المقدَّس والجميل

الإختلاف والتماثل بين الدين والفن

د. حسن طلب

حقوق الإنسان في الفنون والآداب

المقدَّس والجميل

(الاختلاف والتماثل بين الدين والفن)

مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان

■ هيئة علمية وبحثية وفكرية تستهدف تعزيز حقوق الإنسان في العالم العربي. ويلتزم المركز في ذلك بكافة العهود والإعلانات العالمية لحقوق الإنسان. ويسعى لتحقيق هذا الهدف عن طريق الأنشطة والأعمال البحثية والعلمية والفكرية بما في ذلك البحوث التجريبية والأنشطة العلمية.

■ يتبنى المركز لهذا الغرض برامج علمية وتعليمية، تشمل القيام بالبحوث النظرية والتطبيقية، وعقد المؤتمرات والندوات والمناظرات والحلقات الدراسية. ويقدم خدماته للدارسين في مجال حقوق الإنسان.

■ لا ينخرط المركز في أية أنشطة سياسية ولا ينضم لأية هيئة سياسية عربية أو دولية تؤثر على نزاهة أنشطته، ويتعاون مع الجميع من هذا المنطلق.

٩ شارع رستم - جاردن سيتي - القاهرة
الرقم البريدي ١١٥١٦ ص. ب ١١٧ مجلس الشعب - القاهرة
تليفون ٧٩٥١١١٢ (٢٠٢)
فاكس ٧٩٢١٩١٣ (٢٠٢)
e.mail:
cihrs@soficom.com.eg

مجلس الأمناء

إبراهيم عوض (مصر)
أحمد عثمانيا (تونس)
أسمى خضر (الأردن)
السيد يسن (مصر)
آمال عبد الهادي (مصر)
سحر حافظ (مصر)
عبد الله النعيم (السودان)
عبد المنعم سعيد (مصر)
عزيز أبو حمد (السعودية)
غانم النجار (الكويت)
فيوليت داغر (لبنان)
محمد أمين الميداني (سوريا)
هاني مجلي (مصر)
هيثم مناع (سوريا)

منسق البرامج
يسري مصطفى

المستشار الأكاديمي
محمد السيد سعيد

مدير المركز
بهي الدين حسن

سلسلة حقوق الإنسان في الفنون والآداب (٨)

المقدَّس والجميل

(الاختلاف والتماثل بين الدين والفن)

حسن طلب

المقدّس والجميل
(الاختلاف والتماثل بين الدين والفن)
حسن طلب
الناشر : مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان
سلسلة حقوق الإنسان في الفنون والآداب (٨)
حقوق الطبع محفوظة ٢٠٠١
٩شارع رستم جاردن سيتي القاهرة
تليفون : ٧٩٤٦٠٦٥ - ٧٩٥١١١٢ (٢٠٢)
فاكس : ٧٩٢١٩١٣
العنوان البريدي: ص ب: ١١٧ مجلس الشعب-القاهرة
E.mail:cihrs@soficom.com.eg
الصف الالكتروني:مركز القاهرة: **هشام السيد**
غلاف وإخراج: مركز القاهرة : **أيمن حسين**
رقم الإيداع بدار الكتب : ٢٠٠١/١٨٤٣٦

مقدمة

أبجدية واحدة ولهجات مختلفة

لا شك في أن هناك أسبابا متنوعة تقف وراء ظاهرة التعصب الديني التي طغت عندنا وبغت في العقود الأخيرة من القرن العشرين، دون أن نعرف كيف نواجه بغيها وطغيانها مواجهة تحتكم إلى العقل وتهتدي بنوره.

ولعل من واجبنا هنا أن نشير إلى جهود محدودة لقلة من الباحثين الجادين، حاولوا أن يميطوا اللثام عن بعض أسباب هذه الظاهرة، لا سيما الأسباب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، غير أن هناك جانبا آخر لا يزال مهملا على خطورته، وأقصد به الجانب الفلسفي الذي يستحيل بدونه أن نفهم ظاهرة التعصب الديني فهما حقيقيا عميقا، يحيط بمنطلقاتها ويكشف عن دعاواها المغلوطة. وربما كان الشاهد الساطع على ذلك الإهمال، ماثلا في أن مكتبتنا العربية المعاصرة لم تعرف كتابا واحدا مؤلفا في فلسفة الدين، يساعد القارئ -أو حتى المثقف العادي- على أن يلم بطبيعة القضايا الدينية وكيفية تحليلها بنظرة مجردة من الهوى والتحيز المسبق. وليس في مكتباتنا غير تلك الكتب الموجهة التي تؤرخ لدين معين وتزكيه، وقد تنتصر له على سائر

الأديان، على اعتبار أنه هو -وحده- الذي يجسد الحقيقة الدينية المطلقة، أما غيره من الأديان، فلا نصيب لها من الحقيقة ، ولهذا يصبح أتباعها مارقين خارجين عن حظيرة الإيمان، وتحق عليهم كلمة (الكفر) بسائر ما تستدعيه وتوجبه من حدود، تنتهك فيها -باسم الدين- حرية الاعتقاد، ويصادر حق الإنسان في أن يختار -أو لا يختار- ما يلائم طبيعته الخاصة ويلبي حاجته الروحية من المذاهب الدينية المختلفة.

ولا شك في أن مثل هذا الإهمال البالغ في المؤلفات العربية التي تعالج مسائل فلسفة الدين عامة، بغض النظر عن نوعية هذا الدين، لا يمثل مجرد فقر ثقافي محدود في أحد فروع الفلسفة، ولا يشير إلى وعي ديني مسطح فحسب، بل إنه -وهذا هو الأخطر- يقدم الأرض الصالحة لنمو التعصب وازدهاره، ذلك أن التعصب غالبا ما يجد في الجهل بيئته التي ينتشر فيها ويفشو.

ولا تدعي هذه الدراسة المتواضعة أنها تستقصي سائر القضايا المهمة في فلسفة الدين، بل إنها لم تطمح إلى مثل هذا العرض الشامل من الأصل، وإنما هى اكتفت بأن تعالج قضية واحدة ولكنها أساسية في الدرس الفلسفي للدين على إطلاقه، ألا وهى قضية (لغة التجربة الدينية). غير أن هذا لم يمنع الدراسة من أن تعرج كلما دعت الحاجة على كثير من قضايا فلسفة الدين الأخرى، ذلك أن الدرس العميق الوافي لأية مسألة أو أي مفهوم في فلسفة الدين، لا يبلغ غايته ولا يحقق الفائدة المرجوة، من غير الإلمام بما يشتبك معه من مفاهيم ومسائل أخرى. وهكذا فإن مفهوم الإيمان لا يمكن فهمه بمعزل عن مفهوم الله، وهذان المفهومان كلاهما، لا يمكن أن يكتمل معناهما إلابمعونة مفاهيم وقضايا أخرى أساسية، ولعل مفهوم اللغة الدينية يأتي

في مقدمتها جميعا.

❖❖❖

ويجب أن نعترف بداية، أن فهمنا للكتب المقدسة قد ظل محكوما عبر قرون طوال بنظرة ضيقة تقنع بالمعنى الحرفي، وتكتفي بما تراه على السطح مما يتراءى للوهلة الأولى، فلم نغامر بأن نغوص لنستخرج من تلك النصوص دلالتها الحية العميقة التي تحتجب دائما خلف المعنى الحرفي المباشر. وهكذا تعاملنا مع الكتب المقدسة على أنها تتكلم لغة لا تختلف كثيرا عن اللغة الدارجة التي نتكلمها في حياتنا اليومية وندير بها شئون معاشنا، دون أن نتكلف في تداولها ما يزيد على الاقتصار في أداء المعنى المباشر المحدد، دون لبس، وبلا زيادة أ و نقصان.

وهكذا، فإننا بهذا الفهم السطحي للغة النصوص المقدسة، على أنها لغة حرفية مباشرة، نكون قد أفقرناها ونزلنا بها إلى المستوى النفعي الذي نبتذل فيه اللغة حين نجعلها مجرد وسيلة لقضاء المصالح في أنشطتنا اليومية المعتادة. ونكون -وهذا هو الأدهى- قد أتحنا للمتعصبين الدينيين، سندا نظريا يظاهرهم في مسعاهم الخطير إلى فرض آرائهم على الجميع، وتكفير سائر من يختلف معهم من أهل الأديان الأخرى، أو حتى من المذاهب المنافسة داخل إطار الدين الواحد.

وإذا كان لنا أن نستخلص المنطق الأساسي الذي تقوم عليه فكرة التعصب الديني، في ضوء الرؤية التي يقدمها هذا البحث، فبوسعنا أن نقول إن ذلك المنطق يتمثل في الإيمان الأعمى بأن لغة النصوص المقدسة لأنها لغة حرفية مباشرة، فهى أحادية المعنى، أي أن تفسيرها لا يحتمل التعدد ولا يقبل أكثر من وجه. ونكون هنا قد اقتربنا من فكرة الحقيقة الواحدة التي يؤمن بها الأصوليون والمتزمتون وأتباع المذاهب

الشمولية كافة، ولو أنهم وقفوا عند هذا الحد لهان الأمر، إذ أننا سنكون بإزاء حقيقة بعينها، أو إزاء معنى واحد محدد، يمكن أن نكون جميعا مدعوين إلى المشاركة في استخلاصه والاتفاق عليه. غير أن الكارثة تبدأ نذرها الرهيبة حين يصر هؤلاء المتعصبون على أن هذا المعنى المباشر رهن بفهمهم هم وحدهم للنصوص المقدسة، وأن الحقيقة الواحدة، إذن، حكر عليهم دون سواهم. وهكذا ينقسم الناس إلى فريقين، أو بالأحرى إلى معسكرين متناحرين لا سبيل إلى التوفيق بينهما، معسكر المؤمنين أو أهل الهدى، ومعسكر الكافرين أو أهل الضلال.

بهذا المنطق، عمل هؤلاء المتعصبون على فرض فهمهم للغة النصوص المقدسة، على أنها الفهم الوحيد الممكن، وقاوموا محاولات التأويل التي ينظر أصحابها إلى تلك النصوص على أنها لغة رمزية، وبهذا الاعتبار فهى حمالة أوجه، بل إنهم كفّروا من اعتمد التأويل وعوّل على الرمز، فإذا ورد في القرآن تعبير مثل (يد الله)، أخذوا العبارة بظاهر المعنى الحرفي وقالوا: نعم، لله يد ولكنها ليست كالأيدي، وإذا وردت عبارة مثل (استوى على العرش)، أخذوها أيضا بمعناها السطحي المباشر، وأرهبوا من خالفهم ليذهب إلى ما وراء السطح، فقالوا: الاستواء معلوم والكيفية مجهولة والسؤال عنه بدعة!

ولأن التعصب يعمى ويصم، فقد عمى هؤلاء وصموا عن أن يروا أو يسمعوا لمن ينبههم إلى أن تعصبهم هذا كفيل بأن ينزلق بهم إلى ما أرادوا أن يتجنبوه، فهم إذا ما اطمأنوا مؤقتا إلى البراعة البلاغية التي توحي ظاهريا بالإقناع المفحم في حديثهم عن (يد الله التي ليست كالأيدي)، لن يلبثوا أن يقعوا في الفخ الذي نصبوه، لأنهم لن يستطيعوا أن يستخدموا الحجة البراقة نفسها ليقولوا من جديد: إن لله حبلا ولكن

ليس كالحبال إذا ما سئلوا عن عبارة (واعتصموا بحبل الله).

لكم أساء هؤلاء المتعصبون -بضيق أفقهم- إلى حقيقة الدين من حيث ظنوا أنهم يحسنون إليه، ولكم أساءوا في الوقت نفسه إلى زملائهم في الإنسانية من أتباع الديانات والعقائد الأخرى فضلا عن المذاهب والفرق المتنوعة -داخل دياناتهم نفسها- حين أصروا على المعنى الحرفي الوحيد المحدود، ووقفوا عند ظاهر النصوص، وتمسكوا بمذهب الحقيقة الواحدة التي ظنوا أنهم يمتلكونها وحدهم، أما هؤلاء وأولئك من أصحاب الديانات والملل المختلفة، فليسوا من الحقيقة في شئ!

وهكذا قاد الفهم الحرفي للنصوص إلى مصادرة حق الإنسان الفرد في أن يقيم علاقته مع النصوص بدون وسيط مفروض عليه فرضا، وهو ما يعني إلغاء العلاقة المباشرة التي ينبغي أن تنشأ بين الإنسان والله من غير أية وصاية يدعيها بشر آخرون. كما قاد أيضا إلى حظر حرية التعامل مع النصوص المقدسة بمعزل عن الرؤى والقوالب المذهبية الجامدة، وقد أدى هذا في نهاية الأمر، إلى تصوير الأديان والعقائد المتنوعة على أنها ساحة صراع يدعي كل منها أنه هو وحده صاحب الحق في الوجود، وغاب الفهم المستنير لطبيعة الدين، كما ظهر عند أصحاب التجارب الدينية العميقة، مثل نيقولا دي كوسا في الغرب، وابن عربي في التراث الإسلامي العربي، ورادا كريشنان في التراث الهندي، وغيرهم ممن نادوا بفكرة "سلام الإيمان"، وآمنوا بمبدأ وحدة الأديان، ما دامت جميعها تسعى إلى غاية واحدة وإن اختلفت الوسائل.

❖❖❖

إن إثبات الطابع الرمزي للغة الدين على نحو ما يرد في هذا البحث، يشكل خطوة في طريق طويل نرجو أن يصل بنا في النهاية إلى العودة

من جديد إلى الإيمان بوحدة الأديان بدلاً من تفاوتها، وإلى سلام الإيمان بدلا من الصراع الذي يذكي المتعصبون وأدعياء امتلاك الحقيقة المطلقة، أواره.

إن ما يريد هذا البحث أن يظهر القارئ عليه سواء من خلال الأدلة النظرية أو الشواهد التطبيقية من التراث الإ سلامي خاصة، هو أن أبجدية الدين واحدة، وإن اختلفت لهجاتها، وهكذا يستطيع كل صاحب عقيدة -لو أحسن الإصغاء- أن يفهم صاحب العقيدة الأخرى، ويكتشف أنه يتحدث اللغة نفسها، فالأديان جميعا تستظل بالرمز وتتفيأ تحت دوحته.

ويرمي هذا البحث أيضا إلى تحرير الأفراد من ديكتا تورية التأويل، وإفساح المجال أمامهم حتى يتخلصوا من قيود أحادية التفسير، فإذا ما تم لهم هذا، كانوا قادرين على أن ينبذوا التعصب، وأصبح الطريق ممهدا لكي يحل الحب محل الكراهية، ويسود التفاهم والود بين الجميع، ولا نود أن نقول (التسامح) بدلا من (التفاهم)، إذ يكفي ما يناله هذا المصطلح من سوء فهم يذكرنا بأن هناك إثما ينبغي الصفح عنه، ومذنبا يجب أن نعفو عنه ونغفر له! أي إن هناك تنازلا يقدمه كل من يتسامح مع من يختلفون عنه في الدين!

ومادامت أبجدية الأديان واحدة، فلنترك للهجاتها جميعا حرية الوجود، ولنمنحها أذنا مصغية، لنجد أنها لا تتنافر ولا تنفي إحداها الأخرى، بل تتناغم ويغني بعضها بعضا.

ح . ط

الفصل الأول

مفهوم القداسة ومفهوم الجمال

تنقلنا دراسة الدين والفن معا في إطار بحث عن الرمز إلى مجال القيم مباشرة، حيث نجد أنفسنا وجها لوجه أمام قيمتي القداسة Ho-liness والجمال Beauty .

ولسوف نفترض، ولو مؤقتا، أن قيمة القداسة تختص بالدين بينما ينفرد الفن بقيمة الجمال، على ما في هذا الفرض من حدود فاصلة لا تخلو من تعسف كما سنتبين في الصفحات التالية. ولنبدأ أولا بإلقاء نظرة على القيم الدينية عامة، وقيمة القداسة بصفة خاصة.

وأول ما نلاحظه هو أن الأديان جميعا، بصرف النظر عن كونها منزلة أو غير منزلة، صادرة عن وحي أو غير وحي، مؤلهة أو وثنية، تستند إلى موقف معين من القيم، ولعلها هي نفسها موقف قيمي صريح، لأن عقائدها لا تعني بتفسير الكون إلا بقدر ما تحدد ما ينبغي للإنسان أن يقوم به إزاء هذا الكون. وتعتمد نظرة الأديان الكونية على تعيين مراتب الأشياء والأفعال ومنازلها، فثمة ما هو أسمى وما هو أدنى، ومتى عرف ذلك التدرج في المنزلة كان التزام المؤمن إزاءها بمواقف محددة، قد يكون منها الطقوس والشعائر، كما يكون منها الصلات والمعاملات.

ويسلم هذا التدرج القيمي إلى قيمة عليا تكون منبع القيم جميعا، ومصدر السلطة والإلزام، وأصل الوحدة في كل تجليات الكون[1]. وهذه القيمة العليا هي التي تتسم بالقداسة وتكون المصدر الأصلي لها ولشتى صور القداسة الجزئية الأخرى التي تتفرع عن ذلك المصدر، فبجانب قداسة الكائن الأسمى الذي هو الله، هناك قداسات أخرى فرعية لأشياء وأمكنة وأزمنة ترتبط بصورة أو بأخرى بذلك الكائن الأسمى، كالعائلة المقدسة والكأس المقدسة والإمبراطورية الرومانية المقدسة[2].

ويبدو أننا لن نستطيع أن نعرف القداسة على حقيقتها إلا إذا حاولنا أن نعرف أولا المقدس (Sacred Holy) حتى لا نكون قد وضعنا العربة أمام الحصان.

تشير المعاجم المتخصصة إلى أن المقدس هو ما يمتلك صفات أو سمات مستمدة من علاقته بالإله[3]. وإذا ما أخذنا المصطلح الإنجليزي (Sacred) فإننا سنجد أنه يعود إلى الجذر اللاتيني(Sacer) الذي يستخدم للدلالة على ما يقابل مصطلح: مدنس (Profane) وباللاتينية (Profamus) التي تعني حرفيا ما هو خارج المعبد أي ما هو مشاع ومباح. بهذا المعنى تكون الأشياء مقدسة، وكذلك الأمكنة والأزمنة والحوادث والأفعال والأشخاص والمجتمعات، وحتى الحياة في مجملها تصبح مقدسة (Holy) بسبب تعلقها ببعض الموضوعات الدينية ، وتصير بالتالي موضوعا للتقوى أو الخشوع(Devotion)[4].

ويعتبر "رودلف اوتو R. Otto " من أبرز المفكرين المعاصرين الذين ناقشوا مفهوم المقدس وقاموا بتحليله بوصفه مقولة تأويلية وقيمية خاصة بالدين. أي متعلقة بالخبرة الدينية التي أسماها "أوتو" الخبرة

بالخارق للطبيعة Numinous . والمصطلح مشتق من الكلمة اللاتينية Numen[٥]. ويستند "أوتو" في تحليله الرائد لفكرة المقدس، على تصور خاص للمسيحية، يرمي إلى تجاوز ما فيها من مفاهيم عقلانية، أو بمعنى أصح يرمي إلى عدم الاكتفاء بها. يقول "أوتو"[٦]: (ينبغي أن نكون على حذر من خطأ قد يقودنا إلى تأويل مغلوط وأحادي الجانب للدين، ألا وهو النظر إلى جوهر الألوهية على أنه يمكن أن ينحصر بشكل شامل وكامل في مثل هذه السمات العقلانية المشار إليها آنفا، أو أية سمات أخرى مماثلة). ويمضي "أوتو" لينظر إلى السمات العقلانية في المسيحية على أنها عاجزة عن أن تستنفد فكرة الألوهية لأنها تتضمن موضوعا إلهيا غير عقلاني أو فوق عقلاني Supra- rational هي التي تعزى إليه. هذه السمات العقلانية تعزى إلى الموضوع الذي تصفه، والذي لا يكون -وليس يمكنه في الواقع أن يكون- قابلا للإدراك من خلالها، إذ يتطلب في الحقيقة، إدرا كا من نوع مختلف تماما، ومع أنه حتى الآن يند عن الفهم بواسطة التصورات Conceptions، إلا أنه ينبغي أن يكون بطريقة أو بأخرى في متناول إدراكنا وإلا فلا شيء مؤكدا يمكن أن يقال عنه على الإطلاق. وحتى التصوف عندما نذكره على أنه ما لا يمكن التعبير عنه Ineffable ، فهو لا يعني ضمنا عدم إمكانية الجزم بأي شيء على الإطلاق عن موضوع الوعي الديني، وإلا لكان التصوف قادرا على التحقق فقط بالصمت المطبق، في حين أننا نجد المتصوفة يتميزون بشكل عام بإنتاجهم الوافر الفصاحة[٧].

إننا لن نستطيع أن ندرك المقدس عقليا وفي الوقت نفسه فإننا لا نستطيع أن نصمت عن محاولة إدراكه والاتصال به بطريقة أو بأخرى.

فما هي الطريقة التي سنسلكها في تحقيق هذا الاتصال؟

يجيب "أوتو" على هذا السؤال من خلال التعارض بين الدين والعقل، على أساس أن الدين أبعد غورا من أن يخضع كلية للعقل. ومن هنا كان هجومه على الأرثوذ كسية Orthodoxy لأنها في بنائها للعقيدة والمذهب لم تجد فرصة لإنصاف الوجه اللاعقلاني Nonrational في موضوعها. لقد أخفقت المسيحية الأرثوذكسية إخفاقا بينا في إدراك قيمة العنصر اللاعقلاني في الدين، بدلا من أن تبقى عليه حيا في صميم التجربة الدينية، مما جعلها تقدم تأويلا عقلانيا، فكريا، أحادي الجانب لفكرة الله(٨).

وقد ترك "رودلف أوتو R. Otti " بصمات ثقيلة على كل من أتى بعده من فلاسفة الدين خاصة في الجانب الخاص بتعرف فكرة المقدس من خلال لغة الرمز.

ويعتبر "وولتر ستيس W. T. Stace " أن "أوتو" هو خير من تعرض لدراسة علاقة الرمز الديني بالحقيقة المرموز إليها، وهو لهذا يتخذ من وجهة نظره نقطة انطلاق، ذلك أن "أوتو" يقرر أن الغيبي Numen –وهذا هو الاسم الذي يطلقه على الخبرة الدينية الخالصة- لا يشعر به إلا باعتباره أمراً لا يوصف، ولا يقبل أيه صياغة تصورية. ولكن المتصوف مع ذلك يرى ضربا من التماثل بين الصبغة اللاطبيعية للغيبي وبين بعض الصفات الطبيعية للأشياء التي سبق له اختبارها في العالم العادي. ومن هنا فإنه يستمسك بتلك الصفات الطبيعية ويستخدمها كمجازات، أو أشكال رمزية للتعبير عن الصبغة اللا طبيعية الغيبية. وهذه هي الطريقة التي نشأت على نحوها الرمزية الدينية، وبالتالي فإن هذه هي

طبيعة الرمزية الدينية.

وإذا ما أخذنا مثالا محددا، مثل الشعور بالرهبة أو الهيبة Awefulness فإننا سنجد أن هذا الشعور يصلح لوصف الخبرة الدينية بالمقدس أو بالغيبي، ومع ذلك فهو مستمد من انفعال الخوف Emotion of Fear [١٠]. الذي يحس به الإنسان إزاء بعض مظاهر الطبيعة. أي أن هناك -كما يلاحظ "ستيس"- ضربا من التماثل أو التشابه بين الخوف الطبيعي أو الرهبة الطبيعية من جهة، والإحساس بالحقيقة الغيبية من جهة أخرى. ولهذا فإن كلمتي (جزع) و(رهبة) قد تستخدمان كمجازين أو شكلين رمزيين لتلك الحقيقة. ومن هنا نشأت تعبيرات كهذه: الخوف من الله أو غضب الله، وبالتالي فقد تولد عن أخذ هذه التعبيرات بشكلها الحرفي، بعض المعتقدات أو القضايا العقلية كتلك التي تقول مثلا بأن الله يمكن أن يكون غضوبا أو غيورا[١١].

وقد لاحظ "برتراند رسل B. Russell في مقال له بعنوان: (لماذا لست مسيحيا؟) أن الدين مؤسس بصفة أولية ورئيسية على الخوف Fear ، الذي يعود في جزء منه إلى رعب المجهول Terror of The Unknown وفي جزء آخر إلى الرغبة في أن يكون لدينا من هو أكبر منا ليقف إلى جانبنا فيما يواجهنا من مصاعب وصراعات [١٢].

إن الربط بين فكرة المقدس من جهة والشعور بالرهبة أو الخوف من جهة أخرى ليس جديدا هنا لأنه موجود في النصوص المقدسة نفسها عند الكثير من الديانات، ففي الإسلام مثلا يتردد مصطلح الخوف ومترادفاته مرات عديدة، نجد مثلا مصطلح (الخشية) يتردد عشرات المرات باشتقاقاته المختلفة، وكذلك مصطلح الخوف الذي يربو تردده

باشتقاقاته المختلفة عن مائة مرة[١٣]. وكذلك الأمر في المترادفات الأخرى مثل (الجزع) و(الرهبة) و(الهيبة) وما جرى مجراها. ولكن العبرة هنا في تحديد صلة المقدس بالخوف أو بالرهبة تكمن في الفرق الذي يمكن أن يكون موجودا بين الخوف من المقدس، والخوف من الأشياء والحوادث الطبيعية الأخرى. فشعور الإنسان تجاه المقدس ليس منحصرا في الرهبة فقط، أو كما لاحظ "مارتن لوثر M. Luther لا يستطيع الإنسان الطبيعي أن يشعر بالخوف التام تجاه الله[١٤]. لأن الله هو بالضرورة الملاذ الذي يأوى إليه الإنسان الخائف مما يحيط به من مظاهر الطبيعة.

إن الخوف شعور أساسي في التجربة الإنسانية. ويعدد "برتراند رسل" مظاهر هذا الخوف فيذكر منها الخوف من الأشياء في مجملها، والخوف من الغامض Mysterious ، والخوف من الإحباط Defeat ، والخوف من الموت[١٥]، ويصل إلى نتيجة مؤداها أن الخوف هو أصل الديانات وهو أيضا أصل العنف الذي ترتبط به الديانات غالبا. وهذا هو ما جعله يصل إلى أن العنصر الانفعالي هو الأساس في الدين وفي قبول الناس له. وهذه النظرة التي تفسر القداسة، وبالتالي التجربة الدينية عامة، على أساس من الشعور بالخوف أو الرهبة، هي نظرة تتفق مع الأساس النفسي Psychological للخبرة الدينية الذي يقر به كثير من الدارسين في هذا المجال[١٦]. ولكن هذا ليس هو ما يهمنا الآن.

إن ما يهمنا الآن هو أن الشعور بالرهبة والخوف والجزع، إلى آخر مترادفات هذه التجربة الروحية النفسية، يقود بالضرورة إلى نشدان الأمان والخلاص. ولكن فكرة الخلاص Salvation ليست دائما فكرة

دينيـة أو ليس الطابع الديني هو مضـمونهـا الوحيـد. فكمـا أن هناك خلاصا عن طريق الدين فإن هناك أيضا خلاصا عن طريق الفن، وهذا هو ما تعلمنا إياه فلسفة "شوبنهاور". وعند هذه النقطة يلتقي الجميل Beautiful بالمقدس ويصبح الفن ممرا إلى القداسة من حيث أنه يسهل أمـر الانعتـاق من الحيـاة ويمنـح أجنحـة، ويقـدم في ومـضة مـا تقـدمـه القداسة مطلقا[١٧] كما يرى "شوبنهاور".

ومعنى ذلك أنه إذا كان المقدس يمثل قيمة عليا وحقيقة مطلقة، فإن الجميل أيضا يشترك معه في ذلك، وقد ذكر الشاعر الإنجليزي "جون كيتس J. Keats " أن (الجمال هو الحقيقة والحقيقة هي الجمال (Beauty is Truth, Truth is Beauty) رغم أن بعض الفلاسفة رفضوا فكرة التوحيد بين القيم[١٨]. تمشيا مع الاتجاه الذي ينظر في كل قيمة من القيم على حدة، لاكتشاف بنيتها المعرفية والوجدانية ولتحليل معانيها ودلالاتها من كل الزوايا الممكنة.

ومن هذا المنظور فإن قيمة الجميل قد تأخذ معنى مرادفا لمصطلح الجمالي Aesthetic أحيانا، وقد تأخذ في أحيان أخرى معاني مختلفة ترتبط بهذه القيمة أو تلك أو بفئة من القيم دون غيرها[١٩]، كأن ترتبط بالقداسة مثلا أو الخير Goodness ، وإن كان هذا الارتباط محل جدل بين علماء الأخلاق من جهة وعلماء الجمال من جهة أخرى، من حيث أن علاقة الجمال بالخير ليست واضحة تماتما كما يرى "روبيزيك"، لأن الفن يمكن أن يقدم تعبيرا تاما عن الشر في عمل فني جميل[٢٠]. ولهذا السبب ينحاز الأخلاقيون إلى قيم أخرى مثل الخير والحب والقداسة ليضعوها على الهرم القيمي. فمن يضع القداسة على قمة ذلك الهرم أو يجعلها تتجاوز أو تعلو على مجال القيم بكاملها، يفعل ذلك بسبب أن

القداسة تفترض الإيمان Faith مقدما[٢١] بينما لا يفترض الجمال ذلك.

رأينا كيف أن القداسة تفترض الرهبة فيؤدي بها ذلك إلى نشدان الخلاص[٢٢] ورأينا كيف أن نشدان الخلاص يؤدي بها إلى ضرورة الإيمان، وسوف نرى أن قيمة الجمال ليست بعيدة عن كل ذلك، فهي ترتبط أيضا بالرهبة إذا شئنا أن نحرك قليلا من اصطلاح الجلال Sub-limity لنجعله يتضمن شيئا من الرهبة والخوف كما فعل "ادموند بيرك E. Burke [٢٣] في كتابه الذي قابل فيه بين الجميل Beautiful والجليل Sublime .

وكذلك فإن قيمة الجمال ترتبط بالخلاص من حيث هي غاية في ذاتها كما لاحظنا شيئا من ذلك عند "شوبنهار" وعند غيره من دعاة النزعة الجمالية Aestheticism الذين يجعلون من الفن بديلا للدين أو على الأقل شريكا له مثل "جون راسكن J. Russkin " و"وليم موريس W, Morriss " و"وولترباتر W. Patter " و"سوينبرن Swinburne " [٢٤] ويمكن أن نضيف إليهم "اوسكار وايلد O. Wilde" و"توماس ارنولد T. Arnold" الذي هاجم -في كتاب له عن الأدب والعقيدة صدر عام ١٨٧٣- الإيمان الحرفي الفج بالكتاب المقدس وافتقار المؤمنين به إلى الخيال، بتأكيدهم المضحك على المعنى الحرفي وتجاهلهم الفظ للروح، وأكد فيه أن اللاهوت القديم يجب أن يذهب وأنه يجب العثور على سبب إنساني خالص، يبرر الاحتفاظ بالكتاب المقدس، الذي هو ليس أكثر من كتاب سلوك في نظره، فلا يصح أن نعزو إليه مضامين فلسفية أو ميتافيزيقية، وإن إغفال الجانب المتعلق بالفن والجمال لصالح الكتاب المقدس يعد أمرا وخيم العاقبة في نظره[٢٥]. وفي دراسة أخرى عن

الشعر، ألمح إلى أن الشعر عليه أن يتجاوز الدور التقليدي للدين في رعاية المثل العليا[٢٦].

وبغض النظر عن الطابع التجديفي لآراء "أرنولد" هذه، فإن بوسعنا أن نلمس كيف أن الجميل والمقدس ليسا بالضرورة متقابلين، بل هما في الحقيقة يتشابكان ويتداخلان، فيأخذ كل منهما شيئا من طبيعة الآخر. وإذا أردنا أن نعثر على ما يقابل المقدس فسوف لا نجد بغيتنا إلا في مصطلح الدنيوي Profane ، وهذا هو ما دفع "مرسيا إلياد M. Eliade " إلى تعريف المقدس بأنه ما يضاد الدنيوي[٢٧]. وانطلق من هذا التعريف ليفرق بين الإنسان الديني والإنسان اللاديني ويقارن بين هذين النمطين في نص بالغ الدلالة على ما نحن بصدده. يقول "إلياد":

(إن الإنسان الديني يتخذ نمطا من الوجود النوعي في العالم، وبالرغم من العدد الكبير من الأشكال التاريخية الدينية، إلا أن هذا النمط النوعي معترف به دائما. فالإنسان الديني مهما كان السياق التاريخي الذي يغرق فيه، يؤمن دائما بأن حقيقة مطلقة، موجودة دائما، وأعنى بها المقدس الذي يخترق هذا العالم ويتجلى فيه في الوقت نفسه. وهو لهذا السبب يقدس العالم ويعترف به حقيقيا، فهو يؤمن أن للحياة أصلا مقدسا، وأن الوجود البشري يحرك جميع قواها الكامنة، بقدر ما هو وجود ديني يشارك في الحقيقة، بينما الإنسان غير الديني يرفض الوجود المفارق ويقبل نسبية الحقيقة، ويحدث له أن يشك حتى في معنى الوجود. لقد عرفت الثقافات الكبيرة الأخرى هي أيضا أناسا غير دينيين، لكن ازدهار الإنسان غير الديني إنما حدث فقط في المجتمعات الغربية الحديثة، إن الإنسان يخلق نفسه ولا يصل إلى خلق نفسه تماما

إلا بمقدار ما يتجرد من القداسة ويجرد العالم منها. فالقدسي هو العقبة الكؤود أمام حريته، لن يصير هو نفسه إلا أن يثوب إلى رشده جذريا. لن يصير حرا حقا إلا أن يقتل الإله الأخير).[٢٨].

لقد اقتطفنا هذا النص على طوله لكي نبين أن الجميل ليس هو خصم المقدس. ولكن هذا لا يعني نفي الصراع الذي يمكن أن يدور بين الاثنين، فإزاء النزعة الدينية Religiosity التي يثيرها المقدس، نجد عبادة الفن التي يثيرها الجميل، والتي يعتبر اندريه مالرو A. Malreaux أحد ممثيلها المعاصرين الذين دعوا إلى دين الفن[٢٩] سائرا في ذلك على الطريق الذي راده وأسس له "راسكين" و"وايلد" ومعاصروهما من أصحاب النزعة الجمالية، وإن كانت عبادة الفن ليست جديدة تماما، لأنها كانت تطفو في الهواء منذ عصر النهضة على الأقل. وقد نظر بعض الفنانين المعاصرين مثل "بول سيزان P. Cezanne " و"رودان A. Rodin " إلى الفن على أنه دين مستقل بنفسه. غير أن "مالرو" هو الذي جعل من هذا الاتجاه نظرية، لأن علم الجمال عنده يبحث في تحديد دين للفن، ولكنه إذ يفعل ذلك لا يجعل من الديني والمقدس مترادفين ليفرق بينهما على أساس أن المقدس إنكار لما هو وهم عابر وتخط له، فالفنون المقدسة ليست هي الفنون الدينية، وإنما هي تلك الفنون التي ترفض إخضاع الصور لما تشهده حواسنا[٣٠].

هناك إذن عنصر إيماني يجمع بين المقدس والجميل في قران، ولا نقصد هنا بالعنصر الإيماني الجانب الدوجماطيقي أو العقائدي في الإيمان، بل نقصد الجانب الذي يدل على الرغبة كما أوضح "تينانت V.R. Tennant " في تفرقته البارعة بين المحتوى المعرفي للاعتقاد Belief

من جهة، والمحتوى الإرادي Conative للإيمان[٣١] Faith من جهة أخرى. وهذا هو الذي دفع "مالرو" إلى أن يؤكد أن الفن الحديث ليس دينا بل إنه إيمان، وليس هو بالمطلق بل ما وراء المطلق[٣٢].

الإيمان إذن يجمع بين المقدس والجميل، أي بين الدين والفن، هذا على مستوى التجربة نفسها. فإذا انتقلنا من مستوى التجربة إلى مستوى التعبير عنها، وجدنا عناصر أخرى تجمع بين الدين والفن. وتتلخص هذه العناصر في لغة المجاز Trope التي يمثل الرمز جوهرتها المكنونة.

ولبيان ذلك نعود مرة أخرى إلى ما كان "رودلف أوتو" قد أشار إليه في هجومه على العقلانية الأرثوذكسية وعلى عقلنة الدين بصفة عامة، ليس في اللاهوت فحسب بل في علم الدين المقارن عموما، من ألفه إلى يائه[٣٣]، وهو ما أقره عليه "باتريك بيرك P. Burke " بقليل من التعديل في كتابه (الكون الهش The Fragile Universe) حين قرر أن الدين ليس عقلانيا أبدا إذا أريد بالعقلانية الإشارة إلى المنشأ أو الأصل، وهو عقلاني دائما إذا أريد بالعقلانية الإشارة إلى قابلية التفسير والتوضيح[٣٤]. ونحن إذ نعود إلى التركيز على ما في الخبرة الدينية من جانب لا عقلاني، فإنما لكي نؤكد أن التعبير عن هذا الجانب غير العقلاني لا يمكن له أن يتم بغير وا سطة من لغة المجاز، أو بصياغة أدق: لغة الرموز. ولهذا السبب بالتحديد أصبح للرمز دور كبير في جلاء الخبرة الدينية وتجسدها، أي في تحققها، كما أصبح له الدور نفسه في الأنواع البالغة العمق من الخبرة الجمالية كما يلحظ "برايس H.H.Price"[٣٥]، وكما يمكن أن نجد لدى الإصلاحيين Reformers من أتباع المذهب البروتستانتي Protestantism الذين يواجهون النزعات

الإلحادية التي ترفض الحجج العقلية على وجود الله، مواجهة تختلف عما يقوم به المؤمنون المسيحيون من أنصار النزعة التقليدية، الذين يواجهون إنكار هذه الحجج بالتركيز على التجربة الدينية بديلا للحجج العقلية، بينما يتجه الإصلاحي Reformist ، على النقيض، إلى إبراز العناصر الاستعارية Metaphorical والإلهامية Inspirational [٣٦] وغيرها من العناصر المجازية باعتبارها جوهر المسيحية، على نحو ما يفعل مثلا القس البروتستانتي المعاصر "لادسلاوس بوروس L. Boros" الذي تحدث عن جمال المطلق Beauty of The Absolute في كتابه (الإله الخفي Hid-den God)[٣٧]. وعمد إلى تحليل النصوص الدينية بوصفها رموزا. وطبق هذا التحليل على قصة النبي "إيليا Elijah"[٣٨] باعتبارها ترمز إلى التحرر من الإحساس بالخطر واحتفى بتحليلات "اريناويوس Irenaeus " الرمزية،[٣٩] الذي أصدر في القرن الثاني الميلادي كتابا بعنوان (ضد الهرطقات Against Heresises[٤٠] كما طبق هذا التحليل على قصة "اليشع Elisha) بوصفها قصة تعالج رمزية العقم Barrenness وغير ذلك من القصص الديني الرمزي.

وما نريد أن نصل إليه من هذا التحليل، هو أن جميع الديانات الكبرى تستند إلى أساس استعاري مكين، كما تقر بذلك الدراسات الدينية المعاصرة[٤١]، والاستعارة هنا ترد بمفهومها المجازي المكثف الذي يربطها بالرمز، من حيث أنها تشكل طريقة اقتصادية وعملية وإبداعية لاستعمال الرموز. فمن خلال الاستعارة يمكن للرمز أن يومض بشعاع مقمر كما يعبر "نلسون جودمان N. Goodman " في دراسته التي عالج فيها جوانب جديدة تتعلق بالغموض الشفاف في الاستعارة الأدبية[٤٢].

إن فهم النصوص المقدسة على أنها نصوص مجازية تقوم على الاستعارة والرمز، لم يؤد فقط إلى إعادة فهم هذه النصوص والتواصل معها على أساس جمالي أو فني، بل إنه أدى أيضا إلى فائدة أخرى محققة تتمثل في إنقاذ تلك النصوص المقدسة من هاوية الزيف التي كانت ستتردى فيها لو تمسك المؤمنون حتى هذه اللحظة بحرفيتها، بعد أن أثبتت الاكتشافات الحديثة في شتى العلوم والمعارف الإنسانية خطأ الكثير من الوقائع التي روتها الكتب المقدسة، كما يعبر "موكسون R. S. Moxon ، حيث لم يعد العلم يقر بأن حواء خرجت من ضلع آدم ولا بأن سفينة نوح هي التي أقلت جميع الأنواع الحيوانية فأنقذتها من الطوفان، ولا بأن اختلاف اللغات يعود إلى تبليل الألسنة في برج بابل. ومع ذلك فإن أخذ هذه القصص على أنها حقائق أسطورية وشعرية، يعتبرها "موكسون" حوامل Vehicles للحقيقة[٤٢]، هو المبرر الوحيد الباقي للإيمان بها.

إن ما توصلنا إليه يؤكد لنا أن هناك لغة و احدة مشتركة بين المقدس من جهة والجميل من جهة أخرى، وبأن هذه اللغة يصعب علينا -إن لم يكن يستحيل- أن نعبر عن خبرتنا بأي من الجمال أو القداسة. وهذه اللغة هي كما رأينا لغة المجاز، بكل ما يمكن أن يندرج تحت هذه اللغة من فروع تنتمي إلى العائلة المجازية من رمز أو استعارة أو كناية أو قصص رمزي أو شفرة Code، أو غير ذلك من مصطلحات تشير إلى التعبير غير المباشر أو إلى الوظيفة الرمزية للغة.

غير أننا لا ينبغي أن نقف عند هذا التعميم، وإن كان في الوقوف عنده راحة. ومن ثم فإن علينا أن نسأل: هل هذه اللغة التي يتجسد من

خلالها المقدس والجميل مجرد واسطة أو أداة، أم أنها تفرض بدورها شروطها الجمالية والمعرفية على موضوعها؟ بمعنى أدق: هل يمكن أن تكون الاستعارة مثلا وسيطا محايدا للتعبير عن الخبرة بالمقدس في كل دين مهما كان نوعه؟ أم أنها يمكن أن تخلع على ذلك المقدس شيئا من ذاتها وتلونه بصبغتها؟ ويصح كذلك أن نوجه هذا السؤال نفسه عن الجميل في كل أنواع الفنون، فنقول مثلا: هل يمكن للرمز أن يظل محايدا فيقنع بدور الوسيط التعبيري مهما اختلفت التجارب الفنية والرؤى الجمالية من فنان إلى آخر ومن عصر إلى غيره؟

نحن نميل إلى الإجابة بالنفي. فاللغة المجاز ية من رمز أو استعارة أو كناية ليست مجرد وعاء خارجي تصب فيه شتى أنواع الخبرات. إنها تدخل في نسيج هذه الخبرات، وتعيد تشكيلها وتخلع عليها دلالات أخرى إضافية. وربما كان هذا هو السبب وراء تنوع الخبرات الدينية من دين إلى آخر وفقا للغة الطقوس في كل دين.

وبين أيدينا محاولة جادة عميقة قدمها "نورثروب فراى N. Frye " في كتاب له بالغ الأهمية في ما نحن بصدده بعنوان (الشفرة العظمى The Great code). ويقسم فراي في هذا الكتاب المراحل التي تطورت من خلالها لغة الإنسان إلى ثلاث: أولى هذه المراحل هي اللغة الاستعارية Metaphorical، وثانيتهما اللغة الكنائية Metonymic، وأما ثالثتها فهي اللغة الوصفية Descriptive.(٤٤)

والجديد ليس في هذا التقسيم نفسه، ولكن في الربط بين كل مرحلة من هذه المراحل، وما يقابلها من خبرات دينية. ففي المرحلة الأولى كانت اللغة الاستعارية هي التي وحدت الفكر والخيال البشريين في إطار تصوري Conceptional واحد هو تعدد الآلهة Plurality of Gods،

وهو الإطار الذي يمكن أن نعبر عنه بصيغة أخرى فنقول: توحيد الهوية بين الشخصية من جهة والطبيعة من جهة أخرى،[٤٥] أي شخصنة الطبيعة، إذا أن المبدأ المحرك للاستعارة يكمن في الاعتقاد بأن هذا هو ذاك That is This[٤٦].

أما في المرحلة الثانية حيث تسود اللغة الكنائية، فإن التصور الذي يوحد الخيال والفكرة البشريين يكون متجسدا في أحادية الإله Monootheistic بوصفه حقيقة مفارقة أو كاملة تشير إليها كل القياسات اللفظية Verbal Analogy ، كما هو الحال مثلا في مثال الخير عند أفلاطون Plato أو محرك أرسطو Aristotle الذي لا يتحرك، إذ ليس من الصعب أن يذوب مثال الخير والمحرك الأول الذي لا يتحرك في فكرة الإله الواحد، على العكس من زيوس Zios إله هوميروس Homer الذي يتمرد على تلك المطابقة.[٤٧] فالتوحيد Monotheism الذي يكون فيه إله واحد سيدا على جميع الآلهة الأخرى، هو توحيد لا يوجد إلا في سياق لغوي يختلف عن التوحيد الذي لا يمكن أن توجد فيه أية آلهة أخرى[٤٨].

والمرحلة الثالثة والأخيرة، يؤرخ فراي لبدايتها الناصعة بالقرن السادس عشر الذي تبلورت فيه اتجاهات محددة خلال النهضة Ren-aissance والإصلاح الديني Reformation ، ثم ما لبثت أن تجسدت هذه الاتجاهات في أعمال مفكرين كبار مثل فرانسيس بيكون F. Bacon وجون لوك J. Locke اللذين قدما النموذج الواضح والناضج للغة الوصفية، واللذين بدا من خلالهما الانفصال الواضح بين الذات والموضوع. هذا الانفصال الذي اكتشفت الذات من جرائه نفسها اكتشافا انتقلت به من تجربة الحس إلى الاتصال بالعلم الموضوعي، عالم النظام الطبيعي بأشيائه وقوانين[٤٩]. ومن هنا بدأت مرحلة جديدة لا مكان

فيها تقريبا لتعدد الآلهة ولا حتى لإله واحد، لأن اللغة الوصفية لم تهتم إلا بتقدم العلم والسيطرة على الطبيعة[٥٠]، تاركه وراءها عالم الاستعارة والكناية وعالم المجاز جميعه بما يزخر به من آلهة وما يسيطر عليه من خيال ديني.

غير أن اللغة الرمزية أو الاستعارة لا تموت، لأنها تعبر عن جانب حي وحميم في الخبرة البشرية. فإن سيطرة اللغة الوصفية لا تعني بالضرورة زوال لغة الرمز والاستعارة، وهنا يبرز دور الفن الذي لا يمكن أن يتخلى عن لغة الاستعارة أو الرمز على الإطلاق. إن الشاعر كما يلاحظ فراي، هو الذي حافظ على الاستعمال الاستعاري للغة، وبهذا ظلت القوة السحرية للشعر قائمة من أقدم العصور حتى الآن، وكل ما تغير هو الجانب الذي يتوجه إليه الشاعر بسحره، فحل محل الطبيعة القارئ أو المستمع[٥١]. وهذا هو ما جعل البعض ينظر إلى الفن على أنه بديل للدين من حيث أنه أسمى تجسيدا للروح الإنسانية[٥٢].

لا نزال بعد نبحث عن الأرض المشتركة التي يقف عليها كل من المقدس والجميل، ونريد أن نمضي في استكشاف تضاريس هذه الأرض قبل أن ننتقل إلى منطقة أخرى في أرض جديدة قد لا تتسع إلا لواحد من اثنين، فإما الجميل أو المقدس.

وعلى هذه الأرض المشتركة وجدنا أن اللغة الاستعارية قد رسمت حدود الخبرة الدينية ووسمتها بالتعدد، أو قادتها إليه طبقا لقانونها الداخلي الذي أشار إليه فراي. واللغة الاستعارية نفسها قادرة أيضا على أن تنهض بوظيفة شعرية، فالإستعارة عند بول ريكور هي استراتيجية الخطاب Discourse التي من خلالها تعري اللغة نفسها من وظيفة

الوصف المباشر لكي تصل إلى المستوى الأسطوري Mythic ، وتطلق وظيفتها في الكشف والاستشراف حرة من أي عائق[٥٣].

هذا المستوى الأسطوري، الذي أشار إليه ريكور، يشكل علامة جديدة على هذه الأرض المشتركة بين المقدس والجميل، فكلاهما يمت إلى الأسطورة بسبب متين، بحيث يصح أن تكون الأسطورة مجلي لتوحدهما، على الرغم من الجدل الواسع الذي يدور حول الخيال الأسطوري Mythical وحول دور الأسطورة واستعمالاتها في كل من الأدب والإيمان الديني. لكن الحقيقة أن استعمال الأسطورة في هذين المجالين كان متداخلا بحيث لا يمكن فصله أو تمييزه، كما أثبتت ذلك الدراسات التي أجريت على الأعمال الكلاسيكية الكبرى[٥٤].

أما في العصر الحاضر فهناك جدل من نوع آخر يتصل بالعلاقة الدلالية بين الرمز من جهة والأسطورة من جهة أخرى، ويتصل أيضا بالرؤية الثقافية التي تحدد دوريهما في الحياة المعاصرة، فبينما يذهب بول ريكور إلى أننا انتقلنا الآن من عصر الأسطورة إلى عصر الرمز[٥٥]، يرى آخرون أن الأسطورة والرمز لا يتواليان في التاريخ الحضاري بحيث يتم الانتقال من مرحلة أسطورية إلى أخرى رمزية، بل يتعايشان ويتداخلان معا في علاقة مركبة. وقد يطلق البعض الآخر مصطلح الوعي الأسطوري Myth- Conscioousness ليشمل الاثنين معا، على نحو ما فعل فيليب ويلرايت الذي علق على هذا الوعي الأسطوري أهمية بالغة لدى الأجيال الجديدة، واعتبره بمثابة البذور الروحية التي علينا أن نغرسها في أرواح أطفالنا حتى يمكن أن نضمن مستقبلا مليئا بالشعر والعظمة[٥٦]. وإذا كانت الأسطورة الاجتماعية قد انهارت في

هذا العصر، خاصة في الأعمال الروائية الكبرى، فإن الأسطورة الشخصية قد نهضت لتحل محلها، تشهد على ذلك أعمال الروائي فرنز كافكا F. Kafka، وخاصة في روايته (القلعة) التي ترمز إلى اللاوجود المستعصي على الحل الخاص بمناخ إنساني يحاول الأدب القصصي إعادة بنائه.[٥٧] وإذا بحثنا في كل رواية فسنجد أسطورة ما تخدم كإطار مرجعي[٥٨] بغض النظر عن نجاح الكاتب في توظيفها أو فشله. والمهم في ذلك كله أن نؤكد عدم قابلية الرمز والأسطورة لهذا الفصل الحاسم بينهما، لأن الأساطير تتخذ أشكالا عدة، والرموز -كما لاحظ كاسيرر- توجد في قلب الأساطير السياسية المعاصرة، فمن أسطورة عبادة الأبطال عند كارليل T. Carlyle إلى أسطورة عبادة الأجناس عند جوبينو Gobineau[٥٩]. وعلى هذا فالأساطير لم تقمع نهائيا بعد، إذ أنها تتربص في الظلام وتعود إلينا بشراسة[٦٠] بعد أن تجردت من ثوب الخيال الديني القديم لتظهر خادمة ساحة السياسة، وتخضع لصناع الأساطير المعاصرين مبتعدة عما كانت تثيره من خيال تلقائي قديم، ويظهر هذا واضحا في النظم الشمولية كالنازية[٦١] وغيرها. ولكن ذلك حديث آخر بعيد عما نحن بصدده، ولئن كنا قد أخذنا فيه واستجبنا لإغوائه، فلا ينبغي أن نتورط أكثر بالانهماك فيه.

لاشك في أن مفهوم الأسطورة يتصل بموضوعنا من بعض الوجوه، خاصة من حيث الوظيفة Function التي تقوم الأسطورة من خلالها بالتعبير رمزيا، أي بمصطلحات رمزية Symbiolcal Terms عن طريق الصور Images ، عما لا يمكن أن يتجسد بأي طريقة أخرى في الكلام الإنساني. وهذه الوظيفة هي التي تجعل من الأسطورة امتدادا

للرمزية[٦٢]. إن القيمة الرمزية للأسطورة هو ما يهمنا هنا، حيث تكمن في هذه القيمة الوظيفة الخيالية[٦٣] مهما يكن النمط الخاص بهذه الأسطورة، وسواء كانت أسطورة طقس Ritual myth أو أسطورة عبادة Cult myth أو أسطورة نفوذ Prestige أو أسطورة بعث Eschatological ، إلى آخر هذه الأنماط والأنواع التي تشترك في التعبير الرمزي عن الخبرات البشرية المتنوعة[٦٤]، مهما اختلفت من شعب إلى آخر أو من زمن إلى غيره، فاختلاف الرموز الدينية والأساطير والطقوس ليس في الحقيقة سوى مجرد اختلاف يعود إلى ظروف تنوع الحضارات بتنوع الزمان والمكان[٦٥].

ليست قيمة القداسة نقيضا إذن لقيمة الجمال، فقد رأينا أن هاتين القيمتين تلتقيان تحت مظلة الأساطير والرموز بوصفها الأداة التعبيرية الصالحة لهما معا. فما دام الغموض والتوتر Tension يلفان طبيعة المقدس والجميل، فإن أية وسيلة للتعبير المباشر لن تنجح في تجسيد هاتين القيمتين. وما دامت الأسطورة هي الموقف الرمزي الذي يجمع تعبيريا بين الفن والدين من خلال استخدام الصور[٦٦] وأنواع المجاز المختلفة، وعلى رأسها الاستعارة، فإننا يمكن أن نتحدث لا عن وظيفتين اثنتين للصور أو الرموز أو الاستعارات، إحداهما خاصة بالدين والأخرى بالفن، وربما كان هذا هو ما قصد إليه مارتن هيدجر M. Hedeger حين قال إن الاستعاري لا يكون إلا من خلال الميتافيزيقي The Metaphorical Exists only within the Metaphysical ، وهو القول الذي استوقف بول ريكور فالتفت إلى المقطع اللغوي المشترك في بداية المصطلحين(Meta)، فوجد أن التجاوز أو الانتهاك Transgression يعبر عن سمة واحدة في المصطلحين ويشير إلى نفس التحويل Transfer[٦٧].

إن هذا الانتهاك أو التجاوز الذي يصفه ريكور بأنه يشير إلى عملية تحويل واحدة، يضعنا مباشرة في قلب القيمة بما ينبض في ذلك القلب من توتر واحتدام، وربما من تضارب وصراع هو مظهر حميم من مظاهر البنية الداخلية للقيمة.

ففي قيمة القداسة متناقضات عدة حسب التعريف الذي قدمه نيكولاي هارتمان N. Hartmann ، فالموضوعات المقدسة في رأيه هي التي تكون محبوبة لذاتها إلى أقصى حد ممكن، ولكن دون أن تُلمس، وهي التي يُخاف منها خوفا مطلقا ولكن دون أن تكره[٦٨]، وهذا التوتر بين الأضداد هو ما يحكم أيضا الجميل، حيث ضروب المفارقات المتوترة المتجاذبة التي توجد في الشعر مثلا بين الإيقاع والصور[٦٩]، وكذلك الحال في الفنون الأخرى.

إن بنية التوتر التي يخلقها استقطاب الأضداد في بنية القيمة، كامنة بدورها في نسيج الاستعارة بوصفها التجسيد التعبيري لهاتين القيمتين جميعا، بحيث نستطيع أن نردد قول "ريكور" وهو يتحدث عن الحقيقة الاستعارية Metaphorical فيرصد ما في هذه الحقيقة من توتر وتضاد Controvesion، خاصة حين يلاحظ امتداد التوتر والتضاد في الحقيقة الاستعارية إلى علاقة الدلالة ما بين الاستعارة والواقع في مستويات ثلاثة، الأول منهما خاص بالعرض أو البيان Statement، حيث يكون التضاد بين المغزي Toner والحامل Veihcle والثاني بين التأويلين: الحرف Literal والاستعاري، والمستوى الثالث والأخير خاص بوظيفة فعل الربط Copula ما بين المطابقة Identiy والتباين[٧٠].

إن العلاقة النظرية التي وجدنا أنها تجمع بين بنية المقدس من جهة

والجميل من جهة أخرى في إطار مزاجي تعبيري واحد مشحون بالتوتر الدلالي عامر بحياة الأضداد وتفاعلها، يمتد ليشمل أيضا الجانب العملي أو التطبيقي، ونقصد به هنا الطقوس Rituals Rites التي يقول عنها "بول سيزاري P. Cesari " إن علاقتها بالمقدس هي علاقة الوسيلة بالغاية(٧١).

إن للطقوس في الدين مكانة مركزية جعلت البعض يعرف الدين بأنه مجموعة من الطقوس، وهو تعريف لا يختلف كثيرا عن التعريف الذي يوجد بين الدين من جهة والمقدس من جهة أخرى(٧٢).

ويحيلنا ذلك إلى العلاقة المركبة بين القداسة والطقوس، فهما عنصران أساسيان في التجربة الدينية البشرية منذ فجر التاريخ. فقد عرف المصريون القدماء فكرة المقدس(٧٣) كما عرفوا كيف يتعاملون معه من خلال الطقوس، وكيف يعبرون عن تجاربهم هذه بالرموز(٧٤) إن لم يكونوا هم الذين رادوا هذه التجارب الروحية الكبرى، ثم انتشرت من مصر إلى الشعوب القديمة المجاورة(٧٥) كما يقول الانتشاريون Diffu-sionists.

" إن موضوع الفن والدين له من الجاذبية مثل ما به من خيبة الأمل، وهو لا يخيب الأمل بسبب من نفاد المواد والأفكار، ولكن لأن الصعاب تزداد مع استمرار المناقشة. إن عرضا ملموسا لبعض مظاهر الدين والفن، لأيسر إلى أقصى حد من أن يقود المرء جدلا نظريا حول هذه الإشكالية، أو يشارك فيه. إننا ما إن نبدأ في التفكير حول هذه الثنائية Duality ، حتى تتدفق علينا المشاكل، ولا عجب، من كل حدب وصوب"(٧٦)

ثم يبدأ "لوي كلي" في رصد النقاط الاثنتي عشر ة التي تشخص

طبيعة الصراع والتداخل بين الدين والفن، وسنوردها كاملة قبل أن نعلق عليها:

أولا: ارتبط الدين والفن ببعضهما، منذ عهد بعيد، فالملحمة الإغريقية الباكرة، عامرة بالرمزية الدينية Religious Symblism: القرابين والنذور Vows والآلهة والصلوات. وعلى هذا النحو، وظف الأدباء الأول في الحضارة الغربية، أي الأنبياء، الصور الدينية الوفيرة عن الميثاق Covenant ويوم الدينونة Doom ، وعن يهوه Yahweh وبعل Baal . وقد كتب بوثيوس Boethius ، الذي قدر له أن يموت بعد ألف عام من سقوط أورشليم، عمله "عزا ء للفلسفة "Consolation of Phi-losophy الذي تراوحت فقراته باستمرار بين (النثر) الفلسفي و(الشعر) الديني، وبعد ألف عام، قام "مارتن لوثر M. Luther بإصلاحه الديني، Roformation ، ليس بالأفكار وحدها، كفكرة التبرير من خلال الإيمان، ولكن بالتراتيل Hymns الآسرة التي فتحت أرض ألمانيا: من أغوار المحنة، هاأنذا أصبح إليك Aus tiefer not schrei ichzu dir، وبعد قرون عديدة من الاتجاه نحو العلمانية Secularizati on ظل الخيال الديني Religious Imagery حاضرا لدي "شاجال Chagall" و"إليوت Eliot " وفي كتاب رقية الرب؟ Godspell . إن هناك صلات لا حصر لها بين الدين والفن، من المسيحية إلى الهندوسية، ومن بلاد العرب إلى اليابان، في العمارة كما في الأدب، وفي قديم الزمان في حديثه.

ثانيا: يتعلم كل طالب مبتدئ، أن الانفصال بين الدين والفن، هو أحد الاتجاهات الأساسية في الحضارة. بدأت عملية الانفصال في العصور القديمة، واكتسبت قوة دافعة في عصر النهضة، يمكن أن نلاحظها في أوروبا المسيحية، كما نلاحظها في جنوب شرق آسيا، وفي تركيا المسلمة

كما في نيوانجلاند المسيحية، لقد نشأ فن كثير من النوع الذي لم يعد مخامرا للرمزية الدينية، ولا عاد راغبا في أن يحسب على أنه منتم للتقاليد الدينية، فسيمفونية "بيتهوفن" Beethoven لا تنتمي إلى الطقس الديني Liturgy . إن معظم اللوحات Paintings لم يعد منذ زمن بعيد، يتعلق إلا قليلا ببواعث التقاليد الدينية، فكل الذي قد لا يزال في حوزتنا، مزيج ظاهري من التقاليد الدينية والأدبية، في حالات بعينها فحسب.

إن الاتصال والانفصال بين الدين والفن لا يمثلان فترات ثابتة في التاريخ، فعمليات تعزيز الاتجاه نحو العلمانية، جرت في أثينا في عهد "بيركليز Pericles " وفي روما في عهد الجمهورية، وفي إيطاليا النهضة وفرنسا القرن الثامن عشر، وظهرت هذه العمليات على نطاق واسع منذ حلول العصر الصناعي، غير أنه وقعت أيضا عمليات إعادة الدمج Re-integration الديني، في المسيحية العتيقة والباروك Baroque الإيطالي والرومانسية الألمانية. هذان النوعان من العمليات قد يجريان في الوقت نفسه، فبينما كان هناك ميل قوي تجاه ما هو علماني في القرنين الثالث والرابع، حتى في الفن غير الموضوعي Nonobejective، على نحو ما يشهد على ذلك مثلا، الأرابيسك الفخم Grandiose Mosaics ، في متحف تمجاد Timgad كان هناك كما نعرف جميعا، البزوغ الذي جرى في الوقت نفسه للرمزية المسيحية، وفي الوقت الذي كان فيه كل من "شاجال Chagall " و"رووه Rouault " يوظفان عناصر دينية لم يكن كل من "بيكاسو Picsso " و"رينوار Renoir " يفعلان ذلك. وفي هذه الأيام، ليس لفنان إيطالي يحذو حذو سلفه في (البندقية) Venice فيبدع

لوحة زيتية تمجيدا لـ (انتصار الدين)، فذلك مما قد يقوم به، فيما يبدو لي، فنان من المملكة السعودية، وإيران.

ثالثا: نرى أن الأمر ليس مجرد تناوب للحقب التاريخية بين الالتحام والانفصام، فالتقاليد الدينية تتأرجح بين قبول أشكال فنية معينة ورفضها، فقد كان الدين لأمد طويل، مناصرا للأيقونات ومعاديا لها. إن على أي بحث في العلاقة بين الدين والفن، أن يتناول باهتمام الثنائية المستديمة لهاتين النزعتين، كما عليه أن يتناول باهتمام أيضا، مختلف التأكيدات التي توليها بعض الحركات الدينية لصالح أشكال معينة من الفن بينما ترفض الوقت نفسه أشكالا فنية أخرى، لقد انقلبت البروتستانية Proteanism على الفن البصري، لكنها خلقت تقاليد ترتيلية Hymnic خاصة بها ولم يسمح الإسلام بالخيال التصويري، لكنه أنتج روائع من الفن التجريدي المصحوب بالخط Calligraphy .

لقد كان الدين في صف الفن، حتى البصري منه، منذ الكنائس الرومانية Basilica للمسيحية القديمة وفسيفسائها، حتى قسس فرنسا الذين منحونا "كنيسة أودانكور Audincourt" و"رونشان Ronchamp". وكان الدين أيضا عدوا للفن منذ أساقفة إلفيرا Elvira الذين لم يرغبوا في وجود صور على حوائط الكنائس الرومانية Basilicas إلى موظفي الفاتيكان Vatican، الذين حاولوا بعنف، أن يمنعوا مبنى أسي Assy بجوار شامون يكس Chamonix. إننا نلاحظ، إذ نفحص تاريخ الحضارات، أن الحركات الدينية تخلق الهلع، وتسعى أحيانا إلى تدمير الفن.

رابعا: إن للعلاقة بين الدين والفن مقومات عدة، إذ نتحدث عن

الأدب (في كتاب المزامير Psalms ومسيرة الحاج Pilgrim Progress، وعن العمارة (في معبد أورشليم والكاتدرائية القوطية)، وعن صناعة الأيقونات Iconography (في زخرفة المخطوطات، والراعي الطيب The good Shepherd)، وعن الموسيقى (في الترنيمة الجريجورية Gre-goian واللحن الترتيلي Chorale) إننا نواجه الشعيرة الدينية Lityrgy والرقص المقدس ومسرحية الآلام، غير أننا نتعامل أيضا مع مقومات دينية في الحياة اليومية، أو مجالات دنيوية (نشيد الزنوج الديني في ناد ليلي، صورة احتفال الكريسماس Christmas Imagery في مدينة عصرية).

لقد تم التعامل مع هذه المقومات المختلفة، على أنحاء مختلفة لها ما يبررها، فنحن نستطيع أن نفحص الدين والفن، والدين والفنون الجميلة، والموسيقى الدينية Sacred، بيد أن المقومات المختلفة يرتبط بعضها ببعض: الطقس الديني يذاع في الكنيسة، والمأساة الإغريقية يتم إنشادها، وكذلك المزامير. إن مأزق الأدب الديني، ومأزق علمنة الرسم، يتلازمان، فالتقاليد التي تحارب الصور، يمكن أن تخلق الشعر، هناك علاقة بين الكلمة والبصر، وبين الصوت والفكر، فالذهن والجسد، لا يعمل كل منهما على حدة. إن في تحديد هوية التجليات النوعية لهذا التفاعل، والتعامل معها كل على حدة، ما يساعد الطالب المبتدئ خاصة، لكنه ملزم بأن يدرك عند درجة معينة من نضجه، كيف أن الخيوط مضفورة على أرض الواقع.

خامسا: ليس الدين، ولا الفن، بالمفهوم Concept الذي يلقي موافقة جامعة على فحواه. إننا إذ نفحص أدبيات الدرس في كلا المجالين،

نكشف تعارضات حادة بين التعريفات. إن مفاهيم متغايرة يستخدمها علم اللاهوت، وفلسفة الدين، والأنثروبولو جيا الدينية، فبينما يفصل بعض علماء اللاهوت بين الدين والوحي، ويرفضون أن يسموا المسيحية الأصيلة Authentic دينا، يرى علماء الاجتماع في المسيحية، بلا ريب، أنموذجا للدين من الطراز الأول. إن طلاب العلم لا يستخدمون مفهوما أحاديا منسجما، وكذلك رجال الكنيسة، والأفراد المتدينين، وجمهرة العلمانيين.

هل لشجرة الكريسماس في جيمبل Gimbel سمة دينية؟ إن ثمة تعارضا شبيها فيما يتعلق بالفن، فليس هناك إجماع عام حول ما يكون. هل يكون تصميم سيارة Buick فناً؟ حتى نتأكد، يوجد كثيرون (يعلمون) بالضبط ما الذي يكونه الدين وما الذي يكونه الفن، ولن يترددوا في إخبارنا بالجواب المغلق Dogmatic. ويتتالي العراك في حلبة التعريفات الأكاديمية، فمن أجل حل الإشكالات حول ما يكونه الدين وما يكونه الفن، لا بأس من أن تقوم، كما تقوم في سائر الميادين، حرب أخرى أخيرة لحسم كافة الحروب. إن نظرة إلى كلا المجالين ستكشف عن وجود تعارضات كبيرة في التعريف، هي باختصار التعارضات التي سأتناولها في مستهل بحثي.

سادسا: إن المهمة لخطيرة، فهي متشعبة Interdisciplinay، أي أنها يجب أن تتقاطع مع المجالات القائمة لعلم التاريخ، والدين، وتاريخ الفن والفلسفة. وفي الوسط الأكاديمي المعاصر، لا تلقى مهمة تجديدية ترحيبا فعليا، حتى لو كان كثير من أعضاء هيئة التدريس والطلاب يحتاجون إليها على وجه السرعة، إن هناك أخطارا محدقة، فالمشروع

الذي يقع في مفترق الطرق المعرفية Cross-disciplinary، ينبغي له أن يحذر التفكير الضبابي والاختزالات المنهجية ونقص الصرامة. ولا يمكن لمهمة مفترق الطرق المعرفية أن تجبر على منهج أكاديمي محدد، فليس بمقدورها أبدا أن تؤسس مقولات Categories ، أو أن تستخلص نتائج ترضي جميع الشركاء الممكنين، لقد لقيت أعمال "كامبل Campbell " و"جودينو Goodenough " لددا شديدا من كافة الاتجاهات الأكاديمية، وقد كانت تهمة الهواية Dilettantism ونقص الدقة، بين إحدى أهون الحملات التي شنت ضد طريقتهما. وليس لأحد أن نعتذر عن عجزه عن أن يكون "نهائيا" و"قاطعا" وهو يقيم مخططات للتوحيد بين الدين والفن، أو للفصل بينهما.

نود في مهمة كهذه، أن نقر اقتراح "فتجنشتين Wittgenstien " القائل بأن المفاهيم كالصورة غير محددة الحواف، أي أن المخططات التي نقيمها مرنة، قد تصلح لبعض المقارنات دون غيرها، وعلى المرء أن يسلم بأن المقارنات يمكن دائما أن تميل إلى اتجاه معين، أو إلى آخر. إن مشكلة الهواية قائمة بالتأكيد، بيد أن على المرء أن يعي ودون حاجة إلى دفاع، أن تهمة الهواية، تحوير أكاديمي للمطاردة التي كانت تجرى قديما، باسم الهرطقة Heresy. إن كل أكاديمي هو بمعنى ما هو غير معترَف به، لقد تم المضي مرارا في مشروع مفترق الطرق المعرفية باعتذار وحذر بالغ، لأن هناك خوفا من الأكاديميين المطاردين للعراف، وفي ذلك نظير عصري عجيب للخوف من التفكير، في الكنائس المتصلبة Dogmatic.

سابعا: لقد ظل الدين زمنا طويلا شأنه شأن الفن، في تعارض بين الممارسة والتحليل، فالعبادة Worship مختلفة عن التفكير حول الطقس

الديني، والرسم وكتابة الشعر مختلفان عن دراسة الفن والأدب، إن الممارسة والدرس ليسا بالضرورة متضادين، فالفنان يدرس تقاليد فنه، والقس يطالع عن الإله، بيد أن فن الممارسة وفعل التحليل يمثلان عمليتين متباينتين في كلا المجالين.

إننا من ثم، نتعامل في مهمتنا مع الأسس الرباعية التالية:

التطبيق:

ممارسة الدين: فردية ومشتركة، في المعبد والكنيسة في الهيكل والمقام، تنتمي إلى أعمال العبادة والتأمل، ونظام النساكة".

ممارسة الفن: منذ لعب الطفل، إلى ستديو الفنان، في الوسط الأكاديمي كما في خارجه، في أشكال بصرية ولفظية وسمعية.

النظر:

دراسة الدين: إما في سياق مجتمع ديني، أو في سياق علماني.

دراسة الفن: في صيغها العديدة، التاريخية والفلسفية والوصفية، التي ينجزها الفنانون، وغير الفنانين، كلاهما..

ثامنا: نشأت في الجامعات فروع معرفية استقطبت المهمة. لم تعد هناك مجالات للدين، أو اللاهوت، أو التاريخ لم تفتحمها بعد مهمة الدرس المقارن، وبدلا من أن يكون لدينا مجال للدين، بعيد تماما عن عالم الفن، على الرغم من الحقيقة التي يقدمها "عاموس Amos" و"سفر التكوين Genesis" و"أيسخيلوس Aeschylus" و"بروديتيوس Prudentius" والموجودة في دلفي Delphi وفيزيليي Vezelay والجامع الأزرق Blue Mosque وكتاب الأحجبة Book of kells، بدلا من ذلك أصبح الدين والفن متصلين في الصميم، وأصبحت لدينا في الفن، مجالات هي بذاتها

منقسمة إلى مشاريع متباينة، كالأدب، والفن البصري والموسيقى.

ومما أضفى على الأمر مزيدا من التعقيد، أننا نعالج الفن من مدخلين متمايزين تماما، أحدهما هو وصف الفن وتحليله، والآخر هو التفكير حول الفن، أي علم الجمال Esthetics إن الفن وتاريخ الفن، اللذين يرتبطان معا بعلاقة معقدة، يدرسان من خلال هذا التفتيت Fragmentation الغريب في الحياة الأكاديمية، في شعبتين متغايرتين.

إن الأمر شبيه بذلك في ناحية الدين، فقد تطور تفتيت حاد للمشروع الديني في اتصاله بالفن، إذ نستطيع أن نتحدث عن الدين والفن، واللاهوت والفن، ونستطيع أن نحلل الجوانب الأدبية في الكتاب المقدس، والعلاقة بين التاريخ الديني وفن العمارة Archeticure، كما نستطيع أن نكتب عن الإيمان والفن، وعن الرمزية الفنية، أو قد نبتكر علم جمال ديني، وفلسفة دينية للفن. لقد اختار "براندون Brandon " موضوعا شديد الاتساع لعمله (الله والإنسان في الفن والطقوس Good and man in Art and ritual) واختار "ديفيد هارندD. Harned موضوعا لاهوتيا: (اللاهوت والفنون Theology and the arts)، وكتب "كاولتون Coulton عن: (الفن والإصلاح الديني Art and the Reformatin). إن بمقدورنا أن نواجه الدين والفن على مستويات عدة، وبمناهج متنوعة ومفاهيم متباينة عنهما كليهما.

تاسعا: توجد بين الدين والفن أنواع عديدة من التفاعل، ويمكن لكل منها أن يقع في مجالات كمجال الموسيقى أو العمارة أو الفنون الجميلة أو الأدب، أو في مجال الرمزية Symbolism .

النوع الأول من هذه الأنواع، هو التفاعلات العملية Practical: إذ يوجد الفن في الكنائس، والمعابد والهياكل، من الكاتدرائية القوطية

Gothic إلى معبد الشينتو Shinto في اليابان، إن الفنانين ينتمون إلى مجتمع ديني (الراهب مارك Mark في تيزيه Taize) ويعملون في خدمته ويصدرون عن خياله، ويطلق بعض الناس على مثل هذا الفن، وعليه وحده، اسم: الفن الديني.

ومع ذلك فإن التفاعل بين الدين والفن يقوم خارج نطاق هذا التعريف الضيق، فالفنانون يستخدمون الخيال الديني بدون أن ينتموا إلى مجتمع ديني، وحتى بدون أدنى رغبة في أن يكون لهم أي أمر يتعلق بالتقاليد الدينية، إن مجموعة "ليجيه Leger " عن العقيدة الكاثوليكية في كنيسة كورفيفر Courfevre مثل على هذا التواصل، وكان ليجيه قد تبرأ من الكنيسة الكاثوليكية الرومانية تماما. أما المجتمع الديني فقد يعهد بتصميم مبنى أو تزيين حرم Sanctuary، إلى فنان لا يبدع في الحقيقة من خلال تقاليد ذلك المجتمع ولا من خلال التصديق الكامل بالكنيسة: (كنيسة رونتشان Ronchamp لـ "كوربوسيه Corbusier " أو كنيسية نيفلسون الصغيرة Nevelson Chapel في نيويورك).

ينبغي إذا كان التفاعلان الأخيران ممكنين أن نضع في حسابنا ما يحتمل أن الفنان يفهمه من إبداعه وما يفهمه المجتمع الديني حقيقة من ذلك الإبداع، على أنهما قد يكونان أمرين مختلفين. إن النافذة الدائرية في أودانكور Audintourt مثل على هذا الاختلاف، فهي عند الكنيسة، تمثل القلب المقدس Sacre Coeur أي آلام المسيح، وهي ليست عند "ليجيه" سوى إظهار لمعاناة الإنسان.

أما النوع الثاني فهو التفاعلات النظرية كما ترى من وجهة نظر الدين، حيث تؤخذ حقيقة الفن الأساسية Datum بجدية في وصف

الدين. إن المزامير البروتستانتية الفرنسية Huguenot Psalter والخط الإسلامي، وفسيفساء رافينا Ravenna، هي كلها عناصر متممة في تحليلات الكالفينية Calvinism والإسلام والمسيحية القديمة.

يوجد هناك أيضا تفاعل مواز من طرف الفن، حيث تؤخذ حقيقة الدين الأساسية على نحو جاد في وصف الفن، إن طالب الفن المسيحي القديم، يدرس الثالوث Trinity، وتاريخ الكنيسة والوقائع المقدمة، من أجل أن يفقه الكنائس القديمة وفنها.

هناك إذن تفاعل بين درس الفن ودرس الدين. وبالنظر إلى أن الدين والفن كانت لهما هذه العلاقة الحميمة في الماضي، وإلى أن معطيات كل منهما توجد غالبا معا، وإلى أن الشفرات الرمزية لكلا المجالين يتكرر ارتباطها فإن دراسة هذه المعطيات جميعا على أنها متجاورة Juxtaposi-tion، ستكون ذات جدوى.

إن عملية التجاور هذه تنطوي هي الأخرى على مواجهة وتعاون جزئي، حيث سيكتشف الشركاء من كلا المجالين أن بينهما نسبا عجيبا، فكلاهما يحيا من خلال التوتر الحاد بين التطبيق والنظر وبين الإبداع والتأمل Reflection، وبين القرب والبعد وبين البداهة Intuition والحس النقدي Critique . لقد ارتفعت في المجالين كليهما الأصوات التي تنكر صحة مشروعاتهما سوا ء فيما يتعلق بالإبداع الفني أو التفكير الأكاديمي جميعا. إن ثمة نزعة مضادة للفن Anti art ومضادة للدين في الميدان التطبيقي، وثمة ادعاءات بأنه من الأفضل للفن وللدين كذلك، أن يدرسا في أقسام أخرى، غير تلك المخصصة للدين وللفن، ولا تعنينا هنا كيفية استجابتنا لهذه المسألة الأخيرة، فالواقع أن كلا من الفن والدين

أصبحا يدرسان ضمن الفلسفة وعلم النفس وعلم الإنسان Anthro-pology وعلم الاجتماع.

وقد يرى أحد المراقبين المنتمين إلى مجال الدين، خلال هذا التفاعل مع الفن، جوانب دينية في موضوع معين، بينما قد لا يرى ذلك مراقب آخر. لقد أصبحت تعريفات الدين مختلفة إلى الحد الذي لم يعد ممكنا فيه قبول تعريف بالذات، إن طيوف الرمزية، وتاريخ الفن، وعلم الجمال، تبدى فقدانا مماثلا للإجماع Consensus منذ جوزيف كامبل J. Camp-bell، حتى سوزان سونتاج S. Sontag " إن علم الدين الذي يتناول الفن لفي القارب نفسه الذي يقل صاحب الدرس التأويلي Interpretive للفن، وتحدق به صيحات الاستحسان والزراية ذاتها.

عاشرا: لم يعد الدين والفن من المقولات المضمونة التي ينشغل المرء بها، لا في الوسط الأكاديمي، ولا لدى سواد الناس. ومنذ أمد بعيد لم يكن يخامر أحد شك حول ما كان يعنيه الدين، فهناك من عرف شيئا عنه، وهناك من تبصره، وهناك من عاشه، وفي هذه الأيام، زعزع العمل الديني المقارن، العقلية الضيقة Parochialism لعلماء الغرب إزاء الدين، وكذلك فعل عمل علماء الاجتماع وكذلك النزعة الشاملة نحو الفهم ما بعد الديني Postreligious للحياة وللتقاليد الدينية.

وبالمثل فقد أسفرت الصدمة التي تلقاها المتعلمون عن أن ما يعنيه الفن لم يعد فجأة واضحا، لقد أصبحت تتراءى لنا السمادير عند الحد التقليدي الذي لم يعد واضحا بعد بين ما هو فن وما ليس بفن، فمثلا وجبات العشاء المحفوظة نصف الجاهزة والمبنى الفاخر المعلب والمسامير على الحائط وضحك دوشام Duchamp على الفن وفنه المضاد الذي تحول هو نفسه إلى فن المتاحف، كل ذلك ملأ قرننا هذا بالجلبة. وإذا ما

كان الدين يتحدى بدين نقيض فإن الفن يواجه بفن مضاد.

حادي عشر: تتعلق الأزمة ما بين الدين والفن، بما يجري في الحياة اليومية من خبرات وأنشطة ينبغي علينا مثلا، أن ندرك الطريقة التي يتعامل بها الفرد أو الجماعة مع الجسد: لم تسمح كنيسة العصر الوسيط في نزعتها التنسكية بالعرى. وكانت نزعة العلمنة في عصر النهضة الموازية لإعادة ابتكار المنظور البصري هي وحدها التي أعادت تقديم الفن العاري إلى العالم الغربي، إن المأزق تقليدي: نوع معين من فن الأيقونات Iconography ينتمي إلى شخصية بعض الكنائس وتاريخها بالذات، ومن ثم فقد يتحكم في تفكير الأشخاص وممارستهم في مواجهة أنواع أخرى من الفن، والمأزق اقتصادي: صالات العرض في ماديسون أفينيو Madison Avenue لها رأي قوي في تحديد ما يكون فنا، ولا يستطيع المراقب أن يحرر نفسه تماما من مثل هذه القبضة التمويلية. والمأزق اجتماعي: أن يكون المرء عضوا في جماعة الأصحاب Quaqer، يعني أن يزاول الصلاة في لقاءات منزلية، تتخلل المكان فيها نزعة قوية مضادة للأيقونات، وأن يكون مسلما يعني أن يزاول الصلاة في مسجد له ما لجماعة الأصحاب من حيز مضاد للأيقونات مع حساسية إضافية ضد اللون والضوء والمكان وكل ما هو حسي. إن عضو جماعة الأصحاب والمسلم يتعامل كلاهما مع الفن بطرائقه، فتقاليدهما ومواريثهما الثقافية تزودهما بأطر محددة.

ثاني عشر: يتصف ميدان الدين والفن بالحيوية، وهي حيوية موجودة في مجاليهما العلمي والنظري جميعا. إن للأكاديمي مراسا جيدا على إخفاء تعصبه أو انحيازاته، ولكن الأمر لا يستغرق طويلا حتى نتعرف

على جدول الأعمال المخفي الذي يمثل غير مرة ونحن نتحدث عن الدين والفن.

ينبغي عند وصف التفاعل بين الدين والفن وإعادة تفتيته، التسليم بصعوبة أن يخلو مثل هذا التفاعل من الهم الشخصي والاقتناع وحرية الاختيار ووجهة النظر. وربما كان علينا أن نسلم على الأقل في هذه المهمة المتشعبة بالذات، بالتوتر التأويلي HermeneuticTension. إننا لسنا بمعزل عن الصيرورة التاريخية لا في الفن ولا في الدين ولا في التفاعل بين الفن والدين. بالطبع لقد كانت المواجهة بين الدين والفن، بغض النظر عن كيفية تنفيذها من عاموس Amos وأفلاطون Plato إلى كيركجارد Kierkegaard ونيتشه Nietzcshe، عملا من أعمال العاطفة كما هي من أعمال العقل (نذكر صد أفلاطون للفنانين، بينما كان هو نفسه فنانا)، وكان واقعة من وقائع المواجهات الثقافية والصراع التاريخي.

من خلال هذه الوقفة الطويلة مع (لويكلي)، نستطيع أن نقف على المشاكل النظرية المعقدة التي تحيط بالعلاقة بين الدين والفن، وقيمتي القداسة والجمال بالتالي.

لقد تعمدنا أن نقف طويلا لعرض وجهة نظر لويلكي، بسبب ارتباطها الوثيق بما أثير. وسيثار في البحث من قضايا، كما تعمدنا أيضا أن نكتفي بما ساقه لويكلي في هذا البحث من قضايا، كما أن هناك محاولات أخرى درست علاقة الدين والفن من زاوية مختلفة وبمنهج شامل يجمع بين الجانبين النظري والتطبيقي. وتأتي محاولة جيرادوس فان درلوو G.V.D Leeuw الرائدة على رأس هذه المحاولات من حيث الأهمية، وهي محاولة اهتم فيها صاحبها بتقصي كل فن على حدة، ليرصد محاولة استقلاله عن الدين(٧٧).

هوامش الفصل الأول

١- صلاح قنصوة، نظرية القيمة في الفكر ا لمعاصر، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٨١، ص٢٣٦-٧.

-٢

V. Ferm, (ed), The Encyclopedia of religion. Popplar Books, U.S. 1987, Art. Holy Family, Holy grail and Holy Roman Pire.

-٣

J. R. Hinnplls, (ed) Dictionary of Religions, Poenguen Boos, 1984, Art. (Holy)

Loc. Cit. -٤

-٥

R. Otto, The Idea of the Holy: An Inquiry into the non- rational Factor in the idea of the Divne and its relation to the rational; Trans. By: J.W. Harvey, Oxford University Press, 1958, P. 5.

* ويترجمه "زكريا إبراهيم مصطلح Nominous بـ (الغيبي). انظر وولتر ستيس الزمان والأزل، مقال في فلسفة الدين، ترجمة زكريا إبراهيم، مراجعة أحمد فؤاد الأهواني، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلن، بيروت١٩٦٧، ص٢١١.

-٦

R. Otto, The Idea of the Holy, P.2.

Ibid, P. 2.-٧

Ibid, P.3.-٨

٩- وولتر ستيس، الزمان والأ زل، ص٢١١-١٢.

R. Otto, Op. Cit, P. 13.-١٠

١١-وولتر ستيس، الزمان والأزل، مرجع سابق، ص٢١٢، وقارن: R. Otto, The Idea of the Holy, pp. 14-7.

-١٢

B.Russell, Why Iam not a Christian, (and other essays on Religion andRelated Subjects); Published by: Simon and Schuster, N. Y. 1957, P.22.

١٣- محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن، دار إحياء التراث العربي، دار الكتب المصرية القاهرة ١٩٤٥، مادة (خوف)، و(خشى).

-١٤

R. Atoo, The Idea the Holy, p. 15.

-١٥

B. Russell, Op. Cit, P. 22.

-١٦

Ibid, P.19.

١٧- إ. نوكس، النظريات الجمالية (كانت- هيجل- شوبنها ور) ترجمة محمد شفيق شيا، منشورات بحثون الثقافية، ط١ بيروت، ١٩٨٥، ص ١٨١.

-١٨

P. Roubiczek, Ehical values in the age of Science, Cambridge University Press, 1969, p. 274.

-١٩

P. Edwards (ed, in chief), op. Cit, Art. Beauty.

-٢٠

P. Roubiczek, Ethical, Value in Science, op. Cit. P. the age of 275.

Ibid, p. 272. -٢١

-٢٢

انظر حديث "سهاكيان" عن أنواع الخلاص الثلاثة عن "شوبنهور": الديني والجمالي Aesthetic والأخلاقي Ethicl وأثر ذلك على الفلاسفة اللاحقين على شوبنهور في المرجع الآتي:

W. S. Sahakian, History of Philosophy (From The Earliest Times to The Pressnt), Barnes & Noble Books, 1968, pp. 208- 11.

-٢٣

E. Burke. Philosophical Inquiry Into tje origin of our Ideas of Sublime and the Beautiful, op. Cit. Pp. 64-50.

٢٤- ر. ف. جونسون، الجمالية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة، العراق ١٩٧٨ ص ١٨- ٢٠.

٢٥- ديفيد ديتشيز، الأدب والمجتمع، ترجمة عارف حذيفة، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٨، ص.٢٢٨

٢٦- ر. ف. جونسون، الجمالية، مرجع سابق، ص.٤٥

٢٧- مرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، (رمزية الطقس والأسطورة) دار العربي للطباعة والنشر، ط١، دمشق ١٩٨٧، س.١٣

٢٨- المرجع السابق، ص١٨٧-٩.

٢٩- جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، دار نهضة مصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، القاهرة، ١٩٧٠، ص.٥٧٤

٣٠- المرجع السابق، ص٥٧٤-٦.

-٣١

F. R. Tennant, Philosophical theology, cambridge university Press, vol. (1), 1968, p. 296.

٣٢- جان بر تليمي، بحث في علم الجمال، مرجع سابق، ص٦٠٠-١.

-٣٣

R. Otto. The Idea of The Holy, op. Cit, p.3.

-٣٤

P. Burke the Fragile universe: An Essay in the philosophy of Religion, The Macmil- Ian Press LTD, 1949, p.116:

-٣٥

H. H. Price, Essays in The philosophy of Religion, Oxfoed uni xersity press, 1970, p. 30.

-٣٦

J. Kekes, The Nature of Philosoply, Basil Blackwell. G.B. 1980, p. 104.

-٣٧

L. Boros, Hidden God, Trans. Form

German by E. Young, Search Press, London, 1973, p,22-3.

-٣٨

Ibid, p. 35.

-٣٩

L. Boros, Open Spirit, Trans. From Search German by E. Young Press, London 1974, p.46.

-٤٠

V. Ferm, op. Cit. Art. Irenaeus.

-٤١

D. Tracy, Metaphor and Religion: The Test case Christian Texts, in: on Metaphor, ed. By: S. Sacks, the university of chicago Press, 1979. P. 89.

-٤٢

N. Goodman. Afterthoughts on Metaphor: Meta phor as Moonligting, in: on Meta- pher, op. Cit. P. 180.

-٤٣

R.S. Moxon. Modernism and orthodoxy, James Clarke & Co. Limited, London? P. 173.

-٤٤

N. Frye, The Great Code: The Bible and Literature, Ark Paperbacks, London, 1982, pp. 3-30.

Ibid, p. 9. -٤٥

Ibid, p. 25.-٤٦

bid. p. 9 I -٤٧

Ibid, p. 10. -٤٨

Ibid. p. 13. -٤٩

Ibid. p. 21.-٥٠

Ibid. p. 25. -٥١

٥٢- جاك بارزن، العلوم اللاأخلاقية، مثال في كتاب (مغامرات العقل)، تحرير ريتشارد ثروليسون، وجون كوبلر، ترجمة محمد فياض، مكتبة منيمنة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت، ١٩٦٢، ص ٤٦.

-٥٣

P. Ricoeur, Thr Rule of Metaphor: Multi discipinary studies of the creatin of meaning in Language, University of Toronto Press, 1977, p. 247.

-٥٤

W. Righter, Myth and Literature, Rautledge & Kegan Paul, London, 1975, p.24.

-٥٥

P. Ricoeur, The Conflict of interpretation, Op, Cut, p. 28.

-٥٦

P. Wheelrwight; Poetry, Myth and Reality, in: the Language, ed. By A. Tate, Princeton Uniuersity Prwss, 1942. P. 33.

٥٧- ميشيل زيرافا، الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، ط١ اللاذقية، ١٩٨٥، ص.١٩

٥٨- المرجع السابق ص.١٦

٥٩- كاسيرر، الدولة والأسطورة، مرجع سابق ص ٣٦٦.

٦٠- المرجع السابق ص٣٦٩-٧٠.

٦١- المرجع نفسه ص.٣٧٢

-٦٢

S. H. Hooke, Middle Eastern Mythology, Penguin Boods, 1985, p. 16.

٦٣- جان برنيس، المخيلة، ترجمة خليل الجر، المنشورات العربية باريس د. ت ص ٤١.

٦٤- صموئيل هنري هووك، منعطف المخيلة البشرية: بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، ط١، سوريا، اللاذقية، ١٩٨٣، ص٩-١٤.

٦٥- هـ. أ. أوفر ستريت، العقل الناضج، ترجمة عبد العزيز القوصي، والسيد محمد عثمان، مكتبة النهضة المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، ط٢، ١٩٦٣، ص٣٦٦.

٦٦- ديفيد دينشيز، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت ١٩٦٧، ص٢٥٨.

٦٧-

P. Ricoeur, The Rule of Metaphor, op. Cit. P.280.

٦٨-

P. Roubiczek, Echical Ualues in the Ag of Scince, op. Cit, p. 272.

٦٩- ديفيد ديتشيز، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق ص٤٨.

٧٠-

P. Riceur, the Rulee of metaphor, op. Cit. P.247.

٧١- بول سيزاري، القيمة، ترجمة عادل العوا، منشورا ت عويدات ط١ ١٩٨٣ ص٨٦.

٧٢- عادل العوا، علم الأديان وبنية الفكر الإسلامي، مرجع سابق ص٦٥.

٧٣- والس بدج، الديانة الفرعونية ترجمة نهاد خياطة، دار سومر، نيقوسيا- قبرص ط١- ص١١٢-٣.

٧٤-

M. Lurker, The Gods and Synbols of Ancient Egypt: An Ilusteated Dictionary, Thames and Hudson, London 1980, (The Inteoduction).

٧٥- حسن طلب، مشكلة القيم في الفكر الفلسفي اليوناني وأصولها في الفكر المصري القديم، مرجع سابق، الفصل الخاص بالانتشارية المصرية.

٧٦- صموئيل هنري هوك ، منعطف المخيلة البشرية، مرجع سابق، ص١٤.

٧٧- الدوس هكسلي الوسائل والغايات، ترجمة محمود محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٥ ص٢٠٨.

٧٨- هاينريش هايني، في تاريخ الدين والفلسفة، ترجمة صلاح حاتم، دار الحوار ط١، اللاذقية- سوريا ١٩٨٨ ص٣٠-٣١.

الفصل الثاني

رمزية التجربة الدينية

إن هناك عدة مداخل لتعريف الخبرة- أو التجربة- الدينية Religious Experience وتحليلها، من هذه المداخل أن ننظر إليها باعتبارها إحدى الحجج -أو البراهين- على إثبات وجود الله؛ فما دام عدد كبير من البشر في مختلف الأزمنة والأمكنة قد زعموا أنهم خبروا الله، فليس من المعقول أن نفترض أنهم جميعا كانوا على ضلال. وقد راجت هذه الحجة المستمدة من الخبرة الدينية، خصوصا بعد الهجوم الذي وجهه فلاسفة القرن الثامن عشر مثل "امنانويل كانت I.I. Kant و"ديفيد هيوم D. Hume " على البراهين العقلية على وجود الله[1]. غير أن هذا المدخل يبقينا خارج موضوعنا ويجعلنا فقط نحوم حوله.

ونستطيع أن نبقى على أنفسنا داخل إطار موضوعنا، ألا وهو الخبرة الدينية، إذا ما حاولنا أن نبحث عن علاقاتها بالأفكار والمفاهيم الدينية الأخرى مثل فكرة القداسة، وعملية الشعائر الدينية ومفهوم الدين نفسه. فإذا ما تم لنا ذلك استطعنا أن ننتقل إلى ما هو أخص، أي إلى محاولة تحليل الخبرة الدينية في ذاتها. ويجب علينا أن نقر ببعض التحفظات الأولية الخاصة بهذه العلاقات بين الخبرة الدينية وغيرها

من المفاهيم والأفكار الدينية، فمن هذه التحفظات أن هذه الأفكار والمفاهيم كثيرا ما تترادف وتتداخل ويحل أحدها محل الآخر، حسب النظرة التي ننظر منها إلى هذه الظواهر ووفق المنهج الذي نترسمه.

فإذا أخذنا مثلا مفهوم الدين وجدنا أنه يتعذر إخضاعه للتحليل بعيدا عن الخبرة الدينية، خاصة عند هؤلاء الذين لا يرون في الدين إلا التجارب المتعددة[٢] التي عاشتها البشرية في حيواتها الدينية. وربما كانت وجهة النظر النفسية[٣] Psycholpgical في تفسير الدين هي أقرب إلى هذا التصور، ويمكن أن نضيف إليها آراء فلاسفة الدين الذين انطلقوا من وجهة نظر فينومينولوجية Phenomenological مثل "ناتان سودر بلن N. Soderblon " و"فردريكهيلر F. Heiler " و"ادفاردليمان E. Lehmann " و"بريد كرستنسن B. Kristwnsen و"جيرادوس فان درلوو G.V. D/Leeuw و"جواشيم واتش J. Wach " و"مرسيا الياد M. Eliade " وغيرهم ممن سوف يرد في معرض الحديث عند تحليلات بعضهم للخبرة الدينية، مع تحليلات بعض المفكرين وفلاسفة الدين الآخرين الذين ينطلقون من وجهات نظر مختلفة، أو ينتمون إلى مجالات معرفية أخرى.

ويهمنا هنا أن نشير إلى أن دراسة الدين في هذا القرن قد جرى استقطابها في اتجاهين أساسيين: الاتجاه الأول مال إلى درس الظاهرة الدينية من خلال العلاقة بين الفردي al Indvid المشترك Corpoeate ، أو الشخصي Personal والاجتماعي Social وإلى هذا الاتجاه ينتمي كثير من بحوث علم الاجتماع الديني والأنثروبولوجيا. أما الاتجاه الثاني فهو الذي اهتم بدرس الخبرة الدينية من خلال الفرد سواء بما هو فرد، أو بما هو

عضو في مجتمع. ومن هنا شاع اعتقاد بأن مهمة الباحث الأساسية هي أن ينفذ وراء المظاهرة الخارجية للدين لكي يضع يده على الخبرة الشخصية بما هو حقيقي Real ومتعال Transcandent وغيبي Numinous ، أي بما هو مقدس[٤]. وهكذا رجحت كفة الاتجاه الثاني من خلال المؤلفات الغزيرة التي تناولت الخبرة الدينية من شتى جوانبها خاصة في أعقاب حربين عالميتين وما صاحبهما من اضطراب ثقافي، ثم ما تلا ذلك من شعار التجريب Frantic Experimentation الذي ساد خلال عقد الستينيات[٥].

معنى التجربة الدينية وبنيتها

ولعل خير طريق يمكن أن نسلكها لكي نصل في النهاية إلى فهم محدد للتجربة الدينية هو أن نفصل إجرائيا بين الموضوع أو الاسم (التجربة) من جهة، ومحموله أو صفته (الدينية) من جهة أخرى، لكي نعرف ما الذي يدل عليه مصطلح التجربة على حدة، وما يدل عليه (الديني) على حدة أيضا، حتى إذا ما جمعناهما معا في تعبير اصطلاحي واحد كانت لهذا المصطلح التعبيري دلالته الواضحة الجذور.

إن هناك تجربة حسية هي التي نتصل من خلالها بعالم الوقائع والأشياء ونكتسب معرفتنا بالعالم المحيط بنا عن طريقها، وهناك من جهة أخرى تجربة عقلية تدور حول المبادئ والأفكار الرئيسية التي تنظم هذه المعرفة وتضع لها القوالب والضوابط. وبين هذين الاتجاهين يقع الاتجاه الثالث الذي يتبنى أو يعطي الأولوية للتجربة الحدسية Intui- tional . فما الذي يجمع بين هذه الاتجاهات جميعا في نظرتها

إلى التجربة؟

علينا قبل أن نجيب على هذا السؤال أن ننتبه إلى الاستعمال الجارى غير الفني لمصطلح التجربة والذي يمكن أن يتسع ليشمل الاتجاهين العقلي والحسي معا في الحياة اليومية. فعندما نقول مثلا إن فلانا له تجربة بهذا الموضوع أو ذاك، فإن ذلك قد يعني أنه خبر هذا الموضوع وجربه ورآه رأى العيان. وقد يحتمل أيضا أن يكون المقصود الإشارة إلى حصيلته العقلية أو المعرفية حول هذا الموضوع. غير أن الاستعمال الفلسفي للمصطلح يضع في اعتباره الذات العارفة أولا، وفي أحيان كثيرة لا يضع في اعتباره سواها، ربما بسبب رد الفعل إزاء فريق الشكاك Sceptics الذين أنكروا قدرة الذات على أن تكتسب أية معرفة يقينية من خلال التجربة أيا كانت. وقد أدى هذا التركيز على الذات وحدها وإهمال الموضوع أو العالم الخارجي إلى أن تكون الأفكار الذاتية هي المسئولة عن توجيه كل منا حسب تجربته الخاصة. وأي ادعاء بأن هناك تجربة في الحياة اليومية تصلح لأن تكون عامة أو ذات معنى مشترك هو ادعاء غير ذي بال[٦].

غير أن هذا التركيز على الذات العارفة، أو الذات صاحبة التجربة، لا يحل المشكلة تماما، لأن هناك طرفا آخر تفترضه التجربة، سواء كان هذا الطرف هو المعطي Given الخارجي أو الأفكار والمشاعر التي يمكن أن تدخل في نسيج التجارب الإنسانية. وما دام الأمر كذلك فإن علاقة الذات بموضوعها هو هيكل أية تجربة يمكن أن يمر بها الإنسان.

وتثور هنا مشكلة فلسفية حول مصداقية التجربة، إذ أن الوهم Illsion والخطأ Mistake قد يوقعان بالذات في تجربة زائفة [٧] فنكون

هنا في حاجة إلى معيار للتحقق Verification على رأي الوضعيين المناطقة. وحتى إذا ما عثرنا على هذا المعيار فلن نكون قد صنعنا شيئا سوى أن ننزع عن التجربة خصوصيتها وفرادتها بحثا عما هو مشترك وعام بين بني البشر، وبذلك لن تكون التجربة تجربة. وسنلحظ في حديثنا عن التجربة الدينية مدى ما لهذه التجربة من فرادة وبعد شخصي، بحيث أن ما يفهمه من الدين شخص معين لن يكون هو بالضبط ما يفهمه شخص آخر ينتمي إلى الدين نفسه. وهذا بالطبع لا ينفي المشترك والعام، ولكنه فقط يؤكد -في هذه التجارب الروحية العميقة- على الخاص والفردي والحميم في أية تجربة ذات طابع روحي، سواء في الدين أو في الفن أو في الحب.

فإذا ما تركنا مصطلح التجربة وأتينا إلى مصطلح (الديني) وجدنا أنفسنا مرغمين على أن نتوقف لتأمل مصطلح الدين نفسه لكي نستطيع أن نفهم ما يشتق منه من صفات. ولكن المأزق هو أننا لا نستطيع أن نجد تعريفا واحدا متفقا عليه للدين: هل الدين مثلا هو مجموعة المعتقدات والعبادات المقدسة التي تؤمن بها جماعة معينة فتسد حاجة الفرد والمجتمع على السواء ويكون الوجدان هو أساسه وللعقل مجال فيه؟[٨].

أم هو الإيمان بالقيم المطلقة والعمل بها، كالإيمان بالعلم أو الإيمان بالتقدم أو الإيمان بالجمال أو الإيمان بالإنسانية، بحيث يكون فضل المؤمن بهذه القيم كفضل المتعبد الذي يحب خالقه ويعمل بما شرعه، لا فضل لأحدهما على الآخر إلا بما يتصف به من تجرد وحب وإخلاص وإنكار للذات؟[٩].

وليس هذان التعريفان هما الوحيدان، فهناك تعريفات عدة تختلف من مجال معرفي إلى آخر. فما يفهمه الأنثروبولوجي من مصطلح الدين يختلف بالتأكيد عما يفهمه اللاهوتي أو عالم تاريخ الأديان أو فيلسوف الحضارة أو عالم النفس. ذلك أن دراسة الدين هى دراسة تنتمي إلى ملتقى الفروع المعرفية Interdisciplinary في الإنسانيات جميعها. وهذا هو ما جعل كثيرا من الباحثين يعترفون بصعوبة تعريف الدين. يقول "فان در لوو Van Der Leeuw : إن ما هو موضوع في نظر الدين يصبح هو المحمول في دراسة علم الأديان، فالله هو الذي يعمل في نظر الدين بالنسبة إلى الإنسان، أما العلم فإنه لا يعرف إلا عمل الإنسان بالنسبة إلى الله، وإن العلم ليعجز عن الكلام عن عمل الله[١٠]. ويطول بنا المقام لو أننا استعرضنا التعريفات المختلفة للدين والصعوبات التي يشير إليها الباحثون بصدد هذا التعريف.

وليس أمامنا مفر إذن من أن نختار من بين التعريفات الوفيرة المتاحة ما يلائم أغراض بحثنا الذي ينطلق من فرضية مؤداها أن الدين، شأنه شأن الفن، ليس سوى مظهر من مظاهر المنظومة الرمزية التي تشكل تجربة الإنسان الروحية. وخير ما يمكن أن يعبر عن هذه النظرة في النقطة الخاصة بتعريف (الديني) هو ما ورد عند الفيلسوف الأمريكي الذرائعي "جون ديوي J.. Dewey " في كتاب له بعنوان (الايمان الشائع Fath A Comnon)،[١١]، قابل فيه بين مصطلح الدين Religion ومصطلح الديني Religious مقابلة تكتسب أهمية بالغة في سياق بحثنا بشكل عام، وفي سياق الحديث عن التجربة الدينية بشكل خاص.

ويلمس جون ديوي في البداية أن هناك فكرة واحدة تربط بين

اتجاهات النظر إلى الدين على اختلافها، وهذه الفكرة هي التوحيد ما بين (الديني) من جهة والخارق للطبيعة Super- natural من جهة أخرى.

وهو يرفض هذا التوحيد، ويتبنى مفهوما آخر حول التجربة الدينية، يعزل فيه عنصر الخارق للطبيعة عن هذه التجربة. وكل ما يرتبط بهذا العنصر ويدور حوله يعزله أيضا ويرفض إدخاله ضمن نطاق التجربة الدينية. وهو يثق بأن صنيعه هذا سيحرر (الديني) من هذا الثقل الذي كان يبهظه في ارتباطه بالخارق للطبيعة[١٢].

وهو يبنى هذا العزل على أن الديني لا يشير إلى أي شيء يمكن أن يوجد مستقلا بذاته، ولا إلى أي شيء يمكن أن ينتظم في صيغة خاصة محددة من صيغ الوجود. إنه فقط يشير إلى اتجاهات إزاء أي موضوع أو هدف أو فكرة.[١٤].

ويعترف جون ديوي بأنه يهدف من وراء ذلك التمييز الذي فصل فيه بين الدين والديني إلى أن يبين ما الذي يمكن أن يحدث عندما ننظر إلى التجربة الدينية على أنها تجربة فريدة SuiGeneris. إن ما يحدث هو اكتشاف ما لهذه التجربة من طابع نوعي حقيقي يكمن في الأثر الذي ينتج عنها لا في موضوعها، كما يكمن في التكيف Adjustment الأمثل الذي تهيؤه للفرد في الحياة. ليست القضية التي تنتج عنها التجربة هي المعيار أو المحك الذي يمنحها الصفة الدينية، ولكن الكيفية التي تقع بها هذه التجربة، والوظيفة التي تؤديها هما اللتان تحددان قيمتها الدينية[١٥].

إن التجربة الدينية على هذا النحو الذي عرفها به ديوي لم تعد مقيدة بموضوع محدد مفروض عليها قبلا، سواء كان هذا الموضوع دينيا

أو لم يكن. ومعنى ذلك أننا نستطيع أن نمر بالتجربة الدينية من خلال موضوعات شتى متباينة، لأنها في نظر ديوي تجربة يمكن أن يثيرها إخلاص لقضية ما، تلهب فينا الحماسة، كما يمكن أن تثيرها قصيدة من الشعر تفتح أمامنا آفاقا جديدة، أو حتى يمكن أن يثيرها تأمل فلسفي Philosophical Reflection، تماما كما حدث للفيلسوف "باروخ سبينوزا B. Spinoza "الذي اعتبروه مع ذلك في عصره ملحدا(١٦).

وعند هذه النقطة التي يحرر فيها ديوي التجربة من عبء التقيد بموضوعات وعقائد إيمانية محددة، يلتقي مع فيلسوف آخر هو "جورج سنتيانا G. Santayana " الذي نظر إلى التجربة الدينية بمنظور يقترب إلى حد كبير من المنظور الذي رأيناه عند ديوي.

نظر سنتيانا إلى الدين في إطار من فلسفته العقلية التي سعت إلى البحث عن تجليات العقل في كل من المجتمع Society والحس المشترك Common Sense والدين، فوجد أن هناك مفارقات أساسية تفصل في الدين بين هدفه العقلاني من ناحية ونتائجه غير العقلانية من ناحية أخرى. وتساءل عن سر هذه المفارقة فوجد أن الدين يسعى إلى العقلانية Rationality من خلال الخيال Imagination، إذ بينما يشرح الوقائع ويحدد القضايا، يقدم بديلا خياليا للعلم، وحين يطرح المفاهيم والتعاليم يقدم بديلا خياليا للحكمة. وبهذا تكون أوضاع الحياة وأهدافها ممثلة جميعا في الدين تمثيلا شعريا Poetically، بل إن هذا الشعر يميل إلى أن ينتحل لنفس الحقيقة الحرفية Literal Truth والسلطة الخلقية Moral Authority بينما هو لا يملك أيا منهما(١٧).

وقد نظر ديوي إلى هذا الربط الذي قام به سنتيانا بين الصفة

الدينية للتجربة والصفة الخيالية Imaginative كما تتجسد في الشعر Poetry خاصة، فوجد أنه ربط يقوم على بصيرة نافذة[١٨]. ويلتقي مع ما قام به هو نفسه، من حيث النتيجة على الأقل، حين فصل بين الدين من جهة والديني من جهة أخرى.

إن سانتيانا بنظرته الواقعية النقدية التي نظر فيها إلى الوعي Consciousness على أنه ظاهرة ثانوية Epiphenomenon وعلاقته بالواقع ليست علاقة انعكاس ولكنها علاقة ذات دلالة أو مغزى شعري[١٩] كان من الطبيعي أن نتوقع منه هذه النظرة التي أكد فيها أولية العنصر الخيالي في الدين، فكان بذلك منسجما مع الإطار العام لفلسفته، وقد كان من الطبيعي أيضا أن يؤدي هذا الربط بين الدين والخيال إلى تأكيد الطابع الرمزي، ومن ثم الإنساني للتجربة الدينية[٢٠]، وأصبحت الرموز عنده هي الأداة التي تربط بين الإيمان Faith والمعرفة Knowledg [٢١] وعلى هذا تكون المعرفة عند سانتيانا هي والإيمان شيئا واحدا بشرط أن يكون الإيمان منصبا على عالم الوقائع القريبة من الذات، فلا تفتأ تهددها أو تغويها فتكون المعرفة حينئذ تنويرا للذات يقوم به الحدس من خلال العملية الخيالية[٢٢]. ولعل ما يميز نظرة سانتيانا إلى الخبرة الدينية هو التفرقة بينها وبين الخبرة العلمية، في مجال العلم لا مكان للتناقض Contradiction في الخبرة أو التجربة، بينما التناقض مقوم أساسي من مقومات الخبرة الدينية في تأويلها الشعري الذي قدمه سانتيانا، حيث لا يعني التناقض هنا سوى التنوع Variety والعفوية وثراء المصادر أو الينابيع[٢٣] وفي مقال لاحق نشره سانتيانا عام ١٩٦٣م بلور أفكاره هذه وطورها في اتجاه يلتقي في النهاية مع أنصار الديانة

الطبيعية، وأيضا مع بعض عناصر التأويل النفسي للخبرة الدينية، ويتجلى ذلك في قوله: "نحن ننزع إلى تخيل إله أشد بأسا من جيراننا البشر، إله أقوى وأكثر ودا حتى من سياق الطبيعة العادي، إله يقف إلى جانبنا في مغامراتنا المحفوفة بالمخاطر، ويطمئننا إلى النجاح في النهاية". ذلك هو أصل الدين البشري وتلك هي وظيفته في الأساس. إنه ينبثق من عقل متيقن واثق من أهدافه ولكن عاجز عن متابعتها دون مساندة تأتيه من الخارج. إنه نداء النفس الحيوانية إلى السماء طلبا للمساعدة والإرشاد والثأر فالراحة تكمن في أمل الإنسان أن مثل هذه المساعدة ممكنة، والشكر يقدم حين تبدو مثل هذه المساعدة بصورة استثنائية نوعا ما، وكأنها آتية فعلا[٢٤].

غير أن سانتيانا في هذا التطور الأخير الذي اقترب فيه كثيرا من فكرة برتراند راسل التي قرر فيها أن الخوف هو مصدر الخبرة الدينية[٢٥] ولم يتخل عن آرائه القديمة تماما، فهو لا يزال يحتفظ بالطابع الخيالي والشعري، ومن ثم الرمزي، في صميم التجربة الدينية. وهو يسعى إلى انبعاث القلق الشعري والتوتر الخيالي كلما آلت تجربة الإنسان الروحية إلى جمود. يقول"[٢٦] "أنا لا أعتقد أن الروح بحاجة إلى إقلاق ذاتها في مخاصمة الدين المألوف، القديم منه أو الحديث، وسواء كان أسطوريا أو منزلا في كتب مقدسة، فالروح في الأساس شاعرة، ولذا ينبغي أن تكون رفيقة بأعمالها الخاصة"، فالنظرة الشعرية إلى التجربة الدينية قائمة لا تزال، وإن كانت قد طعمت بعناصر فكرية تنتمي إلى المدرسة التي تنادي بالديانة الطبيعية [٢٧](Natural Religion) ولعل أهم ما يمكن أن نستخلصه من آراء كل من ديوي وسانتيانا حول

التجربة الدينية هو ما لاحظناه من توسيع نطاق هذه التجربة لتصبح مشتملة في إطار واحد على ما هو ديني وشعري جميعا. بل لقد وصل الأمر إلى إذابة الفرق بين ثنائية الدين والشعر، على أساس أنهما تجربتان نوعيتان متماثلتان أو متطابقتان، تصدران عن ينبوع واحد هو الخيال.

كما لاحظنا أيضا أن التجربة الدينية تعتبر مصدرا من مصادر المعرفة على نحو ما أشار سنتيانا في توحيده بين الإيمان والمعرفة بواسطة الرموز. وينقلنا ذلك إلى المحتوى المعرفي للخبرة الدينية باعتبارها وسيلة لإدراك العالم، حاملة في طياتها دلالات معرفية تقتضي منا أن نتأملها ونخضعها للتأويل، سواء من حيث علاقتها بالواقع الذي تتحرك فيه أو من حيث علاقتها بالتصورات السابقة Pre concep-tions عليها [٢٨] على ألا يكون التأويل هنا بمعزل عن مرجعية الخبرة ذاتها، فلابد من عرض نتائج هذا التأويل على الخبرة المعاشة مرة أخرى. حتى تكتمل الدائرة[٢٩]، كما يرى أصحاب النظرة السوسيولوجية إلى مفهوم الخبرة.

غير أن الحديث عن محتوى الخبرة الدينية لا يمكن له أن يكتمل إلا من خلال عرض لأهم ممثلي الاتجاه الروحي Spiritual المعاصر، وليكن ممثل هذا الاتجاه هو اللاهوتي البروتستانتي بول تيليش.

بول تيليش وتجربة الهم الأقصى Ultimate Concern

يعتبر تيليش في نظر الكثيرين واحدا من أهم الفلاسفة المعاصرين الذين تركت كتاباتهم بصمات واضحة على الفكر الديني المعاصر، من

حيث ما قدمته من أفكار خصبة وتأملات عميقة في شتى موضوعات فلسفة الدين عامة، وعلى الأخص فيما يتعلق بالتجربة الدينية. ونظر إليه كثير من الباحثين نظرة تقدير لجهوده في هذا المجال، فصنفوه على أنه أهم المتحدثين باسم الإيمان الميتافيزيقي Metaphzcica Belief كما فعل بول إدواردز[٣٠].

تدور فلسفة "تيليش" الدينية حول مفهوم الاهتمام أو (الهم الأقصى)، ويقصد به أن الدين يهتم بما هو -وما ينبغي أن يكون- اهتمامنا الأقصى، وهذا يعني أن الإيمان هو الحالة التي يتم إدراكها باهتمام أقصى، والله هو الاسم الذي نطلقه على مضمون هذا الاهتمام، وهذا هو الفهم الوجودي Existential للدين، الذي ينبغي أن يحل محل المفهوم النظري Theoritical الذي يرى أن الدين هو الإيمان بموجود أسمى هو الله[٣١] ولهذا كان الهم الأقصى عنده هو الترجمة الحرفية لهذه الوصية العظمى:

(إن الله هو إلهنا، والله واحد، وعليك أن تحب الله ربك بكامل قلبك، وبكامل روحك، وبكامل عقلك، وبكامل قوتك)[٣٢].

ويعرض تيليش آراءه في التجربة الدينية في مواضع متفرقة من كتاباته الغزيرة حول قضايا فلسفة الدين ومشاكل الإيمان واللاهوت ولعل أهم هذه الكتابات فيما يخص موضوعنا هذا هو ماورد في كتابه (لاهوت الحضارة Theology of culture) الذي عرف فيه الدين بأنه مجلي الروح الإنسانية، ويعني بذلك أننا ننظر إلى الروح الإنسانية من زاوية خاصة فإذا بها تبدو أمامنا روحا دينية. فما هي هذه الزاوية؟ أنها الزاوية التي من خلالها نستطيع أن ننظر إلى عمق حياة الإنسان

الروحية[٣٣]. وهكذا فإننا نكون أمام تعريف للتجربة الدينية يمكن أن نلخصه بعبارة تيليش فنقول: التجربة الدينية هي بعد العمق Dimension of Depth في حياة الإنسان ذات الأبعاد المتنوعة[٣٤].

ويشرح تيليش ما يقصده ببعد العمق فيرفض بداية أن يربطه بوظيفة محددة سواء كانت هذه الوظيفة تنتمي إلى القيم الخلقية أو الجمالية أو غيرها. ففي البداية أو في النظرة العجلي يمكن أن نجد الدين متوافقا مع الأخلاق طالما ظل يساعد على خلق المواطن الصالح، ولكنه في اللحظة التي يدعى فيها الاستقلال بنفسه فإنه إما أن يتم إسكاته أو يلقى به بعيدا كأي شيء زائد عن الحاجة Superfluous أو خطر على الأخلاقيات Morals. وينظر الدين حواليه باحثا عن وظيفة جديدة له في حياة الإنسان الروحية، وتجذبه الوظيفة المعرفية Cog-nitive Function ، ويبدو أن هذه الوظيفة هي نهاية المطاف بما أن الدين يعتبر طريقة خاصة في المعرفة، تعتمد على الخيال الأسطوري أو الحدس الصوفي Mystical Intuition [٣٥]. غير أن الدين لا يقبل في هذه الوظيفة إلا باعتباره تابعا للمعرفة الخاصة Pure وبشكل مؤقت، خاصة بعد أن اشتد أزر المعرفة النظرية بمعاملها وتطورها الكمي والكيفي المعاصر، الذي أدى بها إلى أن تتنكر للدين، فسرعان ما تخلت عن قبولها الفاتر له، وأعلنت أنه لا يملك شيئا يفيد المعرفة من أي نوع[٣٦].

ومرة أخرى ينظر الدين حواليه للبحث عن وظيفة روحية جديدة يرتبط بها، ليجد ذلك في الوظيفة الجمالية. ولم لا؟ وفي الإبداع الفني Artistic Creativity مندوحة لذلك، وحماسة الهنانين في القديم والحديث فيها ما يكفي للاستجابة والقبول، غير أن الدين ما إن يلتحق

بهذه الوظيفة حتى يجد نفسه مطالبا بأن يسلم بأن الفن هو الدين. ولكن الدين يقف هنا ويتردد طويلا بين هذه المجالات جميعها: الأخلاق التي تجمعه بقيمة الخير Goodness، والمعرفة التي تجمعه بقيمة الحقيقة Truth، والفن يجمعه بقيمة الجمال Beauty ، فيقاوم الإغراء بأن يذيب نفسه في أي منها.

وتتجلى هنا النزعة الميتافيزيقية التي ينطلق منها تيليش فيتميز من خلالها عن اللاهوت الصوفي Mystical Theology ، على الرغم من اعترافه بأنه يتعاطف مع هذا اللاهوت[٣٧]. ووجه التميز هنا أنه يفصل بين مجالات القيم ويجعل الدين هو التجربة الروحية الأعمق والأشمل التي تنتظم هذه القيم جميعا دون أن تذوب في واحدة منها. وهو يرفض أن تنحصر التجربة الدينية في مجال الإحساس أو الشعور Feeling فحسب، لأن في ذلك تقليصا للخبرة الدينية وإفقارا لثرائها وخطورتها Seriousness ومغزاها الأعمق Utimate Meaning[٣٨] ذلك أن التجربة الدينية أرحب من مجال الإحساس والشعور، إنها أمر يتعلق بصميم الروح، وتجربة ترتفع بالإنسان عن الشروط الواقعية والاجتماعية اليومية. ويبدو ذلك جليا لكل من يدخل الكنيسة فلا يجد نفسه مجرد فرد بين مجموعة أو بين فئة اجتماعية معينة، ولكن مع جماعة لا يمكن وصفها إلا بأنها تجسيد لجوهر الروح[٣٩]، فيستطيع أن يعيش معها ومن خلالها تجربته الدينية الروحية ويكون الدين بذلك هو الذي يكشف عن عمق حياة الإنسان التي يغطيها الغبار عادة، هذا الغبار الذي تثيره من حولنا الحياة اليومية وفوضى العمل الدنيوي، إن التجربة الدينية تأخذنا إلى العمق وتجلو عن أرواحنا ما ران عليها من صدأ وتنفض ما تراكم من

غبار. إنها هي التي تمنحنا خبرة المقدس Holy وخبرة مالا يمكن أن يمس Untouchable، وتجعلنا نعيش رعدة الإلهام، وتصحبنا إلى المعنى النهائي، وتقف بنا على نبع الشجاعة القصوى إلى آخر هذا الجلال الذي نسميه: الدين.[٤٠] وعند هذه النقطة يكون تيليش قد أفصح بوضوح عن نظرته الميتافيزيقة الروحية التي تذكرنا بآراء رودلف أوتو خاصة في ربط التجربة الدينية بفكرة المقدس[٤١]، وفي أننا لن نستطيع بواسطة العقل ولا بواسطة الإحساس أن نعيش هذه التجربة، فليس أمامنا إذا أردنا أن نصل إلى الله، إلا أن نتخذ سبيلا غير مباشر إليه ألا وهو سبيل الرمزية[٤٢] على أن العيب الأساسي في ميتافيزيقا "تيليش" الدينية هو تلك التأكيدات الجازمة في عبارات مسكوكة لا تخلو من بلاغة وإن كانت تخلو على رأي بول إدواردز من أي صلة حقيقية بالتجربة الواقعية الحية، وحسنا فعل "إدواردز" حين أطلق على فلسفة "تيليش" الدينية تعبيره اللاذع (أي شيء مهما يكن Anyhing whatsoever لكي يصف به هذه البلاغة الجوفاء التي صاغ بها عباراته الرمزية مثل: الهم الأقصى والحقيقة النهائية وبعد العمق إلى آخر هذه الاستعارات التي يتعذر اختزالها Irreducible أو تبسيطها حسب تعبير "إدواردز"[٤٣] الذي لا يصدق على تيليش وحده، وإنما على كافة الرؤى الميتافيزيقية المماثلة التي تعبر عن نفسها في عبارات غامضة فضفاضة مثل تعبير (الهم الأقصى) الذي لا يمكن أن نعرف ما إذا كان تيليش قد قصد به حالة أو موقفا ما، أم أنه قصد الإشارة إلى موضوع هذا الموقف[٤٤] أم قصد الأمرين جميعا، أم أنه لم يقصد هذا ولا ذاك؟! إلى آخر هذه التساؤلات التي يمكن أن تثار حول هذا التعبير الغامض، ولعل تيليش نفسه قد

أحس بما في تعبيره من غموض وتشويش مما دفعه إلى معاودة طرح هذا المفهوم وشرحه في كتاب دينامية الإيمان Dynamics of Faith فوحد بين الهم الأقصى وموضوعه أي بين فعل الإيمان The Act of Faith والموضوع الذي ينصب عليه الإيمان[٤٥]. وإذا كان تيليش يرفض أن يصنف نفسه ضمن اللاهوت الصوفي[٤٦] فله ذلك، ولنا في المقابل أن نجد في الميتافيزيقا الدينية التي جمعت خليطا من العناصر الوجودية والصوفية ما يمكن أن يربطه بأسلافه الصوفيين والمثاليين، من أمثال "يعقوب بوهمة J. Boehme " و"فردريك شيلنج J.F.W[٤٧](Schelling") وغيرهما.

هوامش الفصل الثاني

(١) P. Edwards, (ed. In Chief), The Encyclopedia of Philosophy, Vol. Seven, Art. Religious Experience.

وهناك كثير من الفلاسفة واللاهوتين يرفضون الإيمان المبنى على البراهين العقلية، منهم في القرن الماضي ج. هـ نيومان، انظر برهييه، تاريخ الفلسفة، ج٧ ودار الطليعة ط (١)، بيروت ١٩٨٧، ص٥٨ وما بعدها، أما في القرن الحالي فإن هذا الاتجاه، ولكن من منظور آخر، هو الفن بلان لانتنجا، انظر: W.J. Abeaham, op. Cit, pp. 88-97.

(٢) عادل العوا. نحو علم الأديان، في كتاب (علم الأديان وبنية الفكر الإسلامي، منشورات عويدات، ط١، بيروت ١٩٧٧، ص٢١.

(٣) انظر الفصل المكثف الذي عقده "إيفانز بريتشارد" عن النظريات النفسية في تفسير الدين في كتابه: (ديانة البدائية في نظرية الأناسيين- La Religion Des Primitifs a Travers Le Theories- De- Anthropolpued ، الذي نشرت ترجمته العربية ضمن كتاب: الأناسة المجتمعية وديانة البدائين في نظريات الأناسيين ترجمة حسن قبيصي، دار الحداثة، ط١ بيروت ١٩٨٦، ص١٧٥-٢٠٨.

(٤) M. Eliade (ed. In Chif), The Encylopedia of Religion, Vol. (14), Art: Study of Religion.

(٥) Loc. Cit.

(٦) A. Flew, A Dictionary of Philosphy, St. Martin's Press, N.Y. 1979, Art. Experience.

(٧) P. Edwards (ed. In chief), The In Encyclopedia of Philosophy Vol. 3. Art Experience.

وهناك وجهة نظر تعزو الوهم في التجربة الزائفة وظيفة مهمة، هي إيضاح التجربة السليمة، انظر:

S. Chennakesavan & K. Pampapothi Rao, Perception, Asia Publication House, Sri Venkateswara University, Bombay 1969, p. 35.

(٨) مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة ١٩٧٩، مادة.

(٩) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري بيروت، ١٩٧٨، المجلد الأول. مادة (الدين).

(١٠) G.V.D. Leeuw, Religion in Essence and Manfestation 1933

نقلا عن كتاب: علم الأديان وبنية الفكر الإسلامي، مرجع سابق.

(١١) J. Dewey, A Comnon Faith, New Haven: Yale University . Press 1934, pp. 2-28

(١٢) J. Dewey, Religion Versus The Religious, in Occasions for Philosophy, ed. By: J. C. Edwards and D. Mac Donald, Prenrice- Hall, inc, Englewood . Cliffs, New Jersey, 1979. P. 34

(١٣) . Ibid. P. 343

(١٤) . Ibid. p. 346

(١٥) . Ibid. p. 348

(١٦) . Loc. Cit

واللافت للنظر أن سبينوزا كان قد قال بأن الطقوس الدينية لا توصل إلى السعادة الروحية، ورأى أنها عارية عن القداسة، انظر: اسبينوزا، رسالة في اللاهوت والسياسة، ترجمة حسن حنفي، مراجعة فؤاد زكريا، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص.٢١٣.

(١٧) G. Santayana, Reason in Religion (Vol. 3 of: The Life of Reason), Dover Publications, . ins. N.Y. 1982, p. 10

(١٨) J. Dewy, Religion Versus . The religious, Op. Cit. P. 342

(١٩) M. Rosenthal & p. Yudin (eds), A Dictionory of Philosophy, Progress Publishers, . Moscow, 1967. Art. Santayana

(٢٠) G. Santayana. Reason in Re- . ligion op. Cit, p. 13

(٢١) G. Santayana, Scepticisn and Animal Faith, Dover Publications, Inc. New York, 1955. Pp. . 169-181

(٢٢) . Ibid. p. 189

(٢٣) G. Santayana, Reason in Re- . ligion Op. Cit, p. 13

(٢٤) جورج سانتيانا، مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى، ترجمة لجنة من الأساتذة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت ص ٧٠-٧١.

(٢٥) B. Russell, Why I'm not A . Christian? Op, Cit. P. 19

(٢٦) جورج سانتيانا، مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى، مرجع سابق ص٧١.

(٢٧) V. Ferm, op. Cit. Art. Not- . ural Theology

(٢٨) A. Tuder, Beyond Empir- icism: Philosophy of Science Sociology, Routledge & Kegan, . Paul, 1982, pp. 27-8

(٢٩) . Ibid, p. 28

(٣٠) P. Edwards, Professor : Tillch's Confusions, in Philosphy of Religion, Contemporary Perspect ives, ed. By N.O.Schedler, Macmillan Publishing Co. inc, N.Y. 1974, p. . 187

(٣١) P. Tillich, Theolgy of Culture, Oxfoed University Press, . 1978, p. 40

(٣٢) P. Tilich, Dynamics of Faith, Harper & Row, Pubishers, N.Y. . 1957, P. 1

(٣٣) P. Tillich, Theology of Culture, Op. Cit, P.5

(٣٤) Ibid. pp. 5-6

(٣٥) Ibid. p. 6

(٣٦) Loc. Cit

(٣٧) p. Tillich, A History of Christian Thought From it's Judaic and Hellenistic Origins to Existentialism, ed. By Carl E. Braaten, Touch Stone Book, Simon and Schuster N.Y 1987, 317

(٣٨) P. Tillich, Theology of Culture, Op. Cit. Pp. 7-8

(٣٩) P. Tillich, Systematic Theology, Vol. 1, The University of Chicago Press, 1976 (Phoenix ed.) p. 221

(٤٠) p. Tillich, Theology of Culture, Op. Cit. Pp.9

(٤١) R. Otto, The Jdes of the Holy op.Cit.p

(٤٢) جورج هدلي، الدين مادة ورمزا، مقال في كتاب: آفاق المعرفة، مرجع سابق، ص.٤٠٥

(٤٣) J. Edwards, Professor Tillich's Confusions, op. Cit. Pp. 189-91

(٤٤) J. H. Hock, Phillosophy of Religion, 3 rd ed. Prentice- Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey 1983 p. 87

(٤٥) P. Tillich, Dynamics of Faith, Op. Cit , p. 11

(٤٦) P. Tillich, A History of Christion thoughnt, op. C:t p. 317

(٤٧) جيمس كولينز، الله في الفلسفة الحديثة، ترجمة فؤاد كامل، مكتبة غريب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، القاهرة، ص.٥٥٩

الفصل الثالث

اللغة الرمزية في التجربتين

وقفنا عند التجربتين الدينية والجمالية كل على حدة، ورأينا كيف أن كلا منهما يشتمل على عناصر مشتركة في محتوى التجربة ذاتها.

ونلخص هنا هذه العناصر في: الإحساس، والانفعال والمفاهيم العقلية. وسوف نحاول أن نفحص كل عنصر من هذه العناصر في علاقته بلغة الرمز في كل من الدين والفن، حتى يتأكد لنا أن طبيعة التجربة ومضمونها الحسي أو الانفعالي أو العقلي ليس هو وحده ما يجمع بين عالم الدين وعالم الفن، بل إن اللغة أيضا -ونقصد هنا لغة الرمز- تشكل قاسما مشتركا بينهما.

لغة الإحساس

لقد مر بنا في الفصلين السابقين كيف أن للإحساس دورا أساسيا في التجربتين الدينية والجمالية سواء عند القائلين بمبدأ اللذة أو التعاطف في تحليلهم للخبرة الجمالية، أو القائلين بمبدأ الوجد أو الجذب (Ecstasy) في تحليلهم للخبرة الدينية. ويحق لنا الآن أن نسأل عن حقيقة ذلك المصطلح (الإحساس Sensation- Feeling).

وقف المفكر الإنجليزي المعاصر "جلبرت رايل G. Ryle " عند مصطلح (الإحساس Feeling) وحلله ليستخلص دلالاته المختلفة، فوصل إلى حصر سبع دلالات لهذا المصطلح[١] تبدأ من الاستعمال الدارج للمصطلح في الحياة اليومية ثم تتدرج إلى الاستعمال الخاص بالإدراك الحسي Perceptual حتى تصل إلى المستوى الخامس الذي تذوب فيه الفوارق بين العناصر الجسدية والعناصر الذهنية في الإحساس[٢]، ثم نصل في المستوى السادس إلى الإحساس بمعنى التخمين والحدس والاستنتاج كأن نستدل من لغة شخص ما وسلوكه على أنه مريض عقليا مثلا، أو كأن نحس بأن هناك تهافتا في برهان أو حجة، أو أي شيء من هذا القبيل، وفي المستوى السابع والأخير الذي يزعم فيه "رايل" أنه خاص باللغة الإنجليزية وحدها يقترن الإحساس بالفعل ويعبر عن حالة من المفارقة تجسدها بعض الإحساسات التي تنتاب الإنسان في مواقف الحياة المختلفة كأن يحس مثلا بأنه يريد أن يضحك في جنازة[٣].

وفي هذه الاستعمالات الأخيرة التي رصدها "رايل" لمصطلح الإحساس تذوب الفوارق بين ما هو حسي بالمعنى الدقيق للمصطلح أي متعلق بالحواس مباشرة من جهة، وما هو متعلق بالإدراك الحسي بمفهومه الشامل الذي تتضامن فيه القوى الذهنية والخيالية مع الحواس في تحقيق عملية الإدراك فتذوب الفوارق بين ملكات الإنسان المختلفة في تلك العملية. ولعل هذا هو المعنى الذي نقصده حين نقول أن مفهوم الحس Sensation لابد له من أن يدخل في تفسير أية تجربة من حيث طبيعتها[٤]. وإذا كان جلبرت رايل قد أشار في الاستعمال السادس إلى الطبيعة التخمينية أو الافتراضية للاحساس[٥] فإن التميز بين هذه

الطبيعة الافتراضية للإدراك الحسي من جهة والطبيعة الحسية الخالصة له من جهة أخرى، يقتضي التمييز بين نمطين من التجارب الأول هو ذلك النمط من التجارب الذي تمثل فيه التجربة المحيط العام Environment للمجرب نفسه. والنمط الثاني هو التجارب التي لا تحتوي على أي مغزى تمثيلي[٦] Representational .

وسوف نعتمد على هذا النمط الأول الذي يلعب فيه المحتوى التمثيلي للتجربة دورا مهما في ربط الإنسان بما يحيط به من أفكار وأشياء ربطا يتم في الغالب على نحو رمزي كما توصلت إلى ذلك "سوزان لانجر" وهي تتحدث عن المنطوقات الرمزية Symbolic Utterances التي تستدعى الأفكار مما يعني أن النطق ليس مجرد أصوات[٧]. ومما يستدعى أيضا أن هناك ضربا من الإدراك الحدسي Intuitive Apprhension للمعنى الرمزي المتضمن في الأصوات أو الحركات أو الظلال أو المتغيرات الإيقاعية Rhythmi [٨] إلى آخر هذه الاحساسات أو المدركات الحسية. التي تدخل في مضمون التجربة بصفة عامة.

نخلص من ذلك إلى أن هناك جانبا حسيا لا خلاف حوله يدخل في تكوين أية تجربة مهما كان نوعها، وإلى أن هذا الجانب الحسي لا يقترن بالضرورة بالمعنى المباشر لمصطلح الإحساس Sensation، وإلى أن عملية الإدراك الحسي بهذا المعنى العام أو الموسع تعتمد بين ما تعتمد على وسائط رمزية هي التي أسماها "جوزيا رويس J. Royce " نظائر التجربة Analogies [٩] التي تميز بين الجانب الذاتي والموضوعي في عملية الإدراك. وعلى هذا النحو يمكن للإحساس أن يمتد ليشتمل على مدركات غير حسية مثلما يحدث في تجربة الإحساس بالزمان

والمكان[١٠] بوصفهما مقولتين مطلقتين أو بوصفهما خبرات زمانية ومكانية جزئية أو خاصة.

وهنا لابد من وقفة نشير فيها إلى دور الفيلسوف "إ يمانويل كانط" في توسيع معنى التجربة ودفعها في اتجاه الاشتمال على مضامين روحية وعقلية خاصة حينما أفسح مكانا لعالم ما وراء التجربة، أي عالم الأشياء في ذاتها[١١] فأصبح من المشروع أن يتطلع البعض لتجربة هذا العالم أي لتجربة ما وراء التجربة وسنرى أن هذا البعض لم يكن يتكون في معظمه إلا من أصحاب التجارب الدينية من جهة والفنانين من جهة أخرى وما يقع بين هاتين الطائفتين أو على حدودها المشتركة من متصوفة يضعون رجلا على أرض الدين والأخرى على أرض الفن.

وهنا نصل إلى فهم للتجربة يضم بين دفتيه كل الاختلافات الجزئية بين هذه الأنواع من التجارب، ويوحدها تحت مفهوم عام عن التجربة الشاملة Comprehensive كما شرحه جونسون A.H.Johnson بأنه المفهوم الذي يعي فيه الإنسان موقف الآخرين باعتبارهم داخلين معه في هذه التجربة أو مشتركين معه فيها[١٢] على اعتبار أن التجربة الشاملة ليست سوى مستوى واحد من مستويات التجربة وأنواعها عند جونسون.

إن لغة الإحساس في التجربة أيا كان نوعها تتشكل عند جونسون من وحدات تشتمل على الرمز والعلامة معا، وما يهمنا هنا هو الجانب الخاص بلغة الرمز في التجربة. ويفرق جونسون بين المعنى الأولى Primay Meaning والمعنى الترابطي Associated فيها، وهذا المعنى الأخير هو الذي ينشأ عند الانتقال من إدراك الأشياء الحسية مباشرة إلى إدراك العلاقات بينها والصور التي تثيرها، وبدون هذا الربط الرمزي

Sympol's Linkage، يستحيل أن تنشأ العلاقة بين الموضوعات الحسية وصورها في المخيلة فضلا عما تثيره فينا من انفعالات[١٣]. وربما كان هذا الربط بين الإدراك الحسي والرموز، قريبا مما أشارت إليه سوزان لانجر عن المنطوقات الرمزية ودورها في عملية الإدراك الحسي.[١٤] كما ألمحنا إلى ذلك في فقرة سابقة.

لغة الانفعال

يحيلنا الجانب الانفعالي في التجربة إلى خبرات المتصوفين وبعض الفنانين الذين يعتمدون في إبداعاتهم على العناصر الإلهامية والمشاعر الفياضة، في مقابل الفريق الآخر الذي ينظر إلى الإبداع على أنه عمل وعرق وتصميم وتأمل، ولسنا الآن في موضع يسمح لنا بالمقارنة بين هذين الاتجاهين والمفاضلة بينهما ولكننا معنيون أكثر بما يثيره الانفعال من تجارب روحية، وما يقترن به من تعبير رمزي. وسوف نتوقف عند أنماط من التجارب الروحية التي تلعب فيها الانفعالات والعواطف الدور الأهم في إثارة هذه التجارب وإتمامها.

وبين أيدينا تجربة لرجل دين مسيحي هو ريتشارد ورمبرند R.Wurmprand كان من قبل ملحدا شيوعيا ثم تحول إلى المسيحية وأصبح من أهم القادة الروحيين المسيحيين في رومانيا[١٥].

يقص علينا هذا الرجال تجربته في الهداية Convertion أو الانقلاب من الإلحاد إلى المسيحية، فيقول إنه نشأ في أسرة غير دينية، فلم يتلق في تعليمه -وهو بعد صبي- أي نوع من التربية الدينية. وفي سن الرابعة عشرة كان قد أصبح مقتنعا بالإلحاد كغيره من الشيوعيين، فلم يكن

يطالع غير الكتب التي لا تعترف بالله، إذ لم تكن لديه فكرة عن المسيح ولا عن أي إله آخر. وهكذا شب هذا الفتى وفي قلبه من الدين غصة، وعند هذه النقطة تبدأ بذور التحول في ضميره وتنمو شيئا فشيئا بطريقة لم يعرف لها سببا، ولم يجد لها تبريرا. ولم تزل هذه البذور تنمو في قلب الفتى حتى ربطته بعاطفة غامضة تجاه الكنيسة على الرغم من إلحاده. وهو يعترف بأنه عاش طفولة غير سعيدة[١٦] فظل في شبابه يبحث عن قلب يحبه ويعوضه عاطفيا عن خسارته الفادحة. ولم يكن ينقص هذا الفتى إلا حادثة عادية أو حافز بسيط ليظهر ما في باطنه من شوق وهو يروى علينا تفاصيل هذه الحادثة فيقول[١٧] إنه استمع إلى نجار مسيحي عجوز يبتهل إلى الله أن يرزقه قبل أن يموت بأحد اليهود لكي ينال شرف هدايته إلى المسيحية، فوجد نفسه فجأة يسعى إلى هذا النجار من غير تفكير، وتقريبا بدون إرادة، ليقول له: أنا ذلك اليهودي وهآنذا أمامك. وكان أن تم تنصيره بالفعل على يد ذلك النجار.

إن العاطفة الدينية الغامضة التي نمت وترعرعت في روح ذلك الفتى حتى انقلب من ملحد إلى مسيحي مؤمن على يد نجار قروى متواضع تبرز لنا دور العاطفة أو الانفعال في التجربة الدينية وتحيلنا إلى التعاطف الرمزي في التجربة الجمالية على نحو ما عرضه "فيكتورباش V.Basch " كما مر بنا في موضع سابق. وفي عملية التعاطف الرمزي لا تتنكر الذات لنفسها في صميم لحظة التأمل فضلا عن أنها لا تتنازل قط عن جوهر حياتها الذهنية حتى في لحظة التذوق، ومعنى هذا أن الذات حين تستغرق في تأمل الموضوع الجمالي فإنها في

الحقيقة إنما تتأمل ذاتها وتعجب بذاتها. ومن هنا فإن التأمل الفني هو أشبه ما يكون بسعي متواصل تقوم فيه الذات بالبحث عن نفسها عبر عالم الأشياء التي توزع عليها الذات حالاتها النفسية[١٨]. ونحن هنا في الاعتراف الذي أدلي به "ورمبراند" نجد تمثيلا عينيا لهذه الذات التي تبحث عن نفسها في الخارج بدون خطة عقلية أو دون تبرير منطقي، ولكن فقط بقوة العاطفة التي تدفعها إلى أن تتوحد مع المطلق، تحت إلحاح العطش الروحي الذي وصفه "ورمراند" ورأى أن الشعب الروسي يعاني منه[١٩].

إن العوامل التي تقف نحو الانقلاب من عقيدة إلى أخرى عديدة ومتنوعة، وتشكل بسبب مضمونها العاطفي مادة خصبة للدرس السيكولوجي خاصة في مجال علم النفس الديني الذي اهتم الباحثون فيه بأنماط التحول الديني والعوامل التي تؤدي إليه، ففرقوا في هذه الأنماط بين انقلاب الأزمة Crisis Conversion والانقلاب التدريجي Grradual والانقلاب اللاواعي Unconscions والانقلاب الدنيوي Secular[٢٠] وغير ذلك من أنماط. وتنتمي تجربة "ورمبراند" إلى النمط الأول من أنماط الانقلاب، وهو انقلاب الأزمة الذي يحتوي على عناصر درامية Dramatic وينطوي على صراع داخل الذات [٢١]. وقد اعترف "ورمبراند" بما كان يدور في داخله من صراع[٢٢] في فترة إلحاده.

أما من حيث عوامل الانقلاب فتتعدد بين الصراع Conflict والعصاب Nerosis والحرمان Depirvation وغير ذلك من عوامل اجتماعية أو نفسية. والعامل الذي يصدق على حالة "ورمبراند" هو عامل الصراع الذي يعتري دائما الشخصيات ذات المزاج العاطفي

Emotional Temperament كـمـا يوقـفنا على ذلك علمـاء النفس [٢٣].

ولا نعدم حالات أخرى من التجارب الدينية[٢٤] التي تندرج تحت هذا الصنف العاطفي من الإحساس الديني كما رأيناه عند "ورمبراند" وربما كان القديس "أوغسطين ST.Augustine قديما هو المثال الأبرز [٢٥] لهذه الحالة، وكانت "سوزان أتكين S. Atkin " في العصر الحديث مثالا آخر، كما أخبرنا عن تجربتها "وليم جيمس W. James " وأطلق على تجربتها حالة استسلام النفس Self- Surrender.

في هذه التجارب الدينية التي تحركها بواعث عاطفية وانفعالات غامضة محمومة تصطرع في النفس حتى تجد لها متنفسا، نلمح قلق الإبداع وصراع الانفعالات في نفس الفنان لحظة الإبداع، ونحس بأن هناك صلة نسب قوية تجمع العاطفتين الدينية والجمالية، وإن كنا نحسها دون أن نستطيع القبض عليها ووضعها على مائدة البحث. فحديث "ورمبراند" عن لحظة تهيئة للإيمان لا تختلف كثيرا عن حديث شاعر مثل "بول فاليري B. Valery " عن قصيدته (المقبرة البحرية) ولحظات الانفعال التي عاشها معها، ومتعة قلب الأعمال الفنية رأسا على عقب، ولحظات النشوة التي كانت تجعله يسير كالشبح في الطرقات[٢٦].

وإذا ما تأملنا هذه التجارب العاطفية الروحية الكبيرة وجدنا أنها تتميز بمشاعر متضاربة غامضة لا تصلح اللغة العادية للتعبير عنها، ولذلك كانت لغة الرمز هي أنسب اللغات للتعبير عن هذه التجارب الروحية العميقة بشقيها الديني والفني. فعندما أحس مثلا "راما كرشنا R.Krishna " بفكرة تسيطر على ذهنه وتأخذ بمجامع قلبه مثل فكرة

وحدة الأديان، فإنه لم يستطع أن يعبر عن هذه الفكرة ولا عن حماسته العاطفية البالغة لها إلا بقصة رمزية يروي فيها كيف التقى -بعد غيبة طويلة ظنه الناس فيها قد مات- بالإله كالي Kali وبعيسى المسيح وبوذا "Budha" ومحمد[٢٧]. ولسنا هنا بحيث نصدق هذه القصة، ولسنا أيضا بحيث نكذبها، فلم يرد "كرشنا" من ورائها إلا أن يتخذ من عيسى ومحمد وكالي، ومن لقائه بهم، نوعا من التصوير الرمزي يعبر عن الفكرة الجياشة التي امتلأت بها روحه ألا وهي فكرة وحدة الأديان. وفي تراث كرشنا كثير من هذا القصص الرمزي، كما أنه يتوقف مرارا لا عند المشاعر الدينية فحسب، بل أيضا عند الرموز التي تجسدها، فمن كلماته الدالة في هذا المقام قوله[٢٨]: "إن احترامنا للشعور يجب ألا يقلل من احترامنا للرمز".

نحن إذن في هذه التجارب العاطفية بالذات أمام طرفي علاقة، الذات بوصفها مصدر الانفعال وميدانه من جهة، والمقدس أو الغيبي أو المطلق بوصفه موضوع ذلك الانفعال والباعث عليه. وينشأ الرمز عند نقطة الالتقاء بين هذين الطرفين في تجربة خاصة وحميمة، ونكاد نذهب إلى أقصى مدى فنقول: تجربة فردية.

وفي هذه التجربة الفردية الحميمة تكون هناك أشياء لا يمكن أن تنتقل إلينا إلا عن طريق الرمز، كما أن هناك أفكاراً أخرى لا نستطيع أن نستقبلها إلا بطريقة رمزية[٢٩]. ولهذا يوصف الرمز عند بعض الباحثين بأنه كيان شبه غيبي Quasi Numinous فهو يلعب دورا كبيرا في كل من الخبرة الدينية والخبرة الجمالية، مثلا في تجربة تلقي الشعر وتذوق الأعمال الفنية والأدبية الأخرى، وهذا ما يضايق الفلاسفة

التحليليين الذين لا يعترفون إلا بالنثر السهل المباشر والعبارات الواضحة الدلالة، ويتساءلون باستنكار إزاء أية لغة رمزية: لماذا لا نسمى المجرفة مجرفة[٣٠]؟

ويجيب على هذا التساؤل الفيلسوف الديني "بول تيليش" فيردد على نفسه أولا تساؤل فلاسفة التحليل في صيغة مناسبة: ما الذي يجعلنا نستعيض عن المرموز إليه بالرمز بدلا من اللجوء إليه بالرمز مباشرة؟[٣١].

ويجيب "تيليش": هنا تأتي الوظيفة الأخرى للرمز كان تيليش قد أشار إلى الوظيفة التمثيلية من قبل وهي أنه يكشف مستويات أخرى من الواقع كانت ستظل خبيئة لولا الرمز، وكان من المستحيل بدونه إدراكها بأية طريقة أخرى، فكل رمز يكشف عن مستوى من الواقع بحيث أن أية لغة غير رمزية لا تكون ملائمة له[٣٢]. وهذا هو ما قصده فيلسوف ديني آخر هو "برايس" بقوله: إن ترجمة الرموز مستحلية سواء في الشعر والفن أو الأشكال الأخرى للتجربة الدينية[٣٣]. ويشرح "تيليش" وظيفة الرمز لا في التجربة الدينية وحدها ولكن في التجربة الجمالية أيضا، فيرى أننا كلما حاولنا الإيغال في معنى الرمز ازداد وعينا بأن الفن هو الذي تكون وظيفته كشف مستويات الواقع، ففي الشعر وفي الفنون المرئية Visual Arts وفي الموسيقى تتكشف مستويات الواقع بشكل لا يمكن أن تتكشف فيه بأية طريقة أخرى. وهذا هو الذي جعل "تيليش" لا يؤمن بتلخيص القصيدة في أفكار واختصارها في مضامين فلسفية، فهذا عنده مما لا يستطاع عمله، لأن اللغة الفلسفية أو العملية لا تنقل Mediate الشيء، نفسه الذي يتم نقله بلغة شعرية حقيقية غير مشوبة

بأية لغة أخرى[٣٤].

هذه شهادة فيلسوف دين يجب ألا نجعلها تمضي بدون أن نتخذ منها دليلا دامغا على أن وحدة اللغة الرمزية في كل من الدين والفن هي أمر ثابت ومعروف ولا يقول به معشر الشعراء فقط وغيرهم من الفنانين. فهؤلاء هم صفوة المتأملين في قضايا الدين الفلسفية، ومن وجهة نظر الدين ذاتها، يعترفون بوحدة لغة الدين والفن. ووحدة اللغة هنا ليست سوى أمارة على وحدة المضمون العاطفي في التجربتين الدينية والجمالية. والعاطفة في الدين هي أيضا من الأمور التي يقرها فلاسفة الدين خاصة من أولئك الذين يعترفون للرمز بدور أعمق وأكثر جوهرية من مجرد وظيفة تبسيط الحقائق[٣٥] الإيمانية، فذلك هو "برايس" يرى أن الشخص المتدين ليس هو فقط من يتبنى نوعا من الرؤية النظرية للعالم Theoritial World- Outlook بل إنه أيضا يمتلك، وفوق ذلك يرعى وينمى Cultivates أنواعا من الاتجاهات العاطفية، ويعتقد في قرارة نفسه أن الرؤية النظرية للعالم إنما تتطلب هذه الاتجاهات العاطفية[٣٦]. ومثل هذه الاتجاهات العاطفية لا يمكن التعبير عنها ولا عن الأفكار التي تتضمنها مباشرة. وقد كان "برايس" متسقا مع نفسه وهو يقول: (إننا تعودنا على أن نتعلم من خلال الأمثال Parables ولسنا بعد قادرين على أن نتحقق من هذه الأفكار مباشرة، وربما يستطيع ذلك فقط القديسون والملائكة، أما نحن فلا نزال غير قادرين على الذهاب إلى ما وراء الرموز لكي نترجمها إلى نثر حرفي Literal سهل)[٣٧].

هناك إذن وظيفتان للرموز في التجربة الدينية الوظيفة الأولى هي الوظيفة التمثيلية Rrpresentative التي يمثل الرمز فيها شيئا ما غيره

على رأي "تيليش" وفي هذا الاستعمال يكون هناك طرفان واضحان رمز ومرموز إليه. غير أن المرموز إليه لا يكون واضحا دائما وخاصة عندما يكون ملتبسا بخليط من العواطف والمشاعر التي تتراجع أمامها الأفكار وبمعنى أصح تذوب فيها وتنحل فيصبح تحديدها والكشف عنها أمرا فوق حدود الوظيفة التمثيلية للرمز.

في حالة كهذه ننتقل إلى مستوى آخر من الكثافة الرمزية هو المستوى الذي ربطه "تيليش" بوظيفة كف مستويات الواقع العميقة وناط بها الرموز في الشعر والفنون المرئية والموسيقي. وهو يضيف إلى ذلك أن كشف مستويات الواقع عن طريق الرمز يقتضي أن تتكشف أيضا مستويات الروح Soul أو مستويات حياتنا الباطنية Interiror[٣٨]، فوظيفة الكشف التي يقوم بها الرمز، هي وظيفة ذات شقين يتمثل أحدهما في كشف الواقع في مستوياته العميقة، والشق الثاني في كشف الروح في مستوياتها الخاصة. ولهذا أصبح من المستحيل عند "تيليش" استبدال الرموز برموز غيرها، فكل رمز له وظيفة خاصة هي تلك الوظيفة بالذات ولا يسد فيها أي رمز آخر أقل مواءمة أو أكثر [٣٩].

ومعنى ذلك أن الوظيفة الكشفية للرمز تقيم وحدة لا سبيل إلى فصم عراها بين الرمز والمرموز إليه بحيث يصح أن نقول إن العلاقة بين الاثنين تصبح علاقة هوية Identity وليست علاقة تمثيل كما في الوظيفة التمثيلية. ولكي نوضح هذا المعنى نقول إن عيسى المسيح مثلا كان يرمز إليه بحمل Lamb في كثير من الأيقونات Icons. وكان الحمل أكثر الرموز استعمالا في الفن المسيحي[٤٠] تطبيقا لما جاء في سفر يوحنا: (وفي الغد نظر يوحنا يسوع مقبلا إليه فقال هو ذا حمل الله الذي يرفع خطية

العالم)[٤١]. إن هذه العلاقة التي يكون فيها المسيح مرموزا إليه ليست هي المستوى الوحيد من الرمزية الدينية، هي فقط المستوى الأول والبسيط من مستويات وظيفة الرمز فنحن هنا أمام الوظيفة التمثيلية ويمكن أن نتجاوزها إلى وظيفة أعمق وأكثر تركيبا يصبح المسيح فيها رمزا تتجسد فيه مجموعة القيم والعواطف الإيمانية، وتتكشف من خلاله مستويات الروح بتعبير "تيليش". وقد عالج "رونالد جرين R.Mgreen " هذا المستوى من مستويات الوظائف الرمزية في كتاب له عقد فيه فصلا عن المسيح باعتباره رمزا خلقيا Christ as Symbol[٤٢]، وتقصى ما كان يدل عليه هذا الرمز في نظر المسيحيين الأوائل من جهة وفي نظر اليهود من جهة أخرى فلاحظ مثلا أن رمز المسيح عند "بولس Paul " لم يكن يمده بمعرفة للمحتوى الكامل للقانون الأخلاقي فقط ولكن كان يمده بالقوة لتحقيقه أيضا[٤٣].

في هذا المثال الذي يوضح الوظيفة المركبة للرموز الدينية يواجه فيلسوف الدين عادة مشكلة حقيقية خاصة إذا كان ينطلق من أرض الإيمان مثل "بول تيليش". وتتمثل هذه المشكلة في المأزق الذي يؤدي إليه القول بأن مستويات الروح ومستويات الواقع العميقة لا تتكشف إلا من خلال الرموز، فهذا القول يقود إلى الاعتقاد بأن الرموز ليست مجرد أداة كشف لأنها تتوحد بالمكشوف عنه وتصبح مجلي له. وأخشى ما يخشاه فيلسوف الدين المؤمن أن يصبح الرمز هو عين المرموز فتضيع الحدود الفاصلة بينهما. وهذا هو ما جعل "تيليش" يحرص على أن يربط الرموز الدينية بالشق الوظيفي فقط في عملية الكشف فإذا ما توقف الرمز الديني عن كشف المستويات العميقة للواقع والروح فإنه يموت. إن

بعد الحقيقة القصوى Dimension of ultimate Reality هو نفسه بعد المقدس عند "تيليش"، ولذا فقد أصبحت الرموز الدينية عنده هي رموز المقدس فهي تشارك في قداسة المقدس ولكن هذه المشاركة لا تعني عنده الهوية لأن الرموز ليست هي نفسها المقدس(٤٤). لقد كان "تيليش" كأي فيلسوف مؤمن، حريصا على الفصل بين الرمز والمرموز مهما بلغ مستوى العمق المنوط بالعملية الرمزية ولهذا فإنه عندما نظر فوجد أن الرموز الدينية ترمز إلى ما يجاوزها جميعا، ولأنها تشارك فيما ترمز إليه فهي دائما تنزع في العقل الإنساني، إلى أن تحل محل ما ترمز إليه فتصبح مطلقة Ultimate في ذاتها فقد حرص على أن يحذر من هذا التصعيد الرمزي، وقرر أن الرموز إذا ما فعلت ذلك أصبحت أوثانا Idols وأصبحنا أمام ظاهرة عبادة أوثان Idolatry تتمثل في إطلاق Absolutizing رموز المقدس وجعلها مطابقة للمقدس نفسه، وبهذه الطريقة فالأشخاص المقدسون مثلا يمكن أن يتحولوا إلى آلهة، وتكتسب الشعائر Ritual صلاحية غير مشروطة مع أنها ليست سوى مجرد تعبير عن موقف Situation (٤٥) خاص.

إن هذه الحدود التي يحرص "تيليش" على أن يرسمها بين الرمز والمرموز إليه هي جوهرها حدود تفصل من جهة أخرى بين القداسة والجمال أي بين الدين والفن وهي حدود يتمسك بها الفلاسفة المؤمنون حتى لا ينظروا فيجدوا التجربة الدينية قد تحولت إلى تجربة جمالية، وهي حدود قد نجدها عند الفلاسفة المدافعين عن الإيمان ولكننا لن نجدها في التجارب الصوفية الكبرى التي عبر عنها أصحابها بلغة رمزية رفيعة تنفذ إلى العمق البعيد، حيث لا فرق هنالك بين رمز

ومرموز ولا بين ذات وموضوع، فكل ما هنالك وحدة لا تقبل القسمة ولا تعرف التصنيف ولا يمكن التعبير عنها إلا بلغة رمزية يصبح فيها الرمز عين المرموز.

وفي هذه التجارب الصوفية العميقة نكون قد وصلنا إلى المدى الذي تمتزج فيه التجربة الدينية بالتجربة الجمالية، فتستحيل التفرقة بين ما هو مقدس وما هو جميل، بين ما هو إلهي وما هو إنساني، وبين ما هو فني وما هو ديني، وتستحق منا اللحظة الصوفية وقفة خاصة لهذا السبب.

رمزية اللحظة الصوفية

لم يكن النظر إلى التجربة الدينية على أنها لون من ألوان الشعور العاطفي الذي يسمها بميسم الانفعال ابن العصر الحاضر، ولكنه نظر قديم قدم التأملات الدينية حول تجارب الإيمان. فطالما أن الدين نفسه يقوم على عواطف كثيرة متداخلة مثل الخوف والحب والرغبة في النجاة أو الخلاص فلابد لكل من يتعرض للتجربة الدينية من أن يتوقف عند هذه الانفعالات ويحللها ويفسرها طبقا لوجهة نظره والأرض التي يقف عليها، فعل ذلك "أوغسطين ST. Augustine " مثلا وهو يفسر انفعال الخوف Sorrow فيرده إلى انفعال الخوف Fear ويعتبره أمرا من أمور الروح Soul وليس البدن Body [٤٦] وفعل ذلك حديثا "راسل" كما أشرنا في موضع سابق. وبغض النظر عن تحليلات الفلاسفة ورجال الدين فإن الديانات جميعها تقريبا لا تخلو من عنصر الخوف أو الرهبة، فقد كانت في الإسلام مثلا فريضة اسمها صلاة الخوف، وقيل إنها كانت خاصة

بالرسول أو إنها كانت فرضا على المسلمين جميعا ثم نسخت [٤٧] وفي مقامات الصوفية وأحوالهم حديث لا ينقطع عن تجربة الخوف.

غير أن الخوف ليس هو العنصر الفاعل في التجربة الصوفية، فالتجربة تقوم أولا على عاطفة الحب وتعمل على تصعيد هذه العاطفة في اتجاه الاتحاد بالمطلق أو الغيبي إلى الدرجة التي لا يعود فيها صاحب التجربة قادرا على التعبير عن تجربته إلا من خلال الرموز فلا نعود نحن أيضا قادرين على التفريق بين الوجه الديني لتجربته والوجه الفني فيها، ذلك لأن الرمز في التجربة الصوفية ينطبق عليه تعريف "نيقولا برد يائيف N.Berdyaev ": (إن الرمز يرينا كيف أن معنى عالم ما يوجد في معنى عالم آخر وهذا المعنى نفسه يوحي إلينا به من خلال العالم الأخير .. إن عالمنا الطبيعي التجريبي لا يمتلك في ذاته معزى أو إيحاء، وإنما تعتمد صفاته على المدى الذي تستطيع أن تعمل فيه باعتبارها رموزا لعالم الروح.. والرمزية على هذا النحو تعني إمكانية تخلل الطاقة الإلهية Divine Energy هذا العالم، لكي تجمع بين عالمين وتعلمنا كيف أن الوجود الإلهي لا يمكن أن يعبر عن نفسه إلا رمزيا بينما يظل على كماله وغموضه[٤٨].

هذه النظرة الصوفية التي تنشد الوحدة وتسعى إلى الاتصال بهذا الكيان الغامض الذي يمثله الوجود الإلهي، فلا تجد وسيلة لتحقيق ذلك سوى الرموز، شغلت كثيرا من المفكرين والباحثين الذين تركوا لنا تراثا متنوعا في درس الخبرة الصوفية. وتأتي دراسة "وليم جيمس" في مقدمة الأعمال المعاصرة في هذا الميدان.

ينظر "وليم جيمس" إلى التجربة الدينية عموما على أنها ضرب من

أحكام القيمة لا يصح أن نسأل عن أصوله ونشأته ولا عن مبرراته وأسبابه، بل يصح فقط أن نسأل عن ثماره ونتائجه[٤٩].

إن ثمرة الحياة الدينية هي القداسة ومن مظاهرها الإخلاص والمحبة، وقوة النفس، والطهارة، والتقشف، والطاعة، والفقر والذل وهذه كلها يبالغ فيها أحيانا وتكون قيمتها موضع شك، ومع ذلك يبقى أن القداسة تنمي في العالم مجموع النشاط الخلقي والصلاح والائتلاف والسعادة، من حيث أن القداسة تستلهم المبدأ الديني بمعنى الكلمة[٥٠]. هكذا ينظر "وليم جيمس" إلى أثر الدين وفائدته للإنسان المعاصر. والذي يهمنا هنا هو حديثه عن التجربة الصوفية بالذات.

يفرق "جيمس" بداية بين الموقف الصوفي والموقف الفلسفي من حيث أن لكل منهما طريقا يسلكه مستقلا عن الآخر. فالمتصوفة يذهبون إلى أن بعض الأشخاص يستطيعون إدراك الله حسيا كما يستطيعون إدراك الأمور الإلهية بطريقة تشبه الإدراك المحسوس للعالم المادي وليس معنى ذلك أن الشخص يكون في حالة تجعله يعرف ويصف ما يظهر له، بل يشعر في بعض لحظات معينة شعورا لا يقاوم بأن عاطفته من المعرفة. وأنه يبصر بقلبه ومع أن تصوراتنا وألفاظنا قاصرة عن ترجمة هذا الحس الغريب، فقد يبدو في إمكان الخيال أن يؤلف بينها بحيث يبعث في النفس التي جربتها هذه الأحوال الغيبية، ولعل للموسيقا كذلك أنغاما مباشرة وروحانية تسمو على قدرة لغتنا المكانية والتقليدية في التعبير[٥١].

وعند هذه النقطة التي وصل إليها "جيمس" نعثر على الخيط الذي يصل بين التجربة الدينية والجمالية بين تذوق الألوهية وتذوق الموسيقى،

من حيث أن كليهما يندرجان تحت صفة نوعية واحدة. وربما كان هذا هو الذي جعل المتصوفة يعجزون عن تصوير تجاربهم إلا من خلال الفن حيث تسعفهم الرموز في القبض على ما كاد يفلت من بين أطراف أصابعهم. إن المتصوفة في رأي "جيمس" يظلون عاجزين عن بيان حقيقة مشاعرهم وقيمة وجدانهم ومع ذلك فإن تجربة التصوف تقوى العاطفة الدينية وتزيد في أثرها بما تضيفه من معنى يفوق الإحساسات التي تقدمها التجربة العادية. وإذا كانت التجربة الصوفية لا تقدم لنا المعرفة التي تعد بها فإنها تضيف على أقل تقدير أسبابا جديدة تثبت دعائم حقيقة الانفعال الديني وقوته ضد النزعة العقلية [٥٢]. وعند هذه النقطة يبرز "جيمس" المضمون العاطفي للتجربة الصوفية، ويحاول أن يبين نوعية الصلة التي تربطها بموضوع التجربة أي بعالم الأشياء المقدسة خصوصا وعالم الأشياء كلها عموما، فيبين أن العاطفة الدينية في التجربة الصوفية تنطوي على إيمان يتطلع إلى حقيقة موضوعية، إنه الإيمان بوجود موجود أعظم منا وأفضل يحول محور شخصيتنا حين يتصل بشعورنا ولكن هل يمكن لهذا الإيمان أن يكون مشروعا؟ أم أنه ليس إلا تعبيرا مجازيا عن شيء ما شخصي لا يجب أن ننتظر تكوين فكرة واضحة عنه؟

يستند "وليم جيمس" في الإجابة على هذا السؤال إلى مصطلح الأنا اللاشعوري Moisublim inal [٥٣] الذي وضعه "مايرز Myers " سنة ١٩٠٣ في كتاب له عن الشخصية الإنسانية وحياتها من خلال الموت الجسدي Human Personality and its Servival of Bodily Death، فيثبت أن اللاعتقاد الأولي المباشر المتضمن في الظاهرة الدينية وجودا أساسيا

موضوعيا لأن هذا الاعتقاد في جوهره يقوم على إثبات وجود قوة خارجية يتأثر بها المتدين. وطبقا لمذهب ازدواج الأنا فإن التحديدات التي تنفذ من الأنا اللاشعورية إلى الأنا العادية تأخذ صورة موضوعية طالما أن تاريخ الأنا العادية لا يفسرها وتتجسد هذه الصورة طبقا للقانون العام لمدركاتها الحسية وتخيل للشخص أنه محكوم بقوة غريبة. ولما كانت الأنا اللاشعورية إلى جانب ذلك تشمل ملكات أعلى وأقوى من ملكات الأنا العادية، فهي إذن لا تخطئ عندما ترجع الإلهامات التي تتلقاها إلى توسط كائن ليس خارجا عنها فقط ولكنه أعلى منها أيضا. وبذلك نستطيع القول أن الشعور الديني حين يثبت صلته بذات أعظم منه يستمد النجاة والقوة والبهجة فهو إنما يقرر واقعا حقيقيا ولذا فإن حقيقة موضوع التجربة الدينية هو في هذه التجربة ذاتها.

إن هذا المنحى الذي سلكه "وليم جيمس" ليبنى من خلاله مصداقية التجربة الصوفية على تجربتها يتسق مع فهمه للخبرة الدينية بشكل عام من أنها إلهامات Revelations أو مدركات حسية Perceptions لنوع من الحقيقة يكون أعمق وأشمل من أي إدراك حسي آخر يتم بواسطة حاسة من الحواس. وقد لقى هذا التعريف رواجا وقبولا واسعين لأنه يلمس الجانب الجوهري في كل خبرة دينية، وهو ذلك الجانب الذي يجد فيه صاحب التجربة نفسه على اتصال شخصي بحقيقة ما غير حسية Non- Sensory [٥٤]. ويلاحظ "أنطوني أو هير A.O. Hear " أن هذا التعريف قريب مما وصل إليه "نينيان سمارت N. Smart " الذي نظر إلى الخبرة الدينية على أنها ما يتضمن إدراكا حسيا ما للعالم غير المرئ Invisible [٥٥].

نحن إذن أمام طرفين: ذات وموضوع، والصلة التي تربط بينهما هي العاطفة الدينية على رأي "جيمس" وهي عاطفة صادرة عن الذات إزاء الموضوع الذي يتصف بأنه روحاني أو غير مرئي، أو غير قابل للإدراك بالحواس العادية. والمشكلة هنا تكمن في تحليل هذه الخبرة العاطفية، فبينما يبذل جيمس، جهدا كبيرا في إثبات صدقها وتجريبيتها ومغزاها، يذهب آخرون -كما فعل "يونج" مثلا- إلى أن الخبرة الدينية خبرة مطلقة لا ينازع فيها، وكل ما تستطيع قوله بشأنها، إنك لم تخبر قط مثل هذه الخبرة، فيقول لك مناظرك: آسف أنا خبرتها. وعندئذ تنتهي المناقشة [٥٦]. ذلك أن المؤمن لم يختبر وقائع الدين، فالمصدر الأساسي للمعرفة الدينية عند المؤمن هو تجربته ذاتها، ولهذا كان ممكنا له أن يؤمن بالبعث Surection مثلا بدون دليل تاريخي أو عقلي، لا شيء إلا لأن البعث حقيقة من حقائق الإيمان التي تتصل بالتجربة الدينية.

وربما كان هذا هو ما يتناقض مع النزعة التجريبية المتطرفة [٥٧] التي نظر بها "جيمس" إلى الظاهرة الدينية عامة وإلى الخبرة الدينية بشكل خاص، على الرغم من أنه شدد على أهمية الإيمان كعنصر أساسي في التجربة الدينية فرأى أنه لا يصاحب الانفعال فحسب، بل إنه يؤثر فيه ويوجهه ويستطيع أحيانا أن يحدثه[٥٨]. وإذا كان الأمر كذلك فإن التجربة الدينية ليست مستقلة بحال عن التصورات والعقائد والطقوس والتقاليد والنظم التي يظهر أن تحليل "وليم جيمس" يستخلصها ويعزلها، فهذه العناصر الخارجية هي فيما يبدو داخلة في الإيمان على نحو ما. ولما كانت هذه العناصر تفترض الإيمان فإنها تؤثر فيه وتحدد مضمونه، وإذا نحن حللنا التجربة الدينية عند شخص من

الأشخاص وجدنا دائما طائفة من الأفكار والعواطف مرتبطة بالصيغ والعبادات المألوفة لديه، وهي جزء لا يتجزأ من إيمانه، فينبغي أن نقول عن الإيمان الديني نفسه إنه في شطر منه ترجمة الفعل إلى عقيدة[٥٩].

إن المشكلة الرئيسية التي تواجهنا في تحليل "وليم جيمس" للتجربة الدينية إلى جانب ما أشار إليه "بوترو" من النزعة التجريبية المتطرفة، هي تنقيته للدين من كثير من العناصر الطقسية والعقائدية التي لا تصمد إزاء مطمحه الرامي إلى ربط الدين بالعلم مما يقربه كثيرا من النزعة التي قادها في أواخر القرن الماضي "البرت ريتشل O.K.A. Ritschl مؤسس الريتشلية Ritschianism في اللاهوت البروتستانتي مع تلميذه "وليم جورج هرمان W.J.G.Herrmann " التي عمدت إلى تطهير الديانة المسيحية مما شابها من تنظير وإعلاء للسلطة الإنسانية الكهنوتية على حساب التجربة الدينية ذاتها[٦٠].

إن الذي يعنينا من هذا كله هو أن تحليل "وليم جيمس" للخبرة الدينية كان لابد من أن يقود إلى استبعاد دور الرمز في هذه التجربة، طالما جعل وكده تحقيق المقاربة بين العلم والدين وتطهير التجربة الدينية من كل ما يبعدها عن أفق التجارب العامة التي يمر بها الإنسان. وقد كان تقاربه مع الريتشلية في الهدف فقط، غير أن "جيمس" مضى أبعد منها فقضى تماما على أية فعالية رمزية ممكنة، على حين نجد في بعض أتباع الريتشلية من احتفظ للرموز بدورها الطبيعي في تجربة الإيمان على نحو ما فعل "أوجست ساباتييه A.Sabatier " الذي وحد بين الإيمان والدين وجعل العقيدة تأويلا رمزيا للمعطيات العجيبة للشعور الديني، وهو تأويل يكون دائما غير كامل وقابلا للتعديل. ولذا فإن كل

معرفة دينية هي بالضرورة رمزية بحتة، من حيث أن الأسرار لا يمكن بحكم تعريفها أن تتجلى إلا في صورة رموز (٦١)، إلى آخر ما ذهب إليه "ساباتييه" اللاهوتي البروتستانتي في رمزيته النقدية Crtical Symblism التي ربما تعود جذورها -بالإضافة إلى "ريتشل"- إلى "شليرماخر Schleiermacher " (٦٢).

البعد الرمزي للصوفية

إن البداية الصحيحة التي نعتقد أنها تلائم هذا البحث في النظر إلى التجربة الصوفية خاصة والتجربة الدينية بصفة عامة تكمن في إيلاء عاطفة السر Ecstasy أولوية على شتى العناصر الأخرى التي يمكن أن تدخل في نسيج التجربة الصوفية والدينية عامة، وربما كان هذا هو رأى كثير من الباحثين على الرغم من أن هناك ديانات بلا أسرار وحتى بلا آلهة كالبوذية Budhism(٦٣)، غير أن ما نقوله هنا هو على سبيل التغليب. وفي ديانة السر أو الجذب تكون النظرة الصوفية هي النافذة التي يطل منها الفرد إلى عالم الإيمان والسلم، الذي يرقي به لكي يتحد بالألوهية، فالخبرة هنا يمكن أن توصف بأنها مجاوزة Transcendental تعطي المتصوف حق إدعاء في الوصول إلى معرفة تجريبية Experiential مباشرة بما هو إلهي. وعندما ما يقره الآخرون على هذا الادعاء يمتلك سلطة التصوف باعتباره وسيطا مفوضا بين الإنسان والخارق للطبيعة Supernatural(٦٤).

ولكن هذا الوسيط ليس له أن ينقل تجربته إلى الآخرين بطريق آخر غير طريق الرمز طالما أنه يتحدث عن تجربة لم يخبرها سواه، وليس

موضوعها من الموضوعات المألوفة التي يسهل التعبير عنها باللغة المباشرة. إن الوسيط أو الشامان Shaman يشبه هنا الفنان الذي ينقل تجربته إلى جمهور المتذوقين في لغة لابد لها من أن تكون رمزية لأنها تتعلق بما هو غيبي وغامض وغير محدد.

إن الخيال إذن هو الطاقة الفعالة والسلاح الماضي لكل من الشامان والفنان، ووظيفة الخيال هنا معقدة لأنها عند الشامان تعني تجسيد المقدس، بينما عند الفنان لا تعني سوى تجسيد الجميل، ولكننا أشرنا في موضع سابق إلى أن كل جمال لا يخلو بالضرورة من قداسة كما أن كل قداسة لا تخلو بالضرورة من جمال، على نحو ما نوقشت هذه القضية في تاريخ الفكر الفلسفي تحت عنوان العلاقة بين الجميل والجليل.

وسؤالنا الآن هو: إلى أي حد يمكن أن يتجسد كل من الشعور بالقداسة والشعور بالجمال في عاطفة واحدة؟

وإذا ما أجبنا عن هذا السؤال سنكون قد وضعنا أيدينا على الجذر البعيد الذي يتفرع منه كل من المقدس والجميل. يمكن أن نجيب بالطبع عن هذا السؤال إجابة نظرية حاسمة، ننفض أيدينا بعدها من أي عبء إضافي فنقول: إن الرمز وحده هو الذي يمكن أن يجسد العاطفتين كلتيهما في صورة واحدة.

ولكن ليست هذه بالإجابة النظرية الخالصة كما يبدو لأول وهلة، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نأخذ رمز (المرأة) ونتبعه في كتابات الشعراء والمتصوفة لنقف في النهاية على أن هذا الرمز هو النبع الفياض الذي تتدفق منه القداسة والجمال. ولهذا لا نكاد نجد صوفيا

واحدا استطاع أن يعبر عن مواجيده بدون أن يلجأ إلى هذا الرمز، كما لا نستطيع أن نجد شاعرا عاشقا لم يسم بهذا الرمز إلى آفاق من القداسة والجلال والرفعة، بحيث يقترب به من أفق حميم دافئ لا تخطئ العين في أن تلمس صلة القرابة بينه وبين العاطفة الدينية.

وليس بغريب في ضوء هذا التحليل أن ينظر بعض الباحثين إلى الخبرة الدينية على أنها خبرة حب في المقام الأول، من حيث أن الواقع الإنساني الكامن وراء تصور حب الإنسان للإله في الدين هو قدرة الإنسان على أن يحب حبا منتجا، حبا لا يشوبه الطمع ولا الخضوع ولا السيطرة، حبا نابعا من اكتمال شخصيته، تماما كما أن حب الإله رمز على الحب النابع من القوة لا من الضعف(٦٥).

لم يكن غريبا في ضوء ذلك أن يصبح الحب الإلهي هو وسيلة الصوفية لصياغة تجاربهم في رموز دالة مشهورة كالمرأة والغزال والخمر، وغيرها من مصطلحات تدور في حقل دلالي واحد. ولذلك أيضا كان من أسماء الحب الإلهي الجميل والنور(٦٦). والموقف نفسه يصدق على الفنان الذي تنشأ عن عاطفة الحب عنده الأحاسيس الرمزية، فيحولها عن طريق الرمز إلى تجارب حية نابضة(٦٧). بصورة تتجسد فيها تجربته، ولا فرق في ذلك بين "بياتريس Beatrice " عند دانتي Dante التي نظر إليها الباحثون على أنها تجسيد رمزي للإيمان بجانب كونها امرأة محبوبة على نحو ما شاع لدى الشعراء المعاصرين للشاعر دانتي في استخدامهم الغزلي لمصطلح "السيدة"(٦٨) من جهة وبين "ليلى" و"بثينة" و"هند" عند الشعراء العرب العذريين منهم والمتصوفة، حيث لا يمكن أن نفصل في المرأة/ الرمز، بين الدلالة

العاطفية الدنيوية الخالصة والدلالة الصوفية الدينية.

رمزية المعرفة الدينية

وقفنا طويلا عند رمزية الانفعال أو العاطفة في التجربتين الدينية والجمالية ولمسنا أن تجربة التصوف تشتمل على هذين الجانبين وتوحدهما معا في إطار يمتزج فيه الجميل بالمقدس ويصبح الرمز -خاصة رمز المرأة- مشبعا بطيوف الجمال والقداسة.

وننتقل الآن إلى جانب آخر في التجربتين الدينية والجمالية، هو الجانب المعرفي الذي تلعب فيه العقائد دورا في صياغة منظومة معرفية يكون على المؤمن أن يصدق بها ويجعلها جزءا من عقيدته. وفي هذا الجانب نلاحظ أن لكل ديانة مجموعة من الأفكار والعقائد المركزية تتفرع منها أفكار أخرى ثانوية حتى تكتمل المنظومة العقائدية. ففي الديانة المسيحية مثلا تلعب فكرة الخطيئة الأصلية Original Sin دورا مركزيا لا يمكن إنكاره، غير أن الإيمان بهذه الفكرة عند جمهور المسيحيين لا يتحقق إلا من خلال تصور رمزي تشترك فيه مجموعة من الرموز من بينها شجرة المعرفة والأفعى والشيطان نفسه، وحتى رموز الأعداد تدخل في تصوير رمزية الخطيئة على نحو ما صور القديس أوغسطين St. Augustine[٦٩] وعلى نحو ما أشار أيضا كثير من فلاسفة العصور الوسطى.

والحقيقة أن الأفكار والمعتقدات في أي دين لا تكون على قدر من الوضوح العقلي والاتساق المنطقي يسمح للمؤمن أو لرجل الدين أن يبرهن عليها عقليا. فالمؤمن يعتقد ولا يبرهن على نحو ما أشار أو

هير[٧٠]، مكتفيا في ذلك بتجربته الدينية وحدها، وهذا المنشأ الطبيعي للرمزية الدينية لأن مالا نستطيع أن نبرهن عليه عقيلا لا يبقى أمامنا إلا أن نصوره رمزيا. وحتى إذا لجأ اللاهوت Theology إلى البرهنة العقلية فإن ذلك لا يكون إلا في حدود تعضيد التجربة الدينية ورفدها في مواجهة تيارات الشك والإلحاد. وقد تنبه إلى ذلك حدود بول تيليش فأوضح أن هناك طريقين للاقتراب من الله، أولهما طريق قهر الغربة Overcoming Strangment حيث يكتشف الإنسان نفسه حين يكتشف الله، إنه يكتشف شيئا مطابقا Odentical لنفسه ومع ذلك فهو يتجاوزه بشكل لا نهائي، إنه بعيد عنه ومع ذلك لا يكون في وسعه الانفصال عنه، أما الطريق الثاني فهو طريق الالتقاء بغريب ما Meeting a Stranger والإنسان في هذا الطريق يكون حين يلتقي بالله كمن التقى بشخص غريب عنه، وقد يصبحان صديقين على أسس مؤقتة وظنية Tentative and Conjecural ولكن لا يقين هناك عند هذا الغريب فهو قد يختفي، وما يمكن أن يقال عن طبيعتة ليس إلا مجرد احتمالات.[٧١].

وما يريده تيليش من ذلك أن يميز بين الحجة الكونية Cosmlogical على وجود الله والتي تعتبر حجة بعدية Aposteriori تستند إلى ضرورة وجود عقل منظم لهذا الكون[٧٢] من جهة وبين المنهج الأنطولوجي Ontological منحازا إلى هذا المنهج الأخير لأن المنهج الكوزمولوجي بدون الأنطولوجي يفضي عند تيليش إلى انشطار هدام Destructive Cleavage بين الفلسفة والدين[٧٣]

ودلالة ذلك فيما يخص بحثنا أن إقامة الحجة العقلية لا تعد أساسا في الإيمان ولا حتى في اللاهوت ولكن الأساس في ذلك كله هو تصوير

العقائد والأفكار الإيمانية رمزيا حتى تقترب من قلوب الناس وتشعل حماستهم وتذكي أخيلتهم. وإذا ما أفرغنا الدين من محتواه الرمزي لكي نبقي فقط على منظومات العقائد والأفكار، سيكون الدين نفسه قد تبخر من بين أيدينا وفقد جوهره وفعاليته المؤثرة، وهذا هو الذي جعل معظم المؤمنين المسيحيين يشنون حربا ضارية ضد دعاة نزع الأساطير Denythologization عن الكتاب المقدس، وخاصة بولتمان Bultmann[٧٤] فالأفكار المجردة التي تبقى بعد نزع الأساطير الدينية لا تصنع إيمانا فكثير من المسيحيين مثلا يعترف بأنه لا يستطيع أن يتصور الله باعتباره فكرة مجردة بمعزل عن المسيح[٧٥]، بالضبط كما أن الأفكار المجردة لا تصنع فنا، ففي الحالتين لا يكون أمامنا بد من اللجوء إلى الرمز حتى يتحول الفكر من صفة التجريد إلى التجسيد.

إن الإيمان بهذا المعنى الذي أشرنا إليه لا يحتمل التشكك ولا يفترض الإثبات. وإنها لخطيئة أن يسمح المؤمن لبذور الشك أن تتسرب إلى نفسه فتزعزع إيمانه خاصة إذا عمد إلى تغذيتها وتصعيدها في اتجاه تأويل يفرغ الرموز من دلالاتها الدينية[٧٦]. وربما كان الأمر نفسه يصدق أيضا على الجانب الذوقي في التجربة الجمالية، فنحن إما أن نقبل العمل الفني وننفعل به، ونتعاطف معه وإما أن نرفضه ولا ننفعل به وفي الحالتين يكون بحثنا عن مبررات الرفض أو القبول لاحقا على التجربة الجمالية ذاتها.

وبهذا المعنى لا يهمنا في هذا المقام أي معيار للصدق يكون نابعا من شروط أولية مسبقة، فصدق التجربة مرهون بالمجرب نفسه، وينطبق ذلك على الإبداع كما ينطبق على الدين، فالشاعر الذي يكتب قصيدة

عن كائنات خرافية رآها أو عن رحلات غير معقولة قام بها يمكن أن يكون صادقا إذا كانت رموزه موظفة بحيث تخدم هذه التجربة وتجسدها وتجعلنا نعيشها معه. في المقابل فإن الملحد الذي يمر بتجربة تتجه به إلى إنكار الله هو أيضا صاحب تجربة دينية، فالتجربة الدينية يمكن أن تشتمل على الإيمان والإلحاد معا. وبهذا المعنى يعتبر فردريك نيتشه F. Nitzsche صاحب تجربة دينية عميقة كما عبر عنها رمزيا في كتاب هكذا تكلم زاردشت Thus Spoke Zarathustra .

لقد كان حديثنا منصبا على أن التجربة الدينية تنطوي على جانب حسي وجانب عاطفي وجانب آخر معرفي، وقد ضربنا نماذج على الجانبين الأول والثاني وبقي أن نسوق مثالا على الجانب المعرفي في التجربة الدينية.

يقص علينا ستانلي جونز Stanley Jones تجربة من هذا النوع. كان جونز وهو مسيحي مؤمن، في زيارة لموسكو في أثناء الحقبة الشيوعية، وهناك قابلته إحدى المثقفات الروسيات وتجاذبت معه أطراف الحديث ثم قاطعته فجأة لتسأله: "هل أنت إنسان متدين؟" فأجابها الرجل دهشا بالإيجاب، فردت عليه قائلة: "أنت متدين لأنك ضعيف في حاجة إلى من يأخذ بيدك، ولا تؤمن بالله إلا لأنك تحتاج إليه ليأخذ بيدك"؛[٧٧] وتركته ومضت لقد كانت هذه التجربة حافزا لصاحبها إلى أن يضع مؤلفا كبيرا يحاول فيه أن يثبت واقعية مملكة الله وأن ما يعتقده ليس ضربا من الخيال أو الأماني، ولا هو بتعبير عن حاجة نفسية تتشبث بالوهم وتصنع منه حقيقة، وهو من أجل أن يقوم بهذا الإثبات سلك طريقا لا مكان فيها للرمز. لقد فضل طريق البرهنة والمحاجة العقلية في إثبات حقيقة

الثالوث وتجسد Incarnation الله في الصور البشرية[٧٨] إلى آخر هذه الحقائق الإيمانية التي لا يجدى معها البرهان العقلي، ولا يمكن التعبير عنها بصياغة عملية جافة خالية من ظلال الإيحاءات التي يخلقها الرمز، ويكون هو الوسيلة الملائمة للتعبير عنها.

في المحتوى المعرفي للتجربة الدينية يكون التركيز على الأفكار والعقائد ويكون كل شيء مسخرا لإبراز هذه العقائد وإقناع الناس بها، ولا يكون الرمز هنا مطلوبا وبالتالي الفن كله، إلا بقدر ما يخدم في تبسيط هذه الأفكار وإيصالها لأكبر قدر ممكن من الناس. وما يصدق على الفن يصدق على العلم والتاريخ وشتى المعارف الإنسانية التي لا تكون في هذه الحالة إلا توابع للدين[٧٩] وقد سبق لنا أن أشرنا إلى هذه النظرة التي تجعل من الرموز مجرد وسيلة لتبسيط حقائق الإيمان[٨٠] ورفضناها ولذلك كان وقوفنا الطويل عند المحتوى العاطفي للتجربة الدينية، الذي يعبر الموقف الصوفي عن خلاصته فيحقق فرضية هذا البحث من أن الدين والفن كليهما يرجعان إلى النشاط الرمزي للروح وإلى رغبة الإنسان في أن يعبر عن هذا النشاط من خلال الدين والفن.

هوامش الفصل الثالث

١- G. Ryle, Feelings, in: Aes- ()
theics and Language, ed. By W. Elton, Blsil Baackell, Oxford, 1970, pp.56-72

٢- Ibid, pp. ٥٧-٥٩,

٣- Ibid, p. 60.

٤- Ch. Peadcoke, Sence and Con-
tent: Experience, Thought and their Relation, Claren- don Press, Oxford, 1983, p. 4.

٥- G.Ryle, p. 59.

٦- Ch. Peacoke, p. 5.

٧- S. Langer, Mind: An Essay on
Jophns Human Feeling, the Hopkins University Press, 1974, ٠, p. 30

٨- Ibid. p. 247.

٩- J. Royce, The Spirit of Modern
Philosophy, Dover Publictions, Inc. N.Y. 1983, p. 488.

١٠- D.W. Hamlyn, Metaphysics,
Cambridge, Universty, Press, 1985, p. 141-142.

١١- Ibid, p. 22.

١٢- A.H.Johnson,Experiential
Realism, George Allen & Un
P. 40-42. win, London, 1973

١٣- Ibid, p. 119.

١٤- S.Langer, Mind, op. Cit. P.
300-301.

١٥- R. Wurmbrand, Tortured for
Christ, Hodder, and Stoughton, 1967, G.B.P. 5.

١٦- Ibid, p. 11.

١٧- Ibid, p. 11-12.

١٨- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مرجع سابق ص.٢٣٥

١٩- R. Wurrmbrand, Tortured for
P. 17. Christ, op. Cit.

٢٠- M. J. Meadow and R.D. Ka-
hoe, Psychology of Religion, op. Cit. Pp. 91-7.

٢١- Ibid, p. 91.

٢٢- R. Wurmbrand, Totured for
Christ, op. Cit, p. 11.

٢٣- M.J.Meadow and R.D. Ka-
hoe, Psychology of Relligion, op. Cit. Pp. 97-8.

٢٤- يعترف بعض الباحثين بأن تجربة الانقلاب تشكل تجربة دينية كاملة. انظر ص ٩٧ من كتاب سيكولوجيا الدين المشار إليه في الهامش السابق مباشرة.

٢٥- انظر تجربة القديس أوغسطين في انقلاب من الوثنية إلى المسيحية كما يرويها هو في اعترافاته: القديس أوغسطين الاعترافات.

٢٦-بول فاليري، حول قصيدة (المقبرة البحرية) ضمن كتاب (الرؤيا الإبداعية) أشرف عليه هاسكل بلوك وهيرماين سالنجر، ترجمة أسعد حليم، مراجعة محمد مندور ، مكتبة نهضة مصر

القاهرة ١٩٦٦- ص٣٠- ٣١.
٢٧- حاج أورانج بن داتو بحر الدين، من آدم إلى محمد، ضمن "كتاب (التفكير الديني في العالم قبل الإسلام)، ترجمة رؤوف شلبي، دار الثقافة ال دوحة د. ت. ص٢٣٠.
٢٨- راما كرشنا، الحقائق الروحية الكبرى، ترجمة مصطفى الزين، دار النهار بيروت ١٩٧٨ ص٥١.
٢٩- H.H. Price, Essays in The Philosophy of Religion, op. Cit., P.30.
٣٠- Loc. Cit.
٣١- P. Tillich, Theolgy of Culture, op. Cit. P. 56.
٣٢- Loc. Cit.
٣٣- he H.H Piece, Essays in Philosophy, op. Cit, p. 30.
٣٤- P. Tillich, Theology of Culture, Op. Cit. P. 56.
٣٥- L. Northbourne, Religion in the Modern World, J.M. Dent & Sons LTD London 1963, p.7.
٣٦- H.H. Price, Essays in The Philosophy of Rehigion, op. Cit. P.1.
٣٧- Ibid. p. 30.
٣٨- eology of Cul- P. Tillich, Th ture, op. Cit . p. 57.
٣٩- Ibid, pp. 57-8.
٤٠- جورج فيرجسون، الرموز المسيحية ودلالاتها، مرجع سابق، مادة (الحمل).
٤١- انجيل يوحنا، ٢٩: ١.
٤٢- R.M. Green, Religious Reason: The Rational and Moral Basis of Religious Belief, Oxford Uneversity Press, N.Y. 1978. Pp. 159-200.
٤٣- Ibid. p. 91.
٤٤- P. Tillich, Theology of Cultu re, op. Cit, p. 59.
٤٥- Ibid. p. 60.
٤٦- St. Augustine, City of God, by: G.G. Walsh & others, Trans Image Boods, A Divisio of Doublwday & Company, Inc. N.Y. 1958. P. 314.
٤٧- أبو عبد الله عبد الرحمن الدمشقي، رحمة الأمة في اختلاف الأئمة، مطابع قطر الوطنية، الدوحة ١٩٨١ ، ص٦٧.
٤٨- N. Berdyaev, Freedom and The Spirit, from: (The Bride of Christ) , by: C. Chavasse, Faber & Faber LTD, London 1939. P. 14.
٤٩- اميل بوترو، العلم والدين في الفلسفة المعاصرة، ترجمة أحمد فؤاد الأهواني، ص٢٤٦، ٢٤٧.
٥٠- المرجع السابق، ٢٤٧.
٥١- المرجع السابق، ص٢٤٨-٩.
٥٢- المرجع السابق، ص٢٤٩.
٥٣- المرجع السابق، ص٢٥٠-١.
٥٤- A. O'Hear, Experience, Explanation and Faith: An Introduction to the Philosophy of Religion, Routledge & Kegan Paul., 1984. P. 27.
٥٥- Loc. Cit.
٥٦- كارل يونج، الدين في ضوء علم النفس، ترجمة نهاد خياطة، العربي للطباعة وال نشر ط١، دمشق ١٩٨٨، ص ١١٢.
٥٧- اميل بوترو، العلم والدين في الفلسفة المعاصرة، مرجع سابق

ص.٢٦٤.

٥٨- المرجع السابق ص.٢٦٨.

٥٩- المرجع السابق ص.٢٦٨.

٦٠- V. Ferm The Encyclopedia of Religion op. Cit. Art. Ritschlianism.

٦١- اميل بوترو، العلم والدين في الفلسفة المعاصرة، مرجع سابق ص.١٨٠.

٦٢- V. Ferm The Encyclopedia of Religion op. Cit. Art. A. Salatier.

٦٣- شارل لالو، الفن والحياة الاجتماعية، تعريب عادل العوا، دار الأنوار ط١، بيروت ١٩٦٦ ص.٣١٠.

٦٤- I.M. Lewis, Ecstatic Religion: An Anthroplpgical Study of Spirit Possession and Shamanism, Penguin Books Ltd, 1978. P. 18.

٦٥- إريك فروم، الدين والتحليل النفسي، ترجمة فؤاد كامل، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٧٧ ص.٨٠.

٦٦- عمر رضا كحالة، الحب، مؤسسة الرسالة ط١، بيروت ١٩٧٨ ص.٢٤٢.

٦٧- إميل لودفج، الحياة والحب، ترجمة عادل زعيتر، دار المعارف القاهرة ١٩٥٩ ص.١٤١.

٦٨- ديني دي رجمون، الحب والغرب، ترجمة عمر شخاشيرو، وزارة الثقافة والإرشاد، سورية ١٩٧٢. ص ٢٢٦، وما بعدها.

٦٩- of God, city St. Argustine, Op. Cit. P.359.

٧٠- A.O. Hear, Experience, Explanation and Faith. Op. Cit. P. 27.

٧١- P. Tillich, Theology of Cullture, op. Cit. P. 10.

٧٢- W.L. Craig, The Cosmologcal Argument: From Plato to Leibniz, The Macmillan Press Ltd.., London 1980. P. X.

٧٣- P. Tillich, Theology of Culure, op. Cit, p. 10-11.

٧٤- جان دانيالو، مستقبل الديانة، ترجمة جرجس المارديني، دار المشرق، بيروت ١٩٨٣ ص٦٩ وما بعدها، حيث يرد المؤلف على القائلين بنزع الأساطير عن الكتاب المقدس وغيرهم من القائلين بنزوع القدسية عنه.

٧٥- R.S. Moxon, Midernism and Orthodoxy, op. Cit, p. 48.

٧٦- H. Davis, Moral and Pastoral Theology, Volumel, Sheed & Ward, London 1945, p. 295.

٧٧- E.S. Jonrs, Is The Kingdom of God Realism? okesbury Press, Abingdon- C * New York (No date), p. 13.

٧٨- Ibid, p. 18.

٧٩- Ibid. p. 19.

٨٠- L. Northbourne, Religion in the Modern World, op. Cit . p. 7.

الفصل الرابع

مستويات الترميز
في النصوص الصوفية

ينطبق على الدين الإسلامي في علاقته بالفن ما ينطبق على أي دين آخر كما أشرنا في موضع سابق. فالدين عامة ينزع إلى توظيف الفن في صالحه ليخدم العقائد ويساعد على نشرها ويقربها إلى القلوب. فإذا خرج الفن عن هذا الدور المرسوم ونزع إلى أن يستقل بنفسه رافضا أن يكون مجرد خادم في ساحة الدين، وقع الصراع المحتوم بين الطرفين. ونشأ وضع ينظر فيه الدين إلى الفن على أنه مصدر مروق وفسق وسبيل زندقة وكفر. بينما ينظر فيه الفن إلى الدين على أنه وأد للحرية وتقييد للإبداع وتقتير على الخيال.

ويرجع هذا الصراع لا إلى تنافر بين الديني والجميل، ولكن يرجع على العكس إلى الأرض الواحدة التي يقف عليها الاثنان وهي أرض الرمز، وإلى المظلة الواحدة التي يستظلان بها وهي مظلة الخيال. فلما اشتركا فيما يقفان عليه وفيما يستظلان به نشب الصراع، كل واحد يريد أن يستأثر بهاتين الملكتين: الرمز والخيال لنفسه، ولخدمة أغراضه الخاصة. وننظر الآن مصداق ذلك في التراث الإسلامي من خلال الصراع بين قيمتي القداسة والجمال.

عرفت العربية مصطلح القداسة واشتقاقاته، فقد ورد في القرآن الكريم عشر مرات[1] وصفة (القدوس) اسم من أسماء الله الحسنى. وربما كانت ترجع الكلمة إلى أصل سرياني فنقول عن لفظة (قدش) كما يرى الزجاج[2]. وقد عرفت العبرية[3] من قبل مصطلح (قدس الأقداس Kodsh Ha Kodathim فليس بعيدا أن يكون المصطلح قد انتقل من العبرية إلى العربية عبر الإسلام، وربما كان ذلك في فترة أقدم، لأننا نجد اسما قديما للكعبة هو (قادس)[4].

ارتبط المصطلح وجميع اشتقاقاته بالدلالة على ما هو رفيع المقام من الناحية الدينية سواء من الأمكنة أو النصوص أو الكائنات وخاصة ما يتعلق منها بالله تعالى، لأن من أسمائه القدوس، وحديث قدسي، والروح التي تتنزل بأمره (جبريل) هي الروح القدس والوادي الذي تجلى فيه لموسى فخلع نعليه هو الوادي المقدس وبيته الحرام الذي هو الكعبة مقدس فليس لشيء دنيوي بعد ذلك أن يكون مقدسا حتى لا يشارك في صفة من صفات الله سبحانه.

ومما له دلالة في هذا المقام، أن المعرفة نفسها لم تعد ممكنة إلا بفعل الاتصال بقوة قدسية كما عبر "ابن سينا"[5] متأثرا بنظرية الفيض، فكأن القداسة هنا أصبحت ذات طبيعة عقلية روحية، وقد نجد تعريفا آخر للقداسة يربطها بالجانب الطقسي الخاص بعملية التطهر من الدنس، كما فعل الفخر الرازي"[6] الذي ترك لنا كتابا ذا عنوان دال هو (أساس التقديس)[7].

فإذا ما عدنا إلى موقف الرسول من الشعر، لاحظنا أنه سمعه وأثاب عليه وتمثل به واستخدمه في معركة الآهاجي الدائرة بين كفار قريش

والمسلمين فقال للشاعر حسان بن ثابت اذهب واهجهم ومعك روح القدس[٨]، وكأن الشعر وحده لا يستطيع أن يتم عمله إلا بفضل القداسة نفسها، وبدونها فإنه سيكون عاجزا عن أن يحقق نصرا. وقد كانت المعركة الكبيرة التي دارت بين القرآن والشعر علامة على هذا الصراع، خاصة حين وصف المشركون القرآن بأنه شعر ومحمد بأنه شاعر. ولكن كيف كان رد الشعر في هذه المعركة؟

إذا أردنا أن نجيب عن هذا السؤال بكلمة واحدة تلخص الموقف كله، قلنا إن الشعر رد بأن يظل مخلصا للجمال، دون أي اعتبار آخر. وحين نطلق هذا الحكم فإنما نعني الشعراء الكبار الذين أخلصوا لفنهم وقدسوه وربأوا به عن أن يكون خادما في ساحة الأخلاق أو الدين، حتى لو كان في ذلك مظنة الكفر والمروق. لقد كنا لا نزال بعد في القرن الأول الهجري حين سجد الفرزدق لبيت شعر سمعه من معلقة لبيد، فلما عوتب على ذلك قال: هذا موضع سجدة في الشعر أعرفه كما تعرفون مواضع السجود في القرآن[٩] وبعد بضعة عقود كان شعر الوليد بن يزيد ومطيع بن إياس وآدم بن عبد العزيز والحسين بن الضحاك وبشار بن برد وصالح بن عبد القدوس، شاهدا على جنوح الشعراء إلى تأكيد هذا المعنى، فصدروا في تجاربهم عن روح لم تخلص إلا للشعر، ولقوا في سبيل ذلك ما لقوه من تهم ومن أذى. وقد بلغ ذلك الاتجاه مداه في شعر أبي نواس. ولم يكن ذلك أمرا طارئا، فحتى في عصر الخلفاء الراشدين، كان هناك من استقل بشعره عن سطوة الدين.

وفي العصر العباسي الأول كان أبو تمام يجهر أمام الناس بأنه يتعبد للات والعزى من دون الله، ويقصد بهما ديواني مسلم بن الوليد وأبي

نواس[١٠]. ولم يأبه الشعراء على طول التاريخ العربي بتحذيرات الفقهاء ورجال الدين، فراحوا يحاكون الآيات القرآنية أحيانا كما فعل أبو العلاء المعري[١١] ويضمنونها في سياق لا يليق بقداستها المفترضة كما فعل الميكالي[١٢] والوهراني[١٣] وغيرهما، وقد كانت هذه السياقات تفيض أحيانا بالخلاعة والمجون، وكأن الشعراء عمدوا إلى إنشاء مفارقة يجتمع فيها النقيضان: القداسة والجمال.

وقد أدى ذلك بالشعر الديني الخالص إلى أن ينزوي في مساحة ضئيلة من تاريخ الشعر العربي ظلت في الأغلب الأعم تلوك موضوعا واحدا هو المدائح النبوية، وبقى المتن الأساسي حرا أمام سلطان القداسة، على الرغم من القيود الأخرى التي كبلته على مر العصور، ولكن ذلك ليس بموضوعنا الآن.

وهناك مظهر آخر من مظاهر الصراع بين المقدس والجميل، هو ما نجده في نظرية الإلهام التي رددها الشعراء أولا ثم وضع الفقهاء لها الصياغة التي ظلت تفعل فعلها إلى الآن على الأقل من الوجهة النظرية.

إن وساطة الجن والشياطين في موضوع الإلهام الشعري كانت معروفة منذ الجاهلية، وقد كان الشعراء يتندرون بهذا الإلهام الشيطاني ويفخر كل منهم بأن له شيطانا بالذات يملي عليه شعره. والشيطان في هذا السياق ليس بذى قيمة سالبة بالمعنى الديني، أي ليس مرتبطا بالشر واللعنة، ولكنه صار كذلك بعد أن أكد الفقهاء وتلامذتهم هذا المعنى، ففصلوا بين الإلهام من جهة والإلقاء من جهة أخرى، فالإلهام لا يكون إلا من ملاك، وهو بالتالي محفوف بالقداسة ومخصوص بالموضوعات الدينية، أما الإلقاء فلا يكون إلا من شيطان، وهو

مخصوص بالشعراء[١٤] وزيد في هذا الجنوح فقيل إن الشعراء كلاب الجن وإن الشعر نفسه ليس سوى رقي الشيطان[١٥]. وأعيد إحياء الهجوم القديم على الشعر والشعراء في القرآن والسنة، وجرى تفسير النصوص فيهما من أجل تأكيد طابع الحرمة والنهي عن الشعر وعن مجالسة الشعراء[١٦]، بشكل ربما لا تتحمله النصوص الأصلية نفسها، ولا يتسق مع الفهم الإسلامي الأول لها. بل لقد أمعن هؤلاء في اختيار ما يخدم أغراضهم من القرآن والأثر فعمدوا إلى إبراز نصوص وإهمال أخرى، ومن هنا اختيار الحديث: "لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا خير له من أن يمتلئ شعرا" وسرهم أن الرسول لم يقل: "يمتلئ كتابة أو خطابة"، فبرروا ذلك بأن الشعر داع لسوء الأدب وفساد المنقلب، لأنه بسبب ضيقه وصعوبة طريقه يحمل الشعراء على الغلو في الدين حتى يؤول إلى فساد اليقين ويحمله على الكذب والكذب ليس من شيم المؤمنين[١٧].

وقد كان طبيعيا، إذ تم هذا الفصل الحاد بين المقدس والجميل، أن تتم المقارنة بين القرآن من جهة والشعر من جهة أخرى. وكان قد جاء في الأثر نهي يقول: "لا تنثروا القرآن نثر الدقل، وتهذوه هذ الشعر"[١٨]، وقد فسر المتزمتون هذا النص بأن الشعر من معايبه، الوزن الذي يقود إلى الترنم والغناء[١٩] وكان قد جرى تفسير "لهو الحديث" الذي نهى عنه القرآن بأنه هو الغناء، وإن كان ابن زيد قد شذ عن ذلك.

وسارت المناقشة بين الفريقين: فريق الشعراء وفريق الفقهاء والمفسرين إلى دروب أخرى متفرعة تناولت تفاصيل دقيقة في الفرق بين القرآن والشعر، فتساءل الدهلوي مثلا عن السبب الذي من أجله لم ينزل القرآن شعرا، وكانت إجابته على هذا التساؤل لا تخلو من غرابة، لأنه

أجاب بقوله إن القرآن إبداع على غير مثال، فما كان له إذن أن ينسج على منوال إبداع آخر قائم من قبل، ألا وهو الشعر، ومن هنا جاء القرآن على نمط خاص لا هو بالشعر ولا هو بالنثر، وإن كان الجانب البارز فيه أنه مخالف للشعر[٢٠].

ليست المسألة إذن فصلا يقام وحدودا توضع بين المقدس والجميل، وإلا لهان الأمر وانتفى الصراع وانفرد كل واحد من هذين الفريقين بمملكته. إن الأمر في حقيقته أعقد وأشد تركيبا، فالمقدس يأبى إلا أن يضم إليه مملكة الجميل، والجميل لا يريد أن يعترف إلا بحريته، وقد يفرط في كل شيء إلا فيها. وقد رأينا الدهلوي يجعل من القرآن إبداعا أسمى وأجل، وسنرى -ويا للغرابة- كيف أن البلاغيين في مرحلة لاحقة جعلوا يزاحمون الشعر بالقرآن في تقنياته وأساليبه. فإن كان الشاعر يبني قصيدته على مقدمة غزلية أو خمرية أو طللية ثم يتخلص منها إلى غرضه الرئيسي من مد ح أو وصف أو رثاء، فإن للقرآن أيضا مقدمات وتخلصات أجمل وأوقع وأبلغ وأبين[٢١] وإذا كان للشعر مطالع يفتتح بها القصائد ومقاطع يختتمها بها فإن للقرآن من ذلك ما يفوق جميع ما في الشعر جمالا وبلاغة ومعنى. وإذا كان في الشعر ترنم وغناء. فإن القرآن كذلك صالح لأن يتغنى به، بل لقد أحب الرسول ذلك، وراقه حسن الصوت والترجيع في القرآن فشبهه بمزامير داود فضلا عن أنه حث القراء عليه[٢٢]. إذا كان الشعر قد انفرد بالوزن فهناك من شمر عن ساعده ليستخرج آيات قرآنية موزونة على بحور الشعر جميعها[٢٣] بما يعني أن القرآن لم يكن ليعجز عن الإتيان بالوزن في كافة السور ولكنه فضل النثر حتى لا يظن بأنه شعر. وفي هذا ما فيه من تبرير للمعركة

التي دارت حول تفاصيل الشعر والنثر، فانحاز فيها التقليديون إلى النثر لأنه الصيغة التي نزل بها القرآن فقال ابن الأثير "بأن المنثور من الكلام أشرف المنظوم لأسباب من جملتها أن الإعجاز (يقصد القرآن) لم يتصل بالمنظوم وإنما اتصل بالمنثور"[٢٤]. فرد عليه ابن أبى الحديد وسفه رأيه هذا فيما سفه من آرائه.[٢٥].

لعل في هذه الأمثلة والشواهد ما يكفي لكي نلمس تطبيقا ما كنا قد تأملناه نظرا، وسوف نقف في الصفحات التالية عند مثلين اثنين كان كل منهما ميدانا للتداخل بين المقدس والجميل: الأول هو الحرف ورمزيته الدينية والجمالية، والثاني هو القصة الرمزية أو الليجورةALLEGORY، كما وظفها القرآن من جهة، والمتصوفون من جهة أخرى خاصة السهروردي في (الغربة الغربية)، وفريد الدين العطار في (منطق الطير).

رمزية الحرف دينيا وجماليا

الحرف في حد ذاته أحد مكونات الكلمة أو اللفظ. وقد كان للكلمة أو اللفظة المفردة في أي لغة دور سحري لا ينكر وبشكل خاص في المراحل الأقدم من تاريخ البشرية. غير أن هذا الدور لم ينته كلية فما زالت القوة التعبيرية للكلمة المفردة لا تأتي من معناها وحده، بل من ظلالها الصوتية، وطبيعة شكلها[٢٦] وتاريخها المشحون بشتى الدلالات الغيبية او الميتافيزيقية.

وقد عرف عرب الجاهلية مثل غيرهم من الشعوب القديمة، القوة السحرية للكلمة من خلال سجع الكهان وما ارتبط به من طقوس كما

عرفوا الطاقة السحرية للاسم[٢٧]، ومع نزول القرآن نشأت علاقة جديدة بالكلمة والحرف، لأن الكلمة أصبحت حينئذ موضع تقديس لكونها قبل كل شيء كلمة الله التي أوحى بها إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) عن طريق الروح القدس ومن هنا يمكن أن نفهم ثورة ابن حزم الأندلسي ضد انجيل يوحنا لأنه جعل الكلمة هي البدء، والكلمة كانت عند الله، والله كان الكلمة بها خلقت الأشياء ومن دونها لم يخلق شيء فالذي خلق فهو حياة فيها[٢٨] وهذا القول جعل من انجيل يوحنا عند ابن حزم أعظم الأناجيل كفرا لأنه لم يسمع أعظم سخفا وأتم تناقضا من هذا الكلام[٢٩] الذي يوحد بين الكلمة والله ويتناقض حين يعود فيجعل الكلمة عند الله.

إن الذي يهمنا هنا من ذلك هو الطاقة السحرية التي ظلت عالقة بالكلمة في النص القرآني على الرغم مما أضيف إليها من قداسة، وآية ذلك أن القرآن نفسه يعترف بالسحر وإن كان يعزو قوته إلى الله[٣٠] بل أن الدهلوي أجاز الدعاء السحري بالقرآن[٣١] واستخدمه بعض الأئمة والخلفاء في صدر الإسلام فقد روى أن عمر بن الخطاب كتب رقية عندما علم أن نيل مصر لا يفيض إلا إذا ألقيت فيه جارية عذراء كل عام فأمر أن تلقى هذه الرقية في النيل وتروي الأسطورة أنهم عندما ألقوا بها جرى النيل جريانا لم يعهد مثله من قبل[٣٢].

إن القوة السحرية للكلمة يمكن أن تنتقل إلى ما يدخل في تكوينها من حروف ويرتبط ذلك بالنظرة الميتافيزيقية التي عزت إلى الحرف دلالات دينية وسحرية. وقد نمت هذه النظرة بعد أن غذاها ما في القرآن من سور تبدأ ببعض الحروف، فأخذ المفسرون يذهبون في تأويلها وفقا

لاتجاهاتهم ومواقفهم الفكرية والسياسية فما نراه من تفسير للحروف عند السنة هو بالتأكيد غير ما نراه عند الشيعة وما نراه عند الشيعة هو غير ما نراه عند الصوفية إن الرأي الغالب عند السنة في تأويل رمزية الحروف القرآنية هو اعتبارها مجرد أسماء للسور[٣٣]، وإن كان بعض المعتزلة يقول بذلك أيضا[٣٤] وليس في ذلك ما يهمنا كثيرا، فالذي يهمنا في هذا المقام، هو وجهة النظر التي اعتبرت الحروف رموزا، وراحت تجتهد لتقدم تصوراتها عن الطريقة المثلى لفك هذه الرموز وذلك هو ما نجده عند الشيعة والمتصوفة.

إن للشيعة تأويلا خاصا لم يذهب إليه غيرهم لنصوص القرآن والسنة، وهو تأويل يرمي إلى إثبات دعاواهم الدينية والسياسية. ولم تكن هذه الدعاوى في مواضع جمة بحيث تستند إلى نص ديني واضح المعنى، حاسم الدلالة فلم يكن أمامهم إلا أن يذهبوا في التأويل كُل مذهب.

ويهمنا هنا أن نثبت ما أدى بهم ذلك التأويل إليه من افتراض لرمزية النصوص، فكان لكل نص عندهم ظاهر وباطن ويكون ظاهر النص مشاعا للمسلمين أما باطنه وما خفى من تأويله فهو وقف على أئمة الشيعة القادرين على النفاذ إلى ما وراء النص من بواطن وأسرار فإذا ورد في القرآن (والفجر وليال عشر والشفع والوتر) فإن عامة المسلمين يفهمون هذا النص على أن الفجر بحر والليل ليل، أما عند الشيعة فليس الفجر سوى رمز مرموزه محمد، وليست الليالي العشر سوى رمز آخر مرموزه علي بن أبى طالب. أما الشفع والوتر فمرموزاهما الحسن والحسين[٣٥]، وهناك مرحلة أخرى أبعد غورا في تأويلهم الرمزي

للنصوص والكلمات والحروف فقد نسب الاسفرايني إليهم ما يفيد أنهم لم يكتفوا باعتبار الفجر رمزا ومحمد مرموزا بل أمعنوا فاعتبروا المرموز (محمدا) هو بدوره رمز لغوي تشير حروفه إلى مرموزات بعينها فالميم ترمز لرأس الإنسان والحاء ترمز لليدين، والميم الثانية للسرة، والدال للساقين، وكذلك الحال في اسم علي بن أبي طالب فحرف العين يرمز للعين، واللام للأنف والياء للفم[٣٦] إلى آخر التآويل الغالية التي سخر منها الغزالي ودحضها[٣٧] وكشف عن تهافتها.

إن ما ينبغي الإشارة إليه هنا ليس هو الخلاف بين المعتدلين في التأويل والمغالين فيه لأننا لسنا بصدد مقارنة بين عقائد السنة من جهة وعقائد الشيعة من جهة أخرى، ولكننا بصدد الاستعمال الرمزي للغة عامة وللحرف بشكل خاص، وهو استعمال راج عند الشيعة، فأصبحت فيه الحروف كيانات رمزية يجب الوقوف عندها وتأويلها لاستخراج مرموزاتها بصورة أخرجت إلى معان ودلالات مختلفة كلية عن الفهم السني الشائع لها.

ولاشك أن للشيعة فضل تفجير هذا التأويل الرمزي للنصوص فإذا كان هناك كما يقول ابن خلدون علم لأسرار الحروف لا يوقف على موضوعه، ولا تحطاط بالعدد مسايله[٣٨] فإن للشيعة فضل زيادة هذا العلم وأسبقية فتح الطريق لمن جاء بعدهم من المتصوفة حتى اتسع ذلك الباب وألقى بالذعر في قلوب عامة المسلمين ممن يفضلون طمأنينة الظاهر على رعب المغامرة في كشف الباطن خاصة في مسألة تتعلق بأسرار علم الحروف التي اعتبرها الخوارزمي مسألة عظيمة، ومشكلة داهية لا يعرفها إلا الفضلاء، ولا يلقاها إلا ذو حظ عظيم، فالعامي إذا

سأل عنها فليزجر، فإن سلامة دينه في تركه سؤاله[٣٩].

بلغ التأويل الرمزي للحروف أوجه على أيدي أصحاب العقيدة الحروفية، وهي فرقة اعتمدت على النتائج التي توصل إليها الباحثون في الحروف واستغلوها بحيث كونوا منها دينا كاملا، يتخذ أصوله من قيم الحروف العددية، ثم التصرف بعد ذلك في الأرقام[٤٠] إلى آخر ما ذهب إليه في هذا المقام أعلام الحروفيين من أصحاب الميول الشيعية مثل "فضل الله الحروفي" إمام هذه الفرقة الذي انطلق من قول علي بن أبي طالب، (جميع أسرار الله في الكتب السماوية، وجميع ما في الكتب السماوية في القرآن العظيم وجميع ما في القرآن العظيم في بسم الله وجميع ما في بسم الله في باء بسم الله، وجميع ما في باء بسم الله في النقطة التي تحت الباء، وأنا النقطة تحت الباء)[٤١] فأطلق على عليّ لقب صاحب النقطة التي تجمع مادة الحروف كلها من الألف إلى الياء، حتى تظهر الكلمة من النقطة من جديد. وتبنى الحروفيون من علي بن أبي طالب أيضا قوله "العلم نقطة كثرها الجاهلون"[٤٢] وأخذوا في تأويل هذه النصوص وغيرها تأويلا ربط الحروف بقيم الأعداد وربط الأعداد بأمور الغيب وأسرار الخلق حتى لقد أصبحت رمزية الحرف على يد هذه الفرقة مذهبا قائما بذاته. بل لقد جاوزته إلى رمزية النقطة. في نظام تأويلي رمزي لا يحيط به سوى الخاصة. ممن أتقنوا دقائق علم الحروف وأسرارها إتقانا لم يجعلهم فقط ينفذون إلى باطن النص وينفتحون على السر الإلهي، بل جعلهم ينفتحون على لغة الطيور والعجماوات.[٤٣]

وما يهمنا هنا أن التأويل الرمزي للحروف عند الشيعة، وجّه الأنظار

إلى ما في القرآن من حروف بدأت بها بعض السور، وأصبح لابد من تأويل هذه الحروف ومعرفة الحكمة منها فاتجه المعتدلون إلى تأويلها تأويلا مباشرا فاعتبروها مجرد أسماء للسور كما سبق أن أشرنا، غير أن هذا التأويل المباشر لم يحل المشكلة تماما، لأن الحكمة في تسمية بعض السور دون بعض، ظلت موضع خلاف، بل لقد امتد الخلاف إلى طريقة نطق هذه الحروف وتشكيلها. نأخذ مثلا حروف (كهيعص) التي افتتحت بها سورة مريم فنجد من يضم الهاء والياء ومن يقرأهما على الفتح[٤٤].

أما عن وظيفة هذه الحروف فأقرب ما قيل عنها عند أهل السنة، أنها وظيفة تنبيهية، والأخذ في التفاضل، ألا تراها بمنزلة زمجرة الراعد قبل الماطر؟[٤٥] وينبه الزملكاني إلى القيم العددية التي تنطوي عليها هذه الحروف القرآنية فمجموع ما ورد منها في فواتح السور كلها أربعة عشر حرفا، فهي بذلك نصف الأبجدية تقريبا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مجموع السور التي توزعت عليها هذه الحروف يبلغ تسعا وعشرين سورة بعدد الحروف الأبجدية كلها ويخلص الزملكاني من ذلك إلى إثبات أن القرآن ليس من كلام البشر لأن الله عنده رمز ببعض هذه الحروف إلى باقيها[٤٦] ويصل الزملكاني إلى النتيجة التي نريد أن نقف عندها هنا ألا وهي اعتباره أن الحروف في القرآن رمز وأن القرآن كله جوهره أصفى من الإبريز وأنه المعجز الجامع للمعاني الجمة في اللفظ الوجيز، ومن ثم غمض، فكلامه رمز[٤٧]. وإن من الاستعمال الصوفي على نحو لا يصح معه سر الحروف مما يتوصل إليه بالقياس العقلي وإنما هو بطريق المشاهدة والتوفيق الإلهي كما يلمح إلى ذلك البوني[٤٨].

الصوفية وعلم أسرار الحروف

بلغت رمزية الحروف على أيدي بعض كبار الصوفية المدى الأقصى من حيث تنوع مستويات التأويل الرمزي وتعمقها باتجاه ربط الحرف بعالم الغيب وتحميله دلالات ميتافيزيقية، وأسرار إلهية تحتاج إلى وقفة للمقارنة والتحليل، ويعترف بعض الباحثين المعاصرين بهذه الدلالات الرمزية للحرف عند المتصوفة من حيث أن الغموض الذي أحاط بتفسير معنى الحروف المقطعة في أوائل سور القرآن ساهم في فتح باب من التأويل واسع وعميق لاستبطان مغزى هذه الحروف ودلالاتها، ولم يكتف المتصوفة بالبحث عن دلالة هذه الحروف، بل طمحوا إلى اكتشاف أسرار الوجود، وأسرار الخلق من خلال تأمل العلاقات المتشابكة بين القول الإلهي المتمثل في الفعل كن من جهة، والفعل الإلهي المتمثل في إيجاد أعيان الممكنات من جهة أخرى. كما ربطوا بين الأسماء الإلهية وحروف اللغة من ناحية، ومراتب الوجود من ناحية أخرى[٤٩]. حتى لقد أصبحنا لسنا فقط بإزاء مجموعة حروف في أبجدية، بل بإزاء أمة من الحروف بناسها وأنبيائها[٥٠].

ومثلما رمزت الميم عند الشيعة إلى محمد والعين إلى علي والسين إلى سلمان الفارسي[٥١] فقد رمزت بعض الحروف عند الصوفية أيضا إلى الذات الإلهية خاصة الألف بينما رمزت اللام إلى الإنسان، ويبدو ذلك واضحا عند ابن عربي[٥٢] بالذات الذي اتخذت عنده الحروف دلالات رمزية على معان وجودية ومعرفية متنوعة في الرمز للإنسان وكذلك لله بأكثر من حرف في أكثر من سياق دلالة وبأكثر من اعتبار مما يؤكد أن الدلالة الرمزية التي يضفيها ابن عربي على الحروف

ليست دلالة ثابتة ذات بعد واحد، بل هي دلالة متحركة متوترة تتسم بقدر هائل من الثراء والتنوع. وليس هذا التوتر في نظام الدلالة إلا انعكاسا في التوتر القائم في بنية الوجود نفسه مما لا يدركه إلا قلب الصوفي المتحقق، وتنتقل عدوى التوتر من المرموز إليه بحركيته الدائمة المستمرة، إلى الرمز الدال عليه[٥٣] لكي نجد أنفسنا في النهاية أمام طراز جديد من الرمزية الحرفية، وهو طراز لا يكتفي كما كان الحال عند بعض فرق الشيعة باتخاذ رمزية الحرف قناعا وتقية، أو غطاء يستر الأيدلوجيا، مداراة تقطع الطريق على السلطة، بل يمضي إلى أبعد من ذلك فيكشف عن البعد الميتافيزيقي أو الروحي الذي تجسده رمزية الحرف تجسيدا يقوم على نوع من التوتر في العلاقات بين الرمز ومرموزه في عملية يمكن أن تحيل إلى الدوار الميتافيزيقي الذي يصاحب كل رمزية عميقة[٥٤].

واللافت للنظر عند الرمزية الحرفية لابن عربي أنها تتعامل مع الحرف من مستوياته كلها تقريبا بما في ذلك المستوى الصوتي للحرف، فتأخذ رموز الحرف المهموسة دلالات تختلف عن رموز الحرف المجهورة، فالهمس عنده يرمز إلى عالم الغيب وجوديا وإلى الرحمة واللطف والخشوع وكظم الغيظ إنسانيا. أما الجهر فيرمز إلى عالم الشهادة والقهر، ويشير إلى الشدة والمصادمة[٥٥] ولا يعدم ابن العربي دليلا على رمزيته هذه من آيات القرآن ذاته.

غير أن هذا الحديث يجرنا إلى الرمزية الصوتية Phonetic والرمزية الخطية Graphic [٥٦] اللتين أنكر تودوروف Todorov وجودهما داخل ما يسمى بالرمزية اللفظية Verbal Symbolism فهذه القسمة في رأيه

زائفة، بسبب أن أحد طرفيها فقط لابد أن يكون صحيحا فإما أن تكون هذه الرمزية مستقلة عن معنى الكلمة وفي هذه الحالة نكون دون مجال اللغة Infralinguistic ولسنا في المجال اللفظي Verbal ومثال ذلك حرف (I) الذي يستدعي الصغر ويوازي هذا الحرف في العربية حرف (الياء) الذي يستدعي الصغر أيضا- أما الاحتمال الثاني فهو أن تتضمن هذه الرمزية الصوتية معنى الكلمة ولكنها حينئذ لا تزيد عن كونها موازاة أو حافزا سيمانطقيا Semantic على ما ذكر "تشارلز نودير Ch. Nodaier " من أن كلمة سرداب Cata- comb ترمز صوتيا للنعش Coffin ولما هو مدفون Subterrean وللعمى الجزئي Cataract وللمقبرة Tomb (٥٧).

غير أن كلام تودوروف لا ينطبق على ما نحن بصدده من البحث في رمزية الحروف عن الاستعمالات الدينية والجمالية، أما الرمزية الصوتية Sound Symplosm فهي عند تودورف وغيره من البنيويين واللغويين، تعني أساسا بالعلاقة بين العنصر الصوتي في الكلمات من جهة، ومعانيها من جهة أخرى(٥٨). وهذا المفهوم اللغوي لا يناسبنا هنا، فما نبحث عنه يتجاوز مسألة المعنى إلى القوة الخفية للكلمة أو الحرف التي يلعب التردد الصوتي والتوتر الإيقاعي دورا كبيرا فيها(٥٩)، إن لم يكن هو الدور الأساسي. وهذا أمر يعرفه علماء اللغة الذين درسوا ظاهرة الإبداع الأدبي واهتموا بها، ولم يقصروا نشاطهم فحسب على اللغويات الصورية ومن هؤلاء "رومان جاكوبسون" الذي تحدث عن الطاقة السحرية للكلمة، وعن السحر الإيحائي الذي تمارسه اللغة عموما واللغة الشعرية على وجه الخصوص(٦٠) وعما في الكلمة والفعل من قداسة وسحرية.

بهذا الفهم للرمزية الصوتية نكون قد انتقلنا من مجال التحليل

اللغوي الخالص لهذه الظاهرة إلى مجال الشعر، حيث تتجسد رمزية الحرف الصوتية جماليا من خلال النشاط الروحي للشاعر الذي يسعي إلى كشف شكل الكلمة الداخلي وتوظيفه فنيا بحيث يخدم الإيقاع وتوافق الأصوات والقافية غاية واحدة، فتتفتح أبواب الكلمة ونوافذها على مصراعيها ليدخل القارئ في أعماقها الشعرية[٦١].

وقد أشرنا من قبل إلى دراسة هامة قام بها كل من ستاجبرج" و"أندرسون" عن الرمزية الصوتية في الشعر، فميزا بين ثلاثة أنواع منها هي[٦٢]: أصوات الكلام التي تحاكي أصواتا فعلية، وأصوات الكلام التي تتراتب بحيث تقود إما إلى سياق غامض أو إلى سياق واضح، وأخيرا أصوات الكلام التي تقترح المعنى في ذاتها وأسمى المؤلفان هذا النوع الأخير باسم الكثافات الصوتية Phonetic Intensives ولا نعدم أمثلة على هذه الأنواع الثلاثة في التراث العربي، الصوفي منه أو الشعري، فعندما يقول الأعشى مثلا[٦٣]:

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعنيه شاومشل شلول شلشل شول

فنحن هنا أمام رمزية صوتية تحاكي فيها الكلمات أصواتا فعلية هي هنا أصوات الشواء والحركة الخفيفة التي يروح بها الغلمان والساقون ليلبوا بها طلبان الندامى في الحوانيت.

والنوع الثاني من هذه الرمزية الصوتية، وهو الذي يتراتب بحيث يقود إلى الغموض أو الوضوح يعبر عنه قول المتنبي[٦٤]:

فقلقلت بالهم الذي قلقل الحشا قلاقل عيش كلهن قلاقل

أما النوع الثالث والأخير الذي تقترح فيه أصوات الحروف والكلمات المعنى في ذاتها فيمثله قول "عبد الغني النابلسي" الشاعر المتصوف في

كتاب له صغير باسم "الفتح المدني في النفس اليمني" يتخذ فيه من حروف المعجم عناوين فيبدأ بأن يتكلم عن الحرف من حيث الحقائق، ثم يورد نظما في المعنى، ثم في أثناء ذلك، يكرر حروفا أو كلمات بعينها على نحو ما يفصل مثلا في حروف (الصاد) فيقول[٦٥]:

"صدق صدق صدق صدق" صفا وكدر صفا وكدر

صاد صاد صاد، ص ص ص. برز مصطفى من الاختفا، ومن الاكتفا، صاد واسعة، دائرة شاسعة، تدور كالرحا فيحصل الانمحا، صه صه، وهو حرف منحرف، وعلى دورته منعكف"

ثوب صدق المجال فوق القميص ... وله الانتساب كالدخريص
لمعة بانحرافها عن ثريا ... ذلك الوصف أطمعت للحريص
زاد في نقصه على كل حرفة ... وإذا زاد فهو في تنقيص
مثمن عنده بعد بعده ... فتحقق بمثمن ورخيص

ومثل ذلك نجده أيضا عند أبى العلاء المعري في مواضع متفرقة من كتابه (الفصول والغايات)[٦٦] الذي جرى فيه على محاكاة إيقاع الآيات القرآنية وصياغتها واطرادها.

ونختتم هذه الفقرة عن الرمزية الصوتية وتوظيفها الجمالي الذي يلتبس فيه المقدس بالجميل بنص يمثل هذه الروح الإبداعية خير تمثيل، وما نقصده بالروح الإبداعية هو قدرة الكاتب على المزج بين قيمتي الجمال والقداسة بشكل لا نعود معه قادرين على أن نعرف الحدود بين ما هو مقدس، وما هو جميل فلا نستطيع أن نميز: هل قداسة هذا النص في جماله، أم أن جماله في قداسته! والنص الذي نعنيه هنا هو (موقف أدب الحروف) الذي كتبه في القرن الرابع الهجري المتصوف "النفري" وبالنظر إلى أهمية هذا النص فسنورد مقتطفات منه، يقول

"النفرى"[٦٧]:

(وأوقفني في أدب الحروف وقال لي: جاءتك الحروف فقالت لك: قل للإنس. وجاءتك الحروف فقالت لك: قل للجن، وجاءتك الحروف فقالت لك: قل للملائكة. وجاءتك الحروف فقالت لك "قل لله قل للحروف إنما أنت لله، وإنما أنت لسان من ألسنة الله، إن أمرني أن أقول لك به أو لكل الخلق، قلت به وإن أمرني أن أقول لك ولكل ما خلق بك، قلت بك: مالي وللإنس! إني رأيت ربي في قلوب الإنس، ويقول لها هو ما يشاء، فكيف يشاء، فكيف أقول لها أنا؟ وإني رأيت ربي في عيون الملائكة يقول لها هو ما يشاء، فكيف أقول لها أنا؟

قال الحرف ما وسط الحرف، وما أعلى الحرف، وما كل الحرف؟ قال الله عز وجل "أعلى الحرف اسمي وأوسط الحرف عزيمتي، والحرف كله لغاتي وألسنتي، فالملك يستجيب للاسم لأنه بابه، والجني يستجيب للعزيمة لأنها بابه، والإنس يستجيب لجميع الحرف لأنه بابه).

نحن لا نستطيع أن نقول هنا إننا أمام رمزية دينية تتوسل بالحرف لكي تعبر عن تجربة روحية عميقة لا نستطيع أن نقول ذلك لأن هناك تداخلا بين عدة مرموزات لرمز واحد فالله والمخلوقات من إنس وجن يشاركون في رمزية الحرف مشاركة من شأنها أن تقيم حجابا كثيفا من الغموض لأن الرمز هنا، وهو الحرف لم يعد يشير فقط إلى موضوع في الخارج، بل أصبح أيضا يترجم عن شيء ما في الداخل، أي في داخل ذات الشاعر نفسها.

ويرد مصطلح (الحجاب) في موضع آخر يقول فيه النفري: (أوقفني في المحضر وقال لي: الحرف حجاب والحجاب حرف)[٦٨]. والنفرى لا

يريد أن يبحث عن مرموز للحرف، لكنه يريد أن ينفذ إلى ما وراء الحرف، أي إلى ما وراء الرمز، وبتعبير من لغة النفرى نفسها: إلى ما وراء الحجاب.

إن سر الصياغة الجمالية في هذا النص يعود بالدرجة الأولى إلى أنها تخلصت من فكرة المعنى التي كانت تشد الرمز إليها، فتقود القارئ إلى البحث عن المعنى أو المضمون وراء كل رمز، غير أن ذلك لا يجدي مع النفرى الذي تنطبق عليه رؤية دان سبيربر التي شرحناها من قبل والتي تدور حول نزع المعنى عن الرمز، فالإنسان يختار من الظواهر ما لم يفهمه بعد، ومن الأصوات ما لم يرتبط بعد بمعنى، لكي يرمز بها[٦٩] حين يشاء وحين تتشكل الرمزية على هذا النحو البعيد عن أية شبهة تمثيلية Reprsentative، فإننا سنظلم النص وفوق ذلك سنظلم أنفسنا، إذ ما أجهدنا أنفسنا في البحث عما يمكن أن يرمز إليه (الحرف) في نص "النفرى" السابق أو في أي نص آخر رفيع، لأن هذا التشكل نفسه، أو لنقل هذا التشكيل أو حتى هذا التشكل، هو وحده المعنى أو المضمون أو المحتوى[٧٠]، وأية محاولة لفصل الرمز عن مرموزاته أو الشكل عن دلالاته سوف لا تعمل فقط على تسطيح النص ولكنها ستترك فجوة شاغرة لا يمكن رأبها أو ترقيعها بين لحمة النص وسداه.

ولكم في القصص حياة

ننتقل الآن من رمزية الحروف إلى فرع آخر من الدوحة الرمزية الكبيرة ألا وهو القصة الرمزية Allegory لنرى ما الذي يمكن أن يقودنا إليه تحليل بعض النصوص المهمة من هذا الفرع في إطار العلاقة المتوترة بين المقدس والجميل.

وقد يبدو العنوان الفرعي الذي أثبتناه هنا فيه كثير من التجوز أو الترخص، ذلك أنه لو آتانا آت ليخبرنا أن الآية الكريمة (ولكم في القصاص حياة)[٧١] يمكن أن تنصرف إلى قراءة أخرى تحل فيها كلمة (القصص) محل كلمة (القصاص) فلربما ارتبنا في ذلك القول وحملناه على المزاح فما أبعد القصاص بمعنى أن يكون العقاب من جنس الفعل، عن القصص بمعنى الحكايات والروايات التي يقصها قاص على ملأ من المستمعين.

غير أن الأمر لا مزاح فيه فقد قرأ (أبو الجوزاء) الآية الكريمة هكذا (ولكم في القصص حياة) وفسر "ابن خالويه" القصص في هذه القراءة بأنه هو القرآن[٧٢]. ولعله لم يذهب بعيدا في هذا التفسير كما لم يذهب أبو الجوزاء بعيدا في تلك القراءة فهناك قسم كبير من القرآن يقوم على تقديم المواعظ من خلال القصص الذي يتناول موضوعات شتى تدور حول الأنبياء والشعوب الغابرة منذ أن كان آدم في السماء إلى ما قبل البعثة المحمدية. ومن الدلالات المهمة هنا أن هناك سورة تحمل اسم (القصص) غير ما يتناثر من القصص في سور أخرى كثيرة بل أن هناك تقويما للقصص القرآني بأنه (أحسن القصص)[٧٣].

لقد كان القالب الأسطوري كما أشرنا في موضع سابق هو الينبوع الواحد الذي تدفق منه الدين والفن فامتزج فيه ماء القداسة بخمر الجمال ولانشك في أن القصص الذي تعتمد عليه بنية الأسطورة قد ظل فاعلا بوصفه القالب الأمثل الذي يكتسب منه المقدس جماله والجميل قداسته. وإذا ما استثنينا المواعظ المباشرة، والأوامر والنواهي وقواعد التحليل والتحريم فلن يتبقى من أي نص ديني سوى هذا الجزء الحي

النابض الذي يلمس القلوب ويقدح شرارة الخيال ألا وهو القصص، نجد ذلك في الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، ونجده في القرآن ونجده في المهابهرتا[٧٤] ونجده في بوبول فوه [٧٥] وموتوسيرتي. وليس مصادفة أن كل الأديان القديمة التي اندثرت ضاعت أغلب عقائدها ونواهيها وأوامرها المباشرة أو تنوسيت ولم يبق منها إلا الذي تسلح بالجمال فصمد لعوادى الدهر، فنحن لم نعد نعرف شيئا عن هذه التفاصيل الكثيرة المباشرة في الديانة المصرية القديمة فهذا من شأن علماء الآثار واختصاصهم ولكننا نتعلق ما زلنا بقصة إيزيس وأوزوريس وغيرها من الأساطير والقصص الرمزي الذي يحتوي على قيمة جمالية عالية ونشير هنا إلى قصة بالذات هي قصة الصدق والكذب التي جسدت الحقائق المجردة في عمل قصصي نابض بالحياة[٧٦] وكذلك نحن لا نعلم عن السلوك الديني للإنسان اليوناني القديم الشيء الكثير ولكننا نعلم كل شيء تقريبا عن قصص آلهة الاوليمب وأساطيرها خاصة بعد أن أخضعها الشعراء لشرط الجمال فصاغوها وقدموها للجماهير وفق أهوائهم[٧٧] في معظم الحالات ولعل المسلم المعاصر حتى لو كان مثقفا لا يعرف شيئا عن قواعد الميراث في الشريعة الإسلامية مثلا ولكن قصة يوسف وزليخة محفورة في ذاكرته وماثلة أبدا في خياله.

لم يكن غريبا إذن أن يلجأ الدين -أي دين- إلى الفن الأدبي وغير الأدبي ليحرك جماعة المؤمنين. وما دام الأمر يتعلق بنص لغوي فالشعر والقصص هنا هما الفن الذي لا غنى عنه لأي كتاب مقدس وقد عرف المسلمون القيمة الوظيفية للقصص وانتبهوا إلى اعتماد القرآن عليه بحيث ترد القصة الواحدة بشكل موجز ومكثف في سورة ما ثم ترد

بتفاصيل أكثر في سورة غيرها وهذا هو ما جعلهم يبررون التكرار في قصص القرآن[٧٨] وانتشر في العصور اللاحقة الوعظ عن طريق القص فالناس ليسوا على استعداد لأن يستمعوا إلى سلسلة جافة من المواعظ المباشرة وقد عرف الفقهاء والأئمة والوعاظ ذلك فأفرطوا في سرد القصص من القرآن والأثر أحيانا ومن بنات أفكارهم أحيانا أكثر فكان الواعظ أو الكاتب من هؤلاء ينسج ما حلا له من الحكايات والقصص ليضفي على وعظه أو كتابته جاذبية ويضمن لها الإقبال والرواج وقد كان "ابن الكلبي" ممن اشتهروا بهذا التأليف والإفراط[٧٩] في القصص من الكتاب كما كان "زيد بن أسلم" ممن اشتهروا بذلك من الفقهاء والوعاظ[٨٠] ابنه عبد الرحمن.

إن الرمزية التي تحكم القصص في الخطاب الديني على وجه العموم ليست هي مرادنا، فالقصص هنا ليس مقصودا لذاته، إنه وسيلة لتحقيق غرض آخر هو أن ينقل ذهن القارئ والسامع إلى شناعة الشرك والمعاصي، وإلى أن عقاب الله شديد على من يخالف أوامر الدين، وإلى ضرورة الإيمان بنصر الله تعالى وتأييده مهما طالت المحنة.[٨١] هذا هو الغرض الوعظي المباشر ولذلك فقد كان "أحمد بن حنبل" يقول[٨٢] (ما أحوج الناس إلى قاص صدوق). غير أن المشكلة هنا تكمن في الخوف الذي يغامر الديني دائما من الفني، فكثير ما تتكرر هذه العلاقة بتفاصيلها: يبدأ الدين فيعتمد على الفن لأنه لا سبيل أمامه إلى قلوب الناس إلا الفن ولكن لا يلبث الفن حتى ينزع إلى الاستقلال فيعمل لحسابه الخاص[٨٣]. وأخشى ما يخشاه رجل الدين في سياق حديثنا هذا هي أن العامة من الناس عندما يسمعون حكاية غريبة أو قصة

كاملة فإن طباعهم تميل إلى القصة نفسها وتولع بها لذاتها فيفوت الغرض الأساسي[٨٤] الذي يراد من القصة.

عرف التراث الصوفي والفلسفي شكلا أدبيا من أشكال التعبير عن التجارب الروحية والفكرية هو القصة، نجد ذلك في قصة (سلامان وأبسال) و(حي بن يقظان) "لابن طفيل"، ونجده في نصوص أخرى متعددة منها قصة النمر والثعلب التي أشرنا إليها في موضع سابق ومنها قصة "الغربة الغريبة" لشهاب الدين السهروردي" وسنحاول أن نقف عندها وعند قصة أخرى لشاعر صوفي إيراني هو "فريد الدين العطار" (منطق الطير) لنرى كيف اختلفت رمزية القص في الوعظ والتذكير من خلال النص أو الخطاب الديني، عن رمزية القص في الخيال الشعري الصوفي.

قصة السهروردي (الغربة الغريبة) قصة قصيرة استلهمها السهروردي كما يعترف لنا من قصة (حي بن يقظان) وما فيها من عجائب الكلمات الروحانية والإشارة العميقة[٨٥].

ويمضي السهروردي في ديباجة القصة في إشادته بقصة (حي بن يقظان) من حيث ما تنطوي عليه من أسرار ورموز أو بعبارته (تشير إلى الطور الأعظم الذي هو الطامة الكبرى المخزونة في الكتب الإلهية المستودعة في رموز الحكماء وإلى السر الذي ترتب عليه مقامات أهل التصوف وأصحاب المكاشفات) وهذا هو ما دفع السهروردي إلى محاولة اقتناص هذا السر في قصة (الغربة الغريبة)[٨٦].

ومنذ بداية القصة يضعنا السهروردي بغتة تحت سلطان الرموز لنكتشف أننا مقبلون على خطاب قصص مختلف تماما عما رأيناه عند

القصاصين الوعاظ. يقول السهروردي في مستهل قصته:

(لما سافرت مع أخي عاصم من ديار ما وراء النهر إلى بلاد المغرب لنصيد طايفة من طيور ساحل اللجة الخضراء فوقعنا في القرية الظالم أهلها أعني مدينة قيروان فلما أحس قومها أننا قدمنا عليهم فجاءة ونحن من أولاد الشيخ المشهور بالهادي ابن الخير اليماني أحاطوا بنا فأخذونا مقيدين بسلاسل وأغلال من حديد وحبسونا في قعر بئر لا نهاية لسمكها)[٨٧].

لقد أوقعنا السهروردي من أول كلمة في أحبولة الرمز وتركنا مستسلمين لها غير راغبين في أن نقاومه لأننا أصبحنا متشوقين إلى أن نصطاد طائفة من طيور ساحل اللجة الخضراء مع السهروردي وأخيه عاصم ولكنهم الآن أسيران في قاع بئر والبئر مشيد عليها قصر وفوق القصر أبراج ولا يستطيع السهروردي وأخوه أن يصعدا إلى القصر إلا في المساء لكي يعودا إلى غياهب الجب في الصباح ليدخلا في ظلمات بعضها فوق بعض واستمر بهما الحال على ذلك المنوال إلى أن حمل إليهما الهدهد ذات يوم رسالة جاء فيها من شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة)[٨٨]، فإذا الرسالة من أبيهما الهادي يطلب إليهما أن يهربا فيعبرا وادي النمل ويطلب إلى السهروردي أن يقتل امرأته (أنها كانت من الغابرين) وأن يركب في السفينة ويقول (بسم الله مجريها ومرسيها) فامتثل السهروردي وأخوه وكان الهدهد دليلهما في السفر.

وتستمر مغامرة السفر في طريق العودة وتمتد هذه المغامرة لتطوي تفاصيل حيوات الأنبياء السابقين ومعاناتهم. وكأن السهروردي أصبح

رمزا أو كأنه أصبح مرموزا والأنبياء هم الرموز أو كأنه رمز ومرموز معا يخرق السفينة كما فعل (الخضر) ويموت ابنه غرقا كما حدث (لنوح) ويسخر الجان كما فعل (سليمان) في رحلة تختصر الأزمنة والأمكنة وتلغي المسافات وتمحو الحدود فلا تعرف فرقا بين الليل والنهار ولا بين الشرق والغرب ولا بين الإلهي والبشري ولا بين السماء والأرض وباختصار ذابت الحدود بين المقدس والجميل وعادا إلى نبعهما الواحد المشترك كما كانا منذ خلقا.

يقول السهروردي (وأخذت الثقلين من الأفلاك وجعلتهما مع الجن في قارورة صنعتها أنا مستديرة وعليها خطوط كأنها دوايز فقطعت الأنهار من كبد السماء فلما انقطع الماء عن الرحى انهدم البناء فتخلص الهواء إلى الهواء وألقيت فلك الأفلاك على السماوات حتى طحن الشمس والأفلاك والكواكب فتخلصت من أربعة عشر تابوتا وعشر قبور عنها ينبعث ظل الله)[٨٩].

من اليسير أن نفسر الرموز الجزئية في هذا النص، فنقول مثلا إن الماء بسيلولته يرمز للروح والرحى بثقلها ترمز للجسم، وإن انقطاع الماء عن الرحى يعني خروج الروح من الجسم، وإن خلوص الهواء يعني انتقال الروح إلى طبيعتها الشفيفة بعد مفارقة الجسد، ولكن المشكلة هنا في الرمز الكلي وليست في الرموز الجزئية.

وتتكشف القصة شيئا فشيئا عن رحلة إسراء ومعراج. وهذا هو ما نقصده بالرمز الكلي أو الشامل الذي تتحرك رموز القصة الجزئية في إطاره، وتصب في غايته، فلا يمكن فهمها إلا على ضوء ذلك الرمز الشامل. على أن رحلة الإسراء والمعراج في هذه القصة ليست كغيرها

من التجارب الروحية التي صيغت على نحو أقل كثافة وأبسط ترميزا. وتكاد تكون الرمزية هنا غير مسبوقة في نصوص التراث الصوفي كله، لأن الرموز الجزئية فيها لا تحتفظ بموقعها الدلالي في بناء القصة ولا بنمط علاقاتها فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين الرمز الشامل من جهة أخرى. وينطبق على رمزية هذه القصة ما كان قد ذكره "جوته Goethe " وهو يفرق بين القصة الرمزية (الليجوري) والرمز، من أن الرمز صيغة شديدة التحول Extra Discursive، ومع ذلك فإنه يظهر ملتسبا بمادة اللغة التي يلغي تأثيرها الفصل بين الذات والموضوع في أثناء تأسيس اتصال فوري وتام يقوم على علاقة الألفة أو الوئام Rapport أكثر مما يقوم على المعرفة Cogqnition (٩٠).

ويصير السهروردي في رحلته إلى نقطة الذروة عندما يعبر أهوال الرحلة ويتشرف قرب الوصول، فيقول: "ولما انقطعت المسافة وانقرض الطريق وفار التنور من الشكل المخروط، فرأيت الأجرام العلوية، اتصلت بها وسمعت نغماتها ودستاناتها، وتعلمت إنشادها، وأصواتها تقرع سمعي كأنها صوت سلسلة تجر عليّ صخرة صماء فتكاد تنقطع أوتاري وتنفصل مفاصلي من لذة ما أنال، ولا يزال الأمر يتكرر علي حتى انقشع الغمام وتخرقت المشيمة"(٩١).

هنا يكون الصوفي قد بلغ غايته واقترب من لحظة المحو التي يغشاه فيها ما يغشى من نور، ويحل به ما يحل من فناء. وقد حدث هذا للسهروردي في نهاية رحلته المتفردة، فعانق أحبابه وخر ساجدا أمام النور الساطع. ولكن لحظة الذروة هذه لا تدوم، لأنها ومضة خاطفة لا تومض إلا ريث تنطفئ، فيكون على الصب المتيم أن يعاود الكرة، ويكون

عليه أولا أن يتجشم الرجوع إلى نقطة الصفر التي بدأ منها رحلته. وهذا هو ما يختم به السهروردي قصته الرمزية: "فأنا في هذه القصة إذ تغير الحال عليّ وسقطت من الهواء في الهاوية، بين قوم ليسوا بمؤمنين، محبوسا في ديار المغرب، وبقى معي من اللذة ما لا أطيق أن أشرحه. فانتحبت وابتلهت، وتحسرت على المفارقة، وكانت تلك الراحة أحلاما زايلة على سرعة"(٩٢).

على أننا لن نستطيع أن نعرف فرادة هذه التجربة السهروردية إلا إذا نظرنا إليها في إطار يجمعها بتجربة أخرى من نوعها. وسنختار تجربة الشاعر الصوفي فريد الدين العطار في عمله القصصي الشعري "منطق الطير".

يعتبر فريد الدين العطار واحدا من أبرز الشعراء الصوفيين في إيران مع زميليه: السري السنائي وجلال الدين الرومي. واشتهر العطار بغزارة إنتاجه، فقد ذكر أنه ترك أعمالا يساوي عددها عدد سور القرآن الكريم كلها، وقد كانت كلها شعرا، باستثناء كتاب واحد مشهور هو "تذكرة الأولياء"، الذي ترجم فيه لمشاهير الصوفية وشيوخ الطريقة(٩٣). وربما كانت قصته الرمزية المنظومة "منطق الطير" هي أشهر هذه الكتب، لأنه عرف بها، بعد أن انتشرت ترجماتها في الشرق والغرب، واعتبرها الباحثون أعلى أعماله الإبداعية وأرفعها قيمة. ويحتوي "منطق الطير" على أربعة آلاف وستمائة بيت مزدوج (مثنوى) وموضوعه هو سفر النفس إلى الله ولكن في قناع صوفي، يصور قيام الطيور برحلة مضنية فوق الأودية السبعة للوصول إلى جبل قاف للقاء السيمرغ الذي هو طير خرافي يعد سيد الطيور ويقابل العنقاء عند العرب، ويرمز

العطار بالسيمرغ إلى الحقيقة العظمى التي هي الله. أما سائر الطيور فهم السالكون في طريق التصوف[٩٤].

نحن إذن أمام قصة من قصص المعراج الصوفي تستلهم قصة الإسراء والمعراج، كما وصفتها كتب الأخبار وأفاضت في ذكر تفاصيلها، من وصف للبراق، إلى وصف تفاصيل الصخرة التي في بيت المقدس، إلى وصف ما شاهده الرسول في السماوات السبع ومن قابلهم من أنبياء[٩٥].

ولا يقف العطار هنا عند استلهام قصة المعراج في نصها الديني، ولكنه يستفيد أيضا بالتجارب الرمزية التي صاغها قبله كبار الصوفية، فيحذو حذو البسطامي وابن عربي والسهروردي. وكان البسطامي أول من استبدل بجبرائيل في النص المروى طائرا يقوده في عروجه إلى السماء الأولى. غير أن البسطامي لم يشر إلى الطيور في معراجه إلا باعتبارها رموزا ثانوية تزيد مشهد العروج بهاء وجمالا، فوظيفتها عنده أقرب إلى الزخرفة والتجميل[٩٦] من المستوى الرمزي العميق الذي يصبح فيه الطير هو الرمز الشامل الذي تدور في فلكه كل العناصر الأخرى. فهل أخذ العطار رمز الطير عن البسطامي؟

إن الإجابة بالإثبات يمكن أن تكون مقبولة، غير أن الإجابة الأصح هي أن يكون البسطامي والعطار كلاهما قد أخذا هذا الرمز من المرويات الإسلامية الشعبية عن قصة الإسراء والمعراج، وفيها رواية لابن عباس تصور ملاكا على هيئة ديك يصبح إلى جوار العرش فتصيح ديوك الأرض جميعها معه، ذاكرة اسم الله لتوقظ النور وتسلخ الفجر عن الليل، فيغمر الأرض ضوء الرحمن[٩٧]. وعلى أية حال فإن رمزية الطير ليست

محصورة في قصة الإسراء والمعراج أو في ديك العرش. إنها تعود إلى أصل أبعد من ذلك. فتقترن بالروح التي عجز الإنسان عن تصورها فلم يجد حيالها سبيلا غير سبيل الرمز، فاتخذ لها رمز الطائر لقدرته على أن يسمو عن عالم الأرض ويحلق في الفضاء. وقد روى في الأثر أن أرواح الشهداء في حواصل طيور خضر، تسرح وتأكل من الجنة حيث تشاء، وتأوى إلى قناديل معلقة من العرش[٩٨]. وليست هذه الرمزية الطيرية موقوفة على الإسلام، بل أننا نجدها في الأديان جميعا، فقد ورد في الفيدا ذكر طيور خرافية تدعى الهوماس لا تعيش إلا في الأجواء العليا، وترفض الانحدار إلى مستوى الأرض، وقد شبه راما كريشنا الأنبياء الكبار أمثال يسوع وبوذا ونارادا وغيرهم[٩٩] بهذا الهوماس. وفي المسيحية[١٠٠] كان الطاووس رمزا للحياة الخالدة. وتنحدر كل هذه الرمزية عن الطائر المصري (الكا)[١٠١] الذي رمز به المصريون للروح كما يبدو على نقوش معابدهم.

أما عند الفرس فقد اتخذ رمز الطائر حضورا أسطوريا يبدو في الصور الآدمية المجنحة التي خلفتها آثار سوسة، كما يستعمل هذا الرمز في نصوص أدبية شعبية كثيرة، اشتهر منها الطائر (قادم) في قصة بلوهر وبوذاسف، الذي كان يرمز إلى الأنبياء والرسل لأنه يوزع بيضه على أعشاش الطيور جميعها، كما يفعل الأنبياء حين يوزعون دعوتهم على الناس كافة[١٠٢].

ولسنا نجد في الأدب العربي خارج نطاق التراث الصوفي شيئا من ذلك الرمز الطيري، اللهم إلا في إلماعات موزعة هنا وهناك أشهرها الرموز الزرزورية التي انتشرت بين الكتاب في الأندلس في عصر

المرابطين حين جعلوا طائر الزرزور رمزا يتهكمون به على شخصيات واقعية. وكان الكاتب "ابن أبى الخصال" أبرز من برع في توظيف ذلك الرمز وتعميقه، فرمز بالزرزور إلى عهد الصبا، وبالهدهد إلى الشيخوخة[١٠٢] في رسائله الزرزورية.

غير أن رمز الطائر في "منطق الطير" يختلف عن الرمزيات التي ذكرناها في أنه هنا يستوعب الرموز الجزئية جميعا، لأن شخصيات "منطق الطير" كلها ليست سوى أنواع من الطيور، كما أن الرمز المركزي الشامل في هذا العمل طائرا أيضا هو السيمرغ. فإذا أضفنا إلى ذلك رمزية فعل الطيران بما تشير إليه من رغبة في التحليق بعيدا عن علائق البدن وثقل الحاجة الجسدية اكتملت أمامنا شبكة من العلاقات الرمزية التي تهيؤنا لأن ننطلق مع هذه الطيور في رحلتها صوب المطلق، مدفوعة بعشقها إياه. فالعشق هو القوة الخفية التي تدفع السالك إلى المضي قدما للقاء المحبوب الأزلي. وينظر العطار إلى العشق على أنه أعلى مكانة من الإيمان والكفر جميعا كما أنه أسمى منزلة عنده من العقل. فالعشق نار والعقل دخان[١٠٤].

وإذا كان لنا أن نلخص تجربة العطار في هذا النص الرمزي الطويل بعد أن نجرده من الحشو والاستطرادات والأدعية الدينية لنقبض على لب هذه القصة الرمزية، فإننا سنجد أنفسنا من البداية أمام آلاف من الطيور تتجمع حول الهدهد الذي يخطب فيها ليحثها على الرحلة[١٠٥] إلى مصدر الجمال والحق والخير الذي هو السيمرغ. غير أن الطيور أخذت تراوغ وتقدم الاعتذارات عن القيام بهذه الرحلة. وكان لكل طائر حجته التي يتذرع بها، للقعود عن الرحلة. اعتذر البلبل بأنه لا يقوى على

مفارقة الوردة (إذ كانت الوردة عديدة الوريقات محبوبتي، فأي بأس في أن يكون الفقر صفتي، فكيف يستطيع البلبل التخلي ولو لليلة واحدة عن عشق تلك الوردة الباسمة؟)[١٠٦]. أما الببغاء فكان عذره أنه لن يستطيع التحليق إلى السيمرغ لأنه أسير الخضرة التي اكتسى بها ريشه واكتحلت بها عيناه في المروج، فلا يستطيع أن يفارقها[١٠٧]. وكذلك اعتذر الطاووس واعتذرت البطة واعتذر الصقر ومالك الحزين والبومة والصعوة. غير أن الهدهد فند هذه الأعذار كلها وأبطل حجة جميع الطيور، فوافقت الطيور على السفر، ولكنها حين سمعت الهدهد يصور مشقة الطريق ووعورة الرحلة عادت الطيور إلى الاعتذار، فعاد إلى تفنيدها. وما زال الحال كذلك في أخذ ورد حتى استقر الأمر بجماعة من الطيور على السفر فوق أودية البحث السبعة، بعد أن أبلى الهدهد بلاء حسنا في الترهيب والترغيب وضرب الأمثلة وسرد القصص، فأشار لهم إلى طائر القُفْس الذي يعيش في بلاد الهند، وعندما يأتي أجله يموت محترقا بذاته، فتتطاير النار من جناحه حتى تأتي عليه، ولكنه لا يلبث أن يبعث ثانية من رماده[١٠٨]، فاطمأنت الطيور الخائفة من الرحلة ومضت في طريقها تضرب بأجنحتها الهواء عبر الأودية السبعة التي ترمز إلى المقامات الصوفية وما يرافقها من أحوال تسبغ على السالك بعد الرياضة والمجاهدة الروحية[١٠٩].

وإذا كان البسطامي في معراجه قد راد الطريق لمن جاءوا بعده -والعطار من بينهم- فإن انفراد العطار في هذه التجربة الرمزية يعود إلى أسلوبه وصياغته وإلى البناء المعقد الذي انتظم نصا ضخما يربو على النصوص الأخرى المكتوبة في الموضوع نفسه أضعافا مضاعفة. ومع

ذلك فقد ظلت العلاقات الرمزية في النص دالة على عمق التجربة الروحية التي عاشها الشاعر. وعلى الرغم من أن هناك رموزا ذات أصل قرآني -مثل الهدهد- في هذا النص، إلا أنها اتخذت أبعادا رمزية مختلفة في سياق جديد. الهدهد عند العطار يرمز للقائد الروحي أو لشيخ الطريقة الذي يجعل همه هداية البشر وقيادة المريدين إلى طريق الصلاح. وهو لا يذكرنا بهدهد سليمان، وإنما بهدهد السهروردي في قصة "الغربة الغربية"، أما الطيور الأخرى فترمز لنماذج من البشر المترددين بين مطالبهم ومصالحهم الآنية في الحياة من جهة، ومطالب الروح الخالدة من جهة أخرى.

هذا التوتر هو الذي يحكم القصة الرمزية، وهذا الصراع هو الذي يقود تفاعل الرموز فيها إلى نقطة الذروة التي تمثلت عند السهروردي في الوصول إلى مملكة النور، وتمثلت هنا في التحليق واجتياز الأودية السبعة في طلب السيمرغ.

إن هذا التوتر وذلك الصراع هو ما نجده أيضا في أي عمل فني جميل. وقد كانت "الغربة الغربية" و"منطق الطير" عملين فنيين ينتميان إلى الجميل بقدر انتمائهما إلى المقدس، في رحلة مشتركة تستظل بمظلة الرمز.

هوامش الفصل الرابع

١- المعجم المفهرس ألفاظ القرآن الكريم مادة (قدس).

٢- أبو إسحق الزجاج، تفسير أسماء الله الحسنى، تحقيق أحمد يوسف الدقاق، دار المأمون للتراث، ط٤، دمشق ١٩٨٣ ص٣٠.

٣- V. Ferm, Op. Cit, Art. Holy.

٤- محمد المكي بن الحسين، أسماء الكعبة المشرفة، المطبعة التعاونية، ط٢، دمشق د.ت، ص١٣.

٥- ابن سينا، الهداية، تحقيق محمد عبده، مكتبة القاهرة الحديثة ط٢، القاهرة ١٩٧٤، ص٢٩٤.

٦- فخر الدين الرازي،شرح أسماء الله الحسنى، تحقيق طه عبد الروؤف سعد، دار الكتاب العربي، ط١، بيروت ١٩٨٤، ص١٩٥.

٧- فخر الدين الرازي، أساس التقديس، تحقيق أحمد حجازي السقا، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٩٨٦.

٨- هذا الخبر مبثوث في مختلف المصادر القديمة، وحول بعض التفاصيل عن موقف الرسول من الشعر، وخاصة تعمد إنشاده مكسورا، انظر: ابن الأحمر، مرجع سابق، ص٤٥ وما بعدها.

٩- ابن نباتة المصري، سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق: محمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦، ص٣٩٢.

١٠- أبو بكر الصولي، أخبار أبى تمام، مرجع سابق، ص٣٣.

١١- المعري، الفصول والغايات، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٦٥، ص٦٠.

١٢- وقد جمع المطوعي دوان "الميكالي"، انظر: المطوعي (عمر بن علي)، درج الغرر ودرج الدر، تحقيق جليل العطية، عالم الكتب ط١، بيروت ١٩٨٦.

١٣- الوهراني، منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نفش، مراجعة عبد العزيز الأهواني، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٨٦، ص١٧٦.

١٤- ابن قيم الجوزية، الروح، مكتبة المتنبي، القاهرة د.ت، ص٢٥٦.

١٥- ابن عبد الله الشبلي، آكام المرجان في أحكام الجان، تحقيق إبراهيم محمد الجمل، مكتبة القرآن، القاهرة، ١٩٨٣، ص١٠٧.

١٦- الترمذي، المنهيات، تحقيق: محمد عثمان الخشت، مكتبة القرآن، القاهرة، ١٩٨٦، ص١١٦.

١٧- أبو القاسم الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص٣٦-٣٧.

١٨- الآجري، أخلاق أهل القرآن، تحقيق: محمد عمرو عبد اللطيف، دار الكتب

العلمية، ط١، بيروت ١٩٨٦، ص٣٨.
١٩- الكلاعي، المرجع السابق، ص٣٨-٣٩.
٢٠- الدهلوي، الفوز الكبير في أصول التفسير، تعريب سلمان الندوي، دار الصحوة، ط١، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٦٢.
٢١- يحيي بن حمزة العلوي، الطراز، ج٢، دار اكتب العلمية بيروت، د. ت، ص٣٣٠ وما بعدها.
٢٢- النسائي (أبو عبد الرحمن أحمد بن شعيب)، فضائل القرآن، تحقيق سمير الخولي، مؤسسة الكتب الثقافية ط١، بيروت ١٩٨٥. ص٦٠-٦٢.
٢٣- إعجاز القرآن، الباقلاني.
٢٤- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج٤، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت. ص٥.
٢٥- ابن أبي الحديد، الفلك الدائر على المثل السائر، ضمن كتاب: المثل السائر ج٤، مرجع سابق، ص٣٦ وما بعدها.
٢٦- سعد الخادم، الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، سلسلة الألف كتاب الأولى (٤٨٨)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص٦٩ وما بعدها قارن أيضا كتاب: (الأفكار والأسلوب) مرجع سابق، ص٤٥.
٢٧- محمد إبراهيم الفيومي، في الفكر الديني الجاهلي، دار القلم، ط٢، الكويت ١٩٨٠، ص٢٩٠.
٢٨- ابن حزم، الفصل في الملل والأهواء والنحل، مكتبة السلام العالمية ج٢، ص٥٣، القاهرة د. ت. وقارن أيضا: محسن العابد، مدخل في تاريخ الأديان، دار الكتاب، سوسة، تونس، ١٩٧٣ ص٨٥.
٢٩- ابن حزم، ص٤٠
٣٠- عبد الكريم الخطيب، التفسير القرآني، دار الفكر العربي، مجلد١ ج٢، ص١٧-١١٨.
٣١- الدهلوي، مرجع سابق ص٣٠٠
٣٢- تاج الدين السبكي، معيد النعم ومبيد النقم ومؤسسة الكتب الثقافية ط١، بيروت، ١٩٨٦، ص٩٦.
٣٣- عبد الله خورشيد البري، القرآن وعلومه في مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠، ص٣١٠.
٣٤- القاضي عبد الجبار، تنزيه القرآن عن المطاعن، طبعة المكتب التجاري (داري النهضة الحديثة) بيروت، د. ت، ص١١.
٣٥- محمد كامل حسين، مرجع سابق، ص١٢٤.
٣٦- أبو المظفر الاسفرائيني، التبصير في الدين وتمييز الفرقة الناجية عن الفرق الهالكين، نشرة عزت العطار الحسيني، مكتب نشر الثقافة الإسلامية، ط١، القاهرة ١٩٤٠ .٨٨
٣٧- الغزالي (أبو حامد) فضائح الباطنية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص٦٧.
٣٨- ابن خلدون (أبو زيد عبد الرحمن) شفاء السائل لتهذيب المسائل، نشرة اغناطيوس عبده خليفة اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت د.ت. ص ٥٣.

٣٩- الخوارزمي (أبو بكر) مفيد العلوم ومبيد الهموم، تحقيق عبد الله الأنصاري، دار الشئون الدينية، الدوحة، قطر، ١٩٨٠، ص٩٠-٩١.

٤٠- كامل مصطفى الشيبي، الصلة بين التصوف والتشيع، ج٢، دار الأندلس، ط٣، بيروت، ١٩٨٢، ص١٨٦.

٤١- المرجع السابق، ص١٩٥

٤٢- المرجع السابق، ص١٩٦.

٤٣- الجعفي (المفضل بن عمر) الهفت والأظلة، تحقيق عارف تامر وعبده خليفة اليسوعي، دار المشرق، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص١٤٨.

٤٤- ابن خلدون. مختصر في شواذ القرآن. نشرة ج برجشترسر (طبعة صورتها عن النشرة الأجنبية مكتبة المتنبي بالقاهرة) د.ت، ص٨٣.

٤٥- ابن الزملكاني (كمال الدين عبد الواحد)، البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن، تحقيق خديجة الحديثي وأحمد مطلوب، رئاسة ديوان الأوقاف ط١، بغداد ١٩٧٤، ص٥٧.

٤٦- المرجع السابق، ص٥٨-٥٩.

٤٧- المرجع السابق، ص٦٠.

٤٨- ابن خلدون. مرجع سابق، ص٥٤.

٤٩- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل: (دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي)، دار التنوير ودار الوحدة، ط١، بيروت ١٩٨٣، ص٢٩٧.

٥٠- أحمد عبد المعطي حجازي، أحفاد شوقي، مطبوعات الخزندار، القاهرة ١٩٩٢، ص

٥١- نصر حامد أبو زيد، مرجع سابق، ص٢٩٧.

٥٢- المرجع السابق، ص٣٢٥.

٥٣- المرجع السابق، ص٣٤٢.

٥٤- الكسندر بابا دوبلو، جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة علي اللواتي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس ١٩٧٩، ص٧٢.

٥٥- نصر حامد أبو زيد، مرجع سابق، ص٣١٤-٥.

٥٦-

ol and Interp b T. Todorov, Sym retation p. 49

I bid, p. 49. 50 -٥٧

-٥٨

J. Lyions, Introd yu ction to The oretical Linguistics, Cambridge Universtity Press, 1968, p.5.

٥٩- أ. ف. تشيتشرين، مرجع سابق، ص٥٢-٣.

٦٠- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال ط١، المغرب، ١٩٨١ ص٨١.

٦١- أ. ف. تشيتشرين ، مرجع سابق ص٥٢-٣.

-٦٢

N.C. Stageberg And W.L Ander- Cit. son, Sound Symblism, op. 7-8 24 p. P

٦٣- الأعشى (ميمون بن قيس)، ديوانه، تحقيق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة ط٧، بيروت ١٩٨٣، ٣٧/٦، ص١٠٩.

٦٤- المتنبي (أبو الطيب) ديوانه، بشرح أبي البقاء العكبري المسمى، (التبيان

في شـــرح الدي وان) ج٣، تحـــقـــيق مـصطفى السـقـا وإبراهيم الإبيـاري وعبد الحفيظ شلبي، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٧١، ٧/١٩٧، ص١٧٥.

٦٥- النابلسي (عبد الغني بن إسماعيل) الفـتح الرباني والفـيض الرحـمـاني، تحقيق وتقديم محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية ط١ بيروت، ١٩٨٥، مقدمة المحقق، ص٢٧.

٦٦- المعـري (أبو العـلاء) الفـصـول والغايات، تحقيق محمود حسن زناتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، (مواضع شتى).

٦٧- النفري (محمد بن عبد الجبار)، كـتـاب مـوقف المواقف، تحـقـيق نويا اليـسـوعي، ضـمن كـتـاب (نصـوص صوفية غير منشورة)، دار المشرق ط٢، بيروت د.ت ص٢١٢-٤٠.

٦٨- النفري المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر يوحنا آربري، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٣٤، ص١١٤.

٦٩-

D. Sperber, Rehinking Symbolism, Op.Cit.P85

-٧٠

Knudso,The Philosophy of Form, Op. Cit.P3-40

٧١- سورة البقرة، آية ١٨٩.

٧٢- ابن خالويه، مرجع سابق، ص١١.

٧٣- سورة يوسف ، آية ٣.

-٧٤

The Bhagavad Gita; Trans. From The Sanskrit by: J. Mascaro Penuin Books, 1962.

* ويتضح الأسلوب الرمزي في نصوص هذا الكتاب المقدس، إذا ما قورن مثلا بكتاب مقدس آخر هو (منوسمرتي)، انظر ترجمته العربية، بقلم إحسان حقي، دار اليقظة العربية، بيروت د.ت..

٧٥- بوب ول فوه (كتاب المجلس) الكتاب المقدس لقبائل الكيشين مايا، ترجمة صالح علماني، دار منارات ط١، عمان ١٩٨٦ .

٧٦- لوفيفر، جوستاف، روايات وقصص مصرية من العصر الفرعوني، ترجمة علي حـافظ، سلسلة الألف كـتـاب الأولى، مكتبة مصر، القاهرة د.ت.

٧٧- هـ . ج. روز، الديانة اليـونانيـة القديمة، ترجمة رمزي عبده مرجي، مراجعة محمد سليم سالم، دار نهضة مصر (سلسلة الألف كتاب الأولى ٥٦٩) القاهرة ١٩٦٥، ص١٣٦ .

٧٨- السـيـوطي (جـلال الدين)، تناسق الدور في تناسب السور، تحقيق عبد الله مـحـمـد الدرويش، دار الكتـاب العربي، ط١، سوريا ١٩٨٣، ص ٧١-٢

٧٩- الدهلوي، الفوز الكبير ص١٠٥.

٨٠- القرآن وعلومه في مصر، عبد الله خورشيد البري، مرجع سابق ص٣٠٦-٣١٣.

٨١- الدهلوي، ص٧٠.

٨٢- ابن الجوزي (جمال الدين أبو الفرج) تلبـيس إبليس، مكتـبـة المدني، جـدة، د.ت، ص١٧٢.

٨٣- الدهلوي، مرجع سابق، ص٦٦.

٨٤- ابن الجوزي، تلبيس إبليس، ص١٧٣

٨٥- السهروردي، الغربة الغربيّة، ضمن

مجموعة دوم مصنفات، تحقق هنري كوربان، طهران، ١٩٥٢، ص٢٧٥.

٨٦- المرجع السابق، ص٢٧٥-٦.

٨٧- المرجع السابق، ص٢٧٧-٨.

٨٨- المرجع السابق، ص ٢٨٠

٨٩- المرجع السابق، ص٢٨٦- ٧

٩٠-

V.Burgin, The End of Art Theory: Criticism and Post- Modernity,Macmillan, Lon- don, 1980, P. 155.

٩١- السهروردي، الغربة الغربية، ص ٢٩١.

٩٢- المرجع السابق، ٢٩٦.

٩٣- إسعاد عبد الهادي قنديل، مقدمة كتاب: كشف المحجوب للهجويري، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٦١.

٩٤-عمر فروخ، التصوف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١، ص١٢٤- ٥.

٩٥- إن الكتب التي تروي ذلك كثيرة، وتدور كلها تقريبا حول التفاصيل نفسها. انظر مثلا: الخوبوي (عثمان بن حسن): درة الناصحين، مكتبة الهلال، القاهرة د.ت. ص٣٠٧ وما بعدها.

٩٦- نذير عظمة، المعراج والرمز الصوفي، ط١، دار الباحث، بيروت، ١٩٨٢، ص ٤٢.

٩٧- المرجع السابق، الصفحة نفسها، وانظر أيضا: السيوطي: الحبائك في الملائك.

٩٨- الهروي القاري، شرح عين العلم وزين الحلم، دار المعرفة، بيروت د.ت، ص٢١٤.

٩٩-راما كريشنا، مرجع سابق، ص ٤٥.

١٠٠-

G. Fer Guson, Signs & Symbls in Christion Art, Oxford University Press, N.Y.. reprinted 1979, Art. (Peacock).

× راجع أيضا الترجمة العربية لهذا المعجم، مادة (طاووس)، ص ٧٣.

١٠١-

M. Lurker, Op.Cit, Art. (ka)

وقال أيضا:

×

R.T.R. Clark, Myth and Symbl in Ancient Egypt, Thames and Hudson, London, reprited 1978, pp. 231. 231-5.

١٠٢- مؤلف مجهول، بلوهر ويوذاسف، مرجع، ص ٥٠

١٠٣- فوزي سعد عيسى، الزرزوريات: نشأتها وتطورها في النثر الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، الأس كندرية، ١٩٩٠، ص٤٣-٤٤.

١٠٤- فريد الدين العطار، منطق الطير، وترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، ط٢، بيروت، ١٩٧٩، ص٩٠ (من مقدمة المترجم).

١٠٥- انظر: نص خطبة الهدهد: فريد الدين العطار، منطق الطير، المقالة الثانية بعنوان: حديث الهدهد مع الطير في طلب السيمرغ، ص١٨٤- ٦

١٠٦- المرجع السابق، ص١٨٨-٩.

١٠٧- نفسه، ١٩١.

١٠٨- نفسه، ٢٩٢- ٣.

١٠٩- نذير عظمة، مرجع سابق، ص ٤٣.

فهرس

مقدمة ٥

أبجدية واحدةولهجات مختلفة

الفصل الأول ١٣

مفهوم القداسة ومفهوم الجمال

الفصل الثاني ٥٣

رمزية التجربة الدينية

الفصل الثالث ٧٥

اللغة الرمزية في التجربتين

الفصل الرابع ١٠٩

مستـويات الترميز في النصوص الصوفية

قائمة مطبوعات

مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان

أولاً: مناظرات حقوق الإنسان:

١-**ضمانات حقوق الإنسان في ظل الحكم الذاتي الفلسطيني:** منال لطفي، خضر شقيرات، راجي الصوراني، فاتح عزام، محمد السيد سعيد (بالعربية والإنجليزية).
٢-**الثقافة السياسية الفلسطينية- الديمقراطية وحقوق الإنسان:** محمد خالد الأزعر، أحمد صدقي الدجاني، عبد القادر ياسين، عزمي بشارة، محمود شقيرات.
٣-**الشمولية الدينية وحقوق الإنسان- حالة السودان ١٩٨٩ - ١٩٩٤:** علاء قاعود، محمد السيد سعيد، مجدي حسين، أحمد البشير، عبد الله النعيم، أمين مكي مدني.
٤-**ضمانات حقوق اللاجئين الفلسطينيين والتسوية السياسية الراهنة:** محمد خالد الأزعر، سليم تماري، صلاح الدين عامر، عباس شبلاق، عبد العليم محمد، عبد القادر ياسين.
٥-**التحول الديمقراطي المتعثر في مصر وتونس:** جمال عبد الجواد، أبو العلا ماضي، عبد الغفار شكر، منصف المرزوقي، وحيد عبد المجيد.
٦-**حقوق المرأة بين المواثيق الدولية والإسلام السياسي:** عمر القراي، أحمد صبحي منصور، محمد عبد الجبار، غانم جواد، محمد عبد الملك المتوكل، هبة رؤوف عزت، فريدة النقاش، الباقر العفيف.
٧-**حقوق الإنسان في فكر الإسلاميين:** الباقر العفيف، أحمد صبحي منصور، غانم جواد، سيف الدين عبد الفتاح، هاني نسيرة، وحيد عبد المجيد، غيث نايس، هيثم مناع، صلاح الدين الجورشي.
٨-**الحق قديم- وثائق حقوق الإنسان في الثقافة الإسلامية:** غانم جواد، الباقر العفيف، صلاح الدين الجورشي، نصر حامد أبو زيد.

ثانياً: مبادرات فكرية:

١- **الطائفية وحقوق الإنسان:** فيوليت داغر (لبنان).
٢- **الضحية والجلاد:** هيثم مناع (سوريا).
٣- **ضمانات الحقوق المدنية والسياسية في الدساتير العربية:** فاتح عزام (فلسطين) (بالعربية والإنجليزية).

٤- **حقوق الإنسان في الثقافة العربية والإسلامية:** هيثم مناع (بالعربية والإنجليزية).
٥- **حقوق الإنسان وحق المشاركة وواجب الحوار:** د. أحمد عبد الله.
٦- **حقوق الإنسان- الرؤيا الجديدة:** منصف المرزوقي (تونس).
٧- **تحديات الحركة العربية لحقوق الإنسان.** تقديم وتحرير: بهي الدين حسن (بالعربية والإنجليزية).
٨- **نقد دستور ١٩٧١ ودعوة لدستور جديد:** أحمد عبد الحفيظ.
٩- **الأطفال والحرب- حالة اليمن:** علاء قاعود، عبد الرحمن عبد الخالق، نادرة عبد القدوس.
١٠- **المواطنة في التاريخ العربي الإسلامي:** د. هيثم مناع. (بالعربية والإنجليزية).
١١- **اللاجئون الفلسطينيون وعملية السلام- بيان ضد الأبارتايد:** د. محمد حافظ يعقوب (فلسطين).
١٢- **التكفير بين الدين والسياسة:** محمد يونس، تقديم د. عبد المعطي بيومي.
١٣- **الأصوليات الإسلامية وحقوق الإنسان:** د. هيثم مناع.
١٤- **أزمة نقابة المحامين:** عبد الله خليل، تقديم: عبد الغفار شكر.
١٥- **مزاعم دولة القانون في تونس!:** د. هيثم مناع.
١٦- **الإسلاميون التقدميون.** صلاح الدين الجورشي.
١٧- **حقوق المرأة في الإسلام.** د. هيثم مناع.
١٨- **دستور في صندوق القمامة.** صلاح عيسى، تقديم: المستشار عوض المر.
١٩- **فلسطين/ إسرائيل: سلام أم نظام عنصري:** مروان بشارة، تقديم: محمد حسنين هيكل.

ثالثا: كراسات ابن رشد:

١- **حرية الصحافة من منظور حقوق الإنسان.** تقديم: محمد السيد سعيد - تحرير: بهي الدين حسن.
٢- **تجديد الفكر السياسي في إطار الديمقراطية وحقوق الإنسان- التيار الإسلامي والماركسي والقومي.** تقديم: محمد سيد أحمد- تحرير: عصام محمد حسن (بالعربية والإنجليزية).
٣- **التسوية السياسية- الديمقراطية وحقوق الإنسان.** تقديم: عبد المنعم سعيد- تحرير: جمال عبد الجواد. (بالعربية والإنجليزية).
٤- **أزمة حقوق الإنسان في الجزائر:** د. إبراهيم عوض وآخرون.
٥- **أزمة "الكشح" - بين حرمة الوطن وكرامة المواطن.** تقديم وتحرير: عصام الدين محمد حسن.
٦- **يوميات انتفاضة الأقصى: دفاعا عن حق تقرير المصير للشعب الفلسطيني.** إعداد وتقديم: عصام الدين محمد حسن.

رابعاً: تعليم حقوق الإنسان:

١- **كيف يفكر طلاب الجامعات في حقوق الإنسان؟** (ملف يضم البحوث التي أعدها الدارسون -تحت إشراف المركز في الدورة التدريبية الأولى ١٩٩٤ للتعليم على البحث في مجال حقوق الإنسان).
٢- **أوراق المؤتمر الأول لشباب الباحثين على البحث المعرفي في مجال حقوق الإنسان** (ملف يضم البحوث التي أعدها الدارسون- تحت إشراف المركز- في الدورة التدريبية الثانية ١٩٩٥ للتعليم على البحث في مجال حقوق الإنسان).
٣- **مقدمة لفهم منظومة حقوق الإنسان:** محمد السيد سعيد.
٤- **اللجان الدولية والإقليمية لحماية حقوق الإنسان:** محمد أمين الميداني.

خامساً: اطروحات جامعية لحقوق الإنسان:

١- **رقابة دستورية القوانين- دراسة مقارنة بين أمريكا ومصر:** د.هشام محمد فوزي، تقديم د. محمد مرغني خيري. (طبعة أولى وثانية).
٢- **التسامح السياسي- المقومات الثقافية للمجتمع المدني في مصر:** د.هويدا عدلي.

سادسا: مبادرات نسائية:

١- **موقف الأطباء من ختان الإناث:** آمال عبد الهادي/ سهام عبد السلام (بالعربية والإنجليزية).
٢- **لا تراجع- كفاح قرية مصرية للقضاء على ختان الإناث:** آمال عبد الهادي (بالعربية والإنجليزية).
٣- **جريمة شرف العائلة:** جنان عبده (فلسطين ٤٨).

سابعا: دراسات حقوق الإنسان:

١- **حقوق الإنسان في ليبيا- حدود التغيير:** أحمد المسلماني.
٢- **التكلفة الإنسانية للصراعات العربية-العربية:** أحمد تهامي.
٣- **النزعة الإنسانية في الفكر العربي- دراسات في الفكر العربي الوسيط:** أنور مغيث، حسنين كشك، علي مبروك، منى طلبة، تحرير: عاطف أحمد.
٤- **حكمة المصريين.** أحمد أبو زيد، أحمد زايد، اسحق عبيد، حامد عبد الرحيم، حسن طلب، حلمي سالم، عبد المنعم تليمة، قاسم عبده قاسم، رؤوف عباس، تقديم وتحرير: محمد السيد سعيد.
٥- **أحوال الأمن في مصر المعاصرة:** عبد الوهاب بكر.
٦- **موسوعة تشريعات الصحافة العربية:** عبد الله خليل.

٧- **نحو إصلاح علوم الدين: التعليم الأزهري نموذجا:** علاء قاعود، تقديم: نبيل عبد الفتاح.
٨- **رجال الأعمال: الديمقراطية وحقوق الإنسان:** د. محمد السيد سعيد.

ثامنا: حقوق الإنسان في الفنون والآداب:

١- **القمع في الخطاب الروائي العربي:** عبد الرحمن أبو عوف.
٢- **الحداثة أخت التسامح- الشعر العربي المعاصر وحقوق الإنسان:** حلمي سالم.
٣- **فنانون وشهداء (الفن التشكيلي وحقوق الإنسان):** عز الدين نجيب
٤- **فن المطالبة بالحق- المسرح المصري المعاصر وحقوق الإنسان:** نورا أمين.
٥- **السينما وحقوق الناس:** هاشم النحاس وآخرون.
٦- **الآخر في الثقافة الشعبية- الفولكلور وحقوق الإنسان:** سيد إسماعيل، تقديم: د.أحمد مرسي.
٧- **أكثر من سماء- تنوع المصادر الدينية في شعر محمود درويش:** سحر سامي.

تاسعا: مطبوعات غير دورية:

١- " **سواسية** ": نشرة دورية باللغتين (العربية والإنجليزية). [صدر منها ٤٠ عددا]
٢- **رواق عربي:** دورية بحثية باللغتين (العربية والإنجليزية). [صدر منها ٢٣ عددا]
٣- **رؤى مغايرة:** مجلة غير دورية بالتعاون مع مجلة MERIP . [صدر منها ١٠ أعداد]
٤- **قضايا الصحة الإنجابية:** مجلة غير دورية بالتعاون مع مجلة Reproductive Health Matters [صدر منها ٣ أعداد]

عاشرا: قضايا حركية:

١- **العرب بين قمع الداخل .. وظلم الخارج.** تقديم وتحرير: بهي الدين حسن.
٢- **تمكين المستضعف.** إعداد: مجدي النعيم.
٣- **إعلان الدار البيضاء للحركة العربية لحقوق الإنسان.** صادر عن المؤتمر الدولي الأول للحركة العربية لحقوق الإنسان، الدار البيضاء ٢٣ ٢٥ أبريل ١٩٩٩.
٤- **إعلان القاهرة لتعليم ونشر ثقافة حقوق الإنسان.** صادر عن مؤتمر قضايا تعليم ونشر ثقافة حقوق الإنسان: جدول أعمال للقرن الحادي والعشرين، القاهرة ١٣- ١٦ أكتوبر ٢٠٠٠.
٥- **إعلان الرباط لحقوق اللاجئين الفلسطينيين.** صادر عن المؤتمر الدولي الثالث لحركة حقوق الإنسان في العالم العربي، الرباط ١٠- ١٢ فبراير ٢٠٠١.

٦- **مذكرة حول حقوق الشعب الفلسطيني**. مقدمة إلى لجنة حقوق الإنسان بـــالأمم المتحدة (باللغتين العربية والإنجليزية).
٧- **اعترافات إسرائيلية- نحن سفاحون وعنصريون**: إعداد: محمد السيد، ترجمة: سلاف طه.
٨- **إعلان القاهرة لمناهضة العنصرية** (باللغتين العربية والإنجليزية).

حادي عشر: إصدارات مشتركة:

أ) بالتعاون مع اللجنة القومية للمنظمات غير الحكومية:
١- **التشويه الجنسي للإناث (الختان) - أوهام وحقائق**: د. سهام عبد السلام.
٢- **ختان الإناث**: آمال عبد الهادي.

ب) بالتعاون مع المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية (مواطن)
- **إشكاليات تعثر التحول الديمقراطي في الوطن العربي**. تحرير: د.محمد الســيد سعيد، د. عزمي بشارة(فلسطين).

ج) بالتعاون مع جماعة تنمية الديمقراطية والمنظمة المصرية لحقوق الإنسان
- **من أجل تحرير المجتمع المدني**: مشروع قانون بشأن الجمعيات والمؤسســات الخاصة.

د) بالتعاون مع اليونسكو
- **دليل تعليم حقوق الإنسان للتعليم الأساسي والثانوي** (نسخة تمهيدية).

هـ) بالتعاون مع الشبكة الأورومتوسطية لحقوق الإنسان
- **دليل حقوق الإنسان في الشراكة الأوروبية- المتوسطية**. خميــس شــماري، وكارولين ستايني

و) بالتعاون مع منظمة أفريقيا / العدالة
- **عندما يحل السلام- موعد مع ثالوث الديمقراطيــة والتنميــة والســلم فــي السودان**. تحرير: يوانس أجاوين وأليكس دوفال

* * *

(تحت الإعداد)

١. نحو آفاق جديدة لتطور الحركة العربية لحقوق الإنسان.
٢. الإصلاح السياسي وحقوق الإنسان.
٣. الجمعيات الأهلية.
٤. آفاق التحول الديمقراطي في العالم العربي.
٥. دليل تعليم حقوق المرأة.
٦. إشكالية الفكر القومي العربي وحقوق الإنسان.
٧. قضايا حقوق الإنسان والحريات الديمقراطية في تونس.
٨. الإصلاح المطلوب للأمم المتحدة.
٩. مدخل إلى القانون الدولي الإنساني.
١٠. الإمامة والسياسة.
١١. ضمانات حقوق الإنسان على المستوى الإقليمي.
١٢. التحول الديمقراطي في المغرب.
١٣. العولمة وحقوق الإنسان.

د . حسن طلب

- ولد في ٨ ديسمبر ١٩٤٤، طهطا، سوهاج
- تخرج في كلية الآداب قسم الفلسفة، جامعة القاهرة، ١٩٦٨ .
- حصل على الماجستير في الفلسفة عن أطروحته "فلسفة القيم عند المصريين القدماء وتأثيرها على الفلسفة اليونانية" من كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٨٤ .
- حصل على الدكتوراه في الفلسفة عن أطروحته "دلالة الرمز بين التجربتين الدينية والجمالية" من كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٩٣
- يُدرّس الفلسفة في جامعة حلوان.
- شاعر وله عدد من المجموعات الشعرية.
- نائب رئيس تحرير مجلة إبداع.
- عضو بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة.

إن أبجدية الدين واحدة، وإن اختلفت لهجاتها، وهكذا يستطيع كل صاحب عقيدة- لو أحسن الإصغاء- أن يفهم صاحب العقيدة الأخرى ويكتشف أنه يتحدث اللغة نفسها، فالأديان جميعها تستظل بالرمز وتتفيأ تحت دوحته

لوحة الغلاف: (المرآة - العبد) للفنان عدلي رزق الله