المرجعيات الضاغطة نحو التجريد في الفـــن العربـــي الإسلامـــي

م.م. حيدر كاظم سيد ..... جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ استلام البحث:2018/7/10 تاريخ قبول النشر: 2018/10/9 تاريخ النشر:2018/12/16

ملخّص البحث:

اشتَهرَ الفن العربي الإسلامي بصفتهِ التجريدية الصِرف، أو بواقعيةٍ مُحرّفةٍ عمّا هو طبيعي، إذ سادَ هذان الأسلوبان أو أحدهما أبرز الفنون الإسلامية، المُتَمَثِّلة بالزخرفة والتصوير والعمارة، ولم يَكُن لأسلوب التشبيه الذي كان مُنتَشِراً في العالم غير الإسلامي حضورٌ يوازي الأسلوبين سابقي الذِكر، على الرغم مِن الانفتاح الكبير على ثقافات البلاد المُختلفة الذي تَمَيَّزَت به تلك المرحلة، الناتج عن الفتوحات الإسلامية، واعتناق العديد مِن الأقوام العقيدة الإسلامية، وهجرتهم إلى الحواضر الإسلامية آنذاك، مُستصحبين فنونهم وأساليب صياغتها. ما يَجعلنا أمام تساؤل حول المَرجِعِيّات المؤثِّرة التي تدعو الفنان العربي المُسلم إلى انتحاءِ الأسلوب التجريدي والتمسُّك به. كانت هذه مشكلة البحث التي تضمنها الإطار المنهجي، كما تضمّن أهمية البحث وهدفه وحدوده وتحديداً لمُصطلحاته، وتضمَّنَ الإطار النظري مبحَثَين هما: المبحث الأول (ضاغط الفِكر الجَمالي) المبحث الثاني (ضاغط المَرجِعيّة العَقَديّة) استخلص الباحث منهما عدداً مِن المؤشرات، أمّا إجراءات البحث لتحليل العيّنة، فاعتَمَدَت على مؤشرات الإطار النظري، التي مَثّلَت أداةً التحليل، إذ تمَّ التوصّل بموجبها إلى نتائج البحث ومِن ثَمَّ استنتاجاته، وأهمّها:

1- إنَّ المَرجِعِيّة العَقَديّة الإسلامية كانت ضاغِطاً نحو انتحاء أسلوب التجريد؛ فهو نتيجة طبيعية لتحوّل العربي مِن العقيدة الوثنية الحِسّية، إلى عقيدة الإسلام الروحية؛ فالتَعبير بالفن عمّا هو روحي - حتّى لدى غَير المُسلمين كزنوج أفريقيا مثلاً - يَتَّخِذَ سَمتاً تجريدياً، ومعنى هذا أنَّ تَجريدية الفن العربي الإسلامي ضرورة لابُدَّ منها؛ للتعبير عن اللامرئي واللانهائي، حتّى لو لم تَكُن ثَمَّةَ كراهةً أو تَحريم للأسلوب التَشبيهي.

2- يُعَدّ الفِكر الجمالي مَرجِعِيّةً مؤثِّرة، عَكَسَها نِتاج الفنان؛ إذ كانَ نِتاجه قائماً على القِيم الجمالية الإسلامية: الاعتدال والتناسق والتناسُب والتنظيم في محاولة حثيثة للإقتداء بالكمال الإلهي الذي هو سِرُّ الجمال.

الكلمات المفتاحية: (مرجعيات، ضاغطة، تجريد، فن عربي إسلامي)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المقدمة

عُرِفَ الفن العربي الإسلامي بالصِفة التجريدية الصِرف، وبالواقعية المُصحَّفة (المُحرّفة) عمّا هو طبيعي، فقد طَغى هذان الأسلوبان - القريبان مِن بعضهما - على الزخرفة والتصوير، فيما تَسَيَّدَ التجريد الصِرف الموقف في العِمارة العربية الإسلامية، ولم يَكُنْ للأسلوب التَشبيهي حضورٌ كحضورِ الأسلوبَينِ سابِقَي الذِكر. فعلى الرغم مِن الاحتكاك الثقافي الكبير مع البُلدان المُحيطة بالبلاد العربية الاسلامية، والتي كانت السيادة في فنّها للأسلوب التشبيهي، وعلى الرغم مِن الفتوحات الاسلامية التي أسهمت في توافد الكثير مِن الفنانين إلى الحواضر العربية الإسلامية آنذاك مُستصحبين معهم فنونهم وأساليبها (التشبيهية)، إلاّ أننا لا نَجد لها انعكاساً في الفن العربي الاسلامي. الأمر الذي يفرض علينا التساؤل ويدفعنا إلى البحث؛ لمعرفة العوامل المؤثِّرة التي استَدعَت الفنان العربي المُسلِم أنْ يَتَّخِذَ التجريد أسلوباً وسبيلاً في الفن ويتمسَّك به، ويَنبِذ ما سواه. من هنا تبلوَرَت مُشكلة البحث الحالي، التي يُمكن تلخيصها بالسؤال الآتي:

ما المَرجِعِيّات الضاغطة التي دَعَت الفنان العربي المُسلم إلى اتِّخاذ التجريد أسلوباً في نتاجاته الفنية؟ أما أهمية البحث فتكمن في كونه:

1- يُسلّط الضوء على الصِلة بين نوع الأسلوب الذي يَتّبِعه الفنان في النتاج الفني وبين المَرجِعِيّات الضاغطة نحو انتحاءه.
2- قد يُسهم في بيان بعض الدلالات الكامنة في تجريدية الفن العربي الإسلامي، وهي دلالات تؤهلهُ أنْ يتبوّأ مَنزِلَةً رفيعةً بين فنون الأمم الأخرى.

يهدف البحث الحالي إلى:

تعرّف المَرجعيّات الضاغطة لانتحاء التجريد في الفن العربي الإسلامي. ويتحدّد البحث بالمَرجعيّات الفكرية والعقدية في الفن العربي الإسلامي الذي يشمل: (التصوير، والزخرفة، والعمارة)، في المدّة المُمتدّة مِن القرن الأول الهجري إلى الوقت الحاضر. إعتماداً على النتاجات المُصوّرة في المصادر المطبوعة، وعلى شبكة الانترنيت.

تحديد المصطلحات:

1- المَرجِعِيّات:

عرّفها (علوش) بأنها:

" علاقة بين العلامة وما تشير إليه."(علوش،ص97).

وعرّفها (الرويلي) بأنها:

" الإحالة والإرجاع، وأنها تُلمح أو تُشير إلى شيءٍ آخَر."(الرويلي ،ص114).

فيما عرّفها (الغامدي) بأنها:

" الإطار الكُلّي والأساسي والمَنهَجي، المُستَنِد إلى مصادر وأدِلَّة مُعَيَّنة؛ لتَكوين معرفةٍ ما أو إدراكٍ ما، يُبنى عليه قول أو مَذهَب أو اتِّجاه، يَتَمَثَّل في الواقع عِلماً أو عَملاً."(الغامدي،ص34).

2- الضاغطة:

عرّفها (معجم المعاني الجامع) كما يلي:

" تحت ضَغْطِ العمل :- تحت تأثيره./ ضَغْطٌ خارجي:- تأثيرٌ خارجيّ./ قَدَّمَ استقالته تَحْتَ ضَغْطِ الرأي العام:- تَحْتَ تأثِيرِه."(موقع معجم المعاني)(www.almaany.com)، فالضغط هو تأثير يَحدُث بفعلِ شيءٍ ما، والضاغِط هو المؤثِّر بالشيء.

وفي ظل ما سَبَق يُعرّف (الباحث) **المَرجِعيّات الضاغطة (إجرائياً)**، بأنها:

الأصول والعوامل الموضوعية المؤثرة في ذات الفنان المُسلم وفي تَكوينه الفكري والعَقَدي؛ وتُسهِم في تَشكيل أسلوب نتاجه الفني على وفقِ الصورةِ التي تتَّسِق معها.

3- التجريد:

عرّفه (فتحي) بأنه: " تقويم الأشياء على أساس سماتها العامّة، بِغَضّ النَظَر عن الوقائع العَينية، فالصفات والخصائص تُعزَل بِعَدِّها أفكاراً خالِصة."(فتحي،ص77).

وعرّفه (لالاند) بأنه: (النَظَر إلى الشيء بكيفيةٍ عامّة وإلى هذا الحَدّ أو ذاك، بِمَعزِلٍ عن التَمثُّلات التي يَدخُل في نِطاقِها. يُقابله التمثُّل التام.)(لالاند،ص11).

وفي ضوء ما سبق، يُعرّفه الباحث **(إجرائياً)** بأنه:

اعتماد الصفة الكلّية (العامة) للشيء المُراد تمثيله فنياً، عَبْرَ انتزاع بعض خصائص شكله الجزئية، ليغدو تَمَثُّلِهِ للناظر مُغايراً ومُحرّفاً عنه في الطبيعة، عَبْرَ: الهندسية، التَسطيح، التكرار المتماثل (السيمترية)، اعتماد المنظور الروحي.

4- الفن العربي الإسلامي:

ويُعرّفه الباحث **(إجرائياً)** بأنه:

الفن الذي انتجه الفنان العربي المُسلم المُلتَزم والمُتأثر بعقيدته وبالفكر الجمالي الإسلامي، ويشمل: (التصوير، الزخرفة، العمارة).

الإطار النظري

المبحث الأول: ضاغط الفِكر الجَمالي

يُعَدّ الضاغِط الفكري مِن أهم المَرجِعيّات المؤثِّرة في السلوك الإنساني بشكلٍ عام، والفن جزءٌ مِن ذلك السلوك. وإنَّ التطرّق للفكر الجَمالي العربي، يَتَطَلَّب مِنّا تَقسيمه على ثلاثة أقسام: الأول: هو ما شاع بين العرب في الجاهلية. والثاني: هو الفِكر الإسلامي كما وَرَدَ في القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة. والثالث: هو ما وَرَدَ عن لسان الفلاسفة المُسلمين. وباختصارٍ شديد، فالعربي الجاهلي لم يَكُن مولَعاً بتفسيرِ الظاهرةِ الجَماليةِ قَدر وَلَعِهِ بالجَمالِ نفسه؛ ولذلك لا نَجِد - على حَدِّ عِلم (الباحث) - لدى قدماء العرب في الجاهلية تفسيراً له، بَيْدَ أننا نَجِد وَصفاً لمظاهرهِ (الحِسّيّة) عَبْرَ أبرَز فنونهم ألا وهو الشِعر، فقد " كان المنظور الفني العربي القديم مَقصوراً على النزوع الحِسّي في تصوّراته."(فيدوح،ص11)؛ لذا نرى الشعراء يُسجّلون مظاهر الجَمال ويُحاكونها ويَصِفونَها شِعراً، فتارةً

يَصِف الشاعر رحلاته، أو الربوع التي دَرَج عليها، أو قبيلته التي يَفخَر بها، أو حبيبته التي يَتَغنّى بجميل أوصافها، ومِن ذلك قول الشاعر (عنترة بن شدّاد) في مُعلقته:

" وَلَقَد ذَكَرتُكِ والرِّماحُ نَواهِلٌ مِنّي وبيضُ الهِندِ تَقْطُرُ مِنْ دَمْي

فَوَدَدتُ تَقبيلَ السُيوفِ لأَنَّها لَمَعَتْ كَبارِقِ ثَغرِكِ المُتَبَسِّمِ."(ar.wikiquote.org) ، فما كانَ مِن الأقدَمين إلاّ أنْ وَصَفوا بيته هذا بأنه (أغزل بيت قالته العرب)؛ لأنه استطاع أنْ يُزاوِجَ بين أحلك ساعة تَمُرُّ على المرء وبين مَظهَر رقيق مِن مَظاهر الجَمال الحِسّي، لِيُحدِثَ ذلك التناقُض الصارخ، الذي بَرَزَ في ظِلِّهِ الجَمال، وكأنه دائرة ضوءٍ في فضاء مُظلِم. ومِن جانبٍ آخَر، نَجِد أنَّ الطابع الحِسّي اتَّصَل كذلك بالديانة الغالبة على عَرَب الجاهلية وهي الديانة الوَثَنِيّة، التي تتجسَّد فيها الآلهة خَشَباً وحَجَراً وسواها مِن المواد، وكُلُّ ذلك رَسَّخَ مِن طبيعة نَظرَتِهِم الجَمالية إلى الأشياء والمَشوبة بالصِبغة الحِسّيّة.

غَيرَ أنَّ هذا الأمر تَغيَّرَ إبّانَ عصر الإسلام؛ إذ صارَ الاهتمام بالجانب الروحي أكبر، فَبْعدَ أنْ كانَ العربي يَهتَم بالجانب الحِسّي الضَيّق، حَدَثَ التحوّل الكبير؛ بفعلِ العقيدة الجديدة التي اعتنقها، وهي عقيدة قائمة على الإيمان بالله الذي لا تُدرِكُهُ الأبصار، وعلى الإيمان بالغَيب مُتمثِّلاً بالروح، والملائكة، واليومِ الآخِر...، لاسيما بعد أنْ خاطَبَ الله سبحانه وتعالى الناس بالآيات الآفاقية التي تَعرُضُ لهم جَمال السماوات والأرض وما فيها، والكون المُحيط بِهِم، وهو الأمر الذي تصاغَر في قِبالهِ المحسوس، ليُصبِح الجَمال وفقاً لـ" الرؤية الإسلامية، تَدريبٌ للذات على الترقّي مِن المَحسوس إلى المُجرَّد، ومِن المُتناهي إلى اللامُتناهي، مِن الجميل الفيزيقي، إلى الجَليل الميتافيزيقي."(إبراهيم،1993،ص37)؛ فأتَّجَهَ فن الشِعر وِجهَةً مُغايرةً تقتربُ إلى التجريد والروحانية وتتوجَّه بِكُلِّيها إلى لذّةِ الاتصال باللامتناهي، بَعدَ أنْ كانَ العربي قبل الإسلام " يَعيش لذّة مَبعثِها الوجود المُتناهي."(فيدوح،ص42)، المُتَمَثِّل بوجوده المَحدود والمُحَدَّد، مكانياً و زمانياً، في البُقعة التي يَعيش فيها، والقَبيلة التي يَنتَمي إليها، والعُمر الذي يَعيشه قَبل أنْ يُوافيه الأجل؛ إذ أنَّ طبيعة الفِكر الذي كان يعتقد به، لا يَمُّت إلى اللامُتناهي بِصِلة، ذلك الذي يتمثَّل أوَّل ما يتمثَّل بحقيقة الله سبحانه وتعالى، وسِعة عِلمه وقُدرته ومُلكه وغِناه...، واللانهائية الزمانية المُتَمَثِّلة في أزليَّته سبحانه، فضلاً عن الخلود الإنساني بعد الموت الذي يُمَثِّل هو الآخَر امتدادا لا نهائياً لم يكُن العربي يعتقد به؛ ولذلك فإنَّ الشِعرَ راحَ يُصوّر موضوعاتٍ لم يَكُن يُصوّرها سابقاً. ويُمكِنُنا أنْ نَطَّلِع في أشعار (مُحيّ الدين بن عربي) على هذا النوع من الشِعر، الذي حُمِّلَ جزءاً مِن تلك المفاهيم اللانهائية، ومنه أبياته:

" أُنظُر إلى العَرشِ على مائهِ سفينةً تَجري بأسمائهِ

وَاعْجَبْ لهُ مِن مَركَبٍ دائِرٍ قد أُودِعَ الخَلقَ بأحشائِه

يَسْبَحُ في بَحرٍ بِلا ساحِلٍ في جِندِسِ الغَيبِ وظَلمائِهِ."

.(www.adab.com)

فقد كانَ الإسلام عاملاً مُهِمَّاً في إعادة تَشكيل البِنية الفكرية الجَمالية للإنسان، لاسيما العربي، عندما عَرَضَ له " الحياة البشرية في شُمولِها المُتكامِل الذي يشمل كل جوانب النفس الإنسانية الفاعلة في هذا الوجود، المُنفَعِلة به، المُتَّصِلة دائماً بما وراء حواجِز الحِسّ القريبة، الواصِلة بفطرتها إلى فِطرة

الوجـود الكبيـر ... الـذي لا يَقِـف عنـد حـدود الأرض القريبـة، وإنمـا يتعـدّاها إلى نـاموس الوجـود الأكبر."(قطب،ص134)؛ ولـذلك فـالقرآن الكـريم قـد اشـتملَ على الكثير مِن الـدعوة للنـاس، إلى عـدم الاقتصار على الجَمالات الحِسيّة القريبة الضَيّقة والنظر إلى أبعد منها؛ لِتَرقِيَة النفس والروح، فدعاهُم إلى رَفع رؤوسهم والنَظَر أبعَد مِمّا بين أرجُلِهِم، فالجَمال موجودٌ في كل ما حولهم وإنْ لم تَطَالهُ أيديهم، وهـو جَمـالٌ لا يَقِـلّ في إمتـاع الـنفس وترقيتهـا عـن الجَمـال القريـب، فيقـول الله تعـالى: " وَلَقَـدْ جَعَلْنَـا فِي السَّمَاءِ بُرُوجاً وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ﴿16﴾"(الحِجر،الآيـة16)، فـالله سـبحانه وتعـالى قـادِرٌ على خَلـق السـماء بـدون زينـة وتكون كفيلـةً بـأداء وظيفتهـا التي أوكَلَهـا الله بهـا، غَيرَ" إنَّ الله جميلٌ يُحِب الجمـال."(البيهقي، ص263)، كما وَرَدَ في حديث النبي (ص)؛ فزيَّنَها على الصورة التي هي عليها؛ ليُتيح للإنسـان التدرّج في الكمال والجَمال الروحي ومُفارَقة الإخلاد إلى الأرض؛ ليرتَقيَ إلى مستوىً أرفَع، إذ يقول تعالى: " وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانسَلَخَ مِنْهَا فَأَتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ ﴿175﴾ وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ ...﴿176﴾"(الأعراف،الآيتـان175-176)، مِـن هنـا كانـت أُولى الخطـوات للانفتـاح على كل مـا هـو (لا نهـائي) وعلـوي، هـو فَـك الارتبـاط بـالأرض أو بمـا هـو أرضـي، كِنايـةً عمّـا هـو محسوس ومحدود، عَبْرَ ما هو جليل مِن المحسوسات، ومِن ثَمَّ العُروج بالإنسان إلى جَمالات وجلالات لا حِسّيّة، تَتَمثَّل الأولى في مكارم الأخلاق، فيما تَتَمثَّل الثانية في التفكُّر بعظمةِ الله سبحانه وجميل صِفاته وجليلها.

إنَّ التـدرُّج في الـوعي الجَمـالي الـذي هَـدَف الإسـلام إلى تحقيقـه في الـذات المُسـلِمة، حقَّقـه عَبْرَ المفاهيم الجَمالية التي استَجَدَّت بفضلهِ في حياة العربي والإنسـان بشكلٍ عـام، وما قدَّمَه مِن المعـايير الجَماليـة، التي أكَّـدَها وصـوّرها ولَفَتَـهُ إليها القـرآن الكـريم في آياتٍ كثيرة، ولَعلَّنا نَجِـد في الآيـة الكريمـة الآتية ما يُنبئ بأهم معايير الجَمال التي تَمَسَّكَ بها المسلمون بَعدَ ذلك، ألا وهو (الاعتدال)، إذ يقول تعالى: " يَاأَيُّهَا الإِنسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الكَرِيمِ ﴿6﴾ الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ ﴿7﴾ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ ﴿8﴾"(الانفطار،الآيات6-8). فالاعتدال هو المُفضي إلى التناسق والتناسب والانسجام، ومِن ثَمَّ إلى الكمال؛ والأخير هو الذي يَعُدَّهُ الفلاسـفة المُسلمون سِرُّ الجَمال؛ كونه مُرتبِطٌ بصفاتِ: التمام والاعتدال والتناسـب والتناسـق؛ ولـذلك كان هـو (أي الكمـال) المفهـوم الـذي أُقيمَـت على أساسـه منظومـة الفِكـر الجَمالي العربي والإسلامي؛ فقد أكّدَ عليه العَديد من الفلاسـفة المُسلمين، كـ(أبي حامدٍ الغزاليّ)، بقولهِ: " كُلُّ شيءٍ فجَمالُه وحُسنه في أن يَحضُرَ كماله اللائق بـه، المُمكِن لـه، فـإذا كان جميع كمالاتـه المُمكِنة حاضـرة، فهـو في غايـة الجَمـال، وإن كـان الحاضـر بعضـها، فلـه مِـن الحُسـن والجَمـال بقـدرِ مـا حَضَـر."(فيدوح،ص93-94)، ولم يَكُن (الغزالي) الوحيد الذي أسَّسَ رؤيته الجَمالية على مفهوم الكمال وما يرتبط به، بل ذَهَبَ سواه كثيرون إلى ذلك، ومنهم (أبو حيان التوحيدي) و (مسكويه) إذ يَرَيان، أنَّ سـبب استحسـان وجَمـال الصـورة، نـاتِجٌ عـن " كمـالٍ في الأعضـاءِ، وتناسُـبٍ بـين الأجـزاء، مقبـولٌ عنـد النَفس."(التوحيدي،ص140)، كما إنَّ مفهوم (الجاحظ) للجمال " يقوم على فكرة الاعتدال أو التوسّـط والتناسب."(أبو ملحم،ص33)، ومِن ثَمَّ فهو قائمٌ على الكمال.

ويتحدَّد مفهوم (الكمال) في الفِكر الجَمالي العربي – الإسلامي " بحصولِ الموجود على سِماتهِ الوجودية الخاصّة به، المُمَيّزة له مِن سواه، مِن دون زيادةٍ أو نقصان."(كليب،ص84)، فكمال الإنسان يكمُن في تَمامِ الصِفات التي مَيَّزَهُ الله بها وأودَعَها فيه، فإنْ خالَفَها فقد جانَبَ الكمال ومِن ثَمَّ الجَمال؛ ولذلك نَجِد أنَّ (الجاحظ) يُحدِّد الجَمال المادّي- الجِسمي، بأنه: " التَمام والاعتدال، أو هو صِفة الجسم التام مُعتَدِل التكوين ... والاعتدال يعني التوازن والتناسب بين أعضاء الجسم."(أبو ملحم،ص32)، ويمكن أنْ يكون الجسم المعتدل التكوين مقياساً يُقاس به اعتدال جسم الإنسان بشكلٍ عام ويُستَدَّل به على جَماله، وهذا التوازن والتناسق لا يَختَّص بموجودٍ دون بقية الموجودات، بل هو دَيْدَن الوجود وما فيه عامّةً، " فالفوضى المنفلِتة من كل قَيد ليست جَمالاً ... لا يعرِفُها الكون، ولا يَعتَرِف بها ناموس الوجود؛ فكُلُّ شيءٍ مُنَظَّمٌ مُنَسَّقٌ مَوزون."(قطب،ص92).

من هنا يُمكننا القول: إنَّ الاعتدال بما يتضمن مِن تناسب، وتناسق، وتمام، ونظام، يؤدّي إلى الكمال، ولمّا كان الكمالُ جَمالاً مِن المنظور العربي- الإسلامي، فإنَّ الاعتدال يَكوْن جَمالاً، وبهذا الشكل يَلتَقي الوصف القرآني للجَمال مع وصفه لدى أغلب الفلاسفة المُسلمين.

وغَنيٌّ عن الذِكر، أنَّ الكمال والجَمال بصفتهِ المُطلَقة مُختَصٌّ بالله سبحانه وتعالى، وكلُّ كمالٍ وجَمالٍ إذا قيسَ بكمالهِ وجَمالهِ فهو في نَقصٍ فاضِح؛ فـ" كمال غَيرهِ وتَنَزُّهِهِ لا يكون مُطلَقاً، بَل بالإضافة إلى ما هو أَشَدُّ منه نُقصاناً ... وَأَصْل النَقص شامِلٌ للكُل، وإنما يتفاوتون في درجاتِ النُقصان."(كليب،ص85)، فإذا كانت الموجودات ناقِصةً قياساً إلى الموجودات مِن سِنخِها، فكيفَ إذا قِيسَت إلى موجِدِها؛ ولذلك فهيَ تَسعى إلى سَدِّ ذلك النَقص عَبْرَ التَشبُّه به بحدود المُمكن مِمّا تُتيحُهُ لها قُدراتها؛ لتحقيق أقصى كمالاتها، فـ" ليس في الوجود كمالٌ ولا حُسنٌ ولا بَهاءٌ ولا جَمال، إلّا صادرٌ من جِهَتِهِ، وفائضٌ مِن قِبَله."(عدرة،ص69)، كما يقول (ابن طفيل).

من هنا فالفِكر العربي- الإسلامي يرى أنَّ أصل الجَمال ومَصدَره هو الكمال والجَمال الإلهي وهو جَمالٌ مُرتَبِطٌ بعالمِ الغَيب، وما الجَمال الإنساني أو الدنيوي إلاّ غَيضٌ مِن فَيضه، ويُمكننا أنْ نَعُدَّ هذا سبباً من جُملةِ الأسباب التي دَعَت إلى تعلُّقِ المُسلم بذلك العالم (عالَم الغيب)، ويبدو أنَّ هذا تَرَكَ أثَراً واضِحاً في أُسلوب الفن الإسلامي الذي ابتَعَدَ عن مُحاكاة الواقع، فالفنان المُسلم كان " يَسعى إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول إلى عالَم الغَيب؛ ولذلك فإنه عندما كان يَرسم شكلاً ما، في مخطوطٍ ككتاب (مقامات الحريري) الذي رَسَمَهُ (الواسطي) ... فلم يكن يسعى مِن وراء هذه الصورة إلى الدِقّة والمُحاكاة، بل إلى إسقاط حدسه العام عن عالم ذي حدود وفواصل، وبقدرِ ما تَبدو الصورة مُصَحَّفَة، بقدرِ ما يكون ارتباطه بعالَمِ الغيب قوياً، حتى يصل به هذا الارتباط إلى حَدِّ أنْ يَقلِبَ الفِكرة إلى إشارة، ويَقلِبَ الواقع إلى رَمزٍ كُلّيّ."(بهنسي،ص67)؛ للتخلُّص مِن الإرتباط المُعتاد للأشكال بالواقعِ الموضوعي عَبْرَ مُشابَهَتِها له.

وقد تأثَّرت النَظرة إلى الجَمال لدى بعض المُفكرين المُسلمين مِن المُتصوّفة، بأفكارهم الصوفية، التي تُفيد، أنَّ التقرُّب مِن الله روحياً يكون عَبْرَ التقشُّف والزُهد وتَنقية النفس مِمّا عَلِقَ بها من الأدران والشوائب الدُنيوية، وإنَّ هذا التَقرُّب إلى الذات الإلهية يُعطي المتصوّف قُدرة على إدراك الجَمال الإلهي

الذي هو أصلُ كُلّ جَمالٍ دُنيويّ، فما الجَمال الأخير إلاّ انعكاساً له؛ ولذلك يرى (الفارابي) بأنَّ النظرة إلى " الجَمال لا تأتي مِن البحث في النفس الإنسانية والأجسام الطبيعية، وإنّما في البحث المُتعلِّق بالله."(عدرة،ص69)، وهو بَحثٌ يَتوَصَّل مِن خلاله الفنان المُسلم والمُتذوّق المُسلم إلى القِيَم الجَمالية الحَقَّة الجديرة بالإعجاب، والتي يحاول مُقارَبتها في النِتاج الفني؛ ذلك أنها قِيَم تتمتع بالجَمال الذاتي والدَيمومة، فضلاً عن كونها قِيَمَاً حَضَّ الإسلام على الالتزام بها واقتداءها؛ ولذلك كان الفن الإسلامي يُمَثِّل " جُملة الاستلهامات العَقَديّة النابعة مِن الإسلام في رؤية القيمة، فقد نَظَرَ المُسلمون إلى الله سبحانه، بوصفهِ (وحدة القيمة)؛ إذ إنه مُلتقى القِيَم جميعها مِن حقٍّ وخيرٍ وجَمال."(إبراهيم،1993،ص28)، وهذا هو ذاته ما جَعلَ نتاجات المُسلمين تَتَّصِف بوحدتها الأسلوبية العامة، فـ" المُسلمون سواءٌ مِنهم الرسّامون أو الفلاسفة أو الشعراء، كانت مفاهيمهم وقِيَمهم مُحَدَّدَة تُمليها بِنية الدين الإسلامي."(محمد،ص89)، وأهم صِفات تلك النِتاجات هي المُفارَقَة لِما هو حِسّي بترك مُحاكاته، أو تَحريفه عند الرغبة في التعبير عن الواقع، فضلاً عن تجسيد ما هو روحي ولانهائي مُستَخدِماً التجريد والترميز.

وعلى الرغم مِن أنَّ بعض الفلاسفة المُسلمين كان يرى، أنَّ الفن لا يكون فنّاً إلاّ إذا تَشبَّهَ بالطبيعة، إلاّ أنه مع هذا، لا يَعني من ذلك المُحاكاة الحَرفيّة لها، بل تشبُّهاً بها وتقريبا، فحتّى (أبو حيّان التوحيدي) عندما رأى " أنَّ الطبيعة فوق الصناعة، وأنَّ الصناعة دون الطبيعة، وأنَّ الصناعة تَتَشبَّه بالطبيعة ولا تَكتَمِل، والطبيعة لا تَتَشبَّه بالصناعة وَتَكتَمِل، وأنَّ الطبيعة قوّة إلهية ... لم يَجز أنْ تكون الصناعة مُساوية لها، كما لم يَجز أنْ تكون مُستعلِية عليها؛ لأنَّ الصناعة بشرية مُستَخرَجة مِن الطبيعة التي هي إلهية، ولا سبيل لقوّة بشرية أنْ تَنال قوّة إلهية بالمساواة، فأمّا التشبيه والتقريب والتلبيس، فيُمكِن أنْ يكون بالصناعة."(التوحيدي،ص184)، فإنّه (أبي حيّان) يُقِرُّ بأنَّ الفن مَهمَا حاول التَشبّه بالطبيعة لن يكتمِل ولن يكون مِثلَها؛ ذلك أنَّ قُدرة الإنسان بمحدوديتها، لا يُمكن أن تُضاهي القُدرة الإلهية، وهذا يعني أنَّ المُحاكاة التي يقول بها ليست هي المُحاكاة الحَرفية، بل هي مُحاكاة الجوهَر، وهي مُحاكاة مُحرّفة للواقع، تقتفي العموميات والكُليّات، وتَنبُذ الجزئيات؛ لذا فإنَّ الفن من المنظور الإسلامي يتمثّل في كونهِ " عَمَلاً حَدسيّاً صِرفاً، يَشتَرِك في تصوّرهِ العقل مُمتزِجاً بالعاطفة، دون أنْ يُتاح لواحدٍ منهما أنْ يَستقِلّ في انفعاله لتكوين عمل واقعي صِرف يقوم على المُحاكاة ... كما هو في الغرب، أو لتكوين عمل صوفي صِرف يقوم على معاكسة الواقع واللجوء إلى الوهم والهَذَيان وحُلُم اليقظة، كما هو الأمر في الفن الحديث السريالي."(بهنسي،ص44).

وفي ظِل ما سَبَق نَستَشِف، أنَّ الجَمال في الفِكر الإسلامي، هو الجَمال القائم على الاعتدال والتناسِق والتناسب، وهو فائضٌ من الجَمالِ الإلهي، أو يَستَمِدّ منه بعض صِفاته كالروحانية والتجريد واللانهائية، وهي الصِفات التي تمثَّلَت كثيراً في الفن الإسلامي.

المبحث الثاني: ضاغط المَرجِعيّة العَقَديّة

لا يَقِلُّ تأثير المَرجِعيّة العَقَديّة على الفن وأساليبه التعبيرية عن سواها مِن المَرجِعيّات، بل إنَّ العلاقة بين العقائد والفن مُنذ القِدَم كانت علاقة متواشجة ذات تأثير مُتبادَل، وكثيرٌ مِن علماء الاجتماع يُعْزون ظهور الفن إلى العامل الديني بِعَدِّهِ (الفن) حاجة ضرورية، فالمَعبَد " عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جميعاً ألا وهو فن المعمار، ثُمَّ ظَهَرَت الحاجة إلى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل والأشكال البارزة، فكان مِن ذلك أن ظَهرَ فن النحت، ولم يَلبَث المثّالون أنْ تفنَّنوا في عمل التماثيل المُلوَّنة، فكان مِن ذلك أنْ ظَهَرَ فن التصوير."(إبراهيم،ص91)، ويُرجِع أحد المُختَّصين ظهور الغناء أو الإنشاد والموسيقى إلى مَرجِعيّات عقدية، فـ(كومباريو) يعتَقِد " أنَّ أنواعاً مِن الألحان والموسيقى والغناء صدَرَت بأسرِها عن أشكالٍ كانت أوّل الأمر دينية، فالألحان الجنائزية الأوروبية، كانت لدى الإغريق بمثابة ألحان حِداد على شَرَف (أدونيس)، أمّا أغاني الفَرَح، فكانت تُنشَد على شَرَف (أبولون) الشافي."(الآلوسي،ص320)، فالعقائد وَظَّفَت واستَوعَبَت فنوناً مختلفة تَبَدَّت الحاجة إليها، فكانَت مَرجِعَاً ضاغطاً نحو بُروزها، وعلى النَقيض مِن ذلك كانت بعض العقائد، تَتَّخِذ موقفاً مُناهِضاً لها، والموسيقى مثال واضِحٌ على ذلك، فـ" في عالم العقائد كان للموسيقى أهميّة كبرى، تتبدّى إيجابياً وسلبياً في آنٍ واحد، فَمِن العقائد ما كانت تَستَعين بالموسيقى في بَث الإيمان بها في نفوس الناس ... ومِن العقائد ما كانت تُحرِّم الموسيقى أو تراها أقرب إلى الحلال البغيض."(زكريا،ص8)، فالضاغِط العَقَدي له تأثيره على الفنون وأساليب التعبير الفني، وهذا التأثير يأخذ أحَدَ مَنْحَيَين؛ فتارةً يكون مؤثِّراً نحو ازدهارها، وأُخرى نحو التدهور والتلاشي. وفي هذا المعنى يَذكُر (ريد) في كتابه (معنى الفن)، أنَّ الفن المصري ازدَهرَ وتَحلَّلَ مِن القيود العَقَديّة الوثنية التي كانت سائدة قبل انتشار المسيحية في مصر، وكان هذا الازدهار والتحرّر على يَد الدين المسيحي المعروف باحتضانه للفنون، ولكنَّ الدين المسيحي في (مصر) بعد أنْ اتَّجَهَ إلى (الرَهبَنَة) - وهي شكل من التديُّن معروف بالزهد والتقشُّف - ضَرَبَ صَفحاً عن الفن؛ إذ أنَّ هذا الشكل مِن التديُّن ليسَت " له مطالبٌ كثيرةٌ مِن الفن، ومِن ثَمَّ لا يتردّد (جاسيلي) في أنْ يَصِفَ هذه المرحلة بشكلٍ عام بأنها مرحلة انهيار فني، ومَهمَا يَكُن مِن شيء، فإننا بعد هذا التقشُّف الصارِم، نَشعُر بالارتياح - والكلام لـ(ريد) - ونحن نَمُرُّ أمام أوّل دلائل الحُريّة الزُخرُفية، والخيال الإنساني الذي يُمَيِّز النقوش العاجية والمنسوجات والمخطوطات المُزخرَفة، التي تَرجِع إلى المرحلة القِبطية، وجاء التطوّر الكامل لتلك الاتجاهات مع العصر الإسلامي الذي بدأ في القرن التاسع."(ريد،ص101)، ولهذا فإنَّ الدين في بعض مراحله، أو في بعض أشكال التديُّن، قد يؤدّي إلى اضمحلال فن مِن الفنون أو أسلوب مِن أساليب التعبير، لكنه في المُقابِل يؤدّي إلى ازدهار نوع آخَر مِن الفن، ففي صَدر الإسلام كان التوجُّه واضِحاً نحوَ معارضة أنواع بعينها من الفنون كالنحت والتصوير؛ لكون المجتمع الإسلامي كان وقتذاك حديثُ عَهدٍ بِتَركِ الوثنية، كما كانَ حديثُ عَهدٍ بالإسلام؛ لذا كانت هذه الخطوة (المُعارضة للنحت والتصوير) ضرورة للحُؤول دونَ سقوط المجتمع الإسلامي مِن جديد في وَهدَة الوثنية، بِحَسب التفسيرات التي قَدَّمَها بعض المُختَّصين لِعِلَّة التحريم، ومنهم (زكي محمد حسن) الذي يقول: " إنَّ التصوير كان مكروهاً في الإسلام، وأكبر الظن أنه كان مكروهاً مُنذ عهد النبي (ص)، وإنَّ الباعث على

ذلك رَغبةً مُلِحَّةً في حِماية المُسلمين مِن الأصنام والتماثيل والصور التي قد تقودهم إلى نِسيان الخالق، وإلى عبادة هذه الأشياء، فضلاً عن أنَّ رجال الدين كانوا يرَون أنَّ في تجسيم المخلوقات الحيّة أو تصويرها، تقليداً للخالق عَزّ وجَلّ، يجب النهي عنه."(حسن،ص3)، إذ يُروى أنَّ تحريم التصوير قد وَرَدَ في بعض الأحاديث النبوية الشريفة.

بَيْدَ أنَّ الفنان المُسلِم لم يَتَلَقْ تحريم بعض الفنون بطريقة سلبية، فيُعرِض عن جميع أشكالها، بل إنَّ استجابته كانت استجابة ايجابية عندما نَبَذَ ما يَتعارَض مع مضمون الحُرمة أو الكَراهة، غَيرَ أنَّه أبدعَ في نَوَاحٍ فنية أخرى، ليسَت مُتعارِضةً والعقيدة الإسلامية، بل على العكس، كانت مُعَبِّرَةً أصدق تعبير عن روح تلك العقيدة، ومجسِّدةً التزام الفنان المُسلم بها؛ ولذلك جاء النِتاج الجَمالي الإسلامي، مُشْبَعاً بروح مَرجِعيَّته العَقَديّة التي انبثق منها. ومُعَبِّراً عنها، لا بدافع الدعوة والتبشير بالدين الإسلامي، كما هو الحال في الفن الديني الكَنَسي، بل مِن أجلِ حاجةٍ جَمالية وتزيينية استُمِدَّت واستُوْحِيَتْ مِن العقيدة ذاتها، وعَكَسَتها آيات القران الكريم في مواضِع عديدة، مِنها قوله تعالى: " يَابَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلا تُسْرِفُوا ۚ إِنَّهُ لا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ ﴿31﴾ قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ ۚ ...﴿32﴾"(الأعراف،الآيتان31-32). وعلى الرغم مِن أنَّ المَرءَ مدفوعٌ نحو التزيين والتجميل بدافعٍ فِطريّ، يَتَمَثَّل في حُبّهِ للجَمال، إلاّ أنَّ الفنان المُسلم عَمَدَ للتزيين والزخرفة لسببٍ آخَر مُضافاً لما سَبَق، يعزوه (زكي محمد حسن) إلى ما أسماه بـ(كراهية الفراغ)؛ " ذلك أنَّ الفنان المُسلم يعمل على تغطية السطوح والمساحات، ويَنفِر مِن تركها بدون زينة ... وطبيعي أنَّ كراهية الفراغ عند الفنانين المُسلمين دعتهم إلى الإقبال على التكرار اللانهائي."(محمد،ص26)، أمّا سبب كراهية الفراغ، فيُرَدُّ أحياناً إلى أنَّ الفنان كُلّما شَعَرَ " بكبر الفراغ الذي يُحيط به، شَعَرَ هو بالصِغَر، وهذه النظرة الدينية واضحة في تأثيراتها عند الحضارة المصرية مثلاً: الأهرام كبيرة تُشعِرُ الإنسان بسطوة العالَم عليه، إنَّه بالنسبة لحيّز الهَرَم صغير في القدرة والتَصرُّف."(محمد،ص124)، غَيرَ أنَّ (الباحث) لا يَتَّفِق مع هذا التفسير اتفاقاً كاملاً، ويرى أنَّ محاولة الفنان مَلءِ الفراغ نابِعٌ مِن فلسفة الفنان ومَرجِعيَته العَقَديّة الإسلامية، لا مِن اعتدادهِ بذاته وتمركُزِهِ فيها؛ ذلك أنَّ " الفنان المُسلم كان دائماً بعيداً عن النرجسية البغيضة، إذ لم تستأثر ذاتُهُ باهتمامه، فكثيراً ما كانَ يَنسَى نفسه أو يَتعامَل مع فنّه بصوفية عميقة، إذ الرؤية الحدسية تستغرقه، فيأتي فنّه وكأنه يقوم بعمل عِبادي، ويَنسَى حتى التوقيع على لوحاته."(مراد،ص67)، في أغلب الأحيان.

أما الباعِث على مَلءِ الفراغ في اللوحة - بحسب الرأي المتواضع لـ(الباحث) - فهو إيمانه باستحالة كينونة الفراغ في الوجود شكلاً ومضموناً، وهو ما بيَّنَتهُ له آيات القرآن الكريم العديدة، التي أشارَت إلى هذا المعنى، منها قوله تعالى: " وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ ۚ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴿115﴾"(البقرة،الآية115)، وقوله تعالى: "... وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنتُمْ ۚ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴿4﴾"(الحديد،الآية4)، وقوله تعالى: " وَلِلَّهِ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ ۚ وَكَانَ اللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ مُّحِيطاً﴿126﴾"(النساء،الآية126)، فكُل هذه الآيات الكريمة تَدُلُّ دَلالة واضحة على أنَّ الفراغ الأنطولوجي لا وجودَ له في العقيدة الإسلامية؛ ولذلك فالفنان المُسلم يُعَبِّر عن هذه المضامين مِن خلال

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

التصوير الزُخرُفي المُتشابِك واللانهائي، الذي يَملأ الفراغ (الاصطلاحي) للّوحة، بل أنَّ لانهائية الزخارف التي يُنتِجها الفنان ليسَت حصيلة التكرارات المتناسقة والمنتظمة فقط، على السطح التصويري، بل أنَّ تِلك الزخارف توحي للمُتلقّي بِلا نهائيتها عَبْرَ تشكيلات ذِهنية يُنشِئُها المُتلقّي تخييلاً خارج حدود اللّوحة، استكمالاً لمساراتها الحِسّيّة الظاهرة. عند ذلك يُصبِح فن التصوير الإسلامي، لاسيما الزُخرُفي، فنّاً إلهياً، شبيهاً بما يُطلَق عليه بالفن الإلهي الذي " يُمَثِّلون له بالنَثر الفني المأثور عن الصوفية، وكذلك دواوين الشِعر الصوفي الذي ينتهي إلى إسلام الكيان الوجداني لرمزيات عامّة دون تعبير مباشر، لكنها تنعكس بطريقة تلقائية في تلك الحركة الجَسَديّة المُوْقَعَة، التي تستولي على كيان الصوفي، على نحوٍ يُمَثِّل به اتصالاً مباشراً مع الحقيقة."(إبراهيم،1993،ص18)، ولمّا كانَ " الجَمال في الرؤية الإسلامية هو؛ تدريبٌ للذاتِ على الترقّي مِن المحسوس إلى المُجرَّد، ومِن المُتناهي إلى اللامُتناهي ...؛ لذا فالعمل الفني دائماً ناقص يَعوزَهُ الملأ والاكتمال."(إبراهيم،1993،ص37)، وإنَّ اكتماله يتحقَّق بـ(لاتناهيه)، فيلجأ الفنان المُسلم إلى تجريدِ المحسوسات أو تحويرها وتكرارها لتَملأ كامل السطح التصويري الذي يُمَثِّل الفراغ الواجب مَلؤه؛ ليتجلّى الجَمال الإلهي اللامتناهي. والفنان حينَ يُصوِّرُ أشكاله المُجرَّدة، فهو في صميم عمله يُدلِّل على الذات الإلهية، فهو " على عكس الفنان الإغريقي أو فنان عصر النهضة، الذي سَعى دائماً للتعبير عن الكمال الإلهي مِن خِلال الكمال الإنساني، ولذلك لَجَأَ إلى القواعد الرياضية التي تُحدِّد الأصول المُطلَقة للجَمال والواقع الأمثل."(بهنسي،ص38)، فالفنان المُسلم، والمُسلم بشكلٍ عام، لا يعتقد بأنَّ الإنسان مَركَز الكون، أو هو ذلك الكائن المُطلَق الذي يتصاغر له كل شيء، بل يرى أنه خَلْقٌ مِن سائرِ ما خَلَقَ الله، بَيْدَ أنه أشرفُ المخلوقات، أمّا المُطلَق فصِفةٌ لا يمكن أنْ تَنطَبِقَ سوى على الله تعالى.

وقُصارى القول، إنَّ مَلء الفراغ غايتُهُ، التعبير عن، والانسجام مع، الجَمال الإلهي الذي هو لُبُّ الفَلسَفة الجَمالية الإسلامية. فإذا كانت فنون التصوير الغربية التي عاصَرَت نشوء الفنون الإسلامية، فنوناً لها ارتباطاتها ودلالاتها الواقعية الحِسّيّة الضَيّقة، فإنَّ الفنون الإسلامية لاسيما التصوير الذي مثَّلته الزخرفة خَيرَ تَمثيل، جاء على النقيض مِن هذه الارتباطات والوظيفة، مُستَقِلاً بذاته عن عالم المحسوسات الماديّة، يَعتَمِد الانفتاح على اللانهائي والشُمول والتَجريد، عَبْرَ اعتماد الكليّات لا الجزئيات؛ فالتعبير عن الحقائق والأفكار ليسَ مَقصوراً على أسلوب التشبيه والتشخيص، فهو أحد أساليب التعبير " وأمّا الانموذج الثاني المُعَبِّر عن الأفكار، فيُمكِن أنْ يَتَّخِذَ مَظهَراً هندسياً ... هذا النموذج الهندسي هو النموذج الرمزي، فقد استُعمِلَت موضوعاته لتحقيقِ هدفٍ رمزيّ، بجانبِ هَدَفِ الزخرفة، كإيحاءِ أشياءٍ خاصّة، أو إيحاءِ خاصّيّاتها، وليس لتجسيدِها."(الآلوسي،ص283)، ويُمكننا الاستدلال بعد ذلك، أنَّ غاية الفنان من الزخرفة لم تَكُن مَلء الفراغ حَسبْ، بل التعبير عن عَظَمَة الخالق وإحاطته اللامتناهية بِكُلِّ شيء.

إنَّ ما سَبقَ يُغني عن ذِكرِ حقيقة أنَّ الفن الإسلامي هو فن تجريدي بامتياز، أمّا الضاغط المَرجِعي لهذا الأسلوب، فيَعزوه بعض المتخصصين إلى ما وَرَدَ في الأحاديث النبوية الشريفة مِنَ النَهي عن التشبيه والتجسيم وتمّت الإشارة إليه باختِصار، ولذلك يذهب (صالح الشامي) إلى " أنَّ الفنان المُسلم ابتَعَدَ عن الرسم التشبيهي انطلاقاً من التزامه بتنفيذ حُكُم شَرعي."(الشامي،ص244)، في حين يرى

(عفيف بهنسي) أنَّ " ظهور الفن العربي التجريدي لم يكُن تابعاً لِمَنعْ التشبيه واستِحالة التمثيل، بل كانت نتيجة لتقليد قديم سَرَى عند العرب وأجدادهم مُنذ القديم، وكانَ مَبعَثُهُ العقيدة الوحدانية."(بهنسي،ص63)، وهذا الرأي لا يَبتَعِد كثيراً عمّا سَبَقه، لكنه لا يقول بِحُرمة أو كراهة التشبيه والتجسيم، بل يؤكّد أنَّ مَنهجية التوحيد وشمولية عقيدته لا يُمكن أن تَسَعها وتُعَبّر عنها أساليب التشخيص الضَيّقة، المُحَدَّدة بالذوات والمُشَخَّصات الضئيلة. كما يَعني ويُفهَم منه أيضاً، أنَّ عقيدة التوحيد السابقة للإسلام تَلتَقي مع عقيدة التوحيد الإسلامية إنْ لم تكُن واحدة تماماً أو هي ذاتها عقيدة روحية، الأمر الذي يُشكِّل دافعاً لهذا النوع مِن أساليب التعبير ألا وهو الأسلوب التجريدي. ويؤيد هذا الرأي (هربرت ريد) في كتابه الفن والمجتمع، إذ يرى أنَّ أيَّ فنٍّ روحيّ لا يمكنه بحال أنْ يَكوْنَ تَشخيصيّاً، إلّا إذا ابتَعَدَ عن المبادئ الروحانية التي تُشكِّل مَرجِعِيَّته، فالشعوب أو المُجتمعات ذات المُعتقدات الروحية تُحاوِل " إيجاد رَمز للروحانيةِ الكائنةِ خلف المرئيات؛ ولذلك لا يُجاهِد الفنان الروحي ليُصوّر أيَّ شيءٍ واقعيّ، أو أيَّ كائنٍ حَيّ، ويُجاهِد ما استطاعَ للوصولِ إلى ما وراء الواقع؛ للوصول إلى الشيء السامي المُختَفي. وحينئذٍ نسأل: كيف يستطيع الرجل البدائي تصوير السامي المُختَفي؟ ونُجيب بأنه لا يستطيع ذلك إلا بِتَجريد الشيء مِن حالته الواقعية."(ريد،ص47)، وفي ضوء ذلك، فإنَّ الفن الإسلامي بوصفهِ فنّاً مُعَبّراً عن عَقائد وأفكار روحية، لا مَناصَّ فيه مِن أنْ يَعْمَدَ الفنان إلى التعبير عن أفكارهِ ومُعتقداته بشكلٍ تجريديّ، حتّى لو لم تَكُن هنالِكَ حُرمةٌ أو كراهة؛ إذ إنَّ الداعي تَطَلَّبَ ما استُدعِي.

ولا دلالةَ تَكشِف أوضَح عن العلاقةِ بين الضاغط العَقَدي وأساليب التعبير، وبين التجريد والروحانية، مِن إشارة (ريد)، فقد أشارَ إلى فَنَّينِ مُختَلِفَين؛ أحدُهُما فنٌ سِحريّ، والآخَر فنٌ روحيّ، هُما: فن (البوشمَن) ذو المَرجِعيّة العَقَديّة السِحرية، والفن (الزنجي الأفريقي) ذو المَرجِعيّة الحيوية الروحية، إذ وَجَدَ إنَّ عقيدة البوشمَن السِحرية تتطلّب فنّاً ذا مذهب طبيعي، فنّاً " أكثر مُطابَقة للواقع، وأصدق نَقلاً عن الطبيعة، وعلاقته بالواقع غير تلك العلاقة بين الواقع والفن الزنجي تماماً ... والشيء بالنسبة له هو واقع الشيء لا رمزه ولا مَعناه الجوهري كما يراه رمزاً أو جوهراً الزنجي المَيّال إلى الروحية ... وهكذا يَعتَرِف فن هذا الطَور بالواقع والنُسخة المَنقولة عنه فقط."(ريد،ص62-63)، أي أنه فن تشبيهي تمثيلي، في حين أنَّ الفن الزنجي ذو المَرجِعيّة الحيوية الروحية، هو " محاولة للتعبير رمزياً عن الصِفة الروحية الكامنة وراء المظاهر، إنَّهُ - أي الفنان الزنجي - لا يُجهِد نفسه لتمثيل الحَدث اليومي أو الحُضور الحَيّ، بل إلى ما بَعد الواقع اليومي. وقد استطاع تمثيل هذا التجاوز بواسطة التجريدية للواقع الحسّي، بواسطة البحث عن بِنية أساسية، عن الهيكل العظمي للنَشء، لقد هَندَسَ تجسيده للشيء فَوَجَدَ داخل هذا الشكل الهندسي رَمزاً للحقيقة الروحية."(الآلوسي،ص288)،وهذا يُدلِّل على أنَّ التعبير عمّا هو روحي يَتَّخِذ مَنحىً تجريدياً مُطلَقاً أو رمزياً؛ إذ لا يُمكن بحال تجسيد المُجرَّدات بالأشكال الواقعية المحسوسة. ولمّا كانت العقيدة الإسلامية تُمثِّل قِيَماً مُتعالية مُطلقة وهي القيم الإلهية؛ لذا كان الأسلوب المُناسِب للتعبير عن تلك القِيَم هو الأسلوب التجريدي والرمزي.

إنَّ الفنان المُسلم وهو يُعَبِّر بأسلوبه التجريدي بالشكلِ الذي يَنسَجِم وعقيدته الإسلامية، لم يُفَرِّط بالنواحي الجَمالية في نتاجهِ الفني، إذ إنَّ القِيَم الجَمالية لا تَتَعَلَّق بالتجسيد والمُشابهة، بقدر تعلّقها بصفات يعزو إليها (ريد) ما أسماه (الإغراء الجَمالي)، فـ" بكل بساطة هذا الإغراء ناتج عن الصفات المتعلِّقة، بالإيقاع، والتماثل، والحيوية التي هي الصفات الجَمالية بصورة مميزة."(الآلوسي،ص284)، ومَن يَطَّلِع على نماذج الفن الإسلامي لاسيما الزُخرُفي منه، يَجِد هذه الصفات أو السِمات بارزة، بل إبداعية فيه.

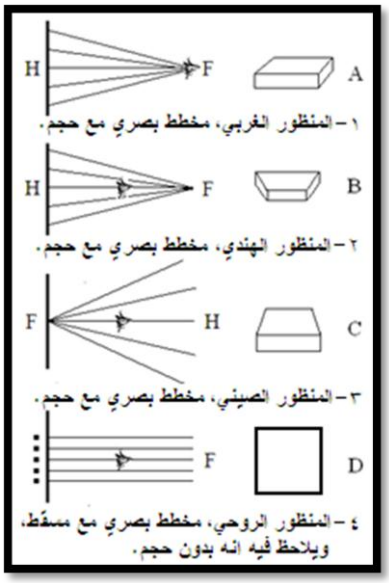
إنَّ السِمات التي ظهرت على الفن الإسلامي، كوَّنَت علاقة وَصل ووحدة أسلوب عام بين نتاجات الفنانين المُسلمين، على الرغمِ مِن المسافةِ الزمنيةِ والمكانيةِ التي فَصَلَت بينهم. ومِمّا هو جَدير بالملاحظة أنَّ الضاغِط العَقَدي رغم عدم كونه عاملاً جَمالياً، إلّا أنَّ تأثيره واضحٌ في أساليب التعبير الفنية، ويمكن أنْ يَسِمَها بِسِمَتِهِ الفِكرية لدى الفنانين المُلتزمين به، فالالتزام هو " سِمَة تقوم في ذات الإنسان، لا يستطيع الانفكاك منها، بل إنه لا يريد ذلك، وَيَحرِص الحِرص كُلّه على المُحافَظَة عليها، فهي تفكيره وسلوكه وتصوّره، فالالتزام هو تَمَثُّل الإسلام وتَطبيقه."(الشامي،ص84)، وهذا ما يُفَسِّر وحدة الأسلوب العام لدى الفنانين الذين يَنطَلِقون مِن نَفسِ العَقيدة، كما يُفَسِّر في ذاتِ الوقت، التباين والاختلاف بين أساليب التعبير الفنية التابعة لعقائد مُتباينة أو مختلفة، إذ تَتَبايَن " أساليب التعبير والأنماط الفنية بين الفنون المختلفة، عند فنون الحضارات الوثنية القديمة، ثُمَّ فنون المجتمعات الدينية؛ كاليهودية والمسيحية والإسلامية، فلكلٍّ مِن هذهِ الفنون أسلوباً ونَمَطاً تعبيرياً وقيمةً متميِّزة عن غيرها، تِبعاً للدِين السائد في مجتمعٍ أو بيئةٍ ما."(سالم،ص14-15)، ويُمكن أنْ نَعُدّ هذا، سبباً رئيساً مِن أسباب الوحدة الأسلوبية التي يَتَّصِف بها الفن الإسلامي، " فلو أنَّكَ عَرَضتَ على أي شخص – كما يقول (ديماندر) – تقتَصِر معرفته بالفنون على المبادئ العامة والبسيطة، صوراً مُتنوعة لتُحَفٍ مَصنوعة في العصور الإسلامية، مِنها مثلاً: صورة لقطعةٍ مِن العاج الأندلسي، وأخرى لقطعةٍ مِن النسيج المصري، وثالثة مِن الزجاج الدمشقي، فلا شك أنه يَشعُر بوحدة أساليبها، ولا يتردّد في الحُكم بانتمائها جميعاً إلى الفن الإسلامي."(الرفاعي،ص11)، أمّا السؤال الذي يَتَبادَر إلى الذِهن فهو: هل يُمكن أنْ تَخلو الساحة مِن فنانين لم يكونوا على درجة مِن الالتزام، ومِن ثَمَّ يَكسِروا صِفة الوحدة التي اتَّصَفَ بها الفن الإسلامي؟ أليس لكلِّ قاعدةً استثناء؟ والجواب لابد أنْ يكوْنَ موجَباً، الأمر الذي يقودنا إلى أنَّ وحدة أسلوب الفن الإسلامي هي دَلالة على التزامٍ مِن جانبٍ آخَر، ذلك هو الالتزام الاجتماعي، إذ " إنَّ بعض الفنانين – على مرورِ تلك الأيام – رُبما خَرَجَ (على) هذا الالتزام ولكننا لا نَجِد لهذا الأمر أثراً يُذكَر، بحيث يُخِلّ بظاهرة الوحدة في الفن الإسلامي، وهذا يَعني أنَّ المجتمع كان يرفض كل فن غير مُلتَزِم، يرفضه بالدافع الداخلي الذي كان يُملي وجوده على الفنان، وكان بدوره - أيضاً - يُملي وجوده على المُشاهِد."(الشامي،ص88). وحتّى بعد اتِّساع رُقعة الدولة الإسلامية بعد صَدر الإسلام، ودخول العديد مِن الأُمم والشعوب في الدين الإسلامي وإطِّلاع الفنان المُسلم على فنون تلك الشعوب المختلفة، إلا إنه - وبدافع مِن التزامه - عَمِلَ على احتوائها وإخضاعها لشروطِ الفِكر الجَمالي الإسلامي، النابع مِن مَرجِعيَّته العَقَديّة الإسلامية، فَرَفَضَ كل ما لا يَتَناسَب مع التعبير عن عقيدته، أو أَحَلَّ - بإبداعه - بَديلاً عنه يَتَناسَب كُليّاً مع التعبير عنها، فـ"

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

حيثُما ذَهَبَت تيارات التأثير الفني، فإنَّ الأديان التي قابَلَتْها، قد التقطتها وكَيَّفتها مع أهدافها."(ريد،ص125)، وغَنيٌّ عن الذِكر، أنَّ مسألة تَكييف الفنون الوافدة لا يقوم بها رجال الدين أنفسهم، بل أنَّ الفنان هو مَن يَقومُ بذلك؛ بوازعٍ مِن تأثير مَرجِعيَّته العَقَديّة في ذاته. فمِنَ المعروف أنَّ الزخرفة كانت مُنتَشِرة في أصقاعٍ مُختلِفةٍ مِن البُلدان، بَيْدَ أنَّ الفنان المُسلم دَلَفَ بها مَنحىً آخر، قوامُهُ التعديل والتحوير والتكرار والتَسطيح. ولم يَقِف عند ذلك، بل استَحدَثَ مَنظوراً جديداً، كان وسيلته لتجاوز النِسبي المُرتَبِط بالذات والأحداث والأشياء، إلى ما هو مُطلَق لا تحُدَّهُ الحدود والنهايات، فَكَما اختار الفنان المُسلم ما هو مُطلَق مِن أساليب التعبير نابذاً بذلك تصوير أحداث وموضوعات جزئية رأى أنها لا ترتقي إلى المستوى الفِكري الذي جاء به الإسلام، كذلك أبدَعَ بعبقريته منظوراً مُختَلِفاً، مُخَلِّفاً وراء ظهره أنواعاً مِن المنظور الخَطّي كانت سائدةً في عصره؛ كالمنظور الخطّي الغربي، والمنظور الصيني، والمنظور الهندي. لقد اِنطَلَقَ مِن مَرجِعيَّته العَقَديّة ليُنشِئ على مبادئها مَنظوراً يُحاول مِن خلاله، أنْ يكونَ فنّه مُستوعِباً لها – أي للمبادئ الإسلامية - ولو بعض الاستيعاب، فألَّفَ نِتاجاته الفنية التصويرية على أساسٍ منظوري مِن نوع فريد، وهو (المنظور الروحي)، الذي لا يَسعى الفنان مِن وراءهِ إلى إكساب الإشكال حَجماً وواقعية عَبْرَ تحقيق بُعدَها الثالث (العمق)، ولا يَنْظُرُ إليها مِن زاويةٍ مُحدَّدةٍ هي زاويته هو، بل " إنَّ الأشياء والمَشاهِد تُرى مِن خلال عَين الله المُطلَقة التي لا تَحِدّها زاوية نَظَر ضَيّقة، على عكس المفهوم الغربي الذي يَجعَل الأشياء والمَشاهِد مرئيّة مِن خلال عَين الإنسان ... أمّا الرؤية الإلهية فهي إشعاعية لشمولها وضخامتها، ثُمَّ هي رؤية مِن جميع الجوانب؛ لأنها صادرة عن نقاط لا حَدَّ لها، وغير ثابتة؛ لأنَّ الله يملأ الوجود، وهكذا فإنَّ حُزَمْ الرؤية الإلهية المُسلَّطَة على الأشياء بزوايا قائمة لا تَتَجَمَّع في مصدرٍ واحد."(بهنسي،ص39)، وهذا استدعى أنْ يكوْنَ المنظورُ الروحي منظورٌ عموديّ يَعتَمِد المَساقِط، ولا يَتَجَسَّد فيه الحجم أو العُمق، فهو ليسَ مَنظوراً أُفقياً كباقي أنواع المنظور الخَطّي التي ذُكِرَت. إنّهُ رؤية يَتَمكَّن الفنان مِن خلالها تسجيل كل ما يَسَعُهُ السطح التصويري، مالِئاً مِن خِلالِهِ الفراغ بوحداتٍ وأشكالٍ مُتوالِدةٍ باستمرارٍ ومُتراصّة؛ ليُعَبِّرَ عن اللاتناهي الإلهي، والمُخطط (1) يوضِّح سِمة المنظور الروحي.

إنَّ نَظرةً واحدةً إلى المُخطَّط (D) الذي يُمَثِّل المَنظور الروحي، كفيلةٌ بأنْ تُرِينا أنَّ هذا المَنظور هو الوحيد القادِر- مِن بين بقية الأنواع - على تَحقيقِ أقرَبِ مَفهوم للرؤية الإلهية؛ إذ نَجِد فيه أنَّ المَساقِط العمودية للنَظر تَتَعدَّد بِتَعدُّدِ الأشياء والنقاط المنظورة، لا بل يُمكِن أنْ تَتَعدَّد بتعدُّدِ

مُخطط (1) يمثّل أنواع المنظور، والمنظور الروحي الإسلامي.



(بهنسي،1979،ص200)

أجزاء تلك الأشياء نفسها، حتّى لا يَغيب شيء عن الرؤية ولا تُغادِر منها أحداً، فيوفّر بذلكَ نَظرةً كُليّة إحاطيّة بالأشياء المُصوَّرَة، ويَستَحيل كل سَطح إلى مِلاء فلا يبقى ما يمكن أن يُسمّى فراغاً، فَتَنسَجِم الرؤية الفنية مع الرؤية الإلهية.

وقدّ صَوَّرَ الفنانون المُسلِمون وفق هذا المنظور ورؤيته الكُليّة " البَشر والحيوانات والنباتات مِن دون تعيين، أي مِن دونِ نقلٍ لملامحِ كائنٍ بعينهِ تَحَدَّدَ مِن حيث الزمان والمكان والذات، فقد كان هَمُّهُم تَصوير مَفاهيم بالمعنى الأرسطي، ومُثُل بالمعنى الأفلاطوني. أو إذا شِئنا استخدام تعبير آخَر لَقُلنا إنَّ هَمُّهُم كانَ تصوير المعاني الكُليّة للكائنات في إطارِ عالَمٍ فنيّ تتكامل له مقومات جديدة كل الجِدّة."(الشامي،ص235).

لقد اختَلَفَ الفقهاء في مسألة تحريم التصوير أم كراهته، كما اختَلَفوا كذلك في مسألة بقاء الحُرمة أم زوالها بزوال عِلّتها (بحسب رأيهم)، ويبدو أنَّ هذا الاختلاف أتاحَ لبعضِ الفنانين التَطَلُّع لأساليب تعبير فنّية أُخرى لم تَكُن مُستَخدَمَةً قَبلاً. ومَهما يَكُن مِن شيء، فإنَّ التَعاطي مع مسألة التصوير في العَهدَين الأموي والعباسي وما بَعدَهُما، لم تَبقْ على حالِها - إبّان العَهد الإسلامي الأوّل - مِن الحُرمة أو الكراهة؛ إذ " أوضَحَت المُكتَشَفات الأثرية أعمالاً فنية تصويرية تمَّت بأمر الخُلفاء أنفسهم دون خوف أو حَرَج، وها نحن نرى في سورية ومنذ زمن الأمويين قصوراً حافِلة بالصور والرسوم، مثل قصر (الحير) و (قصير عمره)، كما أننا أصبحنا نرى في عراق العباسيين، كثيراً مِن الشواهِد التصويرية، ولَعَلَّ أوضَحها ما عَثَرَ عليه (هرتسفيلد) الألماني مِن آثار سامراء ... إذ شوهِدَ في بقايا الدور، غُرَفٌ وأبهاءٌ زُيِّنَت جُدرانها بتصاويرٍ مَشرقية، بين بارزة وغائرة في الجِص، أو صور مُلوّنة للآدَميين وغيرهم، بَديعة المِثال حافِظةٌ لِجِدَّتِها على مَرِّ الزَمان."(بهنسي،ص52)، فضلاً عن التصاوير التي انتَشَرَت في المَخطوطات، بِعَدِّها جزءاً توضيحياً وتزيينياً منها، وأهمُّ تِلكَ المَخطوطات التي اشتَمَلَت على فن التصوير وحُفِظَت إلى يومِنا هذا " كتاب البيطرة لـ(ابن الأحنف)، وكليلة ودمنة لـ(ابن المُقفَّع)، وكتاب صور الكواكب لـ(الصوفي)، وكتاب المادّة الطبيّة لـ(مختار الحكيم)، وكتاب مقامات الحريري التي رسمها (الواسطي)."(الفنجري،ص116)، إذ صوَّرَ الأخير مَقامات الحريري بأُسلوبٍ واقعيّ، واستطاع مِن خلالها أنْ يَمُدَّنا " بمعلوماتٍ قَيِّمة عن العادات والتقاليد الإسلامية بين القرنين الثاني والثالث عشر الميلاديَّين، وتُعَدّ أكثرُ الصور واقعيّةً في التصويرِ الإسلاميّ."(محمد،ص107)، لكنها رغم واقعيتها لم تَفقِد كل مقوّمات الفن الإسلامي وسِماته، إذ يُمكِننا أنْ نَشهَدَ فيها صِفة التكرار واللانهائية الزُخرُفيّة التي تَكرَّرَت في بعض تلك التصاوير، إذ نَجِد أنَّ التكرار واضِحٌ فيها، إضافةً إلى أنَّ التنظيم الشكلي لعناصرها يتَّخِذ طابعاً سيمترياً مُتناسِقاً يَقْرُب مِن النظام الهندسي في دِقَّتِه.

وتَكادُ تكون الصِفة الواقعية الاصطلاحية، لا الواقعية التشبيهية، هي الصِفة العامّة للأشكال في مدارس التصوير الإسلامية التي انتَهَجَت مَنهَج التصوير الواقعي، لاسيما النباتات التي جَسَّدَها الفنان بأسلوب زُخرُفي صِرف (مؤسلَب)، فتحوّلت أشكالها إلى أشكال رمزية تُنافي صورتها الطبيعية، الذي تَظهَر فيه النباتات وكأنها عَملٌ فنيٌّ مِن (الرَقش)؛ إذ " تَناوَل الفنان الورقة والشجرة والزهرة، ولكنه جعلها

بصورة تُخالِف صورتها التي في الطبيعة، فهي عنده رمزٌ لورقة أو لزهرة، فيه مِن الأصل بعض ما يربطه به، ولكنه شيء جديد."(الشامي،ص193).

إنَّ الأسلوب الذي تَمَيَّزَ به الفن الإسلامي، هو حَصيلة المَرجِعيّة العَقَديّة للفنان المُسلم، المتمثلة في الإيمان بوحدانية الله سبحانه وتعالى، ولانهائية كل ما يَتّصِل به مِن صِفات؛ كـ(القُدرة، والحكمة، والرحمة، والغِنى، والجَمال، والكمال..)، إلى ما سواها من الصِفات الإلهية. كما أنه حصيلة الاعتقاد بحُرمة أو كراهة التصوير- كما مَرَّ ذكره. ويبدو أنَّ هذَين العامِلَين كانا سَبَبَاً في تبوّئ الفن الإسلامي هذه المكانة الرَفيعة، إذ إنَّ العامل الأخير لم يَحُطّ مِن قيمة أُسلوب التصوير الإسلامي بل على العكس، فقد جَعل الفنان المُسلم يَبتَكِر حلولاً توفيقية أدَّت إلى أن يكون أسلوبه فريداً ومُتَمَيِّزاً، وهذا ما يؤيده (بلاسم محمد) بقوله: فـ" إن لم يَكُن هناك نَهيٌ عن التصوير، وتحريمٌ، وقُيود، لَما تَشَكَّلَت أسلوبية خاصّة للتعامُل مع الفن."(محمد،ص112).

ومِن الفنون التي بَرَعَ فيها الفنان المُسلم أيَّمَا براعة، العمارة، لاسيما عمارة المساجد، إذ أنها المؤسَّسات التي لا غِنى عنها في المدينة الإسلامية، وقد تَجَسَّدَ مِن خلالها طابع العمارة الإسلامية كما تجَّسَدَ فيها الفن الإسلامي، وتمثّل ذلك في التصميم الهندسي لها، وطبيعة العناصر العمرانية التجريدية التي تَتَشكَّل منها؛ كالقباب والمآذن والمحاريب والأقواس المختلفة، والأعمدة والأروقة والزخارف الهندسية والنباتية، فضلاً عن التزيينات الكتابية باستخدام الحَرف العربي والخطوط التي يتجسَّد بها لاسيما الخط الكوفي، إذ تُكتَبْ آيات القرآن الكريم على أشرطة مِن الآجِر أو القاشاني تُحيط بالمسجد مِن الداخل أو الخارج أو كِلَيهما. وقد أبدَعَ الفنان المُسلم أغلب هذه العناصر، إضافة إلى التحويرات التي أدخَلَها على بعضٍ منها، وهي تحويرات غيَّرَت - في الغالب - الشكل القديم لتلك العناصر، لِتَكتَسِبَ طِرازاً جديداً ارتَبَطَ بالإسلام، وهو طِرازٌ يَطغى عليه التَجريد والتَسطيح، ومِن هذه العناصر - على سبيل المثال: الزخرفة النباتية " فقد عُرِفَت زخارف التوريق في فنون ما قبل الإسلام بأشكالٍ مختلفة، ولكنها - بشهادة غير المُسلمين مِن دارسي الفنون ومؤرخيها - قد اتَّخَذَت بعد انتشارها بين فنون المُسلمين سَمتاً آخَر، أساسهُ التَنويع والتتابُع، والتَحوير."(الشامي،ص171)، ومَن يَطَّلِع على بعض تلك المَساجِد يَتَّضِح له جَليّاً الطِراز التجريدي، كما يَتَّضِح له الدافع الجَمالي والأشواق الروحية التي دَعت الفنان المُسلم إلى صياغةِ تِلكَ العناصر على الصورة التي هي عليها، " فقد كان هذا الدافع حُرّ الانسياب، مُترعرِعاً لِغَيرِ ما حَدٍّ في العمارة بصفةٍ خاصّة، وفي الصناعات اليدوية بصفةٍ عامّة، إذ كانَ السبيل مناسباً لظهورِ أسلوبٍ مِن الفنّ مُجرَّد، وهذا ولا شك هو المجال الكبير الذي تَرَعرَعَ فيه الفن الإسلامي."(ريد،ص92).

وصفوّة القول، إنَّ المَرجِعيّة العَقَديّة الإسلامية، دَعَت الفنان المُسلم وبدافع مِن التزامه هو، إلى أنْ يتَّسِمَ أسلوبهُ الفني بالعديدِ مِن السِمات التي جعلته (الأسلوب) مُنسَجِماً مع عقيدته، ويمكن أنْ تُرَدّ الوحدة الأسلوبية في الفن الإسلامي إليها. وممّا تَجدُر الإشارة إليه، أنَّ بعض الأعمال الفنية في تلك الفترة قد لا تَنطَبِق عليها بعض هذه السمات، لأسباب كثيرة أهمّها أنها قد تكون مُتأثِّرة بمَرجِعيّات عَقَديّة أو فنية أخرى، ومِن ثَمَّ هي تُمثِّل - في سياق هذا البحث - استثناءاً، والاستثناء لا يُقاس عليه بمَنطِق البحث العلمي.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

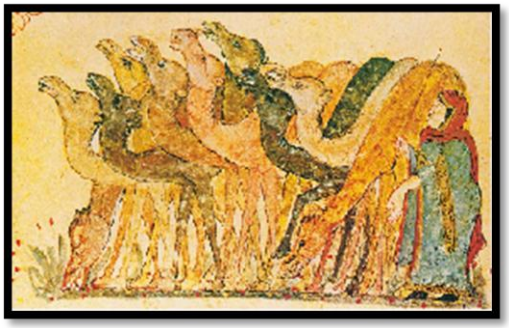
مؤشّرات الإطار النظري

1- إنَّ غاية استخدام التَجريد هو التَعبير عن اللامَرئي وعمّا هو روحي، كما أنَّ تَصحيف الأشكال الواقعية هو مُحاوَلة للتعبير عَمّا هو حِسّي بطريقةٍ تَغلِبُ عليها الرَوحانية، وتَكوْن هي المُهَيمِنة، لإحداث الموازَنَة بين الواقع وما فوق الواقع.

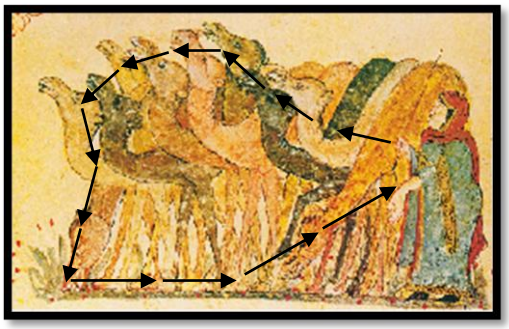
2- إنَّ واحِداً مِن مَظاهِر الرَوحانية في الفَن العربي الإسلامي هو مَلء الفراغ (الفضاء) الخاص بالسطح التَصويري، الذي يُستَعان على تَحقيقهِ بالمَنظور الروحي في فَنّيّ التَصوير والزَخرَفة على السواء.

3- إنَّ الطريقة التي اتَّبَعَها الفنان العربي المُسلِم للتعبير عن اللانهائية الإلهية، كانت تكرار العناصر التصويرية على وفقِ نِظامٍ خاضِعٍ لتنظيمٍ هندسيّ، غايته الانسجام مع الجمال الإلهي أولاً، وتَحقيق الاستمرار في الامتداد اللانهائي الذي يُتابعه المُتلقّي ببصرهِ وذهنه ثانياً.

4- رَكَّزَ الفِكر الجمالي العربي الإسلامي، على قِيَم الاعتدال والتَناسق والتناسب والتَنظيم؛ المُفضِية إلى الكمال ومِن ثَمَّ إلى الجَمال.



شكل (**1**) (الجارية والجِمال العشرة)



مخطط (**1**- أ)

إجراءات البحث

1- **منهج البحث:** اتَّبَعَ الباحث المَنهج الوصفي التحليلي، لملاءمته تحقيق أهداف البحث.

2- **مجتمع البحث:** نظراً لِسعةِ مجتمع البحث الذي يَشمل نتاجات لا حَصرَ لها مِن فنون: التصوير، والزخرفة، والعمارة العربية الإسلامية؛ فقد استلزم الأمر الاكتفاء بعيّنةٍ تَعكِس تلك الأنواع.

3- **عيّنة البحث:** جرى اختيار عيّنة البحث بأسلوب الانتقاء القصدي توخّياً للشمولية، وكما يأتي:

أ- أنْ تَشمَلَ عيّنة (التصوير)، تَمثّلات لعناصرٍ حيّة: بشرية، حيوانية، نباتية.

ب- أنْ تَشمَلَ عيّنة (الزخرفة)، نِتاجاً يَضُم نَوعَيها: الهندسي والنباتي.

ج- أنْ تَشمَلَ عيّنة (العمارة)، تَنوّعاً مِن العناصر العمرانية (التشيدية)- الفنية.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

4- **أداة البحث:** اعتمد الباحث مُؤشرات الإطار النظري، أداتاً لتحليل العيّنة والتوصّل إلى النتائج.

تحليل العينة

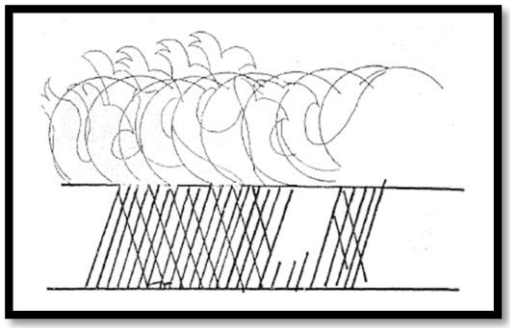
1- **عيّنة التصوير:** شكل (1) مُنمنَمَة الواسطي (الجارية والجِمال العشرة).

تَتَضمَّن مُنمنَمَة الواسطي، امرأة تَسوْق عشرة جِمال إلى المرعى، يَظهَر على جميع أشكال المُنَمنمة التَصحيف، الذي حقّقه الواسطي بالتسطيح عَبْر إهمال الظِل والضوء والتَركيز على قيمة الخَط، الذي بدوره يَقود المُتلقّي لمُتابعة التنقّل ببصره عَبْرَ الأشكال، في حَركة أرابسكية لا تَنتهي، تبدأ مِن المرأة لتَنتَقِلَ عَبْرَ يَدها اليُمنى المُمسِكة بالعصا إلى ظَهر الجمل الأول وعُنق الثاني الذي يحيلنا إلى ما بَعده وصولاً إلى التاسع الذي يَنقلنا بعنقهِ إلى رأس الجَمل العاشر لنعود مِن جَديد مع خَط الأرض وسيقان الجِمال إلى رأس الجمل الأول ويَد المرأة، لِتَتَكرّر العملية مِن جَديد وإلى ما لا نهاية، كما في المُخطط (1-أ)، فالنتاج بالرغم مِن أنه يَسرِد حَدَثاً يَتطلّب أشكالاً تَشبيهية لا تجريدية؛ لحصول الفَهم لدى المُتلقّي، إلّا أنَّ الفنان لم يتخلَّ عن تَضمينهِ جانِباً روحياً كان واضِحاً عَبْرَ اتجاه رؤوس الجِمال إلى السماء عَدا اثنين منها آثرا لذّة المَحسوس. كما ظَهَرَ التأثُّر الروحي مِن خلال الرغبة في التكرار المُنظّم والمتناسق، وكأنَّ المُنمنمة شكلٌ مِن أشكالِ الزخرفة الإسلامية المُجرّدة، كما يَظهر في المخطط (1- ب). فضلاً عن إنَّ الأشكال النباتية التي ظَهَرَت في الزاوية السُفلى اليسرى مِن الشكل (1) بَدَت وكأنها تخطيطاتٍ زُخرُفيةٍ بَعيدةٍ عن واقعيتها البَصَريّة في الطبيعة.

شكل (**2**) (زخرفة هندسية - نباتية)

2- **عيّنة الزخرفة:** شكل (2) زخرفة هندسية – نباتية.

يُمَثِّل الشكل (2) نِتاجاً مِن الزخرفة العربية الإسلامية (الهندسية - النباتية)، التي تضمَّنَت الخط العربي بوصفه عُنصراً زخرفياً وتعبيرياً، تَحَقَّقَ بمفردات (ياحنّان يامنّان ياديّان ياغفران..) التي جاءَت بشكلٍ أرابسكي مُتضافر دائرياً، مُحَقِّقاً للمفردات استمرارِها ودَيمومَتِها، لتُشكِّلَ ذِكراً سَرمَدياً لا يَنتَهي يَلهَج به السطح التَصويري مع المُتلقّي. كما يَظهَر التَجريد فيها جَليّاً عَبْرَ استخدام الخُطوط المُستقيمة التي تُكوِّنُ جَرّاءَ استمرارها أشكالاً هندسية مُتنوّعة مُربّعة وخُماسيّة وثُمانيّة برؤوسٍ نَجميّة، يُلاحَظ فيها المنظور الروحي واضِحاً؛ إذ الأشكال منظورة مِن



مخطط (**1- ب**) (بلاسم،2008،ص167)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الأعلى بطريقة مَسقَطية، دلالةً على الرؤية الإلهية المُحيطة بكلِّ شيء؛ ودلالة على اللانهائية التي تتماهى مع اللانهائية الإلهية؛ إذ ليسَ ثَمَّةَ موضِعٌ مِن الفضاء التصويري خالٍ مِن العناصر التصويرية، بل إنَّ العناصر النباتية والهندسية توحي للمُتلقّي بلا نهائيتها عَبْرَ المَسارات التي لو قُيِّضَ لها الاستمرار لَمَا كانَت لِتَتَوَقَّف عند حَدّ، لِتَكوْن أشبه بالمتوالية الهندسية العددية مُتسارعة الاتّساع، ومِن ثَمَّ تَدعُونا إلى عَدِّها انعكاساً وتَمثِيلاً صادقاً لقولِ الله تعالى: " والسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُون﴿47﴾"(الذاريات،الآية47)، فما هذا الجزء إلاّ واحداً مِن أجزاءٍ لا حَدَّ لعددها يُمكِن أنْ تَتَكامَل وتَستَمِر. ومِن المُلاحَظ أنَّ العناصر النباتية صَحَّفَها الفنان بتعديلاتٍ جَعَلتها بَعيدةً عن شَكلِها الطبيعي، غَيرَ أنّه أكسَبها بذلكَ القُدرة على مُجاراة الخطوط الهندسية في تنظيمها وتناسقها واعتدالها، ليُصبِحا شريكَين يتَضارَعا ذات القدرة على تَحقيق الاستمرار والسيمترية الفائقة التي لا تتحقّق بالأشكال الطبيعية؛ لِما فيها مِن اختلافات الشكل، فلو أننا قَطَعنَا هذا الجزء إلى أربعة أجزاء لأتت مُتماثلةً في عناصرها الهندسية والنباتية على حَدٍّ سواء، وفي هذا دلالة على أنَّ الفنان العربي المُسلم أكسب العناصر النباتية - بتصحيفها - سَمتاً هندسياً، وأناطَ بها فِعلاً تَصميمياً لا يَقبَل الاختلاف، مَهمَا استمرَّ بها التكرار والامتداد.

عيّنة العمارة : شكل (3) المسجد النبوي الشريف.

شكل (**3**) (المسجد النبوي الشريف)

يمثّل الشكل (3) صورةً لمسجدٍ صِيغَت أجزاؤهُ صياغةً تجريدية هندسية، كما هو الحال في المساجِد عامّة. فقبّتهُ كُروية، وأعمِدَته أسطوانية، وأروقته مقوّسة، ومآذِنه ذوات قواعِد مُربّعة تَعلوها أجسام أسطوانية ومُضلّعة، وتَتَضَمَّن شُرفات مُضلّعة، وتنتهي مِن الأعلى بنهاياتٍ كروية ومخروطيةٍ وبيضوية. وقد زُخرِفَت مآذِنهُ بزخرفةٍ خَطّية هندسية، يَظهَر عليها التكرار المُنتَظَم اللانهائي؛ إذ تَلتَفُّ بشكلٍ يُحيط بالمأذنة، ليلتَقي أولها بآخِرها في حَرَكةٍ سرمديةٍ وبصورةٍ مُتموّجَةٍ ذات زوايا، تَعكِس بلانهائيتها اللانهائية الالهية، وتَمنَح المأذنة سَمتاً روحياً يُضاف إلى روحانيتها المُتأتّية مِن امتدادها في السماء ووظيفتها الروحية المُتمثّلة في الدعوة المَلَكوتية للصلاة التي هي صِلةٌ بين العَبد وربّه. فالتجريد مُتَسَيِّدٌ - في أجزاء هذا المَسجِد كما في سواه مِن المَساجد - لغيرِ ما حَدّ، وظاهِرٌ في أجزائهِ التشييدية كما في التزيينية منه؛ فليس ثَمَّةَ – فيما يحتويه أو يَدخُل عنصراً تَشييدياً فيه – عناصرٌ تومِئ إلى جُزئياتِ الحياة بتفاصيلِها الحِسّية، بل إنَّ ما تَرَكّب منه عمارته وَثيق الصِلة بالكُلّي والروحي؛ لِينقل المُسلم إلى عالمٍ مُختَلفٍ عن العالمِ الذي يعيشه وينهَمِكُ به.

نتائج البحث واستنتاجاته

أولاً: النتائج

في ضوء مؤشِرات الإطار النظري، ومصاديقها التي ظَهَرَت في عملية تحليل العيّنة، تَمَّ التوصّل إلى النتائج الآتية:

1- إنَّ استخدام الخطوط والأشكال الهندسية الصِرف في الزخرفة الهندسية، واستخدام الأجسام الهندسية الأسطوانية والبيضوية والأقواس في العِمارة، كما بَدا واضحاً في الشكل: (2) و (3) على التوالي، جاء للدلالة عما هو روحي ولا نهائي، ولِفَكِ الارتباط بالمحسوسات المحدودة الزائلة.

2- جاء تركيز الفنان العربي المُسلم، على تَصحيف (تَحوير) الأشكال الطبيعية (الإنسانية والحيوانية والنباتية) في فن التَصوير، والأشكال النباتية في الزخرفة؛ ليُتيح للأشكال التحرّر مِن قوانين الطبيعة المادّية التي تَفرِض أشكالاً مُختلفة لا يُمكِن التحكُّم في استمرار امتدادها اللانهائي في النِتاج الفني، ومِن ثَمَّ الانطلاق إلى عوالم حدسية لا تحدّها حدود، كما ظَهر في العيّنة، شكل: (1) و (2).

3- عَمَدَ الفنان إلى مَلءِ الفراغ (الفضاء) بعناصر مُكرّرة؛ لِتَشكيل مَنظومة أرابسكية، تُحيل المُتلقّي – عَبْرَ عناصرها التي تتبادل الاستلام والتسليم – إلى حركة لا نهائية يُتابعها المُتلقّي بِبَصَرِهِ وذِهنه، وفق مَنظورٍ روحيّ يُحيلُنا إلى مفهوم الرؤية الإلهية التي لا يَغيب عنها شيء، كما في الشكل: (2).

4- اشتمال نتاجات العيّنة على قِيم جمالية إسلامية تمثَّلَت بالاعتدال والتناسق والتناسب والتنظيم، يُمكِن مُلاحظتها في جميع أشكال العيّنة؛ إذ لا وجود لما هو عشوائي فيها.

ثانياً: الاستنتاجات

1- إنَّ المَرجِعيّة العَقَديّة الإسلامية كانت ضاغِطاً نحو انتحاء أسلوب التجريد في الفن؛ فهو نتيجة طبيعية لتحوّل العربي مِن العقيدة الوثنية الحِسّية، إلى عقيدة الإسلام الروحية؛ فالتَعبير بالفن عمّا هو روحي - حتّى لدى غَير المُسلمين كزنوج أفريقيا مثلاً - يَتَّخِذَ سَمتاً تجريدياً، ومعنى هذا أنَّ تَجريدية الفن العربي الإسلامي ضرورة لابُدَّ منها؛ للتعبير عن اللامرئي واللانهائي، حتّى لو لم تَكُن ثَمَّةَ كراهةً أو تَحريم للأسلوب التَشبيهي.

2- إنَّ تَصحيف الأشكال الطبيعية، كان موازنةً بين ما هو روحي، وبين ما هو حِسّي ضروري لإيصال مَقصدية النِتاج، ذلك أنَّ أغلب النتاجات المُصحَّفة - لاسيما في فن التصوير - كانت موجَّهة للسرد ومُخاطَبة المُتلقّي، لذا اقتضَت أنْ تَكونْ على قَدرٍ مِن الإيقونية المفهومة له، دون أنَّ تتناقَض في ذلك مع الجانب الروحي الفكري، أو أن تَكوْن مُضاهاةً لخَلقِ الله تعالى عَبْرَ التَشبيه بمخلوقاته الحَيّة، كما أنَّ احتواء بعضها على دَلالات روحانية مُباشِرة طغى على ما فيها مِن الجوانب الحِسّية.

3- يُعَدّ الفِكر الجمالي مَرجِعيّةً مؤثِّرة، عكسها نِتاج الفنان العربي المُسلم؛ إذ كان نتاجه الفني قائماً على القِيم الجمالية الإسلامية: الاعتدال والتناسق والتناسب والتنظيم في محاولة حثيثة للاقتداء بالكمال الإلهي الذي هو سِرُّ الجمال.

المصادر:

القرآن الكريم

1- إبراهيم، زكريا . مشكلات فلسفية - مشكلة الفن . مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).

2- إبراهيم، وفاء. فلسفة فن التصوير الإسلامي . الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ب)، 1993.

3- أبو ملحم، علي . في الجماليّات - نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن . ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1990.

4- الآلوسي، حسام مُحي الدين . الفن البُعد الثالث لفَهم الإنسان . ط1، بيت الحكمة، بغداد، 2008.

5- بهنسي، عفيف . جمالية الفن العربي . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.

6- البيهقي، الإمام الحافظ أبي بكر أحمد بن الحسين . الجامع لشُعَب الإيمان . ط1، ج8، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، الرياض، 2003.

7- التوحيدي، أبي حَيّان . الإمتاع والمؤانَسة . ج2، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2011.

8- التوحيدي، أبي حَيّان و مسكويه . الهوامل و الشوامل . الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د.ت).

9- حسن، زكي محمد . التصوير وأعلام المصورين في الإسلام . ط1، شركة نوابغ الفكر، القاهرة، 2011.

10- الرفاعي، أنور . تاريخ الفن عند العرب والمسلمين . ط2، دار الفكر، دمشق، 1977.

11- الرويلي، ميجان و سعد البازعي . دليل الناقد الأدبي .ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

12- ريد، هربرت . الفن والمجتمع . ترجمة: فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد (ص)، (د.ب)، (د.ت).

13- ---------- . معنى الفن . ترجمة: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، (د.ب)، (د.ت).

14- زكريا، فؤاد . التعبير الموسيقي . مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).

15- سالم، محمد عزيز نظمي . الفن بين الدين والأخلاق . ج1، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1996.

16- الشامي، صالح أحمد . الفن الإسلامي- التزام وابتداع . ط1، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1990.

17- عدرة، غادة المقدّم. فلسفة النظريات الجمالية . ط1، جروس برس، طرابلس، 1996.

18- علوش، سعيد . معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

19- الغامدي، سعيد بن ناصر. المرجعية في المفهوم والمآلات . ط1، مركز صناعة الفكر للدراسات والأبحاث، اسطنبول - بيروت، 2015.

20- فتحي، إبراهيم . معجم المُصطلحات الأدبية . المؤسسة العربية للناشرين المُتحدين، بيروت- تونس، 1986.

21- الفنجري، أحمد شوقي . الإسلام والفنون . ط1، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، الجيزة، 1998.

22- فيدوح، عبد القادر. الجمالية في الفكر العربي . منشورات اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1999.

23- قطب، محمد . منهج الفن الإسلامي . ط6، دار الشروق، بيروت، 1983.

24- كليب، سعد الدين . البنية الجمالية في الفكر العربي- الإسلامي . ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

25- لالاند، أندريه . موسوعة لالاند الفلسفية . ترجمة: خليل أحمد خليل، ط2، منشورات عويدات، بيروت - باريس، 2001.(ثلاث مجلدات)

26- محمد، بلاسم . تأويل الفراغ في الفنون الإسلامية . ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2008.

27- مراد، بركات محمد . رؤية فلسفية لفنون إسلامية . ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2009.

28- الموقع الالكتروني لمعجم المعاني الجامع: (http://www.almaany.com/ar/dict/ar).

29- الموقع الالكتروني: (https://ar.wikiquote.org/wiki/ مُعلَّقة_عنترة_بن_شداد).

30- الموقع الالكتروني للموسوعة العالمية للشعر العربي: (http://www.adab.com/modules.php?name=Sh11136er&doWhat=shqas&qid=3).

The Pressing References towards Abstraction in Arab and Islamic Art

Haider Kazum Said ..... University of Baghdad

Al-academy Journal ..... Issue 90 - year 2018
Date of receipt: 10/7/2018…...Date of acceptance: 9/10/2018…..…Date of publication: 16/12/2018

Abstract

The Arab Islamic art was best known as pure abstraction or realism distorted from what is natural. The two styles, or one of them, was the most prominent in the Islamic arts, such as decoration, photography and architecture. The analogy that was prevalent in the non-Islamic world did not have a presence equivalent the aforementioned styles despite the great openness to the cultures of different countries, which characterized that stage, which resulted from the Islamic conquests, the conversion of many people to the Islamic faith, and their migration to the Islamic cities at the time, bringing with them their arts and methods of formulation. This makes us question the influential references that invite the Arab Muslim artist to follow the abstract method and stick to it. That was the problem of the research included in the methodological framework, which also included the research importance, purpose and limits and specifying its terms. The theoretical framework consisted of two sections: the first (the pressure of the aesthetic thought), and the second (the pressure of the religious reference). The researcher came up with a number of indicators. The research procedures for the analysis of the sample, depended on the indicators of the theoretical framework, which represented the analysis tool through which the results and conclusions of the research have been reached at and the most important of which:

1- The Islamic religious reference was pressing towards the method of abstraction as it is a natural result of the Arab transformation from the pagan creed to the spiritual doctrine of Islam; that the expression through art about what is spiritual - even for non-Muslims, such as the African negro - takes abstraction quality, which means that abstraction of the Arab-Islamic art is a necessity; to express the invisible and the infinite, even if there is no disobedience or prohibition of the method of imitation.

2- The aesthetic thought is an influential reference reflected by the artist's output. Its product was based on the aesthetic values of Islam: moderation, harmony, proportionality and organization in an attempt to follow the divine perfection which is the secret of beauty.

Key words: (References, Pressing, Abstraction, Islamic Art)