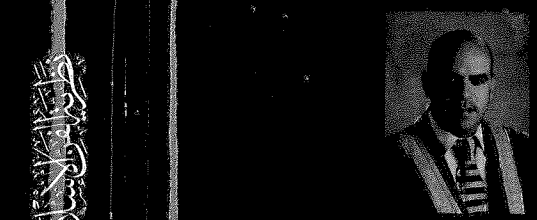
نظرية الفن الإسلامي

المفهوم الجمالي والبنية المعرفية

الدكتور

إدهام محمد حنش

المعهد العالمي للفكر الإسلامي



أ. د. إدهام محمد حنش

- أستاذ فن الخط وعلم المخطوطات.
- عميد كلية الفنون والعمارة الإسلامية ـ جامعة العلوم الإسلامية العالمية/ الأردن.
- يعنى بدراسة فن الخط بخاصة والفنون الإسلامية بعامة من حيث تاريخها ونظرياتها الفلسفية والجمالية والنقدية والمصطلحية. ونشر في هذه المجالات عدداً غير قليل من الدراسات والأبحاث.
- هذا الكتاب هو الثالث عشر في سياق أعماله العلمية حول الفنون الإسلامية التي منها:
  - المدرسة العثمانية لفن الخط العربي (القاهرة: 2013).
  - طبقات الخطاطين (الأردن: 2008).
  - الخط العربي وحدود المصطلح الفني (الكويت: 2007).
  - الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني (سوريا: 2007).
  - الخط العربي في الوثائق العثمانية (الأردن: 1998).
  - الخط العربي وإشكالية النقد الفني (بغداد: 1990).
  - الفتوة العربية.. نحو رؤية جديدة (جامعة الموصل: 1985).

المعهد العالمي للفكر الإسلامي

هذا الكتاب

يقدم نظرية الفن الإسلامي على أنها تلك الأفكار والآراء والرؤى والتفسيرات المتعلقة بالظاهرة الفنية الإسلامية، بكل مفاهيمها وعلاقاتها وتحولاتها، فضلاً عن طبيعتها البنيوية والصفاتية والوظيفية، التي أبدعها صانعو هذه الظاهرة، أو نظّر لها علماء الجمال وفلاسفة الفن المسلمون القدامى، أو قدّمها دارسوها المحدثون تحليلاً وتأصيلاً.

وتكشف قراءته النقدية المعمّقة لذلك الخطاب المعرفي الخاص بالبحث عن نظرية الفن الإسلامي أو بالبحث في هذه النظرية، عن تباين الأفكار والآراء والرؤى والتفسيرات المتعلقة بها، وعن اختلافها بين العموم والخصوص، أو بين الإجمال والتفصيل، أو بين كليات الفن الإسلامي الفكرية والفلسفية والجمالية والدلالية، وجزئياته الفنية والعلمية والنقدية المتعلقة بأجناسه وأساليبه وتقنياته وأعماله الإبداعية.

وتدور رحى دراسات هذا الكتاب على الرؤية الفلسفية والمنهج العلمجمالي النقدي، اللذين يفتحان أمام البحث العلمي المتعلق بالفن الإسلامي أبواباً ومجالاتٍ وموضوعاتٍ هي أقرب ما تكون إلى علوم اللغة والدلالة والرمز والثقافة والقيم والاجتماع والتواصل، فضلاً عن علم عناصر الفن الإسلامي وبنيته المعرفية.

المطابع التركية
عمان - الأردن

نظرية الفن الإسلامي

المفهوم الجمالي والبنية المعرفية

نظرية الفن الإسلامي

المفهوم الجمالي والبنية المعرفية

الدكتور

إدهم محمد حنش

١٤٠١هـ-١٩٨١م
1401AH - 1981AC

المعهد العالمي للفكر الإسلامي

© المعهد العالمي للفكر الإسلامي - هرندن - فرجينيا - الولايات المتحدة الأمريكية

الطبعة الأولى 1434هـ / 2013م

نظرية الفن الإسلامي، المفهوم الجمالي و البنية المعرفية

دكتور إدهام محمد حنش

موضوع الكتاب 1- الفن الإسلامي 2- نظرية الفن الإسلامي
3- النظرية الاستشراقية 4- علم الجمال

ردمك (ISBN): 978-1-56564-612-4

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2013/6/2138)

جميع الحقوق محفوظة للمعهد العالمي للفكر الإسلامي، ولا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو جزء منه، أو نقله بأي شكل أو واسطة من وسائط نقل المعلومات، سواء أكانت إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ او التسجيل أو التخزين والاسترجاع، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

المعهد العالمي للفكر الإسلامي

المركز الرئيسي - الولايات المتحدة الأمريكية
The International Institute of Islamic Thought
P.O.Box: 669, Herndon, VA 20172 - USA
Tel: (1-703) 471 1133, Fax: (1-703) 471 3922
www.iiit.org / iiit@iiit.org

مكتب الأردن - عمّان
ص.ب 9489 الرمز البريدي 11191.
هاتف: 4611421 6 962+ فاكس: 4611420 6 962+
www.iiitjordan.org

مكتب التوزيع في العالم العربي
بيروت - لبنان
هاتف: 009611707361 - فاكس: 009611311183
www.eiiit.org / info@eiiit.org

الكتب و الدراسات التي يصدرها المعهد لا تعبر بالضرورة عن رأيه و إنما عن آراء و اجتهادات مؤلفيها

بسم الله الرحمن الرحيم

◄ قال الإمام إسماعيل المزني (ت 264 هـ/878م)، وهو من تلاميذ الإمام الشافعي (ت 204 هـ/819م): قرأت كتاب (الرسالة) ـ وهو من تأليف الإمام الشافعي، على الإمام الشافعي نفسه، ثمانين مرة، فما من مرة إلا وكان [الشافعي] يقف على خطأ.. فقال الشافعي: هيه!! أي حسبك وأكفف. أبى الله أن يكون كتابٌ صحيحا إلا كتابه.

◄ كتب القاضي الفاضل المعروف بالعسقلاني (ت 596 هـ/1200م) وزير صلاح الدين الأيوبي إلى العماد الأصفهاني (ت 597 هـ/1201م)- وكان الإثنان من أئمة الكُتّاب في عصرهما- كتاباً منه: إنه قد وقع لي شيء، وما أدري أَوَقَعَ لك أم لا، وها أنا أخبرك به، ذلك: إني رأيت أنه لايكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده: لو غُيِّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.

المحتويات

مقدمة: علم الفن الإسلامي وآفاق نظريته المعرفية 11

الفصل الأول: قلق المفهوم وبناء المصطلح في نظرية الفن الإسلامي 21

الفصل الثاني: الوحدة والتنوع في نظرية الفن الإسلامي 75

الفصل الثالث: التوحيد مبدأ الجمال، نظرية الفن الإسلامي عند المفكر إسماعيل الفاروقي 117

الفصل الرابع: تواصلية الفن الإسلامي: النظرية والتطبيق 153

الفصل الخامس: النظرية المعرفية لفن العمارة الإسلامية 197

خاتمة: رؤية استشرافية في تأصيل نظرية الفن الاسلامي 222

الكشاف 228

مقدمة

علم الفن الإسلامي وآفاق نظريته المعرفية

يتسع مفهوم الفن الإسلامي Islamic Art عند بعض الباحثين لكل أشكال الإبداع اللغوية والأدبية والفنية وغيرها، مما لا تمييز معرفياً فيها بين العلم والأدب والفن. ويتوسط بعضهم الآخر في سعة هذا المفهوم على كل ما له علاقة مباشرة بالشعور والإحساس والتذوق الجمالي، عبر الأذن والسماع كالموسيقى والنغم، وعبر العين والإبصار كالعمارة والرسم. ولكن مفهوم الفن الإسلامي يقتصر -عند أغلب مؤرخي هذا الفن ونقاده المعاصرين- على كل ما له علاقة بصرية مباشرة بصناعة الجمال الإنسانية في الإبداع الإسلامي، وبكل ما له علاقة معرفية بمنجزات هذا الإبداع المتحققة في مجالات فنون العمارة، وفنون الكتاب، وما يتصل بهما من الفنون التطبيقية، أو الصنائع الفنية الإسلامية القائمة على التوفيق المبدع بين جمالية هذه الفنون واستعمالاتها الوظيفية في البناء المعماري، وفي صناعة الكتب والمخطوطات، وفي إنتاج الأدوات والأثاث، وغير ذلك من المصنوعات الوظيفية المختلفة.

وقد صار هذا المفهوم العلمجمالي aesthetic للفن الإسلامي هو النواة المعرفية لدراسة العمائر واللوحات، والقطع والتحف والمخطوطات والمصنوعات المادية المنتجة تاريخياً في سياق

الحضارة الإسلامية، والقابلة للوصف والتصنيف والعرض، بوصفها أعمالاً فنية إسلامية الإبداع والصناعة والإنتاج، فضلاً عن الانتماء والهوية، بعد أن كانت تلك العمائر والمخطوطات والمصنوعات الحضارية الإسلامية مندرجةً مفهومياً ضمن علم الآثار Archaeology الذي تعامل معها على أنها مجرد بقايا remains أثرية طريفة ونادرة جديرة بالفضول الثقافي والحفر المعرفي في أصولها التاريخية وطبيعتها الحضارية، بعد أن كانت هذه الآثار Antiquates الإسلامية مندرجة معرفياً تحت علم المتاحف Museology.[1]

وربما أدت حاجة هذين العلمين التاريخيين إلى المعلومات العلمية الدقيقة المتعلقة بهذه الآثار الفنية الإسلامية إلى دراستها من النواحي المادية والصناعية والتاريخية والحضارية، وغير ذلك من النواحي المعرفية، التي كانت موضوعات subjects مختلفة، مهدت لنشوء الفن الإسلامي موضوعاً من موضوعات علم الآثار، وصيرورته جزءاً من الدراسات التاريخية للفن الإنساني، فتحققّت لمفهوم الفن الإسلامي بذلك انتقالة معرفية فاصلة، من كونه مفهوماً مادياً عيانياً يعبّر عن الآثار والنتاجات والمصنوعات والتحف الجميلة المتصلة بالإبداع الفني والحضاري الإسلامي، إلى صيرورته مفهوماً نظرياً وأثراً معرفياً وموضوعاً فلسفياً قوامه

(1) تَشكّل هذا العلم معرفياً منذ العام 1139هـ/1727م، ليعنى بالوظائف الجمالية والعلمية والتجارية والتسويقية للمجموعات الفنية، بوصفها مجالاً من مجالات التاريخ الثقافي والحضاري الإنساني.

رؤية ومبدأ، ونظرية ومنهج، يصلح لأن يكون أساساً لعلمٍ من العلوم الفلسفية والنقدية المتعلقة بالجمال الفني الإسلامي، يمكن أن نطلق عليه: "علم الفن الإسلامي" أو "الإستاطيقيا الإسلامية"، لكون الإستاطيقيا هي العلم الفلسفي الأكثر عناية بنقد الأعمال الفنية المادية والبصرية وتقويمها.

ويتمثّل ما يحسب لهذا الاتجاه من فضل علمي وقيمة معرفية، في أن أدبيات هذا الاتجاه الوظيفي المباشر قد فتحت الطريق لنقل مفهوم الفن الإسلامي من كونه أثراً مادياً عيانياً material، إلى صيرورته موضوعاً theme قابلاً للنظر الفلسفي، الذي يغور في الرؤى والمبادىء والنظريات والتحولات الفكرية والمنهجيات النقدية المؤسسة لما يمكن أن نطلق عليه علم الجمال الإسلامي بعامة، وعلم الفن الإسلامي بخاصة، بما يفتح الباب على مصراعيه لنشوء نظريات متواصلة ومشتركة بين مجالات البحث العلمي المتعددة بتعدد العلوم الإنسانية والاجتماعية والثقافية، وإلى حدٍ ما العلوم الصرفة والتطبيقية، في الفن الإسلامي، حتى إنّه يمكن القول إن هناك أكثر من نظرية تفسر الظاهرة الفنية الإسلامية ووجوهها المختلفة، وتعالقاتها الشديدة الارتباط بالإنسان، أو بالمجتمع أو بالتاريخ أو بالثقافة أو بالجمهور المتلقي، أو غير ذلك من الأهداف المعرفية، التي يمكن لها إتاحة الفرصة لكل مبحث من مباحثها هذه لابتكار الأدوات التي تناسب أهداف دراسته، فقد تختلف الأدوات المطلوبة لبحث علاقة الفن الإسلامي بالثقافة والأعراف

والتقاليد الإسلامية التي تسود مجتمع منتجيه المختلفين (ثقافة الفن الإسلامي) مثلاً، عن تلك الأدوات المطلوبة لدراسة علاقة هذا الفن بوصفه نشاطاً اجتماعياً، بالنظام الاجتماعي العام الذي يحكم ممارسة هذا الفن بين الجمال والاستعمال (علم اجتماع الفن الإسلامي). وتختلف هاتان الدراستان عن دراسة علاقة هذا الفن بالأبنية والتأثيرات النفسية للمبدع والمتلقي على حد سواء (علم نفس الفن الإسلامي)، وهكذا يمكن لكل هذه المباحث، وربما لغيرها، أن تنتظم معرفياً بعلاقات عضوية حميمة مع بعضها بعضاً؛ من التأثير والتأثر، في سياق ما يمكن أن نطلق عليه نظرية الفن الإسلامي، التي تعمل في الأساس على بناء الرؤى الفكرية والتحولات المعرفية والتقنيات المنهجية والصياغات الأسلوبية والموضوعات العملية والنظرية المتعلقة على وجه التخصيص بهذه الآثار الفنية الإسلامية، وبظاهرتها الاجتماعية والثقافية والحضارية، ومعرفتها الجمالية المركّبة من جملة معارف الوحي والفلسفة والصناعة الإنسانية والاجتماعية للعمل الفني الإسلامي.

لقد كانت الدراسات الآثارية والتاريخية للأعمال المعمارية والفنية الإسلامية وما تزال، هي دراسات الفن الإسلامي الأم والأغلب، التي تحدد قيمته المعرفية والثقافية على أساس العمر الزمني لهذه الأعمال العائدة إلى حقبة سياسية ماضية في الغالب، دون أي اكتراث لقيمتها الجمالية والفنية، الأمر الذي كان قد ولّد لدى بعض دارسي هذا الفن اعتقاداً أو قناعةً ما بأن الفن الإسلامي

قد وصل إلينا "دون فلسفته أو أخبار فنانيه، ودون شرح لتقنياته وأساليبه؛"[1] أي إن هذه الآثار المعمارية والأعمال الفنية وصلت إلينا دون نظريتها الفلسفية والجمالية والفنية، بل وربما لم يكن لها مثل هذه النظرية، وبخاصّة أن بعضاً آخر من دارسي هذا الفن حاول تبرير ذلك بالذهاب إلى أن "الحضارة العربية الإسلامية لم تشعر بحاجة إلى إفراز خطاب نظري منهجي حول الجمال يمكن أن نفيد منه في بحث الأسس الجمالية للفن الإسلامي."[2]

وتبرز خطورة أطروحة الاعتقاد بانعدام وجود أو غياب النظرية الفنية في التراث الفكري العربي والإسلامي، في أنها تفتح الباب على مصراعيه لكل ما يمكن أن ينشأ من الإشكاليات المعرفية في مفهوم الفن الإسلامي وأصوله وهويته الثقافية وطبيعته الحضارية، فضلاً عن فلسفته الفكرية ونظريته الجمالية، التي حاول العديد من مؤرخي هذا الفن ونقاده المستشرقين وغير المستشرقين إنشاء بنيتها المعرفية في ضوء الفكر الجمالي الغربي. فقد تعددت أوجه نظرية الفن الإسلامي وآفاقها المعرفية، بما جعلها أبرز إشكاليات

(1) حسني، إيناس. **أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة**، بيروت: دار الجيل للطباعة والنشر، ط1، 2005م، ص12.

انظر أيضاً:

- داغر، شربل. **الفن والشرق: الفن الإسلامي**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 2004م، ج1، ص72.

(2) اللواتي، علي. **نحو نظرية للجمالية الإسلامية**، ضمن: **الفن العربي الإسلامي**، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط1، 1982م، ص151.

البحث العلمي المتعلق بهذا الفن، وأكثر موضوعاته جدلاً بين العدم والوجود، أو بين الاغتراب والتأصيل.

وتكشف القراءة النقدية المعمّقة، لذلك الخطاب المعرفي الخاص بالبحث عن نظرية الفن الإسلامي أو الخطاب المعرفي الخاص بالبحث في هذه النظرية، عن تباين الأفكار والآراء والرؤى والتفسيرات المتعلقة بها، وعن اختلافها بين العموم والخصوص، أو بين الإجمال والتفصيل، أو بين كليات الفن الإسلامي الفكرية والفلسفية، والجمالية، والدلالية-الرمزية من جهة، وجزئياته الفنية والعلمية والنقدية المتعلقة بأجناسه وأساليبه وتقنياته وأعماله الإبداعية من جهة أخرى، بما يؤدي بالتالي إلى إمكان التعامل المعرفي والمنهجي مع نظرية الفن الإسلامي، بوصفها عنواناً واحداً جامعاً لمساراتٍ ثلاثة متعالقة ومترابطة ومتشابكة، هي:

أولاً: محاولة تأطير هذه النظرية بالمفهوم العلمي القائم على معنى النظرية في حده الأدنى، المعبِّر عن وجهة نظر أو رؤية منظمة منهجياً، بمجموعة من المفاهيم والعلاقات والتحولات، التي تعمل على تفسير ظاهرة معينة، بهدف تكوين معرفة موضوعاتية thematic بطبيعتها البنيوية والصفاتية والوظيفية. وتمثل النظرية بعامة أساساً من أسس العلم الضرورية ومبادئه الحدية وإجراءاته المنطقية، لكنها بخاصة غالباً ما تمثل العلم النظري المجرد المتعلق بالأدب والفن من أركان المعرفة الإنسانية وجوانبها الإبداعية، فكانت (نظرية

الأدب) مثلاً أقرب ما تكون إلى (علم الأدب) من حيث المفهوم والدلالة والطبيعة المعرفية، والأمر نفسه يكاد ينطبق تمثيلاً على (علم الفن) بما يسمى (النظرية الفنية) التي هي المادة المعرفية لعلم الجمال.

ومن هنا؛ فإن نظرية الفن الإسلامي قد تعني -على العموم- تلك الأفكار والآراء والرؤى والتفسيرات المتعلقة بالظاهرة الفنية الإسلامية، بكل مفاهيمها وعلاقاتها وتحولاتها، فضلاً عن طبيعتها البنيوية والصفاتية والوظيفية، التي أبدعها صانعو هذه الظاهرة، أو نظَّر لها علماء الجمال وفلاسفة الفن المسلمون القدامى، أو قدَّمها دارسوها المحدثون تحليلاً وتأصيلاً.

ثانياً: البحث العلمي العام عن محتوى هذه النظرية، ومقوماتها وخصائصها في التراث الفكري والمعرفي والحضاري الإسلامي، لتأصيل العمق المعرفي لنظرية الفن الإسلامي، وبخاصة في ما يتعلق بالمفهوم العام لهذا الفن، وطبيعة نسقه المعرفي الكلي، وخصائصه الشمولية القائمة على الوحدة والتنوع بوصفهما الجوهر المعرفي لأية نظرية فنية.

ثالثاً: البحث النقدي المتفرع معرفياً ومنهجياً عن ذلك المسار البحثي العام، وذلك من خلال دراسة النظرية المعرفية لفن من الفنون الإسلامية، كفن العمارة الإسلامية، أو فن الخط العربي على سبيل المثال لا الحصر، أو مبحث من مباحث الفن الإسلامي

التاريخية والعلمية، كأصل الفن الإسلامي ومصادره، أو علم اجتماع الفن الإسلامي على سبيل المثال لا الحصر كذلك، أو موضوع من موضوعاته الفكرية والفلسفية والجمالية والنقدية، كموقف الإسلام من قضية التصوير أو من الطبيعة والمادة وعلاقتهما بالفن الإسلامي أو النور والماء والحركة والشكل، وغير ذلك من الموضوعات التي يمكن أن يعاينها النقد العلمجمالي في الفن الإسلامي.

ويأتي ما قدّمناه في هذا الكتاب من الدرس والتحليل والنقد والتأصيل لنظرية الفن الإسلامي في السياق المعرفي لهذه المسارات الثلاثة؛ إذ تدور رحى دراسات هذا الكتاب على الرؤية الفلسفية والمنهج العلمجمالي النقدي، اللذين يفتحان أمام البحث العلمي المتعلق بالفن الإسلامي أبواباً ومجالاتٍ وموضوعاتٍ هي أقرب ما تكون إلى علوم اللغة والدلالة والرمز والثقافة والقيم والاجتماع والتواصل، فضلاً عن علم عناصر الفن الإسلامي وبنيته المعرفية.

ففي هذا الكتاب دراساتٌ تدور في مجملها على نظرية الفن الإسلامي العامة والخاصة، أو إن هذه النظرية تمثل المحور المقصود لعناء هذه الدراسات وتطلعاتها الفلسفية والنقدية، في سياق البحث العلمي الجديد لدراسة الفن الإسلامي؛ إذ يمكن تمييز مراحل ثلاث لمسيرة دراسة هذا الفن منذ اكتشافه العلمي الحديث في غضون القرن التاسع عشر الميلادي:

فقد قامت المرحلة الأولى، التي يمكن أن نسميها مرحلة الاكتشاف الآثاري المحض تقريباً لوجود هذا الفن وطبيعته الحضارية والتاريخية، على أكتاف المستشرقين، بكل أصولهم وثقافاتهم ومناهجم وتطلعاتهم من البحث عن الفن الإسلامي ودراسته.

وقامت المرحلة الثانية -التي يمكن أن نسميها مرحلة المثاقفة الاستشراقية - الإسلامية في الاكتشاف العلمي لهذا الفن- على أكتاف بعض المستشرقين، من الذين ارتادوا مواطن الفن الإسلامي، واستوطنوا بلدانه عملاً في خدمة هذا الفن، وتعليماً لبعض أهله من الدارسين والباحثين العرب والمسلمين، الذين تلمذوا في بلدانهم، كمصر مثلاً، لهؤلاء المستشرقين أو أوفدوا في بعثات علمية لدراسة الفن الإسلامي في المدارس والمتاحف والمؤسسات والأكاديميات الغربية. وكانت هذه المرحلة ولوداً بآراء وأفكار وتحليلات استشراقية في الغالب، كثيراً ما تنال من القيمة المعرفية لنظرية الفن الإسلامي على الرغم من التباين الحاد في ما بينها في عموم موضوعات الفن الإسلامي.

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العمل العلمي المتجه ولوجاً فلسفياً ونقدياً في ما وراء الفن الإسلامي من النظرية الجمالية المقيمة لبنية هذا الفن الحضارية والثقافية، التي يمكن أن تؤسس لصيرورته المعرفية؛ الإسلامية الخاصة والإنسانية العامة. وقد

لا تقوم هذه المرحلة على اكتشاف المؤرخين من دارسي الفن الإسلامي، والباحثين فيه من المستشرقين وغيرهم، بقدر ما يمكن أن تقوم على أكتاف أولئك الدارسين من فلاسفة الفن ونقاده، الضالعين في النظر الفلسفي لعلم الجمال الإسلامي. ونحسب أن تكون دراسات هذا الكتاب المتواضعة واردة في السياق المعرفي لهذه المرحلة الثالثة، فقد حاولنا ترتيبها على نحو متراكب بالحديث عن المفهوم القلق لبعض ألفاظ الفن الإسلامي، لنشوئها في البيئة المعرفية لما يمكن أن نسميه علم الجمال الاستشراقي، ومحاولة بناء مصطلحات هذا الفن وتأصيلها بما يحقّق كونها البؤرة الدلالية لنظرية الفن الإسلامي، وطبيعتها المعرفية المتصلة بتفسير الظاهرة الجمالية والفنية في الفضاء الحضاري الإسلامي، على أساس من نظرية الوحدة والتنوع النقدية المتعلقة ببنية هذا الفن المعرفية، وخصائصه الجمالية التي يمكن جمعها وتنسيقها معرفياً فيما يمكن أن نسميه الوحدة الخصائصية المعبرة في نظر المفكر الإسلامي إسماعيل الفاروقي (ت1406هـ/ 1986م) عن حقيقة أن التوحيد هو مبدأ الجمال في نظرية الفن الإسلامي.

دكتور إدهام محمد حنش

الفصل الأول

قلق المفهوم وبناء المصطلح في نظرية الفن الإسلامي

قلق المفهوم وبناء المصطلح
في نظرية الفن الإسلامي

مقدمة

مع كثرة الحديث عن (الفن art) والكتابة فيه، فإنّ الثقافة العربية والإسلامية لم تحسم أمرها في تعريفه تعريفاً مصطلحياً جامعاً مانعاً، قاطعاً الطريق على أي تباين أو اختلاف في بنائه أو في مفهومه أو في استخدامه. وربما لصعوبة هذا التعريف وتعقيداته المتداخلة بين المعاني اللغوية والمفاهيم التداولية والدلالات الثقافية، ظل لفظ الفن بحاجة معرفية شبه دائمة ومعاصرة لتعريفه على نحو علمي واضح ومحدد في ضوء علم المصطلح. وربما أدى هذا الأمر إلى أن يكون مفهوم الفن وموضوعه العام أحد الإشكاليات الفكرية والمعرفية والمصطلحية التي لا تزال قائمة في الثقافة العربية والإسلامية الحديثة والمعاصرة.

وكان لا بد لهذه الإشكالية من أن تخلّف بعضاً من آثارها السلبية على مفهوم (الفن الإسلامي)، بوصفه مصطلحاً وموضوعاً ومجالاً معرفياً حديث النشأة في هذه الثقافة. وربما كان لحداثة الظهور التاريخي لمفهوم (الفن الإسلامي) دور معنويٌّ ما في رسوخ الاعتقاد لدى كثيرٍ من المشتغلين بأعمال هذا الفن وتأريخه بأنه -من حيث هو موضوع- يبدو كأنه -في أحسن أحواله المعرفية-

موضوع ثانوي من موضوعات علوم الحضارة، والتاريخ، والآثار الإسلامية.

والسبب الرئيس في ذلك هو النشأة المعرفية الاستشراقية الحديثة والمعاصرة لما أصبح يطلق عليه اليوم (علم الجمال الإسلامي)؛ إذ أدت المعرفة الاستشراقية إلى جعل أغلب ما يتعلق بالفن الإسلامي من موضوعات؛ مرتهناً -إلى حد كبير- بالصنيع العلمي والفلسفي الغربي لطبيعة هذا العلم وحدوده.

وإذ نقصد بالموضوع هنا كل ما يمكن أن يخضع للبحث العلمي في تاريخ الفن الإسلامي وفلسفته من الآثار والأعمال الفنية المادية، ومن الآراء الفكرية والمعلومات النظرية المتعلقة بتلك الآثار والأعمال الفنية، فإنه يمكننا القول إنّ هذا الارتهان ربما كان سبباً مباشراً أو غير مباشر في أن يظل الجدل المعرفي العربي والإسلامي المعاصر في مفهوم (علم الجمال الإسلامي) وعلميته، قائماً بين الدعوات الأولية إلى بناء مفهومه،[1] والتأسيسات المعرفية المتواضعة لبنيته العلمية،[2] والرفض الفلسفي القاطع لمفهوم هذا العلم ومقوماته المعرفية.[3]

(1) الدسوقي، عبد العزيز. "نحو علم جمال عربي: تصور وتطبيق"، **عالم الفكر**، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة والآداب والفنون، مج9، عدد2، 1978م، ص188.

(2) صغيري، عبد العظيم. **علم الجمال.. رؤية في التأسيس القرآني**، قطر: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، كتاب الأمة، عدد151، ط1، 2012م، ص135.

(3) توفيق، سعيد. **تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي**، القاهرة: دار قباء، ط1، 1993م، ص21.

ومن أبرز موضوعات الفن الإسلامي المتأثرة بذلك كله، موضوع (التسمية designation) القائم في دراسات الفن الإسلامي عادة على الرؤية الاستشراقية، والمنهج الآثاري والتصنيف التاريخي في فهم منجزات (الإبداع الفني الإسلامي) المادية، وفي تفسير نظرياته الفلسفية والجمالية وغيرها، فهماً غربياً محضاً، غالباً ما أدى إلى إطلاق ألفاظ وأسماء صارت فيما بعد (مصطلحات) مبنية -بشكل أساس- على المفهوم الغربي لأعمال الفن الإسلامي وأفكاره؛ إذ نشأت هذه المصطلحات في حضن البحث العلمي الاستشراقي الخاص بدراسة الآثار والعمارة والفنون والصنائع الإسلامية، فقد كان لهذا البحث الذي تعود بداياته الأولى إلى القرن الحادي عشر الهجري/السابع عشر الميلادي على أقل تقدير، تأثيره الكبير في تسمية المكتشفات المتعلقة حضارياً وثقافياً وجغرافياً بالعالم الإسلامي من العمائر والتحف والمخطوطات، وغير ذلك من الآثار المعمارية والأعمال الفنية، بما يمكن القول معه بأن الرؤى والمفاهيم والمصطلحات الاستشراقية كانت قد شكلت المادة المعرفية الأولى والتأسيسية -على الأقل- للغة البحث العلمي في مجالات الفن الإسلامي، المختلفة، وتطورت المستويات العلمية والمنهجية والمفهومية لموضوع المصطلح المتعلق بالفن الإسلامي لتكون بمنزلة العصب المعرفي لما يمكن أن نسميه (لغة الفن الإسلامي).

وعلى الرغم من أن النظرية اللغوية للفن الإسلامي قد تمتد -بلا حدود أحياناً- في آفاق المجاز النقدي القائم على القراءة التأويلية لأعمال هذا الفن وآثاره، بوصفها علامةً بصرية ورمزاً ثقافياً وخطاباً معرفياً عالياً في ما يفوق الشكل الفني، ويبحث في ما وراءه من المعاني والدلالات والقيم،[1] فإن ما نقصده بلغة الفن الإسلامي، ونسعى للبحث فيه هنا، هو: مجموعة المفاهيم والمصطلحات التي تشكل بؤراً دلالية لموضوعات هذا الفن الرئيسة، فضلاً عن كونها الكلمات المفتاحية للبحث العلمي في مجالاته المعرفية المختلفة. ولذلك؛ فهي لغة معرفية بامتياز، تقوم -بشكل أساس- على ما يمكن أن نطلق عليه المصطلح الفني.

وقد يُستخدمُ هذا التعبير -عند بعض المعنيين بدراسة المصطلح ووضعه وصناعته- مرادفاً مطلقاً لتعبير (المصطلح العلمي)، لكننا لا نقصد ذلك، ولا نحبذه في ظل تطور علم المصطلح، وتصنيف المصطلحات في الثقافة العربية والإسلامية الحديثة والمعاصرة، لأن المصطلح لفظ من الأسماء أو الصفات، يتفق أهل كل تخصص على عدّه رمزهم اللغوي الدال مباشرة على مفهوم معين عندهم، ومتداول بينهم، وقد يكون شائعاً عنهم لدى غيرهم، بوصفه مصطلحاً خاصاً بأهل هذا التخصص وجماعته العاملة عليه.

(1) معهد الفنون الإسلامية التقليدية. **مقالات في الفنون الإسلامية**، الأردن: جامعة البلقاء التطبيقية، ومؤسسة آل البيت الملكية للفكر الإسلامي، د.ت، ص16-28.

ومن هنا؛ يمكن أن يعرف المصطلح باسم أهله وصفة جماعته الخاصة، أو المجال المعرفي الذي ينتسب له أكثر من غيره، فقد يطلق (المصطلح العلمي) عاماً على كل مصطلحات العلوم والآداب والفنون والصناعات بوصفها جميعاً علوماً، وبوصف المصطلح (مفتاح العلوم)، ولكن الأفضل من وجهة نظر علم المصطلح، تصنيف تلك المصطلحات على العموم إلى (المصطلح العلمي) الخاص بجماعة العلماء، و(المصطلح الأدبي) الخاص بجماعة الأدباء، و(المصطلح الفني) الخاص بجماعة الفنانين ونقاد الفن ومؤرخيه، وهكذا.

ويمكن القول في هذا السياق كذلك، مثلما وجد في المعرفة العربية الإسلامية (علم مصطلح) الحديث، يمكن أن يوجد فيها علم لألفاظ الفن الإسلامي ومصطلحاته، بما يمكن أن نسميه -على العموم- (المصطلح الفني الإسلامي).

أولاً: إشكالية البحث وهدفه

ما يستدعي التوقف عنده، مما يتعلق بواقع هذا المصطلح في لغة الفن الإسلامي ونظريته المعرفية العامة، هو الإشكالية الفكرية التي قد تثيرها الصناعة الاستشراقية لمفاهيم هذا الفن ومصطلحاته الأساسية. وتتمثل هذه الإشكالية في المفارقات الثقافية والمعرفية واللغوية -إلى حد ما- بين كلٍ من هوية الفن الإسلامي الذاتية

وحقيقته الإبداعية الأصيلة على مستوى الهوية، من جهة، وصورته الموضوعية التي قد تبنى بفهم غير إسلامي بالكامل، ولسان غير عربي أحياناً في التعبير والأسلوب، من جهة أخرى.

لذلك؛ تسعى هذه المقاربة إلى دراسة الإشكاليات اللغوية والدلالية المتعلقة ببعض هذه المفاهيم والمصطلحات الفنية الإسلامية، والتعرف على مصادرها الأساسية، المتمثلة في بعض لغات الشعوب الإسلامية وثقافاتها المتنوعة بعامة، والمتمثلة أحياناً أخرى في بعض اللغات الغربية الاستشراقية بخاصة، فضلاً عن دراسة حقيقتها اللغوية العربية الأصيلة في الثقافة الإسلامية.

وتهدف هذه المقاربة البحثية إلى محاولة تأصيل المصطلح الفني الإسلامي، إذ تقوم نظرية العمل المنهجية التأصيلية هذه على الإفادة من روافد معرفية عدة، من أبرزها:

1 - الموروث الإسلامي لعلم الجمال وموضوعاته الفنية والنقدية؛ النظرية والتطبيقية.

2 - العناية المبكرة لبعض المجامع اللغوية والمؤسسات العلمية، ولبعض مفكري النهضة العربية والإسلامية الحديثة، بدراسة الإشكاليات المعرفية، والتحديات الثقافية المعاصرة التي واجهتها اللغة العربية بالذات، ولا تزال تواجهها، في التعامل مع ما أطلق عليه اللغويون العرب المحدثون والمعاصرون (ألفاظ الحضارة ومصطلحات

الفنون)[1] المتعلقة بالاكتشافات والاختراعات والوسائل ومظاهر الحياة الاجتماعية المختلفة من الملبس والمأكل وما شاكل، والمتعلقة بالعلوم الطبيعية والإنسانية والصرفة والتطبيقية، فضلاً عن النظريات والفلسفات والحركات والتيارات الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، وغيرها من مظاهر الحضارة الحديثة وظواهرها اللغوية والثقافية والاجتماعية الوافدة بقوة إلى الحياة العربية والإسلامية،[2] والداخلة إلى بعض مؤسساتها العلمية والأكاديمية والثقافية، وبخاصة المصرية منها، منذ بدايات القرن الرابع عشر الهجري/العشرين الميلادي، لتلقي بظلالها الثقيلة على واقع اللغة العربية المعاصرة.

ثانياً: دراسات الموضوع السابقة

ربما تكون الخصوصية اللغوية والمعرفية -التي يتمتع بها (المصطلح الفني الإسلامي) بين هذه الألفاظ الحضارية والمصطلحات الفنية الحديثة- سبباً في قلة الأدبيات المتعلقة مباشرة

(1) مطلوب، أحمد. "**معجم ألفاظ الحضارة ومصطلحات الفنون**"، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مج78، ج3، 2003م، ص33.

(2) يعد الأديب محمود تيمور (ت 1392هـ/1973م)؛ عضو مجمع اللغة العربية في القاهرة، رائد العمل العلمي العربي، وربما الإسلامي، الحديث لصناعة أول معجم لألفاظ الحضارة ومصطلحاتها العربية والإسلامية، سماه: **معجم الحضارة**، وطبع طبعته الاولى في القاهرة: المطبعة النموذجية، عام1961.

بهذا الموضوع، وفي شحة الدراسات السابقة، التي غالباً ما تجيء عرضاً في سياقين رئيسين، وربما متداخلين أحياناً؛ هما:

1 - البحث العلمي الاستشراقي المتعلق بتاريخ الفن الإسلامي وتحولاته المعرفية.

2 - البحث اللغوي العربي المتعلق بالألفاظ والمصطلحات والمفاهيم التي اخترعتها، أو أطلقتها الدراسات الاستشراقية المتعلقة بتاريخ الفن الإسلامي.

ومن هنا؛ قد يصعب القول بوجود دراسات مصطلحية خاصة بهذا الموضوع، مع وجود محاولات متواضعة لوضع المصطلح الفني الإسلامي ومَعْجَمته في:

1 - معاجم عامة، كمعجم مصطلحات الفن الإسلامي للباحث الآثاري أحمد محمد عيسى، الذي عمل عليه من خلال استخلاص ألفاظ الفن الإسلامي ومفاهيمه ومصطلحاته الواردة في الكتب الأجنبية، وترجمتها، وتصنيفها، ومعجمتها، سداً لذرائع النقص اللغوي والتقصير المعرفي الثقافة العربية والإسلامية الحديثة والمعاصرة، التي كانت -إلى حد ما، بحسب رأي هذا الباحث- "فقيرة في كتب الفنون الإسلامية، وفقيرة كذلك في مصطلحاتها الفنية؛ إذ إن أكثر الذين كتبوا فيها لم يوفوا هذه المصطلحات حقها من العناية والتحقيق، وكثيراً ما تهرَّب الكتّاب المصريون

من ترجمة بعض المصطلحات الفنية الدقيقة، أو خلطوا بين ترجمة البعض منها، كالنحت والحفر، والدهان والطلاء، والرسم والتصوير، والتكفيت والتطعيم."[1]

2 - معاجم خاصة، كمعجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين للدكتور عفيف البهنسي، الذي عمل على استخلاص ألفاظ هذا الفن ومفاهيمه ومصطلحاته مما تيسر من بعض متون الكتب العربية والمؤلفات الإسلامية.

3 - معاجم عامة خاصة، كمعجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية للدكتور عاصم محمد رزق، الذي عمل عليه من خلال التوفيق بين الأساس اللغوي العربي لألفاظ هذا المعجم ومصطلحاته وبين أفقها الموضوعي في هذا المجال المعرفي الخاص والمتميز.

ثالثاً: فرضية البحث وقاعدته النظرية

وتنطلق هذه المقاربة في تناول هذا الموضوع من نظرية اللغة المعرفية القائمة على العلاقة العضوية الحميمة بين اللغة العربية والفن الإسلامي. وتستند هذه العلاقة -بشكل أولي- إلى الحقائق الآتية:

(1) ديماند، م. س. **الفنون الإسلامية**، ترجمة: أحمد محمد عيسى، القاهرة: دار المعارف، ط4، 1982م، ص2.

1 – اللغة العربية لغة القرآن الكريم والدين الحنيف، والمعرفة الكلية والثقافة الأساسية والقيم العامة في العالم الإسلامي؛ إذ تدخل هذه اللغة في لغات أغلب الشعوب الإسلامية وثقافاتها الخاصة. ويقدَّر عدد لغات هذه الشعوب التي استعارت أنظمتُها الكتابية الخطَّ العربي؛ بأكثر من مائة وتسعة وعشرين لغة.[1]

2 – اللغة العربية ذات تأثير كبير في الفن الإسلامي، يتمثل في تنظيم المتغيرات الإيقاعية لهندسة الشكل في الفن الإسلامي، وفي تقويم الإتقان الفاضل لكل عنصر من عناصر هذا الفن الزخرفية؛ النباتية والهندسية، فضلاً عن صور الخط العربي الحاملة لكلمات القرآن الكريم، وحقيقتها الإلهية المتعالية بفكرة التوحيد المجردة عن الشكل، الذي يجعل الفن الإسلامي رمزاً لغوياً معرفياً ظاهراً لتجليات الوحدة الإلهية.[2]

3 – اللغة العربية لغة الفن الإسلامي الأولى، والأم الجامعة لكل الألفاظ والمصطلحات والمفاهيم المتعلقة بموضوعاته الفلسفية والجمالية والإبداعية، وغيرها.

(1) بنبين، أحمد شوقي. ما المخطوط؟، **مجلة دعوة الحق**، الرباط، وزارة الاوقاف والشؤون الإسلامية، س45، عدد337، ماي/يونيو 2004، ص33.

(2) بيركهارت، تيتوس. **تأثير اللغة العربية على الفنون البصرية في الإسلام**، ضمن: **مقالات في الفنون الإسلامية**، مرجع سابق، ص111.

رابعاً: نشأة المصطلح الفني الإسلامي وتطوره

أدى عصر النهضة الأوروبية وحركته العلمية في التعرف على ثقافة الانسان وحضارة المجتمعات في العالم إلى انبثاق التفكير المنهجي في الموضوعات الفلسفية، المتعلقة بالأحاسيس والمدركات الإنسانية لكل ما يتعلق بالصور المسموعة والمبصَرَة والمتخيلة، ولكل ما يصدر عنها من أشكال التعبير ومضامينه الإبداعية، إلى صيرورة (الجمال) موضوعاً أثيراً لمجال جديد في المعرفة الإنسانية، هو أقرب ما يكون اتصالاً بالدين، وانتماءً إلى الفلسفة، وتمثلاً لصورة العلم المنهجية التي ربما شكلت –من حيث التصنيف المعرفي على الأقل– مفهوم (الفن) المتميز نوعاً ما عن مفهوم كل من العلم نفسه، والأدب إلى حد ما، وذلك في المجال المعرفي الذي بدأ يتشكل منذ منتصف القرن السابع عشر الميلادي، باسم (علم الجمال) أو (فلسفة الفن).

وتبعاً لكل هذه المغيرات الجديدة، فقد تأثر الفن، وبدأ الفنانون رحلة استطلاع وإبداع، من خلال ما يسمى بـ(الفن الحديث) بمختلف اتجاهاته وآفاقه. وظهرت نظريات جديدة للجمال والتقييم الجمالي، تتناسب مع المفاهيم الجديدة للفن في محيطه الجديد؛ إذ إن هذه النظريات الجمالية الجديدة تعبِّر عن التطور التاريخي لهذا المجال المعرفي الجديد، من خلال نظريات الجمال القديمة والحديثة، التي

تشمل:[1] الجمال الحسي، والجمال العاطفي، والجمال الفكري (التجريدي والوظيفي)، والجمال الروحي، والجمال التشكيلي.

وبدافعٍ من فكر النهضة الأوروبية المادي القائم على العلم والتكنولوجيا ورأس المال في الإنتاج الصناعي والإبداع الثقافي والاكتشاف الحضاري في العالم الجغرافي والطبيعي والإنساني، صار هذا المجال المعرفي الجديد مظهراً من مظاهر التطور التاريخي لثقافة الإنسان وهويته، وشكلاً من أشكال رقيه الحضاري، وسمة بارزة من سمات حركة الحداثة الثقافية والحضارية والمعرفية الإنسانية، وركيزة حيوية من ركائزها الأساسية، التي تعكس درجات الوعي الفكري، المتعلق بالوجود والكون والرؤية الإنسانية، إلى التاريخ والحياة والمصير.

ولكن هذا الفكر الغربي شكّل لدى أغلب شعوب الأرض، ومنها شعوب الشرق العربية والإسلامية بخاصة، أقوى التحديات الحضارية والثقافية من القادم الأوروبي لهويتها الفكرية وتقاليدها الاجتماعية. وربما كانت هذه التحديات أكبر من طاقة الشعوب على تحملها ومواجهتها والتعامل الإيجابي معها، فأثّرت الوافدات الحضارية الأوروبية، من الصناعات والعلوم والآداب والفنون والتقاليد الغربية، في البنى الاجتماعية لأغلب هذه الشعوب الشرقية،

(1) عدرة، غادة المقدم. **فلسفة النظريات الجمالية**، بيروت: جروس برس، ط1، 1996م، ص28.

بعامّة، فضلاً عن تأثيراتها الكبيرة في الثقافة العربية والإسلامية الحديثة والمعاصرة، بخاصة.

وكان من الملامح الأولى والمهمة لهذا التأثير الحضاري والثقافي والعلمي الأوروبي في الوعي الإسلامي بعامة، والوعي العربي منه بخاصة، تحولاتُ المفهوم الإسلامي العربي لكل من مصطلحَي (الحضارة) و (الثقافة) من جهة، ولمصطلح الفن من جهة أخرى متعلقة معرفياً بالجهة الأولى. فقد تحول المعنى في لفظة الحضارة، مثلاً، من مجرد المكوث والتوطن والاستقرار وغير ذلك من مظاهر الحضور الأخرى، إلى المكان والتحضر فيه، التي اعتدنا على توكيد معانيها في معاجم اللغة العربية، إلى مفهوم أوسع من حيث المعنى والدلالة السياقية المرتبطة بأسلوب حياة عام في أبعاده الشخصية والاجتماعية والسلوكية والفكرية والاقتصادية والسياسية والعمرانية وغيرها، من كل ما يدل على حداثة الإنسان الفكرية، ورقيه الاجتماعي، ورفاهيته المعيشية. وقد جاء هذا المفهوم الجديد إلى المعرفة العربية والإسلامية الحديثة والمعاصرة من ترجمة مصطلحَي (Civilization) و(Culture) إلى اللغة العربية،[1] وما يتعلق بهما دلالياً من الاختراعات والصناعات والتقاليد والعلاقات والحركات والتنظيمات، والتقنيات والأساليب والوسائل والأفكار والنظريات والتعبيرات، وكل مظاهر الإبداع الإنساني المادية والمعنوية.

(1) عارف، نصر محمد. **الحضارة-الثقافة-المدنية؛ دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم**، هيرندن: المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط1، 1994م، ص45.

وقد اقترن بهذا التحول الواضح في المعرفة العربية والإسلامية الحديثة والمعاصرة تحولٌ معرفي للفظة الفن من معانيها اللغوية القديمة المتمثلة في الحال العام والمطلق، وفي الجنس والنوع والضرب[1] الخاص والمحدد من الأشياء والصناعات والمجالات الفكرية والعلمية والأدبية، وغير ذلك من مظاهر الإبداع الإنساني بلا استثناء، نحو محاولات البناء العلمي الجديد لمفهوم الفن مصطلحاً معرفياً محدد الدلالة على المجال الجمالي، من خلال ترجمة مصطلح (Art) الأجنبي إلى مفردة الفن العربية.[2]

وربما كان مصطلح الفن ومفهومه اللغوي والثقافي الخاص المختلف عن مفاهيم العلم والأدب والصناعة من أكبر التحديات الحضارية والثقافية والعلمية، التي واجهها الوعي العربي الإسلامي في القرن الثالث عشر الهجري/التاسع عشر الميلادي؛ قرن التفاعلات الكبرى بين العالم الإسلامي والغرب الأوروبي، وهو قرن التحولات العميقة للثقافة الإسلامية نحو الثقافة الغربية، فقد جرت أعمق التحولات الفكرية واللغوية والمفهومية في بنية الثقافة الإسلامية الحديثة والمعاصرة تجاه العديد من المستجدات الناشئة في المجتمعات الإسلامية، ومنها: المجتمعات العربية، بسبب بعض

(1) ابن منظور، محمد بن مكرم. **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، 1956م، ج6، ص3476.

(2) حنش، إدهام محمد. **الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني**، حلب: دار النهج، ط1، 2007م، ص27.

العوامل الناعمة المتمثلة كالعلم والتعليم، والمثاقفة Acculturation والترجمة، التي كان لها الدور الفاعل في بلورة وعي إسلامي حديث، وفي بناء مفهوم عربي جديد لمعنى الفن وقيمته المعرفية، المتمثلة في الجمال والإبداع والتذوق، وغير ذلك مما له علاقة بإحساسات النفس وشعورها الإنساني.

وربما كان الأديب المصري رفاعة رافع الطهطاوي (ت1290هـ/1873م) أول من نقل من الثقافة الفرنسية إلى الثقافة العربية الإسلامية فكرة أن" الإفرنج قسموا المعارف البشرية إلى قسمين: علوم وفنون، فالعلم هو الإدراكات المتحققة بطريقة البراهين، وأما الفن فهو معرفة صناعة الشيء على حساب قواعد مخصوصة."[1]

ولكن الطهطاوي -مع زملائه المشتغلين بالترجمة- في (مدرسة الألسن - تأسست عام 1254 هـ/1839م) التي كان يرأسها -لم يعدموا الصلة المعرفية بين (العلم) و (الفن)، وبالتالي لم يقيموا قطيعة لغوية أو دلالية بين الاثنين على أساس المفهوم أو التعريف أو الاصطلاح الخاص بكل منهما، فقد ظلت، -عند هؤلاء الألسنيين المترجمين- إمكانية دلالة (الفن) على (العلم)، ودلالة (العلم) على (الفن)، إلى حد ما. ويمكن أن نلاحظ ذلك- على سبيل المثال لا الحصر- في الكتاب الذي ترجمه فريق من العاملين في هذه المدرسة، تحت

(1) الطهطاوي، رفاعة رافع. **تخليص الإبريز في تلخيص باريز**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ج2، ص266.

إشراف الطهطاوي نفسه- من اللغة "الفرنساوية إلى العربية" بعنوان: (كشف رموز السر المصون في تطبيق الهندسة على الفنون).

وكان هذا الكتاب" كتاباً في تطبيق الهندسة والميكانيكة [هكذا] على الحرف والصنائع والفنون المستظرفة" كفن المعمار وعلم المباني، وعلمي الجغرافية والهيئة، وصناعة أو عمارة السفن، وعلم النور والضوء والظلال والكسوف، وفن النجارة والنحت والطبع والتبغرافيا، لاسيما وأن "مدرسة الألسنة [هذه] حائزة من كل فن أحسنه" كما ورد في مقدمة الكتاب.

وفي هذا السياق انفتح باب التطورات المفهومية والمصطلحية المتعلقة بوعي الجمال والفن؛ الحاصلة نسبياً، في الثقافة العربية والإسلامية التي صارت تتداول، بشكل شبه اصطلاحي، تركيبات اسمية وتعبيرات لغوية محددة المعنى والدلالة، مثل:[1] (الفنون النفيسة)، و(الفنون الراقية)، و(الفنون الفتانة)، وآخرها (الفنون الجميلة)، الذي ربما كان الأديب أحمد فارس الشدياق (ت 1304 هـ/1887م) أول من أطلقه.

وكانت التحولات الفكرية والثقافية العربية والإسلامية؛ النظرية والعملية، نحو المفاهيم الحضارية الجديدة التي بدأت تنتشر -بشكل متفاوت- في ما بين شرق العالم العربي وغربه -ظاهرة اجتماعية

(1) داغر، شربل. "قواميس الفن ومقارباته"، **مجلة الصورة**، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام،العدد1، 2004م، ص83.

شبه عامة، تصدت النخب الدينية والعلمية والثقافية لمواجهتها معرفياً من خلال التأصيل الشرعي، والتوطين الحضاري، فضلاً عن التكييف اللغوي لأغلب الوافدات الحضارية الجديدة من الأشياء والتقنيات، والأساليب والمفاهيم الغربية الحديثة، على المجتمعات العربية والإسلامية.

فمن جهة التأصيل الشرعي، واجه (فقه النوازل) -على سبيل المثال لا الحصر- بعض هذه الوافدات الحضارية الجديدة، التي كان منها -على سبيل المثال لا الحصر- (الفن)، تعبيراً عن الرسم والتصوير والغناء والتمثيل المسرحي وغير ذلك من المظاهر الإبداعية الناشئة في المجتمع. وقد حاول هذا الفقه تبديد حيرة الناس في التعامل الشرعي مع هذه الأشياء الوافدة بجدل متباين بين الحرام والحلال، وربما كانت مسألة (التصوير الفوتغرافي) من أبرز هذه الوافدات الحضارية الغربية إلى المجتمع العربي والإسلامي، التي حظيت بفتوى الإباحة والقبول.[1] وقد ساهم هذا الفقه المقاصدي من خلال فتاواه الشرعية في التوطين الاجتماعي لما كان يطلق عليه (الفنون الجميلة)، التي ربما كان الشيخ محمد عبده (ت 1322 هـ/1905م) أول من دعا إلى قبولها وإشاعتها في المجتمع،[2] وفي

(1) المطيعي، محمد بخيت. **الجواب الشافي في إباحة التصوير الفوتغرافي**، القاهرة: المطبعة الخيرية، 1302هـ، ص13. والمؤلف (ت 1353 هـ/1935م) وهو مفتي الديار المصرية للأعوام 1332هـ/1914م-1339هـ/1921م.

(2) عبد الرازق، مصطفى. **الشيخ محمد عبده والفنون الجميلة**، القاهرة: مجلة الفنون، 1924م، ص23.

التوطين اللغوي لكثير من ألفاظ تلك الوافدات الحضارية الجديدة ومفاهيمها كالتلفون والتلغراف والفوتغراف والطاموبيل والفونغراف والراديو والإصطنبا والسبتاكل والاوبرا والبنك وغيرها، في الثقافة الإسلامية.[1]

وساهم المتعلمون والمثقفون والكّتاب في توطين بعض هذه الوافدات الغربية من الصناعات والآداب والتقاليد والملابس، وغير ذلك من الآلات والمواد والمظاهر في المجتمعات العربية والإسلامية، بوصف هذه الوافدات معايير ودلائل على رقي هذه المجتمعات وتطورها الحضاري، وذلك من خلال وسائل تحديث التعليم المتاحة، ومن خلال الحوارات والنقاشات والسجالات الدائرة في الصالونات الخاصة والمقاهي، ومن خلال تأليف الكتب ونشر المقالات في الصحف والمجلات ووسائل الإعلام الأخرى؛ إذ تمت من خلال ذلك كله على الأقل، مقاربات لغوية وأسلوبية واصطلاحية غير مباشرة لهذه الوافدات في لغة المجتمع العامة، فضلاً عن لغتنا العربية الفصحى. ومن أبرز ما أنجزه المثقفون العرب الرواد على صعيد مسائل الفن ومصطلحاته هو تحديد الطبيعة المعرفية للفن بين الحضارة والثقافة، فذهب سلامة موسى (ت 1377 هـ/ 1958م) -الذي كان أول من أفشى لفظ الثقافة في مقابل اللفظ الأجنبي

(1) السعيدي، أحمد. **الفقيه والصورة: قراءة في (القول المحرر في اتخاذ الصور) لمحمد بن عبد الكبير الكتاني (ت 1326 هـ/1909م)**، ضمن: **ثقافة الصورة**، الأردن: جامعة فيلادلفيا، 2007م، ص234.

culture- إلى ربط الفن بالثقافة أكثر من الحضارة، على أساس أن الحضارة مادية وأما الثقافة فذهنية.[1] وكان للأديب توفيق الحكيم (ت 1407 هـ/1987م) مثلاً دور مماثل لهذا الدور، لكن في تحديد الطبيعة المعرفية لفن المسرح من حيث وضع مصطلحه الجديد في اللغة العربية، ومن حيث ترسيخه في الثقافة العربية الحديثة.[2]

أما المقاربات اللغوية والأسلوبية والاصطلاحية المباشرة لهذا الموضوع فتمّت من خلال جهود علماء اللغة ومجامعها العلمية الرسمية، التي حاولت تكييف كثير من تلك الألفاظ والمصطلحات والمفاهيم الحضارية الغربية الحديثة للسان العربي -على الأقل- وحاولت تبكير العمل الاصطلاحي في التصدي لهذه الظاهرة، ودراستها في إطار الثقافة اللغوية العربية، التي عالجت كل ما يتعلق بتلك الألفاظ والمصطلحات والمفاهيم الحضارية والفنية من التحولات اللسانية بين الوضع والتعريب والترجمة والتصنيف والمعجمة.

وهذه المحاولات المبكرة لمثل هذه الدراسات اللغوية في الألفاظ والمصطلحات والمفاهيم المتعلقة بالفن الإسلامي، كانت قد بدأها الأديب العلامة أحمد تيمور باشا (ت 1348هـ/1930م)،

(1) عارف، **الحضارة-الثقافة-المدنية؛ دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم**، مرجع سابق، ص27.

(2) الحكيم، توفيق. **قالبنا المسرحي**، القاهرة: دار مصر للطباعة، ط1، 1967م، ص12.

الذي يمكن عدّه أول الباحثين العرب المحدثين، الذين حاولوا دراسة ألفاظ الحضارة وتاريخ الفن الإسلامي، فقد كتب أحمد تيمور أكثر من كتاب في هذا الموضوع، من أبرزها كتابه الرائد (التصوير عند العرب)[1] الذي يعد رائداً في مجاله، وذا قيمة علمية كبيرة من حيث احتواؤه على العديد من الألفاظ والمصطلحات والمفاهيم العربية المتعلقة بفن التصوير الإسلامي مثل: التذهيب، والتزميك، والتكفيت، وخيال الظل، وطيف الخيال، وغير ذلك من مثل هذه الألفاظ والمصطلحات الفنية الإسلامية الخالصة.

وتعود الجهود العلمية الأولى، التي مهدت لتأسيس معجم مصطلحات الفن الإسلامي، إلى الباحث اللغوي والأديب بشر فارس (ت 1382 هـ/1963م) الذي كان أول الباحثين اللغويين العرب المحدثين، وأكثرهم عناية بدراسة المصطلحات الفنية الإسلامية، وأكثرهم انشغالاً بتأصيلها اللغوي الهادف إلى بناء لغة الفن الإسلامي على ألفاظها التاريخية العريقة في الاختصاص، وذلك من خلال تقديمه العديد من الإسهامات اللغوية، التي يمكن عدّها لبنات أولى وتأسيسية لما يمكن أن نسميه (علم المصطلح الفني الإسلامي).

ومن أهم الأعمال التي قدمها بشر فارس في هذا المجال، على سبيل المثال لا الحصر:

(1) نشر هذا الكتاب عام 1361هـ/1942م، بتحقيق ودراسة وتعليق: الدكتور زكي محمد حسن.

- بحث مختصر نشره في مجلة مجمع اللغة العربية الملكي، في مصر عام 1353 هـ/1935 م، بعنوان:(في اصطلاحات الموسيقا والفلسفة).
- كتابه الموسوم بـ: (اصطلاحات عربية لفن التصوير).[1]
- مسرد عربي -فرنسي بأكثر من ثمانين مصطلحاً في فن التصوير، وضعه في خاتمة كتابه عن (سر الزخرفة الإسلامية).[2]
- (الفن القدسي في التصوير الإسلامي الأول).[3]

ومع هذا فإن كل تلك الجهود العلمية المصطلحية الرائدة التي كانت تبذل وتقر وتنشر في إطار (مجمع اللغة العربية في القاهرة)،[4] لم ترق إلى تحركات هذا المجمع اللغوي نحو الاهتمام العلمي بموضوع (لغة الفن الإسلامي)، إلى مستوى الجهد المعرفي الذي بذله العلماء المسلمون القدامى في معالجة المصطلح الفني الإسلامي، من خلال كتاباتهم عن الجمال من منظور إسلامي، وعن مختلف أجناس الفن الإسلامي، فعلى سبيل المثال لا الحصر:

قدم الفارابي (ت 339 هـ/950م) العديد من التعريفات الفنية المتعلقة

(1) منشورات المجمع العلمي المصري، القاهرة، 1948م.
(2) منشورات المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، 1952م.
(3) مطبعة مصر، القاهرة، 1955م.
(4) أنشيء في مصر عام 1309هـ/1892م؛ أول مجمع لغوي في العالم العربي باسم (المجمع اللغوي للوضع والتعريب) الذي كان قد تحول فيما بعد إلى مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

بالموسيقى والتصوير مثل:" الألحان المُلذة، وهي التي تكسب النفس لذة وراحة، دون أن يكون لها صنع آخر في النفس. والألحان المتخيلة، وهي التي تفيد النفس مع تلك التخيلات وتوقع فيها تصورات أشياء، وحالها في ذلك حال التزاويق والتماثيل المحسوسة بالبصر. والألحان الانفعالية، وهي التي تحدث الانفعالات، فهي إما مُزيدة لها أو مُنقصة منها. والألحان الغنائية، وهي غريزة طبيعية في طلب اللذة أوالتخيل أوالانفعال، وهذه هي غايات الألحان."[1]

وكذلك فعل ابن سينا (ت 370هـ/980م) في تقديماته المصطلحية المتعلقة بما سماه (جوامع علم الموسيقى) في فصل خاص من كتابه (الشفاء). وقد تمثلت هذه الجوامع في شرحه للعديد من الألفاظ والمفاهيم والمصطلحات المتعلقة بالألحان والأنغام والآلات الموسيقية الموسيقية مثل: (الأبعاد) و(الجموع) و(الإيقاع) وغيرها.[2]

وكذلك قدم أبو حيان التوحيدي (ت 414 هـ/1023م) العديد من الألفاظ المؤسسة للغة فن الخط العربي المعرفية بعنوان (معاني

(1) الفارابي، أبو نصر محمد بن طرخان. **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ط1، 1967، ج5، ص179.

(2) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله. **جوامع علم الموسيقى**، ضمن: فارمر، هنري جورج. **تاريخ الموسيقى العربية حتّى القرن الثالث عشر ميلادي**، ترجمة: جرجيس فتح الله المحامي، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، 1972م، ص412.

الخط: التحديق، والتحويق، والتخريق، والتعريق، والتشقيق، والتنسيق، والتوفيق، والتدقيق، والتفريق).[1]

وربما كان مسكويه (ت 421هـ/ 1030م) من أوائل المؤرخين الذين تحدثوا عن التجارب الإبداعية لبعض الفنانين المسلمين في مجال ما سماه: (علم التصاوير)[2] الذي كان معروفاً في التراث الفني الإسلامي بمصطلحات أخرى مثل: (التزويق أو الزواقة)[3] الذي هو (صناعة المصورين) عند إخوان الصفا[4] (ق 3 هـ/ 9م) مثلاً.

وقدم الغزالي (ت 505هـ/ 1111م) تصنيفاً معرفياً لفكرة الجمال يقوم على المفاهيم الآتية:[5] (الجمال الحقيقي) و(الجمال الطبيعي) و(الجمال الإنساني)، وغير ذلك من المفاهيم المصنفة لأنواع (الجمال الباطن) و(الجمال الظاهر)، ومراتب إدراكهما بالبصيرة أو البصر، بما يجعل من موضوعات الجمال والفن وألفاظهما الخاصة

(1) التوحيدي، أبو حيان. **رسالة في علم الكتابة**، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، دمشق: المعهد الفرنسي، 1951م، ص32.

(2) مسكويه، أبو علي أحمد بن محمد بن يعقوب. **تجارب الأمم وتعاقب الهمم**، تحقيق: سيد كسروي حسن، بيروت: دار الكتب العلمية، 2003م، ج6، ص282.

(3) ابن رشد الأندلسي، محمد بن أحمد. **تلخيص كتاب الشعر**، تحقيق: تشارلز بترورث، وأحمد عبد المجيد هريدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م، ص71.

(4) إخوان الصفا. **رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا**، بيروت: دار صادر، ط1، د.ت، مج1، ص289.

(5) الغزالي، أبو حامد. **إحياء علوم الدين**، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط1، 1939م، ج2، ص280.

نواة التأسيس المعرفي والمصطلحي لعلم الجمال الإسلامي.

وإذ يمكن أن تكون كتابات هؤلاء العلماء عن موضوعات الجمال والفن وألفاظهما المعرفية الخاصة والمتميزة مصادر أساسية لتأصيل معالجات مجمع اللغة العربية ومقرراته اللغوية والاصطلاحية، المتعلقة بمفهوم كل من (الفن الإسلامي) و(العمارة الإسلامية) وحدودهما المعرفية.. فإنه يمكن القول إنّ التحركات المبكرة والمتواضعة لمجمع اللغة العربية في هذا المجال، لم تكن جادة وواثقة النظر اللغوي والمعرفي في ألفاظهما الاصطلاحية، فعلى الرغم من إمكان اعتبار (معجم ألفاظ الحضارة ومصطلحات الفنون)[1] هو المعجم العربي الأول من الناحيتين العلمية المحكمة، والاعتماد الرسمي الأوسع في ما يتضمنه هذا المعجم من مصطلحاتٍ في كل من (فن التصوير)، و(مذاهب الفن الحديث)، و(فن النحت)، و(فن المرسومات)، و(فن الخزف)، فضلاً عن قرارات مجمع اللغة العربية في القاهرة عن (مصطلحات في العمارة الإسلامية) المنشورة في سياق الألفاظ والمفاهيم المتعلقة بالحضارات القديمة كالإغريقية واليونانية[2] مثلاً، بالرغم من كل هذا فإن (الفن الإسلامي) ما زال محكوماً في لغته المعرفية بكثير من المفاهيم والمصطلحات الأجنبية والغربية والمعربة، الوافدة على ثقافة هذا الفن العلمية والتاريخية،

(1) صدر هذا المعجم سنة 1980م، عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.

(2) الصادرة في عام 1390هـ/1971م.

وهو ما يدل على أن هذا المجمع، ومؤسسات علمية أخرى، وكثيراً من اللغويين والباحثين العرب المحدثين والمعاصرين لم يلتفتوا كثيراً، إلى دراسة لغة الفن الإسلامي دراسة علمية ولغوية، واسعة وعميقة، يمكن أن تحررها من بعض مظاهر التغريب الاستشراقية؛ وتبعث فيها حقائق التعريب اللغوية على الأقل.

خامساً: دور الترجمة في نشأة المصطلح الفني الإسلامي

كانت محاولات التأصيل اللغوي والمعرفي لهذه الألفاظ والمصطلحات والمفاهيم متواضعة جداً، وخجولة في تعاطيها مع المعجم العربي اللغوي والاصطلاحي للفن الإسلامي، فدار أغلب محاولاتها التعريبية في إطار التغريب الثقافي، بوصفه عنوان الحداثة والمعاصرة، فضلاً عن الحضارة التي انصبت عناية اللغويين والمثقفين العرب المحدثين على ألفاظها ومصطلحاتها ومفاهيمها العربية الإسلامية والأجنبية الغربية على حد سواء، مما صار يتداول في أوساط العلماء؛ اللغويين وغيرهم من الباحثين في الآثار والفنون والعمارة والصنائع الإسلامية، بوصفها مجالاً معرفياً وليداً، وتخصصاً أكاديمياً جديداً، وتحدياً ثقافياً ولغوياً من تحديات الحضارة الغربية الحديثة، التي حركت البيئة الثقافية العربية والإسلامية نحو التفكير العلمي في تأصيل المصطلح الفني الإسلامي ومعجمته المنهجية.

وإذا كان منهج بشر فارس في التعامل مع مصطلحات الفن الإسلامي الأجنبية تأصيلياً، يتمثل -على العموم- في الرجوع إلى

التراث اللغوي العربي؛ المعجمي والأدبي، فإن التحديات اللغوية والإشكاليات الثقافية الكبيرة التي واجهتها هذه المصطلحات، تتمثل -على العموم- في الترجمة، التي عكست جانباً آخر من تلك التحديات اللغوية؛ التعبيرية والتوصيلية؛ التي لا تزال ظلالها الثقيلة ملقاة على مسارات البحث والتأليف والتعليم والثقافة، المتعلقة بألفاظ الفن ومصطلحاته الواردة في الدراسات الأجنبية للآثار والعمارة والفنون الإسلامية؛ إذ نجد أغلب هذه الدراسات تصنف (الفن الإسلامي) إلى فرعين كبيرين، هما:

1 - الفنون الكبيرة أو الرئيسة، كالعمارة وما يتعلق بها من النحت والفسيفساء والتصوير الجداري والنقوش الزخرفية الخشبية والجصية وغيرها. وقد قيل إن العمارة هي أم الفنون، لكن ثمة رأي يقول بأن الفنون الأخرى تتفوق على العمارة في القدرة على تحقيق التعبير الذي يجسد الفكرة مباشرة، لأن التعبيرات في فن العمارة غير مباشرة وغير كاملة الوضوح، فهو فن رمزي، في حين أن فنون المسرح والنحت والتصوير، يمكن أن تعبر عن الفكرة بطريقة مباشرة. ويصف الفيلسوف (هيجل، Hegel ت1831م) فن العمارة بأنه أثقل الفنون وأكثرها صمتاً، لأنه يتشكل حسب قوانين الوزن والثقل.[1]

(1) بسطاويسي، رمضان. **جماليات الفنون**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م، ص319.

2 - "الفنون الصغرى أو ما قد يطلق عليه الفنون التطبيقية أو الآثار المنقولة،"[1] و"تضم صناعات التحف المعدنية والخشبية والخزفية والزجاجية وتزويق المصاحف والمخطوطات وزخرفتها والفسيفساء والكتابات الأثرية."[2] ولكن المصطلح الأول والأشهر لهذه الفنون هو (الفنون الفرعية الإسلامية)، الذي ربما كان الدكتور زكي محمد حسن أول من ترجمه إلى اللغة العربية، وفي ذلك يقول: "الفنون الفرعية هي الترجمة التي استخدمناها حتى الآن للمصطلحات الأوربية Minor Arts بالإنكليزية، وArts Mineure بالفرنسية، و Kleinkunst بالألمانية. وقد يمكن أن نسميها: الفنون الصناعية أو الفنون التطبيقية، كما تعرف أحياناً باسم الفنون الزخرفية. والمقصود بها على كل حال هو الفن في الأشياء المنقولة التي ينتفع بها أو تتخذ للزينة والزخرف. ولكن الواقع أن هذا التقسيم غامض إلى حد كبير، فبعض مؤرخي الفنون يدخلون السجاد مثلاً في الفنون الفرعية، والبعض الآخر يخرجونه عنها."[3]

(1) الريحاوي، عبد القادر. **تقييم البحوث الأجنبية في الآثار الإسلامية**، ضمن: **الآثار الإسلامية في الوطن العربي**، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط1، 1985م، ص87.

(2) النتشه، يوسف سعيد. **الفنون الزخرفية والمعمارية لفلسطين الإسلامية**، ضمن: **الحج، العلم، الصوفية: الفن الإسلامي في الضفة الغربية وغزة (متحف بلا حدود)**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م، ص59.

(3) بريجز، كريستي أرنولد. **تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة**، ترجمة: زكي محمد حسن، سورية: دار الكتاب العربي، ط1، 1984م، ص9، هـ1.

وفي هذا السياق، لا بد من الإشادة بدراسات الترجمة التي قام بها الباحث الآثاري أحمد محمد عيسى لبعض مصطلحات الفن الإسلامي في أحد أوائل الكتب التاريخية الغربية وأكثرها علمية عن هذا الفن، وهو الكتاب الذي ألّفه باللغة الإنكليزية، أمين المجموعات الفنية الإسلامية في متحف المتروبوليتان في نيويورك لمدة أكثر من ثلاثين عاماً؛ الدكتور (م. س. ديماند)؛ بعنوان:(A Handbook of Muhammadan Art)، فالقيمة العلمية الأكبر لهذه الترجمة تكمن في تجاوز التحديات اللغوية التي واجهها موضوع نقل مصطلحات الفن الإسلامي من الإنكليزية إلى العربية.

وكان منهج هذا الباحث المترجم في عمله العلمي هذا، يقوم على اختيار الألفاظ العربية الأقرب؛ معنى وشيوعاً، إلى تلك المصطلحات الإنكليزية، حتى لو كانت هذه الألفاظ العربية ألفاظاً عامية "مما يجري على ألسنة أهل الصنعة، رغبةً في تحديد معاني الكلمات العربية من ناحية الفن أو الصناعة، وحتى لا يكون لكلمة واحدة بالإنكليزية أكثر من مقابل واحد بالعربية."[1]

وقد استخرج هذا الباحث المترجم أول قاموس صغير لألفاظ اعتقد هو بأنها مصطلحات خاصة بالفن الإسلامي، ووضع لها مقابلاً عربياً، وألحقها بترجمته لكتاب ديماند هذا، بهدف الوصول مستقبلاً إلى "تقرير معجم ثابت صحيح لمصطلحات الفنون الإسلامية ".

(1) ديماند.**الفنون الاسلامية**. مرجع سابق.ص13

وبعد ما يقارب من أربعة عقود، طور الباحث المترجم قاموسه الصغير؛ إذ زاد عليه ألفاظاً فنية أخرى استخرجها من ترجمته لكتاب آخر هو (فنون الترك وعمائرهم، للدكتور أوقطاي أصلان آبا)،[1] حتى اجتمع له أكثر من (1400) مصطلح في شتى مجالات العمارة والفنون والصنائع الإسلامية، فأصدرها في أول معجم خاص ورائد في تخصصه، بعنوان (مصطلحات الفن الإسلامي).[2]

سادساً: نشأة مصطلحات (الفن الإسلامي)

ظهر مصطلح (الفن الإسلامي) بوضوح، وعلى نطاق واسع، وعلى درجة من النضج والاستواء المعرفيين موضوعاً من موضوعات الثقافة الاستشراقية-الإسلامية في غضون القرنين الثالث عشر والرابع عشر الهجريين/التاسع عشر والعشرين الميلاديين؛ إذ أصبحت عبارة (الفن الإسلامي) مصطلحاً دالاً -إلى حد ما- على الآثار المعمارية العيانية والأعمال الفنية المتمثلة في المخطوطات والمصنوعات والتحف، وما شابه ذلك مما كان يخضع للتصنيف الثقافي لعلم المتاحف.

وربما كانت حاجة المتاحف الغربية الكبرى إلى التعريف بتلك الأعمال والآثار الفنية الإسلامية وتسويقها الثقافي قد أدت إلى تحول دلالي كبير في هذا المصطلح، من كونه يشير إلى

(1) إستانبول: مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، 1987م.

(2) إستانبول: مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، 1994م.

مجموعة collection من مجموعات هذه المتاحف الضخمة من تلك الآثار والأعمال الفنية الإسلامية، إلى صيرورته مصطلحاً آخر في دلالته على مجال معرفي يمكن تمييزه بسهولة في ضوء التصنيف المعرفي الحديث لمجالات الثقافة الإنسانية المختلفة نسبياً بين العلم، والأدب، والفن، الذي صارت هذه المجتمعات الإسلامية تقبله، بسبب هذا التثاقف، مفهوماً أكثر تعلقاً بالجمال والإبداع من أي شيء آخر، وصارت هذه المجتمعات تقبل (الفن الإسلامي) موضوعاً subject أساسياً من موضوعات ثقافتها الحديثة والمعاصرة.

ومن هنا، يمكن القول إنّ تسمية (الفن الإسلامي) هذه تعدّ أول الإشكاليات اللغوية والمعرفية، وأبرزها في البحث العلمي المتعلق بالفن الإسلامي؛ إذ لم تستقر تسمية هذا الفن العامة على حال معرفي واحد حتى اليوم، على الرغم من شيوعها المعاصر. وتعود جذور هذه الإشكالية إلى غضون القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي؛ إذ يمكن أن نتعقب من هنا المسار التاريخي والاصطلاحي لتسمية (الفن الإسلامي) على النحو الآتي:[1]

1 - في غضون الأعوام 1289 هـ/1873م ـ 1294 هـ/1878 م؛ صدر للباحثين جول برجوان Jules Burgoin، وبريس دو آفن Prisse D' Avennes كتابان باللغة الفرنسية؛ كلاً على انفراد، بعنوان (الفن العربي L' Art Arabe). ويبدو أنّ هذه

(1) الريحاوي، **تقييم البحوث الأجنبية في الآثار الإسلامية**، مرجع سابق، ص89.

التسمية كانت رائدة في تغطية الأعمال والآثار والتحف الفنية الإسلامية التي بدأت تنتشر آنذاك في أوروبا، وتحظى بعناية الدارسين والكّتاب والمؤرخين الذين تباينوا في النظر إلى هذا الفن وفي تسميته بين عناوين جديدة لكتبهم التي بدأت تظهر تباعاً.

2 - (الفن الساراسيني Sarascenic Art)، الذي اخترعه المؤرخ لاين بول Lane Pooles في كتابه (Handbook of Sarascenic Art) الصادر عام 1303 هـ/1886م؛ ولا بد من أن نذكر هنا أنّ هذه التسمية كانت خاصة واستثنائية في تاريخ البحث العلمي المتعلق بالفن الإسلامي، ولذلك لا قيمة معرفية لها في هذا السياق.

3 - (الفن المحمدي Mohammadan Art)، الذي كان أكثر شيوعاً من غيره منذ أواسط القرن التاسع عشر الميلادي، وصدرت تحت عنوانه بعض كتب الفن الإسلامي التي كان منها، على سبيل المثال لا الحصر- (العمارة المحمدية في مصر وفلسطين) الذي نشره مارتن بريكس Martin S. Briggs؛ في عام 1299هـ/1882م.

4 - (الفن المسلم): الذي جاء أول مرة في كتاب المستشرق والفنان الفرنسي المعروف باسم صلاح الدين M. Saladin؛ إذ كان هذا الكتاب قد صدر بعنوان: (Manuel de l' Art Musulman)؛ في عام 1324 هـ/1907م.

وكان لهذا الاستعمال الأخير أهميته الدلالية في تسمية هذا الفن، ودوره العلمي في التمهيد التدريجي لتحوله الواضح والمباشر إلى تسمية جامعة لكل من الفن والإسلام[1] في مركّب اصطلاحي بصيغة (الفن الإسلامي).

5 - (الفن الإسلامي) الذي ظهر، أول مرة، بوضوح، في حدود السنوات الأولى من القرن الرابع الهجري/العشرين الميلادي، وتحديداً في عام 1327 هـ/1910م، عندما أقيم أكثر من معرض للأعمال والآثار والتحف والصنائع الفنية الإسلامية، في أوروبا، تحت عنوان (الفن الإسلامي).[2]

ويمكن القول إن هذا المصطلح المركّب من الفن والإسلام[3] قد أصبح عنواناً معرفياً عاماً أو اسم جنس معرفياً لكل ما يدخل في إطار الصناعة الإبداعية الفنية والجمالية الإسلامية، وصار لذلك هو المصطلح الأكثر استقراراً في ما يطلق على أجناس هذه الصناعة وأنواعها المتعينة -بشكل رئيس- في إطار الثقافة البصرية الإسلامية،

(1) كتاب تيتوس بيركهارت Titus Burckhardt الصادر عام 1976 م، مترجماً من اللغة الفرنسية إلى اللغة الإنكليزية بعنوان: Art Of Islam: Language & Meaning.

(2) داغر، **الفن والشرق: الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ج2، ص261.

(3) بغض النظر عن معنى كلٍ من الفن والإسلام على وجه الدقة اللغوية والقصد المعرفي لدى مؤرخي هذا الفن ودارسيه، الذين اختلفوا اختلافات كبيرة ومتناقضة أحياناً في معنى كل من الفن والإسلام اللذين يتركب منهما مصطلح (الفن الإسلامي).

التي ظلت تعاني من استيراد المصطلحات، وغربة المفاهيم، واضطراب الدلالات، وغير ذلك من المظاهر اللغوية والمعرفية لإشكالية التسمية العلمية الأساسية في موضوعات الفن الإسلامي المختلفة. ويمكن أن نشير، هنا بشكل عام، إلى بعض هذه المظاهر الإشكالية من خلال المسائل الآتية:

- غربة كثير من هذه الألفاظ والمصطلحات والكلمات المفتاحية، التي كانت من صنيع ما يمكن أن نسميه (علم الجمال الاستشراقي) ولغاته الأجنبية المتعددة التي اخترعت -تقريباً- أغلب العناوين العامة والخاصة لموضوعات (الفن الإسلامي)، بما فيها عنوانه الرئيس (Islamic Art)، على سبيل المثال لا الحصر.
- استعارة كثير من المفاهيم والمعاني والدلالات الخاصة بتفسير الألفاظ والمصطلحات الفلسفية والنقدية المتداولة في (معجم الفن الغربي)، للتعبير عن مسائل (الفن الإسلامي) وموضوعاته المختلفة، كما هو الحال في بعض المفاهيم الفنية، التي لم تكن الثقافة العربية الإسلامية تعرفها من قبل، ومنها -على سبيل المثال لا الحصر- مفهوم الـ (School) الفلسفي والنقدي، الدال على اتجاه فكري معين أو حركة فنية خاصة، فقد استخدم هذا المصطلح بتوسُّع في دراسات الفن الإسلامي الحديثة والمعاصرة، التي اعتادت الإسهاب في الحديث

عن (مدارس الخط العربي) وعن (مدارس التصوير الإسلامي) وعن غيرها من (مدارس الفن الإسلامي)[1] بعامة، على الرغم من أن اللغة العربية والثقافة الإسلامية اعتادت على مفهوم آخر لمصطلح (المدرسة) يتمثل في المؤسسة التعليمية.

- تغذية لغة الفن الإسلامي الحديثة والمعاصرة ببعض المصطلحات الفنية الغربية، التي منها على سبيل المثال لا الحصر- (Technique)، الذي ترجم إلى (الإخراج الفني)[2] عند دراسة كيفيات رسم الأشكال الزخرفية وغيرها.

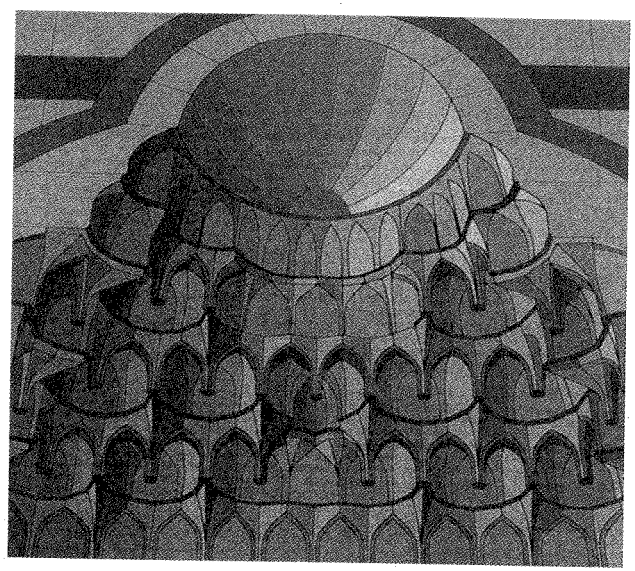
- اضطراب الترجمة الدلالية لبعض المعاني والمفاهيم المتعلقة ببعض ألفاظ الفن الإسلامي ومصطلحاته الأجنبية عند نقلها إلى اللغة العربية، كما هو الحال -على سبيل المثال لا الحصر- في نقل مفاهيم مصطلحات مثل: (Decoration)، و(Ornamentation)، و(Illustration)، وغيرها.. نقلاً دلالياً إلى مصطلح عربي واحد اللفظ، وربما المعنى أيضاً، ألا وهو: (الزخرفة).[3]

(1) ديماند، **الفنون الإسلامية**، مرجع سابق، ص41-74؛ إذ يصنف المؤلف مدارس الفن الإسلامي إلى سبع مدارس فنية.

(2) فكري، أحمد. **المدخل إلى مساجد القاهرة ومدارسها**، القاهرة: دار المعارف، 1965م، ج1، ص171.

(3) ربما يعد الكتاب الفخم Grammar of Ornamentation الصادر عام 1868م، لمؤلفه المصمم والمهندس المعماري الإنكليزي أوين جونز Owen Jones (ت 1874م) أول المصادر الهندسية والفنية الحديثة التي تناولت الزخرفة الإسلامية.

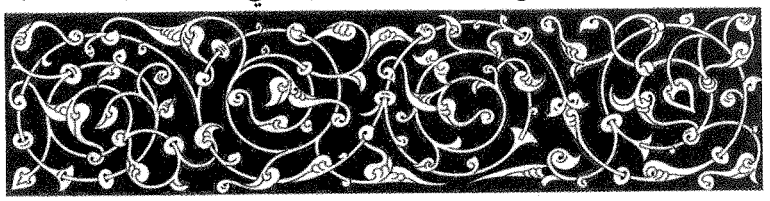
- استعمال الألفاظ والمصطلحات الأجنبية المعروفة في اللغة العربية بـ (المعرَّب) بإفراط، إلى الحد الذي تبدو فيه لغة الفن الإسلامي المعرفية لغة أجنبية عن لغة القرآن والإسلام العربية، فضلاً عن صعوبة معرفتها على الوجه العلمي الدقيق. ومن أبرز الأمثلة على ذلك: بعض مصطلحات (فن الزخرفة الإسلامية) المعربة من اللغة التركية: (هاتاي Hatay) و(رومي Romi). ويظل (المقرنص)[1] هو المصطلح المعرب الأشهر في لغة الفن الإسلامي.



(المقرنص)

(1) في مشرق العالم الإسلامي، و(المقربص) في مغربه. انظر:
- مجمع اللغة العربية. **المعجم الوسيط**، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004م، ص731.

- لم يلتفت كثير من المعنيين بالفن الإسلامي إلى تأصيل ألفاظه ومصطلحاته، من خلال العودة إلى المعجم اللغوي والاصطلاحي العربي، أو من خلال إعادة الاعتبار إلى بعض الألفاظ والمفاهيم والمصطلحات الأجنبية ذات الأصل العربي الإسلامي إلى اللغة والمعرفة والثقافة والهوية العربية الإسلامية، كما هو الحال -على سبيل المثال لا الحصر- في لفظة الـ (Tawrique)،



(التوريق)

التي كانت قد انتقلت من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية، وصارت فيها مصطلحاً فنياً إسبانياً دالاً على" الزخرفة النباتية القائمة بشكل خاص على الوريقات والسعف"[1] وما ينشأ

(1) فكري، **المدخل إلى مساجد القاهرة ومدارسها**، مرجع سابق، ج1، ص178. يقول السيد سالم عبد العزيز: "إن كلمة التوريق هي نفسها كان يتداولها المؤرخون العرب، فالمقري يذكر شخصاً اسمه محمد بن أحمد، كان عالماً بصناعة التوريق، وإن ابن جبير يستعمل هذه اللفظة مع لفظة التشجير مؤدياً نفس المعنى الذي تقصده الكلمة الفرنسيةArabesque، وهو الزخرفة النباتية... وقد ورثت اللغة القشتالية هذه الكلمة، وما زال الإسبان يطلقونها على الزخارف النباتية ذات الطابع العربي". انظر:
- عبد العزيز، سالم. "بعض المصطلحات للعمارة الأندلسية المغربية"، **صحيفة معهد الدراسات الإسلامية في مدريد**، إسبانيا: معهد الدراسات الإسلامية في مدريد، 1957م، مج5، عدد1-2، ص242.

فنياً عن تحوير أشكالهما، فجرى إعادة هذا المصطلح إلى لغة الفن الإسلامي العربية بعنوان (فن التوريق).

سابعاً: الصناعة الغربية للمصطلح الفني الإسلامي

قبل ولادة مصطلح (الفن الإسلامي) وبعده، كانت هناك صناعة لغوية معرفية تشتغل على تسمية كل ما له علاقة بهذا الفن من الأعمال والآثار والنظريات والتقنيات والأساليب والأشكال والصور والرموز الفنية، وذلك من خلال اختراع الألفاظ والمصطلحات والمفاهيم الحديثة الدالة على ذلك كله، أو بعضه منه، في سياق الثقافة الفنية الغربية، التي كانت إحدى نتائج عصر النهضة الأوروبية وسماته الحداثية الأساسية، منذ القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي، عندما انطلقت فيه بواكير التسمية المعرفية للفن الإسلامي مع مصطلح (Arabesco) الموجود في اللغة الإيطالية في العام 1019هـ/1611م؛ إذ تذكر بعض المعاجم اللغوية التاريخية الأجنبية أن لفظة (Arab: عرب) هي النواة الصرفية والدلالية لهذا المصطلح الفني الجديد، الدال من حيث المعنى على التصميم الزخرفي العربي النباتي تحديداً، حتى بعد انتقاله إلى اللغات الأوروبية الأخرى، وبخاصة الفرنسية والإنكليزية والألمانية، التي استقر فيها جميعاً على صيغة (Arabesque).[1]

(1) Barnhart, Robert. **DICTIONARY OF ETYMOLOGY**, New York: CHAMBERS, 2005, p 47.

ويذهب بعض مؤرخي الفن الإسلامي كالمؤرخ الألماني المتخصص في تاريخ الفن الإسلامي (أرنست كونل Ernest Kuhnel) إلى أن مصطلح (Arabesque) إنما هو من اختراع مؤرخ الفن النمساوي الأصل الذي يعد واحداً من مؤسسي علم تاريخ الفن وفلسفته: (آلويس ريكل Alois Riegle: 1858 ـ 1905م) في أواخر القرن الثالث عشر الهجري/التاسع عشر الميلادي.[1]

ومهما يكن من أمر ولادة هذا المصطلح واختراعه قبل ظهور مصطلح (الفن الإسلامي)، فإنه يمكن القول إن هذا المصطلح كان بمنزلة النواة المعرفية والدلالية الأولى للغة هذا الفن، التي صارت تتعامل معه بكل إيجابية، سواء في دراسات هذا الفن الأجنبية (الاستشراقية)، أو في دراساته العربية والإسلامية الحديثة والمعاصرة، التي عملت على نقل هذا المصطلح إلى لغة الفن الإسلامي العربية من طريقين:

الأول ـ تعريب لفظه الأجنبي تعريباً صرفياً خالصاً إلى (أرابسك).[2]

(1) الفاروقي، إسماعيل راجي. ولوس، لمياء. **أطلس الحضارة الإسلامية**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، الرياض: مكتبة العبيكان، 1998م، ص265.

(2) قدّم أحد صناع معاجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية العرب المعاصرين تمهيداً لغوياً غريباً جداً، لا داعي له إطلاقاً في سياق هذا الموضوع، لشرح مصطلح (أرابسك Arabesque)، إذ يقول: "الأرب (بفتحتين) -جمع مآرب- المطلب المستهدف أو المنشود، والإربة: الحاجة المشتهاة، مصداقاً لقوله تعالى (غير أولي الإربة)، والإرب (بكسر الهمزة وسكون الراء) -جمع مآرب- الدهاء والمكر واستخدام الحيلة، والأريب: الحاذق والعاقل". انظر:
- رزق، عاصم محمد. **معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية**، القاهرة: مكتبة مدبولي، 2000م، ص12.

الثاني ـ ترجمته بمعنى متفاوت بين الدلالة على عموم الفن الإسلامي بلا تحديد ولا تمييز ولا استثناء،[1] والدلالة على الزخارف النباتية حصراً، كما هو في أصله الدلالي الأول.

وإذ تباين الباحثون العرب والمسلمون في هذه الترجمة الدلالية لمصطلح (Arabesque) إلى اللغة العربية، فقد اختلفوا كذلك في محاولات إيجاد مكافىء لفظي عربي مناسب للتعبير عنه، فقدم بعض هؤلاء الباحثين مصطلحات رئيسة لترجمته ترجمة معنوية ودلالية؛ منها مثلاً: (التوشيح)،[2] و(الرقش)،[3] و(العربسة)،[4] و(الترقين الزخرفي)،[5] و(الزخرفة العربية المورقة)،[6] و(الزخرفة بالفروع النباتية)،[7] و(الزخارف النباتية)،[8] وربما غير ذلك.

(1) معروف، نزيه طالب (إعداد). **زخارف الحرف اليدوية في العالم الإسلامي: الأرابسك**، إستانبول: مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، 1997م، ص433.

(2) فكري، **المدخل إلى مساجد القاهرة ومدارسها**، مرجع سابق، ج1، ص183.

(3) عيسى، جورج. "بشر فارس في مصطلحاته الفنية والفلسفية"، **مجلة التراث العربي**، دمشق، س20، عدد80، تموز 2000م، ص149.

(4) ستيتيه، صلاح. "الصورة والإسلام"، **مجلة فنون عربية**، لندن، عدد6، 1982م، ص48.

(5) عكاشة، ثروت. **القيم الجمالية في العمارة الإسلامية**، القاهرة: دار الشروق، 1994م، ص433.

(6) الباشا، حسن. **التصوير الإسلامي في العصور الوسطى**، القاهرة: مكتبة النهضة العربية، 1958م، ص155.

(7) بريجز، **تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة**، مرجع سابق، ص159.

(8) الألفي، أبو صالح. **الفن الإسلامي**، لبنان: دار المعارف، ط2، د.ت، ص112.

ثامناً: مصطلحات نشأت بعد مصطلح (الفن الإسلامي)

أما تلك الألفاظ والمفاهيم والمصطلحات التي نشأت بعد الظهور التاريخي لمصطلح (الفن الإسلامي) فهي كثيرة، وهي مهمة من حيث صناعتها الغربية، فضلاً عن كونها قد أصبحت عناصر حيوية للغة هذا الفن. ويمكن أن نعرض في هذا السياق بعض الأمثلة، التي منها:

1 - morisco: الإسبانية الأصل، أو Moresque الفرنسية التي ظهرت منذ العام (1019 هـ/1611م) بكونها صفة لكل ما يملك خصائص العمارة والفن المغربي Moorish، ثم صارت منذ العام (1165 هـ/1752م) تقريباً اسماً يعبّر تحديداً عن الأساليب الزخرفية والتزيينية الأندلسية والمغربية[1] في مجالات العمارة والصنائع والفنون الإسلامية المختلفة. وتتمثل هذه الأساليب بصورة رئيسة في الأشكال والأنساق والشبكات الزخرفية الهندسية geometrical بخاصة، المنفذة في (صنعة الخزف: السيراميك Ceramics) المغربية الخاصة والمعروفة باسم (الزلّيج zillij).

2 - Miniature: وهي لفظة إيطالية الأصل، ظهرت أول مرة عام (994 هـ/1586م)، ثم انتقلت إلى الفرنسية، ودخلت اللغة

(1) المفتي، أحمد. **موسوعة الزخارف التاريخية**، دمشق: دار دمشق، 2001م، ص8. انظر أيضاً:

- **Encyclopedia Britannica**, London: Encyclopedia Britannica, Inc., 2012.

الإنكليزية في حدود عام (1365 هـ/1946م)، لتعني بالتالي: الصورة المصغرة والدقيقة، الملونة أو المذهبة أحياناً؛ في المخطوطات.[1]

ويصعب تحديد زمان انتقال هذا المصطلح إلى لغة الفن الإسلامي، لكن ما يمكن قوله في هذا الانتقال هو أن هذا المصطلح الأجنبي قد عُرب تعريباً شبه حرفي إلى (المنياتور)، وترجم من الناحية الدلالية إلى (المنمنمات). ويعد الباحث اللغوي بشر فارس(2) أول من ترجم مصطلح Miniature من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، مخترعاً مصطلح (المنمنمات) بعد استخراجه من فعل (نمنم) الأصيل في اللغة العربية.(3)

3 - Abstraction: الذي يعود تداوله الأول في اللغات الأوروبية إلى عام (955 هـ/1549م) بمعنى لا يمت إلى الفن بصلة خاصة ومحددة على النحو الذي ظهر فيه مصطلح Abstractionism منذ العام (1344هـ/1926م)،[4] ولكن هذا المصطلح استقر منذ العام (1364 هـ/1945م) تعبيراً عن اتجاه جديد في الفن التشكيلي الغربي، يقوم على خلوّ الرسم من التفاصيل الواقعية أو المادية للشيء أو

(1) **DICTIONARY OF ETYMOLOGY**, p 664

(2) كتابه: **سر الزخرفة الإسلامية**، القاهرة: المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، 1953، ص48.

(3) ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، ج2، ص305.

(4) **Encyclopaedia Britannica**, London: Encyclopaedia Britannica, Inc., 2012.

الموضوع؛ أي إنه تعبير عن مبادىء وتقنيات الفصل في ما بين الشكل والمضمون، من خلال الاشتغال التقني على الألوان والخطوط والأنساق الهندسية، بصورة أساسية، لصناعة (شكل Form) فني يشتغل، بدوره، بصورة رمزية في التعبير عمّا وراء هذا الشكل من المعاني العميقة والعالية. ويطلق على صناعة هذا الشكل الفني مصطلح (Abstract Art).[1]

ويعد التجريد، من حيث هو مفهوم فلسفي غربي مقابل للتشخيص في الفن، الجوهَر المعرفي لتطبيقات النظرية النقدية المعاصرة وإسقاطاتها على طبيعة الفن الإسلامي وخصائصه العامة، إذ يبدو أنّ الحديث عن التجريد في الفن الإسلامي يعود إلى الثقافة الجمالية الغربية التي ناقشت منذ القرن التاسع عشر، على الأقل، ما سماه بعض النقاد الغربيين: (نظرية الفن التجريدي العربي Arabesque)،[2] التي تجلت خلاصتها الإبداعية في مقولة مؤسس الحركة التكعيبية في الفن التشكيلي المعاصر؛ الفنان الإسباني بابلو بيكاسو (ت 1392 هـ/1973م): "إن أقصى نقطة أردت الوصول إليها في فن التصوير، وجدت الخط الإسلامي قد سبقني إليها منذ

(1) ريد، هربرت. **الموجز في تاريخ الفن الحديث**، ترجمة: لمعان البكري، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1989م، ص125.

(2) سوريو، إتيان. **الجمالية عبر العصور**، ترجمة: ميشال عاصي، بيروت: منشورات عويدات، ط2، 1982م، ص179.

أمدٍ بعيد". وكان هذا الفنان يقصد بهذه النقطة مفهوم (التجريد)[1] وأسلوبه الفني[2] المؤسس لما يعرف بـ (الفن التجريدي Abstract Art) الذي دخل المعجم الثقافي العربي الإسلامي أول مرة، بقرارٍ علمي رسمي صدر عام 1391 هـ/1972 م، من مجمع اللغة العربية في القاهرة؛ ينص على تعريف" الفن التجريدي بأنه: فن يعتمد في الأداء على أشكال مجردة تنأى عن مشابهة المشخصات والمرئيات في صورتها الطبيعية أو الواقعية."[3]

تاسعاً: الأسس المعرفية للمصطلح الفني الإسلامي

ومن أبرز ما يمكن أن نقرأه في السيرة الجمالية الاستعمالية لأغلب مصطلحات الفن الإسلامي، هو تحولاتها التاريخية بين الحياة والموت في الثقافة الإسلامية؛ وبخاصة أن المصطلح أشبه بكائن حي، غالباً ما تقوم قيمته المعرفية على حيويته الاستعمالية في المكان وفي الزمان؛ إذ يمكن لذلك تصنيف مصطلحات الفن

(1) ترجم اللفظ Abstraction إلى اللغة العربية والثقافة الإسلامية في الإطار الدلالي للفعل (جرَّد) الذي يعني نزع الشيء واستلاله من مكانه؛ إذ إن (التجريد) بعامة هو الخلاء والتعرية والتشذيب. وكان (التجريد) مصطلحاً عربياً إسلامياً يطلق بخاصة على تعرية الكتاب والمصحف من علامات الضبط اللغوي كالنقط والإعراب والتعجيم وأية زيادات أخرى على النص. انظر:
- ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، ج1، ص232.

(2) وغالباً ما يعبر عنه بمصطلح Abstractionism الذي يترجم إلى الحركة (التجريدية).

(3) مطلوب، **معجم ألفاظ الحضارة ومصطلحات الفنون**، مرجع سابق، ص134.

الإسلامي إلى واحدٍ من صنفين: أحدهما، يمكن أن نطلق عليه: (المصطلح الحي) وهو الذي ولد ونشأ وتطور واشتغل ولا يزال يشتغل معرفياً في لغة الفن الإسلامي. وثانيهما، (المصطلح الميت) الذي ولد واشتغل ومات في حقبة حضارية معينة، ولم يعد له وجود معرفي إلا في الوثائق التاريخية.

ومع أهمية الاثنين من الناحية المعرفية في تأصيل لغة الفن الإسلامي وبنائها على صعيدي التاريخ والعلم، من جهة أن دراسة سيرة المصطلح وتطوره التاريخي Etymologically تؤدي بلا شك الى منافع كثيرة ومهمّة في بناء هذه اللغة المعرفية الخاصة، يبدو المصطلح الحيوي الاستعمال أكثر أهمية، وأبرز دوراً، وأقوى تأثيراً في تأسيس علم الفن الإسلامي بعامة، وفي بناء علم المصطلح الفني الإسلامي بخاصة، على الأسس المعرفية الآتية:

1 – **اللغة:** الذي يغطي البنية اللغوية للمصطلح في مستوييها: الصرفي morphological، والمعنوي meaning، وبناء العلاقة المصطلحية بينهما على الترادف.

2 – **الثقافة** culture: وهو الأساس الذي يمنح المصطلح هويته اللغوية وخصوصيته المعرفية، بوصفه مصطلحاً ينتمي إلى ثقافة معينة، كأن تكون إسلامية أو إنسانية أو غير ذلك. وتقوم على هذا الأساس دلالة المصطلح بوصفه معطى ثقافياً أكثر منه معطى لغوياً؛ إذ تستند ثقافية المصطلح من

الناحية الذاتية على خصوصيات الثقافة التي ينتمي إليها المصطلح؛ من دين وعرف وأدب وخبرة وتجربة وغير ذلك، ويستند من الناحية الموضوعية على العلاقات الثقافية بين اللغات الإنسانية، من التفاعل والتبادل والتأثر والتأثير، وغير ذلك مما تتيحه المثاقفة، والترجمة، وغيرهما.

3 – **المنهج العلمي** Scientific Method: الذي يؤسس لعلمية المصطلح من خلال الرؤية التي تنطلق منها دراسة المصطلح؛ كأن تكون رؤية تأريخية Diachronic أو تعاصرية Synchronic، ومن خلال المنهج الذي تتبعه هذه الدراسة كأن يكون لغوياً مجرداً يقوم على الترادف، أو دلالياً Semantic، أو تأثيلياً Etymological جامعاً للاثنين معاً. ويسترشد في ذلك كله بعلوم الآلة كالمنطق وغيره.

عاشراً: تصنيف المصطلح الفني الإسلامي

أدت الطبيعة المعرفية للغة الفن الإسلامي إلى أن تكون بعض هذه التحديات اللغوية متأتيةً من داخل المنظومة الثقافية الإسلامية، وهو الأمر الذي قد يجعل التغريب والتعريب بوصفهما من أبرز خصائص المصطلح الفني الإسلامي خياراً إشكالياً، ربما يقوم، عند بعض المعنيين بالموضوع؛ على مراعاة "مسألة الوحدة والتعدد، التي تتميز بها الفنون الإسلامية، فلا ننسى وحدة المبادىء التي أفرزتها، وتعدد الشعوب التي أفرزتها، وبالتالي فإن علينا أن نتحرى

مصطلحاتها في كافة اللغات الإسلامية (العربية والتركية والفارسية وغيرها)؛ إذ ليس من المعقول مثلاً أن يضع أحدهم معجماً بالعربية لمصطلحات الفنون الإسلامية، ثم إذا مر به لفظ أو مصطلح تركي أو فارسي أو غير ذلك، اكتفى بالقول إنه عامي أو دخيل، وغض الطرف عن التفتيش عنه في مظانه."[1]

فهذا الرأي قد يفتح الباب واسعاً على أكثر من إشكالية مولدة بشكل مباشر وغير مباشر من إمكانيات القبول المعرفي بإضافة لغات أجنبية أخرى؛ غير إسلامية، إلى المنظومة اللغوية الناظمة لصناعة المصطلح الفني في الثقافة الإسلامية، مع إدراكنا لحقيقة هذه الإشكاليات كلها، بوصفها تحديات لغوية وثقافية فاعلة في (تغريب) المصطلح الفني الإسلامي، سواء من خلال نزع الشكل اللغوي العربي عنه، أو من خلال إفراغه من محتواه الثقافي والحضاري العربي.

ينطلق تغريب المصطلح الفني الإسلامي -في الأساس- من تلك (الإشكالية الاستشراقية)[2] في رؤية عدم كفاءة اللغة العربية لأن تكون لغة حضارية، لاعتقاد بعض المستشرقين القائلين بنظرية الفراغ المعماري والفني والحضاري في البيئة العربية في ما قبل الإسلام، ولتساوق هذه النظرية مع نظرية الوافد أو الدخيل اللغوي

(1) مطلوب، **معجم ألفاظ الحضارة ومصطلحات الفنون**، مرجع سابق، ص3.

(2) تقوم الإشكالية الاستشراقية على تقرير الشيء ونقيضه من الموضوعية والذاتية أو الإنصاف والإجحاف أو التقدير والتبخيس عند دراسة الحضارة الإسلامية وخصائصها المتميزة، سواء ما تعلّق منها بروحها وجوهرها، أو طرافتها الإبداعية، أو مكانتها بين الحضارات العالمية ودورها فيها.

لألفاظ العمارة والفن بخاصة، وألفاظ الحضارة بعامة، من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية، ومنها صار (المعرَّب) -قديماً وحديثاً- جزءاً من لغة الفن الإسلامي، التي يحتوي معجمها المتخصص بالعمارة الإسلامية -على سبيل المثال لا الحصر- عدداً كبيراً جداً من الألفاظ الفارسية والتركية وغيرهما من لغات الشعوب الإسلامية وغير الإسلامية، يبدو مصطلحاتٍ أساسية في لغة الفن الإسلامي المثقلة بكل أشكال هذا الوافد اللغوي اللفظية والدلالية.

وإذ يتضح، تنوع الأصول اللغوية والمصادر الثقافية التي تقوم عليها لغة الفن الإسلامي، فإن الاعتبارات الواجبة لضبط مفهوم المصطلح الفني الإسلامي ورسم حدوده المعرفية تقوم على الوحدة اللغوية والأصالة المعرفية في الانتماء الخاص والمباشر إلى علم الفن الإسلامي؛ إذ ينبغي أن يتفق أهل التخصص وأهل اللغة على أن (**المصطلح الأصيل**) في لغة الفن الإسلامي هو في الأصل كلمة عربية المبنى والمعنى، يمكن أن تكون هي البؤرة الدلالية في أي موضوع من موضوعات هذا الفن.

ومن هنا يجب أن تفهم مسألة (الوحدة والتنوع) المتعلقة بلغة الفن الإسلامي، على أساس ما يمكن أن نسميه وحدة الأصل اللغوي، وتنوع الفروع اللغوية المتصلة بهذا المركز، والمتعلقة أو المرتبطة به، والدائرة في فلكه اللغوي والمعرفي. وربما يفتح هذا الفهم أمام الباحثين في لغة الفن الإسلامي إمكانية تصنيف ألفاظها

ومصطلحاتها ومفاهيمها المتداولة ـ بشكل عام، ما يمكن أن نسميه:

1 - **المصطلح المعرّب:** من لغة غير اللغة العربية، وإن كانت إسلامية الثقافة، إلى لغة الفن الإسلامي العربية. وهناك كثير من الأمثلة على هذا المصطلح، الذي أصبحت معاجم العمارة والفنون والصنائع تعج به، إلى درجة يبدو فيها كأنه المصطلح الرئيس والأساس، بل والأصيل أحياناً، في لغة الفن الإسلامي. ومن أبرز المصطلحات الفنية الإسلامية مثالا لا حصراً: (الفسيفساء)، و(الطغراء)، و(الخانقاه).

2 - **المصطلح المغرّب:** في صناعته اللفظية الأجنبية، القائمة في المبنى والمعنى على صورة لفظ عربي اللغة والثقافة والصناعة أصلاً. وأبرز المصطلحات الأجنبية التي صنعها المستشرقون من ألفاظ عربية الأصل للدلالة على الفن الإسلامي والتعبير العلمي عنه؛ مثالاً لا حصراً: (الأرابسك)، و(التوريق)، و(المورسك).

3 - **المصطلح المترجم:** عبر نقل معناه أو مفهومه من الثقافة الفنية الغربية إلى لغة الفن الإسلامي، ليكون واحداً من مفاهيمها المعرفية الخاصة. ومن أبرز الأمثلة في هذا السياق مصطلح (المدرسة School) الذي كان قد نشأ أصلاً في الثقافة الغربية وتطور فيها خلال القرن الثامن عشر،

ليطلق على المجموعات والاتجاهات والأساليب الفنية، ثم جاء الباحث الفرنسي المتخصص بدراسة الفن الإسلامي كلود هيوار Cl. Huart[1] ليستخدم مصطلح (المدرسة) في كتابه عن أعمال الخط والرسم المصغر في الفن الإسلامي (المشرقي) في تصنيف الأساليب والاتجاهات الفنية لهذه الأعمال إلى e'coles : مدارس فنية، وهو ما كان البذرة اللغوية والمعرفية الأساس لنشوء ما صار يعرف عند المؤرخين بمدارس الفن الإسلامي.

أحد عشر: الحقول المعرفية لمعجمة المصطلح الفني الإسلامي

صار (المصطلح الفني) في الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة مفهوماً مستقلاً ذا وجهة دلالية واحدة ومحددة صوب المعاني المتعلقة -بشكل خاص- بالفن، بوصفه واحداً من أركان المعرفة الإنسانية الأساسية الثلاثة إلى جانب العلم والأدب.[2]

وصار (المصطلح الفني الإسلامي) مجالاً معرفياً واسعاً وشاملاً لمعانٍ ومفاهيم متعددة ومتنوعة، تتعلق بالفن الإسلامي، بوصفه ركناً من أركان المعرفة الإسلامية، يتعلق بفقه الإبداع الحضاري والجمالي بعامة، ويقوم على فنون العمارة وتصميمها

(1) **Les Calligraphies et les Miniaturists De L'ORIENT MUSULMAN**, Paris, 1908. P67

(2) حنش، **الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني**، مرجع سابق، ص25.

الداخلي والخط والزخرفة والتذهيب والتصوير، وغيرها من الفنون والصنائع الإسلامية المعروفة، بخاصة.

ويمثل هذان المصطلحان الجوهر المعرفي للغة الفن الإسلامي وصيرورتها الحيوية القائمة على المرتكزات الآتية:

- العلاقات الثقافية للغة الفن الإسلامي مع كلٍ من اللغات والحضارات والفنون الأخرى.
- التصنيف المعرفي لأجناس هذا الفن وحقوله المعرفية الفرعية كالعمارة والتصوير والخط والتذهيب وغيرها.
- الخصوصية العلمية الداخلية لكل من هذه الأجناس والفروع الفنية.
- التأطير النقدي الذي يعمل على تقويم العمل الفني الإسلامي وتذوقه، والحكم عليه في ضوء مبادىء وقيم ومعايير جمالية إسلامية، قد تتمثل من الناحية المعرفية والمفهومية في ألفاظ نقدية خاصة ومعينة.

ومن هنا؛ قد يصبح من الضرورة المعرفية والمنهجية تصنيف كل هذه المعاني والدلالات والمفاهيم والألفاظ الثقافية والمعرفية والعلمية والنقدية، التي قد يتضمنها (المصطلح الفني الإسلامي)، إلى الحقول الدلالية الآتية:

1 - **المصطلح الثقافي**، الذي هو لفظ تعريفي يأتي لبيان هوية (الفن الإسلامي) الإسلامية في سياق دراسات المثاقفة

الإنسانية، القائمة في مجال المعرفة الفنية على وصف بعض الفنون وصفاً عاماً مفتوح الدلالة على مجالات الثقافة الإنسانية العامة والمشتركة، كالدين والفلسفة، وغيرهما من الخصوصيات الاعتقادية، والمنهجية التفكرية، والتقنيات الإبداعية، والأساليب الفنية، والخصائص الجمالية.

ويهدف هذا المصطلح الثقافي -في الغالب- إلى وصف هذا الفن بعامة أكثر من تعريفه؛ أي يمكن له وصف الفن الإسلامي في سياق الثقافة الإنسانية -على سبيل المثال لا الحصر- بأنه فن تقليدي Traditional.

2 - **المصطلح المعرفي**، الذي هو تعريف عام، يهدف إلى تحديد المعاني والدلالات والمفاهيم المتعلقة بتحديد الإطار العام للعمارة والفنون والصنائع الإسلامية، بوصف كل منها مجالاً معرفياً متميزاً بخصوصيته المفهومية والعلمية والمنهجية، وبانتمائه المطلق والمباشر إلى ميدان معرفي بعينه، دون أية مشاركة أو تداخل مع غيره في سياق التصنيف المعرفي للفن الإسلامي بعامة، وأجناسه أو حقوله المعرفية بخاصة.

ويعمل هذا المصطلح على تعريف مركباتٍ مصطلحية مثل (الفن الإسلامي) و (العمارة الإسلامية)

و(فن الخط العربي) و(فن الزخرفة الإسلامية) وأشباهها الدلالية، في سياق التصنيف المعرفي الخاص بلغة الفن الإسلامي.

3 - **المصطلح العلمي**، الذي هو لفظ تعريفي أكثر تخصصاً من المصطلح المعرفي، يدخل في تشكيل البنية العلمية الذاتية أو الداخلية لمفهوم المصطلح المعرفي.

ويمكن أن نمثل لهذا المصطلح في سياق (العمارة الإسلامية) مثلاً بألفاظ وعبارات مثل: المسجد، المئذنة، الميضأة، المحراب، وغير ذلك من الألفاظ والعبارات الدالة في الأصل على أي عنصر من عناصر العمارة الإسلامية.

4 - **المصطلح النقدي**، الذي هو اللفظ الدال على الوصف والتذوق والحكم والتصنيف، المتعلق بالأشكال والصور والتقنيات، والأساليب والنظريات، والخصائص الجمالية المكونة لطبيعة الفن الإسلامي بعامة، والمعبرة بخاصة عمّا يمكن أن نسميه النظرية الإسلامية للنقد الفني.

ومن أبرز المصطلحات التي يمكن تصنيفها في هذا المجال: التجريد، الأسلوب، الإحسان، التفاضل.

الفصل الثاني

الوحدة والتنوع
في نظرية الفن الإسلامي

الوحدة والتنوع
في نظرية الفن الإسلامي

مقدمة

يكاد الخطاب المعرفي حول (الفن الإسلامي) يكون -في أغلب صفحاته- تاريخياً في رؤيته وفي منهجه وفي نظرياته، التي قدمها عن طبيعة هذا الفن، وخصائصه الجمالية والوظيفية.

ويمكن القول إن هذا الخطاب قد انشغل كثيراً بالاستقراء التاريخي للمنجزات والآثار والأعمال الفنية الإسلامية، من العمائر والمخطوطات والتحف والمصنوعات وما شاكل ذلك، ولكنه كثيراً ما كان يخرج من استقراءاته التاريخية هذه بأفكار وآراء ورؤى وتفسيرات أقرب ما تكون إلى الأصول الفلسفية والنقدية، التي تصب في بناء (نظرية الفن الإسلامي).

لا تزال هذه النظرية -في ضوء فلسفة الجمال واشتراطاتها النقدية- غضة في بنيتها المعرفية، بسبب ولادتها القيصرية من رحم الدراسات التاريخية، التي تنوعت فيها انشغالات هذه النظرية بين مفهوم الفن الإسلامي وطبيعته، وخصائصه ووظيفته وغير ذلك من حدوده المعرفية، التي لا يزال الجدل النقدي يدور فيها بين وحدة التعريف وتنوع التصنيف، ويمكن القول إنّ (وحدة الفن

الإسلامي وتنوعه)، بوصفهما مصطلحاً مركباً وموضوعاً واحداً، هو البؤرة الدلالية والعصب المعرفي لنظرية الفن الإسلامي، خاصة أن إشكالية (الوحدة والتنوع)، من حيث هي موضوع، تُعدّ إحدى أبرز النظريات الفلسفية والنقدية والمنهجية في المعرفة التاريخية المتعلقة بالإنسان والحضارة والفن، بل إن موضوعها بذاته يمكن أن يعد نظرية خاصة ومميزة؛ إذ يمكن القول إن لموضوع (الوحدة والتنوع) -دائماً وعلى العموم- نظريتين:

أولهما- النظرية العامة: تتعلق بكونهما -في الأصل والابتداء- مفهوماً بدهيّاً متلازماً وواحداً في الوعي الإنساني الذي يدرك، بداهة، وجوده الفطري في الأشياء، ودخوله العضوي في أغلب، إذا لم نقل، مجالات الحياة كلها، وما يتعلق بها من النظريات الدينية والفلسفية والعلمية، التي تفسر حركة التاريخ وتشكل الحضارة في المعرفة الإنسانية، فضلاً عن الصيرورة المعرفية عند الإنسان.

وثانيهما- النظرية الخاصة: التي غالباً ما تكون (الوحدة والتنوع) فيها إشكالية علمية ومنهجية محددة في نطاق معرفي محدد من الفلسفة أو العلم أو الأدب أو الفن، أو غير ذلك من مجالات المعرفة الإنسانية. وتبدو هذه النظرية فلسفية نقدية أقرب ما تكون موضوعاً في الرؤية والمنهج والخطاب.

وفي سياق هذا التصنيف النظري لموضوع (الوحدة والتنوع) وأهميته العلمية، ومكانته المتميزة في الخطاب المعرفي المتعلّق

بالفن الإسلامي، يمكن أن تكون ثمة حاجة معينة لمثل هذه المقاربة البحثية المتواضعة، وهدف مماثل لها في إمكانية استقراء النقاط الحيوية لإشكالية الوحدة والتنوع في هذا الخطاب، ومراجعتها مراجعة نقدية نافذة التحليل لعلاقاتها الذاتية والموضوعية، في ضوء الرؤية الجمالية الإسلامية، ومحاولة منهجة ذلك كله، لإعادة تشكيل هذه النقاط والعلاقات -قدر المستطاع- نظريةً نقدية خاصة للوحدة والتنوع في الفن الإسلامي.

ومن أبرز أدبيات هذا الموضوع ودراساته السابقة، بعامة، الخطاب المعرفي الاستشراقي وغير الاستشراقي، القائم على دراسة الفن الإسلامي بخاصة والحضارة الإسلامية بعامة. وقد يكون هيجل Hegel أول فلاسفة الجمال المحدثين الذين تناولوا موضوع (الوحدة الإلهية) في الفن الإسلامي،[1] بالبحث والتنظير. وربما كان البحث الذي قدمه ريتشارد إيتنجهاوزن Ethinghausen [2] عن (التفاعل والتماسك في الفن الإسلامي) في (مؤتمر المستشرقين عام 1955م) عن (الوحدة والتنوع في

(1) بسطاويسي، محمد غانم. **جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1992م، ص36.

(2) ريتشارد إيتنكهاوزن: من أكثر المستشرقين عناية وتخصصاً بدراسة الفنون الإسلامية، عمل رئيساً لمحافظي فن الشرق الأدنى الجديد في متحف فرير للفن في واشنطن. من أشهر كتبه: فن التصوير عند العرب؛ الذي ترجم إلى لغات متعددة منها اللغة العربية، بترجمة كل من الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، ونشر وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1973م.

الحضارة الإسلامية)[1] بداية البحث العلمي الجاد في هذا الموضوع. وربما كان المؤرخ أحمد فكري أول الباحثين العرب المعاصرين، الذين حاولوا إنشاء نظرية الفن الإسلامي على عوامل الوحدة بين العروبة والإسلام،[2] وآخرهم مثالاً، المفكر الإسلامي إسماعيل الفاروقي، الذي عالج نظرية الفن الإسلامي في ضوء العلاقة بين (التوحيد والفن) بكون التوحيد أصلاً وأساساً لتصور الجمال وصناعته الفنية.[3]

أولاً: في المفهوم الفني للوحدة والتنوع

تعد ثنائية الوحدة والتنوع موضوعاً حيوياً في الفقه الحضاري الإسلامي، مثلما هي كذلك في نظرية الفن الإسلامي، التي تؤكد خصوصية المفهوم الفني لكل منهما على أساس أن الوحدة هي تكامل العناصر الفنية في نسق هندسي دلالي متجانس "كما تتكامل أعضاء الجسد الواحد بنسب ثابتة."[4] وأن التنوع، بالتلازم مع الوحدة، هو النسق الافتراضي لهذه العناصر وتجانسها في تقنيات أو علاقات التماثل والتكرار والجمع والتأليف المتناغم، بما يحقق

(1) جرونباوم، غوستاف فون (تحرير). **الوحدة والتنوع في الحضارة الإسلامية**، ترجمة: صدقي حمدي، بغداد: مكتبة دار المتنبي، ط1، 1966م، ص34.

(2) فكري، **المدخل إلى مساجد القاهرة ومدارسها**، مرجع سابق، ص31.

(3) انظر مثلاً:
- الفاروقي، إسماعيل. "التوحيد والفن.. نظرية الفن الإسلامي"، **مجلة المسلم المعاصر**، عدد25، 1981م، ص151.

(4) عكاشة، **القيم الجمالية في العمارة الإسلامية**، مرجع سابق، ص48.

تفاعل العمل الفني وتماسكه، وبالتالي كماله الجمالي وقيمته المعرفية المزيدة أو المضافة، التي تحدد انتسابه إلى الفن، وليس إلى أي مجال معرفي آخر من مجالات الحضارة والمعرفة كالعلم أو الأدب مثلاً، كون هذا التنوع هو جوهر الفن.

ومن هنا، نستطيع إدراك البعدَين: الذاتي -الجمالي، والموضوعي- الحضاري للفن الإسلامي؛ إذ يتمثل البعد الأول في تكوّن "العمل الفني الإسلامي من أجزاء أو وحدات متعددة، تتآلف لتكوين تصميم أوسع. وتشكل وحدة من هذه الوحدات كياناً له قياس وذروة وإتقان، يمكن إدراكه على أنه وحدة معبرة وافية بحد ذاتها، إضافة إلى كونها جزءاً من التركيب الأوسع"[1] من (بنية الوحدات) هذه، التي تبرز من خلالها القيمة الجمالية الأولى والأساس للعمارة والفنون والصنائع الإسلامية. أما البعد الثاني فيتمثل في أن "وحدانية العقيدة ووحدانية الثقافة تقودان إلى تشابه/تنوع في اختيار الأشكال والرموز ليكون المؤدى واحداً"[2] في التعبير الفني عن جوهر الحضارة الإسلامية ورسالتها الخالدة المتمثلة في (التوحيد).

ثانياً: الخلفية الحضارية لوحدة الفن الإسلامي وتنوعه

ثنائية "وحدة الفن الإسلامي وتنوعه موضوع جدلٍ جاد بين العلماء والدارسين، منذ أن استقرت من الناحية الرسمية دراسةُ

(1) الفاروقي، ولوس، **أطلس الحضارة الإسلامية**، مرجع سابق، ص247.

(2) عكاشة، **القيم الجمالية في العمارة الإسلامية**، مرجع سابق، ص40.

الحضارة الإسلامية في معاهد التعليم الأكاديمية،"[1] وذلك للعلاقة العضوية الوثيقة بين الفن الإسلامي والحضارة الإسلامية؛ إذ تبدو هذه العلاقة بينهما واضحة على نحو أكبر من غيرها في إطار الحدود المعرفية؛ من التكوين والخصائص، لفكرة الوحدة والتنوع، فالحضارة الإسلامية تتميز "بشموليتها ووحدة مكوناتها، كما تتميز بالثراء والأصالة في كل ما تطرقت إليه من علوم وثقافة وفنون. ولم تتهيأ لأية حضارة أخرى ما تهيأ لحضارة الإسلام من تعدد المجالات، واتساع الرقعة الجغرافية، والامتداد الزمني."[2] وكذلك "الفن الإسلامي يمتاز بتنوعه العظيم؛ تنوع أصاب نواحيه وأشكاله وصناعاته وزخرفته وأقاليمه ورجاله؛ تنوع بلغ من الشدة حداً يصعب فيه كثيراً أن نجد فيه تحفتين متماثلتين."[3]

ويكشف هذا الجدل المعرفي المتعلق بثنائية الوحدة والتنوع بين الحضارة الإسلامية والفن الإسلامي عن أن هذه الثنائية كانت، ولا تزال، جانباً أساسياً من جوانب (الإشكالية الاستشراقية) المتعلقة بدراسة الحضارة الإسلامية، ليس بكون هذا الفن عنصراً مهماً من عناصر هذه الحضارة، ومكوناً بارزاً من مكوناتها المعرفية فحسب، بل لأن هذه الإشكالية الاستشراقية قامت -في جانب كبير منها- على

(1) أتيل، أسن. **وحدة الفن الإسلامي**، الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، 1405هـ، ص13.

(2) المرجع السابق، ص13.

(3) فكري، أحمد. تصديره لترجمة كتاب ديماند (م. س.)، انظر:
- ديماند، **الفنون الإسلامية**، مرجع سابق، ص11.

هذه العلاقة بين الحضارة الإسلامية والفن الإسلامي مثالاً نموذجياً للتعبير عن روحهما الواحدة، التي يمكن أن نصفها بالنظام أو القانون أو الجدل المعرفي، الذي تقوم عليه المنظومة الحضارية الإسلامية للفنون والعمارة والصنائع بعامّة.

وإذا كانت المقاربات المعرفية لإشكالية الوحدة والتنوع هذه متعددة ومتنوعة بتعدد جوانب الحضارة الإسلامية وتنوعها، فإن مقاربتها الأهم والأعمق في التقويم المعرفي الإنساني، ينبغي أن تكون في مجال الفنون والعمارة والصنائع الثقافية، لأن العديد من الدراسات التاريخية والحضارية والآثارية قد خلصت إلى أن الفن الإسلامي يمثل -في البداهة المعرفية- وجهها المعرفي الأبرز في التعبير عن قيمتها الاجتماعية في كفاية العيش وتقدمه في العطاء والإبداع، وبخاصة أن الفن بمفهوميه العام الشامل لكل عمل نافع أو الخاص المحدد في إطار العمل الجميل، هو الإبداع الإنساني الصانع لفكرة الحضارة ومقوماتها المعنوية والمادية، فضلاً عن نمطها المتطور في الاستقرار، وشكلها المتقدم في الهوية الثقافية، وفضلاً عن أسلوبها الراقي في التثاقف أو التواصل الحضاري مع الآخر في سبيل (عمارة الأرض)، التي هي جوهر الخطاب الإسلامي في مستوييه: الديني الإيماني القائم على مبدأ (الاستخلاف)[1] أو الخلافة الرمزية للإنسان في الأرض، والحضاري القائم على (الفطرة

(1) ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوٓاْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّيٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾[البقرة:٣٠].

الفاضلة)[1] للإنسان في الإبداع العلمي والأدبي والفني، وغير ذلك من مجالات الاجتماع والاتصال والعمران.

إن الفن الإسلامي هو المجال المعرفي الأنسب لتموضع هذه العلاقة وتجليها الدلالي أو الرمزي في التعبير عن الوحدة والتنوع في الحضارة الإسلامية؛ حيث يدخل هذا الفن في صلب تكوينها الإبداعي؛ وفي نسقها المعرفي؛ وفي هويتها الثقافية؛ وفي بنيتها الدلالية المعبرة عن الخطاب الحضاري للإسلام، بما يجعل الوحدة والتنوع في الفنون والعمارة الإسلامية يشكلان الوجه الآخر لوجودهما الجدلي في الحضارة الإسلامية، لأن المغزى المعنوي والدلالي، الذي يمكن أن نستكشفه من حجم وكثافة وسعة الوجود

(1) يعني الفضل في اللغة: الزيادة، وفي التفسير: الإسلام. انظر:
- الأصفهاني، الراغب. **مفردات ألفاظ القرآن**، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، دمشق: دار القلم، ط3، 2003م، ص639. وتعني الزيادة هنا ما هو فوق القسمة والتقدير الإلهي العادل في الأرزاق والأحوال. انظر:
- الترمذي، أبو عبد الله محمد. **تحصيل نظائر القرآن**، تحقيق: حسني نصر زيدان، ط1، 1969م، ص126. ويمكن تعريف الفضل بأنه القيمة المضافة أو الإضافية أو المزيدة والراجحة في الأشياء والأشخاص والأماكن والأزمان والأعمال وغير ذلك. ومن هنا، قامت في المعرفة العربية الإسلامية (المفاضلة و(التفاضل) بين الذوات والأنساب والعلوم والآداب والفنون والصنائع وغير ذلك من عناصر الحضارة ومقوماتها ومظاهرها. انظر:
- التوحيدي، أبوحيان. **المقابسات**، تحقيق: محمد توفيق حسن، بيروت: دار الآداب، 1989م، ص210. ومن كل ذلك صار بالإمكان قيام مفاهيم: الأنفس الفاضلة، والهندسة الفاضلة، والحضارة الفاضلة، والفاضل من الكلام، والمفضليات من قصائد الشعر، وغير ذلك مما يتصف بالفضل.

الجمالي والوظيفي لهذه الفنون والعمارة والصنائع في هذه الحضارة، مقارنة بالحضارات الدينية والإنسانية الأخرى، لا يحيد عن حقيقة أن الحضارة الإسلامية -في صورتها الكلية- هي الحضارة الفاضلة بوحدة القيم الكلية: الحق، والخير، والجمال، وبتنوعها الشهودي في الوجود والحياة والإنسان والمجتمع.

ويمكننا القول إنّ هذه الطبيعة أو الخصائص الفضلية للحضارة الإسلامية، القائمة على وحدة هذه القيم وتنوعها، هي التي تدفعنا إلى أن نصف هذه الحضارة -بكل قناعة واستحقاق- بأنها حضارة المعنى الجمالي لثنائية الوحدة والتنوع، الماثلة في الفن الإسلامي.

ومن هنا؛ تبدو إشكالية الوحدة والتنوع في الحضارة الإسلامية فلسفية/نقدية تتصل بأصل الفن الإسلامي، وطبيعته الجمالية، وبنيته المعرفية، وأبعاده التاريخية، وقيمته الحضارية، وآثاره الإنسانية، فهي إشكالية معرفية معقدة تتصل بالإشكالية الاستشراقية لدراسة الحضارة الإسلامية، بل هي من بناتها الناشئات عن القراءة الغربية، المتنوعة في رؤيتها وفي موقفها وفي منهجها، لحضارة الإسلام وتاريخ المسلمين.

ولذلك، يمكن أن يكون تحديد الطبيعة المعرفية لهذه الإشكالية بمنزلة المهمة الحيوية الأولى، التي ربما ينبغي للبحث العلمي المتعلق بالفن الإسلامي أن ينهض بها في قراءة غير

استشـراقية، أو في محاولة تأصيلٍ معرفي إسـلامي خالص لثنائية الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي، ينأى بها عن طبيعتها الإشكالية الاستشـراقية الواضحة، تماماً، في عدم الوضوح العلمي لمفهومي الوحـدة والتنوع، وفي غموض منهجيـة العلاقة بينهما، وفي تباين مسـارات التعـدد والكثرة لهذه العلاقة المنضويـة في إطار النظام المعرفي والمنظومة الحضارية للإسـلام والمسـلمين.

ثالثاً: القراءة الاستشراقية لوحدة الفن الإسلامي وتنوعه

قامت أغلب النظريات التاريخية والحضارية والجمالية المتعلقة بالفن الإسلامي على فكرة الوحدة والتنوع أساساً فلسفياً لجمالية هذا الفن وحيويته، وأهميته وتأثيره في المعرفة الجمالية الإسلامية وغير الإسلامية، وعلو مكانته ودوره التاريخي في الحضارتين؛ الإسلامية والإنسانية. فقد اجتهد عدد من المؤرخين "في سبيل الخروج بأفكار جديدة أو نظريات مبتكرة في حقل الفن الإسلامي الرحيب، سواء اتبعوا المناهج التقليدية من تاريخية وصفية، أو المناهج الفلسفية المستحدثة من جمالية باطنية أو تعبيرية رمزية، وبيان العلاقة العضوية بين الفن الإسلامي وأصوله القديمة في مختلف الأقاليم التي انضوت تحت راية الإسلام؛ بمعنى انصهار فنون الأقطار الإسلامية في بوتقة واحدة، ودخولها في دائرة حضارية واسعة هي التي تعني حلقة الثقافة الإسلامية العالمية ذات البنية الواحدة والطابع الواحد، وإن تنوعت دقائقها التفصيلية وعناصرها المفردة، فكأن وحدة حضارة

الإسلام المادية هي وعاء وحدته المعنوية حيث الإسلام عقيدة التوحيد والوحدة أيضاً."[1]

لقد خلصت هذه الدراسات وغيرها إلى أن العلاقة بين الوحدة والتنوع هي أهم خصائص الفن الإسلامي وأبرزها. وربما يمكن أن نمثل لأبرز القراءات الاستشراقية في ما يأتي:

1 - توصل إرنست كونل Kuhnel من دراساته التاريخية لمختلف (الطرز styles) المعمارية والزخرفية والتطبيقية التي تعرف أحياناً بالفنون الفرعية -مثلاً- إلى أن الفن الإسلامي لا يفرق بين (الطراز الديني) و(الطراز المدني)، بل يوحد بينهما في العمل الفني الواحد.[2]

2 - ويرى جورج مارسيه Marcais؛ مثلاً آخر؛ بأن للفن الإسلامي شخصيته الخاصة المميزة عن بقية فنون العالم القديم، وأن كلاً من الدين الإسلامي واللغة العربية كانا الرابط القوي بين طرز الفن المختلفة ومدارسه المتنوعة في وحدة فنية تمثلت بصفة خاصة في العمارة الدينية.[3]

---

(1) عبد الحميد، سعد زغلول. **العمارة والفنون في دولة الإسلام**، الإسكندرية: منشأة المعارف، 1986م، ص105.

(2) كونل، أرنست. **الفن الإسلامي**، ترجمة: أحمد موسى، بيروت-ألمانيا: دار صادر، دار هورست أردمن، 1966م، ص 33 .

(3) مارسيه، جورج. **الفن الإسلامي**، ترجمة: عفيف البهنسي، دمشق: دار الفكر، 1968م، ص 14 .

3 – ويؤكد جروبE.J.Grube، مثلاً ثالثاً، أن الوحدة البنيوية لعالم الإسلام تتمثل في الوحدة العرقية والجغرافية للعناصر الثقافية الثلاث: العربية والفارسية والتركية.[1]

وهناك دراسات أخرى تؤكد العلاقة بين الحضارة الإسلامية والفن الإسلامي في الوحدة والتنوع.

وفي مقابل ذلك كله، ثمة قراءات أخرى اعتمدت على هذه العلاقة للقول بعدم وجود (فن إسلامي) دليلاً على هذه الحيوية وعلى هذا القدر من الأهمية والمكانة، والدور في الحضارة الإسلامية، كما هو الحال –على سبيل المثال لا الحصر– في ما ذهب إليه كل من:

- ايتنجهاوزن، الذي يرى أن الفن الإسلامي يمتاز بعدم الترابط العضوي بين الوحدات الفنية، وبعدم الرغبة الواضحة في خلق، ولو نموذج واحد رئيسي، تتضح فيه الشخصية الفردية المعبرة عن الذات، فالأشكال والوحدات الفنية تعرض عادة بأسلوب تعسفي يمكن معه أن تعكس أو تغير أوضاعها، ولذلك فهي تمتاز بالرتابة الصارمة في وضع الألوان غير الطبيعية أو غير المتجانسة، بعضها إلى بعض، في العمل الفني الإسلامي.[2]

(1) عبد الحميد، **العمارة والفنون في دولة الإسلام**، مرجع سابق، ص111.

(2) إيتنجهاوزن، **التفاعل والتماسك في الفن الاسلامي**، ضمن **الوحدة والتنوع في الحضارة الإسلامية**، مرجع سابق، ص 159.

- ديماند Dimand الذي قال في دراسة له عن الفن الإسلامي إن غياب "التنوع، بوصفه جوهر الفن" عن الفن الإسلامي هو الذي جعله أشبه ما يكون بصناعة آلية رتيبة، على الرغم من وحدة الأسلوب القائمة على التماثل لا "التنوع الذي هو الطابع الغالب للفن المسيحي وليس للفن الإسلامي."[1]

رابعاً: الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي.. رؤى وتفسيرات

تعددت الرؤى وتنوعت التفسيرات التي قدمتها دراسات الفن الإسلامي لموضوع الوحدة والتنوع إلى درجة تنبىء عن غياب الحدود المعرفية للموضوع، واتساع دائرته لتشمل أغلب موضوعات الفن الإسلامي التاريخية والحضارية والجمالية والنقدية بلا استثناء، ولذلك قد تصعب الإحاطة بكل الاتجاهات المعرفية التي تناولت الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي. وفي هذه العجالة نسعى إلى فتح الباب على هذا الموضوع، من خلال تعلقه ببعض موضوعات هذا الفن ومجالاته، التي جرت منهجية العلاقة بين الوحدة والتنوع فيها على أنحاء واتجاهات مختلفة من العلاقة بين هذين المفهومَين، فبعض دراسات الفن الإسلامي تعوّل على الوحدة بوصفها روح الحياة الإسلامية، وبعضها الآخر يعول على

(1) ديماند، م. س. **الفنون الزخرفية الإسلامية**، ترجمة: محمود أنور الأسدي، ومنير صلاحي الأصبحي، دمشق: الشركة الشرقية للمطبوعات، 1995م، ص3.

التنـوع بوصفه جوهر الفن، وبعضهـا الثالث يعول على الوحدة في التنـوع، وبعضها الأخير على التنـوع في الوحدة، من خلال البحث في موضوعات الفن الإسـلامي الآتية:

1 - وحدة الأصل وتنوع المصادر:

موضوع أصل الفن الإسلامي ومصادره مثار جدلٍ كبير ومتواصل في دراسات هذا الفن، التي بدأت تظهر في غضون القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر الميلاديين، لتكون مجالاً معرفياً من مجالات علم الآثار أو تأريخ الفن أو علم الجمال. وانبثقت في هذا السياق نظريات عدة عبّرت عن رؤى فكرية متنوعة في جذورها الدينية والثقافية والعلمية، التي تعود في الغالب إلى المنظومة المعرفية الغربية الناشئة بعد عصر النهضة الأوروبية وامتداداته الاستشراقية، التي ركزت على التعامل مع قيمة الفن الإسلامي ومكانته الحضارية الإنسانية، في ضوء الاعتبار التاريخي للفن بكونه، في الأصل، إبداعاً إنسانياً محضاً.

ويتمثل في النظر إلى الفن الإسلامي بخاصة على أنه ليس أكثر من كونه ظاهرة حضارية حادثة بفعل عوامل ومؤثرات خارجية أو موضوعية تتمثل غالبيتها في الفنون السابقة والمعاصرة له، التي أسهمت في صيرورته فناً تاريخياً محدثاً أو جديداً، أو صار هو الفن الديني/الدنيوي الأحدث في التاريخ الإنساني.

وذهب كثير من دراسات الفن الإسلامي التاريخية هذه إلى أن

العرب المسلمين لم يكن لهم قبيل الإسلام وبعيده "فن خاص بهم يستحق الذكر، ولكنهم عندما فتحوا سوريا والعراق ومصر وإيران تبنوا الفنون الرفيعة الراقية في هذه البلاد، وبدأ أسلوب إسلامي ناشىء، ينمو تدريجياً، مشتقاً على الأخص من مصدرين فنيين؛ وهما: الفن البيزنطي، والفن الساساني، وكانت الآثار المسيحية (الفن المسيحي) في مصر وسوريا والعراق مصدراً"[1] من مصادر الفن الإسلامي، في عهده الأول، على الأقل.

ولكن هذه الأطروحة الاستشراقية واجهت ردود أفعال وتجاذبات معرفية عربية وإسلامية، حاولت نقض نظريات (الفراغ العربي) و (الاشتقاق أو التأثر الإسلامي) و (الأصول أو المنابع أو المصادر الخارجية) للفن الإسلامي. وقدم الباحثون العرب والمسلمون نظريات بديلة تتمثل في (الأصل العربي والإسلامي) لهذا الفن، فقد أكّد هؤلاء الباحثون أن العرب كان لهم قبل الإسلام العديد من صروح الحضارة والفن،[2] سواء كان ذلك في الجزيرة العربية أو خارجها، "ثم إن العرب اتخذوا الإسلام ديناً، وسخّروا في خدمة هذه الديانة عقولهم الناضجة، وخيالهم المتقد، ومشاعرهم الحساسة. وعلى هذا الأساس وحده، نشأ الفن الإسلامي وتطور منذ العصور الإسلامية الأولى إلى استخدام ملكاتهم الفكرية، لاستنباط أصناف الصنائع ومركباتها، كما يقول ابن خلدون؛ أو باصطلاح آخر

(1) المرجع السابق، ص23.

(2) الألفي، **الفن الإسلامي..أصوله وفلسفته ومدارسه**، مرجع سابق، ص88.

لاستنباط عناصر البناء وتعبيرات الفنون، ولاستيعاب ما كانوا يرونه جميلاً ونافعاً، من عناصر وأساليب الحضارات والفنون الأخرى، لهم في سياق نهضتهم الحضارية والفنية، وتطوير هذه العناصر والأساليب في إطار الوحدة العربية"[1] الإسلامية في التعبير الفني.

2 - وحدة العوامل الثقافية والحضارية وتنوعها:

حاولت بعض دراسات الفن الإسلامي التركيز على تلك العوامل الثقافية والحضارية المتصلة بالأصل العربي الإسلامي لهذا الفن. ولا تعتمد هذه الدراسات على الأعمال المادية وخصائصها الفنية في ذلك، بل تحاول أن "تنحو منحى مختلفاً يكشف عن العوامل المشتركة التي وحدت التراث الفني الإسلامي، بصرف النظر عن الفترة أو المنطقة التي ظهر فيها."[2]

ويمكن تصنيف هذه العوامل المشتركة في وحدة الفن الإسلامي وتنوعه إلى: عوامل ثقافية، وأخرى حضارية.

أ - فمن **العوامل الثقافية** التي يؤكد الباحثون دورها في نشأة هذا الفن وتطوره: العقيدة الإسلامية، واللغة العربية، والتعبير الفني.[3] فالإسلام كان له مفهومه الثقافي الذي أثّر في تشكل العالم وبلورته من جديد، بفرض خصائصه

(1) فكري، **المدخل إلى مساجد القاهرة ومدارسها**، مرجع سابق، ص31.
(2) أتيل، **وحدة الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص13.
(3) المرجع السابق، ص13.

الثقافية التي ينفرد بها على جميع البلاد المفتوحة، وبالذات في تقاليدها الفنية والمعمارية، معتمداً في ذلك على قوته الفكرية والثقافية، وعلى شمولية تعاليمه وعلى طابعه الإنساني والعالمي العام. وكان العامل الموحِّد الأقوى -الذي يأتي بعد العقيدة- هو اللغة العربية؛ تلك اللغة التي اختارها الله تعالى لتكون الوسيلة التي يتصل بها النبي ﷺ بالإنسانية ويبلغها رسالته التي جعلت من هذه اللغة عملاً دينياً يتجلى في تجويد الخط العربي -على سبيل المثال لا الحصر- وصيرورته "أنبل الفنون جميعاً"، عند أغلب الباحثين، واستمراره تعبيراً فنياً متميزاً عن العقيدة الإسلامية الواحدة واللغة الواحدة والثقافة الواحدة.

ب - **أما العوامل الحضارية** التي كانت أكثر من غيرها مساهمة في نشأة الفن الإسلامي وتطوره، فقد تمثلت في العامل الديني، المتمثل في الدور الذي أحدثه كل من المسجد والمصحف الشريف في الحياة الإسلامية وفنونها الجمالية والاستعمالية أو التطبيقية، وكذلك العامل السياسي الذي تمثل في رعاية الخلفاء والسلاطين والملوك والأمراء وبقية الحكام المسلمين لمختلف أنواع الفنون الإسلامية بلا استثناء. ثم العامل الاجتماعي الذي تمثل في توجه مختلف طبقات

المجتمع الإسلامي، عبر حقبه التاريخية المتعاقبة، إلى الاهتمام بالفنون والصنائع والعناية بها، وتنظيمها في مؤسسات اجتماعية خاصة. والعامل الفكري الذي رافق هذه التنظيمات الاجتماعية في تنمية الفنون بالتوعية والتعليم والتأجيز، وغيرها من طرق نشر الثقافة الفنية الإسلامية ووسائلها. وأخيراً؛ العامل العلمي الذي دفع العملية الفنية الإسلامية دفعاً كبيراً في مجال صناعة الكتاب الإسلامي المخطوط.

وإذا كان عدد من الباحثين في المجالين الحضاري أو الفني أو كليهما معاً لموضوع الوحدة والتنوع، قد علل ظاهريتها التاريخية الإسلامية بهذه العوامل الثقافية والحضارية،[1] فإن آخرين من هؤلاء الباحثين قد عدّ هذه العوامل وغيرها بمنزلة شروط أو إلزامات أو إكراهات موضوعية أو رهانات اجتماعية، هيأت البيئة الحضارية المتنوعة لنمو الفن الإسلامي وتطوره وازدهاره، في ضوء فرضية وحدة الفنون الإسلامية من الناحية التاريخية؛[2] أو ما يمكن أن نسميه: (الوحدة التاريخية)؛ إذ لا شك في أن "لتاريخ الفن الإسلامي وحدةً متميزة رغم تنوعها الكامن فيها، مع وضع الاعتبار الواجب لتطور هذا الفن على امتداد 1300 سنة، ولانتشاره من أراضي

(1) الرفاعي، أنور. **تاريخ الفن عند العرب والمسلمين**، دمشق: دار الفكر، ط2، 1997م، ص21.

(2) كرابار، أوليغ. **كيف نفكر في الفن الإسلامي**، ترجمة: عبد الجليل ناظم، وسعيد الحنصالي، الرباط: دار توبقال للنشر، ط1، 1996م، ص21.

الأندلس إلى حدود الصين. وهناك أربع خصال لهذا الفن تعد من أسباب خصائصه، فهناك: الاستخدام الزخرفي للأنماط الهندسية، والأشكال النباتية المحورة، وإتقان رسم الأشخاص والتصاوير، وفن كتابة الخط العربي. والذي أسهم في هذا التجانس الفني هو التتابع الدوري (التاريخي) لبعض العمليات المعينة (التبني، التكييف، الإبداع، التقليد، النزوح، الاستمرار أو الإحياء) على امتداد القرون الثلاثة عشر، وهو تتابع كان كفيلاً بتحقيق الاستمرار والاتصال على امتداد ذلك العهد الطويل والاتساع الشاسع."[1]

3 - وحدة الأسلوب وتنوع العناصر الفنية:

المجال المعرفي للوحدة والتنوع هو المجال الأكثر صلة بطبيعة الفن الإسلامي المعرفية المباشرة، وبخاصه أن بنية الفن؛ أي فن، في التقويم النقدي/الجمالي، تقوم على العناصر والتقنيات والأساليب، أكثر من قيامها على أية مكونات أخرى كالفكرة والمضمون والتاريخ وغير ذلك.

وربما لذلك، يميل أغلب الباحثين في هذا الفن، وبخاصة أولئك الذين ينهجون منهجاً نقدياً جمالياً في دراساتهم له، إلى أن وحدة الأسلوب Style أو الوحدة الأسلوبية هي أبرز ما يميز الفنون الإسلامية، على الرغم من:

(1) جنكينز، مارلين (إعداد وتحقيق). **الفن الإسلامي في متحف الكويت الوطني**، لندن: سذبي، 1983م، ص11.

1 – تباينها في النوعية المعرفية بين فنون العمارة والخط والرسم والتذهيب وغير ذلك.

2 – تنوع عناصرها الشكلية بين النقطة والخط line والدائرة والمخروط، وغير ذلك من الأشكال الهندسية.

3 – وتنوع قيمها التشكيلية بين اللون والملمس والنور والإيقاع والفراغ، وغير ذلك.

إن هذه العناصر الشكلية والقيم التشكيلية هي التي تصنع ما يمكن أن نسميه (الوحدة الفنية: الخطية، الزخرفية، المعمارية.. إلخ)؛ فتشكل هذه الوحدة بذاتها عنصراً فنياً كاملاً ومستقلاً، جديداً وواحداً من الناحية الصورية –على الأقل– يتكامل أو يتكرر مع واحد أو أكثر من العناصر أو الوحدات الفنية المختلفة عنه أو الشبيهة به، في نظام أو سياق هندسي فاضل ينتج –لا محالة– العمل الفني في صورته المعرفية المميزة، التي ندعوها في لغة النقد الفني النمط Type أو الأسلوب.

ويكاد دارسو الفن الإسلامي –على اختلاف توجهاتهم وتطبيقاتهم في هذا المجال– يتفقون على "أن هذه الوحدة الأسلوبية [في الفن الإسلامي] على شيء كثير من التكامل برغم تنوع المصادر وتعدد المؤثرات،"[1] ويمكن أن نستعين على التمثيل في هذا السياق بأمثلة من العديد من الفنون الإسلامية، ولكن أغلب الباحثين في

(1) سوريو، **الجمالية عبر العصور**، مرجع سابق، ص74.

هذه الفنون اعتادوا التمثيل على ذلك بفن الزخرفة Ornamentation الإسلامية، الفريد في أسلوبيته التقنية والجمالية؛ إذ تقوم الوحدة الأسلوبية، على تكرار/تماثل أو تنوع (الوحدة/ الوحدات الزخرفية): النباتية أو الهندسية.

ويمكن القول إن هذه الوحدة الأسلوبية المتنوعة تقوم على ثلاثة مرتكزات أساسية متواصلة في ما بينها؛ ومتكاملة بالعلاقة العضوية لا التركيبية بين الوحدة والتنوع هي:

أ – وحدة التصميم، وتقوم على تنوع العناصر والأشكال والأنماط والأنساق البنيوية في الفنون والعمارة والصنائع الإسلامية.[1]

ب – والإحساس بهذه الوحدة وإدراك مستويات تشكلها الهندسي –الدلالي، القائم على نظام من العلاقات ونسق من المفاهيم الخاصة[2] المتنامية.

ت – "وحدة المقصد؛ أو قل: وحدة التوظيف الجمالي للمقصد الجلالي؛ إذ تتشابه الفنون الإسلامية أو تتقارب إلى حد كبير "في التعبير الرمزي عن تجربة التوحيد عند الفنان المسلم" بما يسقط قيمة الخصائص الإقليمية أو الجغرافية [وغيرها

(1) الفاروقي، ولوس، **أطلس الحضارة الإسلامية**، مرجع سابق، ص132.

(2) انظر:
– Ardalan; Nader & Bakhtiar; Laleh: **The Sense of Unity**, London, The University of Chicago Press, 1973, p79.

من الخصائص الموضوعية] في الفنون الإسلامية."[1]

4 - وحدة الهوية وتنوع الخصائص الأسلوبية:

وقد تنبىء وحدة الأسلوب الفني وخصوصيته الجمالية عن وحدة الهوية الثقافية-الحضارية للفن الإسلامي، من منطلق أنّ الأسلوب هو الصورة الداخلية أو الذاتية للعمل الفني، وأن الهوية هي صورته الخارجية أو الموضوعية التي تميزه عن غيره؛ إذ "إن الفن فن بمزية أسلوبه في التعبير، بمضمونه الجمالي، بطريقته في الإيحاء بالأفكار، لا بالخامات التي يستغلها والتي تعد في الغالب لوناً من المصادفة الجغرافية. وإن الفن الإسلامي إنما يشكل وحدة فنية بسبب ذلك الأساس الوطيد، وهو التعبير عن الإسلام خلال الشعور العربي. وإن معطيات هذا الشعور العربي هي التي طبعت النتاجات الفنية عند المسلمين جميعاً بطابعها"[2] الثقافي -الحضاري الذي نراه- على سبيل المثال لا الحصر- في "الوحدة المعمارية في كافة أرجاء العالم الإسلامي؛ أي وحدة الطرز المعمارية في أقطار العالم الإسلامي كانت مستوحاة أو مستمدة من الحضارة الإسلامية"[3] التي تتألف معرفياً، من مكونين ثقافيين رئيسين هما: العروبة والإسلام؛

(1) مراد، بركات محمد. **الإسلام والفنون**، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ط1، 2007م، ص10.

(2) الفاروقي، **التوحيد والفن.. نظرية الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص151.

(3) الفاروقي، إسماعيل. "الإسلام وفن العمارة"، **مجلة المسلم المعاصر**، عدد34، 1983م، ص87.

إذ "إن أهم خصائص الفن الإسلامي هي العالمية والوحدة التي أتت عن طريق عاملي العروبة والإسلام. فالعروبة ممثلة في اللغة العربية والخط العربي صارت أهم موضوعات الزخرفة الإسلامية، بسبب كون الخط العربي معبراً عن كلمات الله المرئية، مما دعا الباحثين الأوربيين إلى تسمية الزخرفة الإسلامية بالأرابسك، ثم إن الصلاة بصفتها الفريضة العملية الوحيدة في الإسلام جعلت من المسجد الجامع بيت الله ورمز الإسلام بصفته دين الوحدانية والوحدة، وهكذا اتفقت مساجد الإسلام في تشكيلها الواحد من حيث التخطيط ومن حيث احتوائها على نفس العناصر."[1]

ومن هنا، يمكن أن نسوّغ لبعض الباحثين في هذا المجال تسميتهم هذا الفن بـ (الفن العربي الإسلامي) على أساس الهوية الثقافية -الحضارية المشتركة لهذا الفن، المتشكلة من تآلف عوامل الوحدة الثقافية العربية وتلازمها، كاللغة العربية وما شاكل،[2] وعوامل الوحدة الحضارية العالمية المستندة إلى جوهر الإسلام التوحيدي وطابعه الوحدوي،[3] وبخاصة" أن الإسلام من حيث هو دين لم يربط نفسه بالفنون إلى الدرجة التي تمكن مقارنته في شأنها بالمسيحية والبوذية؛ ولم يعين إلا قليلاً من الأعمال المحدودة للفنانين، إلا أنه ابتكر أسلوباً في الحياة واتجاهات كان لها تأثير عميق في فن عمارته، وفي سعة نطاق فنه التصويري

(1) عبد الحميد، **العمارة والفنون في دولة الإسلام**، مرجع سابق، ص239.

(2) فكري، **المدخل إلى مساجد القاهرة ومدارسها**، مرجع سابق، ص45.

(3) عبد الحميد، **العمارة والفنون في دولة الإسلام**، مرجع سابق، ص196.

وطبيعته، وفي طريقة معالجته للزخرفة ونوعها، وفي اختيار المواد من جميع الأقطار الإسلامية. وعلى الرغم من الطابع المتوحد الظاهري للفن الإسلامي؛ يدرك كل مطلع على مظاهره المختلفة إدراكاً متزايداً ذلك التنوع الهائل بين الأقاليم المختلفة، حتى بين العصور المتغيرة في الإقليم نفسه."[1]

خامساً: وحدة الفن الإسلامي وتنوعه.. قراءة إسلامية

كانت هذه الرؤى والتفسيرات التي قدمها عدد من دارسي الفن الإسلامي لثنائية الوحدة والتنوع -نوعاً ما- جزءاً من الإشكالية الاستشراقية، وتجاذباتها القائمة على رد الفعل أكثر من قيامها على الفعل الإبداعي النقدي في استجلاء الوحدة والتنوع في هذا الفن، على نحوٍ تأصيلي من النظرية الإسلامية.

ولذلك، نحاول في هذا السياق؛ تأصيل هذا الموضوع في ضوء الأصول والمصادر المعرفية الأساسية لما يمكن أن نسميه (علم الجمال الإسلامي)؛ إذ تتمثل أصول المعرفة الجمالية الإسلامية ومصادرها في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ثم في العلوم الإسلامية المتعلقة بالفكر والفلسفة، وباللغة والخطاب، وبالرياضيات والهندسة، وبالبصريات والمناظر، فضلاً عن المنهج الذي يمكن أن نسميه (النقد الفني الإسلامي)، الذي يجمع بين الرؤية المعرفية والقراءة الموضوعية لوحدة الفن الإسلامي وتنوعه من خلال:

(1) إيتنجهاوزن: **التفاعل والتماسك في الفن الاسلامي** ، مرجع سابق، ص151.

1 - النظرية الإسلامية للوحدة والتنوع:

يمكن أن نقرأ أصل هذه النظرية وجوهرها المعرفي في عموم الاعتقاد الإسلامي القائم على شهادة التوحيد: (لا إله إلا الله)[1] وحقائقها المعرفية المتعلقة بأصل العلاقة الفطرية بين الوحدة الإلهية: ﴿ هُوَ ٱللَّهُ ٱلْخَٰلِقُ ٱلْبَارِئُ ٱلْمُصَوِّرُ لَهُ ٱلْأَسْمَآءُ ٱلْحُسْنَىٰ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۖ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴾ [الحشر:24]. ﴿ فَتَعَٰلَى ٱللَّهُ ٱلْمَلِكُ ٱلْحَقُّ ۖ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ رَبُّ ٱلْعَرْشِ ٱلْكَرِيمِ ﴾ [المؤمنون:116] وكثرة الخلق وتنوعه في الموجودات والمبدعات والمصورات المتباينة في مستويات الأولوية والتراتب، والشمول والاحتواء، والتجلي والانعكاس: ﴿ إِنَّ فِى خَلْقِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفِ ٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ وَٱلْفُلْكِ ٱلَّتِى تَجْرِى فِى ٱلْبَحْرِ بِمَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ وَمَآ أَنزَلَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مِن مَّآءٍ فَأَحْيَا بِهِ ٱلْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِن كُلِّ دَآبَّةٍ وَتَصْرِيفِ ٱلرِّيَٰحِ وَٱلسَّحَابِ ٱلْمُسَخَّرِ بَيْنَ ٱلسَّمَآءِ وَٱلْأَرْضِ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ ﴾ [البقرة:164].

ويكشف الخطاب الإسلامي، المتمثل في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، عن آفاق هذه الرؤية وأبعادها في أسباب الخلق والوجود والحياة وغاياتها العبادية والمعرفية والحضارية،

(1) الله: لفظ الجلالة هو الاسم العلم على الذات الإلهية، وهو الاسم (الواحد الفرد) الجامع لكل الأسماء الحسنى والصفات العلى. ولفظ الجلالة (الله) مفرد في اللغة، فلا يجمع ولا يتعدد، بخلاف كلمة (إله) التي تتعدد وتجمع على (آلهة). و (لا اله الا الله) نفي لتعدد الألوهية وإثباتها مطلقة لله الواحد الأحد. انظر:
- الأنصاري، فريد. "جمالية الدين في جمالية التوحيد"، **مجلة البيان**، لندن، عدد209، 2002 ، ص7.

والإبداعية في التواصل والتعايش والإنتاج النافع على مستوى النفس والمجتمع والعالم.

وإذا كان هذا الخطاب يتجه عموماً إلى الثقلين: الإنس والجن، وخصوصاً إلى الإنسان بوصفه المخلوق الذي كرمه الله سبحانه من بين مخلوقاته كلها بأن جعله خليفته في الأرض، فإن النظرية المعرفية والمنهجية لهذا الخطاب تقوم على سلسلة من الثنائيات التي تنطلق -بداية- من الثنائية الأم المتمثلة في العلاقة الفطرية الحميمة بين (الله) الواحد الأحد الفرد: ﴿قُلْ هُوَ ٱللَّهُ أَحَدٌ ۝١ ٱللَّهُ ٱلصَّمَدُ ۝٢ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ ۝٣ وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدٌۢ﴾ [الإخلاص:1-4]، وما سمّاه القرآن الكريم بـ (الآيات والآفاق والأنفس) من المخلوقات والموجودات والمصنوعات وما شاكل من الأشياء التي أبدعها الله تعالى: ﴿سَنُرِيهِمْ ءَايَٰتِنَا فِى ٱلْءَافَاقِ وَفِىٓ أَنفُسِهِمْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ ٱلْحَقُّ ۗ أَوَلَمْ يَكْفِ بِرَبِّكَ أَنَّهُۥ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ شَهِيدٌ﴾ [فصلت:53]، ومروراً بأس المعادلة الكونية للوحدة والتنوع القائم على (المعرفة والعبادة) بوصفهما الغاية الواحدة لخطاب (الخلق) القرآني الماثل في الآية الكريمة: ﴿وَمَا خَلَقْتُ ٱلْجِنَّ وَٱلْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ﴾ [الذاريات:56]؛ أي: "ليعرفوا وجوده وتوحيده،"[1] وانتهاء بسلسلة ممتدة ومترابطة من الثنائيات الفرعية،

(1) كما يقول بعض المفسرين مثل ابن عباس رضي الله عنه، (ت 68 هـ/687م). انظر:
- الألوسي، أبو الفضل شهاب الدين محمود. **روح المعاني في تفسير القرآن الكريم والسبع المثاني**، بيروت: إدارة المطبعة المنيرية، دار إحياء التراث الإسلامي، د.ت ، ج17، ص121.

الناشئة عن تلكم الثنائيتين بوصفهما أوّلاً وأصلاً ومصدراً لها في الغيب والشهود، والخفاء والتجلي، والجلال والجمال، والإلهام والاستلهام، والإبداع والتقليد، والطبيعة والصناعة في (علم التفكر)[1] الإنساني بخالق الكون ومخلوقاته.

وطبقاً لهذا العلم الإسلامي البحت الذي يقوم -في حقيقته أو

(1) يقول التوحيدي: "الفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، فالإلهام مفتاح الأمور الإلهية ". انظر:
- التوحيدي، أبو حيان. **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: السندوبي، الجزائر: د.ت، 1964، ط2، 1992م، ج1، ص113.

ومن هنا، فإن (علم التفكر) هو علم فاضل من علوم الباطن في تصنيف المعرفة الإسلامية، فقد جاء في الأثر: تفكر ساعة خير من عبادة سنة. وحقيقته: تحصيل معرفتين في القلب ليستثمر منهما معرفة ثالثة. وهذا إما بالتقليد أو بالفكر من عند نفس المتفكر، إما بالتعلم والممارسة، أو بنور إلهي في الفطرة. ويشتغل هذا العلم منهجياً عبر سلم التفكر والاعتبار والتذكر والتدبر والتأمل والتعقل والتعلم والنظر والسمع.

ويجري هذا العلم في مجاري الفكر المتعلقة بجلال الله وعظمته وكبريائه في ذاته وفي صفاته وفي أفعاله تعالى وعجائب صنعه وبدائع أمره في خلقه فإنها تدل على جلاله وكبريائه وتقديسه وتعاليه، وعلى كمال علمه وحكمته، وعلى نفاذ مشيئته وقدرته؛ فننظر إلى صفاته من آثار صفاته، وهذا كله سر قوله ﷺ: "تفكروا في خلق الله ولا تفكروا في ذات الله". انظر:
- دحروج، علي. **موسوعة مصطلحات مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم، للعلامة أحمد بن مصطفى الشهير بطاش كوبري زادة**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1998م، ص328.
- العقاد، عباس محمود. **التفكير فريضة إسلامية**، القاهرة، نهضة مصر، د.ت، ص 55 .

والإبداعية في التواصل والتعايش والإنتاج النافع على مستوى النفس والمجتمع والعالم.

وإذا كان هذا الخطاب يتجه عموماً إلى الثقلين: الإنس والجن، وخصوصاً إلى الإنسان بوصفه المخلوق الذي كرمه الله سبحانه من بين مخلوقاته كلها بأن جعله خليفته في الأرض، فإن النظرية المعرفية والمنهجية لهذا الخطاب تقوم على سلسلة من الثنائيات التي تنطلق -بداية- من الثنائية الأم المتمثلة في العلاقة الفطرية الحميمة بين (الله) الواحد الأحد الفرد: ﴿قُلْ هُوَ ٱللَّهُ أَحَدٌ ۝١ ٱللَّهُ ٱلصَّمَدُ ۝٢ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ ۝٣ وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدٌۢ﴾ [الإخلاص:1-4]، وما سمّاه القرآن الكريم بـ (الآيات والآفاق والأنفس) من المخلوقات والموجودات والمصنوعات وما شاكل من الأشياء التي أبدعها الله تعالى: ﴿سَنُرِيهِمْ ءَايَٰتِنَا فِى ٱلْءَافَاقِ وَفِىٓ أَنفُسِهِمْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ ٱلْحَقُّ ۗ أَوَلَمْ يَكْفِ بِرَبِّكَ أَنَّهُۥ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ شَهِيدٌ﴾ [فصلت:53]، ومروراً بأس المعادلة الكونية للوحدة والتنوع القائم على (المعرفة والعبادة) بوصفهما الغاية الواحدة لخطاب (الخلق) القرآني الماثل في الآية الكريمة: ﴿وَمَا خَلَقْتُ ٱلْجِنَّ وَٱلْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ﴾ [الذاريات:56]؛ أي: "ليعرفوا وجوده وتوحيده،"[1] وانتهاء بسلسلة ممتدة ومترابطة من الثنائيات الفرعية،

(1) كما يقول بعض المفسرين مثل ابن عباس رضي الله عنه، (ت 68 هـ/687م). انظر:
- الألوسي، أبو الفضل شهاب الدين محمود. **روح المعاني في تفسير القرآن الكريم والسبع المثاني**، بيروت: إدارة المطبعة المنيرية، دار إحياء التراث الإسلامي، د.ت ، ج17، ص121.

الناشئة عن تلكم الثنائيتين بوصفهما أوّلاً وأصلاً ومصدراً لها في الغيب والشهود، والخفاء والتجلي، والجلال والجمال، والإلهام والاستلهام، والإبداع والتقليد، والطبيعة والصناعة في (علم التفكر)[1] الإنساني بخالق الكون ومخلوقاته.

وطبقاً لهذا العلم الإسلامي البحت الذي يقوم -في حقيقته أو

(1) يقول التوحيدي: "الفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، فالإلهام مفتاح الأمور الإلهية ". انظر:
- التوحيدي، أبو حيان. **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: السندوبي، الجزائر: د.ت، 1964، ط2، 1992م، ج1، ص113.

ومن هنا، فإن (علم التفكر) هو علم فاضل من علوم الباطن في تصنيف المعرفة الإسلامية، فقد جاء في الأثر: تفكر ساعة خير من عبادة سنة. وحقيقته: تحصيل معرفتين في القلب ليستثمر منهما معرفة ثالثة. وهذا إما بالتقليد أو بالفكر من عند نفس المتفكر، إما بالتعلم والممارسة، أو بنور إلهي في الفطرة. ويشتغل هذا العلم منهجياً عبر سلم التفكر والاعتبار والتذكر والتدبر والتأمل والتعقل والتعلم والنظر والسمع.

ويجري هذا العلم في مجاري الفكر المتعلقة بجلال الله وعظمته وكبريائه في ذاته وفي صفاته وفي أفعاله تعالى وعجائب صنعه وبدائع أمره في خلقه فإنها تدل على جلاله وكبريائه وتقديسه وتعاليه، وعلى كمال علمه وحكمته، وعلى نفاذ مشيئته وقدرته؛ فننظر إلى صفاته من آثار صفاته، وهذا كله سر قوله ﷺ: "تفكروا في خلق الله ولا تفكروا في ذات الله". انظر:
- دحروج، علي. **موسوعة مصطلحات مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم، للعلامة أحمد بن مصطفى الشهير بطاش كوبري زادة**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1998م، ص328.
- العقاد، عباس محمود. **التفكير فريضة إسلامية**، القاهرة، نهضة مصر، د.ت، ص 55 .

في طبيعته المعرفية- على إدراك العلاقة بين الوحدة والكثرة/التنوع، فإن النظرية الإسلامية لهذه الثنائية المعرفية تقوم -بدورها- على أن الوحدة؛ من حيث هي فكرة ومبدأ وقدرة أو فعالية، مفهوم مجرد للتوحيد والتكامل؛ إذ إن "الكمال في الوحدة.. ولكل شيء كماله اللائق به، الممكن له،"[1] فتصير الوحدة بذلك أصل كل شيء في المعرفة والخلق والوجود والكون. والكثرة والتعدد والتنوع هي السُنَّة الفطرية والطبيعية والكونية (لكل شيء كونه الخاص) لكل هذه الأشياء المعرفية وغيرها، بدءاً من الأسماء الحسنى لله الواحد الأحد وصفاته العلى في الغيب والمعرفة اللدنية أو الماورائية، وانتهاء بآيات الخلق وآفاق الوجود وأسرار الأنفس في الشهود الحضاري أو المعرفة الإنسانية.

وتفسيراً لذلك كله؛ يمكن القول إن المعرفة العربية الإسلامية قد عدّت الوحدة أصلاً للكثرة والتنوع، وعدّت العلاقة بينهما منهجية أو تقنية لمعرفة طبيعة الأشياء المحسوسة والمدركة، فصارت هذه الثنائية بذلك الموضوع الجوهري للمعرفة الإنسانية بعامة، والإسلامية منها بخاصة.

ويمكن أن نرى هذا الموضوع ونتلمسه في كل مجال من مجالات هذه المعرفة؛ إذ يقول التوحيدي مثلاً لذلك: "الباري الحق؛ والواحد الأحد: منبجَسُ الأشياء كلها ومنبعُها، عنه تفيض فيضاً وفيه

(1) الغزالي، أبو حامد. **إحياء علوم الدين**، تحقيق: عثمان أمين، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1968م، ج2، ص341.

تغيض غيضاً، لا على حد اللفظ الذي في (عن) فصلاً، وفي (في) وصلاً، بل على حد العقل الذي يقضي بالشيء على الشيء من غير إثبات بينونة ولا تأسيس كينونة، فإن الأشكال والحدود من الأقوال والأغراض منفية في ساحة الألوهية، لكنها رسوم متحركة للنفوس تحريكاً، وكلمات مقربة من الحق تقريباً، تبلغ بالسامع إلى ما وراء ذلك تبليغاً. وكلما كانت هذه الرسوم أتم وأحسن؛ والكلمات أبهى وأبين، كان التحريك ألطف، والإدراك أشرف. ولهذا ما يضرب عن بيان إلاّ بيان، ويؤثر من كلام إلى كلام. ومثال هذا التحريك وهذا التحرك حاضر من الأشكال والخطوط والصور والنقوش.. والوحدة شائعة في جميعها، ومحيطة بها كلها، ومشتملة عليها بأسرها، فصارت هذه الأشياء بالوحدة تتشاكل وتتكامل، وبالكثرة تتخالف وتتفاضل."[1]

وفي هذا السياق؛ يكمل التوحيدي دائرة الوحدة والتنوع المعرفية الإسلامية هذه بقوله: ".. وأنا أعوذ بالله من [كل] صناعة لا تحقق التوحيد، ولا تدل على الواحد، ولا تدعو إلى عبادته والاعتراف بوحدانيته والقيام بحقوقه، والمصير إلى كنفه، والصبر على قضائه، والتسليم لأمره."[2]

2 - النظرية الفنية للوحدة والتنوع:

ومن هذه النظرية الإسلامية العامة للوحدة والتنوع، يمكن أن

(1) التوحيدي، **المقابسات**، مرجع سابق، ص140.

(2) التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، مرجع سابق، ج1، ص144.

ينبثق تأصيل النظرية الفنية الإسلامية للوحدة والتنوع عبر محاولات التنظير الحديثة والمعاصرة لفلسفة الفن الإسلامي، التي تقوم في جانب كبير منها على دراسة طبيعة هذا الفن وخصائصه العامة؛ فقد استندت محاولات بيان السمات والملامح والميزات الجمالية والحضارية التي يتصف بها الفن الإسلامي على وجه الخصوص والتفرد، وتفسيرها على أساس الوحدة والتنوع، من خلال الاعتماد على تحليل تقنياتها وعلاقاتها المنهجية في التكرار المتماثل وغير المتماثل، أو التأليف والتكوين بالعناصر الهندسية، والأشكال الزخرفية، والصور الخطية Calligraphy في مختلف الأعمال الفنية والمعمارية والصنائعية الإسلامية. وفي ضوء ذلك، عنيت كل نظرية بدراسة الشكل أو المضمون في الفن الإسلامي، وتوصلت إلى تغليب خاصية من هذه الخصائص طابعاً معرفياً لهذا الفن، يستند على هندسة الأشكال Geometry تارة، أو إلى التزيين Decoration تارة أخرى، أو يتأوّل بالتجريد Abstraction والرمزية Symbolism تارة ثالثة، وغير ذلك من الخصائص العامة والتفصيلية المفتوحة على القراءات والآراء والتنظيرات الاستشراقية، -بالدرجة الأولى- في رؤيتها الغربية، وفي بنيتها الآثارية، وفي منهجها التاريخي الوصفي.

ومن المآخذ النقدية على نظريات الخصائص الاستشراقية هذه، أنها لم تتأسس على أرضية معرفية معيارية عامة تصلح لتوصيف الفنون والعمارة والصنائع الإسلامية بعامة، بقدر ما كان أغلبها

توصيفاً جزئياً مستنداً إلى واحد أو اثنين، ليس أكثر، من هذه الفنون والعمارة والصنائع الإسلامية، إذا لم نقل إن أغلبها استند في ذلك على التصوير أو الرسم أو العمارة فقط، في ضوء ما يراه في الفنون الغربية، الدينية المحتوى وغير الدينية. وربما لذلك جاءت بعض هذه النظريات تخالف بعضها الآخر، ولم تتفق على خصائص واحدة معينة على نحو ما، أو محددة بعدد ما أو موصوفة بكيفية ما، مع أن أغلب نظريات الخصائص هذه كانت تولي الوحدة والتنوع اهتماماً كبيراً في شغلها العلمي والمنهجي على هذا الموضوع.

والوجه الآخر لهذه الإشكالية الاستشراقية في الموضوع، يتمثل في أن هذه النظريات لم تستكشف أصولها الفلسفية والعلمية والمنهجية والتقنية في المعرفة العربية الإسلامية؛ إذ لم تلجأ كثيراً إلى تأصيل هذه الثنائية بتراثها الجمالي والنقدي الإسلامي في مجال الحضارة والعمارة والفن، بل إن أغلب دراسات الفن الإسلامي هذه لم تعمد، على نحو واضح، إلى تأصيل أطروحاتها في تعليل الإبداع الفني الإسلامي بآراء أو نظريات إسلامية خالصة.

ومن أبرز دارسي الفن الإسلامي الذين حاولوا ذلك - على سبيل المثال لا الحصر- كل من:

- لويس ماسينون Massignon؛[1] الذي حاول تفسير الأشكال

(1) Massignon; Louis: **Les Methode de Realisation Artistique l' Islam**, Syria , vol. 2, 1921.

الهندسية الإسلامية وتكونها الفني بالنظرية الذرية Atomic Theory الأشعرية، التي تقول بأن الإرادة الإلهية هي التي تركب وتعيد تركيب الذرات المقومة لكل شيء، في كل حين، حتى تظل الطبيعة على هويتها، ويمكن لهذه الذرات أن تجمع بطرق مختلفة لتكوين أشكال وهويات متعددة. ومن هنا فإن ما يقوم به الفنان ليس خلقاً جديداً لهذه الأشكال والأشياء، كما هو الحال في إرادة الله تعالى وقدرته، بل هو أشبه ما يكون بلعبة تخلية من الممكنات الاحتمالية القائمة على توزيع العناصر الموجودة أصلاً من تفريقها إلى تجميعها في تأليف معين.

"لقد استعملت النظرية الذرية أخيراً لتفسير زخرفة القباب بواسطة Stalactites."[1]

- ألكسندر بابا دو بولو Papadopoulos، الذي حاول تقديم نظرية جديدة ومتميزة لتفسير التصوير التشخيصي بالأسس الروحية والفكرية للفن الإسلامي. وتقول هذه النظرية إن الأحاديث النبوية الشريفة الناهية عن تصوير الكائنات الحية كانت سبباً رئيساً في تطور التصوير الإسلامي بشكل متميز لا يتعارض مع التحريم أو النهي، وذلك

(1) أي: المقرنصات. انظر:
- كرابار، **كيف نفكر في الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص36.

باستنباط أساليب ملائمة وقواعد تقنية خاصة، يقصد بها الفنان إلى بيان حسن نيته في الابتعاد عن نقل الواقع (المحاكاة) وعدم الطموح إلى مضاهاة خلق الله.[1]

إن البحث العلمي، الحديث والمعاصر، المتعلق بالفن الإسلامي، لم يستعن كثيراً بالرؤية المعرفية الإسلامية في وضع نظرياته هذه، ولم يستعن بالمناهج الإسلامية، كمنهج الأصول والفروع الذي نشأ في الفقه الإسلامي وساد في المعرفة الإسلامية، ومنهج المقاصد الحيوي في الشريعة الإسلامية، ومنهج المناسبة والنظام البياني في معرفة بناء النص القرآني، وغيرها من المناهج الإسلامية الخالصة في دراسة ظاهرة الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي دراسة كلية في الرؤية، وشاملة في العمل، وعامة في النظرية التي ربما لن تكون في طبيعتها أقل من أن توصف بما يمكن أن نطلق عليه (الوحدة الخصائصية).

ونقصد بالوحدة الخصائصية، الصفات أو السمات أو الخصائص الجامعة لأكثر من صفة أو سمة أو خصيصة أو مفهوم، أو دلالة أو شيء أو ظاهرة أو غير ذلك، وتوحيدها في نسق معرفي واحد قادر على أن يكون خاصية ذات قيمة إضافية تميز الفن الإسلامي. ومثال ذلك أن من أبرز خصائص الفنون والعمارة والصنائع الإسلامية، وحدة الديني والدنيوي، ووحدة الجمال

(1) بابا دو بولو، ألكسندر. **جمالية الرسم الإسلامي**، ترجمة وتقديم: علي اللواتي، تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، 1979م، ص6.

والاستعمال، والوحدة الحيوية التي تربط الفضاءات الداخلية والخارجية، والوحدات الحقائقية (الفطرية) لكل مخلوق أو مصنوع معين؛ فني أو غير فني، بطبيعته الموضوعية،[1] وغير ذلك من أنواع الوحدة الخصائصية وأنحائها الفرعية، فضلاً عن أنواع الوحدة الأخرى وأشكالها الرئيسة، كالوحدة الإلهية، والوحدة المنعكسة، والوحدة الجوهرية، وغير ذلك من وحدات الفن الإسلامي، الذي يقوم -في حقيقته- على مجموعة متلازمة من الأنساق المعرفية[2] التي تتشكل منها بنيته الجمالية الواحدة، نسقاً معرفياً جامعاً لتلك الأنساق، وكلياً في خطابه الجمالي- الفني، الدال على كونه (وحدة واحدة) أو (الوحدة التامة)، مع ما يبدو عليه ظاهراتياً كأنه (وحدة متعددة الوحدات)، يمكن وصفها بـ(الوحدة المتعددة: المتماثلة أو غير المتماثلة)[3] في التنوع.

إن التنوع هو القانون الطبيعي للإبداع الإنساني في "التصنيع والتفنين،"[4] وهو لا يتمثل في عناصر الوحدة فقط، بل يتمثل كذلك في أشكال هذه الوحدة ومظاهرها وأنحائها المعرفية العامة؛ إذ يمكن

(1) نصر، سيد حسين. **مبادىء فن العمارة الإسلامية والمشكلات الحضرية المعاصرة**، ضمن: **مقالات في الفنون الإسلامية**، مرجع سابق، ص144-147.

(2) يمكن تحليل أنساق الفن الإسلامي إلى ثلاثة أنساق رئيسة، هي: النسق الهندسي المتعلق بالشكل، والنسق الدلالي المتعلق بالمضمون، والنسق المعرفي المتعلق بالتصنيف.

(3) عكاشة، **القيم الجمالية في العمارة الإسلامية**، مرجع سابق، ص122.

(4) ابن النديم، محمد بن إسحق. **الفهرست**، تحقيق: رضا-تجدد، طهران: مطبعة المصرف التجاري ، 1971م، ص218.

اكتشاف أكثر من وحدة في العمل الفني الإسلامي، الذي غالباً ما يقوم على مجموعة من العناصر والعلاقات الهندسية والموسيقية، التي غالباً ما تجعله متنوعاً في داخله، وتجعله في الوقت ذاته واحداً في شكله الخارجي، الذي يجمع كل تلك العناصر والعلاقات التي هي -في حقيقتها- وحدات جزئية، إن صح الوصف، في ما يمكن أن نسميه دائرة الوحدة الكلية؛ كون الدائرة هي رمز التواصل والأبدية والكلية والمطلق والتوحيد.[1]

سادساً: التوحيد ـ الوحدة الخصائصية

على الباحث الناقد في نظرية الفن الإسلامي دراسة التوحيد، ليس بوصفه تعبيراً عن خاصية من خصائص هذا الفن فحسب، ولكن بوصفه الجوهر المعرفي لهذه النظرية، من خلال الفهم النقدي العميق والشامل لكل مقولات التوحيد، ومفاهيمه المحتملة في سياقات هذا الفن:

- الدينية الإسلامية القائمة على وحدانية الله تعالى ومعرفته وعبادته.
- الفلسفية، والصوفية منها بخاصة Synthesis؛ القائمة على مبدأ الوحدة والكثرة.
- الجمالية النقدية القائمة على الوحدة والتنوع، بوصفهما تقنية الفن الإسلامي وخاصيته.

(1) سراج الدين، أبو بكر. **روائع فن الخط والتذهيب القرآني**، القاهرة: جمعية المكنز الإسلامي، 2005م، ص29-37.

ويمثل التوحيد أصل المعرفة الإسلامية وجوهرها وروحها الناظمة لدائرة الوحدة والتنوع في القوى والظواهر، مثلما هي في الأكوان والأشياء. ويتمثل التصور المعرفي الإسلامي لهذه الدائرة، في العلاقة الرمزية بين الوحدة وأنواع هذه الوحدة وأشكالها وأنحائها ومستوياتها في الوجود وفي الوعي الإنساني. وقد تبدو هذه العلاقة في نظرية الفن الإسلامي مثلاً قائمةً على مركزية (الوحدة الجلالية ـ الجمالية)، وفلسفة التوحيد لتجليات هذه الوحدة وانعكاساتها في الأنساق الهندسية الفاضلة للفنون الإسلامية وخصائصها الموضوعية والتجريدية، التي هي القيمة المعرفية المضافة للفن الإسلامي، بوصفه مستوى معيناً من التجلي والظهور العياني manifestation لتلك الوحدة، وهي التي تجعله بدورها رمزاً من رموز التعبير عن الحقيقة العليا والحق المطلق سبحانه وتعالى.

وإذ تؤكد هذه النظرية الرمزية[1] أن هذه الوحدة الجلالية الجمالية هي بطبيعتها متنوعة Synthesis في سلسلة متراتبة من المستويات والعلاقات، وأن أي تنوع خارج هذه الوحدة لا قيمة له، فإن فلسفة التوحيد وهندسته تضعان (الوحدة الإلهية) في نقطة المركز المتعالية Sublime من دائرة الوحدة وتجلياتها هذه، لتكون

(1) تعرف هذه النظرية أحياناً بـ (الرمزية الحقانية)، لأنها تقوم على (علم الحق وتنزيهه). انظر:
- ابن محمد، الأمير غازي. **المبدأ الديني (الحقاني) للرمزية**، ضمن: **مقالات في الفنون الإسلامية**، مرجع سابق، ص47-61.

أصلاً لكل وحدة، سواء كانت في العمل الفني أو في أي شيء آخر؛ إذ تكون هذه الوحدة الفنية -مثلاً- أشبه ما تكون بمرآة الانعكاس الرمزية لمفهوم الوحدة الإلهية، على نحو ومستوى وشكل وحقيقةٍ ما من أنحاء ومستويات وأشكال وحقائق تجليها في كل مفهوم لكل وحدة من الوحدات المتنوعة في الوجود وفي المعرفة.[1]

ويمكن في نظرية الفن الإسلامي الرمزية هذه أن نفهم الوحدة الإلهية بأنها (الوحدة الجوهرية) ذات البعد الجلالي الباطن في أصل العمل الفني الإسلامي، وماهيته وبنيته العميقة، ونفهم الوحدة الانعكاسية بأنها (الوحدة الصورية) ذات البعد الجمالي الظاهر في شكل هذا العمل الفني، وجنسه المعرفي القابل للتمييز والتصنيف بين أعمال الفن الإسلامي، الذي تتنوع وحداته الصورية في حين تظل وحدته الجوهرية واحدة ثابتة لا تتغير ولا تتنوع؛ لأن (الوحدة الجلالية) هي أصل (الوحدة الجمالية) وجوهرها المعرفي الأول والأساس في نظرية الفن الإسلامي، التي تؤمن بأن الجلال هو الحقيقة العليا والمطلقة والكمالية للجمال، الذي هو صورة تلك الحقيقة وتجليها النسبي في أعمال الفن الإسلامي وأشكاله وأجناسه المتنوعة في خصائصها، التي غالباً ما تتكامل وتتشارك في إطار العلاقة الرمزية بين الجلال والجمال، لبناء طبيعة الفن الإسلامي بما يمكن أن نسميه (الوحدة الخصائصية).

(1) Burkhart, Titus: **Art of Islam.. Language & Meaning** , World Wisdom 2009, p125.

وإذ نقصد بهذه الوحدة الخصائصية الواحدة والمشتركة والمميزة للفن الإسلامي؛ في الرؤية وفي الطبيعة، عن الخصائص المماثلة للفنون الإنسانية الأخرى: تعالق وتواصل وتكامل مجموعة من المبادىء والشروط والخصائص الجلالية والجمالية في ما بينها لتكوين طبيعة الفن الإسلامي وصورته المعرفية الكلية.

وأهم ما يمكن أن نعرض له في هذا المقام من مثل تلك المبادىء والشروط والخصائص -على سبيل المثال لا الحصر- **(التنزيه)**، وهو مبدأ التأسيس وشرطه الأول في الفن الإسلامي، وخصيصته التي تتعالى بالوحدة الإلهية وتتسامى بها عن كل ما قد ينزل بها الى حدود التشكيل أو التشبيه أو التجسيد. ولذلك فإن هذا الفن ينزع من حيث الفكرة والاتجاه والأسلوب والشكل إلى **(التجريد)** الجلالي بهذه الوحدة إلى **(حضور رمزي)**، يتجلى معناه ودلالته في الكثرة والتنوع والتعدد، وهو ما سماه القرآن الكريم بـ (الآيات = الرموز) التي يمكن تفسيرها بالأشياء والأشكال والرسوم وما شابه ذلك من تقاليد العمل الفني الإسلامي الإبداعية، التي غالباً ما تستند إلى **(الحكمة)** في وضع كل شيء في مكانه الصحيح من القيم الهندسية الفاضلة في هيئاتها وأقدارها ونسبها من تقويم هذا العمل وإنشائه على **(الإحسان)**، بوصفه قانون الإتقان الطبيعي في الصنعة، وفي السلوك الفني المتجاوز لذاتية الفن إلى **(الموضوعية)** بوصفها تعبيرَ الإبداع الفني الإسلامي عن هذا القانون الطبيعي في الكون، لتبرز بذلك وحدة القيم الجمالية والأخلاقية في الفن

الإسلامي المتسامي عن الأنوية الذاتية والشخصانية الفردية لصانعه الإنساني، الذي كثيراً ما يغيب، أو هو يغيّب نفسه عن الذكر والتسجيل والتاريخ والتوقيع في العمل الفني الإسلامي تواضعاً، وإيماناً بأن المبدع المطلق لكل شيء هو الله سبحانه وتعالى.

الفصل الثالث

التوحيد مبدأ الجمال

نظرية الفن الإسلامي عند المفكر إسماعيل الفاروقي

التوحيد مبدأ الجمال

نظرية الفن الإسلامي عند المفكر إسماعيل الفاروقي

مقدمة

تعمل هذه المقاربة البحثية على دراسة نظرية الفن الإسلامي عند المفكر إسماعيل الفاروقي أنموذجاً لدراسات النظرية البديل عن النظرية الاستشراقية المتهالكة علمياً. وهذا عمل مهم وضروري، تستدعيه أهمية الموضوع الجمالي والفني الإسلامي، ومن ثم تتطلبه أهمية مساهمة هذا المفكر الإسلامي وخطورة إضافته المعرفية الكبيرة في التأصيل التاريخي والفلسفي والديني لنظرية الفن الإسلامي، التي هي الهدف الرئيس لهذه المقاربة البحثية، التي ستحاول، لتحقيق ذلك، سلوك المنهج الاستقرائي النقدي لما استطاع الباحث أن يطلع عليه من الجهود العلمية والأعمال الفكرية لإسماعيل الفاروقي، المتعلقة بفلسفة الجمال الإسلامية بعامة، وبنظرية الفن الإسلامية بخاصة.

لم يحظَ مشروع الفاروقي المعرفي، المتعلق بأسلمة علم الجمال وتأصيل نظرية الفن الإسلامي، بدراسات سابقة كثيرة ومتخصصة، ويمكن القول إن مثل هذه الدراسات لا تزال قليلة جداً، بل ونادرة، على الرغم من قيام العديد من الدراسات السابقة

العامة عن رؤيته الإصلاحية ومشروعه المعرفي العام،[1] وعلى الرغم من قيام بعض الدراسات السابقة الخاصة بدراسة العلاقة بين الإسلام والفن في فكر الفاروقي، كما هو الحال في دراسة الباحثة الدكتورة وفاء إبراهيم، التي ترجمت فيها بعض أعمال الفاروقي الفكرية ورؤيته لهذه العلاقة.[2]

ولا شك في أن هذه الدراسات السابقة تعين في إضاءة جوانب مهمة من موضوع هذه المقاربة البحثية المتواضعة، التي ستحاول أن تنهض بدراسة الفكر الاصلاحي لإسماعيل الفاروقي، المتعلق بعلم الفن الإسلامي على نحو أكثر عمقاً وشمولاً لطبيعة النظرية الفنية الإسلامية.

أولاً: نظرية الفن الإسلامي عند الفاروقي ـ تأطير الموضوع

يأتي هذا الموضوع ضمن المشروع المعرفي للفاروقي لأسلمة العلوم الإنسانية والاجتماعية بعامة، وأسلمة علم الجمال بخاصة،

(1) منها على سبيل المثال لا الحصر دراسة بعنوان:
- حافظ، فاطمة. "إسماعيل راجي الفاروقي: قراءة في الرؤية الإصلاحية والمشروع المعرفي"، **مجلة المسلم المعاصر**، بيروت، عدد131، يونيو 2009م.

(2) الفاروقي، إسماعيل. **الإسلام والفن**، ترجمة وتقديم: وفاء إبراهيم، القاهرة: دار غريب، ط1، 1999. وقد قدم الدكتور أسامة عدنان عيد الغنميين إلى المؤتمر العلمي الدولي الذي نظمه المعهد العالمي للفكر الإسلامي بالتعاون مع كل من جامعة اليرموك وجامعة العلوم الإسلامية العالمية حول (إسماعيل الفاروقي وإسهاماته في الإصلاح الفكري الإسلامي المعاصر) في الأردن-عمّان: 28-27 ذو الحجة 1432هـ/24-23 تشرين الثاني/نوفمبر 2011م، بحثاً بعنوان: "الإسلام والفن في رأي الدكتور إسماعيل الفاروقي.. الأسس والمظاهر".

في إطار رؤيته الإصلاحية لفلسفة العلوم التي تشوبها كثير من المعضلات الفكرية، والمشكلات المعرفية، والإشكاليات الفلسفية، المتعلقة بالحقيقة والوجود والإنسان. وربما تمثلت المدعاة الأولى لهذا الموضوع في ما أطلقته المعرفة الاستشراقية من رؤى ومفاهيم خاطئة ومغرضة أحياناً عن الفكر الجمالي الإسلامي، وإسهاماته الحضارية في العمارة والفن، وفي ما عكسته هذه المعرفة على الثقافة الإسلامية المعاصرة من تساؤلات عن حقيقة العلاقة بين الإسلام وكلٍّ من العمارة والفن، فقد التزم بعض المثقفين المسلمين إزاءها جانب "الجهل بطبيعة هذه العلاقة، في حين أظهر فريق آخر فساداً في الرأي، بينما ارتأى البعض الجمع بين الرأيين."[1]

ربما كان هذا التشخيص المعرفي لواقع الفن الإسلامي ونظريته الجمالية في المعرفة الاستشراقية وظلالها الفكرية في أوساط الباحثين العرب والمسلمين، هو الدافع القوي للسير في الإصلاح الفكري لعلم الفن الإسلامي، وللعمل العلمي الجاد في بناء مشروعه المعرفي الخاص بنظرية الفن الإسلامي، من خلال البحث في الموضوعات الأساسية الآتية التي برزت بشكل خاص في بحثه الموسوم بـ: التوحيد والفن.

1 - نقد أطروحات المستشرقين ودحض فرضياتهم، وتفنيد "تصوراتهم الخاطئة" و"آراءهم الجدلية المغرضة" لطبيعة الفن الإسلامي ولحقيقته الجمالية والوظيفية.

(1) الفاروقي، **الإسلام وفن العمارة**، مرجع سابق، ص87.

2 – تحليل الفن الغربي بأصوله الإغريقية وتقاليده الفنية المتعلقة بمحاكاة الطبيعة في تصوير المخلوقات، التي يقف الإنسان بينها مقياساً جمالياً لكل شيء، بحسب المنظور الفلسفي الغربي، الذي يتناقض تماماً مع المنظور الإسلامي للإنسان والطبيعة والجمال والفن.

3 – الألوهية وصلتها بالخلق والطبيعة والإنسان في المعتقدات الدينية والفلسفية والعلمية المختلفة، التي من بينها الديانتان؛ اليهودية والمسيحية، والفلسفة اليونانية، مقارنةً مع الرؤية الكلية الإسلامية لهذا الموضوع المتمثل في(التوحيد).

4 – "الفتح المعرفي الإسلامي في علم الجمال" الذي يقوم على العلاقة القيمية الحميمة بين (التوحيد) و (الجمال)؛ إذ إن "التوحيد: مبدأ الجمال"، وهو بذلك يمثل العصب المعرفي لنظرية الفن الإسلامي؛ فـ" التوحيد هو القاسم المشترك بين كل الفنانين المنطلقين من الرؤية الكلية الإسلامية، مهما اختلفت أعراقهم وديارهم".

5 – نظرية الفن الإسلامي، مفهومها وحدودها المعرفية، وأهميتها العلمية، ومصادرها وأسسها الفكرية والفلسفية، ومبادئها وخصائصها، وتطبيقاتها العملية المتمثلة في الأعمال الفنية الإسلامية.

6 – مفهوم الفن الإسلامي وتعريفه العلمي المستخلص من الرؤية الكلية الإسلامية، والمقبول من علم النقد Criticism الفني، والنسق المعرفي لأجناس الفن الإسلامي في ضوء هذا المفهوم.

7 – طبيعة العمل الفني الإسلامي وخصائصه المميزة، والإنجازات الحضارية الإسلامية في مجالات الفنون المختلفة، وبخاصة البصرية منها.

8 – القرآن الكريم: المأثرة الفنية الأولى والأعلى في نظرية الفن الإسلامي.

ثانياً: نقد الفاروقي لعلم الجمال الاستشراقي

يثني الفاروقي على جدية الباحثين الغربيين وذكائهم ومثابرتهم في دراسة الأعمال الفنية الإسلامية، وعلى ما قدموه من "الدراسات التي لا تكاد توجد مكتبة للفن الإسلامي إلا وتشكل فيها النصيب الأوفى من المراجع والمصادر،"[1] ولكنه يعيب على هؤلاء الباحثين الغربيين خطل تقييمهم لحقيقة الفن الإسلامي، وخطأهم في منهج دراسته في ضوء معايير الفن الغربي، التي أدت إلى فشلهم الذريع في "تفهم روح هذا الفن، وفي إدراك وتحليل إسلاميته [بسبب] تلك القوالب النقدية الثابتة التي يعاني منها علم الفن الإسلامي."[2]

(1) الفاروقي، إسماعيل. "التوحيد والفن(1)"، **مجلة المسلم المعاصر**، بيروت، عدد23، 1980م، ص160.

(2) المرجع السابق، ص161.

وربما كانت (تصورات خاطئة عن طبيعة الفن الإسلامي)[1] هي مقالة الفاروقي الأولى التي انطلق منها في نقد تصورات هؤلاء المستشرقين الخاطئة، وفي تفنيد آرائهم الجدلية المغرضة المتعلقة بطبيعة الفن الإسلامي وحقيقته الجمالية والوظيفية. يقول الفاروقي: "تبين لنا أن أولئك المستشرقين جميعاً بلا استثناء بنوا رؤاهم على فرضية خاطئة، بل مغرضة، فحواها أن الإسلام لم يقف عند حد عدم المساهمة بشيء في فنون المسلمين عبر العصور، بل إنه عرقل اتجاهاتهم الفنية، وقيدها، وأفقرها، بحيث انحصرت الإضافة الجمالية الوحيدة لهم في التفنن الدائم في كتابة الآيات القرآنية بالخط العربي"[2]

وقد قدّم الفاروقي قراءاته النقدية لدراسات المستشرقين في حقول الفن الإسلامي، ومجالاته المتعلقة بالزخرفة والرسم والعمارة والأدب والموسيقى، فضلاً عن نظرية الفن. واستعرض في كل حقل من هذه الحقول المعرفية رؤية واحد من كبار العلماء الغربيين المتخصصين في هذا الفن، منهم، على سبيل المثال لا الحصر:[3]

(1) Al Faruqi ; Ismail Raji: **Misconceptions of the Nature of the Work of art in Islam** , Islam and the Modern Age , Vol. 1 , No. 1 , May 1970 , pp 29 – 49

(2) الفاروقي، إسماعيل. **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، ترجمة: السيد عمر، المعهد العالمي للفكر الاسلامي، 2010 م، ص281. (علماً بأن هذه النسخة متداولة إلكترونياً فقط)

(3) الفاروقي، **التوحيد والفن(1)**، مرجع سابق، ص163-176.

- أرنست هيرتزفيلد E.Herzfeld،[1] ورؤيته في أن الفن الإسلامي يناقض الطبيعة Anti-Naturalism في رسوم التوريق أو الزخرفة النباتية، وأن هذا الفن يميل إلى التجريد الزخرفي بتحوير أشكال الأوراق النباتية، وباستخدام الخط العربي في فن الزخرفة الإسلامية، على عكس الفن الهيليني الملتزم بالواقعية في محاكاة الطبيعة، والوفاء لها في هذا المجال. ويفسر هارتزفيلد رؤيته هذه بنظرية (ملء الفراغ)، وبما عدَّه "مجرد تعصب ديني" من الفنانين المسلمين.
- ديماند ورؤيته بأن (الفن المحمدي) هو أساساً فن زخرفي لا أكثر؛ أي إنه فن يعنى بالشكل التجريدي أكثر من عنايته بتصوير الأشخاص والحيوانات وغيرها، ولذلك فهو فن خالٍ من المضمون تماماً.
- آرنولد[2] ورؤيته في أن تحريم تصوير الأشخاص في

(1) مستشرق ألماني تخصص في دراسة العمارة العباسية، وترأس البعثة الألمانية للحفائر التي كشفت عن مدينة سُر من رأى: سامراء، إذ وقف على أهم الموضوعات الزخرفية والطرز المعمارية في أبنيتها التاريخية.

(2) Sir Thomas Walker Arnold (1864م-1930م): مستشرق إنكليزي، تعلم العربية، ودرس الفلسفة الإسلامية في بعض الجامعات الباكستانية والبريطانية والمصرية. شارك في عضوية هيئة تحرير الموسوعة الإسلامية التي صدرت في ليدن بهولندا في طبعتها الأولى. له مؤلفات عديدة أشهرها: الدعوة إلى الاسلام، وتراث الإسلام، وله العديد من الدراسات في الفنون الإسلامية، أبرزها: الرسم في الإسلام Painting in Islam.

الفن الإسلامي جاء أساساً من تأثير اليهود، الذين دخلوا في الإسلام. وكان من نتائج ذلك ندرة التصوير في الفن الإسلامي وشيوع التوريق فيه.

- كريزويل[1] ورفضه الاعتراف بوجود فن معماري إسلامي، على الرغم من رؤيته بوجود فن معماري عند المسلمين.
- جرونباوم[2] ورؤيته الخاصة بأن الإسلام لم يكن له قط أية دعوة إيجابية إلى الجمال، وبالتالي فليس هناك أية نظرية إسلامية للجمال الأدبي.
- وفارمر[3] ورؤيته القائمة على "معارضة الإسلام للفن

(1) K. A. Creswell (1879 1965): إنكليزي الأصل، يمكن عده أكبر المستشرقين المتخصصين في دراسة العمارة الإسلامية، عاش في مصر وعمل فيها مديراً لمعهد الآثار الإسلامية بجامعة القاهرة، وعمل أستاذاً للعمارة الإسلامية في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. لكريزويل العديد من المؤلفات المهمة في العمارة الإسلامية، وتُعدُّ الببليوغرافيا الضخمة التي صنعها لما كتب عن الفنون والعمارة والحرف الإسلامية (أربعة مجلدات في 1330 صفحة) أهم المراجع التي يمكن للباحثين أن يستعينوا بها في هذا المجال.

(2) جوستاف ڤون جرونباوم Gustav Von Grunbaum (1909م-1972م): درس في جامعة فينا وفي جامعة برلين، هاجر إلى الولايات المتحدة والتحق بجامعة نيويورك عام 1938م، ثم جامعة شيكاغو ثم استقر به المقام في جامعة كاليفورنيا؛ إذ أسهم في تأسيس مركز دراسات الشرق الأوسط الذي أطلق عليه اسمه فيما بعد، من أهم كتبه "الإسلام في العصر الوسيط"، واهتم بدراسة الأدب العربي وله إنتاج غزير في هذا المجال.

(3) Henry George Farmer (1882 - 1965م): مستشرق اسكتلندي، باحث متخصص في مجال الموسيقى وقائد أوركسترا. من أبرز آثاره العلمية: الموسيقى العربية وآلاتها، والتأثير العربي على النظرية الموسيقية.

الموسيقي ككل"، وعنده أن الموسيقى انتشرت في المحيط الإسلامي على الرغم من تحريم الإسلام ومنعه لها، لأنها شيء طبيعي في الإنسان لا يمكن منعه أو تحريمه.

وقد قام النقد الفاروقي لآراء هؤلاء المستشرقين وغيرهم للفن الإسلامي على العديد من الملاحظات العلمية والمنهجية المتعلقة بدراسة الفن الإسلامي، من أبرزها:

الأولى: اختلاف المنظور الجمالي والمنهج الفني الغربيين عن المنظور والمنهج الإسلاميين في قراءة الفن الإسلامي ودراسته، أدى إلى إنتاج تلك "التصورات الخاطئة" و"الآراء الجدلية المغرضة" عند أغلب هؤلاء المستشرقين حول حقيقة الفن الإسلامي الجمالية والوظيفية. وفي هذا الشأن، يأسف الفاروقي، لأن "أياً منهم لم يدرك أبداً أنه يحكم على الفن الإسلامي بمعايير وأعراف الفن الغربي.. ومن هنا لم تكن تفسيراتهم للأعمال الفنية الإسلامية بوصفها تعبيراً عن الثقافة الإسلامية، وإنما كانت تخبطات فاحشة الخطأ، يستحي منها العقلاء."[1]

الثانية: دراسة الفن الغربي وتحليل طبيعته الجمالية المتصلة بأصوله الفلسفية الإغريقية القائمة على نظريات مهمة وأساسية في علم الجمال الغربي الحديث، منها: (المحاكاة) الطبيعية في التصوير الفني، و(المقياس الإنساني) في التقييم الجمالي،

(1) الفاروقي، **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، مرجع سابق، ص281.

و(التطهير) النفسي في وظيفة الفن وغايته الأولى، وغير ذلك مما يشكل المنظور الفكري الغربي. وكذلك الأمر (الألوهية) وصلتها بالخلق والطبيعة والإنسان في المعتقدات الدينية: اليهودية والمسيحية، والفلسفية اليونانية، والعلمية الحديثة والمعاصرة، التي أصبحت تشكل جوهر الرؤية الفكرية الغربية. ومقارنة هذا مع المنظور الجمالي الإسلامي للإنسان والطبيعة والإبداع والفن، والمتصلة أصلاً وأساساً بالرؤية الكلية الإسلامية لموضوع العلاقة بين خالق الكون ومبدعه العظيم (الله)، ومخلوقاته التي يقف الإنسان في طليعتها.

الثالثة: إن الدراسات الغربية حول الفن الإسلامي لم تكن في مجملها العام متوازنة من حيث توجيه الدراسة والاهتمام بأوجه هذا الفن وقضاياه المختلفة، بل كان أغلب هذه الدراسات ـ على رأي الفاروقي ـ متفاوت الاهتمام ومتناقض النظرة بين المجالات المعرفية لهذا الفن؛ إذ يمكن تصنيف أغلب تلك الدراسات في "مجالات تاريخ الفن الإسلامي، والتعريف به، وتنظيمه، وتصنيف المعلومات الخاصة به. وبسبب هذا القصور، فإن نظرية الفن الإسلامي والقيم الجمالية الإسلامية لا تزال مجالاً يخلو من الدارسين، وإن أي بحث إيجابي يجب أن يبدأ منذ البداية من النظرية ذاتها."[1]

(1) المرجع السابق، ص180.

ثالثاً: إيتنجهاوزن ونظرية الفن الإسلامي

يرى الفاروقي أن إيتنجهاوزن كان واحداً من أكثر، بل كان أكثر المستشرقين اهتماماً بتحليل (خصائص الفن الإسلامي)[1] في مجال (نظرية الفن)، ولكن الفاروقي يرى كذلك في الوقت ذاته ضعف هذا الاهتمام وقصوره الكبير في فهم طبيعة الفن الإسلامي وإدراك خصائصه الحقيقية، فيقول في التعبير عن ذلك: "طالما إن إيتنجهاوزن قد اعتبر محاكاة الشخصية، والتطورية، والخصائص الواقعية، والطبيعية، في الفن الغربي مُثُلاً مطلقة لكل الفنون.. فإن كل ما استطاع أن يراه في الفن الإسلامي هو أنه فن تعوزه هذه الخصائص، أو أنه يناقضها".[2]

ولكن "ما يبدو غير معقول هو إصرار إيتنجهاوزن على محاكمة الوعي الجمالي الإسلامي بما لا يهتم به هذا الوعي"[3] من مبادىء ومعايير ونظرية الفن الغربي بعامة، والمسيحي بخاصة، مما أوقعه في التصور الخاطىء عن فهم الوعي الفني الإسلامي وتقدير أسسه الثقافية والفكرية والمعرفية، فضلاً عن آفاقه الإبداعية في مجال الفن بعامة. يتمثل هذا التصور الخاطىء لإيتنجهاوزن،[4] على سبيل المثال لا الحصر، في أن "العرب قبل الإسلام كانوا شعباً لا مكان عنده للفن؛" لأن ديانتهم قبل الإسلام "لم تتطلب نحت

(1) المرجع السابق، ص176.
(2) المرجع السابق، ص179.
(3) المرجع السابق، ص176.
(4) المرجع السابق، ص177.

تماثيل جميلة لغرض العبادة، ومن ثم لم تقدم لهم أي احتمالات للإبداع الفني".

ومن هنا؛ وصف إيتنجهاوزن "العرب بافتقارهم إلى فن التشخيص" التصويري المتمثل في كل من النحت والرسم. وهو بهذا الوصف يوحي بأن "الإسلام لم يرث أي قيم جمالية من الحياة العربية." وكأنه بذلك كله يقول بأن الفن الإسلامي لا أصول ولا جذور عربية له، وإن كان قد ولد ونشأ في البيئة العربية. ومن هنا، يعتقد إيتنجهاوزن بأنه يضع أسساً معرفية إسلامية خالصة للفن الإسلامي من خلال تقريره بأن العطاء الفني الإسلامي قام "في ظل مبادىء أربعة: الخوف من اليوم الآخر، وكون [الرسول الكريم] محمد ﷺ بشراً، والخضوع لله القادر على كل شيء، والأهمية الرئيسة للقرآن كتعبير عربي للكتاب السماوي ".

وقد أدت هذه المبادىء الأربعة -بحسب اعتقاد إيتنجهاوزن- إلى:

1 - "التضاد بين الإسلام والحياة المترفة، وبالتالي بين الإسلام والفن"بوصفه مظهراً من مظاهر الحياة الكمالية.

2 - تحطيم" كل احتمال لتطوير أيقونات تصور محمداً ﷺ بنفس الطريقة التي يصور بها المسيح [عليه السلام] في العالم الغربي ".

3 - اعتقاد المسلمين بما يصفه إيتنجهاوزن "التحريم المطلق

لتمثيل الشخوص، ومن ثم الحط الكامل من شأن الفن التشخيصي.. هو المسؤول عن عدم الانفعال، بل عدم الحيوية أو اللا طبيعية التي تبدو في تصويرهم لكل ما هو حي. وهو المسؤول عن الرتابة الصارمة فيوضع الألوان غير الطبيعية أو غير المتجانسة بعضها الى جانب بعض. وهو المسؤول عن عدم الرغبة الواضحة في خلق ولو نموذج واحد رئيس تتضح فيه الشخصية الفردية المعبرة عن الذات. وهو المسؤول عن التخلص من هذا الشكل المغلق بجعل النموذج غير نهائي. وهو المسؤول عن تتالي الرسومات التي لا تتضح فيها البداية أو النهاية. وهو المسؤول عن الأشكال والوحدات الفنية التي تعرض في أسلوب تعسفي يمكن معه أن تعكس أو تغير أوضاعها. وهو المسؤول [أولاً وأخيراً] عن عدم الترابط العضوي بين الوحدات الفنية" في الفن الإسلامي.

4 - عدّ القرآن الكريم -وربما يقصد: المصحف الشريف- هو التعبير العربي الصريح للكتاب السماوي، بوصف هذا التعبير فناً إسلامياً يتمثل في الخط العربي، الذي ازدهر لفترة طويلة حسب ما يرى إيتنجهاوزن. وهذا الفن يمكن أن يقارن عنده، وعند غيره من المستشرقين أيضاً، بما سماه (الدوائر التصويرية) المتصلة بحياة السيد المسيح عليه السلام.

وإذ يمكن قراءة نقد الفاروقي لآراء إيتنجهاوزن وتصوراته هذه المتعلقة بخصائص الفن الإسلامي، بأنه محاولة دفاعية وشبه محدودة في سياق نقده العام لآراء المستشرقين، وتصوراتهم الناقصة والمنحرفة المتعلقة بهذا الفن، فإنه يمكن عدّ هذا النقد مشروعاً معرفياً متكاملاً عن الفن الإسلامي، فهو لا يقف عند حدود الرد العلمي والمنهجي المباشر على هذه الآراء والتصورات الخاطئة -بوصف الفاروقي- ولكنه يعمد إلى تقديم ما يمكن أن نعده -بشكل مباشر وغير مباشر- رداً آخر أشمل وأوسع وأكثر وضوحاً وتعبيراً عمّا سماه الفاروقي: "الفتح المعرفي الإسلامي في علم الجمال"، وهو يعد في الوقت نفسه، المشروع المعرفي الأبرز تأسيساً لما يمكن أن نسميه علم الفن الإسلامي، ونظريته الجمالية الخاصة.

رابعاً: تأصيل نظرية الفن الإسلامي

ينطلق هذا التأصيل من رؤية الفاروقي الإصلاحية إلى الواقع الاستشراقي المعاصر للفن الإسلامي في الثقافتين الغربية والإسلامية على السواء؛ إذ يبدو فيها -أحياناً - فناً معارضاً للإسلام، وخارجاً على تعاليمه، ذا مكانة هامشية في المشهد الفني الإنساني. ويعمل هذا المشروع على تجاوز هذا الواقع وتخطيه في استكشاف حقيقة هذا الفن وإسلاميته الأصيلة.

ويتأسس مشروع التأصيل هذا في البناء الفكري لنظرية الفن الإسلامي على فلسفة (التوحيد) القرآنية، وفي الأفق العملي لها على الإبداع الفني الإسلامي القائم على أسلوب (التنميط) في تشكيل العمل الفني الواحد المتنوع، وفي النسق المعرفي لها على منظومة خاصة ومميزة من الفنون، التي يمكن وصفها بخاصية الانتماء المعرفي إلى الإسلام والمسلمين دون الغرب والغربيين.

وبعبارة توضيحية أخرى من الفاروقي لطبيعة هذه النظرية: "إن النظرية المقبولة في الفن الإسلامي هي تلك التي تعود بفرضياتها إلى عناصر نابعة من داخل الدين [الإسلامي] والثقافة [الإسلامية]، لا من معطيات مفروضة عليه من تراث [فلسفي وجمالي وفني] أجنبي. وهي كذلك نظرية تعتمد على أهم العناصر في تلك الثقافة، لا على عناصر ضئيلة أو جانبية تؤثر فيه. وإزاء هذه المطالب.. فإن القرآن الكريم يمد الإبداع الجمالي بمصدر (هام) جاهز ومنطقي. وقد كان للقرآن أثر في الفنون بقدر ما كان له من أثر في مظاهر الثقافة الإسلامية الأخرى"؛[1] إذ إن الواقع التاريخي والحضاري يشير إلى" أن الثقافة الإسلامية هي (ثقافة قرآنية)؛ لأن تعريفاتها وبناها وأهدافها وطرق الوصول إلى تلك الأهداف تصدر جميعها عن ذلك الفيض من الآيات، التي أوحى بها الله تعالى إلى نبيه محمد ﷺ في القرن السابع للميلاد. وليست معرفة (الحقيقة المطلقة) هي وحدها التي يستقيها المسلم من كتاب الإسلام المقدس؛ إذ يعادل

(1) الفاروقي، ولوس، **أطلس الحضارة الإسلامية**، مرجع سابق، ص265.

ذلك في الحسم والتقرير ما يرد في القرآن الكريم من أفكار عن عالم الطبيعة والإنسان وسائر المخلوقات الأخرى، وعن المعرفة والمؤسسات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الضرورية لإدارة المجتمع بصورة سليمة ـ وباختصار عن كل فرع من فروع المعرفة والنشاط المألوفة"، ومنها: الجمال والفن.

ومن هنا: "مثلما يصح بالتأكيد رؤية هذه المظاهر من الثقافة الإسلامية على أنها قرآنية من حيث الأساس والدافع والتناول والهدف، فإن فنون الحضارة الإسلامية يجب أن ينظر إليها على أنها تعبيرات جمالية نابعة من ذات المصدر، وتتبع المسار نفسه، أجل إن الفنون الإسلامية هي فنون قرآنية حقاً."[1]

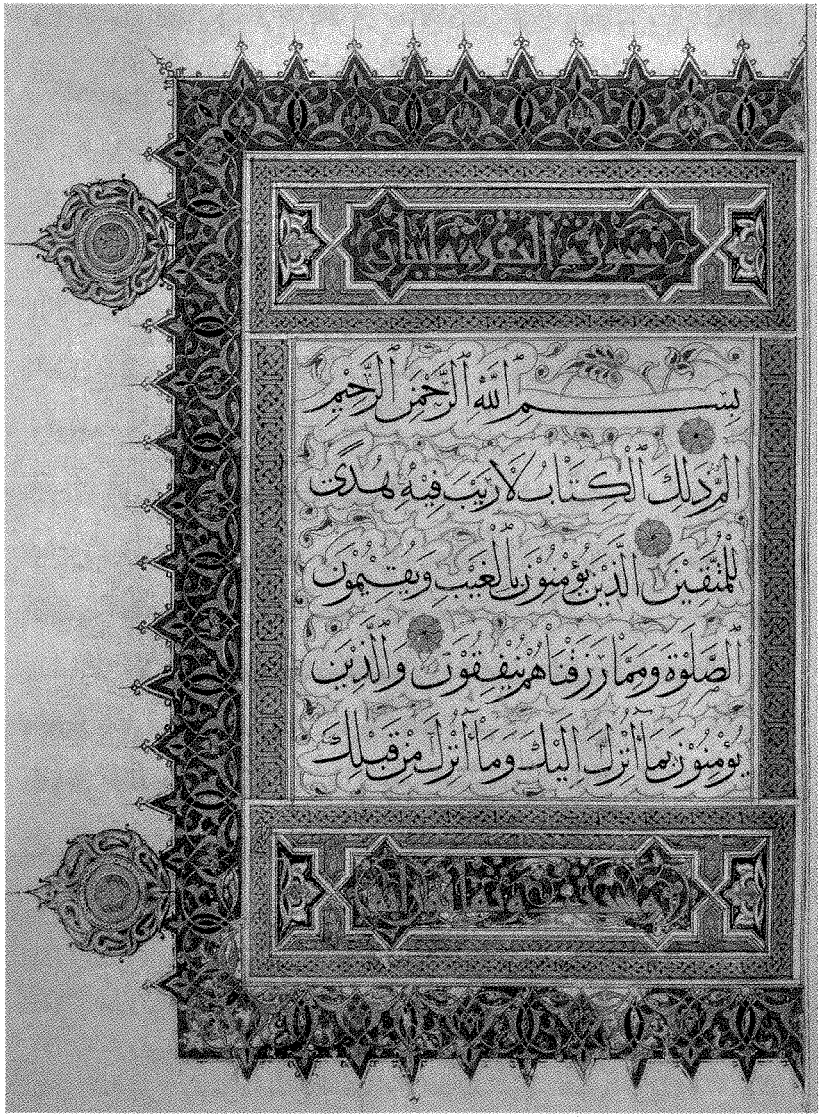
خامساً: القرآن الكريم؛ مأثرة الفن الإسلامي

لا بدّ في هذا السياق من الإشادة برأي الفاروقي في النظر إلى القرآن الكريم على أنه المأثرة الفنية الأولى والأعلى في نظرية الفن الإسلامي؛ إذ يؤكد أن "القرآن الكريم هو بالتأكيد فن،"[2] بل "هو أحق ما في الوجود بمسمى الفن."[3] وقد بيَّن النقاد البلاغيون الطبيعة الفنية للقرآن الكريم متمثلة في (الإعجاز البياني) له. وربما من

(1) المرجع السابق، ص243.

(2) الفاروقي، إسماعيل. "التوحيد والفن(3)"، **مجلة المسلم المعاصر**، عدد25، 1981م، ص149.

(3) الفاروقي، **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، مرجع سابق، ص291.



(صفحة من القرآن الكريم)

هنا، وجد الفاروقي في "القرآن مثالاً فنياً.. أول وأعلى مثال للإبداع الفني،"[1] فعدَّه الفاروقي لذلك "أول عمل فني في الإسلام."[2]

وما يستوقف المتابع لهذا الموضوع هنا، هو أن الفاروقي لا يكتفي فقط بعدِّ القرآن الكريم المصدر الأول للفكر الجمالي الإسلامي، ولكنه كذلك يعدّ القرآن الكريم العمل الفني الإسلامي الأول الذي كان ولا يزال يملك تأثيراً جمالياً كبيراً على كل مسلم "فليس ثمة مسلم لا يهزه من أعماق كينونته إيقاع القرآن ونظمه وأوجه بلاغته. وليس ثمة مسلم لم تنطبع أعراف ومعايير جمال القرآن في وجدانه، وتعيد تشكيله على منوالها."[3]

ومن هنا، يصبح القرآن الكريم؛ فكرياً وفنياً، هو" القدوة والمثال لجميع ما ظهر من تجليات الفن الإسلامي،"[4] بل هو المؤسس الحقيقي لأغلب الفنون الإسلامية، وبخاصة منها فن الخط العربي، الذي يعد بسبب علاقته القوية جداً بالقرآن الكريم: "الفن الأرقى للوعي بالتعالي"[5] في الجمال، وهو بذلك "الفن [الإسلامي] الرئيس في التعبير عن الشعور بالحقيقة الإلهية المنزهة."[6]

(1) الفاروقي، ولوس، **أطلس الحضارة الإسلامية**، مرجع سابق، ص251.
(2) الفاروقي، **التوحيد والفن(3)**، مرجع سابق، ص146.
(3) الفاروقي، **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، مرجع سابق، ص291.
(4) الفاروقي، ولوس، **أطلس الحضارة الإسلامية**، مرجع سابق، ص252.
(5) الفاروقي، **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، مرجع سابق، ص297.
(6) الفاروقي، **التوحيد والفن(3)**، مرجع سابق، ص156.

سادساً: في مفهوم الفن الإسلامي ونظريته المعرفية

يدخل الفاروقي إلى مفهوم الفن الإسلامي وتعريفه من بوابتين أساسيتين؛ هما: علم المقاصد، وعلم الجمال؛ إذ إن الفاروقي لا يقف عند التكييف الفقهي لبعض المقاصديين[1] على أن الفن هو "لون من متع الحياة الدنيا، وأداة من أدوات الزينة"[2] فحسب، بل هو كذلك "نمط جمالي يقدم أعمالاً تبعث على التأمل الجمالي والمتعة النفسية وتدعم فكر المجتمع الأساس وبنيته، وتكون عاملاً دائماً للتذكير بمبادئه."[3]

ومن هنا، يتجاوز الفاروقي الدائرة الدينية بعامة، والفقهية بخاصة، التي ظل الفن محصوراً فيها بين مبحثي الحلال والحرام، دون محاولة هذه الدائرة معرفة الفن معرفةً حقيقية لطبيعته المعرفية وقيمه الجمالية، وبالتالي حاجته الإنسانية ووظيفته الاجتماعية، إلى دائرة معرفية مشتركة، اشتراكاً عضوياً لا يمكن أن ينفصل، بين علم الجمال وعلم الدين، كونهما من جواهر المعرفة الانسانية، فيميل الفاروقي الى تعريف الفن الإسلامي بأنه "كيان بنيوي ينسجم مع المبادىء الجمالية في الفكر الإسلامي."[4]

(1) الريسوني، أحمد. **الأمة هي الأصل**، المغرب: عيون الندوات، ط1، 2000م، ص71.
(2) الفاروقي، **التوحيد والفن(1)**، مرجع سابق، ص178.
(3) الفاروقي، ولوس، **أطلس الحضارة الإسلامية**، مرجع سابق، ص244.
(4) المرجع السابق، ص246.

ولفهم هذا التعريف الكلي، يقتضي الحال دراسة هذه المبادىء الجمالية التي يقف (التوحيد) مثلاً في طليعتها؛ إذ يَعُد الفاروقي "التوحيد: مبدأ الجمال،"[1] وهو بذلك يمكن اعتباره الأصل الفكري والجوهر الفلسفي والعصب المعرفي لنظرية الفن الإسلامي؛ فـ"التوحيد هو القاسم المشترك بين كل الفنانين المنطلقين من الرؤية الكلية الإسلامية، مهما اختلفت أعراقهم وديارهم."[2]

ومفهوم التوحيد عند الفاروقي يبدو واسعاً وشاملاً وممتداً من فكرة (التعالي الإلهي) الماورائية إلى فكرة (التكوين الجمالي) في العمل الفني المحسوس والمباشر. ويدمج الفاروقي هاتين الفكرتين في ما يسميه (التعالي في الجمال)؛ إذ "يعني التوحيد المفاصلة الوجودية بين الألوهية وعالم الطبيعة،" بوصف هذا العالم هو المجال المعرفي لما يسميه الفاروقي (التجربة الجمالية) التي تعني عنده "الفهم عبر المعطى العقلي بوجود جوهر أول ما ورائي متجاوز لكل ما هو طبيعي، يعمل كمبدأ معياري للشيء الظاهر، محدداً ما ينبغي أن يكون عليه ذلك الشيء. وكلما كان الشيء المرئي قريباً من ذلك الجوهر كان أكثر جمالاً."

وهذه التجربة الجمالية هي التي تجعل من الفن "عملية استكشاف داخل الطبيعة لذلك الجوهر الماورائي، وتمثله في شكل منظور.. فالفن هو القراءة في الطبيعة بحثاً عن جوهر

(1) الفاروقي، **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، مرجع سابق، ص280.

(2) Al Faruqi: Divine Transcedence , Islam and Modern Age (op. cit.), p. 22.

غير طبيعي، وإعطاء ذلك الجوهر الشكل المرئي المناسب له.. والفن هو بالضرورة حدس في الطبيعة بحثاً عن ما هو ليس منها؛ أي عن المتعالي"[1] الذي هو" الكائن العلي الذي لا يمكن أن تدركه الأبصار والحواس.. ﴿ لَّا تُدْرِكُهُ ٱلْأَبْصَٰرُ وَهُوَ يُدْرِكُ ٱلْأَبْصَٰرَ ﴾ [الأنعام: 103]. ﴿ لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ ﴾ [الشورى: 11]. وهو يسمو على أي وصف شامل، ولا يمكن تمثيله بأية صورة من عالم البشر أو أي من المخلوقات.. وهذه الفكرة عن وحدانية المطلقة وعلوه هي المعروفة باسم: (التوحيد)."[2]

ولعل قراءة نقدية فاحصة لما تقدم تكشف لنا أن هذا (التوحيد) هو:

1 - "مبدأ فكري"[3] لإسلامية مفهوم الفن؛ بوجه عام؛ إذ إن هذا المفهوم الإسلامي للفن يعارض المفهوم الغربي الذي يعد الفن "محاكاة فوتغرافية ساذجة للطبيعة، بل هو بالأحرى محاولة للتمثل الحسي لفكرة قبلية.. وتجليات لحظية جزئية لأفكار الطبيعة والإنسان، الذي هو أغنى تجليات الطبيعة وأعقدها.. ولهذا السبب اعتبرت هذه النظرية [الغربية] الإنسان مقياساً لكل شيء."[4]

(1) الفاروقي، **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، مرجع سابق، ص284.

(2) الفاروقي، ولوس، **أطلس الحضارة الإسلامية**، مرجع سابق، ص244.

(3) المرجع السابق، ص 260.

(4) الفاروقي، **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، مرجع سابق، ص282.

2 - "مذهب فكري"[1] لخصوصية الجمالية الإسلامية وآفاقها المعرفية المؤسسة لمفهوم (الفن الإسلامي) على أنه: "فن النسق اللامتناهي أو فن اللامتناهي"، الذي "يولد عند الناظر [المتلقي] حدساً برفعة اللامتناهي؛ أي بالذي يفوق المكان والزمان" دون الادعاء بأن هذا "النسق نفسه يمثل ما يفوقه. فمن خلال تأمل هذه الأنساق اللامتناهية يتوجه ذهن المتلقي نحو الله،" "فالنسق الذي لا بداية له ولا نهاية [منظورة أو متخيلة] والذي يعطي انطباعاً بالأبدية.. هو الطريقة الأفضل للتعبير الفني عن مبدأ (التوحيد)"[2] بوصفه رسالة الفن الإسلامي ووظيفته الأولى والأساس المتمثلة في التذكير الدائم بوحدانية الله سبحانه وتعالى.

3 - وهذا المذهب الفكري الإسلامي هو "الحقيقة الدامغة المتمثلة في وحدة الفن الإسلامي كله من حيث الغاية والشكل" على الرغم من "التنوع الكبير في موضوعاته ومواده وأساليبه الفنية المتمايزة بمعياري الجغرافيا والتسلسل الزمني"[3] أو التاريخ؛ المعيارين اللذين كان لهما كثير من التأثير على الفرضيات النظرية (الاستشراقية) المتعلقة بالطبيعة المعرفية لمفهوم الفن الإسلامي بين

(1) الفاروقي، ولوس، **أطلس الحضارة الإسلامية**، مرجع سابق، ص256.
(2) المرجع السابق، ص246.
(3) الفاروقي، **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، مرجع سابق، ص280.

الأصالة والاستعارة من أصول ومصادر أجنبية: ساسانية وبيزنطية أو يهودية ومسيحية.

سابعاً: في طبيعة الفن الإسلامي ونسقه المعرفي

يؤكد الفاروقي كثيراً أهمية التمييز بين مصطلحي (الحقيقة) و(الطبيعة) لبيان أو "تحديد ما يجعل العمل الفني الإسلامي إسلامياً."[1] ويسلك لذلك منهج (المقارنة) بين ما يسميه (الفنون الدينية) كالفن اليهودي والفن المسيحي.. و(الفنون الرمزية) كالفن البيزنطي والفن الهندوكي من جهة، والفن الإسلامي من جهة أخرى.

فهذان المصطلحان -في نظر الفاروقي- هما فكرتان متمايزتان، تتعلق الأولى بالله الخالق المبدع لكل شيء من الإنسان وغيره، وهي فكرة يقينية ثابتة في الفطرة، منزهة عن التشبيه والتشخيص، وكل ما يتصل بالأشكال والصور والأعراض؛ أي إنها فكرة (مجردة) في (الحقيقة المقدسة) التي تفوق (الطبيعة) بوصفها فكرة تتعلق بالمخلوقات والمصنوعات والمبدعات في حدود المتناول الإنساني؛ إذ يعني الفاروقي بالطبيعة: "كل ما يوجد، وكل ما يمكن أن يعد موضوعاً للتجربة الإنسانية"[2] بأبعادها الزمانية والمكانية، التي تجعل من الطبيعة بعداً متمثلاً في كل شيء: الإنسان وغيره، بل تجعل

(1) الفاروقي، إسماعيل. "التوحيد والفن(2)"، **مجلة المسلم المعاصر**، عدد24، 1980م، ص183.
(2) المرجع السابق، ص184.

لكل شيء طبيعته الخاصة التي هي هويته. ولكن الفاروقي يفرق بين نوعين من الطبيعة، هما: (الطبيعة الطابعة)، وهي "التي تعطي للشيء هويته فتجعله ما هو عليه. و(الطبيعة المطبوعة)، وهي واقع الشيء بعد أن طبع.. فالأولى أولية تعرف بالحدس، والثانية محسوسة تعرف بالتجربة. الأولى حركية لا تحصر ولا تقاس، والثانية ساكنة محصورة قابلة للقياس لأنها في التاريخ."[1]

وبوساطة هذه المعادلة بين هذين المصطلحين والعلاقة بينهما، يدخل الفاروقي إلى دراسة العمل الفني الديني والرمزي في كل من الديانتين اليهودية والمسيحية، وفي كل من الثقافتين السابقتين للإسلام: الإغريقية والرومانية، فيتوصل إلى أن نظرياتها الفنية جميعاً "تميل إلى تخفيض القيمة الجمالية في العمل الفني، حتى يصبح الفن مجرد تمثيل منطقي في متناول كل يد" كما هو في المسيحية مثلاً؛ إذ "يصبح الفن التجريدي في العالم المسيحي هو مجال المناقشة، فإن التجريدية هذه لا ينظر إليها على أنها تجرد عن الطبيعة، وإنما على أنها لون جديد في التعبير عن الطبيعة، بالرغم مما يميزها من شكلية مجردة، فشكليتها هذه ليست أكثر من أداة للتعبير عن الطبيعة الطابعة أو الطبيعة المطبوعة في الإنسان، ويجب فهمها على أنها إيحاء بالحالة الشعورية عند الفنان."[2]

(1) المرجع السابق، ص186.

(2) المرجع السابق، ص191.

إن العمل الفني المسيحي المتمثل في (الأيقونية: الصورة المباركة) -على سبيل المثال لا الحصر- هو عمل وظيفي تجسيدي يخلط رمزياً بين ما هو طبيعي وما هو حقيقة قدسية في الشعائر والطقوس الدينية على الخصوص، في حين كان العمل الفني اليهودي القائم على الشكلانية شبه غائب، بسبب أن اليهودية قاومت "مقاومة ممكنة ضد تمثل الحقيقة الإلهية في أي شكل من أشكال الطبيعة.. وفي تجريد أحاسيسهم عن كل ما هو طبيعي أو منتم إلى الطبيعة.. وهذا هو السر في أن اليهود لم يكن لديهم فن مرئي."[1]

وإذ يمكن أن نقرأ نقدياً التناقض المفرط لهاتين النظريتين الجماليتين: (المسيحية واليهودية)، بين الحس والحدس في الخلط المعرفي بين ما هو طبيعي، وما هو حقيقة قدسية في العمل الفني، يمكن أن نقرأ مثل هذا الخلط المغالي في التمثل الرمزي بين ما هو طبيعي، وما هو حقيقة قدسية في العمل الفني الإغريقي -على سبيل المثال لا الحصر- الذي ينطلق من (النظرية الأسطورية) لفنون الشعر والدراما والنحت والتصوير وغيرها؛ إذ إنها تؤمن بأن محبة الجمال ومعايرته الإنسانية تعتمد على هذا التمثل الرمزي لجوهر الأصل الماورائي، الذي كان الإغريق يسمونه (التأله: تجلي الإنسان في صورة الإله) المتعالية في (مثاليتها) الجمالية التي هي نموذج مثالي لما ينبغي أن تكون عليه الطبيعة الإنسانية..

(1) المرجع السابق، ص194.

وحيث إنها تؤمن أيضاً بأن الوظيفة الأساسية لهذا الفن الرمزي هو (التطهر) من الذنوب والخطايا.[1]

ولكن السؤال الذي يبرز هنا: هل تأثر العمل الفني الإسلامي بهذه النظريات؟ أو أن الفن الإسلامي كان له نظريته الخاصة والمفارقة لكل تلك النظريات وغيره، وأن النظرية الجمالية الإسلامية هي التي تحكم طبيعة العمل الفني فتجعله إسلامياً؟

تنطلق الإجابة عن هذا السؤال الكبير -بحسب الفاروقي- مما يسميه: (التنميط) أو (التأسلب Stylization) الذي هو تمثل الطبيعة في العمل الفني بما لا يبدو طبيعياً naturalistic، أي اتّباع أنماط تعبير تخالف الأنماط الطبيعية، بقصد التنبيه "إلى أن الطبيعي لا يعني ولا يساوي الحقيقة."[2]

وهذه -كما يقول الفاروقي- هي "الطريقة السامية في التعبير" الفني عن الشيء بوصفه موضوع العمل الفني؛ إذ (تجرده) من صورته الطبيعته إلى شكل يتجاهل الصورة الطبيعية، ولا يشبهها واقعياً، ولايختلط بها في دقائق تفاصيلها، كما في فكرة (المحاكاة) الغربية وأسلوبها في العمل الفني، "فعلى يد الفنان السامي، صارت الأشكال مجرد أدوات زخرفية في الفن، ولم تعد معبّرة عن طبيعيتها."[3]

ومن هنا، "كان ميل الفنان المسلم إلى إنتاج فن جديد يتناسب

(1) الفاروقي، **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، مرجع سابق، ص285.
(2) الفاروقي، **التوحيد والفن(2)**، مرجع سابق، ص187.
(3) المرجع السابق، ص194.

مع رؤيته التوحيدية، المؤسسة على مُسلَّمة أن (لا إله إلا الله)، وبأنه ليس في الطبيعة أي شيء يمكن أن يعبّر به عن الله، أو أن يصور الله به"[1] تصويراً رمزياً يستند إلى (محاكاة الطبيعة). لذلك؛ يذهب الفاروقي إلى:

1 - "إن الفنان المسلم (نمّط) كل شيء صوره من الطبيعة؛ أي إنه باعد بين الشيء الطبيعي الذي اتخذه مادة لعمله الفني، وخصائصه الطبيعية، بأقصى قدر مستطاع من التنميط، إلى حد أصبحت معه إمكانية التعرف عليه شبه مستحيلة."[2]

2 - رفض أن تكون (الرمزية) فلسفة للفن الإسلامي. وقد عدّ الفاروقي هذا الفن ليس من (الفنون الرمزية) "هي وسامه وعلامة امتيازه العظمى. فمفخرة الإسلام الفريدة هي خلوه من الوثنية بالمطلق؛ أي من خطيئة الخلط بين الخالق والمخلوق."[3]

ومن هنا، أخذ الفن الإسلامي طبيعته الإبداعية والمعرفية الخاصة والمميزة عن باقي الفنون الإنسانية: الدينية والرمزية، بوصفه نسقاً معرفياً قائماً بذاته على فنون معينة ليس منها على سبيل المثال لا الحصر: (النحت) و (الدراما)، وإلى حد ما (الرسم). إن منظومة الفن الإسلامي عند الفاروقي تتألف بعامة من:

(1) الفاروقي، **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، مرجع سابق، ص286.
(2) المرجع السابق، ص286.
(3) المرجع السابق، ص286.

- (فنون سمعية) هي أقرب إلى اللغة والأدب كالشعر وترتيل القرآن، وغيرهما.
- (فنون بصرية) هي أقرب إلى هندسة الأشكال والفن التشكيلي Plastics كفن الخط، وفن الزخرفة، وغيرهما.

ثامناً: في أسس الفن الإسلامي

يؤسس الفاروقي نظرية الفن الإسلامي على أساسين رئيسين:

الأول: (الأساس الروحي) المتمثل في الرؤية الإسلامية لمبدأ (التوحيد) وتجلياته في الوجود، على أساس أن شهادة "(لا إله إلا الله) إنما تعنى وجود حقيقتين فقط، لا ثالث لهما: حقيقة منزهة هي عالم الخالق، وحقيقة طبيعية هي عالم الخلق."[1]

وقد وجه هذا الأساس التوحيدي إسلامية "النمط الفني الذي يتناول موضوعات الطبيعة بصورة غير مألوفة في الطبيعة، نمط التأسلب المناقض للطبيعة"[2] نحو رفض أن يكون أي شيء "في الطبيعة، وخاصة الإنسان، يمكن أن يؤخذ على أنه رمز للذات المقدسة، أو أداة لها، أو إيحاء بها، أو تعبير عنها، أو تجسيد لها، أو فيض، أو اشتقاق منها، فلا شيء مما يدرك بالحس أو بالوعي المحسوس يرقى -أو يمكن أن يرقى- إلى مستوى تلك الذات. ومن ثم، فقد أقصى الإسلام تماماً أي تعبير فني تشخيصي."[3]

(1) الفاروقي، **التوحيد والفن(3)**، مرجع سابق، ص138.
(2) المرجع السابق، ص140.
(3) المرجع السابق، ص140.

الثاني: (الأساس التاريخي) المتمثل في ما يسميه الفاروقي (الوجدان العربي) أو (العقل العربي)، الذي تبرز أهميته من "أن الوحي الإلهي قد صيغ فيه، وأنه يمثل البيئة الحية التي نشأ فيها، وكانت أداة ومنبراً للحقيقة الإلهية. هذا العقل -ممثلاً في شخص النبي محمد ﷺ- هو الذي تلقى الوحي الإلهي ليبلغه للناس كافة في حدود الزمان والمكان."[1]

ويعدّ الفاروقي اللغة العربية ذات البناء المنطقي الواضح الكامل في تناسقه الهندسي الشبيه بفن الزخرفة العربي أساس النسق الموسيقى للشعر العربي. وقد ساعد "هذا الأساس الهندسي في اللغة العربية وفي شعرها الشعور العربي على إدراك (اللانهائية)"[2] بوصفها أحد أبرز خصائص الفن الإسلامي، التي تميزه عن غيره من الفنون التي أشرنا إليها من قبل.

وقد كانت هذه الخصائص من أهم المباحث التي تناولها الفاروقي في نظريته للفن الإسلامي، مركزاً في ذلك على بعضها، ومشيراً إلى بعضها الآخر.

تاسعاً: خصائص الفن الإسلامي

من أبرز هذه الخصائص التي اشتغل الفاروقي على إبرازها في الفن الإسلامي:[3]

(1) المرجع السابق، ص142.
(2) المرجع السابق، ص144.
(3) الفاروقي، ولوس، **أطلس الحضارة الإسلامية**، مرجع سابق، ص247-250.

1 – (التجريدية): المدركة في الأنساق الهندسية اللامتناهية، الناشئة أسلوبياً عن تقنيات التنميط التعبيري في العمل الفني، بعيداً عن المذهب الطبيعي/الواقعي/التشخيصي في الفن، ومعاكسة مقصودة له.

2 – (التوحيدية): التشكيلية المتمثلة في بنية واحدة للوحدات التي يتكون منها العمل الفني الإسلامي في تصميم واحد أوسع من كلٍ من هذه الوحدات، بوصفها جزءاً مهماً من التركيب الأوسع.

3 – (الحركية): في التصميم بوصفه الفضاء المعرفي الجامع لأبعاد الفن الإسلامي المكانية والزمانية في النسق اللامتناهي لكل من الهندسة والموسيقى معاً في العمل الفني الإسلامي، أياً كان تصنيفه المعرفي بين أجناس هذا الفن؛ الزمانية كالشعر، أو المكانية كالعمارة.

عاشراً: مراجعة

يختلف الفاروقي عن المفكرين الآخرين في الجمالية الإسلامية، والباحثين الآخرين في الفن الإسلامي، بكونه صاحب هَمّ دعوي كبير في الإصلاح الفكري، لما لحق من خلل وخطأ وظلم وتعدٍّ استشراقي بحق هذا المجال المهم والضروري من المعرفة الإسلامية وحضارة المسلمين، فضلاً عن وجودهم وحياتهم ودورهم في

الثقافة الإنسانية. ويبدو أن هذا الهمّ المتفاعل في نفسه وفي قلبه وفي عقله هو الذي قاده إلى محاولات جادة وصادقة لاستكشاف النظرية الجمالية والفنية الإسلامية على حقيقتها الأصيلة، النابعة من القرآن الكريم، بوصفه المصدر الأول والأساس للمعرفة الإسلامية. وقد تمثلت هذه المحاولات في كتاباته العديدة، وفي منشوراته الكثيرة عن هذا المجال -الذي تعاونت فيه معه، ويبدو أنها قد آزرته على تقديم مشروع معرفي لنظرية الفن الإسلامي- زوجته الباحثة المتخصصة في الجماليات الإسلامية: لوس لمياء الفاروقي (ت 1406 هـ/1986م).

وربما كان لذلك كله دور حيوي في مجيء هذا المشروع أكثر عمقاً في فكره الفلسفي العام، والجمالي الخاص، وأشمل موضوعاً في مادته العلمية، وأحرص التزاماً بالرؤية الإسلامية الأصيلة في هويته المعرفية، فضلاً عن كونه أوضح هدفاً في تقديم الصورة التأصيلية، الناصعة والصحيحة، لنظرية الفن الإسلامي، التي تعود بفرضياتها إلى الداخل الثقافي الإسلامي، بعيداً عن التأثر بأطروحات بعض المستشرقين التاريخية والفكرية والنقدية وغيرها، ورفضاً لانعكاساتها في الثقافة الإسلامية الحديثة والمعاصرة حول الموضوع الذي أصبح اليوم في ثقافتنا تحدياً فكرياً كبيراً، يستدعي المواجهة الإصلاحية الصادقة والمخلصة لأصل هذا الموضوع وفكره الإسلامي الرشيد.

لقد قدم المفكر الإسلامي إسماعيل الفاروقي نظريته للفن الإسلامي في ضوء ما وصفه بالفتح المعرفي الإسلامي في علم الجمال، الذي يقوم، على العلاقة القيمية الحميمة بين (التوحيد) و(الجمال)؛ إذ إن التوحيد هو مبدأ الجمال وأفقه الإبداعي في الفن الإسلامي القائم على أسلوب (التنميط) في تشكيل العمل الفني الواحد المتنوع. ويقدم الفاروقي القرآن الكريم مثالاً إسلامياً خالصاً لذلك كله، بوصفه المأثرة الفنية الأولى مصدراً؛ والأعلى قيمة جمالية، في نظرية الفن الإسلامي، التي حاول الفاروقي فيها ومن خلالها العمل على صياغة مفهوم الفن الإسلامي صياغة علمجمالية إسلامية، تنطلق على العموم من (الجمالي) إلى (الديني)، في دراسة هذا الفن وحدوده المعرفية التي تمتد عبر الفنون السمعية والبصرية معاً، تمهيداً معرفياً ومنهجياً لدراسة أصوله ومصادره وخصائصه، فضلاً عن أعماله الفنية وإنجازاته الحضارية المختلفة.

ولعل المراجعة النقدية العاجلة، لمشروع الفاروقي المعرفي في بناء نظرية الفن الإسلامي، قد تثير بعض الملاحظات المتعلقة بفهم الفاروقي لمفهوم الفن؛ إذ إن هذا المفكر يتبنى المفهوم اللغوي العام الذي يجمع الأدب والفن في إطار مفهومي واحد، أكثر من المفهوم المعرفي الخاص، الذي يفرق بين الأدب والفن والعلم، على الرغم من علاقاتها العضوية فيما بينها. وربما أدى هذا الفهم إلى عدم تمييز التداخل الجمالي عند الفاروقي بين ما هو (طبيعي) من صنع الله الخالق المبدع العظيم، وما هو (صناعي) من عمل الإنسان وإبداعه

في الثقافة الفنية الإسلامية، وإلى عدم التوازن المعرفي بين الأدب والفن في استكشاف الميراث النقدي لكل منهما في نظرية الفن الإسلامي؛ إذ تميل الكفة - كما هي العادة في كثير من دراسات الجمال الإسلامية- لصالح الأدب والشعر، فضلاً عن البيان القرآني.. فبدت النظرية الجمالية للفنون البصرية الإسلامية دون حقيقتها المعرفية في هذا المشروع، وبدت بعض المفاهيم المتعلقة بهذه الفنون البصرية كالتجريد غائماً، بل هو أقرب إلى المنظور النقدي الغربي الحداثوي منه إلى مفهوم إسلامي يعرضه هذا المشروع جزءاً من البنية المفاهيمية لنظرية الفن الإسلامي، بخلاف ما فعل الفاروقي مع مصطلح (أرابسك) الذي عوّل عليه كثيراً في بيان خصائص الفن الإسلامي، دون الالتزام بالمفهوم النقدي الغربي لهذا المصطلح، الذي يدل في القاموس الأجنبي على (الزخرفة النباتية) تحديداً.

ولكن هذه الملاحظات لا تقلل من توصلات هذه المقاربة البحثية إلى أن مشروع الفاروقي في بناء نظرية الفن الإسلامي مشروع رائد في مجاله، وكبير في قيمته العلمية، ومتميز في أدائه المعرفي والمنهجي النابع من الهوية الثقافية الإسلامية فكرةً وتطبيقاً، بل إن هذه الملاحظات البسيطة تدفع هذه المقاربة إلى التوصية بضرورة تعزيز هذا المشروع المعرفي الفاروقي، وتطويره بالعمل العلمي المؤسسي على دراسة الفن في الفكر الإسلامي وآفاقه الفلسفية والتاريخية، بقصد التوصل إلى أوضح إطار معرفي لنظرية الفن الإسلامي.

الفصل الرابع

تواصلية الفن الإسلامي

النظرية والتطبيق

تواصلية الفن الإسلامي
النظرية والتطبيق

مقدمة

تحاول هذه المقاربة البحثية أن تتبصَّر استكشاف معالم نظرية إسلامية لثقافة التواصل عبر الفن، بوصفه لغة من اللغات الكونية المشتركة بين الناس والشعوب والثقافات والحضارات، لتوكيد القيمة التواصلية للفن الإسلامي.

وتسعى هذه المقاربة إلى تحقيق هذا الأمر من خلال منهج تثاقفي بين المعرفتين: الإسلامية والغربية، ليس على أساس أن نظرية التواصل الشائعة اليوم هي نظرية غربية بامتياز، من حيث التصنيف المعرفي، وتكاد تختص بحقل الإعلام والمعلومات، ولكن بوصفها نظرية كونية عامة في المعرفة الإنسانية، تدخل في كل مجالات هذه المعرفة بلا استثناء، بدءاً من الفلسفة وانتهاءً بالفن.

وتعمل هذه المقاربة على تبيُّن الطبيعة المعرفية للتواصل بين نظريتين؛ عامة وخاصة، عبر مغامرة تحديد هذه الطبيعة من حيث المفهوم والرؤية والمنهج، في إطار ما يعرف بعلم التواصل أو التواصلية Communicatology، تمهيداً للدخول إلى ما يمكن أن

نسميه "تواصلية الفن الإسلامي "، على مستوى النظرية المتصلة بثقافة التواصل الإسلامية، وعلى مستوى التطبيق القائم على الصورة بعامة، وبخاصة على ما تسميه المعرفة العربية الإسلامية، الصورة الخطية Calligraphical، أنموذجاً تطبيقياً في هذا المجال.

وتبرز أهمية هذا الموضوع في ظل حاجة المعرفة التواصلية المعاصرة، المتمثلة في فنون الكتاب المختلفة، وفنون الإعلان المتنوعة، وفنون الإعلام المتجددة، في أشكال وصيغ وتقنيات الرسم الطباعي Graphics الحديثة، إلى الإمكانات التصميمية والدلالية للفن الإسلامي بعامة، وفن الخط العربي بخاصة، لتستوعبها في أنظمتها العلمية وفي برامجياتها التوصيلية، فقد صار هذا الفن يدخل في عداد المقومات الأساسية لبنية التصميم التواصلي المعرفية، وفنونها البصرية، والطباعية Typographical منها خاصة؛ إذ يمكن القول إنّ ثمة فناً جديداً يمكن توليده في هذا السياق نستطيع تسميته "فن الخط الطباعي"، وبخاصة أن ثمة توجهاً معرفياً حثيثاً لدراسات التصميم الطباعي؛ الحديثة والمعاصرة، ودراسة الخصائص الهندسية والطباعية لفن الخط العربي، لاستثمارها في الإمكانيات التصميمية لفن الخط الطباعي؛ إذ ما فتئت الأدبيات الغربية تعالج الموضوع في ضوء رؤيتها المركزية في الإبداع، ومنهجها الوظيفي في الإنتاج، بعيداً عن أية محاولات تأصيلية لمثل موضوع هذا البحث، الذي تكاد الدراسات السابقة فيه تكون -في أحسن الأحوال- محاولات جزئية، عاجلة ومختصرة ومتناثرة

هنا وهناك في الأدبيات العربية والأجنبية، التي تتناول موضوعات الفن الإسلامي المختلفة، وبالتالي فإن الدراسات السابقة عمّا ما يمكن أن نسميه هنا "تواصلية الفن الإسلامي"، تكاد تكون غير متوفرة على وجه الاستقلال والخصوص.

أولاً: في ثقافة التواصل

1 - التواصل ومفهومه:

يتمحور المعنى اللغوي المباشر للتواصل في كل ما يصل بين شيئين،[1] يمثلان الأساس أو المهاد المعرفي لكل مظاهر الترادف المعنوي والتأويل الدلالي، التي تجعل من التواصل مفهوماً عاماً، مشتركاً ومقبولاً، من الناحيتين: الثقافية والحضارية، بين الناس في المجتمع الواحد، وبين الشعوب في العالم الإنساني المتنوع، على معانٍ ودلالات وسياقات وأنماط متعددة ومتشعبة، أبرزها: الأصالة في الإبداع والاستيعاب والوجود، والحيوية في الاستمرار والامتداد والتوسع، والفاعلية في الإنتاج والعطاء والتأثير، فضلاً عما نشأ وينشأ في هذا السياق من مفاهيم معرفية وحضارية، تمثلت في حركات ومدارس فكرية جديدة، ذات نظريات تفاعلية وحوارية وإحيائية وتقدمية وحداثية، وما شاكل ذلك من تلك النظريات التي يدخل التاريخ في صيرورتها المعرفية، في إطار (الفصل) بوصفه

(1) مجمع اللغة العربية. **المعجم الوسيط**، القاهرة: دار الشروق الدولية، ط20، 2004م، مادة: وصل، ص1037.

حدَّ التغير بين الأشياء والأفكار، و(الوصل) بوصفه القيمة المستدامة في المكان، والحيوية في الزمان، والفاعلة في الأشياء، المؤثرة في الإنسان.

ويمكن أن ندرك العلاقة بين الفصل والوصل؛ نظريةً وتطبيقاً، على أساس التفاعل والتكامل، لا التنافر والتقابل في أغلب مجالات الوعي والمعرفة والحياة العربية الإسلامية؛ إذ لا تفرق الثقافة العربية كثيراً بين الاثنين، حتى يمكن القول إنّ لكل مجال من هذه المجالات نظريته الخاصة في الفصل والوصل،[1] فضلاً عن تطبيقاتها المختلفة في المعرفة الإنسانية، التي أدركت صعوبة تفكيك هذه العلاقة؛ نظرياً وعملياً، فاتجهت إلى تبنيها ثنائية معرفية واحدة، تتمثل من حيث المفهوم والمصطلح في (التواصل)، الذي يُعدّ الإنسان هو محوره الأساس، المتعلق بإحداثيات (المعرفة) وعلاقاتها المختلفة.

ويمكن فهم معنى التواصل وحقيقته على أنه خطاب معرفي عام وشامل لثقافة الإنسان وحضارته. ويتجسد هذا المفهوم في

(1) عنيت الثقافة الإسلامية بموضوع البرزخ أو العالم الوسيط أو الخيال بوصفه القوة الوسيطة بين الحس والعقل، وانعكاساتهما على تأسيس مبحث المعرفة لما بين المعرفتين من الوشائج القوية. ويعرف هذا المبحث الذي يتجاوز الثنائيات الوجودية والمعرفية، تقريباً بـ(نظرية الوصل). انظر:
- أبو زيد، نصر حامد. **فلسفة التأويل**، الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي، ط5، 2003م، ص29 وما بعدها.

العلاقة الجدلية بين الثنائيات المتماثلة وغير المتماثلة في الماهية والهوية، أو المضمون والشكل، أو النمط والأسلوب، أو العين والأثر، أو غير ذلك مما يقبل الاستمرار والانتقال، والرفقة والحوار، والنسب والمصاهرة، والتزاوج والتفاعل، والتشكّل في الأشياء والأعيان، والظواهر والقيم، والأعمال والأفعال، والأفكار والتصورات، وغير ذلك مما يمكن أن يجري في إطار المحور المعرفي للتواصل.

2 - آفاق نظرية للتواصل:

يمكن القول إن فعالية التواصل هذه تمتلك تراثاً عميقاً من النظرية والتطبيق في المعرفة الإنسانية، وفي تاريخها الديني والفلسفي والعلمي؛ إذ إنها راسخة في فطرة الإنسان نزعةً طبيعيةً تواصليةً من الناحية المعرفية، بالمعنى العبادي للمعرفة في التصور الإسلامي: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنۢ بَنِىٓ ءَادَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ ۖ قَالُوا۟ بَلَىٰ ۛ شَهِدْنَآ ۛ أَن تَقُولُوا۟ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَٰفِلِينَ﴾ [الأعراف: 172]، وكذلك من الناحية الاجتماعية، بما يبدو عليه الطبع الأنثروبولوجي للإنسان، الذي لا يمكن أن يعيش إلا في محيط إنساني- اجتماعي، وحضارياً؛ في سلوكه وعلاقاته مع الآخرين على قواعد وتقاليد مشتركة يقوم عليها خطاب التواصل، الذي يستمد حيويته التعاملية من كون الانسان اجتماعياً بطبعه، مدنياً بثقافته.

ومع ذلك كله، لا يزال التواصل في الطور الإشكالي من المعرفة العلمية، التي يمكن أن تنقله من تقدير الظاهرة وتخمينها التجريبي أو الحدسي إلى الحقيقة المعروفة في مفهومها، والمحددة في تعريفها، والواضحة في منهجها، فظل التواصل في طور النظرية القابلة لافتراض المفهوم والرؤية والمنهج والموضوع، أو تجديدها -على الأقل- في كل مقاربة معرفية للتواصل، أكثر من تموضعه في نسق معرفي أو مجال علمي محدد، فراوحت إشكالية التواصل المعرفية هذه مراوحة نسبية، من حيث المفهوم والوظيفة بين عدد من النظريات، التي يمكن أن تمنح التواصل هويته الثقافية العامة المفتوحة بلا قيود على الإنسان في وعيه وتفكيره، وتعبيراته وعلاقاته، وغير ذلك من آفاق حياته الخاصة والعامة.

فالنظرية اللغوية مثلاً، أكسبت التواصل مفهومه العام والكلي المرتبط بالنظام اللغوي، وبقدرته على التعبير والتوصيل؛ إذ تؤكد هذه النظرية أن كل تواصل لا بدّ له من أن يكون متعلقاً بالقواعد الثابتة والمتغيرة للغة، وهي القواعد التي تحكم العلاقة بين عناصر (التواصل اللغوي) وأطرافه التي حددها جاكوبسون Roman Jackobson مثلاً في نسق المفاهيم الآتية:[1] المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السياق، الشفرة، قناة الاتصال. ولكن هذه النظرية تَعُدُّ اللغة الإنسانية نظاماً معيناً، أو واحداً من أنظمة رمزية متعددة،

(1) عياشي، منذر. **العلاماتية (السيميولوجيا)**، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، ط1، 2009م، ص11.

بعضها لغوي، وبعضها الآخر غير لغوي -علامي، وظيفته الأساسية والوحيدة -كما هو شأن الأنظمة الأخرى- التواصل. ويمكن القول إن هذه النظرية وتطوراتها الفلسفية، التي حوّلت مفهوم اللغة من كونها شكلاً أو أداة وظيفية مباشرة إلى كونها علامة من العلامات الدالة -بشكل مباشر أو غير مباشر- على معانٍ وأهداف تواصلية، يمكن أن نصل إليها بغير طريق ألفاظ اللغة، قد أدت أول الأمر إلى إمكان تمييز التواصل، بحسب قناته المعرفية، إلى نوعين رئيسين، هما: التواصل اللغوي (اللفظي)، والتواصل الثقافي (اللا لفظي).

ومن هنا؛ انفتحت الأبواب المعرفية واسعةً أمام نظرية (التواصل) هذه، للانطلاق في التحولات المفهومية والمعرفية والمنهجية، التي رافقت التناسل الثقافي لعلم اللغة العام إلى العديد من العلوم اللغوية والنقدية المتعلقة -على سبيل المثال لا الحصر- بدراسة العلامات، والجماليات الأدبية، والفنية، والإنسانيات، وغيرها من أشباه هذه العلوم، التي تُعنى أصلاً بالثقافة، والمعرفة الثقافية، وتحولاتهما التواصلية المعروفة بالتثاقف، أو المثاقفة بين الناس والشعوب والحضارات، فأثّرت بشكل عميق في تحوُّل مفهوم التواصل من كونه عملية، إلى كونه مجالاً معرفياً، يمكن وصفه في إطار الثقافة أكثر من حصره في إطار اللغة، أو على الأقل، تحويله من حيادية العلاقة بين طرفين متواصلين إلى فاعلية هذه العلاقة المعرفية والمنهجية، القائمة على ما يجتمع عليه كُلٌّ من الثقافة واللغة، في سياق معرفي أوسع من حيث المعنى والدلالة والرمزية في المفاهيم النقدية التواصلية:

الكتابة، والقراءة، والنص، والسياق، والعلامة، والخطاب، وغيرها، التي أصبحت تشكل المحتوى المعرفي للتواصل.

ومن هنا كذلك، دخل مفهوم التواصل في سياق الطرق المتعددة واللغات المجازية للتعبير بوساطة بعض عناصر الثقافة، مثل: اللباس، والتصرف، وغير ذلك من طرق التعبير عن السلوك الإنساني في التواصل الاجتماعي بغير الكلام المباشر، أو باللغات الاتفاقية والصناعية الأخرى من خارج المؤسسة اللغوية المعروفة للتواصل، كلغات الإشارات والحركات الخاصة بالصم والبكم، أو اللغات الصناعية الخاصة ببرامج الحاسوب والتلفزيون، وغيرهما من قنوات الاتصال أو الإعلام الذي كان ولا يزال، تقريباً، هو المجال المعرفي الأرحب الذي نشأت وتطورت في رحابه نظرية التواصل وتطبيقاتها السمعية والبصرية، في صناعة الوسيلة الاتصالية الحاملة للرسالة، بوصفها موضوعاً في الفعالية التواصلية المتقدمة باستمرار صوب تجسير المسافة المعرفية، وتقريبها، وتوثيقها بين الوسيلة والرسالة، إلى أبعد حدود ممكنة من التواصل، الذي لا يجعل من "الرسالة هي الوسيلة"، بحسب نظرية ماكلوهان Marshall McLuhan فحسب، بل يحقق أيضاً تحوُّل العالم إلى قرية اتصالية كونية صغيرة يتشارك جميع أهلها في كل شيء،[1] بفضل التطورات التكنولوجية والرقمية الهائلة في مجال الاتصال ووسائله

(1) حنش، إدهام محمد. **مجلة الإنترنت الثقافية**، ضمن: **صحافة الإنترنت في الوطن العربي**، الشارقة: جامعة الشارقة، ط1، 2006م، ص301-311.

التي تنوعت بشكل لافت للنظر، من الوسائل الورقية التقليدية؛ المخطوطة والمطبوعة، إلى الوسائل الإلكترونية في عمليات صنع الرسالة من: التحرير والتصميم والإخراج والإصدار والنشر، وغير ذلك من تقنيات تحقيق التواصل.

3 - علم التواصل/ التواصلية:

لم تقف التحولات المعرفية للتواصل عند هذه النظريات اللغوية والإعلامية، ولا عند غيرها من النظريات الفلسفية والثقافية، التي تؤكد حتمية التواصل في الوجود، والتطور الثقافي عبر نسق معرفي خاص، تكون وظيفته محصورة في تجلية الثقافة وإبراز الشخصية الإنسانية والاجتماعية والحضارية، فيكون التواصل بذلك هو الثقافة. ولم تقف التحوّلات المعرفية للتواصل عند النظريات التقنية والوظيفية، التي تشتغل على آليات أو كيفيات وأهداف أو غايات التواصل في البنيات والماهيات، والهويات والخصائص والسلوكيات، وما شاكل ذلك فحسب، بل ذهبت تحولات التواصل كذلك إلى فتح السبل لقيام محاولات نظرية أخرى في إعادة بناء مفهوم التواصل، وتصنيفه معرفياً في ما يمكن أن يطلق عليه علم التواصل أو التواصلية.

ويمكن القول إنّ المدخلات والموضوعات والمجالات النظرية والتطبيقية المؤسسة لهذا العلم، تتمثل في تلك النظريات كلها التي عالجت التواصل من قبل؛ إذ لا يمكن لبنية هذا العلم

الإبستمولوجية أن تخرج في كينونتها العامة، على النظريات التي تتعلق بجوانب حياة الإنسان اللغوية والاجتماعية والثقافية والحضارية، فضلاً عن الجوانب الماهوية والخصائصية للعلم؛ إذ يمكن أن يتمثل موضوع علم التواصل في الإجابة المعرفية الشافية عن أسئلة محورية محددة على النحو الآتي: لماذا نتواصل: النظرية الوظيفية. وبماذا نتواصل: النظرية المعرفية. ومتى نتواصل، وأين نتواصل: النظرية الاجتماعية. وكيف نتواصل: النظرية التقنية؟ ليعود الأمر في النهاية إلى مربع معرفي متساوي الأضلاع، قوامه النظريات التواصلية أو التفاعلية في ما بينها على قواعد الحوار الإنساني الحضاري والمنهجي، بين عالم الأفكار والمعلومات والمعاني والقيم النظرية المحضة، من جهة، وعالم الأشياء والأعمال والتقاليد والأشكال والصور الواقعية المحضة، من جهة أخرى.

4 – التواصل بين النظرية العامة والنظرية الخاصة:

قد تذهب بنا هذه المقومات النظرية وغيرها مما يشكل -مجتمعاً أو منفرداً- الأساس المعرفي لعلم التواصل، إلى إمكان تصور التواصل بين رؤيتين أو نظريتين:

أ – النظرية العامة للتواصل Communication: أياً كان نوعه ومجاله، فهو أشبه ما يكون في حقيقته بمعرفة مركبة من خاصية فطرية واحدة في الإنسان، وحاجة اجتماعية فيه،

وسلوكه الحضاري الأول الذي يقوم على مفاهيم التلاقي والاحتكاك والتمازج والتفاعل والتبادل، والتثاقف المثمر بين بني الإنسان، في ضوء خطاب مشترك.

ب – النظرية الخاصة للتواصل Communicatology: المحدد نوعاً أو مجالاً، فهي تُعنى بالبحث العلمي في تعالقات التواصل المعرفية بالعلوم والآداب والفنون، وكذلك بتخصصاتها العلمية الفرعية، أو بتلك المجالات المشتركة منها بين النظرية العامة للتواصل، ونظرياته الخاصة بهذه التخصصات والمجالات المعرفية.

وتمثل العلاقة بين هاتين النظريتين المهاد المعرفي، والسلوك المنهجي لتواصلية هذه العلوم والآداب والفنون، أو غير ذلك من أجناس المعرفة الإنسانية. فالتواصل في وظيفته العامة صلة الوصل والتوفيق الثقافية بين اجتماعيات هذه المعرفة واقتصادياتها من جهة، وما يمكن أن نسميه "جمالياتها" الفنية Aesthetics of Knowledge من جهة أخرى، في الأداء والتعبير والتوصيل الفاعل والمؤثر، بفضل ما تسبغه هذه الجمالية الفنية من القيمة الثقافية والإبداعية الإضافية على القيمة الوظيفية المجردة للتواصل الإنساني.

5 – التصميم التواصلي Communication Design:

يمكن تصور التواصلية في مفهوم فني تقني هو أقرب ما يكون إلى الثقافة، بوصفها مفهوماً جامعاً للوسيلة والرسالة والعلاقة

والتقنية والأسلوب معاً، في صعيد معرفي متداخل، أو مشترك في الوظيفة الحضارية. وبذلك لا تقوم التواصلية على المنظومة اللغوية (المعنى واللفظ والكتابة) وحدها في تحقيق التواصل، بل تقوم كذلك على منظومة أو نسق معرفي متعالق من الرموز المتنوعة في طبيعتها، وفي دلالتها، وفي انتمائها المعرفي إلى ثقافة معينة، فتكون هذه الثقافة الأساس المعرفي التواصلي لعلم تواصل/ تواصلية أي عنصر أو مجال أو مكون من عناصر أو مجالات أو مكونات هذه الثقافة، وبالذات خبراتها وتجاربها الإبداعية في الأدب والفن، بوصفهما المجالين الأكثر عناية، من الناحية الجمالية، بأشكال التعبير، والأوثق علاقةً بثقافة التواصل. وهذا العلم هو العنوان المعرفي لما يعرف اليوم بالتصميم التواصلي.

ثانياً: ثقافة التواصل الإسلامية

1 - المفهوم الإسلامي للتواصل:

يقدم القرآن الكريم -بوصفه المصدر الأول للمعرفة الإسلامية ونظرياتها العلمية في تفسير الأشياء والظواهر والقيم وغير ذلك- ثقافة التواصل الإسلامية، التي تقوم على مبدأ (التعارف) بين الناس: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَٰكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ ﴾ [الحجرات:13]. والتعارف هو:

"المعرفة والعرفان: إدراك الشيء بتفكّر وتدبر لأثره،"[1] في سبيل أن يتواصل الناس في ما بينهم على مبادئ:

أ - أخلاقية، تتمثل في مسؤولية التواصل التي يوجبها النص القرآني: ﴿ وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِۦ عِلْمٌ ۚ إِنَّ ٱلسَّمْعَ وَٱلْبَصَرَ وَٱلْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَٰٓئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْـُٔولًا ﴾ [الإسراء:36].

ب - وجمالية، تتمثل في حسن التواصل الذي يؤكده القرآن الكريم: ﴿ ٱدْعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلْحِكْمَةِ وَٱلْمَوْعِظَةِ ٱلْحَسَنَةِ ۖ وَجَٰدِلْهُم بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ ۚ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِۦ ۖ وَهُوَ أَعْلَمُ بِٱلْمُهْتَدِينَ ﴾ [النحل:125].

2 - علم التواصل الإسلامي:

العلم الإسلامي الذي يمكن أن يؤطِّر ثقافة التواصل الإسلامية من الناحيتين: المعرفية والمنهجية، هو (علم البيان)، الذي هو اسم جامع لكل علامة أو دليل، مهما كان جنس هذه العلامة أو هذا الدليل، يكشف عن المعنى، ويفضي إلى الحقيقة في التواصل بين الناس على تحقيق الفهم والإفهام.

وفي هذا السياق؛ يمكن القول إنّ البيان بمعناه اللغوي العام القائم على الإبانة والوضوح هو الأساس المعرفي للبيان بوصفه علماً من علوم البلاغة العربية. وعلى الرغم من ضيق المجال التواصلي للمعنى البلاغي، ومحدودية استعماله على فئة معينة من

(1) الأصفهاني، **مفردات ألفاظ القرآن**، مرجع سابق، ص560.

المتواصلين، وعلى الرغم من أن اللغة هي الوسيط المعرفي الأوسع مجالاً، والأكثر وسائط في إخراج المعاني وتوليدها وتحقيق البيان، يظل التواصل نافذاً بوساطة اللغة وبوساطة غيرها، مما يمكن أن يعد لغة معرفية خاصة.

ولا يكون البيان باللغة، وحدها، فهو أوسع منها، ويتضمنها في نظامه المؤلف من كل العلامات والحالات الدالة على الوضوح والإبانة، سواء في القول الملفوظ أو المكتوب، أو الإشارة أو الهيئة التي يبدو عليها الشيء؛ إذ يقول الجاحظ (ت 255 هـ/868م) بأن "أقسام البيان هي: جميع أصناف الدلالات على المعاني، من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تزيد ولا تنقص: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحالة التي تسمى النّصبة."[1] و"أقسام البيان" هذه، هي وسائل الاتصال العربي والتواصل الإسلامي، التي جعلت من البيان علماً من علوم البلاغة العربية القائمة على الموازنة والتفاضل، والنقد الفني المعني بجمال التعبير وتمام الدلالة وحسن التوصيل ودوام التواصل، من خلال الأساليب الفنية؛ اللغوية وغير اللغوية، المؤدية إلى وضوح المعنى وإبانته. وتفتح هذه الأقسام الخمسة أمامنا المجال لتصنيف مجالات التواصل في الثقافة الإسلامية إلى:

أ - التواصل اللغوي عبر اللفظ.

(1) الجاحظ، عمرو بن بحر. **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط7، 1998م، ج1، ص76.

ب - التواصل الثقافي الذي تؤديه: "الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحالة التي تسمى النَّصبة."

ولكن "آلة البيان؛ التي يتعارف الناس بها معانيهم، والترجمان الذي إليه يرجعون عند اختلافهم،"[1] تحددها المعرفة العربية الإسلامية في (الصورة).

3 - المفهوم التواصلي للصورة:

إن مفهوم الصورة في ثقافة التواصل الإسلامية، يتسع للعَرَضِ والجوهر أو للشكل والمضمون؛ إذ إنه يدل على "كل شكل ونقش يقبله الجوهر" أو هو مفهوم يدل على أنّ "صورة الشيء: ماهيته المجردة وخياله في الذهن أو العقل،"[2] فكل "جسم له صورة؛"[3] رمزاً له أو دلالةً عليه، أو تعبيراً عنه في عمليات البيان والتواصل المعرفية والاجتماعية والسلوكية وغيرها. واعلم أن قولنا: "الصورة إنما هي قياس وتمثيل، لما نعلمه في عقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، بخصوصية تكون في صورة هذا، لا تكون في صورة ذاك."[4]

(1) الجاحظ، عمرو بن بحر. **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت: منشورات محمد الداية، ط2، 1969م، ج1، ص44.

(2) الجرجاني، الشريف علي بن محمد. **التعريفات**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1985م، ص61.

(3) التوحيدي، أبو حيان. **الهوامل والشوامل**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة: دار المعارف، 1951م، ص47.

(4) الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط2، 1989م، ص508.

ويبدو المفهوم التواصلي الإسلامي للصورة، كأنها الوسيلة والرسالة معاً في آن واحد من حيث التعريف بالموجودات والأشياء، والتعبير عن المشاعر والأفكار، وبيان الأفعال والحركات، ووصف الأشكال والمرسومات، وغير ذلك، مما يجعل الصورة كأنها قلب ثقافة التواصل الإسلامية النابض بالمعنى والقصد، والفهم والإفهام، والوعي والتوضيح، والاتصال والتواصل؛ لأن (العلة الصورية)[1] من طبيعة الأشياء وخصائصها الماهوية في الوجود، لذلك يمكن أن تكون بذلك أصلاً أو أُسّاً معرفياً لكل علامات البيان ودلالاته، وحالاته القابلة في ماهيتها أو طبيعتها للدخول في (الحالة الصورية)، وأن المعاني لا تبدو ذات قيمة جمالية أو فنية في ذاتها "بل قيمتها في تصويرها، باستخدام الخيال الذي ينقلها من المعقول إلى المحسوس"[2] من أشكال التواصل ووسائله.

(1) علل الموجودات أربع هي: الفاعلية، والآلية، والصورية، والتمامية. انظر:
- الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى. **أدب الكتّاب**، تحقيق: محمد بهجت الأثري، بغداد: المكتبة العربية، د.ت، مصورة بالأوفسيت عن طبعة القاهرة: المطبعة السلفية، 1341هـ، ص55.

(2) يبدو أن عبد القاهر الجرجاني كان قد استعار المفهوم الحسي (البصري) للتصوير في بناء نظريته في (نظم المعاني)؛ إذ يقول: "..وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها، ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها...." انظر:
- الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، مرجع سابق، ص123.

4 - نظرية التصوير الإسلامية:

تبدو الصورة في ثقافة التواصل الإسلامية بمنزلة المادة الأولى والمركزية للوجود والمعرفة والبيان. فهذا الوجود هو صورة دالة على غاية الخلق وحقيقته، التي ترجع أصلاً إلى ﴿ هُوَ ٱللَّهُ ٱلْخَٰلِقُ ٱلْبَارِئُ ٱلْمُصَوِّرُ لَهُ ٱلْأَسْمَآءُ ٱلْحُسْنَىٰ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴾ [الحشر:24]، وربما كان هذا هو الأصل المعرفي الذي صارت الصورة منه أصل الوعي اللغوي والفلسفي والديني بكل شيء في هذا الوجود. فكل شيء في الوجود له صورة يعرف بها، أو هي هو في معناه أو في ماهيته. وهي صورةٌ يجري التواصل بها، وكأنها معنى ومفهوم وموضوع ومنهج لبيان حقائق الأشياء ودلالاتها في الوجود.

وتقوم نظرية التصوير الإسلامية على تراتبية التواصل المعرفي، سواء التواصل الإدراكي المجرد أو الحسي المجسَّد، مع كل شيء في الوجود والكون والنفس والآفاق، عبر الصور المتنوعة التي تنتمي في طبيعتها المعرفية إلى عوالم الخلق المتراتبة -حسب التصور الإسلامي للوجود والمعرفة - إلى: عالم الأعيان، والأذهان، والأفكار، والأشكال؛ إذ تكون مراتب وجود الأشياء أربع، هي: "الكتابة، والعبارة، والأذهان، والأعيان. وكل سابق منها وسيلة إلى اللاحق، لأن الخط دال على اللفظ، وهذه على ما في الأذهان، وهذا على ما في الأعيان. ولا يخفى أن الوجود العيني هو الوجود

الحقيقي الأصيل."[1]

وتتحقق منهجية الدلالة على هذه الأشياء والتواصل معها وبها، بحسب مراتبها الوجودية، من خلال الصورة. فكل "شيء له [في عالم الأعيان] وجود خارج الذهن، فإنه إذا ما أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه [عالم الأذهان]، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ لمن يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها [عالم الأفكار: المعاني: العبارة: الألفاظ]، وصارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضاً وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه [عالم الأشكال: الكتابة: الخط]."[2]

ويبدو أنّ ثقافة التواصل الإسلامية قد أعطت (الخط) بخاصّة أهمية كبيرة في هذا المجال، لتميزه في إمكان تحقيق الدلالة والتواصل أكثر من غيره؛ إذ إنه يبلغ المعنى حاضراً ومباشراً، كما يفعل اللفظ ويبلغه غائباً غير مباشر، "فالخط بذلك أتم من اللفظ

(1) طاشكبري زادة، أحمد بن مصطفى. **مفتاح السعادة ومصباح السيادة**، تحقيق: كامل بكري، وعبد الوهاب أبو النور، بيروت: دار الكتب العلمية، 1985م، ج1، ص75.

(2) القرطاجني، أبو الحسن حازم. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط2، 1981م، ص18.

فائدة؛ لأنه قد بلغ مبلغ المنطق"[1] في الدلالة والتواصل. والسبب الأساس في ذلك كله يرجع إلى أن الخط "جسم له صورة" وشكل هندسي من "التدوير والتربيع."[2]

ومن هنا طورت ثقافة التواصل الإسلامية نظريتها الفلسفية العامة للصورة بين الوحدة والتنوع في الطبيعة، والوظيفة والتصميم عبر أكثر من مجال معرفي، فنجد الصورة، من حيث هي موضوع، مبحثاً مهماً في (علم المناظر) الإسلامي الذي يعنى بفيزياء البصر وقوانين الإبصار وتقنياته الوظيفية، التي تقوم بها (الروح الباصرة) بوصفها آلة الإدراك البصري للصورة في المنظور الإسلامي لعلم فسلجة العين.[3] ونجدها مبحثاً مهماً في (علم الرسم)،[4] الذي هو علم إنشاء الأشكال وصناعة الصور، وهو يقوم معرفياً على هندسة الأشكال[5] في التصميم، فتكون هذه الهندسة منشئةً للتصميم

(1) الصولي، **أدب الكتّاب**، مرجع سابق، ص42-43.

(2) المرجع السابق، ص42.

(3) تبدأ الروح الباصرة أو القوة الباصرة في خارطة تشريح العين؛ من الدماغ، وتنفذ إلى العينين أو ما يقرب منهما بالعصب النوري الذي يتم به الإبصار. انظر:
- سزكين، فؤاد. **طب العيون عند العرب والمسلمين**، فرانكفورت: معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، ط1، 1986م، ص 54.

(4) يعرف أيضاً بـ(علم الكتابة) أو (علم الخط). انظر:
- طموم، سراج. **سراج الكتبة**، عمان: دار البصائر، ط2، د.ت، مصورة عن طبعة بولاق1311هـ، ص6.

(5) لعل من طريف ثقافة التواصل الإسلامية النظر إلى الأشكال على أنها إحدى لغات التواصل والمعرفة، ليس في عالم الشهود فحسب، بل وفي عالم =

وواصفة له في آنٍ واحد. ويقوم علم الرسم -من الناحية المنهجية- على (الاستحسان)[1] في "تركيب أشكال بسائط الحروف [مثلاً، بالرجوع] إلى رعاية النسبة الطبيعية في هذه الأشكال."[2] ونجدها مبحثاً مهماً في ما يمكن أن نسميه:(فقه الحُسْن أو علم الجمال الإسلامي) الذي يُعنى بالتقويم النقدي لإبداعية الصورة الفنية ووظيفتها التواصلية، فضلاً عن وجودها مبحثاً مهماً في مجالات

= الغيب كذلك؛ إذ يذكر بعض أهل المعرفة المسلمين بأن "في الغيب كتباً كتبها الله عز وجل، بعضها بالنقط مكتوبة، وبعضها بالأشكال، وبعضها بالحروف -ولكن غير هذه العبارات- ولها أسام عجيبة، مثل: (ينبوع الأبرار) و (مجموع الأسرار) و(كتاب المهد) و(كتب العزائم) و(كتاب العشق) و(كتاب البحر) و(البرهان الكبير) و(كتاب الأشكال) وفيه أحكام نجومية..[وهو مشكول] أشكال التربيع والتدوير." انظر:

- كبرى، نجم الدين. **فوائح الجمال وفواتح الجلال**، تحقيق: يوسف زيدان، القاهرة: دار الشروق، ط1، 2009م، ص151-152.

(1) الاستحسان: مفهوم معروف في الفقه الإسلامي على أنه دليل يقدح في ذهن المجتهد على القياس، وهو بذلك يكاد يكون أحد طرق أو آليات التشريع واستنباط الأحكام. انظر:

- إسماعيل، شعبان محمد. **الاستحسان بين النظرية والتطبيق**، الدوحة: دار الثقافة، ط1، 1988م، ص 33 .

ولكننا نراه كذلك مفهوماً ثقافياً إسلامياً كان شائعاً في النقد الأدبي: (استحسان المعاني). انظر:

- الجاحظ، **الحيوان**، مرجع سابق، ج3، ص131.

وكذلك في النقد الفني (استحسان الخط)، انظر:

- حنش، **الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني**، مرجع سابق، ص90.

(2) طاشكبري زادة، **مفتاح السعادة ومصباح السيادة**، مرجع سابق، ج1، ص91.

معرفية أخرى من الثقافة الإسلامية. ويعد (حُسن التقويم) بوصفه مبدأ فلسفياً مثالياً لتصميم الصورة، مستوحى من الإخبار القرآني الكريم: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ فِىٓ أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾ [التين: 4] بمنزلة العصب المعرفي لعلم الرسم، الذي يمكن أن نصفه بعلم (التصميم التواصلي) الإسلامي، ونظريته في التصوير.

5 - وحدة الصورة وتنوعها:

يمكننا تشبيه علم الرسم، بعلم التصميم التواصلي، الذي يشتغل على إنتاج مختلف أنواع الصور في ضوء مجالاتها المعرفية المختلفة، كالأدب مثلاً: "الشعر.. جنس من التصوير،"[1] وعلم الفلك مثلاً آخر في: "صور الكواكب"،[2] وعلم الجغرافيا ورسم الخرائط مثلاً ثالثاً في: "صورة الأرض" و"صور الأقاليم" وغيرها.[3] ويمكن أن نلاحظ أنّ هذه الصور وغيرها المتنوعة في ماهياتها وأشكالها ومعانيها، ودلالاتها ووظائفها البيانية والتواصلية، تنتمي معرفياً إلى العديد من العلوم والآداب والفنون، من حيث أن الصورة المعرفية قد تكون: آلة أو وسيلة أو أداة للبيان والتواصل، كما هو حالها -على سبيل المثال- في اللغة والكتابة والشعر والمنطق وغيرها. أو قد تكون

(1) الجاحظ، **الحيوان**، مرجع سابق، ج3، ص132.

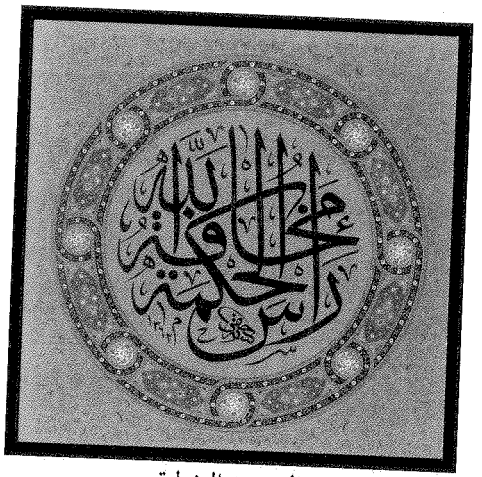
(2) انظر مثلاً:

- الصوفي، عبد الرحمن. **كتاب صور الكواكب الثمانية والأربعين**، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط1، 1981م، ص 33 .

(3) مؤنس، حسين. **أطلس تاريخ الإسلام**، القاهرة: الزهراء للإعلام العربي، ط1، 2003م، ص12-42.

فكرة أو موضوعاً أو رسالة في البيان أو التواصل المعرفي، كما هو حالها -على سبيل المثال- في الفيزياء والبصريات والهندسة والنقد، أو قد تكون وسيلة ورسالة معاً في الإبداع؛ كما هو الحال مثلاً، في العمارة والفنون.

وتتنوع الصور وتتعدد أجناسها المعرفية؛ العلمية والأدبية والفنية في ثقافة التواصل الإسلامية، إلى أصناف وأنواع ومراتب عديدة ومتنوعة. ومن الطريف في هذا السياق أن أبا حيان التوحيدي يذكر أكثر من خمسة عشر نوعاً من أنواع الصور؛ مبدؤها: "الصورة الإلهية: التي تجلت بالوحدة، وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود،"[1] وربما تكون أدناها مرتبة في الوجود وفي المعرفة: (الصورة الخطية).



الصورة الخطية

(1) التوحيدي، أبو حيان. **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين، أحمد الزين، القاهرة: دار المعارف، 1944م، ج3، ص137-143.

6 - النظرية العامة والخاصة للتصوير:

كل ما تقدم من المفهوم البياني أو التواصلي للصورة، وتنوعاتها المعرفية المتعددة، يمكن أن يصنف من الناحية المعرفية على أنه مادة لنظرية عامة، قد تنطبق على كل مجالات المعرفة العربية الإسلامية، فضلاً عن المعرفة الإنسانية بعامة، انطلاقاً من أن الصورة ليست آلة البيان في التعارف فحسب، بل هي الوسيلة والرسالة معاً في ثقافة التواصل الإسلامية والإنسانية.

وبالإمكان أن نصنف -في ظل هذه النظرية العامة للتصوير- نظريات خاصة متعددة في المجالات المعرفية التي تعمل فيها؛ إذ تتباين الصور في ما بينها إلى عددٍ غير محدود من الأنواع والأشكال والوظائف، وذلك بحسب طبيعتها الذهنية المجردة المدركة بالتخيل، أو الواقعية المادية الشكل المحسوسة بالبصر، وبحسب تقنيات إبداعها وصنعها في مجالات العلوم والآداب والفنون المختلفة، وبحسب تصنيفها الوظيفي المتخصص في البيان والتواصل.

ولعل هذه العوامل الصانعة -إلى حد كبير- لخصوصية التصوير النظرية، تفتح الباب لإمكان أن نصنّف بوضوح أنواع الصور الأساسية في التراث الفكري الإسلامي إلى أربعة أنواع، هي:

أ - الصورة اللغوية؛ وتتمثّل في (الكتابة الإنشائية)[1] الحاملة

(1) يعني مفهوم الإنشاء في التراث الأدبي العربي صنفاً من أصناف التأليف والتحرير، كان يدور في دواوين الدولة الإسلامية. وغالباً ما تتحدد طبيعة الكتابة الإنشائية في دائرة النثر.

للألفاظ والمعاني في النصوص الشعرية والنثرية وغيرها من صنوف الأدب.

ب - الصورة الخطية؛ وتتمثل في رسوم (الكتابة الخطية) الفنية القائمة على الخط بوصفه صورة الكتابة.

ت - الصورة الحركية أو التشخيصية figurative؛ وتتمثل في الرسوم التعبيرية عن الأشياء والظواهر والأفعال، والأحداث والحكايات، وما شابه ذلك من أعمال الرسم التي نراها في رسوم الواسطي لمقامات الحريري، على سبيل المثال لا الحصر.

ث - الصورة التوضيحية illustrative؛ وتتمثل في الرسوم المجردة لحالات الشكل المتعددة، المعبِّرة بشكل رئيس عن المواد العلمية: الهندسية، والطبية، والطبيعية، والجغرافية، والفلكية، وغيرها.

(الصورة التوضيحية)

ولكن كل هذه الأنواع من الصور يمكن عدّها من حيث الطبيعة المعرفية العامة، إما: صورة ذهنية إدراكية مجردة، أو صورة واقعية ماديَّة الشكل محسوسة بالبصر، لتكون هذه الصور - بوصفها أداة أو وسيلة لتسمية الأشياء ووصفها وتعريفها لكل شيء مدرك أو محسوس أو متخيل أو مسموع أو مبصور مادياً أو معنوياً -أساساً لتصنيف (المعرفة الاتصالية)، بحسب هذه العلوم والآداب والفنون في الثقافة الإسلامية، إلى عدد من المجالات أو التخصصات التواصلية الأدق، التي تكوِّن الصورة البصرية، أو الذهنية، أو الحركية، أو غيرها، مادتها العلمية أو تقليدها المعرفي، أو خاصيتها الثقافية. وأبرز هذه المجالات أو التخصصات هي: التواصل الأدبي، والتواصل الفني.

ثالثاً: الصورة الخطية مثالاً لتواصلية الفن الإسلامي

1 - مفهوم (الصورة الخطية):

تفرق المعرفة العربية الإسلامية بين مفهومي (الكتابة) و(الخط)؛ إذ يؤكد عدد من متون هذه المعرفة، بشتى مجالاتها اللغوية والأدبية والتاريخية والفلسفية وغيرها، أن الكتابة مفهوم شامل لكل ما يقع في إطار اللغة والأدب والفن. فالكتابة قد تكون إنشائية compositional، تنشط لغةً في المجالات المعرفية كالأدب والتاريخ والفلسفة وغيرها، وقد تكون خطية scriptural، تتجسد في شكل أو صورة. وتعد الكتابة في المعرفة العربية الإسلامية الأصل اللغوي للخط، ولذلك فهي أوسع منه مفهوماً؛ إذ "قد يكون الخط تصويراً

ونقشاً"[1] للكتابة بشكل عام، ولذلك يعدّ اللغويون والعروضيون والنقاد الخطَّ "صورة الكتابة،"[2] و"صورة اللفظ، وصورة المعنى."[3]

ومن هنا قد يصبح مفهوم الخط أكثر تحديداً من مفهوم الكتابة الواسع، وأعمق حضوراً في اللغة، وأدق عناصرها في التمثيل التواصلي لها. وهذا قد يدفع باتجاه التفريق الأدق بين مستويين لمفهوم الخط؛ يقوم الأول منهما على كون الخط فعل الكتابة المتمثل في "تأليف الحروف، وإلباسها حلل التفصيل، وإحلالها في أحسن الظروف"[4] وهذا يتعلق بالوظيفة الفنية واللغوية والدلالية.. بينما يقوم الثاني على كون "الخط صورة"[5] فحسب، وبخاصّة أن

(1) ابن درستويه، عبد الله بن جعفر. **كتاب الكتّاب**، نشر: لويس شيخو اليسوعي، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1927م، ص16.

(2) العسكري، أبو هلال. **ديوان المعاني**، تحقيق: كرنكو، بغداد: مكتبة الأندلس، مصورة عن نشرة القاهرة: مكتبة القدسي، 1352هـ، ج2، ص74.

(3) القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، مرجع سابق، ص18.
ومن الطريف أن نذكر هنا أن العرب، مثلما كانوا يعدون الخط صورة للكتابة، كانوا كذلك يطلقون لفظ (النميم) اسماً على صوت الكتابة. انظر:
- آل ناصر الدين، الأمير أمين. **الرافد (معجم لغوي)**، القاهرة: مكتبة لبنان، ط1، 1971م، ج1، ص49.
وفي اللغة كذلك: نَمنَم الشيء: رقشه وزخرفه، ومنمنم: موشى. وربما يطلق على الخط أكثر من غيره. انظر:
- الرازي، محمد بن أبي بكر. **مختار الصحاح**، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت، ص681.

(4) الزبيدي، محمد مرتضى. **حكمة الإشراق إلى كتاب الآفاق**، تحقيق: محمد طلحة بلال، جدة: دار المدني، 1990م، ص33.

(5) الصولي، **أدب الكتّاب**، مرجع سابق، ص41.

اللغويين والنقاد وغيرهم يصنفون (الحروف العربية)، حسب تراتبيتها الدلالية على الأشياء في الوجود، إلى حروف معنوية، وحروف لفظية، وحروف خطية.[1]

ويفسر التوحيدي الصيرورة المعرفية والتواصلية لصورية الخط بوساطة ما يسميه (الحركة Movement) التي يعرّفها هو، في هذا السياق، بكونها "صورة واحدة؛"[2] إذ يقول "الحروف إذا اندفعت بالحركات، كانت الصورة الخطية التي هي الحروف الشكلية محفوظة العيان بامتلائها بها، محروسة بانتسابها إليها."[3] ومن هنا، فإن (الصورة الخطية) هي رسم أو شكل أو أثر دال على كيان مادي محسوس بالبصر، أو ما يصفه بعض الفلاسفة العرب المسلمين بالصفة (الجسدانية)[4] للكتابة. وهذه الصورة هي ما يسميه بعض مؤرخي فن الخط العربي: "حقيقة الخط"[5] أو "نفس الخط."[6]

(1) الرازي، أحمد بن محمد. **رسالة في حروف العربية**، تحقيق: رشيد عبد الرحمن العبيدي، القاهرة: مجلة معهد المخطوات العربية، 1974م، مج20، ج1، ص122.

(2) التوحيدي، أبو حيان. **المقابسات**، تحقيق: حسن السندوبي، القاهرة: دار المعارف، 1929م، ص225.

(3) المرجع السابق، ص255.

(4) القلقشندي، أحمد بن علي. **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، 1987م، ج3، ص46.

(5) المرجع السابق، ج3، ص3.

(6) ابن ساعد السنجاري، شمس الدين محمد بن إبراهيم. **إرشاد القاصد إلى أسنى المقاصد**، تحقيق: عبد المنعم محمد عمر، القاهرة: دار الفكر العربي، 1990م، ص 124.

2 - النظرية التواصلية لفن الخط العربي:

يمكن القول إنّ مثل هذا المفهوم قد يتحقق للصورة الخطية من خلال بعض الإشارات، أو المقولات البلاغية التي درجت ثقافة التواصل الإسلامية على تبنيهما في فهم الخط والتعاطي المعرفي معه. ومن هذه المقولات:

أ - "خير الخط ما قرئ، والباقي نقش" معناه هنا: "تصوير الخط"[1] وتجويده، وتحسينه، وتزيينه، وتفنينه، وتلوينه، وتشكيله، وغير ذلك من تقنيات يمكن تسميتها بـ "التصميم الخطي"، الذي يمكن أن يضفي على دلالة (الصورة الخطية) الوظيفة المباشرة في وضوح القراءة اللغوية دلالاتٍ أخرى تتأتى من فهم "الخط بأنه صورة ذات روح.. [وربما لم تكن هذه الثقافة تعني بهذه الروح سوى البيان أو التواصل؛ إذ إن]... الخط صورة روحها البيان."[2]

ب - "الخط علامة، فكل ما كان أبيَن، كان أحسن؛"[3] إذ إن "أحسن الخط أبيَنُه، وأبين الخط أحسنه"[4] في التواصل.

ت - ويتحقق (حسن الخط) في الشكل والصورة، أو في الاتصال

(1) مجهول. **رسالة في الكتابة المنسوبة**، تحقيق: خليل محمود عساكر، القاهرة: مجلة معهد المخطوطات العربية، 1955م، مج7، ج1، ص123.

(2) الصولي، **أدب الكتّاب**، مرجع سابق، ص41.

(3) الزبيدي، **حكمة الإشراق إلى كتاب الآفاق**، مرجع سابق، ص34.

(4) الصولي، **أدب الكتّاب**، مرجع سابق، ص41.

والتواصل، عندما يخرج الخط "عن نمط الوراقين، وتصنُّع المحررين، ويخيّل إليك أنه متحرك وهو ساكن، يعجب رائيه، ولو كان أعجمياً لا يعرف قراءته."[1]

رابعاً: (العلامة) الإسلامية.. تطبيقاً

1 - المفهوم والمصطلح:

العلامة: هي الشعار والخاتم والطابع الرسمي للدولة الإسلامية، وهي إحدى شارات أو تقاليد[2] الخلافة والملك والدولة والسلطة والهوية في النظام السياسي الإسلامي.

ولقد كانت الشهادتان: (لا إله إلا الله، محمد رسول الله)، ولا تزالان، شعار الإسلام الأكبر، وعلامته الأولى التي آمنت بها النفوس،

(1) يذكر الصولي بأن يحيى بن البحتري قد قال له بأن أباه كان قد حدثه عن ابن الترجمان الذي كان الخليفة العباسي الواثق قد أنفذه بهدايا إلى ملك الروم؛ إذ قال: "وافقت لهم عيداً، فرأيتهم قد علّقوا على باب بيعتهم كتباً بالعربية منشورة، فسألت عنها، فقيل: هذه كتب المأمون بخط أحمد بن أبي خالد الأحول، استحسنوا صوره وتقديره؛ فجعلوه هكذا. فحدثت أنا بهذا الحديث أبا عبيد الله محمد بن داود بن الجراح؛ فقال لي: هذا حق... قد كتب سليمان بن وهب كتاباً إلى ملك الروم في أيام المعتمد، فقال [ملك الروم]: ما رأيت للعرب شيئاً أحسن من هذا الشكل، وما أحسدهم على شيء حسدي إياهم عليه... والطاغية لا يقرأ الخط العربي، وإنما راقه باعتداله وهندسته وحسن موقعه ومراتبه." انظر:
- الصولي، **أدب الكتّاب**، مرجع سابق، ص45.

(2) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. **المقدمة**، تحقيق: درويش الجويدي، بيروت، المكتبة العصرية، 2004م، ص242.

ووعتها القلوب، وحملتها الضمائر، ورفعتها الرايات، وصكت بها النقود، وتميز بها الملك الإسلامي، لكن العلامة الإسلامية الأولى، بمفهومها الفني- التواصلي، كانت قد تمثلت في (الخاتم النبوي) الشريف.

وتذكر كتب السيرة والشمائل النبوية[1] التفاصيل الفنية الخاصة بهذا الخاتم، ومن أهمها في هذا السياق: أن هذا الخاتم كان مصنوعاً من الفضة، ومنقوشاً عليه اسمه وصفته ﷺ: (محمد رسول الله)، على ثلاثة أسطر: محمد سطر، ورسول سطر، والله سطر، تقرأ من أسفل إلى أعلى. وقد ظل الخاتم النبوي الشريف عند الخلفاء الراشدين الثلاثة الأوائل رضوان الله تعالى عليهم أجمعين: أبي بكر الصديق، وعمر بن الخطاب، وعثمان بن عفان، يحملونه تبركاً وليس لأغراض الخلافة؛ إذ صار لكل خليفة منهم خاتم خاص به، فكان خاتم أبي بكر ﷺ يحمل عبارة: "نعم القادر الله"،[2] وخاتم عمر ﷺعبارة "كفى بالموت واعظاً يا عمر"،[3] أما خاتم عثمان ﷺ فقد نقشت عليه عبارة: "لتصبرن أو لتندمن"،

(1) انظر على سبيل المثال:
- الترمذي، محمد بن عمر. **الشمائل النبوية والخصائص المصطفوية**، تحقيق: محمد عبد العزيز الخالدي، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1996م، ص90.

(2) السيوطي، جلال الدين. **تاريخ الخلفاء**، ترجمة: محيي الدين عبد الحميد، القاهرة: مطبعة السعادة، ط1، 1952م، ص107.

(3) شريف، حكمت. "خواتم الخلفاء"، **مجلة المقتطف**، القاهرة، مج28، 1903م، ج2، ص137.

ونقش على خاتم علي ﷺ: "الملك لله الواحد القهار".[1]

وقد صار لخاتم الخلافة مؤسسة إدارية خاصة، سميت بـ (ديوان الخاتم)، بدءاً من الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان ﷺ الذي كان أول من اتخذ مثل هذه المؤسسة في الإسلام.

وربما كان هذا العمل الرائد هو الذي رسّخ تقاليد العلامة والخاتم والطابع والتوقيع في ثقافة التواصل الإسلامية؛ إذ لم يتوقف الاهتمام بهذه (العلامة) عند الخلفاء والملوك والسلاطين والأمراء والولاة والقضاة، وغيرهم من رجال الدولة الرسميين، بل امتد هذا الاهتمام إلى المجتمع الإسلامي، فصارت هناك خواتم علماء الدين والعلم والتصوف والتجارة والصناعة، التي نقشت عليها عبارات خاصة، أو حملت بعض (توقيعات) أهل العلم من المدرسين؛ أو بعض (تواقيع) المبدعين من الكتاب والأدباء والخطاطين، وغيرهم من أرباب الأدب والفن بكونها (علامات) فنية خاصة.[2]

(1) ابن الكازوراني، ظهير الدين. **مختصر التاريخ**، تحقيق: مصطفى جواد، بغداد: وزارة الاعلام، 1970م، ص70.

(2) انظر:
- عبد الوهاب، حسن حسني. **توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية**، في:
- BULLETIN DE L'INSITUT D'EGYPTE, Tome xxxvi, session 1953-1954, LE GAIRE 1955, p 534-578.
- معروف، ناجي. **التوقيعات التدريسية**، بغداد: مطبعة العاني، 1963م، ص 66 .
- حنش، إدهام محمد. **الخط العربي وإشكالية النقد الفني**، بغداد: دار الأمراء للنشر، 1990م، ص104.

2 - التصميم التواصلي للعلامة الإسلامية:

كان لهذا الاهتمام الرسمي والمجتمعي الواسع بهذه العلامة دور كبير في تطوراتها الفنية على أصعدة المضمون والشكل والمادة، والتسمية والدلالة وغيرها، بل وربما أدى هذا الاهتمام السياسي والاجتماعي بها إلى أن تقوم بنيتها على عنصرين اثنين، هما:

أ - (المنصوص) اللغوي المتمثل في عبارة ومعنى ودلالة.

ب - (المُبْصَر) المتمثل في شكل وصورة وعلامة وخطاب.

وثمة صعوبة في الفصل بين هذين العنصرين الداخلين في تصميم العلامة الإسلامية وتشكيلها الفني؛ إذ إنها -في العموم- مرسوم خطي مُبْصَر لمنصوص قرائي مسموع، فالنص أساس الصورة أو جوهرها في الخطاب التواصلي كله.

ومن هنا، تكون العلاقة العضوية الوشيجة بينهما قائمة في وحدة البنية العلامية، وتنوعها الوظيفي والدلالي. ولكن يمكن لهذين المكونين: المنصوص والمُبصَر، أن يشكلا عامل التنوع الرئيس لتقسيم العلامات الإسلامية إلى:

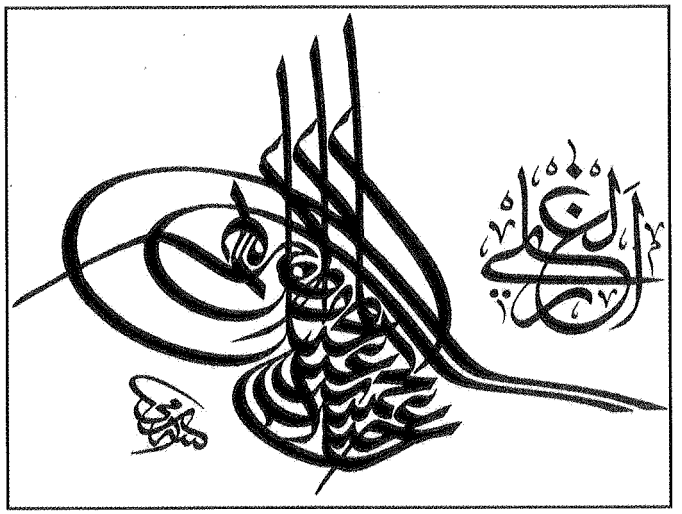
- علامات تعتمد في بنيتها وفي وظيفتها التواصلية على كل من المنصوص والمبصر معاً، كما هو الحال في الخاتم النبوي الشريف.

- علامات تعتمد في بنيتها وفي وظيفتها التواصلية على المنصوص فيها، أكثر من اعتمادها على المبصر، كما هو الحال في خواتم الخلفاء الراشدين والأمويين والعباسيين، وبعض السلاطين وغيرهم؛ إذ لم تورد المصادر التاريخية أوصافاً أو أشكالاً أو صوراً معينة لهذه الخواتم/ العلامات، وأوردت نصوصها؛ أي العبارات المنقوشة عليها، لأهميتها في بيان الرؤية الدينية والسياسية لأصحاب هذه العلامات.

- علامات تعتمد في بنيتها وفي وظيفتها التواصلية على المبصر فيها، أكثر من اعتمادها على المنصوص. وأبرز الأمثلة وأوضحها وأشهرها في هذا السياق، هو ما يعرف بـ (الطّغراء)،[1] التي هي العلامة أو الخاتم أو التوقيع، أو الطابع أو الإمضاء الرسمي للسلطان في بعض الدول الإسلامية، وبخاصة السلجوقية والمملوكية، وآخرها العثمانية.[2]

(1) الطغراء: لفظ تركي عثماني، يرادف على صعيد المعنى اللغوي: لفظ (نيشان) الفارسي، وهما يقابلان لفظ (توقيع) العربي. والطغراء على صعيد الاصطلاح والدلالة هي الختم أو الرمز أو العلامة الخطية لملك الأوغوز، ثم للسلطان السلجوقي من بعد، ثم للسلطان العثماني. ومن الناحية الفنية، يمكن تعريف الطغراء بأنها ذلك "التكوين الحرفي الرائع لاسم السلطان العثماني، مزخرفاً بشكل جميل، في ختم ذلك السلطان الذي يَسِم به "كل الوثائق والإصدارات والممتلكات الرسمية للدولة. انظر:
- حنش، إدهام محمد. "الطغراء في الخط العربي"، **حروف عربية**، دبي، عدد5-6، 2002م، ص 22.

(2) استخدمت الدول الإسلامية الأخرى أنواعاً وأسماء أخرى من العلامات؛ إذ كانت هذه العلامات تعرف بـ (الرنوك-جمع: رنك).



(نموذج على الطغراء)

3 – إشكالية التواصل بين المنصوص والمُبصَر:

انشغلت المقاربات الدراسية لهذه العلامة في حدود ظاهريتها التاريخية السياسية للدولة الإسلامية، بعيداً عن ظاهريتها التواصلية التي يمكن التعامل السيميولوجي معها، بحيث يقلّب هذا التعامل النظر النقدي فيها لقراءة كل وجوه هذه العلامة: اللغوية، والثقافية، والفنية، بين النص والخطاب، فضلاً عن تأويل واقعها المعرفي بين المنصوص والمبصر في ثقافة التواصل الإسلامية. وربما لذلك نجد تأكيد المصادر التاريخية واللغوية والأدبية على تزويدنا بذلك الكم الكبير من منصوص العلامة الإسلامية، في حين تحاول هذه المصادر إسعاف البحث البصري في هذه العلامة بالشيء الوافي، الذي يساعد على تحرير هذا المرسوم الخطي من إشكاليته الماهوية:

النصية– البصرية، بين هندسة فن الخط العربي وموسيقاه الشعرية من جهة، واللغة من جهة أخرى. ويمكن القول إن أي مرسوم خطي من العلامات الإسلامية، لم يواجه بسبب إشكاليته النصية– البصرية سؤال الماهية المتكرر على ألسنة الباحثين والمؤرخين والنقاد والفنانين والخطاطين وأقلامهم مثلما واجهت الطغراء، مثلاً، ولا تزال تواجه الأسئلة التاريخية المتعلقة بماهيتها: أهي محض نص مغلق على القراءة وعصي على الفهم حسب، أم هي عبارة من عبارات لغة الحكمة وآثارها الخالدة، أم هي رمز من رموز السلطة والأمر، أم هي شيء ما يشاكل ذلك كله من الماهيات التصميمية المقيدة بعدم حرية التفنن البصري في بنيتها التشكيلية، بسبب حساسية الموقف الإسلامي من الرسم والتصوير، فجعلته هذه الحساسية نصاً لغوياً إنشائياً مكتوباً مقروءاً أكثر منه نصاً صورياً خطياً مبصراً في ثقافة التواصل الإسلامية؟ أم أنّ هذه العلامة هي مرسوم خطي تدركه الأبصار صورةً حاملة للمعاني والدلالات والإشارات، وما شاكل ذلك من سيمياء النص وتأويلاته المفتوحة على كل معنى، وعلى كل مجال، حتى وإن لم تدرك العين قراءة النص اللغوي لمرسوم الطغراء وصورته الخطية؟

ومثار هذا السؤال الكبير والأساس هو اهتمام هذه النخبة الفكرية بالتشكيل الإبداعي شبه المستقر على صورة هندسية واحدة لهذه (العلامة الإسلامية)، أكثر من الاهتمام بمحتوى هذه الصورة المتكونة من أسماء السلاطين العثمانيين، الذين يصعب تمييز بعضهم

عن بعض بقراءة هذه الأسماء، وبخاصة أن معرفة حقيقة تباين الطغراوات العثمانية نصياً، تبعاً لتغير أسماء هؤلاء السلاطين فيها، متصلة تماماً بمعرفة ما استقرت عليه شهرة الطغراء العثمانية من أنها مصطلح خاص من حيث الدلالة على توقيع السلطان وإمضائه، وهو ما يؤكد رمزياً الملكية والسيادة الشرعية في الدولة العثمانية؛ إذ كان لكل سلطان عثماني طغراؤه الخاصة، بل قد صار أحياناً "لعدد من السلاطين أكثر من علامة واحدة."[1]

لقد كان سؤال الماهية في هذه العلامة الإسلامية عند العديد من الباحثين والمؤرخين والنقاد والفنانين والخطاطين وغيرهم إشكالياً في البحث التشكيلي والنقدي، وبخاصة أنّ هذه النخبة الفكرية تجاوزت في نظرتها إلى الطغراء ماهيتها الوظيفية المباشرة في السياسة والقانون والتأريخ والتوثيق، إلى الماهية التشكيلية لمرسومها الخطي، الذي قد لا ينفع معه تعريف علمي حدي للمصطلح على النحو المعرفي التاريخي، ليظل سؤال (الطغراء) هذا إشكالياً في الرؤية النقدية إليها بوصفها مرسوماً خطياً محضاً، أو تشكيلاً فنياً قائماً على هندسة الصورة (القرائية - الكتابية)، وخطابها التواصلي السيميولوجي المتأول من العلاقة بين المنصوص والمبصر في البنية التواصلية لها؛ إذ لم تتفق هذه النخبة الفكرية على ماهية الطغراء التواصلية بالضبط، فعدد من هؤلاء الباحثين والمؤرخين والنقاد

(1) أوقتاي، أصلان آبا. **فنون الترك وعمائرهم**، ترجمة: صالح سعداوي، إستانبول: مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، 1986م، ص313.

والفنانين والخطاطين وغيرهم، يعدون الطغراء نوعاً من أنواع الخط العربي، تفرَّد به العثمانيون،[1] من خلال تكييف بعض أنواع الخط نفسه والتصرف بقواعده المعروفة، عند صنع ما يعرف عند نقاد فن الخط والتصميم بـ (التراكيب الخطية)، في حين عَدّ آخرون الطغراء أسلوباً زخرفياً بحتاً من أساليب الخط العربي،[2] بما قد يجعله فناً من فنونه الأدائية أكثر من كونه نوعاً من أنواعه الفنية؛ إذ يقوم فن الطغراء هذا على استثمار أشكال الحروف العربية في الفن التشكيلي؛ الحروفي بخاصة. ولكن آخرين عدّوا الطغراء صورة محضاً، وعدّوا كتابتها رسماً خالصاً، بل عدّوا كل رسم كتابي أو حروفي: طغراء.[3]

ويبدو أنّ بعض النقاد حاول أن يستخرج من رحم هذا التباين -في النظر النقدي إلى صورة الطغراء أو ما هو مُبْصّرٌ فنياً منها- رأياً محايداً، يفيد بأن الطغراء فن عثماني مستقل، يأخذ مكانه بين الكتابة والرسم؛[4] إذ إن الطغراء عند هؤلاء: هو ما يمكن أن يسمى أو أن يوصف بـ (الرسم الكتابي)، الذي يستمد تشكيله من

(1) جمعة، إبراهيم. **قصة الكتابة العربية**، مصر: دار المعارف، 1947م، ص74.

(2) صديق، محمد يوسف. "الطغراء واستخدامها في الكتابات العربية في البنغال"، **مجلة الفيصل**، الرياض، س13، ع148، شوال 1409هـ/أيار-حزيران 1989م، ص95.

(3) حسن، زكي محمد. "الزخارف الكتابية في الفن الإسلامي"، **مجلة الكتاب** القاهرة، س1، مج1، ج3، يناير 1946م، ص285.

(4) AKSEL , Malik. **TURKLERDE DINI RESIMLER**, Istanbul 1967. p. 129.

صور بعض الطيور الأسطورية/ الرمزية في ثقافات بعض الشعوب الإسلامية كالعرب (طائر العنقاء أو الرُّخ)، والتُرك (طائر السعد)، والفُرس (طائر السميرغ)، وبخاصة أنّ هذا الفن، كما يراه آخرون من دارسي الطغراء، لم يقف عند حدود تمثيل التوقيع السلطاني بوحدة خطية monogram مغلقة الترميز على السلطة حسب،[1] بل ينطلق منها كذلك إلى عوالم الشكل التجريدي الممثلة بقوة لطبيعة الفن الإسلامي، وفلسفته القائمة على كراهية الفراغ[2] في صورته التشكيلية الملتزمة بجماليات الخط العربي التواصلية في التصميم.

4 - التصميم التواصلي للطغراء:

لو تتبعنا تاريخ الشكل والصورة أو ما يمكن أن نسميه (التاريخ العلامي) للطغراء، للوقوف على مراحل تطوره التواصلي، فإننا لا نجد إلا بعض الإشارات التاريخية والأشكال الآثارية التي قد تبين لنا بعض مراحل تصميمه التواصلي، فهناك مثلاً، إشارة بوصف الطغراء السلجوقية على شكل (قوس)،[3] وهو ما يؤكّد أن هذه العلامة قوسية الشكل كانت شعاراً قَبَلِياً تركياً قديماً. وهناك شكل آثاري بدائي يبدو

(1) الخطيبي، عبد الكبير. **الاسم العربي الجريح**، بيروت: دار العودة، ط1، 1980م، ص149.

(2) المعايرجي، حسن. "الطغراء قمة الجمال في الخط العربي"، **مجلة الدوحة**، قطر، ع123، آذار 1986م، ص116.

(3) إقبال، عباس. **الوزارة في عهد السلاجقة**، ترجمة: أحمد كمال الدين، الكويت: جامعة الكويت، 1984م، ص52.

أنه ناتج عن حركة كتابية مقصودة في قصديتها التواصلية على توقيع السلطان السلجوقي طغرل بك بن سلجوق (ت 455 هـ/1063م)، وكان هذا الشكل التوقيعي بسيطاً، يتَّخذ من شكل حرف الياء العربي الراجع صورته الخطية.[1] ولكن أوضح هذه الإشارات التاريخية والأشكال الآثارية المتعلقة بالطغراء تأتي من (أدب الكتّاب) الذي هو أدب خاص بأخبار ديوان الإنشاء والمراسيم والتواقيع وتقاليدها في الدول الإسلامية؛ إذ يأتي وصف وشكل الطغراء المملوكية ذات المبصر المربع/ المستطيل الشكل القائم على منتصبات حروف النص التوقيعي،[2] كل ذلك قبل أن تستقر العلامة الإسلامية نهائياً على الطغراء العثمانية المعروفة في حياة شكلها وتاريخه.

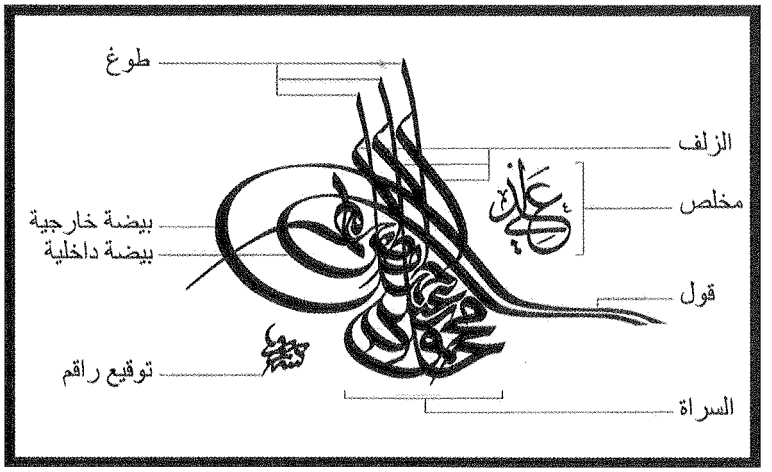
لقد كانت الصورة الخطية هي منطلق بعض نقاد الفن الإسلامي ودارسيه المعاصرين في النظر إلى الطغراء على أنها: "شكل إهليليجي"[3] محض. ولعل هذه الصورة أو هذا الشكل هو محور التصميم التواصلي ومجاله الإبداعي في الفن الإسلامي، رسماً كان أم خطاً، فهو كذلك محور اللعبة التشكيلية التي كان يمارسها أولئك الفنانون الذين يمكن أن نسميهم (فنانو الطغراء)؛ من

(1) الراوندي، محمد بن علي بن سليمان. **راحة الصدور وآية السرور في تأريخ الدولة السلجوقية**، تحقيق: إبراهيم الشواربي وآخرون، القاهرة: دار القلم، ط1، 1960م، ص160.

(2) القلقشندي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، مرجع سابق، ج13، ص167.

(3) شلق، علي. **العقل في التراث الجمالي عند العرب**، بيروت: دار المدى، ط1، 1985م، ص398.

الرسامين والخطاطين، أو قل: الرسامين- الخطاطين مثل (مصطفى راقم، ت 1234هـ/1826م) الذي يعد مهندس الطغراء العثمانية في شكلها الأخير.



(هندسة الطغراء)

وعند دخول الطغراء بوصفها مرسوماً خطياً إلى عوالم الشكل التجريدية وتحولاته التشكيلية والتأويلية، انفتحت أمام هؤلاء الفنانين؛ القدامى والمحدثين، مجالات الرؤية الفنية الواسعة في آفاق رحبة من التصميم التواصلي، وفي حدود لا نهائية من الإبداع التشكيلي، الذي أصبحت بنيته الفنية الكلية تستند بكل وضوح إلى شكل الطغراء، من حيث هو نص بصري ذو دلالة رمزية عالية المعنى، لتكون هذه الآفاق الواسعة وهذه الحدود المفتوحة أساساً معرفياً عند بعض دارسي هذا الفن الإسلامي بالذات، لتسمية هذه

الحركة التشكيلية (الحروفية) بفن (الأشكال الطغرائية) المتنوعة بتنوع النصوص والوظائف والغايات التواصلية.[1]

5 - حداثة (الصورة الخطية):

إن الطبيعة الشكلية للطغراء هي التي أغرت النقد الفني المعاصر بقراءة مُبْصَرها التشكيلي على أنه صورة باذخة للهندسة والجمال والإبداع، تجعل خطاب المنصوص فيها لا يصدر مباشرة عن لغة النص اللغوي المتعينة في الكلمات الاسمية واللقبية وغيرها؛ بل يصدر عن مبصرها المدهش في التلقي والقراءة، فيتحول خطاب الطغراء الكلي (المنصوص - المبصر) إلى خطاب دلائلي/ سيميولوجي (فوق نصي) متجدد القابلية للقراءة الإبداعية: التشكيلية والتأويلية المفتوحة على غير وجهٍ من وجوه الوظيفة والمعنى والدلالة، لأن الصورة الخطية للطغرائية مفعمة بالحداثة المتواصلة عبر ما يسميه الناقد شاكر حسن آل سعيد: "البعد الواحد (كفكرة)، ويقصد به اتخاذ الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخط (كقيمة شكلية) صرف."[2]

ولقد كان هذا التشكيل الطغرائي محل الاستثمار أو الاستخدام

(1) Papadopoulo, A. **L' Islam Et L' Art Musulman,** Paris 1976 , p 179.

(2) آل سعيد، شاكر حسن. **البعد الواحد أو الفن يستلهم الحرف**، بغداد: دار الحرية، د.ت، ص4.

ولقد قامت على هذه الفكرة الحركة (الحروفية) في الفن التشكيلي العربي الحديث والمعاصر؛ إذ أوضح (بيان الحروفيين العرب) الصادر عن المؤتمر الأول للتشكيليين العرب المنعقد ببغداد في نيسان 1973: "لقد بلغ =

العلامي المتعلق بالرموز في كثير من الأعمال الفنية والأدبية والدينية الإسلامية- الصوفية منها بخاصة؛ إذ "نلاحظ أن الكثير من المحاولات الخطية المعاصرة تطلع من لعبةٍ تُماثِل -إلى حدٍ بعيد- لعبة هذه الطغرة، سواء لجهة امتداد الحروف وتداخلها، أو لجهة تظليل بعض مناطق الخط"[1] فيها، فنجد الطغراء في الفن التشكيلي المعاصر: لوحة (حروفية) جميلة، تُذكّر بما حققته ثقافة التواصل الإسلامية من إنجازات حضارية مهمة في التفاعل مع الشعوب والثقافات الأخرى؛ قديماً وحديثاً، عبر خطاب الفن والذوق والقراءة اللا لغوية لصور الخط العربي[2].

= الأمـر بالخطـاط العربي حداً جعله يوفق ما بين قواعد من الخط نفسـه ومن فن الزخرفة. إننا نسـتطيع اسـتخدام الحرف كزخرف مفرغ مـن المضمون، ينعكس علـى الفنون الأخرى، وعلى طريقة الكتابة في مجالات كثيرة. إنه؛ بهذا المعنى، بحـث علمـي- فني. وقد كانت الأسـباب التـي دفعت إلى هذا الاتجـاه كثيرة؛ أهمهـا: المنطـق الشـكلي والرغبة فـي إيجاد فـن عربي. إن اسـتخدام الحرف يشـابه اسـتخدام بعض العناصر الزخرفية العربية، ولكليهما اتجاه واحد." انظر:
- آل سعيد، شاكر حسن. **فصول من تاريخ الحركة التشكيلية العراقية**، بغداد: دار آفاق عربية، 1988 ، ج1، ص46.

(1) لعيبي، شاكر. **الخط العربي**، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 2007م، ص169.

(2) اتجه بعض الفنانين الحروفيين المعاصرين؛ العرب والأجانب، إلى تبني الطغراء مادة تشكيلية لأعمالهم الفنية، ومن هؤلاء العرب على سبيل المثال لا الحصر: اللبناني وجيه نحلة. أما الأجانب، فمنهم على سبيل المثال: الروسي فلاديمير بوبوف الذي يلقب نفسه بفنان الطغراء لكثرة ما يستند إليها في أعماله الفنية، مستفيداً من تشكيليتها البصرية، دون أن يعرف قراءتها النصية.

الفصل الخامس

النظرية المعرفية لفن العمارة الإسلامية

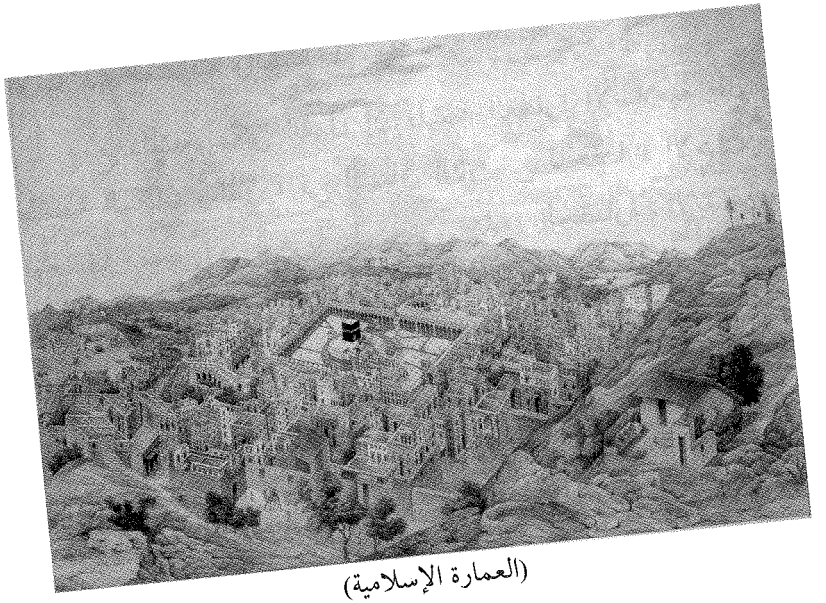
النظرية المعرفية
لفن العمارة الإسلامية

مقدمة

تعد العمارة نواة أولى، ومظهراً بارزاً لنشوء الحضارة الإسلامية وتطوراتها السياسية والاجتماعية والثقافية وغيرها، فضلاً عن كونها شاهداً تاريخياً على التحولات الفكرية، التي شهدتها الدول والمجتمعات الإسلامية، فقد تأثر تاريخ العمارة الإسلامية -إلى حدٍ ما- بالكثير من التقلبات السياسية والاجتماعية للدول الإسلامية المتعاقبة والمتداخلة.

ومع ذلك، يمكن القول إنّ فلسفة العمارة الإسلامية ظلت طبيعية المكان والدور، في السياق التاريخي للحضارة الإسلامية بوصفها محوراً جوهرياً لمنحنى هذه الحضارة الإبداعي، ولتحولاتها الفكرية، التي قد تصب -أحياناً- في خدمة التاريخ السياسي المتعلق بالملك والتفاخر والخلود في الذاكرة الإنسانية -قدر الإمكان- أكثر من بنائها المرتقب للتاريخ المعرفي المتعلق بالنهضة المعمارية الكبيرة التي تمثلت، ليس في قيام عمائر إسلامية متميزة في شتى بقاع العالم فحسب، بل وكذلك في قيام المجمعات العمرانية الكبيرة والواسعة والشاملة لمختلف المنشآت المعمارية

كالمسجد والمكتبة والزاوية والمدرسة وملحقاتها الخدمية، فضلاً عن تطور الصناعات الفنية؛ الخشبية والمعدنية والزجاجية وغيرها، المتعلقة بالعمارة الإسلامية. وهذا ما يفتح الباب على الدوافع المختلفة وراء هذه النهضة المعمارية الواسعة، التي قلَّ نظيرها في الفنون والحضارات الإنسانية الأخرى. وإذ يظل العامل الديني هو أول مثل لتلك الدوافع وأقواها، فإن الدوافع الأخرى قد تتمثل -على سبيل المثال- في التنافس السياسي بين الدول من جهة، والحكام في الدولة الواحدة من جهة أخرى، والتصوف وآفاقه المعرفية ومتطلباته السلوكية، والأوقاف المختلفة في تنظيماتها وفي أهدافها الخيرية.



(العمارة الإسلامية)

لقد كان (المسجد) أول المنشآت المعمارية الإسلامية، وأهمها أثراً ودوراً، في التحولات الفكرية الحادثة، منذ وقت مبكر من نشأة الدولة الإسلامية وتطورها الحضاري وتوسعها الجغرافي، وامتداداتها الثقافية بين المجتمعات والشعوب؛ إذ قام العمران الإسلامي في نشوء المدن وتخطيطها على مركزية (المسجد) في الموقع والمكانة والدور الإداري للمدينة، فضلاً عن رمزيته الإسلامية الواضحة، التي كان ذوو السلطان والملك والمال والجاه وغيرهم يحرصون على العناية ببناء المساجد وعمارتها الباذخة في القوام وفي الجمال.

ولا شك في أن المسجد هو أفضل ما يمثل العمارة الإسلامية وتحولاتها الفكرية في مجالات الحياة والحضارة والفن، ولذلك فهو دليل أصالتها الفلسفية والتصميمية والإنشائية التي مهما حاول بعض المستشرقين المساس بجوهر هذه الأصالة الإسلامية في العمارة والعمران، تظل تحولاتها الفكرية التي رافقت قيام المساجد الجامعة من بساطتها الشكلية الأولى حتى فخامتها النادرة في العمارة، والكبيرة في المساحة، والباذخة في الجمال الفني الباهر، شاهداً تاريخياً حياً على تلك الأصالة وإبداعيتها المتواصلة في التحول الفكري والفني والوظيفي للمنشأة المعمارية الإسلامية بين المسجد والقصر، ودار الحكم والمدرسة والرباط والزاوية، والتكية والخان والسبيل والثكنة والقلعة، وغير ذلك من أنواع المنشآت وأشكالها ووظائفها، التي تعكس جذرية تلك التحولات وعمقها في البنية المعرفية والاجتماعية

للفكر الإسلامي نحو التخصص في التصنيفات المعرفية والتنظيمات الحضارية بين الدين والتصوف والعلم والصحة والسياسة والاقتصاد والاجتماع، وغير ذلك من التحولات الفكرية التي أنتجت ما بين القرن العاشر -الثاني عشر الهجري/السادس عشر- الثامن عشر الميلادي، ظاهرة (الكليات Kulliyyat) المعمارية في النسيج العمراني للمدينة الإسلامية.

والـ (كليـه Kulliyye) مصطلـح عثمانـي يطلق علـى المجمع المعماري المتعدد الأغراض والوظائف والخدمات multifunctional complex، ويتألـف عـادة من مبـانٍ متباينة ومنفصلة مثل: مدرسـة، ومكتبـة، وتكية، ونزل، ومطبخ، وحمام، وغير ذلك من المنشـآت المعمارية. ولكنها جميعاً تقع داخل سـور كبير، وتحيط بالمسـجد الذي هو العمارة المركزية أو الرئيسـة في الـ (كُلّيه).[1]

(1) **HE ENCYCLOPEDIA OF ISLAM** , LEIDEN: BRILL , 1986 , Vol. 5 , p 366.

أنشأ العثمانيون العديد من هذه المجمعات المعمارية الضخمة، وكان أول هذه (الكليات) ومن أكبرها على سبيل المثال لا الحصر: (كلية) السلطان محمد الأول (824-805 هـ/1421-1402 م) افتتحت عام 874 هـ/1470 م، وكان يطلق على هذا المجمع اسم (يشيل كلية) أي المجمع الأخضر، نسبة إلى الجامع الأخضر الذي شيده (معمار حاجي إيواز) في بورصه بين عامي 824-822 هـ/-1419 1424 م. انظر:

- إحسان أوغلي، أكمل الدين (إشراف وتقديم). **الدولة العثمانية تاريخ وحضارة**، إستانبول: مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، ط1، 1999م، ج2، ص696.

وتعد هذه الظاهرة المعمارية الإسلامية الجديدة تعبيراً بليغاً عن تطور كبير في التحولات الفكرية للعمارة الإسلامية، بل وللعمارة الإنسانية بعامة؛ إذ لا يمكن فهم هذا النمط المعماري الكلياني إلا على أساس مدلولات الترابط الإسلامي المحكم بين الإيمان والمعرفة والقوة، وعلاقاتها الفكرية المتشابكة في الفكر المعماري الإسلامي، الذي وجّه العمارة الإسلامية في هذه المرحلة نحو السعة والفخامة والجمال والقوة، وكل ما يعبر عن عظمة الإسلام ويدل على منعته.[1]

وفي سـياق هذه التحولات، نشـأت الظاهرة المعرفية للعمارة الإسلامية بوصفها علماً أو فناً أو صناعة من العلوم والفنون والصنائع الثقافيـة الإسـلامية، وتطورت نواحيهـا الاجتماعيـة والاقتصادية بوصفهـا صنفاً من أصناف العمل التخصصيـة الجامعة بين الصنعة والمهنة والفن، في إطار ما يمكن أن نسـميه: (الوظائف المعمارية) كالمهنـدس، والمعمار، والبنـاء، والخيّام، والنقـاش، وغيرها من الوظائـف المتعلقة بالبناء والتعمير والتشـييد، التـي كانت تعد في جملـة (الأصناف) ونقاباتها المهنية بوجـود العديد من المعماريين

(1) يقدم العديد من الباحثين في تاريخ العمارة الإسلامية وفلسفتها مسجد (قوة الإسلام) ومنارته المشهورة (منار قطب)، الذي بني بين 586 -592 هـ/ 1191-1196 م؛ في دلهي بالهند مثالاً حياً على ذلك. ينظر على سبيل المثال لا الحصر:
- الرباط، ناصر. **ثقافة البناء وبناء الثقافة**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2002م، ص25.

والبنائيـن وغيرهم من ذوي الوظائف الأخرى المتعلقة بالإشـراف والادارة والرقابـة والخدمـة في هـذا المجال، كما هـو الحال في الوظيفة التي كان صاحبها يسـمى: (شاد العمائر).[1] ولكن الوظيفة الأشـهر في هذا المجال وفي غيره مـن مجالات العمران المختلفة هي (المحتسب)، الذي يمكن أن نسميه بالمفهوم المعاصر: الرقيب الفني على سوق العمل والإنتاج المتعلق بالتخطيط العمراني، وبناء المسـاكن والمنافع الإنسـانية في المجتمع الإسـلامي.

ومن الجدير بالإشارة في هذا السياق أن أغلب أدب العمارة الإسلامية وتحولاتها الفكرية، من المؤلفات والكتب المتخصصة في الهندسة المعمارية -الاجتماعية، أو ما يمكن أن نسميه: علم اجتماع العمارة الإسلامية، كان قد وضعه أمثال هؤلاء من ذوي الوظائف المعمارية والعمرانية، الذين أولى بعضهم هذا الموضوع عناية كبيرة في التأليف والتصنيف، مع أن جوانب كثيرة من المعرفة المعمارية الإسلامية قد ظلت -مثل كثير من معارف الإبداع وتقنياته الإسلامية- حبيسة ما كان يعرف بـ (سر المهنة)، الذي أخفى كثيراً من معلوماتها الفلسفية والعلمية والتعليمية والاقتصادية، فضلاً عن هندستها النظرية وفنونها التطبيقية؛ إذ يمكن القول إنّ (فقه

(1) هو أشبه ما يكون بالملاحظ أو المشرف على العمائر السلطانية من قصور ومنازل وأسوار وغير ذلك. ويكون عادة أمير عشرة أشخاص ويبدو أن هذه الوظيفة كانت من الأهمية بحيث أن صاحبها قد يذكر أحياناً إلى جانب اسم السلطان في (الأفاريز) التي هي الكتابات التذكارية على هذه العمائر. انظر:
- القلقشندي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، مرجع سابق، ج4، ص22.

النوازل) قام في جانب كبير منه على حل المشكلات الاجتماعية الناجمة عن البناء، أو المتعلقة به.

وقد وضع فقهاء العمارة والبناء كثيراً من الكتب في المسائل المعمارية والعمرانية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: (القضاء في البنيان) للفقيه عبد الله بن عبد الحكم (ت 191 هـ/816م)، وكتاب (الجدار) لعيسى بن دينار الأندلسي (ت 212 هـ/827م)، وكتاب (البنيان والأشجار والمياه والأنهار) لعبد الملك بن حبيب الأندلسي (ت 238 هـ/853م). ويأتي كتاب (الجدار) لعيسى التطيلي (ت 386 هـ/ 996م) من أوسع الكتب التي أُلّفت في هذا المجال، فقد "اشتمل على واحد وخمسين مبحثاً، كلها في البنيان ومتعلقاته"[1] التي تشمل كل إنشاء وتعمير؛ فضلاً عن كثير من مصطلحات العمارة الإسلامية في الأندلس والمغرب بخاصة. وكذلك (الإعلام بنوازل الأحكام) لأبي الأصبغ عيسى بن سهل الأسدي الأندلسي (ت 486 هـ/1093م)، وغير ذلك من الكتب والمؤلفات التي كانت تدور على مسائل البناء والتعمير والتخطيط والتنظيم المدني، كالاشتراك والجوار والارتفاق، واستعمال العقار والكراء والترميم والصيانة، والإجارة والعيون والآبار والطواحين والأفران، والمرور والطرق والتشجير، وغير ذلك من المسائل التي نجدها في عدد من الكتب التي ألفها أو شرحها هؤلاء الفقهاء والبناءون والمحتسبون؛ مثل كتاب المرجي

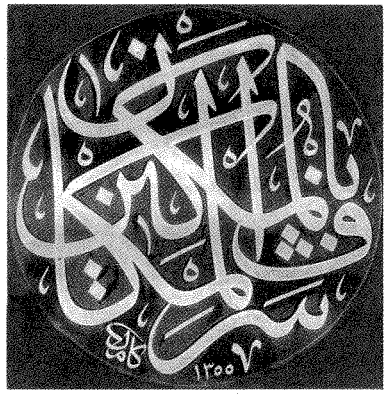
(1) قاري، لطف الله. "جولة مع الكتب التراثية المطبوعة في فقه العمران"، **الحياة**، عدد8، رمضان 1425هـ/نوفمبر 2004م، ص192.

الثقفي (القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي) الذي توالى على شرحه والزيادة فيه كل من الإمام محمد بن علي الدامغاني الكبير البغدادي (ت 478 هـ /1085م)، والشيخ عمر بن عبد العزيز بن مازة البخاري (ت 536 هـ/1141م)، وابن الرامي البناء المحتسب (محمد بن إبراهيم اللخمي، ت 750 هـ/1350م)، والحافظ قاسم السودوبي (ت 879 هـ/1474م)، وغيرهم وصولاً إلى الشيخ أبي حامد المقدسي الشافعي (ت 888هـ/ 1483م) الذي ألّف رسالة بعنوان (الفوائد النفيسة الباهرة، في بيان حكم شوارع القاهرة، في مذاهب الأئمة الزاهرة).

إنّ هذه التحولات قد كوّنت معرفة معمارية مميزة وعريضة، يمكن تصنيفها إلى المجالات الآتية:

أولاً: فلسفة العمارة الإسلامية، التي تتألف معرفياً من ثلاثية: الرؤية، والمفهوم، والمقصد، فالرؤية الإسلامية إلى العمارة بوصفها التكليف الرباني للإنسان في خلافته على الأرض، هي الأمانة التي أودعها الله تعالى في الإنسان بوصفه هو الذي (يعمر) المكان بالايمان والعمل والبناء: ﴿إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَٰجِدَ ٱللَّهِ مَنْ ءَامَنَ بِٱللَّهِ وَٱلْيَوْمِ ٱلْءَاخِرِ وَأَقَامَ ٱلصَّلَوٰةَ وَءَاتَى ٱلزَّكَوٰةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلَّا ٱللَّهَ فَعَسَىٰٓ أُو۟لَٰٓئِكَ أَن يَكُونُوا۟ مِنَ ٱلْمُهْتَدِينَ﴾ [التوبة: 18]، فتنشأ بذلك الرؤية المعمارية الإسلامية القائمة، بشكل كلي وأساس، على مفهوم المكان الحق المناسب كلياً للمكين الإنساني، بغض النظر عن طبيعة عمارته وشكلها ومادتها.

ومن هنا يمكن القول إن مقولة "شرف المكان بالمكين"[1] تختصر جانباً كبيراً من الفلسفة المعمارية الإسلامية وجوهرها الروحي والمادي القائم على القيمة وتعلقها الديني والوظيفي بالإنسان؛ إذ إن المفهوم الإسلامي للعمارة لايقف عند حدود التعريف بالمكان والشكل والبناء فحسب، بل يتجاوز ذلك كله إلى روح المكان وحيويته المناسبة لطبيعة الوجود الإنساني وغاية معيشته في هذا المكان أو ذاك، ولذلك اشترط العلماء المسلمون التناسب الحياتي ببعديه النفسي والوظيفي بين الإنسان والمكان، وعلى هذا الأساس، شبَّه بعضهم البيت بالقميص؛ أي اللباس الذي يرتديه الإنسان.[2]



(شرف المكان بالمكين)

(1) لم نقف على صاحب هذه المقولة وزمانها الأول، ولكنها تبدو أثراً شائعاً في الثقافة الصوفية العثمانية؛ إذ درج الخطاطون العثمانيون على كتابتها في لوحات للتعليق والتبرك، بشكل واسع ومتواتر.

(2) ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم. **عيون الأخبار**، تونس: دار الكتاب العربي، ج1، ص56.

ويمكن القول كذلك إن المعنى القيم لمقولة شرف المكان بالمكين يتجذر -إلى حد ما- في أعماق ثقافة القيم النبيلة للمجتمع العربي قبل الإسلام؛ وفكره المعماري المستند إلى الفطرة البدوية في (هندسة الخيمة)[1] ومقاصدها البنائية والعمرانية.[2]

(1) ابن رسول، الملك المظفر يوسف بن عمر. **المخترع في فنون من الصنع**، تحقيق: محمد عيسى صالحية، الكويت: مؤسسة الشراع، ط1، 1998م، ص28.

(2) هناك أربعة قطاعات عمرانية رئيسة هي: المركز، وقطاع السكن، وقطاع السوق، وقطاع المعبد.

وكانت هذه القطاعات لعرب ما قبل الاسلام تنضوي تحت التوزيعات العمرانية المعروفة بأسماء: الأحياء، والعمارات، والعروض. وهناك أكثر من ثمانية أنواع أو أشكال للبيت العربي منذ ما قبل الاسلام؛ منها: الحنتمة، والطراف، والمظلة، والقبة، والقنة، والخباء، وغير ذلك. ويتألف هذا البيت من عناصر أساسية منها: الشقة، والكفاء، والرواق، والعمود، والأوتاد، والأطناب، وغير ذلك. انظر باب في الديار، وباب في البنيان، وباب في الخيم، في:

- الربعي، عيسى بن إبراهيم بن محمد. **كتاب نظام الغريب في اللغة**، بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، د.ت، ص81-87.

ولو عدنا إلى واقع الحال التاريخي للعرب قبل الإسلام لواجهنا كثيراً من الأسئلة الافتراضية عن التفكير المعماري البدوي وتطبيقاته البنائية في ما يمكن أن نطلق عليه فلسفة العمارة البدوية، المتعلقة بأشكال تلك البيوت وتوزيعاتها الحضرية، من حيث الدلالات القيمية والاجتماعية والوظيفية.. المقابلة لفلسفة (عمارة المدينة) التي أطلقها المعمار الايطالي ألدو روسّي Aldo Rossi.

ويمكن أن نكتشف الملامح الأولية لعمارة البداوة العربية في ما كان يعتمده (العوارف) بأحوال الأرض المتقلبة بين الصلاح والفساد، وطبيعة القاطنين المتحولة في المزاج، من مبادىء العمران وشروطه، التي منها: تخير المواضع، وتقدير المنازل، وتوفر الغذاء، وسماحة الهواء، وفسحة المرور، واتساع السلوك، واعتزال الوباء، وتهذيب الأحلام،=

ويمكن القول أخيراً؛ وليس آخراً؛ إن أدب (السياسة الشرعية) يمثل -إلى حد كبير- مصدراً أساسياً مهماً من المصادر المعرفية والمقاصدية لفلسفة العمارة الإسلامية ومفهومها الاجتماعي القائم على العلاقة العضوية الحميمة بين العمارة والعدل.[1]

ثانياً: النظرية المعمارية الإسلامية في التصميم والبناء والوظيفة والدلالة التاريخية. ويمكن القول -إلى حدٍ ما- إن (التدوير والتربيع) هما جوهر الفكر المعماري الإسلامي المنطلق -في الأساس- من مبدأ (التدوير) المفتوح الشكل والمعنى على الكون الدائري المطلق في الكمال الهندسي الفطري، ومن مبدأ (التربيع) الدال على الارتفاع في المكان والثبات في الشكل والسمو في القيمة، المتمثلة في

= ونقاء القرائح، وصفاء الألوان، وغير ذلك من مبادىء التخطيط العمراني البدوي وشروطه العربية في "تخير الأماكن وإرتياد المواطن" انظر:

- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين. **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: الشركة العالمية للكتاب، ط1، 1989م، ج2، ص99-96. ويذهب بعض دارسي الفنون الإسلامية إلى أن التصميم الداخلي لأغلب المساجد العثمانية ذات القباب يعيد إلى الأذهان الفضاءات المغلقة لخيمة البدو الأتراك والمغول في آسيا الوسطى. انظر:

- بيركهارت، **تأثير اللغة العربية على الفنون البصرية في الإسلام**، مرجع سابق، ص110.

(1) ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

- ابن الربيع، شهاب الدين أحمد بن محمد. **سلوك المالك في تدبير الممالك**، تحقيق: حامد ربيع عبد الله، القاهرة : مؤسسة دار الشعب ، ط1، 1980.

- ابن الأزرق، أبو عبد الله شمس الدين محمد بن علي. **بدائع السلك في طبائع الملك**، تحقيق: علي سامي النشار، بغداد، وزارة الاعلام، 1977.

(الكعبة المشرفة)، التي كانت ﴿ إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِي بِبَكَّةَ مُبَارَكًا وَهُدًى لِّلْعَالَمِينَ ﴾ [آل عمران:96].

وربما كان التربيع والتدوير جوهر المفهوم والتصميم في العمارة الإسلامية ومنشآتها الأولى كقبة الصخرة المشرفة -على سبيل المثال لا الحصر- ذات الشكل الثماني، المستوحى تصميمه الإسلامي الخالص من القرآن الكريم في شرف الصخرة مكاناً، ومعراج الرسول الأكرم محمد صلى الله عليه وسلم إلى عرش ربه العظيم الذي يحمله ﴿ وَالْمَلَكُ عَلَىٰ أَرْجَائِهَا ۚ وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ ﴾ [الحاقة:17] مكيناً رمزياً يتجلى في ما وراء الشكل الثماني النابع من العلاقات الهندسية بين المربع والدائرة.

ثالثاً: الهندسة المعمارية الإسلامية، التي تقوم معرفياً على نظريات التصميم ورسوماته التخطيطية المتعلقة بالبناء؛ إذ يعد (علم عقود الأبنية) فرعاً من علم الهندسة، "يتعرف به أوضاع الأبنية وكيفية إحكامها، وبناء الحصون المحكمة، وتنفيذ المنازل المهمة، والقناطر المشيدة، وأمثالها، وأحوال كيفية شق الأنهار، وتقنية القنوات، وإنباط المياه ونقلها من الأغوار إلى الأنجاد."[1]

وكانت الأبنية تنشأ على أساس من مخططات تصميمية يتم رسمها هندسياً في مصورات تخيلية لشكل المبنى، تماماً كما في المخططات الهندسية الحديثة (Sketch)؛ إذ يذكر الجاحظ مثلاً بأن

(1) طاشكبري زادة، أحمد بن مصطفى. **مفتاح السعادة ومصباح السيادة**، تحقيق: كامل بكري، وعبد الوهاب أبو النور، القاهرة: دار الكتب الحديثة، 1968م، ج1، ص375.

الرقوق كانت "تتخذ لصور العقارات ونموذجات النقوش."[1] ويذكر المقريزي (ت 845 هـ/م 1442م) بأن مهندس جامع أحمد بن طولون (220 ـ 270 هـ/835-883م)؛ و" يقال إن اسمه: سعيد بن كاتب،"[2] كان قد صور عمله على رق قبل تنفيذه.[3]

وكانت (الرسومات الهندسية للعمارة الإسلامية)[4] وغير المعمارية مما يتعلق بصناعة الآلات الميكانيكية (الساعات مثلاً)، والفلكية (الإسطرلاب مثلاً)، والتجارب والأبحاث العملية في علوم الكيمياء والأحياء والطب وغيرها، من أبرز التحولات الفكرية للفنون الإسلامية في المعرفة الإسلامية؛ إذ كان (الرسم الهندسي) منهجاً علمياً لإنشاء الأبنية وتنفيذ الأعمال في الحضارة الإسلامية، فضلاً عن التراث الفكري والعلمي العربي الإسلامي، فقد كان هناك كثير من مؤلفات الهندسة الإسلامية العامة، والمتخصصة في العمارة الإسلامية، التي منها على سبيل المثال لا الحصر:[5] كتاب المهندس

(1) الجاحظ، عمر بن بحر. **رسائل الجاحظ**، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: دار المعارف، 1979م، ج3، ص314.

(2) تيمور باشا، أحمد. **المهندسون في العصر الإسلامي**، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت، ص21.

(3) البلوي، محمد بن عبد الله. **سيرة أحمد بن طولون**، تحقيق: محمد كرد علي، دمشق: المكتبة العربية، 1939م، ص182.

(4) عبد الوهاب، حسن. "الرسومات الهندسية للعمارة الإسلامية"، **مجلة سومر**، بغداد، ج1، ج2، عدد14، 1958م، ص 44.

(5) قاري، لطف الله. **إضاءة زوايا جديدة للتقنية العربية الإسلامية**، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، 1996م، ص11.

أبو الوفا البوزجاني (ت 387 هـ/997م): (ما يحتاج إليه الصانع من علم الهندسة)، وكتاب القاضي كامي محمد أفندي بن أحمد الأدرنوي (ت 1136 هـ/1723م): (رياض القاسمين) الذي يعد من أوسع كتب المعرفة المعمارية وفقه العمران وأجمعها في التراث الإسلامي؛ إذ "يتناول هذا الكتاب مسائل تحديد العقار وحساب مساحته وقسمته إلى حصص وتوزيعها على مستحقيها، والجوار والاشتراك، والمسيل، والمرور والشارع، وأحكام المحتسب وضمان الصناع من البنائين والنجارين وغيرهم، وأحكام الأوقاف، والمنازعات، والأراضي والأشجار والمياه، والبيع والهبة والمزارعة والمساقاة، وفيما يتعلق بأملاك أهل الذمة من الكنائس وغيرها والقسامة فيها. ومن الجدير بالذكر هنا: أن هذا الكتاب يمتاز باستخدام الأشكال التوضيحية التي كان بعضها مخططات، أو ما يسمى بلغة المعماريين اليوم: كروكي، للوحدات السكنية والطرق التي تتحدث عن حق المرور فيها، وبعضها الآخر عبارة عن رسوم الآلات المستخدمة في الوزن والقياس والتنظيم؛ مثل (آلة الكونيا) التي هي ميزان لمعرفة استقامة الجدار عمودياً، فضلاً عن الحسابات الرياضية والهندسية، وما يتعلق بها من وحدات الذراع والمساحة والأشكال الهندسية وغيرها من المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بالعمارة والبنيان."[1]

رابعاً: صنعة البناء الإسلامية، التي يعدها ابن خلدون (ت 808 هـ/ 1406م) من جملة "الصنائع الإنسانية الضرورية" التي تقوم رسومها

(1) قاري، **جولة مع الكتب التراثية المطبوعة في فقه العمران**، مرجع سابق، ص192.

على "حسن الترتيب وحسن الوضع في البناء"، "وهي معرفة العمل في اتخاذ البيوت والمنازل" وغير ذلك من مظاهر العمران؛ إذ تعد "صناعة البناء أول صنائع العمران الحضري وأقدمها."[1]

وكان يطلق على العارفين بالبناء وأحواله، أسماء عدة، على حسب خبرتهم العلمية والمهنية، منها: المهندسون، والصناع، والفَعَلَة. ويعد (البنّاء) من أشهر أسماء العاملين في هذه الصناعة وأكثرها تعريفاً بالمختصين بها. ويبدو هذا المصطلح عاماً وخاصاً في إطلاقه على (مراتب البنّائين) من (العامل أو الخادم) ثم (الصانع)، ثم (القُلفة)، ثم (المعلم)، ثم (أمين البناء).[2] وكان يطلق أحياناً على كبير البنائين: الأستاذ، وعلى مهندس البناء: المقدر، والعارف أو العريف.

وكان المهندس سليمان النيقرو، الذي قام ببناء منارة جامع الزيتونة عام 1312 هـ/ 1894 م، قد ألف كتاباً بعنوان: (بلوغ المنى في قواعد الرِّم والبِنا)، ورتبه على أبواب وفصول بلغت (38) باباً "في معرفة حفر الأساس وبنائه، معرفة صحيحه وعديمه. في معرفة بناء الجدران المشتركة وغير المشتركة. في بناء الحمامات وما اشتملت عليه في بناء الجوامع والمساجد. في الميضأة. في بناء المدارس. في بناء الكوش. في بناء الأبراج والأسوار. في القناطر والجسور.

(1) ابن خلدون، **المقدمة**، مرجع سابق، ص376.

(2) الحشايشي، محمد بن عثمان. **العادات والتقاليد التونسية**، تحقيق: الجيلاني بن الحاج علي، تونس: دار سراس للنشر، 1994م، ص33.

في بناء الأقواس والأدماس. في بناء القباب. في بناء الدور والقصور وما اشتملت عليه. في بناء الآبار. في بناء الدرج. في معرفة تركيب الحروجات على اختلاف أنواعها. في بناء الإسطبلات لربط الدواب. في بناء القنوات والخنادق. في ترتيب برج الطابية. في بناء الجوابي وبئر الناعورة. في بناء قصاع الخصص وتجرية الماء لها. في معرفة الحنايا المجلوب عليها الماء. في تركيب مقصات الخشب لتسقيف البيوت والغرف. في معرفة ميزان الطرقات وتضريسها. في معرفة الفرق بين الصانع والقلفة والمعلم والأمين. في معرفة القسمة بين الشركاء في المساحات. في معرفة تطبيق الحدود في العقار وغيره. في معرفة الصحيح والعادم من الجدران وغيرها. في معرفة الضرر من أين نشأ. في الحكم على نفي الضرر. في معرفة القيمة في البناءات المحكمة. في معرفة ربط الأَسِرَّة والصحيح منها والمخل. في معرفة جر الأثقال ورفعها من غير تعب. في معرفة الصحيح والساقط في الأشغال الممتدة. في معرفة قواعد التخطيط والاستواء. في نبذة من علم الحساب وتكسير المساحة وقيسها."[1]

خامساً: فقه العمارة الإسلامية، بوصفه جانباً من جوانب (فقه النوازل) الذي ينظم العلاقات المعمارية في البيئة الاجتماعية على مبادىء وقواعد أساسية مستمدة من مصادر التشريع الإسلامي الأساسية، فعلى سبيل المثال لا الحصر، استنبط الفقهاء عدة قواعد

(1) المرجع السابق، ص33.

معمارية من الحديث النبوي الشريف: (لا ضرر ولا ضرار).[1] وقد قسم بعض الفقهاء[2] البنايات وفقاً لأحكام الشرع إلى: البناء الواجب كبناء المساجد، والبناء المندوب كبناء الأسواق، والبناء المباح كبناء المساكن، والبناء المحظور كبناء الخمّارات.

ومن الأهمية العلمية في هذا المقام القول إن التحولات الفكرية للعمارة الإسلامية قد تأثرت كثيراً بالتجاذبات الفقهية بين أولئك المتشددين في الالتزام بالشريعة في البناء البسيط في قوامه والزاهد في شكله، كما هو الحال في منشآت دولة الموحدين (515 ـ 667 هـ/1121 ـ 1269م) في المغرب والأندلس؛ التي تأثرت هندستها كثيراً بالفقه المالكي وأولئك المنفتحين في السلوك الصوفي المندفع نحو ما يمكن أن نسميه (العمارة الرمزية)، التي تقوم على التفسير الخاص لمقولة (شرف المكان بالمكين) الذي يتمحور حول معنى (البركة) وتأثيراتها الروحية المختلفة، فقامت هذه العمارة على منشآت صوفية خاصة مثل: الرباط، والخانقاه، والزاوية، والدويرة، والتكية، والخلوة، والتربة، والمقام، والمشهد، وغير ذلك من التنويعات المعمارية للمكان الصوفي.[3]

(1) أكبر، جميل عبد القادر. **عمارة الأرض في الإسلام**، عمان: دار البشير، ط2، 1995م، ص199.

(2) نقلاً عن:
- عزب، خالد. **الحجر والصولجان؛ السياسة والعمارة الإسلامية**، القاهرة: دار الشروق، د.ت، ص123.

(3) حنش، إدهام محمد. "المكان الصوفي؛ أصوله التاريخية والشرعية"، **مجلة الرسالة الإسلامية**، بغداد، عدد272، 2002م، ص8.

سادساً: أعلام العمارة الإسلامية، الذين كان أغلبهم ولا يزالون جنوداً مجهولين في المعركة الحضارية للبناء والعمران الإسلامي، التي غالباً ما تنسب بطولاتها التاريخية إلى الحكام والمتنفذين وميسوري الحال والمال. وعلى الرغم من ذلك، وصلتنا أخبار كثير من مهندسي العمارة الإسلامية وبنّائيها المبدعين، الذين نذكر منهم هنا على سبيل المثال لا الحصر: طلق بن علي التميمي الحنفي، من أهل اليمامة، وكان أحد العارفين بالعمارة الطينية، فساهم في بناء المسجد النبوي الشريف. وقد أثنى الرسول الكريم ﷺ على عمل هذا البنّاء بقوله: "إن هذا الحنفي لصاحب طين."[1] وكذلك: رجاء بن حيوة الكندي (ت 112 هـ/730م) المهندس المشرف على بناء قبة الصخرة وعمارتها الأولى في عهد عبد الملك بن مروان[2] (26 ـ 86 هـ/646 ـ 705م). وقد عمل أحمد تيمور باشا على تتبع العديد من هؤلاء المهندسين المعماريين الذين أدرجهم في معجمه الخاص بأعلام المهندسين في الإسلام؛ مثل:[3]

1 - عبد الله بن محرز، والحجاج بن يوسف، وعمران بن الوضاح، وشهاب بن كثير: المهندسون الأربعة الذين قسم الخليفة العباسي المنصور (93 ـ 158 هـ/712 ـ 775م) أرباض

(1) ابن عبد البر، أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد النمري. **الدرر في اختصار المغازي والسير**، تحقيق: شوقي ضيف، القاهرة: دار المعارف، 1403هـ، ص88.

(2) ابن كثير، عماد الدين إسماعيل بن عمر الدمشقي. **البداية والنهاية**، بيروت: مكتبة المعارف، د.ت، ج8، ص280.

(3) تيمور باشا، **المهندسون في العصر الإسلامي**، مرجع سابق، ص13، 45، 51، 55.

بغداد إلى أرباع بينهم عند تخطيط المدينة المدورة وبنائها.

2 - إبراهيم بن غنائم بن سعيد المهندس (ت بعد 668 هـ/ 1270م) الذي بنى للملك الظاهر بيبرس البندقداري أغلب أبنيته الشامية من القصور وغيرها في دمشق.

3 - المعلم أحمد بن أحمد بن محمد بن علي بن عبد الله المعروف بالطولوني (ت 802 هـ/ 1400م) كبير مهندسي الأبنية السلطانية في عهد السلطان المملوكي الظاهر برقوق، الذي انتدبه لهندسة عمارة المسجد الحرام، فسافر إلى مكة ومات فيها بعد الفراغ من العمل.

4 - عبد الرحيم بن علي بن محمد بن عمر الزين المعروف بابن البناء (ت 891 هـ/1486م): أحد المهندسين المماليك الذين شاركوا في عمارة الحرم المكي الشريف، وقد لقب بمهندس الحرم.

5 - أبو بكر البناء الذي دفع له ابن طولون "ألف دينار سوى الخلع وغيرها من المركوب "، لنجاحه في بناء ميناء عكا. وقد وصف حفيده المؤرخ المقدسي (ت 380 هـ/990م) مؤلف كتاب (أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم) صفة البناء في الماء.[1]

ولكن ما يجدر التوقف عنده في هذا السياق هو بعض أشهر

(1) المقدسي، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبو بكر البناء البشاري. **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، ليدن: مطبعة بريل، 1877م، ص162-163.

المعماريين المنسوبين إلى ما بين القرن العاشر و الثاني عشر الهجري/السادس عشر والثامن عشر الميلادي، ونبدأ بالمهندس المعماري الكبير:[1] سنان (ت 996 هـ/1588م) الذي هندس وبنى وأشرف على أكثر من (200) منشأة معمارية عثمانية -على الأقل- بين جامع ومدرسة وقنطرة، وغير ذلك، خلال عهود أربعة سلاطين عثمانيين هم: سليم الأول (917 ـ 926 هـ/1512 ـ 1520م)، وسليمان القانوني (926 ـ 973 هـ/1520 ـ 1566م)، وسليم الثاني (974 ـ 982 هـ/1566 ـ 1574م)، ومراد الثالث (982 ـ 1003 هـ/1574 ـ 1595م). ولا بد من الوقوف ختاماً عند كل من أستاذ عيسى، ورومي خان، ورانمال: المهندسين الثلاثة الذين تعاونوا على هندسة وتصميم وتخطيط وعمل مبنى وقبة وحديقة (تاج محل) الذي أمر ببنائه السلطان المغولي المسلم شاه جهان (ت 1076 هـ/1666م)؛ تكريماً لزوجته ممتاز محل (ت 1040 هـ/1631م).[2]

سابعاً: أدب العمارة الإسلامية: وربما أدت هذه الظاهرة المعمارية إلى جعل المرحلة ما بين القرن العاشر والثاني عشر الهجري/السادس عشر والثامن عشر الميلادي حاضنة تاريخية لنشأة الظاهرة المعرفية للعمارة الإسلامية، بوصفها علماً أو فناً أو صناعة من العلوم والفنون والصنائع الثقافية الإسلامية، ولتطور نواحيها الاجتماعية والاقتصادية، بوصفها صنفاً من أصناف العمل التخصصية الجامعة بين الصنعة

(1) NECIPOGLO , Gulru: **The Age of SINAN** , London: REAKTION BOOKS ,2005.

(2) أوكان، برنار. **كنوز الإسلام؛ روائع الفن في العالم الإسلامي**، ترجمة: نورما نابلسي، بيروت: أكاديميا إنترناشيونال، 2009م، ص200.

والمهنة والفن، في إطار ما يمكن أن نسميه الوظائف المعمارية، التي يمكن القول إنّ بعض ذويها من المهندسين المعماريين هم الذين وضعوا أغلب أدبيات العمارة الإسلامية وتحولاتها الفكرية المتعلقة بمعارف الإبداع المعماري وتقنياته الإسلامية في البناء والتشييد، على الرغم من أن جوانب كثيرة من المعرفة المعمارية الإسلامية قد ظلت حبيسة ما كان يعرف بـ (سر المهنة)، الذي أخفى كثيراً من معلوماتها الفلسفية والعلمية والتعليمية والاقتصادية، فضلاً عن هندستها النظرية وفنونها التطبيقية وتحولاتها الفكرية، التي يمكن القول إنها كونّت المعرفة المعمارية الإسلامية على أسس علمية ناضجة من حيث المحتوى، ومتقدمة من حيث المنهج، بما يمكن القول إنها جعلت المرحلة الزمنية الممتدة ما بين القرن العاشر والثاني عشر الهجري/ السادس عشر والثامن عشر الميلادي مهاداً معرفياً لنضج المفاهيم الأساسية للعمارة الإسلامية، وبخاصة منها تلك المتعلقة بالهندسة المعمارية والرسم المعماري والوظائف المعمارية، والأشكال المعمارية والعناصر المعمارية، والمنشآت المعمارية وغير ذلك من جوانب العمارة وموضوعاتها الأساسية.

ومن أوضح هذه المفاهيم والمصطلحات الإسلامية المتعلقة بالهندسة والعمارة والبناء -على سبيل المثال لا الحصر- التخطيط، والقياس، والتسطيح، وهو ما يعرف اليوم بالإسقاط (المساقط) أي رسم أو رفع صورة المنشأ المعماري على سطح ورقي أو غيره مما كان يطلق عليه: لوح الترسيم، والطرح أو النقشة اللذين يقابلان اليوم الرسم الهندسي، وغير ذلك مما يتعلق بالمخططات والرسومات

والخرائط. ويبدو أن هذه المفاهيم وغيرها هي جزء من مواد علمية ضمن "كتب تعليمية في البناء، كان يدرسها المعماريون بإستانبول في القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي."[1]

ومن هذه الكتب -على سبيل المثال لا الحصر- كتاب (رسالة معمارية) الذي ألّفه (جعفر أفندي) سنة 1023هـ/ 1614م ليكون معجماً (ثلاثي اللغة: عربي وتركي وفارسي) للمفاهيم والمصطلحات المعمارية التي كانت معروفة في هذه الفترة، إلى جانب كونه كتاباً توثيقياً عن حياة وأعمال المعمار العثماني (محمد أغا)[2] أحد تلامذة المعماري سنان باشا.

ولقد تنوعت أدبيات العمارة الإسلامية في هذه المرحلة ما بين الرسائل الموجزة والكتب الموسعة عن موضوعات هذه العمارة؛ النظرية والعملية، المدعمة أحياناً بالرسومات الهندسية المطلوبة لتنفيذ البناء.

ومن هذه الأدبيات المكتشفة -على سبيل المثال لا الحصر- "كتابان من تأليف النقّاش ساعي مصطفى جلبي، أحدهما بعنوان (تحفة معماران) والآخر (تذكرة بنيان). وهما عن حياة وأعمال المهندس المعماري المشهور سنان، تم تأليفهما سنة 996هـ/ 1558م؛"[3] أي بعد وفاة هذا المعماري.

(1) قاري، **إضاءة زوايا جديدة للتقنية العربية الإسلامية**، مرجع سابق، ص68.

(2) من أشهر أعماله المعمارية: جامع السلطان أحمد الثالث (1115-1149 هـ/1703-1736م) بإستانبول.

(3) قاري، **إضاءة زوايا جديدة للتقنية العربية الإسلامية**، مرجع سابق، ص27.

ونجد بعض أدبيات العمارة الإسلامية المنسوبة تاريخياً إلى المرحلة ما بين القرن العاشر والثاني عشر الهجري/السادس عشر والثامن عشر الميلادي؛ وفنياً إلى المدرسة المغولية/التيمورية (أفغانستان والهند) التي كان يرعاها السلطان ظهير الدين محمد بابر (ت 936 هـ/ 1530م) وأولاده وأحفاده، وبخاصة السلطان المغولي المسلم شاه جهان (ت 1076هـ/ 1666م) الذي كان يدارس ثلاثة من أبرز مهندسيه المعماريين، وهم كل من: أستاذ عيسى، ورومي خان، ورانمال، في التعاون على هندسة وتصميم وتخطيط وعمل مبنى وقبة وحديقة (تاج محل) الذي أمر ببنائه؛ تكريماً لزوجته ممتاز محل (ت 1040هـ/ 1631م).[1] ومن أشهر كتب هذه المدرسة التي وصلت إلينا مخطوطة (بابر نامه) المكتوبة حوالى عام 1009هـ/ 1600م،[2] وكتاب (آئيني أكبري) الذي ألفه أبو الفضل علامي (ت 1011هـ/ 1602م) في وضع قوانين البناء، وتصوير منجزات السلطان بابر المعمارية. و (هداية قواعد) المكتوب في الهند سنة 1127هـ/ 1715م، وهو من تأليف هداية الله بخاري[3] الذي يبدو أنه كان بوظيفة تسمى (مير معمار) في الدولة التيمورية. ويبدو أن شاغل هذه الوظيفة كان يتولى الإشراف العام على بناء العمارات السلطانية، وربما كانت تعادل وظيفة (شاد العمائر) المملوكية، و (أمين البناء) المغاربية.

(1) أوكان، **كنوز الإسلام؛ روائع الفن في العالم الإسلامي**، مرجع سابق، ص200.

(2) عكاشة، ثروت: **موسوعة التصوير الإسلامي**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2001م، ص283.

(3) قاري، **إضاءة زوايا جديدة للتقنية العربية الإسلامية**، مرجع سابق، ص187.

خاتمة

رؤية استشرافية في تأصيل نظرية الفن الإسلامي

أحدثت المعرفة الاستشراقية عن الفن الإسلامي بعامة، ونظريته الجمالية بخاصة، تأثيراً واضحاً في الثقافة العربية والإسلامية الحديثة والمعاصرة، تمثلت مظاهره في العناية بالواقع التاريخي والحضاري لهذا الفن، ودراسته من النواحي الفلسفية والوظيفية وغيرها من المجالات المعرفية المتعلقة بهذا الفن، بما أدى إلى تعلق نظرية الفن الإسلامي على مستويات: المفهوم والمصطلح، والرؤية والمنهج، فضلاً عن بنيتها المعرفية، التي تراوحت نقدياً بين آفاق الإبداع الفني المفتوحة، وحدود التصنيف العلمجمالي لأنماط هذا الإبداع وأجناسه التشكيلية، تعلقاً معرفياً شبه مصيري بالواقع الغربي الحديث لعلم الجمال وفلسفة الفن؛ إذ يمكن القول لذلك إن نظرية الفن الإسلامي تكاد تكون إلى حد كبير من بنات هذه المعرفة الاستشراقية، أو يمكن القول على الأقل بشأن هذا الصنيع المعرفي الغربي لنظرية الفن الإسلامي، وكأنه كان وربما صار بديلاً معرفياً مفترضاً لنظرية هذا الفن شبه الغائبة في فضاء التراث الفكري والمعرفي الإسلامي، كما هو الاعتقاد الاستشراقي عند بعض مؤرخي هذا الفن والباحثين فيه، من الذين توسع هذا

الاعتقاد عندهم وتمدد إلى غياب النظرية الجمالية الإسلامية أصلاً، أو تهافت المفهوم الإسلامي لعلم الجمال وفلسفة الفن على أقل تقدير.[1]

وما يمكن أن يقال بشأن ذلك كله كذلك، هو أنه ربما كانت تلك المعرفة الاستشراقية دافعاً فعلياً قوياً أنتج رد فعل مساوياً له في القوة ومعاكساً له في اتجاه تأكيد وجود علم الجمال الإسلامي أساساً ومنطلقاً لنظرية الفن الإسلامي؛ إذ حاول بعض الباحثين العرب والمسلمين المعاصرين استكشاف معالم هذا العلم وصناعة هذه النظرية بمواد التراث الفكري والفلسفي العربي والإسلامي، ونصوصه المستلة من متون اللغة والأدب والتاريخ، فضلاً عن القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، من خلال قراءة الجمالي والفني في هذا التراث بعين غير استشراقية، تعمل على تأصيل نظرية الفن الإسلامي في ضوء علم الجمال الإسلامي الواسع المفهوم والدلالة والموضوعات، البعيدة نسبياً عن المجال المعرفي لعلم الجمال الفلسفي Aesthetics المحدد منهجياً بما يعرف بالجمال الفني، المتمثل في أعمال الفنانين الإبداعية؛ إذ إن رؤية الجماليين الإستطيقيين تكتفي -نوعاً ما- بالنظر "إلى الجمال على أنه الهدف

(1) قلما نجد في الدراسات الجمالية الحديثة ما يشيد بعلم الجمال الإسلامي، بل قلما نجد ما يشير حتى إلى أن هناك علماً إسلامياً للجمال. انظر على سبيل المثال:

- توفيق، **تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي**، مرجع سابق.

الوحيد للفن"[1] البصري التشكيلي، الذي يتمثل بشكل رئيس في العمارة والتصوير، وما شاكلهما من أجناس الإبداع الإنساني.

لقد قامت المحاولات المعاصرة لبناء الجمالية الإسلامية على المعنى الواسع والدلالة المفتوحة للجمال في كل شيء من الكون والطبيعة والحياة والإنسان، والعمل والسلوك والإبداع والصورة، وغير ذلك مما في التراث الفكري الإسلامي، وتقدم بعضها بتعريف عام لها يتمثل في أنها يمكن أن تكون "تخصصاً من تخصصات العلوم الإنسانية التي تعنى بدراسة الجمال من حيث هو مفهوم في الوجود، ومن حيث هو تجربة فنية في الحياة الإنسانية. فالجمالية إذن علم يبحث في معنى الجمال من حيث مفهومه وماهيته ومقاييسه ومقاصده. والجمالية في الشيء تعني أن الجمال فيه حقيقة جوهرية وغاية مقصدية، فما وجد إلا ليكون جميلاً."[2]

هذا المفهوم العام للجمالية يقوم على دراسة الجمال في الأشياء، بالمفهوم المطلق للشيء؛ كل شيء؛ مادي أو معنوي، طبيعي أو صناعي، تقليدي أو إبداعي، أدبي أو فني. ويتضح في رفقة هذا المفهوم العام للجمالية وفي سياقه الدلالي، مفهومٌ خاص لجمالية كل شيء من تلكم الأشياء، وبالتالي تعدد جمالياتها بعدد

(1) ستيس، ولتر. **معنى الجمال: نظرية في الأستطيقا**، ترجمة: إمام عبد الفتاح، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000م، ص94.

(2) الأنصاري، فريد. "مفهوم الجمالية بين الفكر الإسلامي والفلسفة الغربية"، **مجلة حراء**، إستانبول، س1، عدد1، 2005م، ص22.

هذه الأشياء، خاصّة وأن هذا المفهوم العام للجمالية يبدو توفيقياً أو تلفيقياً أو ازدواجياً بين مفاهيم (الجمالية التشكيلية:الإستطيقا) و (الجمالية الأدبية: البويطيقا)؛ وتمظهراتهما الطبيعية في الكون والإنسان، وتطبيقاتهما الصناعية، بخاصة في مجالي الفن والأدب، كون مصطلح الجمالية هذا قد استعمل في النقد الأدبي الحديث، للدلالة على أن "الجمال هو القيمة الأولى للنص، وإنه لا عبرة [فنية] بما لم يُبنَ [من النصوص] على ذلك؛ إذ الوظيفة الأولى للنص هي أن يكون جميلاً."[1]

لقد ظل مفهوم (الجمالية الإسلامية) إشكالية معرفية واضحة في الفكر الإسلامي الحديث والمعاصر، بسبب ازدواجية دلالته على دراسة كل من الأدب والفن، وبسبب" ما تثيره هذه العبارة من مشكلات منشؤها تشعب مفهوم (الجمالية) في ذاته، وتنوع مظاهر التفكير الجمالي وتعدد النظريات الجمالية وتفرع تطبيقاتها. ومما يزيد الأمر تعقيداً إلحاق صفة (الإسلامية) باصطلاح ينتمي إلى المجال الثقافي الغربي، ويُعدُّ ظهوره متأخراً حتى بالنسبة إلى ذلك المجال كله."[2]

ولا تزال هذه الإشكالية تلازم القراءات العربية والإسلامية، الهادفة من الناحية المنهجية -على الأقل- إلى التمييز بين المستويات

(1) عروي، محمد إقبال. **جمالية الأدب الإسلامي**، الدار البيضاء: المكتبة السلفية، ط1، 1986م، ص94.

(2) اللواتي، **نحو نظرية للجمالية الإسلامية**، مرجع سابق، ص151.

أو المجالات المعرفية، الأدبية والفنية، وغيرهما لعلم الجمال الإسلامي، خاصة وأن العودة التأصيلية إلى المتن الإسلامي لهذا الموضوع وتراثه الفكري تبدو -في الغالب- كأنها تتجه، معرفياً ومنهجياً ونقدياً، نحو الجمالية الأدبية أكثر من اتجاهها نحو الجمالية الفنية.

وعلى الرغم من الوحدة أو التكامل المعرفي للمصطلح الجمالي الإسلامي بين هذين الحقلين، تبرز الحاجة الأدبية إلى البحث عن متن عربي إسلامي مناسب لأن يمثل النظريات الفلسفية والفنية والنقدية، وربما غيرها من النظريات المكونة للجمالية الإسلامية ببعدها الإستاطيقي الفني، وذلك عبر قراءة موضوعية هادئة وهادفة إلى استكشاف واستجلاء واستنباط الرؤية أو النظرية الجمالية الإسلامية المستقلة عن الرؤية أو النظرية الجمالية الغربية، أياً كانت طبيعتها الفلسفية.

وقد تكون هذه المحاولات حاجة لسد الفراغ المعرفي، مثلما هي ضرورة فكرية وعلمية ومنهجية قائمة في السياق المعرفي الإسلامي للجمال، بوصفه إحدى القيم العليا في الوجود وفي المعرفة وفي الإبداع الإنساني. ومن الأنسب معرفياً، أن تنأى محاولات التأصيل هذه، وكذلك قراءاته العربية الإسلامية المعاصرة بنفسها عن الاتجاه العام والشمولي في بحث الظاهرة الجمالية الإسلامية، ومن الأنسب منهجياً أن تتجه إلى بناء مفهوم أكثر دقة ومناسبة لنظرية الفن الإسلامي داخل الإطار المعرفي العام لعلم الجمال بوصفه مجالاً

معرفياً، فلسفياً ونقدياً، عاماً وإنسانياً، يتعامل مع الظاهرة الجمالية حيثما كانت في المكان والزمان، ولكنه يمكن أن يتخصص بدراستها في فضاء معرفي واجتماعي معين من التطبيق والخصوصية؛ إذ إن عمومية علم الجمال الوارفة في المعرفة الإنسانية هي الوجه الآخر لخصوصيات النظريات والتطبيقات الجمالية في مختلف المجالات المعرفية والفضاءات الاجتماعية والبنى الثقافية للوعي الإنساني، الذي قد يتحرك تطبيقاً في مجال معرفي معين، أو في فضاء اجتماعي خاص، أو في بنية ثقافية مستقلة عن سواها في الموضوع الجمالي، الذي تتحدد خصوصيته النظرية والتطبيقية في الرؤية والمنهج مثلما تتحدد في المفهوم والمصطلح.

إن كلاً من الرؤية والموضوع، والمفهوم والمصطلح، فضلاً عن المنهج الإستاطيقي، تكاد تكون هي المحاور المعرفية الأساسية لأية عملية تأصيل معرفية لنظرية الفن الإسلامي بوصفها "الجمالية التطبيقية أو الخاصة، فنستعمل عبارة الجمالية الإسلامية في دراسة مختلف الأشكال الفنية التي شهدتها حضارة الإسلام؛ كظواهر خاصة في المكان والزمان."[1]

إن البحث التأصيلي لنظرية الفن الإسلامي ينبغي أن يجري داخل المعرفة الجمالية الإسلامية، وبنيتها العلمية الخاصة، وأن يتمثل بتطبيقاتها الفنية الخالصة، ويعنى نقدياً بدراسة قوانينها الإبداعية المتميزة، في إطار الوعي الفلسفي والحضاري الإسلامي.

(1) المرجع السابق، ص151.

الكشاف

أ

أبعاد 44
آثار المنقولة 49
إحسان 74، 114
أحمد تيمور 41، 42، 216
إخراج الفني 56
إخوان الصفا 45
أرابسك 61، 70
أسلوب 74، 89، 95، 96، 98
اصطلاحات عربية لفن التصوير 43
ألحان 44
ألفاظ الحضارة ومصطلحات الفنون 28، 29، 46، 65، 68
ألوهية 101، 105، 122، 128، 138
أوقطاي أصلان آبا 51
إيقاع 44

ب

بابلو بيكاسو 64
بشر فارس 42، 47، 61، 63
بصر 45، 173
بعد الواحد 195

ت

تأسلب 143، 146
تأله 143
تجريد 64، 65، 74، 114، 125
تذهيب 42
ترجمة 47، 48، 49، 50، 56، 61
تزويق 45
تسمية 25، 53، 55، 59
تشخيص 121، 130
تشخيصية 178
تصميم التواصلي 156، 165، 175، 185، 192، 193، 194
تصوير 15، 18، 39، 42، 43، 46، 56، 61، 65، 79، 107، 108، 126، 128، 171، 175، 177، 221
تصوير عند العرب 42، 79
تطهير 128
تعارف 166، 177
تعريب 47
تغريب 47، 67
تفاضل 74، 84
تنزيه 114
تنميط 133، 143، 144، 147، 149
تواصلية 155، 156، 161، 162، 163، 164، 165، 166، 174، 179، 181، 186، 187، 188، 190، 192، 193، 195
توحيد 20، 32، 80، 81، 87، 97، 98، 101، 105، 111، 112، 117، 122، 123، 124، 127، 133، 134، 135، 136، 137، 138، 139، 140، 143، 144، 145، 149
التوحيد والفن 80، 98، 123، 124، 134، 135، 136، 140، 143، 145
توحيدي 44، 45، 84، 99، 103، 104، 105، 146، 169، 176، 180، 181
توشيح 61
توفيق الحكيم 41

ث

ثقافة 23، 26، 28، 30، 35، 36، 37، 38، 40، 41، 51، 52، 54، 55، 59، 64، 65، 66، 67، 68، 70، 71، 73، 81، 86، 94، 98، 121، 127، 133، 134، 148، 149، 150، 158، 161، 162، 163، 165، 166، 168، 174، 179، 182، 196، 203، 207، 225
ثقافة الإسلامية 28، 36، 40، 65، 68، 86، 121، 127، 133، 134، 149، 158، 168، 174، 179
ثقافة العربية 23، 26، 30، 35، 37، 38، 41، 55، 71، 158، 225
ثقافة الفن الإسلامي 14

ج

جمال الإنساني 45
جمال الباطن 45
جمال الحسي 34
جمال الحقيقي 45
جمال الطبيعي 45
جمال الظاهر 45
جموع 44
جوامع علم الموسيقى 44

ح

حروفية 195
حضارة 12، 15، 24، 28، 29، 35، 40، 41، 42، 46، 47، 60، 65، 68، 69، 78، 80، 81، 82، 83، 84، 85، 88، 91، 97، 98، 107، 133، 134، 135، 136، 138، 139، 147، 199، 211

خ

خزف 46، 62
خط 17، 31، 32، 36، 44، 45، 56، 65، 71، 74، 93، 95، 99، 111، 125، 131، 136، 145، 156، 168، 169، 171، 172، 173، 174، 178، 179، 180، 181، 182، 183، 185، 187، 189، 191، 192، 195، 196
خيمة 208

د

دراما 145
ديماند 31، 50، 56، 82، 89، 125

ر

رسم 39، 64، 107، 109، 125، 145، 156، 173، 174، 175، 178، 189، 192، 211، 220
رقش 61
رمزية 16، 83، 112، 113، 140، 144، 192، 215
روح الباصرة 173

ز

زخرفة 43، 56، 57، 58، 61، 63، 74، 97، 99، 125، 145، 146، 151، 196
الزخرفة العربية المورقة 61
الزخرفة النباتية 58، 125، 151
الزخرفة بالفروع النباتية 61
زواقة 45

س

سر الزخرفة الإسلامية 43، 63
سلامة موسى 40
سيراميك 62

سيرة 65، 183

ش

شعر 45، 84، 143، 175
شفاء 44
شهادتان 183

ص

صناعة 27، 50، 54، 59، 213
صور 40، 171، 173، 175، 176، 177، 178
صورة 38، 40، 61، 63، 98، 142، 144، 149، 156، 169، 170، 171، 172، 173، 174، 175، 176، 177، 178، 179، 181، 182، 186، 189، 190، 193، 195

ط

طغراء 70، 187، 189، 190، 191، 192، 193، 194، 195، 196

ع

عالم 4
علم 11، 12، 13، 16، 24، 33، 34، 36، 37، 49، 52، 71، 78، 101، 103، 163، 166، 167، 185، 226
علم اجتماع الفن الإسلامي 14، 18
علم الآثار 12، 90
علم التصاوير 45
علم التواصل 163، 164، 167
علم الجمال 13، 20، 24، 33، 55، 90، 100، 119، 121، 122، 127، 132، 137، 149، 174، 226، 230
علم الجمال الاستشراقي 20، 55
علم الجمال الإسلامي 13، 24، 100، 174، 226
علم الرسم 173، 174، 175
علم الفن 13، 17، 66، 69، 124، 132
علم الفن الإسلامي 13، 66، 69، 124، 132
علم المتاحف 12
علم المصطلح 23، 26، 27، 42، 66
علم المصطلح الفني الإسلامي 42، 66
علم المناظر 173
علم عناصر الفن الإسلامي 18
علم نفس الفن الإسلامي 14
عمارة الإسلامية 17، 46، 61، 74، 80، 81، 110، 126، 197، 199، 201، 203، 204، 205، 206، 209، 210، 211، 214، 216، 218، 219، 220، 221
العمارة المحمدية في مصر وفلسطين 53

غ

الغزالي 45، 104

ف

الفارابي 43، 44
فسيفساء 70
الفضل 84، 102، 221
فقه النوازل 39، 204، 214
فن البيزنطي 91
فن التجريدي 64، 65، 142
فن التصوير 43، 46، 65، 79
فن التوريق 58
فن الخزف 46
فن العربي 15، 52، 99
الفن القدسي في التصوير الإسلامي الأول 43
فن المحمدي 53، 125
فن المسيحي 91
فن النحت 46
فنون الترك وعمائرهم 51، 190
فنون التطبيقية 11، 49
فنون الجميلة 38، 39
فنون الدينية 140
فنون الرمزية 140، 144
فنون الزخرفية 49، 89
فنون الصناعية 49
فنون العمارة 11، 72، 96
فنون الفتانة 38
فنون الكبيرة 48
فنون الكتاب 156
في اصطلاحات الموسيقا والفلسفة 43

ك

كعبة 209

ل

لغة الفن الإسلامي 25، 27، 32، 42، 43، 47، 56، 57، 58، 60، 63، 66، 69، 70

م

متاحف 12، 51، 52
مجمع اللغة العربية الملكي 43
مجمع اللغة العربية في القاهرة 29، 43، 46، 65
مجموعة فنية 12، 17، 51، 55، 56، 71، 87، 98، 170، 185، 227، 228
محاكاة 109، 127، 144
محراب 74
محمد عبده 39
مخطوطات 51، 63، 182
مدارس 37، 38، 202
مدارس التصوير الإسلامي 56
مدارس الخط العربي 56
مدرسة
مدرسة الألسن 37
مذاهب الفن الحديث 46
مسجد 74، 93، 99، 201، 216، 217
مسكويه 45
مصاحف 49
مصطلح الأدبي 27
مصطلح الثقافي 73
مصطلح الحي 66
مصطلح العلمي 26، 27، 74
مصطلح الفني 26، 27، 28، 29، 30، 33، 36، 42، 43، 47، 59، 66، 67، 68، 69، 71، 72، 174
مصطلح الفني الإسلامي 27، 28، 29، 30، 33، 42، 43، 47، 66، 67، 68، 69، 71، 72
مصطلح المترجم 70
مصطلح المعرب 57
مصطلح المعرفي 73، 74
مصطلح الميت 66
مصطلح النقدي 74
مصطلحات الفن الإسلامي 30، 42، 47، 50، 51، 65، 66
مصطلحات في العمارة الإسلامية 46
معاني الخط: التحديق، والتحويق، والتخريق، والتعريق، والتشقيق، والتنسيق، والتوفيق، والتدقيق، والتفريق 44
معجم الفن الغربي 55
معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية 60

معرب 57
مفتاح العلوم 27
مقرنص 57
مقرنصات 108
مقياس الإنساني 128
منمنمات 63
موسيقى 44، 126، 127، 146
مئذنة 74
ميضأة 74، 213

ن

نظرية الأدب 16
النظرية الذرية 108
نظرية الفن الإسلامي 4، 14، 15، 16، 17، 18، 20، 21، 75، 77، 80، 98، 111، 112، 113، 117، 119، 120، 122، 123، 128، 132، 134، 145، 149، 150، 151، 225، 226
نظرية الفن التجريدي العربي 64
نظرية الفنية 15، 17، 105، 106، 120
نقوش 211

هـ

هاتاي 57
هندسة الأشكال 106، 145، 173
هيجل 48، 79
هيوار 71

و

وحدات
متماثلة 110، 159
غير المتماثلة 110، 159
الوحدة 17، 20، 32، 68، 69، 78، 79، 80، 82، 83، 84، 85، 86، 87، 88، 89، 90، 92، 94، 95، 96، 97، 98، 99، 100، 101، 104، 105، 106، 107، 109، 110، 111، 112، 113، 114، 173، 229
وحدة الإلهية 32، 79، 112، 113
وحدة الانعكاسية 113
وحدة التامة 110
وحدة الجلالية 112، 113
وحدة الجمالية 112، 113
وحدة الجوهرية 113
وحدة الخصائصية 20، 109، 110، 111، 114
وحدة الصورية 113
وحدة المتعددة 110
وحدة والتنوع 80، 84، 85، 88