الحروف، متراكمة أو متراكبة، صاعدة، هابطة، بتناغم موسيقي تتجلى فيه عبقرية فنية لا تجارى وقد لا تتكرر صورتها في نص آخر.

وتقوم عملية التركيب أولاً على تداخل الحروف المنفصلة وتقاطعها، وعلى توازن وتعادل وحوار بَيْنَ النصين الأسود والأبيض، وكثيراً ما نقف أمام النص الأبيض بدهشةٍ خارقةٍ من الحلول التي دفعت الخطاط لاستغلال النص الخطي لتكوين النص الفراغي الذي احتوى بفنية عالية العلامات التشكيلية لتوظيف الفراغ توظيفا جماليًّا.

إنَّ عالما من الإبداع التشكيلي يكتنف التركيبات الخطية، يدفع الخطاط الفنان لتقديم لوحات تشكيلية تتجاوز في روعتها الأعمال التشكيلية الحديثة التَّشبيهيَّة أو المجرَّدة. ولا يمكن أن ترقى إليها مواضيع الفن الحديث القائمة على استغلال الحرف العربي في الصياغات التجريدية المعاصرة.

## ثالثاً: الفن التشبيهي

ينطوي الفن الإسلامي على روائع لا حد لها من فن التصوير التشبيهي نراها في المرقنات، وهي صور إيضاحية لمخطوط معين، والمنمنمات وهي صور دقيقة يتجلى فيها إعجاز الأداء والتكوين، وهي أيضاً لتوضيح الملامح والقصائد التي خطت بقلم جميل.

ولكن إذا كان التصوير التشبيهي مقبولا في الإسلام فلماذا كان محوَّراً ومسطحاً بدون بعد ثالث،كثيفاً لا يترك مجالاً أو فراغاً دونما زخرفة أو رسم؟ ثُمَّ ما هو مفهوم المنظور في هذا التصوير.

استطاع الفن العربي الإسلامي أن يصور الأشياء بأسلوب فني متميز، على أنَّهُ لم يصور الأشياء كما هي، وإنَّما صورها كما يراها. ولم يكن على خطأ، فالفن الحديث ومنذ أكثر من مئة عام مازال يسير في هذا الاتجاه، مبتعداً أكثر فأكثر عن الجمال الطبيعي، الجمال بذاته، ساعياً وراء الجمال الفني، الجمال المبدع.

ولكن اتجاه الفن العربي نحو الجمال الفني قام على المعرفة الحدسية وليس المعرفة الحسية كما يتم في الغرب.في المعرفة الحدسية يختلط الحس بالعقل. وهي إذ تتجه لإدراك الجوهر، تجتاز هذه الحدود العرضية والمادية لكي تستقر في عالم المطلق.

وإذا كان هدف الفنان العربي التعبير عن المطلق، فإنه بذلك يتجاوز الصورة الواقعية التي تبقى بنظره مندمجة بروح العالم، وهي جزء من مصدر الإمكانات التي بوسعها أن تكون أي شيء أو أن تحمل أي شكل جديد.

وهناك من فسر خطأ هذا التحول عن الواقع في الفن الإسلامي بأنه نوع من الخوف من الحساب يوم القيامة، تبعاً للحديث الشريف «يعذب المصورون يوم القيامة». ولذلك فهو يحاول أن يموه ويحور الصور الواقعية وينسخها أحياناً بشكل سريالي.

صحيح أن الإنسان غير قادر أن يضاهي الله بخلقه، ولم يدَّع الفنان المؤمن أبداً أنه في عمله يخرج عن إيمانه بقدرة الله وسلطانه، وهو لا يرسم لكي يضاهي ويتحدى، ولا يحرّف لكي يسر أو يخفي ويكذب على الله،وإنما يصور ما تصوّره بصيرته، لأنه فهم الصورة حدسياً، وصورها حدسياً.

## رابعاً: الأطر الروحية

**سؤال: بعد هذا التفصيل صار من الضروري أن نخرج بنتيجة نحاول فيها تحديد الأطر المناخية والتاريخية والروحية للفن العربي. وأظن أَنَّهَا هي التي تعطيه خصوصيته وتميزه عن فنون الشعوب الأخرى.**

**جـواب:** عنـدما زار **دولا كـروا** بلادنـا العربيـة مبتـدئاً مسـيرته الاستشـراقيَّة كـان أول مـا لفـت انتباهـه هـو الشـمس، ثم مضـى عـدد مـن الفنـانين إلى الـبلاد العربيـة وإلى جنـوب فرنسـا بحثـاً عـن الشـمس وهربـاً مـن قتـام الألـوان في جـو باريس الداكن.

وتبدو المسألة أكثر أهمية عندما ننظر إليها ليس فقط من خلال سيطرة الشمس على الألوان في بلادنا، بل من خلال أهمية الشمس كقوة هائلة وطاقة هي من أعظم ما أبدعه الخالق على الأرض.

لقد احتلت الشمس في عقائدنا مركزاً مقدساً يعبدها الرافديون الأجداد تحت اسم **شـماش**، وعبـدها المصـريون القـدماء تحـت اسـم **آمـون**، ونظـر العـرب إلى الشـمس من خلال نورها، فلم يقدسوها هي بل قدسوا النور ذاته. ولقد صور القرآن الكريم ببلاغة رائعة الله تعالى على أنه النور أو «**اللهُ نُـوْرُ السَّـمَاوَاتِ وَالأَرْضِ، مَثَـلُ نُـوْرِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيْهَا مِصْبَاح، الْمِصْبَاحُ فِيْ زُجَاجَة، وَالزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوْقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُوْنَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّة، يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيْءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ. نُوْرٌ عَلَى نُوْر**».

والرَّقش العربي بوصفه آية الإبداع العربي تعبير عن الَمَثل، عن الله، وكذلك النور فهو تعبير عن هذا المثل المطلق أيضاً، ولقد غالى الفنان العربي عند التعبير عن النور فبدا لديه بلون ذهبي كثيراً ما زين به آياته الفنية، وتميز بذلك عن غيره من الفنون.

## خامساً: المنـظور الروحي

**سؤال: طالما أننا نتحدث عما يتسم به الفن الإسلامي من خصائص فمن الطبيعي أن لا نتحدث عما لا يتسم به هذا الفن من خصائص. أعني بذلك أنك لم تتحدث عن تطبيق المنظور البصري، وثمة من يتهم الفن الإسلامي بأنه عاجز عن تطبيق المنظور البصري. فهل أفهم من ذلك أنك تتفق مع هذه التهمة؟**

**جواب:** مازالت مسألة المنظور شاغل الجماليين. فإذا كان **ابن الهيثم** هو أول من كتب في المنظور البصري، وإن تعليقات **لورنزو غيبرتي** . Giberti النحات والمعمار الذي تصدَّر عصر النهضة في فلورنسا، مازالت بخط يده لم تجف على صفحات ترجمة مخطوط **ابن الهيثم** في مكتبة الفاتيكان، فإن الجواب يبدو محيراً، لماذا لم يطبق العرب هذا المنظور في فنهم التشكيلي التشبيهي؟...

لقد كان للعرب منظور آخر مستمد من الخلفية الجمالية لمفهوم الصورة، وهذا المنظور الذي يبدو مسطحاً في حيز مستو، ليس منظوراً بدائياً نهض على جهالة بالمنظور الرياضي الذي قال عنه **برونللسكي** مصمم كاتدرائية فلورنسا «كم هو إلهي هذا المنظور» بل كان منظورا روحانيًا. فإذا كانت العين البشرية هي التي تحدِّد أبعاد المنظور من خلال نقطة الهروب وخط الأفق، وضمن نظام رياضي اكتشفه العلماء من أجل تحليل العملية البصرية، فإن العين الإلهية التي من خلالها يفهم العربي المسلم أسرار الكون، ومن خلالها يعبر عن الصيغ الذاتية الموضوعية، هذه العين هي التي وضعت قواعد المنظور الروحاني الذي يجعل خطوط أشعة الرؤية متوازية وليس مخروطية، وجعلت انعكاس الصورة مسطحاً كما تبدو في المنمنمات والمرقنات التشبيهية، وكما تبدو في المرقشات المجردة.

وهكذا ابتدأت معارضة التصوير التشبيهي الذي انتشر ووصل إلى حد طباعة صورة الخليفة على النقد الإسلامي، مما يعيد إلى الذاكرة مظاهر الوثنية التي قضى عليها الإسلام.

بدا التصوير العربي التشبيهي في شكلين، الأول في صور الترقين Illustration والثاني في صور المنمنمات Miniature. إن جميع الآراء التي تصدر عن فلسفة الفن الغربي الذي قام أصلاً على مبدأ تقديس الصورة البشرية وجعلها أساساً للقيم والجمال، لا تستطيع أن تفسر بدقة مظاهر الفن الإسلامي، إن في الترقين أو في المنمنمات أوفي الرقش المجرد، إذ لا بد أن يصدر هذا التفسير عن فلسفة مستقلة، فالفن الإسلامي كغيره من الفنون يقوم على فلسفة جمالية خاصة، ولم يستطع بابادوبولو أن يحدد معالم هذه الفلسفة الجمالية، كما لم يستطع أي فيلسوف غربي أو شرقي أن يضع علم جمال مستقل للفن الإسلامي وهذا نقص نحاول تلافيه، على الأقل في تحديد المنطلقات الأساسية لهذا العلم. لقد كان همنا أن نعالج المسألة الأولى في فن التصوير وهي المنظور Perspective، هذا العلم الذي وطد دعائم الفن في الغرب منذ عصر النهضة وكان عماد الباحثين في جمالية الفن الغربي.

كان المنظور البصري تطبيقاً صرفاً لعلم الضوء وقد خضع لقواعد ثابتة فرضت نفسها على الفنانين خلال أربعة قرون مستمرة. ولكن ظهور الآلة الفوتوغرافية أبان أن تطبيق مبادئ علم الضوء والمنظور الرياضي، لم يكن كاملاً ودقيقاً في جميع المدارس الفنية. وأصيب الفنان بخيبة أمل شديدة دفعته إلى العزوف عن هذا المنظور الرياضي.

لقد كان هذا الموقف ثورة في تاريخ الفن هزت دعائم الفن الغربي الاتباعي. وأصبح المنظور الذي قيل عنه في عصر النهضة «كم هو إلهي» شيطاناً يعبث بإرادة وحرية الفنان لا بد من تحديه. وهكذا تخلت جميع الأساليب الفنية التي ظهرت بعد الانطباعية عن المنظور الرياضي.

لقد بدت جمالية الفن الإسلامي أكثر وضوحاً بعد هذا الانقلاب الفني، وأصبح بالإمكان القول إن لكل فن منظور. ومن خلال فهمنا لهذا المنظور نستطيع أن ندخل إلى تفاصيل الجمالية التي يقوم عليها أي فن من الفنون. وقد أصبح ممكناً مثلاً تحليل منظور الفن الهندي ومنظور الفن الصيني ومنظور الفن المصري ثُمَّ منظور الفن الإسلامي، ولقد قمنا بذلك اعتماداً على مبادئ المنظور الرياضي ووجدنا أن الفن الهندي يعتمد منظوراً قريباً من المنظور الخطي، ولكِنَّهُ كثيراً ما استمد من المنظور الصيني والياباني. لقد أخذ المنظور الهندي خط الأفق أساساً، وأقام عليه عدداً من نقاط الهروب، وأحياناً كان يعتمد عدداً من الخطوط الأفقية. وهكذا تبدو الأشياء في الفن الهندي أو الصيني وكأَنَّهَا مرئية من أكثر من زاوية، وذلك لتعلق المصور بالطبيعة المقدسة التي آمنت بها العقائد الالدويّة والكونفوشيوسية والتي سرت في الهند والصين.

أما المنظور العربي الإسلامي فلأنه روحي فهو يختلف عن المنظور الرياضي، فالكون كله، الإنسان والطبيعة،هما من خلق الله بحسب العقيدة الإسلامية.والأشياء في هذا الكون إنما ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية رؤية ضيقة، والرؤية الإلهية هي شاملة تصدر من جميع الجوانب، ولذلك فإن حزم الرؤية المسلطة على الموضوع هي متوازية وليست مخروطية كحزم المنظور الرياضي، وهكذا فإن الموضوع لا ينتقل على الصورة كما كان بل إنما ينتقل بواقع جديد ضمن صيغة فنية تتحدى الواقع وحدوده. إن هدف الفن الإسلامي أن ينقل الأشياء مجابهة للناظر من خلال أجمل ما فيها من دون أن تشوه قواعد المنظور الرياضي حقيقتها وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية. والمنظور الروحي كما شرحناه يفسر كثيراً من جوانب جمالية الفن الإسلامي، مثل عدم خضوع الظل إلى مصدر ضوئي واحد وعدم إبراز البعد الثالث، وأخيراً فهو يفسر مسألة إملاء الفراغ.

## سادساً: إملاء الفراغ

**سؤال: لدي هنا سؤال غريب مرتبط بفهم غريب. يردد بعض من النقاد، أن إملاء الفراغ، أَو خلو اللوحة من الفراغات، في التصوير الإسلامي وخاصة في المنمنمات، يعود إلى سعي المصور إلى عدم ترك حيز يشغله الشيطان. كيف تفهم أنت هذه الممارسة؟**

**جواب:** هو تفسير ساذج. إذا تذكرنا تفسيرنا لأشعة الرؤية في الفن الإسلامي، وهي متوازية تصدر عن رؤية إلهية شاملة، وتسقط على جميع الأشياء التي ينقلها المصور مكثفة على صفحة واحدة، نرى أن الفراغات في الصورة تشغلها مساقط الأشياء التي تنحدر منها الأشعة، ويقوم المصور بتنسيق هذه المساقط وتلوينها، ولأن أشعة الرؤية تنطلق متوازية وليس بشكل مخروطي كما هو الأمر في المنظور الرياضي البصري، فإن حجوم عناصر الموضوع لا تبدو متناسبة مع قوانين الرؤية الرياضية، فالأشخاص يحتفظون بحجومهم سواء كانوا في مقدمة الصورة أو في عمقها، والأشياء تأخذ مساحة يختارها المصور لإكمال موضوعه.

لقد حاول **بابادو بولو** أن يفسر الأوضاع اللولبية لأشخاص الموضوع، وتأكد له أن خطا يمر فعلاً من عيون هذه الأشخاص بمسار لولبي، فهل قام المصور بذلك لكي يكون منسجماً ولو قليلاً مع النظام المخروطي للرؤية الرياضية، أم لكي يعبر عن مفهوم تصاعدي روحي إسلامي يؤكد الرؤية البشرية المندمجة بالرؤية الإلهية الشاملة للكون والأشياء. الواقع يريد **بابادو بولو** أن يستعمل التفسيرين معاً ومع ذلك يميل إلى تفسير روحي صوفي يرى في هذا المنظور اللولبي مسار أشعة الرؤية التي بين الإنسان والمطلق أو الله.

# الفصل الثامن

# الفن والحقيقة

**أولاً: ..... الفن ليس علماً.**

**ثانياً: ..... الفن والصوفية.**

**ثالثاً: ..... الفن والكمال.**

**رابعاً: ..... مفهوم الاعتدال.**

**خامساً: ..... الفن والفكر.**

**سادساً: ..... آثار الحضارة.**

**سابعاً: ..... مصادر الجماليات**

**ثامناً: ..... أهمية العمارة والعمران**

## أولاً: الفن ليس علماً

**سؤال: كثيراً ما مسألة العلاقة بين الفن والحقيقة، وعلاقة التخييل بالواقع، والحقيقة أنَّ ثمة الكثير من الخلط في فهم هذه العلاقة. لا نريد أن نتوسع كثيراً في هذه المسألة فربما نعود إليها من زاوية أخرى، أريد أن تبين وجهة نظرك في العلاقة بين الفن التشكيلي العربي والحقيقة.**

**جواب:** يبدو الأمر غريباً عندما نربط الفن بالحقيقة، فالفن ليس علماً بل هو نظرة للواقع نسميها نظرة جمالية، ولا يعني هذا بالضرورة النظرة المتناسقة البديعية، بل يعني النظرة التي يتحول فيها العمل الفني من شيء إلى مثل.

إن العلاقة القائمة بين الفنان والأثر الفني من جهة، وبين الجمهور المتذوق والأثر الفني ذاته من جهة أخرى، ليست علاقة معرفية رياضية، بل هي علاقة تعاطف نسميها (الحدس) يختلط فيها الإدراك العقلي بالإحساس العاطفي فالأثر الفني بذاته هو شيء ولا شك ولكنه ليس شيئاً من الأشياء الموجودة سابقاً حتى اللوحات الفلمنكية والباروكية الواقعية، فليست ذات وجود سابق، وتكمن الحقيقة في الأثر الفني في كون الأثر موجود بالفعل.

ولكن من حيث هو أثر فني فإن وجوده مستقل عن الحقيقة المألوفة ومرتبط بالتقدير النسبي. ومن هنا كان الاختلاف بين فنان وآخر في عملية الإبداع، ومن هنا كان الحكم مختلفاً بَيْنَ متذوق وآخر على عمل فني واحد.

والفن العربي كان النموذج الأكثر وضوحاً لمفهوم الفن . الحدس ، إذ تمَّ في عملية الرقش المجرد التي كونت طابع الفن العربي فصل حاسم بَيْنَ العمل الفني والحقيقة المنطقية النفعية، وارتباط (بمثل) هو فوق الحقيقة وفوق المنفعة. وعند إلقاء نظرة حَتَّى ولو كانت سريعة على رقشة عربية ما، فإننا نلاحظ فيها غياب الفنان عن الواقع الحقيقي وارتباطه برؤية غير رياضية دخل فيها إلى أعماق الأشياء ، بل لعله يخترق

المعنى وليس الشكل فقط، وبهذا كانت الأشياء في ذاتها مجرد وسائل تربط الفنان بالحياة، بل هي الجانب الإدراكي من عملية الإبداع أو عملية التذوق، أما الجانب الحسي فهو الحالة النفسية التي تختلط فيها الذات بالموضوع.

وتختلف عملية التأمل عن عملية التصور والتخيل، ذلك أن الفنان لا يتعامل مع الأثر الفني بعقله فقط على الرَّغْمِ من تزاحم الذكريات في ذهنه وعلى الرغم من زخم ثقافته، بل يتخلى بالضرورة عن ذكرياته وثقافته ويمارس تأمله بحدس صادق ولكِنَّهُ حدس نسبي وليس حدساً مطلقاً، بمعنى آخر إن لكل فنان ولكل متذوق حدوسه الخاصة.

إن علاقة التشابه بين عملي الفنانين المشهورين **براك وبيكاسو**، لم تمنع الواحد منهما أن يتخذ موقفاً متبايناً من أثر فني واحد، فلقد رفض **براك** أن يعيد استيحاء أعمال فنية سابقة، على عكس **بيكاسو** الذي قام بإعادة رسم لوحة نسوة جزائريات **لدولا كروا** ولوحة الغذاء على العشب **لمانيه** وغيرهما. فإذا أراد **بيكاسو** أن يبحث عن مثل جديد للوحات واقعية جداً، فإن براك قد تعامل مع أشياء حقيقة كقصاصات الجرائد والأخشاب والحصى في تكوين لوحات يكون الواقع الحقيقي مائلاً فيها ، ولم يسعَ من ورائه إلى الحقيقة، ولقد أكدت هذه الأشياء المثل في عمله الفني.

ونعود إلى الفن العربي لكي نقول، إن فكرة المثل تبدو أساسية في هذا الفن، ذلك أن التعبير عن الكون والملأ أو الله لا يمكن أن يكون تعبيراً عن الحقيقة بل هو تعبير عن جوهر الحقيقة. لذلك قلنا إن الرقش العربي يختلف عن الفن التجريدي في أن هذا الأخير إنما يعبر عن «اللاشيء»، بينما يسعى الفنان العربي من خلال الرقش للتعبير عن المطلق، والمثل، والجوهر. فالرقش ليس تجريداً بل هو تشخيص إبداعي لموضوع هو فوق الواقعي.

هنا لا بد من الإشارة، إلى أن الفن العربي قام على ميتافيزياء جاهزة ذات مفاهيم وخصائص واضحة، وأن أتباع هذه الميتافيزياء ليسوا جمهوراً محدوداً من المتذوقين المتحذلقين، أو عدداً من الصحفيين المتحمسين، بل هم مجموع المؤمنين بعقيدة توحيدية تقوم على المثل الواحد.

باختصار لنترك للعلم مهمة البحث عن الحقيقة، ولنترك للفن مهمة البحث عن المثل، عندها سنشعر بالتوازن الحيوي وليس بالانفصال عن الحياة، كما يبدو بعض من ينتقد فكرة المثل هذه.

## ثانياً: الفن والصوفية

**سؤال: ثمة مشكلة ليست صغيرة بحال من الأحوال في فهم الصوفية ونسبتها بمختلف أحوال النسبة وميادينها أو موضوعاتها، لا أريد أن نحل هذه المشكلة الكبيرة والمركبة لأن ذلك موضوع طويل شائك. أريد أن تبين موقفك من الصوفية، ونظرتك للعلاقة بين الصوفية والفن، والعلاقة بين الصوفية والفن مسألة في الكثير من النظر أيضاً.**

**جواب:** ثَمَّةَ علوم تشكل الثقافة العربية الإسلامية أولها علم الفقه، وثانيها علم الكلام، والثالث هو الفلسفة علم العلوم كما يقال. وكان هدف الثقافة التمثل بالكمال في محاولة الإيمان وتنفيذ الشرع مع الزهد بزخارف الحياة. ومع تعدد الاجتهادات والفرق المذهبية في مسائل الفقه وعلم الكلام، ومع زيادة نقد تراجم الكتب الفارسية واليونانية، كان لا بد من موقف يتحاشى الانزلاق في فوضى الرأي والنظر، والتمسك باليقين الذي لا يقبل الشك والبطلان، مخالفاً الفقهاء والمتكلمين والفلاسفة، معلناً عن شعار مثالي في عقيدته. وأطلق اسم المتصوفة على أصحاب هذا النهج في سبر أغوار المعرفة الإلهية والحياتية. ونحن نميل إلى فكر **ابن عربي** الصوفي، وعنده أن الوجود كله من تجليات الله، وهذا ما عرف بوحدة الوجود.

ومع أنَّ مبدأ التَّصوف ابتدأ محدوداً بالإعراض عن الدنيا والانقطاع إلى العبادة والزهد، إلا أن التصوف لم يلبث أن يصبح موقفاً معرفياً يتجاوز السلبية السلوكية إلى إيجابية أخلاقية تتمثل في نقاء النفس والجسد، وفي التماس الحقيقة عن طريق آلية مركبة، لا تعتمد العقل وحده كما هو نهج الفلاسفة والمتكلمين والعلماء، بل تعتمد الإدراك الحسي الذي يساعد على الكشف عن الحقائق المستترة وراء المحسوسات. وهكذا تجاوزت الصوفية الممارسات المتواضعة الزاهدة التي مارسها الحسن البصري ورابعة العدوية، إلى ممارسات حياتية مباشرة سعياً وراء راحة نفسية وسعادة مثالية تتحقق عن طريق اختراق غياهب الكون، وصولاً إلى الحقيقة عن طريق الكشف أو الحدس، مما يخالف طرائق أصحاب علم الكلام وعلم الفقه. فلقد وجد **الغزالي** في المنقذ من الضلال أن وراء الإدراك الحسي إدراكٌ أصحُّ وآمن وأدعى إلى الثقة.

## ثالثاً: الفن والكمال

**سؤال: أثيرت مسألة الكمال بوصفها سمة للجمالية العربيَّة. وقد تنوعت الآراء في ذلك انطلاقاً من زاوية الفهم. كيف نظرت أنت إلى هذه المسألة وكيف فهمتها وتعاملت معها؟**

**جواب:** لَعَلَّ رؤيتنا للأثر الفني أصبحت أكثر وضوحاً عند دراسته إنشائيًّا وليس وصفيا، ولكن ما يساعدنا على توضيح معالم الجمال الفني لهذا الأثر، هو الكمال الذي وصل إليه، بوصفه الصورة التشكيلية للفكر العربي الذي لا يقتصر امتداده إلى بحور التشكيل فقط بل إلى عالم الموسيقى والشعر. ويؤكِّد الباحثون أن الفكر الجمالي العربي هو الفكر الوحيد الذي ذهب إلى جوهرية الكمال ومحوريته بالنسبة للقيم الجمالية.

ويرى **سوريو** أن أواصر الفنون قديمة، ولا تخفف من حقيقتها التصنيفات التي ابتكرها الفلاسفة، والتي تميّز بين الفنون التشكيلية والفنون الصوتية والفنون الحركية. واعتماداً على هذا المبدأ الماثل حضوره في أجناس الفن العربي، نستطيع الاعتماد على وحدة أستيطيقية في فضاء الحياة الروحية، التي سميت رومانسية عاشها المبدعون العرب عبر تاريخ الفن، حيث نشاهد مظاهر التداخل والتفاعل والتراكب بين جميع أجناس الفنون بحثا عن الكمال.

وعندما نقرأ في تاريخ الفكر العربي فصولاً عن حدود الكمال نكتشف أواصر الفن الشامل مع الأفكار والأخلاق والطقوس، والتي بدت واضحة في مواضيع الفن المنمنم، وباعتقادنا أنه ليس من السهل على الناقد أن يفكك عرى التوافق بين صور الأشخاص والعمارات والزخارف و الموسيقا اللونية في منمنمات **بهزاد** أو **رضا عباسي** وغيره.

صحيح أن التآصر كان مناط الفكر الفني العربي، ولكن الواقع الاجتماعي المتغير تاريخياً، فرض على المجتمع العربي جملة من الأواصر القومية والمعرفية، فلقد لاحظ المستشرقون أن كمالية الفن استُمدت من الحياة الاجتماعية التي تجمع الروحانية بالمادية، والرومانسية بالواقعية. ولعلنا توسعنا في القول أن الفكرة القومية لا تقوم على أساس العرق والدم، بل تقوم على التوافق والتآصر والتكامل الثقافي المشترك الذي أفرز الطابع الجمالي الموحد والذي تتمثله جميع أجناس الفنون. وتنتمي كمالية الإبداع، إلى كمالية الفكر الفني الذي ينتمي بدوره إلى الفكر العربي حيث تتماهى فيه الايدولوجيا والميتافيزيقا والاستيطيقا. أي العقيدة والفكر المحض والجمالية.

لا تتنافى كمالية الإبداع مع التعددية، فالإبداع إنتاج متغيّر خاضع لمبدأ الصيرورة Temporalisme، وليس لطابع الحتمية الدوغماتية التي توضعت في الجلال الذي لا يقبل الشك بل اليقين لالتصاقه بالصورة الإلهية.

ويسمح لنا مبدأ الصيرورة برفض الفعل العرضي، المتمثل بالسهو والصدفة والارتجال والتجريب، وهي عمليات غير متزنة ولا تخضع لقيود الزمان والمكان، بل لانطلاقات العبث واللعب. كما يسمح لنا بتمييز الفعل النكوصي Regressive الذي يستقرئ جميع مقومات الذات الكمالية في العمل الإبداعي.

قد ينْزلق الفن في أي عصر أو أي مكان من الكمال إلى التفكك، ولكن مآل الحداثة في الغرب كان كارثة القطيعة التي فصلت الفن عن السمو الروحي الذي أعلن زواله **هيجل**، وانقطعت عن الرومانسية التي احتضنت نوازع الروح التي أكد عليها الفلاسفة الألمان في يينا. وعن الخيال الذي سحب منه الحلم والأمل إلى ما وراء العنف التشكيلي الذي تجلى في أكثر المدارس الحديثة. ثُمَّ عن الحرية الخيالية التي نادى بها الوجوديون الذين أعلنوا على لسان **سارتر** إن الجمال صفة لا تنطبق إلاَّ على ما هو خيالي.

**سؤال: ولكن ثمة مراتب للكمال.**

**جواب:** كان الكمال في الفن العربي من عناصر هويته وشخصيته. ولقد توسع المفكرون العرب والمسلمون عند الحديث عن الجمال الفني في التركيز على صفة الكمال. فقال **السهروردي**: «إنَّ جمال الشيء هو حصول كماله اللائق به»، ثُمَّ توسع **النابلسي** في وصف حدود الكمال، وقال هو الجامع للجلال والجمال.

وتكمن علة الكمال الأولى عند هؤلاء المفكرين في (الواحد) وهو المثل الأعلى المطلق. والسعي إلى الكمال في العمل الفني هو سعي نحو المثل والملاذ الأوحد «إذ ليس في الوجود كمال ولا حسن ولا بهاء ولا جمال إلاَّ صادر من جهته»، كما قال **ابن طفيل**.

من هنا تزايدت القطيعة بَيْنَ الصورة والمادة وصولا إلى الجوهر، أو الجمال المطلق. ويتفق الفلاسفة الصوفيون، **ابن عربي والجيلاني والنابلسي**، على أن الجمال

المطلق. هو الكمال الذي لا يتعيَّن في مادة ولا يتكيَّف بشكل أو هيأة، والذي يحقق متعة روحانية لا حسية، لأنَّهُ لا ينتسب إلى عقل نسبي، بل إلى العقل الأول. وهكذا فإن الكمال، المطلق خالص من أسر المادة.

ولقد ميَّز الفلاسفة بَيْنَ جمال ظاهري وجمال باطني، ويرى **الغزالي** أن الجمال الظاهري الحسي، هو أرخص أنواع الجمال لأنَّهُ مبذول ويتم إدراكه بالسمع والبصر، وليس بالحدس.

ويدافع ابن سينا عن الجمال الباطني أو الخفي، أي الجمال العقلي المجرد، والذي يتأسس على الحدس الإشراقي، ويؤيده في ذلك **الفارابي**، في أن مآل هذا الجمال الوصول إلى الكمال.

كان الوصول إلى الكمال عن طريق الفيض مبدأ أعلن عنه **الفارابي** بتبرير فلسفي منطقي. والفيض، تكامل على صعيد الوجود كله عند **الفارابي**، وتبدأ آلية الفيض من الموجود الأول الذي فاض الوجود به وبه يستمر. ومذهب **الفارابي** أن الله واجب الوجود وأن فيضان الموجودات من وجوده نتيجة طبيعية وضرورية. والإنسان عنده محور الوجود الاجتماعي.

والكمال عند أصحاب نظرية الفيض يرتبط بالصورة وليس بالمادة. فإذا كانت الصورة مطلقة من أسر المادة كان الكمال مطلقاً.

ويفسر مذهب الإشراق عملية الإبداع التي تندس بَيْنَ الواجب والممكن بحثاً عن ماهية الفن . ولقد ترجم **هيجل** هذا المبدأ بصورة الكشف عن المطلق، بحثاً عن صورة الروح، كما في كتابه فينومينولوجيا الروح والذي يرى فيه أن الفن يرقى إلى الصعيد اللاهوتي.

## رابعاً: مفهوم الاعتدال

**سؤال: ليس من الصعب أن نقيم علاقة بَيْنَ الكمال والاعتدال، ومن السهل الانتقال من الكمال إلى الاعتدال على الأقل في تداعي الكلام. كيف تتعامل أنت مع نظرية الاعتدال، خاصَّة وأَنَّهَا مرتبطة أوثق الارتباط بالفلسفة الإسلامية والعقيدة الإسلامية، على الرَّغْمِ من أَنَّهَا ترجع إلى الفيلسوف اليوناني أرسطو؟**

**جواب:** مما لاشك فيه إن الأثر الفني العربي أو الإسلامي ليس معلقاً بالفضاء غير المادي، فهو كالجسم الإنساني مادة ترفعها الروح إلى مستوى الحياة والتعادل. ومن هنا جاءت نظرية الاعتدال في الفكر الجمالي العربي والتي توسع في عرضها **ابن عربي**، فهو يرى أن ثَمَّةَ اعتدال بَيْنَ عالم النور المحض وعالم الظلمة المحض.

ينطوي مفهوم الاعتدال على التناسب والتناسق في الشكل أو اللون كما يقول **ابن سينا**. وعلى التوافق والانسجام في اللحن والصوت كما يقول **أبو حيان التوحيدي**، وهذا الاعتدال سبيل السعادة التي تتزاحم في حدوس المتلقي.

لقد كان المتلقي أكثر حضوراً أمام الأثر الفني، فيما وقف الفنان متنكراً وراء هذا الأثر، ولكن الحوار بينهما يتجلى في حالة الإمتاع التي يشترك فيها الاثنان. وثَمَّةَ حوار آخر بَيْنَ ذات الفنان والمتلقي، وبَيْنَ الموضوع الذي يجمع في الفن الإسلامي بين أقانيم الحياة والفكر والعقيدة. ويصبح العمل الفني بوصفه أثراً ثقافياً، مساعداً ناجحاً في تعريف الثقافة كمنهل للفكر والفن.

**سؤال: بعد تأطيرنا لخصائص الفن الإسلامي أمكننا الانطلاق تعميق هذه الخصائص بمجموعة من المحاور والروافد الأخرى، نريد هنا أن ننتقل من خصائص الفن الإسلامي إلى مفهوم الإبداع العربي الإسلامي وربما خصائصه أيضاً.**

**جواب:** في الشعر تكمن عبقرية العرب الإبداعية، ونحن مدينون للشعر العربي في توضيح معالم فلسفة الفن العربي، ويحلو للنقاد أن يصنفوا في الشعر العربي أشكالاً بلاغية تقوم على الرمز واللغز كما يقولون، وأنا لا أرى هذا الرأي ولا أقر هذه التصنيفات لأنها تتناسى المفهوم الأساس للفن العربي تشكيلاً وشعراً وعمارة ولحناً، وهو مفهوم المثل.

مرة أخرى أقول ليس الشاعر راوية وليس مؤرخاً، بل هو فنان مبدع صاغ الكلمات في قريض ملحن، ونظر إلى الأشياء والأحداث ليس بعقله وعينه فقط، بل بقلبه وتأمله، وتحولت الكلمة عنده إلى أداة جمالية وتعبيرية بوقت معاً، ولذلك فإن تذوق الشعر لا يعني فهمه، فهو ليس رسالة موجهة من شاعر إلى قارئ ، بل هو صيغة للتعبير عن إحساس لا يمكن تفسيره بمنطق رياضي. ويتجلى هذا الإحساس عند الصوفيين الذينهم بالغوا في التعبير عن معاناتهم وعن وجدهم واندماجهم بالمطلق والمثل، حتى قال **الحلاج**: أنا الحق، وقال: سبحاني.. سبحاني ما أعظم شأني.. وقتل **الحلاج** من أجل هذا ومن دون أن يفهم إحساسه ومعنى إشارته. ولذلك قال: «من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا». ومن هنا كان لا بد من التمييز بين التعبير عن المثل وبَيْنَ اللغز. ويبدو ذلك جلياً في القرآن الكريم، فكلمات الله ليست ألغازاً بل هي أفكار مطلقة ويحتار المفسرون لتقريبها إلى أذهان العامة. ولو أننا قبلنا تأويلات المشبهة لآيات القرآن في تحديد صورة الله وأوصافه لخرجنا عن التوحيد كما يقول المعتزلة ولوقعنا في شباك الوثنية.

تبقى اللوحة الرقشية لوحة جمالية صرفة تتناغم فيها الألوان وتتوافق الخطوط لكي تعبر عن شكل فني مبدع جديد، وعن مضمون جمالي متغير مع الزمن لأنه غير مرتبط بالمكان. فالأشكال لا تذكرنا بأشياء محددة، ولو كان الأمر كذلك لانعدمت البلاغة وانعدم الإبداع وأصبح المضمون منتهياً، إن ميزة الفن العربي أنه زماني مطلق، ولقد سعى الفنان التجريدي الغربي إلى هذا الهدف عبثاً، وعندما فشل أوجد الفن المتحرك (اوب آرت) والفن السينمائي.

## خامساً: الفن والفكر

**سؤال: تحدثت بالجوهر والعرض عن علاقة بين الجمالية الفنية وبين الفكر العربي. هذه العلاقة ليست جديدة وإن كان الكلام فيها قد بدأ يتوسع في الآونة الأخيرة. الخلافات بين الرؤى قامت على البنية الفكرية أو الأيديولوجية التي انطلق منها صاحب الرأي. كيف تفسر أنت هذه العلاقة، كيف تفهمها؟**

**جواب:** يبدو أحياناً أننا لا نستطيع تنظير الفكر العربي أو التَّعبير عنه وتأويله إلا من خلال الفن، ذلك أن الجمالية الفنية العربية قادرة على الإسهام في تحديد خصائص الفكر العربي، وقادرة على تشخيص هذا المفهوم، فالحديث عن الضوء والمنظور وعن ملء الفراغ وعن التجريد والمطلق والمثل، وللتعبير عن الذات الثقافية العربية. والبحث في خصائص الفن العربي، مما ألمحنا إليه كمدخل للحديث عن الفكر العربي وعن النظرية العربية، هو بحث في الهوية العربية، وعندما ننادي بتأصيل الفن فإن هذا يعني أننا ننادي بدعم الهوية القومية. وبصورة عامة نحن لا نرى فرقاً بَيْنَ لحضارة والقومية.

الأواصر بَيْنَ الفنون جوهرية، فهي تقوم على الإبداع وفق رؤية محددة والحديث عن الرقش العربي والموسيقى، الشعر والعمارة، هو حديث عن الفن العربي. ولا بد أن

نستثني من ذلك الحديث عن العلم، فهو يخضع لمنطق رياضي مطلق، ويخضع الفن إلى النسبية والإبداع.

ونبحث في الرؤية العربية للفن من خلال المفهوم **التوحيدي**، فلا نرى الأشياء من زاويةٍ عريضة بل من زاوية كونية، فالصيغ الفنية لا تكون موجودة في مكانها بل في زمانها أشبه بالأفلاك، ولتفسير ذلك ننظر في الفن التشكيلي، الرقش أو المنمنمة أو الرسوم الإيضاحية لنرى أنها لا تستقر في مكان، بل هي معلقة وشفافة. فنحن نرى بلاط الأرض مربعات جدارية كأنها ترى من الأعلى، أو نرى صور الأشخاص مسطحة لا حجم لها، ونرى الألوان شفافة. وفي الموسيقى لا نرى للحن قواعد في العمق مما نراه في الهارموني والفوغ، بل نرى لحناً غنياً حافلاً بالطرب والنشوة، لا يرافقه إلا إيقاع الآلات المصاحبة المرددة لصدى اللحن.

وفي الشعر لا نغفل أبداً عن روعة الكلمة، بل إن بلاغة اللغة هي أقوى من المضمون. وفي العمارة تنفتح الفنون كلها على فناء متصل بالسماء، أي أن الفناء يرفع الإنسان من الأرض إلى السماء.

إن مفهوم الفن العربي عمارة أو رقشاً أو لحناً يقوم على التأمل. وتبقى نظرة الإنسان للوجود نظرة مستقبلية، فليس الوجود من حيث هو كائن بل من حيث ما سيكون، وما تكرار عبارة ما شاء الله إلا للدليل على حركة الحياة وقيامها على مشيئة متحركة، وليس على مشيئة قدرية مستقرة كما يفهمها العامة.

قام الفكر النقدي والثوري على نقض جميع الأفكار الشائعة عن العقيدة العربية التي توصم بالاتكالية والسلفية والرجعية. ومن المؤسف أن الذات الحضارية عند فئة كثيرة لم تتجاوز حدود الإلزام الفقهي والديني، ولم تع أن الفكر العربي الواعي هو فكر مستقبلي خلاق يرفض كل الأفكار العامية ويدعو إلى إعادة النظر بمفهوم التراث والحضارة والأمة والإنسان.

## سادساً: آثار الحضارة

**سؤال: وأنت تحيلنا بهذه الإجابة إلى مشكلة أخرى هي مشكلة نقطة انطلاق قراءة التاريخ، تاريخ أي أمة، ولكن دعنا في إطار حضارتنا. من أين نبدأ قراءة تاريخ الحضارة العربية؟**

**جواب:** إننا ندعو لإعادة قراءة تاريخ الحضارة العربية من خلال إلقاء نظرة تفصيلية على آثار هذا الحضارة التي تتجلى بصورة خاصة في الإبداع الفني، الشعر، الرقش والعمارة.

إن آثار هذه الحضارة التي تتصف بالوحدة والتنوع كما ذكرنا تملأ الساحة الجغرافية العربية، وتمتد اليوم على الرغم مما أصابه من دمار وتخريب خلال الزمن الطويل، وهي شاهدة على عبقرية لا حد لنبوغها ومقدرتها الإبداعية. وعلى الرَّغْمِ من جهود لفيف من المستشرقين الذين نقبوا أو درسوا أو انتموا لهذا الفن، فإننا مازلنا في بداية معرفتنا لروائعه وفلسفته، لقد دخلت الأمة العربية نهضتها من خلال أبواب الحضارة الغربية مما ضاعف في الضياع والتشرد، ولكن العالم الغربي وقد يئس من مصير تطور الفن وانهياره نحو العدمية، وجد في الفنون الأخرى ملاذاً، وكان عليه أن يلتصق به شكلاً ثم أن يبحث في أسراره وفلسفته وجماليته. ولقد تأثر في الغرب عدد من الفنانين بالفن العربي وكان للعرب حضور في مواضيع عدد كبير منهم مثل **ماتيس وبول كلي** ، ومن المواضيع العربية مثل **دولا كروا** وعشرات غيره، وكانوا جميعاً متفقين في الرؤية إن هذا الفن ممتزج بقوة بالإنسان العربي وتاريخه ومناخه وعاداته، ولذلك فإن الحضور الجمالي التشكيلي كان حضوراً عربياً قومياً. ولقد فصلنا في كتابنا (الفن والاستشراق) الحديث عن هذا الدور الحضاري، ولم يكن قصدنا التشوف والزهو، بل تقرير الدور الذي يمكن أن يقوم به الفن العربي في تعزيز الحضارة العالمية.

لا يمكن أن تكون الحضارة العالمية موحدة تحمل ميزات ومنطلقات إيديولوجية واحدة وتعبر عن أشكال متطابقة، بل إن الحضارة العالمية هي حصيلة تنوع غزير لأشكال حضارية قومية.

والفن العربي وجميع مفرزات الحضارة العربية هي إحدى الشرايين التي تغذي جسم الحضارة الإنسانية، وعليها أن لا تتخلى عن الذاتية الثقافية العربية سعياً لاستيراد أو تقليد أشكال الفن الأوروبي، وهي مسؤولة عن رفد الحضارة الإنسانية التي يحددها العصر والتاريخ، ولا تحددها الجغرافية والقوميات. ولهذا فإننا لا نعني بالحضارة العالمية أو الفن العالمي الفن الأوربي أو الغربي حصراً، كما يحلو لبعض المفكرين والمواطنين.

## سابعاً: مصادر الجماليات

**سؤال: دعنا نعد للحديث في مصادر الدراسات الفلسفية للجمالية العربية. تنوع المصادر ضرورة وليس عيباً، واختلاف تصور المصادر من وجهات نظر مختلفة أمر ليس مشكلة كبيرة وإن أدى إلى مشكلة في بعض الأحيان. كيف تنظر أنت إلى مصادر الفلسفة الجمالية العربيَّة، وأين تراها كامنة؟**

**جواب:** تختلف الجمالية العربية في الفن عن الجمالية في الغرب، بل ثَمَّةَ جماليات متعددة تؤسس لعالمية الفن، ومع أن علم الجمال هو من العلوم الحديثة، فإن العرب قدموا أفكاراً فلسفية هامة لتفسير الفن، قدمها **الجاحظ والفارابي والتوحيدي**، ولقد كتبنا عن فلسفة الفن عند **التوحيدي**، وتوضح لنا أن هذا المفكر قد تحدث في جميع مواضيع علم الجمال على لسان المفكرين والفلاسفة العرب من أهل زمانه، ولم يكتب لنا بعد أن نفصل في الحديث عن علم الجمال عند غيره من المفكرين. إذ لم يترك الأولون شيئاً في فلسفة الفن العربي لم يتحدثوا عنه. وما زلنا نحاول التركيز على موضوع معنى التجريد في الرقش العربي، وعلى مفهوم المنظور في التصوير التشبيهي مما

يختلف عن ما تحدث عنه مستشرقون من أمثال **أوليغ غرابار وبابا دوبولو** في جمالية الرقش والمنمنمات. وأعتقد أن تضافر الجهود العربية عند بعض المشتغلين في الفن العربي الإسلامي من أمثال **شاكر حسن السعيد وبشر فارس** سيساعد في تكوين فلسفة جمالية تسهم في فهم أسرار الفن العربي الإسلامي، تحريف الواقعية في الفن العربي وتدعم عمليات تأصيل الفن الحديث وحمايته من الهجانة والتقليد.

**سؤال: أن ترى أنَّ الأولين لم يتركوا شيئاً في فلسفة الفن العربي لم يتحدثوا عنه فهذا أمر يظل موضع تساؤل ونقاش، لا أريد أن أتابع فيه. أريد أن أنتقل إلى الحرية الإبداعية وتحريف الواقع، فقد فهم بعض المبدعين أن حرية الإبداع تسمح أو تسوغ تشويه الواقع أو تحريفه. وقد استغل الأدعياء هذه الفكرة وركبوها موجةً تسوغ لهم تفريغ عقدهم تحت ذريعة حرية الإبداع. ماذا تقول في ذلك؟**

**جواب:** إن عدم محاكاة الواقع لم تكن نتيجة المنع، كذلك كان تحريف الواقع، فلم يكن خشية الوقوع في شبهة مضاهاة الخالق في مقدرته على الخلق كما كان يفسره الغربيون. بل إن الفن التشبيهي سواء أكان ترقيناً (أي تصوير إيضاحي) في مخطوط، أو كان منمنمة فارسية تزيين ملحمة أو ديواناً، فإنَّهَا لم تنشأ عن التحريم بل نشأت عن فكر إبداعي يرفض التبعية ويسعى نحو الرؤية الذاتية المتفردة القائمة على حذف العناصر الهامشية، وتقديم الصورة بعيداً عن المحسنات البديعية، والبلاغة المصطنعة، والقاعدية التي تفرض نفسها على الفنان. هذه الحرية الإبداعية هي التي انتبه إليها الفنان الغربي منذ نشأة الرومانتية، فعندما زار **دولاكروا** المغرب العربي شعر أنه أمام عالم جديد مليء بأشعة الشمس، وبالألوان المشرقة، وبالمواضيع المثيرة المليئة بالحياة، وانتبه الفنانون اللاحقون له إلى أهمية الشَّرق. وأستطيع القول إن هؤلاء الفنانين المستشرقين كانوا رواد الفن الحديث، الذي يعتمد على رؤية متحررة من القانون

والواقع، وهذا يعني أن فلسفة الفن العربي أصبحت مزاحماً قوياً لفلسفة الفن الغربي، بل إنها دفعت إلى خلق مفهوم مختلف للجمال الفني، ولسنا نعتقد أن مبادئ علم الجمال التقليدي في الغرب، يمكن أن تكون اليوم أساساً لتحليل وفهم الفن الحديث في الغرب، ولا بد من علم جمال أو فلسفة مستمدة إلى حدٍّ بعيدٍ من فلسفة الفن العربي لتكون بديلاً عن الفلسفة الجمالية التقليدية.

إن فلسفة الجمال العربي هي فلسفة روحانية وليست رياضية، إنها تقوم على مقاييس مطلقة وليست نسبية، وتسعى للتعبير عن المثل والتقرب منه سواء في العمارة أو التشكيل. والفن العربي فن الحياة ، ففي كل الأشياء والأزياء فن، فليس من تفريق بين ما يسمى الفن الرفيع Fine والفن الوضيع Minor وهو فن الأدوات والأشياء، ولذلك فإن السجادة والمصباح والسيف والفسقية والمنمنمة، هي فنون إبداعية رفيعة المقام، ولم تكن وضيعة لمجرد كونها استعمالية، ثُمَّ إن العمل الفني والتذوق يقومان على الحدس، وليس على الإدراك العقلي كما قال **ليوناردو دافنشي**.

## ثامناً: أهمية العمارة والعمران

**سؤال: فن العمارة من أقدم الفنون، وربما من أكثرها اكتمالاً، خاصَّة إذا أخذنا بعين النظر أنَّ هذا الفن قد حقق تطورات كبرى وانقلابات كبرى منذ أواسط القرن العشرين. ومن الواضح جدًّا لمن يطلع على أثارك الفكرية أنَّك اهتممت كثيراً بفن العمارة، أكثر من الفنون الأخرى بكثير. فما السبب؟ ولا أريد أن أضعك بَيْنَ الخيارات.**

**جواب:** العمارة هي الوعاء الحضاري الذي يستوعب نشاطات إبداعية وأدبية واجتماعية متنوعة، وشكل هذا الوعاء ينسجم مع مضمونه، فليس من فاصل بينهما

بل هي علاقة عضوية، فالعمارة الإغريقية استوعبت الفلسفة الإغريقية، والرياضيات الإقليدية، والآلهة الأولمبية ، فكانت عمارة راسخة متوازنة عقلانية منطقية.

أما العمارة الإسلامية فكانت تعبر عن التطلع إلى السماء وتسعى إلى العناية الإلهية وحمايتها، وكانت منفتحة في فسحاتها الداخلية على الكون. إن هذا الطابع الروحاني يغلّف عالماً داخلياً ساكناً يتجلى في الواجهات البسيطة التي تخفي وراءها جميع مظاهر الفردوس.

هذه العمارة التي أنشئت على مقاييس الإنسان، في حاجاته ومعاشه وتقاليده وتطلعاته، تختلف عن العمارة التي كان مقياسها المسطرة والفرجار، بمعنى أنها كانت تخطط على الورق بحسب رغبة المصمم، وكان على الساكن أن يخضع لشروط المصمم مهما كانت عمارته وتصميمه مخالفاً للشروط الإنسانية.

**سؤال: أنت تعيدني إلى ما قدمت به طرحي السابق من التطورات الهائلة التي طرأت على فن العمارة. للعمارة العربية والإسلامية خصوصيات ارتقت بها إلى مصاف الروعة والإدهاش في بعض الأحيان، ولكن المدينة العربية الحديثة راحت تبدو وكأَنَّهَا تعاني من خلل في صياغة الهوية والتعبير عنها أَو تجسيدها، كيف تنظر إلى الموضع وتفهمه؟**

**جواب:** ذكرت آنفاً أن العمارة هي وعاء حضاري وهي شكل الحضارة المرئي والمشخص. وتتوضح هوية مجتمع ما أو مدينة ما من خلال شكل العمارة، فالمدينة القديمة التي تدخر عبق التاريخ مازالت على رغم هرمها وفقرها المادي أغلى وأصدق تعبيراً عن الشخصية الحضارية لساكنيها، لذلك فإن دعوتنا لحماية المدن القديمة، هي دعوة لحماية هذه الشخصية الحضارية المشخصة. ومن جهة أخرى تجتاح الهجانة المدينة الحديثة، حَتَّى إننا لم نعد نفرق بينها وبَيْنَ أية مدينة حديثة أمريكية أو استرالية،

ونبحث وراء المشهد الحضري لمدينتنا الحديثة عن شخصيتنا القومية فلا نراها أبداً، هكذا نعيش غربة على أرضنا في مدننا.

إن مشهد المدينة الحديثة التي انبثقت فيها العمارات السحابية إلى جانب العمارات القزمية من دون تنسيق، وامتدت فيها الحدائق بفراغات تخطيطية غير متوازنة مع كثافة العمارة في مركز المدينة وضواحيها، هذا المشهد لا يعبر عن مدينتنا وعن هويتنا، مما نراه في مدينة فاس أو القيروان أو حلب، حيث نرى البيوت المتداخلة التي تكون نسيجاً ملتحماً لا يعلو أبداً عن مستوى واحد هو أخفض من مستوى المآذن التي تهيمن وحدها على مشهد المدينة، هذه المدينة الهادئة المتلاحمة هي المدينة العربية التي يعيش فيها الناس بالتحام وتواضع وراحة وأمن، قابعين في فردوسهم الداخلي حيث أفنية الدور المضخمة بروائح الياسمين والنارنج، وحيث خرير المياه يلحّن هذا السكون الوجدي الخاشع إلى المطلق والحق.

# الفصل التاسع

# مَواقف نقديَّة

أولاً: .....عن الدراسات الاستشراقية.
ثانياً: .....عن الالتزام الفني.
ثالثاً: .....عن الأصالة.
رابعاً: .....عن واقع الفن .
خامساً: .....عن المستقبل.
سادساً: .....عن الفكر والفن.
سابعاً: .....عن الأدب والفن.

## أولاً: عن الدراسات الاستشراقية

**س: سننتقل الآن إلى فضاء آخر من الحوار والنقاش. دعني أبدأ من إحدى أكبر المشكلات الفكرية السياسية التي تتعلق بعلاقة الغرب بالشرق وهي الاستشراق. لن نتحدث في الاستشراق بالإطلاق، وإنَّما من زاوية العلاقة الفنية والجماليَّة. هل تعتقد أن الفن العربي الإسلامي والفن العربي الحديث مغيبان في الدراسات الغربية أو الاستشراقية؟**

**جواب:** لا أعتقد أن الفن العربي الإسلامي غاب عن الساحة العالمية، فمعارض هذا الفن التي أقيمت في عواصم العالم، وروائعه التي مازالت أغلى ما اقتنته المتاحف العالمية، تشهد أن هذا الفن يعيش في أجواء الفن العالمية، ويجب أن أقول إن دراسة هذا الفن في باريس أو في شيكاغو، في كمبردج وهارفرد وأكسفورد، تأريخاً وفلسفة، هي أوسع وأقوى من أية دراسة تتم في أية جامعة عربية أو إسلامية، وإن المؤلفات والمراجع التي كتبها المؤرخون والفلاسفة والنقاد عن الفن العربي والإسلامي باللغات العالمية، مازالت وحدها هي المرجع لكل باحث، وإن عددها باللغات العربية ضئيل جدًّا، وفي البداية لم نقرأ إلا ترجمات لهذه المراجع الأجنبية مما دفعنا إلى تأليف كتاب جامع في (الفن الإسلامي) وفي (العمارة العربية).

وإذا أردنا اليوم أن نبحث عن الأصالة فإن ذلك لردم القطيعة التي تمت بَيْنَ الفن الحديث وبَيْنَ الفن العربي الأصيل الذي آمن بأهميته جميع الباحثين في العالم.

إن يوماً نعيشه ويزدهر في الحاضر وليس في المستقبل، سوف نرى فيه الفن التشكيلي العربي الحديث في مكان مرموق يخوض غمار الحركات الفنية العالمية، وإذا ما تمسك هذا التيار المعاصر بتوثيق عرى هويته، فإنه يستطيع أن يحتل مكاناً عالمياً وتقديراً، ومن تلمس هذا التَّقدير في دراسات كثيرة من كتاب الغرب.

**سؤال: الحقيقة أني سألتك هذا السؤال وأنا أقرر في قرارة نفسي أنَّ الفن العربي لا يجد الاهتمام المكافئ أَو الذي يستحقه في الغرب والدراسات الاستشراقيَّة، وأنا أظن أنَّ الأمر كذلك في حقيقته، ولكنك كنت بليغاً بقولك إن الاهتمام الاستشراقي بالفن على الأقل أكثر من الاهتمام العربي به. هذا صحيح إلى حدٍّ ما، ولكنك ما قولك في هذا الاهتمام الاستشراقي: هل استطاع الكشف عن جمالية الفن العربي؟ وكيف لنا أن نستفيد منه في عملية التحرر من تبعية الجماليات الأخرى؟**

**جواب:** لقد كان قصدي من التوسع في الكتابة عن الاستشراق الفني أن أنقذ الفنان والمثقف العربي المعاصر من الشعور بالتبعية والدونية، وأن أبين بموضوعية وبتوثيق علمي، أن الجمالية العربية لعبت دوراً في تكوين الفن الحديث، بل في تغيير منطلقات فلسفة الفن أو علم الجمال، وأن الفنان العربي قادر على بناء فن حديث متحرر من التأثيرات الغربية. إن مسألة التحرر من التبعية الثقافية هي من المسائل المعقدة، فهي من جهة قضية قومية تعمل على التحرر الفكري وعلى دعم الذاتية الثقافية، ومن جهة أخرى هي قضية تقدمية تعمل على تقريب الثقافات وتقوية الانتماء إلى ثقافة عالمية كما يقولون.

ولكن عملية الانتماء لم تخدم الثقافة العالمية بقدر ما تخدم الهيمنة السياسية، وفي الوقت الذي نرى فيه كتب الحضارة وتاريخ الفن مليئة بشواهد متنوعة من الإبداع، أصبحنا نرى مدارس الفن التي تتكون في باريس قد شكلت وحدها تاريخ الفن الحديث، ولم يعد سهلاً الحديث عن تجارب واتجاهات الفن في أنحاء العالم من اليابان وحتى إفريقيا ، إلا من خلال مدارس الفن الحديث، الانطباعية والسريالية والتجريدية... وغيرها.

إن كتابنا عن الفن والاستشراق هو كشف لحقيقة يجب أن تكون واضحة لنا، وهي أن أصحاب الاتجاهات الفنية الحديثة، اعتمدوا على مفهوم الفن والإبداع في اليابان وفي البلاد العربية وفي إفريقيا وغيرها، أي أنهم قدموا شواهد على إفلاس الإبداع الغربي، وعلى تحوله إلى خارج حدوده، فإذا كان الأمر كذلك فإن الفرصة سانحة لنا كي نسهم في بناء الفن الحديث بتعميق الارتباط بمفهوم الفن العربي وفلسفة.

## ثانياً: عن الالتزام الفني

**سؤال: دعنا ننتقل الى موضوع آخر، موضوع الالتزام في الفن والأدب. أنا أرى أنَّ ثمة تعارض بين الإبداع والالتزام، لأنَّ الإبداع حريَّة والالتزام مناقض للحرية، هذا على الأقل في المستوى الأول من العلاقة، ما رأيك في معنى الفن الملتزم وكيف تفهمه؟**

**جواب:** ليست مهمة الفن صحفية وليست سياسية، ولكنني أعتقد أنَّهُ من سمات الأصالة «الانتماء» الانتماء للتاريخ، للأحداث، للأمة، والفن غير المنتمي هو فن معلَّق في الهواء تذروه الرياح.

إن عدم الانتماء والحياد والهامشية هي آفة تيارات الفن الحديث في العالم وفي جزء من اتجاهات الفن في البلاد العربية، ولقد تحدثت في ذلك مطولاً في كتابنا «الفن الحديث في البلاد العربية» الذي صدر عن منظمة اليونسكو في باريس.

ويجب أن نميّز بين الانتماء للتاريخ بآناته الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل، وبَيْنَ الانتماء للماضي فقط، إن الإنسان كائن تاريخي وليس هو كائن سلفي غير موجود في الحاضر والمستقبل، ولذلك فإن الدعوة إلى السلفية، هي دعوة فاسدة إذ إنها تلغي الحضور الزمني للإنسان، وتلغي الوحدة العضوية للتاريخ.

والانتماء للتراث لا يعني الانتماء للماضي، والذين يقولون هذا القول يفسدون معنى التراث، التراث هو تراكم العطاء الإنساني عبر

التـاريخ، ومـا أنجـز اليـوم في الحاضـر هـو تـراث الغـد والمسـتقبل، وهكـذا فـإنَّ الانتمـاء للـتراث هـو انتمـاء للـتراث القـومي عـبر التـاريخ في جميـع آناته.

## ثالثاً: عن الأصالة

**سؤال: بدأت الكلام في الالتزام بالأصالة وأنهيته بالتراث والعلاقة بينهما أشد من وثيقة. ظهر فن اللوحة والتمثال في الإبداع العربي منذ بداية القرن العشرين، وهما فنان وافدان في حقيقة الأمر، مع عدم الاعتراض على وفودهما. فما هي أسس تأصيل الفن الوافد من وجهة نظرك، خاصَّة وأنك اجتهدت دائماً وجاهدت من أجل توطيد دعائم الفكر الجمالي العربي في كتبك المتعددة والمختلفة، وسعيت أيضاً إلى توضيح الأسس التي يمكن أن يقوم عليها الفن العربي اليوم؟**

**جواب:** كان الفن التشكيلي وليد التيارات الغربية، ومازال تابعاً لها، ونحن نبحث عن فن يتمم مسيرة الحركة الفنية العريقة، فن متصل غير مبتور، فن أصيل وليس فناً دخيلاً هجيناً، ومن أجل ذلك كان لا بد من توضيح ملامح شخصية الفن العربي، وذلك عن طريق تقديم التراث المعماري والتصويري وتحليله، وعن طريق تحديد مصطلحاته العربية وتخليصها من العجمى والرطانة، ثُمَّ عن طريق توضيح أبعاد الجمالية العربية من خلال أقوال المفكرين القدماء، وبخاصة **أبي حيان التوحيدي**.

**سؤال: ثمة مشكلة يعاني منها المبدعون ونقاد الجمالية تتعلق بخصائص الأثر الفني أو الأثر الذي يستحق أن يكون فنًّا. يمتاز العمل الفني عن العمل العادي بما يشتمل عليه من إبداع وجدة، وقد يتضمن العمل**

**العادي بعض صفات العمل الفني، وفي الوقت ذاته قد ينخفض العمل الفني إلى مستوى العمل العادي، وهذه أعراض كثيراً ما طرأت على العمل بذاته. كيف تنظر أنت إلى هذه المسألة؟**

**جواب:** ارتباط العمل الفني بالإبداع تطلب دائماً نصيباً من الحرية، ولقد ازداد هذا النصيب في أعمال الفن الحديث منذ ظهور الدادائية، حَتَّى ظهور الفن الحركي والسينمائي، مروراً بالتجريدية التي سارت إلى أبعد شوط في إلغاء المضمون.

وهكذا انحرفت وظيفة الفن عن طريقها، فلم يعد الفن وسيلة للتعبير عن الجمال، بعد أن ظهرت مغامرات لا حد لها من خلال نفايات المعادن وملصقات الأتربة وقصاصات الأوراق المهملة.

لم يعد الفن سبيلاً للثقافة، وقد وصل العمل إلى نقطة الصفر كما يقول **رونيه هويغ**، وخاصة عندما نرى أنفسنا أمام لوحات ناصعة لا تحتوي على أكثر من شق صغير بموس حادة. وخرج الفن عن نطاق الإنسان ومضى بعيداً عن همومه وأهدافه، لكي يظهر الفن النَّزوة الذي تجاوز أيضاً حدود الفن للفن.

أمام هذا المآل كان لا بد للمرء أن يعترف بأزمة الفن، وهي أزمة حادة لم تجد لها حلولاً لأن الاتجاه الحداثي أدى إلى تغيير جذري في خصائص الفن التشكيلي، فجعله متداخلا مع الفنون التطبيقية والاستعمالية، ومتداخلاً مع الفنون الضوئية والسينمائية.

وهكذا سار الفن التشكيلي من دون أن ترفده نظرية أو إيديولوجيا، بل إن ما كتب في فلسفة الفن الحديث لم يتجاوز حَتَّى الآن حدود التحليل والتعريف. وعلى نحوٍ مواز لهذا التطور السريع الذي تم في بنية العمل الفني ومضمونه، كان ثَمَّةَ تطور بناء باتجاه ما بعد الحداثة ولنبدأ المشوار مع الفيلسوف **هيجل**.

## رابعاً: عن واقع الفن

**سؤال: انطلاقاً من هذه المشكلة، وهذا التصور، ما هي رؤيتك لواقع الفن التشكيلي العربي اليوم؟**

**جواب:** أصبحت تيارات الفن الحديث في العالم العربي أكثر وضوحاً بعد عمليات الالتقاء التشكيلي الذي تمَّ عبر المعارض والمؤتمرات والاتحاد العربي للفنانين التشكيليين، وأصبحت دراسة هذه التيارات ممكنة، ولقد تبين لنا أن نزوعاً قوياً يشد الفنان التشكيلي العربي لتحديد هويته القومية في الفن، ولكنني لم ألحظ بعد وضوحاً كافياً للخلفية الفلسفية لهذه النَّزعات، على أنني أشعر بالارتياح عندما أقف أمام محاولات ناجحة تساعد على تحديد ملامح أصيلة للفن الحديث، ولا أرى الطريق طويلاً لمرور مواكب الفنانين العرب باتجاه فن عربي يقوم على خلفية جمالية وفلسفية أكثر وضوحاً.

**سؤال: حسناً، لقد ذكرت الكثير من المدارس الفنية، وهي معظمها مشتهرة عند المهتمين. وقد جرت العادة على أن ينتمي الفنان وكذلك الناقد إلى واحدة من هذه المدارس إما بالإرادة أَو بالممارسة اللاشعورية، ما هي المدرسة الفنية المفضلة عندكم بوصفكم فناناً؟**

**جواب:** من الصَّعب على مؤرخ الفن أن يميز عصراً عن عصر أو أسلوباً عن أسلوب، ولكنني كمصور ونحات أنتمي للمدرسة التعبيرية التي تحاول الدخول في أعماق الذات الإنسانية والتي تسقط على الأشياء الجامدة المعاني والهموم والطُّموحات الإنسانية، وهكذا أقول أن الفن لغة إنسانية، وأنا أحاول أن أتحدث بهذه اللغة في أعمالي الفنية النحتية والتصويرية، وأنفق عمري في الكتابة عن هذه اللغة الإنسانية التي تعبر عن أرقى مراحل حضارة الإنسان.

## خامساً: عن المستقبل

**سؤال: مستقبل الإبداع العربي أمر يتحدث فيه الجميع، يتحدث فيه الفنان والباحث والناقد، ويتحدث فيه أيضاً المتلقي، بل تجد من لا صلة له بالفن والإبداع يتحدث في الموضوع. أنت باحث وناقد فنان، ولذلك سيكون لرأيك في مستقبل الإبداعية أهميَّة وعمق. فكيف تنظر إلى مستقبل الإبداع؟**

**جواب:** لقد كان التوغل في أسرار الإبداع العربي الإسلامي فرصة لطرح السؤال عن حاضر الإبداع ومستقبله، وازداد قلقي عندما لمست التباين بين الواقع والأساس، بَيْنَ صيغة الإبداع الطارئة وبين أصول الإبداع الخافية والمهجورة، وتضخم هذا القلق عندما لمست من كبار المثقفين الذين أصادقهم، تأكيداً على ضرورة الفصل بَيْنَ الحاضر والماضي، بَيْنَ الراهن والموروث، بحجة التقدم الثقافي والإبداعي العالمي، وبضرورة الالتحاق بركب هذا التقدم.

ولست أخفي أن جاذبية الاقتداء بأشكال الإبداع الغربي الذي أصبح مسيطراً على الإبداع العالمي، جاذبية قوية وكنت واحداً من الذين هتفوا وصفقوا للاتجاهات الحديثة في الفن الأوربي، وأصدرت فيه أول كتاب بالعربية سنة ١٩٦٠م، ثُمَّ أصدرت كتاباً آخر صنفت فيه الاتجاهات الفنية في سوريا على أساس الاتجاهات المعاصرة. ولكنني في عام ١٩٦٤م ابتدأت رسالتي الجامعية الأولى في باريس حول أثر العرب في الفن الحديث، فبدا لي بوضوح، أن ما رآه الفنانون الكبار من أمثال **دولاكروا وماتيس وبول كلي** في بلادنا العربية من صيغ الإبداع الأصيل، لم نكن قد اكتشفناه بعد، وأن ما قدموه من فن وأساليب مستعربة أو استشراقية، لم ينحصر في نطاق المواضيع الغريبة وغير المألوفة، بل في نطاق الفن ذاته، عندها تبينت أمرين؛ **الأول** أن الفن العربي هو فن إبداعي يعتمد على خلفية فكرية متميزة جداً عن الخلفية الفكرية

الأوربية، التي ابتدأت منذ العهود الإغريقية الرومانية، **والثاني** أن هذا الفن وجميع الملامح الفنية المبثوثة في أجواء بلادنا هي مصدر مناسب لبناء فن عربي حديث، وأستطيع أن أضيف أمراً **ثالثاً** فأقول، إن هذا الفن العربي الحديث الذي يعتمد على تراث وواقع متميز، قادر على إغناء الفن في العالم، وقادر أيضاً على إيجاد الحلول الإيجابية لمشاكل الفن المعاصر.

**سؤال: هذا كله في إطار التوصيف والتأسيس للمستقبيلة، أريد أن تتابع في كيفية الوصول إلى مشارف الجمالية العربية؟**

**جواب:** إن ما دعاني إلى البحث في جمالية الفن العربي أو جمالية العمارة العربية، وما دعاني إلى تحليل الفكر العربي والإسلامي في مجال الإبداع، وإلى استقراء ما كتبه **أبو حيان التوحيدي** لتكوين علم جمال عربي، هو اليقين أن الإسهام في إغناء الفن العالمي يجب أن ينطلق من خطاب فلسفيٍّ مختلف عن الخطاب الجمالي الغربي الذي ابتدأ منذ عهد **أفلاطون** وتطور على يد **باومجارتن**.

وكما هو الأمر في الأبحاث الجمالية الغربية التي تعتبر جزء من الفكر الغربي الذي تجلى في الفلسفة الغربية، فإن أبحاث الجمالية العربية هي جزء من الفكر العربي الإسلامي.

لذلك كان لا بُدَّ عند الحديث عن الجمالية العربية من الاعتماد على جميع مصادر الفكر العربي والإسلامي ولم يكن الأمر صعباً، فالحفر في أعماق هذا الفكر يوصل إلى آلاف المغاور التي تختزن فكراً جاهزاً وقادراً على محايثة الحاضر بل والمستقبل، إذا ما وضع في إطارات معاصرة، ونحن في كتبنا وأبحاثنا عن الجمالية العربية، لم نضع فلسفة جمالية مستقلة عن الفلسفة الفكرية العربية، ولكننا لم نصل بعد لتكوين جمالية تستوعب الفلسفة الفكرية العربية كلها، بل كانت أبحاثنا تأسيسية عرضت من زاوية الفكر التوحيدي وليس من زوايا الفقه والمذاهب. ومع ذلك فإن ما نراه من تنوع

الجماليات في العالم، جمالية غربية، وجمالية صينية، وجمالية هندية، وجمالية إفريقية، يدفعنا إلى الاهتمام بإغناء مفهوم الجمالية العربية، وإبرازها ومقارنتها بالجماليات الأخرى. وما يمكن قوله أننا أوجدنا القناعة الكاملة عند الباحثين، أن الجمالية العربية ذات خصائص ومكونات متميزة عن غيرها، وأنها وحدها التي يمكن أن تكون وسيلة فهم الفن العربي الإسلامي، ووحدها التي يمكن أن تكون منطلق الفن العربي والإسلامي الحديث.

## سادساً: عن الفكر والفن

**سؤال: ختمت قولك بالفن العربي والإسلامي. هنا فصلت بَيْنَ العربي والإسلامي. كيف تفهم العلاقة بَيْنَ الفكر الإسلامي والفن العربي، ولا بأس من المتابعة في خصائص الفن العربي وسماته.**

**جواب:** يحاول **بابا دوبولو** في كتابه الضخم عن الفن الإسلامي أن يربط جمالية الفن الإسلامي بالذرائعية التي عرضتها جماعة الأشعرية. كما يحاول **ماسينيون** الربط بَيْنَ الصوفية والفن الإسلامي. ويسعى بعض الباحثين العرب ربط جمالية الفن الإسلامي بأفكار أخوان الصفا.

ويتفق مؤرخو الفن الإسلامي وخاصة **أوليغ غرابار** على علاقة فن التصوير الإسلامي بالفكر الإسلامي، وقد توسعنا في تأكيد هذه العلاقة في أكثر كتبنا المرجعية، مع الانطلاق من رفض لفكرة المنع التي وردت في الحديث الشريف والتي صحح مضمونها الفقهاء مثل الفارسي، فالفن الإسلامي مرتبط بمبدأ وحدة الوجود الذي ورد في فكر **ابن عربي**، فنحن لا نصور الأشياء من حيث واقعها المنفرد بل من حيث حقيقتها كوحدة متضامنة مع الكلي والمطلق، ومبدأ هذا التفسير الإيمان بوحدة الله وبعدم مماثلته لأي محدد أو نسبي.

**سابعاً: عن الأدب والفن**

**س: نحن نتحدث عن مقومات الجمال بالإطلاق، أي التي تنطبق على الجمال الطبيعي والجمال الصنعي أو الفني، ولكل من الجمال الطبيعي والجمال الفني خصائص ينفرد بها عن مقومات الجمال العامَّة. ولكل فنٍّ من الفنون خصائصه ومقوماته التي يمتاز بها عن غيره. قيل لي، ولم ألمس ذلك واضحاً عندك، إنك تسعى إلى جمالية عربية تشكيلية منافسة أو منفصلة عن المفهوم الجمالي للأدب؟**

جواب: نحن مع القائلين بوحدة الإبداع ،و تعدد أجناسه لا يعني انفصاله ولا يعني تعدد أسسه واختلافها، ومشاكل الإبداع واحدة لوحدة أواصر الإبداع. فدراسة آلية الإبداع واحدة ونحن نراها في الحدس «الإدراك الحسي» . وآلية التذوق واحدة وهي في الحدس أيضاً سواء كان الإبداع تشكيلياً أم حركياً أم سمعياً ، ولقد حاولت وأنا على منبر الدراسات العليا في قسم اللغة العربية، أن أطبق قواعد علم الجمال العربي على الشعر والأدب عامة، وأعتقد أننا توصلنا إلى رؤية جديدة في نطاق الإبداع العربي، ولكنني لا أزعم أن علم الجمال التشكيلي يمكن أن يطبق على الإبداع الأدبي تطبيقاً دقيقاً، إلا أنني أعتقد أنه لا بد من إعادة النظر بجميع منطلقات التحليل الأدبي، وأنا أشيد بالدور الذي يقوم به الزميل الدكتور **عبد الكريم اليافي** في هذا المجال.

على أني أوضحت في كتابي فلسفة الفن عند **التوحيدي** أن هذا الفيلسوف العربي كان قادراً أن يضع علم الجمال أو فلسفة للفن على اختلاف أشكاله، فتحدث عن الصورة الإلهية والصورة السمعية والصورة الشكلية، وربط فيما بين هذه الصور بخيط فلسفي متين، وكما ذكرنا إن ما قدمه

**أبــو حيــان** كــان كافيــاً لتأكيــد وجــود خلفيــة فكريــة مشــتركة لجميــع أجنــاس الإبداع، التشكيل والموسيقى والأدب.

# الفصل العاشر

# الحوار الثقافي

**أولاً: ..... مع علم الأنتروبولوجيا.**

**ثانياً: ..... التفاعل مع الآخر.**

**ثالثاً: ..... النظام العالمي.**

**رابعاً: ..... بين الشرق والغرب.**

**خامساً: ..... التمغرب.**

## أولاً: مع الإناسة

**سؤال: لَعَلَّ من أهم أسئلة علماء الإناسة (الأنتروبولوجيا)، السؤال التالي كيف تترابط الشعوب مع بعضها في العالم وكيف تتحاور؟ أنت اشتغلت في الآثار والتاريخ والفن وربطت بين ذلك كله.**

**وهذا الربط أحد أسس الإناسة. يعني ذلك أنك تعمل عمل علماء الإناسة ولو بمستوى من المستويات. كيف تفهم السؤال السابق الذي يشغل علماء الإناسة؟**

**جواب:** يبدأ الجواب بنقطة هامة، وهي: لكي نتحاور يجب أن نعرف من نحن، ثُمَّ يجب أن نعرف من هو الآخر. ويصدر هذا الجواب عن القناعة بأننا لن نكون بشراً ما لم نحقق حواراً ومعاشرة مع الآخر، بدءاً من المجتمع الصغير إلى المجتمع العالمي الكبير. وهذا الحوار هو الذي يحقق في بعده العريض العالم الذي ينتجه البشر لكي يعيشوا فيه، إذ لا وجود للعالم قبل البشر، فهو بيئة التفاعل البشري ويحدد حجمه وأهميته حجم هذا التفاعل البشري.

**سؤال: تبقى المسالة الأساس في علم الإناسة (الأنتروبولوجيا) هي مسألة تنوع الذاتيات، ولا شك في أنَّ علاقة تفاعلية تقوم بينها. كيف تفهم أنت طريقة تفاعل هذه الذاتيات مع بعضها بعضاً؟**

**جواب:** في الواقع إن التنوع الهائل في بنى هذه الذاتيات. هذا التنوع الذي نراه في تعدد اللغات حَتَّى في الذات الثقافية الواحدة، وفي تباين التقاليد والعادات والعقائد والأهداف. يجعل مهمة العالم الأنتروبولوجي صعبة جداً وبخاصة عند تعريفه لمعنى العالم بوصفه تحولاً مستمراً، وقد يصل هذا التحول إلى درجة التفجر. ولذلك كان لابد من النظر في واقع الثقافات التي لا يمكن أن يكون منشؤها عذرياً، إذ لابد أن تنطلق من ميلاد مشترك، وبالتالي فإن الحوار بين هذه الثقافات في العالم تبرره الأواصر الثقافية بين البشر. ولأن جوهر الثقافة كامن في التحول، كان التباين بين الثقافات نتيجة حتمية، من دون أن يعني هذا التباين فقدان اللغة الإنسانية المشتركة التي تحقق الحوار، إذ إن التحول الثقافي والتقدم المعرفي إنما يجري بين البشر من الداخل ، ولهذا يتعين علينا أن نبحث عن هذا التحول في داخل الآخر، ضمن نزعة تبادلية بَيْنَ الناس، بوصفهم

مستغرقين على نحو لا مناص منه في علاقات مواجهة مباشرة مع بعضهم البعض. وفي كتاب «أنماط الثقافة» ترى المؤلفة **روث بنيديكت** «أن العالم أشبه بمتحف تمثل خزائنه بمجموعات من المعروضات المتمايزة والمستقلة، ولكنها متكاملة مع بعضها بعضاً». لقد أبان هذا الكتاب أن التنوع واقع تحدده الطبيعة البشرية، وأن تحقيق تفاعل متسامح بَيْنَ البشر يتطلب دراسة هذا التنوع، والتعمق في فهم الذات والآخر أولاً.

نريد أن نخلص إلى القول أن الذاتية ليست كياناً مستقلاً جامداً متميزاً عن الفعل والحركة والتحول، بل هي محصلة تفاعل مقومات اجتماعية وقومية وتاريخية من جهة، وتفاعلات بيولوجية جينية من جهة أخرى.

**سؤال: جميل، هذا الكلام جميل ومناسب ليكون مقدمة لمشكلة مهمة هي مصير الخطاب القومي؟ لقد كان لك كتاب في الفن والقومية، وانتماؤك للأمة العربية ووعيك الانتماء فوق الطعن. كيف تنظر إلى مستقبل الخطاب القومي العربي خاصَّة؟**

**جواب:** لقد تفرغت المرحلة الراهنة التي أعقبت نكسات العرب أمام الصهيونية من أي مضمون قومي، بل لقد عبئت بمضمون قطري، وتفجرت الطموحات والعداءات بَيْنَ الأقطار العربية، حتى لم يعد التفريق بين الإلحاق أو الاستيلاء وبَيْنَ التوحيد فرق، وكانت هزيمة الاستيلاء هزيمة لأي شكل من أشكال الاتحاد أو حَتَّى الاتفاق، وفقدت العواطف القومية معينها، وحل محل التعاطف تنابذ وخوف وحذر. وتحولت الساحة الثقافية الموحدة بطبيعتها إلى مقاطعات ثقافية ملحقة بالأنظمة المتنابذة، ولم يعد أمام المثقف أن يتعامل قومياً مع المجال الثقافي بل أصبح مجروراً للالتحاق بمعسكر أو محور دون آخر، مما أسهم في تجزئة الخطاب القومي وفي تفكيك الفكر العربي وفي تشييع الإبداع وتوظيفه لأغراض لم يكن قد رغب بها.

ومرة أخرى نقول إن الخطاب القومي والإيديولوجي لم يكن واضحاً ومحدداً منذ النهضة وحتى هذه المرحلة، فهو لم ينحسر لأنه لم يكن موجوداً، بل كانت ثَمَّةَ شعارات حزبية أو أحلام رومانسية ومنطلقات عاطفية هي التي تشكل الخطاب القومي، وعلى الرَّغْمِ أننا قرأنا ما كتبه أساتذة من أمثال **الأرسوزي والحصري وزريق**، إلا أننا لم نشعر أن مهمة المفكر العربي أصبحت سهلة في إيضاح مضمون الفكر العربي أو في بنائه بناء جديداً.

ولكني أعتقد أن إعادة قراءة التراث العربي قراءة عصرية، ودراسة الحضارة العربية منذ فجر التاريخ مروراً بذروة الفكر الإسلامي، ستساعد في بناء إيديولوجية جديدة. ولقد وجدت فيما قدمته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، من خطة شاملة للثقافة العربية، منطلقاً سليماً لبناء هذه الإيديولوجية، وأقول إنه لأول مرة يشترك أكبر عدد من المثقفين في كتابة فكر حديث متجانس، يصلح أساساً لإيديولوجية ولخطة عمل واضحة ومجدية.

إن دور الأدب والفن في بناء الفكر العربي الحديث، كبير وفعال وأساسي ولكن من أين يبدأ هذا الدور، هل يبدأ من الغرب حيث التيارات المتعارضة والتي وصلت إلى العدمية والعبث، أو يبدأ من الشرق الذي انقسم قسمين شرق تقني يسيّره الحاسوب، وشرق روحاني يسيّره الحلم والحذر، إن موقع البلاد العربية في منطقة الجنوب من العالم المتقدم الذي يمتلك القوى المنتجة والمدمرة، ويقع في منطقة الغرب من الشرق، يجعله قادراً على التفرد والتحرر من التبعية لأي من المنطقتين، وقادراً أن يبدأ دوره من موقعه ، هذا الموقع المتفرد بخصبه التاريخي والحضاري، والمتميز بثرواته المادية والثقافية، ولا نجد خلاصاً من الفراغ الفكري أو التشتت الثقافي الذي يفرضه التشرذم السياسي إلا بالرجوع إلى أعماق الذات والتاريخ والفكر، لإعادة تكوين

الهوية الثقافية العربية القادرة على مجابهة الغزو الثقافي، والصمود في معركة الحوار والجدل والسباق.

## ثانياً: التفاعل مع الآخر

**سؤال: ثَمَّةَ نزوع فطري لدى البشر للتبادل، ويمكن أن يصبح هذا النُّزوع عرفانياً أو وجدانياً. وهذه النظرة إلى طبيعة الوجود تفسر إلى حدٍّ بعيد إلزامية التفاعل في المنظومة العالمية. ومما يعزز هذا التبادلية التحول والإبداع في تاريخ الذاتية الثقافية، ويعني الإبداع عند كاريذرس في كتابه «لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة» «اكتشاف السمات التي تشكل فكرة جديدة عن التواصل البشري».**

**جواب:** إن تعاقب حياة الناس على الأرض ليست تكراراً من دون تطور إلى أعلى، والناس متفاوتون في تطورهم وتقدمهم ، ويحكم تقييم المتقدمين مدى تعاونهم وتفاعلهم الإيجابي مع الآخر.

والحوار الثقافي مبدأي، يعيد العلاقات البشرية إلى إنسانيتها، ويعيد الحضارات إلى أهدافها، ويكون مؤشراً ودليلاً لأي حوار سياسي واقتصادي، ولا يبدو هذا الحوار طوباوياً، إلا إذا كان جوهر الحضارة الحديثة هو الشر وليس الخير. ومن المؤسف أن الغرب الذي اعتزَّ دائماً بمفكريه وأديانه ومبدعيه، وصل اليوم إلى حافة الاعتراف بنهاية الحضارة الغربية على حد قول **اشبنجلر**، ونهاية الإله عند **نيتشه**، ونهاية التاريخ عند **فوكوياما**، وصراع الحضارات عند **هنتنجتون**. ترى هل يبحث الغرب عن وسيلة للقضاء على أية فرصة للحوار بين حضارة الآخر وحضارته التي لم يعد يملكها... على حد اعترافه؟

إن حوار الحضارات هو حوار الذاتيات هو حوار بين الإنسان والإنسان بوصفه كائناً حضارياً، وليس كائناً غريزياً كالوحوش التي تعيش في غابة يسودها الأكثر قوة والأكثر ضراوة.

والتاريخ بوجهه الحضاري سرد لقصة العطاء والإبداع والبذل، أمَّا التاريخ بوجهه المادي، فهو قصة الاستيلاء والاستلاب والهيمنة و التدمير تحت عنوان التقدم والانتصار.

في العصر الحديث الذي وصل إلى أقصى حدود التقدم والكشف، كان لا بد من تقدم القيم لدعم التقدم المادي ولإعطائه المغزى الإيجابي والإنساني، وكان لابدَّ للحوار الحضاري أن يحل محل الحوار المادي، وبخاصة عندما يصعب تحقيق هذا الحوار بسبب تزايد الفروق بَيْنَ قوى المركز وقوى المحيط، وبسبب انحصار الهيمنة على العالم بقطب واحد لا سبيل إلى حوار معه وقد امتلك ناصية الشَّرعية الدُّوليَّة ذاتها.

ولا يضير العالمية أن تضم الخلافية والتغاير في الهويات الثقافية، وإنما يضيرها أن تضم اندماجاً ثقافياً وتماهياً تنعدم معه الخصوصيات. فالعالمية وحدة في تنوع، على عكس العولمة التي تبقى نظاماً ملتبساً يؤدي إلى تصحر الوجود القومي، وإلى سحق الهوية، وحرقها في أتون نظام إرغامي يدعي أنه يعمل على إنهاء الصراع بين إرادات العالم، بينما هو يعمل على إنهاء الإرادات ذاتها لمصلحة القوة المهيمنة على نظام العولمة، تكيّفه وتفسره حسب مصالحها.

**سؤال: في كلامك ما يدعونا للعودة إلى الاستشراق. هل تريد القول من كلامك أن الاستشراق يبدو تمهيداً لسيطرة الغرب على عالم متخلف، كما يبدو التمغرب مظهراً من مظاهر تكريس التبعية للآخر ثقافياً ثُمَّ اقتصادياً و سياسياً.؟**

**جـواب:** لـيس مـن شـك في إمكـان انحـراف هـذين الاتجـاهين تبعـاً للقصـد والهـدف الـذي يسـعى كـل اتجـاه للوصـول إليـه، ونحـن نميـل إلى توضـيح الوجـه المعـرفي في الاتجـاهين، بصـرف النظـر عـن الالتبـاس الـذي يمكـن أن نتوقعـه في النوايا والنتائج.

لَعَـلَّ تحـول الظـروف وتبـدل المراحـل يضـئ لنـا الطريـق لتفكيـك الالتبـاس، والتعـرف علـى الأغـراض الحقيقيـة الـتي يهـدف إليهـا الاستشـراق أو التمغـرب، وبصـورة عامـة لا بُـدَّ مـن اعتمـاد قـدر مـن حسـن النيـة، لنـرى أن هـدف هـذين الاتجـاهين، الـتمكن مـن معرفـة الـذات والآخـر، تمهيـداً لتحقيـق التقـارب والتبـادل، وتخفيفـاً مـن سـوء فهـم الآخـر ونواياه. وبمعـنى أعـم، تحويـل الصـراع المحتمل إلى حوار ممكن ومستمر.

لقـد تبلـور الاستشـراق في علـم واختصـاص، ونمـا بـدافع عقلـي وعلمـي مشـوباً غالبـاً بغرض سياسي. ولم يكن الاستشراق شاملاً دائماً بل كان جزئياً مختصاً بحقل معين من حقول المعرفة، التاريخ، الأدب، الفن، العلم.... حتى أصبح الاستشراق ظاهرة ثقافية اتسم بها القرنان السابع عشر والثامن عشر.

وعلى عكس الاستشراق ابتدأ التمغرب ضعيفاً وفردياً عند الرحالة، ثُمَّ أصبح سياسة إصلاحية على حساب ما يراه السياسيون من أمثال **محمد علي** الذي فتح رسمياً باب التمغرب على مصراعيه، للتعرف على أسباب نهضة الغرب، سعياً للإفادة من ثمرات التقدم التقني والإداري والعسكري. ثُمَّ انزلق هذا التمغرب في عهد الخديوي **إسماعيل** إلى التبعية التي تولى قيادتها اختصاصيون فرنسيون من أمثال **دولسيبس وماسبيرو وكلوت**..

## ثالثاً: النظام العالمي

**سؤال: لا أريد الخروج عن إطار الحوار الجمالي، ولكن صلات الجمال هي التي تدفعنا لتتبع الموضوع من زوايا تبدو لغير المختص غير مرتبطة بالجمال وعلم الجمال، من ذلك مثلاً مشكلتنا التالية. أريد من دون الخروج عن الحديث في الذاتية الجمالية، أن تبين ما الذي نفهمه على لسانك من مفهوم النظام العالمي الجديد وتأثيره في الذاتية؟**

**جواب:** لم يسجل التاريخ تحولاً مفاجئاً في نظام العالم، بضخامة التحول الذي تم في حروب الخليج. ولقد رافق ذلك سقوط الإيديولوجيات وظهور الوحدات السياسية القومية التي حلت محل الاتحادات، ومازالت عوامل التحول المفاجئ قائمة، ومن الصعب تصور الخارطة الجغرافية في نهاية هذا العقد.

إن التغيير المادي في القوى، رافقه تغيير فكري يقوم على رفض الأحادية السياسية، والاضطهاد الإنساني، وفَسْحِ المجال أمام الحرية والديمقراطية واحترام القانون، لكي يسود الحق تحت مظلة القانون الدولي، هذا القانون الذي يمكن أن يكون ملزماً وفاعلاً إذا ما أعيد النظر بتكوين الشرعة الدولية وصلاحياتها. ولقد أطلق على هذا التحول المرتقب اسم «النظام العالمي الجديد».

ومع أن بنود هذا النظام التفصيلية لم تعرف بعد، فإن ما تسرب من أخباره لا يدخل في نطاق الفكر، بقدر ما يدخل في نطاق النظام الذي بدر عن رؤية أمريكية أحادية، لم تلبث أن تضاربت مع رؤية أوربية. وبصرف النظر عن المقدمات التي ستؤول إلى قيام هذا النظام، فإنه يبدو أنه يتجه لتنظيم أوضاع العالم الثالث، وترشيد مسيرته واقتصاده، لينسجم مع المصالح الاستراتيجية للدول الكبرى.

يبدو واضحاً أن النظام العالمي الجديد يسعى لحل مشكلة تطاول القوى الصغرى على القوى الكبرى حسب رأيه ، وهو إذا اختفى وراء ضمان حقوق الإنسان في أي مكان، فإن السلطة لتحقيق هذا الهدف تبقى بيد القوى الكبرى وتتفاعل بحسب منطقها.

والسؤال عن دور القوى الصغرى يجرنا للسؤال عن ماهية هذه القوى وبخاصة القوى العربية. فهل هي قوى اقتصادية تتمثل بالرصيد الضخم من الطاقة البترولية المخزونة والمنتجة، أم هي قوى تاريخية تتمثل بالتاريخ التراثي الطويل الذي تشهد عليه آيات الفن والعمارة وآيات الفكر العربي. أم هي قوى بشرية قومية تتمثل بما يقرب من مليار مسلم أو مائتي مليون عربي. أم هي قوى ثقافية يمثلها جيل من المبدعين والمفكرين والمنظرين الذين أثبتوا مقدرتهم على إجراء حوار متكافئ مع مثقفي العالم.

**سؤال: من حق جميع الشعوب البحث عن موقع لها في العالم عن طريق الحوار، وقد يوحي محور (الذاتية والعالمية) أننا أمام كيانين مستقلين ومتناقضين، كيان الشخصية الذاتية والكيان العالمي، وأن ثمة حوارا ًيجب أن نبحث في طبيعته وأبعاده ونتائجه. أرجو أن توضح لي إن كان فهمي صحيحاً أم لا؟**

**جواب:** صحيح، و لكن ما إن نمعن في معنى ومضمون كلٍّ من الكيانين، حَتَّى ينكشف لنا عدم انفصالهما وبالتالي استحالة الحديث عن تعارض وتقابل بينهما، فالذاتية هي كيان تاريخي حضاري قومي، أنشأه الفعل الخلاق معتمداً على العقل من حيث هو آلة الإدراك والمحاكمة والعلم، وعلى العاطفة من حيث هي آلة الخيال والحلم والفن، وتنمو الشخصية متفردة أو جماعية وتتطور بمقابلة ذات أخرى، ضمن بيئة زمانية . مكانية نسميها العالم. أي أن العالم هو فضاء جميع الذاتيات المتنامية والمتفاعلة مع بعضها، وهذا

الفضاء الزماني المكاني إنما ينمو ويتطور بنتيجة نمو وتطور علاقة الذاتيات التي لا يمكن أن تعيش خارجه ولا يمكن أن تكون متضادة معه مخالفةً أو محاورةً.

وهكذا يصبح العالم مخزوناً عاماً للمعرفة والثقافة والعقائد التي تقدمها وتتعامل معها الأمم التي تعيش في العالم. وهدف النظام العالمي السعي لتنظيم العلاقة بين الذاتيات القومية والثقافية التي تتفاعل في العالم، وهو نظام حضاري بدأ تعسفياً يعتمد على سيطرة الأقوى وعلى وسائله في الهيمنة على مقدرات الآخرين واستعبادهم، وانتهى لكي يصبح . ولو نظرياً . معتمداً على حقوق الإنسان واحترام شخصية الآخر وكرامته.

## رابعاً: بين الشرق والغرب

**سؤال: العلاقة بَيْنَ الشرق والغرب علاقة قديمة، ربما ترجع إلى نشأة الشرق والغرب. وقد كانت لها محطات كثيرة. لن نناقش علاقة الشرق بالغرب بالإطلاق، أريد الانطلاق من نقطة محددة هي التي بدأ الغرب من خلالها في محاورة الشرق بحثاً عن عالم غامض فيه يختفي وراء قصص ألف ليلة وليلة، أو وراء دين بدا غامضاً في نظر من لم يعرف حقيقته.**

**جواب:** كانت انطلاقة الكتَّاب من أمثال **جوته وفلوبير وأندره جيد وبيرون وريلكه**، بداية مسيرة الاستشراق Orientalisme في الفكر والفن. في كتابه (الديوان الشرقي) يعترف **جوته:** «إنه إذا أردنا المشاركة في عملية خلق العقول النيرة فلا بد لنا من التمثل بما هو شرقي، ولكن الشرق لن يأتي إلينا بنفسه».

توسعت حركة الانفتاح في أوروبا نحو ثقافات الآخر حَتَّى وصلت إلى الهند واليابان وفارس وأفريقيا وأطلق على هذا الانفتاح اسم الاغتراب Exotisme، ويتحدث **بيزومب** في كتابه (الاغتراب في الفن والفكر) عن مجموعات من الاغترابيين الأدباء والفنانين، مع مقتطفات من انطباعاتهم.

وابتدأ هذا الحوار كي يصبح سبباً في الاعتراف بالذاتيات الأخرى، وفي العمل على تنظيم الحوار بينهما في نظام ثقافي الهدف منه أن لا تكون شخصية أوروبا وحدها طرفاً إزاء جميع شخصيات العالم، بل أن تكون كل شخصية كياناً مستقلاً يقابل باحترام كياناً مستقلاً يعترف بأهليته ودوره في مسيرة التقدم الإنساني.

وتبدو العالمية نزعة إنسانية تنظيمية ما زلنا نراها في حوارات الفن أكثر وضوحاً، وهي تعود إلى عصر النهضة منذ أن تحرر الفنان من آثار الفن الكلاسيكي وأساطيره وتحول إلى مجال القصص التوراتي والإنجيلي وأحداثه في مناخ الشرق العربي، وكان **بللليني وبوكاشيو وفيرونيز** من أوائل الذين مدوا الجسور إلى الشرق في حوار تشكيلي تمثل بنقل البيئة العربية الراهنة كخلفية للأحداث المقدسة. واستمر هذا الحوار في أعمال فناني **الباروك** حتى وصل إلى أوجه في عهد الرومانتية بعد أن عرف الغرب بلادنا أولاً من خلال قصص ألف ليلة وسحرها الرومانتي ، ولكن **دولا كروا** كان بداية جريئة لتحقيق هذا الحوار التشكيلي الذي استمر بعد زيارته إلى المغرب والجزائر وحتى موته، وانفتح بعده الاستشراق واسعاً..

ثُمَّ أصبحت الحداثة الفنية بعد الرومانتية تعتمد على تصوير فضاء تشكيلي مختلف عن الفضاء الأوروبي، بدا ذلك في بعض أعمال **بيكاسو وماتيس وبول كلي** وعشرات آخرون ممن استطاعوا التقاط الملامح الواقعية والاجتماعية في البلاد العربية،

إلى جانب الملامح الأساسية لجمالية الفن العربي. حَتَّى أصبح فن **بول كلي** يمثل الفن العربي في القرن العشرين، فهو يقوم على مبادئ الجمالية العفوية والرسم المرسل وعلى الرقش، ثُمَّ إنه يعيش ذكريات البلاد العربية في تونس ومصر وكأنها أحلام تجريدية توضحت بالحرف العربي، كما يقول **غروهمان** في كتابه «بول كلي والقيروان». ونذكر هنا دور الرقش العربي في بناء الفن التجريدي، مما أوضحه **مارسيل بريون** في كتابه «التجريدية». ولقد توسعنا في عرض هذا التواصل في كتابنا «الفن و الاستشراق».

تم البحث عن الفن العربي منهجياً وأكاديمياً بعد تأسيس مراكز فنية في الجزائر ومصر وسوريا، غرضها إتاحة الفرصة أمام الفنانين الموهوبين في الغرب لممارسة خصوصية الفن في هذه البلاد العربية، أو لتطعيم أسلوبهم الفني بمواضيع تكشف عن الإنسان العربي في بيئته الغريبة المتميزة عن البيئة الأوروبية.

**سؤال: الحقيقة أنَ لي نظرتي الخاصَّة إلى الاستشراق عامَّة والاستشراق في الفن خاصَّةً، ولا أناقش ذلك الآن. الصورة الشائعة أنَّ الرغبة في التعرف على خصائص الحضارات الشرقية قد تزايدت وتطورت أهداف الزيارات من الإطلاع والمغامرة إلى البحث المنهجي والدراسة والتنقيب. هذه الصورة معروفة وشائعة. الشائع معها تفسيرات متنوعة سأختصرها بسؤال: ما مدى نزاهة هذه الدراسات؟**

**جواب:** كان دور علماء الآثار واضحاً في الكشف عن التراث القديم وفي فك رموز الكتابة الهيروغليفية والكتابة المسمارية. هذا الكشف الذي عرفنا على أسرار التاريخ القديم.

وإلى جانب الأثريين كان مؤرخو الفن قد أغنوا المكتبة الفنية بمصادر أساسية عن الفن الإسلامي وعن الرقش والعمارة. إلى جانب مصادر عن الفن المصري والفن الرافدي تعرف عليها القارئ العربي بعد ترجمتها إلى العربية. وكان لمشاركة العلماء والمؤرخين في الكشف عن تراث الفن في البلاد العربية وفي تحديد خصائصه. أثره في حرص المتاحف الأوربية على اقتناء آيات الفن التي اكتشفت، وأصبحت صالات العرض مكان التقاء مستمر بَيْنَ المشاهد الغربي والتراث الشرقي. وما معهد اللوفر إلا مكان الالتقاء الأكاديمي لدراسة مخزون متحف اللوفر من التراث العالمي.

والحق لم تكن أبواب الشرق مغلقة أمام الباحثين عن ثقافته وفنونه، التي كانت مشرَّعة وإن أضفى عليها الاحتلال والاستعمار، منذ الحملة الفرنسية بقيادة **نابليون** على مصر، طابع الإلزامية. ولقد لخص إدوار سعيد ملامح الاستشراق الفني، بنقل «الحواسية والوعد والرعب والنبل والسمو والمتعة الرعوية الحيوية الحادة والمتواترة».

## خامساً: التمغرب

**سؤل: لنقلب الصورة بمعنى من المعاني. انطلاقاً من الزاوية السابقة كيف تنظر إلى أبعاد التمغرب؟**

**جواب:** في الشرق، ما إن تنسم أصحاب السلطة هواء التقدم في الغرب حَتَّى ابتدأوا حواراً ثقافياً في بداية القرن التاسع عشر، وتجلت حصيلة هذا الحوا في كتاب **رفاعة الطهطاوي** «تخليص الإبريز» وفي كثير من المنجزات التي تحققت على أيدي المبعوثين إلى أوربا لاقتطاف العلم الحديث والتقنيات المكتشفة.

ثُمَّ تحول هذا التواصل الإيجابي الذي سبب نهضة مصر وقوتها، إلى تبعية تمثلت في عهد الخديوي **إسماعيل** الذي فتح النوافذ للثقافة والفنون الأوربية وأنفق من أجل هذا خزينة مصر واستقلالها داعياً إلى التمغرب Occidentalisme بحماسة شديدة.

ثُمَّ استقام الأمر في بداية القرن العشرين، عندما أصبح هدف التواصل ليس الانتماء والتبعية، بل تبادل المعرفة والتجربة والخبرة التي تراكمت مكونة الشخصية القومية عبر تاريخ طويل، وابتدأ الحوار تكافؤاً يقوم من الجانب الشرقي العربي على وعي الذات الحضارية وعلى وعي ذات الآخر. وكان تمثال نهضة مصر الذي نحته **محمود مختار** في باريس مدعوماً بنفقاته بما جمعه المصريون من أموال، دعوة لهذا الحوار المتكافئ ودعمته مسلة **رعمسيس** الثاني في ساحة الكونكورد، والتي ما زالت رمزاً لحوار يجب أن يتنامى ويزدهر.

وفي عام ١٩٠٨ أسست في القاهرة أول كلية للفنون الجميلة، وعلى الرَّغْمِ من سيطرة الأساتذة الفرنسيين كان المتخرجون الأوائل قد وعوا أهمية تراثهم وضرورة الحوار الفني مع الغرب، فكان **مختار وأحمد صبري ويوسف كامل وراغب عياد ومحمود حسن،** من أوائل الباحثين في الغرب عن مجللٍ لتحقيق هذا الحوار الهادئ الذي تجلى في أعمالهم وأعمال فناني جيلهم من أمثال **محمود سعيد ومحمد ناجي**، ومثل هذا الحوار المرحلة الصحيحة من التواصل مع فنون الغرب، وهي مرحلة الاستقلال عن المؤثرات الجمالية الغربية، والعودة إلى الجمالية الأصلية والإبداع الحر ضمن حدود المعاصرة والمثاقفة المتكافئة مع الغرب..

ومع أن الفن بوصفه لغة عالمية، ما زال وسيلة ناجحة لتحقيق أهداف الحوار بَيْنَ الذاتيات الثقافية، إلا أنه يحمل خصوصيات متنوعة بتنوع الحضارات التي أنتجها الإنسان في كل مكان من العالم.

# الفصل الحادي عشر

# الحداثة وما بعد الحداثة

أولاً: ..... الحداثة والتقدم.
ثانياً: ..... بعد الحداثة.
ثالثاً: ..... بعد الحداثة والأصالة.
رابعاً: ..... الفن للفن.
خامساً: ..... الحداثة والفن العربي.
سادساً: ..... علاج الحداثة.

## أولاً: الحداثة والتقدم

سؤال: يعترينا الذهول ونحن نقف وجهاً لوجه أمام مصير الحداثة العدمي، ومع ذلك نرى أنفسنا منجرفين مع جماهير الحداثيين، من دون أن نجد حَتَّى الآن مفترقاً نخرج منه إلى ما بعد الحداثة، أو إلى حداثة الحداثة، نظراً لما يقال من أن الحداثة حالة من حالات التقدم الحتمي الذي يعطي الحياة معناها ومقومها. يبدو أننا أمام أنواع من الحداثة،

**وهذه الأنواع مختلفة تبعاً للناظر إليها. أين تقف أنت من ذلك وكيف تنظر إلى أنواع الحداثة؟**

**جواب:** لكي نبرر سلوكنا الحداثي على الرغم من إشكالية الحداثة، لا بد من البيان أن الحداثة ليست قدراً عالمياً موحداً، بل هي قدر متغير بتغيّر ظروف المجتمعات وتاريخها، أي إن ثمة حداثة في الجنوب العربي قد لا تتلاقى مع الحداثة في الشمال الأوروبي، بل إن ثمة حداثات مختلفة في الشمال ذاته، نراها واضحة في العودة إلى تحولات ماهياتها خلال القرنين السابقين التاسع عشر والعشرين.

ولعل من أهم أسباب اختلاف ماهية الحداثة هو مدى تنوعها، فقد تكون الحداثة نظرية تتجلى في الفكر، أو تكون تطبيقية تتجلى في الفنون، أو تكون سياسية تشمل التحولات الاجتماعية والاقتصادية.

ومهما كان سبب الاختلاف في ماهية الحداثة، فإنها لا تتخلى عن الصفة الزمنية من حيث التطور والتقدم، والصفة الفاعلية من حيث العمل والإبداع، والصفة الإنسانية من حيث الحرية والعدل.

والذي يعنينا هنا الصفة الفاعلية من حيث العمل والإبداع الفني، لقد أرادت الحداثة أن تحقق الإمكان النهائي للإبداع، أرادت أن تجعل الفن صانعاً للحياة وللبنية التي تقع فيما وراء الزمن والتاريخ، وخالقاً لشخصية الفنان في موقعها بعد المرئي والمألوف والمتوقع.

**سؤال: ولكن الحداثة الغربية آمنت بأهمية المصادفة، فحررت الفنان من اللزوميات أكثر من أي وقت مضى، في نطاق حدوسه وشاعريته التي يستطيع في مناخها أن يحقق ذاته.**

**جواب:** مع أنَّ الحداثة تيار خاص بالشمال إلا أنه ظهر دولياً بسبب سريان الأفكار والقيم الفنية الحداثوية خارج حدودها، ومع أنها تحمل طابعاً جمالياً مستحدثاً، فإنها

امتدت كما ابتدأت مسألة ثقافية فردانية لا تشكل أسلوباً واحداً في الفن أو الشعر أو الفكر، كذلك رأى **نيتشه** «أنها حالة خاصة» ورأى **بودلير** «أنها استجابة جمعية لخيال حر يؤمن بالجدّة والطرافة».

وإذا لم تكن الحداثة دولية معولمة فلأننا لا نستطيع تحديد مكان وزمان ولادتها بدقة وموضوعية. ولكن ثمة اتفاق أن الربع الأول من القرن العشرين شهد ولادة الحداثة في محور باريس . لندن . نيويورك.

لقد كانت الكوارث الأوروبية التي رافقت الحرب العالمية الأولى سبباً في تقويض العلاقة التاريخية والاتجاه نحو اليأس والثورة. تجلى ذلك عند الدادائيين كاتجاه فني، وعند البلشفيين كثورة سياسية. ومن جهة ثانية هاجرت إلى باريس بعد الحرب كوكبة كبيرة من الفنانين والشعراء الأجانب، والذين احتلوا الصفوف المعارضة للفن التقليدي. وكانوا موضع انتقاد واسع من النقاد والفنانين الفرنسيين وهدف هجوم عليهم بوصفهم «الدخلاء météques الذين يعششون في مقاهي حي فوجيرار»، ويطلقون على أنفسهم اسم «مدرسة باريس» التي سيطرت على الحركة الفنية. ولم يستطع **أندره مالرو** وزير الثقافة إبراز الفنانين الفرنسيين من أمثال **براك** إلا بصعوبة. لقد اتهموا بنشر الفوضى الثقافية، وعلى رأسهم الشاعر **أبو للينير** الذي سجن لآرائه. لقد كرهت فرنسا الفوضى وحاربت اختراق الهوية الثقافية الفرنسية الذي قام به الشيوعيون والدادائيون ثُمَّ السرياليون، ولكن انتصار الطليعة avant Les guardes كان بداية لما سمي بالحداثة التي بدت مستعصية على قبول الجمهور الفرنسي فكان تسربها إلى الخارج أكثر قبولاً.

لقد استطاعت الآلة أن تحل محل الإنسان، واستطاعت أن تختصر الزمن، وتقفز على التاريخ، وأصبحت أداة للهيمنة والاستغلال والتفوق، إذ جعل سدنة الآلة

من مصانعهم وشركاتهم هياكل لعبادة المادة واحتقار الروح. وتحول هؤلاء السدنة إلى قياصرة وسلاطين يسعون إلى حكم العالم بحجة العولمة، أو بفعل الاحتلال، أو شراء الأسواق مهما كانت ضخمة وصعبة.

على أن الحداثة الطامعة لم تحقق أهدافها بسبب نمو حداثات جهوية في أنحاء العالم، ومنها في الجنوب.

**سؤال: هربرت ريد أحد أبرز علماء الجمال في القرن العشرين، وله الكتب الكثيرة ولمهمة في ميدان علم الجمال. لن نتحدث في فلسفته، ولكِنَّهُ أشر إشارة خطيرة عندما قال إنَّ ثمة كارثة فنية هربرت ريد ستقع، كيف قرأت هذه الكارثة وما أدواء هذه الكارثة في القرن الجديد؟!**

**جواب:** كانت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مثار حساسية المفكرين والفنانين بأن ثَمَّةَ ألفية جديدة لا بد أن تكون ثورية، حَتَّى حدود نفي ما قبلها كما زعم **د.ه لورانس**، ولَعَلَّ هول الحرب العالمية الأولى كان داعماً لنظرية ولادة الحداثة.

وها نحن في بداية الألفية الواحدة والعشرين التي تركت وراءها ألفية عامرة بالكوارث والزلازل الثقافية. ها نحن نتساءل عن حداثية جديدة للحداثة أو عن ما بعد الحداثة كما يقال. هانحن نبحث عن حداثة تنفي القطيعة والانفصال. فالقرن الماضي لم ينطو في الشمال على مجرد انكفاء أو انقلاب، بل على رفض كامل للتاريخ، فكان الفكر الحداثي من أبرز إفرازات الثورة على القيم والمثل والتراث.

لعل «خطاباً عن الأصالة» سيكون الجواب المشترك بين الشمال والجنوب عن ماهية الدواء الذي سيعالج الزلزال الحضاري الذي هز أركان الثقافة خلال القرن الماضي. نعم سيكون خطاب الأصالة عنوان عصر ما بعد الحداثة، ومن دون أن نقع

في فخ ازدواجية الولاء بين الحداثة والأصالة كما ذكر **شكري عياد**، لا بد أن نحافظ على المحصلة الجدلية بَيْنَ الطرفين؟

خطاب الأصالة طرحناه في مجال الفن كما في مجال العمارة والفكر، ولكن ما بعد الحداثة هذا العنوان الملتبس لم يستطع الاعتراف بجرأة وشجاعة أن الحداثة بوصفها قطيعة، قد آلت إلى الانحسار، أو أن الحداثة بوصفها اتصالاً تاريخياً ومرحلة عصرية من مراحل تاريخ الفن والفكر هي ذاتها الحداثة البعدية Post modernisme المنشودة لانقاذ الفن من العدمية والتشرد الذي بدأ في ظهور اتجاهات حائرة كالمفهومية conceptual والحدوثية Happening. إن فجراً لا بد أن يسطع على عتمة الحداثة مازال مرتقباً. فالفكر لن يبقى معلقاً في دائرة الصفر، محمياً بفضائل الحداثة في نشأتها الأولى.

## ثالثاً: بعد الحداثة

**سؤال: أثارت الحداثة الكثير جدًّا من المشكلات والملابسات والمعارك النقدية التي منا نظن معها أنها أكبر المشكلات التي عرفها تاريخ الفكر البشري حتى جاءت فلسفة ما بعد الحداثة، وعصر ما بعد الحداثة فاضطررنا لحمد الحداثة... المشكلة اليوم أنك لا تعرف ماذا يريد ما بعد الحداثيين أنفسهم ولا غرابة أن يجد النقاد والباحثون أنفسهم أمام اللبس والغموض في فهم الفن ما بعد الحداثي وتوصيفه.**

**جواب:** لن يعترف تاريخ الفن كعادته بالنقد الجارح الذي يوجهه النقاد اليوم للفن الحديث، بل ثَمَّةَ صفحات يزداد عددها أضعافاً تتحدث عن نهضة تشكيلية لا مثيل لها تقوم على أنقاض الانحراف نحو العدمية ونحو اللافن.

لقد قامت هذه النهضة على رد فعل حساس من قبل فنان شاهد على عصره، فمنذ العام ١٩٨٠م تبلورت نظرية الفن المفهومي Conceptual وكان القصد أن يقدم الفنان مفهوماً جديداً للفن يقوم على إدراك جديد للعالم، وتحول الفن من الفردية الشخصانية إلى الجماعية من جديد، وأصبحت العودة إلى التاريخ ضرورية لاكتشاف المتناهيات. وأصبح هم الفنان البحث عن الاستقرار عن طريق تعددية الرؤية عبر التاريخ، إذ يبقى التاريخ ذاكرة الحضارة. وتعاضدت الفنون الإيمائية والرقص والديكور والإضاءة في أعمال جماعة البرفورمانس، وخرج التصوير عن اللوحة إلى أقصى حدود الواقع عن طريق التنصيب Installation وأصبح من أكثر هموم الفنانين التعامل مع النظام العالمي الجديد والاقتناع بالعولمة كمصير إنساني. ولكن لا بد من زوال البعد الواحد الثقافي لبناء حضارة إنسانية عالمية.

ثَمَّةَ محاولات لإنقاذ الفن من العبثية والعدمية في الغرب، ومع أن الشرق العربي بقي خارج حدود العبث التشكيلي والسقوط في هاوية العدم. إلا أنه مع ذلك سار في طريقين متوازيين، الأول كان استنساخاً لتيارات الفن في الغرب بوصفه فناً عالمياً لا بد من إتباع اتجاهاته ومدارسه، والطريق الثاني اتجه نحو الهوية العربية من خلال المفهوم الجمالي للفن عند العرب ومع أن الدراسات النظرية المتعلقة بهذا المفهوم مازالت في بدايتها، إلا أن النَّزعات الفنية التأصيلية تجاوزت أحياناً مرحلة التجريب والصدفة، إلى التأسيس الجمالي لبناء فن عربي قادر على رفد تيارات الفن العالمية، وقادر أيضاً على إنقاذ بعض هذه التيارات من العدمية والعبث ونحن نرى أن احتكاك الفنانين العرب ومشاركاتهم في المعارض قد وَلَّد توافقاً سهّل قراءة هذا الفن ضمن إطار موحد ومساعد في توصيف واقعه وتحديد مساره وتحولاته ومداراته المستقبلية.

لَعَلَّ ما قاله **موندريان** وكرره **بول كلي** صحيحاً، إذ إنَّ مهمة قراءة الفن أو النقد الفني أن يجعل غير المرئي مرئياً، ويتمظهر غير المرئي عن طريق الحدس

أو التخييل، ولذلك يرفض الفنانون الذين أطلق عليهم اسم الحداثيون تهمة العدمية والهدم والتدمير، أو الدعوة إلى اللافن، ويرون أن فنهم أكثر اجتماعية وأكثر ثورية في العصر المتفجر، ولكن انحراف الفن عن العصر ومعطياته الإيجابية أوقع التجديد في دائرة الشك والاتهام. لقد أصبحت الصدفة والتجربة الطريق البديل للإنشائية عند أكثر الفنانين، وهكذا أصبحنا نرى فريقاً من الفنانين ينتقل من شباك غير المرئي إلى وضوح الرؤية عن طريق الاتجاه البنيوي أو المفهومي أو الحدوثي Happening، والذي لم يحجب الجانب المظلم من هذا العصر، حيث القلق ومخاطر الاكتشاف، من الذرة إلى الاستنساخ، ولم يمنع طغيان القوى الكبرى عن طريق العولمة، من الشعور بالخوف والهلع الذي تجلى في الاعمال المرئية عند فرنسيس بيكون وأمثاله. مما يعبر عن طبيعة هذا العصر الإشكالية.

وانعكس هذا العصر الإشكالي بوضوح على الفن الآني، بل انتقل تأثيره على الآمال والتطلعات المطروحة لإنقاذ الفن من اللافن، في المستقبل القريب والبعيد.

ولكن إذا استمر المستقبل السياسي والاقتصادي خاضعاً للقوة وليس للعقل، تابعاً لحقوق الثروة وليس لحقوق الإنسان. لن يبقى أمام الفن الآني غير استهلاك ذاته، وتكرار الخطيئة الفنية التي وقع فيها بسبب العصر القلق والمرعب.

## ثالثاً: بعد الحداثة والأصالة

**سؤال: هنا يقف المصلحون أمام سؤال عنيد: هل عودة الفن إلى قواعده المرئية وعزوفه عن نشوزه غير المرئي، علاج لأمراض الفن؟ الحقيقة أن هذا السؤال مهم وخطير، ويعبر عن وجهة نظر**

**للخروج من أزمة الفن التي أدت إليها الحداثة وما بعد الحداثة وغيرها من عوامل التغير القيمي.**

**جواب:** صحيح أن الفن المرئي والواقعي كان معيار الفن في أكثر مراحله، ولكن في هذه الواقعية تمت نماذج متعددة تدخلت ذات الفنان في بنائها. لذلك فإن العودة إلى الصورة المرئية، عودة إلى تاريخها الطويل، ولكل فنان يبحث عن معيار الفن أن يختار من التعددية Plurality الفنية التاريخية، ما ينسجم مع مفهوم الفن الآني والمستقبل، ومع المقدرة الإبداعية عند الفنان. ويبدو هذا الرأي قريباً من مفهوم التأصيل Autanticity وبعيداً عن الانزلاق إلى فخ الاستنساخ.

وما يجعل هذا الحل مقبولاً، أن الأواصر التي تجمع الفنون جميعاً، من تشكيل وعمارة ومسرح وفنون تطبيقية كما يقول **سوريو**، تقدم طيفاً واسعاً للاختيار عن طريق استعارة ملامح أي فن من الفنون، كي تنعكس على التشكيل الفني.

## رابعاً: الفن للفن

**سؤال: السؤال السابق، بل الأسئلة السابقة تقودنا إلى ما لم تتطرق إليه بعد وهو نظرية الفن للفن، كيف تفهم اصطلاح الفن للفن، وكيف تنظر إليه، بل دعني أقل ما موقفك من هذه النظرية.**

**جواب:** إن ما تحقق من تحولات الصورة التشكيلية كان جذرياً في العصر الحديث. فلقد تغير مفهوم الفن وانتقل من الثوابت إلى المتغيرات، وتغيرت الرؤية الفنية وانتقلت من الانفعال والتلقي إلى المشاركة والفعل، وتغيرت مواد الفن من الألوان والريش إلى الأشياء بذاتها، توضع كما هي أو تضاف أو تلصق إلصاقاً، ولكن هذا التحول

الجذري لم يظهر فجأة بل كان نتيجة تطوير سريع ومكثف، ولنتصور الخط البياني لهذا التطور فنراه انطلاقاً من الانطباعية يصعد هادئاً حتى إذا ابتدأ القرن العشرون، يزداد تصعيده أكثر فأكثر، وبدءً من الستينات يصبح التصعيد شاقولياً تقريباً، وبخاصة في أمريكا حيث انفجر حاجز الكبت الاجتماعي والسياسي لكي تظهر مدارس عدمية مثل الفوكس والحدوثية Happening.

والسؤال هنا، إذا كان التصعيد والتطرف حدياً إلى هذه الدرجة، أفلا يعني ذلك وقوف التطور؟ ألا يعني أن اللوحة تعيش أزمة ما؟ كارثة ما وكيف السبيل للنجاة من هذه الكارثة، وقد أصبح الإبداع تابعاً للتقنية وأصبحت التقنية بتطور خارق من الصعب تحديد مداه، يتجاوز عجائب الكومبيوتر ومعجزات السرعة وانتهاك حرمة الأسرار الكونية.

ولكي لا نبالغ في وصف هذه الكارثة، لا بد أن نتذكر، أن الواقع الخارج عن دائرة الفنان ذاته لم يعد موجوداً، أو على الأقل لم يعد معترفاً به رغم جميع المحاولات التي تسمي نفسها اجتماعية أو شعبية. بل هو الواقع الجديد الذي يخلقه الفنان بعمله، كما يقول **وورنغز**.

وعلى هذا الأساس فإن الحكم على اللوحة المعاصرة، هو حكم على موقف الفنان وقراره ورؤيته، ويجب الاعتراف أن الفن المعاصر هو فن ذاتي صرف، ومهمتنا أن نقرأ فنجان اللون لنعرف ذاتية الفنان وخصوصيته.

إن ما يسمى بالمدرسة أو الطريقة Isme لم يعد يعني عصراً أو اتجاهاً جماعياً، بل أصبح يعني سلوكاً فنياً متفرداً، فالشخصانية هي سمة الفن الطليعي وسمة الفن بعد الطليعي، وستبقى هذه السمة ملازمة لمسيرة الفن التشكيلي، طالما استمرت وسيلة خطاب مبتكرة طريفة تبحث عن قارئ تغرية لعبة فك الرموز وكشف الأسرار.

ولقد لعبت صالات العرض وتجارة اللوحات دوراً كبيراً في ترويج التحول السريع في صناعة وتشكيل الصورة، مستندة على قوانين السوق التجارية التي تستقطب الطريف وتستبعد المكرور.

وكانت هي السبب في تحديد أعمار الاتجاهات وبترها، لعرض بضاعة جديدة تحيطها هالة الإعلام المثيرة. لقد هبط العمل الفني إلى مستوى الأشياء الاستهلاكية، بسبب تدخل التجار والوسطاء، وتعرض إلى ذبذبات البورصة المالية، وأصبحت أسعار اللوحة تابعة بحساسية قوية لظروف العرض والطلب وظروف الوضع الاقتصادي العام.

**سؤال: لنعد إلى الحداثة والاستشراق والتمغرب أو الاستغراب كما يسميه حسن حنفي. ثَمَّةَ مسارات متعددة كانت طريق الحداثة في الشمال والجنوب، وقد تتقاطع هذه المسارات بسبب عمليات الاستشراق أو التمغرب. ولكن الممارسات الفكرية والفنية اعتمدت دائماً مرجعيات تاريخية لم تكن مشتركة أو متوازية، ومن ثُمَّ فإن الحكم على نتائج هذه الممارسات لم يكن متقارباً سلباً أو إيجاباً، كما يقول بعض النقاد والباحثين وإن اختلف دوافع هذا الحكم.**

جواب: لطالما اشتد الخلاف أولاً في تحديد معنى الحداثة Modernisme، فالكلمة عامة تقابل القديم، وهي حدث حتمي لما بعد كل تحول اجتماعي أو فكري أو اقتصادي عبر الزمن، تحول من حالة سابقة إلى حالة لاحقة نطلق عليها اسم الحالة الحديثة، ولكن تخصيص هذه الكلمة للتعبير عن تحول كبير جذري وشامل هو أقرب للثورة منه إلى التحول والتطور، هذا التخصيص ما زال قاصراً عن احتواء المضمون الحقيقي لهذه الحداثة.

إنها ثورة على التاريخ، على الإنسان، على الطبيعة، على الفكر والعقيدة. وهي تختلف عن المعنى المحدود للثورة الفرنسية أو للثورة البلشفية، إنها زلزال يهدم كل شيء جاهلي لكي يفسح في المجال لبناء جديد مغاير.

لقد كانت الحركة الحداثية مركباً غريباً متناقضاً من المستقبلي والعدمي، من الثوري والمحافظ، من الطبيعي والرمزي، من الرومانسي والكلاسيكي كما يراها **عزرا باوند**.

وهذا ما جعل تسلسل الحداثة الفنية متنوعاً يمر عبر نقض الواقع بدءاً من الانطباعية إلى التكعبية فالمستقبلية، وإلى التعبيرية فالدادائية، وصولاً إلى السريالية والتجريدية.

ولكن هذه الثورة تختلف عن غيرها إذ فرضت نفسها على العالم ليس بفعل الإيمان بإله واحد، بل بفعل الثقة بالآلة التي ساعدت على اكتشاف أسرار الوجود في أضخم آياته وفي أصغر ذراته. ومع أن الجنوب آمن بالإله من حيث هو أقوى القوى الخالقة للوجود، وعبّر عن إيمانه به بالبحث عن ملكوته المخلوق وعن أسرار الوجود من خلال خفايا التكوين. إلا أنه وقف من الآلة موقف المتوجس، فلم يستطع امتلاك زمامها صانعاً أو مخترعاً أو رائداً.

على أن الشمال لم يرَ الآلة مثلاً أعلى أو آية قدسية، فلم يقف أمامها متعبداً على الرَّغْمِ من الإعجاز الكامن في تكوينها، بل استمر سيداً خالقاً لها، مزهواً بانتصاره على الوسيلة الأكثر مقدرة على اكتشاف المجهول واختصار المسافات. ومع ذلك فلم تتملكه العزة للادعاء بأنه اكتشف كل مجهول بقوة سحرية تضاهي قوة الآلهة التي حافظت الكنائس على هيبتها.

وهكذا فإن شيئاً من الانفصال بَيْنَ قوة الآلهة التي حافظت الكنيسة على قدسيتها، وبين قوة الآلة التي استمرت بتفوقها على المجهول متهيبة في المخابر والمعامل التي تفوقت سيطرتها على سيطرة الكنيسة، إذ انتقل النظام الحداثوي من التراتبية الكهونية، إلى التراتبية التقنية، وأصبح الكهنة الحقيقيون في عالم الحداثة؛ هم **أينشتاين وفرويد وداروين**.

لقد أدرج الفلاسفة مصطلح الحداثة على عصر امتد أكثر من قرن، ليس لأنهم تطلعوا إلى نظريات فكرية مؤسسة لا بد أن تقوم مقام نظريات منتهية، بل لأنهم أرادوا تفسير ذلك التحول البنيوي الذي ابتدأ بالصناعة والعلم، وانتهى بالمجتمع من حيث هو جهاز التفاعل والتحول والتجديد.

ومهما تطور حديثهم عن الحداثة باتجاه تخليدها أو باتجاه البكاء على أطلالها، فإنهم ليسوا أبداً من صناع الحداثة، بل هم على الأقل من مفسريها ومن الساعين إلى تأويلها ونقدها، وتتفتق حيلهم بحثاً عن بديل، لكن يبدو أن الحداثة بحسب اسمها وماهيتها مستمرة تبحث عن حداثة جديدة، وهكذا دون توقف أو تهالك، ولكنها تصحح انحرافها أو عبثها، وتضمد جراح كوارثها التي نشأت عن القطيعة والفراغ دون أن تعترف بانحلالها ونهايتها.

## خامساً: الحداثة والفن العربي

**سؤال: امتدت الحداثة الفنية قرناً كاملاً وفق معظم الدراسات والترجيحات، وقد دخلت العالم العربي وفق معظم التصورات منذ نحو نصف القرن، ما آثارها في الفن العربي؟ أريد وجهة نظرك بالتأكيد لأننا أمام العديد من وجهات النظر في آثار الحداثة في العالم العربي.**

**جواب:** الفن هو إبداع، وهذا يعني أن الفنان يقدم شيئاً جديداً، يختلف عن الأشياء المألوفة. ويحدد في كل عمل موقفه من الواقع. والمتذوق يبحث عن الطارف ويبحث عن المدهش. هذا التغيير الجذري هو ثورة مستمرة على الواقع والمألوف، فالإبداع هو بحد ذاته ثورة، وهذا العصر ثوري لأنه يقوم على المغامرة الإبداعية، والتحول الجذري من موقع إلى موقع مضاد، إنه في دوامة ديالكتيكية بالمعنى الهيجلي، فهو ثورة ولا شك.

إن جميع تيارات الفن كانت نتيجة جدل بَيْنَ الذات والموضوع، بين التاريخ والطبيعة ، بين السكون والحركة، ومحصلة هذا الجدل كانت قطباً جدلياً يفرز محصلة أخرى....

**سؤال: لن يكون الكلام عن خطاب الحداثة موحداً إذن، فنحن نعترف أن ثمة حداثة قائمة على كل جزء من أجزاء الكوكب الكبير، ونبحث عن ماهية الحداثة في منطقتنا التي تقع جغرافياً جنوب البحر المتوسط، وتقابل جغرافياً وحضارياً منطقة واسعة في شمالي البحر المتوسط. ومع اعترافنا أن الشمال لن يكون جنوباً وبالعكس، فإن البحر يبقى الجسر الرحب الذي يمتد بين الضفتين، حاملاً التبادل الحضاري عبر آلاف السنين، وناقلاً مفهوم الحداثة وأفاعيلها المختلفة ولكن بحذر شديد.**

**جواب:** لقد ابتدأت الحداثة العربية منذ ظهور الإسلام الذي قضى على الوثنية والجاهلية والتخلف والضعف، وامتد إلى أكبر بقعة جغرافية حاملاً فكراً تنويرياً تبنته شعوب ثائرة على واقعها المتخلف في ظل قشرة غربية من الثقافات الوافدة، ولكن الشعوبية المتعسفة لم تترك فرصة لاستمرار وحدة الفكر والهدف والسياسة، فأصبحت الحداثة أكثر تأثراً بالتأويلات والكلاميات الشعائرية الخرافية من التأثر بالطموحات

والمنطلقات التي نص عليها الدين وأغفلها السلطان الذي صادر الاجتهاد والرأي والحرية، وإن غفل عن ظهور آراء حداثية، كان **ابن رشد** أو **عبد القادر الجرجاني** بعضا من أصحابها.

ولكن إذا كان لنا أن نتحدث عن حداثة عربية توازي تاريخياً الحداثة الراهنة في الشمال، فإن بدايتها تظهر منذ عصر محمد على في مصر وتمتد إلى تونس وبلاد الشام.

لقد استطاع والي مصر **محمد علي** أن يدخل مصر وبعض البلاد العربية في نطاق العصور الحديثة، حيث الصناعة التي حررت التجارة، ودعمت تسليح الجيش، ورفعت من مستوى الحياة المدنية. لقد حقق **محمد علي** المشروع النهضوي العربي الأول بعد أن حرر بلاده من المماليك والهيمنة العثمانية ومن مطامع الفرنسيين والإنكليز، وكان اهتمامه بالحركة الثقافية مثيراً لدهشة وقلق الطامعين والحاسدين، وباعثاً على متابعة الدول العربية الأخرى منهجه وإنجازاته. فكان الأمير **بشير الشهابي** أبرز المصلحين في بلاد الشام. وكان **داوود باشا** في العراق قد استفاد من تجارب مصر والشام، وعندما ظهر **إبراهيم باشا** في بلاد الشام امتد الإصلاح المصري صريحاً، ولكنه حمل ولأول مرة الطابع العربي الوحدوي، وفي تونس التي كانت حريصة على استقلالها عن السلطة العثمانية وعلى استخدام اللغة العربية دون اللغة التركية في عهد **حموده باشا الحسيني والباي أحمد**، كان ظهور المصلح **خير الدين التونسي** الوزير الأول بداية عهد الحداثة التي تلقفها من فرنسا، حيث أقام عدة سنوات تشبع فيها بمفهوم الحداثة، كما هو شأن **رفاعة الطهطاوي** الذي درس في باريس ونقل منها مبادئ الحداثة الإدارية والثقافية إلى مصر.

ولكن هذه الحداثة لم تحمل اسمها بل حملت اسم النهضة لأنها أرادت أن تبقى وفيَّة للتاريخ الزاهر الذي أنشأ الحضارة العربية. إلا أننا لا نتردد في إطلاق اسم الحداثة

بديلاً عن النهضة ودليلاً على التحول الشامل الذي تم في المنطقة العربية جنوبي البحر، لأن الحداثة لا تتعارض في مفهومنا مع التاريخ، ولأن ما تم ليس نهوضاً في الموقع نفسه، بل تحولاً إلى مواقع أخرى نراها واضحة في الفكر والسلوك والإنتاج والسياسة.

الذين بدأوا الحداثة والتوفيق بين التيار الديني والتيار العلماني، هم الثلاثي: **جمال الدين الأفغاني** (١٨٣٩-١٨٩٧) و**محمد عبده** (١٨٤٩-١٩٠٥) **والكواكبي** (١٨٥٤-١٩٠٢). ومع أن هذا الثلاثي حقق انتصاراً على السلفية، إلا أنه لم يصل إلى حدود إعلان العلمانية التي قام بها **يعقوب صروف** (١٨٥٢-١٩٢٧) **وشبلي شميل** (١٨٦٠-١٩١٦) **وسليمان البستاني** (١٨٥٦-١٩٢٥) **وأمين الريحاني** (١٨٧٦-١٩٤٠) **وسلامة موسى** (١٨٨٧-١٩٥٨).

ولا بد من ذكر الدور الذي لعبه اللورد **كرومر** في دعم عمليات التحديث على طريقة الغرب، وكانت بعض النخب الثقافية قد تقربت من أفكاره؛ مثل **طه حسين وإسماعيل مظهر** الذي ألح على الخروج من ظلمات الأسلوب الغيبي إلى الأسلوب التقني.

وكنا رأينا أن الحداثة في الشمال إنما قامت على القطيعة والانفصال Rupture. ولكنها في الجنوب قامت أو يجب أن تقوم على التواصل والاستمرارية لأنها لا تخرج عن التاريخ ولم تخضع للآلة بوصفها القدر القدسي، بل ما زالت وسيلة ننظر إليها بريبة، لأنها أعلنت حربها على الصناعة اليدوية وعلى الإبداع الحرفي، وآمنت بالأشياء الجاهزة المقولبة المنفصلة عن إنسانية العمل اليدوي.

ليست جميع مظاهر الحداثة في الجنوب نتيجة تقاطع العلاقات مع الشمال، لأن تاريخ الحداثة الفنية مختلف بين القطبين، فلقد كانت ظاهرة التقاطع

الأولى تكمن في ظهور الواقعية التي لجأ إليها المستشرقون الذين زاروا البلاد العربية، على رأسهم **دولاكروا**، ونقلوا مظاهر الحياة الاجتماعية والتقاليد بأسلوب تقريري لفت أنظار النخبة الثقافية إلى أهمية هذا التصوير الحاذق، الذي نقل مشاهد مألوفة من الجمهور، ارتفعت إلى مصاف التكريم التشكيلي في المعارض التي رعاها الخديوي وشجع على اقتنائها بأسعار عالية.

وعندما قام **محمد محمود خليل** راعي الفن باقتناء أعمال انطباعية وتعبيرية، وقامت مدرسة الفنون في القاهرة منذ عام ١٩٠٨م بإدارة فرنسية، تبين أن للصورة حقاً بالتمظهر بأساليب تختلف عن الواقع، فكان الفن الحديث اتجاهاً مفاجئاً ولكنه شديد القبول من رواد الحركة الفنية في مصر وفي باقي البلاد العربية، لبنان والجزائر والعراق وسورية. وبعد إنشاء كليات الفنون في العواصم العربية، بدأت بالانتشار مذاهب الحداثة الفنية التي تلقفها بسرعة الفنانون العرب، من دون المرور بإرهاصات هذه المدارس، التي بقيت غائبة عن خيال الفنان العربي.

**سؤال: ولكن مع ذلك فقد انتشرت التجريدية في الشرق فلسفة وفكراً وفناً وأعلنت صراحةً انفصالها عن الأصالة.**

**جواب:** انتشرت التجريدية في المحترفات الفنية ليس بصفتها ممثلاً للحداثة فقط، بل بوصفها أيضاً ربطاً مباشراً بين الحداثة والأصالة. وبسبب طابع الحداثة الشمالية الرخوي المتجرد الذي كشف عنه مفكرو الشمال الذين رصدوا تحولاتها وانتكاساتها، تنبأ النقاد عن كارثة حتمية ستصيب موقعها في الشمال. فلقد ابتدأت الحداثة متكئة على إنجازات ظافرة في مجال البناء الاجتماعي والفكري والاقتصادي، ولكن ثمن هذه الإنجازات كان باهظاً، إذ تجلى في ذلك الانصهار المتفجر الذي عبر عنه **عزرا باوند،**

«والـذي يثير فينـا الهلـع عنـدما يلـتحم المنطـق واللامنطـق، العقـل والعاطفـة، الـذاتي والموضوعي». وهذا يعنى أن الحداثة تنوس بَيْنَ قطبين متعارضين، وعند تقاطعهما ثمة انفجار يثير الرعب من عدم مرتقب لا بد منه.

ويجب الاعتراف أن جميع الأعمال الثقافية الحداثية تعيش في مناخ الشك ، مع الأمل بتغيير لا يزال متمحوراً على قطيعة مع التاريخ و اتصال بالآلة، ومع غرام بالمدينة و طلاق من الحضارة.

فجميع المدارس الحداثية، لا ترى التاريخ تواليا حقبياً، بل ترى في الفضاء مجالاً للاتجاه نحو الاستعارة والرمز. وبذلك بدا التخييل العمل الحاسم في مجال الإبداع.

## سادساً: علاج الحداثة

**سؤال: هذا كلام لا يحلل ولا يحرم. الحداثة مشكلة كبرى في تاريخ الفكر البشري كله وليس في الفكر العربي وحده، وأكثر ما انعكست الحداثة فيه وعليه هو الفن والجمال. أريد قراءة أكثر إسهاباً للحداثة؛ ما لها وما عليها بالدرجة الأولى، وأريد أن تعقب برأيك فيها، وموقفك منها، من خلال انعكاساتها على الفن والجمال، وأنت باحث جمالي وفنان أيضاً.**

**جواب:** النُّزوع إلى الحداثة قديم عند الإنسان الذي يبحث دائماً عن الجديد والطارف والمثير للدهشة، ومع ذلك فإن هذه المسألة أصبحت ذات مدلول فلسفي معاصر لم يأخذ حقه الكامل من الدراسة والتمذهب، ولكنه بقي حادثاً يطبع هذا العصر بطابعه، وكان من الأفضل أن تسمى الحداثة «الحاضرية» أي ما يحدث في الحاضر، وهو مختلف عن حداثة ما حدث في

الماضي، وهو منتقل بالضرورة إلى ما سيحدث في المستقبل، لأنَّهُ سيكون السبب الفاعل كما يقول **كوسيلك**.

إن المبدأ الأساسي للحداثة هو الحرية، لذلك طغت الذاتية في اتجاهات الأدب والفن الحديث، وقطع الفنان صلاته بجميع العقائد الأسطورية، كما نص مبدأ **ديكارت** «أنا أفكر إذن أنا موجود» لكي يقدم إبداعه بوصفه شكلاً للحياة.

الحداثة البعدية كما تدعي هي العلاج المنشود لوقف انهيار الفن. فالفنان الحديث ليس مبدعاً بالضرورة، بل هو فنان منقطع مبتور معلق في فضاء التحولات الفلكية التائهة التي يقوم بها الطلائعيون الذين يتوالدون أجيالاً، كل جيل يرى سابقة تقليدياً. أما الحداثة البعدية فإنها لا تبحث عن الاستقرار فقط، بل تدعو إلى تعددية الرؤية، والموقف الإبداعي يسعى إلى الأركيولوجيا وسيلة لاسترداد الأصل الذي بات غائباً كلياً في عالم الحداثة، ولكنها وهي تبحث عن الأصل لا تلغي التاريخ بل تشعر أن الأصل ذاته كامن في التاريخ. وهكذا فإن الانتماء للأصل هو انتماء حضاري يسجل التاريخ تطوره القومي وعن طريق البحث الأركيولوجي يمكن إنقاذ الفن من هاوية الحداثة وإعادته إلى طبيعته التاريخية. وكما يقول **هيدجر** «ويبقى أن العودة إلى الأصل ليست مجدية إلا من خلال المستقبل، وليس من خلال الماضي». ويبقى التاريخ ذاكرة الحضارة، وليست الأركيولوجيا إلا عملية جمع الوثائق التي تؤكد هذه الذاكرة المعرفية، ولعل **فوكو** كان مصيباً عندما اعتبر الوثيقة صنماً لا بد من تقديسه ونحن نفك أسراره وألغازه. فالمعرفية الوثائقية التراثية هي شاهد الحداثة البعدية، هي شاهد لا يمكن التنكر له أو الانفصال عنه، والحفر في أعماق الإنسانية، هو حفر في الكائن التاريخي الحضاري. ولا غنى للحداثة البعدية عن هذا الحفر للبحث عن الأصول الحضارية، والمتحف الذي يضم حصيلة الحفر ليس مقبرة للتاريخ، كما يقول المستقبليون، بل هو

مركز الوثائق الأكثر صدقاً ووضوحاً، ومع ذلك فإنها تتعرض لتأويل مغرض أحياناً، ومهمة الحداثة البعدية تأويل الماضي على ضوء المستقبل. وليس التأويل واحداً طالماً أن حجم الوثائق كبير جداً، ثُمَّ إن تأويل الفنان الحداثي البعدي مختلف عن تأويل الفنان التقليدي، وعند التقليدي يقتصر التأويل على المحاكاة، وعند الحداثي يصبح التأويل خلافية، أما عند الحداثي البعدي فإن التأويل تاريخي تراثي متعدد، لأنه يتلى عن الفردية والنخبوية التي حمتها البرجوازية في عهود الحداثة.

**سؤال: ثمة سؤال نطرحه عن الفن بعد الحداثة يتعلق بأسلوب العمل الفني. فهل يجب أن تكون لغة الفن هي الواقعية الصرفة لأنها اللغة المقروءة من جميع الناس على اختلاف قومياتهم ولغاتهم وأجيالهم؟. أم يجب أن تكون للفن لغة خاصة لا تتحدد بالأشكال الواقعية ولا ترتبط بالقواعد المنطقية، بل تبقى منفتحة على حدس الفنان وخياله لنقل موقفه وقضيته من دون أن تتعرض لتحريف الصنعة، أو لتجميل يأتي عن تمثيل المألوف؟!..**

**جواب:** الحق أن الجماليين الأوائل تمسكوا بأهداف القاعدة والنموذج في الشكل الفني، ورأوا أن ما قدمه الإغريق يعبر عن ذروة الشكل الفني، وكانوا قد استجابوا في ذلك إلى اعتقاد **هيجل** نفسه الذي يرى أن الشكل الفني وصل في الفن الإغريقي إلى أسمى ما تحتاجه الروح.

لعل هذه الدعوى تعني أن الفن وصل إلى نهاية الطريق، وأنه لم يكن بإمكان الفن الذي جاء عقب الكلاسية أن يقدم شيئاً جديداً. كما يقول **هيجل** لقد ازدهر الفن الكلاسي مرة واحدة ومرة واحدة فقط، وليس بإمكاننا أن نسترجع الماضي وأن نعيد التاريخ ومع ذلك فلقد استمدت النهضة الفنية الإيطالية مبادئها في أسلوب الفن من

الفن الإغريقي الواقعي النموذجي، ولكن واقع الطبيعة والإنسان متحول لا ثبات له. إن التفسير الديالكيتكي للحياة يتناقض تماماً مع تقعيد التشكيل وتثبيته ضمن حدود الواقع المحسوس.

ولذلك فإن **جارودي** أعطى تفسيراً جديداً لمفهوم الفن مبرراً أعمال **بيكاسو** التي كثر الجدل حول شرعيتها لأنها تقوم على واقعية ذاتية ويعتقد **جارودي** أن في ذلك تكمن عبقرية **بيكاسو**. ولان لغة الفن تنتسب إلى العصر فهي لغة زمانية. ولقد عبر **بيكاسو** عن عصره أصدق تعبير وبكل حرية. أما مضمونه فهو إنساني مرتبط بموقف الإنسان وطموحه. وهكذا نريد من فن بعد الحداثة أن ينقذ حرية الإبداع من الانحراف والسقوط، وأن يحررها من القيود والجمود، ويفتح الباب واسعاً إلى إبداع الشكل المنسجم مع العصر، من دون أن يخشى العودة إلى الأصول، لأن التاريخ الفني هو أساس مشروعية العمل الفني.

# الفصل الثاني عشر

# في الفن والإنسان

أولاً: ..... البراكسس.
ثانياً: ..... الباتوس.
ثالثاً: ..... دور المتلقي.
رابعاً: ..... الخطاب القومي.
خامساً: ..... المكتشفات الأثرية.
سادساً: ..... التاريخ.

## أولاً: البراكسس

سؤال: محتوى الفن عند هيجل هو الفكرة في تطورها، وهي ليست شيئاً مجرداً بل هي التي تشكلت في الواقع واندمجت فيه، وكل واقع يصاغ بشكل يتناسب مع تطور وعي الفكرة لذاتها. لننطلق من هيجل إذا شئت، هل يمكت القول إنَّ الفن شكل من أشكال إنتاج الإنسان لذاته؟

**جواب**: الفن صيغة من صيغ علاقة الإنسان بالعالم. وهكذا ظهر مبدأ البراكسيس، أي إنتاج الإنسان بواسطة الجهد الإنساني، واستنتج **هيجل** من ذلك أن النشاط الفني لا يمكن أن يكون نظرياً مثالياً، أو مقصوراً على ذاته، إنه عمل خاص يتمتع بأسمى صفات العمل الرائع ويرتكز على مجموع العمل الإنساني.

ولعل هذا مآل النظرية الإنشائية Poietique. ولكن الفن هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية كاملة، ويحتاج الإنسان لكي يعي ذاته، أن يعي كل ما يختلج في القلب الإنساني. وهنا يعرض **هيجل** فكرة لامعة تتمثل فيما يسمى بالباتوس، والباتوس هو تلك القوى العاملة القائمة، ليس فقط بذاتها في استقلالها الداخلي، إنَّما تلك التي تعيش في الصدر الإنساني وتحرك النفس الإنسانية في أعمق أعماقها. وبمعنى آخر فإن الباتوس يصبح قضية عامة بل أضحى هوى شخصياً.

يفسر الباتوس علاقة حميمة بين الفرد والآخرين، بينه وبين الأحداث العامة ومشاكل العصر ومشاكل الأمة، وهذه العلاقة لا تقبل الانفصام إلا في حالات استثنائية، هل يبدو الإنسان موجوداً ضمن قضية وليس بإمكانه الخروج عن قضيته التي تفسر طريقة فهمه للحياة والواقع وطريقة سلوكه.

القضية هي الباتوس ولكل إنسان باتوسه. والفنان مرتبط في إنتاجه وإبداعه بهذا الباتوس الذي يصله بالعالم من طرف ذاته ومن خلال رؤيته الخاصة، أي من خلال وعيه وفهمه الخاص. ولكن توتر الباتوس ليس واحداً في جميع الظروف، فقد تصاب الرؤية الفنية بنوع من الفكرة الثابتة التي تشوه الباتوس، وتبعد الفنان عن مفهومه، وتقربه من الممارس أو المقلد أو المزين، وقد تصاب هذه الرؤية بعلل ذاتية أو اجتماعية، كأن تتسم الرؤية بالتجريد أو الفصام (البارانويا) أو ترتبط بتقاليد الطبقة المسيطرة، الطبقة الإقطاعية أو البرجوازية أو الدينية.

وهكذا تبدو فكرة الباتوس، أساسية في الفن، وهي إذا اعتبرت الفن شكلاً لقضية إنسانية فإن هذه الرابطة بين الشكل (الصورة أو اللحن أو المنحوتة) وبَيْنَ المضمون أي (الباتوس) رابطة داخلية عضوية، فليس من الممكن فصل أي فن عن قضية كما يؤكد الناقد المجري **لوكاش**، والفن المجرد من القضية هو فن شكلي، فن من دون روح لا يلبث أن يسقط كما تسقط الأشياء البالية بعد استعمالها.

وهذه الرابطة بَيْنَ الشكل والمضمون، أو بين الفنان وباتوسه، هي رابطة أساسية، بل هي وحدة قائمة في شخص كل فنان.

## ثانياً: الباتوس

**سؤال: إذا كان لكل فنان باتوسه فإن باتوس كل فنان يبقى أكثر وضوحاً وأهمية لأنه تمثل في أعمال موجهة إلى قطاع كبير من الناس. ومن هنا كان دور الفنان خطيراً جداً في نطاق النظام الاجتماعي، بل إن فكرة الباتوس هذه تفرض نفسها على أي فنان مهما كانت نزعته، وتصبح مقياساً لفصل الفنان المزيف عن مجموعة الفنانين الأصليين.**

**جواب:** يبدو العمل الفني صورة عن الرابطة التي تربط الفنان بالإنسانية لأن مقياس العمل الفني هو البراكسيس أي إنسانية العمل الفني، أو الباتوس أي موقف الفنان من العالم.

إن ارتكاز الفن بعد الحداثة على هذه المبادئ قد يوجد حلاً لمشكلة هامة من مشاكل التذوق والنقد الفني، ويكفي القول من أن المتلقي أمام أي عمل فني يريد

أن يبحث عن ذاته التي يعرفها بوضوح، أو التي يسعى إلى معرفتها من خلال القضايا الكبرى، ومن خلال مستوى العصر، ومن خلال مواقف الآخرين.

## ثالثاً: دور المتلقي

**سؤال: فرضت السوق الماركنتيلية الفنية نوعاً من الزبائن لا يشترون المتاع أو الأثر الفني شغفاً به، بل رغبة في ارتفاع قيمته مع الأيام، أو رغبة في كسب شهرة، أو سعياً وراء الطرافة والتندر. مما شجع الفنانين على تقديم التافه الشاذ من الأعمال الفنية. هل أدى هذا التأثير إلى إغفال المتلقي؟**

**جواب:** نحن نعلم أن أجمل لوحة فنية هي اللوحة التي تمثلنا، ثم تلك التي تمثل أقرب الناس إلينا، أو تمثل آمالنا ومستقبلنا. أو تلك التي تعبر عن المثل الكبرى التي ننشدها، كالجمال والخير. ولعل الآلهة الإغريقية ما كانت لتعبد لولا أنها تعبر عن المثل الإنسانية في القوة والحب والخصب والحكمة.

العمل الفني بالنسبة للمتلقي مقرون (بالتجلي الذاتي)، وعندما يتخلى الفن عن هذا الدور ينفصل نهائياً عن المتلقي ويصبح غريباً وخاصاً بذاته، ويبدو التجلي أساساً واضحاً جداً للحكم النقدي الذي كان يتعثر دائماً في متاهات الهوى الشخصي أو العقد الإنشائية.

بيد أن التجلي في الفن يبقى محدوداً بالحواجز القومية والتاريخية وبالتقاليد، لأنه كلغة لا بد أن ينطبق مع الروح السائدة في دائرة قومية معينة. هذه الروح التي كونت اللغة، لغة النطق ولغة الصورة ولغة اللحن. فالعمل الفني الذي تتجلى فيه شخصية المتلقي هو العمل الأصيل.

**سؤال: يقال إن غاية الفن توسيع نطاق المتذوقين في المكان والزمان. بمعنى أن الفن يجب أن يدخل إلى ذائقة أكبر عدد وتنوع ممكن من**

**المتلقين، ويجب أن يستمر مع أكبر عدد ممكن من الأجيال المقبلة. الفكرة طريفة وتغري بالتعليق.**

**جواب:** كان لا بد من إنهاء عهد العمل الفني المخصص للأفراد. بإنشاء العمل الفني المخصص للجماهير، كالنصب في الشوارع، واللوحات الجدارية على المنشآت المعمارية، والمسرح الجوال في الشوارع والأرياف، والموسيقى الرفيعة تبث من خلال المكبرات الموزعة في جميع أنحاء البلاد. ذلك لأن الفن يتحمل مسؤولية كبرى في المحافظة على توتر الروح القومية، ولقوي التحامها بالقضايا العامة، كما يدعم النُّزوع نحو البناء والتقدم.

**سؤال: تنقلنا هذه الأفكار إلى نتيجة مهمة، وهي أن إنشائية الفن لا تتناقض مع قومية الفن، كيف ترى إلى هذه الفكرة؟**

**جواب:** ذلك لأن باتوس كل فنان هو قوميته، وإنما يرتفع الباتوس إلى المستوى الإنساني من خلال الموقف القومي. ومن خلال قضية محددة. ولَعَلَّ لوحة (الغارنيكا) التي لخصت موقف **بيكاسو** القومي، هي التي رسخت أصالة فنه، وجعلته واسع الانتشار مقبولاً على ما فيه من غرابة وبدعة.

ليس من شك أن الأعمال الأصلية وحدها تفرض نفسها على التاريخ، وتنقل مضمونها إلى خارج الحدود القومية لكي تصبح قضية إنسانية مشتركة.

بيد أن تفسير الفن على أنه نوع من التجلي الذاتي، قد يؤدي إلى ربط العمل الفني بالمنفعة. ومع أن غاية أي عمل هو المنفعة، إلا أن التقدم الحضاري وانتشار الوعي الثقافي يوسعان مفهوم المنفعة لتصبح شاملة لأهداف كبرى أكثر إنسانية وأوسع مدى.

فالبراعة في الأداء، والموهبة في الإبداع، والقيمة التذوقية العالية، كلها مقومات أساسية للعمل الفني، ولكن الفنان يتحمل إلى جانب مسؤوليته الفنية مسؤولية ثورية،

إلا أن هدف الإبداع تغيير العالم تغييراً شاملاً. ولكي يكون هذا التغيير مبرراً، لا بد للفنان من فهم واضح لجميع المشاكل والتناقضات القائمة والتي يسعى إلى تغييرها.

على أن العمل الفني عمل استهلاكي وتاريخي أيضاً، فهو استهلاكي لأنه مبذول من أجل الناس الذين يبحثون عن منفعة معينة فنية. وهو تاريخي لأنه مكرس لجميع الأجيال المتعاقبة وليس لجيل واحد من المستهلكين. وبهذا المعنى فإن إرضاء رغبات السوق الفنية الراهنة أمر يتعارض مع طبيعة العمل الفني، ويعرّض هذا العمل إلى الانحراف، أو إلى التخلف والانحطاط. ونحن ما زلنا حتى اليوم نرى أمثلة يومية على ذلك في أسواق الأعمال الفنية، حتى باتت تعليقات الفن الحديث هي المقصودة لذاتها، وخرجت القيمة الفنية كما خرج المضمون الفني عن أن يكون مقياساً للعمل الفني.

إن الصفة التاريخية التي يتمتع بها العمل الفني تجعله أيضاً موجهاً إلى جميع الناس على اختلاف مستوياتهم، لأن الفنان الأصيل هو الفنان الذي أقام فنه من خلال مواقف الناس، ومن خلال مشاكلهم وآمالهم. وهو لا يتجه إلى إرضاء أذواقهم أو إلى إرضاء نزواتهم كما هي مهمة أصحاب الأعمال التجارية التي تبحث عن منفعة متبادلة بَيْنَ البائع والمستهلك.

## رابعاً: الخطاب القومي

**سؤال: هذا الكلام يتصل بالخطاب القومي عامَّة، أنا أريد أن نتوسع أكثر في مصير العلاقة بَيْنَ الفن القومية، ومستقبل الجماليَّة العربية، خاصَّة وأنَّ لك كتاباً في الفن والقوميَّة صدر منذ أكثر من ثلث القرن أشرنا إليه سابقاً، عندما كان للخطاب القومي خصوصيَّة مرحلة الفوران القومي، ومعالم هوية مختلفة عما هو عليه الحال اليوم مع الثورات والزلازل**

**السياسية والاقتصادية والإعلامية وكذلك الفنية والجمالية التي غيرت معالم العالم وعطفت سيرورة التاريخ إثر انهيار الاتحاد السوفيتي خاصَّةً وما تلاه من تغيرات.**

**جواب:** يتعرض الخطاب القومي اليوم إلى هجمة العولمة التي أصبحت كابوس العالم بقوة الدفع الإمبريالي ومطامعه، ومع أن هدف العولمة اقتصادي، فإنه في حقيقته منهج لتفتيت الهويات والقوميات، تسهيلاً لسيطرة قطب واحد على العالم.

والعالمية واقع جغرافي يشارك في بنائه جميع الشعوب بما تملكه من إرث حضاري، ومن إبداعات فنية تدعم جاهزية الفن العالمي، لقد تحدثنا عن الفرق بَيْنَ العالمية التي تشارك جميع الأمم والشعوب ببنائها، وبَيْنَ العولمة التي تمتلك قيادتها أقطاب أخرى أو قطب وحيد كما هو الأمر اليوم بعد انهيار الاتحاد السوفياتي، ولكننا لا نرى مجالاً للقلق على الهويات الثقافية وعلى الحضارات القومية، لأن العولمة ليست قدراً ثابتاً طالما هي مرتبطة بظروف السياسة العالمية.

يعمد الفن إلى تحقيق سلامة الموضوع، لما له من تأثير على الذات، وتبدو العلاقة مرهفة جداً بَيْنَ الذات والموضوع في العمل الفني، فعندما يلتزم الفنان باتوسه فإنه يقدم عملاً (تتجلى) فيه ذات المتذوق. ويتعلق المتذوق بقوة بعمل يتجلى هو فيه ومن هنا تنشأ هذه العلاقة التاريخية بين الذات والموضوع .

ويبدو دور الفنان دقيقاً جداً، فهو لكي ينجح في عملية (التجلي) يقتضي أن يكون مستوعباً تماماً القضية العامة ، فلا يكون موقفه تمثيلاً بل تعبيراً عن عقيدة وإيمان.

لعل أهمية **بيكاسو** في كونه حال دون سيطرة الطبيعة على الفن وفتح الطريق إلى الموقف المتحرر الذي يقول كلمة المستقبل من خلال الفن

لقد أجج **بيكاسو** الثورة وإلى الأبد في مسيرة الإبداع الفني، مؤكداً حق الإنسان بتقرير وجوده الإنساني وشرفه، وتأكيد دوره بخلق حقائق جديدة خارجة عن الطبيعة واعتماداً على مقاييس جديدة للجمال والحكم. هي مقاييس الفن الرافض للعدم، والذي يقف راصداً قوى التقدم الإيجابية، ومجابهاً القوى السلبية التي تنتج عن هذه القوى.

**سؤال: تجاوز الفن الطبيعة منذ خلق الإنسان. ولكننا في هذا العصر نجد أنفسنا أمام قوة أو قوى عنيدة قد لا يكون من السهل تجاوزها عن طريق التقدم التقني، بل لا بد من مبادرة إنسانية حميمية تتمثل بالفن.**

**جواب:** يقول **جارودي:** «عندما يتحقق مستوى من التقدم التقني أعلى إلى حد كبير من المستوى البدائي، تنتاب الإنسان مخاوف وعذابات لا يسببها عجزه أمام الطبيعة التي استطاع أن يروضها إلى حد كبير، بل تنتج هذه المخاوف عن مواجهته للقوى الاجتماعية التي خلقها بنفسه ثم استقلت بنفسها لتتصدى له كما لو كانت حقائق غريبة عليه معادية له، تهدد بسحقه. فالفقر والأزمات وأجهزة القمع والحروب تشكل بمجموعها قوى إنسانية انفلت عقالها».

أمام الفنان إذن مهمة جديدة غير مهمة تجاوز الطبيعة، وهي مهمة تجاوز هذه القوى التقنية، ولن يتم ذلك عن طريق تصوير الأحلام السعيدة التي تؤدي إلى الطمأنينة والسكون والكسل، ولن يكون أيضاً عن طريق تصوير العواطف الثائرة التي تدفع الإنسان إلى مواقف رومانتية قصيرة المدى. إن مهمة الفنان بعد الحداثة هي التعبير عن الوجه الجديد للحياة، الوجه الذي لم تستطع هذه القوى قهره، تماماً كما كان يفعل الفنان القديم ، عندما كان

يلجأ إلى الأسطورة بل إنني أقول إن على فناننا اليوم أن يلجأ إلى أسطورة من نوع آخر.

## خامساً: المكتشفات الأثرية

**سؤال: حسناً. كل هذا الكلام يسير في نسق البحث الأثري والتَّاريخي، فلننعطف إلى علاقة ذلك كله بالجمالية، تنطوي الآثار على كثير من المعطيات والدلالات الحضاريَّة والمعرفيَّة والاقتصاديَّة وربما السياسية، ومن المؤكَّد أَنَّهَا تنطوي على كثير من الدلالات الجماليَّة، وتكشف عن بعض القيم الجمالية، ما الذي اكتشفته على هذا الصعيد، وما الذي أضافته هذه المكتشفات والمعارف على صعيد علم الجمال والقيم الجمالية.**

**جواب:** من خلال الكشوف الأثرية في المربيط على الفرات، تم العثور على زخارف هندسية جدارية تعود إلى الألف السابع قبل الميلاد، وإذا أضفنا إلى هذه الزخارف ما عثر عليه في الألف الرابع وبعده في بلاد الرافدين يبين الجذور الفنية للفن العربي، وهذا ما عرضناه في مقال «جذور الفن العربي في الفن الرافدي».

وبعد اكتشاف آثار ماري وآثار إيبلا عرفنا جيداً هذه العلاقة بين الفنون القديمة والفن العربي، مما ساعدنا على توضيح معالم الجمالية القديمة بوصفها أصولاً للجمالية العربية قبل الإسلام وبعده.

ويتحدث **ماتييه** عالم الآثار الإيطالي الذي نقب في إيبلا (تل مرديخ) عن معالم الفن في إيبلا وعلاقته بالفن الرافدي والفن المصري، كما يتحدث **رونيه هويغ** عن علاقة الفن في ماري مع فن الفيوم في مصر والفن البيزنطي.

ثمة أواصر بين جمالية الفنون التراثية وبين جمالية الفنون العربية التقليدية. ومن أبرز هذه الأواصر تحوير الصورة، مما يؤكد حرية المصور في إعادة تشكيل الواقع، وجمع الرسوم التي اكتشفت في تل حلف أو ماري، لا تختلف في تحويراتها عن رسوم **الواسطي** وجميع الرسوم التلقائية التي مازالت منتشرة.

هذه الأواصر ساعدتنا للوقوف أمام دراسات متميزة لجمالية الفن وأصالته في هذه المنطقة. ونحن نرى الفنانين العرب الحديثين من أمثال **محمود مختار** في مصر **وجواد سليم** في العراق وقد رهنوا أسلوبهم بجمالية الفنون القديمة، كذلك نرى أكثر المصورين العرب المعاصرين وقد تمسكوا بالجمالية التلقائية والأسلوب البعيد عن القواعد الأكاديمية الغربي.

## سادساً: التاريخ

**سؤال: هذا الكلام يحيلنا إلى علاقة الفن بالتاريخ. نحن في الحقيقة أمام الكثير من النظريات والرؤى التي تناولت علاقة الفن بالتاريخ، وبعضها على درجة عالية من التباين والاختلاف. فمن ناظر إلى الفن على أنَّهُ وثيقة صالحة للتأريخ، ومن ناظر إليه على أنَّهُ ممارسة إبداعية فقط لا تصلح أبداً أن تستخدم في التأريخ، ومن قائل بعلاقة جدلية بَيْنَ الفن والتاريخ، وغير ذلك من آراء ومواقف... أين تقف أنت من ذلك كله، وكيف تنظر إلى العلاقة بَيْنَ الفن والتاريخ.**

**جواب:** الفن التشكيلي في جميع مراحله منذ العصور الحجرية وحتى اليوم وفي جميع أقطار العالم، مازال علامة تاريخية في تطوره، وسجلاً توثيقياً لأحداث التاريخ ومازالت مغائر لاسكو في فرنسا تحتفظ برسوم جدارية تمثل طريقة الحياة البدائية في العصور

الحجرية القديمة، وهي حياة تقوم على حماية الإنسان من وحشية الحيوان، وعلى السيطرة عليه واقتناصه، للإفادة من لحمه، عظمه وجلده، ومنذ بداية التاريخ في مصر والعراق، نرى النقوش البارزة في آشور أو في معابد أبي سنبل، تصويراً للأحداث والوقائع، ومن أبرزها مثلاً موقعة قادش بين المصريين والحثيين التي نرى وقائعها على جدران معبد أبي سنبل الكبير.

وجميع الأعمال الفنية في العصور المسيحية الأولى، وفي عصر النهضة، وعصر الباروكي، وحتى الفن الحديث، مازال الفن ينطوي في مواضيعه على مشاهد تنطلق بالأحداث التاريخية والدينية والأسطورية.

وهكذا نرى الفن التشكيلي وقد بدا غالباً مخزناً وثائقياً لا يختلف في أهميته عن الوثيقة المكتوبة.

# الفصل الثالث عشر

# تساؤلات ختامية

**أولاً: ..... خصوصية الرؤية.**

**ثانياً: ..... بين العربي والإسلامي.**

**ثالثاً: ..... آفاق الجمالية.**

**رابعاً: ..... استمرارية البحث.**

**خامساً: ..... جولة عبر الأبحاث.**

## أولاً: خصوصية الرؤية

**سؤال: أريد أن أختم الحوار بخصوصية رؤيتك الجمالية ومعالمها، وما قدمته على طريق نظرية جمالية عربية، وإن شئت قل: بماذا انفردت في نظريتك الجمالية عن غيرك، وأترك لك مساحة مفتوحة تعرض فيها ما تريد قوله في هذا الموضوع.**

**جواب:** فلسفة الفن أوجمالية الفن هي جانب من جوانب الفلسفة العامة تناولها الفلاسفة حتى أصبحت اختصاصاً على يد **باومجارتن**. وكان عماد هذه الفلسفة

منذ عهد **أفلاطون**، الإنسان كمقياس للجمال والكمال والجلال، وبقيت هذه الخلفية الفكرية للفن بجميع أشكاله السمعية والبصرية، الثابتة والمتحركة، هي ذاتها على الرَّغْمِ من ظهور مدارس ونزعات فنية رفضت الواقع كما رفضت المقاييس الإنسانية، واكتفت بالتعبير عن الموقف إزاء حالة أو شكل. ولم يكن بمقدور هذا التحول المفاجئ في ماهية العمل الفني الذي اتجه مخالفاً معطيات الفن التقليدي، جعل علم الجمال غير ذي نفع، بل أزال مبرر وجوده عندما أقام فناً إشكالياً لا يخضع إلى أي معيار جمالي. وأصبح لا بد من التساؤل، هل نبحث عن فن مطابق لعلم الجمال، أم نبحث عن فلسفة مطابقة للفن؟

ومن حقنا أن نتساءل إذا كان التصوير التشبيه مقبولا في الإسلام فلماذا كان محوراً ومسطحاً بدون بعد ثالث، كثيفاً لا يترك مجالاً أو فراغاً دونما زخرفة أو رسم؟ ثُمَّ ما هو مفهوم المنظور في هذا التصوير ؟

استطاع الفن العربي الإسلامي أن يصور الأشياء بأسلوب فني متميز، على أنه لم يصور الأشياء كما هي، وإنما صورها كما يراها.ولم يكن على خطأ، فالفن الحديث ومنذ أكثر من مئة عام مازال يسير في هذا الاتجاه، مبتعداً أكثر فأكثر عن الجمال الطبيعي، الجمال بذاته، ساعياً وراء الجمال الفني، الجمال المبدَع.

ثم إن اتجاه الفن العربي نحو الجمال الفني قام على المعرفة الحدسية، وليس المعرفة الحسية كما يتم في الغرب.في المعرفة الحدسية يختلط الحس بالعقل. وهي إذ تتجه لإدراك الجوهر، تجتاز هذه الحدود العرضية والمادية لكي تستقر في عالم المطلق.

لقد كان همنا أن نعالج المسألة الأولى في فن التصوير وهي المنظور Perspective، هذا العلم الذي وطد دعائم الفن في الغرب منذ عصر النهضة وكان عماد الباحثين في جمالية الفن الغربي.

كان المنظور الرياضي تطبيقاً صرفاً لعلم الضوء وقد خضع لقواعد ثابتة فرضت نفسها على الفنانين خلال أربعة قرون مستمرة. وهكذا تخلت جميع الأساليب الفنية التي ظهرت بعد الانطباعية عن المنظور الرياضي.

لقد بدت جمالية الفن الإسلامي أكثر وضوحاً بعد هذا الانقلاب الفني، وأصبح صحيحاً القول إن لكل فن منظور. ومن خلال فهمنا لهذا المنظور نستطيع أن ندخل إلى تفاصيل الجمالية التي يقوم عليها أي فن من الفنون. أصبح بإمكاننا مثلاً تحليل منظور الفن الهندي ومنظور الفن الصيني ومنظور الفن المصري ثم منظور الفن الإسلامي.

المنظور العربي الإسلامي روحي يختلف عن المنظور الرياضي، فالكون كله، الإنسان والطبيعة، هما من خلق الله بحسب العقيدة الإسلامية.والأشياء في هذا الكون إنما ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية رؤية ضيقة، والرؤية الإلهية هي شاملة تصدر من جميع الجوانب، ولذلك فإن حزم الرؤية المسلطة على الموضوع متوازية وليست مخروطية كحزم المنظور الرياضي، وهكذا فإن الموضوع لا ينتقل على الصورة كما كان بل إنما ينتقل بواقع جديد ضمن صيغة فنية تتحدى الواقع وحدوده.

كثيراً ما ردد بعض النقاد، أن إملاء الفراغ في التصوير الإسلامي وبخاصة في المنمنمات، يعود إلى سعي المصور إلى عدم ترك حيز يشغله الشيطان، هو تفسير ساذج.

إذا تذكرنا تفسيرنا لأشعة الرؤية في الفن الإسلامي، وهي متوازية تصدر عن رؤية إلهية شاملة، وتسقط على جميع الأشياء التي ينقلها المصور مكثفة على صفحة

واحدة، نرى أن الفراغات في الصورة تشغلها مساقط الأشياء التي تنحدر منها الأشعة، ويقوم المصور بتنسيق هذه المساقط وتلوينها.

## ثانياً: بين العربي والإسلامي

**سؤال: هذا يضعني أمام التساؤل الذي ما زال قائماً منذ مطالع المرحلة المعاصرة من الفكر العربي وهي الفصل والتمييز ما بَيْنَ العربي والإسلامي والعربي الإسلامي. العربي الإسلامي قد يختصر العلاقة ولكن مع ذلك لا بد أن نسأل عن خصوصية كلٍّ من الفن والجمالية العربيَّة، والفن والجمالية الإسلامية، والخلاصة التفاعلية التي جاز لنا أن نسميها الجمالية العربية الإسلاميَّة. يعنيني التفصيل هنا إذا سمحت، وتعنيني وجهة نظرك الخاصَّة في ذلك.**

**جواب:** استمد الفن في جميع الأقطار التي دانت بالإسلام، من الفكر الإسلامي أولاً، ومن تقاليد الفن الأصيل في تلك المناطق، الفارسية والهندية والتركية والعربية. وتشترك هذه المناطق الثلاثة في استمداد الفن من أصول الفكر الإسلامي، ولا يعنى بهذا الفكر تحريم الصورة المشبهة، هذا التحريم الذي لم تقتل به الفنون الإسلامية، بل تعني المنطلقات التوحيدية التي جعلت الإنسان جزءاً من هذا الكون الذي أبدعه خالق واحد، آمن به الإسلام وكان دعامة الفكر الإسلامي، وكنا تحدثنا عن أبعاد هذا الفكر الذي شكل وحدة الفن الإسلامي نوعياً وجغرافياً.

ومن جهة أخرى سببت التقاليد الثقافية في المناطق الإسلامية تعددية في الأساليب فنحن ندرس الفن الإسلامي في الهند أو في فارس، مختلفاً عن الفن التركي السلجوقي والعثماني، ويختلفان كلاهما عن الفن العربي.

ونحن عندما نتحدث عن الفن العربي فإن حديثنا يتجه إلى المنطقة العربية عن العالم الإسلامي وكذلك يتحدث المؤرخون عن الفن الفارسي أو التركي مستقلين عن الفنون الإسلامية الأخرى.

نريد أن نصل إلى القول أن الحديث عن الفن العربي إنما يقصد به الفن الذي ظهر ضمن دود الأرض العربية من الخليج إلى الأطلسي، والذي تكون تحت لواء الفكر الإسلامي الذي رسم الفن في جميع الأقطار الإسلامية بميسم واحد من دون أن تمس هذه الوحدة التعددية في الأساليب بحسب الحضارات المختلفة التي تعاقبت على هذه المناطق.

## ثالثاً: آفاق الجمالية

**سؤال: دعني أنتقل إلى تحديد أكثر، أي نظرية جمالية عربية قادمة سيكون لها مجموعة من الملامح، وإن لم يكن هناك آفاق لوجود نظرية جمالية عربية ستكون هناك جملة من الأسباب المعيقة لهذا الوجود. إن كنت ترى إمكان وجود نظرية جمالية عربية أريد أن تحدد معالمها وأبعادها من خلال مجموعة من البنود والعناصر. وإن كنت ترى عكس ذلك أريد أن تبين الأسباب والمعيقات والعراقيل التي تحول دون وجود هذه النظرية.**

**جواب:** يعتمد بناء الجمالية العربية على فهم واسع وعميق لفلسفة الفن التي تحدث عنها بشكل مباشر أو غير مباشر المفكرون العرب والمسلمون، كما نعتمد على مقارنة علمية بين مفهوم هذه الجمالية ومفهوم الجمالية التي تحدث عنها الغرب منذ **باومجارتن وهيغل** وحتى **بابيه وأدرنو**. لقد تعرفنا على علم الجمال من خلال

ماكتبه هؤلاء الفلاسفة، واعتقد البعض أن هذا العلم يشمل الكلام عن جميع الجماليات في العالم، الجمالية الصينية والهندية والعربية والإفريقية والمكسيكية.

وعندما عجز علم الجمال الغربي أن يتابع بحثه في مجال الفن الحديث، توقف عاجزاً عن تطبيق قواعده الأكاديمية على فن يقوم على الحرية المطلقة والذاتية والصدقية هكذا أصبح قضاء علم الجمال فارغاً وكان لا بد أن يفيد النظر في قواعد علم الجمال على أسس مختلفة بتنوع الحضارات وتطورها.

ولعلنا اجتزنا شوطاً في التأكيد على ضرورة الاهتمام بالجمالية العربية، وبمبادرة الكتابة فيها، وكان هذا الموضوع قد انطلق واسعاً متشعباً بعد أداء رسالتنا الجامعية الثانية (الدكتوراه) في جامعة الصوربون، وهكذا أصدرنا كتباً مستقلة عن جماليات التصوير، والخط والزخرفة، والعمارة، كما أصدرنا كتاباً مستقلاً تحت عنوان (خطاب الأصالة في الفن والعمارة) وضحنا فيه حضارة الهوية الجمالية العربية.

ومن جهة أخرى قام اختصاصيون في الفن الإسلامي بدراسة معمقة لمفهومه ونذكر منهم بصورة خاصة **أوليغ غرابار** Grabar **والكسندر بابادوبولو** Papadopoulo. سعياً وراء البحث عن جمالية الفن الإسلامي. ولكن مسألة التحريم أخذت كثيراً من اهتمام المستشرقين لتبرير الفن التجريدي (الرقش)، أو لتبرير اختلاف الفن الإسلامي التشبيهي عن الفن الأوروبي. مما وجه الباحثين في جمالية الفن الإسلامي باتجاه خاطئ ومعاكس، فلم يستطيعوا تحديد معالم جمالية لفن التصوير التشبيهي أوغير التشبيهي بصورة مقنعة، لأنهم اعتبروا هذا الفن بديلاً اضطرارياً أو هو (فن الخطيئة) كما يقول **بابادوبولو**. والواقع ينطوي الفن الإسلامي على روائع لا حد لها من فن التصوير التشبيهي نراها في المرقنات، وهي صور إيضاحية لمخطوط معين، والمنمنمات وهي صور دقيقة يتجلى فيها إعجاز الأداء والتكوين، وهي أيضاً لتوضيح الملامح والقصائد التي خطت بقلم جميل.

## رابعاً: استمرارية البحث

**سؤال: ومع ذلك دعني أسألك: هل أنجزت مشروعك ورضيت عن نفسك في إطار هذا المشروع أم لا؟ وفي الحالين أنتظر من التوضيح ما يكفي القارئ والتاريخ.**

**جواب:** من المؤكد أن البحث في الجمالية لا يقتصر على جهد واحد، ولكننا سعينا إلى وضع اللبنات الأساسية لهذا العلم، بعد أن قرأنا جيداً محاولات التعريف به من الباحثين العالميين، من أمثال **بابا دوبولو، وأولغ غرابار**. وقدمنا وجهات النظر في أسس التي قامت عليها هذه الدراسات، مع تقديرنا للجهد الأكاديمي الذي دفع هؤلاء لبيان الخصوصية الجمالية في الفن الإسلامي.

إن ما قدمناه من منطلقات في محال علم الجمال العربي، يبقى دافعاً لدراسات أخرى تتفق أو تختلف مع أبحاثنا ولكنها ستكون مادة هامة لتكوين علم جمال، يعتمد على آراء ونظريات مختلفة، كما هو الأمر في علم الجمال الغربي.

**سؤال: في كلامك ما يدفعني لسؤالك عن دور المثقف العربي المعاصر؟**

**جواب:** ثَمَّةَ حوار معرفي بَيْنَ الشرق والغرب تم منذ القديم ابتدأه الرحالة والجغرافيون والمكتشفون من الطرفين. وتبلور هذا الحوار في اتجاهين: اتجاه الاستشراق Orientalism واتجاه التمغرب Occidentalism. وهدف هذين الاتجاهين تحقيق مثاقفة أو تعارف يخفف من حدة الانفصال والصراع. على الرَّغْمِ من اعتقاد **كيبلنغ** «أن الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا».

وقد يبدو الاستشراق تمهيداً لسيطرة الغرب على عالم متخلف، كما يبدو التمغرب مظهراً من مظاهر تكريس التبعية للآخر ثقافياً ثم اقتصادياً و سياسياً. وليس من شك في إمكان انحراف هذين الاتجاهين تبعاً للقصد والهدف الذي يسعى كل اتجاه

للوصول إليه، ونحن نميل إلى توضيح الوجه المعرفي في الاتجاهين، بصرف النظر عن الالتباس الذي يمكن أن نتوقعه في النوايا والنتائج.

على أن تحول الظروف وتبدل المراحل يضئ لنا الطريق لتفكيك الالتباس، والتعرف على الأغراض الحقيقية التي يهدف إليها الاستشراق أو التمغرب، وبصورة عامة لا بد من اعتماد قدر من حسن النية، لنرى أن هدف هذين الاتجاهين ، التمكن من معرفة الذات والآخر، تمهيداً لتحقيق التقارب والتبادل، وتخفيفاً من سوء فهم الآخر ونواياه . وبمعنى أعم، تحويل الصراع المحتمل إلى حوار ممكن ومستمر .

**سؤال: يرتبط بهذا السؤال والكلام بأمر آخر أفترض عدم جواز تجاوزه. دعني أسأل: ما الذي لم تقله بعد وتريد أن تقوله، في الأدب والجمال والحياة.**

**جواب:** أعترف أن البحث والتأليف في مجال الفن والعمارة قد حجب عني الحضور المتفرغ لممارسة الرسم والنحت، ومع أنني مازلت أمارس هذا النشاط الممتع، إلا أنني لم أحترفه ولم أسع للاكتساب والمعاش بظله، وجميع التماثيل التي وزعت في حدائق دمشق وتمثل الأعلام والعلماء، وجميع المقتنيات، كانت هدية أعطتني كسباً معنوياً لم تعطه المهنة، فالفن لم يكن مهنتي، بل كان فردوسي الذي ألجأ إليه متماهياً مع أحلامي ومنجزاتي. وكذلك شأني مع الشعر. وأعترف أيضاً أن عدداً كبيراً من رسومي كان تطبيقاً لأفكاري الجمالية التي أودعتها في مؤلفاتي.

## خامساً: جولة عبر الابحاث

**سؤال: هذا عرض تاريخ موجز، ولن نطيل فيه أكثر لأنني أفردت لذلك مساحة واسعة قبل الحوار. ولكن مع ذلك أريد أن تحدد أنت أبرز**

**الأبحاث المعالم. ولا بأس من تبيان أثر كلِّ مرحلة وانعطاف في سيرتك الفكرية على نحو خاصٍّ.**

**جواب:** أعترف أن البحث والتأليف في مجال الفن والعمارة قد حجب عني الحضور المتفرغ لممارسة الرسم والنحت، ومع أنني مازلت أمارس هذا النشاط الممتع، إلا أنني لم أحترفه ولم أسع للاكتساب والمعاش بظله، وجميع التماثيل التي وزعت في حدائق دمشق وتمثل الأعلام والعلماء، وجميع المقتنيات، كانت هدية أعطتني كسباً معنوياً لم تعطه المهنة، فالفن لم يكن مهنتي، بل كان فردوسي الذي ألجأ إليه متماهياً مع أحلامي ومنجزاتي. وكذلك شأني مع الشعر. وأعترف أيضاً أن عدداً كبيراً من رسومي كان تطبيقاً لأفكاري الجمالية التي أودعتها في مؤلفاتي.

لقد استحوذت الكتابة على أكثر أيام عمري، وجنيت من نشرها مكاسب مادية لا تكاد تعادل المكاسب الأدبية. ومع ذلك فلست موقناً أن الكتابة كانت مهنة، على الرَّغْمِ من صعوبة البحث والتوثيق، ومازلت أشعر بمتعة لا تقدر بالمكاسب المادية، بل تقدر بمشاعر الرضى والقناعة أن ما ينشر من كتب قد يسد نقصاً في المكتبة الفنية العربية.

المحاضرات والندوات ومئات المقالات والأبحاث، التي عرضتها مفصلة في ملف خاص كانت ترفد مؤلفاتي، بل تسرب بعضها إلى هذه المؤلفات التي وجدت طريقها سهلاً سريعاً للنشر، عن دور نشر مختلفة في سورية ولبنان والعراق ومصر والمغرب وتونس وليبيا والكويت والإمارات المتحدة (الشارقة) واليمن. عدا مؤلفات مترجمة صدرت في فرنسا وإنكلترا وألمانيا عن أشهر دور النشر، مثل دار لايبزع ودار فلاماريون ودارها شيت.

لم تخرج المؤلفات في مواضيعها عن الفن والإبداع في مجال التشكيل والعمارة والفكر الجمالي، مع ذلك يمكن تصنيفها ضمن أبواب ثلاثة، باب المعاجم والموسوعات، وباب التاريخ الفني والمعماري، وباب الفلسفة الفنية والجماليات.

في نطاق تاريخ الفن والعمارة، كان أول كتاب جامعي هو الفن عبر التاريخ، وكان مخصصاً للتدريس في معهد الفنون الجميلة منذ عام ١٩٦٠م، ثُمَّ توسع هذا الكتاب أضعافاً تحت عنواناً: تاريخ الفن في العالم ليصبح المقرر الأساس في كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق، والذي أعيد طبعه للمرة التاسعة.

وبعد أن صدر كتاب العمارة عبر التاريخ عن دار طلاس، صدر كتاب مفصل في جزئين بعنوان تاريخ الفن والعمارة عن دار الشرق، وكان القصد من نشره خارج الجامعة تقديمه إلى أكبر عدد من القراء في العالم العربي، بعد أن كان محصوراً في نطاق طلاب جامعة دمشق.

وفي مجال الحديث عن تاريخ الفن التشكيلي في البلاد العربية صدر كتاب الفن الحديث في البلاد العربية عن منظمة اليونسكو، وكتاب رواد الفن في البلاد العربية عن دار الرائد العربي في بيروت، وكاتب الفن التشكيلي العربي عن دار الأول في دمشق.

لقد كان همنا بعد تقديم رسالة جامعية ثانية عام ١٩٧٨م في جامعة السوربون في باريس عن الأسس النظرية للفن الإسلامي، أن نضع برنامجاً موسعاً لنشر مجموعة من الكتب تتحدث مفصلة عن هذه الأسس في مجالات الفن العربي المختلفة، فكان ظهور كتاب جمالية الفن العربي في سلسلة عالم المعرفة رقم ١٤ الكويت، وكتاب العمارة العربية، الجمالية والوحدة والتنوع، عن المجلس الوطني للثقافة العربية في الرباط وطبع في روما، وكتاب فن الخط العربي عن دار الفكر بدمشق، وكتاب جمالية الزخرفة العربية صدر عن دار مكتبة لبنان ناشرون في بيروت.

وإلى جانب هذه الكتب التحليلية الجمالية للفن العربي الإسلامي بجميع أجناسه، صدرت كتب أخرى متعمقة في الفن العربي بين الهوية والتبعية، والجمالية الإسلامية في الفن الحديث. والنقد الفني وقراءة الصورة. والحداثة وما بعد الحداثة في الفن والعمران الثقافي. وقد صدرت عن دار الكاتب العربي في دمشق والقاهرة. ثُمَّ أعددنا كتاباً موسعاً ومجموعة كتب «علم الجمال، علم المتاحف، علم الخط، وقد نشرت عن دار الشرق» عن الأصالة في الفن والعمارة، تحت عنوان (خطاب الأصالة).

لقد كان **أبو حيان التوحيدي** معلمي في اكتشاف أسس الجمالية العربية في الفن، فحاولت اقتطاف عصارة فكره المبثوث في كتبه، كالمقابسات، والإمتاع، والإشارات الإلهية لتأليف كتاب عن الفكر الجمالي عند **التوحيدي**، صدر عن المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة، وهو كتاب موسع عن كتب لي صدرت قبله في بغداد ودمشق.

المعجم الأول الذي نشر لي عن مجمع اللغة العربية بدمشق، كان معجم مصطلحات الفن ثلاثي اللغات، وكان قصدنا البحث عن المصطلح العربي المعجمي الذي يقابل مفردات الفن من رسم ونحت ونقش، وإسعاف الباحث في المصادر الأجنبية والفرنسية والإنكليزية لاستعمال المصطلح الأكثر مطابقة والأكثر أصالة، واعتماده بديلاً عن المصطلحات الافتراضية الشائعة والتي تختلف بحسب أمزجة الكتاب.

واعتماداً على هذا المعجم صدر عن مكتبة لبنان . ناشرون معجمان في العمارة والفنون، الأول إنكليزي عربي وبالعكس، والثاني فرنسي عربي وبالعكس. ولقد تضاعفت المصطلحات في هذين المعجمين بزيادة مفردات العمارة ومفردات جديدة في الفن.

وعن مكتبة لبنان . ناشرون، صدر معجم ثالث بعنوان مصطلحات الخط العربي والخطاطين، وهو معجم جديد في نوعه، إذ يتضمن معاني المصطلحات التي وردت

على لسان الخطاطين أو التي تخص تقنيات الخط، إضافة إلى لمحات تعريفية بالخطاطين المسلمين الأكثر شهرة، والأكثر حضوراً في تاريخ الخط العربي.

وإلى جانب المعاجم كانت ثمة موسوعة في تاريخ الفن والعمارة، الجزء الأول عن الفنون القديمة، والجزء الثَّاني عن الفن في أوروبا، والجزء الثالث عن الفن والاستشراق.

وموضوع الموسوعة الثانية، التراث المعماري الإسلامي في جميع أنحاء العالم، وتتضمن هذه الموسوعة تفصيلاً معمارياً وتاريخياً لما يقرب من ألف آبدة معمارية، من مسجد أو مدرسة أو مدفن، مع صور وافية ومخططات ومساقط. وتبنى إصدار هذه الموسوعة دار الشرق بإدارة المهندس **نبيل طعمة**. والموسوعة الثالثة كانت عن (سورية التاريخ والحضارة).

الحديث عن دمشق، مازال حديثاً عن أقدم مدينة في العالم. وهذا ما دعانا إلى تأليف كتاب موسع ومزين بصور ملونة تحت عنوان دمشق الشام، صدر عن دار الجنوب في تونس، بأجزاء ثلاثة مستقلة، باللغة العربية والفرنسية والإنكليزية. ثم أصدرنا كتاباً عن دمشق تحت عنوان (عمران الفيحاء) يتضمن الحديث عن مراحل تكون المدينة تاريخياً مع تطور عمران أحيائها ومركز المدينة، والجامع الكبير والأوابد الهامة في دمشق. وصدر الكتاب عن دار الفكر في دمشق وفيه صور ملونة ومخططات.

وعن دمشق عاصمة الأمويين أعددنا كتاباً باللغة الإنكليزية تم نشره عن دار طلاس، وكان الأستاذ **نقولا زيادة** قد كلفني أصلاً بإعداده كي ينشر في لندن.

ولم نكتف بدراسة عاصمة سورية، بل عملنا على تأليف موسوعة مؤلفة من أجزاء ثمانية تتحدث عن المناطق والمدن السورية، الجزء الأول تاريخي وشامل، والجزء الثاني عن دمشق وريفها، والثالث عن حلب وإدلب، والرابع عن حمص وحماة، والخامس عن اللاذقية وطرطوس، والسادس عن الجزيرة والفرات، والسابع عن درعا والسويداء

والقنيطرة، والثامن عن تدمر والبادية. وإلى جانب هذه الأجزاء التي صدرت بصور ملونة ومخططات وغلاف أنيق، صدر كتاب ضخم جامع بعنوان سورية التاريخ والحضارة في ألف صفحة تقريباً، ولقد تبنت إصدار هذه الموسوعة وزارة السياحة برعاية الوزير **قاسم مقداد**.

وكمحاولة لسد النقص في مجال التعريف بآبدتين هامتين لم يصدر عنهما كتاب مرجعي شامل، تم إعداد كتابين الأول عن الجامع الأموي الكبير في دمشق، والثاني عن الجامع الكبير في صنعاء. صدر الكتاب الأول بحجم كبير ملون عن دار طلاس، بثلاثة أجزاء بالعربية والفرنسية والإنكليزية. وصدر الكتاب الثاني عن منظمة اليونسكو في طبعة أنيقة ملونة.

وفي كتاب الجامع الأموي، عرضنا نتائج الدراسة الأثرية التي قمنا بها سعياً لتأكيد أصالة الجامع الذي اكتفى كغيره من المساجد الأولى باستعمال مخلفات المباني السابقة، وأبنا اختلاف عمارته عن مخطط المعبد الروماني. كما أكدنا على آراء العلماء، من أن الكنيسة كانت في هيكل المعبد السابق، ولم تكن قد أنشئت محدثة، وأن قواعد المآذن الحالية، كانت هي الصوامع المخصصة للآذان والتي أنشئت بأمر الخليفة **الوليد بن عبد الملك** مع باقي أجزاء المسجد، مما يختلف كثيراً عن مخطط المعبد الذي كان مشابهاً لمعبد معاصر أنشئ في موقع حصن سليمان في غربي سورية.

وفي جامع صنعاء تم اكتشاف زخارف تعود إلى عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، لم يتحدث عنها الباحثون قبلاً كما أوضحنا تطور تصميم الجامع والإضافات التي تمت فيه عبر العصور اللاحقة لإنشائه.

وإذا كان لهاتين الآبدتين نصيب الظهور في كتابين مستقلين، فإن الحديث عن الأوابد المعمارية الأكثر شهرة، وعن فن التصوير، بدا في كتابها عن الفن الإسلامي، وهو كتاب موسع وشامل ومزين بصور مكبرة لأهم الأوابد والفنون، ولقد صدر في ألف صفحة عن دار طلاس في طبعتين متتاليتين.

وكان لا بد من الوقوف بتعمق أمام روعة الإبداع في مجال الخط، فصدر كتاباً الخط العربي عن دار الفكر، وتوسعنا في مضمونه في الطبعة الثانية تحت عنوان فن الخط العربي. وأفردنا أخيرها كتابا تعليمياً عن الخط تحت عنوان علم الخط والرسوم، صدر عن دار الشرق في دمشق.

لم يقتصر اهتمامنا بالعمارة الإسلامية على صدور الموسوعة والمعاجم والكتب الأخرى، فلقد لبينا طلب المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم في الرباط، بإعداد كتاب عن تطوير العمارة الإسلامية صدر بثلاث لغات. وكتاب آخر عن تطوير فن العمارة.

وكانت منظمة اليونسكو أي المنظمة العالمية للتربية والثقافة والعلوم قد كلفتنا بعدد من الكتب أشرنا إليها، وكان آخرها كتاب الفن الإسلامي الذي صدر باللغة الفرنسية والإنكليزية عن دار فلاماريون في باريس، مزيناً بصور جديدة للمباني التي تمت دراستها، وقد تعاونا في هذا الكتاب مع الباحث الشهير **مايكل روجرز** الأستاذ في جامعة لندن.

وبعد فلست واثقاً أن عرض المسيرة الذاتية كما فعلت كافياً لكتابة تاريخ ثقافي، إذ ليس المهم أن نعرض تفاصيل صغيرة من حياتنا، ولكن التصاق هذه التفاصيل بالأحداث العامة وبالرجال المعاصرين قد يدخلها في نطاق تاريخ ثقافة معينة في بلد معين ونعترف أن ما يهم التاريخ الثقافي توثيق المؤلفات والدراسات والإبداعات التي

تغنيه وتؤسسه، وعلى الرغم من الإشارات السريعة التي ألمحنا إليها عن تلك المؤلفات، فإن الرجوع إليها يعطي الحرية الكاملة للحكم عليها من قبل المؤرخ الناقد والباحث.
وهكذا وقفت على امتداد هذه الصفحات أمام المرآة، وكان ظلي يطرح أسئلة استجمعت ذاكرتي للإجابة عليها بصراحة واختصار.

# الباب الثالث

# الملاحق

١ . بطاقة تعريف

٢ . الوظائف

٣ . الأوسمة الممنوحة له

٤ . الميداليات التكريمية

٤ . مراجع لدراسته

٦ . عضو ومؤسس

٧ . أستاذ محاضر في جامعات عالمية

٨ . أستاذ محاضر في مراكز ثقافية

٩ . رئاسة تحرير مجلات

١٠ . الممارسة الفنية

١١ . تصميم الشعارات الفنية

١٢ . برامج الإذاعة والتلفزيون التي أعدها

١٣ . المعاهد و المراكز الفنية التشكيلية

١٤ . المتاحف التي أنشأها

١٥ . كتبه المنشورة بالعربية

١٦ . نلحق باللغة الإنجليزية

# ١
# بطاقة تعريف

. ولد في دمشق ١٩٢٨ (١٧ نيسان) في حي الشهداء ـ السبكي.

. درس في دمشق جميع مراحل الدراسة.

. حصل على إجازة دار المعلمين.

. حصل على الإجازة في الحقوق من جامعة دمشق.

. حصل على دبلوم العلوم الإدارية من جامعة دمشق عام ١٩٥٠.

. درس الفن في معهد أندره لوت في باريس.

. درس تاريخ الفن في معهد اللوفر.

ـ حصل على الدكتوراه في تاريخ الفن من جامعة باريس السوربون عام ١٩٦٤ بدرجة مشرف جداً.

. حصل على دكتوراه الدولة من جامعة باريس السوربون عام ١٩٧٨ بدرجة مشرف جداً.

. لأسرة البهنسي شجرة وتاريخ محفوظة في مكتبة الأسد.

# ٢
# الوظائف

. أول مدير للفنون الجميلة في وزارة الثقافة ١٩٦٢ . ١٩٧١

. المدير العام للآثار والمتاحف ١٩٧١ – ١٩٨٩

. أستاذ تاريخ الفن والعمارة منذ ١٩٦٠ في جامعة دمشق.

. أستاذ تاريخ الفن والعمارة في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.

. أستاذ تاريخ الفن والعمارة في كلية الهندسة المعمارية بجامعة دمشق.

. أستاذ في قسم التاريخ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة دمشق (دراسات عليا).

. أستاذ في قسم الآثار بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة دمشق.

# ٣
# الأوسمة الممنوحة له
## تقديراً للإنتاج الثقافي والجهود العلمية في مجال الآثار والفن

١٩٦٤ – وسام الاستحقاق الإيطالي بدرجة فارس.

١٩٦٤ – وسام الاستحقاق – الدرجة الثانية.

١٩٦٦ – وسام الاستحقاق البولوني.

١٩٦٧ – وسام الاستحقاق البلغاري.

١٩٧١ – وسام الاستحقاق الألماني.

١٩٧٤ – وسام الشرف الإيطالي بدرجة كومندور (قائد).

١٩٦٧ – وسام الثقافة الفرنسي بدرجة كومندور (قائد).

١٩٧٧ – وسام الجدارة الألماني بدرجة كومندور (قائد).

١٩٨٤ . وسام الشرف الفرنسي بدرجة كومندور (قائد).

١٩٨٥ . وسام الشرف البولوني بدرجة كومندور (قائد).

١٩٨٥ . وسام الشرف الدانمركي بدرجة كومندور(قائد)

١٩٨٧ . وسام الشرف البلجيكي بدرجة كومندور (قائد).

١٩٩٨ – وشاح الثقافة والفنون – الدرجة الأولى – من جمهورية اليمن

# ٤
# الميداليات التكريمية

**إضافة إلى عشرات من الميداليات الممنوحة بمناسبات مختلفة**

١٩٦٣م ـ الميدالية الذهبية للفنون ـ وزارة الثقافة السورية.

١٩٨٣م ـ براءة تقدير من المجلس الأعلى للعلوم لمشاركته في أسبوع العلم.

١٩٨٧م ـ الميدالية الذهبية من الملك فهد بن عبد العزيز بمناسبة الجائزة الدولية للعمارة الإسلامية.

١٩٨٧م ـ براءة تقدير من المجلس الأعلى للعلوم بوصفه عضو اللجنة التحضيرية خلال عشرين عاماً.

١٩٩١م ـ الجائزة الأولى في الفن الإسلامي من منظمة العواصم الإسلامية.

١٩٩١م ـ براءة تقدير لأول نقيب للفنون الجميلة.

١٩٩٤م ـ براءة تقدير وميدالية من المملكة العربية السعودية مع هدية.

١٩٩٥م ـ ميدالية أول رئيس لمجلس مركز أبحاث التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (استنبول) ١٩٨٠.١٩٩٥ من رئيس الجمهورية التركية.

١٩٩٧م ـ تكريم نقابة الفنون الجميلة واتحاد الفنانين التشكيليين العرب وميدالية ذهبية وبراءة تكريم وبراءة تقدير.

١٩٩٨م ـ تكريم اليونسكو ووزارة الثقافة اليمنية مع وشاح الثقافة والفنون من الدرجة الأولى.

٢٠٠٢م ـ تكريم إمارة الشارقة مع ميدالية وشهادة تقدير.

٢٠٠٣/٨/٢م ـ تكريم وزارة الثقافة السورية مع ميدالية وشهادة تقدير.

٢٠٠٤/٩/٧م ـ تكريم الحكومة اليمنية مع رصيعه بمنابة مؤتمر العمارة اليمنية.

# ٥
# مصادر عن إنتاجه وحياته


. الموسوعة الفلسطينية . القسم الثاني . المجلد الرابع . ص ٧٨١.

. الموسوعة الموجزة (حرف العين) إعداد إحسان الكاتب.

. أعضاء اتحاد الكتاب العرب . إعداد أديب عزت (طبعات عدة).

. موسوعة الأدباء والمفكرين . إعداد عبد القادر عياش . دمشق ١٩٨٥م.

. جريدة القبس . الكويت العدد ١٩٨٨/٥٧٢٣م إعداد صفي الدين الزعبي.

. مجلة الجيل . بيروت . إعداد د. رياض عصمت.

. لاروس الكبير الموسوعي . مجلد ١١ . تحت اسم سوريا.

. مجلة بناة الأجيال العدد ١ . ١٩٩٦م.

. مجلة العربي . مرفأ الذاكرة . أمام مرآة الذات ٥١١// ٢٠٠١/٦م.

. مجلة المعرفة . مع الدكتور عفيف البهنسي . إعداد وحوار عبير عوض . العدد ٢٠٠٣/٤٧٥

. كتاب (المبدعون) . إعداد غسان كلاس.

. كتاب المذاهب الجمالية . تأليف عزت السيد أحمد . جامعة تشرين.

. صفحات كثيرة في مواقع الانترنت.

# ٦
# عضو ومؤسس

. نقابة الفنون الجميلة، مؤسس وأول نقيب للفنون الجميلة ١٩٦٩.

. اتحاد الكتاب العرب . مؤسس وعضو ومتقاعد منذ عام ١٩٩٧.

ـ الجمعية التعاونية السكنية للفنون الجميلة، مؤسس لبنائين ضخمين مع مراسم للفنانين مع إعفاء من قيمة الأرض.

ـ كلية الفنون الجميلة، وكانت معهداً إذ استصدر قراراً بتأسيس الكلية في القاهرة والاتفاق على تكليف مجموعة من الأساتذة المصريين وعميد، ووضع أنظمة المعهد. بوصفه عضوا في مجلس الكلية.

. مراكز الفنون التشكيلية والتطبيقية في سورية؛ دمشق وحماة وحلب وحمص.

ـ جمعية أصدقاء دمشق وكان أول اجتماع في القاعة الشامية بدمشق عام ١٩٧٣. ورئيس مجلس إدارة الجمعية.

. معهد الفنون التطبيقية: إحداث وبناء المعهد في قلعة دمشق.

. معهد الآثار والمتاحف: إحداث وبناء المعهد في قلعة دمشق.

ـ عدد من المتاحف وأبنية المتاحف في سورية؛ متحف الطب والعلوم في دمشق، متحف الخط العربي بدمشق، متحف دمشق التاريخي، مركز الوثائق التاريخية، متحف الفن الحديث بحلب، متحف التقاليد الشعبية بحلب، متحف الرقة، متحف دير الزور وبناء مقر ضخم، بناء متحف السويداء الجديد، بناء متحف حماة الجديد، متحف اللاذقية، متحف أرواد، متحف حمص، متحف بصرى، متحف التقاليد في تدمر، متحف قلعة جعبر.

# ٧
# جامعات حاضر فيها

ـ جامعة دمشق؛ كية الفنون الجميلة، كلية العمارة، كلية الآداب في قسم الآثار. ـ جامعة اليرموك (الأردن . إربد). ـ الجامعة الأردنية (عمان). ـ جامعة الكويت. ـ جامعة قطر (الدوحة).ـ جامعة تونس. ـ جامعة كاليفورنيا . لوس أنجلوس ـ أمريكا U.S.L.A دورة كاملة. ـ جامعة سان دياغو ـ كاليفورنيا . أمريكا. ـ جامعة سيدني (استراليا). . جامعة مالبورن (استراليا). ـ جامعة هارفرد – (بوسطن MIT) في الولايات المتحدة. ـ جامعة كامبردج (إنكلترا). ـ جامعة أكسفورد (إنكلترا). ـ جامعة الجزائر . مدرسة الفنون الجميلة العليا. ـ جامعة طوكيو. جامعة باريس ـ معهد الفنون والآثار. ـ جامعة باريس (الصوربون . قاعة ريشيليو). ـ جامعة روما (كلية الآداب برعاية وزير الثقافة الإيطالي). ـ المجمع الثقافي في أبو ظبي. ـ جامعة صنعاء (كلية الآداب). ـ جامعة الملك سعود (الرياض . دورة تدريسية). ـ كلية الدعوة الإسلامية (طرابلس . الجماهيرية الليبية). . كلية الهندسة (جامعة الفاتح ـ طرابلس). ـ جامعة حلب ـ معهد التراث العربي ١٩٩٥. ـ معهد الترميم الإقليمي اليونسكو (بغداد . دورة تدريسية ١٩٧٣م). ـ معهد الآثار الألماني (ميونيخ ـ ألمانيا). ـ جامعة البحر المتوسط (أودينيز) انتاليا ـ تركيا ٢٠٠٠م . الجامعة الأمريكية (الشارقة . الإمارات العربية).

# ٨
# أستاذ محاضر في مراكز ثقافية

. المركز الثقافي الدولي في الحمامات . تونس.

. مركز أبحاث التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية . اسطنبول.

. لجنة يوم القدس . عمان.

. المركز الثقافي الملكي . عمان.

. المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة.

. المجلس القومي للثقافة العربية . الرباط.

. متحف سرسق في بيروت ١٩٦٩م.

. متحف دالهم . برلين . ألمانيا

. دار الحكمة – تونس . قرطاج.

. المركز الثقافي العربي في باريس.

# ٩
# رئاسة تحرير مجلات

١ـ رئيس تحرير مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية من عام ١٩٧١ـ ١٩٨٨ دمشق.

٢ـ عضو لجنة تحرير مجلة Moukaruas الصادر عن مؤسسة آغا خان – بوسطن. الولايات المتحدة الأمريكية.

٣. عضو هيئة تحرير مجلة الحياة التشكيلية. وزارة الثقافة. دمشق .

٤. رئيس تحرير فخري مجلة Art– لندن 1987.Vol. – N3

٥. رئيس تحرير فخري مجلة L oeil – سويسرا aout 1983 .N. 337

٦. المدير المسؤول – مجلة أصدقاء. دمشق٢٠٠٧م.

# ١٠
# الممارسة الفنية

. درس الفن في باريس بإشراف (اندره لوت).

. درس تاريخ الفن والعمارة في معهد اللوفر والسوربون.

. شارك في معارض فنية وطنية وعالمية.

. له أعمال زيتية في المتاحف.

. له أعمال نحتية من البرونز في دمشق وهي:

١ . تمثال الجاحظ (حديقة الجاحظ . متحف بغداد . متحف دمشق).

٢ . تمثال الفارابي (حديقة الفارابي في المزة).

٣ . تمثال ابن سينا (حديقة ابن سينا . شارع الجلاء).

٤ . ابن النفيس (مستشفى ابن النفيس).

٥ . الكندي (سينما الكندي).

٦ . زكي الأرسوزي (اتحاد الكتاب العرب).

٧ . عادلة بيهم (مدرسة دوحة الأدب).

٨ . تمثال محمد كرد علي (مجمع الإذاعة والتلفزيون).

٩ . حكمت محسن ( مبنى الإذاعة والتلفزيون).

١٠ . زنوبيا ملكة تدمر (ميدالية . متحف دمشق).

# ١١
# تصميم الشعارات الفنية

. شعار المجلس الأعلى للعلوم.

. شعار المركز الثقافي العربي بدمشق.

. شعار نقابة الفنون الجميلة.

. شعار مدينة دمشق.

. شعار الإذاعة والتلفزيون.

. شعار المؤتمر العالمي لتاريخ الحضارة العربية.

. شعار القرن الهجري الخامس عشر.

. شعار مؤتمر الآثار الفلسطينية.

. شارك في الإشراف على تصميم الطوابع البريدية (١٩٦٠.١٩٨٣).

. شارك في تصميم العملة الورقية المتداولة في سوريا (١٩٧٣.١٩٩٩).

. شارك في تصميم وتنفيذ صرح الشهيد في دمشق.

. شارك في تصميم وتنفيذ بانوراما حرب تشرين التحريرية.

. شارك في تصميم متحف السويداء . دير الزور. حماة . درعا.

# ١٢
# برامج الإذاعة والتلفزيون التي أعدها

. برنامج إذاعي أسبوعي استمر منذ عام ١٩٦٠ إلى عام ١٩٦٥م.

. برنامج تلفزيوني أسبوعي من عام ١٩٦٥م إلى عام ١٩٦٨م مع ناديا الغزي.

. برنامج إذاعي يومي من عام ١٩٨٣ إلى عام ١٩٨٨ تحت اسم سورية اليوم.

# ١٣
# المعاهد و المراكز الفنية التشكيلية

. مركز دمشق ١٩٧٣م.

. كلية الفنون الجميلة ١٩٥٩م.

. مركز حلب ١٩٧٤م.

. المعهد المتوسط للفنون التطبيقية

. مركز حماة ١٩٧٥م.

. المعهد المتوسط للآثار والمتاحف

. مركز الفنون التطبيقية ١٩٧٦م.

# ١٤
# المتاحف التي أنشأها

١ . متحف الرقة ١٩٧٩م.
٢ . متحف بصرى ١٩٧٤م.
٣ . متحف الفن الحديث . حلب ١٩٧٣م.
٤ . متحف الخط العربي . دمشق ١٩٧٢م.
٥ . متحف دير الزور ١٩٨٠ م.
٦ . متحف اللاذقية ١٩٨١م.
٧ . متحف أرواد ١٩٨٢م.
٨ . متحف حمص ١٩٨٠م.
٩ . متحف الطب والعلوم دمشق ١٩٧٩م.
١٠ . متحف التقاليد الشعبية حلب ١٩٧٩م.
١١ . متحف التقاليد الشعبية (تدمر ١٩٨٠)
١٢ . متحف إدلب ١٩٨٠ / عمارة.
١٣ . متحف حماة الجديد.
١٤ . متحف دير الزور الكبير / عمارة.
١٥ . متحف السويداء الجديد.
١٦ . متحف موقع المريبط / عمارة.
١٧ . موقع قلعة حلب/ حلب.
١٨ . متحف خان المضيق . أفاميا ١٩٨٧م.
١٩ . متحف خان مراد باشا . المعرة م.١٩٨٦
٢٠ . متحف دمشق التاريخي . دمشق ١٩٨٢م.
٢١ . تطوير المتحف الوطني بدمشق.
٢٢ . تطوير متحف التقاليد الشعبية . دمشق ١٩٨٥م.
. تطوير المتحف الوطني بدمشق.

# ١٥
# كتبه المنشورة بالعربية

١ ـ الفنون التشكيلية في سورية ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٦٠م.

٢ ـ الفن عبر التاريخ ـ الفن الحديث العالمي ـ دمشق ـ ١٩٦٠م.

٣ ـ قضايا الفن ـ الفن الحديث العالمي ـ دمشق ـ ١٩٦٢م.

٤ ـ ميكل أنجلو ـ الفن الحديث العالمي ـ دمشق ـ ١٩٦٢/.

٥ ـ اتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٦٢م.

٦. رامبرانت ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون ـ دمشق ـ ١٩٦٤م.

٧ ـ الفن الحديث في سورية ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٦٤م.

٨ ـ الفن والقومية ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٦٥م.

٩ ـ تاريخ الفن في العالم ـ جامعة دمشق ـ دمشق ـ ١٩٦٦م.

١٠ ـ الفن الإسلامي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٦٨م.

١١ ـ أثر العرب في الفن الحديث ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون ـ دمشق ـ ١٩٧٠م.

١٢ ـ علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي وزارة الإعلام/ السلسلة الفنية ـ بغداد ـ ١٩٧٢م.

١٣ ـ الفن والثورة ـ وزارة الإعلام/ السلسلة الفنية ـ بغداد ـ ١٩٧٣م.

١٤ ـ الأسس النظرية للفن العربي ـ الهيئة المصرية للكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٧٤م.

١٥. جمالية الفن العربي ـ سلسلة عالم المعرفة (١٤) ـ الكويت ـ ١٩٧٩م.

١٦ ـ الفن الحديث في البلاد العربية ـ اليونسكو ـ دار الجنوب للنشر ـ تونس ـ ١٩٧٩م.

١٧ ـ الشَّام؛ لمحات فنية وآثارية ـ دار الرشيد ـ بغداد ـ ١٩٨٠م.

١٨ ـ معجم مصطلحات الفنون ـ مجمع اللغة العربية ـ دمشق ـ ١٩٧٢م.

١٩ . دمشق الشام . دار الجنوب . تونس . ١٩٨١م.
٢٠ . الفنون القديمة . دار الرائد العربي . بيروت . ١٩٨٢م.
٢١ . الفن في أوربا . دار الرائد العربي . بيروت . ١٩٨٢م.
٢٢ . الفن والاستشراق . دار الرائد العربي . بيروت . ١٩٨٣م.
٢٣ . الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه . دار الفكر . دمشق . ١٩٨٣م.
٢٤ . الخط العربي . دار الفكر . دمشق . ١٩٨٤م.
٢٥ . وثائق إيبلا . مطبعة الثقافة . دمشق . ١٩٨٤م.
٢٦ . رواد الفن في البلاد العربية . دار الرائد العربي . بيروت . ١٩٨٤م.
٢٧ . الفن الإسلامي . دار طلاس . دمشق . ١٩٨٧م.
٢٨ . الثورة الثقافية العربية . المنشأة العامة للنشر والتوزيع . طرابلس .١٩٨٥م.
٢٩ . الشام الحضارة . مطبعة الثقافة . دمشق . ١٩٨٦م.
٣٠ . العمارة عبر التاريخ . دار طلاس . دمشق . ١٩٨٧م.
٣١ ــ فلسفة الفن عند أبي حيان التوحيدي . دار الفكر . دمشق . ١٩٨٧م.
٣٢ . سورية الحضارة ماذا أعطت . مطبعة الثقافة . دمشق . ١٩٨٥م.
٣٣ . الجامع الأموي الكبير (٣ لغات) . دار طلاس . دمشق . ١٩٨٨م.
٣٤ ـ العمارة العربية؛ الجمالية والوحدة والتنوع . المجلس القومي للثقافة . الرباط . ١٩٩١م.
٣٥ . دمشق الشام (٣ لغات) . دار الجنوب . تونس . ١٩٨٠م.
٣٦ . القصور الأموية . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٨٧م.
٣٧ ـ الفن الإسلامي بالاشتراك مع ميكل روجرز (٣ لغات). وبالاشتراك مع نورهان أتاسوي (٤ لغات) . اليونسكو . باريس ولندن . ١٩٨٧م.

٣٨ . معجم العمارة والفن (إنكليزي) . مكتبة لبنان/ ناشرون . ١٩٩٤م.
٣٩ . معجم العمارة والفن (فرنسي) مكتبة لبنان/ناشرون . ١٩٩٤م.
٤٠ . معجم الخط والخطاطين . مكتبة لبنان/ناشرون . ١٩٩٥م.
٤١ . العمارة والمستقبل . دائرة الثقافة والإعلام . الشارقة . ٢٠٠٣م.
٤٢ . العمارة والمعاصرة . دار الشرق للنشر . دمشق . ٢٠٠٠م.
٤٣ . الفكر الجمالي عند التوحيدي . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . ١٩٩٧م.
٤٤ ـ الجامع الكبير بصنعاء . جمعية الدعوة الإسلامية ـ اليونسكو ـ طرابلس . ١٩٩٦م.
٤٥ . عمران الفيحاء . دار الفكر . دمشق . ١٩٩٧م.
٤٦ . من الحداثة إلى ما بعد الحداثة . دار الكتاب العربي . القاهرة . ١٩٩٧م.
٤٧. الفن العربي بين الهوية والتبعية . دار الكتاب العربي . القاهرة . ١٩٩٧م.
٤٨ . العمران الثقافي . دار الكتاب العربي . القاهرة/دمشق . ١٩٩٧م.
٤٩. النقد الفني وقراءة الصورة . دار الكتاب العربي . القاهرة .١٩٩٧م.
٥٠ ـ الجمالية الإسلامية في الفن الحديث . دار الكتاب العربي . القاهرة/دمشق . ١٩٩٧م.
٥١ . الألواح الخزفية . دار الكتاب العربي . القاهرة/دمشق . ١٩٩٧م.
٥٢ . جمالية الزخرفة العربية . مكتبة لبنان/ ناشرون . بيروت . ١٩٩٨م.
٥٣ . شمال جنوب؛ حوار في الفن . دائرة الثقافة . الشارقة . ٢٠٠١م.
٥٤ . تطوير العمارة الإسلامية . المنظمة الإسلامية . الرباط . ٢٠٠١م.
٥٥ ـ تطوير منهاج تدريس المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم (٣ لغات) . الرباط . ٢٠٠١م.
٥٦ . سورية؛ التاريخ والحضارة . وزارة السياحة . دمشق . ٢٠٠١م.

٥٧ . سورية؛ دمشق وريفها . وزارة السياحة . دمشق ٢٠٠١م.
٥٨ . سورية؛ المنطقة الوسطى . وزارة السياحة . دمشق . ٢٠٠١م.
٥٩ . سورية؛ المنطقة الشمالية . وزارة السياحة . دمشق . ٢٠٠١م.
٦٠ . سورية؛ المنطقة الساحلية . وزارة السياحة . دمشق . ٢٠٠١م.
٦١ . سورية؛ الجزيرة والفرات . وزارة السياحة . دمشق . ٢٠٠١م.
٦٢ . سورية؛ البادية وتدمر . وزارة السياحة . دمشق . ٢٠٠١م.
٦٣ . سورية؛ المنطقة الجنوبية؛ وزارة السياحة . دمشق . ٢٠٠١م.
٦٤ . خطاب الأصالة في الفن والعمارة . دار الشرق . دمشق . ٢٠٠٤م.
٦٥ . علم الجمال . دار الشرق . دمشق . ٢٠٠٤م.
٦٦ . علم المتاحف والمعارض . دار الشرق . دمشق . ٢٠٠٤م.
٦٧ . علم الخط والرسوم . دار الشرق . دمشق . ٢٠٠٤م.
٦٨ . الثقافة بين العالمية والعولمة . دار الشرق . دمشق . ٢٠٠٥م.
٦٩ . موسوعة التراث المعماري . دار الشرق . دمشق . ٢٠٠٤م.
٧٠ . موسوعة تاريخ الفن والعمارة . دار الشرق . دمشق . ٢٠٠٤م.

صدر للمؤلف

١. آفاق التغير الاجتماعي والقيمي؛ الثورة العلمية والمعلوماتية والتغير القيمي . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٥م.
٢. الأمم المتحدة بين الاستقلال و الاستقالة و الترميم؛ مأزق الأمم المتحدة في النظام العالمي الجديد . مكتبة دار الفتح . دمشق . ١٩٩٣م.
٣. أَميرة النَّار والبحار (شعر) . دار الأَصالة للطباعة . دمشق . ١٩٩٧م.
٤. أنا صدى الليل (شعر) . دار الأَصالة للطباعة . دمشق . ١٩٩٥م.
٥. أنا لست عذري الهوى (شعر) . دار الأَصالة للطباعة . دمشق .١٩٩٩م.
٦. أنا وعيناك صديقان (شعر) . دار الأصالة للطباعة . دمشق . ٢٠٠١م.
٧. أنا والزمان خصيمان (شعر) . دار الأصالة للطباعة . دمشق . ٢٠٠٥م.
٨. أُنشودة الأَحزان (شعر) . دار الأَصالة للطِّباعة . دمشق . ١٩٩٦م.
٩. انهيار أُسطورة السَّلام . الطبعة الأولى: دار الفتح . دمشق . ط١؛ ١٩٩٦م . الطبعة الثانية: دار الفكر الفلسفي . دمشق . ط٢؛ ٢٠٠٣م.
١٠. انهيار الشعر الحر . الطبعة الأولى: دار الثقافة . دمشق . ١٩٩٤م. الطبعة الثانية: دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٣م.
١١. انهيار دعاوى الحداثة . دار الثقافة . دمشق . ط١ . ١٩٩٥م .
١٢. انهيار مزاعم العولمة؛ قراءة في لقاء الحضارات وصراعها . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . ٢٠٠٠م.
١٣. بديع الكسم . (إعداد وتقديم) . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٩٤م.
١٤. تمهيد في علم الجمال . جامعة تشرين . اللاذقية . ٢٠٠٧م.
١٥. الحداثة بين العقلانية واللاعقلانية . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ١٩٩٩م.
١٦. الدخيل على المصلحة ( قصص ) . ن . م . دمشق . ١٩٩٣م.

١٧. دفاع عن الفلسفة؛ الفلسفة ثرثرة أَم أُمُّ العلوم؟ . دار الأصالة للطباعة . دمشق . ١٩٩٤م.

١٨. شظايا على الجدران . دار الأصالة للطباعة . دمشق . ٢٠٠٧م.

١٩. علم الجمال المعلوماتي؛ نحو نظريَّة جديدة . دار الأصالة للطباعة . دمشق . ١٩٩٤م.

٢٠. غاوي بطالة (قصص قصيرة) . دار الأَصالة للطِّباعة . دمشق . ١٩٩٦م.

٢١. فلسفة الأخلاق عند الجاحظ . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . ٢٠٠٥م.

٢٢. فلسفة الفن و الجمال عند ابن خلدون . دار طلاس . دمشق . ١٩٩٣م.

٢٣. فلسفة الفن والجمال عند التوحيدي . وزارة الثقافة . دمشق . ٢٠٠٦م.

٢٤. فيلا وعلبة حلاوة . دار الأصالة للطباعة . دمشق . ٢٠٠٧م.

٢٥. قراءات في فكر بديع الكسم . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ١٩٩٨م.

٢٦. قراءات في فكر عادل العوا . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠١م.

٢٧. قضايا الفكر العربي المعاصر . جامعة تشرين . اللاذقية . ٢٠٠٧م.

٢٨. كيف ستواجه أمريكا العالم ؛ الهيمنة الأمريكية و النظام العالمي الجديد . دار السلام للطباعة . دمشق . ١٩٩٢م .

٢٩. لا تعشقيني ( شعر ) . دار الأصالة للطباعة . دمشق . ١٩٩٤م.

٣٠. لبنان والمشروع الأمريكي؛ قراءة في الأزمة اللبنانية وتداعياتها . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٥م.

٣١. المدخل إلى عصر النهضة العربية . جامعة تشرين . اللاذقية . ٢٠٠٦م.

٣٢. المذاهب الجمالية . جامعة تشرين . اللاذقية . ٢٠٠٧م.

٣٣. مكيافيليَّة ونيتشويَّة تربويَّة؛ نحو سلوك تربوي عربي جديد . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ١٩٩٨م.

٣٤. من رسائل أبي حيان التوحيدي . وزارة الثقافة . دمشق . ٢٠٠١م.
٣٥. من يسمم الهواء؟!؛ ظاهرة السرقة في عالمي الفكر والأدب . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٥م.
٣٦. الموت بدون تعليق ( قصص قصيرة جداً ) ـ دار الأصالة للطباعة . دمشق . ١٩٩٤م.
٣٧. النظام الاقتصادي العالمي الجديد : من حرب الأعصاب إلى حرب الاقتصاد . دار الفتح . دمشق . ١٩٩٣م.
٣٨. النظام الاقتصادي العربي؛ واقع ومشكلات وآفاق . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٥م.
٣٩. نهاية الفلسفة . دار الفكر الفلسفي . دمشق . ١٩٩٩م.
٤٠. هؤلاء أَساتذتي : من روَّاد الفكر العربي المعاصر في سوريا . ط١: دار الثقافة . دمشق . ١٩٩٤م. ط٢: دار الفكر الفلسفي . دمشق . ٢٠٠٣م.

○ ● ○

# فهرس


- الإهداء ..... ٥

**. الباب الأول: محطات في الحياة** ..... ٧

**. الفصل الأول:** في رحاب الحياة ..... ٩

. أولاً: أمام مرآة الخطاب ..... ١١

. ثانياً: في تاريخه الوطني والفني ..... ١١

. ثالثاً: دراسته الجامعية ..... ١٣

. رابعاً: نشاطه الإداري ..... ١٤

. خامساً: أبحاثه ودراساته ..... ١٥

. سادساً: في قاعات التدريس الجامعي ..... ١٦

. سابعاً: الوظيفة والوجدان ..... ١٦

. ثامناً: في الإنسان والطبيعة والحياة ..... ١٧

. تاسعاً: الصواب والخطأ ..... ١٨

. عاشراً: الهواية وليس المهنة ..... ١٨

. حادي عشر: أسرته أولاً ..... ٢٠

**. الفصل الثاني:** الحفر في التاريخ ..... ٢١

. أولاً: السفر معه إلى إيبلا ..... ٢٣

. ثانياً: أبحاثه الأثرية ونقائش إيبلا ..... ٢٤

. ثالثاً: نحو فكر قومي علمي ..... ٢٥

. **الفصل الثالث**: بين الفكر والفن ..... ٢٧

. أولاً: بين حافتي الفقه والفكر ..... ٢٩

. ثانياً: العودة إلى تاريخ الفكر ..... ٢٩

. ثالثاً: في مجابهة الغزو الثقافي ..... ٣٠

. رابعاً: بين التراث والحداثة ..... ٣١

. خامساً: البحث عن العربي ..... ٣٣

. سادساً: مع التوحيدي ..... ٣٤

. سابعاً: التوحيدي وفكره الجمالي ..... ٣٤

**الفصل الرابع**: البحث عن المستقبل ..... ٣٧

. أولاً: مستقبل الثقافة ..... ٣٩

. ثانياً: المستقبل السياسي ..... ٤٠

. ثالثاً: نحو تأسيس فكر فني ..... ٤٠

. رابعاً: قراءة العولمة ..... ٤٢

. **الفصل الخامس**: الفن العربي ..... ٤٣

. أولاً: باتجاه مشروع مشترك ..... ٤٥

. ثانياً: تكون الفن العربي ..... ٤٦

. ثالثاً: خصائص الفن العربي ..... ٤٨

. رابعاً: الفنون العربية الإسلامية ..... ٤٩

. خامساً: الفن والدين ..... ٤٩

. سادساً: الرقش والزخرفة ..... ٥٤

**. الباب الثاني: حوار في الجمالية العربية** ..... ٥٧
**. الفصل السادس:** تمهيد في الجمالية العربية ..... ٥٩
. أولاً: في الأبحاث الجمالية ..... ٦١
. ثانيًا: الفكر الجمالي ..... ٦٤
. ثالثاً: توصيف الإبداع العربي ..... ٦٧
. رابعاً: الذاتي والموضوعي ..... ٧٠
. خامساً: الخلافية والتصعيد ..... ٧٣
. سادساً: الحدس والإبداع ..... ٧٧
. سابعاً: التذوق والحدس ..... ٨٠
. ثامناً: الرمز والتأويل ..... ٨١
**. الفصل السابع:** الرقش والخط والتصوير ..... ٨٣
. أولاً: أهمية الرقش العربي ..... ٨٥
. ثانياً: أهمية الخط ..... ٨٩
. ثالثاً: الفن التشبيهي ..... ٩٢
. رابعاً: الأطر الروحية ..... ٩٤
. خامساً: المنظور الروحي ..... ٩٥
. سادساً: إملاء الفراغ ..... ٩٨
**. الفصل الثامن:** الفن والحقيقة ..... ٩٩
. أولاً: الفن ليس علماً ..... ١٠١
. ثانياً: الفن والصوفية ..... ١٠٣
. ثالثاً: الفن والكمال ..... ١٠٤
. رابعاً: مفهوم الاعتدال ..... ١٠٨

. خامساً: الفن والفكر ..... ١١٠
. سادساً: آثار الحضارة..... ١١٢
. سابعاً: مصادر الجماليات ..... ١١٣
. ثامناً: أهمية العمارة والعمران ..... ١١٥
**. الفصل التاسع**: مواقف نقدية ..... ١١٩
. أولاً: عن الدراسات الاستشراقية ..... ١٢١
. ثانياً: عن الالتزام الفني ..... ١٢٣
. ثالثاً: عن الأصالة ..... ١٢٤
. رابعاً: عن واقع الفن ..... ١٢٦
. خامساً: عن المستقبل ..... ١٢٧
. سادساً: عن الفكر والفن ..... ١٢٩
. سابعاً: عن الأدب والفن ..... ١٢٩
**. الفصل العاشر**: الحوار الثقافي ..... ١٣٣
. أولاً: مع الإناسة ..... ١٣٥
. ثانياً: التفاعل مع الآخر ..... ١٣٨
. ثالثاً: النظام العالمي ..... ١٤١
. رابعاً: بين الشرق والغرب ..... ١٤٣
. خامساً: التمغرب ..... ١٤٦
**. الفصل الحادي عشر**: الحداثة وما بعد الحداثة ..... ١٤٩
. أولاً: الحداثة والتقدم ..... ١٥١
. ثانياً: بعد الحداثة ..... ١٥٤
. ثالثاً: بعد الحداثة والأصالة ..... ١٥٧

. رابعاً: الفن للفن ..... ١٥٨
. خامساً: الحداثة والفن العربي ..... ١٦٢
. سادساً: علاج الحداثة ..... ١٦٦
**. الفصل الثاني عشر**: في الفن والإنسان ..... ١٧١
. أولاً: البراكسس ..... ١٧٣
. ثانياً: الباتوس ..... ١٧٤
. ثالثاً: دور المتلقي ..... ١٧٥
. رابعاً: الخطاب القومي ..... ١٧٨
. خامساً: المكتشفات الأثرية ..... ١٨٠
. سادساً: التاريخ ..... ١٨١
**. الفصل الثالث عشر**: تساؤلات ..... ١٨٣
. أولاً: خصوصية الرؤية ..... ١٨٥
. ثانياً: بين العربي والإسلامي ..... ١٨٧
. ثالثاً: آفاق الجمالية ..... ١٨٨
. رابعاً: استمرارية البحث ..... ١٩٠
. خامساً: جولة عبر الأبحاث ..... ١٩٢
**الباب الثالث: الملاحق** ..... ١٩٩
١ . بطاقة تعريف ..... ٢٠١
٢ . الوظائف ..... ٢٠٢
٣ . الأوسمة الممنوحة له ..... ٢٠٣
٤ . الميداليات التكريمية..... ٢٠٤
٤ . مصادر عن إنتاجه وحياته ..... ٢٠٥

٦ . عضو ومؤسس ..... ٢٠٦
٧ . جامعات حاضر فيها ..... ٢٠٧
٨ . أستاذ محاضر في مراكز ثقافية ..... ٢٠٨
٩ . رئاسة تحرير مجلات ..... ٢٠٩
١٠ . الممارسة الفنية ..... ٢١٠
١١ . تصميم الشعارات الفنية ..... ٢١١
١٢ . برامج الإذاعة والتلفزيون التي أعدها ..... ٢١٢
١٣ . المعاهد و المراكز الفنية التشكيلية ..... ٢١٢
١٤ . المتاحف التي أنشأها..... ٢١٣
١٥ .كتبه المنشورة بالعربية ..... ٢١٤
١٦ . صدر من كتب المؤلف ..... ٢١٩

# AFIF BAHNASSI
# ADN
# ARAB ESTHETICS

BY
Ph.D.EZZAT ASSAYED AHMAD