قراءة في كتاب الجسد والصورة والمقدس في الإسلام

عرض: لحسن موهو- كاتب وباحث من المغرب

ما هو موقع الجسد من المنظومة المعرفية الإسلامية، وما هي أنماط المظهرية التي خضع لها؟ ثم ماهي حظوظ النماذج الجمالية التي صاغها الإنسان العربي من الواقعية؟ وإلى أي حد ساهمت في الكشف عن مكنونات وعيه ولا وعيه؟ تلكم فقط بعض الأسئلة التي يطرحها فريد الزاهي في هذا الكتاب، منطلقا من تحليل النموذج الجسدي النصي، فإذا كان الجسد قد ظل يعيش على تخوم الفكر ولتفكير، فإن الصورة بجميع أنواعها المرئية والذهنية (البلاغية) قد شكلت باستمرار قناة تمر منها دلالات الجسد وشكلا من أشكال وجوده وتجدده، ولربما لهذا الغرض تختزن اللغة العربية هذه العلاقة الأصلية في ذاكرتها، إذ الجسم والصورة لغة دالان لمدلول واحد والمتن والنص كذلك، بحيث يسهل علينا القول بأن الجسد ظل في حدود ضمنية وتبعا للمجالات التي نود فيها الحديث عنه مكبوت الثقافة الإسلامية أو على الأقل موضوعها المهمّش والمقنع، أما الصورة التي نملكها عنه فهي لا تزال مشدودة إلى الأرضية الدينية والقدسية التي ترعرعت فيها، بحيث ظل الجسد مجال الغرائز والصبوات التي يلزم كبحها ومنحها صورة تتناغم مع العمل الإيماني للمسلم، أما حركة الجسد، فإنها كلما كانت متصنعة، تزهر فاتن الجسد ومفاصله سواء بالمشية المتدللة أو الرقص، فإنها تشكل لغة، اعتبرها البعض دلالة على تهتُّك صاحبتها، فيما رأى آخرون (الجاحظ مثلا) فيها صفة من صفات الأنوثة لا غير.

هكذا، فإن الصورة تملك من الجاذبية ما يجعل أثرها يفوق أحيانا الكلام، وذلك بتعددية دلالاتها وانغراسها في المتخيل الرمزي والاجتماعي للكائن، إنها قد تكون علامة ودليلا، غير أنها علامة ودليل يحملان مظهر دلالتهما في مظهرهما حتى وهي تستحضر الغائب وتعينه، لذا، إذا كانت اللغة قادرة في صياغة المرئي ومفهمة اللامرئي، فإن قدرة الصورة تكمن بالأساس في تحويل المرئي واللامرئي إلى كيان محسوس ما ثل هنا والآن، هذا البعد الرمزي هو الذي خلق مشكلات

كبرى تصدت لها الديانات التوحيدية الثلاث، فللصورة قدرة خارقة على الدلالة على الغائب واستحضاره، بيد أن حضورها الأكيد قد يتحول إلى حضور بذاته، وبهذا تستحيل الوظيفة الأولية التوسطية (التي تحكم الصور عموما) إلى حاجب كثيف يغيب ما استحضره بدءا (فكرة الألوهية)، فتحل الجاذبية محل الرمزية وتأخذ الصورة مكان ما تصوره وترمز إليه، وتغدو بذلك بدلا للمرموز، ولهذا السبب، فإن الصورة والتصوير قد تبلورا وتطورا في الهوامش والمنفتحات لتي تركها الإسلام وارتبطا بتطوير الصورة الشعرية والبلاغية والذهنية بسرعة تفوق إمكانات تطوير الصورة البصرية.

إن محدودية القدرة الإنسانية هي ما يجعل الإنسان، عبر فعل التصوير، يغامر بمحدود يته تلك ويتحدى بها فعل خلقه هو باعتباره كائنا محدودا أيضا في الزمن والمكان، ومرتهنا في وجوده بالولادة والموت ومن ثمة بالبعث والحساب. وقد ترغب الصورة (الإنسانية) في محاكاة الكائن وتخليده حتى بعد غيابه وفنائه، إنها بهذا الفعل إمكان الاستمرار في الزمن لما هو محكوم أصلا بالفناء (الجسد)، وهي تشكل بالتالي تخليدا لوهم مضاعف (وهم الجسد ووهم خلوده)، لقد جاء الإسلام بأولوية الروح على البدن، من ثم فإن الصورة– إضافة إلى كونها تسعى إلى مضاهاة الخلق الإلهي– تمنح الوجود للخدعة والاصطناع، وتمكن النسخة من أن تأخذ صيغة أكثر أهمية من الأمل الحي، إن الصورة بهذا المعنى استحضار رمزي محاكي للغائب، وصنعة ترغب في الإمساك المستحيل بالزمن، وهي لذلك بحث عن وجود مطلق لا إمكان له إلا في الحياة الأخروية، وكأن الصورة بذلك تسعى إلى بعث مالا يبعث في الدنيا– إن العلاقة بين العلوي والكائن الدنيوي، تُعَدُّ وبهذا المعنى علاقة بين مرايا تُضعف إحداهما الأخرى وتكشف إحداهما في الأخرى عمقها– ولأن المرآة فضاء للصورة أصلا، تتشكل بشكلها وتترامى في سطحها فإن ابن عربي يقيم تمييزا بين الشكل (وهو ما يقابل في تحليلنا الصورة) وبين الصورة، يوضح أحد قراء ابن عربي هذا التميز قائلا "لا ينبغي أن نخلط بين مفهوم الشكل الوجودي وبين الصورة المرآوية، فالشكل يعطي الهيئة الموضوعية للكائن، أما الصورة فهي ما تستنبطه الذات العارفة من أثر ذلك الشكل.

إن المرآة التي يتحدث عنها ابن عربي مرآة خيالية داخلية، والصور التي تستقبلها أو

تولدها وتصوغها ليست بأقل خيالية– إنها مرآة معرفية كونية، تمنح للخيال قوة انطولوجية كونية عبرها تستطيع ذات المتصوف من اكتشاف مسارب الوجود في تعدده وغور معانيه، وهي من ثم مرآة تولد المعاني وتركب بينها تحت إشراف قوة حقيقية هي الخيال. يبتدئ أن الصورة الصوفية نشاط غير بصري بقدر ما هي نتاج فعل البصيرة والرؤيا، وبما أن الرؤيا لا تخطئ أبدا كما يخطأ الخيال والصور، فإن الصورة البصرية تغدو من هذا المنظور– وكما يؤكد ذلك ابن عربي– مجرد دالٍ يحوي بين أحضانه (أي في عينه وجوهره) مدلوله الصوري الفعلي، ذلك الذي يدخل في ارتباط مر آوي مع لغز الكون وحقيقته، إن البصري مجرد إمكانية ظاهرة (كأنك تراه) ومجرد تشبيه ومجاز أما الحقيقة– حقيقة الصورة– فهي ما يُمَكِّن من رؤية مالا يُرى رؤية العين وإنما عين الرؤية، الصورة عند ابن عربي إذن حقيقة جوهرية متجاوزة للحضور الحسي للشكل، وبالرغم من أنه لا يغمط حق الحسي في قوله:

الأذن عاشقة والعين عاشقة
شتان مابين عشق العين والخبر
فالأذن تعشق ما وهمي يصوره
والعين تعشق محسوسا من الصور
(...) ألا هوى زينب فإنه عجب
قد استوى فيه حظ السمع والبصر

بالرغم من ذلك فإن الفرق واضح حين يتعلق الأمر لا بصورة حسية وإنما بصورة يكون مدلولها غير قابل لأية مقارنة من ذاك النوع، فحين تعجز العين عن رؤية ما ليس محسوسا يمكن الخيال وحده، عبر تقابل المرايا، من الرؤيا والكشف، لذا يتساءل المتصوف.

إذا تجلى حبيبي
بأي عين أراه
بعينه لا بعيني
فما يراه سواه

فهل هناك صورة أجمل من هذه الصور؟ نعم هناك صور قد تسيء إلى صورتكم فاحذروا...! إن هذا الخطاب الذي بلور صورة للجمال الأنثوي نجد له نموذجا وصفت به ابنة عوف ابن ملحم الشيباني لملك مندة عمرو ابن حجر جد امرئ

القيس، بيد أن أهمية هذا التقديم الوصفي الذي يرسم بورتريها كاملا باللغة لجمال المرأة يخلق لنفسه بلاغة خاصة تميز هذا النوع من القول– قالت الراوية للملك: "رأيت جبهة كالمرآة الصقيلة، يزينها شعر حالك كأذناب الخيل المظفورة إن أرسلته خلقه السلاسل، وإن مشطته قلت عنا قيد جلاها الوابل، ومعه حاجبان كأنهما خطا بقلم أو سودا بفحم، قد تقوسا على مثل عين العبمرة (البقرة الوحشية) التي لم يرعها قابض، ولم يذرها قسورة (أسدا)، بينهما أنف كحد السيف المصقول، لم يخنس (يتأخر) به قصر، ولم يمعن به طول، حفت به وجنتان كالأرجوان، في بياض محص كالمجان (الفضة)، شق فيه فم كالخاتم، لذيذ المبتسم، فيه ثنايا غرذوات أشر (فلجة)، وأسنان كالدرر، وريق كالخمر، له نشر الروض بالسحر، ينقلب فيه لسان ذو فصاحة وبيان... يقلبه به عقل وافر، وجواب حاضر، تلتقي دونه شفتان حمراوان كالورد يجلبان ريقا كالشهد، تحت ذاك عنق كالفضة، ركب في صدر كتمثال دمية، يتصل به عضدان ممتلئان لحما، مكتنزان شحما، وذراعان ليس فيهما عضم يحس، ولا عرق يجس، ركبت فيهما كفاف دقيق عصبهما، تعقد إن شئت منهما الأنامل، وتركب الفصوص في حفر المفاصل وقد تربع في صدرها حقان كأنهما رمانتان... يخرقان عليها ثيابها. من تحته بطن ثني كطي الطباطي المدمجة، كسا عَكْنًا كالقراطيس المدرجة تحيط تلك العكن بسرة كمدهن العام المجلو، خلق ذلك ظهر كالجدول، ينتهي إلى خصر لولا رحمة الله لا نخدل، تحته كفل (ردف) يعقدها إذا نهضت، وينهضها إذا قعدت، لبده سقوط الطل، يحمله فخدان لفاوان، كأنهما نضيد الجمان، تحملان ساقين خلجتين (ممتلئتين) وشيئا بشعر أسود كأنه حلق الزرع (الدرع)،ويحمل ذلك قدمان كحذو اللسان، تبارك الله مع صغرها كيف تطبقان حمل ما فوقهما، فأما سوى ذلك فتركت أن أصفه" فبأي فرشاة يمكن رسم هذه اللوحة وبأية ألوان؟ إن هذا الجرد الدقيق لمعالم الجمال الأنثوي الذي يشبه في دقته الرسم التشكيلي ويفوقه بكثير، هو الذي سوف نجده في وصف امرئ القيس لفاطمة والنابغة لمتجرته، ولهريرة الأعشى لصاحبته، بل هو الذي سوف يحكم علاقة الواصف بالموصوف، ومن ثم يضع الشروط الخطابية لإقامة نموذج جمالي للمرأة، فالوصف يبدأ من الأعلى نحو الأسفل، أي من المكشوف وموطن الهوية (الوجه) إلى الجسد المجهول، مقابلا بين الجسد والعناصر الطبيعية، مؤكدا هذا الطابع الرمزي الذي يسم المقارنة التشبيهية ويستحضر الجسد الغائب عن النظر عبر نظائره الطبيعية الماثلة في ذهنية المتلقي والتي تحظى بمرجعية في وعيه. إن المرأة الواصفة تجعل هنا من الجسد الموصوف صورة ذهنية، قابلة للتجلي اللغوي والتخلي، غير أن دقة الوصف تتجاوز في كثير من الأحيان مجرد الرؤية والتمحيص، فليس ذلك يكفي لمعرفة مذاق رضاب المرأة أو عظامها أو عرقها وكأن العين الواصفة تأخذ موقع المتلقي وتوقعاته وتستبدل عينها بعين رجولية، وتستخدم بذلك بلاغة رجولية سائدة في الشعر والنثر، فالجمال هنا هو أولا وقبل كل شيء جمال مرئي وخطابي

وظاهراتيPhenomenal، إذ تلح المرأة الواصفة على ضرورة التجربة والإدراك الحسي للجسد الأنثوي، بيد أن اللغوي هنا يشكل ممرا للمحسوس، وما يعجز اللسان عن استكماله باللغة، وفي هذا الإطار فرقت العرب بين الجمال والملاحة، فمن قولهم في الجارية:

جميلة من بعيد، مليحة من قريب، فالجميلة التي تأخذ بصرك جملة، فإذا دنت لم تكن كذلك، والمليحة، التي كلما كررت فيها بصرك زادتك حسنا– إن هذا التمييز في الحقيقة تكاملي، ويخضع لذاتية المتلقي ولمقصد المستقبل للجمالي الذي يتحكم فيه ذوقه البصري. يبدأ الجمال من حيث تنتمي الملاحة، وكأن الجمال شيء موضوعي لا يتم إلا بملاحة القرب. وهكذا بدأ الجمال يتدرج من البلاغي نحو الدقة، وباتجاه الاختزال، ذلك أن ما غدا مهما هو بالأساس عينية الجسد وحضوره الذي يملأ العين بمحسوسيته، لأن الجسد بمجرد ما تمتلكه اللغة والصورة، يكف عن أن يكون جسدا واقعيا ليغدو جسدا ثقافيا بالدرجة الأولى، غير أنه في هذه اللعبة يتحول إلى مشهد للمتعة والتأمل الجمالي. مما يدل على أن عملية التشبيه، في ربطها الجسد وقوة الطبيعة الكونية تحول الجسد إلى كيان رمزي محمل بقوة الطبيعة وجمالها نفسها فليس يوجد عضو من أعضاء المرأة لم يجد له نظيرا في الطبيعة ، فقد شبهوا الخمر بالسوار لدقته، وشبهوا الصدر التمثال وبياضه بالمرمر، وشبهوا الثدي بالرمانة لاستدارتها وصلابتها، والحملة بنقطة العنبر والجيد بعنف الظبية في طوله، والخدود بالورد والخمر وشقائق النعمان والأرجوان وتفاح حلب في حمرتها، فالجسد الجميل يشكل مرآة غيرية، وقناة تمر من خلالها الرغبات والشهوات. لذا فإن الواصف للجسد يحوله إلى جسد من أجله هو، ويفرض عليه سلطة نظرته ورغباته. فالجسد يغدو تخييليا إذا هو وجد في غير علاقة مع العالم المحيط به، العالم الذي نعيش معه، وليس فقط العالم الذي نعيش إزاءه.

يمكن القول بأن الجسد الجميل يستبعد الواصف ومن خلاله يأسر الآخر، فالإنسان لا يرى عادة جسده لنفسه، وحين يقوم بذلك فتارة عن خوف وأخرى بنية الفتنة، فهو بطن أن نظرة الآخر الغريب التي تسرح على جسمه تسلبه منه، أو بالعكس يكون استعراضه لجسده سيمنح له الآخر من دون سلاح. ولهذا يقول الفقهاء بأن الزنا يتم بالنظر أولا وقبل كل شيء، وإن كان من الناحية الشرعية لا يثبت إلا بأربعة

شهود، وبتقنية تأكد تتمثل في تمرير خيط دقيق بين الجسدين لمعرفة تماسهما، فالعين عاشقة كما يقول ابن حزم ووسيلة الجسد التواصلية الأولى ومعبرا لشهوة– إن سلطة العين هذه هي ما يجعل منها أولا وقبل كل شيء لغة، ومدخلا للفعل– أفلم يَنْهَ أحدهم ابنه عن النظر إلى زوجته قائلا: قد أحبلتها بالنظر– وبما أن النظر مدخل لتبليغ الشهوة والتعبير عنها، دعا الإسلام إلى غض البصر وكبح العين والحد من سطوتها، درءا لما عرف في الاصطلاح الإسلامي بالفتنة. ترتبط الفتنة في صورتها الذاتية بالبصري باعتباره مرآة الداخل التي تشكل خطرا مزدوجا، فالعين رائية مرئية، باثة ومتلقية، وهي من ثمة تنقل المعلومات من الداخل إلى الآخر، وتستقبل الخبر والمعنى لتزج به في عمق الحواس، إن خطرها قد يحصل أحيانا في أكثر الحالات قداسة وخشوعا (الصلاة) ولأكثر الناس عصمة، ولا يقل السمع عن العين أهمية، ذلك أن الأذن أيضا عاشقة كما يقول ابن عربي فهي قد تعشق قبل العين أحيانا، وتفتتن بما تسمعه، سواء كان مجرد صوت تسوي تدل نبراته على الدلال والغنج والرغبة المعلنة أو كان كلا ما مسبوكا، دالا وتحويريا، فالترف المظهري عشق لمتع الدنيا والزهد فيها انفتاح نحو متع الآخرة، فالتطابق المتواضع عليه بين الأنثى والجمال وبين الأنثوية والمتعة يدفع بكافة النساء إلى استغلال وسائل ومواد التقيين واللباس لتثمين مناطق جمالهن ومنح جاذبية أكثر لصورتهن، إن عملية الزينة والتجميل تجعل من المرأة كائنا مظهريا بامتياز، أي كائنا من أجل الآخر، وبما أن العين في هذا الإطار تغدو وصلة الوصل بين الرغبة الباطنة وتعبيرها الإشاري الرمزي، فإن زينة الوجه تشكل بالنسبة للجسد صورة جديدة تتجاوز بكثير الوظيفة التي يقوم بها اللباس بجميع أشكاله، فإن لغة العين تقول في التواصل الغوائي مالا تقوله اللغة، هذا ما تفسره بكار "إذا كان الفم مغلقا والتعبير همسا، فإن قوة الحياة تتركز في العينين، فبامتلاك لعبة الأهداب يتحدث النظر: إنه يوافق ويقترح، ويرفض، ويكب، ويسخر، ويتوسل أو يصمت، ففي هذا التعبير يكون الخطاب المزدوج مضمرا لأنه يتكون من إشارات عرفية وصمت ملتبس وأسرار مشتركة، فالوجه المُجَمَّل وجه مستعار يصل مدخلا لبوابة الرغبة والغواية، وتوجد بينه وبين الوجه الأصلي علاقة قرابة كتلك الموجودة بين مادة اللوحة واللوحة نفسها، ولأن التركيز في الزينة يتم في الوجه، وأن هذا الأخير موطن الحواس، فإن البعد الإغوائي للزينة يبدو واضحا، فتجميل العينين وتركيز ملامح الوجه بجميع التقنيات المعروفة تجعل من الجمال قيمة اجتماعية، ومن الجسد رأسمالا ذاتيا تصريفهما في الوسط الاجتماعي وعلاقاته، لذا فإن تطور تقنيات التجميل يعبر عن تطور في الوعي بالجسد وموقعه الاجتماعي، كما أن الهدف الثاوي وراء ذاك التطور يعبر عن رغبة في امتلاك الجسد وتحويله من جسد طبيعي (أو فطري) إلى جسد ثقافي كلية تتمحور حوله مجمل التواصلات الحميمة ومظاهرها الخطابية من حكايات وأشعار وممارسات.

*الصورة والجسد والمقدس في الإسلام–تأليف فريد الزاهي–