## مجال فني شهد اهتماما متزايدا في العقدين الاخيرين:

# هل يوجد معنى للخاصيات المرئية للخط العربي؟

طارق الكحلاوي*

■ نقدم هنا تحليلا لمسائل محورية في النقاش الراهن حول دراسة الخط العربي وهو الاختصاص الذي عرف إهتماما متزايدا من جهة مؤرخي الفن الإسلامي في العشريتين الأخيرتين. وفي الواقع فقد دفع تميز موقع الخط في تشكل الفن الإسلامي بشكل عام الى طرح موضوعة أساسية وهي تعريف بنية الخط الفنية في علاقة ببنية الصورة عامة. وهنا يبرز إتجاه محدد في أوساط الباحثين بشحذه الإعتقاد في وجود تماهي ما بين بنية الصورة التشخيصية (أي التي تحاكي عموما معطى موضوعيا أو معطى خارجها) وبنية الخط. سنقوم في هذا الإطار بنقاش أطروحة مؤرخ الفن الإسلامي ياسر طباعة التي عرضها في كتابه الأخير «تحول الفن الاسلامي خلال الإحياء السني» (Tabbaa, Yasser. The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival. University of Washington Press: 2001)، والتي تتميز بتبنيها الكامل للقدرات التعبيرية للخط إلى الحد الذي يجعله خازنا للمعاني المؤسسة لظرفيته التاريخية. فهل يمكن المضي في الإعتقاد باختزان الخاصيات المرئية للخط العربي لـ«معنى» (meaning) تاريخي؟ وفي نهاية المطاف، هل من الممكن النظر الى المعطيات المرئية للخط كدوال (signifiers) على مدلولات (signified) أو أشياء (objects) وبالتالي تعمل ضمن آلية مماثلة لمعطيات الصورة التشخيصية؟

### المدرسة الأنقلوسكسونية في تأريخ الفن الاسلامي

بشكل عام لازالت الدراسات الامبيريقية في الفن الاسلامي تهيمن على الانتاج الاكاديمي ضمن هذا الاختصاص، الحديث نسبيا مقارنة ببقية اختصاصات تاريخ الفن. وأعني بذلك تحديدا الدراسات التي لا تسعى بالأساس الى تقديم معالجة نظرية من وجهة نظر إشكاليات تاريخ الفن عموما ولا تنزع بالضرورة لاستخلاص الخصائص المميزة للفن الاسلامي بناء على منهج نظري محدد. مقابل ذلك تنتصب مدرسة انقلوسكسونية (تلك التي تعتمد بالأساس اللغة الانجليزية في النشر) في تأريخ الفن الاسلامي تسعى لتقديم معالجات نظرية وكان قد أرساها منذ نهاية الخمسينات من القرن الماضي في الولايات المتحدة على وجه الخصوص كل من ريتشارد أتينغهاوسن (Richard Ettinghausen) واولق قرابار (Oleg Grabar) (من بين مؤلفاتهم الأساسية: Ettinghausen, Richard. Arab Painting. Geneva: 1962; Grabar, Oleg. The Formation of Islamic Art. Yale University: 1973; Idem. The Mediation of Ornament. Princeton: 1989). ولم يكن ذلك من قبيل الصدفة، حيث شهدت الجامعات الامريكية نهضة حقيقية في اختصاص تاريخ الفن عموما اثر نهاية الحرب العالمية الثانية وذلك بتأثير جيل كامل من مؤرخي فن أوروبيين (خاصة ألمان ونمساويين) هاجروا الى الولايات المتحدة. وفي هذه الفترة على سبيل المثال كان أهم مؤرخي الفن في العالم وخاصة أولائك الذين سيؤثرون منذ نهاية الحرب العالمية الثانية على المسار النظري والمنهجي لتاريخ الفن حتى المرحلة الراهنة يُدرّسون في الولايات المتحدة مثل اروين بانوفسكي (Erwin Panofsky) وجورج كوبلر Georges Kubler واتينغهاوسن نفسه بالمناسبة كان من بين مؤرخي الفن الألمانيي الأصل الذين هاجروا خلال ثلاثينات القرن الماضي الى الولايات المتحدة.

وبشكل عام وبالرغم من بعض الاختلافات بين اتينغهاوسن وقرابار فإن الاتجاه العام لمقارباتهما يقترب من المنهج الايكونولوجي (Iconological Approach) الذي أرساه الباحث الألماني ابي واربورغ (Aby Warburg) من خلال دراساته عن عصر النهضة الاوروبية التي كتبها بين نهاية القرن التاسع عشر وعشرينات القرن العشرين، وقد طور هذه المقاربة مجموعة من تلاميذه خاصة اروين بانوفسكي والذي تكونت على يديه ويدي تلاميذه أجيال من الباحثين في الولايات المتحدة ومراكز أكاديمية أخرى في العالم الغربي. وتتمثل الخاصية الأساسية لهذه الرؤية في اعتبار أي منتوج فني أو معماري جزء من ثقافة مرئية كلية يجب تفسيرها ضمن الخصائص العامة للظرفية التاريخية التي تندرج ضمنها وخاصة المشهد الثقافي لأي مرحلة تاريخية معينة. وعلى سبيل المثال تفترض هذه المقاربة أن لوحة فنية من عصر النهضة المبكر (أي القرن الخامس عشر) تحتوي بشكل أو بآخر المعاني التي تميز «عقل» النهضة المبكر. وقد كان لهذا المنهج أستتباعات عميقة منهجيا حيث دفع في اتجاه تحرير التحليل الفني أو المعماري من الضيق الذي يميز الخطاب الوصفي والتنميطي (typological) ومهام تحديد الأصل الكرونولوجي للعمل وهوية الفاعل الفني، تحريرها من ذلك الى مساحة اكثر اتساعا تجعل من اختصاصات متنوعة مثل تاريخ الأدب والعلم مصادر مفتوحة أمام مؤرخ الفن تسمح بتشريح أعمق للمعطى الفني/المعماري. وليس من الصدفة أن تزامن ذلك عاليا مع توجه عام في الدراسات التاريخية نحو تنويع المصادر المكتوبة والامتناع عن التوجه التقليدي في التركيز على التاريخ السياسي وهو ما عُرف في الحقل الاكاديمي التاريخي في فرنسا مثلا باسم «مدرسة الحوليات» (L'?cole des Annales). وهنا يجب توضيح مسألة أساسية: لا تنزع هذه المقاربة للتهويم النظري الذي يبني النماذج المجردة بشكل يتجاهل الدراسات الامبيريقية حيث تؤكد هذه الرؤية على البعد المركزي للمرحلة الامبيريقية (و هي الدراسة الإيكونوغرافية iconography) في الحد الذي يتهمهم فيه الكثيرون بنسيان المرحلة الثانية أي مرحلة التعميم النظري. غير أنه من الضروري الإشارة الى أن وجود مدرسة أنقلوسكسونية مثل هذه لم يكن يعني تفردها في الساحة الاكاديمية الانقلوسكسونية، والتي تحتوي على مواقف أخرى (سواء وضعية لا «تغامر» نظريا أو «لاتاريخية» مفرطة في التنظير) ولو أنها ليست مهيمنة بقدر المدرسة التي أرساها اتينغهاوسن وقرابار.

### حول الشواهد المرئية على «الاحياء السني»

يمكن النظر مبدئيا الى ياسر طباعة ضمن المدرسة الانقلوسكسونية المذكورة أعلاه، بالرغم من انتقاداته الجانبية لبعض آراء قرابار. فقد أنجز سنة 1982 رسالته في الدكتوراة في جامعة نيويورك (New York University) تحت إشراف ريتشارد اتينغهاوسن. وكان طباعة صريحا في علاقة بالمقاربة التي اعتمدها في كتابه: حيث قام في المقدمة بالاشارة الى المدرسة الايكونولوجية كإطار منهجي لدراسته. فهل كان ياسر طباعة إيكونولوجيا فيما طرحه في كتابه الأخير؟ يطرح الكاتب الحجج الأولية لأطروحته منذ الفصلين الأول والثاني. ففي الفصل الأول يقدم تلخيصا للأطروحة التاريخية حول «الاحياء السني» من خلال عرض تاريخي للتاريخ المذهبي أساسا في المجال الجغرافي السلجوقي خاصة خلال القرن الحادي عشر ميلادي. ويلاحظ بوضوح أن قراءته مشروطة أساسا بالوعي بمثل هذه الظرفية التاريخية. وفي الفصل الثاني يعاود استرجاع نتائج دراسة ان ابوت (Ann Abbot الاستاذة في جامعة شيكاغو في ثلاثينات وأربعينات القرن الماضي) في التأريخ للخط العربي والتي ارتكزت على رواية المصادر المكتوبة، مما جعلها تقدم تاريخا «بطوليا» يركز على الدور المحوري لشخصيتي ابن مقلة وابن البواب. وهكذا تم في هكذا دراسات إعادة إنتاج رواية النصوص المكتوبة من وجهة نظر المؤرخ التقليدي والتي تتمحور حول مركزية دور الوزير والكاتب العباسي إبن مقلة (ت سنة 940 م) في تطوير الخط العربي بشكل عام من خلال قراره المتعلق بتعميم قواعد الخط المنسوب (و الذي يقع عموما تعريفه فنيا من خلال «الخط النسخي») عبر قرار إداري ورسمي. وهكذا فإن أولى نماذج الخط النسخي التي نعرفها والتي تتمثل في مخطوط قرآني (محفوظ الآن في مكتبة دبلن ـ ارلندا) نسخه الكاتب المشهور ابن البواب (توفي سنة 1022 م) يقع ربطها بالقرار والقواعد التي أرساها ابن مقلة والتي ليس لدينا على كل حال أي شواهد مرئية عليها حيث لا يُعرف لابن مقلة شواهد مؤكدة عن خطه. وعموما قام الكثير من الدارسين باستنساخ التصور التركيبي الذي قامت به ان ابوت للخط المنسوب بناء على نصوص وصفية عنه في المصادر المكتوبة (و ليس المرئية). ولكن بالاضافة الى ذلك يقدم طباعة إضافة تتمثل في التركيز على ظرفية الصراع المذهبي التي أحاطت بتحولات الخط العربي. حيث يلفت الانتباه بشكل خاص الى إشارة المصادر الى أن قرار ابن مقلة أتى على خلفية تداول نسخ مصحفة من القران (بالأساس لا تعتمد الشكل والتنقيط) بين الأوساط الشيعية في بغداد وهو ما كان على ما يبدو مدخلا لتفسيرات متباينة لبعض الآيات القرانية. وقد دفع ذلك ابن مقلة (و مؤسسة الخلافة العباسية من ورائه) للقيام بإصلاحات هدفها الرئيسي (كما يؤكد طباعة) «توضيح» الكتابة القرآنية بهدف تفادي أي تباينات مذهبية في القراءات. وهو ما تم تأكيده وتحسينه من خلال جهود ابن البواب بعد حوالي القرن من اصلاحات ابن مقلة. وهكذا منذ الفصل الثاني تتبين الأطروحة الرئيسية لطباعة: ليس ظهور الخط «النسخي» مجرد تحول شكلاني وجمالي في الخط العربي بل هو تعبير مرئي عن استفاقة للرؤية السنية التي تركز على التمسك بالنص القرآني كما هو. وبالتالي فإن أهم الخصائص المرئية للخط «النسخي» (كما يعبر عنه بجلاء نموذج القرآن المكتوب بخط ابن البواب) ليس شكله الدائري (على الضد من الشكل التربيعي والحدي للخط «الكوفي») فحسب الأهم من ذلك طبيعته الخالية من الغموض وبالتالي قابليته العالية للقراءة.

هذا في الواقع النصف الأول للشواهد المرئية على أطروحة ياسر طباعة والتي تجد تكملتها المنطقية في تحديد التعبير المرئي المضاد للرؤية المذهبية المقابلة «غير النصية» اي الرؤية الشيعية، وهي محور الفصل الثالث. لكن هنا لا يقدم قراءة لمادة مماثلة (أي الخط المكتوب على الورق) بل يركز على نموذج النقائش (Epigraphy) (أي الخط المكتوب على دعائم صلبة سواء كانت حجرية أو خشبية أو معدنية) والتي تتميز بطابعها المكشوف أو المُعلن للمشاهد. ومن خلال الاستفادة من الدراسات الامبيريقيّة الكثيرة حول النقائش الفاطمية يشير الكاتب الى توافق الباحثين حول تميز المجال الفاطمي/الشيعي بظهور وانتشار خط مغاير لما كان يروج في المركز العباسي وهو «الكوفي المُزهّر» (أولى النقائش المعروفة التي يظهر فيها هذا الخط توجد في جامع الأزهر ومؤرخة سنة 972 م). ويمضي طباعة الى ملاحظة الطابع الزخرفي الطاغي على هذا الخط والذي يهمش الوظيفة الأساسية للنص (أي بوصفه مادة للقراءة) حيث يصعب تمييز الحروف ويبدو الهدف الرئيس من نص مكتوب بهذا الخط إخفاء النص وليس توضيحه، أي عكس أهداف الاصلاح العباسي/السني كما بدأه ابن مقلة وواصله ابن البواب. وهنا يقوم طباعة باستخلاص عام يعتبر أن هذا التمييز «الخطي» في المجال الفاطمي/الشيعي ينسجم مع القراءة الشيعية للنص القرآني والتي (أولا) تفصل بين «الظاهر» و «الباطن» في النص و (ثانيا) تعتبر النص «الظاهر» ثانويا مقابل النص «الباطن»، ومن هنا يأتي المصطلح الفقهي الملتصق بالرؤية الشيعية «المذهب الباطني». فلا تعكس النقائش المحفورة بالخط «الكوفي المُزهّر» والمنتشرة في المجال الفاطمي/الشيعي، بالنسبة لطباعة، مجرد تطور في اتجاه زخرفة شكلانية مفصولة عن الظرف الفكري بل تعبيرا مرئيا عن رغبة «العقل الباطني» الشيعي في تجاوز «ظاهر» النص.

غلاف الكتاب

في الواقع لا نخفي إعتقادنا في أهمية وعمق حجج طباعة آنفة الذكر. غير أن هناك ما يكفي من المعطيات للتشكيك في منحاها الإطلاقي.

### دراسة الخط العربي (Arab Palaeography)

ينقد ياسر طباعة في مقدمته المنهج «أحادي الرؤية» (حسب تعبيره) في دراسات الفن الاسلامي وخاصة تلك المتعلقة باختصاص دراسة الخط العربي حديث النشأة، مشيرا خصوصا الى أبحاث مثل تلك التي قام بها الباحث الفرنسي فرانسوا ديروش (Franáois DÇroche). وفي الواقع فإن أعمال باحثين مثل ديروش (من أهمها : The Abbasid Tradition. Oxford University Press: 1992)، بين أواخر الثمانينات وحتى الان كانت ريادية في التأسيس لأول مرة لقواعد منهجية ناجعة في دراسة ظاهرة أساسية في الفن الاسلامي مثل الخط، حيث قام بالتعامل مع الخط كمعطى موضوعي مثله في ذلك مثل أي معطى موضوعي ومادي اخر كالعمارة أو المسكوكات أو التصوير. ومقابل التأريخ للمعطيات المرئية (مثل الخط) بالاعتماد أساسا على المصدر المكتوب (و ليس المرئي) قام ديروش بانقلاب منهجي ينطلق بالأساس من المعطيات المرئية ليستعين بما يتوفر من معلومات المصادر المكتوبة. وقد استعان في ذلك بالقواعد المنهجية التي تم إرساؤها في علم دراسة الخط عموما وخاصة الخطين اللاتيني والإغريقي أي علم الباليوغرافيا والذي يرجع الى قرون سابقة. وهكذا عوض التعامل مع الخط العربي كشكل زخرفي أو كـ Calligraphy قام ديروش بالتعامل معه كمنتج كان يخضع لقواعد دقيقة أكلها النسيان في الفترة المعاصرة، ولا يمكن الاعتماد على النصوص الوصفية النادرة التي ترد في المصادر المكتوبة لأجل إعادة اكتشافه بل يجب التوجه والتركيز على ملايين النماذج المتوفرة في مكتبات العالم وتقرير الخصائص الفعلية للخطوط أو «الأقلام» العربية على أساس تمظهراتها المرئية.

غير أن طباعة أعاد التركيز على المنهج التقليدي لآن ابوت من خلال تحليل الخط بشكل أساسي بالإستناد الى المصادر المكتوبة وليس على دراسة دقيقة للشواهد المرئية. غير أن التعميم النظري على المعطيات القليلة الموجودة وتحديدا على المصادر المكتوبة (بعكس المرئية) سيكون في هذه الحالة مبنيا على أسس غير مؤكدة. وبمعنى آخر لم تتميز المدرسة الانقلوسكسونية المذكورة أعلاه، مثلما يفعل ياسر طباعة، بالتقليل من أهمية هكذا دراسات موضعية بقدر ما كانت تستفيد منها بانتظام كما تثبت مثلا الحفريات الأثرية التي قام بها قرابار للقصور الأموية أو دراسته المرجعية لمقامات الحريري. وهذه المحدودية على مستوى العمل الميداني الدقيق يمكن أن تؤدي الى منهجية إنتقائية على مستوى إختيار الأمثلة.

### نموذج «صناعة الخط» في المغرب الاسلامي: «احياء سني»... ولكن بخط «كوفي»

من الضروري القيام بملاحظات أولية في علاقة بالظرفية التاريخية المبررة للأطروحة أعلاه أي ظرفية «الإحياء السني»: أولا، تشير بحوث حديثة الى أن نظرية «الاحياء السني» تجنبت التعمق في المؤشرات الواضحة خلال القرن الخامس هجري على وجود تنافس سني–سني ربما يكون أكثر حدة في بعض الواضع من التنافس الشيعي السني. ثانيا، يبدو هناك غموض في علاقة بالتوزيع الجغرافي للـ«احياء السني» ومدى تناسبه مع «تراجع شيعي»: حيث ليس من الواضح إن كانت بغداد مثلا (حيث درّس كل من الغزالي والجُويني) «مجالا للاحياء السني» فقط، حيث لازال المجال الشيعي فيها خلال تلك المرحلة غير مدروس بالشكل الكافي، خاصة في ظل هيمنة المصادر الإخبارية السنية المقربة من السلاجقة. من جهة أخرى مازالت بعد الدراسات الخاصة بالمجال الفاطمي («الشيعي» افتراضا) لم تحسم أهمية وضع المدارس السنية فيها. ثالثا، وهي في رأينا النقطة الأقل حظوة بالنقاش، تعتمد رؤية «الإحياء السني» بالأساس على دراسات تركزت خاصة على منطقتي العراق وسورية بفعل تخصص المؤرخين الذين صاغوها في ذلك المجال الجغرافي، وهكذا فهي لم تعتمد على دراسات مماثلة في التعمق في مجالات أخرى خاصة المغرب الاسلامي والأندلس.

و لازالت مواقع عديدة من المجال الجغرافي الواسع للفن الاسلامي تحتاج لدراسات موضعية دقيقة خاصة وأنها تزخر بالكثير من المعطيات التي تدل على دورها المفصلي في التأريخ للفن الاسلامي والذي لا يقل عن الدور الذي لعبته مواقع أخرى كثيرا ما تركز عليها الدراسات مثل العراق والشام. من ضمن أكثر المواقع التي تجتمع فيها مفارقة الثراء الفني وقلة الدراسة هي مجال المغرب الاسلامي. وبالرغم من الحظوة التي تلقاها بعض المواقع والمعالم المعمارية مثل القيروان (بما في ذلك «جامع عقبة») وفاس (بما في ذلك «جامع القرويين») فإن مظاهر فنية أخرى لاتقل أهمية لاتحظى باهتمام مماثل، ويتعلق الأمر خاصة بصناعة المخطوط وتحديدا مسألة «صناعة الخط». وبالرغم من ذيوع صيت نماذج «القرآن الأزرق» Blue Quran، والذي يقع عموما النظر اليه ضمن التقاليد الفنية للمغرب الاسلامي، فإن المخطوطات التي تم انتاجها في هذه المنطقة لازالت غائبة عن ذهن معظم الدارسين باستثناء بحوث قليلة جدا (مثل بعض دراسات جورج مارسي وإبراهيم شبوح).

إن مخزون جامع القيروان يسترعي انتباها خاصا (توجد هذه المخطوطات ضمن مجموعات «مركز رقادة للمخطوطات الاسلامية « تحت إشراف الباحث مراد الرماح والذي تفضل مشكورا بالسماح لنا بالاطلاع على الكثير من صور مخطوطاتها). ففي هذه المجموعة توجد ستة مخطوطات قرآنية نرى أنها محورية في نقاش أطروحة ياسر طباعة. وفي هذه الحالة لدينا ستة نماذج لا تتميز فقط بكونها مؤرخة بل أننا نعرف من خطها أو لمن تمت كتابتها (أي الراعي) وهو في نفس الوقت من أوقفها على مكتبة الجامع. وفي الجملة فهي من المخطوطات النادرة التي نستطيع تأريخها بفضل تاريخ الوقف الظاهر عليها والذي ينحصر بين نهاية القرن العاشر وأواسط القرن الحادي عشر والذي نقدر أنه قريب جدا من التاريخ الفعلي إنجازها. كما أننا هنا لسنا بصدد نماذج نقائشية (مثلما هو الحال مع الأمثلة المقارنة التي قدمها طباعة) بل بصدد نماذج مخطوطة مثلها في ذلك مثل النماذج المخطوطة المشهورة المعاصرة لها وتحديدا القرآن الذي خطه ابن البواب في بداية القرن الحادي عشر وهو نموذج محوري في الأطروحة أعلاه. وفي النهاية فإننا هنا بصدد ظرفية تاريخية وجغرافية مشبعة بالنزاع المذهبي (السني ـ الشيعي) وذلك في إطار نزاع سياسي (الزيري– الفاطمي) معلن وخفي في آن واحد مشابهة من وجوه عديدة ومعاصرة لما كان يحدث في المشرق. الأكثر من ذلك أن عددا من هذه المخطوطات تم إنجازه برعاية من شخصيات إما من أسرة الأمير الزيري المعز بن باديس (مثل فاطمة مرضعته أو أم ملال عمته) أو من رجال الدولة وأعيانها (مثل القاضي أحمد بن عمران البلوي) أو من قبل المعز نفسه وذلك في فترة متقاربة جدا تطرح تساؤلات عن تنافس داخلي في الأسرة الحاكمة في القيروان (السنية بشكل متعاظم منذ بداية القرن الحادي عشر) لإنجاز مخطوطات قرآنية ضخمة ومن ثمة إستعراضية حيث كانت موجهة للمشاهدة العامة من خلال توقيفها على جامع القيروان. المثير في الأمر كله أن أربعة منها كُتب بخط «كوفي» (وعلى الورق ذي المقطع الطولي oblong المميز لكثير من المخطوطات المبكرة المغرب الإسلامي) وإثنين منها بما يُطلق عليه الخط «الريحاني» وهو خط على ما يبدو محلي وقريب جدا من الخط «الكوفي». أكثرها أهمية هو مخطوط أوقفه على الجامع الأعظم الأمير المعز بن باديس بنفسه وذلك مباشرة بعد تفجر صراعه مع الخلافة الشيعية في القاهرة وتمرده الرسمي عليها بدعم من علماء الدين السنة ذوي النفوذ المتعاظم في القيروان وذلك بعيد سنة 1048 ميلادية. من الضروري الإشارة هنا إلى أن المعز كان من أشهر رجال الدولة إهتماما بصناعة المخطوطات حيث وضع في هذا الباب مؤلفا خاصا وفريدا ذاع صيته فيما بعد. وفي كل الأحوال نحن هنا، وبعكس ما تشير اليه الأمثلة المعاصرة لياسر طباعة، في ظل حالة سنية متعاظمة تستعدي الشيعة (كما تدل على ذلك المواجهات المذهبية العنيفة التي حصلت آنذاك في القيروان) ولكنها تزخر في المقابل بإنتاج مخطوطات بالقلم «الكوفي» نأمل أن نتعرض في مناسبة قريبة بشكل مفرد وخاص الى مجموعة المخطوطات القيروانية).

### إعتباطية الدلالة المرئية للعلامة اللغوية

كان الأديب والناقد الألماني قوتولد ليسينغ ((Gotthold Lessing (1729 ـ 1781) من أبرز من ساهموا في صياغة النظريات الحديثة للفن. وبالرغم من عدم تخصصه في موضوعات تاريخ الفن إلا أن رده في كتابه لاكون (Laocoon) على أطروحات مواطنه يوهان فينكيلمان (Johann Winckelmann) (1717–1768)، وهو المؤسس الفعلي لتاريخ الفن (بمعناه الحديث)، الخاصة بطبيعة العلاقة بين الفنون المرئية (visual arts) والأدب وتحديدا الشعر كان علامة بارزة في الجهد التنظيري الذي رافق التأريخ للفن. كانت الإضافة الجوهرية في كتاب «لاكون» هي الإعتراض على فكرة التماهي (المتضمنة في مواقف فينكيلمان) بين بنية اللغة (بما في ذلك الشعر) وبنية الفنون المرئية عامة (سواء كانت تصويرية أو تشكيلية ـ نحتية) على أساس الإختلاف الجوهري في الحواس البشرية المحددة لكل منهما (السمع مقابل الرؤية). وكانت الخلاصة الأساسية لذلك جوهرية في النظريات اللغوية والفنية الحديثة: ففي حين تكون العلامة اللغوية (الدال) في علاقة إعتباطية مع المعنى (المدلول)، وهي بذلك علامة اعتباطية (arbitrary sign)، فإن العلاقة بين العلامة المرئية الفنية (الدال) والمعنى أو الواقع هي علاقة محاكاة للأصل الموضوعي وتكون العلامة بذلك طبيعية (natural sign). وقد كانت هذه الفكرة أحد أسس نظريات الألسنية الحديثة فيما بعد خاصة في كتابات إميل بينفنيست (?mile Benveniste) (1902 ـ 1976).

إن هذا النقاش القديم شديد الأهمية في المسائل الراهنة والخاصة بتحديد ماهية جمالية الخط العربي. وتتميز هذه الإشكالية بتعقيد خاص حيث يتعلق الأمر في الآن ذاته بعلامة لغوية (ذات بعد سمعي أساسا) ولكنها أيضا مرئية ومن ثمة تختزن إمكانية فنية. غير أن أطروحة طباعة أعلاه تتعامل مع الخط العربي من زاوية أحادية من خلال التركيز على طبيعته المرئية ومقللة أو حتى متناسية بذلك طبيعته اللغوية. إن النقطة التي يجب التأكيد عليها هنا هي إعتباطية العلامة اللغوية بشكل عام بما في ذلك الحرف العربي. وهي إعتباطية مزدوجة حيث هي كذلك في علاقة الصوت الخاص بكل حرف (أو مجموعة حروف) بالمعنى، كما هي اعتباطية في علاقة شكلها المرئي وصورة الحرف (من ثمة الكلمة) بالمدلول. هذه الإعتباطية البديهية للحرف (و من ثمة الخط) تفرض شروطا على قدراته التعبيرية رغم أن ذلك لا يعني إستيلابا لقدراته الجمالية التجريدية. إن مثال صناعة الخط في المغرب الإسلامي يمكن أن يؤكد على أن الطبيعة الإعتباطية للخط يمكن أن تكون أكثر تأثيرا في تفسير خصائصه الجمالية، وعلى أن العلاقة بين الظرفية الدينية–المذهبية وأشكال خطوط القرآن مثلا لا يمكن أن تكون ميكانيكية. وإذا كان هناك معنى منعكس في الخاصيات المرئية (بتأثير ظرفية تاريخية محددة) فلا يجب أن يكون خاصا بالمحتوى. إن عامل الإنجذاب الجمالي المحض (لخط تربيعي مثلا مقابل خط مدور) هو نقطة يجب أن يقع أخذها بالإعتبار وإمتحانها مقابل عامل الإنجذاب المذهبي السياسي على سبيل المثال. وفي عالم الانجذاب الجمالي المحض فإنه ليس هناك ما يجب أن يمنع إختلاط الأوراق المذهبية مما يؤدي الى إنجذاب قضاة سنة بنفس قدر قضاة الشيعة في شمال إفريقيا (المغرب ومصر) للخط «الكوفي ـ الباطني» في نفس الوقت الذي دفعت فيه المؤسسة العباسية/ «السنية» في بغداد بالخط «النسخي ـ النصي» الى صدارة المشهد الفني. إذا كان هناك إختزان في العلامة اللغوية (من جهة تشكلها المرئي) للظرفية السياسية التي ظهرت فيها فهو بالتالي إختزان للمنحى الجمالي المهيمن في تلك الظرفية وليس لمعانيها السياسية والمذهبية المباشرة.

من الناحية المنهجية العامة تصبح المدرسة الايكونولوجية في هذه الحالة في حاجة الى بعض التعديلات لتفسير هكذا ظواهر. وعلى سبيل المثال يمكن إعتبار الإضافات المنهجية (الأنقلوسكسونية ايضا) التي قدمها منذ سبعينات القرن الماضي باحثون مثل مايكل باكساندال (Michael Baxandall) وسفيتلانا ألبرز (Svetlana Alpers)، المتمحورة خاصة على أهمية الظرفية المرئية (visual context) تحديدا وليس فقط الظرفية التاريخية ـ الثقافية بشكل عام في تفسير العمل الفني، أدوات ناجعة لدراسة الخط العربي. وفي حالة الأعمال الفنية المتعلقة بالخط العربي، عوض أن يكون تأثير الظرف التاريخي آتيا أساس (أو فقط) عبر المصادر المكتوبة أو الشفوية (بالتحديد تلك المتعلقة بمعاني مذهبية وسياسية معينة) المعاصرة للعمل الفني، تصبح المصادر المرئية وخاصة الأذواق الاستيتيقية الفنية المحضة (أي اللا مذهبية واللا سياسية أو الخالية من المعنى) المعاصرة لأي عمل فني من بين أكثر العوامل المُشكلة له. بالإضافة الى ذلك، وفي مثال العالم الاسلامي في القرن الحادي عشر ميلادي، يبدو أن هناك تمايزات جغرافية في الظرفية المرئية... أو بمعنى آخر هناك «ظرفيات» مرئية مُحددة جغرافيا وبالتالي ظرفيات مختلفة تفسر بدورها إختلاف الاتجاهات الرئيسية في رسم الخط العربي.

* باحث في تاريخ الفن الاسلامي
جامعة بنسيلفانيا ـ الولايات المتحدة لامريكية
tkahlaou@sas.upenn.edu
http://arts-of-islam.blogspot.com

# تداعيات

## أعيادنا وأعيادهم

د. عبد العزيز المقالح

■ قال لي احد الزملاء الغاضبين مما وصل اليه حال الامة من اوضاع كارثية: لولا ان اعيادنا مرتبطة بشعائر دينية لا مناص من ادائها في مواقيتها لجاز لنا تأجيلها الى ان تتحسن الاوضاع وتعود احوال الامة الى ما كانت عليه قبل ان تداهمنا الايام بما لم نكن نتوقع ولا نريد وقبل ان تدخل الاقطار العربية والاسلامية في سلسلة من المآسي والآلام لا وقت لحصرها. وما من شك في ان الزميل الغاضب على حق في شكواه فقد تكاثرت هموم الواقع العربي والاسلامي وصار الانسان بسببها واقعا تحت ضغوط عاصفة تجعل الابتسامة نادرة واذا ما حدثت فلم تعد تلك التي تضيء الوجوه وترسم على الشفاه ضوءا غير متكلف ولا لاهث.

لقد كان للاعياد ـ في سنوات مضت ـ مذاقها الخاص وطابعها الانساني والروحي وكانت لها احتفالاتها وبهجتها واغانيها وذلك عندما كانت الامة حية ترزق وحين كان ابناؤها يجدون من الرزق الحلال ما يضمن لهم الاكتفاء ويحقق لهم الامان والاستقرار ولا يخافون من ان تقطع الاساطيل طريق القمح والسكر والدواء. يذهبون لاداء فريضة الحج ورؤوسهم مرفوعة. ويؤدون صلاتهم وجباههم متآلفة لا مكان للعدو في ديارهم الحرة المستقلة ولا مكان في وطنهم الكبير لغاز او محتل.. ان صورة ذلك الماضي حاضرة في ذهن كل عربي وفي ذهن كل مسلم ويزداد حضورها وضوحا وتألقا حين يتم استعراض الواقع الراهن بكل مهاناته وخيباته. احتلال استيطاني متوحش في فلسطين واحتلال دموي ساخن في العراق وحيثما يممت وجهك سوف تجد حالة او اكثر من الاحتلال غير المباشر.

لقد فشل العرب ومعهم اشقاؤهم المسلمون في استغلال ما يمتلكونه من قوة لا يستهان بها في الدخول الى قلب المعادلة الدولية واستغلال موازين القوى لمصلحة اقطارهم ودرء الأعادي عنها. وكان من اهم اسباب الفشل ـ وما يزال ـ ثقتهم بأعدائهم والمراهنة الخادعة على امكانية النجاح في كسب ودهم واستمالتهم لتأييد القضايا المركزية التي تتصدر الشأن العربي والاسلامي، وعلى الرغم من ان الايام والتجارب الطويلة اثبتت خطأ هذا الوهم فان القائمين على الشأن السياسي والاقتصادي ـ عربيا واسلاميا ـ ما يزالون يمارسون هذه اللعبة ويتوهمون بل يعتقدون ان حل مشكلات الامة بيد الاعداء، وان هؤلاء الاعداء جادون في مواقفهم وجادون في تطوير مؤسساتنا العسكرية والمدنية بما يضمن للعرب والمسلمين تفوقا يعيد اليهم ما تهدم من مكانتهم ويحافظ على ما تبقى من كرامتهم!

لقد كان العيد استراحة مثالية تنتشي معها الروح ويتحرر الجسد المثقل باعباء العمل الروتيني اليومي. فأصبح العيد مناسبة لاجترار الهموم والآلام. ويصح ـ والحديث عن العيد ـ القول بأن جموع الفقراء الذين يملأون الساحات ويكادون يسدون بعض الطرقات يزدادون عاما بعد عام وجلهم ممن لم يعودوا يجدون لهم منفذا للحصول على لقمة العيش خارج اوطانهم بعد ان بدأت طلائع العولمة تحكم سيطرتها على الاقتصاد العربي واسواقه واصبح العامل العربي منبوذا وغير محل للثقة لا من ارباب العمل وهم عرب اشقاء وانما من المتحكمين في العمل وممن يعدون للوطن الكبير خرائط جديدة وسكانا جددا.

### تأملات شعرية:

كل عام وانتم بخير
الوائد معمورة بالطعام اللذيذ
وما تشتهي النفس من هذيان
يبارك احزاننا،
والبيارق منشورة فوق شمس القلاع
كل عام وانتم بخير
العروبة مصلوبة
والكرامة مسلوبة
والسيادة في كل عاصمة
للأعادي تباع!

# مخرج فيلم «ويجا» يرفض اتهامات باساءته للاسلام

■ القاهرة ـ من رياض ابو عواد: اكد المخرج المصري الشاب خالد يوسف ان فيلمه الجديد «ويجا» لا يسيء للاسلام، رافضا اتهامات علماء في الازهر بهذا الخصوص واعلن في الوقت نفسه رفضه لرقابة الازهر على الابداعات الفنية والادبية.

وقال المخرج ان «الفيلم لا يسيء للاسلام لانني مسلم واعرف الاسلام كما يعرفوه» الى جانب ان الفيلم «يعالج قضايا موجودة في الواقع الاجتماعي ان اراد هؤلاء المتحدثين باسم الاسلام الاعتراف بوجودها او انكارها».

وكان المخرج يرد على تحقيق نشرته صحيفة «المصري اليوم» المستقلة في عددها الصادر الاحد حول راي علماء في الازهر بينهم مفتي الديار المصرية السابق نصر فريد واصل الذي صرح للصحيفة بأن الفيلم «يعكس ثقافة علمانية وانه نتاج للغزو الثقافي الذي يهدف الى هدم قيم واخلاق المجتمع الاسلامي».

وقال المخرج الشاب دفاعا عن فيلمه الرابع الذي بدأ عرضه قبل عشرة ايام في دور السينما المصرية انه «لن يقبل اية رقابة للازهر على اي عمل كان لان هذا ليس من وظيفة الازهر انه وظيفة الرقابة على المصنفات الفنية والتي هي بدورها يجب ان تنتهي».

واثار مشهد يظهر الفنانة منة شلبي وهي ترتدي خمارا خلال ذهابها لمقابلة في حارة شعبية مع عشيقها، الوجه الجديد على الشاشة محمد الخلعي، رد فعل علماء الازهر عليه.

والفيلم يتطرق في خطه الدرامي الى كشف دواخل خمسة اصدقاء من خلال لعبة يتبادلون فيها الادوار يتبين خلال ذلك ان ابطال الفيلم هاني سلامة وهند صبري وشريف منير ومنة شلبي ومحمد الخلعي والوجه اللبناني الجديد دولي شاهين يتقاطعون بعلاقات جنسية وعاطفية مختلفة في ما بينهم.

ويؤدي الشك والفشل في الوصول الى قيم التسامح والمغفرة الى معركة في ما بينهم تؤدي الى مقتل منير شريف وزوجته منة شلبي ومحمد الخلعي في حين ينجو الوحيد المتسامح والقادر على المغفرة بينهم هاني سلامة وحبيبته دولي شاهين.

ويستذكر المخرج في حديثه لفرانس برس حادثة نشرتها الصحف المصرية العام الماضي عن قيام زوج «بضبط زوجته تخونه مع رجل لمدة نصف عام كان يأتي وهو يرتدي النقاب ويدخل الى منزله وكانه صديقة لزوجته».

كما يقول يوسف اضافة الى الكثير من الاحداث التي تجري في الواقع الاجتماعي كما نراه في الصحف تشير «الى ضبط الكثير من النساء المحجبات في قضايا اداب ومخدرات فهل ه