بحث محكم | قسم الدراسات الدينية | 24 يوليو 2017

الأفق الفكري لجماليَّات الفنّ الإسلامي

محاولة في تأويل العلامة وتجلّيَّات المقدَّس

محمَّد الكحلاوي
باحث تونسي

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

All rights reserved © 2017
جميع الحقوق محفوظة © 2017

ملخَّص البحث:

تدور المحاور الأساسيَّة لهذا البحث حول مسألة مكوّنات الأفق الفكري أو المعرفي الذي في ضوئه يمكن لنا قراءة جماليات الفنّ الإسلامي قراءة وجيهة ودالّة؛ أي أنَّ مسار المقاربة سيتَّجه إلى البحث في طبيعة ذاك الأفق الفكري المتصل بممارسة الفنّ وصناعة الجمال في الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة. حيث سنحاول الاشتغال على خلفيَّة نظريَّة وما تحيل إليه من مفاهيم وتصوُّرات صارت تشكّل نسقاً أو نظاماً معرفيَّاً، في ضوئها يكمن إنجاز قراءة متن الفنّ الإسلامي ومدلول مفهومه، ومن ثمَّ إمكان تأويل تجلّي جمالياته في الممارسة الإبداعيَّة وفي ضوء الأسس المعرفيَّة الممثلة لروح هذا الفنّ ضمن سياق تداول فكري وحضاري محدَّد السمات والخصائص، وانطلاقاً من تلك البنيات الثقافيَّة المتحكّمة في تشكيل المجال الإبداعي لهذا الفنّ، ومن ثمَّ إنتاج دلالاته الرمزيَّة وتحديد سياقاته التداوليَّة وتلقّي جماليَّاته عبر التاريخ. فعبر أنظمة العلامات وتشابك الرُّموز في تشكيلات ومناويل نسيج فنّي، تستقي مفردة الفنّ الإسلامي رؤيتها إلى الكون من عمق منظومة الفكر الإسلامي في دوائرها المختلفة: العلميَّة والفلسفيَّة والكلاميَّة والصوفيَّة، ويحاكي نظام اشتغال الأثر الفنّي الإسلامي في المعمار أو الزخرفة أو الخطّ العربي المنوال البلاغي العربي.

وهنا سيحاول هذا البحث الاستدلال وفق مقاربة تأويليَّة نسقيَّة على مدى وجاهة فرضيَّة، أو إلى حدّ يمكن إثباتها، وهي أنَّ حركة إبداع الفنّ العربي الإسلامي كانت تجري في ضوء قانون التناسب وتشتغل وفق منطقه، هذا القانون الذي ارتحل في الحضارة العربيَّة من الرياضيات إلى الجماليَّات وصنعة الفنّ، ومن الفلسفة إلى البلاغة والتصوُّف ليشكّل الإطار النظري الجامع أو البراديغم Paradigme الحاضن لولادة صنعة الفنّ والجمال. حيث بات الوعي به يمثّل واحداً من أهمّ شروط قراءة منتجات هذا الفنّ وتأويل جمالياته التي تستدعيه بوصفها مجموع زخارف ورقش **L'Arabesque**، يجسّم على نحو استعاري حقيقة العلاقة بين الله والعالم، من جهة الدلالة على وحدانيَّة الخالق وتجلّيه المستمرّ في الكون، في آياته الجلاليَّة، دون أن يكون بالإمكان تعقّل أو إدراك ذاك التجلّي كما هو في ذاته، أو معرفة ظهور الجليل وحضوره في العالم.

أهميَّة البحث

انطلاقاً من خصوصيَّة طرح إشكاليَّة هذا البحث، كما تمَّ التطرُّق إليها أعلاه، سيكون الهدف المحوري لهذه المقاربة متمثّلاً في محاولة رسم ملامح أفق فكري فلسفي جمالي، يكون بمثابة منوال معرفي تقرأ في ضوئه جماليات الفنّ الإسلامي وتؤوّل دلالات علاماته، ويستقي هذا المنوال مفرداته وتصوُّراته الأولى من نسق اشتغال أنظمة المعرفة والتفكير الجمالي والبلاغي في الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة، وذلك حتَّى يتمَّ تجاوز إسقاط التصوُّرات ووجهات النظر الجاهزة، أو تفسير الشكل بالشكل دون الاستناد إلى أيّ أفق فكري

أو فلسفي، أو وعي بأهميَّة البحث في الشروط والخلفيَّات المؤسّسة والمتحكّمة في إنتاج "الفنّ الإسلامي" في علاقته بفنون المعرفة والأدب الأخرى (البلاغة، الشعر)، تلك التي حدَّدت تمثّلاته الجماليَّة لمكوّنات المعتقد الديني وتعبيراته الرمزيَّة عن رؤى متعالية ودالّة على العالم والوجود والإنسان.

مقـدّمـــة

ارتبط الكلام في نوع الإبداع الفنّي الذي ميَّز الحضارة العربيَّة والإسلاميَّة بمصطلح "الفنّ الإسلامي" أو "الجماليَّة الإسلاميَّة"، التي تجلّت معالمها في الخطّ والمعمار والرسم والتصوير والزخرفة، وأيضاً في البلاغة والأدب. إذ مثّل "الفنُّ" بوصفه شكلاً من أشكال التَّعبير الثقافيّ، بعداً هامَّاً وأساسيَّاً من أبعاد الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة، إذ تجلّت فيه خصوصيتها. وقد ارتبطت جماليَّات الفنّ الإسلامي وأنماط إبداعه وصناعته بروح هذه الحضارة وبعمق الإسلام عقيدة ورؤى فكريَّة وفلسفيَّة وصوفيَّة للعالم والإنسان. ومن ثمَّ ظلَّ الحديث عن خصائص الفنّ الإسلامي وجمالياته يستقطب مواقف المفكّرين والفقهاء والفلاسفة المسلمين والصوفيين من الفنّ والجمال وتصوُّرهم لماهيته ولوظائفه، كما تبرز للباحث في الفنون الإسلاميَّة والصناعات المتقنة مدى وثوق الصلة التي تربط الفنّ بما هو صنعة (حرفة) للزّينة والجمال، تشمل إتقان الوراقة والبناء والتحف والخشب والأواني والملابس والنَّياشين، بالعلوم الرّياضيَّة والهندسيَّة وصناعة المعادن والكيمياء. ومن ثمَّ يبدو أنَّ ارتباط الفنّ بالصنعة (الحرفة) من ناحية والعلوم النظريَّة والعمليَّة من ناحية أخرى من شأنه أن يقود إلى البحث في مظاهر التَّفكير الجمالي للعرب والمسلمين، ومن ثمَّ فهم طبيعة التصوُّرات النظريَّة والمعرفيَّة والإبداعيَّة التي أرسوا لبناتها الفكريَّة الأولى حول الفنّ والجمال، لا سيَّما أنَّ تلك اللَّبنات أثَّرت حتماً في تكوُّن مجمل نتاج الفنّ الإسلامي عبر التَّاريخ، وفي منحه خصوصيته الحضاريَّة، أو لنقل ماهيَّته التي اختصَّ بها، تلك الماهيَّة التي لا يمكن إدراكها إلا من خلال تدقيق مدلول مفهوم مصطلح "الفن الإسلامي"، لارتباط النسق الفكري للجماليَّة الإسلاميَّة به والمتصوَّر عنه، ولكون محدّداته النظريَّة مازالت لم تدرس بعدُ بما فيه الكفاية، لا سيَّما من جهة طبيعة العلاقة الإشكاليَّة التي تربط ممارسة الفنّ وصناعة الجمال بالأسس الفكريَّة والفلسفيَّة والأنطولوجيَّة المحدّدة لشكل العمل الفنّي ومدلوله في الحضارة الإسلاميَّة. وأمام ندرة المقاربات المعرفيَّة العلميَّة العميقة المختصَّة في دراسة المدلول من جهة محموله الفكري الحضاري، كذلك الشأن بالنسبة إلى بحث الأبعاد الجماليَّة انطلاقاً من بنية الدّلالة التي يحيل إليها العمل الفنّي، يكون من الوجيه الاشتغال انطلاقاً من مقاربة تأويليَّة فلسفيَّة فينومينولوجيَّة تسكنه ماهيَّة الفهم وتحاول مقاربة الأبعاد الجماليَّة انطلاقاً من استراتيجيَّة في فنّ الفهم والقراءة التّأويليَّة ذات المنحى السيميائي القائم على بحث سيرورة التدليل ومتواليات دلالة العلامات والإشارات على الرُّؤى والأفكار والتمثّلات الجماليَّة للحقائق حول العالم والإنسان والوجود، حيث يتجاوز النسق الفكري الجمالي المرتبط بإنتاج الفنّ مشكل الإيمانيَّة والتصديق والامتثاليَّة لمضمون المعتقد الدّيني إلى التعبير والتمثيل الفنّي الانعكاسي لمضمون المعتقد في أفق رمزي تشكيلي تجريدي يقرُّ مبدأ التنوُّع الخلَّاق والتمثيل الذّاتي في تفرُّده الجمالي المفرق لخطاب الحقيقة الدّينيَّة في بعدها الوجودي المتعالي الكلّي، حيث العمل الفنّي على حدّ عبارة الفيلسوف الألماني هيجل أسمى من الطبيعة، وهو تجسيد للرُّوح المطلق في التّاريخ وعبر التجريد والرَّمز، ومن ثمَّ لا يمكن أن يكون إلَّا متنوّعاً ومختلفاً ومتعدّد الأشكال والتمثّلات، أي وبحسب العبارة الصُّوفيَّة تعدُّد التجلّيات وأشكال الظهور في العالم الخارجي وللوعي في تلقيه لمدلول العمل الفنّي وجماليات إبداعه. وهو

ما يعني أهميَّة تشكّل الوعي المعرفي العميق بأطر قراءة جماليَّة العمل الفنّي في الحضارة الإسلاميَّة في علاقته بالدّين الإسلامي وبأنساق الفكر والثقافة والمعرفة الأدبيَّة والفلسفيَّة والصوفيَّة التي مثّلت مدار المجال الأنطولوجي والإبداعي الفنّي والمعرفي النظري أو العملي لإنتاج تلك الجماليَّة في مختلف تمظهراتها.

من هذا المنطلق بدا لنا من الوجيه - لا سيَّما في هذه المرحلة التاريخيَّة بالذّات التي تتكثّف فيها الدّراسات والنّقاشات حول الإسلام ديانة وحضارة، ويتنامى فيها اختصاص: "الإسلاميات" - أن نبحث من وجهة نظر إبستيمولوجيَّة معرفيَّة وفلسفيَّة جماليَّة في الفنّ الإسلامي ومفهومه وصلته العميقة بالحضارة التي نشأ ضمنها وتكيَّف في محيطها الثقافي، وتأثّر بنظرتها إلى الله والإنسان والوجود، ليصير عبر التَّاريخ بُعداً محوريَّاً من أبعادها، وهو ما يعني تجاوز الأخطاء والمقاربات التي أرستها بعض الدّراسات الاستشراقيَّة أو البحوث العربيَّة المعاصرة المتأثّرة بها. ذلك أنَّه رغم ما للاستشراق من دور في اكتشاف كنوز الفنّ الإسلامي والتَّعريف بها، وتنويع سياقات التّأليف حوله إلا أنَّ منطلقات هذه الدّراسات وأهمّ استنتاجاتها لم تكن دائماً مطابقة لحقيقة الواقع، ولخصائص الفنّ الإسلامي، وروح الحضارة التي أنتجته. ومن ثمَّ تتأكد أهمّيَّة المراجعة النَّقدية للقراءات والبحوث التاريخيَّة المنجزة في هذا الغرض.

ولعلّه من الممكن أن نرتقي من خلال بحث هذه الإشكاليَّة التي من أبرز أركانها إنجاز مقاربة جديدة لمتن الفنّ الإسلامي ولمفهومه، عبر نقد نماذج ممَّا كتب في شأنه وصار متداولاً، إلى مستوى من الحوار المعرفي الخلّاق مع خطاب الآخر الغربي حول الفنّ الإسلامي، لا سيَّما أنَّ مضمون هذا الخطاب مازال مستمرَّاً، يمارس تأثيره في البنى الذهنيَّة والثقافيَّة، وفي مجال الخطاب الإعلامي السّياحي، إذ شكَّل الاهتمام بالفنّ الإسلامي "منذ سنوات قليلة ظاهرة ثقافيَّة في العواصم الغربيَّة الكبرى، فصدرت مجموعة كتب ودراسات ومقالات متنوّعة تتناول الفنَّ الإسلامي من عدّة جوانب تفصيليَّة...، كما أقيمت معارض كبرى، ضمَّت آثاراً متنوّعة من هذا الفنّ، أثارت جدلاً واهتماماً"[1]. لعلّه يبدو جليَّاً من خلال مضمون هذا القول أنَّ تعميق البحث بخصوص قضايا الفنّ الإسلامي من جهة المفهوم والأبعاد الجماليَّة، من شأنه أن يمثّل استئنافاً لمسار البحث في روحانيَّة الحضارة الإسلاميَّة ومنزلة الفنّ والجمال فيها، وليساعد ذلك على توفّر إمكانات أوسع لاستكشاف متجدّد للبعد الكوني في هذه الحضارة، تلك التي استطاعت شمسها أن «تبزغ على الغرب»، وتنير مناطق كثيرة معتمة في العالم.

هكذا تبدو لنا استعادة النظر في المتن الجمالي للفنّ الإسلامي ومكانته وأوجه تجلياته في الحضارة الإسلاميَّة التي مثّل بعداً جوهريَّاً من أبعادها، بمثابة مساهمة ذات دلالة بالنسبة إلى دراسات قضايا «الإسلام والحداثة». لا سيَّما بعد أن تبيَّن لنا أنَّ أقوال القدامى من علماء الإسلام ومفكّريه وفقهائه وفلاسفته في الفنّ لم تكن فحسب أقوالاً في الإباحة أو الحظر، أو اجتهاداً لبيان الحكم الشرعي في المسألة، بل إنَّها تعدَّت ذلك

1- الصائغ (سمير)، **الفنّ الإسلامي**، ط1، بيروت، دار المعرفة، 1988، ص 51.

إلى التفكّر والتّفلسف، والنَّظر فيما به يُهذّب الذوق وتسمو النّفس، وترتقي الملكة، ويصقل الوجدان، إذ الفنّ والجمال في جوهرهما وتساميهما ممَّا تكمل به إنسانيَّة الإنسان، ويسعد به الكائن روحيًّا، وعبرهما يمكن أن يتَّسع مجال تبصُّره بأسرار الوجود، وتملّي نعم الخالق.

* مدخل إلى الإشكاليَّة

«الفنُّ الإسلامي» عبارة حديثة وإشكاليَّة، صارت متداولة ضمن سياق الفكر الإسلامي المعاصر، ومثّلت مدار اهتمام النقد الجمالي لتاريخ الفنّ في الفكر المعاصر. واصطلاح «الفنّ الإسلامي» ليس أحاديّ البعد في مستوى المدلول أو بسيطاً في تركيبة المعنى والتصوّر. فهو يتميّز بكثافة الدّلالة وسعة أفق المرجعيَّة، ويصعب سبر أغوار بنية مفهومه التي تبدو معقّدة في مستوى بنية التصوُّر والرؤية والامتداد الدلالي للمصطلح والمحول المعرفي وطبيعة المدلول الحضاري الممكن، إذ تعود مرجعيَّة الدّلالة وإحالة الاصطلاح إلى عناصر ومكوّنات أساسيَّة في الحضارة العربية الإسلاميَّة تتحكّم في طبيعة التوصيف أو التحديد النوعي لجنس الفنّ في علاقته بالهويَّة والمعتقد الدّيني والثقافة، ذلك أنَّها تتَّصل بأبعاد صنعة العمل الفنّي وابتكار الجمال والزّينة وأنماط المعمار والخطّ العربي والتَّصوير والزَّخرفة وإتقان المهارات ذات الصّلة بالعلوم والحرف والصَّنائع اليدوية التي أبدعها العرب والمسلمون عبر تاريخ ازدهار حضارتهم ورقيّ ثقافتهم، حيث يتجلّى العمل الفني في الصنعة الحرفيَّة، كما ترتبط صناعة الفنّ والجمال في عمقها الفكري المرجعي بالفلسفة والتصوُّف والبلاغة العربيَّة وسائر المعارف الدّينيَّة والعقليَّة، تلك التي تمتح منها نماذجها النظريَّة، وتستعير من البحث فيها رؤيتها للكون والإنسان وللجمال ذاته، فتعيد إنتاجها عبر نوع من الانزياح والتجريد، يشكّل حتماً شرط جماليتها. وهو ما يعني أنَّ «الجمال كان المحور الذي يتوسط حياة الناس في الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة، والدليل على ذلك أنَّه لم تكن هناك حدود فاصلة ما بين الفن والحرفة والصناعة، وبين الفنون التشكيليَّة التطبيقيَّة. وبالتالي كان الفنان والحرفي واحداً لا فرق بينهما، بل أصبحت صفة الفنّ غالبة حتَّى على العلم، فأسبغت على أنواع شتَّى من العلوم والمهارات».[2]

من هنا يبدو من الوجيه القول إنَّ دلالة اصطلاح الفنّ الإسلامي تحيل إلى مفهوم إشكالي، يقتضي أمر تحديد مدلوله المعرفي وإدراك جماليَّاته البحث في أنظمة المعرفة العربيَّة الإسلاميَّة التي تساوقت نشأتها وتطوُّراتها مع نشأة الفنّ الإسلامي وانبثاقه من عمق رحم الثّقافة الإسلاميَّة، ليعبّر عن وجه آخر من وجوهها الدينيَّة الحضاريَّة والفلسفيَّة الأنطولوجيَّة. ولتكون، نتيجة لذلك، هناك علاقة مشاكلة بين مجمل نتاج «الفن الإسلامي» ومكوّنات الحضارة التي نشأ ضمنها، هذا الفنُّ، بوصفه أحد أبرز أبعادها المحوريَّة، حيث

2- علي (وجدان)، **من نصّ مقدمته لأطروحة شربل داغر، مذاهب الحسن**، ط1، عمان، الجمعيَّة الملكيَّة للفنون الجميلة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1988، ص 3.

ارتبطت جماليَّة الفن الإسلامي بأنظمة المعرفة ورؤى العالم التي ظهرت وتطوَّرت في التَّاريخ العربي الإسلامي، سواء كانت دينيَّة أو فلسفيَّة، علميَّة نظريَّة أو صوفيَّة حدسيَّة.

ولئن اكتسب «الفنُّ الإسلامي» في مرحلة ما من التاريخ ماهيّته المحدّدة، بعد أن تبيَّن أنَّه اكتسب خصائص تقنيَّة أسلوبيَّة شكليَّة تميَّز بها وجسَّمت جماليته وحدَّدت مكوّناته وثوابته البنيويَّة، فإنَّ الباحث في مفهومه النظري ومحدّداته الجماليَّة، لا سيَّما في علاقتها بمرجعيتها الفكريَّة، صار يواجه إشكاليَّة معقّدة تنطوي على مسألتين لكلّ منهما قضاياها المنهجيَّة وعناصرها الشَّائكة:

تتصل المسألة الأولى بمشكل المفهوم، من جهة كونه بناء ذهنيَّاً مجرَّداً يمثّل حدَّاً كلّيَّاً في التعريف بالشيء الذي قد يكون سابقاً له. فقد ظهر اصطلاح «الفنّ الإسلامي» في العصر الحديث ضمن اختصاص علم تاريخ الفن والأركيولوجيا ودوائر الاستشراق ودراسات حضارات الشعوب. وقد رُجّح، بعد جدل واختلاف، استخدام هذا الاصطلاح «الفنّ الإسلامي» بوصفه مفهوما كلّيَّاً، فاعتمد بديلاً عن اصطلاحات: «الفنّ العربي» و«الفن المحمَّدي» و«الفن الشَّرقي». ويستغرق مدلول هذا الاصطلاح ـ الفن الإسلامي ـ مجمل الإبداعات والصناعات الجميلة للشّعوب العربيَّة وغير العربيَّة، تلك التي اعتنقت الإسلام ديناً، وانخرطت فيه ثقافة. ذلك أنَّه «منذ أن أدرك روَّاد الاستشراق والباحثون الغربيّون أنَّه ثمَّة إضافات كبيرة في تكوين مجمل الفنّ الإسلامي، ساهمت فيها طاقات أمم وشعوب من غير العرب وطبعت روح هذا الفنّ، تبنَّوا عندها مصطلح «الفنّ المسلم» قبل أن يستقرَّ الأمر على استخدام مصطلح «الفنّ الإسلامي».[3] وهو ما حتَّم ضرورة البحث «في الشّروط التاريخيَّة والمعرفيَّة التي جرى فيها التَّعريف بمنتجات الفنّ الإسلامي في أوروبَّا فرزاً وتعييناً ثمَّ درساً وتبويباً»[4] من ناحية، واقتضى من ناحية أخرى ضرورة النَّظر في طبيعة الأطر المعرفيَّة والحضاريَّة التي تمَّ ضمنها تصنيف أنواع من الصّناعات الحرفيَّة والمنتجات العلميَّة أوالتَّقنية وأدوات الاستعمال اليومي على أنَّها من تحف الفن الإسلامي، التي تجسّد جمال الشَّرق وتصوّر سحره. وهنا أمكن أن نطرح التَّساؤلات التَّالية: هل انطوى خطاب الاستشراق ودراسات تاريخ الفنّ في الحضارة الغربيَّة وفي الثقافة العربيَّة المعاصرة على مفهوم محدَّد ودقيق للفنّ الإسلامي؟ أم أنَّ أمر تحديد هذا المفهوم ظلَّ غائباً، وربَّما تمَّت الاستعاضة عن ذلك بالوصف والدّراسة لجوانب من نتاج الفن الإسلامي مع مقارنة عناصره وبعض خصائصه العامَّة بمكوّنات فنون أخرى، من أبرزها فنون الحضارات القديمة (مصر، بلاد الرَّافدين، اليونان) أو منتجات الفنّ المسيحي.

3- لعيبي (شاكر) **الفنّ الإسلامي: أصوله ورهاناته**، دبي، مجلة الصورة، 2004 م، العدد 2، ص 38.

4- داغر (شربل): **مذاهب الحسن** (مرجع سابق)، ص 11. وانظر للمؤلف نفسه، **الفن والشرق** 2ج، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2004 م.

وعليه أمكن أن نستنتج أنَّه إذا كان الأمر على هذا النحو، فقد يصير من الضَّروري استئناف البحث في إمكان تحديد ماهيَّة لـ»الفنّ الإسلامي»، من خلال ضبط معالم مفهوم دقيق خاصّ به، تدرك في ضوئه الأبعاد الدلاليَّة للبنية المعرفيَّة الخاصَّة بهذا المصطلح.

أمَّا المسألة الثانية فتتَّصل بمحاولة بناء تصوُّر واضح المعالم حول جماليَّة الفنّ الإسلامي من جهة محدّداتها المعرفيَّة والتقنيَّة ودلالاتها الفكريَّة والأنطولوجيَّة، ذلك أنَّ كلَّ أثر فنّي أو عمل إبداعي لا يغدو فنَّاً بالمعنى الاصطلاحي للكلمة إلا من خلال نسجه لجماليَّة يختصُّ بها، تتجسَّد من خلال عناصر متناغمة على غير مثال سابق تستعذبها النَّفس عبر الرُّؤية البصريَّة (المشاهدة) أو يتذوَّقها الوجدان عبر التلقّي الذّهني الإدراكي أو الرُّوحي النفسي، فتحكم الملكة لذلك الأثر بالحسن والجمال، وبأنَّه فنّ ذو جماليَّة مميّزة له، ومحدّدة لماهيَّته، ويختلف من ثمَّ عن أيَّة صنعة أو حرفة أخرى غايتها نفعيَّة مباشرة.

غير أنَّه يبدو من الصَّعب حسم إشكاليَّة جماليَّة الفنّ الإسلامي على صعيد المنهج والمفهوم والمرجعيَّة. فهل يمكن أن نعتمد في ذلك النسق المعرفي لفلسفة الفنّ المعاصر ومفهوم الجماليَّة التي صاغها فلاسفة الغرب مثل بومغارتن، Baumgarten، وكانط Kant وهيغل Hégel ...، أو نركن إلى تلك الإشارات المقتضبة التي وردت ضمن كتابات الاستشراق وأبحاث علماء تاريخ الفن والأركيولوجيا من الغربيين والعرب المعاصرين، لنسبر في ضوئها أغوار جماليَّة الفنّ الإسلامي؟ أم أنَّ الأمر يقتضي أن ننطلق من الأثر الفنّي الإسلامي ذاته لنحاول عبر التّأمل الفلسفي والتلقّي الجمالي، ذاته أن نؤسّس لشعريَّة الفنّ الإسلامي تلك التي تتقوّم بها جماليته الخاصَّة به؟

هنا قد يكون من الوجيه أن نُحيط بدقائق ما جاء في كتابات الأدباء والفلاسفة والصُّوفيين العرب والمسلمين بخصوص ما له صلة بالمادَّة المعجميَّة للفنّ والجمال والصَّنعة من الناحية المعرفيَّة النظريَّة الخالصة، مع البحث في المدلولات المتنوّعة لمصطلح «فنّ» ضمن الثّقافة الإسلاميَّة عصر ازدهارها. وهو ما يعني ضرورة كذلك الإحاطة بحضور مدلول الفنّ في الدّين الإسلامي (القرآن والحديث).

لعلَّ من شأن هذا المسار أن يقودنا إلى محاولة معرفة أوجه التَّعالق بين المقدَّس الإسلامي (ممثلاً في عقيدة التَّوحيد) وجماليَّة الفنّ الإسلامي كما تجسَّمت في العمل الفنّي البشري عبر أنواع من كتابة الخطّ العربي والزَّخرفة وأنماط الرَّقش والتَّوريق من خلال سمتها الأساسيَّة، ونعني التَّجريد (الأربيسك)، إذ وافق حدث قطيعة الفكر الإسلامي (الكلام والفلسفة والتصوُّف) مع فكرة التَّجسيم والتَّشبيه لذات الله - من قبل بعض الفرق والمذاهب العقديَّة - تنزيهاً وتجريداً وتوحيداً، عن أيّ مثال، مصداقاً لقوله تعالى: **[لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ]** (الشورى: 11)، قطعيَّة أخرى في مستوى البنية الجماليَّة للعمل الفنّي مع التَّشخيص والتَّمثيل للكائنات، ومن ثمَّ القطيعة مع تلك المحاكاة البائدة، وهو ما يعني، في هذا المستوى، ولوج عالم التَّجريد والتَّعالي، بحثاً

عن متواليات غير مألوفة للتَّرميز والتدليل، قد تتجاوز كلَّ صورة مفترضة أو متوهَّمة للمقدَّس في تعاليه الميتافيزيقي، وفي تمثّلاته المجرَّدة، سواء كانت لها مرجعيَّة في الواقع أو نابعة عن التَّخييل التَّشخيصي.

تبعاً لذلك تصير معالجة المسألتين المشار إليهما أعلاه متوقفة على مدى عمق المساءلة النقديَّة لما كتب حول الفنّ الإسلامي من دراسات غربيَّة استشراقيَّة أو عربيَّة إسلاميَّة، لكون تلك الكتابة قد مثّلت نوعاً من المعارف العامَّة والآراء الشائعة التي من شأنها أن تحجب الحقيقة، حيث تبرز بمثابة العائق الإبستيمولوجي الذي يمنع إمكان إدراك المعرفة الدَّقيقة بالفنّ الإسلامي وبخصائص جمالياته. وهو ما يستدعي ضرورة الحفر مجدَّداً في طبقات المعنى وأبعاد الدّلالة التي اشتملت عليها المصادر العربيَّة والإسلاميَّة بخصوص المادَّة المعرفيَّة المتعلّقة بمشكل مفهوم الفنّ والجماليَّة، مع الوعي بأبعاد مشكل البحث في إمكانات بناء نسق فكري نظري لفلسفة الفنّ الإسلامي. غير أنَّ كسب مثل هذه الرّهانات المعرفيَّة يبدو متوقّفاً على شروط منهجيَّة لازمة، لعلّ من أبرزها ضرورة إعادة التملّي في الأثر الفنّي الإسلامي ذاته، من جهة مادَّته ومحامله، وفي أشكال تجلّيه المختلفة عبر التاريخ، ومن ناحية مفرداته المتداولة الدَّالة على متنه. والتي بها تمَّ التعبير عن وجوه تناسق عناصره البنيويَّة المحوريَّة، تلك التي جعلت منه فنَّاً جميلاً مجسّماً للمعالم المميّزة لروح حضارة كبرى، والمعبّرة عن رؤية إلى العالم ومعنى ما للوجود، ممَّا ساعد على الارتقاء بمحامل هذا الفنّ إلى أن تصير آيات إبداع ذات قيمة كونيَّة وتاريخيَّة.

لقد أدَّى مسار الدّراسات التاريخيَّة والأبحاث الأركيولوجيَّة التي قام بها مؤرّخو الفنّ وعلماء الآثار حول حضارة الشَّرق ومخزونه الثّقافي إلى إفراز مادَّة فنيَّة وجماليَّة هامَّة شكَّلت رصيداً هامَّاً، أثرى متاحف الفنّ في أنحاء كثيرة من العالم لا سيَّما في أوروبَّا، وأقيمت المعارض الكبرى الخاصَّة بالفنّ في بلاد العرب والإسلام، ليقع الاستقرار على تسمية ذاك الرصيد «الفنّ الإسلامي»، (Muslim Art)، هذا الاصطلاح الذي يشمل في مدلوله مجمل أنماط بناء العمارة الدّينيَّة (الجوامع والمساجد والزَّوايا والرّباطات)، أو المدنيَّة كالقصور والدّور... إلخ، والعمارة العسكريَّة وما يرتبط بها من حصون وقلاع وأبراج. كما يشمل مصطلح الفنّ الإسلامي أنماط كتابة الخطّ العربي، كذلك أشكال الرَّقش L'arabesque والزّخارف Fioritures باعتبارهما مثلاً على امتداد العصور الزاهية لإنتاج هذا الفنّ مظاهر زينة وتنميق Décoration، استطاعت أن تمنح الأثر الفنّي الإسلامي أسلوبه المميَّز وطابعه الجمالي، حيث تمَّ ذلك عبر ذاك التَّحوير المتقن والتَّحويل الدَّقيق اللذين يمارسهما الفنَّان المسلم على الأشكال الهندسيَّة والأحرف العربيَّة وأوراق الأشجار والطّيور، معرباً عن "نفوره من الفراغ و(رافضاً) أن يرى سطحاً عاطلاً من الزَّخارف، فيكرّر وحدات الزَّخرفة تكراراً يمكن أن يستمرَّ دون أن يقف عند حدّ، ودون أن تملّه العين".[5] كما تندرج ضمن دائرة الفنّ الإسلامي صناعة السّجاد والمنمنمات وتقنيات الرَّسم على البلور والنّقش على الأواني، وزينة الكتب وتجليدها وتوشيتها لا سيَّما المصاحف، كذلك زينة الملابس وتطريزها ونقش الأوسمة والنياشين وسروج

5- ماهر (محمد سعاد) **الفنون الإسلاميَّة**، القاهرة، الهيئة المصريَّة للكتاب، 1986م، ص 6.

الفرس وزينتها، والنقش على الخشب وزخرفته بالأشكال الهندسيَّة أو النباتيَّة. تبعاً لذلك صار مصطلح الفنّ الإسلامي بمثابة «الاسم الجامع الذي استقرَّت فيه مسارات عديدة وصفيَّة وتحليليَّة (شملت) سلوكات الذَّوق في أكثر من بلد عربي وإسلامي في القرنين السَّابع عشر والثامن عشر، وبلغت شأناً متقدّماً منذ مطلع القرن التاسع عشر».[6]

وهنا تجدر الإشارة إلى أنَّ الزَّخارف التي هي أساس تشكيل جماليات الفنّ الإسلامي، تكون إمَّا نباتيَّة زهريَّة، تعتمد أشكال أوراق الشَّجر وأعواده والزَّهر وألوانه، وإمَّا بمثابة هندسة رياضيَّة تعتمد (الخطّ، النّقطة، الدَّائرة، الأقواس، النّجوم الأهلّة)، أو خطّيَّة Caligraphique تكون مادَّتها حروف الخطّ العربي عندما يتَّخذ منه أداة للزَّخرفة والزّينة. وقد «كان العرب أوَّل من استخدم مكوّنات الخط العربي عنصراً زخرفيَّاً هامَّاً».[7] وقد استأثر فنُّ الخطّ العربي بمكانة عالية في الثّقافة العربيَّة الإسلاميَّة لاتّصاله الوثيق بالقرآن الكريم كتابة وتدويناً؛ فارتقى إلى درجة من الجمال الفنّي، يعزُّ أن نجد نظيراً لها في أيّ نوع من فروع الفنّ الإسلامي الأخرى،[8] إذ أمكن اعتباره على اختلاف أنماط كتابته وتدوينه قد مثّل جوهر الفنّ الإسلامي، وجسَّم من ثمَّ أبرز مظهر لجمالياته، وأهمَّ مجلى لوجوه حسن هذا الفنّ. ذلك أنَّ الخطَّ العربي تطوَّر نتاجاً لذاك التَّفاعل بين العربي المسلم وديوان الكتابة لديه، إذ بالخطّ دوّن القرآن، ونشطت دواوين الكتابة وحركة نسخ المصاحف وتوزيعها في الأمصار المعتنقة آنذاك للإسلام. ممَّا أدَّى إلى حصول ذاك التداخل بين منحى القداسة أو التَّسامي الرُّوحاني لذات الفنَّان الخطّاط عند اشتغاله بكتابة الخطّ العربي بوصفه لغة القرآن الكريم من ناحية، والرَّغبة في الخلق الفنّي (الإبداع) ممثّلة في توليد قيم الجمال ومظاهر الحسن التي تبعث على اللّذة البصريَّة، وتنشرح بموجبها النُّفوس وتمتَّع الأرواح عند تلقّيها من ناحية أخرى.

كذلك امتدَّت دائرة الإبداع في مجال الفنّ الإسلامي لتشمل التَّصوير، سواء منه التَّصوير الفسيفسائي أو التَّصوير التَّعليمي في سائر الكتب الطبيَّة وتلك المتعلّقة بعلوم النَّبات والميكانيكا والفلك، أو تصوير المخطوطات (التَّرقين) بالتَّساوق مع توشية حواشيها. وفي هذا السياق تمَّت ممارسة التَّصوير التَّشبيهي، دون طرق البُعد الثالث والظل، وإن ظهر القول بتحريم التَّصوير لدى أغلب المذاهب الإسلاميَّة استناداً إلى أحاديث نبويَّة وردت في الموضوع، وفهمت فهماً حرفيَّاً تعدَّى مجال العقيدة إلى ممارسة الفنّ والإبداع، إذ جاء التَّحريم رغبة في مقاومة عبادة الأصنام والتَّماثيل التي تجسَّمت في الصُّور، ورغبة في تثبيت عقيدة الإيمان بإله واحد مجرَّد عن الشَّبيه والمثال، وهو ما يعني الرَّغبة في دحض عقيدة الشّرك والتَّجسيم. وفي هذا السّياق يمكن أن نقرأ دلالة فتوى الشيخ محمد عبده (ت 1905م) التي جاءت لتفسح المجال أمام قريحة الفنَّان المسلم في العصر الحديث، أمام ممارسة التصوير والرَّسم باعتبارهما من الفنون التي تهذّب الذَّوق وترتقي بالملكة، وهذا بدليل قوله في نصّ الفتوى ذاته: «إنَّ الشَّريعة الإسلاميَّة أبعد من أن تحرّم وسيلة من

6- داغر (شربل) **مذاهب الحسن**، مرجع سابق، ص 12-13.

7- ماهر (سعاد)، المرجع السابق، ص 6 و7.

8- المرجع السابق، ص7.

أفضل وسائل العلم، بعد التحقيق من أنَّه لا خطر فيه (فنُّ التصوير)، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل. (ومن ثمَّ) ليس هناك ما يمنع المسلمين من الجمع بين عقيدة التَّوحيد ورسم صورة الإنسان والحيوان لتحقيق المعاني العلميَّة وتمثيل الصُّور الذّهنيَّة».[9]

1- في مفهوم الفنّ الإسلامي: إشكاليَّة المصطلح ومرجعيَّة الدلالة

كان لسعة المجال (تعدُّد المحامل والمواد) الذي يشمله الفنُّ الإسلامي أثره في ظهور مشكل التَّعريف الدّلالي لمفهوم الفنّ الإسلامي من خلال مختلف تمظهراته الجماليَّة. فمن الدّراسات ما ينطلق من الرَّصد التَّاريخي لنشأة عناصر الفنّ الإسلامي، بحثاً عن تكوُّن أشكاله وتطوُّر أنماطه وطرزه المعماريَّة، ليمرَّ مباشرة إلى محاولة تحديد جماليَّاته باعتبارها قد تأسَّست نتاجاً للقول بتحريم التَّصوير. والأمر نفسه بالنسبة إلى معظم كتابات المستشرقين ومؤلّفات علماء الآثار وتاريخ الفنّ من الغربيين الذين يهتمُّون بالبحث في جذور الفنّ الإسلامي، وروافده الثقافيَّة المتمثّلة في المؤثّرات الخارجيَّة كما جسَّمتها الحضارات القديمة السَّابقة للإسلام،[10] فأكثرهم يفهم الفنَّ الإسلامي من جهة كونه امتداداً في أهمّ جوانبه للحضارات السابقة ولأوضاع الفنّ فيها، ويرى أنَّ نشأته وتطوُّره كان نتاجاً لمبدأ تحريم التَّصوير، ومنع الرَّسم التَّشبيهي، فنجم عن ذلك غلبة الميل إلى الزَّخرفة والتَّجريد لتجنُّب المحاكاة والتَّجسيم، وهذه أطروحة تمَّ نقد أسسها الفكريَّة وتمَّ تجاوز أهمّ نتائجها.[11]

ولا يختلف عن هذا الطرح الذي يردُّ نشأة الفن الإسلامي وتطوُّره إلى الحضارات والفنون السابقة لظهور الإسلام، أغلب الدّراسات العربيَّة المعاصرة، تلك التي تذهب مباشرة إلى طرح الإشكاليَّات المتعلّقة

9- عبده (محمد) **الأعمال الكاملة**، تحقيق محمَّد عمارة، بيروت، ج2، 1980م، ص 205.

10- انظر مثلاً: ديماند (م. س)، **الفنون الإسلاميَّة**، تعريب، أحمد عيسى، القاهرة، دار المعارف، ط1، 1945م. كونل (أرنست) **الفنّ الإسلامي**، تعريب، أحمد موسى، بيروت، دار صادر، 1966م. شاك (فون) **الفن العربي في إسبانيا وصقليّة**، تعريب الطاهر أحمد مكي، مصر، دار المعارف، 1980م. كريست (أ. هـ) **تراث الإسلام**، تعريب زكي محمد حسن، القاهرة، 1936م.

أوليغ غاربار (O) Grabar **كيف نفكّر في الفنّ الإسلامي**، تعريب عبد الجليل ناظم وسعيد الحنصالي، الرباط المغرب، دار توبقال للنشر، 1996م. جوميث (مانويل) **الفنّ الإسلامي في إسبانيا**، تعريب عبد العزيز سالم ولطفي عبد البديع، الإسكندريَّة، مؤسّسة شباب الجامعة 1995م.

* Marçais (G), **L'art Musulman**, Presses Universitaires de France, 1962. L'art de l'Islam – Larousse Paris 1946

* Grabar (O), **La formation de l'Art Islamique**, traduit de l'anglais par Yves thoraval, Paris champs Flammarion 2000

* Talbot Rice (D), **L'art de l'Islam**, traduit de l'anglais par Dominique le Bourg THAMES et DUDSON. Paris, 1996.

* Dopoulo (A), **L'Islam et l'Art musulman**, Paris, éd., MAZENOD, 1976.

11- انظر، في هذا المجال: الخطيبي (عبد الكبير)، **الاسم العربي الجريح**، تعريب محمد بنيس، المغرب، منشورات عكاظ، ط 2، 2000 م. وللمؤلف نفسه بالاشتراك مع السّجلماسي (محمَّد)، **ديوان الخط العربي**، تعريب محمد برّادة، المغرب، 1980 م. بيدة (الحبيب) **محاولة في جماليَّة لفنّ العربي الإسلامي**، مجلّة **"التّنوير"** يصدرها المعهد العالي لأصول الدّين - جامعة الزَّيتونة، العدد الأوّل 1993-1992، ص 55 وما بعدها. وانظر الزّاهي (فريد)، **الجسد والصورة والمقدَّس في الإسلام**، الدار البيضاء، المغرب، إفريقيا الشرق، 1999 م. والزّاهي (نور الدّين) **المقدَّس الإسلامي**، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 2005 م.

بتاريخ الفنّ الإسلامي ونشأته، ودور المؤثّرات الخارجيَّة في ذلك، لتنفذ من خلال مثل هذه المداخل إلى الكلام عن جماليَّة الفنّ الإسلامي، ومناقشة القراءات الاستشراقيَّة، ومحاولة الردّ عليها، دون أيّ اهتمام مركزي بموضوع الفنّ الإسلامي، من جهة المفهوم أو دلالة المصطلح وطبيعة سياق التداول. وكثيراً ما تعيد مثل هذه الدّراسات إنتاج مضمون الأطروحة الاستشراقيَّة، وإن خالفتها بعض المواقف، لا سيَّما عندما تتعلّق المسألة بالمعتقد الدّيني (قداسة الدّيانة الإسلاميَّة وعلويَّة مصدرها) أو بمنزلة الحضارة الإسلاميَّة كونيَّاً، نجد أمثلة لذلك فيما ألّفه زكي محمد حسين[12] وعفيف بهنسي[13]، وأبو صالح الألفي[14]، وإيناس حسني[15]، وغازي مكداشي[16]، وسعاد محمَّد ماهر في كتابها «الفنون الإسلاميَّة».

وهنا يجدر أن نخلص إلى الكلام عن ذاك الصّنف من الدّراسات التي أرادت أن تبحث في محامل الفنّ الإسلامي ومجالاته، وتطرق تجلّيات جمالياته وفق قراءة نقديَّة حضاريَّة معجميَّة، أو فلسفيَّة تاريخيَّة تنطلق من تفكيك معاني ألفاظ المعجم العربي الدَّالة على «الحسن»، فالفنُّ الإسلامي وفقاً لهذه القراءات صورة وهويَّة ورؤية إلى العالم. ومن ثمَّ كانت ضرورة تناوله بالدراسة من خلال مستويات علاقته بالفنون العربيَّة الأخرى كالشّعر والأدب والموسيقى مثلاً، لتخلص تبعاً لذلك إلى بيان أوجه استخدام المصطلح ومرادفاته وتكوّن مدلوله لاحقاً. وأبرز من جسَّم هذا المنحى شربل داغر[17] الذي آثر الحفر في المدلول الاصطلاحي للفنّ والجمال من داخل المدوّنة المعجميَّة والثقافيَّة العربيَّة.

ففي سياق مقاربة مشكل مدلول مفهوم «الفن الإسلامي» رأى عبد الكبير الخطيبي (توفي 2009 م) ضرورة رصد أوجه حضور عناصر الفنّ الإسلامي، في ممارسة الإبداع حيث أضحت قيماً جماليَّة في الفنّ الحديث، ولعلّه من خلال هذا الرصد يمكن لنا تشكيل صورة ما عن هذا الفنّ وإدراك ماهيته. ومن ثمَّ تتوفَّر لنا شروط الإحاطة ببناء مفهومه. يذهب الخطيبي إلى القول: «حين استعلن الفنُّ العربي الإسلامي في الحداثة كان قد اكتسب، منذ زمن، مهارات وموروثات غدت كلاسيكيَّة. وإذا كان لنا أن نحدّد الخصائص المميّزة لهذا الفنّ، مع هندسة مطلقة، وقوَّة في الزَّخرفة سواء في العمارة أو التَّوريق أو الزواقة أو المنمنمات والخطّ والفنون والحرف الاستعماليَّة بتنوُّع موادها، من حجر ومعادن ونحاس الكلاسيكي، فإنَّنا سنجد أنَّه موسوم بالميزات التَّالية: استقلال اللّون وصفاء وجلد وورق وحرير إلخ ...، إنَّها فضاءات عديدة للنَّظر والمعاينة، يعاد نسخها من قرن إلى آخر، تبعاً لصيغ تتميَّز بهذا القدر أو ذاك من الثَّبات والتَّغيُّر. ومن ثمَّ، فهي وفرة من

12- زكي (محمد حسين)، **فنون الإسلام**، القاهرة، دار الكتب 1946 م.

13- بهنسي (عفيف)، **الفن العربي الإسلامي في بداية تكوّنه**، لبنان ـ سورية، دار الفكر، ط1، 1993 م، ط2، 1997 م. وللمؤلف نفسه، **الفنّ الإسلامي**، دمشق، دار طلاس، 1985 م.

14- الألفي (صالح) **الفنّ الإسلامي أصوله فلسفته**، القاهرة، دار المعارف، 1969 م.

15- حسني (إيناس)، **أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة**، بيروت، دار الجيل، ط1، 2005 م.

16- مكداشي (غازي)، **وحدة الفنون الإسلاميَّة**، بيروت، شركة للتوزيع والنشر، ط 1، 1985 م.

17- داغر (شربل)، إضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه من مؤلفاته نذكر بحثه **"الفن والجمال بين القرآن والتّرف"**، **منارات الحضارة العربيَّة**، المنظمة العربيَّة للتّربية والثقافة والعلوم، 2004 م، ص ص 150-131.

العلامة والتّأليف لا ينقصها الجمال ولا تخلو من قوّة غامضة ومحيّرة».[18] نلاحظ إذن كيف أراد الخطيبي أن يعرّف الفنّ الإسلامي من خلال ميزاته وخصائصه الشكليَّة الجماليَّة، وأن يكتفي بتوصيفها ورصد أهمّ أشكال حضورها، كـ«قوّة الزّخرفة» و«استقلال اللّون» و«صفاء الأشكال» و«الهندسة المطلقة». وقد شدَّد الخطيبي على «وفرة العلامة» أي كثافة الدلالة وتجلّيات المعنى، باحثاً لذلك عن صلة بابتكار العمل الفنّي وإنشاء متنه. ومن المعلوم أنَّ للعلامة دلالة كبرى بالنّسبة إلى الخطيبي، ذلك أنَّه من شأنها أن تساعد على فهم ماهيَّة الفنّ الإسلامي وتوصيف جمالياته وإدراك دلالاته الفكريَّة والأنطولوجيَّة، ومن ثمَّ استكناه ملامح الرُّوح المميّز للحضارة العربيَّة الإسلاميَّة. ولعلَّ ذلك يبدو وجيهاً بدلالة قوله: «هذه الحضارة (العربيَّة الإسلاميَّة) هي (بامتياز) حضارة العلامة التي تغدو (لها) صورة، بينما الحضارة الأوروبيَّة، منذ الإغريق، منحت الاستقلال للصُّورة في علاقتها بالعلامة وسلطتها».[19]

ولعلَّ في اختزال شكل ظهور موادّ الفنّ الإسلامي الأساسيَّة في ما اصطلح عليه الخطيبي بـ«وفرة العلامة»، من شأنه أن يفسح المجال واسعاً أمام القراءة ويوسّع آفاق ممارسة التأويل الفلسفي، على اعتبار أنَّ العلامة سيميوزوس، بالمفهوم السيميائي للمصطلح،[20] يتضمَّن مستويات من المعنى، ويحيل إلى سيرورة تدليل على الرؤى والأفكار والمعاني والتمثّلات، التي قد تحيل بدورها إلى نسق فكري، أي إلى منظومة تصوُّرات، تعكسها، وتصدر عنها في الآن نفسه. ومن هنا «لا يتحدَّث الخطيبي عن فنّ الخطّ (العربي)، إلّا باعتباره يتضمَّن في طيَّاته نظريَّة للغة والكتابة...، فلا تكمن أهميَّته الحاسمة إلّا في علاقته باللّغة، لأنَّه ينكشف ضمن نسق بلاغي وسيمولوجي مركَّب...، يتداخل فيه الشفاهي بالمكتوب، المدنَّس بالمقدَّس، المحسوس بالمجرَّد».[21]

وهكذا انطلاقاً من اللّعب بالعلامة من جهة كونها الوحدة الفنيَّة المحرّكة (motif) لأطر تشكيل جماليات الأثر الفني في الإسلام (منتجات الفنّ الإسلامي)، يقرأ الخطيبي السمات المميّزة للفن الإسلامي ولجمالياته، وهو ما سيأتي الكلام فيه ـ لاحقاً ـ ضمن العنصر الخاص بالمحدّدات الجماليَّة للفنّ الإسلامي.

وفي السياق نفسه أراد شاكر لعيبي تحديد هويَّة الفنّ الإسلامي من حيث هو أسلوب في الإبداع يتجلّى للقارئ أو النَّاقد أو المتلقّي الذي يدرك أسرار صناعة الفنّ وإبداع الجمال، ففي نظره: «يحاول مصطلح الفنّ الإسلامي أن يغطّي ويصف أسلوباً فنيَّاً لا تخطئه العين، (إنَّه) أسلوب يستند ـ إذا ما تحدَّثنا عمَّا هو تجريدي في فنّ الإسلام ـ على زخارف نباتيَّة وهندسة صارت علامة فارقة له، ويتميّز، إذ ما تحدَّثنا عمَّا هو

18- الخطيبي (عبد الكبير)، **الفن العربي المعاصر**: مقدّمات، تعريب، فريد الزَّاهي، الرباط، المغرب، منشورات عكاظ 2003 م، ص 4.

19- المرجع السابق، ص 6.

20- راجع في هذا المجال: حنون (مبارك)، **دروس في السيميائيات**، الدّار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1987م. بنكراد (سعيد)، **السيمائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، الرباط دار الأمان، بيروت، ناشرون، الرياض، ضفاف، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2015.

21- اشويكة (محمَّد)، **الخطّ والشعر والتشكيل في أعمال لحسن فرساوي الفنيَّة**، المغرب، مجلة، **يتفكَّرون**، تصدرها مؤسّسة مؤمنون بلا حدود، العدد الثالث، شتاء 2014، ص234.

تشخيصي فيه بإجماليَّة، Schématisation[22*]، (تبدو) في تقديم شخوص لا تختلف إلا لماماً في إطارها العريض عن إجماليَّة العصور الوسطى كلها».[23] وقد طرق هذا المنحى عفيف بهنسي عندما قال: «إنَّ الفنَّ الإسلامي كان موحَّداً في الشّكل والأسلوب والمضمون، إلا أنَّ ثمَّة فروقاً متميّزة بحسب الأقاليم والعصور، وبحسب التَّقاليد التاريخيَّة لكلّ أمَّة من الأمم التي دخلت الإسلام».[24]

وتجدر الإشارة إلى أنَّ تحديد الفنّ الإسلامي بوصفه أسلوباً لا تخطئه العين في صناعة الزّينة والجمال فكرة سبق إلى الكلام فيها مستشرقون ومؤرّخون أوروبّيُّون، مثل: جورج مارسيه G. Marçais،[25] وكذا الشَّأن بالنّسبة إلى دفيد تلبتريس David Talbotrice التي رأت أنَّ الفنّ الإسلامي قدّم إلى العالم لأوَّل مرَّة بعيون أوروبيَّة.[26]

بل إنَّنا نجد من الدّراسات والبحوث الغربيَّة التي تميل إلى البحث عن خصائص الفنّ الإسلامي ومحدّداته الرَّئيسة ضمن نظرة نسقيَّة كلّيَّة للفنّ مطلقاً، فتنظر إلى الفنّ الإسلامي باعتباره بُعداً من أبعاد الفنّ الإنساني، يخضع للمحدّدات البنيويَّة نفسها للعمل الفنّي من جهة كونه تعبيرة ثقافيَّة لها حضورها المحوري ودورها الوظيفي في كلّ حضارة، ويمتاز بخصائص محدّدة، تبرز وفقاً للرُّوح المميّز لتلك الحضارة. وهذا ما نجده لدى أوليغ غرابار O.Grabar الذي يذهب إلى القول: "إنَّ الفنَّ بعبارة أخرى مجموع من التَّقنيات التي يستعملها الإنسان لإضفاء الجمال على محيطه. (و) يوجد في كلّ الحضارات، ومتعدّدة هي معايير تقويم الآثار (الفنيَّة) المنجزة أو المشيَّدة من قبل فرد أو مجموعة...، ففي كلّ البلاد وكلّ الثّقافات يرتبط الفنُّ ارتباطاً وثيقاً بالمعطيات الإيديولوجيَّة والاجتماعيَّة والدينيَّة والتاريخيَّة التي تولّد تقاليد فنيَّة مختلفة بحسب الحضارات. إنَّ هذا ينطبق بكلّ تأكيد على الفنّ الإسلامي الذي سنشرع في محاولة وصفه بدقَّة أكثر".[27] هكذا يقع المرور من طرح مشكل التَّعريف للفنّ الإنساني مطلقاً إلى مطلب وصف الفنّ الإسلامي. والمنحى نفسه نجده واضحاً في المعاجم والموسوعات العالميَّة المختصَّة بالفنون وتعريفها، بحسب الثّقافات والحضارات التي تنتمي إليها. ففي «معجم الفنون» الذي نشر بالاشتراك بين جامعة أكسفورد وجامعة نيويورك نلاحظ اكتفاء بالوصف والتَّأريخ بدل التَّعريف. فتحت عنوان «المعمار والفنّ الإسلامي» Islamic art and architecture نقرأ ما يلي: "انتشرت أشكال التَّعبير الفنّيّ للأمم والشُّعوب الموالية للإسلام، تلك التي

22*- Schématisation كلمة إنجليزيَّة ويقابلها في الفرنسيَّة Simplification وتعني التبسيط في صياغة الشكل، انظر: بهنسي (عفيف) **مصطلحات الفنون**، بيروت، دار الرائد العربي، 1981 م، ص 212.

23- لعيبي (شاكر)، **الفن الإسلامي أصوله ورهاناته الاجتماعيَّة، دبي، مجلة الصّورة**، عدد 4، 2003، ص 19

24- بهنسي (عفيف)، **موسوعة تاريخ الفن والعمارة**، مجلد 1، الفنون القديمة، بيروت، دار الرائد اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، 1982، ص395.

25- Marçais (G), **L'art musulman**, p 2.

26- Talbotrice (D), **L'art de l'Islam**, Traduit de l'anglais par Dominique le Bourg, Paris, Larousse, p7.

27- Grabar (O), **L'Islam**, **Arts et Civilisation**, sous la direction de Markus Hattstein et Peter Delius. KÖN - MANN, France, 2004, p 34.

وجدت في أوائل القرن السَّابع للميلاد عند العرب انتشاراً سريعاً. وتحتوي هذه الأشكال على تنوُّعات أسلوبيَّة نتيجة للعرقيَّة الإقليميَّة وللتأثير السياسي، ولكن تجتمع كلُّ هذه الأشكال تحت وحدة عميقة أو خفيَّة من خلال استعمالها للخطّ العربي والزَّخرفة والتَّزويق حسب المعايير الإسلاميَّة للهندسة المعماريَّة. وبينما اهتمَّت أنظمة سياسيَّة فاعلة بإنشاء مدارس للفنّ، ومن ثمَّ خلق أسلوب خاصّ بالأسر الحاكمة، توجهت العمارة الإسلاميَّة نحو تأسيس أمثلة (نماذج) يمكن اعتبارها كونيَّة، ويبقى المسجد الجامع النّقطة المركزيَّة للحياة الدّينيَّة الإسلاميَّة". [28]

من خلال ما تقدَّم نستنتج أنَّ صفة «الإسلامي» المضافة للفنّ، التي تجيء نعتاً له تتحدَّد بها هويَّته ومجال انتمائه الحضاري، لا تعني بالضَّرورة الارتباط الوثيق بالدّين/ الإسلام، كما لا تحيل وجوباً على المعتقد الدّيني من جهة التعبير عنه أو التَّبشير به، كما الحال في «الفنّ المسيحي»، حيث تربط مضامين الأيقونات والرُّسوم التي أقرَّتها الكنيسة على إثر ما اصطلح عليه بمعركة الأيقونات، بمضمون العقيدة الدينيَّة ومجمل التصوُّرات عن الله والمسيح والعالم الآخر. [29] فدلالة نسبة الفنّ إلى الإسلام «يختلف معناها عن معنى الفنّ المسيحي أو الفنّ البوذي مثلاً. فالفنُّ المسيحي يعني الفنّ الذي صنع خصيصاً للكنيسة من تصوير وموسيقى ونحت وغيره، وهو ذو موضوع ووظيفة دينيَّة بحتة، وكذلك الفن البوذي، فهو فنُّ المعابد والعبادة، وكلّ ما يتعلّق بالإله بوذا». [30] هذا رغم أنَّ قراءات وتأويلات هامَّة تعلّقت بجماليَّة الفنّ الإسلامي مضت في تفسير منحى التَّجريد الذي تدور عليه الزَّخرفة الإسلاميَّة والرّقش العربي بوصفه يمثّل ترميزاً مجازيَّاً لعقيدة الإيمان بالله الواحد المجرَّد والمنزَّه عن كلِّ شيء. وقد ذهب هذا المذهب ألكسندر بابا دوبولو Alexandre papadopoulo حينما رأى أنَّ كلمة "إسلامي" لا تعني ذلك المفهوم العام والمتداول في بلاد الإسلام، بل إنَّ علينا أن نفهمها في معناها الدّيني "القوى والدّقيق" الذي يوحي بتأثير مباشر وعميق للمعتقدات والتَّعاليم الإسلاميَّة في الصّيغ التَّعبيريَّة الفنيَّة المنبثقة عن الحضارة والمجتمع". [31]

غير أنَّ حصر مدلول الفنّ الإسلامي في التَّجريد وربطه بالمعتقد الدّيني باعتباره التجلّي الأمثل لجماليته كما تجسّدها الزَّخارف وأنماط الرّقش لا يستغرق في تقديرنا كلَّ موادّ الفنّ الإسلامي، إنَّه تحديد ينزاح بالفنّ الإسلامي عن معناه الواسع الذي يرتبط بالدّيني والدّنيوي في آن واحد، وبما هو معرفي علمي وما هو أدبي ثقافي جمالي فلسفي وبحاجات الحياة اليوميَّة، فالفنُّ الإسلامي يختلف كلّيَّاً عن «الفنّ المسيحي»، وإن طرحت في صلبهما إشكاليَّة التَّصوير التَّشبيهي وأثره في العقيدة الدينيَّة. إنَّ الفنَّ الإسلامي «بتعبيراته

28- **The Arts**, Editor John Julius Nor Wich, Oxford university presse Newyork Melbourve, 1990, p 227.

29- انظر تفصيل القول في هذه المسألة في القسم الثاني من كتابنا، **الفنّ الإسلامي**، تونس، منشورات كارم الشريف، 2011م.

30- علي (وجدان)، **الجمال في الحياة اليوميَّة من منظور إسلامي**، ضمن كتاب: ما الحياة؟ فعاليات الدورة الرابعة لملتقيات قرطاج الدوليَّة، تونس، منشورات المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون ـ بيت الحكمة قرطاج، 2001، ص 64.

31- Papadopoulo (A); **L'Islam et l'Art Musulman**, Paris, Ed L'Mazenod, 1976, P .22 et 27

نقلا عن الدولاتلي، «**مناهج المستشرقين في دراسة الفنون الإسلاميّة**»، **مناهج المستشرقين في الدراسات العربيّة**، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1985 م، ص 176.

ومواده وحوامله وأماكن عرضه لم يكن مهموماً لا بالإيضاح ولا البشرح ولا بالتَّبشير بفكرة دينيَّة، كما هو حال الفنّ المسيحي».[32] ولئن «كانت الفنون السَّابقة على الإسلام تُعنى بتجميل ما له صلة بالآلهة أو بالملوك، فإنَّ الفنَّ الإسلامي لم يكن في خدمة الدّين أو خدمة الملوك باعتبارهم أنصاف آلهة، بل كان في خدمة الدُّنيا، لا يفرّق بين تحفة غنيّ وسلعة فقير، هدفه هو تجميل الحياة الدُّنيا في شتَّى زواياها، وحرص (شديد) على أن يُلبس كلَّ ما تخرجه اليد من مصنوعات جمالاً زخرفيَّاً يشيع في النَّفس الغبطة، وفي القلب الرّضا والانشراح، ويشهد لمبدعه بحسن الذَّوق».[33] وهو ما يعني أنَّ صناعة الفنّ والجمال لم تكن تنفصل في الحضارة الإسلاميَّة عن أنشطة الحياة اليوميَّة وحاجياتها المختلفة، فالعلاقة بين «الجمال والفنّ علاقة عضويَّة وحميمة بحياة الإنسان، فمثلاً نجد أنَّ قطع الفخار العباسيَّة والفاطميَّة ذات البريق المعدني كانت تستخدم كصحون للأكل، وكذلك قطع النحاس والفضَّة الإيرانيَّة والتركيَّة والهنديَّة إنَّما هي أدوات للغسل والوضوء والشُّرب والتدفئة والإنارة...، وكذلك مصابيح الزجاج المملوكة الرائعة هي قطع فنيَّة، ولكنَّها صنعت من أجل إنارة الفضاءات المعماريَّة في الجوامع والبيوت وغيرها».[34]

ومن ثمَّ ظهر في الفنّ الإسلامي ذاك التكامل الخلَّاق بين التَّصوير وفنّ الخطّ العربي، فصار عبر التاريخ من أبرز السمات المميّزة للفن الإسلامي، رغم الموقف الديني الفقهي الذي كان متداولاً بخصوص التَّصوير والتمثيل، ومن وجوه ذاك التكامل أنَّ «دور المصوّر كان يأتي بعد الخطّاط والمذهّب، إلى درجة أنَّ الخطّاط كان يقوم بنسخ المخطوط، ويترك مساحات بيضاء للمصوّر الذي يشرع في توضيح نصوص المخطوطات بالصُّور في حدود ما يتركه له الخطّاط من مساحة في صفحات المخطوط. (غير أنَّه) يندر العثور على توقيعات للمصوّرين في المخطوطات الإسلاميَّة قبل حوالي القرن (7هـ/ 13م)».[35]

ونتيجة لهذا الدَّور الوظيفي لفنّ التّصوير، فقد أصبح «مدنيَّاً في طابعه ينظر إليه كفنٍّ من فنون الدُّنيا، لا كعمل من أعمال الآخرة، فلم يُستعمل لخدمة الدّين ولم يدخل المساجد، أو يسهم في تجميل المصاحف أو غيرها من الكتب الدّينيَّة، ولم يتَّخذ وسيلة للإرشاد والتَّهذيب أو تعليم الدّين كما كان (الأمر) في الفنّ المانوي أو الفنّ المسيحي».[36]

من هذا المنطلق أمكن اعتبار التَّصوير بُعداً أساسيَّاً من أبعاد الفنّ الإسلامي يتقوَّم به وجوده وتتحدَّد به ماهيته. فالفنُّ الإسلامي ليس، فحسب، العمارة أو فنون الزَّخرفة والرّقش أو التَّوريق، وهو ما تذهب إليه دراسات كثيرة، وإنَّما فنُّ الصورة، ذلك «أنَّ المسلمين ترخَّصوا على مرّ الزَّمان في تصوير ذوات

32- لعيبي (شاكر)، **الفن الإسلامي، أصوله ورهاناته الاجتماعية**، المرجع السابق، ص 39.

33- مرزوق (محمد عبد العزيز)، **الفنون الزخرفيّة الإسلاميّة في المغرب والأندلس**، بيروت، دار الثقافة، (د.ت)، ص 68.

34- علي (وجدان)، **الجمال في الحياة اليوميَّة من منظور إسلامي**، مرجع سابق، ص 63.

35- فرغلي (أبو الحمد محمود)، **التصوير الإسلامي**، القاهرة، بيروت، الدار المصريَّة اللبنانيَّة، 1991م، ص 27.

36- المرجع السَّابق، ص 26.

الرُّوح وتجسيدها، ولا سيَّما في العصور المتأخّرة، القرن السَّابع الهجري (13م)، وما بعده».[37] وقد تفطَّن عدد هامّ من الباحثين إلى ذلك، فوضعوا أبحاثاً هامَّة في الموضوع، من ذلك مؤلّفات حسن الباشا،[38] وجمال محرز،[39] وزكي محمد حسن، وثروت عكاشة،[40] وأحمد تيمور[41]، ومحمد عزيزة[42]، ومحمود فرغلي الذي دمج تعريف التَّصوير في تعريف الفنّ الإسلامي، وهو ما يدلُّ عليه قوله: إنَّ «فنَّ التَّصوير الإسلامي يتمثّل إنتاجه الفنّي في الصُّور التي تزيّن الجدران، أي التَّصوير الجداري، كما يتمثّل إنتاجه في المنمنمات أو الصُّور التي رسمت لتزويق صفحات المخطوطات وتوضيح نصوصها».[43] وقد أُفردت خصّيصاً لفنّ تصوير أدب المقامات والمخطوطات العلميَّة كتب ومؤلفات مستقلة.[44] وفي هذا المجال يرى زكي محمد حسن أنَّه من المنطقي أن نحاول فهم طبيعة العلاقة بين الفنّ الإسلامي والعقيدة الدينيَّة على الوجه الصَّحيح، ذلك أنَّ «كراهيَّة التصوير في الإسلام جنَّبت المسلمين اتخاذ الفنّ عنصراً من عناصر الحياة الدّينيَّة، وحالت دون استعمال التصوير في المصاحف وفي العمائر الدّينيَّة كالمساجد والأضرحة، اللّهم إلا في حالات نادرة جداً، وجعلت المسلمين ينصرفون إلى إتقان الزَّخارف البعيدة عن تجسيم الطبيعة الحيَّة أو تصويرها، فيتفوقون في العمارة، وفي زخرفة المباني، وفي تزيين الأكتاف والتّحف بالرُّسوم الفنيَّة، ويقصرون في ميدان النَّحت».[45] وممَّا نتج عن ذلك أن «رفعت تلك الكراهيَّة مكانة الخطّاطين والمذّهبين، وسائر المشتغلين بإنتاج المخطوطات الثمينة».[46] غير أنَّه لا بدَّ أن ندرك أنَّ الإسلام «لم يقضِ على التصوير قضاء مبرماً، فازدهر إلى حدٍّ ما، ولا سيَّما على يد الإيرانيين والهنود».[47] وإلى الآن تحتفظ متاحف الفنّ بلوحات مصوَّرة ومشاهد رسم إسلامي متنوّعة من جهة الأساليب الفنيَّة.

37- عزّام (عبد الوهاب)، مقدّمة كتاب زكي محمد حسن، **التَّصوير في الإسلام**، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1936م.

38- الباشا (حسن)، **فنون التَّصوير الإسلامي في مصر**، القاهرة، الهيئة المصريَّة العامّة للكتاب، 1994م.

(وللمؤلف نفسه) **التَّصوير الإسلامي في العصور الوسطى**، القاهرة، مكتبة النَّهضة المصريَّة، 1959م.

39- محرز (جمال)، **التصوير الإسلامي ومدارسه**، القاهرة، المؤسسة المصريَّة للتأليف والترجمة، 1962م.

40- عكاشة (ثروت)، **التَّصوير الإسلامي الدّيني والعربي**، بيروت، المؤسَّسة العربيَّة للدّراسات والنّشر، 1983م. (وللمؤلف نفسه) **التَّصوير الفارسي والتّركي**، بيروت، المؤسَّسة العربيَّة للدّراسات والنّشر، 1986م.

41- تيمور (أحمد)، **التَّصوير عند العرب**، أخرجه وعلّق عليه زكي محمد حسن، الإمارات العربيَّة المتّحدة، مركز الشارقة للإبداع. الإمارات العربيَّة المتّحدة (د. ت).

42- Aziza (M), **L'image et l'Islam**, Paris A-Michel, 1978

43- فرغلي (محمود)، **التَّصوير الإسلامي**، مرجع سابق، ص 11.

44- انظر مثلاً: النّعيمي (ناهدة عبد الفتاح)، **مقامات الحريري المصوَّرة: دراسة تاريخيَّة أثريَّة فنيَّة**، بغداد، 1969م. وانظر كذلك، نموذج الدّليل الذي وضعته سعاد ماهر محمَّد في كتابها "**الفنون الإسلاميَّة**"، مرجع سابق، ص ص 271-263 بعنوان "المخطوطات المصوَّرة". وراجع: Robinson B. X. **Islamic painting and the Art of the Book**. London, 1976

45- من تعليقات زكي محمد حسن على أحمد تيمور، مرجع سابق، **التصوير عند العرب**، ص 235. وانظر كتاب **التصوير في الإسلام عند الفرس**، مرجع سابق.

46- م. ن، ص. ن (تعليقات زكي محمد حسن على أحمد تيمور).

47- تيمور (أحمد) **التصوير عند العرب**، مرجع سابق، ص 235.

وهكذا تبعاً لما تقدَّم بيانه أمكن أن نخلص إلى استنتاج هام، مفاده أنَّ الفنّ الإسلامي قد مثّل طفرة في مسار تطوُّر الفنون في الحضارات الشرقيَّة السَّابقة على الإسلام، ومن أبرز مظاهر ذلك أنَّه «لم يستهدف المحاكاة الحرفيَّة التي نراها في الفنّ الإغريقي أو الرُّوماني، ثمَّ في عصر النَّهضة في أوروبَّا».[48]

لقد حُسم مسار الإبداع في الفنّ الإسلامي من خلال انصراف المسلمين عن تصوير الإنسان والحيوان، حيث مثّل ذلك حلقة طبيعيَّة في سلسلة تطوُّر الفنّ في الشَّرق الأدنى.[49] وفي هذا السّياق يرى لوسيان جولفان L. Golvin أنَّ العرب على إثر الفتوحات العظيمة التي قاموا بها لأراضي مصر والشّام والعراق كانوا مهيّئين لقبول أرقى أنواع الفنون الموجودة في ذلك العصر، واستيعاب الأساليب الفنيَّة المعروفة في العالم المتحضّر إذَّاك، لا سيَّما أنَّ عرب الشّمال من مناذرة وقحطانيين كانوا دوماً على اتّصال مستمرّ مع الحضارة البيزنطيَّة والحضارة الساسانيَّة.[50] ومن ثمَّ أمكن القول إنَّ: الفنَّ الإسلامي استلهم في نشأته «الرّوح الهلنستيَّة عبر بلاد الشَّام وروما، تسرَّبت إليه السَّاسانيَّة عبر بغداد. ولئن استقرَّ طابع الإغريق (الفنّي) على الأرض العربيَّة، (فإنَّه) لا بدَّ أن نشهد صراعاً خفيَّاً بين أصول الفنّ العربي الرُّوحيَّة، وبين أصول الفنّ الإغريقي الماديَّة».[51]

من هذا المنطلق تمَّ تثمين ما اعتُبر عزوفاً للفنان المسلم عن المحاكاة، أي التصوير التشبيهي، ليعتبر ذلك أهمَّ ما ميَّز الفن الإسلامي ووسم جمالياته وبه تحدَّدت هويَّته. وهو ما تجلّى في مجال تنويع أساليب الزَّخرفة وتنويع أنماط كتابة الخط العربي، إلى الحدّ الذي خوَّل لدوبولو أن يعتبر الفنَّان المسلم كان أسبق من غيره إلى تدشين أساليب الحداثة الفنيَّة في مجال الرَّسم التَّجريدي وتجاوز التَّصوير المباشر للواقع. من هنا نفهم كيف جاءت تلك «الزَّخارف الإسلاميَّة المقتبسة في أشكالها الأولى من الفنون السَّابقة على الإسلام (السَّاساني والقبطي والهلنستي)، إضافة إلى المنحوتات المصنوعة ضمن تلك الزَّخارف والفسيفساء لتحلَّ محلّ محاكاة الطّبيعة في الفنّ الهلنستي، وتعطي تأثيراً زخرفيَّاً كبيراً مستمدَّاً من التَّباين بين الضَّوء والظلّ، وقد اقتبس الفنَّانون المسلمون هذه الطّريقة، وتطوَّرت بفضلهم تطوُّراً كبيراً».[52] وفي السياق نفسه يذهب سوريو إلى القول: «إنَّ الرُّوحيَّة الإسلاميَّة تحترس على الأخصّ من مخاطر الفنّ التَّجسيمي، وتجد لها ضمانات كبرى في استعمال الفنّ التَّجريدي».[53] وضمن هذا السياق ظهرت مقاربة دوبولو، الذي حاول رسم

48- الألفي (صالح)، **الفنّ الإسلامي: أصوله، فلسفته**، مدارسه، مرجع سابق، ص 81.

49- ومن الذّين ذهبوا إلى هذا الطّرح بريهير L. Bréhir وهـ. تراس H. Terrasse ونيلسن Nielsen ولامانس Lammans. انظر المرجع السَّابق، ص 82.

50- L. Golvin, **quelques réflexions sur la formation de l'esthétique musulmane dans mélanges d'Islamologie de diés à la Mémoire de A. Eel, Correspondance d'Orient**. Volume II publications du centre pour l'étude des problèmes du Monde Musulman Contemporain, P 201-212.

نقلاً عن الدَّولاتلي، **مناهج المستشرقين في دراسة الفنون الإسلاميَّة**، مرجع سابق، ص 174.

51- بهنسي (عفيف) **موسوعة تاريخ الفن والعمارة**، م1، مرجع سابق، ص 218.

52- ديماند (م.س) **الفنون الإسلاميَّة**، مرجع سابق، ص 26.

53- سوريو (إتيان)، **الجماليَّة عبر العصور**، تعريب ميشال عاصي، منشورات عويدات بيروت، 1974م، ص 175.

أفق فلسفيّ، تُقرأ في ضوئه خصوصيَّة الفنّ الإسلامي وتؤوَّل في سياقه أبعاده الجماليَّة، ليستنتج أنَّ جماليَّة الفنّ الإسلامي تكوَّنت انطلاقاً من أحاديث النَّهي (عن التَّصوير)، حيث اضطّرت تلك الأحاديث الفنَّان المسلم إلى التَّمييز بين العالم الممثّل في ذاته، وعالم الأشكال المستقلّ، فهذا التَّمييز يعود مباشرة إلى موقف الإنسان المسلم من الواقع. فإذا كانت الصُّورة المرسومة تختلف عن العالم الواقعي أو العالم «الممثّل»، فليس ذلك لأنَّ الرَّسام يرفض رسم الواقع كما هو، خوفاً من مضاهاة خلق الله تعالى، بل لأنَّه لا يحسُّ أصلاً بضرورة النَّقل الواقعي بخلاف الفنَّان الغربي.[54] أي أنَّ الفنان المسلم قد شعر مبكّراً بأنَّ جماليَّة الفنّ، بالنسبة إلى الحضارة الإسلاميَّة، تتعلّق بالضرورة بالتسامي على الواقع وتمثيله فنيَّاً، في آن واحد، دون تقليد أو محاكاة تجيء في شكل مرآة عاكسة لا روح لها. أو أنَّ تلك الجماليَّة تتعلّق بمستوى من التجريد الذهني والرُّوحي نحو المتعالي والأسمى. لعلَّ كلا النمطين قد سجَّل حضوره بقوَّة في تلك الحضارة.

2ـ حضور مصطلح «فنّ» في الحضارة: البُعد التداولي وتشكّل دلالة المفهوم

بعد محاولة تحديد أطر ظهور الفنّ الإسلامي وتشكّل محامله، ومن ثمَّ بروز هذا المصطلح وما يحيل إليه مدلوله من مواد وعناصر وأشياء تجسّد متن هذا الفنّ وتمثّل محامل له. يبدو من الوجيه طرق مشكل الدّلالة المعرفيَّة الدقيقة لمصطلح «الفنّ الإسلامي»، وبحث أبعاد المفهوم عبر محاولة تأويل محموله المعرفي ومدلوله الجمالي.

من الممكن أن ننطلق في معرض ذلك من تحديد اللّغويين العرب لمصطلح «فن». حيث أورد ابن منظور (توفّي 711هـ/ 1311 م) قائلاً: «الفنُّ، واحد الفنون، وهي الأنواع، والفنُّ الحال، والفنُّ الضَّرب من الشَّيء، والجمع أفنان، وفنون. قال أحد الشُّعراء:

قد لبست الدَّهر من أفْنَانِهِ كلُّ فنٍّ ناعم منه حَبِرْ[55]

وكما نلاحظ فمدار هذا التَّعريف على اعتبار الفنّ يعني «النَّوع»، أي أنَّه نموذج صنعة متقنة، ينشئه أو ينتجه المرء ممَّا هو موجود، ويقدُّه من ذلك قدَّاً. وهذا معنى «الضَّرب من الشيء»، أي الإنتاج أو الخلق للفنّ أو للأثر الفنّي. وهذا النتاج الإبداعي عادة ما يكون على غير مثال سابق، تعجب له الأنفس استحساناً كما دلَّ على ذلك البيت الشّعري، وكلام ابن منظور، لا سيَّما حين يوضّح قائلاً: «الرَّجل يفنّن الكلام أي يشتقّ في فنّ بعد فنّ، والتفنّن فعلك. ورجل مفنّ (أي) يأتي بالعجائب، وامرأة مفنّة. ورجل معن مفنّ: ذو عنن واعتراض، وذو فنون من الكلام. وافتنَّ الرَّجل في حديثه إذ جاء بالأفانين.[56] أي نوَّع وفصَّل في أساليب الكلام والتعبير،

54- اللّواتي (علي) مقدّمة تعريب، كتاب بابا دوبولو، **جماليَّة الرّسم الإسلامي**، تونس، مؤسَّسات عبد الكريم بن عبد الله، 1979م.

55- ابن منظور، **لسان العرب**، ج10، دار إحياء التراث العربي 1988م، ص 336. مادّة (ف. ن). وانظر الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، **كتاب العين**، بيروت، مكتبة لبنان، ناشرون، 2004 م، ص 646.

56- م. ن، ص. ن.

أو لنقل صنعة الكلام على هيئة حسنة بديعة، بدا أسلوبه فيها مختلفاً عن غيره. وقد قصد الرَّاغب الأصفهاني (توفّي 503 هـ/ 1109م) هذا المعنى، عندما طرق بلاغة الإعجاز البياني في الآية القرآنيَّة الكريمة: [ذَوَاتَا أَفْنَانٍ، فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ] (الرحمن: 48،49)، حيث قال: «فنّ: الفَنَنُ الغصُّ، وجمعه أفنان، ويقال ذلك للنّوع من الشيء وجمعه فنون. وقوله ذواتا أفنان أي ذواتا غصون، وقيل ذوات ألوان مختلفة».[57] وهنا تجدر الإشارة إلى كثرة استعمالات اصطلاح «فنّ» في المدوَّنة الحضاريَّة الإسلاميَّة، فهذا المصطلح يطلق على التخصُّص في العلوم وفروعها: فنُّ المنطق، فنُّ البلاغة... ونجد هذا المنحى واضحاً في تصنيف المعارف والصّناعات المتقنة ذات الصّلة بالعلوم النظريَّة لدى صاحب «الفهرست».[58] ومن بعده ابن خلدون (توفّي 808 هـ/ 1406م) الذي اعتبر التاريخ فنّاً.[59]

وهكذا، فإنَّ مدار دلالة مصطلح الفنّ تنعقد على إتقان ضروب الكلام أو العمل، وهي الصّناعة أو الصَّنعة التي تدلُّ في معانيها الاصطلاحيَّة داخل الثّقافة العربيَّة الإسلاميَّة «على شتَّى أعمال الإنسان وأفعاله الماديَّة والفكريَّة والرَّمزيَّة والفنيَّة والجماليَّة».[60] وقد ربط ابن خلدون بين العلم والصَّنعة،[61] ومعنى ذلك أنَّ التّقارب الدَّقيق بين الصَّنعة والفنّ في مستوى الدلالة، لا يكاد يوجد، فأوجه التداخل أظهر من مستويات التباين، ومن هنا جاز القول: إنَّ «الصّناعة والصَّنعة والمهنة والحرفة والعمالة والفنّ مجموعة ألفاظ بينها فويرقات معنويَّة، تقييداً وإطلاقاً».[62] ومن ثمَّ أمكن تأكيد مدى الصلة الرابطة بين الفنّ والصَّنعة، بوصفها تعني أساساً «العمل اليدوي واللّساني ومتعلّقاتهما من إعداد وإتقان».[63] في هذا قال ابن منظور: «رجل صَنَعُ اللّسان ولسان صَنَعٌ، يقال ذلك للشّاعر»،[64] وهنا يبرز وجه صلة الصنعة/ الفنّ بالعلم (التّقني والنَّظري) الذي عبره يتيسَّر أمر تحويل الصَّنعة إلى عمل متقن أوَّلاً، ثمَّ إلى فنّ جميل ـإذ كان ذلك ممكناـ ثانياً.

من هذا المنطلق يصير بإمكاننا أن نفهم طبيعة العلاقة البنيويَّة العميقة الرابطة بين الفنّ والعلم في الثّقافات الإنسانيَّة مطلقاً، ومن ضمنها الثّقافة الإسلاميَّة، حيث بدت صورة هذه العلاقة على نحو أخصّ. حيث تمَّ استخدام علوم الحساب والهندسة في فنون العمارة والفلك والخطّ والزّخرفة والرّقش والموسيقى والكيمياء على أوسع نطاق، وفي إنتاج أدوات الزّينة وموادّها. وبهذا تتأكَّد لنا مدى وجاهة الرَّأي القائل: «إنَّ معنى

57- الأصفهاني (الرَّاغب) **معجم مفردات ألفاظ القرآن**، تحقيق نديم مرعشلي، بيروت، دار الفكر، (د. ت)، ص 400.

58- انظر ابن النديم: **الفهرست**، بيروت، دار المعرفة، 1997م، ص 209 وما بعدها.

59- ابن خلدون: **المقدّمة**، بيروت، دار صادر، 2000م، ص 15 حيث يقول: "**اعلم أنَّ فنَّ التاريخ فنّ غزير المذهب**"، وعقد له فصلاً في الغرض عنوانه "قواعد فنّ التاريخ"، ص 28.

60- الدريسي (فرحات)، **في الثّقافة الماديَّة العربيَّة الإسلاميَّة**، تونس، أديكوب للنشر، 2003م، ص 30.

61- انظر ابن خلدون، المقدّمة، الفصل السادس عشر من الباب الخامس: "**في أنَّ الصنائع لا بدَّ لها من العلم**"، وربط بين الصنائع ورقيّ العمران الحضري ورسوخ الحضارة. راجع الفصلين السابع عشر: "في أنّ الصنائع إنّما تكتمل بكمال العمران الحضري وكثرته"، والثامن عشر من الباب نفسه، المرجع نفسه.

62- م. ن، ص. ن.

63- داغر (شربل)، **صناعة الزينة والجمال**، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1999م، ص 10.

64- ابن منظور، **لسان العرب**. مرجع سابق، ص 336.

الفنّ يحيل اصطلاحاً إلى خصائص ارتباط العلم بالغرض العملي، وعلى نتائج الجهد العقلي في إنجاز العمل بتوظيف بعض العلوم (وخصوصاً منها الحساب والهندسة وعلم الفلك) في طرق الإنتاج الصّناعي باعتباره تطبيقات عمليَّة وفنّيَّة، وتقنيَّة تروم الجمع بين النَّافع والجميل في الوقت نفسه، كطلب الفكرة الهندسيَّة أو الدّليل الرّياضي حساباً أو هندسة، أو إبراز الجانب الجمالي في فنّ الخطّ والعمارة والنّحت والتّصوير والنّقش واختطاط المدن وتنظيمها وصناعة الأدوات والآلات المختلفة، وكلّ ما له علاقة بالزَّخرفة والزّينة، من جهة النَّظر في كيفيات الانتفاع، فنيَّاً وجماليَّاً، وذهنيَّاً وعمليَّاً بالعلوم، تصميماً وتطبيقاً وتحقيقاً فعليَّاً، بالتصرُّف صناعيَّاً وتقنيَّاً في هيئات الأشياء وصورها الماديَّة والفكريَّة والرَّمزيَّة».[65] بهذا يتبيَّن لنا كيف أنَّ المعنى الحقيقي لكلمة فنّ في الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة، قد استخدم في الأصل للدلالة على «كلّ عمل يقوم به الإنسان على سبيل الاشتقاق، أي عن طريق فهم جدليَّة الصُّورة والمادَّة والمصنوع الطّبيعي وإدراك قدرته على الاستخراج والخلق».[66]

لعلَّ عدم فهم طبيعة البناء المعرفي الفنّي لهذا التصوُّر الفكري الجمالي الذي مثّل سياقاً نظريَّاً وعمليَّاً لإنتاج عناصر الفنّ الإسلامي، ممَّا كان وراء ذاك الخلط الذي وقع فيه عدد من مؤرّخي الفنّ الإسلامي الغربيين وبعض الدَّارسين العرب، كذلك الشَّأن بالنسبة إلى أولئك القائمين على المتاحف وصالونات معارض الفنّ، بخصوص تصنيف مواد الفنّ الإسلامي وحوامله. حيث تمَّ الجمع بين ما هو صنعة أعدَّت لغرض الاستعمال اليومي، أو لتؤدّي وظيفة ما، وبين ما تمَّ صنعه لغرض الفنّ وللاستجابة إلى نداء حاجة النفس إلى الجمال. يقول شربل داغر في هذا المجال: «يعرض المتحف خاتماً فاطميَّاً، فيما نعلم أنَّ هذا الخاتم لم يكن معروضاً على هذه الصُّورة، بل كان ملكاً لسلطان أو وزير، أي في خزانته في عداد ملكيته الفرديَّة واستعمالاته. وهو ما يمكن التحقّق منه في صورة أكبر لو اتَّجهنا إلى «متحف طوب قابي» في استانبول حيث المعروضات الفنيَّة هي متبقيّات من مقتنيات السَّلاطين. وهو ما يمكن العودة إليه أيضاً في أيّ كتاب يتحدَّث عن الصُّور في المخطوطات القديمة، فنجد الصُّور المصاحبة لمقامات الحريري، وهي من رسم الواسطي، معروضة فيه مثل صور مشابهة لصور اللّوحات الزّيتيَّة، فيما هي جزء من كتاب، وتفيد في تقديم معناه».[67]

تبعاً لذلك يصير من البدهي أن نستقي المادَّة المعرفيَّة الأوليَّة الضروريَّة لبناء التصوُّرات والمفاهيم التي بها يتَّضح المعنى الجوهري لمدلول مصطلح «الفنّ» في الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة، ومن ثمَّ دلالة مصطلح «الفنّ الإسلامي»، ممَّا جاء في المصادر العربيَّة القديمة حول الفنّ وماهيته في علاقته بالصَّنعة والطّبيعة والقدرة الإلهيَّة والملكة الإنسانيَّة. وهذا بعد أساسي في دراسة الفنّ الإسلامي وتأويل جمالياته، قد

65- الدريسي (فرحات)، **في الثّقافة الماديَّة العربيَّة الإسلاميَّة**، مرجع سابق، ص 35.

66- بيدة (الحبيب)، **محاولة في جمالية الفنّ العربي الإسلامي**، مرجع سابق، ص 60.

67- داغر (شربل)، **الفنّ والجمال بين القرآن والتّرف**، مرجع سابق، ص 132-131. وقد خصَّص شربل داغر أغلب فصول كتابه **"الفنّ والشّرق"** (سبق ذكره) لهذا الغرض.

تناسته معظم الكتابات الاستشراقيَّة حول الفنّ الإسلامي، كما لم تدرك أهميَّته أغلب مؤلّفات مؤرّخي الفنّ من الغربيين أو نظرائهم من الدَّارسين العرب والمسلمين.

ويمكن لنا أن نطرق مقاربة مدلول هذا المعنى المتعلّق بتحديد ماهيَّة الفنّ انطلاقاً ممَّا جاء في بعض كتابات أبي حيَّان التّوحيدي (توفّي 410 هـ/ 1019م)، الذي قال على لسان أستاذه أبي سليمان المنطقي: «إنَّ الإنسان جامع لكلّ ما تفرَّق في جميع الحيوان، ثمَّ زاد عليها وفُضّل بثلاث خصال، وهي:

أوَّلاً: العقل والنَّظر في الأمور النَّافعة والضارَّة.

ثانياً: المنطق لإبراز ما استفاد منه العقل بواسطة النَّظر.

ثالثاً: الأيدي لإقامة الصّناعات وإبراز الصُّور فيها، مماثلة لما في الطّبيعة بقوَّة النَّفس".[68] وهذا يكشف عن حقيقة الارتباط العضوي بين صنعة الفنّ وطاقات الإنسان، إذ أنَّ «العمل الفنّي، عمل إنساني لا يستطيعه الحيوان، ويكون بالأيدي لأنَّه يتطلّب المهارة وليس بالعقل».[69] وهنا يصبح إنتاج الفنّ مظهراً من مظاهر إنسانيَّة الفرد، وبه يرتفع بإنسانيته عمَّا هو من عمل الطبيعة أو من الفعل العادي المتكرّر بالنسبة إلى حياة الكائنات الأخرى.

والعمل الفنّي الذي أداته اليد هو كذلك وليد (قوَّة النَّفس)، «فنحن نرسم وننحت ونبني بأيدينا وليس بعقولنا كما قال دافنشي لاحقاً، واليد تتبع النَّفس الملهمة، ولا تتَّبع العقل الذي يبحث في الأمور النَّافعة والضارَّة، أو المنطق الذي يستخلص نتائج العقل».[70]

لقد أدرك التَّوحيدي عند تناوله لقضيَّة إبداع العمل الفنيّ في علاقته بالذَّات المبدعة، كيف أنَّ هناك علاقة متينة ما بين الطّبيعة والنَّفس، ترتقي إلى مستوى من التفاعل الجدلي الخلاّق، حيث وافق في ذلك مسكويه لمَّا قال: إنَّ «الطّبيعة تتلقّى أفعال النَّفس وآثارها، لذلك فإنَّها عندما تشكّل صور الهيولي (المادَّة الخام للأشياء) فإنَّها تجعل هذه الصُّور وفق رغبة النَّفس وحسب استعدادها لقبول هذه الصُّور».[71] وهو ما يعني أنَّ «صور الطّبيعة في الهيولى تحاكي فعل النَّفس وأثرها»،[72] وهذا بدليل ما أورده التوحيدي في «المقابسات» إذ يقول: «إنَّ الصّناعة تستملي من النَّفس والعقل وتملي على الطّبيعة. وقد صحَّ أنَّ الطّبيعة مرتبتها دون النَّفس، وأنَّها

68- التّوحيدي (أبو حيان) **الهوامل والشوامل**، تحقيق أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة 1951م، ج3، ص 230 - 231، نقلاً عن عفيف بهنسي، **فلسفة الفنّ عند التّوحيدي**، دمشق، دار الفكر، ط1، 1987م، ص 19.

69- بهنسي، المرجع السّابق، ص 19.

70- المرجع السّابق، ص 19.

71- المرجع السّابق، ص 69.

72- المرجع السّابق، ص 69.

تعشق النَّفس، وتتقبَّل آثارها وتمتثل بأمرها، وتكمل بإكمالها».[73] ويكون ذلك «بالنَّفس النَّاطقة» والعقل الذي يساعد على بناء الأثر الفنّي بعد انتقاشه في النَّفس صورة، إذ «العقل والنَّفس لبوساً مونقاً وتأليفاً معجباً».[74] لهذا «احتاجت الطّبيعة إلى الصّناعة لأنَّها وصلت إلى كمالها من ناحية النَّفس النَّاطقة بواسطة الصّناعة الحاذقة التي شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالاً بما تأخذه، وإكمالاً بما تعطي».[75] وممَّا ينجم عن هذا «أنَّ المادَّة الموافقة للصُّورة تقبل النّقش تماماً صحيحاً مشاكلاً لما قبلته الطّبيعة من النَّفس. والمادَّة التي ليست بموافقة تكون على الضدّ».[76]

ومن ثمَّ تكون هذه العلاقة بين الطّبيعة والنَّفس النّاطقة مولّدة للفنّ، وذلك عندما يقوم الفنَّان بمحاكاة الطّبيعة الإلهيَّة المنشأ،[77] باعتبار أنَّ الطّبيعة من حيث هي صنعة إلهيَّة تبقى فوق العمل الفنّي. من هنا قال التَّوحيدي على لسان المنطقي عند تفسيره لحاجة الطّبيعة إلى الصّناعة: «إنَّ الصّناعة (الفنّ) تحكي الطّبيعة وتروم اللّحاق بها والقرب منها على سقوطها دونها. وهذا رأي صحيح...، وإنَّما حكتها وتبعت رسمها، وتقصَّت أثرها لانحطاط رتبتها، فقد زعمت أنَّ هذا الحدث لم تكفه الطّبيعة ولم تعنه، وأنَّها قد احتاجت إلى الصّناعة حتى يكون الكمال مستفاداً بها ومأخوذاً من جهتها».[78] وعلى حدّ عبارة القلقشندي (ت 821 هـ/ 1418 م)، فإنَّ «كلَّ ذي صنعة لا بدَّ له في معاناتها من مادَّة جسميَّة تظهر فيها الصُّورة، وآلة تؤدّي إلى تصويرها، وغرض ينقطع الفعل عنده، وغاية تستثمر من صنعته».[79]

لعلّه من شأن مثل هذه التصوُّرات بشأن ماهيَّة العمل الفنّي في الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة من جهة المرجعيَّة وأطر التشكّل أن تدحض الفكرة القائلة إنَّ الفنَّ الإسلامي قد نشأ نتيجة وجود أحاديث منع التَّصوير التّشبيهي، وأنَّ الفنان المسلم اتَّجه بموجب هذا المنع المستمرّ إلى الزَّخرفة والرّقش والتفنُّن في كتابة الخطّ العربي، تعبيراً عن المجرَّد والمفارق، حيث وُسمت الجماليَّة الإسلاميَّة بطابع التجريد، إذ الزخرفة في تشكيلاتها الفنيَّة المختلفة لا تعدو أن تكون تجريداً، فهي لا تحيل إلى شيء مباشر أو بعينه في الواقع. ولهذا الاعتبار فقد تجلّت جماليَّة الفنّ الإسلامي من خلال تشكيل العلامة المجرَّدة. يقول كلّ من الخطيبي والسّجلماسي إنَّه: «يجب علينا أن نبعد، من أوَّل وهلة الرَّأي الشائع بأنَّ فنَّ الخطّ (العربي) تعويض عن تحريم الإسلام للتشخيص بجميع أنواعه وللوجه البشري بصفة خاصَّة، ذلك أنَّ الإسلام باعتباره ديانة إله

73- التوحيدي، **المقابسات**، حققه وقدَّم له محمد توفيق حسن، بيروت، دار الآداب ط2، 1989م، ص 102.

74- المرجع السَّابق، ص 102.

75- المرجع السَّابق، ص 69.

76- المرجع السَّابق، ص 69.

77- المرجع السَّابق، ص 29، وانظر التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، ج3، بيروت صيدا، المكتبة العصريَّة، (د. ت)، ص 137.

78- التوحيدي، **المقابسات**، ص 101.

79- القلقشندي (أحمد بن علي) **صبح الأعشى**، ج1، بيروت، دار الكتب العلميَّة، 1987م، ص 64.

غير مرئي قد قاوم الطوطميَّة الجاهليَّة وتشخيصاتها التصويريَّة».[80] يعني أنَّ جماليَّة الفنّ الإسلامي قد جاءت متوافقة مع روح العقيدة الإسلاميَّة ونظرة المسلم إلى الله والعالم، حيث إنَّه مادام الإسلام قد منع الشرك وقاوم التجسيم وتجسيد المعتقد في أوثان أو تماثيل، فلا بدَّ أن يتمثّل الفنَّان المسلم هذه الأبعاد، ثمَّ يلتزم بها فكريَّاً وعقديَّاً ويجسّدها فنيَّاً، ويستعيرها جماليَّاً دون تشخيص.

لعلّه من هذا المنطلق يصير من الممكن التأسيس لمشروع قراءة لجماليَّة الفنّ الإسلامي ذات مرجعيَّة فكريَّة فلسفيَّة روحانيَّة، منطلقها رؤية الدّين الإسلامي للعالم بحسب ما ورد في القرآن الكريم، وانطلاقاً من خطاب الفكر الإسلامي وما أنتجته القراءات والتفسيرات والتأويلات الفلسفيَّة والصوفيَّة والكلاميَّة الأدبيَّة المنجزة على متن ذاك النصّ المقدَّس (القرآن)، والتي مثّلت أهمَّ ينابيع التَّفكير الجمالي لدى العرب، حيث تجسَّم ذلك في كتابات الأدباء والبلاغيين والمفكّرين الأخلاقيين، ومن أبرزهم أبو حيَّان التّوحيدي وإخوان الصَّفاء والصوفيَّة والفلاسفة، التي مثّلت روافد أخرى لصياغة مفهوم العرب للفنّ و«الصَّنعة»: صنعة «الجمال» و«الزّينة» و«الحسن»، كما تجلّت في سائر محامل الفنّ الإسلامي وموادّه التي جسَّمت محاكاة الطّبيعة من حيث هي صنعة إلهيَّة، على هيئة نظام بديع، تتجلّى فيها قدرة الخالق/ الله باستمرار، تلك القدرة التي يعمل الصَّانع/ الفنَّان على تمثّلها إلى حدّ التَّماهي معها، والانصهار فيها وتجسيدها عبر صنعة فنيَّة متقنة من الناحية الفنيَّة، ليتمَّ من خلال ذلك إنشاء الجمال في الطّبيعة ومن الطبيعة، وذلك عبر منح الصُّورة للمادَّة، أو إظهار الصُّورة في المادَّة.

تبعاً لهذا أمكن القول: «إنَّ العمليَّة التي تنطلق من الصَّانع الأوَّل (الله) وتمرُّ بالنّفس ثمَّ بالطّبيعة حتَّى تصل الإنسان عمليَّة معقَّدة. إنَّ هذه المراحل تتَّفق في أنَّها عبارة عن إعطاء صور للهيولى، أي المادَّة الخام. ولا يمكن قبول الصُّورة هنا على أنَّها مظاهر، بل على أساس أنَّها جواهر وبنيات معقَّدة تتحاور في نسقها ونظامها الأشكال التي تصطدم بمقوّمات المادَّة ومدى استعدادها لقبولها».[81] ومن ثمَّ يخلص إلى استنتاج فكرة مركزيَّة ذات دلالة هامَّة بخصوص المحاكاة، تكشف عن طبيعة المفهوم الناظم لفعل الخلق الفنّي في الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة، فعبَّر عنها بقوله: «إنَّ محاكاة الطّبيعة في كيفيَّة خلقها للأشياء، أي محاكاة الله عبرها هي مشكلة الفنّ العربي الإسلامي. وهو المفهوم الذي احتضن مختلف الأشكال الفنيَّة العربيَّة الإسلاميَّة ومن بينها الخطّ والزَّخرفة والموسيقى، وغيرها من الفنون...».[82] هكذا يتَّخذ مفهوم المحاكاة ذو الأصل الفلسفي اليوناني (أفلاطون وأرسطو) دلالة أخرى، تقوم على تجاوز الإطار الطبيعي الحسّي المتَّصل بوصفها حبكة مرجعها الطبيعة لكن تسمو عليها فنيَّاً، إلى أفق ميتافيزيقي متعالٍ، يتَّصل بالخلق

80- الخطيبي (عبد الكبير) والسجلماسي (محمَّد) **ديوان الخطّ العربي**، المغرب، 1980م، ص 15.

81- بيدة (الحبيب) **محاولة في جماليَّة الفنّ العربي الإسلامي**، ص 62. وانظر للمؤلف نفسه، "الخلفيَّة الفلسفيَّة والجماليَّة لفن الخطّ العربي"، أعمال ندوة استانبول بعنوان **"الفنون الإسلاميَّة: المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة"**، دمشق، دار الفكر، ط 1، 1989م. **مسألة تحريم التّصوير وتأثره في تصوُّرنا للفنّ اليوم**، مجلة، **الحياة الثقافيَّة**، تونس العدد 116، جوان 2000م، ص 25 وما بعدها.

82- بيدة (الحبيب)، **محاولة في جماليَّة الفن العربي الإسلامي**، مرجع سابق، ص 62.

الإلهي، من حيث هو صنعة بديعة للأشياء من عدم. يقول سبحانه «**إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ**» (سورة يس، الآية: 82)، فالله فصَّل كتاب القرآن على أحسن هيئة: «**الَر كِتَابٌ أُحْكِمَتْ آيَاتُهُ ثُمَّ فُصِّلَتْ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ خَبِيرٍ** (هود: 1)، وكذلك يفصّل الإنسان جمال الحروف ويركّبها ويرتّبها، ويقدّ زخارف الأمكنة والمصنوعات.

3- المحدّدات الجماليَّة للفنّ الإسلامي

أ- التَّناسب: قانون ينتظم صناعة الفنّ والجمال في الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة

لقد تأكَّد لنا من خلال احتكاكنا بأمَّهات المصادر العربيَّة في العلوم الأدبيَّة والحكميَّة والفلسفيَّة أنَّ مفهوم التَّناسب مبدأ محوري، ينتظم نظرة العقل العربي الإسلامي إلى الكون والإنسان ورغم الأصول اليونانيَّة الرّياضيَّة لهذا المفهوم فقد اشترطه عدد هام من المنظّرين والفلاسفة والعلماء القدامى مبدأ وقانوناً عامَّاً، وأعادوا تنظيره وتقعيده ليكون بمثابة البراديغم Paradigme (النموذج أو المنوال أو الإبدال) الذي يكون بمثابة الإطار النظري الجامع للمفاهيم والتصوُّرات المترابطة نسقياً فيما بينها، والمتحكّمة بخصوص هذا السياق في صناعة الفنّ والجمال في الإسلام. وهو الذي يمكن أن نقرأ في ضوئه جماليَّة الفنّ الإسلامي، أو نؤوّل دلالات تجلّي أشكال الفنّ في الحضارة الإسلاميَّة.

وقد تجلّى مبدأ التَّناسب في الإنتاج الفنّي والحضاري العربي الإسلامي في شكل نظام أو قانون كلّي يحكم نسق صناعة الفنّ والجمال في هذه الحضارة، وينتظم أطر إبداعه.

ويتوقَّف إدراك ماهيَّة مبدأ «التناسب» في هذا المقام على ضرورة فهم المصطلحات المحوريَّة المكوّنة لبنية هذا المفهوم، مثل «النّسبة» و«المناسبة» و«التّناسب» ذاته، وما يقابل ذلك أو يشاركه من مصطلحات مثل: «المشاكلة» و«التَّماثل» و«التَّضادّ» و«التَّنافر».

نجد بعض البحوث العلميَّة المنجزة في الغرض تردُّ بدايات وعي التفكير الجمالي[83*] العربي الإسلامي بمفهوم التَّناسب، إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ/ 791م) الذي استند إلى التُّراث العربي وغير العربي، وإلى مبادئ نظريَّة التَّناسب في أصولها الكونيَّة والطبيعيَّة «مثل مطارق الصفَّارين وترديدات المنغّمين»،[84] وتوقيع السير وحداء الإبل، وإلى أصوات الإيقاعات الموسيقيَّة ليؤسّس للعروض قانوناً تحتكم

83*- تجدر الملاحظة هنا إلى أنَّ مسألة وجود نظريَّة لعلم الجمال في الفكر العربي الإسلامي أو القول بـ: «ضمور اهتمام الفلاسفة العرب بنظريَّة الجمال» قضيَّة تخرج عن نطاق اهتمامنا في هذا التأليف، لكونها من مباحث الفلسفة وعلم الجمال باعتباره نظريَّة في الأسس المعرفيَّة لإدراك الفنّ وتلقّي الجميل وتفسير تمثّلاته. ونحن هنا نهتمّ بتأويل جماليَّة الفنّ الإسلامي بما هو إبداع بشري لآثار جميلة، لا بالتنظير الفلسفي لهذه الجماليَّة في كلّياتها الأساسيَّة، ومن ثمَّ فنظرنا في التناسب قانوناً ومبدأ يندرج ضمن البحث في طبيعة المنوال الحاضن لفعل الإبداع في الحضارة العربيَّة والإسلاميَّة.

84- مفتاح (محمَّد) «**توظيف بعض الأوليَّات العلميَّة للصناعة الشعريَّة**»، ضمن كتاب، **العلم والفكر العلمي بالغرب الإسلامي**، تنسيق بناصر البعزّاتي، المملكة المغربيَّة، منشورات كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة بالرباط، 2011 م، ص 143 وما بعدها.

إليه صناعة الشّعر وبه تعرف أوزانه، لقد اعتمد الخليل على «عبقريته الفذَّة وخبرته في علم الصرف والنحو والمعاجم والموسيقى والنغم والأصوات، إضافة إلى عقليته الرياضيَّة المتميّزة [...]، ليضع نظاماً قاعدياً متكاملاً لموسيقى القصيدة العربيَّة، لم يحوج العلماء بعده إلى تكلّف الزيادة».[85]

لكن ما وجاهة الرَّأي الذي يعتبر المعرفة بقانون التناسب من شروط الإبداع؟ هذا ما سنبيّنه.

ظهر مفهوم التَّناسب لدى علماء البلاغة والمشتغلين بقضايا الشعر والأدب، أوَّلاً من خلال استخدام اصطلاحات المطابقة والمشاكلة، وفي سياق بحث قضايا الصّلة بين اللّفظ والمعنى وضبط شروط حسن النَّظم. فقد اعتبروا بلاغة الكلام - من الوجهة الاصطلاحيَّة - تتجسّم في «مطابقته لما يقتضيه الخطاب مع فصاحة ألفاظه، مفردها ومركّبها».[86] من ذلك قول الجاحظ (ت 255 هـ/ 909 م) «... فالسخيف للسخيف، والجزل للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية... والاسترسال في موضع الاسترسال».[87] ولمَّا كانت لفصاحة العبارة صلة متينة بجزالتها، وحسن نظمها، فقد ردَّ السّكاكي «حسن الكلام إلى وروده على الاعتبار المناسب».[88] وفي معرض تفصيله لشروط مطابقة الكلام لمقتضى الحال، يورد قائلاً: «... حسن الكلام تجريده عن مؤكّدات الحكم، وإن كان مقتضى الحال بخلاف ذلك، فحسن الكلام تحلّيه بشيء من ذلك بحسب المقتضى ضعفاً وقوَّة، وإن كان مقتضى الحال طيّ ذكر المسند إليه، فحسن الكلام تركه...»،[89] ومن ثمَّ جاءت مباحث علم البديع متراتبة متداخلة وفق مبدأ التناسب، فإذا كان البديع بمثابة «علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة»،[90] فإنَّ مباحثه وفروعه جاءت على نحو توصيف هندسي رياضي مادَّته صيغ الكلام و«النسب النحويَّة»، بحسب عبارة الجرجاني، وتسميات محاوره، تصبُّ في هذا الإطار، مثال ذلك: «المطابقة»، «الإرصاد»، «المشاكلة»، «الاستطراد»، «المزاوجة، «العكس والتبديل»، «الرجوع»، «التورية» «الجمع»، «التفريق»، التقسيم»، «التجريد».[91] واقتضت مقاييس فصاحة الكلام خلوّه من «تنافر الحروف»، أو «تنافر الكلمات»،[92] أي التناسب والانسجام في مستوى الشكل والبناء.

85- عبَّاس مصطفى (خالد)، **البنية الموسيقيَّة للقصيدة العموديَّة: نظريَّة الخليل بن أحمد الفراهيدي نموذجاً**، ضمن مجلة «الجزيرة للعلوم التربويَّة والإنسانيَّة»، المجلد 11/ العدد 1، 2014م/ 1435هـ، ص 287.

86- الهاشمي (أحمد) **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، بيروت، دار إحياء التراث العربي (د.ت)، ص 32.

87- الجاحظ، **الحيوان**، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1965، ص 39.

88- السَّكاكي (أبو يعقوب) **مفتاح العلوم**، بيروت، دار الكتب العلميَّة، 1983، ص 169.

89- المصدر السابق، ص. ن.

90- القزويني، (الخطيب)، **الإيضاح في علوم البلاغة**، صيدا، بيروت، المكتبة العصريّة، 2012، ص333.

91- المصدر السابق، ص. ن.

92- راجع في هذا الموضوع: المراغي (أحمد مصطفى)، **علوم البلاغة**، صيدا - بيروت، 2008، ص 15 و23.

وقد أرسى «إخوان الصفاء» تصوُّراً متناسقاً لدراسة أصول الأنغام من منظور قانون التَّناسب، ففي نظرهم ترتبط الموسيقى بما هي علم نظري وصناعة عمليَّة بقوانين الهندسة والأعداد. بل إنَّ علم الموسيقى، بوصفه نظراً وتقعيداً للأصوات والنغمات (المقامات) والإيقاعات، استند عند تأسيسه المعرفي إلى الرّياضيات. حيث بحث إخوان الصفاء في ماهيَّة الأنغام باعتبارها أصواتاً كامنة في الطّبيعة من ناحية، ومتناغمة مع حركة النُّجوم من ناحية أخرى.[93]

في حين تناول ابن سينا (توفّي 428 هـ/ 1036م) ضمن كتابه «الشّفاء» مسألة التَّناسب في علاقتها بالقوانين الرّياضيَّة والهندسيَّة في الجزء المتعلّق بـ «الفنّ الأوَّل» ضمن قسم «العلم الرّياضي»، وفي المقالة الخامسة من أصول الهندسة، وضمن «الفن الثاني في الرياضيات»،[94] نجده قد اعتمد ذلك منطلقاً لإنجاز معالم نظريَّة أوليَّة لفلسفة خاصَّة بالموسيقى، بما هي علم نظري وعملي وصنعة فنيَّة في الوقت نفسه. ويتَّضح ذلك من قوله: «فالموسيقى علم رياضي يبحث فيه عن أحوال النَّغم من حيث تتآلف وتتنافر، وأحوال الأزمنة المتخلّلة بينها... ولكلّ واحد منها مبادئ من علوم أخرى، ومن تلك المبادئ ما هو عددي وما هو طبيعي، ويوشك أن يقع فيها ما هو هندسي في قليل من الأحوال».[95] لنلاحظ هنا كيف أنَّ ابن سينا رأى أنَّ صنعة فنّ الموسيقى تتوقف على المعرفة بالعلوم الرّياضيَّة والهندسيَّة، وأساس قانون النّسب، كذلك الشأن بالنّسبة إلى باقي الفنون كالخطّ العربي والعمارة وأنماط الزَّخارف والرَّقش.

وعلى هذا الأساس أمكن القول إنَّه عبر فنَّ الموسيقى يمكن أن يتجسَّد أبرز مظهر لالتقاء عمل العقل المجرَّد (التَّنظير) ببعد الجمال في ذات المبدع، بما هو إيتيقا ذوقيَّة، تمارس (صناعة الألحان). وقد استند لسان الدين بن الخطيب (توفي في 776هـ/ 1374م) إلى معالم النَّظريَّة السِّينويَّة وفلسفة «إخوان الصَّفاء» عند تطرُّقه إلى تفسير جماليَّة الموسيقى، وأثرها في الإنسان، وهذا ما يتَّضح من قوله: «جميع ما وقع من النسب اللّحنيَّة في نسبة الجزء أو نسبة ذي الأضعاف كان ملائماً عذباً يقبله السَّمع، وتحنُّ له القوَّة الناطقة، وتألفه الطّباع».[96] وإلى هذا أشار ابن خلدون حين أراد تفسير «صناعة الغناء»، بقوله: «هذه الصّناعة هي تلحين الأشعار الموزونة، بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة ومعروفة، يوقّع على كلّ صوت منها توقيعاً، عند قطعه فيكون نغمة، ثمَّ تؤلّف تلك النّغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة، فيلذّ سماعها لأجل ذلك التَّناسب».[97]

93- إخوان الصفاء، **الرسائل**، بيروت، دار صادر، (د.ت)، ج1 ص 192 وما بعدها.

94- ابن سينا (أبو علي)، **الشفاء، القسم الرياضي: جوامع علم الموسيقى**، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة، المطبعة الأميريَّة، 1956 م.

95- ابن سينا، المرجع السابق، ص 9.

96- ابن الخطيب (لسان الدين) **روضة التعريف بالحبّ الشريف**، تحقيق محمد الكتاني، المملكة المغربيَّة، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1970م، ص 387-389.

97- ابن خلدون (عبد الرحمن)، **المقدّمة**، مرجع سابق، ص 314.

وفي هذا السّياق جاء مشروع حازم القرطاجنّي (توفّي 684 هـ/ 1285 م) المتمثّل في تصنيف الشّعر وإبداعه وتلقّيه، على أسس الحكمة والمنطق، وهو ما اقتضى الاشتغال بمحاولة إنشاء عروض جديدة منطلقها المعرفي الهندسة والأعداد والموسيقى وقوامها الاستناد إلى أنواع التقابلات، وضروب التَّناسب والتَّنافر بين وحدات الصوت والكلام،[98] معتبراً أنَّ التناسب يمثّل جوهر قانون صناعة الإبداع وإنتاج الفن في الحضارة العربيَّة. وقد عبَّر عن ذلك بوضوح وبيان في مواضع كثيرة من كتاب «منهاج البلغاء»، مستنتجاً أنَّ الوعي بالتناسب، مثلما هو يمثّل شرطاً من أبرز شروط صناعة الفنّ، يُعدُّ أساس إدراك مستويات الجمال وتمظهراته في كلّ أثر إبداعيّ، وعلى الأخصّ في فنّ الشعر، وهذا بدليل قوله: «قد صحَّ بالاعتبارات البلاغيَّة في تناسب المسموعات وتناسب انتظامها وترتيباتها، وكون المناسبات الوزنيَّة جزءاً يدخل تلك الجملة، أنَّ الأوزان المستعملة الآن عند أهل النظم - ممَّا ثبت استعمال العرب له وما شكَّ في ثباته، وما لم يثبت أصلاً بل وضعه المحدثون قياساً على ما وضعته العرب - متركّبة من ثلاثة أصناف من الأجزاء: خماسيَّات وسباعيَّات وتساعيَّات، وإن لم يسلّم في هذا العروضيون».[99] ومن ثمَّ عليهم أن يدركوا أنَّ «معرفة صناعتهم (الشعر وعروضه) موقوفة على معرفة جهات التَّناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض، أو موازية لها في الرُّتبة».[100] لنلاحظ هنا مدى توكيد حازم على الصّلة بين امتلاك أصول الصّناعة ومعرفة جهات قانون التَّناسب وأركانه شرطاً للتأليف. وعند طرقه لمشكل التركيب يظهر حازم معالم نظريته في التآلف والتناسب من خلال تحديده لجملة من القوانين البلاغيَّة ذات الدلالة الرياضيَّة الهندسيَّة كـ: «التَّماثل» و«التَّشافع» و«التَّصارع» و«التَضادّ» و«التَّنافر».[101] ولهذا رأى في علم البلاغة - بوصفه علماً كلّيّاً جامعاً لمعاني الكلام ووجوه بيانه وحسن بديعه - الأفق المعرفي الأمثل لقراءة جماليَّات فنّ القول وإدراك مظاهرها، حيث يقول: «ومعرفة التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللّسان إلّا العلم الكلّي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي يندرج تحت كلّيَّات ضروب التناسب والوضع».[102] تبعاً لذلك ينقد حازم أسلافه من العروضيين باعتبارهم «كانوا جهَّالاً بطرق التَّناسب والتَّنافر، حتَّى أنَّهم جزَّؤوا كثيراً من الأوزان تجزئة وقعوا بها في حيّز الوضع المتنافر».[103] فمثلاً يُعدُّ تجاوز التنافر المخلّ والاحتكام إلى قانون التَّناسب في إنشاء العمل الفنّي في نظر حازم القرطاجنّي شرطاً لجماليته واستحساناً لصناعته من قبل النُّفوس والأذهان. يقول الصوفي الرَّاشدي (ق 9 هـ/ 15م): «... ووجه استلذاذ الرُّوح النَّغمات، أنَّ العالم الرُّوحاني مجمع الحسن والجمال، ووجود التَّناسب في الألوان

98- انظر في هذا مفتاح (محمَّد) «**توظيف بعض الأوليَّات العلميَّة للصناعة الشعريَّة**»، مرجع سابق، ص 143.

99- القرطاجنّي (حازم) **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1981م، ص 226.

100- المصدر السابق، ص، ن

101- مفتاح، **توظيف بعض الأولويَّات العلميَّة للصناعة الشعريَّة**، مرجع سابق، ص 150-151.

102- المصدر السابق، ص. ن.

103- حازم، **منهاج البلغاء**، مرجع سابق، ص 231.

مستحسن قولاً وفعلاً، ووجود التَّناسب في الهياكل والصُّور ميراث الرُّوحانيَّة، فمتى سمع الرُّوح النغمات اللّذيذة والألحان المتناسبة تأثَّر به».[104]

ولعلَّ ابن البناء المرَّاكشي (توفّي 724هـ/ 1323م)، كان أبرز من نظَّر لمفهوم التَّناسب بخصوص طبيعة اللّغة العربيَّة نفسها باحثاً عن أوجه التجلّي الأسمى لذلك في الخطاب القرآني. وهو ما يمكن أن يمثّل منطلقاً نظرياً آخر يمكن اعتماده لفهم مشكل جماليَّة الفنّ الإسلامي، وإدراك خصائص القانون الرّياضي والكسمولوجي الذي ينتظمها ويؤسّس لها في الآن ذاته. يرى ابن البناء المرَّاكشي أنَّ البيان اللّغوي هو البيان الذي لا يخلُّ بقواعد النسبة الرياضيَّة، وهذا هو الأساس الذي يقوم عليه كتابه في علم البيان «الرَّوض المريع»، ومن ثمَّ يستنتج كيف أنَّ القرآن نفسه قائم على التَّناسب الرّياضي، أي أنَّه لا يخلُّ بقواعد النّسبة الرياضيَّة التي يتمُّ التَّمثيل لها بالمربَّع التَّناسبي الذي تكون العناصر الموجودة بين أطراف الأضلاع فيه متناسبة، والموجودة بين الأقطار غير متناسبة».[105] وللعلم فإنَّ لهذا صلة بالتناسب في بعده الكوني، أي التناسب السائر في الكائن في الطبيعة، كما يجسّمه أمر استمرار السُّنن الإلهيَّة في الكون، ونجد ابن البناء المرَّاكشي يربط ما بين تصوُّره لسيران قانون التناسب في الكون وديمومة إرادة الخلق الإلهي، فيقول: «العالم نسبة في علم الله سبحانه غير مجعولة بجعل جاعل، لأنَّ علم الله قديم، ثمَّ عرض للعالم ظهور بعضه لبعض، وهو المعبّر عنه بالحياة الدُّنيا، وهذه مرتبة زائلة بمرتبة البرزخ، وتلك زائلة بمرتبة الحياة الآخرة، فالعالم لم ينتقل في المراتب الزائلة، إذ لا ثبوت لها إلا به. وإن كان هو يزول عنها إذا زالت عنه».[106] وهكذا عندما يتعلّق الأمر برصد تطوُّر نسق التفكير البلاغي في مثل هذا المجال النَّظري، نلحظ تميُّز محاولة ابن البناء المرَّاكشي، حيث استطاع أن يُضيف إلى «الصناعة النظريَّة» في ميدان البلاغة والشعريَّة التي اهتمَّ بالتنظير لها كذلك السلجماسي (ت704هـ/ 1305م)، في كتابه: «المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع»،[107] «أبعاداً رياضيَّة مثل التناسب ليحلّ في ضوئها بعض الأساليب الشعرية القرآنية والشعرية، وكان همّه أيضاً تسهيل مهمَّة المتعلّم وحلّ المشاكل التي بقيت معلّقة في السنن الذي يؤلّف ضمنه، وإظهار فاعليته الصناعة النظريَّة، وهكذا فإنَّه رتَّب وصنَّف وسهَّل وقرَّب».[108]

وقد استمرَّ الانشغال بالتنظير لقانون التناسب لاحقاً، حيث يقول الرّياضي ابن هيدور (توفّي 816 هـ/ 1413م) في رسالته «النّسبة والتَّناسب»: إنَّه «لمَّا كان العالم بهذه المثابة من الترتيب النّسبي والترتيب

104- الرَّاشدي (عمر بن علي)، **ابتسام الغروس ووشي الطروس في مناقب أحمد بن عروس**، تونس، المطبعة الرسميَّة، 1886م، ص 160.

105- أبلاغ (محمد) «**في البناء التناسبي لمقدّمة ابن خلدون**»، ضمن كتاب: **الأبنية الفكريَّة في الغرب الإسلامي زمن ابن خلدون**، تنسيق بناصر البعزاتي، المملكة المغربيَّة، منشورات كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة بالرباط، 2007م، ص 44.

106- المراكشي (ابن البناء) **شرح رسالة الكليَّات في المنطق، من تراث ابن البناء المراكشي**، نصوص جمعها عمر أوكان، المغرب، منشورات إفريقيا الشرق، ص 1995م، ص 33.

107- السجلماسي (أبو محمَّد القاسم)، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تقديم وتحقيق، د. علال الغازي، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، 1980.

108- مفتاح (محمَّد) «**من أجل تلقّي نسقي**»، بحث منشور، ضمن كتاب: نظريَّة التلقي إشكاليَّات وتطبيقات، المغرب، منشورات كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة بالرباط، جامعة محمَّد الخامس، 1993، ص 52.

العددي، وأنَّ جميع ما تحتوى عليه إنَّما يُعلم، وتتحقَّق نسبته ومرتبته في الموجودات، وأنَّ جميع المصنوعات العلميَّة والعمليَّة إنَّما تصحُّ وتظهر للنّفس إذ كانت على نسبة، فوجب لذلك أن يكون علم النسبة والتَّناسب علماً شريف القدر عظيم الخطر كثير المنفعة لمن علمه وتحقَّقه».[109]

تلك هي أهمُّ محدّدات مفهوم التَّناسب في بُعده النظري المجرَّد، تطرَّقنا إليها من خلال شكل حضورها في الشّعر والموسيقى، وبوصفها من شروط صناعتهما، وفي ضوئها يمكن أن تُفهم جماليَّة كلٍّ من الموسيقى والشعر. وهنا تجدر الملاحظة أنَّ الجانب الأوفر من تنظير مفهوم التناسب ارتبط بالشعر والموسيقى بالنسبة إلى الحضارة الإسلاميَّة، وقليل من طرقه بخصوص صلته بممارسة شروط الإبداع في مجال كتابة الخطّ العربي، ومنهم أبو حيَّان التوحيدي، كما سنرى ذلك لاحقاً، وهو ما يعني أنَّ سائر إبداعات الفنّ الإسلامي احتكمت إلى مبدأ التَّناسب.

وإن اكتفينا في رصدنا لمفهوم التَّناسب من جهة علاقته بالشّعر والموسيقى، فإنَّ ذلك سببه غياب التَّنظير في القديم بصفة مباشرة للفلسفة النظريَّة التي كانت تؤسّس للفنّ الإسلامي وتحكم قوانين صناعته، وتقرأ جمالياته وتؤُّولها. وهو ما جعل أحد الدَّارسين المعاصرين يقول بخصوص هذا المشكل: «نحن أمام فنٍّ لم ينظّر إليه أو ينقد أو يحلّل أو يؤرّخ (له) من قبل الذين رافقوه، وشهدوا تجلّياته كما حدث ذلك بالنّسبة إلى الشّعر أو الفلسفة، أو الفقه... فكأنَّنا أمام فنّ جديد، وأمام اكتشاف حديث لا بدَّ أن يغري المرء بقراءته وتأمُّله».[110] فعلاً فنحن لا نجد بخصوص ما له صلة بجماليَّة الفن الإسلامي إلا قولاً مختزلاً لابن خلدون، ورد في سياق تفسيره للاختلاف الكائن بين جماليَّة فنّ صناعة الغناء وفنون أخرى مرئيَّة تشاهد بالبصر (الفن الإسلامي)، أو تسمع هي الأخرى كالموسيقى والشّعر. يقول ابن خلدون: «وأمَّا المرئيَّات والمسموعات فالملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها، فهو أنسب عند النَّفس وأشدُّ ملائمة لها. فإذا كان المرئي متناسباً في أشكاله وتخاطيطه التي له بحسب مادَّته، بحيث لا يخرج عمَّا تقتضيه مادَّته الخاصَّة من كمال المناسبة والوضع، وذلك هو معنى الجمال والحسن في كلّ مدرك، كان ذلك حينئذ مناسباً للنَّفس المدركة، فتلتذّ بإدراك ملائمها».[111] وهذا استنتاج ذو قيمة معرفيَّة عالية، تبدو مفيدة بالنسبة إلى موضوعنا هذا، لكونه قام على محاولة الجمع بين التفسير والرغبة في إيجاد تعريف للجمال الفنّي، ظهر في قوله: «وذلك هو معنى الجمال والحسن»، من ناحية، ومحاولة إدراج هذا التعريف ضمن الإحاطة بقانون التناسب «كمال المناسبة والوضع»، من ناحية أخرى.

من هذا المنطلق أمكن القول إنَّ قانون التَّناسب في الفنّ الإسلامي تمَّ استلهامه من النظام الفكري والعلمي المتحكّم في البنية المرجعيَّة الدّينيَّة الحضاريَّة والثقافيَّة الفلسفيَّة، أي في التعبير عن الرؤية إلى

109- أبلاغ (محمد) المرجع السَّابق، ص 47.

110- الصَّائغ (سمير) **الفنّ الإسلامي**، بيروت، دار المعرفة، 1998م، ص 53.

111- ابن خلدون، **المقدّمة**، مرجع سابق، ص 28.

العالم والله والإنسان في الفكر الإسلامي من خلال تركيز المنظور الفنّي باتّجاه الدلالة على الواحد وتكثيف الرُّموز المشيرة إلى ذلك، فهو الواحد الأول الذي لا بداية له، ما زال خالقاً متفرّداً. ومن ثمَّ فلا تعدو الكثرة في الأشكال والأشياء ومظاهر الوجود وتعدّد الأنواع والألوان، فهي في نهاية الأمر تجلٍّ للواحد وتعبير عنه. كما تظهر هذه الوحدة بالنّسبة للآثار الفنيَّة الإسلاميَّة في الشكل والأسلوب، فنجدها ماثلة ما بين «المسجد الأقصى أقدم أثر معماري إسلامي والفنّ الذي تعكسه آنية نحاس، أو فخّار تجيء من أواسط آسيا، أو صفحة مصحف، كتبت بالقرب من أمواج المحيط، أو خطّ خطته يد خطّاط، نُسيت ذاكرته، اسم أرض منشئه أو منمنمه».[112]

معنى هذا أنَّه رغم تلك التحوُّلات التاريخيَّة والإضافات والتغيُّرات التي عرفتها سائر أنواع الفنّ الإسلامي وطرزه ومحامله المختلفة، فإنَّ ذلك لا يعدو بالنسبة إلى تلك الوحدة الكلّيَّة الناظمة لسائر إبداعات هذا الفنّ، «سوى تفاصيل صغيرة لا تمسُّ الفلسفة أو المنطق الأساسي الذي يشكّل خصوصيته وصفاته».[113] ومن ثمَّ لم يكن توزيع نموّ أطوار الفنّ الإسلامي بحسب العصور السّياسيَّة والتَّاريخيَّة، وإلى طرز فنيَّة معماريَّة وزخرفيَّة (أموي، عبّاسي، أندلسي، سلجوقي)، ليس إلا تقسيماً بحسب نسق تطوُّر الزَّمن الحضاري، سنده ملاحظة تلك الإضافات الجزئيَّة والتَّحويرات الشَّكليَّة التي لا تمسُّ الجوهر ووحدة الأسلوب ونظام التَّعبير والإيحاء المرتبط بنموذج أو منوال، يكاد يكون مجسّماً للثوابت البنيويَّة المكوّنة لماهيَّة الأثر الفنّي الإسلامي والمحدّدة لجماليته. يرى الخطيبي أنَّ «ما يميّز الفنَّ الكلاسيكي العربي الإسلامي في هندسة البيوت والقصور والجوامع هو صفاء الأشكال وعراء الجدران التي تزيّنها زخرفة خفيفة. (أمَّا) في الخطّ فيتبدَّى ذلك في الصفحة التي نجد فيها كتابة من درجة ثانية، تمنح للنصّ تموُّجات بين فنّ الخطّ واللّون والإنشاد الصَّامت الذي ينبثق من الورقة، ومن الفضاء بكامله، كما لو كنَّا نقرأ من خلال ملفوظ النصّ حواراً بين صوت [...] القارئ، ونظرة مترنّمة، أو أيضاً (من خلال) الإيهام المسطّح في المنمنمة، حيث تغدو الشَّخصيات الموجّهة في فضاء من غير منظور العلامات المتحرّكة والمتحوّلة للمادَّة نفسها من ورق وحرير ومداد وألوان».[114]

نلاحظ هنا كيف استبطن الخطيبي قانون التَّناسب واعتمده في رصده لمظاهر جمال الفنّ الإسلامي، ليكشف عبر لغة مكثّفة ودالّة عن أوجه ذاك التَّناغم والتّآلف بين تموُّجات فنّ الخطّ واللّون في تناسبهما مع الإنشاد الصَّامت والورقة والفضاء. والأمر نفسه يمكن أن نلاحظه بالنّسبة إلى فنّ العمارة والمنمنمة.

تبعاً لذلك رأينا من الوجيه أن نتَّخذ من فنّ الزخرفة والرّقش مجالاً لرصد أوجه جماليَّات الفنّ الإسلامي، وفق مبدأ التَّناسب كما تمَّ تحديد مفهومه أعلاه، ومن ثمَّ نطرق أبعادها.

112- المرجع السَّابق، ص 59. وانظر بهنسي (عفيف) **الفنّ الإسلامي**، مرجع سابق، ص 12 وما بعدها.

113- ابن خلدون، المرجع السَّابق، ص 61.

114- الخطيبي، **الفن العربي المعاصر**: مرجع سابق، 2003م، ص 7.

ب - من تجلّيات جماليَّات الفن الإسلامي: مقامات تأويليَّة

يجد الباحث في جماليات[115*] الفنّ الإسلامي مبدأ التَّناسب حاضراً في كلّ إبداعات هذا الفنّ، وفي سائر مظاهره، فالتناسب حاضر في سائر محامل الفنّ الإسلامي وموادّه بالمعنى الرّياضي الهندسي، وانطلاقاً من النّظام المعرفي الكسمولوجي والأنطولوجي الذي أرساه الفكر الدّيني والفلسفي في الإسلام حول الله والكون والإنسان. وقبل المحدثين رصد بعض القدامى من مفكّري الإسلام حضور هذا البعد، قانون التناسب، في صناعة الخطّ العربي. يقول ابن عساكر: «إنَّ في اجتماع الحروف والكلمات واتّصالها، وانفصالها وانتظامها على حواملها، واحترام مقاديرها على البياضات التي بينها وتناسب الشَّكل والنَّقط فيها، مادَّة فنيَّة أوّليَّة لتشكيل عوالم جماليَّة ومتناسبة».[116] لعلّه من منطلق هذا التصوُّر تشكَّل مفهوم «الكتابة المنسوبة» نعتاً للكتابة الجميلة والمتناسقة، وفي ذلك وضعت «رسالة في الكتابة المنسوبة».[117] فكانت أثراً ذا أهمّيَّة في دراسة هذا الموضوع، ذلك أنَّ مؤلّفها سلّط في البداية الضَّوء على السياقات الثّقافيَّة الحضاريَّة لنشأة فنّ الخطّ العربي، ليخلص من خلال ذلك إلى تحديد الأطر الفلسفيَّة الجماليَّة التي أفرزت عبر التاريخ تحوُّلاً في الموقف من الخطّ العربي، حيث استقام فنَّاً جميلاً قائماً بذاته، إضافة إلى دوره الوظيفي في الكتابة والبيان والإبلاغ. يقول مؤلّف هذه الرّسالة: «أمَّا سبب إعجاب النَّاس بها (أي الكتابة المنسوبة)، فاعلم أنَّ الأصل في الخطّ هو أن يحفظ صورة الكلام، فينقله الخلف عن السَّلف، ويفهم منه الغائب ما يفهمه الشَّاهد، فينسخ به العلم وتدوَّن به الحِكم...، فلمّا تمَّ لنا المراد منه، لم تقنع النَّفس من صورة حروفه وأوضاع كلمه كما تناسبت أعضاء الحيوان وتوازنت أجزاء النَّبات، لأنَّ النَّفس عاشقة للجمال، مجبولة على حبّ الحسن، وهو التَّناسب الطّبيعي مرئيَّاً كان أو مسموعاً.[118]

وقد تمَّ الارتقاء بهذا التَّناسب وذاك الحسن إلى مستوى من التفنُّن، جعل جماليَّة كتابة الخطّ العربي تحلُّ محلَّ الصُّورة، وتعوّض الحاجة إليها، لكونها استطاعت أن تجسّد ما فيها من حسن وتناسب، وهو ما يمكن استنتاجه من شرح ابن الوحيد على رائيَّة ابن البواب، ففي معرض حديثه عن لفظة تصوير يقول: «تصوير الخطّ وهو الغاية في كلّ صناعة، وغايتها تشبيه فعل الطّبيعة فيجب أن تكون كلُّ كلمة كالصُّورة متناسبة

115*- يجب أن ننتبه هنا إلى مدى صعوبة ردّ الجذر الدلالي لمصطلح جمال وجماليّة من جهة المعنى إلى المعجم العربي القديم، إذ يقع استخدام الألفاظ الدالّة على ذلك من المواد الاصطلاحيّة المندرجة ضمن معجم «الحسن» و«البهاء» و«الجودة». فيقال كلام حسن، وامرأة حسناء، وعمل جيّد، وبهيّ وبهاء... فاستخدام مصطلح الجمال نادر في استعمالات القدامى. أمّا في القرآن الكريم كلّما ذكر لفظ جميل كان مقترناً بفعل، وليس نعتاً أو صفة لاسم أو لا شيء. من ذلك قوله تعالى: «قال بل سوّلت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون» (يوسف: 18) أو قوله عزّ وجلّ: «إنّ السّاعة لآتية فاصفح الصَّفح الجميل» (الحجر: 85)، أو «فمتعوهنّ وسرّحوهنّ سراحاً جميلا» (الأحزاب: 49). انظر علي (وجدان)، الجمال في الحياة الإسلاميَّة، مرجع سابق، ص 65. ومن ثمّ فاشتقاقات المعجم المصطلح ودلالته على المفهوم: «جميل»، «جماليّة»، «جماليّ» يمكن اعتباره من صياغة الخطاب المعاصر حول الفنّ الإسلامي ومن نتاج الفكر الفلسفي المعاصر في مجال «فلسفة الفنّ»، حيث تمّت ترجمة الإستيطقا L'esthéitique بـ«علم الجمال» وإن كان هناك من الكتابات الفلسفيّة ما يفضّل الإبقاء على استخدام المصطلح في صيغته اللفظيَّة الأجنبيَّة والاكتفاء بكتابته فقط بالأحرف العربيَّة «استطيقا».

116- **عساكر (خليل عساكر)، رسالة في الكتابة المنسوبة، نشر بمجلة معهد المخطوطات العربيّة، م1، ج1، ط القاهرة 1955م**، نقلاً عن الحبيب بيدة، **محاولة في جمالية الفن الإسلامي**، ص 61.

117- الحبيب بيدة، المرجع السابق، ص 61.

118- المرجع السابق، ص 62.

الأعضاء».[119] إذ يستقطب الخطُّ العربي في عمقه الجمالي حسن التَّناسب الذي للفنون الأخرى، وهذا بدليل كلام التَّوحيدي نفسه، حيث يقول: «إنَّ للخطّ الجميل وشياً وتلويناً كالتَّصوير، وله التماع كحركة الرَّاقصين. وله حلاوة كحلاوة الكتلة المعماريَّة».[120] وفي السّياق نفسه أورد قائلاً: «سمعت عليَّاً بن جعفر الكاتب ـ وكان حسن الخطّ يغلب عليه التَّدوير ـ يقول: «لا شيء أنفع للخطّاط من ألَّا يباشر شيئاً بيديه في رفع ووضع، خاصَّة إذا كان ذلك الشَّيء ثقيلاً، فإنَّ الحركات إذا تمثّلت بالحروف والحروف الشَّكليَّة (تكون) محفوظة الأعيان بامتلائها بهما، محروسة الأبدان بانتسابهما إليهما».[121] وهنا أمكن أن نستنتج كيف كان لارتباط الخطّ بتدوين القرآن ونسخ المصاحف وبقدسيَّة أسماء الله الحسنى الأثر البارز الذي دفع الخطّاط العربي إلى أن يعبّر عن دلالة ذلك الارتباط من خلال جماليَّة الخطّ وجلال الصُّورة المكتوبة.[122] وهو ما نستنتجه من قول القلقشندي: «إنَّ مادَّة اللّفظ طبيعيَّة ومادَّة الخطّ صناعيَّة، وإنَّ ثمَّة توافقاً بين العلامة المصوَّرة المرئيَّة، وبين اللّفظ المسموع».[123] وقد انزاح عبد الكبير الخطيبي بهذه الفكرة إلى نوع من الصياغة البلاغيَّة الجماليَّة لطبيعة علاقة الحرف بالكتابة بالمعنى في القرآن الكريم، حيث قال: «ومن بين أسرار القرآن تحويله الحرف كدليل خالص إلى حجَّة بلاغيَّة فوق دالّة، وفوق الدليل نفسه، منفصلة عن خطابه، ومنطوقة بطريقة تجعل إنصات المؤمن للمعنى يبقى معلّقاً وبعيداً».[124] وكما سبقت إشارتنا إلى ذلك فإنَّ مصطلحات «التَّجانس» و«التوافق» و«التآلف» من معجم مفهوم «التَّناسب» نفسه، من جهة الدلالة والمعنى الاصطلاحي، فهي تستقطب عامَّة مفهوم الجمال وترمز إليه من زوايا مختلفة، كما هو الأمر لدى أبي حيَّان التوحيدي الذي يعرّف الجمال بقوله: إنَّه «كمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النَّفس»،[125] وأنَّ غاية صناعة الجمال بالأيدي «إقامة الصناعات وإبراز الصور مماثلة لما في الطبيعة بقوَّة النفس».[126]

لقد انعكس الاحتكام إلى قانون النسبة على صناعة فنّ الخط العربي، وحذق أصولها، لا سيَّما أنَّها توصف في المصادر القديمة بكونها «صناعة شريفة»، فتعدَّدت تبعاً لذلك الأنماط المختلفة في كتابة الخطّ العربي، وتنوَّعت أساليب التَّعامل مع حروفه، كالخطّ الكوفي الذي انتشر جغرافيَّاً، وتوسَّعت صنوف الإبداع فيه لتصل إلى اثني عشر نوعاً (قاعدة)، ذكر التَّوحيدي قائلاً: «وأرباب الخطوط اليانعة ممَّا التقطته أيدي الأقلام من ترتيب الحروف على أحسن نظام، من رقَّة اللّطافة، ودقَّة الظَّرافة ممَّن تقدَّموا، وكانت العبرة

119- المرجع السابق، ص 63.

120- بغدادي (محمَّد)، **موسيقى الخط عن التوحيدي**، ضمن مجلة **"فصول"** الجزء الثالث عدد خاص بالتوحيدي، القاهرة، الهيئة المصريَّة للكتاب، ربيع 1996، ص 137.

121- التَّوحيدي، **رسالة في علم الكتابة**، القاهرة، مكتبة الثقافة الدّينيَّة، 2004م، ص 11.

122- فريد الزَّاهي، **الجسد والصُّورة والمقدَّس في الإسلام**، مرجع سابق، ص 133.

123- عفيف بهنسي، **المعجم مصطلحات الخطّ العربي والخطّاطين**، لبنان، مكتبة ناشرون، 1995م. المقدّمة.

124- الخطيبي (عبد الكبير)، **الاسم العربي الجريح**، مرجع سابق، ص 153.

125- بغدادي، **موسيقى الخط عند التَّوحيدي**، مرجع سابق، ص 135.

126- التَّوحيدي، **رسالة في علم الكتابة**، مرجع سابق، ص 6.

في زمانهم بتعيين قواعد الخطّ الكوفي بأنواعه، وهي اثنتا عشرة قاعدة»[127]، ويعدّد لنا التوحيدي أصناف الخطوط العربيَّة الأخرى، ويرصد أسباب تطوُّرها وطرائق استنباط فنون كتابتها وزخرفتها، فيقول: «أنواع الخطوط العربيَّة: الإسماعيلي، والمكّي، والمدني، والأندلسي، والشَّامي، والعراقي، والعبَّاسي، والبغدادي والمشعَّب، والرَّيحاني والمجرَّد والمصري، فهذه الخطوط العربيَّة التي كان منها ما هو مستعمل قديماً، ومنها قريبة الحدوث، وأمَّا هذه الطّرائق المستنبطة فهي مرويَّة عن الصَّحابة حتَّى اتَّصلت بابن مقلة وياقوت، وغيرهم، وهم تفنَّنوا فيه بحسب اجتهاداتهم».[128] من الممكن هنا أن نستنتج من قوله: «قريبة الحدوث» أنَّه قد وجدت عبر الزَّمان وإلى حدود عصر التَّوحيدي تقاليد خاصَّة باستنباط أساليب وطرائق جديدة في التَّعامل مع الخطّ العربي.

وقد نشأت بالتَّساوق مع ذلك فلسفة حروفيَّة تستنطق أسرار الخطّ العربي وأبعاده الميتافيزيقيَّة والكسمولوجيَّة عبَّر عنها الصوفيَّة والمختصون في السيمياء وعلم أسرار الحروف. فلدى الصوفيَّة يُعدُّ الألف قيُّوماً على الحروف، وهو بمنزلة الواحد من الإعداد، وهو أوَّل الحروف العربيَّة. ومن ثمَّ يرمز من خلاله إلى وحدانيَّة الله وقيوميَّته على الوجود. كما يرمز إلى صومعة الجامع وتوسُّطها للمدينة العربيَّة الإسلاميَّة. أمَّا «الباء»، فنقطتها نقطة بدء الوجود، وبدء الشكل وهندسته، وبدء الكتابة، فهي رمز البداية. ولعلَّ في ابتداء البسملة بحرف الباء أكبر دلالة على حضور مثل هذه المعاني.

ومن المعلوم أنَّ «الحروفيَّة»، قد أصبحت حديثاً اسماً لتيَّار معاصر في الرَّسم والفن التَّشكيلي، يتَّخذ من الحرف العربي ومكوّناته الديوان الفنّي لعناصر كتابة الخطّ العربي ووحداته مادَّة له.[129]

أمَّا إذا بحثنا عن تجلّيات قانون التَّناسب في الزَّخرفة والرَّقش، ألفينا أنَّ الزّخارف النباتيَّة كانت من أكثر أنماط فنّ الزَّخرفة تداولاً، وهي المستخدمة في أغلب مجالات فنّ المعمار الإسلامي وفي الخزف وعلى البلور وفي النَّقش على الخشب، وحتى عند زينة الملابس فالزَّخرفة النباتيَّة تصبح «في أكثر الأحيان عناصر زخرفيَّة مجرَّدة كلَّ التَّجريد، فلا نكاد نتبيَّن من الفروع والأوراق إلا خطوطاً منحنية أو ملتفَّة يتَّصل بعضها ببعض، فتكون أشكالاً وحدودها منحنية. وقد تظهر بينها زهور ووريقات لها فصّ أو فصّان أو ثلاثة فصوص، وقد تخرج تلك الغصون من جذع شجرة أو ساق أو إناء، أو من أغصان أخرى، وتمتدُّ على هيئة أقواس أو ثنيات أو التواءات أو حلزونيات في اطّراد، أو تتابع، أو تشابك أو تقاطع. وقد يجتمع فيها أكثر من حركة من الحركات السَّابقة، وأهمُّها الحلزونيات أو الثنيات المتموّجة بما يذكّر بأغصان العنب وثنياتها وحركاتها، وتخرج من تلك الأغصان عناصر أغلبها أوراق أو زهور تتراوح بين القرب والبعد عن الطّبيعة، وتشغل الفراغ المحصور بين تلك الغصون. وتملأ المجموعة كلّها المنطقة المراد زخرفتها،

127- التَّوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، مرجع سابق، ج 1، ص 151.

128- المرجع السَّابق، ص 6 و7.

129- القيسي (عمران)، **الحروفيَّة العربيَّة من التصوُّف إلى التشكيل، مجلّة الفكر العربي**، بيروت، العدد 15، 1980 م.

وزخارف الأرابيسك L'arabesque هي الزَّخارف المكوّنة من فروع نباتيَّة وجذوع منثنية ومتشابكة ومتتابعة، وتبدو بسبب شدَّة بعدها عن الطّبيعة، كأنَّها رسوم هندسيَّة».[130] تلك هي إجمالاً أهمُّ السمات الفنيَّة المحدّدة لأسلوب الزخرفة النباتيَّة.

أمَّا الزَّخارف الهندسيَّة التي نما في ظلّها فنُّ الرَّقش العربي واستحال إلى فسيفساء خاصَّة بالفنّ الإسلامي،[131] فنجدها قد استأثرت «في ظلّ الحضارة الإسلاميَّة بأهمّيَّة خاصَّة وشخصيَّة فريدة، لا نظير لها في أيَّة حضارة من الحضارات الأخرى، فأصبحت (غالباً) العنصر الرَّئيس الذي يغطّي مساحات كبيرة، يلعب الخطّ فيها دوراً، كالدَّور الذي يلعبه الخطّ المنحني في الأرابيسك... فالفنَّان المسلم يبحث عن تشكيل جديد مبتكر، يتكوَّن من اشتباكات قواطع الزَّوايا أو مزاوجة الأشكال الهندسيَّة ويتولّد عنها في (آن واحد)، لتحقيق مزيد من الجمال الرَّصين الذي يسبغه على التُّحف التي ينتجها، ومن أمثلة الأشكال الهندسيَّة التي استعملها: الدَّائرة المتماسكة والمتجاورة والجدائل والخطوط المنكسرة والمتشابكة، بالإضافة إلى أشكال المثلّث والمربَّع والمعيَّن والمخمَّس والمسدَّس».[132] ويرتبط استعمال هذه الأشكال غالباً بمحاولة توليد الشكل الفنّي لرسم أو لامتداد تشكيل الزخارف وانسياب ذاك التشكيل المطلّ على اللَّامتناهي إلى ما لا نهاية. معنى ذلك أنَّ الزخرفة الهندسيَّة، تنحت جمالياتها وفقاً لقانون التناسب وبالاستناد إلى تركيب وحدات الشكل الهندسي في أبعادها الرياضيَّة باتّجاه توليد لوحات وإنشاء تشكيلات فنيَّة، ذات مقاصد جماليَّة تشدُّ العين لما امتازت به من أوجه التناسق والتوافق في مستوى التوزيع الرياضي الهندسي، كما تبدو في الآن نفسه مشتملة على طاقة رمز مكثّفة إلى ما في رؤية الفنَّان إلى العالم الخارجي والوجود، كما هي معبّرة عمَّا يشعر به المتلقّي أو ينشغل به وعيه بحثاً عن صورة ما أو دلالة ما للشكل أو للشيء.

وعليه فإضافة إلى «الرَّقش النَّباتي الذي يقوم على تأويل بعض مظاهر الطّبيعة من أوراق وأزهار»،[133] ظهر الرَّقش الهندسي، ومن أبرز خاصيَّاته أنَّه «يقوم على الانطلاق من أشكال هندسيَّة بسيطة، تتداخل فيما بينها لكي تشكّل نسيجاً جميلاً من الأشكال المفرَّعة أو الملوَّنة. وقد لعب رسم البيكار أو الفرجار دوراً هامَّاً في تطوير هذا الفنّ الهندسي الذي لا بدَّ أن يقوم على أدوات دقيقة كالفرجار والمسطرة لتحقيق الكمال الشّكلي».[134] وتُسمّى الزَّخارف الهندسيَّة المعتمدة على الأشكال النجميَّة المتعدَّدة الأضلاع: «الأشكال

130- شافعي (فريد)، **الزَّخارف في الفنّ الإسلامي**، نقلاً عن الألفي (أبو صالح) **الفنّ الإسلامي**، مرجع سابق، ص ص 112 – 113. وقد انتشر هذا الضرب من الزخارف في مدينة سامرَّاء، وفي مصر في العصر الطولوني، وفي إيران. م. ن، ص 113. وانظر عفيفي، (فوزي سالم)، **نشأة الزَّخرفة: قيمتها ومجالها**، القاهرة، دار أبو وليد، 1997 م، ص 41 – 42.

131- بهنسي، **الفنّ الإسلامي**، مرجع سابق، ص 355.

132- الألفي، **الفنّ الإسلامي**، مرجع سابق، ص 115.

133- انظر في هذا الموضوع بهنسي، **الفنّ الإسلامي**، مرجع سابق، ص 355 وما بعدها. كذلك للمؤلف نفسه، معاني النجوم في الرّقش العربي، ضمن أعمال ندوة "**الفنون الإسلاميَّة: المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة**"، أقيمت باسطنبول، 1983م، دمشق، دار الفكر،، 1989م، ص 53 - 62.

134- بهنسي، **معاني النجوم في الرّقش العربي**، مرجع سابق، ص 53.

النجميَّة».[135] وقد عرف هذا النَّمط من الزَّخارف انتشاراً، «في مصر والشَّام في العصر المملوكي، وفي العراق في العصر السَّلجوقي، ثمَّ امتدَّ إلى بلاد المغرب العربي واستخدم في زخارف التُّحف الخشبيَّة والمعدنيَّة، وفي الصَّفحات المذهَّبة في المصاحف والكتب، وفي زخارف السُّقوف».[136] وهنا لا بدَّ أن نوضّح كيف أنَّ الفنّان المسلم رغم انفتاحه الواسع على الإرث الفنّي للحضارات القديمة، فإنَّ تلك العناصر المقتبسة من فنون الأمم الأخرى تتناغم مع روح الحضارة الإسلاميَّة دينيَّاً وثقافيَّاً، قد «تحوَّرت على نحو انتخابي لتندرج ضمن صياغة خاصَّة، تخضع بدورها لرؤية خاصَّة للوجود»،[137] قوامها عقيدة التوحيد الإلهي، وردُّ كلّ شيء إلى الله في مستوى الإيجاد من عدم وكمال الصنعة والفعل المطلق.

وعلى الرَّغم من شيوع مبدأ تحريم تصوير الكائنات الحيَّة خاصَّة الآدميَّة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، فإنَّه وقع الإقبال على استعمال الأشكال الحيوانيَّة، وإن كان ذلك نادراً في زخارف الخشب والجصّ والنُّحاس والنَّسيج والبلّور والخزف، وغالباً أن توضع هذه العناصر داخل أشكال ومناطق هندسيَّة (ويتمُّ) توزيعها على أساس التَّقابل والتَّدابر.[138] وقد تمَّ التَّعامل معها باعتبارها «لم تكن داخلة في نطاق الكراهيَّة»:[139] كراهيَّة التَّصوير التَّجسيمي. وقد انتقل هذا المنحى في إبداع الفنّ الإسلامي من مجال الفنون الجميلة كالخطّ والزَّخرفة والرَّقش إلى مجال الصّناعات الحرفيَّة اليدويَّة المدرجة ضمن توفير حاجيات الحياة اليوميَّة ومستلزماتها، وأصبح تقنيات معتمدة وطرائق تمارس، ذاك ما يتَّضح من كلام أحد صنَّاع مدينة فاس من الحرفيين المبدعين الذي قال: «توجد الطّيور والخيل والسَّناجب والحيوانات الأخرى في كلّ مكان، كلُّ ما علينا هو أن ننظر حولنا لنقلها في صور بواسطة التَّقليد. وهذا لا يحتاج إلى المعرفة. ولكن إن قلت لك: أنْ تنشر أربع تساطير (Rosettes)، بأن تبدأ بالتالي في نجوم مثمَّنة، وذات عشر أضلاع، بحيث تكون متلاصقة، ولا تترك أيَّ فراغ بينها حتَّى تملأ الجدار كاملاً فهو أمر آخر، وهو الفنُّ الحقُّ».[140] فهذا القول ينطوي على محاولة لبسط منوال اشتغال الفنّ وصناعة الجمال في المجال الثقافي والحضاري العربي الإسلامي.

من خلال ما تقدَّم يبدو من الممكن أن تتَّضح لنا معالم الوحدة الجوهريَّة للفنّ الإسلامي أو لنقل الفنون الإسلاميَّة على صعيد أسلوب التَّعبير ونسق تشكيل مفردات الأثر الفنّي ذاته، المستند في بناء نموذجه إلى قانون التناسب. يقول عليّ اللّواتي: «إنَّ ما يشدُّ الانتباه في فنّ الإسلام هو وحدته الأساسيَّة من حيث التصوُّر العام لعالم الأشكال والمساحات والأحجام، أي للمكوّنات الماديَّة لذلك الفنّ، فحيثما نتَّجه نعجب لتعدُّد الأشكال والتَّقنيات والخامات المستعملة، ولكنَّنا نشعر لأوَّل وهلة بالوحدة الجماليَّة...، وهذا الإحساس العميق بالوحدة

135- الألفي، **الفنّ الإسلامي**، مرجع سابق، ص 116.

136- المرجع السَّابق، ص 116.

137- اللّواتي (علي)، **خواطر حول الوحدة الجماليَّة للتّراث الفنّي الإسلامي**، ندوة الفنون الإسلاميَّة، مرجع سابق، ص 45.

138- الألفي، **الفنّ الإسلامي**، مرجع سابق، ص 117.

139- المرجع السَّابق، ص 117.

140- علي(وجدان)، الجمال في الحياة اليوميَّة من منظور إسلامي، ص61.

(يمثّل) خاصّيَّة الفنّ الإسلامي الأولى، والبرهان السَّاطع على قدرته التّأليفيَّة التي هضمت كلَّ عناصر التّراث الفنّي البشري السَّابق لظهور الإسلام دون أن يفقد ملامحه الخاصَّة».[141] ووفقاً لهذا المنظور وجب التفطّن إلى مدى المواءمة بين الزَّخارف، خاصَّة النباتيَّة والهندسيَّة منها وطبيعة الشخصيَّة العربيَّة الإسلاميَّة من جهة مكوّناتها الذهنيَّة والنفسيَّة. حيث ثمَّة هناك تناسب واضح بين خصائص هذه الشَّخصيَّة ونمط حياتها وتعاليمها الدّينيَّة، وبين أشكال الزَّخرفة (التي من أهمّ مميّزاتها) ألَّا تشتمل على كائنات حيَّة، أو بالأحرى أشكالاً واضحة المعالم، إنَّها أنماط زخرفيَّة بعيدة عن أصولها الحقيقيَّة، أعطتها معالمها الجديدة ترتيباً مختلفاً جديداً، وبذلك نقف أمام العنصر الزّخرفي طويلاً، قبل أن نتعرَّف إلى أصل الفكرة الزّخرفيَّة في الطّبيعة.[142] أي أنَّ الفنَّان المسلم يدرك جيّداً حضور الفنّ وجمال التشكيل وقانون التناسب في الكون والطبيعة، حيث يتجلّى ذلك الجمال لعينه. فلا يبادر إلى محاكاته، كما هو الأمر في الفنّ القديم، بل يردُّه إلى صانعه ومبدعه الأوَّل، ومن خلال ذاك التمثّل لعلاقة الجليل بالجميل التي تتجاوز فعل الصنعة إلى الإبداع على غير مثال سابق والإيجاد من عدم يحاول الفنَّان أن يجسّد تجلّي الحقيقة الأنطولوجيَّة للوجود الإلهي عبر تجسيم حضور الغياب في الفنّ، وإظهار تعالي ذاك الجميل المطلق اللّامتناهي بلا كيف، ومن ثمَّ يكون الاكتفاء بمحاولة رسم العلامات الدَّالة عليه.

من هنا أمكن القول إنَّ فنون الزَّخرفة وأشكال التجريد التي جسَّدت جماليَّات الفنّ الإسلامي، أمست جماليَّة مجرَّدة، تكوَّنت معالمها أساساً في ظلّ الاستقلال عن المحاكاة المباشرة لعالم الطّبيعة والإنسان. وكان من أبرز أساليبها، التَّشكيل والتَّركيب والتوليف وإنشاء لوحات رقش، جاء نظامها متناسقاً وفق متخيّل شعري فنّي أو منظور فنّي للطّبيعة وللإنسان وللوجود، تتداخل في ضوئه العقيدة بالفكر بالرُّوح الجماليَّة، ضمن أفق وعي سنده استلهام المفاهيم والتصوُّرات الصوفيَّة ومقولات علم الكلام، وهذا ما رامت التَّأسيس له قراءة لويس ماسينيون L. Massignon[143] (ت 1962)، الذي استعار مفهوم «الجوهر الفرد» من علم دائرة الكلام الأشعري، ومؤدَّاه أنَّ الكلَّ يتجزّأ إلى الجزء الذي لا يتجزَّأ، وأنَّ إيجاده يتوقَّف على واجب الوجود بذاته بحسب عبارة الفلاسفة، والذي يعني الله الذي لا يتوقَّف وجوده على غيره، ولا يخضع لشروط الزمان والمكان. طبقاً لهذا المنطق تُردُّ كلُّ الأجزاء إلى الواحد، لكونها صادرة عنه ودليلاً عليه في آن، وللإشارة فإنَّ مفاهيم «الجوهر الفرد» و«الذرَّة» و«الجزء الذي لا يتجزَّأ»، مقتبسة في كلّيتها من مذهب الفيلسوف اليوناني ديمقرطس.[144] ففي ضوء تصوُّر «الجوهر الفرد وما يتَّصل به»، فهم ماسينيون جماليَّة الفنّ الإسلامي من خلال وحدات الزَّخرفة والرَّقش، ونظر إليها من جهة كونها دالّة على وحدانيَّة الله، ولعلّه

141- اللّواتي (علي) **خواطر حول الوحدة الجماليَّة للتراث الفنّي الإسلامي**، مرجع سابق، ص 86.

142- حسين (محمود إبراهيم)، **الزَّخرفة الإسلاميَّة**، بيروت، الأكاديميَّة اللبنانيَّة، 1991 م، ص 12 - 13.

143- L. Massignon, **Les méthodes de réalisation artistique chez les peuples de l'Islam**, Cours au collège de France, Revue Syria 1924.

144- حول حضور هذه النظريَّة في مؤلفات علماء الكلام المسلمين، الأشاعرة خاصَّة. انظر: أحمد محمود صبحي، **في علم الكلام**، ج2، ط5، لبنان، دار النهضة العربيَّة، 1985م.

وظّف مفهوم «وحدة الشُّهود» الذي قال بـه الصوفي الذائع الصيت الحسين بن منصور الحلاّج (توفّي 309 هـ/ 922 م)، ومفاده أنَّ كلَّ ما في الوجود يشهد بوجود الله الواحد، ويعبّر بمعنى ما عن وحدانيَّة الواحد.[145] غير أنَّ هذا الجانب في قراءة ماسينيون لم يشتغل عليه الدَّارسون للفن الإسلامي والباحثون في جماليته بما فيه الكفاية، في مستوى التأسيس أو النقد والتجاوز.

وهكذا إذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك في فكّ أسرار تشكيلات جماليَّة الفنّ الإسلامي من خلال تجلّي أساليب الزَّخرفة وأشكال الرَّقش، وجدنا أنَّ الزَّخرفة الإسلاميَّة قامت على ملء الفراغ واعتماد المنظور اللّولبي. إذ تمَّ تفسير ملء الفراغ بكراهيَّة العرب والمسلمين لظهور الفراغ أو وجوده. وقد جاء في القرآن الكريم [فَأَيْنَمَا تُولُّوا فَثَمَّ وَجْهُ الله] (البقرة: 115)، فهذا الحضور اللَّامتناهي للجلال الإلهي، دون معرفة بكيفيته، قابلته رغبة في ملء الفراغ ونفور منه، إذ أدَّى حضور الجلال الإلهي إلى محاولة إظهار أوجه تجلّيه من حيث هو جمال مطلق، وذلك وفق الحدّ الممكن لإرادة الخلق الفنّي لا الإنساني، وبحسب التمثّل الذهني والروحي (الإيمان) والتلقّي الوجداني (الإحساس بالجلال الإلهي وما يعنيه ذلك من جمال العظمة والرحمة المحيطة بالكون واللّاتناهي في الوجود.

وهكذا لمَّا كان من رموز وحدات الزَّخرفة الإسلاميَّة وعناصرها ظهور أشكال من التَّعبير عن الإيمان القويّ بالله وحضوره في العالم، فإنَّ فنيّ الزَّخرفة والخطّ العربي قد قامت جماليَّة كليهما على التَّزيين والرَّقش والتوشية. ففي كتابة الخطّ العربي، هناك وعي كبير بضرورة ملء للفراغ بين الأحرف بالأوراق والزُّهور والنَّقط وحروف صغيرة أخرى، وتجلّى ذلك في مستوى ممارسة هذا الفنّ. فكأنَّ الكتابة بالخطّ العربي مثّلت استعارة بلاغيَّة دالّة على نشأة العالم وخلقه على أحسن صورة وهيئة وفقاً لإرادة الله، ذاك الخلق الذي كان عبارة عن كتابة أنطولوجيَّة في مستوى التعالي الإلهي، وهو ما أشار إليه ابن عربي (توفّي 638 هـ/ 1240 م) بقوله: «إنَّ الكون هو كلمات الله المسطورة في الوجود والقرآن كلمات الله المسطورة في الآفاق».[146] وهو ما يعني أنَّ ما يفتحه أفق التصوُّر الصوفي، كما سنوضّح ذلك لا حقاً، يمثّل، في أساسه، منطلقاً معرفياً يحيل إلى حقائق أنطولوجيَّة وميتافيزقيَّة، من شأنها أن تفسّر ميزات الهويَّة الفنيَّة وطبيعة الخصائص الجماليَّة الأسلوبيَّة التي لفنّ الخطّ العربي. وكذا الأمر بالنسبة إلى الأرابيسك وسائر أشكال الرَّقش، فعبر ممارسة الزخرفة والرقش تتجدَّد محاولات إنتاج معانٍ دالّة ورامزة للحقيقة الوجوديَّة للكون والإنسان، أي حقيقة وحدانيَّة الله وحضوره في العالم وتجلّيه في آيات من الجلال والكمال.[147] وفي هذا السياق أمكن أن نوافق عبد الكبير الخطيبي في قوله: «إنَّ الإسلام أعطى للكتابة كسيمائيَّة وجماليَّة قوَّة دلاليَّة وتخييليَّة عليا. (ومن

145- يمكن مراجعة بيان معالم هذه الفكرة في كتابنا **الحقيقة الدينيَّة والفلسفة الصوفيَّة**، بيروت، دار الطّليعة 2005م، انظر القسم الخاصّ بالحلاج.

146- ابن عربي، **الفتوحات المكيَّة**، ج1، مرجع سابق، ص 397.

147- هناك دراسات ومقاربات متعدّدة اشتغلت على بحث علاقة التصوُّف بالفنّ أو بالجمال، لرصد أوجه حضور قيم الفكر الصوفي وجماليات إبداع التجربة الروحيَّة الصوفيَّة في الفنّ المعاصر. راجع مثلنا بحثنا: "**التصوّف والجمال في الأدب والفنّ**»، مجلة، **يتفكّرون**، العدد السابع، 2015، تصدرها مؤسّسة مؤمنون بلا حدود، 2015، الرباط ـ المغرب، ص 260 وما بعدها.

خلال) التركيز على اللّامرئي والمجرَّد واللّامتناهي، قد أعطى المخيال الإسلامي للعلامة والكتابة كفاءة وأداء مرموقاً، وجعلها الوسيلة التي تربط الإنسان بالمطلق».[148]

غير أنَّ قراءة الخطيبي لفكرة ملء الفراغ في ممارسة أشكال فنّ الزَّخرفة، لا تعني بالضَّرورة موافقته ذاك التصوُّر الذي ذهب إليه بعض المستشرقين ومؤرّخي الفنّ الكلاسيكيين، ورأوا فيه تجسيداً لخصوصيَّة جماليَّة الفنّ الإسلامي، ففي نظر الخطيبي «لا تتمثّل خصوصيَّة الفنّ الإسلامي في الفزع من الفراغ، أو في نوع من المجانيَّة الهندسيَّة، بل هي اندفاع نحو تحقيق قداسة مطلقة، إنَّها امتلاء للمقدَّس الذي يحتوي على فراغه الخاصّ».[149] ومن زاوية أخرى طرق المعنى نفسه الفنَّان علي اللّواتي، حيث قال: «إنَّ أغلب مؤرّخي الفنّ الإسلامي من الأوروبيين أظهروا قصوراً واضحاً في فهم المنطق الجمالي الخاصّ بالتّراث الإسلامي، واكتفوا على هامش أعمال الجرد والإحصاء للموروث الفنّي بطرح جملة من الآراء العامَّة والمفاهيم السطحيَّة عن مبرّرات الإبداع عند المسلمين، فكثيراً ما نجد عندهم مثلاً عبارة كراهيَّة الفراغ، أو النُّفور من الفراغ Horreur du vide».[150]

بيد أنَّ علي اللّواتي يرى أنَّ منح صفة التَّجريد سمة محدَّدة لأساليب الزَّخرفة الإسلاميَّة، ولا سيَّما الرّقش العربي L'Arabesque، واعتبار ذلك معنى أساسيَّاً تتقوَّم به خصائص جماليَّة هذا الفنّ استنتاج غير صائب مطلقاً، وهو يفتقر إلى حجج تؤيّده، وفي هذا الغرض يذهب إلى القول: «ولا يخفى فقدان لفظ تجريد لأيّ معنى بالنّسبة إلى الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة، فنماذج التَّوريق النَّباتي والتَّضفير الهندسي، هي تكوينات معروفة العناصر، ومستمدَّة في الأصل من التَّجربة الإدراكيَّة الواقعيَّة، وكذلك تكوينات الخطّ العربي الحاملة لآيات قرآنيَّة وأحاديث نبويَّة، فهي بالنّسبة إلى المسلمين بعيدة عن التَّجريد مادامت تنقل الحقيقة القرآنيَّة»،[151] إذ تتَّصل هذه الحقيقة بالعالم العلوي كما هي متعلّقة بحقائق عالم الكون والفساد عالم الإنسان والتاريخ، حيث سيرورة علاقة الإنسان بالطبيعة مصدر فكرة الفنّ، وبوصفها من تجلّيات إرادة الخلق الإلهي وأفقاً لحضور القدرة الإلهيَّة في العالم. لكن أليست تلك الحقيقة القرآنيَّة التي ينقلها الأثر الفنّي الإسلامي بحسب ما ذهب إليه علي اللّواتي، في حدّ ذاتها، ذات معنى مجرَّد وتتعلّق في جوهرها بالوجود اللّامرئي، بالإلهي، بالمفارق، لكونها تحيل إلى المتعالي، إلى عالم مفارق (العالم العلوي بعبارة المتكلّمين والفلاسفة المسلمين)، فهو عالم منزَّه بحسب هذه الرؤية عن كلّ شبه، لا يُدرك كنهه في ذاته، وإنَّما يعرف حضوره في العالم، إنَّه غياب بالمعنى الميتافيزيقي، لكنْ له حضور وتجلٍّ، إذ هو علّة وجود الأشياء، وبه استمرار وجوده في الواقع والتاريخ.

148- ذكره بلحسن (عمّار)، **الدّيني والدّنيوي حول الإسلام والإبداع الأدبي والفني**، ضمن كتاب: **الدّين في المجتمع العربي**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربيَّة، 1990م، ص 566.

149- الخطيبي والسّجلماسي، **ديوان الخطّ العربي**، مرجع سابق، ص 229.

150- اللّواتي (علي)، **خواطر حول الوحدة الجماليَّة للتراث**، مرجع سابق، ص 87.

151- المرجع السَّابق، ص 41.

وممَّا يمكن أن نستنتجه، هو أنَّ الرُّوح المبدعة في الحضارة الإسلاميَّة استطاعت أن تنشئ عبر الزَّمن «بناء هندسيًّا... أو لنقلْ نوعاً من الفضاء المتناغم، حيث يمثّل التَّجريد هذه الخاصيَّة المفارقة ألا وهي الحركة، فلو تأمَّلت العين مليًّا ذاك الزّخرف، فسوف ترى الحلقات (الدَّوائر) والمضلّعات والأقواس المتشابكة، وهي ترقص كأحلام ليلة (خياليَّة)، في حين ترفض النّجيْمات والزَّخارف الزهريَّة الصَّغيرة والأشكال الحلزونيَّة التي تحتلُّ معزولة فراغات الرَّقص».[152] إنَّ هذا التَّعبير المجازي الذي اقتبسه توفيق الشّريف عن أحد مؤرّخي الفنّ G. Wiet يترجم في الحقيقة توسُّعاً في اعتماد قانون «التّناسب» وتوظيف ممكناته في إنتاج الصور والأشكال الفنيَّة، فبالنسبة إلى فنّ الزَّخرفة، إضافة إلى كونه تجريداً، يؤدّي المعنى رمزاً وإيماء وفي أكثر من وجه، وهو ما يعني الالتزام بمبدأ التعدُّد والتنوُّع، حيث نجده في مستو ثانٍ يعتمد «التّكرار» آليَّة في بناء اللّوحة أو الجداريَّة أو سائر أنماط الزَّخارف. وقد وضع أحد الدَّارسين المعاصرين كتاباً في الموضوع، وسمه بـ: «ظاهرة التَّكرار في الفنون الإسلاميَّة»،[153] ليقدّم لنا خارج المعنى الأوَّلي والمتداول لكلمة تكرار تصوُّراً أعمق في الدلالة على إيحاءات التَّكرار، بوصفه يبدو «حلاً من الحلول... لجأ إليه المصمّم أو الفنَّان كأسلوب تشكيلي إبداعي، لشكل من الأشكال أو عنصر من العناصر، لظروف تفترضها المساحة أو هيئة الجسم أو متطلّبات التَّطبيق، ليصبح مسرحاً جماليًّا تقرُّ به العين وتُسرُّ. (معنى ذلك أنَّ التّكرار) أحد الأساليب التي تزيد من ثراء الشَّكل، (وقد) استطاع أن يصل به المصمّم إلى أعلى قيمة جماليَّة».[154] ومن ثمَّ مثّل التّكرار آليَّة اشتغال Motif فنَّ الزَّخرفة في الإسلام. لا سيَّما أنَّه وليد تقليد متجذّر في هذا المجال، إذ «اهتمَّ العرب والمسلمون في الصَّدر الأوَّل من الإسلام بدراسة الأجسام والأشكال المنتظمة، خاصَّة البلّوريَّة، في الخامات المختلفة كالمعادن، وتعرَّفوا إلى خصائصها الرّياضيَّة والبنائيَّة والفيزيقيَّة والكيميائيَّة، ممَّا كان له الأثر في الاستفادة منها في التّكرار الهندسي».[155] وهكذا فإنَّ أسلوب «التّكرار» المعتمد في الزَّخرفة والرَّقش قد مكَّن الملكة الإبداعيَّة في الفنّ الإسلامي من «الحرّيَّة» في اختيار العناصر وتركيبها وتوليفها، غير أنَّ هذه الحرّيَّة الخاصَّة بممارسة إنتاج الفنّ، تبدو «خاضعة للقوانين والمبادئ الرياضيَّة والحسابيَّة، فتقسيم المسافات وتصنيف الزَّوايا وتجزئتها ودقّتها وضبطها [...] لا بدَّ أن يلتزم بها الفنَّان».[156] ولعلَّ هذا الالتزام قد ظلَّ من شروط جماليَّة العمل الفنّي في الإسلام، ولذلك أمسى بمثابة القواعد الواجب الاحتكام إليها عند ممارسة الفنّ والصَّنائع المتقنة، وهذا من وجوه احتكام الفنّ الإسلامي في صنعته للتناسب الهندسي والرّياضي.

152- Chérif (T), **Eléments D'esthétique Arabo - Islamique**, Paris, L'Harmmattam, 2005, p 18

وقد أشار المؤلف (توفيق الشّريف) في هامش الصفحة نفسها إلى G. Wiet، وكتابه Les mosquées du Caire. Paris 1932, P 212

153- محمد (مصطفى عبد الرحيم) **ظاهرة التكرار في الفنون الإسلاميَّة**، القاهرة، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 1997م.

154- المرجع السَّابق، ص 7.

155- المرجع السَّابق، ص 21.

156- المرجع السَّابق، ص 25.

وقد تجلّى «التّكرار» كذلك في الامتداد وفي الاستعمال والممارسة، إذ «ركّز الفنان المسلم زخارفه المكرّرة فنشرها في مواضع كثيرة، وهذا الانتشار هو نتيجة طبيعيَّة لحسابات ونظم التَّصميم، ولظروف تقتضيها المساحة وتقنيات الوظيفة والمكان والبيئة. فالمنابر والمحاريب والمآذن والبوائك بزخارفها ما هي إلا ترجمة لهذه العناصر التّكراريَّة المنتشرة حتَّى أصبحت سمة من السّمات النّاتجة عن حسابات التَّصميم في الحضارة الإسلاميَّة».[157] ومن ثمَّ أمكن أن نلاحظ دون استغراب كيف تمخَّضت عن عبقريَّة الفنَّان المسلم «تلك الزَّركشة، وتجميع الأخشاب، وتعشيق القطع الصَّغيرة وتفريعات النَّوافذ الجصّيَّة، واستنطاق الصَّامت وتحويل الكتل المعماريَّة البلهاء إلى حركة وانتشار دائبين».[158]

ولنتساءل هنا: هل ظاهرة التَّكرار هذه منفصلة عن روح الثّقافة الإسلاميَّة، وعن طبيعة البنية اللّغويَّة والجماليَّة للّغة العربيَّة وللنصّ القرآني ذاته؟ طبعاً لا، فهناك مباحث في البلاغة العربيَّة اعتنت بالتّكرار، ودرست متوالية التَّكرار بالنسبة إلى الشّعر، في مستوى اللّازمة والقافية...، وفي نسيج لغة القرآن الكريم يبدو الأمر أشدَّ وضوحاً وأعظم منزلة، لا سيَّما أنَّ النَّمط الأمثل للعبادة في الإسلام هو تكرار اسم الجلالة أو بالأحرى، معاودته. انظر إلى قوله تعالى: [يَا أَيُّهَا الذّينَ آمَنُوا اُذْكُرُوا اللهَ كَثِيرًا] (الأحزاب: 41). كذلك قوله: [واُذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وسَبِّحْ بِالعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ] (آل عمران: 41)، فالتَّكرار بوجه من الوجوه، هو وجه من مظاهر الإعجاز البياني للكلام الإلهي، و«سورة الرَّحمن» المسمَّاة في أدبيات علوم القرآن والتفسير بـ«عروس القرآن» تُعدُّ أبرز مثال على ذلك، فقد جاءت في شكل تكرار يصحبه جرس موسيقي، ويترجم تجانساً في مستوى البناء اللّفظي، كما يعكس تآلفاً في مستوى المعاني. وهذا التَّوافق يبدأ من الآية الأولى للسُّورة، ليتواصل إلى آخرها. [الرَّحْمَنُ* عَلَّمَ القُرْآنَ* خَلَقَ الإِنْسَانَ* عَلَّمَهُ البَيَانَ* الشَّمْسُ والقَمَرُ بِحِسْبَانٍ* وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ] (الرحمن: 1- 6) إلى قوله تعالى: [فَبِأَيِّ آلاَءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ* خَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالفُخَّارِ* وَخَلَقَ الجَانَ مِنْ مَارِجٍ مِنْ نَارٍ* فَبِأَيِّ آلاَءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ* رَبُّ المَشْرِقَيْنِ ورَبُّ المَغْرِبَيْنِ* فَبِأَيِّ آلاَءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ* مَرَجَ البَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ* بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لاَ يَبْغِيَانِ* فَبِأَيِّ آلاَءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ] (الرحمن: 13-21). ولعلّه من الوجيه أن نقرأ هنا دلالات التناسب وأوجه حضور التصوُّر الذي تمَّت الإشارة إليه، في ضوء جماليَّة الإعجاز البياني لبلاغة القرآن الكريم التي تمَّ تناولها سابقاً ضمن مجال «نظريَّة النظم»، أو لما صار يصطلح عليه اليوم بـ «شعريَّة النصّ القرآني».[159]

من المعلوم أنَّ نظرية النظم جاءت لتبيّن خصائص جماليَّة فكرة النَّظم في أسسها النظريَّة البلاغيَّة اللغويَّة والمعرفيَّة العقليَّة التي استحالت بموجبها أفقاً فكرياً جمالياً لفهم شعريَّة الخطاب والاستدلال على فرادة بلاغة الإعجاز البياني للقران الكريم، وعلّوها وتساميها على كلّ بلاغة أخرى.

157- المرجع السَّابق، ص 25 - 26.

158- المرجع السّابق، ص 26.

159- الوهايبي، (منصف)، الشعر والقرآن، بحث منشور، ضمن كتب "محاضرات"، إصدارات، بيت الحكمة، تونس، قرطاج، 2014، ص 177.

وتقوم مقولة «النظم» على اعتبار جودة السبك وترتيب الكلام وتركيبه على هيئة حسنة، قد تصل إلى مستوى من شعريَّة تأليف الحبكة، في مستوى البناء اللفظي وبناء المعنى تكون آية في الإبداع والإنشاء، فيصعب الإتيان بمثلها. لقد تجاوز الجرجاني (ت 471هـ) المنظّر الأبرز لفكرة النظم التعارض الذي كان قائماً بين تيارين في البلاغة العربيَّة: الأوَّل يرى أنَّ بلاغة الخطاب في العبارة وحسن استعمالها بمعزل عن السياق الذي ترد فيه، أمَّا الثاني فيرى أنَّ القيمة الفنيَّة والبلاغيَّة يولّدها السياق وشكل ترتيب الكلام وتناسق أجزائه وعناصره على درجة عالية من الإتقان التي يجتمع فيها أداء المعنى بحسب مقتضى المقام ببلاغة نسيج الكلام وفقاً لقواعد النحو وشروط علم البلاغة. حيث يتولّد النظم انطلاقاً من الوعي بممكن اللغة وبحسب مقتضى النحو العربي وصور المعنى ومستويات تشكّلها في الذّهن والنفس، يقول الجرجاني: «واعلم أنَّه ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلّ بشيء منها، وذلك ألَّا نعلم شيئاً يبتغيه النَّاظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كلّ باب وفروقه».[160] ويكون ذلك من خلال حسن الضمّ والترتيب، إذ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ، والمعاني لا توجد مجردة عن انتظام الألفاظ ونسجها، فالعلاقة بينهما علاقة لزوم، حيث لا تنظم الألفاظ إلا عبر تعلّقها بصور المعاني التي للأشياء والمعقولات في النص، والمعاني لا تتشكّل خارج تناسب الألفاظ في مستوى نحو النصّ وأبنية الدلالة، وذاك من شروط حسن نظم الكلام كان على جهة الحقيقة أو المجاز. يخلص الجرجاني إلى القول: «إنَّه لا يتصوَّر أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخَّى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً، وأنَّك تتوخَّى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك، فإذا تمَّ لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وإنَّك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتَّب لك بحكم أنَّها خدم للمعاني وتابعة لها ولا حقة».[161]

لقد حاول الجرجاني أن يبني معالم مثل هذا التصوُّر البلاغي الشعري حول «النظم»، الذي يعتبر متقدّماً عن مسار التفكير البلاغي في عصره، قارب بها النظريات البلاغيَّة والتداوليَّة، حتَّى قال أحد الباحثين المعاصرين: «ويقيناً أنَّ ما خلّف الجرجاني خطرات لسانيَّة لا يحترز من تبنّيها اللسانيون المعاصرون»،[162] حيث إنَّ معالم الروح الفنيَّة الجماليَّة في صياغة نظريَّة النظم مرتبطة بملكات الإنسان وقدراته الإبداعيَّة، وهو ما ساعد على أن «يصبح النظم صنعة وثيقة الصلة بقوى الإنسان المدركة، وفي مقدمتها العقل، ويصبح انتظام الوحدات اللغويَّة انعكاساً للمضمون في بنائه المنطقي».[163] وهكذا بمثل هذا الطرح لمسألة النظم يكون الجرجاني قد أشار إلى أصل من أهمّ أصول الوحدة المنطقيَّة، فقسم للعقل مكاناً في العمل الفنّي، وجعله هادياً

160- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1998، ص 70.

161- المصدر السابق، ص53.

162- صمّود (حمّادي)، التفكير البلاغي عند العرب، ط2، منشورات كليَّة الآداب منوبة، 1994، ص 508.

163- المرجع السابق، ص 506.

لوحدة النسق في ترتّبه على صورة تتلاءم وقوى الإنسان العاقلة والمتذوقة».[164] وهذا بالنسبة إلى صنعة الكلام البشري، ممثّلاً في إبداع الخطاب الشعري (الشعر والنثر/ السرد).

ولمَّا يتعلّق الأمر بالكلام الإلهي (القرآن) نكون بصدد تلقّي مقام في الخطاب يتجاوز مستطاع البشر، بل لا يستطيع بلوغ رفعة درجته في الحسن والترتيب والانتظام والتناسق ما هو من نظم البشر مهما اختصَّ الناظم بملكة إبداع مثلى، ويبدو أنَّ القاضي عبد الجبَّار المعتزلي (ت 415هـ) كان أوَّل من بيَّن- في معرض حديثه عن الإعجاز البياني للقرآن الكريم- أنَّ نظم بلاغة القرآن يُعدُّ مستوى الخلق الإلهي المعجز المتعالي المعجز في مستوى فصاحته وبيانه، ومن ثمَّ فهو يتجاوز ممكن قدرة الذهن البشري ويفوق طاقتها على إبداع مثله، فعندما تطرَّق لمراتب الكلام في الفصاحة وأراد البحث عن السبب الذي من أجله فاق القرآن غيره من الكلام، وجاز قيامه دليلاً على نبوَّة المرسل به، أقرَّ بأنَّ للقوَّة الإلهيَّة يداً في إنهاء طاقة البشر على الفصاحة والبراعة إلى غاية معلومة، وحدود مخصوصة».[165] وذلك دون أن يقع فيما ذهب إليه النظّام من قول بالصرفة، وهو الذي ردَّ عليه بخصوص ذلك، وعمل على دحض مقالته، رغم التقائهما تحت مظلّة الفكر المعتزلي.

وهكذا صارت مسألة النظم أو «شعريَّة النصّ القرآني»، كما يصطلح عليها اليوم، تبعاً لمقتضيات هذا الطرح النظري والتداولي الذي عرفته «قضيَّة جماليَّة فلسفيَّة بالأساس [...] اختلف علماء العرب بشأنها، أي بمدى حضور الجمالي (في القرآن) ووظائفه وأشكاله وهيئاته».[166] غير أنَّ ما يبدو في هذا السياق أمراً بدهياً هو الانطلاق من نقطة ارتكاز تكاد تكون ثابتة في هذه القضيَّة، ونعني مدى ارتباط جماليَّة القرآن بجماليَّة اللغة العربيَّة، أي بنظام متماسك ومتجانس للغة النصّ ونحوه، «فالعربيَّة لغة شاعرة ذات أنظمة إيقاعيَّة دقيقة ومحكمة، إذ كانت لغة المقدَّس الشعري في الجاهليَّة، ثمّ المقدَّس الديني (القرآن)»،[167] من هنا وصف الباقلاني جماليَّة لغة القرآن من جهة العلاقة بالشعر بكونها «الصنعة اللطيفة في نظم الكلام»،[168] ويتناسب ذلك مع بعد تلاوة الذكر الحكيم الذي لا يعني قطّ «مجرَّد أداء لاحق على النصّ، وإنَّما كان يتأدَّى في سياق إنشائه لحظة بلحظة. ويتعزَّز هذا الملحظ بتشبيه النبيّ للوحي بـ: «صلصلة الأجراس»، حيث الكلمة لا تقوم بذاتها قطّ، فهي تشتمل على تنغيم ما».[169] بهذا يمكن أن يتَّضح لنا مظهر آخر جليل من مظاهر حضور قانون التناسب بين الفنّ واللغة والإنسان والكون والحياة، وذلك من منظور الفكر الإسلامي والبلاغي العربي، وهو ما سبقت الإشارة إليه بخصوص نظريَّة حازم القرطاجني الذي أدرك أهميَّة هذا الحضور مفهوم (التناسب)،

164- خليل (أحمد)، المدخل إلى دراسة البلاغة العربيَّة، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1968، ص 58. نقلاً عن صمّود، المرجع السابق، ص. ن.

165- صمّود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 496. وانظر: النجَّار (سلوى)، الجرجاني أمام القاضي عبد الجبَّار، دار التنوير، بيروت، 2010.

166- الوهايبي، القرآن والشعر (سبق ذكره)، ص 177.

167- المرجع السَّابق، ص 176.

168- المرجع السَّابق، ص 177.

169- المرجع السَّابق، ص 177.

فجعل منه قانوناً ومبدأ أنطولوجياً وجماليّاً يمكن أن نقرأ في ضوئه تناغم الكلام الأدبي ونظام إيقاع الشعر وموسيقى العروض والمعاني التي يعكس تناغمها مع أوزان الشعر وموسيقى الكلام وجود تناغم كونيّ بين الإنسان والكون ولغة الشعر.[170] ولعلّه من هذا المنطلق قد تبدو إمكانيَّة انبجاس قراءة جديدة لمقولة «نظم القرآن، ترى في النظم «صورة اللغة وهي تتأدَّى بطريقة فنيَّة مخصوصة، وتحمل في فعل نشوئها حيث تتجلّى، لحظة بداءتها. وهذه اللحظة لا تتعلّق بالكلام وإنَّما بالكم أو بالخطاب، إذا أردنا، وهو يصنع جزءاً جزءاً ببنى الأثر وهي تتكوَّن».[171]

غير أنَّه لئن طرق بضعهم هذا الموضوع جماليَّة لغة القرآن الكريم في تناسبها وعبر علاقتها بجمال لغة الضادّ وكتابة الخطّ العربي وفنّ الزخرفة، فإنَّه مـازال اليوم في حاجة إلى مقاربات أخرى توظّف مفاهيم «جماليَّات التلقّي» L'esthétique de la réception، وتستثمر أدواتها في سبيل تحقيق مزيد من إدراك أوجه تناسب نظم لغة القرآن وجماليات تناسقها.

فبعيداً عن التّفسيرات المعجميَّة والفقهيَّة، فإنَّ منطوق سور القرآن وآياته، كأنَّه يحيل إلى تصوير بلاغي كسمولوجي مجازي لنظام الكون في صلته بالله، ومن ثمَّ يكشف عن منزلة الإنسان بين عالم الكون والفساد وعالم الرّبوبيَّة والميعاد (العالم العلوي) بلغة الفلاسفة أو عالم الملكوت وعالم «الحضرة الواحديَّة» والجبروت» بلغة الصوفيَّة، فالعالم الإلهيّ يحيط رحمة بعالم الكون والإنسان. حيث إنَّه وكما جاء في أوَّل سورة الرحمن تسجد لله كلُّ الكواكب والأفلاك تسبيحاً وجلالاً، ومن ضمنها الشَّمس والقمر. قال تعالى في أوَّل سورة الرحمن: **[الرَّحْمَنُ (1) عَلَّمَ الْقُرْآنَ (2) خَلَقَ الْإِنْسَانَ (3) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ (4) الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ (5) وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ (6) وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ (7)]**. فالله خلق الكلَّ بحسبان، ومن أبرز مظاهر ذلك حضور التَّناسب والدقّة في كلّ مخلوق، وقد قال الله تعالى: **[لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ]** (التّين: 4)، وأرسى ذلك التقويم والتوافق القائم على التناسب في نظام العالم، فحضرة الجلال (الألوهيَّة) تتجلّى في الكون والإنسان تجلّياً جماليّاً متناسقاً بحسب تراتب عناصر الوجود في الكون والطبيعة والإنسان، ومن ثمَّ يكون التجلّي الأقدس في «الإنسان الكامل»، فهو موضع نظر الله من العالم، وهو في الكون بمنزلة «إنسان العين من العين» بحسب عبارة ابن عربي، ويغدو العالم/ الكون بمثابة المرآة التي يتجلّى فيها الحقّ دون أن تكون هي هو، ذلك أنَّ خلق العالم قد نتج عن إرادة المحبَّة الإلهيَّة.[172] فالوجود «في أوَّله كان لا روح فيه [...] كمرآة غير مجلوة (ولمَّا) اقتضى الأمر جلاء مرآة العالم، كان آدم عين جلاء تلك المرآة، وروح تلك الصُّورة».[173] واشتمل كتاب القرآن الكريم على هذه الحقائق، لكونه الكتاب الجامع لحقائق

170- حول هذه التصوُّر، يمكن مراجعة مفتاح (محمَّد)، الشعر وتناغم الكون: التخييل، المحبَّة، الموسيقى، الدّار البيضاء، شركة التوزيع، المدارس، ط1/ 2002.

171- الوهايبي، (منصف)، الشعر والقرآن (سبق ذكره)، ص 211.

172- ابن عربي (محي الدين)، **فصوص الحكم**، تحقيق أبو العلاء عفيفي، دار الكتاب العربي، 1981م، ص 49-48.

173- ابن عربي، المرجع السَّابق، ص 49.

الوجود على نحو كلّي مجمل ومتعدّد في المعاني، يرمز في مستوى الدلالة إلى تلك الحقيقة المطلقة الدَّالة على وحدانية الله وإحاطته بالعالم خلقاً ورحمة وإرادة، ولذلك اعتبر ابن عربي أنَّه «ما من آية في كتاب الله تعالى ولا كلمة في الوجود، إلا ولها ثلاثة وجوه: جلال، وجمال، وكمال».[174]

وعليه أمكن لنا أن نستنتج أنَّ نسق إبداع الفنّ الإسلامي من جهة احتكامه لقانون التَّناسب بوصفه شرطاً لجماليته، يرتبط في أساسه بمبدأ أنطولوجي سابق وأزلي، هو فكرة الكمال في بعدها الإلهي المتعالي التي تغدو مثالاً يحتذيه الفنَّان أو يستدعيه في مستوى الرُّوح والخيال، محاولاً أن يبلغ بعمله الإبداعي مستوى الكمال والاستكمال الأخير ليرتقي إلى درجة الأثر الفنّي الجمالي، وهو ما دلَّ عليه قول الفارابي (ت 339 هـ/991م) التالي: إنَّ «الجمال والبهاء والزّينة في كلّ موجود، هو أن يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير. وإذ كان الأوَّل وجوده أفضل الوجود، فجماله إذن فائت لجمال كلّ ذي جمال. وكذلك زينته وبهاؤه وجماله بجوهره وذاته، وذلك في نفسه وبما يعقله في ذاته».[175] والمعنى نفسه طرقه التوحيدي حين قال: «من الحسن غاية لا يجوز أن يكون فيها، وفي درجتها شيء من المستحسنات، لأنَّها هي سبب حسن كلّ حسن، وهي التي تفيض بالحسن على غيرها، إذا كانت معدنه ومبدأه، وإنَّما نالت الأشياء كلّها الحسن والجمال والبهاء منها بهاء».[176] بهذا يحيلنا التوحيدي إلى مستوى ميتافيزيقي متعالٍ لوجود الجمال، أو لنقل مطلق الجمال والكمال الذي منه تستمدُّ الأشياء حسنها وبهاءها وتنطلق من الصنعة إلى الفنّ، ومن المجال النفعي التداولي إلى المجال الإبداعي الذي يتمُّ تذوّقه في مستوى أرفع من التلقّي الجمالي.

وهكذا إذن أمكن أن يتَّخذ الباحث المعاصر في قضايا الأفق الفكري لجماليات الفنّ الإسلامي، من كتابات الأدباء والمفكّرين من الفلاسفة والصوفيين والبلاغيين وتصوُّراته للفنّ والجمال وشروط صنعة الفنّ، منطلقاً نظرياً لفهم روح الفنّ في الحضارة الإسلاميَّة، وأهمّ ما اختصَّت به هذه الرُّوح من جهة الانتماء إلى تلك الحضارة والتعبير عن هوّيتها في الآن نفسه، إلى حدٍّ غدا معه ذلك بمثابة ضرب من التماهي، حيث روح الفنّ الإسلامي هي من أهمّ تجلّيات الرُّوح المميّزة للحضارة الإسلاميَّة، إذ الصدور في الأصل عن نبع واحد، والتعبير بالوجدان الفنّي أو بالذوق الأدبي البلاغي أو الصوفي أو العقلاني الفلسفي، يجري أصلاً رغبة في الكشف عن حقيقة واحدة، هي حقيقة وحدانيَّة الله وخلقه للعالم وحضوره فيه، وتجلّيه فيه، على كيفيَّة غير مدركة في الموجودات والأشياء والإنسان.

174- ابن عربي، **مجموع رسائل ابن عربي، كتاب: "الجلال والجمال"**، الهند، ط، حيدر آباد، 1949، ص 76.

175- الفارابي (أبو نصر)، **آراء أهل المدينة الفاضلة**، تونس، سراس للنشر، 1994، ص 26.

176- التوحيدي، **الهوامل والشوامل**، تحقيق أحمد أمين وأحمد الصقر، ط، مصر، ص 43.

على سبيل الخاتمة

كانت تلك أبرز الاستنتاجات والآراء التي خلصنا إليها من خلال مقاربة مفهوم الفنّ الإسلامي ودلالة هذا المصطلح بحسب طبيعة الأفق الفكري الناظم له بحثاً عن جمالياته، حيث بدت لنا عصيَّة على الإدراك والتحديد، لارتباطها الوثيق بالتصوُّرات والمفاهيم العميقة الناظمة للمرجعيَّة المعرفيَّة التي تمثّل الخلفيَّة النظريَّة لإنتاج الفن الإسلامي، ولطبيعة العلاقة التي تربط ذاك النظام المعرفي بأطر ممارسة صنعة الفنّ كما تجسَّمت في الواقع عبر التاريخ. وقد تبيَّن كيف أنَّ تلك الجماليَّة بقدر ما هي نابعة في عمقها عن المفاهيم الكبرى التي أسَّس لها الفكر العربي الإسلامي، وفي مقدّمتها مفهوم التَّناسب الذي انتظم نبض الإبداع في الحضارة العربيَّة، فهي تتَّصل كذلك في مستوى الدلالة الكسمولوجيَّة والأنطولوجيَّة بروح الحضارة الإسلاميَّة في بعدها الدّيني (عقيدة التَّوحيد)، ومن خلال بعدها الثقافي ممثلاً في الاعتدال والمعقوليَّة والانفتاح على مشاغل الدّنيا (لا تنسَ نصيبك من الدنيا)، من خلال الدعوة إلى الاستمتاع بالنّعم في حدود ما أحلَّ الله عزَّ وجلَّ، ودون إسراف، كذلك التأنّق بالزّينة والجمال دون بذخ أو رياء، لا سيَّما أنَّ الزّينة في حدود ما أقرَّه الإسلام جائزة شرعاً حتَّى في محراب العبادة. وقد قال الله تعالى: [خُذُواْ زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ] (الأعراف: 31)، كما قال أيضاً: [قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالْطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ] (الأعراف: 32).

وهكذا يصير من الوجيه، بل لعلّه من الضرورة أن نستأنف القول في جماليَّة الفنّ الإسلامي وننظر في ماهيَّة الحسن، انطلاقاً ممَّا تطرحه أدبيات الفكر الإسلامي في البلاغة وعلم الكلام (أصول الدّين)، والتصوُّف والفلسفة، وعبر المتح الفكري الجمالي ممَّا تطرحه متون المدوّنة الثقافيَّة العربيَّة الإسلاميَّة في دوائرها الواسعة. ومن ثمَّ قد تبرز منافذ ممكنة إلى ظاهريَّة «la phénoménologie de l’esprit» الرُّوح، بتعبير هيجلي، أو لنقل تلوح تجلّيات المتعالي كما يطرحها الدّين الإسلامي، وهي التي قد تساعد على إدراك أدقّ لماهيَّة الجمال والفنّ، وبذلك قد نكسب رهان البحث عن أوجه جديدة لتجلّيات الجليل والجميل في الوجود، وندرك حضور المتعالي وامتداد الجمال المطلق في إبداعات الذّات الفرديَّة والجماعيَّة.

المصادر والمراجع باللغة العربيَّة

- **أبلاغ (محمد)**، في البناء التناسبي لمقدّمة ابن خلدون، ضمن كتاب: الأبنية الفكريَّة في الغرب الإسلامي زمن ابن خلدون، تنسيق بناصر البعزّاتي، المملكة المغربيَّة، منشورات كلّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة بالرباط، 2007.
- **إخوان الصَّفاء**، الرَّسائل، بيروت، دار صادر، (د.ت).
- **الألفي (صالح)**، الفنُ الإسلامي: أصوله، فلسفته، مدارسه، مصر، دار المعارف، 1969.
- **آل سعيد (شاكر حسن)**، الأصول الحضاريَّة والجماليَّة للخطّ العربي، بغداد، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، 1988.
- **الباشا (حسن)**، فنون التَّصوير الإسلامي في مصر، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة 1994.
- **بهنسي (عفيف)**، الفن الإسلامي، دار طلاس، دمشق، سوريَّة، 1985.
  - أثر الجماليَّة الإسلاميَّة في الفنّ الحديث، دار الكتاب العربي، دمشق، 1997.
  - الفن العربي الإسلامي في بداية تكوُّنه، دار الفكر لبنان، سوريَّة، ط1، 1993.
  - فلسفة الفنّ عند التوحيدي، دار الفكر، دمشق، سوريَّة، ط 1، 1987.
- **بيدة (الحبيب)**، الخلفيَّة الفلسفيَّة والجماليَّة لفن الخطّ العربي، صدر ضمن أعمال ندوة استنابول: «الفنون الإسلاميَّة: المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة»، دار الفكر، دمشق، 1989.
- **تيمور (أحمد)**، التَّصوير عند العرب، أخرجه وعلّق عليه زكي محمد حسن، ط، مركز الشارقة للإبداع. الإمارات العربيَّة المتّحدة (د. ت).
- **التَّوحيدي (أبو حيان)**، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، ج 3، المكتبة العصريَّة بيروت، صيدا (د. ت).
  - المقابسات، حقّقه وقدَّم له محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
  - رسالة في علم الكتابة، مكتبة الثقافة الدّينيَّة، القاهرة، 2000.
- **الجاحظ**، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصر مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1965.
- **حسين (محمود إبراهيم)**، الزّخرفة الإسلاميَّة، الأكاديميَّة اللبنانيَّة للكتاب، بيروت، 1991.
- **ابن الخطيب (لسان الدين)**، روضة التعريف بالحبّ الشريف، تحقيق محمد الكتاني، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1970.
- **الخطيبي (عبد الكبير)**، الاسم العربي الجريح، ترجمة محمد بنيس، ط 2، منشورات عكاظ، الرباط - المغرب، 2000.
  - ديوان الخط العربي، بالاشتراك مع محمَّد السجلماسي، ترجمة محمد برّادة، 1980.
  - الفن العربي المعاصر، ترجمة فريد الزّاهي، منشورات عكاظ، الرّباط - المغرب، 2003.
- **ديماند (م.س)**، الفنون الاسلاميَّة، ترجمة أحمد محمد عيسى، دار المعارف، القاهرة، 1945.
- **داغر (شربل)**، الفن والشرق، 2 أجزاء، المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء - بيروت، 2004.
  - مذاهب الحسن، قراءة معجمية تاريخيَّة للفنون العربيَّة، المركز الثقافي العربي 1998.
  - الفن والجمال بين القرآن والتّرف، ضمن المؤلف الجماعي، منارات الحضارة العربيَّة، إصدارات المنظمة العربيَّة للتّربية والثقافة والعلوم (الألكسو)، 2004.
  - الفنُّ الإسلامي في المصادر العربيَّة: صناعة الزينة والجمال، المركز الثقافي العربي، 1999.
- **دوبولو (الكسندر)**، جماليَّة الرَّسم الإسلامي، ترجمة علي اللّواتي، مؤسَّسات عبد الكريم بن عبد الله، 1976.

- **الدريسي (فرحات)**، في الثّقافة الماديَّة العربيَّة الإسلاميَّة، أديكوب للنشر، تونس،2003.
- **الزّاهي (فريد)**، الجسد والصُّورة والمقدَّس في الإسلام، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.
- **الزّاهي (نور الدّين)**، المقدَّس الإسلامي، دار توبقال للنشر، الدَّار البيضاء 2005.
- **زكي (محمد حسين)**، فنون الإسلام، دار الكتب، القاهرة، 1946.
- **ابن سينا (أبو علي)**، الشفاء، القسم الرياضي: جوامع علم الموسيقي، تحقيق زكرياء يوسف، القاهرة، الطبعة الأميريَّة، 1956.
- **سوريو (إتيان)**، الجماليَّة عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، 1974.
- **السّكندري (ابن عطاء الله السكندري)**، الله القصد المجرَّد في معرفة الاسم، دار الكتب العلميَّة، بيروت 2002.
- **شاك (فون)**، الفنّ العربي في إسبانيا وصقليّة، ترجمة الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، مصر، 1980.
- **الصائغ (سمير)**، الفن الإسلامي، بيروت، دار المعرفة، 1998.
- **عبده (محمد)**، الأعمال الكاملة، تحقيق محمَّد عمارة، بيروت، 1980.
- **ابن عربي (محي الدين)**، الفتوحات المكيَّة، 4ج، ط، دار صادر، بيروت (د.ت).
  - فصوص الحكم، تحقيق، أبو العلاء عفيفي، ط 2، دار الكتاب العربي، بيروت1980.،
  - مجموع رسائل ابن عربي، الهند، ط، حيدر آباد، 1949
- **عفيفي (فوزي سالم)**، نشأة الزَّخرفة وقيمتها ومجالاتها، دار أبو الوليد، القاهرة 1997.
- **علي (وجدان)**، الجمال في الحياة اليوميَّة من منظور إسلامي، ضمن كتاب، فعاليات الدورة الرابعة لملتقيات قرطاج الدوليَّة، تونس، منشورات بيت الحكمة، 2001.
- **غاربار (أوليغ)**، كيف نفكّر في الفنّ الإسلامي، نقله إلى العربيَّة، عبد الجليل ناظم وسعيد الحنضالي، دار توبقال للنشر، 1996.
- **القرطاجنّي (حازم)**، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمَّد الحبيب الهيلة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1981.
- **القلقشندي (أحمد بن علي)**، صبح الأعشى، دار الكتب العلميَّة بيروت، 1987.
- **كريست (أ. هـ)**، تراث الإسلام، ترجمه زكي محمد حسن، القاهرة، 1936.
- **كونل (أرنست)**، الفنُّ الإسلامي، ترجمة، أحمد موسى، مطبعة أطلس، القاهرة، 1966.
- **اللّواتي (علي)**، نحو نظريَّة للجماليَّة الإسلاميَّة، بحث منشور ضمن كتاب، الفنّ العربي الإسلامي ج1، المداخل، المنظّمة العربيَّة للتّربية والثقافة والعلوم، تونس 1994.
  - خواطر حول الوحدة الجماليَّة للتراث الفنّي الإسلامي، ضمن أعمال ندوة: الفنون الإسلاميَّة: المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة، استنابول، 1983.
- **ابن منظور**، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، 1988.
- **ماهر (سعاد محمد)**، الفنون الإسلاميَّة، الهيئة المصريَّة للكتاب، 1986.
- **مرزوق (محمد عبد العزيز)**، الفنون الزخرفيَّة الإسلاميَّة في المغرب والأندلس، دار الثقافة بيروت، لبنان (د. ت).
  - الفنون الزخرفيَّة الإسلاميَّة في العصر العثماني، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، 1987.
- **مصطفى (عبد الرَّحيم)**، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلاميَّة، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة،1997.

- **مفتاح (محمّد)**، توظيف بعض الأوليات العلميَّة للصناعة، ضمن كتاب، العلم والفكر العلمي الإسلامي، تنسيق ناصر بعزّاتي، المملكة المغربيَّة، منشورات كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة بالرباط، 2011.

- **مكداشي (غازي)**، وحدة الفنون الإسلاميَّة، شركة المطبوعات للتوزيع والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1985.

- **المرَّاكشي (ابن البنا)**، شرح رسالة الكلّيَّات في المنطق، ضمن كتاب، من تراث ابن البنا المراكشي، نصوص جمعها عمر أوكان، المغرب، إفريقيا الشرق، 1995.

- **ابن النديم**، الفهرست، بيروت، دار المعرفة، 1997م.

- **النّعيمي (ناهدة عبد الفتاح)**، مقامات الحريري المصوَّرة: دراسات تاريخيَّة أثريَّة فنّيَّة، بغداد، 1969.

- **الوهايبي، (منصف)**، الشعر والقرآن، بحث منشور، ضمن كتب «محاضرات»، إصدارات، بيت الحكمة، تونس، قرطاج، 2014.

الدوريَّات

- **بيدة (الحبيب)**، محاولة في جماليَّة الفنّ العربي الإسلامي، ضمن مجلّة «التَّنوير» يصدرها المعهد العالي لأصول الدّين جامعة الزَّيتونة، العدد الأوَّل، 1992-1993.

- **القيسي (عمران)**، الحروفيَّة العربيَّة من التصوف إلى التشكيل، مجلّة الفكر العربي، العدد 15، بيروت، 1980.

- **مصطفى (محمد)**، الكتابة العربيَّة عنصر زخرفيّ، الكويت، مجلة عالم الفكر المجلة 10 العدد 3 - 1979.

- **لعيبي (شاكر)** الفنُّ الإسلامي، أصوله ورهاناته، مجلّة الصورة، دبي الإمارات العربيَّة المتحدة، العدد الرابع، 2004.

المراجع باللغات الأجنبيَّة

- **Chérif (T)**, Eléments d'esthétique arabo - islamique, Paris, L'Harmattan, 2005.

- **Grabar (O)**, La Formation de l'art islamique, trad. de l'anglais par Yves Thoraval, Paris, Flammarion, 2000.

- **Janson (H. W.)**, Histoire de l'art, Paris,Cercles D'art, Paris 1978 - 2.

- **Otto – Dorn (K)**, L'Art de l'Islam, Paris, Albin Michel, Paris, 1967.

- **Papadopoulo (A)**, L'Islam et l'art musulman, Paris, Mazenod, 1978.

- **Le Robert**, Dictionnaire universel de la peinture, Bruxelles, 1995.

- **Marçais (G)**, L'art musulman, Paris, PUF, 1962.

- L'Art de l'Islam, Paris, Larousse,1946.

- **Talbotrice (D)**, L'Art de l'Islam, Trad. de l'anglais par Dominique Le Bourg, Paris, THAMES et DUDSON, 1996

- **Thuillier (J)**, Histoire de l'Art, Paris, Flammarion, 2003.

- Encyclopœdia Universalis, Paris, S.A., 1990.

MominounWithoutBorders

Mominoun

@ Mominoun_sm

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

الرباط – أكدال. المملكة المغربية

ص ب : 10569

الهاتف : 54 99 77 537 212+

الفاكس : 27 88 77 537 212+

info@mominoun.com

www.mominoun.com

All rights reserved © 2017

جميع الحقوق محفوظة © 2017